

الإبداع الأدبي والتنظير النقدي دراسة في سلطة النصوص

د. م. هيام عبد زيد عطية

الخلاصة:

يهدف البحث الى قراءة مزدوجة في النقد والأدب بوصفها متعالقين ومترابطين إلى الحد الذي لا يصح احدهما من دون وجود الآخر، الأمر الذي يسفر عن مجموعة من الأسئلة تدور حول أسبقية أي منها في الوجود وحول السلطة التي يفرضها هذا البعد، سواء أكانت سلطة النقد بقوانينه أو سلطة الأدب التي لا يقوم النقد إلا عليه.

مدخل:

يعد الإبداع من أكثر الموضوعات المطروحة للتناول دقة وحيوية، ومثار دقته متأت من الكم الكبير للأشكال والموضوعات التي ينبثق العمل الإبداعي منها، ومن صعوبة معرفة الكيفية التي يمكن أن تستخلص منها موضوعات بعينها، من دون أن تختلط أوراقها بأوراق أخرى، يقف الإبداع معها على شفير واحد، مثل الثقافة والحداثة. فهذه الثلاثة متداخلة، بمعنى أن الحديث عن الإبداع يستلزم الحديث عن الآخرين، إن زماناً بأسبقية أحدها على نظيره، أو مكاناً باستعارة كل واحدة من هذه الموضوعات سمات الباقيين، أو تأثير هذا الواحد فيهما. فالإبداع المعاصر مثلاً يخضع لقوانين الحداثة، وقضية الحداثة والتسليم بها تعني الإيمان بثقافة معاصرة، صارت تدعى ثقافة النخبة، وهذه الأخيرة تهيي الأجواء لغرض قبول نمط إبداعي بعينه، بل تحفز عليه وهكذا.

أما على صعيد حيوية الإبداع، فإن الفاعلية الإبداعية تستدعي فعاليات جمّة، وتساؤلات كثيرة، غايتها أن يستقيم العمل الإبداعي، ويأخذ حيزه في الوجود والجودة معاً.

ومن هنا، صار الإبداع يستأهل توقف النقد معه طويلاً، فقد أضحت فعاليتنا النقد والإبداع متلازمتين فكلّ منهما تستدعي الأخرى، في جدلية دائمة، واستمرارية نشطة. وكيف لا، والإبداع في أبسط تعريف له: التمرد على القواعد القائمة، بهدف التفرد، والتفرد هنا يرتبط بكل تصور جمالي^(١) و يقتضي تأسيساً نقدياً جديداً، لا على أساس طرح القوانين، إنّما على أساس محصلة المتواجد، التي تلغي القديم المنصوص عليه بمدونة نقدية محددة المعالم سلفاً، ثم تقيم منظومة نقدية جديدة، تستطيع التمازج مع إنتاج الخلق الفني(الأدبي).

وليس في ذلك فرض أو تعسف، بقدر ما يحمل سمة إعادة صناعة الذات النقدية، التي تعجز عن استكناه النصوص الإبداعية الفذة، والتي تقيم كيانها بموجب مبدأ الخلق المنفرد، الذي يقضي بـ "إنشاء وجود جديد من أشياء سابقة في الوجود"^(٢)، وإلى هذا المعنى أشار (فاغانار)، حينما ربط مفهوم الخلق بـ "قدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء الكلمة بعد نضوجها، وفي إحياء الكلمة بعث جديد للتجربة المعيشة في الذات والزمن"^(٣)

نظراً لأنه يظهر بشكله الذي هو عليه تحت تأثير ونفوذ الواقع الموضوعي، الذي ينعكس من خلال هذا العمل الفني^(٨)

إنّ الدقة التي تستلزمها عملية الفصل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي شجعت البحث في نظريات نشوء الإبداع ومصدر اتبناقه وطريقة تكوّنه، فعلى الرغم من تقليل كل من (ويلك ووارين) من جدوى بعض المصطلحات الجمالية كالتخييل والتشكيل والتي بضمنها الإبداع، وعداها مسميات قديمة العهد وليست بأهل للدراسة^(٩) فإنّ هناك نقاداً كثيراً، لازالوا يبحثون في المنبع الأول الذي نشأت منه العبقريات، والنتيجة التي تؤول إليها.

ومع أنّ النقد اليوم، في واقع علاقته بالإبداع، لا يقيم وزناً لمثل تلك النظريات؛ لعدم ورود الخطاب الأدبي بضمن اهتمامها، فإنها بعد ذلك، قد أسست نقداً من نوع خاص (النقد السياقي)، كما أنّها تعرضت للنقد والطمعون؛ وفي ذلك شغل شاغل مسّ حركة النقد عقوداً، قبل أن يستريح الجميع على عتبات النص

المبحث الأول

النظريات المفسرة للإبداع

نقد فُسّر الإبداع بالإلهام والعبقرية، فكل شيء يحدث فجأة ومن دون تدخل العقل والإرادة، وإنّ النتاج الفني إنّما يتم في حالة حلمية تعطينا جملة معطيات (الهامات) نجتمعها ونصنفها في اليقظة^(١٠) وفي ذلك يقول نيتشه على سبيل المثال "إنّ الإلهام ضرب من السكر والنشوة والتخدير، كما أنّ الخيال الفني ضرب من الحلم أو الهلوسة أو الهذيان"^(١١)، وهذه النظرية هي التي ذهب إليها برجسون، فجوهر الإبداع لديه انفعال... وهذا الأخير يعني اندلاع نار الوجدان على حين فجأة في وقود

إنّ العملية الإبداعية معقدة، فهي تحتاج البحث عن الأسباب الكامنة ورائها، من أصول واعية أو غير واعية، مما يقع تحت مهمات علم النفس والفلسفة والجمال، كما تحتاج إلى تقصي علاقتها بالنقد، ولاسيما أنّ الإبداع في حدّ ذاته يحمل النقد معه، بما يقوم به المبدع من تنقيحات يعدها بعض الأدباء محك الإبداع الحقيقي وأهم مرحلة فيه. فهو يحمل نقداً مرافقاً من قبل أن يؤسس علاقته بالنقد أصلاً^(٤). فضلاً عن أنّ الملكات النقدية لاتني تجتمع في شخص واحد - في أحيان كثيرة - فالحساسية الجمالية، وسعة الاطلاع وحس الحقيقة وحس التأريخ والقدرة على التعميم، والتحليل والمقارنة، من خصائص المبدع والناقد - على حدّ سواء - كما يرى ذلك ت.س. إليوت^(٥)

إنّ البحث الجاهد عن الجديد و الذي لم يسبق لأحد أن وطأ طريقه، يعني الارتباط بالجزئيات وليس الكلّيات، فنتاج الفنان مسألة ذاتية، تستدعي المزاج في المقام الأول، أمّا صورته النهائية، فإنها تقتضي المهارة المرتبطة بالموضوعية، وبمعنى آخر فإنّ الفنان يعيد تشكيل الأشياء الموضوعية من مزاجه الفني الخالص^(٦)، فالموضوعية هي التي تجعل الفنان يتساوى لامع الناقد حسب، بل مع الوجود بشكله الكلي، وهي التي يظل بها الفنان خاضعاً لأشياء برانية ليست محض ذاته أمّا الذاتية فمنوطة بالتفكير الحر المستقل، وهي ما يفترق به الفنان مع غيره، ممن "لايشعر بذاتيته العاقلة الخلاقة؛ لأنه تنازل عنها فتلاشت في خضم فكر الآخرين"^(٧)

