الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة زيان عاشور بالجلفة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

مطبوعة محاضرات في مقياس النقد الحديث والمعاصر

مقدمة لفائدة طلبة السنة الأولى ماستر تخصص أدب حديث ومعاصر

إعداد الدكتورة: **فاطمة الزهراء فشار**

السنة الجامعية: 1442-1443هـ/2021-2022م.

بسم الله الرحمن الرحيم

الجمـــــهورية الجزائرية الـديمقراطيـة الـشعبيــة

وزارة التعليــم العالــي و البحــث العلمــي

مواءمة

عرض تكوين ماستر أكاديمي

المؤسسة	الكلية/ المعهد	القسم
جامعة زيان عاشور - الجلفة -	كلية الآداب واللغات والفنون	اللغة والأدب العربي

عنوان الماستر: أدب حديث ومعاصر
السداسي: الأول
اسم الوحدة:الاستكشافية
اسم المادة:نقد حديث ومعاصر
الرصيد: 01
المعامل: 01
أهداف التعليم: (*ذكر ما يفترض على الطالب اكتسابه من مؤهلات بعد نجاحه في هذه المادة، في ثلاثة أسطر على الأكثر*)

1. ترجع أسباب اختيار هذه المادة إلى عدد من القضايا التي تتصل بالمنهج النقدي، وتحولاته، بما يتناسب وطبيعة الدراسات الحديثة من خلال مناهج مهمة، يتعرف من خلالها الطالب على الخطاب النقدي
2. نهدف إلى كيفية توظيف المناهج النقدية في خدمة النص الأدبي، واختبار كفايتها الإجرائية، والوقوف على محاسنها، وعيوبها من خلال محك النص للحكم عليها، ومواجهة النصوص الأدبية المتباينة في تشكيلها الجمالي بأدواتها الخاصة بها، وذلك من خلال التركيز على القضايا الفنية، والموضوعية
3. زيادة وعي الطلاب بالمناهج الأساسية لأي بحث علمي مثل المنهج الاستنباطي والمنهج الاستقرائي.
4. زيادة الوعي بقضية المنهج وأهميته في النقد الأدبي

المعارف المسبقة المطلوبة : (*وصف تفصيلي للمعرف المطلوبة والتي تمكن الطالب من مواصلة هذا التعليم، سطرين على الأكثر).*

1. على إطلاع بالتحولات التي شهدها النقد الأدبي في الرؤية المنهجية
2. معرفة طرائق التعامل مع النص.
3. الإلمام بالقضايا الجوهرية التي تحقق للدارس رؤية متكاملة للنظرية النقدية المعاصرة.

محتوى المادة: (إجبارية تحديد المحتوى المفصل لكل مادة مع الإشارة إلى العمل الشخصي للطالب)

المادة: أدب حديث ومعاصر	**السداسي:الأول**	**المعامل:01**	**الرصيد:01**
النقد السياقي			
01	علاقة السياق بالنقد		
02	النقد الانطباعي، النقد الإحيائي. النقد الجمالي		
03	علاقة النقد بالعلوم الإنسانية		
04	النقد الواقعي، النقد التاريخي، النقد الاجتماعي		
05	النقد النفساني (الأنثروبولوجي)، نظرية الالتزام		
06	النقد التكاملي، مدرسة النقد الجديد، المصطلح النقدي الحديث.		
07	النص الأدبي الحديث وقضاياه النقدية، النص والمنهج		
النقد النسقي			
08	الفلسفة والنقد، من الكلام إلى اللغة		
09	مفهوم المنهج والنظرية		
10	المنهج الموضوعاتي، المنهج الشكلاني		
11	المنهج البنيوي ، المنهج الأسلوبي		
12	المنهج السيميائي، المنهج التفكيكي		
13	نظرية التلقي، نظريات القراءة		
14	علم النص		
15	المصطلح النقدي المعاصر		

طريقة التقييم: مراقبة مستمرة، امتحان....إلخ (يُترك الترجيح للسلطة التقديرية لفريق التكوين)
تقييم متواصل ينتهي بامتحان كتابي

المراجع: (*كتب،ومطبوعات ، مواقع انترنت*، إلخ)

1. أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في الأدب
2. ايتالوكالفينو، ست وصايا للألفية القادمـة، ترجمة محمد الأسعد
3. جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي
4. جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة الدكتور أحمد درويش
5. جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب
6. دبقير ريتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.
7. دليل الناقد الأدبي: سعد البازعي/ ميجان الرويلي
8. ديفدديتشس، مناهج النقد الأدبي، بين النظرية والتطبيق
9. روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل
10. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ترجمة انطوان أبو زيد
11. رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برّادة

12. رولان بارت، درس السميولوجيا، ترجمة ع. بنعبد العالي
13. رولان بارت، لذة النصّ، ترجمة الدكتور منذر عياشي
14. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون
15. رينيه ويليك، واوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي
16. زين الدين مختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي
17. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة الدكتور إحسان عباس
18. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب
19. موجز تاريخ النظريات الجمالية: م. اوفسيانيكوف و سمير نوفا ترجمة باسم السقا
20. ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة الدكتور حميد لحمداني
21. ميلكاإفتش ، اتجاهات البحث النفسي
22. النقد الجمالي: أندريه ريشار ترجمة هنري زغيب
23. هدسون : علم اللغة الاجتماعي.
24. هربرتماركوز، البعد الجمالي، ترجمة جورج طرابيشي
25. هيغل، فن الشعر، ترجمة جورج طرابيشي
26. وليم فان اوكونور، النقد الأدبي، ترجمة صلاح أحمد ابراهيم

المقدّمة:

تمثل هذه المطبوعة البيداغوجية مجموعة محاضرات ودروس مقدمة لفائدة طلبة السنة الأولى ماستر في مقياس النقد الحديث والمعاصر، تخصص أدب حديث ومعاصر، حسب البرنامج المسطر من قبل الوزارة، وقد راعينا في تنفيذ المخطط السنوي للتكوين في المقياس مايلي:

*التكامل بين ما يعطى(يقدم) في المحاضرة والتطبيق.

*تبسيط المصطلحات والمفاهيم الرئيسية المرتبطة بهذه المناهج النقدية، بالوقوف على المرجعيات المعرفية والفكرية التي شكلت هذا الصرح المنهجي.

وقد حددنا للمخطط التكويني في المقياس إشكالا مركبا لنجيب على سؤال الكيف تجاوزا لسؤال الكم المتمثل في توافر المادة النظرية للطلاب ذلك أنها قدمت لهم في شكل مطبوعات.

وأما الإشكال فقد كان على الشكل الآتي: **ماهي المرجعيات التي أحاطت بالنقد الأدبي الحديث والمعاصر و التي أدت إلى اختلاف صورته؟**

أما بخصوص منهجية التناول فحاولنا السعي فيها بين النظرية والتطبيق باتباع استراتيجيات تكوينية حديثة تجعل من المتكون قطب الرحى في تكوينه لأنه فيما بعد سوف يكون مسؤولا عن اتخاذ العديد من القرارات في كشف خبايا النص الأدبي.

هذه القرارات هي نتائج لمعارف ومهارات تأملية اكتسبها بالتمرن والتجريب والتفاعل مع الموضوعات. وعليه ارتكزت منهجيتنا على:

***الكشف عن جملة المناهج النقدية، على اختلاف أسسسها الفلسفية والمعرفية.**

***الكشف عن أهم مقولاتها واتجاهاتها وأعلامها ليكشف الطالب المنعرج الفكري والفكري للنقد.**

***انتقاء نصوص أدبية وتحليلها.**

***الوقوف عند أهم ايجابيات هذه المناهج في مقاربة النصوص الأدبية، دون إهمال مآخذها وعيوبها.**

***الاطلاع على جهود النقاد العرب لمواكبة الدرس النقدي الغربي.**

***إعداد بطاقة قراءة لمراجع متخصصة في مجال النقد.**

وللعلم فقد قمنا بتقسيم الموضوعات على عدد الحصص الزمنية التكوينية، وراعينا في إخراج الموضوعات مفردات المقياس مع إدخال بعض التعديلات سواء بالزيادة أو النقصان تماشيا وسير المحضرات واستدراكا لقدرة الطالب على الفهم والمناقشة.

وفي الأخير نأمل أن يجد الطالب ما يلبي الرغبة عنده في فهم مفردات المقياس والإحاطة بمعالم النقد العربيي الحديث والمعاصر رؤية ومنهجا.

المحاضرة الأولى

نحو مقاربة تاريخية لمناهج النقد الأدبي

1 -نحو مقاربة تاريخيَة:

المناهج النقدية هي وسائل مهمة في تحقيق قراءة جيدة علمية للنص الأدبي، وليست غاية في ذاتها، فالهدف من دراستها أن تجعلنا نقوم بالتحليل النصي بطريقة علمية منهجية، حتى لا يكون هذا التحليل مجرد انطباعات أو آراء شخصية قائمة على غير منهج علمي محدد.

والمنهج على حد قول **الراغب الأصفهاني في المفرات** لغة/ من مادة نهج ومعناه الطريق نهج، وطرق نهجة، وسبيل منهج: كنهج. ومنهج الطريق: وضحه. والمنهاج: كالمنهج. وفي التنزيل الحكيم يقول تعالى: **"لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا"**[1] ، فهو الطريق والوسيلة التي نستخدمها للوصول إلى هدف.[2]

ورد في المعجم الوسيط عن كلمة منهج: "نهج الطريق"، ينهج نهجا ونُهوجا: وَضُح واستبان. ونهج الإنسان الطريق، وَضُح واستبان، والمنهاج: الطريق الواضح.[3]

أما اصطلاحا:

"المنهج هو الخطة المرسومة، ومنه مناهج الدراسة ومناهج التعليم وغيرهما، وجمع المنهج والمنهاج مناهج".[4]

"والمنهج أيضا هو التقنية المستخدمة لعمل شيء محدد، أو هو العملية المتبعة للحصول على شيء ما، أو موضوع ما".[5]

يتضح لنا من التعريفات السابقة أن المادة تشير إلى الطريق الواضح المستقيم، ونشير أن استعمال المنهج يراد به استعمالين مادي ومعنوي.

الأول: هو الاستعمال المادي الحسي، حيث يطلق على الطريق الواضحة البينة المستقيمة التي لا اعوجاج فيها.

الثاني: استعمال معنوي نظري، وهو الخطة العلمية الدقيقة بقواعدها المستعملة من قبل الباحثين في بحوثهم.

---

[1] سورة المائدة، الآية48.

[2] الراغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، دار القلم، بيروت،2009، ص825.

[3] المعجم الوسيط، أحمد حسن الزيات وفريقه، ط4، دار الدعوة، 2008 ص958.

[4] عز الدين الشريفي، مناهج البحث العلمي ومناهج تحقيق المخطوطات، 2019، ص07.

[5] المرجع نفسه، ص08.

أما النقد فقد حمل معاني متعددة منها أن تعيب الناس وتظهر نقائصهم، فروى ابن منظور حديث أبي الدرداء الذي قال فيه: إن نقدت الناس نقدوك و إن تركتهم تركوك ثم شرح المعنى بقوله: معنى نقدتهم أي عبتهم واغتبتهم قابلوك بمثله، وهو من قولهم نقدت رأسه بإصبعي أي ضربته ونقدت الجوزة أنقدها إذا ضربتها، ويروى بالفاء والذال المعجمة، وهو مذكور في موضعه. ونقدته الحية: لدغته[1].

وحمل النقد معنى النقود وتميزها، فالنقد لغة خلاف النسيئة. والنقد والتناقد: تمييز الدراهم و إخراج الزيف منها.

وقد تطور مفهوم النقد عن الماضي فلم يعد تقييما أو تقويما لكنه أصبح إضاءة وقراءة ثانية للنص فلا شك أن الأمر في الفن لا يخضع للقواعد خضوعا تاما، فأهمية الإبداع تكمن في خروجه عن القواعد ولو وضعت للنص قواعد لصار تقليدا لا إبداعا، والناقد لا يضع القواعد ثم يقيس النص عليها بل هو يستنتج القواعد من الفن ذاته، فماهية الإبداع لا تخضع لقواعد الصرف أو النحو أو القواعد الرياضية و إنما تخضع لجماليات النوع الأدبي، وتختلف في كل جنس أدبي على حدا.

كلمة نقد في اللغة الانكليزية هيcriticism وهي مأخوذة من الكلمة اليونانيةkrinein والتي تعني حكم أو تفكيرأو قاضي[2] ، أمّا إذا تتبعنا تطّور كلمة " نقد" في القرن السادس عشر وجدناها ظهرت في بادئ الأمر في المجال الفلسفي للدلالة على تصحيح الأخطاء النحويّة، ثم تطورت كمصطلح في القرنين السابع والثامن عشر واتسعت حدوده حتى شمل وصف وتذوق المؤلف.[3] ويمكن القول بأن كلمة نقد استخدمت في القرن الماضي بغرض الحكم وتفسير الأثر الأدبي، لكن مع تطور العلوم الإنسانية واللغوية في القرن الحاضر، اهتمت أكثر بفهم الأثر الأدبي والبحث عن معانيه ودلالته، لكن من المؤكد أنّ كلمة " نقد" لا زالت تحمل مفهوما غامضا بالنسبة للقارئ، فهي تستخدم تارة لمعرفة الأثر وتارةً أخرى لتفسيره، ويمكن أن يكون أنسب معنى له هو المعنى اللغوي الذي شمل على الفحص والموازنة والتمييز والحكم.

