

مظاهر النقد البنوي في النقد العربي المعاصر

Aspects of Structural Criticism in Contemporary Arab Criticism

د. عتيقة سعدوني *

جامعة الجيلالي ليابس- سيدي بلعباس (الجزائر)

atikasadouni22@gmail.com

تاريخ القبول: 2023/05/14

تاريخ الاستلام: 2023/03/08

ملخص:

يوظف النقد البنوي العمل الأدبي على أنه بنية مستقلة ومختلفة ومتميزة بذاتها. وكغيره من المناهج والأبحاث له مستويات واتجاهات وقوانين يسير وفقها. إن العمل الإبداعي الأدبي في حاجة دائمة وماسة للنقد البناء من خلال القراءة والتحليل وكشف الأنساق المضمرّة وإظهار القواعد والقوانين المدرجة على شكل فراغات من صنع المؤلف كي يسهل إدراكها من طرف القارئ أو المتلقي بصفة عامة. وبالتالي فالبنوية تعترف وتؤمن بأن الظاهرة الأدبية هي بنية منعزلة عن أسبابها والغموض المتواجد في النص وعن كل ما يحيط بها وتسعى لتفكيكها وتشريحها وتحليلها وفق قراءات صحيحة إلى عناصرها الأولية من أجل توضيح المفهوم المراد إيصاله للجمهور والمتلقي بصفة خاصة.

الكلمات المفتاحية: البنوية، النقد البنوي، الاتجاهات، البنوية والمنطق، موت المؤلف، المرجعيات.

Abstract:

Like other curricula and research, structural criticism follows certain levels, trends, and rules and it considers the literary work as an independent, different, and distinct structure. The literary creative work is in constant need for constructive criticism through reading, analysis, revealing the implicit patterns, and showing the rules and laws included in the form of spaces made by the author in order to facilitate their understanding by the recipient. Therefore, structuralism recognizes and believes that the literary phenomenon is a structure isolated from its causes and text's ambiguity in addition to everything that surrounds it. Structuralism, as well, seeks to dismantle, dissect and analyze it according to correct readings to its primary elements in order to clarify the concept that is intended to be communicated to the audience and the recipient in particular.

Keywords: Structuralism, structural criticism, trends, structuralism and logic, death of the author, references

1 . مقدمة:

إن الاهتمام الكبير بمحيط الكاتب والتحكيم المفرط فيه والغير عادل بمشاعر وأحاسيس المؤلفين في قراءة القصائد والنصوص جعل العديد من الأدباء والإبداعيين والنقاد الجدد يرفضون هذا الاهتمام الزائد بالسيرة الذاتية ونفسية ومشاعر المؤلفين ومن بين هؤلاء النقاد الجدد الراضين هو "سبينجرن" "Springran" حيث يرد على مؤسسي هذا الاتجاه بقوله: "لستم أنتم محط إعتمادنا، بل النص الذي بين أيديكم هو الذي يعيننا، وأنتم بإطرائكم لحالتكم النفسية لا تقدموا لنا العون على فهم النص أو الاستمتاع، وإنما نقدكم يحاول دائما إزاحتنا وإبعادنا على الأثر الفني والمستوى الداخلي للقصيدة ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم وبما هو خارج عن النص"¹.

إذن النقاد الجدد يرفضون رفضا قاطعا وتاما الاهتمام بالمؤلف وبأحاسيسه وكل ما هو محيط به، وكان هذا الرفض هو الركيزة الأساسية التي انبت عليها أصول القراءة السياقية، واهتمام هذه الأخيرة بما هو خارج عن النص أكثر من اهتمامها بما هو داخل النص، أي أن القراءات السياقية تهتم بالمؤلف وتغطية سلطته كاملة، ولا تعطي أهمية للمتلقي الذي يعتبر عنصرا آخر في فهم النص بشكل صحيح.

2. من القراءات السياقية إلى تعدد القراءة:

نرى أن القراءات السياقية ظهرت نتيجة لهذا الرفض، فقد جعلت حياة المؤلف وسيرته الذاتية عاملا أساسيا في تحليل ودراسة النص وسيلة مساعدة على تفسير وشرح إبداعاته.

فالسباق في حقيقة الأمر يهتم بأطوار اللفظ ومادته اللغوية وهو ذو أهمية كبيرة في تحديد المعاني والمفاهيم وإدراك مغزى النص والغاية التي يريد المؤلف أن يوصلنا إليها وهذا ما يؤكد "الشافعي" في قوله: "ومن الخطاب ما يبين سياقه ومعناه"² ونفهم من خلال هذا القول أن "الشافعي" يهتم بالسباق في تحليل ودراسة معاني النص.

ونجد الجاحظ يهتم بمسألة السباق حيث يضعها في الموضوع الأول ويؤكد هذا أبو زيد في قوله: "السباق يفرض على المتكلم استخدام سجل، بعينه على مستوى الدلالة على مستوى التركيب في نفس الوقت"³.

فالقرارات السياقية بالغت كثيرا في اهتمامها بالمؤلف وبحياته، حيث يقول السامرائي "أن شعر السياب هو انعكاس لحياته الشخصية والثقافية ولذاته الحضارية وما اعتنقه من ميول فنية أصبحت المنحنى المهم في حياته، إن شعره إنما هو مرآة لحياته، بمعناها المتسع، وبكل ما تجمع فيها، وإنه في كل ما كتب أراد أن يبت "قصة" تلك الحياة، فجاءت كل واحدة من قصائده تحمل، بعدا من أبعادها"⁴ فمن خلال هذا القول نرى أن القراءة السياقية أعطت سلطة كبيرة لسيرة المؤلف على حساب النص ذاته، وكما أسلفنا القول آنفا، فإن القراءات السياقية جاءت نتيجة لرفض النقاد المحدثين لهذه القضية الصعبة والمعقدة.

والقراءات السياقية كغيرها من القراءات الأخرى تقف على مجموعة من الأسس النظرية، والأدوات الإجرائية والتي تتمثل في:

- القراءة التاريخية.
- القراءة النفسية.

- القراءة الاجتماعية.
- القراءة الأسطورية.

2.1 القراءة التاريخية:

يعتبر السياق في جميع القراءات عامل أساسي مهم يبين خلفياتها المرجعية والفكرية وتظهر حيثياتها المعرفية، حيث يمكننا أن نستمد منه الأسس التي يتركز عليها الفعل القرائي، عندما نود دراسة نص.

إن القراءة التاريخية إحدى القراءات القديمة التي كانت تتماشى مع الظواهر الأدبية، وهي تهدف إلى تفسير مسألة الأثر الأدبي وربطه بالزمان والمكان وجميع الشخصيات التي ساهمت في نشأته، حفاظا على البعد التاريخي للظواهر الأدبية، فالقراءة التاريخية تعد شاهد عيان على ترابط التاريخ بالنقد الأدبي وذلك ما جعلها تشبه في الكثير من مناهجها البحوث والدراسات التي تهتم "بتاريخ الأدب" فهو مصطلح أطلقه النقد على هاته القراءة ذلك لأنه يقوم بوصف مراحل الأدب، ومناهجه، وتطوره من خلال السيرة التاريخية .

إن هذا اللفظ -تاريخ الأدب- كان من أهم مراحل القراءة التاريخية بل إنه كان أول مرحلة على الإطلاق حيث "اعتمد على سرد الأخبار والأفكار على التاريخ في حد ذاته الذي يعتبر ركيزة أساسية للذاكرة الإنسانية بجميع نشاطاتها المادية والفكرية، ويهتم بدراسة الإنسان باعتباره كائنا حيا له ماض فموجب تاريخ نستطيع أن ندرك أفكار الإنسان والأهداف التي نريد الوصول إليها وإلى أي مجتمع أو حضارة ينتمي، وهو ما أسماه ابن خلدون "بحقيقة التاريخ"⁵ فمن خلال التاريخ نستطيع معرفة الأهداف الإنسانية.