ومن منطلق الذاتية استمد الشكلايون الروس وجهة نظرهم في هذا الأمر، إذ صرحوا ب " أنّ انغلاق العالم الفني على ذاته أمر نسبي، وبحسب المعنى الشائع لهذه الكلمة، يعد الإبداع الفني منطوياً على نفسه وغير منطو عليها، وذلك

الفنية للمبدع "فهو ليس الذي يحافظ على استقلاله ويتجاوز المحاكاة إلى الإبداع الخلاق، وإنما هو من كان قادراً على أداء دوره المهني فحسب" (٢٠)

لقد استندت هذه النظرية بالأساس إلى فلسفة (كانت) التي تقوم في بنيتها الجوهرية على نقد التفكير الفلسفي، وتأسيس رؤى جديدة، من خلال عملية تحليل عقلي استيطيقي جمالي، ترجع في أساسها إلى الذات المبدعة، وليس إلى المادة الجمالية، وهذا المنطق هو نفسه في الحكم الجمالي والتذوق الجمالي، وبذلك يظهر السعي الفلسفي لايجاد وسيط في المجال الجمالي بين الحساسية والعقل، بوصفه الطريق نحو إعادة التوافق بين الوجود الإنساني والمحيط الطبيعي والاجتماعي (٢١).

وفي نظرية (كانت) تتبدى أولى ملامح العلاقة بين النقد والإبداع، فهما يحدثان في آن لكنّ الأول عقلي والثاني وجداني شعوري أو على حدّ قول (هيجل) إدراك حسي مبسط وإدراك عقلي متعال فالثاني رقيب على المبسط، بل هو القادر على نقله إلى أعلى الدرجات من مستوى الوعي والفكر، وهي الدرجات التي تحقق تصوراً منطقياً جدياً، فالعقل المنتج يتجاوز الزمان والمكان أو يستطيع أن يخلق جدلاً جدياً، وأن يكشف نظاماً جدلية غير مكتشفة سابقاً (٢٢) لكن النظرية العقلية لم تستطع مقاومة الفشل حينما سقطت في التناقض، فالتنظير يحتاج إلى التنفيذ والأداء وهو ما تجاهلته النظرية، فالفن بموجبها غير موجود إلا في ذهن الفنان، ودليل ذلك الجمع بين الحسي والعقلي عند (كانت) (٢٣)

لقد وجد النقاد وعلماء الفكر والجمال ممن جاءوا بعد كانت وهيجل أنّ الإبداع الفني يظهر في السياق الوجودي للحياة الجماعية، ويستجيب

الفكر بحيث ينبثق من شرارة الحدس إبداع أصيل يعبر به الفنان عن شيء كان يظنه غير قابل للتعبير (٢٤)، فكل شيء ممكن لدى الفنان الذي ينفعل على مستويين أحدهما سطحي والآخر عميق، والعميق منهما يكون مسؤولاً عن بزوغ عدّة تصورات تمثل جوهر الإبداع، فالأفكار تنصهر في ذات الفنان، فينشأ ما يسمى بالحدس (٢٥) الذي ركّز عليه -برجسون - كما مرّ.

ظلت هذه النظرية ردحاً من الزمن، حتى أخذ نفر من الأدباء يستهزئ بها ف ت.س. إليوت يرى "أنّ الشاعر لا يميز أبداً بانفعالاته الشخصية وبالانفعالات التي تثيرها الحوادث الخاصة في حياته، بل إنّ انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة أو ساذجة أو باردة" (٢٦) وفضلاً عن ذلك فإنّها نظرية غامضة ومبهمّة، ولا تؤدي إلى التفسير والتوضيح ألبته (٢٧). من أجل هذا نفى أحمد أمين أن تكون العبقرية شيئاً آخر سوى صفاء الطبيعة وصدقها وابتكارها، وإنّ القراءة العميقة تجعل الإنسان العادي -غير العبقرى - يرى بعين الكاتب العظيم ويشعر بشعوره (٢٨).

ظهرت النظرية العقلية على أنقاض نظرية الإلهام، وهي التي تعدّ عملية الإبداع "نتاج العقل ووليدة الفكر وإنها فعل واع يحققه عقل ناضج، قد امتلك زمام نفسه، وإرادة مضاءة بدور الفكر، وتمثل ناقد وتفكير رصين" (٢٩)، فإبداع الفنان لا يتأتى إلا عن "المناخ المشحون بالتوتر والنزاع المسلح بين صورته الذهنية التي سبق له أن تلقاها من الخارج" (٣٠) فالفنان يحمل فكراً نظرياً محدداً وهو "يحاول عن طريق الاضطراب مع المادة أن يخرجها إلى حيّز التنفيذ" (٣١) وبهذا تتجلى الكفاءة

الصراع في نفسه (اللاشعور)، وهذا الصراع له وسائل معينة يصل بها الى تكوين المحصلة، يطلق عليها (فرويد) اسم الآليات منها : القمع sypression والكييت repression والتسامي syblimation والقلب conversion والتبرير والتقهر... وهكذا فألية القلب هي المسؤولة عن حلّ الصراع الى صورة مقبولة أما التسامي فهو المؤدي الى إظهار العبقرية وامتياز الفن أو العلم^(٢٩)

إن الآراء والتفسيرات السايكولوجية للفن يمكن أن نجد لها بصفة خاصة عند (فرويد) في بحثه (عن) ليوناردو دافنشي- ((دراسة في السايكولوجية الجنسية (و) دستويفسكي وجريمة قتل الأب عدا بعض الآراء المتفرقة في كتبه. وأيضاً هي عند السوراليين أمثال: مارسيل بروس في (البحث عن الزمن الضائع) وجيمس جويس في (عوليس) كما تتبدى ملامحها المعدلة في نظرية اللاشعور الجمعي عند (يونج) الذي يرى أنّ الفنان العبقرى يتراجع القهقري عن الحاضر الذي لايرضيه، ويعود أراجيه باحثاً في اللاشعور الجمعي، عن النماذج البدائية، وهي خير مايدراً الاختلال الشائع في روح العصر^(٣٠).