وأما بالنسبة لكلمة نقد في اللغة العربية، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: " النقد والتنقاد: تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، ونقدت الدراهم وانتقدتها إذا أخرجت منها الزيف وناقدُت فلانا إذا ناقشته في الأمر[4] "،فالمعنى اللغوي يشير إلى أنّ المراد بالنقد التمييز بين الجيد والرديء من الدراهم والدنانير، وهذا يكون عن خبرة وفهم وموازنة ثم حكم سديد، وهو أنسب المعاني إلى كلمة النقد في الاصطلاح الحديث، حيث تتضمن الفحص والموازنة والتمييز والحكم، " فالنقد دراسة

1 ابن منظور: لسان العرب، ج2، دار صادر، بيروت، ص383.

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1973،ص19.

[3] أحمد الشايب، **أصول النقد العربي**، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، 1999، ص118.

[4] ابن منظور، **لسان العرب**، ص157.

الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها، أو المقابلة، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها، يجري هذا في العلوم والفنون وفي كل شيء متصل بالحياة.[1]"

والنقد لا يعني إظهار عيوب العمل الأدبي ومساوؤه ونواقصه فقط، بل هو فحص المؤلفات وشرحا وتثمينها، وهذا العمل في حد ذاته يعتبر إثراء لها.

يقول السيد قطب في مقدمة كتابه" النقد الأدبي أصوله ومناهجه" أن وظيفة النقد الأدبي وغايته تكمن في تقويم العمل الأدبي وبيان قيمته الموضوعية، وقيمته التعبيرية والشعورية، وتعيين مكانته في خط سير الأدب وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته. وفي العام الأدبي كله وقياس مدى تأثيره بالمحيط وتأثره فيه. وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية. وكشف العوامل النفسية والخارجية التي اشتركت في تكوينه...

والجدل حول أن للنقد منهج محدد بقالب معين فلا صحة له، لأن منهج النقد وأوله ليست قوالب جاهزة، فلكل ناقد مبتكر طريقته.

و أما المنهج النقدي فإن له مفهومين أحدهما عام والآخر خاص، أما العام فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسَسها ديكارت على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل، وكذلك الفكر النقدي فإن فيه سمة أساسية وذلك أنه لا يقبل القضايا على علاتها انطلاقا من شيوعها، بل إنه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى التأكد من سلامتها وصحتها.

[1] أحمد الشايب، **أصول النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص1.

أمـــا المعنى الخام فهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية وبطرق معالجة القضايا الأدبية، والنظر فـــي مظـــاهر الإبـــداع الأدبـــــي بأشكاله المختلفة.[1]

وهذا المعنى الأخير (الخاص) هو الذي يهمنا في هذه الدراسة، وذلك لأنها تهتم بتحليـل النص وبيان معالمه الخفيَة ويمكن تعريف هذا النص بأنه مجموعة من الملفوظات اللسانية القابلة للتحليل، وهو إما أن يكون مكتوبا أو منطوقا والغاية منه الإخبار عن شيء يدور في نفس كاتبه أو مؤلفه، والقصد من ذلك: التواصل بين الكاتب والمتلقي"[2] .

وينبغي على المتلقي لهذا النص أن يعلم كيف يتعامل معه، وأن يتعرف إلى الأدوات التي يستطيع من خلالها فك شفراته.

إن المتتبع للمسيرة المعرفية النقدية التي شغلت مساحة ممتدة من الزمن، وتوجَهت نحو اكتشاف جماليات النص، وبيان آثاره الدلالية، يجد أن هذه المسيرة قد خضعت لصياغة عقلانية علمية، بمعنى آخر خضوعها بشكل متواتر لسلسلة متوالية من التغيرات المعرفية على صعيد البناء والتكوين والقصد النقدي، فضلا عن تغذية فلسفية مستمرة تمد العمل النقدي بأسباب بقائه، وتمهد له فرص تقديم نتاجه من حيث النقد النظري أولا، ثم النقد التطبيقي ثانيا، وكلاهما يقدمان بصياغة تخدم التوجه الفلسفي[3].

تقدم الباحثة هنا متابعة علمية لمسيرة المناهج النقدية من حيث ولادتها، و نشأتها وتطورها. وقد منحت هذه المتابعة نفسها منطلقات مبدئية، بدأت من الوقوف خلف الظاهرة النقدية وتوسطت الحديث عن إفرازات المناهج، مرورا بدراسة الغذاء الفلسفي المقدَم لها.

لقد بات من الضروري أن يتعامل النقد العربي المعاصر مع وعي الظاهرة النقدية وليس مع الظاهرة النقدية نفسها.

لأن الأول يطرح ثقافة الإنتاج ومشروعية التساؤل المستمر، ويستدعي طرائق العقلنة في خصوصية الصيغ المستدعاة، في حين يقدم الثاني جاهزيات المشروع الفكري الغربي، وممارساته النقدية بوصفها صيغا صالحة لكل زمان ومكان، ويطرح ثقافة الاستهلاك.

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، د.ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص10.

[2] ينظر أحمد مداس، لسانيات النص: نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، د.ط، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن 2007،ص.ص، 10،15.

[3] محمد سالم سعد الله، ما وراء النص: دراسات في النقد المعرفي المعاصر، سلسلة النقد المعرفي (4)، ط1،عالم الكتب الحديث، 2008، ص 45.

ويمكن تقسيم المادة المعرفية من منظور الدكتور محمد سالم سعد الله في هذا الموضوع على محاور ثلاثة:

المحور الأول: المناهج السياقية وتشمل: (مناهج ما قبل البنيوية)

المحور الثاني: المناهج النصية وتشمل: (البنيوية فما بعد البنيوية)

المحور الثالث: المناهج ما بعد النصية وتشمل: (مناهج التلقي و الاستقبال)

انطلاقا مما ذكر نبين الآن المسيرة المعرفية لمناهج:

1- ما قبل البنيوية وهي: (المنهج الفني، المنهج النفسي، المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي) وتمتاز بمجموعة من الروابط النقدية أهمها:

- الاعتناء بخارجيَات النص.
- التركيز على الأبعاد السببية لولادة الإبداع.
- التعامل مع اللغة بوصفها لتيمات محددة، وليست قيمة دلالية عليا في تحديد النص.
- تجهيز النتائج قبل الشروع في معالجة، دلالية النص.
- التركيز على فكرة توضيح الانتماء، أي تحديد النص من حيث هويته وإحالاته.
- تقديم منطلقات مبدئية تسهم في قراءة النص، وتركيز مسوغات غير دلالية.
- مصادرة إمكانيات القارئ، وإقصاء خبراته، وتحديد منهج تلقيه [1].

إنَ المؤسسة النقدية ما قبل البنيوية بنت مدركاتها على تلمُس الخطوط الفلسفية العامة التي يمكن توظيفها في العمل النقدي، من حيث تمثل مجموعة من العناصر المسهمة في رسم خصوصية منهجية ك: (العقل، والذوق، والحس، والعاطفة، والخيال، والطبيعة والفن والحالة النفسية، والمستوى المعيشي، والتطور السياسي.....).

لقد تأثرت حركة النقد المنبثق من مناهج (ما قبل البنيوية) بشكل فاعل و أساسي من مفهوم إرجاع لحظة الإبداع الفني إلى العوامل الفلسفية الآتية: [2]

1 -لحظة التنوير الزمني للتاريخ (فلسفة هيقل).

2 -اكتشاف المسكوت عنه في النص (فلسفة فرويد).

3 -تحليل مرتكزات مهيمنات الإبداع من خلال تحليل أزمة الصراع النفسي من خلال: ميدان اللاوعي، وعنصر الكبت، والأحلام والتحفيز الجنسي، والحنين إلى الطفولة (فلسفة فرويد).

4 -نظرية التوصيل والتجربة الشعورية (فلسفة ريتشاردز).

[1] محمد سالم سعد الله، ما وراء النص، مرجع سابق، ص.ص 48،49.

[2] المرجع نفسه، ص.ص، 50،51 .

5 ـ ربط وسائل الإنتاج بالمجتمع، وبالوثائق المادية الموجودة خارج الوعي الإنساني، والمتعلقة، بمحور المعرفة (النقد الماركسي).

6 ـ ربط الأدب والفن بتنوعات المعرفة وإفرازاتها المستمدة من الواقع (نظرية الانعكاس).

7 ـ مبدأ التغيرات الكمية تقود إلى التغيرات النوعية (فلسفة هيقل).

2 ـ البنيوية وما بعد البنيوية:

إنَ الانتقال من المناهج السياقية إلى المناهج النصية هو طفرة نقدية، أسهمت في تجاوز العطاءات السابقة التي خيمت على الواقع النقدي، إذ انطلقت هنا من النص أولا، وأوجدت مشروعها البديل الذي يرتكز على المعطى النصي.

انطلقت البنيوية في الأساس لتتعامل من النص على أنه نظام يشتغل على بنى داخلية، ونظام دلالي حيوي، يمكن التوصل إليه من خلال جهد تحليلي يطال الترتيب اللغوي من حيث كشف البؤرة المنتجة للنسق، ثم تحليل الأنساق والتراكيب للوصول إلى معطيات الناتج النصي، وبيان اتجاهات دينامية النص.

لقد تجاوزت البنيوية الطريقة التقليدية في النظر إلى العالم والأشياء من خلال محور الذات والموضوع، أو الذات والوجود، أو الإنسان والتاريخ، كما نبذت طريقة النظر إلى النظام الكلي نظرة جزئية أو مادية، معلنة أولية (النسق) أو (البنية) عل العناصر وكشفت أن التعامل مع الداخل النصي على حساب الخارج السياقي له منافع مهمة على صعيد شعبة الدلالة.[1]

ويمكن القول أن المسيرة المعرفية الفلسفية لمعطيات المناهج النصية تتحدَد بالآتي:

- الممارسات التأويلية للنصوص المقدسة، ورؤية هذه الأخيرة لفلسفة [2]عزل الإله والتأكيد على النص، وتعدد دلالته.
- فلسفة هيقل ودورها في حل التعارضات الثنائية، فضلا عن دورها في تفعيل المستوى الجدلي الديالكتيكي، واستثمار ذلك في صياغة الدلالة المتعددة المتأتية من اجتماع الضدين وتلمس التناقضات والفجوات في داخل بنية النصوص.
- الفلسفة الماركسية، وقد تأتى ذلك من خلال تطهير النص الماركسي بإعادة قراءته، بما يخدم الواقع النصي، وتم هذا بواسطة فهم اللحظة الآنية في بنية النصوص، مع الاهتمام بشؤونها الأيديولوجية والماورائية.
- نظام الاختلافات السوسيري، ونقده لميتافيزيقيا الحضور أو مركزية الكلمة، وتبشيره بعلم العلامات، ووصف العلاقة بين الدال والمدلول على أنها علاقة اعتباطية غير ضرورية.

[1] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006، ص 126.
[2] محمد سالم سعد الله، ماوراء النص، مرجع سابق، ص58.

- ظاهراتية هوسرل، ونظرته إلى فلسفة اللغة، والدعوة إلى تحليل الظاهرة اللغوية من دون الارتكاز على معطيات محددة للمدلولات.
- مقولات الهدم الهيدجرية التي تدل على اختزال نسبي لمقولات الهدم النيتشوية، ومقولات وجود المعنى المتعدد في النص وتقنيات ميتافيزيقيا المعنى، والسعي نحو الإله في مقاربة النصوص وتحليلها.

3 - مناهج ما بعد النصية:

في البدء يمكن تقديم بعض الإجراءات المنهجية حول مسائل[1] نقدية تتعلق بما اصطلحنا عليه: (مناهج ما بعد النصية) وتندرج هذه الإجراءات حول مسألتين:

الأولى: إستراتيجية المصطلح.

الثانية: التنوع المنهجي والدلالي.

فيما يخص المسألة الأولى ينبغي التفريق بين المصطلحين الآتيين:

- نظرية الاستقبال.
- نظرية التلقي.

فالمصطلحان لا يحيلان على مفهوم واحد، بل لا ينتميان إلى بيئة واحدة فنظرية الاستقبال ولدت في النقد الأمريكي الحديث ضمن ما يعرف بـ (النقد الأنجلو-أمريكي) ويتحدد بمجموعة من النقاد من أهمهم: (نورمان هولاند، وديفيد بليش، ومايكل ريفاتير)، أما نظرية التلقي فقد ولدت في ألمانيا منبثقة بشكل مباشر من معطيات الظاهرية والتأويلية، ومن أهم ما مثلها: (آيزر و ياوس وفيش). أما فيما يخص المسألة الثانية، فيجب تحديد المنطلقات المنهجية لكل ناقد في ميدان النظريتين السابقتين كي تتضح المسيرة المعرفية النقدية لمعطيات نظريات الاستقبال والتلقي بشكل دقيق، ويمكن إيضاح ذلك كالآتي:

أ - نظريات الاستقبال الأمريكية:

- جوناثان كيلر = نظرية القدرة الأدبية.
- نورمان هولاند = نظرية هوية النص.
- ديفيد بليش = نظرية الأثر النفسي في الاستقبال.
- مايكل ريفاتير = نظرية دور العلاقات في الاستقبال.

ب -نظريات التلقي الألمانية:

- وولف جانج أيزر = نظرية النصية وعلمية التلقي.
- هانز روبرت ياوس = نظرية جماليات التلقي.

[1] ينظر: محمد سالم سعد الله، المرجع السابق، ص 59 .

- ستانلي فيش =نظرية الأسلوبيَة التأثرية والتواصل. [1]

بعد هذا التعرض المبدئي الموجز الذي أردنا من خلاله الإلمام العام بماهية النظريات النقدية، سنحاول في مطبوعتنا البيداغوجية تقديم صورة مفصلة عن كل منهج من مناهج النقد الأدبي مراعينا ما أمكن التطور التاريخي لهذه النظريات من خلال رؤية نقدية فاحصة ومحللة لهذا التراكم النقدي الممتد قرونا طويلة.

