الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
كلية: الآداب واللغات
قسم: لغة وأدب عربي

مطبوعة بيداغوجية بعنوان:

محاضرات في مقياس مقاربات نقدية معاصرة

موجّهة لطلبة السنة الثانية ليسانس (السّداسيّ الرابع)
شعبة: الدراسات النقدية
وحدة التعليم المنهجية، الرصيد: 03، المعامل: 02

إعداد: د. الزهرة لونيس

الموسم الجامعي: 2025م-1447هـ/ 2026م-1448هـ

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة محمد البشير الابراهيمي – برج بوعريريج
University of Mohamed ElbachirElibrahimi - Bordj Bou Arreridj
كلية الآداب واللغات

الرقم: 2026/05

برج بوعريريج في:2026/10/17

مستخرج من محضر اجتماع المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات

بخصوص تقارير الخبرة الخاصة بالمطبوعات البيداغوجية .

بتاريخ2026/06/17 وفي حدود الساعة العاشرة صباحا بقاعة الاجتماعات التابعة لكلية الآداب واللغات، تم عقد اجتماع المجلس العلمي لدراسة النقاط المدرجة في جدول الأعمال المرسل سلفا إلى الأعضاء، والتي من بينها تقارير الخبرة الخاصة بالمطبوعات البيداعوجية

تمّتْ تزكية المطبوعة البيداغوجية المقدمة من طرف الدكتورة الزهرة لونيس، المعنونة بـ"**محاضرات في مقياس مقاربات نقدية معاصرة" موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس ، شعبة دراسات نقدية .**

بناءً على تقارير الخبرة الإيجابية لكل من الخبيرين:

. **الخبير الأول (داخلي):** أ.د/ عزوز زرقان.

. **الخبير الثّاني (خارجي):**أ. د/ فتيحة حلوي – جامعة مسيلة-

رئيس المجلس العلمي

رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب واللغات
الدكتور: الصالح قسيس

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج
المجلس العلمي
كلية الآداب واللغات


بسم الله الرحمن الرحيم

مخطط مقياس مقاربات نقدية معاصر

1.معلومات حول المقياس:

المؤسسة: جامعة محمد البشير الإبراهيمي

كلية: اللغات والآداب

قسم: اللغة والأدب العربي

مقياس: مقاربات نقدية معاصرة (دراسات نقدية)

الفئة المستهدفة: طلبة سنة ثانية دراسات نقدية السداسي الرابع

المعامل:2 **الرصيد:** 3

الوحدة التعليمية: منهجية (محاضرة + أعمال موجهة)، إضافة إلى دروس عن بعد

الأفواج: فوج 1+2.

الحجم الساعي الأسبوعي: محاضرة 1:30سا، وأعمال موجهة1:30سا *2حصص

الحجم الساعي في السداسي: 1:30*14حصة محاضرة، (1:30سا * 12) *2حصص، أعمال موجهة

التوقيت: يوم الأحد من الساعة 8:00سا إلى 9:30سا (قاعة رقم: ماسر1)

يوم الأحد من الساعة 9:30سا إلى 15:30سا (قاعة رقم:19، 33)

2. معلومات عن الأستاذة:

الأستاذة: الزهرة لونيس

الدرجة العلميّة: دكتوراه

التخصص: نقد عربي قديم

الرتبة العلميّة: أستاذة محاضرة -ب-

البريد الإلكتروني: zohra.lounis@univ-bba.dz

التواجد: الأحد والأربعاء

الإجابة عبر الإيميل أو عبر منصة موودل: عادة ما يكون الرد في نفس اليوم أو بعده، من تلقي الرسالة أو الاستفسار.

3 تقديم المقياس:

يعد مقياس مقاربات نقدية معاصرة من أهم المواد المبرمجة على الطلبة في ميدان الأدب واللغة العربية، خصوصا طلبة الدراسات النقدية، لما فيه من ثراء معرفي، وتقاطع بين تخصصات علمية متعددة. وهو محطة تمهيدية استكشافية مهمة في هذه المرحلة التعلّمية؛ حيث، أنّها تمكّن الطالب سنة ثانية دراسات نقدية من تشكيل رؤية نقدية حول هذه المقاربات، وفهم المرجعيات الفكرية والنقدية التي كان لها الأثر البالغ في تشكيلها

أولا، وثانيا يتيح له هذا المقياس مقارنة جهود النقاد الغربيين مع النقاد العرب الحديثيين والمعاصرين في المقاييس الأخرى المبرمج لهم في ذات السداسي.

تعتبر هذه المقاربات النقدية المعاصرة من أقرب القراءات التي حاولت مقاربة الظواهر الأدبية والنّص على وجه الخصوص؛ من حيث التنظير والتطبيق خاصة، من الشكل والبنية إلى البنيات الذهنية للوعي الجماعي وسلطة القارئ، ممّا يمكّن المتعلّم من فتح الآفاق على هذه المقاربات سواء بالتبني أو الابتداع فيها بما يخدم سلطة النّص وفهمه وتفسيره، والوقوف عند أهم المصطلحات، التي تتبنها هذه النظريات النقدية المعاصرة على تنوعها.

وعليه ينبغي للطالب سنة ثانية دراسات نقدية أن يلمّ بهذا المقياس، وهذا بالأخذ بأهم قضاياه، والتعريف بأبرز مؤسسي هذه المقاربات النقدية وروادها في الغرب والشرق، وضبط مصطلحاتها، ورؤيتها النقدية. وهذا الفعل سيحقق للطالب قاعدة تكوينية صلبة في مجال تخصصه، تساعده في تشكيل رصيد علمي ثرٍ يتوافق ومتطلباته وتطلعاته العلمية، وكذا تمكّنه من سبر أغوار النصوص الأدبية.

ولتقديم مادة معرفية متوازنة بيداغوجيا، وتحصيل تصور متكامل إلى حد بعيد، يكون الأستاذ ملزما بتتبع فصول ومفردات هذا المقياس.

4. محتوى المقياس:

ينضوي هذا المقياس على أربعة عشرا محاضرة، وكل محاضرة ترتكز على جملة من المبادئ والأسس النظرية والتطبيقية تتماهى أو تنفلت فيما بين هذه النظريات النقدية لكل محاضرة؛ فالمحاور مرتبة فيما بينها تاريخيا وفق ظهور كل نظرية نقدية تقدمها، بانية للمعارف الجديدة، ويتم تدعيم كل محاضرة بسلسلة من الأعمال الموجهة في القاعة، علما أن هذا المقياس يقع ضمن الوحدات المنهجية؛ والتي يكون الدرس مقسما فيها بين الأستاذ والطالب، أي محاضرة + أعمال موجهة (يكون في شكل بحث) في حصتين، وعن بعد عبر منصة التعليم عن بعد، في شكل محاضرة مكتوب بصيغةpdf، وتقييم عبر لائحة تمارين متعددة، وهذا بغية اكتساب الطالب لجملة من المعارف وتحقيق الأهداف المنشودة من كل محور ومن المحاور ككل واحد.

وهذه المحاور لا تخرج عمّا صاغته مقررات وزارة التعليم العالي والجامعة المنتمية إليها، بيد أننا قد حاولنا تبسيط مفردات هذه المحاضرات لطلبة هذه المرحلة التعليمية، من أجل التعمّق أكثر في هذه النظريات والمقاربات، وما تحمله من مصطلحات منغلقة معقدة أحيانا على فهوم المتعلمين، متكررة مختلفة في مدلولاتها من نظرية لأخرى، كونّها تعرض عليهم لأوّل مرة. وهي تباعا كالآتي:

المحاضرة:	الأعمال الموجهة
*أصول النقد المعاصر	* تعريف بأعلام النقد المعاصر
*النقد الشكلاني	* فلادمير بروب، جاكبسون، شلوفسكي
*النقد البنيوي	* تودروف ،جان كوهين ،رولان بارت
*النقد البنيوي التكويني	*لوكاتش، غوادمان
*النقد النفسي	*لاكان، مورو، دي نويل
*النقد الأنثروبولوجي	*كلود ليفي ستروس
*النقد الأسلوبي	*ميشال ريفاتير
*النقد السيميائي	*دوسوسير، بيرس، غريماص
*النقد التفكيكي	*جاك دريدا، هيليس ملير، جيوفري هارتمن
*جماليات التلقي	*إيزر، ياوس، أمبرتو إيكو
*النقد الموضوعاتي	*جورج بولي، جان بيار ريشار
*النقد السوسيولوجي	*باختين، بيار زيما
*النقد التداولي	*بيرس، أوستن، فتغشتاين
*النقد الثقافي	*كليفورد غيرتز، ماثيو أرنولد، إدوارد سعيد، هومي بابا، سبيفاك

ملاحظة: كل محور (محاضرة) تدعمه الأعمال الموجهة؛ ففي الأولى يكتسب كفاءات مقيسة، وفي الثانية يحاورها، ويحللها ويقيمها، ليصل إلى حكم أو قاعدة، تساعده على فهم هذه المقاربات النقدية المعاصرة أولا، والتعمّق في مرجعياتها، وكيفية تعاملها مع الثلاثية (المؤلف، النّص، القارئ)، وأي سلطة ترجح، ليتمكّن بعدها من قراءة النصوص الأدبية، وفق مناهجها المفرزة من هذه النظريات النقدية، بكيفية سليمة، وكذا فتح آفاق لبنية تكوينية في مجاله.

6. المتطلبات الأساسية(المكتسبات القبلية):

بغية تحقيق الاستيعاب والأهداف المنشودة، وتجسيد الكفاءات المقيسة للمتعلم (طالب سنة ثانية ليسانس)؛ يستوجب عليه كعنصر فعال في العملية التعليمية إدراك مفاهيم سابقة:

*معرفة الفروق بين المقاربة السياقية والنسقية، والمنهج والمقاربة والنظرية، والنقد الأدبي الحديث والمعاصر، والحداثة وما بعدها.

*الإلمام بالآليتين القرائيتين الموازنة، والمقارنة، حتى يتسنى له فهم المقاربات النقدية المعاصرة في تحليلها للنصوص الأدبية، مما يسمح له بتشكيل رأي نقدي فيها وامتلاك أدوات نقدية جربها نقاد سابقون.

*التعريف بالمناهج السياقية والفلسفية، وتصنيف دورها في تطوير فهم النّص أم خارجه، وما نتج عنهما من فعالية في تطوير القراءة النقدية الأدبية، أو انحسارها.

*إدراك الطالب لمفاهيم المقاربات النقدية، والمرجعيات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي شكّلت الرؤية النقدية الحديثة والمعاصرة، ممّا تسلس له عقد مقارنات بين ما تقدّمه هذه القراءات.

وللتأكد من هضم هذه المفاهيم عند المتعلم وجب طرح جملة من الأسئلة البانية تفصح عن ماهيتها واستعمالاتها مع التمثيل لها بنماذج لممارسات نقدية أو أعلام، يتبعها في حالة الرسوب وعسر الفهم شروح وتوضيحات وإحالات على مراجع وفيديوهات وغيرهما من التقنيات البانية للمعرفة.



7.مكانة الدرس في البرنامج:

يجسد هذا المقياس ركنا أساسيا لمختلف المقاييس التي برمج معها في المقرر لسنة ثانية دراسات نقدية، فهو يفتح آفاقا على كيفية قراءة الآداب وفهم المقاربات النقدية المعاصرة لكل قراءة تطرحها، والمرجعيات النظرية لها، في ظلّ اللسانيات والدال والمدلول والعلامة والمرجع واللانهائية القراءة والتلقي. وإضاءة جملة، من الآليات والأدوات الإجرائية النقدية، التي ظهرت مع هذه النظريات النقدية الغربية المعاصرة. فيكون بذلك المقياس مرجعا نظريا لجملة من المقاييس المصاحبة له ضمن المقرر الدراسي، ورؤية فعلية لمحاولات إسقاط المنهج النقدي المعاصر ظلاله على النّص.

8. الأهداف التعليمية (وفق أفعال بلوم):

-التعرف على النظريات النقدية المعاصرة وأدواتها الإجرائية في مقاربة النّص الأدبي.

-تفسير مفاهيم المقاربات النقدية المعاصر في ظل اختلاف المرجع والآليات القرائية، وتفسير قابلية انفتاح هذه القراءات على بعضها البعض، ولاسيما مع النقد العربي.

-تحديد الآليات القرائية ومبادئ كل مقاربة نقدية معاصرة، وكذا بناء المقاربات النقدية على شروطها المخصوصة، واستثمارها في قراءة الخطاب الأدبي، وحتى في حقول معرفية جديدة.

-التمييز بين مباحث النظريات النقدية المعاصرة، وتصنيفها ضمن مجالها السليم نقد النقد، بغية تحديد أهمية هذه المقاربات في فهم وتفسير الأدب، وفي تطوير الآليات القرائية وتحويلها من السياق إلى النسق.

-تصنيف الجهود الغربية ومدارسهم في النقد الأدبي المعاصر تنظيرا وتطبيقا، مع إبراز نقد النقد الذي تعرّضت له.

-القدرة على استنباط الأحكام ونقد آراء المقاربين، وقراءاتهم ومرجعياتهم المختلفة وتقييمها، مع تبرير الجانب المشرق في فقه النقاد العرب لها حديثا للأدب، ولاسيما في تطبيقاتهم على النّص الأدبي العربي، بغية التأصيل لمنهج نقدي عربي أصيل يتماشى وخصوصية الخطاب العربي.

9.طرق تقييم التحصيلات المعرفية (كيفية تقويم التعلم):

يتم تقييم المعلومات المكتسبة للطالب وفق جملة من الطرق التي أقرتها وزارة التعليم العالي في مراسلاتها في تقييم الوحدة الاستكشافية:

أ-التقييم المستمر (المواظبة+ العمل البحثي أو بطاقة قراءة):

يمثل 20% من العلامة النهائية للمقياس، وهذا التقييم المستمر والمنتظم خلال كامل السداسي، وكل الحصص يشمل المواظبة على الحضور، والمشاركة في المسائل المطروحة وحل التمارين، وإنجاز البطاقات الفنية، وإعداد البحوث.

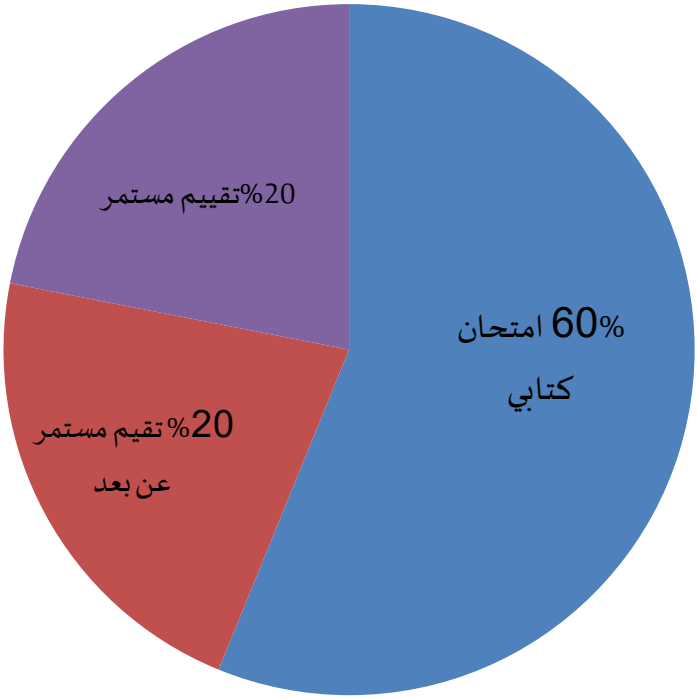
ب-التقييم المستمر عن بعد (التقويمات في منصة موودل):

يمثل 20% من العلامة النهائية للمقياس؛ حيث يرفق كل محور منشور عبر المنصة بتقويم ذاتي للطالب، فيه جملة من الأمثلة والتمارين المتنوعة مستقاة من المحاضرات والأعمال الموجهة تترك مفتوحة الآجال لمدة شهر على الأقل.

ج-امتحان كتابي:

يمثل 60% من العلامة النهائية للمقياس؛ لكونه مسح شامل لكل المعارف والمكتسبات المعرفية التي حصلها الطالب خلال هذا السداسي، وهو مبني على طرق بيداغوجية هرمية من الأسهل إلى الأصعب يتناسب وكل فئات الطلبة، وهو شامل لعدة مسائل ووضعيات إدماجية تتناوب بن الأسئلة النظرية والتطبيقية لا تخرج عن إطار المقرر وما قدم في المحاضرات والأعمال الموجهة، ومدته ساعتين، وينجز في فترة إجراء الامتحانات الموجهة في نهاية السداسي مع المقاييس الأخرى، وفي الامتحانات النهائية. لكونه وحدة منهجية.

مخطط دائري يبين طرق التقييم للمحصلات المعرفية لمقياس مقاربات نقدية معاصرة



10. طرق و أنشطة التعليم والتعلم:

لتحصيل أمثل لدى المتعلم وضمان قدر كبير من الاستيعاب لمختلف المعارف والمفاهيم المرتبطة بالنظريات والتطبيقات المقررة في مادة الأدب المقارن، وجب توفر عدّة طرق وأنشطة بيداغوجية، تتوزع بين الحضور الفعلي للمحاضرات، والتطبيقات في الأعمال الموجهة، والتفاعل في منصة التعليم عن بعد.

أ. الحضور الشخصي:

فائدة حضور الطالب شخصيا للدروس يتجلى في:

- ✓ في المحاضرات، يفعِّل مبدأ المشاركة والحوار بين الأستاذ والطالب الكفاءات المقيسة، ويبرز مدى استيعاب الطالب للمعارف والمفاهيم الملقاة عليه عن طريق جعل الطالب يصل إلى الفكرة المرجوة بعدة طرق بيداغوجية تعلمية.
- ✓ يحصل الطالب من المحاضرات مكتسبات قبلية تساهم في بناء معارف جديدة في محاضرات تالية.
- ✓ وفي حصص الأعمال الموجهة، يتحول الطالب إلى مفكر، يقترح أفكارا ومخارج، ويحلل المسائل ويقيم وينتقد ويطبق مختلف المعارف المكتسبة في مجاله، بعد كل محور.

ب. التعليم عن بعد:

تكمن أهمية وضع الدروس في منصة التعليم عن بعد(moodle) بصيغتي pdf وscorm في:

- ✓ مساعدة الطالب على استرجاع واستدراك مكتسباته المعرفية من الكفاءات المقيسة، وتنظيمها، وهذا بفضل الدعائم البيداغوجية المرفقة مع الدروس نحو فيديوهات وروابط لمراجع وتمارين تقويمية متنوعة، وهذا لتعميق الفهم والقيام بعملية معالجة في حالة عجز كلي أو جزئي في الفهم.
- ✓ يسمح فضاء الدردشة والمنتدى المفتوح بين الطالب والأستاذ من طرح انشغالات أو استفسارات واجهة الطالب وعرقلة الفهم عنده، كما يسمح بالإبداع وتنمية مهارات الطالب معرفيا وتكنولوجيا في هذا المقياس.



11المقاربة البيداغوجية:

تقوم المقاربة البيداغوجية على ثلاثة ركائز أساسية؛ وهي المعرفة، الخبرة المكتسبة من المعرفة، توظيف المعرفة، وتعتبر هذه الكفاءات مهمة أساسية في عملية التعلم، وتحتاج إلى منهجية سليمة لتحقيقها وهي تتعلق بكل محور وكل كفاءة مقيسة وهدف تعلمي خاص، يدعم بتقويمات حضوريا وكذا عن بعد لقياس قدرة الطالب على الاستيعاب، ومدى تحقق الأهداف المنشودة. وفي مقياسنا الأدب المقارن تتحقق على النحو التالي:

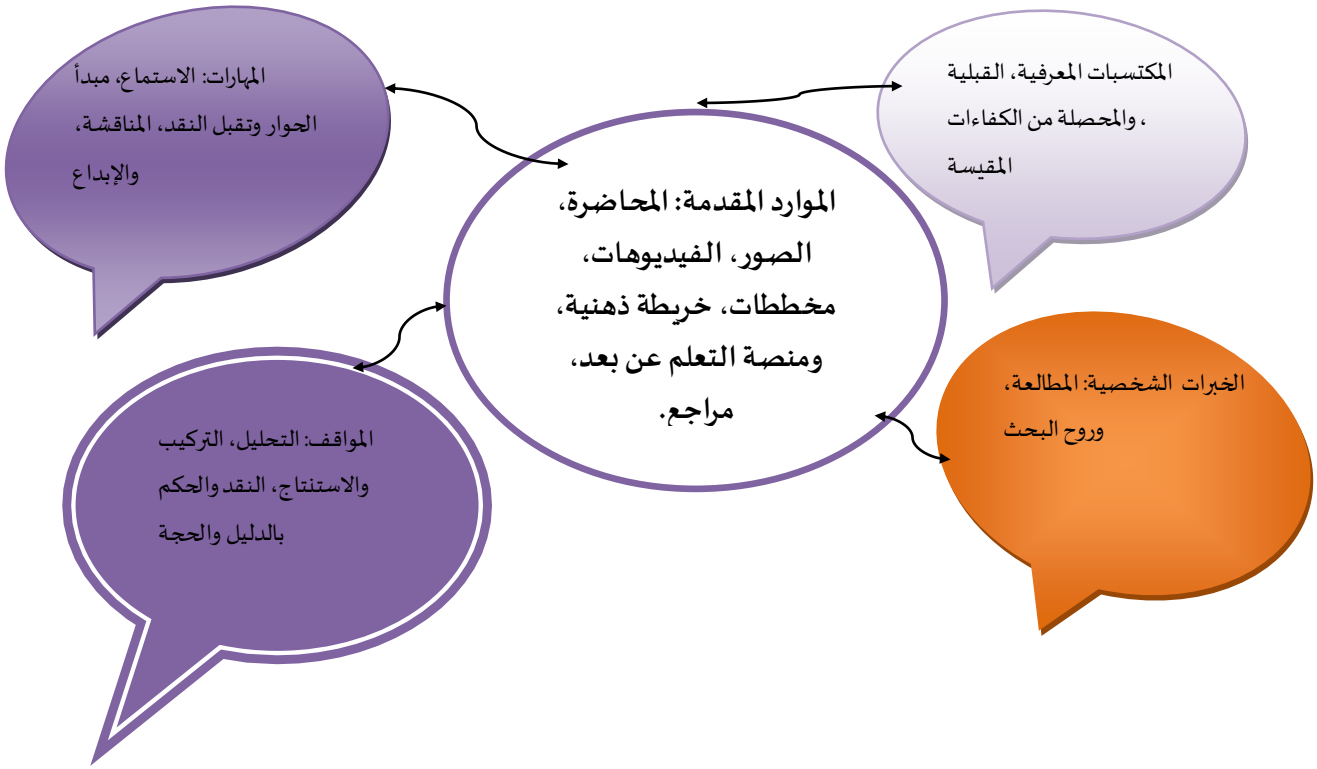
- ✓ المعرفة؛ ويقصد بها معرفة المعطيات الخاصة، ببسط المكتسبات القبلية وطرح الإشكالية الأساسية للمقياس، نحو هل يمكن أن يؤسس الناقد العربي منهجا مقارنا أصيلا؟ وما محل الأدب العربي من الدرس المقارن؟ وهذا بالاستعانة بالطريقة الحوارية.

12كيفية سيرورة المقياس:

يعرض المقياس محاضرة وأعمالا موجهة، وهو مناصفة في حصة واحدة بين الأستاذ والطالب كل أسبوع؛ حيث يتم اكتساب معارف جديدة عن طريق الموارد المقدمة، واستنطاقها وتثبيتها عبر مختلف مهارات المتعلم

وخبراته الشخصية ومواقفه التي يبديها في الأعمال الموجهة أكثر سواء كان ضمن مجموعة بحثية يشكلها مع زملائه أو فرديا.

مخطط لسيرورة العمل والتفاعل بين الموارد المقدمة وكفاءات الطالب المكتسبة ومهاراته.



13. موارد مساعدة:

يمكننا الاستعانة بجملة من الموارد المساعدة التعليمية، التي تساهم في الفهم واستيعاب المقياس نحو: المحاضرات المقررة والملقاة آنفا في القاعة وموجودة بصيغتي pdf وscorm مع الأمثلة والتطبيقات.

بالإضافة إلى جملة من المراجع المهمة في المقياس وهي على التوالي:

قائمة المراجع:

- عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث.
- سعيد بن كراد، أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية.
- إدوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة والسلطة.
- لوسيان سيف، البنوية والماركسية.
- محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر شتراوس

- جون ستروك، البنيوية وما بعدها.
- رولان بارت، التحليل النصي؛ تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل.
- هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص.
- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته.
- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي.
- سليم حيولة، استراتيجيات النقد الثقافي من القراءة الجمالية إلى القراءة الثقافية.
- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية.
- يوسف وغليسي،التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري.
- توماتشفكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلاني.

رو ابط لمراجع إلكترونية ومحاضرات على شكل فديو:

- https://www.youtube.com/watch?v=edWQpSwgLo8 محاضر عن الشكلانية الروسية.
- https://www.youtube.com/watch?v=yUXnDyAemnc محاضرة عن الأسلوبية والأسلوب.
- محاضرة مستويات التحليل الأسلوبي: https://www.youtube.com/watch?v=5IO8ZA-eVdE
- محاضرة عن سيميولوجيا: https://www.youtube.com/watch?v=rbsg59dYmCc

محاضرات في مقياس

مقاربات نقدية معاصرة

المحاضرة الأولى: أصول النقد المعاصر-قراءة اصطلاحية في أهم المفاهيم-

تمهيد:

تنوعت القراءات والرؤى في تحديد مفهوم النقد الأدبي ومجالاته، منذ القدم، فأجمعوا أنّه الرؤية الفاصلة بين الجيد والرديء، والزيف والحقيقة، وهو مفهوم انتقل من الدلالة الحسية إلى الدلالة المعنوية؛ فقد عرف في التجارة النقد مقابلا للدراهم والذهب والفضة، وحين نسب صفة لصيقة بالبشر اكتسب دلالة معنوية يمكننا التمييز بها بين الإيجاب والسلب في سلوكهم؛ فقيل: "إن نقدت الناس نقدوك، إن عبتهم عابوك"[1]

ولهذا لا نستبعد أن يأخذ النقد صورته في القراءة عند المتعاملين به، فهو المميز الذي يفصل بين الأدب الجميل والقبيح وفق معايير متفق عليها، وهذا ما درج عليه القدماء، وأمّا المحدثين فنجدّهم قد نظروا إلى النقد بصورة أكثر عمّقا، يتجاوز حدود الجمالية إلى البحث عن المعنى في صورته النهائية أو يجانبها، ولعلّ من بين المفاهيم التي انتشرت في العصر المعاصر، ما جاء في قول رولان بارت: "قراءة عميقة أو هو قراءة جانبية أيضا، وهو يكتشف في العمل معقولا معينا، وإنّه في هذا، والحق يقال، ليفكك تأويلا ويشارك فيه، ومع ذلك فإنّ ما يهتك النقدُ سِتْرَه، لا يمكن أن يكون هو المعنى"[2]. ووفق بارت لا يمكن أن يكون النقد سوى قراءة تسعى وراء المعنى ولا يمكن له أن يكون المعنى النهائي، وبهذا لا يمكن الحكم على الأدب، بيد أنّ تودوروف في كتابه "نقد النقد" يصوّر علاقة النقد بالأدب فيقول معرّفا له: "النقد ليس ملحقا سطحيا للأدب، إنّما هو قرينه الضروري"[3] فنفهم من هذا النقد هو الوجه العميق من الأدب يظهر من خلال قراءة عميقة للأدب، ولهذا هما مكملان لبعضهما في علاقة حتمية تفرز عنها تتبع الظواهر والمعاني ظاهرا وباطنا.

أ. إشكالية المقاربة النقدية والمنهج النقدي في النقد المعاصر:

تسعى المقاربات النقدية المعاصرة إلى محاولة تقريب الفهم، وقراءة النصوص الأدبية من المتلقي، وفق رؤية منهجية معينة، تقتضيها تبنيات القارئ لها. قصد "الوصول إلى معنى النّص بحيث يكون النقد تابعا للنّص، وليس العكس"[4]، متبعة في ذلك آليات واتجاهات تبلورت في مناهج مختلفة، تقضي بالاهتمام بتفاصيل العمل الأدبي. والمنهج ما هو إلّا "إطار علمي يساعد على كشف جماليات النصوص وفهم مكوناته، وأبعاده الدلالية (...) إذ هو المفتاح الإجرائي الذي يساعد على كشف بواطن النصوص وحقائقها"[5] وهو يتكوّن من "مجموعة ركائز وأسس مهمة، توضح مسلك الفرد أو المجتمع أو الأمة لتحقيق الآثار التي

---

[1] محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (نقد)، دار صادر، بيروت، مجلد13، ط1، 2005، ص334.

2 رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر العياشي، مركز الإنماء، بيروت، ط1، 1994، ص 109.

3 تزيفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1996، ص16.

4 إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النّص الأدبي، ثلاثة مداخل نقدية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص72.

5 عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، د. ت، ص13.

يصبو إليها كل منهم"[1]. ومنه، فإنّ هذه المناهج النقدية بعدّها أدوات عاقبتها تحصيل الباحث هدفا معينا، وهو الجمالية والمعنى والوصول إلى "كشف الحقيقة أو البرهنة عليها"[2]

والمقاربة Approche في مفهومها أساس نظري، يتكون من مجموعة من المبادئ، التي يتأسس عليها برنامج أو منهاج، أو هي الطريقة التي يتناول بها الدارس أو الباحث الموضوع. وهي تحمل معنى مغايرا للمنهج؛ فهي "من المصطلحات الحديثة في النقد والتحليل واستعمالها الأجنبي والعربي دقيق جدا، إذ تتضمن اعتماد منهج لا يشك في صلاحه في حد ذاته، لكن لا يجزم يخص نتائجه سلفا عند تطبيقه في ذلك الظرف المعني."[3] فالمقاربة تعتمد على المنهج في اقتراض آلياته وإجراءاته في تحليل الأثر الأدبي، دون الجزم بسلامة النتائج أو القطع فيها، وبهذا يكون المنهج عاما والمقاربة حدود هذا العموم.

وقد ارتبط استعمال مصطلح المقاربة بالممارسات التعليمية أ]ضا، التي تستخدمها العلوم التربوية الحديثة لتثبيت القدرات المطلوبة، وهو يستند إلى النص الذي يظل نقطة البداية لتعليم كل الأنشطة التعليمية، ونتيجة لذلك حدث تغيير كبير في عملية التدريس والتعلم؛ إذ لم يعد المتعلّم مجرد مستقبل للمعرفة ومستهلك لها، بل أصبح ممثلا يتفاعل معها، فالمنهج النصي أو المقاربة النصية بصورة أدق تشكل أداة مهمة، يستخدمها المعلّم لتحفيز وتنمية قدرات المتعلِّم، كما يمنحه الفرصة لاستخدام مهاراته بناء على المتطلبات الأساسية لها.

ب. الفرق بين المقاربة والمنهج:

تختلف المقاربة عن المنهج في أنها لا تتقيد بحدود المنهج ولا بخلفياته المرجعية، ولكنّ تأخذ من فلسفته لتمتزج مع ذاتية الباحث، وتوجهاته، ففي المقاربة يحلل العمل الأدبي وفق تصوراته، وفي إطار معين يمكن أن تحدد زوايا النظر إلى العمل، أما المنهج فهو مقيد وفق مرجعيات وأدوات وخطوات معينة، وضعا من سبقه من الدارسين.

وهناك رأي آخر يرى أن مصطلح المقاربة النقدية يلتبس مع مصطلح المنهج النقدي، لأن كلا منهما يحيل على الطريقة العلمية والمنهجية للإحاطة بموضوع ما، غير أن ثمة فرق طفيف بينهما؛ يتمثل في كون المقاربة تعد جزءا من المنهج، فهي تهتم أكثر بالإجراءات والقواعد التي تطبق أثناء تحليل النصوص الأدبية، وعليه فإن الاقتراب من النص يتضمن معنى المطاوعة والليونة في التعامل مع النص، وترك مجال أكبر للخصوصية التي يتضمنها كل عمل أدبي؛ لأن عملية التحليل هي محاولة لفهم النص بالأساس،

والمقابل الأجنبي للمصطلح المقاربة النقدية هو Critical approch، وقد جاء تعريفه في معجم روفور بأنها الإحاطة بإشكالية ما أو طريقة لمعالجة حقل معرفي ما، وكذلك دلالتها في معجم petit la rosse بكونها الاقتراب من ظاهرة ما، وأنّ لها استعمال نقدي بالأساس.

1 جلام الجيلالي، المناهج النقدية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، مجلد: 34، العدد 404، ديسمبر 2004، ص11.

2 محمد عبد العزيز، النظرية اللغوية في التراث العربي، دار السلام، مصر، ط1، 2006، ص20.

3 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، 1982، ص187.

وقد استعانت النظريات النقدية المعاصرة بهذا المفهوم لتشكل تحولا لا يرتبط لحظة زمنية معينة بقدر ما يرتبط بتحول جذري على مستوى الرؤية والتصور، ولهذا نجد ارتباط المقاربات أقرب من مصطلح المناهج في القراءات المعاصرة، فهو أكثر موضوعية واستيعابا للتحول الحاصل من السياقي إلى النسقي.

ج. الفرق بين المقاربة السياقية والمقاربة النسقية:

1. المقاربة السياقية:

هي مقاربة "تعتمد الإسقاطات السياقية والأحكام التذوقية والملابسات الخارجية في تحديد مقاصد النص ودلالته."[1] فتشتغل على نقد النص متصلا بما حوله من سياقات نفسية واجتماعية وأحداث تاريخية، ممّا يعني أن عملية قراءة النص ونقده وفق السياق هي قراءة تذوقية وتحليلية كاشفة لا تتم إلا وهي متصلة بالعوامل الخارجية منذ إبداعه حتى تلقيه، فالنص يعكس تصور مبدعه ولغته، ولا يمكن فهمه إلا بتلك العناصر المحددة له خارج النص.

تنظر المقاربات السياقية للنص بوصفه أثرا للإحالات الخارجية لتحقيق غايتها المتمثلة في البحث عن هذه الإحالات وكشفها وتحليلها معززة بذلك ما يسمى سلطة المؤلف، ومصادرة إمكانيات النص والقارئ، ويأتي هذا لأن الإطار المعرفي لم يخضع لهيمنة اللسانيات البنيوية، بل اعتمد بشكل أساس على توظيف الدلالة الفكرية والثقافية المقيمة خارج النص من نفسية المبدع وأحواله الاجتماعية وأحداثه التاريخية.

2. المقاربة النسقية (النصية، النصانية):

هي اتجاهات انطلقت من اللسانيات البنيوية، ومثلت مبادئها البنيوية، السيميائية، الأسلوبية، التفكيكية...الخ. تشتغل على النص من الداخل بعيدا عن كل المتعلقات الخارجية، فتحاول "كشف أبنية النص الأدبي، ومظاهر الأنساق التي يحتكم إليها، وطرق قيامها بوظائفها"[2]، لأن هذه الأبنية النسقية الداخلية هي ما يحقق جمالية النص، وليست مضامينه الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية، فجاءت هذه المناهج لتبحث عن أدبية الأدب باعتباره قضية لم تخصص لها المناهج السياقية جهدا بل فتشت عن كل شيء في الأدب إلا الأدب.

د. رو افد المقاربات النقدية المعاصرة:

1) **اللسانيات:** كان لنشأة علم اللغة الحديث أو اللسانيات العامة على يد فرديناند دي سوسير أثر كبير على تحول الدراسات النقدية بكل مستوياتها؛ حيث، أدى المنهج الوصفي لدراسة اللغة وما أفرزه من نتائج مبهرة إلى تأثر حقول معرفية أخرى على رأسها النقد الأدبي، الذي راح يستثمر مقولات اللسانيات في قراءته وتحليله للنصوص الأدبية.
2) **جهود الشكلانيين الروس:** في نفس فترة ظهور اللسانيات تقريبا كان هناك مجموعة من الشباب الباحثين الروس الذي شكلوا حلقة موسكو، أن ينهجوا منهاجا جديدا في دراسة الأدب، فنادوا باستقلالية الأدب عن

1عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، ص19.

