جامعة مؤتة
كلية الدِّراسات العُليا

صلاح فضل ونقد الرِّواية (النَّظريَّة والتَّطبيق)

إعداد الطَّالب
سالم ياسين الفقير

إشراف الأستاذ الدكتور
محمَّد الشَّوابكة

رسالة مُقدَّمة إلى كلية الدِّراسات العليا
استكمالاً لمتطلَّبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب والنَّقد قسم اللغة العربيَّة وآدابها

جامعة مؤتة، 2015م

صلاح فضل ونقد الرِّواية (النَّظريَّة والتَّطبيق)
سالم ياسين الفقير
2015

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
College of Graduate Studies

جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

نموذج رقم (١٤)

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب سالم ياسين الفقير الموسومة بـ:

صلاح فضل ونقد الرواية (النظرية والتطبيق)

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في **لغة عربية**.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. محمد علي الشوابكة		٢٠١٥/١٢/١٤	مشرفاً ورئيسا
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		٢٠١٥/١٢/١٤	عضواً
د. طارق عبدالقادر المجالي		٢٠١٥/١٢/١٤	عضواً
د. محمد سليمان السعودي		٢٠١٥/١٢/١٤	عضواً

عميد الدراسات العليا

د. محمد المحاسنة

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :٦١٧١٠
تلفون :٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس ٠٣/٢ 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

أبي وأمِّي...

إليهما مع إشراقة كلِّ شمس، ومع وشوشوات الفقراء في آذان المُتخمين من رغد العيش!!

إليهما وشمس الظَّهيرة تلفح وجوهَهما طلباً للرزق!!

إليهما قابعان في ذات السُّترة، حين تَسْدِلُ إِغفاَءةُ العين على جرحٍ لا ينكأ!!

زوجتي...

إليكِ مُكرَّمة العشير، ونسبك في الصَّالحين، إليكِ حيث لا وجود للحياة إلَّا هناك، بعيدا في سويداء القلب يُغلِّفها الشِّغاف، إليكِ رمق العيش في زمن موبوء، الحياة فيه بمعنى الموت، إليكِ أنت وليس لأحد غيرك.

أيسر...

إليكَ وأنت تمزِّق أوراقيعبثاً، وأنت تلملم ما تبقَّى من ابتسامات الطُّفولة.

كِنان...

إليكَ وطعم الحياة يتجدَّد بك، ودماء العروبة تسري في شراييناك ما ثبت قائم سيفك.

إلى إخوتي وأخواتي دعاءًبالموفَّقيَّة، وأملاً باطِّراد السَّداد.

سالم ياسين الفقير

الشُّكر والتَّقدير

الحمد لله الذي بشكره تدوم النِّعم، وبجوده وكرمه تعلو الهمم، والصَّلاة والسَّلام على المجتبى بين الأمم، النبي العربي صاحب الكَلِم، صلاةً دائمة عدد البردى ومداد القلم، وبعد،،،

هو أمر دونه خرط القتاد أن يفي التلميذ أستاذه حقَّه فيما قدَّم من علم وجهد وسعة صدر خلال سنين خلت، لكنني أسأل الله أن يمدَّ في عمر أستاذي الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، وأن يكلأه بموفور الصحة والعافية، ليس على إشرافه على هذه الدراسة حسب، بل على مخزونه الذي لا ينضب، ودراساته التي أثرت المكتبات العربية، وجديته في العلم، دعاء من تلميذك بالُموفقيَّة وأملا باطِّراد السَّداد.

كما أقدِّم شكري للأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تكرُّمهم بقراءة الدراسة وتلطفهم بتدوين ملحوظاتهم النقديَّة التي ستجد طريقها إلى الدراسة. والشكر موصول لمؤتة السيف والقلم التي أتاحت لنا الفرصة التتلمذ على أيدي أساتذة أجلاء يشار إليهم بالبنان في ميادين الدراسات الأدبية.

سائلا المولى عزَّ وجل أن يتقبل هذا العمل خالصا لوجهه تعالى، إنَّه نعم المولى ونعم النَّصير.

سالم ياسين الفقير

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشُّكر والتَّقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخَّص باللغة العربيَّة	هـ
الملخَّص باللغة الإنجليزيَّة	و
المقدمة	1
الفصل الأوَّل: لمرجعيَّات الثَّقافيَّة عند صلاح فضل	5
1.1 لمرجعيَّات الثَّقافيَّة عند صلاح فضل	5
2.1 المرجعيَّات العربيَّة	7
1.2.1 المرجع الدِّيني	7
2.2.1 الشِّعر	8
3.2.1 النَّثر	9
3.1 المرجعيَّات الأجنبيَّة	12
1.3.1 التَّرجمة	14
2.3.1 النَّظريَّة البنائيَّة	19
3.3.1 الواقعيَّة	28
4.3.1 علم الأسلوب	34
5.3.1 المناهج النَّقديَّة	38
6.3.1 التَّقنيات السَّرديَّة	43
4.1 محاولة تركيب	47
الفصل الثاني: وقفة على المصطلح، محاولة في التَّحديق في تنظيرات صلاح فضل	52
1.2 وقفة على المصطلح، محاولة في التَّحديق في تنظيرات صلاح فضل	52

2.2 المنهج والمناهج 53
3.2 التَّخييل 86
4.2 الشِّعريَّة 89
5.2 محاولة تركيب 93
لفصل الثَّالث: نظرة نقديَّة في دراسات النُّصوص عند صلاح فضل 98
1.3 نظرة نقديَّة في دراسات النُّصوص عند صلاح فضل 98
2.3 مُقدِّمات النَّاقد ومداخله لدراساته التَّطبيقيَّة 99
1.2.3 محاولة تركيب 117
3.3 اختيارات الناقد للخطابات الروائية 119
1.3.3 محاولة تركيب 126
4.3 الانسجام بين النَّظرية والتَّطبيق 128
1.4.3 محاولة تركيب 156
5.3 التَّحديق في إضافات صلاح فضل في فهم الرِّواية 157
1.5.3 محاولة تركيب 163
الخاتمة 164
المراجع 167

الملخَّص

صلاح فضل ونقد الرِّواية (النَّظريَّة والتَّطبيق)

سالم ياسين الفقير

جامعة مؤتة، 2015م.

تتناول هذه الدِّراسة صلاح فضل ونقد الرواية (النَّظرية والتطبيق)، وهو واحد من النَّقاد العرب الذي كان لهم الأثر الواضح في ميادين الدراسات النقديَّة، حيث توقفت على المرجعيات الثقافية التي كونت فكره النقدي، فبدا متأثرا في بداية الأمر بالثقافة العربية، المصرية خاصة، والمتمثلة في الجانب الديني، والأدبي شعرا ونثرا، لينتقل بعد ذلك إلى رسم الخطوط العريضة لمشروعه النَّقدي من خلال دراسته في الخارج، التي أتاحت له الفرصة بالاطلاع على التجارب النقديَّة الغربية.

لقد كان الهدف من هذه الدراسة الوصول إلى المفهوم الذي شكله صلاح فضل في فهمه للرواية العربية، ومدى الانسجام بين الجانب النظري والتطبيقي في فهم المناهج النقدية التي تُعنى بالرواية كجنس أدبي، خاصَّة وأنَّ تلك الدراسات العديدة التي قام بها فضل في نقده للرواية لم تحظ بدراسة مستقلة.

جاءت هذه الدراسة في ثلاثة فصول تتقدُّمها مقدمة وتتبعها خاتمة، تناول الفصل الأول المرجعيَّات الثَّقافيَّة عند صلاح فضل، بينما خُصِّص الفصل الثاني للوقوف على المصطلح عنده، محاولا التَّحديق في تنظيراته التي بينت الدراسة أنها طغت على الجانب التَّطبيقي؛ نظرا لحداثة تلك المناهج في دراساتنا العربية الحديثة، وجاء الفصل الثالث مُلقياً نظرةً نقديَّةً في دراسات النُّصوص عند صلاح فضل، وهي النَّظرة التي استطاعت الدراسة من خلالها أنْ تضع المتلقي أمام وجهة النَّظر القائمة على التَّفرقة بين النَّاقد وقارئ النَّقد، التي ربما خلط العديد من الباحثين بينهما، بالرغم من الفرق بينهما.

واتَّكأت هذه الدِّراسة على المصادر الأساسية النقدية لصلاح فضل في الجانب الروائي؛ لتتيح المجال إلى العديد من الباحثين والدراسين بتناول النقد الشعري عنده؛ نظرا لعدم وجود دراسة شاملة يستطيع المتلقي من خلالها قراءة التجربة النقدَّية الشعرية خاصة وأنها جديرة بالدِّراسة.

Abstract
Salah Fadl and the Novel's Criticism
(Theory and Practice).
Salem Yasseen Al- Faqeer.
Mu'tah University, 2015.

This study deals with Salah Fadl and his approach in the practice of the novel's criticism. Fadl is regarded as one of the Arab critics who influence the critical studies' arenas. The study sheds light on the cultural frames of reference which have shaped his critical thought. The man seems to be initially influenced by the Arabic culture; especially the Egyptian, represented in the religious side of the culture, and in the literary side whether in verse or in prose. Having studied abroad, Fadl received the opportunity which enabled him to examine the Western literary critical experiments. Afterwards, he has moved to determine the general outlines of his critical project.

One purpose of the study therefore is basically to perceive the understanding that Fadl has formulated in developing his conception of the Arabic novel. Another purpose is to show the harmony between the theoretical and practical sides in the understanding of the critical approaches to the novel as a genre.

The study comes in three chapters preceded by an introduction and followed by a conclusion. The first chapter tackles the cultural frames of referecontemporary Arabic literary studies. The third chapter focuses a critical eyesight into the literary textual studies of Fadl. This hopefully enables the receiver to distinguish between the literary critic and the reader of criticism as two concepts that many researchers misunderstand.

The study makes use of the basic critical resources of Salah Fadl in the novel. However, and because of the scarcity of research on the poetic critical experience of Fadl, researchers and scholars are invited to further explore this experience in the future.nce of Fadl. The second one deals with Fadl's conception of the novel. The chapter endeavors to investigate the theoretical sides of his understanding of the genre which overweigh the practical sides probably because of the newness of his theories in.

المُقدِّمة

لقد سلَّطت هذه الدراسة الضوء على واحد من النَّقاد العرب المعروفين في مجال النَّقد الأدبي على المستوى العربي، والمقصود هنا في تسليط الضوء هو الوقوف على النتاج النَّقدي له، ولأنَّ العديد من الدراسات في مجال نقد النقد تميل إلى الانتقاء في اختيار النُّقاد محوراً لدراساتهم النَّقديَّة، ولأنَّ صلاح فضل سبق العديد من النقاد الذين تمت دراستهم مسبقا في ميدان النقد الأدبي، جاءت هذه الدراسة لتتناول النقد الروائي لديه تحت عنوان: صلاح فضل ونقد الرواية (النَّظرية والتَّطبيق). ومن العنوان يتَّضح للمتلقي أنَّ الوقوف هنا جاء على الجانب الروائي فقط، ليس لعدم وجود دراسات لصلاح فضل تناول فيها الجانب الشِّعري، إنَّما لأنَّ الدراسات النقدية التي جاء بها في حقل الرواية كان لها نصيبُ الأسد من إنتاجه النَّقدي، كما أنَّ وقوف الدراسة على الرواية والشعر في آن معا يثقلها، وربما يصنع لدى المتلقي حاجزا يحول بينه وبين الفهم الحقيقي للنقد الروائي عند فضل كما أرادت الدراسة.

تكمن أهمية هذه الدِّراسة في إلقاء الضوء على جهود صلاح فضل في دراسة الرواية العربية المعاصرة، والوقوف على جزئيات النقد الروائي عنده، ومدى قدرته على توظيف كافة معارفه الخلفية في حقل الدراسات النقدية، وإفادته من المرجعيات الثقافية، كذلك تأتي للوقوف على النتاج النقدي لديه، خاصة وأن صلاح فضللم تُفرد له دراسة مستقلة يتبع فيها صاحبها المنهج العلمي في تناوله للدراسات النقدية لديه، علما أنَّ هنالك دراسة تحت عنوان: صلاح فضل والشعرية العربية لأمجد ريان، إلا أن تلك الدراسة تفتقر إلى المسح الشامل والوقوف مطولا على دراسات صلاح فضل النقدية، وقد أشار ريان إلى ذلك في دراسته السالف ذكرها من حيث استعراضه السريع لمنتج فضل النقدي الشعري. كما وردت العديد من الإشارات إلى نتاج فضل النقدي، خاصة تلك التي تناولت مناهج النقد، وأساليب السرد الروائي، إلا أنها لا تشكل دراسة مستقلة لأعماله النقدية ولا سيما الروائية منها.

إنَّ الوقوف على النتاج النَّقدي الروائي لصلاح فضل ليس بالأمر اليسير، بل إنَّ تناول صلاح فضل نقديا يعدُّ مجازفة نقدية إذا لم يستطع الدارس أن يتبين الطريق العلمي الذي ولج من خلاله فضل إلى تنظيراته وتطبيقاته النقدية، ولا سيما أنَّ دراسة

نقد النقد تتطلب جدية في البحث وجهدا إضافيا في تتبع الآراء النقدية كتلك التي استند إليها فضل في أحكامه النقدية، حيث الإشارة إلى اسم الناقد دون المؤلَّف النقدي، الأمر الذي تطلب من الباحث العودة إلى كافة المؤلفات النقدية، والبحث عن أية إشارة قد تقود إلى الدراسة التي استند عليها فضل في رأيه، فكان الأمر من الصعوبة بمكان، بل إنَّ بعض الآراء كان البحث عنها بين مئات الكتب كمن يبحث عن إبرة في كومة قش.

جاءت هذه الدراسة في ثلاثة فصول مسبوقة بالمقدمة وتعقبها الخاتمة، وإزاء كل فصل كانت محاولة تركيب تمثل لململة لحيثيات الفصل، ما خلا الفصل الأخير، حيث وردت محاولة التركيب بعد كل تطبيق من التطبيقات الواردة فيه؛ لأنَّ هذا الفصل شكَّل في الدرا سة نقطة الفصل في الحكم على دراسات فضل النَّقدية، مُعتمدا في ذلك المنهج العلمي في قراءة الدراسات النقدية حيث البحث والتحليل، وتقصِّي المعلومات والأفكار وتتبعها التي جاء بها أو تبناها صلاح فضل في دراساته النقدية.

الفصل الأول، الذي تضمن في بداية حاشيته السيرة الذاتية لصلاح فضل، جاء معنونا بالمرجعيَّات الثَّقافية عند صلاح فضل، وهذه المرجعيات جاءت في جزأين، الأول: المرجعيَّات العربيَّة، واشتملت المرجع الدِّيني حيث كان للأزهر الدور البارز في صقل شخصية فضل في طَورِها الأول، والشعر، حيث ميوله الأول وشغفه الأدبي آنذاك، وأخيرا النثر، وتأثره بالجاحظ قديما وطه حسين حديثا على سبيل الذكر، وقد جاء الحديث في هذه المرجعيات متسلسلا تسلسلا تاريخيا من البداية وحتى النهاية، مع الإشارة إلى أنَّ الوقوف على هذه المرجعيات لا يعني بالضرورة تتبع جميع الأشخاص الذين مرُّوا في حياة صلاح فضل، إنَّما يعنينا من كان له تأثير في تكوين فكره النَّقدي وتشكيله. أما الجزء الآخر فمثلته المرجعيات الأجنبية، وهذه المرجعيات هي التي شكلت فكر فضل النقدي، خاصة وأنَّه رأى فيها خَلاصَه من قيود النقد العربي القديم، فكانت تلك المرجعيات المساحة التي أتاحت لصلاح فضل الحرية المطلقة لممارسة العملية النقدية بحلتها الغربية، وتطبيقها على الرواية العربية، وهذه المرجعيات جاءت في: التَّرجمة، والنظرية البنائية، والواقعية، وعلم الأسلوب، والمناهج النقدية، والتقنيات السَّردية.

وتناول الفصل الثاني وقفة على المصطلح، محاولة في التَّحديق في تنظيرات صلاح فضل من خلال المنهج والمناهج، والتخييل، والشعرية، حيث حاول صلاح فضل أن يقدِّم للمتلقي العربي مجموعة من المفاهيم الخاصة بالمناهج النقدية، والمصطلحات التي تعنى بالرواية كإبداع أدبي، خاصة وأنَّ هذا الفن الأدبي (الرواية) أصبح بحاجة ماسَّة إلى الوقوف على تلك المصطلحات، ليلج من خلالها المتلقي العربي إلى مكنونات النص، ويعي مجموعة الرؤى التي ربما عمد العديد من الروائيين إلى اختزالها في أعمالهم الروائية، بعد أن أتيحت لهم الفرص بقراءة التجارب الغربية سواء من لغتها الأم أو عن طريق الترجمة.

وخُصِّص الفصل الثالث لتطبيقات فضل النقدية على الرواية العربية، فجاء تحت عنوان: نظرة نقدية في دراسات النصوص عند صلاح فضل، مفصلا تلك النظرة النقدية في أربعة محاور، المحور الأول: مقدمات الناقد ومداخله لدراساته التطبيقية، وهنا تبين أن تلك المقدمات خرجت عما ألفته الدراسات النقدية، فلا يستطيع القارئ أنْ يجد خيطا يبني من خلاله حكما نقديا على تلك التطبيقات، بل إنَّ تلك المقدمات كانت تمثل إطلالات نقدية عامة تصلح أن تكون من بين المتن النقدي، ولو استغنى المتلقي عن تلك المقدمات ما ضر ذلك في التطبيق النقدي شيئا. وجاء المحور الثاني تحت مسمى اختيارات الناقد للخطابات الأدبية، وهنا تبيَّن ميول فضل للإبداع المصري دون غيره، خاصة فئة الشباب؛ حرصا منه على إظهار الأدب المصري على الساحة النقدية العربية، خاصة وأنَّ فضلا ممن يشار إليهم في الدراسات النقدية العربية، وهذا يقود إلى وجود فئة كبيرة من القُرَّاء للإبداع المصري بصورة غير مباشرة. وتناول المحور الثالث الانسجام بين النظرية والتطبيق، وهنا بقي الجانب النظري أكثر سيطرة من التطبيقي، علما أنَّ المتلقي أو الدراس العربي بحاجة إلى نموذج تطبيقي حقيقي يعتمد عليه في دراسة النصوص الروائية بشكل عام. أما التحديق في إضافات صلاح فضل في فهم الرواية فكان المحور الرابع الأخير من محاور النظرة النقدية في دراسات النصوص عند فضل، وهنا يحسب لفضل الجهد والوقت الذي بذله في نقل وقراءة النقد والمناهج النقدية الغربية إلى النقد العربي، وإفادة المتلقي العربي من ذلك، مع الأخذ في الحسبان

الفروقات الفرديَّة بين الدارسين العرب، والمبدعين أنفسهم في الإفادة من تلك المناهج والنظريات والآراء النقدية.

اعتمدت الدراسة في أساسها على المصادر النقدية لصلاح فضل كان من أهمها: أساليب السرد في الرواية العربية، وأساليب الشعرية المعاصرة، وأشكال التخييل من فتات الحياة والأدب، وإنتاج الدلالة الأدبية، وبلاغة الخطاب وعلم النص، وتحليل شعرية السرد، وتحولات الشعرية العربية، وتكوينات نقدية ضد موت المؤلف، والتمثيل الجمالي للحياة، وحواريات الفكر الأدبي، وسرديات القرن الجديد، وشفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، وعلم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، وعوالم نجيب محفوظ، وعين النقد سيرة فكرية، وعين النقد على الرواية الجديدة، وقراءة الصورة وصور القراءة، ولذة التجريب الروائي، ومناهج النقد المعاصر، ونظرية البنائية في النقد الأدبي، ومنهج الواقعية في الإبداع الأدبي. كذلك اعتمدت الدراسة على العديد من أمَّات الكتب التي تعد مرجعا أساسيا في الدراسات النقدية التي تتناول الإبداع الروائي كتجربة نقدية، من مثل؛ مفاهيم نقدية لرينيه ويليك، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، ومفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم لحسن ناظم، والبنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا لجون ستروك، وموسوعة الشعراء والأدباء الأجانب لموريس حنا شربل، ومفاهيم سردية لتزفيطان تودوروف، وتحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية لمحمد عزام، والحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية لهانز جورج غادامير وغيرها من المراجع العربية والغربية الُمتَرجَمة.

الفصل الأول

المرجعيَّات الثَّقافيَّة عند صلاح فضل

1.1 المرجعيَّات الثَّقافيَّة عند صلاح فضل[1]

1. ولد صلاح فضل (محمد صلاح الدين) بقرية شباس الشهداء عام 1938م. اجتاز المراحل التعليمية الأولى الابتدائية والثانوية بالمعاهد الأزهرية، وحصل على ليسانس كلية دار العلوم_جامعة القاهرة، عام 1962م. عمل معيدًا بالكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965م. أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972م. عمل في أثناء بعثته مدرسًا للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام 1968م حتى عام 1972م. تعاقد خلال الفترة نفسها مع المجلس الأعلى للبحث العلمي في إسبانيا للمساهمة في إحياء تراث ابن رشد الفلسفي ونشره. عمل بعد عودته أستاذا للأدب والنقد بكُلِّيتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر. وعمل أستاذا زائرا بكلية المكسيك للدراسات العليا منذ عام 1974م حتى عام 1977م. أنشأ خلال وجوده بالمكسيك قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المكسيك المستقلة عام 1975م، وانتقل للعمل أستاذا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عام 1979م. انتدب مستشارا ثقافيًا لمصر ومديرا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد بإسبانيا منذ عام 1980م حتى عام 1985م. رأس في هذه الأثناء تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد، واختير أستاذا شرفيًا للدراسات العليا بجامعة مدريد المستقلة، كما انتدب بعد عودته إلى مصر عميدا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ عام 1985م حتى عام 1988م. عمل أستاذا زائرا بجامعات صنعاء باليمن والبحرين حتى عام 1994م. كما عمل أستاذا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس ورئيسا لقسم اللغة العربية، حصل على جائزة البابطين للإبداع في نقد الشعر عام 1997م، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 2000م، وتم اختياره من كتاب الأهرام الدائمين عام 2002م. أصبح مقرر لجنة الأدب بمجمع اللغة العربية 2005م، وعضو لجنة التحكيم في مسابقة أمير الشعراء بالإمارات، وعضو لجنة تحكيم جائزة التقدم العلمي بالكويت لعام 2007م، ورئيس لجنة تحكيم جائزة سويرس للرواية بمصر لعام 2008م، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي 2010م، وحصل على وسام المملكة الوطنية من الملك محمد السادس ملك المغرب عام 2012م. له مجموعة من المؤلفات والترجمات التي أثرت المكتبة العربية، ولا سيما النقدية منها، من مثل؛ منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ونظرية البنائية في النقد الأدبي، وتأثير الثقافة الإسلامية =

قد يتبادر إلى ذهن المتلقي أنَّ هنالك مجموعة من المصادر والمراجع وأمَّات الكتب التي يستند إليها الناقد أو الباحث في نقده أو دراسته، وهي بذلك تعينه على المضي قدما في دراساته، غير أنِّ هذا الأمر لا يخلو من سوءٍ للفهم يشوبه في بعض جوانبه، فليست العملية النقديَّة قائمة على جملة من المصادر والمراجع التي تفي بالغرض النقدي، إنما الأمر يختلف عن ذلك، فطبيعة العلم تتيح للمتلقي الاطلاع على جوانب مختلفة ومتنوعة ومتعددة من العلوم في آن معا، بحيث تصبح العملية عملية تراكميَّة تنمو وتزدهر بالعلوم والقراءات المتنوعة والعميقة، وبهذا يتكون لدى المتلقي _ على المدى البعيد _ما يُعرف بالمعرفة الخلفية، وهي مجموعة الثقافات التي اكتسبها المتلقي وشكلت لديه معرفته الثَّقافية، والتي من خلالها نستطيع التمييز بين المبدعين من حيث القوة والضعف، كذلك النقاد. ولأنَّ هذه الدِّراسة تتحدث عن واحد من النُّقاد العرب سأنحو بمفرداتي إلى استخدام مفردة النَّاقد أكثر من غيرها. ومنه فإنَّ المعرفة الخلفية كلما كانت متشعبة ومترامية الأطراف في مختلف الآداب فإنَّ الناقد يكون دقيقا في تناوله للنصوص الإبداعية، فاقتصار الناقد العربي _ على سبيل المثال _ على الثَّقافات العربية يجعل العملية النقدية ركيكة في بعض جوانبها، ولعلَّ هذا الأمر يظهر

= في الكوميديا الإلهية لدانتي، وعلم الأسلوب _ مبادئه وإجراءاته، وإنتاج الدلالة الأدبية، وملحمة المغازي الموريسكية، وشفرات النص، وبحوث سيميولوجية، وأساليب السرد في الرواية العربية، وبلاغة الخطاب وعلم النص، وأساليب الشعرية المعاصرة، وأشكال التخيل من فتات الحياة والأدب، ومناهج النقد المعاصر، قراءة الصورة وصور القراءة، ونبرات الخطاب الشعري، وتكوينات نقدية ضد موت المؤلف، وتحولات الشعرية العربية، والإبداع شراكة حضارية، ولذة التجريب الروائي. ومما ترجمه من المسرح الإسباني؛ الحياة حلم: لكالديرون دي لاباركا، والقصة المزدوجة: للدكتور بالمي، تأليف بويرو باييخو، ونجمة أشبيلية: تأليف لوبي دي فيجا، وغيرها من المؤلفات النقدية والكتب المترجمة. كذلك نشر عددا كبيرا من البحوث والمقالات في معظم الدوريات والمجلات النقدية في مصر والعالم العربي. انظر: فضل، صلاح (1992): بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ع164، ص: 317. وانظر: فضل، صلاح (2013): عين النقد سيرة فكرية، دار الشروق، القاهرة، ط1، ص: 231_233، وصفحة الغلاف. وانظر: فضل، صلاح (2011): عوالم نجيب محفوظ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، ص: 137_143.

جليًّاً عند العديد من الدَّارسين، ولا سيَّما أنَّ العملية النقدية أصبحت متشرِّبة لقضايا وقوانين النَّقد الغربي من خلال المذاهب والمناهج النَّقديَّة الغربية الحديثة.

إنَّ امتزاج الثقافتين العربيةوالغربية لدى النَّاقد تُشكّل أُفقاً معرفيًّاً لمفهوم النَّقد عند النَّاقد غير ذلك المفهوم الذي عرفناه سابقا كنقد الدَّراهم وغيرها. فالدِّراسات النقديَّة كائن يتطور ويتجدَّد بتطور وتجدُّد الثقافات؛ ولأنَّ صلاح فضل امتزجت لديه الثقافات وتشعَّبت جاءت الدراسة متناولة تلك المرجعيات كلًّاً على حده.

2.1 المرجعيات العربية

من البديهي لأيِّ ناقدٍ عربي أْن تكون اللُّغة العربية هي البنية الأساسية التي من خلالها انطلق مشروعه النقدي، إذ يتسنى للناقد العربي أن يُكوِّن جملة من المفاهيم التي من خلالها تتاح له الفرصة للشُّروع في بنائه النَّقدي. وصلاح فضل، كغيره من النقاد العرب، شكَّلت له اللُّغة العربية الانطلاقة الأولى لدراسته ثمَّ مشروعه النقدي. بيد أنَّ الدراسة سوف تقف على المفاصل الرئيسة في المرجعيات العربية التي كانت بمثابة منعطفات تنَّقل من خلالها صلاح فضل بين جُملة الثَّقافات العربية دون قصدية منه، فكان لها تأثيرها الواضح في بناء شخصيته النَّقدية.

1.2.1 المرجع الديني

ويمثل هذا الجانب القرآن الكريم، فقد حفظ صلاح فضل القرآن الكريم وهو في سن الثَّامنة، لكنه لم يكن ليستوعب بعض الصِّياغات القرآنيَّة، فكان لا بُدَّ له من سبر أغوار النَّص؛ حتَّى يتسنى له امتلاكه[2].

لقد كان جدُّ صلاح فضل عالما بالأزهر فانبرى يقرأ بنهم أعداد مجلة الرسالة المتوافرة في مكتبة جدِّه، حيث كان باستطاعته أْن يعْلَم اسم الكاتب من خلال لغته، بعد أن قرأ الرَّافعي (1880_1937) وعلِم رصانة النَّشاشيبي (1880_1951)، وتذوَّق إيقاعات الزَّيات (1885_1968) في افتتاحياته، وشقاوة المازني

1. فضل، صلاح: عين النقد سيرة فكرية، ص: 9.

(1889_1949)، وعذوبة زكي مبارك (1892_1952)، كذلك أُدرج اسمه من خلال عمِّه ضمن وعَّاظ جمعية مكارم الأخلاق التي كان يعمل بها عمه، فأصبح يلقي خطبة الجمعة بالتناوب في عدد من مساجد العاصمة القاهرة وهو لا يزال في المرحلة الثانوية الأزهرية، وبهذا أُتيحت له الفرصة ليكون قارئا نَهماً لمحصلة المكتبة الإخوانية ولا سيما مدرسة سيد قطب (1906_1966)، فمارس الخطابة الدينية وتدرب على بلاغة المشافهة والارتجال[3].

وإلى جانب مدرسة سيد قطب أخذ صلاح فضل يتأمل الأساليب المطروحة أمامه في الثَّقافة العربية فشدَّ انتباهه وأثار اهتمامه ثلاثة علماء من الدَّائرة الأزهرية، لكل منهم طابعه الخاص الذي يتميز به عن غيره، والذي أثَّر بصورة غير مباشرة في تكوين المرجعيات الثقافية عنده. وهؤلاء الذين مثلوا الدائرة الأزهرية _كما يراهم فضل_ هم: الشَّيخ أحمد الشرباصي (1918_1980) الذي كان يصرُّ على الحديث بالفصحى، وكان يحفظ مسرحيات شوقي، ويدير ندوات الشَّباب المسلمين بلَباقة شديدة، أمَّا الشيخ الغزالي (1917_1996) فقد كان داعية حقيقياً، وقد افتتن صلاح فضل بطريقته النَّاجعة في التعبير، أمَّا الأخير فكان خطيب الثَّورة الناصرية الباقوري (1907_1985) حيث كان حسن الاستشهاد ولديه قدرة فائقة على التَّناص[4].

2.2.1 الشِّعر

لقد جاء في بداية الحديث عن المرجعيات العربية أنَّه من البديهي أن تكون اللُّغة العربية البِنية الأساسية التي من خلالها ينطلق الناقد العربي، وبذلك لا بُدَّ أن يكون الشعر العربي في عصوره كافَّةً منطلقا حتميا في الإحاطة باللغة العربية وأسرارها. غير أنَّ صلاح فضل كان يعتقد أنَّه لا بدَّ أن يكتب الشعر كوالده، إذ كان والده شاعرا، إلَّا أنَّ ما كان يكتبه من أشعار لم تكن تروقه، وقد كان يرى أنَّ شوقيًّا (1868_1932)

1. فضل، صلاح (2000): تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، ص: 9، 13.
2. فضل، تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 14.

مَثَلَه الأعلى؛ فحفظ ديوانه، كذلك كان الشَّابي (1909_1934) قيثارة سماوية لا طاقة له بمجاراتها؛ فقرر في نفسه وأد الشعر، فتنحَّى عنه جانبا[5].

3.2.1 النَّثر

نستطيع القول إنَّ صلاح فضل وقف على العتبات النَّقدية الأولى عندما بدا الاهتمام واضحا بالنُّصوص النَّثرية كالقصص والروايات والمسرحيات وغيرها. وإلى جانب ذلك يذكر اهتمامه _ على سبيل المثال لا الحصر _ ببعض النقاد والدَّارسين للأدب من القُدماء والمحدثين الذين رأى فيهم سادة الحوار "أولهم الجاحظ المرح اللعوب، الذي كان يعرف كيف يصف المواقف والشُّخوص ويختزل الأحوال في لغة بارعة أو كلمة جامعة، وحواراته من أجمل وأحلى ما بدأ به البيان العربي، ثم التوحيدي في مقابساته وحكاياته وتأملاته، أما أمير الحوار عندي في العصر الحديث فقد كان توفيق الحكيم، الذي طور تقنيات الحوار في اللغة العربية فأنشأ فيها كفاءة الاستيعاب الكامل لأدب المسرح الأصيل [6]".

وإلى جانب ذلك تجدر الإشارة إلى أنَّ كلية دار العلوم في جامعة القاهرة قد شكَّلت مُنعطفاً نقدياً في مسيرة صلاح فضل النَّقديَّة، كونها كانت مفتاحا لفك قيود التقليد الخانق والانطلاق إلى فضاء رحبٍ من الحداثة.

لقد كانت دار العلوم حلقة الصِّراع بين الأساتذة الذين غدوا نماذج سامقة في اللغويات والفلسفة وعلم الجمال والنقد الأدبي، وكان في مقدمتهم إبراهيم أنيس (1906_1977)، وتمام حسان (1918_2011)، وغنيمي هلال (1916_1968)، وأحمد هيكل (1922_2006)، ومحمود قاسم (ولد عام 1949)، وغيرهم، وقسم آخر من الأساتذة التقليديين في الأدب واللغة والشَّريعة، ومن الجلّي، كما يعترف فضل، أنه وجد ضالَّته في القسم الأول[7].

---

1. فضل، صلاح: عين النقد سيرة فكرية، ص: 11_12.
2. فضل، صلاح (2006): حواريات الفكر الأدبي، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص: 8.
3. فضل، صلاح: عين النقد سيرة فكرية، ص: 39_40.

لم تكن الصِّراعات بين الأساتذة تمثل المنعطف الأول في مسيرة فضل النَّقدية، بل إنَّ طه حسين (1889_1973) كان قامة من القامات الكبرى التي رسمت لصلاح فضل مسيرته النَّقديَّة، فقد تذوَّق السَّرد من خلال كتاب "الأيام"، وتمرَّس بمتعة الفكر الشعري والنقدي من خلال كتاباته النَّقدية والتتلمذ المباشر على يديه[8]، كما كان غنيمي هلال يمثل لصلاح فضل المثل الأعلى في الدِّراسة الأكاديميَّة[9]، بيد أنَّ توفيق الحكيم (1898_1987) لا يقل أهميَّةً عن طه حسين _إنْ لم يزد عليه_ في تشكيل شخصية فضل النَّقدية والفكرية، فصلاح فضل يرى أنَّه مدين للحكيم خاصَّة. هو وأبناء جيله من القُرَّاء العرب بأشياءَ مهمَّة في تكوينه الفكري والوجداني، علما أنَّ هذا التَّأثير كان مشتركاً بين طه حسين والعقاد والحكيم، إلَّا أنَّ الحكيم كان أكثر نفاذاً إلى الرُّوح، لأنه، كما يرى فضل، ساعدهم في مرحلة الشَّباب على اجتياز أزمات الشَّك الجانحة[10].

لم يبخل صلاح فضل على نفسه بالقراءة، بل قرأ بنهم، حيث تشكَّلت مرجعياته الثَّقافية وتنوعت، وهذ دليل على معرفته الخلفية التي هي محصله نتاج قراءاته الطويلة، ولا سيما الإشارات التي أوردها عن مرجعياته الثقافية التي لم تكن مباشرة في أغلبها، إنما هي بحاجة إلى قارئ منتج يستنبطها من مكامنها معتمدا على أدواته النقدية التي تمرَّس عليها. غير أننا نلحظ سهولة في وضع أيدينا على مرجعية ثقافية من مرجعيات صلاح فضل وهو المازني ومدى تأثُّره به، ويظهر ذلك من خلال نصِّه الذي يقول فيه:

" ولأنني أريد أن أعرض لتجربتي في قراءة المازني، وهو أحب كتَّاب أبناء جيله إلى قلبي، وآثرهم عندي، وإن لم يكن أكثرهم إفادة لي، بالمفهوم الثقافي والعلمي لفائدة القراءة، فالعقاد وطه حسين يتفوقان عليه كثيرا في تعليم أبناء الأجيال العربية التالية، فلا بد لي من الاعتراف أولا بأنني قرأت المازني في زمنين متباعدين جدا، أحدهما في مطلع الصبا عند منتصف القرن، عندما كنت أجد في صدقه الصريح وتواضعه

1. فضل، عين النقد سيرة فكرية، ، ص: 157
2. فضل، تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 16
3. فضل، تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 37_38.

الأليف، وسخريته المحببة، ولغته الشائقة جاذبية لا تقاوم وتحريضا مثيرا على عشق الفن والأدب. وكان قد أوهمني أنه لا يزيد على أن يحكي ما حدث له، في مقالاته وقصصه، وكتبه التي تتراوح كثيرا بين هذين النوعين وتنتظم في بعض أشكال السردية المبكرة. أما الزمن الثاني فيقع متأخرا، بعد احترافي لدراسة الأدب وممارستي للكتابة النقدية، وحاجتي من حين لآخر إلى تناول تراثنا القريب بمحاولة للفهم والتحليل. وأشهد أن القراءة الثانية لم تخل أبدا من أصداء لذة القراءة الأولى، بل كانت في كثير من جوانبها محاولة لتبريرها والتماس شرعيتها وأبعادها. فالمازني _الطفل الخالد_ كما أسماه العقاد، لا يكبر معك ولا تتغير صورته في عينيك، ولا تنقص السنوات الطوال من حلاوة كتابته على لسانك، إنه كاتب صاحب أسلوب ممتع، وروح وثاب... [11]".

إنَّ المرجعيات العربية التي أُفرد الحديث عنها فيما سبق، ليست بالضرورة أن تكون هي تلك المرجعيات التي كوَّنت المفهوم النقدي عند صلاح فضل أو ثقافته المتنوعة، بل على العكس من ذلك، فإذا أردنا أن نتتبَّع المرجعيات العربية ونفرد لكل واحد منها شيئا من الكتابة فإنَّ ذلك سوف يثقل كاهل الدِّراسة، لا بل من الصعوبة بمكان أن يتتبع الباحث عناصر التَّأثير وبناء الشخصية الثقافية لدى أي مبدع سواء أكان ناقدا أم أديبا؛ لأن هذه المرجعيات بمثابة عملية تراكمية فيما بينها. غير أنني أود التطرق للحديث عن المواد القانونية التي أرى أنَّها شكلت بصورة غير مباشرة مرجعية ثقافية لدى صلاح فضل، مدركا أنَّ ما ذكره صلاح فضل يمثل بصمات واضحة في مسيرته النَّقدية.

يرى صلاح فضل أنَّه خلال انتقاله في المرحلة الثانوية والجامعية إلى القاهرة تمرَّس بالتَّقلب النَّشط بين الوسط الديني والجامعي، ويظهر ذلك من خلال تكليف عمّه له بقراءة المواد القانونية واستذكارها عليه، فقد مرَّ بشكل غير مباشر على جميع مناهج دراسة الحقوق، وهو بدوره يرى أنَّه مَدِينٌ في توازن معلوماته الحيوية عن الثَّقافة الإنسانيَّة في جانبها التَّشريعي لهذه الفترة الخَصْبة من التَّلقي المُتَعسف _كما أسماها_

1. فضل، صلاح: تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 120-121.

للمعرفة السَّابقة على أوانها، فقد كرَّر المعارف الاقتصاديَّة والنَّظريات القانونيَّة دون كثير من الاستيعاب، بيد أنَّ الذي ترسَّب خميرة التَّكوين العميق للوعي[12].

3.1 المرجعيات الأجنبيَّة

لقد كانت المرجعياتالثقافية العربية بمثابة الأساس الذي بُ نيت عليه خلفية صلاح فضل النقدية، لكنها لم تمثل فكره النقدي، بل نستطيع القول إنها الانطلاقة النقدية بمعناها البسيط، حيث الولوج إلى ميدان النقد الأدبي الذي يقوم على نظريات نقدية أجنبية جديدة بالنسبة لنقاد الوطن العربي.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هنالك عتبةً تكاد تكون واضحةً جليَّةً للقارئ التي من خلالها يستطيع تحديد المنحى النقدي والانتقال المعرفي الذي فتح لصلاح فضل الأفق للاطلاع على الثَّقافات الأجنبية المتنوعة التي شكَّلت فيما بعد _كما سنرى لاحقا_ مرجعيات ثقافيَّة طغت _من وجهة نظري_ على المرجعيات العربيَّة، ولعلَّ ولع وشغف صلاح فضل بتطبيق تلك النَّظريات هو الذي قادنا لإصدار مثل هذا الحكم والذي سنتبيَّنه في الفصول اللاحقة.

وتتمثل هذه العتبة بحصول صلاح فضل على المرتبة الأولى بين أقرانه، الأمر الذي دفع عميد الكليَّة الدكتور إبراهيم أنيس _مؤسس المدرسة اللغوية_ إلى تعيين صلاح فضل معيدا بقسم اللغويات، وبعد ذلك رُشِّح لبعثة جامعة الأزهر والتي كانت تخضع لدراسة النَّقد الأدبي في فرنسا، لكنَّ قصور الموارد من العملات الصَّعبة حوَّل البعثة إلى إسبانيا، ومن هنا كانت الانطلاقة والانفتاح على ثقافات العالم وما تشتمل عليه من قوانين وأنظمة لم نعهدها في ثقافتنا العربية ولا سيَّما مجال النَّقد، فعلى سبيل المثال نجد أنَّ صلاح فضل كان يعاني افتقاده إلى أيَّة معرفة علمية بتاريخ الفنون التَّشكيليَّة والجماليَّة، ابتداء من فنون مصر القديمة في الرَّسم والنَّحت والعمارة، إلى الفنون الإسلاميَّة الوسيطة المشرقيَّة أو الأندلسيَّة، الأمر الذي أطلق عليه صلاح فضل "أمية الذَّاكرة الفنيَّة"، مما قاده إلى توطيد علاقته بالفنون المرئية من خلال اختياره

---

1. فضل، صلاح: عين النَّقد سيرة فكرية، ص: 12_13.

المسرح موضعا للدراسة النَّقديَّة، كذلك أصبحت فنون الموسيقا والدِّيكور والتَّشكيلات الحركيَّة مكونًّاً مهمًّا في المنظومة الفنية[13].

إنَّ فترة البعثة الإسبانيَّة التي دامت سبع سنوات هي "عملية لغسيل المخ بمفهومه الإيجابي يتعرض لها الإنسان المثقف، حتى تستقطر عناصره الأولى على حرارة الاحتكاك الموصول بالآخر، والتشرب المتمهل لرحيق معارفه، شرط أساسي لتكوين العقل النقدي وتربية الذوق الجمالي الناضج. بدون هذه العملية... لا يسع الإنسان أن يحتوي تناقضات الكون، ولا أن يؤلف بين أضداده، وليست المسألة قاصرة على إتقان اللُّغة وقراءة المصادر، بل تتجاوز ذلك إلى آماد بعيدة، ترتبط بنهج التفكير وطريق الاستجابة وآلية التقدير، ترتبط بملمس الوجود ومذاق المشاعر وطبيعة التصورات[14]". وليس أدل على ما نذهب إليه من الكم الهائل من المرجعيات الثقافية الإسبانيَّة التي أُتيحت لصلاح فضل خلال دراسته في إسبانيا وفي ذلك يقول:" حملت معي عشرات الصناديق، التي أدهشت موظف الجمارك بميناء الإسكندريَّة، سألني ماذا كنت تدرس في بعثتك؟ فأجبته بأنه الأدب والنقد، قال لي: لو كنت تبحث عن علاج للسرطان لما احتجت لكل هذه الكتب، وأشفق عليَّ مما أنفقته في أثمانها؛ مما لا جدوى منه في تقديره[15]".

إنَّ هذه العتبة التي ذكرنا فيما سبق تمثل انطلاقة صلاح فضل النقدية إلى الآداب المختلفة الأجنبية، وإلى المناهج والمذاهب والمدارس والمفهومات النقدية الغربية، ولأن المرجعيات الثقافية الأجنبية متنوعة ومتشعبة جاءت الدراسة بعيدة عن تتبع تلك المرجعيات من خلال رموزها، مُؤثِرةً أن تكون تلك المرجعيات التي تأثر بها صلاح فضل ظاهرة من خلال القضية التي تناولها حيث ستظهر الرموز التي تأثر بها من خلال القضية بصرف النظر عن البعد الجغرافي للمرجعية.

---

13. فضل، عين النقد سيرة فكرية، ص: 42_54.
14. فضل، عين النقد سيرة فكرية، ص: 86_87.
15. فضل، عين النقد سيرة فكرية، ص: 91.

1.3.1 التَّرجمة

تأتي التَّرجمات في طليعة المرجعيات الثقافية التي تشكل لدى النَّاقد مخزونا لا ينضب من المعرفة، ويظهر ذلك من خلال امتلاكه للغة أخرى غير لغته الأم، وهو ما يعرف بـ (Bilingual) الأمر الذي يتيح له التَّعرف على المفاهيم والمعتقدات والثقافات الخاصة والمتعلقة بأصحاب تلك اللغة، هذا من جانب، أما من جانب آخر فترجمة الناقد لمبدع ما هو بحد ذاته تأثر بأسلوبه وطريقته بصورة غير مباشرة، مما يعني اندغام الثقافات بعضها ببعض الأمر الذي يكوِّن لدى النَّاقد مرجعية ثقافية متمثلة بثقافة أصحاب تلك اللغة المترجم عنها إضافة إلى الأيديولوجيات التي ترتسم في نصوص المبدعين من أصحاب اللغة ذاتها.

وتظهر الترجمة كمرجع أجنبي من المرجعيات الثقافية عند صلاح فضل من خلال ترجماته العديدة من المسرح الإسباني التي " تشبع حاجة الثقافة العربية، وتدور حول إدانة التعذيب في السجون وقمع الحريات وقتل الأحلام الكبرى في صدور الشباب؛ أملاً في أن نرى وطننا العربي الكبير وقد حقق هذه النقلة النوعية من الالتزام إلى الديمقراطية في الفن والحياة[16]"، فقد ترجم من المسرح الإسباني:

أ_ القصَّة المزدوجة للدكتور بالمي، تأليف بويرو باييخو (Antonio Buero Vallejo)[17].

ب_ حلم العقل ودون كيشوت، تأليف: بويرو باييخو.

ج_ وصول الآلهة، تأليف: بويرو باييخو.

---

16. فضل، عين النقد سيرة فكرية، ص: 60.

17. أنطونيو بويرو باييخو: كاتب مسرحي إسباني، توفي عام 2000، كتب عددا كبيرا من الأعمال الخالدة التي أهلته للحصول على الجائزة الوطنية للآداب عدة مرات، ثم جائزة ثربانتيس عام 1985، التي تعتبر أرفع جائزة أدبية في اللغة الإسبانية. له العديد من المسرحيات منها: "حكاية سلم" و "اليوم عيد" و "حلم العقل" و "المؤسسة" و "الحكاية المزدوجة للدكتور بالمي". انظر: باييخو، أنطونيو بويرو (2001): شراك القدر (زمنان لرواية واحدة)، ترجمة وتقديم: طلعت شاهين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق عالمية، ص: 5 _ 6.

د_ الحياة حلم، لكالديرون دي لاباركا (Calderon. Pedro)[18].

هـ_ نجمة إشبيلية، تأليف: لوبي دي فيجا (Lope de vega)[19].

إنَّ المسرح الإسباني شكَّل لدى صلاح فضل جوهراً ثقافياً، فهو كما يرى: "المجال الذي تعمقت في استيعابه، أخذت أراسل المجلس الوطني في الكويت، وسلسلة عالم المسرح بالتحديد، لأقترح عليهم ترجمات بعينها من الأدبين الكلاسيكي والمعاصر إلى العربية[20]"كذلك شكَّل نافذةً أطل من خلالها على الثَّقافات الغربية التي كان يطمح في الوصول إليها لبناء فكره النَّقدي الذي سعى إليه.

وإلى جانب التَّرجمة ظهر في مجال صلاح فضل النَّقدي ثلاث من قامات الأدب والنَّقد التي شكَّلت بصورة مباشرة مرجعية ثقافية من مرجعيات صلاح فضل

---

18. كالديرون دي لاباركا: كاتب مسرحي إسباني، ولد في مدريد عام 1600، متحدر من بيت شريف لكنه صغير. أنتج في حياته الطويلة أكثر من مئة مسرحية، لكن قلة منها استمرت معروفة حتى يومنا هذا وعلى نطاق واسع. عرف بمسرحياته التي تدور موضوعاتها حول مواقف فروسية وشجاعة، ومغامرات فيها ضروب من الشهامة وإنقاذ الحِسان من المخاطر. كل ذلك ضمن إطار عاطفي غرامي. كانت مسرحياته متينة الموضوع ومتماسكة بشكل جيد مع الحفاظ على التراث الإسباني ضمنها، وقد وضع مسرحيات البلاط، ومسرحيات أخرى قصيرة، يقوم بتمثيلها ممثلون مقنَّعون. ومن أشهر أعمال: الحياة هي الحلم، والطبيب وأخلاقيته، والسحر المشهور. انظر: شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جرّوس برس، لبنان، 1996، ص: 337.

19. لوبي دي فيجا: كاتب مسرحي إسباني، ولد في مدينة مدريد سنة 1562 وتوفي سنة 1635، ولمَّا شبَّ هزم في مبارزة عام 1588م؛ فانضم إلى القوات البحرية المشتركة في الأرمادا الإسبانية، وحارب ضد الإنكليز، وعاد إلى مدريد عام 1596م، وسيم كاهنا عام 1614م وحصَّل دكتوراه في اللاهوت عام 1627م. كان يعمل بشكل متواصل وبنشاط دائم، فأسس الدراما الإسبانيةالوطنية، وكتب في حياته ما يقارب ألفي مسرحية واسكتش، وفصلا إضافيا يشير إلى فصول المسرحيات. معظم إنتاجه يتضمن قصصا من قصص القرون الوسطىتدور حول الحب الشريف والمغامرات والفروسية والتفاخر المتهور والرومانسية...يتخلل هذه المؤلفات قطع أدبية رائعة الجمال، وأحيانا بعض الأشعار القصيرة. انظر: المصدر نفسه، ص: 395.

20. فضل، صلاح: عين النقد سيرة فكرية، ص: 87.

النَّقدية، وهذه القامات تنوَّعت في مجال نقل الآداب العربية إلى الأمم الأخرى عن طريق ترجمتها إلى لغات متعددة، وفي مجال شعريَّة المسرح، ومجال الفكر النَّقدي.

لقد مثَّل (بدرو مارتينيث مونتابث)[21] المجال الأول المتعلق بنقل الآداب العربية والاهتمام بها، ولقد كان العهد الأول لصلاح فضل بـ (بدرو) عام 1966، من خلال المعهد الإسباني العربي، حيث يشير صلاح فضل إلى أنَّه اشترك مع بدرو في قراءة الأبيات المترجمة من رباعيات صلاح جاهين إلى الإسبانية، ومنه فقد اهتم بدوره بالأدب العربي فأولاه جُلَّ اهتمامه، وبدأ بتجميع الشَّباب له، ليعيد اكتشاف ما في الأدب المعاصر من حيويَّة ونضارة وإعادة ترتيبه، ونقل أهم نماذجه إلى إحدى أكثر اللغات الأوروبيَّة انتشاراً في العالم الغربي وهي الإسبانية[22].

لقد تتبع صلاح فضل (بدرو مارتينيث مونتابث) من خلال ترجماته ومتابعاته للأدب العربي، وانعكس ذلك على شخصية صلاح فضل النَّقدية، الأمر الذي قاد فضلاً إلى القول بأنَّ "بدرو" "كان أشد إيمانا بالعروبة وإخلاصا لقضيتها الفلسطينية المحورية وأكثر عملا دؤوبا في تعزيزها إيديولوجيا وإبداعيا من كثير من المثقفين والدبلوماسيين العرب في فترات متفاوتة...أصبح بدرو يمثل بهذا الامتداد مؤسسة

---

21. مستعرب إسباني ولد سنة 1933، بعد سنتين من إلغاء الملكية وإعلان الجمهورية، وبعد انتقال العائلة إلى العاصمة مدريد في سن مبكرة تابع بيدرو دراسته بها، وفي مدريد كان اللقاء الأول لبيدرو مع اللغة العربية قبل أنْ يليه لقاء مع الشَّرق في شمال المغرب حدَّد فيه وجهته الأكاديميَّة بالتخصص في اللغة والأدب العربي، ثم كان التَّجلي الأكبر عندما اكتشف فكراً عربياً حيَّاً يحمله مثقَّفون عرب أحيوا فيه جذوره الأندلسية.ألَّف بدرو ما يزيد عن عشرين كتاباً عن الأدب والفكر العربي الحديث،، إضافة إلى عشرات التَّرجمات للشعر والنَّثر العربي المعاصر، كما أصدر مع تلميذته (كارمن رويث بياسانتي) كتابا تحت عنوان: أوروبا الإسلامية، فكان الكتاب مثار اهتمام وسائل الإعلام، فترجم إلى عدة لغات أوروبيَّة، وتحدَّث في هذا الكتاب حول فضل الفترة الأندلسية، وتأثيرها في إسبانيا والبرتغال وأمريكا اللاتينية. انظرنقلا عن الشبكة العالمية للمعلومات، من خلال برنامج تلفزيوني يُقَدَّم على قناة أبو ظبي تحت عنوان: نوافذ على الشرق، بتاريخ 22 أبريل 2012؛ وذلك لعدم وجود ترجمة للمستعرب الإسباني في أي كتاب حسب اطلاعي وبحثي.

22. فضل، صلاح: تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 170_171.

حقيقية للتواصل الجمالي والثقافي مع عالمنا العربي، تنبث فيه الأعراق الأندلسية الأصيلة بأنضر طاقاتها لاستكمال جهود المستعربين السابقين الذين أفنوا أعمارهم في الحفريات القديمة...[23]".

أمَّا فيما يتعلق بجمال شعريَّة المسرح فقد مثَّلها الشاعر الإسباني لوركا (1898_1936)[24]؛ الذي كان شعره ومسرحه بصفة خاصة يؤسس وعياً جديداً بالحياة، ومقاومة عنيدة للقدر، ورؤية متجاوزة لروح الفن[25]، وليست هذه العبارات المُنتقاة إلا مؤشر تأثُّر وصقلٍ لشخصية نقدية تمثَّلت في صلاح فضل.

ولكي لا يكون الأمر مجرَّد آراءٍ يلقي بها الدَّارس بين صفحات الدِّراسة تورد الدراسة نصَّاً لصلاح فضل يؤكِّد فيه على أهمية مسرح لوركا الشعري، مما يوحي لنا بصورة أو بأخرى أنَّ لوركا ولا سيما مسرحه الشعري كان له الأثر الكبير في تكوين مرجعيات صلاح فضل الأجنبية وبنائها، حيث يقول صلاح فضل:

"...كان مسرح لوركا الشعري أحد المتكآت القوية التي استحضرناها _في الستينيات خاصة_ كي نؤصل على أرض الواقع الثقافي الوعي الكوني بالتاريخ، والرسالة الإنسانية للفن، والروح الشعري للإبداع. كان مسرح لوركا أحد النماذج الفائقة الفعالة في تنشيط الدوامة التي يلتحم فيها المسرح بحركة الحياة واستراتيجية الثقافة وفورة الحكم الاجتماعي الطموح للمشروع القومي...إن أبرز إنجازته الجمالية أنه استثمر شكلا شعريا عريقا في الثقافة الإسبانية هو شكل "الرومانث"...يستمد هذا الشكل أهميته من التعبير الجماعي عن روح الشعب، لأنه مجهول المؤلف، دائم التجدد، الأمر الذي جعل لوركا يتجاوز موقفه كشاعر غنائي روزي يعبر عن حالة وجدانية فردية...حيث عثر في "الرومانث" على الوعاء الشعري الملائم لرسالته المسرحية ودورها الاجتماعي[26]".

---

23. فضل، تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 173_174.
24. شاعر إسباني، اغتالته الفاشية في زهرة العمر إبَّان الحرب الأهلية الإسبانية. انظر: فضل، تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 176.
25. فضل، تكوينات نقدية ضد موت المؤلف،ص: 177.
26. فضل، تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 177_185.

وفي مجال الفكر النَّقدي كان أوكتافيو باث (Paz, octavio)[27] أحد صُنَّاع الثقافة العالمية، حيث تجاوز تأثيره نطاق إسبانيا ودول أمريكا اللاتينية، فامتزج مع الثقافات الأوروبية والمشرقية، فأسهم بذلك في إثراء الفكر الشعري والنَّقدي، ولم يكن (باث) الضميرَ الحقيقي الذي يعبر عن روح الشَّعب المكسيكي وطبيعة شخصية الإنسان في أمريكا اللاتينية سوى بالاعتماد على نقد الذَّات، وقراءة التَّاريخ وتقاطع الثقافات[28]، وجميع تلك المعطيات شكلت فيما بينها خلفية معرفية، لا بل قعَّدت لنظرية نقديَّة استعان بها فضل في مشروعه النَّقدي.

استطاع صلاح فضل أن يتبيَّن أهمية الترجمة في صقل شخصية الناقد، فعكف عليها، كذلك استطاع أن يستجلي شعرية المسرح والفكر النقدي؛ فتبلورت لديه مكامن المنظومات النقدية التي كانت تمثل للعديد من الدارسين والباحثين في عالمنا العربي حلقةً مفقودةً بسبب الافتقار إلى اللغات الأخرى التي تتيح للناقد الاطلاع على الثقافات العالمية والإفادة منها، والتَّحرُّر من الجمود النَّقدي الذي يجعل من العملية النَّقدية العربية عملية مكرورة إلى حدٍّ ما. إلا أنَّ صلاح فضل استطاع الانفكاك من تلك القيود عندما سنحت له الفرصة بذلك.