[1] محمد سالم سعد الله، المرجع السابق، ص 60 .

المحاضرة الثانية

في علاقة السياق بالنقد، وعلاقة النقد بالعلوم الإنسانية

1/ في علاقة السياق بالنقد:

1-1/ نحو تحديد مفهوم للسياق:

أ- السياق لغة:

يقال : ساق الرجل الإبل سوقا وسياقا فهو سائق وسواق ، وساق الحديث : سرده وسلسله ، وساق الله إليه خيرا ونحوه : بعثه وأرسله.

وساوقه : تابعه وسايره وجاراه ، وتساوق الشيئان : تسايرا أو تقارنا ، وانساقت الإبل وتساوقت : تتابعت ، والمساوقة : المتابعة كأن بعضها يسوق بعضا .

وبنى القوم بيوتهم على ساق واحدة أي على صف واحد ، وولدت فلانه ثلاثة بنين على ساق واحدة ، أو ساقا على ساق : أي بعضهم على إثر بعض ليس بينهم أنثى[1] .

وسياق الكلام : تتابعه ، وأسلوبه الذي يجري عليه[2].

وهذه المعاني – في جملتها – تدور حول السرد ، والتتابع ، والانتظام ، والالتئام .

ب – السياق اصطلاحا :

يعرف السياق بأنه البيئة اللغوية المحيطة بالعنصر اللغوي المراد تحليله ، أو هو ما يسبق ويلحق ذلك العنصر[3] .

وبأنه النظام البنائي لإنجاز النص وفهمه[4] .

وهذان التعريفان يغلب عليهما طابع علم اللغة والدراسات الألسنية التي تعنى بتحليل العناصر اللغوية أكثر من أي جانب آخر في النص .

ويمكن أن نعرف السياق بأنه طريقة النظم التي يقتضيها بناء النص الأدبي مع مراعاة الحال والمقال .

وعليه نستطيع أن نفرق بين نوعين من السياق :

أ – سياق النص :

وهو ما يقتضيه نظم الكلام من اختيار الكلمة أو الجملة وتحديد بنيتها ، وتركيبها ، ووضعها موضعا خاصا ، تقديما أو تأخيرا ، ذكرا أو حذفا ، تعريفا أو تنكيرا ، فصلا أو وصلا ، إلى غير ذلك من مواقع الكلم ومواضعه .

ب – سياق الموقف :

---

1 لسان العرب ، والمعجم الوسيط : مادة " سوق " .

2 المعجم الوسيط : مادة " سوق " .

3ينظر: ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، دلالة السياق، جامعة أم القرى، 1424هـ ، ص8.

4 المرجع نفسه، ص9 .

ويقصد به الملابسات المصاحبة للنص ، أو الأحوال والمواقف التي ورد فيها النص أو قيل بشأنها .

للإشارة فقط هنا الدراسات السياقية لا تعزل النص عن المعطيات الخارجية التي يمكن أن تضئ بعض جوانبه الإبداعية ، فإنها – وإن كانت تركز على سياق النص وبنيته اللغوية والتركيبية – لا تهمل سياق الموقف ، بل تحاول الإفادة منه في تفسير سياق النص .

لقد أشار العلماء منذ القديم إلى أهمية السياق أو المقام وتطلبه مقالا مخصوصا يتلاءم معه، وقالوا عبارتهم الموجزة الدالة: **"لكل مقام مقال".**

فقد عني أسلافنا القدماء من اللغويين والأدباء بطريقة نظم الكلام وتركيبه ابتداء من سيبويه (ت 188هـ) حيث أشار إلى ظاهرة المختلف والمترادف والمشترك اللفظي، مما لا يدع مجالا للشك حول وجود هذه الظواهر في اللغة العربية سابقا. ثم جاءت الإشارة إلى السياق أكثر وضوحا عند الجاحظ (ت 255هـ) الذي أكد في أكثر من موضوع على ضرورة مراعاة الحال والمقام ، فلكل مقام مقال ، ولكل صناعة شكل ، بل لكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها ، فلم تلصق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلا بينها وبين تلك الصناعة[1].

فقوله في عبارة: " لكل صناعة ألفاظ حصلت لأهلها بعد امتحان سواها " وعي واضح بتصنيف الألفاظ ، وهو ما يعرف في علم اللغة الحديث بالسجل السياقي أو الحقول الدلالية .

كما أكد ابن الأثير في وضوح على ضرورة مراعاة سياق النص وسياق الموقف معاً ، إذ ينبغي أن يكون نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها شأن ما يراعيه ناظم العقد من ضم كل لؤلؤة مختارة إلى أختها المشاكلة لها " لئلا يجئ الكلام قلقا نافراً عن مواضعه ، وهو ما يعبر عنه علم اللغة الحديث والدراسات اللسانية والأسلوبية والسياقية بسياق النص ، وينبغي كذلك مراعاة مقتضى الحال والغرض المقصود من الكلام على اختلاف أنواعه ، وهو ما يعبر عنه عند المحدثين المعاصرين بسياق الموقف .

ولعل حديث الجرجاني عن النظم يقودنا إلى السياق على حد قوله: **"فاللفظة قد تروق لك في موضع، وتثقل عليك في موضع آخر"[2]**. ويبدو هنا بأن الموضع ليس هو إلا المقام الذي يحتم التناسب مع المقال، ويحدد هذا الأخير ثلاثة أنواع من الدلالة تتمثل في الدلالة اللغوية والدلالة العقلية والدلالية المجازية.

[1] ينظر : الحيوان للجاحظ، جـ3، تحقيق عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث، بيروت، 1388هـ. ص368 ، 369.

2 الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، دار المعرفة، بيروت، 1982، ص376.

ويصرح بأن المفردة الواحدة قد تتعدد معانيها باختلاف الموضع ويقرر مفهوم إشارية اللغة مما يجعل الألفاظ إشارات يتحقق معناها من موقعها في الجملة مع سائر الإشارات المتضامنة معها فيتشكل السياق من هذا التضام، فمعاني هذه الإشارات هي من صنع السياق.

حقيقة لقد كان أدباءنا ونقادنا القدماء على وعي كبير بالسياق وأثره في بنية النص، وإن لم يطلقوا عليه هذا الاسم ، أو يعرفوه بحد أو رسم ، فقد راعوا ما يقتضيه السياق سواء في إشاراتهم إلى ضرورة مراعاة الحال والمقام ، أم في حديثهم عن النظم ، أم في ثنايا دراساتهم التطبيقية .

وأما عن الكتاب والنقاد المحدثين والمعاصرين فقد حازت قضية السياق اهتماما خاصا باعتبارها اتجاها نصيا أو أسلوبيا يتوافق وتلك الرؤى التي تدعو إلى سبر أغوار النص والوقوف على أسراره الفنية والإبداعية مع النظر بعين الاعتبار إلى المؤثرات الخارجية تاريخية كانت أم اجتماعية أم نفسية ، إلى غير ذلك ، من غير الإسراف في الوقوف عندها .

ففي منطقه وسط بين تيار تقليدي يكاد يقتصر في دراسة النص على أبعاده التاريخية والعروضية والنحوية والبلاغية وفق معطيات تراثية محضة ، وتيار حداثي أو لغوي ألسني يريد أن ينسلخ بالنص من محيطه التاريخي والنفسي والجمالي إلى مستوى أحادي النظرة هو مستوى البنية اللغوية أو الألسنية .. في المنطقة الوسط بين هذين التيارين بدت دراسة السياق أحد أهم محاور الالتقاء والجمع بين ميزات هذين الاتجاهين.

في هذا الصدد يؤكد د/ صلاح فضل أن مناقشة معنى كلمة أو جملة دون ربطها بسياقها في الفقرة أو القطعة أو الفصل أو القول كله تقود إلى أخطاء متتالية في الفهم والتفسير ، وتفسير التعبير الأدبي ليس سوى توضيح دلالته ، وبهذا فإن على علم الأسلوب أن يشرح تلك الدلالة ، وهي دلالة النسيج[1].

بل إنه يتجاوز دراسة سياق النص إلى دراسة سياق الموقف فيقول : بالإضافة لهذه السياقات النصية هناك سياق آخر هو الذي يطلق عليه علماء اللغة اسم سياق الموقف ، وينبغي أن يؤخذ في الاعتبار عند الدراسة الأدبية للأسلوب ، مادمنا نريد أن نجرى عليه اختباراً جاداً في نطاق تحليل أدبي مكتمل[2] .

إن الفارق بين رؤية القدماء والمعاصرين للسياق هو أن دراسة القدماء للسياق عنيت بدراسة الجملة أو العبارة ، أو بدراسة الكلمة وموقعها من الجملة ، فالجملة هي محور الدراسة السياقية لدي البلاغيين والنقاد القدماء .

أما النقاد المحدثون والمعاصرون فقد تطلبوا دراسة سياقية للنص برمته ، تتدرج من

1 صلاح فضل، علم الأسلوب مباحثه وإجراءاته، دار الشروق، 1998، ص105 .

2المرجع نفسه، ص250 .

المستوى الصوتي إلى المعجمي ، فالسياق الصرفي ، فالنحوي ، فسياق النص الدلالي والتركيبي ، فسياق الثقافة الذي يشمل الموقف ، والتاريخ ، والزمان ، والمكان ، وسائر الجوانب التي يمكن أن تضئ أو تسهم في تفسير النص ، مع عدم عزل أي سياق منها عن سياقات النص الأخرى ، فالسياق عندهم لا ينبغي أن يشمل الكلمات والجمل السابقة واللاحقة فحسب ، بل القطعة كلها ، أو النص كله ، أو الكتاب كله ، كما ينبغي أن يشمل بوجه من الوجوه كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات.

فهل من الممكن فعلا حصر السياقات؟

إن القول بأن الكلمة خارج السياق لا معنى لها إطلاقا مبالغ فيه، فحتما هناك معنى واحد على الأقل تحمله الكلمة بشكل مركزي، إلا أنه ينبثق عنه معان أخرى خلال السياق الكلامي.

2/ في علاقة النقد بالعلوم الإنسانية:

يقول الدكتور محمد غنيمي هلال : إن النقد علم من العلوم الإنسانية، يعني هذا أن للنقد صلة وثيقة بالعلوم الإنسانية التي تدرس نشاط الإنسان بوصفه إنساناً، كالفلسفة بفروعها المختلفة، والتاريخ، وعلوم اللغة والاجتماع، وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الإنسان نفسه من جانب فيزيولوجي أو بيولوجي. فطبيعة البحث في النقد الأدبي شأنها في ذلك شأن العلوم الإنسانية الأخرى تختلف عن طبيعة البحث في العلوم التجريبية.

إن الظاهرة الإنسانية عموما سيما الأدبية ذات طبيعة تخييلية وإيحائية، وهو ما يعني أنه لا يمكن أن تكون مادة تجريبية يتم إخضاعها لقوانين عامة، وإدخالها في قوالب وأطر جاهزة تقاس عليها جميع النصوص؛ فإذا كانت الظاهرة الطبيعية مادة قابلة للملاحظة، والقياس، والتعميم، واكتشاف قوانينها، فإن الظاهرة الأدبية تخرج من دائرة التعميم والقياس، لتدخل دائرة الفردية والتخصيص؛ **"**فالعلم تعميم والفن تخصيص، العلم تجميع والفن تفريد. العلم يلاحظ الأشباه والنظائر ليستخلص منها أوجه الشبه فيصوغها في قانون واحد ينظمها، والفن يلاحظ جزئية واحدة يقف عندها يحلل خصائصها**"**.[1]

فعلا لقد ارتبط النقد في بداياته بباقي العلوم التي ظهرت في عصر النهضة، وكان يؤدي وظيفتها لخدمتها.

وتعلق الأمر في بدايته بعلم النفس وعلم الاجتماع...وأساس هذا الارتباط هو الاعتقاد بانعكاس الأدب نتيجة حالة نفسيّة معينة أو واقع ما ... ورد الأدب لهذه الأسباب، فـ **" هاكان** يعتبر النقد بوجه خاص وسيلة لتحليل حالات نفس لدى فرد أو بيئة، إنّنا نستطيع أن نتساءل

[1] زكي نجيب محمود: "قشور ولباب"، دار الشروق، بيروت، **1988**، ص: **89.**

لو قبلنا هذه النظرة إلا أن تسمح المعرفة المسبقة لظروف الأثر بإيضاح اكثر واقعية للأثر الأدبي، على كل حال فإنّ حركة جدليّة قد تكون أكثر منطقيّة، خاصة وأنّ الأثر وحده لا يقدر أن يمدنا بالمعلومات عن نفسيّة الكاتب، إنّ علم النفس التحليلي قد أدرك ذلك، وهناك كثير من التحفظات حول علم النفس الاجتماعي الذي ورثه **هاكان** عن **تين**، والذي منعه أن يرى تنوع الطرائف التي يعّبر بها الكاتب عن رؤية العالم الخاص لمجموعة من الناس هو رسولها الحي والشاهد عليها".[1]

وقد قدمت النظريات العلمية في التطور ، والنظريات النفسية ، والنظريات الاجتماعية دراسات متشعبة أفاد منها النقد في دراسته للنص الأدبي وتطوره من القديم إلى الحديث ، وفي النظر وراء النص ، وإماطة أقنعته ، وفي أثر الحياة والبيئة وما يدور فيها من صراعات وانعكاس ذلك على الأثر أو النص الأدبي وهو ما يهدف إليه النقد في الوصول إلى الحكم النقدي.

