وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة دروس في مقياس:

ترجمة المصطلح النقدي

موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس، شعبة الدراسات النقدية

تخصص نقد ومناهج

إعداد الأستاذة: سهيلة بوساحة

السنة الجامعية: 2024-2025

بطاقة تعريفية للمقياس

المقياس موجه لطلبة:

* **السنة:** الثالثة ليسانس.

* **التخصص:** نقد ومناهج

* شعبة الدراسات النقدية

* **اسم المقياس:** ترجمة المصطلح النقدي

* **السداسي:** الخامس.

* **اسم الوحدة:** وحدة التعليم الأفقية.

* الحجم الساعي السداسي: 14 أسبوعا.

* **الحجم الساعي الأسبوعي:** ساعة ونصف (1.5سا)

* **المعامل:** 01.

* **الرصيد:** 01.

* **نوع التدريس:** أعمال موجهة

* نوع التقييم: عن بعد

***أهداف التعليم:** يتعرف الطالب على أهمية المصطلح النقدي، ومدى ارتباطه بالمنهج لنقدي، والطرق التي يُصاغ بها المصطلح، خاصة الترجمة التي تتطلب مراعاة الظروف التي نشأ فيها المصطلح، وتهيئة بيئة ملائمة تُسهم في إزالة الغموض واللبس الذي صاحب المصطلح النقدي المترجم.

* **المعارف المطلوبة مسبقا:** أن تكون للطالب خلفية معرفية بالمقاربات النقدية ومناهج نقد الأدب، لأنّ مفاتيح هذه الحقول المعرفية هو المصطلح النقدي.

محتوى المادة:

1. اشكالية الترجمة والتعريب
2. القيمة المعرفية للمصطلح النقدي بين الترجمة والتعريب
3. ترجمة مصطلحات المناهج النقدية
4. مصطلحات المنهج التاريخي
5. مصطلحات المنهج النفساني
6. مصطلحات المنهج الاجتماعي
7. مصطلحات المنهج البنيوي
8. مصطلحات المنهج الأسلوبي
9. مصطلحات المنهج الأسطوري.
10. مصطلحات نظرية القراءة.
11. مصطلحات السيميائية.
12. مصطلحات التفكيك.
13. مصطلحات نظرية التأويل.
14. مصطلحات النقد الثقافي.
15. مصطلحات الدراسات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية.

مقدمة:

هذا العمل مطبوعة دروس في مقياس ترجمة المصطلح النقدي، هي دروس/ أعمال موجهة قدّمت عن بعد لطلبة السنة الثالثة ليسانس نظام (ل.م.د) شعبة الدراسات النقدية، تخصص: نقد ومناهج، خلال الموسم الجامعي: (2024-2025)، ولقد أعددتها متبعة مفردات المقياس الموجودة في عرض تكوين ليسانس أكاديمية، السداسي الخامس، بجامعة محمد البشير الإبراهيمي، كلية الآداب واللغات، 2015-2016، وعملت جاهدة لتقريب المادة العلمية وتبسيطها للطلبة؛ وربطها بمقاييس سبق للطالب التعّرف عليها في السداسي الثالث والرابع والسداسي الخامس، كمقياس:

- الأسلوبية وتحليل الخطاب، السداسي الثالث.
- النقد الحديث والمعاصر، السداسي الثالث والرابع.
- المقاربات النقدية، السداسي الثالث.
- التحليل الاجتماعي، والتحليل النفسي، والنقد الأسلوبي والبنيوي والسيميائي السداسي الخامس.

يرتبط مقياس ترجمة المصطلح النقدي بالمناهج النقدية ومختلف المقاربات النقدية المعاصرة، فحاولت تبسيط المفاهيم والمصطلحات والنظريات والمناهج ومختلف النظريات المرتبطة بالمصطلح النقدي؛ لتقريبهم منها، وسعيت إلى إفهام الطالب أنّ المصطلح مفتاح يلج من خلاله القارئ إلى المنهج الذي يتوسله لمقاربة النصوص، وأنّ للمصطلح علاقة جدّ وطيدة بالمفهوم والمنهج.

يصاغ المصطلح النقدي بطرق مختلفة أهمها النحت والاشتقاق والتعريب والترجمة، وعلى الطالب أن يعي أنّ المصطلح وليد بيئة غربية، وترجمته إلى اللغة العربية أو استجلابه بأي طريقة يجب مراعاة هذه الخصوصية، وتوفير البيئة المناسبة لاستقباله، حتى لا يعاني الخطاب النقدي من فوضى المصطلح وضبابيته وغموضه.

المحاضرة الأولى:

إشكالية الترجمة والتعريب

لا يُسمح للمترجم بعزل المصطلح عن مفهومه التاريخي الذي اكتسبه؛ لأنّ النظريات والمفاهيم المعرفية في تطور مستمر، كما ينبغي عليه أن يحصر نفسه بين دفتين أثناء قيامه بعملية ترجمة ونقل المصطلحات؛ فهو إما أن يعود "إلى التراث أو غيره(...) وهذه الظاهرة تكاد تعمم على الترجمات التي تقام في العلوم الإنسانية جمعاء"[1].

فالمترجم عادة يقوم بعمليتين مختلفتين، يسعى من خلالهما إلى إعطاء مصطلحه الدخيل على سلسلة المصطلحات العربية اسما يحمله في المنظومة المصطلحية، وبالتالي يلجأ أولا إلى المصطلح التراثي العربي ويبحث فيه عن مفهوم يتناسب وهذا الدخيل، ويكون ذلك "إما بالحفاظ على المفهوم القديم (...) أو بإعادة تعريفه وهو موضوع في سياق ترجمي على القارئ وحده أن يكشف ذلك"[2].

والدفة الثانية –غير التراث– هي لجوء المترجم إلى صياغة المصطلحات باستعمال طرق وآليات تسهم في بلورة دلالة المصطلح من مثل "المجاز، الاشتقاق، والتركيب(...) وهذه الآليّات التي مكنته من توليدها (...) يكون المترجم قد استعملها بصورة أكثر ترديدا في سبيل وضع مقابلات للمصطلحات الواردة باللغة المصدر"[3].

ومن هنا تظهر الذاتية، ويبدأ المترجم في المفاضلة والمقارنة بين المصطلحات، وتبني مصطلح دون آخر، الأمر الذي يؤدي إلى التعدد المصطلحي للمفهوم الواحد؛ على اعتبار اشتغال المترجم الفردي، مما يزيد من حدة الأزمة المصطلحية، دون التخفيف منها.

وهناك أسباب أخرى من بينها:

---

[1] يوسف مقران :المصطلح اللساني المترجم –مدخل نظري إلى المصطلحات، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا–دمشق–جرمانا، ط1 . 2007 ص 145.

[2] المرجع نفسه :ص146.

[3] المرجع نفسه :ص نفسها.

عدم التزام الكثير من المترجمين واللسانيين والمؤسسات التعليمية والأكاديمية والثقافية والصحفية بالجهود المشتركة المثمرة في هذا المجال، مما أدى إلى ظهور أكثر من مقابل ترجمي للمصطلح الواحد،

غياب ضوابط مشتركة وموحدة في كيفية وضع المصطلح وترجمته وتعريبه"[1].

ضعف تعميم المصطلحات التي توصل إلى الالتفاف حولها وصعوبة تداولها وانتشارها إلا في حدود ضيقة يصعب في تداولها وإفادة منها،

انتشار الاجتهادات الفردية والاعتماد القواميس والمعاجم غير المتخصصة.

يكاد الدارسون يتفقون على وجود أزمة في المصطلح النقدي أو على الأقل اضطراب وصعوبة في التعامل مع جملة من المصطلحات، خاصة المصطلحات الدخيلة على الثقافة الأصلية، والموظفة في الاختصاصات الحداثية التي استجلبت إلى الثقافة العربية ودعت إلى الدراسات المتوسلة في ممارساتها واشتغالها على النصوص بهذه المناهج والنظريات.

يقول عبد العزيز حمودة: "إن الأزمة التي تواجهنا ترجع إلى فشل في نقل المصطلح النقدي إلى العربية من ناحية، أو فشل فهم دلالته من جانب المتلقي من ناحية أخرى"[2]. كل هذا سببته الأزمة الفكرية بالدرجة الأولى، هي الأزمة الثقافية العربية، فسوء استخدام مفردات الحداثة الغربية هو ما أوقعنا في كل هذه الفوضى الدلالية.

[1] فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 170

[2] المرجع نفسه: ص 29

المحاضرة الثانية:

القيمة المعرفية للمصطلح النقدي بين الترجمة والتعريب

إنّ النقد العربي الحديث والمعاصر، لم ينشأ نتيجة تطور الفكر العربي الذي يمكن أن يمسّ النقد العربي القديم، أو تولّد عن نقد أدبي جديد، بل كان نشوءه نتيجة عمليات المثاقفة التي جرت بين كل من الثقافة العربية والثقافات الأوربية المختلفة. الأمر الذي أدى بالنقد العربي إلى الانفتاح والتفاعل مع مختلف النظريات وكذا المناهج النقدية السائدة في موطنها آنذاك.

من هنا انبنى النقد العربي الحديث والمعاصر على أسس ومرتكزات النقد الغربي، مما أوقعه في وضع حرج وسلبي في آن واحد؛ يقوم في معظمه على الأخذ دون العطاء. وكما هو معروف ومتفق عليه؛ أن النقد الأدبي يستمد مادته من الإبداع الأدبي، والنقد الغربي معروف أنه يتميز بعمقه وثقل مرجعيته الفكرية والإبستيمولوجية، وامتزاج لغته بلغة الإبداع الأدبي، لذا فهو يحتاج لكثير من الشرح والتدقيق أثناء عملية نقله؛ حتى يتسنى للقارئ العربي أن يستوعبه، هذا الأخير الذي يحمل معرفة مخالفة ومختلفة ومحددة بمرجعية مغايرة للمرجعية الغربية.

وولوج أي علم من العلوم يتطلب التّمكن، والحصول على أداة، إذا ما امتلكها الراغب في الدخول والولوج، يتسنى له التجوال في أعماقها، ودخولها ما رغب واستطاع؛ هي المصطلح، الذي كلما امتلكه مستعمله، تمكّن من التطرق إلى مختلف العلوم والتخصصات؛ ف"مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقائق الأقوال".[1]

[1] عبد السلام المسدي : "قاموس اللسانيات" عربي فرنسي، فرنسي عربي، الدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص 11.

فأهمية المصطلح النقدي واضحة المعالم، إذ به يقاس تطور العملية النقدية، أو تخلفها، وظهوره في أية حضارة ينم " عن مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي"[1]. لذا نجد أهل الاختصاص في مجال علم المصطلح والنظرية النقدية يؤكدون على ضرورة التقيد بالضوابط والأسس الموضوعة خصيصا للتعامل مع المصطلح النقدي الحداثي، كونه مستورد من ثقافة الآخر، دون الانسياق للترجمة والتعريب متناسين خصوصية المصطلح التي كان يتمتع بها في موطنه الأصلي، لكن من الصعوبات التي تواجه البحث العلمي العربي، صعوبة الحصول على مصطلحات تعبر عن جملة من المفاهيم العلمية التي هي بطبيعة الحال مستجلبة في مجملها من الثقافة الغربية.

حيث تظهر مشكلة المصطلح بشكل عام عند محاولة الباحث العربي ترجمة مفاهيم معينة أو محاولته التعبير عن دلالة بعض المصطلحات التي تواجهه أثناء ممارسة العملية النقدية سواء كان ذلك التعبير شفوي أو كتابيا، فأمام ذلك الكم الهائل من المصطلحات يقف الباحث عاجزا، فعلى الرغم من أن هذه المصطلحات جاهزة للاستعمال إلا أن فكر الباحث لا يحوي خلفية دلالية أو معرفية لهذه المصطلحات، ولا يجد لها في ذهنه مقابلات مفهوميه دقيقة تعبر عنها.

فالناقد العربي المعاصر يعيش في صراع دائم، يحاول إزالة هذا الغموض واللبس الذي يخيم على مصطلحات النقد العربي. وإذا حاول الباحث تتبع خطوات التحليل النقدي للنص الإبداعي تواجهه صعوبة في التعامل مع المصطلح النقدي، من حيث عملية حصر معناه ودلالته التي وضع لها. قد يرجع البعض هذه الصعوبة إلى ضعف في مستوى الباحث المبتدئ أو المتلقي النقدي، إلا أنه يمكن القول أن المصطلح في جميع التخصصات يملك خصوصية حضارية، كما أنه نتاج فكر اكتسب دلالته من المحيط الذي ولد فيه.

فتناسي الناقد العربي هذه الخصوصية الحضارية والجذور الفلسفية والمعرفية التي يمتلكها المصطلح؛ الأمر الذي دعت إليه مختلف الدراسات حول المصطلح، في ظل النظرية الحديثة؛ التي ترغم الباحث في هذا المجال، بضرورة "البحث في تاريخ المفهوم بماضيه

[1] فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ط1، 1994 ص 170.

وحاضره(...) وضرورة استقراء تاريخ المفهوم، خلافا لما ذهبت إليه النظرية المصطلحية التقليدية من أن المفاهيم لا بدّ أن تدرس من منظور تزامني De point de vue synchronique" فحسب(...) بالتالي لابدّ من أن تدرسها من منظور تعاقبي De point de vue diachronique" لأنها تهتم بالمفاهيم عامة اهتمامها بالتسميات"[1].

دلالة كلمة مصطلح:

يعرف المعجم الوسيط الاصطلاح، وهو بمعنى المصطلح على أنّه "مصدر اصطلح بمعنى اتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكل علم اصطلاحاته"[2] وجاء في لسان العرب، في مادة "صلح" "الصلح": تصالح القوم بينهم، والصلح، السلم. و قد اصطلحوا وصالحوا وأصلحوا وتصالحوا و اصّالحوا...[3]، أي اتفقوا و زال خلافهم. هو عند علماء اللغة العربية "اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص".

يقابل كلمة مصطلح، كما هو ظاهر، معنى الاتفاق والتوافق، بعدما كان هناك اختلاف، فلما توصلوا إلى اتفاق حول المعنى الذي اختلفوا حوله؛ استقام المصطلح وأصبح يحمل الدلالة التي وضعت له. لفظ "المصطلح" في اللغة العربية مصدر ميمي للفعل "اصطلح"، من المادة اللغوية (صلح)، حيث حددت المعاجم العربية دلالة هذه المادة بأنها "ضد الفساد"؛ فإصلاح الفساد بين القوم لا يتم إلا باتفاقهم.[4]

وردت كلمات كثيرة من هذه المادة في القرآن الكريم، وفي الحديث الشريف، وأثبتت المعاجم العربية الجامعة قدرا كبيرا من كلمات هذه المادة في نصوص عربية. تخصصّت دلالة كلمة "اصطلاح" لتعني الكلمات المتفق على استخدامها بين أصحاب التخصص الواحد، للتعبير عن المفاهيم العلمية لذلك التخصص، وبهذا المعنى استخدمت –أيضا– كلمة

[1] يوسف مقران :المصطلح اللساني المترجم –مدخل نظري إلى المصطلحات، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا–دمشق–جرمانا، ط1 . 2007 ص 145.

[2] المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية في القاهرة، ص 520

[3] محمد بن مكرم بن منظور :لسان العرب، طبعة دار المعارف، القاهرة، مادة "صلح".

[4] محمود فهمي حجازي :الأسس اللغوية لعلم المصطلح، الناشر مكتبة غريب، دت، ص07.

"مصطلح" وأصبح الفعل "اصطلح" يحمل هذه الدلالة الجديدة.[1] وللمصطلح في اللغات الأوربية تسميات مختلفة، تكاد تكون متفقة في النطق و الإملاء.

لدينا : Term في كل من اللغة الانجليزية، والهولندية والدنماركية. Terminus أو Term في الألمانية. و Terme في الفرنسية و Termin في الروسية.

وهي تدل في الاستخدام العام –في كثير من اللغات الأوربية– "على الحد الزمني أو المكاني أو على الشرط، و في الاستخدام المتخصص على أية كلمة أو تركيب يعبر عن المفهوم أو عن فكرة"[2].

ولمعجم Le Robert تعريفا للمصطلح هو[3]:

Terme: mot ou expression qui dénomme une notion précise, une classe d'objets, le sens d'un terme usuel, rare.

Termes: Ensemble de mots et d'expression choisis pour faire savoir quelque chose.

فللكلمة المصطلح دلالتان:

الأولى: الدلالة اللغوية، وهي مأخوذة من أصل مادة (صلح).

والثانية: الدلالة العلمية (الاصطلاحية)، وتعني اتفاق جماعة متخصصة على أمر مخصوص.

كما قد تحمل لفظة Terme في الفرنسية معنى الأداة أو الجملة :

Terme :

1–*En syntaxe : un terme est un mot qui assure, dans une phrase, une fonction déterminée, aussi, dans un dictionnaire, l'adresse n'est pas un terme au sens strict.*

[1] محمود فهمي حجازي :الأسس اللغوية لعلم المصطلح، ص08.

[2] المرجع نفسه :ص09.

[3] Le Robert-Alain Rey-pp1004

2-Terme s'emploie parfois comme synonyme de mot, item, élément, lorsqu'il implique une forme définie par les relations de l'item avec les autres items de la structure »[1].

الملاحظ أن المصطلح يحمل دلالة واضحة، مركزة و دقيقة للتخصص الواحد، يتضح معناها حتى لو ذكرت خارج السياق الذي وضعت له، وهي تميزه عن باقي الدلالات التي تحملها المفردات المشابهة لها في الاستخدام العام و باقي السياقات المختلفة.

علم المصطلح: Terminologie

في مطلع السبيعينات، 1975 أقر مجمع اللغة العربية بالقاهرة، اطلاق تسمية "علم المصطلح" على التخصص الذي يبحث في القواعد العامة و الشروط العلمية لهذه الألفاظ الاصطلاحية. ف "علم المصطلح Terminology (في اللغة الانجليزية) وTerminologie(في اللغة الفرنسية) "هو القواعد الخاصة بدراسة العبارات الإصطلاحية الخاصة بفرع من فروع المعرفة مع تصنيفها وتبويبها وتعريفها"[2]

إذن "علم المصطلح" ظاهرة تلازم العلوم وتصاحبها؛ فكل علم أو تخصص يحتاج إلى جمله من المصطلحات المحددة دلاليا، والتي تحمل معنى مفاهيمه.وتحديد هذه المصطلحات وجمعها هو ما يشكل علمية المصطلح. وباعتبار أن اللسانيات علم من العلوم؛ فكل مدرسة لسانية تحوي مجموعة من المصطلحات، المحددة والدقيقة؛ تميزها عن سائر المدارس اللسانية الأخرى؛ ولا علم بدون مصطلحات.

وهناك اتفاق بين المختصين في علم المصطلح، على أن أفضل تعريف أوربي للمصطلح هو الآتي :

---

[1] Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, larousse,1973, p486.

[2] مجدي وهبة :معجم مصطلحات الأدب (انجليزي، فرنسي، عربي) مكتبة لبنان، ساحة رياض الصالحين، بيروت 1974، ص565.

"الكلمة أو العبارة الاصطلاحية مفهوم مفرد أو عبارة مركبة استقر معناها أو استخدامها وحدد في وضوح، هو تعبير خاص ضيق في دلالته المتخصصة، وواضح إلى أقصى درجة ممكنة، وله ما يقابله

في اللغات الأخرى، ويرد دائما في سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضروري"[1].

من هذا التعريف نفهم أن المصطلح إما أن يكون كلمة مفردة أو شكلا مركبا؛ لكنه محدد ومتفق على دلالته، بحيث يسهل تحديد معناه حتى لو ذكر خارج السياق الذي ينتمي إليه.

حدد العالم النمساوي" فوستر" E.Wuster مجالات علم المصطلح، وقسمه إلى قسمين : علم المصطلح العام والخاص[2]:

علم المصطلح العام: يهتم بالقضايا المنهجية العامة التي لا ترتبط بلغة مفردة أو بموضوع بعينه، والتي تتناول: طبيعة المفاهيم، وخصائصها، وعلاقاتها الممكنة، ونظمها، ووصفها – تعريفا وشرحا– وكذا طبيعة المصطلحات ومكوناتها (...) وتوحيد المفاهيم والمصطلحات، وتدوينها ومناهج إعداد معاجمها وغيرها.

علم المصطلح الخاص: "فيتضمن القواعد الخاصة بالمصطلحات في لغة مفردة، مثل اللغة الفرنسية أو اللغة العربية، وهذا التمييز بين علم المصطلح العام؛ أو النظرية العامة لعلم المصطلح من جانب وعلم المصطلح الخاص من الجانب الآخر يوازي التمييز بين علم اللغة العام وعلم اللغة الخاص"[3].

وكأن علم المصطلح العام يمثل النظرية وعلم المصطلح الخاص يمثل الجانب التطبيقي لهذه النظرية، وحسب رأيه أن التمييز بين علم المصطلح العام والخاص، كالتفريق بين علم اللغة العام أو اللسانيات العامة، واللسانيات التطبيقية.

---

[1] الأسس اللغوية لعلم المصطلح : ص 11-12.

[2] المرجع نفسه :ص19. نقلا عن E.Wuster, internationale sprachnormung in dertechnik, besonders in der Elektrotechnik, 3ed Bonn Bouvier,1970.

[3] المرجع نفسه :ص20.

وهذا النّوع، علم المصطلح الخاص، من شأنه إثراء علم المصطلح العام وتقديم نظريات جديدة من خلال بحثه وتطبيقاتها المختلفة.

المحاضرة الثالثة:

ترجمة مصطلحات المناهج النقدية

إنّ الخطاب النقدي في قيامه وانشغاله على الظواهر الأدبية يسعى إلى تطبيق مناهج العلوم الإنسانية وكذا الطبيعية على هذه الظاهرة، الأمر الذي ولد جملة من الصعوبات والمعوقات التي حالت دون تحقيق هذه الأهداف والمراسي التي يرجوها خطاب النقد العربي المعاصر، فكون الناقد العربي توسل النصوص الأدبية بجملة من الإجراءات النقدية التي استوحاها من المناهج العربية هذه الأخيرة "التي بدأت تحظى بأهمية قصوى في الدراسات النقدية المعاصرة، لا باعتبارها مفتاح التحكم في كل بحث، وإنما لكونها الأداة المساعدة على استنطاق القضايا، وفهم حقيقة الأشياء، حيث إن قدرتنا على الإبداع تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ".[1]

فامتلاك منهج نقدي يسهل لممتلكه عمليات الدراسة التي يشتغل بها على النصوص ومختلف الظواهر التي يريد فهمها ومعرفة كنهها وحقيقتها، فالمنهج ليس وسيلة لولوج النص فقط، هو أيضا فضاء يفسح المجال أمام الناقد لعرض أفكاره واستنطاق وعيه الفكري الذي ربما مر عليه زمنا يبحث فيه عن منفذ لإخراجه.

ومما زاد في استفحال الأزمة المنهجية، هو قلة وعي الناقد العربي بالنقد المنهجي، فهو يقارب الظواهر بالدرس والتحليل، لكن مقارباته هذه تبقى حبيسة نظرة سطحية، على اعتبار أن العرب في اشتغالهم النقدي بالمناهج الغربية، جعلهم يستجلبون هذه الأخيرة ويكيفونها حسب الظاهرة المدروسة، يستعملون بعض من وسائلها الإجرائية بكثير من الشفافية والسطحية دون التعمق في معرفة كنه وجوهر المنهج المستعمل الذي باستقطابه إلى الثقافة الغربية عن الثقافة التي نشأ فيها يفقده الكثير من الخصوصية المعرفية التي اكتسبها في موطنه الأصلي.

[1] عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج الروائي العربي، سلسلة عالم الفكر، المجلد 27، العدد الأول 1998، ص 09.

فقد آن الأوان للناقد العربي أن يحسم أمره ويفك هذه الإشكالية التي يعانيها من جراء جهله بالنقد المنهجي الذي نشأ عن "التهافت الأعمى على المناهج الغربية دون وعي بحجم المخاطر الممكنة المترتبة على مثل هذا التّرامي على أدوات إجرائية غربية المنبت، وتطبيقها بشكل آلي على أعمال إبداعية عربية غريبة عنها"[1]، فمعاناة الخطاب النقدي العربي والمنهجي منه بصفة خاصة، سببها "غياب الوعي النقدي القائم على أدراك الفوارق بين الأوضاع"[2].

القول بالانفتاح على المعارف الإنسانية، وثقافة الغير أمر مشروع، مرخص له، وذلك بهدف تطوير المعارف المكتسبة أو التبادل الثقافي بين الشعوب، لكن ليس القول بذلك الانفتاح الذي يؤدي إلى التماهي والاستلاب وكذا التبعية وطمس للذات وضياع للهوية العربية.