---

27. أوكتافيو باث: شاعر مكسيكي وكاتب مقال ونثري متميز، ولد عام 1914، وهو ابن كاتب مناضل عمل محامييلدافع عن العمَّال، كما ألَّف كتابا عن الثَّائر إميليوزابانا ثمَّ أصبح ممثلا. وفي العام 1937 رحل إلى الجنوب كي يؤسس مدرسة ثانوية من أجل تعليم أبناء العمال.وهنا بدأ بكتابة القصائد الطَّويلة، وانضم إلى السرياليين. عُيِّن سكرتيرا لسفارة المكسيك في باريس، قدَّم كتابه "متاهة الوحدة" عام 1950، وفي العام 1951 سافر إلى طوكيو ونيودلهي، وعُيِّن سفيرا لبلاده في الهند من عام 1962_1968، وتتابعت كتبه ومنها "المنسكب شرقا" عام 1969، و "أبيض" عام 1967، و"أسس قواعد اللغة" عام 1974، كما نشر دواوينه الشعرية فكان "نار كل يوم" عام 1979، و"الشجرة تتكلم" عام 1978، ومن كتبه "رباعي" حول أربعة شعراء عام 1965، أما ديوانه الأخير "أشعار نهاية القرن" فقد نشره عام 1990، حيث حدَّد مهمة الشاعر ورسالته، كذلك مُنح جائزة نوبل للآداب للعام 1990. انظر: شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص: 76.

28. فضل، تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 190_194.

2.3.1 النَّظريَّة البنائيَّة

وهنا لا بد من التنويه قبل الولوج في هذه النَّظرية إلى أنَّنا لن ندخل في تفصيلات هذه النَّظرية وما سَيتْبعها من علم الأسلوب والمناهج النَّقدية، لأننا سوف نفرد فصلا خاصًّا بها، إنَّما سنركز على المرجعيات الثَّقافية الأجنبية التي استند إليها صلاح فضل في دراساته النَّقدية، كذلك لا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ هذه القامات النَّقديَّة التي سنأتي على ذكرها لا يعني وجودها في هذا الموقع أو ذاك أنَّها تمثلت فيه فقط، إنَّما جاء ذكرها لبروزها في هذا الموقع، علما بأن صلاح فضل قد يكرِّر ذكرها في أكثر من موقع من مؤلفاته النَّقديَّة العديدة، بيد أنَّ ارتباطها بهذا المكان هو الذي قاد للحديث عنها من خلاله، اعتمادا على التَّسلسل الزَّمني لتناول النّاقد لهذه الموضوعات.

لقد حاول صلاح فضل أن يتشرب النظريات والمناهج الغربية لشغفه بها، غير أنَّ ظروفه قد حالت بينه وبين ما يرنو إليه، وما أن أُتيحت له الفرصة حتى أقدم على بناء شخصيته النقدية من خلال تلك النظريات والمناهج التي لم يكن يعرفها العديد من النقاد من أبناء الوطن العربي آنذاك.

يرى صلاح فضل أنَّ بحثه في النظرية البنائية في النقد يختلف عما ألِفَه الناس في البحوث الأدبية؛ لأنه يلتزم بمستوى نظري تجريدي عالٍ، ولأنه سيتعرض لأصعب المناهج الحديثة وأدقها، إضافة إلى أننا نعاني في العالم العربي من العدم الشديد في ظل مئات الكتب في جميع اللغات، من مؤلَّفة ومُترجمة التي تصدر عن البنائية ومشاكلها النظرية والتطبيقية، إضافةً إلى أنه ليس هنالك من يجرؤ على كسر حائط الصمت فيما يتعلق بنقد الأدب الذي بُني على الشعر والأمثال السَّائرة والطرائف الأدبية التي تعوَّد الناس على تحلية كتاباتهم بها[29].

لقد أجحف صلاح فضل في حق العربية وأبنائها النقاد، إذ نعتهم بجملة من النعوتات التي جاءت في مقدمته لكتابه نظرية البنائية في النقد الأدبي، حيث أصدر حكما على أبناء اللغة العربية قبل أن يقع الكتاب بين أيديهم ولعل البدايات الأولى النقدية لصلاح فضل وانفتاحه على الآداب الأجنبية هي التي قادته إلى التَّسرع في

---

29. فضل، صلاح (1998): نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، ص: 13_12.

إطلاق مثل هذه الأحكام، علما أن هنالك من النقاد العرب من هو أسبق منه إلى مثل هذه الدراسات النقدية، ولم نلحظ لديهم مثل هذه الأحكام.

وللحديث حول أبرز أعلام النظرية البنائية نجد أن فرديناند دي سوسيور Ferdinand de saussure (1857_1913)[30] استطاع أن يؤسس مدرسة لغوية تعد نموذجا للعلوم الإنسانية، مرتكزا على مبادىء كان لها الأثر في خلق تيار الفكر البنائيمن مثل؛ ثنائية النَّظم اللغوية القائمة على الرُّؤية الثنائية المزدوجة للظَّواهر كثنائية اللغة والكلام، وثنائية المحور التَّوقيتي الثَّابت والزَّمني المتطور، وثنائية النَّموذج القياسي والسِّياقي، وثنائية الصَّوت والمعنى، والمبدأ الآخر وهو الفرق بين اللغة والكلام، حيث تأتي اللغة كنظام من الرموز المختلفة التي تُشير إلى أفكار مختلفة، مُشَبِّهاً إِيَّاها (اللغة)بلعبة الشَّطرنج، داعياً إلى التَّمييز في دراسة اللغة بين العناصر الدَّاخليَّة فيها والعناصر الخارجيَّة[31].

أمَّا الرَّافد الثَّاني من روافد صلاح فضل في البنائيَّة فتتمثل في المدرسة الشَّكلية الرُّوسية التي ولدت من حلقة موسكو اللغوية والتي شكلت عام 1915 كحركة تستهدف استثمار الحركة الطَّليعيَّة الأدبية، والقضاء على المناهج القديمة في الدِّراسات اللغوية والنَّقدية، وجمعية دراسة اللغة الشعرية التي تُعرف باسم أبو جاز Opojaz[32]، وكان من أشهر وأبرز روَّاد هذه الحلقة اللغوية رومان جاكبسون (1896_1982)[33]،

---

30. عالم لغوي، ميز بين اللغة والكلام، لديه العديد من المؤلفات، إلا أن كتابه (دروس في علم اللغة العام) أصبح متاحا في أكثر من ترجمة عربية، أهمها: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، مراجعة: مالك المطلبي، بغداد، 1985. ومحاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، مراجعة: أحمد حبيبي، الدار البيضاء، 1987. ودروس في الألسنية العامة، تعريب: صلاح الفرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة، تونس 1985. انظر: سلدن، رامان (1998): النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 88_90.

31. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 19_24.

32. فضل، صلاح: تكوينات نقدية ضد موت المؤلف، ص: 33.

33. رومان جاكبسون: من مواليد موسكو سنة 1896، ورث عن عائلته الاهتمام بالعلم، فأظهر في سن صغيرة الاهتمام بالآداب العالمية، وقد عاصر مدارس شعرية في روسيا، كما ساهم

والناقد الروسي شكلوفسكي (1893_1984)[34]، والعالم الروسي إيخنباوم (1886_1959)[35]، وتينيانوف[36]، والعالم الروسي الذي اشتهر بدراسته الشكلانية للحكاية الشعبية فلاديمير بروب (1895_1972)[37].

لقد استطاع صلاح فضل أن يستجلي مكامن الشَّكلانية الرُّوسيَّة من مثل؛ صلتها بالحركات الفنية الأخرى كالجبهة الفنية اليسارية، والوقوف على مفهوم الشَّكل لديهم، وخطأ الانعكاس في نظرهم القائم على أنَّ من يتصوَّر "أنّ الفن نوع من التدفق الإلهي أو الانهمار العاطفي العفوي المباشر إنما هي أفكار فجَّة لا يُعتد بها؛ إذ إن

= بكتابة الشعر ضمن الاتجاه المستقبلي، وقد أصبح اسم جاكبسون متداولا في الثقافة العربية؛ نظراً لأعماله الرَّائدة في اللسانيات والشعرية. انظر: رومان ياكبسون (1988)، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص: صفحة التقديم.

34. فيكتور شكلوفسكي: ناقد روسي نادى بنظرية الفن للفن من خلال المدرسة الأدبية التي ظهرت في الأدب الروسي وكان من مؤسسيها، ومن أهم مبادئ هذه المدرسة: أن الفن هو الأسلوب الأدبي، وأن هذا الأسلوب يعتمد أساسا على جودة الصياغة والصنع. انظر: الحراحشة، منتهى (2009): من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب والعلوم الإنسانية، م6، ع2، ص: 207.

35. بوريس إيخنباوم: من أعلام المدرسة الشكلية. ولد عام 1886 وتوفي 1959، ويعد من مصادر الشكلانية الروسية، حيث كان أحد أفراد جمعية (بيتروغراد) لدراسة اللغة الشعرية. انظر: تشاندلر، دانيال (2008): أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، ص: 386.

36. يوري تينيانوف: ولد عام 1894 وتوفي عام 1943، يعد من مصادر الشكلانية الروسية إلى جانب إيخنباوم، حيث كان أحد أفراد جمعية بيتروغراد لدراسة اللغة الشعرية. انظر: تشاندلر، دانيال: أسس السيميائية، ص: 386.

37. فلاديمير بروب Vladimir Propp: يعد العرَّاب الحقيقي للنَّظرية السَّردية وقد نضجت مبادئها في كتابة: علم تشكيل الحكاية أو مورفولوجيا الحكاية الخرافية 1928، أو مورفولوجيا الخرافة بحسب التَّرجمات المتعددة، وقد درس فيه القوانين التي توجِّه البِّنية الشَّكلية للحكاية الخرافية الرُّوسيَّة. انظر: عباس، عبدالحليم عباس (2009): نظرية السرد، المصطلح والإجراء النَّقدي، أقلام جديدة، العدد السادس والعشرون، ص: 107.

العمل يتجاوز نفسية المبدع[38]"، كذلك نموذج التحليل اللغوي في الأدب عند الشكليين، ونظرية نظم الشعر حول الإيقاع، والفرق بين الشعر والنثر والخيال والصُّورة.

إنَّ تناول صلاح فضل للشَّكلانيَّة الرُّوسيَّة فتح له الأفق أن يطلع على ناقدين كان لهما الأثُر البارز في الدِّراسات النَّقديَّة للشَّكلانيَّة، وهما: تينيانوف، وبروب الذي اطَّلع من خلاله وبصورة غير مباشرة على الفلكلور الرُّوسي الذي تناوله بروب بالبحث والدَّرس، وبهذا يكون قد شكَّل الفلكلور الروسي رافدا ثقافيا من روافد صلاح فضل. وإلى جانب ذلك كانت الشكلانية الروسية قد فتحت الأبواب لصلاح فضل للاطلاع على أعلام آخرين كان لهم تأثيرهم في السَّاحة الأدبية والنقدية كجان كوكتو أحد زعماء السريالية الفرنسية.

في تلك الفترة وفي عام 1928 قامت طائفة من علماء اللغة في تشيكوسلوفاكيا بتكوين حلقة دراسيَّة شملت مجموعة من البَّاحثين الذين ينتمون إلى بلاد أخرى من مثل؛ روسيا وهولندا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا، وشرعوا بصياغة جملة من المبادئ المُهمَّة تحت عنوان: النُّصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية، وكان زعيم هذه الحلقة (حلقة براغ) ماتياس[39].

أمَّا الفيلسوف الروسي جان موكاروفسكي Jan Makaryovskya[40] فقد كان من الذين وضعوا المبادئ الجمالية لحلقة براغ، ونادى بضرورة دراسة مشاكل الرَّمز والعلامة ودلالة كل منهما. أمَّا ليفي _شتراوس(1908_2009)[41] وهو عالم

---

38. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 43.
39. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 74.
40. جان موكاروفسكي: فيلسوف روسي، كان أهم من وضع المبادئ الجمالية لحلقة براغ، حيث الفن وطبيعته السيميولوجية، والدور الفاعل في الفكر الوظيفي، وخواص الوظيفة الجمالية وعلاقاتها بالوظائف الأخرى. صدر له: اللغة المعيارية واللغة الشعرية. انظر: المصدر نفسه، ص: 85. وانظر: الكيلاني، إيمان (2007): دلالة لغة الاغتراب في شعر الشريف الرضي في ضوء الأسلوبية الشعرية التطبيقية، مجلة المنارة، م13، ع3، ص: 305.
41. كلود ليفي شتراوس: من أشهر علماء الأنثروبولوجيا، بل لم يحظ عالم أنثروبولوجيا بشهرة أعظم من الشُّهرة التي حظي بها شتراوس، مع أنه لا يكاد يضاهيه في الصُّعوبة أحد، وقد نبعت كل من الشهرة والصعوبة عنده من منابع مشتركة تمثلت في: ضخامة مشروعه

أنثروبولـــوجي، وفيجـــو برونـــدال (1887_1942)[42] وجيلميســـليف Hjelmslev (1899_1965)[43] فقد كان لهم تأثيرهم الواضح في صقل شخصية صلاح فضل، خاصة مدرسة كوبنهاغن التي ينتمي إليها كل من برووندال، وجيلميسليف.

وعند الانتقال إلى المدرسة الأمريكية نجد أنَّ سابير من أوائل روَّادها، فقد نشر كتابا عن اللغة يؤكّد في مقدمته على تأكيالطّابع اللاشعوري والطّبيعة اللامعقولة للبِنية اللغوية، كذلك فعل بلومفيلد Leonaed Bloomfield (1887_1949)[44] الذي نشر كتابه عن اللغة وعرض فيه الجانب الآخر من النَّظرية الأمريكية

= الفكري، والطبيعة الشعرية التي كثيرا ما يكتنفها الغموض لفكره وأسلوبه في الكتابة. من أعماله: أحزان مدارية Tropiqyes Tristes 1955، وأحاديثه Conversations مع جورج شاربونييه 1961، وكتاب الأنثروبولوجيا البنيوية الثاني StructuraiAnthropology 1973. انظر: ستروك، جون (1996): البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 206، ص: 25_27.

42. برووندال: أحد رواد مدرسة كوبنهاغن، له كتاب: أجزاء الكلام، كانت المدرسة تعتمد على أعماله في دراستها للظواهر اللسانية من مثل؛ الجمع بين أفكار دي سوسير و بين المنطق الرياضي. انظر: دبة، الطيب (2001): مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية استمولوجية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، ص: 116. وللاستزادة انظر: فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 91_93.

43. جيلميسليف: نشأ في عائلة مهتمَّة بالدراسات العلمية، عمل والده رئيسا لجامعة كوبنهاغن، والتحق بهذه الجامعة سنة 1916، فدرس مؤلفات راسك، ثمَّ بدأ أبحاثه وحصل على درجة الدكتوراه سنة 1932، وأمضى مدَّة في فرنسا تعرَّف خلالها على مبادئ دي سوسير. انظر: زكريا، ميشال (1983): الألسنية، علم اللغة الحديثة_المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات ةالنشر والتوزيع، بيروت، ص: 246.

44. ليونارد بلومفليد: ولد ليونارد بلومفيلد سنة 1887 وتوفي سنة 1949، أسَّس مجلة متخصصة سنة 1924، وكان أحد مؤسسي الجمعية اللسانية، ولم يكن منظراً في اللسانيات العامة فقط، بل كان رائدا في اللسانيات التطبيقية أيضا. انظر: الحليلي، عبدالعزيز (1999): قضايا لسانية، السوسيولسانيات، التعريف، أقسام الكلم، أنفو برانت، فاس، ص: 59.

البنائية[45]، وبهذا يكون صلاح فضل قد أدرك البنائية للمدرسة الأمريكية عند الجيل الأول، إلى أن وصل إلى الجيل المعاصر من علماء المدرسة الأمريكية من مثل؛ بايك Pike (1912_2000)[46] وتشومسكي Chomsky[47].

ومن خلال البِنية وتتبع قوانينها يدخل صلاح فضل إلى المدرسة التوليدية وأعلامها جان بياجيه Jean Piaget (1896_1980)[48] والناقد الكبير لوسيان جولدمان (1913_1970)[49] وصولا إلى وضع خصائص تميَّز بها المنهج البنائي _كما يرى صلاح فضل _ تمثلت في:

---

45. فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 97.
46. كينيث بايك: أحد علماء اللسانيات وهو تلميذ سابير، أوجد نظرية تسمى (قراميميك Gramemique) وضعت ما بين سنة 1954 و 1960. وتقوم هذه النظرية مبدأ جوهري هو أن اللغة عنصر من السيرة والتطور البشري. انظر: العلوي، شفيقة (2004): محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، ص: 27.
47. نعوم تشومسكي:عالم في اللسانيات بحيث يتبوأ مكانة لا يدانيه فيها إلَّا القلَّة من العلماء، وقد توجَّه اتجاها جديدا في دراسة هذا الموضوع منذ أن نشر كتابه: البنى التركيبية. ويعد تشومسكي أستاذ اللسانيات في معهد ماساتشوستس للتقنية في بوسطن، إضافة إلى كتاباته السياسية حيث كان من أبرز المعارضين لتدخل أمريكا في الهند الصينية، كذلك كان من المدافعين عن القضية العربية الفلسطينية، وله في ذلك ما يزيد عن ستين كتابا ومقالة في ذلك. انظر: تشومسكي، نعوم (1990): اللغة ومشكلات المعرفة، محاضرات ماناجوا، تر: حمزة قبلان المزيني، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، ص: 3_7.
48. جان بياجيه: عالم نفسي أحد أكبر ممثلي المدرسة البنائية التوليدية، قدم تصورا نظريا متكاملا عن البنية، وعرفها بأنها نظام من التحولات يتضمن قواعد خاصة. انظر: فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 128.
49. لوسيان غولدمان: ولد ببوخارست سنة 1913، وقضى طفولته في مدينة بوتوزالن في رومانيا حيث أتم دراسته الثانوية، انتقل سنة 1933 إلى فيينا حيث اكتشف الأعمال الثلاثة الكبرى للوكاتش: الروح والأشكال، ونظرية الرواية، والتاريخ والوعي الطبقي، وانتقل سنة 1934 إلى باريس حيث هيَّأ رسالة دكتوراه في الاقتصاد السياسي، وإجازة في اللغة الألمانية وأخرى في الفلسفة، هرب عام 1940من الاحتلال الألماني نحو مدينة تولوز الفرنسية، وبعد تحرير فرنسا عاد إلى باريس، وحصل على منصب ملحق بالمركز الوطني للبحث العلمي،

1. التحليل الشمولي.
2. الاقتصار على التحليل المنبثق.
3. اتخاذه قاعدة المناسبة، ويقصد بها: وجهة النظر التي يدرس منها الموضوع.
4. امتداده عمقاً لا عرضاً .
5. أنه بعد تكوينه اختلف عن المنهج الشكلي.[50]

لا يتوقف صلاح فضل على تتبع تلك النظريات، إنما يسوق الأمثلة على ذلك، فمثلاً نجده يقدم لنا تحليل أسطورة أوديب مستذكراً بحوث فرويد ومدرسته في ذلك عن طريق تطبيق ليفي شتراوس على تلك الأسطورة واضعاً أحداثها بترتيب جديد. إن استعانة صلاح فضل بتلك المرجعيات كفيل بتكوين مرجعية ثقافية نقدية، لكنه يجدر بنا الإشارة إلى أن صلاح فضل لم يكن ليكتفي بإيراد تلك المرجعيات إنما عمد إلى امتحانها من خلال فهمه لها والتعقيب والتعليق عليها، والوصول إلى نتيجة تمثل فكر صلاح فضل النقدي سواء أسارت مع الوجهة التي ارتضاها الناقد أم لم تسر، شريطة أن يكون الحكم الذي يطلقه صلاح فضل قائماً على مبدأ الفهم لا لمجرد التعقيب كما يفعل بعض النقاد، كما سنرى.

وعلى سبيل المثال لا الحصر فيما يتعلق بالحل البنائي لمشكلة تعدد الروايات نورد النص التالي الذي يبين فيه صلاح فضل ماهية الأسطورة ويضع لكل رواية لوحة، الأمر الذي يضعنا في نهاية المطاف أمام عدد من اللوحات تنفرد كل واحدة منها برواية تشتمل بعدين. يقول في الحل البنائي لتعدد الروايات:

ثم على منصب مكلف بالأبحاث، وفي هذه الأثناء هيأ رسالة دكتوراه في الأدب بعنوان: الإله المختفي _ دراسة في الرؤية المأساوية في أفكار باسكال ومسرح راسين، ثم ألف عام 1952 = العلوم الإنسانية والفلسفة، وفي عام 1959 نشر (أبحاث جدلية)، وفي عام 1964 أصدر: من أجل علم اجتماع الرواية. انظر: غولدمان، لوسيان وآخرون (1986): البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، ص: 11_12.

50. فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 133_138.

"ما دامت الأسطورة تتكون من مجموعة من الروايات فإن التحليل البنائي يضعها جميعاً على قدم المساواة، ومن هنا ينبغي لنا أن نضع لكل رواية لوحة يبرز فيها كل عنصر بشكل يسمح لنا بمقارنته بنظيره في اللوحات الأخرى، ما يضعنا أمام مجموعة من اللوحات التي تختص كل واحدة منها برواية وتشتمل بعدين، إذ يمكن مقارنة كل عنصر بنظيره، وبوسعنا أن نضع هذه اللوحات بعضها فوق البعض بطريقة متوازية تنتج لنا في نهاية الأمر مجموعة ثلاثية الأبعاد يمكن قراءتها بإحدى طرق ثلاث: من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل ومن الأمام إلى الخلف، أو بالعكس في كل هذه الاتجاهات[51]".

وفيما يخص تطبيق النقد البنائي بالإنجليزية فلعل أشهر محاولة قام بها العالم الكندي نورثروب فراي (1912_1991)[52] من خلال كتابيه: تشريح النقد، والبنية المرنة للعمل الأدبي[53]. أما الناقد الفرنسي بول فاليري (1871_1945)[54] فيعد من رواد المنهج البنائي في تحليل الشعر، بحيث يصبح الشعر لديه عبارة عن فن اللغة، كذلك عالم الشعر شبيه بعالم الأحلام.[55]

وتجدر الإشارة إلى أن هنالك بعض الرموز النقدية والأدبية التي شكلت مرجعاً ثقافياً لدى صلاح فضل، وقد ذكرها أو أشار إليها بصورة غير مباشرة في كتابه:

---

51. فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 163.
52. ولد نورثروب فراي في مدينة شيربروك، مقاطعة كويبك (كندا) عام 1912، درس الأدب واللاهوت والفلسفة واللغة، قدمت له الجمعية الملكية الكندية عام 1958 ميدالية (لورن بيرس)؛ لإسهامه المميز في الأدب الكندي، من مؤلفاته: النسق المخيف، وتشريح النقد، والشيفرة الكبرى. انظر: فراي، نورثروب (1995): الخيال الأدبي، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ص: 5.
53. فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 224.
54. بول فاليري: ناقد فرنسي من رواد المنهج البنائي في تحليل الشعر، اقترح نوعا من الدراسة تهدف إلى التحديد الدقيق والتنمية المتصلة لتأثيرات اللغة الأدبية، والبحث عن وجوه الإبداع في التعبير والإيحاء. انظر: فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 231.
55. فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 231_233.

نظرية البنائية في النقد الأدبي، كالأسلوبية وما يتعلق بالسَّرديات؛ وسترد معنا ضمن مجال الدراسة لاحقاً .

لقد قدم صلاح فضل مدخلاً لدراسة البنائية كمنطلق لأصولها واقفاً وقفة مطولة عند دي سوسير، وميلاد الشكلية الروسية وما يمثلها من رواد ونقاد، معرجا على كيفية تكوين حلقة براغ ومبادئها الجمالية... إلخ من الأمور التي طرقناها فيما سبق من صفحات. وجميع هذه المنظومات أوحت إلى صلاح فضل بالعمل على إصدار كتابه نظرية البنائية، بيد أن هنالك جملة من النقاط التي مرت بنا في هذا الكتاب والتي لا بد من الوقوف عليها ووضعها أمام المتلقي ليكون مشاركاً لنا في تلقي مثل هذه الأطروحات النقدية، وأولى هذه النقاط أن صلاح فضل لم يتعرض من خلال كتابه إلى فوكو، وقد أشار في إحدى المقابلات معه إلى أن فكر فوكو عسير، بيد أنه يستطيع أن يقف على ذلك الفكر ويضعه أمام المتلقي العربي بصورة تتناسب وثقافة المتلقي، غير أن هذه وجهة نظر الناقد التي يستند فيها إلى جملة من المعطيات التي تتناسب مع ما يذهب إليه.

والأمر الآخر أننا لم نلحظ توثيقاً علمياً كالذي عهدناه في بحوثنا العلمية الرصينة، حيث الأمانة العلمية في نقل المعلومة ورد الحقوق إلى أصحابها، ومن اطلاعي وقراءتي لبعض النقاد والدارسين أجد أنهم يميلون في مرحلة متقدمة إلى عدم التوثيق إيماناً منهم بأن الرتبة العلمية أو المقام النقدي الذي وصل إليه الناقد كفيل بالإشارة البسيطة لبعض أصحاب المراجع دون التوثيق، ولعل هذه الظاهرة تظهر جلية عند أغلب النقاد المصريين ولا سيما صلاح فضل، كذلك وجدناها عند طه حسين عندما نقل عن أستاذه مرجليوث وتبنى آراءه دون الإشارة إلى ذلك!

إنَّ قواعد البحث الأدبي هي ذاتها تلك القواعد التي تسري على كافة الأدباء والنقاد والباحثين، وهي بمثابة الدليل التي يهتدي من خلالها المتلقي إلى جملة المصادر والمراجع التي تعنيه في تلقي المعلومة والبحث عنها واستخراج النتائج حولها. وقد أشار صلاح فضل في مقدمة الطبعة الثانية من كتابه: (نظرية البنائية في النقد الأدبي) إلى أنَّ كتاب زكريا إبراهيم عن مشكلة البنية الذي صدر عام1978_ حسب ظنه لعدم وجود تاريخ لصدوره _ لا نستطيع أن نتبين إذا ما كانت ملاحظاته النقدية

من تجاربه أم نتيجة لقراءاته بسبب التخفف من الإشارات التوثيقية. وهذا ما نجده عند صلاح فضل حيث التخفف من الإشارات المرجعية، الأمر الذي قد يُشكِّل على القارئ فهمه للنصوص النقدية، ولا سيما أن المتلقي لا يستطيع أن يتتبع كافة المقولات الواردة في كتاب ما إذا لم يعمد الكاتب إلى توثيقها.

3.3.1 الواقعية

وهنا ينبغي التنويه إلى أننا لسنا بصدد الوقوف على إشكالية الواقعية من حيث هي مذهب أم منهج؛ لأننا سنفرد فصلاً مستقلاً للحديث حول تلك المناهج، بيد أن ما يهمنا هنا هو المرجعيات التي استند إليها صلاح فضل من خلال الواقعية ولا سيما أنه أوردها كمذهب لا كمنهج من خلال كتابه: الواقعية في الإبداع الأدبي.

إنَّ دخول أي ناقد أو باحث للحديث حول قضية ما لا بُدَّ من التمهيد لها وهذا ما فعله صلاح فضل في حديثه حول الواقعية، حيث مهَّد لظهورها، الأمر الذي جعله يورد بعض الأعلام الأجانب في ذلك التمهيد، غير أننا لن نشير إليهم؛ لأنهم سيردون معنا لاحقاً كما أسلفنا. أمَّا فيما يتعلق بالواقعية فإن بلزاك[56] يعد أولى المرجعيات الأجنبية التي شكلت مفهوم صلاح فضل النقدي.

ويرى فضل أن بلزاك له قصب السَّبق في تثبيت دعائم الواقعية حيث أدخل مصطلح (Milieu) الفرنسي، الذي يعني: البيئة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة في الأدب، كما تعد المقدمة التي كتبها بلزاك لمجموعته القصصية: الكوميديا البشرية

56. أونوريه دو بلزاك (1799_1850): روائي فرنسي ولد في مدينة تورز Tours ، درس الحقوق بناء على رغبة والده، بيد أنه ترك المحاماة ليهتم بالأدب. كتب ست روايات قبل بلوغه الثالثة والعشرين دون أن يوقعها باسمه، وكانت أولى رواياته التي تحمل اسمه الصريح تحت عنوان "الثوار" حول الثورة الفرنسية، ثم أطلق على اسم مؤلفاته الروائية اسم" المهزلة البشرية" مستوحياً ذلك من الكوميديا الإلهية لدانتي. ظهرت مجموعته الروائية بين عام1831 وعام1842 وتتألف من تسعة وسبعين رواية تزخر بالتحليل الساخر للمجتمع البشري. توفي بلزاك في مدينة باريس عام 1850. انظر: شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص: 107_108.

عـام1842 حيـث أذاع فيهـا المصـطلح لأول مـرة، الإعـلان عـن المـذهب الـواقعي، وأصبحت أعماله المنبع الذي أوحى للنقاد والمنظرين المبادئ الجمالية للواقعية.[57]

أمَّا فلوبير (1821_1880)[58] فقد كان يمثل الإضافة التي تلت جيل بلزاك، ليس بأعماله الإبداعية الأدبية فحسب، وإنما بكثير من تأملاته النظرية أيضاً _كما يرى صلاح فضل_ ولا سيما أنه حاول "أن يقاوم الإفراط في العناية بالمضمون الإجتماعي للأدب على حساب غيره، لا بالغض من شأنه، وإنما بالاهتمام الواعي بالشكل في نفس الوقت للوصول إلى لون من التوازن الأدبي الضروري، وكان يرى أنَّ فن الناثر أشد صعوبة من فن الشاعر الذي تسنده قواعد محددة وتوجيهات تعتبر بمثابة علم كامل للصنعة"[59]

إن ما قدَّمه صلاح فضل عن بلزاك وأعماله، وفلوبير وإضافاته في الواقعية هي إشارة صريحة وواضحة لتأثر صلاح فضل بهؤلاء الأعلام بحيث شكلت تلك النظريات لديه مرجعيات ثقافية، ولا سيما أنَّ مثل هذه النظريات هي دخيلة وجديدة على الأدباء والنقاد العرب في الغالب.

وعند متابعة الواقعية خارج فرنسا فإنَّه يظهر لنا موقفان، الأول: يتعرض للواقعية الفرنسية ويعلق عليها، والثاني:يؤصل للواقعية في بلاده إبداعاً أو تنظيراً، وفي الولايات المتحدة الأمريكية ترددت أصداء الواقعية الفرنسية، فتحمس لها بعض النقاد

---

57. فضل، صلاح (1980): منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص: 15_16.

58. غوستاف فلوبير: روائي فرنسي، ولد في مدينة روان Rouen، نشأ في كنف والده الطبيب في أوتيل ديو، وقد أثر هذا الموقف على نظرته العلمية للأمور فتأرجح بين الرومنطيقية والواقعية، درس القانون بباريس فتعرف على فيكتور هوغو وعدد من الشخصيات الأدبية؛ فتأثر بهم وانصرف إلى الكتابة. أشهر روائعه: مدام بوفاري1857، وسالامبو1862، وتجربة القديس أنطونيوس1849_1856_1874، ثلاث قصص1887، والتربية العاطفية1869. وكان فلوبير من أسياد القصة القصيرة، توفي في مدينة كراوسيه Croisset عام 1880. انظر: شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص: 306_307.

59. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص:16.

تزعمهم (هنري جيمس)[60] الذي نصح بدراسة النظام الواقعي الشهير، ليصبح بعد ذلك حامل لواء الواقعية الأمريكية.[61] وفي الستينيات استخدم مصطلح الواقعية في روسيا حيث اتخذه بعض النقاد شعاراً لهم، وبرز موقف ديستويفسكي[62] "الذي كتب عام 1863 يرفض الطبيعة الفوتوغرافية ويدافع عن اهتمامه الحي بالعناصر الخيالية الفريدة [63]" أما الروائي الروسي تولستوي (1828_1910)[64] فقد وقع في معركة الواقعية مع النقاد، فلا يجد القارئ في كتابه: ما هو الفن؟ أي أثر للواقعية أو لكلمة

---

60. ولد هنري جيمس سنة1843، وتوفي سنة1916، ويعتبر من أشهر الروائيين الأمريكيين، درس في شبابه القانون في جامعة هارفارد، بيد أنه كان يهوى الأدب فبرع فيه ووهب حياته له. وبعد أن بلغ الثلاثين انتقل إلى أوروبا وعاش في إنجلترا، تجنَّس بالجنسية البريطانية =تعاطفاً منه مع الإنجليز أثناء الحرب العالمية الأولى. انظر: جيمس، هنري: أرواح شريرة، تر: الشريف خاطر، مراجعة: مختار السويفي، مكتبة الأسرة، ط1، 1998، ص: 9.
61. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 17_18.
62. روائي روسي ولد عام 1821 وتوفي عام 1881، يعتبره نقاد الأدب من أعظم الروائيين الروس في القرن التاسع عشر، له مجموعة كبيرة من الروايات من أشهرها: الفقراء، ورواية المثل، والجريمة والعقاب، وغيرها، ولا سيما أنه كشف التناقضات التي تعصف بنفوس البشر وأرواحهم وشخصياتهم. انظر: ديستويفسكي، الأعمال الأدبية الكاملة (1967)، المجلد الأول، تر: سامي الدروبي، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط2، ص: 5_7.
63. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 18.
64. الكونت ليو نيكولايفتش تولستوي: روائي روسي، أبصر النور في إياسناي بوليانا التابعة لولاية تولا عام 1828، من عائلة شريفة، أصبح يتيماً وهو صغير، فاعتنت به عمته إلى أن أكمل دروسه في جامعة قازان، تأثر بتعاليم جان جاك روسو فأمضى فترة من حياته مستهتراً. أراد أن تكون لحياته معنى فتطوع للقتال في القوقاس. نشر عام1852 "الطفولة"، وكتب بعدها "المراهقة" 1854، كتب "سعادة العائلة" 1862، رزق ب13 ولداً وبدأبكتابة "الحرب والسِّلم" 1869، وحضر "أنا كارنينا" بين 1873و 1877، ثم تغير من ملحد إلى مؤمن، وهذا ما أشار إليه في اعترافاته عام1880. كتب عدة مسرحيات: وفاة إيفان إيليتش 1887، وبعدها سوناته كروتزر 1889، وقدرة الظلام 1887، والجثة الحية 1901، وغيرها الكثير من الروايات والمسرحيات. انظر: شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص: 168_169.

الواقعيـة_حتـى يكـون الأمـر دقيقاً _بينمـا يجـد تحليلاً وافيـاً للصـدق، خاصـة صـدق العواطف، وضرورته في الفن والأدب، إلاّ أن النقاد اعتبروها من أهم النماذج العالمية للواقعية[65].

أما تين(1828_1893)[66] فموقفه نموذج لكثير من الواقعيين في عصره، وإن ذهب إلى تناول المسائل الأدبية كما لو كانت معادلات كيماوية، إلاّ أنه أسهم في تأهيل المذهب الواقعي كما يراه صلاح فضل[67].

إنَّ تناول صلاح فضل للواقعية فتح له الأفق للاطلاع على العديد من الأدباء الروائيين والشعراء الأجانب وكذلك النقاد؛ مما أتاح الفرصة لقراءة الأعمال الأدبية والنقدية لتشكل مرجعيته الثقافية، وهذا الاطلاع سنح لصلاح فضل مزاولة عمله النقدي على تلك الأعمال، وإصدار الأحكام النقدية عليها، أو لنقل بعض الأحكام النقدية؛ لأن الهدف الأول والرئيس الذي كان يشغل فضل آنذاك هو نقل الواقعية بما فيها إلى العالم العربي ليتسنى للعديد من الأدباء والنقاد الاطلاع على هذا الحقل الجديد من حقول النظريات الغربية.

لقد مثّلت تلك الأحكام التي أطلقها صلاح فضل على روّاد الواقعية الصُّوة التي اهتدينا من خلالها إلى مرجعياته النَّقدية، بحيث استطاع أن يضيف بعضا من محاولاته النقدية الجديدة _ وإن كانت في بعضها مكرورة لنقاد آخرين لأنه كان يقدمها نظريا في أغلبها_علما بأنَّ مثل هذه الدراسة المتعلقة بالواقعية كانت تمثّل بدايات العمل النَّقدي عنده.

---

65. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 18_19.
66. هيبوليت أدولف تين: فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي، لمع اسمه بفضل رسالة الدكتوراة التي تقدم بها وكان موضوعها: "دراسة الحكايات لافونتين" 1853، ومن أهم آثاره: تاريخ الأدب الإنجليزي 1864، وعن الذكاء 1871، ونشأة فرنسا المعاصرة 1876_1893. تمتاز كتاباته بالأحكام السديدة والتقدير الدقيق، كتب قصة حياته تحت عنوان: "إتين ميران" 1861، له كتب أخرى من مثل؛ "مقالات نقد وتاريخ" و "فلسفة الفن". انظر: الموسوعة العربية الميسرة (2009)، م2، المكتبة العصرية، بيروت، ط3، ص: 1084_1085.
67. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 26_28.

يرى صلاح فضل أنَّه لاستكمال واستيضاح صورة الواقعية النَّقدية لا بد من استعراض المفكرين الاشتراكيين[68]، فيأتي على ذكر الفيلسوف والمفكر الماركسي جورج لوكاتش (1885_1971)[69] الذي تحدَّث عن المظاهر الأساسية لسلبية الواقعية الغربية. ثم على ذكر النَّاقد الألماني أويرباخ[70] رائد الاتجاه الذي يعتبر الواقعية موقفا في الأدب والفن، معتمدا على الاعتراف بالواقع الموضوعي والوصف الفني له، دون التَّقيُّد بخصائص مذهبيَّة محدَّدة[71]. كذلك المفكر الفرنسي روجيه

68. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 44.
69. جورج لوكاتش: ولد في بودابست عام 1885 وتوفي عام 1971 فيها. فيلسوف ومفكر ماركسي، وناقد أدبي أهتم بعلم الجمال والفن، درس الحقوق في بودابست وبرلين حيث حصل على الدكتوراه، وأسس مع بعض زملائه مجموعة (تاليا) للمسرح. كان عضوا في حلقة (غاليله) الأدبية والفكرية، صدر كتابه الأول بعنوان: "الروح والأشكال". وبعد سقوط جمهورية المجالس لجأ إلى فيينا ومارس من هناك العمل السياسي كعضو في لجنة مركزية في الحزب الشيوعي المجري، عُيِّن عام 1956 وزيرا للفنون الشعبية. صدر له العديد من الأعمال من مثل؛ الروح والأشكال، والفن والمجتمع، والأدب العالمي، وطريقي إلى ماركس، وفلسفة الفن والجمال، ونظرية الرواية، والرواية التاريخية، وتحطيم العقل، وغيرها الكثير من الأعمال. انظر: مراسلات جورج لوكاتش (2010)، تر: نافع معلا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ص: 7_8.
70. برتولد أويرباخ Berthold Auerbach: ولد في مدينة نورستاتن Nordstetten على النكار Neckar عام 1812، وتوفي في مدينة كان Cannes عام 1882. بعد أنْ أكمل دروسه الثانوية درس في الجامعة التيولوجيا العبرية، والفلسفة في جامعة توتنجن Tobengen وفي هايدلبرغ Heidelberg بيد أنَّه خصَّص كل ميوله للآداب بعد ذلك. من مؤلفاته: "حياة سبينوزا" كتبها بشكل رومانسي عام 1837، كما عُرف بنصوصه وقصصه القرويَّة في الفوريَّة نوار، نشرها عام 1846، و1858، ومن ثم عام 1876 Les Recits Villageois de La Foret noir. انظر: شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص: 59.
71. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 56.

جارودي(1913_2012)[72] الذي ركّز على الواقعية في الفنون التّشكيلية من خلال كتابه: "واقعية القرن العشرين" فهو "يعتبر أن كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم، ومن هنا لا يوجد أي فن غير واقعي، أي لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز ومستقل عنه[73]". وفي حديث فضل عن أصول الواقعية الاشتراكية يتوقّف عند إنجلز (1820_1895)[74] الفيلسوف والسياسي وعالم الاقتصاد الذي شارك في تعميم النظرية الماركسية.

إنَّ تناولنا للواقعية لا يعني بالضَّرورة أن تكون المرجعياتالثَّقافيَّة التي تأثَّر بها صلاح فضل هي ذاتها واقعية أو تتماشى مع الواقعية، إنَّما الذي يعنينا هو البحث عن الأعلام الذي كان لهم تأثيرهم في مسيرة صلاح فضل النَّقدية، ولعلَّ تناول مثل هذه الموضوعات يحيلنا إلى طرق مُتشعبة، بحيث تنفتح الواقعية على أكثر من موضوع لأكثر من عَلَم، سواء أكان هذا العَلَم مع الواقعية وفكرها أم ضدها، ومرادنا هنا هو تأثَّر صلاح فضل بتلك المرجعيات من خلال الواقعية، من مثل؛ الروائي الروسي مكسيم غوركي (1868_1936)[75]، والكاتب الفرنسي إميل فرانسوا زولا

---

72. روجيه جارودي: فيلسوف فرنسي، كان والداه كافرين وبعد ذلك اعتنق البروتستانية عام 1927، وفي عام 1933 انضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، ثم بدأ في التفكير فيما حوله حتى اهتدى إلى الإسلام فأسلم. له العديد من المؤلفات قبل إسلامه وبعد إسلامه كان من بينها: وعود الإسلام، الإسلام دين المستقبل، الإسلام وأزمة الغرب، وحوار الحضارات وغيره. =انظر: الخشت، محمد عثمان: روجيه جارودي، لماذا أسلمت؟ نصف قرن من البحث عن الحقيقة، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 6_50.
73. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 56.
74. فريدرك إنجلز: اشتراكي ألماني، ساهم مع كارل ماكس في وضع الشيوعية الماركسية وفي صياغة البيان الشيوعي الشَّهير عام 1848، بعد أنْ اشترك في تدبير الحركات الثورية في أوروبا (1845_1850). من أهم كتبه: حالة الطبقة العاملة في إنجلترا في 1844، ومعالم الاشتراكية العلمية، وأخرج الجزأين الثاني والثالث من كتاب "رأس المال" لكارل ماركس بعد وفاة الأخير. انظر: الموسوعة العربية الميسرة، م1، ص: 465.
75. مكسيم غوركي: روائي روسي، أبصر النور في مدينة تيني_ نوفغورود، وأصبحت تعرف باسم غوركي، أصبح يتيماً في الرابعة من عمره، حاول الانتحار لشدة وطأة الحياة، بدأينشر

(1840_1902)[76]، والمؤلف المسرحي بريشت (1898_ 1956)[77]، وأويرباش (1892_1957)[78]، وغيرهم مشيراً إلى أن هنالك بعض الأشخاص لم أَرِدْ على ذكرهم لورودهم في صفحات سبقت، كذلك بعض الأشخاص سيرد ذكرهم لاحقاً فيما يتعلق بالمناهج، بحيث يكون ورودها في المناهج أكثر وضوحاً للمتلقي.

4.3.1 علم الأسلوب

لقد كان هذا العلم بوابة انطلاق على النظريات الغربية بالنسبة لصلاح فضل ولا سيما أنه وجد ضالته _ التي طالما بحث عنها _ عند أتباع وأصحاب ومنظري تلك النظريات الغربية، فقد أفرد لهذا العلم كتابه تحت عنوان "علم الأسلوب مبادئه

بعض المقالات بالصحف بهدف الوصول بالشعب إلى مستقبل أفضل، من أشهر مؤلفاته: حياتي، والمشردون، والأم. انظر: شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص: 290.

76. إيميل زولا:ولد في مدينة باريس، وأصبح يتيماً باكراً، بدأ رومنطيقياً وكتب مقالات عديدة، فكانت روايته الأولى "تيريز راكان"، ومنذ العام 1868 بدأ سلسلته التي تتألف من حوالي عشرين رواية تدور حول أسرة روجون _ماكر التي ابتدعها. ومن أعماله: الخمارة المريبة، وانا، وجرميغال، توفي عام 1902 في منزله مختنقاً بالغاز. انظر: شربل، موريس حنا: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص: 234.

77. برتولت بريشت: مؤلف مسرحي ألماني ولد في أوكسبورغ عام 1898، درس الطب ولما تخرج عمل في مستشفى عسكري، عينه ماكس راينهارت مديراً للمسرح الألماني في برلين ومساعداً في الإخراج فكانت مسرحيته الأولى "طبول في الليل" عام 1922 وجعلته في الصف الأول من كتاب المسرحية، هجر ألمانيا عندما تسلم هتلر الحكم وغاب عنها حتى عام 1948. كتب وهو في المنفى شعراً وبعض الروايات والقصص والمسرحيات. انظر: المصدر نفسه، ص: 103_104.

78. أويرباش: ولد في برلين عام 1982، وعمل أستاذاً في ماربورج حتى عام 1935، ثم انتقل إلى جامعة استنبول بتركيا يدرس الآداب الغربية فيها حتى عام 1947 عندما هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل في جامعة ييل حتى توفي سنة 1957. كتب دراسة Mimesis أو "الواقع كما يتجلى في الأدب" خلال الأعوام الأخيرة من الحرب العالمية الثانية. انظر: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 257.

وإجراءاته" حيث تطرق في هذا الكتاب إلى نشأته الأولى، ومدارسه واتجاهاتهم النقدية، كذلك توقف على مفهوم الأسلوب، كما سيتبين من خلال الدراسة في فصل لاحق، وصلته بعلم اللغة والبلاغة وغيرها من الموضوعات.إلاّ أنَّ الدراسة سوف تتوقف على المرجعيات الفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية التي كونت في مجملها مرجعية صلاح فضل النقدية ولا سيما المتعلق منها بعلم الأسلوب، وحتى لا نثقل كاهل الدراسة وتكون الموضوعات مكرورة، فإننا لن نتوقف على المفهومات العامة وما يتعلق منها بجزئيات وتفصيلات علم الأسلوب؛ لأن ما تُعنى به الدراسة هنا المرجعيات الثقافية التي وردت ضمن علم الأسلوب ليس أكثر.

لقد مثّل شارل بالي (1865_1947)[79] المدرسة الفرنسية في علم الأسلوب وقد ركز على الطابع العاطفي للغة وارتباطها بالقيمة والتوصيل، بحيث أصبحت اللغة عنده تعكس الجانب العملي في الحياة فتصبح الكلمة أداة للممارسة[80]. وهنا يتتبع صلاح فضل تحليلات (بالي) في علاقة الفكر بالحياة بحيث يخلص إلى مجموعة من النقاد تمثل الخواص الفكرية في الحياة الواقعية، وهو بذلك يكون قد استوعب تلك النظريات التي من خلالها قدم (بالي) مفهومه لعلم الأسلوب. وفي هذا المجال (علم الأسلوب) يتوقف صلاح فضل على العديد من الأفكار والمقترحات التي يقدمها (بالي) ويحاول أن يطلق عليها أحكاماً قد تتفق مع (بالي) أو تختلف لكنها تبقى في مجملها إطلالة نقدية حاول من خلالها صلاح فضل الوقوف على المبادئ والإجراءات الخاصة بعلم الأسلوب عند الفرنسيين ولا سيما (شارل بالي)، كما يقدم توضيحاً لما يذهب إليه (بالي) في تعريفاته وفي الأغلب يكون ذلك التوضيح بمثابة الشَرح المبسط الذي يهدف من خلاله صلاح فضل إلى نقل هذا العلم إلى الساحة النقدية العربية.

---

79. شارل بالي: ولد عام 1865 وتوفي عام 1947، يعد قطب المدرسة الفرنسية في علم الأسلوب، وهو خليفة عالم اللغة دي سوسير، نشر عام 1902 كتابه الأول تحت عنوان: "بحث في علم الأسلوب الفرنسي"، ثم أتبعه بعدة دراسات مطولة، نظرية وتطبيقية أسس من خلالها علم أسلوب التعبير. انظر: فضل، صلاح (1998): علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، ص: 18.

80. فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص: 18_19.

أما كروتشيه (1866_1956)[81] فقد مهَّد من خلاله صلاح فضل للدخول إلى أقطاب المدرسة الألمانية، ويظهر ذلك من خلال تناوله لكتاب (كروتشيه): "علم الجمال كعلم للتعبير واللغة العامة" حيث يضع كروتشيه تصوراً للغة يراه صلاح فضل بأنه تصور أسلوبي، مما كان لنظرية كروتشيه تأثيرها على المدرسة المثالية الألمانية التي تزعَّمها كارل فوسلير (1872_1949)[82] حيث شرع بدراسة أصول الوضعية والمثالية في علم اللغة من خلال بحثه الذي نُشر عام 1904 تحت هذا العنوان السَّابق، ويحرص من خلاله إلى تعريف الوضعية والمثالية بوصفهما منهجين لا مذهبين، وهنا يعتمد صلاح فضل أسلوبه النَّظري في الكشف عن وجهة النظر المثالية والوضعية وتقريبهما إلى المتلقي العربي الذي جاء البحث من أجله[83].

بالطريقة التي تناول فيها صلاح فضل (كارل فوسلير) نفسها فإنه يسلط الضوء على العالم الألماني الذي كان له الأثر الكبير من خلال ثرائه الإنتاجي النظري

---

81. بيند تيو كروتشيه: فيلسوف ومؤرخ وناقد إيطالي، نزع إلى مثاليه "هيجل"، فقال: إن جوهر الكون أفكار مجردة، والفكرة المجردة عنده هي التي تشتمل الوجود كله كالكم والكيف والتطور، ويرى أن الفن يدنينا من الجوهر الكلي الشامل المتمثل في الجزئيات. عارض الفاشية واعتزال الحياة حتى عام 1943، حتى تزعم حزب الأحرار بإيطاليا، له كتب: "فلسفة الروح"، و"علم الجمال" و"المنطق" و"الفلسفة العملية" و"التاريخ". انظر: الموسوعة العربية الميسرة، م5، ص: 2687.
82. كارل فوسلير: يعد من أوائل العلماء في علم الأسلوب، كتب إلى كروتشيه يعده بتقديم تحليل جمالي يبحث عن العلاقة بين الإيقاع والقافية والأسلوب،كذلك عُني بدراسة مجموعة خواص اللغة كانعكاس العقلية الجماعية وتاريخها، فبحث كيفية انعكاس الحضارة الفرنسية وعبقرية الشعب الفرنسي في لغته. انظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص: 45_52.
83. للاستزادة حول تقديم صلاح فضل النظري، انظر: فضل، صلاح (1998): علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص: 49، حول حالات التخالف والتوافق بين التفكير والتعبير من خلال بحث فوسلير.

والتطبيقي في الدوريات الأمريكية، وهو العالم ليو سبتسر(1887_1960)[84] الذي ميَّز بين "أسلوب اللغة" و "لغة الأسلوب" فجعل أسلوب اللغة جزءا من علم الأسلوب المقارن الذي يهدف إلى تحليل الأبنية اللغوية المحددة ووسائل التعبير المختلفة بمقارنتها بغيرها من اللغات[85].

أمَّا الباحث الإيطالي ديفوتو[86] والباحث الإسباني أمادو ألونسو(1896_1952)[87] وداماسو ألونسو[88] فقد شكَّلوا بصورة غير مباشرة مرجعية ثقافية كان لها أثرها في تكوينات صلاح فضل النقدية، حيث عرض مبادئهم _كما أسلفنا_بصورة نظرية معلِّقاً في بعض بواطن موضوعاتها، وملخصاً بعض آرائهم بما يتناسب والذوق العربي من وجهة نظره.

لم يأل صلاح فضل جهدا في وضع المتلقي العربي أمام النظريات الغربية التي انعكست عليه، بعد أن قدَّم لها أُفقاً معرفيَّاً هدف من بعده إلى بناء قاعدة نقدية ونظرية نقدية أطَّر لها بمجموعة من النظريات والمناهج كان من بينها علم الأسلوب. بيد أنَّ الأمر الذي يبقى موضوع نقاش هو مدى فهمه لتلك المرجعيات كما تبيَّن فيما سبق من

---

84. ليو سبتسر: تلميذ فوسلير، اشتهر أكثر من أستاذه، حيث تميز بعقلية لامعة ومنهج واضح يعتمد على التذوق الشخصي مع الحرص على عكس المثيرات التي تصل من النص إلى القارئ. انظر: فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص: 55_59.
85. فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص: 66.
86. ديفوتو: باحث إيطالي نشر عام 1930 كتابا حول: دراسة علم الأسلوب الإيطالي، والذي يعني عنده: الاختيارات الفردية المتحققة في مادة اللغة. انظر: المصدر نفسه، ص: 73.
87. أمادو ألونسو: ولد عام 1896 وتوفي عام 1952، اعتبر علم الأسلوب العلم المنوط به شرح النظام التعبيري للأعمال الأدبية، وقدَّم لهذه النظرية من خلال تحليل أشعار (بابلو نيرودا). انظر: فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته،ص: 74.
88. داماسو ألونسو: ولد عام 1898، وتوفي عام 1990، من أعلام المدرسة النقدية الأسلوبية، أصبحت دراساته في هذا المجال التَّطبيق العملي والتَّأصيل النظري المُعتمد للاتجاه الإسباني في التحليل الأسلوبي. عمل رئيسا للأكاديمية الإسبانية، أسَّس مع (جاثيا لوركا) ما عُرف بجيل 1927. انظر: فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته،ص: 82_89.

بعضها والذي سنكمله من خلال الصفحات والفصول التالية للدراسة، ولا سيما أن تناول مثل هذه الموضوعات يشكل بناء نقديا يظهر جليًّاً للمتلقي عند اكتماله.

5.3.1 المناهج النَّقدية

تشكل المناهج النقدية مرجعيات أساسية أتاحت لصلاح فضل الاطلاع على الميادين النقدية عند الغرب وتمثلها حسب المفاهيم التي تتبلور داخل كل واحد منها، ولا سيما أنه يشير إلى أن تناول مثل هذه المناهج هو بمثابة تقديم نظري ودليل يعين القارىء في تعميق معارفه. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه المناهج قد وردت في كتابين من كتب صلاح فضل الأول: مناهج النقد المعاصر 1997، والثاني: في النقد الأدبي 2007. إنَّ هذين الكتابين هما وجهان لعملة واحدة هي المناهج النقدية، غير أنه أضاف لكتاب: " في النقد الأدبي " بحثين هما: القرن الذهبي للنقد العربي، والآخر نقد الحداثة. كما استعاض عن الهوامش بذكر بعض المصادر والمراجع في نهاية كل منهج، الأمر الذي أجهد الباحث في تقصي المعلومة.

وعطفاً على ما سبق، فقد ارتأى صلاح فضل الوقوف على بعض النقاد في المناهج النقدية مما يوحي للدارس بأنَّ هذه الأسماء التي توقف عليها شكلت لديه مرجعية ثقافية أفرد لها الناقد بنداً في حديثه، كما أنّ هنالك بعض المناهج التي أوردها صلاح فضل ضمن المناهج النقدية لن نأتي على ذكرها كونها أفردت في دراسة مستقلة وقد أتينا على ذكرها سابقاً، إضافة إلى ورود بعض المرجعيات من الإعلام تمَّت الإشارة إليها؛ لذا سوف لنأتي على ذكرها أيضاً؛ ابتعاداً عن التكرار.

إنَّ أول المناهج التي شكلت مرجعية ثقافية عند صلاح فضل هو المنهج التاريخي، وقد أشار فيه صلاح فضل إلى اسمين ممن أسهموا في تشكيل الاتجاه التاريخي وهما: (تين) وهو ناقد فرنسي ربط الأدب بالعوامل المكونة له، وهي: البيئة والجنس والوسط، أما الآخر فهو لانسون (1857_1934)[89] الذي كان من أكثر

89. غوستاف لانسون: من أعلام المنهج التاريخي، يعد من أكثر الأساتذة الذين أثروا في النقد العربي، ومن تلاميذه: طه حسين، ومحمد مندور، وقد أطلقت اللانسونية على المنهج التاريخي في النقد نسبة إلى لانسون، من أشهر مؤلفاته: منهج البحث في الأدب. انظر:

المؤثرين في النقد العربي، ولا سيما أننا نستطيع أن نبين المفاصل الأساسية للمنهج التاريخي من خلال كتابه: "منهج البحث في الأدب".

أما المنهج الاجتماعي _ وهو من المناهج الأساسية في الدراسات النقدية _ فقد تمثله سكاربيه[90]، ومارينا ستاغ[91]. وَيظهر مدى معرفة صلاح فضل بهذه المرجعيات من خلال الأحكام التي يطلقها والتي يطلعنا عليها بين الفينة والأخرى، إلَّا أننا لا نستطيع الجزم بما يقول؛ لعدم وجود التوثيق، حيث يَشْكُل الأمر على المتلقي من أن هذا الرأي لصلاح فضل أم لغيره من الذين أشار إليهم في نهاية كل منهج.

وما أن نأتي في دراستنا على ذكر المنهج النفسي الأنثربولوجي حتى يتبادر إلى أذهاننا كل من: عالم النفس سيجموند فرويد (1856_1939)[92]، والفيلسوف السويسري كارل يونج (1875_1961)[93]، و جاك ماريه إميل لاكان

=فضل، صلاح (2007): في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 22_23.

90. سكاربيه: ناقد فرنسي، له كتاب في علم اجتماع الأدب، وهو ممن تزعموا دراسة سيسيولوجياالأدب. انظر: فضل، في النقد الأدبي ص: 30.

91. مارينا ستاغ: باحثة سويدية، عمدت إلى تحديد حالات الكتاب المصريين الذين تعرضت أعمالهمالإبداعية في مجال القصة إلى الحظر كلياً أو جزئياً فدرست تلك الحالات التي هاجر أخيها الكتاب بأعمالهم إلى الخارج لنشرها. انظر: فضل، صلاح: في النقد الأدبي، ص: 30_31.

