Zanco Journal of Human Sciences (ZJHS)

TYPE: Original article
DOI https://doi.org/10.21271/zjhs.30.1.10

الخطاب النقدي في كتاب "ذكريات عمر أكلته الحروف" لنجيب المانع

جمال سليمان مصطفى/ قسم اللغة العربية,كلية التربية الأساسية,جامعة صلاح الدين– أربيل,إقليم كوردستان , العراق

OPEN ACCESS
***Corresponding author**
Jamal Sulaiman Mustafa
jamal.mustafa@su.edu.krd

RECEIVED :11 /02/2025
ACCEPTED :06/05/ 2025
PUBLISHED :15/02/ 2026

الملخص

تُحاولُ هذه الدراسةُ الموسومةُ بـــ"الخطاب النقدي في كتاب "ذكريات عمر أكلته الحروف" لنجيب المانع" الوقوفَ على الرؤى النقديةِ للكاتبِ، إذ على الرغمِ من أنّ الكتابَ يكشِفُ عن نفسِهِ كسيرةٍ ذاتيةٍ للكاتبِ، إلّا أنّهُ يحمِلُ في طيّاتِهِ توجهاتٍ ورؤى نقديةً ورغبةً في البوحِ بما يحمِلُهُ الكاتبُ من آراء نقديةٍ تجاهَ الأجناسِ الأدبيّةِ وتِقنياتِها، والمصطلحاتِ التي تدورُ في فُلْكه تكمُنُ أهميّةُ الدراسةِ في أنّها تجمَعُ الآراءَ المبثوثَةَ في تضاعيفِ هذه السيرةِ الذاتيّةِ وتَستَنبِطُها، تلك الآراءُ التي تُمثِّلُ مرحلةً مُهمّةً من تاريخِ النقدِ الادبيّ، كما أنّ هذا الكاتبَ لم يَنَلْ حظَّهُ من الدراسةِ على الرغمِ من سَعَةِ ثقافاتِهِ ونتاجاتِهِ الأدبيّةِ وغيرِ الأدبيّةِ.

أمّا عن هدفِ الدراســةِ فأنّها تحاول أن تُوثّقُ فترةً حســاســةً من فتراتِ تطورِ النقدِ الأدبيّ العربي في العراق، إذ تحملُ هذه السيرةُ في طيّاتِها تجلياتِ رؤى نقديةٍ لم يَقتصرِ الخطابُ فيها على الكتبِ النقديةِ الخاصةِ بالنقدِ، وإنّما تجلّى الخطابُ النقديُّ في المقالاتِ وفي الســيرِ الذاتيةِ والنصــوصِ الإبداعيةِ– التي تُعتبر أحد الروافدِ الثلاثةِ للخطابِ النقديّ– من خلالِ عرضِ ما يَعتقِدُ به هذا الأديبُ أو ذاك بالنقدِ. فهي إذاً بحثٌ عن الرؤى النقديَّةِ المبثوثَةِ في الكتابِ الذي يُوحي عُنوانُهُ بأنَّهُ ســيرةٌ ذاتيَّةٌ، لكنَّهُ يَكشِــفُ عن نظراتٍ نقديَّةٍ تُجاهَ الخطابينِ النقديِّ والإبداعيِّ.

الكلمات المفتاحية:

الكلمات المفتاحية:
الخطاب،
النقد،
الخطاب النقدي،
السيرة،
المرجعية،
نجيب المانع.

About the Journal
Zanco Journal of Humanity Sciences (ZJHS) is an international, multi-disciplinary, peer-reviewed, double-blind and open-access journal that enhances research in all fields of basic and applied sciences through the publication of high-quality articles that describe significant and novel works; and advance knowledge in a diversity of scientific fields. https://zancojournal.su.edu.krd/index.php/JAHS/about

1- المقدمة

لقد اعتادَ القارئُ تلقيَ الخطابِ النقديّ على صفحاتِ كتبٍ نقديَّةٍ أو بحوثٍ مستقلةٍ، خاصةٍ بناقدٍ من النقاد، وهكذا جرت العادةُ، إذ كانت هذه الكتبُ بمثابة المرجعياتِ التي توجُهُ القرّاءَ والكتّابَ معاً من أجلِ توجيههم إلى بيان موقع النصّ الإبداعي الذي يقرؤونَهُ أو يكتبونه، وذلك إمّا للفهم أو لتخطي عتبةِ الراهن الأدبيّ، إلّا أنَّ هناك مصادرَ أخرى –فضلا عن البحوث الأكاديمية والكتب المؤسسة للخطاب النقدي والمقالات التي تكتبُ في الصحف– قد لا ينتبهُ إليها القارئ، من هذه المصادر السيرةُ الذاتية التي يبثُ فيها الكاتبُ –بوعي منه أم بغيرِ وعي– آراءَهُ النقديَّة التي تُمثِّلُ رؤاه تُجاهَ النصّ الإبداعيّ، وغالباً ما تكون هذه الآراءُ أكثرَ جرأةً في الإفصاحِ عن معتقدها تجاه شاعرٍ أو بيئةٍ أو جنسٍ أدبيٍّ، وقد يكونُ المقامُ سبباً لهذه الجرأةِ، إذ إنّ مقامَ السيرةِ الذاتيَّةِ مقامُ إفصاحٍ وبوحٍ، لا يقبلُ التواريَ خلفَ النصوصِ المكثَّفةِ باللغةِ الشعريَّةِ.

حاول الباحثُ أن يستعرضَ بالدراسةِ أهمَّ ما تميَّزَ به الكتابُ من رؤى نقديَّةٍ يعودُ بعضُها إلى مؤثراتٍ ومرجعيّاتٍ عربيَّةٍ قديمةٍ وأخرى غربيَّةٍ حديثةٍ استحوذت على الكاتب، فضلاً عن رؤاهُ ومواقفِه النقديَّةِ التي طرحَها من خلال رؤيتِهِ الشخصيَّةِ تجاه ما هو أدبيٌّ أو غيرُ أدبيٍّ، أو ما هو شعريٌّ أو غيرُ شعريٍّ. وقد تبنى البحث منهجية تحليل الخطاب النقدي أو ما يسمى بنقد النقد، وذلك للكشف عن تلك الإشكالية التي يطرحها الكتابُ لدى المتلقي، وهي بيان مكامن الخطاب النقدي فيه، وفض إشكالية إلتباسه بالسيرة أو بالمذكرات الشخصية التي هي في الأخير (مذكرات فكرية) يسميها الكاتب السيرةَ المضادة .

أمّا خطة الدراسة فقد جاءت في مبحثينِ فضلاً عن المقدّمةِ والتمهيد، إذ اشتملَ المبحثُ الأوّلُ على المرجعياتِ النقديَّةِ العربية التي غذَّت مواقفَهُ النقديَّةَ ورؤاهُ، أمّا المبحثُ الثاني فقد ركَّزَ على المرجعيات النقدية الغربية التي شكلت جانباً آخر من شخصية الكاتب الأدبية والنقدية، تلك التي اكتسبها من خلال معرفته بالثقافة الغربية عن قرب لمعرفته اللغات الأجنبية وكذلك ترجمته عنها، وقد سجَّلَ الباحثُ في نهايةِ البحثِ أهمَّ النتائجِ التي توصَّلَ إليها.

2–التمهيد

2–1 مفهوم الخطاب والخطاب النقدي

مفهومُ الخطابِ حديثُ النشأةِ، ارتبَطَ في بدايَتِهِ باللسانياتِ الحديثةِ، ثم تناولَهُ بعد ذلك نقادٌ آخرون بتوسيعِ هذا المفهومِ اللسانيّ إلى شيءٍ أشبَهَ بالآيديولوجيا، أو الأسسِ العامّةِ التي تَحكُمُ ميداناً ثقافيّاً أو فكريّاً بعينِهِ. ويُعَدُّ مفهومُ الخطابِ من المفاهيمِ التي اختلفتْ دلالاتُه تَبعاً للحقلِ الذي وُظِّفَ فيه هذا المصطلحُ، ولذلك فهو يكتسِبُ خُصوصيَّتَهُ ومفهومَهُ من الحقلِ الذي يُركِّزُ عليه ويدرُسُهُ، ولهذا فالخطابُ منه سياسيٌّ ومنه ثقافيٌّ وأدبيٌّ ونقديٌّ. والخطابُ المقصودُ في هذه الدراسَةِ هو الخطابُ الأقربُ إلى الآيديولوجيا، أو ذلك الخطابُ الأقربُ إلى مفهومِ فوكو له، إذ الخطابُ عندَهُ "شبكةٌ معقدة من العلاقاتِ الاجتماعيَّةِ والسياسيَّةِ والثقافيَّةِ التي تبرزُ فيها الكيفيَّة التي ينتج فيها الكلام كخطابٍ ينطوي على الهيمنةِ والمخاطر في الوقتِ نفسِهِ" (الرويلي، البازعي، 2002، 155).

أمَّا الخطابُ بالمعنى اللسانيّ فهو يَخصُّ الدراساتِ اللسانيَّةَ، وأقولُ إنَّ الخطابَ أقربُ إلى الآيديولوجيا، أي بمعنى الأنظمةِ والقوانينِ التي تؤسِّسُ للنصوصِ التي تنضوي تحت هذا النمطِ من الخطابِ، فهو "لم يَعُد طريقَة التعبيرِ أو حديثاً مُتساوقاً أو مجموعةَ عمليّاتٍ فكريّة مترابِطة، أو تجلياً لذاتٍ واعيَةٍ، تتأمَّلُ وتعرفُ وتعبّرُ، وإنَّما أصبحَ حقلَ إمكانٍ، وشرطَ وجودٍ، ونظامَ معرفةٍ، أصبحَ حقلاً تتمفصلُ فيه الذواتُ، ومجموعةَ علاقاتٍ تجدُ فيها مرتكزاً له، وهذا التحوُّلُ الأبستيمولوجيُّ في تناولِ أقاويلِ البشرِ يُعتبرُ رائدُهُ المفكرَ الفرنسيَّ ميشيل فوكو الذي هو أولُ من أنشأ نظريَّةً في وصفِ المقالِ كميدانٍ مستقِلٍّ" (حرب، 1986، 1/ 771). إذ يرى فوكو أنّ "الخطابَ في حقيقة أمرِه نظامُ قوانين" (فوكو، 1988، 6) والخطابُ وفقَ هذا المنظور الجديدِ لا يكتسبُ دلالتَهُ من نصٍّ معيَّنٍ أو من خطابٍ

بعينِهِ بل هو "مجموعةُ النصوصِ ذات العلاقاتِ المشتركةِ؛ أي إنّه تتابعٌ مترابِطٌ من صورِ الاستعمالِ النصيّ، يمكنُ الرجوعُ إليهِ في وقتٍ لاحقٍ" (دوبوجراند، 1988، 6).

