

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل -



قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

مذكرة بعنوان:

حادثة النقد النسائي العربي

خالدة سعيد - عينة -

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إشراف الأستاذ:

- عبد المالك بوتويوة

إعداد الطالبتين:

- نعيمة بوطغان

- وفاء منبج

لجنة المناقشة:

الأستاذ: عبد الله عباسي رئيسا

الأستاذ: عبد المالك بوتويوة مشرفا ومقررا

الأستاذ: مبارك حداد صلاح الدين ممتحنا

السنة الجامعية:

2018/2017 - 1439/1438 هـ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وتقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل، ونخص بالذكر الأستاذ المشرف " بوتيتوة عبد المالك " الذي قدم لنا الدعم والإرشاد ولم يبخل علينا بنصائحه القيمة وكان عوناً لنا في إتمام هذا البحث.

كما نشكر الأساتذة أعضاء المناقشة لقبولهما قراءة وتقييم وتقويم مذكرتنا واستكمال ما نقص فيها، بغية إخراجها بشكل سليم وإدراجها في المكتبة الجامعية ونسأل الله أن يوفقنا لما فيه خير لنا ولأمتنا والحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات.

وفاء ونعيمية

مقدمة

مقدمة

عرفت الدراسات الثقافية في الفكر الغربي العديد من التطورات والإنجازات الفكرية والمعرفية، التي ساهمت في بلورة العديد من الاتجاهات والمفاهيم من بينها ما يعرف بمصطلح "النقد النسائي" الذي يعد فرعاً من فروع النقد الثقافي، وهو من نتاجات فترة ما بعد الحداثة، وقد تبنت هذا الاتجاه العديد من النساء الغربيات اللواتي تركن بصمتهم في مجال الإبداع الأدبي، فكان لكل واحدة منهن اسهاماتها في ظهور هذا الاتجاه والدفع بعجلة تطويره.

لقد وجد النقد النسائي عند الغرب صداه في الوطن العربي، هذا الأخير الذي لم يكن بمعزل عن التطورات التي عرفها العالم الغربي، بل كان مواكبا لها من خلال محاولته تبني هذا الاتجاه النقدي الجديد، وبهذا أصبح النقد النسائي من أهم الموضوعات التي طرحت في الساحة النقدية العربية، حاولت فيه المرأة العربية الخروج من عباءة التسلط في ظل الهيمنة الذكورية بمختلف أشكالها في المجتمع العربي، وبالتالي فقد أدركت ضرورة تمثيل نفسها بنفسها من أجل تغيير الصورة النمطية التي رسمت لها، وإبراز كينونتها ووجودها في مختلف مجالات الحياة وخاصة الثقافية منها إلى جانب الرجل، فبعد أن كانت المرأة تعاني التهميش جاء النقد النسائي ليرد لها الاعتبار ويعطيها حقها في الممارسة الإبداعية، والاعتراف بوجود أدب نسائي يستحق الاهتمام.

ومن هنا ارتأينا أن يكون موضوع دراستنا موسوماً "بحدائثة النقد النسائي العربي خالدة سعيد" - عينة - يهدف في مجمله إلى إبراز أحدث الأصوات النسائية التي تحدت مختلف الظروف وحلقت في سماء الإبداع، وتبيان إسهاماتهن الإبداعية والتأكيد على وجود خطاب أنثوي يوازي الخطاب الذكوري.

ولعل من أهم الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع ما يلي:

- الرغبة الذاتية في التعرف على فضاء الإبداع في النقد النسائي العربي.
- ندرة الأبحاث والدراسات التي تناولت هذا النوع الجديد من النقد.
- محاولة إبراز القدرات الإبداعية للمرأة العربية ورفض الفكرة القائلة بمركزية الرجل وهامشية المرأة.
- كسر الصورة التقليدية السلبية التي كان ينظر بها إلى المرأة باعتبارها أنثى تنحصر مهمتها في تلبية الحاجات البيولوجية لا كأنثى مبدعة قادرة على إبراز مكانتها الأدبية بأسلوبها الخاص إلى جانب الرجل.

وبهذا يمكن أن نقف عند التساؤلات التي يتمحور حولها هذا الموضوع:

ما هي الحداثة؟ وما هي أهم مبادئها؟

ما هو النقد النسائي؟



كيف كانت بداياته الأولى؟

ما هي العوامل التي ساهمت في انتقاله إلى العالم العربي؟ وما هي أهم رموزه العربية؟

وهل استطاعت المرأة العربية أن تثبت وجودها إلى جانب الرجل؟

ومن خلال هذه التساؤلات انطلقنا في عملنا هذا بكل عزم وإرادة وأمل أن يكمل هذا العمل بإكليل

النجاح والفوز، فوضعنا لعملنا هذا خطة منهجية مكونة من: مقدمة، مدخل، ثلاثة فصول، وخاتمة.

تناولنا في المدخل "مفاهيم أولية" حول مصطلحي النقد والحدائثة، أما الفصل الأول فكان بعنوان "الحدائثة

في النقد الأدبي"، أدرجنا تحته مبحثين فالمبحث الأول جاء بعنوان "نشأة الحدائثة ومبادئها"، فعرجنا أولاً إلى

نشأتها عند الغرب ثم عند العرب، وبعد ذلك انتقلنا إلى أهم مبادئها، أما المبحث الثاني فيحمل عنوان "إشكالية

الحدائثة في النقد العربي الحديث" والمتمثلة في "إشكالية المصطلح وإشكالية المنهج".

أما الفصل الثاني الموسوم "بالنقد النسائي" فقد جاء في مبحثين، ففي المبحث الأول تناولنا "ماهية النقد

النسائي" تطرقنا أولاً إلى مفهومه، ثم انتقلنا إلى الإرهاصات الأولى لظهوره، وبعد ذلك رصدنا أهم الأهداف التي

سعى إليها هذا النوع الجديد من النقد، أما المبحث الثاني فكان بعنوان "النقد النسائي في الفكر العربي" ذكرنا فيه

أهم العوامل التي ساعدت على ظهوره في العالم العربي، ثم أشرنا إلى أهم الرموز النسائية التي شهدتها الممارسة

النقدية العربية، محاولين بعد ذلك تبيان موقف النقد العربي المعاصر من الكتابة النسائية ورصد بعض الآراء

المتضاربة حولها.

أما الفصل الثالث فهو عبارة عن دراسة تطبيقية في كتاب "حركية الإبداع" لخالدة سعيد، باعتبارها

أنموذجاً نسائياً عربياً استطاعت أن تدرج نفسها في الساحة النقدية، بحيث أدرجنا تحته مبحثين، ففي المبحث

الأول تطرقنا إلى تعريف الناقدة مشيرين إلى أهم أعمالها النقدية، ثم عرجنا على عرض محتوى كتابها وأهم الآراء

النقدية التي جاءت بها، كما حاولنا في المبحث الثاني إبراز أهم الارتحالات المنهجية التي اتبعتها الناقدة في مسارها

النقدي.

وفي الأخير خلصنا إلى خاتمة كانت حوصلة لأهم الجوانب النظرية والتطبيقية التي وردت في البحث، أشرنا

فيها إلى أهم النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها.



وكما نعلم أن كل دراسة لموضوع ما تقتضي منهج معين، فطبيعة الموضوع هي التي تفرض المنهج الذي يجب إتباعه بغية الإلمام بأهم جوانب الموضوع، وبهذا اعتمدنا في دراستنا على المنهج الوصفي التحليلي باعتباره منهجا مناسباً لطبيعة الموضوع.

ولإثراء بحثنا هذا اعتمدنا على كتاب "حركية الإبداع" لخالدة سعيد كمصدر رئيسي، وعلى مجموعة من المراجع التي ارتأينا أنها أساسية وضرورية في معالجة موضوع هذا البحث فمن أهمها:

- إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر لـ "عبد الغني بارة"
- دليل الناقد الأدبي "ميجان الرويلي وسعد البازعي"
- مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة لـ "حفناوي بعلي"
- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك لـ "إبراهيم محمود خليل"
- النقد الغربي والنقد العربي لـ "محمد ولد بوعليبة" ...إلخ.

وتجدر الإشارة بنا إلى أن أي بحث فيه جهد وتعب لا يخلوا من عوائق تعترضه، فلقد واجهتنا في بحثنا هذا جملة من الصعوبات أهمها:

- قلة المراجع التي عنيت بهذا الموضوع، ونقض الدراسات المهمة بأعمال الناقدة "خالدة سعيد".
- ضيق الوقت لأن جمع المادة العلمية في أي بحث يتطلب منا قدراً كبيراً من الوقت.

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد وفقنا في عملنا هذا المتواضع، وأن نكون قد أفدنا ولو بالقليل واستفدنا من هذا الموضوع، فنرجو أن يكون عملنا هذا قد كُـلِّـل بالنجاح المرجو، وهذا راجع إلى الله عز وجل أولاً، وإلى الأستاذ المشرف "بوتيوثة عبد المالك" الذي كان عوناً لنا، ولم ييخل علينا لا بالوقت ولا بالإرشادات والتوجيهات فكان بذلك نعم المرشد والمشرف.

مدخل

يعدّ مجال البحث في النقد الأدبي من أصعب المجالات، نظراً لتداخله مع جملة المعارف الإنسانية المتقاطعة معه، أثرت في مسار النقد عبر سلسلة من المحطات كان فيها الفكر هو الموجه له، في الفترة الجاهلية مثلاً كان النقد انطباعياً، يخضع لذوق الناقد فقط دون اعتبار لأية معايير أخرى، لهذا كان الناقد هو محور العملية النقدية وبهذا أصبح النقد حكراً على فئة من الناس دون غيرها، كونها اكتسبت الذوق السليم والحس المرهف.

لقد ارتبط النقد لدى النقاد العرب القدامى ارتباطاً وثيقاً بالبحث عن الفصاحة وحسن النظم والإعجاز القرآني، وعلى ضوء مختلف الدراسات التي تناولت هذا الأخير في جوانبه المختلفة، تم وضع الكثير من المبادئ والأسس لتحليل وتقييم الإبداع، لكن كان مجيء النقد العربي الحديث والمعاصر سدا لهذه الثغرة في تاريخ النقد الأدبي، وتجاوزاً مؤسساً للأفكار النقدية القديمة، حيث خرج النقد عن الحيز الضيق الذي عرف به في القديم فنجد أن مفهوم النقد قد تطور، «ويرجع هذا التطور الكبير في نقدنا العربي الحديث إلى اتصال الأدب العربي الحديث بالآداب الغربية وبمذاهب النقد المعاصر في الغرب»¹.

لم يعد النقد فناً فحسب كما كان قديماً يستند على الإحساس والذوق فقط، بل أصبح علماً قائماً بذاته له أصوله وقواعده، بمعنى أن النقد مبني على قواعد فنية وذوق منظم وناضج.

وفي ظل هذا الجوّ الجديد، ما كان على النقد إلا أن يُقيم القطيعة والثورة على المناهج النقدية السابقة من دون أي سبب إلا لأنها قديمة لا غير، فكانت بذلك المناهج البنيوية والمناهج السيميائية والأسلوبية، وقد اصطلح على تسمية هذه الفترة بالحدّات، الحدّات في شتى الميادين، ومن المعلوم أن مصطلح الحدّات يحتل مكانة بارزة في تاريخ الحركة الفكرية.

ومن هذا المنطلق ارتأينا أنّ نمهد لموضوعنا بمدخل تناولنا فيه مصطلحي النقد والحدّات، فهي من المفاهيم التي بات الحديث عنها موضوعاً طويلاً ومتشعباً، إذ أن الاهتمام بتدقيق المفاهيم وضبطها يعتبر أمراً ضرورياً.

فكانت البداية مع مفهوم النقد، هذا الأخير الذي اختلف النقاد والمفكرون اختلافاً بيناً ظاهراً في تحديد معناه، وإن كانوا لم يختلفوا في كونه تقويماً أو تقييماً أو تمييزاً.

¹ محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1995، ص120.

أ- مفهوم النقد:

وردت لفظة نقد في العديد من معاجم اللغة بعدة معان، كما جاء في لسان العرب لابن منظور: «نقد: النقد: خلاف النسيئة، والنقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزئف منها، وأنشد سيبويه:

تَنْفِي يَدَاهَا الْحَصَى فِي كُلِّ هَاجِرَةٍ نَفْيِ الدَّنَائِرِ تَنْقَاذُ الصَّيَارِيفِ.

ورواية سيبويه: نَفْيِ الدَّرَاهِمِ، وهو جمع "دِرْهَمٍ" على غير قياس أو دِرْهَامٍ على القياس فيمن قاله، وقد نَقَدْتُهُمَا يَنْقُدُهُمَا نَقْدًا أو انْتَقَدَهَا وَتَنْقَدُهَا وَنَقَدَهُ إِيَّاهَا نَقْدًا: أعطاه فانتقدتها أي قبضها، ونَقَدْتُ الدَّرَاهِمَ وَأَنْتَقَدْتُهَا إِذَا أَخْرَجْتَ مِنْهَا الزَّيْفَ».¹

أما في معجم الصحاح فنجد: «نَقَدَهُ الدَّرَاهِمَ وَنَقَدَ لَهُ الدَّرَاهِمَ، أي أعطاه إياها (فانتقدتها) أي قبضها وَنَقَدَ الدَّرَاهِمَ وَأَنْتَقَدَهَا أَخْرَجَ مِنْهَا الزَّيْفَ، وَدَرَّهَمَ (النقد) أي وازن جيده، وَنَأَقَدُهُ نَأَقِشُهُ فِي الْأَمْرِ»²، فالنقد إذن هو التمييز بين الزائف والصحيح، كتمييز صحيح الدنانير من الزائف منها.

كما جاء في الموسوعة العربية العالمية: «النقد التمييز، مأخوذ من نَقَدَ الدراهم وهو فحصها لبيان زائفها من جيدها».³

وعليه فإن النقد قديماً ارتبط بعمل الصيرفي (صارف النقود) ليميز الصحيح منها عن الزائف، فمن خلال استقراءنا لمادة (نقد) في سائر المعاجم العربية، اتضح لنا بأن مدلولها لا يخرج عن مفهوم الحكم الفاصل بين ما هو جيد وما هو رديء.

أما من الناحية الاصطلاحية فإننا نجد أنه قد ارتبط بدراسة النصوص بكل مستوياتها (الصوتية، الصرفية التركيبية، الدلالية...) فهناك من يعرفه بأنه «دراسة الأعمال الأدبية، وذلك بتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها

¹ أبو الفضل جمال الدين بن محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 4، المجلد 14، 2005 ص334.

² أبو بكر الرازي: مختار الصحيح، قدم له: وهبة الزحيلي، دار البشائر، دمشق، ط1، 1997، ص447.

³ الموسوعة العربية العالمية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1999، ص112.

المماثلة لها، والكشف عما فيها من جوانب القوة والضعف والجمال والقبح، ثم إصدار الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها»¹.

فالنقد هو الدراسة والتفسير ثم الحكم ببيان القيمة، والى تعريف غير بعيد عن هذا يذهب "مجمدي وهبة وكامل المهندس" إلى أنه «فن تقوم الأعمال الفنية والأدبية، وتحليلها تحليلًا قائمًا على أساس علمي»²، أي أن النقد هو الدراسة العلمية للأعمال الأدبية القائمة على التفسير والتحليل من أجل التمييز والتقييم.

كذلك هناك من ذهب إلى تحديد معنى هذه اللفظة بقوله هو « مفهوم يلحظ في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدها عموماً»³، حيث «يردُّ الحكم بمعناه العام لدى الأمم كلها ولدى أي إنسان يزاول العملية، أي الحكم بالقيمة بأن تقول هذا حسنٌ وهذا رديءٌ، هذا جميلٌ وهذا قبيحٌ»⁴، ومن ذلك يمكننا القول بأن النقد هو دراسة الأعمال الأدبية والإمام بكل جوانبها، أي تحليلها وتمييزها، وكذا بالغوص في النص لإظهار مكوناته سواءً كانت حسنة أم سيئة، واقتراح الصورة الأفضل له من وجهة نظر الناقد الحيادية.

بالإضافة إلى ذلك نجد " أحمد كمال زكي" الذي يرى بأنه «تفسير للنصوص الأدبية، وذلك يجعل النقد علمًا وصفيًا، يسعى إلى تقييم تلك النصوص في إطار أدبية الأدب، دون فصلها عن معرفته النسبية التي تتضمنها عادةً التجربة الإبداعية المعادلة لموقف معين»⁵، وبهذا يصبح النقد ليس عاملاً فحسب في إثبات حقيقة محددة وإنما هو «إجراء له قوانينه الخاصة به، ويكتشف الحقيقة دون العودة أو الإحالة إلى وقائع ماورائية تكسب مشروعية الحكم، ومن هنا أصبح النقد هو نفسه المشروعية التي تفضي إلى الحقيقة، فالنشاط النقدي لا يقدم الحقيقة مباشرة، وإنما بطريقة غير مباشرة، وحتى نصل إلى الحقيقة على الناقد أن يحطم أولاً الأوهام والمظاهر الخادعة، وهذا يعني أن الحقيقة ليست مقصورة على أحدٍ دون غيره»⁶، فهو الوسيلة التي توصلنا إلى جوهر وممكن الحقائق.

¹ أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994، ص115.

² مجمدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص117.

³ عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1972، ص264.

⁴ علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص339.

⁵ أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار نوبار للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1997، ص04.

⁶ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص302.

ومنه فالنقد في اصطلاح أهل الفن هو «تقدير القطعة الفنية وتقدير قيمتها ودرجتها في الفن سواء كانت القطعة أدبًا أو تصديراً أو موسيقى»¹، وغيرها من بقية الفنون الأخرى أي أن النقد لا يشمل الأدب فقط، وإنما خاص بجميع الفنون، بحيث يسعى إلى دراسة القطعة الفنية وتبيان قيمتها.

والنقد في أدق معانيه هو «فن دراسة الأساليب وتمييزها وذلك على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع... وهو منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على حد السواء»²، وعليه فالنقد الأدبي هو عملية منظمة يشترك فيها ذوق الناقد وإحساسه وفكره من أجل الكشف عن مواطن الجمال والرداءة في النص الأدبي، والناقد في عمله يعنى النظر والتأمل في هذا النص سواء أكان شعراً أم نثرًا، ثم إصدار حكمه عليه محاولاً إقناع المتلقي بوجهة نظره.

بالإضافة إلى ذلك نجد "عز الدين إسماعيل" في كتابه (الأدب وفنونه) حيث يشير إلى أن النقد هو «الحكم الأدبي، ويتناول النقد الشعر والمسرحية والقصة، وقد يتناول النقد ذاته»³، فإذا أمكن تعريف الأدب بأنه تفسير للحياة في صورة أدبية مختلفة فإن النقد يمكن أن يعرف بأنه «تفسير للتفسير، أي للصورة الفنية التي خرج فيها الأدب»⁴، أي أن النقد هو تفسير للنصوص الأدبية بمختلف أنواعها من شعرٍ أو قصةٍ أو مسرحيةٍ، فهو يشمل مختلف الفنون، وتحليلها ثم إصدار الحكم عليها.

وتجدر بنا الإشارة على أن العملية النقدية تقوم على مراحل ثلاث:

- المرحلة الأولى: وهي مرحلة الدراسة، أي قراءة النص.

- المرحلة الثانية: وهي مرحلة التفسير، وكيفية تقديم النص للقارئ.

- المرحلة الثالثة: وهي التقييم أو إصدار الحكم.

¹ أحمد أمين: النقد الأدبي، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2007، ص 8

² محمد مندور: في الأدب والنقد، نخضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص 09.

³ حامد صادق قنبي: نقد أدبي حديث مفاهيم ومصطلحات وأعلام، دار الكنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط 2، 2011، ص 20.

⁴ المرجع نفسه، ص 20.

وفي الأخير يمكن القول بأن كل دراسة انصبت حول عمل أدبي، فحاولت إبراز غايته، وقيمتها الشعرية والتعبيرية، ونوع هذا العمل الأدبي وخط سيره في عالم الأدب، فإنه يسمى نقدًا فهو معيار الأدب ومرآة عاكسة لما في النص من جمالٍ أو نقصٍ دون تزويرٍ أو تزييفٍ أو تشويهٍ.

ب- مفهوم الحداثة:

بما أن النقد عرف تداولاً كبيراً بين الدارسين والنقاد، فإننا نجد الحداثة هي الأخرى كان لها الحظ الوافر من الدراسة والبحث، بحيث نجد مسألة الحداثة إحدى الإشكاليات المطروحة بشدة في الساحة النقدية، فهذا المصطلح أدى إلى اختلاف الرؤى والمواقف والآراء بين المفكرين والباحثين حوله، وبهذا تعددت المقاربات واختلفت التعريفات، فمفهوم الحداثة مفهوم شديد الالتباس وذلك نظراً لتعدد السياقات التي يستخدم فيها، حيث يشتكي العديد من الباحثين من صعوبة تحديد مدلولها، إذ أكدوا على أنه ليس من السهل الإمساك بمصطلح الحداثة ومحاصرته والوقوف على تعريف جامع مانع له فتنوعت دلالاتها من ناقد إلى آخر، وربما يعود ذلك إلى تشعب المجالات التي ترتبط بهذا المصطلح، فهو مرتبط بالفكر والسياسة والاقتصاد والثقافة ومختلف مناحي الحياة.

إن مصطلح الحداثة وكغيره من المصطلحات يأخذ مفهوماً لغوياً وآخر اصطلاحياً، فإذا ما حاولنا تأصيل كلمة الحداثة في المعاجم العربية وجدنا أنها وردت في "لسان العرب لابن منظور": «حدث: الحديث: نقيض القديم والحدوث: نقيض القدمة. حدث الشيء يحدث حدثاً وحادثةً، وأحدثه هو، فهو مُحَدَّثٌ وحَدِيثٌ، وكذلك استحدثه، وأخذني من ذلك ما قَدَّمَ وَحَدَّثَ، ولا يقال حَدَّثَ بالضم إلا مع قَدَّمَ، كأنه إتباع، ومثله كثير»¹ فالحداثة هنا هي نقيض للقديم.

وجاء في معجم "محيط المحيط": «حَدَّثَ الشيء يُحَدِّثُ حُدُوثاً وَحَدَاثَةً: نقيض قَدَّمَ، وتضم داله إذا ذكر مع قَدَّمَ، وحداثة الأمر: أوله وابتدأؤه، واستحدثه أحدثه. والخبر وَجَدَ حديثاً أي جديداً، ورجل حدث السن وحديثها، بين الحداثة والحدوثة: قَبِيٌّ، والحديث: الجديد»²، وبناء على هذا فالحداثة هي التجديد والإبداع، وهي بهذا تكون نقيض القديم والتقليد.

¹ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، المجلد الثاني، 1992م، ص131.

² بطرس البستاني: محيط المحيط، ج2، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2009، ص347-348.

أما في معجم "تهذيب اللغة" فقد توسعت الكلمة وأخذت أبعاداً جديدة: «رجل حَدَثٌ وحَدِثٌ، إذا كان حسن الحديث، وأَحَدَثَ الرجل وأَحَدَّتْ المرأة إذا زنيا، يكنى بالإحداث عن الزنى، ويقال: فلان حَدَثُ نساء كقولك تَبِعُ نساء وزير نساء، ويقال: أَحَدَثَ الرجل سيفه، وحَادَتْهُ إذا جلاه»¹، ونستخلص من قول الأزهري أن الحداثة هي الجدة وهي الاختراق والهوى والظلال، فالمصطلح اقترن بابتداع الأهواء وخلقها والمروق من القواعد الإسلامية وكسر قواعد السلف وتغيير الاتجاه، وارتبط هذا المصطلح بمتابعة النساء وبالتالي الزنا، وهذه أفعال مشينة يرفضها الدين الإسلامي.

كذلك أخذت الكلمة معنى اللمعان والتجديد، فجاء السيوف يؤدي إلى انعدام الصدأ حتى تصبح حادةً براقاً.

بينما "جبور عبد النور" في معجمه الأدبي فقد أعطى لمصطلح الحداثة دلالة حقيقية، فهي تعني لغوياً: «أول الأمر وابتدأؤه جَدَّة وإتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل، ويتحرر من إيسار المحاكاة والنقل والاقْتباس واحترار القديم، وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون أو الاثنين معاً، بحيث يكون صاحبها مبدعاً وخالقاً مذهباً جديداً مطبوعاً بسمته المميّزة»²، ومنه يمكن القول أن جبور في تعريفه هذا يعني الثورة على القديم والثورة على الأشكال السلفية، والسعي الدائم للبحث عن الجديد، وبمعنى آخر تحرر المبدع من الإتياع والنسج على منوال السابقين القدامى.

ومن خلال هذه التعاريف التي وردت في المعاجم العربية نخلص إلى أن الحداثة في مفهومها اللغوي تشمل كل معاني الإبداع والتجديد، وذلك بالخروج عن النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير.

أما من الناحية الاصطلاحية فلقد شهد مصطلح الحداثة كما هائلاً من التعريفات التي اختلفت من ناقد إلى آخر، فإذا ما توجهنا إلى مفهوم هذا الاتجاه عند أهله الأصليين وجدنا أن هناك العديد من النقاد الغربيين تطرقوا إلى دراسته، فقد أورد "جان بوزريار" مفهوماً للحداثة إذ اعتبرها «ليست مفهوماً سوسولوجياً أو مفهوماً سياسياً أو مفهوماً تاريخياً يحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة، فأمام النوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة

¹ محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، د ط، مجلد 4، د ت، ص 405-406.

² جبور عبد النور: معجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1979، ص 92.

مشعةً عالمياً انطلاقاً من الغرب»¹، ومن هنا فالحادثة يجب أن تتضمن القطيعة مع الماضي وتتجاوز جميع مظاهر التقليد، فإذا كانت مهمة التقليد هي الحفاظ على الأوضاع القائمة على تقديس الماضي، فإن الحادثة تمثل خطأ متوجهاً نحو المستقبل وتعمل على كسر طرق الماضي والحد من سلطته.

ونجد كذلك من النقاد الغربيين "جورج بلانديني" الذي يرى بأن الحادثة «تستعمل لوصف الخصائص المشتركة للبلدان الأكثر تقدماً على صعيد التنمية التكنولوجية، السياسية والاقتصادية والاجتماعية أما التحديث فإنه يستخدم لوصف العمليات التي بواسطتها تكتسب هذه المستويات التنمية»²، فالحادثة أصبحت في نظره سمة أو وحدة قياس يقاس بها مدى تطور هذا المجتمع أو تخلفه، ولا يمكن أن يحقق أي مجتمع هذه الحادثة إلا بوسيلة هي التحديث.

وبالإضافة إلى ذلك نجد "جون ماري دومينيك" الذي يرى بأن الحادثة «تعني إتاحة التصور والتفتح لكل الإمكانيات والاحتمالات من أجل أن يتمكن الفرد من التمتع بها، إنها تعني تنمية القوى المنتجة وتنمية الوعي بالذات (...)، ومن هنا نتجت تلك الرؤيا السعيدة عن الحادثة»³، فالحادثة من هذا المنطلق هي بوابة يتفتح من خلالها الإنسان على الكثير من المفاهيم مثل: التقدم والتطور، وهذه المفاهيم هي شروط للوعي الذي يصبوا الإنسان إلى أن يكون عليه فيحقق بذلك سيادته على المجتمع.

ومن خلال رصدنا لمجموعة من تعاريف النقاد الغربيين للحادثة، نجدهم يؤكدون على ضرورة الثورة على كل ما هو ماضٍ وقديم، والنفور من النمط السائد في شتى مناحي الحياة.

وإذا ما انتقلنا للحديث عن مصطلح الحادثة عند العرب وجدنا بأن هذه الأخيرة عرفت إقبالا كبيراً في الفكر العربي، فقد برزت العديد من الجهود والرؤى والمفاهيم المعاصرة لمعنى الحادثة فهي تعني: «المشاركة في التطور، والتحول الكبير الذي تشهده الإنسانية اليوم وهي عامة شاملة للاقتصاد والسياسة والنظام الاجتماعي والزراعة والصناعة، والتشريع ومؤسسات الحكم والدولة والتجمعات البشرية، والأحزاب والنقابات (...)، وبالتالي

¹ عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحادثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1 2005، ص15.

² محمد نور الدين أفاية: الحادثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998، ص 108.

³ جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحادثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005، ص 23.

فهي تبدو حيث وكأنها مرادفة للتطور أو نسق حضاري مرحلي»¹، فالحادثة تأخذ مفهوم التطور وهي لا تمس مجالاً واحداً فقط، بل تشمل كل مستويات الحياة وتعتمد إلى التغيير والبحث عن الجديد المبتكر.

واعتبر النقاد العرب بأن الحداثة «هي بث الحيوية في التاريخ، إنها الحركة والانفجار والانطلاق، فهي تعبر عن سعي دائم إلى التجديد والابتكار، ورفض قاطع لأي جمود أو تقليد»²، فجوهر الحداثة يكمن في التجديد والثورة على كل ما هو تقليدي من شأنه أن يعرقل حركة الإبداع.

وهناك من يرى بأن الحداثة هي: «وعي الزمن بوصفه حركة تغير، والحداثة تعني التغير بوصفه حركة تقدّم إلى الأمام، فكل تقدم هو انفصام عن ماضٍ... الانفصام دائماً فعل توتر وقلق ومغامرة... الحداثة هي رفض لما هو قائم الآن وبحث عن بديل له، أي أن كل بحث عن بديل يصبح تعبيراً عن روح الحداثة»³، فالتغيير يهدف إلى البحث عن ما هو جديد وما هو أفضل يدخل في إطار الإبداع والتجديد، وهذا يمثل الجوانب الحية لمعنى الحداثة.

ومن النقاد الذين تطرقوا أيضاً إلى مفهوم الحداثة نجد "جابر عصفور" الذي أبدى رأيه في الحداثة فهي تولد من اللحظة «التي يتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراك نفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراك علاقتها بمواقعها من حيث هي حضور مستقل في الوجود»⁴، ويضيف أيضاً «أن الحداثة في الشعر لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر في محور زمني فحسب بل تقوم على أساس من تعارض آخر في الحاضر نفسه على مستويات متعددة، الشاعر المحدث بهذا الفهم هو الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت في الماضي...»⁵.

إن ما يفهم من تعاريف جابر عصفور للحداثة، هو أن الشاعر المحدث يحقق حدثه الشعري عندما يتجاوز شعراء عصره فلا يماثل معاصريه فيما يقولون، فلا يكفي أن يتعارض الشاعر الحداثي مع الشعراء السابقين فقط بل عليه أن يتعارض مع معاصريه وبالتالي يحقق طموحه في التجديد.

¹ علي رحومة سحنون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر محمد عابد الجابري وحسن حنفي، دراسة تحليلية مقارنة، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 2007، ص 31.

² المرجع نفسه، ص 30.

³ المرجع نفسه، ص 31.

⁴ محمود أحمد العشري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، دليل القارئ العام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2003، ص 167.

⁵ عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص 17.

وبالإضافة إلى ذلك نجد "حسن حنفي" الذي يعرف الحداثة بأنها «تعني إتباع أساليب العصر ومناهجه في تحليل التراث ... وقد تعني التجديد وهو تطوير للتراث من داخله طبقاً لحديث المحدثين، إن الله يبعث على رأس كل مائة سنة لهذه الأمة من يجدد لها دينها ...»¹، ونفهم من هذا أن الناقد يفضل استعمال التراث والتجديد فهو أصح عنده من التقليد والحداثة، ويرى بأن الحداثة لها مقومات من طبيعة وعقل ومجتمع وتاريخ، فالحداثة إحدى مراحل التاريخ تضع المجتمع في مسار التاريخ وتدفعه إلى الأمام حتى ينتقل من مرحلة التقليد إلى مرحلة الحداثة دون العودة إلى الماضي.

وتجدر بنا الإشارة إلى "أدونيس" الذي يعتبر من الحداثيين العرب الذين رفعوا شعار الأصالة والمعاصرة، إذ يعتبر أكبر المنظرين للحداثة العربية حين عرف الحداثة بقوله: «لا تنشأ الحداثة مصالحة، وإنما تنشأ هجوماً. تنشأ إذن خرقاً ثقافياً جذرياً وشاملاً لما هو سائد»²، فالحداثة من هذا المنطلق الأدونيسي لا تؤمن بالمصالحة مع الثابت والمقدس وإنما تشن عليه هجوماً رغبةً في اختراق حصونه، وفرض قراءات أخرى غير القراءة النمطية الواحدة لهذا الثابت المقدس.

كما ويجب أن نشير أيضاً إلى الناقدة "خالدة سعيد"، هذه الأخيرة التي أبدت رأيها حول الحداثة الغربية، إذ اعتبرتها ثورة فكرية حيث ترى «بأن الحداثة الأوروبية تمثلت منذ بدايتها في الصراع مع المؤسسات الدينية وقوانين الكنيسة والتقاليد الاجتماعية والمفاهيم الموروثة، ثم في مرحلة متأخرة مع التقاليد الأدبية لصالح مبادئ الحرية والفردية والابتكارات الفردية»³، فالحداثة عننت عند الغرب حتمية التغيير فهي تطور التاريخ، وهي ثورة فكرية هدفها القضاء على كل الثقافات السابقة لها، كما أنها معارضة لكل ما هو ماضٍ، هذا الماضي القائم على ثوابت دينية وفكرية وفنية.

وفي الأخير نقول أن الحداثة العربية في جوهرها ثورة على كل ما هو قديم، وخروج عن النمطية والنموذجية السائدة سواء في الفكر أو الإبداع.

¹ علي رحومة سحنون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، ص 34

² عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 157.

³ خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، العدد 3، 1984، ص 27.

المفصل الأول:

المحاضرة في النقد

الأدبي

المبحث الأول: الحدثاثة نشأتها ومبادئها.

1- نشأة الحدثاثة

أ- عند الغرب:

يعتبر مصطلح الحدثاثة **MODERNISM** اتجاه عام نشأ في الغرب، وشمل معظم الفنون والآداب من شعر ورواية وقصة وفنون تشكيلية، وشملت الحدثاثة كاتجاه أدبي أو حركة عامة حركات أصغر بدا تأثيرها واسعا، كالرمزية والتأثيرية والتعبيرية وكذا السريالية وغيرها.