إنّ هذه النظرية عاجزة عن كشف الكيفية التي حدث بها الإبداع، كونها ركزت على منبع الإبداع، ولأنّها اعتمدت منهجاً تجريبياً لايتلائم مع الفن. من أجل هذا استهزئ بها وبما سبقها من نظريات، من قبل التجريبيين وإتباع التيارات الغربية منهم، الذين يرون في حاجات الإنسان (الشعورية منها واللاشعورية) (ابعد ماتكون عن نطاق الأدب، وإنّ النقد يجب أن يمارس مهنته على المادة الخام

للتحريصات التي يظهرها الناس إبان مراحل التغيير^(٢٤)، فمن الجلي أن يطمح الإنسان الى أكثر من كيانه الفردي، فهو يرفض العزلة ويسعى إلى جعل حياته جزءاً من حياة المجتمع الكلية، أو على حدّ قول -أرنست فشر " يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد أنا، يمد هذه (الأنا) المنطقية المتشرخة لاحتواء العالم، كما يربط -عن طريق الفن - هذه الأنا الضيقة بالكيان المشترك للناس، وبذلك يجعل فرديته اجتماعية"^(٢٥)، وفي هذا حدث النزاع بين الماركسيين وأصحاب المنهج البنيوي فـ " الناقد لايمكنه في هذه الحال إقامة رابطة بسيطة بين مضمون الكتابة ومصالح الطبقات الاجتماعية. عليه البحث في التطابق والتباعد بين العالم الخيالي والبنى الاجتماعية للتعريف بطبيعة النتاج الأدبي ووظيفته "^(٢٦)، فالشكل ملغى في المعادلة الماركسية، والتركيز يجري على ارتباط الفكر بحياة المجتمع لا بحياة البنية، فالنظرية الاجتماعية تصر على "أن تجذر الإبداع الفني هو في نفس الوقت تحليل لكل الرموز الاجتماعية التي تتبلور فيه والتي يبلورها في سياسته "^(٢٧) لكنها مع ذلك لم تفلح في بيان ما يميز الفنان المبدع عن سائر الناس، فهو لاينفرد بفعل أو لاشعور جمعي^(٢٨).

ولم تذهب النظرية السايكولوجية بعيداً عن أخواتها، فقد ربطت بين الفن وشيء آخر غير ذاته، والفنانون بموجبها لا يعرضون على الدوام أوصافاً صريحة مباشرة للعملية الخلاقة، فالانفعالات التي يمرون بها وتؤدي بهم الى التعبير عنها أو إنتاج الموضوعات الفنية، ليست مما يقع تحت مناط الوصف، فأساس ما يحدث للفنان هو حدوث

المطابقات والمقابلات، من دون الخروج على النظام الذي يؤسسها^(٣٤)، ولاكان هنا يضيف على فاعلية اللغة، فاعلية لاواعية، فهي تحمل سمات الفكر الخلاق، وتنطوي على بنى عميقة تشير الى العقل الباطن .

المبحث الثاني

الانتباه الاستطقي والإبداع النقدي

النظريات التي فسرت الإبداع أو حاولت ذلك، أسقطت ضوءها في بؤرة المبدع ولم تنقل خطاها الى النتائج نفسه، والذي تتجلى به كل الخطوط والرسوم التي أوردتها النظريات سألقة الذكر، فالنص يجمع النفسي والاجتماعي والفني في لحمة واحدة، وهو دليل العقل الواعي والشعور والحدس جميعاً، مثلما هو دليل المهارة والصناعة الفنيين. فكل عمل فني -بغض النظر عن الزمن الذي أنتجه أو التاريخ الذي جاء في سياقه -هو "موضوع مفتوح على تذوق لانتهائي... لأن هذا العمل يتجدد في ذاته بوصفه مصدراً لاينفذ من التجارب، كلما تمّ تسليط الضوء عليه بكيفية متنوعة إلاّ وأعطى في كل مرة جانباً جديداً فيه"^(٣٥)

ولأنّ الفن على هذه الشاكلة، فإنّ النقد لم يرتض لنفسه أن يقف عند حدود نظرية، تملي عليه الاعتبارات التي يتعامل بموجبها مع النص ؛ لأنّ الفن لا يحتاج الى المحددات النظرية بقدر ما يحتاج الى ما يسمى بـ(الانتباه الاستطقي) أو الوعي الجمالي، الذي يشترط الدقة ورعاية التفاصيل، والتأكيد على قيمتها الفنية والإبداعية وعلاقتها ونسيجها الداخلي، وهذا الانتباه أو الوعي، هو الذي يجعل عملية التمثيل مع الأثر للوصول إلى خطابه هو التمييز (discrimination)^(٣٦) وفي ذلك تأكيد على استقلالية العمل الفني، وعدم قبول أي تفسير يفرض عليه من خارجه، وبذلك قال البنيويون وأعلام مدرسة فرانكفورت، الذين جعلوا

التي يشكلها الفنان أو يحورها لكي يؤدي غرضه . وهذه المادة هي الألفاظ أو الرخام أو الأصوات وسواها، التي تميز مهارة وبراعة الفنان في التحاور معها^(٣١).

لا يرى النقد في الفن إلاّ نشاطاً مبنياً على المهارة، المهارة في التذوق لا في طرح الأسئلة ومعرفة الأسباب، نعم إنّ عمل الناقد في مرحلة ماكان متجهاً صوب فحوى الأدب وما يمكن أن يكون عليه (اجتماعياً، سايكولوجياً أو غيره)، وكل من هذه الاتجاهات له ضرورته ونفعه -كما يرى ديفيد ديتش -لكنها اتجاهات نضبت والأسئلة المتعلقة بها طرحت فعلاً، بعدة طرق متباينة^(٣٢) ، والأولى اليوم أن يضرب النقد صفحاً عن دواعي القول وأن يتجه الى النص الأدبي "فهو جوهر العمل النقدي وغايته، وكل تحريف في أهداف النقد لاينتج إلاّ نصوصاً هجينة، لا تستطيع أن تتمفصل داخل نسق ثقافي محدد، أي نصوص تفتقد الى مراكز للنقل ونقاط ارتكاز في العمل الثقافي، فلا هي نقد ولا نصوص سياسية أو اجتماعية"^(٣٣)

هذا الاستدراك أضاف شيئاً كبيراً للنقد، فقد عدل (لاكان) على سبيل المثال من نظرية (اللاشعور) حينما أكد على "أنّ صعوبة الوقوف على طريقة عمل اللاوعي لاتعني بأي حال عدم إعطاء النظرية اللسانية ابعاداً معقدة، لها جذور في الشخصية العميقة للكتاب . لذلك يتجاوز الدال والمدلول السوسيريبيين، متوقفاً عند الحاجز المقاوم للمعنى المباشر، والذي يفضح الدال والمدلول كنظامين متمايزين ومنفصلين الى مجموعة هذه الحواجز والتغايرات التي تؤلف الخطاب وأي تفسير له يتطلب تأويلاً أسلوبياً، أي اللجوء الى تقنية إحصاء الصور البيانية والمجاز، والتوغل في

