الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة

وزارة التعليـــــم العالـــي و البحـــــث العلمـــــي

جامعـــــة ـ باتنـــة 01ـ

كليـة اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

المنـحى الثقـافي في النقـد العـربي المعـاصر

دراســة في التحــولات النقديــة والثقافيــة

أطروحــة مقـدمــة لنيــل درجــة دكتــوراه LMD في الأدب العـربي
تخصــص: نقــد أدبي حديــث ومعــاصر

إعـــداد الطالـــب:
جمـــال ســـايحي

إشراف الأستاذ الدكتور:
الطيـــب بودربالـــة

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د/ عبد القادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	باتنة01	رئيســا
أ.د/ الطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	باتنة01	مشرفا ومقررا
أ.د/ سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	بسكرة	عضوا مناقشا
د/ جموعي سعدي	أستاذ محاضر ـأـ	سوق أهراس	عضوا مناقشا
د/ منصف شلي	أستاذ محاضر ـأـ	منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
د/ نادية خميس	أستاذ محاضر ـأـ	باتنة01	عضوا مناقشا

السنـــــة الجامعيـــــة:

1440-1441هـ/2019-2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعرفان

انطلاقا من قوله صلى الله عليه وسلم : ﴿ من لا يشكر الناس لا يشكر الله ﴾ ، فإن الباحث يتقدم بعد إتمام أطروحته بالشكر والعرفان إلى كل من قدم له يد العون والمساعدة في إنجاز عمله حتى اكتمل وخرج في صورته النهائية، وأخص بالذكر الأستاذ المشرف "الطيب بودربالة" ثم جميع أعضاء لجنة المناقشة، فالكل لهم مني جزيل الشكر والتقدير.

إهـداء

إلى من سهرا ورعيا وغرسا في نفسي أجل المبادئ، إلى أبي وأمي حفظهما الله ورعاهما وأمد في عمرهما.

إلى زوجتي تقديرا وامتنانا، إلى ولديَ: إسلام وحمزة حفظهما الله ورعاهما.

إلى أساتذتي الأفاضل الذين أسهموا في بناء شخصيتي العلمية، وأخذت عنهم روح الصبر والمثابرة.

إلى كل محب للعلم وأهله.

أهدي ثمرة هذا الجهد.

﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾، سورة طه، الآية: 114.

مقدمة

عرف النقد الأدبي تقدما واضحا خلال القرن العشرين، فظهرت اتجاهات نقدية متعددة، بدءا بالنقد الجديد والسميائية والأسلوبية، ثم نظرية التفكيك والقراءة والتأويل، وقد أطلق النقاد على هذه المرحلة تسمية "الحداثة"، وهذا يعني التجديد في النصوص النقدية وفي النصوص الإبداعية شكلا ومضمونا.

ولقد تأثر النقد الأدبي العربي بهذه الاتجاهات التي ظهرت في بداياتها في العالم الغربي، فكان لزاما عليه أن يحدث تفاعلا إيجابيا مع هذه الأفكار النقدية الجديدة، فعمد إلى الترجمة واتخذها سبيلا إلى الكشف عن خبايا المعرفة الإنسانية في الثقافة العالمية، وحاول قسم من النقاد العرب أن يحدثوا نقلة نوعية في بعث التراث الأدبي وإعطائه صبغة نقدية جديدة، وقسم آخر نادى بالتجديد المطلق والانتقال من الاشتغال بالأدب الجمالي إلى الاشتغال بالأدب الثقافي.

وقد قامت هذه الدراسة التي قدمها الباحث بتتبع الاتجاهات النقدية والثقافية، وكشفت عن جذور الدراسات النقدية الثقافية في النقد العربي المعاصر، وعمدت في ذلك إلى العودة إلى أدب النهضة الذي يمثل البواكير الأولي للتحولات النقدية التي اهتمت بالجوانب الثقافية في النص الأدبي، سواء كان النص شعرا أم نثرا، وأذكر ما قام به طه حسين عندما تبنى المنهج التاريخي وطبقه في الأدب العربي، وحاول أن يقدم نقدا للثقافة العربية، وأن يرسم لها طريقا لتنهض بعد ركود، وتحقق صحوة وتنويرا بعد غفلة وسبات، وقد ترجم أفكاره هذه في كتابه المشهور "مستقبل الثقافة في مصر"، كما قامت الدراسة أيضا بالعودة إلى أبحاث محمد عابد الجابري في بعض كتبه، وأدونيس في كتابه "الثابت والمتحول"، وعبد الوهاب المسيري في كتابه "التأصيل والتحيز"، ويهدف الباحث من تتبع هذه الدراسات إلى الكشف عن التمفصلات المحورية في تحول النقد الأدبي العربي خلال الفترة المذكورة.

ثم قام الباحث بتسليط الضوء على المرحلة التي تلت ما بعد الكولونيالية، فقد أنتجت هذه الفترة خطابا نقديا تميز بخصائص جعلته يحظى باهتمام خاص، وقد اعتمد الباحث على أبحاث إدوارد سعيد في كتابيه "الاستشراق" و"الثقافة والامبريالية"، وقد أحدثت هذه الأبحاث تحولا واضحا في النقد الأدبي على الساحتين العربية والعالمية.

وانتقل الباحث إلى موضوع النقد الثقافي بالمفهوم المعاصر الذي ظهر في النقد العربي على يد الناقد السعودي عبد الله الغذامي، وقد أثار هذا الأخير جدلا كبيرا في الأوساط النقدية العربية، حينما نادى بموت النقد الأدبي وميلاد النقد الثقافي، وحاول الباحث –ولم يدخر جهدا– أن يكشف خبايا هذا الاتجاه النقدي الذي ظهر مطلع الألفية الثالثة، وذلك عن طريق تقديم قراءة نقدية وتحليلية في كتاب "النقد الثقافي" الذي ألفه عبد الله الغذامي، وحاول الباحث أن يتجاوز مقولة الكشف عن قبحيات النص، وأن يدفع الدراسة لتكشف عن القبحيات والجماليات في آن واحد، لأن الجمال في النص هو الأصل والقبح فرع، ولذلك ذهب الباحث إلى الأبحاث التي وظفت النقد الثقافي توظيفا جماليا، ومن هذه الأبحاث: "جماليات التحليل الثقافي" لـ يوسف عليمات"، و"جماليات الخطاب في النقد الثقافي" لعبد القادر الرباعي"، ويهدف الباحث من ذلك إلى الوصول إلى نظرة تكاملية بين هذه الاتجاهات النقدية والثقافية التي ظهرت في الساحة العربية.

وتحتل هذه الدراسة مكانة يمكن أن توصف بالأهمية والمكانة النقدية، ذلك لأنها حاولت أن تجمع ما استطاعت من الآراء النقدية التي بحثت في التحولات النقدية والثقافية في العالم العربي، لتقرب للقارئ المفاهيم النقدية، وتضع أمامه صورة واضحة للنقد العربي المعاصر، وتخفف عنه عناء الجهد في البحث عن هذه الاتجاهات، ومن ثم فإن الدراسة قدمت تصورا عاما للنقد الأدبي والثقافي خلال أزيد من قرن من الزمن، وذلك من مطلع القرن العشرين إلى يومنا، ومن ثم فإن الباحث يرى أن هذه الدراسة يمكنها أن تضيف لبنة

جديـدة فـي الـدرس الأدبـي والنقـدي، خاصـة فـي الكتابـة النقديـة والثقافيـة فـي النقـد العربـي المعاصر.

وتعود أسباب اختيار الباحث لهذا الموضوع إلى أمرين اثنين:

– أحدهما ينطلق من رغبة ذاتية، حيث إن الباحث شغوف بتتبع الاتجاهات النقدية والثقافية التـي ظهـرت فـي عالمنـا المعاصـر، حتـى يتمكن مـن إنشـاء تصـور عـام وشـامل عـن هـذه الاتجاهات، خاصـة وأن الاشـتغال بالثقافـة فـي عـالم اليوم أصـبح أمرا ملحـا ومطلبـا ضـروريا على كل باحث مجتهد وجاد.

– أما الدافع الثاني فإنه يعود فيه الفضل إلـى توجيهات الأستاذ المشرف، الذي تفضل علـي بإرشـاداته نحـو كتابـة نقديـة ثقافيـة ترتكـز علـى المفـاهيم النقديـة المعاصـرة، فكـان لهـذه التوجيهات أثر واضح في بحثي هذا وفي تكوين شخصيتي العلمية.

وفي هذا الصدد فإن الدراسة تعالج قضايا الاتجاهات النقدية والثقافية تأصيلا وممارسة، ومن ثم فإنها تطرح التساؤلات الآتية:

– ما هي الجذور الأولى التي أسست للمقاربات الثقافية في النقد العربي؟

– وما هي الأسباب التي حولت الاهتمام في النقد العربي من البلاغة العربية إلى الاشتغال بالثقافة الإنسانية؟

– وما هو الأثر البارز الذي أحدثه الخطاب الكولونيالي الذي رافق مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة؟

– وما هو الصدى الذي أحدثه الغذامي بنظريته النقدية الجديدة في أوساط الساحة النقدية العربية؟

– وأخيرا، هل النقد الثقافي يتوقف عند الكشف عن قبحيات النص المضمرة تحت الأنساق الثقافية، أم أنه يجمع بين الكشف عن قبحيات النص المضمرة فيه، وجمالياته المكنونة والمنطوية في بنياته وتراكيبه؟

وانطلاقا من هذه التساؤلات فإن الباحث سيحاول الإجابة عنها عن طريق الشرح والتحليل خلال فصول البحث ومباحثه للوصول إلى الهدف الذي سطره لهذه الدراسة.

وقد أعد الباحث خطة تتناسب مع طبيعة الدراسة، يتقدم هذه الخطة مدخل قام الباحث فيه بطرح تصورات عامة للبحث، وتوضيح مفاهيم ومصطلحات لها علاقة مباشرة بالبحث ورآها الباحث أنها تستحق التوضيح والبيان، بالإضافة إلى طرح رؤى متعددة الجوانب تخدم البحث في منطلقاته ومعالمه وأهدافه.

ثم قسم الباحث فصول البحث وجعلها بعد المدخل ثلاثة فصول وعنون الفصل الأول بمرحلة الحفريات المعرفية في النقد الثقافي، أما الفصل الثاني فإنه خص مرحلة التأقلم والتقبل والتجليات بالدراسة،حيث تناول فيه الباحث طريقة التفاعل العربي بإيجاب مع النظريات النقدية الغربية، وأما الفصل الثالث فإنه يحمل عنوانا موسوما بالممارسة النقدية الجديدة، تطرق فيه الباحث إلى الجوانب التطبيقية التي قدمها النقاد العرب في هذا المجال، بالإضافة إلى الإشارة إلى آفاق هذا النقد الجديد في القرن الواحد والعشرين، وكل فصل من البحث يتضمن مبحثين وكل مبحث تنطوي تحته ثلاثة مطالب، وقد حاول الباحث أن يحافظ ما استطاع على توازن البحث في شكله ومضمونه.

واعتمد الباحث في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في غالب مباحثها ومطالبها، وقد يستدعي الأمر في بعض الأحيان التتبع التاريخي، لكي تجمع الدراسة بين التسلسل المنطقي للأفكار المطروحة وبين القراءة والتحليل للتفاصيل والجزئيات التي ترد في ثنايا هذه الأفكار والنظريات النقدية من أجل تكييف البحث مع الدراسات النقدية المعاصرة.

ولم تنطلق هذه الدراسة من فراغ، وإنما عادت إلى المصادر والمراجع التي كتبها النقاد في هذا المجال، وقد تنوعت هذه المراجع بين كتب عربية وأخرى أجنبية مترجمة، ذلك لأن الدراسة أساسا تنطلق من النقد العربي المعاصر، فكان التركيز على المراجع النقدية العربية، وتلجأ الدراسة إلى المراجع الأجنبية المترجمة من أجل الاستشهاد وتوضيح الأفكار، وأذكر من بين أهم الدراسات السابقة التي اعتمد الباحث عليها، كتاب "مستقبل الثقافة في مصر لـ طه حسين"، وكتاب "الثقافة والأمبريالية لـ إداورد سعيد"، وكتاب "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية لـ عبد الله الغذامي"، وغيرها من الدراسات والأبحاث التي لها أهمية في هذا البحث ولها علاقة وطيدة بهذا المجال.

وتجدر الاشارة إلى أن البحث العلمي الجاد لا يخلو من صعوبات تعترض الباحث في طريقه طيلة القيام بإنجاز العمل، وعلى هذا فإن من بين الصعوبات التي اعترضت الباحث: سعة مجال البحث، فليس من السهولة بمكان أن يحيط الباحث بالمادة العلمية التي طرحها النقاد في الاتجاه الثقافي في النقد العربي المعاصر، ولكن كما قيل ما لا يدرك كله لا يترك جله، ويذكر الباحث أيضا أن من بين الصعوبات المطروحة قلة وفرة المصادر المؤلفة في هذا الباب، وهذا ما دفع الباحث إلى السفر مرتين خارج الوطن، مرة إلى المغرب الأقصى، ومرة أخرى إلى الأردن من أجل جلب المصادر والمراجع من جهة، ومن أجل المقابلات الشخصية مع قامات علمية من جهة أخرى.

وحقيق بي في ختام هذا البحث أن أسدي شكري وأن أعترف بالجميل لكل من أعانني في إنجاز هذا البحث، سواء كان ذلك بطريقة فعلية مباشرة أم غير مباشرة، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل، الدكتور الطيب بودربالة الذي أشرف علي طيلة مدة إنجاز البحث، وتكرم علي بتوجيهاته ونصائحه حتى اكتمل هذا الجهد وأينعت ثماره، كما أخص بشكري الأستاذ الفاضل الدكتور عبد القادر دامخي الذي تكرم هو علي أيضا بتوجيهات نقدية ومنهجية

أضاءت أمامي طريق البحث، فلهما مني جزيل الشكر وخالص الامتنان، دون أن أنسى كل من قدم لي خدمة ولو كانت يسيرة في إعداد هذا البحث وإتمامه.

هذا وإن الباحث حاول جادا أن يلتزم في بحثه الموضوعية والأمانة العلمية في محاورة آراء النقاد والاستشهاد بها، ذلك أن هذه السبيل هي الأنجع لبلوغ الأهداف الرامية لهذه الدراسة، وبلوغ المعرفة والحق والصواب، فإن كان الأمر كذلك فهو توفيق من الله وسداد لأفكار الباحث ومداد قلمه، وإن كان غير ذلك فهو أمر غير مقصود، وكثيرا ما يعتري الإنسان الضعف والخطأ والنسيان، قال تعالى: "وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب".

مدخل

مـدخـل:

ـ نظرة عامة في الاتجاهات النقدية والثقافية

ـ مصطلحات ومفاهيم ورؤى

مدخـــل:

مر النقد الأدبي بمراحل مختلفة، ابتداء من عهد اليونان ثم الرومان مرورا بالنقد العربي في العصر الجاهلي، فحدث احتكاك بين هذه الثقافات فتولد عن ذلك أدب يمتاز بالجدة، فتأثر النقد الأدبي عند العرب بمن سبقوه، فظهر تحول واضح في الاتجاهات النقدية لدى الأدباء العرب، خاصة في العصر العباسي.

ومما لاشك فيه فإن الحركة النقدية في تطور مستمر، كلما ظهرت مدرسة نقدية تبنت منهجا وبنته على أسس تراها مجدية وحديثة، وربما لم يسبقها إلى ذلك أحد من قبل، هذه المدرسة ستصبح تراثا بعد حين من الزمن، ويمكننا القول إن المدارس الموسومة اليوم بالتقليدية كانت في زمنها تجديدية مسايرة لما هو جديد في الوقت الذي ظهرت فيه.

ولا يمكن لأي اتجاه نقدي يظهر في الساحة النقدية أن يتأسس من فراغ دون الرجوع إلى موروث من سبقه، فلابد من الجمع بين ما هو أصيل من المكتبة النقدية التي حوت لنا كما زاخرا من المعرفة في هذا المجال، وبين ما هو جديد يخدم الحقل المعرفي ويضيف شيئا إلى المجال النقدي، وهذا أمر لا يخلو من الصعوبة والتعقيد، ذلك أن الموروث النقدي العربي يمثل الأنا، وما هو جديد وافد من عند الغير يمثل الآخر، وللقيام بعملية المزج بين الأنا والآخر لابد على الناقد أن يكون موضوعيا في طرحه، وأن يكون آخذا بناصية الوسائل النقدية التي يهتدي بها للوصول إلى نقد جديد يلقى قبولا في الساحة النقدية.

وقد عرف النقد الأدبي عند النقاد العرب مرحلة اتسمت بارتقاء الفكر وبلوغه قمة العطاء، وذلك في العصرين الأموي والعباسي، ثم جاءته مرحلة الجمود والانحطاط واستمرت ردحا من الزمن، حتى ظهرت تباشير الصحوة الأدبية عند أدباء لبنان ثم أدباء مصر، فظهرت جماعة الديوان (عباس محمود العقاد، عبد الرحمان شكري، عبد القادر المازني،...إلخ)، وظهر كذلك أدب المهجريين (أبولو، العصبة الأندلسية، الرابطة القلمية)، ويمكننا أن نجمل المراحل التي مر بها النقد العربي المعاصر فيما يأتي:

المرحلة الأولى: بدايات التفاعل

وهذا ناشئ من احتكاك النقاد العرب بالنقاد الغربيين كالإنجليز والألمان والإيطاليين والروس والإسبان والفرنسيين، وقد أشار إلى هذا عباس محمود العقاد.[1]

ومن ذلك ظهرت كتب عديدة في الساحة العربية منها: الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية للشيخ حسين المرصفي، وفلسفة البلاغة لجبر شموط، وتاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو لروحي الخالدي.

المرحلة الثانية: النقد الأكاديمي

وفي هذه المرحلة ظهرت الترجمات وقوي الاحتكاك بنتاج الغرب وانفتح النقاد العرب على آدابه، فظهرت عدة اتجاهات:

- الاتجاه الواقعي.

- الاتجاه الواقعي الاشتراكي.

- الاتجاه الشكلاني، وفيه ظهر تياران:

أ/ البنيوية الشكلانية.

ب/البنيوية التكوينية[2]. ونتج عنهما نشوء:

-الاتجاه النسقي في مواجهة الاتجاه السياقي

هذا التحول الظاهر في الساحة النقدية بدأ بأفكار طه حسين وما قامت به جماعة الديوان، ثم مرورا بجهود الأدباء والنقاد المهجريين، فقد دعا طه حسين إلى اصلاحات جذرية

---

[1] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1937، ص155.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص351.

في مسار التعليم، انطلاقا من تعميم التعليم وتحقق الحرية فيه، ثم الانفتاح على ثقافة الشرق والغرب، ولا يعطي هذا الجهد ثمرته إلا عن طريق نقد الأنا ونقد الآخر نقدا فاعلا وبناء.[1]

ومن هنا، فإن طه حسين يرى أن التجديد في الأدب والنقد ينطلق من المنظومة التعليمية، فهي العامل الفعال في عملية البعث والإحياء، وهي أيضا الركيزة الأساسية لتحقيق الرقي الفكري والمعرفي، ولا يتحقق ذلك إلا عن طريق الانفتاح على آداب الشرق والغرب.

ويرى أيضا أن "الجنس الأوروبي" ليس هو أرقى من "الجنس العربي" ولا العربي قد كتب عليه الخلود في الجهل والتخلف، بل يمكن للمصري أو العربي أن يلحق بالركب، وأن يحقق التقدم والتميز عن طريق إصلاح المنظومة التعليمية.[2]

ونجد طه حسين يواصل كلامه في هذا المجال ليزيده تأكيدا بأن الرقي ودفع البلاد إلى التنمية والحضارة يكمن في شيء واحد وهو إصلاح التعليم، يقول: "...وسبيل ذلك واحدة لا ثاني لها وهي: بناء التعليم على أساس متين".[3]

وعلى هذا الأساس، فإن طه حسين يقدم مشروع إصلاح للثقافة العربية والمنظومة التعليمية في مؤسسات التعليم العالي، محاولا من خلال ذلك تقديم حلول للارتقاء بالجيل الجديد إلى مستوى التحديات الحضارية.

وعلى هذا الدرب سار جماعة الديوان حيث إنهم نظروا إل كتابات من سبقهم ومن عاصرهم من الأدباء والنقاد خاصة رواد المدرسة الشعرية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين والتي ردت إلى الشعر العربي مكانته وحررته من الألفاظ المبتذلة ومن التكلف والتنطع، ودفعته نحو الحياة الجديدة التي تساير شؤون الحياة والمجتمع، وقد انتقد العقاد وصاحباه هذه المدرسة بأنها لم تحقق الخطوة التقدمية المرجوة،

---

[1] ينظر: طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 1996، ص19.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص42.

فهم يرون أن الشاعر يجب أن "يعبر عن روح أمته وعن نوازع نفسه ودوافعها الإنسانية، وعن الطبيعة وحقائقها الكونية"[1]، وبهذا فإنهم ثاروا على الصناعة اللفظية، والزخرفة التي لا تكاد تجدي نفعا، ولا يقرون بالشاعرية إلا لمن جمع بين التعبير عن روح أمته ونفاذه إلى ضميرها الداخلي وبين امتزاج الشاعر بالظواهر الطبيعية والعواطف الإنسانية.

استطاع العقاد أن يعطي تصورا جديدا للشعر، وأن يعطيه دفعا إلى الأمام وأن يخرج به من الركاكة والدائرة الضيقة التي كان يدور فيها، وهذا ما جعل الخلاف يشتد بينه وبين مخالفيه، أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، واعتبر أن قصائدهم هي إلى التقليد أقرب منها إلى التجديد، ووصفها بالركاكة وعدم التناسب بين أبيات القصيدة الواحدة، وأنكر عليهم أشياء يمكن إجمالها في:

1- الإحالة: أي الاعتساف والشطط.

2- المبالغة التي تخالف الحقائق.

3- الخروج بالفكر عن المعقول.

4- كل ما يؤدي إلى الخروج بالشعر عن حقيقته الجمالية.

وخلاصة فكرة العقاد في مقاييس الشعر وحقيقته ما جاء في قوله: "أما هذه المقاييس فهي في جملتها ثلاثة ألخصها فيما يلي: فأولها أن الشعر قيمة إنسانية، وليس بقيمة لسانية، لأنه وجد عند كل قبيل، وبين الناطقين بكل لسان، فإذا جادت القصيدة من الشعر فهي جيدة في كل لغة،... وثانيها أن القصيدة بنية حية، وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار واحد... وثالثها أن الشعر تعبير، وأن الشاعر لا يعبر عن نفسه صانع، وليس بذي سليقة إنسانية،

[1] حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، أدب النهضة الحديثة، دار الجيل، ط2، بيروت، لبنان، 1991، مج4، ص381.

فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير".[1]

كانت أفكار العقاد النقدية هذه بمثابة إرهاصات دفعت النقاد إلى إيجاد حقل تنافسي، فجعل كل واحد منهم يظهر الجدة في قصائده لينافس خصومه، ويرد مزاعمهم، وهو السبب الذي أدى إلى ظهور الجديد.

وهكذا كان العقاد في نقده رجل الكلمة الحرة، والرأي الجريء وإن بدا في حملاته على أحمد شوقي وجماعة الشعراء المقلدين بعض الشطط والحدة والقسوة والعنف، وقد أفادت حملاته هذه فحاول الشعراء أن ينهجوا في شعرهم منهج التجديد، وإن لم يتيسر لمعظمهم أن ينجحوا في تجديدهم، وحاولوا أن يتحرروا من القيود وإن تجاوز تحررهم أحيانا حدود المعقول.[2]

بهذا كان العقاد رجل الفكر الثاقب والتحليل العميق، والنظرة الشاملة، والشخصية الموسوعية، ويمكن القول بأن العقاد وطه حسين يعدان رائدا الفكر الحديث في الأدب العربي.

نجد كذلك من النقاد الذين كان لهم فضل التجديد في أدب النهضة الحديثة إبراهيم عبد القادر المازني (1890-1949) الذي اتصف منذ بدايات حياته الأدبية والنقدية بعدم ركونه إلى الموروث الأدبي القديم، وقد التقى بالعقاد وعبد الرحمان شكري فحاول معهما أن يصلح مناهج الأدب العربي ويوجهها إلى الحياة الجديدة.

أصدر المازني كتابه الذي سماه "الديوان" وجعله ثورة في وجه التقليد الأدبي عند العرب، واعتبر نسج القصيدة على منوال القدامى هو اجترار وإعادة لما قيل ونادى بصوت عال بالتجديد في الأدب بعامة والشعر بخاصة، وحاول أن ينحو منحى ثقافيا أصله أدب

---

[1] حنا الفاخوري: الموجز في تاريخ الأدب العربي وتاريخه، ج4، ص380.

[2] المرجع نفسه، ص382.

عربـي وفرعـه قـد سـقي وغـذي بثقافـة غربيـة، فهـو يـرى أن الأدب: "صـورة الحيـاة فـي شـتى تقلباتها، وأنه صدق في الإحساس، وصدق في التعبير، وهكذا فالشعر فيض نفسي تتمخض به النفس ثم تجود به متفجرا من أعماقها، ومنطويا على عصارة ما فيها، ومعبرا عن كل ما يعتلج فيها تعبيرا تصوريا إيحائيا فيه امتداد معنوي وعاطفي أبعد مما تستطيع الألفاظ أن تؤديه، وأعمق مما تستطيع العبارة أن تبلغه وتبلغه".[1]

وبهذا التصور للمازني تجاه الأدب عده النقاد قطبا من أقطاب التجديد في الأدب العربي، فامتزجت بهذا التصور ثقافة الأنا وثقافة الآخر، واستطاع المازني أن يوظف أنماطا جديدة ظهرت في الأدب الغربي ليربط الأدب بصاحبه، ويجعله أيضا يعكس الحياة بمختلف جوانبها التي يعيش فيها الأديب، وهو أيضا مثل العقاد عارض الأغراض والأساليب المصطنعة فاشترط في الأدب صدق الإحساس وصدق التعبير، وهو أيضا اعتبر الشعر إيحاء لا يتوقف معنى ألفاظه وكلماته عند منتهى الحروف، بل يتعداها ليحمل عواطف وأحاسيس، كما يحمل معاني وتعابير لم تبلغها الكلمات.

اتجه المازني في تجديده إلى الترجمة للآداب الأوروبية ودعا إليها في كتاباته في مواضع متعددة واعتبر الترجمة أمرا بات أكثر من الضروري للانفتاح على آداب الأمم غير العرب، دعا إلى الترجمة شعرا ونثرا كما يتطلب النص، يقول: "ونحن ممن يقولون بأنه يجب أن تكون هناك إلى جانب الترجمة الشعرية ترجمة نثرية حرفية... ونقول إلى جانب الترجمة الشعرية، لأن النثر وإن كان أدعى إلى الدقة في النقل وأعون على الاحتفاظ بما في الأصل يجرد الرواية من مزية الشعر".[2]

وعلى هذا الأساس، فإن الترجمة –كما يرى المازني– للنص الشعري بأسلوب النثر يفقد النص ميزته الشعرية، لذلك فإن الترجمة المجدية في الأدب هي الترجمة التي تنقل

---

[1] حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، ج4، ص396–397.

[2] إبراهيم المازني: حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص25.

المعاني من غير المساس بالجانب الجمالي والعاطفي، إذ ذاك هو المقصود من النصوص الأدبية.

وهنا تستوقفنا مشكلة هي من الصعوبة بمكان، هذه المشكلة كيف يمكن نقل النص الشعري من اللغة الفرنسية أو الإنجليزية إلى اللغة العربية؟ وأي بحر من بحور الشعر تنسج عليه القصيدة المترجمة؟ هذا الذي وقف المازني أمامه حائرا يقول: "فنقل الشعر من لغة إلى أخرى نثرا لا ينفي وجوب ترجمته شعرا، ولكن كيف يكون ذلك في لغتنا العربية؟ هذا هو محل الإشكال، وأي البحور تختار لشعر شكسبير وغيره من الروائيين؟..."[1]، لذلك فإن ترجمة النصوص الأدبية الغربية لها دور كبير في دفع الأدب العربي إلى الرقي ومسايرة الجديد، إلا أن هذه الترجمة لابد أن تضبط بضوابط في النثر وفي الشعر حتى تنقل المعاني من غير تبديل ولا تزييف.

يسوق المازني شواهد من أشعار الغربيين ويقوم بترجمتها ونقدها: "فيجيء (فتز جرالد) Fitzge Rald، ويعجن هاتين الرباعيتين بما هو شائع في أكثر الرباعيات، ويخرج من هذا المزيج رباعية يقول فيها:

هات لي الكأس فما يجدي الفطن كيف يطوى تحت رجليه الزمن

قد مضى الأمس، ولم يولد غـــد فكفانا اليوم، فاليوم حســـــن

Ah, fill the cup: what boots it to repeat.

How time is slipping underneath our feet.

Unborn tomorrow and dead yesterday.

Why fret about them if today be sweet.[2]

[1] إبراهيم المازني، حصاد الهشيم، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص61.

ونرى المازني الذي دعا إلى الدقة في الترجمة ونقل المعاني، بعد ترجمته لرباعيات "فتز جرالد" يقول في هامش ديوانه، قد ترجمنا نحن رباعيات فتزجرالد وراعينا في ترجمتها الدقة بقدر ما في وسعنا وأثبتنا الأصل إلى جانبها.

ذلك أن الترجمة تعد من أمهات العلوم في عصر المازني وحتى في عصرنا الحاضر، وهو ما يجعل الأدب والنقد معه ينهلان من معينهما الأصلي، ثم بالترجمة تتعدد الأفكار، ويتمكن النقاد والأدباء من الانفتاح على آداب الأمم الأخرى، ألا ترى أن الأدب العربي في عصر ازدهاره جمع بين موروثه وبين آداب اليونان وآداب الرومان، فقام العرب بترجمة فن الشعر لأرسطو، وترجمة كتب الطب والفلك والحساب مثل ما فعل ابن سينا وغيره.

حاول المازني في ديوانه أن يفند أقوال معارضيه في النقد، وعد مذهبهم من المذاهب الجامدة التي ترجع إلى القديم من الأفكار، ووصفها بأنها أسيرة الماضي، وهؤلاء ينظرون إلى أفكار السابقين ولغتهم على أنها شيء له قداسة لا يمكن للاحق أن يمس هذه القداسة أو يخدشها، يقول: "... كأن كل ما قال العرب لا ينبغي أن يأتيه الباطل ولا يجوز إلا أن يكون صحيحا مبرأ من كل عيب! إلى غير ذلك مما يغري المرء باليأس ويحمله على القنوط من صلاح هذه العقول!".[1]

وفي الوقت نفسه فإن المازني يدعو إلى دراسة الأدب القديم الذي لا يمكن إغفاله ولا الاستغناء عنه بالجملة، ولكن دراسة هذا الموروث القديم بدقة نظر وإمعان فكر، وذلك كفيل بمجاوزة التقليد وفتح باب الابتكار والاجتهاد، إن الإنسان كائن بشري مجبول على حب الجمال والجديد في الحياة في شتى المجالات، أفلا يكون مجال الأدب والنقد والفن أولى بالتجديد في اللغة التي يكتب بها النص، والأفكار التي بها ينسج، والمناهج التي بها يحتذى وتتبع، يقول المازني: "ولست أقصد إلى نبذ الكتاب والشعراء الأولين جملة وعدم الاحتفال

[1] إبراهيم المازني: حصاد الهشيم، ص154.

بهم فإن هذا سخف وجهل، ولكني أقول إنه ينبغي أن يدرس المرء في كتاباتهم الأصول الأدبية العامة التي لا ينبغي لكاتب أن يحيد عنها أو يغفلها بحال من الأحوال –كالصدق والإخلاص في العبارة عن الرأي أو الإحساس– وهذا وحده كفيل بالقضاء على فكرة التقليد".[1]

هذا وإن المازني قد حذا حذو صاحبه العقاد فتأثرا بالأدب الرومنسي الإنجليزي بخاصة والآدب الغربية بعامة، فامتزج في كتاباتهم الاتجاه إلى الأدب العربي من أقدم عصوره إلى عصر الانحطاط بالاتجاه إلى آداب الغرب في زمن النهضة الغربية، فدعا إلى التجديد واعتبر الأدب فنا يحتوي كل ما في الحياة، فهو إذا رجل الثقافة الواسعة الذي يريد للأدب العربي تقدما تجديديا على غرار الآداب العالمية.

وبالجملة فإن جهود المازني في دفع عجلة الأدب العربي نحو التقدم مشهودة ومعروفة، وكتاباته متفردة متميزة، ومناهضة للتقليد والجمود تكاد ألا تخفى على كل متتبع للنقد الأدبي، وعليه فإن النقاد اعتبروا كتاباته "تدفق روح، وانصباب هواجس، وانطلاق مزيج من عقل مفكر وعاطفة جياشة، وغنى تعبيري حافل باللباقة وروعة الأداء، ولهذا عد المازني من أركان النهضة الحديثة الذين وجهوا الأدب العربي الحديث شطر الفن الحقيقي وشطر الروح الإنسانية الخالدة".[2]

أدب المهجـر:

نتحدث في هذا المدخل عن اتجاهات الأدب العربي الحديث، ولا يمكن إغفال صورة الأدب الذي أنتجه الأدباء والنقاد العرب الذين هاجروا نحو القارة الأمريكية وراء البحار، وهو أدب ذو جذور عربية وامتدت أغصانه إلى حيث هاجر أصحابه ومنتجوه، وهو امتداد للأدب العربي، ليكمل بناءه حتى يبلغ صرحه المنشود.

---

[1] إبراهيم المازني: حصاد الهشيم، ص154.

[2] حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص320.

يمكننا القول إن الاتجاه الثقافي في النقد الحديث عمد على إرساء قواعد، وبناء أسس، تعتمد على دراسة الأدب العربي بجميع اتجاهاته وتعدد مناهجه وتنوع ثقافاته، وهي أيضا تقوم على نقد ما هو موجود لا لغرض كشف مواطن الضعف فيه فحسب، ولكن من أجل تجاوزه ثم بلوغ مجاراة الآداب العالمية، فاتجه النقاد العرب الذين ساقتهم المقادير إلى البعد عن مواطنهم التي ولدوا وشبوا فيها إلى ثقافة الأدباء والنقاد الغربيين، فكان نتاجهم عربي المنبع، غربي الفرع، فاستطاعوا أن يمزجوا بين الثقافتين العربية والغربية، ويبدوا ذلك جليا في كتاباتهم وأشعارهم.

استطاع أدباء المهجر على الرغم من تغير الأحوال التي ألفوها، أن يثبتوا وجودهم الثقافي، وأن ينشروا زادهم المعرفي، متجاوزين في ذلك طوفان العجمة وهم في غير بلادهم، حتى أثنى عليهم الرئيس الأمريكي "روزفلت"، فقال لجبران مكرما له: "أنت أول عاصفة انطلقت من الشرق واكتسحت الغرب، ولكنها لم تحمل إلى شواطئنا غير الزهور".[1]

هذا وإن الأدب العربي بدأ يتغلغل في الأوساط الثقافية الغربية، فلقي قبولا من المثقفين، وتهيأت له الأرضية الخصبة، فاكتسى حلة جديدة عن طريق التأثير والتأثر، فأفاد واستفاد، وظهرت فيه أساليب في شعره ونثره تختلف عن الأساليب المألوفة من قبل.

إن الهجرة من أهمل العوامل التي تثري العلوم والمعارف، والآداب والفنون، وقد عرف هذا منذ القرون الأولى حين هاجر المسلمون إلى بلاد الفرس والروم والترك، ثم إلى بلاد الأندلس، فظهرت قصائد تمتاز بموسيقى ومضامين تختلف عما ألفه الشعراء والنقاد قبل ذلك.

وإلى جانب الهجرة نجد شيئا آخر يعد هو كذلك من العوامل الأساسية في إثراء الأدب، إنه عامل الترجمة الذي يؤدي إلى المداخلة بين الأفكار والمعاني، فتتلاقح الأفكار

---

[1] نظمي عبد البديع محمد: أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب، دراسة تحليلية ونقدية موازية، دار الفكر، القاهرة، مصر، ص18.

والمعاني بين أدبين أو آداب متعددة، فيحدث الإثراء في الأدب، شعره ونثره مما يدفعه إلى الرقي والتجديد والسير مع الآداب العالمية. إن أدب المهجر تداخلت ثقافته بين الثقافة العربية والثقافة الإنجليزية عبر الأمريكيتين الشمالية والجنوبية، فتجددت ألفاظه المعجمية، ونحت أفكاره نحوا متأثرا بشعراء الغرب، فتغنى الشعراء بالطبيعة والتفاؤل ونبذ التشاؤم وما إلى ذلك من الأساليب الجديدة، فخرج أدبهم في صورة عربية الملامح والسمات، متحددة العناصر مشرقة وضاءة ذات طعوم عديدة تبعا لأصوله المتعددة، وروافده الوفيرة، فالغرب والشرق من ناحية التلاقي والأخذ والتقارض والتهادي صنوان، يتصل ويتلاقح ما في الشرق مع ما في الغرب والعكس بالعكس، في كل من الصناعات والعلوم والفنون والآداب، وكل ما يتصل بجوانب الحياة.

وعلى هذا الأساس فإن الأدب يمكن عده كائنا حيا يجري عليه ما يجري على سائر الكائنات الحية من أعراض الحياة والموت، فالأدب الحي السيار، والكثير التشابك بين آداب الأمم هو أدب خالد.[1]

السمات البارزة في أدب المهجريين:

ظل المهجريون يحتفظون بلغتهم الأم، فعبروا بها في حياتهم اليومية وكتبوا بها أدبهم، وكرسوا بها أفكارهم بالرغم من تعارضها مع اللغة الموظفة في بلاد مهجرهم، كيف لا، ولغتهم الأم هي اللغة العربية، لغة الضاد، لغة موصوفة من أهلها ومن غير أهلها بالثراء والخصوبة، تقول المستشرقة الألمانية "زيغريد هونكه": "وتمتاز اللغة العربية خاصة واللغات السامية عامة عن اللغات الأندو جرمانية بأن أصل كل كلمة يتكون دائما من عدد من الحروف الساكنة عددها في الغالب ثلاثة، والحروف الساكنة تبقى غالبا لا تتغير، أما الحروف المتحركة فهي التي تتغير تبعا للمعنى وخضوعا لقواعد اللغة، وهي تدخل على جميع الحروف الساكنة في الكلمات المختلفة بطريقة واحدة تقريبا، مما أوجد في اللغة عددا

[1] ينظر: نظمي عبد البديع محمد: أدب المهجريين، أصالة الشرق وفكر الغرب، ص57.

لا يحصى من الكلمات، وبالرغم أن اللغات الجرمانية خاصة الألمانية يصعب استخدامها في القافية فقد اتخذت الطابع العربي طابعا لها ونبذت الأصول الجرمانية والإغريقية حتى صارت غريبة علينا اليوم".[1]

هذه المستشرقة الألمانية تعترف بخصوبة اللغة العربية وهو ما جعل الشعر في وزنه وقافيته مطاوعا في لسان الشاعر العربي، لذلك لم يكن بدعا من الزمن أن يتجه المهجريون في أدبهم إلى اللغة العربية لما ذكرناه من أسباب.

شيء آخر يجعل الأديب في المهجر يكتب باللغة العربية هو محافظتهم على هويتهم حتى في مأكلهم وملبسهم ومشربهم، ورغبة منهم كذلك في نشر الثقافة العربية في أوساط المثقفين الأمريكيين، فاصطبغت أشعارهم بصبغة التجديد، ووصلت آدابهم إلى أدباء المشرق ونقاده فأعجبوا بها، ونقدوها نقدا متفاعلا سواء منهم المحافظون أم المجددون.

لم يكن التجديد شيئا مقصودا عند الأدباء المهجريين كما كان ذلك عند أهل المشرق حينما اشتد الصراع بين المجددين والمحافظين، بل كان ذلك عفويا مرده إلى امتزاج الثقافتين العربية والأمريكية فتمخض عن ذلك نتاج أدبي اعتبره النقاد زخما معرفيا وكنزا ثقافيا دفع الأدب العربي من ركوده إلى صحوه وإفاقته، ومن دائرته المحدودة فكريا وجغرافيا إلى انفتاح على عالم غير محدود، ومن وصفه بأنه أدب يمثل شعبه ومنتجوه، إلى وصف يكاد يضفي عليه سمة العالمية بين آداب الأمم البائدة والحاضرة.

إن البيئة الجديدة في المهجر أملت على الأدباء والنقاد ثقافة جديدة فتأثروا بشعراء الغرب الذين يمجدون الطبيعة، ويتغنون بها حتى يصلوا إلى مرحلة الذوبان والإحلال فيها، فكانت هذه السمة بارزة في نتاج أغلبهم، يقول ميخائيل نعيمة[2]:

---

[1] زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب، أثر الحضارة العربية في أوربا، ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار الجيل ودار الآفاق الجديدة، ط8، بيروت، لبنان، 1993، ص507-508.

[2] ميخائيل نعيمة: همس الجفون (ديوان)، دار نوفل، ط6، بيروت، لبنان، 2004، ص08.

يا نهر هل نضبت مياهك ، فانقطعت عن الخرير؟

أم قد هرمت وخار عزمك ، فانثنيت عن المسير؟

بالأمس كنت مرنما بين الحدائق والزهور.

تتلوا على الدنيا وما فيها أحاديث الدهور.

يخاطب نعيمة في هذه الأبيات النهر كأنه حي ناطق، ويطرح في خطابه تساؤلات عدة، وهذا الخطاب توجه جديد في الشعر العربي، إنه ناتج عن امتزاج ثقافة الشاعر العربية بالثقافة الغربية، فحدث التأثير والتأثر، والأخذ والعطاء، ومن ثمة ظهرت الكتابة بلون جديد في الشعر العربي، ودرج في هذا اللون الرقة والصفاء والنعومة في الأسلوب والتعبير، وطغى في جرسه الموسيقي الحزن والحس المرهف، وهذا يجعلنا ندرك جدة الصورة الشعرية وحيويتها.

هذه الجدة التي نلمسها في شعر المهجريين مردها إلى قصائد بعض شعراء الغرب الذين نسجوا قصائد جردوها من القافية ومنوال الشطرين، ويتقدم هؤلاء الشعراء الغربيين "توماس إليوت" الشاعر الانجليزي وصاحب نظرية "المعادل الموضوعي" الذي كتب قصيدة عنونها بـ "الأرض الخراب" «The wast land»، والتي نشرها عام 1922[1]، فتزامن نشرها مع فترة نشاط أدباء العرب في المهجر فتأثروا بهذا الشعر الجديد، الذي تحرر من الوزن والقافية فاتجهوا معه هذا الاتجاه الجديد، وكان ذلك بدء لمفهوم جديد في الشعر شكلا ومضمونا. نعم بقي شعراء آخرون التزموا الوزن والقافية ونظموا قصائد على المنوال القديم بلغة راقية ورصينة تختلف عن لغة النثر والقصيدة الحرة كما سماها أصحابها فيما بعد.

يذكر أن الشعراء المهجريين ضربوا عن كثير من الأغراض القديمة صفحا، يكاد القارئ ألا يجد في أشعارهم مدحا ولا رثاء لأن البيئة التي يعيشون فيها بعيدة عن شعر

[1] ينظر: توماس إليوت: أرض الضياع، ترجمة ودراسة نبيل راغب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2011، ص41.

المناسبات، فلا غرو إذا أن يتجه هؤلاء الشعراء في تجديدهم نحو الأدب من أجل الفن، كما اتجهوا إلى التعمق في النزعة الإنسانية فوظفوا في ذلك ثمرة أدب غربي ذي مشارب متعددة، واتجاهات متنوعة منها: الاتجاه الرمزي، الواقعي، الرومانسي، وغيرها من الاتجاهات الحديثة التي ظهرت في الساحة الأدبية وترجموا آدابهم إلى اللغة العربية.

اتصال أدباء المهجر بأدباء الشرق:

كان من حسن الأقدار أن تنشأ همزة وصل بين المهجريين وأدباء الشرق في مصر، فيلتقي الأدبان في نقاط تقاطع، فكلاهما تأثر بآداب الغرب المترجمة، وهما أيضا أصحاب نية جازمة لبعث الأدب العربي ودفعه نحو التجديد، نلمس هذا في الكتاب النقدي الذي كتبه ميخائيل نعيمة وسماه "الغربال"، يقوم فيه بتقديم كتابة نقدية عن كتاب الديوان الذي ألفه زعيم جماعة الديوان –عباس محمود العقاد– فيقول: "ألا بارك الله في مصر فما كل ما تنثره تثرثره، ولا كل ما تنظمه بهرجة. وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام، وتؤله رصف القوافي، فكم زَمرت لبهلوان وطبلت لمشعوذ، وطيبت لسكران! غير أني عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء".[1]

هذا اعتراف من نعيمة بأن الأدب في المشرق – مصر– قد حذا نحو التجديد، وتحرر من أسر القافية التقليدية، وزخرف اللفظ من غير اهتمام بقضايا الإنسان المعاصر، وأن وجهتي الأدب في المهجر والشرق أوشكتا على التقارب وأنها بعد ذلك تصب في مصب واحد، فنجده يقول: "... والذي أعطاني هذا اليقين هو كتاب اشترك في تأليفه اثنان من أدباء مصر، دعواه "الديوان". إن الجزأين الذين صدرا إلى الآن من "الديوان" يقعان في نحو 150 صفحة من حجم كبير، لكنها صفحات مرصوصة محشوة بما يفسح للقارئ مجالا واسعا للتأمل، ويحمله بسهولة إلى حيث يشاء صاحبا الكتاب أن يسيرا به".[2]

---

[1] ميخائل نعيمة: الغربال، دار نوفل، ط15، بيروت، لبنان، 1991، ص207.

[2] المرجع نفسه، ص210.

لقد وصف نعيمة "الديوان" بأوصاف نقدية ارتقت به، حيث شبه التأليف بين صفحاته بالمرصوص وذلك وصف يضفي على ديوان العقاد والمازني صفة الجدة في المضمون، والعمق في الأفكار، والتناسب بين الألفاظ، وحسن الاختيار في الأسلوب، كأن ما في الديوان بنيان مرصوص، ومن ثم فإن ما في الديوان من قصائد وآراء نقدية...، تمثل للقارئ مجالا واسعا للتأمل، وهذا شيء ينقل القارئ من القراءة السطحية المألوفة إلى القراءة العميقة التي تحمل صاحبها إلى أن يكون إيجابيا منتجا، لا سلبيا مستهلكا.

إن هذا الوصف هو الهدف الأساسي الذي دعا إليه صاحبا الديوان وسعيا في تحقيقه، وجاهدا من أجله. ذلك هو ما جعل الصراع يشتد بينهم وبين مخالفيهم من المحافظين، فأقام كلا من الفريقين حجته، وبسط براهينه فتولد عن ذلك بعد مخاض عسير نتاج أدبي ونقدي غزير.

وبالجملة فإن الأدب العربي عرف قفزة نوعية منذ فترة النهضة الأدبية في بداية القرن التاسع عشر، ابتداء من كتاب الوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفي ثم محمود سامي البارودي إلى ظهور أدباء وأساطين عرفتهم هذه النهضة فدفعوا الأدب العربي نحو الرقي دفعا قويا. اشترك في هذه النهضة أدباء من الشرق وآخرون من المهجر، أما من الشرق فتظهر "جماعة الديوان" بنقديها النظري والتطبيقي، وتظهر "جماعة أبولو" التي دافعت من أجل التجديد نحو الحداثة، وتزامن مع هذه الحركات المشرقية ظهور حركة المهجريين التجديدية فزادت الأدب العربي ثراء معرفيا وثقافيا، ونشرت الأدب العربي في القارة الأمريكية لتكسبه وصفا عالميا أخرجه عن النطاق الضيق المحدود.

بناء على ما قدمناه فإن الأدب العربي المعاصر تتجاذبه ثقافات متعددة، فهو عربي في جذوره وأصوله، يجمع بين ثقافة ما قبل الإسلام، وثقافة ما بعد الإسلام، امتزجت هذه الثقافة بالثقافة اليونانية والرومانية وثقافات أخرى كثيرة لا يتسع المجال لذكرها، وهو كذلك

غربـي فـي تنـازع أمـره وتجديـده، حتـى لا نكـاد نجـد أديبـا مـن أدبـاء النهضـة المجـددين إلا ويحسن أكثر من ثقافة أمة واحدة.

وعليه فإن الأدب العربي المعاصر اتجه إلى ثقافة الأمم الأخرى ليستفيد منها، فقام بالانفتاح على الآخر، وقارن بين الآداب، وترجم المؤلفات الأجنبية وحاول الرقي إلى مصاف الآداب العالمية، وقد حضر الباحث محاضرة للناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو[1]، فسئل عن أم العلوم، فأجاب: "أم العلوم في عصرنا هي الترجمة".

مصطلحات ومفاهيم ورؤى:

حضي النقد الأدبي العربي بكثير من الدراسات التي قدمت للقارئ النقد في قالب غلب عليه التحول في الرؤية والمفهوم من زمن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، وذلك وفق الثقافات التي تفسر المصطلحات الأدبية والنقدية تفسيرا يخضع للمنطلقات المعرفية، والمفاهيم الأساسية لكل نص أدبي ووفق ثقافة معينة، ذلك أن النص الأدبي هو نسق من العلامات يحمل دلالات ذات قيمة ثقافية.

ومن المعلوم أن الحركة النقدية في تطور مستمر، كلما ظهرت مدرسة نقدية تبنت منهجا وبنته على أسس تراها مجدية وحديثة، ومن ثم فإنها ستوظف مصطلحات تنطلق من مدلولها، وتتخذها مفاتيح للولوج إلى النص عبر الدراسة النقدية، هذه الأخيرة هي عملية فكرية تنصب عل الأعمال الأدبية قصد فهمها أو تقريبها أو تفسيرها أو تقويمها.

ولقد عرفت الساحة النقدية العربية اضطرابا واضحا في تحديد المنهج المتبع، وضبط المصطلحات الأدبية والنقدية، أضف إلى ذلك عامل الترجمة الذي يتسم بالفردانية حتى أن القارئ يجد لمصطلح واحد ترجمات تفوق أحيانا الثلاثين أو الأربعين، وهذا كله راجع إلى الثقافات الغربية الوافدة والتأثر بثقافة الآخر، ومن الطبيعي أن يقلد ذووا الآداب الجامدة

[1] عبد الفتاح كيليطو: محاضرة بعنوان الأعمال الكاملة للناقد، 17 فيفري 2017، قاعة إدموند عمران المليح، الدار البيضاء، المغرب.

الضـعيفة أصـحاب الآداب المتطـورة الراقيـة، والمغلـوب مولـع بتقليـد الغالـب كمـا يقـول ابـن خلدون، وذلك طمعا من المذكورين أولا أن يلحقوا بالركب ويواكبوا الحضارة المهيمنة.

وعلى هذا الأساس فإنه لابد من بسط القول في إيضاح المصطلحات، وشرح المفاهيم التي لها علاقة وطيدة بدراستنا هذه، فالأدب والنقد صنوان أصلهما واحد، وفروعهما يخدم كل منهما الآخر، وهما أيضا متلازمان لا وجود لأحدهما دون الآخر، ومن الطبيعي أيضا أن تتحول دلالة المصطلحات من زمن إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، كذلك من ثقافة إلى ثقافة أخرى، نأخذ على سبيل المثال قولنا: "هذا يهودي" يختلف مدلول الجملة لدى العربي ولدى رجل من أصول أوربية أو يهودية، فالأول يشعره سماع الجملة بالاشمئزاز والصفات الذميمة، والثاني يشعره بالافتخار والاعتزاز، وفيما يأتي توضيح مدلول بعض المصطلحات التي تخدم هذا البحث وهي بمثابة مفاتيح له:

نبدأ بشرح الألفاظ التي يحويها عنوان البحث، باعتبار أن العنوان يحمل دلالات مكثفة كخاصية مميزة له، وأن جميع فصول البحث ومواده تصب في العنوان. عند تصفح العنوان تعترضنا المصطلحات الآتية: الاتجاه الثقافي، النقد العربي، المعاصر، التحولات النقدية، التحولات الثقافية...، وكل مصطلح من هذه المصطلحات يحيلنا على دلالات ومفاهيم تندرج تحته، ومن المسلم به أن الدلالة في المصطلحات المعاصرة تكاد تكون زئبقية لا يمكن حصرها بحال من الأحوال، خلافا للدراسات التقليدية المعيارية التي تفسر الألفاظ، وتشرح المصطلحات بطريقة توشك أن تجزم بالمعنى المتوصل إليه.

1/ الاتجاه الثقافي:

أ/ لغة: الاتجاه في اللغة هو القصد، أي أن المرء يكون قد حدد في مرحلة سابقة نقطة يريد الوصل إليها، جاء في معجم المقاييس مصدر اتجه يقال مشى في اتجاه معاكس، أي في وجهة معاكسة، والاتجاه مأخوذ من الوجهة والجهة. والواو والجيم والهاء أصل واحد يدل على

مقابلة لشيء. واجهت فلانا: جعلت وجهي تلقاء وجهه، والوجهة كل موضع استقبلته، قال الله تعالي: ﴿ وَلِكُلٍّ وِجْهَةٌ هُوَ مُوَلِّيهَا﴾[1].[2]

وقال الفيروز آبادي في القاموس المحيط: "وتجهت إليك، أتجه ووجهت إليك توجيها: توَجهت".[3]

وجاء في لسان العرب: وتجهت إليك أتجه أي توجهت، لأن أصل التاء فيها واو وتوجه إليه: ذهب، قال ابن بري: قال أبو زيد تجه الرجل يتجه تجها، وقال الأصمعي: تجه بالفتح، وأنشد أبو زيد لمرداس بن حصين:

قصرت له القبيلة إذ تجهنا وما ضاقت بشدته ذراعي

والأصمعي يرويه: تجهنا، والذي أراده اتجهنا حذف ألف الوصل وإحدى التاءين.[4]

مجموع هذه التعريفات تدور في محور واحد، هو أن الاتجاه في مفهومه اللغوي أن يقصد المرء وجهة حسية أو معنوية لها نقطة بداية ولها نقطة نهاية محددة الأهداف.

ب/ اصطلاحا: تعددت التعريفات للاتجاه حسب الحقل المعرفي الذي يشتغل فيه صاحب التعريف، ويمكن للباحث أن يسوق بعضا منها:

التعريف الأول: "الاتجاه هو الحالة الوجدانية للفرد التي تتكون بناء على ما يوجد لديه من معتقدات أو تصورات فيما يتعلق بموضوع ما أو أشخاص معينين والتي تدفعه في معظم الأحيان إلى القيام ببعض الاستجابات أو السلوكيات حيالها في موقف معين، ويتخذ من خلال هذه الاستجابات درجة رفضه أو قبوله لهذا الموضوع أو هؤلاء الأشخاص".[5]

---

[1] سورة البقرة، الآية: 148.

[2] أحمد ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص1083.

[3] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، المكتبة التوفيقية، القاهرة، مصر، باب الهاء فصل الواو.

[4] ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003، ص229، (باب الواو).

[5] عبد اللطيف محمد خليفة: سيكولوجية الاتجاهات، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998، ص490.

هـذا التعريـف لعبـد اللطيـف محمـد خليفـة يـورده فـي كتابـه سـيكولوجية الاتجاهـات، وينطلـق مـن النظـرة السـلوكية أو مـن علـم الـنفس الاجتمـاعي، فنجـده يركـز علـى الحالـة الوجدانيـة (النفسـية) للفـرد ومـا يختلجهـا مـن معتقـدات وتصـورات ينطلـق منهـا ليتجـه نحـو الوصول إلى نتائج تجاه ظاهرة ما، سواء كانت بشرية أم طبيعية.

ويعرف "هاري أبشو" الاتجاه بأنـه: "المواقف التـي يتخذها الأفراد فـي مواجهـة القضـايا والمسائل والأمور المحيطة بهم، بحيث يمكن أن نستدل على هذه المواقف من خـلال النظر إلى الاتجاه على أنه بناء يتكون من ثلاثة أجزاء:

الأول: يغلـب عليـه الطـابع المعرفـي ويشير إلـى المعلومـات التـي لـدى الفرد والمتعلقة بهـذه القضـايا أو المسـائل. أمـا الثـاني: فسـلوكي ويتمثـل فـي الأفعـال التـي يقوم بهـا الفرد أو يعمل على الدفاع عنها أو تسهيلها فيما يتصل في هذه القضايا. والثالث: انفعالي ويعبر عن مشاعر الفرد لكل ما يتصل بهذه القضايا.[1]

من الملاحظ فـي هذا التعريـف أن فيـه تداخلا بينـه وبين التعريـف الذي سبقه، إلا أن هذا الأخير فيه تفصيل أكبر، وجعل الاتجاه عبارة عن مواقف يتخذها كل فرد تجاه قضية مـن القضـايا، وأن هـذه المواقـف تنطلـق مـن جـزء معرفـي أو سـلوكي أو انفعـالي، وتكـاد التعريفات الواردة فـي هذا المجال أن تتفق على أن الاتجاهات مكتسبة ومتعلمة وتتمثل فـي ثبات نسبي من خلال احتكاك الفرد ببيئته ومجتمعه.

مفهوم الاتجاه في النقد الأدبي:

إذا كـان المفهـوم اللغـوي للاتجـاه هـو الوصـول إلـى نقطـة محـددة، فـإن هـذا المفهـوم يتعدى المعنى اللغوي إلى الحقل النقدي، ومنـه فإن الاتجاه النقدي هو ممارسة نقدية ترتكز على مبادئ وأسس، تنطلق منها لتحدد نقطة معينة تريد الوصول إليها، ويتخذ الناقد في هذه

[1] نقلا عن: توفيق مرعي أحمد بلقيس، الميسر في علم النفس التربوي، 1983، ص240، مجلة جامعة دمشق، مج28، العدد، 3-4، 2012.

الطريق أدوات يوظفها ويستعين بها من أجل الوصول إلى نتيجة مقررة في الذهن سلفا، وعلى هذا الأساس فالاتجاه النقدي هو مجموعة الأدوات والوسائل من أجل الوصول إلى نقطة محددة، ويدخل فيه كذلك الحوافز الذاتية للكاتب أو الناقد لأنه يقوم بإفراغ أفكار وخواطر ومفاهيم فيما يريد كتابته، وعلى هذا يمكننا أن نقول أن الاتجاه النقدي له جانبان:

أحدهما ظاهر وهو الأدوات والوسائل التي يتخذها الكاتب في الأدب أو الناقد للأدب من أجل الوصول إلى نقطة محددة.

والثاني: باطن خفي يكمن في الاستعدادات النفسية والشحنات العاطفية والقدرات العلمية المكتسبة للكاتب في كتابته أو الناقد في دراسته النقدية.

وقد ظهرت في الساحة النقدية الحديثة اتجاهات متعددة تدرس النص من الجوانب السياقية التي أنتجته فظهر الاتجاه التاريخي والنفسي والاجتماعي والفني، وقد اعتمد النقاد في أعمالهم على هذه المناهج حتى جاءت مرحلة الحداثة فظهرت الاتجاهات النسقية التي تدرس النص في ذاته ومن أجل ذاته.

ويحاول الباحث في هذه الدراسة أن يتناول الاتجاه الثقافي في النقد العربي، ليتتبع الجوانب الثقافية عند النقاد المعاصرين من أجل التعرف على الأدوات والوسائل التي استخدموها في نقدهم للنصوص، وكذا ميولاتهم ومنابع ثقافاتهم خاصة وأن الساحة النقدية المعاصرة أصبحت تموج بأفكار متعددة وباتجاهات ومناهج تتجاوز الحصر، ومن المسلم به فإن النقد العربي المعاصر تعددت مشاربه، واختلفت منابعه، فارتأينا أن نبحث في الثقافات التي تأثر بها النقد العربي المعاصر.

نأخذ مصطلح "ثقافة" ونقف على تعريفه وتفسير مفهومه كما جاء في تعريفات النقاد المعاصرين له.

الثقافة لغة:

قال صاحب القاموس المحيط: "ثقف، ثقفا وثقافة، صار حاذقا خفيفا فطنا، فهو ثقف، كحبر".[1]

وجاء لفظ الثقافة في معجم المقاييس، قال: "الثاء والقاف والفاء كلمة واحدة إليها يرجع الفروع، وهو إقامة درء الشيء، ويقال: ثقفت القناة إذا أقمت عوجها، قال: [الكامل]

نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منآدها.

وثقفت هذا الكلام من فلان، ورجل ثقف لقف، وذلك أن يصيب علم ما يسمعه على استواء، ويقال ثقفت به إذا ظفرت به، قال: [الوافر].

فإما تثقفوني فاقتلوني وإن أثقف فسوف ترون بالي.

فإن قيل فما وجه قرب هذا من الأول؟

قيل لـه: أليس إذا ثقفه فقد أمسكه وكذلك الظافر بالشيء يمسكه، فالقياس بأخذهما مأخذا واحدا".[2]

وجاء لفظ الثقافة أيضا في لسان العرب، فقال ابن منظور: "ابن السكيت: رجل ثقف لقف إذا كان ضابطا لما يحويه قائما بـه، ويقال: ثقف الشيء وهو سرعة التعلم، ابن دريد: ثقفت الشيء حذقته، وثقفته إذا ظفرت بـه، قال الله تعالى: ﴿**فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ**﴾[3]، ففي حديث الهجرة: وهو غلام لقن ثقف أي ذو فطنة وذكاء، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه".[4]

---

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص137، باب الفاء فصل الثاء.

[2] أحمد ابن فارس: معجم المقاييس، ص185.

[3] سورة الأنفال، الآية: 57.

[4] ابن منظور: لسان العرب، ج1، ص684، (باب الثاء).

ومـن التعريفـات اللغويـة التـي أوردتهـا المعـاجم يتبـين أن معنـى الثقافـة هـو الإدراك بالشيء أو الحذق أو الثبات في المعرفة، وقد أخذ مفهوم الثقافة يتطور عبر العصور حتى أصبح يعني أصناف المعرفة والفنون، وانفك عن الاستعمال في المجالات المادية كالسيف والظفر بالعدو وما إلى ذلك، وتعددت التعريفات في النقد المعاصر للثقافة، وأجمع ما قيل في ذلك أن الثقافة هي الأخذ من كل علم بطرف، أو هي التمكن من العلوم والآداب والفنون.

التعريف الاصطلاحي:

تحدثنا سلفا أن مفهوم الثقافة عام وعائم، وهذا يجعلنا لا نستطيع أن نحصره في تعريف محدد المعالم، محصور الدلالات، كما يجعلنا بعيدين عن التعريف المانع الجامع لمصطلح الثقافة، والسبب في ذلك أن المصطلح قديم الظهور، وقد تناوله الأدباء والشعراء والنقاد فوظفوه في نتاجهم الأدبي، وتطور استعماله من عصر إلى آخر حتى أعطي التفاتة خاصة في زمن الحداثة وما بعد الحداثة، فوظفته الأنثروبولوجيا الثقافية ونتج عنه ظهور النقد الثقافي، وأصبح النقد الأدبي لا يستطيع الانفكاك عن هذا المصطلح سواء في الآداب الغربية أم في الآداب العربية.

ظهرت الدراسات الثقافية في شتى حقول المعرفة، فتبنت أول الأمر مبدأ التشكيك النقدي للوصول إلى اكتشاف المعرفة الإنسانية، فقامت بمساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية، وممارسات النظرية الجمالية، ولعبت فيها دورا حاسما، وهذا ما يجعلها إفرازا للنظرية البنيوية وما بعدها. فالثقافة إذا تحيط بعالم الفن، والخيال، والأفكار، كما تحيط أيضا بالتشكلات البشرية حيث يكون الكل أكبر من مجموع العناصر.[1]

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص140.

وعلى هذا فإن الثقافة لا يمكن حصرها كما أسلفنا، إلا إذا أضفناها إلى إطار خاص أو حيز محصور يتعلق بدراسة معينة، مثلما فعل كلود ليفي ستراوس[1] في دراسته الأسطورة دراسة أنثروبولوجية.

وإذا كان مفهوم الثقافة عائم وعام فإن هذا لا يمنعنا أن نأخذ بعض التعريفات التي جاءت في هذا المجال قصد توسيع الفكرة وتقريب الفهم للقارئ، وإثراء مادة البحث.

يقول يوري لوتمان في تعريف الثقافة: "ثمة طرق كثيرة لتحديد مفهوم الثقافة ولكن لن يثبط همتنا –سعيا إلى مفهوم مرتضى– اختلاف الفحوى الدلالي لمفهوم الثقافة في الأدوار التاريخية المتباينة، ولاختلافه كذلك بين الدارسين في زمننا هذا إذا استقر لدينا أن معنى الاصطلاح إنما يستنتج من نمط الثقافة نفسها: ذلك أن كل ثقافة تاريخية إنما تنتج نمطا ثقافيا خاصا يميزها، لهذا فإن الدرس المقارن لدلالات مصطلح الثقافة عبر القرون يمنح مادة غنية تعين في تصنيف أنماط الثقافات".[2]

يتحدث يوري لوتمان في تعريفه هذا للثقافة فيعترف بعدم وجود قالب جاهز في تحديد مفهوم الثقافة وهذا لا يمنع من الإدلاء بدلونا لنقارب في وضع مفهوم لها، وقد أرجع هذا الغموض في المفهوم إلى تباين الأزمنة التي وظفت الثقافة، وإلى اختلاف الدارسين في الجوانب التي تناولوا فيها الثقافة، وكل ثقافة تنتج أنماطا خاصة بها.

ويؤيد ما ذهب إليه كلود ليفي ستراوس في هذا المفهوم الذي بناه على الاتجاه السميائي كل من: هار لميس وهولبورن وهما متخصصان في علم الاجتماع فيقولان: "يرى ريموند وليم" أحد أهم المنظرين في الثقافة في كتابه «Keyword» يرى أن الثقافة تعد

---

[1] كلود ليفي ستراوس: عالم وفيلسوف فرنسي، اختص في علم الاجتماع، (1908–2009).

[2] يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، ترجمة سيزا قاسم ونصر أبو حامد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص133.

واحدة من أكثر المفردات تعقيدا في اللغة الإنجليزية، فكلمة ثقافة استعملت بطرق مختلفة سواء من جانب علماء الاجتماع أو في الأحاديث اليومية".[1]

لهذا فإن المنظرين في السيميوطيقا وفي علم الاجتماع يعترفون بأن مصطلح الثقافة يتصف بالزئبقية في المدلول وأنه من أكثر الكلمات تعقيدا، ذلك لأنه استعمل من علماء متخصصين في حقول معرفية مختلفة، وتناولوه من جوانب متباينة.

هذا وإننا نجد من العلماء من قارن بين الثقافة والطبيعة ليصل إلى عنصر مشترك بينهما وهو النمو بعد الميلاد، فالأشياء في الطبيعة تولد ثم تنمو شيئا فشيئا، والمعارف تنمو عن طريق الاكتساب لتكون ثقافة لدى صاحبها، يقول كيلر كرامش: "من الوسائل التي نستعين بها على فهم الثقافة (Culture) مقارنتها بالطبيعة (Nature)، فالطبيعة تحمل معنى الشيء الذي يولد وينمو من الناحية العضوية (وهي كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية Nazscere أي يولد)، كما تشير كلمة ثقافة إلى كل ما ينمو بعد الصقل (وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية Colère التي تعني يصقل)، ومن ثم تثير كلمة ثقافة الجدل التقليدي بين الطبيعة والتربية، هل تقوم الطبيعة بتقرير هوية البشر منذ لحظة الميلاد، أم أن الثقافة تلعب الدور الأهم في تحديد هويتهم من خلال التنشئة الاجتماعية Socialisation والتعليم".[2]

يعود كرامش في هذا التعريف للثقافة إلى الجذر الأصلي في الكلمة عند اليونان فوجد تشابها بين أصل كلمة "طبيعة" وكلمة "ثقافة" ثم يستعين بذلك على إعطاء مفهوم الثقافة عن طريق الجدل بين ما هو ذاتي وما هو مكتسب، من أجل تحديد هوية البشر أو بتعبير آخر، هل هوية البشر تتحدد عن طريق الأشياء الطبيعية التي تتكون عن طريق الميلاد والنمو، أم أنها تتحدد عن طريق الأشياء المكتسبة من الطبيعة الاجتماعية وعن طريق التعليم.

---

[1] هارلميس وهولبورن: سوسيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة حاتم حميد، مجلس دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2010، ص7.

[2] كلير كرامش: اللغة والثقافة، ترجمة أحمد الشيمي، منشورات وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، 2010، ص17.

بناء على ما تقدم فإن الثقافة هي الأخذ من كل علم بطرف، وهذا يحيلنا إلى سعة مجال الثقافة، وأنها تناولها الباحثون والنقاد في أبحاثهم في ميادين متعددة وتخصصات متنوعة، مما جعلهم يعترفون أنه من الصعوبة بمكان أن يجدوا تعريفا محددا للثقافة.

وعلى هذا الأساس فإن الباحث سيتتبع الاتجاهات الثقافية ومدى تحولاتها في الدراسات النقدية العربية، وهذا يضعنا في مجال متعدد الجوانب، نقوم فيه بتتبع الأنساق الثقافية في النقد الأدبي، ووظيفتها المؤسسة للمعاني والرموز والدلالات، وقد ذكرنا في التعريفات السابقة أن المتتبع للثقافة سيجد لها أكثر من مئة تعريف وهذا يوحي بالحركية والانفتاح والشمولية، وهو أمر يجعل البحث معقدا وصعبا يتطلب الإحاطة بمجالات الثقافة في الاتجاهات النقدية ولكن كما قيل ما لا يدرك كله لا يترك جله.

مفهوم النقد الأدبي/العربي:

التعريف اللغوي:

تتعدد معاني كلمة "النقد" في اللغة، فمنها تمييز الدراهم ليتبين جيدها من رديئها وصحيحها من زائفها، ومنها نقد الجوز بالأصبع لاختباره وتعرف حالته، قال في لسان العرب: "النقد: خلاف النسيئة، والنقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها... وناقدت فلانا إذا ناقشته في الأمر".[1]

التعريف الاصطلاحي:

هو الكشف عن جوانب النضج الفني في الإنتاج الأدبي وتمييزها مما سواها عن طريق الشرح والتعليل ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها، ويقوم النقد الأدبي على عمليتين أساسيتين هما:

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج8، ص667 (باب النون).

1/ التفسير: وهنا يقف القارئ على ما في النص من قيم جمالية مثل: الصور، والألفاظ والموسيقى، ويوضح العلاقات الفنية والمعنوية بين عناصر النقد.

2/ التقويم: يستطيع القارئ مستعينا بالخبرة والممارسة الأدبية أن يصدر الحكم العام على العمل الأدبي، وفي هذا الصدد يقول جميل حمداوي: "النقد هو عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان موطن الجودة والرداءة".[1]

وانطلاقا من هذا المفهوم للنقد فإن الناقد يقوم بعملية إبداعية ثانية، حيث يقوم بالوقوف في النص على الألفاظ والصور والأساليب والجوانب الفنية والمعنوية فيقوم بنقدها، ويميز بين جيدها ورديئها لينتج للقارئ عملا فنيا هو في حقيقة الأمر إبداع ثان للنص الأدبي، ومن هنا فإن الناقد لا يتوقف في عمله عند قوله هذا صواب وهذا خطأ، بل يتعدى عمله إلى وظيفة إنتاجية إبداعية لكي يجعل النص الأدبي في تجدد مستمر.

إن القراءة المتعددة للنص تجعل المعنى يتناسل ويتسم بالحركية والانفتاح، ويدفع النص من الجمود إلى الخلود، وهذا ما أشار إليه رولان بارت في كتاباته النقدية، وفي هذا الصدد يقول الناقدان الفرنسيان كارلوني وفيللو: النقد الأدبي هو: "دراسة الأدباء القدامى أو المعاصرين وتفحص مؤلفاتهم بغية توضيحها وشرحها وتقديرها حق قدرها".[2]

وعلى هذا فإن النقد الأدبي لا يقوم بعملية الكشف عن سلبيات النصوص ونقائصها فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى خدمة الثقافة والمجتمع، فيساهم في عملية الإبداع.

مفهوم النقد الجديد (المعاصر):

بعد أن قدمنا تعريفا للنقد الأدبي بوجه عام وعرفنا بأنه عملية فكرية تقوم بعملية الكشف عما في النصوص ليتجاوز ذلك إلى عملية الإبداع، وحيثما يضاف النقد الأدبي إلى كلمة (المعاصر) فإن المعاصرة تعني الزمن القريب، ولاشك أن الحركة النقدية في تطور

---

[1] جميل حمداوي: منتديات ستار تايمز، 2017/03/01، 9ص و33د.

[2] كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، ط2، بيروت، باريس 1984، ص5.

مستمر، كلما ظهرت مدرسة نقدية تبنت منهجا وبنته على أسس تراها مجدية وحديثة، وربما لم يسبقها إلى ذلك أحد من قبل، هذه المدرسة ستصبح تراثا بعد حين من الزمن، ويمكننا القول إن المدارس الموسومة اليوم بالتقليدية كانت في زمنها تجديدية مسايرة للحداثة في الزمن الذي ظهرت فيه.

والنقد العربي المعاصر لا يمكن حصره في فترة زمنية محددة لها بداية محددة بل لابد من الرجوع إلى المكتبة الأدبية التي حوت لنا كما زاخرا من الأفكار والمعارف من أجل الاعتماد عليها لنتمكن من الوصول إلى نقد جديد يمكن أن نطلق عليه اسم المعاصر، والأمر لا يخلوا من الصعوبة والتعقيد، ذلك أن النقد الأدبي لا يمكن أن ينطلق من فراغ بل ترجع أصوله إلى المعارف الموروثة، وليس هو أيضا نقد غربي بحت أخذ من الثقافة الأجنبية وترجم إلى الثقافة العربية، ولكنه نقد يجمع بين أصالته العربية، وبين الثقافة الغربية الوافدة.

والمعاصرة في معناها اللغوي مأخوذة من عاصر يعاصر معاصرة فهو معاصر (اسم فاعل) ومعاصر (اسم مفعول)، والمعاصرة هي معايشة الحاضر بالوجدان والسلوك والإفادة من كل منجزاته العلمية والفكرية وتسخيرها لخدمة الإنسان ورقيه، كما تعني المعاصرة أيضا الحداثة والجِدَة.

من هذا التعريف نفهم بأن المعاصرة تستبعد القديم، وعيله فإن كثيرا من النقاد المعاصرين يحددون فترة المعاصرة ابتداء من نهاية الحرب العالمية الثانية، يقول محمد عابد الجابري: "...أما عندما يرد الوصف (معاصر) منفردا فالغالب أننا نقصد به ما ينتمي إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية"[1]، هذه الفترة الزمنية تمثل تحولا كبيرا في شتى مجالات الحياة، وكان الأدب والنقد واحدا من أهم الأشياء التي عرفت قفزة نوعية في الكتابة والتأليف، وفي

[1] محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، بيروت، لبنان، 1994، ص16.

هذه الدراسة سترد هذه المصطلحات من حين لآخر، لأنها ترتكز أساسا على هذه الفترة الزمنية.

هذا التحديد لزمن المعاصرة يعود إلى ظهور ألوان جديدة في الأدب الغربي والعربي على السواء، فظهرت القصيدة الحرة وقصيدة النثر، وخصت الرواية بمزيد اهتمام، فعرف الأدب تحولات في جوانبه الشكلية والفنية، وبرزت الدعوات الجريئة التي نادت بتجاوز القديم وضمه إلى مكتبة التراث، والتطلع إلى أفكار وأحاسيس وثقافات جديدة تواكب الواقع المادي الذي يتغير في وتيرة سريعة.

هذا وإن مصطلح المعاصرة يحيلنا إلى مصطلح آخر لصيق به، يكاد ألا ينفك أحدهما عن الآخر، إنه مصطلح الحداثة، فما تعني الحداثة في الحقل الأدبي؟ وما مفهومها؟

مفهوم الحداثة:

يرتبط مصطلح الحداثة بالقفزة النوعية المتفردة التي قفزها الأدب بعد منتصف القرن العشرين، وارتبط هذا المصطلح بالعولمة نتيجة لانتشار الرقمنة والحاسوبية في الأوساط العلمية والتعليمية بشكل كبير، ومن الصعوبة بمكان حصر الحداثة بتعريف محدد، ولا يمكن تطويقه من كل الجهات بحال، فالحداثة مصدر مأخوذ من أصل يتكون من ثلاثة أحرف: الحاء والدال والثاء، قال ابن فارس: "الحاء والدال والثاء أصل واحد، هو كون الشيء لم يكن، يقال حدث أمر بعد أن لم يكن، والرجل الحدث الطري في السن، والحديث من هذا، لأنه كلام يحدث منه الشيء بعد الشيء"[1]، ومنه فإن الحديث هو ضد القديم، ويرتبط بما هو جديد، فالحداثة إذن بمفهومها العام هي ظهور حركة نهضوية اجتماعية تتسم بالمعرفة والحضارة والتقدم والانفتاح، وهي كذلك حالة دائمة ومستمرة في البحث والكشف ومجاوزة الواقع والتطلع نحو الجديد، ورفض كثير من القيم التقليدية السائدة.

[1] أحمد ابن فارس: معجم المقاييس، ص253 (باب الحاء).

وفي هذا المقام يرى محمد عابد الجابري أن الحداثة لا تقصد لذاتها وإنما هي وسيلة للوصول إلى غيرها، فالحداثة من أجل الحداثة لا معنى لها ولا تحقق شيئا جديرا بالإشارة إليه، يقول: "إن الحداثة هي على الرغم من الأهمية التي تعطيها للفرد كقيمة في ذاته، ليست من أجل ذاتها، بل هي دوما من أجل غيرها، من أجل عموم الثقافة التي تنبثق فيها، فالحداثة من أجل الحداثة لا معنى لها، الحداثة رسالة ونزوع من أجل التحديث، تحديث الذهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية...".[1]

فالحداثة إذا، هي وسيلة للوصول إلى العلوم والمعارف والثقافات المكتشفة خلال الثورة المعرفية، وخلال الفترة التي دعا فيها الأدباء والنقاد إلى تبني الجديد والاحتفاظ بالقديم في الذاكرة نعود إليه متى دعت الحاجة إلى ذلك.

إن مفهوم الحداثة يستدعي مفهوم التراث، ولا يكتمل المفهوم لدى القارئ إلا بهما معا، لذلك أراد الباحث أن يسوق كلمة "التراث" في ثنايا هذا المفهوم للحداثة حتى تتبلور الفكرة ويتضح المقال، كما قيل الأشياء بأضدادها تتضح، وبمفهوم المخالفة يتحقق البيان.

إنه من المسلم به أن كلمة "تراث" لم ترد في المجال الثقافي الفكري في موروثنا الأدبي القديم، ولم ترد في القرآن الكريم إلا مرة واحدة وبمدلول يخالف المدلول الذي تعنيه في أدبنا المعاصر، جاءت الكلمة في سورة الفجر ﴿**وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا**﴾[2]، وكلمة التراث في الآية الكريمة تدل على المال الموروث، قال ابن جرير الطبري: "وتأكلون أيها الناس الميراث أكلا لًما، يعني أكلا شديدا، لا تتركون منه شيئا"[3]، وعلى هذا فإن كلمة التراث لم ترد في موروثنا بالمعنى الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني كما هو الحال في خطابنا العربي المعاصر.

---

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1991، ص17.

[2] سورة الفجر، الآية: 19.

[3] ابن جرير الطبري: جامع البيان عن تأويل أي القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2005، ص8712.

ويقترح الجابري تعريفا للتراث حسب ما يوظفه الخطاب الأدبي المعاصر فيقول: "التراث هو كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا، أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أم البعيد".[1]

إن المتأمل لهذا التعريف يجد فيه تقاربا بين معنى التراث في القديم ومعناه في الحديث، فالتراث في القديم هو المال الموروث، والتراث في الخطاب المعاصر هو الأفكار والآراء والثقافات سواء هي لنا أو لغيرنا، وسواء كانت من الماضي القريب أم من الماضي البعيد، فالمعنى الأول هو توريث لشيء مادي، والمعنى الثاني توريث للثقافة والأفكار.

مفهوم الفكر العربي الحديث والمعاصر:

الفكر العربي الحديث والمعاصر هو مزيج من ثقافات متعددة، يحن إلى الموروث الثقافي العربي حينا، ويتجه إلى الثقافة الغربية ليسير نحو العالمية حينا آخر، وهذا التأرجح بين الماضي الموروث وبين الحاضر المنشود جعله يبحث عن استراتيجية خاصة به، يؤسس عليها قواعده ويبني عليها صرحه، فبينما هو كذلك وجد نفسه أمام صعوبات تحدق به، واضطرابات لم يستطع الانفكاك منها، فاتسمت الجهود بالفردانية والتخبط في المنهج المسلوك، وتعدد المصطلحات في الترجمة، وأيضا غياب المجمعات الأدبية والنقدية العربية للسعي من أجل الوصول إلى أدب عربي محدد المعالم والرؤى.

يحاول الجابري أن يعطي مفهوما للفكر العربي الحديث والمعاصر، فيقول: "والفكر العربي الحديث والمعاصر –على اختلاف موضوعاته ونزعاته– عبارة عن محاولات مسترسلة تتأرجح بين اتخاذ موقف وتحديد رؤية واختيار منهج، إنه في جملته محاولة متواصلة للبحث عن الطريق".[2]

---

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص45.

[2] ينظر: محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، ص35.

هذه المحاولة المتواصلة أمر طبيعي في النقد العربي وهو يبحث عن الطريق نظرا لتعدد الاتجاهات الفكرية والنقدية المتبناة، واختلاف المصالح السياسية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك من شؤون الحياة.

ويواصل الجابري تحليله للفكر العربي الحديث والمعاصر تحليلا نقديا حتى يصل إلى الفكر العالمي المعاصر، ويحاول أن يعطي مفهوما للمعاصرة يخالف فيه ما اعتاده النقاد بربطه بفترة زمنية محددة البداية ومعروفة النهاية، أما الجابري يرى أن المعاصرة لا يمكن أن تبدأ بالزمان ولا بالتشبث بأفكار تنسب إلى الخطاب المعاصر، أو الكتاب المعاصرين، لأن هذا الصنيع لا يجعل أمة ترقى بعد رجعية وتقهقر، ولا يمكن أن توصف بحياة بعد موت، ولا بنهضة بعد ركود، حيث نجده يقول: "فالفكر العالمي المعاصر، ليس كله معاصرا بالنسبة لنا، فالمعاصرة بالنسبة لنا يجب أن تتحدد، لا بالزمان، بل بالتعاطف والتواصل، هو معاصر لنا ما يمكن أن يساعدنا على حل مشاكلنا أو على اكتساب رؤية واعية صحيحة للقضايا التي تواجهنا إقليميا وعربيا ودوليا".[1]

الفكر العالمي المعاصر المنبثق من مفهوم الجابري هو الفكر الذي يحقق التواصل والتعاطف، والذي بإمكانه أن يقدم لنا حلولا لمعاناتنا ومشاكلنا في الميادين المختلفة، خاصة منها الميدان الثقافي والأدبي بوصفه العصب الحساس والقلب النابض لأمة ترجو الحياة وترجو النجاة.

لقد تزامن ظهور مصطلح "المعاصر" ومصطلح "الحداثة" تزامنا تقريبيا ويكادا أن يكونا متلازمين، فبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت تيارات واتجاهات نقدية تجديدية فثارت على القديم وانتهجت الجديد بداية بظهور القصيدة الحرة ثم قصيدة النثر، وانتقلت الأبحاث بعد ذلك من طور الحداثة والمعاصرة إلى طور جديد عرف بمرحلة ما بعد الحداثة، فماذا يعني ما بعد الحداثة؟

---

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص41.

مفهوم ما بعد الحداثة:

يمكـن أن نقـول إن النقـد الأدبـي مـر بمرحلـة لا يقبـل فيهـا إلا القصـائد ذات البنـاء المعياري المحكم، ثم تلتها مرحلة ثانية عرفت بالحرية في النسج وتنظيم الألفاظ، ثم أعقبتها مرحلة ثالثة اعتمد فيها الرواد والأدباء على الفلسفة التي تقول بالتقويض ولا تؤمن بالمركز، هذه الأخيرة عرفت بمرحلة ما بعد الحداثة.

ومن الصعوبة بمكان أن نجد مفهوما محددا لما بعد الحداثة لاستعماله من طرف النقاد بطرق مختلفة وأساليب متنوعة حتى اتسعت دلالته وتعسرت الإحاطة بمفهومه، يقول آرثر: "يشير مصطلح ما بعد الحداثة إلى انتقال ثقافتنا إلى طور جديد، ويجاوز ما أطلقنا عليه اسم الحداثة".[1]

إلى جانب تعريف آرثر لما بعد الحداثة نجد " تود جتلن Tod Jitlin "الذي يجعل بحوث ما بعد الحداثة تشتغل بالسطوح ولا تبحث عن العمق، هي آنية لا زمنية، يقول: "مرحلة ما بعد الحداثة هي أنواع وأساليب ومواقف متمازجة ومتراكبة بوعي ذاتي... فالما بعد حداثي يستمتع باللعب على السطح ويستخف بالبحث عن العمق من حيث كونه مجرد حنين إلى الماضي".[2]

من هذا المنطلق فإن مصطلح ما بعد الحداثة هو أكثر المصطلحات توسعا في الدلالة والمفهوم، حتى أن الباحث في المعاني والشروحات التي قدمت لمفهوم ما بعد الحداثة يجدها مختلفة متباينة، ومتناقضة متداخلة نظرا لتعدد المفاهيم واختلافها من ناقد لآخر، فثار حول المفهوم كلام عريض ونقاش مستفيض.

---

[1] آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص63-64.

في مرحلة ما بعد الحداثة ظهرت اتجاهات فكرية متعددة نتيجة الانفتاح على الآخر، وقد ساهم في ذلك العديد من الوسائل الحديثة كوسائل الاتصال، القنوات الفضائية، الأنترنت، سهولة طبع المؤلفات ووصولها إلى القارئ، إنشاء المعارض الدولية للكتاب...، ويتقدم هذه الاتجاهات الدراسات الثقافية التي ظهرت في الجامعة الأمريكية وبعض الجامعات الأوروبية، ثم انتقلت إلى الدراسات العربية، فاتخذها النقاد العرب ميدانا لدراساتهم وتبناها العديد منهم في أفكارهم ومؤلفاتهم، ومن أبرز النقاد العرب الذين سلكوا هذا الاتجاه وتبنوه ونادوا به كبديل للنقد الأدبي الناقد السعودي عبد الله الغذامي الذي جسده كنظرية في النقد العربي المعاصر، وقدمه كمشروع مثبت البنيان والقواعد، وجمع شتات هذا العمل في كتابه الذي وسمه بـ "النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، فماذا يقصد النقاد بالنقد الثقافي؟

مفهوم النقد الثقافي:

نتفق جميعا بأن الدراسات النقدية المعاصرة التي تبناها النقاد العرب تعود في تأصيلها إلى الدراسات الغربية، لذلك فإن النقد الثقافي تعود جذوره إلى ما قامت به جامعة برمنجهام البريطانية من جهود سنة 1971، حيث نشرت صحيفة جمعت فيها بين ثقافات متعددة ووسائل مختلفة، وقد أشار إلى هذا آرثر، فقال: "إن مصطلح الدراسات الثقافية ليس مصطلحا جديدا، حيث شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجامعة برمنجهام في عام 1971 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية، والتي تناولت وسائل الإعلام والثقافة الشعبية، والثقافات الدنيا والمسائل الأيديولوجية والأدب، وعلم العلامات والمسائل المرتبطة بالجنوسة والحركات الاجتماعية، والحياة اليومية، وموضوعات أخرى متنوعة..".[1]

وعلى هذا الأساس فإن النقد الثقافي ليس اتجاها خاصا قائما بذاته، وإنما يرجع إلى النظريات والمفاهيم ثم يحاول تطبيقها على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية،

[1] آرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، ص31.

وعلى المواضيع التي لها علاقة ارتباط بالدراسة التي يريد الناقد إنجازها ومناقشتها، وهذا الأمر ينطبق على كثير من الدراسات التي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة.

لقد تجاوزت مفاهيم النقد الثقافي من الدراسات الغربية إلى الدراسات العربية، ومارس هذا النوع عدد من النقاد العرب، وإن هؤلاء أنفسهم يعترفون بأن هذا النوع قد مارسته ثقافات متعددة، لأن النقد الثقافي كما توحي دلالته العامة هو نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها، وبهذا المعنى يمكن القول: إن النقد الثقافي نقد عرفته ثقافات كثيرة، ومنها الثقافة العربية قديما وحديثا.