92. سيجموند فرويد: (1856_1939)، طبيب نمساوي من أصل يهودي، يعد رائد المنهج النفسي، فسر الأدب من وجهة نظر جنسية، بحيث تكون الإبداعات عبارة عن تعويض الكبت الجنسي. صنف الانحرافات الجنسية إلى قسمين: انحرافات متعلقة بالموضوع الجنسي، وانحرافات متعلقة بالهدف الجنسي، صدر له: "مستقبل وهم" 1927، و "قلق في الحضارة" 1929، و "موسى والتوحيد" 1939. انظر: فرويد، سيجموند (1998): مستقبل وهم، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، ص: 5. وانظر: فرويد سيجموند (1986): ثلاث رسائل في نظرية الجنس، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط2، ص: 14.

93. كارل يونج (1875_1961): فيلسوف سويسري وطبيب أمراض عقلية، أسس مدرسة علم النفس التحليلي بعد انفصاله عن (فرويد) عام 1913، يرى أن الليبيدو طاق أولية لاجنسية.

(1901_1981)[94]، وهم الذين أفرد لهم صلاح فضل مساحة في حديثه حول المنهج النفسي الأنثربولوجي بادئاً بفرويد الذي أسَّس للمنهج النفسي بشكل منظم بصدور مؤلفاته؛ حيث انطلق فرويد من خلال تمييزه بين الشعور واللاشعور، ثم يأتي يونج الذي أسس مفهومات حول اللاشعور الجماعي، وأخيراً لاكان الذي أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب ويعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوي[95].

وفي المنهج السيميولوجي وهو من المناهج التي ظهرت ما بعد البنيوية، وإن كان قد بدأ مع البنيوية تقريباً، نلحظ حديث صلاح فضل حول قضية المصطلح والتسمية والاستخدام، غير أن هذا الأمر لا يعنينا في هذا الفضل؛ لأننا سنتوقف على المرجعيات التي وردت من خلال هذا المنهج، إضافة إلى أن هنالك بعض المرجعيات من الأعلام ذكرت من خلال المنهج السيميولوجي لكننا لن نتوقف عليها لحديثنا عنها فيما سبق من صفحات من مثل؛ دي سوسير، وجاكبسون. أما تشارل بيرس (1839_1914)[96] فقد بشَّر بالسيميولوجيا وأسَّس لها من خلال تحليله لأنواع العلامات المختلفة وتمييزه بين المستويات المتعددة، حيث وقف على العلامة، والأيقونة، والرمز[97].

وضع اختبار تداعي المعاني للكشف عن العقد النفسية. نشرت مذكراته عام 1963. انظر: الموسوعة العربية الميسرة، م7، ص: 3680.

94. جاك ماريه إميل لاكان: ولد في باريس عام 1901، أنهى المرحلة الثانوية في College Stanislas عام 1919، درس الطب عام 1921، نشر أول مقال له بمفرده في Annales Psychologiqued _Medico عام 1931، وفي عام 1938 حصل على العضوية الكاملة في جمعية باريس للتحليل النفسي، ثم أصبح رئيساً لتلك الجمعية، وفي عام 1981 كانت وفاته. انظر: جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي (1999): إعداد وترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، ص: 7_11.

95. فضل، في النقد الأدبي، ص: 38_45.

96. تشارل ساندرز بيرس: عالم أمريكي يعد الأب الشرعي للسيميولوجيا، حدد الفروق بين الإشارات وهي المتجاورة في المكان. انظر: المصدر نفسه، ص: 67.

97. فضل، في النقد الأدبي، ص: 67.

إضافة إلى ما تقدم تأتي التفكيكية التي ترتبط بقراءة النصوص، وتفكيكها وفق ما يشير المعنى الذي تحمله. وقد أشار صلاح فضل في ذلك إلى الفيلسوف دريدا[98] الذي عدَّه مؤسس التفكيكية كمقاربة فلسفية للنصوص، ولا سيما القبول الشديد الذي لقيته أفكار دريدا لدى كوكبة من النقاد أمثال بول دي مان[99] الذي كتب كتابين على قدر من الأهمية _ كما يشير فضل _ هما " العمى والبصيرة " و " أمثولات القراءة " وقد أشار فضل إلى أهمية الأول في أنَّ " النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلَّا من خلال نوع من العمى النقدي، فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتقارب تماما مع الاستبصارات التي تؤدي إليها[100]".

لقد جاء صلاح فضل على ذكر بعض أعلام التفكيكية الذين كان لهم دور في مسيرته النقدية، إلَّا أنَّ صلاح فضل قد استثنى من هؤلاء العلماء ميشيل فوكو[101]

---

98. جاك دريدا: ولد عام 1930، واسمه الأصلي (جاكي دريدا)، وفي عام 1947_1948 انتظم بشعبة الفلسفة بالمدرسة الثانوية في مدينة الجزائر وكان آنذاك منشغلاً بالإبداع الأدبي، تعرف إلى ألبير كامي وتتلمذ على يديه، عام 1949_1950 انتظم كطالب داخلي في مدرسة لوي_ لي_ غران في باريس، وفي عام 1960 درس لأول مرة في مدرسة خاصة للدراسات العليا في (Le Mans) مع صديقه جيرار جينيت، صدر له: ذكريات لبول دي مان. انظر: عطية، أحمد عبدالحليم (2010): جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، ط1، ص: 7_12.

99. بول دي مان: ناقد أمريكي، ولد في بلجيكا عام 1919، ودرس في أوروبا، وعندما توفي عام 1983 كان أستاذاً في جامعة (ييل). يتألف معظم إنتاجه من مقالات مطولة كتبها حول موضوعات متنوعة في الأدب والفلسفة واللسانيات، من أشهر أعماله: "العمى والبصيرة، مقالات في البلاغة والنقد المعاصر" و "بلاغة الرومانسية" و "مقاومة النظرية" و "مجازات القراءة، اللغة المجازية في أعمال روسو ونيتشه وريلكه وبروست". انظر: النقد والمجتمع، حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، نورثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، تيري إيجلتون (2004)، تر: فخري صالح، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ط1، ص:41.

100. فضل، في النقد الأدبي، ص: 77.

101. ميشيل فوكو (1926_1984): فيلسوف فرنسي، درس في الكوليج دي فرانس من كانون الثاني 1971 إلى حزيران 1984 وكان يشغل كرسيا يُسمَّى "تاريخ الأنساق الفكرية". صدر

علما أنَّه يقف جنبا إلى جنب مع دريدا في نشأة التفكيكية، الأمر الذي يبعث التَّساؤل عن عدم ذكر فوكو ضمن العلماء الذين كانت لهم بصمة في التفكيكية، فليس الأمر عائدا إلى سقوطه (فوكو) سهوا ضمن هذه المجموعة؛ لأنَّ صلاح فضل قد أعاد نشر كتابه "مناهج النقد المعاصر" تحت مسمَّى جديد "في النقد الأدبي"، ولو أنَّ الأمر كان بمثابة السقوط السَّهو لتدارك ناقد مثل صلاح فضل ذلك في كتابه "في النقد الأدبي"، لذا يُستثنى هذا من بين الأسباب. أمَّا الأمر الآخر فلعل آراء فوكو لم تتَّفق وفكر صلاح فضل النقدي، فارتأى استبعاده من ذلك، إلا أنه لم يُشر إلى ذلك في كتابه، أو إلى أي رأي كان يراه في عدم إدراج فوكو ضمن كتابه، مما قد يُشكِّل للقارئ لُبسا في أعلام المناهج النقدية، علما بأنه أشار أن هذا الكتاب ألقي على طلبة الدراسات، وكونه أستاذا أكاديميا كان يتوجَّب عليه الإشارة إلى ذلك حتى لا يقع الدارسون في مثل هذه المتاهات النقدية.

وعند الوقوف على نظريات التلقي والقراءة والتأويل يظهر لنا كل من: الفيلسوف الألماني جورج غادامير (1900_2002)[102]، وأشهر منظري مدرسة كونستانس الألمانية فولفجانج إيزر[103]،

له: "غير الأسوياء" و "تأويلة الذات" و "يجب الدفاع عن المجتمع". انظر: فوكو، ميشيل (2003): يجب الدفاع عن المجتمع، دروس ألقيت في "الكوليج دي فرانس" لسنة 1976، تر: الزواوي بغوره، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص: 5_6.

102. هانز جورج غادامير: فيلسوف ألماني ولد عام 1900 وتوفي عام 2002، درس في برسلاو وماربورغ وميونخ، حصل على الدكتوراه الأولى بإشراف باول ناتورب Natorp، وعلى الدكتوراه المؤهلة للتدريس في الجامعة بإشراف هيدغر، وأصبح أستاذ كرسي للفلسفة في جامعة ليبتسج سنة 1939. أهم مؤلفاته: "أفلاطون والشعراء" و" غوته والفلسفة" و " في أولية الفلسفة " و " مادة التفسير في المعجم التاريخي للفلسفة ". انظر: غادامير، هانز جورج (2007): الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة: جورج كتوره، دار أويا، ط1، ص: صفحة الغلاف.

103. فولفجانج إيزر: يعد من أبرز ثاني اثنين كان لهما أكبر الأثر في لفت الأنظار إلى نظريات القراءة وجماليات الاستقبال، وهو من أشهر منظري مدرسة كونستانس الألمانية، له عدة مقالات من بينها: إبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري، ومقال: عملية القراءة.

وهانز روبرت ياوس[104]، ولعل أهم ما قدَّمه جادمار هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، كذلك نجد أن إيزر قد قدَّم تحديدا لفعل القراءة الذي يعتمد على التناغم بين النص والقارئ، مضيفا إلى ذلك مفهوم أفق التوقعات، ونقطة الرؤية المتحركة، أما فيما يتعلق بجماليات التلقي فقد ظهرت فكرة التماهي التي نمَّاها ياوس ووضع لها خمسة مستويات: التداعي، والإعجاب، والجاذبية، والتطهير، والسخرية[105].

6.3.1 التَّقنيات السَّرديَّة

ومن خلال هذا المدخل نجد أن صلاح فضل لم يشر في أغلب مؤلفاته إلى الأشخاص الذين كان لهم الفضل في تكوينه النقدي في مجال النقد الروائي، غير أنَّ القارئ يستطيع أن يضع يده على هؤلاء العلماء من خلال النظرة الثاقبة للآراء الواردة في مؤلفاته المتعلقة بالرواية ونقدها، وأعني هنا بالقارئ "القارئ المنتج". كما أنَّ مثل هذه الأعلام أصبحت مشهورة في دراساتنا النقدية العربية والعالمية بشكل عام، كونها أسست لتلك الدراسات فيما يتعلق بالرواية مع تنوع مناهج أصحابها.

إنَّ المتتبع لمؤلفات صلاح فضل من مثل؛ أساليب السَّرد في الرواية العربية، وبلاغة الخطاب وعلم النص، وعوالم نجيب محفوظ، ولذة التجريب الروائي، والتمثيل الجمالي للحياة، يجد أنها تتناول نقد الرواية والتطبيق عليها من خلال نصوص الروائيين العرب، وهذا التطبيق قائم بطبيعة الحال على التقنيات السردية الغربية، التي

كتب عن الأنثروبولوجية =الأدبية، وصدر له كتاب: فعل القراءة، وكتاب: القارئ الضمني. انظر: محمد، عبدالناصر حسن (2002): نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، ص: 32_36.

104. هانز روبرت ياوس: كان ياوس عضوا بارزا في مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية، له مقالة بعنوان: التغير في نموذج الثقافة الأدبية، نشرها سنة 1969، شرح فيها العوامل التي أدَّت إلى ظهور نظرية التلقي. صدر له: الخبرة الجمالية والهرمونيوطيقا الأدبية. انظر: محمد، عبد الناصر حسن: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص: 3_27.

105. فضل، صلاح: في النقد الأدبي، ص: 80_87.

لا بد وأن يكون التأثير واضحا من خلال تحليل ونقد تلك الأعمال الروائية، الذي شكل بدوره مرجعية غربية كانت أساسا في تلقي صلاح فضل لتلك الأعمال الأدبية ولا سيما الرواية منها.

وحتى لا يكون الحديث َشُوباً ببعض الشكوك ستضع الدراسة بين يدي القارئ مثالا واحدا يبرهن ما أذهب إليه، علما أنَّ هذه الدراسة ستعالج في الفصول اللاحقة نقد الرواية بين النظرية والتطبيق، الأمر الذي يتيح لي الوقوف على مفاصل نقد الرواية عند صلاح فضل. يقول صلاح فضل في حديثه عن البؤرة الغنائية:

" تمثل بؤرة السرد المركز الرئيسي الذي يحدد تقنيته وأسلوبه. ويعتبر تحديد البؤرة من أهم إنجازات النقد السردي الحديث، ولكي نكتشف طبيعة البؤرة وعلاقتها بالمستويات المختلفة يكفي أن نذكر أنها تُضبط من أربع زوايا:

1. الأولى في علاقتها بالحكاية المروية؛ حيث تنقسم إلى بؤرة داخلية وهي التي تقدمها شخصيات الرواية من منظورها. وبؤرة خارجية وهي التي يقوم بها الراوي من خارج الشخصيات، وعادة ما يكون الراوي المحيط بكل شيء علما.
2. والثانية في علاقاتها بمنظومتي البعد المكاني والبعد الزماني؛ فهي إما أن تكون رؤية محدودة المجال المكاني ومحكومة بزاوية النظر. وإما أن تصبح بانورامية متعددة في نقاط رصدها المكانية. وقد تقتصر على وعي الشخصية في لحظة السرد، أو تتم بأثر رجعي في الزمان. والنوع الأول هو الداخلي والثاني خارجي.
3. الزاوية تتصل بالبعد السيكولوجي، بحيث يمكن أن تشمل من الوجهة النفسية الداخل والخارج. أو تقتصر على السطح الحسي لمراقبة الأشياء فيما يسمى بالرؤية الموضوعية. فهناك أبعاد معرفية وموضوعية وذاتية تحدد مدى تركيز البؤرة.

4. أما الزاوية الرابعة فهي تتعلق بالجاني الأيديولوجي، على اعتبار أن نقطة الرصد هي التي تحدد القيمة المعطاة للمنظور، وتقدم رؤية العالم أو الإيديولوجيا المهيمنة على النص[106]".

إنَّ المتأمل لهذا النص يجد أن صلاح فضل قد ابتدأ حديثه عن بؤرة السرد التي تُعرف بمسميات عديدة منها: وجهة النظر، والرؤية، وحصر المجال، والمنظور، والتبئير، حيث أوردها مرَّة بالبؤرة وأخرى بالمنظور. ومن جانب آخر عمد إلى تلخيص أغلب الآراء حول بؤرة السرد أو الرؤية السردية _باختلاف مسمياتها_ لنقاد الرؤية السردية _إن جازت لي التسمية_ والتي سأعمد إلى إيجازها للقارئ[107] وفق تسلسلها الزمني عند النقاد الأجانب الذين تناولوا ذلك الموضوع كل حسب وجهته النقدية مع الاتفاق على كثير من القضايا بينهم وباختلاف المسميات.

لقد مر مصطلح بؤرة السرد/الرؤية السردية بمرحلتين: الأولى مع النقد الإنجلو_أمريكي، والثانية مع بداية السبعينيات مع ظهور السرديات كاختصاص متكامل، ويكاد يتفق معظم النقاد أن هذا المفهوم استحدثه النقد الإنجلو_أمريكي مع الروائي هنري جيمس[108] الذي طالب باختفاء المؤلف من العمل مؤمنا أن القصة يجب أن تحكي ذاتها. كما جاء بيرسي لوبوك[109] فتحدث عن وجهة النظر والمنظور، ومزج بين مسألة الراوي والصيغة السردية، وتحدث عن الراوي كلي العلم. ثم جاء وين

---

106. فضل، صلاح (2009): أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة، دمشق، ص: 93. للاستزادة حول مثل هذه الأمثلة، انظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 276 وما بعدها.

107. الشوابكة، محمد (2006): السرد المؤطر في رواية النهايات لعبدالرحمن منيف _البنية والدلالة، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، ص: 111_144.

108. وردت ترجمة عنه في صفحات سابقة.

109. بيرسي لوبوك: ناقد بريطاني، وهو أحد المنظرين للفن الروائي، ولعل أشهر كتبه كتاب: صنعة الرواية، الذي يتحدث من خلاله عن وجهة النظر والمنظور، والمزج بين الراوي والصيغة السردية. للاستزادة انظر: لوبوك، بيرسي (2000): صنعة الرواية، تر: عبدالستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2.

بوث[110] الذي فرَّق بين رواة ممسرحين ورواة غير ممسرحين، وهو بذلك يميز بين أنماط من الرواة: المؤلف الضمني، والراوي غير المعلن/غير الممسرح، والراوي الممسرح. ويأتي بعد ذلك فريدمان[111] حيث لخَّص الآراء حول الرؤية السردية وفق تصوره، فقدم التصنيف التالي: المعرفة المطلقة للراوي _المرسل، والمعرفة المحايدة، والأنا الشاهد، والأنا المشارك، والمعرفة المتعددة، والمعرفة الأحادية، والنمط الدرامي، والكاميرا. أما جان بويون[112] فقد جاءت الرؤية لديه في ثلاثة أنماط: الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، حيث أخذ تزفتيان تودوروف[113] هذا التقسيم وفسَّره على النحو التالي:

1. الراوي > الشخصية، وهي الرؤية من الخلف.
2. الراوي = الشخصية، وهي الرؤية مع.
3. الراوي < الشخصية، وهي الرؤية من الخارج.

---

110. وين بوث: واحد من النقاد الذين كان لهم الحضور البارز في مجال الرواية، ولا سيما دراسته المعنونة بـ "المسافة ووجهة النظر" فهو يتحدث عن الرؤية السردية، ويقدم تصنيفا للسارد ليظهر لدينا المؤلف الضمني، والسارد غير الممثل والسارد الممثل، كذلك يميز بين السلرد الواعي لنفسه ككاتب والسارد الذي قلَّما يتحدث عن عمل الكتابة، ويميز بين السارد الثقة والسارد غير الثقة. انظر: وسواس، نجاة (2012): السارد في السرديات الحديثة، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري _جامعة محمد خيضر_بسكرة_ الجزائر، ع8، ص: 103_104.

111. نورمان فريدمان: ناقد في مجال الأدب، ولا سيما الرواية، يعد منظرا في مجال النقد الروائي، حيث وقوفه عند الرؤية السردية وتلخيصه لها وفق رؤيته النقدية.

112. جان بويون: أحد النقاد الفرنسيين المنظرين للخطاب الروائي، ويظهر ذلك من خلال كتابه: الزمن والرواية، حيث تحدث فيه عن الرؤية والراوي، ويعد من النقاد الذين لا بد للدارس من العودة إليهم في تناوله للنقد الروائي.

113. تزفتيان تودوروف: يعد من أبرز رموز الفكر الأوروبي، فهو إلى جانب كتاباته النقدية منخرط في مساءلة الفكر الغربي خارج قيود العقائدية الفكرية. انظر: تودوروف، تزفيتان (2007): روح الأنوار، تعريب: حافظ فويعة، دار محمد علي للنشر، تونس، والانتشار العربي، بيروت، دار توبقال، الدار البيضاء، دار الشروق، عمان، ثالة، الجزائر، ط1، ص: 6.

كما تبنَّى جيرار جينيت[114] مصطلح التبئير وأوجد له تقسيمات ثلاثة:

1. التبئير الصفر، أو اللاتبئير.
2. التبئير الداخلي.
3. التبئير الخارجي.

إن النص السابق لصلاح فضل أوحى لنا بالبحث عن مصادره الأولى، فقادنا إلى التسلسل الزمني للنقاد فيما يتعلق ببؤرة السرد أو الرؤية السردية كما أوضحنا، ويكون بذلك قد أوحى لنا بكل هؤلاء النقاد الذين وردت آراؤهم ضمنيا في نص صلاح فضل دون الإشارة إلى أي منهم من قبله، وهذا دليل دامغ أن فضلا قد شكَّلت لديه تلك القامات النقدية مرجعية ثقافية، وإلا لما استطاع أن يخلص إلى ما خلص إليه من تنويع في المسميات وتفصيل في الشروحات، مشيرا إلى أن معظم دراساته النقدية كانت في أغلبها على الميدان الروائي.

4.1 محاولة تركيب

على امتداد هذا الفصل حاولنا أن نضع أيدينا على المرجعيات الثقافية التي استند إليها صلاح فضل في مسيرته النقدية، مُشيرين بذلك إلى أنَّ النَّظر في المرجعيات الثقافية لدى أي ناقد أو مبدع ليس بالأمر الهيِّن؛ لأنَّ تحديد المرجعيات التي شكَّلت الناقد أو المبدع تتطلب من الباحث جهدا ودراية في آن معا، فليست كافَّة المصادر والمراجع التي قد ترد عند الناقد تشكل منهجه النَّقدي، وليس تتبع تلك المرجعيات والمعارف منذ البداية يصَّب في دائرة المرجعيات الثقافية للناقد. ومن هنا ارتأيت أن تكون المرجعيات الثقافية التي استند إليها صلاح فضل في دراساته وتطبيقاته مراجع عربية وأخرى غربية.

---

114. جيرار جينيت: ناقد فرنسي أسهم في النقد الأدبي في النصف الثاني من القرن العشرين، من خلال تقديم نظريات نقدية من مثل؛ البنيوية. من أشهر مؤلفاته: خطاب الحكاية. انظر: بارت، رولان وجيرار جينيت (2001): من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، ص: 9.

ففي المرجعيات العربية تشكلت البداية الأولى والمعرفة الأولية عند صلاح فضل كغيره من النقاد الذين تُكوِّن المراحل الدراسية الأولى لديهم انطلاقاتهم المعرفية بما تحمل من علوم ومعارف شتَّى. وقد جاءت هذه المرجعيات تحت ثلاثة مفاصل: المرجع الديني، والشعر، والنثر.

ويمثل القرآن الكريم رأس الهرم في المرجع الديني، لأن الدراسات والتعليم في عالمنا العربي الإسلامي ترتكز في بنائها الأول للدارس على القرآن الكريم، فكيف بمصر؟! حيث يمثل الأزهر الشريف انطلاقة دينية راسخة تنعكس آثارها على أبنائها، علما بأن أغلب القامات النقدية والأدبية المصرية كانت تحفظ القرآن الكريم وهي في سن الصغر، فكما حفظه عميد الأدب العربي طه حسين صغيرا، كذلك حفظه صلاح فضل في سن الثامنة من العمر، إذ أعانه على ذلك جدُّه عالم الأزهر.

وإلى جانب القرآن الكريم كانت مدرسة سيد قطب والشيخ الغزالي وغيرهم تمثل رافدا من روافد المرجعية الدينية، غير أن هذه المرجعية قد تتأثر فيما بعد بالمنظومات الحديثة،خاصة القوانين والمناهج الغربية، فتُغير منحاهم الدراسي، ولعلَّ مثل هذا الأمر يظهر عند العلماء المصريين الذين تنقسم مراحلهم الدراسية إلى قسمين: الأول دراستهم داخل مصر، والثاني: دراستهم في الخارج، كما فعل طه حسين من خلال طعنه في الأدب العربي خاصة الشعر الجاهلي منه.

أمَّا الشعر فقد كان له أثره البارز في صقل شخصية صلاح فضل النقدية، فقد كان والده شاعرا، كذلك كانت له مجموعة من المحاولات الشعرية، الأمر الذي قاده للاطلاع على المتنبي والشَّابي وغيرهم والبحث حولهم، إلا أن صلاح فضل رأى قصوره عن الوصول إلى مثل مراتب هؤلاء الشعراء، وهذا الأمر أتاح له الفرصة في البحث عن تعابيرهم وصورهم الشعرية التي فتحت الأفق للاطلاع على من سبقوهم من الشعراء وتأثروا بهم كالشعراء الجاهليين وغيرهم. إضافة إلى أنه من البديهي أن يكون صلاح فضل قد قرأ أشعار الجاهليين والإسلاميين والعباسيين وغيرهم، من خلال المنهاج الدراسي الذي درسه في مراحل الدراسة الأولى. وهنا لا بد من القول: إنَّ الأشعار التي ذكرناها فيما سبق لم تشكل مرجعية ثقافية بالمفهوم الواسع للمرجعية إنما كانت بمثابة الدافع وراء تكوين تلك المرجعيات، إضافة إلى العديد من الشعراء الذين

تناولهم وقرأ لهم صلاح فضل خلال مسيرته النقدية مثل: بدر شاكر السَّياب، ونزار قباني، وأمل دنقل، وصلاح عبدالصبور، ومحمود درويش وغيرهم. وهؤلاء الشعراء لم يمثلوا مرجعية ثقافية؛ لأنهم كانوا محور الاطلاع والتطبيق النقدي عند صلاح فضل بعد أن اكتملت لديه المنظومة النقدية إن جاز التعبير.

وفيما يخص النثر مثَّلت كلية دار العلوم المنعطف الرئيس في توجُّهات صلاح فضل النقديَّة، ولا سيما الصراع بين الأساتذة كتمام حسان وغنيمي هلال وأحمد هيكل، في اللغويات وعلم الجمال والنقد، حيث وجد فضل ضالته في النقد، إضافة إلى تأثره بأساتذته كطه حسين ومحمد مندور، وقراءاته المُكثَّفة لتوفيق الحكيم والعقاد، حيث ظهر تأثره من خلال اعترافه بالسير على منوال أساتذته في التوثيق كما فعل طه حسين ومحمد مندور في كتاباتهم النقدية إذ يلحظ المتلقي عدم وجود إحالات في دراساتهم، إلا أنَّه غاب عن صلاح فضل أن كلًّا من طه حسين ومحمد مندور كانت تلك الآراء الواردة في أغلبها لهم، أمَّا هو فينقل للعديد من النقاد والباحثين الأجانب، إضافة لكونه أستاذا أكاديميا وهذا يتطلب منه ضرورة التَّوثيق وفق الطريقة العلمية في البحث الأدبي والعلمي بشكل عام.

لم تكن تلك المرجعيات العربية سوى انطلاقة نحو النقد بمفهومه الواسع وفق المناهج والنظريات الغربية التي أُتيحت لصلاح فضل من خلال البعثة الدراسية التي كانت الانطلاقة الأولى لنهم المعارف الأخرى على النحو الذي كان يصبو إليه، وبمثابة غسيل للمخ ليستوعب تناقضات الكون. لقد تمثلت المرجعيات الأجنبية في: التَّرجمة، والنظرية البنائية، والواقعية، وعلم الأسلوب، والمناهج النقدية، والتقنيات السردية. وتظهر الترجمة كمرجعية ثقافية من خلال ترجماته العديدة عن المسرح الإسباني مثل؛ القصة المزدوجة للدكتور بالمي، ووصول الآلهة، ونجمة إشبيلية، كذلك اشترك فضل مع (بدرو مارتينيث مونتابث) في الترجمة للأدب العربي؛ مما أتاح له الاطلاع بشكل أوسع. وفي النظرية البنائية تشعبت المرجعيات تحت أكثر من مدخل حيث المدرسة الشكلية، وحلقة موسكو اللغوية، وأبو جاز، والمدرسة الأمريكية، والمدرسة التوليدية، بما فيها من علماء ونقاد كان لهم تأثيرهم في صلاح فضل ومنهجه النقدي. كذلك كانت الواقعية وما يندرج تحتها من أدباء ونقاد ودارسين أمثال: بلزاك،

فلوبير، وهنري جيمس، وتين، تولستوي، ولوكاتش، الذين مثّلوا فكر ومنهج صلاح فضل الذي تبناه في دراساته النقدية وتطبيقه على النصوص الإبداعية المتنوعة. غير أنه لا بد لنا من الإشارة إلى أن ذكر هؤلاء العلماء من أدباء ونقاد وغيرهم لا يعني بالضرورة انتمائهم إلى هذا المنهج/الموضوع أو ذاك، إنما الطريقة التي تناول بها فضل ونظر من خلالها لتلك الموضوعات هي التي أملت علينا مثل هؤلاء العلماء. وقبل الانتقال إلى المناهج النقدية كان علم الأسلوب الذي لم نأت به ضمن المناهج النقدية؛ كون صلاح فضل أفرد له دراسة مستقلة، وظهر في هذا العلم كل من: شارل بالي، كروتشيه، ليو سبتسر، وليس الاقتصار على ناقد دون آخر يعني أنه لا يتماشى مع وجهتنا النقدية إنما هذا ما وجدنا أن له تأثيرا في تكوين مرجعيات فضل الثقافية من خلال تركيزه عليهم وتطبيقه لمبادئهم.

لقد أولى صلاح فضل المناهج النَّقدية أهمية في دراساته، إلا أن تلك الدراسة لم تكن بالمستوى المتأمَّل للدارس العربي، كما ظهر في تناوله لعلم الأسلوب، ولعل هدف صلاح فضل في نقل المناهج الغربية للدارسين العرب هو الذي حدا به إلى التنظير لتلك المناهج بصورة تكاد تكون نمطية في تناولها لمثل هذه المناهج كالمنهج التاريخي الذي ظهر لنا (لانسون) من خلاله، والمنهج الاجتماعي، والنفسي الأنثروبولوجي بأعلامه: فرويد، ولونج، ولاكان، والسيميولوجي، والتفكيكية، والتلقي والقراءة والتأويل. وكل هذه المناهج مثلت قاعدة أساسية ارتكز صلاح فضل عليها في دراساته النقدية، بل تمثلها في تناوله للأعمال الأدبية الشعرية منها والنثرية.

لا بد للباحث من الوقوف مطوَّلا أمام النصوص، ولا سيما النَّقدية منها؛ حتى يتسنى له معرفة مرجعيات الناقد، فقد لا يشير الناقد إلى بواطن مرجعايته التي أعانته في مجمل دراساته، وهنا لا بد للباحث من الغور في أعماق النصوص واستخراج مكنوناتها، وهذا ما تناولته الدراسة مع صلاح فضل عندما أفردنا له جزءا تحت عنوان: التقنيات السردية، التي مكنت القراء من خلالها الوقوف على المنظرين والنقاد الذين شكلوا مرجعية فضل السردية، حيث كان تطبيق وتناول فضل للإبداعات الأدبية _خاصة الروائية_ يستوجب الوقوف على تلك المرجعيات، مشيرة (الدراسة) إلى أن صلاح فضل لم يشر إليهم في دراساته، فكان الوصول إليهم من خلال معرفة الباحث

بنظرياتهم وإرجاعها إلى أصحابها الذين يأتون كمرجعية نقدية لا بد من الارتكاز عليها في تناولنا للرواية والتطبيق النقدي عليها. فظهر لنا في التقنيات السردية كل من: بيرسي لوبوك، ووين بوث، وفريدمان، وجان بويون، وتزفتيان تودوروف، وجيرار جينيت. كذلك لم نأت على ذكر النقاد العرب الذين كان لهم أثرهم في الدراسات النقدية السردية مثل: حسن بحراوي، ويمنى العيد، وسعيد ويقطين وغيرهم؛ كونهم استجلوا تلك النظريات من النقاد الأجانب، فلم يكن لهم تأثيرهم كمرجعيات ثقافية عند صلاح فضل الذي قدَّم لتلك النظريات كما فعل بحراوي والعيد ويقطين.

الفصل الثاني
وقفة على المصطلح، محاولة في التَّحديق في تنظيرات صلاح فضل

1.2 وقفة على المصطلح، محاولة في التَّحديق في تنظيرات صلاح فضل

هذا المبحث توصيفي يهدف إلى استقصاء المصطلحات التي وظَّفها صلاح فضل في نقده، دون المحاولة في تفكيك تلك المصطلحات أو نقدها،؛ لأنَّ ذلك سيرد لاحقا في فصول الدراسة.

لا يفتقر النقد الأدبي العربي إلى الأدوات لممارسة العملية النقدية، فمنذ القدم ظهر النقد الأدبي جنباً إلى جنب مع النصوص الأدبية، غير أنَّ هذه الأدوات تزداد وتتطور مع تقدم الزَّمن وبدخول المؤثرات الجديدة على الأدب بشقيه الشعر والنثر، مما يعني أننا نجد بعض الملامح النقدية الحديثة عند النُّقادالقُدامى من مثل؛ الجاحظ، وابن قتيبة، وقدامة بن جعفر وغيرهم، لكنها قدمت بمسمَّيات مختلفة كانت تتناسب وروح العصر الذي وجدت فيه؛ لذا فإنَّ ظهور المدارس والمناهج النقدية لا يعني اقتصارها على العصر الحديث فقط، بل إنَّ الظروف التاريخية والسياسية والاقتصادية هي التي قادت إلى ظهور مثل هذه التنظيرات والتطبيقات النقدية بمصطلحات جديدة.

ولأنَّ الآداب تنمو وتتطور وتتلاقح فيما بينها كانلا بُدَّ للناقد من البحث المضني عن مجموعة من الأدوات التي تُسعِفُه في تناول تلك الآداب التي تشربت بعض نصوصها من بعضها الآخر، متجاوزا بذلك قيود العملية النقدية التقليدية التي أصبح تداولها علامة على ضعف الناقد في تناوله للنصوص الإبداعية، فكان لا بد من الاطلاع على الثقافات المتنوعة والمختلفة والإفادة منها وطرقها في التطبيق النقدي. وهذا ما فعله صلاح فضل؛ إذ انفتح على الثقافات الأجنبية وأفاد منها فيما يتعلق بالمنظومات النقدية وتبنَّى بعضها من خلال التطبيق. وهذا الأمر أتاح له الدِّقة في استعمال المصطلحات بشكل عام، فنراه يُفرِّق بين النقد ونظريات النقد، فالنقد " التذوق الجمالي للأدب، والتواصل الشخصي الحميم مع الإبداع اللغوي الفني، والاستجابة الكلية لما تثيره فينا النصوص من حس وشعور، وما تقدمه من فكر عاطفي وما تتيحه من متعة رائقة...بحيث يصبح النقد عشق الفن الموصول ولذته الدائمة،

وهذا شيء ما زال يستعصي على الاحتواء الكامل والفهم التام؛ لتعقده وتشابكه واختلاف مساربه ودروبه، وهو فيما يبدو يتوقف إلى درجة كبيرة على خواص اللغات الإبداعية وفاعلية عناصرها الموروثة ودرجة تداخلها مع اللغات الفنية البصرية والسمعية الأخرى...أما نظريات النقد فهي شيء آخر مختلف، إنها الفروض الكبرى التي يقدمها الفكر عن ماهية الأدب وعلاقته بالواقع وطبيعة المتخيل وكيفية تشكله، أي أنها تتضمن نظريات الأدب ذاته من ناحية ومناهج تناوله وتحليله من ناحية ثانية، ومن ثم فهي مباطنة لتطوُّر الوعي المعرفي والعلمي بالظواهر الأدبية على المستوى العالمي، ومصاحبة للتقدم المنهجي في متابعتها[115]"، كذلك يفرق بين جملة من المصطلحات كما سنرى.

وللوقوف على المصطلح عند صلاح فضل وللتحديق في تنظيراته سوف تتوقف الدراسة على جملة من المصطلحات تتمثل في المنهج والمناهج، والتخييل، والشعرية.

2.2 المنهج والمناهج

قبل الولوج في الحديث عن المنهج والمناهج لا بد من التنويه بأنَّه " من الطبيعي للاتجاهات النقدية كلها أن تتداخل، ومن الصعب أن يوجد اتجاه نقي من مؤثرات غيره، أو يوجد ناقد منصرف تماما إلى اتجاه أو منهج واحد [116]"، ثمَّ التعريج قليلاً على مفهوم المنهج، غير أن الدراسة لن تتوقف طويلاً على التعريفات المتعددة التي تناولت المنهج وتطوره عبر الأزمان؛ لأنَّ الوقوف على مثل هذه التعريفات يثقل كاهل الدراسة، إضافة إلى أن تلك التعريفات أصبحت معروفة لدى الدارسين. فالمنهج النقدي هو الطريقة التي يتَّبعها الناقد في تناوله للأعمال الأدبية مُعتمداً في ذلك على أدواته النقدية التراكمية التي تعينه على دراسة تلك الأعمال. ويرى صلاح فضل أنَّ المنهج "

---

115. فضل، صلاح: حواريات الفكر الأدبي، ص: 51.

116. الرويلي، ميجان، وسعد البازعي (2002): دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء _ المغرب، ط3، ص: 354.

يتمثل في مجموعة العمليات التي تنتظم في نسق متدرج، يفضي إلى نتيجة ما[117]"، كذلك يمثل المنهج " مجموعة متناسقة من الخطوات الإجرائية المناسبة لدراسة الموضوع، تعتمد على أسس نظرية ملائمة وغير متناقضة معها. أي أن التناسب والتناسق لا بد أن يتم بين جوانب ثلاثة: الأصول النظرية للمنهج، وأدواته الإجرائية، والموضوع المدروس[118]".

وللحديث حول المنهج والمناهج عند صلاح فضل نجد أنه قد أفرد كتاباً مستقلاً لهذا الموضوع جاء تحت عنوان " مناهج النقد المعاصر "، إذْ جعل جزءاً من الكتاب للحديث حول المنهج ومفهومه بدءاً من تعريفه لغةً واصطلاحاً من خلال ارتباطه بأحد تيارين: المنطق، وارتباطه في عصر النهضة بحركة التيار العلمي، كذلك توقف على المنهج النقدي بمفهوميه العام والخاص، وفرق بين المنهج والمذهب.

لقد تتبع صلاح فضل مصطلح المنهج بدءاً من تعريفه اللغوي حيث لاحظ أنَّ "جميع التعريفات التي تحاول الإلمام بهذا المفهوم تقتصر عن الإحاطة بجوانبه، لأن الوجه اللغوي في التعريف لا يعنى بتغطية الشروط الاصطلاحية[119]"، ومروراً بانطلاقة كلمة منهج من اليونانية، ثم الاستمرار في الثقافة الإسلامية لتصل إلى عصر النهضة؛حيث أخذ المنهج يسلك نهجاً مغايراً مع (ديكارت) في كتابة (مقال المنهج)، وقوفا على المفهوم العام والخاص للمنهج النقدي، عندما يرتبط المفهوم العام بطبيعة الفكر النقدي، ويتعلق المفهوم الخاص بالدراسة الأدبية[120].

استطاع صلاح فضل كغيره من النقاد أن يُدرك ماهيَّة المنهج النقدي بمفهومه الخاص الذي بدا له أنَّه يتحرك وَفْقَ منظومة تتألف من مستويات كان من بينها

---

117. فضل، صلاح: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص: 297.

118. البحراوي، سيد (1993): البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص: 111.

119. فضل، صلاح (1997): مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، ص: 8.

120. فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، ص: 8_10.

مستوى النظرية الأدبية، فكلُّ منهج لا بد له من نظرية في الأدب _ كما يرى فضل_ وهذه النظرية لا بد أن تجيب أو تحاول الإجابة عن طبيعة الأدب وعلاقاته؛ ليخلص بذلك إلى أنَّ " المفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية، والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها، ويمارس فاعليته[121] "، ولتوضيح العلاقة بين النظرية الأدبية والمنهج النقدي يسوق صلاح فضل العلاقة بين المنهج والمذهب. فالمذهب كما يراه صلاح فضل " لم يكن مجرد طريقة في التفكير أو إجراء في التحليل، ولكنه منظومة من المبادئ التي تُعطي صورة كلية وإجابة تامة عن السؤالين الأساسين عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعددة، يؤمن بها الأديب مبدعاً وناقداً ويمارسها دون أية فرصة للتساؤل حولها أو التشكيك فيها أو إخضاعها للمراجعة وإعادة النظر...إن الفرق الجوهري بين المذهب والمنهج يتمثل في أن المذهب له بطانة أيديولوجية يصعب تحريكها، بينما المنهج يتكئ في الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها، فيصعب على الأديب الذي يعتنق مذهباً أن يغيره بسرعة بينما يسهل على المفكر الذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثم يجد فيه جوانب واضحة من القصور، أن يستكمله بقدر أكبر أو يعدله بمرونة أوضح[122]".

لقد ذهب صلاح فضل بعيدا في التفريق بين المذهب والمنهج؛ إذ ظهر المذهب لديه ثابتاً بينما برز المنهج متحولاً مرناً ؛ مُرجعاً ذلك إلى أنَّ المذهب يتَّكِئ على أيديولوجية ما، بينما يستند المنهج على مفاهيم عقلية يمكن تحريكها، علماً بأن المذهب هو عبارة عن إنتاج فني، وهو وليد ما يستجد من مستجدات؛ لأنَّه متعلِّقٌ بالإبداع والأدب الذي هو تعبير عن الإحساس بالأشياء، فهذا المذهب وإن كان أيديولوجياً في بعض جوانبه إلَّا أنه مرتبط بالتطورات والمتغيرات التي تطرأ على المحيط الأدبي بين الفينة والأخرى، إضافة إلى أن المذهب يقوم في أغلب جوانبه على الإبداع، بينما يمثل المنهج محاكمة ذلك الإبداع، فالمنهج يعتمد على المذهب وهو بذلك وبطبيعة الأمر يستوجب أن يتماشى مع المذهب ويتلون بتلونه وليس العكس صحيحاً، فالمنهج الذي يتناول إبداعاً معيناً قد لا يتناسب وإبداع آخر.

---

121. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 11.

122. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 14_15.

وحتى لا يكون الأمر اعتباطياً ، يذهب صلاح فضل إلى العدول عن رأيه في صفحة مباشرة لما أورده حول التفريق بين المذهب والمنهج فيقول: " فالمنهج عندما يقترن بالعلم يكتسب هذه الخاصية الحركية ويختلف تبعاً لذلك عن مفهوم المذهب لأنَّ المذهب يعتمد على مبادئ مسلم بها لا تقبل الشكَّ أو الطعن في مدى زمني أو مساحة محدودة، ولكن على المدى البعيد عندما تتغير المذاهب وتختلف المراحل التاريخية يمكن أن نتصور أنَّ هذا اليقين المُطلق لم يعد صحيحاً ويمكن تغييره[123]". والسؤال الذي يبقى مطروحاً للقارئ: كيف للمذهب الذي تُستنبطُ خصائصهُ من العملية الإبداعية التي تتأثر بالحالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والنفسية للمبدع أن يبقى جامداً أو شبه جامد، بينما يسهلُ تحَوُّل المنهج القائم على العلم الذي يعتمد في أغلب جوانبه على الاقتناع بالنظريات وقد يصل أحياناً إلى الإيمان به كمسلمات؟ والإجابة عن هذا السؤال منوطة بالناقد، فالمذهب والمنهج متطوِّران متغيِّران بالضَّرورة، فبعد الرومانسيَّة، مثلاً، جاءت الواقعيَّة، ثمَّ استنبط الدَّارسون سماتٍ نوعيَّةً من النُّصوص الإبداعيَّة، وسمُّوا تيَّاراً أدبيَّاً بالرَّمزيَّة وآخر فنيَّاً بالتكعيبيَّة ثمَّ السرياليَّة، وقسَّموا الواقعية إلى أنواع كثيرة كالنَّقديَّة والاشتراكيَّة والسِّحريَّة والفانتازيَّة...إلى غير ذلك. ومن اللافت أنَّ هذه المسميَّات استنبطها النُّقاد، ولم يتقصَّدها المبدعون.

قبل الولوج إلى المناهج النقدية من خلال "مناهج النقد المعاصر" لا بُدَّ من التوقف على البنيوية عند صلاح فضل والتي تأتي كواحدةٍ من المناهج النقدية المهمة في الدراسات النقدية الأدبية التي أفرد لها فضل دراسة مستقلة تحت عنوان "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، حيث مثَّلت هذه الدِّراسة الجانب النَّظري في النَّظرية البنائيَّة، وتأتي من أفضل الدراسات التي تناولت الموضوع ولا سيما إسهاب صلاح فضل في التقديم لمراحل البنائية ونشأتها _ كما أراد تسميتها _ فهو يرى أنَّ " المصطلح الأساسي وهو اسم البنائية لم يتم الاتفاق عليه في اللغة العربية، فبعض الباحثين يستخدم كلمة بنيوية _ نسبة إلى البنية _ وهو اشتقاق صائب لولا أنه يجرح النسيج الصوتي للكلمة بوقوع الواو بين ضرسَيها، بما يترتب على ذلك من تشدق حنكي عند

123. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 16.

النطق، وهذا ما جعلنا نعدل عن هذه التسمية ونفضل عليها "البنائية" لسلاستها وقرب مأخذها[124]".

لقد تتبع صلاح فضل مصطلح البنائية ورأى أنه لا بد من العودة إلى أصولها كي نفهمها، وهنا توقف على مدرسة جنيف الرائدة، وميراث الشكلية الروسية، وحلقة براغ اللغوية بما في ذلك من أعلام كان لهم الدور الأكبر في إرساء قواعد البنائية من مثل؛ فرديناند دي سوسيور الذي توقف على ثنائية النظم اللغوية وفرق بين اللغة والكلام والمقارنة بين علم اللغة الداخلي والخارجي وتبشيره بالسيميولوجية، وجاكبسون، ونورثروب فراي، وإيخنباوم، وشلوفسكي، وماتياس، وموكاروفسكي وغيرهم. لقد بدأ صلاح فضل تتبع المصطلح من اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني "Stuere" الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى معين، مشيراً إلى أن هذا الاستخدام لا يبتعد كثيراً عن الاستخدام العربي القديم لها للدلالة على التَّشييد والبناء، كذلك استخدام هذا المصطلح وما يحمله من دلالات ما يزيد عن عشرين مرة في القرآن الكريم معلقاً على المصطلح حسب وروده، ليخلص إلى تعريف خاصٍ به يراه من أبسط التعريفات التي تتيح له الفرصة لتحليل خصائص البنية الاصطلاحية، وهو " بأنها كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلَّا بفضل علاقته بما عداه[125]"، وهذا التعريف مشتق من المعنى الذي جاء به صلاح فضل بمعنى البناء والتشييد فهو يُقرُّ بصورة غير مباشرة أن البنائية عبارة عن مجموعة من البنيات التي لا تظهر إلا بتظافرها معاً في بنية واحدة. كما توقف على خصائص البنية التي تميزت بثلاث خصائص هي: تعدد المعنى، والتوقف على السياق، والمرونة.

مما تقدم نجد أن اللسانيات شكَّلَت الأساس النظري للمنهج البنيوي في النقد الأدبي، وبالرغم من أن كتاب نظرية البنائية في النقد الأدبي يُعد من أبرز الكتب قدالِنة التي أطَّرت وأسَّست للبنيوية إلاَّ أن هنالك جملة من النقاط التي لم يُشر إليها

124. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 13.

125. فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 121.

العديد من الدارسين ممن تناولوا هذا الكتاب سواء أكان بالقراءة للاستفادة منه أم من خلال النقد، وهذه النقاط تمثلت فيما يلي:

أولاً إن كتاب نظرية البنائية في النقد الأدبي يـُ شَتِّتُ انتباه القارئ ولاسيما العربي، كون هذه النظرية دخيلة على الدراسات النقدية العربية، وهي بحاجة إلى تبسيط وتنظيم وترتيب في تناولها حتى يتسنى للمتلقي استيعابها على أكمل وجه. فهذا الكتاب يستعصي على المتلقي تتبع جزئياته، فعلى سبيل المثال لا الحصر، نجد أنه في تناوله لميراث الشكلية الروسية كأصل من أصول البنائية يتحدث عن مولد الشكلية الروسية، وعلاقتها بالثورة الاشتراكية، وصلتها بالحركات الفنية الأخرى، ومفهوم الشكل، ودراسة العمل الأدبي في ذاته، وخطأ الانعكاس في نظر الشكليين، ونموذج التحليل اللغوي في الأدب، ونظرية نظم الشعر حول الإيقاع، والفرق بين الشعر والنثر، والخيال والصورة في الشعر، والمنهج الصرفي تناول القصة، والمحور الوظيفي في دراسة الحكايات، ونموذج لتحليل حكاية بمنهج بروب، ومشكلة تاريخ الأدب في الشكلية، وأزمة الشكلية وقربها من التصور الاجتماعي، وأخيراً دين الشكلية على البنائية المعاصرة. وكل هذا كان تحت ميراث الشكلية الروسية، بيد أننا نلحظ أنه خصص كتابه "مناهج النقد المعاصر" للحديث حول تسعة مناهج نقدية تجاوزت ثلث نظرية البنائية في النقد الأدبي بقليل، الأمر الذي يقودنا للقول إنَّ صلاح فضل أبدى ميلاً وتعاطفاً مع البنائية ولعله رأى فيها المنهج الذي يرتأيه لتطبيقه على الدراسات الأدبية العربية. ولو أنه أفرد دراسته للحديث حول المعنى اللغوي والاصطلاحي للبنية، وأهم خصائصها ومميزاتها ومبادئها، ومؤسسيها وروادها من الأجانب والعرب، وأشهر أعلامها لكان الكتاب أكثر قبولاً لدى الدارسين، ولا سيما العرب؛ لأنه موجه إليهم، وكون النظرية البنائية جديدة على الدراسات النقدية العربية بعد منتصف القرن العشرين، فإنَّ استيعابها وفهمها يتطلَّب سلاسة في التقديم، وتقديم خلاصة يكون المتلقي بغنى من خلالها عن الاستطرادات التي قد تذهب به بعيداً عن الهدف والمحور الأساس التي جاءت من أجله الدراسة.وقد يذهب بعض القُرَّاء إلى طرح سؤال مضمونه أنَّ البنائيَّة إفراز للشَّكلانيَّة، فكيف نفهم الفرع إن لم نفهم الأصل؟! وهذه في الواقع حقيقة لا غبار عليها، إلا أنَّ فضلا أسهب في حديثه، وهذا بدوره جعل المتلقي أمام كم هائل من

المعلومات والمصطلحات الحديثة التي ربما لا علم له بأغلبها، ومن جانب آخر يستطيع صلاح فضل بخبرته ودرايته أن يُقدِّم للمتلقي العربي مشروعه بشكل يتوافق وقدرة المتلقي العربي على استيعاب مثل تلك النظريات والمناهج خاصة أنه أشار _بصورة غير مباشرة _ إلى قصور المتلقي العربي عن استيعاب مثل تلك النظريات والمناهج، إضافة إلى وجود كم كبير من الدراسات النَّقدية والترجمات التي تناولت النظريات والمناهج الغربية لكنها لم تُشكل تلك الفجوة الكبيرة بين المتلقي والمادة المُقدَّمة.

ثانياً : إنَّ صلاح فضل أشار في مقدمة الطبعة الثانية لنظرية البنائية أنَّ هنالك بعض الإنجازات العربية التي لم يكن على علم بها عند صدور طبعته الأولى من هذا الكتاب، حيث قام بعض الدارسين من الشام بنقل بعض الدراسات الأساسية عن البنائية إلى اللغة العربية، إلَّا أنه لم يفد منها إفادة كاملة؛ بسبب لغة الترجمة التي وصفها بالمعماة التي تغلب عليها العُجمة والتراكيب الغريبة، والأمر الآخر يتعلق بعمليات النشر والتوزيع الأمر الذي يجعل الحصول على كتاب من دمشق أو بغداد أصعب على أهل مصر[126]، غير أنه لم يذكر لنا تلك الدراسات ليتسنى لنا كدارسين قراءتها والحكم عليها ومشاركته في تلك الأحكام التي أطلقها وعلّل سبب عدم رجوعه إليها، علماً بأنه ذكر أن الإفادة من تلك الدراسات لم تكن كاملة، بمعنى أنَّ الفرصة سنحت له الاطلاع عليها بناء على ما قدَّمه لنا في مقدمة الطبعة الثانية من الكتاب، كما فعل في إشارته إلى دراسة عبد السلام المسدي بعنوان (الأسلوب والأسلوبية_ نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، وكتاب كمال أبو ديب (جدلية الخفاء والتجلي؛ دراسات بنيوية في الشعر)، وكتاب زكريا إبراهيم عن مشكلة البنية.

ثالثاً : لقد تناول صلاح فضل في كتابه نظرية البنائية في النقد الأدبي الجانب التطبيقي على ما ذهب إليه في نظرية البنائية وأفرد في نهاية كتابه محاولات تطبيقية في النقد العربي، حيث طبق تلك النظرية على عدة محاولات تمثلت في: دراسة نازك الملائكة عن هيكل القصيدة التي يرى أنها لا تعتمد على مبادئ نظرية بنائية إلَّا أنها فيما يبدو كانت قريبة من هذه المبادئ، ودراسة الطاهر لبيب حول الغزل العذري عند العرب،

126. فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 7.

والبنية القصصية في رسالة الغفران لحسين الواد. ولقد اجتر بعض الدارسين ما ذهب إليه صلاح فضل إضافة إلى عدم التحديق في المقولات النقدية التي أشار إليها صلاح فضل كحديثه عن محاولة دراسة نازك الملائكة عن هيكل القصيدة "من أنها لا تعتمد على مبادئ نظرية واضحة[127]" فقد ذهب بعض الدارسين[128] إلى أن ما ذهب إليه فضل في المحاولات التطبيقية في النقد العربي جاءت مغلوطة، مهملين بذلك ما أشار إليه من أن نازك الملائكة في تطبيقها لا تعتمد على مبادئ نظرية واضحة، إضافة إلى عدم توثيق تلك المقولات إلى أصحابها كما فعل محمد عزام في تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية في حديثه حول صلاح فضل ونظرية البنائية في النقد الأدبي. بيد أنَّ وقوفنا هنا جاء لأنَّ صلاح فضل لم يقدم للدارسين الأمثلة التطبيقية التي تتناسب مع ما ذهب إليه في التنظير؛ الأمر الذي لا يقدم للمتلقي مساحة كافية لاستيعاب تلك التنظيرات، علماً بأن هذا الكتاب وجهَّه لجملة من الدارسين يكون الاستشهاد بتطبيقات عربية متعددة أقرب إليهم من تلك المساحة الواسعة التي قدمها تأصيلاً وتوضيحاً لنظرية البنائية.

إنَّ جُلَّ ما ذهبت إليه الدراسة لا يعني بالضرورة أنَّ فضلاً لم يتفهَّم البنائية على الوجهة السليمة، بل على العكس من ذلك، تأتي هذه الدراسة من بين الدراسات التي يشار إليها بالبنان في حقل الدراسات النقدية التنظيرية البنائية، غير أننا كنا نطمح في أن تُقدَّم الدراسة بأسلوب يختزل اللب في صفحات لا تثقل كاهل الدراسة وتشير إلى مساحة توضيحية أكبر من تلك المساحة التي أوجدها في التطبيق النقدي الغربي، على الرَّغم من أنَّ صلاح فضل من الأكاديميين الذين يستطيعون أن يقدموا دراسات وتنظيرات نقدية تتناسب مع ما نذهب إليه.

---

127. فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 319.

128. انظر: عزام، محمد (2003): تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: من خلال دراسته حول صلاح فضل ونظرية البنائية. وانظر: قنديل، وردة عبد العظيم عطاالله قنديل (2010): البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية_ غزة، ص: 192_194.

وقد أشار محمد عزام إلى سلبيات فضل في فهمه للنقد البنيوي حيث يرى أنَّ "...من سلبيات فهم الباحث للنقد البنيوي مناقشته (لمضمون) العمل الأدبي، على الرغم من أن هذا المنهج لا يلتفت البتة إلى المضمون، وإنما يحصر همه في (بنية) العمل الأدبي المفترضة، و(علاقات) وحداته ببعضها بعضا. وقد غالط الباحث نفسه عندما رأى هدف التحليل البنيوي هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية. فالواقع أن (المعنى) كان هدف نقاد المراحل السابقة، وليس مرحلة النقد البنيوي الذي أدار ظهره للمعنى كليا، من أجل إعطاء البنيات والعلاقات حقها المهضوم [129]".

وعوداً على بدء نجد أنَّ المناهج النقدية التي تناولها صلاح فضل في كتابه "مناهج النقد المعاصر" تمثلت في: المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي الأنثروبولوجي، والمنهج البنيوي، والأسلوبية، والسيميولوجيا، والتفكيكية، والقراءة والتأويل والتلقي، وعلم النص. حيث تناول المنهج التاريخي مشيراً إلى أنه أول المناهج النقدية في العصر الحديث؛ لارتباطه بتطور الفكر الإنساني، وقد تمثل في المدرسة الرومانسية حيث أصبحت الرومانسية في الفكر النقدي الموجه إلى التمثيل المنتظم للتاريخ مدركة بذلك فلسفة التغير الجوهرية المتمثل في الإنتاج الأدبي باعتبار الأدب مرآة تعكس المجتمع، وبصورة أخرى نستطيع أن نرى حركة الحياة من خلال الأدب، وهذا الأمر يُعوَّل عليه في الدراسات الأدبية حيث يتساءل الباحث عن مادته، وتحقق نسبتها إلى أصحابها مما يقود إلى الاهتمام بالمؤلفين وتوثيق حياتهم وكتابة تاريخهم.

يرى صلاح فضل أنَّ الفكر التاريخي تقدم خطوةًهائلةً في منتصف القرن التَّاسع عشر بسبب الفلسفة الجدلية عند هيجل ابتداء من الفلسفة الماركسية التي اعتمدت إلى جانب الأبنية السفلى والأبنية العليا، التَّصوُّر الفلسفيَّ للعصور المختلفة (الحتمية التاريخية)، كما تمثلت في الإنتاج الفكريِّ والأدبيِّ طبقاً لمحورين: الأول: انبثاقه المباشر وتكيفه مع الواقع المادي الملموس في المجتمع والحياة، والثاني: ربط الإنتاج الأدبي والفني والفكري بالتسلسل طبقاً لحتمية ثابتة وجبرية لا فكاك منها[130].

---

129. عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص: 54.

130. فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، ص: 27_ 29.