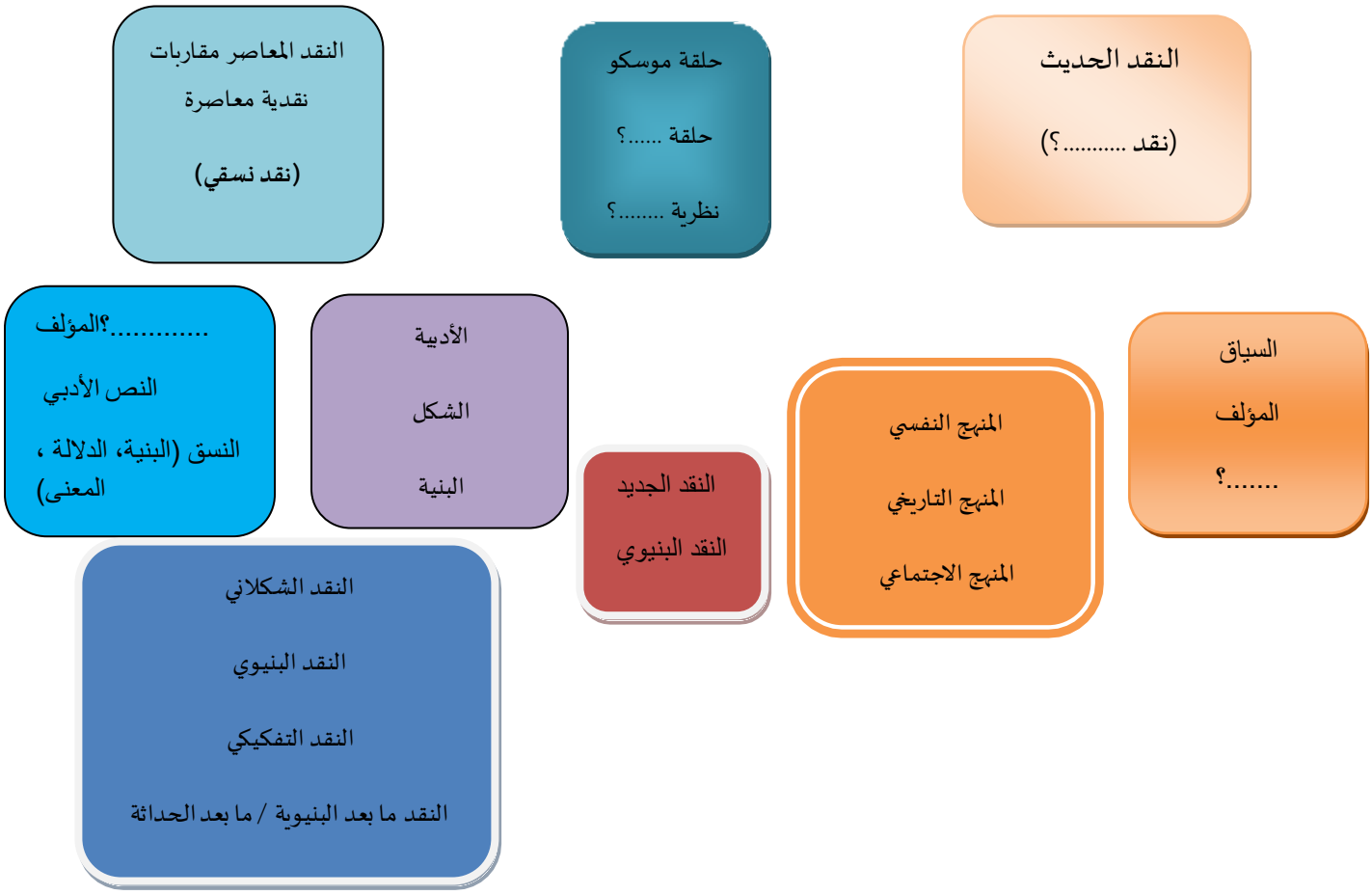
2 المرجع نفسه، عبد الله خضر محمد، ص113.

الواقع، وأرسو دعائم ما أسموه علمنة الأدب؛ حيث خلّصوا النّص الأدب من مختلف السياقات، نحو السياق الاجتماعي والتاريخي والنفسي... وكرّسوا في المقابل الكيان اللغوي للنّص.

3) **تحول في تصور عناصر العملية الإبداعية:** فقد كان الاهتمام في المقاربات السياقية السابقة بالعوامل المنتجة والمولدة للإبداع، في حين صارت المقاربات النقدية النسقية المعاصرة تنظر للإبداع (النّص) بعيدا عن تلك العوامل وهو ما أطلق عليه بالنقد النسقي.

قفلة: بعد هذه التعريفات والمفاهيم سيتسنى للطالب المتخصص في الدراسات النقدية، إدراك الفروق بين المناهج النقدية السياقية والنسقية أولا، وثانيا التفرقة بين المنهج والمقاربة؛ الذي يمثل فيها الأول سلوك الناقد والثاني وصف هذا السلوك النقدي.

تعليمة: بناء على ما اكتسبته من هذه المحاضرة أكمل هذا المخطط وضع أسهما تبين اتجاه تطور مراحل النقد الأدبي، محددا العوامل المساهمة في تطوره. وفسر المربع الملون بالأحمر وما علاقته بالنقد المعاصر؟



المحاضرة الثانية: النقد الشكلاني -فلادمير بروب أنموذجا-

1. الجذور التاريخية للنقد الشكلاني الروسي:

إن الناظر للتطورات النقدية الحاصلة في زمن الحداثة وما بعدها، يقر بوجود ثورة فكرية، اختلفت مواقفها وامتدت أفكار مؤسسيها إلى تقديم بديل يتناسب وهذا التغيّر، وهذا بناء على ما فرضته التطورات الايدولوجية والتحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية آنذاك. وتعّد الشكلانية أوّل اتجاه نقدي، دعا إلى استقلال الأدب وضرورة دراسة النّص الأدبي لذاته ولأجل ذاته، وهذا منطلق من المنظر العام للأزمة الفكرية والمنهجية التي انحصر فيها الأدب الروسي. متمردة بذلك على الأوضاع العامة التي فرضتها الإيديولوجيا على الأعمال الأدبية، النقد السوسيولوجي على وجه الخصوص؛ فقد ظلّ "مسيطرا ردحا من الزمن على الأدب الروسي، فعكس حالة الاغتراب عن النص الأدبي لصالح البحث عن سيرة المؤلف موقفه، وموقعه من الطبقات العاملة. وبالفعل كان قد طغى منهج الواقعية بأشكاله المختلفة... حيث رأى أصحابه أنّ على الأدب أن يكون أدبا أن يخدم ويحلل ويساهم في معالجة الواقع المعيش، إلى أن سيطر على الأدب بعد أيديولوجي أشبه بالعقيدة الجامدة"[1].

وقد قاد هذه الحركة النقدية مجموعة من الطلبة الشباب في روسيا، عام 1915 و1916، وهي ناتج اتحاد تجمعين علميين هما؛ حلقة موسكو وجمعية دراسة اللغة الشعرية أو ما تسمى بالأبوجاز OPJAZ، وقد مرت في سبيل ظهورها (الشكلانية) بمرحلتين أساسيتين هما على التوالي:

أ* المرحلة الأولى:

امتدت من عام **1915 إلى 1920**، وقد تميزت هذه المرحلة بالفاعلية نتيجة أعمال فيكتور شلفسكي منذ مقاله الأول بعنوان (الفن بوصفه أداة) سنة 1917، الذي قدم للنّظرية بعض التصورات والمصطلحات الأساسية. وقد تميزت هذه المرحلة بمجموعة من السمات أهمها:

-الانطلاق من العمل الأدبي ووضعه في دائرة الاهتمام بعيدا عن السياق الخارجي وخصوصا السوسيولوجي.

-قراءة العمل الأدبي بمصطلحات تقنية علمية وتحليله وفهمه وفقها، مما أضفى على القراءة علمية ودقة.

-الاهتمام بالوظائف المختلفة للنسق الواحد.

وقد نشأت هذه الشكلية خارج أصوار الجامعة، بعيدا عن الدروس الأكاديمية الرسمية. وقد نمت على يد جماعة الأبوياز، وكان مركزها في سان بطرس باغ، وقد تزعمها الناقد فيكتور شكلوفسكي، وبوريس إيخنباوم، وأوسيب بريك، ويوري تينيانوف، وبوريس توماشيفسكي.

ب* المرحلة الثانية: 1921 / 1930

---

1 مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيين الروس-، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1988، ص10.

عرفت هذه المرحلة انتشار القواعد النظرية في مجالات عديدة شملت: الشعر والمسرح والدراما والحكايات الشعبية، وتوجت بظهور كتاب فلادمير بروب (مورفولوجيا الحكاية العجيبة). والجدير بالذكر أن هذه الفترة قد تطورت عن جماعة الأبوياز وجماعة حلقة موسكو اللغوية، التي كان مقرها موسكو، ومبدؤها توسيع دائرة اللسانيات، لتشمل اللغة الشعرية وكان من أشهرهم رومان جاكبسون وبوس لاييف، وغريغوري بينوكور، وفيكتور جيرو مونيسكي، صاحب كتاب "المدخل إلى العروض". بيد أنّ هذا الاتحاد بين جماعتي الشكلانية لم يستمر طويلا، بسب العلاقة التبادلية بين دراسة الأدب واللّسانيات، فقد تحوّل جماعة الأبوياز من مؤرخي للأدب، إلى اللّسانيات بحثا عن أدوات تصورية من أجل السيطرة على مشاكل نظرية الأدب، وفي المقابل تحوّل المسكوفين من دارسي اللغة إلى دراسة الشعر بغرض اختبار فرضياتهم المنهجية[1].

هاتين المرحلتين الآنف ذكرهما يمثلان تاريخ تأسيس الشكلانية الروسية فعلا، أمّا عن رؤية الشكلانية الروسية للأدب فقد مرت بثلاثة مراحل يلخصها الناقد دافيد كارتر في قوله: "إنّ ثمة ثلاثة مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعاراتٍ تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من الآلة له تقنيات مختلفة، وله أجزاء تعمل، وعدّت المرحلة الثانية الأدب على أنّه كائن حيّ، أمّا المرحلة الثالثة، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة"[2] وقد تبعه في ذلك بيتر شتاينير[3]؛ فقسم الشكلانية إلى الآلية والعضوية والنسقية، وهذا بحسب رؤيتها للأدب وزاوية قراءته.

تعقيب:

ينبغي أن نشير إلى أن جماعة الشكلانية الروسية قد تميزت بالتمرد على كل ما هو محافظ وطقوسي وأكاديمي، وهذا ما يذكره عنهم أستاذهم بينجيروف، فقال واصفا إياهم: "لقد لاحظت لأول مرة، منذ سنتين أو ثلاث خلال سلسلة الدروس التي كنت ألقيها، أن مجموعة من الطلاب الشباب المقتدرين يواظبون بحرص شديد على دراسة الأسلوب والإيقاع والقافية والنعوت وتصنيف الأغراض وإقامة تماثلات بين مختلف مقومات الشعرية عند مختلف الشعراء ومسائل أخرى تتعلق بالشكل الخارجي للشعر."[4] على خلاف أقرانهم. فهذه الحركة حملت "على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية"[5]، ولإثبات شرعية هذا الحركة النقدية تمرسوا الجدل والمناظرة. بيد أنّهم لاقوا احتاجا ومجابهة عنيفة، ممّا ظلم توجههم وفكرهم في فهم النّص، والبحث عن نصيته، أو أدبية النص.

والشكلانيون الروس لم يطلقوا اسم الشكلانية على حركتهم الفكرية والأدبية، إنّما أطلقت عليهم هذه التسمية وألصقت بهم، وقد ضاقوا بها كثيرا لأنّها لم تكن في نظرهم وصفا دقيقا للحركة، بل وصفا إيديولوجيا يحمل طابعا سياسيا، كونها تحمل أفكارا تحررية تخالف معالم الثورة البلشفية آنذاك، فقال عنها تروتسكي في

---

1 بتصرف: قرواز نجمة، النقد الشكلاني، مجلة الناص، الجزائر، العدد 21 جوان 2017، ص 87.

2 ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، التكوين للطباعة والنشر، ط1، د. ت، ص30.

3 ينظر: قرواز نجمة، النقد الشكلاني، ص 88، 89.

4 فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 7.

5 الولي محمد، مقدمة كتاب: الشكلانية الروسية لفكتور إيرليخ، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2000، ص 5.

كتابه "الأدب والثورة": إذا ما تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أنّ النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن"[1]، وما يؤكدّ امتعاضهم على هذه التسمية، ما جاء على لسان أحد رواد هذه المدرسة، وهو إيخنباوم الذي صرح في مقال له، بأنه يفضل أن يسمي منهجهم: بالمنهج المورفولوجي[2]، تمييزا له عن الاتجاهات الأخرى؛ نحو الاتجاه النفسي والسوسيولوجي، حيث؛ لا يكون الأدب نفسه الموضوع الحقيقي للبحث وإنّما ما يعكسه الأدب وما يروجه وينشره، وفي موضع أخر يؤكد إيخنباوم رفضه مرة أخرى للتسمية، فيصف منهجه وعند عموم الشكلانيين، فيقول: "أنه يفضل تسميته منهجا مورفولوجيا حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث، وإنّما يكون موضوع البحث في رأي الدارس هو ما ينعكس في الأثر الأدبي ، فلسنا "شكلانيين إنّما بالأحرى تمييزيون"[3].

2. أسس الشكلانية الروسية:

قد قامت الشكلانية الروسية على دعامتين أساسيتين هما على التوالي:

***الأساس العلمي:** البحث عن علم مستقل يختص بدراسة المادة الأدبية بعيدا عن تأثير كل العلوم الأخرى، وبالتالي استبعد الشكلانيون الروس كل تعريف للأدب يصفه بأنه محاكاة وتعبير، فاعتمدوا في ذلك المنهج الوصفي، ولا نفهم من الأساس العلمي المفهوم الاصطلاحي، وإنّما المقصود بالاهتمام بالأدب في ذاته ولأجل ذاته، والعلمية هنا تعني نقطة الابتداء هي واحدة في الشكلانية الروسية، وفي الموقف العلمي من العالم وهذه نظرة عصرية. لأنها لا تسأل كيف وجدت الظواهر وإنّما تكتفي بشرح هذه الظواهر وتحليلها ورصدها.

***الأساس الجمالي:** لم تكن وظيفة الأدب عند الشكلانيين وظيفة نفعية، كأنّ يكون الأدب أدبا تعليميا أو أخلاقيا أو اجتماعيا، وإنّما كانت وظيفته ملتحمة بطبيعة جمالية، فهو يؤدي وظيفة جمالية، بحكم طبيعته لذلك تم التركيز على مفهوم الشكل الأدبي أو ما يعرف بالأدبية التي لا تركز على اللغة العادية التي تتسم بالرتابة والآنية، بل باللّغة التي تكسر الرتابة وتصدم القارئ أو إنها له.

3. مقولات ومبادئ النقد الشكلاني:

قامت الشكلانية الروسية على رؤية عميقة تتبنى إبراز الجانب الفني والجمالي للنّص الأدبي، لأنّها تؤمن بأنّ الأثر الفني له الكفاية في شرح نفسه بنفسه، ولهذا أكدّت على ضرورة البحث عن خصوصية الأدب والتفاعل مع المتلقي لإقامة علاقة نقدية قائمة على الحوار والتواصل ثم التأويل، وهذا ما نجده في رؤية الناقد إيخنباوم، الذي قال أن: "الناقد الأدبي بوصفه ناقد أدب لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة

1 تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص9.

2 فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 13.

3 المرجع نفسه، ص 13.

أدبية"[1]، ويسانده في ذلك جاكبسون بمقولته الشهيرة: "ليس الأدب في عمومه ما يميل إليه موضوع علم الأدب إنّما موضوعه هو الأدبية؛ أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا."[2]

وفي مقابل ذلك نجد أنّ الشكلانيين الروس قد نفوا العديد من المصطلحات نحو: الحدس، الخيار، الموهبة. وقد أكدوا على أنّ خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه، وليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ. وقد عمدوا إلى مقاربة النصوص الأدبية، ومسائلتها عن أسرارها الأدبية، وبالتالي انصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي.

ولإثبات رؤيتهم اعتمدوا على جملة من المبادئ والمقولات النقدية الشكلانية التي انبثقت عن هاته التجارب، والتي نجمل أهمها باقتضاب فيما يلي:

1-الأدبية: انصب اهتمام الشكلانية على دراسة الأدب لأجل ذاته، وفق منظور بنية داخلية مكتفية، وهذه الرؤية نابعة من إبداع علم للأدب يثبت تميّز الأدب عن غيره، وهذا ما صرّح به بوريس إيخنباوم، فرغبتهم "في إبداع علم أدبي مستقلا انطلاقا من الصفات الذاتية للأدوات الأدبية انطلاقا من فكرة أساسية مفادها أن موضوع العلم الأدبي هو دراسة الخواص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن أي مادة أخرى."[3] لتتحوّل هذه الفكرة إلى مبدأ تبني عليه الشكلانية مقاربتها للعمل الأدبي، وقد أضحت مصطلحا نقديا ينسب توظيفه إلى جاكبسون، وهذا في مقولته "أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنّما موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثرا أدبيا" [4]، والأدبية هي كل ما يجعل من الأدب أدبا، أو هي تلك السمات النسقية التي تجعل من الأدب أدبا، وهي خصائص كامنة في بنية النّص، لا خارجه، وللكشف عنها يبحث في البنية الأسلوبية والإيقاعية والصوتية.

2-مفهوم الشكل: قدّم شكلوفسكي مفهوما للشكل، فقال: بأنه صيغة مميزة للإدراك الجمالي، الذي وفقه نتحقق من الشكل، والشكل عند الشكلانيين لا يعدّ وعاء ، بل هو صياغة جمالية للمضمون، لذا: الشكل يمثل الشكل + المضمون، ممّا يعني أن الشكل هو اللّغة، ولكنها لغة شعرية تختلف عن اللغة اليومية بالخاصية المدركة لبنائها[5]، وهذا المبدأ قد اتخذ من وسمهم بتسمية الشكلانيين الروس، الذي يمثل لخصومهم انتقاصا من قيمة ما يقدّمونه، فبالرغم من رفضهم له، إلا أنّهم حوّلوه إلى شعار شامل لكل ما يعني عمل فني، يبرز تعلقهم "المفرط بالأشكال والشكليات"[6]، كوّنهم قد رفضوا رفضا قاطعا ما كانت تذهب إليه النظرة التقليدية "من أنّ لكل أثر ثنائية متقابلة الطرفين هما الشكل والمضمون، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله"[7]،

---

1 فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص14.

2 المرجع نفسه، ص 14.

3 مجموعة من المؤلفين، في نظرية النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1997، ص 172.

4 مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلاني، ص10.

5 تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص 35-37.

6 عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد-متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة_ دار هومة، الجزائر، د. ط، 2005، ص210.

7 بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر- دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية-، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص 33.

وهذا تمجيد لمفهوم الشكل، حتى صار موضوع الشكلانية نفسه، ومعيارا لتمييز الأنواع الأدبية والسردية على وجه الخصوص.

وعليه، فإنّ الشكلانية قد تجاوزت حدود المقاربات القائلة بأنّ الشكل هو قالب يصب فيه المحتوى، بل هو تلاحم بينهما، ولا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون، وقدّ وضح هذا التلاحم رينيه ويليك حينما وصف علاقة الحبكة في الرواية، فالأحداث المشكلة لهذه الحبكة جزء من المحتوى، وهي تشكل جزءا من شكل الرواية، وأي خلل في ترتيبها يسقط الأثر الفني. فالشكل حسب رينيه ليس "مجرد غشاء بقدر ما هو وحدة ديناميكية، وملموسة لها معنى في ذاتها..."[1]، فلم يبق الشكل غلافا خراجيا، بل هو وحدة مكتفية بذاتها تستطيع التعبير عن مضمونها دون وسائط أخرى تدل على معناها. فالمحتوى ما هو إلا مظهر للشكل، وهو "ما يحول التعبير اللغوي إلى عمل فنيّ"[2].

3- القيمة المهيمنة أو العنصر المهيمن: يعدّ هذا المفهوم من المقولات النقدية التي نادت بها الشكلانية، وقد تجلت في رؤية رومان جاكبسون؛ في مقال له عنونه بـ"القيمة المهيمنة"، وحسبه هي "عنصر بؤري Focal، أي أنها تتحكم وتحدد، وتغير العناصر الأخرى كما أنّها تضمن تلاحم البنية"[3]هي التي تحكم بناء العمل الأدبي وتحدده، كما أنّها تحقق تلاحم البنية، وتكسب الأثر نوعيته، فالخصيصة النوعية للغة الشعرية مثلا للشعر هي بداهة خطاطتها العروضية، فيكون العروض هو العنصر المهيمن[4]. وهيمنة عنصر تختلف من نوع لأخر ومن عصر لأخر، ومعرفة القيمة المهيمنة يسمح بدراسة التغيرات في البنى.

4-التغريب: أو كسر الألفة؛ وهو يعدّ من الآليات المهمة في تشكيل النّص الأدبي وتطوير الرؤية النقدية، وقد ارتبط هذا المصطلح بالشكلاني فكتور شكلوفسكي؛ الذي عبر عنه ضمنيا في مقالته "بناء القصة القصيرة"، فيقول: "لكي تجعل من شيء ما واقعة فنية، فيجب إخراجه من متوالية وقائع الحياة، لأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء من تشاركاته العادية كما يجب تقليبه ظهر الصدر مثلما تقلب حطبا على نار"[5]، ويقصد بهذا القول؛ أن مراد الفن هو تغيير طريقة التلقي لدى المتلقيين، بمعنى تقديم صيغ عسيرة غير واضحة وغير معتادة، ولتحقيق ذلك، وجب زحزحة ظواهر الحياة من سياقها الآلي، وتحويرها باستخدام التقنيات الفنية، حتى تحدث في المتلقي غرابة ودهشة.

فالتغريب يشكل وسيلة سحرية تساعد القارئ في الكشف عن الحوادث المبثوثة في المتن الحكائي، والمجهول المبطن في الظاهر، وبهذا يتمكّن المبدع من تقديم الواقع بصورة غير متوقعة جديدة تجعل من النّص أو الأثر الفني أكثر رمزية، فيعطيه رؤية جديدة تخالف المألوف وتكسر رتابة التلقي عند المتلقي.

---

1 بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص34.

2 رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد جابر، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1987، ص55.

3 تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص81.

4 مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلاني، ص81.

5 تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص137.

5-الوظيفة: هي وحدة نصية تتكرر في معظم نصوص الحكايات العجيبة، أو هي أفعال الشخصيات التي لا تتغير يتغير أسمائها، والتي شكلت انطلاقة أساسية في التحليل المورفولوجي للحكايات العجيبة عند فلادمير بروب وعدت أساسا من أسس التحليل في أنموذجه.

تعقيب: إضافة لهذه المبادئ نفى الشكلانيون الروس العديد من المصطلحات نحو: الحدس، الخيار، الموهبة، مؤكدين أن خاصة الأدب تكمن في البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في سياقاته تشكيله أو نفسية المؤلف أو القارئ. ولهذا نجد أن الشكلانية قد عمدت في مقاربتها للنصوص الأدبية ومساءلتها إلى دراسة الشكل الأدبي، فحسبهم "المحتوى هو مجرد تحفيزMotivation للشكل، مناسبة أو فرصة لنوع محدد من التمرين الشكلي"[1]. ولهذا اهتمت بدراسة الصيغ وتحليل الاشعارات، والصور، والإيقاعات الموسيقية بعيدا عن الجانب المضموني.

4. التحليل المورفولوجي لفلادميربروب:

يشكل تحليل فلادمير بروب زبدة ما توصلت إليه الشكلانية الروسية من علمنة المقاربات النقدية، وامتدادا لجهود سابقه نحو توماشفسكي وبيديه وج وفيزيولوفسكي، فحوّل مفهوم الحافز إلى الوظيفة، وقد حاول تقديم منهجية صلبة تكاد تكون شاملة في مجال فهم النّص الأدبي، والبحث عن أدبيته في شكليته، وفق رؤية بنيوية معاصرة، فاختار المورفولوجيا منهجا قرائيا لكشف نظام البنية ووظيفتها، وهذا في كتابه مورفولوجيا الحكاية أو القصة، والمورفولوجيا تعني:" دراسة الأشكال، وفي علم النبات؛ فإنّها تنطوي على دراسة الأجزاء المكونة للنبتة، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع، وبشكل آخر، فإنّها تعني دراسة بنية النبتة."[2] ووفق هذه المنهجية العلمية، رأى بروب نجاعة تطبيقها على الحكاية الشعبية، بعدّها كائن يقبل الخضوع لقوانين البنية، باعتبار الحكاية لغة، واللغة نظام قائم على بنى، تخضع لقوانين وقواعد تضبط نسقها وتحدد وظائفها، والحكاية هيكل وبنية مركبة يمكن تفكيكها، وتحديد علاقاتها المختلفة من منظوره، فقام بتحليلها ضمن مقاربة شكلية بحتة، معتمدا على بنية الحكاية وأنساقها الهيكلية المتعددة، فأرسى أسس هذا المنهج متبعا سياسة عزل الأجزاء المكونة للحكاية، ثم مقارنة الحكايات وفق هذه الأجزاء ليحدد وجوه الاختلاف والتشابه المورفولوجي بين كل الحكايات التي أخضعها للدرس.

وقد توصل إلى واحد وثلاثون وظيفة مستقاة من تتابع الحركات والأحداث، وهي[3]:

- ✓ **وظيفة الابتعاد:** تكمن في بعد أحد أفراد العائلة عن البيت أو القرية، وأشار إليه بحرف B.
- ✓ **وظيفة الحظر:** تمثل تحذير البطل من القيام بشيء وأشار إليه بحرف y.

1 تيري ايغلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، 1995، ص 13.

2 فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة وتحولات القصص العجيب، ترجمة: عبد الكريم حسن وآخرون، شراع للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1996، ص 15.

3 خيرة قداسي، الزاوي فتيحة، أسس المنهج المورفولوجي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: 8، عدد: 3، المركز الجامعي تامنغست -الجزائر، 2019، ص 580- 587.

- ✓ **وظيفة التجاوز:** تعني مخالفة التحذير وعدم احترام النصيحة، أو عدم الامتثال للأمر، وتعني أيضا بظهور شخصية المعتدي، وأشار إليه بحرف δ.
- ✓ **وظيفة الاستخبار:** تعني قيام الشخصية الشريرة بمحاولة استطلاعية لمعرفة ما يتعلق بالبطل أو الشخصية المفقودة، أو موقع أشياء ثمينة، وأشار إليه بحرفε .
- ✓ **وظيفة الخديعة:** وتعني قيام الشخصية الشريرة بخداع ضحيتها باستخدام وسائل الإقناع، وأشار لها بحرف π.
- ✓ **وظيفة التواطؤ:** تعني وقوع الشخصية البطل أو الضحية فريسة لوسائل الإقناع التي تستخدمها الشخصية الشريرة، ويرمز لها بحرف θ.
- ✓ **وظيفة الإساءة:** تشكل أهم وظيفة عند بروب في حركة الحكاية، وقد اعتبر الوظائف السبع الآنف ذكرها وظائف تمهيدية لها تجعل أمر وقوعها سهلا وممكنا، ووظيفة الإساءة تتخذ جملة من الأشكال المختلفة في الحكاية، وهي وظيفة مزدوجة؛ تتمثل أولا في إساءة الشخصية الشريرة للشخصية البطل أو لأحد أفراد عائلته، ثانيا تتمثل في إحساس الشخصية البطل بالنقص، أو بالحاجة الماسة إلى شيء معين: مال، دواء.... إلخ. ويرمز لها بحرف A.
- ✓ **وظيفة وساطة، لحظة تحول:** وتعني طلب أو التماس أو أمر، يكون موجه للبطل بغية إصلاح إساءة أو سد افتقار، وهذه الوظيفة تسمح بظهور شخصية البطل على واجهة الأحداث، وهي على نمطين بطل باحث، وبطل ضحية، ويرمز لها بحرف B.
- ✓ **وظيفة الفعل المعاكس:** تعني قبول البطل الباحث بالتحرك أو العزم على ذلك، يعني بذلك نية الفعل على أساس أن القرار يسبق البحث، ويرمز لها بحرف C.
- ✓ **وظيفة الرحيل:** وتعني مغادرة البطل منزله أو قريته، وخروج البطل هنا في وظيفة الرحيل، تختلف تماما عن خروجه في وظيفة الابتعاد، كما يختلف هدف البطل بنمطيه في هذه الوظيفة، ففي حالة البطل الباحث يكون خروجه من أجل البحث ووفقا لرغبته، أما في حالة البطل الضحية فيكون خروجه لمغامرة مجهولة المعالم. وفي هذه الوظيفة يعلن عن شخصية المانح أو المزود صدفة في طريق البطل حيث يعرض المانح مساعدته سواء كان باحثا أو ضحية البطل، ويرمز له برمز ↑.

إضافة لهذه الوظائف، نجد وظيفة المانح، ووظيفة رد فعل البطل، ووظيفة تلقي الأداة السحرية، وظيفة تنقل في المكان بين مملكتين أو سفر بصحبة دليل، ووظيفة المعركة، ووظيفة سمة، ووظيفة انتصار، ووظيفة إصلاح إساءة، ووظيفة العودة، ووظيفة المطاردة، ووظيفة النجدة، ووظيفة الوصول، ووظيفة مزاعم باطلة، ووظيفة مهمة صعبة، ووظيفة المهمة المنجزة، ووظيفة التعرف، وظيفة الاكتشاف، وظيفة التجلي، وظيفة العقاب، وظيفة زواج.

قد تميزت وظائف بروب التي اعتبرها أهم عنصر في الحكاية، فهذه الوظائف تشكل وحدات تحرك الحركة الأساسية في الحكاية، وقد حصرها في 31 وظيفة مؤكدا أنه لا يمكن عزل أكثر من منها، وهذه

الوظائف من الوحدات النصية الثابتة، ولا يمكن لأي متن حكائي الاستغناء عنها، بيد أنه ليس من الضروري ورودها كاملة فيمكن للحكاية لاستغناء عن أحدها، ولا يطلب تسلسلها كما حددها فهي تخضع لسير وهيكلة الحكاية وأحداثها. كما أوضح أنّ هذه الوظائف تختلف في الأهمية بحسب تحقيقها لحركة في الحكاية.

5. قضايا المدرسة الشكلانية الروسية:

بعدما أثبت الشكلانيون الروس وجهة نظرهم في رفض النقد السياقي، وعلى وجه الخصوص المنهج السوسيولوجي، وما ارتبط به من صراع وجودي وثقافي، وتقديم بديل يسلط الضوء على أدبية الأدب، نجدها قد عالجت العديد من القضايا الهامة نحو:

- **قضية اللفظ والمعنى**: عرّف الشكلانيون الأدب على أنّه لغة تقع خارج المكان والزمان، حيث وفق هذه الرؤية، "ما من جملة واحدة في الأثر الأدبي تستطيع أن تكون تعبيرا مباشرا عن عواطف الكاتب الشخصية، ولكنّها دائما بناء ولعب"[1]. ولهذا وجب تقسيم الأثر الأدبي إلى وحدات لغوية، والبحث في عناصر وعلاقتها المتبادلة، ودراسة توزع وحداتها الصوتية الصغرى داخل هذا الأثر الفني. وقد استعمل النقاد لفظ.
- **قضية الشعر:** بالنسبة لهم هو فن لغوي، وجب الاستعداد فيه لاستقبال جملة من المستويات المنتشرة في النّص؛ وهذه المستويات هي الصوتية والصرفية، والنحوية، والمعجمية، والرمزية. ومنه فالشعر نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التواصلية إلى الوراء، باعتبار المضمون محفز والشكل الأدبي هو الأساس ولهذا تكتسب الأبنية اللغوية الشعرية قيمة مستقبلية ومهيمنة.
- **النظم والإيقاع:** احتلت نظرية العروض مساحة كبيرة في النقد الشكلانية منذ جماعة الأبوياز في التحليل الشكلي، لأن الشعرية كانت الحقل المفضل لديهم، وقد شددوا على الوحدة المعنوية للغة الشعرية من خلال القيمة المهيمنة أو العنصر المهيمن.
- **الأسلوب والبناء:** ونعني بالأسلوب الشكل والمضمون ويتعلق بالجانب الشكلي كالإيقاع والقافية والنعوت، وتصنيف الأغراض، بحث الشكلانيون في الواقعية الأدبية الخالصة، فالقيمة الدلالية للفظة حسبهم تنبت في حوض السياق اللغوي.

6. النقد الموجه للنقد الشكلاني الروسي:

تلقت الشكلانية الروسية جملة من الانتقادات، لافتقارها للمعايير الحاسمة في التقويم، فحماسهم للفن غير موضوعي، فإقبالهم على قراءة أي نص أدبي أو فني مهما كان مستواه اللغوي، ممّا أنتج فكر التنظير الشكلاني هو عبارة عن سلسلة من الرؤى التقنية منعزلة عن المؤثرات المنهاجية.

يغلب على المنهج الشكلاني طابع التعميم، ومحاولة نزع الصفة الإنسانية عن الإبداع والفن، وفصله عن المجتمع والسياق المنتج فيه، ممّا أدى إلى انغلاق البنية وتغليب الشكل على المضمون.

---

1 جان لوي كاباس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1982، ص91.

ركزت الشكلانية على الشعرية وتوظيف الخطاطات السردية أكثر من التركيز على الحياة، ممّا أدى سلبا على فهم النّص في حدّ ذاته، وهذا ما دفع بالعديد من رواد ها إلى التراجع عن عزل النّص عن مجتمعه نحو تينيانوف، وشكلوفسكي الذي جمع بين الحياة والأدب، فكتب دراسة نقدية لرواية الحرب والسلم لتولستوي، موضحا العلاقة بين الطبقة الاجتماعية والجنس الأدبي.

7. **قفلة:** قدمت الشكلانية الروسية رؤية نقدية جديدة شكلت ثورة في عالم النقد؛ حيث حوّلت القراءة النقدية من السياق إلى قراءة النّص الأدبي، بل بالأحرى إلى كشف ذلك التلاحم بين البنى النسقية والنظام الذي تخضع له، ورغم المثالب والثغرات في هذه القراءة إلّا أنّها أسست لمشاريع نقدية ونظرية تجاوزت السيكرونية إلى ما وراء النّص وفهوم المتلقي.
8. **تعليمة:** بناء على ما اكتسبته من معارف وكفاءات قم بتقديم إجابات نموذجية لجملة الأسئلة التالية:

- **تطبيق1:** حملت الشكلانية الروسية لواء تحرير النقد الأدبي من تداعيات النقد السيكولوجية وسوسيولوجية، حدد الأطر النقدية المساعدة على تفعيل هذا التحرر، وإلى أي حدّ أثرت الشكلانية في المناهج النقدية التي جاءت بعدها.
- **تطبيق2:** تحدث عن المنهج المورفولوجي الذي قدّمه فلادمير بروب، محددا المرجعيات الفكرية والنقدية التي أنتجته.
- **تطبيق 3:** باستعمال المنهج المورفولوجي أدرس الحكاية الشعبية صغرونة والغول.