أما عن استعمال النقد في مجال الأدب على وجه خاص فهو قديم قدم الكتب النقدية العربية التي ارتبطت باسمه، وهو كذلك لا يتعلق بالنثر أو الشعر فقط، ولكن يطال كل منهما بالتمييز والدراسة " والنقد في الأدب عبارة قديمة ذكرها الزمخشري (ت538ه) وكانت معروفة قبل عصره بقرنين من الزمان. فقدامة ابن جعفر ألف نقد الشعر(ت337هـ) و ورد لفظ النقد والنقاد في كتاب الموازنة للآمدي (ت371هـ) كما أن ابن رشيق أسمى كتابه العمدة في صناعة الشعرونقده[2].

والنقد الأدبي يختص بالنص الأدبي وحده، كما أنّه تقدير النص الأدبي تقديرا صحيحا وبيان قيمته ودرجته الأدبية، فـ" النقد الأدبي إنشاء لغوي عن إنشاء لغوي آخر وهو الأدب".[3]

فالغرض من النقد الأدبي هو تقدير الأثر الأدبي ببيان قيمته في ذاته قياسا على القواعد التي يمتاز بها الادب العام والخاص وإذا كان موضوع الأدب هو الطبيعة والإنسان، فإن موضوع النقد هو الكلام المنثور أو المنظوم الذي يصّور العقل والشعور، يقصد إليه النقد شارحا، معللا، حاكما، مساعدا على الفهم والتقدير كما ذكرنا، هذا على حسب آراء العلماء والنقاد أمثال لوسيان جولدمان.

كما أن النقد الأدبي هو فن تقويم النص الأدبي وذلك بتمييز الجيد من الرديء من فنون القول- والمسرحية منها- بالتقدير الصحيح للعمل الأدبي الذي يوضح قيمته في ذاته وبدرجة جودته ورداءته وإصدار الأحكام الموضوعية عليه من خلال الدراسة والتحليل والتعليل، وأنّ التقييم

[1] كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ص49.

[2] محمد التونجي، المعجم المفّصل في الأدب، ط 2،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999،ص764.

[3] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث، ط 1،دار الجيل، بيروت، لبنان، 1998،ص63.

والتقدير للأدب لابد من أن ينبعث من ملكة ذواقة وفطرة سليمة، من إلمام بالأصول والقواعد الفنية التي تمكن الناقد من اصدرا حكم سليم على العمل الأدبي، بالجودة أو الرداءة مع التعليل المقنع للحكم الصادر على المنتج الأدبي، حتى وإن قام على ملكة التذوق الفردية[1].

وخلاصة القول أن النقد الأدبي لم يكن غريبا على المجالات الإنسانية الأخرى فعلاقته بباقي العلوم كانت رافدا في تطوره النظري والتطبيقي، كما كانت عملا مؤثرا في تحديد مدى سلطته على العمل الأدبي. ولعل ارتباط النقد في بداية مسيرته بالفلسفة خير دليل على ذلك فيكفي أن تكون الدراسات الأدبية الأولى مسطرة بأيدي الفلاسفة الإغريق. ولعل ارتباطه بالتاريخ مكن من تطبيق نظرية التطور الداروينية على النصوص الأدبية. وصيرورة الناقد الأدبي محللا نفسيا يستقصي سيطرة اللاوعي على شخوص الأعمال الأدبية جاء من نزعة فويد ورفاقه التي وضعت النصوص الأدبية تحت مجهر التحليل النفسي.

وهكذا حتى ظهرت الاشتراكية و وسيطرت الواقعية على الأدب فاقتربت النظرية النقدية من فروع علم الاجتماع وتطبيقاته وصولا إلى علم اللغة الحديث وظهور اللسانيات لتفتح أفقا جديدا.

[1] ينظر :نظمي عبد البديع محمد، **في النقد الأدبي**، جامعة الأزهر، كليّة الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية، ،1987،ص.10

المحاضرة الثالثة

النقـــــــــــــد الإحيائي

نشأت مدرسة الإحياء في أواخر القرن التاسع عشر، وقد كانت النظير المرادف للمدرسة الكلاسيكية التي نشأت في الغرب، وأطلق عليها عدة تسميات كمدرسة الإحياء والبعث ومدرسة الإحياء والتراث والمدرسة الاتباعية ومدرسة النهضة الأدبية. حيث يتضح لنا من خلال التسميات السابقة الذكر أن توصيف المدرسة يتحصر في مفاهيم أربعة ذات تواصل دلالي وذات معان متقاربة حركية (إحياء/بعث/اتباع).

وقد اتسم الاتجاه الإحيائي بالمحافظة معيارا كان الهدف منه الأخذ من خيرات الماضي قصد استشراف مستقبل يبنى على ركائز متينة، ركائز يكون أساسها جهود الماضين من القدماء، فالنقد الإحيائي استشراف و لكن ليس انفصالا عن الماضي، إذ هو عودة يكون الفرز فيها أساس إقامة هذه العلاقة بغية الحصول على بناء قويم إذ يتجنب أخطاء الماضين و يشجع انجازاتهم و كل هذا في سبيل المحافظة على الهوية والحضارة التي ينتمي إليها، فيصبغ القديم بصبغة جديدة خالية من الشوائب فتكون فاتحة لعصر النهضة. إن الاتصال الحادث اتصال انتقائي باتجاه تراث أنتج في عهود ازدهار الشعر العربي، وفي أوج القوة والإبداع.

والقول بالصورة الجديدة هو تأكيد مرة أخرى على أن النهضة كانت فكرية قوامها اعتماد العقل والوعي بالواقع و المحيط و الماضي، و السعي لبناء مستقبل أحسن تحكمه قوانين وضعية، العقل هو مصدرها، ودحضا للقوانين الماورائية الظالمة التي كانت تحكم العالم في العصر الوسيط، إذ استطاع أن يوجز صورة للاستعباد و الظلم و الاضطهاد، و كلها معايير تم القضاء بوساطتها على حقب زمنية متطاولة و دون أن يتم للإنسان أنجاز ما يمكن أن يعطي قيمة لهذا الفترة، ذلك أن الزمن يخلده الحدث المميز و إذا انتفى هذا الحدث كان الزوال هو مصير هذا الزمن .

فكان العود لزاما للتاريخ المشرف المتعلق بكل أمة – العربية و الغربية - و كل منهم يسعى من أجل الحفاظ على التراث و الهوية، فكانت أولى خطواتهم قراءة التراث القديم و البحث فيه عن معالم التميز و الإشراق، والقول بالنسبة للعالم العربي بداية الأمر هو عودة للماضي، يكون الهدف منها استرجاع الهوية التي تكاد تضيع تماما وسط الحركات الاستعمارية التي يكون هدفها الأول بعد الاستيلاء على الأراضي طمس الهوية ، فكان الإحياء وسيلة للدفاع في بداية الأمر .

فكانت اللغة العربية بوصفها مقوما أساسيا في بناء الهوية و خاصة العربية مركزا دارت حوله رحى التقليد ومحاكاة القدماء في طريقة قولهم و كذا الألفاظ التي كتبوا بها، لتخليص اللغة من كل ما تعلق بها أيام عصر الضعف و الانحطاط، و الاعتماد على المعجم العربي القديم هو السبيل الوحيد للحصول على لغة فصيحة وسليمة خالية من كل الشوائب.

ورغم إتباع الغرب في طريقة التأسيس لنهضتهم إلا أن الملاحظ على العالم العربي في هذه الفترة هو الانطلاق من وعي سليم، أساسه عدم التفريط في مقومات الهوية العربية التي تحفظ لهم تميزهم عن باقي الأمم، وفي الوقت نفسه الانفتاح على طرق التفكير المختلفة للأخذ عنها.

فماذا يقصد بالنقد الإحيائي؟ و هل يملك من العيوب ما يدعو إلى ضرورة استبداله و تعديله انطلاقا من كون لا شيء يبرأ من الشوائب، خاصة إذا تعلق الأمر ببداية استشرافية أوضاعها قاهرة؟

1/في مفهوم المصطلح :

ورد في المعجم المفصل في الأدب ما يقابل القول بالاتجاه الإحيائي عن طريق القول بإحياء الأدب، و هو مصطلح رديف في دلالته للمصطلح الموضوع ، يذكر" ركد الأدب العربي وتحجرت عقلية كثير من أدبائه و لغوييه، فظن المفكرون أن إعادة الحياة إلى جسم الأدب غدت من المستحيلات بعد غفوة دامت خمسة قرون تحت نير العصر العثماني، لكن رياح الثقافة الغربية هبت على الشرق فأحيت مواته، و أعادت الحياة إلى جذوره اليابسة فثبتت فروعه بدعائم راسخة، و خاف لفيف من الأدباء على الأدب العربي من هجمة الغرب أن تذوب شخصيته، و تزول معالمه، و حين استيقاظ رجال الفكر في عصر النهضة من سباتهم العميق أو تنبه الأدباء من غفوتهم نظروا إلى العصر العباسي الذهبي بمنظار المشتاق، يستعيدون به أمجادهم، ويستلهمون تراثهم، فأعملوا الفكر في إزاحة غشاوة التقهقر و الانحطاط بادئ ذي بدء، ثم أخذوا يدرسون إنتاج الأقدمين من أدب و نقد، ثم ما لبثوا أن أخذوا بالإبداع بعد الإتباع"[1].

هذا في العالم العربي، أما في العالم الغربي" و ما جرى للأدب العربي في عصر النهضة جرى لأوروبا في القرنين الرابع عشر و الخامس عشر، فحين أخذت ستائر العصور الوسطى تنحسر من عقلية الغرب المتحجر، وتبعث النور في رداه، أصحاب المذاهب عمدوا إلى تقليد الآداب الإغريقية و اللاتينية، فظهر إثر ذلك المذهب الإتباعي (الكلاسيكية) classique école’l و برز أدباء يدرسون اللغتين العريقتين (الإغريقية و اللاتينية) ليفسحوا لطلاب العلوم و الآداب الطريق لنهل الآداب القديمة"[2].

1 محمد التونجي،المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1999، ص ص 39- 40 .

2 المرجع نفسه، ص40.

وحول مصطلح الإحيائية يذكر نفس المعجم عن المصطلح كصورة رديفة للكلاسيكية عند الغرب" الكلاسيكية classicisme لغة مشتقة من اللفظة classis اللاتينية التي تعني وحدة الأسطول، ثم تطور مفهومها إلى معنى مجموعة من الطلاب، ثم غدت تؤدي معنى المكان الذي يجمعهم و الكلاسيكية أقدم المذاهب الأدبية، و يرجع ظهورها إلى القرن الخامس عشر، إثر حركة الإحياء الأدبي والعلمي التي عرفت في إيتالية، بعد هرب العلماء من القسطنطينية عندما دخلها العثمانيون، و تدل اليوم لفظة كلاسيك دلالة عامة، موسيقى كلاسيكية، رقصة كلاسيكية، فرش كلاسيكي... بمعنى أنه هادئ و رزين و يدل على عقل و فكر مهذبين مستوحيين من القديم، أما في نطاق الأدب فتعني الأدب الذي ظهر في القرن السابع عشر و لا سيما في فرنسا"[1].

وقد نادت الكلاسيكية بنفس الشعارات التي رفعها الاتجاه الإحيائي و زاد عليه انطلاقا من كونه الكل الذي انبثق عن نظرية في المعرفة، و يكون الأدب في المقابل الجزء منها إذ يدخل ضمن مجالات المعرفية و هكذا كان للكلاسيكية فضلان، إحياء النثر القديم، و تنشيط الأدب الجديد، و إبعاده عن سلطة الكنيسة، كما أنها خدمت النقد الأدبي و الأدب المقارن كثيرا بإحيائها ذلك التراث، و إبراز عوامل التأثر و التأثير، فالأدب الكلاسيكي أدب محافظ، تقليدي هادئ، و يتصف أسلوبه بالجودة و عباراته بالفصاحة، بعيدا كل البعد عن الصنعة والزخرفة.

2/مبادئ النقد الإحيائي و خصائصه :

لعل البحث في التراث العربي هو استدعاء في الدرجة الأولى لتلك القواعد التي كانت تقوم على أساسها القصيدة العمودية في العالم العربي، و لعل التركيز على هيكلها نابع في الأصل من عدم وجود صعوبة في تحقيق اللغة التي كانت السليقة دافعها، لكن إشكالات العصر الحديث اختلفت، إذ صارت اللغة التي وصلت إليها في عصر الانحطاط صورة مشوهة يشوبها العجز، و هو ما لفت انتباه دعاة الإحياء في بداية الأمر إلى اللغة قصد استعادة صورها الأولى التي ينتظر منها وضع الأسس الركيزة لهوية عربية صافية.

إن أول مبدأ قامت عليه مدرسة البعث و الإحياء هو المحافظة على اللغة في صورها الفصيحة و الأصلية، التي تشمل اللغة المكتوبة و المنطوقة على حد سواء، فعدت اللغة مقوما أساسيا من مقوماتها ، و عنها قيل" وقد انحرف كثير من الناس في العصور القديمة و في هذا العصر الحديث عن هذه اللغة المعربة الفصحى فأنتجوا آثارا فيها لذة ة فيها متعة، و لكننا لم نعدها أدبا و لم نرفعها إلى هذه المرتبة التي تضع فيها هذه الآثار الر ائعة التي نستمد منها غذاء القلوب و العقول و الأرواح، ثم إن الأدب العربي أدب منطوق مسموع قبل أن يكون أدبا مكتوبا

[1] المرجع السابق، ص725.