لقد أشار صلاح فضل إلى جورج لوكاتش بوصفه صانع النظرية الماركسية، كما أشار إلى وجود مناهج نقدية أكثر تخفُّفا ومرونة من المنهج الماركسي الذي يقيد المبدع والباحث والناقد ليندرجوا في منظومة حتمية، وتلك المناهج تسلم بمبادئ المنهج الماركسي غير أنها تفسح هامشاً لحرية الفرد والمبدع والناقد، ومن بين هذه المناهج كانت الواقعية النقدية التي تبلورت في منتصف الخمسينيات وتمثلت في نظرية الالتزام والوجودية، وتحدث من خلالها عن الناقد الفرنسي (تين) الذي ربط الأدب بالبيئة والجنس والوسط، والناقد (لانسون) الذي أثر في النقد العربي فكان من تلاميذه طه حسين ومحمد مندور، إضافة إلى تطور النقد التاريخي إلى النقد الاجتماعي، إذ أصبح من الصَعب الفصل بينهما كون المنهج الاجتماعي انبثق عن التاريخي فمن الطبيعي أن تكون معظم الملامح مشتركة فيما بينهما[131].

لقد تتبع صلاح فضل المنهج التاريخي محاولاً تقديمهُ للمتلقي وفق أسلوب مكرور لدى أغلب الدراسات القائمة على المنهج التاريخي من حيث تتبعه، إلَّا أنَّ فضلاً يرى " أنه لا يوجد ما يمكن أن نطلق عليه الرواية التاريخية لسبب بسيط وهو أن كل رواية لا بُدَّ أن تكون تاريخية، وغاية ما هنالك أنها إذا كانت تدور عن القديم فهي تتصل بالتاريخ القديم، أما إذا كانت تدور في الوقت الراهن فهي تتصل بالتاريخ المعاصر، وليس حق الأدب ألا يكون تاريخياً، بمعنى _ وهذه النقطة هي الجوهرية التي نود الإشارة إليها_ أن التاريخ لم يعد مجرد احتمال من احتمالات متعددة في الإبداع الأدبي والفني أو طريقة من الطرائق المختلفة في تناول هذا الإبداع بالبحث والدراسة والنقد، وإنما أصبح قدراً لا بد للمبدعين أن يلتزموا به، ولا بد لمن يعالج أعمالهم بالنقد والدراسة أن يتمثله ويستقرئ قوانينه، ويطبقها على هذا الإنتاج[132]".

لعل صلاح فضل لم يُصب فيما ذهب إليه من أنه لا يوجد ما يمكن أنْ نطلق عليه (الرواية التاريخية) على اعتبار أن التاريخ تحصيل حاصل في الرواية وهذا الأمر مشوب بشيء من الغلط؛ لأن المقصود بالرواية التاريخية هنا غير ذلك الفهم القائم على سرد الأحداث التاريخية بحيث تصبح الرواية وثيقة تاريخية، ولو أصبحت كذلك

131. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 30_ 36.

132. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 30_ 31.

لفقدت شعريتها، ونحن نقرأ في أدبنا الرواية الواقعية والرواية البوليسية ورواية الأجيال والسيروائية وغيرها، وكلها تركز على الاسم الذي ارتبطت به لتظهره بصورة أدبية تعكس وجهة نظر الكاتب وتظهر مقدرته اللغوية في التلاعب بالمكونات السردية الروائية.

وفي جانب آخر نجد صلاح فضل يعدل عن هذا الرأي ليأتي معترفاً بأنَّ هنالك رواية تاريخية، لا بل يستخدم مصطلح " تشعير التاريخ " وفي ذلك يقول: " منذ كشف جورج لوكاتش، أبرز منظري الرواية التاريخية، عن الخواص الجوهرية في مفهومها، والسمة المعاصرة لأهم نماذجها في العصور الحديثة، أصبح تشعير التاريخ قرين الواقعية بدلاً من ارتباطه بالحركة الرومانسية في الضمير الأدبي، بحيث يعد نوعاً من الخيال المشروط، وتخليق العوالم الملتزم بقوانين الأحداث ومنطق الوجود، ولا تزال كلماته مضيئة في هذا الصَّدد إذ يقول: إنّ ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث[133]". وهذا دليل دامغ على ما ذهبت إليه الدراسة.

ويخلص صلاح فضل إلى مجموعة من النتائج المترتبة على دراسة المنهج التاريخي التي تبلورت في:

1. ما يتصل بالتوزيع النوعي للأجناس الأدبية، أي إظهار الفوارق بين الأجناس الأدبية.
2. تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية، وكتابة تاريخ الآداب.
3. استعارة المنهج النقدي التاريخي في مجال نقد الأدب مصطلحاته من مجالات التاريخ، ومن علم الأحياء عندما يتحدث عن النشأة والتحول والتطور والموت[134].

يمضي صلاح فضل في تقديمه للمناهج النقدية من خلال كتابيه: "مناهج النقد المعاصر"، و "في النقد الأدبي" بالاعتماد على أسلوب التعريف والشرح في توضيحه لكثير من المفاهيم والمصطلحات، إضافة إلى الحديث عن التمفصلات الرئيسية في

---

133. فضل، صلاح (2005): لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، ص: 34.

134. فضل، في النقد الأدبي، ص: 23_ 26.

المناهج والتي تأتي كنقاط مشتركة بين الدراسات التي تناولت الحديث حول المناهج النقدية. أي أن الإضافات التي تلحظها الدراسة تكاد تكون قليلة، غير ما يتعلق منها بالتعليق على جزئية معينة، وهي بدورها تأتي كوجهة نظر قد نتفق معها أو نختلف ليس أكثر.

ففي المنهج الاجتماعي الذي انبثق عن المنهج التاريخي نجد أنه يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي، إضافة إلى عمل الماركسية والواقعية الغربية في تعميق الاعتداد بالنقد الاجتماعي؛ ليظهر بذلك " علم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب " بزعامة (سكاربيه). ويقدم صلاح فضل مثالاً لدراسة تطبيقية أجريت على الثقافة العربية أجرتها (مارينا ستاغ)، فهو يرى أن هذه الدراسة توظف التقنيات التجريبية والإحصائية والتحليلية لكن بطريقة مختلفة؛ لأنها اختارت ظاهرة محددة وهي (سقف الحرية) التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة في مصر؛ لتخلص بذلك إلى أن الإبداع القصصي يغلب على بقية أشكال الإبداع من حيث ارتباطه بحركة المجتمع، وغالباً ما يصطدم بالممنوعات التقليدية المتمثلة في:

1. الممنوعات السياسية.
2. الممنوعات الدينية.
3. الممنوعات الأخلاقية.

ويتفق فضل مع مارينا ستاغ في أن الحرية قرينة الإبداع، خاصة وأن الباحثة تناولت الكُتَّاب المصريين الذين تعرضوا للسجن والتعذيب نتيجة نشرهم أعمالهم الإبداعية مطبقة بذلك المنهج الإمبريقي[135]، القائم على اكتساب المعرفة من خلال الملاحظة.

يشير صلاح فضل إلى بعض الدراسات في ثقافتنا العربية التي طبقت المنهج التوليدي في ظواهر الأدب العربي من مثل؛ دراسة عالم الاجتماع الطاهر لبيب حول ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي، ودراسة الشاعر محمد بنيس التي حاول فيها ربط الإبداع الشعري العربي المعاصر والظواهر السوسيولوجية بعضها ببعض محاولاً بذلك (صلاح فضل) إسباغ ثوب عربي على تلك المناهج، ومتخطياً خصوصية

135. فضل، في النقد الأدبي، ص: 30_ 32.

تأصيل المنهج وفق منظور قائم على الحجة الدامغة من خلال تقديم الدراسات حول ذلك.

على الرغم من أن صلاح فضل جعل القسم الأول من مناهج النقد المعاصر للمناهج التاريخية التي كان من بينها (المنهج النفسي الأنثروبولوجي) غير أنه يعتبره من منظومة المناهج التاريخية بشكل تقريبي، حيث يقول: "إن اعتبار المنهج النفسي والأنثروبولوجي من قبيل منظومة المناهج التاريخية، إنما يتم بشكل تقريبي _لأننا سنرى فيما بعد_ أنهما امتدا بظلهما، وتجاوزا منطقة البحث التاريخي إلى منطقة البنيوية وما بعدها، فامتزجا بها وأصبحا جزءا مكوناً من تجلياتها المتعددة[136]". ولعل ذلك يعود إلى تخطي المنهج النفسي للمنظومة التاريخية بحيث أصبح ينتمي إليها من خلال انطلاقته وانبثاقه عن المنهج التاريخي في منظوماته الأساسية.

وهنا يأخذ فضل هذا المنهج انطلاقاً من ضرورته في النقد الأدبي في نظريات أفلاطون عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة في المدينة الفاضلة، ونظرية التطهير عند أرسطو، مروراً بتأصيله بشكل منظم عند سيجموند فرويد في تمييزه بين الشعور واللاشعور، وبين الوعي واللاوعي، ويونج في علم النفس الجماعي، ولاكان في علم النفس البنيوي، ويشير فضل إلى وجود مدرسة عربية في مجال علم نفس الإبداع مثلها مصطفى سويف في كتابه: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، وشاكر عبدالحميد في كتابه: الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة، وسامية الملة في: الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح[137].

ينتقل فضل للوقوف على بعض المشكلات المنوطة بالمنهج النفسي التي تُظهر قصوره، فتظهرُ لنا من خلال أنَّ توظيف هذا المنهج يعمل على تهميش الأدب واعتباره مظهراً للشذوذ باستخدام مصطلحات علم النَّفس، كما أنَّ أدوات التحليل والإجراءات التي تستخدم المنظور النفسي غالباً ما تنجح في إضاءة قطع متناثرة وأجزاء يسيرة من النص الأدبي، وهذه لا تمثل سوى نسبة قليلة من العمل الأدبي، وزيادة على ذلك يظهر قصور المنهج النفسي في عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين

136. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 63.

137. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 63_ 69.

العامل النفسي والإبداع[138]. وحقيقة الأمر أنَّ ما ذهب إليه فضل يضع المتلقي أمام مدى فهمه (فضل) لمثل هذه المناهج والوقوف عليها، وإن كانت مقتضبة إذا ما قورنت بنظرية البنائية والأسلوبية ومنهج الواقعية، ولو أن دراسته حول المنهج النفسي عرضت لتلك الدراسات العربية في مجال علم نفس الإبداع بدراسة ومثال واحد لكانت الصورة ارتسمت لدى المتلقي بصورة أوسع وأشمل مما هي عليه؛ كون مثل هذه المناهج لا تستقيم للمتلقي العربي إلا بالتنظير والتطبيق معا.

إنَّ المتتبِّعَ لمناهج النَّقد المعاصر عند صلاح فضل يرى أنَّه أدرجَ القسَم الآخر من هذه المناهج تحت منظومة المناهج الحديثة، التي احتوت المنهجَ البنيويَّ، والأسلوبيةَ ، والسيميولوجيا، والتفكيكيَّةَ ، والقراءةَ والتأويلَ والتَّلقي، وعلَم النَّصِّ. وسنعرِّج فيما يأتي من صفحات حول المناهج التي لم نتوقف عليها، إضافة إلى جملة الدراسات التي قدمها فضل من خلال مؤلفاته أو أبحاثه العلمية المنشورة في المجلات.

وفيما يتعلق بالأسلوبية نجد أن فضلاً قد أدرجها ضمن مناهج النقد المعاصر، بحيث "يعد مصطلح الأسلوبية من المصطلحات النقدية الوافدة التي تدور كثيرا في الدرس النقدي العربي[139]"، كما أفرد لها كتاباً مستقلاً تحت عنوان "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" ولسنا بصدد تتبع المفردة وتطورها في الدراسات النقدية؛ لأن هذه العملية ستثقل كاهل الدراسة، ولأنه " لا بد _ أولا من أن نُقِرَّ بالصعوبة البالغة في تحديد مفهوم الأسلوب. فهذا المفهوم _ شأنه شأن أية مقولة من مقولات العلوم

---

138. فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، ص: 70_ 71.

139. عودة، خليل (2003): المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد "الأسلوبية أنموذجا"، مجلة جامعة الخليل للبحوث، م1، ع2، ص: 50. للاستزادة حول الأسلوب والأسلوبية، انظر: تودوروف، تزفيطان (2000): مفاهيم سردية، تر: عبدالرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، ص: 137_142. وانظر: ساندرس، فيلي (2003): نحو نظرية أسلوبية لسانية، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1، ص: 25_46. وانظر: عياد، محمود (يناير 1981): الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، مجلة فصول، م1، ع2، ص: 124.

الإنسانية_ يختلف تحديده من حقبة إلى أخرى، ومن وجهة نظر إلى أخرى..."[140] إلّا أننا سوف نتناولها بشيء من الإيجاز. فالمعنى المجرد لكلمة أسلوب مشتق من الأصل اللاتيني Stylus ويقصد به الأداة المصنوعة من المعدن أو العضام ذات النهايتين، الأولى حادة والثانية مستوية[141]، "والأسلوبية تعبير يقابله في الإنجليزية Stylistics والأدق أن تترجم هذه الكلمة بعلم الأسلوب، غير أن الكتاب يميلون للاختصار عادة، فبدلاً من كلمتين يستحسنون استعمال "الأسلوبية" بوصفها كلمة واحدة[142]"علماً بأن هذا المصطلح لم يتوقف عند تعريف محدد يتفق عليه النقاد والدارسون ولا سيما وروده في الدراسات البلاغية العربية والنقدية الغربية[143]، فـ "الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف: إنها علم التعبير، وهي نقد للأساليب الفردية[144]". لقد تطور هذا

---

140. ناظم، حسن (2002): البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص: 13.

141. عبد الجواد، إبراهيم عبدالله (1997): الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمَّان، ط1، ص: 37.

142. خليل، إبراهيم (2013): واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان، ص: 90.

143. استعمل الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن لكلمة الأسلوب، وذكر عبدالقاهر الجرجاني كلمة الأسلوب غير ما مرة، كذلك عرَّفه آخرون بأنه السِّمة أو الطابع الذي يتميز به مبدع عن آخر. للاستزادة حول هذا الموضوع انظر: الباقلاني، أبو بكر (1971): إعجاز القرآن، تحقيق: سيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط3، ص: 209، 216، 286. وانظر: الجرجاني، عبدالقاهر (1981): دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت، ط1، ص: 261_ 262. وانظر: شبلز، برند (1987): علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، ص: 51، 55. وانظر: ربابعة، موسى سامح (2003): الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ط1، ص: 9_19. وانظر: المسدي، عبدالسلام: الأسلوبية والأسلوب طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، ص: 19_32.

144. بييرجيرو (1994): الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، ط2، ص: 9.

المصطلح بتطور المناهج النقدية، ولم تكن الدراسات النقدية العربية بمعزل عن هذا المصطلح ولا سيما الترجمات والدراسات التي جاء بها النقاد والدارسون العرب مثل صلاح فضل الذي قدَّم للدرس النقدي العربي إرثاً وقف على علم الأسلوب مُعرِّجاً من خلاله على المبادئ والاتجاهات المبكرة له بما فيها النشأة الأولى، والمدرسة الفرنسية، وتقنية التعبير اللغوي، والمثالية الألمانية، والاتجاه النقدي لدى الإيطاليين والإسبان، زيادة على الوقوف على علم الأسلوب من حيث مفهوم الأسلوب، وصلته بعلم اللغة وعلاقته بالبلاغة، إضافة إلى أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه، والانحراف والتضاد البنيوي، وخواص الأسلوبية من مثل؛ التحليل الوظيفي للمجاز، ومشكلة الصورة الأدبية، وأساليب الأجناس الأدبية.

ويرى فضل أنَّه يوجد تداخل وتخارج بين الأسلوبية والبنيوية باعتبار أنَّ تربة الأسلوبية كانت تتمثل في الفكر اللغوي والأدبي قبل البنيوية، فهو يذهب إلى اعتبار مفهوم الأسلوب يمثل نقطة الانطلاق الأساسية في الدراسة الأسلوبية، حيث تعددت التعريفات ضمن مجموعات تمثلت في:

1. مجموعة التعريفات التي ترد الأسلوب طبقاً للنموذج التواصلي المعروف في الدراسات الإنسانية.
2. تعريفات تتركز حول الخواص المتمثلة في النص بصرف النظر عن قائله وتتجسد موضوعياً في الأعمال الأدبية.
3. تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر إلى الطرف الثالث وهو المتلقي[145].

لقد قدَّم صلاح فضل أفقاً معرفياً لعلم الأسلوب فكان علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته بمثابة إسهام تنظيري قدَّم من خلاله فضل خلاصة التجربة الغربية في الأسلوبية، وفي هذا التقديم الذي عرض فيه إلى مفهوم الأسلوب في الاستعمال الغربي

145. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 105_ 108.

القديم نجده عند كل من محمد عزام والمسدي [146]، غير أن فضلاً، كما يرى رامي علي أبو عايشة، " لم يرسم...أي تصور لفاعلية الممارسة النقدية الأسلوبية، فلا يوجد بين دفتي كتابه أي محك حقيقي للاختبار والتجريب يليِّن فيه ما استعصى على الأذهان، وفاق حد الإدراك[147]"، ولعل مثل هذه الأحكام كالتي أطلقها أبو عايشة يشوبها شيء من صفة العموم في الحكم النقدي، فَحريٌّ بأبي عايشة أنْ يتوقف على المحكّات الحقيقية التي يرى أنها غابت عن فضل؛ ليضعها أمام المتلقي كي تكون المحاكمة النقديَّة مبنية على أساس علمي واضح، وبذلك يستطيع المتلقي أن يكون مع أو ضد، أمَّا أن تأخذ الأحكام النقدية صفة العموم فهذا قد يشي بشيء من قصور القراءة النقديَّة عند بعض الدَّارسين.

ومن علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ينطلق فضل إلى الظواهر الأسلوبية التي يمثل عليها بشعر شوقي، ولعل مفردة ظاهرة تعني التكرار، إذ لا يستطيع الدارس أن يطلق مفردة ظاهرة إلَّا على أمر ثبت تكراره مراراً عديدة ليصبح بذلك علامة بارزة وظاهرة. وفي شعر شوقي يشير إلى أن الدراسات التاريخية اقتربت من شعره لكن دونما التعرض لطبيعة شعره وخواصه الفنية[148]، وهو بذلك يحاول أن يقدِّم لنا تلك الخواص الفنية بصورة منهجية جديدة منظمة، "ولما كانت الدراسة الأسلوبية تراكمية في الأساس، فإنَّ مانعاً لا يمنع من معاودة النظر في هذا الشعر بتطبيق المنحنى الأسلوبي، أو أي منحنى آخر[149]"، ولا سيما شوقي الذي قدَّم للدارسين عبر سنوات خلت نماذج شعرية مليئة بالحماس، الأمر الذي يستوجب على الباحث _ كما يرى فضل _ أن يكشف الخواص الفنية وملامح الاقتدار التعبيري الماثلة فيه (الشعر)، ولا

---

146. العجيمي، محمد الناصر (1998): النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1، ص: 173.

147. أبو عايشة، رامي علي (2010): اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول (1980_2005)، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص: 18.

148. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 255.

149. خليل، إبراهيم: واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام، ص: 100.

يأتي ذلك إلا من خلال علم الأسلوب الذي بلغ _على حد تعبير صلاح فضل_ درجة عالية من النضج في النقد العالمي[150]. ويتناول صلاح فضل مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب الذي "يشير إلى الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي[151]"، ويتم التقاط هذا الملمح من خلال قوة حدس الباحث وحريته في الالتفات إليه[152].

ينطلق صلاح فضل في الظواهر الأسلوبية في شعر شوقي من خلال ملاحظة توظيف شوقي لظاهرة التكرار الذي يتطلب فهمها وضع تصور يبين مفهوم الشعر بوصفه محصلة مستويات ثلاثة: الأول هو البنية الصوتية الموسيقية، والثاني هو مجموعة الحروف والكلمات اللغوية الفعلية التي تنفذ النظام المتمثل في الأوزان العروضية في كل بيت وقصيدة، والثالث الدلالي[153].

لا يقتصر التكرار على الشعر فحسب، غير أن طبيعة الفن الشعري هي التي تُحتِّم التصاق مثل هذه الظواهر به؛ لما فيه من تعدد في الأنماط والأخيلة والصور، الأمر الذي يقود إلى تكرارها لتصبح ظاهرة، بل هي علامة يستطيع الدارس أن يميز من خلالها بين مبدع وآخر إذا ما كانت تلك الصفة هي الظاهرة الغالبة على أدبه شعراً كان أم نثراً، ومن خلالها يستطيع المتلقي التعرف إلى المبدع بمعزل عن النص.

إنَّ للتكرار وضعاً خاصاً في شعر شوقي _ كما يرى فضل _ بوصفه قد ورث الخصائص الشفهية للشعر العربي القديم، وأسرف في التطريب عن طريق ما أسماها صلاح فضل بـ "التدويم"، والتدويم كما عرَّفه فضل " تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجود الموسيقي والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزاً تتكثف حوله دلالة الشعر ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور

150. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 256_ 257.

151. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 257.

152. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 257.

153. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 260_ 262.

القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشعري[154]". وبهذا يكون فضل قد خَلُص إلى مصطلح جديد من خلال تناوله لظاهرة التكرار في شعر شوقي أطلق عليه "التدويم".

وإذا تناولنا شيئاً من شعر شوقي الغنائي نلحظ أن مطالعه تتناوب بين النداء وفعل الأمر، ففي قصيدة (غاب بولونيا) تكرر (ياغاب بولون) التي تفرض عليه ذكريات شبابه وصبواته في باريس فيستهلها بالنداء:

يـــا غـــاب بولـــون ولـــي ذمـــم عليـــك ولـــي عهـــود

فإذا تمنى رجعة الزمن في أحلامه انتفض بخطاب بعد ثلاثة أبيات:

يـــا غـــاب بولـــون وبـــي وجـــد مـــع الـــذكرى يزيـــد[155].

تجدر الإشارة إلى أن فضلاً قارن بين سينية شوقي:

يـــا فـــؤادي لكـــل أمـــر قـــرار فيـــه يبـــدو وينجلـــي بعـــد لـــبس

ويبين مطلع إبراهيم ناجي في الأطلال:

يـــا فـــؤادي رحـــم الله الهـــوى كـــان صـــرحاً مـــن غـــرام فهـــوى

مع المعنى مع شوقي الذي يتمثل موقف الصحو قائلاً:

ســـنة مـــن كـــرى وطيـــف أمـــان وصـــحا القلـــب مـــن ضـــلال وهجـــس

وإذا الـــدار مـــا بهـــا مـــن أنـــيس وإذا القـــوم مـــا لهـــم مـــن محـــس

ليربط بين صحوة شوقي وصحوة ناجي مُبتعداً بذلك عن تحليلها تحت ما يسمى بـ "السرقات الأدبية" ويدرجها تحت ما أطلق عليه بـ "التطعيم"[156]، والتطعيم "حضور بعض الصيغ اللافتة وما يترتب عليها من تنامٍ يستدعي عناصر من نوعية خاصة تدخل في نسيج القصيدة [157]". غير أن ما ذهب إليه صلاح فضل هو ما يعرف في الدراسات النقدية الحديثة بـ "التناص"، إلا أن فضلاً لم يأتِ على ذكر هذا المصطلح إيماناً منه بمشروعه النقدي الذي أسس له من خلال مؤلفاته المتعددة، ووجهة نظر

---

154. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 262.

155. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 266_ 267.

156. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 268_ 269.

157. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 269.

لديه تتمثل في أن تعدد مثل هذه المصطلحات _ وإنْ كانت تشير في إطارها العام إلى معنى عام _ تحمل في تناولها لدى الدارسين معاني جزئية دقيقة نحن بحاجة إليها كنقاد في الدراسات النقدية التي تتناول النصوص الإبداعية.

إلى جانب النداء يذكر فضل استخدام شوقي لصيغة الأمر (قُم) من مثل؛ قم للمعلم وفه التبجيلا، قم للهلال قيام محتفل به، قم في فم الدنيا، قم حي هذي النيران، قم ناد أنقرة، قم تأمل كيف صادتك المنون، واستخدام صيغة (كأنَّ) بوصفها تدويم متراكب، كما في قصيدته العثمانية التي يقول فيها:

بسيفك يعلو الحق والحق أغلب وينصر دين الله أيان تضرب

وفيها يأتي على ستة عشر بيتاً يستهلها بأداة التشبيه (كأن) إضافة إلى انشطار البيت إلى قسمين يكون التأكيد فيه في الشطر الأول على مرحلتين:

كأن الوغى نار، كأن جنودنا مجوس إذا ما يمموا النار قربوا
كأن الوغى نار، كأن الردى قرى كأن وراء النار حاتم يأدب
كأن الوغى نار، كأن بني الوغى فراش له في ملمس النار مأرب

غير أنَّ أداة التَّشبيه فقدت كيانها المَعنوي؛ لأنَّ الحربَ لا تُشَبَّه بالنَّار[158]. وحقيقة الأمر أنَّ هذا الأمر ليس حكراً على شوقي، فظاهرة التكرار ظاهرة أسلوبيَّة لا يكاد يخلو منها ديوان شعريٌّ عند العرب.

ويعرِّج صلاح فضل على الطباق حيث يرى أن بعض قصائد شوقي تدين للطباق كنموذج أسلوبي يساهم في خلق النظام وتحديد معالمه كما فعل في قصيدته المشهورة (نهج البردة) غير أن درجة تكرار الطباق فيها عالية، إضافة إلى إقحام بيت من الحكمة بين بيتي غزل:

جحدتها وكتمت السَّهم في كبدي جرح الأحبة عندي غير ذي ألم
رزقت أسمح مافي الناس من خلق إذا رزقت التماس العذر في الشيم
يا لائمي في هواه والهوى قدر لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلُم[159].

158. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 274_ 277.

159. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 285.

ويذهب فضل إلى تعليل ذلك بأحد أمرين:

الأول: التسليم بما كان يُروى عن شوقي من أنه كان يجعل في قصائده جملة من الأبيات المفردة يدفع بها إلى كاتبه ليرتبها.

الثاني: أن هذا الترتيب من صنع شوقي، غير أن كون غزله شكلياً لا صلة له بعالم الحب الحقيقي أتاح له الفرصة للانسلاخ من السياق والتأمل في شيء خارجي ثم العودة إليه دون حرج [160].

إن الوقوف على هذين الأمرين اللذين أوردهما فضل لتعليل إقحام شوقي بيت من الحكمة بين بيتي غزل يتيح للدارس البحث والتفكير في هذين التعليلين وردهما من باب أن الموضوع الذي جاءت من أجله القصيدة (نهج البردة) لا يسمح لشوقي بأن يوكّل أحداً ينوب عنه في ترتيب أبيات قصائده ولا سيما القصيدة هذه. أما كون الغزل الذي جاء به شوقي هو غزل صوري شكلي لا علاقة له بالحب الحقيقي فهذا بعيد كل البعد؛ لأن طرق مثل هذه الموضوعات في الشعر العربي بشكل عام يكاد يكون سنة شعرية، وعلى سبيل المثال تذكر لنا المصادر العربية أن هنالك خمسمائة قصيدة تبدأ بـ (بانت سعاد) وليست هذه الحالة العشقية شكلية، إضافة إلى أن من يقرأ نهج البردة يلحظ أن الشاعر يعيش لحظات حقيقية وإلا لما صدر عنه مثل هذا الشعر. ولعل الباحث يرى أنَّ وجود مثل هذا البيت بين بيتي غزل عائد إلى أنَّ هنالك حالةً من اللاوعي يمرُّ بها الشاعر تخرجه عن طريقه الذي يسير عليه في تناوله لموضوع ما، بحيث ينتج عن هذه الحالة إبداع ليس بينه وبين ما سبقه أو تبعه من إبداعات علاقة، الأمر الذي يقود بعض النقاد للبحث المضني عن أدلة لإثبات ما يذهبون إليه، ومن كان شاعراً أو حاول محاولات جادة في الشعر يدرك ما ذهبت إليه.

ليس الوقوف على هذا العلم سوى علامة بارزة تُحسَب لصلاح فضل في ميدان علم الأسلوب في جانبه النظري والتطبيقي، الأمر الذي أتاح الفرصة للأسلوب العربي الاستفادة من التنظيرات والتطبيقات الغربية، مما انعكس إيجابياً على تناول الدارسين ولا سيما النقاد العرب للإبداعات العربية، بل وإعادة النظر في خطابات كانت تتسم بطابع الجمود لكثرة الدراسات المكرورة حولها.

---

160. فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص: 286.

أمَّا المنهج السيميولوجي فقد تتبع فيه صلاح فضل المصطلح ورأى أنه من مناهج ما بعد البنيوية، وأن هنالك إشكالية تتصل بالسيميولوجيا تتعلق بالمصطلح؛ بسبب تعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدَّالة، فالمتحدثون بالفرنسية يتبعون مدرسة جنيف ويطلقون عليه "السيميولوجيا"والمتحدثون بالإنجلوسكسونية يُؤثرون مصطلح "السيموتيك" أما النقاد والباحثون العرب فيتوزعون على ثلاثة اتجاهات:

الأول:يُؤْثر مصطلح سيميولوجيا.

الثاني:يُؤْثر مصطلح السيموطيقا.

الثالث: يبحث في التراث العربي عن الكلمات التي قد تؤدي الدلالة اللغوية في العلم الحديث فيقع الاختيار على السيمياء ويشتق منها السيميائية[161].

هنا يتتبع صلاح فضل مصطلح السيميولوجيا ويحاول أن يُؤصِّلَ لهذا المنهج ويسبغ عليه الطابع العربي، حيث كانت السيمياء مرتبطة قديماً عند العرب بالكهانة والسِّحر والشَّعوذة. ونلاحظ أن هذه المصطلحات على اختلاف مسمياتها بين الثقافات المتنوعة إلا أنها تكاد تكون متقاربة إلى حد قريب، إضافة أنه لا فرق في المعنى بين تلك المصطلحات على اختلاف مُسمَّياتها.

يرى فضل أن المصطلح وإشكاليته ليست سوى انطلاقة للبحث عن ماهيَّة السيميولوجيا؟ فتظهر لنا ثلاثة مصطلحات جديدة تتمحور تحت الإطار السميولوجي وهي: العلامة، والأيقونة والتي تتمثل في الصورة الدالة على متصور، والرَّمز. غير أنَّ فضلاً لم يتوقف لنا علىهذه المصطلحات الثلاثة، ولم يُقدَّم للمتلقي تصوُّراً لها، الأمر الذي يضع المتلقي أمام النظرية والتطبيق في آن معاً، علماً بأن صلاح فضل قد أشار إلى أنَّ الذي " يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد[162]" وهذا الأمر

---

161. فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، ص: 115_ 116. للاستزادة حول السيميائية، انظر: كورتيس، جوزيف (2007): مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص: 55 وما بعدها.

162. فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، ص: 119.

يتطلب جانباً تطبيقياً للتوضيح، كما أشار في حديثه حول التناص والخطاب كمصطلحين تولدا في السيميولوجيا.

ليست المناهج النقدية مقصورة على أمة دون أخرى أو أدب دون آخر أو ناقد معين، فهذه من الجوانب المشتركة بين الأمم، حتى إننا نستطيع القول بعالمية المناهج، بعيداً عن لي أعناق النصوص. وصلاح فضل لا يختلف عن غيره من النقاد والدارسين الذين توقفوا على هذه المناهج وفهموها وطبقوها فيما بعد على الآداب العربية، فقد خلص إلى مفهوم للسيميولوجيا كمنهج نقدي تمثل في أنَّه " تطوير للمفاهيم اللغوية والتقنية والأدبية لتجعلها قادرة على احتضان التوليفات الإبداعية الجديدة التي تدخل فيها الأشياء في نسيج مع الكلمات والشخوص لتحقيق عمل إبداعي فني[163]" وهو بذلك كغيره من الدارسين والنقاد الذين تناولوا المصطلحات الحديثة، إلا أنَّه قدَّمه للمتلقي بعجالة بالرغم من فهمه الدقيق لتلك المصطلحات والمناهج، ويظهر للباحث أن تعريف صلاح فضل الذي أورده عن السيميولوجيا كمنهج نقدي قد خصَّ به الإبداع الأدبي النثري ولا سيَّما الرواية أكثر من الشعر، ويظهر ذلك جلياً من خلال تركيزه على المفاهيم التقنية والشخوص كعنصر أساسي من عناصر الرواية. ثمَّ إنَّ مفهوم فضل للسيميولوجيا قُدِّم بصورة أشارت إلى فهمه للعملية الإبداعيَّة بشكل عام وتطور اللغة بشكل خاص، فالإبداع مُتجدِّدٌ مُتطوِّر بتَجَدُّد وتَطَوُّر المحيط به من ثقافات وعوامل مختلفة، كذلك اللغة التي تتعرَّض للعديد من المتغيرات في بنيتها ودلالاتها وتراكيبها.

يمضي صلاح فضل في تناوله للمناهج النقدية على وتيرة واحدة هي ذاتها القائمة على الجانب النظري، ففي حديثه عن التفكيكية يرى أنها ترتبط بقراءة النصوص وتأمل كيفية إنتاجها للمعاني فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه، ويرى أن التفكيك انبثق من البنيوية كنقد لها، حيث أسَّس " جاك دريدا " التفكيكية كمقاربة للنصوص ونقد لها، متناولاً مشهداً في كتابه " الكتابة والاختلاف " ليخلص من خلال ذلك إلى أنَّ (دريدا) وقراءاته للنصوص المختلفة والنصوص التي وصفها تشكل استكشافاً لمركزية الكلمة الغربية، معتمداً في ذلك (صلاح فضل) على "جون ستيرك"

163. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 123.

ورأيه في قراءات دريدا للنصوص، كما يخلص إلى أن دريدا اعتمد على تفجير البعد الفلسفي الطاغي في تناوله لأنواع الخطاب مما يجعل النقد عنده يظهر مرتبطاً بالمفهوم العام قبل أن يرتبط بالنقد الأدبي كمفهوم خاص[164]".

يضع صلاح فضل للتفكيكية مفهوماً يتناسب ومعرفته بالتفكيكية وخواصها فتصبح التفكيكية عنده "نشاط قراءة يبقى مرتبطاً بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مستقلاً مفاهيم كنظام قائمة بذاتها[165]" إضافة إلى أفكار التفكيك من مثل؛ الكتابة والانتشار أو التشتت[166]، إضافة إلى أنَّ " استراتيجية التفكيك...تأسست على رفض علمية النقد، والشَّك في كل الأنظمة والقوانين والنَّقاليد، والتَّحوُّل إلى لا نهائية المعنى...[167]"، وبذلك " تسعى التفكيكية إلى تقويض النص من داخله أي رؤيته مفككا غير مستقر على حالة واحدة، وهي بذلك تنقض المركزية الغربية أي تنقض التصور الذهني الذي أنجزته الفلسفات الغربية القائم على ترسيخ المقابلات الثنائية بين الكلام والكتابة والحضور والغياب والواقع والحلم والخير والشر والمثال والمادة...إلخ[168]".

ويذهب فضل إلى أن هذا التيار وجد صدى في العالم العربي حيث كان من أنصاره الناقد اللبناني علي حرب، والناقد السعودي عبدالله الغذامي، والناقد المصري مصطفى ناصف، الذين مارسوه في الفكر الفلسفي والأدبي؛ خلخلةً للمفاهيم الراسخة ووضعها موضع التساؤل تنشيطاً لحركة التحولات في الفكر الحديث[169]، وبهذا يكون التفكيك بمثابة المحرك الذي يعمد إلى تحفيز العقل إلى عدم القبول بما يطلق عليه

---

164. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 127_ 129.

165. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 131.

166. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 132.

167. حمودة، عبدالعزيز (1998): المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 232، ص: 10.

168. باعيسى، عبدالقادر علي (2004): في مناهج القراءة النقدية الحديثة، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات والنشر، حضرموت، ط1، ص: 81.

169. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 137.

المسلمات في الجانب النقدي بما يخص العمل الإبداعي، غير أن فضلاً _كما أسلفنا_ لم يقدم لنا ولو مثالاً واحداً نتبين من خلاله ما يذهب إليه ليتسنى لنا كدارسين الوقوف مع أو ضد الأحكام التي أطلقها، ويكون بذلك أشرك المتلقي في منظومته ومشروعه النقدي الذي أسَّس له من خلال أعماله النقدية، على اعتبار أن الناقد كدارس لا بُدّ وأنْ يكون ناقداً مُنتجاً بحيث يضيف شيئاً إلى الدراسات النقدية في مجال نقد النقد، أسوة بغيره من القراء المنتجين، وأقصد بذلك أنَّ صلاح فضل قدَّم المفهوم النَّقدي اعتمادا على أسس معرفية غربيَّة، ولم يضف جديدا لا في التَّنظير ولا في الممارسة التَّطبيقيَّة.

ويظهر ما نذهب إليه جلياً من خلال "نظريات التلقي والقراءة والتأويل" وهذه النظريات التي أشركت المتلقي في الإبداع الأدبي بحيث يترك المبدع مساحات فارغة في أعماله الإبداعية يعمل المتلقي على تعبئة تلك المساحات، وهو بذلك يعمل على إشراكه في العملية الإبداعية من جانب، واحترام عقلية المتلقي من جانب آخر، إضافة إلى تفعيل النص الإبداعي وتحويله من حالة الركود إلى حالة الحركة، بل إن النص يبقى ناقصا لحين تلقيه.

يعرض صلاح فضل "نظريات التلقي والقراءة والتأويلالتي ذُ جملها بصورة سريعة في النقاط التالية:

1. جاءت هذه النظريات لتغطية الجوانب التي أهملتها البنيوية، والانتقال من الاهتمام بالمؤلف _ النص، إلى النص _ القارئ.
2. العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي يوجزها "روبرت هولب" في الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظاهريَّة رومان انجاردن، وهيرمينوطيقا جادامر، وسميولوجيا الأدب.
3. يرى بعض نقاد نظرية التلقي أنَّ النَّص في ذاته ليس له أي قيمة تجريبية، وليس أمامنا سوى عملية النص التي تتضمن الإنتاج والتلقي.
4. ارتكز جهد منظري التلقي حول تحديد القارئ فذهبوا إلى ما يعرف بالقارئ الضمني الذي يتخيله المبدع أثناء كتابته، ليقود إلى ما يسمى بأفق التوقعات وتحطيم ذلك الأفق.

5. أضاف إيزر فكرة التماهي، والتي وضع لها ياوس خمسة مستويات:

أ. التداعي.

ب. الإعجاب.

ج. الجاذبية.

د.التطهير.

هـ. السخرية[170].

يحسب لصلاح فضل وقوفه على مثل هذه النظريات وتقديمها للمتلقي، وبما أننا بصدد الحديث حول أفق التوقعات وتحطيمها أو كسرها فإن فضلاً قد كسر أفق توقع الباحث، حيث كان الباحث ينتظر من الناقد أن يقدم له مثالاً على ما يذهب إليه ليشركه في دراسته من جانب ويترك له المجال في تقييم الآراء التي كانت سترد لو وجدت الأمثلة، غير أن الباحث يأمل أن يحدث ما يُطلِقُ عليه (الباحث) بـ "كسر الكسر في أفق التوقعات" من خلال ما ستتوصل إليه الدراسة في الفصل القادم.

أما علم النص _ وهو آخر المناهج النقدية _فلم يكن ليُقدَّم بصورة مغايرة عن تلك المناهج التي أوردها فضل في "مناهج النقد المعاصر" وقد أشرنا في بداية الفصل إلى أن التقديم لهذه المناهج غلب عليه الطابع النظري دون الإضافة النوعية لتلك المناهج، كونها مناهج حديثة يتطلب فهمها تبسيطاً في الشرح والتفصيل حتى لا تتداخل المناهج بعضها ببعض كما نجده عند بعض النقاد.

يقدم لنا صلاح فضل علم النص والنص بشكل عام تحت منظومة متعددة بتعدد التعريفات؛ لأن علم النص من أكثر المناهج المعاصرة إفادة من المناهج الأخرى، فهو نقطة التقاء لعدد من المناهج؛ الأمر الذي يجعل المساحة في تناوله أكبر من غيره من المناهج. فالنص يعتبر "عملية إنتاجية تعني أمرين:

الأول: علاقته باللغة التي يتموقع فيها، إذ تصبح من قبيل التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء.

الثاني: يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص[171]".

---

170. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 139_ 151.

171. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 153_ 154.

يشير (رولان بارت) إلى نظرية النص، ويتبلور مفهوم النص عنده في بحثه "من العمل إلى النص" وفيه يقدم نظرية عن طبيعة النص من منظور تفكيكي، وهذا المنظور التفكيكي دليل على استفادة علم النص من المناهج النقدية، بل هو محصلة تلك المناهج. ويخلص بارت إلى مجموعة من المبادئ تتمثل في:

1. النص قوة متحررة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم.
2. يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة.
3. إن النص... لا يجيب عن الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها.
4. يتمثل وضع المؤلف في الاحتكاك بالنص.
5. النص مفتوح وهو بذلك يتجه إلى القارئ في عملية مشاركة لا استهلاله.
6. يتصل النص بنوع اللذة الشبقية المشاكلة للجنس[172].

ويذهب " لوتمان " إلى أنَّ تحديد النص يعتمد على التعبير، والتحديد، والخاصية البنيوية، إذ العمل ليس متوالية من الفقرات، إنَّما يتضوَّن تنظيماً داخلياً [173] كما يضيف صلاح فضل نقطة يراها مهمة في تحديد النص وهي " العنوان "[174] بوصفه عتبة من العتبات النَّصية التي من خلالها يلج المتلقي إلى النَّص، علما أنَّ ما أضافه أو أورده فضل حول العنوان ورد عند عشرات النَّقاد الذين سبقوه لذلك، إلا أنَّ ما أورده هو دليل على اتفاق النقاد حول عتبة العنوان وأهميتها للولوج إلى النص.

إنَّ القيام بالتحليل الدلالي الداخلي للنص يستوجب مجموعة من العمليات لتجريده من روابطه الخارجية، وهذه العمليات هي:

أولاً : تجزئة النص إلى مستويات طبقاً لمستويات العناصر المكونة له تركيبياً .

ثانياً :تقسيم النص إلى مجموعة أو مجموعات طبقاً للوحدات المكونة له دلالياً .

ثالثاً : فصل الثنائيات التكرارية والثنائيات المتراكبة.

---

172. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 155_ 156.
173. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 158_ 159.
174. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 160.

رابعاً : توضيح الهيمنة المتبادلة للثنائيات الدلالية، وتحديد التعارضات الدلالية القائمة بينها وعلاقتها بالتراكبات النحوية[175].

وتتوضح تلك المستويات من خلال البيان التخطيطي الذي أطلق عليه "فان تيجم" مكعب البنية النصية المتمثل في: المستوى، والمجال، والشكل[176]. وتجدر الإشارة إلى أن ما تقدم قد أورده صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" حيث تظهر لنا مادة علم النص مكرورة في هذا الكتاب (بلاغة الخطاب وعلم النص) باستثناء ما أدرجه من بعض التوضيحات والشروحات كحديثه حول أبعاد مكعب البنية النصية حيث يتكون المستوى من ثماني درجات، ويتكون المجال من ثلاثة عناصر، ويتكون الشكل من أربعة عناصر[177].

أما القضية الأخيرة التي ارتأينا الإشارة إليها في نهاية حديثنا حول المناهج النقدية فتتمثل في "الواقعية"؛ ولعلَّ المفهوم العام الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي عن الواقعية هو ذلك المفهوم المرتبط بالواقع والقائم على تصوير الأشياء أدبياً بصورة جليَّة كما هي عليه في الواقع والعالم الحقيقي، ولسنا نبتعد كثيراً في تعريفنا هذا عما ذهب إليه الدارسون في تناولهم للواقعية. غير أنَّ الخلاف القائم حول الواقعية يتمثل في الخلاف بوصفها مذهباً أدبياً أم منهجاً نقدياً، علماً أنَّ الرَّأي الرَّاجح والأغلب للدارسين يأتي على أنَّ الواقعيةَ مذهبٌ أدبيٌ.

" الواقعية realism من الألفاظ الغامضة الدلالة في ميدان الفن وإن لم يمنع ذلك من شيوعها كما يلاحظ هربرت ريد. وربما كانت هذه اللفظة تتمتع بدقة أكثر في ميدان الفلسفة...وقد استعار النقد الأدبي هذا اللفظ أول الأمر من الفلسفة، وسرعان ما أصبح استعماله غير دقيق. والكاتب الواقعي هو ذلك الذي ينجح في تجنب أي أساس اختياري لنقله وتصويره الحياة، فيعطينا المنظر أو الموقف كما تراه العين. ولكن الواقع أنه لما كان الفن كله ينطوي على الاختيار (على الأقل بسبب المكان والاقتصاد)، فإن

175. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 163_ 164.

176. فضل، مناهج النقد المعاصر، ص: 164.

177. انظر للاستزادة: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 211_ 251.

الكاتب الواقعي يؤكد بعامة جانبا خاصا من الحياة، وذلك الجانب هو أقل الجوانب تمدحا بالنبل الإنساني[178]".

وتحت هذا المصطلح "الواقعية" أفرد صلاح فضل كتاباً تحت عنوان "منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" يؤكد للقارئ من خلاله أنه جعل الواقعية منهجاً لا مذهباً، بيد أن القارئ سرعان ما يلتبس عليه الأمر عند قراءته السطور الأولى من المقدمة التي يشير فيها فضل إلى أن الواقعية مذهب أدبي لا منهج، فيقول: " تتميز الواقعية عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى بعدة خصائص تجعل دراستها منطلقاً لإثارة كثير من المسائل الفكرية والفنية الخصبة...[179]" وهو بذلك يعترف بها كمذهب أدبي، غير أن هذا الاعتراف لم يدم طويلاً كون صلاح فضل جاء بهذا الكتاب ليؤسس للمنهج الواقعي (الاجتماعي)، ويشير إلى هذا التَّحوُّل من المذهب إلى المنهج بقوله: "على أنَّ أهمَّ خصائص الواقعية في تصوري هي قدرتها الفذة على التحول من المذهب إلى المنهج، فلم تعد مجرد مجموعة من المبادئ المقررة التي مهما بلغت من العمق الموضوعي لا مفر من أن تكون نسبية مرتبطة بظروفها الخاصة، ولا بد أن يأتي اليوم الذي يتعين فيه أن تفسح الطريق لغيرها من المبادئ الجديدة، وإنما أصبحت منهجاً حرّاً في الإبداع الفني والأدبي...[180]"

إن تناول الباحث لمنهج الواقعية في الإبداع الأدبي لا يتطلب الوقوف على الجزئيات الدقيقة التي تناولها فضل في منهج الواقعية، ولا ينفي التعرض للموضوعات العامة التي جاءت لديه، حيث تمثلت في نشأة المذهب الواقعي وتطوره إلى منهج كما أسلفنا، ثم الرؤية الغربية للواقعية النقدية وأصول الواقعية الاشتراكية، كذلك يسهب

178. إسماعيل، عز الدين (1992): الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ص: 320.

179. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 5.

180. فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 6.

فضل في الأسس الجمالية للواقعية كونه يُقعِّد ويؤسس لمصطلح جديد[181] وتحويله من مذهب إلى منهج، فهو يتعرض لنقد الواقعية للمذاهب الأخرى، مُعرِّجاً بعد ذلك على أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية.

لقد حدا شغف صلاح فضل وولعه بالآداب الأخرى والمناهج النقدية إلى محاولة إيجاد منظومة نقدية خاصة به، حيث لم يترك شاردة ولا واردة في بعض المناهج النقدية التي تناولها إلا ويعلق عليها مبدياً رأيه فيها سواء أكان مع أم ضد تلك الآراء، وهذا دليل على شخصيته التي أراد من خلالها أن يثبت للعالم العربي أنَّ النقد متطور ومتجدد، على العكس من الحالة التي كان يراها فضل في حقل الدراسات النقدية العربية ولا سيما الواقعية التي يرى أن دراستها "بطريقة منهجية معمقة لم تظفر في النقد الأدبي العربي بالعناية التي تستحقها، على الرغم من كثرة ترديد نقادنا لمصطلح الواقعية إلى درجة الابتذال...[182]"، ومن يقرأ مؤلفات صلاح فضل بعناية وتمعن يلحظ أنه يشير بصراحة وأحياناً بين السطور إلى قصور النقد العربي عن مواكبة النقد العالمي والاستفادة منه، وأنَّ ما جاء به (فضل) يُعد الانطلاقة الأولى إلى سبر غور المناهج النقدية الحديثة.

أقدم صلاح فضل في كتابه " منهج الواقعية في الإبداع الأدبي " على " تأكيد مفهوم البنية الدالة داخل الخطاب النقدي، وفتح مغارة الواقعية السحرية بكل ما فيها من كنوز على المستوى الإبداعي، فقد سرت أفكار جولدمان في الفضاء المعرفي للنقد الجديد بقوة كمصل يمكن أن يقاوم الاجترار والانفعال...[183]" إذ " انطلقت الواقعية السحرية التي رأى فيها فضل بذكاء أفق المستقبل الإبداعي الذي تتحرر فيه النماذج

---

181. يرى بعض الدارسين أنَّ الواقعية مصطلح حديث لم يتداوله النقاد العرب، علما بأن روح الواقعية متغلغلة في النقد العربي. انظر: بدوي، أحمد أحمد (1996): أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 433.

182. فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص: 7.

183. قطب، سيد محمد (صيف_ خريف 2010): صلاح فضل وقوانين الشعرية، فصول، ع 78، ص: 400.

الجمالية الرمزية للعالم الثالث من قبضة المركزية الغربية، بقوة خرافية في النشاط الإبداعي...[184]".

استند صلاح فضل إلى الثقافة الأجنبية في تقديمه لمقولات الواقعية[185]، وحاول من خلال تلك المقولات أن يقدم نفسه للأوساط النقدية العربية وهو بذلك يغلق الفجوة الواقعة بين الإبداع الأدبي العربي والمناهج النقدية الغربية، وتظهر إضافته من خلال تقديمه هذا المشروع النقدي، وخروجه من دائرة النقد المكرور شأنه في ذلك شأن النقاد الغربيين الذين يتبنون وجهات نظر متعددة يقدمون لها نظريات نقدية تقف إلى جانبها بل وتؤكدها لإيمانهم بها، شريطة ألّا تكون تلك النَّظريات قائمة على لَي أعناق النُّصوص.

وتجدر الإشارة إلى أن فضلاً قد قدَّم في دراسة الواقعية نماذج متعددة غير عربية، علماً بأنه يستطيع أن يطبق ذلك على بعض النصوص الإبداعية العربية، ولا أقول كُلِّها، من مثل؛ نجيب محفوظ الذي أدرك ماهية الفلسفة الواقعية وأظهرها في أعماله الروائية، إلا أننا لم نلحظ ذلك التطبيق عنده. ولعلَّ إرجاء صلاح فضل تطبيقه النقدي على النصوص الإبداعية العربية إلى وقت لاحق هو السبب الكامن وراء عدم تقديمه نماذج عربية لدراسة الواقعية، ويؤكد ما نذهب إليه الدراسات اللاحقة المتعددة التي أوردها صلاح فضل وطبق من خلالها على الإبداعات العربية بشكل عام ولا سيما الرواية، إضافة إلى أنه قد عمد إلى تأخير ذلك لحين اختمار تلك المناهج، الأمر الذي يساعد في تقديم نماذج عربية تتناسب مع تلك المناهج ولا سيما الواقعية.

---

184. قطب، سيد محمد: صلاح فضل وقوانين الشعرية، ص: 400.

185. يرى جابر عصفور أنَّ ما أورده صلاح فضل في كتابه (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي) هو من أوائل الكتب التي ترجمت البنيوية التوليدية وأصبحت تتردد في النقد العربي متمثلة بذلك لأفكار جولدمان، فصلاح فضل كان يعتمد " على الترجمات الإسبانية لكتب جولدمان، من مثل كتاب "الإله الخفي" الذي ترجم إلى اللغة الإسبانية وصدر في برشلونة سنة 1968، وكتاب " من أجل علم اجتماع الرواية " الذي صدرت ترجمته في مدريد سنة 1975". للاستزادة انظر: عصفور، جابر: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع 98، مكتبة الأسرة، ص: 84 _ 85.

تتنوع المناهج النقدية وتتداخل، فهنالك المنهج التكاملي _على سبيل المثال_ وهو منهج يعده بعض النقاد منهج من لا منهج له إذا لم يوضح فيه الناقد مجموعة المناهج التي اتبعها وأماكن اتباعها، وهناك المنهج الوصفي الذي يرتكز على دراسة الظاهرة كما هي موجودة في الواقع، ويظهر هذا المنهج عند صلاح فضل في دراسة له تحت عنوان: "تقنية الكولاج الروائي" حيث تناول في هذه الدراسة رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، وحقيقة الأمر أن هذه الدراسة توضح للمتلقي مدى استيعاب صلاح فضل لمثل هذه المصطلحات وتطبيقها، وإن كانت لا تخلو من بعض الملاحظات التي سنشير إليها في حينها.

يعتمد الكولاج _ كما يراه فضل _ " على إعادة تصميم المزق الخشنة لتدخل في تكوين جمالي جديد، حيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها في السياق الكلي الجديد[186]". والكولاج متعلق في الأساس بالفنون ولا سيما الرسم ولعل هذا يقودنا إلى ما يعرف بـ "الكتابة بالرسم"، والكولاج بأبسط تعاريفه المتداولة: فن بصري يعتمد على القص واللصق، وبما أن هذا الفن قائم على القص واللصق فإنه باستطاعتنا أن نشكل من المادة الواحدة مجموعة من الأشكال تقوم على تغيير المواضع فقط لتظهر بأشكال جديدة. وفي الرواية كجنس أدبي يكون استخدام الكولاج مجازياً باعتبار الفن الروائي لوحة تشكيلية تكون فيه تلك القصاصات دخيلة عليه تسمه بطابع جديد ورؤية جديدة.

يقدم لنا صلاح فضل إضاءات حول " ذات " وهو اسم الشخصية النسائية الرئيسة في الرواية، والرمز الذي حاول صنع الله إبراهيم من خلاله أن يصور المجتمع المصري المليء بالقيم والمعتقدات التي تتحكم بفكره، إبان حكم الرؤساء ناصر والسادات ومبارك، مستعينا بتلك القصاصات المأخوذة من الصحف والمجلات التي لا تظهر فيها للوهلة الأولى روابط جامعة، فهي بحاجة إلى تشكيل أقرب ما يكون _ على رأي فضل _ بعمليات المونتاج[187]. ويضرب فضل نموذجاً على الكولاج في رواية "ذات" الذي يقود إلى ما أطلق عليه بالتشتت ويعلق على ذلك بقوله: "فنحن حيال

186. فضل، صلاح (ربيع 1992): تقنية الكولاج الروائي، فصول، م11، ع2، ص: 332.

187. فضل، تقنية الكولاج الروائي، ص: 333.

خمسة أخبار متوالية، يتعلق الأول والثاني بنمط استهلاكي يتمثل في مظاهر الترف البرجوازي المتزايدة، والثالث يضم إليها اقتناء السيارات، ولا يتفق القراء جميعهم في إدانتها، فقد يرى بعضهم فيها علامة على تحسن نمط الحياة، وإن لم يفد منه جميع الناس بالتساوي. وينتمي الخبر الرابع إلى مجال دلالي آخر هو تسيب المال العام في القطاع العام وشيوع حالات "النصب"، أما الخامس فهو يعرض لقصة حادثة وقوع طائرة صغيرة ومفارقات القدر فيها وعدم التخطيط الصحيح لتفادي خسائر الكوارث الطبيعية[188]". وإلى جانب التشتت يرى فضل أن مشكلة أخرى تكمن في توظيف تقنية الكولاج تتمثل في "صعوبة الربط بين الحدث الماثل في أجزاء قصة "ذات" والمادة الصحفية التوثيقية في الفصل الملاصق له[189]" وهذه إشارة إلى أنه "ليس ثمة رابط عضوي حميم بين فصول السرد والأخبار، بل إن بوسعنا أن نتلاعب في تحريكها بأقصى قدر من الحرية دون أن يمس ذلك جذرياً سياق النص أو دلالته الناجمة. وهذا أخطر مظاهر التشتت، لأنه يطعن في بنية النص الدرامية ويجعله مثل قصيدة الشعر العمودية التي يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلاً عما يسبقه ويليه من أبيات[190]".

وحقيقة الأمر أنَّ ما ذهب إليه صلاح فضل تؤيِّدُه بعضُ المغالطات، فالتَّشتُّت الذي ذهب إليه يتكوَّن للوهلة الأولى لدى المتلقي، غير أنَّ إمعان النَّظر للمرة الثَّانية في مثل هذه النصوص يزيل ذلك التَّشتُّت، لأننا نتحدث في مثل هذه الإبداعات عن متلقٍّ أو قارئ منتج يضيف شيئاً إلى النص، وهذه التقنية التي وظفها صنع الله إبراهيم تحترم فكر المتلقي وثقافته لتشركه في ملء جملة من الفراغات عمد المبدع إلى تركها للمتلقي. ومن جانب آخر فإن التلاعب الذي أشار إليه فضل دون أن يمس سياق النص منطقيٌّ؛ إذا كان التَّلاعبُ ضمن الأخبار المتنوعة الواردة في السياق الواحد من حيث التقديم والتأخير، أما أن يتم التلاعب بإبعاد تلك القصاصات بعضها عن بعض والإتيان بأخبار مختلفة من قصاصات متنوعة فهذا بالتأكيد يغيِّر في دلالة النص؛ لأن مثل هذه التقنية تأتي كصناعة، وكتاب صنعة أو حرفة الرواية لبيرسي لوبوك خير

188. فضل، تقنية الكولاج الروائي، ص: 336.