المحاضرة الثالثة: النقد البنيوي

تمهيد:

حمل القرن العشرين في تلابيبه رياح التغيير، فانتقلت القراءة النقدية للأدب فيه، من السياق إلى النسق، محدثة بذلك ثورة فكرية على كل المعتقدات السائدة، معلنّة موت المؤلف، ومعاداتها للسياقات الخارجة، التي من شأنها -حسبها- تضليل الفكر، وتشويه الأدب، وعرقلة الكشف عن أدبيته، وسرّ جمال علاقة أبنيته ومزيّة نسقيتها. وقد تجلت هذه الحركة في الشكلانية الروسية، التي أعلنت وجودها النقدي فعلا وقولا، وعمدّت إلى شكلنة النّص الأدبي، وتقسيمه إلى وحدات بنيوية، وعزّل النّص عن سياقه. بيد أنّ جهودها حملت في جوفها الانغلاق، والانحسار في شموليتها، ممّا عجّل من اندثارها، وتراجعها، تاركة إرثها ومقولاتها النقدية مفتاحا لنظريات ومناهج نقدية بعدها، تبلوّرت وتطوّرت لما هو أعمق، لتبزغ أوّلا في نظريات النقد البنيوي؛ فتكون منهجا ونقدا مستقلا بذاته، فاتحا باب الجدل بينه وبين خصومه ومعارضه في كيفية تناول النّص الأدبي، بل امتد الجدل إلى "تحديد مفاهيم جديدة للأدب والنقد وعلاقتهما بالمجتمع والإيديولوجيا والأوضاع التاريخية والإنسانية واللغة... إلى آخر ما هنالك من قضايا تتصل اتصلا مباشرا بالعملية النقدية."[1]

فكانت البنيوية من بين المناهج النقدية التي نحت صوب قراءة النص الأدبي من الداخل، والتركيز على مفهوم التكامل القائم داخله، منادية بأنّ لكلّ نصّ عالم خاص به من المعاني، قد تم إجحافها من قبل القراءات النقدية السابقة، وأنّ عليها واجب إظهارها وإنصافها، ولهذا صنفت بأنّها فعل إبستيمولوجي يسعى للبحث عن الشمولية والكليّة، ولهذا هي "منهجية لها إيحاءاتها الإيديولوجية بما أنّها تسعى لأن تكون منهجية شاملة، توحد جميع العلوم في نظام إيماني جديد من شأنّه أن يفسر علميا الظواهر الإنسانية كافة، علمية كانت أو غير علمية. من هنا كان للبنيوية أن ترتكز مرتكزا معرفيا (ابستيمولوجيا). "[2]، وهذه المنهجية أكسبت النقد البنيوي حظوة أن يكون حجر أساس للعديد من المناهج بعده، كون "البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النّص بنية لغوية متعالقة، ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره."[3]

تعريف النقد البنيوي:

1 شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الادب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص137.

2 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص 67.

3 يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص71.

البنيوية بالمفهوم الإبستمولوجي العام هي منهج فلسفي فكري ونقدية ونظرية للمعرفة، تقوم على الالتزام بحدود البنية وإثبات علاقتها منطقا وعقلا، تسعى لرؤية شاملة يحكمها نظام منطقي مركب، تتعالق فيه البنى وأفكارها في انسجام لا يخرج عن حدود النّص. [1]

أما في الرؤية النقدية فيصعب تقديم تعريف دقيق ونهائي للبنيوية وهذا ما يؤكده قول جان بياجيه: "من الصعب تمييز البنيوية لأنّها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشترك موحدا تتجدد باستمرار"[2]، ويعضّده قول سايمون كلارك، الذي يرى أنّ البنيوية بنيويات، كونها "أكثر ما ترتبط بمجموعة من الأسماء: ليفي شتراوس، ألتوسير، فوكو، لاكان (...) وبعدد من الشعارات المثيرة "موت الذات"، الهجوم على الواقعية، أكثر منها ببرنامج أو بمذهب محدد بوضوح، وواقع الحال بالفعل هو أن هناك عددا من الخلافات بين هؤلاء المفكرين؛ حيث طوّر كل منهم الأفكار الأساسية للبنيوية بطريقته الخاصة، وكيفما كان الأمر، فإن هناك فكرة رئيسة في قلب البنيوية، وهذه الفكرة قد تولدت من أعمال ليفي شتراوس."[3]

وفي ذات السياق، يقول الباحث سمير سعيد حجازي أنّ معظم من يتعرض للبنيوية يميلون إلى تعريف البنية بدلا من البنيوية، بيد أنّ البنيوية يمكن القول عنها أنّها منهج نقدي يحاول التوحيد والجمع بين لغة الأثر الأدبي والأثر الأدبي نفسه بعدّه نسقا يتألف من جملة عناصر من الدلالات الشكلية.[4] والبنية في حدّها "هي نسق من التحوّلات، له قوانينه الخاصة باعتبارها نسقا، علما بأنّ من شأن هذا النسق أن يظلّ قائما، ويزداد ثراء بفضل الدوّر الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحوّلات أن تخرج عن حدود ذلك النّسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه."[5] وهذا التعريف من أبرز ما قدّمه بياجيه وأشمله، فالبنية وفقه صورة للأثر الأدبي منغلقة، ولكنّها تحمل في صفاتها التحوّل والتوليد تنغلق عن السياق الخارجي، ولا تجمد داخل النّص، فالبنية لا يكون لها أثر إلا في تعالقها مع البنيات الأخرى داخل النّص. وهذه البنية وفق بياجيه خاضعة لثلاثة قوانين أساسية تحكمها؛ وهي[6]:

---

1 سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001، ص 22.

2 أديث كريزويل، عصر البنيوية من ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 246. / Jean Piaget, le structuralisme, paris, 6Eme edition, p5.

3 سايمون كلارك، أسس البنيوية، نقد لفي شتراوس والحركة البنيوية، ترجمة سعيد العليمي، دار بدائل، ط1، 2015، ص 9.

4 سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر، ص 35.

5 جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وآخرون، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985، ص 8.

6 جان بياجيه، البنيوية، ص 9-10. /كمال رايس، من الشكلانية إلى البنيوية، مسافة المفهوم والرؤية، مجلة إشكالات، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي تبسي، مجلد 7، عدد 2، 2018، ص 16. / سليمة العيفاوي، مطبوعة في محاضرات مقاربات نقدية معاصر، جامعة برج بوعريريج، 2020/ 2021، ص 13.

الكلية / الشمولية: تمثل الكلية المسعى الأساسي للنقد البنيوي، وهي في رؤية بياجيه تكمن في القوانين التي تخضع لها البنية، باعتبارها تتشكل من عناصر تنتظم وفق قوانين تميّز المجموعة الخاضعة لها ككلّ، وهذه القوانين تسمى تركيبية وهي لا تخضع للتراكمية بل تفضي الكلّ على الكلّ خصائصا لمجموعة مغايرة لخصائص أخرى، تختلف من حيث الوظيفة والقيمة، وقد شبهها بلعبة الشطرنج؛ لعبة شاملة ولكن لكل عنصر فيها وظيفته وقيمته. ويعني أنّ النّص مكتف ببنياته الداخلية وليس في حاجة لإضافات خارجية.

التحوّل: وهو جمّلة التغيرات الباطنية الطارئة على البنية والمغيرة لوظيفتها وأدائها، ممّا تجعلها تتحوّل وتبقيها تتولّد، وفي حالة توثب دائما، حيث الجملة الواحدة ينتج عنها آلاف، ولا يحدث هذا التوثب دون قوانين أو خارج حدود النّص، بل تخضع لنسق النص ونظامه، وكل بنية صغرى يمكن لها تشكيل بنية كبرى، والمعلوم كل بنية تشكل وحدة لغوية لها قيمتها وعندما يضاف إليها وحدة أخرى فإنه يضاف لها قيمة أخرى مختلفة تماما عن قيمتها الأولى. ولا يعني هذا إلغاء قيمتها الأولى، وهنا يكمن سرّ التحوّل في البنية.

التحكمّ الذاتي: ويمكن تسميته بالتنظيم الذاتي؛ ويقصد به ذلك النظام الذي يتحكم في تنظيم العناصر ضمن نظام داخلي، يسمح بارتباط الجزء بالكلّ، وهذا وفق مبدأ عدم اشتغال الجزء بعيدا عن الجزئيات الأخرى أو عن الكلّ، وهذا يعني أن الجملة لا تحتاج إلى مؤطر خارجي لتحريكها، ولا إلى عقد مقارنة بينها وبين أي وجود عيني خارج عنها، ممّا يعني أن البنية مكتفية بذاتها وقادرة على فهم نفسها بنفسها، وفق ما تسمح به أنظمتها اللغوية الخاصة بها.

المرجعيات الفكرية والفلسفية والنقدية للنقد البنيوي:

يمكننا الحديث عن ثلاث خلفيات أساسية لتكوين النقد البنيوي، وهي على التوالي:

أ. **المرجعية الفكرية والفلسفية:**

استمد ت البنيوية أصولها الفكرية والفلسفية القائم على مفهوم البنية، التي في نظرها لا يكون لها قيمة في الجزء إلا إذا اتحدت في الكلّ، وفقط نسق ينظمها ويحكمها، وهذا المعنى مأخوذ حسب صلاح فضل من الجشطالت؛ "التي تعني الإدراك الكلّي، فالأشياء تدرك مجموعة ثم تأتي بعد ذلك الأجزاء،[1] إضافة للفكر الماركسية الذي يؤمن بأنّ الفرد ما هو إلا مجموعة من العلاقات الاجتماعية، وليس له أثر إلا بوجود الكلّ، وكذا بفلسفة نيتشه الذي دعا إلى موت الإله، التي جسدّها الشكلانيون في موت الذات وموت المؤلف، وطبقها البنيويون في الميدان النقدي.

ب. **المرجعية النقدية:**

1 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، د. ت، ص 91.

ج. لم تجد البنيوية عراقيل تعيق رؤيتها النقدية أو حتى التعريف بماهية طبيعة عملها، وهذا بعدما عبدت الشكلانية الروسية والشكلانية تشيكوسلوفاكية منها والنقد الجديد الطريق أمامها، من مفاهيم الأدبية واستقلالية الأدب، وموت الذات، والشعرية. من بين الآراء الشكلانية التي أثرت في النقد البنيوي أن "فهم الطبيعة الإبداعية لأي لغة كان يجب أن ينطلق من معرفة القوانين الداخلية لفن الشعر، والنسق الأدبي الذي يختلف اختلافا كبيرا وبيّنا عن أي نسق آخر، مثل النسق التاريخي" وهذا يستلزم أن دراسة الأثر الأدبي تكون مستقلة عن أي عامل خارجي عنه ممّا جعل البنيويين يوسعون الفكرة ويقولون بضرورة دراسة النسق وإعمال السياق وقد شدد الشكلانيون على تحليل أجزاء الأثر ويعنون بها الأشكال الصوتية والبنى اللغوية حيث يكون التحليل على نحو مجرد صوري يركز على العلاقات التي لا تتحقق إلا بفضل التركيب وبواسطة اللغة، فصار النص مفرغا من مضمونه فالأدب يتألف من عناصر وعلاقات وألفاظ لغوية شكلية ومن ثم تبنى المنهج البنيوي هذا الاتجاه النقدي فقال بضرورة التركيز على البنيات اللغوية فقط عند دراسة النص، فالنص ينطلق من اللغة وعلاقاتها وبنياتها ولا شيء غير اللغة فمضمون النص "يكتسب مضمونيته من البنية، وما يسمى شكلا ليس في الحقيقة سوى بنية تتألف من أبنية موضعية أخرى، توحي بفكرة المحتوى.[1]

د. **المرجعية اللسانية:**

لا أحد يمكنه إنكار ما ساهمت به اللسانيات في تطوير النقد البنيوي، كون " البنيوية في أصولها محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وبالتحديد تطبيق المنهج الذي طبقه العالم اللغوي فرديناند دي سوسير في دراسة اللغة"[2]. وعليه، فإنّ ما قدّمه العالم السويسري "فرديناند دي سوسير" من بحوث لسانية تتمثل في الثنائيات الشهيرة؛ اللسان والكلام / الدال والمدلول / الآنية والزمانية / المعيارية والوصفية / التركيب والاستبدال / المنطوق والمكتوب، كان لها الأثر البالغ في علم اللغة الحديث ونقد الحداثة وما بعدها. ومن الطبيعي أن يكون لها تأثير في الفكر البنيوي، خاصة منها ثنائية اللسان والكلام/ الآنية والزمانية / المعيارية والوصفية. هذا بعدّ اللسانيات اللغة نظاما، وقراءتها يجب أن تكون وصفية غير خاضعة للتطور التاريخي والزمني بل قراءة تزامنية آنية، وتكون بعيدة عن العوامل الخارجة عنها أيضا، بل وتخضع هذه القراءة للأنظمة الداخلية والقوانين الذاتية، التي تشكل نسق هذه البنية، فحسب البنيوية القراءة التزامنية الآنية التي أقرّت بها اللسانيات، لدراسة اللغة، فإنها تمكّن من علمّنة النّص الأدبي وعزله عن السياق الخارجي، وجعل القراءة

1 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987، ص 203.

2 شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الادب، ص 183.

موضوعية علمية، يمكنها الحصول على نتائج وأحكام ذات قيمة، وهذا ما يؤكده المسدي: " وإذا بالتزامنية تستحيل مستوعبا لإبعاد الزمانية بمقتضى أنّه يدرك الحواجز التطورية"[1]

إضافة إلى ما قدّمته السوسيرية من ثنائية، نجد مصطلح البنية؛ الذي استخدمه دي سوسير، في وصفه للّغة؛ حيث عدّ اللغة بنية ذات نظام يحكمها نسق داخلي مستقل عن نظام الواقع، تشكل جملة "من العناصر تربطها رابطة ما، والرابطة هي عبارة عن خاصية مشتركة بين العناصر."[2] وهذه الخاصية المشتركة هي أثر لاتباع اللغة لجملة القواعد والقوانين التي تفرضها الممارسة الفعلية للخطاب. فكان اكتشاف مفهوم البنية في اللسانيات فتحا دفع بارت وتودوروف وجاكبسون وغيرهم من كشّف بنية الأدب وتتبع عناصره ونظامها النسقي، مستغلين بالإضافة للبنية، ثنائيتي اللغة والكلام / الدال والمدلول، في فهم هذا النظام المجرد من واقعه الخارجي.

مبادئ وأسس النقد البنيوي:

أرسى النقد البنيوي جملة من المبادئ والأسس، نذكر منها:

- **الأدب بنية مكتفية بذاتها:** آمنت البنيوية باستقلالية الأدب وبقدرته على الاكتفاء بعناصره الداخلية، دون اللجوء إلى مساعدات خارجية لفهمه، نحو السياقات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية أو حتى الحقائق الفكرية أو بالأديب ذاته. فالأدب حسب هذه الرؤية يتناص مع نفسه، وينبع من ذاته، وهذا ما يؤكده قول نورثروب فراي: "يتم خلق الأدب ابتداء من الأدب نفسه، أي دون الاعتماد على الواقع المادي أو النفسي؛ لا يمكن صياغة قصيدة إلا بالاعتماد على قصائد أخرى، ولا تأتي الرغبة في الكتابة إلا من خلال تجربة سابقة مع الادب، فالأدب لا يستمد قوّته إلا من نفسه، وكلّ ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضي تصنيفا جديدا."[3] وهذا تصريح واضح بأنّ الأدب قادر بخصائص على بعث نفسه بنفسه.
- **أدبية الأدب في بنيته:** أقرّت البنيوية أنّ ما يجعل الأدب أدبا هو البنية، حيث، أنّ الأدب "هو صيغة متفرعة عن صيغة أكبر، أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللّغة، تحكمها قوانين وشفرات محددة تماما كما هي اللغة كنظام..."[4] ، ولهذا يمكن كشف أدبية الأدب من خلال بنيته، التي تضمن التحليل المنهجي المنظّم، "[5]بل إنّ هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها لأجل معرفة قوانين التعبير الأدبي"، هذه القوانين تظهر في التشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتوازي

1 عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1985، ص 130.

2 الزواوي بغورة، إشكالات المنهج في العلوم الإنسانية، المنهج البنيوي مثالا، مجلة دراسات، الجزائر، المجلد: 2، العدد: 1، مارس 2010، ص 19.

3 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 228.

4 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 72.

5 شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص177.

والتجاور والتقابل بين المستويات النحوية والإيقاعية، والأسلوبية والحكائية.[1] ولهذا تعدّ من أسمى أهداف البنيوية، وأنّ منهجها قائم عليه.

- ❖ **موت المؤلف:** نادت البنيوية بشكل صريح بضرورة عزل النص عن صاحبه، بل حدّ الإقرار بموته، فأسقطت بذلك سلطته التي نالها ردحا من الزمن في النقد السياقي، وردّته مستعملا للغة التي يبتدعها، حتى أنّها عدّته وريثا لها، وما يقدّمه من إبداع دليل على كيفية وجود المعنى، وتوّلده، وهذا خارج عن إطار المؤلف، بل الأصح نابع من عناصر الأدب وبنياته الكلية، فاللغة هي من تتكلم لا المؤلف، وهذا ما أقرّه بارت[2]، وعضدّه رأيّ ميشال فوكو، فقال: يعتقد الرجال أنّ لغتهم هي خادمتهم، ولا يقينون أنّهم خاضعون هم أنفسهم لأسرها، ومن هذه الرؤية جاء مقال فوكو حول المؤلف بصيغة السؤال غير المألوف: ما هو المؤلَّف؟ وليس من هو المؤلِّف؟[3]
- ❖ **إضافة لهذه المبادئ والأسس نجد:** البنيوية تنادي بقراءة النص وصفيا تزامنيا آنيا، وترفض قراءته تاريخيا وعبر تطوّره، بل تقرّ بما أقرت به الدراسات اللسانية. كما أنّها ترفض البحث عن المجتمع، وما يقتضيه من قضايا وتأثير في النّص الأدبي، ونفس الأمر مع القضايا النفسية.

النقد الموجه للنقد البنيوي: وجهت للبنيوية جملة من الاعتراضات والانتقادات رغم ما قدّمته، لأجل تحقيق منهج نقدي جاد، يمكنه قراءة النّص الأدبي والاهتمام بدلالاته، وهذا النقد والعيوب الموجهة لها كانت أوّلا من روادها قبل معارضها، وهذا ما نلمسه في إعادة تصحيح المسار عند العديد من النقاد نحو رولان بارت، جاكبسون، لوسيان غولدمان وغيرهم. ولعلّ من أبرز ما وجه لها:

- ✓ اقتلاع النّص الأدبي من جذوره وجعله معلقا مجردا من السياقات الخارجية، والتي يستحيل عزله كونه انعكاس لوعي مجتمع، مهما حاولوا جعله بنية منغلقة.
- ✓ عدّ البنيوية شبه علم وليست علما، كونها "تستخدم لغة ومفردات معقدة ورسوما بيانية وجداول متشابكة، تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقا، ومن هنا فالبنيوية ليست فقط مضيعة للجهد والوقت، وإنّما هي أذى ضار يسلب الأدب والنقد خصائصهما وسماتهما الإنسانية."[4]
- ✓ تجاهلها للتاريخ، ممّا يجعلها فاعلة في وصف ما هو ثابت إجرائيا، عاجزة عن معالجة ظاهرة زمانية.

---

1 المرجع نفسه، شكري عزيز الماضي، ص 180

2 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 241.

3 المرجع نفسه، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص 241- 243.

4 المرجع نفسه، ص 75.

- ✓ لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد؛ فهي تتعامل مع النّص على أنّه مادة معزولة ذات وحدات عضوية مستقلة، إنّه منفصل ومعزول عن سياقه وعن الذات القارئة.
- ✓ إهمال البنيوية للمعنى يناهض النظرية التأويلية ويعادها.[1]
- ✓ ألغت التطور الفكري والأدبي، واهتمت بالنظام، فهي تنظر نظرة سكونية للتاريخ، إذ ترى التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التي تعجز الإدارة الإنسانية عن إحداث أي خدش في تشكيلها أو مسارها. ذلك أنّ العقل البشري يفكر من خلال أنظمة، فالعقل هو العقل دائما منذ بدء التاريخ حتى الآن.[2] أي ترفض الإبداع والأثر التاريخي.
- ✓ أهملت البنيوية خصوصية العمل الأدبي الفنية التي تطبع كل عمل فني على حدة، وهذا لاشتغالها بالكليات على حساب الجزئيات.

قفلة: وصفوة القول حول النقد البنيوي هنا، أنّه شكّل صدّمة فكرية ونقدية حوّلت الرؤية النقدية من السياق إلى النسق، فنقلت القراءة نقلة نوعية، جعلتها تغوص في عمق الدلالات، وفي أنظمة العلاقات بين البنى، كاشفة عن سرّ هذا الترابط وجماليته، ممّا جعله بوابة للمناهج السياقية، يغترف منها النقد الحداثي، وضرورة لكل باحث يرغب في مقاربة النّص المرور به فهما أولا للمناهج الحديثة، وثانيا لعلاقات البنى النصية ودلالاتها.

تعليمة 1: حللّ النّص الشعري لصاحبه نور الدين درويش بنيويا وفق مستوياته الأربع؟

المجبنة

أتراكَ مثلي متَّ دون قتال...؟! وخسرت حربكَ بعدَ ألفِ نِزال

أَتُراك تدري ما النّفوس إذا هوت وهوى الذي في النّفس بعد كمال

ما ضرّني أنّي انكسرتُ وإنّما أن يقطفَ الأوغادُ ثمرَ نضالي

إنّي كبرتُ كما ترى، ما عادَ لي ما أستطيعه غير كسر نبالي

إنّي سحبتُ همّ قواعدي وسواعدي وسحبت كلّ دفاتري وحبالي

وتركت همّ الناس انتهى دوري. وكلٌّ آيلٌ لـ...زوال

أغدو ومثل الناس أرجع في المسا وأنام مثل الناس غير مبال

ما بين جرحين انتصرت لنبضتي تلك الطيور بحاجة لظلالي

فاخترت مجبنة الرجال مُسفِّها بالنظرة الشزراء كل جدال

ورضيت باليأس المريح إقامة حتى أوّسّد، أو أرمّم حالي

1 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 75.

2 شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص 146.

تعليمة 2: حملت البنيوية في جذورها بذور فنائها، حلل وناقش؟

تعليمة 3: حدد المرجعيات الفكرية والنقدية للشخصيات المبينة في الصور؟ مع عرض جهودهم النقدية في البنيوية على شكل مقال؟

ميشال فوكو



رولان بارت



جون بياجيه



المحاضرة الرابعة: النقد البنيوي التكويني

تمهيد:

اعتمد النقد البنيوي في بداياته على التركيز داخل النّص، محاولا بذلك إبراز كيفية تحقق الترابط بين البنيات اللغوية وإدراكها، بعيدا عن علل وجود العمل الأدبي، وأسباب اختيار المبدع لتلك القوانين اللغوية والتراكيب الواقعة في نصه الإبداعي، وهذا الفعل حرمهم من إدراك الدلالة المركزية للنّص أو مقصديته، وهذه المحدودية في التحليل اللغوي التي أوقعت البنيوية نفسها فيه، مهد لظهور النقد البنيوية التكويني بديلا عن البنيوية الشكلية، حيث لا تكتفي البنيوية التكوينية بالترابطات والعلاقات اللغوية داخل النّص، وإنّما تتجاوزها إلى كشف رؤية المبدع وطبقته من خلال العالم الخارجي والسياق الثقافي. وفهم وتفسير عالمه.

وقبل الخوض في تفاصيل نشأة البنيوية التكوينية وضبط مفهومها، وجب التنويه إلى وجود نقد تتقاطع معه في التسمية، وهو النقد التكويني، فالناظر سيتسأل هل هو نفسه النقد البنيوي التكويني، وهل لهما علاقة جامعة بينهما؟ وعليه، فإنّ هذا التداخل الاصطلاحي يشوش على الطالب إدراك هذين المصطلحين وسبلهما ولهذا كان لزاما الفصل بينهما، حتى يتسنى ضبط المصطلحين وتوظيفهما بما يتناسب وغاياتهما.

أولا **النقد التكويني:** أو ما يسمى بالنقد الجيني؛ وهو من المناهج النقدية ما قبل النصية، كونه يهتم بالنّص من قبل ولادته، إلى أن يصير مطبوعا، وهذا وفق منطلق آمن به النقد الجيني، ف"العمل الأدبي، عند اكتماله المفترض، يظل حصيلة عملية تكوّنه. ولكن من البديهي أن تكوّن العمل الأدبي كي يصبح موضوع دراسة، لا بدّ أن يكون قد ترك في هذا العمل آثارا. هذه الآثار المادية هي التي يكرّس النقد التكويني نفسه لإعادة كشفها وإيضاحها"[1]. فهو بهذا المفهوم يقوم بدراسة مراحل تطور تشكيل النص الأدبي حتى يخرج في صورته النهائية المقدّمة للمتلقي، يعني من مرحلة ما قبل الكتابة، ثم مرحلة الكتابة، ثم مرحلة ما قبل الطباعة، فمرحلة الطباعة(...)، فمعرفة هذه المراحل تسمح بإعادة تشكيل التكوّن المادي للعمل الأدبي، وفق تسلسله الزمني، وهذا يعني وضع كل عنصر من عناصر ملف المخطوطات في موقعه على محور هذا التطور... يصبح من الممكن تفسير مجمل العملية، وإعطاء معنى لكلّ من تلك الخيارات، التي قام بها المؤلف لابتداع نصه، وإعطائه شكلا جديدا.[2]

1 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد، ترجمة رضوان ظاظا، المنصف المنشاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 221، 1997، ص 13.

2 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 20- 29.

وعليه، فإنّ الفاحص لمفهوم النقد التكويني، سيستشف البعد بينه وبين النقد البنيوي التكويني؛ الذي همّه هو البنية النصية الداخلية، وعلاقتها بالبنية الخارجية التي لها أثر في الأولى، فهما منهجان نقديان مختلفان في الوسيلة والغاية والكيفية.

أ. نشأة النقد البنيوي التكويني:

ساهم ظهور كتاب "فلسفة موت الإنسان" لصاحبه الفرنسي روجي غارودي بتعرية الحقيقة المرة حول هل يمكن عمليا قتل المؤلف، وهل هذا يعني قتل الإبداع؟ وهل هذا القتل مآله قتل اللغة، فهذه التساؤلات جميعها، هي التي واجهت البنيوية الشكلية في تحليلها للنص، بشكل صارخ أعجز روادها عن الإجابة، فقد تعصبت لمبدأ موت المؤلف، وعزل النص عن سياقه، ورفض الموهبة والإبداع ونادت بالبنية المغلقة، ممّا بشّر بموتها السريع، وعجزها عن تفسير الدلالات العميقة، فحصرت نفسها في بوتقة بعنق طويل ومسدود، تكرر ذات المادة المعروفة وتوضح العلاقات المفروغ من أمرها. لتأتي البنيوية التكوينية بعدها ردا عليها، وتصحيحا للمسار البنيوي، ولتعيد قيمة المبدع والنص في دلالته، وهذا بالجمع بين البعد الاجتماعي والبعد اللغوي للنص الأدبي، والبحث عن العلاقة بينهما.

ولم يتأتى هذا الجمع إلا بتبني رواد النقد البنيوي التكويني للماركسية، محاولين التوفيق بين أطروحات الشكلانية، ومبادئ الفكر الماركسي الجدلي، الذي ركز على التفسير المادي، والواقعي للفكر والثقافة عموما؛ حيث أنّها -حسب لوسيان- يسمح هذا الجمع "بنوع من العلاقة بين البنيوية الفوقية- الثقافة والأدب والفنون- والبنية التحتية كالاقتصاد والمجتمع وما شاكل ذلك"[1]، فهذا المنهج يسمح بدمج البنيوية بالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية، والسلوكيات الإنسانية الجماعية، كون "الفاعل الحقيقي للإبداع الثقافي هم الجماعات الاجتماعية، وليس الأفراد المنعزلين"[2].

وقد فضل أصحاب هذا الاتجاه بتسميتها بالمدرسة؛ كونها تسمح بتشعب روادها ونظرياتهم. وعلى رأسهم لوسيان غولدمان، الذي ارتبطت البنيوية التكوينية باسمه، وبجهوده؛ فقد سعى إلى "تأسيس منهجية نظرية خاصة به، تشرح العمل الأدبي في علاقته الداخلية، وتدرج بنيته الدلالية في بنية اجتماعية أكثر شمولا واتساعا" محددا بذلك هنا، نوعية العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، فهي علاقة جوهرية تقوم على أساس التماثل الموجود بين النص الأدبي وعلاقته بالبنيات الذهنية لطبقة أو فئة اجتماعية، إضافة إلى هذه الرؤية نجد لوسيان غولدمان يعيد للتاريخ قيمته في تشكيل النص الأدبي وفهمه، فلذلك تجده، قد انطلق في دراسته للأدب "من تصور قام عليه منهجه وهي أنه بالنسبة إلى المادة التاريخية يكمن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع

1 وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، د. ط، 2007، ص 143.

2 صدار نور الدين، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، عالم الفكر، المجلد 38، العدد 1، 2009، ص 62.

الأدبي في أن الأدب والفلسفة هما -على صُعد مختلفة- تعبيرات عن رؤية للعالم، وأن الرؤى حول العالم ليس وقائع فردية بل اجتماعية ..." [1] ويعني هذا لا يمكن عزل أي أثر أدبي أو أية مسألة ثقافية أو نظرية عن السياق الثقافي، وأي قضية يجب فهمها في المدار العام المحيط بها، وفي المجتمع الذي نشأت فيه والتاريخ الذي تشكلت فيه، كون البنيات الذهنية اجتماعية أو ثقافية ليست ظواهر فردية، بل ظواهر اجتماعية، يمارسها ويعيشها.

وعليه، فإنّ من هذا المنطلق نجد أنّ البنيوية التكوينية للوسيان تعيد الاعتبار للظروف الاجتماعية والثقافية والتاريخية للمبدع، بحيث أنها لا تعزل النص عن بيئته، ولا تغيّب الخصوصية الأدبية للمبدع وأدبه، كونها تؤمن بأنها المحفزة لتشكيل بنية النّص الأدبي، وبهذا حققت وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية. وهذا كله قائم ومنظم وفق حدود الزمكان والتاريخ والوضع الاجتماعي.

وأمّا الناظر لرؤية غولدمان، فيجدها قد استمدت مرجعيتها من أستاذه الفيلسوف المجري جورج لوكاتش، الذي سيطر ردحا من الزمن على سوسيولوجيا الأدب في القرن العشرين. فقد كان لكتابه النقدي "نظرية الرواية" الأثر البالغ في الرؤية النقدية البنيوية التكوينية؛ حيث ربط لوكاتش بين التطور الاجتماعي والتطور الأدبي في مضامينه وأشكاله، عاكسا العلاقة بين الوعي والعالم، وبين الذات والموضوع في المجتمع الحديث البرجوازي في سياق اجتماعي، ليعلن رفضه للفكر الشكلاني، وقد هاجم اهتمامهم "بالمعيار المنهجي وبقضايا الأسلوب الأدبي وبراعته الفنية (يقصد التقنية)"[2].

فسار لوسيان غولدمان على هذا المبدأ ليرسي قواعد النقد البنيوي التكويني، مضيفا لما قدّمه أستاذه فرضية رؤيا العالم، التي جعلها أساسا لنظريته، فحواها أن الأدب والفلسفة تعبران عن رؤية العالم، ورؤية العالم ليس" وقائع فردية بل هي اجتماعية، إذ أنها ليس وجهة نظر الفرد المتغير باستمرار بل هي وجهة نظر ومنظومة فكر مجموعة بشرية تعيش في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة، وتعبير الكاتب عن هذه المنظومة له دلالة كبيرة فهو يستمد منها"، ويسميها أيضا بالطبقة الاجتماعية الذهبية.

وقد جسدت قراءته في كتابه "الإله الخفي" لأعمال باسكال وراسين على هدى التحليل المادي الجدلي رؤيته الجديد للنقد البنيوي التكويني، متجاوزا انغلاق النقد البنيوي الشكلي، وإيديولوجيا المنهج الاجتماعي، ويظهر هذا في تحليل غولدمان لمسألة علاقة المؤلف بإبداعه؛ فالنّص اجترار للوعي الاجتماعي؛ والمؤلف هو عامل مساعد تمتد من خلاله عملية الخلق الأدبي، ومنه، فإنّ لوسيان لا

1 وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 143.

2 جورج لوكاتش، الإيديولوجية المعاصرة، ترجمة يعقوب أفرام منصور، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 2، 1988، ص 18.

يدعو إلى فكرة موت المؤلف ولا يبالغ في تقدير أهميته ولا في سيرته، بل يحدد ظاهرة التناقض بين الأثر الأدبي وصاحبه، وقد اتبع في رؤيته هذه هيبوليت تين ولوكاتش، فبين الفروق بين ما يعيشه المبدع في الواقع وبين ما يكتبه، فمثل ببلزاك الذي كان رجعيا في آرائه وتحزبه للملكية، وروايتها يهاجم الطبقة البرجوازية.[1]

وبهذا خرج لوسيان بالنقد البنيوي من الانغلاق إلى البنيوية التكوينية التي تؤمن بالفكر الماركسي الهيجلي ليكون أول منهج ما بعد البنيوية، يجمع ما بين البعد الاجتماعي للنص الأدبي والبعد اللغوي، معللا أن العلاقة بين المجتمع والأدب هي مربوطة ببنيات ذهنية اجتماعية، والتي هي في الأصل ظواهر اجتماعية لا فردية.

ب. أسس البنيوية التكوينية:

قام لوسيان غولدمان بتحديد نوعية العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، وهي علاقة جوهرية قائمة على أساس التماثل الموجود بين النّص الأدبي وعلاقته بالبنيات الذهنية لطبقة أو فئة اجتماعية؛ والبنيات الذهنية هي ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي أو بالمضمون أو النوايا الشعورية، ولا تتعلق بإيديولوجيا المبدع، بل تتعلق برؤيته وتفسيره لها، وقد بنى لوسيان رؤيته على أربع مرتكزات أساسية، وهي على التوالي:

- **رؤية العالم:** تعدد مفهوم مصطلح رؤية العالم بتعدد رؤيا مستعمليه قبل غولدمان، بيد أن القاسم المشترك بينهم هو مفهوم الكلية وقد ربطوه بعلم النفس عند ديلكي؛ فيعد ديلكي من الناحية التاريخية هو "أول من استعمل مفهوم رؤيا العالم، وقد أوضحه في كتابه (مخل لدراسة العلوم الإنسانية حول الأساس الذي يمكن أن تقيم عليه دراسة المجتمع والتاريخ)، وخصه في مرحلة تالية بمؤلف هو نظرية النظرات إلى العالم حول فلسفة الفلسفة"[2] حيث قدّم مفهوما يؤكد فيه أن رؤية العالم "هو مفهوم إجرائي بل مكون فعال لما يعانيه الفرد ويعيشه، وبناء على ذلك فهو يبدو من اختصاص علم النفس، فإن كان كائن يرد على ما يتولد عن موقفه في المجتمع من مشاكل بواسطة نموذج يبنيه بشكل تدريجي، وحينئذ لا يبدو التحديد المجتمعي إلا عاملا ثانويا يضفي صيغة الوحدة

1 ينظر: عزام محمد، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003، ص 242، 281/ محمد نديم خشفة، تأصيل النص -المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان-، مركز الإنماء الحضري، حلب، ط1، 1997، ص 24 وما بعدها.

2 بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، - دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية-، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص 44.

على تنوع النظرات كما هي عند الأفراد"[1] ويشاطره في ذلك ماكس فيبر فيراه مشترك عالميا لنموذج ذهني، وهذا النموذج وفق ماكس "هو نموذج نواجهه بالواقع كي نقيس مدى ابتعاده عنه، ونقيّمه انطلاقا من بعض العناصر التي نستقيها من الواقع، ولكي ننتقيها بدلالة السؤال الذي يطرحه الباحث"[2]. ليتوسع بعد ذلك مفهومه عند لوكاتش ولوسيان؛ فيشمل زمرة من العلوم الإنسانية البعيدة عن الأدب كالفلسفة وعلم النفس والتاريخ وغيرهما من العلوم، وقد اتسم مفهومهما بالغموض، إلا أن لوكاتش حاول أن يكون إيجابيا في توظيفه له بدقة في مجال النقد الأدبي، وغولدمان يقرّ بفضل أستاذه في استعماله[3].

