

تلقي النّقد النصي الغربيّ في العالم العربيّ،

زكي نجيب محمود أنموذجاً

د. لزهة فارس

جامعة تبسة

توطئة:

ما زال النّاقِد الأدبِي يتأمل الأثر الفنّي، وليكن الشعر مثلاً، لقد فَحصَ نفس الأديب من خلال الأثر، ثمّ فحص بيئته، وبعدها فحص ذاته، والآن "لا بدّ - إذن - من خطوة نقدية تسبق سائر الخطوات... وهي أن يفحص النّاقِد الشعر نفسه، بغضّ النظر عمّا وراءه أو عمّن وراءه،"¹ (عمّا) لغير العاقل؛ تنفي البيئة من النّقد الصّافي، و(عمّن) للعاقل؛ تنفي من النّقد الخالص نفسيّة الأديب، وذات النّاقِد. إنّه الانصباب على النّصّ، هذا هو المبدأ الكبير، الذي تقوم عليه المناهج النّقدية الدّاخلية كلّها، من بنيويّة، وأسلوبية، وتفكيكية، وشكلانية... وجميعها تنطوي تحت مسمّى الاتجاه النّصّي، ويكون صاحبه ناقداً نصّياً، أو ناقداً أدبياً بالمعنى الدّقيق، "غايتة هي دراسة قطعة أدبية يختارها للدراسة، فلا يجاوز حدودها إلى ما ليس منها إلّا إذا كانت هذه العوامل الخارجية أدوات لفهمها هي، ووسائل للإحاطة بدقائقها وتفصيلاتها."²

ونستشف من هذا القول أنّ محمود لا ينكر توظيف نفسيّة الأديب أو ذات النّاقِد، أو بيئة النّصّ... وغيرها من الطّروف الخارجية، بشرط أن تكون وسائل لخدمة النّصّ لا غايات يستهدفها النّقد، وهذا ما يتوافق مع طبيعة المنهج الفنّي "الذي يتناول العمل الأدبيّ باعتباره معادلاً فنّياً... والذي لا يعتمد في تحليل النّصّ الأدبيّ على ظروفه الخارجية فحسب وإنّما يحلّله في ضوء مكوّناته الدّاخلية."³ والاهتمام بالمكوّنات الدّاخلية للنّصّ الأدبيّ في المنهج الفنّي يجعله يتقاطع مع المنهج اللّغويّ، وهو "المنهج الذي ينطلق من الرّؤية النّصّية (Vision textuale) في دراسة العمل الأدبيّ،"⁴ ونستخلص من هذا أنّ محمود في مبادئه النّقدية التّنظيرية يتساهل مع كلّ المناهج النّقدية الدّاخلية:

فنيّة، ولغويّة، وإحصائيّة... مع تعديل في مقاصدها ووسائلها، فيجعل المقصد هو النّصّ، وما عداه وسائل مهما كان شأنها...

1- مداخل النّص:

في الحقيقة مداخل النّصّ عديدة ومتنوّعة؛ مدخل نفسيّ، مدخل فلسفيّ، مدخل تاريخيّ، مدخل اجتماعيّ... ولكن - في تصوّر محمود- أنّ أفضلها هو المدخل اللّغويّ، إذن، "هل يعني ما سبق أنّ تناول النّصّ الأدبيّ في ضوء ذلك المنهج [اللّغويّ] ينفي إمكان تناوله- نقدياً- من خلال مداخل أخرى مغايرة؟ بالطبع لا.. لكنّه يبدو- فيما نعتقد- أنسب للعمل الأدبيّ- والشّعْر خاصّة- وأوضح وأجلى لمفهوم الأدبيّة"⁵، وأدبيّة النّصّ لا تكون إلّا في لغته، أمّا مضامينه فقد تستنزفها معارف إنسانيّة أخرى، كالتّاريخ، والاجتماع، والسّياسة، والفلسفة...

إنّ اللّغة الأدبيّة تكون نتيجة انفعال الأديب بتجربة ما، فيعبّر عن الحالات الباطنيّة، والأوضاع السلوكيّة التي اكتنفته أثناءها، وله أن يكتّم هذه الحالات والأوضاع، ويخرج من جلباب الإنسان الأديب إلى جلباب الإنسان الكتوم، "وبمفردات روسو فإنّ اللّغة نتاج الانفعال، وليست التّعبير عن حاجة"⁶. إنّ التّعبير عن الحاجات لا يلد إلّا لغة إشاريّة، تشبه اللّغة اليوميّة، أو في أحسن الأحوال يلد لغة تشبه لغة العلوم، وهذه اللّغة الإشاريّة ليست موضع عناية النّاقّد النّصّيّ، ولا حتّى النّاقّد السّيافيّ.

ومن أكبر تجليات اللّغة الأدبيّة التي اهتمّ بها النّقد النّصّيّ، ظاهرة التّعويض في الاستعارة، إذ هو الباعث على فنيّتها وحيويّتها؛ ومن هنا كانت "الومضة الخلّاقة للاستعارة لا تتبثق من وجود صورتين، أيّ حقيقتين، وإنّما تتبثق من حقيقتين إحداها حلّت محلّ الأخرى، كلمة بدلاً من أخرى، تلك هي صيغة الاستعارة"⁷ الجميلة، كما نجدها في قول محمود: "الخبرة علّمتني بأنّ

تَيَّار الحياة أَعَزَّر جَدًّا مِنْ أَنْ يَلْمَ بِهِ مَذْهَبَ وَاحِدٍ مَحْدَدٌ بَعْدَ قَلِيلٍ مِنَ الْمَبَادِئِ وَالْقَوَاعِدِ،⁸ إِنََّّ الاستعارة (الخبرة عَلَّمَتِي) والاستعارة (يَلْمُ بِهِ مَذْهَبٌ) كِلْتَاهُمَا قَامَتِ بِعَمَلِيَّةٍ تَعْوِضٍ؛ حَيْثُ عَوَّضَتِ الاستعارة الأولى خِبرة الحياة التَّجْرِيدِيَّةَ بِأُسْتَاذٍ شَاخِصٍ يَعْلَمُ كَاتِبُنَا مَحْمُودَ، كَمَا يَعْلَمُ الْمُدْرَسُ تَلْمِيزَهُ، وَالاستعارة الثَّانِيَّةَ عَوَّضَتِ الْمَذْهَبَ الَّذِي يَضْبُطُ الْحَيَاةَ ضَبْطًا تَجْرِيدِيًّا بِصُورَةِ شَخْصٍ يَحَاوُلُ جَمْعَ فُرُوعِ الْحَيَاةِ، كَمَا يَجْمَعُ الْحَطَّابُ أَعْوَادَ حَزْمَةِ الْحَطْبِ، "وَبِهَذَا يَظْهَرُ أَنَّ مَرْجِعَ (الْبَيَانِ) اعْتِبَارَ التَّحَوُّلِ مِنْ جِهَةٍ إِلَى أُخْرَى، مِنْ لَازِمٍ إِلَى مُلْزومٍ، وَمِنْ مُلْزومٍ إِلَى لَازِمٍ".⁹ بَيْنَمَا فِي التَّشْبِيهِ الْبَلِيغِ (تَيَّارُ الْحَيَاةِ) - الَّذِي هُوَ مِنْ بَابِ إِضَافَةِ الْمَشْبَهَةِ بِهِ إِلَى الْمَشْبَهَةِ، وَتَقْدِيرِهِ: الْحَيَاةُ كَالْتَيَّارِ - لَا نَجِدُ هَذَا التَّعْوِضَ، فَالْمَشْبَهَةُ (الْحَيَاةُ) مُصَرَّحٌ بِهِ، وَالْمَشْبَهَةُ بِهِ (تَيَّارٌ) مُصَرَّحٌ بِهِ أَيْضًا، وَلَا يَنْوِبُ أَحَدُهُمَا عَنِ الْآخَرِ. وَبِنَاءً عَلَى ذَلِكَ أَلَّا نَجِدُ أَنَّ "الشَّعْرَ فِي جَوْهَرِهِ اسْتِعَارَةٌ شَامِلَةٌ"¹⁰! نَعَمْ، هُوَ فِي جَوْهَرِهِ كَذَلِكَ.

وَيَعْلُقُ أَحَدُ تَلَامِذَةِ مَحْمُودٍ عَلَى التَّزَامِ أُسْتَاذَهُ أَثْنَاءَ النَّقْدِ الْأَدْبِيِّ بِالنَّصِّ تَنْظِيرًا وَتَطْبِيقًا بِقَوْلِهِ: "تِلْكَ وَجْهَةٌ نَظَرُهُ فِي النَّقْدِ أَنْ يُفَحِّصَ الشَّعْرَ نَفْسَهُ، أَيْ أَنْ يَنْصَبَّ النَّقْدُ الْأَدْبِيُّ عَلَى الْأَثَرِ الْأَدْبِيِّ ذَاتَهُ أَوْ [أَنْ يَكُونَ] مُنْحَصِرًا فِي النَّصِّ ذَاتِهِ... أَيْ النَّصِّ وَلَا شَيْءٍ غَيْرِ النَّصِّ"¹¹، وَالْحَقِيقَةُ أَنَّ مَحْمُودَ فِي دَعْوَتِهِ النَّقَّادَ إِلَى الْعُكُوفِ عَلَى النَّصِّ، لَمْ يَمْنَعْ عَرَفَهُمْ مِنْ مَنَابِعَ أُخْرَى تَقْدِّمُ خِدْمَةَ لِلنَّصِّ، فَلَمْ يَكُنِ الرَّجُلُ صَارِمًا بِهَذِهِ الطَّرِيقَةِ الَّتِي صَوَّرَهَا تَلْمِيزُهُ، أَقْصَدَ عِبَارَةَ (النَّصِّ وَلَا شَيْءٍ غَيْرِ النَّصِّ).

إِنَّ تِلْكَ الصَّرَامَةَ (النَّصُّ وَلَا شَيْءٍ غَيْرِ النَّصِّ) كَانَتْ رَفِيقَةَ النَّزْعَةِ الْبَنِيوِيَّةِ فِي النَّقْدِ الْغَرْبِيِّ، وَهِيَ نَزْعَةٌ قَامَتْ عَلَى خَمْسَةِ أَسْسٍ، هِيَ: "1- النُّزُوعُ إِلَى الشَّكْلَانِيَّةِ... 2- رَفْضُ التَّأْرِيخِ... 3- رَفْضُ الْمُؤَلَّفِ... 4- رَفْضُ الْمَرْجِعِيَّةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ... 5- رَفْضُ الْمَعْنَى مِنَ اللُّغَةِ..."¹² وَلَوْ قَلَّبْنَا صَفَحَاتِ

كتابات محمود ما وجدنا فيها هذه المرفوضات: التَّاريخ، المؤلَّف، المرجعيَّة الاجتماعية، والمعنى. بل ما نجده تحويل هذه المرفوضات إلى مقبولات، يقبلها النِّقد باعتبارها وسائل- وسائل فقط- لمعرفة كَيْفِيَّة التَّعبير، لمعرفة آليات التَّركيب، لمعرفة طرائق النَّسج، لمعرفة تقنيَّات الرِّبط... وهكذا.