لكن مع تطور الزمن وتغير العصر القديم إلى العصر الحديث قام النقد بتعديل المصطلح من تاريخ الأدب إلى القراءة التاريخية، وهو مصطلح مناسب أكثر من السابق لجميع الجهود الفكرية التي استطاعت أن تكسر الحاجز الذي أراح الأدب من خلال تراكمات التاريخ ضعفا وقوة، إيجابيا، وسلبيا.

لقد أصبح التاريخ في العصر الحديث مهم جدا ولا يمكن الاستغناء عنه وهو ذو طابع منهجي مؤسس من طرف العديد من الأدباء، والنقاد من بينهم : "سانت بييف، تين، فليمبار، لانسون.....".

لقد اعتمدت القراءة التاريخية في دراستها وبحوثها على تحقيق وتوثيق النصوص من خلال سيرة المؤلف الذاتية ومحيطه، وحياته وتفسير الأعمال الإبداعية عن طريق الكشف عن العوامل الجغرافية البيئية الاجتماعية، النفسية، الشرعية (الدينية)، السياسية، والاقتصادية، أي جميع مجالات الحياة الإنسانية، كما أنه يهتم بدراسة المراحل التي مرت بها الأجناس الأدبية بجميع أنواعها، والإستحفاظ بجميع الأقوال والانتقادات التي كانت تصدر نتيجة أي عمل إبداعي أدبي أو أي أديب، أو مبدع.

فلاستعانة بالقراءة التاريخية وبالتجربة والملاحظة والاستدلال، يجعلنا نقول أن هاته القراءة وقعت تحت تأثير فلسفة الوضعية التي أسسها "أوغست كونت" "A.Conte" فالذي نبحت عليه هنا، هو معرفة الحقائق ولا تتم هذه الأخيرة إلا بالعلوم التجريبية، أي أن الإنسان لا يمكنه أن يتعدى عن الخطأ ويحمي نفسه من مزالق الفلسفة والقلم إلا إذا اتخذ من التجربة مسارا له " فالحقائق في ذاتها لا يمكن إدراكها، لأن الفكر لا يستطيع إدراك

ذلك وإنما لا يدرك منها سوى العلاقات ثم القوانين وذلك منهج العلوم التجريبية⁶ فالتاريخ أو القراءة التاريخية تهتم بما هو خارج عن النص وكيفية إدراكه، واستيعابه به.

وهذه الطريقة ليست مستقرة بل هي مرتبطة بالجانب الفني أو المنهج الفني، من أجل الحكم ودراسة الخصائص الفنية الضرورية لكل، جزء من أجزاء المنهج التاريخي، بالإضافة إلى عملية التحقق والتوثيق لعدم الوقوع في مشاكل نحن في غنا عنها كمشكلة النحل والانتحال، النقل، والاستنساخ فالدراسة التاريخية كما سبق القول، في النقد العربي تعد من أقدم الدراسات حيث أن الكثير من الأحكام النقدية التي تصدر تكون معتمدة بشكل كبير على التطورات التاريخية.

ففي العصر الحديث نجد أن المنهج التاريخي كان من بين أهم الأسس التي اعتمد عليها الأدباء والنقاد في جميع أعمالهم ودراساتهم الأدبية، وهذا ما نجده عند حسين توفيق "العدل في أحد كتاباته" تاريخ الأدب" الذي يهتم فيه بأن الأدب مرتبط بالتاريخ السياسي والديني، ونتيجة للحوادث السياسية والدينية تظهر الأفكار والميولات وتبدأ عملية الإبداع، وقد كان السبب الأول الذي دفع العلماء كخدمة اللغة هو ظهور الإسلام والقرآن الكريم. وجاء جيل آخر التقط راية النقد التاريخي وأرادوا تطوير آليات هذه القراءة وإعطائها مفهومات وإجراءات واضحة وسهلة من أجل التعامل مع قضايا نقدية جديدة، ومن بين أهم رواد هذا الجيل، "أحمد أمين" في كتاباته (فجر الإسلام، ضحى الإسلام وظهر الإسلام" وطه حسين (في ذكرى أبي العلاء المعري، الأدب الجاهلي) " ومصطفى صادق الرافعي" في (تاريخ آداب العرب) وغيرهم من المؤرخين الذين أروحو للأدب في العصر الحديث. أصبحت القراءة التاريخية متعلقة بالنص الأدبي وفي هذا يقول الدكتور محمد بلوحي: "تعاملت القراءة التاريخية مع النص الأدبي على أنه وثيقة تاريخية، كان ينبغي بيان صدقها التاريخي أو كذبها، ولهذا لم تلتفت إلى القيم الفنية الجمالية، ولم تقف على الإضافات النوعية التي أسدتها الظواهر الأدبية كحركة الإبداع فلم تبحث في النص من حيث شكله الفني، ومعمارته الجمالية، وتشكيله الإبداعي فاهتمت اهتماما بالغاً بتاريخه الظاهر الإبداعية"⁷ وهذا يعني أن الدراسات الأدبية لا يمكنها أن تستغني عن النزعة التجريبية التي يهتم بها النقد العربي لكن هذا لا يعني أن النقاد التاريخيين كانت لهم أفكار علمية لفلسفة التاريخ فتاريخ الأدب أو القراءة التاريخية تقع في المرتبة الثانية بعد موضوعية العلم، وتليها ذاتية الأدب وهذا يدل على وعي القراءة التاريخية وتغطيتها لمفاهيم وإجراءاتها في مقارنة النص الأدبي.

إن القراءة التاريخية مهمة جدا في العلم والاستدلال والتحقيق وتوثيق الظواهر الإبداعية من حيث ظهورها ومواصفاتها، ومبدعها ونقادها وما أضافوه من خيالهم الواسع وجمع التراث التاريخي وتحقيقه وهو ما مهد الطريق للقراءات السياقية خاصة منها النفسية والاجتماعية.

2.2 القراءة النفسية:

إذ كانت القراءة التاريخية قد صرفت النص الأدبي إلى الأحداث التاريخية وتراكمتها، واستندت على أصول معرفية فلسفية، تحدد أدواتها الإجرائية عند دراسة النص من خلال الشرح والتفسير والتأثير والتجريب، فإن القراءة النفسية كسابقتها تعتمد على أصول فلسفية تستقطب جميع التصورات للكون الفكري عن القارئ. إن القراءة النفسية أرادت أن تدرك جانب لم تدركه القراءة التاريخية، والاجتماعية كما سنعرف ذلك لاحقاً، حيث حطت رحالها على المؤلف من خلال دراستها لثلاثة زوايا:

- شخصية المؤلف.
- عملية الإبداع.
- دراسة العمل الإبداعي.

فإذا قلنا وسلمنا أن الجانبان الأول والثاني يهتمان بما هو خارج عن نطاق النص والنقد الأدبي، فإن الثالثة استخلاص واستنتاج للنص حيث تصل، هاته النتيجة إلى جانبين الأوليين، وذلك بالاثراء والمدح في سيرة الذاتية للمؤلف وفي تفسير وشرح الكيفية التي تنم بها عملية الإبداع وقواعد الإبداع الأدبي، وبهذا نكون قد ألمنا بالنص من الداخل والخارج.