مقروءا، و هو من أجل هذا حريص على أن يلذ الإنسان حين ينطق به و يلذ الآذان حين تصغي إليه، وليس أدل على ذلك من أن العرب في جميع عصورهم لم يعنوا بشيء قط عنايتهم بفصاحة اللفظ و جزالته، و رقة الأسلوب و رصانته، و قد جعلوا الأعراب و لاصطفاء اللفظ و الملاءمة بين الكلمة و الكلمة في الجرس الذي ييسر على الإنسان نطقه و يزين في الأذن وقعه أساسا لكل هذه الخصال"[1].

ويتجاوز الأمر اللفظ إلى قضية العلاقة بين اللفظ و اللفظ و كذا بين اللفظ و المعنى، و قاعدته" تخير اللفظ الفصيح الرصين الجزل للمعنى الصحيح المصيب، و الملاءمة بين اللفظ و اللفظ و بين المعنى و المعنى في كل ما يكون هذا الانسجام الخاص الذي يستقيم به الشعر و النثر في لغتنا العربية الفصحى، مع الحرص كل الحرص على الإعراب و الإيثار كل الإيثار للألفاظ الصحيحة التي تقرها معاجم اللغة المعروفة وحدها، إن كان الكاتب محافظا غاليا في المحافظة، أو التي جاءت في قصائد الشعراء و رسائل الكتاب و إن لم ترد في المعجمات إن كان الأديب سمحا معتدلا، و قد يجترئ الكاتب فيستعير من لغة الشعب أو من لغة العلم الحديث أو بعض اللغات الأجنبية كلمة أو كلمات إن كان من المجددين الغلاة في التجديد، و قد يبلغ بهذا الغلو أقصاه، فينحرف بأسلوبه نحو العامية المبتذلة بعض الانحراف أو نحو مذهب من مذاهب الأوروبيين في القول، و لكنه على ذلك كله متحفظ محتاط لا يخرج بالعربية عن أصولها، و إنما يريد أن يغنيها أو ينميها و يعرب ما يضيفه إليها من الألفاظ والأساليب"[2].

وإلى جانب التأكيد على موضوع اللفظ و معناه، يواصل زعماء البعث و الإحياء التأكيد على ضرورة تعلق الشعر بالوزن و الموسيقى و ملاءمة كل هذا للأحاسيس و المشاعر.

ويذكر صاحب كتاب النقد الإحيائي مقولة توجز ما سبق ذكره عن قواعد الأخذ عن شعر القدماء، يقول" الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى و لكنه ساقه سياقة مغايرة تتضمن العاطفة من جهة، و تشير إلى الموهبة أو الطبع الخاص من جهة أخرى، و الشعر ألفاظ موزونة متساوية، ذوات قوافي، ألفاظه قليلة الكمية، تنطبق على معان كثيرة الكيفية، و أهواء معنوية عشقتها النفس فأودعتها في أهداب الحس و وجوده عن خاصية في طبع طوع، يختص به بعض النوع، و جيده على قدر الهوى النفس الغالب و اتقاد الفكر الأدبي و ذكاء الحس الثاقب"[3].

3/مآخذ النقد الإحيائي:

1 بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،ط3، دار المريخ للنشر، الرياض، 1983، ص 71.

2 المرجع نفسه، ص نفسها.

3 عبد الحكيم راضي، النقد الإحيائي و تجديد الشعر،دار الشايب للنشر، ط1، 1993، القاهرة، ص46.

ومن النقاد من لام شعر حافظ إبراهيم وشعر الإحياء عامة أنه شعر يفتقد للروح الذاتية لأنه تعبيرعن الخارجي أكثر من الداخلي، وكأهنم يطالبون الشاعرأن ينسى الجماعة ويغرق في تصوف داخلي ، وهو أمر كاف يلح عليه المجددون المتشبعون بالرومنسية متناسين أن أجمل الشعر العربي تغنى بالمواقف الاجتماعية.

"فالشعر منذ كان، وخصوصا في المجتمع العربي نهض بدور اجتماعي عجيب، فواكب الأحداث الجسام، والقضايا العظام، وعبر عن آلام الأمة وآمالها، ووصف أيامها ومآثرها، وخلد مواقفها ومكارمها، فأصبح جزءا من التاريخ الحقيقي لهذه الأمة".[1]

لقد كان لحركة إحياء النمودج بالغ الأثر في الشعر العربيي الحديث، حيث لا يزال شعر روادها الأوائل محتاجا للقراءة والتحليل، ونرى بعض الدارسين يتغاضون عن التنقيب فيه لمجرد كنه شعرا محافظا فييحكمون عليه بالتقليد والسرقة، وهي أحكام عجولة لا تنم عن عمق البحث.

وفي الأخير نخلص إلى أن مشروع مدرسة الإحياء والبعث ما هو إلا خطة ثقافية واضحة الأهداف والمنطلقات، ومحاولة قراءة الخطاب الشعري الإحيائي، تقتضي عدم الاقتصار على الجوانب الفنية الجمالية، بل وضع هذا الأخير في سياقه التاريخي العام لفهمه أولا وقصد التعرف على مبرراته الفنية ثانيا.

[1] عبد المالك مرتاض: قضايا الشعريات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، 2008، ص115.

المحاضرة الرابعة

النقـــــــــــــد التاريخي

إن الدارس المنصف حين يقف أمام النظريات النقدية وقفة متأنية فإنه واجدها إما نظريات عنيت بالشكل أو صرفت عنايتها إلى المضمون أو نظريات دعت إلى غلق النص على حساب القارئ أو دعت إلى فتح النص ومنح القارئ حرية التلقي، أو توسطت بين هذا وذاك.

ويستطيع دارس النظرية النقدية المعاصرة أن يصنفها أو يضعها في أربع على هذا النحو من التفصيل:

1 - المناهج الخارجية:[1] وهي المناهج التي أطلقا عليها اسم المناهج السياقية فيما سبق حيث عاينت النص من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، وتؤكد على السياق العام لمؤلفه أو مرجعيته النفسية ومنها التاريخي والاجتماعي والنفسي، وهي دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجية، مع تحفظ على الدخول في النص إلا من خلال تلك السياقات المحيطة بالمبدع.

1 1 -المنهج التاريخي[2]:

كان لتطور العلوم التجريبية في أوربا في القرن التاسع عشر نتائج علمية واضحة امتدت لتمس واقع المجتمع سياسيا واجتماعيا وفكريا وبالتالي ثقافيا، ولم يكن النقد الأدبي بمنأى عن التأثر بالنهضة العلمية بل على العكس من ذلك سعى إلى اقتناص مناهج العلم والإفادة منها، في تطوير مناهج الدراسة النقديَة، ونود أن نعرج على ثلاثة من أعلام المنهج التاريخي في النقد لأنهم أصَلوا له، علما بأننا لا نستطيع أن ننكر أن في النقد العربي ملامح كثيرة لمقاربات نقدية تملك رؤية تاريخية نقيس الأدب على وفقها، من ذلك ما فعله ابن سلام في طبقاته حين أفرد مباحث لشعراء القرى، ولشعراء المدينة، ولشعراء مكة، ولشعراء اليهود. كما نستطيع أن نتجاهل ما أدركه ناقد كالأصمعي من أثر المتغيرات الاجتماعية والعقدية والقيمية في شعر المخضرم حسان بن ثابت.

أما أعلام النهج التاريخي في النقد الحديث فهم: فرديناندبرونتيرf.Bruntiere وسانت يوف s.beuve وهيبولت تين h.taine ولعل الوقوف عند هؤلاء الأعلام الثلاثة ممن يعدون رواد المنهج التاريخي لا يمنعنا أيضا من ذكر ناقد عربي آخر هو القاضي الجرجاني.

الذي ربط في نقده أحوال البداوة والتمدن الاجتماعي والصياغة الأدبية من خلال عادات الناس وألسنتهم وأخلاقهم.

ويعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية ظهورا في العصر الحديث فقد تبلور داخل المدرسة الرومانسية وانبثق عنها، فالرومانسية هي التي بلورت وعي الإنسان بالزمن، وتصوره

[1] ينظر: بسام قطوس،استراتيجيات القراءة : التأصيل والإجراء النقدي،د.ط، دار الكندري،1991، ص.ص، 11،14.
[2] ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص 41.

للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء [1]. إذ نعتبر نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات الممارسة النقدية التاريخية، على يد نقاد تتلمذوا بشكل أو بآخرعلى رموز المدرسة الفرنسية، يتزعمهم الدكتور أحمد ضيف (1880-1945) بالإضافة إلى طه حسين (1890-1905) وزكي مبارك (1893-1952).

على أن محمد مندور (1907-1965) يمكن عده الجسر التاريخي المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي.

ومنذ الستينيات، أخذ النقد التاريخي يزدهر في كثير من الجامعات العربية على أيدي أشهر الأكاديميين العرب الذين تحولت أطروحاتهم الجامعية إلى معالم نقدية.

ومن رموز هذا المنهج: شوقي ضيف وسهيرالقلماوي وعمر الدسوقي في مصر وشكر فيصل في سوريا، ومحمد الصالح الجابري في تونس، وعباس الحراري في المغرب، أما في الجزائر فيمكن أن نذكر: بلقاسم سعد الله وصالح خرفي وعبد المالك مرتاض في مرحلته الأولى من التجربة النقدية.

إنَ المنهج التاريخي يتَخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتحليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمَة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون.

فهو-إذن- يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما، ويعينه على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع، انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته).

ويتكئ النقد التاريخي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية: فالنص ثمرة صاحبه والأدب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال
بيئته [2].

بهذا يمكن القول بأن المنهج التاريخي هو المنهج الوحيد الذي يمكننا من دراسة المسار الأدبي لأي أمة من الأمم، ويمكننا من التعرف على ما يتميز به أدبها من خصائص.

وعموما فإن النقد التاريخي قد اتسم بالخصائص التالية:

- الإزهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة التي بالغت في ارتضائه منهجا واحد لا يرضى بدلا.

[1] ينظر. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط3، جسور للنشر والتوزيع، أكتوبر 2010، ص.ص، 19،20.
[2] عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، د.ط، دار الجنوب، تونس،1994، ص 79.

- الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي، واعتبار الأولى وثيقة للثانية.
- الاهتمام بدراسة المدونات الأدبيَة العريضة الممتدة تاريخا، مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة.
- المبالغة في التعميم، والاستقراء الناقص.
- الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي، وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.
- التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية، مع تغيب واضح للخصوصية الأدبية للنص
- التعامل مع النصوص المدروسة على أنها مخطوطا بحاجة إلى توثيق [1].

وهكذا تبدو الأهمية الأساسية لهذا المنهج في أنه يقدم جهودا مضنية في سبيل تقديم المادة الأدبية الخام، أما دراسة هذه المادة في ذاتها فإنها أوسع من أن يستوعبها مثل هذا القالب المنهجي الضيق

من هنا يتجلى لنا أنه كما للمنهج التاريخي مواطن قوة، فهو يواجه أيضا مواطن ضعف فتحت الباب للكثير من الانتقادات.

1 1 2 -نقد المنهج التاريخي:

لعل أبرز ما يمكن أو يوجه من نقد لهذا التصور، هو إنكاره أهمية الفرادة واللجوء إلى تعميم التصور القائم على أهمية الزمان والمكان والجنس، علما بأن هذه العوامل لا ينكر تأثيرها، بيد أن المبالغة في وصف الأديب بالخضوع التام لهذه العوامل الجبرية يظل تساؤل الباحثين الذين يعتقدون أن العبقرية لا يمكن أن تحدها القوانين، وهي دائما تتجاوز الظروف وتتخطى الأزمنة.

ناهيك عن معاملته للنص الأدبي بوصفه وثيقة من الدرجة الثانية مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى (البيئة) متناسيا أن الإبداع يتجاوز المألوف ضمن رؤية إبداعية وجمالية وتشكيلية لا ينفع معها تتبع سيرة الأديب وظروف حياته.[2]

إن طبيعة الإبداع الفني وما تطلبه من مغامرات فنية وجمالية وتشكيلية تتجاوز كل طروحات المنهج التاريخي، فليس النص معادلا لعواطف صاحبه أو نقلا وفيا للبيئة، وإن كنا لا ننكر أن العمل الإبداعي يمر من خلال ذلك، ولكنه في النهاية تشكيل لغوي وجمالي له حركته الذاتية وقدراته الفائقة على المغامرة والارتياح عن المعايير المتعارفة.

[1] ينظر: يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 20.
[2] ينظر بسام قطوس، مرجع سابق، ص 41.

والرافضون المنهج التاريخي ينطلقون من الاعتراف بأن الخطاب الأدبي ماهو[1] إلا بنية لغوية وعلاقات تشكيلية وجمالية ورؤية مجازية لا يجوز مقاربتها من خارج سياقها أو تقويمها بعيدا عن أثرها الجمالي والفني والتركيز على داخلها للكشف عن أسرارها الفنية وتجلياتها الجمالية القائمة على مبدأ العلاقات التشكيلية.

[1] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص42.

المحاضرة الخامسة

النقـــــــــــــــد النفسي

1 2 -المنهج النفسي:

لعله من الصعوبة بمكان أن يتشكل أدب دون أن يكون هذا الأدب جزءا أو بعضا من نفس صاحبه أو إحساسه بما حوله على اقل تقدير وهذا يعني ببساطة أن الإنتاج الأدبي هو أولا وقبل كل شيء إنتاج نفس بشرية لها نوازعها ورغباتها ووعيها ولا وعيها وطرائقها في التفكير والمعالجة كأن الفن -إذن- تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة [1] والتي قد تكون رغبات جنسية (بحسب فرويد) أو شعور بالنقص يقتضي التعويض (بحسب آدل) أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المقترنة في اللاشعور الجمعي (بحسب يونغ).