ووفق هذه الرؤى، يتشكل لدى لوسيان مفهوم جامع يغيّر به فكرة انغلاق البنية ويجعله مبدأ للتحليل، فحسبه؛ "إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد أعضاء مجموعة اجتماعية، وفي الغالب أعضاء طبقة اجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، وهي تعميمية لتيار حقيقي لدى مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية منسجمة إلى حد ما"[4].

وقد طبق لوسيان غولدمان هذا المفهوم النظري في دراساته لأعمال باسكال وراسين مؤكدا في قراءته على "أهمية اللغة، ويرى أن الرؤية للعالم هي رؤية ماثلة في النّص كلغة، إنها النواة فيه تتجلى فيما يحكم بنيته من قوانين، وتبرز منطقا تتبين به عناصر النّص"[5]، وقد اتسمت رؤية العالم وفقه بالشمولية والانسجام، وللوصول إلى جوهر الرؤية، وجب التركيز على تحليل لغة النصوص، ولا يهم صاحب النّص وماضيه بقدر ما يعكسه النص الأدبي من رؤية تكشف العالم، وصراعاته وتحولاته، ممّا يجعل النّص حسبه متسما بالعبقرية والتقدمية[6].

- **البنية الدالة:** تعد مقولة البنية الدالة من أهم مرتكزات النظرية البنيوية التكوينية عند لوسيان، وقد أخذها عن جورج لوكاتش، حيث يشكل كتابه "تاريخ الوعي الطبقي" بداية

1 مارتن هيندلس، مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، مجلة آفاق، الرباط، العدد 10، 1982، ص 62، 63.

2 مارتن هيندلس، مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب، ص 63.

3 بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 44.

4 لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، 2010، ص 46.

5 بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 45.

6 المرجع نفسه: بشير تاوريريت، ص 45.

حقيقية وقوية لأحداث القطيعة مع مفهوم الانعكاس في الأدب، ووفق هذه الرؤية ركز غولدمان على بنية النّص دون الانصياع للمضمون الاجتماعي بشكل مبالغ فيه بل ربط البنية الاجتماعية الدلالية بما تفجره البنية النصية، ويعرف لوسيان البنية الدالة في كتابه "أبحاث جدلية" بقوله: "إنّ مقولة البنى الدلالية تدل معا على الواقع والقاعدة، لأنّها تتحدّد في أن المحرك الحقيقي (الواقع) والهدف الذي تصبو إليه هذه الشمولية التي هي المجتمع الإنساني، هذه الشمولية التي يشترك فيها مع العمل الذي يجب دراسته، والباحث الذي يقوم بهذه الدراسة"[1]، وبهذا يكون القاسم المشترك بين الباحث والعمل المدروس هو الشمولية، ولا تكون البنية الدالة إلا إذا كانت شاملة. والناقد أو الباحث لا يمكنه عزل البنية النصية عن السياق، لأنّ البنية الدلالية المفروضة هي رؤية دينامية تتابع تشكل البنيات في وقائع الماضي والحاضر، حتى يكون العمل الفني موحدا ومتماسك.

الوعي القائم والوعي الممكن: إنّ مفهوم الوعي القائم والوعي الممكن من المفاهيم التي أقرّ غولدمان بصعوبة تحديد ماهيتها، كون ما تحمله من طابع انعكاسي لفظة الوعي؛ فهي واقعة أو مظهر معين يستدعي وجود ذات عارفة وموضوعا للمعرفة. فالوعي القائم: هو إدراك فئة اجتماعية ما لوضعها الراهن، والوعي يكتفي بوصفها دون تغييرها، فهو مجموعة التصورات التي تمتلكها جماعة ما عن حياتها ونشاطاتها الاجتماعية سواء في علاقتها مع الطبيعة أم مع فئات اجتماعية أخرى[2]، وتكون تصورات ثابتة وراسخة ترتبط بزمن حاضر، وهي ظاهرة عامة.

أما الوعي الممكن، فهو وعي يختص بالجماعة الاستثنائية التي تستطيع أن تعبر عن رؤية العالم، على عكس الوعي القائم الذي ترك للكتاب الصغار والمتوسطين، وعلى حسب لوسيان فإنّ الوعي الممكن الأقصى لطبقة اجتماعية يشكل دائما رؤية للعالم متماسكة سيكولوجيا، وتستطيع أن تعبر عن نفسها على المستوى الديني والفلسفي والأدبي والفني، فالوعي الممكن وفق هذه الرؤية هو أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها[3].

---

1 جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 81.

2 حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 69.

3 لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984، ص 40 وما بعدها. / ينظر محمد الأمين بحري، رؤية العالم في ذاكرة الجسد، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2005، ص 59 وما بعدها.

وبهذا يتجسد الوعي الممكن في ظل جملة من التصورات المنسجمة للطبقة، فهو يرتبط بما تسعى إليه الطبقة، وما يحكم نظرتها وسياق وجودها من تزاوج يعمل على إنجاب تصور يقوي حبل التواصل بين أفرادها، كما يرفع درجة التوازن مع متطلبات واقعها، وهو مجسد في الأعمال الفكرية والأدبية، ومنه فالوعي لا يستحيل ممكنا إلا إذا كان فعليا قبل ذلك، فالوعي الممكن يستند على الوعي القائم ليتجاوزه، ويكون تصوّرا جديدا مستقبلا.

- **التناظر:** قامت البنيوية التكوينية على مبدأ التناظر أو التماثل لإبراز العلاقة بين العمل الأدبي والبنية الدلالية، فالتماثل يصف العلاقة بين الأعمال الإبداعية والواقع الاجتماعي التاريخي، وهذا الأمر ناشئ عن التوافق بين الفرد مع وعي الجماعة في ظل قانون جدلي، وهذا القول لا يعني الانعكاس الآلي الذي يقصد به انعكاس الواقع الاجتماعي في الأدب حتى يتحوّل إلى وثيقة، وإنما هو تماثل يعكس الوعي الممكن الجمعي لفئة معينة من المجتمع لها رؤية عالمية. وهذا يعني أن البنية الدلالية الاجتماعية هي بنى ذهنية اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي أو بالمضمون أو بالنوايا الشعورية، ولا تتعلق بإيديولوجيا المبدع بل بما يرى ويحس ويعي[1]. فحسب غولدمان هي "بنيات تمثل عمليات غير واعية، يمكن مقارنتها في معنى من المعاني بالبنيات العضلية والعصبية، التي تحدد السّمة الخاصة لحركتنا وإشارتنا"[2]. ونفهم من هذا أنّ تلك البنيات الذهنية تعكس سلوكيات اجتماعية للجماعات ودرجة وعيها للوضع، ولا يمكن فهمها إلّا بواسطة مقاربة محايثة للنّص الأدبي بمعزل عن السياقات الخارجية ونقصد بها المؤلف وحالته أو حالة المجتمع، بل ما يهمّ هو انعكاس وعي الجماعة في أثره.

ج. **آليات التحليل البنيوي التكويني:** قامت نظرية لوسيان على آليتين مهمتين للتحليل وهما على التوالي:

- **الفهم:** يعدّ الفهم عملية فكرية تتمثل في وصف الشيء المدروس حتى يتسنى للباحث استخراج نموذج بنيوي دال، ومهمة هذا الفهم؛ هي توضيح البنية الدلالية البسيطة نسبيا والمحايثة للأثر الأدبي. يمكن أن نسمي هذه العملية باكتشاف البنية السطحية للعمل الأدبي.
- **التفسير:** مهمة عملية التفسير إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجي، حيث اعتبر غولدمان الواقع الخارجي من مؤلف ومحيطه واسطة ضرورية لتفسير تكوّن النص

1 لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص 45.

2 المرجع نفسه، لوسيان غولدمان، ص 45.

الأدبي، مع الأخذ بعين الاعتبار بأنّ مسألة تكوّن الأثر الأدبي لا تتضح من ربط العلاقة بين مضمون النّص والوعي الجماعي، ولكن بإقامة العلاقة بين البنيات الدلالية وبين البنيات الذهنية المكوّنة للوعي الجماعي لفئة أو طبقة اجتماعية.

وعليه، فإنّ الفهم قراءة لأجل استخراج البنية الدلالية، والتفسير هو قراءة لأجل إيجاد العلاقة بين هذه البنية والوعي الجماعي، وهي عملية كشف عن البنية العميقة للنّص الأدبي.

د. **منهج غولدمان في التحليل البنيوي التكويني:** يمكن حصر منهج لوسيان في جملة من النقاط:

- دراسة ما هو جوهري في النّص، عن طريق عزل بعض العناصر الجزئية في السياق، وجعلها كلية مستقلة.
- إدخال العناصر الجزئية في الكلية، علما أننا لا نستطيع الوصول إلى كليّة لا تكون هي نفسها عنصرا أو جزءا، فجزئيات العالم مرتبطة ببعضها ومتداخلة؛ بحيث يبدو من المستحيل معرفة واحدة منها من دون معرفة الأخرى، أو من دون معرفة الكلّ.
- دمج العمل الأدبي في الحياة الشخصية للمبدع.
- إلقاء الأضواء على خلفية النّص الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب. مع الأخذ بعين الاعتبار بأن الوعي الجماعي ليس حقيقة أوّلية، ولا حقيقة مستقلة، بل هو وعي يتكون ضمنيا ضمن السلوك العام للأفراد المشاركين في الحياة، فيغدو العمل عظيما إذا عبّر عن طموحات قصوى للجماعة التي استعارت منها مضامينه.

قفلة: أعادت البنيوية التكوينية قيمة المبدع ورفضت موته بشكل مطلق، وهذا حينما جمعت بين البنيات الذهنية الاجتماعية للنّص الأدبي وبعدها اللغوي، وقد اتكأت مقاربته على رؤية العالم التي تؤمن بالشمولية والانسجام وتميّز المجموعة التي تعبر عنها. معتمدا في ذلك على آليتي الفهم والتفسير ممّا يسمح بدراسة النّص دراسة محايثة، يدعمها تفسير ضمن بنية شاملة للمجتمع. تسلسها البنية الدالة، وهي من أهم ما طرح لوسيان في منهجه القرائي، كونها أكثر دينامية، تبرز العمل الفني موحدا ومتماسكا، ضمن العلاقات التي تطرحها البنيات المشكلة للنّص الأدبي، وكلّ هذه العناصر المشكلة لهذه المقاربة تنتظم في رحاب الوعي القائم؛ الذي يهيئ أولا إدراك فئة اجتماعية ما لوضعها، ويصفه دون تغيير، في حين الوعي الممكن يبحث عن حلول وتغيير للوضع مستقبلا، بامتلاك رؤية استشرافية وهذا ما تبحث عنه البنيوية التكوينية اللوسيانية.

تعليمة: فتحت البنيوية التكوينية في بواطنها بوابة لمناهج ما بعد البنيوية، اشرح العبارة مع التحليل والتعليل مبرزا دورة رؤية العالم والبنية الدلالية في ذلك؟

المحاضرة الخامسة: النقد النفسي

تمهيد:

شكّل النقد النفساني جزء مهما من صيرورة التطور النقدي المعاصر، الذي تعود جذوره الأولى لواضع قواعد علم النفس سيغموند فرويد، حيث دعا إلى نظرية في التحليل النفسي، تقوم بالتركيز على المعنى اللاواعي لكلام الشخصية وأفعالها، كما يهتم بالإنتاجات الخيالية من أحلام وهذيان ومكبوتات الطفولة. فكانت جهود فرويد أول من أخضعت الأدب للتفسير النفسي، متجاوزة حدود المنهجية الموضوعية إلى البحث عن المعالم النفسية للشخصية المؤلفة عبر التركيز على الشعور واللاشعور، وهذا استناد ا لرؤيته القائلة: "أنّ في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لاشعوره، فإنّه مضطر إلى تصعيدها؛ أي إشباعها بكيفيات مختلفة (أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابيين، الأعمال الفنية)، كأنّ الفن -إذن- تصعيد وتعويض فما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة..."[1]، وهذا ما جوّز لفرويد قراءة النّص الأدبي ، باعتباره انعكاسا لمكبوتات قد تشكلت عبر تراكمات لاشعورية، فكانت حوافز لإنتاجه.

والمتتبع لمصطلح النقد النفسي يجده قد تعددت مسمياته؛ بين المنهج النفسي أو النقد النفسي، وتارة، النقد السيكولوجي، وأخرى التحليل النفسي، وكلّها لمسمى واحد، بيد أنّ رؤيتها تختلف باختلاف مرجعيات المشتغل عليها، وقد كان التحليل النفسي أكثر شهرة لارتباطه باسم فرويد، وهذا ما يؤكده ميجان الرويلي في قوله: "إنّ التحليل النفسي في النقد والأدب برز فعليا مع سيغموند فرويد الذي يرى العمل الأدبي موقع أثري له طبقات متراكمة من الدلالة ولا بد بالتالي من كشف غوامضه وأسرار."[2]

ولم يتوقف النقد النفسي عن التطور وتطوير آلياته، حتى شكل منهجا نقديا يسبر به أغوار النصوص الأدبية، ونقدا ينافس نظائره. فما هو النقد النفسي؟ وما هي أهم مبادئه وروّاده؟

1. **تعريف النقد النفسي:**

1 يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص22.

2 ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص333.

يكمن تحديد مفهوم النقد النفسي في رؤيته للنّص الأدبي، فهو مقاربة تسعى إلى تفسيره على أسس علمية نفسية، وهذا منطلق من عدّ الأثر الأدبي صورة تعكس وتحاكي تعبيريا عن النفس المبدعة أو البشرية بصفة عامة فيكشف انفعالاتها ورغباتها ومكبوتاته وحالاتها المرضية. أو هو المنهج الذي يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها سيغموند فرويد، ففسر على ضوئها السلوك البشري، برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور)[1]. والأدب ما هو إلا سجّل نفسي للمبدع فينتهي النقد النفسي وفق هذا المنظور إلى "أنّ الإبداع الأدبي ليس إلا حالة خاصة قابلة للتحليل، لأنّ كل عمل فنّي ينتج عن سبب نفسي، ويحتوي على مضمون ظاهر وآخر خفي مثله مثل الحلم"[2].

2. مجالات النقد النفسي

يركز المنهج النفسي في دراسته للأعمال الإبداعية على ثلاثة أطراف مهمة؛ هي المؤلف، والنّص، والقارئ، فيوليها عناية؛ حيث، أنّه "يهتم بدءا بالمبدع؛ فيربط بين إنتاجه من ناحية، وبين تاريخه الشخصي من ناحية أخرى. يتمثّل تاريخه الشخصي في مجموعة الحبرات المتراكمة لديه منذ سنّ الطفولة الباكر، ويتمّ التركيز على مرحلة الطفولة أكثر لأنّها تمثّل مرحلة تكوّن استجاباته، ومشاعره، وتوتراته، ومختلف عقده النفسية، ثم يهتم بالنّص الأدبي، الذي يشكل الوثيقة النفسية المدوّنة، التي تفتح أفق الوصول إلى عمق نفسية المبدع وحالاته العصابية في آن، فالقارئ وتتبع أثر النّص في نفسيته، حتى يقف على دوافع الإبداع النفسية المفترضة من الأول لمقارنتها مع حالات القراء المتشابهة أو يقوم بنفيها.[3]

ولهذا نجد النقد النفسي قد ركزّ على **عملية الإبداع الفني**، القائم على فكرة أن العنصر النفسي أصل متجذر من أصول العمل الأدبي، أي أنه يشكّل تجربة شعورية تستجيب لمحفزات نفسية، وقد حصرها فرويد في علاقة العمل الأدبي بأنشطة بشرية ثلاثة: اللعب، التخيل والحلم. فالإنسان يلعب طفلا، ويتخيل مراهقا ويحلم أحلام يقظة أو نوم، وهو في كل هذه الحالات يشكل عالما خاصا به، وما أشبه المبدع بالطفل الذي يلعب، حينما يصنع عالما خاصا به من خيال يصلح فيه من شأن الواقع يلبي رغباته ويكون متنفسا له[4]. فالإبداع في هذه الحالة شبيه بالتخيل، والتخيل عند المراهق يعادل اللعب عند الطفل. والإبداع شبيه بالحلم من حيث أنه انفلات من الرقابة، ومن حيث أن الصور فيه رمزية لها ظاهر وباطن. وهذا تحديا ما ركز فرويد عليه كون كلا منهما يمثل انفلاتا من الرقابة وهروبا من الواقع[5].

---

1 يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص22.

2 بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة -مناهج وتيارات-، الكويت، د. ط، د. ت، ص40.

3 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريث للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002، ص70.

4 وليد قصاب مناهج النقد الأدبي دار الفكر، دمشق، ط1، 2007، ص54.

5 محمد صايل حميدان، قضايا النقد الأدبي الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ،1991، ص96.

وعلى **النّص وسيرة المؤلف**؛ ويعمدّ هنا التحليل النفسي على إيجاد العلاقة بين النّص الأدبي وحياة المؤلف، فيعمّل على تفسيره وفقها، وفي المقابل يستنبط من النّص حياة المؤلف؛ فيتتبع النقد النفسي الحيثيات المتعلقة بسيرة المؤلف طفولته ونشأته، ومعيشته ومخطوطاته ومسودات مؤلفاته واعترافاته، وكل ما يمكن من تحليل نفسية المؤلف، حتى يطلع على أسراره ويقف على عصابيات وهذا باعتبار المؤلف مبدع لديه الفرصة للإبلاغ عن مكبوتاته، والقدرة على الوصول إلى تلك العقد النفسية في اللاوعيه والرجوع منها، دون أعراض مرض أو انفصام، وإنّما ينفّس عنها بوعي وبعلمية واحترافية، على خلاف العصابي فإنّه يذهب ويندمج مع اللاوعي ولا يعود منه بل يحتاج علاجا ومساعدة حتى لا يظل أسيرا في اللاشعور.

إضافة إلى علاقة النص والمتلقي، وفيه يعنى الناقد بعلاقة الأدب بالآخرين، وبالتحديد الأثر النفسي الذي يخلفه هذا الأثر الأدبي في نفسية المتلقي من انفعالات وتفاعل. فهذا الأثر الأدبي غالبا ما يعرض في شكل رمزي، يعيد إحياء تجارب سابقة شبيهة بما عايشها أو يعيشها المتلقي. ولهذا يركز التحليل النفسي على مدى استجابة المتلقي نفسيا لهذا العمل الأدبي.

3. اتجاهات التحليل النفسي:

تجاوز النقد النفسي المحاولات النقدية السابقة التي تحتكم إلى الانطباعية غير الموضوعية والبعيدة عن التفسير العلمي، القائم على التجريب والتحليل، إلى التحليل النفسي الذي ظهر في المجال الدراسات النفسية، وبالتحديد على يد الطبيب النفسي فرويد، الذي أرسى دعائمه، ونقله إلى النقد الأدبي؛ وقد تجلى هذا في مقالاته النقدية نحو مقال "الإبداع الأدبي"، بالإضافة لكتابه الشهير "تفسير الأحلام" الصادر في سنة 1900، الذي قدّم فيه رؤيته ومنهجيته في التحليل النفسي. ولم يتوقف التحليل النفسي في حدود فرويد بل انتشر في نطاق واسع بأوروبا، متخذا عدّة اتجاهات، تؤطرها مدارس اختلفت في الرؤية والمرجع، نذكر منها:

أ. مدرسة فرويد:

وتعدّ المدرسة الأم التي كانت منطلقا أساسيا للتحليل النفسي، ومرتكزا قويا للمقاربات النقدية النفسية بعدها، فقد كانت لرؤية فرويد وأتباعه السبق في تشخيص الصلة بين شخصيات المبدعين؛ فنانين أو أدباء، وخصائص آثارهم الفنية والأدبية، وتكمن عبقرية هذا التحليل فيما قدّمه فرويد من فكرة اللاوعي، المبنية على واقع رغباته المكبوتة، ولهذا يعتبر كل تعبير كان خيالا أو سلوكا، هو جملة معقدة من الرموز، التي تحاول الكشف بطريقة غير مباشرة، عمّا عجز عن فعله في واقعه، ويرفضه العرف الأخلاقي والاجتماعي، ويحرمه بتاتا. واللاوعي في رأي فرويد عميق، جذوره ضاربة في حياة الإنسان العاطفية والجسدية، وجد صماما للأمان يفترض به إشباع تلك الرغبات المسكوت عنها، والسلوكيات التي يقف التحريم حائلا دون تحققها. وحسب فرويد فإنّ

الأدب والفنون عامة هي شكل من أشكال التعبير عن هذه المكبوتات، وصورة من صور التنفيس الشكلي عن اللاوعي المخزن.[1]

وعليه، فإنّ فرويد قد عدّ الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعي الفردي، وصورة تختزل تفاعلات الذات وصراعاتها الداخلية، وقد أثبت هذه الرؤية في تفسيره للحلم، حينما حدد خصائصه وصفاته؛ وهي تكمن في التكثيف، والإزاحة والرّمز، فالحلم يقوم على إيجاز الظواهر المبسوطة، فيحذف تفاصيل كثيرة أو يتعمد إسقاطها، ويكثفها بطريقة مبالغ فيها، ثم يقوم بنقلها من مجال حسّي إلى آخر، مستخدما في ذلك رموزا متنوعة[2] ممّا يكسبه رمزية، ولهذا ارتبط الأدب عنده بمفهوم رمزية التعبير عن مكبوتات النفس البشرية، وقد وطّن لهذه الفكرة بتفسير بعض الشخصيات التاريخية نحو أوديب وهاملت مبرزا سلوكياتهم التي كانت انعكاسا لمكبوتاتهما وعقد نفسية قد عانيا منها، محللا ردود أفعال كل منهما. فأوديب مثلا صوّر ذلك الصراع الداخلي للشخصية؛ بين رجل اتخذ قرار الفرار من قدره لمواجهة قدر قتل أبيه والزواج من أمّه، في رمزية نبوءة خاف من تحققها، لتتحقق الرؤية وتعبّر بقتل الأب والزواج من الأم وهو أمر محرّم مرفوض، ليحتقن الأمر حينما زاد من صراع الفرار خوفا من أن يصبح قاتل أبيه ليقتل رجلا في سنّ أبيه، وكيف رفض الزواج، فهذه الحيرة والاختلال في الموازين وجد لها فرويد تفسيرا، فأرجع ما أقدم عليه فرويد إلى رغبته "المحرمة تجاه الأم والرغبة في قتل الأب ... فقلب بهذا الفهم رأسا على عقب الأفكار المسلمة بها حول الطفولة وانتظام الرغبة الشخصية."[3] فسوء معاملته طفلا وحرمانه من وجود الأب ودوره الحقيقي، سيدفع لا محالة إلى صراع تنافسي على حنان الأم، فالطفل يرفض مشاركة الأم، بيد أن أوديب جاوز الحدود والصفات الإنسانية السوية، فتظهر عصابيته في شكل نبوءة ورؤيته تمكنه من تحقيق رغبته الدفينة والمحرمة، والغريب تحققها، فيبرز فرويد بتحليله عصابية أوديب ويفسر سبب تملكه للأم بالزواج المحرم.

وقد قسم فرويد وفق منهجه التحليلي النفسي النفس البشرية إلى مناطق ثلاثة، وهي تشكل جوهر دراسته واهتمامه:

- **الأنا:** وهو الشق المستظهر من الشخصية، من أفعال وسلوكيات مدروسة وواعية، تخضع للإطار الأخلاقي والحدود التي يقـرها الواقع، وهذا الأنا يتأثر بعالم الواقـع وبعالـم اللاشعور في آن[4].

1 إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص56.

2 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص67.

3 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد، ص62.

4 وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ص55.

- **الأنا العليا أو الأعلى:** ويتمثل في الرقيب الاجتماعي الذي يخضع لقانون العادات والأعراف والتقاليد والدين، وتؤدي هذه المنطقة وسيطا بين الشعور واللاشعور، فما لا يلاقي قبولا اجتماعيا وأخلاقيا، تحاول الأنا العليا جعله مقبولا لإرضاء الأنا، أي ما لا يتم في الواقع يتمّ في الخيال، والفنان أو الكاتب يرضي رغبة مكبوتة حينما يتعذر ذلك في الواقع [1].
- **هو أو هي:** تقوم هذه المنطقة -حسب فرويد- على اللاوعي، وهي مركز تخزين الدوافع والرغبات المكبوتة، وهي تمثل المنطقة المسؤولة على تحقيق اللّذة والمتعة بشكل عفوي لا مبالغ فيه، لاشعوري، تتجاوز حدود القوانين والاعتبارات.[2]

وهذه المناطق الثلاث هي من تسهم في عملية الإبداع والإبلاغ للاشعور المبدع وشخوصه، ومنه، فإنّ ما قدمه فرويد ساهم بشكل كبير في ربط البنيات النصية بالبنيات الذهنية النفسية التي يشكلها التراكم في اللاشعور، فيؤوّلها ويحللها، فالنقد النفسي يقوم على "جمع الدلائل المجهولة، الخفية أو المهملة، ثم تصنيفها وربطها ببعضها البعض، فقد يكون الدليل حركة ما، كلمة، نبرة..."[3] وأيّ بنية يمكنها أن تدل على مكبوتة أو عقدة نفسية أو مرضية.

ب. مدرسة كارل يونغ:

أتت هذه المدرسة لتوسع رؤية فرويد، وتتجاوزها وتختلف عنها، فهي تنطلق من حدود التجربة الشخصية الفردية إلى الجمعية؛ كون يونغ يؤمن بأنّ مصدر الإبداع هو شعور جماعي، ويرى كذلك، أنّ الشخصية البشرية "لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وإنّما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، إنّ هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة."[4] فقد زاد يونغ عن أستاذه فرويد فكرة تدخل الجماعة في تشكيل اللاشعور الفردية حتى يصبح جمعيا، كون الفرد جزء من الجماعة يتفاعل ويتأثر ويؤثر. وقد تمخض عن هذه الرؤية، مفهومين أساسيين في التحليل النفسي، هما النماذج العليا؛ ويقصد بها تلك الصور الابتدائية اللاشعورية المتراكمة، أو الرواسب النفسية لتجارب ابتدائية سابقة لا يمكن حصرها، وهي رواسب شارك في تراكمها الأسلاف في العصور البدائية، ورّثت في أجهزة الدماغ بطريقة ما، وهي تعدّ نماذج أساسية قديمة لتجربة، وتقبع هذه النماذج في جذور كلّ شعر أو فنّ آخر ذي طبيعة خاصة...[5]، وتتجلى هذه النماذج العليا بصورة واضحة في الأساطير عند يونغ، كونها

---

1 أحمد أنيس الحسون، مقاربات في النقد والمثقافة، دار كيملك ياينالري للنشر والطباعة، تركيا، د. ط، 2017، ص 164.

2 وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ص 55-56.

3 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 60.

4 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 75، 76.

5 شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 152.

تحمل في بواطنها بؤرة التفكير البدائي للفكر الإنساني ووعيه للكون، ويشكل تعبيرا رمزيا غنيا بتاريخ الإنسان الأول.

إضافة إلى مفهوم اللاشعور الجمعي؛ الذي أقره يونغ في تقسيمه للاشعور، فهو يؤمن بوجود اللاشعور الفردي، واللاشعور الجمعي، هذا الأخير يترسب عبر استعداد فطري يتسرب عبر وعي الجماعة المنتمي إليها الفرد فيكتسب معتقدات وسلوكيات في علاقته مع الآخر، فقد تكون مترسبة منذ أمة، دفينة فيه لا يستطيع الخروج منها رغم معتقده بخطائها وعدم علميتها، بيد أنها تكتسب مصداقيتها من كثرة تداولها وتكرارها عبر الأجيال.[1]

ج. مدرسة أدلر:

تقوم رؤية أدلر السيكولوجية على غرض وصول الفرد إلى القوة والسيطرة والنمو، كاشفا أنّ هذه الرغبة نابعة عن الشعور بالضعف وهي سليلة ضعفه في الطفولة أو جرح من طفولته، وهي تتشكل عن نقطة ضعف في شخصية الشخص، أو نقص أو خلل في جسمه، فيحاول تغطيتها والبقاء في حالة دفاع دائم، وتقوم الشخصية بإحدى الوسائل التي حددها أدلر؛ الأولى مبنية على التغلب على الضعف، والوصول إلى القوة والقدرة على المواجهة، وهذا بتقوية الذات في المجال الي يشعر فيه بالضعف. والثانية تقوم على محاولة السيطرة والتحكم والسمو في مجال آخر يختلف عن الذي يضعف فيه الشخص، فضعيف الجسم يحاول إبراز قوته في الناحية الفكرية، وضعيف الفكر يحاول إظهار قوته الجسدية وهكذا دواليك، وأمّا الوسيلة الثالثة، فهي وهمية، يلجأ فيها الشخص إلى الفرار والهروب لأجل مواجهة ضعفه، أي مادام مريض لا يمكنه القيام بأي شيء، فيتحوّل رهين الوهم والإيهام للنفس.[2]

د. مدرسة جاك لاكان:

قدّم لاكان في مقاربته النفسية نموذجا جديدا نقل التحليل النفسي من القراءة السياقية إلى القراءة النسقية المنفتحة، وهذا باعتباره البنية هي "التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية، لذا يعتبر الأدب أقرب التجلّيات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، فيصبح تحليل الأدب نفسيا عبر المرور بالتوازي بين بنية الوعي وبنية اللغة، هو المدخل الصحيح لفك مغاليق النص"[3] ففعله هذا أوجد تفسيرا نفسيا للبنية اللغوية داخل النصوص والعلاقة الرابطة بينهما ؛ فقيامه بدمج اللسانيات البنيوية في التحليل النفسي نقل النقد النفسي نقلة نوعية أخرجته من التحليل السطحي إلى التحليل العميق، وهذا ما عرضه في قراءته لقصة ألن بو بعنوان "الرسالة المسروقة" التي

1 المرجع نفسه، شكري عزيز الماضي، ص 152 وما بعدها.

2 محمد فؤاد جلال، مبادئ التحليل النفسي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، د. ط، 2017، ص 139-140.

3 صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 77، 78.

أخضعها للتجريدية والرمزية المطلقة ليصل إلى أنّا الرسالة المسروقة ما هي إلا رمز دال على الإيحاءات الجنسية المحرم الإفصاح عنها، خاصة وأنّها تتعلق بملكة متزوجة، ولهذا برر لاكان عدم إفصاح المؤلف وجميع الشخصيات عن مضمونها لما لها من تجاوزات أخلاقية مرفوضة ومحرمة في المجتمع.[1]

هـ. مدرسة شارل مورون:

قدمت منهجية مورون رؤية جديدة للتحليل النفسي حملت مقولات نقدية وخطوات إجرائية، أخرجته من بوتقة التنظير إلى حيز التطبيق، بيد أنّه لم يتخل عن فرويديته، كونه يعتقد أنّ منهجه "يتقن حدوده ولا يتجاوزها، فهو نقد جزئي لا يسعى إلى أن يحل محل النقد النفسي الكلاسيكي، بل يطمح إلى إثرائه والاندماج فيه والعمل على تطويره"[2]. ولعلّ أول ما وضعه مصطلح جديد سماه النقد النفساني، طارحا فيه أسلوبا جديدا لتفسير الإبداع الأدبي وفق سيرة الكاتب، باحثا فيه عن الصلة بين حياة الكاتب والعمل الأدبي، بعيد ا عن التشابهات والسطحية في هذه العلاقة الجامعة بينهما وإنما عبر طرق اللاشعور[3]

فمشروع شارل مورون قائم على ما قدّمه فرويد في إرجاع سلوكيات الشخصية وآثارها إلى اللاشعور، فقد استفاد منها ناقدا أدبيا لا محللا نفسيا، فبحث عن علاقة اللاشعور بلغة النّص الفنية، مستبعدا القراءة السطحية، إلى قراءة عميقة تفكك ألغاز النّص الأدبي، التي تتجلى في بناها اللغوية التي تحمل أسرار الحياة اللاشعورية، فقد انقاد منذ اشتغاله بالنقد النفسي، إلى إعادة بناء النصوص بتوسيع مجالها واستثمار لغتها وأبنيتها الجمالية والأسلوبية، بعدّها جسما لغويا حيّا، يستنطقها للكشف عن "تداعيات الأفكار اللاإرادية تحت بنيات النص الإرادية "[4]، فمهمة النقد النفسي ليس فقط توضيح معالم الإبداع الأدبي، بل هو يشكّل حلقة الاتصال بالخلفية اللاشعوية، فهو يعمل على استكشاف المغامرات، وهذا على مستوى مطابقته بين استيهامات الوعي واللاوعي [5]

وعليه، فإنّ شارل مورون قد خط للنقد النفسي المعاصر معالمه وأسسه المنهجية، وهذا حينما رفض حصر التحليل النفسي في الكشف عن الصراعات النفسية أو العقد البدائية التي طرحها فرويد ومن بعده في النص الأدبي، بل أضحى ما جاء به نقدا جديدا يستثمر ما قدمته البنيوية وما بعدها في محاورة النّص وإيجاد

---

[1] مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 66-67.

Charles Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, Librairie José corti, 8 tirag es, 2 1988, p13.

[3] Anne Maurel, La critique La collection « contours littéraires », est dirigée par Bruno Vercier, maître de conférences à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, paris 1994, p49.

4 نهاد التركلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، د. ط، 1979، ص 43.

Jean le Galliot, psychanalyse et langages littéraires, Nathan information, paris, 1977, p147 -148. 5

العلاقة بين العمل الأدبي وحياة الكاتب، بل بالأحرى أوجد مورون سرّ الفعل الإبداعي للكتاب، فربطه بما تخفيه منطقة اللاشعور، لينطلق من النّص ليصل إلى الكاتب.

وهذه الجهود قد أفرزت جملة من المقولات النقدية النفسية المهمة؛ نذكر منها مقولة الأسطورة الشخصية على سبيل التمثيل لا الحصر، وهي مصطلح يعبر به عن دينامية عميق خلاقة ترتبط بالمؤلف وبوظيفته المتخيلة، وهي لا تشبه الحلم بنوعيه، ولا المظاهر العصابية، بل هي جمع بين الأسطورة التي هي نتاج تراكمي جمعي يترسب منذ الطفولة نؤمن به دون لزام التحقق من مصداقيته كونه تحوّل لمعتقد راسخ رسخت تجارب ماضية كما ذكرنا ذلك آنفا، والأحلام الفردية، وهي تتشكل من تكرار بعض الاستعارات الملحة غير المقصودة، التي توحي بوجود أسرار وهواجس لاشعورية، وقوة متضاربة في بنيات النّص الأدبي، وهذه الأسطورة الشخصية تأخذ طابعا مهيمنا على جملة ما ينتجه المؤلف من أعمال، فهي مقولة قبلية من مقولات الخيال، تقوم العوامل الاجتماعية بتكوينها، خصوصا بعض فاصل الطفولة[1]، وهي تأخذ صفة التراتبية والانتظام، ولا يمكن تحديد شبكاتها حسب مورون إلا بالاشتغال على التنضيد وتراكب النصوص المختلفة لكاتب واحدة عبر استكشاف شبكات الاستعارات المتولدة والمتفرعة ضمن أشكال متعددة وتعابير مختلفة، وليس هدفه البحث عن هذه الشبكة تقديم ترجمات رمزية لها، بقدر ما هو إبراز الشبكة المكونة من العلاقات التي توحد بينها، للكشف عن الشخصية للاشعورية للكاتب.[2]

4. مبادئ النقد النفسي:

قام النقد النفسي على جملة من المبادئ والثوابت، مترسخة منذ فرويد إلى العصر المعاصر، تختلف في أولوياتها من مدرسة إلى أخرى، وقد لخص الناقد يوسف وغليسي [3]في:

- ✓ النّص الأدبي هو نتاج لاشعور مبدعه.
- ✓ هدف الناقد النفسي هو البنية التحية للنص المفترضة الدالة على منطقة لاشعور للكاتب.
- ✓ عدّ الشخصيات في النصوص حقيقة برغباتها ودوافعها، كون هذه الرغبات هي رغبات الكاتب الدفينة في لاشعوره.
- ✓ اعتبار صاحب النّص عصابي، وما النص إلا عرض لعصابيته؛ أي مكبوت والنص تعبير عن المكبوت.