يعتبر علم النفس من بين العلوم الإنسانية التي استطاعت أن تؤثر بشكل كبير في تطوير المركبة النقدية الحديثة وتمكنها من قراءة النص بشكل ورؤية حديثة مستعينة في ذلك بأسس حديثة لنقد يهدف إلى طرائق علمية في تعاملنا مع الأعمال، الإبداعية الأدبية. وهو نقد ظهر منذ الأزل، أي منذ وجود "أرسطو" الذي يعتبر المؤسس الأول لهذا العلم، فجّل التجارب والمبادئ إلى اكتشافها استطاعت أن تأخذ مجراها حيث اعتبرت الأصول والدعائم تعود إليها الحقائق النفسية، ويبرز ذلك بوضوح "نظرية المحاكاة"، "الكتارسيس" أي وظيفة الفن بالتطهير وفي صورة نفسية الشفقة والخوف"⁸. لكن هاته المبادئ لم تصبح منهجاً نقدياً معمولاً به، إلا بعد ظهور الدراسات النفسية الحديثة التي جمعت بين اللغة واللاشعور، وبعد تأليف "فرويد" لكتابه "تفسير الأحلام" واهتمام "يونغ" وتلامذته بالأسطورة والرمز.

(أ) شخصية المؤلف (سيرته الذاتية):

إن الحديث عن هذا الجانب يجزنا إلى القول أن معظم الدراسات النقدية أرجعت هذا الاهتمام بالمبدع الواحد، حيث كان له الفضل في إبراز هذا العنصر وهو العالم "سانت بيغ" إذ أنه استطاع أن يتغلغل ويصل إلى أعماق المعارف السائدة في عصره سواء أكانت تاريخية أم علمية حيث أنه لا يجمع هذه المعلومات عن المؤلف ليبين علاقته بالمتجمع وبمحيطه فحسب، بل تجاوز ذلك إلى معرفة المبدع شخصياً واكتشاف على وجه الخصوص حالاته النفسية "أما هذه المعلومات فهي التي تقدم الفردية الحية، غير مجردة، وتضع الأديب على قدميه في واقعية تامة ومفصلة من كل جوانبه بالأرض"⁹. فهذا القول يؤكد على ربط الفرد بالآثر الأدبي أو النص.

إن "سانت بيف" لا يصب كل اهتمامه على السيرة الذاتية والتاريخية للأديب بل أنه يبحث عن نوع آخر فهو لا يبحث في النص الأدبي التعبير عن المجتمع، وإنما يبحث عن الفردية بأعلى ما لديه من تميز، يبحث التعبير عن مزاج، عن حالة نفسية إنه يعمل مصبراً للنفوس ولذلك تهمه الحالة النفسية، وتهمه موهبة كل أحكامه على كتاب هي أحكام على كاتب¹⁰. نرى من خلال هذا القول: "أن سانت بيف" لا يفرق بين النص وصاحبه، وشخصيته بل إنه يعتقد أنه لا يمكن تذوق هذا الأثر دون وجود الأديب وسيرته الذاتية، فلا وجود للنص دون صاحبه.

لقد حاول "فرويد" وهو يدرس "ليوناردو دافنتشي، شكسبير"، وكراديفا ليانسن" أن يحوا المقالات التي ترى أن الإبداع يقوم على الوعي والإلهام أو الواقع الاجتماعي، وعلى الصرف، والعقل إلى مكون آخر مشابه يبعثه اللا شعور الشخصي فيكون مصدراً وأصلاً حقيقي للإبداع والكشف عن حقيقة شخصية المؤلف لأن الإبداع في حقيقته ليس إلا ترويحاً عن النفس من صراع يسكن داخل الشخصية من اكتئاب، تقهقر، تبرير قمع وكبت وهي جميعها أنواع من السلوك يكون أعلى شئنا فيها هو التباهي: "الذي يؤدي على إظهار عبقرية وامتنياز في الفن أو العلم"¹¹.

يعرف "فرويد" التحليل النفسي أنه عاجز عن إدراك طبيعة الإبداع الفني ذاك لأنها بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي¹² وهذا التحليل النفسي لا يمكنه مساعدتنا إلا في فهم مظاهر الإبداع وتبيان حدوده، وذلك لأن الإبداع الفني من خلال آلية القلب إنما هو تعبير عن رغبة وهذه الرغبة لم تجد تلبية لها في علم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال¹³ نلاحظ من خلال هذا القول أن هناك رغبة أو هدف سلفي يعبر عنه برغبة سامية عليا، وهذه الأخيرة تحمل معها أسرار الفنان والأديب التي لم تستطيع شخصيته إدراكها.

لقد كان "لفرويد" أو بالمعنى الأصح، المدرسة الفرويدية الفضل الكبير في تحليل النصوص الإبداعية مروراً على نفسية المبدع ودراسة سيرته الذاتية وهكذا أصبح الأثر المبدع (النص الأدبي) حلقة من حلقات التحليل النفسي وذلك لأنه دلالة مستوحاة من النشاطات اللا شعورية اللاواعية.

لقد اتخذ "فرويد" عقدة "أديب" كوسيلة لبداية عمله في تفسير الإبداع الفني داخل المنهج النفسي، وهو يعتبر النص الإبداعي أساس اكتشافه لنظرية اللا شعورية، وهذا بعد دراسته وتأمله للوحة (الموناليزا) لليوناردو دافنتشي "ورواية الإخوة" كرامازوف "ومسرحية (هملت) "لشكسبير" فهو يعطي أسماءاً لشخصيات موجودة في الأعمال الأدبية أسماءً تكون من بين الأسس التي اعتمد عليها المنهج النفسي، ويدرس هاته الشخصيات، وانفعالاتها، إذ أنه يعتبرها كما لو كانت شخصيات حقيقة تقع تحت تأثير التحليل، النفسي.

المدرسة الفرويدية تهم في حقيقة الأمر بالفن بشكل عام والأدب بشكل خاص، وتقارن علم النفس بالأدب، وأن هناك علاقة تجمعهما لأن كل واحد منهما يعتمد على نفس الأسس المعرفية، فعلم النفس أو الدراسة التحليل النفسي لا يمكنها أن تصل إلى الغاية التي يصبوا إليها الإبداع الفني وهي لا تستطيع الكشف على الإمكانات السامية والعبقرية التي يتمتع بها الشاعر ولهذا يقول: "فرويد" أن العمل الإبداعي حقل تصعب

الزراعة فيه، وأنه بحر له خير غير متناهية فدور التحليل النفسي يقتصر على كشف بعض الجوانب الخفية فيه، فاسحا المجال أمام مناهج علمية أخرى لها أسسها وأساليبها الجغرافية المختلفة عن التحليل النفسي، فكل منهج وله أسس وأدوات إجرائية يعتمد عليها.

إن الدراسة النفسية لشخصية الأدباء ومعرفة بيئتهم وأحوالهم الذهنية هي التي جعلت القراءة النفسية تتخذ من اكتشافها للجوانب الخفية لدى المبدع الغرض الأساسي لها في عملية البحث، لا على اكتشاف الأسس الإبداعية للعمل نفسه، فاللاوعي الفردي يتكون من الوعي بجميع أجزائه داخل الشعور الفردي العادي فاللاوعي الجمعي عند "يونغ" لم يكن وعيا، ولم يكتسب فرديا، بل وجد في مجتمع متوازن من جيل، لآخر لهذا نجده واحد عند جميع الناس، يتخذه الشعراء والمبدعين والكتاب كمادة يستخلصون منها الصورة والتخييل وقد يتحرك وينفعل، عندما يتعرض لضغط من الضغوط. إذن هناك اللاشعور الجمعي المكتسب من الجماعة واللاشعور الفردي الذي يكتسبه الفرد بمحظى إرادته وبفهمه دون وجود الآخر.