ومن ثم لا يمكننا الحديث عن الحدثاثة بوصفها حدثاثة واحدة، «إذ هي بطبيعتها تأبي التتطبيق، وإنما نتحدث عن حدثاثة مختلفة تتوافد معا وتتقاطع، تتسع دائرة انتشارها أحيانا وتضيق في أحيين، كما تتفاوت درجة تأثيرها بحسب أنماطها وظروفها التاريخية وسياقها الثقافي».¹ فالحدثاثة لا تعرف شكلا معينا قابلا للتناقل عبر الزمان والمكان، بل الحدثاثة الحقمة تتولد داخل المجتمع، وضمن ظروفه التاريخية وسياقه الحضاري ووضعيته الثقافية بشرط أن تحافظ على هذا الجوهر الحر المتغير، الذي يقود إلى الخلق والإبداع الحر.

أما عن التأريخ لنشأة الحدثاثة « فقد شهد القرن 18 عشر في أوروبا مولد الحدثاثة الغربية، كما كان مهادا لمولد الأفكار النقدية ذات القيمة الجدلية، كالديموقراطية، وفصل الكنيسة عن الدولة، وإنهاء الامتيازات الملكية وحرية المعتقدات والآراء».²

لقد اختلف كثير من الذين أرحوا ونظروا للحدثاثة الغربية حول بداياتها الأولى؛ إذ أننا نجد «فرجينيا وولف» التي تحدد بداية الحدثاثة كحركة أدبية وفنية كبرى سنة 1910م، أما «لورانس» فيرى بأن بدايتها تعود إلى عام 1915م، وكذلك نجد «ديفيد بروكس» فقد جعل العقود الأربعة بين 1890م، 1930م الفترة التي شهدت ميلاد الحدثاثة وذروتها كاتجاه أدبي وفني».³

أما «مارشال بيرمان» فهو يرى في مقال له بعنوان «الحدثاثة: أمس واليوم وغدا»، بأن الحدثاثة كتاريخ متسع يمكن أن نقسمه إلى ثلاثة مراحل، فالمرحلة الأولى هي « تلك التي تبدأ تقريبا من بداية القرن 16 إلى نهاية القرن

¹ محمود أحمد العشري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، دليل القارئ العام، ص162.

² المرجع نفسه، ص163.

³ المرجع نفسه، ص163-164.

18، كان الناس قد أخذوا يجربون الحياة الحديثة، دون أن يعرفوا تماما كنه هذا الذي يواجهونه، فكانوا يتحسسون طريقهم في استماتة وبلا معرفة واضحة، بحثا عن لغة مناسبة، غير شاعرين بالجمهور الحديث أو الجماعة الحديثة التي يمكن في داخلها أن يتشاركوا في الآمال والحن.¹

وتبدأ الحقبة الثانية عنده بالموجة الثورية العظيمة لتسعينيات القرن 18، « فقد انبثق جمهور حديث عظيم على نحو مفاجئ ودرامي، مع الثورة الفرنسية وأصدائها، هذا جمهور يشترك في شعوره بأنه يعيش عصرا ثوريا عصرا يولد انتفاضات متفجرة في كل بعد من أبعاد الحياة، لتأتي المرحلة الثالثة والأخيرة وهي مرحلة القرن العشرين²، إذ أن عملية التحديث تتسع لتشمل العالم كله بالفعل وتحقق ثقافة العالم النامية لنزعة الحدثاءة انتصارات مشهودة في الفن والفكر.

وغير بعيد عن ذلك يرى البعض بأنه في القرنين 17 و 18 عشر تعزز ببيان الحدثاءة « بسبب تجدر العقلانية في الفكر الأوروبي، مع ديكارت وكانط وفلاسفة عصر التنوير، وهيمنت الليبرالية على الحراك السياسي والاجتماعي، وتم إرساء أسس الدولة البورجوازية الحديثة مع الثورة الفرنسية التي حاولت تنظيم علاقات جديدة في المجتمع وفي هرم الدولة³، ليأتي بعد ذلك القرن 19 ويمثل ذروة الإحساس بهذه الحياة في اختلافها، فشهد ذروة التحديث وأزمته، حيث ساد مشروع الحدثاءة مفاهيم الإبداع، وقيم الاكتشاف العلمي والتميز الفردي بوصفها أمورا تمثل غاية التقدم والتطور.

ومن هذا المنطلق جاءت الحدثاءة بمبادئ كثيرة ونادت بشعارات هامة كالحرية والمساواة والتغيير والتحديد وقدرة الإنسان العقلية والإيمان بقدرة الإنسان على فهم العالم.

ومع القرن 20 بدأ الشعور بانعدام اليقين فيما يتعلق بالقيم والأفكار التي يقوم عليها المجتمع الحديث «وجاءت موجة شك في حتمية التقدم، المبدأ العظيم للحضارة الأوروبية، شككت في كل ما هو يقيني ووضعت موضع تساؤل⁴».

¹ مارشال بيرمان: الحدثاءة أمس واليوم وغدا، تقدم وترجمة: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، دب، ط1، 2005، ص277.

² المرجع نفسه، ص278.

³ جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحدثاءة في الأدب، الأصول والمرجعيات، ص22.

⁴ محمود أحمد العشري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، دليل القارئ العام، ص163.

يرى البعض بأن ظهور الحدثاءة في أوروبا راجع إلى مجموعة من العوامل التي ساعدت على ولادة هذه الظاهرة والمتمثلة في:¹

- الأثر الممتد للفكر الوثني اليوناني والروماني.
- التقدم العلمي السريع في مختلف ميادين العلوم التطبيقية.
- عزل الدين عن المجتمع إلا بمقدار ما يحتاج أصحاب المصالح إلى استغلاله وخاصة في العدوان على الشعوب الأخرى.
- الثورة الصناعية في أوروبا وما ولّدتها من طبقة مستغلة وطبقة مستغلة، وامتداد العدوان والظلم في الأرض، تقوده الطبقات المستغلة، المختفية وراء زخارف الديمقراطية أو مزاعم الدكتاتورية، ووراء زينة كاذبة من مبادئ مستحدثة ومذاهب جديدة، كلها تحذّر الناس وتبعد عنهم الحقائق.

إنّ بظهور الثورة الصناعية ونتائجها على علاقات الإنتاج نشبت في أوروبا الحديثة إبان القرنين 19 و20 أزمات اجتماعية وطبقية كبرى فاتخذت الحدثاءة طابعا اجتماعيا تجلّى في السلوك اليومي المنادي بالتحديد والتحديث والتغيير، وبسبب التغيرات المتسارعة والكبيرة في المجتمع، ساد شعور بالقلق وبالخوف من المستقبل وبالتوتر، وظهرت مفردة الحدثاءة في القاموس الفرنسي « على يد الشاعر "نيوفيل غوتيه" و"بودلير" وسار على أعقابهم كل من "رامبو"، "ومالارمييه"، فراح المجتمع الحديث يفكر في ذاته من حيث هو كذلك، وأخذ يتأمل ذاته من خلال ألفاظ الحدثاءة»²، فأضحت الحدثاءة نموذجا ثقافيا وسلوكا اجتماعيا وحضاريا ومرجعية أساسية.

ب- عند العرب:

لم يكن الوطن العربي يوما بمعزل عن المؤثرات الأجنبية التي تأتيه من كل الجهات، وخاصة تلك التي تأتي من أوروبا، «وإن أصواتا جديدة قامت في بعض المدن والعواصم العربية حاملة لواء التغيير والبحث عن الجديد في الأدب والنقد والفن، وبعضها ينطوي تحت ما يسمى بشكل عام "بالروح الجديدة"»³، أي الحدثاءة هذه الأخيرة التي ترجع إلى أصول غربية تسلّلت إلى أدبنا ولغتنا العربية وفكرنا ومعتقداتنا وأخلاقياتنا، وهي كغيرها من المذاهب والتيارات الفكرية التي سبقتها إلى البيئة العربية كالبرناسية والواقعية والرمزية والرومانسية والوجودية، أوجدت لها في

¹ عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحدثاءة، دار النحوي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1995م، ص90.

² جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحدثاءة في الأدب، الأصول والمرجعيات، ص23.

³ عبد السلام صحراوي: أسئلة الحدثاءة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط1، 2011، ص21.

فكرنا وأدبنا العربي تربة خصبة، سرعان ما نمت على أيدي روادها العرب أمثال: العقاد، أدونيس، كمال أبو ديب، السيّاب، نازك الملائكة... وغيرهم.

إنّ هناك فترات ومراحل في تاريخ الأمم والشعوب، «يبدو فيها التغيير أمراً محتوماً وتبلغ فيها الأوضاع درجة لا تطاق من الابتدال والجمود، فيصير الطموح إلى التغيير والتجاوز أمراً ملحاً»¹، فكانت الأمة العربية إحدى الأمم المحيدة بتاريخها وتراثها التي تأثرت بالحدائثة، «فقد كانت الحدائثة العربية في الأصل ابتداءً ينضوي على تحول جذري واع باللحظة الزمنية الآنية، ومدى تغايرها لمناقضة جوامد الماضي، والخروج عن المؤلف خروجا متعاقبا»²، وكان ذلك جلياً خاصة في ميدان الأدب سواء على صعيد النشر المتمثل في الأجناس الأدبية الجديدة أو في الشّعْر الحديث، فقد ظهرت تجارب جديدة رافضة للواقع الراهن وداعية إلى الثورة والتمرد، لذلك كانت حركة الشّعْر الحديث ثورةً بنائيةً لأنها تحاول إقامة هيكل جديد للشعر.

لقد ارتبط نهوض الأدب العربي بما يسمى النهضة، والباحثون العرب باستخدام هذا التعبير "نهضة" «يقصدون الحقبة الممتدة من بدء الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798، وحتى الحرب العالمية الأولى التي انتهت بسقوط أكثر البلدان العربية تقريباً تحت الاستعمار الغربي المباشر، ومن هذا كان لغزوة نابليون لمصر دور في تفتيح أعين الناس في المشرق العربي على حضارة ذات مقاييس جديدة»³، وأُخذ من الغزوة بداية عصر النهضة العربية الحديثة، بحيث ظهرت في مصر كوكبة من الشعراء التي دعت إلى التجديد وكسر النمطية والتمرد على البني التقليدية أمثال: صلاح عبد الصبور وبعده أحد أهم رواد حركة الشّعْر الحر، ومن رموز الحدائثة العربية المتأثرة بالفكر الغربي، وإلى جانبه نجد المازني وعبد الرحمان شكري والعقاد، وهؤلاء الثلاثة كانوا مثالا رائعا للفكر العربي الحديث في أوائل القرن 20، فهم يمثلون النزعات الجديدة في الشّعْر.

كما كانت جماعة الفن والحرية في مصر حدائية، وكان أعضاؤها يؤمنون بالثورة المستمرة، «إذ يمكن اعتبارها رائدة في الاتجاه نحو التغيير في مجال الأدب والفن، وفي الثورة على مقاييس الفن وأشكاله السائدة، فهي كانت تمثل الأصوات الحدائية الأولى، إن لم نقل صرخات الميلاد الأولى لمولد الحدائثة العربية العسير»⁴.

¹ المرجع السابق، ص 07.

² عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب، ط1، 2002، ص 433.

³ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص 27.

⁴ عبد السلام صحراوي: أسئلة الحدائثة العربية، ص 23.

ومن البلدان العربية التي تجلت فيها الحدائثة أيضا نجد العراق، بحيث كان شعراؤها في الطليعة المتقدمة من حركة النضال القومي العربي التي ظهرت طلائعها في القرن 19م، إبان عهود السيطرة الأجنبية، «فهذه الفترة التي شكلت النواة الأولى لميلاد الوعي القومي لدى شعراء العراق أمثال: عبد الغني الجميلي، وأبي الشناء الألويسي وعبد الغفار الأخرس، وعبد الباقي العمري، والذين عُرفوا بشعراء التبشير القومي».¹

وإضافة إلى ذلك نجد "نازك الملائكة" التي كانت أول من نشر كتابا حول الشعر العربي الجديد سمته "قضايا الشعر المعاصر"، وإلى جانبها نجد "بدر شاكر السياب"، فكل منهما كانت لديه تجربة في الشعر الحر وهي تجربة فريدة من نوعها أحدثت تغييرا على مستوى القصيدة العربية.

ومن سوريا نجد "نزار قباني" الذي كان يملأ دمشق بشعره الجديد المتميز بلغته، ويشري أقدم عاصمة في التاريخ ومهد الحضارات بينوع شعري صافي المذاق والطعم.

وهناك من النقاد من يرى بأنه على أرض لبنان -ومن بيروت تحديدا- كانت الشعلة الأولى للحدائثة العربية المعاصرة، لبنان الذي لعب دورا حقيقيا « ورائدا في الخمسينيات والستينيات إلى منتصف السبعينيات من القرن العشرين في بلورة الأفكار الجديدة، بل الروح الجديدة في الفكر والفن والأدب، ولقد كانت لبنان الأرض العربية المناسبة للأصوات المضادة، والأرض العربية التي شهدت مناخا فكريا وثقافيا مناسباً لنمو الحدائثة العربية في مهدها»،² فكانت معرضا باهرا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة.

إن ميلاد الحدائثة العربية في لبنان كان مرتبطا بمجلتين "مجلة الآداب" « التي أسسها "سهيل إدريس" في بداية الخمسينيات، وقد لعبت دورا رائدا ومؤثرا على مستوى جميع الأقطار العربية، فهي المجلة التي حملت لواء الشعر الحر، ولقد نشرت فيها نازك الملائكة البعض من مقالاتها والتي ضمنها كتابها "قضايا الشعر المعاصر"».³

وفي المقابل نجد مجلة "شعر" التي صدر عددها الأول سنة 1957، إذ لا يمكن لأحد أن يتحدث عن الحدائثة العربية المعاصرة دون أن يعود إلى هذه المجلة، إذ جاءت لتحتضن طائفة من الأدباء والشعراء وجدوا على صفحاتها متنفسا ومجالا طيبا للتعبير الحر عن مكونات النفس المتفردة، فمن بيروت ومن "مجلة شعر" كانت صرخة الميلااد الحقيقية للحدائثة العربية، « وكان الذين هياؤا لهذه المجلة وشاركوا في التخطيط لها، وفي مقدمتهم

¹ أحمد إسماعيل النعيمي: مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، دار دجلة، المملكة الأردنية الهاشمية، دط، 2012، ص295.

² عبد السلام صحراوي: أسئلة الحدائثة العربية، ص25.

³ المرجع نفسه، ص26.

"يوسف الخال"، يؤسسون بوعي كامل لمرحلة جديدة في الشعر العربي، وأن مسألة التجديد في الشعر تتجاوز الخروج عن النسق التفعيلي الخليلي، وأن التجديد هو قبل كل شيء تجديد في النظرة، وأنه مرتبط بموقف جديد¹. فالملامح الأساسية لسياسة تحرير "مجلة شعر" كانت ترمي منذ البداية إلى احتضان الشعرية العربية المعاصرة وهي سياسة تؤكد على التجديد، والتركيز أساساً على الإبداع.

وكما شملت تحليلات الحدائثة العربية الأدب فقد شملت أيضاً النقد، حيث يكاد يُجمع أهل الدراية من النقاد على أنّ البدايات الأولى لاحتضان البلاد العربية للمشاريع النقدية الغربية والمتمثلة في الحدائثة، « كانت على يد "طه حسين" و"جماعة الديوان" بزعامة العقاد، وهي المرحلة التي يعتبرها النقاد بمثابة الإرهاص للحدائثة النقدية المعاصرة، خصوصاً ما ترتب عن دعاوي "طه حسين" في كتابه "في الأدب الجاهلي" من ضجة وخصومات نقدية بين أنصار القلم وأصحاب المشروع التنويري»².

وإضافة إلى ذلك نجد "كمال أبو ديب"، هذا الأخير الذي كان همه تأسيس حدائثة عربية، لها فرادتها وخصوصيتها، فكان من أبرز النقاد المعاصرين الذين استطاعوا نقل المناهج الغربية إلى البيئة العربية، في محاولة للانفتاح على إنجازات الغرب والتعرف على ما جدّ في عالم النقد.

وفي المقابل نجد "مصطفى ناصف" الذي لم يكن بعيداً عن جو الحدائثة، بل على العكس من ذلك، فقد كان من الداعين إلى تجديد مناهج النقد العربي، فالحديث عن مصطفى ناصف « هو حديث عن نظرية في الخطاب النقدي المعاصر، بحيث ساهم هذا الناقد في بلورة نظرية نقدية عربية هدفها قراءة الأدب العربي - قديمه وحديثه - قراءة خلاقة يحاور فيها الناقد النصوص متعاطفاً ومشاركاً في إنتاج دلالاتها»³.

وإلى جانب مصطفى ناصف نجد "أدونيس" الذي يعتبر الأب الحقيقي للحدائثة العربية، فهو يشير إلى أنّ الحدائثة في النقد مرتبطة بالإبداع لا بالخصوصية التاريخية والموروث، كما أنه من الأوائل الذين دعوا إلى إقامة مشروع نقدي.

¹ المرجع السابق، ص 29.

² عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 145.

³ المرجع نفسه، ص 237.

2- مبادئ الحدثاءة:

إن الحدثاءة تقوم على مجموعة من المبادئ الأساسية التي نراها جوهرفة فف نطاقها ، إذ تعدّ مهمة بالنسبة إليها والتي فعبفر ففابها ففابا لجانف هام من جوانب الصورة وإءلالا بالمشهد الكلفف، قد ففنازع أءء هذه المبادئ أو بعضها اءجاه ما، لكنها معا فف فرابطها ومع الوعى النظرف فذلك فشكل اءجاه الحدثاءة فف الأءب والنقد والفن على وفه الفصوف.

وانطلاقا من هذا فمكن أن نشفر إلى بعض مبادئ الحدثاءة، ولقد فطرف إلى هذا مجموعة من النقاء "كمحموء العشفرف" فف كتابه "الاءجاهاء الأءبفة والنقفة الءءفة". وإذا ما فطرفنا إلى بعض هذه المبادئ نءكر:

1- الففر والءءفء:

هو أول مبادئ الحدثاءة وأهمها، لأن أول ما فطمء إليه الحدثاءة هي الءعوة إلى الففر والءءفء، ولقد جاءء الحدثاءة - كما سبق فءره- ثورة على القءم والماضف والإفان بصفغ وأفكار ءءفة، فقد شهدت الساحة الأءبفة عموما والنقفة فصوصا فف العصر الءءفء هذه الثورة الءءافة، التي كان هدفها الففر والءءفء فأءونفس كان فشرط لءءوئ نهضة عربفة هءم البنة الفقلففة السائءة للففر العربف، فهو فرى « بأن كل فعل فءءفءف فف الءركفة الإءءاعفة هو ثورة على اءءءاء الماضف واءءاره، وفجاوز لكل فقلء، لأنّ الفقلء فباف، والءفاة ءركفة فمن فبقف فف الفقلء فبقف ءارء الءفاة». ¹ فالءءفء لا ففءقق إلا عندما ففم عملفة فءفّفف القفم والأءكام والقوالب والأشكال الءاهزة الفقلففة، وهكذا فنفصل المبعء الءءفء عفوفا عن الماضف، ففطفلع إلى الففر والءءفء فهما فلفغان الفباف، وبالفالف ففرفر السائء والانطلاق فو فكر ءءفء ءلائق مبعء.

وقء فشفر مصطفء الحدثاءة شففا من الءساسفة اءجاه ذوف النزعة الفشءءة فف النظر إلى الفراء، وإلى الءفاة فف هءوئها و اسفمرارها المألوف، وما فذلك إلا لأنّ الكاءب الءءافف « ففءأ عمله من لءظة فسوء ففها الفءافة؛ فنونا وآءابا وأفكارا أسلوبا ما فف الإءراك، فعفءاه المفلقف وفركن إليه فبصء نمطا ءاكما فطفبع سائر المففءاء الفففة بأسلوبه وفمطفه، ففنفء ففمرفء الكاءب الءءافف ففعمل فف أشكال فر فمألوفة فربك المفلقف وفءءء اطمئنانه». ²

¹ ءبفب بوهرور وهاءف فمر: فشكل الموقف النقءف عءء أءونفس ونزار قبابف، فراءة فف آلباف بناء الموقف النقءف والأءبف عءء الشاعر العربف المعاصر عالم الكفب الءءفء للنشر والفوزفع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص166-170.

² مءموء العشفرف: الاءجاهاء الأءبفة والنقفة الءءفة، ءلبل القارئ العام، ص174-175.

إنّ الحدثاءة جاءت تمردا وثورة على تلك الأشكال والقواعد النمطية، فهي تعتبر حركة إلى الأمام في مقابل القديم الذي يبدو حركة إلى الوراء، والحدثاءي يتبع كل جديد من شأنه أن يتجاوز الأفكار والأساليب المعتادة المألوفة، فهو يتمرد على كل الطرائق التي لم تعد قادرة على طرح رؤيته الجديدة، وتكون سببا في عرقلة عملية التغيير والتجديد.

يعتبر التغيير والتجديد بؤرة الحدثاءة، وعلى الحدثاءة « أن تصارع الاستنامة إلى المألوف والسكون، وعليها ألاّ تفرح بانتصارها فكل لحظة بعد انتصار الصراع هي لحظة من السكون والموت، وعليها أن تظل دوما على حركتها ونشاطها وإنتاجها»¹، فكل صراع تقوم به الحدثاءة يكون هدفه التمرد على القديم الذي يشلّ الحركة الإبداعية.

إنّ الحدثاءة تأتي لتطرح الجديد على الدوام تاركة الأشكال الفنية تتفاعل مع بعضها البعض لتبلور شكلا جديدا أكثر قدرة على مواكبة التغيير والتجديد.

2- الموقف من التاريخ والتراث:

إنّ الحدثاءة لا تؤمن بفكرة التطور التاريخي الصاعد، وتؤمن باللحظة الحاضرة الآنية، ومن ثم جرت في اتجاه مخالف ومناقض للماضي السابق عليها، ساعية نحو إحداث قطيعة معه، فالحدثاءة « تعتبر اتجاهها ثوريا يدعو إلى الانسلاخ عن التراث جملة وتفصيلا، وكان لهذه الدعوة مفاهيم مختلفة منها رفض الماضي ونشدان الحرية المطلقة بدعوى العيش في الحاضر والنظر إلى المستقبل...»²، فهي تريد أن تسقط الماضي وتنادي بمواكبة شؤون الحاضر المفتوح على احتمالات مستقبلية تتيح بل تستدعي مساهمات جديدة مغايرة لما هو سائد، ولكن ورغم هذا نجدها تعود إلى التراث محاولة إعادة صياغته وتفسيره، متحررة من سطوة التفسيرات الموروثة، وبالتالي إعطاءه طابعا جديدا.

ومن النقاد العرب الذين أبدوا رأيهم من التراث نجد "أدونيس" الذي يربط موقفه من التراث بموقفه من التجديد فهو يؤكد على أنّ اعتماد المبدع على التراث لا يجعله يرتقي إلى الخلق الجديد والإبداع، بل يجعله مقيّدا بتلك الأشكال والأنماط التقليدية الجاهزة، فالانفصال عن الماضي عنده يدفع بالحركة الإبداعية نحو التطور والتجديد، لكن ورغم دعوة أدونيس إلى الانفصال عن الماضي والموروث فإن ذلك لا يعتبر رفضا لهذا الماضي

¹ المرجع السابق، ص 175.

² عبد الحميد جيدة: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، دب، ط 1، 1980، ص 42.

«وإنما هي دعوة للانفصال عن التقييد، والتتميط اللذين أصبحا يعيقان حركة الكتابة الحديثة والمعاصرة»¹ فالمبدع هو الذي يستطيع أن يتماشى مع متطلبات العصر الحديث ويواكب كل جديد فيه.

وإضافة إلى ذلك نجد من الغرب "نيتشه" الذي كان ضد فكرة العودة إلى التاريخ والتراث، هذا الأخير الذي يرى بأن «عدم القدرة على نسيان الماضي أمر لا يميز الإنسان عن الحيوان، بل إن ذلك يؤدي إلى حجب طبيعة الإنسان الحقّة وذلك لأنّ الإنسان لا يستطيع القيام بأي عمل إنساني عظيم، إلاّ إذا تخلّى عن الماضي تماما، وعاش حياته من منطلقات غير تاريخية»²، فنيتشه يدعو إلى تجاوز الماضي وتناسي القيم القديمة لأنّ البقاء على القديم يقيّد الإنسان ويكبّله عن استشراق المستقبل، كما يجعل العقل جامدا متقوقعا داخل حلقة مغلقة.

ويرى نيتشه بأن عدم استقرار المجتمع الإنساني يعود بالدرجة الأولى إلى عدم التخلّي عن الماضي والتاريخ؛ «إذ يعتبر القدرة على تجريب الحياة على نحو لا تاريخي بوصفها أكثر التجارب أهمية وأصالة، فاللحظات الإنسانية الأصيلة لديه هي اللحظات التي تتلاشى فيها الأسبقيات وتمحقها قوة نسيان مطلق»³.

وإذا كان نيتشه يدعو إلى إحداث قطيعة مع التراث والتاريخ، ويسعى سعيا جليّا نحو الحدثاءة بوصفها الطريقة الوحيدة لبلوغ عالم ما وراء التاريخ، نجد "بول دي مان" الذي كان معارضا لنيتشه، إذ يرى بأن علاقة الحدثاءة بالتراث والتاريخ هي «علاقة حوار جدلي أكثر من كونها قطيعة معه، فالحدثاءة لا تقف في الفراغ بعيدا عن التاريخ، بل نجدها تحتفظ بسائر ما تمرت عليه، وقد صاغته صياغة جديدة أو شكلت منه موقفا خاصا»⁴، فالحدثاءة حسبه لا يجب أن تنتكر للتاريخ والتراث، وإنما تعيد صياغة الماضي بما يلي احتياجاتها الحاضرة وذلك بطريقة حدثائية، وخير مثال على ذلك نجد بيكاسو هذا الفنان العظيم الذي رسم لوحات آخرين سابقين عليه بطريقته الخاصة، فيعيد اكتشافهم واكتشاف عبقريتهم بانيا في نفس اللحظة عبقريته وحدثائته التي تتماشى مع عصره.

¹ حبيب بوهرور وهادي نحر: تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار القباني، ص171.

² محمود أحمد العشري: الإتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، دليل القارئ العام، ص176.

³ المرجع نفسه، ص176.

⁴ المرجع نفسه، ص178.

وفي سياق آخر نجد "أوكتافيو باث"^{*} الذي يبدي موقفه من التراث والتاريخ، إذ يرى بأن «الانفصال عن التراث والماضي لا يعني بالضرورة التخلص منهما نهائياً، وإنما تعني أكثر أنّ تحولا ما قد تحدث في النظرة وفي الذهنية؛ تحولا في النظرة إلى العالم والكون والأشياء؛ وتغير في الذهنية لا سابق له».¹

إنّ الحدائفة بهذا المعنى انفصال، وهي تقاطع مع التراث والماضي، لكن هذا لا يعني نبذ الماضي وتركه، وإنما لاحتوائه وتلويحه وإدماجه في محاض الحدائفة المتجدد لاستشراف المستقبل، فالحدائفة لا معنى لها من دون التراث والتاريخ، فهي في جوهرها تشير حتما إلى الماضي السابق وإلى التراث، فهي حركة استمرار وقطيعة مع التراث؛ بمعنى أنّها استمرار تحويلي لمعطيات الماضي وفي نفس الوقت قطيعة معه من أجل الجديد والمتجدد.

3-قيمة السؤال:

إنّ الحدائفة بدأت أولا في الفكر والأدب والفن قبل أن تصبح صيغة في الحياة، وصيغة مميزة للحضارة، «لقد كانت دوما سؤالا قبل أن تشكل قطيعة أساسية في تاريخ البشرية تعارض صيغة التقليد وتعارض جميع الثقافات السابقة والتقليدية»²، فالحدائفة إذن ثقافة جديدة، إنها في البدء كانت سؤالا؛ وكان هذا السؤال حول كل شيء يزرع الشك ويدعو إلى إعادة النظر في كل شيء وفي كل صيغ الثقافة والفكر والحضارة، «هو السؤال مرتفع أو هاوية مغامرة تصاحب التشطّي، ورحم تتكون فيه العين الأخرى، هذا الممكن الذي به نكتب، نتعلم كيف تكون الطرق، وكيف ينشق المسار...».³

فالحدائفة إذن هي رؤية جديدة، ورؤية احتجاج وتسائل وقطيعة، وكان السؤال المغاير دوما يفتح الآفاق انطلاقا من الفكر والأدب والفن «وكانت الزوبعات والثورات والحركات المضادة دوما تنطلق من حقول الفكر والأدب والفن لتقود الأمم والشعوب والحضارات إلى مساحات جديدة للنخصب والنماء»⁴، هكذا كانت الحدائفة دوما سؤالا وثورة، وقطيعة وحركة مضادة لكل ما هو قديم، فسؤال الحدائفة هو سؤال المعرفة الجديدة، وسؤال الثقافة الجديدة وسؤال الإبداع والابتكار، والتميّز دون قواعد جامدة، ودون مقاييس ونظريات ثابتة، مما يتيح للسؤال أن يبقى دوما قائما، يتساءل عن كل ما هو جديد، فيجعل الحدائفة كأسئلة دوما مستمرة كروح جديدة.

* شاعر وأديب وسياسي مكسيكي، ولد في 31 مارس 1914، وتوفي في 19 أبريل 1998 بالمكسيك من أهم أعماله: حرية تحت كلمة، فصل من العنف وفلامنورة...

¹ عبد السلام صحراوي: أسئلة الحدائفة العربية، ص 07.

² المرجع نفسه، ص 13.

³ المرجع نفسه، ص 14.

⁴ المرجع نفسه، ص 14.

إنّ الحدثاءة فعالية تعلم السؤال في الوقت الذي تعلم فيه في عدم الإجابة، « فالحدثاءة تلتزم السؤال وتمنح نفسها له، وعند هذه النقطة يتكشف جوهر الحدثاءة عن قناعة مفادها أن السؤال الصحيح، السؤال الذي يستحق أن يطرح، ليس بحاجة إلّا إلى أن يطرح وي طرح مرة تلوى أخرى بطرائق متجدّدة لا نهاية لجدّتها ... فنحن نطرح أنفسنا ونؤسس أصالتنا بالأسئلة التي نسمح لها أن تعذبنا».¹ فالحدثاءة وإن كانت شديدة الإخلاص لهذا المبدأ إلا أنّها في الوقت ذاته لا تلزم بالوصول إلى إجابة فليست القيمة أن نجيب على الأسئلة المطروحة، بل في أن نعيد وضع الأسئلة وضعا جديدا بطرائق مختلفة.

إنّ الحدثاءة باعتبارها مفكرا وباحثا يملك قدرات هائلة على إحداث التغيير وبالتالي الخروج عن المألوف ولكن هذا التغيير ينطلق دائما من المساءلة لأنّ السؤال يعتبر منطلق التغيير والتجديد، « وكان قلق السؤال علامة على أننا قادرين على الإحساس بالحياة، بمتغيراتها وتشابكها، والإجابة تعني اليقين، تعني الوصول، تعني السكون والوصول والسكون والتوقف يعني موت الحدثاءة ».² وبهذا فالحدثاءة هي سؤال عن الممكن واحتجاج على السائد.

4- تمرد الأنا:

إنّ من أهم مبادئ الحدثاءة تمرد الأنا، ويقصد بالتمرد الثورة على السائد والمألوف، واتخاذ اتجاه مغاير نحو التجديد والتحرر من القيود والقواعد السابقة، فأبرز مظهر من مظاهر الحدثاءة هو التمرد على الماضي والثورة عليه والخروج على ما سلف، فهي لا تتوان عن الحركة والتجديد في حرية لا يقيدها فكر أو قيم ماضوية.

ومن هذا المنطلق دعت الحدثاءة الذات إلى التمرد على كل القوالب والأنماط الجاهزة، وبذلك تمرت الأنا على كل الأفكار والرؤى التقليدية المألوفة التي تعيق طموحها في التغيير والإبداع الخلاّق.

لقد ترسّخت الأنا في الفكر الحدثاءة «نتيجة الوضع الذي آلت إليه العلاقة بين الفرد والجماعة، حيث اكتسبت العلاقة طابعا صداميا، صداما بين الفرد في المجتمع الحديث»³، هذا الفرد الذي يشترط فيه أن يكون حرّا ومبتكرا.

إنّ الحدثاءة كما يقول جابر عصفور تنبثق «من اللحظة التي تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك، سواء أكان إدراكها لنفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود، أو إدراكها لعلاقتها

¹ إرفنج هاو: فكرة الحديث في الأدب والفنون، تقديم وترجمة: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، ط1، 2005، ص231.

² محمود أحمد العشري: الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، دليل القارئ العام، ص174.

³ المرجع نفسه، ص168.

بواقعا من ءفء هف ءضور مسءقل فف الوجود»¹ فكل ءمرد على القفم والطرائق المعءاءة والمألوفة هو ءءقفق للءءاءة.

وقوم هءا ءمرد الءف ءقوم به الأنا على ما فسمى بالوعف الضءف؁ وقوام هءا الوعف فعود بالءرءة الأولى إلى إءساس الأنا بأنّ ما أنءز لم فعد فكفف؁ وأن ما هو واقع فمءل عاءقا أمام ما ءطمء إلىه الأنا من ءءقفق لرؤفا مءافرة ومءءكرة.

ومءل هءا الوعف الضءف علامة فارقة من العلاماء ءف ءؤسس الشروط الملازمة للءءاءة؛ «ءلك أنه وعف مناقض لصفاء الإءلاق والفقفم والنقل والإءاباء الءاهزة؁ والقوالب المءكرة؁ والءاء العارفة بكل شفاء هو وعف فسءبءل بالمءلق النسف؁ وبالفقفم الشك؁ وبالإءابة ءابءة السؤال الءائم»² إذ أنّ هءا الوعف الضءف فرف فف الشك علامة العاففة؁ وفف السؤال شروط الوجود.