تعاني الذات العربية فراغا معرفيا، نقصا أو انعدام التفكير الممنطق المعمّق إلاّ أنّ هذا لا يجعلها تغترف من الثقافات الأخرى بنوع من الاستهلاك الجاهز أو تكييف هذه المعارف الإنسانية حسب ادراكاتها البسيطة والمبتدئة؛ ذلك أنه من "أبرز مظاهر سلبيات هذا التعامل الحداثي المتهافت مع المناهج النقدية الغربية نظرته الاختزالية لها، واعتبارها مجرد خطوات إجرائية مفصولة كليا عن أي خلفية ابيستيمولوجية مؤطرة لها"[3]؛ لأنّ التعامل مع المنهج النقدي لا يكون بفصله على ثقافته الأصلية التي تبلور فيها وأسس كيانه ووسائله الإجرائية في ظل معارفها وفلسفاتها المختلفة، لذا من الضروري البحث في ماهية هذه المناهج وجذورها الضاربة في عمق المعارف، ذلك أن التعامل معها بكل هذا الإغفال والتبسيط لا يفيدها أو يسهم في تطويرها، بل من "شأنها الإساءة للممارسة النقدية، وتحريفها عن أبعادها ومراميها الحقيقية، أكثر مما تسهم في تجميلها وإغنائها"[4]؛ ذلك أن عملية "استجلاب المناهج النقدية من الثقافة الغربية ومحاولة الاشتغال بها في الممارسة النقدية ونحن جاهلين كل الجهل بحقيقتها وطرق اشتغالها، ممارسة لا معنى لها في حقل النشاط النقدي، تقول: "ما

[1] عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج الروائي العربي، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص 14.

معنى أن تستعير المناهج، وتتحدث عن الاتجاهات والمذاهب النقدية طالما نحن عاجزون عن تعريبها"[1]، والتعريب هنا لا تقصد به نقلها من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية نقلا حرفيا متعلق باللغة، متناسيا ذلك الزخم المعرفي الذي تحمله الكلمة في جوهرها، والذي يتطلب المعرفة الشاملة والمملة بجميع جوانبها؛ هي تتحدث عن التعريب وتقصده كيفية قراءة هذه المناهج المستجلبة في السياق الثقافي العربي، فالتعريب ليس ترجمة للنصوص بل هو وضع لها في سياق مشكلتنا الثقافية"[2]؛ إذ يتطّلب الأمر معرفة تاريخ المنهج المستقطب للدراسة النقدية، والإلمام بخصوصياته التي امتلكها عبر التاريخ، لا أخذ اللفظة أو المصطلح والبحث على ما يقابلها من ترجمات عربية ومن ثمة التعامل معه انطلاقا مما ستكسبه إياه هذه الترجمة العربية.

[1] عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج الروائي العربي، ص 14.

[2] يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت ط1، 1983، ص 20.

المحاضرة الرابعة:

مصطلحات المنهج التاريخي

قبل تطورات القرن العشرين في الميدان النقدي، آثرت الغالبية العظمى من القراء أن تربط النصوص الأدبية بسياقها التاريخي وبمقاصد مؤلفيها، ولا يزال هذا المنهج يحظى بكثير استحسان.

مصطلح النقد التاريخي:

النقد التاريخي[1] معناه تحكيم التاريخ مادة ومنهجاً في النص الأدبي، وجعل السياسي باعثاً على الإبداع، من إخضاع تقسيم الأدب إلى القسمة السياسية، إلى تعميم الأحكام وسحبها على فترات طويلة، تتسم بالاضطراب الفكري والأدبي، تتمازج فيها الثقافات والأهواء.

النقد التاريخي شاهد على تلاحم التاريخ والنقد الأدبي، لتشكيل ما أسماه النقاد بتاريخ الأدب على أساس وصفه مراحل الأدب وتطوره من خلال السيرورة التاريخية. والأصح أن نُعدّله إلى مصطلح يعبّر بحق عن طبيعة توجهه العام والخاص؛ فيكون النقد التاريخي أَلْيَقَ عنوان لتلك الجهود الفكرية التي عرفها مطلع هذا القرن إلى منتصفه، والتي حاولت أن "تقص" رحلة الأدب من خلال تراكمات التاريخ، ضعفاً وقوة.

مصطلح السياق:

يُشكّل السياق في كل قراءة أحالت على "خارج" حضورا يلون خلفيتها الفكرية وحيثياتها المعرفية، تغترف منه مقومات الفعل القرائي، حين تباشر النص، مستخدمة أدوات ومناهج العلم الذي تحيل عليه، دائرة في فلكه، فتتسمى باسمه وتنعت بوصفه.

يتزعم المنهج التاريخي كلّ من:

"هيبوليت تين"

والمدرسة الداروينية (التي تبنت النتائج التي توصل إليها "داروين" في نظريته التطورية عن النشوء والإرتقاء) زعيم المدرسة "فرديناند برونتيير"،

[1] أنظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص07.

المدرسة الوضعية بزعامة "لانسون"

كلّ من جهته لتقريب الدراسة الأدبية من المنهج العلمي؛ وقد أسهم هذا الاتجاه العلمي في نشوء جملة من المصطلحات، أهمها:

مصطلح الجنس، البيئة، الزمن:

طبّق الفيلسوف الفرنسي "**هيبوليت تين**" في القرن التاسع عشر منهج دراسة النبات على الأدب بالتركيز على عناصر ثلاثة، أطلق عليه مصطلح: **الجنس، البيئة، الزمن**، بالكيفية التي تُدْرس بها النبتة[1].

رأى أنّ هذه العوامل مُمَثَّلة في **الجنس/ أو العرق** الذي ينتمي إليه الأديب و**المجتمع/ أو** البيئة التي ينشأ فيها و**الحقبة** الزمنية/ أو الفترة التي يصدر فيها عمله الأدبي.

بحث "تين" عن نماذج وأمثلة تطبيقية من الأدب الفرنسي والأدب الأنجليزي وفن الرسم الإيطالي يدّعم بها نظريته، غير أنّه اهتم بالأعمال الفنية والأدبية التي تتناسب مع نظرته، ولم يفرق بين طبيعة الأدب وطبيعة العلم.

مصطلح قوانين تطور الأدب:

يرى "فارديناند برونتيير بأنّ قوانين تطور الأدب والفنون شبيهة تماما بقوانين تطور الأحياء والنبات، وطبق منهج "داروين" في دراسته للأحياء على الأدب، وحسب هذه النظرة يكون النوع الأدبي مثل النوع البيولوجي، ينشأ ويتطور ثم ينقرض، لكن المنقرض منه لا يفنى تماما وإنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت عنه، كما هو الشأن في الرواية/ فن القص التي تطورت عن الملحمة بعد انقراضها[2]، بعض الأحياء تتحول إلى بقايا، وتشبهها بعض الأنواع الأدبية التي لما تفقد مبررات وجودها تختفي (تموت) عناصرها الأساسية التي استعدت وجودها، والعناصر الثانوية تتحول إلى بقايا يبني منها نوع أدبي كيانه؛ فالملحمة فقدت مبررات وجودها، اندرثت بقاياها المتمثلة في (السرد والوصف

[1] أحمد منور، علم النص من التأسيس إلى التأصيل، مجلة اللغة والأدب، العدد12. ص13.

[2] المرجع نفسه، ص15.

والحوار) أسهمت في ظهور جنس الرواية والتي قال عنها "جورج لوكاتش" انها ملحمة بورجوازية، للعلاقة التطورية الحاصلة بين النوعين الأدبيين.

مصطلح ديمومة الأدب:

ديمومة الأدب أو استمراريته سعى إليه **غوستاف لانسون**[1] من خلال كتابه "منهج البحث في تاريخ الأدب" متأثرا بـ:

هيبوليت تين الذي أخذ عنه فكرة الشرطية.

فرديناند برونتيير والذي أخذ عنه فكرة التاريخ.

وتوصّل إلى أنّ دراسة الأدب تبدأ بالتحريات ذات الطابع العلمي الواسع، والتي تشبه إلى حد بعيد كيفيات البحث في الظواهر التاريخية. وهي تحريات تفصيلية تتلخص في:

جمع المستندات والطبعات المختلفة.

التحقق من صحة نسبة النصوص.

قراءة الحواشي.

رصد التغيرات الرئيسية وفهم النص من خلال العلوم المساعدة كالصرف والنحو والعروض.

دراسة التأثيرات المتبادلة بين المؤلف وغيره، وبين النصوص؛ تعد دراسة المناهل إحدى الوسائل الهامة للتغلغل إلى مختبر المؤلف للكشف عن كيفيات عمله وأصالته.

في النقد التاريخي نطبق على الآداب أساليب التاريخ العادية المتمثلة:

تمييز الحقبات.

تحقيق نزعاتها.

إظهار تسلسل الوقائع.

وضع جدول لكل حقبة أو لكل لون أدبي في فترة معينة، جدول لا يتجاهل الصغار، كي نضع الكبار في سياق الكلام.

ربط الوقائع الأدبية بحقائق التاريخ الأخرى.

[1] أنظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص46.

وباختصار تقديم الأدب في ديمومته واستمراره الحي، وجعلنا نشعر بمؤلفات الماضي القديم أو الحديث كأننا نعيش في زمن ظهورها، وإن كنا نفهمها أحسن فهم لأننا نعرف ما سيتبعها.

مصطلح تاريخ الأدب:

أدرك **لانسون** أنّ ثمة فروق هامة بين المادة العادية للتاريخ بمعناه الدقيق، ومادتنا، وعن تلك الفروق تنشأ فروق في المنهج، فرأى أنّ موضوع التاريخ هو الماضي، ماض لم تبق منه إلاّ أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن هو الماضي ولكنه باق، فالأدب من الماضي ومن الحاضر معاً. نحن في موقف مؤرخي الفن، مادتنا هي المؤلفات التي أمامنا، والتي تؤثر فينا كما كانت تؤثر في أول جمهور عرفها، وفي هذا ميزة لنا وخطر علينا، وهي بعد حالة خاصة يجب أن تلاقيها وسائل خاصة في منهجنا. نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية، ونحن نحاول دائماً أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب[1].

مصطلح محاورة الأدب:

هدف "**لانسون**" إلى محاورة الأدب، وانتهى إلى صياغة القوانين التي تحاور النص؛ فانتقل في دراسته من "تاريخ الأدب" إلى "اجتماعية الأدب" وجعلها ستة:

قانون تلاحم الأدب بالحياة؛ الأدب مكمّل للحياة.

قانون التأثيرات الأجنبية.

قانون تشكل الأنواع الأدبية.

قانون تلاحم الأشكال الجمالية.

قانون ظهور الأعمال الخالدة.

قانون أثر المؤلف في الجمهور؛ المؤلف قوة منظمة، فتخطى بذلك تاريخ الأدب إلى اجتماعية الأدب[2].

[1] أنظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص47.

[2] أنظر: المرجع نفسه، ص ن.

المحاضرة الخامسة:

مصطلحات المنهج النفساني

النقد النفسي: وهو نقد يتناول الشخص نفسه؛ حيث حاول هذا النقد إدراك جوانب من حياة المبدع ممثلة في[1]:

- شخصيته أو ما يُعرف بسيرته الذاتية.
- عملية الإبداع.
- دراسة العمل الأدبي.

حتى وإن كانت الأولى والثانية تقعان خارج محيط النّص والنقد الأدبي، فإنّ الأخيرة استنطاق للنّص تنتهي تحرياته إلى الزاويتين الأوليين فتثري عناصر الشخصية، وتشرح قواعد الخلق الأدبي، فتنغلق الدائرة من خارج النص وإليه.

مصطلح السياق:

الإحالة على السّياق تبيّت النقد وتربطه بإنجازات قائمة في هذا الحقل المعرفي أو ذاك، وتجعله تابعاً لها تُفضي نتائجه إليه جملة؛ بما يقوّيه ويؤكد فرضياته ويُنهك النّص في قصره على هذه الوجهة دون الأخرى، فلا يتفتح على العوالم المتداخلة التي نسجت لحمته وسَداه، بل يظل في بوتقة السياق، يدور في حدوده لا يتجاوزها فيضيق الأفق وتنغلق الدائرة، ولم ينل النّص شيئاً يُجدّد به نسغه واستمراريته؛ لأنّ النقد السياقي استنزافي يمتص كل مكونات النص ويُؤولها بحسب توجيهات السياق فلا يُبقي خلفه إلاّ هياكل، وقد يكون في بعض الأحيان نقد انتقائي ينزلق على السطح، يتخيّر من النّص ما يخدم غرضَه، فيقف عنده ثم يتجاوزه إلى نقاط يراها تتجاوب وأدواته.

مصطلح المبدع/ الشخصية:

ترى الدراسات النقدية أنّ الاهتمام بالمبدع والبحث عن مكونات شخصيته ومحاولة إعادة تركيب صورته، ترجع إلى **سانت بيف**، الذي سعى جاهداً للتخلص من إغواء المطلق ومن

[1] أنظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص76.

النقد البياني، والذي فضل عليه النقد الصحفي في بحثه الدؤوب عن صور المؤلفين وتقديمها إلى القراء جاهزة، جذابة، فأنشأ سلسلة من المقالات باسم **صور** ثم **أحاديث الاثنين وأحاديث الاثنين الجديدة**، والتي بلورت منهجه تدريجياً وألبسته مسحة نفسية[1]

فتكون الانطلاقة من خارج النفس يجمع النوادر ويبحث عن الأصول وظروف النشأة والسيرة الأدبية، حتى تكتمل معالم الصورة شيئاً فشيئاً وتتضح قسماتها؛ فهو لا يريد أن يكون مؤرخاً يسرد الحوادث وفقاً لتتابع تواريخها بل نحاتاً يضع التماثيل، وهو لا يريد فقط أن يضع السيرة النّفسية لكل كاتب، لكنه يطمح إلى تركيب صورة هذا الكاتب الذي يدرسه. وهكذا فإنّ التحريات التي تتمتع بصفة المستندات وملكات التحليل تكفي للنقد: فعليه أيضاً كي يجد الوحدة التركيبية للصورة، أن يستخدم موهبته وحرصه كشاعر.

مصطلح الفردية:

لقد تعمق "**سانت بيف**" معارف عصره من تاريخية وعلمية، وهو يجمع المواد الكثيرة عن المؤلف لا ليكشف عن علاقة الأديب بالمجتمع وحسب، بل يتجاوزها إلى معرفة الأديب فرداً في أخص حالاته النّفسية، هذه المعلومات هي التي تقدم الفردية الحيّة غير مجردة، وتضع الأديب على قدميه في واقعية تامة ومفصلة من كل جوانبه بالأرض؛ ويغدو غرض **سانت بيف** الأخير من عمليات الاستقصاء والبحث ليس تسطيراً للسير الذاتية التاريخية، بقدر ما يصرف همه إلى كشف من نوع آخر، يتسلط على الفرد من خلال الأثر فيتلمس معالمه النّفسية، ليركب حالة من حالاته يجسدها النص ويتميز بها. فتكون الصورة في خاتمة المطاف حكماً على الكاتب من خلال ما كتب، وليس حكماً على الأثر من خلال الكاتب إنه لا يبحث في النص الأدبي التعبير عن المجتمع، وإنّما يبحث عن الفردية بأعلى ما لديها من تميّز يبحث التعبير عن: مزاج، عن حالة نفسية، إنه يعمل مسبراً للنفوس، ولذلك تهمه الحالة النّفسية وتهمه الموهبة، وكل أحكامه على كتاب هي أحكام على كاتب[2].

لقد حاول فرويد وهو يقرأ كراديفا ليانسن Jenssen وليونار دافنشي، و دوستوينسكي،

[1] أنظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص77.

[2] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1979 بيروت: ص380.

وشكسبير، أن يتجاوز المقولات التي تُحيل الإبداع على الوعي والإلهام أو الواقع الاجتماعي الصرف أو العقل إلى مُكوّن ماثل وراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويُغذيه، فيكون مصدراً حقيقياً للإبداع وللكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت؛ لأنّ الإبداع في جوهره ليس إلاّ تنفيساً عن الصراع الذي يسكن الشخصية، وراء تفاعل آلياته المتعددة: من قمع Supression، وكبت Repression، وتسامٍ Sublimation وتبرير، وقلب Converssion، وتقهقر. وهي تُفضي جميعها إلى أنواع شتى من السلوك، قد يكون أرفعها شأناً التّسامي الذي يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العلم.

ويظل "فرويد" معترفاً بعجز التحليل النفسي عن إدراك طبيعة الإبداع الفنّي لأنّها بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي؛ بيد أنّ التحليل النفسي لا يسعفنا إلاّ في إدراك مظاهر الإبداع وحدوده، ذلك أن الإبداع الفني من خلال آلية القلب إنّما هو: تعبير عن رغبة، لم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال؛ إنّه استعاضة متسامية عن غرض أدنى بغرض أسمى يخفي في ثناياه حقيقة الفنان، التي عجزت السيرة الذاتية عن إدراكها من قبل.

مصطلح اللاشعور والأحلام:

إنّ ما يشفع "لفرويد" والتحليل النفسي للأدب ويؤكد مصداقيته هو البحث عن كوامن اللاشعور والأحلام. وقراءة شخصيات العمل الأدبي هي في واقع الأمر قراءة لشخصية المؤلف، تنزاح عنهم من خلال الظلال والمواقف إلى شخصه هو، فتُعريه أمام التحليل النفسي، والكُتاب حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مُخيّلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدلّ على أنّ تفكير الناس وانفعاليتهم، يستمران في الأحلام ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوّروا من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية[1].

تحليل شخوص الأعمال الأدبية هو تحليل لشخصية المؤلف، من خلال عملية إسقاط الظلال والمواقف إلى شخص المبدع، فتُعريه أمام التحليل النفسي. والكُتاب: "حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مُخيّلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدلّ على أن تفكير

[1] أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية 1990 الجزائر. ص30.

الناس وانفعاليتهم، يستمران في الأحلام ولا يكون لهم من هدف غير أن يصوّروا من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية"[1]

لم يلتزم تلامذة "فرويد" بالكشف عن مظاهر الإبداع، بل سارعوا إلى الكشف عن حقيقة الإبداع، ومن ثم توالت كتابات "أرنست جونز" و"هانز ساكس"، و"أتو رانك"، و"بريل" و"شارل بودوان" و"أتوفينكل"، وغيرهم في هذا المضمار أكثر جرأة ومضاء فتجاوزت حقل الرواية الذي راده "فرويد" إلى عوالم الشعر الغامضة، وتلبّست بالطابع الطبّي فأضحى الهاجس الأول: تصيّد أعراض المرض في الآثار الأدبية[2].

يغادر "شارل مورون" الدائرة المرضية إلى عوالم خارجية تعيد للتحليل النفسي طبيعته الأدبية وتنحّي عنه السّمة الاكلينيكية الضيقة حين ربط التجربة الأدبية بثلاثة دوائر متماوجة متداخلة تتفاعل فيما بينها أخذاً وعطاء، لتشكّل في نهاية الأمر أسس التجربة الأدبية، وتحدّد طبيعتها، وخصوصيتها، فهو يعين الوسط الاجتماعي وتاريخه للدائرة الأولى، تسكنها دائرة ثانية لشخصية المؤلف وتاريخها أي: الشخصية اللاواعية المبدعة، ثم دائرة ثالثة تخالط الدائرتين للّغة وتاريخها.

وتشكل الدوائر الثلاثة في فكر "شارل مورون" مشروع النقد الواسع، والذي يحتل فيه التحليل النفسي جزءاً مهماً دون أن يطغى على غيره من حقول المشروع الكلي. فلا يُقصد لذاته، ويُكتفي به لأنّه لا يُقدم إلاّ صورة أحادية الزاوية عن التجربة الأدبية التي تشمل الفرد وتتعداه إلى واقعه ولغته وتاريخه. ذلك ما جعل "مورون" يُصرّ على أن حالة الإبداع ليست دائماً لا واعية. بل هي واعية واقعة تحت مختلف "الرقابات" وكل استنتاج قائم على حصاد اللاوعي يمكن ردّه[3].

مصطلح الجنس/ العبقرية:

سجّل المنشقون عن المدرسة الفرويدية فتحاً في مجالات أخرى- في إطار التحليل النفسي-

[1] سجموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن (ت) جورج طرابيش دار الطليعة بيروت 1980 ص 7.

[2] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص80.

[3] انظر أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد الحديث، ص 26.

بدءاً من "ألفرد أدلر" الذي عارض "فرويد" في تأكيده على الجنس كعامل أولي وأخير في بعث العبقرية. إلاّ أنّه وقف عند عقبة اللاوعي وسوّاه بالوعي حتى لا فرق بينهما عنده. فالناس يحتفظون بنظرتهم للحياة التي خطّتها الطفولة، حتى وإن تغيرت تعبيراتهم عنها وهم راشدون.

مصطلح اللاشعور الجمعي:

أمّا "يونغ" فقد كان أبعد أثراً في النقاد بمقولة "اللاشعور الجمعي" فاللاوعي الفردي يتشكل أساساً من الوعي بمكوناته في إطار الشعور العادي، ولكنها تخفت تدريجياً مع الوقت وتتراكم في زوايا النفس لترسم خلفية اللاوعي الشخصي؛ فاللاوعي الجمعي لم يكن وعياً في يوم من الأيام، ولم يكتسب فردياً، بل وُجد في إطار اجتماعي يتوارثه منذ أبد الدهر البعيد. لذلك فهو واحد عند جميع الناس يستمد منه الشعراء والكتاب مادة الصورة والتخييل، وقد تنشط نماذجه عندما يتعرض الواقع لضغط من الضغوط، أو رقابة، فتزدحم آثاره في كل شعر ونبوءة كنوع من الإحالة على نمط معروف لدى الجميع تُغني الإشارة إليه عن الإفصاح عنه.

ومن هذا المنطلق، يُقسم "يونغ" الأعمال الأدبية إلى قسمين: قسم يتحكم فيه اللاوعي الفردي، فيكون الأثر الأدبي من خلاله إفصاحاً عن مكنون نفسي تجاه مثير خارجي انفعالي، مادته الحياة بما رحبُت، تُشحن عناصرها بموقف الفنان منها. فيكون الأثر الأدبي واعياً في ظاهره، يقدم تجربتها، تُنسَجُ خيوطها على خلفية غير واعية تُؤثثها بصور يسهل ردّها إلى آليات القمع، والكبت، والتسامي، والقلب، وغيرها... وقسم يتجاوز تلك الحدود لأن الأثر الأدبي يكون فيه أشبه شيء "بالرؤيا" أو"النبوءة" تتخطى عناصره حدود الفرد إلى مُشكّلاتٍ غريبة عنه: تخلق عوالم شتى، تسكنها عناصر لا تُدرَك ماهيتها بعين الوعي الشاخصة، بل تُحال على الوعي الجمعي لأنّها لا تخضع لمقاييس العرف السائد، فهي أصعب إدراكاً وفهماً[1].

[1] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص81.

المحاضرة السادسة:

مصطلحات المنهج الاجتماعي

مصطلح النقد الاجتماعي:

اهتم النقد الاجتماعي بالجانب الاجتماعي، وأغفل النص في خصوصيته الإبداعية؛ وهو يدرس العمل الأدبي على أساس أنّه جزء من النظام الاجتماعي؛ فيبيّن:

كيفية ولادة هذا العمل.

علاقته بالأنظمة الأخرى.

الأشياء التي يرمي إليها.

يرى جورج لوكاتش أنّ منهج التحليل الاجتماعي للأدب بسيط جدا، يتكون أولا من دراسة الأسس الاجتماعية الواقعية بعناية؛ لأنّ الأدب يُصوّر لنا الحياة الاجتماعية في الفترة التاريخية التي كتب فيها، ويُعطينا صورة واضحة عن وقائع اجتماعية محدّدة.

مع أنّ "جورج لوكاتش" لم يكن بنيويا إلاّ أنّه كان من أوائل النقاد الماركسيين الذين ربطوا بين بنية العمل الأدبي وبين المحيط الاجتماعي الذي أنتجه[1]

يمكن اعتبار المنهج الواقعي امتداد للمنهج الاجتماعي.

على الرغم من هيمنة النقد الاجتماعي في ممارسة الإيديولوجيا المباشرة على النقد الأدبي لأكثر من ثلاثة عقود من الزمن، فإنّ الجهد النظري المؤلف لا يُوازي انتشار هذا المنهج في الآداب السوفياتية والماركسية، ولقد شرع النقاد والباحثين العرب في السبعينات يعتنون بالإطار النظري الناقد والمنفتح على النظرية الأدبية، وقد كان كتاب "الماركسية والأدب" للناقد "غالي شكري من الجهود الأولى المتكاملة في هذا الاتجاه.

[1] – جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة مرزاق بقطاش، ص 10.

تعني الاديولوجيا[1] كل الأفكار والمعتقدات والتيارات المرتبطة بفترة تاريخية ما وبنظام اقتصادي معين وكذا بطبقة اجتماعية معينة، ويندرج ضمن هذا المفهوم الشامل مفهوم الاديولوجيا السائدة والمستقلة، كما يتضمن هذا الأخير معنى الميتافيزيقا الحديثة والأسطورة المعاصرة وكذا التحليلات التي تتناول أفكارا مفرغة من محتواها المحسوس ومجردات لا صلة لها بالواقع المادي الملموس. ويتضمن أيضا وفي الآن ذاته، معنى الفلسفة الغامضة والسديمية المنبثقة عن مثالية ساذجة.