قسم يكون تحت تأثير اللاوعي الفردي، حيث يصبح العمل الإبداعي فيه عبارة عن إخراج وإظهار المكنون المكبوت داخل النفس، اتجاه مثير إنفعالي خارجي، وبهذا يكون الأثر الأدبي الفني أمامنا واعيا ظاهرا، يقدم لنا نسج قائم على مرجعيته أو خلفيته غير واعية.

وقسم ثان يفوق جميع هاته الحدود يكون فيه العمل الإبداعي تشبيه بالوحي أو التنبؤ التي تتجاوز قدرات الفرد إلى ما وراء الخيال الغريب، تخلق معالم كثيرة تسكنها عناصر لا تدرك مفهومها بعين الشعور الشاحصة بل تحال على الشعور الجمعي لا لأنها تخضع لقوانين العرف السائد فهي أصعب إدراكا وفهما، وقد ذكر "يونغ" أمثلة لها (كراعي هرمز) "لذاتي" والجزء الثاني من (فاوست) لجوته و(شعر) "وليام بليك" ¹⁴.

والآن نذهب إلى القراءة النفسية عند الأدباء والنقاد العرب الذين اهتموا بهذه القراءة، ونجد من بينهم "أبو تمام، البحري" الشاعران فيقول الأول للثاني: "واجعل سهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين" ¹⁵ نفهم من هذا القول أن الشاعر "أبو تمام" يوصي بأساس عملية الخلق (الإبداع) إذ يحدده في الشهوة، أي شهوة النجاح في نظم الشعر، إذ يجب البدء بها في قول الشعر، ثم يبحث بها عن النظم فإذا نجحت الشهوة في نظم الشعر، نجح مبدأ الجودة وتحقق التذوق، وهذا ما جعل الشعراء يصفون الرثاء بالضعف وبأنه أصغر الشعر ذلك: "لأنه لا يحمل رغبة ولا رهبة" ¹⁶ أي أنه لا يتوفر على عنصر التشويق وأنه يعتمد في غالب الأحيان على الشهوة وهذا ما جعله ضعيفا.

أما "أبو هلال العسكري" فيصف عملية الإبداع على أنها صناعة تأخذ برفق وروث وصبر لأنها نشاطات نفسية تتفاعل مع الفكرة يحذر من أن تقع في مشاكل التكلف ويسمح لها بالاستعداد عند صفاء النفس من أجل الأخذ والعطاء، وهذا ما أكده "بشر بن المعتمر" في قوله: "خذ من نفسك ساعة فراغك وفراغ بالك، وإجابتها وإياك، فإن قلبك تلك الساعة أكرم جوهرها، وأشرف حسا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور واسلم من فاحش الخطأ وأجلب لكل من عين وغرة من لفظ شريف، ومعنى بديع، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك

يومك الأطول بالجد والمجاهدة وبالتكلف والمعاودة"¹⁷. وعليه فإن عملية الخلق تكون صعبة وعسيرة تخللها الإرهاق والتعب ولكن تعود للتفوق إذا صنعت النفس وابتعدت عن المكايدة، وهي على ذلك عملية واعية تقوم بدور المراقبة على الذات المبدعة، -الكاتب- وتدرس عملية الإبداع والعمل الأدبي في وقت واحد، وهو ما يؤكد "شارل مورون": "إن كلمات النص أدبي وفي الأغلب الأعم من الحالات تكتب جميعها تحت الرقابة الإرادية الكاملة"¹⁸.

أما بالنسبة للأدباء والنقاد المحدثين أو القراءة النفسية الحديثة فنجد "الرافعي" "المويلحي" فالرافعي ينظر إلى حقيقة الشعر أنه ينقسم إلى عاملين : خارجي منشؤه الحواس والنفس، أولاً، وباطني ثانياً، أما "المويلحي" يرى أن الخارج ما هو إلا خيال وتوهم من صنعنا، أما باطن النفس منفذه ومنشؤه أولاً وثانياً وأخيراً وقت بياض وصفاء وعطاء، أي لا وجود الخارجي، وهذا ما لمسناه عند "أبي تمام"، حازم القرطاجي، وبشير بن المعتمد، وغيرهم.

وجاء "المازني" بمقولته الشهيرة (المثير والاستجابة) التي أستمدتها من علم النفس، وصارت المفسر الوحيد لديه لردود أفعال عامة الناس والشعراء والفنانين، فتكون القضية واحدة عند عامة الناس وتبدأ بالتغيير عند تلتقي مع نوع منها: "فإن كان المرء من أوساط الناس العاديين كان ذلك حسبه للترجمة من عواطفه وانفعالاته، وصار قصاره أن يبكي إذا حزن، وأن يضحك إذ فرح، وأن يثور ويتوعد إذا غضب، حتى تغنى العاطفة نفسها ثم يثوب إلى نفسه"¹⁹. أما بالنسبة للشعراء والفنانين المرفهين الحس: "دقيق الشعور لا يكشفه هذا المتنفس لأنه أحس من غيره بما تطلع عليه نفسه من الظواهر وأعمق من دقة الحس شعوراً وليس يخفي أن دقة الإحساس وعمق الشعور يطيلان أجل العاطفة، إذا استولت عليه عاطفة لم تزل تجيش حتى تقرر وتتظم، ثم تتحول فكرة قاصرة تظل تجاذبه وتدافعه حتى يتنفس عنها بما يناسبها"²⁰، وهذه ميزة من ميزات مدرسة التحليل الفرويدية، جاء بها "المازني" وعمل بها فجعلها عند دقيق الشعور ومرفه الحس من أجل استفراغ الشحنات المكبوتة في روحهم، ونظمها على شكل مخططات وأشعار يتذوقها الجمهور ويستمتع بأحاسيس جميلة مثيرة.

في حين أن "العقاد" حوّل البحث هذا إلى رسم صورة فيزيولوجية يكون فيها الجانب النفسي أو الحالة النفسية متهمة ومدانة من طرف الجانب الجسماني والجسم، وبهذا يقف "العقاد" ضد "سانت بيف" في السيرة الذاتية النفسية التي تعتمد على الواقع، التاريخ، المجتمع، البيئة، وغيرها من المؤثرات الخارجية التي يستغلها "العقاد" لرسم صورة حقيقية تكون تحت المراقبة الشديدة التي يتمتع بها "خاصية فريدة فيه ليست في غيره من الشعراء، هي مراقبته الشديدة لنفسه وتسجيل واقع حياته في شعره"²¹.

أما نقد "العقاد" وقراءته لشعر "ابن الرومي" فكانت نفسية لرسم صورة حية لشاعر كانت له ميزات وسمات سامية لم تتوفر عند غيره من الشعراء مما جعله فريسة هادئة سهلة المنال لكل من أراد تجريب مقولات ونظريات علم النفس لا للوصول إلى نتيجة تحكم على الفرد في جانب أعماله الإبداعية إنما للحكم عليه بأنه مريض.

بالنسبة "للعقاد" هذه أمور لا إرادية لاشعورية، وراثية، نتيجة لعوامل خارجية فرضتها الحياة على الشاعر ولا حيلة له إزاءها، وبذلك صارت القراءة النفسية العربية الخاصة تتخذ النص كوثيقة لإدانة الشاعر وهو ما يدل على عبقريته وتصبح القراءة النفسية عبارة عن قراءة إكلينيكية.

وانتقد "العقاد" "أبو نواس" ووصفه بأنه (نرجسي) وذلك لأنه يعشق لذاته بإثارة وشده إلى درجة أنه لا يمكنه أن يتعايش داخل المجتمع ويخضع لمقتضايه ومتطلباته، حتى أنه لا يستطيع أن يقيم علاقات مع الآخرين، وقد وجد "العقاد" في شعر "أبي نواس" ما يؤكد كلامه عن هذا الأخير.