ونجد عبد الله الغذامي يدافع عن مشروع النقد الثقافي ويجعله منطلقا للتحول الجذري في مجال النقد الأدبي في الدراسات العربية المعاصرة، فيقول: "وبما أننا نمر في مرحلتنا الثقافية الراهنة بحال من المراجعة النقدية الذاتية، فإن ذلك هو ما يفرض السؤال المرحلي المتشكك على نظريات النقد والحداثة ويضعنا في (الما بين)... وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوصي (الألسني) كما نعهده، وبداية حد جديد هو (النقد الثقافي) والحدود المتقاطعة من كافة المداخل النقدية".[1]

هذا النداء الذي أرسله الغذامي يشاطره فيه الناقد الإنجليزي "إغليتون" الذي دعا في كتابه "ما بعد النظرية" إلى نقد ثقافي يستجيب لحاجيات الإنسان في زمن العولمة، يقول إبراهيم الحيدري: "كذلك دعا إغليتون إلى نقد ثقافي يتواصل مع حاجات المجتمعات الإنسانية ويعالج أهم المشكلات الفعلية التي تغلي في قلب القرية الكونية، ففي كتابه "ما بعد النظرية" الذي صدر عام 2004 شدد على أفول النظرية الأدبية التي أصبحت مغلقة على نفسها، وانبثاق نوع جديد من القراءة الثقافية التي تهتم بما يدور من تفاعل ثقافي وسياسي واقتصادي".[2]

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية، ص16.

[2] إبراهيم الحيدري: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، ص466.

نلمس من هذا التوجه لـ إغليتون تقاربا في وجهة النظر بينه وبين عبد الله الغذامي من خلال دعوتهما الصريحة إلى تخطي النقد الأدبي المنغلق على نفسه إلى نوع جديد من الممارسة النقدية، تهتم بثقافات الناس، وتستجيب لمتطلبات المجتمعات المعاصرة.

مفهوم التحليل الثقافي:

قبل أن نعطي مفهوما للتحليل الثقافي، نود الوقوف على الفرق بين النقد والتحليل، هل يعنيان شيئا واحدا؟ وهل هما متلازمان أم متنافران ومتعارضان؟

إن النقد والتحليل عمليتان متلازمتان، وجود إحداهما يقتضي وجود العملية الثانية، إذ النقد هو تمييز الجيد من الرديء في النصوص الأدبية، أو هو الوقوف على الجوانب الفنية والإبداعية في النصوص الشعرية والنثرية، فبالتالي هو أيضا عملية فنية إبداعية، وأما التحليل فهو تتبع النصوص والغوص في دلالتها حتى يصل المحلل إلى لب النص، أو هو انطلاق من الكل ليصل إلى الجزء، فالناقد يحلل، والمحلل ينقد، وفي كثير من الأحيان نجد شخصا واحدا يقوم بالأمرين معا.

وإذا كان الأمر كذلك في الدراسات النقدية قبل زمن "الحداثة" فإن المفهوم قد تغير في زمن "ما بعد الحداثة"، فقد ظهرت اتجاهات وتبنت مفاهيم جديدة، وفي زخم هذه الاتجاهات ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية ناقدا يعرف بـ: "ستيفن غرينبلات" وأسس لاتجاه نقدي سماه بـ "التحليل الثقافي/ أو التاريخانية الجديدة"، ودعا في اتجاهه هذا إلى تجاوز الحدود المغلقة للنص (الجانب الفني، الصور، الأسلوب، التراكيب،...) إلى جعل النص يربط بينه وبين القيم الإنسانية، ويمارس الثقافة بجوانبها المتعددة، وقد ظهر هذا الاتجاه في أواسط التسعينيات من القرن الماضي، يتحدث غرينبلات عن تحديد معالم اتجاهه هذا فيقول: "في

النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص، ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى".[1]

وعلى هذا الأساس فإن التاريخانية الجديدة تهدف إلى فهم النص الأدبي عن طريق تحليله والوقوف على جوانبه التاريخية والثقافية وفي سياقاتها المضمرة مع التركيز على انتقاد المؤسسات السياسية المهيمنة، وتقويض المقولات المركزية السائدة، ومن ثم فإن التاريخانية الجديدة تستند إلى لغة التفكيك والتقويض والتشريح.

وبناء على ما تقدم فإن التاريخانية الجديدة، "نمط تفسيري نقدي، يعطي الامتيازات لعلاقة السلطة بكونها أهم سياق لجميع النصوص على الإطلاق"، إنها تعامل النصوص الأدبية بوصفها المكان الذي نجد فيه علاقات السلطة تصبح مرئية".[2]

ويأتي في مقدمة النقاد العرب الذين كتبوا في هذا الاتجاه ودافعوا عنه الكاتب والناقد المغربي "عبد الله العروي" الذي ألف كتابا وسمه بـ "الأيديولوجية العربية المعاصرة" سنة 1996 ودافع فيه عن طرحه، ودعا إلى التحرر من الأيديولوجيات والسلط الثلاث: الشيخ، اللبرالي، التقني، وبالمقابل دعا إلى التعلق بالتاريخانية الجديدة.

يقوم العروي بإرساء قواعد لتاريخانيته التي دعا إليها، فجعل لها مبادئ أربعة:

1/ ثبوت قوانين التطور التاريخي (حتمية المراحل).

2/ وحدة الخط التاريخي (الماضي نحو المستقبل).

3/ إمكانية اقتباس الثقافة (وحدة الجنس).

4/ إيجابية دور المثقف والسياسي (الطفرة واقتصاد الزمن).[3]

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص80.

[2] ينظر: ديفيد كارثر: النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين، ط1، دمشق، سوريا، 2010، ص148.

[3] ينظر: عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص16.

وبنـاء علـى مـا تقدم فإن أصـحاب هذا الاتجـاه دعوا إلـى التحـرر مـن سلطة النـص المغلقـة، وإلـى جعـل النـص يخـدم المجتمعـات فـي مختلـف الميـادين، مـع مراعـاة المراحـل التاريخيـة للاستفادة من الماضـي واستثماره فـي الحاضـر والمستقبل، هذا وإن مـا تركز عليه أيضـا إزالـة الفوارق الجنسية والثقافيـة باعتبارها شيئا واحدا، ومن ثم لابد من دراسـة الأدب المقارن للاطلاع على الآداب العالمية، ودفع عجلة البحوث الأدبية نحو التقدم والرقي لتكون خادمة للمجتمعات المعاصرة ومتماشية مع حاجياتها ومتطلباتها.

مفهوم التعدد الثقافي:

هذا المصـطلح مركب من مفردتين: الأولـى تشير إلـى النـوع والكثرة، والثانيـة توضـح هذا التنوع وتقيد إطلاقه وتحصره في الثقافة، إن الدراسات المعاصرة ترتكز بشكل كبير على الثقافة، نظرا لأهمية هذه الدراسات في زمن العولمة والتحولات السريعة التي تعرفها بشرية الكرة الأرضية، وما ينتج عن ذلك من صراعات إيديولوجية وفكرية، وكذلك سياسية وعقائدية، وذلك حينما تصطدم بعض الثقافات بثقافات أخرى، وقد استدعى ذلك ظهور اتجاهات أدبية ونقديـة معاصـرة تناولـت هـذه القضـايا بالتحليـل أحيانـا، وبالنقـد أحيانـا أخـرى، وكـان مـن الدراسات التي عنيت بالبحث والتدقيق في المجال الثقافي "التعدد الثقافي".

يتحـدث "الـزواوي بغـورة" عـن مفهـوم هـذا المصـطلح فجعلـه يتضـمن جـانبين اثنـين، واعتبره دراسة نقدية تقدم حلا للمشكلات التي يعاني منها بعض الأقليات في بعض البلدان، كمـا تقدم حلولا للمشكلات السياسية والاقتصـادية والثقافيـة، يقول: "إن مفهوم التعدد الثقافي يتضمن جانبين:

1/ التعبير النقدي عن واقع الأقليات.

2/ تقديم بديل سياسي ونظري، سواء بالنسبة إلى المشكلات السياسية والاقتصادية والثقافية التي تطرحها الهجرة والاندماج والتربية والتعليم".[1]

ومنه فإن التعدد الثقافي لا ينطلق في مفهومه من اعتبارات جغرافية، إنما من اعتبارات ثقافية، وهو تصور شاع في الدراسات النقدية والثقافية الحديثة، خاصة في الفكر الغربي الحديث والأدبيات الاستشراقية، ثم دخل مكونا أساسيا في وعي كثير من رواد التجديد في الثقافة العربية الحديثة، بوصفه حقيقة ثقافية ثابتة.

وتعود جذور هذا التصور في الفكر النقدي العربي إلى الأفكار التي طرحها "طه حسين" في القرن الماضي، فأحدث بأفكاره هذه ثورة تجديدية في الفكر العربي، فظهرت مواقف وقراءات متضادة لفكره ورؤيته، ودوره في الثقافة العربية الحديثة، يرى طه حسين بأنه: "لا تقدم بلا عقلانية ولا عقلانية دون علم وتجديد العقل، وعلى هذا عَد طه حسين رمزا ساطعا من رموز التنوير".[2]

دعا طه حسين إلى تعدد الثقافات والانفتاح على لغات أخرى من لغات الأمم التي تتواصل بغير اللسان العربي، فذلك سبيل إلى التعدد الثقافي، والخروج من الانكماش على أنفسنا وذواتنا، ودفع البلاد إلى الحضارة والتنمية، وما تعلم الأمم والشعوب الأوروبية للآداب اليونانية والرومانية، والاطلاع على الفلسفة العربية واستفادتهم منها إلا دليل قاطع على صحة ما ندعوا إليه، يقول: "ولنقدم بين يدي هذا الدرس الذي نريد ونرجو أن يكون موجزا أن حاجتنا إلى اللغات الأجنبية أشد جدا من حاجة الأمم الأوروبية الراقية، وأن هذه الحاجة ستظل شديدة إلى وقت بعيد لسبب يسير يعرفه الناس جميعا، وهو أن لغتنا العربية لا تزال بعيدة على أن تنهض بحاجات الثقافة الحديثة والتعليم الحديث".[3]

---

[1] الزواوي بغورة: "التعدد الثقافي، مفهومه ونظريته"، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2015، العدد02، المجلد44، ص08.

[2] ينظر: عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2010، ص15.

[3] طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 1996، ص156.

وبناء على هذا الأساس فإن التعدد الثقافي يقوم على الترجمة للعلوم والمعارف من أجل الوصول إلى ثقافات أخرى، وهو أمر يجعل اللغة العربية تخصب علومها ومعارفها، وتنمي ثقافتها وآدابها، ومما لاشك فيه فإن الأمة العربية لا تزال لم ترق إلى المنزلة المنشودة في هذا المجال، فهي تجعل من لغات الأمم والشعوب الشيء الكثير، بالرغم من الجهود المبذولة من بعض الباحثين العرب في هذا المجال.

هذا وإن الباحث أورد في مدخل البحث هذه المصطلحات وقام بشرحها وبيان مفاهيمها، لما لها من علاقة بالبحث، وإنها ترد من حين لآخر في غضون البحث، والقصد من ذلك كله هو تبسيط المفهوم وتقريب المعنى لدى القارئ.

وبعد هذا العرض المفتاحي للبحث بما تيسر من جمعه نلج في فصول البحث المعدودة ثلاثة فصول، ويأتي في مقدمتها الفصل الأول المعنون بـ: مرحلة الحفريات المعرفية في النقد الثقافي.

الفصل الأول

مرحلة الحفريات المعرفية في النقد الثقافي

الفصل الأول:

مرحلة الحفريات المعرفية في النقد الثقافي

المبحث الأول: بوادر الدراسات النقدية الثقافية في الوطن العربي

المطلب الأول: جهود طه حسين في نقد الثقافة العربية

المطلب الثاني: جهود جماعة الديوان

المطلب الثالث: جهود أدباء المهجر

المبحث الثاني: تأصيل النقد الثقافي باعتباره نظرية في الأدب

تمهيـــــد: جهود نظرية النقد الثقافي في النقد العربي (النشأة والتطور)

المطلب الأول: النقد الثقافي بوصفه نقدا للنقد الأدبي والتاريخ

المطلب الثاني: النقد الثقافي بوصفه نقدا للاجتماع والسياسية

المطلب الثالث: النقد الثقافي بوصفه نقدا للثقافة العربية

المبحث الأول: بوادر الدراسات النقدية الثقافية في الوطن العربي

المطلب الأول: جهود طه حسين في نقد الثقافة العربية

تعود الحفريات المعرفية في تقويم الثقافة العربية وتقويمها في العصر الحديث إلى الفكر الذي طرحه طه حسين، حيث أثار هذا الأخير جدلا في أوساط كتاب الثقافة العربية خاصة بعد كتابته لمؤلفه الذي سماه بمستقبل الثقافة في مصر، حيث دعا في كتابه المذكور إلى إصلاح المنظومة التعليمية، وأكد بأن الحفاظ على الاستقلال ودفع البلاد نحو الرقي والتنمية في جميع الميادين، كل ذلك يكمن في شيء واحد هو التعليم، فيقول: "...وسبيل ذلك واحدة لا ثاني لها وهي بناء التعليم على أساس متين".[1]

قام طه حسين بنقد الثقافة العربية، وحاول إبراز النقاط السلبية التي تعاني منها من أجل تصحيحها وتجاوزها، إذ لا يمكن لأمة أن تنهض من غير ثقافة، ولا يمكن لثقافة أيا كان انتسابها وتوجهاتها، أن ترتقي وهي منغلقة على نفسها، وهو أمر تداعى على الثقافة العربية فانزوت بنفسها وكسدت أفكارها، وتراشق أتباعها من كتاب ونقاد فيما بينهم، مما أدى إلى التقهقر في البحوث العلمية، والتخلف عن الركب في مسايرة الآداب والفنون العالمية، والسذاجة في الأفكار والعقول النقدية حتى صارت لا تقدم للثقافة العربية لا كثيرا ولا قليلا.

ومن ثم قدم طه حسين نقدا فكريا لهذه الأوضاع التي تعيشها الثقافة العربية انطلاقا من مصر لأنها بلده من جهة، ومن جهة ثانية هي التي عرفت في القرن التاسع عشر وفي النصف الأول من القرن العشرين نهضة أدبية وفكرية ونقدية انطلقت منها إلى أن عمت جميع البلدان العربية.

دعا طه حسين إلى ترجمة العلوم والمعارف والآداب والفنون التي أنتجتها الأمم الأوروبية، ولقد أصبح هذا الأمر من أوجب الواجبات على الأمة العربية كي تخرج من حدودها المعرفية المحصورة المنغلقة، وكي تسارع الخطى نحو الآداب العالمية، فإنه لا يليق

[1] طه حسين: مستقل الثقافة في مصر، ص42.

بأمة عرفت في تاريخها المعرفي والثقافي حركة واسعة في ترجمة المؤلفات الأجنبية، ونقلتها إلى الثقافة العربية، فانتفعت بها الأمة العربية وازدهرت بواسطة هذه العلوم والمعارف التي أضافتها إلى ثقافتها ومكتبتها العلمية، فدفعها ذلك إلى الرقي والسيادة والقيادة، إن الحفر في طيات التاريخ يجعل الأمة تعرف أسباب التنوير للعقل، ودعائم الرقي والازدهار، وهو أمر يدفع الأمة اليوم إلى ترجمة العلوم والمعارف الأجنبية خاصة وأن الأمر أصبح اليوم ميسرا أكثر من زمن مضى، فقد ظهرت التخصصات العلمية، فسهل على الباحثين ومن سار على دربهم القيام بكل هذا العمل، فقد ظهر في الساحة الأدبية اتجاه يبحث رواده وأتباعه عن الآداب العالمية، ويدرسون خصائص كل أدب، ويدققون النظر في الثقافات السائدة لدى كل أدب، ثم يقومون بمقارنة هذه الثقافات الناتجة عن كل أدب وأطلقوا عليه اسم الأدب المقارن.

حاول طه حسين أن يوجه نقدا آخر للجامعة المصرية، ولمناهج التعليم العالي في الوطن العربي بوجه عام، وأن التعليم العالي لا يقتصر في أصله على التعليم، بل لابد أن يكون مدارس يعنى فيه العقل وملكاته قبل كل شيء، ولابد أيضا من تشجيع البحث العلمي وإعطائه ما يستحقه من عناية واهتمام، يقول: "ومن هنا قلت إن الجامعة بيئة لا يتكون فيها العالم وحده، وإنما يتكون فيها الرجل المثقف المتحضر الذي لا يكفيه أن يكون مثقفا، بل يعنيه أن يكون مصدرا للثقافة"[1]، وعليه فإن مناهج التعليم العالي كما يرى طه حسين يجب أن تتعدى مجال التلقين للعلوم إلى مجالات متنوعة تخدم الثقافة والحضارة، وتدفع الأمة نحو الرقي في المجال الاقتصادي والثقافي والسياسي وكل ما له علاقة بالمجتمع.

يحاول طه حسين أن يبرهن على ما ذهب إليه من توجهات نقدية، وخطوات إصلاحية بالثقافة اليونانية، فإن الآداب اليونانية هي أقدم الآداب العالمية التي وصلتنا بمؤلفاتها الشعرية والنثرية، وأن هذه الآداب لم تعرف ازدهارا كما هو حالها اليوم، ولم ترتق إلى مراتب الآداب العالمية كما حصل لها فيما بعد، إلا بعد أن غادرت هذه الآداب أثينا

[1] طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، ص156.

وتخطت حدودها الجغرافية، وأخذت تسلك الطريق نحو الثقافة الأوروبية، ثم نحو الثقافة العربية.

تأثرت الثقافة العربية بالعقل اليوناني منذ عهد قديم، واشتد اتصالها بهذه الحضارة بشكل خاص، فأخذت عنها المعارف والآداب والفنون، وظهر ذلك جليا وواضحا في الثقافة العربية فيما بعد، يقول طه حسين: "ومن المحقق أن الثقافة اليونانية على اختلاف فروعها وألوانها قد لجأت إلى مصر فوجدت فيها ملجأ أمينا وحصنا حصينا، وظفرت فيها من النمو والانتشار بما لم تظفره بمثله، حين كانت مستقرة في أثينا أو في غيرها من المدن اليونانية الأوروبية أو الآسيوية".[1]

وعليه، فإن انتشار الآداب اليونانية وارتقاؤها إلى مصاف الآداب العالمية كان نتيجة للترجمة والانفتاح على أمم وشعوب أخرى احتضنوا هذه الآداب والعلوم والمعارف، وقاموا بخدمتها ونشرها.

ونجد طه حسين في الوقت نفسه متأثرا في نقده هذا بالاتجاهات الغربية، وبأفكار بعض نقادها، فهو يؤمن بما ذهب إليه المؤرخ البلجيكي" هينري بيرين jean Henri pirenne"* بأن تقهقر أوروبا وانحطاطها في القرون الوسطى سببه هو قيام الخصومة بين المسيحية والإسلام مما سبب قطع الصلات والعلاقات حينا من الدهر، يقول: "ومعنى ذلك عندي وعند بيرين فيما أظن أن قوام الحياة العقلية في أوروبا إنما هو اتصالها بالشرق عن طريق البحر الأبيض المتوسط".[2]

فالصراع بين الديانتين تسبب في القطيعة بين ضفتي البحر الأبيض المتوسط ونتج عنه التقهقر الذي عانت منه أوروبا في القرون الوسطى، ولم تعرف هذه الأخيرة ازدهارا إلا

---

[1] طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر، ص25

* هينري بيرين: مؤرخ بلجيكي ولد سنة 1862، له نظريات وأفكار متعددة، توفي سنة 1935.

[2] طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، ص28.

بعد اتصالها بالشرق وأخذت منه العلوم والمعارف، وتأثرت بالثقافة الشرقية التي ترجمتها إلى لغتها، ثم قرأتها بلسانها.

ويعترف طه حسين في نهاية المطاف بأن الأمة العربية مضطرة لدراسة الثقافة الغربية، وأن الظروف هي التي تدفعها إلى ذلك دفعا قويا، والبحث عن مخرج لثقافتنا مما تعانيه من انغلاق وترد نحو الأسفل هو الذي يؤكد علينا بإلحاح أن ندرس هذه الآداب، ونطلع على هذه الثقافة ولا مناص عن هذه السبل، يقول: "نحن إذا مدفوعون إلى الحياة الحديثة دفعا عنيفا، تدفعنا إليها عقولنا وطبائعنا وأمزجتنا التي لا تختلف في جوهرها قليلا ولا كثيرا منذ العهود القديمة جدا عن عقول الأوروبيين وطبائعهم وأمزجتهم".[1]

ومن ثم فإن طبائع العقول وأمزجة النفوس واحدة، يشترك فيها الأوروبي والعربي، فالأوروبي دفعته الظروف دفعا قويا إلى التجديد والبحث عن السبيل لتجاوز العقل المنحط والفكر المنغلق والثقافة التي تحن إلى الماضي دون أن تفكر في الاكتشاف والتجديد، كذلك هو الحال الإنسان العربي والمثقف المنبعث من الشرق، فإن الظروف المستجدة تدفعه إلى التجديد دفعا قويا، وتحاصره من كل الجوانب ليتخلى عن التشبث بما هو موجود، والرضا بالاكتفاء به، إنها نظرة قاصرة، وهمة متدنية بالنظر إلى الثقافة الأوروبية المعاصرة.

هذا وإن طه حسين طرح أفكاره النقدية للثقافة العربية، فأثار بأفكاره حافظة النقاد، وأسال مداد أقلامهم، وأيقظ همتهم، فانتظم حوله مع الزمن ضربان من القراءة:

– قراءة أولى اعتبرته مهددا لمنظومة القيم الدينية والفكرية والأدبية الموروثة.

– وقراءة ثانية مضادة تماما أدرجت طه حسين ضمن مشروع التحديث، واعتبرته ممثلا لحركة التنوير في الثقافة العربية.

[1] طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، ص34.

هذان الضربان من القراءة أمر طبيعي في الثقافة العربية وحتى في الثقافة الإنسانية العالمية، فكل جديد من الأفكار والنظريات إلا وله من يقف معه بالتأييد، وآخرون يقفون ضده بالمعارضة والتهديد.

وتجدر الإشارة إلى أن طه حسين حاول أن يبرهن بالأدلة ليقنع القارئ بما ذهب إليه، وذلك بأن العلاقة وثيقة بين العقل المصري والعقل اليوناني، وعلى شدة اتصال مصر باليونان في القديم، وعلى تشابه الإسلام بالمسيحية في علاقتهما بالفلسفة، وعلى أن العقل الإسلامي كالعقل الأوروبي، بحيث يكرس دعوته لقضية مهمة وأساسية، وهي: "أن نمحو من قلوب المصريين أفرادا وجماعات هذا الوهم الآثم الشنيع الذي يصور لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوروبي، وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوروبية، ومنحوا عقولا غير العقول الأوروبية".[1]

ومما سبق، فإن طه حسين يريد تقرير الأمر الآتي:

بما أن مصادرنا الثقافية نحن والغرب واحدة، وهي الحياة اليونانية، وأن طينة الخلق واحدة، والأمزجة التي فطر الله عليها الأوروبي والعربي واحدة، وأن العقول في أصلها ومادة خلقها واحدة، فلماذا يتقدم الأوروبي ويتأخر العربي، أليست دعائم الحياة العربية أوثق وأدعى إلى التقدم والرقي مما هو عند الأوروبي؟ إنه من سخافة العقل والتعلق بالوهم أن يعتقد المثقف العربي خلاف ذلك، وأكبر دليل على ذلك حال اليابانيين الذين كانوا يعانون من التخلف أشده، ومن الفقر أمره، ها هم اليوم يشيدون حضارة من أرقى حضارات العالم، ويبلغون من التكنولوجيا مبلغا لم يصل إليه أغلب شعوب العالم، هذا دليل على أن الناس خلقوا جميعا ليستووا في الحقوق والواجبات، وقد أودع الله فيهم قدرات إن وظفوها يستطيعون بذلك أن يسخروا ما في الطبيعة فيجعلوه طيعا لهم، ويكونوا أهلا للإستخلاف.

[1] طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر، ص37.

وقد تزامنت نداءات طه حسين بإعادة النظر في منظومة الفكر العربية والمناهج التعليمية مع ظهور الاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة، من البنيوية إلى التفكيك، فتخطت هذه الاتجاهات حدودها الجغرافية التي ظهرت فيها إلى مناطق شتى من أنحاء العالم، ولم يكن الوطن العربي بعيدا عن هذا التأثر، نظرا لما كان يعاني منه من تخلف فكري، ونكسة في مختلف مجالات الحياة، فعرفت الساحة العربية تهافتا كبيرا على استيراد المناهج النقدية الغربية والتيارات والمذاهب الفكرية، وهو أمر حتمي وسنة كونية، كون ذلك أن الجاهل يقلد العالم، والضعيف يقلد القوي، وقد أدى هذا العمل –الحتمي– إلى إيقاع النقاد العرب المعاصرين في اضطراب كبير، مرد ذلك إلى عدم وضوح المنهج المتبع، بالإضافة إلى المحاولات الفردية العشوائية، وإن القارئ للنقد العربي المعاصر يجد في طيات الكتابة نوعا من القلق المنهجي وعدم إيضاح الرؤية، والنقاد أنفسهم يعترفون بهذا الخلل الموجود، الذي لا يكاد ينفك غالبا عن الذهنية الكاتبة أو الناقدة.

حاول الناقد المغربي "عباس الجراري" أن يعطي مفهوما للمنهج الذي يتخذه النقاد للوصول إلى النتائج المتوخاة من أبحاثهم، سعيا منه لإخراج النقد العربي المعاصر من قلقه واضطرابه، فهو يذهب إلى أن للمنهج النقدي وجهان، أحدهما مرئي والآخر غير مرئي، يقول: "لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة، وفحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد، وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة، وتقديم الدليل عليها، هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج، أقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج".[1]

ومن ثم فإن الجانب المرئي للمنهج هو رؤية سطحية لا تفضي إلى أغوار النص، ولا تكشف خباياه، دون البحث عن الجانب الخفي، وهذا الأخير يتمثل في البيئة التي أنبتته، والظروف التاريخية والمعرفية التي أوجدته، لذلك يواصل الجراري كلامه موضحا هذا الجانب

[1] عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات السفير، ط1، مكناس، المغرب، 1990، ص40-41.

الخفي، فيقول: "ولكن هناك جانب آخر غير مرئي باعتبار المنهج أولا وقبل كل شيء، وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عن رؤية، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة، ومن هذين الجانبين: المرئي واللا مرئي، يتكون المنهج –أي منهج صحيح– من حيث منظومة متكاملة ومتناسقة".[1]

وعليه، فإن المنهج لا يمكن أن يحكم عليه الناقد بصلاحيته أو عدم صلاحيته، فصلاحيته تكمن في قوته الإجرائية بغض النظر عن خلفيته الفكرية، وشحنته الأيديولوجية، ومن ثم تظهر صلاحيته عند التطبيق، والحقيقة –كما أسلفنا– أن الخطاب النقدي العربي الحديث بصفة عامة في مجال النقد والفكر والثقافة والمجتمع والسياسة عرف اتجاهين مختلفين منذ حملة نابليون على مصر إلى يومنا هذا، واندرج تحت كل اتجاه تيارات مختلفة ودراسات متنوعة ومتعددة.

ولم تسلم الدراسات النقدية الثقافية من هذا الاضطراب في المنهج والرؤية والتصور، حالها كحال غيرها من الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، خاصة وأن الدراسات النقدية في المجال الثقافي يتعدد نظرها إلى زوايا النص، حيث تتبع الوجوه الخفية له، وتدرسه عن طريق الأنساق المضمرة لتكتشف السلبيات الكامنة في النص، وعلى هذا فإنه لا يمكن لهذه الدراسة أن تقدم نتائج قطعية، ولا أن تجزم بصلاحية منهج معين دون غيره، وإنما سيحاول الباحث –ما استطاع من جه– أن يسدد أو يقارب لعل الخطى تتدرج نحو الصواب.

المطلب الثاني: جهود جماعة الديوان

لقد قدم القطب الثلاثي –عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني وعبد الرحمان شكري– الذين أطلقوا على أنفسهم اسم: "جماعة الديوان"، آراء نقدية للأدب في عصر النهضة الأدبية في الوطن العربي، وكانت آراؤهم تمثل دفعا قويا للأدب العربي نحو التجديد في الشعر والنثر –كما أسلفنا في مدخل البحث– وسيحاول الباحث في هذا المطلب أن يأخذ

[1] عباس الجراري: خطاب المنهج، ص40–41.

جهود جماعة الديوان في نقد الثقافة العربية السائدة آنذاك، وأن يركز على آرائهم النقدية تركيزا يخالف الجوانب المأخوذة بالدراسة في مدخل البحث.

لقد كان للثقافة الخاصة أثر كبير في تكوين شخصية جماعة الديوان العلمية، فقد كانوا يكثرون من المطالعة للكتب في شتى المجالات، وقد ساعدهم على ذلك أمور نذكر منها:

أ/ إجادتهم للغة العربية: ويكمن العامل الأساسي في حفظهم للقرآن الكريم وتلقيهم التعليم في الكتاب، إلى جانب اهتمام معلميهم بتلقين اللغة العربية.

ب/ إجادتهم للغة الانجليزية: وقد ساعدهم على ذلك تلقيهم التعليم في المدرسة النظامية باللغة الإنجليزية، فقد كانت الدروس المهمة كالتاريخ والجغرافيا والمعارف العامة تدرس باللغة الإنجليزية.

لابد أن نشير إلى أن العقاد لم تتجاوز دراسته التعليمية مرحلة الابتدائية، فكيف تعلم اللغة الانجليزية وأتقنها إتقانا تاما؟

يحدثنا العقاد نفسه عن هذا الإتقان للغة الإنجليزية ويرجع ذلك إلى النشأة الأسوانية وما تنفرد به من ميزات لا يشاركها فيها سائر المدن في القطر المصري، وتتلخص هذه المزايا كما ذكر العقاد في: كثرة الزوار الأجانب الذين يقصدون آثارها الخالدة، فيجالسهم أبناء المدينة ولا يتكلمون أثناءها إلا باللغة الانجليزية، يضاف إلى ذلك حالتان طارئتان على أسوان وهما: الحملة الإنجليزية على السودان وبناء الخزان.[1]

وبالجملة فإن العقاد تعلم اللغة الإنجليزية بمدينته الأم –أسوان– بسبب الظروف التي جعلته منذ صغره يحتك بالإنجليز فيضطر إلى تعلمها والنطق بها.

[1] ينظر: عباس محمود العقاد: حياة قلم، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1969، ص49–50.

أما المازني وشكري فقد تمكنا من اللغة الإنجليزية في المدرسة من المرحلة الابتدائية إلى الثانوية حيث فرضت على المتعلمين أن يتعلموها، إضافة إلى استقدام الأساتذة الأجانب الذين رغبوا تلامذتهم في تعلم الإنجليزية وفي الإقبال على قراءة كتاباتها.

هذه الأمور جعلت أصحاب جماعة الديوان ذوي ثقافة واسعة جمعت بين الآداب العربية والآداب الأجنبية حتى قال العقاد: "ولا أذكر أنني حدثته –أي شكري– عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علما به، وإحاطة بخير ما فيه، وكان يحدثنا أحيانا عن كتب لم نقرأها، ولم نلتفت إليها، ولاسيما كتب القصة والتاريخ".[1]

ويواصل العقاد كلامه فيذكر المازني إلى جانب شكري ويصفه بصاحب الملكة الإبداعية الفذة، وأنه شخصية أدبية لم يعطها الجو العام في ساحة الأدب ما تستحقه من عناية وإمداد بإمكانيات مادية حتى تستطيع أن تمتع القراء بنتاجها الفكري والأدبي، يقول: "فإن الذكاء المفرط في الحقيقة هو صاحب الفضل الأول في صبره –أي المازني– على جهد الإعادة ومللها، لأنه كان يستطيع أن يفتح المرجع التاريخي الضخم في اللغة الإنجليزية وأن يلخصه وهو يقرأه، وأن يترجمه وهو يلخصه، وأن يكتبه على ورق الآلة الناسخة في وقت واحد، وهي أربعة جهود يجمعها ذكاء المعلم النابغة في لحظة واحدة: جهد القراءة وجهد التلخيص وجهد الترجمة وجهد التحضير".[2]

هكذا تكونت الثقافة الخاصة لأقطاب جماعة الديوان، فاعتمدوا في ذلك على كثرة المطالعة للكتب القديمة والجديدة، المطبوعة منها والمخطوطة، العربية والإنجليزية، واستفرغوا جهدهم لاقتناء الكتب التي يحتاجون إليها ولو مع قلة ما يملكون من المال، إضافة إلى إتقانهم اللغتين العربية والإنجليزية، بل وعلى الآداب الأجنبية الأخرى عن طريق المؤلفات الإنجليزية.

---

[1] عباس محمود العقاد: حياة قلم، ص183.

[2] المرجع نفسه، ص171.

هذا وإن جماعة الديوان فضلا عن اطلاعهم على الآداب العربية والآداب الإنجليزية، فإنهم لم يكتفوا بهذين الأدبين فاتجهوا إلى مزج ثقافتهم التي تحصلوا عليها بثقافة آداب عالمية أخرى، فتبحروا في الاطلاع على آداب الفرنسيين والألمان والطاليان والروس واليونان واللاتين الأقدمين، كما اطلعوا أيضا على الثقافات الفلسفية لأرسطو وأفلاطون وتوغلوا في دراسة المنطق والتاريخ والفلسفة وخرجوا من كل ذلك بمزيج فريد خص مدرستهم واتجاههم الثقافي والنقدي بنوع من التميز والتفرد.

ولم يقف جماعة الديوان عند هذا، بل راحوا يخالطون الأدباء والكتاب والنقاد في المنتديات الأدبية المختلفة، فمكنهم كل ذلك من اتساع ثقافتهم وشمولها، وتجاوب أفكارهم وتقاربها، وتوزع جهودهم بين الثقافة العربية الأصيلة، والثقافة الغربية الحديثة.

وعلى هذا الأساس فإن محمد مندور ومن وافقه من النقاد والباحثين قد جانبوا الحقيقة حينما حصروا اطلاع جماعة الديوان على أمرين اثنين:

1/ الذخيرة الذهبية.

2/ الشعراء العباسيين.

يقول محمد مندور وهو يشرح قوله هذا منتقدا جماعة الديوان: "نحن لا ننكر على هذه المدرسة اجتهادها في دراسة الشعر العربي القديم، وفي الاطلاع على الأدب الإنجليزي، ولكنا لا نميل إلى تصديق ما يزعمه الأستاذ العقاد من أنهم كانوا قد اطلعوا منذ شبابهم على الشعر الجاهلي والشعر الأموي قدر اطلاعهم على الشعر العباسي، كما لا نميل إلى تصديق ما يزعمه أيضا من اتساع اطلاعهم في الأدب الإنجليزي، وأكبر ظننا أن جهدهم قد توفر على دراسة العباسيين كابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء والشريف الرضي، وهم الشعراء الدين يكثرون الحديث عنهم والاستشهاد بهم، بل ويرون في الكثير من تفاصيل شعرهم جدة

وأصالة، مع أنهم لو كانوا قد درسوا الشعر الجاهلي والشعر الأموي دراسة دقيقة لوجدوا أن هذه التفاصيل قد سبق إليها العباسيون في العصر الجاهلي والعصر الأموي".[1]

هذا النقد وجهه محمد مندور لجماعة الديوان وخص بالذكر الأستاذ العقاد فيما يتعلق بثقافة الجماعة من حيث التراث العربي، شعره ونثره، إذ يكاد يجزم بأن ثقافة رواد هذه الجماعة وأقطابها لا تتعدى بعض الشعراء العباسيين إلى جانب كتاب الذخيرة الذهبية.

استدل مندور إلى ما ذهب إليه بأن أقطاب هذا الثالوث كثيرا ما يستشهدون في كتاباتهم ببعض الشعراء العباسيين كابن الرومي والمتنبي... وأعجبوا بهم إلى حد كبير، مع أن هذا الإعجاب بهؤلاء الشعراء لو درسوا شعر القدامى كما يزعمون لانتفى هذا الإعجاب وعلموا أن الجدة التي ابتكرها هؤلاء الشعراء العباسيون قد سبقهم إليها شعراء من كان قبلهم.

وأما سعة ثقافة أقطاب جماعة الديوان في الأدب الإنجليزي فإن مندور وجه لهم نقدا آخر، واعتبر أن ثقافتهم في اللغة الإنجليزية واطلاعهم على الأدب الإنجليزي لا يعدو أن يتجاوز مقالات من المجموعة المختارة الشهيرة عند الإنجليز باسم "الكنز الذهبي"، وهي مجموعة أبحاث جمع فيها "فرانسيس بالجيرف" أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد خير ما كتبه الشعراء الإنجليز، وحاول مندور أن يبرهن على قوله هذا قائلا: "ولا أدل على صحة ما نقول من أن نلاحظ أن كافة القصائد التي ترجمها المازني من الشعر الإنجليزي ونشرها في مطلع الجزء الثاني من ديوانه موجودة في هذه المجموعة، كما أن الكثير من المعاني الشعرية التي لاحظ العقاد اشتراكها بين شعراء هذه المدرسة، والشعراء الإنجليز موجودة أيضا في هذه المجموعة.[2]

إن هذا الرأي النقدي الذي وجهه مندور إلى جماعة الديوان غير دقيق، ذلك أن إعجابهم ببعض الشعراء العباسيين لا يدل على عدم اطلاعهم على شعراء العصور التي

---

[1] محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، ج 1، ص53-54.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص54-55.

سبقتهم، فالاطلاع شيء والإعجاب شيء آخر، كما أن حصر ثقافتهم في الأدبي الإنجليزي بالذخيرة الذهبية، أو الكنز الذهبي دون ما سواها فيه شيء من عدم الاعتراف بالحق والفضل، وقد وجه جمع من الكتاب لمحمد مندور نقدا صريحا على هذا الرأي الذي رآه في جماعة الديوان، والذي يبدوا للباحث اعتمادا على ما سبق بيانه وتوضيحه فإن أقطاب جماعة الديوان قد نهلوا من الثقافتين العربية والغربية، واطلعوا عليهما اطلاعا واسعا، ولا أدل على ذلك من نتاجهم الأدبي الغزير الذي جمع بين التراث العربي والأصالة الأدبية وبين الاصطباغ بالصبغة التجديدية والامتزاج بالثقافة الغربية والآداب العالمية على تعدد أنواعها واتجاهاتها.

الاتجاه الثقافي للآراء النقدية في جماعة الديوان:

لقد تعرضنا في هذه الدراسة إلى ثقافة جماعة الديوان، وعرضنا جملة من الموارد التي كانت سببا في سعة اطلاعهم وتعدد ثقافاتهم، وجمعهم في ذلك بين الثقافتين العربية والغربية.

أما الآن فسيحاول الباحث أن يقدم الجوانب الفلسفية في الإنتاج النقدي والأدبي لهذه الجماعة، فقد كان تأثرهم بالثقافة الغربية سببا واضحا في تغير نظرتهم إلى الأدب عموما وإلى القصيدة الشعرية خصوصا، دفعهم ذلك إلى بلورة مفهوم جديد للشعر، واشتراط شروط في القصيدة حتى ترتقي في الساحة الأدبية إلى درجة القبول، وقاموا بالتنظير للغة الشعرية والترابط بين أبيات القصيدة وأجزائها، والصور والوزن والقافية، مما حملهم على أن يعلنوا حربا شديدة على الشعراء التقليديين الذين لا يزالون يمجدون الزخرف اللفظي وينسجون القصائد على منهاج الأقدمين.

1/ مفهوم الشعر عند جماعة الديوان:

لقد أعطى النقاد منذ القديم تعريفات ومفاهيم للشعر، واختلفت تعريفاتهم بحسب الزاوية التي نظروا منها إلى الشعر، فمنهم من عرف الشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على

معنى"[1]، فلم تعد التعريفات التي سبقت جماعة الديوان للشعر التركيز على الوزن والقافية، وأهملوا جوانب رئيسية في الشعر كما يرى أصحاب الجماعة، واعتبروا تأليف الشعر بالطرق التقليدية، والتكلم في الأغراض القديمة نوعا من السذاجة يجب على قائل الشعر في الزمن الحديث أن يترفع عنها.

لقد أمعن المازني النظر في المفاهيم التي أطلقت على الشعر فلم ترقه، لأنها لم تعطه حقه، ولم تبلغ إلى ذلك سبيلا، فحاول أن يقف على مفهوم الشعر بنظرة حديثة وهو يتساءل هل بالإمكان أن يهتدي الشاعر إلى وصف حقيقة الشعر وأن يقف على وسائله وغاياته، يقول: "وإذا كان هذا كذلك، وكان الشعر عنوانا على رقي الجماعات ودليلا على حياتها، وكان مجنى ثمار العقول والألباب، ومجتمع فرق الآداب، فإن حقيقا بنا أن ننظر فيه علنا نهتدي إلى وصف حقيقته ونقف على وسائله وغاياته".[2]

ويؤكد المازني بأن التعريف لا يوصل إلى الغاية التي يتطلبها، ولا يغني عن عناء البحث للوصول إلى الغاية التي يرجوها الباحث من جهده، ثم يشير إلى التعريفات السابقة فلم يجد فيها شيئا يقنع النفس، ويحصل المطلوب، يقول: "ولقد نظرت فلم أجد واحدا ممن بحثوا في الشعر جاء بتعريف فيه للنفس مقنع، إذ ليس يكفي في تعريفه مثلا أن يقال إنه الكلام الموزون المقفى، فإن هذا خليق أن يدخل فيه ما ليس منه ولا قلامة ظهر، وإنما نظر القائل إلى الشعر من جهة الوزن وحدها وأغفل ما عداها".[3]

وليس الشعر عند المازني بمرآة الخواطر الأدبية الصادقة كما يرى " فريد ريش شليجل fredrih Schlegel"[4]، وليس هو كذلك صياغة وضرب من التصوير كما يرى الجاحظ وكما يسميه أرسطو طاليس "فنا تصويريا"، لأن أصل الشعر في نظره هو "الإحلال

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص64.

[2] إبراهيم المازني: الشعر، غاياته ووسائطه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص07.

[3] المصدر نفسه، ص07.

[4] فريدريش شليجل: كاتب وشاعر وناقد ألماني، ولد سنة 1772 وتوفي سنة 1829، انظر الموسوعة الحرة.

والاقتراح" لا التصوير، ثم نجده يحاول في طيات الصفحات أن يفند التعريفات القديمة ويثبت عدم جدواها في إعطاء مفهوم للشعر الحديث.

نجد المازني تتجاذبه ثقافة ممزوجة بالفلسفة وعلوم المادة والفيزياء وغيرها، مما جعله يتدرج بهذه العلوم الحديثة نحو الوصول إلى مفهوم جديد للشعر، فيقول في تدرجه وبرهنته: "فهذا يدلك دلالة لا يعترضها الشك على صحة ما أردنا أن نبينه لك من أن الألفاظ ليست إلا رموزا مجردة تمر بالسمع فيكتفي العقل منها بلمحة دالة تغنيه عن الصورة".[1]

إن هذه النظرة إلى مفهوم الشعر وحقيقته تتسم بالجدة، بالنظر إلى التعريفات السابقة، إنها تمتزج بالفكر الفلسفي الغربي الذي يؤسس الدلالة على الدال والمدلول كما أشار دوسوسير إلى ذلك، نلمس هذا المزج والتأثر من أنه جعل الألفاظ رموزا مجردة، وقام بوصف الوظيفة التواصلية، والعملية الفيزيائية التي عن طريقها ينتقل الصوت فيحدث في النفس أثرا، ويكتفي العقل بلمحة دالة، ويستغني بذلك عن الصورة.

ويخلص المازني إلى أن الشعر: "مجاله العواطف لا العقل، والإحساس لا الفكر، وإنما يعنى بالفكر على قدر ارتباطه بالإحساس، ولا غنى للشعر عن الفكر، بل لابد أن يتدفق الجيد الرصين منه بفيض القرائح، ويتخفى بنتاج العقول وجني الأذهان".[2]

يتضح من هذا الوصف الذي قدمه المازني للشعر، أن المازني متأثر بالاتجاه الرومانسي الغربي الذي يمجد الإحساس والعواطف على العقل، وهو اتجاه ذاع صيته في أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، خاصة في فرنسا وإنجلترا وألمانيا وإسبانيا، ثم انتقلت أفكار هذا الاتجاه إلى الآداب العربية، وقد سبقت الإشارة إلى أن ثقافة جماعة الديوان امتزجت بالثقافتين العربية والغربية، فبعد أن كان النقاد يرون أن الشعر "كلام موزون مقفى له معنى صحيح"، صار الشعر عند المازني مصدره الإحساس والعواطف لا

---

[1] إبراهيم المازني: الشعر، غاياته ووسائطه، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص17.

العقل، فالشعر إذا وجدان، ولا يحتاج إلى إعمال الفكر إلا إذا أراد الشاعر إنتاج القصائد الرصينة، فالفكر في الشعر يأتي في درجة تالية يقوم بوظيفته إذا احتاجت إليه الأحاسيس والعواطف.

هذه محاولة من المازني لتأسيس مفهوم للشعر انطلاقا من الثقافات العالمية، وبالتحديد انطلاقا من الشعراء الرومانسيين الإنجليز، من أمثال كولردج وورد سبوورث وشيلي الذين كانوا شعراء الذين كانوا شعراء ونقادا تجاوز نتاجهم الأدبي حدودهم الجغرافية، ليصير محل دراسة ضمن الآداب العالمية.

ويتجلى هذا بصورة كبيرة في الإنتاج الشعري لجماعة الديوان، وحتى الأدبي والنقدي، يقول المازني": إن قيمة الشعر ليست فيما حوت أبياته واشتملت عليه شطراته فقط، ولكن قيمته رهن أيضا بما يختلج في نفسك ويقوم في ذهنك عند قراءته "[1]، فهم يربطون الشعر بالكيان الداخلي للشاعر، ويصرون على أن الشعر تعبير وليس محاكاة كما تقول بعض النظريات التي سادت قبلهم، واتبعها بعض من عاصرهم.

تأثر أعضاء جماعة الديوان بالفلسفة الفردانية النابعة من الاتجاه الرومانسي، التي تمجد الفرد من حيث هو فرد بإمكانه أن يؤدي دورا إيجابيا في حياته، وبين أفراد مجتمعه، فراحوا يبحثون عن الشخصية الفردية في الأدب العربي القديم فتأثروا ببعض شعرائه، واستوحوا منهم بعض المفاهيم التي وظفوها في تنظيرهم للشعر الحديث، أيضا فإنهم أخذوا من فلسفة أرسطو في نقده للشعر، وخلصوا إلى أن القصيدة لا توصف بالوصف الجيد إلا إذا تحقق فيها التناسب بين الجزء والجزء، وبين الجزء والكل، وهو ما عرف عنهم فيما بعد بالوحدة العضوية.

---

[1] عبد القادر ابراهيم المازني: الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق فايز ترحيني، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، لبنان، 1990، ص57.

ولم يكتف أعضاء جماعة الديوان بأن الشعر عواطف وأحاسيس بل راحوا يوسعون في مفهومهم للشعر حتى اعترفوا اعترافا صريحا بأنه لا يوجد تعريف محدد يحصر الشعر من جوانبه، ويحدد منطلقاته وأهدافه، وقد بلغ توسعهم هذا إلى أن الشاعر الكبير الذي يقر له غيره بالشاعرية هو الذي لا يكتفي بإفهام الناس، لأن الشعر عندهم ليس مجاله العقل ولا الفكر، بل هو الذي يستطيع أن يغشى عواطف الناس بعواطفه، وأحاسيسهم بأحاسيسه، يقول عبد الرحمان شكري: "والشاعر الكبير لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسكرهم ويجنهم بالرغم منهم، فيخلط شعوره بشعورهم، وعواطفه بعواطفهم، ولشعر العواطف رنة ونغمة لا تجدها في غيره من أصناف الشعر، وسيأتي يوم من الأيام يفيق الناس فيه إلى أنه هو الشعر ولا شعر غيره".[1]

هذا وإن جماعة الديوان يقرون بأن الشاعر له في حياته جانب من الزمن الماضي لا يمكن أن يتجاهله أو ينساه، وله مجتمع يعيش في وسطه فيتأثر به ويمكن أن يؤثر فيه، وله زمان عصره وما يحويه من إنتاج فكري وثقافي ومعرفي لا يمكنه أن ينفك عنه بحال، فهذه أمور لابد أن تؤثر في الشاعر وفي إنتاجه الشعري، فكيف يمكن الجمع بين اهتمام الجماعة بمبدأ الفرد والإنتاج الفردي، وبين هذه العوامل التي تحيط بالشاعر؟

إن جماعة الديوان في تأسيسهم لمفهوم الشعر يجعلون الشعر وجدانا ينطلق من عواطف الفرد وأحاسيسه، وينبعث من مكنونات الذات الشاعرة، ثم إن الشاعر لابد أن يعبر عن مجتمعه ومقتضيات عصره، ومنه يتحقق الجمع بين مبدأ الفرد المنبثق من الفلسفة الرومانسية وبين مبدأ المجتمع والعصر المنبثقان من الفلسفة الماركسية.

وبناء على ما تقدم فإن جماعة الديوان لم يعطوا مفهوما محددا للشعر، ولم يرسموا معالم له بحيث ينتهي إليها، وإنما قاموا بوضع أسس نظرية بها يتميز الشعر الحديث عن

---

[1] عبد الرحمان شكري: الديوان، جمع وتحقيق نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000، ج3، ص243.

القديم، والشعر الجيد من الشعر المجتر المبتذل، فالشعر عندهم أحاسيس وعواطف، وليس مجاله العقل والفكر، والشعر الجيد هو الذي يستطيع صاحبه أن يخلط شعوره بشعور مستمعيه، وأن يسكرهم ويجنهم من حيث لا يشعرون، والشعر عندهم لا يتعدى الفرد إلى مجتمعه الذي يحيط به، وزمنه الذي يعيش فيه، وبيئته التي يتقلب فيها.

وبهذا المفهوم الذي طرحه جماعة الديوان للشعر استطاعوا أن يجددوا في الشعر الحديث، وأن يجعلوا القصيدة تتجاوز الصورة التقليدية، واللغة الشعرية الموروثة، وأن يدفعوا الذات الشاعرة لتتحرر، من قيود القصيدة القديمة التي ظن الشعراء بأنهم مقيدون بالسلاسل والأغلال تجاهها، واعتقدوا أن الانفكاك والتحرر من أسرها، يعتبر ضربا من المستحيل، بهذا وذاك استطاع جماعة الديوان أن يرتقوا إلى ذروة سنام التجديد في الأدب الحديث.

الوظيفة التي يؤديها الشعر عند جماعة الديوان:

قام أقطاب جماعة الديوان بحركة تجديدية في الشعر والنثر، وكذا في ما يتعلق بالنقد الأدبي، وأعطوا مفهوما جديدا للشعر –كما وضحنا ذلك– وقالوا إن الشعر وجدان، ينبع من العواطف والأحاسيس، والفكر لا يتعدى دوره في بلورة الفكرة من أجل إنتاج شعر رصين، إن هذا المفهوم غير مجرى الشعر، وقام بثورة على الصناعة اللفظية، والنسج على القوالب الجاهزة، فكان لهذا المفهوم أيضا فضل الدفع إلى شعر جديد يختلف اختلافا جذريا عما كان قبل ذلك، يقول محمد مندور: "وحركة التجديد التي انبثقت بإقليمنا المصري في النصف الأول من هذا القرن –أي القرن العشرين– قد اشترك فيها عمالقتنا الثلاثة، شكري والمازني والعقاد، بحيث يصعب في كثير من الأحيان أن نميز نصيب أحدهما في هذه الحركة من نصيب زميله".[1]

فقد اعترف محمد مندور بفضل العمالقة الثلاثة ودورهم في التجديد في الأدب الحديث، كما اعترف لهم بغزارة الإنتاج في الأدب والنقد على حد سواء، إن هذا التجديد

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997، ص42.

الذي قام به العمالقة الثلاثة شمل الأدب في مفهومه وفي وظيفته وأهدافه، فقد أصبحت وظيفة الشعر عندهم تختلف اختلافا بينا عن وظيفة الشعر في العصور المتقدمة، فقد كان الشعراء والأدباء يقسمون الشعر من حيث الأهمية والوظيفة إلى أبواب أو فنون، فيقولون في عنونة القصائد، باب الوصف، أو الحكمة أو الغزل أو المدح أو الرثاء، كما يقولون: هذه قصيدة في كذا أو كذا، أما وظيفة الشعر الأساسية عند جماعة الديوان هي التعبير عن وجدان الشاعر الذاتي، وقد أكد هذه الوظيفة الأقطاب الثلاثة في كتاباتهم الأدبية والنقدية، وأيضا في قصائدهم وأشعارهم، نلمح هذا التأكيد الواضح والصريح في ديوان عبد الرحمان شكري، حيث يقول في مطلعه:

ألا يا طائر الفردو س إن الشعر وجدان[1]

وهذا البيت الذي جعله شكري عنوانا لديوانه هو من قصيدته "عصفور الجنة" التي تقع في الجزء الثالث من ديوانه، ومن هنا فإن خاصية الوظيفة الأولى للشعر هي التعبير الذاتي عن الوجدان.

فالشعر في وظيفته الأساسية أن يقوم الشاعر بالنظر والتأمل ثم يحول هذه النظرات والتأملات إلى عواطف وأحاسيس تنبع من أعماق نفس الشاعر، وبهذه وبتلك ينشأ الشعر الرصين الذي يستحق أن يقال عنه حقا إنه شعر.

إن جماعة الديوان يميلون جميعا إلى المدرسة الغربية الرومانسية، ويعترفون بأن الوظيفة الأساسية للشعر هي تعبير عن وجدان، بالرغم من وجود فروقات طفيفة بينهم، يمكن أن يوصف أحدهما بها دون الآخر، والمتأمل في شعر العقاد وأدبه يجد أن العالم المثالي، والمنطق العقلي، والفكر الواعي، كل ذلك يعد من السمات الظاهرة فيه، والناظر في شعر المازني يبصر فيه النزعة العاطفية التي وظفها الشعراء الغربيون في قصائدهم حينما يتحدثون عن الطبيعة فيخاطبونها وتخاطبهم، ويعلنون التمرد والتشاؤم من الواقع، ويوظفون

[1] عبد الرحمان شكري: الديوان، ج3، ص300.

الخيال بشكل واسع وكبير، والجامع بين النظر والفكر في شعر شكري يدرك أنه جمع بين الأمرين، بين التأمل والفكر، وبين الإحساس العاطفي الجياش، وبجمعه بين هذه وتلك، يمكن القول بأن كلا من العقاد والمازني تأثرا بشكري، فأخذ كل واحد منهما شطرا مما وهبه الله تعالى لشكري: "وبذلك جاء شعره –أي شكري– أصيلا متميزا بطابعه الخاص، فهو لا يمكن أن يوصف بأنه عاطفي، ولا بأنه شعر عقلي، ولكنه شعر ذو طابع خاص، يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية، أو الاستيطان الذاتي.[1]

إن هذا التوجه عند جماعة الديوان في الشعر الحديث يستمد روافده من الثقافة الغربية، فالشعر شعر عربي في لغته وبيئته، ولكنه امتزج بثقافة أوروبية، وعلى هذا فإن جماعة الديوان توسعوا في ثقافتهم ومطالعتهم للآداب العربية والأوروبية، فتمكنوا من تأسيس مفهوم جديد للشعر، ومن رسم معالم سامية لوظيفة الشعر، ومن تحديد أهداف راقية للشعر في ضوء النهضة الأدبية الحديثة.

وظيفة الشعر إذا تعبير عن وجدان ذاتي للشاعر ولم تعد وظيفة تكلف مصطنع من أجل نسج شعر لا يصلح إلا للمناسبات، بعيد عن الصدق، بعيد عن واقع الشاعر الذي يعيشه، قريب من التصنع والنفاق اللفظي، وهذا الأخير يعتبره جماعة الديوان هذيان فارغ ولا صلة له بالشعر الحديث لا من حيث اللغة الشعرية والتصوير الفني، ولا من حيث الرسالة التي يحملها الشاعر إلى مجتمعه.

يضاف إلى هذه الوظيفة وظيفة ثانية تتولد من الأولى، إنها الوظيفة الجماعية للشعر، فالشعر عند جماعة الديوان لا يعنى بالفرد ولا بالزمن الآني، فقد تخطى المدح والهجاء... وسائر الأغراض القديمة، إنه يعنى بالوظيفة الجماعية التي تتجاوز الفرد والأشخاص، وتتجاوز حتى الشاعر الذي نطق بالقصيدة، بل وتتجاوز أيضا حدود الزمان والمكان، وعن هذه الوظيفة الشعرية يقول شكري: "ولا أنكر أن الأفراد من الناس هم الذين يستثيرون خواطر

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص48.

الشعر، ولكن هذا القول لا يستدعي أن تكون كل قصيدة في فرد معين، نعم، الأمر يستدعي ذلك عند المداحين والهجائين ومن جرى مجراهم، ممن لم يضع لنفسه سننا عامة في فنه يجري في نهجها".[1]

ويحاول شكري أن يؤكد بأن القصيدة الشعرية لا تقال من أجل فرد معين كما هو الحال في الزمن القديم، وأن وظيفة الشعر الحديثة هي أن يجعل الشاعر الطبيعة البشرية ماثلة أمامه، ويخاطبها بخطاب يتجاوز الزمان والمكان، يقول: "وأما المذهب الحديث فهو أن تكون الطبيعة البشرية ماثلة أمام الشاعر، يأخذ منها لقصيدته ما يقتضيه الفن".[2]

الوظيفة الشعرية عند جماعة الديوان بدأت تأخذ منحى تجديديا وهو الأمر الذي كرست له الجماعة مذهبها ودعت إليه رافعة هذا الشعار، والهدف الذي تنشده في ذلك أن تتجاوز وظيفة الشعر الفرد بعينه، لتصل إلى تحقيق أهداف سامية تخدم المجتمع في حاضره ومستقبله.

ولا أقصد أن شكري يوظف مبادئ المذهب الاجتماعي في الأدب، ولكنه يحدد وظيفة الشعر ويصفها بأنها تتجاوز الفرد الذي نظمه، والفرد الذي سمعه، لتحقق وظيفة اجتماعية وفق ما يقتضيه الفن، لا وفق ما تقتضيه المقاصد الاجتماعية من حيث السياسة أو الأخلاق أو غير ذلك.

وعلى هذا فإن التوجه لجماعة الديوان يرسم خطوطا واضحة المعالم في الأدب الحديث، هذه الخطوط تتجاوز الكلاسيكية القديمة إلى النظرة الجمالية والفنية في الأدب، فقد كان الشاعر الكلاسيكي يرى أن الطبيعة هي مرآة الشاعر، والفن مرآة الطبيعة، ثم أعقب هذا الاتجاه المذهب الرومانسي الذي نقل هذه المرآة من الطبيعة إلى الذات الداخلية للشاعر، وأصبح الشعر تأمل في ذات الشاعر ثم ينبع من عواطف وأحاسيس، يكون الخيال الواسع

---

[1] عبد الرحمان شكري: الديوان، ج7، ص547.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عاملا أساسيا لتحريك هذه الأحاسيس، وبذلك فإن شكري –وهو أحد أفراد جماعة الديوان– يعبر عن مبدأ هام من مبادئ الرومانسية.

ويمكن أن نضيف وظيفة ثالثة للشعر عند جماعة الديوان، إنها الوظيفة المثالية الكشفية، فالشعر عندهم لا يقف عند ظواهر الأمور، بل يتعداها ليكشف عن الحقائق الجوهرية، يقول شكري في ديوانه:

وإنما الشعر مرآة لغانيـــــــــة هي الحياة فمن سوء وإحســـــــان

وإنما الشعر تصوير وتذكـــــرة ومتعة وخيال غير خـــــــــــوان

وإنما الشعر إحساس بما خفقت له القلوب كأقدار وحدثـــــــــــان

من كل معنى يروع الفهم طائله معنى من الجان في لفظ من الجان[1]

في البيت الأخير يركز على المعنى الجليل العميق الناتج عن الفكر المتأمل، والتأمل لا يكون في العرض، وإنما يكون في الجوهر، ثم يصف هذا المعنى العميق بسرعة إحضاره من غير تكلف، ثم نسجه في قوالب لفظية عفوية، مملوءة بالمشاعر والأحاسيس، تسلب لب السامع كما يسلب الجان بحركاته بصر كل ناظر.

في وظيفة البحث عن الجوهر وبواطن الأمور نجد العقاد قد أعطاها اهتماما كبيرا في كتاباته النقدية، إذ هو يستلهم هذه الوظيفة للشعر من فلسفة أفلاطون، وهي الفلسفة المثالية التي ينطلق فيها أفلاطون من النظرة الميتافيزيقية، وهو يبدأ من عالم الأشياء الحاضرة ليحاكي بها عالم المثل، هذه الفلسفة الأفلاطونية لا تقف عند ظواهر الأشياء ولكنها تبحث عن جواهرها في عالم المثل، وعلى هذا فإن العقاد تأثر بهذه الفلسفة العقلية فجعلها مكونا أساسيا في مفهومه للشعر، بل وحتى في الوظائف التي يقوم بها الشعر، يقول: "ليس الشعر لغوا تهذي به القرائح، فتتلقاه العقول في ساع كلالها وفتورها، فلو كان كذلك لما كان له هذا

[1] عبد الرحمان شكري: الديوان، ج2، ص123.

الشأن في حياة الناس، لا بل الشعر حقيقة الحقائق، ولب اللباب، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر في متناول الحواس والعقول".[1]

فالشعر إذا في نظر العقاد يقوم بوظيفة الكشف عن الحقائق الجوهرية، وبهذه الوظيفة يمكن أن يحكم الناقد على شعر شاعر ما بالصدق أو الكذب، وبالجدة والرصانة أو بالفتور والهذيان، وقد بنى العقاد أحكامه النقدية على هذا الأساس، فهو ينظر إلى القصيدة ويضعها في هذا الميزان النقدي، ثم يزنها بقربها وبعدها عن الجوهر ومن حقائق الأشياء، وعلى هذا الأساس قدم العقاد لأحمد شوقي نقدا لاذعا واعتبر شعره قوالب مصطنعة لم تتبع من العواطف والإحساس، ولم تتعد الكتابة في القرطاس.

تأثر العقاد بشعراء في العهد العباسي كالبحتري وأبي العلاء المعري والمتنبي، وكان يقوم بتحليل أشعارهم ليصل إلى حقيقة هذه الوظيفة الشعرية، فهو يرى أن هؤلاء الشعراء يمتاز شعرهم بالنظرة الفلسفية العميقة للحياة، فيبحثون بالوحي الشعري، والإلهام الفطري، والموهبة الموهوبة عن جواهر الأشياء فتأثر بهذا المبدأ إلى حد بعيد.

اعتبر العقاد كل شعر لا يؤدي رسالة في الحياة شعرا عقيما ساذجا لا أثر له في صدق ولا بناء حياة، بل لا يعده شعرا مقبولا يستحق الاحتفاء به من القراء والنقاد، وبناء على هذه الخاصية فإن العقاد يعود إلى شعر المتنبي فيجد فيه فلسفة تفصح عن رسالة يجب أن تؤدى في الحياة، فيقول عنه: "كان المتنبي شاعرا من شعراء العرب العظام، وحد الشاعر العظيم عندي هو أن تتجلى في شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها وعلانيتها وإسرارها، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهبا في حقائقها وفروضها أيا كان هذا المذهب، وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه".[2]

---

[1] عبد الرحمان شكري: مقدمة الجزء الثاني بقلم عباس محمود العقاد، ج2، ص127.

[2] عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر، 1987، ص140.

ومن هنا فإن العقاد يمتاز بالنظرة التحليلية العميقة، يبحث من خلالها عن الجواهر والأسرار، ليتمكن من رسم معالم التجديد في الشعر، ويستطيع أن يرد بها كل شعر لا يتسم بعمق الفكرة، وحسن التعبير، وليس فيه فلسفة حياة.

إن هذا التوجه لجماعة الديوان هو توجه ثقافي في الشعر، يجمع بين ثقافات متعددة، من فلسفة أفلاطون، وفن الشعر لأرسطو، والعقلانية الكلاسيكية التي تمجد العقل، وتعلي من سلطة الفكر، والرومانسية التي تعتبر الشعر عواطف وأحاسيس، هذه الثقافات كلها امتزجت في فكر أصحاب جماعة الديوان فمكنتهم من الركوب على ذروة سنام الأدب الحديث، شعره ونثره، وزودوا المعرفة الأدبية برحيق مختوم، وختموا هذا الرحيق بصفحات التجديد، وفلسفة التفكير، وتمكنوا بذلك من افتكاك الريادة في الأدب والنقد الحديث.

ونظرا لأهمية ما بلوره عبد الرحمان شكري من أهمية حول الوظيفة الكشفية للشعر نورد بعضا من أقواله لنزيد الفكرة وضوحا، ولتكون أقوى حجة، وأسطع برهانا، حيث يقول: "إن وظيفة الشعر في الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق، ومن أجل ذلك ينبغي أن يكون الشاعر بعيد النظرة غير آخذ رواء المظاهر مأخذ نور الحق، فيميز بين معاني الحياة التي تعرفها العامة وأهل الغفلة، وبين معاني الحياة التي توحي إليه بها إلى الأبد، وكل شاعر عبقري خليق بأن يدعى متنبئا أليس هو الذي يرمي مجاهل الأبد بعين الصقر، فيكشف عنها غطاء الظلام، ويرينا من الأسرار الجليلة ما يهابها الناس".[1]

يجعل عبد الرحمان شكري وظيفة الشعر في الإبانة عن الصلات الموجودة في الطبيعة وأجزائها، ويقوم الشاعر العبقري بعملية الكشف عن الحقائق عبر هذه الصلات، ليرى السامع أو القارئ الأسرار الجليلة، فالشاعر الفذ المتفرد هو الذي لا يقف عند ظاهر

[1] عبد الرحمان شكري: الديوان، ج4، ص323.

الأمور، ولا يكتفي بالنظرة السطحية المجردة، بل يتجاوز ذلك إلى الكشف عن الحقيقة الكلية الأبدية التي تخاطب العقل البشري والنفس الإنسانية، ولا تتحدد بالزمان ولا بالمكان.

وبناء على ما تقدم فإن وظيفة الشعر ليست في نظم القصائد التي تهتم بالقضايا الفردية أو الاجتماعية والسياسية، كما هو الحال في الشعر التقليدي القديم، وليست كذلك في نظم أكبر عدد من القصائد لتصل إلى حد الشهرة والتداول في الساحة الأدبية، ووظيفة الشاعر لا تتمثل في الوقوف عند ذكر أحداث الماضي التي أصبحت تاريخا يروى، وقصصا تحكى، إنما وظيفة ذلك كله هي انفجار ينابيع الوجدان بالأحاسيس والمشاعر، وبلورة الفكرة بفلسفة روحية موحية، ثم يأتي دور الشاعر في أخذ الفكرة بعيون الصقر ليكشف الحقائق الكلية للحياة.

وعلى هذا فإن دور الشاعر أكبر قدرا وأعظم أهمية من عالم التاريخ وعالم الفلسفة، لأن عالم التاريخ لا يتعدى دوره سرد الأحداث التاريخية كما وقعت، وعالم الفلسفة يقوم بتحليل المسائل العلمية والأشياء المادية للكشف عن حقائق الأشياء، بينما الشاعر لا يقوم برواية الأحداث كما وقعت، بل يروي الأحداث كما يمكن أن تكون، إن الشاعر يتميز عن غيره بسماوة الفكر وصفاء الروح وسعة الخيال وجمال الذوق، فهو رسول من رسل الله ليقرب الطبيعة للناظر والقارئ من تجربته الموحية إلى واقع الناس في حاضرهم ومستقبلهم.

الأسس النقدية في نظرية جماعة الديوان:

حاول رواد جماعة الديوان تأسيس نظرية في الشعر، وجعلوا لها أسسا ومبادئ تخص مذهبهم، وتقعد لاتجاههم في الأدب والنقد، فبهذه النظرية في الشعر ينظمون، وبها في النقد ينقدون، وعن طريق هذه المبادئ يقبلون الشعر أو يردونه، فهي المعيار الوحيد للقبول أو الرد، وهي الميزان الذي توزن به الأعمال الأدبية والنقدية، وسنعرض مبادئ نظريتهم هذه حتى يتضح المقال.

وفي هذه الأثناء يخالج صدورنا كلام لابد من إيراده، لا يخفى على القارئ أن فترة ظهور جماعة الديوان ظهرت فيها اتجاهات مختلفة ومدارس متعددة في النقد الأدبي خاصة في الساحة الغربية، فتأثر أفراد الجماعة بتلك الثقافة وأخذوا أفكارها فمزجوها بثقافتهم العربية، ومن بين الاتجاهات التي كان لها أثر واضح في ثقافتهم وقراءتهم النقدية وكتاباتهم الأدبية الاتجاه الرومانسي والاتجاه النفسي، فأقاموا نظرية في الأدب ترتكز على هذين الاتجاهين بشكل كبير، وتتمثل أسس نظريتهم فيما يأتي:

1/ الصدق في الشعر:

الصدق في مفهومه اللغوي هو تطابق مدلول القول مع القصد في القلب، أو هو تطابق الظاهر مع الباطن، أما في الشعر فيجب أن يكون الشاعر صادقا فيما ينظم من قصائد، يعبر عن خلجاته النفسية، وأحاسيسه الباطنية بطريقة لا يخالطها نفاق ولا مداهنة، وليس فيها قصد تكسب أو نيل مرتبة أو الوصول إلى شهرة، يقول العقاد "وشعر الصنعةليس على نهج واحد كله، فمنه ما هو زيف فارغ لا يمت إلى الطبيعة بواشجة ولا صلة، وليس فيه إلا لفظ ملفق وتقليد براء من الحس والذوق والبراعة".[1]

فالشعر المأخوذ من نماذج الأقدمين، والذي لا تظهر فيه شخصية قائله، والخالي من الذوق والأحاسيس، هو شعر يفقد جانب الصدق الذي هو محور أساس في الشعر الرصين المقبول.

وعلى هذا المعيار عرض العقاد شعر أحمد شوقي، وقال في شعره إنه شعر خلا من الصدق الشعري، ولا تظهر فيه شخصية شوقي بحال، خذ مثلا قصائد متعددة لشوقي فستجد أسماء شعراء كثيرين وكلها تحمل في عنوانها اسم أحمد شوقي، وبناء على مقياس الصدق الشعري لم يعتبر شعر شوقي بالشعر المقبول، يقول: "وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس "الخاصة" إن أردنا أن نضيق معنى الامتياز، وليس هو من أجل ذلك بالشعر

[1] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص156.

الذي هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة، وإنما ذاك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم".[1]

وعلى هذا فإن الصدق في الشعر الذي يمزج بمختلجات النفس وما يحيط ببيئة الشاعر هو العامل الأساس في قبول الشعر، ووصفه بالرصين الممتاز، هذا هو المبدأ الأول الذي أسست عليه جماعة الديوان نظريتهم في الشعر.

إن هذا المبدأ استوحته الجماعة من الاتجاه النفسي الذي يدرس الأدب باعتباره خلجات نفسية تدور في نفس الشاعر ثم يترجمها صاحبها إلى واقع شعري، ولا يمكن لهذه الخواطر النفسية أن تتحول إلى شعر مقبول إلا إذا صاحبها صدق في المشاعر والعواطف والأحاسيس، فالشعر المجرد من هذه العوامل الأخيرة لا يعدو أن يكون هذيانا أو كلاما فارغا لا أثر له في نفوس سامعيه.

وانطلاقا من هذه الخاصية فإن الاتجاه الثقافي لجماعة الديوان نحا نحو الثقافة الغربية، وخصوصا في هذا المبدأ إلى مدرسة فرويد الذي أسس نظرية تدرس الأدب انطلاقا من الذات الشاعرة وتهمل السياقات الخارجية الأخرى.

وإذا تأملنا خاصية الصدق في الأدب والتي يقابلها الكذب، وأحيانا يكون الصدق والكذب وجهان لعملة واحدة، ويبرز هذا بشكل واضح في الدراسات النقدية الثقافية المعاصرة، فالنص الأدبي يحمل وجها فنيا ظاهرا ولكنه يخفي عوامل القبح وراء أنساق مضمرة في النص، لذا يمكن القول بأن النظرية النقدية الثقافية لها جذور في الأدب العربي، إلا أنها لم تخرج إلى الدراسة النقدية نظرية واضحة المعالم في التنظير والتطبيق.

[1] عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص156.

2/ شعر الشخصية:

لقد أوضحنا في هذا البحث أن جماعة الديوان تأثروا بالاتجاه الرومانسي الذي يمجد العاطفة ويبني شعره على سعة الخيال والامتزاج بالطبيعة، وعلى هذا فإنهم قالوا: إن الشعر وجدان، أي نابع من الشخصية الذاتية للشاعر، فلكل شاعر أسلوبه الشخصي، وينبع هذا الأسلوب من شعر الصدق لا من شعر التصنع والكذب، ويمكن معرفة هذه الميزة بأنك إذا قرأت شعرا عرفت قائله، وهذه الفكرة أشار إليها الكاتب الفرنسي " جورج دي بوفون Georges buffon"[1]، حينما نشر مقالا بعنوان "الأسلوب هو الإنسان" Le style c'st l'homme ، وعليه فإن فكرة بوفون تنطبق تماما على فكرة جماعة الديوان في شعر الشخصية، إذ إن شخصية الشاعر تراها في أسلوبه وخصائص كتاباته ونظمه لأشعاره، والشاعر الذي لا يبدوا في أسلوب قصائده وأشعاره طريقة تفكيره ونظره للأشياء إنما هو شاعر مزيف.

وإذا كان الموروث الثقافي ومجموعة القيم التي ينشأ عليها الأديب هي ما يشكله فكريا وعاطفيا، وهي ما يؤثر تأثيرا مباشرا على محتوى الأفكار التي يتناولها فإن هذا الأثر يمتد إلى الكتابة نفسها، لأن الكتابة تترجم ما يختلج في الصدر، وتفصح عنها إفصاحا بينا للقارئ، والأسلوب الشخصي يوضح موهبة صاحبه ومدى قدرته الشعرية، فليس كل من قرأ كثيرا تكَون لديه أسلوب راق ومتفرد، وإنما ذلك ينموا ويتماسك مع شخصية القائل.

تعود هذه الخاصية –الشعر الشخصي– عند جماعة الديوان إلى دراسة العقاد لشعر ابن حمدين الصقلي (471–529هـ) فأعجب بشعره ووصفه بأنه تذوق روح الشعر ونفذ إلى روح الإلهام، وشعره وجداني لا صناعي، يقول فيه العقاد: "أما فهمه للشعر فيختلف عما يفهمه منه قدماء الشعراء فقد تذوق كنه الشعر، ونفذ إلى روح الإلهام، فمن قوله في الشعر:

---

[1] جورج دي بوفون: هو مؤرخ طبيعي ورياضياتي وعالم كوني فرنسي، ولد في كوت دور في 17 سبتمبر 1707، وتوفي في باريس في 16 أفريل 1788، وللمزيد ينظر الموسوعة الحرة في الموقع الالكتروني.

ووجدت علم الشعر أخفى من هوى لم تفشه عين لعين رقيب

وقال في معرض آخر:

وإذا أردت بأن تصور للمنى صورا فسلمها لفكرة شاعر

شعره وجداني لا صناعي، فهو براء من المديح المتكلف والوصف المدعى، ولذلك تعرف من الشعر من هو الشاعر".[1]

نلمح من كلام العقاد في الشاعر ابن حمدين بأنه رصف شعره بالصدق الفني ونفى عنه التكلف والتصنع، وهو ما يعرف عند جماعة الديوان بالشعر الشخصي، حتى قال: من الشعر تعرف من هو الشاعر، حيث يذهب في هذا القول إلى أن الشاعر الجيد تعرف شخصيته من خلال أشعاره وقصائده.

أما المازني فإنه يتحدث عن شعر الشخصية فيصفه بأنه شعر فيه طابع ناظمه، مفعم بأحاسيسه وروحه، تتجلى فيه مظاهر نفسه وقدراته، وإلهاماته ومواهبه، فيقول: "أو ليس يكفيكم أن يكون على الشعر طابع ناظمه وميسمه وفيه روحه وإحساساته، وخواطره ومظاهر نفسه".[2]

ومن ثم فإن الشعر يخضع لنفسية صاحبه وتطوراتها من ضعف وقوة وهدوء وصخب إلى غير ذلك من الحالات التي تؤثر على سلوك الإنسان، ولهذا فإنك ترى هذا السلوك النفسي في القصيدة ذاتها، ألا ترى أن الشاعر المتفائل ينظم أغلب أشعاره في التفاؤل والاستبشار، وأن الشاعر المتشائم من الحياة أو الثائر على شيء من شؤون الحياة يقوم بترجمة ذلك في أغلب قصائده وأشعاره وهو ما أسماه جماعة الديوان في كتاباتهم بشعر الشخصية، وجعلوه مبدأ من المبادئ الأساسية لنظريتهم.

---

[1] عباس محمود العقاد: خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995، ص96.

[2] إبراهيم المازني: شعر حافظ إبراهيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص07.

هذا وإن أبرز خاصية في شعر الشخصية أنه لا يمكن أن يتحقق من غير بذل جهد، وهذا الجهد ينطوي تحت أمرين اثنين:

أ/ الطاقة الإبداعية: كل إنسان يولد وفيه استعدادات فطرية، ويختلف الاستعداد الفطري من إنسان لآخر، فالشاعر الذي يمتلك القدرة على إنتاج الشعر الشخصي المصقول بموهبته وفكره، لابد أن يوهب طاقة إبداعية، إما عن طريق الموهبة والإلهام، وإما عن طريق الحس المرهف والدربة على الملكة الشعرية، ومن ثم فإن الشاعر القادر على إنتاج شعري شخصي، يعرف به، ويظهر أسلوبه فيه هو من تتوفر فيه الطاقة الإبداعية.

ب/ الطاقة الثقافية: هي القدرات الأدبية والعلمية والفكرية... التي يكتسبها الشاعر من التراث الأدبي، ومن العصر الذي يعيش فيه، فالتراث يمده بزاد المعرفة الأولية، ويربي في الشاعر ملكة المقدرة على نسيج الشعر على منوال السابقين، وثقافة العصر تدفع الشاعر نحو التجديد الشعري في الجانب الفني والفكري، وبهذين الأمرين يستطيع الشاعر أن ينتج شعرا يعرف بشعر الشخصية.

3/ النقد على أساس الذوق:

انطلق جماعة الديوان من مفهومهم للشعر، وأن الشعر ليس له تعريف يحدد ضوابطه ويرسم معالمه، وما الشعر إلا خطرات نفسية يشترك في إخراجها شعرا شروط عديدة أشار إليها جماعة الديوان في حديثهم عن مفهوم الشعر، وعلى هذا فإن الخاصية الثالثة التي اعتمدوا عليها في نقودهم للنصوص هي خاصية الذوق، وعدوا ذلك محركا أساسيا في العملية النقدية، واختلف أطراف الجماعة في تحديد الذوق في النقد، فذهب عبد الرحمان شكري إلى أن الذوق عام، به يستحسن الشعر فيقبل، وبه يستهجن ويرد، والذوق يختلف من ناقد لآخر وليست له ضوابط تضبطه ولا جوانب تحدده، بينما العقاد والمازني هما أيضا يعترفون بالذوق في النقد التطبيقي إلا أنهما يخصصانه بالذوق الشخصي الذي ينبعث من الذات الناقدة في العمل الأدبي.

إن الذوق بنوعيه عند جماعة الديوان –العام والشخصي– سيؤدي حتما إلى نقود مختلفة لا ضابط يقيدها ولا نهاية لها، وهذا سيحدث في الساحة النقدية اضطرابا في العمل النقدي، وهذا يعيدنا إلى النقد في العصر الجاهلي في بداياته الأولى، حيث كان الشاعر الجاهلي يقدم رأيه النقدي عند سماعه لقصيدة ما بناء على الذوق العام المتعارف عليه في البيئة الجاهلية، أو على الذوق الخاص الذي ينتج من ذات الشاعر الناقد، والعمل الأدبي يحتاج إلى شيء من الضبط حتى يكون مبنيا على أسس علمية ينطلق منها كل من يتقدم إلى ممارسة هذا العمل.

لقد تفطن العقاد فيما بعد إلى عامل الذوق وأدرك أن إطلاقه من غير ضابط سيؤدي إلى فوضى في العمل الأدبي وحاول أن يزيده وضوحا وتفسيرا، فسلك مسلكا وسطا بين المذهب الذوقي التأثري الذي يقوم عل انطباعات الناقد وحدها وبين المذهب الذي يخضع العملية الأدبية لمبادئ وأسس في الدراسة، وهذا الموقف الوسط الذي اهتدى إليه جماعة الديوان هو ما ميز نظريتهم في مفهوم الأدب، وميز نقودهم على أعمال النقاد السابقين، واستحقوا بذلك الصدارة في التجديد في الأدب الحديث.

والذي يميز جماعة الديوان في أعمالهم النقدية عندما ننطلق من خاصية الذوق أنهم يقومون بمجهودات شبه فردية لا تخضع للمعايير النقدية، وهذه في نظر النقاد الذين أتوا بعدهم نقيصة تقلل من قيمة العمل النقدي، إلا أن الناقد الذوقي يخضع نصوص غيره من الأدباء ثم يقوم بنقدها حسب ذوقه الذي تطبع عليه، وحسب المبادئ الخاصة التي يؤمن بها، فيستحسن ويقبح، ويرفع ويعلي من قيمة النص أو يحط من قيمته، وقد يأتي ناقد آخر فيرى غير الذي رآه الأول، لذا فإن العمل النقدي لابد أن يتأسس على أسس وينبني على ضوابط علمية حتى يتقارب النقاد والدارسون في وجهات النظر.

نعم يمكن أن يحصل اختلاف بين الأدباء والنقاد في تقييم نص واحد، ومرد ذلك إلى الخلفية الفلسفية التي ينطلق منها الناقد، أو المنهج المتبع، أو الهدف المحدد للدراسة.

وعلى هذا فإن الأساس الذي أقامه جماعة الديوان على الذوق في أعمالهم النقدية تعقَ به النقاد وقالوا إنه أمر غير مسلم به على إطلاقه في العمل الأدبي، ذلك أن العمل الأدبي لا يقبل التميع والانفتاح المطلق ولكنه يحتاج إلى أسس ثابتة وضوابط تضبطه، وأهداف تحكمه وتوجهه.

4/ التقييم والتوجيه:

اتجه أقطاب جماعة الديوان في أعمالهم النقدية إلى تقييم أعمال الأدباء والشعراء، وتوجهت كتاباتهم إلى الشعر بوجه خاص، ويعود السبب في ذلك إلى كثرة الشعر في فترتهم وقلة الأعمال القصصية والروائية آنذاك، أما جانب التفسير والتحليل فقليل ما يهتمون به، ويعطونه حظا من الدراسة، خاصة وأن مطلع القرن العشرين عرف حركة تجديدية كثر فيها الأدباء والشعراء، وتعددت الكتابات النقدية، حتى صار أغلب الكتب الأدبية كلما تنشر إلا ويعقبها آراء نقدية إما بالمدح أو الذم ويظهر هذا الصراع بشكل كبير بين العقاد وأحمد شوقي، حيث قدم العقاد نقدا شديدا لأحمد شوقي واعتبر أشعاره ضربا من السذاجة والهذيان، وحتى جماعة الديوان أنفسهم نقد بعضهم بعضا، فقد قام إبراهيم المازني بنقد شعر عبد الرحمان شكري وأدى ذلك إلى إيجاد جو من التوتر بين الصاحبين.

هذا الجو المملوء بالصراع الفكري والتنافس على الريادة في التجديد وترك بصمات لا يمكن أن تمحى عبر الزمان في الحقل الأدبي، جعل جماعة الديوان يصرفون أقلامهم إلى النقد التوجيهي والتقييمي، فحينما يقف القارئ على نصوصهم النقدية يجد ذلك يتخلل كلامهم من حين لآخر، فيذكرون مواضع الحسن إن وجدت كما فعل العقاد مع الشاعر المغمور ابن حمدين، ويذكرون موضع الضعف والصنعة والتكلف كما فعل العقاد أيضا مع أحمد شوقي، ومن كان على شاكلته.

وبناء على ما تقدم فإن جماعة الديوان لهم ثقافات متعددة، أخذوا بعضا منها من ثقافة اليونان، وأخذوا أيضا حظا وافرا من الثقافة العربية التي امتدت من الحضارة البابلية

إلى العصور القريبة من عصرهم الذي يعيشون فيه، ومزجوا ثقافتهم اليونانية والعربية بالثقافة الغربية خاصة منها الإنجليزية والفرنسية واطلعوا على الآداب الأوروبية بعامة فأحاطوا بها إحاطة مكنتهم من كسر خمول الفكر العربي، وبعث الثقافة العربية نحو النمو والإفاقة بعد سباتها وركودها، وتمكنوا من افتكاك شعار التجديد في الأدب الحديث، وخلدوا أسماءهم بآدابهم ونتاجهم الفكري، إنهم حقا يستحقون أن يطلق عليهم اسم أقطاب التجديد في الأدب الحديث.

ويمكن القول بأن الاتجاه الثقافي لجماعة الديوان في التجديد هو امتزاج بين ثقافات متعددة، ولكن العامل الأساس في توجههم نحو التجديد هو اتجاههم نحو الثقافة الغربية فتأثروا بالمدرسة الرومانسية، وجعلوها إحدى ركائزهم في مفهوم الشعر وشروطه، وكذا في ممارساتهم النقدية للأعمال الأدبية.

كما يظهر تأثرهم بالاتجاه النفسي ذو الأصول الغربية انطلاقا من أفكار فرويد، فقاموا بتحليل شخصيات تعرف بالعظمة، فوظفوا في تحليلاتهم المنهج النفسي للوصول إلى كنه العظمة والعبقرية.

لقد كان لعامل التأثر والتأثير بين العالمين العربي والغربي وبين الأدبين وإن شئت فقل وبين الثقافتين الأثر الكبير والمحرك الأساس لظهور أدب جديد فتح باب الاجتهاد في الكتابات العربية، ودفعها لتكتب بفكر غير الفكر الجامد الذي ألفته، وبأسلوب غير الأسلوب الركيك الذي عرفته، وبشعر جديد غير الشعر الذي دونته، إنها حركة انفتاح بعد انغلاق، وازدهار بعد ركود، ورقي نحو الآداب العالمية.

المطلب الثالث: جهود أدباء المهجر

تمهيـــد:

لقد كان لأدب المهجر دور مهم في تقويم الثقافة العربية وإرساء دعائم التجديد في الساحة الأدبية شعرا ونثرا، والأدب العربي في المهجر لم يولد في الأمريكيتين بطريقة اعتباطية، ولكن ظروف الحياة التي عاشها الأدباء العرب في أوطانهم، حيث عانوا من الفقر والظلم السياسي، فاضطرهم ذلك إلى الهجرة بعيدا عن أوطانهم التي ألفوها، وتربوا في أحضانها، وتعلموا في مدارسها وعن مشايخها.

امتد إذا نتاجهم الأدبي من العالم العربي إلى العالم الأمريكي، وقد ظلت مقدراتهم العلمية ومواهبهم الفكرية تتوقد بنور الفهم والإدراك، ولم يصب لسانهم العربي الفصيح بالعجمة بعد أن تعددت لغاتهم وخالطوا المجتمع الإنجليزي بعاداته وتقاليده، بلغته وأفكاره.

ومن غير ميعاد ولا رسم خطة زمنية للعمل المشترك، يتزامن ظهور الأدب المصري الجديد على يد جماعة الديوان مع أدب المهجر، وكان هدف الاتجاهين واحد، والتأثر واحد، والمنهج متقارب، والسبب في ذلك أن هؤلاء الأدباء العرب اتجهوا نحو الآداب العالمية، فشربوا من منهل واحد، وتغذى فكرهم من مشرب واحد، فكان النتاج الفكري والثقافي، والعمل الأدبي بين الاتجاهين يكاد أن يلتحم فيكمل أحدهما الآخر.