إنَّ محمود لا يرفض العوامل الخارجيّة إذا كانت تساهم في إنارة العمل الفنّيّ، وفي الوقت ذاته يجعل هذا الأخير في مقدّمة أولويّات النِّقد؛ فإذا "كان التَّركيز على العمل الفنّيّ مفيد في تحليله وتشريحه، فإنَّ هذا يمثل جزءاً من النِّقد، وليس كلّ النِّقد"¹³. وبالتالي يكون النِّقد عمليّة فكريّة متسامية متصاعدة لا تعرف موضعاً للانتهاء، وإنّما المجال فيها مفتوح للتَّطوير والتَّحسين والزيادة باستمرار، وهذا ما يفسّر اكتفاء بعض النُّقاد بمقال واحد في نقد ديوان بأكمله، مثل مقال محمود عن شعر البارودي، المقال الذي لم يتجاوز اثنا عشرة (12) صفحة،¹⁴ بينما كتب نقاد آخرون كتاباً كاملاً عن قصيدة واحدة، مثل تشريح عبد الملك مرتاض لقصيدة عبد العزيز المقالح (أشجان يمانية) في نحو مائة وثمانين (180) صفحة¹⁵.

والنِّقد النَّصّيُّ نقدٌ لا يركن إلى اللَّامعقول إطلاقاً، بل هو استجابة حارّة لنتيَّار المعقول، ذلك النِّيَّار الذي قبله محمود من التُّراث، ودعا إليه حديثاً، وحين يكون النِّقد النَّصّيُّ معقولاً، فإنَّه يضمن لنفسه الاستجابة الواسعة من القراء، كما يضمن لنفسه البقاء والتَّداول؛ فقد "كتب الغزاليُّ ما كتب دفاعاً عن اللَّامعقول، وهو حرٌّ في اختيار موقفه؛ وأحسبنا أحراراً إذ اخترنا ألاَّ نقبل من تراثهم إلَّا المعقول وحده، لأنَّه- دون اللَّامعقول- هو الذي يجاوز حدود مكانه وزمانه، فما قد قبله العقل يوماً، فإنَّه يقبله كلّ يوم، وأمّا ما أرضى اللَّاعقل فينا يوماً، فقد لا يرضيه حين تتغيَّر الطُّروف".¹⁶ ولاشكَّ أنَّ كلّ ناقد يطمح إلى أن يتجاوز نقده الحدود المكانية والأطر الزَّمانية، وعليه حرص أغلب النُّقاد-

باستثناء التّأثّرَيْن - على التّزام تيّار المعقول، وحرص بعضهم على ترجمة نقده ترجمة ذاتيّة، أو ترجمة غيريّة.

2- الناقد ومقومات الأمة:

ولا يجد محمود غضاضة في أن يلتزم الناقد النّصّي، كأبيّ إنسان، وهو يمارس حياته العلميّة والعمليّة - خاصّة العلميّة منها - بالمقومات الثّابتة لأمتّه، ويجدّد ويحدّث في مقوماتها المتغيّرة؛ "لأنّ كلّ إنسان في هذه الحالة التي نتصوّرها، يجب أن يكون من أنصار القديم فيما هو ثابت من مقومات الشّخصيّة الوطنيّة، وأن يكون في الوقت نفسه من أنصار الجديد فيما هو متغيّر من تلك المقومات"¹⁷، وبالتالي تستمرّ الحياة العلميّة والعمليّة متصاعدة نحو الازدهار، والارتقاء، والنّماء... وفي الدّعاء الشّريف الصّحيح ورد قوله ﷺ: "اجعل الحياة زيادةً لي في كلّ خير"¹⁸.

ومن الفتوحات التي وصل إليها النّقد النّصّي المعاصر التّمييز بين الكاتب والرّاي في الأعمال القصصيّة، خلاف ما كان شائعاً قديماً من اعتبار الرّاي هو الكاتب ذاته، ومن هنا انقسم صوت الرّاي على نمطين: ثنائيّ، وأحاديّ، بينما صوت الكاتب واحد دائماً، وقد "كان الرّاي الثّنائيّ الصّوت مرتبّطاً بقلب الرّواية ذي الطّابع التّلفيقيّ، وكان الرّاي الأحاديّ الصّوت مرتبّطاً بقلب القصّة القصيرة ذي الطّابع الأحاديّ الفرديّ"¹⁹، وتعود أحاديّة قلب القصّة القصيرة إلى قصر حجمها من جهة، ووحدّة موضوعها من جهة أخرى. بينما تعود تليفيّة قلب الرّواية إلى طول حجمها من جهة، وتعدّد موضوعاتها الفرعيّة من جهة أخرى.

ويقف محمود من جميع النّقاد موقف المتسامح الحليم؛ لأنّه يتصوّر أن انتهاج النّاقّد لمنهج نقديّ معيّن أمر مفروض ومحتوم، إذ "ليس عند لعقل مانع منطقيّ يأمر بالأمر يكون عند النّاقّد إلّا نظرة واحدة للعمل الأدبيّ الذي يعالجه،

لكنه الواقع التجريبي هو الذي يفرض علينا قصور الجهد وقصر العمر، فنؤثر أن يكون لكل ناقد وجهة ينحو إليها بحكم ميله ومزاجه²⁰، ونستشف من هذا أن اختيار منهج نقدي معين - مهما كان قصور هذا المنهج - خير من السير دون منهج مضبوط، وخير ألف مرة من العشوائية والغوائية في النقد.

وللناقد النصي أن يتسلح بخلفية نظرية عن فن الأدب قبل أن يبدأ ممارسته النقدية التطبيقية، فيعرف المشترك بين الروائع الأدبية، ويعرف مميزات الفنون الأدبية، ويلم بتاريخها وتطورها، ويحيط بمصطلحاتها، إحاطة دقيقة بحيث لا يُفِرُّ الكلمات من مفاهيمها، بل ترتبط المصطلحات عنده بمدلولاتها ارتباطاً دقيقاً، ولنا في سقراط أسوة لمن أراد جدية النقد؛ "ذلك أن الفيلسوف [سقراط] قد حاول مع محاوريه - لأول مرة في تاريخ الفكر الإنساني - أن يحدّدوا معاني الكلمات التي يستخدمونها في مجالات الحياة الجارية، وإلاّ فهل يعقل أن يتحدّث ناقد عن أثر من آثار الفن وهو لا يدري بأيّ الخصائص يتميّر الفن؟"²¹ ذاك استفهام إنكاري؛ ينكر على الناقد النصي خلوه من مبدأ نظري في النقد؛ "لا بدّ للناقد من ((مبدأ)) على أساسه يقوم بعملية التحليل، لا يستنبطه بادئ ذي بدء من عقله الخالص استنباطاً، بل يستخلصه من روائع الأدب"²²، فالمبدأ الذي ضمن لهذه الروائع الخلود والجودة يضمنهما لغيرها من الآداب أيضاً.

والناقد النصي حين يركّز في نقده على البنية اللغوية للنص المنقود، لا يعني أنّه لا يدرك المضامين الأخلاقية والمعرفية التي يحملها ذاك النص، وإنّما مسألة المضامين بالنسبة إليه مسألة فرعية، قد تهّم الفلاسفة والمفكرين أكثر منه، والفلاسفة المسلمون حين تعرّضوا لفلسفة الشعر رأوا أنّه قول نوعي متميّز، تكمن قوّة تأثيره في الصور التي يخيّلها للمتلقّي، وحقيقة إنّ الشاعر - غالباً - ما يقصد بهذا القول النوعي تمرير مشروع أخلاقي ومعرفي من خلال إيقاع

المخيّلات في أذهان المتلقّين،²³ ومن ثمة تأتي سلوكاتهم تابعة لهذه المخيّلات، ولو كانت وهمية.

وقد ميّز النّقد النّصّي في تحليله للغة النّصوص الأدبية بين المعاني العينية، كالوردة، والطّولة، والكتاب... والمعاني العامة، كالحرية، والعدالة، والمساواة، والصّدق، والوفاء... وعرف أنّ "أيّ معنى من هذه المعاني العامة، إنّ هو في واقع أمره إلّا تكثيف لجملة ضُغِطَتْ في مفرد لغويّ واحد." ²⁴ وعلى النّاقّد أن يُرجع هذه المعاني الواسعة إلى عناصرها الأولى؛ لأنّ هذا التّحليل هو الذي يوصل إلى معرفة فنّيات التّركيب، وطرائق الرّبط داخل النّصوص، كما يصبغها بهالة من الغموض الشّفاف، "وهذا ((الغموض)) النّسبيّ في تلك الأسماء، هو نفسه الذي أتاح لكلّ اسم منها أن يكتسب مرونة المعنى"²⁵، التي هي علامة مفرّقة بين النّصوص الثّرية والنّصوص الجافة.

وقد كان للنّقد النّصّي دور بارز في الكشف عن الموسيقى الشعريّة، باعتبارها من أهمّ مكوّناته التي تؤثر في المتلقّي تأثيراً مباشراً؛ حيث "يتوسّل الشعر في ذلك بوسائل تتمثّل في المحاكاة وما يجسّدها من صور بلاغيّة، وصياغات متميّزة، ثمّ إيقاع شعريّ، ولحن موسيقيّ أحياناً،"²⁶ كما ميّز النّقد النّصّي بين نوعين من الموسيقى: موسيقى داخلية يدركها الدّهن، وموسيقى خارجيّة تدركها الأذن، وفي خانقتها تُدرج كلّ تقعيدات الخليل للإيقاع الشعريّ العربيّ.