وبذلك يكونُ ميدانُه هو "الميدانُ العام لمجموعِ العباراتِ، وأحياناً أخرى مجموعةٌ متميزةٌ من العباراتِ، وأحياناً ثالثةً ممارسةٌ لها قواعدُها تدلُّ دلالةَ وصفٍ على عددٍ معيَّنٍ من العباراتِ وتشيرُ إليها" (فوكو، 1987، 76) والملاحظُ أنَّ مجموعَ هذه النُّصوصِ التي تُشكِّلُ الخطابَ، تُشكِّلُ في الوقت نفسِهِ سلطةً تُمارِسُ نفوذَها على الخطاباتِ الفرديَّةِ، والسِّمَةُ الجمعيَّةُ التي يمتلكُها الخطابُ قد يؤولُ إلى أن يحوّلَ مجموعَ نصوصِ حقبةٍ زمنيَّةٍ أو مجموعَ نصوصِ كاتبٍ أو بيئةٍ معيَّنةٍ إلى خطابٍ يُشكِّلُ بدورِها سُلطةً تمارِسُ نُفوذَها على الخطاباتِ الأخرى. وقد تناولَ الناقدُ إدوارد سعيد هذه النتيجةَ التي يُفرِزُها الخطابُ بهذا المفهومِ، إذ يرى أنَّ الخطابَ الغربيَّ الاستشراقيَّ خطابٌ سُلطَويٌّ، تنامى حول الشرق حتّى أصبحَت له هيمنةٌ وسلطان، جعلَ من الصعوبةِ لأن يتحدَّثَ شخصٌ ما خارجَ هذا الخطاب. (الرويلي، البازعي، 2002، 156)

أمّا الخطابُ النقديُّ فهو خطابٌ مؤسَّسٌ على خطابٍ آخرَ هو الخطابُ الأدبيُّ، إذ ينطلقُ من النصوصِ الأدبيَّةِ موقفاً ورؤيةً ومنهجاً، وذلك لتشكيلِ رؤيةٍ خاصَّةٍ بناقدٍ أو بمرحلةٍ نقديَّةٍ أو بيئةٍ نقديةٍ معيَّنةٍ. أمّا من حيث الأسبقيَّةُ فالمتعارفُ عليه في الميدان النقديّ والأدبيّ أنّ الخطابَ الأدبيَّ يسبِقُ الخطابَ النقديَّ، لأنّه خطابٌ مؤسِّسٌ للخطابِ الإبداعيّ ومؤسَّسٌ عليه في الوقت نفسِهِ، لكنَّ هذا الخطابَ النقديَّ قد يسبِقُ الخطابَ الأدبيَّ أحياناً، وذلك برسمِ المعالِمِ التي يمكنُ أن يسيرَ عليها الخطابُ الأدبيُّ أو الكاتِبُ، فيُعدُّ هذا الخطابُ النقديُّ آنذاك خطاباً مؤسِّساً تأسيساً نظرياً لما يمكنُ أن يهتديَ إليها الكُتّابُ. (هيرنادي، 1989، 163).

والخطابُ النقديُّ هو أسسٌ وأنظمةٌ نقديَّةٌ يقومُ الناقدُ بموجِبِها بتحليلِ النصوصِ الأدبيَّةِ أو تقديمِ رؤى تُجاهَ الخطاباتِ الأدبيَّةِ، وذلك لإبرازِ موقِفِهِ النقديّ أو خطابِهِ، وبالتالي فهو "مجموعةٌ كبيرةٌ من الممارساتِ النقديَّةِ والأحكامِ النسبيَّةِ التي تتمظهرُ بحسبِ الزمانِ والمكانِ وثقافةِ المجتمعِ ورؤى النقادِ" (يوسف، 2015، 12)

والخطابُ النقديُّ خطابٌ تُشكِّلُهُ ذاتٌ قارِئةٌ وناقدةٌ للخطابِ الأدبيّ من أجلِ تفكيكِ النصوصِ، ومن أجلِ ذلك فإنَّ الذاتَ القارِئةَ قد تتجاوزُ في خطابِها النقديّ الخطابَ الأدبيَّ بحدِّ ذاتِهِ وتتجاوزُ مُنتِجَهُ، وذلك لأنَّ النقدَ في ظلِّ (الخطابِ) لم يَعُد يقتَصِرُ على تحديدِ علاقاتِ النصّ الداخليَّةِ، بل يهتمُّ بالبحثِ عن صلاتِ النصّ العضويَّةِ بالكياناتِ الخارجيَّةِ ودورِها في العمليَّةِ الدلاليَّةِ، فيُصبِحُ الخطابُ النقديُّ خطاباً في الأدبِ "لا يتوقَّفُ عن إنتاجِ وإبداع مقولاتِهِ، ويبادِلُ علائِقَ التوصيلِ في الحقلِ والحقولِ التي ينصرفُ إليها. إنَّهُ في هذه الحالةِ ليس تكمِلَةً، عدا أنّهُ ليس سلطاناً على النصّ ولا تعليقاتٍ موازيةً، إنّهُ يتحوّلُ إلى كتابةٍ أخرى فتتعدَّدُ حيازاتُهُ ويُصبحُ محكوماً بقوانينِ الخاصّ والشكلِ قبلَ أن يصلَ إلى العامِ (المضمون) ثم ليبلورَ عامَّ الخاصّ وخاصَّ العامّ" (المديني، 1987، 30 نقلاً عن: عريعر، 2012، 29)

وإذا كانت طبيعةُ الخطابِ الأدبيّ معروفةً بحسبِ طبيعةِ الجنسِ الأدبيّ فإنَّ طبيعةَ الخطابِ النقديّ قد تختلفُ من ناقدٍ لآخرَ، ومن مرحلةٍ نقديَّةٍ لأخرى، إذ نستطيعُ أن نميّزَ بين الأجناسِ الأدبيَّةِ لامتلاكِها قواعدَ مُعيَّنَةً وضوابطَ مشتركةً وحدوداً معلومةً، أمَّا الخطابُ النقديُّ فإنَّ الناقدَ قد يتجاوزُ الأطُرَ النقديَّةَ المتعارفِ عليها انطلاقاً من الزاويةِ التي ينظُرُ من خلالِها إلى النصّ الأدبيّ، ولهذا تختلفُ الخطاباتُ النقديَّةُ زمانياً ومكانياً وذاتياً. أمّا من حيث البناءُ فإذا كان الخطابُ الأدبيُّ خطاباً تخيلياً بصورةٍ مطلقةٍ، فإنَّ الخطابَ النقديَّ خطابٌ معرفيٌّ مؤسَّسٌ على أطُرٍ نظريَّةٍ ومنهجيّاتٍ معرفيَّةٍ وأحياناً علميَّةٍ معروفةٍ، لكنَّ هذا الخطابَ المعرفيَّ قد يتجاوزُ هذه الأطرَ

ويتماهى مع الخطابِ الأدبيّ ويصبحُ خطاباً إبداعياً، وقد يكونُ بحاجةٍ إلى قراءةٍ معرفيَّةٍ أخرى، وهذا ما أدَّى إلى ظهورِ ما يُسمّى بـ"نقدِ النقدِ" في الخطابِ النقديّ. فـ"يُعيدُ خلقَ النصّ بنصٍّ جديدٍ قائمٍ عليه... يخرجُ من الإبداعِ بإبداعٍ مغايرٍ، صعبٍ جداً، لأنَّ الإبداعَ الأوَّلَ حُرٌّ أو فطريٌّ ... والإبداعُ الثاني (النقد) مقيّدٌ بالإبداعِ الأوّلِ، لا يمكنُ أن يكونَ حُرّاً أو فطريّاً.. إنّهُ الثقافاتُ كلُّها" (الخياط، 2000، 85).

لقد كان ولا يزالُ الخطابُ النقديُّ يمارسُ دوراً محوريّاً في توجيهِ الخطابِ الابداعيّ، ولا يقتصرُ هذا الخطابُ النقديُّ على الخطابِ المؤسَّساتيّ الجامعيّ –الأكاديميّ– بل كان للخطاباتِ النقديَّةِ التي تتمُ خارجَ هذه المؤسَّسةِ دورٌ في هذا التطوُّرِ بما في ذلك دورُ الصحافةِ، وكُتبِ السيَرِ، وتلك التي أرّختْ لمرحلةٍ إبداعيَّةٍ، ليتضافَرَ مع الجُهودِ الأخرى لتُمثِّلَ معاً مرحلةً أو حِقبَةً زمنيَّةً للخطابِ النقديّ.

بقيَ أن نقولَ: إنّ إضافةَ الخطابِ إلى النقدِ تُعدُّ تحولاً من القراءةِ المُعتمِدةِ على النصّ إلى ما يُحيطُ بهذا النصّ، فبعدَ أن كان النصُّ مغلقاً على ذاته أصبحَ مُنفتِحاً على تعدُّدِ القراءاتِ أو اللانهائيّ منها، وقد شكَّلتْ كلُّ قراءةٍ جديدةٍ خطاباً يُشكِّلُ بمجموعِهِ الخطابَ النقديَّ السائِدَ والموجَّهَ في الوقتِ نفسِهِ، بمعنى أنَّ هناك ترابُطاً حقيقيّاً وتواصُلاً للمسيرةِ النقديَّةِ مع بعضِها، وخاصّةً فيما يشتركُ فيه هذا الخطابُ فيما بينه، فيخلقُ بمجموعِهِ الخطابَ النقديَّ، ويسمُ به مرحلتَهُ، والسِّمَةُ الأبرزُ بين هذه الخطاباتِ المنتميةِ إلى زمانٍ أو مكانٍ أو ذاتٍ ناقدةٍ هي التماثُلُ في التوجُّهِ نحو أدواتٍ وآلياتٍ ورؤى وأسُسٍ معيَّنةٍ، تجمعهم جميعاً على هذا النمطِ من الخطاب.

2-2 الخطاب النقدي العربي الحديث

إنَّ الخطابَ النقديَّ في أيّ مرحلةٍ أو حقبةٍ أو لدى أيّ ناقدٍ يعكسُ المستوى الثقافيَّ والوعيَ الذي وصلَ إليهِ، إذ إنَّ هذا الخطابَ يؤدي مهمةً خطيرةً، ووظائِفَ جليلةً في متابعةِ النشاطِ الأدبيّ وتعقُّبِهِ وتوجيهِهِ بالدراسةِ والتحليلِ، وخلقِ تياراتٍ من الرُؤى الجديدةِ والأفكارِ الثقافيَّةِ التي ترفُدُ حركةَ الإبداعِ والنقدِ معاً، ويضعُ هذا الخطابُ الحركةَ الثقافيَّةَ والنَّشاطَ الإبداعيَّ وسطَ العصرِ الذي يعيشُ فيه، ويوصلَ هذه الحركةَ بتراثِها القريبِ والبعيدِ، فضلاً عن تغييرِ الحساسيّةِ الأدبيَّةِ الجديدةِ وإعادةِ تقييمِ المُسلّماتِ الأدبيَّةِ وتمحيصِها، وفي النهايةِ يقومُ بصياغةِ المعاييرِ الجديدةِ التي تُلائِمُ المرحلةَ الزمنيَّةَ، وبلورةِ المواضعاتِ الأدبيَّةِ، فيَتحرَّرُ من أسرِ المُحاكاةِ النقديَّةِ. (حافظ، 1996، 116-119)

وقد مرَّ الخطابُ النقديُّ العربيُّ الحديثُ بالمراحِلِ التي مرَّ بها الخطابُ النقديُّ الغربيُّ فكان مقلّداً ومتأثّراً، لكنّهُ لم يكُن موازياً له زمنياً، وقد ولّدت كلُ مرحلةٍ خطابَها النقديَّ ونُقّادَها، إذ كان في بدايةِ أمرِهِ يقومُ على بيانِ المعاني التي يحملُها النصُّ الأدبيُّ، بمعنى أنَّ الخطابَ يقومُ بحملِ العبءِ عن كاهِلِ المتلقّي ليُبيّنَ المعاني والدلالاتِ الكامنةَ في النصّ، وقد كانت سِمةُ هذه المرحلةِ –التي هي المرحلةُ الأولى للنقدِ العربيّ الحديثِ– الانطباعيّةَ أو التأثريّةَ كما يراها محمد مندور (مندور، 1997، 32)، إلاّ أنَّ هذه النظرةَ تطوَّرتْ ليصِلَ الخطابُ النقديُّ بلُغَتِه إلى لغةِ الخطابِ الإبداعيّ "وكأنَّ النصَّ النقديَّ أصبحَ غايةً في حدِّ ذاتِهِ وليسَ وسيلةً لإضاءةِ النصّ" (حمودة، 1998، 177)، وقد قامتْ هذه المرحلةُ من الخطابِ النقديّ بإلغاءِ دورِ الكاتِبِ وتغييبِ صوتِهِ في إنتاجِ معنى النصّ، مقابلَ الغلوّ في إعلاءِ دورِ القارئ الذي ينهضُ بهذه المهمةِ، حتى وصلَ الأمرُ إلى أنْ لا معنى للنصّ أو أن يتعددَ بتعدُّدِ القرّاءِ (حمودة، 1998، 291)، ولهذا دعا عبدالعزيز حمودة إلى تبنّي نظريَّةٍ نقديَّةٍ عربيَّةٍ من خلالِ كتابيهِ **(المرايا المحدبة)** و**(المرايا المقعرة)**، وذلك بوضعِ مشروعٍ نقديّ عربيّ يُمثِّلُ خطاباً عربيّاً من خلالِ إحياءِ التُراثِ، وذلك لأنَّ في توجُّهِ الناقدِ أو المثقَّفِ العربيّ نحو الخطابِ الغربيّ خطراً يُهدّدُ الهُويَّةَ الثقافيَّةَ.