وزيادة عن نرجسية "أبي نواس" نجد "العقاد" يضيف إليها "عقدة أوديب" وعقدة "النقص التسامي" وأصبحت شخصية "أبو نواس" محط تجارب التحليل، النفسي مثلما حدث مع "ابن الرومي" من قبله.

لكن "النويهي" يرى أن تطبيق المنهج النفسي يجب أن يخضع لطابع انفعالي في أحكامه الإلزامية على كتب تاريخ الأدب وغيرها، ويجب على الناقد أن يتسلح بالمنهج العلمية الحديثة وأن يكون ملماً بحقائق علوم الأحياء والدراسات النفسية²².

وفهم شعر "ابن الرومي" فهما حقيقيا لا يتوفر إلا إذا "ألمت بقدر من حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسية"²³، أما عن عقدة "أوديب" فتعتبر "السبب الرئيسي الذي تولدت عنه جميع علله النفسية أو عقدة بمعنى أصح"²⁴.

وعليه نستخلص من كل ما سبق أن النص لا يمكنه إلا أن يكون نظاما وفي هذا يقول مصطفى ناصف: "لا شخصا مغلقا ينطوي على نفسه فقط، وكثير من عناصر العمل الفني يمكن أن تشرح في ضوء نقد الفن الذي يتجاهل شخصية الفنان"²⁵، فعناصر ومقومات العمل الفني لا توجد في تاريخ حياة الشاعر وإنما تنبع من العمل الفني ذاته وهي تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف، وكلما تعمقنا في أصل العمل الفني في حياة الشاعر بعدنا عن معناه الذاتي²⁶ ولا حرج حينها الاستفادة من التحليل، النفسي والاستعانة بآلياته وقوانينه لكن في الحدود المعقول والاستفادة الحقيقة الجيدة.

3.2 القراءة الاجتماعية:

لقد تطرقنا إلى دراسة القراءة التاريخية والنفسية، حيث عرفها الأدب العربي، والأدباء والنقاد، والكتاب والمبدعين، لكنهما في الأخير انتهيا بالرفض بعدما تكدسا في خزائن ومكتبات جامدة لا يتردد عليها سوى عدد قليل من الدارسين الذين زادهم ذلك بعدا عن صورة الأدب الحقيقية وروحية ووقع النصوص المؤثرة والهادفة.

وكان أشد الرافدين لهذه القراءات "النويهي" الذي صرح قائلا: "أم يخالفني إنسان إن قلت أن خير خدمة تقدم للأدب العربي هي أن تجمع جميعها وتحرق"²⁷ وأن مثل هذه القراءات خلق بها أن تخلق نوعا من الفروق في الأدب والتبرؤ منه بل، يصل إلى درجة الكره والمقت، والتقصير وهو ما نجده يتردد على ألسنة تلامذتنا اليوم إزاء مدارسهم وعلمائهم.

أما إذا كانت القراءتان السابقتان تعتمد على الفرد الواحد في بادئ الأمر وبعدها حصل، الرفض بدأت تسعى إلى أن تكون قراءة فريق تتجمع وتترابط فيه الجهود والتخصصات لتبني أدبا جديدا حيا، خلاقا، مؤثرا، جميلا، يؤدي إلى مستقبل زاهر يؤثر إيجابيا على الموروث الأدبي، وهكذا تخطى الأدباء والنقاد القراءة التاريخية والنفسية إلى القراءة الاجتماعية التي فرضتها حاجيات ومتطلبات الناس والمتذوقين للأدب.

– الفلسفة التخمينية:

لقد ظهرت الفلسفة منذ زمن بعيد وتوالت أحقابا عديدة حاولت فيها تفسير الكون والوجود والبحث في عالم الغيب وما وراء الخيال بتحويل هذه الأشياء إلى أفكار تخمينية لا تنطبق مع الواقع، لهذا انفصلت عنه وابتعدت كل البعد عن ظواهره.

حتى جاء الفيلسوف "فرنسيس بيكون" (F.Bicon) الذي اعتمد على الملاحظة بدل الوهم الخيالي، فإدراك الحقائق العلمية لا تتم إلا بالتجربة والملاحظة ثم استخلاص النتيجة وتوقفت دعوة "بيكون" حين وصول "هوبز" الذي نادى بأن أفكار الإنسان هي وليدة حواسه، وهذا يعني أن الحقائق العلمية لا توازي الأصل المادي كما قال "بيكون" بل هي صورة موجودة في الذهن، وبقي الوضع هكذا حتى حين "كانط" الذي وجد أن الكون لا شكل له ولا نظام يعتمد عليه ولا قوانين تحكم سكانه، وإنما هو مادة جامدة لا تتوفر على نشاط وأن العقل هو المفكر والمنظم المنظم للكون، وقد رفض رفضا قاطعا البحث في حقيقة الشيء بل يجب الاكتفاء بالشكل، ولا يمكننا البحث عن المضمون، إذ يقول: "هو إبداع واع لأشياء تولد في متأمليها انطبعا بأنها أبدعت بدون قصد على منوال الطبيعة"²⁸

وجاء بعده تلامذته الذين فصلوه على الواقع تماما واعتمدوا على الشكل والجمال وأزاحوا المضمون "ينبغي في البناء الفني الجميل، حقا أن يكون الشكل كل شيء والمضمون لا شيء إذا نؤثر في الإنسان ككل، بواسطة الشكل بينما لا نضال بواسطة المضمون إلا القوى المنفصلة عنه، وفي هذا يكمن السر الحق عند الفنان الكبير فهو يحو الطبيعة وبوشيتها بالصورة"²⁹ وبهذا نفوا الواقع نفيا قاطعا، وأن الفلسفة لا تتحدث عن الأشياء الواقعية وأن النفس ليس هو الواقع وإنما هو تابع للفلسفة، وهذه الفلسفة المثالية التي حاولت إبعاد الإنسان وعزله عن الواقع لا تهتم بالمجتمع ولا بالفرد، ولما صار هذا الجدل الذي لا يمكننا تخطيه فرض على الفلسفة المثالية الاعتراف به تحت اسم (الفكرة المطلقة).

فالفلسفة المثالية تتميز بخصائص معينة وهي:

- دراسة الواقع دراسة موضوعية.
- العقل السابق على الواقع، وذهن الإنسان، هو الذي يحكمه وينظمه.
- تطور الواقع مرتبط بتطور العقل أو الفكر.
- الموهبة الذاتية مستقلة بذاتها.
- الفن وليد الإلهام والموهبة والعبقرية.

وعلى هذه المعالم لم تتعدد الركائز التي تقوم عليها الفلسفة المثالية

إن الأدب والعمل الأدبي يوجد نتيجة عبقرية وذكاء الأديب التي يتمتع بها، وعليه أن يستمد من ذاته وعبقريته التصورات التي يمكنه تدوينها، فأدبه وعمله ناتج منه لا من الواقع والمجتمع المحيط به، وكلما كان عمله الأدبي يمتاز بالجودة، كلما استفاد من تجربته وتصوراته الذاتية فالفن في حد ذاته يعتمد على الموهبة الذاتية، هذا يخص الفلسفة المثالية أما بالنسبة للفلسفة الواقعية، فقد جاءت من اجل ردع المثالية وقمع الذاتية، ومن اجل هذا أقامت لنفسها جملة من الخصائص تعتمد عليها في مسيرتها:

- إن فكر الإنسان وقيمه وليد واقعه المادي.
- المعرفة وليدة النشاط العلمي المنتج.
- قانون التطور ينظم الإنسان والمجتمع وهو خارج عن إرادته.
- الفن والجمال نابتان من الواقع الاجتماعي.
- المصادقية بدل التوهّمات.
- التركيز على المجتمع، بدل الفرد

وعلى هذا الأساس فإنه يجب على الأدب الذي يتبع هذه البنود أن يتمتع بالخصائص التالية:

- يجب على الأدب أن يستمد مواضيعه من الواقع المعيش، من الحياة اليومية للبشر.
- فالمجتمع لا يعتمد على الأدب بصفة دائمة وشاملة، وإنما يعتبره كوسيلة اجتماعية تكشف تناقضاته والمزالق التي يقع فيها.
- يجب على هذا الأدب أن يطور المجتمع وذلك عن طريق إدراك الصراع القائم بين البشر سواء في حاضرهم أو ماضيهم.