189. فضل، تقنية الكولاج الروائي، ص: 336.

190. فضل، تقنية الكولاج الروائي، ص: 336.

دليل على ذلك، والمبدع عندما يعمد إلى استخدام مثل هذه التقنية فإنه ينتقي تلك القصاصات ويضعها وفق ترتيب يتناسب ورؤيته التي كرَّس لها عمله الإبداعي، فهذا الكولاج وإن كان يُظهِر تناقضات للوهلة الأولى، إلَّا أنه يحمل في جعبته تناصَّاً يكمل القصة، وتبقى الرواية ناقصة _من وجهة نظري_ من غير تلك القصاصات. علماً بأن هذه التقنية جديدة ويقل استخدامها في الرواية العربية لأخذها من الفنون التشكيلية والبصرية وتوظيفها داخل الرواية، ولو أتيحت الفرصة لمبدع آخر أن يعيد تركيب روايته مرة أخرى لخرجت إلينا بحلة جديدة، كما يفعل الفنان التشكيلي بلوحته، أو كما سيظهر معنا لو عمدنا إلى قصاصات فنية وكلفنا مجموعة من الفنانين بإعادة ترتيبها وفق رؤية يراها مناسبة لظهرت لدينا مجموعة من اللوحات بأطر مختلفة وقصاصات واحدة.

3.2 التخييل

لا نخطئ إن قلنا إنَّ هذا الموضوع قديم قِدَم الأدب، لا بل إنَّ وجوده في الأدب هو المظهر الأساس الذي يتشكل به، فقد ورد قديماً عند أفلاطون من خلال نظرته العامة للشعر، وعند تلميذه أرسطو من خلال المحاكاة الذي " غالبا ما فسر مفهوم المحاكاة في تاريخ النقد الأدبي على أنه مرادف للنقل الحرفي أو للطبيعية[191]". أمَّا العرب فقد ذهبوا إلى إرجاع الإبداع إلى الإلهام والقوى الخفية والشَّياطين وغيرها، ولعل قصة عبيد بن الأبرص معروفة لدى الجميع من أنَّ هاتفاً جاءه في الليل فقال له: قل الشعر، فقال: لا أعرف، فوضع فيفمه لفَّةً من شعر فأصبح من ليلته شاعراً هجَّاء ولم يكن يقل الشعر قبل ذلك. وتجدر الإشارة إلى أننا لسنا بصدد الوقوف على تتبع المصطلح لدى علماء العربية إلَّا أننا سوف نذكر من تداول هذا المصطلح ولا سيما الفارابي (ت339هـ) الذي يعد أول من استخدم مصطلح (التخييل)، وابن سينا (ت328هـ) وابن رشد (ت595هـ)، كذلك نجد هذا المصطلح عند البلاغيين والنقاد

191. ويليك، رينيه (1987): مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 110، ص: 183.

أمثال ابن طباطبا (ت 322 هـ) صاحب عيار الشعر، وعبد القاهر الجرجاني (ت471 هـ) في أسرار البلاغة، والزمخشري (ت 538 هـ) وغيرهم[192].

كما أنَّ هذه المصطلحات ليست حكراً على أمة دون غيرها فنجد أن هذا المصطلح قد وجد عند النقاد والدارسين الأجانب من مثل؛ تودوروف، وغوستاف باشلار وميخائيل باختين وغيرهم، وقبل أن نقف على صلاح فضل في التخييل نشير إلى أن اللغة لها الدور الأكبر في تشكيل التخييل، وقد أشار أدونيس إلى أن اللغة العربية بحاجة إلى إعادة تكوين نفسها من جديد بسبب الطوق الذي خنقها وقتلها ممن ينصبون أنفسهم أئمة_ كما يرى أدونيس_[193] وهو بذلك يقف على الجانب الديني ودوره في تراجع اللغة العربية، ولعل وجهة نظر أدونيس وتمثله لأيديولوجية معينة لا تخفى على دارس.

التخييل إذن الشيء الذي تم ابتداعه واختلاقه واختراعه دون وجود حقيقي له، أو لنقل هو عملية نقدِّم فيها الواقع بصورة جديدة مغايرة، أي أننا قد نلحظ هنالك على سبيل المثال شخصيات واقعية في رواية معينة غير أن تلك الشخصيات قد يتصرف وتفنن بها الروائي بطريقة إبداعية فنية، وهذه الفنية الجمالية هي ما نقصد به التخييل. يَعْمد صلاح فضل إلى استخدام (التخيُّل) بدلاً من (التخييل)[194] وهما يؤديان معنى

---

192. للقراءة حول التخييل انظر: مصلوح، سعد (1980): حازم القرطاجي ونظرية التخييل في الشعر، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط1، ص: 121_ 122. وانظر: الروبي، إلفت كمال (1983): نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنسر، بيروت، ط1، ص: 29. وانظر: الجرجاني، عبدالقاهر (1999): أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، ص: 204_ 205. وانظر: سليمان، نبيل (2005): أسرار التخييل الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 7.

193. باشلار، غاستون (2007): الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادَّة، تر: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، ص: 9.

194. كذلك ذهب جابر عصفور إلى استخدام (التخيل) بدلا من (التخييل) وهذا تصريح واضح إلى أن المصطلحين بمعنى واحد. انظر: عصفور، جابر (1995): مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، ص: 194.

واحداً، ويظهر ذلك من خلال كتابه (أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد)، فصلاح فضل يأخذ هذا المصطلح بعد أن فهم مضامينه وتوقف من خلاله على اللغة بما تشتمل عليه من انزياحات ومفارقات وتناصات تَمُثِّلُ في مُجملها آليات من آليات التخييل، إضافة إلى المحاكاة الساخرة. وحقيقة الأمر أن فضلاً أضاف إلى هذا المصطلح تقنية جديدة تحسب له، وهذه التقنية لا تتعلق باللغة، وإنما تتعلق بالصورة أو كتابة الصورة والسينما والتلفزيون والفنون التشكيلية، وهي التي ظهرت كإضافة أوجدها صلاح فضل في دراساته النقدية حيث تميز من خلالها عن باقي النقاد العرب. يقول صلاح فضل في ذلك: "تبدلت مفاهيم الكتابة في العصر الحديث وتعدَّدت أنواع الخطاب المسجل بقدر التغيُّر الذي أحدثته وسائل الاتصال المختلفة، فدخلت الكتابة الصحفية أولاً بشكل ثوري لتُنيب أنماط التعبير الفني وتؤسس كثيراً من الخواص التقنية والجمالية المتطورة للكتابة...ثم جاءت كتابة الصورة في السينما والتلفزيون لتبتدع أنماطاً غير مسبوقة في التجربة الإنسانية، حيث أخذت تتألف لغات جديدة في أطر الاتصال، توظف قيم الإيقاع الموسيقي والمنظور التشكيلي والصورة الشعرية بطريقة حركية تبدع نموذجاً جديداً لهذا الواقع...[195]".

حقيقة الأمر إنَّ التخييل يترك للمبدع مساحات واسعة من الحرية في إبداعه، كذلك يترك أيضاً مساحات واسعة للمتلقي بوصفه ناقداً يُعمل فكره، ويُبدي رأيه في تلك الإبداعات دون أن يكون للمتلقي سلطة في تتبع تلك الآراء وانتقادها؛ كونها تعبر عن وجهة نظر ليس بمقدورنا الحكم عليها بالصواب أو الخطأ؛ لأنَّها تمثِّلُ الرَّأي الذي توصل إليه الناقد مستعيناً بأدواته النقدية، غير أنه يمكن أن تكون هنالك بعض الإضافات التي يراها الدارس تضيف شيئاً إلى ما أضافه الناقد في دراسته وهذا ما نجده _ على سبيل المثال _ في (السرد وشعرية العامة) الذي تناوله فضل في أشكال التخيل من خلال رواية (لبن العصفور) ليوسف القعيد. فهو يرى أنَّ استخدام العامية في السرد القصصي تُعدُّ مبادرةً محفوفةً بالمخاطر كونها بحاجة لكسر رتابة اللغة الفصحى، مشيراً إلى أنَّ الفنون البصرية توظِّفُ تلك العاميَّة بمهارة فائقة، وإنْ كان

---

195. فضل، صلاح (1996): أشكال التخيُّل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر_لونجمان، مصر، ط1، ص: 138.

هنالك صعوبة في قراءة تلك اللغة في الرِّواية؛ لأنَّها لغةٌ شفاهيَّةٌ منطوقةٌ إضافةً إلى الخوف من تحويل الرواية من جنسها الأدبي إلى ما يعرف بـ (الحدوتة الشعبية)[196]. ويمكن أنْ تتلخَّص تلك الإضافة التي يضيفها (الباحث) في أنَّ العاميَّة التي تحدَّث عنها فضل تُمثِّلُ مستوى اللغة للراوي، فليس من المعقول أنْ يكون الراوي أُميَّاً ويأتي الحديث على لسانه في الرواية باللغة العربيَّة الفصحى، فهذا يُعَدُّ كسراً لرتابةِ لغة ومستوياتها بين شخصيات العمل الروائي، ثم إنَّ تنوع مستويات القصِّ يخلق حركةً في العمل الإبداعي الروائي؛ مما يبعث التَّشويقَ في إكمال القراءة، إضافةً إلى نقل الحوارات والمونولوجات بأسلوبٍ فنيٍّ جمالي، وهذا ما عنيناه في حديثنا الذي تقدَّم حول عدم الحكم بالخطأ أو الصَّواب على الآراء النقديَّة الواردة كونها تحملُ وجهة نظرٍ معيَّنةٍ يقتنع بُها النَّاقد.

4.2 الشِّعريَّة

للوهلة الأولى يظهر للمتلقي أن التخييل والشعرية هما وجهان لعملة واحدة، وهذا صواب إذا أخذنا المعنى البسيط السطحي لكل منهما، غير أنَّ هنالك فروقاتٍ جمَّة يتبينها القارئ المنتج الذي يحدق في تلك المصطلحات ويتبين تطورها ومواكبتها للتطور الحضاري والعلمي والأدبي الذي يشهده العالم كل يوم.

إذا أردنا أن نتتبع مصطلح الشعرية فهذا بحاجة إلى دراسة مستقلة لأن مثل هذا التتبع سوف يثقل كاهل الدراسة، وربما يَشْكُل على المتلقي استيعاب مثل هذه المصطلحات، فـ "الشعرية Poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته...أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع[197]"، غير أننا سوف نوجز قدر

196. فضل، صلاح: أشكال التخيُّل من فتات الأدب والنقد، ص: 51_ 57.

197. ناظم، حسن (1994): مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص: 11. للاستزادة حول الشعرية، انظر: كوين، جون (2000): النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 29 وما بعدها. وانظر: ابن مبروك، خولة (2013):

المستطاع جذور الشعرية بحيث يتشكّل للمتلقي أفقٌ معرفيٌّ حول الشعرية يُمكّنه من مشاركتنا في هذه الدراسة ومتابعته لنا.

كنا قد أشرنا إلى أرسطو في كتابه (فن الشعر) حول الشّعرية والتّخييل، وهو أول كتاب تكلّم حول هذا الموضوع، وتحدَّثنا كذلك حول المُحاكاة عند أفلاطون، أما عند العرب فيرتبط المصطلح (الشّعرية) بالشّعْرِ، وهذا يعطينا إشارة واضحة بأن هنالك بعض الضوابط والقوانين التي تتواجد في نص إبداعي نستطيع من خلالها أن نحكم على النص بأنه شعر أو قصة أو رواية...إلخ، وهذا بالمعنى البسيط للشعرية الذي يتيح للمتلقي الولوج معنا في مفهوماتها المتعددة. فـ "الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات[198]". وحقيقة الأمر "يبدو أننا نواجه_ من جهة أولى_مفهوماً واحداً بمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزاً هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاءً[199]" وعليه فإنَّ "الشعرية ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء...والشعرية ليست فن الشعر لأن فن الشعر يقبل القسمة على أجناس...والشعرية ليست الشعر ولا نظرية الشعر...إنَّ الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعراً وما يسبغ على حيز الشعر صفة الشعر ولعلها جوهره المطلق[200]"، و"ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي[201]"، " ونحن

= الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، جامعة بسكرة_الجزائر، ع9، ص: 363_375.

198. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ص: 24.

199. ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص: 11.

200. الزبيدي، مرشد (1999): اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص: 104.

201. طودوروف، تزفيطان (1987، 1990): الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، ط2، ص: 23.

اليوم إذ نقرأ ماضينا الشعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون، وحسب، وإنما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه[202]"، وبهذا تهتم الشعرية بالأشكال الأدبية عموما، ولا تنفرد بأدب دون آخر، وينحصر موضوعها في الوظيفة الجمالية للغة أو أدبيتها[203].

اتسع مصطلح الشعرية وأخذ يعني مفهوماً غير ذلك المفهوم الذي عهدناه في الشعرية القديمة، ولعل ارتباط الشعرية بمفهومها الغربي وسَّع المجال لتشمل أنواع الخطابات المتعددة التي تأثرت بشعرية تزفتيان تودوروف وشعرية رومان جاكبسون وغيرهم. ويعتبر صلاح فضل من أبرز النقاد الذين اهتموا بموضوع الشعرية وخصصوا له مجموعة من الدراسات التي تبين مدى اهتمام فضل بالشعرية ويظهر ذلك جليَّاً من خلال: تحولات الشعرية العربية، وأساليب الشعرية المعاصرة، وتحليل شعرية السرد، وشفرات النص، ولذة التجريب الروائي، وعوالم نجيب محفوظ، وعين النقد سيرة فكرية. وقد تناول فضل الجانب التطبيقي في هذه الدراسات مستعيناً في ذلك بالشعرية الغربية ويرى أنه " إذا كانت السيميولوجيا _كما يقول إيكو في مفارقته الطريفة_ هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب، على أساس اعتمادها على فكرة العلامة المكونة من الدال البديل لأي شيء آخر، فإنها بذلك في تقديري مهيأة لأن تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية، وتقيس مستويات كفاءتها الدلالية وطرائقها في الترميز والتكثيف، وهو ما نعنيه بالشعرية[204]".

في حديث فضل حول شعرية الرواية نراه يخرج عن تلك الضوابط التي تَمثلتها الشعرية من خلال مفهومها العام الذي عرفه الدارسون كحالة عامة تحيط بمعنى الشعرية، فنرى أن الشعرية لديه "لايقصد بها...الخصائص المميزة لفن الشعر الغنائي، من الإيقاع والتكثيف والتصوير والرمز وغيرها، وإنما يقصد بها توهج التقنيات الفنية

---

202. أدونيس (1985، 1989): الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، ط1، ط2، ص: 31.

203. فاليط، بيرنار: النص الروائي_تقنيات ومناهج، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ص: 99.

204. فضل، صلاح (1995): شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، ص: 4.

الخاصة بكل جنس أدبي، وارتفاع كفاءته الإبداعية، وتحقق وظائفه الجمالية، مما يجعل مفهوم الشعر هنا أوسع من أن ينحصر في نوع أدبي واحد[205]"، وهذا الذي أشار إليه فضل يحمل المتلقي إلى ما يعرف بـ "تداخل الأجناس الأدبية" حيث أصبحنا نرى على سبيل المثال القصة القصيدة؛ لوجود بعض ملامح القصة في القصيدة، لتتداخل بذلك القصيدة بالقصة وهما أدبان مختلفان. فـ "العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ. إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه[206]".

لم يتطرق صلاح فضل إلى الشعرية من الجانب النظري سوى في بداية "أساليب الشعرية المعاصرة" ولم تكن تلك الصفحات تمثل وقفة تنظيرية تضع المتلقي أمام الإطار العام للشعرية لغة واصطلاحاً، ولعل ذلك عائد إلى أن معظم الدراسات التي قدَّمها فضل كانت في أغلبها جملة من الأبحاث المجموعة معاً في كتاب واحد، وهذا الأمر لا يتيح للناقد تقديم أفقٍ معرفي حول المصطلح، ويظهر ذلك من اشتراك بعض الأبحاث في كتب مختلفة كما في " شعرية التاريخ عند نجيب محفوظ " في كتابه " لذة التجريب الروائي " والمكرور تحت عنوان " شعرية التاريخ " في كتابه " عوالم نجيب محفوظ ". إلَّا أنَّ الجانب التَّطبيقي بدا جليًّا عند صلاح فضل من خلال " تحليل شعرية السرد " و " أساليب الشعرية المعاصرة " و " تحولات الشعرية العربية "، فالشعرية عنده شعريات وليست مقصورة على شعرية واحدة، فنرى شعرية التاريخ، وشعرية الرواية، وشعرية الحياة الفطرية، وشعرية المحكيات، وشعرية الأسلوب وغيرها، كما أنَّ نظرته للشعرية لم تنحصر في غرض واحد، فالشعرية لديه في الشعر والرواية والقصة وكافة الأجناس الأدبية، وكتابه "شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد" دليلنا على ذلك.

---

205. فضل، صلاح: حواريات الفكر الأدبي، ص: 29.

206. الغذامي، عبدالله محمد (1993): ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، ص: 111.

إنَّ " أساليب الشعرية المعاصرة "الذي قدَّمه صلاح فضل يُعدُّ "نموذجاً رباعياً لاحتواء الأداء الشعري في منظومة معيارية، وهذه الأساليب تتصل معاً في اتجاه تطوري كالآتي: الأسلوب الحسي، الأسلوب الحيوي، الأسلوب الدرامي، الأسلوب الرؤيوي[207]".

تتميز شعرية صلاح فضل بالتطبيق على حساب التنظير، فهو يقدم للمتلقي نماذج جمَّة ليتبيَّن من خلالها المفهومَالأوسع للشِّعريَّةِ، وأنَّ نطاق المصطلح غير محدد للمتلقي ولا سيَّما الشعرية، كذلك يظهر تأثره بالنقاد الأجانب من خلال سلم الدرجات الشعرية المتمثلة في:

1. درجة الإيقاع.
2. درجة النحوية.
3. درجة الكثافة.
4. درجة التشتت.
5. درجة التجريد.

فيظهر "تشومسكي" في درجة النحوية، و "جريماس" و "جيرار جينيت" في درجة الكثافة... إلخ[208].

مما تقدم يتبيَّن للباحث أنَّ صلاح فضل قدَّم للعربيةِ دراساتٍ نقديةٍ فتحت الأُفق للعديد من أبناء العربيَّةِ للاطلاعِ على النَّظريات الغربيَّة التي كان لها الدور الكبير في تغيير وجهة الدراسة النقدية العربية، والنظر إلى الإبداع الأدبي العربي بمنظورٍ مغايرٍ من زوايا مُتعَدِّدةٍ، وكُلُّذلك يُحسَبُ لفضل.

5.2 محاولة تركيب

إنَّ الوقوفَعلى المصطلح والتَّحديق في التنظيرات التي قدّمها صلاح فضل من خلال أعماله النقدية تمثل للباحث محاولة جادَّة في قراءة ما بين السطور من زاوية

207. قطب، سيد محمد: صلاح فضل وقوانين الشعرية، ص: 404.

208. للاستزادة حول سلم الدرجات الشعرية، انظر: فضل، صلاح (1995): أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، ص: 21_ 29.

نقدية مستعينا بذلك على الأدوات النقدية التي تمكّن الباحث من الوقوف على جملة المصطلحات التي حاول فضل من خلالها أن يتبيَّن أولاً ماهيَّة المناهج وبما تشتمل عليه من مصطلحات، ونقل هذه التنظيرات ثانيا إلى المتلقي العربي، حيث يظهر للباحث تداخل الثقافات؛ الأمر الذي يتوجب أو يتطلب معرفة شاملة وتناولا دقيقا فيما يتعلق بالمصطلحات. وتجدر الإشارة إلى أنَّ الوقوف على تلك المصطلحات كان يتمحور حول الدراسات الأدبية ولا سيما الروائية منها كون الدراسة تتناول نقد الرواية عند صلاح فضل.

لقد كان صلاح فضل دقيقا في استعماله للمصطلحات النقدية، وإنْ كانت في مُجمَلها مصطلحات مكرورة يعلمها الدارس والباحث للدراسات النقدية، غير أنَّ هذا التكرار الذي نعنيه قد جاء في مرحلة متقدمة من الدراسات النقدية، وأنَّ الدراسات النقدية العربية لم تتُحْ لها الفرص للاستفادة من النظريات والمناهج الغربية إلا في وقت متأخر على أيدي بعض النقاد العرب أمثال كمال أبو ديب وصلاح فضل وأدونيس وغيرهم، كما أنَّ صلاح فضل حاول أن يضع بصمة عربية في الدراسات النقدية ليكون بذلك واحدا من النقاد الذين قعَّدوا لنظرية نقدية كما أسلفنا في الفصل السابق.

يفرِّق صلاح فضل بين النقد ونظريات النقد، ويضع تعريفا لكل منهما، كما يتناول المنهج والمناهج الأمر الذي قاده إلى تخصيص كتاب مستقل لهذا الموضوع جاء تحت عنوان (مناهج النقد المعاصر) وهو بذلك يتوقف على المنهج لغة واصطلاحا، رابطا إيَّاه بالمنطق وحركة التيار العلمي، كذلك يفرق بين المنهج والمذهب، ويتبين للباحث من خلال هذا التفريق أنَّه لم يقبل بالنظريات والتعريفات والاتجاهات كمسلَّمات، إنما كان يتوقف عليها طويلا ويحاول أن يجعل لنفسه خارطة مستقلة به، ويرد على تلك الآراء سواء أكان معها أم ضدها، مبينا الأدلة التي تؤيِّد ما يذهب إليه كما فعل في التفريق بين المنهج والمذهب، ووقوفه على منهج الواقعية، واعتباراها منهجا عوضا عن مذهب.

ومن بين المناهج التي توقَّفَ عليها كانت البنيوية أو البنائية، وهي من أهم المناهج النقدية لدى صلاح فضل، فقد أفرد لها دراسة مطوَّلة عنونها بـ (نظرية البنائية في النقد الأدبي) وكانت هذه الدراسة بمثابة العتبة التي يقف عليها الدارس للولوج إلى

قلب الدراسات النقدية ولا سيما المرتكزة منها على البنيوية، فقد تتبع أصولها بدءا من مدرسة جنيف والشكلانية الروسية وحلقة براغ وبما تشتمل عليه تلك الأصول من أعلام كفرديناند دي سوسيور، وجاكبسون، وماتياس، وشلوفسكي وغيرهم، إضافة إلى مجموعة الدراسات التي أشار إليها صلاح فضل في حقل النظرية البنائية، حيث مثلت تلك الدراسات الإنجازات العربية علما بأن هذا الكتاب (نظرية البنائية) على الرغم من كونه مرجعا أساسيا في الدراسات النقدية البنيوية العربية، فإنَّه كان يمثل لدى دارسي النظرية البنائية مرجعا يشوبه شيء من التكرار والاستطراد، الأمر الذي قد يبعد المتلقي عن المعنى والهدف الأساس للدراسة كون هذه النظرية جديدة في حقل الدراسات النقدية العربية.

أمَّا ما يتعلق بالمنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والأسلوبي، والسيميولوجي، والتفكيكية، والتلقي والتأويل، وعلم النص، فقد جاءت هذه المناهج ضمن كتاب (مناهج النقد المعاصر) متناولا تلك المناهج منفردة بدءا بالتاريخي وانتهاء بعلم النص. فقد كان فضل يتوقف على كل منهج من هذه المناهج مبرزا الخصائص العامة للمنهج، وواقفا على المصطلحات النقدية فيها، غير أن ما يلفت انتباه المتلقي في هذه المناهج أنَّ فضلا لم يتوقف على تلك المناهج مثلما فعل في حديثه حول الواقعية في الإبداع الأدبي والنظرية البنائية؛ ممَّا يقودنا إلى القول إن صلاح فضل كان يميل إلى النظرية البنائية كمنهج أكثر من غيرها من المناهج الأخرى، كذلك توقف على الواقعية التي مثَّلت له _ كما يرى الباحث _ وجهته النقدية ورأيه الذي يكشف عن هوية الناقدة ومدى استيعابه للدراسات الغربية، ولا سيما النقدية منها، إلا أنَّ ما خلصت إليه الدراسة يشير إلى أنَّ فضلاً لم يُ قدِّم للمتلقي العربي تطبيقاً عربياً على تلك المناهج يعينه في فهمه لتلك المناهج، ويظهر ذلك إذا ما قُورنت المناهج التي تناولها فضل في (مناهج النقد المعاصر) و (نظرية البنائية) و (الواقعية في الإبداع الأدبي) كنسبة وتناسب، ولعل مرد ذلك إلى أنَّ فضلا أرجأ تلك التطبيقات العربية لحين اكتمال منظومته النقدية، ولعل كثرة الدراسات والأبحاث التي لحقت تلك الدراسات المتعلقة بالمناهج هو دليلنا على ذلك.

إنَّ تناول صلاح فضل لهذه المصطلحات هو بعينه وقوف عليها وتحديق فيها؛ مِمَّا يعكس قدرة الناقد على تناول مثل هذه المصطلحات التي كانت تمثل للعديد من الدارسين هالة يصعب تخطِّيها؛ لحداثة الدراسات الأدبية العربية حولهاوقلَّتها؛ لذا فإنَّه يُحسَبُ لفضلٍ وقوفُهُ على تلك المصطلحات، وتقديُمها للمتلقي العربي مستندا في ذلك على الثقافة والخلفية الأجنبية التي كوَّنها حول تلك المصطلحات، كما تجدر الإشارة إلى أنَّوقوفَه على تلك المناهج لا يعني أنَّه قدَّم جُلَّ ما لديه من المناهج النقدية، وهنا يأتي دور القارئ المنتج الذي يتحمَّل جزءا من الإضافة. وهذا ما وجده الباحث من تناول فضل للمنهج الوصفي من خلال دراسته التي عنونها بتقنية الكولاج الروائي، التي سلطت الضوء على رواية " ذات " لصنع الله إبراهيم، وهي دراسة جادَّةٌ قدَّم النَّاقدُ من خلالها مصطلحاً أتاح للمتلقي البحث والاطلاع على أجناس مختلفة ومتعددة، وكان هذا المصطلح متمثلاً بـ " الكولاج " المتعلق بالفنون القائم على القص واللصق وهذا يقود الدارس إلى ما يعرف بتداخل الأجناس، وقد وقف فضل على هذه التقنية وقفةً نقدية عكست تجربته النقدية فيما يتعلق بالكولاج مستفيداً بذلك من الفنون البصرية والسينمائية، وهذه من الإضافات التي لَقَّما نجدها في الدراسات النَّقديَّة العربيَّة.

يبرهن صلاح فضل للمتلقي أن تناول المصطلحات النقدية متجدد ومتطور بتطور الآداب والفنون، ويظهر ذلك من خلال التَّخييل ووقوفه عليه انطلاقاً من أفلاطون، مروراً بأرسطو والنقاد العرب، وانتهاءًبالنقاد الأجانب من مثل تودوروف وميخائيل باختين وغيرهم، فهذا المصطلح أخذ منحنى آخر غير ذلك الذي عهدناه في الدراسات النقدية القديمة على الرغم من أنَّ إشكالية المصطلح تكاد تكُوِّنُ القاسَم المُشتركَ بين الدراسات النقدية في العالم بشكل عام، فنجد المصطلح عينه بمسميات مختلفة ومتنوعة إلا أن المعنى يكاد يكون واحداً، ومن هنا يذهب صلاح فضل إلى استعمال "التَّخيُّل" عوضاً عن التَّخييل.

إضافةً إلى ذلك نجد أن فضلاً، من خلال استعماله للمصطلحات، يضع فروقاً بين الشعرية والتخيل أو التخييل، الأمر الذي جَعَلَفضلاً مهتمَّاً بهذا المصطلح، إذ خصَّصَ له مجموعة من الدِّراسات شَكَّلت نصيبَ الأسد من مجموع دراساته النقدية في حقل الشعرية، وهذه الدراسات هي: تحولات الشعرية العربية، وأساليب الشعرية

المعاصرة، وتحليل شعرية السرد، وشفرات النص، ولذة التجريب الروائي، وعوالم نجيب محفوظ، وجزءٌ من كتابه عين النقد سيرة فكرية.

إن ما يلفت انتباه المتلقي في تناول فضل لهذه المصطلحات إنه لم يتوقف طويلاً على الجانب النظري فيما يتعلق بهذه المصطلحات كما فعل في تناوله وحديثه حول الواقعية والبنائية والمناهج بشكل عام، فوقوفه على هذه المصطلحات كان من خلال التطبيق عليها، وتناولها في دراسات متناثرة جُمعت فيما بعد في دراسات عنونت بكتبه النقدية المشار إليها سابقاً ؛ مما لم يتح الفرصة لفضل للحديث حول تلك المصطلحات من الجانب النظري.

إنَّ إشارة الدراسة إلى هذه المصطلحات والمرور على تنظيرات صلاح فضل يشير بصورة غير مباشرة إلى أن فضلاً من النقاد الذين توقفوا على المصطلحات والنظريات الغربية، فقدموها للمتلقي العربي من خلال تتبعه لتلك المصطلحات وكيفية فهمه لها وإضافاته إن وجدت، وهو بذلك يكون من النقاد الذين أخذوا تلك المصطلحات وفهموها وأسبغوها بثوب عربي من خلال تطبيقاته على الإبداعات العربية، ولاسيما الروائية منها، كما فعل في أعمال نجيب محفوظ الروائية، ورواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، وأعمال إبراهيم الكوني وغيرهم من الروائيين العرب الذين سنأتي على ذكرهم في الفصل اللاحق، إضافة إلى أن فضلا كان يميل في تطبيقه على تلك المصطلحات إلى المبدعين المصريين أكثر من غيرهم، ولعلَّ تلك النَّزعة الوطنيَّة كانت تظهر لديه في مجمل إنتاجه النقدي الذي ستتبينه الدراسة في نهايتها.

الفصل الثالث

نظرة نقديَّة في دراسات النُّصوص عند صلاح فضل

1.3 نظرة نقديَّة في دراسات النُّصوص عند صلاح فضل

إنَّ تناول مثل هذه الدراسات لابدَّ أن يُقدِّم في نهاية المطاف جملة من الإجابات عن التساؤلات التي طرحها الدارس عندما شرع بالبحث والكتابة، فإذا كانت الدراسات السابقة قد طغت عليها الجوانب النَّظرية من خلال تتبع البدايات النقدية للناقد، ومجموع التَّأثيرات والعوامل التي شَكَّلت الفكر النقدي له، فإنَّها بالرّغم من ذلك شكَّلت العتبة الأولى التي استطاع الدارس الوقوف عليها؛ للخوض في التَّجربة النَّقديَّة لصلاح فضل، وبالتالي الوصول إلى تجربته النَّقدية والحُكم عليها بناءً على مُعطيات يتوَجَّب على الدارس/الباحث تقديمها للمتلقي لإقناعه بجملة الأحكام التي توصَّلَ إليها من خلال دراسته.

لذا، سيتناول هذا الفصل مُقدِّمات الناقد ومداخله لدراساته التطبيقية، ثم الوقوف على المسوغات والآليات لاختياره للخطابات الروائية، التي سنتبيَّنها من خلال طرح السؤالين " كيف، ولماذا؟ "، ثم الوصول إلى إصدار الحكم حول الانسجام بين ما قدَّمه فضل نظرياً وتطبيقيَّاً، كذلك التَّحديق في إضافات صلاح فضل في فهم الرِّواية، مُقدِّمين عقِبَ كل تطبيقٍ محاولة تركيب تضع المتلقي أمام إيجاز عام لمُجمل الجوانب النقدية حول كل تطبيق من التطبيقات التي أوردتها الدراسة، وتجب الإشارة هنا إلى أنَّي اعتمدت على اختيار نموذج واحد أو اثنين دالَّين؛ وذلك لتشابه التَّناول عند فضل في كثير من المؤلفات النَّقديَّة لديه.

إنَّ " هذه محاولة لارتياد أفق جديد في التحليل النقدي، من منظور تطبيقي، بدلا من الوقوف على التكوينات النظرية، والتغير في الأسماء والمصطلحات، والانحراف في الأفكار والمبادئ، والجدل حول مشروعيتها، مما يجعل التَّجربة العملية في التَّشرب والتَّوظيف هي المحك الفاصل في مدى الجدوى والجدية[209]". بهذه الأسطر أتاح لنا

---

1. فضل، صلاح: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص:1.

فضل محاكمة تجربته النقدية وفق معطيات وأدوات نقدية يجدها المتلقي لزاما على الباحث التَّسليم بها؛حتى تكون النتائج مبنيةً على أسسٍ نقديةٍ وليست على أهواء شخصية.

2.3 مُقدِّمات النَّاقد ومداخِلُه لدراساته التَّطبيقيَّة

أراد صلاح فضل من خلال أعماله النقدية أن يؤسس لمدرسة نقدية عربية مُستمدَّة جذورها من المدارس والمناهج الغربية، ولاسيما أنَّه وجد افتقار النقد الأدبي العربي الحديث للأُطر العامَّة للنقد العالمي، كما هو الحال في المناهج والدراسات الغربية، ولعلَّ ميله إلى المناهج الغربيَّة عائدٌ إلى ما أسماه بدوي طبانة بـ (تباين ثقافات النُّقاد)، فمن " كانت ثقافته ثقافة عربيَّة خالصة، فهو ينظر إلى الأدب المعاصر على هدى من تلك الثقافة التي اغترف منها، والتي ورثها من أعلام النَّقد العربي في العصور العباسية كقدامة بن جعفر، والآمدي، والقاضي الجرجاني...ومن كان مَثَلَه الأعلى في الأدب المنثور أسلوب القرآن الكريم، وحديث النبي صلى الله عليه وسلم، وكلام الإمام علي، وخُطب الحجاج وزياد...وأولئك النقاد لا يرضيهم إلا الأدب الذي تسامى إلى أدب أولئك الفحول. وكل أدب جرى على طريقتهم موصوف عندهم بالانحلال أو الابتذال[210]". وهو بذلك يرى أنَّ مُواكَبة النَّقد العربي الحديث للنَّقد العالمي لابد وأن يرتكز على اللبنات الأساسية للنقد الغربي، لذا يظهر للمتلقي أنَّ دراسات فضل النقدية كانت تمثل الجانب النَّظري في انطلاقاتها،ولعلَّنا لا نخطئ القول إنْ حكمنا بأنَّ البدايات النَّقديَّة لفضل تكاد تكون نظرية أكثر منها تطبيقيا، وهذه معادلة منطقية لانطلاقة الناقد، ولتأسيس قاعدة نظريَّة منطقية متينة ينطلق من خلالها.

إنَّ المتتبع لأعمال صلاح فضل النقدية يرى أنها فَ تقَت منهجه باتجاهين، الأول نظري والآخر تطبيقي، فكانت " منهج الواقعية في الإبداع الأدبي " و" النظرية البنائية في النقد " و " علم النص " و " إنتاج الدلالة " تُمثِّلُ الاتجاه أو الجانب النظري، حيث

210. طبانة، بدوي: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط3، ص: 34 _ 35.

أخذ يواكب الحركة النقية العالمية شيئاً فشيئاً إلى أنْ تَرَسَّخَت الفكرة النَّقديَّة لديه، الأمر الذي قاده لتناول مُجْمَل موضوعات الإبداع الأدبي شعرا كانت أم نثرا، مُطَبِّقاً عليها أُسُسَه النقدية التي جَمَعَت تحت ظلالها الثقافة العربيَّة والغربيَّة، ولعلَّ قصور النقد الأدبي العربي آنذاك هو الذي قاد صلاح فضل لتأسيس قاعدة وبناءٍ نقديٍّ عربيٍّ جديد، يَكُون له الأثر الأكبر في إرسائه في الدراسات النقدية العربية، وتلك كانت المرحلة الأولى.

أما المرحلة الثانية في إعادة فضل النظر في الإبداعات الأدبية العربية، وقراءتها قراءة جديدة من منظور نقدي غربي، فهنا ظهرت لدى فضل العديد من الدراسات النقدية التطبيقية التي سلطت الضوء على العديد من الشعراء والروائيين العرب، بل إنَّ انتقال فضل بين بلدان الوطن العربي، ولاسيَّما الخليج، أتاح له الفرصة لدراسة العديد من الإبداعات الشَّابة والتي تَمُثُّل بداية الإبداع الأدبي لأصحابها، مع إغفال عدد كبير من رُوَّاد الأدب في الوطن العربي كانت تَمُثِّل أعمالهم قوة غير تلك التي أفرد لها فضل في دراساته النقدية، وهذا ما سنأتي عليه في الصَّفحات القادمة، حيث أظهرت هذه المرحلة اهتمام فضل بجيلٍ جديد من المبدعين!!

وللوقوف على مُقدِّمات النَّاقد ومداخله لدراساته التَّطبيقيَّة لابُدَّ للباحث من القراءة المتأنيَّة المُطَوَّلَة التي تظهر له جديدا في كل قراءة، كون مجمل الدراسات لفضل مبثوثة على شكل أبحاث مُحَكَّمةٍ في مجلات، كمجلة فصول ومجلة الأقلام وغيرهما، إضافة إلى اللّبس الذي قد يواجه القارئ من تكرار بعض العنوانات بين الدراسات النقدية لفضل، ولكي تكون الدِّراسة وافية لابُدَّ من الوقوف على أكثر من نموذج من نماذج فضل النَّقديَّة خاصَّة الروائية، علما أنَّ الوقوف على كل واحدة منها يُثقِلُ كاهلَ الدِّراسة، وقد يترك حاجزاً يَحُول بين مُقَدِّمات فضل النَّقديَّة وفهم المتلقي لها، لذا سنكتفي بعرض النماذج التي نرى أنَّها تشكل للقارئ أُفُقاً معرفيّاً في فهم إنتاج فضل النَّقدي التَّطبيقي.

إنَّ ما قدَّمه فضل في الدِّراسات النَّقدية العربيَّة لا يخفى على دارس، بل إنَّ دارسي الأدب وناقديه لابد لهم من الاستعانة بأعمال فضل النقدية، ولعلَّ أبرزها مناهج النقد، وعلم الأسلوب، وإنتاج الدلالة، وبلاغة الخطاب وغيرها، التي تعينهم في رسم

الخطوط العريضة لتناول الإبداع العربي. ولأنَّ فضلاً ممَّن يُشَار إليهم بالبَنان في السَّاحة النَّقديَّة العربيَّة توجَّبَ على الباحث الاهتمام بكل صغيرة وكبيرة تسلط الضوء على فضل ومسيرته النقدية، علما أنَّ تلك الدراسات تكاد تكون نادرة، سوى بعض الاستعانات في العديد من الدراسات لتوثيق المعلومة من باب الأمانة العلمية في البحث، ومما لفت انتباه الباحث، بل جعله يقف مطوَّلاً، كتاب " في العبور الحضاري لكتاب تشريح النقد، مقدمة جدلية " تأليف نورثروب فراي، وترجمة محمد عصفور، وبقلم محمد علي أبو حمده، حيث يستهلُّ صاحبُه بالهجوم والعبارات اللاذعة التي لا تترك مجالا للشكِّ من الموقف الضدِّ مع صلاح فضل، خاصَّة في كتابه بلاغة الخطاب، ولعل مثل هذه الخطابات النقدية تكاد تكون حادة نوعا ما، والتي لم أعهدها في دراستي على حدِّ علمي ومعرفتي، بل إنَّ الناقد يمتلك أدوات نقديَّة تَمُنُّ عليه من قراءة النصوص وإبداء الرأي بالصُّورة التي يراها مناسبة دون المساس بحرية الآخرين في التعبير من وجهة نظري. غير أنَّ موقفَ النَّاقدِ من البلاغة العربية ورفضَه المساس بأي جزء من أجزائها هو ما قاده إلى ذلك، إضافة إلى اختلافه الشَّديد مع فضل في وجهات النظر كافَّة، كما يظهر في الكتاب منذ البداية، والمُتتبِّع له يتَبَيَّن ما نذهب إليه. ففي معرض حديثة عن البلاغة الغربية وَرَدِّه على صلاح فضل يقول محمد علي أبو حمده: " لماذا تحملون البلاغة العربية أوزار البلاغة الأوروبية وتضيفون إليها أدرانها واعوارها؟ لا يا هؤلاء، كفوا عن هذه المقايسات الظالمة...والمقارنات التي لا تنعقد لأنَّ وجه الشيء متغيب بالتمام والكمال[211]". وفي سياق آخر يُرُدّ على صلاح فضل في حديثة حول البلاغة: " ما تقوله يا د. صلاح فضل في هذا السياق يصيب حقيقة مقتلا من بلاغتكم الرومانية والكنيسة الأوروبية، وما تقوله في هذا صواب، وهو ما يقوله الأوروبيون عن بلاغتهم. أما بلاغتنا فهي ليست كبلاغتهم، وموضوعاتها

1. أبو حمدة، محمد علي (2007): في العبور الحضاري لكتاب تشريح النقد، مقدمة جدلية، تأليف نورثروب فراي، تر: محمد عصفور، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص: 335.

ليست من موضوعاتهم، وآفاتنا ليست من آفاتهم...فلا تخلطوا غنما بكلاب، ولا تخلطوا إبلا بذئاب، ولا تخلطوا حجارة كريمة بحجارة الكسارات والمغارات[212]".

لقد أشار محمد علي أبو حمدة _ مدفوعا بانحيازه الجليِّ إلى النَّقد القديم _ إلى عدم فهم صلاح فضل ومعرفته واستيعابه للبلاغة العربية، إلا أننا لم نحصل على الأدلة الدامغة لعدم استيعاب فضل للبلاغة العربية كما يرى أبو حمدة، لذا تبقى وجهة النظر َمشُوَبةً بشيءٍ من الضَّبابيَّة، كون الوقوف على الموازنة بين فضل ومحمد علي أبو حمدة يتَطَلَّب مساحاتواسعة علَّها تأخذ حيِّزَ الدراسة، إلَّا أنَّ موقفَ كُلٍّ منهما مغايٌر للآخر إذا ما تجاوزنا اللغة الحادَّة التي استخدمها أبو حمده في الرد على صلاح فضل، ففضل ينظر للبلاغة من منظور حداثي، بينما يتشبث أبو حمدة بالتراث العربي الإسلامي للبلاغة العربية دون الرضى بقبول أي رأي لصلاح فضل[213]. وفي المقابل يرى عبدالله أبو هيف أنَّ كتاب بلاغة الخطاب " أول محاولة منهجية علمية لرؤية الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية في سياقها التاريخي والمعرفي، وتكتسب هذه المحاولة أهميتها من كونها تصدر عن عالم وناقد عرف بمقدرته التنظيرية، وبممارسته النقدية المتزنة والمتوازنة الذاهبة إلى مدى عميق في تأصيل المناهج الحديثة في الثقافة العربية [214]".

إنَّ ملمَّيُ وخذ على نقد أبو حمدة لصلاح فضل أنَّه اْرتكَزَ على كتاب " بلاغة الخطاب " في مجمل ما ذهب إليه، وليس هذا العمل النَّقديِّ سوى واحد من الأَعمال النَّقديَّة الكبيرة التي قدَّمها فضل للدَّْرس النَّقدي العربي، إضافة إلى أنَّ فضلا قد تخرَّج في الأزهر، حيث درس البلاغة العربية وتعرَّفَ أصولها ومضامينها، وبالنهاية تبقى

---

1. أبو حمدة، محمد علي (2007): في العبور الحضاري لكتاب تشريح النقد، مقدمة جدلية ص: 339.

2. للاستزادة حول اللغة الحادة التي استخدمها أبو حمده في الرد على صلاح فضل، انظر: أبو حمدة، محمد علي: في العبور الحضاري لكتاب تشريح النقد، مقدمة جدلية، ص:340، 342، 346، 364.

214. أبو هيف، عبد الله (2000): النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 187 _ 388.

وجهة نظر تَحتمِلُ الصَّوابَ والخطأ،بعيداً عن المُفردات التي قد تصل إلى درجة التَّجريح الشَّخصي، لا التَّشريح النَّقدي، إضافة إلى أنَّ هذه الإسهامات النقدية التي قدَّمها صلاح فضل تأتي في صَدَارةِ الدِّراسات النَّقدية التي فَسَحت المجال أمام النقد العربي لمواكبة النقد العالمي الذي كان النقد الغربي يُمَثِّلُ رأس الهرم فيه. لقد ذهب أبو حمدة إلى أ ّ ن فضلا حاول إسقاط الطابع البلاغي الغربي على البلاغة العربية، الأمر الذي قاد إلى مساس تلك الأطروحات بالتاريخ العربي، ولاسيَّما الإسلامي، ممَّا حَدَا به إلى عدم تَقَبُّلِ ما ذهب إليه فضل بصرف النظر!!

وفي (نقد الحداثة) يرى حامد أبو أحمد أنَّ طريقة فضل وصلت في " تهميش الآخرين إلى نوع من التَّماهي Indentification بينه وبين المُؤلِّف الأصلي الذي نقل عنه، فيظن القارئ أنَّ هذه الفقرة أو تلك من كلام الدكتور فضل مع أنَّه مجرد ناقل لها[215]"، إضافة إلى أنَّ "...أي مفهوم علمي، وأي منهجية، وأي ضبط، وأي تجريب في كتابه، لا يربط بينها إلا رابط هش... فضلا عن أنها...فقرات طويلة منتزعة من سياقها انتزاعا، وموضوعة في سياق جديد، ومن ثم فإنك تقرأ السطور، فتجد حالة من الإبهام بصورة قوية جدا مع طبيعة علم النص [216]". وحقيقة الأمر هذا ما يتوصل إليه أغلب المُتلقِّين لجهود فضل النَّقديَّة، غير أنَّ المتلقي يلحظ كذلك الاختلاف في تناول كلّ من حامد أبو أحمد، ومحمد علي أبو حمدة، لأعمال فضل النقديَّة وطريقة التَّعبير عنها، وكان بود الباحث لو أنَّ حامدا في نقد الحداثة ساق للمتلقي نصَّين وعقد المقارنة بينهما؛ ليضع المُتَلَقِّي أمام الطَّريقة التي أشار إليها في تناول فضل لتجُربته النَّقديَّة.

وممَّن توقَّفَ على جهود صلاح فضل النَّقديَّة أمجد ريان في دراسته " صلاح فضل والشعرية العربية " إلا أنَّ هذه الدراسة لم تتوقف على التَّجربة النَّقديَّة الروائيَّة لصلاح فضل، التي هي محور دراسة الباحث، إضافة إلى أنَّ هذه الدراسة لا تمثل دراسة شاملة شافية يستطيع المتلقي التَّكهُّن من خلالها بالمنظُومة النَّقديَّة لصلاح

---

215. أبو أحمد، حامد (1994): نقد الحداثة، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ص: 63.

216. أبو أحمد، نقد الحداثة، ص: 58.

فضل، كما أنَّها (دراسة أمجد ريان)يغلُب عليها طَابع الإيجابيَّة والوقوف إلى جانب صلاح فضل في كل ما ذهب إليه؛ الأمرُ الذي غيَّب شخصيَّةَ النَّاقدِ عن المُمَارسةِ النقديَّة، مُشيراً (أمجد ريان) إلى صِغَرِ محاولته النقديَّة نسبياً ، بحيث يرى أنَّه " يسعى هذا الكتاب الصغير نسبيا إلى استعراض جهود صلاح فضل الدؤوبة على مدى زمني طويل أصدر فيه عددا كبيرا من كتب النقد الأدبي التي تتابع تاريخنا الأدبي...ولكن الاستعراض هذا لا يعني المسح الشامل لكافَّة جهود النَّاقد، بل يعني المرور على أفكار جوهرية عالجها داخل عدد كبير من الدِّراسات النَّظرية والتَّطبيقيَّة[217]".

وهذا دليل واضح على ما ذهبت إليه الدراسة، فاعتراف أمجد ريان بعدد الدِّراسات النَّظريَّة والتَّطبيقيَّة الكبير لصلاح فضل كفيل لإقامة دراسة تتناول ذلك الكم الكبير الذي يراه ريَّان!! إلَّا أنَّ فلسفة فضل النَّقديَّة أبعدت الكثير من البَاحثين والدارسين عن تنَاول تجربته النَّقديَّة، ولاسيَّما الوقوفُ على ممارسات فضل النَّقديَّة يظَنُّ إلماماً بأدوات النقد، وقدرةً على وضع الأمور في ميزان النَّقد العالمي.

كذلك نجد أنَّ سيِّد محمد قطب قد تناول صلاح فضل في بحث له أفرده بعنوان: " صلاح فضل وقوانين الشعرية "، وإبراهيم خليل من خلال كتابه: " واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام "، ورامي علي أبو عايشه في: " اتجاهات الدرس الأسلوبي"، وإبراهيم عبدالله عبد الجواد من خلال: " الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث " وغيرها من الدراسات. إلا أننا لن نتوقف عند هذه الدراسات لورود بعضها في الفصول السابقة، إضافة إلى ما سيرد معنا فيما يأتي من صفحات.

عَوْدٌ على بدء نجد أنَّ أعمال صلاح فضل النقدية تناولت الأدب بِشِقَّيه، الشعر والنثر، غير أنَّ النثر كان له نصيب الأسد في دراسات فضل النقدية، ولاسيَّما الرِّواية، وهذا دليل على أنَّالرواية أصبحت محطَّ أنظار الدَّرسين والقُرَّاء في آن معا، بحيث تحمل معها مَظومةً لم نعهدها في الشعر من قبل، ملَّقاد إلى ما يُعْرَف بتَداخُل الأجناس الأدبية، فأصبحنا على سبيل المثال نرى القصَّة القصيدة في دراساتنا النَّقديَّة. وصلاح فضل تَمَيَّزَ عن غيره من النُّقاد في مُقدِّاتِه النَّقديَّة، فليس الوصول إلى معرفة

---

1. ريان، أمجد (2000): صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 10.

تلك المداخل بالأمر الهيِّن، إنَّا لا بُدَّ من تكرار القراءة والتَّحديق في تلك المُقدِّمات ليتسَنَّى لنا الحُكم عليها. لذا ستقفُ الدِّراسةُ على إبداعات فضل النَّقديَّة في مجال الرِّواية، مُتسَلسِلين بذلك تاريخياً حسب القِدَم. لنتمكَّن من معرفة إذا ما وجد لدى فضل تحوُّلات في مُقدِّماته النَّقديَّة ومداخل دراساته التَّطبيقيَّة.

إنَّ المتلقي للمُقدمات النَّقديَّة لصلاح فضل ينتظر تلك الخُطوط العريضة التي عهدناها في دراساتنا النقديَّة، حيث التَّسلسلُ المنطقيُّ في سَردِ الدراسة وأسبابها ودوافعها وتفصيلاتها والنتائج المُتوخَّاة منها...إلخ، إلَّا أنَّنا لم نظفر بتلك الخطوط العريضة عند صلاح فضل في مقدماته، وهذا الأمر جعل من الدراسة مجموعة من المحطات تجبر الباحث على الوقوف لرصد الحركات النقدية من خلال مُجمل تطبيقاته النَّقديَّة، ولعلَّ هذا ما يميِّزُ صلاح فضل ناقدا، فليس كسرُ أُفقِ التَّوقُّعِ في مُقدماتِ فضل النَّقديةِ دليلَ ضعفٍ أو عدَم معرفةٍ، بل العكس من ذلك، إنها دليل الخبرة والتَّجربة، بحيث أصبحت لصلاح فضل طريقته النقدية الخاصة به، ولعلَّ من أبرزها طريقته في الأخذ عن الآخرين دون اللجوء إلى التَّوثيق كما أوردنا في الفصول السَّابقة، وهذه الطريقة أصبحت علامةفوقة في نقده الأدبي سواء أكنا مع تلك الطَّريقة النَّقديَّة أو ضدها.

في تناول فضل لـ " عين النقد على الرواية الجديدة " نجد أنَّ مُقدِّمَتَه النَّقديَّة جاءت تحت عنوان " فاتحة " وليست " مقدمة " ولعل هذا المُسوِّغ اختاره فضل للخروج من تَرصُّد الباحثين والدارسين لمداخله النقدية عند تناوله الإبداعات الأدبية. في هذه الفاتحة يشير صلاح فضل إلى طفرة العلم السريعة التي أسعفت الفن لأداء وظيفته، فكانت التسجيلات الصوتيَّة والبصريَّة التي استطاع الإنسانُ من خلالها أنْ " يطوي المكان ليرى في اللحظة ذاتها ما يحدث على الوجه الآخر للكرة الأرضية ولغيرها من الأفلاك السماوية[218]" إلا أنه يرى أنَّ الأداة الأولى في الفن والمعرفة تتمثل في " اللغة " التي برزت في الوقت الذي ظهرت فيه لغات سمعية وبصرية إلَّا أنَّها (اللغة) كما أسماها: " صاحبة الذاكرة العجوز ".

---

1. فضل، صلاح (1998): عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 7.

يشير صلاح في فاتحته إلى وجود العديد من الإبداعات والأعمال الأدبية، خاصَّةً الرواية التي ذُ شِرت في الأعوام الأخيرة، غير أنَّ جزءا من تلك الإبداعات حظيت باهتماماته ودراساته " فليس الصدفة وحدها ولا إمكانيات التلقي المادية هي حاكمة الموقف، فبقدر ما في الإبداع من اختيار حر فإن القراءة مظهر جلي لهذه الحرية حتى تحظى بنصيبها من الإبداع[219]"، فصلاح فضل يتناول النُّصوص الإبداعيَّة ويقدمها بناء على رؤية نقدية ثاقبة، لذا فهو يعطي الضوء الأخضر للدارس لمحاكمة التَّجربة الإبداعيَّة محاكمةً نقديَّةً ، ولاسيَّما أنَّ مجموع هذه الدراسات كانت قد ذُ شرت في الصحافة الثقافية كما أشار، ممَّا أعطاها المدى في تحقيق النموذج، الذي يرى بأنَّه تَحوُّلٌ أساس في لغة الكتابة لديه. لذا حرص " على تفادي المصطلحات التقنية التي لم يتعود عليها القارئ العربي بعد؛ مع الاستحضار الواعي للجهاز المعرفي الكامن تحتها والمراعاة المتواصلة لمقتضياته[220]".

في الدراسات النقدية هناك ما يعرف بـ" القارئ المنتج" وهذا القارئ هو الذي يضيف شيئا جديدا إلى النَّص، بل يتوجَّب عليه الإضافة الفعليَّة للنَّص، سواء أكان النص إبداعيا أم نقديا يتناول الإبداعي، إلا أنَّ فضلاً قد أغفل القارئ (العربي خاصة) من خلال تفاديه لاستخدام المصطلحات التقنية، ولعل الأمر الذي غاب عنه أنَّ الكتابة والدراسات النقدية لا تحفل بمعرفة المتلقي للمصطلحات، فمثل هذه الكتابات في الأغلب تَوُجَّه للخاصَّةِ وليست للعامَّةِ، خاصَّة الدِّراسات النَّقديَّة، كما أنَّ استعمال المصطلحات دليل على معرفة الناقد ودرايته بأدوات النقد، ثم إنَّ تلك المصطلحات هي فَ ـاتيحُ تقودنا للتَّعرُّف إلى مدى معرفة الناقد النَّقديَّة، فهذا التَّفادي في استخدام المصطلحات الذي ذكره فضل هو طريق يَستَشرِفُ الدَّارسُ من خلاله منهَج فضلٍ النَّقديِّ في تناوله للنُّصوص الإبداعيَّةِ خاصةً في عين النَّقد.

أما " تحليل شعرية السرد " فلا يجد فيه الدارسُ مقدمةً ولا فاتحةً ولا تمهيداً لكيفيَّةِ تحليل شعريَّةِ السَّردِ، ولا نستطيع الُحكم على هذا النتاج من خلال مقدِّمته النَّقديَّة؛ لافتقاره إليها. إنَّ الُمقدَمةَ النقديةَ هي من العتبات النقديةِ التي لِيِ جُ المتلقي من خلالها

1. فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، ص:9.
2. فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، ص:10.

إلى الدراسة النَّقديَّة، إنَّها بمثابة العُنوان للقصيدة، وهنا يزداد الثِّقْلُ على الدَّارسِ حيث يدأب على افتراض مُقَدِّمة نقديَّةٍ يجمعُها من بين صفحات الدراسات التالية في الكِتَابِ يُحاكِم من خلالها العملَ النَّقدي، وهذا العمل هو بمثابة التَّثقيب بل التَّخبُّط في متاهات الممكن وغير الممكن، لذا تصبح الدراسة النقدية دراسة مُتَمِة ومُغلقة من باب الولوج إليها من خلال المقدمة، إلا أنَّ المقدمة الافتراضية التي عنيناها تتشكل للدارس في نهاية الدراسة من مُجمَلِ مفاصلِ الدراسةِ، المتمثلة في مسوغات اختيار الخطابات الروائية والانسجام بين النظرية والتَّطبيق والتَّحديق في الإضافات النقدية. وهذا ما يحسب لمثل هذه الدراسات حيث الخيط الجامع لها يظهر للمتلقي المنتج منذ الصفحات الأولى للدراسة.

وفي " لذة التجريب الروائي "افتتح فضل حديثَه من خلال التَّجريب في الإبداع الروائيوهي عينُها النَّدوة التي قدَّمها في أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004، فكان الدخول إلى هذه الدراسة من خلال الحديث عن التَّجريب في الإبداع الروائي، وهذه لا تصلحكمقَدِّمة نقديَّةٍ لدراسةٍ نقديَّةٍ حملت عُنواناً كبيراً ، نحن بحاجة إلى مقدمة نَتَمَكَّن من خلالها الولوج إلى نجيب محفوظ، والطيِّب صالح، وسحر خليفة،ويوسف القعيد وغيرهم الكثير ممن توقَّفَ عندهم فضل في هذه الدراسة، إلا أنَّ هذه الجزئيَّة التي بدأها فضل في " لذة التَّجريب الروائي " تميزت بطابعها النَّظري البحت، ولعلَّ توجيه العديد من مؤلفات وأبحاث صلاح فضل إلى طلبته سَحَبَ تلك الخاصيَّة إلى بعض دراساته، مما أضفى عليها طابع التَّلقينِ، مُسقطاً بذلك مسافات واسعة من تحليلاته النقدية.