وعلى هذا فقد كان لأدب المجهر وزن ثقيل في المكتبة الأدبية العربية والعالمية على السواء، وكان له دور فعال في تقويم الثقافة العربية، بنقد فكر أهلها، وكسر الأغلال والقيود عن عقولهم، ودفع الأدب العربي نحو الانفتاح على آداب العالمين.

هذا إلى جانب تمكين الأمريكيين من الاطلاع على الآداب العربية عن طريق ترجمتها من طرف الأدباء العرب المهجريين، وحتى من الأمريكيين أنفسهم، وقد أثبتت البيئة الأمريكية قدرتها على ضمان التنوع الثقافي والحضاري.

يتحدث نسيب عريضة عن أسباب الهجرة من بلده الأصلي سوريا إلى أرض المهجر:

غريبا من بلاد الشرق جئت بعيدا عن حمى الأحباب عشت

تخذت أمريكا وطنا عزيـــزا فكانت لي كأحسن ما اتخـــذت

أتاها للغنى غيري وإنـــــي كما جاؤوا مع الإقدام جئـــــت

ولكني طلبت بها حيـــــاة مع الحرية المثلى فنلـــــــــت[1]

في هذه الأبيات يبين عريضة أن سبب الهجرة هو طلب العيش الكريم في جو من الحرية في التعبير، وقد نال مطلبه الذي من أجله هاجر، ومن أجله سعى وثابر، إذا كانت الظروف السياسية والاقتصادية التي تعاني منها سوريا ولبنان تحت الحكم العثماني والدولة العلية عاملا أساسيا في هجرة الكثير من الأدمغة العربية إلى الأمريكيتين.

استطاع أدباء المهجر أن يكونوا لأنفسهم ثقافة راسخة متعددة المنابع، فشربوا ونهلوا من معينها حتى ارتووا، وتمكنوا من إخراج أدب عربي اللسان والأصول، ولكنه يتجه اتجاها جديدا، وقد شحن بثقافات جديدة، فظهر هذا التجديد في كتاباتهم الشعرية والنثرية، ومن الضروري في هذا السياق أن نذكر المشارب التي استقوا منها هذه الثقافة الجديدة، والتي كانت سببا في تكوين فكرهم الجديد، في نظرتهم إلى الإنسان والطبيعة، في الحاضر والمستقبل، وفي الكون المحيط بهم بصفة عامة، إضافة إلى نظرتهم إلى الآداب والفنون، فقد تغيرت نظرتهم إليها بعد اتصالهم بالعالم الجديد، وفيما يأتي بيان ذلك:

1/ الترجمة:

تعد الترجمة عاملا أساسيا للانفتاح، ومفتاحا للعلوم منذ القديم في كتابة العلوم ونشرها إلى يومنا هذا، فالترجمة هي أم العلوم والثقافات، بها ينفتح الإنسان على ثقافة الآخر، ويطلع على آداب وعلوم لم يكن على علم بها، وبها يستطيع أن يضيف إلى علمه علوما شتى،

[1] نسيب عريضة: ديوان الأرواح الحائرة، نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية، 1946، ص267.

ومعارف بلدان كثيرة، فالترجمة إذا هي أول درجة في سلم الارتقاء الثقافي بشكل عام، وعند المهجريين بشكل خاص.

وتعد الترجمة التي قام بها بطرس البستاني لقصة "روبنسون كروزو" لـ "دانيال ديفو" افتتاحية للاطلاع على آداب الغرب وقد طبعت سنة 1835 وتتمثل قصة كروزو في الشاب البورجوازي الذي أراد ركوب المخاطر من أجل الوقوف على الاكتشافات عن طريق التجربة العلمية، وقد لاقت هذه الترجمة صدى كبيرا في أوساط القارئين والأدباء العرب.

تلي ترجمة هذه القصة ترجمة كتاب "سياحة المسيحي" لـ "جون بنيان" وهذا الكتاب يذكر أحداث سياحية قام بها رجل مسيحي، ويهدف إلى كبح جماح النفس والتغلب على شهواتها، وتستمد القصة روحها من الديانة المسيحية التي تمثلها الكنيسة.

ثم اتجهت الترجمة إلى القصص الرومانسية لأنها تحمل طابع التحرر والمغامرة، وهو الهدف الذي تنشده المجتمعات الغربية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، كانت هذه الترجمات هي المفتاح للأدباء المهجريين نحو التوجه إلى ثقافة أدبية جديدة، فاستفادوا منها ثم وظفوها في نتاجهم الأدبي الجديد.

2/ التأليف والإبداع:

لابد أن نعرف بأن أغلب الأدباء الذين هاجروا إلى الأمريكيتين كانوا أصحاب عقيدة مسيحية، فانسجم اعتقادهم هذا مع الأدب المسرحي الذي لاقى قبولا في الأوساط الأمريكية بخاصة، والأوساط الأوروبية بعامة، فقام العديد من الأدباء بالكتابة في هذا الفن، ويظهر في كتاباتهم هذا التأثر الواضح بالمسرحيات الغربية المترجمة، فقد كتب مارون النقاش مسرحيات متعددة يأتي في طليعتها مسرحية "البخيل" سنة 1847 ثم تليها مسرحية "أبو الحسن المغفل" سنة 1849، ومسرحية "السليط الحسود" سنة 1851.

في هذه الفترة –القرن التاسع عشر– كان لمسرحيات شيكسبير صدى كبير في الآداب العالمية، فحاول أدباء المهجر أن يغيروا من كتاباتهم التقليدية التي ألفوها في أوطانهم، وأن يتجهوا نحو الجديد الذي ظهر في الساحة الأدبية العالمية، إذا كانت المسرحية تكتسي طابعا اجتماعيا، وتؤدي دورا لا يقل أهمية عن غيرها من ألوان الأدب كالقصة في النثر والقصيدة في الشعر.

ونجد التأليف قد اتجه بعد المسرحية إلى القصة فأبدعوا في هذا الجنس الأدبي، حيث أصدر فارس الشدياق كتابه "الساق على الساق فيما هو الفارياق" الذي ضمنه فن القصة، وأشربها بأثر الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية التي كان يعيشها في لبنان، شأنه في ذلك شأن سليم البستاني الذي أبدع في كتابة قصص عدة ظهر فيها أثر الحياة العربية التي عاشها البستاني في لبنان.[1]

وعلى هذا الأساس فإن الأدب المهجري قد اجتمعت فيه عوامل مختلفة فكانت له دافعا قويا في الإبداع، أهمها التأثر بالآداب العالمية، والترجمة من الآداب الغربية إلى الآداب العربية، والبيئة التي عاش فيها المهجريون، إضافة إلى التأليف في مختلف الأجناس الأدبية.

وهنا يتبادر إلى أذهاننا السؤال الآتي، كيف وصلت هذه الجهود التي قدمها المهجريون إلى قمتها، وارتقت إلى ذروة سنامها، وتربعت على عرش التجديد في الأدب العربي حينها؟ وللإجابة على هذه التساؤلات نقول، لقد أيقن أدباء المهجر أن المجهود الفردي لا يكون مجديا، وأنه مهما طال أمده فإنه إلى التعطل والاندثار أقرب، فلابد إذا من احتكاك الأدباء بعضهم ببعض، وقد قيل إن اليد الواحدة لا تصفق، ففكروا في إنشاء نوادي يجتمعون فيها، ويتبادلون الأفكار والمعارف، وينفسون عن أنفسهم عناء الغربة والبعد عن

[1] ينظر: صابر عبد الدايم: أدب المهجر، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، ص17.

الأوطان، فكونوا أندية أدبية أشهرها رابطتان: "الرابطة القلمية في الشمال"، و "العصبة الأندلسية في الجنوب".

أ/ الرابطة القلمية: يعود تاريخ تأسيس الرابطة القلمية في الشمال الأمريكي إلى سنة 1920 وذلك حينما التقى جمع من الأدباء العرب وأجمعوا على توحيد الجهود، وتحديد اتجاههم الثقافي في الأدب، على أن يبحثوا في ما وراء الأشياء ولا يكتفوا بظاهرها، وأن يغوصوا في أعماقها ولا تتوقف نظرتهم عند قشورها، فرسموا معالم لاتجاههم هذا، وعقدوا عزمهم على تحقيق أمنياتهم، وأن يدفعوا الأدب ليتجه نحو الثقافة العالمية، وإرساء قواعد له ليسير نحو الاتجاه التجديدي وفق ما يتصورونه في أذهانهم، وما يعقلونه من خلال ثقافتهم ومداركهم المعاصرة.

لم تكن هذه الأمنيات لأدباء المهجر مجرد خواطر عابرة، ولا هي نزعات نفسية راودتهم ثم تلاشت وصارت في تعداد المعدوم، بل أسسوا لها أسسا ثابتة ورفعوا لها شعارات نادت بها عقيدتهم من أجل الوصول إلى النجاح، والبلوغ إلى الأهداف المنشودة، ويأتي في طليعة الشعارات المرفوعة ما قاله جبران خليل جبران في هذه العبارة: "لله كنوز تحت العرش، مفاتيحها ألسنة الشعراء"[1]، في هذا الشعار دلالة واضحة على الاتجاه الثقافي الذي سلكه أدباء المهجر، فهم لا يقفون عند عرض الأشياء، ولكنهم يحاولون أن يكتشفوا جواهرها، إذ الكنز في أصله أن يكون مخبوءً ثم يحاول من يبحث عنه أن يكتشفه ويستخرجه، وعملية الكشف لا تتحقق دون جهد ولا عناء، فالشعار يوحي بعلو همة رواد الرابطة القلمية، وقد أحسن من قال:

وإذا كانت النفوس كبارا تعبت في مرادها الأجسام[2]

---

[1] صابر عبد الدايم: أدب المهجر، ص18.

[2] أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000، ص170، قصيدة تحت رقم161.

وعلى هذا فإن الاتجاه الثقافي في أدب الرابطة القلمية قد عرف تحولا ظاهرا إذا ما قارناه بالأدب العربي قبل هذه الفترة التي التقوا فيها وجمعوا فيها جهودهم، ووحدوا فيها منطلقاتهم وأهدافهم، فقد أصبح الأدب في نظرهم هو ذلك الفن الذي يمتزج بالحياة وتربتها وهوائها، يقول ميخائيل نعيمة: "الأدب هو الذي يستمد غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائها"[1] والأدب الجديد يتعدى الأغراض المألوفة في المناسبات الخاصة كالمدح والفخر والرثاء...، إلى امتزاج الأديب بالحياة التي يعيشها باستقرارها وتقلباتها، وتأثيرها في نفس الأديب وتأثره بها، هذه النزعة عند أصحاب الرابطة القلمية قد استلهموها من الاتجاه الرومانسي الذي يعلي من سلطة الإحساس والعاطفة، وسلطة تحرر الفرد من قيود الحياة ، يقول نعيمة أيضا: "والأديب هو الذي خص برقة الحس، ودقة التفكير، وبعد النظر في تموجات الحياة وتقلباتها، وبمقدرة البيان عما تحدثه الحياة في نفسه من التأثير".[2]

فالأدب وفقا للرؤية الجديدة التي يراها أدباء المهجر في الشمال هو أدب يمتزج بين نفس الكاتب وعواطفه، وبين تأمله ودقة نظره، وهو أيضا تفاعل بين الكاتب وبين ما تحدثه فيه الطبيعة من تأثير، فينتج عن هذا التفاعل أدب يرسل رسالة إلى القارئ، فيغذي بها فكره ويصوب له مناحي الحياة، ومن ثم فإن الأدب يحمل رسالة إلى الوجود.

ب/ العصبة الأندلسية:

من سنن الله تعالى في كونه أنه كلما أفل نجم شيء إلا وظهر مكانه نجم آخر ولربما كان الأخير أسطع نوار من الذي سبقه، فقد لبثت الرابطة القلمية زهاء عقد من الزمن ثم اندثرت بوفاة أشهر روادها، وفي إثر ذلك أهل هلال جماعة أدبية في الجنوب الأمريكي وأطلقوا على أنفسهم تسمية "العصبة الأندلسية"، وهذه العصبة تهدف إلى الحفاظ على الشعر

---

[1] نقلا عن صابر عبد الدايم: أدب المهجر، ص18.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العربي فلم تثر على القديم وتلقي به وراء ظهرها، بل حاولت أن تزاوج بين المحافظة على القديم، والسير بالأدب في خطى ثابتة نحو التجديد.

ومن هنا فإننا ندرك الفرق بين الاتجاه الثقافي للمهجريين في الشمال والاتجاه الثقافي لهم في الجنوب، فأصحاب الرابطة القلمية حاولوا إقامة ثورة على القديم والتبني لكل ما هو جديد، وذلك إيمانا منهم بأن الأدب العربي لا يمكنه اللحاق بالركب، ولا الرقي إل مراتب الآداب العالمية، إلا إذا حظي بالتجديد في جميع جوانبه، انطلاقا من مفهومه ثم شكله ومضمونه، وانتهاء بالقضايا الاجتماعية التي يعالجها، أما أصحاب العصبة الأندلسية فإنهم لم يعلنوا ثورة بل حاولوا العمل في صمت واتجهوا في أدبهم نحو الثقافة العربية الأصيلة، واتجهوا أيضا نحو الثقافة الغربية ليستفيدوا منها في خدمة الآداب العربية.

ولكي نعضد ما نقول، ويتضح الأمر في صورة جلية نقوم بعرض بعض الشواهد الواردة في هذا السياق:

قام ميخائيل نعيمة بنظم قصائد وجمعها في ديوان سماه بـ "همس الجفون"، وقصائد الديوان ذات نزعة تجديدية اصطبغت بالثقافة الغربية، ونعيمة من أبرز رواد الرابطة القلمية التي ثارت على الأدب القديم ودعت إلى التجديد في الشكل والمضمون، ونلمس هذا التجديد فعلا في ديوان "نعيمة"، إذا أن قصائده تتغنى بالتفاؤل وعدم اليأس حينا، أو تتغنى بالقلق والحيرة حينا آخر، كما نجده يمتزج بالطبيعة فيخاطبها وتخاطبه، ومن ثم فإن الثقافة التي تأثر بها ووظفها في أشعاره هي الثقافة نفسها التي تأثر بها الشعراء الإنجليز من أمثال: صامويل كولريدج و وليام وورد زوورث...وغيرهم، يقول نعيمة في مطلع ديوانه:

إذا سماؤك يومـــــــا تحجبت بالغيـــوم

أغمض جفونك تبصر خلف الغيوم نجــوم

والأرض حولك إمـــا توشحت بالثلـــوج

أغمض جفونك تبصر تحت الثلوج مروج[1]

في القصيدة صورة واضحة للألفاظ الدالة على الطبيعة (سماؤك، الغيوم، نجوم، الأرض، ثلوج، مروج)، فالطبيعة هي المحرك الأساس للصورة الشعرية في القصيدة، وهي لمسة تجديدية في الشعر العربي عند المهجريين، هذا من حيث الألفاظ والمعاني والصورة الشعرية، أما من حيث شكل القصيدة، فقد ظهر عندهم شعر الأسطر بدل البيت الشعري، ومن ثم فإن السطر الشعري يجعل المعنى ينساب إلى نفس السامع في هدوء، وذلك تغير واضح في موسيقى الشعر، يقول نعيمة في قصيدة النهر المتجمد:

يا نهر، هل نضبت مياهك فانقطعت عن الخرير؟

أم قد هرمت وخار عزمك فانثنيت عن المسير؟

بالأمس كنت مرنما بين الحدائق والزهـــــــور

تتلوا على الدنيا وما فيها أحاديث الدهـــــــور[2]

يبدو في هذا المقطع الشعري تغير واضح في شكل القصيدة القديمة المعهودة، وقد سار على هذا الدرب مع نعيمة كل من إيليا أبو الماضي ونسيب عريضة وغيرهم ممن كان ينتمي إلى الرابطة القلمية.

أما العصبة الأندلسية في الجنوب فقد حاولت أن تجده في الشعر مع الاحتفاظ على نمط الشعر العربي القديم، وفي ذلك يقول "شكر الله الجر" مؤسس العصبة الأندلسية في قصيدته "تحية الهرم":[بحرالكامل]

يا مصر غانية الزمان وربـــة المجد التليد، وكعبة المتحـرم

ساقت إليك الطارقات جيوشها ورمتك أحداث القضا المتحتم

[1] ميخائيل نعيمة: همس الجفون، ص07.

[2] المرجع نفسه، ص08.

ومشى إليك الفاتحون بحفـــل كالليل مريد الجوانب مظلـــم

فرددتهم في فتية تخذت لهــم زرد الحديد أساورا بالمعصم[1]

نلاحظ في هذه الأبيات التي كتبها أحد مؤسسي العصبة الأندلسية نمطا شعريا يعود إلى القصيدة القديمة من حيث اللغة الشعرية تمتاز بجزالة الألفاظ، وسلك طريقة الوصف، ومن حيث البناء الفني فقد اعتمد على نظام البيت وافتتح البيت بالنداء وهذا أسلوب شعري عرف في المقطوعات الشعرية في العصر العباسي، وأما من حيث الموسيقى الشعرية فقد وظف الوزن الواحد، ومن ثم فإنه اعتمد على الروي والقافية حيث ينتهي كل بيت من القصيدة بجرس واحد، كما أنه سار على بحر واحد وأجرى كلامه على بحر الكامل أحد البحور الخليلية المشهورة، والجديد في هذا الشعر هو نبرة موحية من المقصدية الشعرية للشاعر، مع وجود بعض المعاني الشعرية في ألفاظ القصيدة يمكن أن توصف بالجدة.

وعلى هذا الأساس فإن الاتجاهين الأدبيين في المهجر تختلف منطلقاتهما الثقافية، ونظرتهما إلى الأهداف التي يتوخون تحقيقها من عملها الأدبي في المهجر، وهذه الأمثلة الشعرية التي أوردها الباحث في هذا السياق لا تفيد الحصر، بل هي من باب الاستشهاد حتى يتضح القول بالحجة والبرهان.

وبناء على ما تقدم فإن الأدب الهجري تتنازعه ثقافات متعددة، منها تشكلت رؤيته، ومنها انطلق من التأسيس إلى حركة الإبداع، حتى بلغ به الأمر إلى التأثير في الشعر الغربي، ومن ثم فإن الشاعر العالمي الشهير "فيكتور هيبو" الذي عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر تأثر بشعر الموشحات الأندلسية التي استلهمها من الأدب العربي، فنسج قصائد على منوالها، فلم يعتمد على نظام البيت الشعري، ولا على البحر الواحد والقافية الواحدة، ألا ترى أن صدى الأدب المهجري بلغ الآفاق على الرغم من قصر الفترة

[1] نظمي عبد البديع محمد: أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب، ص131.

الزمنية التي عمر فيها، وعلى هذا يمكن القول، إن الريادة لا تتحقق بطول الأزمنة، ولكن بعمق الأفكار والسبق إلى الابتكار.

إن أدب المهجر يمتاز بالنظرة التأملية العميقة، نتيجة لتأثره بالثقافة العربية والفكر الفلسفي عند المتصوفين، كما تأثر أيضا بشعراء الإسلام العظام خاصة في العهد العباسي أين بلغت الحضارة الإسلامية بما فيها الآداب والفنون أوجها وقمتها، وأكبر دليل على ذلك ما قامت به العصبة الأندلسية حينما احتفلت سنة 1935 بمرور ألف سنة على وفاة المتنبي مما يدل على شدة إعجابهم به واقتفائهم لآثاره وتتبعهم لخطاه.

ومن المؤثرات التي جعلت الأدب المهجري يتجه في ثقافته نحو التجديد ويكتسي حلة رفعت بمكانته في المحافل الأدبية العالمية، تزامنه مع حركة التجديد في مصر، والتي دعا فيها خليل مطران إلى ابتكار كتابة أدبية وقصائد شعرية يتجدد فيها الشكل والمضمون، كان ذلك في مطلع القرن العشرين، فإن القصيدة عنده –أي خليل مطران– ذات موضوع واحد، ومترابطة الأفكار، والصياغة عنده تعد جزءًمن الخلق الشعري، فهي نحت للصور والأخيلة ومد للروابط والمبادلات بين معطيات الحواس المختلفة.

وقد أسلفنا في هذا البحث أن حركة التجديد في المهجر وفي مصر تزامنتا في الظهور تزامنا عفويا، ومن ثم فإن المتتبع لقصائد مطران وشعر المهجر يجد تشابها كبيرا بينهما في الشكل والمضمون، حيث يكاد يجزم أنهما يخرجان من مشكاة واحدة.

يؤكد العقاد هذه الحقيقة الأدبية بأن المدرستين نبعتا تلقائيا وسارتا متوازيتين ساعيتين إلى هدف موحد هو الهجوم السافر على مدرسة الأدب التقليدي، والدعوة إلى أدب جديد، ولا أدل على ذلك من الباعث على هذا الهدف هو ظروف متشابهة، هي اتصال كل منهما بالآداب والثقافات الأوروبية، ثم إحساس كل منهما بأن اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تكف حاجات العصر المتطور.

يرى العقاد أن سبب ظهور المدرستين في آن واحد يعود إلى أمرين اثنين:

– اتصال كل من أدباء مصر وأدباء المهجر بالثقافة الغربية، فتأثروا بها وبنتاجها الفكري والأدبي.

– تيقن الاتجاهين بأن الأدب التقليدي أصبح لا يلبي تطلعات العصر المتطور.

وعلى هذا فإن هدف الاتجاهين واحد، وتطلعاتهما مشتركة، ويبرز ذلك في التشابه الكبير بين السمات التجديدية في أدبيهما، حيث انتقل من الزخرف اللفظي وما له علاقة بالبلاغة العربية، واتجه نحو العمق ومعالجة هموم الذات، وتأمل الحياة وخفاياها، والطبيعة وما تتضمنه من أسرار بديعة في صنعها، وسيطرة الحزن في كثير من أشعارهم، وشيوع النظرة الفلسفية في قصصهم وقصائدهم، هذه الخصائص كلها مجتمعة في الأدب التجديدي الحديث في الاتجاهات التي ظهرت في لبنان ومصر، وكذلك الاتجاهات التي ظهرت في أدب المهجر.

ويشهد لما ذهبنا إليه في رأينا هذا، وما سقناه من كلام في هذا الشأن، ما قاله الشاعر رياض المعلوف حينما أجاب على سؤال وجهه إليه صابر عبد الدايم في مقابلة شخصية ونص السؤال والجواب عنه كما يأتي:

س: هل تعتقد سيادتكم أن الأدب الأجنبي كان له أثر في نزوع الأدب المهجري إلى التأمل واستبطان أسرار الأشياء؟ وهل الأدب الأمريكي خاصة ينفرد بهذا التأثير؟

ج: وأجاب الشاعر "رياض المعلوف" قائلا: "لاشك أن الأدب المهجري تأثر بالأدب الإفرنجي وفقا للبيئة التي عاش فيها هؤلاء الأدباء والشعراء، فمثلا "أداء الرابطة القلمية" بنيويورك تأثروا بأدباء وشعراء السكسون من أمريكيين وإنجليز، وكذلك أدباء العصبة

الأندلسية بالبرازيل تأثروا بالأدب البرتغالي، وفي الشيلي والأرجنتين، وفنزويلا بالأدب الإسباني واللاتيني".[1]

في هذه المقابلة اعتراف صريح بأن أدب المهجر تأثر بشكل كبير بالآداب الأجنبية، واتجه نحوها ليستفيد منها، والمتتبع لأشعار أبرز الشعراء المهجريين من أمثال إيليا أبو الماضي وميخائيل نعيمة ورياض المعلوف وجبران خليل جبران...، يجد هذا التأثر ظاهرا لا يخفى على ذوي العقول والبصائر.

وخلاصة ما يمكن أن نقوله في هذا الباب، إن الاتجاه الثقافي في الأدب المهجري متعدد المشارب، وممتزج الثقافات، ومتنوع التأثرات، وذلك الذي جعله يرتقي إلى مستوى عال في الفكر والتعبير، وقد جمع رواده بين الموهبة الفطرية وبين الاستعداد لاكتساب ثقافة الآخرين، فكانت النتيجة هي ميلاد أدب جديد له دور كبير في الأدب العربي الحديث.

[1] صابر عبد الدايم: أدب المهجر، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، ص219-220.

المبحث الثاني: تأصيل النقد الثقافي باعتباره نظرية في الأدب

تمهيد: جذور نظرية النقد الثقافي (النشأة والتطور)

عرفنا في المبحث الأول من هذا الفصل جهود الأدباء والنقاد العرب في نقد الثقافة العربية، وما كان لهم من دور في بعث الأدب العربي بعد الركود، وإحيائه بعد أن كاد أن يتصف بصفة الموت والجمود، ومن المعلوم أنه لا يمكن أن نستعرض كل الجهود التي ظهرت في هذا المجال، ولكن الباحث أشار إلى أبرز هذه الاتجاهات الثقافية في الوطن العربي، والتي كانت لها صلة وثيقة بالأدب والنقد، ومن أبرز هذه الجهود ما نشره طه حسين من أفكار في نقد الثقافة العربية في جميع مستوياتها وما نشره أيضا أقطاب جماعة الديوان وفي مقدمتهم عباس محمود العقاد، ولا يخفى علينا دور الأدب المهجري في نقد الثقافة الأدبية في الوطن العربي، وما قام به من ثورة على الموروث القديم، والدعوة إلى تبني الاتجاهات النقدية والثقافية الجديدة والمعاصرة.

هذه جهود معتبرة كان لها الفضل في ظهور أدب عربي جديد، وبروز ثقافات جديدة، واتجاهات نقدية سال مداد أقلامها في خدمة الأدب العربي الحديث، ودفعه نحو الرقي والعصرنة والتطور، وجعله أدبا يواكب ظروف الحياة، ويستجيب لمتطلبات النفس الإنسانية والحياة الاجتماعية المعاصرة، ومن جهة أخرى فإن النقد العربي بعد هذه الجهود عرف توجهات جديدة، فظهرت نظريات تنظر بأسلوب غير تقليدي في الأدب العربي المعاصر نتيجة للظروف التي مرت بها الأمة العربية في مختلف مجالاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية وغيرها، حيث اندلعت الحرب العالمية الثانية في مطلع العقد الرابع من القرن العشرين، فأحدثت تغيرات جذرية في الساحة العالمية، فظهرت الحركات التحررية، وبدأت الشعوب تناضل من أجل اكتساب حرياتها، مطالبة في ذلك بالثورة على الديكتاتورية والقضاء على أفكارها في جميع مجالات الحياة، وأسفرت هذه المطالبات بانهزام النازية الألمانية والفاشية الإيطالية، ثم أنشأ المجتمع الدولي هيئة الأمم المتحدة لجمع الجهود من أجل إعطاء

الفرد حقه تحت مظلة حقوق الإنسان، وإعطاء الشعوب حقوقها في التحرر والسيادة، فبدأ العالم يدخل في مرحلة تاريخية جديدة، ولم يكن الأدب والنقد في منأى عن هذه الأحداث، لأن الأدب في صورته الحقيقية هو تعبير عن الواقع الذي يعيشه الأديب.

وبالأحرى فإن الأدب يمكن أن يصور للمجتمع حياة تعلو على الواقع الحقيقي، وآفاقا جديدة تمثل للمجتمع أحلامه التي يطمح إليها، ومن ثم فإن هذا المخاض العسير الذي عرفته شعوب العالم حينها، دفعها إلى أن تنفتح على آفاق جديدة، وتنتج أدبا يتصف بالتحرر في شكله ومضمونه، أما من حيث الشكل فقد رفع الشعراء عقيرتهم بالشعر الحر، وحاولوا جاهدين التخلص من قيود الوزن الواحد، والقافية الواحدة، وأما من حيث المضمون فقد أصبح الشعراء ينزعون إلى النزعة الإنسانية حينا، فيعبرون عن شعورهم الذاتي في حرية تامة، وينزعون إلى النزعة الاجتماعية حينا آخر، فيتغنون بالقضايا الاجتماعية وما يخدم الآفاق المستقبلية، وقد أفضى هذا التحرر إلى ظهور الغموض في القصيدة الحرة، بالإضافة إلى توظيف الرمز والأسطورة، وكان غرض الشعراء من هذا هو بلوغ القصيدة منتهاها، ولا يتحقق ذلك إلا بانفتاح المعنى وتضمنه احتمالات عديدة، حتى تتعدد القراءات، وتختلف التأويلات ويتحقق للنص الخلود، ويستمر له النبض والحياة.

ومما لا يختلف فيه اثنان، فإن الأدب العربي في القرن العشرين عرف محاولات قام بها الأدباء والنقاد للنهوض به، ولكن هذه المحاولات لم ترق إلى ما تطمح إليه الآداب العالمية، ومرد ذلك أن الساحة العربية على اختلاف أوطانها وخرائطها الجغرافية كانت تعاني من تهميش الخلافة العثمانية لها، وعدم الاهتمام بها خاصة في المجال الفكري والثقافي، ثم لحق هذا التهميش استعمار أوروبا لها، وعن الاستعمار حدث ولا حرج، ومن ثم فإن الأدب العربي في هذه الغضون يعتبر وليدا بعد أن ركد حينا من الدهر.

ومما لاشك فيه أيضا أن المولود يسير نحو النمو والاشتداد خطوة بعد خطوة، ومن طبعه أيضا أن يقلد من يرى فيه صفات يفوقه بها، وهو الذي حدث حقيقة في الأدب العربي

مع الآداب الأجنبية خاصة منها الأوروبية، فكان السبق لهم والتقليد واقتفاء أثرهم منا، ومن ثم فإن الجديد في الأغلب يظهر في الجامعات الغربية ثم ينتقل إلى الدراسات العربية عن طريق الترجمة والاحتكاك بين الثقافات.

وعلى هذا الدرب بالذات ظهرت دراسات نقدية ثقافية يختلف منهجها عن الدراسات النقدية المعهودة منذ أمد بعيد، وحاولت أن تجمع شتات ما قيل في هذا المجال لتنظِر لنظرية أدبية نقدية عرفت فيما بعد بـ "نظرية النقد الثقافي".

ومن الضروري أن نقوم بتتبع جذور النقد الثقافي في النقد الأدبي عند العرب، فقد ظهرت دراسات فردية لم ترق إلى درجة التنظير لهذا النقد الجديد، إلا أنها تشكل المخاض الذي تولدت عنه الدراسات الحديثة فيما بعد، ومن الضروري أيضا أن نعود إلى هذه الجهود ونقوم بدراستها وتحليلها حتى نقف على أبعاد الفكر الثقافي عند العرب من جهة، ونعلم يقينا بأن هناك دراسات نقدية تمركزت على نقد الحياة العربية من حيث سياستها وأدبها وتاريخها وما تعلق بحياتها الاجتماعية من جهة أخرى.

المطلب الأول: النقد الثقافي بوصفه نقدا للنقد الأدبي والتاريخ

مع منتصف القرن العشرين من الميلاد بدأ يتحقق ما يسمى بالتراكم المعرفي، فظهرت اتجاهات أدبية و نقدية كثيرة، بدءًبالبنيوية ثم السميائية والأسلوبية والقراءة والتأويل،... وأطلق النقاد على هذه المرحلة اسم "الحداثة".

يأتي في طليعة النقاد العرب الذين لهم جهود نقدية وثقافية في هذه الفترة –الحداثة– "علي أحمد سعيد" الملقب بالاسم المستعار "أدونيس" في كتابه الذي جاء في ثلاثة أجزاء بعنوان "الثابت والمتحول"، حيث قام في كتابه هذا بتتبع الحداثة عند العرب من الخلافة الأموية إلى فترة النصف الثاني من القرن العشرين، وهو بحث قيم سلط فيه أدونيس الضوء على مجموعة من المفاهيم النقدية، وحاول أن يقدم نقدا للنقد الأدبي عند العرب، وكيف

يمكن للنقد الأدبي عند العرب أن يرقى إلى الحداثة الأدبية والشعرية، مشيرا في ذلك إلى أن الحداثة لها ارتباط بجوانب عديدة ولا تنحصر في الأدب والنقد.

يؤكد أدونيس أن الحداثة تأتي نتيجة لصراع بين تيارين أو تيارات متعددة، فالحداثة في زمنها الأول بدأت سياسيا منذ تأسيس الخلافة الأموية، وأن الحداثة "في المجتمع العربي بدأت كموقف يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحاضر".[1]

ويؤكد أدونيس أيضا بأن الحداثة بدأت فكريا بحركة التأويل، فهذان الأمران، السياسي والفكري يشكلان نقطة صراع واصطدام بين محافظين –سلفيين– يعودون إلى القديم ويتمسكون به، وبين مجددين يفسرون الماضي بمقتضى الرؤية الثقافية والفكرية الجديدة، وامتد هذا الصراع في مجال السياسة والفكر والثقافة إلى الحداثة التي واكبت عصرنا الحاضر.

إن الحداثة في نظر أدونيس تشكلت في عهدها الأول ضمن تيارين:

– أحدهما سياسي فكري يغلب فيه الصراع بين الطوائف المختلفة في المعتقدات ونظرتها إلى الحكم خاصة الذين اعتنقوا الإسلام من المولدين والأعاجم.

– والثاني هو تيار فني يقوم على الثورة على التقليد والجمود، ويكرس في مفهومه الفني مسايرة الحياة اليومية بالنموذج الجديد كما هو الحال عند أبي نواس وأبي تمام، يقول في ذلك أدونيس: "وهكذا لم يعد علم الجمال بالنسبة إليهم علم جمال النموذج أو الثابت، بل علم جمال الإبداع أو المتغير، فالإبداع هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يمارسه الإنسان بجدارة ليؤسس وجوده في أفق البحث".[2]

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، ط01، بيروت، لبنان، 1978، ج3، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص10.

ويمضي أدونيس في حديثه عن الحداثة محاولا في ذلك إعطاء مفهوم عام ودقيق للحداثة، فيبين أنها لا تنحصر في زمن دون غيره، ولا عند شاعر أو أديب عاش زمانه ثم أصبح في الغابرين، بل إن الحداثة ترتبط أساسا بجودة النص، وخروجه عن النموذج المألوف، وقدرة النص على الثبات والتحول ليحقق لنفسه الخلود، ثم يحاول دعم ما ذهب إليه بشواهد لأدباء وشعراء عاشوا في العصر الذهبي للأمة العربية والإسلامية، وعرفوا بتفرد ثقافتهم وتميز أفكارهم، وتحقيقهم للحداثة في زمانهم، ولا يزال تاريخ الأدب يذكرهم، ويعود إلى مؤلفاتهم في كل بحث يظهر إلى الوجود.

يستشهد أدونيس بموقف المبرد نحو الحداثة الشعرية ويعتبره أول من تعاطف مع الشعر المحدث، وقام بتدريسه لطلابه، واعتبر المبرد أن المقياس الدقيق للنص هو جودته في مبناه ومعناه، يقول: "وليس لقدم العهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطى كل ما يستحق".[1]

في هذا النص يؤكد المبرد أن الميزان النقدي لا محاباة له بين القديم والحديث، وأن النص هو الذي لابد أن يعطى من القيمة ما يستحق، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن المبرد يقرر حقيقة أخرى للنص الحديث هي أن النص الحديث ألصق بالحياة من النص القديم، ومن ثم فإن النصوص الأدبية الحديثة هي الأولى بالدراسة والاستشهاد، يقول: "هذه أشعار أخذناها من أشعار المولدين، حكيمة، مستحسنة، يحتاج إليها للتمثل، لأنها أشكل بالدهر".[2]

فالمبرد يصف الأشعار التي استشهد بها –وهي أشعار محدثة– بأنها حكيمة مستحسنة، وهذا إقرار منه بتأثره بالنصوص المحدثة ويرى أنها أشكل بالدهر من الأشعار القديمة.

---

[1] المبرد: الكامل في اللغة والأدب، مؤسسة المعارف، بيروت، لبنان، ج1، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص01.

ثم يقوم أدونيس بعرض موقف ابن قتيبة من الشعر المحدث، إذ نجد موقفه يتطابق مع موقف المبرد في الحكم النقدي على القديم والمحدث، وفي الحقيقة هذا أصل ينبغي أن نعطيه ما يستحق من الاهتمام في الكتابة الأدبية والنقدية، يقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه الشعر والشعراء: "ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاحظَه ووفرت عليه حقه"،[1] يؤكد ابن قتيبة في قوله هذا الحقيقة التي أكدها المبرد قبله، وهي أن قيمة النص تكمن فيه، ولا علاقة لها بالزمن الذي قيل فيه.

ثم يواصل أدونيس في تقرير الحداثة في زمنها الأول بالاستشهاد بكلام ابن جني وابن رشيق في كتابه "العمدة" إلى أن يصل إلى نتيجة مفادها:

– الحداثة هي نتيجة لظاهرة الاصطدام بين الاتجاهات السياسية والفكرية والفنية، وهي أيضا ظاهرة ضرورية وطبيعية.

– لابد من النظر إلى النص من زاوية الجودة والرداءة، لا من زاوية الزمن –القدم والحداثة– ففي النص القديم محاسن ومساوئ، كما أن في النص الحديث محاسن ومساوئ كذلك.

– القدماء حجة في اللغة والمحدثون ألصق بالإبداع وأكثر تفننا في المعاني.

وعلى هذا الأساس، فإن أدونيس يرى أن الحداثة أمر طبيعي، فالإنسان اجتماعي بطبعه وطموح بفطرته، وفيه دوافع ذاتية تدفعه نحو التجديد والحداثة، وتجعله يتجاوز كل قديم في السياسة والفكر والفن والثقافة، وما إلى ذلك من جوانب الحياة المختلفة، وهذا لا يعني أن كل قديم لا فائدة فيه، ولا محاسن له، بل إن القديم والحديث على حد سواء في المحاسن والمساوئ والجودة والرداءة، إلا أن الحديث كما أشار إليه المبرد أشد التصاقا بواقع الناس، ومن ثم فإن الحداثة في نظر أدونيس هي قراءة نقدية للنص القديم، وانطلاقاً منه

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2005، ص10.

ليتحقق التجاوز والإبداع، ولن يبلغ الناقد هذه المرحلة إلا عن طريق رؤيته للعالم وفق النظريات الأدبية والنقدية الحديثة والمعاصرة.

ثم إن أدونيس قام بإثبات قاعدة ثانية للحداثة من خلال قراءته للتراث النقدي والثقافي للأدب العربي، هذه القاعدة هي انتقال المعرفة العربية من المشافهة إلى الكتابة، ومن السماع إلى القراءة، ومن الخطابة إلى التأليف، "من مركزية حاسة السمع إلى مركزية النظر"، فالمجتمع العربي مجتمع أمي لم تكن له أفكار مكتوبة ولا معارف وثقافات مدونة، ولم يصل إلينا من ثقافتهم شيئا مكتوبا يعتد به، قبل القرآن الكريم، ومن ثم فإن انتقال المجتمع العربي من الخطابة إلى الكتابة كان أساسا جذريا في ظهور الحداثة ونشأتها عند العرب، ولا أدل على ذلك من التحول الجذري الذي أحدثه القرآن الكريم في المجتمع العربي، حيث نقلهم من الأمية والمشافهة إلى القراءة والكتابة، فكان ذلك إيذانا ببدء عهد جديد يغاير العهد الذي سبقه، إنه إيذان بانتهاء البداوة وبدء المدينة والحضارة، يقول أدونيس: "القرآن إبداع للعالم بالوحي (من حيث أنه تصور جديد للعالم) وتأسيس له بالكتابة، فالكتابة هي وضع العالم واقعا وغيبا، صورة ومعنى، في نظام لغوي، هي بكلام آخر، رؤيا خاصة للعالم في تعبير خاص...، والقرآن من هذه الناحية يتجاوز الأنواع الأدبية ويخلق نوعا جديدا، لكن هذا النوع الجديد من الكتابة إنما هو وليد رؤيا جديدة للعالم".[1]

إن المجتمع العربي قد عرف تحولا جذريا في الفكر والسياسة والأدب بظهور الكتابة فيه، ومن ثم فإنه تدرج على سلم التحولات الثقافية والفكرية، فبدأ يؤسس للحداثة في مراحلها الأولى، وعلى هذا الأساس ظهرت فيما بعد مصنفات في اللغة والأدب، تشير إلى ثقافة المشافهة وثقافة الكتابة، ومن ذلك كتاب أبي هلال العسكري الذي اختار أن يسميه بـ "كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر" وابن الأثير يسمي كتابه بـ المثل السائر في أدب الكاتب

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص23.

والشاعر"، ويشير أدونيس إلى أن ابن الأثير لا يقصد المهنة أو الصنعة عند الكاتب أو الشاعر، وإنما كان يهدف إلى ابتكار نموذج جديد والوصول إلى معاني جديدة.

وعلى هذا الأساس فإن التحول الذي أحدثته الكتابة في الثقافة العربية يتسم بمبدأ الجمع بدل التناثر والكلام المبعثر الذي ينتج عن طريق السماع، فالسماع آني ولا يمكن للسامع أن يتذكر كل ما سمعه، بل لا يبقى في ذاكرته إلا القليل، والقراءة هي عملية ذهنية مركزة تدفع إلى الإبداع والابتكار، وهي أدعى إلى التأمل واستنطاق المعاني، ومن ثم فإنها تمثل جسر الاتصال بين الأصالة والحداثة.

ومن هنا فإن تحول الثقافة العربية من المشافهة إلى الكتابة جعلها ترتقي في شكلها ومضمونها من عالم محدود ومحيط قار وثابت، إلى عالم غير متناهي، لأن الكتابة تواجه عالما لا منتاهيا، وهو الأمر الذي دفع الأمة العربية إلى تأسيس الحداثة في مختلف جوانب حياتها.

وضمن هذا المفهوم فإن الثقافة العربية عرفت هذه التحولات في الساحة الفكرية والأدبية والنقدية، ولا تقتصر هذه التحولات على الموضوعات فحسب، بل في الشكل والمضمون، واللفظ والمعنى، لأن الشعر في نظر أدونيس لم يكن يتناول إلا الحوادث التي وقعت، والحوادث التي تماثلت وتكررت، ولهذا كان يصف ولا يبتكر، وكان يعلم ولا يوحي، بينما الكتابة "النثر" هي إنشاء مستمر خارج القوالب السابقة، ولأن هذا الإنشاء وليد الأمور الحادثة التي لم يقع مثلها.

أما القاعدة الثالثة التي أرسى أدونيس معالمها لإثبات الحداثة في الثقافة العربية هي اتصال العرب بالغرب الأوروبي.

كان لصدمة غزو نابليون لمصر أثر كبير في تحول الثقافة العربية، ولم يكن أثر هذا التحول قاصرا على الجوانب الفكرية فحسب، بل تعدى إلى جميع جوانب الحياة، وقد تمثل هذا الاتصال بين العرب والغرب بعد الحضور الفرنسي في البعثات العلمية ابتداء من مطلع

القرن التاسع عشر، وكان إمام البعثة الأولى "رفعت رافع بدوي الطهطاوي" الذي حرص على الاستفادة فأتقن اللغة الفرنسية ومكنه ذلك من الاطلاع على الآداب الأجنبية، وحين رجوعه إلى مصر قام بتلخيص الفوائد التي استفادها من رحلته، حيث جمع ذلك في كتابين: الأول عنونه بـ "تلخيص الابريز في تلخيص باريز" والثاني وسمه بـ "مناهج الألباب المصرية في مناهج الآداب العصرية".

في هذين الكتابين يحاول رفعت الطهطاوي أن يعطي تصورا جديدا للحياة، من خلال كلامه على نظام الحكم الذي يجب اشراك الشعب فيه، وأيضا لابد من تكييف أحكام الشريعة الإسلامية وفق مستجدات العصر.

- دعوته إلى تعميم التعليم بين الفتيان والفتيات.

- حديثه عن القومية العربية والحدود الجغرافية للوطن.

وعموما فإن الطهطاوي سعى إلى تأكيد حقيقة جديدة في الفكر العربي، هذه الحقيقة هي أن الدين الإسلامي لا يتعارض مع الحضارة الحديثة.

وبهذا فإن رفعت الطهطاوي أسس بأفكاره للنهضة الفكرية والأدبية الحديثة، ومن ثم أخذت المؤلفات طريقها نحو النشر، فعرفت الحركة الأدبية والثقافية تخطو نحو الحداثة نتيجة لتأثر الثقافة العربية بالثقافة الغربية.

إن تأثر الثقافة العربية بالثقافة الغربية نتج عنه في نظر أدونيس موقفا نقديا يتضمن مبادئ أربعة:

المبدأ الأول: يتصل هذا المبدأ بالمضمون، لأن الشعر التقليدي أصبح غير قادر على التعبير عن الأحداث العصرية بمعاني قديمة، وبصور تقليدية لا تتعدى مضامين البلاغة العربية من التشبيه والاستعارة والكناية، وقد نادى بهذا المبدأ شبلي الشمَيل وأمين الريحاني وغيرهما.

المبدأ الثاني: يتصل بطريقة التعبير، فكما نادى النقاد في مطلع النهضة الأدبية الحديثة إلى التغيير في المضمون، فإنهم نادوا كذلك بالتغيير في طريقة التعبير عن المضمون، لأن الطريقة التقليدية يغلب فيها الجانب المعياري، والتقيد بالوزن الواحد والقافية الواحدة، وبالتالي فإن التغيير في طريقة التعبير تعني التغيير في الشكل، وقد اقتصر ذلك على التحرر من القافية، فظهرت كتابة شعرية جديدة، وهي ما سماها أمين الريحاني بطريقة "الشعر الحر الطليق".

المبدأ الثالث: له صلة بتعريف الشعر ومفهومه:

من التلازم أنه إذا حدث تغير في مضمون الشعر وشكله، فإنه حتما سيحدث تغيير في تعريفه ومفهومه، وقد دعا جرجي زيدان إلى وضع تعريف جديد للشعر، لأن التعريف القديم يعرف الشعر بلفظه لا بمعناه، والشعر الحديث لابد أن يعرف بمعناه لا بلفظه، وهذا التعريف استوحاه جرجي زيدان من تعريف الأوروبيين للشعر الحديث.

المبدأ الرابع: ينبثق هذا المبدأ من المبادئ الثلاثة الأولى، وهو أن الشاعر ينبغي له أن يكتب شعره وفق رؤيا تربطه بالعالم فيؤدي رسالة، والشعر الذي لا رسالة له ليس شعرا، وقد جسد هذا المبدأ جبران خليل جبران.

الأصالة والمعاصرة:

يناقش أدونيس ثنائية "الأصالة والمعاصرة" أو كما سماها "الامتداد والارتداد"، وهي ثنائية شغلت بال كثير من النقاد خاصة في مطلع النهضة الأدبية الحديثة.

يقدم أدونيس بين يدي كلامه على هذه الثنائية كلاما نقديا لـ "مصطفى صادق الرافعي" ومؤلفه "تحت راية القرآن"، إذ نجد الرافعي يمجد الأصالة أو السلفية، وينتقص من المعاصرة، ويعتبر أن السلف جذوع نخل باسقات لها طلع نضيد، وأن الخلف بقل لا يمكنهم اللحاق بمن سبقهم بحال من الأحوال.

وقبل القراءة النقدية من أدونيس لكلام مصطفى صادق الرافعي يقدم تعريفا للأصالة، فيرى أن الأصالة هي ما نبع عن أصل الشيء دون تأثر بعوامل خارجية، ومن ثم فإن الأصالة العربية، هي ما صدر عن الشخصية العربية دون أي تأثر بالخارج، وهذا الأصل هو الإسلام واللغة العربية، تضاف إليهما الابتكارات العلمية (العلوم الإنسانية) والنظم (الدينية، السياسية، الاجتماعية، المالية، العسكرية، الإدارية،...)[1] ، وبناءً على هذا المفهوم فإن السلف أصل والخلف فرع، والفرع مهما سما فلن يأتي بما جاء به الأصل.

حصر أدونيس حديثه في الأصل الشعري ولم يعمم الأصالة في الثقافة العربية، فالأصالة في الشعر هي الكتابة على منوال القدامى وبروحهم "فالأصالة هي في تكرارية الأشكال القديمة (الجاهلية على الأخص) التي جسدت للمرة الأولى "خصوصية اللغة العربية (الأصل) وعبقريتها، وليست في إبداع أشكال جديدة مغايرة، قد تكشف عن عبقرية اللغة العربية بطريقة أعمق وأغنى مما فعلت الأشكال القديمة".[2]

يخلص أدونيس إلى أن الأصالة بالمفهوم الذي قدمه هي أحد المقومات الأساسية للثقافة العربية الحديثة، لأن الاتجاه الثقافي العربي الحديث يتأرجح بين أمرين:

الأول: يدعو إلى التمسك بالأصالة لأنها تمثل المرحلة التنويرية، وكل شعر يأتي بعدها فهو ابن لأبيه (الأصالة) وأن الخروج على القوالب العربية المعروفة هو خروج عن الشعر العربي، بل لا يعتبر عربيا أصلا.

الثاني: فيه إظهار للاختلاف بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، وأن الأصالة لا يعلوا عليها شيء، وقد شاع هذا الفكر في أذهان كثير من أتباع الثقافة العربية الحديثة.

يرى أدونيس أن الأصالة بهذا المفهوم مرفوضة ولا تخدم الحداثة، لأن التغني بحنين الماضي، والبكاء عليه مثل ما يفعل بعض أتباع الديانات الضالة لا جدوى منه، ولا يقدم

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص141.

[2] المرجع نفسه، ص143.

للأدب لا قليلا ولا كثيرا، إلا أن رفض الأصالة بهذا المعنى لا يستدعي رفضها كلفظة، لأن اللفظة يمكن أن نشحنها بمعاني حديثة ودلالات جديدة، ومن الممكن أن نعتبر الأصالة بأنها الجدة والفذة والفرادة، كقولنا هذه قصيدة أصيلة فإننا نعني أن القصيدة محكمة وفريدة في الإتقان والإبداع ولا نعني أنها بمثابة الإبن عند الأب.

وبناء على المفهوم الثاني للأصالة فإن الشعر الأصيل هو الذي يبحث عن استراتيجية جديدة تتجاوز الطريقة القديمة، وهو أيضا الشعر الذي يبحث عن مفهوم جديد، ورؤية جديدة، إنه لا يعتمد على ما هو موجود ولكن يتقدم حثيثا ويطرح تساؤلات ليكتشف ما ليس موجود.

هذا الجدل القائم في مفهوم الأصالة بالاعتبارين الأول والثاني أشار إليه أدونيس في قراءته النقدية للتراث والحداثة وذكر أن الأصالة بمفهومها الأول أشار إليها مصطفى صادق الرافعي وعبر عنها نظريا أفضل تعبير، وهي بمفهومها الثاني لا تسلم من عملية التلفيق التي قام بها بعض شعراء النهضة الأدبية الحديثة، ويأتي في المقدمة معروف الرصافي الذي تناول موضوعات حديثة بأسلوب قديم، ويليه خليل مطران الذي حاول أن يوفق بين الأصالة والحداثة أو كما عبر هو عن ذلك، بين السليقة العربية والثقافة الحديثة.

بقيت الجهود الأدبية والنقدية تعاني من هذه المشكلة –مشكلة التمسك بالأصل– والاستفادة من الثقافة الغربية، ولم تتمكن هذه الجهود من مجاوزة ذلك بطريقة كلية، لذلك ظل تجديدهم شكليا، وهذا الأمر هو عند جماعة الديوان وخليل مطران وجماعة أبولو، وتمثل تجديدهم في الاستفادة من الثقافة الغربية، فغيروا في الوزن والقافية على وجه الخصوص.

وفي هذا التأرجح بين الاحتفاظ بالهوية العربية والاستفادة من الثقافة الغربية، يظهر جبران خليل جبران فيؤسس للحداثة الشعرية العربية، خاصة في جانبها الفني، حيث كانت تجربته العربية ثم المهجرية سببا في فتق قريحته الشعرية، ليصبح الشعر في نظره ليس مجرد انفعال أو تعقل، وإنما هو رؤيا شاملة للكون، وبحث دائم عن المطلق.

قام جبران خليل جبران بإعطاء قراءة جديدة للحداثة، فالحداثة عنده تتجاوز التمسك بالأصالة، وهي أيضا تتجاوز التلفيق بين الثقافتين، العربية والغربية، الحداثة إذن كما يراها جبران هي انفصال على مستويات ثلاثة[1]:

المستوى الأول: انفصال على مستوى عكس نظام التعبير التقليدي.

المستوى الثاني: انفصال على مستوى المطابقات بين المرئي واللا مرئي.

المستوى الثالث: انفصال على مستوى ارتياد المحتمل والمجهول.

ومن هذا الطرح الذي طرحه جبران فإن النقد الأدبي العربي عرف قفزة نوعية نحو الحداثة، وشكلت منعطفا كبيرا في النظرة النقدية للإنتاج الأدبي، فيما يتعلق بشكله ومضمونه، ومن ثم فإن الأصالة تجسدت بطريقة فعلية في الحركة الإحيائية الأولى التي قادها حسين المرصفي، ومصطفى صادق الرافعي، وإن محاولة التلفيق بين الأصالة والمعاصرة ظهرت في أدب خليل مطران، وإن الحداثة بمفهومها الحديث تأسست مع أفكار جبران خليل جبران.

هذا الذي ذهب إليه أدونيس في قراءته النقدية للأدب العربي، أو للموروث الثقافي العربي، حيث اعتبر جهود جبران خليل جبران نقلة نوعية، وقفزة واضحة نحو الحداثة الشعرية في شكلها ومضمونها، ومن ثم عرفت الآداب العربية –شعرا ونثرا– الكتابة بلون جديد.

من النهضة الحديثة إلى الحداثة:

ظهر التجديد خطابا وكتابة في الأدب العربي بطريقة فعلية وبممارسة جدية مطلع القرن العشرين –كما أسلفنا– واستمر هذا الأمر إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، وكانت هذه الأخيرة سببا رئيسيا في ظهور قوى جديدة في العالم غيرت مجرى التاريخ، وأحدثت في

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص157.

الساحة السياسية والثقافية والاجتماعية زلزلة جعلت قوى العالم تفكر تفكيرا جديدا، وتعيد النظر في المنظومة التي تقود المجتمعات، ومن ثم ظهرت الإمبريالية ممثلة في العالم الغربي والعالم الأوروبي، وكان الهدف الذي تهدف إليه هو جعل قوى العالم تخضع للهيمنة الأمريكية والأوروبية، ومن هذا المنطلق قامت قادة الإمبريالية على إنشاء منظومات سياسية وثقافية واقتصادية وصدورها للعالم العربي والشعوب المستضعفة، فأصبح هؤلاء فيما بعد يفكرون بتفكيرهم، ويتبعون ثقافتهم ومناهجهم في السياسة والتعليم والاقتصاد، وقام الغرب باستدراج هذه الشعوب حتى هيمن عليهم بشكل شبه كلي، حتى بلغوا درجة التقبل ثم الإحلال والذوبان.

يرى أدونيس في هذا الصدد أن الشعوب العربية لئن كانت قادرة في الماضي أن تكون مجتمعا ثقافيا ودينيا متميزا، وتستفيد من ثقافة اليونان وفلسفتهم دون أن تذوب فيها ذوبان الملح في الماء، فإن اليوم تصدعت بصدمة الحداثة فلم تستطع أن تتميز عن العالم الإمبريالي والليبيرالي، يقول: "غير أن الإمبريالية الثقافية تخلخل اليوم جذريا هذه التلفيقية، بحيث تقذف بالمجتمع العربي في مفترق حاسم، وبحيث أنه لا يبدوا أكثر من ملحق اقتصادي ثقافي بالغرب، وعلى الأخص بمركزه الإمبريالي المهيمن: الولايات المتحدة، إنه الآن بتعبير آخر في مرحلة انشقاق على مستوى الأصل، ولئن قدرنا في الماضي أن نلغي أو نعلق بمعنى ما، الغرب ممثلا في اليونان، فإن الغرب اليوم يقيم في عمق أعماقنا، فجميع ما نتداوله اليوم فكريا وحياتيا يأتينا من الغرب".[1]

إذن الأمر يختلف بين القديم والحديث، أصبح المجتمع العربي في محطة حاسمة، وفي مفترق طرق لا يستطيع فيه الثبات كلية على هويته وثقافته، ومن ثم فإنه وجد نفسه مضطرا أن يقف موقف الحائر بين أمرين:

- التشبث بالأصل للمحافظة على الدين والهوية.

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص258.

– موافقة ركب الحداثة للاستفادة من المناهج الغربية.

هذه الحيرة هي التي جعلت المثقف العربي مذبذبا في تفكيره، مضطربا في منهجه، قلقا في طريقة تعبيره وكتابته.

إن الكتابة النقدية العربية منذ مطلع الحداثة تعاني من ضبابية الرؤية والمنهج، فهي تبحث عن بديل تعتمد عليه، وترسي عليه أسس الكتابة وتقيم عليه منهج التحليل والتأليف.

ولعل من أبرز صفات المنهج المطلوب لهذه المرحلة، أن يكون قادرا على مواجهة المتغيرات المتسارعة سرعة وسائل التواصل المعاصرة، وما بات العلم يحققه من تقدم بين ثانية وأخرى، من غير أن نفقد هويتنا التي نتميز بها عن المجتمعات الأخرى.

ومن الضروري أن تنشأ ثقافة الحوار بين المناهج المختلفة، والتيارات المتنوعة، والمدارس المتعددة، من أجل الوصول إلى حل لهذه الأزمة التي يعاني منها النقد العربي، ذلك أن الانغلاق في توجهات فكرية ضيقة وحدود جغرافية اصطنعها الاستعمار، أمر لم يعد يخدم الثقافة العربية خاصة في هذا العصر الذي انمحت فيه الحدود الثقافية بين دول العالم، عن طريق المعلوماتية ووسائل الاتصال الحديثة، وهذا ما عناه "بول كندي"، حيث قال: "سوف ينزعج معظم الناس إلى حد كبير إذا ما واجهتهم تلك الفكرة التي تقول إن الدولة القومية في طريقها لأن تغدوا شيئا من مخلفات الماضي".[1]

وفي هذا المقام يراودنا سؤال يلح علينا طرحه، وهو ما موقف الثقافة العربية من الحداثة، ومن هذه التحولات المتسارعة في زمن العولمة والاتصالات الحديثة؟ وبتعبير آخر كيف تستطيع الأمة العربية المحافظة على أصالتها ولغتها وهويتها، وهي تواجه هذه التحديات الراهنة؟

---

[1] ينظر: بول كندي: الاستعداد للقرن الواحد والعشرين، التحولات الإقليمية، ترجمة نظير جاهل، دار الأزمة الحديثة، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ج1، ص211.

وللإجابة على هذه التساؤلات نعود إلى أدونيس للاستضاءة بآرائه النقدية للثقافة العربية، فإنه يرى بأن الحداثة تفرض علينا بطريقة أولية وملحة "أن نعرف ما كنا، وما نحن، من أجل أن نعرف ما نكون"[1]، هذه التساؤلات طرحها أدونيس وهي ترتبط بالفلسفة والتاريخ، أما ارتباطها بالفلسفة لأنها تتصل بالمعرفة، أي بمعرفة الثقافة العربية وما كانت عليه، وبالوقوف على التحولات التي طرأت عليها من الزمن الأول إلى الحاضر الذي بين أيدينا، ومن ثم نستطيع أن نرسم تخطيطا للأهداف التي يمكن تحقيقها والوصول إليها، وأما ارتباطها بالتاريخ لأنها تعود إلى الماضي لتقوم باسترجاع أحداثه، وتنظر إلى الحاضر لتشخصه، ومن الماضي والحاضر تحدد معالم ما ينبغي أن تنتهي إليها.

وعلى هذا الأساس فإن الحداثة تستدعي قراءة نقدية جديدة للتراث، فليس من الثقافة أن نتخذ التراث وراءنا ظهريا، ونقوم بازدرائه والتنقص من قيمته، وليس من الثقافة أيضا أن نتشبث بالتراث تشبثا جامدا، نجتره ثم نعيده كما هو، بل الثقافة أن نقرأ التراث قراءة جديدة تعطيه حيوية وتجعله يحيا ولا يموت، ويخدم الثقافة العربية ولا يهدمها، ومن ثم نحافظ على أصالتنا وهويتنا، ونتمكن من مساعفة الحداثة والمعاصرة.

هذا وإن الحداثة لا توقف قاطرة الثقافة العربية عند هذه المحطة فحسب، بل تتجاوزها إلى قراءة نقدية ثانية، نقد الحضارة الغربية (الحداثة) ذاتها.

ألا ترى أن القراءة النقدية المعاصرة عرفت تحولات جذرية، وأن الخطاب النقدي والثقافي انتقل من القراءة السطحية إلى التأملات العميقة، ومن نقد مواطن الضعف في الكتابة إلى حركة إبداعية أصيلة، والثقافة العربية اليوم بحاجة ماسة إلى فكر إبداعي، يقوم بنقد التراث العربي على الوجه الذي ذكرنا، وبنقد الحداثة الغربية ذاتها، ومن ثم تتضح الرؤية وتتحدد المعالم، ويرتسم المنهج المتبع.

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص260.

يتفق أدونيس في رؤيته للحداثة مع طه حسين فيما يتعلق بإعادة تقويم التراث، فكلاهما يرى أن التراث لا قداسة له، فيه الصواب وفيه الخطأ، وليس الأوائل بمعصومين، شأنهم في ذلك هو شأننا اليوم، يقول أدونيس: "لا قدسية للتراث: ليس كاملا ولا مقياسا مطلقا، ولا حاكما وغير ملزم، إنه حقل ثقافي عمل فيه وأنتج بشر مثلنا، يصيبون ويخطئون، يبدعون ويبتدعون، والحكم لهم أو عليهم، يعني حكما على نتاجهم المحدد له، ولا يعني الحكم على الشخصية العربية أو لها".[1]

يهدف أدونيس في عبارته هذه إل نقد الفكرة التي ترى أن التراث شيء مقدس، وأنه لا يمكن للمتأخرين أن يأتوا بمثل ما جاء به المتقدمون، وهذه الفكرة استفحل أمرها في ذاكرة كثير من الكتاب العرب حتى صارت من المسلمات التي لا تقبل الجدل، ومن ثم فإن أدونيس يقول إن الحداثة تستدعي تغييرا جذريا في العقل العربي، وأن يعي المثقف العربي أنه يمكنه أن يكتب ما لم يصل إليه الأوائل دون أن يكون تجاوز المتقدمين قدحا في الشخصية العربية.

يقوي فكرة أدونيس في رؤيته الحداثية للنقد العربي ما ذهب إليه طه حسين في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" ومحمد عابد الجابري في كتابه "التراث والحداثة"، هؤلاء الثلاثة يلتقون في نقطة تقاطع واحدة، وهي أنه لابد من إعادة قراءة التراث بطريقة حداثية وأن هذا الأخير لا قداسة له.

بهذه النظرة الجديدة للتراث، وهي عدم قدسيته بدأت تتأسس الرؤية النقدية الجديدة، إذ تعد منعرجا حاسما في التصور العربي والتحول النقدي والثقافي، ومن ثم بدأت تظهر بوادر النبش على ما خفي من دلالة النص وراء الأنساق الثقافية، وأصبحت القراءة النقدية تتجاوز السطحي إلى الباطني، والمرئي إلى اللا مرئي، وهذا التحول يعده النقاد تحولا تاريخيا في النقد الأدبي.

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، ص277.

ويخلص أدونيس إلى نتيجة يتفق فيها مع طه حسين، مفاد هذه النتيجة أن ثنائية العرب والغرب لا تنتهي بنتيجة حتمية يتفوق فيها الجنس الغربي على الجنس العربي، بحيث يكون الغربي هو الأستاذ مطلقا والعربي هو التلميذ أبدا، وإنما هناك أوضاع جعلت الغربي يتقدم والعربي يتأخر، والله عز وجل يقول: ﴿**إِنَّ اللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ**﴾[1]، وإن سنن الله في كونه ثابتة، وقانونه سار وماض في عباده ﴿**فَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَبْدِيلًا وَلَنْ تَجِدَ لِسُنَّةِ اللَّهِ تَحْوِيلًا**﴾.[2]

وبناء على ما سبق فإن القراءة التأملية التي قدمها أدونيس في كتابه الثابت والمتحول، هي قراءة أسست للحداثة في الفكر العربي المعاصر، وهي أيضا قراءة نقدية للتراث، فلم يعد التراث بالنظرة القديمة يخدم النقد العربي زمن الحداثة، فلابد من قراءته بطريقة معاصرة، ومن ثمن نطلق عليه مفهوما جديدا، هذا العمل هو الذي أطلق عليه أدونيس اسم الثابت في الثقافة العربية، ومن جهة ثالثة فإن أدونيس قدم نقدا للثقافة العربية الراهنة، بحيث لا يمكن للثقافة العربية أن تواكب الحداثة إلا إذا أحدثت تجديدا جذريا في الثقافة والإبداع، في الفكر الموروث والمستورد من الثقافة الغربية، في المفاهيم السائدة في عصر النهضة الحديثة، وهذه الآراء هي إحداث زلزال في المنظومة الفكرية للثقافة العربية حتى تتمكن من مجاوزة مرحلة التوفيق والتلفيق إلى مرحلة التجديد والإبداع.

ويمكن القول بأن هذه القراءة النقدية لأدونيس أسست لأرضية جديدة في النقد الأدبي، وهي نقلته نوعية للتراث، حيث قام بغربلته باحثا عن مواطن الثبات والتحول فيه، ويستخلص أن مواطن الثبات طغت على مواطن التحول في الثقافة العربية، وأن الثقافة نظام مغلق لا يتغير عبر التاريخ.

---

[1] سورة الرعد، الآية: 11.

[2] سورة فاطر، الآية: 43.

إن هذه القراءة هي محاولة من أدونيس لتأسيس تاريخ معرفي للمجتمعات العربية وفق منهج جديد ورؤية حداثية معاصرة تقوم على حفريات المعرفة بتعبير ميشال فوكو.

مواقف وآراء محمد عابد الجابري في نقد الثقافة العربية:

تحدثنا عن الآراء النقدية للثقافة العربية التي قدمها أدونيس من خلال كتابه المشهور "الثابت والمتحول" وهو أديب وناقد وشاعر من المشرق العربي، وحتى تكون الرؤية شاملة ومتكاملة أراد الباحث أن يتناول مواقف وآراء لشخصية أدبية من المغرب العربي، إنه الكاتب والناقد "محمد عابد الجابري" الذي قدم مشروعا في الربع الأخير من القرن العشرين يقوم فيه بنقد الثقافة العربية القديمة والحديثة، ويحاول أن يقرأ التاريخ قراءة نقدية تكشف مواطن القوة ومواطن الضعف للفكر العربي، ثم يقدم حلولا يرى فيها السبيل الأنجع لتقدم العقل العربي.

يأتي هذا الطرح في كتابه "إشكاليات الفكر العربي المعاصر" وكتابه "التراث والحداثة"، وكتابه الثالث "نقد العقل العربي"، بالإضافة إلى مؤلفات أخرى عبر فيها عن مشروعه النقدي ورؤيته المستقبلية للأمة العربية.

إن المتصفح لكتابه الأول "إشكاليات الفكر العربي المعاصر"، يقع بصره في الوهلة الأولى على صورة الغلاف، وفي هذه الصورة دلالات سيمائية متعددة، منها الإشارة باللون الأخضر إلى الأرض العربية، وهي أرض الوحي والرسالات السماوية، وأرض الخيرات المتنوعة والمعادن النفيسة، ومنها الإشارة باللون الأصفر إلى العقل العربي الذي أصيب بوهن في تفكيره، وعطب في تدبيره، ومنها الإشارة باللون الأبيض إلى الوحدة والاجتماع، وتحقيق السلام في أوساط الأمة العربية، وتجاوزها للجراح والآلام، والفرقة الدينية والقومية والعرقية التي تعاني منها.

أما محتوى الكتاب فقد حاول فيه محمد عابد الجابري أن يواكب الحداثة ويتجاوز الطرح التقليدي في القراءات النقدية زمن النهضة الأدبية، فقد أصبح الوطن العربي تواجهه

تحديات جديدة من العالم الغربي، لذا فإن الثقافة العربية لا تستطيع أن تؤتي أكلها إلا إذا واجهت الثورة المعرفية، بنقد العقلية العربية.

الأصالة والمعاصرة:

ومن خلال هذه الرؤية قام الجابري بتحليل ثنائية "الأصالة والمعاصرة" وهو الأمر نفسه الذي قام به أدونيس في كتابه الذي تناولناه في البند الذي سبق، وهذا الاشتراك في الرؤية للكاتبين يعطي دلالة قوية بأن النقاد والمفكرين العرب يرون بأن الخلل الذي يوجد في الأمة العربية هو عدم فهمها للتراث والحداثة فهما سليما، وأدى ذلك إلى ظهور ثلاث طبقات في الوطن العربي، طبقة أولى سلفية ترى أن السبيل الأوحد الذي لا ثاني له في نجاح الأمة وازدهارها هو الرجوع إلى دين الإسلام الصافي الذي كان زمن الرسول صلى الله عليه وسلم، وطبقة ثانية ترى أن رقي الأمة هو أن نسلك الطريق الذي سلكه الليبيراليون في العلوم التجريبية والتكنولوجية وأكبر شاهد لهم العالم الأوروبي والأمريكي، وطبقة ثالثة ترى أنه من الضروري أن توفق الأمة بين التماسك بأصالتها حتى تحتفظ بدينها ولغتها وهويتها، وبين استفادتها من الحضارة الغربية والأوروبية في مجال الصناعة والرقمنة وما إلى ذلك.

ثم يتساءل الجابري عن هذه الطبقية في المجتمع العربي، هل هي مفروضة أم اختيار؟ وهل هي صراع طبقي أم مشكل ثقافي؟

يحاول الجابري أن يعطي إجابة على هذه الإشكالية، وفي الإجابة التي قدمها يكاد يجزم بأن الأمة العربية لم يعد لها اختيار بين أمرين: إما أن نأخذ بالمنهج الغربي، وإما أن نعود إلى نموذج أصيل نستوحيه من تراثنا الفكري والحضاري، يقول: "أعتقد أنه يجب الاعتراف بأننا لا نملك اليوم، وأكثر من ذلك أعتقد أننا لم نكن نملك منذ اصطدامنا بالنموذج الحضاري الغربي المعاصر، حرية الاختيار بين أن نأخذ به وبين أن نتركه".[1]

[1] محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، لبنان، 1990، ص18.

ويرجع الجابري أسباب عدم القدرة على الاختيار إلى هيمنة القوى الغربية على العقل العربي، هذه الهيمنة تمارس بالحيلة حينا وتفرض على الثقافة العربية حينا آخر، ومن ثم فإن الدول العربية حتى وإنها تتظاهر بالسيادة والاستقلال، فإنها في حقيقة أمرها لم تسلم من التبعية الثقافية والاقتصادية للعالم الغربي.

يقوم الجابري بالبحث عن الآليات التي تنهض بالمجتمع العربي، وتحقق له السيادة، وتحرره من التبعية الأجنبية، إنه أطلق على هذه الآليات تسمية "الميكانيزمات"، وهذه التسمية هي تسمية أجنبية لمحول السرعة للسيارة، فالجابري ينظر إلى الآليات التي اقترحها بأنها المحرك لعجلة الثقافة العربية.

يعود الجابري إلى ذاكرة الأمة العربية وتاريخها، فيستنتج الآلية الأولى من القرآن الكريم، هذا الكتاب الذي جاء إلى العرب وهم في حالة تنافر شديد، وضعف مادي وثقافي أهوى بهم في مكان سحيق، ثم قام القرآن بجمع الأمة وتنويرها، وسما بفكرها إلى أعلى مرتبة وصل إليها الفكر الإنساني آنذاك.

قام الإسلام باحتواء الماضي، فثبت ما كان منه صالحا، وصحح ما كان منه خطأ، ثم جعل الماضي النقطة المحورية للانطلاق نحو المستقبل، نحو بناء إنسان جديد، في تفكيره ورسم معالم حياة، وفي مبدئه ومعاده، وبتعبير آخر سعى الإسلام إلى مجاوزة التراث القديم، ليضع حياة مغايرة ضمن التراث الجديد.

ينتقل الجابري من النهضة العربية الأولى إل النهضة الأوروبية ليقوي تحليله لثنائية الأصالة/ المعاصرة، فهو يرى أن سنن التغيير في المجتمعات البشرية واحدة، والأمر لا يختلف في الميكانيزمات التي حركت الأمة العربية وكذلك الشعوب الأوروبية إلى نهضة أدبية وثقافية، إنه شيء واحد هو التراث.

قامت الثقافة الغربية بالرجوع إلى المقومات الحداثية والإنسانية لآداب اليونان والرومان، وانتفضت على الكنيسة وما يتصل بعالمهم الحاضر، إنهم لم يغيروا حاضرهم

انطلاقا من فراغ أو أوهام، بل رجعوا إلى التراث وقرأوه قراءة حداثية، فاستخلصوا منه علوم الفلسفة والطبيعة والتجربة الإنسانية، انطلاقا من مقولات اليونان "الإنسان مقياس كل شيء".

ولم تكن عودة أوروبا إلى تراثها لتقف عنده موقف الناظر المقدس له، ولكن كانت لتتكئ عليه في مشروعها النهضوي، ثم لتتجاوز به الماضي والحاضر لتقفز نحو المستقبل، ولم تكن هذه القفزة النوعية –أبدا– تشويها للهوية أو طعنا في الأصالة أو ذوبانا للخصوصية.

يقوم الجابري بطرح سؤال جوهري ينقد فيه الثقافة العربية الراهنة، ويحلل إشكالية الثنائية التي نحن بصددها وندندن حولها "الأصالة والمعاصرة"، والسؤال مفاده: أن الأمة العربية في زمنها الحاضر، لماذا لم تستفد من تراثها كما استفادت منه في القرون المفضلة الأولى؟ وأيضا لماذا لم تكن النهضة العربية الحديثة في القرنين التاسع عشر والعشرين نهضة نوعية استطاعت أن ترتكز على التراث لتقفز نحو المستقبل مثل الذي حدث في النهضة الأوروبية؟

يحاول الجابري تقديم إجابة عن هذا التساؤل الذي شغل بال الأمة العربية منذ أمد بعيد، ويتجدد طرحه من حين لآخر، إذ يقول: "فأصبح الماضي هنا مطلوبا ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أيضا وبالدرجة الأولى، من أجل تدعيم الحاضر، من أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات".[1]

وانطلاقا من هذا القول فإن الجابري يرجع ركود الفكر العربي إلى عدم الاستفادة من التراث كما يجب، ومن هنا أصبح الفكر العربي يعود إلى التراث ليدافع عن هويته وليثبت وجوده، فهو في مرحلة الدفاع والمحاجة لا في قفزة التجاوز والعبور إلى الثورة العلمية والصناعية والتكنولوجية، كما هو الحال في النهضة الأوروبية.

[1] محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص26.

أما المعاصرة فإنها عند الجابري تعني "الآخر"، أي ثقافة الغرب، ويقر صراحة بأن ثقافتنا اليوم مرتبطة بثقافة الغرب ومحكومة بهذا الآخر، وهذا لا يعني أن ثقافتنا أسيرة عند الآخر، بل يمكن للثقافة العربية أن تتحرر لذاتها وبذاتها، ولا يمكن أن تحقق هذا التحرر إلا إذا تحررت أولا من التراث، ولا يعني التحرر عند الجابري من ثقافة الغرب أن نتنكر لها ولا نستفيد من جديد مكتشفاتها، بل يعني أن نقرأ ثقافة الغرب قراءة نقدية نتمكن من خلالها أن نبني ونؤسس لا أن نستورد لنستهلك، ولنعد أرضية خصبة سهلة الإنبات، يقول في ذلك الجابري: "ولذلك كان من الضروري لنا، سواء من أجل حل مشاكل ماضينا في وعينا أو من أجل بناء مستقبلنا الثقافي، العمل على نشر الثقافة العلمية والفلسفية وتكريس أساليب البحث العلمي ومناهجه، نظريا وممارسة في ساحتنا الثقافية الراهنة، إن الشرط الضروري لتدشين عصر تدوين جديد يؤسس المستقبل بما يستجيب لمتطلباته ويفي بحاجاته".[1]

وعلى هذا فإن الجابري يدعوا إلى تأسيس ثقافة عربية قومية جديدة، هذه الثقافة تتجاوز الاستنساخ والتبعية الغربية، إلى مرحلة الإبداع والاستقلالية، إنه ينادي بعصر تدوين عربي جديد، وإلى معاصرة ثقافية جديدة تبدأ بنقد التراث ثم نقد الثقافة الغربية إلى نقد كل النماذج التي تتبناها الأمة العربية، وبالجملة فإن دعوى الجابري تهدف إلى نقد العقل العربي نقدا حداثيا يجعله يحسن الانتفاع بالموجود، وقادرا على التجاوز بالاستقلالية والاعتماد على الذات.

وضع العرب مع العلوم التقنية الحديثة:

منذ مطلع السبعينات من القرن الماضي والعالم يشهد نهضة علمية وثورة صناعية غير مسبوقة، وهذا التطور الجديد لم يكن بعيدا عن الوطن العربي، فلم يكن له خيار عن اللحاق بركب الحضارة الغربية واكتشافاتها في عالم التقنية والمجال التكنولوجي.

[1] محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص44.

يقوم الجابري بإلقاء نظرة استشرافية على هذا التحول العالمي الكبير، ثم يلقي نظرة أخرى على الوطن العربي، فيتبادر إلى نظره التأخر والركود، فيطرح سؤالا قائلا فيه: "لماذا تأخرنا؟"

يقدم قراءة نقدية لحال الأمة العربية، وهو يبحث عن الخلل ليجيب عن التساؤل الذي طرحه، وبعد القراءة النقدية والنظرة التأملية يرجع الجابري أسباب التأخر إلى استسلام الأمة العربية إلى النوم والبطالة وتركت الدول الغربية تجوس خلال ديارهم، لتأخذ ثرواتهم ومقومات حياتهم، ولم يتبلور مشروع النهضة في الفكر العربي إلا في مطلع القرن العشرين بعد أن أسس "جمال الدين الأفغاني" و"محمد عبده" جمعية "العروة الوثقى".

ومنذ تبلور المشروع النهضوي في الفكر العربي وهو يفتش عن مخرج من الوضع الذي هو فيه، وبينما هو كذلك حتى اصطدم بصدمة الحداثة في مطلع السبعينات من القرن العشرين، فوقع في إشكالية جديدة، هذه الإشكالية هي التقنية الحديثة في العالم الأوروبي والغربي، فإنه اضطر للبحث من جديد عن حل لهذه الإشكالية، وبتعبير آخر، كيف يستطيع الفكر العربي أن ينقل هذه التقنية الحديثة من الغرب إلى عالم الثقافة العربية.

يقدم الجابري إجابة عن هذه الإشكالية ويرى في هذا الجواب أن العالم العربي قد انقسم إلى قسمين:

الأول يمثله الإيديولوجيون الذين راحوا يبحثون عن العطب الذي أصاب الأمة العربية في عمودها الفقري وفي مركزها الدائري، يقول شاكر مصطفى: "هل وصلت الأمة حقا مرحلة الشيخوخة فهي إلى الإدبار والعقم الحضاري؟ أو ضاعت الطريق؟ وأنى الطريق؟ أم ثمة من الأمراض المعقدة في تكوينها العام ما يشل المفاصل أن تسير السير الذي يقتضيه إيقاع العصر؟ تلك هي المسألة".[1]

[1] محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص132.

هذا الاتجاه الإيديولوجي يعود إلى تاريخ الأمة ويحاول أن يأخذ منه الدروس التي تنفع الأمة في حاضرها ومستقبلها، وإن المتأمل في الفقرة التي كتبها شاكر مصطفى يجد فيها تساؤلات من غير أجوبة ومن غير حلول.

وهذه الطريقة تكشف عن النفسية اليائسة، والشخصية التائهة، إنها فعلا حال الأمة العربية في فكرها وثقافتها، خاصة بعد حرب 1967 وحرب 1973 مع إسرائيل.

أما القسم الثاني فيمثله الاتجاه التقنوي أو الصناعي، وهذا الاتجاه يتجاوز الاتجاه الإيديولوجي في عرضه التجارب العربية وما آلت إليه من نتائج سلبية، إلى عرض التقنية الحديثة، والصناعات الغربية المتنامية بسرعة فائقة، إن هذا الاتجاه يعرض حلولا لمشكلة انفصال الأمة العربية في مجال الصناعة والاكتشافات الحديثة.

يرى الجابري أن كلا من الاتجاهين لم يحقق الهدف الذي يأمله، وأن الهموم تحيط بهما من جوانب مختلفة، ويحصر الجابري الإشكاليات التي تناولتها الدراسات النقدية العربية في هذا المجال في نقاط أربعة:

1/ الهوة الثقافية.

2/ نقل الثقافة.

3/ الثقافة الملائمة.

4/ التنمية والوحدة العربية.

وعلى هذا الأساس فإن الجابري حاول أن يقدم قراءة نقدية للثقافة العربية، ليعالج من خلالها المعوقات التي تقف أمام العقل العربي وتحول بينه وبين الوصول إلى رؤية مستقبلية استشرافية، فقدم نقدا للتراث وأعطاه مفهوما جديدا، حيث يعتبر أن الانطلاقة لابد أن تكون من التراث لا من فراغ، ثم قدم نقدا للثقافة العربية الراهنة وهي تتنازعها اتجاهات عربية متباينة، كل هذه الاتجاهات عجزت عن تجاوز العقبات التي كبحت العقل العربي وحجبت

عنه الرؤية التنويرية، ومن زاوية ثالثة فإن الجابري قدم رؤية للمستقبل الذي تنظر إليه الأمة العربية من خلال التنظير لتأسيس مجتمع جديد يتخطى القبيلة إلى الدولة، والغنيمة إلى المداخيل الجبائية والثروة الاقتصادية، وكذا الحركة الإنتاجية والصناعية، كما يتخطى أيضا النظرة العقائدية المتزمتة المنغلقة على نفسها إلى حرية الرأي والانفتاح على آراء الآخرين حتى يتعامل المجتمع بعقل اجتهادي نقدي.

وأخيرا فإن الجابري يريد من مشروعه أن يحدث زلزالا في الفكر العربي، وأن يقدم له نقدا من جميع جوانبه، لعله ينتبه من غفلته ويؤسس لحاضره من أجل بناء مستقبله.

نلمس من هذه القراءة أن الاتجاه الثقافي في النقد العربي لهذه المرحلة –مرحلة النصف الثاني من القرن العشرين– قد عرف تحولا واضحا في الرؤية والتصور، في المنهج والتخطيط، في الاستشراف للمستقبل، حيث قام النقاد العرب بإجراء تصويبات للثقافة العربية خاصة بعد الحروب التي دارت بين العرب وإسرائيل، فاتجهوا أولا إلى التراث، ثم إلى الدراسات الغربية، وثالثا إلى تأسيس رؤية عربية جديدة.

ويمكننا القول، إن هذه التحولات في الثقافة العربية تزامنت مع الحداثة التي عرفتها الأبحاث العالمية للدخول في مرحلة جديدة، هذه المرحلة هي مرحلة العلوم التجريبية والتكنولوجية، إنها مرحلة انتشار المعلوماتية والتحكم فيها، فكان لزاما على الأمة العربية أن تحدث في تفكيرها تحولات جذرية، ولن يتأتى لها ذلك إلا عن طريق الأبحاث النقدية، فكان محمد عابد الجابري في مقدمة النقاد العرب الذين حاولوا إعطاء رؤية نقدية معاصرة.

المطلب الثاني: النقد الثقافي بوصفه نقدا للاجتماع والسياسة

ارتبط النقد الأدبي بالمجتمع ارتباطا تلازميا، فكل واحد منهما يقتضي وجود الآخر، فلا يمكن إطلاقا أن نتصور وجود أدب بلا مجتمع، ولا وجود لمجتمع بلا أدب، إلا أن التنظير لعلاقة الأدب بالمجتمع وكذا السياسة لم يتبلور حقيقة في الإنتاج الأدبي والنقدي إلا في القرن الثامن عشر للميلاد على يد المفكر والفيلسوف الإيطالي "جيامبا تيستافيكو"

Giambattista Vico (1668-1744) الذي دعا إلى دراسة جديدة للأدب، حيث بين أهمية الأدب في بناء الحضارات، والعلاقات القائمة بين المنتوج الأدبي والنسق الاجتماعي الذي ينتج فيه هذا الأدب، وأكد في دراسته الجديدة أن كثيرا من الأنواع الأدبية ما كانت لتظهر إلى الوجود لولا السياقات والشروط الاجتماعية المرتبطة بها، فالملاحم بالنسبة إليه ارتبطت بالمجتمعات العشائرية، والمسرح ارتبط بمجتمع المدينة الدولة، والرواية ارتبطت بظهور المجتمع وانتشار التعليم.

وبعد فيكو جاءت الأديبة والناقدة الفرنسية "مدام دي ستايل" M.de Staël (1766-1817)، لتقوم بوضع لبنة توطد العلاقة بين الأدب والمجتمع، فهي تؤكد أن الأدب يجب أن يصور التغيرات المهمة في النظام الاجتماعي، ورأت في كتابها "في الأدب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعية" ضرورة فهم الآداب الأجنبية عبر خلفيتها الاجتماعية والثقافية والإيكولوجية.

وبالجملة فإن النقاد ميزوا بين مرحلتين أساسيتين ارتبطتا بعلاقة النقد الأدبي وعلم الاجتماع هما:

1/ مرحلة المقاربة الاجتماعية للأدب:

وتمتد من بداية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، والتي عرفت نشأة علم الاجتماع واستقلاله عن التأملات الفلسفية، وكذا بسعي النقد الأدبي إلى الاستفادة في فهم الظاهرة الأدبية.

2/ مرحلة علم اجتماع الأدب:

تبدأ هذه المرحلة من منتصف القرن العشرين، وتميزت بتطور علم الاجتماع وظهور أفكار جولدمان الذي أسس للبنيوية التكوينية، وبتطور الفكر النقدي المؤسس على هذا العلم

باستفادته من النظريات والمفاهيم الاجتماعية، ومن اللسانيات الحديثة، للاقتراب من طبيعة الأدب باعتباره إنتاجا لغويا يرتبط بالحياة الاجتماعية الخاصة أو العامة للأدباء.

هذه لمحة تاريخية عن علاقة النقد الأدبي بعلم الاجتماع عند مفكرين وباحثين غربيين، باعتبار أن هؤلاء لهم السبق في التأسيس لهذا العلم في الفكر الحديث والمعاصر، وهي مرحلة تنويرية بالنسبة لهم.

أما في الفكر النقدي عند العرب، فيمكن أن نعتبر العلامة ابن خلدون هو أول من أسس الفكر النقدي في علم الاجتماع بالمفهوم الحديث، وذلك من خلال كتابه "المقدمة"، وقد تناول في هذا الكتاب أصنافا عديدة من العلم والمعرفة، كالشريعة والتاريخ والجغرافيا والاقتصاد والعمران والاجتماع والسياسة والطب،...إلخ، والشيء البارز عند المفكر ابن خلدون هو آراؤه النقدية التي سبق بها من كان قبله من علماء الفلسفة والتاريخ، حيث انتقد المؤرخين الذين أخذوا الأخبار من غير عرضها على النظرة النقدية واعتبر ذلك فسادا في منهجهم وطريقة تفكيرهم وعدم توصلهم إلى حقيقة الأشياء، وكذلك توهمهم للصدق وأرجع ذلك إلى اعتمادهم على النقل دون النظر العقلي ومعرفة أصول العادة وقواعد السياسة وشؤون المجتمع بالرواة الناقلين للأخبار.

وبالجملة فإن نظرية ابن خلدون التي أسست لعلم الاجتماع القائم على النظرة النقدية ارتكزت على محاور ثلاثة نوجزها فيما يأتي:

1- الكشف عن خصوصية المجتمع العربي، وإبراز عوامل تقدمه وتراجعه.

2- وضع ابن خلدون أصول علم الاجتماع الحديث الذي أطلق عليه "العمران البشري والاجتماع الإنساني".

3- اعتمد ابن خلدون على منهج علمي كشف فيه حقائق التاريخ باستخدامه المنهج الاستقرائي الذي ربط فيه بين السبب والنتيجة.

وعلى هذا الأساس فإن ابن خلدون جمع بين علم الاجتماع والعمل النقدي، ويعتبر ذلك بمثابة البدايات الأولى للنظرة النقدية المعاصرة، ومنذ ذلك الحين أصبح النقد لا ينحصر في النصوص اللغوية أو الأدبية وحتى الجمالية، وإنما يتجاوز ذلك إلى جميع أنواع المعرفة الثقافية والاجتماعية والفلسفية والأيديولوجية وكل ما له صلة وثيقة بالحياة اليومية والفكرية والمجتمعية للناس.