وفف الأءفر نقول بأنّ الءءاءف فسعى ءائما إلى ءلق ما هو مءافر والءروج من النمطفة والنموءءفة فف الفكر والءعبفر والإبءاع.

¹ المرفع السابق؁ ص 167.

² المرفع نفسه؁ ص 167.

المبحث الثاني: إشكاليات الحدائفة فف النقد العربف الحدفث

إنّ الممتبّع للحركة النقدفة المعاصرة فف البفئة العربفة ففد شبه إجمال النقاد والمفكرفن على ما فعانفه الخطاب النقدف من إشكاليات، فنجد أزمة فف التأسفس لكف فكبب شرعفته فف الوجود، كأفّ مشروع فكري، وأن فكون له وجودا، وإشكالفة المصطلح تعدّ من أهم الإشكاليات الفف فواجهها نقدنا العربف، وذلك باعباراه المفتاح الرئفسف وبوابة العلوم، فالمصطلحات مفاتيح العلوم، كذلك نجد من بفن الإشكاليات إشكالفة المنهج الذف بات موضوع كل باحث وناقذ، نفةة الاختلاف والتعدد فف المناهج النقدفة، والتصارع ففما بفنهما، ففث أصبح علينا اعتماد منهج فف كل دراسة أدبفة أو نقدفة، لكنه أهدث إشكالا كبفرا فف الدراسات النقدفة العربفة.

وفرع أغلب النقاد والباحثفن أسباب هذة الإشكاليات إلى أن الخطاب النقدف العربف منذ أن اصطبغ بالتباسات الحدائفة العربفة، وما فشبها من الغموض والاضطراب، فإنها أضفت عليه سمة الغموض والفوضى فف فهم النصوص وتفسفرها.

1- إشكالفة المصطلح:

إذا بحثنا عن إشكالفة المصطلح وموقعها فف الساحة النقدفة نجدها إشكالفة تتسم بالغموض، غموض مفاهفمها وموقعها فف جوهر الحركة النقدفة، إذ أنها تعتبر من أكبر الإشكاليات الفف واجهتها الحدائفة العربفة، ولا تزال فواجهها وذلك نظرا لتشعبها وغموض معانفها ومفاهفمها من ناقذ إلى آفر، ونجد أفاانا أن المصطلح أو اللفظ لا فطابق المعنى الذف نقصده من ورائه، فقد شغلت هذة الإشكالفة ففزا كبفرا من تفكفر العلماء منذ القدم، وخاصة فف العصر الحدفث أفن فزا فف الاهتمام بها بفن مآتلف النقاد والباحثفن.

إنّ الاهتمام بالمصطلح فف البفئة العربفة واضح بصورة بارزة وذلك من خلال الكّم الهائل من الأبحاث والدراسات الفف انصبّت حوله بفن العفد من النقاد والمفكرفن العرب، وهذا إن دلّ فإنما فدل على مدى الوعف الحاصل بفن النقاد بقفمة المصطلح وخصوصفته، إذ أنه فعبر «أداة من أدوات التفكفر العلمف، ووسفلة من وسائل التقدّم العلمف والأدبف، وهو قبل ذلك لغة مشتركة بها ففم التفاهم والتواصل بفن الناس عامة، أو على الأقل بفن

طبقة أو فئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة»¹، إذ أنه وسيلة لتحقيق التقدم العلمي وكذا التواصل بين الناس في مختلف مجالات المعرفة والحياة.

تعتبر المصطلحات مفاتيح العلوم، فهي تشمل «مصطلحات علوم عديدة كالنقد، البلاغة، الأدب العروض»²، فكل علم له مصطلحاته الخاصة به، وهي تختلف من علم لآخر، وعليه فالمصطلح النقدي هو تلك الألفاظ الخاصة بمجال النقد الأدبي، والتي تختلف عن المجالات الأخرى.

فرغم الاهتمام الذي أولاه النقاد العرب للمصطلح النقدي إلا أنه أصبح إشكالية كبيرة من بين الإشكاليات الحادة التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي، إذ أننا نلاحظ في كثير الأحيان مصطلحا واحدا له عدة ترجمات عربية، ويرى الناقد عبد العزيز حمودة في كتابه "المرايا المحدبة" أن أزمة المصطلح «ليست أزمة نقل لفظ أو مصطلح من سياق لغوي إلى سياق لغوي آخر هو العربية، وهو حل يلجأ إليه الحداثيون كثيرا، وإنما السبب في ذلك راجع إلى قصور اللغة العربية في تعاملها مع المفاهيم الجديدة أو المركبة، وبمجرد الحديث عن المصطلح فإننا ندخل في مفارقة من مفارقات الحدائثة التي لا تنتهي»³.

أي أنّ إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي تعدّ من أهم الإشكاليات التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي، فهي لا تختص بنقل المصطلح من سياق لغوي إلى آخر فقط، بل أنه يختص بنقل المصطلح في السياقات المختلفة كنقله من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية.

ويعاني المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي من الغموض والاضطراب وذلك نتيجة العديد من المشكلات التي كانت وراء هذه الإشكالية الكبيرة، ونذكر أبرزها فيما يلي:

- تعدد المصطلحات الدالة على مفهوم واحد:

بالعودة إلى الدراسات النقدية العربية فإننا نجد تعدد المصطلحات التي تدل على المفهوم الواحد، وهذا ما جعل بعض النقاد يرون أن «معظم المفاهيم النقدية لا تكاد تكتفي بالمصطلح الواحد بل تتجاوزوه إلى مصطلحين

¹ محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، د ط، 2010، ص 07.

² المرجع نفسه، ص 07.

³ عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1990، ص 91.

أو أكثر، هي من أبرز الملامح في الخطاب النقدي العربي»¹، إذ أنّ المفهوم الواحد له العديد من المصطلحات الدالة عليه، فهي تختلف من ناقد إلى آخر.

كما أنه يعتبر «تعدد المصطلحات الدالة على مفهوم واحد خروجاً على أسس بناء المصطلح، كما يشكل هدراً لعدد وافر من الألفاظ التي يمكن استثمارها في الدلالة على مفاهيم جديدة، هذا بالإضافة إلى ما ينتج عن ذلك من ضعف في التواصل بين العلماء»²، بحيث نجد المصطلح الواحد له عدة تسميات.

وهذا ما نلاحظه في أغلب الدراسات النقدية، فنجد تعدد مصطلحات المفهوم الواحد، وهو ما أثار الفوضى والاضطراب، ولعل من الأسباب التي ساهمت في تعدد مسميات المصطلح الواحد تعود إلى «غياب التحديد الدقيق والواضح للمصطلح النقدي وغياب الإطار النظري المصاحب والثوابت المعرفية المطلقة»³، إذ أن عدم الضبط الدقيق للمصطلح هو ما أدى إلى تعدد مسميات المفهوم الواحد.

ومن النماذج الدالة على تعدد مصطلحات المفهوم الواحد نجد مصطلح "السيمائية"، بحيث تعددت تسميات هذا الأخير فمنها من «ارتضى السيميولوجيا مصطلحاً دالاً على هذا العلم الذي يهتم بالعلامة، وهذا المقابل جاء قياساً على (سوسولوجيا، بيولوجيا) في تركيبته الأدائية، وهي كلمة معربة، وهناك من يفضل استخدام مصطلح "السيموطيقا"، وهو مصطلح معرب بدوره، وهناك من يفضل إبقاء المصطلح كما ورد في لغته الأصلية فيستخدم السيميوتيك»⁴، إذ نلاحظ تعدد مصطلحات "السيمائية"، إلا أنه رغم ذلك فهو يدل على علم العلامات حسب عبد السلام المسدي، في حين نجد عبد المالك مرتاض رفض هذا المصطلح، إذ جعل في مقابله مصطلح "الإشارية" بحيث يقول: «السيميوتيكية أو العلامية كما يطلق عليها عبد السلام المسدي هي علم نظم الإشارة ونحن نفضل الإشارةية على العلامية لأن بعض القدامى العرب كان قد اصطنع هذا المفهوم الألسني لهذا المعنى أو المعنى القريب منه»⁵، لكن عبد المالك مرتاض وقع هو الآخر في الخلط والاضطراب في استخدام

¹ عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 299.

² منتهى الحراشنة: من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب والعلوم الإنسانية، جمعية كليات الآداب في الجامعات، ع2، 2009م، ص 205.

³ مصطفى طاهر الحبادرة: من قضايا المصطلح اللغوي العربي، نظرة في مشكلات تعريب المصطلح اللغوي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص 25.

⁴ عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 299.

⁵ المرجع نفسه، ص 299.

المصطلح النقدي، إذ أنه استخدم مصطلح "السيمائية" في دراسته التي عنوانها "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي محمد العيد".

كذلك نجد يوسف وغليسي يذكر أن «عدد المصطلحات العربية التي تقابل SEMIOLOGIE و SEMIOTIQUE هو ستة وثلاثون مصطلحا».¹

ومن الأمثلة كذلك التي تدل على تعدد المصطلحات الدالة على مفهوم واحد نجد:²

- مصطلح الشعريّة: الإنشائية، الشاعرية، الأدبية، الجمالية...

- مصطلح "الانزياح": الانحراف، العدول، التجاوز...

- إطلاق مصطلح نقدي واحد على عدة مفاهيم:

يستخدم النقد العربي مفاهيم مختلفة للدلالة على مصطلح نقدي واحد، بحيث أننا نجد ذلك بشكل واضح في الدراسات النقدية المعاصرة، إذ أنها تؤثر سلبا على مفاهيم المصطلح النقدي، كما أنها تؤثر على استقراره بين النقاد والمفكرين.

ويمكننا توضيح إشتراك المصطلح النقدي الواحد في عدد من المفاهيم، فنجد مثلا مصطلح "الأسلوبية" الذي يعد من المصطلحات النقدية التي تعددت مفاهيمها بين النقاد العرب القدامى والمحدثين، إذ يشير عبد القاهر الجرجاني إلى أنه «الضرب من النظم والطريقة فيه»³ بحيث كان يعرف بحسن الصياغة والتركيب، بالإضافة إلى ذلك فهو الطريقة التي يلتزم بها الأديب في صياغة نصه.

أما إذا عدنا إلى العصر الحديث فقد تغيرت تسميته بحيث أصبح يعرف بالأسلوبية أو علم الأسلوب الحديث، كما أنه استخدم للدلالة على عدة أشياء، وبذلك بهدف البحث عما يحتوي عليه علم الأسلوب، بحيث

¹ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008، ص235.

² عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص301-302.

³ محمد عبد المطلب: قضايا الحدائثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 1990، ص07.

يقول عبد السلام المسدي بأنه «البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب»¹ أي أنه البحث عما يمكن من خلاله إرساء علم الأسلوب.

كذلك تعتبر الأسلوبية إحدى المناهج المستخدمة في دراسة النصوص الأدبية كغيرها من المناهج النقدية الأخرى، لكن رغم هذه الأقوال فهي تدل على اتجاه واحد، فهي مصطلح نقدي واحد تتعدد مفاهيمه من ناقد إلى آخر.

- ضبابية منبع المصطلح النقدي:

الناقد العربي يلجأ إلى استجلاب المصطلح من الثقافة الغربية، دون الوعي بالحركة النقدية الغربية وبحيئاتها أي أنه «تعود هذه الضبابية إلى آلية استنباط المصطلح من جذوره الغربية، وهي معضلة أصيب بها المصطلح النقدي»²، أي استعارة المفاهيم الغربية دون الإلمام بحيئات الحركة النقدية التي استقى منها الناقد مفاهيمه.

وأثناء عملية الترجمة فإن المترجم سوف يقع في الخطأ، وذلك لأن غموض المصطلح النقدي سوف يؤدي بالضرورة إلى غموض المفهوم، وهذا ما يولد ضبابية المنبع الأصلي للمصطلح، فالتقل المباشر دون المعرفة بما يحيط بالمصطلح الغربي ولد الغموض والاضطراب في الخطاب النقدي العربي.

تشير "منتهى الحراشة" إلى أن «انبهار النقاد والدارسين العرب بالمصطلح النقدي الغربي، ونقلهم له بتجرد واضح من خصائصه التي اكتسبها من البيئة الثقافية التي ولد فيها، وعدم معرفة الأسباب التي دفعت إلى وضعه، وعدم قراءة الأدب الغربي مباشرة والاكتفاء بالنقل عن الكتب والمقالات المترجمة»³، مما جعل المصطلح النقدي يعاني الغموض والضبابية.

وعليه فإن غموض المصطلح النقدي واضطرابه هو الذي أدى إلى غموض الدلالة، وهذا ما أحدث الخلل في المصطلحات النقدية إلى درجة عدم التفريق بينها في بعض الأحيان.

¹ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1977، ص32.

² منتهى الحراشة: من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، ص217.

³ المرجع نفسه، ص217.

- تابعة النقد العربي للنقد الغربي:

تعتبر هذه المشكلة من أكبر مشكلات المصطلح النقدي العربي، وذلك لاعتماد النقد العربي في الكثير من موضوعاته على المصادر والمراجع الغربية في تلقي المصطلح النقدي، إذ يتم الأخذ منها بطريقة عشوائية غير منتظمة، مما أدى إلى خلط واضح في مفاهيم المصطلحات وتضاربها وغموض دلالاتها، وما زاد الأمر غموضاً هو اختلاف ثقافة النقاد العرب ومنهجهم النقدي، مما أدى إلى تفاوت الآراء حول المصطلح، وذلك ما جعل "رومية أحمد وهبة" يقول: «لعل ذلك أسهم في جعل النقد العربي يعيش أزمة اصطلاحية خانقة يرجعها بعض النقاد إلى أزمة عربية عامة على جميع المستويات»¹، ومن هنا أدت هذه التبعية النقدية إلى اضطراب المصطلح.

بالإضافة إلى ذلك نجد في أغلب المؤلفات العربية اعتماد العديد من العلماء والمفكرين «المصطلح الأجنبي المؤلف لديهم، بحكم تعليمهم وثقافتهم الأجنبية أكثر من ألفة البديل العربي، مما أوجد عندنا إشكالا تمثل في ترسيخ شيوع المصطلح الغربي في ثقافتنا العربية المعاصرة»²، أي أننا نجد غلبة المصطلحات الغربية في المؤلفات العربية، والتي اهتم بها الناقد العربي دون محاولة إيجاد البديل العربي.

وعليه فقد تعددت المشكلات التي يعاني منها المصطلح النقدي، إذ أنها كانت سببا في تأزمه واضطرابه فإذا ما حولنا تقصي أسباب هذه المشكلات، نجدها متباينة ومتفاوتة ومن أهمها ما يلي:

- الترجمة الحرفية:

من الأسباب التي كانت وراء مشكلات المصطلح النقدي الترجمة الحرفية للمصطلح النقدي أثناء نقله من اللغات الأجنبية إلى اللغات العربية، بحيث يعتمد المترجم إلى النقل الحرفي للمصطلح، إذ يتسبب هذا في غموض المصطلح واضطرابه، وأن معظم المفاهيم التي شاع استخدامها في النقد العربي بأنها «ترجمت ترجمة حرفية، كما أنها لم تحدد مدلولاتها في بنية اللغة والثقافة العربية»³، إذ اعتمد الناقد العربي على الترجمة الحرفية للمصطلح، دون أن يكون لها دلالة وهذا ما نراه بحيث لا نعثر على مدلولاتها في ثقافتنا العربية.

¹ رومية أحمد وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1996، ص21.

² علي بن إبراهيم النملة: إشكالية المصطلح في الفكر العربي، الاضطراب في النقل المعاصر للمفاهيم، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر الرياض، ط1، 2010، ص41-42.

³ سمير سعيد: مشكلات الحدائثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص79.

وعليه فالترجمة الحرفية تعد من أخطر الظواهر التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي، وهذا راجع بالأساس إلى غياب الأسس والمعايير الدقيقة التي يجب على المترجم إتباعها أثناء عملية الترجمة، فلا بد من وضع جملة من المبادئ التي يجب على كل مترجم التحلي بها، دون الوقوع في الخلط والاضطراب، هذا الأخير الذي نلاحظه يطغى بشكل كبير على المصطلح النقدي العربي.

- تنوع المناهج النقدية:

تنوع المناهج النقدية في الساحة النقدية كان سببا في ظهور العديد من المشكلات التي يعاني منها المصطلح العربي، إذ أنّ كل منهج من المناهج النقدية يصدر العديد من المصطلحات الخاصة به، والتي يتناولها النقاد في دراساتهم وأبحاثهم، فكل منهج له أسسه التي يقوم عليها، بحيث يقول "عبد الغني بارة" أنّ « كل منهج يفرز مجموعة من المصطلحات الخاصة به، تحيل إلى مدارس مختلفة، يتناولها النقاد في دراساتهم، فتولد وتسود وتهيمن وتنتشر ثم تضمحل وتتفوق، فينتقل الناقد إلى منهج جديد يفرز مصطلحات جديدة خاصة به علاقتها مبتورة في المنهج السابق لا جذور لها في التراث النقدي العربي، وهم يقومون بذلك في غياب منهج شامل ينطلق من خصوصية حضارية مستقلة»¹ فكل منهج له مصطلحاته الخاصة به.

بالإضافة إلى عدم الاهتمام بالضبط المنهجي، إذ يعود ذلك إلى تعدد الاتجاهات النقدية كالبنوية والسيمائية والتفكيكية...، وهي في الأصل منبثقة من النظريات النقدية الغربية، بحيث لا نجد لها موحدة بين النقاد والباحثين العرب فهي تختلف من ناقد إلى آخر، وهذا ما أدى إلى الاضطراب والفوضى في المصطلح النقدي.

- غياب النظرية النقدية العربية:

إنّ الخلط والاضطراب في المصطلح ناتج عن غياب النظرية النقدية العربية، بحيث أصبح النقد العربي غير قادر على تجاوز الأزمات التي تعترض المصطلح النقدي، وهذا ما جعل النقاد العرب يعتمدون على مصطلحات نقدية غربية، دون محاولة تأسيس نظرية نقدية عربية، إذ أنّ الناقد العربي كان يتلقى فقط دون محاولة الابتكار والإبداع.

¹ عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص308.

وعليه فقد ساهم غياب النظرية النقدية في «إعاققة حركة تطور النقد العربي وازدهاره، لأنه أصبح عاجزا عن تحطّي أزمات المصطلح النقدي ودراسته عبر تاريخه الطويل، مما دفع النقاد لنقل المصطلحات النقدية جاهزة من نظريات النقد الغربي لتجنبهم بذل المزيد من الجهد في صناعة المصطلح، ونتج عن ذلك الكثير من الفوضى الخلط في المصطلح ومن ثم الاضطراب في الاستخدام والتداول»¹، فالاعتماد على تلقي النظريات الغربية دون السعي إلى تأسيس نظرية نقدية عربية، دفع إلى الاضطراب والخلط في المصطلح النقدي لغياب نظرية نقدية واضحة ومتكاملة.

وبعد أن تطرقنا إلى أهم وأبرز المشكلات التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي وخاصة في الدراسات المعاصرة مثل: تعدد تسميات المصطلح الواحد وإطلاق مصطلح واحد على عدة مفاهيم، ضبابية المنبع الأصلي المصطلح، وكذلك تبعية النقد العربي للنقد الغربي، تم الوقوف على أهم الأسباب التي كانت وراء هذه المشكلات ومن ثم نحاول اقتراح جملة من الحلول التي ارتأينا بأن تكون مناسبة للخروج من هذه الأزمة.

مهما يكن حجم الأزمة التي يعانيها الخطاب النقدي العربي المعاصر، فإنه يمكن اعتبار جملة من الاقتراحات بمثابة حلول لاحتواء الأزمة التي عصفت بالمصطلح النقدي، فمنها نجد "جميل الملائكة" يقول: «إن الخروج من أزمة المصطلح لا بد من توحيد المبادئ والأسس والأصول التي يجمل الاتفاق عليها لاسترشاد والعمل بها في المؤتمرات والندوات التي تعقدها الجامعات والهيئات واللجان المختصة بدراسة المصطلح»². أي أنه لا بد من توحيد المبادئ التي يتم العمل بها من طرف الجامعات والهيئات العلمية التي تهتم بدراسة المصطلح وضبطه.

ورغم حدة الأزمة التي يعانيها الخطاب النقدي العربي، إلا أنها أزمة يمكن أن تصيب أي ثقافة عجز أصحابها على مواكبة التطورات الحاصلة، فنجد اهتمام الباحث والناقد "عبد الغني بارة" بمعالجة هذه الأزمة ومحاولة اقتراح مجموعة من الحلول يمكن اعتبارها سبيلا للعلاج، ومن بين الحلول التي اقترحها نجد:³

- تكوين المصطلحي/الناقد الذي يكون بمثابة الخبير، يكون همه متابعة توظيف المصطلح في الخطابات النقدية، هذا الناقد أو المصطلحي يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الصفات وهي: الممارسة العلمية، إتقان لغة أجنبية أو أكثر أن يكون ملما بجميع الاقتراحات التي قدمتها اللجان العلمية للملتقيات والمنتديات في لقاءاتها المختلفة.

¹ منتهى الحراشة: من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، ص 277.

² مصطفى طاهر حيادة: من قضايا المصطلح اللغوي العربي، ص 73.

³ عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 316-317.

– التعامل بجذر مع المصطلح الوافد، لا لأجل مقاطعته وتهميشه، بل للجوء إلى آليات النباش والحفر في الخلفيات الفكرية والمعرفية التي تصدر عن هذا المصطلح، والعمل على تهيئة تربة الثقافة العربية وتقليبها لتأصيله.

– العمل على إنتاج المصطلح النقدي، بدلا من جلبه من الحضارة الغربية وذلك بالقضاء على أسطورة علمية الثقافة التي أشاعها الغرب، والتعامل معه كعرفة قابلة للدراسة والنقد، لا كذات عارفة متعالية، فلا يكتفون بالنقل والترجمة، بل بالنقد والإنتاج والإبداع .

بالإضافة إلى ذلك نجد "أحمد مطلوب" يضع مجموعة من الحلول للخروج من الأزمة:¹

– إسناد مهمة نقل المصطلحات إلى هيئات عمل مختصة مكونة من مختصين في ثلاثة حقول (علم المصطلح، علوم اللغة، الترجمة والنقد).

– العمل المتناسق والمنظم بين الجماع اللغوية ومكتب التنسيق والتعريب، وإنشاء هيئات حكومية في كل بلد تسهر على التطبيق الصارم للتعليمات الصادرة عن هذه الهيئات.

– تكريس روح العمل الجماعي والابتعاد عن الفردية والتعصب .

– رصد المصطلحات النقدية العربية والوقوف على دلالاتها وتغييرها في الجهود المختلفة، والأخذ بما ينفع في النقد الأدبي الحديث.

لكن رغم الحلول والاقتراحات التي يمكن أن تكون الدواء الشافي لما يعانيه الخطاب النقدي العربي من أزمة المصطلح، إلا أنّ الأزمة عميقة أكثر مما نتصوره، بحيث يصعب على أي باحث الإمام بها، إلا أن النقاد والباحثين العرب كان لهم اهتمام كبير بالوقوف عند هذه الإشكالية ومحاولة إيجاد ما بإمكانه أن يساهم في التقليل من حدة الأزمة.

2- إشكالية المنهج:

تعتبر إشكالية المنهج النقدي من الإشكاليات التي كانت وما تزال تحظى باهتمام العديد من أهل الدراية وهذا الاهتمام يعبر عن القيمة الحقيقية له، بحيث أصبحت العناية به واضحة في مجال البحث العلمي بمختلف جوانبه ومستوياته، ولعل العديد الأبحاث والأطروحات التي وقفت عند هذه الإشكالية خير دليل على ذلك، إلا أنه رغم الدراسات المتنوعة فإننا نجد الإشكال لا يزال قائما، ورغم الجهود المبذولة إلا أنه بقيت الحاجة ماسة إلى الدراسة الجادة والواعية لطبيعة هذه الإشكالية.

¹ أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص10.

فقد اهتم الناقد العربي منذ القديم باتباع منهج معين في دراسته، وذلك نظرا للأهمية التي يحتلها في أي دراسة، إذ يعتمد عليه العلماء في تقصي الأفكار والمعلومات في أبحاثهم، بحيث أنه يعتبر « المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية»¹ فالمنهج هو الطريقة التي يسير عليها كل باحث ودارس وذلك من أجل الوصول إلى النتائج المرجوة من وراء دراسته.

ويتبع الممارسات النقدية في الخطاب النقدي العربي، نجد تنوع وتعدد المناهج النقدية والاختلاف فيما بينها من ناقد إلى آخر، إلا أن « المناهج المستخدمة غريبة الأصل، مما يضع مستخدميها من النقاد أمام إشكالية التأصيل المنهجي»²، إذ أن النقد العربي يعتمد على الاتجاهات النقدية الغربية، وهي تتلاءم والبيئة الغربية.

لكن النقاد العرب نهلوا من المناهج الغربية دون الوعي بأنها من إنتاج ثقافة غربية لها أصولها، إذ « يعتقدون بأن هذه المناهج لا تعدو أن تكون أدوات إجرائية يتوسل بها لتحليل النصوص الإبداعية متناسين المضامين الثقافية التي تحملها هذه المناهج، والتي تتلاءم والبيئة الحضارية التي أفرزتها»³. وهذا يعني أن النقاد العرب اعتمدوا على المناهج الغربية في دراساتهم إلا أنهم كانوا متجاهلين بأن هذه المناهج هي من إنتاج بيئة حضارية غربية لها أصولها الخاصة بها.

وعليه فقد صاحب هذا التأثير بالمناهج النقدية الغربية إلى « إقحام هذه المناهج الغربية بكل ما تحتويه في صميم دراسة التاريخ والأدب العربيين، مغفلين أمورا مهمة، ثقافية وفكرية ودينية تفصل بين الحضارتين»⁴، فالناقد العربي أخذ من المناهج الغربية دون مراعاة الخصائص الفكرية والثقافية والدينية التي تتميز بها عن الثقافة العربية فكل منها لها خصائصها التي تنفرد بها عن الأخرى.

بالإضافة إلى هذا نجد بعض الممارسات النقدية « تحولت إلى معمل تجريبي للمناهج النقدية، مع أن مآربها هو إضاعة النص، فعدت النصوص الإبداعية حقلا تجريبيا لتقدم المناهج الحدائثة، فتحول المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية»⁵.

¹ صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط4، 2005، ص08

² عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص134.

³ المرجع نفسه، ص134.

⁴ خليفة بن عربي: إشكالية الذوق الفني عند محمود محمد شاكر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط، 2011، ص42.

⁵ عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحدائثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص134.

ومن هنا يظهر التعثر الذي يعاني منه الخطاب النقدي العربي المعاصر وهو يحاول تطبيق المناهج الغربية: البنيوية، الأسلوبية، التفكيكية ... إلا أنها لا تتجاوز التنظير إلى التطبيق، لأنها تسعى إلى إيجاد مبررات لأدوات المنهج ولا تهتم باكتشاف دلالات النصوص.

وبهذا يكون التنافر بين النص والمنهج، إذ أن الدلالة تكون غائبة، وتطمس معالم النص وبالتالي يسود الغموض.

ومن أبرز مظاهر الأزمة التي يتخبط فيها الخطاب النقدي العربي المعاصر، فإنها تعود إلى «الإنفتاح اللامشروط الذي شهدته الدوائر الفكرية العربية على غيرها من الغرب، دون محاولة لتصفية هذا الوافد من شوائب الانتماء إلى تربته الأصلية، ثم تأصيله في تربة الثقافة العربية».¹ أي أنه كان لزاماً أن نفتح على غيرنا لمسيرة الركب الحضاري إلا أن هذا الانفتاح لا بد أن نعتمد عليه فيما يخدمنا فقط، دون أن يفقدنا خصوصيتنا العربية، لأنه محاولة لاكتشاف الذات ومقارنتها بالآخر دون الخضوع له.

ونجد الدكتور "الجراري" من الذين أعابوا على الممارسات النقدية التي حاولت تطبيق المناهج الغربية على الأدب العربي، إذ يقول: «ونحن حين ننظر في محاولات نقادنا العرب في المرحلة الحديثة المعاصرة، نجد أنهم سعوا إلى التوسل ببعض مناهج النقد الجديد، التي أعطت ثماراً كلية أو جزئية عند الغربيين، ولكن سعيهم لم يتجاوز التجريب... وهو خلل مرده إلى أن التطبيق لم يكن متقناً وسليماً، وما كان أن يأتي على الوجه الأنسب بسبب الاختلاف الذي يمس نوع المعطيات»²، إذ يشير إلى الضعف الذي مس النقد العربي لأن النقاد العرب استعملوا المناهج الغربية، لكنهم لم يتمكنوا من إخضاعها للتجريب.

إن التهافت على المناهج الغربية دون الوعي بحجم المخاطر المترتبة عن تطبيقها على النصوص العربية التي لها خصوصيتها العربية «يؤدي إلى تشويه هذه النصوص حيناً، وطمس دلالتها واختزالها أحياناً أخرى».³

واتجه النقاد العرب إلى تبني المناهج الغربية، وذلك بسلوك أحد السبيلين:⁴

¹ المرجع السابق، ص 130.

² المرجع نفسه، ص 130

³ المرجع نفسه، ص 136.

⁴ المرجع نفسه، ص 136.

-المحافظة على المنهج كما هو في أصله الغربي، وبالتالي تبني المضامين الفكرية والثقافية التي يخرزها المنهج والتي أصلته وأسهمت في تشكيله.

- تجريد المنهج الغربي من المضامين الفكرية التي يخرزها ظنا منهم بأن المنهج مجرد وعاء مليء فكرا وفلسفة. ومن الممكن إفراغ هذا الوعاء من محتواه، وإعادة تعبئته بمادة فكرية وفلسفية مختلفة.

وتظهر هذه الفكرة في آراء "كمال أبو ديب" إذ أنه ذهب إلى «فصل البنيوية كمنهج نقدي عن خلفيته الفكرية والفلسفية بدعوى أنها فلسفة، وإنما رؤية لمعاينة الوجود».¹ فالناقد باعترافه هذا يقر بتجنب المنهج البنيوي ووفائه لأصوله الفكرية التي ينتمي إليها.

وقد أحدث الانفتاح على الآخر نوعا من التناقض بين النقاد العرب، فنجد محمد مندور يؤكد على أنه عندما «نريد درس الأدب العربي يجب أن نكون من الفطنة بحيث لا نحاول أن نطبق عليه آراء الأوروبيين وقد صاغوها لآداب غير آدابنا»،² إذ أنه يدعو إلى التمسك بالآراء العربية وعدم الميل إلى المناهج الغربية.

لكن في بعض آرائه نجد أنه يدعو إلى التطلع على الآداب الغربية وهذا ما يترجم لنا التناقض الحاصل لدى النقاد العرب، بحيث أنه في كل تعامل منهجي يهدف إلى تحقيق الموضوعية العلمية دون الانفتاح اللامشروط على الآخر، لكن لا يعني هذا عدم الاستفادة منه بحيث أن «هذا ما يسمح للناقد العربي التعامل مع المناهج الغربية في إطار ثقافة الاختلاف، حيث يتم التعامل مع الآخر لا كذات عارفة تشع على غيرها بالمعرفة، وإنما كمعرفة لها خصوصيتها الحضارية التي تجعلها مختلفة عن حضارة الذات المنفتحة»³، أي الانفتاح على الآخر مع المحافظة على الهوية والتميز.

ولقد حاول النقاد العرب تبني البنيوية كمنهج نقدي يستخدمونه في دراساتهم بمعزل عن أصوله المعرفية والفلسفية متناسين أن فقدانه لأصوله يؤدي إلى تشويبه، إذ أن كل منهج حسب الدكتور الجابري «يصدر عن رؤية، والوعي بأبعاد الرؤية شرط ضروري لاستعمال المنهج استعمالا سليما مثمرا»⁴، وإلى نفس الرأي ذهب الدكتور الجابري إذ يقول: «لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها...ولكن هناك اعتبار

¹ المرجع السابق، ص 136.

² المرجع نفسه، ص 137.

³ المرجع نفسه، ص 139.

⁴ المرجع نفسه، ص 140.

للمنهج أولاً وقبل كل شيء وعياً ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، تنتج عنه رؤية¹، وهذا يعني أن كل قراءة نقدية تستند إلى ركيزتين هما المنهج والرؤية، فالرؤية خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية أما المنهج فهو عبارة عن سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد.

بالإضافة إلى ما سبق نجد التذبذب المنهجي الذي يعانيه النقاد العرب، ويمكن أن نستدل على ذلك بطف حسين الذي تحول إلى مفرد في الدعاية للأخذ بالمناهج الغربية في النقد والأدب، بحيث لخصه الدكتور جابر عصفور في قوله «كان يلوذ بالديكارتية في طرائق الشك والتثبت، مثلما يلوذ بالمكتسبات المنهجية في إجراءات البحث التاريخي، ويتقبل بعض أفكار "تين" عن الدرس الأدبي، بعد أن يمزجها بأفكار أستاذه في الجامعة المصرية ويتقبل بعض أفكار "سانت بوف" بعد أن يعقلها بأفكار أستاذه في باريس "لانسون"»²، كما نجد "كمال أبو ديب" وقع في الغموض والتبعية التي لم يسلم منها طه حسين ومحمد مندور من قبله.

بحيث نلاحظ «الخلط المنهجي بين مجموعة من المناهج والرؤى المتنافرة وفي كثير من الأحيان، وإن عدم الاقتصار على رؤية منهجية محددة هو الذي طبع النقد العربي الحديث بهذا التذبذب إلى حد التناقض أحياناً»³. من خلال ما سبق ذكره حول إشكالية المنهج في النقد العربي نستنتج أن الانفتاح على الآخر والأخذ منه أمر ضروري لمعرفة نتاجاته الإبداعية، لكن دون الخضوع له ومحاوله الإبداع، وضرورة الوقوف على الخلفيات الفكرية والفلسفية لهذه المناهج النقدية، إذ لا يجب النقل فقط بل لا بد من الاكتشاف وبذل الجهود الكافية وعدم التركيز على نتائج الآخر، والسعي من أجل إيجاد الحلول اللازمة للتخلص من هذه الأزمة وذلك بتبادل المعارف والاهتمام أكثر بالمناهج النقدية.