وينتهي التحليل النفسي إلى أن الإبداع الأدبي ليس إلا حالة خاصة قابلة للتحليل: لأن كل عمل فني ينتج عن سبب نفسي، ويحتوي على مضمون ظاهر وآخر خاف مثل الحلم، أي أنه انعكاس لنفسية المؤلف. من هنا كان لزاما على دارس الأدب أن يلتمس بواعث الإبداع النفسية. وعلى تعدد الاتجاهات النفسانية التي نهلت منها الدراسات الأدبية، فإن النقد النفساني ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ والثوابت منها:

- ربط النص بلا شعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذرة في لا وعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص، لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.
- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي (névrosé)وأن نصه الإبداعي هو غرض عصابي، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا .[2]

وتجمع عامة البحوث والدراسات على أن الناقد الفرنسي شارل مورون (1899-1966) الذي إليه يعزي مصلح النقد النفساني (psycho –critique) قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا. إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من يبقى مجرد شارح وموضح للثاني مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته ـ بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية.[3]

1-2-1- مواقف منهجية:

يعدُ المنهج النفساني من أكثر المناهج النقدية إثارة للمواقف المختلفة، فثمة من يناصره، وثمة من يخاصمه، وثمة من يقف بين بين.

---

[1] يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 22 .

[2] يوسف وغليسي، المرجع السابق ص.ص 22،23.

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق،المغرب،2002، ص 59 .

1-2-1-أ- موقف الأنصار:

يعد العقاد على رأس المناصرين لهذا المنهج إذ لم يكتف بالممارسة النقدية النفسانية، بل راح يؤازر ذلك مؤازرة نظرية وقد صرح عن هذا الموقف في قوله:" إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة (النقد السيكولوجي) أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل، في رأيي وفي ذوقي معا، لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود [1]

أما جورج طرابيشي الذي مارس النقد في كثير من كتبه (أنثى ضدَ الأنوثة عقدة أديب في الرواية العربية...) فيبدو من أكثر النقاد العرب تطرفا في الدفاع عن هذا المنهج يقول: لقد كتب من قبل عدة دراسات في النقد ولم أشعر أن هناك منهجا قادرا على الدخول إلى قلب العمل الأدبي وإعطائه أبعادا وأن يكشف فيه عن أبعاد خفية أو فلنقل تحتية، كمنهج التحليل النفسي [2].

1-2-1-ب- مواقف وسطية:

من جملة الآراء التي وقفت من هذا المنهج موقفا و سطيا، لا ينكر فعاليَة المنهج النفسي في ذاته، ولكنه يسجل عليه بعض الاعتراضات الجزئية، نذكر موقف الناقد المرحوم سيد قطب الذي أعرب عن ذلك بوضوح في قوله إنه لجميل أن ننتفع بالدراسات النفسية، ولكن يجب أن تبقى للأدب صيغته الفنية، وأن نعرف حدود علم النفس في هذا المجال، والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعدا للمنهج الفني والمنهج التاريخي ـ وأن يقف عن حدود الظن والترجيح ويتجنب الحزم والحسم، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية"[3].

حيث نفهم من كلام سيد قطب أنه لا مانع من الاستفادة بمنهج التحليل النفسي لكن المانع يكمن في التعويل عليه بصورة كلية عند تحليلنا للنص الأدبي كما يؤكد سيد قطب من خلال مقولته على قصور المنهج الواحد في دراسة وتحليل النص، والنص الأدبي من السعة والعمق بما لا يستوعبه إلا منهج متكامل يأخذ من كل منهج ما يلزمه.

1-2-2- نقد المنهج النفسي :

لعل أبرز عيوب المنهج النفسي معاملته العمل الأدبي بوصف وثيقة نفسية ذات مستوى واحد علما بأنَ العمل الأدبي يتشكَل من طبقات ومستويات ربما كان أحد هذه المستويات

[1] يوسف وغليسي،مرجع سابق،ص25.
[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت – القاهرة - ص 191.

المستوى النفسي، وهنا يبرز تساوي العمل الفني الجيد والعمل الرديء في دلالته على نفسية صاحبه مما يؤدي إلى انتفاء القيمة الأدبية وهي لب العمل الأدبي.

ويعتبر[1] الدكتور عبد المالك مرتاض من ألد أعداء القراءة النفسانية التي وصفها بـ: المريضة المتسلطة ثم راح في دراسة (القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي) يصب جام غضبه على المنهج القائم عل افتراض مسبق يتجسد في مرضيَة الأديب، فكأنَ هذا التيار لا يبحث إلاَ عن الأمراض. وبعد ذلك يذكر من عيوب هذا المنهج:

اصطناع الإجراءات المنهجيَة عن الأدب (وأجنبيتها تجعلها غير قادرة على تفجير مكامن النص وقضاياه)، والتعسف في تأويل النص تأويلا جزئيا ومسبقا، ثم إن علم النفس وضع- أصلا - لمحاولة تفسير الأعراض الجنونية، فمن العسير عليه أن يضع يده على مرتكزات الجمال الفني للنصوص كما أن الغاية من التحليل النفسي للأدب ليست قراءة الأدب في ذاته وإنما اتخاذ النص الأدبي ذريعة لتأويل تصرفات الأدب من خلال ما أبدعه كما أن المنهج النفسي أنتج دراسات متقاربة أو شبه متقاربة سواء في الأدب الغربي أم العربي، فدراسة ارنست جونز E -Jones على سبيل المثال لمسرحية هملت لشكسبير جعلته يخلص إلى تفسير تردد هملت في أخذ الثأر لأبيه بعقده أوديب، فماذا يمكن أن يفعل لو درس الملك لير" أو حلم منصف ليلة صيف ؟ [2].

[1] ينظر: يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 29.
[2] ينظر: بسام قطوس، مرجع سابق، ص 01 .

المحاضرة السادسة

النقـــــــــد الاجتماعي

3 1 - المنهج الاجتماعي:

إذا كانت الفلسفة المثالية ترى في الأدب تعبيرا فرديا، فإن الفلسفة المادية الماركسية ترى في الأدب تعبيرا عن محصلة عوامل مختلفة يأتي في مقدمتها العامل المادي الاقتصادي الذي يشكل رؤية الأديب وموقفه من الحياة والمجتمع. وإذا كان وعي الناس يحدد وجودهم في الفلسفة المثالية، فإن وجود الناس الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم في الفلسفة الماركسية. من هنا وجدنا النقاد الاجتماعيين يؤكدون أن الوضع الطبقي للأديب يحتم عليه أن يحمل أفكار طبقته، فيعبر عن همومها وموقفها.

ويشير بعض دارسي المناهج النقدية إلى أن التفسير الاجتماعي للأدب بدأ منذ القرن التاسع عشر في فرنسا، إذ بدأ تفسير الأدب في ضوء ما يقدمه للمجتمع من خدمات، وما يطرحه من قضايا، وأصبح النموذج الفرنسي هو الرائد في هذا المجال انطلاقا مما حققه الشعب الفرنسي من انجازات عن طريق الثورة الفرنسية، وذلك أن تلك الثورة قد جلبت العديد من التوضيحات

كما كان يبدو حول أسئلة لم يكن عصر التنوير قبل عام 1789 ليطرحها إلا بشكل جزئي، فلقد ولد مجتمع جديد، وجمهور جديد وحاجات جديدة واحتمالات جديدة لم يسبق لأي فيلسوف أن عاش في مجتمع، ولقد تضاعف أثر هذه الثورة حين توقفت أو حادت عن طريقها المستقيم مع التيار الإرهابي، ولقد كان للأدب في كل ذلك دور في التعبير عن هذه التغيرات[1].

ويعتقد أنَ الاتجاهات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده، قد بدأت منهجيًا منذ أن أصدرت مدام دوستال كتباها الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية عام 1800، فأدخلت بذلك المبدأ القائل بأنَ الأدب تعبير عن المجتمع، ونعتقد أنَه من الصعب رد المنهج الاجتماعي لكتابة واحد أو اثنين بقدر ما نرى أنه نتاج لتطوره التاريخي والسياسي والاجتماعي والثوري، بل هو إعادة قراءة ثورية ولدت قوى بدت جديدة وربما كانت كامنة أو مخبوءة: البرجوازية، الليبرالية،البورجوازية الصغيرة و الطبقة المفكرة الباحثة عن ذاتها ناحية الشعب، الطبقات الجديدة التي أطلق عليها فيما بعد، الطبقات الجديدة التي أطلق عليها فيما بعد، الطبقات الكادحة التي انتزعت من أكواخها بعد أن وعدتها النظرية الاجتماعية الجديدة بأن تكون مقود التاريخ [2].

[1] كمال نشأت،في النقد الأدبي : دراسة وتطبيق،ط 2، بغداد، مطبعة الجامعة، 1986، ص 194..
[2] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف مجموعة من الكتاب، ترجمة: د رضوان ظاظا، مراجعة: د. الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، مايو 1997،ص ص،141،142.

فعلا أنَ النقد الاجتماعي لم يكن ليوجد دون الواقع، وإن كان بمقدور الواقع أن يوجد دونه، إنه يشير إلى قراءة ماهو تاريخي واجتماعي وأيديولوجي وثقافي في هذا التمثل الغريب الذي هو النص.

إنَ النقد الاجتماعي بحسب تعريف كلود دوشيه cloud douchet يستهدف النص ذاته باعتباره المكان الذي يتدخل فيه ويظهر طابعا اجتماعيًا ما [1].

يعني هذا أنَ المنهج الاجتماعي يحلل النصوص الأدبية من منظور مدى اندماجها مع الوسط الاجتماعي الذي خرجت منه، فهذا المنهج يرى النص الأدبي من خلال مجتمعه ـ فهي نصوص فيها عبق واقعها الاجتماعي ويمكن فهم هذه النصوص من خلال فهم هذا المجتمع.

-فالمنهج الاجتماعي يبدأ من الاعتقاد بأن علاقات الفن بالمجتمع هامة وحيوية وبأن هذه العلاقات يمكن أن تعمل على تنظيم وتعميق استجابة المرء الجمالية للعمل الفني، إن الفن لا يولد في فراغ فهو - ببساطة – ليس عملا شخصيا ولكنه عمل مؤلف قائم في زمان ومكان معينين ويستجيب لمجتمع فيه فرد مهم لأنه جزء واضح وبارز [2].

والحق أن الأديب حين يكتب عمله لا يكتبه لنفسه وإنما يصنعه للجماعة التي يعايشها وإلا ما خاطبها، فالأديب دائما يسعى إلى الجماعة وإلى كل ما تموج به من قيم مختلفة، وبذلك كانوا حين يقرؤون أديبا لا يقرؤونه وحده وإنما يقرؤون أنفسهم وأنفس من حولهم [3].

لقد ضل الباحثون مهتمين بالعلائق التي تربط بين الأدب وبين الحياة الاجتماعية، لأن الأدب في حقيقته أثر من آثار هذه العلائق.

ولعل من أبلغ الشواهد على ذلك في أدبنا العربي أن الشعر كان من أكثر الوسائل تعبيرا عن البيئة العربية منذ العصر الجاهلي وإلى حد الآن، ومن يتصفح دواوين الشعر العربي منذ العصر الجاهلي سيجد فيها مادة ثرية تحمل في طياتها أصداء المجتمع الذي عاش فيه الشاعر، الأفكار التي تدور في هذا المجتمع، عاداته، قيمه، تقاليده، حالته الدينية والفكرية بصفة عامة، فالأدب يحاول محاكاة الحياة وترديد صاداها.

والكاتب أو الشاعر عضو في المجتمع وفرد من أفراده له علاقاته وروابطه ومكانته، وموقفه وهو يخاطب بفنه المجتمع ويعبر عن خفي مشاعره باعتباره أحد أفراد هذا المجتمع[4].

[1] مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 135.
[2] ينظر: د عصام محمود، مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2014، ص 44.
[3] شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ط7، القاهرة، دار المعارف، 1994، ص 14.
[4] المرجع نفسه، ص15.

1-3-1- نقد المنهج الاجتماعي:

من خلال ما سبق يتضح أن المنهج الاجتماعي أحد المناهج النقدية التي يستعان بها في نقد أي عمل أدبي، وذلك انطلاقا من ارتباط الأدب بالمجتمع، ولكن إذا كان الأدب يلتمس المجتمع وظروفه، فهذا شيء مهم ولكنه ليس الغاية النهائية من الأدب، فالمضمون الاجتماعي في العمل الأدبي ليس هو المقياس الوحيد الذي يقاس به وجود العمل أو رداءته وإلا طلب من العلوم الأخرى، كالاقتصاد والجغرافيا، والاجتماع أن تؤدي هذه الغاية، فالعمل الأدبي له غاياته ووظائفه التي تسعى لتحقيقها بما يتفق وطبيعة فن الأدب.

إن أبرز المآخذ على أصاحب هذا المنهج هو إصرارهم على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية والاقتصادية للأديب وهو ما عرف بنظرية الانعكاس، في حين أن المجتمع قد يشكل حافزا أو مثبطا، فكثيرة هي الأعمال الأدبية العملاقة التي تجاوزت سياقاتها الاجتماعية. إن إدراكنا لأهمية طروحات الاجتماعيين في ممارستهم لموجات الانطواء والانعزال ودعوتهم لأن يكون للأدب وللأديب رسالة يسعى لتحقيقها، لا يمنعنا من إدراك الجانب الجمالي في الأدب [1].