وأثنى النّقد النّصّي على لغة التّشبيّه في الأدب، وهي اللّغة التي تستعمل الدّلالات المحسوسة، من مبصّرات، ومسموعات، ومشمومات، ومذوقات، وملموسات، وتجيز التّراسل بينها، كأن تأخذ المسموعات مكان المبصّرات، أو العكس، كما في قولنا: الدّمع الهامس، والحفيف الباكي... فأصبحت اللّغة الأدبيّة المحبوبة ترسم المحسوسات المستترة فيها، وتشير إليها

بقوة، ومن الطريف أن الفلسفة المعاصرة تشارك النقد النصي بعض هذا الهم، ولو أنها غير معنية بتحليل الكلام الفني، وإنما هي معنية بتحليل الكلام الإشاري؛ حيث "جعلت مدارها الرئيسي هو البحث عن المعنى وبعض ما يقصد إليه بهذا الوصف، هو أنها أصبحت تشترط لكل فكرة تطوف بذهن، ولكل عبارة ينطق بها لسان، مشاراً إليه، تشير إليه الفكرة أو العبارة"²⁷، إنها معنية بالإحالات الواضحة للكلام، وتعتبر كل كلام لا تتوفر فيه هذه الميزة كلام غير منطقي، ومتى كان الشعر منطقاً وفلسفة؟! بل لاعتقائتيه هي فلسفته.

والناقد النصي يأخذ من تراثه ما يراه محفزاً على التفكير الحر، ومدعماً للمنطق الهادئ، فهو يكتب نقداً يتسم بالعلمية، لا شعراً يتسم بالوجدانية، وعموماً "العربي في ممارسته لحياته في عصره عليه أن يختار من تراث السلف ما يعينه روحاً وعقلاً في حياته بلا تكلف ولا افتعال"²⁸، فإذا ارتضى التراث فن المقامات فلسنا مجبرين على الكتابة فيه الآن، وإن كان التراث لم يشهد القصة الفنية، فلا علينا إن توسع فيها أدباؤنا حديثاً، وإذا وزن الباقلاني بين القرآن وشعر امرئ القيس، فلسنا مجبرين على هذه الموازنة... أي على الناقد النصي أن يأخذ من التراث قوته لا ضعفه، ويأخذ منه الاجتهادات لا السقطات، المهم أن يكون دائماً مغرباً لما يستقبل؛ يأخذ منه الحسن، ويذر غير ذلك «الذين يستمعون القول فيتنبعون أحسنه أولئك الذين هداهم الله وأولئك هم أولو الألباب»²⁹.

ولما تعامل الناقد النصي مع بعض الفنون القصصية التراثية ميز بين المتكلم الأم- وهو صاحب الخبر الأصلي- والراوي، واكتشف بقراءات نصية أنه "قد يكون الخبر باطلاً وكذباً وغير واقعي، ومع ذلك يروى على لسان راوٍ تتخيل الثقة فيه، أو يرويه بلهجة الواثق، مثل: راوي الملحمة، وراوي القصص الخرافية والأسطورية، والمقامات، والمنامات، وقصص البطولة الزائفة،

والقصص التَّهْكُمِيَّة،³⁰ ولَمَّا نقل النَّاقِد النَّصِّي ثنائِيَّة: المتكلم الأم، والراوي إلى الشعر القديم تعرّف أكثر على ظاهرة الانتحال عند القدماء، كابن سلام، وعند المحدثين كطه حسين. وظهرت براعة الأوّل في سوق أربعة أدلّة على بطلان شعر عاد وشمود الوارد في سيرة محمّد بن إسحاق،³¹ وكان أوّل هذه الأدلّة نصّيّاً من القرآن الكريم.³² أمّا النَّاقِد الثّاني طه حسين فقد بلور المسألة في قالب نظريّة متكاملة، هي نظريّة النّحل في الشعر الجاهليّ، رغم ما قيل فيها من ردّ.³⁴

إذن، براعة النَّاقِد النَّصِّي لا تكمن فيما يتوصّل إليه من قواعد، أو ما استوعبه من تعميمات، وإنّما تكمن براعته في التّطبيق الممنهج على النّصوص، والدّرس المنظّم للمنقود، فالقضيّة قضيّة تطبيق منهجيّ أكثر منها قضيّة استعراض نظريّ؛ "إنّ عظمة ابن خلدون لا تكمن فيما توصّل إليه من آراء أو تعميمات، فهذه قابلة للأخذ والرّد بتطوّر العلم ورقبته، وإنّما تكمن عظمتها في منهجه العلميّ وعقليّته التي لم تكن تسائر زمانه،"³⁵ وكذلك قد يكون النَّاقِد النَّصِّي إن ارتقى في مدارج التّطبيق، لاسيّما إن تعامل مع النّصوص المقدّسة. والمراجع لتاريخ النّقْد النَّصِّي يجد أنّ أعلامه كانوا يتوزّعون في شكل كتل اجتماعيّة علميّة متعاونة، مثل: حلقة موسكو اللّغويّة، وحلقة بطرسبورغ، وجمعيّة أبوياز (Opoyaz)³⁶ ... ولا ضير في هذا التّكثّل، وإنّ بُني على شركة اجتماعيّة، لأنّ الغاية منه علميّة رفيعة، كما أنّ النَّاقِد في الدّرجة الأولى إنسان اجتماعيّ له أهواؤه وعواطفه، وحقيقة "لا يتوزّع النّاس عشوائيّاً في السيّاقات الاجتماعيّة. فغالباً ما يبحث الأفراد عن علاقات اجتماعيّة ملائمة لانحيازهم المفضّل ويتجنّبون تلك العلاقات التي لا يشعرون براحة فيها."³⁷ وكذلك يفعلون في كلّ زمان ومكان، فيا ليت أبناء العروبة يقومون بمثل تلك التّكتّلات المجدّيّة النّافعة، وينتقلون من النَّاقِد الأمّة إلى الأمّة النّاقدة.

ويستطيع الشعر، باعتباره نصًا مكتفًا، أن يجمع حوله النقاد، وأن يساهم في تشكيل جمعيّات للنقد النصّي، كما أن الوظيفة الأخلاقيّة لكثير من هذا الشعر قادرة على تحقيق انسجام وألفة بين دارسيه، "وقد رأينا الفلاسفة يسندون إلى الشعر (والفنون) وظيفة أخلاقيّة أساساً، دون أن يستهينوا بوظيفة الجمال... يبدو أن الكنديّ، كالفلاسفة، يسند إلى الشعر والفنون الوظيفة نفسها،"³⁸ هكذا يستطيع النقاد النصّانيون أن يأخذوا من الشعر والأدب عموماً، كما تعودوا أن يعطوه باستمرار؛ يعطونه طاقة الذهن، ونور العقل، وكثيراً من العمر.

ويعطي محمود النقاد العرب معطى تاريخياً مشجّعاً على ممارسة النقد النصّي - رغم ما يتطلبه هذا النقد من جهد علمي - بما يبعثه في نفوسهم من إيمان بإمكاناتهم؛ فيرى محمود أن الشرق الأقصى صاحب نظرة حدسيّة صوفيّة، وأوربا صاحبة نظرة منطقيّة علميّة، والعربيّ عبر تاريخه الثقافيّ الطويل جمع بين النظريّتين³⁹، فيستطيع نقادنا الذين جمعوا بين النظرة الحدسيّة، والنظرة الصوفيّة أن يكونوا نقاداً نصيّين من الطراز الأوّل رغم ما يحتاج إليه هذا النقد - كما أشرنا - من صرامة علميّة وبصيرة ثابتة.

3- النقد النصي والعصر:

والحقيقة أن النقد النصّي أصبح سمة من سمات هذا العصر، وأصبحت له الغلبة والريادة على باقي المناهج النقديّة، وأصبح الأخذ به ضرورة محتومة، بل المحتوم المؤكّد تطويره وتجديده، وليس معنى هذا ألا نلتفت إلى النقد القديم التراثي، ولكن للنقاد العربيّ كما للمواطن العربيّ أن يولد من جديد ولادة يتخطّى بها تلك الفترة المنكودة، إلى حيث أسلاف تركوا على درب الحضارة مواقع أقدام لن تمحوها رياح، ثمّ يجاوز هؤلاء الأسلاف أنفسهم، بجديد يسائر به ركب العصر الذي يعيش فيه⁴⁰. إن الالتفات إلى الأسلاف سيف ذو

حدّين؛ فقد يزيد النّاقّد خبرةً ودرايةً إلى خبرته ودرايته، وقد يجرّده من الخبرة والدّراية فيحجزه في زاوية مظلمة لا يجاوزها، وللّناقد الخيار، فإنّما أن يجعل ماضيه مستشاراً أميناً له، وإنّما أن يجعله ملكاً ظلوماً عليه.

وإذا كان الفكر الإنسانيّ قد درّج على تصنيف المعرفة في مجالات أو حقول، أوضحها: المعرفة الطّبيعيّة، والإنسانيّة، والرياضيّة، والتّطبيقيّة، والحاسوبيّة (المعلوماتيّة) فإنّ محمود يُدرّج العلوم الإنسانيّة - والتّقدّ واحد منها - تحت مظلة العلوم الطّبيعيّة، وله مبرّر ذلك! نعم، "لقد أضاف زكي نجيب محمود نوعاً آخر من العلوم وهي العلوم الإنسانيّة، وهي تتدرج تحت العلوم التّجربيّة (أو الطّبيعيّة)؛ لأنّها تعتمد على منهج التّجريب."⁴¹ ولكن إذا سلّمنا أنّ الحدود بين العلوم اصطلاحية فقط؛ لأنّ المعرفة، في الحقيقة، تراكميّة يأخذ بعضها من بعض، يبقى السّؤال: كيف تعتمد العلوم الإنسانيّة على التّجريب؟! للإجابة عن هذا السّؤال نأخذ اختصاص محمود، وهو الفلسفة كمثال على ذلك؛ "يبدأ الفلاسفة التّجربيّون من أفكار تجربيّة، ويبدأ الفلاسفة المثاليّون من واقعة تجربيّة واحدة على الأقلّ وهي أنّ شيئاً ما موجود، وليكن وجوداً نفسياً، ثمّ يحاولون البرهان على قضايا أخرى."⁴² إنّ الوجود النّفسيّ للأشياء هو الذي استلّ العجب ووضع الإجابة، والفيلسوف والنّاقّد... وغيرهم من أصحاب العلوم الإنسانيّة يجربون، ومجرباتهم في الغالب ذهنيّة افتراضيّة، وهذا يساعدهم على عمليّة الاستشراف والتّنبؤ، أقصد تنبؤ الدّرس، لا تنبؤ السّحر.