¹ المرجع السابق، ص 140.

² حامد صادق قنبيبي: دراسة عربية في النقد والأدب الحديث، تاريخ ومدارس ونصوص أدبية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2011، ص 107.

³ المرجع نفسه، ص 109.

المفصل الثاني:

في النقد

النسائي

المبحث الأول: ماهية النقد النسائي

1- مفهوم النقد النسائي:

يعتبر النقد النسائي من أهم الاتجاهات النقدية المعاصرة، خاصة في الربع الأخير من هذا القرن، فلقد ظهر في مرحلة ما بعد الحداثة ولهذا يعتبر من أهم الاتجاهات التي نشطت ثقافيا على الساحة العالمية في العقود الأخيرة، فالنقد النسائي هو نوع من أنواع النقد الخاص بالمرأة، يعنى بتحليل كتابات تمحورت حول نقد يهتم بدراسة أدب المرأة، ويتابع دورها وإبداعها النقدي، وتظهر أهمية هذا النوع من النقد في إعادة النظر في الموروث النسائي وإعطائه حقه من الدراسة والتمحيص، والاعتراف بوجود نقد نسائي يستحق الاهتمام.

إنّ المتتبع لهذه الحركة يجد شبه إجمال لدى النقاد والدارسين على أن أزمة هذه الحركة النقدية، تكمن في أزمة المصطلح، باعتباره المفتاح الرئيسي لبوابة العلوم، وعلى الرغم من كون المصطلح يشير إلى جنس محدد وهو المرأة، وإذا كان «يبدوا للوهلة الأولى أنه مصطلح واضح عند سماعه وقراءته، إلا أنه مصطلح مازال تحديد مفهومه محل خلاف وجدل حتى بين النسويين أنفسهم»¹، إذ أحدث هذا النقد تضارب الآراء حوله، وبزوغ إشكالية في تسميته، فنسبت إليه مصطلحات متعددة ومفاهيم مختلفة، كل مصطلح يحمل مفهوما مغايرا ومختلفا عن باقي المصطلحات الأخرى، وهذا راجع إلى كون المصطلح أو المفهوم يعود في جذوره الأولى إلى اعتناقه اتجاهها أو حركة أو مذهبا معينا، وبالتالي فكل مصطلح يمثل هوية الاتجاه الذي تبناه «ومن هنا كانت الاختلافات بين النسويات معبرة عن اختلاف الثقافات والتيارات، فقامت توجهات متحدثة باسم النظريات وتوجهات ثقافية بالتحاور مع غيرها»²، وهذا ما أدى إلى تعدد المصطلحات للمفهوم الواحد فنجد: النقد النسائي، النقد النسوي، الأنثوي الأنوثي، الجنوسي.

ولعل ذلك يرجع بالأساس إلى «محاولة تجريد هذا المصطلح من دلالاته التي اكتسبها في بيئته الأصلية، أو محاولة نقله إلى الثقافة العربية، بكل ما يحمله من زخم فكري، يخلق أزمة مصطلحية بين المشتغلين في حقل الدراسات النقدية، فتعددت الترجمات للمصطلح الواحد وينحاز كل ناقد للمرجعية التي يدين بها، ويبقى الخطاب

¹ فيصل الأحمر، نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2008، ص287.

² بام موريس: الأدب والنسوية، ترجمة: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، د ط، 2002، ص08.

عائما بالمصطلحات الغربية، فتغيب الدلالة، ويشيع الإلغاز، فتكون الأزمة»¹، وهذا ما ولد صعوبة القبض على مصطلح واحد محدد ومشترك وثابت بين النقاد والدارسين.

يعتبر النقد النسائي من أشدّ مجالات النقد الأبي تعقيدا، إذ نجد صعوبة في تحديد مفهوم واضح لهذا النوع من النقد، وذلك راجع بالأساس إلى الخلاف القائم بين النقاد حول تعريفه، فالبعض يرى بأنه «ذلك الاتجاه الواقف ضد تسلط الرجل على المرأة لاختلافها عنه بيولوجيا، حيث يؤدي إلى تهميشها ثقافيا بسبب نوعها الجنسي، فيرى في نفسه ما يجعله أحسن منها وأقوى»²، وبذلك فهو يهدف إلى إنصاف المرأة وتحريها وإخراجها من دائرة التهميش التي سادت طويلا، لتقف في وجه الرجل الذي طمس أفكارها وثقافتها وذلك لكونها أنثى، وفي هذا تأكيد بالخروج عن النسق الذكوري المتسلط، بكسر مركزيته والتأكيد على وجود نسق آخر نسائي لا يجب تجاهله.

وهناك من يرى بأنّ النقد النسائي «هو كل نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة، وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية، التي توضع من أجل إقصاء المرأة وتهميش دورها في الإبداع، ويهتم إلى جانب ذلك بمتابعة دورها في إغناء العطاء الأدبي، والبحث في الخصائص الجمالية والبنائية واللغوية في هذا العطاء»³.

وعليه فالنقد النسائي هو ذلك النقد الذي يسعى إلى نقل المرأة من الهامش إلى المركز ويجعل منها عنصرا بالغ الأهمية في العملية الإبداعية، بحيث يكون لها دور فعال في إثراء المنتج الأدبي، وخصائصه الجمالية والبنائية واللغوية، وفي هذا إعلاء من قيمة المرأة وتأكيد على دحض الفرضيات والنظريات القائلة بتهميش المرأة، وإنكار دورها في ميدان الإبداع.

وهذا ما يبرز أنّ النقد النسائي «يطالب بإنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل خاصة فيما يتعلق بالمرور الثقافي الأدبي، وإبراز الكيفية المتحيزة التي بها يتم تهميش المرأة ثقافيا لأسباب طبيعية بيولوجية»⁴ فالنقد النسائي يقوم بإنصاف المرأة ويعيد لها مكانتها، بعدما عانت طويلا من الإقصاء والتهميش وإبعادها عن الممارسة الإبداعية، فهو يسعى إلى بث الوعي في المرأة وعدم استمرارها في تقبل خداع الرجل لها، الذي يتخذ من الثقافة قناعا خادعا للمرأة يحكم سيطرته عليها دون وعي منها.

¹ عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 280.

² فيصل الأحمر، نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ص 287.

³ إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة، عمان الكبرى، د ط، 2002، ص 122.

⁴ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 331.

وفي تعريف آخر نجد بأنه «عبارة عن ممارسة بحثية تعنى بالتحليل الدقيق والمحكم للنصوص الأدبية من وجهة نظر نسائية»¹، فهو نقد خاص بالنساء، يظهر قدرة المرأة العقلية والفكرية في دراسة النصوص وتحليلها وتفسيرها محاولة الارتقاء إلى مستوى النقد الذي يمارسه الرجل بكونها مفكرة ومبدعة.

وهناك من يرى بأنّ النقد النسائي هو «أن تكتب المرأة من منظور نسوي، أي من منظور نسقية صراعها مع الآخر الذكوري، ومن خلال تمرد نسوي وجودي يستدعي تحولا في ايدولوجية المجتمع اتجاه خصوصية نسوية لافتة للنظر، تفرض حركة نسوية إنسانية داخلية تتجه بقوة نحو حرية الإبداع»²، وبهذا فالمرأة بإمكانها أن تتجاوز السلطة الذكورية، وأن تحقق لذاتها خصوصية متميزة في الكتابة الإبداعية.

وفي تعريف آخر نجد "إلين شوالتر" ترى بأنه «النقد الذي يهتم بالمرأة بإعتبارها كاتبة ويناقش المشكلات الخاصة بالإبداع النسوي ولغته»³، وعليه يمكن القول بأنه نقد يهتم بالفضاء الإبداعي للمرأة، ويعطيها حقها في الإبداع إلى جانب الرجل.

ومن هذا المنطلق يمكن أن نقول أنه رغم تعدد واختلاف وجهات النظر حول تحديد مفهوم النقد النسائي إلا أن هناك إجماع على أنه ذلك الاتجاه الذي يجعل من المرأة عنصرا فعالا لا يمكن تهميشه، فهي دافع الرجل إلى الكتابة والإبداع، باعتبار جُلّ الكتابات الرجالية تدور حول المرأة، وإن صح التعبير يمكن القول بأن المرأة بما تمتلكه من قدرات فنية وجمالية استطاعت أن تبرز حضورها، وتتفوق على الرجل في مجال الأدب والنقد وغيرها من المجالات الأخرى.

2- الإرهاصات الأولى للنقد النسائي:

بعد إظهار الجدل القائم بين النقاد حول حقيقة النقد النسائي، وجب علينا أن نشير إلى الإرهاصات الأولى، فقد ظهر مع نهاية الستينات وبداية السبعينات كتيار للوضع الإنساني المهين، الذي عانت منه المرأة عبر العصور، ومحاولة منه لإعطاء المرأة دورا فعالا في النتاج الأدبي من حيث الكتابة والإبداع، ولا تزال المرأة تعاني التهميش تحت وطأة المجتمع الذكوري وسلطته الأبوية التي تمثل القفص الخانق الذي لطالما حاولت الإنفلات منه وخاصة المرأة المبدعة، حيث بدأت تعلن تمردها عن طريق الممارسة الإبداعية.

¹ فيصل الأحمر، نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ص288.

² حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2008، ص 155.

³ ستوارت سيم: النظرية النقدية، ترجمة: جمال الجزائري، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، ط1، 2005، ص156.

ومن هذا المنطلق كانت بداية النقد النسائي الذي رد الاعتبار للمرأة وجعلها عنصراً بارزاً في العملية الإبداعية إذ «تعتبر سنة 1969 بداية تفجر الكتابات التي تعالج المرأة وقضيتها»¹، وبعد فترة 1969 تبلورت قراءات نقدية نسائية تتعامل مع ما كتبه الرجال عن النساء عامة من وجهة نظر نسائية، وقد انصبّت هذه الدراسات على البحث في النصوص التي كتبتها المرأة ومدى تأثر هذه النصوص، وتشكل الصور الدرامية للمرأة فيها بالقيم والمعايير الأبوية، وساهمت العديد من النساء الباحثات في ظهور مناهج نقدية تهدف بالأساس إلى اختراق حدود النظريات الذكورية، التي بدأت تتجلى بشكل كبير في عصور النهضة والتنوير والحداثة.

إنّ النقد النسائي بدأ في الولايات المتحدة الأمريكية حيث كانت البداية أنغلو أمريكية، إذ كان الاهتمام فيه منصباً على إبداع المرأة، وإرجاع لمكانتها بعيداً عن التهميش ففي «أواخر ستينيات القرن الماضي اهتم النقد الأنغلو أمريكي بدراسة إبداع المرأة والتأكيد على خلوه من كل ما ألصق بها من خصائص تتعلق بالعرضي والسطحي والهامشي، والبعد عن كل ما هو جوهري ومن أشهر الكتب التي ظهرت في هذا السياق كتاب ماري إيلمان (التفكير بالمرأة 1968)، وكتاب كاتي ميلت (السياسة الجنسية 1977)»²، فكل هاته الكتب اهتمت بدراسة إبداع المرأة، وجعلها محور العملية الإبداعية.

لقد كان لبعض الأحداث السياسية التي شهدتها أوروبا عامة وفرنسا على وجه الخصوص الدور الكبير في ضرورة تبلور أدب يهتم بالمرأة بشكل خاص «وتبلورت النظرية النسوية في أعقاب أحداث الطلبة الشهيرة عام 1968 في فرنسا، وهي الأحداث والمظاهرات التي امتدت في بلاد أوروبية وغير أوروبية، وكانت من العنف، بحيث قابلتها قوات الأمن بعنف أشد، وفيها أعلن الشباب والطلبة رفضهم لكل القوالب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تحجرت وسدت طرق المستقبل أمام الأجيال الجديدة، لدرجة أن الزعيم الفرنسي الأشهر شارل ديغول قدم استقالته من رئاسة الجمهورية»³، ومن هذا تبلورت النظرية النسائية في معظم مناحي الحياة خاصة فيما عرف بالأدب النسوي.

إنّ النقد النسائي كان على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، فلقد برزت العديد من النساء الكاتبات اللواتي فهمن هذه المنظومات وطورن أدوات نقدية خاصة بهنّ ففي المقدمة نجد "إلين شوالتر" التي جاءت بمصطلح النقد النسائي، إذ تعتبر رائدة نسوية بامتياز، من خلال

¹ ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 330.

² إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، ص 122.

³ نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، ولونجمان، مصر، ط 1، 2003، ص 653.

تبنيتها لقضايا المرأة والدفاع عن حقوقها فهي مسؤولة أكثر من أي ناقدة أخرى عن تشجيع التركيز على كتابات النساء بحيث أصدرت كتاب بعنوان "أدبهن المستقبل" الصادر عام 1977، «الذي تفحص الروايات البريطانية منذ الأخوات برونتي من وجهة نظر تجربة النساء وتستخلص أنه بينما لا يوجد جنس نسوي ثابت، أو خيال نسوي فطري فإن هناك فرقا عميقا بين كتابة النساء وكتابة الرجال، وأن مجمل الكتابات النسائية قد أهملها الرجال»¹.

ومن باب إهمال وتهميش الكتابات النسوية تقول "الين شوالتر": «إن القارة الضائعة للموروث النسوي، قد طلعت فجأة مثل الأطلس من بحر الأدب الإنجليزي»².

كما أنّها قسّمت النقد النسائي إلى نوعين من النقد «يختص الأول بالمرأة كقارئة، ويختص الثاني بالمرأة ككاتبة، ويصور النوع الأول المرأة على أنّها مستهلكة لأدب الرجال، ويصور النوع الثاني المرأة على أنّها منتجة للمعنى النصائي، بالإضافة إلى التركيز على التيمات النسائية ولإظهار عبقرية البناء الأدبي النسوي»³.

نجد كذلك من الأوجه البارزة الروائية الإنجليزية "فرجينيا وولف" التي تعد من «رائدات هذا النقد حينما اتهمت العالم الغربي بأنه مجتمع "أبوي" منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية، إضافة إلى حرمانها اقتصاديا وثقافيا، وكتبت كتابها "بيتي لوحدي" الصادر عام 1928، حيث تقول: «أنه حتى ولو كانت أخت شكسبير قد ولدت بعبقرية مساوية لعبقرية أخيها في زمن النهضة الأوروبية، لأصيب بالجنون أو لقتلت نفسها دون أن تكتب كلمة واحدة»⁴، فالناقدة ترى بأن هناك عوائق اقتصادية واجتماعية وثقافية تعرقل مسار المرأة الإبداعي، والعائق الأكبر هو الرجل باعتباره وحده العضو الفعال في المجتمع له الحق في الإبداع دون المرأة التي تتسم بالهامشية والدونية، وبذلك جاء كتابها "بيتي لوحدي" ليكشف عن وجود نقد خاص بالمرأة لا يقبل سياسة التهميش التي تعترض المرأة من كل الجوانب، ويكشف عن طموح امرأة تسعى إلى الحرية والإبداع.

¹ حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص176.

² حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007، ص116.

³ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص43.

⁴ حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص177.

وقد عد النقاد كتاب الناقدة المعنون بـ "غرفة فرجينيا وولف" من أبرز الكتب في مجال النقد النسوي «والكتاب في الأصل محاضرتان ألفتها فرجينيا وولف أمم طالبات نيوتنهام وغيرتون بجامعة كامبردج في أكتوبر عام 1928م، تحت عنوان "النساء والرواية" وتحولت المحاضرتان إلى غرفة خاصة بالمرء وحده».¹

إضافة إلى هذا نجد رائدة أخرى من رائدات النقد النسائي وهي "سيمون دي بوفوار" ذات الأصول الفرنسية، لها إسهامات في مجال النقد النسائي بإصدارها كتاب بعنوان "الجنس الآخر"، صاحبة المقولة الشهيرة «المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة» وفي هذا إشارة بالغة القيمة إلى دور المجتمع لتشكيل وضعية المرأة والتفرقة بينها وبين الذكر»²، كما تطرقت إلى مسألة علاقة المرأة بالرجل وأصرت على أن «تعريف المرأة وهويتها تتبع دائما من ارتباط المرأة بالرجل، فتصبح المرأة آخر (موضوعا ومادة) يتسم بالسلبية، بينما يكون الرجل ذاتا سمته الهيمنة والرفعة والأهمية»³، فطالما ظلت المرأة مرتبطة بالرجل فإنها ستبقى خاضعة له دون محاولة لإبراز قدراتها الذاتية.

كما ونجد بأن الناقدة تأثرت بالفلسفة الوجودية، وذلك من خلال توضيحها أنها «أخذت مقولة ريفيها جون بول سارتر الوجودية، في تصورهما الكائن الإنساني كونه مشروع حرية ومشروع كينونة، وطورته في تأكيدها على تعالي الإنسان كإنسان كلما ارتفع إلى درجة الكمال أو التكامل»⁴، تؤكد دي بوفوار رفضها القاطع للتمييز القائم بين الرجل والمرأة، وإدراج المرأة في مرتبة دونية، ولتدعيم أفكارها أيضا أفادت من الفلسفة الوجودية، بحكم صداقتها لجون بول سارتر أبو هذه الفلسفة لكونها الفلسفة الخادمة لأفكارها ومبادئها، ولنظرية النقد النسائي ككل، فالوجودية أعلنت من قيمة الذات الإنسانية، ومجدت الحرية والمساواة والناقدة اتخذتها كوسيلة لتبرير مواقفها إزاء الموقف المهيمن، وإثباتها لوجود نسق آخر مضاد لا بد من احترام حقوقه.

إلى جانب دي بوفوار نجد رائدة أخرى هي "سارة جامبل" استخدمت في كتابها "النسوية وما بعد النسوية" النظريات الخاصة بالنقد النسوي أربعة أنماط من الفروق هي: البيولوجيا، واللغوي، والتحليل النفسي، الثقافي، حيث «انشغلت هذه الأنماط الثلاثة في تحديد، وتمييز خصائص ومميزات المرأة الناقدة/ الكاتبة، وأكدت على أن ما

¹ حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 129.

² المرجع نفسه، ص 132.

³ حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 170.

⁴ المرجع نفسه، ص 171.

تكتبه المرأة، هو دائما نسائي»¹، أي تناولت من خلال كتابها مميزات المرأة سواء أكانت كاتبة أو ناقدة وأن كل ما تكتبه المرأة يعد نسائي.

إضافة إلى شوالتر وفرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار وسارة جامبل نجد الناقدة "جوليا كريستفا" التي قدمت دراسة عن النقد الأدبي النسوي عام 1986 «أوضحت فيها المساواة بين الرجل والمرأة في الصور والشفرات والعلامات والدلالات، التي تتجلى في الآداب والفنون وغيرها من النظم التي تصوغ العقول ووجهات النظر»²، إذ أنها دعت إلى المساواة بين الرجل والمرأة في جميع الفنون والآداب.

كما تشير جوليا كريستيفا إلى أن النظرية التفكيكية يمكن «أن تساعد على تحطيم الحواجز المفتعلة بين الرجل والمرأة، أو بين الذكر والأنثى»³، أي أنه على النظرية النسوية أن تتسلح بالنظرية التفكيكية حتى تحقق طموحاتها وتطلعاتها.

وعليه يمكننا القول بأن الإسهام في هذا النوع من النقد في الثقافة الغربية يتزايد يوما بعد يوم، بحيث يظهر ذلك بشكل واضح من خلال مجموع الدراسات والأبحاث التي قام بها، ويمكننا أن نشير في الأخير بأن أدب المرأة عند الغرب قد مر بثلاثة مراحل رئيسية:⁴

- المرحلة الأولى / الطور المؤنث (1840-1880):

تتضمن "إليزابيث غاسكل" و"جورج إليوث" وكانت الكاتبات النساء يقلدن المعايير الجمالية الذكورية المهيمنة.

- المرحلة الثانية/ الطور النسوي (1880-1920):

وتتضمن كاتبات مثل "إليزابيث روبنز" و"أوليف شراينر" وفيها طالبت النساء الكاتبات بالمساواة التي تعطي حق المرأة في التعليم والحياة الكريمة وحرية الاختيار.

¹ حفاوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 119.

² نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 661.

³ المرجع نفسه، ص 661.

⁴ حفاوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 125-127.

- المرحلة الثالثة/الطور الأنثوي الثالث (1920 فصاعدا):

وتتضمن كاتبات مثل "رييكا ويست"، و"كاترين مانسفيلد"، و"دورثي ريتشاردسن"، وهن من أهم الروائيات النسويات في هذا الطور، وفيه يظهر تطور التجربة الإبداعية والنقدية وازدياد موجه وعي المرأة بذاتها وقدراتها مما دفعها إلى البحث عن التمايز والاختلاف، وتأكيد خصوصية الكتابة النسائية.

3- أهداف وغايات النقد النسائي:

إنّ النقد النسائي بوصفه اتجاهًا جديدًا سعى إلى إنصاف المرأة وإزالة الحواجز التي كانت تعرقل ممارستها الإبداعية، نجده قد انطوي على مجموعة من الأهداف والغايات التي تجعله يتميز عن غيره من الاتجاهات النقدية المعاصرة، ويمكن أن نجملها فيما يلي:

- يسعى هذا النقد إلى دراسة العالم الداخلي للمرأة بما في ذلك الأمور الشخصية والعاطفية، وكيفية تجلي هذا الجانب على مستوى القراءة النقدية للأعمال الروائية والقصصية التي تبدها المرأة، بحيث يتم «تحديد وتعريف موضوع المادة الأدبية التي كتبتها المرأة، وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنوثة، عالم المرأة الداخلي (بيئة البيت مثلا) أو علاقة الأم بابنتها أو علاقة المرأة بالمرأة».¹

- يهتم هذا النقد «باكتشاف التاريخ الأدبي للموروث الأنثوي وقد عبرت عن هذا الاهتمام مجموعة فرعية من الكاتبات التي تقلد مجموعات سابقة تقليدا واعيا، حيث وجدنا عندهن نوعا من الدعم والتعزيز»²، فهو بهذا يسعى إلى اكتشاف الموروث الإبداعي للمرأة الذي كان يعاني من التهميش في الأعمال السابقة، والذي سيطرت عليه النزعة الذكورية.

- يهدف إلى «تحديد السمات الخاصة بلغة المرأة وأسلوبها الأنثوي، وكل ما يحتويه من صور خيالية ومجازية، وهذا عن طريق التأمل في الأعمال التي تبدها المرأة، وهو بذلك يحاول أن يرسى أسس التجربة الأنثوية المتميزة في التفكير والشعور والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي»³، فهو نقد يهتم بالعالم الإبداعي للمرأة الذي يجعلها تتميز بخصوصية متفردة ومتميزة.

¹ ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص 331.

² المرجع نفسه، ص 331.

³ فيصل الأحمر، نبيل داوود: الموسوعة الأدبية، ص 295.

– يسعى هذا النقد لفرض نموذج على الدراسات النقدية «يلغي الفروق بين الذكر والأنثى فيما يسمى "الجنسوية"، ويعنون بها الهوية الثقافية والاجتماعية للشخص بصرف النظر عن كونه ذكر أو أنثى، هذه المسألة مرتبطة بطبيعة الحال بأهداف الحركة النسائية الرامية لخلخلة المفاهيم الاجتماعية التقليدية القائمة على التمييز الوظيفي بين الرجل والمرأة على أساس بيولوجي»¹، وبذلك فهو يرمي إلى المساواة بين الرجل والمرأة من خلال محو الفروق القائمة بينهما وهدم النظرة التقليدية التي كانت تقوم على التمييز بينهما.

– يسعى إلى «إنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل خاصة، فيما يتعلق بالموروث الثقافي الأدبي، وإبراز الكيفية المتحيزة التي بها يتم تمهيش المرأة ثقافياً لأسباب طبيعية بيولوجية، أي بسبب نوعها الجنسي»²، أي أنه نقد جاء لرد الاعتبار للمرأة وإعطائها حقها في الإبداع بعدما كانت مهمشة من طرف الرجل وهذا لكونها أنثى.

وفي الأخير نقول بأنّ النقد النسائي جاء ثورة على سلطة النزعة الذكورية، والتخلص من الأثر الذي فرضه الفكر الأبوي على المرأة، الأمر الذي جعل هذه الأخيرة في خانة التهميش، فهذا النقد حاول إبراز أسطورة الأنوثة وإدراجها في ضمير المجموعات الأدبية.

¹ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، ص 137-138.

² حفاوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص 139-140.

المبحث الثاني: النقد النسائي في الفكر العربي

1- عوامل ظهور النقد النسائي العربي:

إنّ النقد النسائي كما أشرنا سابقا كانت بدايته الأولى في العالم الغربي لكن سرعان «ما انتقل هذا النوع من النقد إلى العالم العربي في سبعينيات القرن العشرين»¹، حيث كانت المرأة العربية في العصور القديمة تعاني التهميش لعدم الاهتمام بها لأنها أنثى ولا بد لها أن تخضع للأوامر فقط، فكل امرأة لها إبداع لا تستطيع إظهاره لأنّ موهبتها لا تلقى أي اهتمام من طرف الأدباء والرجال، حيث كانت مهمتها تقتصر في قيامها بشؤون البيت فقط، فقد كانت تسيطر عليها النزعة الذكورية القمعية التي تمنع المرأة عن التعبير عن عواطفها بحرية، لكن ومع بداية النهضة في أواخر القرن التاسع عشر أصبح الاهتمام بالمرأة جليا، فصارت تملك الحرية في الإبداع، إذ نجدها كاتبة وأديبة وناقدة، وبذلك تحطت كل العوائق التي عرقلت ممارستها الإبداعية، فانطلقت بذلك لتثبت ذاتها ووعيتها برسالة الفن والإبداع من خلال تقويض كل مظاهر التحيز الذكوري في الثقافة الإنسانية.

لقد ارتبطت نهضة النقد النسائي العربي بمجموعة من العوامل التي ساهمت بشكل كبير في يقظة المرأة العربية، والتي يمكن أن نجملها فيم يلي:

- الانفتاح على الغرب:

بينما كانت الشعوب العربية تعاني حالة ركود في مختلف جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وما نجم عنه من تراجع في حركة الإبداع الأدبي والنقدي، جاء عصر النهضة وبدأ احتكاك العالم العربي بالعالم الغربي والذي انبهر بالتطور العلمي والتكنولوجي الذي تشهده الحضارة الغربية، كما ساهم فتح أبواب التعليم للعديد من الطلاب العرب في أوروبا على الانفتاح والاطلاع على أهم المنجزات التي حققتها الثقافة الغربية.

كما أنّ تأثر العالم العربي «وخصوصا مصر بالتيار الغربي، أثناء حملة نابليون وبعدها في فترة الاستعمار وما بعد الاستعمار»²، كان له دور إيجابي في يقظة المرأة العربية ووعيتها بقدراتها الإبداعية بعد أن كانت المرأة العربية «مثالا واضحا لسيكولوجية القهر وبدور التربية القهرية، فالمرأة كانت في وقت قريب تعاني من اضطهادين: أحدهما ضمن لإطار المجتمع والآخر ضمن إطار الأسرة، إن الثقافة والتقاليد السائدة وكذلك ممارسات المؤسسات الدينية والاجتماعية التي تكبت الطاقات الإبداعية عند المرأة، وتبقيها معدة لتكون زوجة مطيعة وأمينة على شرف زوجها

¹ حفاوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 201.

² المرجع نفسه، ص 186.

وأما صالحة، وهي أدوار تفرض عليها التبعية للرجل»¹، وهذا ما يؤكد على أن المرأة العربية كان تقتصر مهمتها على شؤون البيت فقط، فهي كانت تعاني التهميش من طرف المجتمع، الذي كان يقف حاجزا أمام طموحاتها الإبداعية وهذا راجع إلى التقاليد والعادات المفروضة عليها.

ومن هذا يمكننا القول بأن الاحتكاك بالغرب قد لعب دورا لا يستهان به في التأسيس للخطاب النسائي في العالم العربي، إذ يمكن أن نعتبره مرجعية أساسية ليقظة الحركات النسائية العربية، وتقدير المنجزات الإبداعية للمرأة العربية.

- رواد حركة تحرير المرأة:

نتيجة للأوضاع التي كانت تعاني منها المرأة العربية من عدم الاهتمام والتهميش والسيطرة من طرف النزعة الذكورية، ظهرت كوكبة من المفكرين العرب التي كانت لها جهود معتبرة ساهمت في الرفع من مكانة المرأة في المجتمع وإنصافها وإزالة الحواجز التي كانت سببا في عرقلة مسارها الإبداعي، وقد مثل هذه النزعة إلى مثل هذه الوجهة في إبداع المرأة كل من رفاة الطهطاوي الذي اكتشف من خلال دراسته للفكر الغربي بأن الرجل والمرأة يتساوان في الحقوق والواجبات، فبنى في نظريته التربوية مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة، «ورأى أن المرأة مساوية للرجل سواء سواء، وأن الذكورة والأنوثة وحدهما فقط موضوع تباين وتضاد، وإلا فأعضاء المرأة كأعضاء الرجل، وصفاته كصفاتها، وليس ثمة قوى وفضائل، ينفرد بها جنس على جنس ويمتاز بها على الآخر»²، فهو يقر هنا على أن الرجل والمرأة متساويين، فلا أحد أفضل من الآخر، إذ أن لا اختلاف بينهما سوى في الجنس.

بالإضافة إلى ذلك نجد على ضرورة إعطاء المرأة الحق في التعليم، وتناول هذا الموضوع في كتابين له: «الأول هو "تخصيص الإبريز إلى تلخيص باريز" والثاني هو "المرشد الأمين للبنات والبنين" ومن خلالهما دافع الطهطاوي عن تعليم المرأة بحماس وإقناع كما ربط بين دعوته التجديدية وما هو منصوص عليه في الدين الإسلامي وشريعته»³.

وإلى جانب رفاع الطهطاوي نجد "قاسم أمين" في مصر الذي انتبه إلى المكانة المرموقة التي تحتلها المرأة الغربية، في مقابل الوضع المهين الذي تعيشه المرأة العربية فعند إقامته بأوروبا «تفتحت أعينه على الحضارة الغربية

¹ عصام نجيب الفقهاء: تجليات الإبداع بين هامش الحرية وجدلية الثقافة، دار البركة، عمان، د ط، 2002، ص 89.

² حفاوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 187.

³ رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2، 2002، ص 225-226.

وتأثر بالآراء الإشتراكية، وبعد عودته إلى مصر، وفي الخريف سنة 1993 اطلع قاسم أمين على كتاب لمؤلفه D'harcout تحت عنوان (مصر والمصريون) الذي كان حافزاً بالنسبة له على الجهر بقضية المرأة والدعوة إلى تحريرها تأليفاً وكتابة¹، وغيرها من الجهود العربية التي سعت إلى تحرير المرأة العربية أمثال: جمال الدين الأفغاني محمد عبده، بطرس البستاني في لبنان، والظاهر الحداد في تونس...

- البعثات العلمية:

لقد أعطت حركة التفاعل الفكري العربي الغربي نتائج إيجابية في الخطاب النسائي العربي، بحيث ساعدت هذه الحركة على تغيير العقلية العربية فكانت دافعا أساسيا في توجيه الأنظار نحو ضرورة الاهتمام بالمرأة وإنصافها وإعطائها حقه في كافة مجالات الحياة خاصة الإبداعية منها، وقد تأكد هذا الأمر بعد عودة البعثات العلمية من الخارج، إذ كان أهم ما أثار انتباههم تقدم المرأة الأوروبية مقارنة بالمرأة العربية، حيث لمسوا فروقا هائلة بين النساء في الغرب والنساء في العالم العربي، وهذا ما ولد ردود فعل مختلفة على ضرورة إصلاح الوضع المهين للمرأة العربية والاهتمام بها وبذلك «نما تيار إصلاحي نقدي نسائي لجميع جوانب الحياة الاجتماعية والفكرية، وقد عبرت النساء عن أفكارهن بأشكال مختلفة من خطب ومقالات ومؤلفات وانصبت معظمها في إزالة العادات والتقاليد التي تحمل إجحافا لحقوق المرأة...»²، وبذلك ظهرت رائدات عربيات في النقد النسائي أثرت قضية المرأة ودافعن عنها من مثل: عائشة التيمورية، وزينب قواز، هدى الشعراوي وملك حفني ناصف... إلخ، وبهذا فالانفتاح على ثقافة الآخر كان له تأثير كبير في نمو الوعي العربي بضرورة الارتقاء بالخطاب النقدي النسائي العربي.

وفي الأخير يمكن أن نقول بأن هذه العوامل ساهمت بشكل كبير في النهوض بالنقد النسائي العربي، وذلك من خلال توجيه الأنظار إلى ضرورة إعطاء المرأة العربية الحرية في الإبداع، وبذلك ظهرت العديد من الناقدات العربيات اللواتي استطعن أن يثبتن وجودهن في ظل سيطرة النزعة الذكورية.

2- رموز النقد النسائي العربي:

يعدّ عقد التسعينات من القرن العشرين عقد ظهور الكتابات النسائية لاسيما في مجال الرواية والنقد في مصر والمغرب والجزائر ولبنان والعراق، وبعض دول الخليج العربي وسوريا، إن اتساع مساحة تداول

¹ المرجع السابق، ص 27.

² أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص79.

المصطلح، وتعزز حضوره في الثقافة والأدب العربي ارتبط، بشكل كبير بظهور جيل جديد من الكاتبات والناقداً العربيات، عملن من خلال إدراكهن لخصوصية وضعهن كنساء، وللبلاغة الاختلاف على تطوير ممارسة الكتابة النسائية وإغنائها، وتثير معناها وتطوير أفقها النظري والجمالي، بما يعمق من فاعلية هذه الممارسة، ويشري تقاليداً وقيمتها الفكرية والجمالية.