أخلاقي، فعل تأثير لغوي، فعل تأثير بيئي، فعل تأثير أسلوبية، جمالي، تاريخي، سياسي، اجتماعي... الخ^(٣٩) لقد تبدلت تلك النظريات النقدية التي تعمل خارج نطاق الإدراك الجمالي، وأحتى تلك المعايير التي ترى في الناقد مدافعاً عن حكم معياري؛ لأنّ النقد اليوم يسعى الى اكتساب معرفة بالعمل واهتمام لا يخرج عن نطاق الإدراك المحض، فاللذة الجمالية لاتصل الى أعلى قممها إلا عندما تكون غير واعية بذاتها، مع الأخذ بعين النظر أنّ الإدراك الجمالي نشاط إبداعي أيضاً، ارتكز على الخبرة الجمالية، التي تدل على إحساس الإنسان بها في نفسه وما يدور حوله، وذلك بتحويل النطق العادي للمدركات الى نطق استاطيقي، له معناه الجمالي . حيث ينخلع عليه نوع من الامتلاء في التعامل مع الأشياء وما فيها من جمال، وهذه هي القدرة الإبداعية بعينها^(٤٠)

الناقد مبدع والعمل النقدي عمل إبداعي وحضاري قبل أن يكون محاكمة أو نزالاً أو تحليلاً أو أية طريقة أخرى، وأهميته لاتقل عن أهمية النصوص الأدبية المنقودة؛ فهو "لايتناقض مع النص الأدبي ولا يلغي وجوده الثقافي"^(٤١) وهذا هو الذي قال به محمد أحمد خلف الله حينما عرض الظواهر النفسية التي التفت إليها نقادنا العرب القدامى كابن قتيبة، والجرجاني وأبو هلال العسكري والقرطاجني؛ فالناس لديه رجلان "أحدهما اتجه إلى داخله واتخذ من أحلامها وميراثها اللاشعوري مادة لإبداعه وهو الفنان، والثاني اتجه إلى الخارج وسلط عليه حسه وفكره وهو العالم"^(٤٢)

إنّ الإبداع خطاب أول، والنقد خطاب ثان، والأول يسهم في خلق الخطاب الثاني عبر المقارنة

(النقد إبداعاً)، بعد أن كان تابعاً للعلوم النفسية والاجتماعية والأيدلوجية.

لقد أصبح الإبداع خروجاً على نظام شمولي للهيمنة والتسلط، بعد أن كان استجابة لآليات يصنعها الواقع، فواجب النقد هنا - كما يفهمه أود ورنو - هو أحد أعلام مدرسة فرانكفورت، يكمن في "منع الاختزال الإيديولوجي" أو إضفاء الحصانة على النصوص الأدبية من أن تسقط في الآيديولوجيا، فلنن محتوى حقيقي كامن تحت القوالب الفنية الجاهزة. فالمعول هنا على المتلقي الذي تجاهلته النظريات المفسرة، كما تجاهلت النص، في حين أنهما يتعانقان في حركة استدارة دقيقة؛ لأن المتلقي يتغير بتغير العصور ويستجيب للعمل الفني الذي هو صيرورة تاريخية، كما أن العمل الفني يعتمد على النص حتى يصبح ما هو عليه^(٣٧) .

ومع هذه الحال الجدلية الجديدة، فقد جعلت مهمة النقد ثلاثية الأبعاد، فثمة مبدع للنص هو ناقد بحد ذاته في اختياراته ومراجعاته ونقده الذاتي وفيما يتسلح به من (قوالب التعبير الفني) على أن لاتحمل سمة التقييد "إن على الفنان في سياق تحصيله... أن يعمد إلى تنويع المصادر الخيرية التي يستقي منها قوالبه، وذلك حتى يضمن تخلصه من اللوازم أو الخصائص التي يختص بها هذا الفنان أو ذاك"^(٣٨) وثمة عمل فني (خطاب أدبي) أودعت فيه خصائص جمالية ومعاني شكلية تمثل مسافة فنية تحتاج الى من يدركها ويستخرجها. ثم هناك (مطلق) يشترط فيه أن يحمل "طاقة تأويل تطال قامة الإبداع، وأن يمتلك حركية تمثيل تتجاوز وتتقارب مع حركية أفعال النص: فعل إبداعي، تشويقي، فعل تأثير

داخل المسافة الجمالية بما استوحاه من إدراك
استيطيقي^(٤٥)

المبحث الثالث

العلاقات الجدلية بين الأدب والنقد

إنَّ العلاقة الحقيقية بين الأدب والنقد تجري
على ثلاثة مستويات^(٤٦) :

المستوى الأول : تكون العلاقة فيه "تبعية
ارتباطيه"، أي علاقة تابع بمتبوع، فالنقد لاحق
للأدب ويشكل خطابه إثر ظهور الخطاب الأدبي،
والناقد هنا مخير في تناوله لنص بعينه ؛ بل وفي
إمكان أن تكون تلك النصوص قابلة للتضواء ضمن
المنهج الذي يتقنه أو قادر على تطبيقه، على أن
تلك العلاقة لاتقف ضمن إطار التبعية المحض، إنما
هي علاقة احتواء وتجاوز، فالنقد مكلف بإعادة
تشكيل مفاصل النص ذات الدلالة، وهذا الأمر يحتاج
إلى ثقافة تفوق ثقافة العصر الذي يعيش الناقد فيه،
وهذه الثقافة لاتمثل ما استقر في عقله من معارف
ومعلومات ؛ بل تمثل الحساسية التي تزيدها المعرفة
رهافة وتدوقاً وقدرة على التقاط البؤر وتركيز نظر
القارئ فيها من جهة ثانية، وفي هذا المستوى
يتشابه الناقد وخالق النص، اللذان يشترط فيهما أن
يكونا بعديين لاغائبين ؛ أي إنهما يركزان على
النتاج ويحاولان فهمه، لا أن يبحثا في غاية يريدان
تحقيقها. فالتكامل والاشتراك في الوظيفة قصد
تأصيل فعاليات ثقافية محددة تعبر عن واقع
مشترك، والحياد في عدم الاهتمام بإعطاء مجموعة
من القيم أو الوعظ أو فرض وصاية على النص هما
المطلوب^(٤٧).

المستوى الثاني: علاقة التساوي، فالنقد هو
العمل الأدبي ذاته ؛ لأنَّ اللغة قوام كل منها، وكل

والاستنتاج والاحتكام المعرفي والإدراك الحسي
والحدسي ؛ لأنَّها أثره في القراءة الواعية والبصيرة
وفتحات الرؤى. وبذلك زال اتهام النقد في أنه يتطفل
على الأدب، وأنه ليس من الأعمال الإبداعية، وأنَّ
علاقته مع الكاتب والقارئ متوترة ومشوبة بالحذر
دوماً، فالنقد يدخل في صلب الإبداع بما حققه من
ابتكار، وبابتعاده عن أن يكون تجميعياً معرفياً أو
نظرياً أو تجريدياً، وبتحوله إلى نقد للقيمة يتوغل
في حيثيات النص (الأثر) وكشف أو اصره^(٤٨).

الناقد مبدع ودوره لايقبل خطورة عن دور
الكاتب، فالتجربة واحدة، والاختلاف في أسلوب
التعامل مع اللغة المشتركة بينهما، ومع عناصر
التجربة، فالناقد لا يكتفي بمهمة الوسيط، إنما يعمد
إلى تحويل النص الأدبي إلى نص نقدي (من خطاب
إلى خطاب)، وفي ذلك مكابدة يعانيتها الناقد ؛ لأنَّه
يقيم مشروع كتابة يتعرف به على مسارها
ومضايقتها والمراحل التي يمرّ بها النص، فضلاً عن
مكوناته الأساسية. فهو يضيف ويعدل ويوجه
القارئ والأديب جميعاً إلى النصوص الجيدة، التي
تغني عالمه بعناصر أدبية جديدة، وفي ذلك ترسيخ
لنموذج ثقافي معين^(٤٩).