مصطلح سوسيولوجيا الأدب:

إنّ الاهتمام بالأدب كظاهرة اجتماعية ومقاربته من الوجهة الاجتماعية، لرصد انعكاسات هذا الواقع على صفحته، وتمثيله للحياة في صورها المختلفة، مستعرضاً ألوان الصراعات التي تشكل الواقع، وتتفاعل فيه سلباً وإيجاباً، وفق نظرة خاصة، تتشكل لدى الأديب من خلال وعي حاضر يعايش الواقع ويحياه كغيره من الناس، والنظر إلى الظاهرة الأدبية في جملتها وسط حركة المجتمع، في رحلتها من الأديب إلى القارئ، وما يعتور هذه الرحلة من ملابسات قد تزري بالفعل الأدبي وتحوله عن وجهته زيادة ونقصاً، وقيام هذا "التخصص" كفيل بأن: "يبين العلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به، ومثل هذا العمل يفيد في إلقاء أضواء متعددة على الظاهرة الأدبية كما يفيد في فهم المجتمع، وبعبارة أخرى فإن دراسة الظاهرة الأدبية، كظاهرة اجتماعية يفيد دارسي الأدب ونقاده، كما يفيد علماء الاجتماع أنفسهم[2].

مصطلح الانعكاس:

يرى الفكر الماركسي أنّ الأدب في طبيعته انعكاس للواقع، شاء ذلك الأديب أو لم يشأ. ولقد أحبطت نظرية الانعكاس هذه الكثير من المفاهيم النقدية التي كانت سائدة، من مثل:

فكرة الإلهام التي نادى بها أفلاطون وأرسطو ونقاد الرومنسية وبعض الجماليين.

---

[1] Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Fraınçaise, paris 1983, T.3p 579–580.

[2] حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص198.

فكرة أنّ الأدب والفن تعبير عن الأحلام أو الرغبات المكبوتة[1].

أصبح الفن انعكاساً صادقاً للواقع الموضوعي، فهو لا يولد خارج الحياة، ولا يتنزل عليها، وإنما ينبع منها، فهو في جوهره حكم يصدره الفنان بعد تحليل الواقع المتحول باستمرار: "ولو أننا افترضنا أن هذه الفكرة ليست سوى نتيجة لنشاط عقله لما قتلنا الفن وحده. بل قتلنا أيضاً إمكانية الفن نفسها[2].

مصطلح المادية التاريخية[3]:

تسمح المادية التاريخية بفهم أفضل لمجموع السيرورات التاريخية والاجتماعية لفترة ما، وباستخلاص العلاقات بين هذه السيرورات والأعمال الأدبية التي خضعت لتأثيرها. ولكن التحليل السوسيولوجي لا يستنفد كل جوانب العمل الأدبي، وأحياناً لا يتوصّل إلى ملامسته، فيظل خطوة أولى لا بد منها للوصول إلى العمل الأدبي. والمهمّ هو العثور على الطريق التي من خلالها يعبّر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي.

مصطلح البنية الدالة:

يشكل البنية الدالة الأداة الرئيسية للبحث عند غولدمان يفترض فيه وحدة الأجزاء ضمن كلّية، والعلاقة الداخلية بين العناصر، والانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية مضمرة داخل المجموعات يتجه نحوها فكر ووجدان وسلوك الأفراد، ولكنهم لا يصلونها إلا لماماً، وفي حالات متميّزة يتطابق فيها موقفهم مع موقف طبقتهم الاجتماعية أو مجموعتهم. وتظهر هذه الحالات في مجالات الإبداع.

مصطلح رؤية العالم:

يعني المصطلح عند غولدمان الكيفية التي ينظر فيها إلى واقع معين، أو هي النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج. وليس المقصود بها نوايا المؤلف، بل الدلالة الموضوعية

---

[1] أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص68.

[2] أنظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص58.

[3] أنظر: محمد عزام، تحليل السرد، ص118-119.

التي يكتسبها النتاج، بمعزل عن رغبات المبدع، وأحياناً ضدها. وهذه الرؤية ليست واقعة فردية، بل هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى طبقة اجتماعية أو مجموعة اجتماعية، فهي وجهة نظر متناسقة لمجموعة من الأفراد.

مصطلح الفهم والتفسير:

إن (الفهم) يتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفياً. ولا شيء غير النص، وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة. أما (التفسير) فمسألة تتعلق بالبحث في الذات الفردية أو الجماعية التي تمتلك البنية الذهنية المنتظمة للعمل الأدبي. وهكذا يبدو الفهم والتفسير غير متعارضين، ذلك أن (الفهم) يكمن في الوصف الدقيق لبنية ذات دلالة، أو هو الكشف عن بنية دالة محايثة للموضوع المدروس. أما (التفسير) فهو إدراج هذه البنية، من حيث هي عنصر مكوِّن ووظيفي، في بنية شاملة مباشرة لا يسبرها الباحث بطريقة مفصّلة، وإنما بالقدر الضروري لجعل تكوين العمل الذي يدرسه مفهوماً، وعلى سبيل المثال نذكر كيف أن فهم (خواطر) باسكال و (مآسي) راسين هو نفسه الكشف عن الرؤية المأساوية المكوّنة للبنية الدالة المنتظمة.

المحاضرة السابعة:

مصطلحات المنهج البنيوي

مصطلح البنيوية:

لقيت البنيوية في الفكر النقدي العربي المعاصر إقبالا واسعا من قبل النقاد والباحثين، حيث استفيد من مفاهيمها الأساسية في كثير من المجالات والتخصصات، فقد كانت هذه الاستفادة بطرق مختلفة وحسب مجال اشتغال الباحث أو الناقد في هذا المجال.

والإطلالة الأولى للنقد البنيوي، كانت في "فرنسا في الستينات من القرن العشرين، ومنها عمّ العالم"[1]، وقد قوبلت بالمهاجمة والرفض –في موطنها الأم– في بداية ظهورها، كونها أحدثت تغيرا وخلخلة في الفكر الفرنسي كونها حملت في طياتها ما يتيح للناقد التحليق في الفضاء النقدي؛ هذا الفكر الذي عانى من القصور وضعف المواكبة الذي شهدته الساحة الفكرية من جراء اعتمادها على كل من الفكر الماركسي والوجودي على السواء،فـ "لقد وجد هؤلاء الذين أسهموا في الجدال البنيوي الوسيلة التي يتخففون بها من راديكاليتهم دون أن يتخلوا عن إيمانهم بالنزعة الإنسانية (...)، وأن البنيوية سوف تغدوا بمثابة المرجعية الجديدة"[2]؛

البنيوية "ليست مذهبا، بل منهج بحث؛ طريقة معاينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معيّن من حقول المعرفة، بحيث تخضع هذه المعطيات، فيما يقول البنيويين، للمعطيات العقلية"[3]، فالبنيوية ليست أسلوب في الحياة، أو نمط معيشي يمكن أن ينخرط الإنسان في نمطيّته؛ أو "كلمة تجذب النظر، تنفع للتلويح بها أمام الخصوم أو استخدامها شارة للانتماء إلى مجموعة الراسخين في العلم"[4]، إنّها منهج يتبعه الباحث في معالجة قضية من القضايا المتعلقة بالأفكار المعرفية، التي يتطلبها مجال اختصاصه المعرفي؛ أي "كشفا

---

[1] محمد عزام :المنهج الموضوعي في النقد الأدبي–دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص164.

[2] إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعادة الصباح ط1، 1993، ص 19

[3] جون ستروك : البنيوية من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 206، الكويت، 1996، ص 9.

[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

أصيلا يمكنه أن يعيد توجيه الطرق المتبعة في البحث في حقل من حقول الدراسة توجيها مفيدا"[1].

هذا القرار الفكري الذي لحق بالفكر الفرنسي الاجتماعي، قد أحدثه صدور كتاب: "**الانثروبولوجيا البنيوية Anthropologie structurale**" عام 1958 لمؤلفه "**كلود ليفي شتراوس**" حيث: "مهد الطريق لتقبل البنيوية، بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر، ناهيك عن الأدب والفلسفة والرياضيات والأنماط النفسية اللاواعية التي تحرك السلوك الإنساني"[2].

إذن الدراسات الأنثروبولوجية التي قام بها "**شتراوس**" هي المهاد لظهور البنيوية، كونها تبحث في بنية الشيء، وهي أيضا المؤشر أو الأرضية التي انطلقت منها البنيويات؛ لأنه "يعتقد أنّ المنهج الذي اتبعه، هو الذي مكّنه من جعل المعطيات التجريبية حول مؤسسات القرابة والطوطمية والأسطورة، أقرب إلى الفهم من أي وقت مضى، بل لأنه يمضي إلى ما وراء تفسير هذه المعطيات بحيث ينتهي إلى تحديد ماهية ما يعتبره الصفات التي يختصّ بها الذهن البشري عامة"[3].

فالبنيوية ليست بنيوية واحدة، إنما هي بنيويات[4]، فقد "دخلت عالم الحكاية على يد "فلاديمير بروب"، وتمثلت البنيوية التكوينية على يد "**لوسيان غولدمان**"(..) وفي مقولات "**لاكان**، و**بارت**، و**جيرار جينيت**، ووفوكو، وغيرهم"، وكانت إفاداتهم مختلفة، فهم من أبقى على جوانب من منهج "**شتراوس**" والبعض تجاوزها"[5]، وهذا انطلاقا من الدراسات التي قام بها "كلود ليفي شتراوس" الذي أراد إدخال العلوم الإنسانية إلى مصاف العلوم التجريبية على الرغم من أنها وضعت هذه الأخيرة في مكان ومرتبة يصعب عليه ولوجها، وهذا طبقا لقوله: "روضت العلوم الإنسانية نفسها منذ قرون على النّظر إلى العلوم الطبيعية على أنها نوع من

---

[1] جون ستروك : البنيوية من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص 9.

[2] المرجع نفسه : ص 19.

[3] جون ستروك : البنيوية، ص 10.

[4] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص 33.

[5] موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر، جامعة اليرموك ط 2، 2006، ص 146.

الفردوس الذي لن يتاح لها دخوله أبدا ولكن فجأة ظهر منفذ صغير انفتح بين هذين الحقلين، والفاتح لهذا المنفذ هو الألسنية"[1].

توسلت البنيوية سبيلها في الدخول إلى نطاق العلوم الطبيعية، بـ"**علم اللغة**" الذي سهل للعلوم الإنسانية البروز على الساحة النقدية من خلال الدراسات اللغوية التي قام بها الألسني السويسري "**دي سوسير**" هذا الأخير الذي لم يوظف في دراساته لفظ بنية، إنما "المفهوم الأساسي عنده هو مفهوم النظام **Système** واللغة نظام لا يعرف سوى تنظيمه الخاص"[2]، إفادة البنيوية من علم اللغة، وليس من اللغة باعتبارها وسيلة من وسائل الاتصال البشري، إنما اللغة كنظام داخلي لجملة العلامات والرموز التي تتيح الدلالة انطلاقا من العلاقات القائمة بينها.

وكون البنيوية قد أدخلت إلى مختلف ميادين العلوم الإنسانية جعلها متعددة، فهي مزيج متداخل[3]، الأمر الذي يصعب تحديد مفهوم نهائي لها، والناقد "**جان بياجيه jean pieag**" يعترف بصعوبة "إيجاد ميزة للبنيوية، ذلك أنها ارتدت أشكالا كثيرة التنوع"[4]، إلا أنه توصل إلى إعطاء تعريف يمكن أن يسهم في إنارة تصور لها وذلك بقوله: "إذا ركزنا على المميزات الإيجابية لفكرة البنية، نجد على الأقل مظهرين مشتركين لجميع البنيات (...)، فالبنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللّجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها، (...) دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية[5]؛ إذ أنّ البنيوية استمدت مفاهيمها من البنية باعتبارها نظام قائم بحد ذاته، يكتفي بالمعنى الذي يصل إليه من خلال علاقاته مع عناصره الداخلية دون أن يتعداها إلى العناصر الخارجية عنها، شأنها في ذلك شأن النظام اللغوي الذي لا يحتاج ولا يعترف إلا بقواعده الخاصة به.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير، ص 43.

[2] مجموعة من الباحثين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ت رضوان ظاظا، ص169.

[3] المرجع نفسه: ص 33.

[4] جان بياجيه: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت ط4، 1980 ، ص 7.

[5] المرجع نفسه: ص 8.

وتجاوزت البنيوية الأبحاث التطورية التي تتناول ظواهر منعزلة وأخذت بطريقة المجموعات، النظام اللغوي المتزامن"[1]، وما لجوءها إلى الأبحاث التي حققتها اللسانيات، إنما محاولة منها للتخلص من الأبحاث التطورية؛ من علم النفس والتاريخ وعلم الاجتماع التي أثقلت كاهل الدراسات النقدية.

مصطلح النظام/ النسق:

اتخذت البنيوية من النظام اللغوي وكذا العلاقات والثنائيات الضدية التي وضعها "**سوسير**"، اعترافا بالنسق أو النظام يهاجم البنيويون المناهج التي تُعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، وتنطلق البنيوية من التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، دون أن أية افتراضات سابقة، من مثل علاقة النص بالواقع الاجتماعي أو بالحقائق الفكرية أو بالأدب وأحواله النفسية والاجتماعية، لأنّ للعمل الأدبي نظاماً خاصاً وبنية مستقلة هي مجموع العلاقات التي تؤلف شبكة[2].

مصطلح الآني / والتعاقبي:

لا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي، ولا بتطور الأدب. وهو يرون أن كل دراسة ذات منظور تطوري أو تعاقبي إنما هي مضيعة لجهد الناقد الذي ينبغي أن يكرس جهده لاكتشاف البنيات أو الأنساق التي ينطوي عليها العمل الأدبي، والتي تتطلب الدراسة من منظور تزامني، ومن هنا ضرورة عزل الجانب الدلالي المتعلق بالمعنى[3]، وحينما تبيّن أنّ "سياق اللغة لا يقتصر على التطورية Diachronic، وبأن تاريخ الكلمة لا يعرض معناها الحالي"[4].

فالسياق هو الذي يحدّدها، ومن ثمة قال بالدراسة الآنية الوصفية للظاهرة التي يحققها بالفعل النظام اللغوي المتزامن "**Synchronies**" في دراسته للشيء بعيدا عن التطور التاريخي لها.

---

[1] جان بياجيه: البنيوية، ص 7.

[2] محمد عزام، تحليل السرد، ص35.

[3] محمد عزام: تحليل السرد، ص35.

[4] جان بياجيه: البنيوية، ص 64

مصطلح موت المؤلف/ الإله:

الإله في الفكر الفلسفي الغربي هو العقل (اللوغوس logos) عند أفلاطون وأرسطو هو الكلام والأفكار التي بإمكانها أن تقود الإنسان إلى إدراك الحقيقة، ومنه جاء المنطق logique)، الحقيقة ممنطقة، عالم المثل، الكوجيطو(الذات المفكّرة)، فموت الإله الذي يطالب به الغرب هو موت العقل المفكر الذي يدعي المعرفة الكلية منذ أفلاطون إلى ديكارت؛ موت الذات العارفة المالكة للحقيقة المطلقة، و ليس الذات البشرية من لحم ودم.

سعت البنيوية إلى تحري الموضوعية، بقدر المستطاع في الدراسة الأدبية؛ وبهذا استطاعت أن تتحدى وتتعدى بعض المعتقدات التي عششت في ذهن القارئ الذي يؤمن أن "العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبي عن ذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بينه بوصفه قارئا وأفكار المؤلف ومشاعره"[1]، هذا ما يتطابق مع مقولة البنيوية "موت المؤلف" الذي يستدعي موت الذات العارفة فيه المفكرة بعد انتهائها من عملية الكتابة، الأمر الذي دعا إليه "**رولان بارت**" عندما استعار هذه المقولة من نيتشه "موت الإله"* أي موت الإنسان المؤلف موتا معرفيا، كونه يدعي المعرفة وامتلاكه للحقيقة واليقين، والذي في الحقيقة أنه لا يملك شيء حسب "**بارت**"، سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنهم – الكتاب – لا يستخدمون الكتابة كي يعبروا عن أنفسهم بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة الذي هو معجم مكتوب دائما من قبل[2]، فقد ثارت البنيوية على كلّ ما يرجع المعرفة والفكر والحقيقة إلى الذات الإنسانية؛ أرادت التّخلص من هذه النزعة التي سيطرت على العلوم لأمر طويل وبالتالي البحث عن المعنى واليقين بعيدا عن ذات الإنسان ككاتب، أي تناول العمل الإبداعي كبنية منغلقة على ذاتها دون الاعتماد على المؤثرات الخارجية؛ حتى المؤلف أو الذات العارفة، تبدأ في التلاشي بمجرد بدايتها الكتابة، هذا الفن الذي يقوم باستنزاف المعارف والوعي الذي تملكه الذات وصولا إلى الذات كجسد؛ أي ذات المؤلف التي تختفي

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص 87.

[2] المرجع نفسه : ص نفسها.

هويتها نهائيا بانتهاء عملية الكتابة، هذه العملية لا يعترف بها لصاحبها، فقد اعتبرها موجودة سلفا، على اعتبار أن النّص مجموعة نصوص، أي تناص؛ لأن الكاتب أثناء عملية الكتابة لا يضيف شيئا من عندياته، بل يقوم بعملية تجميع أو محاكاة للكتابات السابقة.

مصطلح القارئ الكاتب[1]:

بما أنّ البنيوية تستبعد المعنى والموضوع والأبعاد الذاتية والموضوعية والإطار الزماني والمكاني، فإنّ القارئ يصبح هو الكاتب الفعلي للنص.

والقارئ ليس ذاتاً وإنّما هو مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال القراءات السابقة. وقراءته للنص ورد فعله/ استجابته إزاءه تتحدّد بتلك القراءات السابقة، وبما أنّ هناك قراء عديدين فإنّ هناك قراءات متعددة للنص الواحد، حسب عدد القراء.

ومن هنا فإنّ **بارت** يرى أنّه لا توجد إلاّ قيمتان أدبيتان هما:

- القراءة الكتابة
- الكتابة القراءة؛

بمعنى أنّ الكتابة تقرأ القارئ، وأنّ النص يتكلم طبقاً لرغبات القارئ، وفي النص لا يتكلم إلاّ القارئ وحده.

مصطلح الجمالي والإيديولوجي:

سعت البنيوية أيضا، فيما سعت لإلغائه من مبادئ؛ إلى ضرورة الفصل في الدراسة بين كل ما هو جمالي وإيديولوجي، فهي "تميل لإلغاء دور الإيديولوجية أو التقليل من أهميتها عن طريق التركيز الأحادي على المكونات الشكلية والأسلوبية والبنيوية"[2]؛ فكما نادت البنيوية بـ"موت المؤلف"، سعت أيضا إلى فصل العمل الفني عن كل ما يحمله من **إيديولوجيا*** التي "تشير إلى شق من الآراء والأفكار السياسية والقانونية والأخلاقية والجمالية والدينية"[3]؛ فالإيديولوجيا هي جملة من الأفكار والرؤى والآراء التي تحيا في وسط معيشي ما، وهي

[1] محمد عزام، تحليل السرد، ص35.

[2] فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 137.

[3] المرجع نفسه : ص 135.

تنتمي إلى البناء الفوقي في المجتمع – باختصار– الإيديولوجيا هي الأشياء غير المادية، هي المعتقدات السائدة في مجتمع ما؛ هي سلوكيات وقيم الأفراد.

فالنقد البنيوي في نظر"**بارت**" هو أولا وقبل كل شيء، عمل تفسيري لنص معين من أجل اكتشاف معناه العميق الكامن في بنيته التّحتية(...) وليس على الناقد سوى أن يستخرج المدلولات من البنية التحتية حتى يكتشف مدى اتساقها مع الدوال الطافية على سطح البنية الفوقية"[1]؛ أي باعتبار مؤلف العمل الفني ينتمي إلى جماعة اجتماعية سيعكس لا محالة الإيديولوجيا التي يتبناها المجتمع، سيعيد صياغة هذا المجتمع بكل ما يحمله من زخم إيديولوجي ومعرفي، استنادا على الدلالة المعرفية التي تتكشف بواسطة تحليل البناء التحتي ومقارنته بالبناء الفوقي للوصول إلى مدى التقارب والانعكاس بينهما.

فدعت البنيوية بمجيئها، إلى نوع من ديمقراطية النص الفني، أرادت الحطّ من كل الإيديولوجيات التي تظهر فيه، و"تدّعي تحليل العمل الأدبي دون الاهتمام بمقاصد المؤلف(...) هي وصف للعمل الأدبي هو إما غثtrivial؛ أي أننا نقع على ما يستطيع أي امرئ كان استنتاجه عند قراءته للعمل، أو اعتباطيArbitraire سبب كثرة التقديرات الاستقرائية Extrapolations والتعميمات".[2]

مصطلح البنية/ الشكل:

لا يجب الخلط بين المنهج البنيوي ونظيره المنهج الشكلي، فالاختلاف بينهما بيّن وجوهري، كما لا يجوز الخلط بين كل من الشكل والبنية والأسلوب، لكل منهما معنى محدد ومتضح؛ ذلك أنّ:

الشكل "**forme** كنقيض للمادة؛ النظام التّعلقي أو العلائقي الذي يتحكم في وحدات المستويين الخاصين بالنظام السيميوطيقي (مستوى التعبير ومستوى المحتوى)"[3]؛ حيث يتحدد من خلال دخول المادة الغريبة والمختلفة عنه؛ هو عملية تشكيل للبناء، تشكيلا لغويا،

[1] نبيل راغب :موسوعة النظريات الأدبية، ص111.

[2] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ت رضوان ظاظا، ص 170.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 90.

أما "البنية **structure** فهي شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل، بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل"[1]، وهي في عملية تشابك هذه العلاقات لا تحتاج إلى عناصر خارج بيئتها الداخلية، تقوم بذلك "دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وتتألف من مميزات ثلاث: الجملة، والتحويلات، والضبط الذاتي"[2]؛ فهي "تدرس الأنظمة على أساس تحديد مساهمة جزئية، أو وظيفتها في النظام؛ أي البناء نفسه والمحافظة عليه(...) بوصفه كيانا حيا يتأثر بأداة كل عضو من أعضائه"[3].

والمتتبع لحركة المصطلح، يجده قد عرف بتسميات مختلفة، ومتقاربة من حيث الدلالة اللغوية، من مثل :البناء و الهيكل؛ الذي اشتقت منه الهيكلية، حيث أنه "ظهر في أعمال قديمة، عند "**ديدرو**" و"**هيجل**"، ولكن تحوله إلى ما يدل على التمذهب والوحدة النظرية، بدأ على أيدي علماء التحليل اللغوي، خاصة **دوسوسير**(...) لكن الدارسين الأمريكيين يرجعون مذهب البنيوية، والتواضع في استخدام المصطلح إلى عالم الانثروبولوجيا كلود ليفي شتراوس".[4]

كما لا يجب الخلط بينها وبين الأسلوب على اعتبار أن "البنية تتصل بتركيب النص بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوي المكتوب فحسب"[5]، فالبنية تمثل المحتوى ككل، ولقد قدّم المنظر البنيوي "**كلود ليفي شتراوس**" الفرق بين كل منهما بقوله: "إن الفرق بين الشكلية والبنائية هو أن الأولى تفصل تماما بين الشكل والمضمون، لأن الشكل هو القابل للفهم بينما لا يتعدى المضمون أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة، أم البنائية فهي ترفض وجود مثل هذه الثنائية، وليس هناك جانب تجريدي وآخر محدد واقعي، فالشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها"[6].

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 224

[2] جان بياجيه: البنيوية، ص 8.

[3] سامي خشبة :مصطلحات فكرية، ص41.

[4] المرجع نفسه : ص 49.

[5] صلاح فضل: نظرية البنائية، ص 198.

[6] المرجع نفسه: ص 138 نقلا عن: Cloud Lévi straus: "**La estrictura y la forma**" P 136

مصطلح بنية النص:

في اكتشاف بنية النصّ يتمّ التركيز على إظهار[1]:

- التشابه والتناظر،
- التعارض والتضاد،
- التوازي والتجاور،
- التقابل بين المستويات النحوية والأسلوبية والحكائية.

مصطلح التحليل الصوتي[2]:

يتمّ التحليل الصوتي من خلال إظهار :

- الوقف،
- النبر،
- المقطع،
- التنغيم في النثر،
- الوزن والقافية في الشعر.

مصطلح التركيب:

تتم في تحليل التركيب دراسة:

- طول الجملة وقصرها،
- المبتدأ والخبر،
- الصفة والموصوف، والعلاقة بينهما،
- الصلة،

[1] محمد عزام، تحليل السرد، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص35.

- الروابط (حروف الجر، والعطف).

مصطلح تحليل الألفاظ[1]:

تتم في تحليل الألفاظ دراسة الكلمات، وصيغها الاشتقاقية، ومصاحباتها اللغوية.

[1] محمد عزام، تحليل السرد، ص35.

المحاضرة الثامنة:

مصطلحات المنهج الأسلوبي

مصطلح الأسلوب: (Style)

يُعرّف الأسلوب على أنه طريقة الكاتب في التعبير عن أفكاره من خلال اختياراته اللغوية، ولقد حاول أحمد الشايب[1] في كتابه: **الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية**، رسم ملامح أولى للأسلوب، في محاولة تأصيلية لعلوم جديدة لا تقف عند حدود الدراسة النظرية للبلاغة التي انتهى المتقدمون عندها (علوم المعاني، البيان، والبديع) ولكن تتعداها إلى علم الصوت والنفس والموسيقى"، فبالرغم من أنّ عنوان نصه موجّه إلى الدراسة البلاغية إلاّ أنّه تجاوز علومها "وأفاد إفادة ظاهرة من علم النفس وأثره في اختلاف الأساليب باختلاف الانفعالات، كما رصد دلالة الأسلوب على الشخصية من خلال شواهد تحليلية للقدامى والمعاصرين، ووقف عن صفات الأسلوب ضمن ثلاثة محاور: الوضوح، القوة والجمال، غير أنّه لم يُفد من الأسس النظرية التي قامت عليها النظرية الأسلوبية عند الغرب، فكان نقده أقرب إلى النظرية النقدية التقليدية والكشف المباشر" مما يُدخل نصه ضمن القراءات البلاغية القديمة لغياب الاستفادة من منجزات الدرس الأسلوبي أو ما يُعرف بالبلاغة الجديدة.