ومن هذا يمكن القول بأنه خلال النصف الأخير من القرن العشرين، استطاعت بعض النساء العربيات من الباحثات والكاتبات، «أن يكرسنّ حواجز فكرية متعددة، ويناقدن قضايا لم يكن من الممكن التعرض لها في بداية القرن العشرين، ولعل أهم مساهمة قدمتها هذه الباحثات هي محاولة القضاء على الأحادية الفكرية، التي ترى الأشياء بعين واحدة وهي عين الرجل»¹، وبهذا برزت في الساحة النقدية العربية رائدات عربيات في مجال النقد النسائي.

ففي المشرق العربي أظهرت المرأة العربية أنها ليست أقل شأنًا من المرأة الغربية كتابة أو نقداً، حيث برزت ناقداً تركن بصمتهن الإبداعية في مجال الكتابة النقدية، فنجد المصرية "سيزا القاسم" في كتابها "بناء الرواية" الذي كان دراسة مقارنة في ثلاثيات "نجيب محفوظ" عام 1984، تلمست فيها كيفية استخدام الأساليب والتقنيات السردية، معتمدة على المنهج البنوي في هذا التحليل السردية.

وقد حاولت الباحثة دراسة الثلاثية دراسة موضوعية بعيدة عن الأفكار المسبقة، لنحاول التعرف على نسيجها وأبعادها الفنية وملاحظها المميزة، مستقرئين الثنائيات المختلفة التي لجأ إليها نجيب محفوظ لصياغة عمله الضخم، «مستخدمة أدواتها النقدية البنوية في تحليل العمل الروائي إلى عناصره الأولية وطبيعة العلاقات التي تقوم بين هذه العناصر، ولم تعنى بإطلاق الأفكار التقييمية لأن بحثها دراسة وصفية للبنية»².

لقد قسمت الباحثة كتابها إلى ثلاث فصول: بناء الزمان الروائي، بناء المكان الروائي، بناء المنظور الروائي، ولكي تحقق الناقدة غايتها من الدراسة المقارنة لثلاثية "نجيب محفوظ" وهي «تحديد أوجه الشبه بينها وبين نصوص روائية غربية، استعانت الباحثة بأعمال الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" وعلى بعض أعمال الناقد الروسي "بوريس إزبنسكي"»³.

إلى جانب سيزا القاسم نجد "نوال السعداوي" بحيث يذهب الكثير من النقاد إلى أن الخطاب السعداوي النسوي يعد الأكثر رواجاً في حقبة السبعينات والثمانينات، فهي تعتبر كاتبة وروائية وناقدة دافعت عن المرأة

¹ حفاوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 203.

² محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص 161.

³ حفاوي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 217.

العربية ونادت بضرورة المساواة بينهما وبين الرجل، فهذه الناقدة «أصدرت عددا كبيرا من المؤلفات الفكرية والإبداعية، التي فجرت الكثير من المسكوت عنه في ثقافتنا العربية، وطرحت سؤالا جوهريا حول المرأة العربية»¹ فكان من أبرزها دراسة بعنوان "المرأة والجنس"، وغيرها من المؤلفات.

وتواصلت إسهامات المرأة العربية في خدمة الأدب والنقد العربي فنجد الناقدة اللبنانية "يمنى العيد" التي تعد واحدة من اللواتي أسهمن في إثراء النقد العربي المعاصر تنظيرا أو تطبيقا، كما لا يخفى على أهل الدراية كونها من الأوائل الذين احتكوا بالمشاريع الفكرية الغربية، حيث كان لها فضل الريادة مع "كمال أو ديب" في تعريف الساحة العربية بمقولات البنيوية، إذ أنها تبنت المنهج البنيوي وعبرت عن ترحيبها عما يحظى به في الكتابات النقدية العربية من اهتمام وانتشار، وقالت إن «المنهج البنيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشارك، وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطلق، كما أثبت هذا المنهج خصوصيته فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقلية البدائية كما في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي».²

وبهذا استطاعت الناقدة أن تثبت وجودها في الساحة النقدية العربية من خلال ما قدمته من أعمال نقدية رائعة، شكلت بعدا قويا وواضحا في الحركة النقدية النسائية، فمن أبرز أعمالها: "تقنيات السرد الروائي"، "في معرفة النص"، "ممارسات في النقد الأدبي"، "في الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب".

ونجد كذلك الناقدة السورية "ماجدة حمود"، هذه الأخيرة التي تتميز عن غيرها من الناقدات الروائيات بغزارة إنتاجها النقدي الروائي، وبما تخطت نظيرتها الناقدات من زاوية أنها درست إنتاجا نقديا لروائيين وروائيات سوريين وعرب، حيث «حاولت أن تتناول النص الروائي بروح المبدع، وفي هذا الحال يتحول النقد إلى عملية إبداع يحركها إبداع آخر، وقد وجدت أن هاجس الإبداع النسوي يتجلى في إبراز العلاقة مع الرجل، وتشير إلى عثرات الكتابة لدى رائدات الكتابة النسوية، لكنها لا ترى وجوب إصدار حكم إعدام بحقهن، وإنما يمكن عد هذه الكتابة ركيزة للانطلاق نحو آفاق أكثر إشراقا»³، وبهذا فإن المرأة قادرة على مواجهة ثقافة الرجل، من خلال إبراز ذاتها في مجال الإبداع.

¹ المرجع السابق، ص 215.

² سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 152.

³ سمر الديوب: ناقدات الرواية العربية (سورية ولبنان أنموذجا)، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، تحولات الخطاب النقدي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 1080.

إن للناقدة "حمود" مقاربات نقدية كثيرة منها ما هو متناثر في الصحافة ومجلات ومنها ما هو مجموع في كتب نقدية، والناقدة في أغلب نصوصها لا تتبنى منهجا محددًا بل تتبع مختلف المناهج، فقد حاولت «أن تقيم توازنا بين دراسة الشكل ودراسة المضمون في الرواية، فتناولت المضمون السياسي والاجتماعي، واهتمت بجماليات المكان واللغة مستفيدة من معطيات مناهج متعددة، فلا تتبنى منهجا نقديا محددًا، وإنما تطبق من المناهج ما تفرضه طبيعة الرواية».¹

أما العراقية "نازك الملائكة" فإلى جانب أنها شاعرة داعت شهرتها وشعرها وشاعريتها في كل مكان، واقتن اسمها بميلاد الشعر الحر، فهي أيضا ناقدة كانت لها مساهمتها في النقد الأدبي، وهذا من خلال إصدارها للعديد من الكتب النقدية أهمها: كتاب "الصومعة والشرفة الحمراء 1965، وتحدثت عن المرأة العربية ومشكلاتها في كتاب "التجزئية في المجتمع العربي" عام 1972م، وفي سنة 1993 طبع لها ببغداد كتاب نقدي يضم مقالات وبحوثًا متفرقة بعنوان "سيكولوجية الشعر".

وتعد نازك الملائكة أول من نشر كتابًا حول الشعر العربي الجديد سمته "قضايا الشعر المعاصر" سنة 1965، وتطرق فيه إلى قضية مهمة وهي قضية "الشعر الحر"، فتجربة الشعر الحر عند نازك الملائكة هي تجربة فريدة وهي إحدى الإسهامات المهمة في حركة البحث عن الجديد وعن المختلف، والنفور من المؤلف والنموذج، وتقول نازك عن تجربة الشعر الحر: «يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئًا يستوحيه من حاجات عصره، ويريد أن يكف عن أن يكون تابعًا لأمري القيس والمنتني والمعري...»² بالإضافة إلى أنها تناولت قضايا شعرية أخرى منها: هيكل القصيدة، دلالة التكرار في الشعر...

أما في المغرب العربي فقد استطاعت المرأة أن تثبت ذاتها ووجودها من خلال عالم الإبداع، «فتسنى للأنتى أن تكون فاعلة في اللغة، وأن تكون ذاتا نصوية تؤلف وتصنع وتكتب...»³، فنجد رشيدة بنمسعود، فاطمة المرينسي، آمنة بلعلى...

تعد "رشيدة بنمسعود" أبرز ناقدة مغربية، نادت بضرورة الاهتمام بالمرأة والاعتراف بحقوقها في الإبداع الأدبي، واعتبارها عنصرا مهما يساهم في بناء المجتمع، وقد أصدرت الناقدة كتاب بعنوان "المرأة والكتابة

¹ المرجع السابق، ص 1081.

² عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة، ص 26.

³ عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006، ص 191.

الخصوصية/ بلاغة الاختلاف"، والذي يعد من «أبرز الكتب العربية الممنهجة في تجلية نظرية الكتابة النسوية»¹ بحيث تناولت فيه مواضيع تخدم المرأة، وقسمته إلى ثلاث فصول: فالفصل الأول جعلته في ثلاثة أجزاء، تناولت في الجزء الأول الأنثى والأدب، أما في الجزء الثاني تحدثت عن إشكالية قضية المرأة في عصر النهضة العربية، وفي الجزء الثالث كانت لها وقفة عند شروط الوعي النسائي في المغرب.

أما الفصل الثاني فقد جعلته هو الآخر في ثلاثة أجزاء، تناولت في الجزء الأول قضية الكتابة النسائية بين القبول والرفض، وفي الجزء الثاني موقع المرأة في اللغة، أما في الجزء الثالث فقد أدرجته تحت عنوان إستراتيجية الكتابة النسائية، والفصل الثالث كان عبارة عن تمهيد نظري، كما تطرقت إلى النموذج العملي، التركيب العملي والأدوار المحورية.

إضافة إلى رشيدة بنمسعود نجد "فاطمة المرنيسي"، التي تعد قلما بارزا في النقد النسائي العربي، نادى بتحرير المرأة العربية، وحاولت إزالة الحواجز التي كانت تعترضها في تحقيق طموحاتها أمام الرجل، فحاولت أن «تؤسس لدراسات مهمة في النقد النسوي، وتبدي أهميتها في البحث عن العلل في انحطاط القطاعات النسائية في المجتمعات العربية».²

وتعتبر المرنيسي أن قضية المرأة في المجتمع العربي، من أبرز المسائل المعروضة على ساحة الفكر العربي، وأن علاجها من مختلف الزوايا مفتاح الحل لكثير من العقد الأخرى، فراحت «تبحث مع ابن رشد في الكيفية التي يمكن بواسطتها إخراج المجتمع العربي من مأزقه المستفحل، وطمحت المرنيسي بأن تحتل المرأة العربية مكانتها»³، وكان لفاطمة المرنيسي مؤلفات كثيرة نذكر منها: العابرة المكسورة الجناح، شهرزاد ليست مغربية أحلام النساء الحريم....

أما في الجزائر فقد برزت العديد من الرائدات اللواتي كان لهن إسهامات في الساحة النقدية، فمن هذه الأوجه البارزة نجد "آمنة بلعلي" التي تعد مثالا نسائيا جزائريا، حيث استطاعت أن تفرض وجودها كامرأة مبدعة و متمكنة في الساحة الأدبية والنقدية، وذلك بإصدارها للعديد من الكتب النقدية منها: تحليل الخطاب الصوفي في بنود المناهج النقدية المعاصرة، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، أبجدية القراءة النقدية... فهذه الكتب الثلاث تبين لنا بوضوح ثقافتها الواسعة، وتمكنها من استخدام آليات التحليل المنهجية المعاصرة.

¹ حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع ص 181.

² حفناوي بلعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 221.

³ المرجع نفسه، ص 219.

كان هذا عرضاً مختصراً لأهم الممارسات النسائية في مجال النقد والإبداع من مختلف البلدان العربية، فمن خلال جولتنا للاطلاع على مختلف رموز النقد النسائي العربي، لاحظنا بروز العديد من الأسماء التي مارست هذا النوع الجديد من النقد في الخطاب العربي.

3- موقف النقد العربي المعاصر من الكتابة النسائية:

لقد أحدث مصطلح الكتابة النسائية جدلاً واسعاً بين النقاد والدارسين بين رافض الكتابة وبين مؤيد لها، أي بين معارض للفصل بين الكتاتين (كتابة الرجل وكتابة المرأة)، وبين مؤيد لهذه الكتابة، بحجة أن لهذه الكتابة خصوصية تميزها عن كتابة الرجل.

1- الموقف المؤيد:

لقد تعددت الآراء النقدية المؤيدة للكتابة النسائية، سواء أكانت نسائية أو رجالية، ويعد أغلب النقاد العرب الذين يؤكدون على انفصال الكتابة النسائية عن الكتابة الذكورية من أنصار النقد النسائي، فهم يرون بأن كتابة المرأة تختلف عن كتابة الرجل، ومن هذه الآراء نجد "بثينة شعبان" في كتابها "مئة عام من الرواية النسائية العربية"، بحيث انطلقت في دراستها من فكرة النقد النسائي الذي يتحدد في «أن الرجال والنساء يكتبون بشكل مختلف حتى لو كانوا يكتبون باللغة نفسها»¹، فهي بهذا تؤكد على أن المرأة تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماماً عن كتابة الرجل.

وإلى جانب بثينة شعبان نجد "رشيدة بنمسعود" التي أكدت على اختلاف كتابة المرأة عن كتابة الرجل وتؤكد الناقدة أن رفض مصطلح الكتابة النسائية يرجع إلى سببين:²

الأول: غياب التصور النقدي الذي لم يصل إلى مستوى دراسة هذه الظاهرة وتفكيكها داخلياً، ومن ثمة عدم تحديد كلمة نسوي وتعريفها، ما يبقها خاضعة لدلالات مشحونة للمفهوم الحريمي الإحتقاري، الأمر الذي يدفع المبدعات إلى النفور من المصطلح.

الثاني: خوف الكتاتيات من إصاق تهمه الدونية بهنّ ورغبتهنّ في انتحال موقع الرجل، لذلك يتبرينّ ويرفضنّ المصطلح، رغم تأكدهنّ على حضور خصوصية أو نكهة نسوية معينة.

¹ سمر الديوب: ناقدات الرواية العربية (سورية ولبنان أمودجا)، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 1070.

² حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 127.

ونجد كذلك الناقد "نور الدين أفاية" الذي يقر هو الآخر بوجود هذه الخصوصية، فالمرأة حسب «تصوغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل، سواء تعلق الأمر بالكتابة المخطوطة أو أشكال الكتابات التي لا تتوقف المرأة عن ممارستها في علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائن مختلف في تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار تواجدها في مجتمع ذكوري، تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير»¹، فهو بهذا يصبر على أن المرأة تكتب بشكل متميز ومختلف عن الرجل، فهي تعمل دائما على إبراز وجودها وذاتها في المجتمع، وقد تجلّى ذلك من خلال كتاباتها الإبداعية.

وفي نفس السياق نجد "يوسف عز الدين" الذي يؤيد الآراء السابقة ويرى «أن الفصل بين الكتابتين ضروري من منطلق اختلاف الدور الطبيعي لكل منهما عن الآخر، ومن ثم تصبح المساواة من جهة نظره بين الرجل والمرأة هدرا لكرامة المرأة التي عليها أن تعترف بأن الرجل خلق متفوقا عليها في الكتابة والحياة والنبوغ، بل وفي بعض شؤون المرأة، مثل تفوق عمال الأزياء والطباخين، وأن أنوثة المرأة أهم عند الرجل من شاعريتها...»² فالناقد يقر بوجود تمايز بين الجنسين، فعلى كتابة المرأة أن تبرز أنوثتها بالدرجة الأولى، لكي يعترف بها جماليا وفنيا قياسا للكتابة الذكورية.

كما ونجد أيضا "محمد برادة" الذي يقر بخصوصية الكتابة النسائية، ويرى بأن المرأة التي «فرض عليها لآماد طويلة أن تعيش مهمشة خاضعة للدونية والاستغلال غير المشروع، تمتلك تجربة شعورية واجتماعية مغايرة للرجل»³، فالناقد هنا يقر بخصوصية الكتابة النسائية، ويرى بأنها نابعة مما عاشته المرأة العربية من تهميش واستغلال.

2- الموقف الرافض:

وهذا الموقف يقر بعدم وجود سمات وخصائص تميز الكتابة النسائية، فنجد الكاتبة المغربية "خنائة بنونة" التي ترفض مصطلح الكتابة النسائية، فمن خلال جواها على سؤال طرحه عليها أحد الصحافيين "يول شاوول" حول إمكانية وجود أدب نسائي في المغرب فنقول: «أعتبر هذا التصنيف رجاليا من أجل الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية الموجودة في عالمنا العربي وترسيخها وتدعيمها حتى في مجال الإبداع (...). مع العلم أنني أرفض

¹ حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 181.

² حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 93.

³ زهور كرام: السرد النسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 72.

بشكل مسبق هذا التصنيف على أساس أن الإنتاج يعطي نفسه ويملك الحكم عليه في ما يقدمه دون اعتبار للقلم سواء أكان نسائيا أو رجاليا»¹.

وبهذا فالكاتبة لا تميز بين كتابة المرأة وكتابة الرجل، وتشير إلى أن هذا التصنيف هو من صنع الرجل غايته الأساسية الإبقاء على تلك الحواجز الحريمية المفروضة على المرأة العربية، والمعرقة لمسارها الإبداعي في مقابل استمرار سيطرته وريادته في هذا المجال.

وفي نفس السياق نجد أيضا رأي الكاتبة "مليكة العاصمي" يلتقي مع نفس الرأي الذي عبرت عنه "حنانة بنونة"، مع أن الفرق بينهما يكمن في أن مليكة العاصمي تعترف بوجود سمات خاصة تميز هذا النوع من الأدب بصفته أدب خاص بفتة معينة في المجتمع، إلا أنها رغم ذلك، فإنها ترفض أن يقسم الأدب إلى أدبين بحيث تقول الكاتبة: «من الأكيد أن أدب المرأة يحمل سمات خاصة، كما أن أدب كل مجتمع وكل فئة وكل طبقة يحمل سمات خاصة، لكنني لا أميل إلى تقسيم الأدب كما يقسم العالم ذلك التقسيم النخبوي السائد، الذي يجعل أدب المغرب أرقى أنواع الأدب، وسيجعل أدب المرأة بالتالي في آخر السلم التراتبي النخبوي»²، فهي بهذا ترفض تقسيم الأدب إلى أدب رجالي وآخر نسائي رغم اعترافها بأن أدب المرأة له خصوصيته.

كما ونجد أيضا "شمس الدين موسى" الذي يعد من الراضين للأدب النسائي جملة وتفصيلا، وذلك من خلال قوله «أنا أرى أن تلك العبارة (الأدب النسوي) لا أساس لها من الصحة، وهي بعيدة تماما عن الموضوعية والعلمية، لأنه لا يمكن أن يكون هناك تقسيم ميكانيكي للأدب، بوصفه أدبا للرجل، أو أدبا للمرأة، طبقا للتقسيم البيولوجي بين الرجل والمرأة»³، فهو بهذا يرفض مصطلح الأدب النسائي في حد ذاته، ويقر بأن الأدب عام لا يمكن أن يقسم إلى أدب رجالي وآخر نسائي.

إضافة إلى ذلك نجد "لطيفة الزيات" التي ترفض أن «تدرج في قائمة الأدب النسوي خوفا من احتقار ما تكتبه المرأة من قبل الوعي النقدي الذكوري، حيث كانت الثقافة الذكورية ترى كتابة المرأة انعكاسا سطحيا وعاطفيا لتجربتها الأنثوية التي لا تلامس هموم الرجل أو المؤسسة المهنية أو الوطنية لضيق تجربة المرأة وانعدام خبرتها»⁴، فالكاتبة هنا ترفض بشدة أن تبوب كتابتها الإبداعية في باب الأدب النسائي، وذلك خوفا من احتقار النزعة الذكورية لما تكتبه المرأة، والحط من قيمة إبداعها.

¹ رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة، ص 81.

² المرجع نفسه، ص 82.

³ حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، ص 90.

⁴ المرجع نفسه، ص 87.

أما الناقدة العراقية "نازك الأعرجي" فهي الأخرى ترفض تقسيم الأدب إلى رجالي وآخر نسائي، بحيث ترى بأنه «ليس هناك أدب نسوي.. أنا أكتب أدبا إنسانيا»¹، فالكاتبة هنا ترفض أن يكون هناك أدب نسائي، فالمهم عندها أن الأدب يحمل رسالة إنسانية سواء أكان بقلم الرجل أو المرأة، وبهذا لا وجود لخصوصية بينهما.

إلى جانب نازك الأعرجي نجد "سلمى الخضراء الجيوسي" التي ترفض تقسيم الأدب إلى رجالي ونسائي، وترى أن هذا التقسيم «تقسيمًا خاطئًا معوجًا، لأنه لا يحافظ على استقامة الأمور من وجهة نظرها، إذ القضية يجب ألا تأخذ من منظور جنس الكاتب، بل تأخذ من منظور الأدب الجيد والأدب الرديء في المضمون والموهبة المبدعة سواء أكان الكاتب أديبا أم أدبية»²، فالناقدة ترى بأن الأدب سواء كتب بقلم رجالي أو نسائي فهو أدب، وأن هذا الأخير في نظرها يحدد من خلال جوده ورديئه، وموهبة الذات المبدعة.

¹ المرجع السابق، ص 86.

² المرجع نفسه، ص 89.

الفصل الثالث:

دراسة تطبيقية

" خالدة سعيد "

- حينة -

المبحث الأول: التعريف بالناقدة وعرض لمحتوى كتابها "حركية الإبداع"

1-التعريف بالناقدة:

خالدة سعيد ناقدة ومترجمة سورية، مقيمة في فرنسا، زوجة الشاعر والمفكر السوري أدونيس، رافقت موجة الحداثة الشعرية اللبنانية، لها العديد من الكتب والمقالات في مجال النقد الأدبي، بدأت كتابة النقد عام 1957م ونشرت أوائل مقالاتها في مجلة "شعر"، كما تعدت اهتماماتها دائرة الذين رافقوها في درب الكتابة، بمن فيهم أدونيس، فقد كتبت في المسرح والرواية والفكر والفن التشكيلي، تخرجت من الجامعة اللبنانية ومن جامعة السربون ودّرت في المدارس الثانوية اللبنانية وفي الجامعة اللبنانية بين 1958م و1996م، لها بالاشتراك مع الشاعر أدونيس 6 كتب حول عصر النهضة.

-مؤلفاتها:

- البحث عن الجذور.
- حركية الإبداع.
- الحركة المسرحية في لبنان.
- الاستعارة الكبرى في شعرية المسرح.
- في البدء كان المثنى.
- منير أبودبس والحركة المسرحية في لبنان.
- الكتب المشتركة: (ديوان النهضة مع أدونيس)
- عبد الرحمان الكواكبي.
- الشيخ الإمام محمد بن عبد الوهاب.
- الإمام محمد عبده.
- الشيخ محمد رشيد رضا.
- الشاعر جميل صدقي الزهاوي.
- الشاعر أحمد شوقي.

-الكتب المترجمة:

- مغامرات وأسرار¹.

¹ الموقع الإلكتروني: <https://ar.wiki.pedia.org> ، يوم 16-05-2018 ، الساعة 10:47.

2- عرض محتوى الكتاب:

تطرقنا فيما سبق إلى أن الوطن العربي قد عرف العديد من الناقدات العربيات اللواتي برزن في الساحة النقدية، فمن أجل إبراز وجودهن إلى جانب الرجل قدمّ إسهامات نقدية كثيرة، تؤكد على نجاحهنّ في هذا المجال، وانطلاقاً من هذا اخترنا لدراستنا التطبيقية ناقدة سورية تركت بصمتها في مجال النقد، ومثّلت الحضور الأثوي في الثقافة العربية، ألا وهي "خالدة سعيد"، هذه الأخيرة التي استطاعت أن تخلق مساحة من المعرفة تخص إبداعها المتميز، فألفت العديد من الكتب من بينها كتاب "حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث" 1979، هذا الأخير الذي يتضمن العديد من التحليلات رسمت فيه الناقدة ملامح الإبداع العربي الجديد في ثلاثة أجناس أدبية هي: الشعر، الرواية، القصة القصيرة.

قسّمت الناقدة كتابها "حركية الإبداع" إلى قسمين: قسم خاص بالشعر وقسم خاص بالنثر، وافتتحته بمقدمة نظرية تناولت فيها مفهوم "حركية الإبداع" ومقالات لنصوص أدبية حديثة ومعاصرة توضح في مجملها رؤية حديثة للأدب، واللافت هنا أن البنيوية تدخل إلى هذه المقالات والدراسات لاسيما التطبيقية منها دخولا صامتا يخلو من الإعلان، فالباحثة « لا تعلن شأن الكثير من النقاد العرب في تلك الفترة المبكرة من دخول البنيوية وما تلاها عن أنها توظف منهجا بنيويا، سواء كان شكلا نيا أو غيره، وإنما نراها تمارس القراءة البنيوية بهدوء لترسم الدوائر والمثلثات وتستكشف الثنائيات والبنى الدينامية في مسعى لإبراز ما تسميه الخصوصية الفنية للقصائد»¹.

- مقدمة الكتاب:

تشير الناقدة في حديثها في مقدمة الكتاب إلى حركية الإبداع، هذا الأخير الذي يعدّ من أهم القضايا المطروحة للنقاش، والتي لقيت اهتمام كبير من طرف الدارسين، بحيث يعرف الإبداع على أنه « القدرة على رؤية علاقات جديدة بين حقائق الحياة الموروثة وتصورها والقدرة على عبور حاجز العرف والتقاليد السائدة في مجالات الفكر الإنساني كافة»²، وبهذا فهو تجاوز للماضي وقيمه السائدة، وتجسيد لمستقبل يقوم على الجديد المبتكر.

إنّ بدايات الحداثة العربية في الأدب حسب الناقدة، بدأت مع التطلعات الأولى لانتزاع التعبير من أسر المطلق، وهي تعتبر الإبداع رفضاً للتقليد، وهو كل طغيان لما يسمى "بأحادية التعبير" أي الاعتماد على شكل فني

¹ سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 185.

² محمد بن عبد الحي: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1996، ص 09.

ثابت أو شكل سابق على العمل الفني تم التطرق له « فالأخذ بأحادية التعبير أو ثبات أشكاله يبطن نظرة أدانيه ترى اللغة والشكل الفني وعاء جاهزا، أو مجموعة من المفردات والتراكيب القابلة للتكرار القادرة على استيعاب الجديد المتنوع، وتلبية الحاجات غير المتناهية»¹، وهذا الرفض فيه دعوة إلى الإبداع والنظر إليه على أنه فاعلية أساسية.

فمن أهم مبادئ الحداثة التغيير والتجديد، فالتمرد على القدامى وعدم السير على منواله هو الذي يحقق الإبداع، وانطلاقا من هذا فالإبداع عند الناقدة هو نتيجة تعارض وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات إلى واقع غير متحقق، لذلك فإن كل تعبير فني هو حركة توتر بين قديم وجديد، فهي تشير إلى أن الإبداع هو «المهجوم على المستقر الراكد، وخرق العادة، فالمبدع هو الذي يقرأ الواقع الراهن أو الماضي والتراث ويعارض هذا بالحلم وموقعه السليبي من الواقع برؤية المتناقضات مستولدا الجديد، هذا الأخير ليس مجرد تنويع على القدامى بل هو معارضة له أو رد عليه»²، فالمبدعون هم الذين يهيوون للتراث بالاستمرارية والحيوية، لا أولئك الذين يعتمدون على التكرار والتقليد فيحكمون عليه بالعمق.

كما وتشير الناقدة إلى أن الإبداع ليس نقلا أو وصفا لما هو موجود، بل يعني الكشف والبحث عن الجديد، لأن « الوصف حسبها هو فعل محافظ، وإعادة إنتاج لموجود مسبقا أما الكشف فهو تجاوز للمثال المتحقق»³، فالإبداع هو تصور لطبيعة ثانية لا وصف للطبيعة الأولى المألوفة، لأن كل تجاوز لما هو سائد يضفي إلى خلق جديد.

ومن هنا يمكن القول بأن الناقدة ترى بأن الإبداع هو تجاوز للنمطية والتقليد ومحاولة الإتيان بصيغ وأشكال جديدة تتجاوز النماذج السائدة والمألوفة، فالمبدع من خلالها هو الذي يسعى دائما للبحث عن الجديد.

¹ خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص12.

² المصدر نفسه، ص 14.

³ المصدر نفسه، ص15.

القسم الأول: على مستوى الشعر:

أ-دراسة مقالات نقدية:

وإذا انتقلنا للحديث عن أهم المقالات التي تناولتها الناقدة "خالدة سعيد" في القسم الأول من الكتاب والخاص بالشعر نجد في البداية مقالة بعنوان " عصر النهضة والصلة بين النصوص القديمة والحديثة"، بحيث تشير الناقدة إلى أن الأدب العربي وخاصة الشعر منذ عصر النهضة إلى يومنا هذا قد لعب دورا مهما في الإتيان بقيم وتطلعات جديدة.

وتشير الناقدة إلى أنه رغم إصرار العديد من الشعراء على التجديد، إلا أن الكثير من هؤلاء الشعراء ظلوا يسيرون على خطى القدماء ويربطون نصوصهم الحديثة بالنصوص القديمة، وتوضح الناقدة ذلك من خلال شعر "محمود سامي البارودي" فعلى الرغم من أن هذا الأخير كان علما في الشعر العربي الحديث وأصبحت نماذجه علامة من علامة البعث الأدبي الجديد، « وصار الشعر العربي الحديث الذي نقرأه ونتذوقه ونحفظ روائعه التي أبدعها الشعراء العرب في كل مكان مدينا لمحمود سامي البارودي رائد شعراء النهضة العربية الحديثة بدين كبير»¹ إلا أنه ظل في ملامحه الأساسية اتباعيا، إذ أن معظم قصائده تسير على خطى الخليل وتحافظ على وحدة الوزن والقافية، كما نلمح عنده تعدد الأغراض كما كانت القصائد الجاهلية والأموية، بحيث أن الأغراض التي يطرقها البارودي في سائر شعره تبقى ضمن الأغراض التقليدية التي عرفها الشعر العربي في عصوره السالفة...، وبهذا فإن نصوص البارودي الحديثة قد صبغت بالطابع التقليدي.

ومع ذلك يبقى البارودي من الأوجه البارزة في تاريخ الشعر العربي الحديث من خلال نتاجاته الإبداعية فهو من خلال العودة إلى القديم أرسى قاعدة مفادها عدم التخلي عن الموروث والانطلاق منه من أجل التجديد والإبداع.

ونجد كذلك من بين المقالات التي تضمنها الكتاب مقالة عنوان " الانتماء إلى المكان"، افتتحتها الناقدة بمقدمة منهجية صغيرة، أشارت فيها إلى حضور المكان في الإبداع الشعري، إلى جانب أن الاهتمام بالطبيعة بدأ منذ القديم واستمر ذلك مع شعراء النهضة، إلى الطبيعة المثالية مع شعراء المهجر، والطبيعة الذاتية مع

¹ محمد خفاجي: مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص12.

الرومنطيقيين، إذ تطور الموقف من المكان وبلغ ذروته مع الشعراء الحدائين بحيث أصبح الشاعر الحدائى يعطي للمكان أهمية في الإبداع الشعري.

تطرقت الناقدة "خالدة سعيد" إلى "المكان التاريخي" بحيث ترى بأن «الموقف من الطبيعة والمكان مرتبط بنوعية التعامل مع الأرض، لكنه يتأثر إلى حد كبير بالموقف الذي يحمله الموروث الثقافي، ويعظم هذا الأثر بنسبة الالتفات نحو الماضي الذي ينتسب إليه التراث»¹، فالمكان التاريخي حسب الناقدة هو المكان الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى وله علاقة بالزمن الماضي، بحيث جاءت بأمثلة توضح فيها استحضر المكان المرتبط بالزمن الماضي، منها قصيدة عمر بن ربيعة الشهيرة "وهل يخفى القمر"...، وهذا ما يوضح اهتمام الشاعر العربي القديم بالطبيعة إلى درجة أن شاعر القرن التاسع عشر كان في وصفه يشير إلى طبيعة ورثها عن الشعراء القدامى كوصفهم مثلاً للفرس، نسيم الصبا والترحس والمطر...، فشاعر القرن التاسع عشر حسب الناقدة «لم يكن يرى الطبيعة كان يقرأها في الأشعار، لم يمنحها معنا خاص به، لم يكتشف علاقة جديدة بها»².

وفي سياق حديثها عن "الطبيعة المثالية" تشير إلى أن رد الاعتبار للطبيعة في التاريخ العربي الحديث يكون أساساً بالدعوة إلى الحرية وظهور النزاعات التجديدية والتطورية ونبذ لكل القوالب والصيغ الماضية. تعتبر الناقد العودة إلى الطبيعة عند الشعراء المهجريين هي عودة إلى الفطرة والذات، وتلخص مدلول هذه العودة في النقاط التالية:³

1- أن هذه العودة تجاوز لعملية الإحياء التي تميز بها الشعر في القرن التاسع عشر لأنها تتخلى عن محاكاة القدامى، وتحل المحاولة الشخصية محل هذه المحاكاة.

2- تمثل تبشير قراءة جديدة للطبيعة، وبزوغ علاقة جديدة مع المكان.

3- العودة إلى الفطرة أو الطبيعة عند الشعراء المهجريين حملت معنى طلب الحرية والثورة على التناقضات والقيود فكانت الطبيعة نقيضاً لكل ما وجد فيه انتهاكاً لحرية الإنسان، وكان جبران أبرز اللذين عبروا عن هذا.

¹ خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 29.

² المصدر نفسه، ص 31.

³ المصدر نفسه، ص 32-33.

4- بداية تغير في مفهوم الشعر ودور الشاعر فقد بدأ غروب الشاعر الذي يتكلم بما يعرف، وظهر الشاعر الذي يؤمن بأنه راصد للأسرار كاشف عن الحقائق.

وفي الأخير يمكن القول بأنّ العديد من الشعراء اعتبروا الطبيعة عالما مثاليا فهم يجدون فيها الحرية للتعبير عن مختلف أحاسيسهم وشعورهم وهذا ما جعلهم يبدعون أفكارا وموضوعات جديدة.