وقد كان من سماتِ هذا الخطابِ النقديّ العربيّ المُتأثِّرِ بالخطابِ النقديّ الغربيّ الغموضُ، وعدمُ الرؤيةِ الواضحةِ والتخَبُّطُ وسوءُ الفهمِ، وقد يعودُ السببُ إلى ضعفِ التَّرجَمَةِ، أو أنّ تطبيقَ تلك المناهجِ والرؤى النقديَّةِ الغربيَّةِ لا ينسجمُ مع طبيعةِ النصوصِ الإبداعيَّةِ العربيَّةِ، لطبيعةِ اختلافهما في المرجعيّاتِ الثقافيَّةِ التي تخصُّ كلَّ مُجتمعٍ. وقد وصلَ الغُلوُّ ببعضِ النقّادِ العربِ في تطبيقِ هذه المناهجِ الغربيَّةِ

إلى الأخذِ بها بحذافيرِها اعتقاداً منهم بأنّهم يُطبقونَ منهجاً علميّاً دقيقاً، ناسياً أو متناسياً من أنَّ أيَّ تناولٍ لنصّ إبداعيّ بأيّ منهجٍ من المناهجِ إنّما يقعُ تحتَ تأثيرِ الرؤى الذاتيَّةِ للناقدِ، تلك الرؤى التي تُخرِجُهُ من الحتميَّةِ المنطقيَّةِ والعلميَّةِ التي تتوهَّمُ بالحقيقةِ المطلقةِ.

وقد كان الخطابُ النقديُّ العربيُّ في نشأتِهِ وتطوّرِهِ واطروحاتِهِ المركزيَّةِ خطاباً مأزوماً بأزمةٍ فكريَّةٍ وأزمةٍ اجتماعيَّةٍ، وهو خطابٌ سلبيٌّ ومغتربٌ، يُحرّكُهُ وعيٌ ذاتيٌّ يَحُولُ دونَ تَحرُّرِ ذاتِهِ وكسرِ قُيودِهِ وانطلاقِهِ بحريَّةٍ أمامَ التحدّياتِ المصيريَّةِ التي تَقِفُ عائِقاً أمامَ تقدُّمِهِ، (الحيدري، 2012، 283–284) والسبَبُ في هذه الأزمةِ يعودُ إلى إشكاليَّةِ المُجتمعِ العربيّ نفسِهِ، وبنياتِهِ الفكريَّةِ والسياسيَّةِ والثقافيَّةِ الملتبسةِ، كما يعودُ إلى غيابِ المشاركةِ الفاعلةِ في النظرياتِ النقديَّةِ المعاصرةِ، وانقطاعِ الثقافةِ العربيَّةِ عن التساؤلِ والتأمُّلِ والإبداعِ، وتوقُّفِ النقّادِ العربِ عن المبادرةِ في طرحِ صيَغٍ نقديَّةٍ جديدةٍ. (الحيدري، 2012، 284).

لقد كانت غُربةُ المناهجِ على النصوصِ الإبداعيَّةِ العربيَّةِ من أبرزِ سماتِ الإشكاليَّةِ المعاصرةِ للنقدِ الشعريّ العربيّ الحديثِ، نظراً لأنَّها ترتبِطُ مباشرةً بقضيَّةِ الفكرِ الغربيّ المعاصِرِ (غزوان، 1986، 22) لأنّ المناهِجَ تأسَّستْ اعتماداً على مفاهيمَ فكريَّةٍ وفلسفيَّةٍ غربيَّةٍ، ولمُنتَجٍ إبداعيّ غربيٍّ مُغايرٍ عن المُنتجِ العربيّ.

وقد أثارت هذه الأزمةُ إشكاليَّةً كبيرةً في التجسيدِ والتشكيلِ والتطبيقِ، وذلك لأنَّ الناقدَ يجدُ ذاتَهُ منشطِرَةً ومُفكّكةً بين تحقيقِ الذاتِ والانصهارِ مع الآخرِ، وهو في صراعٍ بين العودةِ إلى الماضي التراثيّ أو الاندماجِ مع خطابِ الآخرِ النقدي؛ وقد انقسمَ النقادُ العربُ في خطاباتِهم إلى من يميلُ إلى التراثِ ويرفضُ الخطابَ النقديَّ الغربيَّ، وبين من يدعو إلى التماهي مع الخطابِ الغربيّ وتطبيقِهِ بحذافيرِهِ، وكان هناك من حاولَ أن يوفِقَ بين كلا الخطابينِ لصياغةِ خطابٍ عربيّ جديدٍ يلائِمُ الخطابَ الإبداعيَّ العربيَّ وخصوصيَتَهُ والمرحلةَ الإبداعيَّةَ.[1]

وإذا كان الخطابُ النقديُّ العربيُّ قد خرجَ من الانطباعيَّةِ بفضلِ المناهجِ النقديَّة المعاصرةِ والأسسِ المعرفيَّةِ التي تستندُ إليها، فإنَّها قد تحولتْ مرَّةً أخرى بصورةٍ غيرِ مباشرةٍ إلى الانطباعيةِ المستتِرَةِ ظاهريّاً على الأساسِ المعرفيّ، فإذا كانت اللامنهجيَّةُ قد فَسَحَتِ المجالَ أمامَ الخطابِ النقديّ بالسياحَةِ النقديَّةِ في الخطابِ الإبداعيّ، فإنَّ الحُريَّةَ المُطلَقَةَ التي أفرَزَتْها مناهجُ ما بعدَ الحداثةِ للمتلقي قد أعادَتْ بصورةٍ أخرى تلكَ الانطباعيّةَ والحُريَّةَ المطلقةَ –المقيَّدة ظاهرياً بأُسُسٍ واهيةٍ– ليعودَ بمركزيَّةِ سُلطَةِ القارئ ومحوريَّتِها التي اتّسمَ بها سابقاً.

2–3 الكتابُ بين السيرةِ والنّقد:

الكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات التي كتبها نجيب المانع في صحيفة (الشرق الأوسط)، وقد جُمعت هذه المقالات في هذا الكتاب بعد وفاة صاحبها. يتخذ الكاتب في مقالاته هذه أسلوباً مختلفاً، إذ يتناول فيها مذكرات شخصية له ولغيره من أقرانه، فضلاً عن أنّه يتناول موضوعات مختلفة متصلة بالحياة الثقافية من أدب وفكر وفن، ولهذا السبب فهو؛ أي: الكتاب أشبه بالنص الأدبي المفتوح الذي لا ينتمي إلى جنس أدبي معين، كذلك بالنسبة لهذا الكتاب فهو مرة يكشف عن نفسه كمذكرات شخصية، ومرة أخرى يكشف عن رؤى نقدية لاشتمالها على قضايا نقدية وطروحات تبيّن رؤى الكاتب النقدية تجاه الفنون النصيّة كالشعر والنثر، وغير النصيّة كالموسيقى؛ ومن هذا المنظور لا يمكن أن نصنّف الكتاب تصنيفاً دقيقاً، وسيكشف البحث هذه الميزة التي تميز بها هذا الكتاب.

وقد اعتمد الباحث في دراسته لهذا الكتاب على طبعة دار الرافدين العراقية، على الرغم من وجود طبعتين أخريين مختلفتين لم يستطع الباحث الوصول إليهما، وهما طبعة (مؤسسة الانتشار العربي) وطبعة (جداول).

---

[1] ـ يمكنُ العودة إلى كُتُبِ أدونيس وخاصّةً كتابُهُ المعروفُ (الثابت والمتحول)، إذْ كان من الذين حاولوا إن يتماهَوا في خطابِهم النقديّ بالخطابِ النقديّ الغربيّ، ويُمثِّلُ عبدالعزيز حمودة في كتابيه (المرايا المحدبة والمرايا المقعرة) الدعوةَ إلى تبنّي خطابٍ تراثيٍّ يعودُ فيه إلى الأصولِ النقديَّةِ العربيَّةِ، وقد مثَّلَ الدكتورُ وليد قصّاب الخطابَ النقديَّ الإسلاميَّ، وكان ممن حاولَ تفادي الخطابَ النقديّ الغربيّ، أمّا جابر عصفور فيبدو في خطابِهِ التوفيقُ بين التراثِ والمعاصرةِ بصورةٍ مباشرةٍ أو غيرِ مباشرةٍ، وكُتُبُه في هذا النمطِ من الخطابِ كثيرةٌ.

3- المرجعيات النقدية الأدبية:

نقصُد بالمرجعيات تلك المصادر التي تأثَّرَ بها الكاتبُ، فأخذ منها بوعي منه أو بغيرِ وعي، وتتعدّدُ هذه المصادرُ التي يأخذُ منها كلُّ كاتبٍ وفقاً لسَعةِ اطّلاعهِ، وكذلك تبنّيه لهذه المصادرِ والمرجعياتِ المعرفيةِ، وقد تأثَّرَ الكاتبُ (نجيب المانع) بالمصادر العربيّةِ القديمةِ والغربيّةِ الحديثةِ، وهذا التجلّي لهذا التأثيرِ يكشفُ لنا عن رؤى الكاتبِ تُجاه النصّ الأدبيّ ونقدِهِ، وهذا التأثيرُ المزدوجُ يكشفُ لنا أيضاً عن أنَّ الكاتبَ رغم سعةِ اطلاعِه على الثقافةِ الغربيّةِ إلا أنّه لم ينقطع عن جذوره الثقافيّةِ المتمثِّلةِ بتراثِ أمّتِهِ.

3-1 المرجعيات النقدية العربية القديمة:

تجلَّت هذه المرجعيّاتُ النقديّةُ العربيَّةُ القديمةُ بصورٍ مختلفةٍ بين توظيفِهِ لمصطلحاتٍ نقديّةٍ، أو مفاهيمَ، أو ثنائياتٍ نقديَّةٍ، ففي معرضِ حديثِهِ عن شعرِ الشاعرِ العراقيّ معروفٍ الرصافيّ يقولُ: "صار الرصافي في صحرائي بئراً يبدو من بعيدٍ أنَّهُ سيرويني فإذا ألقيتُ الدلوَ في أعماقِهِ لا أسمعُ سوى طرقعةٍ في القاعِ ولا ماءَ هناك" (المانع، 2019، 38) فهذا المصطلحُ من مصطلحاتِ النقد الأدبي القديمِ، وبالتحديد عند الجاحظ الذي يذكُرُه حينما يَحُدُّ الشعرَ في عدة عناصرَ، ويُفضِّلُ فيه الألفاظَ على المعاني إذ يقولُ: "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدوي والقروي، والمدني. وإنّما الشأن في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ وسهولةِ المخرج، وكثرةِ الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسج وجنسٌ من التصويرِ" (الجاحظ، 1965، 132/3) فشعرُ الرصافي بلا ماء، إنّه لا يروي المتلقيَ ولا يرتوي منه، وهو أشبهُ بالسرابِ للضمآن، فشعر الرصافي عندهُ ظاهرةٌ صوتيَّةٌ، والذي يجعلُهُ يبدو بهذه الصورةِ هو اللغةُ، وهنا يلتقي (نجيب المانع) مع الجاحظ ويتَّفِقُ معه وواضحٌ ذلك الأثرُ عليه، فالجاحظ انتصر للغةِ بدلَ المعاني، كذلك يَعُدُّ (نجيب المانع) شعرَ الرصافي ظاهرةً صوتيَّةً، لأنَّ لغتَهُ ليستْ سوى (طرقعةٍ في القاعِ) تُسمعُ ولا تروي، فلغتُهُ عبارة عن (صراخٍ)، وخطابيَّتُه لا تسمحُ أن يصلَ صوتُ الشاعرِ الحقيقيّ، إنّ اللغة عند (نجيب المانع) يجب أن تكونَ معبِّرةً حيّةً لا تموت.