5. عيوب النقد النفسي:

---

1 عمر الطالب، مناهج الدراسات الأدبية، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1988، ص70 وما بعدها.

2 جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، مطابع الأهرام بكورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1978، ص98.

3 يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص22-23.

أفصح النقد النفساني عن مزالق كثيرة في سبيل فهم علاقة النص بمبدعه أو بالأحرى بلاوعيه، نذكر منها:

- إهمال النص الأدبي والإغراق في صاحبه وبلاشعوره، أي إعطاء السلطة للاشعور على حساب بنيات النّص.
- إهمال جماليات النصوص وفنياتها الأسلوبية والتركيبية، وجعل رديئها في منزلة واحدة مع جيّدها، بل حتى المغالاة في تفضيل الرديء كونه أكثر إفصاحا عن المكبوتات، وهذا التقصير مبني على حساب الاهتمام بالمضامين النفسية واللاشعورية منها.
- اختلاف المفاهيم في التعريف بمفهوم اللاوعي، فتارة منوط بالعقد الجنسية وأخرى نفسية وجسدية، وتارة أخرى هو دافع الإبداع والجمالية... إلخ.
- انحصار موضوعات النقد النفسي ودورانها في دائرة مغلقة عن الجرائم والانحراف الجنسي والأخلاقي، والانغماس في تعذيب الذات وغيرها من المواضيع المطروحة.
- تحول النقد النفسي إلى نقد سريري صرف للنّص الأدبي ممّا أدى إلى تحوّله إلى نظرية نفسية لا علاقة لها بالجمال، لا يمكنه تقديم حكم على القيمة الجمالية اللغوية والأسلوبية للأثر الأدبي، باستثناء ما قدّمه لاكان وشارل مورون. اللذين ربطا جمالية البينة اللغوية بالبنية الذهنية للاوعي لصاحب النّص.

قفلة: دفع النقد النفسي المعاصر إلى علمنة قراءته للنّص، في سبيل البحث عن التجارب النفسية المخزنة في للاشعور، والتي شكلت رواسبه الفردية أم الجمعية، لإعطاء تفسير نفسي يبرز مكمن الإبداع في الشخوص وعللها النفسية التي يشكل انعكاسها سبيلا لفهمها وعلاجها، هذا في الشق السريري، أما النقد الأدبي فهو الصلة التي تربط الإبداع والجمالية باللاشعور للمبدع وتفسرها تفسيرا علميا.

تعليمة1: من خلال ما طرح عليك في هذه المحاضرة ومكتسباتك القبلية حول النقد النفسي في العصر الحديث والمعاصر، حدد الفرق بين النقد النفسي عن فرويد وجاك لاكان وشارل مورون؟

تعليمة2: اكتب مقالا حول شخصية شارل مورون محددا مرجعيات النقدية والنفسية، شارحا مفهوم التنضيد عنده والأسطورة الشخصية، ودورهما في فهم النص نفسيا؟

المحاضرة السادسة: النقد الأنثروبولوجي

تمهيد:

قامت الأنثروبولوجيا كاتجاه معرفي وفلسفي، وهي تمثل استجابة إلى الرغبة المعرفية ومعاينة الآخر، الذي يحمل وصم المختلف أو المتخلف أو البدائي، وهذا عقب التحولات التي هزت المجتمعات الغربية، معرفيا وفكريا وثقافيا واجتماعيا وسياسيا وحتى اقتصاديا، وما اكتسبه العالم في مرحلة الاستعمار وما بعده، وما خلّفته هذه المرحلة من إيديولوجيات وتراكمات معرفية وإنسانية واجتماعية في ذهنية المجتمعات وفي اللاشعور، وفي لغات الأمم.

وقد وجدت الأنثروبولوجيا غايتها في فهم تلك الظواهر الثقافية والاجتماعية، وتفسيرها في اللغة، خاصة مع ما قدّمته إسهامات فرديناند دي سوسير والبنيوية، فغدت اللغة مطلبا حيويا في النقد الأنثروبولوجي، وهذا لما تملكه اللغة من بعد اجتماعي وثقافي، قائم على مجموعة من العناصر التفاعلية بين الفرد والجماعة والفرد والمحيط، وهذا ما يؤكده محمد الخطيب، فقال: "تهتم الأنثروبولوجيا بعنصر حيوي من عناصر الثقافة، ألا وهي اللغة، الوسيلة الأولى للارتباط البشري، وأداة نقل الأفكار أو التعبير عن الفكر بالكلمات أو الإشارات أو الرموز أو الصور أو الأشكال. والأنثروبولوجي المختص في اللغويات قد يجيد عددا من اللغات وقد لا يجيد، ولكنّ وظيفته تنحصر في البحث عن أصل اللغات وتعقيداتها وأشكالها الرمزية في الاتصال، في محاولة لتحليل بنائها أو إعادة هذا البناء بقصد إلقاء الضوء على نموها تاريخيا"[1]، فاللغة في الفكر الأنثروبولوجي هي مفتاح الولوج إلى الحضارات والظواهر الاجتماعية والثقافية نحو الأساطير والقرابة في شكلها المعقد، فما هي أولا الأنثروبولوجيا؟ ولم ارتبطت الأنثروبولوجيا اللغوية أو البنيوية باسم ليفي ستراوس، الذي يشكل محور محاضرتنا هنا؟

أ. مفهوم الأنثروبولوجيا والنقد الانثروبولوجي:

ظهرت الأنثروبولوجيا بوصفها علما يهتم بما قام به الإنسان من عمل أو سلوك أو فكر، في ظل ما فرضته عليه الأنساق والنظم الاجتماعية والثقافية، في فترة زمنية ومكانية معينة، مؤثرا ومتأثرا بها، وهذا ما جعل من الصعب ضبط مفهوم واضح وصريح لها أو الإلمام بكل فروعها وتشعباتها. والأنثروبولوجيا مصطلح علمي منحوت "مركب من كلمتين اثنتين ذات أصل يوناني هما: أنثر وبوس Anthropos، ومعناه الإنسان، ولوقوس Logos، ومعناه العقل والعلم ومن ثمة وجدت كلمة الأنثروبولوجيا كي تعني علم الإنسان"[2]، ولهذا ركزت على دراسة الأنساق السائدة في المجتمع، وتتبع حركية تأثيرها على الفرد ونتاجه السلوكي والفكري وعلاقته مع الآخر.

---

1 محمد الخطيب، الأنثروبولوجيا الثقافية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2008، ص19

2 أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1988، ص 31.

وتعرّف الانثروبولوجيا أيضا بأنّها "العلم الذي يدرس الإنسان من حيث هو كائن عضوي حيّ، يعيش في مجتمع تسوده نظم وأنساق اجتماعية في ظل ثقافة معيّنة... وهي أيضا العلم الذي يدرس الحياة البدائية، والحياة الحديثة المعاصرة، ويحاول التنبؤ بمستقبل الإنسان معتمدا على تطوّره عبر التاريخ الإنساني الطويل"[1]. ووردت أيضا بأنّها "علم دراسة الإنسان طبيعيا واجتماعيا وحضاريا"[2]. والناظر لهذه التعريفات يجدها قد أجمعت على تتبع هذا العلم التطور الاجتماعي والحضاري والثقافي للإنسان الفرد في إطار انفتاحه أو انغلاقه على الأنساق، عبر التطور التاريخي مؤثرا ومتأثرا.

أما النقد الأنثروبولوجي فيقصد به عموما، النقد الذي يعنى بوضع إنتاج ونشر وتلقي الأدب في إطار منظومة الأعراف والممارسات الثقافية للمجتمعات الإنسانية، أي البحث والكشف عن كل ما يتعلق بثقافة الشعوب في النتاج الأدبي بكل صنوفه[3].

ب. اتجاهات النقد الأنثروبولوجي:

عرفت الأنثروبولوجيا أو النقد الأنثروبولوجي منذ ظهورها في الدراسات الثقافية والعلوم الاجتماعية تنوعا، في الطرح، واتجاهات دراستها للأنساق الإنسانية والاجتماعية والثقافية، لا يمكن إحصاؤها أو عدّها، "وفي هذا الإطار لا بد من الإشارة إلى مسألة هامة، وهي أنّ هذا التطور المعرفي المرتبط بالتطور التاريخي الاجتماعي للبشر عمل مستمر نحو المستقبل، وخضع علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) لهذا التطور وانقسم إلى موضوعات: ثقافية ونفسية واجتماعية وطبيعية ...إلخ، وأصبحت هذه الموضوعات ميادين معرفية ارتقت إلى مستوى العلم المحدد وسميت: الأنثروبولوجيا الثقافية، والأنثروبولوجيا الاجتماعية، والأنثروبولوجيا السياسية، والأنثروبولوجيا الطبيعية.... إلخ."[4]

وأما في مجال الأدب فنجد الأنثروبولوجيا الثقافية التي "تعني مجموع التخصصات التي تدرس النواحي الاجتماعية والثقافية لحياة الإنسان... تتناول الأنثروبولوجيا الثقافية كذلك دراسة لغات الشعوب البدائية، واللهجات المحلية، والتأثيرات بين اللغة والثقافة بصفة عامة.." [5]فقد صبت تركيزها واهتمامها على أعمال الإنسان عبر البحث في العادات والتقاليد والمعتقدات، وكل ما يتعلق بالإنتاج الثقافي اللغوي للشعوب بدائية كانت أو معاصرة ضمن التطور التاريخي، وفي ظل التغير الاجتماعي. قد عرفت ثلاث اتجاهات؛ فالاتجاه الأوّل كان بريادة مجموعة من النقاد والباحثين نحو هومي بابا، وروبرت يونغ، وجايتري سبيفاك، وفريدريك جايمسون،

1 عيسى الشمّاس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2014، ص 13.

2 حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا -فصول في تاريخ علم الإنسان-، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1986، ص 15.

3 إسماعيل عبد الغني وآخرون، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، مراجعة رضوان عاشور، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، 2005، ص 379.

4 عدنان أحمد مسلم، محاضرات في الأنثروبولوجيا علم الإنسان، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط1، 2001، ص 12.

5 بيري ج بيروت، دراسة الانثروبولوجيا -المفهوم والتاريخ-، ترجمة: كاظم سعد الدين، سلسلة عالم الحكمة، بغداد، ط1، 2010، ص 19.

وقد انتهجوا ما قدمته النظرية الأدبية في تحليلهم النقدي ووصفهم للظواهر الإنسانية والاجتماعية والثقافية في الأدب، وظلت دراساتهم سطحية ووصفية بعيدة النّص الأدبي. أما الاتجاه الثاني؛ الذي كان بريادة جيمس كليفورد، وكليفورد جيرتس، وقد تميّز هذا الاتجاه بمحاولة البحث عن نصيّة النّص باستخدام نظرية الأدبية، وربطه بموضوعات مهمة والبحث عنها داخل النصوص، نحو السلطة، والمقاومة والقيود المؤسساتية والاجتماعية، فكثر بحثهم عن العرق والنوع والطبقة الاجتماعية، والانتماء الديني والمعوّقات الذهنية أو الجسدية، وقد اتسمت دراساتهم بالذاتية وغياب العلمية الدقيقة. أما الاتجاه الأخير والذي تزعمه ليفي ستراوس، وقبله كليفورد جيرتز الذي قدّم مصطلحا ورؤية جديدة في القراءة الأنثروبولوجية، وهي الوصف الكثيف، بعدّه آلية فعالة للتعبير عن نموذج معرفي جديد للأنثروبولوجيا غايته تحديد أوجه التعدد في البنيات المعرفية والثقافية التي تتعالق فيما بينها في صورة غير منظمة تراكمية وغير مألوفة ليقدّم لها تفسيرا علميا، ليكمل ستراوس بعد هذا الطرح رؤيته التي تثبت العلاقة بين بينيات النّص والبنيات الذهنية الثقافية والاجتماعية للظواهر المدروسة وفق رؤية بنيوية وما بعدها، مكنته من تقديم تفسير علمي دقيق لظواهر القرابة والأساطير الذين كانا محور اهتمامه في جل أبحاثه الأنثروبولوجية.[1]

ج. النقد الأنثروبولوجي عند كلود ليفي ستراوس:

يعدّ ليفي ستراوس أحد ألمع رواد البنيوية، الذين قدّموا رؤية علمية عملية في مجال الدراسات الثقافية والأنثروبولوجية، مكنته من الريادة في الفكر الفرنسي المعاصر. وقد قامت رؤيته النقدية على التحليل والتركيب في إطار المقاربة البنيوية، هدفها الكشف عن بنية العقل البشري من خلال دراسة الثقافة الإنسانية البدائية، والتحقق من العلاقة بين البنيوية والظواهر الاجتماعية والثقافية. ليخرج في الأخير بمنهجه الأنثروبولوجي البنيوي الذي يقوم على أساس الأنموذج اللغوي اللساني.

وقد انطلق في مشروعه الأنثروبولوجي من مقاربة القرابة(الزواج) والأساطير، بعدّها لغات تحمل تراكمات لتجارب إنسانية بدائية، ولا يمكن كشفها إلا بمنهج علمي يستطيع اقتفاء العلاقة بين اللغة والثقافة والمجتمع، وفي هذا يقول ستراوس: "نحن نود أن نعرف سر نجاح علماء اللغة- أفلا نستطيع نحن أيضا أن نطبق على مجال دراستنا المعقد القرابة والتنظيم الاجتماعي والدين والفولكلور والفن المناهج الدقيقة التي يثبت علم اللغة فعاليتها كل يوم"[2]، وهذه الرؤية في جعل القراءة علمية دقيقة ساعدته في فهم موضوع القرابة والأساطير، وهي

[1] ينظر: بريان كوتس، النقد الأنثروبولوجي، ترجمة: فاتن مرسي، وإسماعيل عبد الغاني وآخرون، موسوعة كمبردج، ص 392 وما بعدها.

2 كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجية البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ج1، د. ط، 1977، ص 191.

تمثل الانطلاقة الحقيقة في مساره العلمي، المبني على الأنموذج اللساني البنيوي الذي اختاره عن قناعة لدراسة الظواهر الاجتماعية والثقافية، وهذا ما يؤكده عليه روجي غارودي في قوله: "حقق ليفي ستراوس بلباقة مثلى تحويل النموذج الألسني، متنقلا على هذا النحو من نظرية في اللغة إلى نظرية في القرابة إلى نظرية في العقل إلى نظرية في الأسطورة وأخيرا إلى نظرية عامة في المجتمع"[1]

وعليه، فإنّ ستراوس قد حاول تقديم رؤية نقدية أنثروبولوجية واضحة تهدف إلى نقد موضوعي للمعرفة والعلوم السائدة في عصره، كاشفا عن عثراتها في فهم العلاقات والحقيقة، وذلك بتطبيق الأنموذج اللساني في أبحاثه وأعماله الأنثروبولوجية، مؤكدا على "أن الظواهر الاجتماعية والثقافية لها طبيعة داخلية تشبه طبيعة اللغة، وأنّه ممكن بناء على ذلك أن نتخذ من طريقة تحليل اللغة نموذجا لتحليل الثقافة ككل"[2] وهذا القول يؤكد على أنّ ستراوس قد أدرك قيمة اللغة في فهم القرابة والأساطير أنثروبولوجيا، ولا سبيل منهجي فعال لفهمها إلا بالاستعانة بما توصلت إليه اللسانيات البنيوية.

وتتضح فكرة تبنّيه للفكر اللساني البنيوي في مشروعه الفلسفي الأنثروبولوجي، في تقفيه للمعنى الحقيقي لتلك الظواهر الثقافية والاجتماعية نحو القرابة والأساطير، وهذا لأنّه اعتبر "الظواهر الأنثروبولوجية كما لو أنّها لغات"[3]، فيعمد في تحليله إلى الرجوع "إلى ما وراء تفسير هذه المعطيات؛ بحيث ينتهي إلى تحديد ماهية ما يعتبره الصفات التي يختص بها الذهن البشري عامة."[4]

آمن ستراوس بقدرة اللغة على معرفة العالم الواقعي، بعدّه الوسيلة المثلى التي تنظم الحياة الاجتماعية، وقد استغل ذلك التطور المعرفي والمنهجي الذي بلغته الأنثروبولوجيا وعلم اللغة، في تتبعه للظواهر الاجتماعية والثقافية وفق الأنموذج اللغوي البنيوي، ويصرّ في كل محفل أو زاوية من زوايا مؤلفاته عن قيمة ما توصل إليه من اكتشاف، فيقول في كتابه مدارات حزينة: "بأنّ نقول إنسان يعني أن نقول لغة، وحين نقول اللغة فإننا نقصد المجتمع"[5] فلقد اعتبر اللغة من هذا المنظور جزء من الثقافة، تعين على فهم أشكال الحياة الاجتماعية والكشف عن حقيقة الأشياء، والعلاقات، وإضفاء معنى عليها، مؤكدا أنّ الظواهر الثقافية كالقرابة والأساطير في أي مجتمع يمكن اعتبارها لغات لها بنيتها المتوارية والخفية الكامنة وراء هذه الظواهر.

---

1 روجي غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1979، ص 23.

2 أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، د. ط، 1995، ص 87.

3 المرجع نفسه، جون ستروك، ص 16.

4 جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1996، ص 8.

5 .Lévi – strauss clude, tristes tropiques, éd, pocket, rrance, 2012, p467

وإضافة إلى تطويره لعلم الأنثروبولوجيا وتطويعه في مجال النقد الأدبي ودراسة الأدب والمجتمع الذي بلوره في منهج سماه الأنثروبولوجيا البنيوية، قام ستراوس بإنشاء علم جديد أو منهجية جديدة خاصة بالرمز، محاولا تفسير أنساق القرابة (الزواج) والأساطير وفقها، من أجل الكشف عن طبيعتها الرمزية، وهدفه من ذلك إبراز كل ما هو متواري وخفي، وما تحمله تلك الظواهر الأنثروبولوجية من معاني ودلالات ثقافية وتاريخية ودينية وغيرها.

وقد اتبع ستراوس في أعماله ومنهجيته ما قدّمه دي سوسير وأتباعه جاكبسون وتروبتسكوي في ابتكارهم للفرع المعرفي الجديد المتمثل في الفونولوجيا الذي أصبحت له قيمة كبيرة في العلوم الاجتماعية واللغوية؛ بحيث يقول ستراوس "إن الفونولوجيا لا يمكن أن تتخلف عن القيام إزاء العلوم الاجتماعية بالدور المحدد الذي قامت به الفيزياء النووية"[1]. وبناء على ذلك نقول بأنّ ستراوس يبين لنا أهمية هذا الأنموذج اللساني في دراسة العلوم الاجتماعية، وقد أصّل له ضمن كتابه الأنثروبولوجية البنيوية، فهو "يتخذ من علم اللغة الذي يضعه في مرتبة العلوم الطبيعية والمضبوطة نموذجه المحتذى في كل بحوثه"[2]

ووفق هذه المنهجية الجديدة، تمكن ستراوس من توظيف ما حققته العلوم الإنسانية من معارف وعلوم للكشف عن التماثل بين اللغة والأنثروبولوجيا، حيث؛ وجد "ستراوس في الأنساق الصوتية للأبنية اللغوية الحل الشامل أو النموذج الكلي للعقل اللاشعوري الذي يكمن خلف كل الظواهر الاجتماعية كنظم القرابة والأساطير"[3]. مؤكدا في رؤيته الجديدة "على أن اللغة تقدم أساسا منهجيا لدراسة الظواهر اللغوية، وهي ظواهر اجتماعية في المحل الأول ومع تقدير ليفي ستراوس لأهمية وضرورة التزاوج بين اللغويات والأنثروبولوجيا... وعلى ذلك يرى ليفي ستراوس أن الأنثروبولوجيا يمكنها فقط أن تحقق دقة الدراسات اللغوية متى نجح علماء الأنثروبولوجيا في عزل موضوع بحثهم كموضوع لاشعوري واسع الانتشار مثله في ذلك مثل اللغة"[4]. فقد اكتشف ستراوس قدرة البنيات الصوتية والتركيبية في تأويل الأساطير والقرابة والظواهر الاجتماعية، وكيف تترسب في اللاوعي الإنساني، فإسهاماته هذه أعادت لمقولة اللاشعوري أو اللاوعي دورها في تشكيل الخطاب الفلسفي المعاصر، والمستوى المعرفي.

تعليمة: قارب ليفي ستراوس في كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية موضوع الأسطور، ومن بينها أسطورة أوديب ملكا، قم بالاطلاع على تحليله أولا وحاول استخلاص تأثره بالمنهج البنيوي في مقاربته. وهل خالف الرؤية الدي سوسيرية في قضية التعاقب الزمني أم لا؟

---

[1] ليفي ستراوس، الأنثروبولوجية البنيوية، ص52.

[2] صلاح قنصوة، الموضوعية في العلوم الإنسانية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص307.

[3] مجدي الجزيري، البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي ستراوس، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط3، 2002، ص33.

[4] مجدي الجزيري، البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي ستراوس، ص36.

المحاضرة الثامنة: النقد الأسلوبي

تمهيد:

تعدّ الأسلوبية من المناهج النقدية الحداثية التي تتبنى الأسلوب وظواهره منطلقا للتحليل والتفسير، تقوم على استنطاق لغة النّص، ومقاربتها مقاربة علمية نسقية. فتدرس النصّ "كظاهرة لغوية، وكنظام إشاري يتضمن أبعاد ا دلالية، فهي لا تدرس جانبا فيه دون جانب آخر، وإنما تدرس كل مكونات النص من أصغر وحدة لغوية، إلى أكبر وحدة لغوية فيه، مع محاولة إدراك الأبعاد الدلالية التي تتضمنها السياقات المنزاحة عن مرجعيتها اللسانية"[1].

والأسلوبية هي صورة بلاغية جديدة، قائمة على جهود السابقين المختلفة في محاكاة النّص الأدبي، تعمل على كشف مخطط المبدع، في نسج مفرداته وتراكيبه ونظمها فنيا وجماليا، لتستشف شخصية المبدع وطريقته في عرض فكرة ما. ويعود ظهورها إلى اللسانيات العامة، وبالتحديد في ثنائية الكلام واللغة التي طرحها فرديناند دي سوسير، لتستتب في صورتها المتوهجة، في "بداية القرن العشرين، مع تلميذ دو سوسير شارل بالي 1865-1947، الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) سنة 1909 تحديدا"[2]؛حيث، أنّه "نقل الدرس البلاغي بتأثير اللسانيات فيه منهجا وتفكيرا إلى ميدان مستقل يعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة العربية لا في كلام الفرد"[3]، وما جاءت به نظرية الانزياح أيضا، التي عرضها جون كوهين[4] فهي عنصر مهم لتقديم تفسير علمي للعلاقات البنيوية الأسلوبية، ومبدأ رئيس في المقاربة الأسلوبية. كما استلهمت وجودها من "نظريات الشعرية الغربية لدى تودورف، وريفاتير، ولوتمان، وبيير غيرو، وليوسبتزر، وماروزو ... "[5]

وقد عرفت الأسلوبية في نشأتها اتجاهين أساسين يختلفان في منطلق الدراسة ومرجعيتها؛ فالأولى عرفت بالأسلوبية التعبيرية التي أسسها شارل بالي، وسميت بالتعبيرية لأنّها كانت تهتم بتسليط الضوء على اللغة، بعدّها نظاما من الرموز التعبيرية تؤدي محتوى ما، تتمازج فيها العناصر العقلية والعاطفية، حتى تتحوّل إلى حدث اجتماعي، مظهرة وجها فكريا وآخر عاطفي وجداني، يتمايز فيه الوجهان بقدر ما للمتكلم من استعداد فطري، وبحسب محيطه الاجتماعي والوضع الذي يكون فيه، فاللغة وفق بالي ليست تعبيرا عن الحقيقة فقط،

---

[1] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحلل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ج1، ط1، 2010، ص 15.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 76.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

[4] إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النص الأدبي- ثلاثة مداخل نقدية-، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص 90 وما بعدها.

5 جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، مصر، د. ط، د.ت، ص 20

وإنّما تعبير عن العواطف الإنسانية، والناظر لرؤية بالي يجده يرجح كفة التعبيرية العاطفية أكثر كون الوجدان أكثر قيمة وجب تتبعها في السمّات اللغوية، وخاصة اللغة المنطوقة باعتبار الأكثر قدرة على حمّل الدلالات الصوتية التعبيرية نحو النبر. [1] أما الأسلوبية الفردية أو الذاتية التي جاءت بعدها، فنجدها قد أولت عناية بدراسة الآثار الأدبية وما تملكه من تفرد أسلوبي، ويمثل هذه الرؤية ليو سبيتزر، الذي ركّز على المتكلم (المؤلف)؛ الذي يبدي تفردا في تناوله للغة ويطبعها بخصوصيته، ليكشف جهده عن بنية مغلقة يخضع لها العمل الأدبي تربطها ميزات خاصة، وهذا ما يركز الباحث الأسلوبي وفق ليو في البحث عنه، فتلك الجزئية اللغوية ستوصله إلى جوهر العمل الأدبي، وحين الوصول إلى المركز الأساسي يرتد إلى الخارج للبحث عن جزئيات وتفصيلات أخرى تعزز حدسه السابق حتى يفهم هذا العمل، فليو يقرأ النّص ويفصله إلى جزئيات ويبحث فيه عن تلك الانحرافات ثم يقوم بالبحث عن تفسير سيكولوجي لهذا الانحراف، فيعمدّ أخيرا لتقديم دليل يعضدّ به فرضيته، والدليل حسبه موجود في نفس المؤلف، وكشفه يعني الوصول إلى عبقرية الكاتب والميزة التي تميّزه عن غيره. وهذا كله يقبع فيما تخوّله مبادئ الدائرة اللغوية، فيبعد بذلك جهده عن الانطباعية والذاتية في الحكم[2]

1. تعريف الأسلوب والأسلوبية:

أ- لغة

ورد لفظ الأسلوب في معجم لسان العرب لابن منظور بمعنى: "يقال للسطرين من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب: الطريق الوجه والمذهب. ويقال: أنتم في أسلوب سواء ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم الفن أخذ فلان أساليبه القول أقانين منه."[3]

ويعرفه ابن خلدون بأنّه: "عبارة عن المنوال، والمنهج الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التّركيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، لا باعتبار الوزن كما استعملته العرب فيه الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان، فيرصّها فيه رصا، كما يفعل البناء في القالب والنسّاج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإنّ لكل فن من الكلام أساليب تختص فيه وتوجد فيه على أنحاء مختلفة".[4]

---

1 إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة مكملة لمتطلبات الدكتوراه، الأردن، 1994، ص 18-19.

2 صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ط1، ص 132.

[3] ابن منظور أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، ج1، 1300هـ، ص 456.

[4] عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة، دار العلم للجميع، د. ط. بيروت، ص 570.

وقد أجمع المفهوم اللغوي في المعاجم والمفهوم الدلالي عند ابن خلدون على الطريقة التي يتميز بها الشيء عن الشيء لخاصية فيه، وجب كشفها حتى يعرف بها صاحبها فتكون وسما له وأسلوبه.

ب- اصطلاحا:

لا أحد ينكر على الأسلوبية أنّ نشأتها الحقيقية لغوية "لا سيما أن التطور في مجال الدراسات اللغوية عند الغرب، كان أسبق منه في مجال الدراسات الأدبية إذ ظهرت بوادره في مطالع القرن التاسع عشر، لكنّها وصلت كلمة الأسلوبية إلى معنى محدد في أوائل القرن العشرين"[1]، والجامع لمفهومها لا يقوى على رصدها، أو تحديدها في مفهوم جامع قار ، وهذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صار هذا المصطلح يشغلها، وهذا ما أكدّه عبد السلام المسدي في قوله: "أن الأسلوبية في هويتها النوعية ما انفكت تتلامس بحقول تتاخمها، وليست منها"[2] ، وهذا ما يصعب تقديم مفهوم واحد. وفي هذا السياق سنذكر جملة من لأشهر المفاهيم الاصطلاحية التي عرفت بها:

يعرفها مارسيل بروست: "إنّ الأسلوب ليس بأية حال زينة، ولا زخرفا كما يعتقد بعض النّاس، كما أنّه ليس مسألة تكنيك إنّه مثل اللون في الرسم؛ إنّه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كلّ منا دون سواه"[3]

وعرّفه موريه في قوله: "الأسلوب بالنسبة لنا هو موقف من الوجود، وشكل من أشكال الكينونة، وليس في الحقيقة شيئا نلبسه ونخلعه كالرداء، ولكنّه الفكر الخالص نفسه، والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه."[4]

ويعرفه بارت في قوله: "الأسلوب هو البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الكلمات على انتباه القارئ بشكل لا يمكن حذفه دون تشويه النّص، ولا يمكن فك شفرته دون أن يتضح أنّه دال ومميّز، مما يعني أنّ اللغة تعبّر، بينما الأسلوب يميّز."[5]

والناظر لهذه التعريفات يجدّهما قد اختصرا الأسلوب في التميز بحسب قدرات المبدع وما يمتلكه من فكر وثقافة وذوق وعاطفة، ليأتي دي بوفون de Boffon ويقدّم تعريفا مختصرا متميزا شاملا في قوله " الأسلوب هو

---

[1] إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة مكملة لمتطلبات الدكتوراه، الأردن، 1994، ص14.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص5.

3 صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص96.

4 صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص97.

5 المرجع نفسه، صلاح فضل، ص111.

الرّجل نفسه."[1] جامعا كل الصفات والخصائص في مفردة الرجل كون كل مبدع على وجه الأرض تميزه ميزات لا تقارن بالآخر.

2. محددات الأسلوبية:

تقوم الأسلوبية على ثلاث محددات أساسية تشترك مختلف الأسلوبيات فيها:

أ. الاختيار:

بنت الأسلوبية منهجيتها من فرضية قوامها لكل مدلول واحد جملة من الدوال المختلفة ينفث بها، وهذا ما يسمح بعملية الانتقاء، ويعني ذلك "أنّ الفكرة يمكن التعبير عنها بأشكال لغوية مختلفة"[2]، وهكذا يولد الأسلوب، ويخضع لعملية اختيار المؤلف لإمكانية لغوية معيّنة، تحكمها علاقة التبادل، وقد فصل صلاح فضل صور وأشكال الاختيار، فيكون اختيار تواصلي وظيفته توصيل فكرة ما، واختيار الموضوع؛ وهذا يسبب له حصر النطاق الاختياري، واختيار الشفرة اللغوية، وتكون لغة مخصوصة أو لهجة معينة، والاختيار النحوي؛ وهنا يخضع أبنيته اللغوية للاختيار وفق قواعد النحو. وهذا الاختيار ليس فعلا أخرقا، وإنّما هو اختيار واع منضبط بقواعد اللغة.[3]

ب. التركيب:

ويمثل طريقة التركيب في نظم الكلمات وتوليفها لتخرج في نسيج مترابط منسجم، وتخضع هذه التوليفة لترابط الدال والمدلول فيتناسبان وينسجمان، وهي تشكل وحدات مركبة من عدد من العناصر، ويمثل صلاح فضل لهذا التركيب بما يقوم به بناء القصيدة، التي تشكل وحداتها وحدة عضوية، وهي حسبه السرّ العميق للشّكل الشعري، والحدس الشامل."[4]

ج. الانزياح:

تمثل نظرية الانزياح المحدد الأساسي الذي يبرز فيه إبداع وأسلوب الرجل، وهذا الأمر لا تِؤتى مفاتيحه لأي كان، وقامت شكل الانزياح عمودا أساسيا في المقاربة الأسلوبية، وقد اتخذه جون كوهين وسيلة لكشف الاختلاف وقدرة المبدعين في تنميط أساليبهم، وقد عرّفه بأنّه انتهاك يحدث على مستوى الصياغة، والذي يمكن بواسطته كشف طبيعة الأسلوب[5]، بل ممكن هذا الانتهاك هو الأسلوب نفسه. أمّا ميشال ريفاتير فيرى "الانزياح خرق لقواعد اللغة جينا، ولجوء إلى ندر من الصيغ حينا آخر، فأمّا في حالته الأولى فهو من مشمولات علم

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، د. ط، 1996، ص 107.

2 إبراهيم عبد الله أحمد جواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 98.

3 ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب -مبادئه وإجراءاته-، ص 117.

4 ينظر المرجع نفسه، صلاح فضل، ص 141.

5 محمد عريب عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994، ص 268-270،

البلاغة، فيقتضي إذن تقييما بالاعتماد على أحكام معيارية، وأمّا في صورته الثانية، فالبحث فيه من مقتضيات اللسانيات عامة والأسلوبية خاصة."[1] ومنه فالانزياح مبني على وجهين، وهو كسر القواعد النحوية واللغوية، والثانية على مستوى الإبداع واختراق المثالية، وهذا ما اهتم به علم المعاني وأفاض فيه لما يحمله الأسلوب من طاقات إيحائية.

وفي ذات السياق يرصد صلاح فضل[2] جملة من النماذج التي يأتي الانزياح على شاكلتها أو إن صح القول أنماط الانزياح؛ فوجد الانزياح الذي يخضع لدرجة الانتشار في النّص فيشكل ظاهرة فبقدر توفرها بقرد أثره. والانزياح الذي يتعلق بنظام القواعد اللغوية، والانزياح المتعلق بمبدأي الاختيار والتركيب... إلخ.

تعليمة: يمثل كتاب عريب عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية من أهم الكتب النقدية العربية التي أصلت للأسلوبية ووضحت العلاقة بين البلاغة القديمة والأسلوبية.

المطلوب: قدم قراءة نقدية تستشعر فيها العلاقة بين البلاغة والأسلوبية وكيف ساهمت الأولى في ظهور الثانية.

تعليمة: الأسلوبية والبنيوية فرعان من فروع اللسانيات، بيّن كيف استفادت الأسلوبية من نضج البنيوية؟

1 عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 103.

2 ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب -مبادئه وإجراءاته-، ص 210 - 212.

المحاضرة الثامنة: النقد السيميائي

أ. تعريف السميائية:

لم يكن للمنهج السيميائي أن يظهر منهجا مستقلا قائما له أصوله ومبادئه إلا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع أنّه كان للسيمائية أصول في التّراثين الغربي والعربي، حيث بدأ ظهور السلوك السيميائي منذ أن ابتكر الإنسان وسائل تواصلية أخرى غير التواصل اللّساني، كالهرولة والاستعمال العشوائي للجسد والإيماءات.[1] كما تستمد السيمائية أصولها من حقول معرفية شتى نحو "اللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، ومن هذه الحقول استمدّت السيمائيات أغلب مفاهيمها وطرق تحليلها"[2] وهذا التنوع في المشارب المعرفية مكنها من مقاربة المعنى وأشكال وجوده، انطلاقا من قراءة "حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكننا من تحليل منطقة هامة من الإنساني والاجتماعي عبر إعادة صياغة حدود هذه الأنساق وشكلنتها"[3]. وهذا الانفتاح على الدلالة مكنها من قراءة العلامات غير اللغوية نحو اللباس، اللون، والرموز، والأسطورة... إلخ.