ومن بين المقالات التي تطرقت إليها الناقدة أيضا مقالة بعنوان "جبران ولا نهائية الحركة"، فلقد كان "جبران خليل جبران" * محور اهتمام الناقدة في هذه المقالة، بحيث تشير إلى أنه جاء ثورة على كل ما هو تقليدي ومألوف، وهذا «من خلال معارضته للتيار النهضوي الذي كان التفاتا نحو نقطة مضيئة من الماضي، لأنه يرى في النهضة استعادة الشعب قدرته على التفاعل والإبداع والتجدد»¹، فجبران لم يتشبّت بالماضي فحسب بل كان منفتحا على جلّ الثقافات العالمية، الأمر الذي ساعده على الاستمرار والإبداع، وإظهار قدرة الثقافة العربية الشرقية.

وبهذا فإن جبران يرى بأنّ الحركة الإبداعية تتحقق بخلق الجديد وعدم السير على منوال القدماء، وذلك من خلال شعارات الحرية والإبداع والتخطي والجنون، أي حرية البحث والكشف والتحرك في جميع الاتجاهات، فهو يشير بأن الإنسان له الحرية في جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية، وهو إنسان مبدع يسعى دائما إلى التطلع واكتشاف الجديد «فالإبداع في نظر جبران هو الذي يشكل مغامرة الإنسان مع المجهول والمدهش والخارق لأن الإنسان في رؤيا جبران إنسان إبداع وتنوع لا إنسان تكرر، وإنسان حركة لا سكون»².

وبهذا يؤكد جبران خليل جبران على أن العملية الإبداعية لا بد أن تكون عملية تتجاوز وبحث ومغامرة بذل أن تكون عملية تقليد وتمييط لما هو سابق، ولهذا نجده يعمل على هدم قدسية النماذج الماضية، والمفاهيم السالفة التي رأت النموذج الأمثل قائم في الماضي، واعتبرت كل قديم أفضل من كل جديد.

ومن هنا يمكن القول أن جبران شاعرا مجددا، وهذا من خلال خلقه لأشكال ورؤى وأنماط وأفكار جديدة مخالفة لما هو سائد، فهو على استمرار يشير بأن الحركة الإبداعية لا نهائية النمو والتطور والتجدد والبحث عن

* شاعر وكاتب ورسام لبناني عربي، من أدباء وشعراء المهجر، ولد في 6 يناير 1883 وتوفي في 10 أبريل 1931 بنيويورك.

¹ خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص 36.

² المصدر نفسه، ص 37.

الحقائق، فسعيه المتواصل للبحث عن الجديد جعل الناقدة « تعتبر الجنون هو البطل الجبراني بامتياز، فالجنون هو المختلف الذي يرغم المؤسسات والقوالب على الحركة، ويرغم اللغة المتكلسة على الحياة، وإذا كان الجنون يمثل قطعاً للحوار مع العقل فإنه وحده الذي يرغم العقل على الحوار والجدل، فهو الاختلاف والتنوع والأصالة الذي يعارض التشابه والتكرار، إنه الاختراع الدائم».¹

وفي الأخير يمكن القول بأن الناقدة استطاعت من خلال رصدتها لأهم الآراء والأفكار التي جاء بها خليل جبران حول لا محدودية الحركة الإبداعية، أن تبين للقارئ موقف جبران من القدم والجديد، وهو موقف كان يؤمن دائماً بالإبداع والابتكار، لكنه لا يمكن الانقطاع تماماً عن القدم لأنه المنبع الأصلي والمرجع الذي يمكن الإغتناء به والانطلاق منه في سبيل البحث عن الجديد المبتكر.

وفي مقال آخر تطرقت الناقدة إلى "الطبيعة الذاتية"، بحيث تشير إلى أن النهضة في أساسها هي نهضة مثقفين، سعت إلى تحطيم كل القيود وكسر الجمود وتحديّ الحواجز والصراع بأعلى صوت لإيصال الرسالة ففي القرن 19 كان للمثقف وخاصة الشاعر دوراً فعّالاً، وكان ينظر إليه نظرة إيجابية إذ كان يحس بروح المسؤولية نحو وطنه والتطلع إلى عالم أفضل.

لكن ومع القرن العشرين بدأ دور المثقف يتراجع، وهذا بسبب جملة من الظروف التي أدت إلى ذلك، فمن بينها ظهور الحركات السياسية في بعض البلدان العربية، بالإضافة إلى سيطرة الأحزاب على المثقفين ويقابلها قمع الاستعمار الغربي الذي كان سبباً في التشتت ونفي العديد من المفكرين والشعراء العرب إلى بلدان غير أوطانهم وهذا ما عاشته مصر خاصة عاصمة النهضة، وبسبب هذه الظروف وجد المثقف العربي أو الشاعر نفسه مهمشاً مجرداً من الدور الفعال الذي كان يلعبه « فلم تسمح له برفع صوته بمعزل عن الحركات الجماعية وحيثما سحقت هذه الحركات (كثورة 1919 في مصر) تحتم على الشاعر أن يخفض صوته»²، فالشاعر أصبح مكبلاً لا يستطيع البوح بمعاناته، لأن السيطرة الاستعمارية سعت إلى تشتيت دور الحركات الجماعية إيماناً منها أن الفردية تؤدي إلى الإحباط وقتل المشاعر.

¹ المصدر السابق، ص 38-39.

² المصدر نفسه، ص 42.

وبهذا فإن إحساس الذات الشاعرة بالإحباط والمعاناة والضياع والقلق جعلها تطمح للهروب من هذا الواقع المرير بحثاً عن أفق أرحب وأوسع يسمح لها بالتعبير عن خلجاتها، فلجأت إلى الطبيعة واعتبرتها الأم الحنون التي تحتضنها وتصغي لهمومها وانشغالاتها، فكانت العالم الثاني الذي يبحث فيه الشاعر عن ذاتيته ويفرغ فيه أحاسيسه ومشاعره، وبهذا « فالطبيعة هنا مرآة للذات، إنها طبيعة نفسية أكثر مما هي طبيعة مكانية، فهي دوماً تقترب بالبحث عن الحرية»¹، وعليه فالطبيعة أصبحت ملاذ الوحيد للتعبير والإبداع.

كما وأشارت الناقدة إلى جماعة أبولو الذين تأثروا بآراء وأفكار الرومنطيين الإنجليز، وأثروا في نفس الوقت تأثيراً كبيراً على العديد من الشعراء العرب، كالتأثر بأفكار "أحمد زكي أبو شادي" العائد من بريطانيا بأفكار جديدة لا تقبل القمع والسيطرة، وتدعوا إلى التحرر وإبراز الذات، فالشعر عند هذه الجماعة هو الذي يعبر عن الشعور تعبيراً فنياً صادقاً، فهو في نفس الوقت تحرر من الموضوعات والأفكار المطروحة من قبل، وقد تبلورت جهود هؤلاء الشعراء في مجموعات شعرية متنوعة، "كأين المفر" لمحمود حسن إسماعيل، "ما وراء الغمام" لإبراهيم ناجي...، فالمنامخ العام الذي ظهرت فيه هذه المجموعات الشعرية حسب الناقدة يرتبط بإحساس الشاعر بالافتقار وانقطاع الأواصر بالمكان وسعيه للبحث عن موقعه في هذا العالم المليء بالمتناقضات.

ومن هذا المنطلق اتخذت الناقدة نموذجاً للتحليل تمثل في قصيدة "الغريب" لإبراهيم ناجي كبير شعراء جماعة أبولو، يكشف عن دلالات الانفصال والعزلة التي كانت نتيجة غربة الشاعر عن وطنه، بحيث اعتمدت الناقدة على مجموعة من المبادئ من أجل تحليل هذه القصيدة، هذه المبادئ ليست قوالب جاهزة وعامة على كل نص شعري ولكنها تستعملها حسب مقترحات دراستها وهي كالآتي:²

- 1- تدرس صيغ العبارات ودورها في توليد الدلالة أو المعنى.
- 2- تسجل الموضوعات (المثلة بكلمات) التي تتكون منها القصيدة.
- 3- تقوم بقراءة ثانية لسجل الموضوعات لتبين ما يطغى منها على جو القصيدة وما يشكل إطارها العام وما يكون المحور الذي تتمركز حوله.
- 4- تستخرج الصور وتحلل ما تولده من علاقات.

¹ المصدر السابق، ص 42.

² المصدر نفسه، ص 46.

وللشرح أكثر نقوم بتوضيح كل خطوة على حدة، فالخطوة الأولى تقوم الناقدة فيها بدراسة صيغ العبارات ودورها في توليد الدلالة أو المعنى وذلك من خلال النقاط التالية:

- تعتمد القصيدة على صيغة الخطاب.

- تعتبر القصيدة عبارة عن رسالة بين الشاعر المشار إليه بضمير المتكلم والآخر الممثل بضمير المخاطب.

- تضمنت القصيدة ثلاثة ضمائر هي ضمير المتكلم وضمير المخاطب وضمير الغائبين، غير أن الحوار يدور بين المتكلم والمخاطب، فهي تشير إلى أنهما «القطبان اللذان تتحرك بينهما القصيدة، أما ضمير الغائبين فيرد ورودا سريعا، وهو يمثل جماعة مهمة غير محددة الهوية أو الطبيعة، هذه الجماعة هي الناس»¹.

جعل الشاعر القصيدة في ثلاثة مقاطع، فكل مقطع يشمل على مجموعة من الصيغ بحيث تشير الناقدة بأن هذه الأخيرة هي التي حددت جو القصيدة وإنه جو اللوعة والاضطراب والقلق، جو التمزق والحيرة.

فإذا أمعنا النظر في القصيدة وجدنا بأن الأبيات الأربعة الأولى تبدأ بالنداء ويليهما الاستفهام ثم الخبر فمثلا نجد النداء في (يا قاسي البعد)، والاستفهام في (كيف تبعد...)، أما الخبر فنجد (إني غريب الديار، منفرد)، ومن الصيغ كذلك نجد الشرط في قوله (إن خاني اليوم فيك قلت غدا)، والنفي في (ليس لي زحامهم أحد).

أما عن الأبيات الأربعة الختامية فهي الأخرى تبدأ بنداء، فإذا كانت الأبيات الأولى «قد نفت زمن المستقبل فإن الأبيات الأربعة الأخيرة سوف تنكفئ نحو الماضي، وتنتهي بجمل خبرية تنفي الجماعة، إذ تنفي إمكانية قيام أي صلة بينه وبينها نفيا مزدوجا»².

أما الخطوة الثانية التي اتبعتها الناقدة في تحليل القصيدة فتمثلت في تسجيل الموضوعات (مثلة بكلمات) التي تتكون منها القصيدة، فتستقرأ التفاصيل وتقف عند مختلف مولدات القلق وموضوعات التساؤل والنفي فتلجأ إلى عرض مجموعة من السجلات التي تندرج تحتها موضوعات، فتجعل كلمة (انفصال) كسجل لموضوعات البعد والهجر والفراق والانعزال والوحدة المتمثلة في "يا تاركي"، وكلمة (نار) كسجل لموضوعي لظى وهيب وكلمة (اتصال) كسجل لموضوعات التي تمثلها كلمات "لقاء"، "يا لأمس الجرح"، "مجلسنا"، "احتشدوا"، وكلمة (وطن) كسجل لموضوعي الوطن والمسكن.

¹ المصدر السابق، ص 47.

² المصدر نفسه، ص 48.

ثم تنتقل الناقدة إلى الخطوة الثالثة وهي تقوم بقراءة ثانية لسجل الموضوعات لتبين ما يطغى منها على جو القصيدة، بحيث تشير إلى أن موضوعي "الاتصال" و" الانفصال" أكثر الموضوعات المتداولة في القصيدة، وإلى جانب ذلك نجد موضوعي "الغربة" و"نفي العلاقة مع الناس"، وبدورهما يرتبطان بسجل الاتصال والانفصال، هذه الموضوعات تدل معا على حقل واحد وهو « حقل العلاقة القائمة بين الفرد والآخر، بالإضافة إلى هذه الموضوعات الرئيسية تتوفر القصيدة على موضوعات فرعية يمكن أن تدخل في حقل هذه العلاقة "كالقسوة" "الوطن"، "السكن"، "الهوة..."، وهذا ما يستدعي عنوان القصيدة الغريب».¹

وتعتبر الناقدة قضية علاقة الفرد بالآخر من أهم القضايا التي أحت عليها الرومنطيقية واهتمت بها فالرومنطقي يؤمن بمبدأ الحرية وبقدرة الإنسان على الإبداع المبتكر والفرادة والتميز، وهذا ما يجعله مختلفا عن الآخرين، فالتميز يخلق لدى المبدع إحساسا بأنه ينتمي إلى عالم أرقى وغريب عن العالم الذي يعيش فيه، وهذا راجع لانتمائه إلى عالم الحلم والخيال، ولهذا كان موضوع الغربة من أهم المواضيع التي جذبت اهتمام الشاعر الرومنطقي.

وتحتوي قصيدة "الغريب" على مجموعة من الثنائيات المتناقضة التي تبين للقارئ وضعية الشاعر، ومن هذه الثنائيات نجد: غربة/وطن، سؤال/خفاء، انفصال/اتصال، الجرح/الرحمة، نار/ابتعد، الشقاء/السعادة، هبوط/صعود. فمن خلال هذه الثنائيات المتناقضة التي تحتوي عليها القصيدة، نجد بأن الناقدة تشير إلى أن « الثنائيات التي تتوفر عليها الأبيات الأربعة الأولى تتحكم في الوضعية التاريخية للشاعر وموقعه من الآخر، أما الثنائيات التي يستخرجها من البيتين الخامس والسادس فتكشف عما يعانيه الشاعر من تمزق وتناقض، وفي الأبيات الأربعة الأخيرة نجدها تصور لنا ما آلت إليه حالة الشاعر نتيجة لمعاناته».²

أما الخطوة الأخيرة فقد عمدت الناقدة إلى استخراج بعض الصور الموجودة في القصيدة، فنجد على سبيل المثال " ملئ ضلوعي لظى" وهنا يشبه العاطفة بالنار، أي أنه ينتقل من المستوى المعنوي إلى المستوى الحسي، كما نجد أيضا صورة " فيها الظنون ترتعد" فهو هنا يشخص الظنون، بالإضافة إلى صورة " أفيك أخفى خياله الأبدى" وفيها يجسم الأبد ويصبح له خيال.

¹ المصدر السابق، ص50.

² المصدر نفسه، ص51.

ومن هنا تشير الناقدة "خالدة سعيد" إلى أن الشاعر «يميل إلى نقل المجردات إلى المستوى المحسوس ليكشف عن حدة الألم الذي يستبد به، وهذا التعبير الذي لا يعرف اقتصادا في الكشف عن الآلام والانفعالات بل يميل إلى الإفصاح هو من سمات شعر الطبيعة الذاتية»¹، وبهذا فاللجوء إلى تجسيد المجردات وتشخيصها ناتج عن شوقه وحنينه إلى استحضار ما هو غائب.

وبهذا فإن العديد من الشعراء الذين تعرضوا للهجرة والاقتلاع من أوطانهم، تمكنوا من إبداع وتأليف قصائد عبروا فيها عن ألامهم ومعاناتهم التي كانت نتيجة الشوق والحنين إلى الأحبة والأرض الأم.

انتقلت الناقدة بعد ذلك إلى نقطة أخرى أشارت فيها إلى أن جهد الشاعر الحديث في بلورة مفهوم جديد للشعر والعملية الشعرية بقي جزئيا، لأنه لا يمكن تحقيق ذلك إلا من خلال بذل جهود كافية في قراءة الأثر الشعري بصفة خاصة، والفني بصفة عامة، إلا أن القارئ لا يزال في غربة عن النتاجات الحديثة.

فعلى القارئ أن يهتم بقراءة النصوص الحديثة خاصة الشعرية منها، فلا مانع في الالتفات إلى قراءة التراث الشعري كقراءة للمتنبى مثلا، إلا أنه حسب الناقدة يجب القراءة للشاعر الحديث الذي يسعى إلى التجاوز والإبداع وإحداث التغيير والحركة والحيوية.

إن الناقدة بهذا تركز على عنصر القراءة بحيث ترى بأنها «ليست عملية سكونية سلبية مغلقة، بل هي عملية ديناميكية فعالة لأنها تعامل حي حركي مع أثر يتميز بالحياة وقابلية النمو والتوهج، وكل قراءة لاحقة هي إضاءة للقراءات السابقة وتعميق لها»²، أي أن القراءة فعل حركي له قابلية الحركة والتطور، وأن كل قراءة جديدة هي إضاءة للقراءات التي سبقتها وتكون أكثر عمقا منها.

كما تطرقت "خالدة سعيد" في كتابها إلى مقالة أخرى أشارت فيها إلى الشاعر "أنسي الحاج"³، هذا الأخير الذي كان نائرا قبل أن يكون شاعرا، فشعره فعله الثوري الوحيد، فهو بالنسبة له يمثل الجنون، وبهذا الصدد يقول: «إن أمام هذه المحاولة إمكانيين: إما الاختناق أو الجنون، فبالجنون ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته كي يسمع»³، فالجنون عنده هو الوصمة التي يحملها من اختار أن يكون حرا، فهو يساعد على الإبداع والابتكار

¹ المصدر السابق، ص53.

² المصدر نفسه، ص 57-60.

* شاعر لبناني، ولد بتاريخ 27 يوليو عام 1937، وتوفي في 18 فبراير 2014م.

³ المصدر نفسه، ص62.

والتحرر من عبودية المفاهيم السائدة والقوالب والأشكال المألوفة، ولقد اختار الجنون لأنه الحرية، ففي الجنون لا خطوط ولا قوالب مرسومة ومبنية مسبقا، وما الخلق عنده إلا فعل ضروري لوقف الاحتناق.

وبهذا يمكن القول بأن الناقدة تؤكد على أن الشعر عند أنسي الحاج فعل تحرري بالدرجة الأولى، فهو يدعوا إلى الخروج عن النمطية وعدم السير على منوال الآخرين، ويلج على مبدأ الحرية، وجاء هذا خاصة في مقدمة مؤلفه الشعري " لن " التي وضعها دفاعا عن قصيدة النثر، وللشاعر العديد من المؤلفات أيضا نذكر منها : " ماذا صنعت بالذهب، ماذا فعلت بالوردة"، " الرأس المقطوع"، " وماضي الأيام الآتية".

ترى الناقدة أن أبرز ما يميز آثار " أنسي الحاج " صراع متأزم بين اللغة واللغة، أو بين الكشف والتمويه فاللغة هي الكشف والتمويه هو اللالغة، فالقصيدة فيها تبدوا عذبا أكثر مما تبدوا خلاصا « وإن هذا الصراع بين اللغة واللغة عنيف لأنه يقدم بين دافعين متعادلي القوة، وهذا ما شحن شعر أنسي الحاج بالتمزق والتوتر».¹

إن الناقدة من خلال دراستها للغة واللغة عند أنسي الحاج، قابلت هاذين المصطلحين (اللغة واللغة) بمصطلحي الحياة والموت عند فرويد، بحيث تشير إلى أنه يميز في الذات بين دافعين محركين:دافع الحياة ودافع الموت، فدافع الحياة هو دافع متحرك بخلاف دافع الموت الذي هو دافع صامت، فدافع الحياة يتجلى في البحث عن الآخر، والاندفاع نحوه، وفي هذه الحركة تتفوق الحياة على الموت، لأن الموت هو الوحدة، فالتحرك نحو الآخر يعني التواصل ومن ثم اللغة، والوحدة تعني الموت وبالتالي الصمت أو اللالغة.

وبهذا تشير خالدة سعيد إلى أنه قد بدا جليا على قصائد أنسي الحاج الأولى « أن مشكلته الكبرى تكمن في التواصل، في الوصول إلى الآخر، لكن كان واضحا أيضا أن هذا التواصل يبقى كحلم، كأمل واهن، ربما شبه مستحيل، وأنه محكوم على الشاعر بالوحدة وباللغة العاجزة التي لا تصل، أي بالموت».²

ب- الدراسة البنيوية لقصيدتي " أدونيس والسياب " :

تطرقت الناقدة "خالدة سعيد" في كتابها "حركية الإبداع" إلى دراسة قصيدتي "هذا هو اسمي " لأدونيس و" النهر والموت" لبدر شاكر السياب، بحيث ركزت على المنهج البنيوي الذي يهتم بالبنية الداخلية للنص بعيدا

¹ المصدر السابق، ص79.

² المصدر نفسه، ص80.

عن السياقات الخارجية، وفي ضوء هذا سنحاول تقديم أهم المعطيات التي توصلت إليها الناقدة من خلال تحليلها لهاتين القصيدتين.

- قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس:

يعدّ الناقد العربي السوري علي أحمد سعيد المعروف في الساحة الأدبية "بأدونيس"* الأب الحقيقي للحدائثة من خلال دعوته إلى تجاوز القديم والسائد والبحث والكشف عن ما هو جديد، وفي هذا الصدد يرى بأن «الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي أي أن الشعر لا ينحصر فيما هو كائن بل يتجاوزه إلى ما يكون»¹، فالشعر عنده مرادف للإبداع والجدّة والنمو والحركة .

في تحليل قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس التي جاءت كرسالة للتغيير والتجديد عن طريق تجاوز الرؤى الاجتماعية والفكرية السائدة ومحو لكل ما هو سابق بدأت الناقدة بتطبيق المنهج البنيوي لتصل منه إلى الدلالي (المضمون) وهي تسميه بالمستوى الإشاري ولقد أعطته أهمية كبيرة باعتباره مستوى من التحليل يركز على بنية النص اللغوية، فهذه الأخيرة مجموعة من الإشارات والرموز تنتج الدلالات بعلاقاتها، إذ ركزت في تطبيقها على دراسة المكونات الداخلية للنص وأنساقه اللغوية على ضوء علاقات الوحدات التعبيرية على المستويين الأفقي والعمودي مستخدمة في ذلك مصطلح "النظام" وتعني به النسق اللغوي المنتج للدلالة بانتظام الألفاظ في علاقتها.

تشير الناقدة إلى أن قصيدة أدونيس تطرح قضايا متعددة، فهي منذ الوهلة الأولى « تبدوا جديدة مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صفت بها الكلمات، وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات أي الوزن خصوصا أن القصيدة تستعمل تفعيلات معروفة لكنها لا توضح شكليا...»².

فالجديد الذي أدهش الباحثة هو الطريقة التي صفت بها الكلمات أو نظام كتابتها، بحيث يمكن للقارئ قراءتها كيفما شاء، لأن الشاعر لم يحدد الجمل بعلامات الترقيم، وإنما ترك الحرية للقارئ كي يضع علامات الترقيم في المكان الذي يريده، والدليل على ذلك عبارة (أرض تدور حولي أعضاءك نيل يجري)، فهذه العبارة تحتل عدة

* شاعر سوري، ولد في 1 يناير 1930، تبنى اسم أدونيس تيمنا بأسطورة أدونيس الفينيقية، من أهم مؤلفاته: هذا هو اسمي 1980، المسرح والمرايا

1968، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإبداع عند العرب...

¹ خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص 90.

² محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء مناهج النقدية الحدائثة، ص 107.

قراءات فمنها) أرض تدور حولي أعضاؤك. نيل يجري.)، (أرض تدور. حولي أعضاؤك نيل يجري.)، (أرض تدور حولي. أعضاؤك نيل يجري.)

وتشير الناقدة إلى أن هذا التشويش المتعمد من طرف أدونيس فيه مقتلة إذ لم يتمكن القارئ من وضع علامات الترقيم في مكانها الصحيح، لكن أدونيس حسبها «بهلوان حادق لا يقتصر تحديده على التبدلات الظاهرة التي تخاطب الحواس، وإنما يردفه برؤيا شعرية متحولة إلى المستقبل، ومتجاوزة ما سبقها، فالشاعر الرومسي المجدد يصبح متخلفا مثلا بمقارنته مع شاعر الشعر الحر، وهذا يصبح متخلفا أمام شاعر قصيدة النثر أو شاعر الكتابة الجديدة»¹، وهذا ما يجعل الشعر في حركة مستمرة بعيدا عن الجمود.

لقد جاءت هذه القصيدة هدم لمبدأ الاستقرار الشعري، ولكل اتباعية وتقليد، فهي إعلان لمبدأ التغيير والتحديد ودعوة إلى المغامرة والإبداع، من خلال خرق المنجزات الشعرية السابقة والإتيان بصيغ وأفكار جديدة على مستوى القصيدة، وبهذا يعتبر مثل هذا الشعر لا بد أن يكون له قارئ مماثل له في المستوى الفني، لأنه يعد القطب الثاني الذي له أهمية كبيرة في العملية الإبداعية، فهذه القصيدة جاءت عدائية لأنها تلغي المعطيات القديمة، «وتهاجم القارئ في عقر طمأنينته وكسله، لأنه ينام على حرير الأجداد والكشوفات الماضية، فهناك فرق بين القارئ الذي يواكب الشاعر المبدع فيخلق النص من جديد والقارئ الكسول الذي ينتظر من الشاعر أن يطربه من خلال إعادة تنظيم المألوف من الأقوال والأفكار»²، ومن هنا لا بد على القارئ أن يتجاوز دوره السلبي كمجرد متلقي، إلى المشاركة الفاعلة في العملية الإبداعية، فالقصيدة هي عبارة عن لقاء بين الشاعر والقارئ، هذا الأخير الذي تعتبره جماعة تل كل (Tel Quel) الصانع الثاني للنص، وذلك من خلال إعطائه صبغة جديدة بحيث يملأه بأبعاده الشخصية.

وتستبعد الناقدة من خلال تحليل القصيدة ما كان يسمى بالشكل والمضمون لأن ما يسمى عادة بالشكل يتخذ في هذه القصيدة طبيعة جديدة إنه الموقف والنظام من العلاقات الداخلية والحركة بالإضافة إلى أنها تؤكد على أن القصيدة ليست لها هندسة مغلقة ثابتة لأنها دفعة أو حركة، وليس لهذه الحركة بداية أو نهاية إذ «تبدأ

¹ المرجع السابق، ص 107.

² محمد ولد بوعلية: النقد الغربي والنقد العربي، دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد وبني العيد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002، ص 101.

القصيدية وكأنها إضاءة مفاجأة لحركة كانت مستمرة من قبل، ولا تنتهي بل تستمر حتى بعد أن يسكت الشاعر ذلك أن القصيدة موجة لا بيت»¹.

إلى جانب ذلك تطرقت الناقدة إلى أن تعدد القضايا التي تناولها أدونيس في قصيدته " هذا هو اسمي " جعلها تتخلى عن المسار الخيطي الذي يتبع مجرى الفكرة، على عكس ما نجده في قصائده السابقة مثل : "نوح الجديد"، "العبادة"...، وبهذا فإن قصيدة "هذا هو اسمي" لم تخضع للتسلسل المنتظم بل هي « أقرب إلى مبدأ التفاعل المتسلسل في انشطار الذرة، وذلك أن مؤثرا ما يحدث إصابة فيحرض فكرة أو صورة، هي بدورها تحرض صورة أو أكثر وتعود كل من هذه الصور لتحرك صورا أو فكريا غيرها»²

وبعد صفحتين من الرسوم التي خططت الباحثة فيها بعض جمل القصيدة على شكل دوائر وخطوط متوازية ومتقاطعة تصل إلى معالجة مسألة "الإيقاع"، هذا الأخير اهتم به الشعراء المعاصرون، وهو من عناصر الشعر بحيث أنه « وحدة النغمة الناتجة عن اتفاق الأصوات والتي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في بيت الشعر»³.

أما الناقدة " خالدة سعيد" فإن مسألة الإيقاع لا تنحصر عندها في الصوت فقط بل تتشكل من مجموعة من الأمواج الصوتية والمعنوية والشكلية، فهي عندها لا تعني مجرد الوزن الخليلي، بل هو عندها « لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها بل يفهمها قبل ذلك الوعي الحاضر والغائب، وهذا يعني أن الإيقاع ليس مجرد تكرار للأصوات والأوزان تكرار يتناوب تناوبا معيناً، وليس عددا من المقاطع وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قراراً، فهذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون متنوع»⁴.

كما تشير الناقدة إلى أن أدونيس في قصيدته "هذا هو اسمي" لم يعتمد على بحر واحد، بل إنه اعتمد على تفاعلات من بحور متعددة ومختلفة، إذ أنه مثلاً ينتقل من تفاعلات البسيط (مستفعلن فاعلن) إلى تفاعلات المتدارك (فاعلن فاعلن)، وغيرها من البحور.

¹ خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 107.

² محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 101.

³ عبد القادر أبو شريفة، حسن لافي قرزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 4، 2008، ص 76.

⁴ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، ص 108.

وفي الأخير نقول إن أدونيس في قصيدته "هذا هو اسمي" يستمر في ثورته على كل قدم، إلا أنه رغم ذلك كان يتسلح بكل تجاربه وخبراته السابقة من أجل البحث والكشف، فدعوته إل تجاوز التراث لا يعني الانقطاع تماما عنه، وإنما الاغتناء به وهضمه والاستفادة منه بغية التطور والإبداع.

- قصيدة "النهر والموت" للسياب:

تطرقت الناقدة قبل ولوجها في تحليل قصيدة "النهر والموت" للسياب* إلى مقدمة نظرية أبرزت أهمية بدر شاكر السياب باعتباره من أبرز رواد الحركة الشعرية المعاصرة، فقد كان شعره حركة جديدة حاملة في طياتها ملامح الدعوة إلى التجديد والتغيير وخلخلة القيم والأفكار السائدة، بحيث تشير الناقدة إلى أن السياب دعى إلى « اختراق لجدار الذاكرة في اتجاه الخلق، وبحث عن ينابيع لغوية عذراء، لكن هذا يتجلى في عدد قليل من قصائده "كالنهر والموت" و"شناشيل بنت الجلى" مثلا وبقي في معظم قصائده، ضمن التراكم والصيغ التقليدية»¹.

أي أن بدر شاكر السياب كان يطمح لإحداث التغيير والتحول رغم اعتماده على الموروث، بحيث أن الشوق إلى التحول والتجدد عنده انعكس على الشعر عنده، فكانت رسالة الشعر ثورية تساهم في الخلق والحركة. وبهذا فالناقدة تشير إلى أنه رغم دعوة بدر شاكر السياب إلى التجديد، إلا أنه كان يعتمد على البنى القديمة ويطمح إلى تغييرها و تصفيتها من المبالغات والزخارف اللغوية التي تتسم بها.

كما يعدّ السياب من الشعراء الذين يوظفون الرمز في أشعارهم مثل قصيدته "أنشودة المطر"، "المسيح بعد الصلب"، "النهر والموت"...، فالشعراء عندما يلجأون إلى الرمز إنما « يعبرون عن تجارب مرّت بهم وخواطر طافت في أذهانهم، مما يستعصي على التعبير بالكلام المباشر أو الطرق المألوفة أو الوضوح المطلوب، أي أن الشعور بالعجز هو السبب النفسي الطبيعي الذي يدعوا الشعراء إلى الرمز»².

* شاعر عراقي، ولد في 25 ديسمبر 1926 بالعراق وتوفي في 24 ديسمبر 1964، أحد مؤسسي الشعر الحر في الوطن العربي.

¹ خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص 138.

² هاني نصر الله: البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 ص32.

يشير محمد عزام في كتابه "تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة" إلى أنه إذا كانت الناقدة قد وقّعت في تحليلها لقصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس بين البنيوية الشكلية والدلالية، فإن تحليلها لقصيدة "النهر والموت" للسياب جاء دراسة نصية أكثر منهجية بنيوية، وإن لم تعتمد فيها على كل مقولات البنيوية.

إنّ الناقدة "خالدة سعيد" في دراستها لقصيدة "النهر والموت" للسياب تقوم باستعمال نفس المنهج التحليلي، ولكن بطريقة مختلفة وأكثر عمقا، وذلك من خلال رسمها لمخطط ساعدها على دراسة القصيدة ويتجلى فيما يلي:

- تطرقت الناقدة إلى النقاط الانطباعات الأولى التي تجذب انتباه القارئ إذ أن أول ما يلفت نظره هو تكرار لفظة "بويب" حوالي تسع مرات، بالإضافة إلى لفظة "نهر" التي تعود عليها كاف المحاطبة مثل (ضفتيك، فيك، منك...)، ونلمح أيضا بأن الضمير الغالب على القصيدة هو ضمير المتكلم الذي ورد فاعلا، وبهذا جاءت أبيات القصيدة تدور حول محورين هما: النهر والمتكلم.

- تستكشف الناقدة المصطلحات والكلمات التي تتردد في القصيدة وتقيم لها حقولا دلالية، الحقل الدلالي للطبيعة الذي يحتوي على الماء كالمطر والنهر، البحر، السمك، الماء، الجزر... والحقل الدلالي للإنسان، فقد انصب اهتمامها في هذه الدراسة على كلمات القصيدة وليس على معاني أبياتها، واعترفت أن بعض الكلمات التي تنتمي إلى أحد هذه الحقول الدلالية قد تنتمي في الوقت نفسه إلى حقل آخر، فهناك بعض الكلمات تشير إلى الإنسان وتنتمي في الوقت نفسه إلى حقل الماء كعبارة (غرقت)، لأن «الحقل اللغوي هو حقل مترابط وذلك لكونه شبكة من العلاقات يرتبط بعضها ببعض داخل النص بواسطة انتمائها إلى مجموعة نصية صوتية، مرفولوجية أو لغوية»¹، غير أن الطابع الغالب على كلمات القصيدة هو طابع الماء.

¹ محمد ولد بوعلية: النقد الغربي والنقد العربي، ص 103.

وتوضح الناقد في الجدول التالي توزيع الكلمات وتفوق حقل على آخر حسب أجزاء القصيدة:¹

مجموع الكلمات	حقل الطبيعة	حقل الماء	حقل الإنسان
28	15	15	3
92	31	21	20
66	8	6	31
4	0	0	4

ثم تنتقل الناقد إلى دراسة الأفعال التي وردت في القصيدة، فقد جاءت الأفعال في الأبيات (1-7) بصيغة الغائب مثل: ضاع، يذوب، تنضح...، ونجد انطلاقا من البيت الحادي عشر الفعل (أود لو) يتكرر أربع مرات منتجا سلسلة من الأفعال تجيء في إطار التمني، مشروطة ب (لو)، وحسب الناقد فهي تنتمي « إلى حيز الحلم، وذلك حتى البيت الرابع عشر وبدءا من البيت الخامس عشر وحتى الثاني والعشرين أفعالها تدل على الرغبة في الحس والامتلاء مثل: أطل، ألمح، أخوض، أتبع، أسمع...، في حين أفعال الأبيات (23-26) إخبارا، وأفعال الأبيات (35-50) مسندة إلى ضمير متكلم ومرتبطة بالواقع المباشر»².