وإذا كان الكاتبُ ينقدُ شعرَ الرصافي من هذا المدخلِ الذي هو اللغةُ، إلّا أنّه يجدُ اللغةَ طلسماً لا يمكن تفكيكُها، فهل اللغةُ عندهُ عاجزةٌ عن التعبيرِ أم أنَّها لانهائيَّةُ الدلالةِ مفتوحةٌ على القراءات المتعددة والمختلفة؟ يقول: "وأظنُّ أنَّ الإنسانَ يستطيعُ أن يفلقَ الذرَّةَ ويعيدَ الغاباتِ الميّتةَ إلى خُضرتِها الأولى ويشبعَ الناسَ جميعاً قبل أن يحلَّ معضلةَ اللغةِ" (المانع، 2019، 39) إنّ طبيعةَ اللغةِ عندهُ إشكاليَّةٌ، والإشكاليُّ ما لا يُتفقُ عليه، ولا سبيلَ إلى بيانِ حقيقتِهِ، وإشكاليَّتُها هذه هي مصدرُ ثرائها.

ومن الأفكارِ النقديَّةِ التي تناولَهُ وهو ينقدُ شعرَ شعراءِ العراقِ، فكرةِ الرتابةِ، فالرتابة تُفقِدُ المتلقيَ لذَّةَ الشعور بالعمل الأدبي، نتيجة تكرار المعاني والدلالات والإيقاع ذاته، فلا يجد المتلقي ذلك الإحساس الذي تلقاه أول مرّة، وقد أشار ابن سنان الخفاجي إلى هذه الفكرة فقال: "إنّ الحذاق من الشعراء – المهتدين بطباعهم، المسددة إلى ضروب الهيئات التي يحسن بها موقع الكلام من النفس، من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب، لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر، واستجداد الشيء بعد الشيء، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذا واحدا ساذجا، ولم يتحيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهيا في الكثرة إذا أخذ من شتى مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة، واحتيل في ما يستجد نشاط النفس لقبوله من تنوعيه والافتنان في أنحاء الاعتماد به، اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول، ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد، فالراحة حاصلة بها لافتنان الكلام في شتى مذاهبه المعنوية، وضروب مبانيه النظمية" (القرطاجني، 1986، 295-296)" فشعرُ حسين مردان خيرُ من يُمثِّلُ هذه الفكرةَ التي تجعلُ العملَ ميّتاً، لأنَّ المتلقّيَ اعتادَ على ذلك الإيقاعِ المُتكَرِّرِ وتلك الرتابةِ التي تخلُقُها الصُورُ النمطيَّةُ والمفرداتُ المتكرِّرَةُ والمعاني المألوفةُ التي لا تُحدثُ هزَّةً في كيانِ المتلقي، يقولُ الكاتبُ عنهُ وعن شعرِه: "كوميديُ الاعتداءِ على الناسِ إذا انتشى أو صحا، ومأساويُ الاعتدادِ بالنفس في الحالتين، وقد مات رحمهُ اللهُ وبقيَ للأجيالِ القادمةِ شعرُهُ الركيكُ المقفى، شعرُ

الاعتياديةِ" (المانع، 2019، 24) فالألفةُ قاتلةٌ للمتلقي، وهو يريدُ كسرَ ذلك الأفقِ الذي ينتظرُهُ في كلِّ مرَّةٍ، وقد سمى هذه الصفة بـ(الاعتيادية).

ولم يقتصر هذا النقدُ على شعراءِ العراق، فهذا طه حسين يأخذُ من الوضوحِ الفرنسيّ الذي ألِفَهُ المتلقي العاديّ، ويستخدمُ لذلك مصطلحَ الاعتياديَّةِ أيضاً، تلك الاعتياديةُ التي جعلتِ النصوصَ واللغةَ مُبتذلةً، فلا تُميِّزُ بين الخيالِ العاديّ والخيال الابداعيّ، فنحن بحاجةٍ إلى تجاوزِ اللغةِ المألوفةِ، بل وحتّى تلك اللغةِ الأدبيّةِ التي أصبحتْ سائدةً ومُبتذلةً إلى لغةٍ أخرى، تكسرُ فيها أفقَ القارئ، يقول: "أتمرَّدُ في بعضِ الأحيانِ على طه حسين لأنَّني أجِدُهُ يُعاني من مرضِنا المُزمنِ، مرضِ «الاعتياديَّةِ» ولكن عندما أعيدُ قراءةَ ما كتَبَهُ بحقِّ المعريِّ وما كتبَهُ في «حديثِ الأربعاء» و«الألوانِ» و«فصولٍ في النقد والأدب» وغيرِها من الكتبِ الممتازةِ أرى عندَهُ لمسةً عبقريَّةً في النقدِ، فأعيدُ إحساسي بالولاءِ لهُ" (المانع، 2019، 69) هذا الطرحُ لفكرةِ الابتذالِ والوضوحِ والرتابةِ متأثرٌ فيها بالنقد العربي القديم، ويوضِّحُ تلك الصفةَ القاتلةَ لبعضِ (أدباءِ وشُعراءِ) تلك المرحلةِ في العراق بأنَّهُ –وهو يُشيرُ إلى أحدِ هؤلاءِ الشعراءِ– يُكرِّرُ ذاتَهُ وهُزالَهُ "وقد كتبَ شعراً له فتوحاتُهُ في الخيالِ والتركيبِ، في المفاجأةِ والحلمِ عند مطلعِ حياتِهِ، كان شعرُهُ الأوَّلُ فوزاً في معركةٍ، أما شعرُهُ فيما بعد فهو خسارَةُ حربِ الشِّعرِ. صار يُكرِّرُ هُزالَهُ الذي كانَ مفاجأةً أوَّلَ الأمرِ وغَدا غيرَ مُقتدرٍ على أنْ يَثِبَ من سجنِ عبادةِ نفسِهِ ليتحرَّرَ من لزوجيَّتِها، ولكنَّ فوزَهُ البائِسَ استمرَّ في الاطِّرادِ لأنَّهُ اتقَنَ فنّاً هو غيرُ الشعرِ. فنُّ النّفاجَةِ بكلِّ أنواعِها، أي إضافةُ أقنِعَةٍ كاذبَةٍ لوجهِ شخصيَّتِهِ، وكانت نفاجتُهُ تشملُ أنواعَها الأساسيَّة كلَّها، فعندَهُ من النفاجةِ الثقافيَّةِ زادٌ عظيمٌ، إذ لم تَكُن أحاديثُهُ وكتاباتُهُ تخلو من أسماءِ فلاسفةٍ وعلماءَ لم يقرأهم" (المانع، 2019، 128) فالنصُّ الشعريُّ الذي أبدعَهُ الشاعرُ في فترةٍ من فتراتِ حياتِهِ الإبداعيَّةِ لا يُضيفُ الشاعرُ إليهِ شيئاً وأصبحَ مُبتذلاً، لأنَّ مفاتيحَهُ الإبداعيَّةَ أصبحتْ مألوفةً ومعروفةً لدى القارئ، وكأنّ القارِئَ يُريدُ منه أن يتجاوزَ ذلك المقامَ الذي وصلَ إليه، فهذا المقامُ عندَهُ أصبحَ مثل العملِ القاتلِ للشاعرِ الذي لا يرضى المتلقيُّ بتلك الصور النمطية التي ألِفَها منهُ، لذلك فهو مطالَبٌ بتجاوزِ مرحلَةِ العتبات المألوفَةِ، لأنَّ في تَكرارِهِ ابتذالاً ورَتابَةً.

ومن الثنائياتِ النقديَّةِ القديمةِ التي أثّرتْ في تشكيلِ الخطابِ النقديّ لدى (نجيب المانع) ثُنائيَّةُ الشعرِ والنثرِ، تلك الثنائيَّةُ التي كانت محطَّ إشكاليَّةٍ لدى النُّقاد من حيثُ الأسبقيَّةُ والحُضورُ[2]، فإذا كان الشعرُ ديوانَ العرب فهذا لا يعني خُلوَّ التُراثِ العربيّ من النثرِ، ويبدو أنَّ الكاتبَ (نجيب المانع) تجاوَزَ القدماءَ في تَفضيلِ الشعرِ على النثرِ، ويرى أن للنثرِ حضوراً، لا بل يُفضِّلُ النثرَ على الشعرِ، على الرغمِ من أنّ النثرَ الذي يُفضِّلُهُ هو أقربُ إلى الشعرِ في صفاتِه من حيثُ الفكرُ واللغة؛ وحينما يميّزُ الكتّابَ الذين يكتبون النصوصَ الإبداعيَّةَ يقول: "من نثرِهم تعرفونَهم" (المانع، 2019، 181) فقد يتستَّرُ الشاعرُ ضعفَهُ بالإيقاعِ في نصوصِه الشعريَّةِ، لكنَّ الكاتبَ الناثر لا يَجِدُ شيئاً يخفي به نصّهُ، فالقوةُ وتلك اللغةُ الإبداعيَّةُ كامنةٌ إذن في النثرِ الذي يميَّزُ به المُبدِعُ عن غيرِه.

إلّا أنّ الكاتبَ لا يُفضِّلُ النثرَ على الشعرِ بالمطلقِ، فالنثرُ عندَهُ درجاتٌ ومقاماتٌ، ويَعُدُّ ما يُكتَبُ اليومَ من نثرٍ نثراً ميّتاً، لا روحَ فيه، فهو نثرٌ تشاعريٌّ، يعيشُ يومَهُ ثم يموتُ، يقول الكاتبُ: "فالنثرُ الذي يُكتَبُ اليوم غالباً ما يكونُ نثراً ميّتاً قبل الولادةِ، أو نثراً تشاعريّاً أو نثراً يعيشُ مع يومِ الخبرِ أو مع خبرِ اليومِ، والقليلُ القليلُ جدّاً نثرٌ يسعى إلى أن يكونَ فنّاً" (المانع، 2019، 209) وهذه الحياةُ هي حياةُ الكلمةِ التي فيها، إذ لا تحمِلُ لغةُ النثرِ ثراءً دلالياً يمكِنُهُ تجاوزَ الآنيّ من الدلالاتِ، أو تلك التي تحمِلُها الكلمَةُ، ويحدِّدُ الكاتِبُ مقصدَهُ ويوضِّحُ رأيَهُ بتحديدِ دلالةِ كلمةِ (يسعى) في نصّهِ، إذ يقولُ: "ولا بدَّ من تحديدِ كلمةِ "يسعى" فإذا ما وعى كاتبُ النثرِ بأنَّهُ مُلزَمٌ، بإجادةِ الكتابةِ وعياً صاحياً صارَ نثرُهُ تشاعُريّاً، ولا بدَّ أن يكونَ سعيُ النثرِ إلى أنْ يصيرَ فنّاً من الخفاءِ والرهافَةِ واللطافةِ والدقَّةِ والسرِّ،

---

[2] ـ اختلف القدماء في فضيلة الشعر والنثر، فذهب بعضهم إلى أنه أفضل، لأنّ كتاب الله العزيز نثر، يقول ابن سنان: **"وأمّا الذي نقوله من تفضيل النثر على النظم فهو أنّ النثر يعلم فيه أمور لا تعلم في النظم، كالمعرفة بالمخاطبات، وبينه الكتب والعهود والتقليدات، وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكاتب أمورهم... والشعر فضل يستغني عنه ولا تقوده ضرورة إليه وإنّ منزلة الشاعر إذا زادت وتسامت لم ينل بها قدراً عالياً، ولا ذكراً جميلاً، والكاتب ينال بالكتابة الوزارة فما دونها من رتب الرياسة، وصناعة تبلغ بها إلى الدرجة الرفيعة أشرف من صناعة لا توصل صاحبها إلى ذلك. وإنّ أكثر النظم إذا كشف وجد لا يعبر عن جدٍّ ولا يترجم عن حقٍّ، وإنّما الحذق فيه الإفراط في الكذب، والغلو في المبالغة، وأكثر النثر شرح أمور متيقنة وأحوال مشاهدة، وما كثر فيه الجد والتحقيق أفضل مما كثر فيه المحال والتقريب"** (الخفاجي، 1952، 340) وقد تناول الكثير من النقاد قضية الشعر والنثر وأيّهما أفضل فانحاز بعضهم إلى الشعر ومنهم من انحاز إلى النثر فمن الذين انحازوا إلى الشعر الجاحظ وابن قتيبة وأبو هلال العسكري وابن رشيق وممن انحاز إلى النثر المرزوقي وضياء الدين بن الأثير.