النص الأدبي نص له هويته، كما لكل شيء هويته، وهو بذلك ليس نصا سيكولوجيا أو اجتماعيا، حتى لو كان يحمل من الدلالات ما هو سياسي وسيكولوجي واجتماعي، وهو إذ يحمل هذه الدلالات، يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة، ولكن ليس النص، حين تتيح لنا هويته مثل هذه القراءات، أو حين يحلينا إلى مراجعة العدة، أن يسقط كأدبي، فتغيب هويته في ماهو سواه الذي نعادله به [2].

[1] بسام قطوس، مرجع سابق، ص 67.
[2] ينظر: د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد)، في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي، ط2، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1984، ص 57.

المحاضرة السابعة

النص الأدبي الحديث وقضاياه النقدية، النص والمنهج

مما لا شك فيه أنه لا وجود للنقد دون وجود النصوص الأدبية، فالنقد يستمد أهميته من الأدب، والأدب يستمد أهميته من النقد، كلاهما مؤثر ومتأثر بالآخر.

وقد تأثّر النقد الأدبي العربي الحديث في أصوله واتجاهاته بالنقد الغربي، وقد انقسم النقاد إلى مجموعة ترفض المناهج النقدية الغربية مطلقًا، ومجموعة تأخذ بالمناهج النقدية الغربية، ولا تجد مشكلة في ذلك، وتعده نوعًا من الانفتاح، ومجموعة ثالثة تدعو إلى أخذ ما يناسب أدبنا العربي فقط. وعموما يمكن حصر الدوافع التي أدت إلى ظهور النقد الحديث فيما يلي:

1/الدافع العلمي :

كان للدافع العلمي دور كبير في ظهور النقد الأدبي الحديث، فبفضله أصبح للنقد مناهج خاصةّ تميّزه وتحدد له حيزا وسط باقي العلوم " فلم يعد الدارس يكتفي بالمعاني اللغوية، والنكت النحوية، والصور البيانية للألفاظ والتراكيب لكنه جاوز ذلك إلى منهج عريض عميق، يعتبر الأدب ثمرة طبيعية لشيئين، البيئة والأديب، ويريد بالبيئة أهم ما تحمل من معنى، لتشمل جميع المؤثرات الطبيعيّة والصناعيّة، والسياسية والاجتماعيّة والعلمية والفنية التي توافرت لشعب ما في عصر من العصور فكانت عوامله الأدبية وتربيته الصالحة لنضج الأدب وغرس الأدباء".[1]

2/الدافع الفلسفي:

تعتبر فترة عصر النهضة مرحلة إعادة إحياء التراث اليوناني والأفكار التي انتهى إليها أرسطو، ومبادئ المنطق الصوري وأساس القول بالعقل المنطقي عند أرسطو هو مبدأ عدم التناقض، وقبل التفصيل في مسألة مبادئ العقل المنطقي، وجب الإشارة إلى الجديد الذي أضافه ديكارت إلى سبل الوصول إلى الحقيقية، فإلى جانب وقوفه مع السبل والخطوات التي أقرها أرسطو من قبل، إذ قال بمنهج الشك طريقا للوصول إلى الحقيقة وهو ما اصطلح عليه بالكوجيتو الديكارتي " للبحث عن الحقيقة يلزم ولو مرة واحدة في حياتنا، أن نشك ما أمكننا فأساس الوصول إلى الحقيقة هو الشك، ولا يمكن الوصول إلى الصدق ما لم نمر بالخطأ مرحلة ضرورية في الشك " في أنّه من المفيد أيضا أن ننعت بالخطأ كل ما يحتمل الشك بل من المفيد جدا أن ننعت بالخطأ كل ما تصورنا فيه أقل داع للشك، وذلك حتى يمكننا، لنا لو تأتى لنا اكتشاف بعض الأشياء تظهر لنا بيئة الصدق، بالرغم من احتياطنا هذا، اعتبارها أكثر الأشياء يقينا وأيسرها معرفة[2]."

[1] كارولي وفيللو، النقد الأدبي، تر فيني سالم، مرا جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، 1984، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص37.

ومن هنا ظهرت قضيّة إشكالية المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث، وقد أشار إلى إشكالية المنهج الناقد **"فاضل ثامر"** ويتضح هذا في قوله: **"إن وعي الحركة النقدية العربية بإشكالية المنهج لا يمتلك تاريخًا طويلًا، وإنما يبدأ بعد جهود حسين المرصفي، مرورًا بمحمد مندور، وعزِّ الدين إسماعيل، وصولًا إلى الجيل الجديد من النقَّاد، ثم أخذَتْ هذه الرؤية المنهجية تتطوَّر بفضل التأثُّر المباشر بالمناهج والنظريات النقدية الغربية كالبنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، ونظرية القراءة".**[1]

ولذلك بقيت قضية البحث عن منهج نقدي عربي أمرًا قائمًا، ولا سيما للحفاظ على خصوصية الأدب العربي.

لقد تأثر النقد العربي الحديث بالتيارات الأوروبية، فظهر كتاب طه حسين **(في الأدب الجاهلي)** متأثرا بفلسفة ديكارت، كما ظهر للعقاد كتاب **(ابن الرومي، حياته وشعره)** وكتاب آخر عن أبي نواس، متأثرا بالمباحث البيولوجية والسيكولوجية. وشكل العقاد إلى جانب إبراهيم عبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري مدرسة الديوان التي تأثرت بالرومانسية الغربية من النقد. ويرجع تأثر العقاد وجماعة الديوان بالمدرسة الرومانسية في الشعر والنقد إلى علاقام ازليت مما يعني انتقال المنهج الانطباعي إلى النقد العربي الحديث بفعل الترجمة بتسميات مختلفة كالمنهج **التأثري أو الذاتي أو الذوقي أو الانفعالي**.

و يعد **طه حسين** هو زعيم النقد الانطباعي، حتى وهو في عز التحامه التاريخي بالنص الأدبي؛ لأنه أدرك أن طبيعة النص الأدبي ليست في يد المؤرخ، وأن الحضور الذاتي والتأثري ضرورة يقتضيها النقص الذي يواجه الناقد. وبمثل ذلك آمن تلميذه **محمد مندور** بالانطباعية، فرأى أنها الثابت النقدي التي لا يمكن للنقد الأدبي أن يقوم على أساس العلوم الأخرى كعلم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع؛ وذلك لاعتقاده أن **" المنهج التأثري الذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء، ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا لا يزال قائما وضروريا وبديهيا في كل نقد أدبي سليم، مادام الأدب كله لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى أحجام تقاس بالمتر والسنتي أو توزن بالغرام والدرهم[2] ".**

لقد أثبت النقد التأثري مطواعيته من خلال كونه نظرية نقدية أسهمت في الكشف، عن المتعة الفكرية، في العمل الإبداعي، كما أنه، يأتي في المرحلة الأولى، للعملية النقدية، قبل النقد الموضوعي. فالقارئ يمر حتما، بانطباع أولي، عندما يتأثر بالموضوع، والأسلوب واللغة، وشخصية الكاتب.

[1] شكري الماضي، مقاييس الأدب(مقالات في النقد الحديث والمعاصر)، دار العالم العربي للنشر والتوزيع،ط1، 2011 ،ص 21.

2 - محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت، د.ط، ص43.140

وإن الناقد ليسعى من خلال استعماله للمناهج النقدية المختلفة لمتابعة دقيقة لتحولات وحركية النص الأدبي، ذلك أنه **"حينما يتناول الأعمال الأدبية بالنقد، لا ريب في أن من بين الأشياء التي يبحث عنها في تلك الأعمال، ما تتمثل في اكتشاف عناصر الخلود والاستمرارية، التي تتضمنها تلك الأعمال".**[1]

هذه العناصر المتوارية في ثنايا النص، هي ما يضمن له التجدد والانفتاح مع كل قراءة نقدية. وتظل القراءة النقدية الواعية مفتاحا إجرائيا للولوج إلى المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أومنفردة.

حيث لا يقصد من تحليل النص الأدبي مجرد تفتيته- شكلا و مضمونا- إلى أجزاء و أشلاء لا رابط بينهما، بل إن تحليل النص الأدبي هو محاولة لإعادة بنائه لفهم جزئياته و تفاصيله.

و يقدم التحليل النصي مفاتيح لفهم النص الأدبي، و تبيان مقاصده إلا أنَه و مهما اجتهد محلل النص، وحاول المتلقي فإن كل تحليل يبقى مشوبا بعثرات هي فراغات يتممها و يملأها قارئ النص المتخصص، فكما يخلف النص الأصلي فراغات لنا أن نتقصى تفاصيلها فالتحليل كذلك.

كما أن تحليل النص يأخذ عدة مستويات تتناول تفاصيل النص و معالجة جزئياته وصولا إلى الفهم الكلي له.

وخلاصة القول لقد امتلك رواد النقد الأدبي الحديث ثقافة أدبية ونقدية واسعة، جمعت بين التراث الأصيل المتميز بصفائه وصدقه، من خلال الاتصال بنماذجه المتميزة قراءة ودراسة، و بين الثقافة الأدبية والنقدية الفرنسية والإنجليزية خاصة، وما استوعبته من آداب العالم الأخرى. وهي بحق ثقافة جيل جديد مؤهل لريادة التجديد، وكل هذا بفضل الترجمة التي كانت جسرا بينهم وبين الآداب الغربية والعالم. حيث تلت هذه المرحلة النقدية عدة دراسات معاصرة كانت امتدادا لما جاء به العقاد وغيره ، من بين هذه الدراسات مجموعة من الكتب والمؤلفات التي اشتغلت في الموضوع نفسه، وكانت السباقة لطرح قضاياه، سواء عربية أو مترجمة، نذكر منها كتاب**(مناهج النقد المعاصر)** لصلاح فضل، و**(مناهج النقد الأدبي)** ليوسف وغليسي..

[1] ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د ص05.

المحاضرة الثامنة

الفلسفة والنقد، من الكلام إلى اللغة

لقد وصفت الفلسفة بأنها أم العلوم لأن العلوم والمعارف جميعها من لغة وطب وهندسة...وغيرها نشأت في أحضان الفلسفة ومنها النقد الأدبي فالمدارس النقدية القديمة والحديثة نشأت نتيجة تأمل الإنسان في المعرفة كذلك النقد الأدبي هو تأمل في ما أبدع الإنسان من معارف في الأدب بنوعيه الشعر والنثر ولابد من الإشارة إلى أن الفلسفة قد اهتمت بالعرض والجوهر لكنها بحثت فكرة الجمال وأهميتها كالنقد الأدبي.

فمما لا شك فيه أن لا أحد يستطيع إنكار علاقة النقد بالفلسفة؛ فهي المحرّك الأول لعمليات الاكتشاف التي يقوم بها العقل النقدي بحثًا عن تأويل المعنى، أو بحث الدلالة. فالعلاقة وثيقة بين النقد الأدبي والفلسفة على مر التاريخ والعصور. وتتمثّل قوة هذه العلاقة في أن أرسطو وضع كتابًا في الشعر والخطابة، واعتبره النقاد مرحلة تأسيسيّة في نظرية النقد. واعتمد النقاد والبلاغيون العرب القدماء، مثل: الجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز وعبد القاهر.. وغيرهم، على آراء أرسطو الفلسفيّة، وأسّسوا للنقد العربي القديم.

يقول محمد مبارك:" **منذ بدء التفكير المنظم في تاريخ المجتمع البشري الفكري كانت العلاقة بين الفلسفة والنقد وثيقة ذات طبيعة عضوية، ذلك أن النقد من حيث هو وعي بقوانين الإبداع الأدبي وقدرة على انتزاع خصوص كل عمل أدبي أو فني يعرض له تقويماً وفهماً، إنّما هو الوجه الأدبي والفني لعلم الجمال الذي كان ولا يزال جزءاً لا يتجزأ من الفلسفة وأحد اهم الفروع المعرفية التي تضمها الفلسفة معالجة ومنظوراً وموضوعات فما من فلسفة يمكن ان تعد فلسفة متكاملة- مثالية أو وضعية أو مادية إلاّ توافرت على ظاهرة الجمال من حيث هو إبداع".**[1]

نلاحظ أن النقد الأدبي عند محمد مبارك هو نقد سوسيولوجي-جمالي يرتبط بالعلة والمعلول فهو حين ينقد ينقّب ويبحث عن الأسباب والمسببات ليصل إلى النتيجة.

وفي مجال النقد الأدبي يمثّل الشكلانيون الروس منعطفًا أساسيًّا في تطوّر الفكر النقدي الحديث، عندما طرحوا مشروعهم النقدي الذي أسهم في ظهور عدد من نظريات النقد، اهتمّت بالبحث في هويّة النصّ الإبداعي وخصائصه وطرائق تشكّله. ولعل المتأمّل في حركة تطوّر الفكر النقدي يكتشف انفتاح هذا الفكر على مجال معرفي ما في كل منعطف من هذه المنعطفات؛ فالنقد الكلاسيكي عند اليونانيين مثلاً انفتح على الفلسفة، وانفتح النقد الحديث بعد الشكلانيين الروس على الأنثروبولوجيا، والتاريخ وعلم النفس. وانفتح النقد المعاصر مؤخرًا على الذات، ولاسيما بمفهومها في علم الخطاب.

[1] مبارك محمد، الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، بغداد، 2004م، ص79.

والنقد الأدبي يعيش مؤخرًا مأزقًا معرفيًّا بعد التفكيكيّة؛ حيث فقدت بناه الفكريّة مبررات وجودها بفعل التخلّي عن الفلسفة واستئناس الطروحات النقديّة بالفلسفة. والسبيل إلى النقد الحضاري يُعيد بناء جسور التواصل مع فلسفة الحضارة.

لقد أفاد جاك دريدا بفكره الثاقب جل المعارف الإنسانية، من الفلسفة إلى علم الاجتماع، ومن علوم اللغة إلى دراسة الأدب، فأفكاره أدت دورا بارزا في تطور العارف الإنسانية عموما، فهو دارس استطاع أن يزاوج بين الفلسفة والنقد.