ويتقدّم محمود في علّمة النّقد، باعتباره واحداً من العلوم الإنسانيّة، حين يُقرّن هذه الأخيرة بالعلوم الطّبيعيّة؛ "ويبدو أنّ زكي نجيب محمود يساوي في المكانة والمرتبة بين العلوم الطّبيعيّة والعلوم الإنسانيّة، بل ويوازن بينهما، وقد تناول هذا الموضوع باستفاضة كبيرة مدعّم بالأمثلة والبراهين في كتابه (ثقافتنا في مواجهة العصر)"⁴³ وكذلك في كتابه (هذا العصر وثقافته)⁴⁴ وبهذا

لم تعد العلوم الطَّبِيعِيَّة - عند محمود - هي فقط العلوم التَّجْرِبِيَّة، بل أصبحت العلوم الإنسانيَّة تجريبيَّة أيضاً، فإذا قلنا: العلوم التَّجْرِبِيَّة انسحب معناها على العلوم الطَّبِيعِيَّة والعلوم الإنسانيَّة على السَّوَاء. وبناء على هذا نستطيع إيمان الرَّجُل بعلميَّة النَّقْد، طالما أنَّ العلم منهج بحث لا موضوع بحث؛ "فإذا علمنا أنَّ الدُّكتور مندور تحمَّلَ عناء كتابه [النَّقد المنهجيُّ عند العرب] ليبين للنَّاس قواعد ((النَّقد المنهجيُّ)) علمنا كذلك أنَّه أراد للنَّقد أن يكون علماً"⁴⁵ فالنَّقد، إذن، علم لا بموضوعه، أيُّ الأدب، ولكنَّه علم بمنهجه في النَّظر للأدب، فكيف لا يكون النَّقد النَّصِّي - بعد هذا - علماً، وهو غاية ما وصل إليه الفكر الإنسانيُّ في الضَّبْط المنهجيُّ للدراسات الأدبيَّة.

4- البنيويَّة والنَّقد النصِّي:

ولقد أرادت البنيويَّة الأوروبيَّة، وهي من النَّقد النَّصِّي، أن تكون نزعة علميَّة بآتم معنى الكلمة، وكان لها ذلك؛ "لأنَّ البنيويَّة تقوم على فكرة النِّظام... نظام علاقات كاللُّغة سواء بسواء"⁴⁶، والنِّظام هو المنهجيَّة والدِّقَّة والوضوح، وهو سمة العلم، والعلم الخالص، في كلِّ زمان ومكان، فمتى ننظِّم دراساتها الأدبيَّة ونجعل منها علماً بدل أن تكون وجهات نظر، تنبُت اليوم وتنقِي غداً؟! "إنَّ المنهج الصَّحيح الغائب - عندنا - هو المنهج النَّقديُّ (Critical) في الأخذ بالحديث الأوروبيِّ وحتَّى في استحياء قديمنا التُّراثيِّ على السَّوَاء"⁴⁷، إذا أخذنا النَّقد بمعناه العامَّ لا الأدبيَّ فقط.

وليس معنى هذا أن يقتصر النَّقد النَّصِّي على النَّقد البنيويِّ؛ لأنَّ البنيويَّة لها مثالبها وزلاتها، التي يجب تجاوزها، من ذلك تصوُّرهم لمفهوم النَّصِّ؛ "فالنَّصُّ باعتقاد البنيويِّين يتضمَّن معناه في داخله حسب؛ لأنَّ شكله اللِّسانيَّ يتضمَّن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه"⁴⁸، وفات البنيويَّة أنَّ النَّصَّ الواحد ذاكرة نصوص، وهذه النُّصوص أنت الكاتب من مطالعات سابقة، مهما كان

شكل هته المطالعة: ورقية أو إلكترونية، مسموعة أو مرئية... والكاتب دائماً يكتب لجمهور، ولو كان جمهوراً افتراضياً، ويوظف في كل كتابة رصيده المعرفي، ولا يكتب من فراغ إطلاقاً. وهذا ما يفسر عدم فهم بعض النصوص إلا بالرجوع إلى مرجعياتها الخارجية، فليس كل نص بنية مغلقة، بل تستطيع بعض النصوص فقط أن تكون بنية مغلقة.

والنقد النصي في بداياته كان حرباً ضروساً على الرومنسية الغربية في نهاياتها، وأكثر هذه المعاداة كان من قبل تياري: النقد الجديد الأمريكي، والشكلية الروسية، التي تولدت مع أخواتها: الأمريكية، والفرنسية، والإيطالية، من أم واحدة هي السيميولوجيا⁴⁹ العامة، ولقد اتفق كل من (النقد الجديد) و(الشكلية الروسية) على ضرورة السعي نحو اكتشاف الخصوصية الأدبية للنصوص بعد رفضهما معاً ما كانت عليه الرومنسية المتأخرة من نزعة روحية مترهلة⁵⁰، تُفسد الصرامة العلمية، وتُضعف الهيكل المنهجي، الذي يطمحان إليه.

وقد استفاد النقد النصي من الدراسات اللغوية الحديثة كثيراً، وكيف لا يكون ذلك وهي سبب وجوده، ابتداءً من محاضرات سوسير (Saussure) في فرنسا⁵¹، وحلقة موسكو اللغوية في روسيا؟ ومما استفاده هذا النقد من علوم اللسان تمييزه بين ثلاثة أنواع من المعنى، "هي: (1) المعنى الذي يرتبط بالكلمة أصالة... [أي المعنى الحقيقي] (2) المعنى الذي يستجد للفظ بالاستعمال والتطور اللغوي... (3) المعنى الذي ينشأ من تركيب الألفاظ بالإسناد أو الإضافة"⁵²، وهو المعنى الوظيفي الذي يهتم به النقد النصي؛ لا لذاته، وإنما لوجوده مع عمليات التركيب بين المفردات، إذ المفردة لوحدها لا تمتلك أدبية ولا شعرية، ولكن تداخلها مع غيرها من المفردات هو الذي من شأنه أن يمنحها الأدبية، والشعرية، والتفرد الجمالي.

وعندما ترتقي عمليّات التّركيب والضمّ في النّصّ الأدبيّ تشكّل ما يسمّى الصّورة الفنّيّة، إذ "الصّورة عمل تركيبّي يضمّ إلى العناصر الممثّلة للشّيء نوعاً من المعرفة محدودة بحدود الحسّ"⁵³، ومخاطبة الحواسّ هي المدخل الأوّل لتذوّق جمال النّصّ الأدبيّ، حتّى إنّ الدّوق بمعناه اللّغويّ يعني حاسة الدّوق باللسان، ويعني بمعناه "الفنّيّ أنّ تجابه عملاً فنّيّاً مجابهة مباشرة فتذوقه بالحاسة الملائمة له بالعين إنّ كان صورة، وبالأذن إذا كان نغمة"⁵⁴، والأدب يجمع بينهما، فتكون متعته أكثر؛ إذ الإنسان يتعلّم ويستمتع بقدر ما يوظّف من حواسّه.

5- النقد النصي والتركيب والتصوير نموذج تحليل:

لهذا الحدّ يهنّم النّقد النّصّي بالتركيب والتّصوير في العمل الفنّي؛ إذ في التّركيب والتّصوير يتجلّى الإبداع، ويتحوّل اللّامرئيّ إلى مرئيّ، ويصبح المجرد محسوساً، وهذه مهمّة جسيمة لا يستطيع القيام بها إلّا الفنّ الرّفيع، و"كثيراً ما يتكرّر القول: إنّ إمكان جعل اللّامرئيّ مرئيّاً، وإعطاء حضور لما يمكن تخيله فقط، هو وظيفة الفنّ الرّئيسيّة"⁵⁵. وهذا قول صدّق، تدعّمه النّصوص الشّواهد، وها هو نصّ للمتنبّي يجعل اللّامرئيّ، وهو الحُمى التي كانت تأتيه ليلاً، مرئيّاً، وهو زائرة حيّية خاصّاً:

وَزَائِرَتِي كَأَنَّ بِهَا حَيَاءً	فَلَيْسَ تَرُورُ إِلَّا فِي الظَّلَامِ
بَذَلْتُ لَهَا الْمَطَارِفَ وَالْحَشَايَا	فَعَافَتْهَا وَبَاتَتْ فِي عِظَامِي
يَضِيقُ الْجِلْدُ عَنِ نَفْسِي وَعَنْهَا	فَتَوَسَّعُهُ بِأَنْوَاعِ السَّقَامِ
كَأَنَّ الصُّبْحَ يَطْرُدُهَا فَتَجْرِي	مَدَامِعُهَا بِأَرْبَعَةٍ سَجَامِ
أُرَاقِبُ وَفَتْهَا مِنْ غَيْرِ شَوْقٍ	مُرَاقِبَةً الْمَشُوقِ الْمُسْتَهَامِ
وَيَصْدُقُ وَعْدُهَا وَالصَّدْقُ شَرٌّ	إِذَا أَلْقَاكَ فِي الْكُرْبِ الْعِظَامِ ⁵⁶

ولا شك أنَّ لغة المتنبي هنا لغة الدَّاخل، اللُّغة التي تستبطن النَّفس، وتتسلَّل إلى الفؤاد، لتُخْرِجَ ما فيه من رؤى وعواطف، حتَّى إنَّ الواحد منَّا وهو يراجع نصَّ المتنبي ليشعر بالشفقة لحاله، وذلك من فعل الأسلوب الشعريِّ في المتلقِّي، و"الأسلوب الشعريُّ الذي هو لغة الدَّاخل أكثر حساسيةً ودقَّةً على التقاط المعاني وعكسها عن ذلك النِّظام الذي يخضع له النَّثر؛ وذلك بسبب جانبين تميِّز بهما لغة الشعر: الجانب المجازيُّ [وجانب] حرِّية الأداء اللُّغوي"⁵⁷، والمتأمل في النصَّ السَّابق للمتنبي يجد فيه حشداً من المجازات، مثل: كَأَنَّ بِهَا حَيَاءً، بَاتَتْ فِي عِظَامِي، الصُّبْحُ يَطْرُدُهَا... وبعبارة مجملية: النصُّ كلُّه استعارة مكنية؛ شخّصت الحُمى المجردة في صورة زائرة مرئية. ومع هذا الجانب المجازي، نجد حرِّية في استعمال اللُّغة؛ إنَّ المتنبي حوَّل كلمة (زائرة) من أنثى تعود مريضاً إلى حُمى شديدة، وحوَّل كلمة (عظام) من كونها أحد مكوّنات البدن إلى كونها فَرْشاً لِلزَّائِرَةِ، وحوَّل كلمة (الصُّبح) من الدَّلالة على ظاهرة فلكية، إلى شخص يطرد الحُمى... إنَّها حرِّية الأداء اللُّغوي في الشعر، حين "تكون اللُّغة مقصودة لذاتها، فتحقِّق أهمَّ خصائص الشعر"⁵⁸ الحقيقي. ولا تكون كلاماً إشارياً منظوماً وكفى.