وأما مفهومها فيرى إمبرتو إيكو Umberto Eco أنّ السيميائيات هي "علم الإشارات، وهو المفهوم العام الذّي ارتبطت بها، وهي تُعنى "بكل ما يمكن اعتباره إشارة"[4]. ويتفق مع هذا التعريف تشارلز وموريس (Charles W. Morris) في قوله السيميائية هي " علم الإشارات"[5]

أمّا عند شارل ساندرس بيرس (Charles Sanders Peirce) فشكلت السيميائية مفهوما شديد الاتصال بعلم المنطق ياعتباره من قواعد التفكير الأساسية ومنه تحصل على الدلالات المتنوعة، وبالفينومينولوجيا باعتبارها منطلقا لتحديد الإدراك وسيروراته.[6]

ونجد النّاقد سعيد بنكراد يعرّفها أيضا، بأنّها لا تعدو عن "تساؤلات تخصّ الطّريقة التّي ينتج بها الانسان سلوكاته أي معانيه، وهي أيضا الطّريقة التّي يستهلك بها هذه المعاني"[7]وهي "بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انبثاقه عن عمليات بناء نصوص شتّى، أي بحث في أصول السميوز وأنماط وجودها"[8]

---

1 سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 3، 2012، ص 26.

2 المرجع نفسه، سعيد بنكراد، ص 27

3 نفسه، ص 16.

4 دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 28.

5 المرجع نفسه، ص 31.

6 سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 87.

7 المرجع نفسه، سعيد بنكراد، ص 12.

8 انفسه، ص 32.

ب. مسلّمات السيمائية:

أقامت السيميائية مشروعها النقدي على جملة من المسلمات والمبادئ القاعدية، التي مكنتها من تأصيل نظرية سيميائية متينة لها أسس وآليات منهجية قرائية، وتتمثل في مبدأين مهمين جدا، هما على التوالي:

1. **مبدأ المحايثة:** يشكل النّص كلاّ دلاليا؛ يهدف إلى إبراز التنظيم الخاص بهذه الوحدة المضمونية المناسبة للنّص الذّي نقرأه. وبإخضاعه لمبدأ التحليل المحايث، فلا نحتاج إلى أخبار أجنبية عن النّص، فيختصر موضوع السيمائية هنا على وصف الأشكال الدّاخلية لدلالة النّص أو التمفصلات المشّكلة للعالم الدلالي المصغّر. إنّ تجربة القراءة والتّي يستند فيها فهمنا للنّص بعد إتمام قراءته على مفصلة المضمون الشامل الذي نسعى إلى بنائه بغض النظر عن الاعتبارات الخارجة عن النّص، أو الاعتبارات النّحوية للتعبير[1]
2. **المسلمة البنيوية:** تعتمد السيميائية على منهج التحليل البنيوي والذّي بمقتضاه يتأسس المعنى المدرك على الأثر الخلافي" يتمفصل مضمون النّص على أساس الاختلافات القائمة بين عناصر الدلالة"[2]

ج. أهم مقولات السيميائية عند غريماس:

1. المربع السيميائي عند غريماس:

اهتم غريماس بالأمثال الداخلية لدلالات النصوص كثرا في سميائيته، خاصة وانّها كيانات دلالية قائمة بذاتها لا تحتاج إلى معلومات خارجية عنها، ولهذا رأى أن الدراسة التحليلية الدقيقة للنص تتم عبر مستويين؛ سطحي وآخر عميق، الذي تحدد من خلاله البنيات العميقة، حيث يرى غريماس أن المعنى قائم على أساس اختلافي تنافري، وبالتالي فتحديده لا يتم إلا بمقابلته بضده وفق علاقة ثنائية متقابلة، وقد صاغ غريماس رؤيته هذه على شكل مربع يأخذ كيان زاوية يتقابل بها مع نظيره، وقد سماه بالمربع السيميائي.[3]

والمربع السيميائي يعد "أهم عنصر يدرس المنهج في البنية العميقة باعتباره حوصلة كل تحليل سيميائي."[4] والمربع السيميائي في ماهيته هو "صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات التناقض، والتقابل والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة، ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى فهو أداة منهجية تسمح برصد انطباق المعنى منذ حالاته الأولية أو شبه الخام، وحتى حالاته التركيبية المختلفة أو في الدلالة في مختلف التجليات الصبغة والفاعلية والوظائفية

---

1 آن اينو وآخرون، السيميائية-الأصول، القواعد، التاريخ، ترجمة: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 2008، ص 230.

2 آن اينو وآخرون، السيميائية-الأصول، القواعد، التاريخ، ص 230.

3 فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 229.

4 رابح بومعزة، مظاهر إسهام مدرستي باريس والشكلانيين الروس في تطوير السيميائيات السردية، مجلة النص والناص، الجزائر، العدد 7، 101.

والخلافية والفضائية"[1]. وتكمن أهمية هذا المربع السيميائي في تمثيل العلاقات التي تقوم بين الوحدات اللغوية، لأجل إنتاج دلالات يعرض النّص على القراء.

2. النموذج العاملي عند غريماس:

أخذ غريماس تحديد مفهوم نموذجه العاملي عن الدراسات الأسطورية؛ حيث، أنّ "الجانب الوظيفي عنده يشمل الأفعال التي يقوم بها الإله وأما الجانب الوقفي يحتوي على الألقاب والأسماء المتعددة التي تحدد صفاته"[2] وقد قام بتطبيق هذه الرؤية فقرن ما هو سماوي بما هو واقعي، كما قام نموذجه على الأضداد الثنائية، وهذا بعده مجالات للحدث، وهذه المجالات ما هي إلا صورة معدلة لنموذج بروب الوظيفي؛ حيث أن البنيات العاملية تشكل مستوى توسطيا بين المحايثة والتجلي، فهي النواة الأساسية التي يتم الانتقال فيها من المستوى العميق إلى المستوى السطحي.

والأنموذج العاملي عند غريماس "لا يشكل داخل الكون السردي تنظيما استبداليا لسلسة من الأدوار التي تقوم بأدائها كائنات ما فحسب.. إنّه مرحلة محددة داخل مسار يقود من مجرد إلى المحسوس"[3] وهذا لأن الكون الدلالي لا يعقل ولا يفهم إلا من خلال تجسده داخل أدوار ووظائف تجدد كينونة القيمة، ومعها تعتبر "الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها الكلمات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلا والموضوع مفعولا، وتصبح الجملة أيضا عبارة عن مشهد". والعامل حسب غريماس قد يكون فكرة أو إنسانا، وقد يكون مذكورا أو يستشف من خلال الحكي، ولقد قام غريماس بتحديد العامل على أساس أنّه "وحدة تركيبية ذات الطابع الشكلي بغض النظر على أي استغلال دلالي أو إيديولوجي"[4] ليخرج لنا بأنموذج عاملي يقوم على ستة عوامل وهي: المرسل، الموضوع، المرسل إليه، المساعد، الذات، المعارض. وتربطهم ثلاث علاقات الرغبة والتواصل الإبلاغ والصراع[5]

---

1 عبد الحميد بورايو، تنظيم المسار السردي في بعض حكايات ألف ليلة وليلة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 232. / ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، شكل خطاطة مربع غريماس وعلاقاته، ص 231.

2 حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ط3، ص 32.

3 سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلا، عمان-الأردن، 2003، ص 23.

4 سعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، منشورات الاختلاف، الجزائر، د.ط، 2000، ص 19.

5 للتوسع ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 34 وما بعدها. / عبد العالي بوطيب دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، 1999، ص 65.

المحاضرة التاسعة: النقد التفكيكي

أ. التفكيكية نشأة واصطلاحا:

يرجع ظهور النقد التفكيكي إلى الندوة المنظمة في الولايات المتحدة الأمريكية، من قبل "جامعة جون هوبكنزJohns Hopkins حول موضوع اللّغات النقدية وعلوم الإنسان في أكتوبر من عام 1966م، حيث كان هذا التاريخ أوّل إعلان لميلاد التفكيكية"[1]، وقد حضرها جملة من النقاد الذين أرسو دعائمها فيما بعد، نحو رولان بارت، تودوروف، لوسيان غولدمان، لاكان، وجاك دريدا **Jacques Derrida** الذي يعزى له شرف أوّل مؤسس للتفكيكية؛ نظير أول مقال له في مجال التفكيك بعنوان **البنية والدليل واللعب في خطاب العلوم الإنسانية**، ثم في كتابه **الكتابة والاختلاف**[2] اللذين صدحا فيهما بهذا المنهج النقدي الجديدة. والتفكيك عنده بمعنى "فك أو تقويض (défaire) بناء إيديولوجي موروث، اعتمادا على التحليل السيميولوجي"[3]؛ حيث تهدم بنية النّص وتقوّضها اعتمادا على آليات السيميائية، ثمّ يعاد بناء ذلك العمل الأدبي بشكل مخالف للأصل.

لتنتقل عدوى التفكيكية من النقد الأدبي الفرنسي إلى أمريكا على يد الناقد هيليس ميللر؛ الذي أثار فكرة الحجر القلق مقابلا للبؤرة، وبول دي مان الذي يعد مرسي النظرية القرائية التفكيكية في كتابيه **العمى والبصيرة وأليغورات القراءة**.[4] وفي حلول السبعينيات أخذت التفكيكية حقها من الانتشار في مختلف اللغات والبيئات النقدية عبر العالم، ليعرف روادها ويكون دريدا رمزا لها.

عليه، تدرجت التفكيكية في ظهورها من فكرة إلى منهج ونقد قائم بذاته، فجاءت مجابهة للفكر البنيوي، وهذا ما تثبته التعاريف المرتبطة بها، والتي يصعب الإلمام بها جميعا أو ضبطها تحت مفهوم واحد، نظرا لطبيعة مرجعيتها الفلسفية؛ حيث تحمل التفكيكية في معناها الواسع "نقدا للميتافيزيقيا، بدءا من أفلاطون حتّى إدموند هوسرل وبول ريكور، والميتافيزيقيا فرع من فروع الفلسفة، يفترض وجود علل أو أسس أوليّة ونهائية تصدر عنها الموجودات على اختلافها فتقدر على تفسيرها"[5]

والنقد التفكيكي يستمد قراءته للنص، ووجوده من مفهوم التفكيك الذي "يدل في المستوى الأول على التهديم والتخريب والتشريح، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية، وفي مستواه الثاني على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة النظر إليها، بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولا إلى البؤرة الأساسية

---

[1] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 127

[2] المرجع نفسه، بسام قطوس، ص 128، 129.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ص 344.

[4] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 130.

[5] ميشيل رايان وآخرون، مدخل إلى التفكيك، تحرير وترجمة: حسام نايل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 2008، ص 25.

المطمور فيها'[1]، والبؤرة عند هيليس ميللر تعرف بالبنية القلقة أو الحجر القلق الذي هو هدف التفكيكية، لتشكك فيه وتزعزعه فيختل البناء وتهدم علاقاته اليقينية، لتصبح ما لا نهاية للقراءة. فالتفكيك "يبذر الشكّ في مثل هذه البراهين، ويقوّض أركانها، ويرسي على النقيض من ذلك دعائم الشكّ في كل شيء'[2]. فهدف التفكيكية "فكّ الارتباط أو حتّى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها، أي إنكار قدرة اللّغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو إلى أي ظاهرة إحالة موثوق بها.'[3] أي تعمل على "تصديع بنية الخطاب مهما كان جنسه ونوعه، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية.'[4]

وتمام القول، تعمل التفكيك كمنهج للتفسير عن طريق "الدخول بحذر في متاهة كل نص، فالناقد التفكيكي يتحسس طريقة مستخدما القوة التخريبية الموجودة في أكثر عمليات الازدواج دقة وتحديدا، وهو يقتفي النص يحاول العثور على خيط المعنى الذي سيكشف النسيج كلّه أو الحجر القلق الذي سيؤدي إلى انهيار المعنى بأكمله. إنّ التفكيك يلغي الأساس الذي يقف عليه المبنى عن طريق إظهار أنّ النص قد قام بالفعل بإلغاء هذا الأساس الذي يقف عليه المبنى عن طريق إظهار أنّ النص قد قام بالفعل بإلغاء هذا الأساس لأنّ التفكيك ليس فك لبناء نص ما، بل إثبات أنّ النص قد قام بالفعل بفك نفسه بنفسه"[5]، لتكون بذلك وظيفتها "تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدّد قراءات الدّال، وبهذا فإنّ تنازع القراءات فيما بينها يؤدي إلى متوالية لا نهائية من المدلولات."[6]

ب. مبادئ النقد التفكيكي:

قام النقد التفكيكي على جملة من المبادئ تنوعت بتنوع توجهات روادها، نذكر منها للتمثيل لا الحصر:

- ✓ رفض العلمية المنظمة، كونها تؤدي لوضع حدود وفواصل بين الخطاب والقراءة.
- ✓ الدلالة حرة؛ ويقصد بها "اللّغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية، التّي يشير فيها كلّ نصّ إلى النّصوص الأخرى، وكلّ علامة إلى العلامات الأخرى"[7]، وهي مدلولات لا واقع لها، ولا توجد إلا دالات وفق لاكان؛ "الذي توّصل إلى تحطيم وخدة العلامة اللغوية التقليدية القائلة بأنّ العلامة تساوي دال + مدلول، إذ ما يحدث في ذلك الكسر الاعتيادي هو عملية تزحلق مستمر للمدلول تحت الدال..."[8]

---

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص 114.

2 عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة، ص 114.

3 عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم عربي إنجليزي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط3، 2003، ص 131.

4 عبد الله الإبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة، ص 112.

[5] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون، العدد 232، الكويت، 1998، ص 338.

6 عبد الله الإبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة، ص 112-114.

7 المرجع نفسه، بسام قطوس، ص 131.

8 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ص 304.

- ✓ مبدأ الاختلاف وتوالد الدلالات؛ أعطت التفكيكية أهمية لقضية الاختلاف بين القارئ والمؤلف وبين القارئ والنّص كون هذا ما سيعطي مجالا واسعا لتوالد معاني النّص وهذا ما يصبو إليه جاك دريدا في قوله: " ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنّما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنّص، والعثور على تواترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النّص من خلالها نفسه، ويفكّك نفسه بنفسه... وأن يفكّك النّص نفسه بنفسه، فهذا يعني أنّه لا يتبع حركة مرجعية-ذاتية(...) وإنّما هناك في النّص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته."[1]
- ✓ سلطة القارئ وموت المؤلف؛ أعادت التفكيكية السلطة للقارئ بعدما كان مهمشا، وهي ترى "أنّ النّص ليصنع من الآن فصاعدا، ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف عنه غائبا على كلّ المستويات.'[2] فقتلت المؤلف وأعلت سلطة القارئ، لتفتح باب تولد الدلالة، وتعدد القراءة والتلقي.
- ✓ النسق المغلق: والنسق المغلق عند التفكيكية على خلاف البنيوية، واستقلاله، بل يقصد به الانغلاق الذي يترتب على مراوغات المدلول للدوال، والذي يجعل الدوال تشير إلى مدلولات عائمة متحركة دون مثبتات، مما يحوّلها في نهاية الأمر إلى دوال لمدلولات أخرى." [3]
- ✓ اللعب الحرّ أو الدلالة اللانهائية؛ وهي تكتسب عند التفكيكية "معناها المراوغ والغامض والمتخفي عن طريق لعب المدلولات وحركتها الحرة، وحينما يتم تحديد معنى ما أو تثبيته، فهو معنى مؤقت إلى أن يفككه قارئ أو مفسر آخر، يتم ذلك في ضوء أفق توقعات القارئ."[4]
- ✓ الانتشار أو إساءة القراءة؛ ويقصد بها عدم احتمالية الخطاب لقراءة واحدة، بل يحتمل قراءات متعددة؛ حيث "تكون كل قراءة إساءة قراءة، ولا تعني إساءة القراءة معنى قراءة غير صحيحة، لكنّها القراءة التي تفسح الطريق لإساءة قراءة أخرى، يتحدّث دي مان عن إساء القراءة نيتشه حتى الآن هي التي تتيح الفرصة أمام إساء قراءات جديدة تعيد قيمته."[5] ويعني كل قراءة تحمل في ثناياها فجوة تسمح بخلخلة المعنى من جديد.

---

[1] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، ص 133.

[2] رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994، ص 20.

3 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 305.

4 المرجع نفسه، عبد العزيز حمودة، ص 305.

5 نفسه، ص 344.

المحاضرة العاشرة: نظرية القراءة والتلقي

تمهيد:

شهد القرن العشرين تحولات كبرى في مسار البحث العلمي ومنهجية دراسة الظواهر العلمية والإنسانية والاجتماعية منها، فكانت ثورة على مستوى الوعي والنظر، خاصة في أوروبا وفرنسا وألمانيا منها. لتعرف هذه المرحلة بما بعد البنيوية poststructuralisme، التي عرفت نموّا كبيرا ونضجا بالغا، ميّز الساحة النقدية العالمية؛ فقد أوجدت لها "مكانا متميزا في الساحة النقدية العالمية، لأن أفكارها قد اتسمت بالوصول إلى مرحلة النضج النقدي، وفقا لسلسلة من التحولات النقدية العالمية"[1]؛ حيث انتقل النقد الأدبي فيها من النقد النسقي السنكروني إلى ما يعرف بالنقد القرائي أو بالمناهج القرائية، لتنقلب فيها موازين القراءة وتتحوّل من النّص إلى سلطة القارئ أو المتلقي. وتعدّ نظرية القراء أو التلقي من بين انعكاساتها المنهجية، وهي "بمثابة منهج لإعادة النظر في القواعد القديمة، ولإعادة تقويم الماضي"[2] ، وهذه الرؤية قد رسّختها جملة من النظريات المعرفية والفلسفية، تبنتها مجموعة من الباحثين الألمان، جعلوا فيها القارئ سلطانا رئيسا في تأويل معاني النّص ومتحكما في إنتاج دلالته، ويعود الفضل إلى يورغان هابرماس Jurgen Habermas، ورواد جامعة كونستاتس الألمانية Constance، بزعامة كل فولفغانغ إيزر، وهانس روبير ياوس، الذين نظّروا لنظرية جمالية التقبل لتلقي الأثر الأدبي.

وقد برز اهتمام هذه النظرية بالطرف الثالث من حلقة التواصل، وهو القارئ الذي عانى من التهميش ردحا في القراءات النقدية السابقة، ليأخذ بعدا هاما في مختلف الدراسات المصاحبة لهذه النظرية؛ حيث أضحى الصوت العالي الذي له سلطة محاورة النصوص، وإعطائها تصورا جديدا يتناسب ومرجعياته المعرفية والثقافية ومدى وعييه الفردي. فقد أكسبت هذه النظرية هوية للقارئ داخل الحقل المعرفي، وجعلته منتجا ثان للنّص. وبهذا التموضع للقارئ وتطور نظرية القراءة والتلقي، ازداد معنى القراءة تعقيدا وتفصيلا على مستوى فهم هذه الظاهرة وآليات اشتغالها، بعدما كانت أكثر بساطة وسلاسة تنحصر في تقفي معاني الكلمات والحروف ودلالات النطق بها، فصار فعل القراءة مرتبطا بعمليات عقلية دقيقة، نحو الفهم والإدراك والتفسير والاستنباط والاستنتاج.

---

[1] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص11.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص10-11.

وقدّ ركّزت نظرية القراءة على كل ما هو مكتوب أكثر منه على ما هو مقروء، وهذا بفعل تغير معايير القراءة من القديم إلى المعاصر، فـ"لقد كانت القراءة القديمة تقارب نصا يستند لنموذج سائد، صهرته المعايير ووحّدت مقاساته، وجعلته آية ثابتة المعالم، مؤطرة بالعقل والمنطق، فلا يجرأ النّص على تجاوزها، بل يخلص لها في شكله ومضمونه"[1] في حين نجد أن النص المعاصر قد أوجد معايير جديدة ، هدم بها قاعدة الثبات والاستقرار، وفكرة أحدية المعنى، مستبدلا إياها بمبدأ التعددية والاختلاف، المسايرة لتحولات الخطاب الأدبي المعاصر، وعلى إثر هذا التحوّل ازداد الاهتمام بالقراءة نشاطا معقدا، وفعالا لفهمه وتأويله، وهذا بحكم قدرتها على الولوج إلى جوهر النصوص، وعمق دلالاتها، لتكشف عن جمالية هذه الخطابات اللغوية، وحقائقها المضمرة، في تلك البنيات اللغوية، فتنطلق من الرموز المثبتة عبر الكتابة لتصل إلى القراءة الواعية المفسرة.

1. مفهوم نظرية القراءة في النقد المعاصر:

أ. القراءة لغة:

وردت مادة قرأ في **لسان العرب** بمعنى: "يقال قرأ يقرأ قراءة وقرآنا والافتراء اقتصال (الابتكار)من القراءة، والقارئ والمتقرئ والقراء كلمة الناسك(...) وقرأ عليه السلام يقرؤه عليه وأقرأه إيّاه أبلغه(...) يقال رجل قرّاء وامرأة قرّاءة، وتقرّأ تفقّه، وتقرّأ تنسّك ويقال قرأت أي صرت قارئا ناسكا (...) وقرأت الكتابة قراءة وقرآنا ومنه سمّي القرآن وأقرأه القرآن ومنه سمي القرآن"[2] ومنه، فإنّ القراءة هنا جاءت بمعنى الضم والجمع والابلاغ والنسك.

وفي **معجم الوسيط** ورد بمعنى: "قرأ الكتاب قراءة، وقرآنا تتبع كلماته، نظر ونطق بها، وتتبع كلماته ولم ينطق بها. وقرأ عليه السلام أبلغه إياه، والشيء قرأ وقرآنا جمعه وضم بعضه إلى بعض"[3]

والناظر لمعنى القراءة يجد المعاجم سواء القديمة أم الحديثة قد أجمعت على أنّ يحمل معنى الضم والإبلاغ والتفقه والنطق.

ب. القراءة اصطلاحا:

مصطلح القراءة من المصطلحات المنفتحة على كل المذاهب والاتجاهات النقدية، خاصة ما بعد البنيوية، وهذا ما صعّب اختزال مفهومها في تصور منهجي أو نقدي معين، أو اختصارها في استراتيجية واحدة للفهم، كون

---

[1] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2007، ص 171.

[2] أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج1، مادة قرأ.

[3] مجمع اللغة العربية المصري، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2005، مادة قرأ.

القراءة: "هي إنطاق الذات بما هو خبئ في غياهب المجهول، تترجم ما في الخاطر الجياش وتكشف عن العواطف والأحاسيس. إنها إعادة إنتاج المقروء بشكل ينهض به هيكلا مستقلا يجذب القارئ ذو العقل المنفتح على عالم الدلالات الواسع"[1] فمهمتها وفق هذه الرؤية هي الكشف عن أسرار المعنى والوجود، وإنتاج جديد للنص الأدبي الأول، وهذا كلّه منوط بفعل القارئ وقدرته وآلياته الإجرائية، التي تمكنه من تلقف كل لمحة وخبيئة، وتفصيل جزئي في بنية النص، لا يقوى القارئ العادي على كشفه، وبذلك "أصبحت القراءة كونا من الرؤى الضبابية والتجارب المتداخلة، ومضمارا مركزا من المعارف المتنوعة، المنصهرة في بؤرة الدلالة المتلبسة الهاربة المتشكلة عبر كل قراءة جديدة"[2]

وعليه، فإنّ القراءة تشكل أهم مهارة وجب على القارئ امتلاكها وإتقانها، حتى يتمكن من اقتحام العوالم الداخلية للنصوص، واكتشاف أنساقها المضمرة وبنياتها الفاعلة، فهي تعدّ "فعلا إبداعيا كحركة تجاوزية مستمرة تطوي ذاتها، لتخلف نسقا جديدا تستمر من خلاله مطاردة المدلول، بعد أن حاصرت المعجمية الدال"[3] وهي في أصلها عملية عقلية، وذهنية، ونشاط بصري، تقوم على فعلي الفهم والتفسير، تختلف باختلاف ملكات القارئ وقدراته العلمية والمعرفية، وهي فعل "يتجاوز مهمة الفهم إلى الاكتشاف ... الانتخاب وإعادة التشكيل، وكلها خطوات تنصب على جملة الأثر، أي تصيب أركانه في ذات الآن في تقاطعها وتفاعلها"[4] من لدن القارئ الذي يعيد إنتاج فهم جديد للنّص.

وهذا الفعل القرائي يقوم عبر عملية حوارية منهجية ومعرفية للنّص، تؤطرها رؤية أبستمولوجية أيديولوجية، وآليات علمية، "ففي القراءة نصب ذاتنا على الأثر، وأنّ الأثر يصب علينا ذاوتا كثيرة، فيرتدّ إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم"[5]، ولهذا وجب الاقتراب من النّص بحذر واستعداد مسبق، حتّى يقدّم القارئ رؤية جديدة في فهم النّص الأدبي، وفعله هذا يولّد فاعلية وإنتاجية على مستوى الدلالة والمعنى. والناظر لهذه المهمة الدقيقة والصعبة يوقن أنّ "فعل القراءة من هذه الوجهة مكابدة مستمرة تصاحب الانسان من أول سؤال يتفوّه به إلى الآخر"[6] ولا يحصلها إلّا القارئ المختص، والمتمرّس صاحب المهارة والخبرة والذوق، وانعدام القدرة والكفاءة يؤدي لا محالة إلى قطع مغامرات القراءة وفعل التأويل وإلغاء مشروع البحث عن المعنى.

---

[1] إبراهيم عبد النور، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة- قراءة في كتاب نظرية القراءة-، مجلة قراءات، بشار، عدد 2010، ص51.

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 171.

[3] المرجع نفسه: حبيب مونسي نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 172.

[4] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، ط1، 2002، ص184.

[5] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل الأدبي وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للتوزيع والإنتاج، القاهرة، ط1، 1999، ص65.

[6] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 11.

وصفوة القول هنا، أصبحت نظرية القراءة فعلا مهما في مقاربة الظاهرة الأدبية، ومصطلحا بديلا لمصطلح النقد والمناهج في التحوّل النقدي المعاصر، هذا الأخير الذي يترنح بين صراع السلطة، والغلظة في أحكامه أحيانا وانسداد أفقه فيضيق حتى ينفجر في أحايين أخرى، فكانت بديلا ينفتح معها أفق النص، ويتوسع معها الفهم والتأويل، تسعى لتتناسب في أحايين مع سلطة النّص وفي أخرى تخرج عنها منتجتا مفهوما آخر للنّص.

2. **مستويات القراءة:**

تختلف مستويات القراءة خاصة في حقل النقد الأدبي، باختلاف القراء والمتلقين ولذا من الصعب الوقوف عليها جميعا، أو تحديدها بشكل دقيق، وهذا الاختلاف راجع إلى خبرة القارئ وثقافته وعمقه في الطرح والتحليل النصوص الأدبية، كما أشرنا لذلك آنفا. ومع ذلك فقد حاول مجموعة من الدارسين والنقاد تقديم مجموعة من مستويات القراءة النقدية، نذكر منها رؤية تيزفيتان تودوروف، التي ميّز بين ثلاثة مستويات من القراءة وهي:

أ-**القراءة الإسقاطية:**

تقوم القراءة في هذا المستوى على محاورة السياق المنتج للنّص سواء ما تعلق بالمؤلف أو السياق المحيط، وهذه القراءة تعد من أقدم مستويات القراءة وأكثرها شيوعا خاصة في النقد السياقي، حيث تجد أن القراءة "لا تركز على النّص وإنّما تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع وتعامل النص وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية"[1] ؛ فهي قراءة خارجية وسياقية، تهمل النّص الأدبي، وتبالغ الاهتمام بالسياقات التاريخية والاجتماعية المحيطة به، فقد أغرقت هذه القراءة في تمجيد المؤلف على حساب النص، وقد عرفت ازدهارا كبيرا في فترة انتشار المناهج السياقية خصوصا مع المنهجين التاريخي والاجتماعي.

ب-**القراءة الشارحة أو القراءة التعليقية:**

اختص هذا المستوى من القراءة النّص الأدبي ذاته، وقد دعت إلى ضرورة الانطلاق من النّص والعودة إليه، بيد أنّها عدّت قراءة سطحية لا تغوص في باطن النص ولا تتقفى دلالاته، لأنها "تأخذ منه إلا ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، ولذا فإنّ شرح النّص فيها يكون بوضع كلمات

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل الأدبي وقراءة النص الأدبي، ص 91.

بديلة للمعاني نفسها على ما في ذلك من تكرار ساذج للكلمات نفسها"[1]، وهذا المستوى من القراءة انتقل من السياق الخارجي إلى النسق الداخلي، وقد عرّف رواجا مع النقد الشكلاني والبنيوي.

جـ-القراءة الشعرية:

يشكل هذا المستوى هو أخر حد تصل إليه القراءة الحالية، وهي قراءة لا تكتفي بالوقوف على البنية السطحية للكلمات، بل تخترق عمقها، وتسلب حرمتها البنائية، فهي تقرأ النص من خلال "شفرته في ضوء سياقه الفني، والنّص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة تحطم كل الحواجز بين النصوص لذلك فإنّ القراءة الشعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النّص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر"[2] فهي قراءة تخترق بنية النص، تفكك شيفراتها وتحللها، تقتحم كل الحدود الفاصلة بين السطح والعمق، تفسر علاقات البنى التركيبية والمعجمية، محاولة فهم النصوص الأدبية وتأويلها.

والمتأمل لرؤية تودوروف في تحديده لمستويات القراءة، يجدها تستند إلى معايير بنيوية وشعرية، تعكس التوجه النقدي له في تلك المرحلة، ويؤكد أنّ القراءة تختلف كفاعلية عن بقية الفعاليات الثلاث المشار إليها الإسقاطية والتعليقية والشعرية في أنّ موضوعها النّص المنفرد، وأنّ هدفها أن تعرّي نسق ذلك النص لتكشف عن المضمر فيه[3]. وقد استمرت القراءة في تطوير مستوياتها بعد تودوروف خاصة مع مرحلة ما بعد البنيوية، لتتجاوز النّص الأدبي وسلطته، وتقدّم السلطة للقارئ، فينسج بعدا جديدا للنّص ودلالاته، وقراءة تتجاوز النسقية إلى ما يسمى بالمناهج القرائية في ظل نظرية القراءة وجمالية التلقي، ليتحوّل البحث عن المعنى الذي لم يقصده النّص أصلا، ويعدّ أصحاب هذا التوجه أن القارئ حقيق به أن يعيد تشكيل النّص وبناء هندسته، كون القراءة ليست فعلا سلبيا دوره قتل النص، وبهذا تكون القراءة ما بعد البنيوية "فعل، والقارئ فاعل، يتعدّى الفعل عبر جسد النص الذي تشيده الألفاظ، مخترقا سطحا، بحثا عن أعماقها"[4]

3. الأصول الفلسفية والمعرفية لنظرية القراءة والتلقي:

برزت نظريات القراءة في مرحلة ما بعد الحداثة 1960-1980، لتعيد الاعتبار للمتلقي أولا، وتأخذ حقها من الاهتمام ثانيا، وهذا "بعد أنّ تسيّد المؤلف زمنا طويلا مع علماء النفس ومؤرخي الأدب وكتاب السيرة الذاتية،

---

1 المرجع نفسه، عبد الناصر حسن محمد، ص 91.

2 نفسه، ص 91.

3 فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص50.

4 بسام قطوس، المدخل إلى المناهج النقد المعاصر، ص 177.

واستأسد النّص بعد ذلك مع البنيويين والسيميائيين لمدة لا بأس بها. وعليه؛ لم يبرز دور القارئ إلا مع نظريات ما بعد الحداثة، وتطوّر النظريات الحديثة كالتأويلية، والفينومينولوجيا، والتداوليات، والنقد الثقافي، والنقد النسائي، والتاريخية الجديدة" [1]. فقد اهتمت هذه النظرية بعنصر القارئ، مقدّما منحى جديدا للعمل الأدبي، بالجمع بين لحظة إنتاجه وتلقيه، وفق نمطين أساسيين قد لخصتهما جهود أيزر الذي اهتم بالتأثر بالعمل الأدبي، وياوس بتأثير العمل الأدبي في نفسية القارئ،

وعليه، فإنّ المطلع يجد أنّه قد أسهم في تشكيل نظرية القراءة مجموعة من التراكمات المعرفية والفلسفية، وهذا ما قامت عليه نظرية القراءة والتلقي، التي أضحت مبحثا نظريا جديدا في النقد الأدبي، يستند "إلى مرجعية ذات مصادر معرفية متنوعة، ممّا يجعل منها منهجا منفتحا غير منغلق ولا نهائي، تتعدد فيه الأصوات وتتحاور على الرغم من اختلاف مشاربها"[2]وهذا التنوع في المصادر والمرجعيات حوّلها إلى حصن منيع، سمح لها بفرض وجودها ضمن الساحة النقدية المعاصرة، ولعلّ من بين أهم هذه المصادر والروافد نجد:

أ. **الفلسفة الظاهرتية(Phénoménologie):**

شكّلت الفلسفة الظاهرتية منعطفا فلسفيا وفكريا عظيما في مسار الفلسفة الغربية الحديثة، فقد عملت على إقامة معمار يهندس هذه النظرية النقدية (نظرية القراءة والتلقي)منهجيا ونظريا وفكريا، وقد تم ذلك بالاستناد لتصورات إيدموند هوسرل Hosserl وطروحاته،حول المعنى الموضوعي الذي ينشأ -حسبه- بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور أي بعد ما أن يرتد من عالم المحسوسات الخارجية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص، ويعني هذا أنّ إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم، ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة الحاوية له، وهذا ما يصطلح عليه بالتعالي، فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص[3] والتعالي عند هوسرل هو فهم الفرد الخالص للمعنى. ليأتي بعده إنجاردن Ingarden تلميذه، فيقوم بتعديل مفهوم التعالي، ويحصره في بنيتين: إحداهما ثابتة نمطية، تشكل أساس الفهم عنده، والأخرى متغيرة مادية تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، والمعنى عنده على خلاف ما هو عند هوسرل، لا يتشكّل إلّا بالتفاعل بين البنيتين: فعل الفهم وبنية العمل الأدبي[4]. أي أنّ المعنى الموضوعي مرتبط بفهم المتلقي الذي يستشفه من بنية النّص، فالبنية مرجعه الذي يؤكد سلامة فهمه.

---

[1] جميل حمداوي، نظريات القراءة والتلقي، صحيفة المثقف، العدد 1995، مقالة إلكترونية، نشرت بتاريخ 2012/1/8.

[2] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص20.

[3] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص 34.

[4] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 163.

والعمل الأدبي في مفهوم إنجاردن Ingarden مستقل عن أفعال القراءة المؤدية إليها، والمبنية على القصدية كون كل نص يفرض آليات قرائية تتناسب وبنياته ودلالاته. والمعلوم أن العمل الأدبي مكونّ من أربع طبقات رئيسة؛ "طبقة أصوات الكلمات والصيغ وطبقة وحدات المعنى متنوعة الأشكال، وطبقة الأوجه المخططة وطبقة الشيئيات الممثلة"[1] وكل طبقة فيه تقوم بمهمة أساسية في عملية القراءة، ولها قيمة جمالية تميّزها عن الباقي، وهي مزيج من خبرات سابقة، يتمّ بها كشف الفجوات والنقاط اللامحدودة في العمل الأدبي، ممّا يسمح بتعدد القراءة وفتح باب التأويل.

وإلى جانب هذه الرؤية ظهرت نظرية هانس جورج غادامير في نظرية التأويل التي أعادت الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه، وهذا عبر مصطلح الأفق التاريخي؛ حيث، أنّ لا يكون ثمّة تحقق خارج زمانية الكائن، لا تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنية، ويصلها بالماضي، ممّا يمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"[2] ووفق هذا المنظور تتم علمية فهم التاريخ، ومعه يتم فهم دلالة النصوص الأدبية.