وقد أشار إبراهيم الحيدري إلى أن النقد المعاصر قد خرج من الإطار الضيق الذي كان يهتم بالجودة والرداءة، والمحاسن والمساوئ، إلى إحداث نقلة نوعية نتيجة للتواصل الواسع مع الحركات النقدية الحديثة التي تزامنت مع الحداثة وما بعد الحداثة، غير أن الدعوات التي ظهرت في مطلع القرن الواحد والعشرين، والتي تنادي باختزال جميع الأنواع النقدية في مفهوم واحد هو النقد الثقافي بوصفه خطابا أنثروبولوجيا يشمل جميع أنواع الخطابات أمر غير مسلم به، لأن النقاد قسموا النقد إلى أنواع مختلفة، يقول الحيدري في ذلك: "وقد يختزل بعض النقاد جميع الأنواع النقدية بمفهوم واحد، هو النقد الثقافي، بوصفه خطابا أنثروبولوجيا يشمل جميع الخطابات، غير أن أغلب النقاد يقسمون النقد إلى أنواع كالنقد الأدبي واللغوي والفني والاجتماعي والثقافي حسب التيارات الفكرية والمدارس النقدية".[1]

ومن هنا فإن النقد المعاصر اتسعت مجالاته، وتعددت التخصصات التي لها علاقة به، خاصة بعد ظهور المناهج النقدية الحديثة كالبنيوية والسميائية والأسلوبية،...إلخ.

ولا يهمنا في هذا الموضع من البحث أن نتبع الظواهر النقدية التي لها علاقة بعلم الاجتماع تتبعا تاريخيا، لأن ذلك ليس من صميم دراستنا، إنما الذي يهمنا هو علاقة النقد بعلم الاجتماع، وكيف استفاد هذا الأخير من الدراسات النقدية، وبتعبير آخر ما علاقة الأدب بالمجتمع، وما هي الإضافات التي قدمها النقد لعلم الاجتماع؟

---

[1] إبراهيم الحيدري: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص464.

وللإجابة على هذه التساؤلات نعرض آراء بعض النقاد العرب الذين كتبوا في هذا المجال، وشغل بالهم هذا التخصص، ونبدأ بالمفكر والناقد المصري عبد الوهاب المسيري لنقوم بدراسة تحليلية لبعض آرائه من خلال كتابه "إشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد".

هذا الكتاب هو جهد فكري لمجموعة من الباحثين والنقاد العرب الذين حاولوا إعطاء قراءة جديدة للفكر العربي بخاصة والإسلامي بعامة، هذه القراءة هي قراءة نقدية تحليلية للعقل العربي في مجالات الحياة المختلفة، الثقافية والاجتماعية والسياسية، إلخ، ويتبادر لنا من عنوان الكتاب إذا قرأناه قراءة سميائية أن المسيري أراد أن يطرح إشكالية هي من صميم معاناة الفكر العربي والإسلامي، ثم يقوم بإعطاء حلول وفق النظرة النقدية المعاصرة، وهذا إيمانا منه ومن كثير من المفكرين العرب أن الأمة العربية لن يتأتى لها التقدم والرقي إلا عن طريق مشروع نقدي للفكر والثقافة وشتى مجالات المعرفة.

إن الإشكالية التي أراد المسيري علاجها هي قضية التحيز في المعرفة الإنسانية، ويرى أن الانطلاق إلى المعرفة من أيديولوجيات خاصة وخلفيات ثقافية ضيقة هو ما يحول دون رقي العقل وانفتاحه على أصناف المعرفة، وهو أيضا قيود تقيد العقل وتثبطه عن الاجتهاد.

مفهوم التحّيز:

1 / التحّيز لغة:

التحّيز مصدر الفعل تحّيز، وأصل هذا الفعل "حوز"، يقول ابن فارس: "حيز، الحاء والياء والزاء ليس أصلا، لأن ياءه في الحقيقة واو، ويقول في مادة (حوز): الحاء والواو

والزاء أصل واحد، وهو الجمع والتجمع، وكل من ضم شيئا إلى نفسه فقد حازه حوزا، والحوزي من الناس: الذي ينحاز عنهم ويعتزلهم".[1]

ويقول ابن منظور في لسان العرب: "...وانحاز القوم: تركوا مركزهم ومعركة قتالهم ومالوا إلى موضع آخر، وتحوز عنه وتحيز إذا تنحى... والحوز: الجمع، وكل من ضم شيئا إلى نفسه من مال أو غير ذلك فقد حازه حوزاً وحيازة، وحازه إليه".[2]

أما المعجم الوسيط فلم يضف إلى اللفظة دلالات جديدة، فاكتفى بإيراد معانيها المتداولة منذ القديم، بالإضافة إلى الحقول المعرفية التي وضفت هذه اللفظة في مجال السياسة والتاريخ والجغرافيا، حيث جاء فيه: حاز الشيء حيازة ضمه وملكه، يقال: حاز المال وحاز العقار، ويقال: حازه إليه... الانحياز: الانضمام، وسياسة عدم الانحياز (في الاصطلاح الحديث: عدم الانضمام إلى فريق دون فريق... الحيز: كل جمع منظم بعضه إلى بعض، والمكان ومن الدار: ما انضم إليها من المرافق والمنافع، ويقال هو حيز فلان: في كنفه.[3]

وقد ورد هذا المصطلح في القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿**وَمَنْ يُوَلِّهِمْ يَوْمَئِذٍ دُبُرَهُ إِلَّا مُتَحَرِّفًا لِقِتَالٍ أَوْ مُتَحَيِّزًا إِلَى فِئَةٍ فَقَدْ بَاءَ بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ وَمَأْوَاهُ جَهَنَّمُ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ**﴾.[4]

قال القرطبي في تفسير الآية: "التحرُف: الزوال عن جهة الاستواء، فالمتحرف من جانب إلى جانب لمكايد الحرب غير منهزم، وكذلك المتحيز إذا نوى التحيز إلى فئة من المسلمين ليستعين بهم".[5]

---

[1] أحمد ابن فارس، معجم المقاييس، ص288 وص291، مادة "حوز" ومادة "حيز".

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج2، ص654، مادة (حوز).

[3] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص207، مادة (حوز).

[4] سورة الأنفال، الآية: 16.

[5] القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1995، ج7، ص342.

وقال الشوكاني: "قوله (أو متحيزا إلى فئة) أي إلى جماعة من المسلمين غير الجماعة المقابلة للعدو... والمعنى: من ينهزم ويفر من الزحف فقد رجع بغضب كائن من الله إلا المتحرف والمتحيز".[1]

من هذه التوضيحات اللغوية يتبين أن المصطلح –التحيز– موجود في لغة العرب منذ القديم، وأن دلالته تصب في أصل واحد هو الميل والرجوع إلى جهة دون أخرى.

2/ التحيز في الاصطلاح:

مصطلح "التحيز" في الموسوعات العربية القديمة تدل على المكان، نجد هذا عند الخوارزمي وهو يتحدث عن علم الفلك، وعند الشريف الجرجاني وهو يتحدث عن هذا المصطلح عند الفلاسفة والمتكلمين.

إلا أننا نجد سعد البازعي وميجان الرويلي قد أضافا دلالات جديدة للمصطلح وربطاه بالثقافة التي أنتجته، والسياقات اللغوية والثقافية التي ترتبط به، يقولان في تعريفهما للمصطلح: "التحيز أو الانحياز ظاهرة يرى بعض الباحثين المعاصرين أن من الضروري التعرف عليهما لفهم الثقافات الإنسانية بشكل عام، وبتحديد أكثر، فهم كيفية تشكل منتجات ثقافة ما، من معرفة وفنون، ومناهج ومفاهيم وغير ذلك، كما أنها ظاهرة مهمة لفهم كيفية التفاعل بين الثقافات... وكما ورد في الحديث عن التأصيل، تكون الثقافة في حالة تحيزها متأصلة في جذورها بحيث ينبغي إرجاعها إلى تلك الجذور وصولا إلى فهم وتعامل أفضل من الثقافة".[2]

ومن هذا المفهوم يتضح الأمر أكثر، وتتسع دلالة مصطلح التحيز، إذ يعتبره الناقدان البازعي والرويلي ضروريا في الدراسات المعاصرة، من أجل فهم النصوص المكتوبة، عن

---

[1] محمد علي بن محمد الشوكاني: فتح القدير، الجامع بين فنيي الرواية والدراية من علم التفسير، دار ابن كثير، ط2، بيروت، لبنان، 1998، ج2، ص336.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص102.

طريق إرجاعها إلى أصولها ومنطلقاتها الثقافية، لذلك فإن هذا المصطلح قد أخذ قدراً كبيراً من جهود الباحثين المعاصرين خاصة في الأبحاث الغربية، ومن ثم فإن التفاعل بين الثقافات العالمية مرده إلى تحيز الأفكار والعلوم والفنون.

وفي الدراسات النقدية العربية، فإن طه عبد الرحمان أشار في حديثه عن الفلسفة اليونانية إلى أن المعضلات التي واجهها المفكرون من المسلمين هي عدم فهمهم لأصول الفلسفة اليونانية، ومن ثم فإنهم جانبوا الحقيقة والصواب عندما حاولوا التوفيق بين الفلسفة والدين الإسلامي.

إن طه عبد الرحمان يشير في غضون كلامه هذا إلى مصطلح التحيز في الفلسفة اليونانية، والظروف الثقافية التي أنتجتها، إذ لا يمكن البتة أن يحصل التوفيق بين علم ودين لا يلتقيان في الأصول التي بني عليها كل منهما.

ويأتي بعد طه عبد الرحمان عبد الوهاب المسيري الذي خصصناه بالدراسة، ليعطي لمصطلح التحيز أبعادا أوسع، ومفاهيم أعمق وأشمل، ولينقله من الاستعمال اللغوي التقليدي إلى الاستعمال التداولي في الخطاب المعاصر عبر الحقول المعرفية المختلفة مثل: الديموقراطية والعلمانية والعالمية والأيديولوجية والتنوير والحروب الصليبية، وعصر النهضة، إلى غير ذلك.

ويذهب المسيري إلى أن كل شيء له علاقة لصيقة بالإنسان إلا ويرتبط بالتحيز، ومن ثم فإن حركات الإنسان وأفعاله وسلوكياته وأقواله وتصرفاته وإشاراته وأحواله، كل ذلك له دلالات حاضرة مباشرة، وأخرى متحيزة في الإطار الثقافي والتراكم الحضاري والمعرفي للإنسان، ويؤكد المسيري أن كل الأشياء المذكورة لها بعد ثقافي وحضاري وتعبير عن نموذج.

وعلى هذا فإن مصطلح التحيز الذي اختاره المسيري عنوانا لرؤيته النقدية الجديدة، له جذوره في الثقافة العربية منذ زمن بعيد، ثم إن المسيري شحنه بدلالات جديدة، ومن ثم فقد

أصبح المصطلح يكتسح حقول المعرفة الإنسانية والعلوم الاجتماعية، والمجالات الثقافية للفكر المعاصر.

هذا وإن المسيري قام أيضا باختيار كلمة "فقه" وهي معروفة في الثقافة الإسلامية منذ زمن التشريع الأول، والتي تعني الفهم العميق، وهذا الاختيار الدقيق للألفاظ يكشف التوجه الثقافي للكاتب، وهو توجه عربي إسلامي، ويكشف أيضا عن الرؤية العميقة التي يمتلكها نحو مشروع كتابة جديدة في الثقافة العربية، ومن جهة ثالثة فإن المسيري كان يهدف إلى إحداث نقلة نوعية للثقافة العربية، تعتمد على الفهم العميق للتراث، ومن ثم يتمكن العقل العربي من تحقيق التحيز، ويبدأ في الكتابة لعصر جديد، يقول المسيري في هذا الصدد: "وبعد تجميع الأبحاث، قمنا بتصنيفها على محاور، وقرأناها بإمعان شديد لاستخلاص الأطروحات الأساسية والأنماط المتكررة والنماذج، وقمنا بربطها لنؤسس تخصصا جديدا يرتكز على هذه القضية سميناه "فقه التحيز"، وقد استخدمنا كلمة (فقه) بدلا من (علم) لأن الكلمة الأولى تسترجع البعد الاجتهادي والاحتمالي والإبداعي للمعرفة، على عكس كلمة (علم) التي تؤكد جوانب الدقة واليقينية والحيادية والنهائية".

ومن هنا فإن المسيري يؤكد في رؤيته هذه على تحقيق التجاوز والقفزة النوعية في الثقافة العربية، ولن يتحقق هذا الأمل إلا عن طريق العلم والمعرفة، ومن ثم فإن المعرفة في العقل العربي تصل إلى الاجتهاد وتحقيق الاستقلالية والإبداع.

الأبعاد الثقافية لمصطلح "التحيز":

إذا تحدثنا عن الثقافة بوصفها تراكما معرفيا في أمة ما، ومن ثم نقوم بإخراج كل الأشياء المادية المتعلقة بالحضارة، فإن التحيز من هذا المنطلق يعني أن لكل أمة بعد ثقافي ينتج عنه تصرفات أفرادها في أقوالهم وأفعالهم وجميع أحوالهم.

ومن هنا ندرك العلاقة القائمة بين مفهوم التحيز ومفهوم النقد الثقافي، إذ نجد كلا الاتجاهين يقوم في منهجه النقدي على النسق الثقافي الذي أنتج النص الأدبي، ومن ثم فإن

الاتجاهات النقدية المعاصرة تقوم بعملية الكشف عن المخبوء وراء الأبعاد الثقافية التي تعبر عن نموذج معرفي ورؤية معرفية.

أثر العولمة الغربية في التحيز:

إن الهيمنة الغربية على الثقافة العالمية بسبب تحكمها في وسائل الإعلام الحديثة، وبسبب ما أحرزه الغرب من تقدم تكنولوجي وحضاري جعلت التحيز يأخذ بعدا ثقافيا جديدا، ومغايرا لمفهومه الأصلي، حيث أصبح التحيز إلى ثقافة الغرب واضحا في الحياة التي يعيشها الأفراد والمجتمعات على هذه المعمورة، وتبرز هذه الآثار في السمات التالية[1]:

1- ارتداء ملابس رسمية في مناسبات معينة.

2- اتباع خطوط الموضة العالمية.

3- سيادة النموذج الغربي في الأثاث والبناء والأكل والموسيقى.

4- تبني الرؤية الغربية في الفن.

5- استيراد الرؤية المسرحية الغربية.

هذه الآثار البارزة بشكل واضح في سمات الشخصية العالمية بعامة والعربية بخاصة تظهر لنا هيمنة النموذج الحضاري الغربي على العالم جميعه، نتيجة لبساطته والانتصارات التي حققها في كافة المجالات كما قلنا سلفا، ومن ثم فإن النموذج الغربي فرض وجوده في الثقافة العالمية، فقامت الاتجاهات الفكرية والنقدية باستيراده والسير على آثاره خاصة في الفكر العلماني والليبرالي، والتيار الشيوعي الاشتراكي، أما الحركات العربية والإسلامية انقسم أتباعها إلى أقسام ثلاثة، هي في مجملها متحيزة إلى النموذج الحضاري الغربي، وإن اختلفوا في درجات تحيزهم، والإشكالية التي وقع فيها هؤلاء هي صعوبة التوفيق بين التمسك

[1] عبد الناصر زكي العساسي: ملخصات كتب المعهد الفكرية، مركز الدراسات المعرفية، القاهرة، مصر، 2011، ج1، ص420.

بالأصالة والاستفادة من النماذج المعاصرة، مما أدى إلى معاناة وتذبذب في الحركات الفكرية والنقدية في الساحة العربية.

قراءة نقدية للنموذج الغربي:

لا يخلوا نموذج إنساني من نقائص لأن الكمال المطلق هو لخالق الكون، ومن جهة أخرى فإن الحضارات مثلها مثل جميع الكائنات الحية، لها ميلاد تولد فيه، ولها مرحلة تشب فيها، ومرحلة ثالثة فيها تشيب ثم يصير أمرها إلى الزوال والاندثار، هذا الذي قلناه يصدق على جميع حضارات العالم، كما يصدق على النموذج الغربي المعاصر، وعلى هذا فإن المسيري قدم نقدا للنموذج المعرفي الغربي نوجزه فيما يأتي:

1- النموذج الغربي نموذج معاد للإنسان؛ حيث أن المشروع المعرفي الغربي كافر بالإله وبالإنسان، وينزع القداسة عن كل شيء وينكر المعنى.

2- استحالة توصل المشروع الغربي لسد كل الثغرات والتوصل إلى القانون سواء من الناحية المعرفية أو العلمية، فلو نظرنا إلى التعميم فإن درجة المعرفة عند من قاموا بالتعميم لا تبرره بالنسبة للناحية العملية، فالواقع لا يمكن أن يحقق لكل الدول وفقا للمعايير الغربية.

3- دراسة أزمة الحضارة الغربية المتمثلة في فشل العقلانية الغربية في إيجاد حلول للأزمات الكبرى الإنسانية.

4- نماذجية الانحراف: فمن أشكال الانحراف التشكيل الإمبريالي الغربي والنازية والصهيونية، وقد أدت هذه الانحرافات إلى ظهور فكر غربي احتجاجي أو مضاد، فظهرت الحداثة وفكر أحزاب الخضر والمدافعين عن البيئة والمراجعات الجديدة للتاريخ الغربي، وفي علم النفس وعلم اللغة والأزمة المعرفية في العلوم الطبيعية.[1]

[1] ينظر: عبد الناصر زكي العساسي: ملخصات كتب المعهد الفكرية، ج1، ص424.

إن النموذج الغربي بغض النظر عما حققه من تقدم في مجالات متعددة، فإنه تعتريه نقائص تجعله لا يستجيب لكل الرغبات الإنسانية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن هذا التقدم الذي نتحدث عنه أنتج أضرارا من زوايا أخرى خاصة الأضرار البيئية والاجتماعية وغيرها، ومن ثم فإن المسيري قدم نقدا لهذا النموذج يهدف من ورائه إلى أن النموذج الغربي لم يحقق الكمال ولم يبلغه كما يتوهم كثير من المعجبين به، وليس من العسير على الأمة العربية أن تحقق الاستقلالية في الفكر والثقافة وما إلى ذلك مما يتعلق بشؤون الحياة المختلفة.

ويزيد هذه القراءة النقدية من المسيري ما كتبه الباحث "سعد عبد الرحمان البازعي"، الذي قدم بحثا نقديا ارتكز على الجانب الأدبي، حيث يرى البازعي إلى أن النماذج الغربية متحيزة إلى الأنساق الثقافية والحضارية التي نشأت واستمرت من خلالها، وهذا في نظر البازعي أن المناهج الغربية مشحونة بثقافات نبعت من الفكر الغربي، وهذا يتعارض مع مكونات الفكر العربي والإسلامي، لذلك فإن الباحث الإسلامي في النماذج الغربية يقع في إشكالية مطروحة منذ أزمنة غابرة، هذه الإشكالية هي وقوفه أمام مفترق حتمي لا خيار له فيه، فهو إذا يواجه خيارين:

1- إما أن يأخذ تلك المناهج كما هي سواء اقتنع بها أم لم يقتنع.

2- وإما أن يحدث فيها تغيير وتكييف وفق النظرة الدينية للدين الإسلامي، وهذا أمر لا يمكن تحقيقه لسببين اثنين:

أ- الاختلاف في المرجعية الفكرية بين الاتجاهين.

ب- بعد الهوة بين الأصول التاريخية والخلفية الثقافية والفلسفية التي تحملها تلك المناهج.

وبناء على هذه النظرة التحليلية التي قدمها البازعي فإن الفكر الثقافي العربي في الزمن المعاصر يعاني من الاضطرابات التي تنتابه من مناحي عديدة، في المفهوم

المصطلحي، وفي التحيز المعرفي، إضافة إلى وقوف المثقف العربي وقوفا وسطا بين ما عنده من تراث، وبين ما عند الآخر من معارف جديدة ظهرت في الساحة النقدية والثقافية، وهو الأمر الذي أربكه وجعله مترددا بين سبيلين، ومن ثم فإن المعالم للمنهج النقدي العربي لم تتحدد تحديدا مطلقا، ولم يصل النموذج الثقافي النقدي العربي إلى درجة التحرر والاستقلالية المطلقة.

ومرد هذا الاضطراب إلى انصباب الدراسات العربية على الثقافة الغربية، وأهملت الثقافة الشرقية والإسلامية، والحل البديل كما يرى عبد الناصر العساسي، هو الانطلاق من التراث الذاتي للفكر العربي والإسلامي، ثم نحاول بعدها الوصول إلى نظرية شاملة، نعرف مسبقا بأن هذه النظرية لا يمكن أن تصل إلى التفسير النهائي ولا إلى اليقين المطلق، ذلك بأن هذه النظرية تنطلق من الإنسان وما يتعلق به، وحضارات الإنسان لا تتوقف عند نموذج واحد، وإنما تتولد عنها أشكال حضارية متنوعة، ومن ثم لا يوجد نقطة تاريخية واحدة ينطلق منها الناقد ليصل إلى نتيجة حتمية نهائية.

وفي نهاية هذا المطلب نصل إلى نتيجة مفادها أن النقد الثقافي حاول أن يقدم قراءة نقدية جديدة، تقوم هذه القراءة على نقد العقل العربي في جميع مجالات الحياة التي ترتبط به، ولم يستثن منها شيئا، وقد أشرنا إلى نقده لمجالات علم الاجتماع والسياسة لنصل إلى نموذج نقدي جديد، ينطلق من الأصالة والتراث ويؤصل لنظرية ثقافية جديدة، هذه النظرية التي نطلبها وننشدها تقوم على نقد الأدب والتاريخ والاجتماع والسياسة والثقافة العربية بوجه عام، ومن ثم نحقق الانفصال والاستقلالية، ونتحرر من القيود والتبعية.

هذه الآراء التي قدمها الباحث في هذا المطلب هي آراء نقدية كتبها نقاد عرب معاصرون، وهم يهدفون إلى إحياء الثقافة العربية وتحقيق الاستقلالية في المنهج والمفاهيم، ولكي نزيد الأمر جلاءًووضوحا، فإن الباحث سيتحدث في المطلب الثالث من هذا المبحث عن الآليات التي استخدمها النقد الثقافي في نقد الثقافة العربية بصفة عامة من أجل أن

يصل إلى تأسيس نظرية جديدة في الأدب لها مفاهيمها المصطلحية، ولها منهج خاص بها، ولها أيضا دعائم ترتكز عليها في قراءتها النقدية، وبعد هذا وذاك تقوم بطرح تساؤلات جذرية وتحاول أن تصل إلى إجابات دقيقة عن هذه التساؤلات، وفي جوهرها هذا التساؤل: هل يمكن لنظرية النقد الثقافي في النقد العربي أن تكون بديلا عن النموذج النقدي القديم؟ هذا ما سنحاول معرفته في المطلب الموالي من هذا المبحث.

المطلب الثالث: النقد الثقافي بوصفه نقدا للثقافة العربية

اتسمت الثقافة العربية في مطلع القرن العشرين بتحول في النهضة الفكرية والثقافية، فظهر مجموعة من النقاد والباحثين العرب الذين حاولوا الإسهام بأفكارهم لبعث الثقافة العربية، وقد عرف العالم خلال هذا القرن المذكور تحولات معرفية لم تشهدها المعرفة الإنسانية من قبل، ويتجلى ذلك بشكل كبير بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، مما أدى إلى تقدم معرفي في شتى مجالات العلوم التجريبية والإنسانية ولم يكن النقد الأدبي في منأى عن ذلك، بل ظهرت اتجاهات فلسفية وتيارات فكرية وآراء نقدية، هذه الأخيرة اتسعت رقعتها وانفتحت على مصراعيها في الساحة العالمية بعامة، فوجد النقاد العرب أنفسهم مضطرين إلى الاستفادة من الآراء النقدية الغربية والعالمية لإثراء الثقافة العربية بأفكار تقوم بتقويمها وإصلاحها.

لقد دار حول هذه النظرة النقدية الجديدة جدل كبير في الأوساط الثقافية العربية، وتعلق هذا الجدل بالمناهج النقدية ومرجعياتها الفكرية، وطرائق التفكير المناسبة التي بها نستطيع تحليل أدبنا وفكرنا، وكل المنظومة الثقافية التي تشكل تراثنا بجوانبه الدينية والفكرية والأدبية، وهذا الجدل هو علامة صحوة في الفكر العربي وعند النقاد والمفكرين العرب، يأتي في طليعتهم الناقد "عبد الله الغذامي" الذي دعا إلى تغيير الوظيفة التقليدية للنقد الأدبي، واقترح الوظيفة الثقافية بديلا عنها، وبذلك فإنه اقترح "النقد الثقافي" بديلا عن النقد الأدبي الذي تستأثر بتحليلاته الخصائص الجمالية للنصوص الأدبية، ويبدوا أن الغذامي استوحى

مشروعه هذا ليؤسس لنظرية نقدية تبدوا ملامحها في أفق الثقافة العربية، ولم يكن الغذامي في أمره هذا بدعا من النقاد والأدباء، ولكنه أخذ أسس هذه النظرية من الدراسات النقدية الغربية التي شغلها هذا المجال منذ منتصف القرن العشرين.

1/ مفهوم النقد الثقافي باعتباره نظرية في الأدب:

قبل الحديث عن مفهوم النقد الثقافي الذي نادى به الغذامي منذ نهايات القرن الماضي، لابد أن نشير إلى أن الدراسات الحديثة التي اهتمت بالجانب النقدي لم تصل إلى مناهج تتصف بالنتيجة الواحدة، وإنما تقوم هذه الدراسات على القراءة النقدية، باعتبار أن النص يتكون من مادة زئبقية يصعب التحكم فيه، وتعسر الإطاحة به وبمدلولاته المخبأة فيه.

ومن هذا المنطلق فإن النقد الثقافي ليس له مفهوم محدد يضبط أسسه ومناهجه، ويرسم منطلقه ونهايته، وهذا لا يجعلنا ننأى عن ذكر مفهومه، ولكننا سنستعرض بعض الآراء التي قيلت فيه، دون أن نعيد ما قدمناه في مدخل هذا البحث.

يقول "عبد الوهاب أبو هاشم": "النقد الثقافي منهج جديد سبقنا إليه الغرب (أمريكا وفرنسا) له أدواته للكشف عن المضمر النسقي في العمل الأدبي (النص) والذي هو نقيض النسق الدال والمضمر البلاغي والمختبئ في النص بين الجماليات وفيما وراءها بغية الوصول إلى العلامة الثقافية".[1]

نلاحظ في تعريف أبي هاشم أن النقد الثقافي منهج نقدي جديد تعود جذوره إلى الدراسات النقدية الغربية، وهو منهج يرتكز على مبادئ تختلف عن التي كانت سائدة معروفة في النقد الأدبي، ومن هنا يمكن أن نقول: إن الدراسات النقدية عرفت تحولا جذريا في الأدب المعاصر خاصة بعد زمن ما بعد الحداثة؛ أي منذ مطلع الثمانينات من القرن العشرين، والنقد الثقافي في طليعة المناهج النقدية الجديدة، وهو كما يرى عبد الوهاب أبو هاشم يهدف

[1] عبد الوهاب أبو هاشم: مشروع النقد الثقافي، (جمعية الثقافة والفكر الحر)، مقدمة في ملتقى الإبداع، اللقاء الخامس، يوم الخميس 17 أفريل 2003.

إلى الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة عن طريق توظيفه للعلامة الثقافية، ولا يتوقف عند الحدود الجمالية والبلاغية، كما عهدت بذلك الدراسات النقدية التقليدية.

وعندما نتحول إلى الباحث "صلاح قنصوة" فإننا نجده لا يعتبر النقد الثقافي منهجا من المناهج النقدية ولا يعتبره أيضا نظرية مستقلة ذات مبادئ ومفاهيم نظرية تقوم عليها، وإنما هو ممارسة فعلية في النصوص الثقافية المعنوية والمادية، وفي ذلك يقول: "إن النقد الثقافي ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية، كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصصا بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثقافة من نصوص سواء أكانت مادية أو فكرية، ويعني النص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا تولد معنى أو دلالة".[1]

وإذا كان النقد الثقافي –كما يعتبره صلاح قنصوة– ليس منهجا ولا نظرية في النقد، فما هو الجديد الذي أضافه إلى النقد انطلاقا من هذا الاعتبار؟

يرى هذا الناقد بأن الجديد الذي أضافه النقد الثقافي هو: "رفع الحواجز بين التخصصات والمستويات في الممارسات الإنسانية لأنها تنتمي جميعا إلى الثقافة التي هي مجمل صنيع الإنسان في البيئة الطبيعية".[2]

وبهذا المفهوم ندرك أن الممارسة النقدية للنقد الثقافي أسقطت الحدود بين التخصصات المعرفية، ولا غرو في ذلك، لأن الأبحاث المعرفية التي صدرت فيما بعد الحداثة –أي بعد ظهور الفلسفة التفكيكية– تقوم أساسا على الانفتاح والتجاوز وعدم التقيد والانحصار في حدود ضيقة كما كان الأمر عند ظهور الفلسفة البنائية.

نجد هذه الآراء والأفكار عند عبد الله الغذامي الذي هو بدوره يعبر بأن النقد الثقافي يقوم بإسقاط حدود التخصصات المعرفية ويتجاوزها حتى يصبح لا حد له ولا يتعلق

---

[1] صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، ط1، القاهرة، مصر، 2007، ص05.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بتخصص دون آخر، حيث يقول: "وبما أننا نمر في مرحلتنا الثقافية الراهنة بحال من المراجعة النقدية الذاتية، فإن ذلك هو ما يفرض السؤال المرحلي المتشكك على نظريات النقد والحداثة، ويضعنا في (الما بين)، حيث ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك حد، وكما يشير "هايديجر" محيلا إلى الدلالة الإغريقية لكلمة حد، وهو الذي لا يعني نهاية شيء ما، وإنما يشير إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف".[1]

وإلى هذا التوجه نجد جل من تحدثوا عن النقد الثقافي يعترفون جميعا بأنه مجال معرفي واسع يقوم على روافد متعددة، ويتسم بالعموم والشمولية لارتكازه على الثقافة بشقيها المادي والمعنوي، وإلى هذا ذهب أيضا "محسن جاسم الموسوي" في كتابه "النظرية والنقد الثقافي"، حيث يقول: "إن النقد الثقافي فعالية تستعين بالنظريات والمفاهيم والنظم المعرفية لبلوغ ما تأنف المناهج الأدبية من المساس به أو الخوض فيه، وبما أنه فعالية لا فرعا من الفروع المعرفية، فإنه يتوخى بلوغ المعارف الأخرى عبر استخدام واسع للنظريات والمفاهيم التي تتيح القرب من فعل الثقافة في المجتمعات".[2]

ومما سبق يتبين بأن النقاد المعاصرين الذين تحدثوا عن مفهوم النقد الثقافي فإنهم يجمعون على أنه عملية أو ممارسة نقدية ترتكز على ثقافة المجتمعات وتستعين بنظريات مختلفة لتكشف عن المعاني النصية الكامنة وراء الأنساق الثقافية.

وانطلاقا من هذه المفاهيم، فإن النقاد المعاصرين بلغ بهم الأمر إلى حد التضارب تجاه النقد الثقافي، وقاموا بطرح العديد من الأسئلة:

- هل النقد الثقافي نظرية نقدية أم هو اتجاه نقدي معاصر؟
- ما هي الإضافات التي يمكن للنقد الثقافي أن يحققها في المجال النقدي؟
- هل يمكن اعتباره بديلا عن النقد التقليدي؟

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص16.

[2] محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص12.

– هل الطرح الذي طرحه الغذامي في الساحة العربية طرح جديد يمكن اعتباره نظرية نقدية عربية جديدة؟ أم أنه امتداد للفكر الغربي وبالخصوص الأمريكي والفرنسي؟

والسؤال الأخير: هل الوطن العربي له استعداد لقبول هذا الطرح الجديد؟ وهل سينسجم معه أم يرفضه ويأباه؟

هذه الأسئلة وغيرها هي التي جعلت النقاد العرب ينقسمون في المفاهيم التي طرحوها في مجال النقد الثقافي، فمنهم من يرى بأن العلوم والمعارف تصاب بالهرم والشيخوخة كما هو الحال في سائر الكائنات والموجودات، وهذا يحتاج إلى تنظير وتجديد لها، وأن النقد التقليدي قد تجاوزه الزمن، وأصبح بعيدا عن المستجدات المعاصرة، وهذا يحتم على النقاد من سلوك نوع نقدي جديد وفي طليعة هؤلاء الناقد "عبد الله الغذامي"، وقسم آخر يرى بأن الاتجاه الأول هو معول هدم للذاكرة الأدبية عبر العصور، ولا يمكن البتة أن يحل النقد الثقافي محل النقد الأدبي.

ويمكن القول: إن النقد الثقافي قدم طرحا جديدا في الساحة النقدية العربية، فقام بنقد الثقافة العربية من جانب يخالف ما كان معهودا به عند النقاد القدامى، خاصة وأن هذا الطرح جاء في نهاية القرن العشرين وبداية الألفية الثالثة، وهي مرحلة تتسم الثقافة العربية فيها بشيء من الانفتاح على الثقافة العالمية، بما فيها الدراسات الثقافية والأدبية والنقدية، وفي هذه الأثناء جاء الطرح الذي قام به عبد الله الغذامي محاولا أن يؤسس لنظرية نقدية جديدة، وقد رأى أن يحدث زلزالا في مسار النقد الأدبي، وأن يؤسس لبداية مرحلة نقدية جديدة، تنأى بنفسها عن النقد التقليدي المتوارث، وتستقل عن المفاهيم النظرية والدراسات التطبيقية القديمة، هذه النظرية الجديدة كما يرى الغذامي هي التي بإمكانها أن تساير الثقافة العالمية، خاصة مع ظهور الأجهزة الحديثة التي أدت إلى تسارع في التطور وظهور النظريات الحديثة والمعاصرة.

2/ الخلفية المعرفية والفلسفية للنقد الثقافي:

لقد أسلفنا أن النقد الثقافي تزامن ظهوره مع المرحلة التي تعرف بما بعد الحداثة، ولاشك أن كل دراسة تقوم وتظهر في الساحة الثقافية والنقدية إلا ولها خلفية معرفية تنطلق منها، وتبني عليها أفكارها وأسس بنائها، وعلى هذا فإن النقد الثقافي جاء كرد فعل على البنيوية اللسانية، والدراسات السميائية، والنظرية الجمالية (الإستيقية)، التي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، وظاهرة فنية وجمالية وبوطيقية (شعرية) من جهة أخرى.

ومن ثم فقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والتاريخي والاجتماعي والسياسي والمؤسساتي فهما وتفسيرا، وتأثر المنهج الثقافي بالأفكار التي طرحها "جاك دريدا" القائمة على التفكيك والتقويض والتشريح، فقد أحدث جاك دريدا تحولا جذريا في التفكير النقدي، وانبثقت من أفكاره كثير من النظريات المعاصرة، فالنقد الثقافي يختلف عن منهج التفكيك في كونه لا يبحث من أجل إبراز التضاد والمتناقض وتبيان المختلف إضاءة وهدما وتأجيلا، وإنما يبحث من أجل استخراج الأنساق الثقافية عبر النصوص والخطابات، سواء كانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أم مهمشة، وينطلق النقد الثقافي في ذلك كله من النظريات النقدية المعاصرة التي سبقته، كالماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد الكولونيالي (الاستعماري)، والنقد النسوي الذي يدافع ثقافيا عن كينونة التأنيث في مواجهة سلطة التذكير.

وإذا كان النقد الثقافي يعود في مرجعيته إلى فلسفة التفكيك، فإن هذه الأخيرة ظهرت بوادرها مع جاك دريدا، حينما ألقى محاضرته بجامعة "جوهن هوبكنز" بالولايات المتحدة الأمريكية في شهر أكتوبر سنة 1966 في ندوة نظمتها الجامعة بعنوان "اللغات النقدية وعلوم الإنسان"، وقد شارك في هذه الندوة العديد من أقطاب النقد العالمي من أمثال: رولان

بارت، وتزفيتان تودوروف، ولوسيان غولدمان، وجاك لاكان،... وغيرهم من النقاد العالميين، وبهذه الأفكار الجديدة أسست هذه الندوة لفترة نقدية جديدة هي "ما بعد البنيوية"، ومن ثم تأسست الدراسات النقدية الثقافية.

وكان الهدف من تأسيس هذا التوجه النقدي الجديد هو: "تأسيس فلسفة نقدية تفكيكية ثائرة على القراءة الأحادية المركزية، ومضطلعة بإبراز تصدعات المقروء وتشققاته التي تؤول إلى مفارقة المعنى المجازي للمعنى الحر الحقيقي في الجملة الواحدة، والمباعدة الدلالية بينهما، بما يفضي إلى انتقاء المعنى الثابت المتماسك للنص المقروء".[1]

ومن هذه الأفكار الفلسفية والنقدية الجديدة تأثر النقد العربي المعاصر وحاول أن يستفيد من هذه النظريات، وكان في مقدمة النقاد العرب الذين تأثروا بمنهج التفكيك هو الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" الذي جسد المنهج التفكيكي في كتابه الذي نشره سنة 1985 بعنوان "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية–قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر"، ثم تبعه أسماء عربية أخرى أمثال: "عابد خزندار"، "سعد البازعي"، "علي حرب"، "بسام قطوس"،... وغيرهم من الأسماء العربية الأخرى.

هذه الأسماء العربية تأثر أصحابها بمنهج التفكيك –كما أسلفنا– القائم على الشك وعدم إمكان الوصول إلى النتيجة الأحادية الحتمية، وهذه الميزة التي قام عليها التفكيك هي الميزة التي صنعت العصر، ولم يكن باستطاعة المناخ الجديد الذي صنعه الشك الفلسفي قادرا على تحقيق المعرفة اليقينية بعيدا عن جاك دريدا وغيره من أقطاب نظرية التفكيك بعد "هيوم"، و"باركلي"، و"نيتشه"، لكن هذا المناخ كان قريبا في التأثر بشكل مباشر في عدد من فلاسفة النظرية التأويلية (الهيرمينوطيقا) أمثال: "هيدجر"، و"جدامير"، وحاضرا أيضا لدى بعض الفلاسفة الألمان الذين وصل تأثيرهم متأخرا بعد ترجمة أعمالهم إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، أمثال: "هوسرل".

---

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 2007، ص179.

وتعد نظرة "دريدا" قائمة على الفلسفة في أعماقها، والحقيقة أن ثمة تداخل فعلي بين الفلسفة التفكيكية واللغة والأدب، وقد يصل هذا التداخل إلى حد التطابق بين رؤية دريدا التفكيكية ونظرة هيجر الفلسفية حول المعرفة واللغة والأدب.

3/ تبلور النظرة النقدية الجديدة في النقد العربي:

انتقل منهج التفكيك إلى العالم العربي وكان في البداية انتقالا محتشما، حتى ظهرت الدراسة التي قدمها الغذامي سنة 1985، ففتحت الباب أمام النقاد العرب وكانت لهم حافزا قويا لظهور المزيد من الأعمال العربية التي تصب في الاتجاه النقدي الجديد، واطمأن أصحاب هذا الاتجاه بالبحث في تفكيك النصوص الأدبية وتشريحها.

ومن الأسماء اللامعة في الجزائر "عبد الملك مرتاض" الذي قام بتحليل حكاية "جمال بغداد"، في ألف ليلة وليلة سنة 1989، ثم تحليل قصيدة محمد العيد آل خليفة سنة 1992، ثم كتابه المنشور سنة 1995 في تحليل رواية "نجيب محفوظ" بعنوان "زقاق المدق"، وإلى جانب عبد الملك مرتاض هناك أسماء جزائرية كان لها الفضل في الكتابة في هذا المنهج الجديد.

وإذا تتبعنا الأبحاث التي نشرها الغذامي من سنة 1985 –أي منذ صدور أول كتاب له في التفكيك– إلى أن أصدر كتابه "النقد الثقافي" سنة 2000، نجدها تنصب على المنهج التفكيكي، ككتاب "تشريح النص" الذي صدر سنة 1987، وكتاب "الكتابة ضد الكتابة" سنة 1991، وكتاب "القصيدة والنص المضاد" سنة 1994، وكتاب "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" سنة 1999.

ومن هنا فإن التفكيك نظرة فلسفية أسست لما بعد الحداثة، وكان لها الأثر البارز في الدراسات النقدية المعاصرة، ولم تكن نظرة الغذامي النقدية بعيدة عن هذا التأثر حتى تبلورت لديه فكرة جديدة أراد من خلالها أن يحدث زلزالا في تاريخ النقد الأدبي، فنشر كتابه سنة

2000 الذي ضمنه نظرية نقدية معاصرة، تقوم على نقض النظرية النقدية التقليدية وتؤسس لبداية عالم نقدي جديد.

وهذه النظرية التي دعا إليها الغذامي في كتابه الذي وسمه بالنقد الثقافي أحدثت ضجة كبيرة في أوساط النقاد العرب، وانقسموا إلى مؤيد ومعارض، وسيعرض الباحث هذه المواقف في الجزء الموالي من هذا البحث.

وبالجملة فإن هذا الفصل من البحث يقدم نظرة عامة عن الأسباب التي دفعت النقد الأدبي من الثبات والقرار إلى التجديد والتحول، ويقدم أيضا كيف استطاع النقد العربي المعاصر أن يستفيد من النظريات النقدية الغربية، وأن يواكب التحولات النقدية والثقافية التي شهدتها الساحة الأدبية في العالم الغربي، ثم تأثر بها العالم العربي عن طريق الاحتكاك والمثاقفة.

ومن ثم يمكننا القول: إن النقد الثقافي اتجاه حديث قدم للنقد الأدبي قراءة نقدية جديدة، انطلقت من تراكمات معرفية وخلفيات فلسفية حتى وصلت إلى مرحلة النضج الأدبي والثقافي، ومن ثم فإن النقد الثقافي قدم نقدا للثقافة العربية وللنموذج العربي الذي كان سائدا في الذهنية العربية، ومن هنا يرى الباحث أنه من الضروري طرح سؤال في هذا الصدد: كيف تقبل العالم العربي هذه الدراسات النقدية والثقافية، وكيف استطاع أن يواكب النظريات التي رافقت ما بعد الحداثة انطلاقا من فلسفة التفكيك؟

هذا التساؤل هو ما سيحاول الباحث الإجابة عنه في الفصل الثاني من هذا البحث.

الفصل الثاني

مرحلة التأقلم والتقبل والسجليات

الفصل الثاني:

مرحلة التأقلم والتقبل والتجليات

تمهيـــــــد: تأثيرات الحداثة في النقد العربي

المبحث الأول: تأقلم النقد العربي مع الدراسات الحداثية

المطلب الأول: دعائم النظرية النقدية الحديثة

المطلب الثاني: مواقف النقاد العرب من النظرية النقدية الحديثة

المطلب الثالث: النظرية النقدية الحديثة والدراسات الثقافية العربية

المبحث الثاني: الوسائط المساعدة في تقبل النقد العربي للنظريات النقدية الحديثة

تمهيـــــــد:

المطلب الأول: المرجعيات المعرفية للنقد العربي المعاصر

المطلب الثاني: أثر الدراسات المقارنة في النقد العربي

المطلب الثالث: المثاقفة ودورها في إحياء النقد العربي

تمهيد: تأثيرات الحداثة في النقد العربي

عرف النقد العربي منذ منتصف القرن العشرين تحركا واضحا نحو تقبل الدراسات النقدية والثقافية الحديثة، ولا خلاف في أن نشأة النظريات الحديثة في الزمن المعاصر بدأت من العالم الغربي، فكان لزاما على الفكر العربي أن يترجم هذه الثقافة الوافدة بغية الاستفادة منها، غير أن هذه المحاولات العربية لم ترق إلى الاستقلالية الذاتية وعدم التبعية للغير، وهذا لم يمنع من ظهور فكر نقدي عربي اهتم في أبحاثه بالثقافة عموما وبنقد الثقافة العربية بوجه جديد خصوصا، وإذا قلنا بأن نقد الثقافة العربية عن طريق كتابات طه عبد الرحمن ومحمد عابد الجابري وعلي حرب وغيرهم، كان لها أثر واضح في دفع النقاد العرب إلى البحث عن نظرية جديدة تعطي للنقد طابعا يميزه بشكل واضح عن الرتابة التقليدية المعتادة، وفي هذه الأثناء تظهر أصوات تنادي بإحداث نقلة نوعية في النقد الأدبي ممارسة وتنظيرا، ومنهجا وتأصيلا، ومن ثم يمكن القول بموت النقد الأدبي وإحلال النقد الثقافي محله وبديلا عنه.

إن هذا النداء أحدث تصدعا واضحا بين النقاد العرب، وقابلوه بمواقف مختلفة ومتباينة، بين متقبل للطرح الجديد، والذي أخذ يؤسس لهذا الطرح ويعقد له الندوات والملتقيات من أجل إقناع الطرف الآخر بهذا المنهج النقدي الجديد، وبين طرف ثان يرفض الطرح ويعتبر أنه إجهاز على النقد الأدبي وتطاول في حق الأمة على تراثها وتاريخها، وهدم للبنيان الثقافي الذي أسسته عبر أجيال متعاقبة.

قلت هذا النداء جاء نتيجة لأبحاث ودراسات متعاقبة من مشرق الوطن العربي إلى مغربه، إلى أن تبلورت الفكرة النقدية الجديدة ونادت بالتحول من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي لدى الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" الذي تبناها ونظر لها ثم دعا إلى العمل بها مقتنعا بأن هذا المنهج الجديد سيكون مخصبا للدراسات النقدية المعاصرة.

إن هذه الدعوة وإن لم تلق إجماعا بالقبول إلا أنها دفعت النقاد العرب إلى التجديد ونشر العديد من المؤلفات، وهو أمر إيجابي جعل النقد الأدبي يحيا بعد موت، ويتحرك بعد ركود، ويزدهر بعد تراجع وتقهقر، ومن ثم يمكن أن يدخل إلى حقل الدراسات المعاصرة الواعدة.

إن الباحث سيحاول في الفصل الثاني من البحث أن يبرز في دراسته كيف تقبل الوطن العربي هذا الطرح الجديد، وهل يمكن فعلا أن ننقل النقد من الأدبي إلى الثقافي، وما هي الإضافات التي تضيفها الدراسات النقدية الثقافية إلى مجال النقد الأدبي، وهل يمكن أيضا أن نؤسس لرؤية جديدة نحقق من خلالها نقلة نوعية في الأدب المعاصر؟ هذه التساؤلات المتكررة لدى النقاد ستكون الإجابة عنها في هذا الفصل من البحث.

المبحث الأول: تأقلم النقد العربي مع الدراسات الحداثية

لقد تزامن ظهور الدراسات الثقافية لما بعد الحداثة مع التطورات التي شاهدتها الساحة العربية على الصعيدين السياسي والاقتصادي، خاصة بعد مطلع التسعينيات من القرن الماضي، حيث اندلعت حرب الخليج الأولى وتحققت هيمنة القوة الأمريكية في المنطقة، وهذا يستلزم إيجاد تصور جديد لتوجهات الفكر النقدي في العالم العربي، ومن ثم ظهرت محاولات نقدية تقوم بنقد الإنسان العربي في كل أوضاعه؛ في نقد عقله وفكره، وفي نقد سياسته وتدبير شؤونه، ثم في نقد ثقافته ومناهج تعليمه، وللوصول إلى تحقيق هذه الغاية لابد للعقل العربي أن يخرج من الاتجاهات النقدية السائدة والتي تعنى بجماليات النص، ويغلب فيها مركز الفحولة المحاطة بسياج من الوثنية والتأله والتقديس، انطلاقا من البنيوية الشكلية التي طغت على الدرس الأدبي حقبة من الزمن خلال القرن العشرين، وانتهاء بالاتجاهات النقدية المعاصرة التي تضافرت جهودها وأثرت المكتبة النقدية الحديثة بآرائها.

وفي ظل هذه التطورات ظهر النقد الثقافي بفضائه الواسع، والذي يهتم بدراسة القيم والمؤسسات والممارسات والخطابات الموروثة في إطار أصولها وتكويناتها وآثارها السياسية والاجتماعية والجمالية، ومن ثم يتحقق الخروج من نفق النقد المحدود مجاله، إلى سعة النقد المتعدد في وسائله ومجالاته، وفيما يلي توضيح ذلك من خلال المطالب الآتية:

المطلب الأول: دعائم النظرية النقدية الجديدة

إن الدعوة إلى ممارسة نقدية جديدة تنطلق أساسا من الأنساق الثقافية المضمرة، لم تأت من وهم ولا من فراغ، وإنما هي نتاج رحلة علمية طويلة جمعت بين الوعي الكامل والشعور بأن التراث لا يمكن الاستغناء عنه بحال من الأحوال، إنما الواجب اتخاذه هو بعث التراث وقراءته قراءة جديدة تتماشى مع الحداثة الأدبية المعاصرة، ثم لابد من تحقيق التجاوز لإحداث نقلة نوعية في الفكر العربي، هذا الأمر هو الغالب على شخصية الغذامي العلمية، فقد جمع بين التمسك بالأصالة والتراث، وبين الدينامية مع العلوم الحديثة والمعاصرة، ونلمس

ذلك بشكل واضح في كتاباته الأولى عندما كتب مؤلفه: "الخطيئة والتكفير"، تعود معاني ألفاظ هذا العنوان إلى الفلسفة الإسلامية، ثم إن العنوان الفرعي للكتاب هو دراسة نقدية لنموذج إنساني معاصر، فهو يوحي بالعصرنة في العملية النقدية، ومن ثم فإن الغذامي وجه عربي بارز في بناء تصور جديد للرؤية التشريحية في الفلسفة المعاصرة، وما يميزه عن النقاد المعاصرين هو جمعه بين الحداثة الجديدة، وتشبثه بتراثه وتاريخه إلى أبعد الحدود.

ولذلك وجب النظر في كتاباته من منطلقين اثنين متكاملين وواضحين:

1- الانفتاح على التراث العربي والإسلامي ومحاولة سبر أغواره لتبني بناءً فلسفيا وحضاريا جديدا وأصيلا في الآن نفسه.

2- التفتح على العالم المعاصر والعمل على استيعاب معطياته الكلية وثقافاته المختلفة.

وهذان المنطلقان مكنا الغذامي أن يستفيد من علوم التراث ومن النظريات الحديثة، ومن ثم فإنه أسس لنظرية نقدية جديدة.

استفاد الغذامي في نظرته التشريحية والتفكيكية من مناهج حديثة ومتعددة:

1- البنيوية خاصة لدى بارت.

2- الشعرية لدى جاكوبسون.

3- الأسلوبية أو البلاغة الجديدة.

استفاد الغذامي من هذه المناهج فحقق في تفكيره النقدي مبدأ التجاوز لهذه المناهج وحاول بناء نظرية نقدية جديدة، فأرسى قواعدها وأقام دعائمها، ثم وضح أهدافها تنظيرا وإجراءً

وإن أهم ما استفاده الغذامي من البنيوية هو مفهوم النص ومفهوم التناص، يقول: "...وكل نص هو حتما: نص متداخل Intertext وهذه المداخلة تتم مع كل حالة إبداع لنص أدبي، ولا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذا المداخلات، ولذا قالت "جوليا

كريستيفا": (إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى)".[1]

وهذا المفهوم الذي أورده الغذامي يرجع في أصله إلى البنيويين الذي اعتبروا النص بنية مغلقة، وأنه يتشكل من وحدات متتالية ومترابطة بمجموعة من شبكة العلاقات الداخلية، ولا يمكن فهم هذه الوحدات مستقلة بنفسها. إن هذا المفهوم البنيوي للنص أخذه أصحاب نظرية التناص فأضافوا إليه إضافات جديدة وجعلوه أكثر شمولية، ومن ثم فإن النص عند هؤلاء هو شبكة من الوحدات السابقة واللاحقة تتقاطع عبر تمفصلات نصية لتحقق الإبداع في النصوص، ومن ثم أخذ الغذامي هذا المفهوم وتبناه في نظريته الجديدة.

أما عن النظرية التواصلية فإن الغذامي استفاد من طرح جاكوبسون للعناصر الستة في العملية التواصلية فأخذها كما هي وأضاف إليها عنصرين اثنين.

وهذا العمل الذي قام به الغذامي يدل على مرحلة النضج الفكري لديه، إذ ليس من السهل أن يستوعب الناقد هذه المفاهيم المطروحة في الساحة النقدية العالمية، ثم يحقق مجاوزتها في إطار نظري جديد ويكفي دليلا على ما أوردناه في هذا الصدد، قوله: "ومن هنا جاءت (التشريحية) لتؤكد على قيمة (النص) وأهميته، وعلى أنه هو محور النظر حتى قال دريدا: (لا وجود لشيء خارج النص) ولأن لا شيء خارج النص فإن التشريحية تعمل –كما يقول ليتش– من داخل النص لتبحث عن (الأثر) وتستخرج من جوف النص بناه السيميولوجية المختفية فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب".[2]

وانطلاقا من هذه النظرية الجديدة للنص من حيث تفكيكه وتشريحه، فإن عملية تشريحه هي عملية حرة تقوم على الثبات والتحول، والتحول أيضا يوحي بالموت وبدء الحياة

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، المملكة العربية السعودية، 1985، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص56–57.

الجديدة، وإن الغذامي يبدو في هذا متأثرا بالناقد الفرنسي "رولان بارت" الذي قال بموت المؤلف وميلاد القارئ.

ومن خلال هذا التتبع نلاحظ في طرح الغذامي ما يأتي[1]:

1- أن النص بنية مغلقة ذات نظام داخلي.

2- أن البنية بعد كونها كذلك تصبح من خلال (السياق) بنية منفتحة ذات علاقات مختلفة بغيرها من النصوص التي تخضع للنظام البنيوي نفسه.

3- أن القارئ له حضور قوي وفعال في إطار من التعالق الذي ينعكس في عملية التفسير.

ومن هنا يعد الغذامي ناقد عربي يتصف بالسبق إلى فهم المناهج النقدية المعاصرة، وإلى تقبل التيارات النقدية العالمية الجديدة، ومن ثم صار له الفضل في إدخال النظرية النقدية الجديدة إلى الوطن العربي.

المرجعية الفلسفية في فكر الغذامي:

1/ في مجال النقد الأدبي:

يتميز فكر الناقد عبد الله الغذامي بالشمولية، إذ نجده قد تأثر بلسانيات ديسوسير وبنيوية كلود ليفي ستراوس وسيمولوجية رولان بارت وتفكيكية جاك دريدا، وبذلك فإنه المثقف العربي المتفتح على الفلسفة النقدية المعاصرة، وفي ذلك يقول: "ولقد جاءت هذه المقالات استجابة لأسئلة تتوارد علي منذ صار مشروعي الثقافي مرتبطا بمنهجية نقدية واضحة المعالم، وتقوم هذه المنهجية على (النقد الألسني) أو (النصوصية) معتمدا بذلك على ما يعرف بنقد ما بعد البنيوية، وهو عندي نقد يأخذ من البنيوية ومن السيميولوجية ومن

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، المملكة العربية السعودية، عدد97-98، 2001-2002، ص21.

التشريحية منظومة من المفهومات النظرية والإجرائية تدخل كلها تحت مظلة الوعي اللغوي بشروط النص وتجلياته التكوينية والدلالية".[1]

إن قول الغذامي هذا يدل دلالة صريحة على اتصاف فكره بالشمولية والتفتح على النظريات النقدية المعاصرة، إلا أن هذا الطرح قد لا يقبله البعض ويقف موقفا معارضا له بحجة أن مصدر هذه المعرفة غربي ولا علاقة له بالنقد العربي، ونحن يكفينا أن نتشبث بتراثنا وأن نقتدي بخطى الأولين من أسلافنا وأعلام ثقافتنا، يقوم الغذامي بالإجابة عن هذه الدعاوي والنداءات، فيقول: "ولكن الأمر لا يقف عند حدود السؤال وجواب السؤال، بل إنه يمس بعض المسائل الجوهرية والأولية، ومن ذلك علاقتنا بالمعرفة من حيث أساسها ومصدرها، وهو مصدر تغلب عليه في عصرنا هذا صفة (الغيرية)، فهي معرفة تصدر عن ثقافات أخرى ذات سياقات مختلفة، ولقد جرب المفكرون العرب وجوها من التعامل مع هذه المصادر، مثلما أن لسلفنا الصالح وجوها مماثلة حينما تعاملوا مع اليونان وفلسفاتهم".[2]

لقد كان للغذامي موقف واضح من الحداثة الأدبية، فهو منفتح على الفلسفة النقدية الجديدة، ولا يهمه من أين أخذ هذا الجديد، ولقد قالوا قديما "الحكمة ضالة المؤمن حيثما وجدها التقطها"، ومن ثم فإنه يرد على أصحاب الفكر الجامد والثقافة التقليدية، ويستشهد على ذلك بموقف "أبي حامد الغزالي"، فيقول: "وبما أن هذا المشكل ما زال يتكرر عند عامة الناس ولدى بعض منتسبي الثقافة، بحيث يربطون بين الفكرة ومصدرها ربطا متعسفا لا فسحة فيه، فإني هنا أعرض ما جاء على قلم شيخنا حجة الإسلام "أبي حامد الغزالي"، حيث ناقش مشكل الذين يرفضون المعرفة لمجرد أنها صادرة من مصدر يختلفون معه، وسمى ذلك (آفة الرد)، فقال في ذلك: "أما الآفة التي في حق الراد فعظيمة، إذ ظنت طائفة من

---

[1] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993، ص9-10.

[2] المرجع نفسه، ص11.

الضعفاء أن ذلك الكلام إذا كان مدونا في كتبهم (الفلاسفة) وممزوجا بباطلهم ينبغي أن يهجر ولا يذكر.."، وهذه عادة ضعفاء العقول يعرفون الحق بالرجال، لا الرجال بالحق.."[1].

ويحكم الغذامي على الرافضين للممارسة الثقافية الجديدة بأنهم ينظرون إلى العمل الأدبي من جوانبه السلبية، وإنهم يقفون على الجماليات التي تحكم النقد التقليدي، ولا علاقة لهم بممارسة الفعل المعرفي ممارسة عملية، وأنهم لم يتعاملوا مع المناهج الإجرائية ولا مع النظريات المعرفية، لذا فإنهم يحكمون على الثقافة الجديدة حكما متعسفا مبنيا على الوهم لا على الخبرة والتجربة.

إن المرجعية الفكرية للغذامي مبنية على المحافظة على الأصالة والهوية العربية والإسلامية من جهة، ومن جهة ثانية فإنها تنبني على استيعاب المعرفة المعاصرة في سبيل بناء المعرفة العربية والإسلامية بناء حضاريا ينتمي إلى زمننا ويعالج بعض قضايانا القديمة والجديدة وفق منظور فلسفي حديث.

إنها ثقافة التوازن بين التشبع بالتراث، والانفتاح على أحدث النظريات المعاصرة، فينتج عن ذلك أن التراث ركيزة وطريق إلى الحداثة، وهذه الأخيرة طريق إلى تحقيق التجاوز في الميدان النقدي والثقافي.

موقف الغذامي من التراث:

لابد أن يكون للناقد موقف واضح تجاه التراث والحداثة، إذ إن هذه القضية شغلت بال السواد الأعظم من النقاد في الأدب العربي، وقد أسلفنا في هذا البحث بعرض مجموعة منهم، وبينا مواقفهم من التراث والحداثة كما هو الحال مع الجابري في مشروعه النقدي، وطه عبد الرحمن وأدونيس وغيرهم، ولم يكن الغذامي في تفكيره بعيدا عن هذا الطرح الذي ساد في الفكر العربي خاصة بعد منتصف القرن العشرين، فكان لهذا الناقد الأخير موقف بين وواضح تجاه التراث نعرضه فيما يأتي:

[1] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، ص11-12.

أ- **من حيث المرجعية:** إن الغذامي تربى وتلقى تعليمه في بيئة عربية محافظة، وهذا ما جعله يهتم بالفصاحة العربية خاصة علوم النحو والصرف والبلاغة، ولهذه العلوم أثر واضح في تكوين شخصيته.

ب- **من حيث دراسة النصوص وتحليلها:** نجده يتناول بالدراسة والتحليل نصوص الجرجاني في البلاغة، ونصوص المتنبي في الشعر وغيرها من الجهود التي بذلها في دراسة التراث، وحاول محاولة جادة في تكييف التراث مع العلوم الحديثة، وذلك بالوقوف على الشبيه والمختلف من أجل بناء استراتيجية جديدة في النقد العربي.

ج- **من حيث الإستشهاد:** لقد أسهب الغذامي في استشهاده بالرجوع إلى علماء اللغة العربية القدامى، مثل: المبرد والجاحظ وابن حزم وابن تيمية وابن القيم وحازم القرطاجني وغيرهم، وقد يتبادر إلى ذهن القارئ من خلال هذا الكلام أن الغذامي مسرف في دراسة التراث العربي ولا علاقة تربط بينه وبين العلوم المعاصرة، والحقيقة أنه حاول أن يعقد حواراً بين الحضارات، بين الماضي والحاضر، وبين التراث والحداثة، وبتعبير آخر بين الأصالة والمعاصرة، وكان هدفه في ذلك هو إثبات قيمة التراث وما يحويه من دراسات لغوية قيمة وجديرة بالاهتمام، ألا ترى كثيرا من الدراسات الغربية المعاصرة في الحقل اللغوي والنقدي لها أصول في التراث العربي، ويكفينا دليلا في ذلك ما أقامه الغذامي من مقابلة بين نظرية التواصل لرومان جاكويسون وبين نظرية التواصل عند حازم القرطاجني.

يقول الغذامي: "وقبل أن نفرغ من مهمة التعرف على الوظيفة الأدبية في (نظرية الاتصال) أود أن أشير إلى الناقد الفذ حازم القرطاجني الذي قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب من قبل جاكوبسون بسبعمائة عام (مات حازم 1280م)، حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو

الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي ما يرجع إليه القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له".[1]

وعلى هذا فإن الغذامي له صلة قوية بالتراث العربي، إذ يمثل مرجعيته الفكرية، ومنطلقه في المعرفة، ودافعه إلى امتطاء صهوة علوم الحداثة في المجالين؛ النقدي والثقافي.

موقف الغذامي من الحداثة:

لاشك أن الإنسان بطبعه يتوق إلى رؤية الجديد من الأشياء، ويتطلع إلى ما هو أفضل في جميع مجالات الحياة المحيطة به، وبما أن الأدب له علاقة لصيقة بالإنسان، فإن الاكتشاف في مجال الأدب والنقد للأفكار الجديدة في النقد والثقافة يجعل أصحاب التخصص يطمحون إلى بلوغ ذروة سنام هذه العلوم والمعارف، ولم يكن الغذامي بعيدا عن هذا الطموح، فحاول أن يحقق التجاوز للتراث وأن يستفيد من النظريات الغربية المعاصرة، وقد أصدر كتابا سنة 1987 وسمه بـ "الموقف من الحداثة".

ومن هنا، فإن الغذامي باحث مولع بالحداثة، ومستشرف على النظر في النظريات الأدبية الجديدة، ويمكن القول: إن الغذامي حاول أن يستفيد من البنيوية وخاصة لدى بارت ومن الشعرية خاصة لدى جاكوبسون، ومن الأسلوبية ثم حاول أن يتجاوز ذلك ليصل إلى التشريحية كما يسميها هو، وبالرغم من هذا الجهد المبذول ومن هذه النتائج المحققة، فإن الغذامي يعتبر هذه النتيجة جزئية، لأن هدفه لا يتوقف عند معرفة المناهج النقدية المعاصرة والوقوف على أهم المبادئ التي تقوم عليها، بل يتعدى ذلك إلى تحقيق الاستيعاب والتجاوز، شأنه في ذلك شأن الباحثين المعاصرين الذين جمعوا بين رجاحة العقل وحسن البيئة المحيطة بهم، يقول تشومسكي في هذا المضمار: "إن للعقل قدرات غنية جدا، لكن بعض أنواع البيئات الحافزة ضرورية كي تقوم هذه القدرات بوظائفها".[2]

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص15.

[2] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، ص20

ومن هنا، فإن الغذامي قد انفتح على البيئة الغربية، فكانت له حافزاً قويا في التأقلم مع الحداثة والسير مع النظريات المكتشفة، وأكبر شاهد على ذلك ما قام به من نشر مؤلفات تمجد الحداثة وتقلل من شأن الباحثين الجامدين في عقولهم وأفكارهم، حيث دفعهم هذا الجمود إلى تبني القديم وعدم السعي إلى البحث عن الجديد.

وعلى هذا الأساس، فإن الغذامي جمع بين سبر أغوار التراث ليجعله ركيزة أساسية في تأسيس المشروع النقدي، وبين التفاعل مع المناهج النقدية المعاصرة، حتى تكلل جهده بالتفرد بنظرية نقدية في الأدب العربي، وهي الدعوة إلى النقد الثقافي بدل النقد الأدبي.

المطلب الثاني: مواقف النقاد من النظرية النقدية الحديثة

إذا دققنا النظر في تاريخ الأدب العربي نجد النقاد ينقسمون أمام كل جديد ينشأ في الساحة النقدية إلى قسمين: قسم يتمسك بالأصالة والتراث ، ويرى أن الخير كله في ذلك محافظة على المعايير النقدية وتمسكا بالهوية المرجعية، وقسم آخر يرى أن من الضرورة مسايرة العصر فيما يكتشفه النقاد والباحثون من علوم إنسانية والوصول إلى نظريات جديدة، وعلى هذا فإن الغذامي نادى بموت النقد الأدبي وميلاد النقد الثقافي وإحلاله محله وبديلا عنه، في حين يرى بعض مخالفيه أن النقد الأدبي نوع له الخلود، بينما النقد الثقافي نوع جديد دخيل في الساحة العربية، وسيتجاوزه الزمن كما تجاوز الاتجاهات التي تمثلها مرحلة الحداثة الأدبية، وسيحاول الباحث في هذا المطلب إبراز هذه المواقف وفيما يأتي تفصيل ذلك:

1- موقف المتحفظين من النقد الثقافي:

من النقاد العرب الذين تمسكوا بالتراث وثاروا على النقد الثقافي باعتباره دخيلا على النقد العربي، وباعتباره أيضا تراكمات ثقافية غربية، نجد "عبد العزيز حمودة"، الذي حذر من

النقد الثقافي، واعتبره مشروعا نقديا جديدا يمثل افتتانا جديدا بمشروع نقدي غربي تخطته الأحداث داخل الثقافة أو الثقافات التي أنتجته.[1]

وبهذا القول فإن عبد العزيز حمودة يعد النقد الثقافي نظرية غريبة في أصلها ومنشئها، ومن ثم فإنها دخيلة في الثقافة العربية ولا يمكن أن يتبناها النقد العربي ثم يجعلها بديلا عن النقد الأدبي، شأن هذه النظرية شأن الاتجاهات الحديثة التي سبقته، حيث افتتن بها كثيرا من أنصار الحداثة ثم صارت في طي السجلات التي هي اليوم من قسم التراث الفكري والثقافي.

ولاشك أن رأي عبد العزيز حمودة ينتج عن قناعة يمكن أن توقع القارئ المعاصر في إشكالية، وهي أن المثقف العربي يقف دائما موقف الحيران بين القديم والجديد، فينتج عن هذه الحيرة موقف الاتباعية للقديم والخوف من الوافد الغربي الجديد، ومن ثم فإن المثقف العربي يبقى مستكينا للنقد الأدبي الموجود، ويرى أن الهيمنة الغربية لا يجوز الافتتان بها إلى حد التعظيم والتقديس.

ويأتي من يؤيد عبد العزيز حمودة فيما ذهب إليه، حيث نجد "حاتم الصكر" الذي قام بتحليل تجربة الغذامي وأبدى آراءه فيها، وخرج بنتيجة مفادها: أن محاولات "الغذامي" في النقد الثقافي حولت القراءة الثقافية إلى محاكمات أخلاقية بالمعنى الفلسفي، وتراجعت بالنقد إلى النبش في السير والأخلاق والاستدلال بالنصوص على ضعة المتنبي ونرجسية أدونيس، وذلك مما يعيد النقد للعمل داخل الحياة الخاصة والتاريخ والوقائع المشكوك بصحتها.

ومن هنا فإن حاتم الصكر يعيب على تجربة الغذامي الجديدة في النقد العربي، حيث يرى أنه لا يمكن بحال أن نترك مراكز الجمال في النص الأدبي ثم نذهب إلى وضع فرضيات يحتملها النص بشكل تعسفي من أجل الوصول إلى الكشف عن الأنساق المضمرة في النص الأدبي، ثم نجد بعد حاتم الصكر، الناقد العراقي، "جميل حمداوي المغربي" الذي

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، 2003، ص351.

كتب عن النقد الثقافي وعنون له بـ "النقد الثقافي بين المطرقة والسندان"، وذهب إلى الرد على الغذامي حين نادى بميلاد النقد الثقافي وموت النقد الأدبي، حيث يرى حمداوي أن النقد الثقافي هو الذي سيموت في يوم ما، ويبقى النقد الأدبي حيا، يقول: "يؤكد عبد الله الغذامي موت النقد الأدبي، لكن أرى أن النقد الثقافي هو الذي سيموت في يوم ما،...أما النقد الأدبي فهو عالم واسع ومفتوح نظريا وتطبيقا، ويسير بخطوات حثيثة، وبإيقاع سريع، محققا في ذلك تطورا منهيا كبيراً".[1]

بل يذهب حمداوي إلى أن الغذامي لم يطلع على الآفاق الجديدة التي وصل إليها النقد الأدبي في مجال اللسانيات وغيرها، وصار الغذامي لا يرى أمامه سوى النقد الثقافي، ومن ثم، لم يطلع على تطور النقد الأدبي في مجال السيميائيات، وما حققه من نتائج باهرة في مجال سميائيات الفعل، وسميائيات الأهواء، وسميائيات التلفظ، والسميائيات البصرية، وغيرها من السميائيات...".[2]

إن ما ذهب إليه جميل حمداوي أمر غير مسلم به، لأن الغذامي كتب عن السميائية والتشريحية وجمع بين التراث والحداثة، ولا أدل على ذلك من كتابه "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" الذي حاول فيه أن يؤسس لنظرية جديدة في النقد الأدبي، شأنه في ذلك شأن كثير من النقاد العرب، الذين نادوا بتأسيس نظرية جديدة يقوم عليها النقد العربي، مثل ما فعل محمد عابد الجابري في كتابه التراث والحداثة، وعبد العزيز حمودة في كتابه الخروج من التيه، وعبد الله إبراهيم في مشروعه الثقافي الذي طرحه في عديد من كتبه.

إن النقد العربي واجهته إشكالات في المنهج والمصطلح، فراح يبحث عن التخلص من التبعية للغرب، فوجد نفسه بين بين، خاصة بعد مرحلة ما بعد الحداثة، ذلك أن الحداثة العربية " لم تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل

---

[1] جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقف العربي، ص115.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مبنى ثقافي له خصوصياته التاريخية، ويعيش مشكلات نهضته، فجاءت الحداثة العربية حداثة نهضوية، إنها إطار التكسر الثقافي –الاجتماعي– السياسي، ومحاولة تجاوز هذا التكسر بالذهاب إلى الأمام...".[1]

ومن هذا الطرح فإن الغذامي حاول أن ينقل النقد الأدبي إلى النقد الثقافي، وخطى خطوة جديدة في تحولات النقد العربي، ونجد في هذا المضمار "عبد النبي اصطيف" الذي حاور النقد الثقافي ورأى أن لكل نوع من هذين النقدين شأن يغنيه، ولا يمكن أن يغني أحدهما عن الآخر، ويوضح فكرة القائلين بضرورة النقد الثقافي أن هؤلاء نظروا إلى ما حققه هذا الأخير في الدراسات الجامعية الغربية، وأن المستجدات الحديثة من الفن والموسيقى وأفعال الطبقة المهمشة والثقافة الشعبية لا يمكن أن يستوعبها النقد الأدبي، والنقد الثقافي هو الذي يمتلك القدرة على التعامل مع ذلك كله، يقوم بتفنيد هذه النظرة إلى النقد الأدبي: "وحقيقة الأمر أن دعاة النقد الثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة إنما هم قوم فتنوا بما حققه النقد الثقافي في الغرب، بوصفه جزءًمما بات يشار إليه في الأوساط الجامعية الغربية والأمريكية بـ "الدراسات الثقافية" Cultural Studies، فرأوا فيه الحل السحري لجميع مشكلات النقد الأدبي الحديث".[2]

ثم يواصل عبد النبي اصطيف حديثه مبينا أن النقد الثقافي لم يستطع أن يلغي النقد الأدبي حتى في الأوساط الأمريكية التي نبع منها، وازدهرت دراسته فيها، بل إن النقد الأدبي عرف تطورا كبيرا في أداء كثير من الوظائف التي أراد أنصار النقد الثقافي أن يسندوها لهذا النقد الأخير، ذلك أن النقد الثقافي "على أهمية ما حققه من إنجازات لم يلغ دور النقد الأدبي في المجتمعات الغربية وغير الغربية التي ازدهر فيها، بل إن النقد الأدبي قد شهد في هذه

---

[1] محمد شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص10.

[2] عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2004، ص68-69.

المجتمعات ازدهاراً مماثلا، وهو لا يزال يقوم بالكثير من الوظائف التي يود دعاة النقد الثقافي في الوطن العربي أن يسندوها إلى النقد الثقافي.[1]

ويخلص عبد النبي إلى أن المادة التي ندرسها ونشتغل عليها هي الأدب، والنص الأدبي هو الذي يفرض علينا الطريقة التي يقبلها لدراسته وتحليله، ومن ثم فإن النص هو الذي يفرض على دارسه المنهج الذي يصلح تطبيقه عليه وليس فرض منهج معين يتعلق بالنقد الثقافي أو النقد الأدبي، لأن النقد عموما هو وصف أعمال أدبية محددة وتحليلها وتفسيرها ثم تقويمها وفقا للنتائج التي يصل إليها الناقد، والنقد الأدبي هو الوسيلة التي تكشف عن الأعمال الأدبية التي أنتجتها ظروف اجتماعية وثقافية لمجتمع ما، وهذا يعني أيضا أن النقد الأدبي بإمكانه أن يقوم بوظيفة تصحيح المفاهيم وإنقاذ المجتمعات من الفساد وهي الوظيفة السامية التي يقوم بها النقد الأدبي في البحث المعاصر.

ويتجه بعض النقاد المتمسكين بالنقد الأدبي إلى الحديث عن فكرة الموسوعة في الثقافة العربية خلال النصف الأخير من القرن العشرين، ويقدم قراءة نقدية لمصطلح الموسوعية والشمولية في الثقافة العربية الجديدة، لأن دعاة النقد الثقافي تبنوا مشروعهم النقدي على شمولية النقد الجديد لمختلف ثقافات الشعوب، من الثقافة الشعبية والفن والموسيقى، وهذا لا يعني بالضرورة إقصاء النقد الأدبي، "فغالبا ما تكون الفكرة الأساسية التي يتم التنكر لها في القراءات النقدية، بعد ثمانينات القرن العشرين، هي مقولة (التاريخية) أو (التاريخانية) التي تقتضي قراءة الوقائع ضمن إطارها الثقافي والاجتماعي التاريخي، وقيمه، وهواجس مرحلته، ومستوى معارفه...".[2]

---

[1] عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص69.

[2] أنطوان سيف: الموسوعة العربية العالمية، مجلة المستقبل العربي، بيروت، لبنان، ص98.

يذهب أنطوان سيف إلى أن النقد الأدبي لا يمكن إقصاؤه من البحث الأدبي والعلمي، إذ يمكن تطوير مباحثه ومجالاته ليصل إلى الشمولية والموسوعية، وبذلك يكون النقد الثقافي جزءًمن النقد الأدبي ومجالا من مجالاته، بل وخادما له في عمليات التنظير والإجراء.

إن أنطوان سيف يتحدث في هذا المضمار عن موسوعية النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، حيث تفطن الباحثون في مجال الثقافة إلى الاهتمام بالثقافات المهشمة كالأدب الشعبي، والفن والموسيقى، وكسر حاجز أدب النخبة، وهذا الاتجاه الثقافي لا يعني أنه يتناقض مع النقد الأدبي، بل بإمكان هذا الأخير أن يستوعب الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة.

وبالجملة فإن أغلب المتمسكين بالنقد الأدبي لا ينكرون ما قدمه النقد الثقافي من خدمة في الدراسات الأدبية والنقدية، ويعتبرونه اتجاها من الاتجاهات النقدية الحديثة، دخل إلى الساحة العربية عن طريق التبادل المعرفي من الشرق والغرب، وإنما ينكرون المبدأ الذي بنى عليه الغذامي مشروعه، وهو إعلان موت النقد الأدبي وميلاد النقد الثقافي، وفي هذا إجهاز على ذاكرة الأمة لمدة قرون طويلة.

2/ موقف أنصار النقد الثقافي:

تعددت الاتجاهات النقدية التي ظهرت في القرن العشرين، خاصة وأن ظهور درس اللسانيات الحديثة أحدث نقلة نوعية في الدراسات الأدبية والنقدية، فاشتغل فريق من النقاد العرب في الاتجاهات النقدية التي رافقت الحداثة وما بعد الحداثة، ولتطوير الدرس النقدي استقبل النقاد مختلف النظريات النقدية الحديثة، ومن المسلم به فإن النظريات الحديثة في الاتجاه الثقافي في النقد العربي تعود جذورها إلى الدراسات الغربية، ابتداء بالبنيوية والسميائية والأسلوبية، وانتهاء بالقراءة والتأويل ثم التداولية والنقد الثقافي.

استقبل النقاد العرب هذه النظريات وواجهتهم إشكالية الترجمة وتحديد مفاهيم المصطلحات، فحاولوا إعطاءها صيغة الدخيل أو المعرب للإضفاء عليها صبغة الثقافة العربية التي انتقل إليها المصطلح.

يرى حفناوي بعلي أن الدراسة النقدية في المجال الثقافي قد مارسها النقاد العرب بشكل مباشر أو غير مباشر خاصة ما كان منه بمفهوم الموسوعية، فقد ظهرت في المشهد العربي علامات ثقافية بين المشرق والمغرب، وكذا الكتابات التي تنحو نحوا ثقافيا من قريب أو من بعيد، ذلك أن "النقد الثقافي قد أصبح جزءاً من متن النص النقدي العربي المعاصر، وانتقلت نظريته من الغياب إلى الحضور، وتحولت أفكاره من المسكوت إلى المعلن عنه، ومن اللامفكر فيه إلى المنقول منه".[1]

هذا وإن الأبحاث الثقافية في النقد العربي قد ظهرت منذ زمن بعيد، ولم تتبلور فكرة النظرية النقدية الثقافية بالمفهوم الحديث، إلا في الربع الأخير من القرن العشرين، وتعتبر هذه المرحلة هي الأوفر حظا بالاكتشافات المتسارعة والتقدم التكنولوجي، فظهرت وسائل الإعلام كالتلفزيون والحاسوب، وتطورت الأبحاث الأكاديمية التي تهتم بالأدب الشعبي والثقافات التي كانت مهمشة في الماضي، فصار النقد يهتم بالجوانب الثقافية في الدراسات الأدبية التي رافقت الحداثة وما بعد الحداثة.

إن الملاحظ للدراسات الثقافية في النصف الأخير من القرن العشرين يجدها قد انقسمت إلى نمطين:

أحدهما يهتم بالثقافة بعيدا عن الأدب والدراسات النقدية، والثاني يهتم بالثقافة داخل الأدب والنقد ولكنه لا يصرح بالنقد الثقافي، إذ إن فكرة هذا الأخير لم تخرج إلى الظاهر إلا في نهاية القرن العشرين.

---

[1] حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص10.

إن النقاد العرب الذين سايروا الحداثة ودعوا إلى نظرية نقدية جديدة تمتد جذورهم إلى طه حسين ومجايليه–كما يرى حفناوي بعلي– وأغلبهم جمع بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، يأتي في المقدمة الناقد:

1– جمال الدين الرمادي بكتابه الرائد "فصول مقارنة بين الشرق والغرب".

2– وحسن حنفي بكتابه "مقدمة في علم الاستغراب".

3– ثم سمير أمين الذي دعا إلى نظرية ثقافية عالمية جديدة وغيرهم ممن كتب في هذا المجال.

لقد كان للاتجاهات النقدية التي رافقت الحداثة، والتي عبرت الساحة الغربية واستقبلها النقاد العرب أثر واضح في دفع النقد العربي إلى مواكبة هذه الحداثة، فظهر في المشرق العربي نقاد دعوا إلى تبني الاتجاهات المعاصرة لكسر حاجز الجمود في الثقافة العربية، وظهر في المغرب أيضا من كتب في هذا المضمار ودعا إلى الانفتاح على الدراسات الغربية عن طريق الترجمة وتطبيق المناهج الحداثية.

لقد واجه النقاد العرب الذين دعوا إلى مسايرة الثقافة الجديدة التي وفدت إلينا من الثقافة الغربية عدة إشكاليات، منها إشكالية الترجمة للمصطلحات، ومنها إشكالية الهوية والمرجعية، وكيف يمكن أن نكيف الدراسات الثقافية والنقدية الوافدة إلينا وفق الثقافة والهوية العربية، ومن ثم فقد تعددت الآراء واختلفت الكتابات، وهو ما جعل الدراسات النقدية تكتسب شيئا من الإثراء والموسوعية، وسنذكر فيما يأتي بعضا من النقاد العرب الذين نادوا بتطبيق النقد الحداثي في الدراسات العربية:

1– عبد الله محمد الغذامي:

لقد نادى الغذامي بمشروع جديد يدخل في إطار الوعي الثقافي ويساير النقد الحداثي، إنه إحلال النقد الثقافي باعتباره مشروعا نقديا بديلا عن النقد الأدبي، لأن النقد الأدبي التقليدي أصبح بعيدا عن تلبية حاجة الدراسات النقدية الحديثة، ووصفه بالعجز والجمود،

وأنه لا يتبع سوى الجانب الجمالي، وهو بذلك فقد أهمل شقا من الدراسات الأدبية التي ينبغي الاهتمام بها والكشف عن مخبوئها خلال الأنساق الثقافية المضمرة.

إن فكرة الغذامي التي طرحها واعتبرها نظرية جديدة في النقد العربي لم تكن بدعا من القول، ولم يطرحها من فراغ، بل جاءت نتيجة احتكاكه بالاتجاهات النقدية الغربية.

الأصول المعرفية للنقد الثقافي:

ظهر النقد السوسيولوجي في الدراسات الغربية الذي يربط بين الثقافة والمجتمع بطريقة جدلية عند الفلسفة الماركسية، التي تربط النص الأدبي بثقافة المجتمع الذي أنتجه، وقد حاول "لوسيان غولدمان" إقامة توازن بين الذاتي والموضوعي في نظرته إلى الواقعة الأدبية، حيث يرى أن هناك تجاوبا بين رؤية الأديب وفلسفته الاجتماعية، وبين الوعي الاجتماعي الذي ولد هذا الأدب داخلها، وهو بذلك يبني نظرته إلى النص على ثنائية الثقافة والمجتمع ويقيم علاقة جدلية تربط الفرد بمجتمعه، والنص بالمحيط الذي أنتجه.[1]

وهذه المحاولة التي طرحها غولدمان جعلت النقد يدرس النص ضمن الإطار الاجتماعي الذي أنتجه، ومن ثم فإن النص أصبح يهتم بالثقافة التي تنتجها المجتمعات، وقد تأثر كثير من النقاد العرب بالبنيوية التكوينية التي طرحها غولدمان، ولم يكن الغذامي بعيدا عن هذه الأطروحات التي تبنت النقد ضمن الثقافة الاجتماعية.

وتشكل الأطروحات الماركسية خلفية معرفية للنقد الثقافي عند جامعة برمنغهام البريطانية التي درس فيها عبد الله الغذامي وتأثر بأفكارها النقدية والثقافية، حيث أثرى النقاد البريطانيون الأفكار الماركسية وبنوا عليها نظريتهم النقدية الجديدة.

وقد برز من ضمن الأسماء اللامعة في هذا المجال الإرلندي "تيري إيغليتون" الذي تأثر في البداية بآراء الفرنسي "لويس ألتوسير" وألف كتابا عن الأيديولوجية بعد كتابه الهام

---

[1] لوسيان غولدمان: المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة وتحقيق مصطفى المسناوي، ط1، بيروت، لبنان، 1981، ص15.

"النظرية الأدبية"، وقد ظهر تأثر الغذامي بالناقد إغليتون في كثير من كتبه التي تحدث فيها عن نظريته وأفكاره الجديدة التي أخذها من مدرسة برمنغهام، حيث يقول: "تغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم، وقد حضيت بشيوع واسع في التسعينيات، مع أنها ابتدأت منذ عام 1964كبداية رسمية منذ أن تأسست مجموعة برمنغهام تحت مسمى Birmingham contre fore contemporary cultural studies."[1]

من هذا القول فإن الغذامي يعترف بأن الدراسات الثقافية تعود أصولها إلى المدرسة الغربية ببرمنغهام، ثم أخذت في التوسع والانتشار، وقد صاحبت النظريات النقدية النصوصية والألسنية.

وعليه، فإن الغذامي تأثر بالدراسات الثقافية الغربية ورأى أن النقد الحداثي أصبح بحاجة إلى الاهتمام بالجوانب الثقافية، فنادى بموت النقد الأدبي وميلاد النقد الثقافي.

طرح الغذامي في مشروعه هذا مجموعة من الأسس التي بنى عليها نظريته النقدية الجديدة: "وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوصي (الألسني) كما نعهده، وبداية حد جديد هو (النقد الثقافي) والحدود المتقاطعة من كافة المداخل النقدية"[2]، ومن ثم فإن الغذامي يتصدر دعاة النقد الحداثي، ويطرح أفكارا تؤسس لنظرية جديدة في النقد العربي، واعتبرها نقلة نوعية في الدرس النقدي العربي الحديث، وسيأتي في الفصل الثالث زيادة تفصيل في مشروع الغذامي الجديد.

وهذا الذي دعا إليه الغذامي في مشروعه قد دعا إليه "إيغليتون" فقد "دعا إلى نقد ثقافي يتواصل مع حاجات المجتمعات الإنسانية ويعالج أهم المشكلات الفعلية التي تغلي في قلب القرية الكونية".[3]

---

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] إبراهيم الحيدري: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص467.

ومن هذا المنطلق فإن دعوة الغذامي تكاد تتطابق مع دعوة تيري إغليتون، وتجتمعان في أصل واحد هو البحث عن مشروع نقدي جديد يرتكز على ثقافة المجتمعات ليلبي حاجة الكتابة الأدبية المعاصرة، ويحل الأزمات الثقافية الراهنة.

2- إدوارد سعيد:

يذهب عز الدين المناصرة إلى أن إدوارد سعيد هو أول من مارس النقد الثقافي في العالم العربي، وأسس لاتجاه نقدي عربي جديد من خلال كتابه الاستشراق الذي صدر عام 1978، حيث " حصر قراءته في ثنائية الاستعمار والمقاومة، ولم يتوسع في قراءة الظواهر الثقافية الأخرى."[1]

إن الثنائية التي بنى إدوارد سعيد نقده الثقافي تنبع من الخلفية الثقافية التي تكونت منها مرجعيته الفكرية، إنه ناقد أدبي ومفكر، وفلسطيني عانى من الاغتراب والاضطهاد، ومناضل من أجل قدسية الأرض المحتلة.

يذهب سعيد إلى تقسيم النقد إلى أربعة أشكال رئيسية، يتمثل الأول في النقد العملي الذي نمارسه في الكتابة النقدية، والثاني هو النقد الذي يهتم بدراسة الأدب وفق المنهج التاريخي، وأما الثالث هو الأدب الذي يعمد إلى تقويم النصوص وتأويلها، وهو الأدب المعروف في الدراسات الأكاديمية الحديثة، وأما الشكل الرابع فهو "النظرية الأدبية"، ويعتبر سعيد هذا الشكل الرابع جديدا نسبيا لأنه ظهر في الولايات المتحدة الأمريكية، واهتم بالدراسة النقدية بشقيها الأكاديمية والثقافة الشعبية التي كانت مهمشة.

ويعتبر سعيد أنه آن الأوان أن نشتغل على الدراسات الثقافية، وأن نجعل الأدب يتحدد في صميم الثقافة "وإن من المفروض علاوة على ذلك، أن يوجد الأدب وكل الدراسات

[1] ينظر: إبراهيم الحيدري: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص476.