إنَّ الأدب والنقد متلازمان، ويحملان كثيراً
من الخصائص المشتركة، سوى أنَّ زمانهما
لايستقيم على وتيرة واحدة، فالسؤال عن أسبقية
أيهما على الآخر مطروحة على الدوام. والميل إلى
أنَّ النقد لاحق للأدب وتابع له أكثر وروداً عند من
يرى أنَّ المتلقي يتناول النص الأدبي عند اكتماله،
باحثاً فيه عما أودعه المنتج من خصائص جمالية،
فيمزجها بالمشاركة الإبداعية، وإعادة إنتاجه فكريباً

فالمناهج البنيوية رفضت على أساس الفهم اللغوي للنص الإبداعي أي مدخل آخر يمكن أن يستوعب بموجبه النص، بل إن النص الإبداعي حسب المفهوم البنيوي يمثل "مجموعة من جمل مترابطة وفق تركيب يوفر لها التآلف، ويعطيها صفة التلاحم بين الأجزاء التي قد تتراءى، عند النظرة الأولى، شتاتاً يصعب أن تستوعبه وحدة باطنية متحركة في العلاقات بين هذا الشتات، ولكن القراءة المستنيرة باستيعاب شروط النص الإبداعي، لاتفارق الواقع الكلي للنص، كوحدة لكل التناقضات المترتبة عن الربط بين ما لا يمكن استحكام علاقته بين فصائله في اللغة، ومن ثمّ تنظر الى النص الأدبي، كجملة طويلة متجانسة" (٥٣)

إذن لا يمكن معرفة اللغة الحقيقية للنص من دون عرض لغته على لغة النقد، العارفة والقادرة على حلّ التناقضات في النص، فثمة تشابه وتساو، يمكن به إزالة الإرباك والخلل.

المستوى الثالث: العلاقة المنطقية في المواضيع، فموضوع النقد ليس العالم؛ بل النص اللغوي، ثم يتعدى ذلك الى العالم الذي يعالجه النص الأدبي " فإذا كان العمل الإبداعي -القصيدة -تمثل حواراً بين الذات والموضوع (العالم) فإنّ النقد يمثل حواراً بين موقفين تاريخيين وبين ذاتين: أحدهما ذات المؤلف والأخرى ذات الناقد" (٥٤)، فاللغة الأدبية وعي بالعالم والنقد وعي بالأدب فهو وعي الوعي، يتم من خلال فك الرموز وتحليل الكلمات التي لها دلالات عميقة، وهنا يظهر المتلقي شريكاً في عملية كشف مغاليق النص وتحليل الشفرات، فهو "شريك حقيقي في عملية إعادة الخلق الإبداعي، بل من المحقق أن ارتباط العمل الإبداعي بمبدعه يقتصر

من الخطابين يتأصل بمجموعة من البيانات اللغوية، لكن لغة الأدب إبداعية موضوعية، ولغة النقد محمولة، أي إنها متأسسة على الخطاب الأول فكل لغة نقدية وثيقة الصلة بلغة النص، لأنه "يتصل أساساً باللغة وينتج مقالاً لغوياً يدور حول مقال لغوي آخر فهو يستخدم نفس المادة التي يستخدمها المنتج الذي يحل عمله، مما يتهدد بخطر الاختلاط والتشوش ويقتضي منه درجة عالية من اليقظة والتوتر وتحريير مقولاته ومصطلحاته بدقة وروح علميين" (٥٨).

لقد اقتضى هذا الاشتراك في مادة الوجود لـ(النقد الأدبي) إلى أن يطرح النقد نفسه أدياً ف "الناقد وهو يصنع الحلول للمهمات التخصصية، التي يتميز بها الأدب جزئياً، ملزم بالتفكير ككاتب أيضاً" (٥٩)، وهذا ما أوقع النقاد الحداثيين في التناقض، فقد أخذوا يفكرون في "أن يتحقق القبول النهائي للنقد باعتباره أدياً" (٥٠)، وهذا الأمر أدى الى حدوث ارتباك واختلاط بين أوراق النقد الأدبي، فقد أخذ النقد "يتوارى كدرس ذي طبيعة تلقينية ويشع في الخطاب عموماً" (٥١)، وفي هذه العملية تزاحم وتداخل بل وتتصل للنقد من مهامه تجاه النص، نعم إن للنقد أن يبدع في آلياته ولغته، وأن يستعيد ذاته في كل زمن بأن لا يكتفي بما هو عنده، إنما يتجدد في الزمان والمكان لكن السطو على آليات الأديب، ومحاولة محاكمة الأدب بأداته الوحيدة (اللغة) سببت كما يرى عبد العزيز حمودة قطيعة بين النقد والأدب؛ لأنّ الناقد البنيوي -وهو أحد المقصودين هنا- يقوم بعملية تعذيب حقيقي للنص الإبداعي حينما يضع اللغة فوق جهاز الشد أو إرغام الشعر على الإفشاء بإسرارته (٥٢)،

بفعل اشتراطات تنظيرية نقدية، لأن النقد الحيوي الذي يعتمد المناهج والاتجاهات المعاصرة، يتحرك في ثلاثة أبعاد^(٥٩) :

١-يساعد على تحديد ما نقرأ، وما ينبغي إعادة قراءته .

٢-يجعل الصلة بين الأشياء قائمة.. فبمقدور النقد أن يفتح خطوط الاتصال بين الشعوب وثقافتها .

٣-يقدم أحكامه على الأدب المعاصر، بتفعيل الجو الحضاري والثقافي، الذي يسود فترة ما فيجعل الأدب مستساغاً.

إنّ الثقافة السائدة بما فيها ثقافة النقد - تؤسس ذوقاً -على حدّ قول فاليري-وبتأسيس الذوق، يميل الأدب ناحية المرغوب أو الجو الحضاري والثقافي الذي تتشكل به الذائقة، مع الأخذ بالبال، أنّ الأدباء أنفسهم يحملون الذوق والحس الثقافي الجمعي - وإن كان بدرجة وصيغة مختلفة - فالأدب والنقد جزآن صغيران من منظومة معرفية هائلة، تمثل الواقع السائد بكل مداخلته ودقائقه، وإذا كانت قضايا النص الأدبي هي قضايا النقد، فإنّ الحديث عن أزمة نقدية من دون أزمة أدبية، تشويهاً لحقيقة أعم وأشمل وطرحاً أحادي الجانب لصورة ثنائية الأبعاد . فالأزمة الحضارية تعني بلاريب تحديات على المستويات الأخرى، فإذا كان النقد يعاني من أزمة فإنّ ذلك يعود إلى أزمة التعبير ذاته^(٦٠) .