الأسلوب ليس مجرد وسيلة، بل هو الروح التي تمنح النص هويته. يُمكن تعريفه بأنه الطريقة الفريدة التي يعبر بها الكاتب عن أفكاره من خلال اختيار المفردات، وبناء الجمل، وتنظيم الأفكار، تتكون عناصر الأسلوب من:

- النحو: دراسة تركيب الجمل وتوازنها.
- المعجم: اختيار الكلمات ومدى تنوعها وشحذ دلالاتها.
- الإيقاع: يُعبر عن التوازن الصوتي أو التكرار في النص.

[1] رامي علي أبو عايشة. اتجاهات الدرس الأسلوبي. ص: 11.

مصطلح الخطاب (Discours):

ظهر مصطلح "**خطاب**" في حقل الدراسات اللغوية في الغرب، ونما وتطوّر في ظلِّ التفاعلات التي عرفتها هذه الدراسات، ولا سيما بعد ظهور كتاب "فرديناند دي سوسور" (محاضرات في اللسانيات العامة) الذي تضمّن المبادئ العامة والأساسية التي جاء بها هذا الأخير ، وأهمها تفريقه بين الدّال والمدلول ، واللغة كظاهرة اجتماعية والكلام كظاهرة فردية، وبلورته لمفهوم "النسق" أو "نظام" والذي تطوّر فيما بعد إلى بنية .

يستعمل مصطلح "**خطاب**" للدلالة على:

- ملفوظات رنّانة،
- التحقير لمّا نشير بها إلى ملفوظات سخيفة،
- كلِّ استعمال مخصوص للغة (الخطاب الإسلامي – الخطاب السياسي – خطاب الشباب...) ، وفي كلِّ هذه الاستعمالات تبقى لفظة "خطاب" غامضة[1].

كثُرَ استخدام مصطلح "**خطاب**" في علوم اللسان ، وكثرة استعمال هذا المفهوم تعود لكونه علامة على التحولات التي طرأت على إدراكنا وتصوراتنا لمفهوم الكلام . وهذا التحول ناتج عن تأثير مجموعة من العلوم الإنسانية والتي يتمّ تجميعها غالبا تحت عنوان **التداولية**. الخطاب يتحدّد باعتباره إنتاجا لمختلف التطبيقات القولية المستعملة في الحياة العامة داخل المجتمع[2] ، وميادين الدين والسياسة والقانون والأدب وغيرها هي مصادر ومرجعيات للخطابات المُعَدَّة والمهيأة ، والمُحَدَّدة بمجموعة من قواعد التواضع .

ونظراً لتعدد مدارس واتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة فقد تعدّدت مفاهيم ومدلولات هذا المصطلح ، نورِد بعضها فيما يلي :

أ–خطاب : مرادف المفهوم السوسيري "كلام" ، وهو معناه المعروف به في اللسانيات البنيوية .

---

1 – Dominique Maingueneau :" Analyser les textes de communication" . Nathan.p37.

2 – Jean –François Jeandillou : " L'analyse textuelle" .Armand Colin. P108.

ب – الخطاب ما دام منسوبا إلى فاعل فهو يشكل وحدة لغوية تتجاوز أبعادها الجملة ، رسالة أو مقول.بهذا المعنى يلحق الخطاب بالتحليل اللساني لأنّ المُعْتَبَر في هذه الحالة هو مجموع قواعد تسلسل وتتابع الجمل المكوِّنة للمقول ، وأول من اقترح دراسة هذا التسلسل هوة اللغوي الأمريكي "**هاريس**".

ج– والخطاب حسب "بنفينيست" هو كلّ مقول يفترض متكلما ومستمعا تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما.

ويمكن إضافة مفهوم آخر للخطاب بمقابلته بمفهوم "لغة" كمجموعة متناهية من العناصر مستقرة نسبيا ، فيكون الخطاب عندئذ مجالا لإبداعٍ تتشكّل فيه وبطريقة غير ملحوظة سياقات تعطي قيَّما جديدة للغة ، وهكذا فإنّ تعدّد معاني لفظة ما صنيع خطابي يتحوّل بالتدريج إلى ظاهرة لغوية .

وبهذا نصل إلى أنه على المستوى اللغوي البحت يشير مصطلح "**خطاب**" في معناه الأساسي إلى " كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أو شفويا . غير أنّ للخطاب مفهوما آخر ربما فاق المفهوم الألسني البحت في أهميّته النقدية ذلك هو ما تبلور في كتابات بعض المفكرين المعاصرين وفي طليعتهم الفرنسي "ميشيل فوكو" ، ففي محاضرته "نظام الخطاب" يحدِّد "فوكو" الخطاب بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تُبْرُز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه.

مصطلح النبرة (Tone):

تمثل النبرة الموقف العاطفي أو الفكري الذي يحمله النص، وتعكس توجه المؤلف تجاه موضوعه وقارئه، تتنوع النبرة بين النبرة الجادة، الساخرة، التأملية، العاطفية؛ وتؤثر النبرة بشكل كبير على كيفية استقبال النص وفهمه.

مصطلح الإيقاع (Rhythm):

الإيقاع ليس مجرد عنصر شعري، بل هو بنية صوتية تمتد إلى النثر، يمكن أن يُخلق الإيقاع من خلال التكرار، التوازن، أو الإيقاع الصوتي للكلمات؛ و يساهم الإيقاع في خلق حالة نفسية لدى القارئ، سواء بالهدوء أو الإثارة.

مصطلح الصورة البلاغية (Figurative Language):

الصورة البلاغية هي قلب النصوص الأدبية، تتضمن الاستعارة، والتشبيه، والكناية التي تنقل الأفكار والمعاني بطرق تتجاوز اللغة المباشرة؛ وتُضفي جمالًا رمزيًا على النص وتفتح آفاقًا متعددة للفهم.

التماسك النصي (Cohesion):

تتحكم فيه الروابط اللغوية التي تجعل النص مترابطًا، حيث يعتمد التماسك على استخدام أدوات مثل الضمائر، وأدوات الربط (مثل: لذلك، ولكن)، والتكرار، وتكمن أهمية التماسك في تحويل النص من مجموعة جمل منفصلة إلى بنية متكاملة.

يقابل مصطلح التماسك النصي مصطلحي "السبك والحبك في النقد البلاغي العربي"[1]، وهو يقترب من مصطلحي "السبك والالتحام"[2]

الانحراف الأسلوبي (Deviation):

ويعرف بالإنزياح، ويُعتبر الانحراف الأسلوبي أداة مبتكرة تُستخدم للخروج عن الأنماط اللغوية المألوفة بهدف إحداث تأثير خاص، سواء بالإبهار أو بإثارة التساؤل، كاستخدام كلمات جديدة، أو جُمل غير مألوفة؛ هدفه لفت الانتباه وتحفيز القارئ على التفكير.

يرى "بيير جيرو" أنّ كلّ أسلوب هو انزياح قابل للتحديد، وهو يتمثل في إحداث كسر لقوانين اللغة في كلّ أبنيتها التركيبية والدلالية والصوتية[3]

[1] أنظر: سعد مصلوح، نحو اجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، العدد21، المجلد10، 1991، ص 154.

[2] أنظر: تمام حسان، النص والخطاب والإجراء، ص126.

[3] أنظر: جون كوهين، شعرية الانزياح،ص92.

يعرف "ليو سبيتزر" الانزياح على أنه مجموعة من السمات المميزة في الأعمال الأدبية على بوصفها انزياحات شخصية، وهي ملامح أسلوبية خاصة في الكلام تختلف عن ملامح الكلام العادي وتتميز منه؛ لذلك يعد كل خروج عن القاعدة انعكاسا لانزياحات في بعض الميادين الأخرى[1].

مصطلح التحليل الأسلوبي:

التحليل الأسلوبي للنص– عند ريفاتير– فهو الذي يضع يدي المحلل على (أدبية) النص الأدبي، حيث ينطلق من النص الذي هو صرح مكتمل ينبغي تتبع سمة الفردية فيه. وهذه السمة الفردية هي الأسلوب، وهي بالتالي (أدبية) النص[2].

يُعد التحليل الأسلوبي أداة محورية لفهم الكيفية التي تشكل بها اللغة بنية النصوص، سواء في الأدب أو غيره من أشكال التعبير المكتوب. يتجاوز هذا التحليل السطحية اللغوية لينفذ إلى أعماق الأسلوب، حيث يلتقي الشكل بالمضمون ليصوغا معًا رسالة النص وسحره. في هذا السياق، يهدف هذا العرض إلى تقديم رؤية متعمقة حول التحليل الأسلوبي من خلال تعريف مفاهيمه الأساسية وتوضيح أدواته، بما يُثري الفهم النقدي للنصوص ويُظهر براعة المؤلف في بناء عوالم لغوية فريدة.

التحليل الأسلوبي دراسة مُمنهجة للطرق التي تُستخدم بها اللغة لتشكيل بنية النصوص، بهدف إظهار الأثر الجمالي والوظيفي للأسلوب. يُعتبر الأسلوب انعكاسًا لخيارات المؤلف اللغوية، ويعكس رؤيته الفلسفية والنفسية. بذلك، يُمكن القول إن التحليل الأسلوبي لا يقتصر على تفكيك النص بل يسعى لفهم طريقة بناء المعنى وتفاعله مع القارئ.

التحليل الأسلوبي يتعامل مع النص كوحدة متكاملة، إذ لا يمكن فصل الشكل (البنية اللغوية) عن المضمون (المعنى والمغزى). فالنصوص الأدبية ليست مجرد رسائل بلاغية، بل هي تجارب جمالية تحوّل اللغة إلى تجربة حسية تتجاوز المعنى البسيط.

أسلوب السرد:

[1] بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، دت، ص41.

[2] أنظر: محمد عزام، تحليل السرد، 8.

أسلوبية الرواية عن قلة اهتمام النقاد والقراء بتحليل الرواية تحليلا أسلوبيا والذي اصطلح عليه أسلوبية الرواية[1]، أمام فيض من الدراسات البلاغية والأسلوبية التي كُتبت حول الشعر، واستثنى القراءات الغربية الحديثة التي لامست هذا الموضوع تحت اسم الأسلوبية أو الشعرية، ولقد أرجع الناقد قلة اهتمام النقاد بقراءة الرواية أسلوبيا إلى النظرة الضيقة التي ترى أنّ التحليل الأسلوبي يُعالج قضايا الشكل والصياغة الصورية بالنسبة للشعر، أما إذا تعلق الأمر بأسلوبية الرواية يُضاف إليها شروط التلفظ وفي طليعتها نوعية الوعي الذي يتحكّم في صياغة العمل الروائي شكلا ومضمونا، مما يعني أنّ النقد الأسلوبي العربي لم ينفتح على الدراسات المعاصرة، الأمر الذي يُفسّر وجود نصوص نقد السرد في العالم العربي عولجت "بمقاييس البلاغة المأثورة والتي نشأت من خلال تأمل ودراسة الظواهر الجمالية في الشعر والنثر الفني، واعتمدت بشكل جوهري على رصد الظواهر الجمالية الجزئي، ولقد كان من الطبيعي أن تُخيّب الرواية كل آمالهم المعقودة على هذا الفن؛ لأنهم لم يجدوا في لغة الرواية نفس إشراقة العبارة وتألقها المعهودتين في الكتابة الشعرية أو الخطب والرسائل الفنية" في حين أنّ الدرس الأسلوبي تجاوز هذه النظرة الضيقة، واستفاد من الأبحاث المعاصرة في الحقل اللساني والسيميولوجي بشكل عام.

أدوات التحليل الأسلوبي

التحليل المعجمي: دراسة اختيار الكلمات، وتكرارها، ودلالاتها، وتأثيرها النفسي، فتكرار كلمة "الوحدة" مثلا في النصوص الحزينة يعزز الإحساس بالعزلة.

التحليل النحوي: تحليل طول الجمل وتعقيدها؛ فالجمل القصيرة تُعطي إيقاعًا سريعًا يناسب النصوص السردية المليئة بالأحداث.

التحليل الدلالي: فهم المعاني العميقة التي تتجاوز الكلمات؛ كأن تحمل استعارة بسيطة فلسفة نص كامل.

التحليل الصوتي: دراسة الإيقاع والأصوات، مثل استخدام الجناس والتكرار في الشعر لتعزيز الأثر الموسيقي.

[1] حميد لحميداني، اسلوبية الرواية، ص7-8.

التحليل الأسلوبي هو رحلة في أعماق النصوص، حيث يلتقي الإبداع بالجمال، وتتجلى براعة المؤلف في تحويل اللغة إلى فن. من خلال استكشاف الأدوات والمفاهيم الأساسية، يمكن للباحث أن يفتح أفقًا جديدًا لفهم النصوص، حيث يصبح كل نص عالماً من الأساليب والرموز التي تنتظر أن تُفك شيفراتها.

مصطلح الشعرية:

يُعدّ النص مجموعة من البنيات ويحوي عددا من العناصر، ومن ثم تكون الشعرية من أبرز عناصره، على اعتبار أنّها تتناول الأدب كبنية مجرّدة معزولة عن باقي العناصر الخارجية، تتناوله كبنية داخلية ومدى ما تحدثه تلك الخصائص الموجودة في النّص لدى المتلقي من أثر، لذلك فكلمة الشعرية ما تثيره في الذّهن لأول وهلة الشعر أو ربما ما يعطي لنص من النصوص طابعا شعريا، إلاّ أننا مع النقد العربي نجد أن هذه الكلمة "الشعرية" تدخل ضمن خطاباتها النّص النثري ما دامت متعلقة بالخطاب الأدبي ككلّ والبحث في إشكاليات البناء اللغوي التي تحاول الشعرية أن تعطي تقييم كامل للخطاب الأدبي ولكلّ عناصره؛ هي تضفي تجميلات على النّص وتكشف لنا عن المدلولات الخفية وراء الكلمات ومن ثمة يتميز عن اللغة العادية.

والنصوص النثرية اقتبست من اللغة الشعرية خصائص أسلوبها وبعض صوّرها وإشاراتها ومن هنا تأرجح النّص الروائي بين الشعر والنثر، وأنت أمام رواية لا تستطيع التفريق بينها وبين القصيدة التي فيها الازدواجية بين الأسلوب الشعري والأسلوب النثري.

وكما يقول تودوروف "ستتعلق كلمة شعرية في هذا النّص بالأدب كلّه، سواء أكان منظوما أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[1].

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1987، الدار البيضاء، المغرب، ص 24.

المحاضرة التاسعة:

مصطلحات المنهج الأسطوري

مصطلحات المنهج الأسطوري:

من بين المناهج الحديثة نجد المنهج الأنثروبولوجي أو ما يُعرف بالمنهج الأسطوري؛ أين يتجه الناقد إلى تحليل العلاقة بين اللاشعور الجمعي وتصورات الجنس البشري البدائية والأثر الأدبي، أو ما يُعرف بأساطير الجنس الأدبي المضمرة في النص الأدبي. ولو بحثنا عن الخلفيات أو المرجعيات التي انبنى عليها النقد الأسطوري لوجدناها تعود إلى "علم الأديان والأساطير والحفريات وعلم الآثار والتحليل النفسي، فهو يرتبط بالتراث الإنساني وما تضمنه من نماذج وأنماط وطقوس وعادات ومعتقدات، وكل الموروثات الثقافية والفكرية والدينية"[1]؛ مما يعني أن هذا التوجه النقدي قد استند إلى:

الأنثروبولوجيا الثقافية: خاصة ما "يتصل منها بتأكيد أنّه في داخل كل منا يقبع الإنسان البدائي، وأنّ الإنسان المعاصر يُعيد كل ليلة في أحلامه أثناء النوم خلق الرموز البدائية للأسطورة القديمة"[2]

اللاشعور الجمعي: الذي أرساه النفساني **كارل يونغ**[3]، حيث يرى أنّ "الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وإنّما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم؛ باعتبار أنّ النماذج البدائية تُمثّل الأبنية العميقة التي تحكم الإبداع الفني والأدبي بصفة أساسية، مبدعا أو غير ذلك، ليرتبط بالتصورات الجماعية، مما يدخل في مجال الأنثروبولوجيا، وتلك هي نقطة الجمع بين علم النفس والأنثروبولوجيا في تيار واحد"[4]

---

[1] أنظر: عبد الرزاق حسين. في النص الجاهلي– قراءة تحليلية. ط1. مؤسسة المختار للنشر، القاهرة. 1998. ص: 29.

[2] سمير سرحان. التفسير الأسطوري في النقد الأدبي. مجلة فصول في النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد الأول، العدد الثالث. أبريل 1981. ص: 102.

[3] أنظر: المرجع نفسه، ص: 99.

[4] أنظر: صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته. ط1. مبريت للنشر والمعلومات، القاهرة. 2002. ص: 75–76.

المدرسة الرمزية: باعتبارها تيار نفسي آخر يُنسب إلى **أدلر**، ينضاف للتيار النفسي **اليونغي**؛ والتي كانت لها أهمية خاصة في تحليل تجليات الإبداع الأدبي، حيث تقرن بين الأحلام والرموز الأدبية بشكل باهر"[1].

النقد الأسطوري قد تجاوز ما كان يبحث عنه النقد القديم؛ تجاوز البحث عن الجمالية التي تتأتى من الفنية، هو نوع من النقد الذي لا يرضى بالشرح والتفسير ولا يقنع بالوصول إلى علاقة النص الفني بصاحبه أو بمجتمعه؛ هو يشمل جميع الجوانب لكنه يهتم بالجانب الإنساني، ومهمته الأساسية البحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني للنص الأدبي.

مصطلح أسطورة Myth :

تتعدّد تعريفات الأسطورة تعدّداً واسعاً، بسبب تعدّد منطلقات الدرس الأسطوريّ وغاياته ووسائله وتداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، أي صلته بما يُسمّى: "الحضور الكلّي"(L'ubiquité) في المعرفة، أو "الدراسات البينية"(L'interdisciplinaire) التي تعني تردّد موضوع واحد بين أكثر من حقل معرفي. ومن اللافت للنظر أنّ ثمّة تبايناً، أحياناً، بين تلك التعريفات، يمتدّ ليشمل الباحث الواحد أحياناً أيضاً، وغالباً ما يكون لكلّ تعريف دوره الوظيفي، بحيث يطوّعه هذا الباحث أو ذاك، أو يلوي عنقه، لصالح الحقل المعرفي الذي يشتغل في مجاله.

ومهما يكن من أمر هاتين السمتين المميّزتين لمجمل اتجاهات الدرس الأسطوريّ، التعدّد والتباين، فإنّ ثمّة قاسماً مشتركاً يجمع بينها جميعاً، هو أنّ الأسطورة: "رواية أفعال إله أو شبه إله.. لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها"، أو هي "مظهر لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظّم تجربة حياته في وجود غامض خفيّ إلى نوع ما من النظام المعترَف به".

وقد اشترط "غريمال"(Grimal) لتسمية مغامرات العقل الأولى بالأساطير أن تكون تلك المغامرات حول تكوين العالم وولادة الآلهة، أي: "الأساطير التيوغونية"(المتعلّقة بنسب

[1] أنظر: المرجع نفسه، ص: 77.

الآلهة)، أو"الأساطير الكوسموغية"(المتعلّقة بنشأة الكون)، وغير خافٍ ما يضمره هذا الحدّ لدى "غريمال" من دلالة على المعطى الأساسي للأصل الإغريقي لكلمة "Myth" التي كانت، في نشأتها الأولى، تعني: الحكاية المقدّسة، أي الحكاية التي تروي تاريخاً مقدّساً، أو حدثاً جرى في الزمن البدئي، وتعلّل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها كائنات عليا، اتصفت أفعالها بالقدسيّ والخارق.

للمنهج الأسطوري بعض المصطلحات المفاتيح تتوزع بين: **مصطلحات التحليل النفسي اليونغي**؛ فقد "كان لاتجاهات **يونغ** ونظرياته في الأنماط البشرية والنماذج العليا أثر كبير في تطوير الدراسات المفسّرة للظواهر الأدبية والمرتبطة بالنقد الأدبي"، **ومصطلحات الأنثروبولجيا الثقافية والاجتماعية**، منها:

اللاشعور الجمعي – العقل الباطن – النماذج العليا – النماذج البدائية – الطقوس الميثودينية – الأسطورة – التعويض – الإسقاط – الرغبات اللاواعية – القران المقدس – الرموز – الرؤى الأسطورية – الترميز – الميلاد الجديد – الأحلام –الأنا.

مصطلح اللاشعور الجمعي:

يعني **يونغ** باللاشعور الجمعي جماع التجارب الإنسانية التي انحدرت إلى النفس عن طريق الأسلاف البدائيين عبر نفوس الأجداد والآباء؛ معناه أنّ مضمون اللاشعور الجمعي يتضمن أساسا عناصر من رواسب باقية في النفس البشرية ترجع إلى آلاف السنين[1]،

مصطلح النماذج البدائية:

يُطلق على الرواسب الباقية في النفس البشرية اسم النماذج البدائية، ذلك أنّ "الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة"[2]، وتظهر النماذج البدائية في الأحلام بصورة خالية من التغيّر، في حين تظهر الأساطير متغيرة بعض التغيّر؛ لأنّها ارتفعت إلى مستوى التصور الإنساني.

[1] صلاح فضل. المناهج النقدية. ص: 76.

[2] المرجع نفسه، ص: ن.

السبب في وجود النماذج البدائية داخل النفوس البشرية هو مشاهدة الأجداد والآباء للأحداث باعتبارها موضوع متوحّد مع ذواتهم، لا باعتبارها موضوعا مستقلا عنهم، هذه الأحداث تترك آثارا عميقة في عالم النفس الإنسانية.

مصطلح الرمز الأسطوري:

تظهر الأحداث البدائية في صورة رمز من الرموز يقوم الكاتب ببنائه عن طريق عملية الإسقاط نتيجة إطلاعه بحدسه على اللاشعور الجمعي، "فالنماذج والأنماط العليا تدخل في تركيب طريقة التخيّل الإنساني وطريقة التصور وطريقة الشعور، وفي منظومة التقييم والفاعلية النفسية للإنسان"؛ مما يعني أنّ الرمز ليس من أصل لاشعوري بحت، لذلك يتضمن عناصر شعورية وأخرى لاشعورية، ويعتمد في ظهوره على الحدس من جهة والإسقاط من جهة أخرى، وعن طريق الرمز الذي تتضمنه الأسطورة يزداد إدراكنا لطبيعة النفس البشرية؛ فالنقد الأسطوري محاولة "ربط الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية الضاربة بجذورها في الرموز التي خلقها الإنسان البدائي من خلال الأساطير والطقوس"، يُعد الرمز الأسطوري في النص الأدبي بمثابة تمثيل حدسي يقوم به المبدع، ويُفسّر الناقد الأسطوري رمز الأسطورة على ضوء هذه المفاهيم، وبهذا تُصبح الأسطورة رافدا من روافد استمرارية الثقافة أو الحضارة؛ فالرمز الأسطوري لا يتطور إلاّ داخل العلاقات البشرية.

لا يُقدّم الناقد عندما يُحاول دراسة النص الأدبي على ضوء الرموز التي تكمن في الأساطير تفسيرا جديدا للأسطورة، بقدر ما يُريد الكشف عن أهمية دراسة الأسطورة باعتبارها نمطا من أنماط التعبير المرتبط بالأصول الأدبية القديمة؛ أي المرتبط بالحالة الوجودية، إذ ينطلق الناقد الأسطوري من خلفية أنّ "الشاعر له قدرة على تشكيل صوره الشعرية من عناصر التصور القديم للوجود الأول؛ والدليل أنّ شعراء الجاهلية سيطرت عليهم القوة الميتافيزيقية في صوغ قصائدهم، فهي تتحكم في صياغتها بمعنى من المعاني"[1]، ونجد أنّ الأسطورة في الشعر الجاهلي يُمثلها المجاز أو التصوير الأدبي الشائع في الأعمال الإبداعية.

[1] أنظر: أحمد كمال زكي. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجد الأول العدد الثالث. أبريل 1981. ص: 116.

الصور البدائية ذات الحمولة الرمزية والأسطورية، ووقف على النماذج العليا والأنماط البدائية، باعتبارها مقولات طقوسية وأسطورية، وبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني للنص الأدبي.

المحاضرة العاشرة:

مصطلحات نظرية القراءة

مصطلحات نظرية التلقي:

تتوزع مصطلحات نظرية التلقي بين رائديها: وولفغونغ إيزر، وهانس روبيرت ياوس، الذي انطلق في منهجه حول تلقي الأثر الأدبي، من مسلمة مفادها "أن نظرية التلقي لا تزعم الشمولية؛ رغم جزئيتها ومحدوديتها، ولكنها تسعى إليها من وراء دعوتها لتظافر الجهود والتقائها حول قطبي ظاهرة التلقي والتأثير، فهي لا ترغب في أن تكون مبحثا مكتفيا بذاته، مستقلا عن غيره، لا يعتمد إلا على نفسه في حلّ مشكلاته"[1].