الإنسانية في صميم الثقافة (أو ثقافتنا كما يقال عنها في بعض الأحيان) وأن تحضى الثقافة من خلالهما بشرف السمو والتعزيز".[1]

هذه دعوة صريحة من سعيد إلى دفع الأدب والنقد إلى مجال الثقافة، وذلك يمثل الجذور الأولى للنظرية النقدية الجديدة التي ذكرها في الشكل الرابع من أشكال النقد الحالي، ومن ثم فإن النقد الثقافي مارسه إدوارد سعيد ولم يكن بالشكل الذي دعا إليه الغذامي فيما بعد.

وعليه، فإن إدوارد سعيد من النقاد العرب الأوائل الذين نادوا بالممارسة النقدية للألسنية والنصوصية في شكلها الجديد، ثم إنه في مقابل هذا دعا إلى ممارسة الثقافة النخبوية بعيدا عن هموم السياسة الخطيرة "وأن تبقى ممارسة الثقافة الرفيعة ذات الخطوة الرسمية هامشية أيضا حيال الهموم السياسية الخطيرة التي يعيشها المجتمع، ولاسيما في تلك النسخة الثقافية التي يغرسها في الأذهان المثقفون المحترفون والنقاد الأدبيون."[2]

إن إدوارد سعيد عكف على دراسة الثقافات المختلفة، وخصوصا الثقافة الأمريكية، فأيقن أنه لا وجود لنص ما خارجا عن أنساقه الثقافية وأكد هذه الحقيقة في كتبه الثلاثة (الاستشراق 1978، العالم والنص والناقد 1983، والثقافة والإمبريالية 1992)، ومن ثم فإن إدوارد سعيد كان يهدف إلى بناء نظرية نقدية أطلق عليها اسم "النقد الدنيوي"، الذي يربط النقد بالحياة والمجتمع، ويهتم بالثقافة المركزية والمهمشة، وفتح الأبواب أمام العلوم الإنسانية لتلج إلى العوالم النقدية الأخرى كالنقد الثقافي، والنقد الحضاري، والنقد المعرفي، من خلال الخطابات النقدية.

ويرى إدوارد سعيد أن الناقد الأدبي لابد أن يبحث في النص وخارجه، وهو بهذا المفهوم فإنه أراد أن يتجاوز الأفكار الفلسفية البنيوية والمقولات الشكلية للنص التي تقول: (لا

---

[1] إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص05.

شيء خارج النص) و(النص مكتفي بذاته)، وبذلك يكون سعيد قد أسس لنقد جديد يقوم على أن النص يتكون من بنية وحدث، ومن الواضح أنه لا خلاف حول وجود الحدث النصي، "لكن إدوارد سعيد يتوسع باتجاه امتدادات الحدث النصي نحو الخارج بتعالقه مع نصوص أخرى خارجية".[1]

ومن هذه التعالقات النصية الداخلية والخارجية فإن النص ينفتح على ما هو أدبي وما هو ثقافي بلا حدود، ومن ثم فإن النقد الثقافي يستفيد من اتجاهات نقدية وثقافية مختلفة، ويأخذ بعد ذلك في الاستقلالية عن النقد الأدبي ولا يخضع لتبعية الدراسات اللسانية التي سبقته.

وينطلق سعيد في دراسته للنقد الثقافي من انتقاده للنظريات اللسانية التي رافقت الدرس النقدي الحديث (البنيوية، السميائية، الأسلوبية)، هذه الاتجاهات التي لا ترى أمامها سوى النص في شكله المرئي، وتهمل الجانب التاريخي الذي أسيء فهمه واستغلاله في الدرس اللساني الحديث، لذلك فإنه يعلن أن أحد أهداف مقارباته النقدية الثقافية هو: "الحد من السيطرة الشكلانية على دراسة الأدب لصالح مقاربات قائمة على استعادة التجربة التاريخية التي أسيء تمثيلها وأقصيت إلى حد بعيد من المعتمد السائد وكذلك نقده."[2]

ومن ثم فإن سعيد أراد أن يمزج بين المدارس اللسانية الحديثة بالرغم من أنه أعلن تذمره منها ومجاوزتها وبين الدراسة النقدية التاريخية، كالمنهج الفرنسي التاريخي التقليدي، وبمنظور النقد الموسوعي العالمي الذي يتجاوز الحدود الجغرافية الضيقة، ولا يتأتى ذلك إلا ضمن الدراسات الثقافية.

---

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006، ص269.

[2] إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 2007، ص30.

ويذهب سعيد إلى أن كل نص أدبي يحمل إيديولوجيات وسياسات، فالفصل بين الأدب والسياسة عنده مرفوض، لذلك فإنه يدعوا إلى التوسع الثقافي، وتوظيف النقد الثقافي المقارن، ويصل إلى نتيجة مفادها أنه "يمكن أن نعاين تاريخ حقول مثل: الأدب المقارن، والدراسات الإنجليزية، والتحليل الثقافي، وعلوم الإنسان بوصفه منتسبا إلى الإمبراطورية، بل بوصفه مسهما بوجه من الكلام، في طرقها في ضمان التفوق الغربي على الأصلانيين غير الغربيين".[1]

ومن هذه الدعوة التوسعية فإنه يتوقع توسع الثقافة الشعبية الجماهيرية على حساب النقد بصفة عامة، وهذه الفكرة استنتجها سعيد من الثقافة الأمريكية واتجاهات الكتابة النقدية في المجتمع الأورو أمريكي، وإنه من الضروري أن نشير إلى أن سعيد لا يجيد اللغة العربية، لذلك فإن قراءته للأدب العربي الحديث كانت ضعيفة نوعا ما، حيث يؤكد عز الدين المناصرة أن الثقافة العربية والأدب العربي وصلا إلى سعيد عبر قنوات ثلاث:

القناة الأولى: بعض الأعمال الروائية العربية المترجمة إلى الإنجليزية التي أرسل له مؤلفوها نسخا منها، أو تعرف إليهم شخصيا.

القناة الثانية: زياراته المتعددة للقدس والقاهرة وبيروت، واللقاءات المحدودة بينه وبين بعض المثقفين الذين غالبا ما حجبوا عنه المعرفة الحقيقية بالأدب العربي الحديث لأسباب شخصية.

القناة الثالثة: هي مجموعة صغيرة من المثقفين تنتمي للتيار الحداثي الميتافيزيقي في الثقافة العربية، قدموا أنفسهم له على أنهم هم الممثلون العلمانيون الحقيقيون للثقافة العربية.[2]

---

[1] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط4، بيروت، لبنان، 2014، ص118.

[2] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص311.

وبناء على ما سبق نستنتج أن إدوارد سعيد من دعاة الحداثة في الأدب والنقد، وقد وظف النقد الثقافي المقارن في كثير من مقالاته وقراءاته للنصوص الأدبية والثقافية، ودعا أيضا إلى نقد جديد سماه: النقد الدنيوي باعتبار أن النصوص الأدبية من إنتاج الأنساق وما يتعلق بظروفه وأحواله الدنيوية، لذلك فإنه حاول محو الحدود بين اللغات والأفكار والثقافات.

وإن سعيد حاول في نقده أن يكشف النص وما حول النص وما بعد النص باعتماده على النقد الثقافي المقارن وبعض آليات تحليل الخطاب عند ميشال فوكو وجاك دريدا، على الرغم من نظرته السلبية تجاه المناهج اللسانية، ومن ثم فإن سعيد مهد للنقد الثقافي بجراساته لمشروعه حول "ثقافة ما بعد الاستعمار" وتجديده لنظرية فوكو حول السلطة.

3- سعيد يقطين:

إن الحداثة تركت أثرها في كتابات النقد والثقافة عند النقاد العرب في المشرق والمغرب، وحتى نعطي شيئا من التكامل لهذا العنصر من البحث، فإننا نقوم بتتويع ذكر النقاد من حيث الموقع الجغرافي، ولكل إقليم خصائصه الثقافية والاجتماعية، ويعد الناقد والكاتب سعيد يقطين من النقاد المغاربة الذين أسهموا بشكل كبير في دراسة السرد الروائي والكتابة النقدية التي رافقت زمن الحداثة وما بعد الحداثة، ومن المسلم به أن سعيد يقطين برزت كتابته في السرد وله في ذلك مؤلفات عدة منها: تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي، الرواية والتراث السردي وقضايا الرواية العربية الجديدة، إلا أن الكتابة النقدية لم تكن بمنأى عنه، فقد أسهم في طرح بعض الآراء النقدية، ومن ذلك كتابه آفاق نقد عربي معاصر الذي ألفه مع فيصل دراج.

دعا سعيد يقطين في هذا الكتاب إلى النظر إلى النقد العربي من زاوية جديدة ومحددة، كما دعا إلى رؤية نقدية جديدة تكون بديلا عن النظرة التقليدية، ثم إنجاز قراءة علمية للرؤية النقدية القديمة ومعاينة حدودها وتقييمها تقييما يربط النص بمرجعيته المعرفية، ومن ثم فإن النص يتجدد بهذه الرؤية النقدية، ويتماشى مع ثقافة المجتمع.

ومن هذا المنطلق فإن سعيد يقطين يعد من أنصار الحداثة والنقد الجديد، وقد عمد إلى طرح رؤية نقدية معاصرة ووضع لها مبادئ وأسس وضحها كما يأتي:

– إن الزاوية التي اختارها لرؤية النقد الأدبي العربي منهجية ومعرفية أو لنقل إبستيمولوجية، تتعلق أساسا بالوضع الاعتباري لهذا النقد من جهة:

– علاقة النص الأدبي (الموضوع).

– علاقته المرجعية النقدية (الخلفية المعرفية).

ثم يتساءل عن هذه الخلفية المعرفية، وكيف يمكن لنا أن نوظفها لتعطينا أسباب تحقيق التراكم المعرفي حتى يحدث الانفجار أمام آفاق ترفع النص وتطوره، وذلك من خلال:

– إنتاج معرفة جديدة (الإنجاز).

– الفعل الثقافي في النص والمجتمع (الفعل).

بعد أن وضع هذه الأسس يطرح عدة تساؤلات، تدور معظمها في كيفية إيجاد رؤية نقدية ترتكز عليها المعرفة العربية والثقافة المستقبلية، ولا يمكن الوصول إلى هذه الغاية إلا بالإبداع التفاعلي مع الإمكانات التكنولوجية الحديثة "وأكتفي بالإشارة إلى أن آفاق الإبداع العربي مفتوحة على ما تقدمه الإمكانات التكنولوجية الحالية من أدوات ووسائل للإنتاج والتلقي".[1]

ينطلق سعيد يقطين في هذه الرؤية النقدية من الاتجاهات النقدية والثقافية المعاصرة، ويحاول إحداث تفاعل بين النظريات الغربية والاتجاهات النقدية العربية، ويرمي بهذا التصور للوصول إلى نظرة نقدية عربية مستقلة تتحدد معالمها في إطارها الثقافي، ومرجعيتها الدينية وهويتها العربية، وهذه المحاولة تعتبر امتدادا للمحاولة التي قام بها عبد العزيز حمودة في كتابيه الهامين: المرايا المحدبة والمرايا المقعرة، لذلك فإن سعيد يقطين يؤسس لرؤيته النقدية

[1] سعيد يقطين وفيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، 2013، ص63.

ويحدد لها أهدافها ومعالمها، ويبين النقائص والعيوب التي تمثل الخلل الذي عانى منه النقد العربي طوال عقود من الزمن.

ويضع سعيد يقطين حدودا وجعلها ضرورية من أجل التفاعل مع النص العربي، لأن الثقافة النقدية العربية اتجهت إلى النظريات الغربية منذ مطلع القرن العشرين، وأصبح روادها من الكتاب والنقاد ينظرون إليها بنظرة تغمض على المعرفة التي تحويها، فأراد يقطين أن ينفض الغبار المتراكم على العقل العربي، فجعل هذه المحددات التي تجعل القارئ العربي يتفاعل مع ثقافته إيجابيا:

- الانطلاق من نوع معين من النصوص بحسب ميول الناقد.
- اختيار الأولويات والزوايا الأساسية الممكن التعامل معها بكفاية وقدرة.
- مراكمة نتائج ملموسة بناء على ما يقدمه تحليل القضايا المحددة.
- الانفتاح على قضايا مجاورة ومشابهة بما تم الاشتغال به والانتهاء إليه.
- توسيع مدار البحث كلما حصل تصور في الإنجاز والعودة إلى القضايا المؤجلة سلفا متى توافرت شروط ذلك.[1]

وعلى هذا الأساس فإن سعيد يقطين الذي نعده من رواد الحداثة العربية وأنصارها يقدم رؤية موضوعية وشاملة لتأسيس زاوية نقدية عربية تقوم على التفاعل الإيجابي مع ثقافة الآخر، ومن ثم فإنها تغدوا ثقافة حوار لا ثقافة اجترار وجهود واستهلاك، لتحقق معرفة إنسانية مشبعة برؤية عربية ذاتية.

موقف سعيد يقطين من النقد الثقافي:

إن المتأمل للنقد المغربي منذ النصف الأخير من القرن العشرين يجد فيه نبرة خاصة تصدر من نقاده ولحداً تلو الآخر، هذه النبرة تنادي بنظرية نقدية عربية جديدة، تنطلق من

[1] ينظر: سعيد يقطين وفيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر، ص71.

تحديث التراث ومواكبة النظريات اللسانية الحديثة، ابتداء من مشروع الجابري إلى عبد العزيز حمودة، ثم سعيد يقطين، هذا الأخير نشر مقالا سنة 2009 في مجلة الحياة الثقافية في تونس، وأعرب فيه عن قلقه من المرحلة الراهنة التي آل فيها النقد العربي إلى الجمود والإعراض عنه "يبدو أن النقد الأدبي العربي بدأ في الآونة الأخيرة يعيش حالة انكماش وتراجع بالقياس إلى ما كان عليه الأمر خلال الثمانينات من القرن العشرين، فليست هناك مواكبة لجديد النظريات الأدبية المتجددة"[1]، ثم أظهر تذمره من الأصوات التي تنادي بطي ملف النقد الأدبي وإحلال بدائل نقدية معاصرة محله، ورأى أن هذه النداءات تشكل خطرا على النقد الأدبي العربي "وصرنا في هذا الواقع أمام رؤيات تنادي بموت النقد الأدبي، والبحث عن تصورات جديدة بديلة تتعدى ممارسة النقد"[2].

ويرى سعيد يقطين أن النقد الأدبي يجب أن يمتد إلى الدراسات المعاصرة، وأن الخلل لا يكمن في النقد الأدبي، وإنما يكمن في طرق عرضه وتناوله، ثم يقوم بعرض نصين: أحدهما للناقد عبد الله الغذامي والثاني للناقد عبد الله إبراهيم.

يتحدث الناقدان في نصيهما عن تشبع الثقافة العربية من المناهج النقدية القديمة، كالنقد الجمالي والسرد الروائي وما إلى ذلك، ويعرضان دعوة لتبني دراسات ثقافية جديدة، فيعجب سعيد يقطين من النقاد الذين كانوا في يوم قريب من أنصار النقد الأدبي ثم صاروا ينادون بموت النقد الأدبي في جميع أشكاله.

ودعا سعيد يقطين إلى تطوير النظرية النقدية العربية لمواكبة المستجدات التي تحققت في الآداب العالمية، ولن يتحقق ذلك إلا بالاعتماد على استراتيجية جديدة تضمن الانفتاح على:

- العلوم اللسانية والأدبية والإنسانية الغربية.

---

[1] سعيد يقطين: "رهانات النقد الأدبي العربي"، الحياة الثقافية، العدد 199، تونس، 01 جانفي 2009، ص124.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- السيميائيات.

- الاشتغال بالعلامات السردية غير الأدبية.

- الاشتغال بالصورة والانفتاح على النقد الفني.

- الانفتاح على الوسائط المتفاعلة (النص المترابط، النص الإلكتروني).

بهذه الدعوة، وبهذا التخطيط والطرح الذي قام به سعيد يقطين فإنه يتوقع أن يتجدد النقد ويصير وسيلة إبداع في الأدب والفن، ومن ثم تمتد جذوره وتتسع فروعه ومجالاته في الثقافة العربية المعاصرة.

إن هذا الطرح النقدي الذي طرحه سعيد يقطين في إحياء النظرة النقدية في النقد العربي لم يمنعه أن يكتب عن النقد الثقافي الذي طرحه عبد الله الغذامي وأثار به جدلا في الساحة النقدية على رأس القرن الواحد والعشرين، فقد نشر سعيد يقطين مقالا في مجلة الرياض سنة 2002 عنونه بـ النقد الثقافي، والنسق الثقافي، حيث قدم قراءة نقدية لكتاب "القصيدة والقارئ المختلف"، الذي ألفه عبد الله الغذامي.

يعترف سعيد يقطين بأن الغذامي كتب كتابة نقدية خرجت عن النقد السائد والمألوف، منذ سنة 1985 حينما ألف كتابه "الخطيئة والتكفير"، وهذه الكتابة التي تدعو إلى الاختلاف مع القارئ أكسبت الغذامي لقبا لامعا في الساحة النقدية العربية، ويعترف أيضا بأن الاختلاف سبب في إحياء الكتابة الإبداعية وإثرائها، ذلك أن "أساس تميز الغذامي ومصدر اختلافه يعود بالدرجة الأولى إلى نبشه في الذاكرة الأدبية والنص الثقافي العربي في مختلف تجلياته، ولقد مكنه هذا من فرض اسمه في الساحة النقدية والأدبية العربية بما قدمه من جليل الأعمال وعميقها، وبما تثيره من نقاش وجدل".[1]

[1] سعيد يقطين: "النقد الثقافي والنسق الثقافي، قراءة نقدية في تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"، كتاب الرياض، عدد97-98، ديسمبر 2001-جانفي 2002، ص170.

يذهب سعيد يقطين إلى أن الجدل الذي أثاره الغذامي بكتبه النقدية يعود إلى أطروحاته النقدية الجديدة فتكون مثار جدل، ومن المعلوم فإن الجديد من الأفكار حينما تطرق الثقافة الإنسانية فإنها تثير الجدل مع القارئ وتكثر لها الردود النقدية، ويرجع "يقطين" سبب كتابته لهذا المقال إلى جرأة الغذامي في تناوله مثل هذه الكتابة، وأيضا إلى عمق التصور الأدبي والثقافي في الثقافة العربية، لذلك فهو يرمي إلى تحقيق الحوار والمناقشة لإثراء هذه الأفكار الجديدة في الثقافة العربية والنقد الأدبي بوجه عام.

يقوم يقطين بعرض الأطروحة التي طرحها الغذامي في كتابه القصيدة والقارئ المختلف كما يأتي:

أ- الثقافة جسد مركب من الأنساق المتصارعة.

ب- الحس الفحولي شكل النسق الأساسي في الثقافة العربية، ويظهر ذلك بوضوح في الإبداع الشعري.

ج- يندرج تحت هذا النسق "الفحولي" مضمر ثقافي يسعى بحياء وبمخاتلة لكي يشاغبه ويهز بعض جدران قلعته العنيدة، هذا المضمر هو التأنيث.[1]

ثم يذكر يقطين بأن الطرح صحيح نظريا ومنهجيا، بل يتعدى وصف النسق الثقافي العربي إلى إنجاز قراءة تأويلية، ويصل إلى ثنائيات متصارعة تتمفصل الأنساق الثقافية في النص إليها[2]:

الفحولة (نقيض) التأنيث.

المهيمن (نقيض) المضمر.

المركزي (نقيض) المهمش.

---

[1] سعيد يقطين: "النقد الثقافي والنسق الثقافي، قراءة نقدية في القصيدة والقارئ المختلف"، ص171.

[2] المرجع نفسه، ص172.

ويؤيد يقطين المسعى الجديد الذي سعى الغذامي إلى تحقيقه بطرح النظرية النقدية الجديدة التي ترتكز أساسا على الأنساق الثقافية في القصيدة العربية "ومعنى ذلك أن الأطروحة الجديدة تأتي لنقض نقد الأطروحة المهيمنة، وهنا مكمن جدة المسعى الذي يرمي إليه الغذامي"[1]، ويقوم يقطين ببيان ما تعلق بالأدبي والثقافي، وأن ما هو أدبي قد استهلك قراءة وبحثا من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة وحتى قصيدة النثر، أما ما هو ثقافي فهو المجال المعرفي الذي لم يطرق بالدراسة بعد، وعلى ذلك فإن الغذامي انتصر لما هو ثقافي لجدته على ما هو أدبي لقدمه واستهلاكه، لذلك فهو يعلن عن قراءة جديدة لقصيدة التفعيلة في الشعر العربي الحر بوصفها حادثة ثقافية، لا بوصفها حادثة عروضية أو أدبية أو جمالية مجردة كما سبقت إلى ذلك الدراسة الأدبية في النقد الأدبي.

ولم يبق يقطين على مبدأ التأييد للحداثة النقدية والثقافية التي دعا إليها الغذامي، وإنما أبدى قلقه وتخوفه من هذه الدعوى والعمل بها على إطلاقها، ويكمن هذا القلق في نقطة محورية مؤداها أنه بالإمكان أن يتم الفصل بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، وأنه لا يمكن بحال أن نوظف المنهجين توظيفا تكامليا فيكون أحدهما مكملا للآخر، أو بتعبير آخر فإن طبيعة النص هي التي تفرض المنهج المناسب على الناقد الأدبي أو الناقد الثقافي، ويظهر هذا في قول سعيد يقطين "أخشى أن تكون وراء الدعوة إلى تجاوز النقد الأدبي لفائدة النقد الثقافي فكرة مؤداها أنه يمكننا القول بالفصل بينهما، وألا تكامل يمكن أن يحصل من خلال الاشتغال بهما".[2]

ويصل يقطين بعد هذا الطرح إلى نتيجة مفادها، إنه لا تعارض بين النقد الأدبي والنقد الثقافي، بل إنهما يتكاملان في العمل بهما والاشتغال عليهما، إنه مازال المجال أمام النقد الأدبي ليقول الكثير على النصوص الأدبية، والإشكالية المطروحة ليست في المجال

---

[1] سعيد يقطين: "النقد الثقافي والنسق الثقافي"، كتاب الرياض، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص179.

(نقد أدبي– نقد ثقافي) وإنما هي في نوعية النظر إلى هذا المجال "إن المشكلة الحقيقية ليست مشكلة (مجال) الدراسة (نقد أدبي– نقد ثقافي) ولكنها مسألة نوعية رؤية المجال وكيفية تطبيقها".[1]

وبناء على ما سبق فإن سعيد يقطين أسهم إسهاما فاعلا في النقد الحداثي العربي بفرعية، النقد الأدبي بصفة عامة، والسرد الروائي العربي بوجه خاص، ومن خلال قراءته النقدية للمشروع الذي طرحه عبد الله الغذامي فإنه يتفق معه في إحداث نقلة نوعية في الدرس النقدي العربي من خلال إثارة الاختلاف مع القارئ لتتعدد زوايا النظر إلى النص الأدبي في الكتابة النقدية العربية، ويختلف معه في الطريقة الإجرائية التي سلكها الغذامي في تحليله لنسق الفحولة والأنوثة وقدم له نقدا صريحا في هذا المجال، وأيضا فإنه يقدم له نقدا واضحا قيما يتعلق بالأنساق الثقافية التي ربط الغذامي بها الحداثة الشعرية في الوطن العربي.

ويخلص يقطين إلى تقدير النظرة الحداثية التي ذهب إليها الغذامي وأسس لها تنظيرا وإجراءاً، معترفا له بالنجاح في تجاوز البسيط والمألوف السائد، وتحقيق الدينامية في الفكر العربي "وما أحوج ثقافتنا إلى مثل هذه الأعمال التي لا تستسلم لما يسود من جاهز الرؤيات ومسبق التصورات، ومساهمتنا في النقاش تقدير لمجهودات الباحث وتعبير عن الاختلاف الذي بدونه لا يمكننا أن نتطور"[2]

ومجمل القول فإن يقطين يذهب إلى الرؤية التكاملية بين الاتجاهات النقدية العربية التي رافقت الحداثة وما بعد الحداثة، بالإضافة إلى تفعيل الوسائط التكنولوجية المكتشفة، ودفع النظريات اللسانية الغربية إلى رؤية نقدية جديدة، ومن ثم فإن النقد العربي يحيا ويرقى

---

[1] سعيد يقطين: "النقد الثقافي والنسق الثقافي"، كتاب الرياض، ص180.

[2] المرجع نفسه، ص196.

في جميع فروعه واتجاهاته، وهذا ما نجده قد صرح به في المقال الذي نشره فيما بعد موضحا فيه رؤيته النقدية المعاصرة.

المطلب الثالث: النظرية النقدية الحديثة والدراسات العربية

عرضنا في المطلب الثاني، مواقف النقاد العرب من النظرية النقدية الثقافية الجديدة، واخترنا لذلك بعض النقاد والباحثين في هذا المجال حسب ما يقتضيه موضوع الدراسة، وفي هذا المطلب سنتطرق إلى ذكر الأسباب التي دفعت الدراسات النقدية في الأدب العربي إلى الاهتمام بما هو ثقافي، ثم تتبع الأنساق المضمرة خارج النص، وبروز الاهتمام بما هو شعبي ومهمش على حساب أدب النخبة وما هو مركزي.

1/ مسار الدراسات الثقافية في النقد العربي:

أخذ النقد الأدبي العربي منذ مطلع النهضة الأدبية الحديثة يتأثر بمسارات النقد الغربي، وذلك نتيجة للاحتكاك بين الشرق والغرب، وهو ما يعرف فيما بعد بـ "المثاقفة"، ويشكل الانفتاح الغربي في مجال العلوم والآداب والثقافة أثرا واضحا في تطور الدراسات النقدية العربية، ومن ثم فإن النقد العربي عرف تأثرا بالنظريات الحديثة والمعاصرة، فذهب كثير من النقاد الذين يمثلون الحركة النقدية العربية المعاصرة إلى الكتابة في ما جد من النظريات والاتجاهات الأدبية والثقافية.

وتعد الأفكار التي طرحها الفيلسوف والنقاد الفرنسي "جاك دريدا" منعرجا حقيقيا في تفكيك البنى التركيبية للنص الأدبي ودفع الدراسات المعاصرة إلى الاشتغال بالثقافة الشعبية على حساب النقد النخبوي، ودمج النقد السياسي في النقد الجمالي، ثم أصبحت هذه النظرية المطروحة تمثل الاتجاه النقدي الذي اشتغل عليه كثير من النقاد الغربيين، وأخذت الجامعات تدرس فلسفة التفكيك بالطريقة الأكاديمية في البحوث والرسائل العلمية.

انتقلت هذه الفلسفة إلى الدراسات العربية، فقام النقاد العرب بترجمة نصوص التفكيكية ومارسوها تنظيرا وإجراءً في الفلسفة والنقد والسوسيولوجيا، ويبرز في هذا العمل أسماء عربية لامعة نذكر منها: "منذر العياشي" الذي ترجم كتاب "أطياف ماركس" الذي يمثل أحدث مؤلفات دريدا، وهي محاضرات ألقاها في جامعة كاليفورنيا عام 1993، وظهر باللغة العربية في جانفي 1995، ونجد أيضا "كاظم جهاد" الذي اشتغل كثيرا في حقل التفكيكية وأعد عدة دراسات عنها، كما قام بترجمة "هل هناك لغة فلسفية"، مقابلة مع دريدا، ونذكر كذلك "جابر عصفور" الذي ترجم مقالة دريدا "البنية العلامة اللعب"، ونشرها في مجلة فصول المجلد الحادي عشر عام 1992.[1]

أطلق دريدا مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الفلسفية كالتفكيك، والائتلاف والاختلاف، ثورة الهوامش...، وينطلق دريدا في فلسفته من أفكار الفيلسوف الألماني "هايدغر"، ثم يتحدث عن الميتافيزيقا ويحاول توجيه ضربات إلى هذا البناء الفلسفي القديم حتى يتصدع ويتفكك، "إن المسألة مسألة انتقالات موضعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل، وهذه العملية هي ما دعوته بـ "التفكيك".[2]

وقد أخذ النقاد العرب هذه الفلسفة التفكيكية ووظفوها في أبحاثهم الأدبية والنقدية، ويأتي في مقدمة النقاد العرب الذين كتبوا في هذا الاتجاه:

1- عبد الكبير الخطيبي: الذي دعا إلى تجاوز التراثية والسلفية والعقلانية والذهاب إلى نقد جذري يتصف بالجدة المطلقة، ويرتكز هذا النقد الجديد على الاختلاف:

أ- **الاختلاف الاجتماعي:** بحيث يرمي الفكر إلى تقويض البناء النظري الذي يقوم عليه التفاوت الاجتماعي وأسسه الأخلاقية.

---

[1] ينظر: حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة، ص113-114.

[2] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص47.

ب- الاختلاف الثقافي: فيسعى الفكر إلى تقويم الثقافات التي نبذها العالم العربي وهجرها.

ج- الاختلاف السياسي: فيعيد الفكر النظر في دعائم التغيير وأسس الانفصال حسب ما استجد من تدرج بين مختلف السلطات المحلية ومن تعقد في الوضعية الدولية.

د- اختلاف الوجود العربي: لا من حيث هو وجود تغلفة إيديولوجية الكلية والوحدة، بل على أنه وجود يتجاوز التراثية والسلفية آخذا بعين الاعتبار مسألة العلم والتقنية.[1]

إن هذا النقد الجذري الذي وضع الخطيبي أسسه هو منهج التفكيك الذي نظر له جاك دريدا، وقد ظهرت الكتابة الأدبية والنقدية بعد ذلك في المهمش من الثقافة الشعبية، ويعد كتاب الاسم العربي الجريح للخطيبي مثلا حيا في أثر المنهج التفكيكي في دفع الكتابة العربية إلى الاهتمام بالأدب الشعبي وتفكيك الأدب النخبوي، وتوجيه ضربات خارج النص الأدبي.

2- محمد نور الدين أفاية: بعد الخطيبي المغربي نذكر محمد نور الدين أفاية الذي كتب هو أيضا في الفلسفة المعاصرة والمنهج التفكيكي، حيث قدم دراسة عن "هابرماس" في كتابه الحداثة والتواصل، ويخصص عنصرا من الفصل الثالث ليتحدث فيه عن منهج التفكيك، حيث يعرض فلسفة هايدغر الذي تأثر به رائد التفكيك "جاك دريدا"، حيث إن هايدغر يرى أنه جاء في وقت تجاوز المرحلة التي تدرس الفلسفة الميتافيزيقية، وأنه بات من الضروري على الغرب أن يتجاوزها إلى فلسفة جديدة تقوم على خلخلة مكونات الثقافة الغربية وإبعادها عن المنهج العقلاني الذي ساد طويلا "ولذلك فإن هايدغر يرى أن تاريخ الميتافيزيقا الغربية قد توقف وانتهى، وبأنه يتعين القيام بعملية قلب فعلية للفكر حتى يأخذ الكائن معناه الواقعي، وهكذا يكتسب فكر هايدغر دلالاته الحقيقية حين نفهمه من منطلق اعتباره يشكل نهاية لنوع

[1] عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، 2000، ص12-13.

محدد من الفلسفة، وانفتاحا لنوع آخر يتخذ من الاختلاف همه المركزي"[1]، هذه دعوة صريحة من أب الفلسفة العقلانية هايدغر إلى تجاوز الفلسفة العقلانية التي تمجد المركز، وإبدالها بفلسفة جديدة همها تفكيك الفلسفة المركزية.

ويضيف أفاية بأن هابرماس الذي تأثر هو أيضا بفلسفة هايدغر لم يكن معارضا لمشروع الحداثة النقدي، وأنه لا يمكن اعتبار الحداثة مشروعا خاسرا، بل لابد من الكتابة الجديدة التي تهتم بكل ما يحيل إلى الهامش والاختلاف والمغايرة.

يتضح من قول هايدغر وهابرماس أن فكرة التفكيك كانت تتمخض في الفلسفة الأوروبية حتى خرجت إلى الوجود واستقلت عن الفلسفة العقلانية عن طريق الأفكار التي طرحها منظرها "جاك دريدا" نقد التمركز حول العقل (logocentrisme).

ويؤكد أفاية هذه الحقيقة في كتابه الآخر "المتخيل والتواصل" بأن الاختلاف والتعدد هما أساس الكشف عن المخبوء وليس العكس "إن الأمر يتعلق بـ (لعبة الاختلاف) كما يسميها ميشال مافيزولي لأنه في التعدد يتعين التفاوض مع مختلف عناصر المغايرة، لكن هذا لا يحصل إلا ضمن سياق ثقافي له ملامح معينة"[2]، ويضيف أيضا بأن هناك قلقا داخليا في نفس الإنسان الغربي نتيجة للتحولات التي عرفتها الساحة الغربية خلال العقود الأخيرة، فكان لزاما على الفلسفة أن تعيد النظر في قراءة تاريخها بطريقة مغايرة لقضايا الذات والهوية والتاريخ والتقدم والعقل "إن الغرب بدأ يختلف مع ذاته، والحقيقة تفجرت وحدتها، والهوية تشتتت في اختلافات وفروق...إلخ، ولم يعد الغرب هو الفضاء الوحيد المنتج للمعرفة والمتخيل، وليس وحده مكان الإبداع".[3]

---

[1] محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، ط2، بيروت، لبنان، 1998، ص223.

[2] محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي للدراسات وللنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص47.

ويعمد أفاية إلى الإشارة بأن الفلسفة الغربية تكون لديها حس ثقافي جديد يرتكز على منطق جديد لا يتعلق بالهوية ولا بنقيضها وإنما على منطق قلب المعنى، ومن ثم فإن الثقافة الغربية أصبحت بحاجة إلى توظيف الثقافة المهمشة، والانفتاح على ثقافات شعوب مختلفة.

يقوم أفاية بتخصيص بند من بنود بحثه في تتبع تطور الفلسفة الفرنسية وتحولاتها عبر المسارات الأدبية والنقدية، ويبين بأن الفلسفة الفرنسية الحديثة التي كان "رولان بارت" أحد النقاد البارزين فيها خلال النصف الأخير من القرن العشرين، وانصبت جل أعمال هؤلاء الرواد في نقد المركزية الغربية، انطلاقا من أبحاث كلود ليفي ستراوس الأنثروبولوجية التي عبر فيها عن عدم إمكانية تهميش ثقافة الآخر، وأن كل ثقافة لها مكانتها ويصعب تمييز ثقافة ما على ثقافات أخرى، بالإضافة إلى ما قام به جان لا كان في تطوير النظرية الفرويدية وأن الخطاب ينقسم إلى خطاب خارجي وآخر داخلي، ولا يخلوا الخطاب الداخلي من فائدة، وبإمكاننا أن ندرس الخطاب الداخلي الذي يدور في منطقه اللاشعور، ولا تقل مجهودات ميشال فوكو أهمية عن سابقيه، حيث قدم دراسة نقدية في كتابيه "تاريخ الجنون" و"الكلمات والأشياء"، فقام بتتبع الطبقات المعرفية في الفكر الغربي وخرج بنتيجة مفادها أن السلطة لم تعد سلطة والمعرفة معرفة.

لقد كانت هذه الأفكار بمثابة دفعة قلبت التصور بشكل جذري في الثقافة الغربية، وكان رولان بارت من الأسماء اللامعة في هذا المجال، والمتأثرة بأفكار الفلاسفة الذين سبق وأن ذكرناهم، لقد ألقى بارت كتابه الموسوم بـ "درجة الصفر في الكتابة"، ودعا فيه إلى ابتكار كتابة جديدة لا ابتكار أسلوب جديد وذلك "من أجل خلخلة مركزها، وانتزاع امتيازاتها التاريخية، يتعين إبراز كتابة جديدة (وليس أسلوبا جديدا)، كما أن ممارسة مؤسسة نظريا تصبح ضرورية".[1]

[1] محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، ص145.

وبذلك فإن بارت يشكل نقطة محورية في قلب الفلسفة الغربية وهو الموصوف بالتربع على سنام النظريات النقدية الحديثة، لأن شخصيته العلمية تتسم بالدينامية والحركة المستمرة، حتى قال عنه أفاية "لا يمكن للمرء أن يجد توجها ما لكتابات بارت، وكلما أراد المرء أن يخضعه إلى منطق معين سارع إلى الانفلات منه، ليس لأن كتاباته لا تحترم تسلسلا محددا، أو أنه يبتعد عن كل نزوع نسقي وكل بيداغوجيا، بل إن كل كتاب على حدى يصعب تصنيفه".[1]

ونجد تقاربا بين منهج الكتابة لدى بارت وما اعتمده الخطيبي في طريقة الكتابة، فلا ندري أيهما أثر في الآخر، يقول رولان بارت عن هذا الاحتكاك: "إنني والخطيبي نهتم بأشياء واحدة، بالصور، الأدلة، الآثار، الحروف، العلامات، وفي الوقت نفسه يعلمني الخطيبي جديدا، يخلخل معرفتي لأنه يغير مكان هذه الأشكال كما أراها، يأخذني بعيدا عن ذاتي، إلى أرضه هو، حين أحس كأني في الطرف الأقصى من نفسي".[2]

إن هذه المثاقفة بين الفكر الشرقي والغربي نتيجة الاحتكاك والتبادل المعرفي جعل الحركة النقدية تنمو بقوة تفاعلية، فحدث في هذا الجو العام خروج كتابة جديدة في الثقافة الغربية ثم امتدت فروعها إلى الثقافة العربية، فظهرت أبحاث جامعية ومصنفات للنقاد العرب الذين اشتغلوا بالكتابة الجديدة في الدراسات الأدبية المعاصرة.

3- مطاع صفدي: قدم مطاع صفدي دراسات وأبحاثا في نقد الحداثة، ويمثل كتابه "نقد العقل الغربي" صورة حية لما كان العقل الغربي يعانيه من قلق داخلي، خاصة مع مطلع الحداثة في الأدب والنقد، فراح هذا العقل يبحث عن مخرج من هذا القلق، فعمد إلى كتابة جديدة تعتمد على تحطيم كل مركز، وتقوم بعملية التشتيت والتشظي ولا تطمئن إلى الوحدة والفرد والأب المقدس "ما ارتاح عقل الغرب إلى ذاته ولا إلى أية منظومة ثقافية أو مجتمعية

---

[1] محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، ص146.

[2] المرجع نفسه، ص147.

أو تقنية"[1]، لذلك فإن العقل الغربي صار لا يعرف الارتياح فدفعه ذلك إلى البحث عن عقل نقدي يزيل عنه الضبابية، فظهرت الدراسات التي تجاوزت مرحلة النقد وأطلق عليها الباحثون تسمية "نقد النقد".

قامت دراسات نقد النقد بالتأسيس في المختلف ورأى العقل الغربي أن نقد النقد هو مستقبل الثقافة الراهنة، ولا يتوقف على الثقافة الغربية بل يتعداها إلى الثقافة العالمية.

لقد تجاوزت هذه الدراسة التي أسست في المختلف من الغرب إلى الشرق وأصبحت العلوم والمعارف المعاصرة لا تعرف الحدود الجغرافية ولا الإقليمية بحكم ظهور الوسائط التواصلية الحديثة "فالتأسيس في المختلف ليس لحظة الثقافة العربية فحسب، بل هي لحظة كل ثقافة راهنة قادرة على فهم إيقاع التاريخ المعاصر، "وبراءة الصيرورة" ليست دعوة نيتشوية في الفراغ منذ نهاية القرن الماضي، لكنها رؤية المستقبل الآتي اليوم".[2]

ثم يقوم مطاع بطرح عدة تساؤلات ويتنبأ بحصول المثاقفة بين الغرب والشرق، وأن تفكيك المركزيات (النص، الثقافة، السلطة) سينتقل إلى الثقافة العربية، وسيحصل التجاوز للنظريات والأطروحات التي شغلت نفسها بالتراث والحداثة، وقامت بطرح مشاريع نهضوية، ونقدت العقل العربي كما فعل محمد عابد الجابري وعبد الله العروي ومحمد شكري عياد، لأن تأثير الثقافة الغربية سيمتد امتداد الضوء على سطح الأرض "هل نحن حقا واصلون مع رحلة المشاكلة إلى نهاية إنتاجاتها العبثية، هل حان وقت المبارعة حقا وكيف؟ نقول إن المثاقفة آتية، ولكن ألم تخترق المثاقفة فيما مضى حصون المشاكلة وتحدث فيها ثقوبا وخروقا".[3]

---

[1] مطاع صفدي: نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1990، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص13.

ومن ثم فإن النظرة النقدية التي تبناها الغرب ستخرق حصون الثقافة العربية، ويحصل التأثر بين رواد الثقافتين.

وبناء على ما سبق فإن النظرية النقدية العربية الجديدة التي دعا إليها النقاد العرب واختلفوا في طريقة التأسيس لها تعود جذورها إلى النقد الغربي الذي تأسست فيه النظريات اللسانية على يد منظريها، حتى جاء عصر ما بعد الحداثة، فأسس للتفكيك والاختلاف، وكان رولان بارت وجاك دريدا يتزعمان هذا الاتجاه النقدي الذي رافق الدرس اللساني الحديث.

لقد قمنا بعرض نماذج لبعض النقاد العرب من المغرب ثم من المشرق لنثبت بأن الدراسات النقدية العربية تأثرت بالأطروحات التي طرحها نقاد غربيون، وكان لها الرواج في النقد الغربي والدراسات النقدية العربية.

إن مرحلة ما بعد الحداثة قامت بهدم المركز واهتمت بالمهمش، والثقافة الشعبية والمبتذلة، وتجاوزت ثقافة النخبة، لأنها رأت أن ثقافة واسعة ضاعت من غير الاهتمام بها، فانتشر هذا الوعي في النقد الأمريكي، وتبنته جامعات عالمية، وبحكم المثاقفة بين الشرق والغرب، والبعثات الطلابية والترجمة، تأثر الكتاب العرب بهذه الاتجاهات النقدية والثقافية الجديدة فدونوا هذا التأثر في أطروحاتهم النقدية، ومن ثم فإن الاهتمام بما هو ثقافي على حساب ما هو أدبي ظهر نتيجة لما ذكرنا.

وانقسم النقاد العرب أمام هذه النداءات التي تنادي بالاشتغال بما هو ثقافي، لأن الثقافة لها مفهوم واسع، ولا يمكن حل الإشكالات النقدية المعاصرة إلا من خلال النسق الثقافي الذي تضمره ثقافات الشعوب.

بينما رأى فريق آخر أن الأدبية في مجال الأدب تكمن في جمالية النصوص لا في النسق المضمر.

إن الاشتغال بما هو ثقافي في الأدب شغل بال كثير من الكتابة العربية، فمنذ مطلع مرحلة ما بعد الحداثة والكتابة النقدية انحازت إلى هذا النوع من الكتابة، وسيتضح ذلك في ما يأتي من هذا البحث.

المبحث الثاني: الوسائط المساعدة في تلقي النقد العربي للنظريات النقدية الحديثة

تمهيـــد:

تتخذ الكتابة الأدبية والنقدية وسائط مختلفة لتحدث التفاعل الإيجابي بين الكاتب والقارئ أو بين المرسل والمتلقي، لأن الكاتب لا يكتب لنفسه، وإنما يكتب لجمهور القراء بمختلف مستوياتهم، وتهدف الكتابة في بعض الأحيان إلى اختيار الوسائط المناسبة لتصل إلى القارئ المثالي، ذلك أن القارئ المثالي يقوم بإعادة الإنتاجية للنص، ومن ثم فإن النص يكتب بطرائق مختلفة ومتعددة، وهذا ما ذهبت إلى نظرية القراءة والتلقي في الدرس النقدي الحديث.

وتختلف هذه الوسائط حسب الزمان والمكان، فلقد كان التواصل بين الكاتب والقارئ قبل الرقمنة الحديثة عن طريق الكتابة الورقية وعملية النشر لها لتصل إلى مكتبات المطالعة العامة والأوساط الجامعية الأكاديمية، وهذا لا يعني أن التفاعل لم يكن موجودا بين المرسل والمرسل إليه، كما تحدده النظرية التواصلية لرومان جاكوبسون، بل كان المتلقي يتجاوب مع الكتابات التي تنشر من مرحلة إلى أخرى ولكن بطريقة تقليدية محدودة، وتحيطها الصعوبات من الجهتين: الإرسال والتلقي.

وقد حاول النقاد العرب أن يحدثوا تفاعلا جديا بين ما يكتبون من أبحاث وبين الجهة المستقبلة لها، خاصة بعد النهضة الأدبية المعاصرة وظهور النظريات اللسانية الحديثة، ولكن هذا التفاعل لم يحقق الهدف المنشود، ولم يرق إلى المستوى الذي يتجاوز الاستهلاك ويبلغ حد الإنتاج في الكتابة النقدية المعاصرة.

وتكمن الإشكالية المحورية في الفكر العربي أنه يقف دوما موقف المستقبل المستهلك، ولا يقف موقف المرسل المنتج، ذلك أن الوسائط الرقمية الحديثة تمثل الصلة السريعة والمباشرة بين مختلف طبقات المتلقين، وتشكل مجالا يتجاوز التواصل والتفاعل إلى إمكانية جعله فضاء ولغة وخطابا ومجالا للإبداع، وإن عملية الإنتاج في مجال النقد والأدب ستضل

تدور حول نفسها بين الاستقبال والتلقي وبين الاستهلاك والجمود إذا لم نحدث طريقة جديدة في التفاعل الإيجابي مع النظرية النقدية الجديدة التي تتجاوز الكتابة الورقية إلى الكتابة الرقمية، ومن ثم تتحقق مقولة رولان بارت (موت المؤلف وميلاد القارئ) التي تعني تعدد القراءة المثالية للنص الواحد، وازدهار نتاج الكتابة الأدبية يكمن في الاختلاف والتعدد لا في الائتلاف والتوحد.

ولا أحد ينكر أن الاحتكاك بالآداب الغربية أعطى دفعا قويا للأدب العربي ليتقدم مرحلة بعد أخرى، ويحقق نتائج على المستويين المحلي والعالمي، إلا أن النقد العربي ظل إلى اليوم يستلف من النظريات الغربية مفاهيم ورؤى ومقولات ويوظفها بطريقة عشوائية دون استيعاب لخلفياتها المعرفية، ولا يمكن أن يخرج النقد الأدبي العربي من هذا التخبط العشوائي إلا بتجاوز النظرة الجزئية الأحادية إلى تحقيق نظرة عامة تمتاز بالشمولية في المجهودات والتنظير والإبداع، هذه النظرة التي أشرنا إليها تقوم على فهم عميق للوسائط الجديدة التي فرضت نفسها في الساحة العلمية المعاصرة.

والناظر إلى النقد العربي الحديث يجده قد استعان بوسائط متعددة ومختلفة في تقبله للنظريات النقدية الغربية، وقام باستقبالها والكتابة فيها تنظيرا وإجراء، ولكشف الغطاء عن هذه الوسائط خصصنا هذا المبحث من الفصل الثاني للحديث عنها، وفيما يأتي تفصيل ذلك:

المطلب الأول: المكون المعرفي للنقد العربي المعاصر

يعتمد النقاد في التأريخ للنقد المعاصر على مرحلة نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد شكلت هذه النقطة المحورية تمفصلات جذرية في تاريخ النقد على الساحة العربية والعالمية على حد سواء، حيث ظهرت الاتجاهات النقدية والنظريات اللسانية في العالم الغربي، فما على النقد العربي إلا أن يفتح ثقافته على ثقافة الآخر، ومن ثم فإن الوسائط التي شكلت المرجعية الفكرية والخلفية المعرفية للنقد العربي قد تعددت مشاربها وتفرعت مصادرها، ذلك

"أن سياق التعدد والمحاكاة والترجمة أو الانتقال هو ما يدعم الانتشار والاعتياد على هذه الأشكال في مجموع الحقل الثقافي...".[1]

ولم يكن النقد العربي منذ نشأته بعيدا عن التعالقات الثقافية التي تمتد إليه من خارجه، أما في الزمن المعاصر فإن النظرية الأدبية لم تعد بسيطة أو مجرد اشتغال فردي يبنى على الفطرة والعفوية، بل أصبحت تنطلق من تصورات ابستيمولوجية لتبحث عن التحديث والتقدم والتفوق، و "من هنا يعتبر استلهام مبادئ الإبستيمولوجيا المعاصرة بحثا عن مبادئ نظرية نقدية وتحليلية، إحقاقا لدينامية منهجية، تتوخى تشييد الظاهرة الأدبية عبر شبكة من السياقات، وتحقيق حوارية لمواجهة أمبريالية النص الأدبي".[2]

يقوم سعيد علوش بطرح رؤية في تتبع النظرية الأدبية من الكتابة إلى الرقمنة في الأدب العربي، فدعا إلى تحرير الكتابة بطريقة إبستيمولوجية تعتمد على الرؤية المعرفية المعاصرة من أجل الوصول إلى تأسيس نظرية تقوم على التنظير والتحليل، لمواجهة سلطة النص.

ويورد سعيد علوش وجهات نظر لنقاد عرب في المحاولة للتنظير في الأدب العربي المعاصر "فهذا عبد الرحمن بدوي يقر أن ليس من وظيفة (علم المناهج) إعطاء تعاليم، بينما "طه حسين" يعبر عن رغبة استنساخ أدبي: "أريد أن أصنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه "ديكارت"... هذا المنهج كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا... فليصطنع هذا المنهج في أدبنا".[3] إن هذه الدعوة التي صدرت عن طه حسين هي دعوة للتجديد في الأدب العربي من جهة، ومن جهة ثانية فإن منهج الشك لدى ديكارت الذي

---

[1] سعيد علوش: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، مطبعة البيضاوي، ط1، الرباط، المغرب، 2013، ص07.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص17-18.

تأثر به طه حسين ووظفه في كتابته الأدبية والنقدية يمثل مكونا معرفيا في النقد العربي المعاصر.

هذا وإن طه حسين تأثر بالمنهج التاريخي ويبدوا ذلك بشكل واضح حينما تتبع الأدب العربي وفقا للتصنيف الطبقي في كتابيه (في الأدب الجاهلي، والشعر الجاهلي)، وقد لاقى الاتجاه التاريخي قبولا عند النقاد العرب في المراحل النقدية التي عرفت نهضة أدبية ونقدية وثقافية على السواء.

ويمكن أن نعرض الوسائط التي كانت رافدا أساسيا من روافد المكون المعرفي للنقد العربي المعاصر وفقا لما يأتي:

1- الأدب العربي منذ نشأته إلى الأدب الحديث (أدب النخبة):

يمثل الأدب العربي الخلفية المعرفية للنقد العربي الحديث، إذ لا يتصور أحد أن المعرفة تنطلق من فراغ، لذلك فإن سعيد علوش يعرض مجموعة من الأدباء والنقاد العرب الذين كان لهم فضل النهوض بالأدب العربي خلال القرن الماضي، وهؤلاء كلهم حاولوا إبراز الكتابة الأدبية بثوب جديد، وقد كانت انطلاقاتهم من الآداب العربية زمن ازدهارها "ومن ثم يسمح تداخل الاختصاصات بفك ألغاز المناهج والنظريات، وقراباتها في العلوم الإنسانية والمحضة، فمنذ (مقال في المنهج) لـ ديكارت و(مناهج الألباب المصرية) في مناهج الآداب العصرية للطهطاوي...، مرورا بمندور، شوقي ضيف، أحمد بدر، عبد الرحمن بدوي ومحمد بن عياد، والتجريب لا يتوقف (ترتيقا/ تلفيقا/ تفتيقا) لكون (مملكة الحريات) تحتكم إلى (ممالك ضرورات)".[1]

يشير سعيد علوش هنا إلى التجارب التي مارسها النقاد العرب خلال القرن الماضي من غير توقف وأن هذه التجارب تباينت في جودتها، فمنها الترتيقية(Bricolage) ومنها التلفيقية ومنها التفتيقية، كما عبر هو عن ذلك، إذ يهدف من هذا العرض إلى الوقوف على

[1] سعيد علوش: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، ص18.

معالم المنهج والنظرية بحيث لا يمكن تفضيل منهج بعضهم على منهج الآخرين، وكل الدراسات المعروضة تهدف إلى اقتراح منهج نقدي يرمي إلى جعل النقد العربي يخضع لمبادئ إبستمولوجية ولضوابط منهجية، تجعله يتطور مع التحولات النقدية، ويشحذ أدواته ليفعل دوره الفكري والثقافي.

ولقد أثبتت الدراسات النقدية المعاصرة أهمية التراث العربي في تكوين المعرفة النقدية، فقد قدم "عبد الرحمن مرابط" دراسة نقدية جمعت بين ناقدين: كما أبو ديب في كتابه "الرؤى المقنعة" (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، وعبد الله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" (من البنيوية إلى التشريحية – قراءة لنموذج إنساني معاصر).

وقد أوصله البحث في الدراستين إلى أن العمل النقدي يقوم على نوعين من الأهداف:

- اصطلح على النوع الأول بـ "الأهداف المنهجية".
- واصطلح على النوع الثاني بـ "الأهداف المعرفية".

أما النوع الأول فإنه يتعلق بتطوير المنهج الذي يتخذه أداة لقراءة النص وتطويره وفق الأدوات المنهجية المعاصرة، وإن العمل الذي قدمه كمال أبو ديب ليشهد بالقيمة المعرفية للتراث العربي، وأنه من الممكن أن نأخذ التراث ثم نقوم بإعطائه صبغة نقدية جديدة.

ويخلص عبد الواحد مرابط إلى أن الأهداف المعرفية تتمثل في فهم الموضوع المدروس والوقوف على دلالته، وهذا الهدف يصعب على الناقد أن يصل إلى أغواره "لأنه يسعى إلى التعرف أو الفهم أو المعرفة، وهي غايات لا تتحقق إلا بصفة نوعية وبشكل نسبي".[1]

[1] فاتحة الطايب ومحمد مساعدي وعبد الواحد مرابط: أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2015، ص329.

وهذه النسبية المعرفية التي تحدث عنها مرابط لا تمنع الناقد من تتبع الجوانب المعرفية في النص الذي يدرسه ليقف على جمالياته وقيمته العلمية والأدبية كما فعل هو في الدراستين المذكورتين.

ويسجل مرابط أيضا كثيرا من الإحالات التي قام بها الناقدان في دراستيهما إلى التراث النقدي العربي مثل: ابن قتيبة وحازم القارطاجني والجاحظ وغيرهم، إذ يقوم الناقدان بربط المصطلحات الغربية الحديثة، كالانزياح، والإيحاء، والتأويل، بالمفاهيم التراثية العربية "ويعود هذا الأمر إلى كون التراث الفكري العربي بحكم خلفيته اللغوية والبلاغية يشكل موسوعة معرفية هامة في المجال السميائي، وأرضية خصبة للاشتغال في هذا الميدان شرط مراعاة الفوارق الإبستمولوجية والزمنية".[1]

ومن ثم فإن الذاكرة التي خزنت التراث النقدي العربي في علوم النحو والصرف والبلاغة والأدب، تشكل فعلا مكونا أساسيا من المكونات المعرفية للنقد العربي المعاصر.

2- النظريات الغربية القديمة (التراث الإغريقي):

تشكل المفاهيم التي تركها الأدب اليوناني مرجعا ترجع إليه كل الآداب العالمية، ولذلك فإن الأدب العربي قام بترجمة هذه الآداب كما هو الحال مع كتاب "فن الشعر لأرسطو"، وإلياذة هوميروس، ولا تزال معالم هذه الآداب ظاهرة في النقد العربي المعاصر، فقد وظف أدونيس في شعره الرمز والأسطورة وصرح فيها بأسماء تعود إلى الحضارة الإغريقية.

ويبدوا أن من بين أهم الدراسات النقدية المعاصرة التي جمعت بين مفاهيم النقد عند الإغريق وبين المفاهيم النقدية المعاصرة هي ما قدمه "محمد مفتاح في كتابه الموسوم بـ "مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة".

---

[1] فاتحة الطايب ومحمد مساعدي وعبد الواحد مرابط: أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، ص334.

يقوم محمد مفتاح بعرض مفاهيم نقدية ويربطها بين الثقافة العربية والأجنبية، فقد تحدث في مدخل الكتاب عن الخيال وتتبعه تاريخيا وثقافيا (الخيال في الثقافة العبرية، ثم الخيال في الثقافة العربية) ثم يعرض مفهوم الخيال في الفلسفة الإغريقية (أفلاطون، أرسطو) ثم تتبع دراسة هذا المفهوم إلى الزمن الحاضر.

ويخصص "مفتاح" الفصل الأول من الكتاب في الحديث عن وساطة الخيال، (مذهب التوسط بين "موقفين رئيسيين: موقف المعجبين الذين يرون أنه يمثل الحكمة المطلقة، وموقف المناوئين الذين يرون أنه لم يبق ممثلا أوحد للحكمة والعلم، وإنما التراث الأرسطي يمثل فكرا ضيقا ومتحجرا"[1]).

ويحاول محمد مفتاح أن يقدم مناقشة لهذين الاتجاهين، ليخرج بعد ذلك بمخرج ثالث يتوسط الرأيين السابقين، وهو يتناسب مع النظرة النقدية المعاصرة، ذلك أن الفلسفة الأرسطية تقوم على الرق والطبقية فتفرق بين السيد والعبد وبين الحر والرقيق، وهذه الفلسفة تتعارض مع الفلسفة المعاصرة القائمة على الفردية والحرية والمساواة.

ويقوم محمد مفتاح بتقديم قراءة تحليلية لمذهب التوسط الأرسطي في المجال السياسي، المجال الأخلاقي، المجال العلمي، والميتافيزيقي، ثم يربط بين أرسطو وبين أستاذه أفلاطون في فلسفتهما التوسطية ويحلل ذلك في رموز وأشكال ليصل بذلك إلى تأصيل مبادئ المعرفة الإغريقية.

ومن جهة أخرى فإن مفتاح أقام جسور التواصل بين العلوم العربية الأولى وبين الفلسفة الإغريقية، ويختار من التراث العربي اسمين لامعين: ابن رشد وحازم القرطاجني، حيث يقوم بربط نظرية القياس عند ابن رشد بنظرية الذرة عند أرسطو "ومعنى هذا أن ينتمي

[1] محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص44.

كل من الأصل والفرع إلى مقولة واحدة أو جنس واحد إخلاصا لنظرية أرسطو الذرية القائلة بنقاء الأجناس الكبرى، أو استقلال كل واحد منها عن سواه".[1]

ويواصل مفتاح في تحليل المبادئ التي أسس ابن رشد عليها نظريته المعرفية، فيذكر نظرية استقلال الأجناس التي تتصف بالعموم، فهي تشمل علم التشريح وعلم النفس، ويعقب ذلك بمبدأ الغائية الذي برهن عليه بكلام ابن رشد "وقدم –ابن رشد– دليلين ليبرهن على مبدأ الغاية؛ أحدهما دليل العناية، وثانيهما دليل الاختراع، وإن كانا يؤولان إلى دليل العناية".[2]

ويورد محمد مفتاح في العنصر الثاني من الفصل الثاني من الكتاب دراسة نقدية حول العلاقة المباشرة التي تربط ابن رشد بكتاب فن الشعر لأرسطو، فيبدأها بذكر الأبعاد الحكمية والمنهاجية، وأدخل فيها ترجمة ابن رشد لكتاب فن الشعر التي قام بها سنة (570هـ–1174م)، حيث عرض نظرية المحاكاة كما هي في الفلسفة الإغريقية عند أرسطو وأستاذه أفلاطون، وقسمها إلى قسمين: محاكاة التحسين ومحاكاة التقبيح، وهناك طرف ثالث محايد هو ما دعي بمحاكاة المطابقة التي لا يقصد بها تحسين أو تقبيح، ويذكر مفتاح تعليقا على هذا التقسيم الذي قام به ابن رشد يوضح به أن هذا العمل هو ما جاء في كتاب فن الشعر لأرسطو في منهاجيته الثنائية وقد حافظ عليها ابن رشد وأوردها كما هي.

والذي يعنينا من هذا الاستطراد هو إثبات أثر الثقافة اليونانية في تكوين المعرفة في الثقافة العربية، وأن التراث اليوناني يشكل خلفية معرفية للنقد العربي منذ فترة طويلة في عصور ازدهاره وبلوغه أوج ابتكاراته، كما يمثل انطلاقة إبستمولوجية للنقد العربي المعاصر، ولا أدل على ذلك من هذه الدراسة المستفيضة التي قدمها محمد مفتاح، حيث أثبت فيها جسور التواصل المعرفي بين التراث الإغريقي وبين التراث العربي، ومن ثم فإن المثاقفة بين التراثين حاصلة وأن الدراسة النقدية المعاصرة لا يمكنها أن تستغني عن هذين التراثين بحال

[1] محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة ، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص72.

من الأحوال، ذلك أن "ما شرحه ابن رشد ولخصه ما زال موضع اهتمام من قبل الباحثين المهتمين في أرجاء المعمور لرصد أبعاده الميتافيزيقية والفلسفية وقيمه العلمية والسياسية والأخلاقية، لأن كثيرا منهم يرى أن نواة هذه الأبعاد أبدية وإنسانية شغلت الفكر القديم والوسيط والحديث والمعاصر".[1]

وبناء عليه، فإن التراث الإغريقي هو أحد المكونات المعرفية في النقد العربي المعاصر.

3- النظريات اللسانية واللغوية الغربية المعاصرة:

لاشك أن الأدب العربي مر بأزمة خانقة وركود خلال القرون الوسطى، فانتقلت الرياة في مجال النقد من الفكر العربي إلى الفكر الغربي حتى ساد الاعتقاد الخاطئ أن الغرب منبع وأن الشرق مجراه، قلت بأن الغرب صار مهدا للنظريات الجديدة، ابتداء من النظرية المعرفية التي تقوم عل محاكاة الأسماء للأشياء، والتي دامت مدة طويلة حتى جاء عصر النهضة الفكرية والأدبية، حيث اهتمت هذه النظرية بالعلامة اللغوية من حيث هي دال ومدلول كما اهتمت بموضوع النص، وقد قدم في هذا الباب "ناصر العجيمي" دراسة اتصفت بالجمع والشمولية ووسمها بالنقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية.

قامت هذه الدراسة على تتبع المدارس النقدية والنظريات التي قامت عليها الدراسات النقدية المعاصرة ابتداء بالعصر الوسيط وانتهاء بالتحليل الدلالي الذي يقوم على مفاهيم نقدية لمفهوم اللغة وعلاقتها بالدلالة، ثم مفهوم النص في الدرس اللساني الحديث، وختمها بتوجيه قراءة نقدية للدراسات العربية التي تناولت الثنائية الجدلية القائمة على التراث والحداثة.

والجدير بالذكر في هذه الدراسة أنها تتبعت المحاور المفصلية للتحولات النقدية عند الغرب وعند العرب، وتتبعها تبعا تاريخيا، ثم إنها ركزت على الإسهامات العربية في النقد

[1] محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، ص93.

الأدبي الإحيائي، ولم تغفل النقائص والإشكالات التي تخبط فيها النقد العربي وعنون لها بأهم مظاهر التعثر في الدرس النقدي العربي الجديد.

ويأتي بعد هذه الدراسة العمل الذي قام به حفناوي بعلي في كتابه المعنون باستقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر –دراسة نقدية مقارنة–، حيث تناول فيه النظريات النقدية الغربية منذ مطلع القرن العشرين وبين أثرها في النقد العربي، ومن ما شك في ذلك فإن النقد العربي شعر بالضعف والبعد عن المكتشف الجديد في الفلسفة والعلوم اللسانية فراح يبحث عن مخرج له، ومن ثم فإن حفناوي بعلي قام بتتبع الدراسات النقدية العربية المعاصرة من حيث جانب التأليف من جهة، ومن حيث أصحاب الأقلام الذين كتبوا في هذا المجال من جهة أخرى.

لقد قسم كتابه إلى اثني عشرة فصلا، فخصص الفصل الأول في الحديث على نظرية الاستقبال، وأشار بأنها ظهرت في البداية عند الغربيين كفرجينا وولف في تركيزه على القارئ العادي، وما قام به بعض رواد الاتجاه البنيوي كتودوروف ورولان بارت، ثم أخذت هذه النظرية طريقها نحو الإعجاب بها والكتابة فيها، وفي ختام هذا الفصل تحدث عن تفاعلات العالم العربي مع هذه النظرية وأورد قول محمد مفتاح الذي يصف النظرية بأنها قد تكون مفيدة لدراسة الآثار الأدبية "وذهب محمد مفتاح إلى أنه قد تكون النظرية التي اقترحها ياوس، والمنهاجية المحققة لها مفيدتين حقا في دراسة بعض الآثار الأدبية، وتأويل نوع المنتجات الشعرية في الأدب العربي مثل المعلقات وبعض الدواوين الشعرية الشهيرة في القديم والحديث".[1]

ويخص الفصل الثاني من الكتاب في الحديث عن استقبال النقد الجمالي وتوظيفه في الدراسة النقدية العربية المعاصرة، وفي الفصل الثالث يشير إلى النقد الجديد وعلم الاتجاه

[1] حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، ص31.

الأسلوبي، ثم نظرية التأويل، ثم فلسفة التفكيك، ثم عرض للاتجاه البنيوي والسميائي والتداولي، والنقد الثقافي، والنقد النسوي وأخيرا النقد الأسطوري الذي ختم به فصول الكتاب.

إن هذا المقام لا يسمح بتتبع التفاصيل والجزئيات من الدراستين السابقتين، ولا يعنينا أن نقرأهما قراءة تحليلية إجرائية وإنما الذي يعنينا من هذا العرض أن نثبت جانيا من جوانب الخلفية المعرفية التي كانت رافدا من روافد المكون المعرفي للنقد العربي المعاصر، وقد أثبتنا في هذا العنصر أن النقد العربي تأثر بشكل واضح بالنظريات اللغوية واللسانية التي ظهرت في العالم الغربي منذ مطلع القرن العشرين.

4- الهوية الوطنية والثقافة الشعبية:

اتجهت بعض الدراسات العربية إلى الكتابة في موضوع الهوية العربية وحاولت أن تتجه نحو نظرية نقدية عربية بديلة عن الوافد الغربي، حتى يتحول النقد العربي من استهلاك حداثة الآخر إلى إنتاج حداثة عربية حقيقية.

أ- الهوية الوطنية والثقافية:

لقد كان محمد عابد الجابري من الداعين إلى هذه الكتابة في مشروعه النهضوي في الثقافة العربية، ذلك أن النقد العربي عرف تجاذبات من تيارات مختلفة خاصة في النصف الأخير من القرن العشرين، فظهرت الأقلام التي تكتب عن القومية العربية والهوية الوطنية، وهي تهدف إلى الاستمساك بهوية الانتماء وعدم التماهي والانمحاء في النظريات والأفكار العربية الوافدة، وهذه أصبحت تشكل هاجسا في الساحة العربية، فقام النقاد بالتصدي لهذا الهاجس المخيف، وطرحوا بدائل فكرية ونقدية تنبع من الهوية العربية، ذلك أن الثقافة العربية المعاصرة "يجب أن تشمل اليوم كما شملت في الماضي كل الثقافات المحلية والشعبية داخل الوطن العربي مع التفتح الواسع إزاء الثقافات المحلية والشعبية داخل الوطن العربي مع التفتح الواسع إزاء الثقافات الأجنبية، ومن دون شك فإن التواصل والمثاقفة في جو من

الحرية والديمقراطية سيفتحان المجال للاحتفاظ بصورة طبيعية وجدلية بالعناصر الحية في التعددية، وبالتالي بتجاوز هذه الأخيرة لمصلحة ثقافة قومية أكثر انصهارا وخصوبة".[1]

ومن هذا المنطلق فإن الجابري كان من الكتاب العرب البارزين في طرح مشروع النهضة القومية العربية، ثم تلت دراسته دراسات متعددة في هذا المجال.

ونذكر من بين تلك الدراسات ما كتبه عبد الله إبراهيم عن الهوية العربية والثقافية، ويأتي في هذا المضمار كتابه البارز "الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة"، فقد خص الفصل الثاني من الكتاب للحديث عن مفهوم الهوية الثقافية بين التقليد والتجديد، وجاء في مدخل الفصل الحديث عن تداخل الثنائيات الضدية، ويفتتح القول بثنائية زكي نجيب محمود الذي أعطى لثنائية الأصالة والمعاصرة كثيرا من اهتماماته الفلسفية والنقدية، بغية أن ينحت من هذه الثنائية الضدية منهجا وسطا يتوافق مع الهوية الوطنية والثقافية للمرجعية الفكرية للنقد العربي، ذلك أن زكي نجيب محمود "يريد لوطنه أن يعاصر الحضارة القائمة معاصرة لا يكفيها أن تشتري معالم العصر من أصحابها، بل أن تضيف المشاركة الفعلية في صنعها وفي تجديدها وتقدمها المستمرين".[2]

ويصف عبد الله إبراهيم هذا المجهود المبذول في "الأصالة والمعاصرة" بأنه مجهود متفرد في الكتابة العربية، وأنه استنفد جميع ما يتصل بهذه الثنائية من مفاهيم ويورد قول صاحب الدراسة بأنه "لا يعرف أحدا قبله قد رسم الصورة على نحو ما رسمها هو"[3]

ويرجع عبد الله إبراهيم ثنائية الهوية إلى فلسفة "الجدل الهيغلي" التي فرضت نفسها في الغرب والشرق زمن النهضة الأدبية العربية، وأن هذه الفلسفة قائمة على أمرين اثنين:

---

[1] محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص42-43.

[2] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص153.

[3] المرجع نفسه، ص154.

أحدهما يجعل طريق المعرفة يبدأ من الداخل ثم يخرج إلى الخارج، والثاني يبدأ من الخارج ليصل إلى الداخل، وهذا ما تم الاصطلاح عليه في الفلسفة المعاصرة بثنائية التأثير والتأثر.

ولا يمكن الجمع بين المحافظة على الهوية الثقافية وبين التوفيق بينها وبين المعاصرة إلا من شخصية تتصف بالثبات والتحول، وهذا الوصف قد ترجمه زكي نجيب محمود في أعماله النقدية كما يذكر ذلك عبد الله إبراهيم.

ويكشف عبد الله إبراهيم عن مرحلتين مرت بهما الهوية الثقافية لزكي نجيب محمود، تتمثل المرحلة الأولى في دعوته إلى التمسك والأخذ بالمكتشفات الغربية التي استرجع بها الغرب قوته وبسط بها سيادته.

والذي يعنينا من المرحلتين هو المرحلة الثانية التي دعا فيها إلى العودة للتمسك بالهوية الثقافية حينما يتحقق التقدم العلمي للفكر العربي، ذلك لأنه من الضروري "إبراز الصيغة الثقافية المطلوبة إذا ما تحققت للأمة العربية نهضتها، وهي صيغة لابد لها أن تحرص على مقومات الهوية العربية كما عرفها التاريخ والريادة للعربي، على أن تدمج في تلك المقومات صفات تقتضيها حضارة هذا العصر، إذ هي حضارة تميزت من سابقاتها بسيادة العلوم الطبيعية وتقنياتها في المقام الأول".[1]

وإذا تأملنا موقف الجابري وما أورده عبد الله إبراهيم في هذا الموضع من موقف زكي نجيب محمود نجد ثمة قواسم مشتركة بين الرؤيتين، فكلاهما يدعو إلى الانتفاع بالنظريات الفكرية والتجريبية والمادية التي نبتت في الحضارة الغربية، وفي آن واحد فإنهما يدعوان إلى المحافظة على الهوية الثقافية والقومية العربية.

[1] عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص156-157.

ب- الثقافة الشعبية:

تتصف الثقافة بصفة التحول والصيرورة، وتبدوا هذه الدلالات في تحول مستمر، لأن الثقافة لصيقة بفكر الإنسان، وهذا الأخير مفطور على التحول والإبداع في مجالات الحياة التي ترتبط به، ومن ثم فإن الثقافة بجميع فروعها هي ميدان خصب لتحقيق التحول والإبداع والمهارة والفهم والإدراك.

ويأتي مفهوم ابن سلام الجمحي للثقافة مفهوما شاملا يجمع بين جميع الثقافات التي تتصل بالإنسان اتصالا مباشرا، فهو يربط الإنتاج الثقافي بحواس الإنسان وجوارحه "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم، والصناعات؛ منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان".[1]

ومن هذا القول فإن ابن سلام يجعل الثقافة لا تتوقف على الإنتاج الفكري، بل تتعداه لتشكل منظومة نسقية ذات أبعاد وظائفية، فثقافة العين هي الرؤية والإبصار، وثقافة الأذن هي التلقي والإدراك، وثقافة اليد هي الفعل والإنتاج، وثقافة اللسان هي الكلام والإعلام.

وهذا الطرح الذي أدلى به بن سلام يمثل المبادئ الجوهرية التي انطلقت منها النظريات الثقافية الحديثة التي ركزت على الإنتاج المعرفي للأعراف والتقاليد وطرق التواصل بين أفراد المجتمع، ويبرز ذلك عند علماء الأنثروبولوجيا في الدراسات الأوروأمريكية.

يقول "ديك هيبديج (Dick Hebdige 1988)" بأن "الثقافة الشعبية في الغرب لم تعد هامشية، وتحت سطحية، فهي ببساطة ثقافة في معظم الوقت ولمعظم الأشخاص"، والثقافة الشعبية بمفهوم "ديك" لم تعد حكرا على طبقة دون أخرى، ولا هي تحت سطح مستوى الثقافة التي ينبغي الاهتمام بها، بل أصبحت تشغل معظم الوقت وتتصل بمعظم الناس، والثقافة الشعبية هي أيضا كما يقول "جيفري نويل سميث (Geoffrey Noell-Smith 1987)، "لقد تحركت أشكال الثقافة الشعبية حتى الآن نحو المسرح الرئيسي في

[1] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2005، ص3.

الحياة الثقافية البريطانية، بحيث أصبح الآن الوجود المنفصل لثقافة شعبية متميزة في علاقة متعارضة مع ثقافة رفيعة مثار تساؤل"[1].

هذه التوجهات في الأدب الشعبي الأمريكي والإنجليزي لفتت النظر إلى الكتابة في هذا الفن الأدبي ودفعته إلى التنظير له نحو نظرية تتوسط ما هو ثقافي وما هو شعبي.

وترتكز الدراسات الثقافية المعاصرة على الثقافة الشعبية باعتبارها جزءاً مهما في الثقافة التي ينتجها الإنسان ولا يجوز إهماله والإغفال عنه، فهي تمثل فتحا جديدا وحضورا فاعلا ومهيمنا في دراسات ما بعد الحداثة، ذلك أن الوسائل التكنولوجية فرضت نفسها على الفكر المعاصر، وهي لا تتفاعل مع النخبة فحسب، وإنما تتفاعل مع الجمهور بصورة عامة، لذلك فإن الدراسات الثقافية الحديثة كسرت الحاجز الطبقي بين ثقافات الشعوب.

ولهذا فإن رقعة الدراسات الثقافية اتسعت وتجاوزت الثقافة النخبوية التي كانت سائدة على الحقل المعرفي منذ عهود طويلة، وأصبحت تهتم بالنسق الثقافي في مختلف الخطابات، ذلك أن الثقافة الشعبية في منظور الدراسات الثقافية أصبحت "تهتم بقراءة الأنساق Gategories في مختلف الخطابات: الثقافة الشعبية، وثقافة الشباب، وثقافة الروك، وثقافة العامة، وثقافة ما بعد الحداثة، وثقافة ما بعد الاستعمارية، وثقافة العولمة، وثقافة الإنجليزية، وثقافة السود، وكل الممارسات والأشكال الثقافية المتعددة".[2]

ومن هذا المفهوم تحولت كثير من الدراسات الثقافية المعاصرة إلى كشف المستور عما كان مهمشا في الثقافة الأكاديمية، كالرياضة والموسيقى، والموضة، وأسلوب الشعر، والتسوق، والألعاب والطقوس الاجتماعية، والدراما التلفزيونية.

---

[1] جون ستوري: النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، ترجمة صالح خليل أبو أصبع وفاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2014، ص35.

[2] يوسف محمود غثيان العليمات: الأدب الشعبي وتحولات الثقافة، مقاربة نظرية، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، البحرين، العدد28، 2015، ص48.

تأثر النقد العربي بتحولات الثقافة الشعبية:

لقد أحدثت التوجهات السالفة في الثقافة الشعبية تحولات إيجابية في النقد العربي المعاصر فجسدتها في كتابات سردية ونصوص أدبية ونقدية، ولقد لعبت الترجمة دورا كبيرا في إحداث التفاعل بين الدراسات الثقافية الغربية وما أنتجه النقاد العرب في هذا الميدان، ذلك لـ "أن إسهامات النقد العربي المعاصر في قراءة النص السردي الشعبوي منحته شرعية التمركز في صلب الثقافة، فكانت دراسات النقاد لهذا الأدب في ضوء مناهج الحداثة وما بعدها انطلاقة واعية وإدراكية للقيمة الجمالية والنسقية المضمرة في متن هذا الخطاب".[1]

وبذلك تتمكن الثقافات من إعادة الإنتاج للموروث الشعبي وتضفي عليه صفة الحياة والبعث والاستمرارية، وهذا ما حدث في الثقافة الأوروأمريكية، حيث قامت بإحياء الموروث الشعبي ودمج الثقافة الشعبية الراهنة في الدراسات الثقافية والنقدية، ذلك أن مسيرة الكتابة انتقلت من المشافهة إلى الكتابة، ومن الكتابة إلى الاهتمام بعالم الصورة، وصارت الصورة تحتل حيزا كبيرا في مجال التواصل الذي يمثله عالمنا المعاصر.

وبناء على ما سبق فإن الثقافة الشعبية أصبحت تحضى بالاهتمام الأكبر في الدراسات النقدية والثقافية الغربية، ولا عجب أن تتفاعل الثقافة العربية مع الثقافة الغربية خاصة في مجال دراسة النص، وفق ما تملي به الحداثة وما بعدها، ومن ثم فإن الأدب العربي أعطى لهذا النوع من الثقافة اهتماما كبيرا وخص لها في الكتابة ميدانا واسعا، فأدخل الثقافة الشعبية إلى عالم السرد والكتابة الروائية، ثم إلى عالم الصورة والإشهار والوسائل التقنية الحديثة، فأيقن أنه لا يمكن لثقافة اليوم أن تنحصر في الدراسات الجامعية الأكاديمية وتنغلق عن الثقافة الشعبية التي تشكل السواد الأعظم في المجتمعات البشرية.

وعليه، فإن الهوية الثقافية والثقافة الشعبية يمثلان جانبا مهما في تكوين المكون المعرفي للنقد العربي، ورافدا من روافد المعرفة النقدية التي رافقت الحداثة وما بعدها.

---

[1] يوسف محمود غثيان العليمات: الأدب الشعبي وتحولات الثقافة، مقاربة نظرية، مجلة الثقافة الشعبية، ص53.

هذه هي أهم المكونات المعرفية التي مثلت الخلفية الفلسفية والثقافية للنقد العربي، وهي عبارة عن تراكم معرفي تجذر في الذاكرة العربية منذ عصر النهضة في القرن 19، حتى جاءت مرحلة الانفجار المعرفي والتفكيك للمركزيات، والتشظي في الأفكار والمفاهيم، ولم يكن بدّ في ذلك إلا أن يقوم النقد العربي بالاستفادة من هذه المفاهيم الجديدة مع محاولته الجادة في المحافظة على الهوية الثقافية.

المطلب الثاني: أثر الدراسات المقارنة في النقد العربي

تعود البوادر الأولى للدراسات الأدبية التي اهتمت بالمقارنة بين الآداب المختلفة إلى الأدب الفرنسي، وقد كان ذلك في الربع الأول من القرن التاسع عشر، ذلك أن الأدب الفرنسي تعالت فيه أصوات بتجاوز الأدب المحلي والقومي، والكتابة في الآداب العالمية المختلفة، وهذه الدعوة لها جذور في الدراسات السابقة لها، ولكنها لم تتبلور فكرتها وتخرج إلى عالم الوجود، ولم يتم الاشتغال عليها كظاهرة أدبية مستقلة إلا في الحيز الزمني السالف الذكر.

وقد أخذت هذه الدراسات طريقها إلى النمو والظهور، فانفتح علم الأدب على الآداب العالمية وأخذ طريقه في كسر الحواجز الزمنية، والمكانية والذاتية خاصة في القرن العشرين، وهذا النوع من الدراسة في علم الأدب يعتبر حديث العهد والنشأة إذا ما قارناه بالأجناس الأدبية القومية التي كانت تتخوف من كسر الحواجز المعرفية والثقافية.

وأول كتاب ظهر في هذا المجال هو كتاب الفرنسي "بول فان تيجيم Paul Van Tieghem" الذي نشر في عام 1931، حيث أعطى هذا الكتاب صفة العالمية للأدب بطريقة تعتمد على المقارنة بطريقة جديدة غير معهودة من ذي قبل.[1]

[1] ينظر: كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمة أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو مصرية، ط2، القاهرة، مصر، 2001، ص23.

وقد أخذ درس المقارنة في التوسع فانتقل إلى الجامعة الأمريكية في بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وذلك كردة فعل على المدرسة الفرنسية التي تكاد تحتكر مثل هذه الدراسات الجديدة التي تظهر في الساحة الأدبية، ومن ثم فإن النظرة الحديثة للأدب تتجه نحو العالمية بصورة حيادية وموضوعية، ذلك أن الأدب المقارن "لم يكن كافيا أن تهيمن عليه روح يمكن وصفها بالأوروبية، هي روح العالمية، والليبرالية، والكرم، وهي روح تنكر أي نوع من الانحصار أو الانعزالية، هذه الروح التي نفخت في فولتير (Voltaire) وروسو (Rousseau) وديديرو (Diderot) وتمثلت أكثر عنفا في جوته (Goethe)، هذه الروح التي جمعت في صالون كوبيه Coppet حول مادام ديستال Madame de Stael شخصيات سويسرية وفرنسية وألمانية وإنجليزية".[1]

وبفعل المثاقفة بين ثقافات العالم فقد حدث الاحتكاك بين الثقافة العربية والثقافة الأوروبية عن طريق البعثات العلمية وترجمة العلوم الأجنبية، فانتقل الأدب المقارن إلى الدراسات الأدبية العربية.

النقد العربي والمقارنية في الأدب:

كانت أول دراسة حديثة في هذا الباب ما قام به "محمد غنيمي هلال" في كتابيه "في النقد المقارن"، فقد نال مكانة وقبولا في الساحة النقدية العربية، ثم تبعت هذه الدراسة أعمال متوالية في الأدب المقارن باعتباره في تلك الفترة نوعا جديدا في النقد الأدبي بعامة والعربي بخاصة، ويريد الباحث في هذا العنصر أن يخص كتاب "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا" لحسام الخطيب بالدراسة، لأنه يتناسب مع الآفاق التي ترمي إليها دراستنا هذه، إذ هي تتبع تأثرات النقد العربي بالدراسات المقارنية العالمية، وستجرنا دراسة حسام الخطيب إلى دراسات عربية أخرى تخضع للترتيب الزمني وتطورات هذا العلم في الربع الأخير من القرن العشرين، وفيما يأتي تفصيل ذلك:

---

[1] كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ص32.

1/ حسام الخطيب:

قام حسام الخطيب بتأليف كتابه "آفاق الأدب المقارن"، فجمع فيه بين النهضة الأولى بالأدب المقارن وبين الكتابة المعاصرة فيه، فقد صدر لهذا الكتاب ثلاث طبعات (1992-1999-2018)، وقام مؤلفه بإجراء تنقيحات لكل طبعة تصدر بعد التي تليها.

قسم حسام الخطيب كتابه إلى أربعة أبواب، وخص الباب الأول لذكر المسائل والاتجاهات في الأدب المقارن، وضم الباب الثاني الجانب التاريخي للأدب المقارن من حيث نشأته وتطوره وآفاقه الحاضرة والواعدة، عالميا ومحليا، وأما الفصل الثالث فقد جعله للحديث عن نشأة الأدب المقارن في الدراسات العربية وظهور بوادره الأولى على يد كوكبة من النقاد العرب كأديب إسحاق وأحمد فارس الشدياق والبستاني وروحي الخالدي وغيرهم، ثم يختم كتابه بفصل رابع يشير فيه إلى تطور النقد المقارن في الدراسات العربية الأكاديمية، من حيث البحوث الجامعية وبدايات التأليف في هذا النوع الأدبي الذي أصبح علما مستقلا في التنظير والتطبيق.

وعلى هذا الأساس فإن حسام الخطيب قسم كتابه إلى قسمين، يقوم القسم الأول منه على تناول الأدب المقارن في الدراسات الأوروأمريكية التي تمثل البوادر الأولى لهذا العلم، ويقوم القسم الثاني على تتبع الدراسات العربية في هذا الباب من النشأة إلى الاستقلالية في النظرية والتطبيق خاصة في المرحلة التي رافقت الحداثة وما بعدها.

لقد احتل الأدب المقارن في النقد العربي حيزا كبيرا من الكتاب، حيث قام حسام الخطيب بتتبع التأثيرات التي رافقت زمن النهضة العربية خاصة في مطلع القرن العشرين، فأورد أسماء النقاد البارزين في هذه الفترة وخصهم بالدراسة للأعمال التي قاموا بها في مجال النقد المقارن، وأرجع حسام الخطيب أسباب التأثيرات إلى ترجمة جملة من النصوص الأدبية إلى اللغة العربية، ومن ثم فإن المقارنة بين نصين أدبيين أو أكثر شغل بال مجموعة من الكتاب العرب.

ويشكل البعد الإسلامي محورا بارزا في الدراسات المقارنية التي رافقت مرحلة الحداثة الأدبية، ويورد حسام الخطيب بعض هذه الكتابات كحسين مجيب المصري، وطه ندا الذين التفتا "إلى البعد الإسلامي والشرقي بوصفه الفضاء المبدئي للمقارنة الأدبية العربية".[1]

ويركز على طه ندا الذي قدم دراسة مقارنة بين ثلاثة آداب –العربي والفارسي والتركي– ذلك أن طه ندا "أظهر في كتابه (الأدب المقارن) اتجاها واضحا نحو المقارنة باتجاه الفضاء الإسلامي (الأدب العربي مع الأدبين الفارسي والتركي)، وحاول وضع شبه أساس لهذه المقارنة".[2]

ثم ظهرت دراسات تقارن بين أدبين من انطلاقات أدبية مقارنية بحتة، ويورد حسام الخطيب ما قامت به فاطمة موسى حينما أصدرت كتابها الموسوم بـ "دراسات في الأدب العربي والإنجليزي" الذي جاء في تنظيم منهجي مقسم إلى مقالات عربية وأخرى إنجليزية، وقد نفى عنها حسام الخطيب العمل التحليلي المقارني، ذلك لأنها "مقالات منفصلة، بعضها عن الأدب العربي، وبعضها عن الأدب الإنجليزي ولا وجود للمقارنة فيها".[3]

وقد قام حسام الخطيب بذكر المرحلة التي عرفت نهضة نوعية في الأدب المقارن، وأن هذه المرحلة عرفت ترجمة للآداب العالمية وانفتاحا للأدب العربي على ثقافة الآخر، ويعرض التجربة الرائدة التي قام بها "إحسان عباس" في كتابه "ملامح يونانية في الأدب العربي"، حيث يقوم بعمل إجرائي رائد في الأدب المقارن، ويبين فيه طريقة استفادة الثقافة العربية من الثقافة الإغريقية.

ويتعرض حسام الخطيب إلى عدة روافد استفاد منها الأدب المقارن في الدراسات النقدية العربية، ويأتي في مقدمتها رافد الترجمة الذي عبر عنه بقلة المجهود الذي بذله النقاد

---

[1] حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، دار الفكر، ط2، بيروت، لبنان، 1999، ص145.

[2] المرجع نفسه، ص145.

[3] المرجع نفسه، ص145.

والأدباء فيه، ويعود السبب في ذلك "ربما لصعوبة الإحالات والإشارات التي بنيت عليها الأعمال الأصلية، ولغرابة موضوعاتها وأمثلتها وأسمائها (المغرقة في الآداب الغربية) عن القارئ العربي، وكذلك المترجم العربي".[1]

ومن ثم فإن الأعمال الأدبية المقارنية ظلت تعاني من إشكالية التنظير لهذا العلم حتى في الجامعات الأوروبية والأمريكية، شأنه شأن الكثير من الاتجاهات النقدية المعاصرة التي تعاني من اللامركزية في تحديد المفهوم والمصطلح وحتى المنهج والأهداف الرامية، ذلك لأن الفكر المعاصر اتصف بالدينامية والتغير السريع، فما يلبث توجه نقدي يظهر في الوجود إلا وتجاوزته الحركة النقدية في فترة وجيزة إلى توجه جديد، ذلك أن "ما أنتج من أفكار تتعلق بصلب النظرية محدودا جدا حتى في المنابع الأصلية الأوروبية ثم الأمريكية، ثم إن هناك جامعات غربية ما زالت حتى اليوم تنظر إلى الأدب المقارن نظرة لا تخلوا من استخفاف أكاديمي، وتمثل الجامعات البريطانية التقليدية هذا الاتجاه بوضوح".[2]

واعتبر حسام الخطيب أن أول ترجمة لهذا النوع من الأدب كانت على يد "سامي الدروبي"الذي قام بنقل كتاب (الأدب المقارن) لـ "بول فان تييغم" إلى اللغة العربية، فكان هذا العمل يمثل الركيزة الأساسية للأدب المقارن في الدراسات الأكاديمية في المؤسسات الجامعية العربية.