ويمكن أن يقاس الأمر بالعكس، فالأزمة الحضارية تستوجب غياب التنظير والجهد المعرفي الصحيح للتحليل، وغياب هذين العاملين يؤدي بالأدب والأجناس الأدبية الحديثة إلى الانسكاب في التأطيرات الاتفاقية المبدهة، وتكون النتيجة انفصال

عملياً على لحظة الإبداع ذاتها، حتى إذا ما تمت عملية الولادة للكائن الجديد أخذ شيئاً من الاستقلال وأصبح له وجود في ذاته"^(٥٥)

بهذه النظرية قال نقادنا القدامى، فالكلام على الكلام ومعنى المعنى مسميات لمفهوم معاصر يلخص المعنى المجازي المتعدد الأبعاد فـ(النص الغائب) تسمية النص الذي لم يقله النص الأصلي مباشرة، ولكنه يظهر بعد تحليل الرموز والدلالات والإشارات، المموهة التي تضمنها النص، فهو يمثل الأبعاد التي لم تعبر عنها اللغة حرفياً، إنّما اوحى بها الإشارات والرموز المتعددة داخل النص^(٥٦) .

إنّ مواضيع النقد هي المعنى الذي يحتوي النص، والذي عرفه (أولمان) بأنه "علاقة متبادلة بين اللفظ والمدلول ..وعلى هذا يقع التغيير في المعنى كلما وجد أي تغيير في هذه العلاقة الأساسية"^(٥٧) . وهذا التغيير من مواضيع النقد أيضاً فالناقد الذي هو متلق أيضاً، يتحسس هذه التغيرات ويكتشفها، فهي وكده وعمله ؛ لأنّ النص ليس الأّ رسالة يبعثها المتكلم، أو المبدع الى السامع أو المتلقي، وللمتلقي فيها غاية وقصد، هو موضوع الأدب، وهو الذي يجيء في الأعم الأغلب مشفراً ومرموزاً اليه أو أنه يحمل دلالات باطنية، لاتتضح إلاّ إذا عمل الناقد ذهنه فيها فكشف مبتغاهما من خلال تأثيرها فيه، إذن موضوع الأدب يأتي مشحوناً كي يؤثر في القارئ، والقارئ يهتم بإظهار مقاصد هذا الشحن التي تعنيه في المقام الأول "تقنعه أو تمتعه فتجعله يشارك المبدع تجربة الإبداع"^(٥٨)

المستوى الرابع :العلاقة الارتدادية الانعكاسية، وفيها يكون النقد متسيداً على الأدب، فهي علاقة مدورة، النقد فيها سابق على النص، الذي يتشكل

معرفة ما، أي اغترابها عن موضوعها، ثم انفصال الموضوع عن ذاته، باندرجاه في مجال لا ينتمي إليه، أو أنه لن ينتمي إلى أي شيء مطلقاً^(٦١) هذه الأزمات التي أرخت سدولها على النقد والأدب العربيين، أبعدت الفعاليات الأدبية والنقدية عن الإبداع، الذي يقوم في جوهره على التباين، فقد ربط -أدونيس- بين التباين وبين غنى أي تراث أدبي لشعب ما لذلك دعا إلى ضرورة العودة إلى الماضي والجنور ففيهما يكمن الإبداع، على أن العودة يجب أن تكون مشوبة بحذر الإقامة في هذا الماضي، فالمفروض تجاوزه، لا بفرض كتابة ما هو أفضل مما كتبه الأسلاف إنما بدخول المناطق الأكثر عمقاً في الحدس العربي أو الرؤيا العربية كما هي عبارة أدونيس⁽⁶²⁾.

لكن ما يجري الآن، وضمن هذا المستوى، هو (التمائل حصرًا)، فإما أن تتم العودة إلى أنماط الإبداع العربي عينها ومطابقتها روحاً وهيكلًا، وإما أن يماثل الخطابات الأخرى، الحديثة منها حصرًا، وفي ذلك إقحام على الخطاب العربي "والخطاب المقدم على خطاب آخر إنما يضيعه، دون أن يستطيع تعويضه، وكل ما يحدثه هو هجنه، وإخضاع علاقة الدال والمدلول إلى الدلالة، طارئة ومستقلة، والوعظ، والتبشير، والايديولوجيا، والتأريخ، وقصدية الإصلاح والنقد الاجتماعي، التحريض أو التثوير، والوثائقية والفولكلورية، وذال شعبية والتشكيل السطحي، وباختصار إنها الرسالة"^(٦٣) إن المناهج في هذا التماثل هي المخيرة في كيفية دراسة النص، ولأجل الخروج عن حالة التماثل تلك فإننا نحتاج إلى "المحافظة على المغايرة

في الأشكال الثقافية، التي تكمن في جذور الإبداع الإنساني، وللقيام بذلك نحتاج إلى البقاء متيقظين إلى حقيقة أن الآخر بناء يبرز من حاجتنا المعيشة... فكل بناء للآخر حينما لا يكون مكرسًا للتماهي المتحجر والرجسي -يكون منقلبًا، وخاضعًا لتحويلات مستترة، ويتبنى نطاقًا واسعًا من مختلف الأفعنة التي لا تنفذ مطلقًا. ولابد من أن ننظر إلى هذه الصيرورة بوصفها وسيلة إثراء مكرسة لتوسيع الاتصال ولا تخدم مصالح السيطرة"^(٦٤)

الخطاب النقدي العربي غير معزول، ومن العبث محاولة إفراده عن التكيف مع الخطابات الأخرى، فأى معرفة لا تستطيع الاستمرار في الطرح إذا ما عرفت عن الأخذ والاتصال بسواها، والمعرفة النقدية مبنية على أنساق فكرية وجمالية، لا تستطيع تأسيس نفسها أو الاعتراف من معين لا ينضب، وحتى يبقى النقد فعالًا حادقًا في محاوره التأسيسية الأدبية، فإنه يحتاج إلى أن يؤسس إما من خطابات نقدية ما ضوية أو خطابات بديلة مستعارة، علماً أن الاقتباس والاستعانة هنا غير الاتكال الذي أشار إليه أدونيس - (التمائل)، إنه التباين بعينه، لا الاختلاف، فهو الفضيلة بين رذيلتين، رذيلة الاتكال ورذيلة الشطط والمزاجية. أما هذا التأسيس الذي هو لب القول، فإنه يعني الصياغة المنهجية، والخطاب النقدي العربي في مستواه الرابع فشل في الإفضاء بمكوناته للنص بلغة حميمة، حينما فرض بتعسفية نوعين من المقولات؛ مقولة التراث الفارغة من كل تجديد أو تواصل، ومقولة الغرب الفارغة من كل ذاتية أو روح عربية، فالخطاب العربي لم يتعرف على ماهيته التي تدفع إلى "معرفة عناصر اتصاليته، وبالتالي تخلق بقصدية أو بدون ذلك -منظومة متواليات إبداعية، إن في