نتيجة لهذه الأسس يصبح هذا الأدب قوي وصارم، وذلك لأنه يستطيع إصدار أحكام في قضايا اجتماعية عديدة، من خلال فهمه لهذه القضايا، ثم توجيهها وتسييرها، ويسعى إلى الإصلاح الهواجس الذاتية السابقة، عكس ما نادى به الفلسفة المثالية، وبهذا تصبح الواقعية ذي قدرة ذاتية على خلق والإبداع والابتكار فهي تخفي الواقع وتزيّف حقائقه مثل المثالية يل تجعله واقعا ظاهرا يخضع للتجربة والملاحظة والبحث تبعا لمنهج علمية دقيقة.

فالقراءة الاجتماعية تتخذ من الواقع أرضية تزرع وتنبت فيها آلياتها، وأسسها ومعالمها، وتزيح من طريقها وهم المثالية الذي لا يتمتع بالقدرة والقوة الذاتية.

والواقع من منظور أدبي يتمدد ويتقلص بحسب الأدباء والنقاد، وكلما تمدد كلما اتسع أكثر وظهرت عناصر جديدة لا فواقع في حقيقة الأمر ما هو إلا مشاركة بين الذات والموضوع، الماضية الحاضرة، والمستقبلية بمظاهرها الداخلية (عواطف، تنبؤات، الخيال) والخارجية.

فلا تتحقق الواقعية من دون تشارك وتفاعل وتلاحم، الفنان مع واقعه أي إدماج الفنان شخصيته وسيرته الذاتية في عملية الخلق والإبداع التي تقول وتحدث عن وقائع اجتماعية صادقة لا خيالية وهمية. فحسب "جارودي" "فإن الواقعية بلغت ذروتها في الحكم والشمول وأن لا حدود لها، تصبوا على هدف واحد وهو الواقع، والافتخار به وتطويره نحو الأفضل، لها تياران مختلفان نقدي واشتراكي حيث لا يمكن الفصل بين أهدافهما"³⁰.

وبعد هذا ظهرت الماركسية مع ظهور النزعة اليسارية سنة 1952 في عدة كتابات "لمحمد الشوباشي غالي شكري، يوسف عوض، محمد محي الدين"، وكانوا يدعون إلى ضرورة الالتحام بين الشاعر الفرد ومشاعر الجماعة" فلا يكتمل العمل الأدبي للأديب الواحد إلا من خلال مشاركته للآراء جماعية"³¹، وهي مزيج بين الموقف الذاتي وعناصر الموروث الحي المتوفر لدى الفنان وما الأديب إلا وسيلة للتعبير عن الواقع الاجتماعي بإدماج ذاتيته "فهو خليط معقد بين الذات والموضوع ذاتية الفنان وموضوعيته، أدواته، وخبراته، وملابساته حياته"³².

إن أول عيوب الماركسية هو أنه مذهب لا يزال غامضا بالنسبة لأفكار رافضيه ومؤيديه، فهو مفهوم قابل للتغيير في أي وقت ومع أي معتقد كان، وقد نشط الكثير من النقاد في هذا المذهب، -الماركسية- وحاولوا التطبيق في الشعر وهو ما شهدته عند "محمود أمين العالم" في قراءاته اشعر "أحمد شوقي" "وحافظ إبراهيم". لكن نشاطهم لم يقف عند الشعراء فقط بل تجاوزوا ذلك على الرواية التي وجدوا فيها طريقا لتوظيف أدواتهم الإجرائية خاصة أن الرواية العربية اهتمت كثيرا بالواقع العربي، وبالحياة اليومية العادية للإنسان التي يصارع فيها من أجل أن يعيش وأن يخرج من دائرة الفقر والعوز.

فاهتم النقاد العرب بشخصيات الرواية وصراعها مع الحياة البائسة إلى حياة المترفة راقية. وبالرغم من هذا النقد إلا أنه لم يتجاوز القراءة التاريخية بل كانت يشبهها في أنهما اعتمدا على الأحكام الجاهزة التي لا نجدها في الروح العلمية للبحث وفي هذا يقول شافعي عكاشة "وعلى الرغم من كثرة ترديدهم لعبارات العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي كان دائما هو المعيار الأساسي في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا النقد القائم على المنهج الماركسي يتجه بالطبيعة إلى ما هو خارج العمل الأدبي (إلى التركيب الاقتصادي للمجتمع) ولاشك في أن هذا الحكم القائم على الشرح الميكانيكي للعمل الأدبي هو الذي أثبت عقم المنهج الماركسي في مواجهته للأعمال الأدبية"³³. وبهذا نجد أن القراءة الاجتماعية لا تتعدى القراءة التاريخية وتتخطى عتبة الشرح والتفسير، والحكم الجاهز والجازم، فكلتاها سارتا على طريق واحد لا يختلف إلا في أمور بسيطة.

ولم تسلم القراءة الاجتماعية من النقد والتجريح كغيرها من القراءات والمذاهب الأخرى، بالرغم من أنها شهدت معرفة واسعة بمقولات مختلفة واهتمت بتحاو الأدب عامة والنص الخاصة، ووضعت في منظورها الواقع

القائم على أدوات إجرائية صائبة، كما أنها وعدت بالاهتمام بالجانب الفني، إلا أنها سرعان ما سقطت في دوامة تحقيق فرضية وإثبات رأي دون التفكير بما هو أهم.

أما بالنسبة لحتمية الواقع وضرورة التشبث به في تطبيق أدواتنا الإجرائية، فصحيح أن المعرفة نابعة منه، إنها وليدة النشاط العلمي حيث لا يمكننا أن ندخل مبدأ التخيل، الوهم، التأمل، الحدس، التنبؤ في جميع ما نجرم به.

كما أن القراءة الاجتماعية التزمت بكتابة نص واحد، وتختلف طرائفه وتعدد، ويتشكل فيها المضمون دون أن يختلف أو يتحول، وبقيت داخل إطار واحد لا تستطيع الخروج منه إلا من خلال تكرار، وبالتالي أصبح المتلقي نسخة لمن سبقه.

وهكذا صارت القراءة الاجتماعية شبيهة بالقراءة التاريخية التي تعتمد على الشرح والتفسير السريع للوصول إلى حكم جاهز، وأصبحتا تعانيان من آفة تقل الأحكام الموجودة داخل النصوص.

4.2 القراءة الأسطورية:

بقيت القراءات السابقة، أو الخلفيات المعرفية التاريخية منها: الاجتماعية والنفسية هي المسيطر الوحيد على القراءة الحديثة في المجال السياقي مستوحاة أدواتها الإجرائية من التاريخ أو من الحالات النفسية (الشعورية واللاشعورية) ومن المجتمع (الواقع) وبعد ظهور علوم جديدة على الصعيد الأدبي بدأت هذه القراءات إعادة النظر في مفاهيمها وفق نمط جديد حديث، ومن بين أهم هذه العلوم "علم الأنثروبولوجيا" تحت رئاسة "تايلر، فريز، وفراي" فقد اهتم هذا العلم بالدراسة والبحث في أصل الحياة الإنسانية التاريخية والاجتماعية خاصة اللغة، السحر، الأسطورة، ظنا أن هذه المجالات الثلاثة هي مقولات أساسية في الفلسفة الرمزية لدى الإنسان الأول.