ب. النظرية التأويلية:

ساهمت رؤية كل من مارتن هايدغر وهانس جورج غادامير في مجال القراءات التأويلية في تأسيس نظرية القراءة والتلقي بشكل كبير. ويظهر هذا في اقتباس روبرت ياوس Robert Jauss، من غادامير مقولته الشهيرة: "كل تفسير لأدب الماضي ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها"[3]. فمحاولة فهم الأدب منوط بنوع الأسئلة التي يسمح العمل ذاته بطرحها، في حواره الخاص مع التاريخ، وما تقتضيه سلطة القارئ، وبهذا الشكل يتم استرجاع التاريخ الأدبي وتفعيله، وإعطاء شرعية للمتلقي لاسترجاعه وتشكيله وبناء معناه، وقد استفاد ياوس من مفهوم الأفق التاريخي الذي طرحه غادامير، وحوّره ليشكل مفهوم أفق الانتظار، العمود الأساسي لنظرية القراءة والتلقي.

ووفق هذه الرؤية التأويلية استطاع ياوس وضع تصور لمفهوم نظرية القراءة، فقال: " هي حصيلة تلاقي النص الأدبي وتلقيه... حيث يشكل هذان المكونان عنصري تفعيل العمل الفني والأدبي، فالأول يحدده النّص والثاني يحدده المرسل إليه"[4]. ممّا يسمح بميلاد النّص وتجدده عبر كل قراءة جديدة، ويكون القارئ هو كاتب هذا

---

[1] وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 1987، ص37.

[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ص38-39.

[3] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل الأدبي وقراءة النص الأدبي، ص84.

4 هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف، بيروت/ المغرب، ط1، 2016، ص 132.

النص المتجدد، ففعل ياوس هذا إقرار بموت المؤلف واندثار سلطته على النّص، ولا علاقة له بعملية التلقي ولا القراءة.

ج. الشكلانية الروسية:

شكلت الشكلانية الروسية مصدرا ملهما لأعلام نظرية القراءة، خاصة فيما تعلق بطريقة مقاربة الظاهرة الأدبية، وتشكيل نظرية في الأدب تتغيّ أدبية الأدب، وتكشف عن مواطن الجمال فيه، محددة الوظيفة الجمالية للشكل، فهي من منظورهم لا تكمن في البناء "إنما في معمارية المؤلفات أو بنيتها التي تجدد فهمها، كموضع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون"[1] وهذا التفاعل مسؤول عن صناعة جمالية النص. إضافة إلى ذلك قدّم الشكلانيون الروس العديد من المفاهيم النقدية ذات مرجعية مهمة لرواد نظرية القراءة والتلقي، نحو العنصر المهيمن والتحفيز، وعنصر التغريب أو بما يعرف عند الأسلوبيين بالانزياح أو العدول، وظيفته إسقاط الألفة عن الأشياء ممّا يخلف جمالية اللغة، وهذا الفعل كله قائم على إشراك القارئ في العملية النقدية، مع ضرورة كسر أفق توقعاته.

وقد أخذت نظرية القراءة والتلقي كثيرا عن آراء الشكلانيين الروس، فيما تعلق بنقاشاتهم حول إعادة كتابة تاريخ الأدب، وفق رؤية جديدة، تتعالق فيها الأعمال بوصفها شكلا جديدا، وليس توالدا ذاتيا للأشكال القديمة البالية، بل هي لحظة جديدة تطور في سياق تاريخي تطوري، قابلة للإدراك، وبهذا الفعل دمجوا بين المغزى الفني والمغزى التاريخي بغية تحديد وظيفة العمل الأدبي، وهذا ما اشتغل عليه ياوس، فميّز بين ما هو جمالي، وما هو تاريخي، كاشفا عن العلاقة بين الآفاق السابقة، والراهنة في العمل المقروء، وما يربطهما بالمفسر وتجربته الخاصة، ومن ثمّ الوصول إلى جوهر العمل الفني على أساس تاريخانيته، أي على أساس الأثر الناشئ في حواره مع الجمهور(المتلقي)[2]

د. سوسيولوجيا الأدب:

تعدّ من الروافد الرئيسية التي نهلت منها نظرية القراءة، التي قُدّم فيها مفهوم جديد للأدب، يتجاوز المقولات التقليدية للفكر الماركسي، وصار له أصول وأركان وقواعد، بدايتها مع جورج لوكاتش؛ الذي ربط بين البنى الفوقية نحو الأدب والبنية الاقتصادية والاجتماعية، في صورة تجعل الواقعية إلهاما، يوظفه الفن في تجربته في العالم، ليأتي بعده غولدمان بمقولة رؤية العالم، تنادي بوعي الجماعة، ناقلا سوسيولوجيا الأدب إلى

[1] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص81.

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص111-112.

اتجاه جديد خاص به سماه البنيوية التكوينية، ليكون منهجا يمتلك الشرعية العلمية في قراءة النّص، والبحث عن علاقة البنية النصية والبنية الاجتماعية لمعرفة الإيديولوجيا التي تحكم النّص الأدبي.

وقد استغلت نظرية القراءة ما توصلت إليه البنيوية التكوينية وما قبلها في قياس مدى فاعلية النصوص الأدبية وتأثيرها في المتلقين، وفي كشف آفاق القراء والمتلقين، وحتى معرفة طبيعة النصوص التي يرغبون فيها، وأفق توقعات القراء.[1]

4. أهم مصطلحات نظرية القراءة والتلقي ياوس و آيزر أنموذجا:

أ-**أفق التوقع أو الانتظار**: يعد هذا المصطلح من الأسس البارزة في نظرية القراءة في مشروع ياوس، فهو يشكل عمود القراءة، والتفسير، والإبداع، داخل النّص، "وهو مفهوم يضع منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية، التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول النّص ما قبل الشروع في قراءة النّص وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء"[2]. وهذا المفهوم يعيد الاعتبار للتاريخ، لكنّ يفهم فيه أثر العمل الأدبي وعواقبه المترتبة على المتلقي، وفي هذا يعلل ياوس: "لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها، لأنّ تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تمكّننا من فهمه، كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصره." [3]

وعليه، فإنّ أفق التوقع مبني على استعدادات القارئ أو المتلقي القبلية ومرجعياته المعرفية والفنية عبر تاريخه القرائي، يتصوّر وجودها في النص، ولهذا نجدّ ياوس قد ميّز بين أفقين[4]؛ أفق التوقع الأدبي، وأفق التوقع الاجتماعي، المبني على الحالة الذهنية أو الجمالية للقرّاء التي يحددها فعل التلقي.

ب-**المسافة الجمالية:** أو لاتلاؤم وفق ياوس، وهي عبارة تطلق على التعارض الذي يحصل للقارئ أثناء قراءته للنص الأدبي، ممّا يسمح بتمرد هذا الأخير النص على المتلقي، وتخيب ظنه، فعدم استجابة النّص لتلك التوقعات، هي التي تمكننا من "الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص56 وما بعدها/ ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمّان، الأردن، ط4، 2011، ص72.

[2] عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص164.

[3] فاطمة نصير، نظرية القراءة بين هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر -مقاربة للمفاهيم والمرجعيات-، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، مجلد 1، العدد 2، ص 161.

[4] هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 145.

من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"[1]، وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانزياحات وتدرس، سامحة للنص الأدبي بالتمرد على قارئه، وكسر أفق توقعه، حتى تستطيع تحقيق جماليته وأثره.

ج-**مفهوم الفجوة أو مسافة اللاتحديد**: وتسمى أيضا اللاتماثل؛ افترض آيزر وجود فجوات أو لحظات أو مسافات اللاتحديد في النّص، والتي تمثل "بنية ديناميكية في النّص، لأنّها المجال الخصب الذي تتولى القراءة إثراءه، في ضوء لعبة الضياء والظلام، التي يثيرها النّص، في اعتماده الكشف والخفاء، التصريح والسكوت، الإشارة والإهمال"[2] وبهذا يكتسب القارئ مشروعية التدّخل في بناء معنى النّص وإبداعه، فتعمّد المؤلف ترك هذه الفراغات هو جعل النّص مستحيل الانغلاق، وقابلا للإنتاج.

وهذه المسافة مهمة جدا في التحليل الظاهراتي، لأنها تؤثر على نشاط الحدس وعملية استعادة الأحدث، تستدعي من القارئ ملأها، وفق مقاربة تفاعلية بين البنية النصية وبنية الفهم لدى القارئ، وهذه الفجوات لا تستنفذ الطاقة الدلالية للنّص بمجرد تقديم قراءة واحد، بل هي تسبب الارتباك في مسارة القراءة، وتفتح الباب بين النّص والقارئ، فكل "قارئ بمفرده سيعمل على ملء هذه الفراغات بطريقته الخاصة" [3]ممّا يمسح بلانهائية القراءة وفتح السلطة للقارئ، لتستمر معه عملية إنتاج القراءة وتوليد الدلالة ولانهائية التأويل.

قفلة: القراءة في مجال النقد الأدبي هي منهج منظم، إذ تستقي القراءة النقدية للأدب مقوماتها ومسوغات محاورتها للنصوص الأدبية من منظومة تتأسس على أنساق من القواعد والفلسفات النقدية التي تتبلور عبر مفاهيم وأجهزة مصطلحية معدّو مسبقا.

ومثلما أن القراءة في رأي التقليدين من النقاد استهلاك للنّص ففي تمثل الحداثيين إنتاج للنّص وتناص، فالقراءة إفادة وتثاقف وجمال، غير أن ليس كل قارئ قادر على أن ينتج قراءة، فالقراءة المثمرة والمنتجة تكون خالصة للمتخصصين، ولا يتحدد مفهوم القراءة ولا وظيفتها إلا من خلال تحديد هويّات القراء تبعا لثقافتهم وأذواقهم وأيديولوجياتهم وفلسفاتهم وتوجهاتهم.

تعليمة: وفق معرفتك بالنقد التفكيك ورواده ومبادئه بيّن كيف يمكن لها المساهمة في بلورة نظرية القراءة والتلقي؟ الإجابة تكون على شكل مقال.

---

[1] علي حمودين- المسعود القاسم، نظرية التلقي -المصطلح-المفهوم-الإجراء، مجلة الأثر، ورقلة، عدد 25، جوان2016، ص135.

[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2007، ص 177.

3 محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، ص 92

المحاضرة الحادية عشر: النقد الموضوعاتي

أ. نشأة النقد الموضوعاتي

شكلت مسألة الموضوعاتية أو التيماتيكية حدثا نقديا مستشكلا، وذلك نظرا لعدم استقلالية هذا الاتجاه النقدي نظريا وإجرائيا. وهو "منهج في القراءة النقدية، يسعى -من خلال دراسة الثوابت الموضوعاتية وعودة الموتيفات- إلى إبراز انسجام العالم الخيالي مع المقصدية العميقة للكاتب"[1]. كما هو اتجاه نقدي يرى "أنّ الأدب ليس تعبيرا عن شيء موجود قبله، وليس انعكاسا لخبرة بالعالم سابقة، بل هو في جوهره إبداع وكشف لمعان مجهولة" [2]. ويعزى ظهور إلى النصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع موجة ظهور النقد الجديد. ويعتبر النقد الأدبي الفرنسي "في خمسينات القرن العشرين وبداية ستينياته، الإطار الزمكاني الحقيقي لانتعاش الممارسة الموضوعاتية، حيث ظهور الآثار النقدية الجليلة لجورج بولي وجون ستار وبنسكي، وجون بيار ريشار..."[3] الذين أرسو هذا الاتجاه النقدي وحددو أطره.

وقبل الولوج إلى مفاهيم المقاربة الموضوعاتية، والوقوف على مقاصدها المستهدفة في دراسة العمل الإبداعي؛ فإنّه حريّ بنا ضبط مفاهيم المصطلح الأجنبي thème الموضوع أولا؛ حيث نجد فيبير weber مثلا جعله دالا على "الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب، وتلتقي فيه كل آفاق العمل الأدبي، هو مجالات موضوعاتية Domaines thématiques "[4].

ولقد شكل الموضوع كذلك خيارا وجوديا متعدد الأشكال، متنوع التعابير، كثير التنويعات والتحوّلات، أي أنّه جملة الوجوه البلاغية والصور البيانية والمشاهد الوصفية والمواقف السيكولوجية والأشياء التي وظفها الكاتب لبناء عالمه الداخلي، وتشكيل أنّاه الخلاقة المبدعة، وهو يتحدد وفق تكراره وثباته عبر متغيرات النّص[5].

وفي ذات السياق نجد الناقد سعيد علوش وقف عند هذه الإشكالية، والذي رأى في تحديد مفهومه جانبا إجرائيا، فقال: "يعدّ اصطلاح الموضوعاتي تحديدا إجرائيا تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبة واحدة دون اشتمالها على عدد العناصر نفسها، شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرّة"[6]

ومن أجل تحديد الدلالة الدقيقة للموضوع في عمل ما، يقدّم الناقد مشال كولو رؤية مساعدة، فحواها؛ إخضاع النقد الموضوعاتي لمخزونه الدلالي لعلمية غربلة لمختلف السياقات التعبيرية، حيث يكون الأمر ضروريا. وهذه المواجهة وحدها تسمح بتعريف ما أسمّيه البذور السياقية للموضوع، يجب أن يتكامل الاتجاه الظاهراتي مع تحليل النّص والاتجاه البنيوي[7] وفي موضع أخر يؤكد الناقد مشال كولو مرة أخرى أنّ النقد الموضوعاتي

---

1 يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، دار جسور، المحمدية، الجزائر، ط1، 2017، ص 17.

2 آن موريل النقد الأدبي المعاصر، مناهج اتجاهات وقضايا، ص 68.

3 يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 18.

4 مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 113.

5 Daniel Bergez, introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, paris, 1995, p 96.

6 سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر، الرباط، ط1، 1989، ص 6.

7 ميشال كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان بديع السيد، علامات في النقد، جدّة، مج: 6، ج 24، 1997، ص 257.

يرتبط بدلالاته، وهذا ما يُستشف من قوله هذا: "من المناهج النقدية التي تحاول سبر أغوار النّص الأدبي، والوصول إلى معناه الحقيقي عن طريق استخدام كل المفاتيح الممكنة"[1] والعمل النقدي الكامل حسب كولو للموضوعاتية" يبدأ في الواقع من وجهة نظري منذ اللحظة التي نتعرف فيها عن الإمكانات الدلالية للموضوع، تلك التي تنتقل من القوة إلى الفعل بصورة حقيقية، وتؤدي إلى فهم العالم الخيالي، في هذه اللحظة لا يستطيع الناقد القيام بهذا الفعل على أساس معرفة الآخر أو التطابق قليلا أو كثيرا مع الكاتب، بل عليه إجراء دراسة منهجية لوضع الموضوع في النّص"[2]

ويعضده في هذا إنريك أندرسون وهو في صدد تحديده لوظيفة النقد الموضوعاتي، كونه يرى أنّ الموضوعاتية تخضع لخصوصية دلالاتها ومرجعياتها، فيقول: "مهما كانت عالميتها، أي مهما كان كثيرا ما نعرفه عن الأدب العالمي، تظهر في كلّ عمل بخصوصية مختلفة، ولهذا فإنّ ما يقوم به النقد الموضوعي في العمق، هو إبراز الموضوعات كاستعارات فردية إنّه إذن دراسة الأشياء الخاصة"[3] فوظيفته تفرض صعوبة ضبط مفهوم واحد له.

وعليه، فإن هذا المنهج يقوم "على تخصيص لمفهوم الموضوع بالذات، وبحسب الفكرة التي يقوم فيها الوعي علاقة بين الموضوع والعالم الذي يندرج فيه، يستطيع النقد وصف كيفية الوجود في عالم الأديب الخاص، بفهمه للواقع كما يظهره النّص"[4]

والناظر إلى النقد الموضوعاتي يجده قائم على التحري على الموضوعة، **والموضوعة** هي عند بروست؛ الميزة الخفية لعالم فريد من نوعه، وبها تعرف الرؤية الخاصة بكل كاتب، وأمّا عند سندال هي إحساس ما بالاعتلاء، مقترن بالحياة الروحية، والمكان المرتفع الذي سجن فيه جوليان سوريل، هي "مبدأ منظّم ملموس، يكون شيئا ثابتا من شأنه أن يقوم حوله وينتشر عالم بعينه.[5] وهي عند ريشار "إحدى وحداته الدلالية، أي أحد أصناف التواجد المعروفة بفعاليتها المتميزة داخله"[6] والموضوعة قد تكون حافزا غرضا تيمة بؤرة زمانا موضوعا مدينة قضية... إلخ. يسعى الناقد إلى اكتشافها وتحديد مرجعيتها دون الحكم على النّص بالسلب أو الإيجاب، أو تعنيف بنياته اللغوية، فهو منهج يستنطق النّص ويحاوره بهدف معرفة خبيئته، وهي وعي الكاتب بذاته ومحيطه.

1 ميشال كولو، النقد الموضوعاتي، ص 247.

2 المرجع نفسه، ميشال كولو، 257.

3 إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهر، د. ط، 1991، ص 166.

4 يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 17.

5 آن موريل النقد الأدبي المعاصر، مناهج اتجاهات وقضايا، ص 71.

6 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 113.

ب. رو افد النقد الموضوعاتي:

نهلت الموضوعاتي من عدة مصادر ومذاهب فكرية ومناهج، شكلت مرجعية متينة لمقولاتها المعرفية وميكانيزماتها الإجرائية، ولعلّ أولاها النقد البنيوي الذي يمثل ركيزة أساسية في أي منهج نسقي وانطلاقتها في ربط البنية اللغوية وموضوعاتها، لتتلاحم بعدها مع روافد أخرى، نذكر منها:

❖ **الرافد الرومنسي:**

شكلت الرومنسية مذهبا استقطب رواد النقد الموضوعاتي، وهذا "ليس بالغريب إذن أن يجعل النقد الموضوعاتي من الرومنسية عصره المفضل. فقد خصص له بيغان وريمون وريشار وبوليه عددا من الدراسات، وهم يرون فيه انتصارا لأدب وعي الذات ينسجم مع إجرائهم الخاص"[1]، والأكيد المعلوم أن الموضوعاتية نزعت منزعا رومنسيا وقد ظهر في جهود روادها نحو جون بيار ريشار الذي أفرد نقده في البحث عن تيمة الإحساس المشاعرية للذات الإنسانية؛ وهذا ما يؤكده وغليسي في قوله " لا غرابة أيضا، ومن موقع الاحتفاء بالذات الحساسة كذلك، أن تتمجور جلّ الممارسات الموضوعاتية لجون بيار ريشار حول الشعر في توجّهاته الرومنسية خصوصا، وأنّ يخص الرومنسية ذاتها بكتاب كامل (دراسات في الرومنسية) في ثلاثة أقسام، ينفرد القسم الثاني بدراسة أشهر شعراء المذهب الرومنسي لامارتين، فينيني هيغو، موسي غيرين"[2]

إضافة إلى ذلك تبرز توليفة التعاضد النقد الموضوعاتي والتيار الرومنسي، في جهود غاستون باشلار الذي يولي أهمية كبرى لعنصر الخيال الذي يشكل عنصرا مهما تقوم عليه الرومانسية، ومدار استقى منه باشلار تفسيره للصورة الشعرية، كون الخيال " يسمح للموضوعاتيين بالابتعاد عن التصور الوظيفي للنفس الإنسانية واعتبارها ملكة مبدعة ومنجزة؛ إذ يرى باشلار، وهو الذي مهّد هذا المجال أمام جميع النقاد الموضوعاتيين أنّ الخيال دينامية منظمة ويبتعد هذا التصور كل البعد عن تصور سارتر الذي يضفي على الخيال أثر الواقع العدمي، فالخيال ينظم العالم الخاص للفنان؛ لأنّه ظاهرة وجود"[3] فالصورة الشعرية عند باشلار ظاهرة تنتقل إلى الوعي من القلب والروح والوجود الإنساني وهي مدركة لحقيقة هذا الوجود، فالخيال عنده آليه للإدراك والوعي، ولهذا اعتنى به في تفسيراته للصورة الشعرية.

❖ **الرافد الفينومينولوجي (الظاهراتي):**

---

1 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 97 – 98.

2 يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 35-36.

3 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 105.

استقت الموضوعاتي في مقاربتها من النقد الفينومينولوجي آليات ومقولات منها، كونهما يشتركان في نقد الظواهر التي تشكل تيمة؛ "فالمنهج الموضوعي يستفيد من الظواهرية بما تحمله من بنية تعددية، فالدراسة الموضوعية تتجه نحو دراسة الظواهر المتعددة للموضوع الواحد لأجل الوصول إلى البنية الشفافة في النهاية؛ أعني البنية المفهومية"[1]. وليس هذا فحسب، بل نجدّ أن الموضوعاتية قد أخذت مبدأ أساسيا تعتد به الظاهراتية في مقاربتها وهو مبدأ الوعي؛ الذي أصّل له هوسرل. ليكون الجوهرة التي تلقفها غاستون باشلار، وجعلها مرجعا في دراساته، فيقول: "لاجدوى من الحديث عن موضوعات معينة في نصوص كاتب ما، بمعزل عن وعي الذات الكاتبة في إدراكها لتلك الموضوعات الحميمية. إذن، لا موضوع دون ذات، في التصور الموضوعاتي المغلّف بفلسفة فينومنولوجية".[2] ولم يكن يتيما مبدأ الوعي فقد أخذوا أيضا مبدأ الحدس، الذي يراهن عليه الموضوعاتيين على تفعيله في ممارساتهم الإجرائية للأعمال الأدبية؛ إذ "يتركز النقد الموضوعاتي وبصورة ملحة حول اللحظة الأولى الأصلية التي يفترض أنه توّلد عندها العمل الأدبي. فهذا النقد يسعى إلى تعيين نقطة الانطلاق، أي الحدس الأولي الذي يشع العمل الأدبي بدءا منه"[3].

❖ **الرافد السيكولوجي:**

شكّل التحليل السيكولوجي رافدا مهما في اشتغالات الموضوعاتيين وهذا لأهميته في استنطاق المشاعر الإنسانية الدينامية في ذوات المبدعين، واستكشاف تيّماتها في نصوصهم وتشكيلاتها الجمالية، ولهذا يعتبر التحليل النفسي جزءا لا يتجزأ من الجهاز الإجرائي للمقاربة الموضوعاتية التي تتخذ من وسيلة منهجية تتوسّلها في سبيل الإمساك بجذور البنية الموضوعاتية للعمل الأدبي، وتثبيتها في الجهاز النفسي لصاحب العمل"[4]

ج. **مقولات النقد الموضوعاتي:**

ارتبط النقد الموضوعات بجملة من المقولات عدّت بمثابة مفاهيم قامت عليها، وتتمثل في مقولتين نحسبهما أهم ما قالته:

- العمل الأدبي وهو صورة لوعي الكاتب؛ وهذه المقولة تعني رفض النقد الموضوعاتي للتصّور الكلاسيكي لفكرة سلطة الكاتب في التحكم في مشروعه، كما يرفض ارتباط

1 عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي- نظرية وتطبيق-، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1990، ص 33.

2 يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 38.

3 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 111.

4 يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 41.

العمل الأدبي باللاوعيه، وهذا يعني يرفض التحليل النفسي، كون حقيقة الأدب عندهم وعي دينامي قيد التشكّل أي يتشكل وعي المبدع لحظة الإبداع والكتابة.[1]

- موقف المبدع وموقعه من العالم؛ تقف الموضوعاتي عند علاقة المبدع بعالمه الحيط به، ويتبدّى ذلك في سؤال جورج بوليه؛ حينما قال: قل لي كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجي، سأقول لك من أنت. وهذا يعني قدرة المبدع في التواصل مع الآخر دون استلاب الذات، بل إظهارها هو الواجب. وهذا التواصل مع الآخر يستلزم سؤالا آخر لم يغفله بوليه وهو متى أكون؟ وأين أكون؟ وبهذا يفتح فضاء جديدا ينبسط فيه وعيه، وهذا الفضاء مزمّن. "[2]

د. مآخذ وعيوب النقد الموضوعاتي:[3]

- ✓ عجز المنظرين الموضوعاتيين عن الاتفاق حول مفهوم واضح للموضوعاتية، ومرد الأمر لاختلاف توجهاتهم ومرجعياتهم، وتوزعهم بين رؤى باشلار وبير.
- ✓ قيام القراءة الموضوعية على ذاتية وانطباعية الناقد ممّا أخرجه من العلمية في أحايين كثيرة، وهذا ما جعله عرضة للنقد والرفض.
- ✓ عدم استقلالية المنهج الموضوعاتي في آلياته ومبادئه، جعله يتخبط بين النسقي والسياقي.
- ✓ ارتباطه المنهج بالشاعرية والسيكولوجية أكثر من التقنية والشكليّة.
- ✓ قصوره عن تغطية جميع الجوانب الإبداعية في النصوص الأدبية كالعلامات النصية، وكذا عدم اهتمامه بالمتلقي، بل اعتبرت مقاربته أحادية القطب تهتم فقط بالمبدع والنص هو في خدمة تفسير للمبدع، وهذا ما يتعارض ومبادئها الأولى.

قفلة: ظلت المقاربة الموضوعاتية مدافعة على أهدافها المشروعة وطموحاتها في أن تكون قبلة رحبة لمجالات يعتدّ بها النقاد في مقارباتهم للمتون الإبداعية، وهي لا تروم بلوغ مقاصد يقينية ثابتة، كون تحليلاتها نسبية تراعي طبيعة التحوّل واللإثبات في البنيات اللغوية المدروسة. ولهذا قد اخترت الطابع الوصفي الغالب العام في منهجيتها.

تعليمة: عدّ إلى مقال جميل حمداوي المعنون بـ"المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي" المتوفر على مجلة ندوة الإلكترونية للشعر، وتعرف على آليات اشتغال النقد الموضوعاتي، وحاول استخلاص بعضها في جهود غاستون باشلار في مقاربته لقصيدة إيلوار.

---

1 مجموعة من الكتاب، مخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 100.

2 المرجع نفسه، مجموعة من الكتاب، ص 101، 102.

3 يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 32 وما بعدها.

المحاضرة الثانية عشر: النقد الاجتماعي / علم اجتماع النّص

تمهيد:

جرى الحديث دائما على أنّ الأدب سجلّ الحياة والمجتمع، وهذا ما حاولت إثباته النظريات الفلسفية، نحو ما طرحته نظرية المدينة الفاضلة المثالية لأفلاطون الساعية إلى خلق عالم واقعي مثالي، يشمل كل الموجودات والظواهر، بما في ذلك الأدب، بوصفه ظاهرة إبداعية، تستدعي البحث عنها، بيد أنّها محاكاة مُهمَة بعيدة عن الواقع الحقيقي، تحاول إثبات النقص في المجتمع بحكم الواقع عالم مشوه. ما لبثت هذه الرؤية أن تطورت على يد أرسطو لتنبت محاكاة إبداعية تحاول تصحيح النقص، بابتكار واقع متكامل في الأدب.

فمنذ البدايات الأولى ارتبط الأدب بالواقع، لكونه العالم الأوّل الذي يأخذ منه الإنسان العلم والمعرفة والخبرة والتجربة، وهي تختلف وتتنوع، لتكون المرجع للإبداع والتميّز للإنسان، وتكون الواقع المحاكي في محاولة تعبيره عن هذا الواقع، فيحاوره ويرسمه من وجهة نظره هو، ويرمم النّقص فيه بواسطة اللّغة، فيكون صورة مبدعة أكثر عن الواقع ذاته.

1. مفهوم النقد الاجتماعي:

ورد مصطلح النقد الاجتماعي مرادفا لعلم اجتماع الأدب، وقد أقرّ هذا الترادف جملة من النقاد الاجتماعيين على رأسهم السوسيولوجي بيير زيما، فقال: "إنّ النقد الاجتماعي للنصوص وعلم اجتماع النص مترادفان، وأنّ كلمة النقد الاجتماعي أصبحت أكثر تداولا من غيرها لأنها أقصر من مصطلح علم اجتماع النّص."[1] ووفق هذا المنظور يتساوى المصطلحان، كونهما اسم لهدف واحد وهو قراءة النّص الأدبي وتحديد علاقاته بالمجتمع والأطر النظرية والأيديولوجية والتخيّل، في جسر يربط بينهما ويفسر كل واحد منهما الآخر. وإضافة لهذين المصطلحين ورد مصطلح سوسيولوجيا الأدب والنقد السوسيولوجي؛ فهما مفهومان يختلفان في الرؤية والمنهجية، فالأول سوسيولوجيا الأدب؛ "هو مجال دراسي معترف به، يحاول الوقوف على طبيعة العلاقة بين

[1] بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عائد لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1991، ص 11.

مضمون الأثر الأدبي، وعدد من الوقائع الاجتماعية أو الثقافية في مرحلة تاريخية محددة اعتمادا على منهج تحليل المضمون وأسلوب دراسة الحالة المتبع استعماله من جانب رجال علم الاجتماع"[1]. والثانية النقد الأدب الاجتماعي ويقصد به: "دراسة النص جماليا واجتماعيا، عن طريق تحديد طبيعة العلاقة بين بنية الأثر وبنية الفكر وبنية الوسط الاجتماعي خلال الزمن".[2] فالأول يركز على مضمون النّص الأدبي في علاقته بالمجتمع في فترة ما، أما النقد السوسيولوجي فيركز على بنية النص، وفي علاقته بعلم الاجتماع يركز على حدود العلاقة الجامعة بين الفن وعلم الاجتماع، كون الأدب لا يتحقق خارج حدود مجتمعه الذي أوجده.

وعليه، فإنّه تعدّ العلاقة بين النقد الأدبي والنقد الاجتماعي وثيقة، إذ تؤدي كل اتجاهاته هدفا واحدا هو الكشف عن الأدب والمجتمع في آن، وهذا ما يطرحه الناقد بيير زيما pierre zima في قوله: " إنّ النقد الأدبي ليس إلا دراسة سيميوطيقية أو أسلوبية بمنظور اجتماعي، وتنطلق دراسةً بصفة أساسية من تحليل الخطاب اللغوي أو اللغوي/ الاجتماعي أو اللّهجات الجماعية في النّص، باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتمي إليها، فمن تحليل الأسلوب أو اللّغة داخل النّص يصل إلى دراسة التركيبة الدلالية المتكاملة، القادرة على كشف النّص والمجتمع في نفس الوقت، ودون انفصال، وهو بهذا المفهوم يواصل دراسة ميخائيل باختين وغيره في البحث عن العلاقة الاجتماعية داخل البنى النصية في الرواية تحديدا، باعتبار أنّ العلاقة بين المجتمع والنّص ليست علاقة انفصال ، أو تأثير وتأثر، وإنّما علاقة كمون بصفة أساسية"[3].

والنقد الأدبي الاجتماعي لا يهدف إلى العلمية غاية بقدر ما يستعمل أدواتها وآلياتها الإجرائية كالاستنباط والاستقراء... فهو وسيلة لتقييم العمل الأدبي، وحسب زيما "هذه الجهود لفهم وشرح النّص، داخل موقف اجتماعي ولغوي خاص، تؤدي في أغلب الأحيان إلى التقييم، وهذا لا يرفع بالضرورة مسألة معرفة إذا كان الإنتاج الأدبي جيدا أو سيئا، إنّه يسعى بالأحرى إلى إظهار الأوجه الإيديولوجية للنّص وتمييزها عن مساواتها النقدية داخل هذا السياق"[4]. وصفوة القول في العلاقة النقد الاجتماعي بالأدب والمجتمع هي علاقة طبيعية، تبرز نزوع ربط الفن بالقيم الاجتماعية، وهو جوهري.

2. نشأة النقد الاجتماعي وتطوره:

---

[1] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 122.

[2] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 123.

[3] بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ص 10.

[4] المرجع نفسه، بيير زيما، ص 09.

تعود الجذور الأولى الفعلية للنقد الاجتماعي إلى بدايات القرن التاسع عشر، وهذا مع ظهور كتاب **الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية** لصاحبته مادام دوستايل؛ التي طرحت فيه جملة من القضايا الاجتماعية نحو تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب، وتأثير الأدب فيها، أي حاولت إبراز علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع، وأيضا إلى كتابها الآخر المعنون ب**حول الأدب** الذي أصرت فيه على ضرورة ربط الأدب بالظروف الاجتماعية التي أوجدته، من أجل فهمه فهما سليما؛ فهي تؤمن بفكرة "أننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي، وتذوقه تذوّقا حقيقيا في معزل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدّت إلى إبداعه وظهوره"[1]

ويصاحبها في هذا الظهور ما أطلقه بونالد Bonald في عبارته الشهيرة: "الأدب تعبير عن المجتمع"[2] فيكون تصريحا واضحا لوجوب قراءة النّص وفق منهج نقدي يستقي مرجعياته ومبادئه من علم الاجتماع. ليأخذ بعدهما النقد الاجتماعي صورة أخرى توضح وجوده في كتابات هيبوليت تين، الذي أسس له من خلال عناصر الجنس أو العرق، والبيئة، والعصر، فحسبه العمل الأدبي ليس "مجرد نوع من عبث الخيال الفردي، ولا هو بالنزوة المعزولة لذهن مستثار، ولكنّه نقل للتقاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما"[3]. وإضافة لجهود تين برز هيغل بأطروحاته حول الرواية بوصفها ملحمة برجوازية؛ تأسست في عالم متدهور منفصل قطع فيه الإنسان علاقته بالطبيعة الأم، مما جعل نشأة الرواية البرجوازية في نظره مرتبطة بهذا الخلل في علاقة الإنسان بمجتمعه.[4]

وقد صاحب هذه الأطروحات ظهور الماركسية، فقد أضفت على الأدب صفة تقربه من الأيديولوجيا، وهذا بعدّها الأدب «تمثيل للبنى الفوقية في المجتمع هو -في نهاية المطاف- جزء من البنى الاقتصادية والاجتماعية"[5].وأتت هذه الرؤية مزامنة لما أسهم به فلاديمير لينين في مقارباته لتولستوي؛ حيث بحث عن الكاتب في تاريخ روسيا الممتد بين 1861، 1904، لا عن كتاباته الإبداعية. فكانت طروحات لينين مهدا للانتقالة النوعية التي قام بها بيير ماشيري الذي أسس لنظرية سوسيولوجية ترفض أولا فكرة التنقل بين النص والواقع. تؤمن بأنّ الإيديولوجيات المختلفة تتحوّل إلى مكونات أولية للنص، وهي لا تملك القوة ذاتها كما في الواقع، كون إيديولوجيا

---

[1] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان -الأردن، ط4، 2011، ص 67.

[2] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 67.

[3] زين الدين مختاري ونادية لخداري، النقد السوسيولوجي بين المنهج التجريبي والمنهج البنيوي التكويني، مجلة إشكالات في اللغة، مجلد 8، العدد 5، 2019، ص 4.

[4] أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في قراءة النقد، دار النهضة العربية، د. ط، د.ت، ص 88.

[5] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 68.

المؤلف تتحرك بسرية داخل النّص، فميّز بين كاتب الرواية الموالي للسلطة وراوي الرواية الذي يستنكر خطابه خطاب الكاتب في رواية الفلاحين لصاحبها بلزاك.[1]

وإضافة إلى هذه الجهود، يأتي بيير زيما بجملة من المقولات قدمت صورة معاصرة سوسيولوجية لفهم النص الأدبي اجتماعيا، تختلف عن الصورة النمطية السابقة، فهو يرى أن النقد الاجتماعي عليه "تجاوز حدود الخطاب الجمالي، وتقديم المستويات النصية المختلفة كبنى لغوية واجتماعية في نفس الوقت، خاصة المستويات الدلالية التركيبية وعلاقتها الجدلية"[2]؛ فقد أدرك بيير زيما قيمة اللغة في تقديم تعالقاتها مع البنية الذهنية الاجتماعية، وأنّ الأدب لا يوصف إلا بلغة مجتمعه، ولهذا وجب تقديم "العالم الاجتماعي كمجموعة لغات جماعية تظهر في أشكاله مختلفة من البنى الدلالية والسردية للتخييل"[3]. إضافة إلى هذا ركّز بيير زيما على ما يقدّمه المستوى المعجمي والدلالي في المقاربة السوسيولوجية؛ فهو يرى أنه "يجب على علم الاجتماع النص أن يبدأ بنظريتين متكاملتين: إنه ليس للقيم الاجتماعية وجود مستقل عن اللغة، وأنّ الوحدات المعجمية والدلالية والتركيبية يمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية"[4] وهذا يعني أن المستوى المعجمي والدلالي خاضع في تشكيله النصي إلى المجتمع المنتج فيه ذلك النّص ولهذا يأخذان قيمتهما الوجودية منه، ولم يكتف فقط بهذه العناصر بل نظر إلى علم الدلالة والتركيب كوظائف اجتماعية والتناص مقولة اجتماعي ، والنموذج الفاعلي الذي طرحه قريماس وعدّها فواعل تحمل غايات ووظائف اجتماعية.