والنَّاقِد النَّصِّي حين يقف أمام نصَّ شعريٍّ مثل نصَّ المتنبي، ويلمح ما فيه من مجازات تخالف ما في عالمنا الخارجي من حقائق، ويلمح ما في هذا النصَّ من هدم لغوي، وخروج عن المألوف يدرك حقيقةً "أنَّ المشروع الشعريُّ هو مشروع تدمير للعالم كما نسلَّم به اعتيادياً ويومياً"⁵⁹، إذن، "الشعر، هكذا، يصبح خُلُقاً: تحويلاً وإعادة صياغة للوجود بطراوة وهشاشة تفيضان من الذات الخالقة"⁶⁰، ذات الشَّاعر المبدع. ولو كان الشعر يُسألُ ما في العالم وينسخه لما كان لوجوده حاجة، ولاكتفيننا بالعالم كما هو، ولوقرنا احتراق الصُّدور، وجهد العقول، ولربحنا قيمة الحبر والورق.

ولو عاد النّاقِد النَّصِّي إلى دروس البلاغة في تراثنا العربيّ لوجد مقاربات نصّية معتبرة، والأمثلة كثيرة في هذا الشأن، يقول الرّمخسريّ: "من المجاز: جاش أدب البحر إذا كثر ماؤه"⁶¹، إنّ العبارة (جاش أدب البحر) فيها انحرافات لغويّة لا يصبر على كشفها إلّا ناقد نصّيّ حصيف؛ لفظة (جاش) هي لصدر الإنسان، وانزاحت إلى ماء البحر، ولفظة (أدب) للشّخص الذي مرّن نفسه على مكارم الأخلاق، وانحرفت إلى هدوء ماء البحر، ولفظة (البحر) هي للمسطح المائيّ الواسع، وانزاحت إلى شخص يغضب ويثور. ثمّ تداخلت هذه الانزياحات الثلاثة لتتشكّل هذه العبارة الأدبيّة، وربّ كلام مرسل أشعر من الشّعْر، وربّ كلام موزون لا يتعدّى النّظم. ثمّ لنتابع الرّمخسريّ وهو كالنّاقِد النَّصِّي يتابع طرائق التّركيب بدقّة في مادّة (شعر) فالتّركيبية: ناقة شعراء: وبراء، والتّركيبية حديقة شعراء: كثيرة العشب، وغابة شعراء: كثيرة الأشجار، وامرأة شعراء: طويلة الشّعْر، ورجل أشعر الرّقبة: شديد القوّة، يُشبّه بالأسد.⁶² وهي كناية عن صفة القوّة والبأس... هذا غيَضٌ من فيضٍ؛ غيَضٌ من اجتهدات الرّجل اللّغويّة، ومواقفه البلاغيّة. ومن هنا يتبيّن أنّ النّاقِد النَّصِّي لا يكفيه أن يكون عالماً باللّغة، بل لابدّ أن يكون عليمًا بها.

وكثيراً ما نربط بين النّاقِد النَّصِّي والحادثة، وكأنّ كلّ ناقد نصّيّ هو ناقد حداثيّ بالضرورة، والأمر ليس كذلك؛ لأنّ معيار الحادثة السّليم يتوقّف على خصوصيّة موقف النّاقِد أو تقليديّته، وبهذا نظر إليه الآخر، "فإنّ رآه يردّد أقوال السّلف، أو المعاصرين، حكم عليه بمجافاة ((الحادثة)) وإنّ رآه يتّخذ فيها موقفاً خاصّاً حكم عليه ((بالحادثة)) ولو عاش من ألف عامٍ وأكثر." ⁶³ وقبّل قليل كنّا نمثّل بالرّمخسريّ باعتباره ناقداً حداثياً يهتمّ بالبنية اللّغويّة للنّصّ؛ لا لكونه عاش في عصر قديم، ولكن لكونه صاحب موقف مدروس، وصاحب رأي خاصّ، كما يمكن أن نجد من نقاد زماننا من لا يمتّ إلى الحادثة بصلة،

رغم أنه يعيش في العصر الحديث؛ والسبب خلؤ نقده من الموقف المبتكر، والرأي الخاص.

ومن إيجابيات النقد النصي اقتحامه للأدب من باب الصريح، باب اللغة؛ لأن الأدب في جوهره تقنن في الأداء اللغوي، أو هو لعبة لغوية، إذن، "باب الأدب الطبيعي الصحيح هو اللغة، وهل نواجه حين نواجه النص الأدبي - سواء أكان قصيدة أم رواية أم قصة قصيرة أم مسرحية - سوى اللغة؟ هذه اللغة التي هي مفردات وتراكيب وصور لها نظم ونسيج وإيقاع محتاجة إلى فقه خاص⁶⁴؛ ولذلك قلنا من لوازم الناقد النصي أن يكون عليمًا باللغة لا عالمًا بها فقط.

ومع هذا الجهد الجهد للناقد النصي، فإن محمود يقدم هذا الجهد للقارئ العادي عربون معرفة وذوق، فالناقد عند محمود مهما علا شأنه ينبغي ألا ينسى أنه وسيط أمين بين الأدب والقارئ؛ إذا تعمّر على هذا الأخير الولج إلى النص فهماً وتذوقاً، ولا يفصر محمود وظيفة الوساطة هذه على النقد النصي فقط بل يعمّمها على سائر المذاهب النقدية، فلقد أقر "لشئى المذاهب النقدية بضرورة قيامها معاً لتبصير القارئ العادي بما ينبغي له أن يلمّ به لكي يزداد علماً وتذوقاً بالكتاب الذي يقرؤه"⁶⁵، فيتعلّم من معانيه، ويتذوّق منابع الجمال فيه، و"جمال الأدب والفن... هو جمال التعبير، والتعبير في فنّ الأدب تعبير لغوي"⁶⁶، بينما التعبير في الموسيقى صوتي، والتعبير في الرسم لوني... "الجمال إذن في الأدب جملان: جمال الطبيعة، وجمال... التعبير. وهذا القول يفضي بنا إلى الجمال الشكلي (Form) كما يقولون، لأنّ التعبير هو شكل الأدب"⁶⁷، وفي الشكل يكمن الإبداع والابتكار والتفنن، والدراسة الشكلانية أقرب الدراسات إلى طبيعة الفن - كما يرى محمود - رغم ما توحى به كلمة (الشكلانية) من سطحية وسذاجة، حتى "شكا الشكلانيون منها وحاولوا التّصّل

منها وإيجاد تسمية بديلة لها، لكنهم فشلوا⁶⁸، ولا مُشاحّة في الاصطلاح طالما أصبحنا ندرك معنى الشكلائية خالٍ من السّذاجة والسّطحية.

والنُّقاد النّصّيون لا ينكرون تأثير الفنون الأدبية في المتلقّي بطرق أخرى غير اللّغة، لا سيما في فنّ الرواية وفنّ الدراما، إذ يتفاعل أبسط إنسان ثقافة مع شخصيّات الرواية أو شخصيّات الدراما، إذا وجد فيها بعض شؤون حياته، فالإنسان مدمن على معرفة نفسه، كيف تفرح، وكيف تحزن، وكيف تخاف... والخوف - مثلاً - "شعور إنسانيّ"، فإذا كان المشاهد يخاف، فليس من أجل شخصيّات الدراما، لكن من أجل نفسه⁶⁹، فقد يحلّ به ما حلّ بتلك الشخصيات، إنّه يجد فيها نفسه، ويستشفّ منها مصيره، فكيف لا يتفاعل معها؟

لكنّ هذا النّوع من التأثير قد تقوم به نصوص معارف أخرى غير الأدب، فلو كتب عالم نفس - مثلاً - سطوراً مطوّلة عن شعور الخوف، أسبابه، وأنواعه، وعلاجه... لتفاعل مع هذه السّطور على الأقلّ كلّ من يعاني أزمة خوف، ومعنى هذا أنّ علم النفس نازع الأدب في مضامينه، لكنّ الأمر الذي لا يُنارَع الإنتاج الأدبيّ فيه هو جماليّة بنيته الداخليّة باعتباره لغة خاصّة توظّف كل إمكانيات اللّغة النّظام، وتتّسع لكلّ مهارات المبدعين⁷⁰، إذن، لا أدب دون مهارات لغويّة، ولا نقد دون متابعة لهذه المهارات اللّغويّة.

وقد تقطن بعض المفكرين العرب قديماً - مثل أبي حيان التّوحّديّ - إلى ما يشبه هذا، فوضعوا بعض المعايير اللّغويّة الخاصّة بالبناء اللّغويّ للشّعْر الحبيد، وما خرج عنها فهو شعر رديء في عُرْفهم، وكان ملخّص أبي حيان لتلك المعايير المتعلّقة ببلاغة الشّعْر "أن يكون نحوه مقبولاً، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً، والكناية لطيفة، والتّصرّح احتجاجاً، والمؤاخاة موجودة، والموعظة ظاهرة".⁷¹ ويبدو أنّ هذه المعايير تلمّس كلّ

مكوّنات اللّغة الشّعريّة من مفردات وتراكيب وصور؛ لكن يبقى السّؤال الذي يطرح نفسه: لماذا ولع النّقّاد القدامى بوضع المعايير النّقديّة، حتّى نجد قدامة- مثلاً- يُعَنُونُ كتابه بمسمّى (عيار الشّعْر)؟ الجواب منطقيّ؛ "لا يوجد نقد بلا معيار يربط بين المنقود والنّاقد، بين القديم والجديد وإلّا لتواصل الهدم والبناء إلى ما لا نهاية. والمعيار شيء ثابت فيه من القديم أصله، ومن الجديد فرعه، من القديم جوهره ومن الجديد أعراضه"⁷²، إذن، لا ضيّر إن سعى النّقْد في كلّ عصور ازدهاره نحو التّفنّين ووضّع المعايير، وما كان حلالاً للقدامى سيبقى حلالاً للمحدثين، فربّ الأوّلين والآخريّن واحد.