مصطلح التلقي:

اكتسب مصطلح التلقي بعدا تداوليا في الموطن الذي نشأ فيه ألا وهو ألمانيا، لكنه ظل محصور التداول في الأوساط العلمية والأكاديمية في كل من أمريكا وفرنسا، أما في الدراسات العربية أقل ما يمكن قوله أنه ما زال حديث العهد بها؛ فـ"التلقي في النظرية التي نشأت في جامعة كونستانس في ألمانيا، هو علم لأنه يكوّن مجموعة من المفاهيم ذات الصلة المباشرة بهذا النشاط"[2].

أما في المعاجم العربية قديمها وحديثها لا تكاد تعثر إلاّ على المعنى اللغوي لمصطلح "التلقي" الذي يفيد الاستقبال أو الأخذ أو التلقين.

وحتى المعاجم الخاصة ما زالت تقتصر على الدلالة اللغوية لهذا المصطلح، والتي عثرت عليها المعاجم القديمة، والأمر راجع إلى كون التلقي مازال لا يستطيع أن يفرض نفسه على الدراسات النظرية والنقدية العربية المعاصرة.

---

[1] حبيب منسي :القراءة والحداثة، ص251-252.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق عمان، ط1، 1997، ص11

والمعاجم الفرنسية أيضا ما زالت تحتفظ مثلها مثل المعاجم العربية بالمعنى اللغوي للتلقي الذي لا يخرج عن المعنى المذكور سابقا، فليس هناك ما يشير إلى معنى جمالية التلقي أو نظرية التلقي بصفة عامة[1].

ومنذ أواخر السبعينات بدأت عملية الترجمة لبعض أعمال المنظرين الألمان، وبدأ بذلك الاهتمام الفرنسي بمفهوم التلقي في جانبه النظري والجمالي، وقد ظهر هذا الاهتمام والعناية في "مجال الدراسات المقارنة المحدودة، فظهرت أعداد خاصة من المجلات الفرنسية الأكاديمية اهتمت بالموضوع، بل ظهرت مجلة مختصة تدعى "الأعمال الأدبية والنقد Œuvres et critique" سنة 1976 وخصصت بعض أعدادها لنظرية التلقي"[2].

لكن تحوي المعاجم الألمانية الحديثة دلالة كلمة "التلقي" اللغوية المواصفات التي تحملها في أصلها اللاتيني، والمعاني التي تشير إليها، وكذلك يتحدث عن مصطلحي "جمالية التلقي"، و"تاريخ التلقي" الأمر الذي يدل على أن التداول المصطلحي لهذه الكلمة استعمل في الحقل المعرفي للغة الألمانية[3].

مصطلح أفق انتظار القارئ:

واجهت "ياوس" جملة من التساؤلات، حاول إجادة إجابات لها، ومنها أسس افتراضاته التي يثري بها القارئ عملية تلقيه للنصوص التي أثرت فيه، أراد من خلالها أن يجد طريقة تمكنه من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية التي ظهرت في أزمنة بعيدة وكيفية تلقيها في الزمن الحاضر والمعاصر.

وحتى يتمكن من تحقيق ما يرجو إليه وضع جملة من المفاهيم جعلها أساسية وقوام نظريته المعرفية ومن أهم تلك المفاهيم التي وضعها هو "مفهوم أفق الانتظار" هذا الأخير الذي جلب معه أيضا مفاهيم أخرى. هذه الافتراضات التي وضع بها نظريته جعلها أساسية لخدمة الأدب وفهمه.

---

[1] أحمد أبو حسن، نظرية التلقي، ص 14

[2] المرجع نفسه، ص 114 – 115.

[3] المرجع نفسه، ص 115

أطلق عليه "رامان سلدن" "Roman Seldan" "أفق التوقعات" بقوله: "يستخدم ياوس مصطلح "أفق التوقعات" ليصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور". فهو"يقتضي ممن يطبقه أن يكون في مستوى معرفة المؤرخ، المتمرس بالتحليلات الشكلية الدقيقة للانزياحات والتغيرات"[1].

ووفقا ل"بيير ماشري Pierre Machery"، أن النظرية الموجهة اهتمامها للقارئ؛ تسعى "إلى ترسيخ فكرة التقاليد الأدبية عبر"أفق التوقعات" المتوالي عبر الأجيال، حيث تغدو أسس التفسير النصي الموجهة إلى القارئ قادرة على تقديم الحقيقة الفنية؛ أي الجوهر الفينومينولوجي الكامن عبر الزمن"[2].

و"ياوس" وهو يبني أفق انتظاره هذا، لم يرد له أن يتموضع "في إطار الأدب فحسب؛ بل خارجه إلى التوقعات المحددة من طرف الوسط الاجتماعي الحي والتي ترسم حدود الاهتمام الجمالي لفئات القراء وأذواقهم وقيمهم"[3].

فأفق التوقعات هو معنى قبلي مترسخ في ذخيرة القارئ المعرفية؛ والذي يتوارثه القراء عبر الأجيال؛ هو جهاز مفاهيمي يحويه وعي القارئ، يستنطق به المعنى الحرفي والمجازي للأثر، حتى يتمكن من الوقوف على الحقيقة الفنية الكامنة في ثنايا النص الأدبي، وكذا فهم آليات إنتاجه.

"أفق انتظار القارئ Reference of the reader's expactations" "هو مفهوم يتقدم به ياوس للإشارة إلى أهمية المتلقي في تدوين "تطور" الأدب وفهم وظيفته وتشكيل معناه"[4]، ويرى ياوس أن "تحليل التجربة الأدبية للقارئ تفلت من النزعة النفسانية التي هي عرضة لها، لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه إذ كانت تشكل أفق انتظار جمهورها الأول بمعنى

[1] حبيب منسي :القراءة والحداثة، ص 251.

[2] موسوعة كمبريدج، ص13.

[3] حبيب منسي :القراءة والحداثة، ص252.

[4] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 137

الأنظمة المرجعية القابلة للتشكل بصورة موضوعية والتي تكون بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها نتيجة عوامل ثلاثة أساسية هي[1]:

التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

شكل وموضوعاته الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها.

والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي"

ف "أفق الانتظار" حسب ياوس هو الذي يمكنا من الوقوف على الطريقة والكيفية في تأويل النص الأدبي وفهمه وتفسيره وعملية تمكن القارئ من تحديد النوع أو الجنس الأدبي التي ينتمي إليه النص المراد قراءته وما يستهل الوصول إلى هذا الأمر هو التجربة السابقة ومرجعيات القارئ المكتسبة.

ف "ياوس" أراد فهم الأدب وتاريخه وكذا إدراجه في السيرورة التي يتناولها وكذا أشكالها المختلفة والطريقة التي انبنت بها هذه الآداب والنصوص بواسطة "أفق الانتظار" الذي صك مفهومه وأسسه التي يقوم عليها . فالنص عنده لا يحمل معنى ثابتا وليس حكرا على قارئ عصر دون آخر فهو مفتوح لكل القراء في كل العصور ، يلين للقارئ الذي يفك مغاليقه ويحدد جنسه ونوعه.

و"ياوس": "يفترض في القارئ أن يكون ذو حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن آخر".

فهو يطالب بالقارئ ذي الخبرة والمهارة الكبيرتين، المتمكن من القواعد الفنية التي تسهل عليه الحكم على نوع الجنس الأدبي الذي يتناوله ، كل هذا يتأتى للقارئ على اكتشاف التغيرات التي ربما تطرأ على التقاليد الفنية المتعارف عليها، وهذه التغيرات الطارئة الجديدة لا يمر عليها القارئ هكذا بل يلتقطها ويحاول اكتشاف كنهها ويقارنها بالانتظارات أو التقاليد المعهودة لديه، ويدمجها في وعيه مضيفا إيّاها لتلك الآفاق التي يمتلكها.

فالقارئ مع "ياوس" يتجاذبه أفقين للانتظار؛"أفق سابق يكون عليه المتلقي قبل التقائه بالنص، ويشكل جملة الاقتناعات التي ترسبت بفعل القراءات المتعددة، والتي يحيل عليها

[1] أحمد أبو الحسن: نظرية التلقي ، ص 29

القارئ ما يقرأ(...) أما الانتظار الثاني، وهو عامل ناتج عن تمازج النص بالقارئ أثناء القراءة؛ إذ تعتري الأفق السابق مخالطة قد توافقه أو تخيب آماله"[1].

مصطلح تغيير الأفق:

فمن بين المفاهيم التي جرّها أفق الانتظار، وترتبت عنه :"تغيير الأفق"؛ وهي بمثابة عملية التخييب هذه، أو خرق أفق القارئ التي تعترضه تؤدي إلى تبدل في هذه المكتسبات؛ التي يحاول بلورتها واكتسابها وضمها للذخيرة المعرفية له.

القارئ –عادة– في مباشرته العمل الأدبي يكون مجهزا بجملة من الاستعدادات والخبرات القرائية التي اكتسبها، لكن يحدث وأن هذه الاستعدادات والملكات القرائية لا تحدث للقارئ أي نوع من الاستجابة المنتظرة هنا تتغير وتتحول آفاق وتوقعات القارئ التي كان ينتظرها ويتوخاها من مباشرة لهذه النصوص معناه حدث تغير في أفقه وتوقعه ، ماذا يفعل القارئ؟.

"يقف هنا ليبني أفقا جديدا عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياسا أو محطة يعتمد عليه في التأريخ للأدب"[2].

فهذه التغيرات على ما يبدو فعالة سيدرجها القارئ في وعيه ويضمها لجملة استعداداته وخبراته الماضية ويعطي "ياوس" لـ "تغيير الأفق" مفهوما بقوله:

"إذا كنا ندعو المسافة الجمالية المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى "تغيير الأفق" بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي فأن هذا الفارق الجمالي (...) يمكن أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي"[3]

ذلك أن القارئ لا إشكال يعتريه في قراءة النصوص التي تتوافق وتساير أفق توقعاته؛ الإشكال يكمن مع تلك النصوص التي تخيّب انتظاراته، وتتمنّع عنه وتبتعد، ولا تستجيب

---

[1] حبيب منسي :القراءة والحداثة، ص269.

[2] أحمد أبو الحسن: نفس المرجع ، ص 30

[3] المرجع نفسه، ص نفسها. نقلا عن: Jauss Hans Robert: pour une esthétique de la réception ,Gallimard, Paris 1978 , p 53

لآفاقه التي يكتسبها، والتي يحاول أن يستوعبها، ويمزجها بآفاقه السابقة، ويدرجها إلى وعيه، وهنا مكمن جمالية التلقي ذلك أنّ"المسافة الجمالية تعبر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق انتظاره، ويقاس انطلاقا من ردود أفعال القراء إزاء النص المقروء، وعليه تكون الأعمال المسايرة للآفاق أعمالا عادية(...) أما الأخرى التي تسعى إلى تخييب الانتظار(...) فإنها تفلح في خلق جمهورها الخاص بها"[1].

مصطلح اندماج الأفق:

يتعلق مفهوم اندماج الآفاق بالعملية التي تتم بين الآفاق المنتظرة الأولى التي يمتلكها القارئ وتلك التي اكتسبها في "تغيير الأفق" هذا المفهوم يقوم بعملية الإدماج ليتها في حالة ما إذا كان هناك تجاوبا بينها.

لأن "اندماج الأفق يعطي للنص حداثته أو بالأحرى يعبر عن الاستجابة التي تتم بين النص والقارئ"[2].

مصطلح المنعطف التاريخي:

اعتمد "هانز روبرت ياوس" على هذا المفهوم من اجل بناء تاريخ للقراءة ، حيث استعاره من "هانس بلومبرج" "Hans blumbergue" الذي وظفه للتأريخ في الفلسفة ، حيث رأى أن "المنعطفات التاريخية الكبرى التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة"[3].

فالآفاق الجديدة والتوقعات التي أدرجها القارئ وأدمجها مع توقعاته السابقة ستكون حاملة معها لا محالة جملة من التصورات والرؤى الجديدة حول العالم والتي يكون لها تأثير على الأعمال القديمة.

وقد برر "ياوس" في مفاهيمه التي بنى عليها نظريته الجمالية أنها تتقاطع مرة على مرة مع التاريخ العام وتاريخ الأفكار والفلسفة وفي كثير منها مع "الهيرمينوطيقا" "Hermeneuics".

---

[1] القراءة والحداثة، ص 270.

[2] أحمد أبو الحسن: نظرية التلقي ، ص 31

[3] أحمد أبو الحسن: نظرية التلقي ، ص 31.

مصطلح سيرورة القراءة:

من أهم المصطلحات التي بنى عليها "أيزر" نظريته الجمالية هو ما سماه بـ "سيرورة القراءة" حيث كان تركيزه على ثلاثة عناصر متداخلة لهذه الصيرورة التي تسهم في بناء وتحقيق التفاعل الذي يحدث بين كل من النص ومتلقيه وهي:

- سيرورة القراءة
- النص
- الشروط التي تحكم في التفاعل بين النص والقارئ

يتعلق مفهوم مصطلح سيرورة القراءة بتلك القراءة المستمرة التي يقوم بها القارئ الذي افترضه "إيرز" الذي يستمر بقراءته دون توقف مما يصعب معرفة حدود هذه القراءة؛ فالنص قد يحقق معناه من داخله من خلال بنيته النصية ومكوناته اللغوية والعلامات المدرجة فيه والتي تميل إلى معنى من المعاني لكن يحدث وأن يتعذر الوصول إلى معنى النص من خلال البنية الداخلية فيتطلب إحالته إلى بنيات خارجة عنه و"هي التي تسمح أو تمتلك القدرة على إنتاج المعنى وتكمن هذه الإمكانية المفتوحة في القراءة وفي صيرورتها"[1].

من هنا ينطلق القارئ بقراءته في مسيرتها التي لا يمكن تحديدها أو ضبطها.

مصطلح التفاعل:

تحدث "إيرز" عن الشروط التي تتحكم في تفاعل النص مع القارئ، إلاّ أنّ هذه الشروط التي وضعها تتعلق بالقارئ المسلح دائما باستعدادات قرائية وملكات وخبرات جمالية يستطيع بها مواجهة النص وقراءته في ضوء مكتسباته المعرفية وما يقدمه له النص من آفاق ، ذلك القارئ هو الذي يأتي بالمعنى الذي صكه المؤلف بكلمات فنية وينتظر هذا القارئ الذي ينتجه من جديد بواسطة تأويلاته وملء الفراغات والفجوات الموجودة في نص المؤلف؛ هذه الأخيرة–الفراغات– هي بمثابة "مفاصل حقيقية للنص لأنها تفصل بين الخطوط العريضة

[1] أحمد أبو الحسن: نظرية التلقي ، ص 35.

والآفاق النصية، وأنها في نفس الوقت تثير التخيّل لدى القارئ، وعندما لا ترتبط الأفاق بالخطوط العريضة تختفي الفراغات"[1].

وهذه التغيرات والآفاق التي تطرأ على القارئ ، وتعترض عمليته القرائية؛ هي التي تسهم في إنارة وإثمار قراءته وهي "التي تجعل القارئ يتفاعل وينفعل بما ينتجه أثناءها"، حيث يقول "إيرز": "للعمل الأدبي قطبان: القطب الجمالي والقطب الفني، فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ"[2]؛ عملية القراءة التي يقوم بها القارئ للنص المستفيد منها ليس النص وحده فكما يفتح القارئ النص على آفاق جديدة يستفتح الطريق بين النص والقارئ يعدد بالمنفعة لكليهما.

فالملاحظ أن عملية التفاعل هذه تتطلب قارئ، هذا القارئ هو ما سماه "إيرز" "القارئ الضمني"

مصطلح القارئ الضمني:

القارئ الضمني هو "مفهوما أساسيا بالنسبة لنظرية إيزر، ويعترض فيه على مفهوم "واين باث" عن "المؤلف الضمني" "Implied author"* (...) الذي عني به صاحبه الأنا الثانية للمؤلف التي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع ، حيث أن "بوث" طرح أيضا مفهوم "القارئ الضمني" الذي يعني عنده أن البناء السردي للرواية يتضمن أحيانا توجها مباشرا إلى القارئ (...) وكما يبدو أن "إيرز" يعترض على وجود مؤلف ضمني للنص ذلك أنه نوع من التوجه الضمني الذي يتوجه به العمل الأدبي إلى المتلقي وهو توجه لا يخلو منه أي عمل وهو أساس عملية التواصل.

و"القارئ الضمني" عند "إيرز" هو تشييد لا يمكن أن يشخص بأي وجه مع أي قارئ واقعي فالقارئ الضمني له مظهران: مظهر نصي ومظهر تجريبي"[3]؛ فهو قارئ يخلقه النص لنفسه على رأي"رامان سلدن"، يقوم بقراءة متقطعة للنص في ذهنه، كل مقطع على حدة وبعدها

[1] حبيب منسي :القراءة والحداثة، ص284.

[2] أحمد أبو الحسن:نظرية التلقي، ص 36

[3] المرجع نفسه، ص 37

يقوم بجملة تركيب هذه المقاطع في ذهنه لتتركب له بنية النص التامة والكاملة، وقد شبه "إيرز" قارئه بالمسافر الذي يبني مشاهداته اليومية ليكوّن صورة كاملة عنها.

فالقارئ الضمني "ليس له أي وجود حقيقي (...) فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى وتبعا لذلك (...) فهو ليس معروفا في جوهر اختباري ما بل هو مستجد في النص بذاته لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه[1]؛ هذا القارئ يشكّل بنية من البنيات النصية، فلا داعي للبحث عنه خارجها؛ حيث يشتغل داخله كمرشد توجيهي من داخل النص الأدبي للقارئ الخارجي، ويسهم في إعطاء توجيهات تمكن القارئ من قراءة النص قراءة محايثة؛ ينبني عليها معنى النص، فهو "قارئ فعّال، تصبح عملية التلقي مقرونة بنشاطه(...) والبعد التاريخي للنص لا يشكل سلطة عليه ولا يلزمه النص بها، بل يتحرر منها ليخلق وهمه الخاص بالمجال النصي، فيحاوره انطلاقا منه"[2].

لكن هذا لا يعني أن القارئ الضمني "شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية (...) ودور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيان استدعاء الاستجابة للنص"[3].

[1] ناظم عودة خضر: ، ص 163

[2] القراءة والحداثة، ص279.

[3] فولفجانج إيرز: آفاق نقد استجابة القارئ ، ترجمة: أحمد أبو الحسن ، الثقافة الأجنبية العدد 1994/1 ، ص 04 ، نقلا عن: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 164

المحاضرة الحادية عشر:

مصطلحات السيميائية

مصطلح سيميولوجيا:

السيميولوجيا تصور نقدي مثل باقي التصورات التي عرفها الحقل النقدي المعاصر، لها آليات قرائية ساهمت في إحداث نقلة نوعية للممارسة النقدية، وأدخلت عملية القراءة ضمن الجهود النقدية المؤسسة ذات المرجعية الجمالية والمعرفية، لاهتمامها بتحليل الدلالة من خلال معاينة الخطاب وتهدف إلى الوصول إلى الكيفية التي يُنتج بها النص الأدبي معناه؛ ولقد اعتبر روادها أنّ المعنى ينتج من خلال الخطاب المكتوب والمسموع والإشاري والمرسوم وهو يتجلى في مستويي النص العمودي والأفقي، إذ تتخذ السيميولوجيا من الخطاب إوالية اشتغالها الأمر الذي أدى إلى تعدّدها؛ فالسيميولوجيا سيميولوجيات مثلما البنيوية بنيويات، ولقد تأتى لها هذا التعدد لاتساع مجالها.

نلحظ من خلال الإرهاصات الأولى لهذا العلم أنه تم تداول مصطلحين اثنين وهما:"**السيميولوجيا**"و"**السيميوطيقا**"، ولكل علم ايديولوجيا معينة وعقيدة خاصة به وآليات تميزه عن غيره، ولابد من الرجوع إليها لاكتشاف أبعاده الدلالية وفك حمولته المعرفية.

لعل أبرز قضية تواجهنا فيما يتصل بالسيميولجيا هي قضية المصطلح، فهي ككل علم حديث النشأة يعاني من زئبقية في التعريف و عدم تحديد مضبوط للمصطلح ، فقد ظهرت عدة تسميات له وذلك لتعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدّالة. فنجد المتحدثين باللغة الفرنسية يطلقون عليه مصطلح "**السيميولوجيا**" مثلا، وآخرون يؤثرون عليه اسم "**السيميوطيقا**"

كانت السيمياء تقترن في الأدب العربي القديم بالكهانة السحر، والسيمياء بالمفهوم القرسطي اقتفاء الأثر، وغير ذلك من الايماءات التي تبعده عن الإطار المعرفي الحديث[1]، فهي في نظر القدماء ما هي إلا اسم لما هو غير حقيقي من السحر كما جاء في كتاب أبجد العلوم،

[1] صلاح فضل مناهج النقد المعاصر . ميريت للنشر و التوزيع –شارع قصر النيل– القاهرة . ط1،2002.ص 122

فنجدها قد ابتعدت كل البعد عن المفاهيم المتعارف عليها، والتي تتفق بأن السيمياء لا تخرج عن معنى العلامة .

وجاء في لسان العرب: و السُّومَةُ و السِّيمَةُ و السّيمياءُ و السِّيمَاءُ: العلامة. وسَوَّم الفرس: جعل عليه السِّيمة. وقوله عزوجلَّ:{حِجَارَةً مِن طِينٍ مُسَوَّمَةً عند ربِّك للمُسرِفين }.قال الزَجَاج :رُوي عن الحسن أنها مُعلَّمةٌ ببياض و حُمرةٍ ، و قال غيره: مسوَّمة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ، ويعرف أنها بسيماها أنَّها مما عذّب اللّه بها.يقول الجوهري : السُّومة بالضم، العلامة تجعل على الشاة. في الحرب أيضا، تقول منه : تسَوَّم.قال أبو بكر:قولهم عليه سيما حسنة معناه علامة وقيل الخيل المُسَوَّمة هي التي عليها السِّما و السومة وهي العلامة.وقال ابن الأعرابي:السيم العلامات على صوف الغنم[1].

كما ورد لفظ السيمياء في القرآن في **قوله تعالى** :{مِنَ المَلائِكَة مُسَوَّمِين }[2]، قرئ بفتح الواو، أراد معلَمين، والخيل المسوَّمة المرعيَّة ، والمُسوَّمةُ : المُعلَّمَة .وفي الحديث:" إن لله فرسانا من أهل السماء مسوَّمين ، أي مُعَلَّمِين. وفي الحديث: قال يوم بدر:سَوِّموا فإن الملائكة قد سوَّمت، أي اعملوا لكم علامة يعرف بها بعضكم بعضا. وفي حديث الخوارج: سماهم التحليق، أي علامتهم . والأصل فيها الواو،فقلبت لكسرة السين ، وتُمَدّ وتُقصر الليث، سوَّم فلان فرسه إذا أعلم عليه بحريرة أو بشيء يعرف به ، قال : و السِّيما ياؤها في الأصل واو، وهي العلامة يعرف بها الخير والشر[3]. وقال تعالى :{تَعرِفُهم بِسِيمَاهُم لا يَسئَلون النَّاسَ إلحَافا}[4]. وقوله أيضا: {وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال كلاّ بسيماهم}[5]. وكذا قوله عز وجل: {يعرف المجرمون بسيماهم فيؤخذ بالنواصي والأقدام}[6]

وجاء في القاموس المحيط :

---

[1] ابن منظور.لسان العرب ،مادة "سوم"،تح عبد الله علي كبير وآخرون .دار المعارف للنشر و التوزيع ،النيل. القاهرة. ص2158

[2] سورة آل عمران ، الآية 125

[3] ابن منظور: مرجع سبق ذكره ، ص 2159

[4] سورة البقرة، الآية 273

[5] سورة الأعراف، الآية 46

[6] سورة الرحمان، الآية 41

السِّيمَةُ والسِّيمِيَاءُ والسِّيمَاءُ. بكسرهن : العلامة. وسَوَّم الفرس تسويما : جعل عليه سيمةً، وفلاناً : خلاّه، وسَوَّمه لما يريده، وفي ماله : حكَّمه، و الخيل أرسلها، وعلى القوم : أغار، فعاث فيهم. وقوله تعالى :{ مِن طين مُسَوَّمةً }[1]؛ أي عليها أمثال الخواتيم، أو معلمة ببياض وحمرة، أو بعلامة يعلم أنها ليست من حجارة الدنيا[2].

إثر هذه التعريفات نجد بأن مفهوم السيمياء لا تخرج عن المعنى المألوف، فهي تصب في وعاء واحد وهو "العلامة" سواء أكانت لغوية أم غير لغوية.

المصطلح من الأصل اليوناني séméion الذي يعني علامة، وlogosالذي يعني خطاب[3]، مصطلح السيميائية حسب صيغتها الأجنبية sémiotique و sémioticsمن الجذرينsemio و tique،إذ أن الجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين sémio و sema ،يعني إشارة أو علامة، أو ما تسمى بالفرنسية singeوبالإنجليزية singe (...)في حين أن الجذر الثاني يعني "علم"، بجمع simio و tique يصير معنى المصطلح"علم الإشارات" أو "علم العلامات"[4].