استطاعت الأنثروبولوجية أن تؤثر في القراءة الحديثة، من خلال الآليات النقدية الجديدة التي استمدتها القراءة منها، لتطبقها على الأعمال الإبداعية، وقد كان أول من ساعد في تأسيس القراءة الأسطورية هو "كارل يونغ" عن طريق "نظرية اللاشعور الجمعي والأنماط العليا" فالأعمال الأدبية الإبداعية تتوفر على مجموعة من الأفكار الموجودة بشكل كبير داخل الذات المبدعة المؤلف وهذه الأفكار أو كما تسمى الموروث الأدبي وجدت منذ القدم، مع ظهور الإنسان البدائي، بطوقه ومعتقداته فاستغلها الفنان ووصفها في قوالب جديدة حديثة، يستطيع من خلالها التوغل، داخل الحياة التي يسكنها الجميع فتفسح الطريق للفنان لكي يعبر بأحاسيسه ومشاعره، وكلماته عن الإنسانية بأكملها، لأنه يستمد قوته ونشاطه الإبداعي من الجنس البشري، وهكذا يصبح العمل الأدبي رسالة في متناول الأجيال والأزمنة، لأن الفنان مجرد بشر يحمل اللاشعور الجمعي، ويمثل الحياة النفسية الإرادية للإنسانية جمعاء، وكذا الغرائز والمظاهر الفطرية القديمة جدا التي تعود إلى ما قبل التاريخ والتي نعني بها الأسطورة بجميع عناصرها وطرائقها.

فمن بين أهم العوامل، التي بنى عليها "يونغ" نظريته في "النماذج العليا واللاشعور الجمعي" هي العوامل الفطرية القبلية في جميع الأعمال الإنسانية، وتعني هذه النظرية الأنماط البدائية هي التي تشكل اللاشعور الجمعي

عند "يونغ" والذي يتكون من صور مختلفة ومتعددة لا توجد إلا في الأحلام أو الأعمال الإبداعية الخيالية، وهي لا تظهر إلا عند ما يكون الشعور في قالب أحادي غير حقيقي، عنا فقط تنشط هذه الصورة بالفطرة، فتكون في الأحلام أو عند المبدعين وهكذا تشكلت ونشأت نظرية "يونغ" التي كان لها الأثر البالغ في وجود القراءة الأسطورية.

ولهذا ركز على الإرث والرواسب، وهذه هي المقولات التي حاول البحث فيها، معتبرا أن الثقافة ما هي إلا رواسب أولى لثقافة المجتمع، وهي أطروحات وأنماط وجدت استقبالا وترحابا عند القراءة الأسطورية في تعاملها مع الشعر الجاهلي، الموروث الثقافي في دراساتها العربية الحديثة.

أما "جيمس فريزر" كان له كتاب بعنوان "العصن الذهبي" الذي ارتكز على محورين هما السحر والدين حين تأثر بمنهجية "داروين" و"تايلر" الذين يريان أن الجنس البشري يختلف في الأساسيات وهذا الاختلاف ناتج عن درجة التطور في كل مجتمع وبهذا نستخلص "أن العصن الذهبي" جاء ليجسد ملامح التفكير التطوري، واستيعاب معلومات كبيرة لمعالجة أمور السحر والدين .

بعدها جاء "نورثروب فراي" والذي أيد "يونغ" في نظريته "الأنماط البدائية" و"اللاشعور الجمعي" وهذا ما نجده في كتابه "تشریح النقد" إذ يقول: "الوشائح بين الأسطوري والأدبي المجرد تضيء عدة جوانب من التخیل وبخاصة التخیل الأكثر شعبية، وهو على درجة من الواقعية تجعله قابلا للتصديق في حوادثه"³⁴ يرى "فراي" أن للأدب ثلاثة أنظمة:

أولاً: الأسطورة ويعني بها الآلهة والشياطين وبالتالي الجنة والنار والكشفي والشيواني.

ثانياً: الرومنسية ويعني بها الإيحاء بطرق أسطورية تتصل، بالتجربة الإنسانية.

ثالثاً: الواقعية ويعني بها الشكل، لا المضمون، وهكذا نرى أن "فراي" يهتم بالأنماط البدائية في دراسة الأعمال الإبداعية والتي تتفاعل، مع الأشكال لا مع المضامين، وعليه يجد أن الأعمال الإبداعية نابعة من الأسطورة، وتأتي في المرتبة الثالثة عنصر التعديل والانزياح.

وجاء "إرنست كاسيرر" ليؤسس للقراءة الأسطورية حيث يقول: "الأسطورة من أقدم المؤثرات وأعظمها أثراً على الحضارة الإنسانية وهي وثيقة صلة بكل الأفعال الإنسانية الأخرى، فهي لا تنفصل، عن اللغة والشعر والفن والفكر التاريخي في صورته القديمة"³⁵ وبهذا نجد أن الأسطورة هي جوهر الأعمال الإبداعية.

ونجد "طه حسين" في مؤلفه "قادة الفكر" يؤسس للقراءة الأسطورية و"مصطفى ناصف" في "قراءة ثانية لشعرنا القديم"، و"عبد الله الطيب" في "المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها" وغيرها وقد كانت هذه المؤلفات هي البدايات والإرهاصات الأولى لتأسيس القراءة الأسطورية العربية الحديثة، ثم ظهرت محاولات أخرى مبنية على أسس علمية من بينها:

"نصرت عبد الرحمن" في (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي)، "علي البطل" في (الصورة في الشعر العربي)، "وعبد الوافي الشوري" في (الشعر الجاهلي تفسير أسطوري) وغيرهم.

فقد اعتمد رسم صورة المرأة على عنصر التشبيه، حيث شبهت بالشمس، البدر، القمر، والغزالة، وكانت هذه التشبيهات كلها عبارة عن آلهة ومقدسات وقد شبهوا المرأة بها لأنهم رأوا فيها شيء من التقديس وفي هذا يقول نصرت عبد الرحمن: "التشبيه يضرب في أعماق الوجود الإنساني الذي يسعى إلى اقتناص الحقيقة، والمشبّه والمشبّه به إذا ما كثر ترددهما يدلان على علاقة رمزية أبعد من العلاقة الظاهرية بين الطرفين"³⁶. فالقداسة هي الشيء الرئيسي الذي تقوم عليه صورة المرأة في الشعر الجاهلي أما "علي البطل" فهو يوافق "يونغ" في طرحه إذ يقول: "في العالم البدائي كل شيء يتصف بالصفات النفسية، أي كل شيء يتمتع بعناصر النفس الإنسانية وبالتحديد عناصره الخافية العامة (اللاشعور الجمعي) لأنه لا يوجد حياة نفسية فريدة"³⁷ وبهذا فاللاشعور الجمعي هو الأساس في توظيف صورة المرأة عند "علي البطل".

أما بالنسبة لصورة الحيوان فقد استعملوا ثور الوحش، الناقة، إذ يقول الجاحظ في كتابه الحيوان: "من عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر قديما وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة"³⁸ أما فيما يخص مظاهر الكون فقد استعملوا الشمس والقمر حيث يقول نصرت عبد الرحمن: "إن الشمس نفسها كانت مقدسة عند الجاهليين"³⁹.

وقول الله تعالى في سورة فصلت ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ لَا تَسْجُدُوا لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُوا لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَ﴾⁴⁰.