وطالما أنّ نقّاد العرب القدامى ولعوا بوضع المعايير النّقديّة، وطالما أنّ هذه المعايير كانت نابعة من البناء اللّغويّ للنّصوص، أيّ كانت معايير جماليّة، فإنّ ذلك يؤكّد أنّ العرب في نقدهم الأدبيّ قلّما عرضوا لغير النّقْد الجماليّ لأنّهم لم يعرفوا النّقْد السيّكولوجيّ التّحليليّ، ولم يطرّقوا النّقْد البيئيّ أو التّاريخيّ إلّا بصورة بدائيّة ظاهرة الضّعف"⁷³، فالنّقْد مهما كان هو أحد المعارف الإنسانيّة، يتجاوب مع الطّروف المحيطة به قوّة وضعفاً، عمقاّ وسطيحيّة، فلا يُعقل أن نطالب ناقداً كابن سلام- مثلاً- بالرّؤيا الفلسفيّة للفنّ والشّعْر، وزمنه لم يشهد نشاطاً فلسفيّاً، بل في زماننا من يخلط بين الرّؤية والرّؤيا، ويُنمّ التّمييز لغويّاً بين الرّؤية والرّؤيا على اعتبار أنّ الأولى من فعل الباصرة في اليقظة والثّانية من فعل التّخيّل في الحُلُم"⁷⁴. وعليه كان النّقْد نشاطاً فكريّاً يحيا متأثراً ومؤثراً في وسطه، يحيا في علاقة جدليّة مستمرة مع محيطه، وهل عرفنا النّقْد النّصّي حديثاً إلّا في محيط انتعشت فيه الدّراسات اللّغويّة؟

والنّقْد النّصّي يرتبط بالنّصّ الإبداعيّ ارتباطاً وثيقاً، ولذلك كان يرتقى بارتقاء الإبداع، ويتواضع بتواضعه، ومعلوم أنّ "الإبداع الأدبيّ يتجدّد باستمرار مع تجدّد العصور، ولكنّ بعده الإيحائيّ هو الذي يتبدّل... طاقته الإيحائيّة...

تضعف وتشتدُّ من زمن لآخر.⁷⁵ والنقد في كل ذلك متابع أمين، إذ النصُّ قائد والنقد مقود، "فالبداية تقضي بأن يكون الإنتاج الأدبيُّ أسبق من المذاهب المختلفة في نقده.⁷⁶ ولذلك يتجدد النقد بتجدد النصوص، بل قد يندثر ويزول؛ ليخرج نقد آخر كبديل عنه، كلُّما بزغ نجم فنٍّ أدبيٍّ جديد.

لقد كانت للنقد النصِّي مواقف صريحة من بعض التيارات الأدبية والفكرية المخالفة؛ فقد وقف موقف المعاداة للرؤمسيّة المترهّلة - كما رأينا سابقاً - ووقف موقف الحذر من الاشتراكية الآلية؛ حيث "كان الأساس الفكريُّ الذي بُنيت عليه الاشتراكية الآلية أو الميكانيكية موضع حذر من نقاد الأدب، فهم يرفضون أن يكون الأدب مجرد انعكاسٍ آليٍّ لتطور المجتمع، أو تكون ظواهر المجتمع بشئٍ صورته السِّياسيَّة والاقتصاديَّة غاية يُسخرُ لخدمتها الإنسان، وليست وسيلة تُسخرُ لخدمة الإنسان.⁷⁷ فالنقد النصِّي كما يعتبر النصَّ غاية، يعتبر خدمة الإنسان غاية الغايات.

وكما كانت للنقد النصِّي مواقف حذر وعداء من بعض التيارات المخالفة، فإنّه قبل من بعضها أسوأً فنيّة، وعلى رأسها التشخيص الشعريُّ، حيث تأخذ أشياء الطَّبِيعَة مواصفات الإنسان الحي؛ "إنّ الدّاخل غير المنتظر للطَّبِيعَة في سياق الحديث الإنسانيِّ واحد من أكثر الوسائل شيوعاً لتحقيق ((عدم الاتِّساق))... و... أكثر صور عدم الملاءمة تردداً يتمُّ من خلال إسناد خواص مادّيّة إلى ذوات رُوحِيّة أو العكس، وفي الحالتين يمزج الشعر الأناسي بالأشياء.⁷⁸ فتشعر بمشاعرها، وتنقَمص سلوكاتها، وتفكّر بعقولها. ألا نذكر قول المتنبي في الحمى اللَّيليّة وهي تغادره صباحاً:

كَأَنَّ الصُّبْحَ يَطْرُدُهَا فَتَجْرِي مَدَامِعُهَا بِأَرْبَعَةٍ سِجَامٍ⁷⁹

إنّ البيت مزج الإنسان بالطَّبِيعَة، فصار الصُّبْح شخصاً يطرد الحمى، والحمى بدورها صارت امرأة باكية هطّالة الدُموع. لماذا قال المتنبي: (الصُّبْح

يَطْرُدُهَا) ولم يقل: زالت عَنِّي الحُمَّى صباحاً؟ "لماذا نقول ((هذا المنجل (الذهبي)) ولا نقول ببساطة ((هذا القمر))؟ إنَّ الإجابة في التَّقابل بين النَّمطين، فالمعنى الإدراكي والمعنى العاطفي لا يستطيعان أن يعيشا معاً في وعي واحد، والدَّال لا يمكن أن يشير في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا السَّبب فإنَّ الشَّعر لا بدَّ أن يتَّخذ طريق الدَّوران.⁸⁰ ونعم، الدَّوران!! إذا كان ينقله من المعنى الإدراكي الجافِّ المبتدل، إلى المعنى العاطفي اللَّين اللَّذيذ. لقد أصبح "الشَّعر هو كتابة القصيدة بلا مفهوم منطقي وإتِّما بمفهوم منطقي انفعالي وإيجابي"⁸¹.

ومن فلسفة النَّد النَّصِّي في مفاهيم النَّصِّ، أنَّه يرى فيه المرونة المطلقة؛ بحيث يَقْبَل النَّصُّ الإيجاز المفرط، كما يقبل التَّوسيع المفرط أيضاً، "فالنَّصُّ يمكنه أن يتطابق مع جملة، كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب كامل. وإنَّه ليتحدَّد باستقلاله وبانغلاقه"⁸²، فيمكن أن نلخص نصّاً طويلاً في جملة إذا عرفنا موضوعه الأساسي بدقَّة، والحكمة- باعتبارها عبارة موجزة تختصر تجارب إنسانيَّة كثيرة- مثال على ذلك، فكم من نصوص تدخل تحت ظلِّها! كما يمكننا أن نفصل القول في عدد محدود من أبيات الشَّعر الغنائيَّة، بل نجد لها تفصيلاً كبيراً جاهزاً إذا كتب الشَّاعر سيرته بقلمه (سيرة ذاتيَّة) أو كتبها غيره (سيرة موضوعيَّة) إذن، يمكن أن تتطابق نصوص كثيرة مع حكمة واحدة، كما يمكن أن يتطابق بيت غنائي واحد مع سيرة بأكملها.

ومعرفة مثل هذه القضايا النَّصِّيَّة يجعل من تمكُّن النَّاقِد من علوم اللُّغة والأدب أمراً لا مناص منه، وما أوسع هذا المجال، فقد أحصى بعض الدَّارسين علوماً في اللُّغة والأدب تساعد النَّاقِد، فكان منها- على التَّرتيب الألفبائي-: علم الأسلوب، علم الأصوات اللُّغويَّة، علم البديع، علم البيان، علم تأصيل الكلمات، علم الجمال، علم الدَّلالة، علم الصَّرف، علم العَروض، علم

العلامات، علم القافية، اللسانية، علم اللهجات، علم المصطلحات، علم المعاجم، علم المعاني، علم النحو، علم النفس الأدبي⁸³. وهذه العلوم كلها تخدم الناقد النصي، ولكن بدرجات متفاوتة، فمنها ما يلزمه كعلم الدلالة، ومنها ما لا يستدعيه إلا عند الضرورة كعلم اللهجات، وبناءً على هذا اختصر بعض النقاد جملة العلوم الضرورية للناقد النصي فحصرها في خمسة، عندما تجتمع تُعين على القراءة الأدبية الصحيحة؛ وتحتاج القراءة الأدبية الصحيحة إلى تأهيل خاص مبني على معلومات منهجية منظمّة في علوم الدلالة، والأصوات، والتراكيب، والصور الأدبية، والتذوق الأدبي، وتحتاج إلى ترسيخ الإحساس بأن قراءة النص من داخله - لا من واقع الظروف المحيطة به - هي السبيل إلى فهمه.⁸⁴ فالمهم في النقد النصي أن تجعل النص هدفك، وتوسّل بما شئت من معارف توصلك إلى هدفك، وليكن في مقدّم هذه المعارف خمسة: الدلالة، والأصوات، والتراكيب، والصور الأدبية، والتذوق الأدبي.

وكما أجهّد نقادنا المعاصرون أنفسهم في إرشاد الناقد، أجهّد نقادنا القدامى أنفسهم في إرشاد الشاعر، حتّى أرادوا أن يعلموه كتابة الشعر ضاربين بالموهبة عرض الحائط، فالشعر عندهم حرفة يكفيك تعلّم أسرارها، وها هو أبو هلال العسكري يقدّم وصفة لصناعة الشعر:

"إذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد
نظمها فكر وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً
يتأثى فيه إيرادها، وقافية تحتملها، فمن المعاني ما
تتمكّن من نظمها في قافية ولا تتمكّن منه في أخرى،
أو تكون هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك،
ولأنّ تعلو الكلام فتأخذه من فوق فيجئ سلساً سهلاً
ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجئ كزاً فجاً

ومتجعداً جلفاً، فإذا عملت القصيدة فهدبها ونفّحها
بإلقاء ما غثّ من أبياتها ورثّ ورذل، والاقتصاد على
ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود حتّى
تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وأعجازها"⁸⁵.

هكذا يدرك ناقد الشعر أنّ إنشاء الشعر، عُمْدته استحضر المعاني، ثمّ
الضبط اللغويّ لها. واستحضر المعاني شركة بين الشاعر وسائر الكتّاب،
ويتقرّد الشاعر بالضبط اللغويّ؛ من وزن ملائم، وقافية مواتية، وأساليب سلسلة،
وتراكيب مختارة، ومعنى هذا أنّ الناقد إذا أراد أن يمسيك بجماليّات الشعر،
فليتابع أوزانه، وقوافيه، وأساليبه، وتراكيبه، وهذه الأربعة كلّها مداخل لغويّة إلى
عالم الشعر، ولذلك كان النّقد النّصّيّ في الحقيقة أعلم الاتّجاهات النّقدية
بركانز فنّ القول.