مصطلح العلامة:

السيميولوجيا علم موضوعه العلامة؛ أي بنية المعنى، الأمر الذي يتطلّب تحديد مفهوم العلامة؛ إذ توجد ثلاث نماذج للعلامة:

العلامة اللسانية:

ويقصد بها العلامة من منظور **دوسوسير** والمبنية على ثنائية الدال والمدلول التي تنتج الدليل، لمّا "بلور سوسير نظريته اللسانية اقترح بأنّها ستندرج ضمن نظرية شامل تتجلى في السيميولوجيا، وعلى الرغم من تداخل التفكير حول العلامات والتفكير حول اللغة؛ فإنّ التفكير اللساني يحتوي على نظرية سيميائية؛ فلقد تكونت أفكارا حول اللغة باعتبارها محمولا

---

[1] سورة الذاريات ، الآية 33،34.

[2] القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز أبادي. دار الحديث للنشر . القاهرة 1429 هـ.2008م . ص 825.

[3] برنار توسان : ماهي السيميولوجيا، تر.محمد نظيف ، أفريقيا الشرق، بيروت لبنان، ط 2 ، صفحة 19.

[4] فيصل الأحمر : معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الطبعة الأولى 1431هـ ، ص12.

سيميائيا"[1]، فالعلامة اللسانية عند **سوسير** هي اتحاد الدال بالمدلول، وكل كلمة هي دليل لساني، وتهتم السيميائية الفرنسية بالعلاقة الثنائية للعلامة.

العلامة الفلسفية:

ويقصد بها العلامة من منظور **بيرس** والمبنية على ثلاثية المعنى، ولقد "أصبحت السيميوطيقا معه نظاما مستقلا، وتكمن أهمية النسق **البيرسي** في التعريف الذي حدّده للعلامة؛ حيث يرى أنّها إحدى الأولويات التي تدخل في علاقة مع عنصر ثان يُسمى الموضوع، ويُؤدي هذان العنصران إلى تحديد عنصر ثالث يُنعت بالمؤول، لتُحدّد على إثرها علاقة ثلاثية؛ بمعنى أنّ العلامة نفسها ترتبط بإحدى هذه العلاقات ذات عناصر ثلاثة، لأنّ ما يُؤدي إلى سيرورة التسلسل هو بمثابة الموضوع والحدث الذي تنتجه العلامة أو المؤول الذي، بالمعنى الواسع، يحمل معنى العلامة، أما بالمعنى المحدّد فبين العلامة والمؤول علاقة براغماتية، يبقى دائما علامة تبحث عن مدلولها إلى ما لانهاية؛ مما يعني أنّ العلامة لا تتحقق إلاّ إذا كانت قابلة لتصبح علامة أخرى أكثر تطورا؛ لأنّ العلاقة بين العلامة ومدلولها تتموقع داخل نسق العلامة وليس في ذهن مستعمليه"[2]، حيث تهتم السيميائية الأمريكية بالعلامة في علاقتها بالمرجع القائمة على الثلاثانية، متجاوزة السيميائية اللسانية.

العلامة السيميائية:

ويقصد بها العلامة من منظور **غريماس** المبنية على علاقات رباعية يمثلها المربع السيميائي والنموذج العاملي، ولقد انصب "اهتمام **غريماس** على سيميولوجيا الخطاب عموما والخطابات السردية على وجه الخصوص، ومن خلال مقدمة كتابه "مقالات في السيميولوجيا الشعرية" اقترح سيميولوجية حول موضوع الشعر تحت عنوان "من أجل نظرية للخطاب الشعري"[3] مما يعني أنّ سيميولوجيا **غريماس** تصلح للسرد وللشعر، الأمر الذي ينتفي معه

[1] أنظر: تودوروف. السيميولوجيا. ص: 12.

[2] أنظر: المرجع نفسه، ص: 13-14.

[3] أنظر: محمد الماكري. الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي– ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت. 1991. ص: 207.

الرأي الشائع أنّ التحليل السيميولوجي يصلح للسرد ولا يمكن تطبيقه على الشعر. ولقد جعل **غريماس** العلامة تتحدّد من خلال بنيتين:

المربع السيميائي: بنية تشتغل عموديا من خلال الانطلاق من البنية السطحية للنص والتعويل على ملفوظات الحالة والفعل الظاهرة واستبدالها بما هو مغيّب في النص متمثلا في البنية العميقة.

النموذج العاملي: وجعله بنية تشتغل أفقيا من خلال تحقيق العلاقات الثلاث المتمثلة في التواصل والرغبة والصراع والتي تأتلف في ستة عوامل، من خلال الاعتماد على علاقة المرسل بالمرسل إليه، وعلاقة ذات الحالة بالموضوع وعلاقة المساعد بالمعيق، مما يعني أنّ العلامة من منظور **غريماس** تتحقق من خلال المربع السيميائي ونظرية العامل، لذلك يجب التركيز على مفهوم العلامة باعتبارها ركيزة الدرس السيميولوجي، وسبق للطالب أن التقى في مقياس المناهج النقدية المعاصرة في السداسي الرابع بالمنهج السيميولوجي وفي السداسي الخامس بمقياس النقد السيميائي، وبناءا عل هذه المعارف المسبقة سنركّز في القراءة السيميولوجية على كيفية قراءة نصوص نقدية مقيّدة بالمنهج السيميولوجي.

« العلامة عند دي سوسير ذات وجهين، بينما هي متعددة الأوجه عند بيرس مع تأكيده بأن الصورة الذهنية هي مركز العلامة، وليس الشيء الذي يحيل إلى شيء آخر »[1]

أما العلامة عند بيرس « نزوح إلى التجريد إذْ هي ذات وجود ذهني أو افتراضي وهو طرح ابستمولوجي يتجاوز أحادية المعرفة»[2] وهي أقسام ثلاثة: [3]

1. **الأيقونة (ICON)** تميزها صفات خاصة تمكنها من أن تكون علامة كالصورة، والعلاقة فيه تقوم على التشابه: فالرسم هو شبه المرسوم، والتمثال هو شبه المنحوت.
2. **المؤشر/ العلامة (INDEX)** وهو حسب بيرس علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع، والعلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية: فالدخان علامة على النار، والطرق على الباب علامة على وجود شخص[1].

---

(1) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص13.

(2) نفسه، ص 13.

(3) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 12-13.

3. **الرمز (simbol)** وهو نوع من العلامات المجردة تحيل إلى شيئ عن طريق التداعي، "والعلاقة فيها اعتباطية، وتتكون من (دال) هو الصورة الصوتية، و(مدلول) هو المتصور أو المفهوم الذهني لذلك الدال"[2].

[1] محمد عزام، تحليل السردن ص63.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

المحاضرة الثانية عشر:

مصطلحات التفكيك

مصطلح التفكيكية:

يدل مصطلح التفكيكية في مستواه الدلالي العميق على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المضمورة فيها[1].

تلتقي التفكيكية في بعض أهدافها مع أسس نظريات الاستقبال أو التلقي، وخاصة في مجال تحرير عملية القراءة، مع اختلاف الخلفية الفلسفية لكل منهما. التفكيكية تقف ضد اتجاه الفكر الغربي في التمركز حول العقل؛ أي ضد التدجين، أو الاحتواء عن طريق رفض النسق اللغوي أساس، وهي بتأكيدها على التعدد والاختلاف، وإلغاء الحضور والتعالي؛ تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل[2].

يضع أنصار النقد التفكيكي علامة مساواة بين النقد التفكيكي وفاعلية القراءة؛ على أساس أنّ التفكيك نشاط قرائي يعمل على الحفاظ على الارتباط الوثيق بالنصوص التي يتناولها[3].

مصطلح التفكيك:

اعترف **جاك دريدا**، باعتباره المنظّر الأول للتفكيك، بأنّ التفكيك ليس منهجا، ولما نبحث عن الخلفية الفلسفية التي انبنت عليها استراتيجية التفكيك نجدها قد تأسست على رفض الميتافيزيقا الغربية وتقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية والقائم على تكريس المتقابلات الثنائية،

استراتيجية التفكيك تتأسس بوصفها طريقة للنظر والمعاينة للخطاب، هدفه تحرير شغل المخيلة، وافتضاض آفاق بكر[1].

---

[1] أنظر: بسام قطوس. استراتيجية القراءة. ص: 18. ص: 22.

[2] أنظر المرجع نفسه، ص: 18.

[3] أنظر: المرجع نفسه، ص: 41.

بلغ التداخل بين استراتيجية التفكيك ونظرية التلقي التي سبقت التفكيك ومهدت له وتزامنت معه، درجة تدفع بعض نقاد النقد أو مؤرخيه إلى الحديث عن الاثنين في نفس واحد.

التفكيك باعتباره آلية لقراءة النص، هو محاولة لإنشاء استراتيجية عامة تتفادى المقابلات التي ميّزت الفكر الغربي لتقيم استراتيجيات بديلة للقراءة والكتابة أو في مقاربة النصوص؛ فالتفكيك يعمل بوصفه طريقة معينة لقراءة النصوص[2].

القراءة تُعيد قراءة النص انطلاقا من عناصره المنهجية دون أن يباشره القارئ؛ إذ كانت المناهج التقليدية تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الإشكال في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب منه، معناه أنّ التفكيكية تحاول[3]:

- إبراز الشك في مثل هذه البراهين،
- تقويض أركانها،
- تصديع بُنى الخطاب مهما يكن جنسه ونوعه،
- فحص ما تخفيه تلك البنى من شبكات دلالية.

ليس التفكيك منهجا ولا نظرية عن الأدب[4]، التفكيك استراتيجية في القراءة يمكنه قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية، من خلال التموضع في داخل تلك الخطابات وتقويضها من داخلها من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الداخل[5].

مصطلح التكرارية/ أو التناص:

جاء ديريدا بمصطلح التناصّ أو التكرارية، فألغى بذلك الحدود بين نص وآخر.

ويقوم التناص عنده على الاقتباس، وتداخل النصوص؛ لأن النص عرضة للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، وكل نص أدبي هو خلاصة تأليف عدد من الكلمات التي هي سابقة للنص في الوجود، كما أنّها قابلة للانتقال إلى نص آخر. وهي بذلك تحمل تاريخها القديم

---

[1] عبد الله ابراهيم وآخرون. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. بيروت. المركز الثافي العربي. 1990. ص: 116.

[2] بسام قطوس. استراتيجية القراءة. ص: 18.

[3] كريستوفر. التفكيك بين النظرية والتطبيق. ص: 22-23.

[4] أنظر: جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. ترجمة كاظم جهاد. دار توبقال. 1988. ص: 61.

[5] بسام قطوس. استراتيجية القراءة. ص: 17.

والمكتسب، وينتج عن هذا أنّ أي نص هو خلاصة لما لا يُحصى من النصوص قبله.

ولا يعتمد التناص أو التكرارية على نيّة المؤلف، ولا يصدر عن إرادته، لأنّه فعالية وراثية لعملية الكتابة، وبه تكون الكتابة ومن دونه لا تكون. فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي إلى سياق جديد. وتتلاحم (التكرارية) مع الأثر كقوى خفية للنص، لأنها حتمية تلقائية تحدث كالطريق ترسمه أقدام العابرين على التراب.

ومن خلال قصيدة واحدة نقرأ مئات القصائد فنجد فيها ما لا يُحدُّ من سياقات تحضرها الإشارات المكررة. وهذه نظرة جديدة نصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بالسرقات؛ فالطبيعي هو أن صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي. وهم يكتبون من فيض المخزون الثقافي في ذاكرتهم وذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم[1].

مصطلح القارئ المفسّر:

هناك تداخل بين استراتيجية التفكيك ونظرية القراءة، لاشتراكهما في التركيز على القارئ المفسّر، الأمر الذي أدى بالكثير من المشتغلين في حقل نقد النقد إلى اعتبارهما منهجا واحدا، لكن الاختلاف واضح فالذات التفكيكية لديها الحرية المطلقة في تفسير النص كيفما تشاء، في حين الذات القارئة من منظور نظرية التلقي لا تعني أكثر من حرية التفسير[2].

مصطلح الأثر:

أهم مصطلحات التفكيكية، حيث نجد عند **ديريدا** مفهوم الأثر[3]، وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهمية كبرى كقاعدة للفهم النقدي تضاهي قواعد الصوتيم والعلاقة واعتباطية الإشارة. بل إنه يعطي هذه القواعد قيمة تجعلها ذات جدوى فنية.

الأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قراء الأدب. وكأنما هو (سحر البيان)، لأنه التشكيل الناتج عن الكتابة؛ ويتم ذلك عندما تتصدّر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنصن ويقوم النص بتصوّر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة

[1] أنظر: محمد عزام، تحليل السرد، ص65.

[2] أنظر: عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص: 269-274.

[3] محمد عزام، تحليل السردن ص64.

لتصبح هي القيمة الأولى، وتتجاوز حالتها القديمة في كونها حدثاً ثانوياً يأتي بعد النطق وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه، إلى إلغاء النطق والحلول محله، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتصبح اللغة تولّداً ينتج عن النص، وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة، فتظهر سابقة على اللغة، ومتجاوزة لها، ومن ثم فهي تستوعب اللغة، و تأتي خلفية لها بدلاً من كونها إفصاحاً ثانوياً متأخراً.

وهكذا قدّم جاك ديريدا:

- الأثر بديلاً عن الإشارة عند سوسير،
- والكتابة كإحدى تجليات الأثر وليست الأثر نفسه؛ ذلك أنّ الأثر الخالص لا وجود له.

وهدف التحليل التشريحي/ التفكيكي هو تصيد الأثر (في الكتابة، وخلالها، ومعها).

مصطلح الكتابة:

نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاما غير منجز إلاّ في مستواه الملفوظ، تعني بذلك أنّ الخطاب يُنتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه، ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدل الكلام، لانطواء الأولى على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، وفي حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام، إلاّ في نطاق محدود جدا، ولقد خلص **دريدا** بعد دراسته التفكيكية إلى أنّ الكتابة إطار للغياب والاختلاف والتعدد والتباين[1]، الكتابة إذن ليست وعاء لشحن وحدات معدّة سلفاً، وإنّما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها. والكتابة، حسب ديريدا، نوعان:

1. كتابة تتكئ على التمركز المنطقي؛ وهي الأبجدية الخطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة.
2. كتابة تعتمد على النحوية أو هي كتابة ما بعد البنيوية؛ وهي التي تؤسس العملية الأولية، التي تنتج اللغة؛ وتأتي النحوية كعلم جديد للكتابة، لترفض إنزال الكتابة إلى صف ثانوي مُستبعَد من اللغة المنطوقة. ولا تخضع الكتابة للمخاطبة وإنما تفحصها وتحلّلها قبل الخطاب وفيه[2].

[1] بسام قطوس. استراتيجية القراءة. ص: 23.

[2] محمد عزام، تحليل السرد، ص64.

المحاضرة الثالثة عشر:

مصطلحات نظرية التأويل

مصطلح التأويلية:

التأويلية هي فن الفهم الذي يهتم بشروط التأويل، وهي قراءة مؤسسة على شروط وقوانين تضبطها، ولقد بدأ الاهتمام بها مع بداية الاهتمام بعلاقة القارئ بالنص المقروء من طرف رواد نظرية القراءة والتلقي الذين اتخذوا من الفلسفة الهيرمينوطيقية أساس لبناء افتراضاتهم المتعلقة بدور الذات القارئة. وبعدما انتقلت السلطة إلى القارئ فُرض على القراءة التخلي عن القراءات السياقية خاصة، واحتفظت بالقراءة النسقية على اعتبار أنّ القارئ ينطلق من النص ويتفاعل معه.

التأويلية لا ترتبط بالما حدث كإطار مرجعي ثابت؛ وإنّما نزوعها إلى شبكة الاحتمالات صفة متداولة للما يحدث لاستكشاف البعد التأملي، بحيث يخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في نص أخر.

مصطلح الفهم، التفسير، والحوار:

يقوم علم التأويل على ثلاثة مفاهيم رئيسة: التفسير والفهم والحوار، وتربط جدليا فيما بينها، فلا يمكن لقارئ النص النقدي أن يتحاور مع نصه دون فهمه وتفسيره؛ لذلك يُعد التفسير نمط عملية الفهم الذي يُشكّل الأفق التأويلي الذي يتخذ فيه نص ما قيمته[1] نفهم النص ثمّ نتحاور معه؛ لأنّ الفهم يتحقق "من خلال حوار تتفتح فيه الذات على الموضوع أو الأنا على الآخر[2]، ويمكن للقارئ أن يلتقي أو يقرأ نصوصا متنوعة، لا يهم نوعها، المهم أن ينطلق من[3]:

- تفكيك آليات الفهم الأولية،

---

[1] أنظر: هانز جورج غادمير. اللغة كوسط للتجربة التأويلية. ترجمة أمال أبو سليمان. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد3. 1998. ص: 21-22.

[2] هانز جورج غادمير. تجلي الجميل. ترجمة سعيد توفيق. ط1. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997. ص: 11.

[3] أنظر: حبيب منسي. القراءة والحداثة. ص: 7.

- رصد مرجعياتها الفكرية،
- الإجراء الفعلي، ليجعل ناتج قراءته حاصلا فكريا

وتدخل قراءته ضمن القراءات القائمة على فهم النص وتفسيره للتحاور معه وإضاءته؛ على اعتبار أنّ القراءة تفاعل دينامي بين معطيات النص والخطاطة الذهنية للمتلقي بما فيها رغباته وردود أفعاله[1].

بإمكان القارئ اختيار أيّ نص للقراءة شريطة استيعاب عملية القراءة وما تتطلبه من ضوابط؛ ذلك أنّ القراءة لأيّ نص، من البداية، تتضمن أو تشتمل عادة على:

الإدراك،

والانتقاد،

والتفسير،

والتقييم

والشرح

والتحليل المؤسسي،

والتلقي والاستجابة،

ويمكن أن ينطلق القارئ في قراءته من هذه الأنشطة دون ترتيبها، غير أنّ فاعلية أو نشاط الشرح يسبق حتما ومنطقيا الاستجابة والتقييم[2]، ويمكن اعتبار هذه الخطوات بمثابة آليات القراءة والتي لا يمكن تجاوزها مهما غيّرنا النص المقروء.

يمكن أن تنحو قراءة النصوص منحى تأويليا[3] يأتلف من معطيات نقدية، لكنّه ليس مفتوحا على كل تأويل؛ لأنّه عندئذ يفقد سلطته بوصفه نصا؛ إذ يُؤول النص النقدي وفق منهجه، لأنّه حوار له شروطه: شروط تتعلق بمعرفة المنهج المتبع وأدواته وإجراؤه، شروط تتعلق بثقافة القارئ المؤول وبقواعد العملية النقدية؛ فالقراءة تتغير بتغير المقروء أولا، وبتغيّر

---

[1] حميد لحميداني. مستويات التلقي. ص: 101.

[2] أنظر : فينسينت ب. ليتش. قراءة النصوص. ص: 58.

[3] أنظر: فاضل ثامر. اللغة الثانية. ص:

الإستراتيجية الخاص بكل قارئ ووفقا لمرجعيته المعرفية وقدرته على إدراك علائق النص المقروء.

مصطلح التأويل:

يحتاج مصطلح التأويل الوقوف عند مفهومه في الدراسات القديمة والحديثة بحيث أن البدايات الأولى للتأويل نجدها في الكتب الدينية، وكذلك في البلاغة، بحيث أنه بدأ من التراثية، ليتطور بعدها في الدراسات الحديثة

لقد اجتمعت مباحث عُلوم القرآن على أن التفسير والتأويل واحد بحسب عُرف الاستعمال، من منظور أن التأويل كلمة ظهرت إلى جانب التفسير في بحوث القرآن عند جميع المُفسرين واعتبروها مُثقفة بصورة جوهرية مع كلمة التفسير في المعنى[1].

التأويل يقوم على إعادة ما نملكه من رصد معلوماتي، وبلورته في سياق التجربة لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تحفز الانعكاس الإدراكي لمعنى التأويل[2]؛ ويقصد بأن السلطة تصبح بيد القارئ، وليس القارئ العادي، بل القارئ المتمكن معرفيا وثقافيا.

التأويل البحث عن الأنساق العامة التي تتجلى في اكتناه الذات المبدعة بوصفها الكيان المرجعي لاستحضار تصور نتاج الضمير الجمعي في تعامله اليومي.

---

(1) عبد القادر فيدوح، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل للنشر والتوزيع سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، 2005، ص 24.

(2) جميل حمداوي، سيميوطيقا العنوان، ص 78.

المحاضرة الرابعة عشر:

مصطلحات النقد الثقافي

مصطلح الثقافي/ الجمالي:

سخّر النقد جهده الكبير للقصائد والشعراء "غافلا عن الخطابات الفاعلة لمجرد أنها ليست مما يحسب في حساب الراقي كما تقرره المؤسسة الأدبية وشروطها الجمالية البلاغية"، والتي أغفلت الخطاب الفاعل لأن "النقد الأدبي التزم بالنظر إلى النص الأدبي بوصفه قيمة جمالية يجري دائما السعي لكشف هذا البعد الجمالي، وتبرير أي فعل للنص مهما كان، تحت مبدأ الأصل الجمالي... هذا الالتزام حرم النقد القدرة على معرفة عيوب الخطاب، ومن ملاحظة ألاعيب المؤسسة الثقافية وحيلها في خلق حالة من التدجين والترويض العقلي والذوقي لدى مستهلكي الثقافة وما يسمى بالفنون الراقية والأدب الرفيع"[1]..

يفرض علينا النقد الثقافي أن "نحرّك أدوت النقد باتجاه فعل الكشف عن الأنساق وتعرية الخطابات المؤسساتية والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة"؛ معناه أن النقد الثقافي يستمل مصطلحات النقد الأدبي مع "إجراء تحويرات وتعديلات في المصطلح لكي يؤدي المهمة الجديدة.

التحويل هو عملية تحرير فعلي لنا وللأداة؛ علينا أن نتخلص نحن وتتخلص الاصطلاحات أيضا من الذاكرة التي تحملها والتي تعودنا عليها في النقد الأدبي.

نحتاج لإحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي إلى عدد من العمليات الإجرائية:

نقلة في المصطلح النقدي ذاته.

نقلة في المفهوم (النسق).

نقلة في الوظيفة.

---

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص 15.

نقلة في التطبيق.

مصطلح الدراسات الثقافية:

تعتبر الدراسات الثقافية من المجالات المعرفية التي ساهمت في المسار التطوري للنقد الثقافي، فكانت المرجعية بالنسبة له، ولقد نشأت وتأسست فعليا سنة "1964 وذلك عندما تأسّس مركز برمنجهام BRIMINGHAM للدراسات الثقافية المعاصرة"[1] وتمثّلت إسهاماتها باعتبارها "مشروعا تحليليا جديد الظهور وسريع النمو يهدف إلى تحليل الشروط المؤثرة في إنتاج مختلف أنماط المؤسسات والممارسات داخل ثقافة معينة "[2] فالدراسات الثقافية كمشروع يعني بتحليل مختلف الظاهر والممارسات الثقافية والكيفية التي تتولد بها هذه المعاني والشروط التي ساهمت في إنتاجها داخل ثقافة معينة

ولقد اختلفت الدراسات الثقافية في أفكارها وتوجهاتها النقدية عن باقي المجالات المعرفية الأخرى، فلقد توجهت في دراستها نحو[3]:

- إدراج أشكال الكتابة المستبعدة وكتابات الجماعات المهمشة،
- عملت علي تقويض الحدود بين الحقول المعرفية المختلفة،
- اعتمادها علي قضايا ونظريات مناهج مستقاة من الدراسات الأدبية والتاريخ وعلم الإجماع ودراسات الاتصال والسنما، وهذا ما زاد تأثيرا علي الأدب، ففقد امتيازه كوعاء للقيم الكونية العامة.

الدراسات الثقافية عملت على[4]:

عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد67، أبريل 2002، ص191 [1]

أحلام بوعلاق، تأويل النصوص الأدبية من منظور الدراسات الثقافية، إدوارد سعيد أنموذجا، مجلة فتوحات، العدد الثاني، جوان 2016 ص309 [2]

ينظر، ك نلووف، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي الكلاسيكي ج 9 تر:إسماعيل عبد الغنى وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1 2005 ص 248 –249 [3]

عبد الله الغذامي . النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ج ح م، ط 3، 2005 ص 17 [4]

- كسر مركزية النص، ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، بل من حيث ما يتحقق فيه، وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية، وليس النص سوى مادة خام يستخدم لاستكشاف أنماط معينة وقفت على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها.

مصطلحات الإجراء الثقافي:

تنحصر الأدوات الإجرائية للنقد الثقافي، تحديدا في توظيف الأداة النقدية التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/ الجمالي، وتوظيفها توظيفا جديدا لتكون أداة في النقد الثقافي لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال كونه انتقالا نوعيا يمس الموضوع والأداة.

النقلة الاصطلاحية تشمل ست أساسيات اصطلاحية[1]:

عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية).

المجاز الكلي.

التورية الثقافية.

نوع الدلالة.

الجملة النوعية.

المؤلف المزدوج."