بقراءة نقد عربي، وأن الأول يتحرك تحت رحمة الثاني ويترتب في خصائصه عليه، وقد ولدت هذه الجدلية والتناوب معوقات في قراءة الإبداع العربي منها ما رصده مصطفى الكيلاني في قراءته للإبداع العربي فقد وجد أن اتساع المدونتين الشعرية والنقدية واستحالة اعتماد منهج جاهز وأن كتابة التراكم غير المنقودة وتعم المشهد العام بغياب الفعاليات الرائدة لفعالية الشعر المعاصر أكبر المعوقات في طريق إحداث تواصل بين الإبداع والنقد، بل وبين الإبداع الشعري نفسه^(٦٨)

النقد العربي لا يبحث اليوم في علة الإبداع ومنبعه أو الكيفية التي حدث بها إنما يتعامل مع النص نفس، لكن بصيغة تعسفية قاهرة يتعامل فيها النقد مع النص على أنه شيء خاضع له، متجاهلاً أن الفنان المبدع يحمل ناقد في ذاته تكفيه اشتراطات النقد القبلية، فقد تحول النقد الذاتي الذي يحمله الفنان بفعل الجو الثقافي العام الى فروض يبحث عنها الفنان قبل الناقد لغرض استحصال على الجديد في عالم النص، سعياً وراء مكاسب مؤقتة وعابرة، وجدت بصيغة موضوعة واستقرت بهيأة رغبات وصفات، وبها صار الفنان يتنازل عن التنمية العلمية الأكاديمية لمهاراته العقلية والعاطفية، وعن ما يهين لديه رصيماً معرفياً يحفز الذائقة الفنية، مقابل الانتشار السريع، والربح المادي، والمدح العابر، وهذا لب عمل الثقافة اليوم ووكدتها .

الهوامش:

(١) ينظر: أسئلة الإبداع، أحمد المديني: ٣٢

(٢) ندوة (أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر)، د. محمد عابد الجابري، مجلة فصول، ع: ٣، ١٩٨٤:

٢٠٥

(٣) (٣) الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي:

النظم الحياتية المجتمعية، أو في المنجز الحضاري أو المعرفي أو النظام الجمالي"^(٦٥)

واجهت الأوساط الثقافية العربية (إشكالية التدوير) في أكثر مسائل الإبداع الفني حضوراً، حيث طبقت قوانين النقد المستورد، ثم حصدت نتائجها بأن عاشت في فوضى نقدية عززت المشاكل، وتلك سمة عامة في أغلب المجتمعات التقليدية التي يتبدل نظام الحياة فيها من نظام إلى آخر، ولا سيما أن من مرافقات هذا الانتقال ما يحدث من صدمات وتناقضات تمس التعبير الفني وتجعله يحوز المغامر الكبيرة والفورية^(٦٦)

لقد حاول النقد العربي أن يكون مجدداً، لكنه سقط في هوة العزلة الثقافية، فالثقافة التي يتحرك النقد في سياقها، ليست ثقافة مفتوحة إنما ثقافة تسلطية تمنع الإبداع وتقتل استقلالية الفرد؛ لأنها تميح الحريات العامة وتزج المجتمع في مأزق إثبات الذات، الأمر الذي يؤدي إلى حدوث قطيعة بين المبدع (ناقد، أديب) المثقف وبين زمانه ومكانه مادام أمر الترويج إلى النموذج الثقافي يحتاج إلى إسناد وهو في يد السلطة وكما أن الاعتراف النهم من دون محاكمة عقلية أو ممارسة تذوقية ذاتية لكل ما هو متحقق تحت مسميات الحداثة أدى إلى "إن حقل الإنتاج الأدبي ينتج أساساً منظوماته الإبداعية والمقولات النقدية التي ترافقه ثم تستقي من جاهز يته، فصيروته في السياق السوسيو ثقافي لا إنتاجاً آلياً-ولكن في حدود الاشتراط النسبي والمرن. على أن هذه المرافقة الاشتراطية كثيراً ما ولدت إشكالا من العجز والتثبيط النظري التي انحبتت في الأطر الجاهزة للنزعة الموضوعاتية، الأطر التي ولدت تشويشاً نقدياً، وليس استطبيقاً عربية كما كان المأمول، وخاصة بعد مرور عقود عدة من انطلاق ما سمي بحركة التحديث العربية^(٦٧)"، وأشنع ما في الأمر أن قراءة النص الإبداعي العربي رهين

- (٢٦) النقد البنيوي الحديث: خيرى أبو منصور: ١٠٩.
- (٢٧) سوسيولوجيا الفن: ٥٣.
- (٢٨) ينظر مشكلة الإبداع: ١٨٥.
- (٢٩) ينظر: النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية جيروم ستولنيتز : ت: فؤاد زكريا: ١٢٤ - ١٣٣، والأسس النفسية للإبداع: ١٩٥.
- (٣٠) ينظر: مشكلة الإبداع: ١٠٨، والأسس النفسية للإبداع: ٨٥.
- (٣١) ينظر: النقد الفني: ١٢٤ - ١٣١، وذات الكاتب الإبداعية م. فرايتشتكو، ت: نوفل نيوف: ٣٨٥.
- (٣٢) ينظر: مناهج النقد الأدبي: ١٦.
- (٣٣) بنية الخطاب النقدي: ١٢.
- (٣٤) النقد البنيوي الحديث: ٩٩ - ١٠٠.
- (٣٥) في أصول الخطاب النقدي ت: أحمد المديني: ٨١.
- (٣٦) ينظر: خطاب الإبداع: ٢٠٠.
- (٣٧) ينظر: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت: ١٥٥.
- (٣٨) سايكولوجية الإبداع: ١٦٩.
- (٣٩) خطاب الإبداع: ١٩٨.
- (٤٠) ينظر: النقد الفني: ٥٦٦، وفلسفة الجمال: ٨٨.
- (٤١) بنية الخطاب النقدي: ٦٤.
- (٤٢) ينظر: من الوجهة النفسية في دراسة الأدب: ٢٣.
- (٤٣) ينظر: خطاب الإبداع: ٧، ٢١، ومدخل مواجهة نقدية، طراد الكبيسي، الأقلام، ٧، ١٩٧٨.
- (٤٤) ينظر: بنية الخطاب النقدي: ٣١.
- (٤٥) ينظر: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع: ٨٠.
- (٤٦) ينظر: بنية الخطاب النقدي: ٧١.
- (٤٧) ينظر: بنية الخطاب النقدي: ٤٩ - ٥١، وكتاب المنزلات، طراد الكبيسي: ٨٤/١، وسايكولوجية الإبداع: ٢٢.
- (٤) ينظر نظرية الأدب ومناهج النقد، عبد المنعم مجاهد: ١٢٧.
- (٥) ينظر: النظرية الشعرية عند أليوت وأودونيس، أسامة أسير: ١٧١.
- (٦) ينظر: سايكولوجيا الإبداع: يوسف ميخائيل أسعد: ٢١.
- (٧) بنية الخطاب النقدي: حسين خمري : ٢٧.
- (٨) موسوعة نظرية الأدب: اضاءة تأريخية على قضايا أساسية، د. جميل نصيف التكريتي: ١٣.
- (٩) ينظر: نظرية الأدب، ٢٩.
- (١٠) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني، مصطفى سويف: ١٩٣ - ١٩٤.
- (١١) مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو، ت: سامي الدروبي: ١٩.
- (١٢) ينظر: مشكلة الإبداع: د. علي عبد المعطي: ٥٢.
- (١٣) الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح: ٧٦.
- (١٤) النقد الفني: ١٤٦.
- (١٥) ينظر: مشكلة الإبداع: ١٥٤.
- (١٦) ينظر: النقد الأدبي: ١١١.
- (١٧) مشكلة الإبداع: ٥٦.
- (١٨) نفسه: ١٥.
- (١٩) نفسه: ٩٣.
- (٢٠) علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت: د. رمضان بسطاويس محمد : ١١٤.
- (٢١) ينظر: نفسه: ٣١.
- (٢٢) ينظر: مقدمة في علم الجمال: محمد سعيد عايد: ٦٦.
- (٢٣) ينظر: مشكلة الإبداع: ١٧٠.
- (٢٤) ينظر: سوسيولوجيا الفن: جان دوفيننو، ت: هدى بركات، ٧٦.
- (٢٥) ضرورة الفن، أرسنت فشر، ت: أسعد، ٩٠٨.