فمن خلال كل ما رأيناه نجد أن القراءة الأسطورية تتشابه في طرحها ونتائجها مع جميع القراءات السابقة لدرجة أن القارئ عندما يقرأها لا يجد أي إضافة نوعية تضيفها كل قراءة لسابقتها، وإنما يلاحظ شبهها كبيرا بل تكرارا للأطروحات والمناهج والطرق والرؤى، وهذا عائد إلى طبيعة الآليات والأسس الأنثروبولوجية العلمية، وإن وجدوا اختلافا فيكون نادرا جدا خاصة في نظرية "يونغ" وكيفية استحضار النصوص، ومدى الجهد المبذول في الدراسة، واستخراج، واستخلاص النتائج.

3. خاتمة:

وبهذا تكون القراءة السياقية تعددت وتنوعت واختلفت بعض الشيء من قراءة لأخرى من خلال قوانين وأسس وأنظمة وطرائق وأحكام كانت تعتمد عليها في مسيرتها العلمية.

إن القراءات السياقية غالت كثيرا من الإغلاء والافتخار بصاحب النص على حساب النص ذاته، بل وطبقوا نظرية الانعكاس على الدراسة النصية ومن ثم جاء قول السامرائي: إن شعر بدر شاكر السياب هو مرآة حياته الشخصية والثقافية والحضارية، وانعكسا لقضية حياته*.

لكن النص الأدبي أعمق وأوسع من أن ينحصر في دائرة ضيقة هي نظرية الانعكاس لصاحبه، أو أن يكون مرآة عاكسة لمبدعه.

الهوامش:

- 1- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، لبنان: 1980، ص 149.
- 2- الشافعي الرسالة، تح، أحمد محمد شاكر، مطبعة البابلي الحلبي وأولاده، القاهرة: 1940، ص 02.
- 3- حامد أو زيد، أنظمة العلامات في التراث، دراسة استكشافية في سير قاسم نصرت أبو حامد أوب زيد أنظمة العلامات (مدخل السيميوطيقا)، ج2، ط2، الدار البيضاء، المغرب، ص 123.
- 4- السامرائي، رؤيا العصر الغاضب (مقالات في الشعر)، ط1، دار الطليعة، لبنان: 1982، ص 18.
- 5- محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث، في مقارنة الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2004، ص 13.
- 6- المرجع نفسه، ص 14.
- 7- المرجع نفسه، ص ص 16-17.
- 8- المرجع نفسه، ص 71.
- 9- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 1979، ص 380.
- 10- المرجع نفسه، ص 380.
- 11- علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن، دار النهضة العربية، بيروت: 1988، ص 83.
- 12- سيمون فرويد، التحليل النفسي للفن (دافنشي دستوينسكي) تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت: 1975، ص 91.
- 13- جان ستاورينسكي، النقد والأدب تر: بدر الدين القاسم، دمشق، ص 257.
- 14- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: 1990، ص 30.
- 15- حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، تونس: 1966، ص 203.
- 16- ابن رشيقي، العمد في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط1، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت: 2001، ص 123.
- 17- المرجع نفسه، ص 212.
- 18 - Charles Mouron, Des métaphores obsodante au mythe personnel, paris 1912, p, 30.
- 19- عبد القادر المازني، حصاد المهشيم، طبعة دار الشعب، القاهرة: 1954، ص 263.
- 20- المرجع نفسه، ص 262/263.
- 21- العقاد، ابن الرومي، حياته وشعره، القاهرة: 1963، ص ص 83-84.
- 22- محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، ط2، مكتبة الخانجي، بيروت: 1969، ص 70.
- 23- المرجع نفسه، ص 72.
- 24- المرجع نفسه، ص 188.
- 25- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ط2، دار الأندلس، بيروت: 1981، ص 148.
- 26- المرجع نفسه، ص 146.
- 27- محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، ص 30.
- 28- ذني هوسيمان، علم الجمال، ط2، تر، ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت: 1975، ص 63.
- 29- المرجع نفسه، ص 66.

- 30- روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ط3، تر: جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ص 44.
- 31- محمود أمين العالم، معارك فكرية، دار الهلال، مصر: 1970، ص 394.
- 32- روجيه جارودي، البنيوية فلسفة مزت الإنسان، ص 45.
- 33- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 168.
- 34- نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي، دار الكتاب العربي، ليبيا: 1991، ص 202.
- 35- إرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، مراجعة أحمد خاكي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر: 1975، ص 41.
- 36- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، الأردن: 1976، ص 106.
- 37- ك.غ يونغ، علم النفس التحليلي، تر: نهاد الخياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا: 1985، ص 174.
- 38- الجاحظ، الحيوان، ج 2، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت: 1424هـ، ص 74.
- 39- نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، الأردن: 1976، ص 108.
- 40- سورة فصلت، الآية 36.
- * - ينظر، السامرائي، رؤيا العصر الغاضب، (مقالات في الشعر)، ط1، دار الطليعة، لبنان: 1982، ص 20.

5. قائمة المراجع:

1. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط1، (صيدا، بيروت: المكتبة العصرية، 2001).
2. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الحديث، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1990).
3. إرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، تر: أحمد حمدي محمود، مراجعة أحمد خاكي، (مصر: الهيئة المصرية للكتاب، 1975).
4. الجاحظ، الحيوان، ج 2، ط2، (بيروت: دار الكتب العلمية، 1424هـ).
5. جان ستاورينسكي، النقد والأدب تر: بدر الدين القاسم، دمشق.
6. حازم القرطاجي، منهج البلاغة، (تونس، 1966).
7. حامد أو زيد، أنظمة العلامات في التراث، دراسة استكشافية في سير قاسم نصرت أبو حامد أو زيد أنظمة العلامات (مدخل السيميوطيقا)، ط2 ج 2، (الدار البيضاء، المغرب).
8. ذني هوسيمان، علم الجمال، ط2، تر: ظافر الحسن، (بيروت: منشورات عويدات، 1975).
9. روجيه جارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ط3، تر: جورج طرايشي، (بيروت: دار الطليعة).
10. السامرائي، رؤيا العصر الغاضب، (مقالات في الشعر)، ط1، (لبنان: دار الطليعة، 1982).
11. السامرائي، رؤيا العصر الغاضب (مقالات في الشعر)، ط1، (لبنان: دار الطليعة، 1982).
12. سيمون فرويد، التحليل النفسي للفن (دافنشي دستوينسكي) تر: سمير كرم، (بيروت: دار الطليعة، 1975).
13. الشافعي الرسالة، تح، أحمد محمد شاكر، (القاهرة: مطبعة البابلي الحلبي وأولاده، 1940).

14. شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، (الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية).
15. عبد القادر المازني، حصاد الهشيم، (القاهرة: طبعة دار الشعب، 1954).
16. العقاد، ابن الرومي، حياته وشعره، القاهرة: 1963.
17. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979).
18. علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن، (بيروت: دار النهضة العربية، 1988).
19. ك. غ يونغ، علم النفس التحليلي، تر: نهادا الخياط، (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1985).
20. محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، ط2، (بيروت: مكتبة الخانجي، 1969).
21. محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث، في مقارنة الشعر الجاهلي، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2004).
22. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، (لبنان: دار النهضة العربية، 1980).
23. محمود أمين العالم، معارك فكرية، (مصر: دار الهلال، 1970).
24. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ط2، (بيروت: دار الأندلس، 1981).
25. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، (الأردن: مكتبة الأقصى، 1976).
26. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، في ضوء النقد الحديث، (الأردن: مكتبة الأقصى، 1976).
27. نورثروب فراي، تشريح النقد، تر: محي الدين صبحي، (ليبيا: دار الكتاب العربي، 1991).
28. Charles Mouron, Des métaphores obsédante au mythe personnel, (paris 1912).