بحيثُ تزولُ إرادةُ التجويدِ ليحلَّ محلَّها التجويدُ الطبيعيُّ اللاواعي، وهذا يعني امتلاكَ الموهبة" (المانع، 2019، 209–210) فهو يُحدِّدُ الكاتبَ الناثرَ بسمةٍ لا تجدُها إلّا عند الشعراءِ في الغالب، وهي سمةُ اللاوعي، تلك اللحظةُ التي يكتبُ فيها الشاعرُ الحقيقيُّ نصَّهُ الشعريَّ، إذ إنّ الوعيَ مُفسِدٌ للكتابةِ لأنَّهُ يُعيدُ الكاتبَ إلى تلك الرقابةِ الذاتيَّةِ التي تُجريها على نفسِهِ، فلا يدَعُ للنفسِ الانطلاقةَ والحريَّةَ التي تتجاوزُ المألوفَ إلى الشعريّةِ، فالوعيُ يُعيدُهُ إلى الواقعيّ أو الحقيقيّ الذي تموتُ فيه الدلالةُ لحظةَ ولادَتِها، أمّا تلك التي تخرُجُ من قبضةِ الوعي فإنَّها تَسرحُ في عالمِ الخيالِ، لتجدَ للكلمةِ ميناءً جديداً ومرفأً لم تعهدْهُ من قبلُ، ولذلك فإذا أرادَ كاتبُ النثرِ أن يكتُبَ بوعي، وأرادَ لنثرِهِ الحياةَ في الوقتِ نفسِهِ، فإنَّه لا يجدُ إلى ذلك سبيلاً سوى التحايل على نفسِه أوّلاً، ومن ثَمَّ على القارئ ثانياً، وذلك بخلقِ شعريَّةٍ غيرِ صادقةٍ من خلالِ تكلُّفِ البلاغةِ، يقولُ الكاتِبُ: "أحبُّ أن أقرأ النثرَ الذي يحملُ شُحنةً كهربائيَّةً ويضيءُ في الفكرِ والروحِ إضاءةً خاصةً، مع خُلوّهِ التامّ من التشاعُرِ وثقلِ الدمِ والتنطُّعِ وتكلُّفِ البلاغةِ، فأنا لا أميلُ إلى النثرِ البارِدِ المثلجِ الذي تعجُّ به الكتاباتُ العربيَّةُ المعاصِرَةُ. وهو نثرٌ يحرقُ حولَهُ كاتبُهُ أوراقاً ميّتةً لبعثِ شيءٍ من الحرارةِ فيه، وهيهاتَ له ذلك لأنَّ الحرارةَ إذا لم تنبثِقْ من الداخلِ لا تكونُ مُقنِعَةً" (المانع، 2019، 210–211) إنّهُ يرفضُ أسلوبَ التجويدِ[3] في الكتابةِ، ذلك الأسلوبُ الذي يعيدُ الكاتبَ إلى حدودِ الوعي، أمّا التجويدُ الطبيعيُّ اللاواعي الذي يكشفُ عن موهبةٍ حقيقيَّةٍ لدى الكاتبِ فهذا ما يجعلُ النصَّ يحيى ويكتسبَ صفةَ الخُلودِ، ويبدو أنَّ الحديثَ عن التجويدِ الطبيعيّ في الكتابةِ هي إشارةٍ إلى تلك الصفةِ التي حملَها بعضُ الشُعراءِ قديماً، وتحدّثَ عنها النُّقادُ وهي التجويدُ في الكتابةِ أو ما عُرفَ في النقدِ بالحولياتِ[4]، وإمامُ هذا المذهبِ هو زهير بن أبي سلمى.

ومن المرجعيّاتِ النقديَّةِ القديمةِ التي رفضَها الكاتبُ (نجيب المانع) –وإنْ لم يُشر إليها بصورةٍ مباشرةٍ– هي فكرةُ المعاييرِ النقديَّةِ المسبقةِ التي تلزمُ الكتّابَ والشعراءَ بالسيرِ عليها وتطبيقها في نصوصهم الشعريَّة، فهو يرى أنَّ هذه المعاييرَ تقتلُ الطاقةَ الأدبيَّةَ لدى الشاعرِ والناقدِ، فلُجوءُ النقّادِ إلى المعاييرِ النقديَّةِ المُلزِمَةِ هو نوعٌ من التكاسُلِ من قبلِ النقادِ، وقد تجلَّتْ هذه المعاييرُ النقديَّةُ المُسبقةُ في النقدِ الأدبيّ القديمِ وبالتحديدِ في العصرِ العباسيّ وسُمّيت بـ(عمودِ الشعرِ)[5]، فهو يرفُضُ هذه الفكرةَ، ولا يُريدُ أن يُحكَمَ على أعمالِ الأدباءِ والشعراءِ وفقاً لما يَمتلكونَ أو ما لا يَمتلكونَ من مبادئَ أو معاييرَ توافِقُ أو تتَّبعُ من سبقهم كنموذجٍ أو مثالٍ، بل يجبُ أن يُحكمَ على نصّ أيّ كاتِبٍ أو شاعرٍ تَبَعاً لما يمتلِكهُ هذا النصُّ أو ذاك من مميّزاتٍ متفرّدةٍ، أو ما تفرضُه المرحلةُ النقديَّةُ من معاييرَ نقديَّةٍ، يقول (نجيب المانع): "اعتدتُ في معالجاتي للتراث الإنسانيّ أن لا أحكُمَ على أعمالِ أحدٍ ما بموجبِ افتقادها لمزايا أعمالِ شخصٍ آخرَ. إنَّ أحطَّ نقدٍ هو الذي يقولُ إنَّ راسين رديءٌ لأنَّه لا يمتلكُ الانفجارَ اللغويَّ الذي عندَ شكسبير ولا تعُجُّ مسرحيّاتُهُ الشعريَّةُ المتنوّعَةُ والمصائرُ المتعدِّدَةُ" (المانع، 2019، 188) فالنقدُ الصحيحُ هو محاسبةُ الكاتبِ على ما عنده لا على ما ليس عنده من مبادئ النقدِ الأولى، ويُعزّزُ فكرتَه هذه بفكرةِ التكوينِ النفسيّ الذي يميّزُ كلَّ كاتبٍ، والطباعَ لدى كلّ أديبٍ إذ يرى أنَّ "لكلّ فنّانٍ .... مزاجاً وتركيبةً نفسيَّةً وخلفياتٍ ورؤيا تجعلُهُ كلَّها مقتدراً على صُنعِ عالمِهِ هو، لا عالمِ غيرِهِ من الفنانين. وجدتُ مع الأسفِ كثيراً من النّقدِ العربيّ يجري على هذا المجرى المسكينِ" (المانع، 2019، 188) فهذه التركيبةُ النفسيَّةُ التي تميّزُ كلَّ واحدٍ منَّا تجعلُنا نتجاوزُ فكرةَ المعاييرِ الثابتةِ، والمثال النقديّ المُحتذى، والأدوات النقديَّة التي تَتّفِقُ مع جميعِ النصوصِ الأدبيَّةِ، وهذه الرؤيةُ هو نقدٌ موجَّهٌ إلى كلّ تلك الرؤى التي فرضتْ معاييرَها النقديَّةَ على الأدباءِ وبضمنِها فكرةُ التزامِ الشعراءِ بعمودِ الشعرِ العربيّ. وكلُّ ناقدٍ يتّفِقُ مع هذا المبدأ النقديّ ويتَّخِذُ منهُ معاييرَ

---

[3] – "ترداد النظر في الكلام بعد عمله لينقح، ويتنبه منه لما مرّ على الناثر أو الشاعر حين يكون مستغرق الفكر في العمل، فيغير منه ما يجب تغييره، ويحذف ما ينبغي حذفه، ويصلح ما يتعين إصلاحه، ويكشف عما يشكل عليه من غريبه وإعرابه، ويحرر ما لم يتحرر من معانيه وألفاظه، حتى تتكامل صحته وتروق بهجته" (المصري،1963، 401) ويعد زهير بن ابي سلمى والحطيئة ممن كانوا ينقحون قصائدهم ويجودونها.

[4] – الحوليات: "هي القصائد التي تمكث عند الشاعر حولاً كاملاً يعيد النظر فيها، وينقّحها قبل أن يظهرها للناس، وكان زهير بن أبي سلمى يسمي قصائده الحوليات" (مطلوب، 1989، 1/ 456)

[5] – يعدّ المرزوقي أبرز من تحدث عن عمود الشعر العربي وذلك في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام، إذ يقول: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات– والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار" (المرزوقي، 2003، 1/ 10).

نقديَّةً ويعمَلُ بها متكاسِلٌ ومُستَعجِلٌ لجاهزيَّةِ تلك المعاييرِ النقديّةِ المتَّبَعةِ التي تُتَّخذُ كمسطرةٍ لقياسِ أعمالِ الآخرين، فلا يُرهِقُ الناقدُ نفسَهُ بالبحثِ عن بديلٍ يُناسبُ النصَّ الأدبيَّ، أو يناسبُ المرحلةَ الزمنيَّةَ التي يتناولُها الناقِدُ، لأنَّ عمليَّةَ النقدِ ليست عمليَّةً ميكانيكيّةً.

كما أنّ الكاتبَ يتبنّى النقدَ الموضوعيَّ غيرَ المتحيّزِ في مقابلِ النقدِ الذاتيّ، وقد كانت هذه الثنائيةُ مما شغلتْ النقدَ العربيَّ القديمَ، وخاصَّةً إذا علِمنا أنَّ النقادَ كانوا يعيبونَ على النقدِ العربيّ القديمِ مزاجيَّتَهُ أو ذاتيَّتَهُ في أحكامِه النقديَّةِ وبالذات في مراحلِهِ الأولى، إذ استُحسِنَ شعرُ شعراء لأسبابٍ ذاتيَّةٍ غيرِ مبرَّرةٍ نقديّاً، وإذا كنّا نتجاوزُ النقدَ القديمَ في معاييرِهِ الذاتيَّةِ هذه إلّا أنّ هذا مرفوضٌ في نقدٍ تجاوزَ تلك المرحلةِ وأصبحَ النقدُ يمتلكُ معاييرَ مبررةً للمفاضَلَةِ والحكمِ، وأصبحَ له نقّادُه المعروفون قديماً، فالنقدُ وفقَ رؤيةِ (نجيب المانع) "يختلفُ عن المزاجِ، فللمرءِ الحقُّ في القولِ بأنَّ العملَ الفنيَّ كما هو، لا كما ينعكسُ على صفحةِ تحيُّزاتي المحدَّدةِ" (المانع، 2019، 188) وإذا كان الناقدُ قد ميّزَ بين الموضوعيّ والذاتيّ في النقدِ الأدبيّ متبنّياً الموضوعيَ منهُ ومتأثّراً في مرجعيتِهِ بالنقدِ العربيّ القديمِ، فإنّهُ ميّزَ أيضاً بين ثنائيَّةِ الطبعِ والتكلُّف في الإبداعِ الأدبيّ متأثّراً كذلك بالنقدِ القديمِ، فهو يرى أنّ النصَّ الإبداعيَّ يجبُ أن يتجاوزَ التكلُّفَ والتصنُّعَ، وفي لجوئِه إلى التكلُّفِ يمارسُ نوعاً من التحايُلِ، وذلك بالتلاعبِ باللغةِ وتوظيفِ نمطٍ من البلاغةِ التي يُخفي الكاتبُ من ورائِهِ فقرَهُ الفكريَّ وعجزَهُ اللغويَّ، فالتكلُّفُ والصنعةُ قاتلتانِ للعملِ الأدبيّ، ويجبُ على الكاتبِ أن يكونَ مطبوعاً في أدبِهِ، يقول: "أحبُّ أن أقرأ النثرَ الذي يحملُ شحنةً كهربائيَّةً ويُضيء في الفكرِ والروحِ إضاءةً خاصّةً، مع خلوّهِ التامّ من التشاعرِ وثقلِ الدمِ والتنطُّعِ وتكلُّفِ البلاغةِ، فأنا لا أميلُ إلى النثرِ البارِدِ المثلجِ الذي تعجُّ به الكتاباتُ العربيَّةُ المعاصرةُ. وهو نثرٌ يحرقُ حولَهُ كاتِبُهُ أوراقاً ميّتَةً لبعثِ شيءٍ من الحرارةِ فيه، وهيهاتَ لهُ ذلك لأنَّ الحرارةَ إذا لم تنبثِقْ من الداخلِ لا تكونُ مقنِعَةً" (المانع، 2019، 210–211) فحياةُ النصِّ الإبداعيّ كامنةٌ في ما يضيئ به الرُّوحَ ويُخاطبه، لا في تلك التي تُمارسُ اللغةَ الشاعريَّةَ والتكلُّفَ في البلاغةِ، فيصبحُ ثقيلَ الدمِ ميّتاً لا حياةَ فيها، لأنَّها وُلدَت في أرضٍ قاحلةٍ لا ماءَ فيها ولا دماءَ تجري في العروقِ، لذلك فلا يبقى لكثيرٍ منهم إلا الإيقاعَ الفجَّ الذي يأخذُ المتلقيَّ بعيداً عن روحِ النصِّ الأصيلةِ.