وبهذا فالقصيدة تتمحور حول مستويين هما: مستوى الحلم والأسطورة وهو مستوى اللاوعي، والمستوى الاجتماعي الواقعي وهو مستوى الوعي، إذ أن أبيات القصيدة (1-34) تدور حول النهر وتشكل مستوى الحلم واللاوعي « فمنطق الصور فيها ليس منطقا عقليا أو واقعا بل هو منطق الحلم (فالقمر لا يخوض بين ضفتي النهر، ولا يزرع الظلال أو يملأ السلال... والدار لا تبنى من الحار...)»³، أما الأبيات (35-51) فهي تدور حول الإنسان وتشكل مستوى الوعي.

نلاحظ من خلال هذا التناوب للموضوع الرئيسي المتمثل في محور النهر ومحور الإنسان علاقة توازي وتداخل بين المحورين « فالتوازي هو الذي يسمح بإبراز موضوعات القصيدة، وكذلك فإن وسائل الربط هي علامة علاقات التداخل بين المحورين وهي لا تقوم بشرحه كذلك وسوف تقوم بدراسة الأفعال داخل القصيدة

¹ المرجع السابق، ص 118.

² محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، ص 109-110.

³ خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 157.

الشعرية مركزة على دينامية البنية»¹، فالقصيدة تقوم على نظام داخلي دقيق من العلاقات يربط بين محاورها الرئيسية وتنتج عنه مجموعة من الدلالات.

ولتوضيح علاقة التوازي بين هاذين المحورين، تقيم الناقدة جدولاً خائنته الأولى تضم الأفكار التي تعبر عنها الأبيات (1-34) المتعلقة بحالة الإنسان حول النهر الكوني يحتضن الإنسان، والخانة الثانية تضم الأفكار المتعلقة بالإنسان الذي يشمل الكون، حيث الوعي، الولادة الجديدة، وتقابلها الأبيات (35 إلى نهاية القصيدة)، وهذا هو الجدول الذي يبين علاقة التوازي بين محوري النهر والإنسان:²

الإنسان المتمحور حول النهر (الكوني يحتضن الإنسان)	الإنسان الذي يتبطن الكوني (الوعي والولادة الجديدة)
1- حركة كونية آلية، يقابلها الأبيات (1-5)	1- زمن بليد آلي (عشرون قد مضين كالدهور)
2- ولادة الصوت الإنساني الذي يكسر آلية الحركة، تقابلها الأبيات (6-10)	2- ولادة القلق الذي يكسر بلادة الزمن (37-38)
3- الخضوع للقوى الكونية وتقدم النذور، تقابلها الأبيات (11-14)	3- الوعي (39-40)
4- انطباعات الطفولة في مرآة النهر، يقابلها الأبيات (15-22)	4- الضمير مرآة العالم (أصداء في العروق) (41-43)
5- تساؤلات عبثية، تقابلها الأبيات (22-26)	5- شوق إلى الفعل (45-48)
6- الحلم المصحح للواقع، تقابلها الأبيات (27-31)	6- الفعل الأكبر، النداء (49-50)
7- دخول باب الموت عبر النهر، تقابلها الأبيات (32-34)	7- بعث الحياة (51)

أما عن علاقة التداخل بين محوري الإنسان والنهر (الكون)، فإننا نجدتها بشكل واضح في بعض أبيات القصيدة كقول الشاعر (أود لو غرقت فيك القط الحار... الأبيات (28-31)، فهذه العبارة تشير إلى اتحاد

¹ محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي والنقد العربي، ص 104.

² المرجع نفسه، ص 119.

بينهما، ونجد كذلك في قوله (أود لو أحوض فيك أتبع القمر... الأبيات (20-22)، وفي هذا إشارة إلى اتصال بين المحورين.

انطلاقاً مما سبق ورغم الجهود المبذولة من طرف الناقدة في تحليلها لقصيدتي أدونيس والسياب، إلا أننا نجد "محمد عزام" يشير إلى أنها « اضطرت في تحقيق ممارسة نقدية في ضوء المنهج البنيوي، عندما اعتمدت على بعض مقولات هذا المنهج ونبذت مقولات أخرى، لكنه يقر بأنها قد وقفت ويرجع سبب ذلك إلى التلقي المبكر لهذا المنهج، بحيث لم تكن مقولاته قد توضحت تماماً»¹.

ومنه فالناقدة وباعتمادها المنهج البنيوي بذلت جهداً كبيراً من خلال تحليلها العميق لقصيدتي أدونيس والسياب، والذي كان مصحوباً بمختلف النماذج والأمثلة التي سهّلت على القارئ الفهم والاستيعاب.

القسم الثاني: على مستوى النشر

أ- الرواية:

خصّصت الباحثة "خالدة سعيد" القسم الثاني من كتاب "حركية الإبداع" للرواية والقصة، إذ أننا نجد أنها تطرقت أولاً إلى فن الرواية من خلال مجموعة من المقالات افتتحتها بمقدمة أشارت فيها إلى أن البداية الفعلية للرواية الجديدة ترتبط أساساً بالانفتاح نحو الواقع ودراسته، وهذا راجع إلى مجموعة من الظروف السياسية والاجتماعية... إلخ التي فرضت على الروائي الاهتمام بهذا الواقع وتصويره في أعماله الروائية، باعتبارها مرآة تعكس الأوضاع الاجتماعية للمجتمع، وبهذا يمكن أن نقول بأن الرواية « هي رواية كلية شاملة موضوعية أو ذاتية تستعير معيارها من بنية المجتمع، وتفسح مكاناً لتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة»²، أي أنها تجربة إنسانية يصور فيها القاص مظهرها من مظاهر الحياة الواقعية.

تشير الناقدة إلى أن الواقعية تكون على وعي بالأوضاع الاجتماعية، إذ تتميز بالأمانة في تصويرها للواقع الاجتماعي، كما أنها تؤمن بقدرة المثقف على تغيير الأوضاع في مجتمعه أو على الأقل إصلاحها، وبهذا ترى بأن الرواية انطلقت من خلال اتجاهين: الاتجاه الأول تمثل في « أعمال الواقعيين الذين أولوا الواقع الاجتماعي الدرجة

¹ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة، ص 111.

² عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة: عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص 66.

الأولى من الأهمية، ثم المثاليين الذين أغنوا الرواية ببعدهم فكري يتجلى في رصد التطور الروحي للأبطال، وهو يرتسم على خلفية من التطور الاجتماعي، ويمثل هذه الاتجاه كوكبة من المصريين أمثال العقاد في روايته "سارة"، وتوفيق الحكيم في روايته "عودة الروح" وطه حسين في روايته "الأيام" و"دعاء الكروان" ¹ فكل هؤلاء يمثلون الاتجاه المثالي.

وتطرت الناقدة من خلال حديثها عن فن الرواية إلى مجموعة من الروائيين العرب، مشيرة في نفس الوقت إلى نماذج روائية تجسد ارتباطها بالواقع، إذ أننا نجدتها تحدثت عن الروائي المصري الكبير "نجيب محفوظ" من خلال اختيارها لبعض أعماله النموذجية لتبين للقارئ تطور فن الروائي كرواية "القاهرة الجديدة" 1945 و"خان الخليلي" 1946، و"زقاق المدن" 1947، بالإضافة إلى روايته الثلاثية: "بين القصرين" 1956 "قصر الشوق" 1957 و"السكرية" 1957 فكلها ذات طابع واقعي.

وبالإضافة إلى نجيب محفوظ تطرقت الناقدة إلى الروائي "عبد الرحمن الشرقاوي" الذي تعتبره من أشهر وأبرز ممثلي الاتجاه الواقعي الاشتراكي، مشيرة إلى روايته "الأرض" 1954 هذه الأخيرة التي تصور لنا الواقع فهي « تبرز شاعرية العمل والتعلق بالأرض، فهذه الرواية تتسلل إلى حياة الفلاحين الحميمة فتصور سهراتهم ومشاجراتهم وحبهم...» ².

كما أشارت في حديثها عن ارتباط فن الرواية بالواقع إلى الروائي "فتحي غانم" الذي يجمع بين الواقعية والتحليل، بحيث يستمد عناصر روايته "الجبيل" 1959 من تجربة واقعية.

وفي مقال لها بعنوان "البحث عن الحقيقة عبر خطوط الواقع" تطرقت الناقدة إلى الروائي "يحيى حقي" من خلال روايته "صح النوم" 1955، "قنديل أم هاشم" 1904، مشيرة إلى مضمون كلتا الروايتين الذي جاء مصورا لواقع الحياة المصرية.

وفي نفس السياق نجد "يوسف إدريس" من خلال روايته "الحرام" 1950 و"البيضاء" 1972، فهي ترى « بأن رواية الحرام من أهم أعمال يوسف إدريس الروائية، لأنه نجح في السيطرة على دائرة واسعة مع التحديق

¹ خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص 207.

² المصدر نفسه، ص 211.

المتواصل في الخصوصيات الفردية، وأن "رواية البيضاء" تبدو مؤشرا أفضل لعالمه الخاص»¹، فمن خلال عرض الناقدة لمضمون الروايتين تشير أن خطوط كلتا الروايتين أقرب إلى الواقعية، فهما قطعة من الحياة الواقعية.

وبعد هذا انتقلت الناقدة إلى مقال آخر بعنوان "رواية الاحتجاج" أشارت فيه إلى أن هناك العديد من الأعمال الروائية التي اتسمت بطابع الاحتجاج، وقد تصاعد هذا الأخير «حتى بلغ ذروة حدته حوالي سنة 1968، حين راح يعيد النظر في القيم المتعارف عليها سواء أكانت أخلاقية أو سياسية، اجتماعية أو جمالية»² ومن بين الروايات التي كانت انطلاقها احتجاجية نجد "ليلي بعلبكي" التي نشرت عام 1958 رواية لها بعنوان "أنا أحياء"، وقد كانت هذه الرواية عبارة عن احتجاج للوضع الذي آلت إليه المرأة العربية من خلال التهميش الذي تعرضت له، بحيث كانت مهمتها محصورة في الاهتمام بشؤون البيت فقط، وتلبية الحاجات البيولوجية، ومن بين الروائيين الذين كتبوا كذلك في رواية الاحتجاج نجد "حليم بركات" من خلال روايته "سنة أيام"، بحيث تشير الناقدة إلى أنها رواية احتجاج مستمدة من الواقع، يدور مضمونها حول القضية الفلسطينية إذ «تبدو هذه الرواية رؤياوية تنبأت بغروب الالتزام الإيديولوجي الصارم المتزمت الذي يحرم الفرد من حرية الرؤية والاختيار، وإعادة الاعتبار للحرية الفردية والتجاذب الممكن بين الفرد والجماعة»³.

أما رواية "هاني الراهب" المعنونة "بالمهزومون" 1961، فهي كالروايات السابقة لم تخرج عن الواقع كانت على صلة به.

إن الناقدة من خلال عرضها لهذه النماذج الروائية تحاول أن تبين للقارئ بأن غاية الرواية باعتبارها تعبيراً فنياً، هي تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق، وتصوير لمظهر من مظاهرها، فهي تؤمن بدور المثقف في معالجة مختلف المشكلات التي يعاني منها المجتمع، وبذلك ظهرت العديد من الروايات الواقعية.

كما تطرقت الناقدة في مقالة أخرى بعنوان "الرواية الفكرية" إلى أن هذه الأخيرة كانت نتيجة ظهور التأمل والبعد الفكري، فقد تحدثت عن الروائي "حبشي الأشقر" الذي يتمتع بموهبة روائية فذة، فأشارت إلى روايته "أربعة

¹ المصدر السابق، ص 216.

² المصدر نفسه، ص 213.

³ المصدر نفسه، ص 217.

أفراس حمر " 1964 التي «تعتبرها مرحلة جديدة في الرواية الفكرية، استقت نماذجها من الحياة اليومية»¹ بالإضافة إلى حديثها عن رواية له بعنوان "لا تنبت جذور في السماء" 1971 والتي تعالج قضية فكرية.

وإضافة إلى ذلك أشارت من خلال حديثها إلى المفكر والناقد المصري "لويس عوض" الذي ألف رواية بعنوان "العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح" 1966، بحيث تطرقت إلى مضمون الرواية التي كانت على صلة بالواقع المصري فهي ترى «بأنها مزيج من الواقعية والفاغانتازيا، من خلال تصويرها لشريحة من التاريخ السياسي لمصر، إذ يتداخل فيها مستويين: مستوى أسطوري يمثل عدالة السماء، ومستوى واقعي شبه تاريخي يمثل عدالة الأرض»² لكن ورغم هذا نجد الناقدة تنتقد هذه الرواية وتعتبرها رواية تفتقد للمرونة والطلاوة اللتين تميزت بهما أعمال كبار الروائيين المصريين، بسبب بقائها حاملة للطابع العقلي الواضح.

وبما أن هناك العديد من الروايات التي توظف الرموز فيها، أشارت خالدة في مقال لها بعنوان "خلق الرموز" إلى أن هناك العديد من الروائيين الذين إذا انتقلوا من تصوير الواقع إلى خلق الرموز في رواياتهم؛ إذ لم يعد الروائي يكتفي بتحليل الواقع أو نقده بل بدأ يخلق الرموز التي تشكل دلالات حركية غير نهائية، تكون لها القدرة على خلق وإنتاج دلالات ومعطيات وقوالب جديدة ومن الرموز المعتمد عليها نجد "رمز الماء" باعتبار أن هذا الأخير «من الظواهر التي تستوقف القارئ لكثرة الروايات التي تدور حوادثها فوق الماء أو تنطلق من الماء، وإذا كان الماء في معظم هذه الروايات رمزا لعالم غير مستقر أو لعالم متحرك متحول مليء بالاحتمالات، فهو أيضا في الكثير منها دخول في الموت وبشارة ولادة»³، فمن بين الروايات التي وظفت رمز الماء نجد: "ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار" لنجيب محفوظ، وكذلك "العنقاء" أو تاريخ حسن مفتاح "للويس عوض"، و"بندر شاه ضو البيت" للطيب صالح ونجد في الأخير رواية "عودة الطائر إلى البحر" لخليم بركات، والسفينة لجبرا إبراهيم جبرا...

وبالإضافة إلى ذلك أشارت خالدة إلى الروائي "الطيب صالح" من خلال روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" 1966 «التي هي التعبير النموذجي عن الأدب السوداني الحديث في أقطوع صور التوتر بين الحضارتين الغربية من

¹ المصدر السابق، ص 218.

² المصدر نفسه، ص 221-222.

³ المصدر نفسه، ص 222.

جهة والشرقية من جهة أخرى والعربية خصوصا والسودانية بالتحديد»¹، بحيث لقي هذا الروائي الاهتمام به منذ نشرت له مجلة "حوار" في بيروت في أوائل الستينات هذه الرواية.

وأشارت الناقدة في مقدمة حديثها عن رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" إلى أن "الطيب صالح" من خلال هذه الرواية استطاع أن يثبت ويؤكد قدرته على «امتلاك خيال القارئ منذ الصفحات الأولى حتى النهاية، فيما هو يطرق موضوعا أغرى كثيرا من الكتاب الذين عاشوا في الغرب وعانوا التمزق بين الحضارة الغربية وأصالتهم أو طبيعتهم العربية»².

وفي نفس السياق نجد كذلك "رواية السفينة" 1970 لجبرا إبراهيم جبرا من الروايات التي ارتفعت إلى مستوى البناء الرمزي.

وفي مقالة أخرى بعنوان "بين موت الأب والولادة" أشارت الناقدة إلى مجموعة من الروايات منها رواية "ليلي بلعبيكي" من خلال روايتها الثانية "الآلهة المسوخة" 1960، وقد جاءت هذه الرواية استمرارا للأولى التي كانت احتجاجا على وضع المرأة، فإذا كانت بطلة الآلهة المسوخة «قد ثارت وحطمت صورة الأب التي تجتمع حولها العائلة راکعة بخشوع، فإن العاقر تحمل بعد يأس وتلقي بالدمية في البحر تهيؤا لاستقبال الحياة الجديدة»³.

وجاءت بعد ذلك سلسلة من الروايات لوحظ أن الآباء الفعلين، أو الآباء الرمزيين وهم يسقطون، ويلعنون يقتلون أو يموتون منها رواية "الصمت والصدى" 1970 ل "أمين العيوطي"، يلعن فيها الابن أباه وثلاثية "نجيب محفوظ" إذ تشير الناقدة بأنه يمكن أن «نحس فيها بإيقاع سقوط الأب العملاق أحمد عبد الجواد مجسد الأنا العظمى وقيمها القديمة، وفيها يتهاوى هذا الأب العملاق كان أحفاده يتقدمون ويرثون الواقع والتاريخ الحي»⁴.

ومن الروايات أيضا التي تتحرك تحت شعار قتل الأب الولادة الجديدة رواية "حنا مينة" المعنونة بـ "الشمس في يوم غائم" 1973، التي تتسم بمخطط إيديولوجي يدور حول مسار العلاقة بين الأب والابن التي تحولت إلى علاقة انفصام وصراع لتنتهي بقتل الأب.

¹ عصام محفوظ: الرواية العربية الشاهدة، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2000، ص95.

² خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص223.

³ المصدر نفسه، ص225.

⁴ المصدر نفسه، ص226.

ويبرز إيقاع سقوط الأب أيضا في رواية "شوقي عبد الحكيم" "أحزان نوح" 1964، نوح الأب الذي يفقد قوته ويتغلب عليه القلق إثر خطيئة غامضة لا يدري بعدها إن كان بريئا أم خاطئا، وغيرها من الأعمال الروائية التي يلتبس فيها إيقاع سقوط الأب، فمعظم الآباء في هذه الروايات يمتلكون بعدا رمزيا أو أسطوريا فالأب هو الأنا الموروثة، هو الماضي وقيمه.

وبعد هذا انتقلت "خالدة سعيد" إلى مقالة أخرى مهمة، وهي متعلقة بظهور تجارب فنية جديدة التي جاءت في جوهرها تعبيراً عن حاجة عميقة إلى التجدد، وبهذا أشارت الناقدة إلى نماذج روائية تقوم أساساً على البحث عن تقنية جديدة أو شكل جديد يجسدان فهما جديدا للفن الروائي ونظراً جديدا للواقع، إذ تشكل هذه النماذج في مجملها محاولة « للخروج على عقدة شهرزاد وبناء عمل يتجاوز السرد المتسلسل المتناسك، يتولد وينهض من مؤثرات وإضاءات، فلا يسير وفق خطوط متتالية حتى على طريقة التداخي، بل يعتمد الحركة الحلزونية (صنع الله إبراهيم)، والحركة المتجهة نحو المركز (حليم بركات)، وتداخل الأبعاد (ثرثرة فوق النيل)، أو تصالب الخطوط وتداخل الشخصيات (غسان كنفاني)»¹.

وبهذا نلاحظ أن التجربة الفنية الجديدة الأولى التي تحدثت عنها خالدة ظهرت أساساً مع الروائي "صنع الله إبراهيم" من خلال روايته الموسومة بـ "تلك الرائحة" 1966، أما التجربة الثانية فكانت مع "حليم بركات" من خلال روايته "عودة الطائر إلى البحر".

وتتمثل التجربة الروائية الثالثة في رواية "ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ وتقوم على العناصر التالية:

- حدث الرواية: يمثل الحدث العمود الفقري الذي يربط عناصر الرواية ولا يمكن دراسته بمعزل عنها، وهو الذي يبتس الحركة والحياة والنمو في الشخصية وعلى إثره يجري تقييمها وينكشف مستواها، ويتحدد علاقتها بما يجري حولها «فالحدث هو مجموعة من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيباً سببياً، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها، وهي تعمل عملاً له معنى»².

¹ المصدر السابق، ص 228.

² صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص 135.

وبهذا فالحدث الرئيسي في رواية "ثرثرة فوق النيل" يدور حول تصوير حياة جماعة من المثقفين الحشاشين الذين يعيشون على هامش الأحداث السياسية والاجتماعية ويكشف ما في حياتهم من روتين ورتابة، ويجيء سرد هذه الأحداث على لسان "أنيس زكي".

- **الشخصيات:** وهي التي تمثل أحداث الرواية، بحيث يرى "محمد غنيمي" « أن الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الآراء والأفكار العامة، ولهذا المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة (...). والقاص لا يسوق أفكاره وقضاياها العامة منفصلة عن محيطها، بل ممثلة في الأشخاص»¹.

إن شخصيات هذه الرواية تنتمي إلى الوسط الثقافي، كانت لهم حياة ناشطة في الماضي، وكان البعض فيهم من المناضلين، لكنهم أدركوا عدم جدوى نضالهم وأن الأحداث تجري دون أن تتأثر بمواقفهم فانتهى بهم الأمر إلى العثبية ويئسوا من دور المثقف وفعاليته، ولاذوا إلى الحشيش وتمثل هذه الشخصيات في كل من أحمد نصر (موظف)، ومصطفى راشد (محام)، علي السيد (ناقد فني)، خالد عزوز (كاتب قصصي)، أنيس زكي (موظف) ليلي زيدان (مترجمة)، سناء (طالبة)، سنية كامل، العم عبده (حارس العوامة)، سمارة بمحنت (صحافية)، وهذه الشخصيات في نظر خالدة « منقسمة على نفسها تعيش حالة من التناقض والازدواج، تتفاوت في قدرتها على الانسجام مع الحياة العامة، وهي جميعها منفصلة عن هذه الحياة على الصعيد الشخصي، والعلاقة بينهم علاقة فوضوية عثبية، تجدهم متحدين ظاهريا إلا أنهم مفككون عمقيا»².

- **المكان:** يعد المكان من أهم المحاور الروائية المؤثرة في إبراز فكرة الكاتب، وتحليل شخصياته النفسية، وفي هذه الرواية يتمثل في عوامة فوق النيل، وهي ملجأ وموضع هرب وطمانينة وحرية المثقفين الحشاشين.

- **الزمان:** إن الزمن عنصر أساسي في العمل الروائي « فعلاقة الرواية به علاقة مزدوجة، فهي تتشكل في داخل الزمن، ومن ثم يصاغ الزمن في داخلها، ويقدمها عن طريق اللغة المشحونة بإشعاعات فكرية وعاطفية تعيش الشخصية اللحظة تلوى الأخرى، بنشاط وحيوية مع حركة الزمن»³، فالزمن في هذه الرواية هو زمن الليل، فالرواية تسلط الضوء على الحياة الليلية للحشاشين.

¹ المرجع السابق، ص 117.

² خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص 233.

³ صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 61.

وبعد هذا نجد التجربة الروائية الرابعة التي ظهرت مع الروائي "غسان كنفاني" من خلال روايته "ما تبقى لكم"، فهذه الأخيرة تشكل تجديدا مهما على الصعيد الفني، بحيث تعد تجديدا كبيرا في الشكل الروائي آثار إعجابا وجدلا كبيرين بين القراء.

إذ اعتبرت قفزة كبيرة في الشكل، وبهذا يشير "غسان كنفاني" إلى أنها « قفزة من حيث الشكل، لكنها أثارت بنفس الوقت تساؤلات بالنسبة لي، لمن أكتب أنا، هذه الرواية قلة يستطيعون من بين قرائنا العرب أن يفهموها، فهل أكتب من أجل أن يكتب أحد النقاد في مجلة "إني أكتب رواية جديدة" أم أنا أكتب من أجل أن أصل إلى الناس»¹.

وبهذا تعتبر هذه الرواية من بواكير التجارب الحدائثية في منبر الرواية العربية، فهي الرواية الثانية لـ "غسان كنفاني" ظهرت بعد ثلاث سنوات من رواية "رجال في الشمس" ولم يكن اهتمام القراء والنقاد بهذه الرواية بسبب شكلها الفني فحسب بل بسبب « إثارها لوعي جديد أيضا، يستمد تحققه، وحضوره وتعبيره عن الذات الفلسطينية من خلال الارتباط بالأرض؛ لبقاء الفلسطيني واستمراره في الحياة أولا، ولانتصاره على الواقع الغاشم الذي دفعه مغتصبو تلك الأرض إليه »².

تلحظ "خالدة سعيد" أن هذه الرواية هي رواية بحث، لا مجال فيها للجماليات الفنية، والإنشائيات والأوصاف، لكنها تقر بأن الفن الروائي لغسان كنفاني «لم يتخل مطلقا على الفنية العالية، بل روايته تجيء من الناحية الفنية خاصة في طليعة الروايات العربية، وتقف في صف الروايات العالمية، فأعماله شهادة ساطعة على أن الإبداع الرفيع هو اللغة اللائقة بالنضال...»³.

وتشير الناقدة إلى العناصر التي تتكون منها الرواية:

-الحدث المحوري: تتجلى أحداث الرواية بشكل عام في الإحساس الموحش بالعالم المظلم الذي يعيشه حامد وأخته مريم العانس، التي بلغت الخامسة والثلاثين، ولقاءها بذكرياء الخائن، وحملها منه ولا يجد أخوها حامد مفرا ولكنه عزم أن يغادر غزة للحاق بأمه في الأردن...

¹ سعيدة مبرح جولدكرودي، فاطمة عليزاد جماركتي: دراسة في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني، التراث الأدبي، العدد 6، ص158.

² المرجع نفسه، ص192.

³ خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص241.

- الشخصيات: إن معظم روايات غسان كنفاني واقعية، ولذلك فجلّ شخصياته مستوحاة من الواقع وبهذا يقول: « استوحيت كافة أبطال رواياتي من الواقع وليس من الخيال، لقد كانوا جميعهم من المخيم وليس من خارجه»¹، وبهذا فشخصياته إنسانية واقعية.

وبهذا تشير خالدة إلى أن شخصيات الرواية تتمثل في:

حامد: البريء النقي، له حلم وهو حلم الذهاب إلى أمه في الأردن عن طريق الأرض المحتلة.

مريم: وهي شقيقة حامد، كان يعتبرها كل شيء بعد أن فقد كل شيء.

زكرياء: زوج مريم وهو شخصية خائنة.

الساعة والصحراء: جعلتهما الناقدة شخصية ناطقة، فكل منهما تحمل دلالة خاصة في الرواية.

وتشير الناقدة إلى أن للرواية محوران رئيسيان « محور الصحراء أو المكان وهو محور الثبات، ومحور الساعة أو

الزمن وهو محور الحركة»²، وبهذا فإن حدود الرواية تتحرك بين الصحراء ودقات الساعة المعدنية.

ب- القصة القصيرة:

تنتقل الناقدة "خالدة سعيد" إلى فن نثري آخر هو "القصة القصيرة"، بحيث تناولت في هذه الجزئية "صفحة من تحولات الواقعية"، إذ أنها تحدثت عن تاريخ القصة القصيرة، وقد تأثرت ببعض الأشكال النثرية التراثية كالمقامة في حديث عيسى بن هشام، كما تأثرت بالقصة الغريبة وما تقوم عليه، وهذا الشكل النثري الحديث هو « قص مختصر في شكل نثري»³، وقد إغندى حسب الناقدة بالنضال ودعوة رجال الإصلاح والمناضلين إلى اعتمادها كأداة لتوضيح نظراتهم وتوجهاتهم.

إضافة إلى ذلك تشير الناقدة إلى أن القصة القصيرة لها ميزاتها، فهي « تتميز بقابلية التحرك واستيعاب

ردود الفعل الآنية الحادة، وبمحاولة الرد على التساؤلات التي تبرز في أعقاب الهزات الكبرى والمفاصل التاريخية»⁴.

¹ صبحية عودة زعرب: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 117.

² خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 247.

³ شاكِر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2001، ص 18.

⁴ خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 279-280.

كما أن الناقدة تطرقت إلى رسم لوحة توضح فيها التوافق بين المراحل التي ازدهرت فيها القصة القصيرة وتطورت وبين الأحداث التي حلّت بالعالم العربي فنجد:¹

- فشل ثورة 1919، الواقعية التسجيلية مع عيسى عبيد ومحمد تيمور (1922)

- ثورات العشرينيات والثلاثينيات، المدرسة الحديثة (1925) أو واقعية "اللوحة المكتوبة" مع أحمد خيرى سعيد ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور ثم يحيى حقي.

- 1941-1949 مرحلة الالتزام والواقعية الاشتراكية، والواقعية.

- 1952-1956 النقدية في مصر وسوريا ولبنان والعراق.

- 1967-1973، الموجة الجديدة بمصر أي الواقعية التحليلية أو ما يسمى الميثا واقعية.

وعليه فكل جيل له رؤيته الخاصة ويرفض الرؤية التي ينظر إليها الجيل السابق، ولهذا نجد اتجاهات جديدة في الواقعية، وهي تختلف من اتجاه إلى آخر، وتعتبر الناقدة أن الاهتمام بهذا الشكل النثري وجدّته واستقلالته كان بفضل جهود كاتبين يستحقان أبوة القصة الحديثة وهما "يحيى حقي" الذي يعد أكبر آباء القصة القصيرة والقدرة على التطور وتقصي ملامح الواقع، بحيث عاصر جيل المدرسة الحديثة حتى يوسف إدريس والموجه الجديدة، وتمكن من تجاوز مختلف العوائق، واهتم بالحديث عن سلوك الشخص المصري مثل: شخصية إسماعيل في قصته "قنديل أم هاشم".

أما الكاتب الثاني الذي اعتبرته من آباء القصة القصيرة "يوسف إدريس" إذ ترى الناقدة بأنه معه « تخطوا الواقعية خطوة كبيرة في اتجاه العمق، والتخلي عن رصد الحركية الظاهرية، إنه رائد في استكشاف العالم السفلي حيث الرغبات و المشاعر الغريبة والتخييلات الهديانية وجاذبية السقوط»²، وخير مثال على ذلك مجموعته القصصية "بيت من لحم".

كما تشير الناقدة إلى تناول المبدع لرمز الأسطورة والتي تعتبر من أهم سمات هذا المبدع، إذ أنها تعتبر قصة "الغريب" الرمز المعبر عن هذا العالم، ثم تنتقل إلى قصة أخرى تشكل هي الأخرى حسب الناقدة إضاءة وتوضيحا لعالم يوسف إدريس وهي "لغة الآي آي"، بحيث ترى الناقدة بأن هذه القصة لها تقنية خاصة، إذ « تبدأ مباشرة

¹ المصدر السابق، ص280.

² المصدر نفسه، ص283.

من ذروة الأزمة وتضع عالم القصة بأشخاصه وأطره وعلاقاته في مفترق طريقين، أما هندستها الداخلية فتقوم على تقابل الخطوط وتصالها وعلى التبادل بين التعابير الجسدية والحالات المعنوية... تقوم على تكثيف الزمن في بؤرة مشعة هي لحظة انفجار جسدي وانفجار وجداني كاشفا مسيرة حياة بكاملها...»¹.

إضافة إلى هذا نجد تطرقت إلى شخصيات القصة، فنجد "الحديدي" وهو موظف يعيش في مستوى اجتماعي راق، وبيت فخم يتوفر على كل مستلزمات الحياة، وشخصية "فهمي" صديق الحديدي أيام الطفولة والذي يعاني من مرض خطير.

وتصور الناقدة بدايات القصة بصرخة غريبة تصاعدت من المنزل الفخم بعد منتصف الليل، وبالضبط من المطبخ والذي ينام فيه فهمي، بحيث تصور لنا الناقدة الوضع الذي كان عليه من الفراش الممزق والصديد على الجدران والرائحة الكريهة المنبعثة منه، وهذا يوضح لنا حياة المرض والبؤس التي يعيشها "فهمي"، عكس حياة الترف والقمة التي يعيشها "الحديدي"، فهما في اتجاهين متعاكسين، بحيث أن صرخة فهمي كانت إضاءة جديدة لحياة الحديدي، وبهذا فإنه توجد حركتان « صرخة تجيء مراجعة لمراحل الجسد البشري منذ همهمة ما قبل اللغة ولعثمة الطفل حتى رعد الحناجر وتمزقها عبر تهدم البديعة الإلاهية، تقابلها لحظة وعي صاعق تركض بذاكرة الحديدي السنوات بين اللقب العلمي والمنصب الرفيع، وفيها تنهار العمارة الاجتماعية، ومع انهيار العمارة الاجتماعية تبدأ حركة تحول من خلال تعابير الحديدي»²، وبهذا تغير وضع الحديدي وأصبح يحس بالغرابة التامة عن بيته وحيته، وأصبح كحال فهمي، وإن تقبله هذا الأخير من جديد.

بالإضافة إلى هاتين الحركتين نجد حركتي هبوط وصعود، فحركة الهبوط نجدها عند الحديدي أما حركة الصعود فنجدها عند فهمي الذي أصبح ذو قيمة وروح عالية، فرغم معاناته إلا أنه كان أكثر قوة وتماسكا من الحديدي ووقف إلى جانب صديقه، واسترجع هذا الأخير قوته من جديد، بحيث تشير الناقدة إلى أنه تلتقي المسيرتان إذ « يرتفع صراخ فهمي يتجمع في صدر الحديدي شيء غريب ثم يتفجر بصراخ مماثل، محررا الصرخات التي دقت في أعماقه عمرا، يجرها بهذيان صوتي يخترق اللغات وحدود التعبير، يهدم حضارة الكلام راجعا إلى لغة

¹ المصدر السابق، ص 283.

² المصدر نفسه، ص 285.

بدئية هي "لغة الآي آي" ¹، إذ أصبح الحديدي في نهاية القصة متحديا لسكان الحي الذين يختبئون وراء أفنعتهم.

ولعل هذا ما يوضح لنا المسار الذي يتبعه "يوسف إدريس" في أعماله القصصية، فالبداية تكون بالانطلاق من نقطة معينة تغوص في أعماق مظلمة، وتندفع بهدف التغيير، لكنها تعود في نهاية الأمر إلى نقطة البداية إلا أنها عودة عبثية.