3. اتجاهات النقد الاجتماعي:

- **الاتجاه الكمي:** هو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية في مناهج الدّراسات الاجتماعية مثل الاحصائيات والبيانات، ويرى هذا الاتجاه أن تحليل الأدب يقتضي هذه البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، وذلك لاستخلاص النتائج التي تكشف لنا حركة الأدب في المجتمع، ومن رواده سكاربيه، لكن أغفل الاتجاه الكمي الطابع النوعي للعمل الأدبي، وهنا يدرس النّص على أساس رقمي أي على الأساس الكمي لا الكيفي.[5]

---

[1] أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في قراءة النقد، ص 90 – 143.

[2] بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ص 171.

[3] المرجع نفسه، بيير زيما، ص 183.

[4] بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ص 177.

[5] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 48.

الاتجاه الجدلي: نسبة إلى هيجل ثم ماركس من بعده، ورأيهما في العلاقة بين البنى في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة بين الأدب والمجتمع متبادلة ومتفاعلة، ممّا يجعلها علاقة جدلية، وقد برز جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، وهذا الأخير طوّر الاتجاه النقدي الاجتماعي بتبنيه الاتجاه الكيفي، ليحدث علم الاجتماع الإبداع الأدبي، ثمّ تطور بعده المنهج لينشئ علما جديدا هو علم اجتماع النّص الذي يعتمد على اللغة باعتبارها وسيطا فعليا بين الأدب والمجتمع.[1]

4. عيوب المنهج الاجتماعي:

- ✓ إصرار هذا التوجه النقدي على رؤية الأدب انعكاسا وفيّا للظروف الاجتماعية للأديب، وهذا الرأي يقارب الصواب والخطأ في آن؛ باعتبار الأديب فردا من المجتمع، ولكنّ هذا لا يعني أن ما يكتبه عن حياته.
- ✓ الاهتمام بالأعمال النثرية كالرواية والمسرحيات والقصص، ويركز النقاد فيها على شخصية البطل وإظهار تفوقها على الواقع، ممّا يؤدي بعض التزييف نتيجة الإفراط في التفاؤل، لأن تصوير البطل يكون خال من الواقعية.
- ✓ الاهتمام الزائد بمضمون العمل الأدبي أكثر من الشكل.

تعليمة: اختار بيير زيما النقد السوسيولوجي لعرض البنية اللغوية والاجتماعية في آن في تحليله لرواية الغريب لألبير كامو. قم برصد هذه البنى مع تبين العلاقة بين البنية اللغوية وعصر ألبير كامو وفق رؤية زيما وتعقيبك أنت؟

[1] المرجع نفسه، صلاح فضل، ص 55. / ينظر: سعد أبو رضا، النقد الأدبي الحديث، أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، د.ط، د.ت، ص 74.

المحاضرة الثالثة عشر: النقد التداولي

أ. **التداولية نشأة واصطلاحا:**

ظهرت الأصول الأولى للتداولية سنة 1938؛ حين تحدث شارل موريس عن السيمزويس في أبعادها الثلاثة؛ البعد التركيبي والبعد السيميائي الدلالي والبعد التداولي، لكن التداولية في هذه الفترة ظلت تدور في دائرة مغلقة، وتقتصر على دراسة ضمائر التكلم والخطاب وظروف الزمكان، وقد ظلت في بدايتها رهينة الإشاريات، لكن مع الخمسينيات سنة 1955؛ بدأت معالم التداولية في الوضوح، والتبلور من خلال سلسلة المحاضرات التي ألقاها أوستين بجامعة هارفرد حول فلسفة وليام جيمس، حيث بلور في هذه المرحلة مبحثا أساسيا في التداولية، ألا وهو أفعال الكلام، ثم أخذت في التأسيس والتبلور مع بول غرايس، من فهم التلفظ وقوانينه في إطار فلسفة اللغة، وانفتحت بعدها على روافد معرفية متعددة، وخاصة الأبحاث المتعلقة بالذكاء الاصطناعي، التي غيرت الوجه العام للتداولية، وأعلنت ما يعرف بالتداولية المعرفية، التي عرفت أوجّها مع ديكرو ضمن نظرية الحجاج في اللغة، وهذا التطور والتنوع جعلت منها ملتقى عدّة تخصصات.[1]

ويعد شارل موريس أول من أشار إلى مصطلح التداولية، وهذا في عام 1938م، حينما تحدث عنها؛ أنّ "اللسانيات التداولية هي العلم الذي يعالج العلاقة بين العلامات ومؤوليها"[2] لتقوم التداولية حسب موريس بدراسة الدلالات وتأويلاتها، استنادا إلى المؤولين أي السامعين، كونه اهتم بالمتلقي كطرف ثان في عملية التأويل.

وعند جورج يول، التداولية "تعنى بدراسة المعنى كما يعبّر عنه المتكلم أو الكاتب ويؤوّله المستمع أو القارئ، وبالتعبية، فإنها تهتم أكثر بتحليل ما يرميه إليه المتخاطبون من ملفوظاتهم، أكثر ممّا تعنى بما يحتمل أن تعبّر عنه الكلمات أو الجمل نفسها، وعليه فإنّ التداولية دراسة لمقاصد المتكلّم"[3]، ووفق يول تهتم التداولية بكيفية استعمال اللغة من طرف المتكلم المنتج للخطاب ومقصديته، انطلاقا ممّا تضمّه اللغة المستخدمة من قبل الآخر، من مقاصد وأغراض؛ وهذا تأكيد أنّ التداولية وثيقة الصلة بعلم اللسانيات.

---

1 جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016، ص 20-21.

2 المرجع نفسه، جواد ختام، ص 15.

3 جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص 17.

ويرى بلانش نويل كرني Grunig أنّ التداولية متعددة ومتنوعة، "وهو تنوع يحتم التعاطي مع التداولية بصيغة الجمع لا بصيغة المفرد، ويتضح هذا المعطى في تمييزها بين التداولية الإشارية والتداولية النفسية والتداولية الإنجازية والتداولية الموسعة"[1]

ويرى جورج كليبر أيضا أن تداولية بعدّها قاعدة شاملة للنظرية اللسانية: ومفادها أنّ "التداولية نظرية حاضنة لمختلف المستويات اللسانية، كالتركيب والدلالة والصواتة"[2].

وهذا التعدد في مفاهيم التداولية دفع فيليب بلانشيه إلى محاولة تقديم جملة من المفاهيم التي طرقتها التداولية في مجالات متنوعة؛ نحو التداولية هي مجموعة من المقاربات المنطقية اللسانية التي تعنى باستخدام اللغة، وتهتم بقضية التلاؤم بين التعابير الرمزية والسياقات المرجعية والمقامية، والحدثية والبشرية. والتداولية مقاربة تهتم باللغة في الخطاب، وتنظر في العلامات الخاصة به، قصد تأكيد طابعه التخاطبي. والتداولية هي قراءة للغة بوصفها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية في آن. والتداولية فرع من فروع اللسانيات، يعنى باستعمال اللغة في نطاق التواصل.[3]

ويعرفها مسعود صحراوي إذ وضع تعريفا للتداولية قائلا عنها إنها: "مذهب لساني يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه وطرق وكيفيات استخدام العلاقات اللغوية بنجاح، والسياقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب، والبحث عن أسباب الفشل في التواصل باللغات الصعبة".[4]

صفوة القول، إن التداولية هي منهج قرائي يقوم على دراسة السياقات المختلفة، باستخدام الوسائل اللغوية، للتعبير عن وظيفة معنى، وهي مذهب لساني يهتم بدراسة علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه، وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بفاعلية، والسياقات والمقامات المنجز ضمنها الخطاب.

ب. اتجاهات التداولية:

1 المرجع نفسه، ص 67-68.

2 جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص 68.

3 فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2007، ص 18-19.

4 مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب -دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، د. ط، 2005، ص 85.

حدد جاك موشلر وآن ربول في كتابهما عنوان القاموس الموسوعي للتداولية ثلاث اتجاهات للتداولية، وهي على التوالي:

1. **التداولية الكلاسيكية:** وتقوم على نظرية أفعال الكلام التي عرضها أوستن؛ وهي "تضع بعض أسس الفلسفة الإنجليزية موضع سؤال وتشكيك، خاصة ما يتعلق بوظيفة اللغة، إذ سلم الفلاسفة والمناطقة لأمد طويل بأننا نستعمل اللغة لوصف الواقع، لذلك تظل الجمل خاضعة لمعيار الصدق والكذب، فتكون الجمل صادقة إذا طابقت الواقع، وكاذبة إذا خالفته. بيد أن عددا كبيرا من الجمل لا تخضع لمعيار الصدق ولا الكذب، كما لا تتوخى وصف العالم، بقدر ما تطمح لتغييره"[1] وبناء على هذا قسم أوست أفعال الكلام إلى ثلاثة؛ هي: فعل القول، وفعل التأثير، وفعل الإنجاز. وليعيد سوريل نمذجتها وتصنيفها إلى ملفوظات التزامية، وإنجازية وتصريحية وتعبيرية وإخبارية.
2. **التداولية المندمجة:** وهي تداولية مندمجة في الدلالة، تهتم بالبنيات الحجاجية التي نظّر لها ديكرو؛ "المنبثة في صميم اللغة، أكثر مما تبحث في شروط صدق الملفوظات، وقد اقترح ديكرو مراجعة المنظور الخطي الذي طبع التحليلات اللسانية السابقة، حيث يجري الفصل بين المكون التركيبي، والمكون الدلالي، واستبداله بمنظور آخر على شكل Y، كما أقدم على مراجعات أخرى منها التمييز بين المعنى والدلالة، الجملة والملفوظ، الحجاج والاستدلال... "[2]، فركزت هذه التداولية على صميم اللغة أكثر من التركيز على شروط صدق الملفوظات.
3. **التداولية المعرفية:** تتشكل هذه التداولية وفق مفهوم الإنتاجية أو المردودية، كون الذهن البشري يقوم على مبدأ تحقيق الملاءمة؛ "وهي ملاءمة تتأسس على الترابط الوثيق بين مقاصد المتكلم من جهة، والنتائج السياقية التي يحصدها المخاطب بعد سلسلة من الجهود من جهة أخرى."[3] ويعني هذا أن الملاءمة تكمن في قلّة بذل مجهود كبير في الانتباه والتحليل، والتخزين، وفي ارتفاع نسبة النتائج المتحصل عليها، وهذا يؤدي إلى تواصل ملائم وهو بيت القصيد في الفعل التداولي. وهذه النظرية قد أصّل لها كل من لولسن وسبربر، مبدؤها التلاؤم بين مقاصد المتكلم وتأويلات المتلقي.

ج. مباحث التداولية ومقولاتها:

1 جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص 72.

2 المرجع نفسه، جواد ختام، ص 72.

3 المرجع نفسه، ص 73.

قامت التداولية على جملة من المباحث والمقولات نذكر منها على سبيل المثال:

1. **الإشاريات:** والاهتمام بالإشاريات قديمة في التراث النقدي والبلاغي، وهي علامات محيلة غير منفصلة عن فعل التلفظ، فمثلا ضمير المتكلم أنا يظل مجردا ما لم تقترن إحالته بسياق معلوم لدى المتخاطبين، وكذلك الحال مع الآن وهنا وغيرها.."[1] ،ويعني هذه الإشاريات لا تأخذ دلالتها التداولية إلا في السياق الموظفة فيه.
2. **أفعال الكلام:** وقد حددها أوستن وفق ما تقتضيه الملفوظات، وهي على نوعين عنده، ملفوظات وصفية تقريرية؛ تحكمها المصداقية والكذب، والملفوظات الإنجازية؛ بنوعيها مضمرة وصريحة، وهذا الشق من الملفوظات الإنجازية التي أسس عليها نظرية أفعال الكلام أو الأفعال الإنجازية؛ وقسمها إلى ثلاث؛ فعل القول، وفعل الإنجاز، وفعل التأثير.[2]
3. **الحجاج:** يمثل الحجاج "كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"[3] أي الحجاج هو البنيات التي تقوم بوظيفة الإقناع والتداول بين المتخاطبين حول موضوع ما يسعى طرف لإقناع الآخر. وهو ذو فعالية تداولية جدلية، ومعنى تداولي أي هو خاضع للطابع المقامي والاجتماعي... وجدّليّ يعني أنّه قائم على صور استدلالية أعمق هدفه الإقناع."[4]

ويعد ديكرو أبرز المشتغلين في مجال الحجاج بعده فعلا كلاميا مزروعا في صميم البنية اللغوية للملفوظ، وقد رفض الأخذ بالمنظور الخطي للحجاج، وحسبه كل حقل حجاجي يخضع لتراتبية تحكم علاقاته وقد سماها ب السلم الحجاجي[5].

قفلة:

تعتبر التداولية منهجا نقديا، يعتمد على الاستعمال اللغوي المنجز، مهمتها إرساء الحوار في علاقته الوثيقة مع السيّاق المنتج فيه الكلام، وهي تقوم على الاختصاص بموضوع محدد هو المجال التداولي أو الإنجازي للكلام الفردي، مع بيان كيفية دراسة تأويل الخطابات عند مستعملي اللغة، وهذا وفق قطبي المتكلم والمتلقي في مختلف السياقات.

---

1 جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص 76-77.

2 فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ص 59، 60.

3 عبد الرحمن طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1988، ص 231.

4 عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتحديد علم الكلام، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000، ص 65.

5 جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، ص 145.

المحاضرة الرابعة عشر: النقد الثقافي

تمهيد:

ظهر النقد الثقافي رد فعل على البنيوية والسيميائية والنظرية الجمالية، التي عدّت الأدب ظاهرة لسانية شكلية تملك كونا فنيا جماليا، أو هي الرؤية النقدية المناهضة للفكر النقدي الحداثي وما بعده، فقد "قدم النقد الثقافي نفسه بديلا عن النقد الأدبي الذي يتحرك في مساحة الجماليات البلاغية والأسلوبية، بوصفها الأقنعة التي تخفي وراءها الوجوه الحقيقية؛ ليسلط الضوء على مضمرات الخطاب، مستغلا تعبير الناقد رولان بارت (موت المؤلف)، ما جعل النص عند الناقد الثقافي ليس إلا وسيلة، تمكن من اكتشاف حيل الثقافة وألاعيبها في تمرير أنساقها".[1]

ويعزى ظهوره إلى الناقد الأمريكيّ فنسنت ب. ليتش؛ فهو أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي، ووضعه في التوازي مع مصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، وهذا في كتابه النقد الثقافي-نظرية الأدب لما بعد الحداثة- الصادر عام 1992، وقد قارب فيه النصوص الأدبية بعيدا عن الجمالية، ليفككها بحثا عن الأبعاد الثقافية فيها. ليعلن رؤية نقدية جديدة تتبنى الأنساق الثقافية هدفا، مرجعيتها جهود بارت ودريدا وفوكو.[2]

أما في أوروبا فيعود ظهور إلى القرن الثمن عشر، حيث أرسيت معالمه "مع تأسيس مركز برمنكهام للدراسات الثقافية المعاصرة عام 1964، فهذه الفترة كانت تموج ببوادر التمرد على ما هو شائع، حينما وضعت منجزات الحداثة على محك التساؤل بعد أن أثبتت فشلها ووصولها إلى حد الانغلاق والطريق المسدود، معلنة عن نهاية مرحلة وتهيئة مرحلة أكثر تعالقا مع الشك والحيرة، مرحلة ما بعد الحداثة، وطوال السبعينيات والثمانينات من القرن الماضي، إثر حصول التفاعل الثقافي بدأ الاهتمام بالجوانب الثقافية، وطرح قضايا النقد النسوي وما بعد الاستعمار وأدب الأقليات..."[3]، وقد كسر النقد الثقافي بظهوره الثلاثية التواصلية المؤلف والنص والقارئ، فلم يعد يعيرها اهتماما بقدر بحث عن الأنساق الثقافية ودورها في تشكيل هذه الثلاثية، ولهذا لا ينتمي النقد الثقافي لأي مجال محدد، وفي هذا يقول الناقد أرثر أيزبرجر: "أن النقد الثقافي نشاط وليس

---

[1] إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النّص الأدبي، ص 111.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 309.

[3] غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر-عبد الله إبراهيم أنموذجا-، دار نيبور للطباعة والنشر، ط1، 2013، ص 19.

يمثل مجالا معرفيا خاصا بذاته، كما تفسر الأشياء، بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات... على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية، وعلى حشد الموضوعات المرتبطة، كما أنّ نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة، وأن بمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، إضافة إلى التحليل الفلسفي..."[1]

وعليه، فإنّ النقد الثقافي شكل من أشكال التمرد على مرحلة ما بعد البنيوية، وما أقحمت النقد الأدبي فيه، من انتهاكات وتعنيف للغة وحصرها في علاقات وتدميرها، ليكون مختلفا في منهجيته، فقد أعاد "الاهتمام بالمهمل والمهمش، وتوجهها نحو نقد أنماط الهيمنة، مما فتح أبوابا من البحث ذي الاتجاه الإنساني النقدي الجريء والديموقراطي." [2]

أ. مفهوم النقد الثقافي:

اختلف المقاربات في وضع مفهوم شاملة جامع للنقد الثقافي، ولاشتغال في مجال الثقافة، وما تطرحه من أنساق متشعبة مستقاة من مجتمع ما، فالنقد الثقافي "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها"[3]، وهو تعريف يرتبط بمجال دراسته. وقد وردت للنقد الثقافي جملة من المفاهيم نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر؛ تعريف صلاح قنصوة: النقد الثقافي "ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية، كما إنّه ليس فرعا أو مجالا متخصصا بين فروع المعرفة ومجالاتها بل هو ممارسة أو فعاليّة تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني النّص هنا كل ممارسة قولا أو فعلا تولّد معنى أو دلالة" [4]

ويعرفه عبد العزيز حمودة؛ بأنّه نقد يقوم على "العودة إلى النّص من ناحية وإلى تأكيد العلاقة بين النّص كخطاب أدبي والخطابات الثقافية الأخرى غير الأدبية على مستوى البنية الفوقية، وبين النّص والعلاقات الاجتماعية للإنتاج على مستوى البنية التحتية من ناحية أخرى."[5]

وبناء على ما جاء، فالنقد الثقافي هو محاولة لـ"إعادة قراءة هذه المفاهيم والأنساق الثقافية في ضوء السياقات الثقافية والظروف التاريخية التي أنتجتها، وهذا الأمر لا يحصل للناقد إلا بفعل

---

[1] إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النص الأدبي، ص 111.

[2] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط3، 2025، ص 20.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 21.

[4] صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2007، ص 5.

[5] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه- دراسة في سلطة النص-، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 2003، ص 31.

القراءة الفاحصة، التي تكشف هذه الأنساق مثلما تكشف دلالتها النامية في إطار فكرة الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية المختلفة"[1]

ب. مقولات النقد الثقافي:

قام النقد الثقافي على جملة من المقولات النقدية التي تعدّ آليات إجرائية للقراءة الثقافية، وقد حددها عبد الله الغذامي[2] في مشروعه النقدي الثقافي متجاوزا المقاربات السابقة له؛ وهي على التوالي:

- **الوظيفة النسقية:** وهي وظيفة أضافها الغذامي على الوظائف التواصل الست التي حددها رومان جاكبسون والمتمثلة في المرسل، المرسل إليه والرسالة التي تتحرك عبر السياق والشفرة ووسيلة ذلك كله هي أداة الاتصال، فيختار الغذامي تحديد مجال الرسالة وفقط نظام نسقي معين يفرضه النّص الأدبي.
- **المجاز والمجاز الكلي**: وينظر للمجاز من حيث هو قيمة ثقافية لا بلاغية جمالية؛ بمعنى يولد المجاز بقيمة ثقافية شكلتها أنماط وسلوكيات ثقافية تتحرك وتتفاعل داخل النّص لتحمل بعدا مغايرا مضمرا فيه، ليصبح المضمر الفاعل الذي يتحكم في كافة العلاقات مع أفعال التعبير وحالات التفاعل. فيصير المتحكم في أفعالنا والمدير لها والموجه لسلوكياتنا العقلية والذوقية.
- **التورية الثقافية:** حمل هذا العنصر المعنى الحرفي للتورية في البلاغة فهو يقوم على ازدواجية حركة الأنساق الثقافية، ببعديها الظاهر والمضمر، وهذا المضمر مرجعه اللاشعور، لا يقع في وعي المؤلف ولا القارئ، وهو مضمر نسقي ثقافي كلي ينظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات مثلما ينظم الذوات الفاعلة والمنفعلة. وهو يمثل دار اشتغال النقد الثقافي.
- **الدلالة النسقية:** تقوم الدلالة في النقد الأدبي على شقين أساسين ظاهرة ويكمن فيما تدله من بعد نحوي ووظيفي، وباطن وهو بعد ضمني لكنّه مبني على الجمالية اللغوية، في حين الدلالة النسقية في النقد الثقافي؛ تقوم على علاقات متشابكة تكوّنت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا ليتدرج في نموه ويكون فعالا داخل الأعمال

[1] يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي انموذجا، دار الفارس، ط1، عمان، 2004، ص 30.

2 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية، ص 75 وما بعدها. / عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004، ص 63-81.

الأدبية باختلاف مضامينها. وهذا التدرج مبني على انتقال البنيات الذهنية الثقافية في اللاشعور، وتنتقل في لغته وتتحوّل إلى عنصر نسقي مضمر.

- ❖ **الجملة الثقافية:** وهذا مصطلح جديد اكتسته الجملة في تركيبها الدلالي، وهي جملة تولد من رحم المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة، وهي تختلف في وظيفتها عن الجملة النحوية والجملة الأدبية، بما تحملها من تراكمات ثقافية مضمرة فيها.
- ❖ **المؤلف المزدوج:** يؤمن النقد الثقافي بوجد مؤلفين للعمل الأدبي؛ أحدهما المؤلف المتعارف عليه بأصنافه في المقاربات النقدية السابقة، المؤلف الأصلي، والضمني، والنموذجي، وأما في النقد الثقافي المؤلف الآخر هو الثقافة في حد ذاتها.
- ❖ **النسق المضمر:** وهذا محلّ اشتغال النقد الثقافي وغايته، والنسق الثقافي "بكل بساطة هو مواضعة اجتماعية، دينية، أخلاقية استيتيقية تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، التي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره" [1]. فالخطاب وفق الرؤية الثقافية يحمل نسقين أحدهما ظاهر واع والآخر مضمر؛ وهذا الأمر تخضع له جميع أنواع الخطابات، الأدبي وغير الأدبي، وحسب الغذامي هو أشد خطرا في الأدبي كونه يختفي وراء قناع الجمال والبلاغة لتمرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للأمّة.[2] ويخضع كشف النسق المضمر في النص الأدبي وفق الغذامي إلى جملة من الشروط[3] أهمها؛ توفر نسقين مصاحبين لبعضهما في آن واحد، ووجوب أن أحد النسقين مضمرا والآخر معلنا، أن يكون المضمر مناقضا للعلني، وجوب النّص أن يكون جماليا حتى تتورى الثقافة وأنساقها خلق الجمال البلاغي...إلخ.

قدّم الغذامي رؤية نقدية تحاول إثبات أن الأنساق المضمرة هي من تحدد قيمة العمل الأدبي، وهذا عبر تتابعها في نظام واحد، قائم فيه على فرضية المجهول الغائب داخل النص، الذي يملك سلطة تحديد فعل القراءة واستقباله، وهذا المجهول الغامض هو من يحدد النسق الثقافي داخله.

تعليمة: حاول النقد الثقافي تقديم النص وفق رؤية ثقافية تخضعه لأنساقها المضمرة. فحسب ما عرض عليك في المحاضرة من معارف، هل كل نص أدبي قابل للمقاربة الثقافية؟

---

1 عبد الفتاح كليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص 8.

2 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية، ص 31-32.

3 عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، ص 33.

قائمة المصادر والمراجع:

I. المراجع العربية:

1. إبراهيم أحمد ملحم، تحليل النص الأدبي- ثلاثة مداخل نقدية-، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016،
2. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمّان -الأردن، ط4، 2011،
3. أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، د. ط، 1995،
4. أحمد أنيس الحسون، مقاربات في النقد والمثقافة، دار كيملك ياينالري للنشر والطباعة، تركيا، د. ط، 2017،
5. أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الانثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1988،
6. أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في قراءة النقد، دار النهضة العربية، د. ط، د.ت،
7. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء الدنيا، الإسكندرية، ط1، 2006،
8. بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة -مناهج وتيارات-، الكويت، د. ط، د. ت،
9. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003،
10. بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر- دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية-، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006،
11. جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983،
12. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، مصر، د. ط، د.ت،
13. جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016،

14. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، ط1، 2002،
15. حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2007،
16. حسين فهيم، قصة الأنثروبولوجيا -فصول في تاريخ علم الإنسان-، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1986،
17. حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005،
18. حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990،
19. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط 3، 2012.
20. سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر، الرباط، ط1، 1989،
21. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993،
22. شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الادب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984،
23. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998، ط1،
24. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، د. ت،
25. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987،
26. صلاح قنصوة، الموضوعية في العلوم الإنسانية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984،
27. صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2007،
28. عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة، دار العلم للجميع، بيروت، د. ط، د. ت،
29. عبد الرحمن طه، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1988،
30. عبد الرحمن طه، في أصول الحوار وتحديد علم الكلام، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2000،
31. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط3، 1982،

32. عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1985،
33. عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه- دراسة في سلطة النص-، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 2003،
34. عبد الفتاح كليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001،
35. عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي- نظرية وتطبيق-، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1990،
36. عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص164.
37. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط3، 2025،
38. عبد الله الغذامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر، دمشق، ط1، 2004،
39. عبد الله خضر محمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، د. ت،
40. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد-متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة_ دار هومة، الجزائر، د. ط، 2005،
41. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل الأدبي وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للتوزيع والإنتاج، القاهرة، ط1، 1999،
42. عدنان أحمد مسلم، محاضرات في الأنثروبولوجيا علم الإنسان، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، ط1، 2001،
43. عزام محمد، تحليل الخطاب في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003،
44. عمر الطالب، مناهج الدراسات الأدبية، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1988،
45. عيسى الشمّاس، مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2014،

46. غزلان هاشمي، تعارضات المركز والهامش في الفكر المعاصر- عبد الله إبراهيم أنموذجا-، دار نيبور للطباعة والنشر، ط1، 2013،
47. فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994،
48. مجدي الجزيري، البنيوية والتنوع البشري وكلود ليفي ستراوس، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط3، 2002،
49. محمد الخطيب، الأنثروبولوجيا الثقافية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2008،
50. محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013.
51. محمد صايل حميدان، قضايا النقد الأدبي الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ،1991،
52. محمد عبد العزيز، النظرية اللغوية في التراث العربي، دار السلام، مصر، ط1، 2006،
53. محمد عريب عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1994،
54. محمد فؤاد جلال، مبادئ التحليل النفسي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، د. ط، 2017،
55. محمد نديم خشفة، تأصيل النص -المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان-، مركز الإنماء الحضري، حلب، ط1، 1997.
56. مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب -دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة، بيروت، د. ط، 2005،
57. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002،
58. نهاد التركلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، د. ط، 1979،
59. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحلل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ج1، ط1، 2010،
60. الولي محمد، مقدمة كتاب: الشكلانية الروسية لفكتور إيرليخ، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2000،

61. وليد قصاب مناهج النقد الأدبي دار الفكر، دمشق، ط1، 2007،
62. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، د. ط، 2007،
63. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي أنموذجا، دار الفارس، ط1، عمان، 2004،
64. يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، دار جسور، المحمدية، الجزائر، ط1، 2017،
65. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017،

II. المراجع المترجمة:

1. أديث كريزويل، عصر البنيوية من ستراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985،
2. إسماعيل عبد الغني وآخرون، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، مراجعة رضوان عاشور، المجلس الأعلى للثقافة، الإسكندرية، 2005،
3. آن موريل النقد الأدبي المعاصر، مناهج اتجاهات وقضايا، ترجمة محمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008،
4. إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهر، د. ط، 1991،
5. بيري ج بيروت، دراسة الانثروبولوجيا -المفهوم والتاريخ-، ترجمة: كاظم سعد الدين، سلسلة عالم الحكمة، بغداد، ط1، 2010،
6. بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عائد لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، 1991،
7. تزيفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1996،
8. تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982،
9. تيري ايغلتون، نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، 1995،
10. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وآخرون، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985،

11. جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: حسن المودن، مطابع الأهرام بكورنيش النيل، القاهرة، ط1، 1978،
12. جان لوي كاباس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، دمشق، ط1، 1982،
13. جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د. ط، 1996،
14. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2008،
15. ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، التكوين للطباعة والنشر، ط1، د. ت،
16. روجي غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 1979.
17. روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000،
18. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994،
19. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد جابر، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1987،
20. سايمون كلارك، أسس البنيوية، نقد لفي شتراوس والحركة البنيوية، ترجمة سعيد العليمي، دار بدائل، ط1، 2015،
21. فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000،
22. فلادمير بروب، مورفولوجيا القصة وتحولات القصص العجيب، ترجمة: عبد الكريم حسن وآخرون، شراع للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1996،
23. فليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2007،
24. كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجية البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ج1، د. ط، 1977،
25. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1984،

26. لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، 2010،
27. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد، ترجمة رضوان ظاظا، المنصف المنشاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 221، 1997،
28. مجموعة من المؤلفين، في نظرية النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، د. ط، 1997،
29. مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيين الروس-، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1988،
30. ميشال كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان بديع السيد، علامات في النقد، جدّة، مج: 6، ج 24، 1997،
31. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو، منشورات ضفاف/ منشورات الاختلاف، بيروت/ المغرب، ط1، 2016،
32. وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 1987،

III. المراجع الأجنبية:

1. Anne Maurel, La critique La collection « contours littéraires », est dirigée par Bruno Vercier, maître de conférences à l'Université de la Sorbonne Nouvelle, paris 1994.
2. Charles Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique, Librairie José corti, 8 tirages, 1988,
3. Daniel Bergez, introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, paris, 1995.
4. Jean le Galliot, psychanalyse et langages littéraires, Nathan information, paris, 1977
5. Jean Piaget, le structuralisme, paris, 6Eme Edition,
6. Lévi – Strauss Claude, tristes tropiques, éd, Pocket, rance, 2012,

IV. المعاجم:

1. سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2001،
2. مجمع اللغة العربية المصري، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 2005،
3. محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (نقد)، دار صادر، بيروت، مجلد13، ط1، 2005.

V. الدوريات:

1. إبراهيم عبد النور، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة- قراءة في كتاب نظرية القراءة-، مجلة قراءات، بشار، عدد 2010،
2. جلام الجيلالي، المناهج النقدية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، مجلد: 34، العدد 404، ديسمبر 2004،
3. جلام الجيلالي، المناهج النقدية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، مجلد: 34، العدد 404، ديسمبر 2004،
4. جميل حمداوي، نظريات القراءة والتلقي، صحيفة المثقف، العدد 1995، مقالة إلكترونية، نشرت بتاريخ 2012/1/8 .
5. جورج لوكاتش، الإيديولوجية المعاصرة، ترجمة يعقوب أفرام منصور، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 2، 1988،
6. خيرة قداسي، الزاوي فتيحة، أسس المنهج المورفولوجي، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد: 8، عدد: 3، المركز الجامعي تامنغست -الجزائر، 2019،
7. الزواوي بغورة، إشكالات المنهج في العلوم الإنسانية، المنهج البنيوي مثالا، مجلة دراسات، الجزائر، المجلد: 2، العدد: 1، مارس 2010.
8. الزواوي بغورة، إشكالات المنهج في العلوم الإنسانية، المنهج البنيوي مثالا، مجلة دراسات، الجزائر، المجلد: 2، العدد: 1، مارس 2010،
9. زين الدين مختاري ونادية لخداري، النقد السوسيولوجي بين المنهج التجريبي والمنهج البنيوي التكويني، مجلة إشكالات في اللغة، مجلد 8، العدد 5، 2019،
10. صدار نور الدين، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القرءات النقدية العربية المعاصرة، عالم الفكر، المجلد 38، العدد 1، 2009،

11. علي حمودين- المسعود القاسم، نظرية التلقي -المصطلح-المفهوم-الإجراء، مجلة الأثر، ورقلة، عدد 25، جوان2016،
12. فاطمة نصير، نظرية القراءة بين هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر -مقاربة للمفاهيم والمرجعيات-، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية والتطبيقية، مجلد 1، العدد 2،
13. قرواز نجمة، النقد الشكلاني، مجلة الناص، الجزائر، العدد 21 جوان 2017،
14. كمال رايس، من الشكلانية إلى البنيوية، مسافة المفهوم والرؤية، مجلة إشكالات، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي تبسي، مجلد 7، عدد 2، 2018،
15. مارتن هيندلس، مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، مجلة آفاق، الرباط، العدد 10، 1982،

VI. رسائل التخرج:

1. إبراهيم عبد الله أحمد عبد الجواد، الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، رسالة مكملة لمتطلبات الدكتوراه، الأردن، 1994،

الفهرس:

مخطط مقياس مقاربات نقدية معاصر.....1

1.معلومات حول المقياس: 1

2. معلومات عن الأستاذة:.....1

3 تقديم المقياس: 1

4. محتوى المقياس: 2

6. المتطلبات الأساسية(المكتسبات القبلية): 3

7.مكانة الدرس في البرنامج:.....4

8. الأهداف التعليمية (وفق أفعال بلوم): 4

9.طرق تقييم التحصيلات المعرفية (كيفية تقويم التعلم): 5

10. طرق و أنشطة التعليم والتعلم:.....6

11المقاربة البيداغوجية:.....7

12كيفية سيرورة المقياس:.....7

13. موارد مساعدة:.....8

محاضرات في مقياس مقاربات نقدية معاصرة 10

المحاضرة الأولى: أصول النقد المعاصر-قراءة اصطلاحية في أهم المفاهيم-.....11

المحاضرة الثانية: النقد الشكلاني -فلادميربروب أنموذجا-.....15

المحاضرة الثالثة: النقد البنيوي.....24

المحاضرة الرابعة: النقد البنيوي التكويني 32

المحاضرة الخامسة: النقد النفسي 40

المحاضرة السادسة: النقد الأنثروبولوجي 49

المحاضرة الثامنة: النقد الأسلوبي 54

المحاضرة الثامنة: النقد السيميائي 59

المحاضرة التاسعة: النقد التفكيكي 62

المحاضرة العاشرة: نظرية القراءة والتلقي 65

المحاضرة الحادية عشر: النقد الموضوعاتي 75

المحاضرة الثانية عشر: النقد الاجتماعي / علم اجتماع النّص 80

المحاضرة الثالثة عشر: النقد التداولي 85

المحاضرة الرابعة عشر: النقد الثقافي 89

قائمة المصادر والمراجع: 93

I. المراجع العربية: 93

II. المراجع المترجمة: 97

III. المراجع الأجنبية: 99

IV. المعاجم: 99

V. الدوريات: 100

VI. رسائل التخرج: 101

الفهرس: 102