3-2 المرجعيات النقدية الغربية الحديثة:

إذا كان الكاتبُ (نجيب المانع) قد تأثَّرَ بالتراثِ العربيّ القديمِ لأنّه يُعَدُّ مرجعيَّتَهُ الأصيلةَ، فإنَّهُ قد تأثَّرَ بالتراثِ النقديّ الغربيّ أيضاً، وذلك لأنَّهُ كان مُلمّاً ومتخصّصاً ببعضِ الفنونِ الغربيَّةِ، فقد كان مترجماً وكاتباً يكتبُ في المقطوعاتِ الموسيقيَّةِ العالميَّةِ، فضلاً عن كتابتِهِ في الأدبِ الغربيّ، وهذه المرجعيَّةُ وهذا الإلمامُ يكشفُ لنا عن مدى تأثُّرِ الكاتبِ بالتراثِ النقديّ لتلك اللغاتِ التي أجادَها، إنْ كان هذا التأثيرُ بوعي منهُ أم بغيرِ وعي.

وأوّلُ تجلٍّ من تجليّاتِ النقدِ الغربيّ الحديثِ هو توسُّعُهُ في مفهومِ الشعرِ والشعريَّةِ والتمييزِ بينهما، فكما أنَّ النقَّادَ الغربيينَ تناولوا الشعريَّةَ بتوسيعِ مفهومِها، وخاصَّةً عندَ رومان ياكوبسون الذي يرى أنّ الشعريَّةَ لا تَقتصِرُ على الشعرِ فقط، وإنَّما يمكنُ أن نجدَ السماتِ الشعريَّةَ في النثرِ أيضاً، والفرق بين النصّ الأدبيّ وغيرِ الأدبيّ يكمنُ في تلك السماتِ التي تجعلُ من النصّ أقربَ إلى الشعريّ، وهي ما تُسمى بالشعريَّةِ، أي التي تجعلُ من نصٍّ ما نصّاً شعريّاً، فالشعريَّةُ عند (نجيب المانع) لا تَقتصِرُ على النصّ الشعريّ، وليست ملازمةً له فقط، بل إنّه يرى أنّهُ كما نجدُ الشعريَّة في القصيدةِ كذلك يمكنُ أن نجدَها في النثرِ، فهو يرى أنَّ نثرَ الجاحظ العقلانيَّ الفوارَ العقلانيةِ أكثرُ شعريَّةً من نثرِهِ الفنيّ، يقول الكاتب: "وقد اتّسعَ معنى الشعرِ عندي بعد تلك الأيّامِ فأخذَ يشملُ كلَّ تعبيرٍ بشريّ أو طبيعيّ لهُ قدرةٌ على الإضاءةِ وإثراءِ الروحِ، فالقصَّةُ الجيّدةُ شعرٌ، والموسيقى شعرٌ، وغناءُ أمّ كلثوم شعرٌ عظيمٌ، حتّى إذا كان الشعرُ الذي تُغنّيهِ شعراً متخلّفاً سمجاً يدورُ على المعنى الواحدِ والاستعارةِ الواحدةِ والعاطفةِ الواحدةِ. فتنويعُ حُنجُرَتِها العجيبةِ على تلك المعاني تنويعٌ شعريٌّ بليغٌ وعميقٌ. وكذلك أجدُ شعراً في نثرِ الجاحظِ العقلانيّ الفوارِ العقلانية، وفي كتابِ الأيّامِ لطه حسين، فهو شعرٌ أفضلُ مما كتبَهُ هو من شعرٍ، والكثيرُ من مقالاتِ العقّادِ والمازنيّ تزخرُ بالشعرِ الأعظمِ والأبقى مما كتباه من شعرٍ مقفّى موزونٍ" (المانع، 2019، 17) وهذه الصفة –التي نجدُها في نثرِ الجاحظِ وطه حسين والعقاد وغيرِهم– هي قدرةُ النصّ على الإضاءةِ وإثراءِ الروحِ، أيّ كلَّما خاطَبَ النصُّ الروحَ

واستطاعَ أن يضيءَ الجوانبَ المُظلِمَةَ لدى المتلقي فهو شعريٌّ، وبهذِهِ الصفَةِ يتوسَّعُ الكاتبُ في مفهومِ الشعريَّةِ إلى هذا المعنى الواسِعِ، وهنا نعودُ إلى فكرةِ ثراءِ النصِّ دلالياً بلغَتِهِ وإيقاعِهِ الشعريّينِ، وكلّما استطاعَ الكاتبُ أن يجعلَ نصَّهُ ثريّاً بحيثُ يستطيعُ كلُّ متلقٍّ أن يَستنبِطَ الدلالةَ التي تُضيءُ جانباً من نفسِهِ وروحِهِ، جعلَ نصَّهُ شعريّاً أو أقرَبَ إلى الصفةِ الشعريّةِ، ولذلك فالشعريَّةُ عندَهُ لا تَقتصِرُ على النصِّ الشعريّ، بل لا تقتصِرُ حتى على النصِّ بصورةٍ عامَّةٍ، فقد نجدُ الشعريَّةَ في الغِناءِ وفي تلوينِ الحُنجرةِ بالصوتِ، أو قد نجدُ الشعريَّةَ في رفرفةِ الطيورِ، وواضحٌ أنَّ هذا التناولَ الواسعَ للسمةِ الشعريَّةِ هو نتيجةُ تأثّرِ الكاتِبِ بالموسيقى الغربيَّةِ وبالمقطوعاتِ الخالدةِ عندَهُم، يقول في ذلك: "بعد أن كان الشعرُ معلقاتٍ وقصائدَ ودواوين صرتُ أجدُهُ أيضاً في هبوطِ العُصفورِ الدوريّ على الأرضِ لالتقاطِ الحَبِّ أو شُربِ الماءِ برشاقةٍ راقِصَةٍ فأتأمَّلُ التناغُمَ الشكليَّ بين رأسِهِ الظريفِ وصدرِهِ ورجليهِ وجناحيهِ وذيلهِ في حركتِهِ الحذرةِ في انتقالتِهِ الفُجائيَّةِ من السورِ إلى الأرضِ ومنها إلى الأغصانِ" (المانع، 2019، 18) فالتناغُمُ بين أجزاءِ جسدِ العُصفورِ هو ما يكسبُهُ الجمالَ، تلك هي الصِّفةُ التي تمنحُ النصوصَ الشعريَّةَ، وبهذا يمكننا أن نجدَ ذلك التناغمَ في الحركةِ والسكونِ، في تناغُمِ ألوانِ الطبيعةِ، وفي حركةِ الأجرامِ السماويَّةِ، وهذه الدرجةُ من الإحساسِ بالشعريّ وتَذوّقها لا يُمكنُ أن يصلَ إليها إلّا من كانَ مُرهَفَ الحسّ، يتأثَّرُ بكلّ حركةٍ، عالي الإحساسِ والشعورِ، إنَّهُ إحساسٌ وشعورٌ طفوليٌّ يندهِشُ من كلّ شيءٍ وبكلّ شيءٍ، ولا تفقدُ أيُّ صورةٍ عنده عذريَّتَها، وسيظلُّ ذلك الشُعورُ كلَّما تعمَّقَ في إدراكِ أسرارِ ما يحيطُ بهِ، وسرُّ بقاءِ أيّ شيءٍ بهذه الصفَةِ المُذهِلَةِ هو طرحُه باستمرارٍ أسئلةً لا يُمكنُ أن يجدَ المرءُ لها جواباً، وكلَّما وصلَ إلى جوابٍ صارَ هذا الجوابُ إشكاليّاً، وسؤالاً مرّةً أخرى.

وقد تأثّرَ الكاتبُ بفكرةِ النصِّ المفتوحِ أو جامعِ النصِّ[6]، ذلك النصُّ الذي يقفُ على الحافَّةِ، إذ نجدُ ذلك التأثُّرَ بتبريرِهِ لمذكراتِهِ التي كتَبَها بهذه الصورةِ، فهي لا تَنتمي إلى المذكراتِ بصورةٍ صريحةٍ، ولا إلى السردِ ولا إلى القصّةِ أو النقدِ الأدبيّ، إنَّها خليطٌ من هذه وتلك، إنَّها أشبهُ بنصٍّ مفتوحٍ ينفتحُ على الأجناسِ كلِّها، ولهذا يمكنُ قراءَتُها من أيّ بعدٍ معرفيٍّ، فهي جنسٌ جديدٌ ونصٌّ "اسمه اللامذكراتُ أو المذكراتُ المضادّةُ واللاروايةُ أو الروايةُ المضادةُ واللامسرحيَّةُ أو المسرحيَّةُ المضادةُ. وهناك في العالمِ اليومَ ما يُدعى بالنصِّ، فيه تتلاشى الفروقُ بين الشِّعرِ والروايةِ والملحمةِ والمسرحيّةِ والسيرةِ الذاتيَّةِ واليومياتِ والرسائلِ" (المانع، 2019، 29) فنَصُّهُ هذا أو سيرتُهُ هذه جامِعَةٌ لكلِّ هذه الأجناسِ الأدبيَّةِ.

ومن أبرزِ المُصطلحاتِ النقديَّةِ التي وردَ عندهُ مصطلحُ (التناص)[7] الغربيّ ولكنْ بصيغةٍ مختلفةٍ، فعندما يتحدَّثُ عن قدرةِ الأديبِ عن التعبيرِ عن مكنوناتِهِ النفسيَّةِ والأفكارِ الكامنةِ عندهُ بتلك الأدواتِ أو اللغةِ التي يمتلكُها، يرى أنَّ الأديبَ سجينُ اللغةِ، أيّ سجينُ ذلك الإرثِ اللغويّ والمعرفيّ الذي يحتويهِ، يقول الكاتب: "فإنَّ الأديبَ سجينُ اللغةِ ومعها يحاولُ العُثورَ على مادَّةٍ خياليَّةٍ من حيثُ الموضوعُ والمعالجةُ، فهو يتعاملُ في اللغةِ ومع اللغةِ حامِلاً ثِقَلَ الماضي اللغويّ، منسوجاً بلغةِ اليومِ والشارعِ والسياسةِ والتلفزيونِ ولغةِ البيتِ والأطفالِ ولغةِ الألعابِ. وعليه أن يختارَ بين هذا الحشدِ اللغويّ تعبيراً هو معادلةٌ بين امتلاكِ ما هو مُمتَلَكٌ أصلاً، وعليه أن يَجتَثَّهُ من جُذورِهِ مع إبقاءِ جُذُورِهِ" (المانع، 2019، 41) فهذا الإرثُ الذي تلقّاهُ كميراثٍ لا يستطيعُ أن يتنازلَ عنه، فهو كامِنٌ في لاشعورِهِ ولا يستطيعُ الفكاكَ منه، إذ إنّهُ يَتعامَلُ مع لغةٍ حامِلَةٍ لِثِقَلِ الماضي بكلّ دلالاتِها وأفكارِها وصورِها وقيَمِها، ولتَجاوزِ هذا الإرثِ الذي استولى عليه، على الكاتِبِ أن يجتثَّ اللغةَ من جُذورِها، ويَخلقَ علاقاتٍ جديدةً بين مفرداتِها، لكنَّهُ مع ذلك لا يستطيعُ أن يتجاوزها، لأنَّهُ في النهايةِ يقولُ إنَّ هذا قولي لأنَّه قولُ الآخرينَ، وهذا قولي وحدي لأنَّني منتَمٍ لغيري، وسيظلُّ هذا الانتماءُ باقياً.