وإلى جانب هذا تطرقت الناقدة "خالدة سعيد" إلى الحديث عن أمر آخر هو "اتجاه التحليل وتعرية الواقع"، بحيث تشير إلى أنه برز جيل من كتاب القصة القصيرة في مصر عام 1967، وقد أنشئوا مجلة "غاليري" وكان طموح كل واحد منهم هو اتجاه البحث وتعرية مظاهر الاغتراب والرفض الحاد لكل ما هو تقليدي، إذ أنهم رفضوا النتاجات القصصية السابقة، كما أنهم رفضوا التلمذ على يد الغرب، بحيث ترى بأنهم «رفضوا المفهوم الشائع للواقعية والالتزام، وعبروا عن إزدراءهم للنزعة التعليمية والتماس التسلية في القصة من تشويق وعقدة، لا يرون الواقع يتحرك بموجب تسلسل زمني خيطي، بل يمكن أن تكون حادثة تفجر مجموعة من الخطوط تتقاطع تتداخل أو تتوالى» ².

ولهذا كانت هناك محاولة لإيجاد تسمية لهذه الظاهرة القصصية، فهناك من أطلق عليها تسمية "واقعية جديدة"، أو أنها امتداد للواقعية الاشتراكية، وهناك من أطلق عليها تسمية "الميثا واقعية" مثل إدوارد الخراط، إلا أن الناقدة ترى بأنه ربما كانت تسمية "واقعية تحليلية" هي الأنسب، وذلك لأن هؤلاء يطمحون «لإبراز "القشرة" الاجتماعية (العائلية، القانونية، المدنية، والاقتصادية)، في علائقها الجدلية مع الخلفية الأسطورية والبيولوجية للإنسان، إنهم يسلطون الضوء على خطوط الواقع المتداولة من أجل تعرية تناقضاته وتشخيص الاغتراب الإنساني» ³، بحيث تمثل الناقدة لذلك بقصة "المقشرة" أو "كلمات عاشت" لجمال الغيطاني فهي حسبها خير مثال على هذا الاتجاه وتذكر على سبيل المثال: المباني السلطوية، السجون الهائلة التي تتميز بهندسة واقعية، وفي مقابل هذا المباني توجد بيوت طينية للفلاحين، وهنا نلمح التناقض الحاصل بينهما، والضحايا هم الفلاحين الأبرياء.

¹ المصدر السابق، ص 286.

² المصدر نفسه، ص 287.

³ المصدر نفسه، ص 288.

بالإضافة إلى "جمال الغيطاني" نجد "يحي الطاهر عبد الله"، في مجموعته "ثلاث أشجار تنمر برتقالا"، بحيث تشير الناقدة إلى وجود «القشرة» المتصلبة وقد توغلت عميقا حتى تداخلت بالنوازع العفوية والأخيلة الميثولوجية غير أن هذه النوازع والأخيلة قادرة على رَجِّ السطح المتصلب و«خلخلته»¹، فهذه المجموعة القصصية تقوم بداية على أرملة القتل التي تطلق صرخاتها بالثأر، بحيث تصور الناقدة الأشجار التي تبدوا ككائنات مسحورة، فهو عالم أسطوري يحاول تغيير الأشياء، وتحرير الإنسان من اغترابه، ونلاحظ في كل مرة أن هذا الأخير موضوعا متداولاً بين الكتاب المعاصرون.

وإلى جانب ذلك نجد الكاتب "محمد حافظ رجب"، إذ أنه نظر إلى فكرة اغتراب الإنسان من حيث المعنى المراكسي لهذه اللفظة، وتذكر الناقدة على سبيل المثال قصته "الأب حانوت"، وتدور أحداث هذه الأخيرة حول ولد يستغل أبوه استغلالا كلياً، فهذا الولد معترب فكأنه طقوس عبادة للأب حانوت المعبود، وتشير الناقدة أن الولد عندما حاول التحرر فقد كان متمرداً على الكل، فالتحرر كان شاملاً لكل شيء.

بالإضافة إلى هؤلاء الكتاب الذين تطرقت الناقدة للحديث عنهم نجد آخرون مثل "إبراهيم منصور" الذي كان من بين هؤلاء الذين مارسوا قراءة للواقع الاجتماعي وتعريفه من الأحكام المسبقة والكشف عن عبثيته، كما نجد كذلك "إبراهيم مبروك"، الذي «يفضح فقر الواقع الرسمي وعجزه ولا نهائية عالم الصمت، ذلك أن الصمت هو الخطوة الحكيمة نحو عالم إسراري حيث يذق الإنسان أبواب الغيب، ويستجوب الموت و الألوهة»²، وخير مثال على ذلك قصة "نزف صوت صمت نصف طائر" فكانت لغته لغة شعرية، إذ تتقاطع لغة المناسبات الجامدة مع لغة الهذيان الذي تنتج عنه صوراً ورموزاً.

وفي موضع آخر نجد "إبراهيم أصلان والكلام المكسور" بحيث تشير الناقدة إلى العديد من قصصه مثل "بحيرة المساء" وهي مجموعة قصص قصيرة، تتسم حسب الباحثة بالبساطة إلى حد التجريد، رغم أنها تدور في عالم نفسي معقد، فحاولت من خلال قصصه التي يفتح فيها باب الحوار والتواصل أن تشير إلى «ظاهرة في القصة الصغيرة فذة عميقة الدلالة، هذه الحركة محاولة جديدة لتحرير المخيلة وتحرير الصور الدفينة، أملاً يبعث

¹ المصدر السابق، ص 289.

² المصدر نفسه، ص 291.

القوى الإبداعية والصراعية، إنها هجمة جماعية جريئة وجذرية على الواقع الرسمي أو الثقافة السائدة بلغتها الاصطلاحية وأساليبها التقليدية...»¹.

وبعد ذلك تتطرق الناقدة "خالدة سعيد" إلى أحد رموز القصة وهو "غسان كنفاني"، بحيث تشير إلى أن القصة عنده تتسم بقدرتها على إضاءة مستويات متعددة في آن واحد، وقد اختارت الناقدة من بين قصصه قصة "الشاطئ" من "مجموعة عالم ليس لنا"، وهذه القصة تدور في عالمة مختلفين، عالم هادئ راكد يتميز بالسكون وعالم آخر يتميز بالحركة، إذ ترى بأن هذه القصة هي «إضاءة سريعة لمستويين، لحركتين منفصلتين تتجاوران دون أن تظهر بينهما علاقة غير علاقة التناظر والتوافق، وتحدثان مسرحين مختلفين وفي عالمة مختلفين»².

وقد انصب اهتمام الناقدة على عناصر القصة من الإطار المكاني والزمني وشخصيات القصة، فالإطار المكاني يتمثل في درج كنيسة يطل على الحديقة والتي تقع في حي أنيق ونظيف، بحيث تصور الناقدة الحي والذي تعود أناسه الخروج إليه، أما الإطار الزمني فهو عصر يوم هادئ، وفيما يخص شخصيات القصة فإنها تكمن في "الراهب" و"السيدة الأرملة"، ورمز آخر يتسم بالحركة والمقاومة وهو "القطعة البيضاء"، وإذا نظرنا في لغة الراهب فهي لغة العموميات على عكس لغة السيدة فهي لغة شخصية تهتم فقط بأمورها الشخصية كقولها (لبست ثوب العيد...)، (لم ألبسه منذ توفي فارس...)، فالراهب يتصور موضوعات عديدة، في حين السيدة فما يهمها هو موضوعها فقط، وهذا يوضح التناقض الحاصل بينهما، كما تشير إلى أن الأفعال التي تصور الراهب تتميز بالهدوء وغير ذاتية، فنجد مثلا (فكر بصوت خفيض)، في مقابل ذلك نجد الأفعال التي تصور الأرملة ذاتية انفعالية مضطربة مثل: (امتألت عينها بالدموع).

لكن رغم التناقض الموجود بينهما إلا أنهما حسب الناقدة كانا في طريق العودة إلى الماضي، أما العالم الثاني في هذه القصة فنجد الناقدة كذلك تقوم فيه بتحديد مسرح الحركة والإطار المكاني والزمني، فالإطار المكاني هو الشارع وهو عكس مسرح الحركة الأولى (الكنيسة) التي تكون محمية بالقوانين والطقوس، أما بطلنة هذه الحركة فهي "القطعة البيضاء" التي تتمتع بالحرية والحركة دون قوانين تسلط عليها، فهي تتجاوز العوائق وتحاول الاكتشاف والمغامرة بحيث نجد غسان كنفاني يلقي أنظاره على هذه الشخصية التي تقاوم في كل مرة وتحاول النهوض، وذلك عندما وقعت في بركة الماء فهي رمز يعبر على الكشف والمقاومة واختراق ما تتعرض له.

¹ المصدر السابق، ص293

² المصدر نفسه، ص294.

وقد وضعت الناقدة في الأخير جدولاً تحليلياً لشخصيات القصة، حيث اهتمت فيه بالصفات الخارجية المكان، الزمان، الحالة النفسية الراهنة، الحركات والأفعال، ووضعية كل شخصية، فمثلاً "الراهب" هو أسير الطقوس والعادات والوحدة، في حين الأرملة أسيرة عالم اكتمل في الماضي، الوحدة، الفراغ، أما القطة فلها حرية الاختيار والقرار، بحيث أن كل شخصية تحاول كيف تواجه وضعيتها فمثلاً المرأة بالحلم، والقطة بالمقاومة والمحاولة.

وعليه فكل شخصية تقف حسب الناقدة عند شاطئ وتتحرك فيه بحركة خاصة، « فالراهب يقف عند شاطئ الحياة بمشكلاتها وقضاياها، محاصر بالرتابة وضيق فسحة الفعل فلا يبذل أي محاولة ويستسلم للوضع والمرأة تقف عند شاطئ الماضي وذكرياته تحاصرها الوحدة، أما القطة فهي بدورها محاصرة عملياً بالماء، تقف عند شاطئ الخطر الملموس لكنها تخترقه»¹، وهذه الأخيرة (القطة) هي التي أثارت انتباه غسان كنفاني.

و في الأخير يمكن القول بأن "الرواية" و"القصة القصيرة" من الأشكال النثرية التي لقيت اهتمام عديد الباحثين والنقاد العرب، خاصة في الفترة الحديثة إذ ازداد الاهتمام بهما وهذا ما نجده عند الناقدة "خالدة سعيد" التي أعطت لهذين الشكلين جانباً من الدراسة بحيث تطرقت إلى العديد من الرواد والكتاب، ففي كل شكل نثري نجدها تحلل وتعطي نماذج تعلق بها أفكارها، وهذا يدل على إسهامات الناقدة في مجال الإبداع الأدبي، فهي من الرموز النسائية البارزة التي كان لها نتاجات أدبية ونقدية في الساحة الأدبية العربية.

¹ المصدر السابق، ص 305.

المبحث الثاني: الإرتحالات المنهجية عند الناقدة "خالدة سعيد"

من المعلوم أن كل باحث يتبع منهجا محددًا في دراسته لأي موضوع، إذ لا يمكن لأي بحث أن يقوم بدون منهج معين، وذلك من أجل تحقيق الدراسة المتكاملة، فهناك العديد من الباحثين نجدهم يتقيدون بمنهج واحد، في حين هناك من يعتمد على أكثر من منهج، وهذا ما نلتمسه عند الناقدة "خالدة سعيد" التي اعتمدت على مناهج متعددة، فإلى جانب اعتمادها المنهج البنيوي في تحليلها لقصيدتي أدونيس والسياب - وهذا ما تطرقنا إليه سابقًا - في كتابها "حركية الإبداع" فإننا نجد أنها تأثرت باتجاهات نقدية أخرى لتبني وجهاتها ومن بينها نجد:

1- المنهج النفسي:

إن هذا المنهج يدرج ضمن المناهج التي تشتغل خارج الرقعة النصية، إذ أنه يهتم بشخصية المبدع على حساب إنتاجه الإبداعي، فلا تتحدد قيمة النص فيه بالمعيار الفكري أو الجمالي، بل تتحدد من خلال الالتفات إلى دراسة الظواهر النفسية التي تهتم بأسرار النفس البشرية.

يعتبر "سيغموند فرويد" الأب الروحي لهذا المنهج بحيث جاء بمصطلحين هما مصطلح الوعي واللاوعي الفردي، وقد أضاف تلامذته مصطلحات جديدة أمثال "آدلر" الذي جاء بمصطلح (عقدة النقص) و"يونغ" بمصطلح (اللاوعي الجمعي)، هذا الأخير الذي يمثل خبرات الماضي وتجارب الأسلاف، وهو يعدّ منطلق "يونغ" في تحليل عملية الإبداع بصورة عامة، فهو يعتبره « إرثًا روحيا للنوع البشري بنيتة حاضرة في كل فرد وتظهر بواسطته وجود أو صور أو رموز قديمة مشتركة لدى البشرية جمعاء»¹، فاللاشعور الجمعي إذن عند "يونغ" معناه أن الفنان أو الأديب ما هو إلا نتاج ووعاء يحتوي على تاريخ أسلافه.

ويعدّ المنهج النفسي أحد المناهج النقدية التي تأثر بها العديد من الباحثين العرب الذين وجدوا لدى "فرويد"، "يونغ" و"آدلر" وغيرهم مجالًا لاهتماماتهم النقدية إذ « أخذ يجذب إليه اهتمام الباحثين في الأدب العربي في السنوات الأخيرة بعدما تقدمت الدراسات النفسية وتعددت مدارسها وأخذت تفرض نفسها على كثير من مجالات الحياة الإنسانية»²، وبهذا فإن هذا المنهج وجد صداه في النقد العربي وذلك من خلال العديد من الدراسات والأبحاث التي تبنته، فمن بين الباحثين العرب الذين تأثروا به نجد الناقدة "خالدة سعيد" التي اعتمدت

¹ محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي والنقد العربي، ص 127.

² الربيعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2001-2002، ص 22.

عليه ويظهر هذا جليا من خلال تأثرها بـ "يونغ"، وذلك باعتمادها على مصطلحه (اللاوعي الجمعي)، فقد وظفت « اللاوعي الجماعي في إطار التيار الإيديولوجي والذي تسميه أسطورة العصر، والذي يتقاسمه أفراد مجتمع في وقت معين ويقبض الشاعر الرائي عليه وهكذا فإن ما أخذته عن يونغ كان للبرهنة على شيء آخر كمفهوم أسطورة العصر مثلا»¹.

أما في تأثرها بفرويد فنجد ذلك جليا في الدراسة التي خصصتها "خالدة سعيد" لأنسي الحاج، والتي كانت بعنوان (صراع اللغة واللغة)، إذ أنها قامت باستعمال مصطلحين لفرويد وهما "دافع الحياة" و"دافع الموت"، بحيث وضعتهما على الظاهرة اللغوية بغية شرح القصيدة التي تبدوا لها أنها صراع بين اتجاهين اتجاه الموت أي الصمت (اللغة)، واتجاه الحياة أي الكلام والحركة (اللغة).

2- نظرية الاتصال الجاكسونية:

أحدثت نظرية الايصال عند "رومان جاكسون" تأثيرا واضحا على الناقدة "خالدة سعيد"، وهذا ما يبدو من خلال دراستها لقصيدة "الغريب" لإبراهيم ناجي، فهي تعتبر القصيدة الشعرية رسالة message لها مستقبل إليه توجه إليه الرسالة، أي أنه مرسل إليه والمرسل هو الشاعر بحيث « ستقوم باستخراج أثر التعبير الذي يصف هؤلاء وأولئك وهي تضع حقا دلاليا يسمح لها بتحديد الموضوع الذي تسميه موضوع القصيدة حسب الموضوعات التي تشكل إطار القصيدة»²، وبهذا فالناقدة متأثرة بنظرية الإيصال الجاكسونية.

وقد تطرقنا فيما سبق إلى أن الناقدة في تحليلها لقصيدة "الغريب"، اعتمدت على مجموعة من المبادئ فالطريقة التي حللت بها المبدأ الأول (تظهر لنا بشكل واضح مدى تأثرها بنظرية الاتصال التي جاء بها رومان جاكسون، ويمكننا توضيحها في المخطط التالي:

¹ محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي والنقد العربي، ص 127.

² المرجع نفسه، ص 113-114.

السياق

المرسل.....الرسالة.....المرسل إليه

الاتصال

السنن (القوانين)

مخطط يوضح نظرية الاتصال عند رومان جاكسون

إن المرسل يرسل رسالة إلى المرسل إليه أو المستقبل، وهذه الرسالة من أجل أن تفهم يجب أن تحيل إلى سياق وأن تمر بسنن، ففي القصيدة التي درستها "خالدة سعيد" نجدها قد وظفت هذه العناصر أثناء تحليلها بحيث أظهرت أن المرسل هو الشاعر والذي يمثله ضمير المتكلم، بينما المرسل إليه فيمثله ضمير المخاطب، والرسالة هي القصيدة، أما السياق الذي جاءت فيه القصيدة فهو موضوع الحب القائم بين المرسل (الشاعر) والمرسل إليه.

3- تأثير إيوث:

يعدّ "إيوث" من الشعراء الغربيين الذين أثروا في الفكر العربي الحديث تأثيراً قوياً، فمن بين الباحثين والشعراء الذين تأثروا به نجد "بدر شاكر السياب" الذي اكتشف إيوث وعكف على دراسة "الأرض والخراب" في صيف 1951، فتعلم « منه اقتباس الأغاني الشعبية واللغة العامية وتأثر بأسلوب إيوث الذي كان يكثر في شعره من الاقتباس والتضمين والإشارات...»¹.

وإلى جانبه نجد الباحثة "خالدة سعيد" التي تأثرت هي الأخرى بإيوث، ويظهر هذا جلياً من خلال تحليلها لقصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس، ففي هذه القصيدة قامت بإبانة الخصائص المسرحية لهذه القصيدة، وركزت على الأصوات، وبهذا تقول: « ليست خصائص الديوان مسرحية بالمعنى المعروف، وإنما هي محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية مثل: تعدد الأصوات وخلق التيارات والعلاقات والحوار على مستويات مختلفة...، فأدونيس في قصيدته "هذا هو اسمي" استفاد من هذه التجارب ووصل إلى نوع من التجريد المسرحي»²، وبهذا فالقصيدة ذات

¹ هاني نصر الله: البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، ص 70.

² محمد ولد بوعليبة: النقد الغربي والنقد العربي، ص 111.

بنية مسرحية من أبرز سماتها الأصوات التي تنبعث من صوت الشاعر، والخشبة التي تمثل عندها مسقط اللحظة الحاضرة، ومسقط الظلال التاريخية، وعوالم اللاوعي الفردي والجماعي.

يشير "محمد ولد بوعليبة" في كتابه "النقد الغربي والنقد العربي" إلى أن الناقدة في قولها هذا تقصد المسرح المكتوب شعرا، والذي كانت تباشيره الأولى في القرن العشرين مع العديد من الشعراء أمثال عزيز أباظة في "قيس ولبنى" وأحمد شوقي في "شجرة الدر" و"موت كليوباترا"، فتوظيف هذا المصطلح في هذا السياق يظهر أنها «تتكلم عن الأصوات المسرحية التي تحيل مباشرة إلى هذا المصطلح في مقال لإليوث المأخوذ من محاضرة ألقيت عام 1953 وعنوانها "الأصوات الثلاثة للشعر"، ففي هذا المقال يميز إليوث ثلاثة أصوات في الشعر، فإذا كان الصوت الثالث هو صوت المسرحية الشعرية فإن الصوت الأول هو صوت المسرح، والصوت الثاني هو صوت الشاعر الذي يتجه إلى جمهور كبير أو صغير»¹، وهذا الصوت الأخير كما ترى الناقدة ينطبق على صوت أدونيس.

وبهذا يمكن القول بأن إليوث كان له تأثيره على الباحثة "خالدة سعيد"، والتي انطلقت في وصف شعر أدونيس بأنه شعر مسرحي من نظرية إليوث في الأصوات.


¹ المرجع السابق، ص112.

خاتمة

خاتمة

- الحمد لله الذي هدانا لهذا، وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، نحمد حمد العارفين بفضلته، ونشكره على نعمه الظاهرة والباطنة، فكما نعلم أن لكل بداية نهاية، ها نحن ننتهي بفضل الله وتوفيقه من دراسة موضوع "حادثة النقد النسائي العربي"، لنصل في الأخير إلى جملة من النتائج جعلناها في النقاط التالية:
- إن الحداثة في جذورها غربية المنبع، تقوم على مجموعة من المبادئ والأسس التي تعدّ من أهم مرتكزاتها، كمبدأ الحرية، ومبدأ التغيير والتجديد...إلخ.
 - لم يكن العالم العربي بمعزل عن التأثيرات الغربية، حيث تأثر العديد من الباحثين والنقاد العرب بالمشروع الحداثي الغربي، وهذا يظهر جليا من خلال جل أعمالهم الشعرية والنقدية التي صبغت بالطابع الحداثي مثل: أدونيس، كمال أبو ديب، السياب...إلخ.
 - اختلفت التعريفات حول مفهوم الحداثة بين مختلف النقاد والدارسين سواء عند الغرب أو العرب، فكل ناقد له نظريته ورؤيته الخاصة بها.
 - من أهم الإشكاليات التي عكف النقاد والدارسين العرب على دراستها والوقوف عندها نجد:
- 1- إشكالية المصطلح النقدي العربي الذي أصبح يعيش حالة إضطراب وتعدّد وفوضى بسبب تهافت النقاد العرب إلى نقل المصطلحات من البيئة الغربية ووضعها في البيئة العربية، غير مباليين بالفروقات، وغير معتمدين على منهجية موحدة وواضحة لذلك.
 - 2- إشكالية المنهج؛ بحيث أن النقاد العرب نهلوا من المناهج الغربية دون وعيهم بأنها من إنتاج ثقافة غربية لها أصولها الثقافية والفكرية، ومحاولتهم تطبيقها على الخطاب النقدي العربي مثل: البنيوية، الأسلوبية...، وهذا الانفتاح اللامشروط على الغرب دون محاولة التأصيل في الثقافة العربية أدى إلى التذبذب والخلط المنهجي.
 - الإبداع الأدبي موهبة إنسانية تنأى عن التقسيم الجنسي الذي يميز بين ما هو ذكوري وما هو أنثوي.
 - مصطلح النقد النسائي هو كل ممارسة تعنى بالتحليل الدقيق والمحكم للنصوص الأدبية من وجهة نظر نسائية فهو نقد يظهر قدرة المرأة العقلية والفكرية في دراسة النصوص وتحليلها وتفسيرها.
 - ليس النقد الأدبي النسائي في نظرنا هو النقد الذي تكتبه المرأة فقط، بل هو النقد الذي يبحث في أدب المرأة عن صوتها وهويتها وخصوصية كتابتها التي تمايز كل العلامات الذكورية في الكتابة، سواء كان ذكرا أو أنثى.

- ظهر النقد النسائي في كنف الثقافة العربية وقد حظي باهتمام كبير، إذ تبنته العديد من النساء العربيات اللواتي أثرن في الساحة النقدية بأفكارهن الجديدة واسهاماتهن الإبداعية منهن: "إلين شوالتر"، "فرجينيا وولف"، "جوليا كريستيفا"، "سيمون دي بوفوار"، "سارة جامبل"... إلخ.
- تسلل النقد النسائي إلى الساحة النقدية العربية من خلال مجموعة من العوامل منها: الانفتاح على الغرب ودعاة تحرير المرأة أمثال "رفاعة الطهطاوي" "قاسم أمين" بالإضافة إلى البعثات العلمية... إلخ.
- تعددت المصطلحات التي أطلقت على هذا النوع الجديد من النقد "كالنقد الأنثوي"، "النقد النسوي"، لكن ورغم هذا التعدد المصطلحي إلا أن مفهومه يدور في حلقة واحدة، وهي التركيز على المرأة كناقدا ومبدعة للنصوص.
- جاء النقد النسائي بأهداف عديدة سعى من خلالها إلى رد الاعتبار للمرأة، التي كان ينظر إليها نظرة دونية مهمشة وكسر الصورة النمطية التقليدية التي ألغناها عن المرأة، باعتبارها مادة للاستهلاك، لا كمنتجة قادرة على إثبات هويتها الأدبية، والتعبير بقلمها الأنثوي عن عالمها الخاص، وبهذا تجاوزت المرأة هيمنة النزعة الذكورية واستطاعت أن تلج عالم الإبداع، فأصبحت أديبة وناقدا.
- تضاربت الآراء والمواقف من الكتابة النسائية بين مؤيد ومعارض لها، فهي في مجملها ما تكتبه النساء، سواء كانت هذه الكتابة عن النساء أو عن الرجال أو عن موضوع آخر، أي هي ما تكتبه النساء في مختلف المجالات.
- برزت مجموعة كبيرة من الناقدات العربيات اللواتي حاولن إثبات وجودهن كمبدعات على المستوى الأدبي والنقدي خاصة، وبهذا أصبح للمرأة العربية مكانة وحضورا خاصا في مجال الإبداع جنبا إلى جنب مع الرجل، وتميز من الناقدات في العالم العربي: "سيزا القاسم" و"نوال السعداوي" في مصر، "يمنى العيد" في لبنان، "نازك الملائكة" في العراق، آمنة بلعلى" في الجزائر، "رشيدة بنمسعود" في المغرب... إلخ.
- تطرقت "خالدة سعيد" في كتابها "حركية الإبداع" لمواضيع مختلفة، رسمت فيه ملامح الإبداع في الشعر والنثر (الرواية- القصة القصيرة).
- رغم اعتماد الناقدا على البنيوية كمحطة مهمة في مقارنة النصوص الأدبية، إلا أنها اعتمدت على آراء وأفكار اتجاهات نقدية أخرى كأفكار إليوث، فرويد، رومان جاكسون.



قائمة المصادر

والمراجع

I / المصادر:

1. خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.

II / المراجع:

أولاً: الكتب العربية:

2. إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، منشورات أمانة، عمان الكبرى، دط، 2002.
3. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.
4. أحمد إسماعيل النعيمي: مقالات في الشعر والنقد والدراسات المعاصرة، دار دجلة، المملكة الأردنية الهاشمية، دط، 2012.
5. أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1994.
6. أحمد أمين: النقد الأدبي، موفم للنشر والتوزيع، دب، دط، 2007.
7. أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، دار نوبار للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1997.
8. أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
9. جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحدائثة في الأدب، الأصول والمرجعيات، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005.
10. حامد صادق قنبي: نقد أدبي حديث مفاهيم ومصطلحات وأعلام، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، 2.
11. حبيب بوهورور وهادي نحر: تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
12. حسين مناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2008.

13. حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.
14. حفناوي بعلي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
15. خليفة بن عربي: إشكالية الذوق الفني عند محمود محمد شاكر، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، دط، 2011.
16. الربيعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفتيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2001-2002.
17. رشيدة بنمسعود: المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية/ بلاغة الإختلاف)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.
18. رومية أحمد وهب: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996.
19. زهور كرام: السرد النسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.
20. سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.
21. سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
22. سمر الديوب: ناقدات الرواية العربية (سوريا ولبنان أمودجا)، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، تحولات الخطاب النقدي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.
23. سمير سعيد: مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002.
24. شاعر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2001.
25. صبحية عودة زعرب،: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
26. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، 4.

27. عبد الحميد جيدة: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل للنشر والتوزيع، دب، ط1، 1980.
28. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1977.
29. عبد السلام صحراوي: أسئلة الحداثة العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط1، 2011.
30. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.
31. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1990.
32. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1979.
33. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الأدب النقدي العربي المعاصر، مقارنة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005.
34. عبد القادر أبو شريفة، حسن لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط4، 2008.
35. عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2006.
36. عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1995.
37. عدنان علي رضا النحوي: تقويم نظرية الحداثة، دار النحوي للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، 1995.
38. عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة، دب، دط، 2002.
39. عصام محفوظ: الرواية العربية الشاهدة، سوريا، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2000.
40. عصام نجيب الفقهاء: تجليات الإبداع بين هامش الحرية وجدلية الثقافة، دار البركة، عمان، دط، 2002.
41. علي بن إبراهيم النملة: إشكالية المصطلح في الفكر العربي: الإضطراب في النقل المعاصر للمفهومات، فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2010.
42. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.
43. علي رحومة سحنون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر، محمد عابد الجابري وحسن حنفي، دراسة تحليلية مقارنة، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2007.
44. محمد بن عبد الحي: التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف الإسكندرية، دط، 1996.

45. محمد خفاجي: مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004.
46. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوبنجان، مصر، ط1، 1990.
47. محمد عزام: المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، دط، 2010.
48. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2003.
49. محمد منذور: في الأدب والنقد، نخصة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
50. محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 1998.
51. محمد ولد بوعليية: النقد الغربي والنقد العربي، دراسة تطبيقية في النقد المقارن لنصوص خالدة سعيد وبمعي العيد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
52. محمود أحمد العشري: الإتجاهات الأدبية الحديثة، دليل القارئ العام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2003.
53. مصطفى طاهر الحياذرة: من قضايا المصطلح اللغوي العربي، نظرة في مشكلات تعريب المصطلح اللغوي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
54. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
55. هاني نصر الله: البروج الرمزية، دراسة في رموز السياب الشخصية والخاصة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.
56. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.
57. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

ثانياً- الكتب المترجمة:

58. إرنج هاو: فكرة الحديث في الأدب والفنون، تقديم وترجمة: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، دب، ط1، 2005.
59. بام موريس: الأدب والنسوية، ترجمة: سهام عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، دب، دط، 2002.
60. ستوارت سيم: النظرية النقدية، ترجمة: جمال الجزائري، المجلس الأعلى للثقافة، دب، ط1، 2005.
61. عبد الله العروي: الإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة: عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
62. مارشال بيرمان: الحداثة أمس واليوم وغدا، تقديم وترجمة: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، دب، ط1، 2005.

ثالثاً- المعاجم:

63. أبو الفضل جمال الدين ابن محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط4، المجلد 14، 2005.
64. أبو بكر الرازي: مختار الصحاح، قدم له: وهبة الزحيلي، دار البشائر، دمشق، ط1، 1997.
65. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
66. بطرس البستاني: محيط المحيط، ج2، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2009.
67. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.
68. مجدي وهبة وكامل مهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، لبنان، ط2، 1984.
69. محمد بن أحمد الأزهرى: تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، دط، مجلد 4، دت.

رابعاً- الموسوعات:

70. فيصل الأحمر، نبيل دادوة: الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، الجزائر، دط، 2008.
71. الموسوعة العربية العالمية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2، 1999.

72. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، مصر، ط1، 2003.

خامسا- المجالات:

73. خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحدث، مجلة فصول، العدد3، 1984.

74. سعيده مبرحق جولنكرودي، فاطمة عليزاد جماركتي: دراسة في رواية ما تبقى لكم لغسان كنفاني، التراث الأدبي، العدد 6.

75. منتهى الحراشنة: من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب والعلوم الإنسانية، جمعية كليات الآداب في الجامعات، العدد2، 2009.

سادسا- المواقع الإلكترونية:

<httpS://ar.wiki.pedia.org>، يوم 2018/05/16، الساعة 10:47

فهرس

الموضوعات

الصفحة	الموضوع
أ-ج	مقدمة
1	مدخل
الفصل الأول: الحداثة في النقد الأدبي	
المبحث الأول: الحداثة نشأتها ومبادئها	
	1- نشأة الحداثة
10	أ- عند الغرب
12	ب- عند العرب
16	2- مبادئ الحداثة
المبحث الثاني: إشكاليات الحداثة في النقد العربي الحديث	
22	1- إشكالية المصطلح
30	2- إشكالية المنهج
الفصل الثاني: في النقد النسائي	
المبحث الأول: ماهية النقد النسائي	
35	1- مفهوم النقد النسائي
37	2- الإرهاصات الأولى للنقد النسائي
42	3- أهداف وغايات النقد النسائي
المبحث الثاني: النقد النسائي في الفكر العربي	
43	1- عوامل ظهور النقد النسائي العربي
46	2- رموز النقد النسائي العربي
51	3- موقف النقد العربي المعاصر من الكتابة النسائية
الفصل الثالث: دراسة تطبيقية "خالدة سعيد" - عينة-	
المبحث الأول: التعريف بالناقدة وعرض لمحتوى كتابها "حركة الإبداع"	

فهرس الموضوعات

55	1- التعريف بالناقدة
57	2- عرض محتوى الكتاب
	المبحث الثاني: الإرتحالات المنهجية
90	1- المنهج النفسي
91	2- نظرية الإتصال الجاكبسونية
92	3- تأثير إليوث
94	خاتمة
96	قائمة المصادر والمراجع
102	فهرس الموضوعات

الملخص:

نتيجة للتطورات المعرفية التي شهدتها الدراسات الثقافية تبلورت العديد من المفاهيم والاتجاهات منها ما يعرف بالنقد النسائي، هذا الأخير الذي يعد من بين الإشكالات التي طرحت في الساحة النقدية وأكثرها أهمية في القرن العشرين، فهو من مستجدات الفكر النقدي المعاصر، ظهر في كنف الثقافة الغربية لكن سرعان ما انتقل إلى العالم العربي الذي لم يكن بمعزل عن التأثيرات الغربية، بل حاول أن يواكب جميع تطوراتها، كمحاولته تبني هذا الاتجاه النقدي المسمى بالنقد النسائي، الذي جاء ليرد الاعتبار للمرأة العربية ويعطيها حقها للولوج في عالم الإبداع إلى جانب الرجل، ومنه فالنقد النسائي جاء ثورة على سلطة النزعة الذكورية والتخلص من الأثر الذي فرضه الفكر الأبوي على المرأة، فبعد أن كانت هذه الأخيرة تتعرض للتهميش وخاصة على المستوى الثقافي من طرف النزعة الذكورية، وكان ينظر إليها باعتبارها أنثى تنحصر مهمتها في الاهتمام بشؤون البيت لا كأنثى مبدعة قادرة على إبراز قدراتها الإبداعية، استطاعت المرأة العربية أن تكسر حاجز صمتها وترفع صوتها إلى جانب الرجل وتخرج من عباءة التسلط في ظل الهيمنة الذكورية.

الكلمات المفتاحية:

النقد، الحداثة، النقد النسائي، الكتابة النسائية.