ومع ما تقدَّم من حديث حول مقدمات فضل النقدية التي تكاد تأخذ في مجملها طابعا واحدا انفرد به من خلال الاكتفاء بالدخول إلى دراساته النقدية مباشرة دون اللجوء إلى المقدمات التي تعرَّفنا عليها في الأوساط النقدية الأكاديميَّة، إلَّا أنَّ دراسته الصَّادرة عام 2009، تحت عنوان: " التمثيل الجمالي للحياة " أخذت منحى آخر، ففيها يقدِّمفضل مقدمةً يبين من خلالها الأسباب التي دعته إلى إصدار الدراسة، والمنهجَ الذي تبِعَه في الدراسة، ومسوغاتها ونتائجها ومُلخَّصاً حول الأعمال التي تناولها بالدراسة ضمن خمس منظوماتٍ تمثلت في:

أولا: عوالم القرية والمدينة، من خلال روايتي الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، والثلاثية لنجيب محفوظ.

ثانيا: الاغتراب الخارجي والداخلي في موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، وبقايا صور لحنا مينا.

ثالثا: نقد بنية المجتمع العربي في: البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، وشرق المتوسط لعبد الرحمن منيف.

رابعا: البحث عن الذات المبدعة من خلال التَّجليات لجمال الغيطاني، وصخور السَّماء لإدوار الخراط.

خامسا: النفي في الزمان والمكان في روايتي السحرة لإبراهيم الكوني، والحب في المنفى لبهاء طاهر[221].

في مقدِّمة بيان شيُر صلاح فضل إلى أنَّه جاء بهذه الدراسة بناء على طلب من مجلة العربي التي طلبت إليه كتابة مقالٍ نقديٍّ عن أبرز عشر روايات عربيةٍ في النصف الثاني من القرن العشرين، فكان هذا الطلب بمثابة المأزق على حد تعبير فضل،كون هذه الفترة شهدت انفجاراً روائياً ، ثم إنَّ النصفَ الأول من القرن قد شهد نضوجَ الرواية وتجاربها في مصر والشَّام، فهذا الاختيار لعشر روايات "يبدو من قبيل التَّعسف والحصر غير المبرَّر[222]".

إنَّ ما ذهب إليه صلاح فضل في عدمِ وجودِ مبرِّرٍ لاختيار نماذج محددة من الكم الهائل للإبداع الروائي، ولاسيَّما في ظل الثورة الروائية التي يشهدها العالم العربي، هو عين الصَّوابِ، إلاَّ أنَّ فضلا لم يلتزم بهذا المبدأ، فقد رأى أنَّه مدين لمجلة العربي كونها النافذة الأولى التي أطلَّ منها على النَّجاُربِ النقديةِ كما يرى، إضافة إلى إيمانه أنَّ الضيَّعَ النَّقدي غير مُرحَّب به عند كثير من النقاد، وقد ذكر ذلك بقوله: " وإن كنت أدرك أنني أرضي كثيرا من النقاد أو المبدعين باختياراتي[223]". نعم، لقد أصاب

---

1. فضل، صلاح (2009): التمثيل الجمالي للحياة في عشر روايات عربية، دار الآداب، بيروت، ط1، ص: 9.
2. فضل، التمثيل الجمالي للحياة في عشر روايات عربية، ص:5.
3. فضل، التمثيل الجمالي للحياة في عشر روايات عربية، ص: 6.

الناقد باستشرافه لآراء النقاد مُسبقا؛ غير أنَّ هنالك من الروائيين من هم أجدر من بعض الذين تطرَّق إليهم فضل في التمثيل الجمالي للحياة، فهو يحاول أن يرسم لنفسه طريقاً نقدياً جديداً يُميِّزه عن غيره من النقاد، وهذا ما سنأتي على ذكره في إضافاته في فهم الرواية في الصفحات القادمة. لقد كانت تلك الصفحات في التمثيل الجمالي للحياة مُقدِّمةً ولجَ من خلالها فضل إلى تمثيلاته المُتعددة في الرِّواية العَربيَّة.

لقد اختار صلاح فضل لدراسته النقدية عنواناً برَّاقاً يتناسب ورؤيته التي عَكَفَ عليها سنوات طِوالا وأسَّسَ لها بثقافتين كانت لإحداهما بصمةٌ في مسيرته النقدية، وليس صلاح فضل بالناقد الهيِّن اللَّين الذي يَسْهلُ على الدارس الوقوف على تجربته النقدية، ففي " التمثيل الجمالي للحياة " لعب صلاح فضل بالعنوان لُعبةً توقِع العديد من الدارسين في متاهات نقدية تجعل المتسرِّع يحكم عليه بعين السَّخطِ على هذا الأسلوب الذي اتبعه في دراسته، فليس من المعقول أنْ تكون المقدمة التي حملت عنوان الدراسة في عشر روايات متناقضة مع ما يتبعها من دراسات. إنَّ المتلقي لتلك المقدمة لا يجد ما أشار إليه الناقد في متن الدراسة، وهذا ما تعمَّده صلاح فضل، فقد جعل المقدمة التي حملت عنوان الدراسة، التي أشار إلى تفصيلاتها، جعلها مُنطلَقاً للتمثيل الجمالي للحياة في أعمال جمَّة لعدد من الروائيين كإبراهيم الكوني، وجمال الغيطاني، وبهاء طاهر، وصنع الله إبراهيم، ويوسف القعيد،ومنتصر القفَّاش، وهاني نقشبندي، ومحمد صفاء عامر، وخالد خليفة وغيرهم الكثير.

لم يكتف فضل في حديثة حول" التمثيل الجمالي للحياة في عشر روايات" بالحديث عن الروايات العشر، إنَّما أضاف إليها عشرة أسماء أخرى وهم: الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، ومحمد شكري، وإلياس خوري، وأحمد إبراهيم الفقيه، وسحر خليفة، وصنع الله إبراهيم، وخيري شلبي، ومحمد البساطي، وفؤاد التكرلي، وإسماعيل فهد إسماعيل. وهنا ترك فضل المتلقي يلِّب الدراسة بحثاً عن عشرين رواية ذكرها في تمثيله الجمالي للحياة، ليكتشف المتلقي أنَّ ذلك التَّمثيل لم يكن سوى طريق المتلقي لاستكمال التمثيلات الجمالية للحياة في الدراسات التطبيقية التي جاء بها فضل في دراسته النقدية، وبهذا يكون صلاح فضل قد كسر أفق التوقع لدى المتلقي إذا ما أيقن المتلقي إلى ما ذهبنا إليه سابقاً، ولعلَّ هذه الطريقة التي جاء بها فضل عن قصديَّة

توحي للمتلقي أنَّ هذه العنوانات ما هي إلا عتبات أراد لها الناقد أن تكون على غير ما يتوقَّع المتلقي.

وفي " أساليب السرد في الرواية العربية " يحاول فضل أنْ يُقدِّم جديدَه في الدراسات النقدية،وهذا ما سنأتي علية لاحقاً ، أمَّا في المقدمة فيعطي السَّرديات اهتماماً من حيث التَّوطئةُ ، ودوافع الدراسة، والمنهجُ المُتَّبع في تناول الدراسة، الأمر الذي جعل القارئ يطلق حُكماً في أنَّ فضلا استطاع أنْ يُوفَّقَ في مقدمته النقديةِ هذه، ولعل إصراره على الإتيان بالجديد في حقل الدراسات النقدية الروائية هو الذي قاد إلى وضع مثل هذه المقدمات التي جاءت مختلفة عما عرضناه في دراسات سابقة. وهنا برهن فضل للمتلقي اختياره للأساليب الرئيسية في السرد العربي وهي:

1. الأسلوب الدرامي.
2. الأسلوب الغنائي.
3. الأسلوب السينمائي.

كُلَّما تَقَدَّمنا في دراسات صلاح فضل نجدنَّهُ يُقَدِّم للمتلقي تلك المقدمة النقدية التي يبحث عنها الدارس للوهلة الأولى، والقائمةُ على مُسَوِّغات الموضوع وتقسيماته والمنهج المتبع فيه والدراسات السابقة، وكيفية العرض وغيرها، وهذا ما نجده في مقدمته لـ" عوالم نجيب محفوظ "، ولعل هذه الطريقة في عرض المقدمة هي إحدى الوسائل التي لجأ إليها صلاح فضل لتقديم مقدماته النقدية، ولاسيَّما أنَّ الصالونات الأدبية تتيح الحديث للمتلقي حول تجارب النقاد بصورة تعطي أريحية أكثر منها في الأبحاث؛ كون صلاح فضل من النقاد الذين يُعدّ الخوض في تجربتهم النقدية ضرباً من الجرأة النقدية باستثناء دراسة محمد علي أبو حمدة، وإلَّا لماذا لم تصدر دراسة نقدية شاملة تقف عند تجربة فضل النقدية لهذه اللحظة؟!! أما مُحاكَمة المُقدمة وبيان مدى ارتباطها بالمتن سيأتي من خلال المقارنة بين الانسجام بين النظرية والتطبيق لنضع المتلقي أمام الدراسة، مُعَلِّلين ما نذهب إليه من وجهة نظر نقدية قائمةٍ على استخدام أدوات الناقد، بعيداً عن الميول والأهواء الشخصية.

إنَّ قراءة فضل تأتي في أغلب الأحايين مُحايثة من النصوص، وهذا ما أشار إليه، غير أنَّ ما يقدمه فضل في مداخله وتناوله وعرضه للنصوص الإبداعية يَشِي

للمتلقي بغير ذلك، حيث يجد المتلقي اهتمامَ فضل بالمبدع وبالظروف المحيطة به وغيرها من الأمور؛ لتأتي الدِّراسة الخارجيَّة لبعض النُّصوص على حساب النَّص نفسه. وعليه سنقف على مجموعة متنوعة من النصوص التي طَبَّقَ فضلٌ عليها وتناولها في دراساته النقدية التطبيقية، بحيث نضمن للمتلقي عدم الإجحاف في حقِّ كُلٍّ من الناقد والمتلقي؛ لتظهر القراءة النقديَّة بصورتها الحقيقية التي يَحتكِم إليها الدارس في نهاية الدراسة.

بالعودة إلى " عين النقد على الرواية الجديدة " نجد فضلا قد تناول فتنة الكتابة عند إدوارد الخراط، الكاتب المصري، علماً أنَّ هذه الدراسة لا توجد فيها أي إحالة مرجعية كما هو الحال في " أساليب السرد، والتَّمثيل الجمالي للحياة، وعوالم نجيب محفوظ، والإبداع شراكة حضارية، ولذة التجريب الروائي، وتحليل شعرية السرد وغيرها" ولو أنَّ هذه الدراسة توقَّفت على معايير الأمانة العلمية في تناول الدراسات لاكتفت بالإشارة دون المتابعة، إلَّا أنَّ هذه الدراسة أصبحت دَيْنَ العديد من النقاد المشهورين في وقتنا الحاضر يُمهِّد فضل في فتنة الكتابة عند الخراط إلى أنَّ الخراط عادَ مُطَبِّقاً في مُتَخَيَّلِه من خلال روايته: " يقين العطش " حيث يأتي بالنص الذي ورد فيه عنوان الرواية؛ لكي يتمثل المتلقي لون العطش كما أراد فضل، فيقول: " ولكي نتمثل لون عطشه الأحمر وارتواءه التَّمل نراجع السطور التي يرد فيها العنوان في الشطر الأول من الرواية[224]". وهنا نجد أن فضلاً قد توقفَ على العُنوان الذي مثَّلَ له نقطة الانطلاقة في الوقوف على " يقين العطش " وإضافة إلى وقوفه على مفارقة التَّضاد التي يراها مستحيلة بين الارتواء والعطش، ثم يقف على الراوي من خلال طرحه " من الذي يحكي؟"، كذلك وقوفه على المستويات اللغوية وغيبة الإطار ووظيفة الوثيقة، وهنا يرى أن يقين العطش " تتكون من عدد ضخم من الخواطر والأفكار والاستطرادات والمشاهد دون حدث أساسي ينظمها في نسق زمني متراكب. تتحرك على رقعة المكان وفق ما يتراءى للراوي ولا تخضع في منطق الزمان إلا لعملية الكتابة ذاتها وتراكماتها المتتالية، بوسعك أن تقطعها من أية نقطة تشاء وتعيد الالتحاق بها بجر أية صفحة

1. فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، ص:55.

تريد[225]"، فهي كما يراها فضل " رواية تعتمد على الانهمارات العفوية بقدر ما تفتقد التخطيط العمراني، وإن كانت تحشد طاقة شعرية هائلة لتعويض ذلك[226]".

هنا يضع صلاح فضل لمنهجه طريقا خاصا به،فالتناقضات والمفارقات اللُّغوية لا تُقَدِّم شيئاً لديه، بل إنَّ الاستطرادات التي أوجدها الخراط هي من أفقدت لدى فضل شيئاً كبيراً من الرواية. وهنا يَشْرعُ فضل في تحليله لعين العطش.

أما تحليل فضل ومداخله لدراسته " أطلال النهار " ليوسف القعيد، فقد وقف على شُغلِ القعيد الشاغل وقضيته الأولى وهي " قضية الوطن " بكل ما فيه من تحوُّلاتٍ وأخطار ثم يُقدِّم ملخصاً حول العمل، الذي سمَّاه رواية تجوُّزاً، من خلال الطَّرح الذي تناوله، مُستثمرا في ذلك لغته الأدبية التي طغت على أغلب دراساته النقدية، والتي يتلمَّسها القارئ من خلال تلقيه لتلك الدراسات. إضافة إلى أنَّ فضلاً يقدم للمتلقي النصَّ بتقنيات سرديةٍ لم يصرِّحْ بها، إلا أنَّ المتلقي يستطيع أنْ يقفَ عليها بكل يُسر وسهولة، يقول: " يطرح الكاتب روايته الأخيرة " أطلال النهار" قصة في الذاكرة المثقلة عندما تتراكب فوقها طبقات من الوعي الشقي والممارسة المجنونة. فتستحضر الأمس من منظور ما يجري اليوم، نتأمل الماضي _ في وقفة طليلة معاصرة _ فيما تولد عنه من عناصر الحاضر القريب. فتستعيد الذكرى وهي تصنع أحداث اليوم وتؤطر حركة المستقبل[227]". وهذه إشارة إلى استخدام القعيد أدواتٍ تقنيَّةً في سرد العمل كان من بينها الاسترجاع والاستباق.

لايستطيع القارئ أنْ يتلمَّسَ طريقاً واحداً يسير عليه فضل في دراساته النقدية وتطبيقاته على النصوص الإبداعية،فمرَّةً تجده يذكر الرواية وصاحَبها، وأخرى يختار لها عنواناً فيه من التَّنميق ما فيه، ففي تحليل شعرية السرد، وهي دراسة نقدية قدم فيها شعريَّةَ الرواية وشعريَّةَ القصة القصيرة،وشعريَّةَ المسرح،وشعريَّةَ النثر، نجده يتحدث في شعرية السرد حول " نوال السعداوي والحب في زمن النفظ " وهنا يترسَّخ في ذهن المتلقي أنَّ فضلاً لابُدَّ له من خلال العنوان أنْ يقفَ على التحليلِ من خلال المقارنة

---

2. فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، ص:60.
1. فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، ص:61.
2. فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، ص:123.

بينها وبين " الحب في زمن الكوليرا "إلاَّ أنَّ ذلك لم يحصل، بل لم يأت على ذكر الحب في زمن الكوليرا في تحليله، وهو بذلك يبتعد في تناوله عن المقارنات.

في تناوله للحب في زمن النفط يقف على السيرة الذاتية للكاتبة وشهرتها وترجماتها وإنتاجها الإبداعي، لينتقل بعد ذلك إلى الحب في زمن النفط،فهو يُقدِّم المبدعَ ثُمَّ يتناول الإبداع،وبهذا يكون المبدعُ هو انطلاقة الناقد لدراسة الإنتاج الإبداعي، وهنا رُبَّما يقع فضل في شيء من التَّناقُض مع المناهج التي قدَّمها لقُرَّائه، وهي مناهج محايثة للنصوص.

ومن تَوُّعِ الأساليب لدى فضل في تناوله للدراسات التطبيقية أنَّه يأخذ إبداعات أدبية لنقاد، وهذا ما اختاره في " شعريَّة المحكيات في سردية محمد برادة الجديدة " فبرادة ناقدٌ مجرَّبٌ يتحول إلى مبدعٍ، وهنا يقدِّملنا فضل الإبداع من خلال طرحه جملة من التساؤلات حول تحوُّل الناقد إلى مبدع يكتب الرواية، فالسؤال الذي تصدَّره فضل: كيف يتسنى له أن يطرح جانباً حصيلته المعرفية النظرية بقوانين الفن ونُظمه، ليمارس تجربة اللعب العفوي الحر في الكتابة الأدبية؟[228]". فهذا التَّحوُّلُ، من وجهة نظر صلاح فضل، مغامرةٌ تُلقي بمكانة لناقد جانباً ، خاصَّة أنَّ برادة من النقاد الذين تبوؤا مكانة مرموقة في النقد العربي، ولايزال صلاح فضل مصراً على أنَّ هذه التجربة قد تشوبها العفوية، فلا تصل إلى المستوى المطلوب؛ فيتساءل فضل" ألا يخشى أنْ تتحول ممارسته إلى نوع من التمارين المدرسية، تطغى فيها خبرة الصنعة على تلقائية الإبداع، ويتسرب ضوء المعرفة إلى "حجرة التحميض التصويري" التي ينبغي أن تظل دائماً ملفعة بالظلام الشغيف، قادرة على استنطاق المجهول الكامن خلف الوعي المتحرف اليقظ، حتي لا يتسرب إليها النور فيحرق الصورة؟[229]". وبهذا الأسلوب وَلَجَ صلاح فضل إلى دراسة محمد برادة، وتظهر وجهة النظر جليَّة للمتلقي من خلال الأسئلة التي طرحها في مقدمة تناوله لشعرية المحكيات في سردية محمد برادة الجديدة.

---

1. فضل، صلاح (2002): تحليل شعرية السَّرد، مجموعة أعمال، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، ص:140.
2. فضل، تحليل شعرية السَّرد، مجموعة أعمال، ص:140.

وفي " لـذّة التجريب الروائي"الذي أرى أن العنوان لابُدَّ يضاف إليه " مصر نموذجاً " كون النماذج الواردة في الدراسة التي تتبع لمبدعين مصريين تبلغ (65%) من مجمل الدراسة، نجد فضلاً يعَمد إلى تقديم سيرة ذاتية للمبدع قبل أن يلج إلى إبداعه،ولعلَّه أراد أن يُقدِّم المبدعين المصريين إلى العالم والقُرَّاء، علماً أنَّ هنالك بعض النماذج العربية التي أسقطها صلاح فضل في دراسته، ُستَبدِلاً بها بنماذَج مصرية قد تكون تجُربتُها الإبداعية لازالت في طورها الأول، هي أقدر على وضع المتلقي أمام القضية التي طرحها فضل ومثّل عليها بإبداعات مصرية شابَّةوهو يُقَدِّم اعتذاَره لأبناء وطنه من أنَّ هذه الدراسة لاتستطيع أنْ تُلقي الضوء على كافة المبدعين من أبناء مصر في ظل هذا الانفجار الإبداعي الذي تشهده مصر، كما يراه صلاح فضل، حيث يقول: " تتدفق الأعمال الروائية في نهر الإبداع العربي في مصر، بمعدلات متنامية تنافس فيضانات النيل الخصيب. وليس بوسع الرَّصد النقدي، مهما كان جاداً ويقظا، أن يشملها كلها بالتحليل والإضاءة.بل يتيقَّن عليه انتقاء بعض النماذج الدالة اللافتة في مختلف الموجات العمرية، لسبر غورها، ومعرفة مسارها، وكيفية تمثيل متغيرات الحياة فيها، مع الإشارة إلى ما عساه أنْ يتجلى فيها من تطور الأساليب التقنية، أو تبلور الرؤى الكلية[230]". إنَّ الأمثلة كثيرة في الدراسة حول مداخل فضل لدراساته في لذة التجريب الروائي، حيث يقدم المبدع لينطلق من خلاله إلى عمله الإبداعي، ففي تناوله لخالد السروجي، في روايته القصيرة _ كما أسماها فضل_ الشطرنجي يقول في مدخله لدراسة تلك الرواية " قصاص سكندري شاب حصل على جائزة الدولة التشجيعية هذا العام عن إحدى مجموعاته القصصية وإن كان يعتز بروايته التي نشرت من قبل بعنوان" الشطرنجي". وهو يستثمر دراسته الحقوقية في استقصاء القضايا التي يتناولها، وإعداد ملفاتها المستوفاة بخبرة ودهاء، والرغبة في خلق عوالم مستقلة، موازية ومتراسلة_ بطريقة شفيفة _ مع هذا العالم الذي نعيشه[231]".

---

1. فضل، صلاح، لذة التجريب الروائي، ص: 229.
2. فضل، لذة التجريب الروائي، ص: 247.

وفي " التمثيل الجمالي للحياة " يقول في ريم بسيوني: " ريم بسيوني أستاذة مصرية شابَّة، حصلت على الدكتوراه في تحليل الخطاب السياسي من جامعة أوكسفورد، واستبقتها الجامعة الانجليزية العريقة لتقوم بالتدريس فيها. ثم دعتها بعض الجامعات الأمريكية للمحاضرة فيها عن الفكر والثقافة والآداب العربي. لكن قلبها مازال معلقا بمدينتا الأم وجامعتها الإسكندرية، وخيالها يعمل في الحياة المصرية، بينما عقلها مازال يفكر باللغة العربية...[232]". وإلى جانب ذلك العديد من الأمثلة في دراسات فضل النقدية التي لا يسع المجال لذكرها، غير أنَّ ما يظهر للمتلقي في مداخل فضل يَشِي من زاوية بعيدة أنَّ بعضهذه المداخل جاء ليُسَلِّطَ الضوء على شخصيات مصرية مبدعة أراد فضل أنْ يُقَدِّمها للقارئ في العالم العربي، وإنْ كان بعض ما قدّمه لا يخدم الدراسة النقدية، إذ هي في مجملها معلومات لم تترك في الإبداع الأدبي ذلك التَّأثير الذي يجعل المبدع يتخذ منحى آيديولوجياً .

لا يستطيع المُتلقي أنْ يُحَدِّد جانبًا معينا قد أولاه صلاح فضل اهتماماً كبيرا في دراساته التطبيقية، فهو لم يترك شاردة ولا واردة إلا وتحدث عنها، ويظهر طغيان الجانب النظري على التطبيقي أكثر في دراساته النقدية، غير أنَّ هنالك مِيْزَةً تظهر في أعمال فضل النقدية، هي تسليطُه الضوء في دراساته على الفنون البصريَّة أكثر من غيره من النقاد، وهو بذلك يحاول إدخال تجربة تلك الفنون في الإبداعات الأدبية ولاسيما الرواية، وقد أصاب في ذلك.

أساليب السَّرد وتقنيات السَّرد واللغة والرَّاويإلخ كلها يَتَمَثَّلُها فضل في تطبيقاته، لكنَّ تلك التطبيقات تأتي على عجل، وينقصها الاستعانة بالأمثلة التي توضحُها[233]، وقد أشار في أغلب دراساته التطبيقية إلى العديد من الروايات العربية التي توقف على جزئية معينة من جزئياتها بما يتناسب مع ما يذهب إليه من رؤية

---

1. فضل، صلاح، التمثيل الجمالي للحياة، ص:299.

233. للاستزادة حول التَّعجل والاقتضاب في التَّحليل عند صلاح فضل انظر: حديثه حول (سرايا بنت الغول) لإيميل حبيبي في أساليب السَّرد في الرواية العربية، ص: 163. وحديثه في تحليل (الخالديَّة) لمحمد البساطي، من خلال التمثيل الجمالي للحياة، ووقوفه على الشخوص من خلال (حياة ورقيَّة)، ص: 121، وحديثه في رواية (جوع) لنفس الكاتب، ص: 125 وما بعدها.

نقدية ثاقبة، إضافة إلى افتقار الثقافة العربية إلى التنظير السردي، فهو يرى أنَّ الثقافة العربية " بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السرديات. مع أنها قد غدت من أحفل اللغات بالنتاج الروائي والقصصي ذي الصبغة العالمية بحيث توشك أنْ تضارع آداب أمريكيا اللاتينية بطاقتها المدهشة في السرد...من هنا فإن حريتنا في اختيار الجنس الأدبي الذي نختبر على محكه مقولات الخطاب والنص المعاصر تظل إلى حد ما مشروطة بما حدث في التنظيرات العالمية من جانب، وبضرورة تكيفها لإثراء نظرية السرد لدينا من جانب آخر[234]".

إنَّ اهتمام صلاح فضل بالمناهج النَّقديَّة جعله يُخَصِّص لها دراسةً مستقلةً نظريةً كُلًّا قد تناولناها بالبحث والدَّرسِ في فصول سابقة،ولعل تكرار اسم العالم اللُّغوي السويسري " فرديناند دي سوسير " في دراسات صلاح فضل يشير إلى اهتمامه باللغة، وأنَّ اللُّغةَ هي المُحرِّكُ الأساس الكامنُ وراءَحالة التَّماهي في الإبداع لدى المبدع إذا ما أجاد استعمالها، لذا كانت اللغة من الركائز الأساسية التي وقف عليها فضل في تناوله للنصوص الإبداعية الروائية، ففي " أولاد حارتنا " لنجيب محفوظ يتوقف فضل على " نظام التشفير فكلمة نظام هي من مُتَعَلِّقَات اللغة كذلك التَّشفير، وهنا يستطيع المتلقي أنْ يسيرَ مع الناقد بناء على خط السير الذي رسمه له من خلال العنوان، ليتبين مع فضل أن هنالك مجموعة من الشيفرات بحاجة إلى فك؛ ولعل المتلقي/القارئ المنتج هو القادر على فك تلك الشيفرات. فاللغة هي حلقة الوصل بين المتلقي والمبدع،ولعلَّ الضَّبابيَّة التي قد تَحجبُ الرُّؤيةَ عن بعض القُرَّاءِ يكونُ الأساس فيها اللغة، بناءً على تطويع من المبدع أراده لها، " ولقد تبين لناقدي الأدب أن المشكلة الأساسية في اللغة الأدبية والفكر الثقافي الفني أن الأديب يعمد إلى مادة مبذولة في الحياة،مستهلكة ومستخدمة لوظائف الاتصال اليومي؛ ليقيم في داخلها نظاماً فنياً جديداً ، يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكبة فوقها في الوقت نفسه[235]".

---

1. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 254.
2. فضل، صلاح: عوالم نجيب محفوظ، ص: 77.

إلى جانب ذلك يطرح فضل مجموعة من التَّساؤلات تَكُونُ بمثابة مدخل لدراسة تلك النصوص، فهذه الأسئلة تتيح لفضل التحرك داخل حلقة ضيقة مما يساعده على ضبط النص وتحليله وفك رموزه، وتلك كانت إحدى مداخله لدراسة النصوص الإبداعية التي طَبَّقَ عليها في مؤلفاته النَّقديَّة.

إنَّ المُتَتَبِّعَ لأعمال فضل النَّقديَّة خاصَّة التَّطبيقيَّة منها، يجد فضلاً يُمهِّد لدراسته بنصٍّ يتناسب والقضيةَ المطروحة في الدراسة، حيث جعل لكل دراسة عنواناً مستقلاً، ففي " قراءة ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ نجده يفتتح دراسته بنص يَتَرَهُ من محفوظ يتحدث فيه محفوظ عن " رؤيته الكونية " المُتَدَرِّعَةِ بالأسطورة من خلال إبداعه، فيقول: " لكنني التزمت في مقاربتي للحرافيش بأهم العناصر الملحميَّة المتجسدَّة فيها، مدركا أنَّ النصَّ يفرض هذا المدخل لاكتشاف رؤيته، ولاحظت أنَّ مطلعها وبنيتها الكبرى يعتبران فتحاً جديداً في الرواية العربية حيث يقول محفوظ: " في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم السَّاهرة، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة..طرحت مفاجأة متجسِّدة للمعاناة والمسرَّات الموعودة لحارتنا" وقد رأيت أنّ محفوظا يلخص في هذه الافتتاحية الشاعرة ملامح رؤيته الكونيَّة، فهي رؤية تتذرَّع بالأسطورة دون أن تقع في قلبها، وتسترق السمع إلى ما وراء الواقع دون أن تبرح مكانها...[236]. وبذلك يشير فضل إلى طريقته في تناول النصوص من حيث الوقوف على الجانب النظري في تسليط الضوء على جزئية الدِّراسة أكثر منه في التَّطبيق، وهذه سِمَةُ غالبةٌ على مُجْمَلِ أعمالِ فضلٍ النَّقديَّةِ.

1.2.3 محاولة تركيب

كنا قد بدأنا الحديث حول الخيط الوهمي الذي يجمع بين مُقدِّمات صلاح فضل ومداخله لدراساته التطبيقية، حيث تبيَّن أنَّ هذه المُقدمات تشترك فيما بينها في الجانب النظري قبل الولوج إلى التَّطبيق على النصوص المُتَخَارة، وبهذا يكون الجانب النظري هو السِّمةُ الغالبةُ على مداخل فضل النقدية، وليس هذا الأمر يقتصر على صلاح

236. فضل، صلاح: التمثيل الجمالي للحياة، ص: 36 _ 37.

فضل فحسب، إنَّما هنالك العديد من النقاد العرب ممَّن يَنْتَهِجُون النَّهْجَ ذاته؛ إيماناً منهم أنّ الدراسات السَّرديَّة في الوطن العربي لابد من إرساء قواعدها نظريا قبل الولوج إلى التطبيق، إلا أنّ المُغالاةَ والإفراطَ في التَّنظير جعل أو خلق بين المتلقي والنص فَتْقاً يصْعُبُ رَتْقُه إلَّا من خلال استعانة المتلقي بأدواته النقدية وقدرته على استنباط مَكامِنِ النصِّ واستنطاقه.

ثمَّةَ العديد من الأساليب التي استخدمها فضل في التَّعامل مع النصوص الإبداعيةفمرّة نجده يُقدِّم لنا السيرة الذاتية المختصرة للمبدع، خاصَّةً المصريون منهم وعلى الأغلب، وأخرى نجده يُقدِّم عرضاً موجزاً للعمل الإبداعي بشكل عام، بينما يذهب في بعض النصوص إلى انتقاء النص الذي يتلاءم واختباره لدراسة العمل الإبداعي، وغالبا ما يكون العنوان برّاقاً للنص الذي يختاره، كما يَستَهِلُّ بعضَ دراساته بمقدمةٍ تاريخية يطل من خلالها على جانب من جوانب الدراسة، كما فعل في الجانب اللغوي في دراسته لنجيب محفوظ في " أولاد حارتنا "، كذلك يذهب إلى انتقاء نصوص إبداعية لنقاد عرب اتجهوا نحو الإبداع؛ ليُطِلَّ عليهم بمقدمة مليئةٍ بالتَّساؤلات حول نجاح الناقد في تَحَوُّلِه إلى مجال الإبداع، علماً أنَّ صلاح فضل من النُّقاد الذين كانت بداياتهم النَّقديَّة مسبوقةً بشَغَفِ الإبداع الشِّعري خاصة، إلا أنَّه لم يَتجَرَّأ على خوض مثل هذه التجارب؛ خوفا من عدم التَّوفيقِ في تلك التَّجربة إضافةً إلى أنَّ تَعَرُّضَ المبدع لسهام النَّقد كبيرٌ جدا إذا ما قورن بتَعَوُّضِ التجارب النقدية للنقد.

إنَّ القارئ والمُتفحِّصَ لمداخل فضل النقدية يجدها تتزين بلُغَّتها اللَّفظية حيث انتقاءُ المفردات المُنَمَّقةِ التي تعكسُ ميولَ الناقد تجاه الشعر، ولا سيَّما أنَّ فضلاً كان ميَّالاً للشعر قبل أنْ يكون ناقدا، وقد ظهرت لديه أدبية النقد في مداخله النقدية، لا بل في دراساته النقدية بشكل عام. فهذا " البذخ النقدي " _ كما ارتأيت تسميته _ خاصة في دراساته المتأخرة جعله يتفنن في انتقاء مُفرداته النَّقديَّة، ممَّا جعله لا يُعيرها الاهتمام النقدي المُتضَمِّن التعريف بالمصطلح واستخداماته، إلَّا في بعض الدراسات، حيث نجد المصطلحات متناثرة بين صفحات الدراسة. ولعلَّ عذرَه في ذلك أنَّ هذه المصطلحات أصبحت متداولة ومعروفة لدى دارسي الأدب، إلا أنَّه أشار أكثر من مرَّة إلى أنَّ بعضاً من دراساته وُجِّهت لطلبته في الجامعات التي دَرَّسَ فيها، وهذا يُوجِبُ

عليه ضرورة التَّعريف بالمصطلحات التي يظهر للمتلقي أنَّها بحاجة إلى الشَّرحِ والتَّوضيحِ، خاصَّة أنَّ هذا المعيار وضعفضل لنا لذ ُ قيِّمه من خلال دراساته النقدية التي قدَّمها للمتلقي، وزيادة على ذلك فإنَّ استخدام بعض الجمل الشعريَّة في عنوانات كتبه أو في مُتونها قد يُعدُّ مأخذاً ينأى _ إلى حدٍّ ما _ بأعماله عن العلميَّة الصَّارمة.

3.3 اختيارات الناقد للخطابات الروائية

إنَّ ممارسة العملية النَّقديَّ تتطلَّ ب من الناقد الإلمام بأدوات النقد والاطلاع على العديد من التجارُب؛ حتَّى يتسنَّى له ممارسة النقد بصورته الحقيقية، وحقيقةُ الأمر نجد أنَّ أغلب البدايات النقديَّة للنقاد بشكل عام يَشُبُ ها َ شيءٌ من عدم اكتمال الرُّؤية، لذا يستطيع المتلقي أنْيرسم لا بل يُ حدَّد مسارا للناقد من خلال قراءة تجُربته النَّقديَّة، وهذا المسار يختلف عن التَّحوُّلات؛ كون الفرق بينهما واضح، فالمسارُ النَّقدي يرتبط بمدى استيعاب الناقد للنصوص والتطبيق عليها، ويظهر ذلك من خلال التَّغَيُّرِ الملموس في تجربته النقدية حيث تناوله للنصوص الإبداعية والتطبيق عليها. أمّا التَّحوُّلات فهي متعلقةٌ برؤيةِ الناقد وهذه من لَجَلها يُ طَ ّوِع الناقدُ مسارَه النَّقدي.

وحتى يكون المتلقي مُشاركا لنا في دراستنا، فإنَّ الدراسة سوف تتوقف على بعض العنوانات التي اختارها فضل لدراساته النقدية، كذلك مُسوِّغات النَّاقد وآلياته في اختيار الخطابات الروائية للتطبيق عليها.

إنّ الناقدَ المُتَمَرِّسَ هو الذي يحاول أنْ ُ ميِّزَ نفسه بطريقته ومنهجه النقدي الخاص، كما هو الحال عند الأدباء الذين يستطيع المتلقي أنْ ُ حدِّدَ صاحب النصِّ دون المعرفة المُسبقة به، بناء على لغته وطرائقه الخاصة في التعبير والكتابة. ومن هنا حرص الناقد العربي صلاح فضل على اختيار العنوان المناسب لدراساته النقدية، فليس اختيار تلك العنوانات هو من باب الصُّدفة، إنَّما هذه الدراسات هي إبداعات كالقصَّة والرِّواية والشِّعر، غير أنَّها إبداعات نقدية وعنواناتها هي مفاتيحها للدراسة، وباستعراض العنوانات التي اختارها فضل لدراساته التطبيقية نجد أنَّها مرت بمرحلتين، الأولى: كانت تتمثل في البدايات النقدية لصلاح فضل وقد مثلت الجانب النظري من دراساته النقدية، فكانت تلك العنوانات تمتاز بالمباشرة والوضوح والعلميَّة؛ لأنَّ ما أرَّق

فضل آنذاك هو افتقار النقد الأدبي إلى الجانب النظري للاطلاع على التجاُرب النقديَّة الغربية، والثانية: متثَّلتها دراسات فضل التطبيقية بعد أنْ قدم مشروعه النظري فرأى لزاما عليه أنْ يُطَبِّقَ ما ذهب وجاء به في تنظيره النقدي، حتى يكون ما ذهب إليه مُقنعا للمتلقي، فليس التنظير وحده كافياً لاستيعاب التجربة النقديَّة الغربيَّة. فعلى سبيل المثال لا الحصر وجدت الدراسة أنَّ "عِلْم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ومناهج النقد المعاصر، ومنهج الواقعية في الإبداع الأدبي...إلخ" كانت تمُثِّل المرحلة الأولى، بينما كانت "عوالم نجيب محفوظ، والتمثيل الجمالي للحياة، ولذة التجريب الروائي...إلخ" تَمُثِّلُ المرحلة الثانية.

وممَّا يجذب انتباه المتلقي لدراسات فضل النقدية أنَّفضلاً قد تناصَّ في بعض عنواناته مع عناوين لنقاد آخرين، وهذا ما نجده في " تكوينات نقدية ضد موت المؤلف" فهنالك " موت المؤلف لرولان بارت " و هذا أمر طبيعي لناقد اطلع على تجارب عديدة متنوعة في الدراسات النقدية الحديثة، إضافة إلى أنَّه يعمد إلى استبدال بعض العنوانات بأخرى، بحيث تبقى المادة النقدية هي ذاتها، وهذا ما نجده بين " مناهج النقد المعاصر" و" في النقد الأدبي ".

وبالعودة إلى اختياراته للخطاباتللروائية لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ فضلا لم تمُثِّل لديه عملية اختيار الخطابات الروائية مرحلةً عشوائيةً ، فليس يَجدُرُ ذلك بناقد كصلاح فضل، ولعلَّ البحث عن المُسَوِّغات والآليات لاختيار الخطابات الروائية عنده يتطلَّب من الباحث القراءة المكرورة لدراساته التطبيقية؛ حتى يتمكن من الوقوف على تلك المسوغات والأسباب الكامنة وراءها، كما أنَّ الوقوف على كافة الأمثلة والتطبيقات التي أوردها فضلفي دراساته يُثقِلُ كاهلَ الدراسة، وقد يبعث إلى الملل لدى المتلقي؛ لذا سنتوقف علىمجموعة من الأمثلة نراها شافيةً وكافيةً لوضع المتلقي أمام المسوغات التي جعلت فضلا يختار خطابا روائيا عن آخر.

في دراسته " لذة التجريب الروائي " لا يحتاج المتلقي إلى الجهد الكبير ليتبيَّن الأسباب والمسوغات لاختيار فضل لتلك الخطابات الروائية، فما عليه إلَّا أنَّ يقرأ فهرس الدراسة المتمثل بآخر صفحتين من الدراسة، ليلاحظ أنَّ هذه الدراسة النقديَّة التي قدَّمها فضل اشتملت على اثنين وثلاثين موضوعا، كان نصيبُ الأسد فيها

للتجارب المصرية، باستثناء عشرة موضوعات تمثلت في ادوارد سعيد وسحر خليفة من فلسطين، ومحمود المسعدي من تونس، والطيب صالح من السودان، وعالية محمود من العراق، وحنان الشيخ من لبنان، ومحمد أنقار من المغرب، ونبيل سليمان من سوريا، وعبد الله الناصر من السعودية، والمهدي حيدر وهو كاتب مجهول جاء عمله تحت اسم مستعار، وقد أوردته هنا لاعتقادي أنَّه ليس بمصري؛ لأنَّه لو كان كذلك لتَعَرَّف إليه فضل من خلال تجربته النقدية.

إنَّ هذه المقارنة في " لذة التجريب الروائي " توُحي للمتلقي أنَّ فضلا يقدم مصر أولا عن باقي الدول ولاسيَّما النَّخبة المبدعة من أبناء مصر، وليست هذه الدراسة الوحيدة، بل إنَّ أغلب دراساته النقدية كان للأدباء المصريين فيها نصيب الأسد، وبهذا فإن ميل فضل إلى تسليط الأضواء على مثقفي مصر كان _ من وجهة نظري _ المسوغ الأول والشُّغل الشَّاغل في تناوله لدراساته التَّطبيقية، وحتى لا يكون الأمر والرأي مُجحِفاً في حقِّ النَّاقدِ، نورد النص التالي:

" تتوقف الأعمال الروائية في نهر الإبداع العربي في مصر، بمعدلات متنامية تنافس فيضانات النيل الخصيب و ليس بوسع الرصد النقدي...أن يشملها كلها بالتحليل والإضاءة...[237]" وهذه إشارةٌ صريحةٌ إلى اختيار فضل الأدباء من مصر، بحيث وأجد لنفسه المسوغَ لذلك، وهو أنَّ مصرَ تشهدُحركةً ثقافيةً إبداعيةً نشطةً ؛ لذا وجب عليه تسليط الضوء على تلك الأعمال، إضافةً إلى استهلاله بالحديث عن المبدع المصري قبل الولوج إلى الإبداع والتَّحليل النقدي، وأمثلة ذلك كثيرة نورد منها في حديثه عن محمد العشري قوله: " روائي شاب، ذو تكوين علمي متين. و طموح فني متدفق. أبدع في عدة أعوام بضع روايات لافتة، يستحق عليها حسابا نقديا عادلا[238]". ويقول في حديثه عن عبده جبير: " عبده جبير مبدع مصري متميز، ينشر أعماله القصصية والروائية منذ نهاية السبعينيات على فترات متفاوتة، لكنه اختفى أعواما عديدة في الخليج ذهبت كالعادة بشيء من بريقه وباعدت بينه وبين قرائه، وأورثته نزوعا إلى

---

1. فضل، لذة التجريب الروائي، ص:229.
2. فضل، لذة التجريب الروائي، ص:235.

العزلة والتأمل...[239]" وفي حديثه عن جميل عطية يورد قوله: " كاتب مصري كبير، على سفر دائم منذ عدة عقود، يلهب جذوة حضوره في ذاكرة الإبداع العربي موسميا، في انبثاقات بديعة غير مروعة، من أوضحها ثلاثيته عن ثورة 1992[240]".

أمَّا الجانبالآخر المتعلِّق بانحياز صلاح فضل إلى مثقفي مصر، ومصر بشكل عام، فيظهر من خلال العديد من الخطابات الروائية التي جاء بها للتَّطبيق عليها في دراساته، فكانت تتحدثُ في أغلبها عن مصر والواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي...إلخ لها، فهيقَدَّمت لقرَّاء مصر ومناطقها برؤى مختلفة ومتعددة، ومنها: " الناس في كفر عسكر لأحمد الشيخ " و " تغريده البجعة لمكاوي سعيد " و" تحت خط الفقر لإدريس علي " و " ثوب غزالة لعزة بدر ".

أما المسوغ الآخر لاختيار صلاح فضل لخطاباته الروائية فيتمثل في أنَّ هنالك بعضَ الأعمال الأدبية التي تناولها بعض النقاد بالتَّحليل والنَّقد لم تُأخذ القَدْر الكافي من المُمارسة النقديَّة؛ ويرجع ذلك إلى افتقار من تدَارَسها من النُّقاد إلى أدوات النقدِ التي يستطيع من خلالها أنْ يَفكَّ شيفرة النص، إضافة إلى أنَّ العاملَ الديني قد يَحُول أمام قراءة ما وراء النص، إذا كان ذلك يحدث تضاربا بين ما يذهب إليه المبدع من رؤية معينة، والجانب الديني من ناحية أخرى، لذا يجد بعض النقاد تحرُّجا في دراسة النص واستخراج مكامنه، وبهذا يكون صلاح فضل، بهذه الممارسة النقدية التي تناولها من وجهة نظره النقدية، قد قدّم نفسه على النقاد الذين تناولوا بعض الخطابات النقدية، غير أنَّهم لم يوفقوا في قراءة ودراسة تلك الخطابات. ومثال ذلك ما نجده في " أولاد حارتنا " لنجيب محفوظ، حيث تناول فيها فضل " نظام التشفير "، وفي ذلك يورد فضل النص التالي: " تصدَّى للحكم عليها ومصادرتها قوم لا شأن لهم بالنقد ولا علم لهم بوسائله وأدواته، وأخذا بالشبهة والظن وتحرجا في قضايا الدين وادعاء للفهم والتحليل، بينما أحجم معظم النقاد عن وظيفتهم الحقيقة إيثارا للسلامة وربما عجزا عن إثبات أمر أولي و بديهي: إننا أمام عمل فني عظيم له قوانينه ونظمه الخاصة المستقلة[241]".

---

3. فضل، لذة التجريب الروائي، ص: 194.

1. فضل، لذة التجريب الروائي، ص: 166.

2. فضل، عوالم نجيب محفوظ، ص: 78.

إنَّ هذا المُسَوِّغَ هو واحدٌ من المسوغات التي جاء بها فضل لاختياره للخطابات الروائية، ولاسيَّما أعمال نجيب محفوظ التي طرق العديد منها في دراسته، بل أفردها في دراسة تحت عنوان "عوالم نجيب محفوظ"، فمن هذه المسوغات الخاصة " بعوالم نجيب محفوظ " يرى فضل أنَّ هذه القراءات جاءت استجابة لأمرين:

الأول: إنتاُج نجيب محفوظ، وتطوُّر هذا الإنتاج، حيث يستطيع المتلقي أنْ يلحظ تعددا في مدارك محفوظ الروائية.

الثاني: تنوُّع مُداخل فضل في تناوله لأعمال محفوظ الروائية، على مدى تجربته النقدية منذ الانطلاقة،هذا يـُ شكلُ اعترافاً يوحي للقارئ أنَّ فضلا لم يكن يعتمدُ منهجاً معيناً في تناوله وقراءاته لنصوص محفوظ الإبداعية، ولاسيَّما الروائية منها:

" وفي هذه المقاربات التي أجمعها من شتات كتاباتي السابقة عنه، وأضع لها عنوانا مراوغا يجمع بين دلالتين من صلب حارات محفوظ التي تعج بالدراويش وبنات الهوى؛ بالعلماء وعوالمهم الجادة الصوفية، والعالمات وحيواتهن الصاخبة الشقية، أقدّم مجموعة من القراءات التي تناثرت زمنيا على مدى ثلاثة عقود، وكانت استجابة لأمرين متوازيين هما تطور إنتاج محفوظ من ناحية، وتنوُّع مداخلي المنهجية لقراءته في مراحل عمري النقدي من ناحية أخرى، مما يضعها شاهدا على هذه العلاقة الحساسة بين النقد والإبداع، ولحظة التماس المتوهجة بين الطرفين[242]". بهذه الأسطر وضع صلاح فضل القارئ أمام مسوغاته لاختيار خطابات محفوظ دون غيره، فهذه الخطابات، كما يرى فضل، هي التي أوحت إليه باختيار منهج معين تعامل من خلاله مع إبداع محفوظ، خاصَّة في بداياته النقدية، ليصبح النص هو المحركُ والمُحَفِّزُ لاتجاه الناقد، بيد أنَّ الأمَر أصبحَ يأخُمسارا مغايرا بعد ذ ُ ضْجِ التجربة النقدية، بحيث تكون الخطاباتُ منسجمةً مع رؤيةِ الناقد وتطلعاتِ ـه النقديَّة، بمعنى أنَّ عوالم نجيب محفوظ تكشف باعتراف النَّاقد عن تطوُّ الرؤية الإبداعية والرؤية النقديَّة معا.

قطعا لا يستطيع المتلقي أنْ يقف على كل دراسة من دراسات فضل النقدية وعلى كل رواية طبَّقَ عليها في تطبيقاته النقدية، ليتبينَ أنَّ الناقَد تناولَ عملاً عن آخر لهدف مغاير مستقلٍّ، فجميع ُالدراسات النقدية بشكل عام يقدُمها الناقدُ من خلال

1. فضل، عوالم نجيب محفوظ، ص: 9.

تطبيقه على عمل وجدالمسافةَ الكافيةَ والشروطَ اللازمةَ فيه، التي يستطيع من خلالها أنْ يمارسَ عمليته النقديةَ عليها، فالأسلوبُ واللغةُ والتقنياتُ وغيرها تلك أمورٌ مشتركةٌ بين الأعمال الإبداعية لابُدَّ من وجودها، وهذه تشكلُ نقاط التقاء عند جميع النقاد يقفون من خلالها على النص؛ لممارسة العملية النقدية. ويبقى للمتلقي الباحث أنْ يُنَبّشَ بين الأسطر عن ومضاتٍ جاءت مبعثرة بين آلاف الصَّفحات، لكنَّها تُوحِي للباحث أنَّها من بين المُسَوِّغات التي قد أعارَها الناقدُ شيئا من اهتمامه عند تناوله لهذه الخطابات، وإنْ كانت في الظاهر تشِي بغير ذلك، إلاّ أنَّ ورودَها في هذا الموقع لا يَخدِم تطبيقه؛ فكان وقوفُ الباحثِ على اعتبارها مسوغا من مسوغات اختيار الناقد التطبيقية أقرب من غيرها من المسوغات.

وللتدليل على ما ذهبنا إليه، وهو أمرٌ تطلَّبَ الوقوف عليه ساعاتٍ طوال وقراءة مكرورة، يفتتح صلاح فضل في حديثه عن " أهداف سويف في زينة الحياة " قوله: " ماذا يعني في السّرد الأدبي أن تكتب بلغة أجنبية غير التي ولدتّ بها وتربيت عليها وتعلمت الأشياء بأسمائها والعواطف الطازجة بكلماتها؟ هذا السؤال تطرحه علينا المجموعة القصصية المترجمة للكاتبة المصرية أهداف سويف، كريمة الأستاذ الرائد الدكتور مصطفى سويف...[243]". إنَّ عبارة: " كريمة الأستاذ الرائد الدكتور مصطفى سويف " كانت بمثابة المُرشد الذي قاد الدراسة إلى مسوغٍ من مسوغات اختيار الخطابات النقدية، الذي قد لا يلقي له بعض الدارسين بالاً؛ كون هذا الإطراء وُجِّهَ إلى عالمٍ منَّا يُشارُ إليهم بالبنان، غير أنَّي أجزم أنَّ هذه الدراسة وهذا التَّطبيق غنيٌّ عن هذه الإشارة إلى مصطفى سويف، إذ لم تفد الدراسة التطبيقية بشيء، إلا بتعريف القارئ أنَّ (أهداف سويف) هي كريمة (مصطفى سويف)!! ومن هنا فإنَّ العلاقة الحميمة بين فضل وسويف، أستاذ علم النفس المصري، هي التي جعلت صلاح فضل يختار " زينة الحياة " لأهداف سويف، دون غيرها نموذجاً للتطبيق، كما تَرَى الدِّراسة.

أمَّا الجانب الآخر من مسوغات اختيار فضل لمجموعة من الخطابات دون غيرها فتكمن في أنَّ فضلاً رأى في تلك الخطابات جُرأةً لا تتوقَّف على حاجزٍ معين، فنراها تقتحمُ وتتخطَّى الحواجزَ السياسيةَ والدينيةَ ، وتبحثُ في كافَّة الموضوعات دون

---

1. فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، ص:31.

تردد، ممَّا جعل منها مادةًخصبةً لتطبيقاته النقدية، وهذا يقودنا للقول إنَّ فضلا لم يكن يتوقف على الضوابط الاجتماعية والسياسية والدينية التي ترُد في الإبداع الأدبي؛ لأنَّ الوقوفَبعيدا عنها وتجاوزها يجعل الدراسة ناقصةً ، ويضفيضبابيةً على رؤية المبدع ورسالته. ففي رواية " المحبوبات " لعالية ممدوح يقول: " استطاعت الروائية العراقية المتميزة " عالية ممدوح " المُقيمة في باريس، أنْتتخطَّى حواجز السياسة والمكان لتظفر بجدارة بجائزة " نجيب محفوظ " التي تمنحُهَا الجامعةُ الأمريكيةُ بالقاهرة عن روايتها " المحبوبات "، فقدمت نموذجا بليغا لقدرة الفن على تحويل المحن الكبرى إلى ينبوع متدفق من طاقة الفن والخيال...[244]". وفي حديثه عن "حنان الشيخ تروي قصة تحرير المرأة " يقول: " حنان الشيخ مبدعة لبنانية جسورة...وهي اليوم تقدم بشجاعة فائقة سيرة تحرر المرأة العربية في لبنان من الداخل[245]"، وفي رواية " الدكتورة هناء " لريم بسيوني يتحدَّث حول الرواية: "... وهذه ثالث وأعنف رواية تقوم فيها بتشريح هذا الواقع وطرح إشكالاته الظاهرة والباطنة...وكاتبتنا تقدم في روايتها الأخيرة الدكتورة هناء نموذجا مستفزا للأستاذة الجامعية المصرية وعلاقاتها المتوترة بذاتها من ناحية، وبمحيطها الجامعي والاجتماعي من ناحية أخرى [246]". وفي رواية " الباذنجانة الزرقاء " لميرال الطحاوي، يرى أنَّ الكاتبة لديها القدرة على التَّحَرُّرِ من الواقع وتاريخه، لتقدم للقارئ نصًّيُوْهِمه أُنَّ هذه الرُّؤية سيرة ذاتية لكاتبتها لا تتحرَّج فيها من البوحِ في مراحل متعددةٍ كان من بينها المراهقة، بل " تأخذ الكاتبة حريتها في الانطلاق عبر فضاء الحياة..[247]" لتُظْهِرَبذلك ذُ دوب الجسد ُستعينةً بندوب التَّاريخ.

من خلال هذا القفز عن حواجزَ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ ودينيةٍ وغيرِها في مجموعةٍ من الخطابات رأى فضل أنَّها ميدان خصبٌ لدراساته التطبيقية، فالتحررُ من تلك القيود يعطي للمبدع والمتلقي كناقد مساحةً أكبر لاستنطاق النصوص. وفي اختيار فضل للتطبيق على " التجريب في الإبداع الروائي " نجد أّنه يختار أمثلته على

1. فضل، لذة التجريب الروائي، ص:102.
2. فضل، لذة التجريب الروائي، ص:112.
3. فضل، صلاح: التمثيل الجمالي للحياة، ص:305.
4. فضل، صلاح: تحليل شعرية السرد، ص: 82.

المسطرة[248]، فهو ينتقي بلداناً عربيةً تأتي على خطٍّ مستقيم، فقد أخذ أمثلةً من المغرب وتونس وليبيا والسعودية والكويت، تاركاً بذلك مجموعة من الدُّول العربية التي يَظهُر فيها التَّجريبُ كغيرها من الدول التي اختار بعضَ أدبائِها للحديث عن التَّجريب في الإبداع الروائي. فالأردن وسوريا والعراق وفلسطين، لا تقلّ مكانةً إبداعيةً عن الدُّول التي قَدَّم صلاح فضل نماذجَ منها للتَّطبيقِ على دراسته في التَّجريب، إنْ لم تكن تتقدم على بعضها من حيثُ نضجُ التجربةِ الإبداعيَّة.

إنّ قراءةَ فضل للتَّجريب في هذا الخطِّ يعطي صورةً مكرورةً للدراسة، فقد يكتفي المتلقي بمثالٍ أو مثالين من هذا الخط المستقيم، ولعلَّ الدراسةَ تتوصلُ إلى خُلاصاتٍ متنوعةٍ لو أُخِذَت الأمثلةُ بزاويةٍ هندسيَّةٍ، ملمَّيةً قَدُّم للمتلقي نماذجَ وتجارُبَ متعددة ومتنوعة في الرُّؤى. ثّم إنَّ المسوغات لهذا الاختيار تضع الباحثَ أمَام جملةٍ من التَّساؤلات، تضع المغربَ وتونسَ وليبيا في زاوية، والسعودية والكويت في أخرى، فالأُولى تشتملُ على العديد من النُّقاطِ التي تجمع البلدان بعضها ببعض من حيث البيئةُ والثقافةُ والعاداتُ وغيرها، أمَّا الأخرى فليس من قواسَم مشتركةٍ بينهما؛ الأمرُ الذي يُبقي الخوض في وجودِ المسوِّغِ مطروحاً للجميع، ولعلَّ الفاصل في هذا القول يكون رأيَ النَّاقدِ وتبريرَه لذلك إنْ تبيَّنَ في دراساتٍ لاحقة!!

1.3.3 محاولة تركيب

في كثيرٍ من الدراسات النقديَّةِ يقفُ الباحثُ مُطَوَّلاً أمامها محاولاً استنطاقها والإمساك بالخيط الذي يجمع بينهما، ليجعل منها بناء متكاملاً حرص الناقد على تقسيمه بما يناسب ورؤيتَه النقديَّةَ، ونعني هنا الناقد الذي وَعى المناهجَ والأساليبَ النقديةَ الحديثةَ، وامتلكَ أدوات النقد، ورسم لنفسه طريقاً امتاز به عن غيره من النُّقاد. فليس بالأمر اليسير الخوض في تجربة ناقدٍ أدرك مسارات النَّقد، بل حاول أنْ يُميِّزَ نفسه بمشروعٍ نقدي، كما فعل صلاح فضل.

---

1. أشار إلى ذلك لطيف زيتوني في تعقيبه على بحث صلاح فضل "التجريب في الإبداع الروائي" والذي جاء ضمن أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، تحت عنوان الرواية العربية... "ممكنات السرد".