الدراسات المقارنية في المغرب العربي:

يذهب حسام الخطيب إلى أن الجزائر هي الأسبق إلى احتضان هذا النوع من الأدب من غيرها من بلدان المغرب العربي، ذلك أن الجزائر كانت تحت الاستعمار الفرنسي، فامتدت جذور النقد المقارن من الحقل المعرفي الفرنسي إلى الجزائر في العشرينيات من القرن العشرين، وبعد الاستقلال ظل الاهتمام بالأدب المقارن مستمرا وواضحا في الشهادات

[1] حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن، ص148.

[2] المرجع نفسه، ص149.

العلمية التي تجيزها الجزائر، وكانت في البداية فرنسية الشكل والمضمون، ثم نقلت إلى اللغة العربية عام 1968، ثم أصبح الأدب المقارن مادة مستقلة تدرس في المؤسسات والجامعات الجزائرية.

وبعد الجزائر انتقلت دراسة الأدب المقارن إلى المغرب الأقصى سنة 1963، ثم توسعت لتصل إلى تونس عام 1982.

وبهذا الاحتضان للأدب المقارن في المغرب العربي فإن حسام الخطيب يبدي نظرة تفاؤلية في استشرافه لمستقبل هذا العلم في المغرب العربي "ومن المنتظر أن تحمل جامعات المغرب العربي إلى الأدب العربي المقارن أنفاسا جديدة"[1]، لأن الأبحاث التي يشتغل فيها نقاد المغرب العربي تتصف بالعمق في الطرح والمنهجية العلمية في الدراسة والتحليل، وهي أيضا ترافق الحداثة الأدبية، وهذا لا يكون بعيدا عن أبحاث الأدب المقارن لـ "أن المؤشرات الحالية تبشر بوجود نهضة تأليفية شاملة في المغرب العربي من جهة، وبرسوخ تقليد بحثي على أسس علمية ومنهجية".[2]

وبناء على هذا الوصف للدرس المغربي في مجال المقارنة بين الآداب، فقد ظهر كتابان مهمان لسعيد علوش، الأول (مكونات الأدب المقارن في العالم العربي 1986) والثاني (مدارس الأدب المقارن 1987).

وبناء على ما سبق فإن حسام الخطيب تناول آفاق الأدب المقارن في هذا المؤلف واعتمد في كتابته على تتبع المراحل التي مر بها الأدب المقارن تتبعا تاريخيا، من المدرسة الفرنسية إلى المدرسة الأمريكية، ثم انتقال هذا العلم إلى العالم العربي زمن النهضة الأدبية، وقد حضي باهتمام واسع في مشرق الوطن العربي ومغربه، وقام بعرض أهم الأسماء العربية التي برزت في هذا النوع من الكتابة الأدبية الجديدة.

---

[1] حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن، ص194.

[2] المرجع نفسه، ص194.

2/ عز الدين المناصرة:

يأتي ضمن الدراسة النقدية المقارنية الاسم العربي اللامع (عز الدين المناصرة) الذي اتصف بالدينامية والتجاوب مع الاتجاهات الحداثية في العالم العربي، إنه اشتغل في حقل الأدب المقارن طيلة عقود زمنية خلال القرن العشرين، وقد أعد رسالة دكتوراه في النقد الحديث والأدب المقارن عام 1981.

ويريد الباحث أن يخص كتابه "علم التناص المقارن" بالدراسة في هذا العنصر من البحث، ذلك أن هذا الكتاب يطرح فكرة المقارنية في الأدب طرحا جديدا يتقاطع مع الدرس اللساني الحديث، وقد حاول فيه عز الدين المناصرة أن ينقل الأدب المقارن من مقابلة النص بنص آخر، مع اختلاف اللغة بينهما إلى إحداث تفاعل بين النصوص، ومن ثم فإن الأدب المقارن قبل هذه الدراسة يقارن النصوص بناء على سياقاتها الخارجية، وحاول المناصرة أن ينقل المقارنة إلى النسق الداخلي للنص، ويبدو هذا من عنوان الكتاب "علم التناص المقارن" الذي يوحي بتقاطع النصوص والتقاء الثقافات، وبذلك ينتقل الدرس الأدبي من المحلية والقومية إلى الشمولية والعالمية، ومن المركزية الواحدة إلى كسر الحواجز بين الأجناس الأدبية.

ولقد أخذ عز الدين المناصرة هذه النظرية الحديثة من النظريات اللسانية المعاصرة التي تجرد النص عن جميع السياقات الخارجية، بل وتجرده حتى من المؤلف الذي كتبه (مقولة موت المؤلف) وتجعل النص هو البؤرة التي تحتوي على دلالات مكثفة، وتتقاطع دلالات النص مع نصوص أخرى لتشكل شبكة لا متناهية من النصوص على حد تعبير الناقدة "جوليا كريستيفا".

ويعترف المناصرة في هذا الكتاب أنه استوحى هذا العلم من علم الحاسوب الذي يتصف بالتوسع وليونة التفاعل وكسر الحواجز الجغرافية والقومية، يقول في مقدمة الكتاب "وفي هذا الكتاب طرحت البديل النقدي في عدة مواقع من الكتاب، أعني: (النقد التفاعلي

العنكبوتي) الذي استوحيناه من علم الحاسوب، فهو يمتلك خاصيات التشعيب العنكبوتي، وليونة التفاعل...في النصوص"[1].

ويأتي هذا الكتاب مقسما إلى أحد عشر فصلا، يتقدمها موضوع جدلية الأدبي والثقافي، ويبدوا من هذه الثنائية الأدبي = الثقافي أن المناصرة تأثر بالاتجاه النقدي الثقافي الذي ظهر في العالم العربي مطلع القرن الواحد والعشرين، ومن ثم فإنه يقيم مقارنة بين دعوى النقد الأدبي الذي يقوم على التحليل الجمالي، وبين دعوى النقد الثقافي الذي يقوم على تحليل الأنساق المضمرة خلف ما هو جمالي، ويطرح المناصرة عدة تساؤلات مقارنية، ويخلص من هذه التساؤلات إلى دعوى تحقيق التكامل لا التضاد ذلك لـ "أن تعدد الهويات والآليات لا تعني الفصل، لأن النص عبارة عن حياة متحركة، لهذا أميل إلى البحث عن مفاهيم التكامل، لا التناقض مع الأخذ بخصوصية الهويات".[2]

ويركز عز الدين المناصرة على موضوع النسق ويستدل على ذلك بما ذهب إليه الشكلانيون الروس ونظرية التواصل لدى جاكوبسون، ويبين أن هذا الأخير أحدث نقلة نوعية في الدرس اللساني حينما أطلق مقولته "إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب، وإنما الأدبية".[3]

ثم يعطي تحليلا لمفاهيم السرد الحكائي، كما جاء عند الشكلانيين، ومن ثم فإن المناصرة سلك في دراسته هذه منهج المدرسة الحديثة التي انبثقت من المفاهيم اللسانية الغربية.

ويعرض المناصرة رؤيته النقدية للنص المعاصر، وهي تجنح إلى التكامل لا إلى التضاد، وهو في ذلك يخالف تيارين نقديين عربيين، فقد جاء عبد الله الغذامي ونادى بموت

---

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص26.

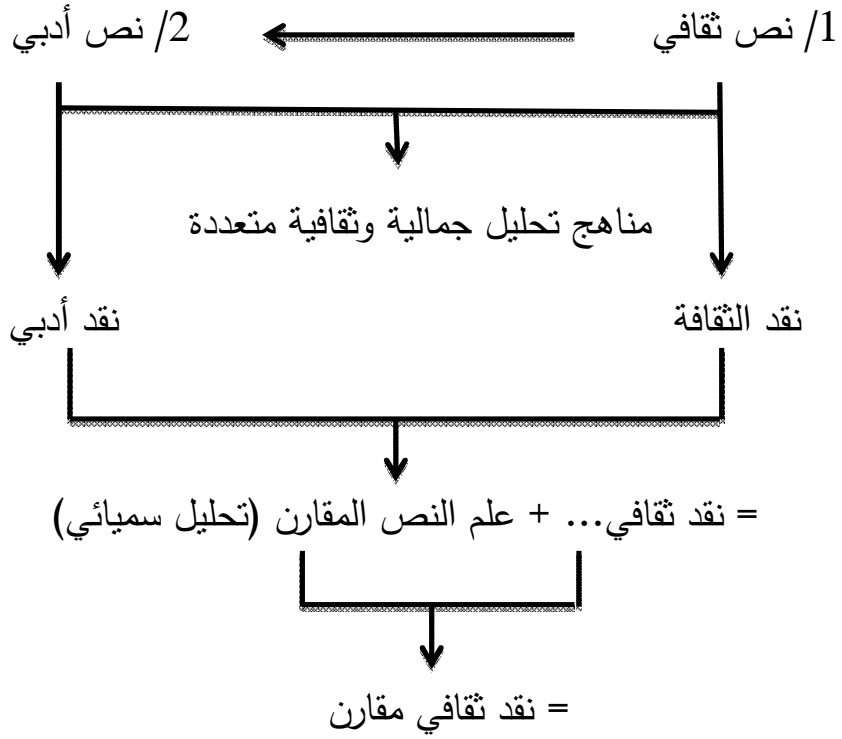
النقد الأدبي الجمالي وأن النقد الثقافي سيحل محله، وقد تزامن هذا المنهج النقدي مع ظهور ثلاثية عبد العزيز حمودة (المرايا المقعرة، المرايا المحدبة، الخروج من التيه)، واعتبر فيها أن دعوى النقد الثقافي ما هي إلا افتتانا بالمنهج الغربي ودعا في ثلاثيته إلى نظرية نقدية عربية جديدة، ومن ثم فإن المناصرة يعارض هذا التضاد ويحاول مجاوزة هذا الجدل، فذهب إلى نظرية تكاملية تجمع بين الأدبي الجمالي والنسق الثقافي.

وترتكز النظرة المناصرية التكاملية على ثلاثة أسس:

– يكون أولها بالقراءة الأدبية الجمالية التي تعتمد على التأملات السطحية.

– ويليها القراءة الثانية التي تقوم على كشف النسق الخفي، وهي قراءة عمودية تبحث عن الفهم والعمق في النص.

– ثم تأتي الخطوة الثالثة التي تقوم على مبدأ المقارنة بين النصوص، وتقوم مقارنة المناصرة على التناص النصي بين النصوص القومية والعالمية، ومن ثم فإن النص يحتوي على أنساق متعددة يتم الكشف عنها بالقراءة العنكبوتية التعددية، ويمثل المناصرة لنظرته التكاملية بالنموذج التخطيطي الآتي:



إذا، فالنقد الأدبي ونقد الثقافة يتكاملان ليشكلا النقد الثقافي.[1]

وكما دعا الغذامي بموت النقد الأدبي فإن عز الدين المناصرة صرح بتوديع النقد المقارن كما كان معهودا عليه في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، إلى تبني فكرة المقارنة في النقد الثقافي، ومن ثم فإنه يصرح كذلك ببقاء علم المقارنية ولكن بصورة جديدة "وهكذا ستبقى (المقارنة) قائمة مهما اختلفت مناهج التحليل، لكننا نستطيع أن نقول: وداعا أيها الأدب المقارن، بصفته علما نقديا مستقلا، حيث يتم إدماج فكرة المقارنة في النقد الثقافي المقارن، لتصبح آلية من آليات التحليل الثقافي والبديل هو: علم التناص المقارن".[2]

ويخلص عز الدين المناصرة في نهاية الفصل الأول إلى أن المناهج النقدية تتكامل مع بعضها، ولا يحق التركيز على النظرة الأحادية لأنها نسبية في نتائجها وطرق التعامل معها، وبذلك يمكن أن نتجاوز جدلية ثنائية (الأدبي والثقافي) إلى تصور تكاملي عنكبوتي جديد.

عز الدين المناصرة ونظرية الأجناس الأدبية:

يتعرض المناصرة في الفصل الثاني من الكتاب إلى قضية الأجناس الأدبية، ويعترف بإشكالية التمييز بين هذه الأجناس الشعرية، وأنها منذ تقسيم أرسطو القائم على ثلاثية (الملحمي، الدرامي، الغنائي) وهي تعاني نظريا من القلق والأخذ والرد إلى يومنا هذا، ذلك لأن "نظريات التجنيس –لا تزال– تخضع للأخذ والرد فهي غير قابلة للحسم النهائي".[3]

ويعود هذا الاضطراب والتداخل في نظرية الأجناس الأدبية إلى صعوبة تحديد هوية النص ورسم حدوده المعرفية، ذلك أن الجنس الأدبي لا يمكنه أن يحقق الاستقلالية التامة

---

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص41.

عن بقية الأجناس الأخرى، ومن ثم ظلت إشكالية التمييز بين الأجناس قائمة منذ أرسطو إلى دراسات النقد الحديث.

ويعترف عز الدين المناصرة بما حققته البنيوية من تقدم في هذا المجال من حيث تدقيق نظرية الأجناس الأدبية ونقدها، بالرغم من بقاء بعض الثغرات في وجهة نظر البنيوية لهذا العلم.

وأما الفصل الثالث من الكتاب، فقد تناول فيه قضية العلاقة بين الأجناس الأدبية، هل هي تكامل أم صراع؟ ويعتمد في الإجابة عن هذا السؤال على تتبع الأجناس الأدبية من تحول مفهوم الأدب، فالأدب في منظور "روبير إسكاربيت"، يرتبط بالجانب الاجتماعي ثم بعد ذلك تحول مفهوم الأدب إلى الإنتاج الأدبي الذي يرتبط أساسا بالجانب الجمالي.

ثم يقوم المناصرة بعرض سلسلة الأجناس الأدبية من القصة والقصة القصيرة والرواية والمقالة والأدب الترسلي والمذكرات والشعر والملحمة والتراجيديا والكوميديا والدراما، حيث يتبع فيها الترتيب الزمني، ويقوم بذكر رواد كل جنس من النقاد الغربيين، باعتبار أن الغرب له السبق إلى تأسيس هذه الأجناس الأدبية.

ويخلص المناصرة إلى نتيجة مفتوحة، إلا أن القارئ يستشف منها نظرة التكامل بين هذه الأجناس، ذلك أن كل جنس منها له خلفية معرفية وفلسفية أدت إلى انفصاله عن الجنس الآخر.

ويقوم عز الدين المناصرة في هذا الكتاب بعرض التناص في النصوص الأدبية بطريقة حديثة ابتداء من الفصل الرابع من الكتاب، حيث يركز على تقنيات التناص في السرد الشعري ويربط دراسته بالأنواع الأدبية، ذلك أن المنطلق الأساس في دراسته هو المقارنة بين الأنواع الأدبية بنظرة معاصرة.

وليبرهن المناصرة على وجهة نظره النقدية فإنه يتحدث في الفصل الخامس من الكتاب على التناص في النقد الحديث، حيث يفرق فيه بين السرقات الأدبية عند النقاد العرب القدامى، وبين مفهوم التناص عند الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا".

ترتكز دراسة المناصرة في هذا الفصل على النقد العربي، باعتبار أن النقاد العرب هم من تحدثوا أولا عن السرقات الأدبية وخصصوا لها فصولا من أبحاثهم، ومن ثم فإن المناصرة يقوم بعرض نماذج أدبية تعرض لها النقاد العرب الأوائل خاصة في العصر العباسي ووصفوها بالسرقة الشعرية كالذي قام به الجمحي وابن قتيبة ومهلهل بن يموت والآمدي وغيرهم.

وأما الفصل السابع من الكتاب فيخصصه لقراءة نقدية لما ذهب إليه طه حسين في نظرية الانتحال والتناص المعرفي ثم يتبعه بإدوارد سعيد في القراءة النقدية الثقافية الجديدة، وبعده إحسان عباس ودوره في خدمة الأدب المقارن ونقده للشعر الحديث، ويعود اختيار المناصرة إلى هؤلاء النقاد الثلاثة إلى ممارستهم النقدية الثقافية بدرجات مختلفة ومتفاوتة، ليكتمل مفهوم الدرس الذي أراد أن يطرحه "ثم اخترت ثلاثة نقاد عرب مارسوا قراءة التناص في النصوص الأدبية والثقافية بدرجات متفاوتة: طه حسين (المنهج التاريخي)، وإحسان عباس (المنهج التفسيري التذوقي)، وإدوارد سعيد (المنهج الطباقي الثنائي) استعماري مقابل مقاومة الاستعمار، وعولمة في مقابل مقاومة العولمة، وهنا أيدنا سعيد في قراءته للاختلاف ثم طرحنا بديلا من الثنائية، وهو التعددية".[1]

عز الدين المناصرة والنص العنكبوتي:

يختم عز الدين المناصرة فصول الكتاب بفصل رقمه بالحادي عشر، وهذا الفصل تضمن المحور الأساسي الذي يدور عليه موضوع الدراسة، فقد تناول فيه ربط النص الأدبي بالوسائط الرقمية الحديثة، ويلتقي عز الدين المناصرة في هذا الصدد مع سعيد يقطين في

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص6-7.

المقال الذي نشره عام 2009 بالمجلة الثقافية التي تصدرها تونس، حيث دعا سعيد يقطين إلى التفاعل مع الوسائل الرقمية والتقانة الحديثة، والانتقال من النص الكتابي إلى النص الرقمي، إذا، هما يشتركان في النظرة المعاصرة إلى التفاعل مع الآداب العربية.

يفتتح عز الدين المناصرة هذا الفصل من الكتاب بحديثه عن التغيرات العجيبة والهائلة والمتسارعة التي طرأت على الساحة العالمية بتأثير الوسائل التكنولوجية الحديثة "هناك ثورتان علميتان تغيران حاليا وجه العالم هما: ثورة الاتصالات والثورة الجينية"[1]، ثم تحدث عن الثورات العلمية التي سبقت العصر الحاضر ومنها: "البخار، الكهرباء، الهاتف، التلفزيون، الطائرات"[2].

وقد أحدثت هذه الاكتشافات الحديثة شيئا عجيبا في تحول الفكر الإنساني، فوقف العقل العربي أمامها موقف الدهشة وأصبح الصراع بين القديم والجديد، والكتابة والرقمنة رهين الساحة الفكرية العربية وحتى العالمية، ووقف العربي أيضا موقف المتلقي المستهلك، وإن تقدم الفكر المعاصر يقاس بمدى إتقانه لاستعمال الوسائط الرقمية الحديثة.

ويطلق عز الدين المناصرة صفة "المتشعب" للنص الإلكتروني، ويقدم مقارنة بين تشعب النص في المدونات التراثية كالحواشي والهوامش والموشحات الأندلسية وبين تشعب النص الرقمي في وسائل الاتصال الحديثة، ونخلص إلى أن التشعب الحديث في الأنترنت "متحرك كالماء في المحيطات، وهو واسع جدا، وهو متعدد أي يجمع اللغة المطبوعة السائلة مع الصوت والصورة والملمس والشم والتذوق والحدس في كتلة مادية مجازية يحركها الخيال".[3]

---

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص423.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص429.

ونظرا لما يتصف به الجهاز الرقمي من الحداثة والعصرنة فإنه يحتاج إلى من يوضحه بوضع المفاهيم والحدود والنهايات، لذلك فإن عز الدين المناصرة يسوق مجموعة من المفاهيم التي أعطت توضيحات للنص الرقمي المتشعب، نذكر بعضا منها:[1]

1- تعريف وليام جبسون: "الهلوسة التوافقية الناشئة في إطار منظومة مكثفة من شبكات الحاسوب، حين يرتبط الجهاز العصبي ارتباطا مباشرا بالشبكة، بحيث يعمق الصلات الحميمة بين العقل والشبكة الإلكترونية".

2- تعريف نبيل علي: "...فتقنية النص الفائق –الإلكتروني- تنظر إلى النص ليس بوصفه سلسلة متلاحقة من الكلمات، بل كشبكة كثيفة من علاقات التداخل".

3- تعريف حنا جريس: "التعبير الوصفي لأحدث أشكال الكتابة الإلكترونية، وهو يشكل نصا إلكترونيا، يرتبط بنصوص أخرى عن طريق روابط داخل النص".

تكاد التعريفات تتفق على أن النص الرقمي أكثر تفاعلا بين كاتبه والجمهور الافتراضي، وهو أيضا سهل في تجسيد الروابط التي يقوم القارئ بتنشيطها، ومن ثم فإن النص الرقمي شبكة نسيجية تمتاز بالترابط الشامل والتنقل الحر المتعدد الأبعاد.

ويتحول المناصرة إلى موضوع الصورة في الخيال الشعري وفي العالم الافتراضي على جهاز الكمبيوتر، وهو بذلك يشكل تصورا لعمل تواصلي ثلاثي الأبعاد:

النص الخطي ⟵ النص الرقمي ⟵ الصورة البصرية

ففي عالمنا الحاضر أصبحت الصورة هي المهيمنة في عملية التواصل خاصة في الإشهار والمودة والتلفزيون والسينما، وإن الصورة الرقمية تختلف عن الصورة الفوتوغرافية التي كانت تصاحب النص لتوضح الفكرة، أما الصورة الرقمية فقد أصبحت المحرك الأساس للمشاهد المعروضة على مختلف وسائل التواصل الحديثة.

---

[1] عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، ص430.

خلاصة لما سبق:

قام الباحث في هذا العنصر من البحث بإبراز أثر الدراسات المقارنية في النقد العربي المعاصر، واختار شخصيتين بارزتين للدراسة وتتبع بحثيهما، الأولى: حسام الخطيب والثانية عز الدين المناصرة، ويعود سبب الاختيار لهما أن الدراسة الأولى تناولت النقد المقارن بطريقة أدبية تقوم على التتبع التاريخي لهذا العلم، وقد ركزت على جهود العالم العربي في هذا العلم، وأما الدراسة الثانية فهي تمثل المقارنية في الزمن المعاصر، ونقل الدرس المقارني من الخطية إلى النص الشبكي العنكبوتي، والجدير بالذكر أن الدراسة دعت إلى نقد منهجي جديد يجمع بين الأدبي والثقافي وبين الخطي والرقمي، ومن ثم إلى نظرية تفاعلية متكاملة.

ويمكننا أن نقول بأن الدراستين قدمتا نظرة جديدة للنقد العربي المعاصر، بالرغم من الجدل الحاصل بين الأدبي والثقافي وبين أنصار الثقافة العربية وأنصار الحداثة الغربية.

المطلب الثالث: المثاقفة ودورها في إحياء النقد العربي

توجهت الدراسات النقدية العربية منذ مطلع القرن العشرين إلى الانفتاح على ثقافة الآخر، باعتبار أن ثقافة الأنا ظلت تعاني من تخلف وتهميش زمن الخلافة العثمانية، ورأت انفجارا معرفيا في ما وراء البحر الأبيض، فاشتغل في هذا المجال جيل من الرواد الأوائل واصطلحوا على دراساتهم بـ (الأدب المقارن)، فكان لهذا العمل أثرا واضحا في تشبع النقد العربي بالتحولات النقدية التي حدثت في العالم الغربي، خاصة مع ظهور الاتجاهات النقدية اللسانية المعاصرة، ومن ثم نشأ وعي فكري ونقدي بضرورة تبادل العلوم والمعارف في ثقافات الإنسان، كما يتم تبادل السلع لحصول الاكتفاء في مجال الاقتصاد.

امتدت جسور التواصل المعرفي بين الأنا والآخر من عصر النهضة العربية إلى زمن العولمة وانتشار الوسائط الرقمية الحديثة، وحتى إلى العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين، فحدث التأثر والتأثير بين الأنا والآخر، وقد كانت الدراسات الغربية تنظر إلى الآخر بنظرة مشحونة بتعالي ثقافة (الأنا) إلى أن جاءت مرحلة ما بعد الكولونيالية، فكتب إدوارد سعيد

كتابة جديدة من موضوع مثاقفة الأنا للآخر، حيث أدرج في الدرس النقدي الأمريكي ضرورة الالتفات إلى ثقافة الآخر ودراستها من منظور جديد.

ومن ثم فإن الرؤية الجديدة فتحت نافذة الاطلاع على قسم كبير من الثقافة التي كانت مهمشة، فحدث تغير في ثقافة الفرد والمجتمع والمنظومة القيمية والسلوكية بوجه عام، ومن هذه الزاوية يمكن أن ننظر إلى العلاقة في التأثر والتأثير بين الثقافة العربية والثقافة الغربية من جانبين اثنين:[1]

أ- الذات مؤثرة في الآخر (النزعة الإنسانية مكونا جوهريا من المكونات الذاتية).

ب- الذات متأثرة بالآخر (شهوة المعرفة وإغراءات التنوير).

وفي هذا السياق نورد مفهوم المثاقفة لإيضاح الكلام:

1- مفهوم المثاقفة:

جاء مصطلح المثاقفة على وزن "مفاعلة"، وذلك يعني حدوث جهد فكري بين طرفين أو أكثر، وهو مأخوذ من الجذر (ث ق ف) ومنه مصطلح الثقافة، وعلى هذا فإن المثاقفة عبارة عن تبادل الثقافات الإنسانية بين مختلف الحضارات، ويدخل في ذلك كل ما له علاقة بثقافة الإنسان سواء من الجوانب الفكرية أم من الجوانب الاجتماعية والمخترعات التكنولوجية الحديثة.

وتعود أصول مصطلح المثاقفة إلى اهتمامات علمي الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا الذين يبحثان في علم اجتماع الإنسان وثقافته، يقول منير بعلبكي: "التثاقف هو تبادل ثقافي

[1] عباس عبد الحليم عباس: خطاب المثاقفة وحوار الحضارات، شركة الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2017، ص13.

بين شعوب مختلفة وبخاصة، تعديلات تطرأ على ثقافة بدائية نتيجة لاحتكاكها بمجتمع أكثر تقدما".[1]

وهذا الذي رآه منير بعلبكي من حدوث الاحتكاك بين ثقافتين يحدث بشكل عفوي للرغبة الإنسانية في الانفتاح على الآخر إذا كان الآخر تتوفر فيه مظاهر الإعجاب.

ويزيد هذا التفاعل الثقافي في وقتنا المعاصر ما ظهر من وسائط الاتصال والرقمنة الحديثة التي نقلت أقاليم الكرة الأرضية من مفهوم الدولة القومية إلى مفهوم الدولة العالمية، وهذا ما جعل الثقافة التي تشعر بالضعف مجبرة على التفاعل مع الثقافات العالمية التي تراها أكثر انفتاحا وتقدما.

وعلى هذا الأساس فإن الثقافة وسيلة ذات حدين: تتصف بالفعالية والخطورة في آن واحد، ذلك لأنها تمتلك القدرة على تثبيت التصورات والمرتكزات التي يعتمد عليها الفكر في إصدار المواقف، وقد يكون هذا التأثر الثقافي إيجابيا وقد يكون سلبيا، ولذلك تقف الثقافة التقليدية أمام تحديين:[2]

أ- إما أن تذوب الهويات الثقافية الأصلية إذا لم تتشبع بالخصائص الشعورية والذهنية والتاريخية المتصلة بسياقاتها الثقافية، وتكون في الوقت نفسه قادرة على تجديد نفسها.

ب- يكمن التحدي الثاني في انكفاء الثقافة التقليدية على نفسها بسبب هيمنة الثقافة الأجنبية.

وأمام هذين التحديين فإن الوسائط الحديثة أخرجت الثقافة القومية الأحادية من الانكفاء على الذات إلى تقبل التعدد والاختلاف، إما بشكل عفوي أو قهري، بهدف البحث

---

[1] منير بعلبكي: قاموس المورد، إنجليزي-عربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1994، ص24.

[2] عبد الله إبراهيم: المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص09.

عن تحقيق نوع من التكامل والالتقاء بين الأجناس البشرية ذات الخصوصيات الثقافية المختلفة في الشرق والغرب.

ومن ثم فإننا نخلص إلى أن مصطلح المثاقفة ظهر في الدراسات النقدية والثقافية في العقود الأخيرة، وقد دعت إليه مختلف العوامل التي أثرت في الساحة العالمية والأقاليم الجغرافية، خاصة بعد حرب الخليج وأحداث 11 سبتمبر في الولايات المتحدة الأمريكية وغير ذلك، فأصبح الإنسان في حاجة إلى حوار الثقافات والحضارات لاجتناب الصدام بينها.

وقد حاول عز الدين المناصرة تحديد المعاني المتعددة لأشكال مصطلح المثاقفة وتمظهراته على النحو الآتي:[1]

1- تتم المثاقفة بين الطرفين.

2- تتم المثاقفة بالقوة أو بالقبول.

3- تحمل المثاقفة معنى التعالي عند طرف، والدونية عند الطرف الآخر.

4- تحمل المثاقفة معنى الفترات الانتقالية والصراع بين الطرفين (الاستعمار).

5- تحمل المثاقفة معنى التأقلم مع ثقافة الآخر والاندماج فيه فيساعد ذلك على إضافة عناصر جديدة إلى ثقافة الآخر.

6- قد يؤدي ذلك إلى ازدواجية في الشخصية، حيث تبقى حائرة بين عناصر الهوية الأولى وبين العناصر الجديدة، وقد يفضي ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح بديل، أو يتم الهروب إلى اتجاه ثالث.

---

[1] عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996، ص73.

2- تمظهرات المثاقفة في مسار النقد العربي:

ارتبطت المثاقفة في النقد الأدبي بالدراسات المقارنية التي تقوم بمقارنة أدب أمة بأدب أمة أخرى، ثم أخذت في التوسع لتتجاوز ما هو أدبي إلى ما هو ثقافي، وقد ذكرنا سلفا أن الأحداث التي شهدها العالم منذ سقوط القطب الاشتراكي الروسي، وفرض الهيمنة الأحادية من قبل الولايات المتحدة الأمريكية، هذه الأحداث شكلت منعرجا تاريخيا جعل الكتاب والمثقفين يفكرون في مخرج لتجنب الصدام الثقافي والحضاري بين مختلف دول العالم، ولم تكن الدراسات الأدبية والنقدية بعيدة عن هذه المستجدات العالمية، فكان عامل التأثير والتأثر حاضرا بصورة جلية في الكتابات النقدية المعاصرة، ويستوقفنا في هذا العنصر كتابان نقديان درسا موضوع المثاقفة بطريقة معاصرة فأراد الباحث أن يخصهما بالدراسة والمناقشة، وسيعتمد على العرض والتحليل، ونبدأ بالكتاب الأول فيما يأتي:

1- إبراهيم خليل:

قدم دراسة بعنوان؛ المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي واعتبرها مساهمة في نقد النقد، ومصطلح نقد النقد من المصطلحات التي ظهرت في مرحلة ما بعد الحداثة، وقد نشر الكتاب عام 2010 وتتبع فيه مؤلفه تأثر النقد العربي بالنقد الغربي على طول عهد دام قرنا من الزمان.

قسم الباحث كتابه إلى خمسة فصول متقاربة من حيث الشكل، حيث يختم الفصول الأربعة بخاتمة لكل فصل، ويتناول في الفصل الأول تأثير النقد الأوروبي والأمريكي في النقد العربي الحديث، ويعود إلى تأثر جماعة الديوان (عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري وإبراهيم المازني) بأفكار الناقد الرومانسي كولريدجColeridge الذي نادى بالوحدة العضوية في الإبداع الشعري، ونبذ الصنعة اللفظية من المحسنات البديعية وغيرها، ويشير إبراهيم خليل إلى أن النقد العربي الحديث تأثر باتجاهات أخرى غير الاتجاه الرومانسي "وقد تأثر النقد العربي أيضا بالنقد الغربي غير الرومانسي، فشاعت فيه أفكار عن الالتزام

والواقعية في الأدب، مثلما شاعت فيه أفكار عن الرمزية والأدب السوريالي، واحتدم السجال بين دعاة الأدب للحياة، ودعاة الأدب للأدب".[1]

ويعود إبراهيم خليل أيضا إلى الخلفية الفلسفية للنقد الجديد التي تعود إلى كانط في تفسيره لعنصري الجمال والتسامي في اللغة الشعرية، وكذلك المذهب الرومانسي القائم على أطروحة الوحدة العضوية في القصيدة، ومنذ خروج هذه الآراء النقدية تحول الذوق الشعري من الشكل الخارجي القائم على الوزن والروي وتسلسل أبيات القصيدة إلى البحث عن الجمال الشعري داخل القصيدة، ولن يتأتى ذلك للناقد إلا عن طريق التأمل والتدقيق العميق.

ويقوم إبراهيم خليل بتتبع طريقة تحليلية ترتكز على القضايا الشعرية التي تناولها النقاد في الأدب الحديث، كثنائية الثابت والمتحول التي خص لها أدونيس بحثا علميا ونقديا في ثلاثة أجزاء، إذ يتصف الأدب بشق ثابت وهو ما يعتمد عليه الشاعر في انطلاقته الأولى، وشق متحول ومتغير وهو تحقيق التجاوز إلى مرحلة الإبداع في الكتابة الشعرية والنثرية، وأيضا قضية وظيفة الشعر هل هي جمالية ذاتية أم هي اجتماعية ذات قيم متعددة، وتأتي أيضا قضية المفارقة التي شغلت بال معظم النقاد في العصر الحديث "كقول المتنبي: بشمس منيرة سوداء، أو قول أبي نواس: وداوني بالتي كانت هي الداء، أو قول محمود درويش: للحقيقة وجهان والثلج أسود".[2]

ويخلص إلى أن المفارقة عند أنصار النقد الجديد هي التي تميز اللغة الشعرية من اللغة العلمية، وذلك بإحداث التنافر والتضاد بين الكلمات الموظفة التي نبعت من الموقف الشعري للشاعر.

ويضيف إبراهيم خليل أيضا اللغة الشعرية والمعادل الموضوعي الذي طرحه طوماس إليوت، ومن خلال هذا العرض يصل صاحب الكتاب إلى المحور الرئيس في الموضوع وهو

---

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص17.

حدوث المثاقفة بين النقد الجديد والنقد العربي، ويخص بالدراسة الناقد والمحقق المصري "إحسان عباس" الذي عبر عنه بأنه "كان أول من حمل نقده الأدبي ملامح من هذا التأثر، في الكتاب الذي نشره عن عبد الوهاب البياتي الذي صدر سنة 1954".[1]

وبعد إحسان عباس يقوم إبراهيم خليل بعرض تجربة جبرا إبراهيم جبرا الذي دعا إلى دراسة النص من داخله لا من خارجه وهي دعوة صريحة إلى تحقيق التجديد في تجاوز الدراسة النقدية الكلاسيكية التي تعتمد على السياق الخارجي وربط النص بمؤلفه ومحيطه، ذلك أن جبرا تأثر بالنقد الجديد الذي تأسس على عزل النص الأدبي عن صاحبه، باعتبار ذلك المحور الذي يكشف عن جماليات النص، ومن ثم فإنه "يجب تناول العمل الفني بذاته، ويجب ألا يخلط بينه وبين صاحبه"[2].

ويسوق إبراهيم خليل أدلة اعتراف جبرا بمثاقفته للنص الأدبي الغربي (النقد الجديد) "ولم يخف اعتماده –أي جبرا– على النقد الجديد، ويتجلى اعترافه بهذا الأثر من خلال اقتباسه لآراء جون كرو رانسوم، وبروكس، ومكليش، ولاسيما حول وحدة العمل الأدبي".[3]

ويتحدث إبراهيم خليل عن يوسف الخال بعد جبرا، وخالدة سعيد، وروز غريب، وخلدون الشمعة، وإلياس الخوري.

يقوم إبراهيم خليل بتتبع هؤلاء النقاد في أعمالهم النقدية ويستخلص منها الجوانب التي تدل على تأثرهم بالمفاهيم الجديدة التي طرحها النقد الغربي خاصة قضية العلاقة بين الشكل والمضمون، واللغة الشعرية الجديدة، والصورة الشعرية، والخيال الخلاق، وما إلى ذلك من العلامات التي تثبت مثاقفة الفكر النقدي العربي للفكر النقدي الغربي.

---

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص24.

ويرى إبراهيم خليل أن المثاقفة العربية للنقد الغربي تمركزت في الشام ومصر، وكان هذان الإقليمان يمثلان الميدان الأوسع للنقاد العرب الذين كتبوا في هذه الكتابة الجديدة، ويظهر التأثر العربي بالنقد الجديد في التطبيق أكثر من التنظير، وفي الشعر أكثر منه في النثر، وفي المسرح أكثر منه في الرواية والقصة القصيرة.

وأما الفصل الثاني من الكتاب فيفتتحه بذكر الأعمال النقدية التي اهتمت بها مجلة شعر، والتي نشر فيها يوسف الخال مقالات حث فيها على تبني الشعر الجديد، ويظهر من هذا العمل أن الاهتمامات الإبداعية نقدا وشعرا زمن الحداثة اتجهت إلى الشعر أكثر من النثر، وقد رأى يوسف الخال أنه من الضروري أن تنشأ حركة نقدية بجانب الحركة الشعرية، وذلك مدعاة إلى التحسين والرقي بالحركة الشعرية الجديدة.

ويضيف إبراهيم خليل بأن يوسف الخال شغله التنظير أكثر من التطبيق، وكلاهما يتكاملان في الطرح والبناء، وقد كمل تنظير يوسف الخال بتطبيق خالدة سعيد التي اهتمت بالجانب الإجرائي منذ بداياتها الأولى مع مجلة شعر، وقد تناولت القصيدة الحرة بالدراسة التطبيقية، وبنظرة نقدية جديدة، ويرجع إبراهيم خليل نظرة خالدة سعيد التجديدية إلى تأثرها بالنقد الغربي الجديد الذي تبنته المجلة في أعدادها وقامت على مرتكزاتها، ذلك أن خالدة سعيد في "حديثها عما يعرف بالحركة الداخلية أو (بدينامية) النص الشعري، وتراكم الصور وتعاقبها، في تسلسل يؤدي إلى ذروة، والتوفيق بين التعبير عن الذات والتعبير عن الآخر، في إطار لا يتنافى مع تعميم ما هو خاص، فحديث يؤكد تأثرها بالنقد الغربي (الجديد) الذي أسهمت المجلة في تعميم مرتكزاته، وأفكاره".[1]

وعلى هذا الأساس فإن الحركة الشعرية العربية انفتحت على الحركة الغربية فاستعارت منها المبادئ الجديدة في الشكل والمضمون، وفي اللغة والصورة، والذات والآخر، فبنت عليها القصيدة العربية الجديدة، وتجدر الإشارة إلى أن البحث عن ينابيع هذا التأثر

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص83.

شغل بال مجموعة من النقاد العرب، فخصصوا لذلك أبحاثا عن مصدر التأثر وطرائقه، وعن القنوات التي اتخذها التأثر مجالا للتواصل مع الآخر.

وأما الفصل الثالث فقد خصصه إبراهيم خليل للحديث عن النقد الأيديولوجي في الأدب العربي، ذلك أن هذا النوع من الأدب يرتبط بمحاور تاريخية هامة في الساحة العربية، فقد ضاق العقل العربي من الاستعمار وراح يبحث عن بديل اجتماعي خارج الإطار الذي حاصره وعانى منه ردحا من الزمن، ومن ثم فإن المتنفس الأمثل هو الاتجاه الاشتراكي الواقعي الذي لقي قبولا كبيرا في العالم العربي.

ويستفيض إبراهيم خليل في تتبع كتاب "حسين مروة" "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي"، حيث يقوم فيه بقراءة نقدية للجوانب التي أثارها حسين مروة في كتابه، ويبرز ذلك في تناول قضية الطبيعة والواقع، والرومانسية والواقع، بطريقة نقدية من منظور واقعي جدلي، وأيضا من منظور نفسي وحداثوي، ويخلص إلى أن مروة له نظرة جدلية نحو الرومانسية والواقعية، فهما يتكاملان من وجه، وتباعدان من وجه آخر، ومن ثم "تأتي نظرة مروة لعلاقة الرومانسية بالواقعية الجديدة، فهما تتعارضان إذا كانت الرومانسية تقوم على تقديس الفرد وإهمال المجتمع، فيما هما تلتقيان إذا لم تهمل المجتمع أسوة بالذات".[1]

ويقدم إبراهيم خليل قراءة نقدية لمنظور عز الدين إسماعيل في النقد الواقعي الاجتماعي، ويخلص إلى إجراء مقارنة بين مروة وعز الدين إسماعيل، إذ إنهما يلتقيان في النظرة الواقعية التي تنطلق من المجتمع لتصل إلى المبدع الذي أنتج النص من أجل خدمة السياسة والمجتمع والاقتصاد، والثورة والتحرر، فالنص يتجاوز الذات ليخدم المجتمع.

ويتجه إبراهيم خليل في الفصل الرابع من الكتاب إلى تأثير المنهج النفسي في النقد العربي، ويفتتح الفصل بطرح عدة تساؤلات تمثل الإشكالية التي يدور حولها الفصل، ثم يرجع الأثر النفسي في الأدب إلى عصور قديمة لأن الإنتاج الأدبي لصيق بنفس الإنسان

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص119.

ولا يمكن عزله عنها، لذلك فإنه يسوق أمثلة عن الأعشى والنابغة وزهير وامرؤ القيس، ذلك لأن النقاد كانوا يقولون "الأعشى أشعرهم إذا طرب، والنابغة أشعرهم إذا رهب، وزهير إذا رغب، وامرؤ القيس إذا ركب"[1]، ويقوم بربط هذه العبارات بالجانب النفسي للشعراء وأثره في إنتاجهم الشعري.

وعلى هذا، فإنه يستدل على ما ذهب إليه بقول الجرجاني وابن قتيبة في تأثير الطبع النفسي في اللغة الشعرية وجودة الشعر ودماثته، وينتقل من الشعراء العرب القدامى إلى النقاد اليونانيين القدامى مثل أفلاطون وأرسطو، ويربط تأثير الجانب النفسي عند أفلاطون بالإلهام الشعري، فيتمكن الشاعر من قول ما لا يستطيع غيره أن يقله، أما عند أرسطو فإن الجانب النفسي يبرز في المسرحية التراجيدية وبالخصوص في عنصر "التطهير" القائم على الخوف والاشفاق، وهذا له علاقة مباشرة بنفس الإنسان وحتى بالطبع النفسي الحديث الذي يقوم بإفراغ شحنات نفسية سلبية ثم شحن النفس بأخرى جديدة إيجابية، ثم يقوم إبراهيم خليل بتتبع مسارات التأثير النفسي في الإنتاج الأدبي إلى العصر الحديث.

ويعرض إبراهيم خليل مجموعة من النقاد العرب الذين تأثروا بالمنهج النفسي الفرويدي، والذي اكتسبوه عن طريق مثاقفتهم للآداب الغربية، فيبدأ بعرض الأفكار النقدية لعباس محمود العقاد ثم محمد النويهي وجعل بينهما مقارنة نقدية في تناولهما لشخصية الشاعر العباسي أبي نواس، ليبرز أثر الاتجاه النفسي في النقد العربي، وكل ناقد منهما أخذ هذه الشخصية وحللها تحليلا نفسيا تختلف منطلقاته عن الآخر.

ويختم هذه الجزئية من الفصل بقراءة نقدية لعز الدين إسماعيل ويقارن بينه وبين العقاد والنويهي، ويقف على اختلاف مصادر التأثر وتكوين المعرفة الأدبية بينهم، وذلك ما أدى إلى الاختلاف في المنظور النفسي للأدب بين عز الدين إسماعيل والذين سبقاه.

---

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي ص138.

وأما الفصل الخامس فقد انتقل فيه إبراهيم خليل من الشعر إلى النثر، لتنسجم الدراسة مع تطورات النقد الأدبي، فقد أصبح جنس الرواية مهيمنا على الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثم فإنه تتبع الرواية في النقد العربي منذ بدايات ظهورها بنشر مجلة ضياء البيروتية مقالة لسليم الخوري أشار فيها إلى الكتابة السردية التي ظهرت في العقدين الأخيرين من القرن العشرين على يد سيزا قاسم وسعيد يقطين ويمنى العيد وعبد الملك مرتاض ومحمد عزام.

ويذكر إبراهيم خليل أن سيزا قاسم قدمت نظرة نقدية لثلاثية نجيب محفوظ التي تمثل المرحلة الثانية في النقد الروائي العربي بعد الرعيل الأول الذي يمثله حسين هيكل وسليم البستاني وفرانسيس ميراش وتوفيق الحكيم، واعتبرت ذلك نتاجا للمثاقفة بين الرواية العربية والمؤثرات النقدية الأجنبية في هذا المضمار، ذلك أن هذا النوع الجديد "هو نتاج شهد الكثير من المؤثرات الأجنبية التي تجلت في الرواية سواء من حيث الشكل والمعمار الفني، أو من حيث الوسائل التعبيرية المستخدمة في السرد، أو من حيث المضمون والانتساب إلى إحدى المدارس الأدبية".[1]

ومن هذا القول فإن إبراهيم خليل يقف على تأثر الرواية العربية في مسارها النقدي بالمؤثرات الغربية، ويتعلق هذا التأثر بجميع مناحي الكتابة الروائية، وقد كان للمدارس الغربية أثر واضح في ذلك، كالمدرسة الواقعية "التي يمثلها بلزاك وفلوبير، والمدرسة الطبيعية التي نجدها في روايات إميل زولا أو الروائيين الإنجليز الإدواردين مثل: جولزوورثي وبينت".[2]

ويعترف إبراهيم خليل بأن القراءة النقدية التي قامت بها سيزا قاسم لثلاثية نجيب محفوظ أعطت دفعا للرواية العربية في تطبيق نظرية السرد التي ظهرت عند الغربيين، وهي

---

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص190.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

خطوة تقدمية في مجال السرد العربي جعلت غيرها من النقاد ينطلقون نحو نظرة جديدة في السرد الروائي.

ويقوي إبراهيم خليل وجهة نظره في السرد الروائي بكتاب سعيد يقطين الذي نحا فيه مؤلفه إلى الجانب الإجرائي في تحليل الخطاب الروائي كما ظهر عند جرار جنات، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور، وتزفطان تودوروف.

ويعد سعيد يقطين من النقاد المغاربة الذين اهتموا بالسرد الروائي وبرزوا فيه، وتشكل مؤلفاته مرجعا ثريا في هذا الجنس الأدبي، وتظهر التأثيرات العربية في ما ذهب إليه من أعمال نقدية وتطبيقية في النص الروائي العربي الذي تزامن مع الحداثة وما بعدها.

ويضيف إبراهيم خليل أن النقد الروائي العربي عرف مساهمة نوعية في الأعمال التي قدمتها الناقدة يمنى العيد ويتضح ذلك في كتاب لها بعنوان "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي"، وإن هذا العنوان لينضح بقطرات الندى التي تشي بتأثر النقد السردي العربي بالتقنيات التي وظفها علماء السرد في الرواية الغربية، ويؤكد إبراهيم خليل أن النقاد الثلاثة (سيزا قاسم، سعيد يقطين، يمنى العيد)يلتقون جميعا في محور واحد أثناء عملهم الإجرائي في تحليل الخطاب السردي وأن أي عمل في هذا المضمار لابد أن يرتكز على محاور ثلاثة:[1]

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

ب- الحوافز التي تربط الشخوص بعضهم ببعض.

ج- الشخوص.

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص197.

وعلى هذا الأساس فإن تأثر يمنى العيد بما كتبه جرار جنات في كتابه "خطاب الحكاية" يبدوا واضحا في هذا التقسيم، ذلك أن جرار جنات يفرق بين زمن القصة وخطاب الحكاية، فالأول هو الزمن الحقيقي، وأما الثاني فإنه زمن الكتابة للحكاية الذي غالبا ما يكون مشوبا بالخيال الذي يوظفه السادر، "وهما مختلفان من حيث الترتيب والنظام والمدة والتواتر".[1]

ويقوم إبراهيم خليل في محطته الرابعة باختيار عبد الملك مرتاض الكاتب والناقد الجزائري الذي أضاف جوانب نظرية في تقنيات السرد ويلتقي في شق من عنوانه بيمنى العيد –كما يقول إبراهيم خليل–، ويعالج السرد الروائي من منظور عبد الملك مرتاض من حيث الحوار واللغة الروائية والمكان الروائي الذي قسمه إلى قسمين:

أ– ظاهر: وهو المكان الجغرافي ويمكن الإشارة إليه مرة واحدة.

ب– خافي: وهو الذي يصنعه الكاتب من الخيال الروائي.

ويضيف إبراهيم خليل عنصر الزمن كما ناقشه عبد الملك مرتاض من حيث: زمن القصة وزمن القراءة والتلقي، ويمكن أن يحدث تداخل بين الزمنين لما يقوم به الكاتب من الاستباق والاسترجاع والتنقل داخل الرواية بطريقة تخالف زمن عقارب الساعة.

ويختم إبراهيم خليل كتابه بالمحطة الخامسة التي حط فيها رحاله عند الناقد عبد الله عزام، ويقدم قراءة نقدية لما ذهب إليه في كتابه "فضاء النص الروائي"، حيث يركز إبراهيم خليل على المنهجية التي انتهجها عبد الله عزام في كتابه، ويشير بأنه اعتمد أولا على الجمع بين طريقين في التحليل تعود الأولى إلى التحليل البنيوي، وتعود الثانية إلى التحليل التكويني، واعتمد ثانيا على الجمع بين التنظير في الباب الأول والتطبيق في الباب الثاني والثالث، واتخذ في ذلك روايات نبيل سليمان مجالا لأعماله التطبيقية.

---

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص199.

وعلى هذا الأساس فإن إبراهيم خليل يوضح مسار الترابط بين العمل السردي عند عبد الله عزام وبين النقاد الغربيين في منهجم السردي مثل: رولان بارت، وجوليا كريستيفا، ويوري لوتمان، الذين تأثر بهم عبد الله عزام في تحليله البنيوي للسرد.

ويؤكد أيضا أن عبد الله عزام أضاف إلى السرد العربي رؤى جديدة، وقد استوحاها من رولان بارت وقريماس، وقد قام هذا الأخير بإضافة النموذج العاملي في السرد، والذي بناه على ستة أطراف: مرسل، مرسل إليه، ذات، موضوع، مساعد، معارض.

واللافت للنظر فإن إبراهيم خليل ربط العمل السردي لمحمد عزام بالينابيع التي نهل منها من الكتابات الغربية، ذلك لأن محمد عزام عرض "لآراء جون بويون، وتودوروف، وبوث واين، مؤلف كتاب "بلاغة الرواية"، واعتمد على آراء كل من بروب وغريماس، وفيليب هامون في تصنيف الشخوص".[1]

وبناء على ما سبق فإن إبراهيم خليل قدم محاولة للبرهنة على مثاقفة النقد العربي للنقد الغربي (الأوروأمريكي) وذلك بتتبع الكتابات النقدية العربية على مدار القرن العشرين، وقد كانت دراسته منصبة على الأدب الحديث الذي يتضمن مرحلة النهضة الأدبية والفكرية في العالم العربي، وتناول جانيا من الأعمال المهيمنة في مرحلة الحداثة، وهو النقد الروائي (العمل السردي)، وهذا العمل هو جهد علمي يحسب له، إلا أن البحث ركز على المرحلة المذكورة بشكل كبير وأهمل جانبا مهما من جوانب المثاقفة التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة، وبالجملة فإن عمله هذا أثبت التأثيرات الواضحة في مسارات الكتابة النقدية العربية بأفكار النقاد الغربيين، ومن ثم فإن التقدم في مجال النقد العربي هو نتاج مثاقفة.

3- عباس عبد الحليم عباس:

تقع الدراسة الثانية من بحثنا في مجال المثاقفة على كتاب "خطاب المثاقفة وحوار الحضارات" لـ "عباس عبد الحليم عباس"، وهذا الكتاب هو دراسة حديثة ارتكزت على تتبع

[1] إبراهيم خليل: المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص209.

الجوانب المقارنية في الأدب والنقد، بالإضافة إلى التعرض لمفهوم العولمة وهيمنة الوسائط الحديثة في مجال التواصل بين الثقافات وحضارات الشعوب.

وقد حاول مؤلف الكتاب أن يتجاوز الحقل النقدي للأدب المقارن الذي دام نحو قرن من الزمن في الأدب العربي، ذلك أن مرحلة ما بعد الحداثة تتسم بتصورات جديدة خاصة مع ظهور الهيمنة المعرفية التي تتحكم فيها الولايات المتحدة الأمريكية، وإن دراسته هذه تحاول أن تشكل وعيا "أكثر عمقا بمفهوم الثقافة وتجلياتها الفنية والفكرية والحضارية العامة".[1]

ويقوم عبد الحليم عباس بالتعرض لقضية الاستفادة من الأدب اليوناني في الأدب العربي، وهذه القضية تشترك فيها جميع الدراسات النقدية في العالمين العربي والغربي على حد سواء، ويصل إلى أن الثقافات تتحاور حينا وتتصارع حينا آخر، ولا يخلوا التحاور والصراع من تأثر الثقافات بعضها ببعض، ذلك أنه "من الطبيعي أن تتصارع الثقافات وأن تتحاور، وأن هذه الثقافات على تعددها وتنوعها واختلاف معتقداتها تتواصل في حالي تصارعها وتحاورها، فتأخذ من الثقافات التي سبقتها ومن الثقافات التي تعاصرها وتتأثر بها وتتفاعل معها".[2]

وهذه النقطة المحورية التي تقوم عليها الثقافات والمتمثلة في ثنائية الحوار والصراع تحدث عنها صامويل هنتنجتون في كتابه "صدام الحضارات"، حيث قدم رؤية استشرافية لمرحلة ما بعد سقوط الاتحاد السوفياتي "في عالم ما بعد الحرب الباردة أصبحت الأعلام تدخل في الحساب، توضع في الاعتبار، وكذلك رموز الهوية الأخرى مثل: الصليب

---

[1] عباس عبد الحليم عباس: خطاب المثاقفة وحوار الحضارات، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2017، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

والهلال... حتى غطاء الرأس، لأن الثقافة لها أهميتها ولأن الهوية الثقافية هي الأكثر أهمية بالنسبة لمعظم الناس".[1]

وبناء على هذا التصور فإن حوار الثقافات أصبح ضرورة حتمية تقتضيها المتغيرات التي طرأت في الساحة العالمية، وذلك لتجنب الصدام والصراع الحضاري، ومن ثم صار البحث في مجال المثاقفة أمرا مهما في العقدين الأوليين من القرن الواحد والعشرين.

ويعود ذلك إلى النظام العالمي الحالي الذي يتسم بالهيمنة والاستعلاء الثقافي من جانب الولايات المتحدة الأمريكية، وقيامه بتهميش الثقافات الأخرى وتحويلها إلى أطراف مستهلكة للثقافة الأمريكية، ويظهر ذلك باستحواذ اللغة الإنجليزية على وسائل الاتصال المختلفة بنسبة 80%، وذلك ينبئ بعدم تكافئ الثقافات وتوازنها بين مختلف الشعوب والمجتمعات، وهذا في الحقيقة أمر خطير قد يؤدي إلى صراع وصدام بين الحضارات "ولا سبيل للخلاص في المستقبل إلا من خلال إعادة الاعتبار للدولة المركزية –الوطنية والقومية– التي ترعى القوى الحية ولا تبطش بها، وتكفل متابعة السياسات الثقافية والتعليمة وتطبيقها بصفة جدية".[2]

ومن هذا المنطلق فإن عباس عبد الحليم يشير إلى أثر الحضارة العربية في تقدم الحضارة الأوروبية عبر التاريخ، وأرجع أسباب طمس معالم الحضارة العربية إلى اهتمام الكتاب بالجانب الأدبي دون الجانب العلمي، إضافة إلى وسائل الإعلام الحديثة التي تهيمن عليها القوى الغربية، فعرضت صورة العربي على غير حقيقته، فطمست معالم الشخصية العربية وزعزعت انتمائها إلى بيتها والتمسك بهويتها.

---

[1] صامويل هنتنجتون: صدام الحضارات، إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة طلعت الشايب، ط2، 1999، ص36.

[2] حفناوي بعلي: الترجمة الثقافية المقارنة، جسور التواصل ومعابر التفاعل، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص114.

ويضيف أيضا أن الباحثين المنصفين الذين يكتبون بموضوعية يذكرون أهمية التجاذب الحضاري والتثاقف بين الأمم لإحداث التكامل بين الثقافات وتجنب الصراع الحضاري الذي أشار إليه صامويل هنتنجتون في كتابه السالف الذكر.

ويؤيد عباس عبد الحليم قوله بما كتبته المستشرقة الألمانية "زيغريد هونكة" "SigrideHunke" في كتابها المشهور (شمس العرب تسطع على الغرب: أثر الحضارة العربية على أوروبا، 2000)[1]، وتعترف الكاتبة الألمانية أنها لم تكتب هذا الكتاب من باب الصدفة، وإنما كتبته للعلاقة التي تربط الألمان بالعرب منذ قرون في علم الفلك والميكانيك والرياضيات وعلم التنجيم "لم يكن من قبيل المصادفة بتة أن أكتب أنا السيدة الألمانية هذا الكتاب، فالعرب والألمان لا تربطهم فقط أيام دولتهم القوية، التي انقسمت الآن، والتي بدأ صعودها من جديد بقوة وحيوية وعزم، إنما هي رابطة قوية من الفكر والثقافة قد وثقت العرى بينهما، امتدت جذورها في أعماق التاريخ، واستمرت على مر القرون ولازالت آثارها إلى اليوم".[2]

وقد عرض عباس عبد الحليم موضوع المثاقفة من وجهة مفاضلة الأنا على الآخر، ليبرز أثر الحضارة العربية في الآداب الغربية، وينطلق من حكايات ألف ليلة وليلة، ويبين الدور الذي لعبته بشخصياتها وحبكتها في الكتابة السردية عند الغرب، ولا أدل على ذلك مما قام به "أنطوان جالان أوغالان" في تحليل هذه الحكايات وترجمتها إلى غير اللغة العربية، وأيضا ما قام به "بورخيس (1899-1989)" من تقديم دراستين عن حكايات ألف ليلة وليلة، ولا يخفى على ذوي البصائر الثاقبة أن المثاقفة بين الحضارات تحدث بشكل عفوي كما قال محمد عابد الجابري في إحدى مقالاته، ولما كانت الحضارة العربية في قمم الازدهار قام الغرب بترجمة أدبها وعلومها فاستفادوا منها، واليوم أصبحت العجلة تسير عكس دورتها،

---

[1] عباس عبد الحليم: خطاب المثاقفة وحوار الحضارات، ص27.

[2] زيغريد هونكة: شمس العرب تسطع على الغرب، ص09.

ومن ثم فإن العقل العربي راح يفتش في ثقافات الغرب ليخرج من وتيرة الانغلاق على الذات، فالمثاقفة إذا، تحدث إما بالتأثر (في حال الضعف) وإما بالتأثير (في حال القوة).

ويضيف عباس عبد الحليم أن هذه المجهودات التي قامت بها الحضارة العربية لها ثقل وزنها مثل أعمال روحي الخالدي... ولكن الوعي العربي احتقر نفسه ولم يبرز هذه الأعمال عن طريق الترجمة فاندثرت في طي النسيان، ذلك أن ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة "لم تعمل على إيجاد مؤسسات مشرقية مماثلة لتلك المؤسسات الغربية (الاستشراقية والاستعمارية والإعلامية، أو حتى البحثية) تؤسس (لخطاب ثقافي عربي) يمكن الاعتماد عليه في إنتاج مثاقفة منصفة، يفهم الآخر من خلالها (ذات الشرق) (وهويته) في سياقها الإنساني الكلي".[1]

ويجري عباس عبد الحليم مقارنة بين اللبناني سليمان البستاني، و"بول فان تيغم" وأيضا الألماني "يوهان جوته" ليصل إلى إثبات التقارب بين ثقافات الأمم وذلك ما أطلق عليه فان تيغم (الأدب العام)، ومن هذا التوجه ظهرت الدراسات التي تبحث في الآداب العالمية، وهذا نابع من الموضوعية التي تتحلى بها شخصية الباحث وعدم التعصب للثقافة القومية وإثارة الصدام بين الثقافات والحضارات.

وفي الفصل الثاني من الكتاب ينتقل عباس عبد الحليم من مثاقفة الآخر للثقافة العربية إلى مثاقفة الأنا للثقافة الغربية، ويعتبر نهاية الحرب العالمية الثانية نقطة تحول في مجال المعرفة الإنسانية، فظهرت الحداثة التي لم تقتصر على الإبداعات الأدبية والنقدية بل تعدت إلى غزو الفضاء واكتشاف وسائل التواصل الحديثة، ذلك لأن الحداثة التي رافقت النصف الثاني من القرن العشرين مثلت "إرهاصات الانتقال بأفكار النهضة، الإصلاح، الحرية، الانفتاح، التجديد، المقاومة، التغيير، وغير ذلك، إلى مرحلة من التفاعل مع ثقافة الآخر، الذي كان تفاعلا إيجابيا وخلاقا، محفزا على الإبداع والتجريب الأدبي والفني أحيانا،

[1] عباس عبد الحليم عباس: خطاب المثاقفة وحوار الحضارات، ص35.

ومخيبا للتوقعات، جارحا للهوية مفككا لمنظومة القيم والأخلاق، ومهمشا الثوابت الاجتماعية والتقاليد، ومتجاوزا قواعدها أحيانا أخرى".[1]

وقد أثبتت الممارسة النقدية من الكتاب العرب أن الحداثة الفكرية والأدبية حملت في ثناياها معاني المثاقفة بين الأنا والآخر، فيحدث التفاعل إما إيجابا أو سلبا، وقد حاول النقاد العرب أن يستفيدوا من الحداثة التي كان منشؤها بادئ الأمر في الساحة الغربية، وفي الوقت نفسه وقفوا موقف الحائر بين إثبات الهوية ومسايرة الحداثة، وهذا ما أدى إلى وضع الثقافة العربية على المحك، فنجم عن ذلك أن طرح النقاد العرب عدة ثنائيات وحاولوا تحليلها ومناقشتها كـ (ثنائية الأصالة والمعاصرة) و (التراث والحداثة) عند محمد عابد الجابري و (الأنا والآخر) في معالجة قضية المركز والهامش، و (الهوية والاختلاف) في معالجة قضية الانفتاح على كل جديد من الأفكار مع عدم الذوبان إلى درجة الحلول في الجديد بالتعبير الصوفي.

وأما الفصل الخامس من الكتاب فيربطه بالحديث عن الدور الذي لعبته العولمة في فتح مثاقفة الشعوب بلا حدود، ويبدي الكاتب تخوفه من هذا الانفتاح المطلق الذي كسر الحواجز بين الهويات، وفرض اللغة الانجليزية (لغة القوة) على الأقليات، وقد أشار أيضا إلى قول ديفيد كريستال الذي تساءل عن إمكانية اللغة الانجليزية وقدرتها على أن تجعل حدا للألسنة الأخرى، وفي الوقت نفسه فإن عباس عبد الحليم يجيب بموضوعية عن الدور الفعال الذي لعبته الأنترنت في إيصال ثقافات العالم، في الجانب الأدبي والفني والتكنولوجي، بحيث أصبح بإمكان شخص ما أن يضع أصبعه على قفل ليدخل عالما افتراضيا ينقله بعيدا في الثقافة والفن والفكر.

ثم يختم كتابه بفصل سادس خصصه للحديث عن دور الترجمة في تلاقح الثقافات وإفادة بعضها من بعض، وهذا أمر لا يخفى على الباحث، ذلك لأن الترجمة تضيف إلى

[1] عباس عبد الحليم عباس: خطاب المثاقفة وحوار الحضارات، ص59.

ثقافة الأنا ثقافات متعددة، ولا يمكن بحال أن تحيط ثقافة قوم بمجامع العلوم، ولهذا كانت الترجمة وسيلة معرفية مارسها الكتاب منذ القديم.

4- مقارنة بين الكتابين:

بعد عرض هاتين الدراستين اللتين كتبتا في مجال المثاقفة، فإننا نخلص إلى نتائج استقيناها منها:

أ- أما كتاب إبراهيم خليل فإنه يميل إلى الكتابة النقدية، وتتبع فيها النتاج النقدي لعصر النهضة الأدبية عند العرب بشكل كبير.

- قام بتتبع جوانب التأثر في النقد العربي بالأفكار النقدية الغربية، مع الإعجاب بالإنجازات الغربية المحققة ثم العربية تبعا لها.

- قام بتتبع الأجناس الأدبية تاريخيا حسب ظهورها وهذا جهد حسن قام به.

- إنه لم يعط لفترة ما بعد الحداثة التي رافقها ظهور مفهوم العولمة والحاسوب والكتابة الالكترونية وهذه الوسائل الهائلة في التواصل المعاصر بين شعوب العالم، قلت لم يعط هذه المرحلة ما تستحقه من دراسة واهتمام، ذلك لأن هذه المرحلة أحدثت زلزالا عنيفا في المتغيرات البشرية والمفاهيم العالمية.

وبالجملة فإن الكتاب قام بعرض مفهوم المثاقفة في مجال الأدب والنقد عرضا جديدا، وأضاف لبنة من اللبنات النقدية إلى الثقافة العربية.

ب- وأما عباس عبد الحليم عباس فإنه عرض في كتابه موضوع المثاقفة من منطلق آخر، ويلتقي مع إبراهيم خليل في جوانب كثيرة، من ذلك الحديث عن مثاقفة العرب لعلوم اليونان، وتتبع النقاد العرب الأوائل الذين تأثروا بالأفكار الفلسفية والنقدية عند الغرب، وأيضا في تتبعهما للأجناس الأدبية تاريخيا.

– ويتمثل المنطلق الذي يخالف فيه عباس عبد الحليم نظيره أنه ينطلق من تصور إسلامي متجذر في نفسيته، لذلك فإنه يكثر من الرجوع إلى تأثير الثقافة الإسلامية وعلومها على الثقافة الغربية، ويستشهد لذلك بكلام العرب والمستشرقين كما فعل مع المستشرقة الألمانية زيغريد هونكة.

– تغلب على كتابة عباس عبد الحليم النزعة الحضارية التي تقوم على علم الاجتماع أكثر من قيامها على الكتابة النقدية في النقد الأدبي الذي هو موضوع اشتغالنا واهتمامنا.

– يبرز في هذا البحث جانب مهم وهو الاهتمام بالمثاقفة المقارنية المعاصرة، التي تقوم على مجاوزة التقليد والتأقلم مع رقمنة النص والتفاعل مع الشبكة العنكبوتية.

– وبالأحرى فإن هذه الدراسة ينطلق صاحبها من النزعة الإسلامية ويحلل طرق المثاقفة بين العرب والغرب وما نتج عن ذلك من نتائج إيجابية وأخرى سلبية.

هذا، وإن سبب اختياري لهاتين الدراستين يعود إلى أن الدراسة الأولى ركزت على الجانب النقدي في الأدب، مع إبراز جوانب التأثر بين الأنا والآخر خلال النهضة الأدبية والانفتاح المعرفي للنظريات اللسانية التي رافقت الحداثة، وأما الدراسة الثانية فلأنها تناولت المثاقفة من زاوية أخرى، وركزت على مرحلة العولمة بشكل واضح، ومنه فإنه يمكننا القول: إننا حينما نقوم بالجمع بينهما فإن إحداهما تكمل الأخرى، وإن الدراسات الثقافية التي ظهرت في العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين تدعو إلى منهج نقدي تفاعلي وتكاملي.

وبعد هذا، فإن الباحث تناول في هذا الفصل طريقة تقبل النقد العربي للنظريات الغربية الحديثة، باعتبار هذه الأخيرة تشكل منعطفا جليا في الدراسات النقدية العربية، وتناول أيضا كيفية انتقال الدراسات النقدية من الجمالي إلى الثقافي ومن المركز إلى الهامش ومن النخبة إلى الثقافة الشعبية، ومن القصة والحكاية إلى الرواية والثقافة التلفزيونية، ومن جهة ثالثة فإن الباحث قام بالتنقيب عن المكون المعرفي للنقد العربي، مبرزا في ذلك أهمية الدراسات المقارنية في هذا الجانب، ثم انتقل إلى كشف اللثام عن المثاقفة بمفهومها

المعاصر، وكيف تم التلاقح بين ثقافة الأنا والآخر ونشأ عن ذلك الانفتاح الثقافي عبر وسائل التواصل الحديثة.

وإن هذا الجهد يحيلنا من جانب التنظير إلى الغوص في بحر التحليل، لنكتشف اللآلئ والياقوتات التي تختبئ في ثنايا النص المعاصر، خاصة وأن الاشتغال في النقد الأدبي المعاصر أصبح يهتم بالأنساق الثقافية أكثر من اهتمامه بالجوانب الجمالية، وهذا ما سنقف عنده في الفصل الثالث من هذا البحث.

الفصل الثالث

الممارسة النقدية الجديدة

الفصل الثالث:

الممارسة النقدية الجديدة

تمهيـــــد:

المبحث الأول: حضور المؤثر الغربي في النقد الثقافي

المطلب الأول: صورة التماهي بالآخر

المطلب الثاني: الترجمة ونتاجاتها في ما بعد الكولونيالية

المطلب الثالث: الهيمنة الكولونيالية والاستشراق

المبحث الثاني: إشكالات تطبيق النقد الثقافي العربي

المطلب الأول: النقد الثقافي في مواجهة النقد الأدبي

المطلب الثاني: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة

المطلب الثالث: جماليات التحليل الثقافي للشعر

المطلب الرابع: التحليل الثقافي للسرد

تمهيـــــد:

لقد كان للمثاقفة بين الفكر العربي والغربي أثر واضح في التحولات النقدية والثقافية منذ زمن بعيد، ويعد النصف الثاني من القرن العشرين مرحلة الانفجار المعرفي وتوالي النظريات اللسانية والعلمية في الاكتشاف الواحدة بعد الأخرى، ولا يختلف اثنان في مصدر هذا الابداع بأنه يبدأ دائما في العالم الغربي ثم ينتقل إلى العالم العربي، لذلك تولدت إشكالية في النقد العربي تمثلت أولا في ثنائية التراث والحداثة، ويعني ذلك كيف نكيف جهاز الاستقبال العربي مع جهاز الارسال الغربي، مع المحافظة على اللغة العربية والهوية القومية، وقد ظلت هذه الفكرة في النقد العربي ترافق النظريات الغربية زمن الحداثة.

وبعد ظهور مرحلة جديدة اتسمت بتفكيك المركزيات والدعوة إلى ذوبان الهويات، والتعامل مع النص وإلغاء مؤلفه، مع التشظي المعرفي والثقافي والانفتاح على جميع الطبقات المجتمعية، وأطلق النقاد على هذه الفترة اسم "ما بعد الحداثة"، ذلك لأن الأبحاث التقليدية أصبحت لا تفي بالغرض مع ظهور الوسائط الحديثة في مجال التواصل كالتلفزيون والقنوات الفضائية والأنترنت وما إلى ذلك.

وهذه التحولات الثقافية والحضارية جعلت العقل الغربي يعيد تفكيره في بناء الدرس النقدي، فتجاوز الجوانب الجمالية للنص التي تمثل البؤرة المحورية عند البنيويين الذين فجروا منبع النظريات اللسانية التي ظهرت فيما بعد، وحاول العقل الغربي أن يهتم بما هو ثقافي، وهدفه أن يوسع مجال النقد ليشمل ثقافة المجتمع، وقد لقيت هذه النظرة النقدية قبولا في الثقافة الغربية، وإن "فنسنت ليتش" هو أول من طرح هذه الفكرة النقدية، ثم انتقلت إلى العالم العربي في المرحلة التي تكاد تتسم بتماهي الثقافة العربية في الثقافة الغربية، وكسرت الحواجز الثقافية وجعلت العالم أشبه ما يكون بالقرية الواحدة.

المبحث الأول: حضور المؤثر الغربي في النقد الثقافي

المطلب الأول: صورة التماهي بالآخر

1/ محمد عبد المطلب:

يؤكد محمد عبد المطلب في مقال نشره في مجلة "الفيصل" أن العرب نقلة لا مبتكرون، وهذه المقولة تقودنا إلى أن النقد العربي الحداثي والمعاصر هو صورة تجسد حضور المؤثر الغربي بطريقة مباشرة في الكتابة العربية، ذلك أن "تحولات الواقع الثقافي العربي ما هي إلا صدى لتحولات الثقافة الغربية، لكن –بالضرورة– هناك مفارقة بين التحولات التي تجري في الواقع العربي، والتحولات التي تجري في الغرب، ذلك أن تحولات الغرب رد فعل للتحول الحضاري الثقافي، بينما التحولات العربية مجرد نقل لتحولات الغرب".[1]

ويرى محمد عبد المطلب أن الزمن الحاضر يختلف عن الزمن الماضي، باعتبار أن الزمن الحاضر يتسم بالسرعة الهائلة، لذلك فإن تحديد مراحل النقد الأدبي من الحداثة إلى اليوم هو تحديد تقريبي لأن المراحل تتداخل فيما بينها وكل مرحلة يمكن اعتبارها ارهاصا لميلاد المرحلة القادمة، وقد أصبحت الاكتشافات لا يقدر زمنها بالساعات وحتى الساعة الواحدة، بل أصبح العقل المعاصر ينتظر الجديد من دقيقة إلى أخرى، ومن ثم "فإن الفواصل الزمنية التي ارتبطت بها (الحداثة، وما بعد الحداثة، وما بعد بعد الحداثة) تكون فواصل تقديرية، لا تخضع للحسم الرقمي، وما جد في (بعد ما بعد الحدثة) كان في زمن التسعينيات من القرن الماضي".[2]

---

[1] محمد عبد المطلب: "مناهج الحداثة والتراث العربي، العرب نقلة لا مبتكرون"، مجلة الفيصل، عدد مايو 2016، الرياض، المملكة العربية السعودية.

[2] المرجع نفسه.

ويضيف محمد عبد المطلب أن سرعة الزمن تفوق قدرة الابتكار، وهو ما جعل المفكر الحاضر يتجاوز كل نظرية جديدة حين اكتشافها وظهورها، ولهذه السرعة الهائلة ارتباط بما كتبه "رولان بارت" حين أطلق مصطلح "درجة الصفر في الكتابة"، وهو مصطلح لا يدعو إلى كتابة جديدة مغايرة للنظام المعرفي الذي ألفه الإنسان الناقد منذ زمن طويل، ويمكن أن نقول "إن الزمن فيها –أي ما بعد بعد الحداثة– أصبح زمن السرعة التي تكاد لا تدرك؛ إذا أصبحت السرعة تفوق قدرة الإبداع والنقد على الملاحقة (فالثانية) أصبحت الوحدة الزمنية التي يقاس بها الوجود، بل إن الزمن دخل فيما يسمى (الفيمتو ثانية) وهو ما أعجز الإنسان عن ملاحقة التحولات والمواقف والتقنيات والآلات، وكل ما استوعبه أصبح من ذاكرة الماضي، وإن عليه أن ينظر ما تأتي به (الثانية) القادمة فهو في حالة انتظار وترقب لا يتوقف".[1]

ومن هذا المنطلق فإن تسارع التحولات التي رافقت مرحلة ما بعد بعد الحداثة جعلت التفكير النقدي العربي يتبنى المشروع الغربي إلى حد التماهي والذوبان، ووصل هذا التداخل إلى كسر الحواجز الفكرية والثقافية بين الأعراف والتقاليد والهويات والقوميات، فأدى ذلك إلى ذوبان عدة ثنائيات كما يضيف محمد عبد المطلب ويحسن أن نوردها كما جاءت في مقاله[2]:

1/ ثنائية الإنسان والحيوان: يشير محمد عبد المطلب في ذوبان هذه الثنائية إلى ظهور الأصوات التي تكاد تسوي حقوق الإنسان بحقوق الحيوان ثم اجتمعت على مسمى واحد هو الحفاظ على حقوق الكائنات الحية.

---

[1] محمد عبد المطلب: "مناهج الحداثة والتراث العربي"، مجلة الفيصل.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

2/ ثنائية الإنسان والآلة: لقد تم ذوبان الإنسان الطبيعي في الإنسان الآلي، وتحقق كسر الحاجز بين هذه الثنائية حينما أصبح الإنسان الآلي يقوم بأعمال عقلية وجسدية تفوق أحيانا ما يقوم به الإنسان الطبيعي.

3/ ثنائية الطبيعي وهيمنة المكننة: تماهى عقل الإنسان الطبيعي وذاب في المخترع الصناعي، إذ أصبح لكل شيء طبيعي ما يقابله مما هو صناعي من حيث: الأعضاء البشرية، والجمال والرشاقة، والمطر،...، والعقول الآلية الحاسبة والمفكرة بقدرتها التخزينية الهائلة.

لقد أدى لذوبان هذه الثنائيات أثر واضح في الثقافة العربية وتعدى ذلك إلى الخطاب النقدي، فراح النقاد العرب يغترفون من الاتجاهات النقدية الغربية، ونقل الخطاب العربي من اللغة المنطوقة والمكتوبة إلى الحداثة الرقمية، وهم في كل ذلك تابعون لا متبوعون ومقلدون لا مجتهدون ولا مبتكرون.

ومن صور التماهي في ثقافة الآخر، إعجاب النقاد العرب بالمناهج النقدية الغربية، ويقوم محمد عبد المطلب بطرح مصطلح جديد في ختام مقاله حينما تناول الحديث عن النقد الثقافي الذي اعتبره آخر مناهج الحداثة، واعتبر محمد عبد المطلب هذا المنهج يتكئ على ركيزتين أساسيتين هما:

أ- **النسق:** مجاله داخل النص.

ب- السياق: مجاله خارج النص.

واقترح تعديلا لمصطلح النقد الثقافي بنقله إلى القراءة الثقافية، ذلك أن النقد يقوم بالبحث عن الجوانب الجمالية في النص، ثم يصدر الأحكام بالجودة والرداءة، أما القراءة فهي تعتمد على التحليل والتأويل والتفسير، وليس من شأنها إصدار الأحكام على قيمة الثقافة التي كثيرا ما تجانب هذه الأحكام النقدية الصواب في ذلك.

2- علي صديقي:

يقوم "علي صديقي" بنشر مقال في مجلة عالم الفكر التي تصدر عن دولة الكويت، ويضمن مقاله هذا الحديث عن حالة النقد العربي المعاصر وعلاقته بالمناهج الغربية، ذلك أن النقاد العرب يكادون يجمعون على أن النقد العربي رغم ما قدمه من نشاط فكري واجتماعي فإنه يعاني من أزمات تتخبطه من داخله وخارجه، ولم يستطع أن يحقق استقلاليته في المرجعية الفكرية وإثبات الذات والهوية، ويضيف علي صديقي بأن هذا الإجماع المذكور لم يسلم أتباعه من أن ينقسموا إلى قسمين تجاه المناهج النقدية التي تفد إلى النقد العربي من العالم الغربي.

أ- **الفريق الأول:** يرى أن الإعجاب المطلق بالنظريات الغربية وأخذ مفاهيمها من غير استيعاب تام وهضم لها، وكذلك إشكالية التسارع الزمني بين ظهور هذه النظريات هو ما سبب الاضطراب والأزمة التي يعرفها النقد العربي منذ عقود.

ب- **الفريق الثاني:** يرى أن الأزمة التي يعيشها النقد العربي، تعود أسبابها إلى تبني النظريات النقدية الغربية بشكل مطلق، والإعجاب بها إلى حد التماهي، وأخذها على أنها معارف (علمية) و(عالمية) و(مطلقة)، وذلك يؤدي حتما إلى الاعتقاد بأن هذه النظريات أصبحت تؤخذ على أنها مسلمات حتمية من غير الرجوع إلى معرفة خلفياتها الفلسفية.

ويضيف علي صديقي بأنه يهدف إلى إبراز صورة التماهي للنقد العربي بالمناهج الغربية المعاصرة وانحيازه الكلي إليها، ذلك أن "هدف هذا البحث هو الكشف عن تحيز النقد العربي المعاصر الكلي إلى النموذج الحضاري الغربي الذي يعد أهم أشكال التحيز حضورا وأكثرها شيوعا في الثقافة العربية المعاصرة بشكل عام، وفي النقد العربي بشكل خاص".[1]

[1] علي صديقي: "المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر"، مجلة عالم الفكر، العدد04، المجلد 41، أفريل- مايو، الكويت، 2013.

ويرجع علي صديقي أزمة النقد العربي إلى أن كثيرا من النقاد العرب المعاصرين ينظرون إلى النموذج النقدي والحضاري الغربي وما ينتجه من مفاهيم وعلوم وتقنيات على أنها كونية وإنسانية وعالمية، ثم ينطلق من هذه المحاور الثلاثة في عمله الإجرائي بطريقة جدلية مقارنة، تنطلق من الكشف عن المسلمة الفكرية التي رسخت في ذهن النقد العربي، ثم يقوم بمناقشتها وتفنيد الشبه عنها.

فينطلق أولا من تحديد مفهوم الكونية، حيث يعود إلى المناطقة والفلاسفة في حديثهم عن الكونية التي تعني الكلية، وأشار إلى أن هذا المصطلح يحتمل معنيين مختلفين:

أ- **الكلية:** هذه الخاصية أشار إليها رواد المنهج البنيوي، وهي تعني عندهم أن دلالة النص تظهر من البناء الكلي للنص وتعني أيضا الشمولية، وقد ذهب علي صديقي لبيان مفهوم هذا المصطلح إلى المعجم الفلسفي "والكلي عند المنطقيين هو الشامل لجميع الأفراد الداخلين في صنف معين، أو هو المفهوم الذي لا يمنع تصوره من أن يشترك فيه كثيرون"[1]، ويجري مقابلة بين الكلي ونقيضه، فيشير إلى أن الكلي يقابله الجزئي، ويعرفه جميل صليبا "الجزئي هو المنسوب إلى الجزء... وهو كون المفهوم بحيث يمنع تصوره من وقوع الشركة فيه.. ومنه الجواهر الجزئية (عند ليبنيز) وهي آحاد يؤثر بعضها في بعض، ويمنع تصورها من وقوع الشركة فيها".[2]

ومن هنا فإن علي صديقي يربط بين هذه الخاصية في المناهج الغربية بالفلسفة اليونانية، وذلك يوحي بأن الخلفية الفلسفية لهذه المناهج تعود إلى إحياء التراث اليوناني، فاليونانيون بنوا معارفهم على مبدأ "الكلية" لتعم جميع الناس، ودعموا مبدأهم هذا بثنائية (وحدة الإنسان) و(وحدة العقل).

---

[1] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ج2، ص238.

[2] المرجع نفسه، ج1، ص400-401.

ب- العالميـة: وأمـا المعنـى الثـاني للكونيـة -يضـيف علـي صـديقي- فإنـه يعنـي العالميـة، والعالمية هي ضد المحلية، ومن ثم فإنهم يطلقون معنى العالمية في الكتابة النقدية ويقصدون بها من بداية النهضة الأوروبية إلى القرن الواحد والعشرين، ثم يشير علي صديقي إلى صورة التماهي بالآخر في هذه الخاصية، وذلك أن جميع ما تأتي به النظريات الغربية من مفاهيم وقيم ومناهج يصدق عليها مفهوم الكونية في نظر من قاموا بالإبداع، وأيضا في نظر كثير من النقاد العرب الذين ينظرون إلى هذه النظريات بنظرة الكونية والعالمية والشمولية لجميع أجناس البشر في مختلف أنحاء العالم.

ويواصل علي صديقي في تحليل مصطلح الكونية، وقال بأن هذا المصطلح يرد كثيرا في النقد العربي المعاصر، حيث يشير النقاد إلى أن النقد الغربي نقدا متجانسا ومتكاملا وعالميا حتى أصبح ينعت بكل أوصاف الكمال، وأن غيره هو المتصف بالنقص والنسبية إلا إذا وصف النقد الغربي أحدا من النقاد الذين هم خارجه بصفة الكمال والقبول، ويستدل على ذلك بأقوال محمد عابد الجابري ومحمد غنيمي هلال وعباس الجراري.

ثم يذهب إلى سعيد يقطين ويستشهد بكلامه الدال على التماهي بثقافة الآخر، وأن الآخر يمثل الثقافة الكونية والإنسانية بينما الثقافة العربية بعيدة عن الثقافة الإنسانية "ويرى سعيد يقطين أن فكر فرنسا خلال فترة الستينيات أصبح فكرا "كونيا"، ولذلك فلا حاجة إلى الحديث عن سياق أوروبي متميز عن غيره من السياقات، لأن الممارسة النقدية الفرنسية ممارسة (إنسانية) ولا يمكن البقاء خارجها"[1]، وينتقل علي صديقي إلى الناقد محمد مفتاح الذي دعا في مدخل كتابه (دينامية النص) إلى قراءة الخلفيات الفلسفية والإبستمولوجية للنظريات الغربية "حتى يتسنى للقارئ أن يقبل على بينة، أو يرفض على بينة... ومن ثم

[1] علي صديقي: "المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر"، ص118.

نجد من يعتقد أن بين تلك النظريات حدودا فاصلة لا يمكن اجتيازها، وأن لها قداسة لا تداس حرمتها، وحصانة لا ينتهك حماها، وشمولية لا تبقي باقية، ولا تذر لقائل ما يقول".[1]

ويستطرد علي صديقي في آراء محمد مفتاح النقدية، والتي سعى من خلالها إلى إرساء الأسس التي تتصف بالشمولية لدراسة النص، ويقوم باستيرادها من الثقافة الغربية، ومن ثم فإنه يقدم نقدا لمشروع محمد مفتاح ويعتبره معجبا إلى حد التماهي في ثقافة الآخر، ذلك لأنه ذهب "إلى نفي صفة الإبداع كليا عن هذه الثقافة –أي العربية–، الأمر الذي يحتم علينا في نظره التبعية الجبرية للآخر... فلا يبقى أمام إنسان العالم الثالث إلا استيراد تلك المبادئ العامة الإنسانية التي لم ينتجها العالم الثالث".[2]

ويتناول علي صديقي قضية التماهي مع الآخر ويرجع أسبابها إلى ممارسة النموذج الغربي لسياسة فرض الذات وإقصاء الآخر، عن طريق فرض ثقافته على الثقافات الأخرى، وبفعل الانتصارات المعرفية والمادية التي حققها، ومن جهة أخرى فإن الثقافة العربية تعاملت مع نظيرتها الغربية تعاملا سلبيا حتى صارت فكرة العالمية للثقافة الغربية تستوطن نسيج الثقافة العربية المعاصرة.

3- سعد البازعي وميجان الرويلي:

تحدث "سعد البازعي" في كتابه "قلق المعرفة" عن ما قام به العقل العربي من فتح جسور التواصل مع الغرب والتفاعل معه، وعبر عن ذلك بـ: التنوير العربي: نوافذ إلى ماذا؟

افتتح البازعي مقاله بثلاثة أسطر شعرية للشاعر اللبناني "جوزيف حرب":

فتحت في الجدار نافذة

لا كي أرى ما قد ترى عيني من الشرفة

بل كي أرى الغرفة

---

[1] علي صديقي: "المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر"، ص119.

[2] المرجع نفسه، ص119.

وأخذ البازعي يفسر الحركة التنويرية لدى العقل العربي انطلاقا من هذه المقطوعة الشرعية، ذلك لأن العقل العربي أصابه نوع من الانكماش على ذاتيته فوقف في دائرة مظلمة جعلته يفتش عن النور ليخرج منها، فلم يجد حلا لذلك إلا بالانفتاح على الفكر الغربي، فقام بفتح نافذة لا ليرى ما كان خارجا عن الثقافة العربية، ولكن لينير ثقافته العربية انطلاقا من ذاتيتها ومن داخلها.

ويأتي البازعي في هذا السياق بمثال عن رفاعة الطهطاوي وعلاقته بالآثار الفرعونية، وأن هذه الآثار يمكنها أن تطل من ثلاث نوافذ، كل واحدة منها يمكن أن نقرأها في سياق معين، وبذلك يمكن أن تحدث تفاعلا بين الثقافات الثلاث: الثقافة العربية والثقافة الفرنسية من جهة، وعلاقة الثقافتين بالآثار الفرعونية من جهة أخرى.