---

(6) هذا المصطلح يشير إلى النص العابر للأجناس الأدبية، وقد استخدمه جيرار جينيت في كتابه (مدخل لجامع النص)، يقول: "وأخيرا أضع ضمن "التعالي النصي"علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها،... ولنصطلح على المجموع، حسبما يحتمه الموقف، "جامع النص" والجامع النصي أو جامع النسج" (جينيت، د.ت، 91) إذ يمكن لكل جنس أن يشتمل عدداً من الأجناس، والذي يحتل المرتبة الفوقية هو "جامع النص" وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس (جينيت، د.ت، 92) ولكي نبطل النظرية الجنسية في الأدب نذكر بأنّ عدداً من الآثار الأدبية تخلّصت من مفهوم الأجناس الأدبية مثل الكوميديا الإلهية.

(7) – أوّل من استخدم مصطلح التناص بمفهومه المعاصر جوليا كريستيفا فالنص عندها ليس أصيلاً بل هو "ترحال للنصوص وتداخل نصّيٌّ، ففي فضاء نصّ معيّن، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" (كريستيفا، 1997، 21) والمبدأ العام في التناص هو أنّ النص يشير إلى نصوص أخرى وظفها الشاعر أو الكاتب بوعي منه أم بغير وعي.

إنّ الكاتبَ يتحدثُ بعمقٍ كبيرٍ عن النقدِ الموجَّهِ تُجاهَ النصوصِ الأدبيَّةِ، ويوجّهُ بنقدِهِ هذا ما يجعلُ النصَّ الشعريَّ أكثرَ عمقاً من غيرِه، إذ يتحدَّثُ عن أهمّ سمةٍ من سماتِ النصّ الشعريّ، وهي الانزياحُ وخاصَّةً الدلاليّ منهُ، فإذا كانت الانزياحاتُ قديماً قريبةً دلاليّاً من الدلالةِ الأصليَّةِ للكلمةِ، أو لم تتجاوزْ عتبةَ الدلالاتِ القريبةِ، وكانت تَشتركُ مع بعضِها في الشبَهِ الذي يعيدُ الكلمةَ إلى جُذورِها الدلاليَّةِ، فإنَّ الكاتبَ (نجيب المانع) يتجاوزُ هذه الألفةَ الدلاليَّةَ برؤيتِهِ التي تزيدُ الفجوةَ بين الدلالاتِ الأصليَّةِ للكلمةِ وبين الدلالاتِ المنقولةِ إليها، فكُلَّما ازدادتْ هذه الفجوةُ ازدادَ أثرُ النصّ في المُتلقّي، وازدادَ الثراءُ الدلاليُّ له، مع الإبقاءِ على الرابطِ التأويليّ الذي يُعزّزُ الدلالاتِ الجديدةَ قراءةً وتأويلاً، فهو حينما يريدُ أن يميّزَ بين الأدبِ الحديثِ وغيرِهِ يرى أنّ الأدبَ الحديثَ يعملُ في نطاقِ المُفاجأةِ؛ أي: مفاجأةِ المتلقّي بالعلاقاتِ الجديدةِ التي خلَقَها الكاتبُ بين المفرداتِ ودلالاتِها، أمّا الأدبُ غيرُ الحديثِ فيعملُ في نطاقِ المنطقِ الذي لا يبعدُ بالمفردةِ بعيداً عن دلالتِهِ الأصليَّةِ، وبذلك فهو ينتصرُ للأوّلِ، لأنّ العلاقاتِ الدلاليّةَ المنطقيَّةَ لا تهزُّ وعيَ ووجدانَ القارئ، وهي أقربُ إلى لُغةِ العُلومِ منه إلى لغةِ الإبداعِ، يقول (نجيب المانع): "وجدتُ الأدبَ الحديثَ يعملُ في نطاقِ المفاجأةِ، والأدبَ غيرَ الحديثِ يعملُ في نطاقِ المنطقِ وللمفاجأةِ منطقُها وللمنطقِ مفاجآتٌ" (المانع، 2019، 42) فالشعرُ القديمُ شعرٌ عظيمٌ لكنَّهُ في الوقتِ نفسِهِ منطقيٌّ، يعكِسُ الإنسانَ وبيئتَهُ، فهو مرآةُ الإنسانِ الذي صوَّرَ ما كان يُفكّرُ فيه ذلك الإنسانُ، إذ يُخَطِّطُ بشعرِهِ حدودَ المرئيّ والمسموعِ، فالأسدُ أسدٌ وكذلك السحابُ، وهذه المرحلةُ تُمثِّلُ شعرَ التأسيسِ الذي اختزنَ اللغةَ وحماها حمايةَ القاموسِ لها. (المانع، 2019، 43).

ومن المرجعيّاتِ النقديَّةِ الأدبيَّةِ الغربيَّةِ التي تجلَّت في الخطابِ السيري لدى (نجيب المانع) مرجعيَّةُ النّقدِ النفسيّ وتوظيفُهُ لمصطلحاتِهِ، فهو يتحدَّثُ عن نفسِه أنَّهُ حينما كان في الثامنةَ عشرة من عُمرِهِ لم يكنْ يمتلِكُ ذلك اللاشعورَ الجمعيّ[8] الذي ينصهرُ فيه الجميعُ، فلم يكن يُكَهرِبُهُ الإيقاعُ الداخليُّ للغةِ التي فيها الهمسةُ المنفلتةُ، والمفردةُ المنتزَعَةُ لا من القاموسِ وحدَه، بل من التاريخِ والطفولةِ والشارعِ والمقاهي والعلاقاتِ البشريَّةِ، (المانع، 2019، 57) لكنَّهُ بحديثِهِ هذا عن المُجتمعِ وبهذه الصورةِ يُمَيِّزُ نفسَهُ عنهم، سواءٌ أكان ذلك باستعلاءٍ أم بقِلَّةِ تجرِبَةٍ لتلك المرحلةِ العمريّةِ التي كان فيها. ويؤكِّد هذا التأثيرَ بالمنهجِ النفسيّ وبالنظريَّاتِ النفسيَّةِ أنّهُ يرى أنَّ اللغةَ التي يُعبِّرُ بها الإنسانُ لا تكشِفُ إلّا عن عُشرِ دلالاتِها، فهي تعملُ وفقَ نظامٍ غيرِ مرئيٍّ، نظامِ السريرةِ الباطنيَّةِ التي لا يستطيعُ أن يصلَ إليها أحدٌ، وفي هذا تأكيدٌ على فكرَةِ عجزِ اللغةِ عن التعبيرِ عمّا يدورُ في فكرِ الإنسانِ، وتأكيدٌ أيضاً لأثرِ الطرحِ النفسيّ لدى فرويد الذي يرى أنَّ الوعيَ لا يُشكِّلُ إلّا جُزءاً بسيطاً من الإنسانِ، فهو عبارة عن (وعي) و (لاوعي) و (ما قبل الوعي)، فالجزءُ الأكبرُ من التكوينِ النفسيّ للإنسانِ يَقبعُ في اللامرئيّ الذي هو (اللاوعي) و (ما قبل الوعي)، أمّا الجزءُ القليلُ منه فيطفو على السطحِ، (فرويد، 1982، 25–58) وهذا يكشِفُ عن مدى وقعِ المنهجِ النفسيّ على الكاتبِ.

وقد تأثَّرَ بفكرةِ الشكِّ الديكارتي[9] الذي من سماتِه الوضوحُ كما يرى هو، إذ ينقدُ ما نقلَهُ طه حسين من الفرنسيَّةِ إلى العربيَّةِ، فيقول: "إنَّه المنهجُ الديكارتيُّ الذي سماتُه الوضوحُ. كان هذا المنهجُ ولا يزالُ عندي ضرورياً في جانبٍ عظيمٍ منهُ، وهو وضعُ الأمورِ موضعَ الشكِّ، فمع الشكّ الديكارتي تبدأُ نهضةٌ. ولكنّ السعيَ نحو الوضوحِ الباهِرِ يُخفي الظلالَ" (المانع، 2019، 63–64) فعلى الرغمِ من أنّهُ ينقدُ فِكرَ طه حسين في جانبٍ منهُ، إلّا أنَّهُ يرى أن طه حسين يحترمُ القارئَ، وذلك مُكتَسَبٌ من الوضوحِ الذي تبنّاهُ من الشكّ الديكارتي، على عكسِ العقّاد الذي يتعاملُ كمُسْتَعْمِرٍ مع عقلِ القارئ: "إذاً كان طه حسين ديكارتياً لأنَّهُ يعطي القارئَ فُسحةً في كتابتِهِ: كان يدعو

---

[8] - هذا المفهوم صاغه يونغ، ويرى أن أستاذه "فرويد" غالى كثيراً في إعطاء هذه الأهميّة الكبيرة للغريزة الجنسية، حين عدّها سبب نشأة العُصاب عند الفنّانين، والباعث الأول على الفنّ. والحقّ، أن "يونغ" يوافق أستاذه على مبدأ "اللاّشعور" بوصفه مظهراً من مظاهر الفنّ، ويسمّيه "اللاّشعور الفردي أو الشخصي" أو "الخافية الخاصّة"، ولكنّه يُضيف إليه نوعاً آخر يسمّيه "اللاّشعور الجمعيّ" أو "الخافية العامّة". ويعدّه المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنيّة، والبَوْتقة التي تنصهر فيها كلّ النماذج البدائية والرّواسب القديمة، والتّراكمات الموروثة والأفكار الأولى.(يونغ، 29-30) وينظر (المختاري، 14) وقد افترض يونغ أن هذا المفهوم موروث، ينتقل عبر الأجيال، لهذا فهو غير فردي، بل جمعي تكونه الصور والنماذج الأولية وهي تلك الصور والأفكار الموروثة عبر الأجيال من تراث الأسلاف.

[9] - في كتابه (**تأملات**) حاول (**ديكارت**) تطبيق شكه المنهجي على جميع المعارف، فهو يرى أنّه يجب أن تشك في يقينياتك ولو لمرة واحدة لتمتحن مصداقية الدعوى التي تزعمها، فقد شك هو في تأملاته في الحواس وفي المعرفة العقلية وفي الروح والله والصواب والخطأ وغيرها، من ذلك مثلاً يقول: **"كل ما تلقيته، حتى الآن، على أنّه أصدق الأمور، وأوثقها، قد اكتسبته بالحواس، أو عن طريق الحواس، غير أنّي وجدت الحواس خداعة، ومن الحكمة ألا نطمئن أبداً كل الاطمئنان إلى من يخدعنا، ولو مرة واحدة"** (ديكارت، 1988، 14).

القارئَ إلى مائدتِهِ الفكريَّةِ، أمَّا العقّادُ فيأكُلُ طعامَهُ الفاخرَ وحدَهُ، تارِكاً القارئَ يَشُمُّ الرائحةَ.... مع العقّاد لا تبقى للقارئ كرامةٌ قرائيَّةٌ مهمةٌ، وكنتُ بوصفي قارئاً مُستعِدّاً للتنازلِ عن هذه الكرامةِ في سنٍّ معيَّنة، أمّا بعدَها فلا" (المانع، 2019، 70) إنّه عصر الاستعمار الذي يرى العقّادُ نفسَهُ مُستعمِراً، وهو كذلك يجدُ نفسَهُ متفوّقاً كالمُستعمِرِ، فلا يُحاورُ المُستعمِرُ –الذي هو العقّاد– المُستعمَرَ القارئ.

ومن خلال هذه القراءة المتأنية لمرجعيات الخطاب النقدي غير المباشر لنجيب المانع في كتابه (ذكريات عمر أكلته الحروف) –سواء أكانت هذه المرجعيات عربية قديمة أم غربية حديثة– يتبين للباحث أنّ الذي شكّل هذا الخطاب لديه هو تلك الخلفيات المعرفية التي ترسبت في ذهنه فصاغ خطابه –بوعي منه أم بدون وعي– فتسللت هذه الرواسب اللاواعية إلى وعيه، ومن ثم إلى خطابه النقدي، وبذلك كانت هذه الرؤى في بعض الأحيان عبارة عن إسقاطات لا شعورية تخرج عن التأثير المباشر إلى صياغة خطاب ذي أسلوب خاصّ بالكاتب يتفرد فيه بشخصيته ليسترد ذاته الناقدة بدل أن تستلبه تلك المرجعيات.