ويَعْتَبِرُ النّقد النّصّيّ الكلمات المرقومة على الورق هي الواقع الحقيقيّ
للنّصّ، وعلى الناقد أن يعالجه معالجة عقل ومنطق، لا معالجة خيال وآمال؛
"إنّ العقل يعالج الواقع كما يقع، وأمّا الخيال فيصوّر الممكن الذي لو أسعفته
الظُّروف، لخرج من عالم الإمكان إلى عالم الواقع."⁸⁶ لا شأن للناقد النّصّيّ،
إذن، بنبّيات الكاتب المضمرة، ولا صلة له بعلائق خارج ما كتبت، إنّ النّصّ
عنده بنية مغلقة، ولو قُدِّر لها الانفتاح على هوامشها، فإنّه لا يكون إلّا بمقدار
طفيف لا يقدر على ردّه عقل بشر.

ورغم ما في النّقد النّصّيّ من إجهاد للناقد الذي تبنّاه، فإنّ هذا النّشاط
النّقدّيّ بالنّسبة إليه مسألة وجود وبقاء، نقصد هنا الوجود والبقاء الرّوحيّ لا
الماديّ؛ وقد عمّم الفيلسوف سبينوزا (Spinoza) مسألة ارتباط النّشاط والحركة؛
بالبقاء والوجود حتّى أضحت عنده تشبه القانون الكونيّ، حيث "يرى ((سبينوزا))
أنّ... كلّ نشاط بشريّ مهما تنوّع واختلف صادر عن هذه الرّغبة في حفظ

البقاء، شَعَرَ بذلك الإنسان أو لم يشعر،⁸⁷ والبقاء ماديٌّ وروحيٌّ، فنحن نأكل لنعيش، وهذا بقاء ماديٌّ، ونعيش لنسعد ﴿فَمَنْ اتَّبَعَ هُذَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى﴾⁸⁸ وهذا بقاء روحيٌّ، والفنون الرَّاقِيَّة كُلُّها تدعم الجانب الروحيَّ في الدَّرَجَة الأولى، إذن، "الإبداع يكون محموداً ومرغوباً فيه لو أَنَّهُ يُسَبِّحُ الحاجة في مجال المعنويات والروحيات، فيغني الأذواق الجماليَّة والمدارك الفنيَّة ويزيد في شفافيتها"⁸⁹، وهذه مَهْمَة لا تحقِّقها كلُّ المستلزمات الماديَّة مهما علا شأنها، وكلُّ ما تستطيعه هذه المستلزمات هو إشباع الجانب التُّرابيَّ في الإنسان، ويبقى الجانب الروحيُّ متعطِّشاً للعقائد والفنون.

حتَّى إِنَّ الواقعيِّين رغم تقديمهم الإشباع الماديَّ للإنسان على الإشباع الروحيَّ نظرياً، فإنَّهم لم يوفِّقوا إلى ذلك على مستوى نصوصهم الإبداعية؛ حيث كانوا "ينقلون الفهم الفلسفيَّ العلميَّ للواقع إلى إبداعهم الفنيَّ بطريقة فنيَّة... أي بطريقة البناء بالصُّور"⁹⁰، فكان يتقدَّم في عدد من أعمالهم الإشباع الروحيُّ على حساب الإشباع الماديِّ، فكم من قصَّة واقعيَّة لا تخرج منها بفائدة تغنيك في حياتك العمليَّة الماديَّة، ولكنَّك تخرج منها براء روحيٍّ وغنى نفسيٍّ، اقرأ- إن شئت- أقصوصة (استشهاد) لسهيل إدريس⁹¹؛ إنَّك لن تحلَّ بفكرتها قضية فلسطين، ولكنَّك ستفتتح على هذه القضية انفتاحاً روحياً ونفسياً.

وبسبب هذا الإشباع الروحيَّ الذي تقوم به الفنون والآداب الرَّاقِيَّة، اعتبر الفلاسفة والنُّقاد لغة الأدب لغة مثاليَّة، لا لغة عاديَّة، وقالوا: "لدينا لغتان؛ يمكننا استخدام إحدهما للتعبير عمَّا نريد قوله أو كتابته، هما اللُّغة العاديَّة... وما يسمَّى اللُّغة المثاليَّة"⁹²، ويظهر أنَّ الفلاسفة احترزوا من هذه الصِّفة (مثاليَّة) بعبارة (ما يسمَّى) خشية اختلاطها بالفلسفة المثاليَّة. ولكن لا ضير في ذلك طالما أنَّ فوضى المصطلح تحيا بين ظهرانينا، المهمُّ أن نفهم المدلول، ومع هذا لهم أن يطلقوا عليها: اللُّغة الأدبيَّة، أو اللُّغة الشعريَّة، أو لغة

الماوراء... والتسميات عديدة، لكن أقربها وأوضحها اللغة الأدبية، هذه اللغة الحية المتجددة في كل عبارة منها، "فقد تردّد العبارة الواحدة ألف مرّة وتحسبك قد فهمت معناها لأنك عرفت معاني ألفاظها كما تشرحها القواميس فإذا بك تتطرق بها مرّة أخرى فتلمس فيها حياة نابضة لم تعدها من قبل، فكأنما أشرق عليك منها معنى جديد،"⁹³ إن اللغة الأدبية لا تعطي كنوزها إلا لناقد ينظر فيها ويعيد النظر كالناقد النصّي تماماً.

ولمّا كان النقد النصّي ينظر إلى اللغة الأدبية للنصوص ويعيد النظر فيها، فإنّ ذلك قد أثمر ثمرات يانعة؛ حيث توصّل النقد النصّي بتأييد من العلوم اللغوية الحديثة إلى ستّة مبادئ يرتكز عليها بناء النصّ، وعلى الناقد وهو يحلّل ويدرس أن يأخذها جميعها بعين الاعتبار، وتتلخّص هذه المبادئ الستّة في: البنية، التركيب، التنظيم، الكلية، التجانس، والأفقية. أمّا تفصيلها، فهو كالآتي:

"1- البنية: بمعنى أنّ النصّ بنية أولاً وآخرًا. 2-

التركيب: أي أنّ النصّ ببنية يتركّب من مجموعة

من العناصر. 3- التنظيم: العناصر السابقة تكون

بشكل منظم، أي أنّ بعضها منضمّ إلى بعضها

الآخر. 4- الكلية: بمعنى أنّ العناصر النصّية

يتكامل بعضها مع بعض. 5- التجانس: لا يكمن

التكامل من دون تجانس وتناسق توزيعيّ للنصّ،

يكمن من خلال الأنساق. 6- الأفقية: أي أنّ ينظر

إلى النصّ بوصفه ذا أفق دلاليّ تؤدّي إليه

المستويات المتعددة للبنية النصّية."⁹⁴

خاتمة:

ونلاحظ على هذه الخصائص للنص ثلاث ملاحظات؛ أولها: أن هذه الخصائص وصفية، لا معيارية، إذ تدرس النص كما هو دون تأويل أو تفسير. أمّا الملاحظة الثانية، فتتمثل في أن هذه الخصائص لا تقتصر على الكتابة الأدبية فقط، بل تشمل الكتابة العادية أيضاً. وتتمثل الملاحظة الثالثة في أن هذه الخصائص استُخرجت من اللسان البشري عموماً، ولا تنسحب على اللغة العربية فقط؛ ممّا منحها قوة التقنين، وديمومة الاستعمال، وصلاحيّة التطبيق.

فليُعوّل كلُّ ناقد على هذه الخصائص، سواء أكان ناقدًا نصيًا أم سياقيًا؛ سواء أكان اتّجاهه: نفسيًا، أم اجتماعيًا، أم تأثريًا، أم شكلائيًا، فالكل ينطلق من نصّ مكتوب، ولذا نجد أن "المذاهب النقدية وجهات للنظر تتكامل ولا تتصارع، فكلّها سبيل إلى أن يزداد عامّة القراء فهماً للكتاب المعين، من زوايا كثيرة، بدل أن يفهموه من زاوية واحدة"⁹⁵. هكذا تصوّر محمود ماهيم الاتجاهات النقدية، وعلاقاتها، وأدوارها. فهي من حيث الماهية زوايا نظر مختلفة للنصّ الأدبيّ، والمنظور إليه واحد، وليس الحقّ مختلفاً في نفسه، بل الناظرون إليه اقتسموا الجهات⁹⁶. ومن حيث العلاقات، فهي تتكامل وتتناصر، ويأخذ بعضها من بعض الإجراءات والنتائج؛ لأنّ "واقع الأمر هو أن كلّ مذهب نقديّ اختار طريقة يفهم بها الأدب الذي يقرؤه، أو الفنّ الذي يطالعه، على أن كلّ طريقة للفهم، يمكن أن تُضمّن إلى أخواتها، فيزداد الناس فهماً، إذ بدل أن يرو العمل الأدبيّ أو الفنيّ من جانب واحد، فهم سيرونه من جوانب متعدّدة بتعدّد طرائق النّظر."⁹⁷ ولذلك تصوّر محمود أن أدوار الاتجاهات النقدية تتلخّص في إضاءة النصّ من جهة، وتنوير القراء من جهة ثانية.

الهوامش:

- 1- زكي نجيب محمود: قصّة عقل، دار الشروق، بيروت والقاهرة، (د.ت) ص: 154.
- 2- زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد، ط1، دار الشّروق، بيروت والقاهرة، 1979، ص: 223.
- 3- شايف عكاشة: اتّجاهات النّقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1985، ص: 181.
- 4- المرجع نفسه، ص: 207.
- 5- صلاح رزق: أدبيّة النّصّ (محاولة لتأسيس منهج نقديّ عربيّ) دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2002، ص: 224.
- 6- پول دي مان: العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النّقد المعاصر) تحرير: فلاح غوزيتش، ترجمة: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، رقم 189، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص: 162.
- 7 Pierre Caminade: Image et métaphore (un problème de poétique contemporaine) Bordas, Mancy, 1970, P:78.
- 8- زكي نجيب محمود: مجتمع جديد أو الكارثة، ط5، دار الشّروق، القاهرة وبيروت، 1993، ص: 246.
- 9 محمّد عبد المطلب: البلاغة العربيّة (قراءة أخرى) ط1، الشّركة العالميّة للنّشر - لونغمان، القاهرة، 1997، ص: 130.
- 10 Pierre Caminade: Image et métaphore (un problème de poétique contemporaine) P: 84 .
- 11- إمام عبد الفتاح إمام: رحلة في فكر زكي نجيب محمود (مع نصّ رسالته "الجبر الدّائي"، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2001، ص: 190.
- 12- عبد الملك مرتاض: في نظريّة النّقد (متابعة لأهمّ المدارس النّقدية المعاصرة ورصد لنظريّاتها) دار هومة، الجزائر، 2002، ص: 210- 220.
- 13- رمضان الصّبّاغ: "زكي نجيب محمود وفلسفته الجماليّة" ضمن: زكي نجيب محمود مفكراً عربياً ورائداً للاتّجاه العلميّ التّنويريّ (كتاب تذكاريّ - مجموعة بحوث) إشراف: عاطف العراقي، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص: 398.