إنَّ الوقوفَ على المسوغات وراء اختيار الناقد لخطاب روائي دون آخر، هو وقوفٌ على منهجيةِ النَّاقد، فالأعمالُ الإبداعيَّة جمَّةٌ، ولسنا نخطئ القول إنْ قلنا إنَّ الرواية تتصدر الأعمالَ الإبداعيةَ في وقتنا الحاضر، فاختيار النُّصوص أمرٌ متاحٌ للجميع، لكن لماذا هذا دون ذاك؟ إنَّه دور الباحث القائِم على الحُجَّةِ والدَّليل.

في أعمال فضل النقدية ينتقلُ الباحث والمتلقي بين أكثر من نموذجٍ فنِّي نقدي، وجميعُها تُوحِي للوهلةِ الأولى أنَّ المسوغات والأسباب الكامنة التي تقفُ وراء اختيار النصوص هيذاتُها عند أغلب النقاد، والمتمثلة في أنْ تكون تلك الخطابات بيئةً مُلائمةً لإجراء التَّطبيق عليها بما تحويهِ من زمانٍ ومكانٍ وشخوصٍ وعناصرَ سرديةٍ مختلفةٍ،إلاَّ أنَّ ناقداً مثل صلاح فضل حاول _ وبصورة غير مباشرة _أنْ يجمعَ من خلال تلك الدِّراسات أكبر قدر ممكنٍ من الأهداف،التي لا تُؤثِّر على أهداف الدراسة، ولا تثقل كاهلَها، بطريقة جعلت المتلقي يتناول تلك الدراسات دون أنْ يشعرَ بتأثيرِ تلك المسوغات على أهداف الدراسة وتطبيقاتها.وهذا ممَّا يُحسب لصلاح فضل، فقد استطاع أنْ يُقدِّم للقراء العرب نماذجَ جديدةً من المبدعين المصريين، كذلك استطاع أنْ يجعل الأدب النَّسوي محطَّ أنظار الدارسين، من خلال تطبيقه على العديد من الروايات النسوية المصرية في أغلبها. فهذه الإضاءة على مبدعين جُدد ومُبدعات هي ضوءٌ أخضر للنُّقاد لإعمال أقلامهم النقدية على هذه التجارُب الإبداعية، ولاسيَّما أنَّها دُرِست من قِبلِ ناقدٍ مَشهُودٍ له في النقد العربي بشكل عام، الحديث منه بشكل خاص.

إنَّ دراسات صلاح فضل التي جاءت في بعضها متناثرةً في مجلات علميةٍ محكَّمةٍ، كعوالَم نجيب محفوظ، لم تُشَكِّلْ فيما بينها روابط نقديَّة، سوى في موضوعِ دراستِها المتعلقِ بالنُّصوصِ الروائيَّةِ موضوعَ الدراسةِ، ذلك لأنَّ الرابط بين تلك الموضوعات المطروحة في عوالم نجيب محفوظ منقطعٌ ؛ لكتابةِ كُلِّ موضوعٍ ودراسته باستقلاليةٍ تامَّةٍ عن الآخر، بحيث لا يجمع بين تلك الدراسات سوى عنوان الدراسة الذي وُضِعَ متأخراً ، وصاحب الرواية (نجيب محفوظ)، فلم تكن تلك القراءات استجابةً لتَوُّعِ مداخل فضل النقدية، كما رآها في مقدمة دراسته، ولو كانت هذه الدراسة مستقلةً في فترةٍ زمنيةٍ واحدةٍ لَسهُلَ الأمرُ على الدَّارسِ أنْ يُمسِكَ بالخيط الذي يجمع بين تلك الدراسات،ولأصبحت المسوغات تحملُ معها المنهجيَّةَ التي أراد فضل أنْ ينفَرِدَ بِها.

4.3 الانسجام بين النَّظريَّة والتَّطبيق

من عدل الدراسات النقدية أنَّها تتيحُ للباحث الوقوفَ على جانبين من جوانب تجارب النُّقاد، الأول النظري، والآخر التَّطبيقي، ومن هنا يستطيع الباحث بعد وقوفه على هذين الجانبين أنْ يلاحظَ مدى استيعاب الناقدِ لتنظيراته وتطبيقاته عليها، أي أنَّ حالة الانسجام أو عدمها هي الحكُم الذي يتوصَّل إليه الباحث بعد أنْ يُشَرِّح المادة، وهذا الانسجام أو عدمه هو أولُ ما يتوصل إليه الباحث بعد الانتهاء من قراءة تجرُبة الناقدِ.ومن الوقوف على تَجربةِ صلاح فضل النقديَّةِ تَشَكَّلت لدى الباحث مجموعةٌ كبيرةٌ من التَّساؤلات المتعلقة بما قدَّمه فضل من تنظيرات، التي كانت تطغَى على دراساته بشكلٍ عام، وقضايا بَحثَ من خلالها في المناهج النقديةِ والخطابِ الروائي وغيرها، غير أنَّ الانسجامَ بين النَّظريَّة والتَّطبيق كان مَناطَ اهتمامِ الباحث منذ الولوج في الدراسة النقدية؛ لأنَّ هذا الانسجام أو عدمه هو الحكم الفاصل على تجربة فضل النقدية، التي تتطلب إلى جانب التَّنظير التَّطبيق العملي؛ حتَّى تكون الرسالة التي أراد فضل إيصالها للمتلقي العربي قد وصلت بصورتها الواضحة، كون الجانب النظري لا يكفي وحده.

لقد كانت البدايةُ لدى فضل نظريَّةً ، كما أرادها، وهذا ممَّا يحسب للناقد؛ لأنَّ العرب _ كما يرى _لم تكتمل لديهم الرؤية الثَّاقبة في حقل الدراسات النقديةِ الغربيةِ، لذا وَجبَ تقديم المشروع النقدي نظرياً ثمَّ كان لابُدَّ من اختبار النصوص لتوضيح الجانب النظري. غير أنَّ الوقوفَ على النصوص المُختارَة للتطبيق لابُدَّ أنْ تكون أرضاً خصبة للتنظيرات بعيداً عن لَيِّ أعناقِ النصوصِ وتطويعها حتَّى تتناسب مع ما نذهب إليه. وهنا ستتوقف الدراسة عند مجموعة من الأمثلة التي شَكَّلَت نماذَج مختلفةً لتطبيقات فضل النقدية.

في كتابه: " بلاغة الخطاب وعلم النص " يظهر للمتلقي مرافقة والتصاق التنظير عند صلاح فضل في دراساته، فقد أثقلَ فضل هذه الدِّراسة بجملةِ المُقدِّمات النَّظريَّة التي يستطيع المتلقي الاستغناء عنها، كون هذه الدراسة يجب أن تكون تطبيقية أكثر منها نظرية، والدراسة تأتي على خمسة فصول:

الأول: تَحَوُّلُ الأنساق المعرفية.

الثاني: بلاغة الخطاب.

الثالث:الأشكال البلاغية.

الرابع: نحو علم النص.

الخامس: تحليل النَّص السَّردي.

معتمداً في ذلك على المنهج الوصفي في طرحه للموضوعات دون أن تكون له إضافة في ذلك، كما اعتمد على المنهج التَّاريخي في حديثه عن البلاغة ولاسيَّما العربيَّة .

أمَّا في: " بلاغة الخطاب وعلم النَّص " سنتوقف على الفصل الخامس الذي جاء تحت عنوان: " تحليل النص السردي " حيث الحديث عن النص السردي الذي " يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهشٍ يدعوه لاحتوائه مرَّة واحدة. حتى ليوشك على امتلاكه واختزان معالمه،مما يجعله مادَّة أثيرةً في الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميداناً جلياً لتطبيق علم النص أيضاً إبَّان تبلوره[249]". كذلك الحديث عن " أدبية السَّرد " التي عجزت البلاغة العربية القديمة عن مجاراتها، كما يَزعُم فضل، فالثقافة العربيَّةُ "بالغة الفقر على مستوى التنظير والتنظيم في مجال السرديات[250]"، لذا تأتي حريَّةُ اختيار الجنس الأدبي لاختبار مقولات الخطاب " مشروطة بما حدث في التنظيرات العالمية من جانب، وبضرورة تكييفها لإثراء نظرية السَّرد لدينا من جانب آخر[251]"، كذلك الوقوف على مبدأ " الاحتمال "الذي يتَأَسَّس على أربعةِ مستويات:

1. الاحتمال الطبيعي، وهذا متصلٌ بالعلاقة بين الأدبِ والواقع.
2. التَّلاؤم، وهذا متصلٌ بعلاقة الأدب بالواقع من جهة والعلاقة بين الحدث ولغة الشَّخصيات وخواصِّها من أخرى.
3. ظروف المكان والزَّمان والكيفيَّة.
4. ضرورة حبكة الأحداث نتيجةً لذلك.

---

1. فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص:253.
2. فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 254.
3. فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 254.

وهذا المبدأ لم يناقش في البلاغة العربية إلاَّ عرضاً [252]".

يورد فضل: " لسنا بصدد كتابة تاريخ لنظريات السَّرد _ على ما في ذلك من إغراء وتشويق _ بقدر ما نحن بصدد تحديد موقف معرفي آني يبتغي اكتشاف تجليات دراسة الخطاب الأدبي في مجال القص باعتباره نصَّاً مكتملاً [253]". وهذا ما لم نجده في دراسة فضل، فتدوينُ تاريخ نظريَّات السَّرد هو الذي ترك في المتلقي شيئاً من الملل؛ لافتقاره إلى التَّطبيق.

يتوسَّع صلاح فضل في شرحه فيقف على " بوث " في تصويره لعمليات التَّنميط السَّردي، كذلك " فاليري "ثم يتوقَّف على تقسيم " بوث " للرُّواة حيث التفريقُ عند "بوث" بين الرُّواة الممسرحين والرُّواة غير الممسرحين. وعند " باختين "يتوقَّف على أنماط التَّحليل الأُسلوبي، ومظاهر السَّرد (الحكاية، القصَّة، القص)[254]، في هذه الدِّراسة يُقَدِّم فضل الرُّؤية السَّردية والصِّيغة السَّردية في النقد المعاصر، إلا أنَّه لم يقدِّم لنا دراسةً واحدةً تطبيقيَّةً توضِّح ذلك الكم الهائل الذي حشده في دراسته، وربما شَتَّتَ أفكار المتلقي العربي، ولاسيَّما أنَّ فضلاً أشار في أكثر من موضعٍ أنَّ هذه النَّظريات جديدةٌ على القارئ العربي، وإنْ لم تكن جديدة، فإنَّ مدى استيعابِها لم يكن بالشَّكل الذي يرتضيه فضل، لذا وجب عليه أنْ يطبِّقَ على ما جاء به ليستوضِحَ المتلقي تلك المفاهيم التي أوردها، وإلَّا لو كانت الأمور تقفُ على حاجة المتلقي إلى الجانب النظري لما كنا بحاجة إلى تلك الدراسات التي تحمل في جعبتها النَّظريات الغربية،ثُمَّ إنَّ قدرةَ الناقدِ في اختيار النصوص التي تتناسب وهذه التنظيراتهي محطُّ أنظار المتلقي العربي، خاصة إنَّ جُلَّ ما جاءت به دراسة فضل هو عبارة عن سردٍ لآراء النُّقاد حول الرُّؤية السَّردية والصِّيغة السَّردية، وما فيهما من اختلاف في تَعدُّدِ المصطلحات،فلم نلحظ إضافةً لصلاح فضل في هذا المجال.

وحين تناول فضل " سحر الموجي في نقطة نون " قال: " سحر الموجي مبدعة مصرية شجاعة في الأربعينيات من عمرها، تجمع بين الحياة الأكاديمية بتدريس الأدب

---

1. فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 257.
2. فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 260.
3. فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص: 262_276.

الانجليزي في الجامعة، والحياة الإعلاميَّة بالكتابة في الصُّحف والعمل بالإذاعة الموجَّهة لأوروبا. أصدرت مجموعتين قصصيتين وروايتها الأم، أو عملها الأستاذ أوبرا مايسترا _ كما يقول الغربيون _ بعنوان مُلغّز ومكتنز بالدلالات هو نون وكأنها تضع أمامنا قطعة من " الكانفاه" الباذخة المطرَّزة بخيوط ذهبية من الأساطير والأشعار، والمنسوجة من حرير حياة المرأة المعاصرة. تقدم فيها خلاصة مَعطّرة لثقافتها المصرية والإنجليزية العميقة الضاربة في شعرية التاريخ والوجدان. وكأنَّ كل ما كتبته سحر الموجي من قبل كان مجرَّد تمهيد لهذا العمل الفذ الذي تبلغ فيه ذروة طاقتها الإبداعية[255]". بهذه الأسطر قدّم صلاح فضل " سحر الموجي " ووضع المتلقي أمام هذا الكم الهائل من الإطراء والتَّجرُبة الكبيرة لهذه المبدعة، وهنا هيَّأ المتلقي نفسَه لتلقي دراسة نقدية حول تجربة مزجت بين ثقافتين، الأولى عربيَّة والأخرى غربيَّة، فهذه الرواية تتألف " بصفحاتها التي تصل إلى ثلاثمائة وسبعين صفحة، من أربعة أجزاء، يتكون كل جزء من سبعة فصول،ويُستهل كل فصل بنص بارز من كتب الحكمة المقدسة أو الأساطير القديمة أو الأشعار اللافتة...[256]". في تناول صلاح فضل لهذه الرواية توقَّفَ على أمرين: عناقيد المفارقات،والطَّابع الملحمي. وفي الأول قدَّم فضل نصَّين من الرواية ليضع المتلقي أمام تلك المفارقات، حيث كان الأول من آداب الكهانة والحكمة،والنَّص الآخر يمثل صورةَ الحياة اليومية في الجامعة المصرية وما فيها من مفارقات بين الالتزام والتبرُّج.

لقد قدَّم صلاح فضل دراسته حول " عناقيد المفارقات " بقوله: " عناقيد المفارقات هي التي تُعطي الكتابة مذاقَ الحياة وسخونتها وبهاءها...حكمة وثقافة، وتمثيل لهموم المجتمع والسياسة، لكن ما يميزها هو تلك القدرة الفنية على تضفير النصوص والمشاهد بروية وإحكام[257]"وهذه المفردات القليلة المختصرة لم تُمثِّل دراسةً نقديَّةً لعمل أدبي بهذا الحجم _ كما قدَّم له فضل _ أردنا أنْ نقفَ على تلك المفارقات ونقرأ الأهداف الكامنة وراءها، أردنا أنْ ننتقل مع فضل بين صفحات الرواية الكبيرة؛ لنتعرَّفَ

1. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 205.
2. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 205.
3. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 207.

تلك المفارقات في الأمكنة والشُّخوص، أردنا أنْ نرى مدى خدمة تقنيات السَّردِ لتلك المفارقات، لكننا لم نجد ذلك!!

أمَّا الأمر الذي توقَّفَ عليه فضل في الرواية هو " الطابع الملحمي " حيث قدَّم أربعة شخوصٍ محوريَّةٍ للرواية:

1. سارة: مدرسة علم النفس.
2. نورا: نموذج المرأة المتحررة.
3. دنيا: المولودة من أب فلسطيني وأم مصرية، وتعاني نتائج هذه الازدواجية.
4. حسام: الواقع بين رتابة الحياة العائلية والعمل الإبداعي.

وفي الطَّابع الملحمي يرى فضل أنَّ (حتحور) "ربَّةَ العشقِ والبهجة والموسيقى عند الفراعنة تقوم أحياناً بدور الراوية فيها، وتتقمَّص دور حيوات البطلات _ خاصة سارة، وترعى مصائرهن.."[258]. فهذا التَّناوب بين الشُّخوص والكهنة والرَّبات " يضفي على حيوات النسوة طابعاً ملحمياً مُفعما بلحظات البطولة وهن يتوحدن في العشق والعذاب والشهوات الجامحة، ويتوهجن بالانصهار في أصوات الأساطير قبل أنْ يتطهَّرن بالاعتراف السَّردي الرائق والتَّكاشُف الصَّريح في جلساتهن الحميمة[259]".

إنَّ ما أشار إليه فضل في تناوله لهذه الرواية يأتي بمثابة ومضات نقدية، وهي في مجملِها لا تُشكِّل قراءة نقديَّة، من وجهة نظري،للرواية؛ لأنَّها لم تُعطِ للمتلقي أفقاً معرفياً حول المفارقات والطَّابع الملحمي للرواية كما عنون لها فضل،فهذه نظرةٌ خاطفة سريعةٌ لا تقدُمرؤيةً للمتلقي بعد تناوله للتطبيق على هذه الرواية، وقد صرَّح صلاح فضل بذلك في قوله: "ولأنَّ الروايةُ مُشفَّرة بمهارة بالغة تتطلب جهداً نقدياً لفك إشارتها لا يتسع له المقام، حسبنا في ختام هذه النظرة العجلى أن نتأمل في أسرار العنوان (نون) الممتد في عروق السردية كلها..."[260].

إن هذه النظرة العَجلَى التي صَّرح بها فضل هي ذاتها النظرة النقديَّة التي قرأ من خلالها النصوص الإبداعية، فلم نلحظ أنَّنصاً واحداً قد أخذ حقَّهُ من النقد ليتبيَّن لنا

---

1. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 207_208.
2. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 208.
3. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 209.

مدى قوة أو ضعف المبدع، ولو أنَّ فضلاً استبدل تلك النصوص الإبداعية الكبيرة العدد بعدد أقل وطبَّقَ عليها مبادئه النقدية بتفصيلاتها لقدَّم للمتلقي العربي نموذجاً نقدياً رائعا في مجال التطبيق.وتلك النظرة جاء بها عندما توقَّف على العنوان في (نون)، فنون تستحضر أساطيَر الحروف وسيمياَء الكلمات، ولعلَّ ارتباطها بالقرآن الكريم من خلال القلم والكتابة واضحاً ، كذلك من خلال الحوت والبحر وهي من معانيها العربيَّة، كما يراها فضل، فسارة هي " المعادل الأوضح لصوت الرواية_ هي نقطة النون المقطرة بالنور والشعر، والجمال الروحي، والنبل الإنساني المبدع[261]".

في دراسته " أساليب السرد في الرواية العربية "توقَّف فضل على ثلاثة أساليب: الأسلوب الدرامي، والأسلوب الغنائي، والأسلوب السينمائي. وسوف نتوقف على كُلِّ واحد من هذه الأساليب من خلال نموذج واحد من النماذج التطبيقية التي قدَّمها على تلك الأساليب السَّرديَّة.

الأسلوب الدرامي هو الأسلوب الأول الذي وقف عليه فضل في " أساليب السرد في الرواية العربية " وفيه تناول " يوم قتل الزعيم " لنجيب محفوظ " و " الولاعة " لحنا مينة" و" خالتي صفية والدير " لبهاء طاهر "، ويرى فضل أنَّ هذا الأسلوب " يسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية منتظمة، ثم يعقبه في الأهمية المنظور وتأتي بعده المادة[262]".

وسنتوقَّف هنا على تناول فضل لنجيب محفوظ في " يوم قتل الزعيم "، هذه الرواية التي اتسمت بطابعها السياسي، وينطلق صلاح فضل من أنَّ القراءة السرديَّة تأخذ طابعاً جمالياً ، غير أنَّ العلاقةَ القائمةَ بين الجمالي والسِّياسي ُمعقدةٌ إلى درجة كبيرة، لذا "فإنَّ القراءة السياسية التي تقترب من الأعمال الأدبية كثيراً ما تهدر أبقى وأنظر ما فيها، تهدر خصوصيتها الأدبية ذاتها[263]" ويرى فضل أنَّ تعدُّدَ الإشارات المباشرة إلى المواقف والشَّخصيَّات والأحداث القائمة خارج النص بأسمائها المعروفة،

---

1. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 209.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 11.
3. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص:17.

يصبغ العمل والنتاج الإبداعي بصبغة سياسية[264]". فتصبح هذه الأشياء بمثابة ميزان يستطيع المتلقي أنْ يذهب بالقول إنَّ هذه الرواية سياسية أو غير ذلك، كما فعل فضل بالحكم على رواية نجيب محفوظ " يوم قتل الزعيم " بأنَّها تتميَّز بطابعها السياسي، مُعْتمداً في ذلك على العنوان الذي يشير إلى الحَاكم (السادات)، مُوضحاً أنَّ أسلوبَ السَّرد السِّياسي يختلفُ عن أسلوب السَّرد التاريخي، فهو أقرب إلى ما أسماه (فراي) بالقص الصَّائب الخالد " المعبر عن روح المجتمعات وأساطيرها الثابتة في جوهرها، مهما تغيرت ملامحها الخارجية[265]"، غير أنَّ صلاح فضل أراد أنْ يقفَ على التَّكوين الدرامي لهذه الرواية من خلال المقاربة التقنية،التي ظهر العنوان عنصراً مهيمناً من عناصرها، إلى جانب ذلك يأتي الإيقاع.

الإيقاع في الرواية كما يراه فضل " درجة سرعة أحداثها[266]"، وهذا يتطلب "مقارنة طرفين حتى يمكن أن نحكم بالسرعة....الإيقاع يتطلب مقارنة زمنين، أو طرفين، هما فيما يبدو زمن الحكاية والأحداث كما تجري عادة في الحياة، وزمن قصها الذي تستغرقه في النص[267]".

يفرِّق صلاح فضل بين زمنين، الأول: الزَّمن الدَّاخلي، والآخر: الزَّمن الخارجي، الذي التفتت إليه الدِّراسات السَّرديَّة منذ "موليز"، إلَّا أنَّ " التطور الذي شهدته البحوث التحليلية في العقود الأخيرة قد أدى إلى مراجعة هذا المقياس لعدم دقته وصعوبة ضبطه. إذ يعتمد على عنصر خارجي غير قائم في العمل الأدبي ذاته، وهو الواقع الذي تحيل عليه العادة [268]"، لذا " اهتدى الباحثون إلى نموذج آخر لقياس الإيقاع يعتمد على مدى سرعة عملية القص ذاتها. وذلك بأن تؤخذ لحظة المشهد الحواري الذي يرد أثناء السرد بوصفه نموذجا لتطبيق الزمنين، وحالة قصوى من تعادل القول مع الفعل. ثم يقاس على نمطها البَّاين بين هذه الأطراف كثافةً ورهافةً ، أو سرعة

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 18.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 19.
3. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 20.
4. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 20.
5. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 20.

وبطءً[269]" وبذلك يصبح لدينا ما يعرف بـ " سلم الإيقاع " الذي يتكون من خمس درجات:

1. الحذف:

وهذا _ كما يرى فضل _ يحدث " عندما يعمد الروائي إلى عدم ذكر أحداث يفترض أنها لابد أن تقع بين الإحداث المذكورة. لكنه لايشير إليها[270]". بهذا التَّعريف يكتفي فضل بالحديث عن تقنية " الحذف "ويُورِدُ مثالاً لها من خارج الرواية ليوضح للمتلقي ما ذهب إليه، علماً أنَّ طرحَ مثالٍ من الرواية على هذه الدرجة من درجات سُلَّم الإيقاع ليس بالأمر المُتعب، ولعلَّ باستطاعة أيِّ دارس أنْ يضعَ يده على أمثلة جمَّة من الرِّواية؛ لسهولة مثل هذه التقنية. ولاسيَّما أنَّ فضلاً لم يُبَيِّنْ أنواعَ الحذفِ كما حددها " جيرار جينيت " حيثُ الحذفُ المحدَّد والحذف غير المحدَّد، كذلك تمييز جينيت بين الحذف الصَّريح والضِّمني والافتراضي. ولعلَّ عذرَه في ذلك أنَّ هذه الأنواع من أنواع الحذفِ أصبحت معروفةً لدى دارسي الأدب الرِّوائي، وبمجرَّد المرور على ذكر التقنيَّة يتبادر إلى ذهن المتلقي أنواعها، أو أنَّ ضرورة معرفة هذه الأنواع من الحذف على سبيل المثال باتت ضرورةً مُلحَّةً لدارسي الأدب الروائي، دون الضرورة إلى توقف النقاد عليها والإشارة إليها.

2. الاختصار:

وقد عرَّفها فضل أنَّها " الصيغة المثلى التي يلجأ إليها الكتاب عادة لاختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة، والتَّركيز على ما يعنيهم منها، ممَّا يوحي عادة بالتَّكثيف وسرعة إيقاع الزمن في القص، إذا تضافرت العوامل المساعدة الأخرى على ذلك[271]"،

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 20.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 20-21. للاستزادة انظر بحراوي، حسن (1990): بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص: 156. كذلك انظر: زيتوني، لطيف (2002): معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، لبنان، ص: 74_75.
3. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 21.

وهنا ذهب فضل إلى استعمال مصطلح " الاختصار "بدلاً من " الخلاصة "علماً أنَّ أغلب الدراسات النقديَّة لم تتوقف على مصطلح " الخلاصة " تحت اسم " الاختصار " ولاسيَّما أنَّالدراسات النقدية تتطلب دقَّةً في استعمال المُصطلحات، فالاختصار _ من وجهة نظري _تحمل معها طابعاً يوحي للمتلقي أنَّ هذه التقنيَّة بهذا المفهوم تعمل على اختزال الأحداث بصرف النَّظر عن التَّأثير الذي قد تُحدثه في سير الأحداث، بينما تهتم الخلاصة كتقنية من تقنيات تسريع السَّرد بسير الأحداث، وتوحي للمتلقي أنَّ الكاتب عمد إلى هذه التقنيَّة بقصديَّةٍ تامَّة؛ حتَّى لايؤثِّر ذلك على بنية العمل الأدبي بشكل عام.

3. المشهد:

" وهو الذي يتعادل فيه الزمنان، زمن الحكاية وزمن القول كما يتجسد عبر النص ذاته، لا طبقا للوقت الذي تستغرقه عملية الكتابة؛ فهو نسبي ولا يجدي قياسه[272]"، بحسب رأي فضل، " ولا للوقت الذي تشغله القراءة [273]" لأنَّه يُعنى بتهدئة حركة السَّرد وهماً القارئ في بعض الأحايين إلى أنَّ السَّرد ربَّما توقَّف إلى حد ما وغالبا ما يقوم المشهد على الحوار، و" يتجلى في عدد الصفحات التي تشغلها القطع الحوارية، باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها[274]".

4. التباطؤ:

وبرأي فضل يتمثل في تلك اللحظات التي يُؤثِر فيها الكاتب أن يقوم بعمليات استبطان لدخائل شخوصه وإغراق في وصف خواطرها النفسية ولمحاتها الذهنية خلال صفحات طويلة لا تكاد تتحرك فيها الوقائع الخارجية. ويدخل في هذا النطاق أيضا قطع الوصف المكاني التي لا ترتبط بوعي الشخصيات فلا يبدو أنها تشغل حينئذ مساحة زمنية في بنية النص[275]"وهذا ما يُعرَف في الدراسات بالوقفة الوصفيَّة، إلَّا

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 21.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 21.
3. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 21.
4. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 21.

أنَّ صلاح فضل استعمل " التباطؤ " من باب إبطاء السَّرد وتعطيله، حيث تقوم هذه الوقفات الوصفية بتقديم الشخصيات وعرضها، وتقديم المدار المكاني والزَّماني. علماً أنْ " ليس كل الوقفات وقفات وصفية، فبعضها يكون نتيجة للتعليق، وفضلا عن ذلك ليس كل وصف يفرض وقفة وصفية[276]"، وليس كلُّ وصف لا يعكس إدراكاً أو يرتبط بوعي الشَّخصيَّات.

5. التَّوقُف:

وهو امتداد لما أطلق عليه فضل " التباطؤ " فوصول التباطؤ أو الوقفة الوصفية إلى ذروتها هو توقُّفٌ لزمن الحكاية المروية.

إنَّ المتأمل في " سلم الإيقاع "ودرجاته يلحظ أنَّ فضلاً قدَّم ماده نظرية لتلك الدرجات المتمثلة في (الحذف، والاختصار، والمشهد، والتَّباطؤ، والتَّوقُّف)إلاَّ أنَّه لم يقدم لنا تطبيقاً على هذا السُّلم من رواية نجيب محفوظ " يوم قتل الزعيم "،إضافةً إلى أنَّصلاح فضل توقَّف على تقنيات السَّرد المرتبطة بسير الأحداث من حيث السرعةُ والبطء من جانب، والكثافة والرهافة من جانب آخر، فجاء الحذف والاختصار للسرعة والرهافة، بينما جاء المشهد والتباطؤ والتَّوقُّف للبطء والكثافة. إضافة إلى تفاوت فضل في استخدام المصطلحات وعدم الإشارة إلى الرُّواد الذين توقَّفوا على هذه التقنيات كجيرار جينيت وفلاديمير بروب وغيرهم. كان باستطاعته أنْيضع َ المتلقي أمام نماذج عديدة من إبداع محفوظ، فما قدَّمه فضل يشير إلى أنَّ الزَّمنَ في " يوم قتل الزعيم " لم يجرِ على وتيرةٍ واحدةٍ وهو بذلك يكسرُ رتابةَ الزَّمن التَّقليدي في الرواية العربية ولاسيَّما البدايات الأولى للرواية العربية، حيث يلمس المتلقي الزَّمن بخط مستقيمٍ منذ انطلاقة الرواية حتى آخرها؛ الأمر الذي يضفي جموداً على النَّص، وهذا مالم نلحظه في أدب نجيب محفوظ، فقد شكَّلت سرعةُ وتباطُؤ الزَّمن حياةً لنص محفوظٍ الروائيولابدُّ من الإشارة إلى أنَّ تناول فضل لسلم الإيقاع طرح لدى الباحث سؤالاً حول عدم توقف فضل على الخط الزَّمني لسير الأحداث، خاصة أنَّ هذا الخط لايكون ُمنتَظَماً في الأغلب، فلم نلحظ في حديثه ما يشير إلى الاسترجاع والاستشراف، علماً أنَّ هذا

---

1. جيرالد، برنس (2003): المصطلح السردي (معجم المصطلحات)، تر:عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص: 58.

الاسترجاع _ إضافة إلى وظيفته في تحقيقِ عددٍ من المقاصد الحكائية يـُعطي كثافةً وسرعةً في القص، كذلك الاستشراف في إعطائه قفزةً على فترةٍ ما من الزَّمن يـُشَكّلُ تسريعاً في القص.

ولعلَّ الإجابة تكون في أنَّ فضلاً قد اكتفى بدرجات سلم الإيقاع الخمس، التي مثلت ما ذهب إليه، وبذلك يكون الوقوف على الاسترجاع والاستشراف من باب التكرار الذي لا يضيف جديداً إلى الدراسة. إضافة إلى أنَّه أشار أنَّ " ما يثير الانتباه عند بحث الإيقاع في رواية " يوم قتل الزعيم " إنَّها ليست تقليدية تقص الإحداث بطريقة متسلسلة لا يصيبها سوى " التقطيع " في شريط الزمن . بل تعمد إلى توظيف منظور الشخصيات في مستوى متطور من تيَّار الوعي، بما يجعل قياس الزَّمن فيها شديد التعقيد..."[277]، أي أنَّ منظور الشخصيات هو الجزء الآخر الذي يتبع الإيقاع في الأسلوب الدرامي في " يوم قتل الزعيم ".

ينتقل فضل للحديث عن تعادل الإيقاع الدرامي ويتوقف على ثلاث شخصيات تراوحت في الرواية، الأولى " محتشمي زايد " وهو الجد، والثانية " علوان فواز محتشمي" وهو الحفيد، والثالثة " رندة سليمان مبارك " وهي خطيبة علوان. ويبين فضل أن وحدات القص المكونة لإيقاع الرواية بلغت اثنتين وعشرين وحدة توزعت بين الشخصيات على النحو التالي:

1. شخصية محتشمي زايد ثمان وحدات شغلت من مساحة الكتابة سبعاً وعشرين صفحة .
2. شخصية علوان فواز سبع وحدات شغلت ثماني وعشرين صفحة.
3. شخصية رندة سليمان سبع وحدات شغلت ستاً وعشرين صفحة[278].

يضع فضل المتلقي أمام دراسة إحصائية لوحدات القص المكونة لإيقاع الرواية بحيث يضع جملة من الملاحظات المتعلقة بالنظام السَّردي الخاص بيوم قتل الزعيم، التي تتمثل في استخدام محفوظ لتقنية منظور الشخصيات المتعددة المتراكبة، وهنا يميل فضل إلى استخدام " المنظور "بدلاً من المُسميات الأخرى التي وردت فيما سبق

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 22.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 22.

من فصول، وهذه التقنية " منظور الشخصيات المتعددة المتراكبة " عند فضل _ كما هي عند غيره من النقاد _ " تسمح بتقديم أحداث متعددة المستويات ومواقف مستديرة مجسدة من جوانب متقابلة[279]" كذلك يرى فضل أنَّ نجيب محفوظ اختار محورين متعادلين أدار حولهما بنيته الروائية فيما يتعلق بالشخصيات، الأول: العمر، والثاني: الجنس، ففي الأول مَثَّلَ الجد الجيل القديم، بينما كان علوان ورندة صورة للجيل الجديد. وفي الجنس يرى فضل أنَّ مستوى التَّعادل قد اختل لصالح الذكور حيث كانت النسبة 1:2، غير أنَّفضلاً لم يتوقف طويلاً حول هذه النتيجة التي تستحق الدراسة، ولاسيَّما أنَّ نجيب محفوظ أراد بهذه الشخصية/الشخصيات أيديولوجية ربما تجمَّعت حلقاتُها من كافة الشخصيات في نهاية العمل الإبداعي. كان لابد لفضل أنْ يبين أنَّ نسبة الذكور إلى الإناث ربما جاءت من باب الصُّدفة، فكلُّ عمل روائي يستوجب شخصيات، وتلك الشخصيات إمَّا أنْ تكون النسبة فيها للذكور على الإناث والعكس. ويتوقف دور الناقد هنا عن البحث عن قصديه المبدع في إيجاد هذه النسبة، لكي لا تأتي هذه النِّسب من خلال لي أعناق النصوص. وفضل قدم للمتلقي المسوغات الكافية وراء هذه النسبة لكن دون أنْ يلحظ المتلقي ذلك من خلال استشهاده بالنصوص.

يرى صلاح فضل أنَّ نجيب محفوظ أسقط دور الجيل الأوسط في الخارطة الاجتماعية وهما: الأب والأم، وجعل مشاركتهما معدومة، مُرْجعاً (صلاح فضل) ذلك إلى " إقامة تضاد واضح بين الأجيال، بإبراز مدى الخلاف الحاد بين الجد والأحفاد[280]" و" لا يمكن أن يعتبر هذا الحذف لدور الجيل الأوسط بمثابة بنية دالة في الرواية؛ إذ يشير إلى إهدار طاقة جيل الثورة الخمسيني على وجه التحديد، فهو الذي شهد المحاولة الاشتراكية التحريرية للعهد الناصري، ورأى وشارك في عملية نقض غزلها والانتكاث فيها إبان حكم السادات. فكأنه بإلغاء مشروعه الإنتاجي والحضاري قد استحق بالتالي أن يؤدي ذلك إلى إلغائه وخذفه من خارطة الشخصيات الفواعل الروائية[281]"

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 24.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 26.
3. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 26.

لقد توقف فضل على النص وقفة أضافت لدى المتلقي أفقاً معرفياً حول مفهوم صلاح فضل للمنهج البنيوي، حيث عبر من خلال هذين السببين عن وظيفتين بنيويتين في صميم الرواية غير أنَّ ماكره من حذف الجيل الأوسط شكل بُعداً جديداً لتقنية الحذف لدى المتلقي، فما قدمه فضل حول الحذف وما هو معروف في الدراسات النقدية هو ذلك المفهوم الذي يعتمد على المشاهدة البصرية للنصوص، وما يتَّصل بها من علامات وإشارات تدل على الحذف، أو ما يعتمد منها على سعة مدارك المتلقي ويتمثل ذلك بالضمني، غير أنَّ ما أشار إليهفضل من حذف يتعلَّق بالجيل ينم على مدى استيعاب فضل لمثل هذه النصوص، ولو أنَّه توقف على هذا الحذف في دراسته وأعطاه شيئاً من اهتمام الدراسات النقدية لاحتسب ذلك له، بل إنَّ فضلاً وجَّه المتلقي بصورة غير مباشرة إلى كيفية التعامل مع مثل هذه النصوص، وقراءة ما وراء السطور.

عندما قام فضل بقياس الإيقاع الروائي بين الكتابي والزمني توصَّل إلى أنَّ "مساحة المشاهد الحوارية في هذا النص تبلغ على وجه التقريب (50) صفحة، بينما يبلغ السرد حوالي (30) صفحة، أي أن نسبة المشاهد إلى غيرها تبلغ 3:5، مما يوحي بغلبة جانب الحضور في الرواية وإيثارها لحركة الحوار وعمل القول[282]" حيث كان للجد (15) صفحة، والحفيد (16) صفحة، والفتاة (23) صفحة، وهنا يكون خطاب الفتاة أكبر مساحة من الشخصيات الأخرى، مع الفارق الزمني بينهما، خاصة الجد،إلا أنَّ فضلاً خلُصَ إلى أنَّ محفوظاً يعرف كيف يقيم التوازن الدقيق بين شخوصه، لذلك كان الحوار مُتجَسِّداً أكثر من تيار الوعي الذي ربما كان ملتصقاً بشخصية الجد لو كانت تلك الشخصية في عمل لروائي غير نجيب محفوظ.

وفي جزء آخر من قراءة صلاح فضل " يوم قتل الزعيم " يرى أنَّ المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة هي من أبرز مظاهر شعريَّة السَّرد، فهي "تنفيس فني عن ذكاء الإنسان وتعبير عن قدرته على رفض ما يقال له ونقده وتأويله حتي يتسق مع ما لديه من وعي ومعلومات[283]" ولعلَّ استخدام مصطلح " الانسجام "بدلاً

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 28.
2. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 34.

من " الاتساق " الذي جاء به فضل أقرب إلى ما قصده فضل كَوْن الوعي والتأمل يتطلَّب انسجاماً أكثر منه اتساقاً .

يتناول صلاح فضل " يوم قتل الزعيم " من خلال عدَّة محاور في جملة من المفارقات، وهذه المفارقات حاول فضل جاهداً أن يجعل من غيابها بنية دالة أساسية للنص.ففي الفضاء المكاني وجدنا أن الجد يشغل مكاناً ، كذلك كان الأبوان يشغلان غرفتهما، بينما لم يكن للجيل الثالث " علوان " حيزٌ مكاني. وفي الفضاء الزَّماني كان الجد الذي مثل الجيل الأول، ثم رأينا إلغاء وحذف جيل الوسط، وإبقاء الجيل الثالث علوان، لتصبح المعادلة على النحو التالي:

1. الفضاء المكاني:

- الجد (يشغل وحدة/حجرة).
- الأبوان (يشغلان وحدة/حجرة).
- علوان (لا يشغل حجرة).

2. الفضاء الزماني:

- الجد (يمثل الجيل الأول).
- الأبوان (يمثلان جيل الوسط وقد حُذفا).
- علوان (يمثل الجيل الثالث).

والمتأمل لهذه المفارقة يجد أنَّها تشُكّلُمفارقةَ غيابٍزمانٍيٍّومكانٍيٍّ، وهذه المفارقة تشكل بنية دالة أساسية للنص. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المفارقة أبقت على الجد في كلتا الحالتين، وفي الفضاء الزماني والمكاني، وهذا دليل على أنَّ محفوظاً بنى إبداعه الأدبي " يوم قتل الزعيم "معتمداً على الجيل الأول الذي مثَّل عليه بشخصيته الجد؛ إيماناً منه أنَّ هذا الجيل/الزمان هو المعني بإيصال الرسائل وديمومتها من خلال إعادة بناء الماضي، خاصة أنَّ هذه الرواية تقدم جانباً سياسياً بصورة أدبية.

الأسلوب الثاني الذي توقَّف عليه صلاح فضل في " أساليب السرد " هو الأسلوب الغنائي، وفيه تناول " الآن هنا لعبد الرحمن منيف " و " هاتف المغيب لجمال الغيطاني " و " تجربة في العشق للطاهر وطار " و " كناسة الدكان ليحيى

حقي " و " سرايا بنت الغول لأميل حبيبي " وفي هذا الأسلوب يظهر للمتلقي أنَّ فضلاً أجحف _نوعاً ما _ في الجانب النظري عندما قدَّم الأسلوب الغنائي، فقد اكتفى بقوله: " تصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة في السرد حيث تتسق أجزاؤها في نمط أحادي يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها في الأهمية المنظور والإيقاع [284]" ليدخل بعد ذلك مباشرة إلى الجانب التطبيقي على هذا الأسلوب، تاركاً للقارئ/المتلقي المساحة الكبرى من التأويل، خاصَّة وأنَّ فضلاً أراد أنْ يُقدم للمتلقي العربي منظومة نقدية جديدة!!

وسنتوقف على " الآن هنا... لعبد الرحمن منيف " في الأسلوب الغنائي حيث استهل هذا الأسلوب بمقولة اللغوي الفرنسي " بينفنست ": " إنَّ اللغة تنتج الواقع، لابد أن نفهم هذا بطريقة حرفية؛ فالواقع يتم إنتاجه من جديد عبر اللغة [285]". ليقف من خلالها على العنوان " الآن هنا " فالعنوان من العتبات النَّصيَّة الأولى التي من خلالها يستطيع المتلقي أنْ يلج إلى النص، بل إنَّ العنوان يَمثِّلُ العتبة التي يقف القارئ من خلالها على النص محاولاً الإجابة عن أحد السؤالين (كيف، ولماذا؟)، وهذا في حقيقة الأمر يخلق نوعاً من الحذر بين المبدع/ الأديب والقارئ المنتج فالأول قد لا يكتب للعامة والثاني يحاول أن ينبش عما رسمه المبدع داخل نصه. خاصَّة وأنَّ العنوان في أدبنا العربي بشكل خاص لم يُعْطَ اهتماماً كبيراً كما هو الحال الآن في الدراسات الحديثة والإبداعات الأدبية، لذا يأتي العنوان كجزء من العمل الإبداعي الذي يأخذ فيه الكاتب الحرية والمساحة الواسعة في نصب الأفخاخ النقدية التي تنم عن سعة إدراك ووعي للعملية النقدية، ودليلنا على ذلك أنَّ هنالك بوناً واسعاً بين العنوانات لبعض الأعمال الروائية والأحداث داخل العمل، وهذا يظهر للوهلة الأولى لدى المتلقي خاصَّة إذا ما كانت الحبكة مفككة، الأمر الذي يستوجب إعادة القراءة مرات عدة لربط الأحداث بعضها ببعض، وهذا ما نجده عند بعض الأدباء الذين يعون ما ذهبنا إليه، ويشكل لديهم العنوان منطلقاً سردياً غير ذلك المنطلق الذي عهدناه في السرد الأدبي. وفي المقابل تجدر الإشارة إلى أن هنالك العديد من الإبداعات الأدبية التي ربما يسترسل بعض النقاد في الوقوف على عنواناتها ظناً منهم أنها جاءت بقصدية تامة

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 12.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 83.

وأن المبدع أراد لها ذلك، غير أن الأمر مختلف تماماً، وهنا يأتي دور الناقد في تناوله لتلك الأعمال والتحديق فيها جيداً قبل إصدار الحكم عليها، وهذا ما وقفت عليه في أكثر من دراسة توقفت على مجموعة من الأعمال الأدبية محللة وشارحة ومفسرة ما ليس فيها، إضافة إلى أنني لم أجد في الدراسات النقدية التي وقعت بين يدي عن أي إشارة إلى ما ذهبنا إليه.

يبقى العنوان المفتاح الذي من خلاله نعبر النص، وليست البساطة أو التعقيد في قصر أو طول العنوان، إنما في الاتساق والانسجام بينه وبين النص، فهو من يحدد كيفية قراءة النص، والنص هو من يجيب عن العنوان، وبهذه المعادلة يستطيع المتلقي أن يرسم الخطوط العريضة لرؤية المبدع، بحيث يتنقل العنوان معه منذ الأسطر الأولى للعمل الأدبي[286] .

يرى صلاح فضل أن العنوان " له دلالته التي تدعونا لأن نتوقف عليها. فهو صيغة مقلوبة لمصطلح محدث أسرف في استخدامه الفيلسوف الفرنسي" جاك دريدا... منذ كتابه عن النحوية... والذي يشرح فيه نظريته في الكتابة باعتبارها التأجيل المستمر للمعنى، هذا المعنى الذي يجبر على اللغة أن تكون مجموعة من نصوص لا يمكن تعريفها سوى بالنظر إلى نصوص أخرى [287]".

تُشكّل رواية " الآن هنا " أو " شرق المتوسط مرة أخرى "إبداعاً أدبياً ينتمي إلى أدب السجون، حاول من خلالها منيف أن يسلط الضوء على الواقع المرير للشعوب

---

1. للاستزادة حول العنوان انظر: الحجمري، عبد الفتاح (1996): عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، ص: 7، 17، 18، 19. وانظر: الرياحي، كمال (2009): الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم شريف، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، ص: 23. وانظر: جينيت، جيرار (1986): مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، ص: 91. وانظر: خليفي، شعيب (2005): هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، المغرب، ط1، ص: 6. وانظر: محمد عبدالله، هشام (2010): اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك" دراسة في المسكوت عنه، مجلة ديالي، العدد السابع والأربعون، ص: 664 _ 673.

2. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 83.

العربية خاصة الشباب وما تعانيه من قمع وتشرُّدٍ وضياع، وكأنَّما الدول العربية زنزانات سجن فصلت بينها المسافة!!

يتكوَّن العنوان من مفردتين الأولى " الآن " وهي زمانية، والأخرى " هنا " وهي مكانية، فمحور الرواية ومركزيتها متعلق بالزمان ثم بالمكان. ينطلق صلاح فضل في تناوله للعنوان " الآن... هنا "من الزمان والمكان مؤكداً على غيابهما في الرواية من حيث تحديدهما، فلا يستطيع المتلقي أنْ يحدد زمناً معيناً ولا مكاناً صريحاً لأحداث الرواية، وخاصة المكان العربي الذي تعمَّد منيف إخفاءه، إلا أنه ظهر بصورة غير مباشرة لكننا لا نستطيع الجزم بذلك.

إنَّ اختيار عبد الرحمن منيف لعنوان روايته " الآن " يصبغها بطابع ملحمي، ويكاد يخرجها من التاريخ _ كما يرى فضل _ وهذا ما أطلق عليه فضل " الذكاء والمراوغة والغياب " وهو ما عنيناه فيما سبق بالأفخاخ النقدية، والتي شكلت وكونت لدى منيف مساحة واسعة للتلاعب بالعنوان _ إن جاز التعبير _ أما " هنا " فلقد كان ارتباطها في الرواية بـ " موران وعمورية " وهذين المكانين لا وجود لها في الخارطة الغربية، غير أنَّ منيفاً من الأدباء الذين يحترمون القراء؛ لذا فسح لهم المجال من خلال إشراكهم في إنتاجه الأدبي، فباستطاعة المتلقي أن يُعْمل الفكر في مغامرة لتحديد المكان كما فعل صلاح فضل الذي رأى أنَّ السعودية وسوريا هما المقصودتان بتلك الأمكنة!! لكننا لم نلحظ أو نقرأ المسوغات التي اعتمد عليها فضل في تحديده لتلك الأمكنة خاصَّة وأنَّه يرى أنَّ " من يسمي البلدين هو الذي تقع عليه طائلة المسئولية[288]". ولأنَّ صلاح فضل حاول أنْ يأتي بالجديد في " أساليب السرد في الرواية العربية" ولأنَّ النقد العربي انفتح على تيارات ومدارس نقدية جديدة؛ نجده ينتقل بنا إلى البؤرة الغنائية، فهو يرى أنَّ بؤرة السَّرد تمثل " المركز الرئيس الذي يحدد تقنيته وأسلوبه. ويعتبر تحديد البؤرة من أهم إنجازات النقد السردي الحديث...[289]" ولكي يكشف علاقة البؤرة بالمستويات المختلفة يرى أنها تضبط من أربع زوايا:

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 85.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 93.

1. الزاوية الأولى: تتمثل في علاقتها بالمروية، وتنقسم إلى بؤرة داخلية تقدمها الشخصيات وأخرى خارجية يقدمها الراوي.
2. الزاوية الثانية: تتمثل في علاقتها بالمكان والزمان.
3. الزاوية الثالثة: تتصل بالبعد السيكولوجي بحيث يمكن أن تشمل من الوجهة النفسية الداخل والخارج.
4. الزاوية الرابعة: تتعلق بالجانب الأيديولوجي، على اعتبار أن نقطة الرصد هي التي تحدد القيمة المعطاة للمنظور، وتقدم رؤية العالم أو الأيديولوجيا المهيمنة على النص[290].

وبصورة غير مباشرة يتَّفقُ فضل مع العديد من النقاد والدارسين المهتمين بالسرديات، فيما يتعلق بتعدُّدِ المصطلحات للبؤرة، فنراه يستخدم البؤرة والمنظور والرؤية، دون أنْ يتقيَّدَ بمفهوم واحد معين، وهذا ديدن العديد من النقاد الذين تناولوا السَّرديات بالدَّرس والتَّحليل من مثل؛ سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي، ويمنى العيد في تقنيات السَّرد في ضوء المنهج البنيوي، وعبد الملك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السَّرد، ومحمد عزام في فضاء النَّص الرِّوائي وغيرهم.

وفيما يتصل ببؤرة السَّرد ودورها في تحديد أسلوب " الآن... هنا " يرى فضل أنَّ الرؤية فيها تعتمد على المنظور الداخلي، خاصة أنَّ الأقسام الثلاثة: الدهليز وحدائق الحضور والغياب على لسان طالع العريفي في مذكراته، وهوامش أيامنا الحزينة على لسان عادل الخالدي جميعها محددة من داخل الشخصيات. بينما تتوزع أمكنة الرؤية على مصحة في براغ، وسجون موران وعمورية، ومدينة باريس، إلَّا أنَّ السِّجْنَ _ على حد تعبير فضل _ هو المكان المُستقطِب للبؤرة ، ولعلَّ ذلك عائدٌ إلى رؤية عبد الرحمن منيف التي أراد أن يجعل السِّجن فيها محوراً من محاور الأغلال التي قيَّدت مجتمعاتنا وشعوبنا العربيَّة.

يخلص صلاح فضل إلى مجموعة من الملامح التي تقرب مفهوم الغنائية للمتلقي وتتمثل من وجهة نظره في:

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 93.

أولاً : هيمنة الأحاسيس المتولدة من لحظات الرؤية، وتكثيف وجود الشخصية بما يتجاوز حدودها المعتادة، لتصبح اللحظات والرؤية والإحساس العاطفي هي ذروة الغنائية.

ثانياً : تخليد الموقوت بالمحافظة على لقطة هاربة للرؤية وتثبيتها عن طريق تداعي المشاعر واتساع الفترات القصيرة ليتركز الإدراك على القصد وليس على الامتداد.

ثالثاً : استبطان الإشارات بشكل تصبح فيه الكلمات مسلطة على الداخل، حتى ولو نشبت في الخارج. بحيث تكون الأنا هي التي تقيم البناء الفني، فلا يسكنها سوى ما هو شخصي.

رابعاً : تغليب الإيحاءات بما لا يمكن قوله على التعبيرات، مما يفسح المجال للصور والتداعيات فيشير بالإحساس أن هنالك جوهراً نلتف حوله دون القدرة على اقتحامه[291].

غير أنَّ هذه الملامح التي جاء بها فضل لفهم الغنائيَّة كان لوجودها في بداية حديثه عن الغنائية الأثر البارز لو وجدت؛ لأنَّها تمثل خطوطاً ومسارات يستطيع المتلقي أن يتتبع من خلالها مفهوم الغنائية التي لم يقدم عنها فضل الكثير في توضيحه لها عندما شرع في تناولها.

ويقتبس صلاح فضل ما نشرته " فيرجينيا وولف " حول الرواية الغنائية قولها: "من الممكن أن نلاحظ بزوغ شكل روائي لم نعهده باسم خاص حتى الآن. وسيكتب نثراً لكن سيتضمن قدراً كبيراً من خصائص الشعر، فسيكون له توهج الشعر...بالإضافة إلى ما يعتمد في النثر. وسيكون درامياً لكنه لن يصبح قطعة مسرحية، سيقرأ ولا يمثل. أما ماذا سنطلق عليه فليس لذلك أهمية كبيرة. فالمهم أن هذا الكتاب الذي نراه في الأفق يصلح للتعبير عن بعض المشاعر التي ضاعت من الشعر الصافي البسيط، والتي لا تعثر على مكان لها في الدراما كذلك. أي أنه سيصبح مجلى للمشاعر الغنائية [292]" هنا في هذا النص يضع صلاح فضل النص المقتبس _من وجهة نظري _ بين أقواس، إشارة إلى أن هذا النص لفيرجينيا وولف، غير أنه

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 96-97.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 98.

يصرح في حديثه أن هذا النص مما علق في ذاكرته النقدية لوولف، فيقول: " وتحتفظ الذاكرة النقدية بالكلمات التي نشرتها " فيرجينيا وولف " عام 1927... [293]". فهنالك فرق بين ما نحتفظ به في ذاكرتنا النقدية، وبين ما نأخذه بصريح العبارة، سواء أكان من خلال المعنى أم من خلال طريقة التوثيق، خاصَّة وأنَّ الدراسات النقدية تتناول الإبداع الروائي الذي تتداخل فيه الآراء النقدية الغربية بكثرة، مما يستوجب علينا كباحثين الدقة في نقل المعلومة وتوثيقها للأجيال اللاحقة.

من جانب آخر يشير صلاح فضل إلى وجود الغنائية في أدبنا العربي بشكلٍ ربما يفوق الآداب الغربية، مُرجعاً ذلك إلى طول عهد العرب بالشعر الغنائي، غير أن نظرة صلاح فضل للأدباء والدارسين العرب تكاد تسير على نفس الوتيرة التي انطلق منها في بداية دراساته النقدية، القائمة على افتقار الدارس العربي إلى أدوات النقد التي يتسلح بها غيره الغربي، وربما كان الأمر فيه من الصواب ما فيه بداية الأمر، لكنه أصبح مختلفاً الآن بسبب الانفتاح على المدارس والمناهج الغربية، بل إن ما يعرف تحت مسمى السرديات _ على سبيل المثال _ أصبح مستهلكاً الآن، بحيث أصبحنا نقرأ العديد من المصطلحات ونقف عليها دون الإشارة إلى أصحابها ومفهوماتها، إلا أن فضلاً لازالت ثقته بالدارس العربي هي عينها التي انطلق منها في مشروعه النقدي!! وهو بذلك يرى أنَّ " تشبع القارئ العربي بالغنائيات يدعونا إلى الحد من الارتماء في حضن الشجن العاطفي والانهمار الذاتي والرؤية الأحادية القاصرة عن الإحاطة الكلية بالعالم في قبضة يد واحدة [294]" بالرغم من أنَّ ما ذكره صلاح فضل من الشجن العاطفي والانهمار الذاتي... إلخ هي من القواسم المشتركة بين بني البشر بشكل عام!!

العنوان والزمان والمكان والشخوص وثنائية البطولة جميعها تشكل لدى فضل الأسلوب الغنائي، وقد تمثلها عبد الرحمن منيف في" الآن... هنا" حسب رأي صلاح فضل، فهنالك تغييب للأمكنة والأزمنة، كما يوجد في الرواية حسٌّ ملحمي؛ مما يجعلها تكتسب جلالاً فنياً ونبلاً إنسانياً على حد تعبير فضل.

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 97 _ 98.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 98.

أما الأسلوب الأخير الذي توقف عليه صلاح فضل في " أساليب السرد في الرواية العربية " فهو الأسلوب السينمائي، والسينما من الفنون السبعة التي تعارف عليها النقاد والأدباء في العالم بشكل عام، وهذه الفنون هي: العمارة، والموسيقى، والرَّسم، والنَّحت، والشِّعر، والرَّقص، والسِّينما. وفي هذا الأسلوب تناول فضل" وردية ليل" لإبراهيم أصلان، و" ذات " لصنع الله إبراهيم، وسوف نتوقف على " وردية ليل " لإبراهيم أصلان؛ لأنّنا مررنا على " ذات " لصنع الله إبراهيم في فصول سابقة.

في الأسلوب السينمائي يتوقف صلاح فضل على مفهوم السِّينما، ويعقد المقارنة بينها وبين الفنون الأخرى، فهو يرى أنَّ " السينما أحدث الفنون السبعة، جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين. وأفادت من تقنياتها الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة التي طوعتها العلوم الحديثة، فرصيدها الفني والجمالي على حدته أشد رهافة وتركيباً وعمقاً في الزمن مما يبدو للوهلة الأولى [295]".ثم يعقد مقارنةً بين المبدع في الفنون الأخرى، وبين ما أسماه مؤلف السينما (المخرج) فـ " بينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغته الفنية؛ سواء كانت الكلمة أو اللون أو الصوت، فإن مؤلف السينما _ وهو المخرج _ يستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري في تشكيله لنصه. فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها. وهو عندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدل في مسوداته مثل الشاعر الذي يشطب كلمة قلقة ليسجل غيرها أكثر انسجاماً . فمفردات الفيلم _ وهي اللقطات_ تزخر في تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها، فهي إذن لغة شديدة التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات التي تسمى طبيعية أو فنية [296]".