ويكشف البازعي عن التفاعل بين الثقافة العربية مع الثقافة الغربية، والفرنسية على وجه الخصوص، ذلك أن الثقافة العربية تفاعلت في تنويرها مع عصر الأنوار الفرنسي بشكل خاص، فإننا "حين ننظر الآن إلى تلك المرحلة وما آلت إليه في الثقافة العربية لم نكتشف الظاهرة الأوروبية أو الغربية المدعوة بعصر التنوير أو الأنوار بقدر ما نكتشف الثقافة العربية نفسها، ستكشف لنا تلك المرحلة ليس ما ترى العين خارج الشرفة بقدر ما تكشف لنا الغرفة نفسها منطلق النظر ومخبأ الرؤية والفكر".[1]

ويذكر البازعي صورة من التفاعل بين الفكر العربي والفكر الغربي إلى حد التماهي بين الأنا والآخر، إما عن وعي أو بغير وعي، وذلك أدى إلى نتيجتين، تتمثل إحداهما في قراءة الإرث الأوروبي على عجل ومن غير عمق فهم، وأما النتيجة الثانية هي تهميش الوجوه غير المناسبة في الثقافة المتأثرة بالآخر، وهذه الصورة في حقيقتها ترسم في مخيال القارئ مدى التأثر بالثقافة الغربية في عصر التنوير العربي في مجال الفكر والثقافة والأدب،

[1] سعد البازعي: قلق المعرفة، إشكاليات فكرية وثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص142.

ذلك أن كثيرا من المفكرين العرب اتجهوا "إلى التنوير الأوروبي وفي ذهنهم حاجات محلية ملحة هي نقل مبادئ التنوير إلى بيئتهم العربية، وبأي ثمن في كثير من الأحيان".[1]

وحينما نقوم بضم الناقد ميجان الرويلي إلى زميله سعد البازعي، فإننا نجدهما يشتركان في هذه النظرة، وذلك حينما قاما بتحليل مصطلح العالمية في كتابهما المشترك "دليل الناقد الأدبي"، حيث ذهبا إلى أن مفهوم العالمية تعددت دلالاته واستعمالاته في العديد من الثقافات عبر العصور، ونحن لا يهمنا تتبع دلالات المصطلح، فذاك ليس من صميم بحثنا، وإنما الذي يعنينا في هذا الصدد هو كشف القناع عن مفهوم العالمية في الثقافة العربية المعاصرة، لنثبت صورة التماهي في الثقافة العربية بالثقافة الغربية.

ومن الواضح أن الفكر العربي ينظر إلى ثقافة الآخر بعين الإجلال والإكبار، ذلك أن الترجمة من العربية إلى الإنجليزية تكاد تكون صفر من المائة، أما الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ولغات أخرى من لغات العالم فإنها تحتل نطاقا واسعا لا يمكن حصره بالضبط، ومن ثم فإن العالمية في الثقافة العربية تعني النصوص المكتوبة بغير اللغة العربية وبالتحديد بلغة البيئة الأوروبية والأمريكية، وهذا ما أشار إليه سعد البازعي وميجان الرويلي في تحديدهما لمفهوم العالمية في الثقافة العربية.

وهذا التصور شائع في الفكر العربي، سواء ما تعلق بالثقافة والأدب والنقد، أم تعلق بمجالات الصناعة المادية والتكنولوجية، والعالمية في المفهوم العربي لا تختلف كثيرا عن المفهوم الغربي "فالأدب العالمي في العالم العربي هو بالدرجة الأولى الأدب الغربي، والأديب العالمي هو غالبا الأديب الذي اعترف به الغرب، وينسحب مثل ذلك على المذاهب النقدية والأدبية، فشرط العالمية مرتبط بأصلها الغربي".[2]

---

[1] سعد البازعي: قلق المعرفة، إشكاليات فكرية وثقافية، ص 147.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد العربي، ص189

ويقوم الناقدان بعرض نماذج من أدب النهضة العربية، والتي تثبت أن الثقافة العالمية هي ما كتب باللغة الأوروبية، فيبدءان بمحمد مندور الذي صرح بعد عودته من أوروبا أنه يفكر في كتابة جديدة تلحق الأدب العربي بالآداب العالمية "قاصدا بوضوح الآداب الغربية، الأوروبية تحديدا".[1]

وبعد محمد مندور ينتقلان إلى محمد غنيمي هلال الذي اشتغل بالأدب المقارن ويعد رائدا للدراسات العربية في هذا الباب، حيث يقوم الناقدان بعرض وجهة نظر محمد غنيمي هلال فيما يتعلق بمفهوم العالمية، وأنها تعني عنده ما كتب باللغة الغربية تحديدا، ذلك "أن العالمية تعني الانفتاح على اللغات والآداب الأخرى: (عالمية الأدب معناها خروجه عن نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى)، لكن سرعان ما يتضح أن هذه الأخروية لا تشمل آدابا آسيوية أو إفريقية مثلا، وإنما تتحدد بالآداب الغربية، أو الأدب الغربي كما يشير هلال في موضع آخر".[2]

ويؤكد الناقدان أن هذه النظرة التي تلحق مفهوم العالمية في العالم العربي الحديث قد انتشرت في كثير من الكتابات النقدية، بحيث يصعب على الناقد حصرها، ويشير الناقدان إلى "الشعر العالمي" و"النقد العالمي" عند الناقد السوري "محي الدين صبحي"، حيث إن النقد العالمي عند هذا الأخير هو النقد الأوروبي "وذلك في معرض تأكيده على أن أطروحته في دراسة "الرؤيا" غير مسبوقة "لأول مرة في النقد العالمي كله يتم تحويل مفهوم الرؤيا" الغامض والمضطرب... إلى منهج نقدي".[3]

وما يؤكد صورة التماهي بالآخر أن النقاد العرب يأخذون الأفكار الفلسفية والنقدية التي تظهر عند الغرب كأنها حقائق كلية ومسلمات بديهية لا يمكن مناقشتها ولا تقديم نقد

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد العربي، ص 189.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص190.

علمي لها، بينما هذه الأفكار الغربية تعرف اختلافا كبيرا بين النقاد الغربيين في بيئتهم الجغرافية والثقافية.

وإننا حينما نتأمل المقال الذي كتبه على صديقي والذي تحدث الباحث عنه في النقطة السابقة نجده يتطابق تطابقا شبه كلي مع ما ذهب إليه ميجان الرويلي وسعد البازعي خاصة عند تناولهم لمفهوم العالمية في النقد العربي المعاصر.

وبناء على ما سبق فإن الثقافة العربية تأثرت بالثقافة الغربية تأثر إعجاب، ووصل ذلك إلى حد التماهي والذوبان في ثقافة الآخر، ووقف النقد العربي موقفا مضطربا في تحديد هويته وتثبيت مركزيته أمام طغيان المركزية الغربية على الثقافات العالمية.

ولاشك أن تحديات القرن الواحد والعشرين ستفرض تغيرات ثقافية في العالمين العربي والغربي، ومن ثم فإنه ستظهر ثقافات كانت مهشمة، وستتشتت ثقافات مهيمنة ومركزية فرضت نفسها عبر وسائط تواصلية مختلفة، كما يؤكد ذلك "إدجار موران" في كتابه تحديات القرن الواحد والعشرين.

المطلب الثاني: الترجمة ونتاجاتها في ما بعد الكولونيالية

إن كلمة "كولونيالية" توحي بمعاني التسلط والقهر والاستبداد، ولقد عرفت دول العالم الثالث فترة دامت طويلا اكتنفتها غيوم الاستبداد والتسلط على الشعوب المستضعفة، ولم تكن الجزائر بعيدة عن هذه الأحداث، فكان لهذه الأحداث تأثيرات في حياة الشعوب المستضعفة، فظهرت الكتابة التي تدعو إلى التحرر من التسلط الكولونيالي، وقد دام هذا السجال بين ثنائية الأنا المستضعفة والآخر المستبد المتسلط إلى ما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، فدخل العالم في مرحلة جديدة انقسم فيها إلى قطبين: أحدهما غربي رأس مالي تمثله الولايات المتحدة الأمريكية، والآخر شرقي إشتراكي بقيادة الإتحاد السوفياتي، وقد أطلق النقاد والمحللون على هذه المرحلة تسمية الحرب الباردة.

ولقد تم في هذه المرحلة التي تلت نهاية الحرب العالمية الثانية تصفية الاستعمار تدريجيا من دول العالم الثالث، ولقد كان لهذا العمل أثر واضح في تغير الكتابة الأدبية والنقدية، وأطلق النقاد على هذه المرحلة تسمية ما بعد الكولونيالية.

ومما يميز هذه المرحلة عن غيرها ظهور بوادر الترجمة للعلوم والمعارف من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وقد كانت البداية محتشمة منذ السبعينيات من القرن العشرين، وعدّ كثير من المشتغلين بالعلم الترجمة أمرا ثانويا وبعيدا عن الحقل العلمي والمجال المعرفي، ولما جاء العقد التاسع من القرن الماضي تزايد الاهتمام بنظرية الترجمة وتطبيقها للانفتاح على مختلف العلوم التي يكتشفها العالم الآخر، وبعد ذلك صار الاهتمام بعلم الترجمة واضحا، فخصصت له الجامعات فروعا خاصة به، واعتبرها النقاد في الزمن المعاصر من أمهات العلوم، كما اعتبروها أيضا فرعا من فروع علم اللغة، فأصبحت اليوم مجالا معرفيا لتحقيق التواصل بين مختلف ثقافات الشعوب.

ولمزيد من الإيضاح لنتاج الترجمة نقوم بعرض بعض الدراسات المنجزة خلال فترة ما بعد الاستعمار، وفيما يأتي تفصيل ذلك:

1- فؤاد عبد المطلب*:

يقوم فؤاد عبد المطلب بترجمة كتاب في نظرية الترجمة لسوزان باسنت وهي باحثة إنجليزية تخصصت في نظرية الترجمة والأدب المقارن، حيث يقوم فؤاد عبد المطلب بالكشف عن أغوار نظرية الترجمة تاريخيا، والذي يهمنا في هذا الصدد هو ما تناوله في ترجمته هذه عن فترة ما بعد الكولونيالية، ذلك لأنه تناول موضوع الترجمة أثناء فترة الاستعمار وأشار إلى أن الترجمة حينها تصب في قالب الهيمنة المركزية، باعتبار لغة المستعمر هي المركز المهيمن ولغة المستعمر لغة ثانوية مهمشة.

* أستاذ الأدب الإنجليزي والأمريكي والعالمي في جامعة جرش بالأردن.

ويواصل فؤاد عبد المطلب حديثه في ترجمته هذه ليصل إلى فترة الستينات من القرن العشرين، ويؤكد أن الترجمة في هذه المرحلة عرفت تحولا ملحوظا في مسارها، ذلك لأنها تأثرت بالاتجاهات النقدية التي ظهرت مع الشكلانية الروسية وحلقة براغ اللغوية، واعتبر هذا التوجه النقدي الجديد في النصف الثاني من القرن العشرين قد أسس لنظرية جديدة في الترجمة، وذلك لأن "عمل فولوشينوف في الماركسية والفلسفة، وعمل مكاروفسكي عن السميائية في الفن، وعمل جاكوبسون وبروتشازكا وليفي في الترجمة، كلها أسست معايير جديدة في التأسيس لنظرية في الترجمة، وأظهرت أن الترجمة –بعيدا عن كونها حرفة هواة يمكن أن يقوم بها أي شخص ذو معرفة بسيطة بلغة أخرى– هي كما يراها راندولف كويرك "أحد أصعب المهمات التي قد يأخذها كاتب على عاتقه".[1]

ويقوم فؤاد عبد المطلب بعرض أنواع الترجمة التي تعرضت لها مؤلفة الكتاب وفق تقسيم رومان جاكوبسون، بالتمييز بين ثلاثة أنواع للترجمة:

أ– الترجمة ضمن اللغة الواحدة، أو إعادة صياغة الكلمات (وهي تفسير الإشارات اللفظية بواسطة إشارات أخرى في اللغة نفسها).

ب– الترجمة بين لغتين مختلفتين أو الترجمة الصرفة (وهي تفسير الإشارات اللفظية باستخدام إشارات لغة أخرى).

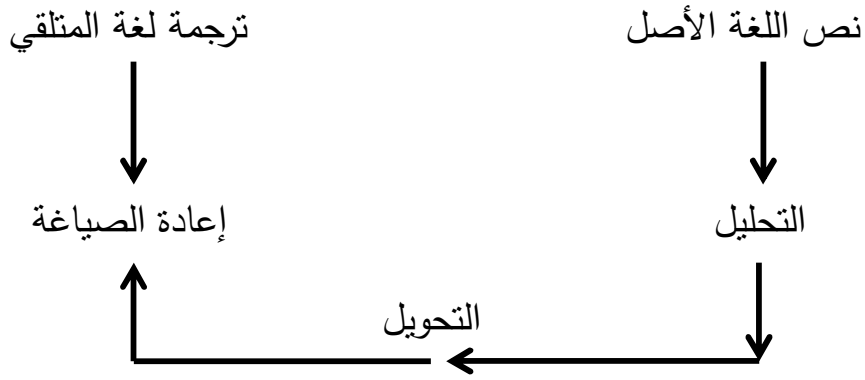
ج– ترجمة سمياء نصين أو التحويل (وهي تفسير الإشارات اللفظية بواسطة إشارات نظم إشارات غير لفظية).

ويضيف فؤاد عبد المطلب في ترجمته للكتاب أن رومان جاكوبسون تحدث عن التكافؤ بين اللغة المترجمة واللغة الهدف، وخلص إلى أن الترجمة هي عمل إبداعي وتقريبي

[1] سوزان باسنت: دراسات الترجمة، ترجمة فؤاد عبد المطلب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2012، ص29–30.

في آن واحد، ويستحيل على الإطلاق أن يتحقق التكافؤ بين اللغتين، ذلك أن "الترجمة هي مجرد تفسير ملائم لوحدة ترميز غريبة وأن وجود مكافئ هو أمر مستحيل".[1]

ولذلك فإنه يسوق الخطاطة اللغوية في فك الترميز وإعادته أثناء القيام بعملية الترجمة، وهي كما يأتي:



ويطرح فؤاد عبد المطلب قضية عدم إمكانية الترجمة، حيث إن مؤلفة الكتاب قامت بتحليل ثنائية اللغة والثقافة، وانطلقت من النظرة السميائية، وبالتالي فإن الترجمة اللغوية لبعض الجمل لا تستقيم دلالتها في اللغة الهدف، ذلك أن "عدم إمكانية الترجمة من الناحية اللغوية تعود إلى الاختلاف بين اللغة الأصل واللغة الهدف، بينما تعود عدم إمكانية الترجمة من الناحية الثقافية إلى عدم وجود حالة وظيفية تتعلق بالموضوع المترجم في ثقافة اللغة الهدف مقابل نص اللغة الأصل".[2]

فالثقافة إذا، لها علاقة مباشرة في عملية الترجمة، فقد تكون اللغة التي تتألف منها الجملة في ثقافة ما تختلف تماما مع ثقافة اللغة الثانية، ومن هنا فإن الترجمة تتجاوز النقل اللغوي الحرفي للكلمات لتكون عملا إبداعيا يقوم به المترجم، ومن الضروري أن يكون هذا الأخير ذا كفاءة لغوية بين اللغة الأولى والثانية، بالإضافة إلى تكوين فكرة أو تصور عام

---

[1] سوزان باسنت: دراسات الترجمة، ترجمة فؤاد عبد المطلب، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص59.

على السياق الثقافي للغة الهدف لأنه يقوم بنقل الدلالة المطابقة أو المقاربة من اللغة الأولى إلى اللغة الثانية.

وينتقل فؤاد عبد المطلب في ترجمته من التنظير للترجمة وشروطها إلى حقل الترجمة للنصوص الأدبية، ويعرض في الكتابة نماذج مترجمة كما قامت بذلك مؤلفة الكتاب، فيبدأ بالترجمة للنصوص الأدبية، ثم يقسمها إلى نصوص شعرية ونثرية، وأخرى مسرحية، ومن ثم فإن الكتاب المترجم يقوم بعرض هذه النصوص بطريقة تطبيقية على نماذج من الشعر، وذلك بتتبع الترجمة للكلمات ثم القافية ثم الوزن، وبعدها النثر، ثم النصوص المسرحية بعرض بعض النماذج من المسرحيات.

ويخلص الكتاب إلى ضرورة الاهتمام بدراسات الترجمة لحل كثير من المشكلات التي تظهر في الحقول المعرفية، وأنه أصبح من الضروري تجاوز الترجمة الحرفية بين اللغات مع الأخذ بعين الاعتبار للسياقات الثقافية خاصة مع هذا التقدم الهائل والمتسارع الذي حدث في البحوث الترجمية سواء من الناحية النظرية أم من ناحية التطبيق.

وعليه، فإن العمل الذي قام به فؤاد عبد المطلب هو عمل ذو أهمية كبيرة، يهدف إلى نقل الدراسات الترجمية من اللغة الأوروبية إلى اللغة العربية، وهو ما يجعل العقل العربي يضيف إلى ذاكرته معارف تجعله يقوم على التوسع الفكري والمعرفي والثقافي، ثم إن عمل هذا الكتاب يقوم على المنهج السميائي انطلاقا من أفكار ديسوسير ثم ياكوبسون،... فاعتبر عملية الترجمة عملية تواصلية بين المرسل والمتلقي، وهذه العملية مليئة بالإشارات والعلامات اللغوية ذات العملية المعقدة.

2- ثائر ديب:

علاقة الترجمة بالأمبراطورية:

قام ثائر ديب بترجمة كتاب "الترجمة والأمبراطورية" لدوغلاس روبنسون، وهو كتاب اهتم بالحديث عن تاريخ الأمبراطوريات التي قامت على مبدأ التسلط والتوسع من القوى الاستعمارية المهيمنة على الشعوب المستضعفة، مع إبراز نوع العلاقة بين الترجمة والأمبراطورية.

يقوم ثائر ديب بعرض العلاقة بين الترجمة والأمبراطورية، فيفتتح المقال بالتساؤل عن هذه العلاقة، لأن المعنى الظاهر يستبعد العلاقة بين المصطلحين، إذ إن الترجمة تقترن في الغالب بالمعنى، والتكافؤ، والسداد، والتقنية، كما يوضح ثائر ديب في عمله هذا، وهذه المصطلحات تعنى بأمرين:

- تقنية محض (تعنى بالكيفية).
- تقويمية (تعنى بالجودة).

وتعود الترجمة التي أعقبت مرحلة الكولونيالية إلى مجال غير مجال الأدب كما يوضح ذلك ثائر ديب في هذا الكتاب، إنه مجال "الأنثروبولوجيا، والإثنوغرافيا والتاريخ الكولونيالي؛ أعني دراسات الترجمة ما بعد الكولونيالية، أو دراسة الترجمة في علاقتها بالأمبراطورية"[1]، ومن ثم فإن الترجمة المتعلقة بالكولونيالية أتت من طرف مؤرخين وعلماء علم الاجتماع الذين اهتموا بحوار الحضارات وصدام الثقافات، وقاموا بالاشتغال بمشكلات اللغة والتواصل بين العالم الأول الكولونيالي المهيمن وبين السكان المحليين في العالم الثالث.

---

[1] دوغلاس روبنسون: الترجمة والأمبراطورية، نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2005، ص08.

ويلتقي دوغلاس روبنسون مع سوزان باسنت في ثنائية اللغة والثقافة في عملية الترجمة، لأن الهدف الأساس لهذه العملية هو نقل الثقافات عبر القناة اللغوية بالرغم من أن الاختلاف بين اللغات يؤدي إلى إشكالات في النظام التداولي بين هذه اللغات.

وهذا لا يستبعد أن تقتحم الثقافة النظام اللغوي، فتتم الترجمة من المنطلقات السياقية لثقافة اللغة الثانية (الهدف)، خاصة وأن الترجمة في ما بعد الكولونيالية توسعت لتشمل الفضاءات الثقافية والاجتماعية والسياسية، ذلك "أن الدراسات ما بعد الكولونيالية التي تتناول التواصل بين الثقافات قبل قيام الأمبراطورية وأثناءها وبعدها، هي في جوهرها أشكال من دراسات الترجمة ذات توجه ثقافي وسياسي".[1]

وهذا التوجه الثقافي للترجمة دفع الدراسات الحديثة إلى الاهتمام بالثقافة المحلية خاصة بعد ظهور توجه جديد في الكتابة الأنثروبولوجية ابتداء بمقالة "طلال أسد" التي عنونها بـ "الترجمة الثقافية"، ومقالة "لينهارت" "أنماط الفكر"، وكتاب "جون بيتي" "الثقافات الأخرى (1972)"، وكتاب "رودني نيدهام" "الإيمان واللغة والتجربة"، ومقالة "إرنيست جيلنر" "المفاهيم والمجتمع (1970)"، ويضيف ثائر ديب أن الكتب الثلاثة التي ظهرت عام 1986 والتي يمثلها: مقالة "طلال أسد" المذكورة، وكتاب "يوهانز فابيان" "اللغة والسلطة الكولونيالية"، وكتاب "جيمس سايجل""وحيدا في نظام جديد"، أعطت للترجمة صبغة جديدة فقامت بإحلال التفاعل بين الثقافة الأولى والثقافة المحلية، فبدل الترجمة الحرفية المعيارية التي ترتكز على النظرة الأحادية، أصبحت الترجمة قضية أساسية في كل تواصل وتفاعل اجتماعي سياسي بين العالمين الأول والثالث.

وقد كان الهدف من هذا النوع الجديد من الترجمة هو إحداث جسر التواصل بين المستعمر والمستعمر، ولا يتحقق ذلك إلا بإدخال عناصر الثقافة في اللغتين المترجمتين، ذلك لأن الترجمة في مرحلة الأمبراطورية والكولونيالية هي خادمة للاستعمار، ثم انتقلت فيما

[1] دوغلاس روبنسون: الترجمة والأمبراطورية، نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، ص09.

بعد الكولونيالية إلى أن تكون ضربا من ضروب النجاة من عدم التكافؤ الثقافي، ثم صارت بعد ذلك قناة لتصفية الاستعمار.

ولنقف على العلاقة بين الترجمة والأمبراطورية لابد أن نعرض مفهوم الأمبراطورية كما قدمه ثائر ديب: "الأمبراطورية هي نظام سياسي يقوم على السيطرة العسكرية والاقتصادية التي توسع من خلالها جماعة معينة سلطتها على كثير من الجماعات الأخرى وتعززها، وعادة ما تكون هذه الجماعة أمة تسيطر على كثير من الأمم الأخرى".[1]

وتقوم الإمبراطوريات على مبدأ التوسع الاقتصادي عن طريق السيطرة على الأراضي الجديدة، ويتحقق بذلك ببسط النفوذ السياسي والاقتصادي وتحقيق الأمن بنقل الصراع خارج الحدود الأولى للإمبراطورية، ويتولد عن ذلك حكم الثقافات الأقوى للثقافات الأضعف، فينشأ عن هذه الأخيرة تفاعل بين الثقافات وينتج عن هذا التفاعل أمران أحدهما سلبي، يقوم على تدمير الإمبراطوريات لثقافات وشعوب كاملة، والثاني إيجابي، يقوم على بث الثقافة الجديدة في وعي الشعوب المنحطة والمتخلفة.

وعلى هذا الأساس فإن ثائر ديب يحدد ميلاد الترجمة الأمبراطورية بين أواسط ثمانينيات القرن العشرين، ذلك لأن الغازين الاستعلائيين يحتاجون إلى اتخاذ رعايا من الشعوب المستعمرة ليقوموا بدور التواصل والتوسط بين الداخل والمدخول عليه، وغالبا ما تتم السيطرة على ولاءات المترجمين المدربين، بحيث يعملون على خدمة القوة الأمبراطورية نظرا لما يتلقونه من الدعم المادي والمعنوي من هذه القوة، ولا يقومون بتطوير ثقافة شعوبهم ولا يخدمون مصالحهم.

[1] دوغلاس روبنسون: الترجمة والأمبراطورية، نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، ص22.

البعد المفاهيمي لنظرية الترجمة الكولونيالية:

يؤكد ثائر ديب أن الترجمة عرفت توسعا في المفهوم وتجاوزت الترجمة الحرفية التقليدية في ثمانينات القرن العشرين، وقد ساهم في هذا التوسع مدارس مختلفة ذكر بعضا منها[1]:

أ- عمل جورج شتاينر (George steiner) التأويلي في كتابه "بعد بابل، 1975" حيث يتكئ بقوة على الرومانتيكيين وما بعد الرومانتيكيين الألمان من يوهان وولفجانج فون جوته إلى فالتر بنيامين ومارتن هيجر كما يستكشف الترجمة بوصفها عدوانا، وغزوا، وأسرا، وسلبا.

ب- جماعة دراسات الترجمة متعددة النظم أو الوصفية، ومن بين صفوفها إيتامار إيفن زوهار «Itamar iven zohar » (1979-1981) وجدعون توري«Toury Jadaon (1980-1981-1995) وأندريه لوفيفر «André Lefévre » (1992) الذين يستكشفون السياسات الكبرى الخاصة بالترجمة من حيث الأنظمة الثقافية والأدبية التي تترجم إليها نصوص بعينها.

ج- منظرو Skopos وHandlung، مثل هانز.ج.فيرمير«Hans Josef Vermeer» (1989) ويوستا هولز مانتاري «Justa hols-Manttari» (1984) الذين يتفحصون السياقات الاجتماعية ونشاطات الترجمة، أي الترجمة كما ينجزها أشخاص واقعيون في شبكة اجتماعية واقعية ولمقاصد وغايات معينة.

وهذه الدراسات تؤكد للقارئ أن المرحلة التي جاءت بعد الكولونيالية عرفت حركة كبيرة في العمل الترجمي، وأن الإبداع في الغالب يرتبط بالتعدد والاختلاف، فقد عرفت مرحلة ثمانينات القرن العشرين صراعا بين أمبراطوريتين، ومن ثم كان الإبداع في الترجمة أمرا واضحا، ولا أدل على ذلك من الدراسات التي عرضناها آنفا.

---

[1] دوغلاس روبنسون: الترجمة والأمبراطورية، ص26.

ماذا نعني بما بعد الكولونيالية؟:

يقدم ثائر ديب تحليلا شاملا لمصطلح "ما بعد الكولونيالية" إذ يمثل هذا المصطلح مرحلة نهاية الأمبراطوريات الأوروبية من العقد الخامس إلى العقد السابع من القرن العشرين، وقد مثلت ما بعد الكولونيالية مرحلة حاسمة في تاريخ الثقافة الإنسانية المعاصرة، فظهرت توجهات الهيمنة الأمبراطورية، ومن ثم لم يعد الخطاب الأدبي محصورا في كشف جماليات النصوص، ولم تعد الترجمة نقلا حرفيا من اللغة الأولى إلى اللغة الثانية، ولم تعد الدراسة الأدبية بعيدة عن ميدان الثقافة، وعلم الأنثروبولوجيا، بل أخذت الدراسات منحى جديدا يرتكز على علوم شتى، عرفت بالدراسات الثقافية أو النظرية الثقافية.

لقد كان من نتاجات الترجمة فيما بعد الكولونيالية ظهور النظرية الثقافية التي تعددت فروعها وتعتمد على "الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، ودراسات الجنوسة، والدراسات الإثنية، والنقد الأدبي، والتاريخ، والتحليل النفسي، وعلم السياسة، والفلسفة، في تفحصها النصوص والممارسات الثقافية المختلفة".[1]

ويقدم ثائر ديب رؤية تحليلية لنتاج الترجمة ما بعد الكولونيالية وترتكز هذه الرؤية بشكل كبير على ما قدمه ريشار جاكومون[2] في كتابه (الثقافة المصرية ترصدها عين مستشرق) وعنون هذا العنصر من البحث المترجم بالترجمة عبر تباينات القوة.

تقوم هذه الدراسة على تتبع الأعمال المترجمة بين فرنسا ومصر، ذلك لأن فرنسا تتباين مع مصر في الإنتاج العلمي بشكل كبير، ومن ثم تنشأ ترجمة ثقافة مسيطرة وأخرى مسيطر عليها، وبتعبير آخر فإن هذه الدراسة تقوم على المقارنة بين الأعمال المترجمة للثقافة المتبوعة وأخرى للثقافة التابعة لغيرها.

---

[1] دوغلاس روبنسون: الترجمة والأمبراطورية، نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، ص27.

[2] مستعرب فرنسي ومترجم وباحث في معهد البحوث الدراسات في العالم العربي والإسلامي.

وعلى هذا فإن الثقافة المهيمنة هي الأكثر عددا في الأعمال المترجمة من الثقافة المهيمن عيلها، وتنظر الثقافة المركزية المهيمنة إلى غيرها من الثقافات على أنها صعبة تتعلق بأهل الاختصاص بها، وذلك يجعلها تختار منها صورا نمطية تتناسب مع الثقافة المهيمنة.

وقد نتج عن هذا التفاوت بين هاتين الثقافتين ترجمات متفاوتة أيضا باعتبار هذه الترجمات لصيقة باللغة التي تتخذها كل ثقافة للتعبير عنها، فكانت النتيجة الأولى كما يعرضها ثائر ديب في هذه الدراسة:

أ- **ترجمات غير متناسبة:** تقوم هذه الترجمة على مبدأ عدم التكافؤ الثقافي العالمي، ولاشك أن مصر في مقدمة البلدان العربية التي قامت بنهضة فكرية وأدبية بسبب احتكاكها بثقافة الشمال وخصوصا الثقافة الإنجليزية، والناظر إلى نسبة الترجمة بين الشمال والجنوب يجدها قائمة على عدم التكافؤ، ذلك أن نسبة الترجمة لأعمال الجنوب لا تشكل سوى 01 أو 02% في الشمال، بينما تقارب نسبة الأعمال المترجمة والمقروءة للشمال في الجنوب 99%، وذلك دليل على تأثير ثقافة الشمال في ثقافة الجنوب.

ويعود هذا التأثير إلى الهيمنة الاستعمارية لبلدان القارة الأوروبية على شعوب العالم الثالث لأزيد من قرن من الزمن، ويشير ثائر ديب، إلى العمل الإحصائي الذي قدمة "فينوتي" للترجمة ما بعد الكولونيالية والتي أحصى فيها أن " 22.724 كتابا قد ترجم سنة 1984 من الإنجليزية إلى لغات العالم مقابل 839 فقط من الإسبانية، و536 من العربية، و204 من اليابانية، و163 من الصينية".[1] وانطلاقا من هذه النسب فإن عدم التكافؤ بين الترجمات العالمية يبدو جليا، وأن اللغة المهيمنة على الترجمات العالمية هي الإنجليزية، وذلك يوحي باختلال التوازن بين القوة الثقافية في عالم اليوم.

[1] دوغلاس روبنسون: الترجمة والأمبراطورية، نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، ص54.

ب- وأما النتيجة الثانية: فإنه يقف على النصوص المستغلقة، وذلك حين تقوم الثقافة المهيمنة بترجمة نصوص الثقافة التي هي دونها تنظر إليها على أنها غامضة ومبهمة، ولا تخص سوى فئة قليلة من المشتغلين بها، ويتم تلخيص ذلك في عبارة المستشرقين، "الشرق المعقد"، وهذه النظرة في أعمال الترجمة تفرض على القراء صورة خاصة للثقافة الأجنبية.

ج- وتعود النتيجة الثالثة إلى فرض صورة نمطية في عملية الترجمة، إما عن طريق التأويل أو اختيار ما يتناسب مع الثقافة المهيمنة وما يخدمها ويستجيب لمتطلباتها.

د- ويختم الكاتب هذه النتائج بالعنصر الرابع الذي تناول فيه الكتابة من أجل الترجمة، ذلك أن الكولونيالية وما بعدها هي التي فرضت الفوارق اللغوية، وأحدثت شرخا بينا بين اللغة الإنجليزية وغيرها من لغات العالم، ومن الطبيعي أن تظهر أقلام تصبوا إلى الظهور، فتتخذ الكتابة بغير لغتها وبخاصة اللغة المهيمنة فتكتب بها، لأن هذا العمل يفتح قناة مباشرة بين الكاتب وبين جمهور القراء، فكان من نتائج هذا التوجه أن ظهر في ما بعد الكولونيالية من يكتب من أجل الترجمة، ذلك لأن "اللغة الإنجليزية هي أفضل اللغات لنشر الأفكار والقصص ونيل الشهرة على نطاق دولي".[1]

3- الترجمة في العالم العربي:

لقد قمنا بعرض نموذجين من الترجمة الغربية الذين قدما دراسة قيمة في تكوين نظرية الترجمة عند النقاد الغربيين، وبينا كيف تفاعل المترجمون العرب مع النظريات الغربية، وفي هذا العنصر من المطلب نستعرض الترجمة في الوطن العربي ابتداء من مطلع القرن الواحد والعشرين.

قدم اللغوي اللبناني "بسام بركة" دراسة ترجمية تتبع فيها أعمال الترجمة في الوطن العربي، وانطلق من المطابع اللبنانية لأنها أكثر نشرا للكتب في الوطن العربي، وبما أن بسام

[1] دوغلاس روبنسون: الترجمة والأمبراطورية، نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، ترجمة ثائر ديب، ص57.

بركة هو أمين عام لاتحاد المترجمين العرب، فإنه قام بعملية إحصائية لأعمال الترجمة العربية خلال العقد الأول من القرن الواحد والعشرين، وقد اعتمد في هذه الدراسة على الترجمة إلى اللغة العربية، وأشار في بداية المقالة إلى أهمية ترجمة العلوم إلى اللغة العربية ودورها في المحافظة على اللغة والهوية، بالإضافة إلى تتبعه لأعماق الترجمة وأصولها بداية من اهتمام اللغة العربية بالثقافات الأجنبية وإحداث التفاعل معها، ونحن نريد أن نقتصر على المرحلة المعاصرة لإبراز نتاجات الترجمة فيما بعد الكولونيالية.

ومما لا شك فيه، فإن الترجمة تحدث غالبا من لغة تمتاز بالقوة والهيمنة علومها ومكتشفاتها إلى لغة هي دونها، ومن ثم فإن الترجمة كانت من اللغة العربية إلى شتى اللغات العالمية في العصور الذهبية للحضارة الإسلامية، أما اليوم فإن الترجمة أصبحت من اللغات العالمية إلى اللغة العربية، ولذلك كانت دراسة بسام بركة مركزة في هذا الباب.

ويذكر بسام بركة أن هذا العمل الإحصائي تناول أكثر من ثلاث وثلاثين دورا للنشر اللبنانية التي تقوم بنشر أعمال الترجمة، فكانت نتيجة هذا العمل أن الكتب المنشورة تتعدى ثلاثة آلاف كتاب مترجم إلى اللغة العربية، وقدم خطاطة بين فيها مراتب دور النشر في أعمال الترجمة العربية.

ويبدوا أن بسام بركة متفائل بالنتائج التي حققتها الترجمة العربية خلال الفترة الممتدة من 2000 إلى 2009 خاصة ما تعلق بسنة 2007، حيث بلغت الترجمة ذروتها، وهذا يوحي بأن الاهتمام بالترجمة تزايد خاصة مع مطلع القرن الواحد والعشرين، ذلك أن المرحلة الراهنة هي مرحلة الرقمنة والعالم الإلكتروني الافتراضي، ولا مجال لخدمة اللغة العربية وإثبات الهوية إلا بالانفتاح على لغات عالمية، بالإضافة إلى إحداث تفاعل ترجمي بين الثقافة العربية والثقافات العالمية المهيمنة على وسائل التواصل الحديثة والمعاصرة.

ومن المؤكد أن العالم العربي من مشرقه إلى مغربه متفاعل مع الأعمال الفكرية والثقافية والأدبية التي تترجم إلى اللغة العربية، لذلك فإن بسام بركة يتساءل عن ارتفاع نسبة

الترجمة في لبنان سنة 2007 بالرغم من الأحداث السياسية والاقتصادية التي شهدتها لبنان في السنة نفسها، وذلك يوحي بأن الترجمة لا تنحصر أعمالها في لبنان فحسب، ولكن تعم أقطار الوطن العربي كلها، وعليه فإن نشاط الترجمة "موجه إلى كامل الدول العربية، ما يدفع إلى التفكير بأن الكتاب المطبوع في لبنان لا يتوجه أساسا إلى اللبنانيين، بل إلى العالم العربي بمجمله، وهو بالتالي لا يتأثر بالأوضاع المحلية في لبنان".[1]

ويضيف بسام بركة أن العلوم التطبيقية تحتل نسبة 30% من الأعمال المترجمة وتأتي في المرتبة الأولى، ذلك دليل على أن الثقافة العربية تعي جيدا التطورات العلمية والمتسارعة التي واكبت القرن الواحد والعشرين، ثم تأتي الكتابة الأدبية في ميدان الترجمة للآداب الأجنبية في المرتبة الثانية بنسبة 29%، وهذا التقارب في ترجمة العلوم التطبيقية والعلوم الأدبية أيضا دليل على أهمية العلمين في الرقي المادي والفكري والثقافي، ويلي هذه المرتبة ما تعلق بترجمة العلوم الاجتماعية بنسبة 16%، وأما باقي العلوم فإنها تتراوح نسبتها من 01% إلى 12% بنسب متفاوتة وهذه العلوم "هي العلوم الطبيعية والرياضيات والفلسفة وعلم النفس، والتاريخ، والجغرافيا والديانات والمعارف العامة واللغات".[2]

ويخلص بسام بركة إلى تصحيح مفاهيم نحو الترجمة انطلاقا من أخذ العبرة من الأعمال الترجمية في التراث العربي الإسلامي، وذلك بوعي النقاط الآتية:

– لا يمكن بحال أن يعتقد العقل العربي أن الترجمة هي العامل الوحيد في تطوير الفكر وبناء الهوية، وإنما الترجمة هي لبنة من لبنات البناء الفكري والثقافي، وهي دعامة قوية في توسيع الدائرة الثقافية والمعرفية لأمة ما.

---

[1] بسام بركة وآخرون: اللغة والهوية في الوطن العربي، إشكالات التعليم والترجمة والمصطلح، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، الدوحة، قطر، 2013، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص45.

– لابد من التفاعل مع العلوم المترجمة، بحيث يتم فهمها والاستفادة منها، وتقديم النقد لها، ومن ثم تسخيرها لخدمة الثقافة العربية.

– ومن جهة ثالثة لابد من اهتمام رجال الحكم بالترجمة وتشجيعها، باعتبار هذه الأخيرة وسيلة أساسية لتطوير العلوم والمعارف والمفاهيم، ويشير بسام بركة إلى أن لبنان لم ترق إلى المستوى المطلوب في هذا المجال، أما البلدان العربية فإنها أدركت بصورة جيدة أهمية ترجمة التجارب الغربية والعالمية إلى اللغة العربية "منها ما يخصص دوائر حكومية لذلك مثل: سورية، ومنها ما يؤسس المراكز المتخصصة بالترجمة مثل: مصر وتونس، ومنها ما يقدم الجوائز السخية إلى المترجمين الجيدين، أو يخصص ميزانيات كبيرة لترجمة الكتب العلمية الأساسية مثل: السعودية وقطر والكويت والإمارات".[1]

4- الترجمة وعلاقتها بالتأويل والتداولية:

يقدم أحمد كروم –الناقد المغربي– مقالة بعنوان "الترجمة والتأويل التداولي" عالج فيها علاقة التأويل التداولي بعمل الترجمة، ذلك أن الترجمة تقوم بنقل المعاني من نص إلى نص آخر، والناقل للمعاني يقوم بعملية ذهنية تحتاج إلى الوقوف على قصدية الخطاب وأغراض الكلام، ولن يتأتى ذلك للمترجم إلا عن طريق التأويل التداولي ليستثمر الأفكار التي يتعذر على الترجمة الحرفية الوصول إليها.

ولقد كان من نتاجات الترجمة ما بعد الكولونيالية أن تجاوزت الترجمة التقليدية التي تقوم على نقل المعاني الحرفية للكلمات، ووصلت إلى توظيف عناصر جديدة تؤهلها إلى عملية الإبداع، ومن ثم فإن العملية الترجمية المعاصرة تكون على النحو الآتي:

نص ⟵ قارئ ⟵ مترجم ⟵ نص ثان = إبداع

[1] بسام بركة وآخرون: اللغة والهوية في الوطن العربي، إشكالات التعليم والترجمة والمصطلح، ص50.

ومن المسلم به أن الترجمة قائمة على العمل التداولي بين الإرسال والاستقبال، وبين اللغة الأولى واللغة الثانية، ولذلك يتحتم على المترجم المعاصر أن يكون متحكما في آليات الترجمة التداولية.

ويؤكد أحمد كروم على ضرورة الوقوف على مقصدية الخطاب أثناء القيام بعملية الترجمة، للكشف عن الغامض والبعيد عن السياقات اللفظية الظاهرة، ذلك لـ "أن الوعي بالعلاقة بين الترجمة والتأويل التداولي يركز على مفهوم (قصدية النص) الذي لابد منه للمترجم؛ أي ما هو غير لساني سياقي يتصل بأغراض الكلام".[1]

ويركز أحمد كروم في الترجمة التداولية على العملية الذهنية، وذلك لأن التأويل يقوم أساسا على العمل الذهني في دراسته لأفعال الكلام، ويحاول في هذا السياق أن يعطي تعريفا للتأويل التداولي انطلاقا من مقولات بعض الباحثين واعتبره أنه "فاعلية ذهنية؛ أي أنه نشاط فكري إنساني يتوقف عليه تشكيل المضمون، وتجسيد الفهم، ويسهم في الإنجاز المعرفي، كما يسهم في عملية التواصل، فهو إجراء يعطي المعنى للأشياء بطرق مختلفة".[2]

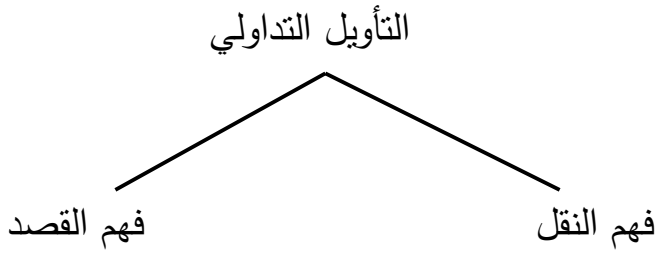
فالفاعلية الذهنية تقوم على الجهد الفكري لتصل إلى الفهم وتشكيل المضمون، وبعدها يتحقق الإنجاز المعرفي، وذلك باستخدام جميع الآليات التي يتوصل بها إلى الفهم الدقيق للغة.

ويتوقف أحمد كروم عند ثلاثية تنطوي تحت مصطلح التأويل التداولي، وتتبع من ينبوع الفهم الذي تقوم عليه عملية الترجمة بشكل أساسي، ويرسم هذه الثلاثية في المثال الآتي:

---

[1] أحمد كروم: "الترجمة والتأويل التداولي" ، مجلة عالم الفكر، العدد04، المجلد41، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013، ص199.

[2] المرجع نفسه، ص200.



وبناء على هذه الثلاثية فإنه يعتبر الترجمة عملا تأويليا، وأن الترجمة تقوم أساسا على التأويل، ولذلك فإن العمل الترجمي هو:

نص ← فهم ← نص مترجم ترجمة ← تأويل ← فهم ← التأويل التداولي
حرفية أو سطحية

ويضيف أحمد كروم أن التأويل التداولي يقوم على أربعة مستويات أساسية هي:

أ- السياق الافتراضي.

ب- دينامية المعنى.

ج- الاختيار والملاءمة.

د- السمات النصية (ثقافة النص).

فالسياق الافتراضي يأتي به المترجم حينما يقوم بالعمل الذهني في فهم الكلمات، وقد تستوقفه كلمات في النص المترجم تتصف بالمعنى الفضفاض أو الغامض، فيلجأ المترجم إلى افتراض سياق لهذه الكلمة حتى لا ينحرف معنى النص، ومن ثم فإن السياق الافتراضي دعامة أساسية في التأويل التداولي.

وأما دينامية المعنى فإن أحمد كروم يقف على تفكيكية رولان بارت حينما اعتبر الترجمة عملية تقوم على تفكيك النص من لغته الأولى وإعادة بناءه في اللغة الثانية، ويقف أيضا عند سيلكوفيتش وليدر التين تريان أن الترجمة تتم على ثلاث مراحل:

أ- فهم المعنى.

ب- استكناه المعنى.

ج- تعبير المعنى.

وهذه المراحل الثلاث هي عملية تداولية تقوم على التأويل، تبدأ بفهم المعنى من النص الأول ثم في خطوة ثانية يقوم المترجم باكتناه المعنى عن طريق نسيان تراكيبه الحرفية، وبعد ذلك تأتي الخطوة الثالثة وهي صب المعنى بتعبير جديد في اللغة الثانية.

إن هذا العمل عمل تأويلي معقد يبدأ باللغة وينتهي باللغة، إنه عمل لساني غير فني، وأسلوبي يهتم بالجوانب الأدبية في النص المترجم، وهذا يستدعي وجود قارئ نموذجي يتعاون مع مؤلف النص للكشف عن الرموز والجوانب المعرفية التي لا تظهر في النص.

وأما المستوى الثالث الذي يقوم عليه التأويل التداولي عند أحمد كروم هو الاختيار والملاءمة واعتبره شرطا أساسيا في عملية الترجمة التداولية، وذلك حينما يقوم المترجم باستثناه المعنى فإنه يختار بعد ذلك التعبير الملائم، ويدخل كذلك في هذا الاختبار دينامية المعنى، فإن كثيرا من الباحثين في هذا المجال يعتبرون الترجمة التداولية لا تتوقف عن الجانب اللساني للكلام، بل تتعدى إلى الجوانب غير اللسانية.

وهذا المسعى كله يصب في قالب غايته إحداث الملاءمة في المعنى بين النص المترجم والنص الهدف، وإنه بذلك يمكن أن يحدث التأويل التداولي مرونة في النص وملاءمة في المعنى ودينامية في بناء النص المترجم إليه، وإن القارئ لنص واحد مكتوب بعدة لغات يجد أن لكل لغة خصائص تتعلق بها في الأسماء والأفعال، والكلمات والحروف، والتقديم والتأخير، والتثنية والجمع، والتذكير والتأنيث، وذلك يوجب على المترجم مراعاة هذه الخصائص، ولكي تتحقق الملاءمة في الترجمة لابد من اعتماد المترجم على التأويل ودينامية المعنى.

ويختم أحمد كروم مستويات التأويل التداولي بالمستوى الرابع الذي يتم عن طريق دراسة السمات النصية التي تندرج تحت ثقافة النص، وذلك حينما يقوم المترجم بعمله فإنه يبدأ بالقراءة العميقة ليتدرج في الوصول إلى المعنى المراد، فيكتشف المعنى الأقل عمقا ثم المعنى الأعمق منه إلى أن يصل إلى المعنى الدقيق، وهذه العملية تعتبر معقدة –يضيف أحمد كروم– بالنسبة إلى الموضوعية التي يرمي المترجم إلى تحقيقها، ومن ثم فإن ثقافة النص أو السمات النصية يتم الكشف عنها باتباع ثلاثة مستويات: يبدأ الأمر بالمعنى العام الذي يصل إليه القارئ العادي، وثانيا المعنى الدقيق الذي يصل إليه القارئ المتخصص، وأما المعنى الثالث يكون خارج حقل اللسانيات ويتعلق بالوظيفة المرجعية.

وفي ختام هذا المطلب يمكننا أن نقول: لقد قمنا بعرض أربعة نماذج من الترجمة ما بعد الكولونيالية، لنقف على أهم الإنجازات التي حققتها الترجمة العربية، وكل نموذج من هذه النماذج يحيلنا إلى ما بعده، بدءاً بنظرية الترجمة وختاما بالترجمة والتأويل التداولي، وهذا كله يكشف لنا عن مدى تقدم الأعمال الترجمية في البلاد العربية، وبإمكاننا أن نعتبرها إسهامات في إثراء اللغة العربية والانفتاح على الثقافة العالمية.

إن الترجمة عمل إبداعي يتخذ التأويل سبيلا إلى تحقيق أهدافه، ومن ثم فإن ترجمة العلوم والمعارف إلى اللغة العربية تضيف إليها عالما جديدا كان غائبا وبعيدا عنها، ولذلك قيل: إن الترجمة هي أم العلوم.

المطلب الثالث: الهيمنة الكولونيالية والاستشراق

تعود جذور الهيمنة الكولونيالية إلى القرن الثامن عشر والتاسع عشر، وامتدت هذه الهيمنة إلى اليوم، ولكن بأساليب وطرق مختلفة، تؤثر فيها العوامل الزمنية والمخترعات الحديثة، ولا يهمنا في هذا العنصر من البحث أن نتتبع الهيمنة الكولونيالية تاريخيا لأن ذلك ليس من صميم بحثنا، وإنما يهمنا أن نكشف الغطاء عن الهيمنة الكولونيالية وأثرها في

الخطاب الأدبي المعاصر، ويتحدد ذلك زمنيا من النصف الأخير من القرن العشرين إلى يومنا هذا.

إن الهيمنة الكولونيالية تنطلق من المفهوم الغربي الذي يجعل الكيان الأوروبي يقوم على التعالي عن سائر الكيانات الأخرى، وقد عملت أوروبا على تثبيت هذه الرؤية الأحادية التي تنطلق مركزيتها من الجانب الأوروبي في الشعوب المستضعفة التي اتخذتها لتحقيق توجهها الأمبريالي والتوسع الإقليمي، وذلك عن طريق الحملات الاستشراقية التي اتخذتها أوروبا وسيلة لكشف معتقدات الشعوب المستعمرة وعاداتها، ليسهل عليهم التحكم فيها، ولتتمهد أرضية التقبل منها.

وكلمة (استشراق) مأخوذة من (الشرق) الذي يعني جهة المشرق، ثم أضيفت له الأحرف الثلاثة، الألف والسين والتاء، التي تستعمل لتدل على الطلب، وهذا لا يعني أن الأوروبي يطلب جهة الشرق، وإنما يعني العروبة والإسلام، لأن مهد الإسلام احتضنه المشرق العربي، ومن ثم فإن حملات الاستشراق هي القيام بدراسة معتقدات وديانات ولغات الشعوب المنتمية إلى اللغة العربية والديانة الإسلامية.

ولقد كان للهيمنة الاستعمارية أثر واضح في الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية على الشعوب التي استعمرتها، وقد نتج عن ذلك حالة ثقافية صبغت كل منطقة مستعمرة في العالم بصبغة يتمازج فيها التأثيران الأصلاني والاستعماري، وإن الأدب يمثل المرآة العاكسة لحياة هذه الشعوب التي تحررت من الاستعمار، فنشأ في الأدب ما يعرف ب "نظرية الأدب الكولونيالي" الخاص بالشعوب المستعمرة دون غيرها.

1- إدوارد سعيد والهيمنة الكولونيالية:

لاشك أن "إدوارد سعيد" قدم قراءة جديدة لمفهوم الهيمنة الكولونيالية عن طريق كتابيه المشهورين: "الاستشراق" و"الثقافة والأمبريالية" وأثار جدلا كبيرا في الأوساط الثقافية، فترجم

الكتاب نتاجه الفكري والثقافي إلى عدة لغات عالمية، واعتبره بعض النقاد مؤسسا لنظرية ما بعد الكولونيالية.

ولنقف وقفة تأمل في كتابه "الثقافة والأمبريالية" الذي ترجمه إلى العربية "كمال أبو ديب"، يقوم إدوارد سعيد في هذا الكتاب بالكشف عن خبايا الأمبريالية القديمة والحديثة، ويؤكد أنه ما من أحد خارج الإمبراطوريات العظمى إلا وعاش تحت السلطة الأمبريالية ولا انفكاك له عن ذلك بحال من الأحوال، ويحاول سعيد أن يعطي مفهوما للهيمنة الاستعمارية "فإن الأمبريالية تعني التفكير بـ الهيمنة، واستيطان، والسيطرة على أرض لا يملكها المرء، أرض نائية يعيش عليها ويملكها آخرون، ولأسباب شتى، فإنها (الإمبراطورية) تجذب بعض البشر، وكثيرا ما تعني بؤسا لا يوصف لآخرين".[1]

ويؤكد سعيد أن الهيمنة الكولونيالية التقليدية قد ولت أدبارها وتفككت عراها بعد الحرب العالمية الثانية، إلا أن العالم اليوم لا يزال منقسما بين عالم غربي يوصف بالتحضر، وآخر في العالم الثالث يوصف بالتأخر الحضاري والثقافي، ولذلك فإن العالم الغربي لا يزال يمارس ضغوطا ثقافية على العالم الثاني مما يجعل الصراع باقيا بين العالمين، ومن ثم فإن الغرب لا يزال يدرس الماضي بإلحاح ليقف على ماضويته أو عدم ماضويته من أجل خدمة الحاضر والمستقبل.

ويفرق سعيد بين الأمبريالية والاستعمار، فالأمبريالية عند سعيد هي: "الممارسة والنظرية ووجهات النظر التي يمتلكها مركز حواضري مسيطر يحكم بقعة من الأرض قصية؛ أما الاستعمار الذي هو دائما تقريبا من عقابيل الأمبريالية، فهو زرع مستوطنات في بقاع من الأرض قصية".[2]

---

[1] إدوارد سعيد: الثقافة والأمبريالية، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط4، بيروت، لبنان، 2014، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص80.

ويعيد سعيد القول بأن التفاوت الموجود في امتلاك القوة والثروة لجدير بأن يعيد الصراع بين القوى العالمية الراهنة، ويرتبط ذلك ارتباطا ما بالأمبريالية، وإن ما نلاحظه اليوم من صراع بين الدول العظمى ليشهد بصدق ما قاله إدوارد سعيد، إذ نجد الجموح الامبراطوري تلوح علاماته في أفق الأوضاع العالمية الراهنة، وهذه هي الامبريالية في أشكالها الجديدة، ويؤكد سعيد أن الهيمنة الامبريالية تعود إلى عالم الأمم المعاصرة، ذلك لأن "الأمم المعاصرة في آسيا، وأمريكا اللاتينية، وإفريقيا مستقلة سياسيا، لكنها من وجوه عديدة ما تزال خاضعة لقدر من السيطرة والتبعية، يعادل ما خضعت له حين كانت القوى الأوروبية تحكمها حكما مباشرا"[1]، وعليه، فإن الهيمنة الكولونيالية تعيد نفسها في أواخر القرن العشرين بأشكالها الجديدة، ولذلك فإن القول بوجود نظام عالمي متناغم بعيد عن الحقيقة، ويستدل سعيد على هذا بحرب أمريكا على العراق، واجتياح العراق للكويت.

ويربط سعيد بين الهيمنة الامبريالية في مجال الحكم والسياسة، بالهيمنة المزعومة من أوروبا في الأعمال الأدبية خاصة في القرنين الممتدين من منتصف القرن الثامن عشر إلى منتصف القرن العشرين، وذلك لأن المركزية الأوروبية حينما تقوم بالدراسة للثقافة الإنسانية فإنها تحتفي بثقافتها وأفكارها وقيمها دون ثقافات الشعوب الأخرى كآسيا وإفريقيا وحتى الأمريكية، وهذا ما يؤكد الهيمنة الأوروبية على السياسة والفكر والأدب، وقد "كانت فكرة الأدب العالمي التي بلورها غوتة–وهي تصور تطوطح بين مفهوم الكتب العظيمة وتركيبة غامضة من آداب العالم كلها– مهمة جدا للباحثين المحترفين في الأدب المقارن في أوائل القرن العشرين، بيد أن فحواها العملية وعقائديتها الفاعلة، كما أشرت سابقا، ظلتا كون أوروبا فيما يخص الأدب والثقافة، هي التي تقود الطريق، وهي موضوع الاهتمام الرئيسي".[2]

---

[1] إدوارد سعيد: الثقافة والأمبريالية، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص113.

وقد امتدت هذه الهيمنة الأوروبية في الكتابة الأدبية إلى الأدباء الذين تأثروا بها من غيرها من لغات العالم وعلى وجه الخصوص الدراسات العربية، وقد أشرنا في بحثنا هذا إلى بعض اللمحات التي تؤكد التأثر بهذه المركزية والهيمنة الأوروبية.

كما يضيف سعيد أن النسق الأوروبي وجدته أمريكا مناسبا لها فعمدت على محاكاته في دراسات الأدب المقارن، واعتبرت ذلك سببا رئيسيا في فرض هيمنتها على الآداب الأخرى خارج الدائرة الأوروبية، و" لقد حمل العمل الجامعي في الأدب المقارن معه مفهوم أن أوروبا والولايات المتحدة معا كانتا مركز العالم، لا بفضل موقعهما السياسي وحسب، بل لأن آدابهما كانت الأكثر جدارة بالدراسة أيضا".[1]

وينطلق سعيد في تحليله لموضوع الأدب المقارن من زاوية من زواياه ويعتمد على مقولة غراميشي "المسألة الجنوبية"، ويحاول أن يعطي تصورا جديدا للثقافة العربية، حيث إن مقولة غراميشي أعادت النظر في المركزية الغربية، وأصبحت الثقافة الغربية تعترف ضمنا باحتواء الثقافة الجنوبية، وصار اهتمامها بثقافة الهوامش ظاهرا في توجهها الجديد، فطرح المثقفون الغربيون قضية إيجاد نمط مختلف من القراءة والتأويل، وبذلك يتم تحدي السلطة السائدة، وإخراج الأشكال الثقافية الغربية من الانغلاق.

وبذلك فإن الثقافة الغربية أدركت أن الثقافات المهمشة قد حان الوقت للاهتمام بها، وأن التكامل لا يتحقق بالسلطة المركزية والهيمنة الأحادية، فبدأت فكرة التحليل الثقافي والأدب المقارن تأخذ طريقها إلى التجسيد والوجود "ولقد فرض اليوم كتاب وباحثون من العالم الذي كان خاضعا للاستعمار تواريخهم المتباينة على النصوص المكنونة العظيمة لثقافة المركز، وقاموا برسم جغرافياتهم المحلية داخلها، ومن هذه التفاعلات المتقاطعة لكن المتعارضة مع ذلك، تبدأ القراءات والمعارف الجديدة بالظهور الآن".[2]

---

[1] إدوارد سعيد: الثقافة والأمبريالية، ص114.

[2] المرجع نفسه، ص120.

ويؤكد إدوارد سعيد أن هذه الثقافة الجديدة قد تجلت في الأجناس الأدبية، وينطلق من الأدب المقارن –كما أشرنا– ويكشف عن الخلفية الفلسفية للأدب المقارن الذي ذاع صيته في مطلع القرن العشرين، وينتقل سعيد من هذا النوع الأدبي إلى نوع آخر تجلت فيه الهيمنة الكولونيالية وظهرت فيه حقائق الإمبراطورية، إنه جنس الرواية الذي عبر عنه في مطلع الفصل الثاني من الكتاب بالسرد الروائي والفضاء الاجتماعي.

يقوم سعيد بعمل إجرائي للسرد الروائي في الرواية الإنجليزية والفرنسية، فيكشف فيها عن النقطة المركزية المهيمنة في تتابع أحداث الرواية، إنها الهيمنة الإمبراطورية التي تكون المشهد الحاسم في الرواية، ويفرق بين الرواية الإنجليزية والفرنسية في تفاوتهما النسبي في تناولهما لهذه الهيمنة في القرن العشرين، وذلك حينما نقوم بتتبعنا لهذا الجنس الأدبي عند الإنجليز والفرنسيين "إننا لنسمع لدى شاتو بريال و لامارتين بلاغيات الجلال الامبريالي، وفي الرسم والكتابات التاريخية والفلسفية، والموسيقى، والمسرح، يشهد المرء إدراكا كثيرا ما يكون مفعما بالحيوية لـ (وجود) ممتلكات فرنسا القصية، لكن في الثقافة الفرنسية ككل –إلى ما بعد منتصف القرن– نادرا ما يوجد ذلك الإحساس العامر الفلسفي تقريبا، بالإرسالية الامبريالية الذي نجده في بريطانيا".[1]

وبالجملة فإن إدوارد سعيد استطاع أن يكشف عن حقائق جديدة في الثقافة الإنسانية، وقد ساعده على ذلك تمكنه من اللغات الأجنبية، وتكوين شخصيته العلمية والثقافية، فأعطى للدرس النقدي صبغة جديدة، أبرز فيها الهيمنة الكولونيالية، والسيطرة الإمبراطورية في المجالين السياسي والثقافي معا، فأسس بذلك لدراسات نقدية في العالمين الغربي والعربي، وأطلق النقاد على هذه الدراسات تسمية الهيمنة الكولونيالية أو الخطاب ما بعد الكولونيالية.

[1] إدوارد سعيد: الثقافة والأمبريالية، ص132.

2- إدوارد سعيد والاستشراق:

بعد أن تعرضنا للهيمنة الكولونيالية انطلاقا من كتاب الثقافة والامبريالية، سنحاول أن نضيف إليها وقفات من الدراسة الاستشراقية، ولا خلاف في أن إدوارد سعيد كتب مؤلفه "الاستشراق" قبل "الثقافة والامبريالية"، وإنما كان التقديم في هذا البحث، لما تقتضيه عناصر الدراسة في هذا المبحث من الفصل الثالث.

لا بأس أن نشير إلى المراحل التي مرت بها الكتابة الاستشراقية عبر التاريخ، ونوردها كما أوردها حميد بارسانيا عن محمد الدسوقي في مقالته التي نشرها ، فإنه يقسم هذه المراحل إلى أربعة هي:

أ- تبدأ هذه المرحلة بفتح الأندلس وانتهت بنهاية الحروب الصليبية.

ب- تبدأ المرحلة الثانية بعد الحروب الصليبية واستمرت حتى منتصف القرن الثامن عشر.

ج- أما المرحلة الثالثة فإنها بدأت من منتصف القرن الثامن عشر واستمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية.

د- وأما المرحلة الرابعة فإنها بدأت بعد الحرب العالمية الثانية وهي مستمرة إلى الآن.[1]

وتعود الدراسات الاستشراقية إلى الثقافة الامبريالية، والهيمنة الكولونيالية، ذلك أن المركزية الغربية أيقنت أنها لن تتمكن من بسط نفوذها السياسي وتحقيق توسعها الجغرافي إلا إذا قامت بتفكيك عناصر الثقافة للمجتمعات المستعمرة، فحينها دفعت الكتابة الأدبية والثقافية إلى دراسة المنطقة الشرقية وتحليل مكوناتها الشخصية من حيث الدين واللغة والثقافة والعادات والتقاليد المغروسة في عمق الشخصية العربية والإسلامية بشكل عام.

[1] حميد بارسانيا: "الاستشراق في عصر ما بعد الحداثة، أسسه ونتائجه"، مجلة دراسات استشراقية، العدد10، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، العراق، 2017.

ولا يختلف اثنان فيما قدمه إدوارد سعيد عن الكتابة الاستشراقية، فقد أثار جدلا بكتابه الشهير الذي أصدره عام 1978، واستطاع أن يقلب النظرة التقليدية نحو الاستشراق، ويعطي لهذا المصطلح مفهوما جديدا ينطلق من جهات ثقافية متعددة، "وهكذا فالاستشراق ليس مجرد مذهب إيجابي حول الشرق يوجد في وقت واحد محدد في الغرب، بل هو كذلك تقليد جامعي ذو تأثير... كما أنه إقليم للاهتمام يحدده الرحالة، والمشروعات التجارية، والحكومات، والحملات العسكرية وقراء الروايات ومسارد المغامرات الغريبة المدهشة، والمؤرخون الطبيعيون، والحجاج الذين يمثل الشرق لهم نمطا مخصصا من المعرفة حول أماكن وشعوب وحضارات معينة".[1]

ومن ثم فإن سعيد يرى أن كلمة الاستشراق أصبحت لها دلالة تختلف عما سبق، وهي تتبلور عبر سياقات متعددة، بل أصبحت تخصصا أكاديميا في الجامعات، وقد تعدى الأمر كل ذلك حتى أصبحت تعني القوة النسبية لكل من الشرق والغرب، ويشير أيضا إلى أن عدد الصفحات المكتوبة عن الشرق هي أكبر دلالة على أن هذا الشرق أصبح محل اهتمام كبير لدى الغربيين، إذ يذكر سعيد أن عدد الكتب التي كتبها الغرب عن الشرق بلغت 60.000 كتاب خلال القرن التاسع عشر، ومن هنا فإن التفاعل بين الشرق والغرب صار ضرورة حتمية، وأن ميزان القوة يكاد يتجه في المستقبل نحو الشرق.

ويقسم سعيد الاستشراق إلى قسمين: كامن وظاهر، فأما الكامن يتعلق بالجانب الخفي الثابت أو النسق المضمر في ثقافة شعب ما من حيث معتقداته وعاداته وتقاليده الكامنة فيه، وأما الظاهر فإنه يتعلق بما قام به المستشرقون بتناوله في دراساتهم وأبحاثهم حول الشرق، ذلك لأن "الاستشراق الكامن مثل جميع المقدرات الإفصاحية الأخرى والإنشاءات التي تجعلها ممكنة، كان محافظا بعمق، أي مكرسا للحفاظ على نفسه، وكان هذا الاستشراق الذي

[1] إدوارد سعيد: الاستشراق، ص256.

نقله جيل عن جيل جزءا من الثقافة، ولغة للتعبير عن جزء من الواقع بقدر ما كانت الهندسة أو الفيزياء كذلك".[1]

وبهذا المفهوم فإن إدوارد سعيد نقل الدراسة الاستشراقية من المنظور الكلاسيكي الذي يقوم على الرؤية الأحادية والهيمنة المركزية إلى رؤية جديدة جعلت الباحثين في هذا المجال ينظرون إليه من جهتين لا تقل إحداهما أهمية عن الأخرى، ومن جهة ثانية فإن الاستشراق عند سعيد أصبح جزءا من الثقافة لا يمكن إهماله، ولغة التعبير عن واقع قد مضى، ولكن الغرب أدرك في الدراسات المعاصرة أن ذلك الواقع يحمل ذاكرة تاريخية ذات أهمية كبيرة، وذلك يستدعي إعادة قراءتها بطريقة حداثية، بحيث لا تقل هذه الدراسة أهمية عن العلوم التجريبية التي ارتكزت عليها البحوث التي رافقت الحداثة وما بعدها، كالهندسة والفيزياء وغير ذلك من العلوم التي تنتمي إلى حقل التجريب.

ولذلك فإن سعيد قام بتتبع الكتابات الاستشراقية ووقف على المحاور المفصلية التي اعتبرها تحولات في مسار الكتابة الاستشراقية وكانت من بين هذه التحولات التي أعطاها أهمية في دراسته ما تعلق بالفترة الزمنية بين الحربين العالميتين، حيث بدأت المركزية الأوروبية تخسر بعض مستعمراتها فرأت أنه لابد من إحداث كتابة جديدة نحو العالم الشرقي، تنطلق هذه الكتابة من مبدأ إشراك الشرق في الثقافة الجديدة، باعتبار هذا الأخير يشكل تراثا عريقا ومحفوظا لا غنى عنه بحال في الثقافة العالمية، ومن ثم فإن ثقافة الحوار بين الثقافات بدأت تلوح في أفق الدراسات الاستشراقية الجديدة، وبدأت التحولات الجذرية في هذا النوع الثقافي تكرس في الواقع، ذلك أن الشرق أصبح شريكا في القضية الجدلية التي تثار بين الشرق والغرب، ولا يعتبره الغربيون منظورا إليه من مبدأ استعلاء (الأنا) الغربية على (الآخر) الشرقي العربي، وذلك يعود إلى أمرين هما: "أولا إلى كونه الآن –أي الشرق–

[1] إدوارد سعيد: الاستشراق، ص273.

يشكل تحديا أكثر مما كان في الماضي، وثانيا: إلى أن الغرب يدخل فترة جديدة نسبيا من الأزمة الثقافية، أدى إليها جزئيا تقلص السلطان الغربي على بقية العالم".[1]

ويعتبر سعيد نهاية الحرب العالمية الثانية نقطة مهمة في تحول موازين القوى المهيمنة من الجانب الأوروبي إلى الجانب الأمريكي، واعتبر هذا التحول إلى القارة الأمريكية سببا في تغير الخطاب الأدبي، والكتابة الاستشراقية، وأن العربي أصبح لصيقا بالثقافة الأمريكية خاصة بعد حرب 1967 وحرب 1973، وتجسد ذلك في الرسومات الكاليكاتورية التي يعبر عن الشخصية العربية أثناء هزيمتها وحين انتصارها، وبذلك فإن الخطاب في هذه المرحلة يطلق عليه سعيد خطاب ما بعد الاستعمار.

وقد رافق خطاب ما بعد الاستعمار اكتشاف وسائط تواصلية جديدة كالسينما والتلفزيون...، وكان لها تأثير قوي في توجيه الثقافة الإنسانية، فتحولت الهيمنة العالمية من الاستعمار المادي العسكري إلى هيمنة فكرية على الرأي العام في العالم الغربي والعربي، ذلك أن صورة العربي أصبحت تعرض بطريقة سلبية ومشوهة.

يقوم الغرب بإبعاد الحقيقة العربية عن وسائل الإعلام التي فرضت نفسها بعد الحرب العالمية الثانية، وبتحويل الهيمنة من المركزية الأوروبية إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد شكلت هذه الصورة السلبية تجاه الشخصية العربية نمطا مغايرا للاستشراق في الفكر الغربي، فقد تحول ذلك إلى نظرة تخوفية من الإسلام والمسلمين، بأنهم يريدون إعادة الكرة على الحروب الصليبية والهيمنة الكولونيالية، وذلك ببسط نفوذهم على العالم الغربي عن طريق القتل وسفك الدماء، ولقد استفحل هذا التفكير في الفكر الغربي في النصف الأخير من القرن العشرين، وذلك يعود –كما أسلفنا– إلى ظهور العرب "في أشرطة الأخبار أو أشرطة الأخبار المصورة –يظهر العرب– دائما بأعداد ضخمة لا فردية، لا خصائص أو تجارب شخصية، وتمثل معظم الصور الهيجان والبؤس الجماعيين، أو الإشارات

[1] إدوارد سعيد: الاستشراق، ص306.

اللاعقلانية، وخلف هذه الصور جميعا يتربص خطر الجهاد المهدد، والعاقبة: الخوف من أن المسلمين (أو العرب) سوف يحتلون العالم".[1]

ومن هذا المنطلق فإن الاستشراق أصبح لا ينحصر في فقه اللغة واتخاذها وسيلة لفهم ثقافة الآخر، وإنما أصبح يبحث في الثقافة الإسلامية ليعرضها أمام المجتمع الغربي عرضا مشوها، خاصة بعد مرحلة الهيمنة الفرنسية والإنجليزية على الأراضي العربية، ومن ثم فإن سعيد ينتقل إلى فلسفة عبد الله العروي الإسلامية ليقدم نقدا للرؤية التي تقدم بها "غوسطاف فون غرونباوم" (Gustave E.Von Grunebaum)، وينطلق سعيد من الرؤية الثقافية التي وظفها غرونباوم في تعامله مع الديانة الإسلامية، حيث قام هذا الأخير ببتر الثقافة العربية متأثرا في ذلك بنزعته الاستشراقية والمذهبيات التي ورثها، فقام بعرض نتف عن الثقافة الشرقية وبنى على هذه النتف أفكاره الاستشراقية تجاه الثقافة العربية.

ولقد أصبح الاستشراق بمفهومه الحديث لا يتوقف عند النظرة الكلاسيكية، فقد كان الاستشراق زمن الهيمنة الأوروبية يتوقف عند حدود اللغة والديانة وبعض التقاليد، أما الآن وقد أصبحت الهيمنة للاستشراق الأمريكي، وقد صار هذا الأخير يهتم بنقد الأفكار الاستشراقية التقليدية، ويجعل المعرفة تتحدد في الأشياء الموجودة وتستبعد الأفكار التنظيرية المجردة.

وفي الختام يصل إدوارد سعيد إلى نتيجة مفادها: أن الاستشراق لا تزال أبحاثه مستمرة إلى اليوم، وأنه يتقمص في كل زمان نوعا من الهيمنة والصراع الخفيين في الكتابة والممارسة، ذلك لأن الاستشراق يأخذ أشكالا ثقافية معاصرة، فلا مفر إذا من التعامل مع ثنائيات تجعلنا أمام انقسام بين "شمال/ جنوب، إن لم يكن مع شرق/ غرب؛ من يملكون/ من لا يملكون؛ الامبريالي/ المناهض للإمبريالية؛ الأبيض/ الملون".[2]

---

[1] إدوارد سعيد: الاستشراق، ص333.

[2] المرجع نفسه، ص371.

وبهذه الثنائيات التي طرحها إدوارد سعيد فإنه تمكن من إعطاء صورة جديدة للدراسات التي تعنى بالاستشراق، ويمكن القول: إن الكتابة التي اعتمد عليها سعيد مكنته من ممارسة النقد الثقافي، بوصفه ناقدا ثقافيا للقوى الثقافية والفكرية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر والعشرين، وبذلك يكون قد فتح بابا نقديا أمام الدراسات المعاصرة التي رافقت الحداثة وما بعدها.

ويمكننا أن نقول أيضا إن إدوارد سعيد قدم دراسة تفكيكية للعقل الذي ساد الغرب والشرق ضمن الحقبة الاستعمارية والاستيطان الكولونيالي في بلاد الشرق، ولا يخفى على الناظر أن صدور كتابات سعيد كان سببا في تحول المفاهيم النقدية للاستشراق، فنشأ نوع من الانفتاح والاهتمام بالثقافة التي كانت مهمشة، وأصبح بعدها الاهتمام بالخطاب المهمش على حساب النخبوي، والشعبي على حساب السلطوي، فأحدث هذا التوجه الجديد زلزالا في المعرفة الإنسانية المعاصرة.

إن هذا التغير الذي حصل في الثقافة المعاصرة والتي يدخل ضمنها النقد الأدبي هو ما سيحاول الباحث أن يتناوله بشيء من التفصيل والتحليل ضمن المبحث الثاني من هذا الفصل.

المبحث الثاني: إشكالات تطبيق النقد الثقافي العربي

تمهيـــــد:

لاشك أن إدوارد سعيد يعد مرجعا مؤسسا للنقد الثقافي من منظور ما بعد الكولونيالية، فقد مارس النقد بطريقة موسوعية تعتمد على ثقافات مختلفة، ومن ثم فإن الدراسات النقدية التي رافقت خطاب ما بعد الكولونيالية اهتمت بالجانب الثقافي باعتباره جانبا يمثل أغلب شرائح المجتمعات، وتعود الدراسات الثقافية في بداياتها إلى النقد الأمريكي، ثم أخذت في التوسع والانتشار منذ الربع الأخير من القرن العشرين.

ولم يكن النقد العربي بعيدا عن هذا الاتجاه في أعماله النقدية المعاصرة، فقد تأثر بالدراسات الثقافية نتيجة للتفاعل بين الثقافات الذي أصبح سهلا يسيرا في العقود الأخيرة ، ومن ثم فإن النقاد العرب متفقون بأن الممارسة النقدية الجديدة للنقد الثقافي بالمنظور الغربي في العالم العربي كانت على يد الناقد السعودي عبد الله الغذامي، فقد طرح الغذامي مشروعه النقدي الذي نظر له ثم فصله من جانبي التنظير والإجراء، وأحدث به ضجة بين النقاد العرب، شأنه في ذلك شأن كل عمل نقدي جديد يطرق الساحة العربية، ولا يكتب النجاح للنظريات الجديدة إلا بعد مرور زمن، وفي بعض الأحيان حتى يموت منظروها، ولقد كان للأفكار التي طرحها ديسوسير في عالم اللسانيات معارضون لأنها خرجت عن المألوف في علوم اللغة، ولم يكتب لها الظهور والشهرة العالمية إلا بعد وفاته بثلاث سنين.

وقد عمد الغذامي إلى تبني المفارقة الكلية للنقد الأدبي وتأثر في هذا التبني بأفكار رولان بارت، وبالأخص كتابه الذي وسمه بـ "درجة الصفر في الكتابة"، فأراد الغذامي أن ينظر لنظرية نقدية عربية جديدة تكون بديلا عن النقد الأدبي الذي ساد الكتابة العربية منذ قرون عديدة.

ولاشك أن كل منهج تتبناه المدرسة النقدية إلا وتظهر فيه نقائص تجعله لا يكتمل بنفسه فيستدعي آليات أخرى قد تكون في مناهج خارجه، ومن ثم فإن ما دعا إليه الغذامي

من إحلال النقد الثقافي مكان النقد الأدبي أوقع العمل النقدي في إشكالات تناولها كثير من النقاد العرب، ولا يزال هذا الأمر محل بحث إلى اليوم، تنظم له الجامعات ومراكز البحوث ملتقيات وندوات لمدارسة هذه الإشكاليات من أجل الخروج بنتائج توضح ما كان منه غامضا وتكمل منه ما كان ناقصا، وتثبت فيه ما كان خادما للنقد العربي، ومن ثم يمكن الوصول إلى نظرية متكاملة ومتناغمة، تقوم على التوافق لا على المواجهة والصراع كما دعا إلى ذلك الناقد الفلسطيني عز الدين المناصرة.

وللوقوف على أهم الفوارق بين النقد الثقافي والنقد الأدبي يقوم الباحث باستعراض المناظرة أو الحوار الذي وقع بين عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف حينما جعلا الحديث بينهما سجالا في مواجهة كل نوع من النقدين للآخر، وفيما يأتي تفصيل القول في ذلك:

المطلب الأول: النقد الثقافي في مواجهة النقد الأدبي

تحول الخطاب النقدي في مرحلة ما بعد الحداثة من الصراع والمواجهة إلى الحوار والسير نحو تحقيق التكامل، ذلك أن الخطاب الكولونيالي قد أفل نجمه وانقشع سحابه، والمركزية الأوروبية قد تراجعت حدتها وآلت إلى تشظي أفكارها، فلم يكن هناك بد في الكتابة النقدية إلا أن تعتمد على لغة الحوار لإحداث التفاعل الإيجابي بين الثقافات، وأيقن نقاد هذه المرحلة الجديدة أن التكامل يتحقق بالحوار والتوافق لا بالصراع والمواجهة.

وعلى هذا الدرب سار عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف في هذه الدراسة التي هي بين أيدينا.

ينطلق الغذامي من مقولة أمين الخولي بأن البلاغة العربية قد جاوزت النضج حتى احترقت، وأن النقد الأدبي لم يعد يعطينا الثمرة الجمالية للنص، بل أصبح بعيدا عن المتغيرات التي طرأت على الساحة النقدية العالمية، لذا فإنه يقترح نقدا جديدا يرتكز على ما هو ثقافي بدلا مما هو أدبي.

ويفتتح الغذامي مقالته بطرح عدة تساؤلات واعتبرها مصيرية لأنها تأتيه من المتخصصين في النقد لا من عامة الناس.

- لماذا النقد الثقافي...؟ وهل هو بديل فعلي عن النقد الأدبي...؟
- أو ليست السياسة أو السيسنة لا الشعرنة هي النسق الطاغي...؟
- هل في النقد الأدبي ما يعيبه أو ينقصه كي نبحث له عن بديل...؟
- أولا يكون النقد الثقافي مجرد تسمية حديثة لوظيفة قديمة...؟
- وهل الأنساق الثقافية العربية لا تتكشف إلا عبر مقولات النقد الثقافي...؟[1]

وللخروج من التيه كما أطلق عبد العزيز حمودة هذه التسمية فإن الغذامي برهن على ما ذهب إليه بالإجابة على هذه التساؤلات وينطلق في إجابته عنها من تحليل ثنائية أدب/ ثقافة.

يحاول الغذامي أن يعطي مفهوما جديدا للعلاقة التي تربط الثقافة بالأدب، ويبني ذلك على جدلية الجمالي والفلسفي انطلاقا من الدراسات العربية القديمة إلى الآن، ذلك أن الجمالي يقوم على الذوق الفطري، والفلسفي يقوم على التأمل الذهني، وأن النقد في أصله هو عمل ذهني يقوم على الفكر والتأمل، والذي حدث للنقد الأدبي يعود إلى اهتمام الكتاب بالبلاغة فاحتضنت هذه الأخيرة علم النقد، فحدث من علم البلاغة أن اهتمت بالفرع وأهملت الأصل.

ويهدف الغذامي من هذه الثنائية الجدلية إلى إثبات أن النقد الأدبي يقف على الجمال الظاهر من النصوص، ولا يكشف الأنساق الثقافية التي تضمرها ثقافة المجتمع التي أنتجت النص.

---

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2004، ص13.

وفي هذا السياق فإن الغذامي يعترف بأهمية الجوانب الجمالية في النص لأنها تقوم بالبحث في الخطاب والكشف عن عيوبه، ولكن الذي يبقي مهملا في النص هو الكشف عن النسق الذي تتكون منه ثقافة الأمة "ولاشك أن الجميل مطلوب وأساسي، ولاشك أن السؤال عنه جوهري وضروري، ولكن ماذا لو أن الجميل الذوقي تحول إلى عيب نسقي في تكوين الثقافة العامة وفي صياغة الشخصية الحضارية للأمة...؟!".[1]

وإن المتأمل لقول الغذامي هذا فإنه يكشف عن وجود تذبذب في تأصيل الرؤية التي يدعوا إليها، فإذا كان الجمالي مطلوب وجوهري وهو يعترف بأن الجانب الجمالي من خصائص النقد الأدبي فكيف يمكن أن ننادي بموت النقد الأدبي، ألا يدعو هذا إلى التكامل بدل التعارض؟.

ويؤكد الغذامي هذه الحقيقة التي تمثل المرجع الأساسي للنقد الجديد الذي يدعو إليه "ومن هنا فإننا نقول: إن النقد الثقافي لن يكون إلغاء منهجيا للنقد الأدبي، بل إنه سيعتمد اعتمادا جوهريا على المنجز المنهجي الإجرائي للنقد الأدبي، وهذه أولى الحقائق المنهجية التي يجب القطع بها".[2]

وللبرهنة على أهمية النقد الثقافي فإنه يعود إلى العلوم النقدية الإسلامية، ويختار علمي مصطلح الحديث وأصول الفقه، باعتبارهما الأداتين الأساسيتين اللتين اعتمد عليهما الدين الإسلامي في الكشف عن الصحيح والخطأ في العلوم الشرعية، وبالتالي فإنهما يجمعان بين التأويل وتفسير الخطاب وبين نقد الخطاب والكشف عن صوابه وخطئه.

ويبدأ الغذامي برهنته على أن المصطلح يمكن أن نلبسه لباسا جديدا يزيده جمالا وأهمية، بل وفاعلية في العمل النقدي، وذلك أن الثقافة تحمل مفهوما واسعا يتعدى الجوانب الجمالية في الخطاب، ويبدأ الغذامي عمله في التنظير على تحرير المصطلح النقدي من

---

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص21.

القيود المؤسساتية، كما يقول: "ومن هنا لابد أن نخلص ما هو أدبي من حدة المؤسساتي، ولابد أن نفتح المجال للخطابات الأخرى المنسية والمنفية بعيدا عن مملكة الأدب... ولذا فلا وجه للتمييز بين خطاب راق وآخر غير راق، خاصة وأننا نلاحظ أن غير المؤسساتي هو الأكثر تأثيرا وفعلا في الناس"[1]، ومن ثم فإن الغذامي يدعو إلى إجراء نقلة نوعية في المصطلح لنقله من كونه أدبي إلى كون ثقافي، ويقوم بالإضافة إلى الجملة الأدبية الجملة الثقافية وينطلق في هذه الإضافة من الوظائف التواصلية الست لجاكوبسون ويضيف إليها وظيفة سابعة هي وظيفة النسق في العمل التواصلي ويمثل لهذه الوظيفة بالخطاطة الآتية[2]:

الشفرة

السياق

الرسالة

المرسل المرسل إليه

أداة الاتصال (القناة)

العنصر النسقي

ويجعل الغذامي الوظيفة السابعة في العملية التواصلية هي الركيزة الأساسية في مشروعه النقدي، إذ بها يتم التمييز بين ما هو أدبي جمالي وبين ما هو ثقافي تأملي.

ومن ثم، فإن الغذامي يحاول أن يصبغ كل ما هو أدبي جمالي بصبغة الثقافي، ويقوم بتوسيع المجال في مفهوم المجاز والتورية، وهذا التوسيع يعود إلى علم السميائية التي تعتبر كل شيء أمامها علامة تواصلية سواء كانت لغوية أم غير لغوية، لذلك فهو يدعو إلى

[1] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص66.

المجاز الكلي النصي بدلا من المجاز الجزئي البلاغي، وإلى التورية الثقافية بدلا من التورية البلاغية، ويمكن أن نمثل لذلك بما يأتي:

الوظيفة النسقية ⟵ الدلالة النسقية ⟵ الجملة الثقافية ⟵ المجاز الكلي

⟵ التورية الثقافية ⟵ النسق المضمر ⟵ المؤلف المزدوج

ويخلص الغذامي بعد عرضه لهذه العناصر التي برهن بها على حجية النقد الثقافي وفاعليته النقدية إلى أن المبدع يقوم بالإبداع الجمالي في النص سواء كان شعرا أم نثرا، والثقافة شريكة حتمية في هذا الإبداع، ولكنها لا تبدع ما هو جمالي، وإنما تبدع أنساقا مضمرة مخفية لا يكشف عنها إلا النقد الثقافي، ذلك لأنه: "بمشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر والمبدع يبدع نصا جميلا فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا، ولا يكشف ذلك غير النقد الثقافي بأدواته المقترحة هنا".[1]

ويضيف الغذامي أن النقد الأدبي الذي استحكم على الأدب منذ قرون اهتم بالجانب الجمالي وأهمل النسق الثقافي واهتم أيضا بالنقد المؤسساتي أهمل الشعبي، وهذا الأمر أحدث فصلا طبقيا بين ما يدرس لدى النخبة وما يستهلكه الجمهور بالرغم من أن ثقافة الجمهور أكثر تفاعلا واستهلاكا من ثقافة المؤسسة والنخبة، ومن ثم فإن الغذامي يصل بعد هذا العرض الذي قدمه إلى طرح أسئلة النقد الثقافي التي يرى الإجابة عنها هي بديلا نقديا كما يتصور في النظرية الجديدة، وترتكز هذه الأسئلة على أربع نقاط[2]:

أ- سؤال النسق بديلا عن سؤال النص.

ب- سؤال المضمر بديلا عن سؤال الدال.

ج- سؤال الاستهلاك الجماهيري بديلا عن سؤال النخبة المبدعة.

---

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص36.

د- ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها مع هامشيتها هي المؤثرة فعلا، وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصيتها ونصوصها.

وينطلق الغذامي من هذه الأسئلة الأربعة لبيان أهمية النقد الثقافي لأنه يقوم بمعالجة قضايا نقدية قد أهملها النقد الأدبي، ومن ثم فإن النقد الأدبي ركز بشكل كبير على الشعر لأن الأمة العربية أمة شاعرة والشعر هو ديوان العرب، ويخلص الغذامي إلى أن الشعر العربي يحمل أنساقا ثقافية مضمرة لا يقدر الكشف عنها إلا النقد الثقافي، وذلك "مما يعني أن الشعر (حامل نسق) وأنه (علامة ثقافية) ذات بعد نسقي مع ما فيه من جمالية، وما فيه من تأثير نفسي وذوقي بليغ، وهذا التأثير هو ما يسوق النموذج ويقوي فعله فينا، ويسمح باستنساخه سياسيا واجتماعيا".[1]

يقوم الغذامي في هذا الصدد بتتبع النسق المضمر في الشعر العربي القديم والحديث، ويستدل بغرضي المدح والهجاء، ذلك لأن المدح يقوم أساسا على النفاق والكذب سواء من المادح من أجل التكسب أم من الممدوح الذي ينتحل صفات وهمية بعيدة عن الواقع والحقيقة، وهذا أيضا يصدق على غرض الهجاء، فإن بعضا من الشعراء إذا مدحوا ولم ينالوا شيئا فإن مدحهم يتحول إلى هجاء، ويضيف الغذامي فكيف يمكن الجمع بين مدح وهجاء في آن واحد، إلا أن نقول إن هذا الفعل يحمل نسقا ثقافيا جعل العمى الثقافي يسود المجتمع العربي منذ القديم، ومن ثم فإنه يمكن القول: إن الشعرنة على حد تعبير الغذامي طغت على الثقافة وعلى الذات والرؤية حتى صار المجاز والكذب أصلا ثقافيا بدل الحقيقة والصدق، وهذا هو الوجه الثقافي الذي يخفيه النسق ولا تتوفر أداة الكشف عنها إلا في النقد الثقافي الذي اخترناه بديلا عن النقد الأدبي، إذ يقوم بالكشف عن الأنساق ويعريها ويتتبعها داخل

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص55.

الشعر وخارجه، خاصة وأن الدراسات النقدية المعاصرة خرجت من المركزية والنخبوية والمؤسساتية إلى دراسة المهمش والاجتماعي والخطاب المتشظي والمفكك.