- 14- زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ط4، دار الشروق، القاهرة وبيروت، 1988، ص: 175- 186.
- 15- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعريّ (دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجان يمانيّة) ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1991، ص: 21- 200.
- 16- زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكريّ، ط5، دار الشروق، القاهرة وبيروت، 1993، ص: 464.
- 17- زكي نجيب محمود: هذا العصر وثقافته، ط2، دار الشروق، بيروت والقاهرة، 1982، ص: 125.
- 18- أبو زكريّا يحيى بن شرف النّوّي: رياض الصّالحين، ط1، دار الفكر، بيروت، 2003، ص: 262.
- 19- عبد الرّحيم الكردي: الرّأوي والنّص القصصيّ، ط2، دار النّشر للجامعات، القاهرة، 1996، ص: 150.
- 20- زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد، ص: 115.
- 21- زكي نجيب محمود: حصاد السّنين، ط3، دار الشروق، القاهرة وبيروت، 2005، ص: 48.
- 22- زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد، ص: 224.
- 23- الأخضر جمعي: نظريّة الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1999، ص: 225.
- 24- زكي نجيب محمود: حصاد السّنين، ص: 46.
- 25- المصدر نفسه، ص: 248.
- 26- الأخضر جمعي: نظريّة الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص: 226.
- 27- زكي نجيب محمود: ثقافتنا في مواجهة العصر، ط1، دار الشروق، بيروت والقاهرة، 1976، ص: 49.
- 28- زكي نجيب محمود: عربيّ بين ثقافتين، ط1، دار الشروق، القاهرة وبيروت، 1990، ص: 412.
- 29- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم، سورة الزّمر، الآية: 18.
- 30- عبد الرّحيم الكردي: الرّأوي والنّص القصصيّ، ص: 95.

- 31- طه أحمد إبراهيم: تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب من العصر الجاهليّ إلى القرن الرّابع الهجريّ، ط1، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1985، ص: 75- 76.
- 32- هذا الدليل النصّي هو قوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَىٰ. وَنَمُودًا فَمَا أَبْقَىٰ﴾.
- يُنظَرُ: القرآن الكريم، سورة النّجم، الآيتان: 50-51.
- 33- عبد النّبي اصطيّف: "نظريّة النّحل في الشّعَر الجاهليّ عند طه حسين - تحليل ونقد - محاولة لبورة نظريّة في الرّدّ عليها" مجلّة الموقف الأدبيّ، دمشق، ع102، أكتوبر 1979، ص: 211- 226.
- 34- إيان كريت: النظريّة الاجتماعيّة من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمّد حسين غلوم، مراجعة: محمّد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع244، أبريل 1999، ص: 09.
- 35- صالح هويدي: النّقد الأدبيّ الحديث (قضاياها ومناهجها) ط1، منشورات جامعة السّابع من أبريل، ليبيا، 2006، ص: 99.
- 36- ميشيل تومبسون وآخرون: نظريّة النّقا، ترجمة: علي سيد الصّاوي، مراجعة: الفاروق زكي يونس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع223، جويليّة 1997، ص: 385.
- 37- الأخضر جمعي: نظريّة الشّعَر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص: 233- 234.
- 38- زكي نجيب محمود: الشّرق الفنّان، دار القلم، القاهرة، (د.ت) ص: 82.
- 39- زكي نجيب محمود: تجديد الفكر العربيّ، ط7، دار الشّروق، بيروت والقاهرة، 1982، ص: 290.
- 40- دولت عبد الرّحيم: "الاتّجاه العلميّ عند زكي نجيب محمود وموقفه من الميتافيزيقا" ضمن: زكي نجيب محمود مفكراً عربيّاً ورائداً للاتّجاه العلميّ التّنويريّ (كتاب تذكاريّ - مجموعة بحوث) إشراف: عاطف العراقي، ص: 555.
- 41- محمود فهمي زيدان: في فلسفة اللّغة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندريّة، 2002، ص: 32.
- 42- دولت عبد الرّحيم: "الاتّجاه العلميّ عند زكي نجيب محمود وموقفه من الميتافيزيقا" ضمن: زكي نجيب محمود مفكراً عربيّاً ورائداً للاتّجاه العلميّ التّنويريّ (كتاب تذكاريّ - مجموعة بحوث) إشراف: عاطف العراقي، ص: 556.
- 43- زكي نجيب محمود: هذا العصر وثقافته، ص: 53- 57.

- 44- زكي نجيب محمود: قشور ولباب، دار الشروق، بيروت والقاهرة، 1981، ص: 54.
- 45- حلمي علي مرزوق: في النظرية الأدبية والحدث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص: 10.
- 46- المرجع نفسه، ص: 47.
- 47- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (أصول... وتطبيقات) ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2001، ص: 42.
- 48- عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص: 29.
- 49- عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص: 265.
- 50- خرجت من دروس سوسير: البنيوية، والسيميولوجيا، وتحليل الخطاب، ومن البنيوية في الأدب خرجت شعريّات جاكسون، وسرديات جيرار جنيت.
- يُنظر: عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص: 28.
- 51- كريم حسين ناصح الخالدي: نظرية المعنى في الدراسات النحوية، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص: 12.
- 52- Jean Paul Sarter: L'imaginaire, ed- Nagel, Paris, 1949, P:09.
- 53- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ص: 28.
- 54- پول دي مان: العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر) تحرير: فلاد غوريتش، ترجمة: سعيد الغانمي، ص: 155.
- 55- أبو الطيّب أحمد بن الحسين المتنبي: ديوان المتنبي، ط15، دار صادر، بيروت، 1994، ص: 484.
- 56- وفاء إبراهيم: الفلسفة والشعر (الوعي: بين المفهوم والصورة) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص: 32- 33.
- 57- زكي نجيب محمود: مع الشعراء، ص: 137.
- 58- بول ريكور: نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء والمغرب، 2003، ص: 103.

- 59-كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص:25.
- 60-أبو القاسم محمود بن عمر الرّمخسري: أساس البلاغة (قاموس عربيّ - عربيّ) دار الهدى، الجزائر، 1998، ص:12.
- 61-المرجع نفسه، ص:350.
- 62-محمود الربيعي: مقالات أدبية قصيرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص:64.
- 63-المرجع نفسه، ص:195.
- 64-زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد، ص:121
- 65-حلمي علي مرزوق: في النّظرية الأدبية والحادثة، ص:128.
- 66-المرجع نفسه، ص:159.
- 67-صالح هويدي: النّقد الأدبي الحديث (قضاياها ومناهجها) ص:102.
- 68-Aristote: La poetique, edition et traduction: Adolphe Haizfeid et Mederic Du-four, Le bigot, Lille, 1899, P:27.
- 69-صلاح رزق: أدبية النّص (محاولة لتأسيس منهج نقديّ عربيّ) ص:226.
- 70-عليّ بن محمّد بن العبّاس التّوحيديّ: الإمتاع والمؤانسة، دار الكتاب العربيّ ودار الأصاله، بيروت والجزائر، 2005، ص:231.
- 71-حسن حنفي: "هل النّقد وَفَّ على الحضارة الغربيّة؟" ضمن: فلسفة النّقد ونقد الفلسفة في الفكر العربيّ والفكر الغربيّ (أعمال النّدوة الفلسفيّة الخامسة عشرة التي نظّمتها الجمعية الفلسفيّة المصريّة بجامعة القاهرة) ص:20.
- 72-روز غريب: النّقد الجماليّ وأثره في النّقد العربيّ، دار الفكر العربيّ، بيروت، 1993، ص:116.
- 73-صلاح فضل: أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص:159.
- 74-شايف عكاشة: نظرية الأدب في النّقد الجماليّ والنبويّ في الوطن العربيّ (نظرية الخلق اللّغويّ) ج3، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1992، ص:76.
- 75-زكي نجيب محمود: في فلسفة النّقد، ص:227.

- 76- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2000، ص: 211.
- 77- جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا) ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 196.
- 78- أبو الطيب أحمد بن الحسين المتنبي: ديوان المتنبي، ص: 484.
- 79- جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر اللغة العليا) ترجمة: أحمد درويش، ص: 246.
- 80- عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر (دراسات) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص: 242.
- 81- تزيفيتان تودوروف: النص، ضمن: العلامة وعلم النص (نصوص مترجمة) منذر عياشي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2004، ص: 109.
- 82- إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية (عربي- إنكليزي- فرنسي) ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص: 277- 280.
- 83- محمود الربيعي: مقالات أدبية قصيرة، ص: 195.
- 84- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984، ص: 19.
- 85- زكي نجيب محمود: نافذة على فلسفة العصر، كتاب العربي، الكويت، ع27، أبريل 1990، ص: 14.
- 86- زكي نجيب محمود وأحمد أمين: قصة الفلسفة الحديثة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936، ص: 158.
- 87- القرآن الكريم، سورة طه، الآية: 123.
- 88- طه عبد الرحمن: روح الحداثة (المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية) ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2006، ص: 40.
- 89- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر العربي المعاصر (الأعمال الكاملة 2) ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص: 14.
- 90- سهيل إدريس: أقاصيص أولى، ط2، دار الآداب، بيروت، 1981، ص: 91- 94.
- 91- محمود فهمي زيدان: في فلسفة اللغة، ص: 29.

- 92- زكي نجيب محمود: جنة العبيط، ط3، دار الشروق، القاهرة وبيروت، 1988، ص:43.
- 93- محمد سالم سعد الله: مملكة النصّ (التحليل السيميائي للنقد البلاغيّ - الجرجاني نموذجاً) (التحليل السيميائي للنقد البلاغيّ - الجرجاني نموذجاً) ط1، عالم الكتب الحديث وجدارا للكتاب العالميّ، الأردن، 2007، ص:128.
- 94- زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ص:115.
- 95- عليّ بن محمد بن العباس التّوحيديّ: المقابسات، تحقيق: محمد السّندوبي، دار المعارف، القاهرة، (د.ت) ص:25.
- 96- زكي نجيب محمود: رؤية إسلاميّة، ط2، دار الشروق، بيروت والقاهرة، 1993، ص:211.