- أسئلة الإبداع في الادب العربي المعاصر، د. أحمد
المديني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1985.

- الأسس النفسية للإبداع، الفني في الشعر
خاصة: د. مصطفى سوييف، دار المعارف مصر.

- الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، الدار
العربية، ط3، 1982

- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

- بنية الخطاب النقدي، د. حسين خمري، ط١،
بغداد، ١٩٩٠.

- التلقي والإبداع قراءات في النقد العربي القديم،
د. محمود درابسة، مؤسسة حمادة للدراسات
الجماعية، الأردن، ٢٠٠٣.

- الثابت والتحول بحث في الإبداع والإبداع عند
العرب، صدمة الحداثة، أدونيس، دار الفكر، بيروت،
ط5، 1986.

- ذات الكاتب الإبداعية وتطور الأدب، م. فرايتشنيكو،
ت: نوفل نيوف، عاطف أبو جمره، منشورات وزارة
الثقافة، دمشق، ١٩٨٨.

- سوسولوجيا الفن، جان دوفينو، ت: هدى بركات،
منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1983.

- سيكولوجيا الإبداع في الفن والأدب، يوسف ميخائيل
أسعد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

- الشعر العربي الآن، إعداد علي الطائي، دار الشؤون
الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٦.

- ضرورة الفن، أرنت فشر، ت: أسعد حليم، الهيئة
المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ١٩٧١.

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية
تكوينية، د. محمد بنيس، دار التنوير للطباعة،
بيروت، ط2، 1985.

- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل،
دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

(٤٨) النظرية البنائية، د. صلاح فضل: ٢٣٠

(٤٩) النقد كعمل أدبي، بور سوف، آفاق عربية،
ع/١٢، ١٩٧٧، ١١٧، ١١١.

(٥٠) المرايا المحدبة: د. عبد العزيز حمودة ٣٥٨.

(٥١) خطاب الإبداع: ٢٣.

(٥٢) ينظر: المرايا المحدبة: ٢٨٥.

(٥٣) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: محمد
بنيس: ٣٩.

(٥٤) كتاب المنزلات: ١/١٨٥.

(٥٥) البلاغة والأسلوبية: د. محمد عبد المطلب
١٨٦ - ١٨٧.

(٥٦) ينظر: التلقي والإبداع: د. محمود درابسة: ٩٩.

(٥٧) علم الدلالة، د. أحمد مختار عمر: ٢٣٥.

(٥٨) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، د. صلاح
فضل: ١٣٤.

(٥٩) ينظر: مدخل مواجهة نقدية: ١٣٠.

(٦٠) ينظر: بنية الخطاب النقدي: ٦١ - ٦٣.

(٦١) ينظر: أسئلة الإبداع: ١٦.

(٦٢) ينظر: الثابت والمتحول، ج٣/٥٧.

(٦٣) أسئلة الإبداع: ٥٠.

(٦٤) مقال: خبرة الثقافة: ميشيل ريتشارسون، ت:
خالدة حامد، الثقافة الأجنبية، ع، ١، ٢٠٠٥: ٤٥.

(٦٥) خطاب الإبداع: ٧.

(٦٦) ينظر: سوسولوجيا الإبداع: ١٠٢.

(٦٧) أسئلة الإبداع: ١٠.

(٦٨) جدلية التنظير النقدي والإبداع الشعري، مصطفى
الكيلاي: ٢٣٧-٢٣٨ ضمن الشعر العربي الآن
علي الطائي.

مسرد المصادر والمراجع

- الإبداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الرشيد،
العراق، ١٩٨١.

- موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تأريخية على قضايا أساسية (الصور والمنهج) د. جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

- نظرية الأدب، رينيه ويلك، وأستن وارين، ت. د. محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والفنون، ط٣، ١٩٧٢.

- نظرية الأدب ومناهج الدراسات الأدبية، ج١، عبد المنعم إسماعيل مكتبة الفلاح، ط١.

- النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٠.

- النظرية الشعرية عند اليوت وأودونيس، دراسة مقارنة، عاطف فضول، ت. أسامة أسير، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠.

- النقد الأدبي، أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١٩٦٧، ٤.

- النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا (نصوص، جماليات، تطلعات) د. خيري أبو منصور، دار الجيل بيروت، ط١٩٨٥، ١.

- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، جيروم ستوليتز، ت. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١٩٨١، ٢.

Abstract

The research aims to couple reading of criticism and literature to describe correlated to become there is one to be true without the other- this matter to unveil oneself for group some questions about the priority in existence and authority with import on this priority , whether the authority of literature or the criticism with it's laws, or the authority of literature which the criticism not to be only on it.

- علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت 1931-1969، دورنو انموذجاً، د. رمضان بطاويسي محمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، 1998.

- علم الدلالة، احمد مختار عمر، ط٢، عالم الكتب، القاهرة، 1988.

- فلسفة الجمال، د. أميرة حلمي مطر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ت.

- فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني، د. مصطفى عبدة، مكتبة مدبولي القاهرة، ط٢، ١٩٩٩.

- في أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة باحثين، ت وتقديم: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، 1987.

- كتاب المنزلات، ج٣، منزلة القراءة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

- مسائل فلسفة الفن المعاصر، جان ماري جويو، ت: سامي الدروبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣.

- مشكلة الإبداع الفني، رؤية جديدة، د. علسي عبد المعطي محمد، دار الجامعات المصرية، د.ط.

- المرايا الحدية من البنيوية الى التفكيكية، د. عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة 231، مطابع الرسالة، الكويت.

- مقدمة في علم الجمال، محمد سعيد عايد وآخرون، مكتبة المجتمع العربي، الأردن، ط١، ٢٠٠٥.

- مناهج النقد الأدبي، ديفد ديتش، ت: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.

- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب، د. محمد أحمد خلف الله، محمود البستاني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٧.