وبعد عرض الغذامي لمشروعه الجديد الذي دعا فيه إلى موت النقد الأدبي وميلاد النقد الثقافي، يأتي دور الناقد السوري عبد النبي اصطيف الذي قدم مقالة حوارية مع النقد الثقافي عنونها بـ: "بل نقد أدبي".

ولاشك أن مشروع الغذامي أثار جدلا لدى النقاد العرب بما في ذلك المشارقة والمغاربة، فكان عبد النبي اصطيف من بين هؤلاء النقاد الذين قاموا بمحاورة هذا الاتجاه النقدي الجديد الذي ظهر على مطلع القرن الواحد والعشرين.

يقوم بافتتاح مقالته بطرح تساؤل يمثل الإشكالية التي تدور حولها المقالة، نقد أدبي أم نقد ثقافي؟ فيبدأ باستعراض أقوال من ذهبوا إلى الدعوة لتبني النقد الثقافي ويذكر المسوغات التي اعتمدوها في تقوية مسلكهم النقدي الجديد، ثم يقوم ثانيا بعرض وجهة نظر من قالوا بأن النقد الأدبي هو الأصل، وأن المشكلة لا تكمن فيه كمنهج نقدي وكأداة إجرائية لدراسة النص الأدبي، وإنما تكمن في أتباعه الذين لم ينظروا للمستجدات التي ظهرت في العالم المعاصر تنظيرا نقديا داخل النقد الأدبي، ومن ثم فإن طبيعة النص هي التي تقتضي منهج تحليله ودراسته وليس المنهج هو الذي يفرض آلياته على النص، ومن ثم فإنه ليس بالإمكان وصف النقد الأدبي بالموت وعدم صلاحيته لنصوص القرن الواحد والعشرين.

ومن ثم، فإن عبد النبي اصطيف ينطلق في تحليله من العلاقة التي تربط بين الأداة كمنهج وبين الحقل الذي تشتغل فيه الأداة، ذلك أن النقد الأدبي يقوم في أساسه على استعمال اللغة الطبيعية، واللغة الطبيعية يمكن أن يتخذها الناقد في مجالات متعددة ولا تنحصر في زاوية محددة ومغلقة، فبإمكانها أن تخترق مجالات الفن كالرسم والموسيقى والنحت ويمكن كذلك أن تنفذ إلى مجال العمارة والهندسة، وما إلى ذلك، ولكن عبد النبي اصطيف أراد أن يجعل للنقد الأدبي مجالا خاصا به، نعم إنه يقوم على اللغة الطبيعية إلا

أنه يتخذها لينشئ منها نصا نقديا يفسر فيه ما غمض ويقوم فيه العوج ويصحح فيه الخطأ، فيتحول هذا العمل إلى إبداع فني آخر، وبذلك يتميز النقد الأدبي عن سائر النقود الأخرى ويحقق هويته الخاصة به، فيغدوا حقلا معرفيا مستقلا يقوم على الجمال والإبداع، وهنا يكمن اللولب المحوري الذي تدور عليه حجر الرحى في بلورة مفهوم الأدب.

وتتميز الدراسة التي قدمها عبد النبي اصطيف بطابع المقابلة بينها وبين المنهج الذي أعلنه الغذامي ونظر له ورسم معالمه، ذلك أن الغذامي يعطي مفهوما جديدا للمصطلح فينقله من الأدبي إلى الثقافي، ومن التخصص والانحصار إلى الشمولية والعموم، وفي المقابل فإن عبد النبي اصطيف ينطلق هو أيضا من المفهومية للأدب، وأن هذا الأخير يقوم أساسا على اللغة الطبيعية، وبوصفه كذلك فإن عنصر الجمالية هو الأساس في تكوين الأدب والأدبية.

ولا يختلف العنصر الثاني عما سبقه من حيث الشكل والاعتماد على عامل المقابلة، فإن الغذامي تحدث عن وظائف اللغة والتواصل كما جاءت عند جاكوبسون وأضاف إليها عنصرا سابعا هو النسق أو الوظيفة النسقية، وعلى هذا المنوال قابله عبد النبي اصطيف بحديثه عن وظائف اللغة ولكن بصورة مغايرة ليثبت في الأخير أن الوظيفة الأساسية للنقد هو إبراز عنصر الجمال في الأدب، وهذه الوظيفة ليست مقصورة وحدها في الأدب، ولكنها هي الطاغية عليه وهي المقصودة بدرجة أولى عند قراءة النصوص الأدبية، وإلا فما الفرق بين قراءتنا لنص أدبي وآخر يخص علم الرياضيات أو الفيزياء أو الهندسة وما إلى ذلك.

كما يكمن الفرق بين هاتين الدراستين في تكييف وظائف اللغة عند كل منهما، فإن الغذامي يركز على العملية التواصلية التي تقوم أساسا على جهاز الإرسال والاستقبال، بينما عبد النبي اصطيف فإنه يذهب إلى إبراز وظائف اللغة من حيث هي لغة طبيعية، فقسم هذه الوظائف إلى معرفية، وهذه بدورها تنقسم إلى نفسية وتاريخية وعلمية، وهناك كما يضيف

وظائف توجيهية، وأخرى هي وظائف جمالية، وهذه الأخيرة هي الأساسية والمهيمنة في الكتابة الأدبية والنقدية.

ويلتقي عبد النبي اصطيف مع الغذامي في برهنتهما على منهج كل منهما في أخذ نموذج الجامع الأموي، إلا أنهما يفترقان في طريقة تحليلهما لهذه العلامة التاريخية، فيخلص الغذامي إلى أن الجامع الأموي نسقا ثقافيا لم يبق منه إلا النسبة للإمارة الأموية ويستدل على ذلك بعوامل سياسية وأخرى تاريخية ليس هي من اهتمامنا في هذا الصدد، بينما يذهب عبد النبي اصطيف إلى أن الجامع الأموي له وظائف لا يحصرها القلم ولا يحيط بذكرها، لكن الأهم في هذه الوظائف كلها هي الوظيفة الجمالية التي جعلت الوفود تفد لزيارته من شرق الأرض وغربها.

وهناك وظيفة أخرى يضيفها عبد النبي اصطيف ويجعلها خاصة بالنقد الأدبي، ذلك أن النقد الأدبي تربط بينه وبين الأدب علاقة حميمية، وإذا كان عنصر الجمال هو الأساس في الأدب فإن النقد يقوم بوظيفة خاصة به لإبراز هذا الجمال.

وتتخذ وظيفة النقد سبلا مختلفة ومتفاعلة مع بعضها لتصل في الأخير إلى كشف أغوار الجمالية في النص الأدبي، ويمكن جمع هذه السبل النقدية التي أشار إليها عبد النبي اصطيف في وظيفة الحكم والتقويم والتقييم، وهذه هي الوظيفة السامية التي يقوم بها النقد الأدبي "والحقيقة أنه فضلا عما يمكن أن يقدمه توضيح وظيفة النقد الأدبي من مشروعية للفعالية النقدية وممارستها في أي مجتمع، فإن مناقشة هذه الوظيفة وجه مهم من وجوه البحث في نظرية النقد الأدبي التي تشمل طبيعته ووظيفته وحدوده".[1]

ويمضي عبد النبي اصطيف في العملية التحليلية للبرهنة على جدوى النقد الأدبي وبيان أهميته، فيقوم بمقابلة وظيفة النسق عند الغذامي بالوظيفة السياقية، ذلك أن النص

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص95.

الأدبي لا يمكن بحال أن نقف على فهمه وإدراك مواضع الجمال فيه إلا عن طريق السياق الذي ورد فيه، ويعطي عبد النبي للسياق مفهوما يوزعه على ثلاث نقاط رئيسية هي:

1- سياق النطق (أو التلفظ).

2- سياق الثقافة.

3- سياق الإشارة(البعد السميولوجي).

وبهذا الطرح فإن عبد النبي اصطيف أعلى من سلطة السياق في النص، فينطلق من سياق النطق الذي يعني به الكيفية الآنية التي قيل فيها النص، وهي متعددة كمخاطبة القراء والمستمعين عند إلقاء محاضرة، أو التواصل بالمكالمات الهاتفية التي تعالج قضايا نقدية، أو التواصل أيضا بوسائل الإعلام الحديثة بالصوت والصورة معا، وهذا كله سياق يتعلق بالنطق.

وهذا السياق غير كاف في العملية النقدية، بل لابد أن نضيف إليه السياق الثقافي، ذلك أن الخطاب يصدر من الخلفية الثقافية التي تكونت منها المعرفة الذهنية للقائل أو الكاتب، ذلك أنه إذا كان "السياق الآني للنص هو أول ما يستدعي انتباه الدارس، فإن مما لاشك فيه أن هناك أرضية أوسع من السياق الآني، ينبغي للنص أن يفسر إزاءها، وهذه الأرضية هي السياق الثقافي لهذا النص".[1]

ويقصد عبد النبي اصطيف بالسياق الثقافي المفهوم العام الذي تندرج الثقافة تحته، وتكون سببا في إنتاج النص، ومن ثم فإن سياق الثقافة هو "شبكة الأعراف الاجتماعية والاقتصادية كلها، وجميع المؤسسات والأطر والصلات المعتادة والتي تشكل الثقافة عامة،

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص138.

وبخاصة ما تخلفه من أثر في سياقات نطق محددة، وما تؤثر في بنية الإنشاء الحادث ضمنها".[1]

ومن هذا المفهوم فإن عبد النبي اصطيف يقدم مقاربة تحليلية ليبرهن أن النقد الأدبي يهتم بالسياقات الثقافية التي تولدت النصوص في إطارها، وأن الناقد لا يستطيع النفاذ إلى خبايا النص ولا أن يقف على مفهومه وجمالياته إلا ضمن الإطار الثقافي الذي قيل فيه النص، ويظهر من هذا الطرح –والله أعلم– أن عبد النبي اصطيف أراد أن يصل إلى نتيجة مفادها؛ أن النقد الأدبي بوسعه أن يحتضن جميع الاتجاهات النقدية القديمة والحديثة والمعاصرة بما في ذلك النقد الثقافي، ذلك أن النقد الأدبي يهتم بالسياق الثقافي، واعتبره أمرا ضروريا لا محيد عنه.

ومن السياق الثقافي ينتقل عبد النبي اصطيف إلى سياق الإشارة ويعني به السياق الداخلي في النص، إذا، سياق الثقافة هو سياق خارجي نتج النص في إطاره، وبعد إنتاج النص فإن هذا النص يحكمه سياق داخلي تنسجم به بنياته، وتتضح به معانيه، ولن يتمكن الناقد من القيام بعمل نقدي جيد إلا إذا كان مدركا لسياق الإشارة كما يضيف عبد النبي اصطيف.

فبهذه البراهين والحجج التي قدمها عبد النبي اصطيف على حياة النقد الأدبي، فإنه يخلص إلى أن هذا الأخير هو الأصل في المناهج النقدية وأن النقد الثقافي فرع منه، وذلك مما يجعل النقد الأدبي يحتفظ بمكانته وفعاليته النقدية، فهو صالح لدراسة النصوص على مر التاريخ، وصالح لمرافقة الدرس الأدبي في جميع الأزمنة الحالية والمستقبلية، ومن ثم فإنه يرد على الغذامي الذي نادى بموت النقد الأدبي بأن يقول له؛ وأنا أقول للقارئ: "بل نقد أدبي".

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص139.

وفي نهاية المطاف فإن الغذامي يدعو إلى مواكبة التحولات المعاصرة التي عرفها مطلع القرن الواحد والعشرين، عن طريق البحث عن المنهج البديل الذي يستطيع فك شفرات النصوص التي غلب عليها الطابع الثقافي والشعبي، مع هيمنة وسائط التواصل الحديثة على الساحة العالمية.

أما عبد النبي اصطيف فإنه يعترف للغذامي بصدق نواياه في تقديم محاولة لدفع النقد العربي وتطويره حتى لا يكون بعيدا عما حققه النقد العالمي في الساحتين الأوروبية والأمريكية، إلا أنه يصف مشروع الغذامي باحتوائه على ثغرات خطيرة، ولذلك فإنه يقول: "وأما ممارسته –أي الغذامي– للنقد الثقافي فإنها تفسح مجالا واسعا، وأفقا أوسع للرغبة في الارتقاء بها، نظرا لما يعتور محاجاته من ثغرات تضعف موقفه، وأبرز هذه الثغرات أحكامه الناجزة التي يطلقها في مفتتح نقاشاته لبعض القضايا المهمة، بل الخطيرة في بعض الأحيان".[1]

ويضيف أيضا أن البنية الأساسية التي بنى عليها الغذامي مشروعه النقدي هي "النسق"، وهذه الكلمة تتردد من حين لآخر في كتاب الغذامي، غير أن هذه البنية أو الوظيفة الأساسية التي بنى عليها نقده الثقافي وأضافها إلى وظائف التواصل عند الناقد الروسي الأصل والأمريكي في جنسيته لم يعرفها ولم يحدد مفهومها حتى إن القارئ ليصيبه الإعياء من انتظار الوصول إلى هذا المفهوم.

وبناء على ما سبق فإن القول بموت النقد الأدبي غير مسلم به على إطلاقه كما أن الاعتراض المطلق على النقد الثقافي غير مسلم به هو أيضا، ذلك أن العلوم تتفاعل مع بعضها تفاعلا حواريا وتوافقيا، ومن ثم فإننا نصل إلى نتيجة قدمها الناقد المقارن "عز الدين المناصرة" وأطلق عليها النقد الثقافي المقارن، وبذلك هي علاقة تكامل لا علاقة تضاد.

[1] عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص179.

المطلب الثاني: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة

اهتم النقاد منذ زمن بعيد بالسمات التي تجعل النص متماسكا تحكمه القواعد النحوية، وترفع من شأنه الضوابط البلاغية، وظل هذا الاهتمام القائم على النظرة الكلاسيكية ردحا من الزمن، ولما ظهرت الدراسات اللسانية المعاصرة مطلع القرن العشرين أعطت للدرس النقدي تحولا جذريا في التصور والهدف، فتحولت الدراسات من الاهتمام بالسياق إلى الاشتغال بالنسق داخل النص، وصارت الاهتمامات كلها منصبة على ما بداخل النص ولا يعنيها ما تعلق بالعوامل الخارجية عنه، ويعتبر هذا التحول انفتاحا على الدرس اللساني الحديث، ولا غرو أن تشهد لسانيات النص تحولا آخر، فتنتقل من الاشتغال على الجانب الجمالي في النص كما كان معهودا من قبل إلى تتبع الجانب الثقافي الذي كان سببا في إنتاج النص.

ولئن كان الجانب الجمالي مهما في النص الأدبي فإن ذلك يتطلب من الناقد أن يكشف عن النسق الثقافي الذي كان سببا في إنتاجه، ذلك أن تمام المعنى للنص الأدبي لا يمكن الوقوف عليه ولا الوصول إليه إلا بالجمع بين ما هو أدبي جمالي وبين ما هو ثقافي أضمرته الأنساق الثقافية، فلم تفصح عنه في ظاهر النص ولا أثناء تداول الخطاب.

وللوقوف على أهم التحولات التي عرفها الدرس اللساني ضمن الأنساق الثقافية فإن الباحث اختار كتاب "لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة" لعبد الفتاح أحمد يوسف لتحليليه ودراسته، لما له من علاقة مباشرة مع موضوع هذا المطلب من البحث.

يفصح عبد الفتاح أحمد يوسف أن دراسته تهدف إلى تجاوز التراكمات النظرية للسانيات في الفكر العربي، وتمركزها على الأطر الجمالية في النص الأدبي، لإظهار البعد الثقافي للسانيات، كما يفصح أيضا أنه اعتمد على الدراسات الثقافية المعاصرة كالنقد الثقافي العربي وعلم الأنثروبولوجيا والبنيوية، وعمله هذا يرتكز على الجانب التطبيقي يشترك فيه النقد مع الدرس اللساني، ويمكن القول: إن هذا العمل بمثابة خطوة إيجابية دفعت الاشتغال في مجال النقد إلى تجاوز اللسانيات النصية الشكلية إلى حقل اللسانيات الثقافية، على

اعتبار أن النظريات اللسانية خادمة للسانيات الثقافية، ذلك أن عبد الفتاح أحمد يوسف لم يهمل النظريات اللسانية التي ظهرت زمن الحداثة، واعتبر أن اعتماده "على النقد الثقافي يعد ضروريا في تفسير علاقة الأنساق الثقافية بالأنساق الخطابية، وتفسير الظواهر اللغوية في إطار المنجز المعرفي للنقد الثقافي، كما أن اعتمادي على المنهج البنيوي مهم جدا في قراءة البنية الخطابية وعلاقتها بالبنية الثقافية، وتفسير البنيتين في إطار علاقتهما بالثقافة التي أنتجت هذه الخطابات".[1]

ومن ثم فإن الدراسة التي قدمها عبد الفتاح أحمد يوسف هي امتداد للدرس اللساني وانتقال له من الجانب الجمالي إلى الجانب الثقافي، وتقوم أساسا على النقد الثقافي كما طرحه عبد الله الغذامي، على اعتبار أن الفكرة الثقافية تكتسب قيمتها داخل العلامة اللسانية، ويمكن بذلك وصف هذا العمل بأنه امتداد لمنهج النقد الثقافي وتقبل له في النقد العربي المعاصر، ذلك أن الثقافة بمفهومها الواسع فرضت نفسها في الدراسات النقدية المعاصرة.

وقد قسم عبد الفتاح أحمد بحثه إلى خمسة فصول ربط فيها بين الدرس اللساني كما جاء في التراث العربي وبين الدرس اللساني الحديث، وحاول جاهدا أن يربط بين الجملة الأدبية والجملة الثقافية، وباعتبار أن بحثه يقوم على تتبع الخطاب فإنه اتخذ موضوع التداولية أساسا في تحليل لسانيات الخطاب بوصفها علامة لغوية تصدر عن هيئة ثقافية تتحكم فيها الأنساق الكامنة في النظام اللغوي لمجتمع ما.

وعلى هذا فإنه خصص الفصل الأول للحديث عن التداولية وتنوع مرجعيات الخطاب، وينطلق من السمات النصية التي تناولت تداولية الخطاب في التراث العربي، واعتبر أن التداولية بمفهومها الحديث هو امتداد لتداولية الخطاب في الدراسات النقدية القديمة وهذا يؤكد لنا أن التداولية الآن هي تطور طبيعي للدراسات اللغوية القديمة مع فارق أساس وجوهري، ويقصد بالفارق الأساس والجوهري أن التداولية في التراث العربي لم تظهر

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص20.

كمنهج مستقل كما هو الحال في الدراسات المعاصرة، حيث تخصصت العلوم والمعارف واهتم اللغويون والنقاد بتداولية الخطاب بين المرسل والمتلقي بشكل دقيق ومتخصص.

ويحاول عبد الفتاح أحمد أن يبرز البعد الثقافي للعملية التداولية في الخطاب، ويذهب في ذلك إلى القضايا الست التي طرحتها فرانسواز أرمينكو (Françoise armengaud) في كتابها المقاربة التداولية، ذلك أن المعنى يتحدد بمعرفة ثقافة المرسل للخطاب والمتلقي له، وهذا في الأصل يحدث ضمن الأعراف والتقاليد والدين وغير ذلك مما يرتبط بالمكونات الاجتماعية.

جدلية اللساني والثقافي:

يقوم عبد الفتاح أحمد بعقد مقارنة بين الانتخاب اللساني والانتخاب الثقافي فيجد في ذلك تداخلا واضحا بين الإنتاج الفكري والثقافي وبين الاستعمال اللساني، ذلك أن العملية الإنتاجية ثم التداولية تمر بثلاث مراحل: أولها (النشأة) ويليها (التكاثر) ثم (الانتخاب)، وكل مرحلة من هذه المراحل نجد الثقافة تتداخل مع الاستعمال اللغوي، وهذا الذي ذهب إليه من الطبيعي جدا أن يحدث ويظهر أثره في ثقافة المجتمعات لأن اللسان وسيلة تترجم عن الثقافة التي يختزنها الفكر.

ويضيف عبد الفتاح في حديثه عن التداخل بين الثقافة وتداول الخطاب أن التعبير عن الفكر والمجتمع "يؤكد ارتباط الثلاثة (اللغة، الفكر، المجتمع) بالثقافة ارتباطا وثيقا"[1]، ويعتبر الفلسفة التحليلية للغة قد وقفت على ثلاثة أبعاد هي "البعد التركيبي، والبعد الدلالي، والبعد التداولي"[2] ويعتبر أيضا أن البعد التداولي في الخطاب ينفتح على البعد المرجعي والثقافي الذي يكون سببا مباشرا في ممارسة الفرد لنمط ثقافي معين، وقد يصدر ذلك منه عن وعي أو عن غير وعي لأن الثقافة المجتمعية السائدة تفرض أنماطها على الأفراد في

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص39.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

العملية التداولية للخطاب، ويؤكد عبد الفتاح أن الثقافة لها دور مهم في تأسيس مرجعية الخطاب من جهة، وفي تركيبه من الجانب اللغوي من جهة أخرى.

وأما الفصل الثاني فيخصصه لدراسة ظاهرة التكرار في النص، باعتبارها ممارسة ثقافية لسانية، تقوم على الجدلية بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر.

وتعتبر الدراسة التي قدمها عبد الفتاح أحمد عن ظاهرة التكرار دراسة حوارية تتبع من تداولية الخطاب، وبما أن الخطاب حدث تواصلي بين المرسل والمتلقي، فإن التكرار يسهم في تطوير الخطاب وتلاقحه بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر، ذلك أن التكرار "يمثل الحد الفاصل بين المعارف التي تستوعبها الأنا، والمعارف التي يستوعبها الآخر، ويعد وسيلة الأنا المعرفية للتجول داخل معارف الآخر، لأن المعنى يصاغ في إطار انبثاقه من عمليات الإحالة والتحويل والتلقي والتداول داخل الخطابات".[1]

ويأخذ عبد الفتاح أحمد ظاهرة التكرار انطلاقا من الدراسات اللسانية المعاصرة، ذلك أن هذه الدراسات اعتمدت على الحوار وتجاوزت النظرة الأحادية والمركزية للأنا، وهذا التحول في الدرس النقدي يعتبره النقاد من إفرازات الخطاب الذي ظهر في ما بعد الكولونيالية، ومن ثم فإن التكرار بهذا الاعتبار هو إعادة إنتاج للنص، وإبقائه في حركة دينامية مستمرة، وبناء على هذا التصور فإن عبد الفتاح أحمد عاد إلى شعر النقائض وطبق عليه الآلية الحوارية التي تتخذ التكرار مجالا للدراسة، ومن ثم فإن شعر النقائض بوصفه شعرا قديما إلا أنه يمكن إعادة إنتاجه واستخراج الظواهر النصية التي طرحتها الدراسات اللسانية المعاصرة، وبهذه الآلية التي طبقها عبد الفتاح أحمد فإن شعر النقائض تنتجه الذات بحيث لا تنظر هذه الذات إلى الآخر على أنه خصما، وإنما تنظر إليه على أنه طرف يتم

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص97.

التحاور معه، ذلك أن "الأنا –ها هنا– لا تنفي الآخر، بل تعترف به وتكون حريصة دائما على حضوره على النحو الذي يجعلها قادرة على إبراز تناميها وخصوصيتها".[1]

ويقف في مقدمتها:

أ– التناظر: ثم يليها:

ب– التواصل:

ج– التناقض.

ويقوم بتتبع هذه السمات الثقافية ليخلص إلى أن هذه الحوارية الشعرية هي محاورة فاعلة من أجل مجاوزة خطاب مسموع لإنتاج خطاب جديد، وبناء على هذا الاعتبار فإن الدراسات الثقافية والنقدية المعاصرة هي إعادة إنتاج لنصوص ماضية ولكن بطريقة حديثة تتجاوز ما قيل قبلها.

وأما الفصل الثالث من الكتاب فيتناول فيه ثنائية الأنساق الثقافية والأنساق الخطابية، ويتخذ في سبيله إلى فك الشفرة التي تنطوي وراءها هذه الثنائية المنهج السميائي باعتبار الأنساق علامة إشارية، واستبعد الرمز والأيقونة على حد تعبير السميائي "بيرس" (Charles Sanders peirce)، وينطلق ابتداء من تعريفه للأنساق الشعرية، فاعتبر أنها "نزوع إنساني عفوي يشير إلى حيز معرفي تحتله الأفكار الجمعية، ويخضع الأفراد لاحتذاء نمط معين، أو أنماط معينة".[2]

وحينما ننطلق من هذا التعريف فإن النسق أنتجه الثقافة الجمعية بطريقة عفوية حتى يصبح متجذرا في الإنتاج اللغوي والإبداعي على مستوى ثقافتي النخبة والمهمشة.

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص140.

وحاول عبد الفتاح أحمد أن يقدم قراءة جديدة في مفهوم النسق، وذلك حينما نقل النسق من الثقافي إلى الشعري، وعمد إلى إخضاع القصيدة في إنتاجها إلى نسقين: أحدهما ثقافي يرتبط بثقافة المجتمع التي أنتجتها، وأما الثاني هو نسق شعري يرتبط بالذات المبدعة ويتجسد في جوهر القصيدة، وهذا النسق يظهر خصوصية الشاعر ويميزه بأسلوبه، ويتصف النسق بالتحول عبر أطراف ثلاثة "فهو إما أن يكون معطى أوليا كما تزعم البنيوية الصورية، وإما أن يحدده الوعي الجمعي كما تنشد ذلك البنيوية التكوينية، وإما أن يسهم القارئ أو المتلقي في بنائه وتشييده".[1]

فالنسق إذا، له ارتباط بالثقافة الجمعية وبالذات المبدعة، وعلى هذا الاعتبار فإن النسق يتصف بالثبات والتحول كما ذهب أدونيس حينما درس الثقافة الشعرية والنثرية العربية في كتابه الثابت والمتحول، ولا يختلف اثنان في أن ثقافة المجتمعات تحقق لها التحول والإبداع بالرجوع إلى موروثها النقدي والثقافي، ومن هذا المنطلق فإن عبد الفتاح أحمد يوسف يصف النسق بالتحول والحياة ضمن سياقين[2]:

أ- سياق ثقافي: يتمثل في القيم، والعادات والتقاليد، والأعراف والسلوكيات اليومية.

ب- سياق نصي: يتمثل في المخططات الذهنية للمبدع، والتي تعمل كدعامات رمزية للنشاط الفكري والإبداعي.

وهنا يكمن الفرق بين النسق الثقافي والنسق الشعري الخطابي، فالنسق الثقافي هو تعبير جمعي يخضع الأفراد لهيمنته ويؤثر في سلوكياتهم وهو الأصل، لذلك كثيرا ما يعبر عنه الغذامي بالمضمر، لأن الجماعة تمارس سلوكاتها ضمن الأنساق الثقافية من غير وعي وإدراك، لأن الأنماط المعتادة في الثقافة الجمعية تهيمن على إنتاج سلوك الأفراد، وعلى هذا الاعتبار فإن كل فرد يخرج عن هذه الأنساق المعهودة فإن الثقافة الجمعية تعتبره شاذا، فمن

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص144.

أين صدر هذا الحكم؟ إنها الأنساق الثقافية التي تتحكم في الثقافة الجمعية من غير وعي ولا إدراك، وأما النسق الشعري أو الخطابي فإنه من إنتاج الذات المبدعة وهو يتفرع عن النسق الثقافي، وعلى هذا الاعتبار فإن النسق الشعري هو فعل إرادي يمارسه المبدع عن وعي وإدراك وله الحرية المحدودة في هذا العمل الإبداعي، وذلك لأن الأنساق الثقافية هي التي تتحكم بصورة عامة في إبداع الأفراد حتى يضمن الفرد لنفسه قدرا من المقبولية في تداول إبداعه وانتشاره لدى الثقافة الجمعية المستهلكة.

وأما الفصل الرابع من الكتاب فإن عبد الفتاح أحمد يوسف يخصصه للحديث عن الاستعارة وحاجة الخطاب إليها باعتبارها ظاهرة جمالية وثقافية بين القديم والحديث، ومن ثم فإنه يجري مقارنة الاستعارة في الشعر العربي والقديم وبين الوظيفة السميائية للاستعارة، ونلاحظ أن عبد الفتاح أحمد في هذه الدراسة ينطلق في جميع أبحاثه من التراث العربي ويحاول أن يقدم له خدمة نوعية من أجل تحديثه، وأنه بهذا الاعتبار فإن الثقافة الجمعية لا يحق لأحد من النقاد أن يصفها بالموت وعدم جدواها، وفي نظرته هذه فإنه يختلف مع الغذامي الذي نادى بموت النقد الأدبي الجمالي وأن نصوص التراث ثقافة رجعية لابد من تجاوزها، ويمكن القول: إن عبد الفتاح أحمد يوسف وقف موقفا وسطا بين النقاد الثقافيين الحداثيين بصورة مطلقة، وبين المتمسكين بمبادئ النقد الأدبي الجمالي، فقدم هذه الدراسة القيمة فجمع فيها بين الممارسة النقدية الأدبية والممارسة النقدية الثقافية.

وينظر عبد الفتاح أحمد إلى الاستعارة على أنها وسيلة معرفية تتجاوز المفهوم القديم القائم على التشبيه وتزيين الألفاظ في سياق الخطاب، وذلك "أن الاستعارة تعد أداة لتطوير المفاهيم، ووسيلة لخلق واقع، وليست لتزيين الواقع كما هو الحال في البلاغة القديمة".[1]

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص173

ويربط بين الاستعارة باعتبارها علامة لغوية (دال، مدلول، دلالة)، وبين الاستعارة بوصفها قادرة على التوليد وإنتاج وضعية معرفية جديدة، وذلك من خلال ربطه لها بمظاهر ثلاثة[1]:

أ- صورة استعارة الكلمات.

ب- صورة استعارة الموضوعات.

ج- صور استعارة الأفكار، أو الصور الحجاجية.

ونجد ثمة ترابط بين الاستعارة المعرفية والعلامة اللغوية، إذ إن الشاعر يلجأ إلى الاستعارة ليخلق فضاء افتراضيا وتصويرا ذهنيا لإكمال شيء ما يشعر أنه ينقصه، أو ليصور عالما خياليا يتصف بأوصاف الكمال ليؤثر في نفوس المتلقين، وأما العلامة اللغوية فإنها تنتج عن طريق الترابط بين الدال والمدلول وتحليل هذه العلامة يحيلنا إلى إنتاج معرفة جديدة، ذلك أن العلامة هي: "شيء ما، ينوب لشخص ما، عن شيء ما، من جهة ما، وبصفة ما، فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو علامة أكثر تطورا".[2]

ويحاول عبد الفتاح أحمد أن يستعير الأداة المحللة من المناهج النقدية اللسانية، فيذهب تارة إلى البنيوية، وتارة إلى السميائية وتارة أخرى إلى الأسلوبية، وفي هذا الفصل يتحدث عن البلاغة العربية بوصفها الأداة الكاشفة عن الجمال في النص الشفاهي ويربط بينهما وبين المنهج الأسلوبي، باعتبار هذا الأخير يعالج القضايا الجمالية في الخطاب التداولي بالمفهوم الحداثي، ومن ثم فإنه يقف على ظاهرة الانزياح على اعتباره السمة البارزة

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص178.

[2] المرجع نفسه، ص180.

في التحليل الأسلوبي، لذلك فإنه يعتبر "خاصية الانزياح التي تتميز بها الاستعارة، سوف تساعدنا كثيرا في الكشف عن طبيعة المعنى".[1]

وبما أن دراسته تقوم أساسا على التفاعل الخطابي، فإنه يذهب إلى إبراز مفهوم "الانزياح التداولي" ويطبقه في شعر النقائض عن طريق تتبع عمليات الإزاحة والإحلال، لأن هذا النوع من الشعر يقوم على المغالبة عن طريق الإرسال والاستقبال فتظل العلامة اللغوية تحقق التداول بين هذين الطرفين.

وأما الفصل الخامس والأخير فإنه يتناول فيه تقاليد الخطاب وأنساق الثقافة انطلاقا من "لامية العرب للشنفرى"، على اعتبار أن لامية العرب تنتمي إلى شعر الصعاليك، وهذا الأخير يمثل تمردا على تقاليد القصيدة العربية الموروثة، وإننا حين ندقق النظر في هذه الدراسة التي قدمها عبد الفتاح أحمد يوسف فإننا نجده يتخذ في العمل التطبيقي نماذج من الشعر العربي التي خرجت عن المألوف، فاتخذ شعر النقائض لاتصافه بالعمل التداولي وخروجه عن تقاليد الشعر العربي، ثم اتخذ شعر الصعاليك بوصفه كذلك، وقد كان موفقا في اختياره هذا، لأن الجمع بين علم اللسانيات ودراسة الأنساق الثقافية التي دعا إليها منهج النقد الثقافي يتطلب نماذج شعرية عارضت النسق الشعري المألوف، وخرجت عن النسق الثقافي لدى الجماعة، وهذا العمل يعمد إلى كسر التقاليد القبلية السائدة.

وهناك قواسم مشتركة بين شعر الصعاليك والممارسة النقدية الثقافية المعاصرة، ذلك أن شعر الصعاليك هو تعبير عن المشاعر الذاتية يغلب فيها النزعة الإنسانية، وهذا في حد ذاته خروج عن نظام القبيلة الأبوي والسلطوي، وبهذا الاعتبار فإن دراسة هذا النوع الشعري يجعلنا نقف على الفرادة والتميز في النمط الشعري، وهذا الذي ذكرناه فإنه ينطبق على منهج النقد الثقافي الذي دعا إليه الغذامي، وذلك بوصفه منهجا نقديا يقوم على إحداث المفارقة

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص183.

النقدية، فيخرج النقد عن المألوف ويتحول من الممارسة الجمالية إلى ابتكار أداة نقدية ثقافية تكشف عن القبحيات في النصوص العربية.

وإن عبد الفتاح أحمد يوسف يجمع بين عدة مناهج نقدية حديثة ومعاصرة في دراسة لامية العرب، بالرغم من إفصاحه عن اعتماده المنهج السميائي، وذلك حينما يذكر في سياق حديثه على سبيل المثال "أصحاب الثقافة المهمشة"، وهذه الالتفاتة هي من سمات النقد الثقافي.

ويقوم عبد الفتاح أحمد برسم المعالم التي تنطلق منها دراسته في الفصل الرابع من الكتاب، وهذه المعالم تتحد في أربعة مصطلحات هي:

أ- النزوع الإنساني.

ب- المرجعيات الجمعية.

ج- المخيال الجمعي.

د- البنية الذهنية.

فالمصطلحان الأولان يتصفان بالثبات لأنهما يمثلان النسق الذي تتشكل منه الثقافة الجمعية، وأما المخيال الجمعي والبنية الذهنية فإنهما يتسمان بالتغير والتحول، وإن عبد الفتاح أحمد في دراسته هذه يشكل تفاعلا بين هذه العناصر حتى يصل هذا التفاعل إلى حد الصراع، وذلك أن الشعراء الصعاليك ثاروا على المرجعيات الجمعية التي تسود القبيلة، وأقاموا ثقافة جديدة بإعمال البنية الذهنية الفردية التي تتفجر من النزوع الإنساني، ومن ثم فإن المكونات المعرفية والثقافية والفكرية في هذا النوع الشعري تتشكل ضمن صراع الأنساق الثقافية المضمرة داخل هذه النصوص الشعرية.

ولا يستبعد عبد الفتاح يوسف الذات المبدعة في العمل الإجرائي في مقاربة النصوص مثل ما فعلت البنيوية، لأنه ينظر إلى النص بوصفه خطابا أنتجته البنى الذهنية، ومن ثم

فإنه يرى "أنه لا فائدة من الدراسة في البنى النصية بمعزل عن البنى الذهنية، لأن الدراسة في هذه الحالة سوف تهدف إلى الكشف عما تخبئه هذه البنى النصية، ومن ثم يصبح المعنى صدى لهذه البنى".[1]

ويخلص في الختام عبد الفتاح يوسف إلى أن الاهتمام بدراسة العلاقة بين البنى الذهنية والبنى النصية سيعطي تحولا جديدا ونقلة نوعية في الدرس النقدي المعاصر، ويؤكد أن المحلل للخطاب الأدبي لابد له من الوعي بالعلاقة بين البنى الذهنية والبنى الخطابية، والعلامة اللسانية.

وبناء على ما سبق فإن عبد الفتاح أحمد يوسف استفاد من المناهج النقدية المعاصرة ابتداء بالمنهج البنيوي والسميائي وانتهاء بالنقد الثقافي، وحاول توظيفها في هذه الدراسة، وقد جمع فيها بين أصالة التراث وحداثة المعاصرة، وارتكزت دراسته على الشعر العربي بوصفه خطابا يحقق ما ذهبت إليه التداولية الحديثة، ومن ثم فإنه تمكن من الجمع بين إحياء التراث وإعطائه صبغة جديدة وبين اللسانيات المعاصرة، وصب هذا في قالب الأنساق الثقافية.

وبعد تتبعنا للسانيات الخطاب والأنساق الثقافية في هذا المطلب، فإنه يتبادر إلى أذهاننا سؤال جدلي وجوهري، وهو إذا كان النقد الثقافي ثار على النقد الجمالي واهتم بالكشف عن القبحيات التي توارت خلف الأنساق الثقافية، وعلى اعتبار أن الأدب بصفة عامة يرتكز على الصناعة الجمالية والنصوص الإبداعية، فما هي جماليات التحليل الثقافي في النقد العربي المعاصر؟ هذا ما سيحاول الباحث أن يتحدث عنه في المطلب الموالي.

---

[1] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص258.

المطلب الثالث: جماليات التحليل الثقافي للشعر

تمهيـــــد:

يحاول الباحث في هذا المطلب أن يكشف القناع عن العنصر الجمالي في التحليل الثقافي، على اعتبار أن النص الأدبي لا يخلوا من احتوائه على الجماليات التي يتألف نسيجه منها، وقد اعتنت دراسات النقد الأدبي منذ نشأتها بجمالية النصوص والبحث عن مواطن الأدبية فيها، وتعددت وجهات النظر إلى النص الأدبي، وذلك بوصفه إنتاجا اشترك فيه الذات التي أبدعته، والثقافة الجمعية التي تتحكم في إنتاجه، فجاءت المناهج السياقية وظلت تحلل النص عبر العوامل التي أثرت في إنتاجه لتقف عن جماليات هذا النص وعن الأسباب التي أكسبته التفرد والجمال، وبعد ظهور الدرس اللساني الحديث نقل الدراسة من خارج النص إلى داخله، فاهتم النقاد بدراسة لسانيات النص باعتبارها تمثل البنية التي يتألف منها الخطاب، ومن ثم فإنها تشكل عنصر الجمالية فيه.

وقبيل مطلع القرن الواحد والعشرين حاول بعض النقاد نقل الدرس النقدي من حقل الكشف عن الجماليات إلى دراسة النسق الذي يحمل وراءه القبحيات، فطغى في هذا الاتجاه التركيز على كشف القبحيات، والإهمال المطلق للجماليات، وهذه النظرة أجحفت في حق النص الأدبي، لأن ثنائية الجمال والقبح يعد فيها الجمال هو الأصل والقبح فرع ومستثنى منه، لذلك ما إن ظهرت الدعوة إلى تبني النقد الثقافي بديلا عن النقد الأدبي إلا وتظافرت الدراسات بعدها لتعالج هذا المنهج النقدي الجديد وتكمل جوانب النقص فيه، ولا يخلو منهج نقدي من نقص في الآليات التي يتبناها لدراسة النص الأدبي.

وقد اختار الباحث لدراسة هذا المطلب من البحث كتاب "جماليات التحليل الثقافي" ليوسف عليمات مدونة ليشتغل عليها لما لها من صلة مباشرة بعناصر هذا المطلب.

ينطلق يوسف عليمات من الجمع بين جماليات النص الأدبي ومنهج النقد الثقافي كما طرحه عبد الله الغذامي، وهو يهدف إلى إبراز عناصر الجمال في الشعر العربي، وخالف

الغذامي الذي اعتمد في تنظيره وإجرائه على تتبع الأنساق الثقافية التي تكشف على القبحيات المخبوءة في الثقافة الجمعية، وعلى هذا الأساس فإن يوسف عليمات اختار الشعر الجاهلي مدونة ليطبق عليها منهج التحليل الثقافي ليثبت أن التحليل الثقافي يجمع بين الكشف عن الجمال مع عدم التغافل عن الأنساق المضمرة التي لم يبح بها ظاهر النص وتتحكم فيها الثقافة الجمعية للمجتمعات.

1- ثنائية الثابت والمتحول في النسق الشعري:

يؤسس يوسف عليمات نظرته إلى أشكال الصراع الإنساني على ثنائية النسق الثابت والنسق المتحول، وهو يشترك في تصوره هذا مع عبد الفتاح يوسف، لأنهما يتخذان الشعر الجاهلي أساسا للدراسة التحليلية، وذلك على اعتبار أن شعر الصعاليك ينبني على الثنائيات الضدية، لأن الشاعر يقف بين موقفين يتصارع أحدهما مع الآخر، فالموقف الأول تمثله الجماعة أو القبيلة التي ينتمي إليها حيث يلومونه على التمرد والخروج عن النظام القبلي وهذا الموقف ينطوي تحت نسق الثابت، وأما الموقف الثاني فإنه يتجلى في طغيان الأنا الشاعرة التي تريد أن تصنع لنفسها عالما خاصا بها، وهنا يكمن النسق المتحول الذي يهيمن على شعر الصعاليك "وهذا النسق المتشكل يكون ترميزا إلى اللحظة الصدامية بين جدليتين الفعل/ اللافعل، ثقافة الفرد/ ثقافة المجتمع".[1]

وهذا الصراع الضدي يولد في نفس الشاعر الصعلوك الرغبة في تحدي صعوبة الحياة، والإرادة في إزاحة النسق الراهن وتثبيت النسق الذي يرنو إليه.

ومن هذا المنطلق فإن النص الأدبي يتشكل من بنيات معقدة لا يمكن الكشف عنها إلا عن طريق تعدد القراءة، وها هو النص الشعري الجاهلي الذي أنتجته الصعلكة تعاد قراءته بشكل جديد عن طريق الثنائية الضدية، وذلك بوصفه عملا متمردا عن الثقافة

[1] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص58.

الجمعية في الزمن الذي أنتجه الصعلوك فيه، وبوصفه عملا متفردا يمكن للناقد أن يقرأه من زاوية أخرى كانت خفية ومستعصية على المناهج التقليدية، فيصبح نصا غنيا بالبنى التي تحتاج إلى الدراسة التحليلية والوقوف على جمالياتها.

2- ثنائية المركز والهامش:

يعتمد النقد الثقافي على ثنائية المركز والهامش، ذلك أنه يثور على المركزيات ويهتم بثقافة الهامش، ويشير يوسف عليمات إلى هذه الثنائية ويحللها تحليلا ثقافيا، فيعمد إلى قيام الشاعر الصعلوك بتفكيك مركزية القبيلة وإحداث الصراع بين الأنا والآخر، فيعلي الشاعر من سلطة الأنا المهمشة وينتقص من قيمة الآخر المركزية (القبيلة).

وفي هذا السياق فإن يوسف عليمات ينتقل إلى عرض ثنائية النسق الأنثوي والنسق الفحولي معتمدا على النظرة الغذامية في هذا الصدد، فيجمع بين التضاد بين الأنوثة والفحولة في شعر الصعلكة، ويؤكد أن "قانون المغامرة أو البطولة هو الملمح الأبرز في النظام النسقي الأَنوي، إنه نظام فحولي/ نقيض للنظام الأنثوي يحاول أن يقرر حضوره بوصفه بديلا للنظام الأنثوي الغائب/ أم عمر".[1]

ويتقاطع يوسف عليمات مع عبد الفتاح أحمد يوسف في ثنائيات الإنسان/ المكان، الإنسان/ الزمان، إذ يحللان صراع الإنسان مع المكان والزمان في الشعر الجاهلي وقد أشرنا في المطلب الثاني من هذا الفصل إلى بعض ما تحتويه هذه الثنائيات الضدية، وهذا ما يدعونا إلى تجنب التكرار.

وأما الباب الثاني من الكتاب فيخصصه يوسف عليمات في ذكر مركزية الضد في البناء الفني، ويبدأ في تناول الثنائيات الضدية، ويؤكد فيها أن الشعرية تتولد في صورتها ولغتها من التضاد لا المشابهة، وفي هذا السياق فإن يوسف عليمات يذهب إلى أن الغذامي أهمل نسقا مهما يتشكل في النسقين، الظاهر والخفي، ويمكن تسميته بـ "الميتانسق"، وذلك

[1] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص67.

أن الغذامي "يغفل نسقا ثالثا يمكن أن يتشكل من هذين النسقين –الظاهر والخفي– وهو ما يمكن تسميته بـ "الميتانسق"، أي الرؤية التي يتبناها الناص ويتأولها المتلقي من تضاد النسقين السطحي والعميق".[1]

وهو ما يؤكد أن النسق الثالث هو المحور الأساسي في العملية الإبداعية، ومن ثم فإننا نكون أمام نص مكتوب/ ظاهر، تنطوي وراءه أنساق ثقافية مضمرة/ نص خفي، وينتج بتفاعلهما معا نص ثالث يبدعه المتلقي عن طريق التأويل، ويمكن أن نمثل له بما يأتي:

نص ظاهر ⟵ نسق خفي ⟵ عمل إبداعي عن طريق التلقي والتأويل

وينتقل يوسف عليمات إلى ثنائية البياض والسواد في شعر الصعاليك، ثم ثنائية الاتصال والانفصال، وهذه الثنائيات ظهرت في الدرس اللساني وبالخصوص في الحقل السميائي عند الناقد الفرنسي قريماس (Greimas) الذي اقترح الثنائيات الضدية وجسدها في العمل الإجرائي بالمربع المنسوب إليه، وعلى هذا الاعتبار فإن يوسف عليمات يربط ثنائية الاتصال/ الانفصال، بجدلية الفساد/ الإصلاح، فينقل هذه الثنائية من الأعمال السردية إلى الوظيفة الشعرية، ويبرز أهميتها في الأبيات الشعرية الجاهلية، وبهذا الاعتبار فإن هذه الثنائية المستعارة في المنهج السميائي أداة فاعلة في الكشف عن جماليات التحليل الثقافي، ذلك أن هذا الأخير وظف جميع التقنيات التي جاءت بها المناهج اللسانية، وحاول أن يتجاوزها بدراسة الأنساق الثقافية المضمرة.

ويوضح يوسف عليمات هذه الثنائية الجدلية بالأبيات الشعرية لأوس بن حجر، التي يرسم فيها الشاعر محاولته لتحقيق الاتصال بالحياة التي يروقها، ولكن سرعان ما ينقلب الاتصال إلى انفصال، فتتحول حياة الشاعر إلى الوجه السالب الذي عبر عنه بالفساد بعد الإصلاح.

---

[1] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص228.

وبعد دراسة يوسف عليمات للثنائيات الضدية في الشعر الجاهلي في الفصل الأول من الباب الثاني فإنه يخصص الفصل الثاني لدراسة المفارقات الشعرية، ويحاول أن يعطي مفهوما لهذه المفارقات.

ينطلق من التراث اليوناني الذي أخرج مصطلح المفارقات إلى الوجود وذلك في القرن الرابع قبل الميلاد، ومنذ ذلك الحين فقد اختلف النقاد في تحديد مفهوم هذا المصطلح إلى اليوم الحاضر، وعموما فإن هذا المصطلح إذا أخذناه بالتنكير "مفارقة" على وزن "مفاعلة" ومقاربته تعني إحداث تفاعل في النص بإضفائه مصطلحات ضدية في سياقه، والجمال يكمن في الاختلاف لا في الائتلاف.

ولذلك فإن يوسف عليمات يعود إلى الناقدة الكندية لينـدا هتشيون (Hutcheon Linda) في إعطاء مقاربة لمفهوم المفارقات، ذلك أنها قدمت دراسة إستراتيجية في الاتصال مع الحس أو الشعور، بحيث لا تحدث تأثيرا فقط بين معنى ومعنى (قال/ لم يقل)، ولكن تحدث تأثيرها بين الناس (الساخر/ صاحب المفارقة، والمؤولون/ المتلقون، وموضوع المفارقة/ الضحية)، ويتضح من هذا المفهوم أن المصطلحات الموظفة مستعارة من الملهاة في المسرح اليوناني، إذ إن المسرح يقدم عروضا ساخرة يشترك فيها ثلاثة أطراف، فتظهر المفارقة بين الأفعال المطلوبة والأفعال المسخور منها.

أما المفارقات في الثقافة العربية فإنها لم ترد في الكتابة الأدبية سوى بعض الألفاظ التي تقترب في دلالتها منها، حيث يقوم يوسف عليمات بقراءة جديدة لنماذج من الشعر الجاهلي ليقف على المفارقات الشعرية في هذه النماذج "فالشاعر يصنع المفارقة، كما يبدو، ليكشف للمتلقي عن حالة الرصد والترقب التي يقوم بها في حيز المكان المتحول، وليصور للمتلقي أيضا مصير الضحية/ الإنسان، وهي تتلاشى أمام سطوة التغير والتبدل".[1]

[1] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص286.

ويربط يوسف عليمات بين المفارقات في الشعر الجاهلي وبين الصورة التنافرية لاقترابهما في صناعة الجمال في النص الأدبي، لذلك فإنه يتحدث في الفصل الثالث والأخير من كتابه عن الصورة التنافرية، فيبدأ بتعريفها، ومنه فإن الصورة التنافرية هي "نوع من الخطاب الذي يجمع بين المتنافرات، أو هي بصورة أكثر جلاء، تربط الكلمات المتضادة والمعاني الضدية أيضا لإحداث تأثيرات خاصة كما في قولنا "إنه لص أمين".[1]

وتكمن أهمية الصورة التنافرية في صناعة عنصر الجمال في النص، وذلك بمفاجأة المتلقي بصورة لم يتوقعها، ولن يقدر على الإتيان بهذه الصورة إلا من كان يتصف بالبراعة الشعرية، لصعوبة إحداث الانسجام بين هذه الصورة وبين المعنى المراد من النص، وذلك ما يجعل المتلقي يندهش أمام هذه الغرابة التصويرية.

والصورة التنافرية تعود في أصلها إلى فن الاستعارة في البلاغة، وإذا كانت البلاغة العربية توظف الاستعارة لغرض جمالي، فإن الأدباء الغربيين أخذوا هذه الصورة وألبسوها حلة جديدة، تمتزج هذه الحلة بالمفارقات في الثقافة اليونانية.

ولئن كانت المفارقات تختص في بدايتها بالفن المسرحي فإن الصورة التنافرية تتصل بالكتابة الشعرية والفنية، وهذه خاصية جديدة في الكتابة الأدبية، بوصفها ممارسة فنية تعتمد على الغموض فتطرح في نفس المتلقي تساؤلات عدة، ولا يستطيع فك شفراتها إلا عن طريق التأويل، فيصبح النص يحمل علامات لغوية لا متناهية، فتجعله يتصف بالدينامية والحياة.

ومن هنا فإن الحداثة الشعرية في القرن العشرين استعارت الصورة التنافرية فوظفتها في إنتاجها، واعتمدت الغموض باعتباره خاصية من خاصيات الشعر الحداثي، وتكمن الغاية من الانحياز إلى الغموض في تحفيز المتلقي على التفاعل مع النص لتفكيك أعرافه وأنساقه، ولذا فإن الصورة التنافرية "تهدف إلى الكشف عن إمكانات اللغة الشعرية بفعل إعادة الإنتاج

[1] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص319.

الدلالي وقلب النسق اللغوي والثقافي لخلق رؤى جديدة وإمكانات علائقية متجددة للتحقيق الجمالي والمدهش".[1]

ويعضد يوسف عليمات هذا التحليل الذي ذهب إليه بنماذج شعرية لقاسم حداد وأدونيس، ونكتفي هنا للاستشهاد بقول قاسم حداد[2]:

صمت يجهر:

أكثر يباسا من الهواء

هذا الكلام الذي يدور

أكثر مهانة هذا الصوت

الطالع من قلب القتل

أتلفت في هجوع العالم

وأهرق صوتي مثل ناقوس مجنون.

وإذا كان الغرض من الصورة التنافرية هو إحداث زعزعة في نفس المتلقي فيلجأ إلى عملية التأويل للوقوف على المعنى الدقيق والمراد فإن يوسف عليمات يذهب إلى قول "مايكل ريدي" الذي أشار بدوره إلى نوع من الاستعارة أسماه "استعارة القناة" ويبني أساس هذا النوع على قناة الاتصال، وعلى هذا الاعتبار فإن التعبير المستخدم يحمل أفكارا، وتنتقل الأفكار عن طريق الوعاء فيتم الإرسال إلى المتلقي، ومن ثم فإن الصورة التنافرية لا يتحقق دورها في النص إلا باستعارة القناة على حد تعبير مايكل ريدي، وتشترك الصورة التنافرية مع استعارة القناة في بناء النص الأدبي وبث الحيوية والدينامية فيه.

---

[1] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص324.

[2] المرجع نفسه، ص326.

وبناء على ما تقدم فإن يوسف عليمات قدم دراسة تحليلية جمعت بين المناهج النقدية المعاصرة، ويبرز فيها المنهج السميائي والنقد الثقافي بشكل كبير، قلت جمعت بين هذه المناهج وبين النص الشعري القديم، وهذا العمل عمل متفرد كما وصفه عبد القادر الرباعي، إذ ليس من الأمر البسيط أن يجمع الناقد بين الأداة النقدية المعاصرة وبين تطبيقها على الثقافة العربية منذ عصرها الأول.

وتجدر الإشارة في ختام هذا المطلب أن ما قدمه عبد الفتاح أحمد يوسف يقترب من هذه الدراسة التي قدمها يوسف عليمات، ذلك لأنهما يشتركان في المدونة التي اعتمدا عليها في عملهما الإجرائي (شعر الصعاليك)، بالإضافة إلى اعتمادهما على المناهج النقدية المعاصرة، والجديد الذي أضافته الدراستان يكمن في مخالفة الغذامي في دعواه بموت النقد الأدبي، وقد تمكن الباحث من الوصول إلى نتيجة مفادها: أنه بإمكان النص المعاصر أن يتخذ جميع المناهج النقدية سبيلا إلى الكشف عن جمالياته وكذا قبحياته، ومن ثم فإن النص هو الذي يطلب الأداة النقدية المناسبة، سواء تعلقت بالمناهج السياقية أو النسقية أو التي تكشف عن الأنساق الثقافية، ومن الخطأ إقحام الأداة على النص دون مراعاة خصائصه، ومن ثم فإننا نخلص إلى عدم موت النقد الأدبي وأن الجمال في النص هو الأصل مع العمل الأدبي، ويمكن أن يتوسل النص بالنقد الثقافي والمناهج النقدية التي جاءت بعده.

المطلب الرابع: التحليل الثقافي للسرد

يعد عبد الله إبراهيم من رواد السرد العربي، بوصفه ناقدا ثقافيا، اشتغل منذ الربع الأخير من القرن العشرين في كتابة أبحاث قيمة لقت قبولا في الأوساط الثقافية العربية، وقد جمع هذه الأبحاث في كتابه الموسوم بـ "موسوعة السرد العربي"، وهذا الكتاب في أصله مجموع من ثلاثة كتب اعتنى فيها عبد الله إبراهيم بالسرد العربي منذ نشأته إلى رأس الألفية الثالثة ومطلع القرن الواحد والعشرين.

والذي يهمنا في هذا المطلب هو إبراز أهمية التحليل الثقافي في السرد العربي، بوصف هذا الأخير نوعا أدبيا عرفه النقد العربي منذ عصر تدوين الثقافة العربية، وسيتم التركيز على المرحلة المعاصرة، باعتبار هذا البحث ينصب في هذه المرحلة المذكورة.

وتجدر الإشارة إلى أن الباحث أشار ضمن هذا البحث إلى موضوع السرد، إلا أن الدراسة في هذا المطلب تختلف عما سبقت الإشارة إليه، ذلك أن هذا المطلب يعالج الممارسة النقدية الجديدة في السرد العربي، والتي اهتمت بالجانب الثقافي، ويكمن الهدف من هذا الشق من البحث في تتبع الدراسات الثقافية في الأدب العربي المعاصر، ومن ثم يتحقق الوصول إلى جماليات التحليل الثقافي، من الأسس النصية التي تجعل النص نصا جماليا إلى الأعمال الشعرية والسردية في الثقافة العربية المعاصرة.

وستتخذ الدراسة في هذا المطلب الكتاب الثالث من الموسوعة المذكورة منطلقا منها، باعتبار هذا الكتاب دراسة عالج فيها عبد الله إبراهيم السرد العربي وتأثره بالمؤثرات الغربية، ويأتي في مقدمة هذه المؤثرات هيمنة الخطاب الاستعماري على الإنتاج الأدبي، ونظرا لاتصاف الموضوع بالشمولية التاريخية والاتساعية في جوانبه البحثية، فإن الباحث سيقتصر على الفصل الثالث من الكتاب.

يتناول عبد الله إبراهيم في هذا الفصل من الكتاب قضية تفكك الموروث السردي، وينطلق من التحولات التي طرأت على الثقافة العربية باحتكاكها بالمؤثرات الغربية، ويزاوج في نظرته بين التحولات التي حدثت في الثقافة الشعرية والتي حدثت أيضا في الثقافة النثرية، ولاشك أن العمل السردي يرتبط بالكتابة النثرية، ذلك أن النقاد العرب خلال القرن العشرين "بذلوا جهودا لا تنكر في إحياء تقاليد النثر، وبخاصة تلك التقاليد الأسلوبية النثرية التي اعتمدتها المقامات والرسائل الديوانية".[1]

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008، ص412.

ويبين عبد الله إبراهيم أن الذائقة الأدبية تغيرت في القرن العشرين، فحدث تفكيك التصور التقليدي للقصيدة العمودية، والنثر التقليدي ضمن سياقات ثقافية تأثرت بها الثقافة العربية.

وتكمن نظرته الثقافية في السرد العربي في تقسيمه المجتمع العربي إلى قسمين: يمثل القسم الأول النخبة التي تأخذ تعلمها من البرامج الدراسية الأكاديمية، والتي ترى أن الخروج عن المألوف انحطاط يؤدي إلى الوقوع في الهاوية، وأما القسم الثاني فيمثله عامة الناس أو الطبقة المهمشة بمصطلح النقد الثقافي، وبناء على هذا الاعتبار فإن الصراع قائم بين النخبة والعامة، والفجوة بينهما حاصلة، ذلك أن "العامة تبني تخيلاتها وتحافظ عليها، عبر استدعاء الماضي واستعارته، فنموذجها متصل بذاكرة جمعية، فيما النخبة تعنى أساسا بنموذج مرتبط بذائقة ما".[1]

وكنتيجة لهذا الصراع فإن السرد يتطور عبر ثنائية الذاكرة والذائقة، ويؤدي ذلك إلى تغيير في البنية السردية للعمل المسرود، ويذهب عبد الله إبراهيم إلى أن كثيرا من الأعمال السردية العربية عرفت تضخما كبيرا نتيجة التحريف في العملية الروائية، كالذي حدث في "ألف ليلة وليلة" و"سيرة الأميرة ذات الهمة"، لأن الرواية الشفاهية القائمة على العامل الخرافي والمغامراتي يعتريها التحريف والتغيير.

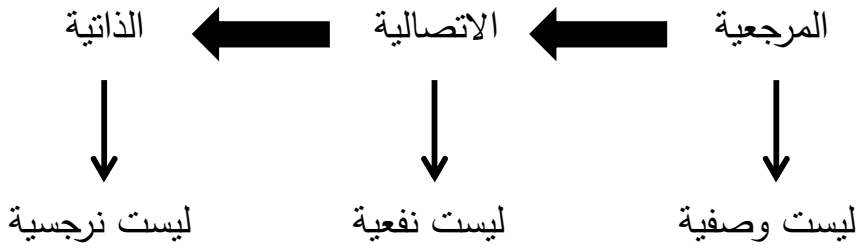
ويعتبر عبد الله إبراهيم أن اليازجي هو أول من أثار البواكير الأولى لإحياء النثر العربي فأحدث بأعماله تحولات كبرى في مسار العالم الأدبي للنثر، ذلك أن ثقافة الشعر غلبت على رواد التحديث في العالم العربي، ويعود ذلك إلى هيمنة ثقافة النخبة التي تعتمد على المعيارية في الكتابة وتثور على كل من يقوم بالمساس بهذا النموذج المتوارث والمألوف.

---

[1] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص413.

الرؤية التفكيكية وأثرها في السرد العربي:

بدأ الصراع بين ثقافة النخبة وثقافة العامة فتأثر السرد العربي بالتحولات التي نتجت عن هذا الصراع، ويعد منهج التفكيك عاملا مباشرا في تفكيك الثقافة النخبوية وتشظيها وتحولها إلى الخضوع تحت طغيان الثقافة المهمشة، وينطلق عبد الله إبراهيم في تحليل هذا التصور من آراء "بول ريكور" (Paul Ricoeur) الذي يرى أن العملية التأويلية للنص تختلف عن التحليل القائم على البنيوية التي تستمد أصولها من اللسانيات، وإنما هي وظيفة تقوم على ثلاثة محاور أساسية:



ومن هذا التفاعل بين هذه المحاور والعملية التأويلية نتج عنه مجتمع أدبي عام، يوظف الثقافة الشعبية والبسيطة ويمارس السرد عن طريق الذوق والذاكرة، فانكسرت الحدود حينها بين السرد النخبوي والشعبي "وبهذا وقع اندماج نسبي، أدى إلى ظهور وعي جديد بأهمية الكتابة الأدبية بوصفها تمثيلا رمزيا للحياة والواقع والنفس".[1]

ويذهب عبد الله إبراهيم إلى أن السرد العربي قائم على ثنائية الخير والشر، وترتسم هذه الثنائية في الحكاية الشعبية والعجائبية وكذا الخرافية، وذلك حينما تقوم الرواية الشعبية بسرد أحداث خيالية فيها الإنس والجن والقوة الخارقة، فإن السرد فيها يقوم في المقام الأول على الصراع بين ثنائية الخير والشر.

[1] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، ص417.

ويضيف أيضا أن السرد يقوم في أساسه على اللغة، وهو بهذا الاعتبار أمام لغة فصيحة وأخرى عامية، فانحسرت الأولى بسبب قوانينها الصارمة، وتفاعل السرد مع اللغة الثانية بوصفها وسيلة مسايرة للثقافة الاجتماعية، فأغنته واغتنت به، وغذته وتغذى منها.

ونخلص إلى أن السرد العربي تتحكم فيه السياقات الثقافية التي نتج خلالها، وأن التحولات التي حدثت في هذا النوع الأدبي تخضع للأنساق الثقافية التي تنتج عن التصورات الجمعية.

ومن ثم فإن السرد هو أقرب ما يكون إلى الثقافة الشعبية مما يكون إلى ثقافة النخبة، وقد تحكم في هذه التحولات عملية التفاعل والتعريب والانفتاح على الإنتاج الأدبي للسرد الغربي خاصة في القرن العشرين، ولم يكن السرد بعيدا عن التغيرات التي مست الثقافة الإنسانية بعامة والعربية بخاصة، ولا يمكن الجزم بأن الرواية العربية المعاصرة هي نتاج غربي بحت، نبع من الثقافة الغربية والحكايات الشعبية الغربية، وبهذا الاعتبار فإن السرد العربي هو نتاج تراكمات معرفية امتزجت بالحكاية العربية القديمة، والسرد الغربي هو الذي هيمن على الإنتاج الأدبي في القرنين التاسع عشر والعشرين.

خاتمة

بعد هذا الجهد الذي قدمه الباحث في هذه الأطروحة فإنه خلص إلى عدة نتائج يحسن إيرادها فيما يأتي:

– يتميز هذا البحث بروح الشمولية ومحاولة الحوصلة لعدة اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، مما يجعل الإحاطة بجميع مواضيعه أمرا بعيد المنال، ومن الصعوبة بمكان تحقيقه، لذا فإن الباحث وقف على أهم الاتجاهات النقدية التي مارست النقد الثقافي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالقدر الذي تمكن من الوصول إليه.

– وتعود بواكير الاتجاهات الثقافية في النقد العربي إلى أدب النهضة الحديثة، كالجهود التي بذلها جماعة الديوان، وأبولو، وجماعة المهجريين في الشمال الأمريكي وجنوبه، وأيضا ما بذله طه حسين من جهد في تقديم قراءة نقدية للثقافة العربية خاصة ما قام به في مؤلفه "مستقبل الثقافة في مصر".

– وقد اجتمع النقد مع علم الاجتماع وعلوم السياسة فنتج عن ذلك ظهور كتابة نقدية جديدة، تنقد الأوضاع العربية، سياسة وثقافة وفكرا ومجتمعا، خاصة مع محمد عابد الجابري وطه عبد الرحمان وهشام جعيط وعلي حرب وأدونيس ومحمود أمين العالم وغيرهم، وهذه الكتابة تمخض عنها رؤية نقدية جديدة، كان من نتاجها استشراف المستقبل ودفع النقد العربي إلى البحث عن أسباب النمو والتطور لمواكبة الآداب العالمية.

– ويعد عبد الوهاب المسيري ناقدا عربيا جمع بين الثقافة العربية والثقافة الأمريكية، وهو ما جعله في كتابه –التأصيل والتحيز– يعطي نظرة نقدية متميزة، اهتمت بالنقد الأدبي، ونقد الثقافة العربية، بالإضافة إلى الوقوف على أشكال التحيز في الثقافة الإنسانية عموما، والثقافة العربية على وجه الخصوص.

– وتمثل الجهود المذكورة مرحلة يمكن أن نطلق عليها تسمية الحفريات المعرفية لجذور النقد الثقافي في النقد العربي الحديث، وهو ما دفع بالنقاد العرب إلى القيام بأعمال الترجمة

لـلآداب الأجنبيـة من أجل بنـاء صـرح معرفـي ونقدي فـي الأدب العربـي، يتأسس بنـاؤه علـى الثقافتين العربية والأجنبية.

– استقبل العالم العربي الدراسات النقدية الثقافية وانقسم النقاد في ذلك إلى قسمين:

أ– **القسم الأول:** يرى أن التمسك بالتراث فيه كفاية وغنى للنقد العربي، وبإمكان النقد العربي أن يبنـي نظريـة جديـدة تتبعـث مـن التـراث وفـي مقدمـة هـؤلاء عبـد العزيـز حمـودة وحميـد لحميداني.

ب– القسم الثـاني: يرى أن النقد الأدبي قد جاوز مرحلة النضج حتى احترق، وأن علوم البلاغة قد شاخت وأفل نجمها، ولا وسيلة للكشف عن خبايا النصوص المعاصرة إلا بتبني النظريـة النقديـة الجديـدة، إنهـا نظريـة النقـد الثقـافي وفـي مقدمـة رواد هـذا القسـم عبـد الله الغذامي.

– ولا يخفى على ذوي الأبصار أن النقد العربي تأثر بشكل كبير بالنقد الأوروبي والأمريكي، حتـى بلـغ فـي بعـض الأحيـان إلـى حـد التمـاهي فـي صـورة الآخـر، عـن طريـق الإعجـاب والترجمة الحرفية والأخذ الجزافي للأفكار النقدية التي تظهر في الجامعات الغربية.

– وتعد الترجمة السبيل الأمثل للانفتاح على ثقافات الشعوب، وقد قال الحكماء "الترجمة أم العلـوم والمعـارف"، وقـد اتخـذ النقـد العربـي هـذه الوسـيلة فاسـتفاد منهـا، فحصـل مـا يسـمى بالمثاقفة بـين النقـد العربـي والنقـد الـذي أنتجـه العـالم الغربـي، وهـذا الـذي دفـع الباحـث إلـى تخصيص مطلب لتفصيل القول حول هذا الموضوع.

– وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية ظهر خطاب نقدي جديد، أطلق عليه النقاد مصطلح الخطاب ما بعد الكولونيالية، كان له أثر واضح في تحولات النقد الأدبي زمن الحداثة وما بعد الحداثة.

– وبعد تقبل العالم العربي لنظرية النقد الثقافي، فإن هذا الأخير وقع في اشكالات في المصطلح والمفهوم، وعدم وضوح الرؤية والمعالم، وهذا ما دفع عبد النبي اصطيف إلى القيام بالرد على نظرية عبد الله الغذامي، وهذه الإشكالات هي التي جعلت النقد الثقافي ينحسر نوعا ما عن الساحة النقدية العربية وظل حبيس الرؤية حتى يومنا هذا.

– وعلى الرغم من ذلك كله، فقد ظهرت دراسات عربية تبنت النقد الثقافي واتخذته وسيلة إجرائية لدراسة النص الشعري القديم، وبالخصوص شعر الصعاليك، مثل العمل الذي قام به عبد الفتاح أحمد يوسف، ويوسف عليمات، وأيضا عبد الله إبراهيم وهلال الجهاد في أعمالهما السردية.

– وبناء على ما سبق فإن النقد الثقافي فرض نفسه في النقد الأدبي منذ مطلع القرن الواحد والعشرين، ذلك لأن الدراسات العالمية جنحت إلى الاهتمام بالثقافة الشعبية خلال العقود الثلاثة الأخيرة، ويمكن القول، إن حضارة الصورة التي فرضت نفسها عبر وسائل الإعلام الحديثة، جعلت الاهتمام بالثقافة والنقد الثقافي يطغى على الفروع النقدية الأخرى.

وقد حاول الناقد المغربي عبد الرزاق المصباحي أن يقدم رؤية استشرافية للنقد الثقافي، عن طريق مقالته التي نشرها بعنوان: "من النقد الثقافي إلى الرؤيا الثقافية"، وأبدى تفاؤله لمستقبل النقد الثقافي.

ونتيجة النتائج، إن النقد الثقافي اتجاه نقدي معاصر، يمكن أن تكون له قدم راسخة في مجال النقد الأدبي، ولا يمكن البتة أن نعترف بموت النقد الأدبي، وبذلك فإن العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي هي علاقة تواؤم وتكامل، لا علاقة اختلاف وتضاد.

هذا وإن الباحث حاول أن يقدم جهدا من أجل إجلاء الغبار عن الاتجاهات الثقافية والنقدية خلال الفترة المعاصرة، وبذلك فإنه يزعم أنه تمكن من جمع مادة علمية قربت للقارئ مفاهيم متعددة، وأوضحت له الصورة الحقيقية لهذه الاتجاهات، خاصة ما تعلق بالخطاب الكولونيالي الذي رافق الحداثة وما بعدها، وكذلك تحولات النقد الأدبي من العنصر الجمالي

إلـى الاهتمـام بالعنصـر الثقـافي والنسـقي، وهـذه كلهـا مجهـودات يمكـن القـول، إنهـا مهـدت الطريـق للبـاحثين الـذين يـأتون فيمـا يسـتقبل مـن الـزمن، لتكـون لهـم لبنـة يضـعونها فـي بنـاء الصرح النقدي ويؤسسون عليها أفكارهم ورؤاهم النقدية والثقافية.

ويمكن القول أيضا، إن الدراسات النقدية الثقافية هي التي فرضت نفسها في العقود الأخيرة، وقد جاءت كردة فعل على تسلط النسق الجمالي على النقد الأدبي، ولهذا فإن المجال الذي جالت فيه دراستنا هذه سيكون خصبا ويبشر بآفاق واعدة في المغرب العربي ومشرقه، بل في الدراسات النقدية الثقافية العالمية.

ويمكن القول كذلك: إن النقد الثقافي نقل الاشتغال بالجمالية الأدبية إلى الجمالية الثقافية، وهذه الأخيرة تستلزم وضع آليات جديدة لدراسة النص الأدبي، وتوسيع آفاق الرؤية النقدية، ومن ثم فإن الجمالية الثقافية وسعت نطاق الدرس النقدي وأعطت كل الخطابات حقها من العناية والاهتمام، وهو ما جعلها تتذوق النص بوصفه قيمة ثقافية لا قيمة جمالية فقط.

وفي الأخير، إن الباحث لم يأل جهدا في إماطة اللثام عن القضايا المتعلقة بالتحولات النقدية والثقافية في النقد العربي المعاصر، ولا يدعي بعمله هذا أنه بلغ به الكمال والإحاطة بما يتطلبه البحث في هذا المجال، بل يعترف بأنه قدم خطوة –ولعلها تكون إيجابية– يمكن أن تفتح للدراسات النقدية والثقافية آفاقا واعدة وتكون خادمة للنقد العربي المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

قائمة المصادر:

1. ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2005.

2. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 2005.

3. ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003.

4. أبو الطيب المتنبي: ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، لبنان، 2000.

5. أحمد بن فارس: معجم المقاييس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

6. عبد الرحمان ابن خلدون: المقدمة، دار الكتب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.

7. عبد الرحمان شكري: الديوان، جمع وتحقيق نقولا يوسف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000، ج3.

8. عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2014.

9. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

قائمة المراجع:

10. إبراهيم الحيدري: النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 2012.

11. إبراهيم عبد القادر المازني: الشعر، غاياته ووسائطه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

12. إبراهيم عبد القادر المازني: حصاد الهشيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

13. إبراهيم عبد القادر المازني: شعر حافظ إبراهيم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

14. ابن جرير الطبري: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2005.

15. أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، ط01، بيروت، لبنان، 1978.

16. أنطوان سيف: الموسوعة العربية العالمية، مجلة المستقبل العربي، بيروت، لبنان.

17. بسام بركة وآخرون: اللغة والهوية في الوطن العربي، إشكالات التعليم والترجمة والمصطلح، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط1، الدوحة، قطر، 2013.

18. توفيق أحمد مرعي بلقيس: الميسر في علم النفس التربوي، 1983.

19. جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقف العربي.

20. حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.

21. حفناوي بعلي: الترجمة الثقافية المقارنة، جسور التواصل ومعابر التفاعل، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.

22. حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، لبنان.

23. حنا الفاخوري: الوجيز في الأدب العربي وتاريخه، أدب النهضة الحديثة، دار الجيل، ط2، بيروت، لبنان، 1991.

24. الزواوي بغورة: "التعدد الثقافي، مفهومه ونظريته"، عالم الفكر للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2015، ع2، مج44.

25. سعد البازعي: قلق المعرفة، إشكاليات فكرية وثقافية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2010.

26. سعيد علوش: تنظير النظرية الأدبية من الوضعية إلى الرقمية، مطبعة البيضاوي، ط1، الرباط، المغرب، 2013.

27. سعيد يقطين وفيصل دراج: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، 2013.

28. سيزا قاسم ونصر أبو حامد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

29. صابر عبد الدايم: أدب المهجر، دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1993.

30. صلاح قنصوة: تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، ط1، القاهرة، مصر، 2007.

31. طه حسين: مستقبل الثقافة في مصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، 1996.

32. عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات السفير، ط1، مكناس، المغرب، 1990.

33. عباس عبد الحليم عباس: خطاب المثاقفة وحوار الحضارات، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2017.

34. عباس محمود العقاد: حياة قلم، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1969.

35. عباس محمود العقاد: خلاصة اليومية والشذور، دار نهضة مصر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1995.

36. عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1937.

37. عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة، دار المعارف، ط4، القاهرة، مصر، 1987.

38. عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل: "الغذامي الناقد"، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، المملكة العربية السعودية، عدد97-98، 2001-2002.

39. عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عالم المعرفة، الكويت، 2003.

40. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

41. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

42. عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر وبيروت، لبنان، 2010.

43. عبد القادر الرباعي: جماليات الخطاب في النقد الثقافي، رؤية جدلية جديدة، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2015.

44. عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج، مطابع منشورات عكاظ، الرباط، المغرب، 2000.

45. عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2010.

46. عبد الله إبراهيم: المركزية الإسلامية، صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2001.

47. عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008.

48. عبد الله العروي: ثقافتنا في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

49. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، المملكة العربية السعودية، 1985.

50. عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993.

51. عبد الله الغذامي: ثقافة الوهم، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

52. عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد عربي، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2004.

53. عبد الناصر زكي العساسي: ملخصات كتب المعهد الفكرية، مركز الدراسات المعرفية، القاهرة، مصر، 2011، ج1.

54. عبد الوهاب المسيري: إشكالية التحيز، رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط2، هيرندن–فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1996.

55. عز الدين المناصرة: المثاقفة والنقد المقارن، منظور إشكالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1996.

56. عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن، نحو منهج عنكبوتي تكاملي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2006.

57. فاتحة الطايب ومحمد مساعدي وعبد الواحد مرابط: أسئلة القراءة وآليات التأويل بين النقد ونقد النقد، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 2015.

58. القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1995.

59. مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية.

60. محسن جاسم الموسوي: النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

61. محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي المحامي للنشر والتوزيع، صفاقص، تونس، 1998.

62. محمد شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، 1993.

63. محمد عابد الجابري: إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، لبنان، 1990.

64. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 1991.

65. محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط5، بيروت، لبنان، 1994.

66. محمد علي بن محمد الشوكاني: فتح القدير، الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، دار ابن كثير، ط2، بيروت، لبنان، 1998.

67. محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

68. محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997.

69. محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، أفريقيا الشرق، ط2، بيروت، لبنان، 1998.

70. محمد نور الدين أفاية: المتخيل والتواصل، مفارقات العرب والغرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1993.

71. مطاع صفدي: نقد العقل الغربي، الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1990.

72. منير بعلبكي: قاموس المورد، إنجليزي–عربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1994.

73. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

74. ميخائل نعيمة: الغربال، دار نوفل، ط15، بيروت، لبنان، 1991.

75. ميخائل نعيمة: همس الجفون (ديوان شعر)، دار نوفل، ط6، بيروت، لبنان، 2004.

76. نظمي عبد البديع محمد: أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب، دراسة تحليلية ونقدية موازية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.

77. يوسف عليمات: جمالية التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004.

78. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، المحمدية، الجزائر، 2007.

المراجع الأجنبية:

79. إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط4، بيروت، لبنان، 2014.

80. إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

81. إدوارد سعيد: تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 2007.

82. آرثر أيزا برجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2003.

83. بول كندي: الاستعداد للقرن الواحد والعشرين، التحولات الاقليمية، ترجمة نظير جاهل، دار الأزمة الحديثة، ط1، بيروت، لبنان، 1998.

84. توماس إليوت: أرض الضياع، ترجمة ودراسة نبيل راغب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2011.

85. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

86. دوغـلاس روبنسـون: الترجمـة والإمبراطوريـة، نظريـات الترجمـة مـا بعـد الكولونياليـة، ترجمة: ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2005.

87. ديفيـد كـارتر: النظريـة الأدبيـة، ترجمـة: باسـل المسـالمة، دار التكـوين، ط1، دمشـق، سوريا، 2010.

88. زيغريـد هونكـة: شمس العـرب تسـطع علـى الغـرب، أثـر الحضـارة العربيـة فـي أوروبـا، ترجمة: فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار الجيل، ط8، بيروت، لبنان، 1993.

89. سوزان باسنت: دراسات الترجمـة، ترجمـة: فؤاد عبد المطلـب، منشورات الهيئـة العامـة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2012.

90. صـامويل هنتنجتون: صـدام الحضـارات، إعـادة صـنع النظـام العالمي، ترجمـة: طلعت الشايب، ط2، 1999.

91. كـارلوني وفيللـو: النقـد الأدبـي، ترجمـة: كيتـي سـالم ومراجعـة جـورج سـالم، منشـورات عويدات، ط2، بيروت، باريس، 1984.

92. كلود بيشوا وأندريه م. روسو: الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، مكتبـة الأنجلو مصرية، ط2، القاهرة، مصر، 2001.

93. كليـر كـرامش، اللغـة والثقافـة، ترجمـة: أحمـد الشـيمي، منشـورات وزارة الثقافـة والفنـون والتراث، ط1، الدوحة، قطر، 2010.

94. لوسـيان غولـدمان: المنهجيـة فـي علـم الاجتمـاع الأدبـي، ترجمـة وتحقيـق: مصـطفى المسناوي، ط1، بيروت، لبنان، 1981.

95. هـار لمـيس وهولبـورن: سوسـيولوجيا الثقافـة والهويـة، ترجمـة: حـاتم حميـد محسـن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2010.

المجلات العلمية:

96. حميد بارسانيا: "الاستشراق في عصر ما بعد الحداثة، أسسه ونتائجه"، مجلة دراسات استشراقية، العدد10، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، النجف، العراق، 2017.

97. سعيد يقطين: "النقد الثقافي والنسق الثقافي، قراءة نقدية في تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"، كتاب الرياض، العدد 97-98، ديسمبر 2001-جانفي 2002.

98. سعيد يقطين: "رهانات النقد الأدبي العربي"، الحياة الثقافية، العدد 199، تونس، 01 جانفي 2009.

99. علي صديقي: "المناهج النقدية الغربية في النقد العربي المعاصر"، مجلة عالم الفكر، العدد04، المجلد 41، أفريل-مايو، الكويت، 2013.

100. محمد عبد المطلب: "مناهج الحداثة والتراث العربي، العرب نقلة لا مبتكرون"، مجلة الفيصل، عدد مايو 2016، الرياض، المملكة العربية السعودية.

101. يوسف محمود غثيان العليمات: "الأدب الشعبي وتحولات الثقافة، مقاربة نظرية"، مجلة الثقافة الشعبية، المنامة، البحرين، العدد28، 2015.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتويات **الصفحة**

مقدمـــــة .....أ-ز

مدخـــــل 10

أدب المهجر 18

السمات البارزة في أدب المهجريين.....20

اتصال أدباء المهجر بأدباء الشرق.....23

مصطلحات ومفاهيم ورؤى 25

1/ الاتجاه الثقافي 26

أ/ لغة.....26

ب/ اصطلاحا 27

مفهوم الاتجاه في النقد الأدبي 28

مفهوم النقد الأدبي/العربي 34

التعريف اللغوي 34

التعريف الاصطلاحي.....34

مفهوم النقد الجديد (المعاصر) 35

مفهوم الحداثة 37

مفهوم الفكر العربي الحديث والمعاصر 39

مفهوم ما بعد الحداثة.....41

مفهوم النقد الثقافي 42

مفهوم التحليل الثقافي 44

مفهوم التعدد الثقافي 46

الفصل الأول: مرحلة الحفريات المعرفية في النقد الثقافي

المبحث الأول: بوادر الدراسات النقدية الثقافية في الوطن العربي 51
المطلب الأول: جهود طه حسين في نقد الثقافة العربية.....51
المطلب الثاني: جهود جماعة الديوان 57
الاتجاه الثقافي للآراء النقدية في جماعة الديوان 62
1/ مفهوم الشعر عند جماعة الديوان 62
الوظيفة التي يؤديها الشعر عند جماعة الديوان 67
الأسس النقدية في نظرية جماعة الديوان.....74
1/ الصدق في الشعر.....75
2/ شعر الشخصية 77
3/ النقد على أساس الذوق 79
4/ التقييم والتوجيه 81
المطلب الثالث: جهود أدباء المهجر 83
تمهيـــد.....83
1/ الترجمة.....84
2/ التأليف والإبداع 85
المبحث الثاني: تأصيل النقد الثقافي باعتباره نظرية في الأدب.....95
تمهيد: جذور نظرية النقد الثقافي (النشأة والتطور) 95
المطلب الأول: النقد الثقافي بوصفه نقدا للنقد الأدبي والتاريخ 97
الأصالة والمعاصرة 104
من النهضة الحديثة إلى الحداثة 107

مواقف وآراء محمد عابد الجابري في نقد الثقافة العربية.....113
الأصالة والمعاصرة 114
وضع العرب مع العلوم التقنية الحديثة.....117
المطلب الثاني: النقد الثقافي بوصفه نقدا للاجتماع والسياسة 120
1/ مرحلة المقاربة الاجتماعية للأدب.....121
2/ مرحلة علم اجتماع الأدب.....121
مفهوم التحيّز.....124
1/ التحيزّ لغة 124
2/ التحيز في الاصطلاح 126
الأبعاد الثقافية لمصطلح "التحيز" 128
أثر العولمة الغربية في التحيز 129
قراءة نقدية للنموذج الغربي 130
المطلب الثالث: النقد الثقافي بوصفه نقدا للثقافة العربية.....133
1/ مفهوم النقد الثقافي باعتباره نظرية في الأدب 134
2/ الخلفية المعرفية والفلسفية للنقد الثقافي.....138
3/ تبلور النظرة النقدية الجديدة في النقد العربي.....140

الفصل الثاني: مرحلة التأقلم والتقبل والتجليات

تمهيـــــد: تأثيرات الحداثة في النقد العربي 144
المبحث الأول: تأقلم النقد العربي مع الدراسات الحداثية.....146
المطلب الأول: دعائم النظرية النقدية الجديدة.....146
المرجعية الفلسفية في فكر الغذامي 149
1/ في مجال النقد الأدبي 149

موقف الغذامي من التراث.....151
موقف الغذامي من الحداثة.....153
المطلب الثاني: مواقف النقاد من النظرية النقدية الحديثة.....154
1- موقف المتحفظين من النقد الثقافي.....154
2- موقف أنصار النقد الثقافي.....159
1- عبد الله محمد الغذامي.....161
الأصول المعرفية للنقد الثقافي.....162
2- إدوارد سعيد.....164
3- سعيد يقطين.....168
موقف سعيد يقطين من النقد الثقافي.....170
المطلب الثالث: النظرية النقدية الحديثة والدراسات العربية.....176
1/ مسار الدراسات الثقافية في النقد العربي.....176
1- عبد الكبير الخطيبي.....177
2- محمد نور الدين أفاية.....178
3- مطاع صفدي.....181
المبحث الثاني: الوسائط المساعدة في تلقي النقد العربي للنظريات النقدية الحديثة.....185
تمهيـد.....185
المطلب الأول: المكون المعرفي للنقد العربي المعاصر.....186
1- الأدب العربي منذ نشأته إلى الأدب الحديث (أدب النخبة).....188
2- النظريات الغربية القديمة (التراث الإغريقي).....190
3- النظريات اللسانية واللغوية الغربية المعاصرة.....193
4- الهوية الوطنية والثقافة الشعبية.....195
أ- الهوية الوطنية والثقافية.....195

ب- الثقافة الشعبية 198
تأثر النقد العربي بتحولات الثقافة الشعبية 200
المطلب الثاني: أثر الدراسات المقارنة في النقد العربي 201
النقد العربي والمقارنية في الأدب 202
1/ حسام الخطيب 203
الدراسات المقارنية في المغرب العربي 205
2/ عز الدين المناصرة 207
عز الدين المناصرة ونظرية الأجناس الأدبية 210
عز الدين المناصرة والنص العنكبوتي 212
خلاصة لما سبق 215
المطلب الثالث: المثاقفة ودورها في إحياء النقد العربي 215
1- مفهوم المثاقفة 216
2- تمظهرات المثاقفة في مسار النقد العربي 219
1- إبراهيم خليل 219
3- عباس عبد الحليم عباس 228
4- مقارنة بين الكتابين 234

الفصل الثالث: الممارسة النقدية الجديدة

تمهيـــد 239
المبحث الأول: حضور المؤثر الغربي في النقد الثقافي 240
المطلب الأول: صورة التماهي بالآخر 240
1/ محمد عبد المطلب 240
2- علي صديقي 243

3- سعد البازعي وميجان الرويلي.....246
المطلب الثاني: الترجمة ونتاجاتها في ما بعد الكولونيالية 250
1- فؤاد عبد المطلب.....251
2- ثائر ديب 255
علاقة الترجمة بالإمبراطورية.....255
البعد المفاهيمي لنظرية الترجمة الكولونيالية 258
ماذا نعني بما بعد الكولونيالية.....259
3- الترجمة في العالم العربي.....261
4- الترجمة وعلاقتها بالتأويل والتداولية 264
المطلب الثالث: الهيمنة الكولونيالية والاستشراق 268
1- إدوارد سعيد والهيمنة الكولونيالية 269
2- إدوارد سعيد والاستشراق.....274
المبحث الثاني: إشكالات تطبيق النقد الثقافي العربي 280
تمهيـــد 280
المطلب الأول: النقد الثقافي في مواجهة النقد الأدبي.....281
المطلب الثاني: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة 293
جدلية اللساني والثقافي 295
المطلب الثالث: جماليات التحليل الثقافي للشعر 304
تمهيـــــد 304
ثنائية الثابت والمتحول في النسق الشعري.....305
ثنائية المركز والهامش.....306
المطلب الرابع: التحليل الثقافي للسرد 311
الرؤية التفكيكية وأثرها في السرد العربي 314

خاتمـــــة 320-316
قائمــة المراجـع 331-321
فهـرس المحتويـــات 339-332

تمت بعون الله تعالى