مصطلح النسق:

النسق هو ما كان على نظام واحد كما في تعريف المعجم الوسيط، ويعتمد النقد الثقافي على النسق كثيرا، وهو المركزية فيه، والنسق يتحدد عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد.

تولّد مصطلح النسق من النقلة في عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)؛ حيث قام رومان جاكبسون بنقل النموذج الاتصالي من الإعلام إلى النظرية الأدبية، والنقد الثقافي يقوم بتحوير ونقل النموذج من النظرية الأدبية إلى النقد الثقافي، بإضافة عنصر سابع "هو العنصر النسقي، والذي يتيح للرسالة نفسها بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي، وفي هذا

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص 63.

الإجراء ستكتسب اللغة وظيفة سابعة هي الوظيفة النسقية، إضافة إلى وظائفها الست الأولى المرتبطة بالعناصر الستة.

كافة أنماط الاتصال البشري تضمر دلالات نسقية، تؤثر على كل مستويات الاستقبال الإنساني في الطريقة التي بها نفهم وبها نفسّر، والنصوص التي لا تسمى عادة بالأدبية هي الأكثر انفعالا مع الوظيفة النسقية.

وجود العنصر النسقي ومعه الوظيفة النسقية يجعلنا في وضع نستطيع معه أن نوجّه نظرنا نحو الأبعاد النسقية التي تتحكم بنا وبخطاباتنا، مع الإبقاء على ما ألفنا وجوده وتعودنا على توقعه في النصوص من قيم جمالية وقيم دلالية، وما هو مفترض فيها من أبعاد تاريخية وذاتية واجتماعية، وإضافة إلى ذلك تأتي الوظيفة النسقية عبر العنصر النسقي[1].

يمثّل "العنصر النسقي مبدأ أساسيا من مبادئ النقد الثقافي، ويمثل أساسا للتحول النظري والإجرائي من النقد الأدبي إلى النقد ببعده الثقافي".

الشفرة

السياق

الرسالة

المرسل المرسل إليه

أداة الاتصال

العنصر النسقي

مصطلح المجاز الثقافي:

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص 65.

نقل المجاز والمجاز الكلي من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي؛ لأنّ "المجاز هو الأساس المبدئي في الفعل النصوصي؛ فالمجاز قيمة ثقافية وليس قيمة بلاغية/جمالية".

يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية تخضع لشروط الأنساق الثقافية، التي نسميها بالاستعمال، وما الاستعمال سوى المسمى الإجرائي للفعل الثقافي ذي الطابع العمومي الجمعي[1].

اللفظ قبل استعماله ليس حقيقة ولا مجازا، الحقيقة والمجاز من عوارض الألفاظ، هذا يجعل الاستعمال هو المستند في الوصف والتعرف، الاستعمال فعل عمومي جمعي، وليس فعلا فرديا؛ أي أنه أحد أفعال الثقافة. وهذا يتطلب منا أن نجعل الاستعمال أصلا نظريا ومفهوماتيا، بمعنى أن هناك أنماطا سلوكية ثقافية تتحرك وتتفاعل وعبر هذا التحرك والتفاعل تتخلق نماذج للقول تسود في الخطاب، ومن ثم يأتي الاستعمال الذي يعني وضع الخطاب في وظيفة بأن تجعله يعمل ويعمل به، ومن هنا يولد التعبير المجازي ولادة ثقافية".

يكون المجاز الثقافي "أكثر وعيا بالفعل النسقي وتعقيداته".

نظرية المجاز تقوم على الازدواج الدلالي الذي تسميه البلاغة الحقيقة والمجاز والذي يصف حركة اللغة في تحويل القول من معنى إلى معنى آخر، مع تجاوز المعنيين معا وإمكانية أخذها معا في الاعتبار.

الازدواج الدلالي ازدواج على مستوى كلي وليس على مستوى المفردة أو الجملة فحسب، ازدواج يمس وعينا بالغة ذاتها وبفعلها معنا وفينا؛ بمعنى أن الخطاب يحمل بعدين أحدهما حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف... الذي نعرفه عبر تجلياته الجمالية... أما البعد الآخر هو البعد الذي يمس المضمر الدلالي للخطاب، هذا المضمر الفاعل والمحرّك الخفي الذي يتحكم في كافة علاقاتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية".

"كما أثبت مفهوم المجاز قدرة فائقة في كشف وتسمية التحولات الدلالية على مستوى المفردة والجملة فأن توسيع المفهوم سيساعدنا على كشف الازدواج الدلالي ... الذي يتلبس الخطاب الثقافي ببعده الكلي الجمعي". بامكان المجاز كشف التحولات الدلالية على مستوى الخطاب،

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص 67.

وهذا ما يدخله في النقد الثقافي، يتجاوز المفردة والجملة إلى مستوى كلي هو الخطاب. "توسيع مفهوم المجاز ليكون مفهوما كليا لا يعتمد على ثنائية الحقيقة/ المجاز، ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال".

مصطلح التورية الثقافية:

نجد في مصطلح التورية بعدين دلاليين أحدهما قريب والآخر بعيد، وهذا منطلق مهم جدا للنقد الثقافي؛ وهو الازدواج الذي نسعى بواسطته إلى تأسيس تصوراتنا عن حركة الأنساق الثقافية في بعديها المعلن والمضمر، مع الأخذ بالاعتبار أن الشق المعلن من الخطاب قد خدم نقديا بينما جرت الغفلة عن الأنساق المضمرة[1].

المفهوم التقليدي للتورية يعجز عن كشف المضمر أو التعامل مع العيوب النسقية ومعضلات الخطاب الثقافي، لأنها مقيدة بقيود الجمالي من جهة وقيود الوعي من جهة أخرى.

استعارة مصطلح التورية ونقله من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي، يستلزم توسيع المفهوم ليدل دلالة كلية لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنّما ليدل على حال الخطاب إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولا شعوري، ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ، هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه إنوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرا نسقيا يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء.

مصطلح الدلالة النسقية:

سعى النقد الأدبي دائما إلى الوقوف على علاقة النص الإبداعي بإنتاج الدلالة؛ وكان هم الدرس النقدي التمييز بين "نوعين من الدلالة هما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية"

وسعت مختلف الدراسات النقدية إلى الكشف عن الدلالة الضمنية؛ "حيث تزداد أدبية النص كلما ازدادت قدرته على إنتاج الدلالة الضمنية"[2]

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص 70.

[2] المرجع نفسه، ص 71.

ليس شرطا أن يكون توازنا وتكافؤا بين تواتر الدلالتين، المهم في النقد الأدبي أن توجد الدلالة الضمنية؛ حتى وإن كانت "دلالة ضمنية واحدة تنتظم نصا كاملا أو مجموعة نصوص أو الأعمال كالرواية مثلا أو النوع الأدبي كالشعر العذري، وقد تقتصر على جملة واحدة كالمثل.

الدلالة الصريحة ترتبط بالجملة النحوية وبشروط التوصيل اللغوي وحدوده، والنقد الثقافي اعتمادا على تحويره لعناصر الرسالة التواصلية وإضافته للعنصر النسقي يضيف الدلالة الثالثة للنص وهي الدلالة النسقية؛ التي ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا، لكن وبسبب نشوئه التدريجي تمكّن من التغلغل غير الملحوظ وظل كامنا هناك في أعماق الخطابات وظلّ يتنقل ما بين اللغة والذهن البشري فاعلا أفعاله من دون رقيب نقدي لانشغال النقد بالجمالي أولا ثم لقدرة العناصر النسقية على الكمون والاختفاء. وهو ما يمكنها من الفعل والتأثير غير المرصود وبالتالي تظل باقية ومتحكمة فينا وفي طرائق تفكيرنا، ومهما جرى لنا من تغيرات ثقافية أو حضارية تظل هذه التغيرات تغيرات شكلية لا تمس سوى الجوانب الخارجية بسبب تحكم النسق فينا، حتى ليظهر الحداثي رجعيا والديمقراطي دكتاتوريا.

للوظيفة النسقية أربع مواصفات، تعتبر بمثابة الشروط إذا ما توافرت نكون أمام حالة من حالات الوظيفة النسقية، وهذه المواصفات هي كالآتي:

نسقان يحدثان معا وفي آن، في نص واحد، أو في ما هو في حكم النص الواحد.

يكون المضمر منهما نقيضا ومضادا للعلني، فإن لم يكن هناك نسق مضمر من تحت العلني فحينئذ لا يدخل النص في مجال النقد الثقافي.

لا بدّ أن يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا، بوصف الجمالية هي أخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وإدامتها.

لا بدّ أن يكون النص جماهيريا ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لكي نرى ما للأنساق من فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي.

مصطلح الجملة الثقافية:

كل من الدلالتين؛ الصريحة والضمنية تستند إلى جملة: الدلالة الصريحة تستند إلى الجملة النحوية، والدلالة الضمنية تنشأ عن الجملة الأدبية[1].

الدلالة النسقية تسمح بتولد الجملة الثقافية التي هي "المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية"

الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكل الثقافي الذي يفرز صيغه التعبيرية المختلفة، وتتولد الجملة الثقافية عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة".

مصطلح الصدمة الثقافية:

الصدمة الثقافية Cultural Chock مصطلح من مصطلحات الدراسات الثقافية، وهي "استجابة نفسية لفرد أو جماعة نتيجة التعرّض لبيئة ثقافية جديدة غير مألوفة؛ سواء أكان ذلك نتيجة للهجرة أو للغزو أم الاستعمار أم غيرها من مظاهر الاضطراب السياسي أو الاجتماعي، تتكون الصدمة الثقافية من عناصر ومكونات انفعالية وإدراكية، ويُشير المصطلح في الواقع إلى طائفة عريضة من الاستجابات المختلفة التي يمكن أن يُحدثها هذا النوع الخاص من الضغوط، والتي يمكن أن تتمثل في فقد الهوية أو الاكتئاب أو اللامبالاة أو الاستجابات غير المنطقية أو غير الملائمة [2]

مصطلح المؤلف المزدوج:

يرتبط المؤلف المزدوج بالدلالة النسقية، حيث يعشش التناقض المركزي وتفعل الأنساق أفاعيلها، وتلك هي مهمة النقد الثقافي، تتطلب الدراسة النقدية وجود المادة والأداة، التي تعين على الانضباط المنهجي، وتكون بمثابة قواعد منهجية؛ "ومفهومات المجاز الكلي

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص 73.

[2] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي ص239-240.

والتورية الثقافية، والوظيفة النسقية مع الجملة الثقافية"[1]. أدوات إجرائية بإمكانها أن تكشف عن مختلف الأنساق الثقافية في النص الأدبي.

في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين:

أحدهما المؤلف المعهود، مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها، أو المؤلف المضمر، وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني، وإنما هو نوع من المؤلف النسقي"[2].

المؤلف المضمر هو الثقافة، بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة، أولا، ثم إنّ خطابه يقول من داخله أشياء ليست من وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية"

الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب، سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ.

تناقض المضمر الدلالي مع معطيات الخطاب هو شرط في الفعل النقدي الثقافي، وإذا لم يتحقق هذا الشرط فلن يكون هناك نقد ثقافي.

مصطلح ثقافة:

جاء في لسان العرب لابن منظور لفظ "ثَقِفَ الشّيء ثقفًا وثقافا وثُقوفةً : حذَقَهُ، ويقال : ثَقِفَ الشيء وه.وسرعة التعلم. ابن دريد : ثَقِفْتُ الشيء حذَقْتُهُ، وثَقِفْتُهُ إذا ظفرت به.. ففي حديث الهجرة. وهو غُلامٌ لقِنٌ ثَقِفٌ، أي ذو فطنة وذكاء، والمراد أنّه ثابت المعرفة بما يُحتاج إليه"[3] "وثَقِفَ، فهو ثقيف وفلان، صار حذِقاً فطِنَا. (ثَاقفَهُ) مُثاقفةً، وثِقافاً: خاصمه، وجادله بالسلاح، ولاعبه إظهارا للمهارة والحِذْق. وثقَّفَ الشيء أقام المعوجّ منه وسوّاه،

---

[1] عبد الله الغذامي. النقد الثقافي. ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

[3] ابن منظور ، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وأخرون، المجلد الأول ، جزء 9 ، دار المعرف ، القاهرة، د ط ، ص 492

الثقافة: العلوم والمعارف والفنون التي يُطلب الحذق فيها"[1] فالثقافة كما ورد شرحها في المعاجم العربية الفهم والفطنة وسرعة الأخذ والظفر بالشيء.

ورد مصطلح ثقافة culture في قاموس المنهل على أنّها "الحرث والزراعة، وأُطلقت culte على العبادة والتعبد"[2] والثقافة كلمة منحدرة من" cultura اللاتينية التي تعني العناية الموكولة للحقل والماشية وذلك للإشارة إلى قسمة الأرض المحروثة، ثمّ استعملت فيما بعد للتدليل علي تكوين الفكر وتربيته"[3]، ونحن العرب نستعمل كلمة ثقافة في مقابلculture والتي ظهرت خلال القرن السادس عشر (16)، وبالضبط سنة 1549، بالمعنى الذي يرد في أغلب المعاجم الفرنسية؛ وهو المدلول الذي صنعه الأنثربولوجيون المحدثون[4]، وعرّفت الثقافة كذلك على أنّها "جميع ما ينتقل اجتماعيا في المجتمع"[5]

لقد تعددت تعاريف مصطلح ثقافة، واختلفت باختلاف وجهات النظر والتوجهات النقدية،

وتعتبر الثقافة من بين عدة مصطلحات تعقدا، والمصطلح الذي يعتبر أحيانا نقيضا لها، وهو الطبيعة، يوصف عادة بأنّه المصطلح الأكثر تعقدا، وأنّه مشتق من الثقافة، إلاّ أنّ الثقافة، إيموتولوجيا هي مفهوم مشتق من الطبيعة، وأنّ أحد معانيها الأصلية قديما هو "الزراعة" أو العناية بالنماء الطبيعي"[6]

إن الثقافة يكتسبها الإنسان من خلال انخراطه في المجتمع، فهي تشمل جميع العناصر المادية والمعنوية.

---

[1] ابراهيم انيس وأخرون ، معجم الوسيط، المجلد الأول، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، سنة2004 ، ص 98

[2] جبور عبد النور ، سهيل ادريس، المنهل ، قاموس فرنسي عربي، دار الآداب بيروت، ج ح م ، ط 7 ، يناير 1983 ، ص 278

[3] ينظر، دنيس كوش ، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، تر ، منير السعيداني، مراجعة الطاهر لبيب ، مركز دراسات ، الوحدة العربية ، بيروت، ج ح م ، ط1 ، مارس 2007 ، ص17

[4] أنظر: محمد الدغمومي، المفهوم والتواصل –مفهوم الثقافة نموذجا– منشورات كلية الآداب والعلوم، الرباط المغرب، 2001، ص95.

[5] مصلح الصالح ، الشامل ، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية ، انجليزي عربي ، دار عالم، الكتب للطباعةوالنشر ، المملكة العربية السعودية ج ح م ، ط1 ، 1999– 1460هـ ، ص 137

[6] أنظر: تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2012، ص13.

ويعرف علماء الأنثروبولوجيا الثقافة على أنّها "تضم كل مظاهر العادات الاجتماعية في جماعة ما وكل ردود أفعال الفرد المتأثرة بعادات المجموعة التي يعيش فيها وكل منتجات النشطة الإنسانية التي تحدد بذلك العادات"[1] وبهذا المفهوم تضم العادات الاجتماعية وتأثر الأفراد بتلك العادات، وانعكاسها على أعمالهم في حياتهم اليومية.

ونجد مفهوم الثقافة عند علماء الاجتماع "مجموعة من الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لا شعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه"[2] مما يعني تأثير البيئة في ظهور الثقافة، التي يمكن اختصارها؛ فهي "ليست مجرد خدمة من أنماط السلوك المحسوسة، كما هو التصور العام لها، كما أنها ليست العادات والتقاليد والأعراف، ولكن الثقافة بمعناها الأنثربولوجي الذي يتبناه فيرتز هي آليات الهيمنة، من خطط وقوانين وتعليمات، كالطبخة الجاهزة التي تشبه ما يسعي بالبرامج على الحاسوب ومهمتها هي التحكم بالسلوك"[3]، وتتحكم الثقافة بالسلوك والعمل، وما هو موجود في البيئة؛ معناه أنّها آلية من آليات الهيمنة على المجتمع.

ولعلّ أشهر تعريف للثقافة هو ما قدّمه الباحث الأمريكي E.B. Taylor في كتابه "الثقافة البدائية"، والذي حدّد مفهومها على أنّه "تلك المجموعة المعقدة المركبة التي تشمل المعارف والفن والأخلاق والقانون والأعراف وكلّ مهارة أو عادة أخرى اكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في مجتمع"[4].

إنّ تتبع سيرورة مصطلح "ثقافة" في ثقافتنا العربية الحديثة[5] يُؤكّد أنّه يحمل مفهومه الحديث نتيجة عملية مثاقفة، وأنّه أصبح أداة بحث للتعامل مع الثقافة العربية كمجموعة مركبة؛ فهو أيضا صار موضوع بحث حيث يتحدّد هذا المفهوم من داخل المادة التي تُوصف بالثقافة أو

---

[1] قبايلي عمر ، مدخل للثقافة الشعبية العربية ، مقاربة أنثروبولوجية ، الأثر ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر ، العدد 7 م ماي ، 2008 ، ص 173

[2] مالك بن نبي ، مشكلات الحضارة، مشكلة الثقافة، ت ر ، عبد الصبور شاهين ، دار الفكر المعاصر ، بيروت، لبنان ج ح م ، ط4، 1984 ، ص 74

[3] عبد الله الغذامي ، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق العربية الثقافية ، ص 74

[4] أنظر: محمد الدغمومي، المفهوم والتواصل –مفهوم الثقافة نموذجا– ص98.

[5] أنظر: المرجع نفسه، ص104.

تعتبر شكلا من أشكالها، لكن هذا المفهوم لم يصل إلى درجة التدقيق والنسقية في الخطاب الإيديولوجي الذي تحكمه الرغبة في التواصل المحقّق للتحريض، بحيث يُصبح ملتبسا متلونا لا يستهدف توصيف الثقافة ولا جعلها موضوع بحث، ولكن أداة لممارسة أدوار سياسية عامة وخاصة.

مصطلح المثقف:

يعتبر مفهوم المثقف من المفاهيم الملتبسة، ذلك لاختلاف الآراء والتصورات النظرية حول وضع مفهوم محدد له، حيث إنّ تعريفه في اللغات الأوربية يختلف كثيرا عن تعريفه عند العرب، يعتقد ماكس فيبر max viber "إنّ المثقف يحمل صفات ثقافية وعقلانية مميزة، تؤهله للنفاذ إلى المجتمع، والتأثير فيه بفضل المنجزات القيمية الكبرى"[1] يكون المثقف معتدل، مهتما بقضايا مجتمعه، المحلل والذي يسعى للتغيير، والمنفتح والذي يتبنى قضاياه وفق ما تنص عليه مبادئه، إن هذا المثقف يكون فعالا وناجحا في التأثير على المجتمع لما يحمل من صفات تؤهله لذلك.

أما إدوارد شيلز edward shils فيعرّف المثقف على أنه "الشخص المتعلم الذي يمتلك طموحا سياسيا للوصول إلى مراكز صنع القرار السياسي، أو من خلال دوره المحوري الحاسم في توجيه المجتمع عن طريق التأثير على القرارات السياسية الهامة التي تؤثر في المجتمع ككل"[2].

ميز ادوارد سعيد بين نوعين من المثقفين:

- المثقف الذي يفكر في كيفية الوصول إلى النفوذ السياسي وامتلاك السلطة عبر منجزاته وأعماله،
- والمثقف الذي يؤثر في السلطة وما تصدره من قرارات تؤثر على المجتمع.

---

[1] إدوارد سعيد، خيانة المثقفين النصوص الأخيرة ، تر:أسعد الحسين، دار نينوى، سورية، دمشق ، ج ح م ، ص 36

[2] المرجع نفسه ص 36

إلاّ "أن ما يميز المثقف هو الوعي الاجتماعي والدور الذي يمكن أن يلعبه بواسطة هذا الوعي"[1] إن الوعي يجعل المثقف يرى الأمور بنظرة ثاقبة؛ ينقدها ويحللها بعقلانية، حتى يكون قدوة لأفراد المجتمع.

يُمثّل المثقف "مجموعة من الناس تتميّز عن غيرها بأنّها تجعل من التفكير في الواقع العربي، والشأن العام عموما، أحد همومها الرئيسية، وتشارك في الصراع الاجتماعي والسياسي، من أجل دفع هذا الواقع حسب الرؤى التي تراها، مشاركة قد تتخذ أشكالا مختلفة سياسية وفكرية"[2]؛ فالمثقف يحمل مسؤولية التعبير عن الواقع من جميع جوانبه.

إنّ مسؤولية التغيير في المجتمع والنهوض بالأمة في أزماتها، والمساهمة في تطورها دائما تقع على عاتق المثقفين ورجال السياسة، ولذلك يعتبر الطرفين من أهم الشرائح اجتماعيا وفي هذه الحالة التفاهم بينهما والحياد عن دوغمائية التفكير أمر ضروري من أجل مصلحة الشعب والدولة معا.

إنّ الثقافة العربية لم تتعامل مع مفهوم المثقف إلاّ بعد شيوع مفهوم الثقافة في الربع الأول من القرن العشرين، وربما بقيت كتابات الباحثين حذرة في استعمال كلمة مثقف، وكانت كلمة "طليعة" في حقبة انبثاق الحداثة أكثر استعمالا من كلمة مثقفين.

لا يبتعد مفهوم المثقف عن مفهوم الثقافة، سواء أكانت سمة يوصف بها أو يُمارسها؛ فالمثقف بالتأكيد ليس مخلوقا خرافيا أو كائنا ذا ميزات خارقة، بل هو[3]:

الداعية الثقافي الذي لا يمتهن مهنة ثقافية،

يُنتج ثقافة بمجهود فردي،

يملك غاية إيصال ذلك المنتج إلى متلق، ليس لكسب المال أو نيل الامتيازات، وإنّما للإسهام في سيرورة المجتمع،

---

[1] غالي شكري ، المثقفون والسلطة في مصر ، منتدى سور الأزبكية ، ط1، 1990، ص 30

[2] برهان غليون الأنتلجنسيا والسياسة والمجتمع ، مجلة الاجتهاد 1989، ص 17

[3] أنظر: سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي –إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية. بيروت لبنان 2014، ص319–320.

إنّه الباث للخطاب الواعي بنية ترشيد طغيان بعض طبقات المجتمع وفئاته، واستبداد السلطة،

يمتلك في خطابه نواة مواجهة مواريث الجهل والغباء والقبليات المميتة والميّتة،

المنتج لأنساق جديدة قادرة على صدّ وتهشيم الأنساق المؤسساتية المتوارثة،

يواجه السلطة والمجتمع في آنٍ، ويُقلق ثوابت الطرفين إذا ما توافر له ملاذ ثقافي.

المحاضرة الخامسة عشر:

مصطلحات الدراسات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية

مصطلح الكولونيالية:

الكولونيالية colonialisme هي غزو أراضي وممتلكات شعب آخر والسيطرة عليها" سيطرة تامة، تستتبع بسيطرة على الأفكار والايديولوجيات ومختلف الثقافات؛ ومن ثمّ تستعرض الكولونيالية قواها العسكرية والحضارية لاستغلال الهوية الوطنية المستعمَرة؛ وبالتالي فالكولونيالية أبعد ما تكون عن الزوال، بل غالبا ما تتحور وتتطور إلى الكولونيالية الجديدة، وهي أخطر؛ فالكولونيالية الجديدة تجاوزت مرحلتيْ الاستغلال والتبعية إلى تأسيس منهجية الهدم والدمار والهول والفزع والإبادة والإماتة والاجتثاث والفتك، وكلّ ما يحوزه البطش والخراب والتهجير القسري"، كما استبدلت الكولونيالية الجديدة:

مُركّب العظمة الغربية بالاعتزاز بالهوية المحلية،

جعلت الذات الوطنية تقاتل نفسها بنفسها وتأكل بعضها لضورها الشديد بسفك الدماء، وتمزّق مصيرها بإرادتها الهوجاء، سواء عبر التطهير العرقي، أم عبر النعرات الدينية، أم عبر الخلافات الهامشية.

تحولت المواجهة من اختلاف الأنا مع الآخر إلى مصارعة الذات مع ذاتها، وتفتيتها بكلّ ما توصلت إليه الهمجية من أساليب وحشية وبحجج واهية.

نجد تمثيلا لكلّ ما استحالت له الكولونيالية الجديدة في أحداث ومشاهد الربيع العربي، وصفتها رواية "العربي الأخير" لواسيني الأعرج، ومازالت منتشرة في أوطاننا؛ بعد أن جُرّد الإنسان من إنسانيته، وأُعيد إلى بهيميته.

ويُعدّ مصطلح الكولونيالية ذا أهمية في تحديد الشكل المحدّد للاستغلال الثقافي الذي تنامى مع التوسع الاستعماري خلال القرون الأربعة الفائتة.