هنا نجد أن فضلاً جعل من المخرج السينمائي مؤلفاً [297]، وقد أراد إلصاق "مؤلف" إلى جانب المخرج؛ لأنه يرى أن هذا النص انتقل من مبدع إلى مبدع آخر

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 187.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 187.
3. مؤلف السينما: مصطلح استخدمه صلاح فضل في حديثه حول الأسلوب السينمائي، وهذا المصطلح وجد عند " جان كوكتو " (1889-1963)في فن السينما، إلَّا أن فضلاً لم يُشْر

(المؤلف السينمائي)، وقد حشد لذلك العديد من الأدلة والمسوغات التي تمنحه الإيمان بما ذهب إليه. فالمناظر والممثلون والسيناريو والكاميرا هي من إبداع مؤلف السينما، وهو بذلك يلغي دور الروائي وهو المبدع الحقيقي والكاتب للنص، فالمناظر التي تحدث عنها فضل هي ذاتها الصور التي أوجدها الكاتب في إبداعه، والممثلون هم شخوص الرواية، والسيناريو هو عينه الحوار، والكاميرا هي ذاتها التي يتنقل بنا من خلالها الكاتب بين صفحات الرواية وفصولها. ويستدل فضل إلى أن ما يقوم به المخرج من إعادة للمشاهد والأدوار وتغيير لملامح الممثلين يعادل ما يقوم به الشاعر من حذف وتقديم وتأخير واستبدال كلمة مكان أخرى في قصيدته التي يكتبها، متناسياً بذلك جوهر العملية الإبداعية الذي يختلف تماماً عما ذهب إليه فضل، فالمخرج هو من يدير العمل ليظهر بصورته السينمائية التي يريدها، بينما يبقى النص لمبدعه، حتى وإن أعيدت فيه المشاهد آلاف المرات.

أما من جانب آخر، فالمخرج متلقٍّ كأي متلق للإبداع، وتتفاوت هنا سعة الفهم بناء على مدى ثقافة المخرج، ولو سلَّمنا أنَّ المخرج مؤلف سينمائي _ كما يرى فضل_ لأصبح للنص الواحد عشرات أو مئات المبدعين المؤلفين حسب عدد القراء/المتلقين، ليخرج الإبداع من ملكية مبدعه/كاتبه إلى ملكية قارئه، وعليه، ولكي تُحفظ حقوق الملكية، لا بد من بقاء النص مقصوراً على كاتبه دون الانتقال إلى القراء!! ثم إنَّ المبدع _ خاصة في مجال الرواية _ أصبح لزاماً عليه إشراك القارئ في نصه الإبداعي من خلال الحذف بشتى أنواعه، والاستباق الذي يحشد له الكاتب العديد من الصور والشخصيات والأدوار لإشراك المتلقي فيها. كما أن هذه الثورة التكنولوجية تسهل على المخرج العديد من المشاهد من حيث إعادة ضبطها والتحكم بها وغيرها من الأمور؛ ليصبح بذلك المخرج مديراً للعمل لا مؤلفاً له.

في حديثه عن اللغة يرى أنَّ الشعرَ لغةٌ ثانويَّة، بينما السِّينما لغة ثالثة متعددة الأبعاد؛ لأنَّها تفيد من الشعر والتَّشكيل والموسيقى والطَّبيعة... إلخ، فالسِّينما وليدة الفن والعلم وهي بذلك تكون ناشئة من المسرح والتكنولوجيا. وعن الفيلم وعلاقته بالرواية،

إلى ذلك. للاستزادة انظر: كوكتو، جان (2012): فن السينما، تر: تماضر فاتح، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ص: 30.

يرى أنَّ الفيلم يختلف عن الرواية من حيث إنَّ " الرواية ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات، أما السينما فمفرداتها كما ذكرنا متنوعة، مما يجعل إمكاناتها غير محدودة جمالياً [298]". اللغةُ في الأفلام " أكثر حرية من أية مرحلة سابقة في تاريخها. صار الرجال والمراهقون والأطفال كثيراً ما يفجرون في وجوهنا كلمات التجديف، حتى بتنا سنحتاج قريباً إلى لغة أكثر سباباً ولعناً بعد أنْ مللنا تلك القديمة[299]". في السينما نستمع إلى لغة مكتملة، لم نعد نقرأ ونخمِّن ما أراد الكاتب في حذفه، بل سنستمع إلى ذلك الحذف، في الفيلم يقفُ الراوي جانباً لتنوب عنه التكنولوجيا بما فيها من إضافات، إلَّا أنَّ السينما تقتصر على اقتناص سطح الأشياء، بينما تخوض الرواية إلى العمق دون أنْ تفقد شيئاً من قدرة لغتها الخاصَّة كما يراها فضل [300].

توقَّف صلاح فضل على مجموعة من القضايا في الأسلوب السينمائي وهي: سيناريو القص، وسلطة المكان، وشريط الزَّمان، وحركيَّة المنظور، وعلاقات الأُلفة. في سيناريو القص يرى فضل أنَّ دخول الأسلوب السينمائي في المشهد الروائي العربي بدا بنسب متفاوتة، ويرى أنَّ إبراهيم أصلان لديه حاسَّة سينمائية في السَّرد ُستدلاً على ذلك بمشهد من " وردية ليل " التي أرى أنَّ فضلاً قد أقحم العديد من التعليقات على ذلك المشهد لكي يدلل على ما يذهب إليه في الأسلوب السينمائي، وللوقوف على تلك التعليقات يورد صلاح فضل المشهد التَّالي من وردية ليل: "غادر العربة عند دار القضاء العالي. وعبر 26 يوليو أي الاتجاهين. ومشى في الجانب الآخر، كان الوقت ليلاً . واللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخل السينما الذي ازدحم برواد التاسعة [301] ". في تعليقه على هذا المشهد يقول: "ليس عبثاً أن يكون موقع المشهد الأول عند باب سينما يعرفها كل سكان القاهرة، فهي سينما " ريفولى " ولا حاجة به

1. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 188.
2. أوبراين، ماري إلين (2012): التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة_المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط2، ص: 14.
3. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 189.
4. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 189.

إلى تسميتها لأنه قد اختار هندسة مناظره من شوارع القاهرة[302]" إلَّا أنَّ القصدية التي أرادها صلاح فضل في تعليقه لا تنطبق على كافة الأعمال الروائية بشكل عام، ولا على كل التفاصيل في وردية ليل، فهنالك العديد من العبارات والمفردات ذات الدلالة التي ترد بشكل لا يحمل معه الدلالة التي يجنح إليها ويحملها النقاد من التعليقات ما لا تحتمل، ثم إنَّ عدم الحاجة إلى ذكر اسم السينما كما يرى فضل هو من باب معرفة القراء المصريين لهذه السينما، وهذا يتناسب إذا ما أراد إبراهيم أصلان أن يوجه إبداعه للمصريين فقط، أما وأن الإبداع واسع المدى فهذا يترك للمتلقي مساحة كبيرة من التأويل وليس الوقوف على سينما ريفولي أو غيرها في القاهرة يضير العمل، فاختلاف المكان مع بقاء الهدف لا يؤثر كثيراً في سير الأحداث وتغيير مسار الرؤية، وإن ما أورده صلاح فضل يمثل وجهة نظر متلقٍمصري استطاع من خلال معرفته بأزقَّة القاهرة أن يحدد المكان الذي أراده المبدع أو عناه. ويتابع صلاح فضل وقوفه على الحيثيات الصغيرة في وصف الشخوص والأحداث وهو ذاته الوقفة الوصفية حيث توالي الأفعال المعادلة لعملية التصوير، وهذا في أغلبه نجده عند معظم الأدباء في وقفاتهم الوصفية، وقد لا نخطئ القول إن قلنا إن هذا السيناريو يكاد يكون صفة غالبة على الوقفة الوصفية، بل هو القاسم المشترك بين أغلب الوقفات عند العديد من الأدباء، ويرجع الأمر في القدرة على تمثل ذلك السيناريو في الأسلوب السينمائي إلى معرفة الناقد أو المتلقي بالسينما وما تحويه من تشكيلات.

أمَّا سلطة المكان فيعود بنا من خلالها فضل إلى تقسيم الفنون إلى زمانية كالموسيقى وفنون اللغة، ومكانية كالنحت والرسم والعمارة، وهو بذلك يرى أن السينما تكرس سلطة المكان على الزمان، معتمداً في ذلك على اعتماد السينما على الفضاء البصري وتحريك المشاهد " فالرواية تعبر باللغة _وهي منطوقة أصلاً والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكلي لها _ وتؤدي للشعور بمرور الزمن. أما السينما فهي ترسم مفارقة "المكياج " في تغيير الشعر من السواد إلى البياض، وتغضن الملامح وتهدلها، وتحول ألوان الأشياء والطبيعة، كي تشير إلى مرور الزمن عبر قيم تشكيلية مرئية. فتتابع

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 190.

أشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان[303]" وهذه من السمات الخاصة بالسينما، إلا أنها لا تنطبق على العموم نظراً لمحدودية النص السينمائي مقارنة بالموسيقى واللغة، ويستدل فضل على ذلك من خلال ما ذكره من نقل الأساطير إلى السينما حيث تفقد كماً من رمزيتها، فالتجسيد بالرغم من جماليته إلا أنه يحرم الروح من آفاق التجديد كما يرى فضل.

يستند صلاح فضل فيما تقدَّم على رأي رواد الأسلوب السينمائي، فيتوقف على "روب جرييه " الذي يأخذ عنه قوله: " الحقيقة أنَّ العالم ليس ذا معنى، وليس عبثا. إنه ببساطة " موجود". وعلى أيَّة حال فإن وجوده هو أكثر شيء يتميز به..[304]" وهنا يظهر للمتلقي أنَّ فضلاً قد استخدم عبارة "ليس عبثاً " في حديثه عن المشهد في وردية ليل من خلال سيناريو القص، إلَّا أنَّه لم يشر إلى أنَّ هذا الاستخدام، والذي يمثل في نهاية المطاف رأياً نقدياً لناقد آخر، في المصطلح يعود إلى" روب جرييه" وهذا ما ذهب إليه فضل في بعض آرائه النقدية، حيث يتبين للمتلقي/الباحث بعد صفحات عديدة أن ما ذكره فضل يعود فيما بعد لناقد آخر. لذا فإن قراءة أعمال فضل النقدية لا بد أن تكون بشكل كلي _ وهنا أعني كل دراسة على حدة _ حتى لا يتبادر إلى أذهان المتلقين أن تلك الآراء نسبها الناقد لنفسه وهو الأمر الذي ربما لم يكن في حساب العديد من النقاد أمثال صلاح فضل.

وعند وقوف فضل على شريط الزمان وجد أن الأسلوب السينمائي يتميز " بالدقة في ترجمة فضاء الزمن إلى ألوان وأشكال وأمكنة متتابعة... وإذا استخدم فعل الماضي فلكي يشير إلى المسافة التي تفصله عن الحاضر[305]" وعليه فإنَّ " وردية ليل" تقدم الماضي في فصولها الأولى بصيغة الحضور ثم تقفز زمنياً لتقديم الفصول الأخيرة بحاضر جديد كما يرى فضل. وهنا يظهر مدى قدرة الأسلوب السينمائي في رسم الخط الزمني للأحداث بصورة تبدو جلية وواضحة أكثر منه في الرواية التي لا بد للمتلقي من تشريح الزمن بناء على سعة مداركه وتمثله للأحداث في أمكنة متعددة، إلا أن هذا

---

1. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 192- 193.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 194.
3. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 195.

التمثل يترك للمتلقي مساحة واسعة من التحديق في النصوص الإبداعية أكثر من تلك المساحة المتبقية في الأسلوب السينمائي.

ومما يتوجَّب الوقوف عليه تقديم صلاح فضل المكان على الزمان في الأسلوب السينمائي خاصة أنَّ هذا التقديم لا يأتي عبثاً من ناقد كصلاح فضل، وقد أشار إلى ذلك في غير ما موضع فيما يتعلق بالقصيدة، ولعلَّ هذا التقديم عائد إلى الطبيعة العامة للسينما التي تُعنى بالمكان أكثر من عنايتها بالزمان، علماً أنَّ كلاً من الزَّمان والمكان وجهان لعملة واحدة، ولا يمكن الفصل بينهما، غير أنَّ التَّشكيل المكاني يطغى على الزمان؛ كون المكان يشكل الجزء الأكبر من الوقفات الوصفية التي هي الصورة الأكثر وضوحاً في الأسلوب السينمائي.

وفي " حركية المنظور " ذكر فضل تميُّزَ لغةِ السِّينما بمرونتها في استخدام قرب المنظور وبعده " فالسينما تقدم أحياناً آلاف البشر في منظر واحد ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير في وجه طفل[306]" إلا أنَّ هذه الخاصيَّة لم تستغل كثيراً في الرسم؛ لاختلاف أحجام اللوحات على حد تعبير فضل، بينما يستطيع المتلقي أن يلحظ ذلك في الرواية حيث نجد إيجازاً لأحداث طويلة في كلمات قليلة، وفي المقابل نجد الإغراق في وصف حدث بسيط، وهذه تشكِّل حركةَ قربٍ وبُعْدٍ تكون أقرب إلى الإيقاع السينمائي. وإلى جانب ذلك يرى فضل أن الراوي في الروايات يستخدم الصوت المفرد أو المتعدد، بينما في السرد البصري فإن الراوي يتمثل في الكاميرا المتحركة. ويرى فضل "أن السينما عرفت وتعرف دائماً البطل المركزي الذي يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين، إلَّا أنَّها لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيز دائرة الضوء المرئي، ومن ثم يصبح وجوده موازياً لوجود البطل المركز. فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل وتمرير الآخرين عبر وعي منفرد كما عرفت الرواية[307]". وحقيقة الأمر هذا مالا يختلف فيه متلقيان، غير أننا كنا ننتظر مزيداً من التعليق من قبل صلاح فضل فيما يتعلق بالبطل، فمن الطبيعي جداً أن تظهر الشخوص الثانوية مرات عديدة ومكرورة في السينما، لكن هذا الظهور لا يشكِّلُ

---

1. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 197
2. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية ، ص: 199

أهمية في العمل السينمائي؛ لأنَّ الدور المنوط بالشخصية هو من يعطي لها الأهمية والرسوخ في ذاكرة المتلقي، ثمَّ إنَّ ظهور الشخصيات الأخرى بموازاة البطل المركزي يسلبُ حقَّه من الدور الأساس الذي أراده المبدع، فهنالك العديد من الشخصيات الثانوية التي تحِلُّ مكان البطل المركزي في السينما؛ لكثرة ظهوره إلى جانب البطل المركزي، ولوجود بعض الصفات التي قد تستوهي بعض المتلقين لإحلال الشخصية الثانوية مكان البطل المركزي، خاصة وأن السينما تستخدم العديد من المظاهر الحضارية التكنولوجية التي تساعد في ذلك. بينما يأخذ البطل حقه في الرواية ويؤدي الدور الذي رسمه المبدع له عندما شرع في إنجاز إبداعه. وإذا ما أردنا الوقوف على عناصر الرواية ومقارنتها بالحالة التي آلت إليها في السينما فإن ذلك سيأخذ بالدراسة منحى آخر، لكننا نكتفي بالإشارة إلى أن هنالك " بعض الأصوات النقدية الداعية إلى ضرورة فصل السينما عن الأدب وعن الفنون جميعاً، بصفتها ذات خصوصيات مختلفة وهي الآن بصدد البحث أبجديات لغتها، ومن المؤسسين لهذا الاتجاه المخرج الروسي تاركو فسكي، والإيطالي فيديركو فيلليني، والفرنسي ألان رينيه، والسويدي انجمار ببرجمان والإسباني بيدرو المادوفار[308]".

وفي " علاقات الألفة "يقدم صلاح فضل للقارئ ملخصاً لوردية ليل فهي "رواية قصيرة، عنقودية، تتألف من مجموعة من " الحبات " الصغيرة التي يصل تعدادها إلى 15 حبة، تتفاوت قليلاً في حجمها. ليست فيها وحدة حدث كلي، ولا وقائع متكاملة؛ بل تقدم جملة من المشاهد المتناثرة في حياة حفنة من الرجال على مرحلتين. منهم شابان على وجه الخصوص يحتلان بؤرة السرد ويقومان بعمل جماعي، هو توزيع البرقيات خلال وردية الليل في وسط القاهرة. ثم تشتتهما الأيام لتعود فتجمعهما بصدفة شجية[309]". ولو أنَّ فضلاً قدَّم هذه الخلاصة في بداية حديثه لكان أفضل، ليضع المتلقي منذ البداية أمام الصورة الكلية للرواية، وبهذا يستطيع أنْ يسير المتلقي مع صلاح فضل في تناوله لوردية ليل، علماً أن هذه الخلاصة التي ذكرها فضل في

---

1. عموري، سعيد (جوان 2014): من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع12، ص: 18.
2. فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 200.

"علاقات الألفة "لم تقدم شيئاً كثيراً يخدم العنوان " علاقات الألفة "؛ لأنَّ محور العلاقة التي أراده فضل تبيَّن من خلال عنوان الرواية " وردية ليل " ولا سيما إشارة الوردية إلى شخوص تتناوب العمل، وهذه تُوجد فيما بينها علاقات حميمية من الألفة تجمع بين الشخوص والأشياء، والأشياء والشخوص، لتصبح العلاقة تبادلية، وهذا ما تعمد إليه السينما وهو ما كان في "وردية ليل" كما يرى فضل، ولعل هذه الألفة التي تناولها فضل في " وردية ليل " هي التي أوحت إليه باستخدام عبارات ومفردات دافئة، ربما كان موضعها في مكان آخر بعيداً عن المجال النقدي الذي يتطلب لغة يكون الهدف منها الرأي النقدي بعيداً عن عذب المفردات، وقد أشرنا إلى ذلك في موضع سابق من الدراسة.

ممَّا تقدَّم في الأسلوب السينمائي نجد أنَّ فضلاً حاول أنْ يُسْهِبَ في هذا الأسلوب لشيوع السينما المصرية أكثر من غيرها بين الأوساط العربية، الأمر الذي حدا بصلاح فضل إلى تسليط الضوء عليه أكثر من غيره من النقاد، وهو بذلك يكون قد رسم طريقاً للروائيين لصناعة السينما وتمثلها قبل الشروع في إبداعهم الروائي. غير أن هنالك من النقاد _ كعبد الله أبو هيف _من يرى أن فضلاً قد " أفاض في وصف خصائص الأسلوب السينمائي، وكان الأسلم والأفضل أن يسميه الأسلوب الوثائقي أو التسجيلي، نظراً لخصوصيته في تنظيم نسق خطابه، لأن الأسلوب السينمائي لا يقتصر على تقنية الوثيقة فنياً فقط، بل يتعداها إلى تقنيات أخرى تفعل فعلها في صياغة الأسلوب، فليس يكفي التقطيع أو تتالي المشهدية، أو حركية المنظور، أو الوصف الخارجي[310]"، إلَّا أنَّ ما ذهب إليه عبد الله أبو هيف من تسمية الأسلوب السينمائي بالأسلوب الوثائقي أو التَّسجيلي قد يشوبُه شيءٌمن عدم الدِّقة في المصطلح؛ لأنَّ الأسلوب السينمائي يضم تحت جنباته الوثائقي والتسجيلي إضافة إلى ما تحدث عنه فضل وذكره أبو هيف في معرض حديثه عن الأسلوب السينمائي عند صلاح فضل.

1. أبو هيف، عبد الله: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص: 488.

1.4.3 محاولة تركيب

إن مفردة الانسجام تعكس في مفهومها صورتين: الأولى متعلقة بالناقد، والثانية متعلقة بالمتلقي، أما فيما يتعلق بالناقد فلا بد من وجود روابط مشتركة بين التقديم النظري والتطبيق العملي، الذي يعود بداية إلى قناعة الناقد فيما يقدم من مشروع نقدي إن كان يريد ذلك، والانسجام الذي نقصده هنا هو أن نجد تلك التنظيرات في مجموعة الأعمال الإبداعية المطبق عليها بحيث يستطيع المتلقي أن يتتبع سير العملية النقدية أولاً بأول، لا بل يمكنه ذلك من نقل التجربة إلى أعمال أخرى وإن كانت مختلفة في الرؤى والأهداف، وتلك هي الصورة الثانية المتعلقة بالمتلقي، فإن معرفة المتلقي لما يدور من أحداث داخل العمل الإبداعي واستنباط مكنونات الشخصيات وتحولات الرؤى لديها تمثل الانسجام الذي يتولد لدى المتلقي من خلال تلقيه النظرية النقدية، أما التطبيق عليها فيعود بالدرجة الأولى إلى فهم تلك النظريات التي تعد بمثابة العتبة الأولى لنجاح التطبيق على الإبداع الأدبي.

صلاح فضل حاول أن يوجد ذلك الانسجام لدى المتلقي من خلال تقديمه للنظريات الغربية التي تُعنى بالرواية بشكل عام، إلَّا أنَّه لم يُوفِّق كلَّ التَّوفيق في إيجاد ذلك الانسجام خاصة مع المتلقي العربي؛ لأنَّ طُغيان الجانب النظري على التطبيقي بقي ملازماً له حتى عندما قدَّم للمتلقي العربي التمثيل على ما ذهب إليه، إضافة إلى طريقة فضل في تقديم المادة النظرية. التي يحشد لها المصطلحات والمسميات والآراء التي ربما وجد العديد من الدارسين صعوبة في استيعابها نظرياً قبل أن يمارسوا تطبيقها على الرواية العربية، ومن جانب آخر لم يكن فضل يشير إلى الدراسات العربية _ وإنْ كانت قليلة _ التي توقفت على أساليب السرد على سبيل المثال لا الحصر، بل إنَّ مجمل آرائه في أغلبها منقولة عن نقاد غربيين دون الإشارة إلى مُعضمهم، الأمر الذي أوقع المتلقي في إشكالية من حيث إحالة الرأي إلى صاحبه، وربما هذا ما جعل الباحث يقف مطولاً إذا ما أراد أن ينسب الأقوال إلى أصحابها. ولأن صلاح فضل قدم للمتلقي العربي جانباً جديداً في الرواية العربية _ كما يزعم _ فإنَّنا لا زلنا بانتظار التطبيق الفعلي الذي يتناسب مع ما قدّمه، بحيث يشكل كل من الجانب النظري

والتطبيقي المفهوم العام الشامل الذي تتضح معالمه في فهم الرواية العربية ومجاراتها لذلك الفهم الذي حاول فضل أنْ يقدَمه من خلال المناهج الغربية.

5.3 التَّحديق في إضافات صلاح فضل في فهم الرِّواية

إنَّ وقوف أيِّ دارس أو ناقد على الأدب يتطلب منه إضافةً جديدة، ولأننا نتناول النقد فلا بـُدَّ أنْ تكون هذه الإضافة في حقل النقد ولا سيما الجانب الروائي منه. فالقراءة والبحث وفهم النصوص تشكل لدى المتلقي مفهوماً أو مفهومات جديدة، وهذه تتباين من متلقٍّ إلى آخر، فالمتفق عليه عند جميع النقاد أن تأتي الدراسات النقدية بالجديد وإلَّا فإن الدراسة ستكون مكرورة لا يستفاد منها، مبنية على إعادة ترتيب الأفكار ونقلها من مجموعة من الدارسين دون الوقوف عليها.

وفي نقدنا الأدبي العربي الحديث يجد المتلقي جملة من المعيقات التي تحول بينه وبين فهم النظريات والمناهج الغربية، علماً أن دارسنا العربي بأمسِّ الحاجة إلى التحديق والفهم العميق لتلك النظريات والمناهج، والأمر هنا عائد إلى النقاد والدارسين الذين تبنوا نقل تلك النظريات والمناهج إلى أدبنا العربي خاصة فيما يتعلق به من النقد في الشعر والرواية، فالعديد من النقاد العرب عمدوا إلى نقل النقد الغربي إلى المتلقي بكل ما فيه من تمفصلات وجزئيات، حيث غاب عن أذهانهم أن هذه النقلة النقدية في الأدب العربي هي جديدة على المتلقي العربي، فهي بحاجة إلى التأسيس من خلال بناء قاعدة نقدية تتناسب وفهم الدارسين، فليس فهم تلك النظريات والمناهج بنفس النسبة التي يمتلكها من تتلمذ على أيدي أساتذتها وتعلم في مدارسها، بل ربما كان أحد أتباعها.

أمَّا الأمر الآخر _ وهو الذي لم يجرؤ الكثير من الدارسين الوقوف عليه؛ لأنه يمس بعض الرموز النقدية في الوطن العربي _ فهو أنَّ هنالك بعض النقاد ممن عَمِدَ إلى نقل تلك النظريات والمناهج الغربية دون أن يوثق المقولات إلى أصحابها؛ فاختلط الأمر على المتلقي العربي، كما أنَّ بعضهم لم يكن على دراية كاملة بتلك النظريات والمناهج الأمر الذي أحدث تضارباً في العديد من المصطلحات والمفهومات النقدية الجديدة، إضافة إلى اختلاف المسميات للعديد من المصطلحات؛ مما يدفع القارئ إلى

البحث عن كافة تلك المصطلحات والمفهومات، وإيجاد الرابط بينهما؛ والحق أنَّ الدراسات النقدية الحديثة التي ليست بالبعيدة هي من أشارت إلى ذلك، وربما يعود الفضل في ذلك إلى إدراك أساتذة النقد للصعوبة التي يجدها المتلقي في تناوله للمناهج النقدية الحديثة، وهذا ما يلمسه العديد من الدارسين في حقل الدراسات النقدية العربية، فبالرغم من الكم الهائل من الدراسات العلمية التي تصدر عن جامعاتنا إلَّا أن المتلقي لتلك الدراسات يلحظ فيها ميول أصحابها إلى اختيار الطريق الأسهل للدراسة؛ خوفاً من الخوض في متاهات المناهج الغربية الحديثة _ إن جاز لنا التعبير _ ومن يتصفح عناوين تلك الدراسات يدرك أن نصيب نقد النقد لا يتجاوز الثلث إذا ما قُورِن بالدراسات الأخرى.

ومن عدل نقد النقد أنَّه يترك فسحةً للدارس أن يُحاكم الدراسات النقدية وأن يقف على كافة جوانبها، مُبيِّناً رأيه في تلك الدراسات، فالمطلوب من الناقد أن يأتي بالجديد، وهنا يختلف هذا الجديد من ناقد لآخر، حسب الطرح الذي يقدِّمه، والمحاكمة النقدية لا بُدَّ أن تكون مسبوقة بقراءة متفحصة ومتأنية، حتى لا يقع الدارس في سوء لفهم الناقد وأطروحاته النقدية، فيكون بذلك قد بنى أفكاراً على غير وجهة نقدية.

مما سبق أردنا الوقوف على إضافات صلاح فضل في فهم الرواية، ولكي يكون المتلقي مشاركاً لنا فيما سنذهب إليه لابُدَّ من الإشارة إلى أنَّ النقد يشتمل على ثلاثة عناصر للمُنظِّر، الناقد، وقارئ النقد. أما الأول وهو المُنظِّر فهذا يتطلب منه الكثير، حيث تنسب إليه نظرية في النقد تُدَّرس وتُطبَّق على الحقول الإبداعية على اختلاف اللغات والآداب والثقافات، ولعل وطننا العربي يفتقر إلى مثل هذا النوع. أما الناقد وقارئ النقد فهما عنصران ينقسم نقادنا بينهما، إلَّا أن فهم الدارسين ولربما بعض النقاد يذهب إلى اعتبار قارئ النقد تقليل من شأن الناقد إذا ما وصف بذلك، ولا سيما أن الفارق بينهما واضح، خاصة وأن قارئ النقد ربما تطلب منه الإلمام بأكثر من ثقافة ولغة؛ حتَّى يتسنَّى له قراءة النقد ونقله ونقده في آن معاً . لذا، وبحسب الدراسات التي وقعت عليها الدراسة، تبيَّن أنَّ العديد من الدارسين في الوطن العربي ممَّن نقلوا لنا المناهج الغربية كانوا قُرَّاءً للنقد أكثر منه نقاداً، وهذه كانت تُشَكِّل المرحلة الأولى في

النقد لديهم، والتي آلت فيما بعد إلى النقد نفسه عندما أصبح التطبيق على ميادين الإبداعات العربية.

صلاح فضل كغيره من النقاد العرب الذين امتلكوا حُضوراً نقدياً بين أوساط الدارسين في الوطن العربي، فلا تكاد دراسة في النقد العربي الحديث تقف على المناهج النقدية إلّا وتستعين بما قدَّمه فضل في هذا المجال، بل إنَّ العديد من أساتذة الجامعات ممن جعل مؤلفه في المناهج النقدية المرجع الأساس لتدريس الطلبة في الجامعات العربية.

وللوقوف على إضافات صلاح فضل فهم الرواية خَلُصَت الدراسة إلى أنَّ مرحلة فهم فضل للرواية مرَّت في طورين:

الأول:

عندما قدَّم صلاح فضل المناهج الغربية للمتلقي العربي نظرياً، فكان بذلك قارئاً للنقد، ولعلَّ هذه تكاد تكون الإضافة الأولى لصلاح فضل في فهم الرواية، حيث قدَّم للمتلقي المناهج التي تُعينه على فهم الرواية بصورة أكبر مما كانت عليه.

الثاني:

يتمثل في تطبيق صلاح فضل تلك المناهج الغربية على الإبداعات العربية، وهنا يكون فضل قدم قراءة جديدة للرواية العربية غير تلك التي عهدناها في بدايات النقد العربي الحديث، خاصة وأنه كان يؤمن بافتقار الساحة النقدية العربية لمثل هذه المناهج والنظريات التي ترسم الخطوط الرئيسة إلى طريق النقد العربي الحديث.

في كتابه " التمثيل الجمالي للحياة " يرى فضل أن النقاد عندما تناولوا دراساتهم النقدية وضعوا لهم أساساً في اختياراتهم، فعلي الراعي وزع كتابه حول الرواية في الوطن العربي على أساس البلاد والأقطار، بينما قسَّم سيد حامد نتاج بانوراما الرواية العربية على الأجيال، كما اهتم كلٌّ من عبد المحسن طه بدر ومحمد يوسف نجم بالتعاقب الزمني والإقليمي[311]، لذا كان اختياره لعشر روايات بمثابة " مغامرة نقدية " كما أسماها فضل، وهو بذلك يضيف جديداً في حقل الرواية العربية من حيث اختيار النصوص، فقد حاول تأسيس معيار جديد للاختيار، خاصة وأننا " درجنا على تقدير

1. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 6.

أسماء الأعلام بما يمثلونه من انتماءات إقليمية أو أيديولوجية، كما تعودنا على ذكر الأعمال التي تترك أصداء لدى القراء أكثر من غيرها، بحيث يكون العلم أو العمل متفرّداً بذاته، لا يندرج مع غيره في سياق متصل، وحينئذ يصبح أقصى ما يبلغه التصنيف بهذا المنطق أن يجمع الأسماء في مناطق جغرافية أو أجيال زمنيَّة[312]" مبيناً أن هذا المعيار الجديد يعتمد على عاملين:

" الأول: هو درجة نجاعة هذه الأعمال وكفاءتها في تمثيل الحياة العربية، وبلورة الضمير الفردي والجماعي لأكبر مساحة من البيئات التي تقدمها في مراحل تاريخية معينة، على اعتبار أن رؤية العالم واستبصار مقوماته عبر الأدب ما زالت تُعدّ أصفى نموذج لتشكيل الوعي والتعبير عن درجة التطور الحضاري للمجتمعات الإنسانية. أما الأمر الثاني فهو درجة نضج هذه الأعمال الفنية في توظيف التقنيات السردية المحدثة، والكشوف الإبداعية الجديدة، دون إغفال الضرورات المزاوجة بينها وبين ما استقرت عليه التقاليد الفنية، عندما يتطلب الموقف ذلك، بغية أن يصبح هذا التمثيل للضمير الفردي والجماعي على مستوى ناضج في منظومة القيم الجمالية التي ترقى بها فنون السرد، وتصبح أعظم كفاءة في التعبير والتوصيل والتأثير[313]". وعليه فإن معايير اختيارات النصوص تتمثل في:

أولاً : الانتماءات الإقليمية.

ثانياً : الانتماءات الأيديولوجية.

ثالثاً : القدرة على تمثيل الحياة، وتوظيف تقنيات السرد.

غير أنَّ توظيف تقنيات السرد ربما تكوِّن القاسم المشترك بين المعايير الثلاثة سالفة الذكر، خاصة أنَّها تمثل فيما بينها أبعاداً إقليمية وأيديولوجية لديها القدرة على تمثيل الحياة العربية كما أرادها فضل.

إلى جانب هذه المعايير أضاف صلاح فضل معياراً جديداً يقوم على أساس تقني أسلوبي، خاصة أنه " لم يعد بوسع النقد المعاصر أن يتحدث عن المادة القصصية اعتماداً على مضمون الخطاب السردي وتوجهاته المذهبية، فقد انتهت

---

1. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 6.
2. فضل، التمثيل الجمالي للحياة، ص: 7.

سيادة الأيديولوجيا وشعاراتها القديمة. ولم تعد النوايا الطيبة هي التي تحدد مستويات الأعمال ودرجة أهميتها، فقد اتضح أن مستويات التوظيف ترتبط بالإنجازات التقنية والجمالية[314]"، وهذا المعيار يشمل معالم التمييز بين الروائيين ضمَّنه فضل من خلال كتابه " أساليب السرد في الرواية العربية " حيث الأسلوب الدرامي والغنائي والسينمائي، وهذه الأساليب التقنية ميز من خلالها بين الروائيين، إلا أن هذا المعيار لا يصلح لجميع الحالات؛ كون اللجوء إليه قد يفرض على المبدع صناعة روايته بما يتناسب وهذا المعيار، وهنا لا بد من وضع الفروقات الفردية بين الأدباء صوبَ كُلِّ معيار من هذه المعايير.

ومن إضافات فضل في فهم الرواية نقل تجربة الأدب وتحوله إلى السينما/التلفاز وهذه بمثابة دعوة إلى مواكبة السينما وإعادة صياغة الرواية بما يتناسب والسينما؛ الأمر الذي فتح المجال أمام صلاح فضل لظهور مصطلحات جديدة خاصة بالرواية بعد نقلها إلى السينما والتليفزيون. ومن بين هذه المصطلحات:

1. التَّحليق: ويقصد به "تحويل الرواية إلى حلقات مسلسلة، وهو أمر لا مفر منه، ويمضي متسقاً مع طبيعة العمل الأدبي ومتجاوباً مع تكوينه المفصلي عندما يكون مفعماً بالأحداث والتحولات اللافتة في المواقف الإنسانية... لكن عندما يكون العمل رفيع المستوى شعرياً يتوزع على دواخل الشخوص ويحلل المواقف ويصنع عالمه الفني باللحظات المرهفة دون ازدحام بالأحداث الخارجية فإن محاولة " مطه " وإعادة شحنه بمشاهد خارجة عنه تُسْفِر عن تبديل دلالته وتغيير إيقاعه الأدبي [315]".
2. التَّرنيم: وغالباً ما تتعلق بالقصائد خاصة أنه يتم من خلالها الإنشاد بصوت يخالطه اللحن، ويرى فضل أنَّ "التَّرنيم ووضع الألحان والأغاني المصاحبة

---

1. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، ص: 9.
2. فضل، صلاح (1997): قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، ص: 21_20.

للأعمال الفنية... تختلف عن الموسيقى التصويرية الراقية التي تترجم خفقات الروح وتُعبِّر بنعومة بالغة عما لا تقوى الأشكال ولا الكلمات على أدائه[316]".

3. الطَّمس: " وتتمثل في طمس العلاقة بين الخاص والعام فيه بقدر الإمكان حتى يتخفف من الجانب المتصل بالنقد السياسي طبقاً للاستراتيجية الإعلامية المسالمة. وقد أدت غلبة هذا الاتجاه في الأعمال التلفزيونية إلى تقديم تمثيليات " ممسوحة " لا يبدو عليها أنها تحمل الطابع التاريخي للزمن الذي تدور فيه، بحيث تقتصر رؤيتها على نطاق الحجرة التي يدور الحديث فيها، مع أن الشرط الضروري للأعمال الفنية الحقيقية هو بروز جدلية الخاص والعام، والعثور على الشرايين المفتوحة بين نبض الحياتين العائلية والاجتماعية في إطارهما الكلي الشامل[317]".

إنَّ المتتبع لمجمل دراسات فضل النقدية يرى أنَّه قد عمد إلى الإشارة في مقدمة تلك الدراسات إلى الأمر الذي قاده إليها، والذي تمثل في افتقار النقد العربي إلى التطبيق على النظريات والمناهج الغربية، وكل هذه الجهود المبذولة في حقل الدراسات النقدية من النقاد العرب من مثل؛ صلاح فضل وغيره ما هي إلَّا محاولات أراد من خلالها الدارسون" تطوير الرواية العربية وربطها بالحداثة. وقد تداولوا... تقنيات غربية ولكنهم أخضعوها للغة العربية، وخضعوا في تطبيقها لما توهموه حول ذوق القراء، وكان من المفترض أن يساهم النقاد في هذا الجهد بقسط مفيد، ولكن النقد العربي ما زال في طور الشرح والتعليق، ولم ينتقل بعد إلى مرحلة البحث الذي يفتح للكاتب الآفاق[318]". والحق أن هذه الدراسات طوَّرت نوعاً ما في فهم الرواية العربية، إلَّا أنها لازالت قاصرة عن وضع الرواية في مصاف الإبداعات العالمية؛ نظراً للفجوة بين المفهومات الغربية في المناهج والنظريات وبين رؤية المبدع التي يريد، خاصَّة وأنَّ

---

1. فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص: 21.
2. فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، ص: 22.
3. الرواية العربية، ممكنات السرد (2008)، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 2004، ج1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص: 127.

النظـرة العربيـة للأشـياء تكـاد تكـون مختلفـة عـن الآخـر، حتـى وإن بـدت فـي بعـض الأحايين متلبسة روح الحضارة والأيديولوجية الغربية.

1.5.3 محاولة تركيب

كُلُّ دراسة أو محاولة نقدية لا بـُدَّ لها من أن تضيف جديداً إلى حقل الدراسات النقدية، وهذا ما يبحث عنه المتلقي منذ الصفحات الأولى لكل دراسة يتناولها، وإلا أصبحت الدراسات مكرورة لا تقدم جديداً، إلَّا أن أي دراسة مجرد طرحها لموضوع ما أو قضية معينة فإنها تضيف معرفة جديدة، ويبقى الفارق في الإضافات النقدية من خلال التحديق ولمس الجوهر الحقيقي للإضافة. ولعل الدراسات النقدية التي تعتمد المناهج الغربية تتميز عن باقي الدراسات؛ لأنَّها تتناول الإبداع الأدبي بنمط جديد غير ذلك النمط المعهود في الدراسات النقدية العربية، وهذه تـُعد إضافة أولية حيث يـُتاح للكاتب والمتلقي الاستعانة بتجارب غربية وتوظيفها داخل النصوص الإبداعية العربية، ومن جانب آخر فإن قراءة الآخر عند بعض الكتاب يشكل لديهم منعطفاً إبداعياً أو لنقل تحولات في الرؤى، خاصة أولئك الكتاب الذين حاولوا كسر القيود فيما يتعلق بإبداعاتهم، لتصبح الرؤى لديهم تحمل دلالات جديدة، يبقى أمر توظيفها بالوجه السليم منوطا بالناقد الذي تكفل في نقل تلك التجارب وترجمتها إلى العربية وكُتَّابها.

صلاح فضل أراد أن يكون له قصب السبق مع القلة الذين نقلوا للعربية التجربة الغربية في فهم الرواية، وقد كرَّس جُلَّ جهده ووقته لذلك، والدليل على ذلك أن المكتبات العربية تعج بالمؤلفات النقدية التي اعتمدت في بحثها على ما نقله فضل وطبق عليه في الإبداعات العربية. ولأنَّ صلاح فضل من الذين قرأوا النقد الغربي ونقلوا تجاربه فإن المطلوب منه أكبر من تلك الخطوط العريضة التي يجدها المتلقي في دراساته، إنما يتعدى الأمر ذلك إلى إيجاد نظرية نقدية عربية يكون لها صداها بين آداب العالم، كتلك النظريات التي تعتمد عليها جُلَّ الدراسات العربية بلا استثناء ولاسيَّما الحديثة منها.

الخاتمة

تناولت هذه الدِّراسة صلاح فضل ونقد الرِّواية (النظرية والتَّطبيق)، فتوقفت على جهوده في فهم الرواية العربية بصورة جديدة غير تلك الصورة التي ألفها الدارسون للإبداع الأدبي العربي ولا سيما الرواية.

وقد بدأت هذه الدراسة بالمرجعيات الثقافية عند صلاح فضل التي اعتمد عليها في تشكيل معرفته الخلفية ابتداء من مراحل الدراسة الأولى الابتدائية والثانوية، مرورا بالأزهرية، متنقلا بعد ذلك في بعثته العلمية بين مراحل مختلفة رأى من خلالها انطلاقته النقدية التي كان يبحث عنها، خاصة وأنه رأى في النقد الأدبي العربي محدودية في المفهومات وقصورا في أداء وظيفة النقد. وهنا بينت الدراسة مراحل تشكيل رؤية صلاح فضل النقدية، حيث انقسمت بين المرجعيات العربية والأجنبية.

في المرجعيات العربية كان للجانب الديني الحضور الأبرز في المرحلة الأولى عند فضل خاصة وأن التعاليم الأزهرية تنطلق في بناء الشخصية دينيا، وهذه السِّمة غالبة على العديد من الأدباء والدارسين في مصر، وإلى جانب ذلك ظهر ميول فضل الشعري متأثرا بوالده، إلا أنه انعطف عن هذا المسار، غير أن روح الشعر كانت تظهر مرارا في مؤلفاته النقدية، وقد لمست الدِّراسة هذا الأمر من خلال اللغة الأدبية التي اعتمدها فضل في مجمل دراساته. كما بدا اهتمام فضل واضحا في الأعمال النثرية من مثل؛ الرواية والقصص، فقد وجد ضالته في هذا الجانب الذي كسر رتابة الكتابة الإبداعية العربية، فهو يرى أنَّ الرواية والقصة هما النموذجان اللذان يستطيع الدارس من خلالهما أن يبني فكره، ويشكل لتجربته النقدية قاعدة تعتمد في بنائها على المناهج والنظريات الغربية التي تتيح للدارس إيجاد منظومة نقدية غير تلك التي ألفها المتلقي العربي كما رآها فضل.

أما المرجعيات الأجنبية فقد أولاها فضل جُلَّ اهتمامه، وحرص على تمثُّلها ونقلها إلى النقد الأدبي العربي، معتمدا في ذلك على الترجمة، والنظرية البنائية، والواقعية، وعلم الأسلوب، والمناهج النقدية، والتقنيات السردية التي تتناول الإبداع الروائي من خلال مجموعة التقنيات من مثل؛ الاسترجاع، والاستباق، والحذف، والوقفات الوصفية وغيرها. إلا أنَّ تلك المرجعيات تشكل لدى المتلقي والدارس العربي

شيئا من عدم الاستيعاب؛ نظرا لحداثتها في دراساتنا العربية، ولتداخل المفهومات واختلاطها على المتلقي؛ بسبب إشكالية الترجمة، وربما عدم فهم بعض جزيئاتها من قبل الناقد.

يمكن للمتلقي لدراسات فضل النقديَّة أن يلحظ تقسيمه لنتاجه النقدي إلى قسمين: الأول النظري، والآخر التطبيقي. وفي وقوف الدراسة على المصطلح لديه، والتحديق في تنظيراته، كان المنهج والمناهج والتخييل من أبرز القضايا التي سعى فضل جاهدا في قراءتها ونقلها للدراسات العربية، غير أن تلك الدراسات بالرغم من جدِّيتها وحداثتها، إلا أنها لم تكن بالصورة النقدية المرتجاة، التي تضع الدارس العربي على جزئيات المناهج الغربية بعد أن ترسم له الأساس النقدي الذي ينطلق منه، وربما كان فهم فضل كقارئ للنقد الغربي، وشغفه في تلقي تلك المناهج، ومحاولة بناء نظرية عربية تعود في نسبتها إليه كمشروع نقدي، هي التي ساعدت في وجود فَجوة نقدية بين المتلقي العربي ودراسات فضل النقدية النظرية منها.

وفي القسم الثاني (التطبيقي)ألقَت الدراسة نظرة نقدية في دراسات النصوص عند فضل، فغاب عن مقدماته المنهج العلمي، من حيث بيان المنهج المتبع والطريقة التي سيؤول إليها التحليل النقدي للأعمال، والتوافق ما بين المقدمة والمتن التحليلي النقدي، كما أظهرت الدراسة ميول فضل النقدية إلى الأدباء والمثقفين المصريين، حيث تناول مجموعة من الإبداعات لجيل جديد في الرواية العربية، محاولا بذلك التعريف بالإبداع المصري على نطاق أوسع، إضافة إلى اختياراته المتعددة لمجموعة كبيرة من الأدباء الذين يشار إليهم بالبنان في الساحة النقدية العربية، معتمدا في ذلك على درجة تحقيق تلك الإبداعات للرؤية النقدية التي أرادها لتتناسب مع ما ذهب إليه في تنظيره النقدي.

وكغيره من النقاد والدارسين للنقد العربي والغربي سعى فضل جاهدا في ترك بصمة نقدية في الساحة العربية، وحقيقة الأمر أنه يحسب لفضل تلك الدراسات النقدية التي وضعت المتلقي العربي والباحثين أمام المناهج والنظريات الغربية، خاصة وأن الرواية تعتمد في فهمها على تلك المناهج والنظريات بشكل كبير، إذا ما قورن بالتطبيق النقدي العربي على تلك الأعمال. والدليل على ذلك أن الغالبية العظمى من

الدراسات التي تتناول المنهج والمناهج والأساليب الروائية لا بد لها من العودة إلى مخزون فضل النقدي، وإلا بقيت تلك الدراسات قاصرة عن نقل الصورة النقدية المختبئة بين ثنايا الإبداع الروائي مثلا.

لقد أثبتت دراسات فضل النقدية مشاركته في ميادين النقد الأدبي تنظيرا وتطبيقا، وحرصه على نقل التجربة الغربية إلى الدارسين العرب، بعيدا عن مدى إمكانية استيعاب وقبول تلك النظريات والمناهج لدى المتلقي العربي، وهذا عائد إلى الفروق الفردية بين الدارسين من حيث القدرة على فهم واستيعاب تلك المناهج والمذاهب والنظريات.

إنَّ هذه الدراسة حاولت أن تقف على تجربة فضل النقدية الروائية؛ حتى يتمكن المتلقي من استيعاب وجهات النظر الغربية المتعددة، إلا أنه لا تزال دراسات فضل النقدية _ خاصة ما تناول فيها فضل الجانب الشعري _ ينقصها الكثير من تسليط الأضواء والبحث في ثناياها؛ لعمق التجربة، خاصة وأنَّ تلك الدراسات لفتت نظر العديد من الباحثين والدارسين، لكنها لم تحض بدراسة مستقلة كهذه الدراسة التي تناولت نقد الرواية عنده، وهذا دليل جدِّيَّة فضل في تناوله للمناهج الغربية وضرورة تطبيقها على الإبداعات العربية.

المراجع

أدونيس (1985، 1989): **الشعرية العربية**، دار الأدب، بيروت، ط1، ط2.

أبو أحمد، حامد (1994): **نقد الحداثة**، سلسلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض.

إسماعيل، عز الدين(1992): **الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة**، دار الفكر العربي، القاهرة.

أوبراين، ماري إلين(2012): **التمثيل السينمائي**، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة _ المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط2.

بارت، رولان وجيرار جينيت(2001): **من البنيوية إلى الشعرية**، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1.

باشلار، غاستون (2007): **الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادَّة**، تر: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1.

باعيسى، عبدالقادر علي (2004): **في مناهج القراءة النقدية الحديثة**، اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، صنعاء، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، دار حضرموت للدراسات والنشر، حضرموت، ط1.

الباقلاني، أبو بكر(1971): **إعجاز القرآن**، تحقيق: سيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط3.

باييخو، أنطونيو بويرو (2001): **شراك القدر (زمنان لرواية واحدة)**، ترجمة وتقديم: طلعت شاهين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق عالمية.

بحراوي، حسن (1990): **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت.

البحراوي، سيد (1993): **البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

بدوي، أحمد أحمد (1996): **أسس النقد الأدبي عند العرب**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

بييرجيرو (1994): **الأسلوبية**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، ط2.

تشاندلر، دانيال (2008): **أسس السيميائية**، تر: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1.

تشومسكي، نعوم (1990): **اللغة ومشكلات المعرفة، محاضرات ماناجوا**، تر: حمزة قبلان المزيني، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1.

تودوروف، تزفيتان (2007): **روح الأنوار**، تعريب: حافظ فويعة، دار محمد علي للنشر، تونس، والانتشار العربي، بيروت، دار توبقال، الدار البيضاء، دار الشروق، عمان، ثالة، الجزائر، ط1.

تودوروف، تزفيطان (2000): **مفاهيم سردية**، تر: عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1.

الحجمري، عبد الفتاح (1996): **عتبات النص: البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1.

الحراحشة، منتهى (2009): من مشكلات المصطلح النقدي في الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب والعلوم الإنسانية**، م6، ع2.

الحليلي، عبدالعزيز (1999): **قضايا لسانية، السوسيولسانيات، التعريف، أقسام الكلم**، أنفو برانت، فاس.

أبو حمدة، محمد علي (2007): **في العبور الحضاري لكتاب تشريح النقد، مقدمة جدلية**، تأليف نور ثروب فراي، تر: محمد عصفور، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

حمودة، عبدالعزيز (1998): **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، الكويت، 232.

الخشت، محمد عثمان (د. ت): **روجيه جارودي، لماذا أسلمت؟ نصف قرن من البحث عن الحقيقة**، مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة.

خليفي، شعيب (2005): **هوية العلامات، في العتبات وبناء التأويل**، دار الثقافة، المغرب، ط1.

خليل، إبراهيم (2013): **واقع الدراسات النقدية العربية في مائة عام**، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان.

جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي (1999): إعداد وترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة.

الجرجاني، عبد القاهر (1999): **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط2.

الجرجاني، عبد القاهر (1981): **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، دار المعرفة، بيروت، ط1.

جيرالد، برنس (2003): **المصطلح السردي (معجم المصطلحات)**، تر:عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

جينيت، جيرار (1986): **مدخل إلى جامع النص**، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2.

دبة، الطيب (2001): **مبادئ اللسانيات البنيوية، دراسة تحليلية استمولوجية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1.

ديستويفسكي (1967)، **الأعمال الأدبية الكاملة**، المجلد الأول، تر: سامي الدروبي، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط2.

ربابعة، موسى سامح (2003): **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ط1.

الروبي، إلفت كمال (1983): **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، دار التنوير للطباعة والنسر، بيروت، ط1.

رومان ياكبسون (1988)، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 2004 ، **ج1**(2008)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

الرويلي، ميجان، وسعد البازعي (2002): **دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء_المغرب، ط3.

الرياحي ، كمال (2009): **الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج**، منشورات كارم شريف، المطبعة المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1.

ريان، أمجد (2000): **صلاح فضل والشعرية العربية**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

الزبيدي، مرشد (1999): **اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

زكريا، ميشال (1983): **الألسنية، علم اللغة الحديثة_المبادئ والأعلام**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

زيتوني، لطيف (2002): **معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)**، دار النهار للنشر، لبنان.

ساندرس، فيلي (2003): **نحو نظرية أسلوبية لسانية**، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر، دمشق، ط1.

ستروك، جون (1996): **البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا**، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 206.

سلدن، رامان (1998): **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

سليمان، نبيل (2005): **أسرار التخييل الروائي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

شبلز، برند (1987): **علم اللغة والدراسات الأدبية**، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، الرياض، ط1.

شربل، موريس حنا (1996): **موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب**، جرّوس برس، لبنان.

الشوابكة، محمد (2006): **السرد المؤطر في رواية النهايات لعبدالرحمن منيف_البنية والدلالة**، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1.

طودوروف، تزفيطان (1987، 1990): **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، ط2.

طبانة، بدوي (د. ت): **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**، دار المريخ للنشر، الرياض، ط3.

أبو عايشة، رامي علي (2010): **اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول (1980_ 2005)**، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

عباس، عبدالحليم عباس (2009): نظرية السرد، المصطلح والإجراء النَّقدي، **أقلام جديدة**، العدد السادس والعشرون.

عبد الجواد، إبراهيم عبدالله (1997): **الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث**، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمَّان، ط1.

العجيمي، محمد الناصر (1998): **النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية**، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، ط1.

عزام، محمد (2003): **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

عصفور، جابر (1995): **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5.

عصفور، جابر (د.ت): **نظريات معاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع 98، مكتبة الأسرة (د.ط).

عطية، أحمد عبدالحليم (2010): **جاك دريدا والتفكيك**، دار الفارابي، بيروت، ط1.

العلوي، شفيقة (2004): **محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة**، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

عموري، سعيد (2014): من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، **الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية**، ع12.

عودة، خليل (2003): **المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد "الأسلوبية أنموذجا"، مجلة جامعة الخليل للبحوث**، م1، ع2.

عياد، محمود (يناير 1981): الأسلوبية الحديثة، محاولة تعريف، **مجلة فصول**، م1، ع2.

غادامير، هانز جورج (2007): **الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة: جورج كتوره، دار أويا، ط1.

الغذامي، عبدالله محمد (1993): **ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2.

غولدمان، لوسيان وآخرون (1986): **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، راجع الترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2.

فاليط، بيرنار (د. ت): **النص الروائي _ تقنيات ومناهج**، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة.

فراي، نورثروب (1995): **الخيال الأدبي**، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق.

فرويد، سيجموند (1986): **ثلاث رسائل في نظرية الجنس**، تر: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط2.

فوكو، ميشيل (2003): **يجب الدفاع عن المجتمع، دروس ألقيت في "الكوليج دي فرانس" لسنة 1976**، تر: الزواوي بغوره، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1.

فضل، صلاح (2009): **أساليب السرد في الرواية العربية**، دار المحبة، دمشق.

فضل، صلاح (1995): **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط1.

فضل، صلاح (1996): **أشكال التخيُّل من فتات الأدب والنقد**، الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان، مصر، ط1.

فضل، صلاح (د. ت): **إنتاج الدلالة الأدبية**، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

فضل، صلاح (1992): **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت، ع164.
فضل، صلاح (2002): **تحليل شعرية السَّرد، مجموعة أعمال**، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1.
فضل، صلاح (ربيع 1992): **تقنية الكولاج الروائي**، فصول، م11، ع2.
فضل، صلاح (2000): **تكوينات نقدية ضد موت المؤلف**، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1.
فضل، صلاح (2009): **التمثيل الجمالي للحياة في عشر روايات عربية**، دار الآداب، بيروت، ط1.
فضل، صلاح (2006): **حواريات الفكر الأدبي**، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.
فضل، صلاح (1995): **شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2.
فضل، صلاح (1998): **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، دار الشروق، القاهرة، ط1.
فضل، صلاح (2011): **عوالم نجيب محفوظ**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1.
فضل، صلاح (2013): **عين النقد سيرة فكرية**، دار الشروق، القاهرة، ط1.
فضل، صلاح (1998):**عين النقد على الرواية الجديدة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
فضل، صلاح (2007): **في النقد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
فضل، صلاح (1997): **قراءة الصورة وصور القراءة**، دار الشروق، القاهرة، ط1.
فضل، صلاح (2005): **لذة التجريب الروائي**، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1.
فضل، صلاح (1997): **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1.
فضل، صلاح (1998): **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، دار الشروق، القاهرة، ط1.
قطب، سيد محمد (صيف _ خريف 2010): صلاح فضل وقوانين الشعرية، **فصول**، ع 78.
قنديل، وردة عبد العظيم عطا الله قنديل (2010): **البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية _ غزة.

كورتيس، جوزيف (2007): **مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية**، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.

كوكتو، جان (2012): **فن السينما**، تر: تماضر فاتح، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، دمشق.

كوين، جون (2000): **النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا**، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

الكيلاني، إيمان (2007): دلالة لغة الاغتراب في شعر الشريف الرضي في ضوء الأسلوبية الشعرية التطبيقية، **مجلة المنارة**، م13، ع3.

لوبوك، بيرسي (2000): **صنعة الرواية**، تر: عبدالستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2.

ابن مبروك، خولة (2013): الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، **مجلة المخبر**، جامعة بسكرة _ الجزائر، ع9.

محمد عبدالله، هشام (2010): اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك" دراسة في المسكوت عنه، **مجلة ديالي**، العدد السابع والأربعون.

محمد، عبدالناصر حسن (2002): **نظرية التلقي بين ياوس وايزر**، دار النهضة العربية، القاهرة.

مراسلات جورج لوكاتش (2010)، تر: نافع معلا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.

المسدي، عبدالسلام (د. ت): **الأسلوبية والأسلوب طبعة منقحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدراسات الأسلوبية والبنيوية**، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3.

مصلوح، سعد (1980): **حازم القرطاجي ونظرية التخييل في الشعر**، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ط1.

الموسوعة العربية الميسرة (2009)، المكتبة العصرية، بيروت، ط3.

ناظم، حسن (2002): **البنى الأسلوبية دراسة في "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.

نـاظم، حسـن (1994): **مفـاهيم الشـعرية، دراسـة مقارنـة فـي الأصـول والمـنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

النقد والمجتمع، حوارات مع رولان بارت، بول دي مان، جاك دريدا، نورثروب فراي، إدوارد سعيد، جوليا كريستيفا، تيري إيجلتون (2004)، تر: فخري صالح، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ط1.

نوافذ على الشرق (2012)، برنامج تلفزيوني قُدِّم على قناة أبو ظبي بتاريخ 22 أبريل.

أبو هيف، عبد الله (2000): **النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

وسواس، نجاة (2012): **السارد في السرديات الحديثة**، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري _ جامعة محمد خيضر _ بسكرة _ الجزائر، ع8.

ويليك، رينيه (1987): **مفاهيم نقدية**، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 110.