4– نتائج البحث

1– نقدُهُ بصورة عامة يجمعُ بين الانطباعيةِ والذائقةِ الشخصيةِ التي لا تجد فيها أدوات نقدية تبرر تلك الرؤية النقدية، وبين الرؤيةِ المعرفية المؤسسة على مرجعيات نقدية عربية وغربية، فلا تكاد تجد في بعض الأحيان ما يعزز أو يبرر رؤيته النقدية، إذ هي مجرد إحساس وشعور، كما أنّك تجد ما يبرر هذه الرؤية أيضاً؛ فما المعيار الذي دفعه لأن يحكم على صوت أو إيقاع غير شعري باكتسابه الشعرية؟ أو يجد الشعرية في حركة ورفرفة الطيور؟ أمّا الذي يؤسس على مرجعيات معرفية فرؤيته مثلاً في تجلي أصوات الآخرين في اللغة المستخدمة، تلك اللغة التي تحمل الإرث الثقافي، فهي غير قادرة على تجاوز ذلك التأثير، فالكاتب يرى أنّه في الوقت الذي نعبّر فيه عن أنفسنا نعبر عن الآخرين أيضاً.

2– توسُّعه في مفهوم الشعرية، فهي – عنده – لا تقتصر على النص الشعري، ولا على النص النثري، إذ تتجاوز اللغة إلى (اللالغة) مرة، والإيقاع إلى الصورة مرة أخرى، والسكون إلى الحركة، إنّ اكتسابَ الوجود –مثلاً– صفةَ الشعريَّةِ ووجدان الكاتب لهذه الصفة في كل شئ، وكأنّها لحظة التجلي الصوفي لتلك الصورة المنشودة، هو نتيجة تأثره الكبير بالثقافة الموسيقية الغربية، وتعمّقه في تلك المقطوعات الغربية الخالدة، فهو استمداد لتلك الثقافة الغربية.

3– يتجاوز نجيب المانع تلك الفكرة القائلة بأنّ (الشعر ديوان العرب)، ويؤكد على أنّ للنثر حضوراً كبيراً، وهو أكثر قدرة وقوة وشعرية، بل إنّ الكاتب الحقيقي لا يتميّز إلا بالنثر، فالنثر الحقيقي هو الذي يكشف عن قدرة الكاتب وتمكُّنه من الأدب، فإذا كان الشاعر يجد القوالب الشعرية ليخفي بها ضعفه، فإنّ النثر هو الحكم والفيصل الذي يكشف عن حقيقة الكاتب المبدع، وبالتالي فالنثر أكثر شأناً من الشعر.

4– نتيجة تأثره بالفنون غير النصيّة مثل الموسيقى والرسم والنحت يحاول أن ينظر إلى النص الأدبي من هذا الجانب الإبداعي الكبير.

5– اللغة عنده عاجزة، إذ لا تستطيع أن تكشف عن العالم الخارجي، كما أنّها لا تستطيع أن تعبر عن مكنونات النفس الداخلية، وبرؤيته هذه يؤكد فكرة عدم قدرة اللغة على احتواء الكون الخارجي الشاسع مع ذلك العالم الداخلي الخفي، الذي هو بنيات نفسية وكينونات فكرية، فلا تضئ إلا جانباً بسيطا من كلا العالمين الداخلي والخارجي.

6– رفضَ الكاتب المعايير النقدية المسبقة، لأنّ كل نص تجلٍّ لأسلوب كاتبه، وطريقته في التعبير، ولكل كاتب تركيبته النفسية الخاصة، ومزاجه المختلف، وهذا الاختلاف يفرض معايير نقدية مختلفة تناسب العملية الإبداعية، لا أن تضع معايير جاهزة وموحّدة لكل نصّ.

7– ويبدو أنّه تأثّر بنظريات القراءة والتلقي، ولهذا يفضّل الأدب الحديث على الأدب غير الحديث، لأنّ الأدب الحديث يتجاوز العتبات الدلالية الأصلية التي اعتاد عليها المتلقي، فالأدب الحديث يكسر أفق توقع المتلقي، وذلك لأنّه يعمل في نطاق المفاجأة، إي مفاجأة المتلقي، أمّا الأدب غير الحديث فيعمل في نطاق المنطق، ومع ذلك فهو يبرر للأدب غير الحديث منطقه الدلالي الذي هو مرآة تعكس تلك البيئة التي نشأت فيها زمانياً ومكانياً، فهو يصور حدود التفكير الإنساني، ولذلك فهو؛ أي الأدب الحديث صورة صادقة.

المصادر والمراجع

– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، 1965، الحيوان، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، الطبعة الثانية، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر.

– جينيت، جيرار، المدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر، تونس.

– حافظ، صبري، 1996، أفق الخطاب النقدي– دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، الطبعة الاولى، دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة.

– حرب، علي، 1986، الموسوعة الفلسفية العربية، الطبعة الأولى، معهد الإنماء العربي، بيروت – لبنان.

– حمودة، عبدالعزيز، 1998، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ، عالم المعرفة العدد: 232 ، الكويت.

– الحيدري، إبراهيم، 2012، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، الطبعة الأولى، دار الساقي، بيروت– لبنان.

– الخفاجي، ابن سنان، 1952، سر الفصاحة، تحقيق: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة.

– الخياط، جلال، 2000، المتاهات،الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية – بغداد.

– دي بوجراند، روبرت، 1988، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د.تمام حسان، الطبعة الأولى، عالم الكتب – القاهرة.

– ديكارت، رنيه، 1988، تأملات ميتافيزيقية في الفلسفة الأولى، ترجمة: د.كمال الحاج، الطبعة الرابعة، منشورات عويدات، بيروت – باريس.

– الرويلي، د.ميجان، د.سعد البازعي، 2002، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيّاراً ومصطلحاً نقديّاً معاصراً، الطبعة الثالثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان.

– عريعر، د.هيام عبد زيد عطية، 2012، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بالمناهج الغربية، الطبعة الأولى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق.

– غزوان، عناد، 1986، الشعر ومتغيرات المرحلة تيارات في نقد الشعر العربي المعاصر اشكالية المنهج، د.ط، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد.

– فرويد، سيجمند، 1982، الأنا والهو، ترجمة: د.محمد عثمان نجاتي، الطبعة الرابعة، دار الشروق القاهرة – بيروت.

– فوكو، ميشال، 1987، حفريات المعرفة، ترجمة: سالم يفوت، الطبعة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء– المغرب.

– فوكو، ميشال، 1988، جينالوجيا المعرفة، ترجمة: احمد السلطاني وعبدالسلام بنعبد العالي، الطبعة الأولى، دار توبقال للنشر – المغرب.

– القرطاجني، أبو الحسن حازم، 1986، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: د.محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان.

– كريستيفا، جوليا، 1997، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، الطبعة الثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء– المغرب.

– المانع، نجيب، 2019، ذكريات عمر أكلته الحروف، الطبعة الثانية، الرافدين، بغداد – العراق، بيروت – لبنان.

– المختاري، زين الدين،1998، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجاً)، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا.

– المديني، ترجمة وتقديم: أحمد، 1987، في أصول الخطاب النقدي الجديد، الطبعة الثالثة، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد.

– المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن، 2003، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، الطبعة الأولى، علق عليه: غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.

– المصري، ابن أبي الإصبع(585–654هـ)، 1963، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفني محمد شرف، القاهرة.

– مطلوب، أحمد، 1989، معجم النقد الأدبي القديم، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة– بغداد.

– مندور، محمد، 1997، النقد والنقاد المعاصرون، د.ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع–القاهرة.

– هيرنادي، بول، 1989، ما هو النقد، ترجمة: سلافة حجاوي، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد.

– يوسف، د.علي حسين، 2015، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر، الطبعة الأولى، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع – بغداد.

– يونغ، ك.غ. ،1997، علم النفس التحليلي، ترجمة: نهاد خياطة، الطبعة الثانية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

گوتاری ڕەخنەیی لە کتێبی (یادگارییەکانی تەمەن، کە پیتەکان خواردوویەتی) نەجیب مانع

جمال سلیمان مصطفی
بەشی زمانی عەرەبی،کۆلێژی پەروەردەی بنەڕەتی،زانکۆی سەلاحەددین- هەولێر،هەرێمی کوردستان, عێراق
Jamal.mustafa@su.edu.krd

پوختە
ئەم توێژینەوەیە هەوڵ دەدات لەسەر بیروبۆچوونە ڕەخنەییەکانی نووسەر(نەجیب مانع) ڕاوەستێ، کە سەرەڕای ئەوەی کتێبەکە وا خۆی نیشان دەدات کە ژیاننامەی نووسەرە، بەڵام جگە لە ژیاننامە، بیروبۆچوونە ڕەخنەییەکانی نووسەری لەخۆگرتووە، کە سەبارەت بە ڕەگەزە ئەدەبییەکان و تەکنیکەکانی، و ئەو دەستەواژانەی تێدا بەکاردێت .
گرنگی ئەم توێژینەوەیە لەوەدایە، کە ڕا و بۆچوونی ڕەخنەیی لە دووتوێی ئەم ژیاننامەیەدا کۆدەکاتەوە و پیشانی دەدات، ئەمەش دەرخەری بزووتنەوەی ڕەخنەی ئەدەبییە لە قۆناغێک لە قۆناغەکانی مێژووی ڕەخنەی ئەدەبی لە عێراقدا.
ئامانجەکانی ئەم توێژینەوەیە بریتین لەوەی کە قۆناغێکی گەشەی ڕەخنەی ئەدەبی لە عێراق تۆمار دەکات، چونکە ئەم کتێبە جگە لە ژیاننامە هەڵگر و دەرخەری کۆمەڵێک تێڕوانینی ڕەخنەی ئەدەبییە، ئەمەش بۆمان دەردەخات، کەوا ڕەخنەی ئەدەبی تەنها بە لێکۆڵینەوەی زانستیی نەبەستراوەتەوە، بەڵکو جگە لە چوارچێوە ئەکادیمیەکەی ڕەخنەی ئەدەبی، ڕۆژنامە و ژیاننامە و هەندێک ڕەگەزی ئەدەبی بەشداربوونە لە ڕەوتی مێژوویی ڕەخنەی ئەدەبی، ئەم کتێبەش -کە ژیاننامەیە - سەلمێنەری ئەم ڕاستییەیە. بۆیە ئەم توێژینەوەیە گەڕانە بە دوای ئەو تێڕوانینە ڕەخنەییە پەرتوبڵاوانەدا، کە لە دووتوێی ئەم کتێبەدایە.
وشە سەرەکییەکان: گوتار،ڕەخنە، گوتاری ڕەخنەیی، ژیاننامە، سەرچاوە، نەجیب مانع.

Critical Discourse in (Memories of Lifetime, Eaten by Letters) of Najib Mani'h

Jamal Sulaiman Mustafa
Department of Arabic language, College of Basic Education, Salahaddin University-Erbil, Kurdistan Region, Iraq
Jamal.mustafa@su.edu.krd

Abstract
This study attempts to focus on the critical views of the author (Najib Mani'h), which although the book pretends to be a biography of the author, but in addition to the biography, contains the author's critical views on literary genres and techniques and the terms used in it. The significance of this study is that it collects and presents critical opinions in the context of this biography, which reflects the literary criticism movement at one stage in the history of literary criticism in Iraq. The aims of this study are to record a stage of development of literary criticism in Iraq, because this book is a biography and reflects a number of views of literary criticism, which shows us that literary criticism is not only linked to scientific research. In addition to the academic framework of literary criticism, newspapers, biographies and some literary genres have participated in the historical process of literary criticism, and this book - which is a biography - proves this fact. Therefore, this study is an exploration of the widespread critical views underlying this book.
Keywords: discourse, criticism, critical discourse, biography, source, Najib Man