ويُقسّم الدارسون ما سمي بـ(الثقافة الكولونيالية) إلى ثلاث مراحل هي:

مرحلة الاستعمار،

ومرحلة ما بعد الاستقلال

والمرحلة الأخيرة هي الكتابة بلغة المستعمر،

وبهذا يكون مصطلح ما بعد الكولونيالية يخصُّ العالم بأسره إبان وبعد الهيمنة الأوروبية التي ترتبت جرّاءها آثار ثقافية ما تزال فاعلة.

مصطلح مابعد الكولونيالية:

تعد المفاهيم أداة لخلق تواصل بين حقول معرفية مختلفة، شريطة أن تكون هذه المفاهيم قد استوفت حقها من البحث، الذي يساعد على فهم التصورات التي تتحكم في البناء التنظيري والتطبيقي، ومن منطلق أنّ المفاهيم معالم، وأنّ المفهوم الصحيح يُنتج معرفة صحيحة[1]، إذ يحتاج مفهوم ما بعد الكولونيالية تتبع تكّونه وسيرورته؛ لأنّ تاريخ المفهوم بإمكانه أن:

يكشف عن الظروف والملابسات العلمية وغير العلمية التي ظهر فيها مفهوم ما بعد الكولونيالية.

الوقوف على التطورات التي لحقت بالمفهوم عند استعماله والاشتغال به؛ سواء في حقله المعرفي الذي ظهر فيه، أو في الحقول المعرفية الأخرى التي انتقل إليها.

إسهامات مفهوم ما بعد الكولونيالية في إنتاج خطاب أدبي ونقدي يسهم في خلق تواصل معرفي بين مختلف العلوم والثقافات.

ولأنّ التعامل مع المفهوم يتطلب تجاوز حدود المصطلح وكل ما هو لغوي، إلى المعرفي الابستيمولوجي الذي يتطلب الوعي بعلاقات المفهوم مع غيره من المفاهيم[2]، يحتاج مصطلح ما بعد الكولونيالية معاينة، مع مراعاة:

علاقته بمفاهيم أخرى: كالكولونيالية، الاستعمار، التحرر والاستقلال، والكولونيالية الجديدة.

---

[1] محمد مفتاح، و أحمد بوحسن (2001). المفهوم والتواصل (الإصدار الأول، الصفحات 93-104). الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ص9.

[2] محمد الدغمومي. (2001). المفهوم والتواصل -مفهوم الثقافة نموذجا-. تأليف محمد مفتاح، و أحمد بوحسن، المفاهيم وأشكال التواصل (الإصدار الأول، الصفحات 93-104). الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ص94.

تركيب مصطلح ما بعد الكولونيالية من مفاهيم: اللاحقة "ما بعد" ومفهوم الكولونيالية"، وإذا ما أسهمت هذه المركبات في تكوينه؟ وإذا ما تكفل بتسميتها والتفكير فيها؟
المرجعية المعرفية والفكرية التي يحيل إليها مفهوم ما بعد الكولونيالية.

يعقد المصطلح علاقة بالمفاهيم المجاورة أو المتاخمة له، فهو يحتاج إلى تحديد مفاهيمي حتى تتضح فلسفته:

يُقصد بمصطلح **ما بعد الكولونيالية** ما بعد الموجة الاستعمارية أو الاحتلالات العسكرية للبلدان أو الشعوب التي اُستعمرت وسُلبت ثرواتها ونُهبت خيراتها من لدن الدول الأوروبية وغيرها، بحجج واهية تستهين بطاقات الشعوب وقدراتها"[1]

"مابعد الكولونيالية لا تعني مخاصمة الكولونيالية، وإنّما تعني الوعي بالثّقافات الأخرى، بالهويات والاتجاهات والكتابات التي أُريد لها أن تندثر أو تنطمس لتعود ثانية إلي الظهور بصفتها الأخرى؛ أي على أساس أنّها (كتابات الرد) القادمة من المستعمرات حاملة معها هويتها وتنقيباتها في خطاب المركز، فما بعد الكولونيالية تعتبر إعادة حياة للدّول المستعمَرة وذلك بالنّهوض واستعادة ثقافتها وهويتها التي طمست، وكتاباتها التي هُمِّشت واستبعدت[2].

الفكر ما بعد الكولونيالي:

استخدم مصطلح ما بعد الكولونيالية استخداما فضفاضا، ساهم في بلورته كل من: إدوارد سعيد، غاياتري سبيفاك، وهومي بابا، أو ما يعرف بالثالوث المقدّس؛ حيث ينطبق على ثلاثتهم ما قاله ثائر ديب[3]، ولكنه تبلور عند "إدوارد سعيد" مع صدور كتابه **الإستشراق** سنة 1978 حين جزم أنّه ليس ثمة شكل أو نشاط عقلي أو ثقافي بريء من الصلة الوثيقة بتراتب السلطة، وأنّ كلّ فرع من فروع العلوم الطبيعية أو الإنسانية ليس ذا

[1] سمير الخليل. (2014). دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي –إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة. بيروت: دار الكتب العلمية، ص304–305.

[2] سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي –إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، ص303–304.

[3] ثائر ديب. (01 يوليو, 2004). هومي بابا والمنظور ما بعد الكولونيالي: فضاء الهجنة والترجمة الثقافية. نزوى (39)، ص45.

صلة وثيقة بالهيمنة السياسية لأوروبا من خلال الغزو الاستعماري والسيطرة فحسب، بل هو جزء لا يتجزّأ منها[1]، نشأ بإيعاز منها، ويعتبر كتاب إدوارد سعيد بداية ظهور الدراسات ما بعد الكولونيالية باعتبارها فرعا من الدراسات الثقافية.

حرص "ادوارد سعيد" على تحفيز الوعي النقدي وتنشيطه من خلال تأكيده على أنّ "النزعة الإنسانية الحقة تقوم على الإحساس بالانتماء إلى جماعة كبرى تضم باحثين آخرين ومجتمعات وعصور أخرى؛ فما من باحث إنساني بمعزل عما حوله، فواجبنا يتمثل في توسيع دائرة النقاش؛ أي أن نجابه أشكال الظلم والمعاناة، بأن نضعها جميعا داخل سياق أرحب ينهل بغزارة من التاريخ والثقافة"[2]

ساهمت **غياتري سبيفاك** Gayatri Spivak في هذا المجال المعرفي بدراستها الموسومة "هل يستطيع التّابع أن يتكلم ؟ ومثّلت لذلك الصوت المقموع بالمرأة الهندية التي تحرق نفسها عند كومة الحطب المجهزة لحرق جثمان زوجها[3].

ويُعد هومي بابا Homi Bahbaho أحد أطراف الثالوث المؤسس للدراسات ما بعد الكولونيالية والذي "نظر إلى الاستعمار بوصفه تشكيل الرعايا المستعمِرين الآخر، وتضر بدلاً منها هويةً هَجينَة"[4] والذي ساهم من خلال مؤلفاته: "محرّر الأمة والسرد" الصادر سنة 1990 و"موقع الثقافة" الصادر سنة 1994 في تحديد مفهوم الدراسات ما بعد الكولونيالية، وبلورة النظرية النقدية المعاصرة.

ولقد فتح هؤلاء المؤسسين حقولا معرفية جديدة للبحث والدراسة.

كما أسهم **فرانز فانون** Frantz Fanon في نهوض الدراسات ما بعد الكولونيالية من خلال كتابه "المعذّبون في الأرض" "والذي أرسي نظرة نقدية صارمة نحو الاستعمار الأوربي في تعاطف شديد مع الدول المستعمَرة، وقال أنه لم يكن من المستغرب أن يسعى مثقفوا تلك البلاد المستعمرة إلى ثقافته الوطنية لاستعادتها حتى لو تضمن ذلك ربطها بمهاد عرقي أو

---

[1] فريال جبوري غزول. (1999). ما بعد الكولونيالية وما وراء المسميات. قضايا فكرية، ص384.

[2] سعيد ادوارد. (01 يونيو, 2004). ادوارد سعيد. (عزمي حازم، المترجم) فصول في النقد الأدبي (العدد64)، ص182.

[3] ميجان الرويلي، و سعد البازغي. (2002). دليل الناقد الأدبي (الإصدار 3). بيروت: المركز الثقافي العربي، ص344.

[4] ميجان الرويلي، وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي، 341.

أسطوري"[1] فكتابات الردّ التي ينتجها المستعمَر لم تكتف فقط بالعرض لهويتها سطحيا بل أصبحت تضرب في الهوية الثقافية وتتصل بالأصول العرقية وحتى الأسطورية.

نشأت الدراسات ما بعد الكولونيالية نتيجة انهيار الإمبراطوريات الأوروبية العظمى، وما تلا ذلك من بروز الدراسات الثقافية المناهضة للهيمنة في الدوائر الأكاديمية[2]؛ إذ يُعدّ مصطلح ما بعد الكولونيالية من المصطلحات الشائعة في الساحة الثقافية الآن، وفيه من الشمولية والاتساع ما يجعله يُستخدم في أكثر من مجال وحقل"[3] ؛ إذ تُصنف الدراسات ما بعد الكولونيالية ضمن الحقول المعرفية التي ظهرت بعد استقلال الدول المستعمرة، والتي انطلقت من"فرضية أنّ الاستعمار التقليدي قد انتهي و بالتالي انتهاء الخطاب المتصل به، وضرورة أن يتركز البحث في ملامح مرحلة ما بعد الاستعمار"[4]؛

فمن منطلق أنّ الاستعمار هو القوة المهيمنة والمسيطرة فهذا يعني أنّه هو الأقوى في كل المجالات سياسيا واقتصاديا وثقافيا؛ وبالتالي الخطاب الذي تنتجه الدول المستعمِرة هو الأقوى والمركز والخطاب الذي تنتجه الدول المستعمَرة هو الهامش والتّابع، ولذلك قد جاءت الدراسات ما بعد الكولونيالية لتلغي الخطاب الاستعماري وتخلق خطابا مضادا له.

إنّ أهم مصطلحات النقد ما بعد الكولونيالي والتي اهتمّ بها الأدب الكولونيالي، وكانت أهم قضاياه، نجد[5]:

مصطلح الهوية:

[1] المرجع نفسه، ص160.

[2] دوغلاس روبنسون. (يناير, 2006). الدراسات ما بعد الكولونيالية. (ثائر ذيب، المترجم) مجلة نزوى العدد (54)، ص46.

[3] ميجان الرويلي، وسعد البازغي. دليل الناقد الأدبي، 304.

[4] المرجع نفسه، ص 158.

[5] المرجع نفسه، ص306.

فقد كان الاهتمام بالمكان والانزياح أو ما سميّ بـ(الانخلاع) سمة مشتركة لتمظهرات أزمة الهوية في آداب ما بعد الكولونيالية؛ ذلك أن تخلع الذات المكان الذي نجم عن الاستعمار أنتج اغترابا وتخلخلا في صورة الذات وهويتها.

قضية الهوية هي المحور الذي تمركز حوله نقد خطاب ما بعد الاستعمار؛ إذ خلّف الاستعمار أنماطا من الثقافات الهجينة المكونة من الثقافات المحليّة وأطياف من ثقافة المستعمر ومزيج من المواقف المؤدلجة والمناهضة، كما كان للاستعمار أدبياته المؤدلجة والتعليمية للسيطرة على الأهالي؛ لذلك يمثّل النقد ما بعد الكولونيالي شهادة على قوى التمثيل الثقافي المتفاوتة واللامتكافئة المنخرطة في نزاع على السلطة السياسية والاجتماعية ضمن النظام العالمي الحديث.

مصطلح الكتابة الأنثوية والأدب النسوي

أدب المرأة هو الأدب الذي يُبرز خصوصيات المرأة الجوهرية والإنسانية ورهافتها وعطبها؛ لأنّ عذابات القرون ولّدت لديها هذه الوسائط حتى لا تنقرض[1] ولقد اصطلح على الكتابة التي تُبدعها المرأة "الأدب النسوي"؛ الذي يعتبر من بين الموضوعات التي دخلت حقل النقد العربي في مطلع القرن التاسع عشر، بعد أن عرفه النقد الغربي منذ القرن السابع عشر، أما سبب تولّد الأسئلة الناجمة من التسمية التي تضمن في نظر أغلب كاتبات الرواية حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة"[2]

وجدت المرأة في الكتابة وسيلة لقهر "السلطة الشهريارية الذكورية التي لا ترى في المرأة سوى انعكاسات باهتة لعجزها وسلطة دنيازاد المنضبطة التي ترقُب بإخلاص وصرامة الزّلل والخطأ لتُنشئ حولها كيانا نقديا"[3] فكتاباتها تُحاول دائما وأبدا الإفلات من السلطة الذكورية

---

[1] لعريط مسعودة. إشكالات الأدب النسائي، الملتقى الدولي الثامن للرواية: عبد الحميد بن هدوقة، الجزائر 2004. ص:21.

[2] بوشوشة بن جمعة. الرواية النسائية الجزائرية: أسئلة الكتابة، الاختلاف، التلقي. الملتقى الدولي الثامن لرواية، عبد الحميد بن هدوقة، الجزائر 2004، ص57.

[3] بوشوشة بن جمعة. الرواية النسائية الجزائرية: أسئلة الكتابة، الاختلاف، التلقي. ص60.

القاهرة المعذّبة لها، وهذا الأمر يخّص المرأة المبدعة العالم العربي ككلّ، وقد رأى الجابري "أنّ معظم الكتابات النسوية المُوقّعة بأسماء مستعارة والتي انتشرت في الأوساط الأدبية العربية عامة، كانت نتيجة للظروف القاهرة التي كانت تعيشها المرأة بخضوعها لسلطة الرجل، وبالتالي كانت كلّ محاولة لكتابة هي في الحقيقة تمرّد على العادات والتقاليد ومُحاولة لتحقيق الوجود على الرغم مّا قد توسم به المرأة من أوصاف مستهترة ومنسلخة عن العرف الاجتماعي"[1]

مصطلح الجنوسة:

والذي يشير إلى أنّ الأطفال والنساء هم الضحايا الحقيقيين لمآسي الحروب والنكبات في المستعمرات، وما جرى على الناس بسبب الاستعمار من فواجع ومواجع.

مصطلح كتابات السود:

أو الزنوج أو الأفارقة والأمريكان أو أولئك الذين عاشوا في الدول المستعمِرة أو المستعمَرة.

المراجع المعتمدة:

[1] محمد الصالح الجابري. دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية لكتاب ليبسا/تونس 1978. ص: 257.

1. ابراهيم السعافين. (1996). تحولات السرد –دراسات في الرواية العربية (الإصدار 1). عمان، الأردن: دار الشروق.

2. ايمانويل فريس، و برنارمور أليس. (2004). قضايا أدبية عامة. (لطيف زيتوني، المترجم) الكويت: عالم المعرفة.

3. ثائر ديب. (01 يوليو, 2004). هومي بابا والمنظور ما بعد الكولونيالي: فضاء الهجنة والترجمة الثقافية. نزوى (39)، الصفحات 45–58.

4. دوغلاس روبنسون. (يناير, 2006). الدراسات ما بعد الكولونيالية. (ثائر ذيب، المترجم) نزوى (54).

5. سمير الخليل. (2014). دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي –إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة. بيروت: دار الكتب العلمية.

6. عبد القادر فيدوح. (2019). تأويل المتخيّل –السرد والأنساق الثقافية– (الإصدار 1). دمشق، دبي، سوريا، الإمارات العربية المتحدة: صفحات للدراسات والنشر والتوزيع

7. محمد الدغمومي. (2001). المفهوم والتواصل –مفهوم الثقافة نموذجا–. تأليف محمد مفتاح، و أحمد بوحسن، المفاهيم وأشكال التواصل (الإصدار الأول، الصفحات 93–104). الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة.

8. فريال جبوري غزول. (1999). ما بعد الكولونيالية وما وراء المسميات. قضايا فكرية (19–20)

9. سعيد ادوارد. (01 يونيو, 2004). ادوارد سعيد. (عزمي حازم، المترجم) فصول في النقد الأدبي (العدد64)، الصفحات 179–186.

10. ميجان الرويلي، و سعد البازغي. (2002). دليل الناقد الأدبي (الإصدار 3). بيروت: المركز الثقافي العربي.

11. فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ط1، 1994.

12. ابراهيم انيس وأخرون ، معجم الوسيط، المجلد الأول، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، سنة2004 ،
13. ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك.
14. ابن منظور.لسان العرب، تحقيق عبد الله علي كبير وآخرون .دار المعارف للنشر و التوزيع ،النيل. القاهرة. القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز أبادي. دار الحديث للنشر . القاهرة. 2008.
15. أحلام بوعلاق، تأويل النصوص الأدبية من منظور الدراسات الثقافية، إدوارد سعيد أنموذجا، مجلة فتوحات، العدد الثاني، جوان 2016
16. أحمد أبو حسن، نظرية التلقي،
17. أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية 1990 الجزائر.
18. أحمد كمال زكي. التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجد الأول العدد الثالث. أبريل 1981.
19. أحمد منور، علم النص من التأسيس إلى التأصيل، مجلة اللغة والأدب، العدد12.
إدوارد سعيد، خيانة المثقفين النصوص الأخيرة ، تر:أسعد الحسين، دار نينوى، سورية، دمشق ، ج ح م .
20. إديث كريزويل: عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعادة الصباح ط1، 1993.
21. برنار توسان : ماهي السيميولوجيا، تر.محمد نظيف ، أفريقيا الشرق، بيروت لبنان، ط2،
22. برهان غليون الأنتلجنسيا والسياسة والمجتمع ، مجلة الاجتهاد 1989.
23. بوشوشة بن جمعة. الرواية النسائية الجزائرية: أسئلة الكتابة، الاختلاف، التلقي. الملتقى الدولي الثامن لرواية، عبد الحميد بن هدوقة، الجزائر 2004.
24. تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1987، الدار البيضاء، المغرب.

25. تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، ترجمة شوقي جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2012.

26. ثائر ديب. (01 يوليو, 2004). هومي بابا والمنظور ما بعد الكولونيالي: فضاء الهجنة والترجمة الثقافية. نزوى (39)،

27. جاك دريدا. الكتابة والاختلاف. ترجمة كاظم جهاد. دار توبقال. 1988.

28. جان بياجيه: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت ط4، 1980.

29. جبور عبد النور ، سهيل ادريس، المنهل ، قاموس فرنسي عربي، دار الآداب بيروت، ج ح م ، ط 7 ، يناير 1983 ،

30. جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة مرزاق بقطاش،

31. جون ستروك : البنيوية من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، العدد 206، الكويت، 1996.

32. دنيس كوش ، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ، تر ، منير السعيداني، مراجعة الطاهر لبيب ، مركز دراسات ، الوحدة العربية ، بيروت، ج ح م ، ط1 ، مارس 2007.

33. دوغلاس روبنسون. (يناير, 2006). الدراسات ما بعد الكولونيالية. (ثائر ذيب، المترجم) مجلة نزوى العدد (54).

34. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر، دت.

35. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة،

36. رامي علي أبو عايشة. اتجاهات الدرس الأسلوبي. ص: 11.

37. سامي خشبة، مصطلحات فكرية،

38. سجموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن (ت) جورج طرابيش دار الطليعة بيروت 1980.

39. سعد مصلوح، نحو اجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، العدد21، المجلد10، 1991.

40. سعيد ادوارد. (01 يونيو, 2004). ادوارد سعيد. (عزمي حازم، المترجم) فصول في النقد الأدبي (العدد64).

41. سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي –إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية. بيروت لبنان 2014،

42. سمير سرحان. التفسير الأسطوري في النقد الأدبي. مجلة فصول في النقد الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. المجلد الأول، العدد الثالث. أبريل 1981.

43. صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته. ط1. مبريت للنشر والمعلومات، القاهرة. .2002.

44. صلاح فضل: نظرية البنائية،

45. عبد الرزاق حسين. في النص الجاهلي– قراءة تحليلية. ط1. مؤسسة المختار للنشر، القاهرة. 1998. ص: 29.

46. عبد السلام المسدي : "قاموس اللسانيات" عربي فرنسي، فرنسي عربي، الدار العربية للكتاب، تونس 1984، ص 11.

47. عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج الروائي العربي، سلسلة عالم الفكر، المجلد 27، العدد الأول 1998.

48. عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة.

49. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي،

50. عبد القادر فيدوح، نظرية التأويل في الفلسفة العربية الإسلامية، الأوائل للنشر والتوزيع سوريا، دمشق، الطبعة الأولى، 2005،

51. عبد الله ابراهيم وآخرون. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. بيروت. المركز الثقافي العربي. 1990.

52. عبد الله إبراهيم، النقد الثقافي مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد67، أبريل 2002،

53. عبد الله الغذامي . النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المملكة المغربية، ج ح م، ط 3، 2005

54. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير،
55. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1979 بيروت.
56. غالي شكري ، المثقفون والسلطة في مصر ، منتدى سور الأزبكية ، ط1، 1990.
57. فريال جبوري غزول. (1999). ما بعد الكولونيالية وما وراء المسميات. قضايا فكرية،
58. فولفجانج إيرز: آفاق نقد استجابة القارئ ، ترجمة: أحمد أبو الحسن ، الثقافة الأجنبية العدد 1994/1
59. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الطبعة الأولى 1431هـ.
60. فينسينت ب. ليتش. قراءة النصوص
61. قبايلي عمر، مدخل للثقافة الشعبية العربية، مقاربة أنثروبولوجية ، الأثر ، مجلة الآداب واللغات ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر ، العدد 7 م ماي ، 2008.
62. ك نلووف، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي الكلاسيكي ج 9 تر:إسماعيل عبد الغنى وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1 2005
63. كريستوفر. التفكيك بين النظرية والتطبيق.
64. لعريط مسعودة. إشكالات الأدب النسائي، الملتقى الدولي الثامن للرواية: عبد الحميد بن هدوقة، الجزائر 2004.
65. مالك بن نبي ، مشكلات الحضارة، مشكلة الثقافة، ت ر ، عبد الصبور شاهين ، دار الفكر المعاصر ، بيروت، لبنان ج ح م ، ط4، 1984.
66. مجدي وهبة :معجم مصطلحات الأدب (انجليزي، فرنسي، عربي) مكتبة لبنان، ساحة رياض الصالحين، بيروت 1974،
67. مجموعة من الباحثين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ت رضوان ظاظا،
68. محمد الدغمومي. (2001). المفهوم والتواصل –مفهوم الثقافة نموذجا–. تأليف محمد مفتاح، و أحمد بوحسن، المفاهيم وأشكال التواصل (الإصدار الأول، الصفحات 93–104). الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة،

69. محمد الصالح الجابري. دراسات في الأدب التونسي، الدار العربية لكتاب ليبسا/تونس 1978.

70. محمد الماكري. الشكل والخطاب –مدخل لتحليل ظاهراتي– ط1. المركز الثقافي العربي، بيروت. 1991.

71. محمد عزام :المنهج الموضوعي في النقد الأدبي–دراسة– منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999.

72. محمد مفتاح، و أحمد بوحسن (2001). المفهوم والتواصل (الإصدار الأول، الصفحات 93–104). الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة،

73. محمود فهمي حجازي :الأسس اللغوية لعلم المصطلح، الناشر مكتبة غريب، دت،

74. مصلح الصالح ، الشامل ، قاموس مصطلحات العلوم الاجتماعية ، انجليزي عربي ، دار عالم، الكتب للطباعةوالنشر ، المملكة العربية السعودية ج ح م ، ط1 ، 1999.

75. موسى ربابعة: تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر، جامعة اليرموك ط 2، 2006،

76. ميجان الرويلي، و سعد البازغي. (2002). دليل الناقد الأدبي (الإصدار 3). بيروت: المركز الثقافي العربي.

77. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق عمان، ط1، 1997،

78. هانز جورج غادمير. اللغة كوسط للتجربة التأويلية. ترجمة أمال أبو سليمان. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد3. 1998.

79. هانز جورج غادمير. تجلي الجميل. ترجمة سعيد توفيق. ط1. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997.

80. يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت ط1، 1983.

81. يوسف مقران :المصطلح اللساني المترجم –مدخل نظري إلى المصطلحات، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا–دمشق–جرمانا، ط1 . 2007.

82. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Frainçaise, paris 1983

83. Dominique Maingueneau :" Analyser les textes de communication" . Nathan

84. Jean –François Jeandillou : " L'analyse textuelle" .Armand Colin

85. Jean Dubois et autres, Dictionnaire de linguistique, larousse,1973.

فهرس الموضوعات:

الواجهة: .....01.

بطاقة تعريفية للمقياس:.....02.

مفردات المقياس:.....03.
مقدمة:.....04.
المحاضرة الأولى:.....5-6.
المحاضرة الثانية:.....7-13.
المحاضرة الثالثة:.....14-16.
المحاضرة الرابعة:.....17-20.
المحاضرة الخامسة:.....21-25.
المحاضرة السادسة:.....26-29.
المحاضرة السابعة:.....30-39.
المحاضرة الثامنة:.....40-46.
المحاضرة التاسعة:.....47-51.
المحاضرة العاشرة:.....52-60.
المحاضرة الحادية عشر:.....61-66.
المحاضرة الثانية عشر:.....67-70.
المحاضرة الثالثة عشر:.....71-73.
المحاضرة الرابعة عشر:.....74-87.
المحاضرة الخامسة عشر:.....88-94.
قائمة المصادر والمراجع:.....95-101.
فهرس الموضوعات:.....102.