كما أنه يعد من الدارسين والملفكرين الذين تأثروا بدروس فرديناند دي سوسير اللسانية، بيد أنه طورها وتجاوزها إلى حد أنه نعت بمفكر ما بعد البنيوية، كما أنه استثمر المفاهيم السوسيرية وسبغها بسبغة فلسفية.

يرى جل الدارسين الذين أتوا بعد جاك دريدا أن نظريته التفكيكية تعود إلى أصول فلسفية بالأساس وما الباحثون الذين يصنفوهنا في خانة النقد الأدبي ما بعد البنيوي إلا استثمار استعان به النقد من الفلسفة، يقول حسام نايل من خلال ترجمته لمقال موسوم بـ: التفكيك لصاحبه جوناثان كلر: "...**عبارة عن نقاش واسع لاستراتيجيات القراء وعمليات القراءة، وهي الاستراتيجيات التي هيأت بقصد أو دون قصد نقاد الأدب ودارسي نظريته لاستدخال الممارسة التفكيكية الممارسة الفلسفية أساسا في برامجهم النقدية والتنظيرية**".[1]

إن دريدا من المفكرين القلائل الذين مزجوا عدة معارف مختلفة، يمكن القول بأنه ذو فكر موسوعي، فقد زاوج بين الفكر الفلسفي والفكر النقدي، فما من باحث فلسفي إلا ويستعين بأفكاره، وما من ناقد إلا ويذكر هذا المفكر منوها بما جادت به قريحته في ميدان الفكر النقدي العالمي؛ وخصوصاً ذلك التجاوز الصريح الذي تميز به عندما راح ينتقد الفكر البنوي، متجاوزاً إياه إلى الفكر التفكيكي أو التقويضي.

نختم محاضرتنا بمقولة رائعة للكاتب **فريد لمريني** يقول فيها: تحتاج علاقة الفلسفة بالنقد إلى تشخيص دقيق ومتواصل. فبقدر ما نمارس فعل التفلسف يتجدد معنى ومضمون النقد بالذات، لأن النقد ليس كتلة فكرية تنتظرنا عند المحطة الأولى بعد إقلاعنا في فعل التفكير، بل لمسة منهجية نكون دومًا في طور البحث عنها وتعقب آثارها وبصماتها، لكي نتعلم من خلالها، ليس فقط كيفية الترافع والدفاع عن أفكارنا بقوة الحجج والبراهين، بل أيضا كيفية الانفكاك منها حين تتأكد هشاشتها أو ربما بطلانها.

[1] جوناثان كلر: التفكيك، ترجمة: حسام نايل، مجلة فصول، العدد: 66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005ص88.

المحاضرة التاسعة

النقد الشكلاني الروســـــــي/النقد الجديـــد

2-المناهج الداخلية:

وهي المناهج التي قاربت النصوص مقاربة محايثة دون الخوض في المرجعيات الخارجية مع تركيز على النص بوصفه بنية لغوية وجمالية مكتفية بذاتها، وهي دعوة إلى فتح النص على نفسه وغلقه أمام المرجعيات. ومنها النقد الشكلاني الروسي والنقد الجديد والى حد ما الاتجاهات الأسلوبية.

2-1-النقد الشكلاني الروسي:

الشكلانيون الروس Russain Formalistes أو المستقبلون أو أصحاب النظرية الشائعة،تسميات أطلقت في النصف الأول من القرن العشرين على اتجاه نقدي يمثله عدد من الناقدين والدارسين الروس كان منهم: ميخائيل باختين، ورومان ياكبسون، وفلاديمير بروب، ومكارفسكيو،وشكلوفسكي، وبوريس، وايخانباوم، وبوري تينيانوف وغيرهم [1].

والمعروف أن عمل الشكلانيين تبلور من خلال الجهد التي قامت به مدرستان روسيتان معروفتان، المدرسة الأولى مدرسة موسكو والتي كانت معروفة باتجاهاتها اللغوية، والمدرسة الثانية، مدرسة بطرسبرج والمعروفة باتجاهاتها الأدبية ويعد رومان جاكبسون من الشخصيات المؤسسة لمدرسة موسكو بينما فكتور سكالوفسكي.

وبوريس اينخنبوم، ويورى تينجانوف من الشخصيات المؤثرة في مدرسة بطرسبرج وكانت كلتا المدرستين في حالة عدم انسجام مع النظام والأيديولوجية التي كانت سائدة في الاتحاد السوفياتي، ولم يحاول الشكلانيون إصلاح الفجوة بينهم وبين النظام السياسي مما جعلهم يجدون أنفسهم غير قادرين على الاستقرار في الانتماء السوفياتي بعد 1930 وغادرت جماعة منهم حيث مارسوا أعمالهم من خلال المدرسة المعروفة بمدرسة براغ ولمع خلال تلك المرحلة ثلاثة من اللغويين البارزين وهم رومان جاكبسون ومايكرو فسكي، و ت، س تروبنزكوي[2].

لقد أحدث الشكلانيون الروس نقلة نوعية في نظرية الأدب، فجعلوا من الآثار الأدبية محور دراستهم ومركز اهتمامهم النقدي وأغفلو جميع المرجعيات التي تتصل بحياة المؤلف وبيئته وسيرته وسعوا إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للأدب وبحثوا عن عناصر بنية النص الأدبي ونظام حركة هذه العناصر [3].

فعلا لقد رفض هؤلاء هيمنة النقد الاجتماعي (السوسيولوجي) ذي البعد الأيديولوجي الذي ظل مسيطرا ردحا من الزمن على الأدب الروسي.

---

[1] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 75.
[2] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 15.
[3] المرجع نفسه ص16.

لقد سعى الشكلانيون الروس إلى تأسيس نظرية جمالية، وتطلعوا إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات الفنية له.

لقد طالبو بمقاربة النص الأدبي مقاربة محايثة بوصفه بنية فنية مغلقة ومكتفية بذاتها، لا تحيل على وقائع خارجة عنها مما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة أو بسياق إنتاجها،بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط.ومن هنا فقد كان اهتمامهم بتحليل النص الأدبي بوصفه نقطة البدء والمعاد ليبنأوا من ثم بالنقد عن ميدان العلوم الإنسانية التي ظلت مهيمنة على الخطاب الأدبي ردحا من الزمن مهمته بما هو خارج النص.

لقد نادى الشكلانيون بـ" أدبية الأدب مؤكدين أهمية بروز الشكل ليميزوا الأدب من سائر الأنظمة الاجتماعية والفكرية الأخرى مركزين على صفة الأدبية" literariness أي مجموع المواصفات التي تحققت في النص لتجعل منه أدبا.

يقول ياكبسونإن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية littérarité أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا[1].

إن قولهم بأن جوهر النص الأدبي هو الكلمات فتح عليهم بابا من الانتقادات فلربَما يصدق ذلك على البينة السطحية أما البنية العميقة للنص فإن الكلمات تحيل إلى أفكار ولا يوجد كلمات لا تحيل إلى فكر إلا إذا كانت تزويقية لا معنى لها، فالكلمات تتحول إلى كلام، و مدى نجاح الكلمات يقاس بمدى تحولها إلى فكر يقرأ أو يستمع به بعد وضعها في سياق يدهش.

لقد كان منطلق هؤلاء هو التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية على أساس الفوارق المترتبة على اختلاف وظائف كل منهما، وتمت صياغة الفرق بينهما على النحو التاليإن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة.

فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف أي التوصيل، فإن المسألة تكون مختلفة بنظام اللغة اليومية حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل.

ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى –وهي موجودة بالفعل – حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة الثانية – مع أنَه لا يختفي تماما – فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة[2].

ولعل هذا النقد ما قادهم إلى مراحل متطورة حيث أنضجوا عددا من المفاهيم منها الشكلforme" ومفهوم الوسيلة Procédure ومفهوم الوظيفة Fonction.

[1] بسام قطوس، مرجع سابق، ص 79.
[2] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 10.

لقد حقق الشكلانيون فوائد جمة للنقد الأدبي فقد أعادوا للنص الأدبي كثيرا من حرمته حين حرروه مما علق به من سير ووثائق وأيديولوجيات ونوايا من خارج النص، وعنوا بمجموعة من القضايا الأدبية من مثل الانسجام والوحدة والأخيلة وكل ما يتصل بالتركيب اللغوي وبالخيال الشعري وطرائق تشكل الرمز، ودوره في تحديد دلالات النص.

لقد جهد الشكلانيون فعلا للإلمام بأسرار اللغة الشعرية عبر مبدأين سعيا إلى تحقيقهما، وهما[1]:

1 -المبدأ القائل بأن موضوع الأدب هو الأدبية كما عند منظرهم ياكبسون ليحصروا من ثم ميدان شغلهم داخل النص.

2 -رفض ثنائية الشكل والمضمون، وتمييز الخطاب الأدبي بأنه خطاب يختلف عن غيره من الخطابات ببروز شكله، وليس معنى ذلك أنهم يهملون المضمون، بل على العكس من ذلك يرون أن المضمون لا يتحقق إلا من خلال شكل فني، وأن الشعر هو الفكر بواسطة الصور، بل يذهب بعضهم إلى أن الصورة الفنية تشكل وحدة الفن وجوهر المضمون والشكل.

2-1-1- نقد المنهج الشكلاني الروسي:

ثمة ناقد جمالي وأديب روسي مهم هو مخائيل باختين عاصر النقاد الشكليين ولكنه لم يشترك معهم ووجه لهم نقده لعدم معرفتهم فكريا بالأسس النظرية والفلسفية لمذهبهم الخاص، ورأى أن المذهب الشكلاني يهتم بجمالية مواد البناء، لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري إلى مسائل لغوية، ويرى أنه ينبغي ألا يكون المصطلح المركزي الحقيقي للبحث الجمالي هو البناء، وإنما معمارية المؤلفات أو بنيتها التي تجدد فهمها كموضوع لقاء وتفاعل بين مادة البناء والشكل والمضمون.[2]

وترى آن جيفر سون أن وجهة النظر الشكلانية تؤدي إلى ثلاثة اعتبارات رئيسية هي[3]:

أولا: بظهور فكرة الأبوية، توقفت الأعمال الأدبية المفردة عن أن تكون موضع الاهتمام، وتغير لذلك الموقف من المؤلف بشكل أساسي، وأخذ النقاد ينظرون إلى اللغة الأدبية من خلال الاستخدام الوظيفي للوسائل الأدبية.

ثانيا: ظل الشكلانيون يعتقدون أن الأدب لا يعكس الحقيقة الواقعة، وإنما يعبر عن الاستمرارية للأبوية وذلك طبعا من خلال مفهوم التناص.

ثالثا: أقام الشكلانيون نوعا من الانفصال بين الأدب والمؤلف والحقيقة وأدى ذلك إلى تغير أساسي في الأعراف التقليدية التي ظلت تنظر إلى الأدب فقط من خلال ثنائية الشكل والمضمون.

---

[1] المرجع نفسه، ص 10.
[2] بسام قطوس، المرجع السابق، ص11.
[3] ينظر:.يوسف نور عوض، مرجع سابق، ص18.

2-2-منهج النقد الجديد:[1]

تدل عبارة الجديد New criticisnعلى حركة نقدية أنجلو أمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، وكانت سنة 1941 سنة حاسمة في مسارها ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي برمَته لأن في هذه السنة ظهر كتاب جون كرورانسوم John crowe ransom (1888-1974) (the new criticisn) الذي صار عنوانه اسما لهذه الحركة أو المدرسة أقصد مدرسة النقد الجديد على أن هذه التسمية قد تلتبس بنظريتها الفرنسية، حيث شاع مصطلح النقد الجديد بصيغته الفرنسية Nevele critique خلال الستينات من القرن الماضي، أثناء السجلات النقدية الحادة التي دارت بين أنصار النقد الأكاديمي التقليدي وأنصار النقد الحداثي؛ و لربما كان كتاب رولان بارث تاريخ أم الأدب حول راسين عام 1963 هو الشرارة الأولى لهذه المعركة، أعقبها ريمون بيكار بتعقيبه الساخر من بارت ونقده الجديد نقد جديد أم خدعة جديدة عام 1965، ثم جاء سارج دوبرفسكي لينتقم لبارت ويتنصر للنقد الجديد في كتابه لماذا النقد الجديد..." وهكذا فقد تواتر مصطلح (النقد الجديد) بغير دلالته الأنجلوسكسونية ليكون عنوانا للمناهج التنسيقية الجديدة (بنوية، سيمائية، موضوعاتية) التي هيمنت على الساحة الفرنسية منذ سنوات الستينات خصوصا.

ظهر النقد الجديد الأنجلو أمريكي في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية (الانطباعية) والوثائقية (التاريخية) التي غمرت النص بما ليس منه، مستلهما أفكار المدرسة التصويرية Emajisn الشكليَة التي أسسها الشاعر الأمريكي الكبير إزراباوند Ezra pound (1885-1972) في القرن الماضي، إضافة إلى الأفكار النقدية الحديثة التي جاء بها الشاعر الناقد الأمريكي الأصل الانجليزي الجنسية ت.س اليوتthomas sterans Eliot (188-1965) بشأن نظرية المعادل الموضوع objectif corelatif وأعمال إ.أ ريتشارد صاحب:

- مبادئ النقد الأدبي 1924.
- العلم والشعر 1926.
- النقد العلمي 1929.

هذا الكتاب الأخير الذي كان خلاصة تجارب أجراها مع طلبته وزملائه في جامعة كمبريدج، حيث كان يطلب منهم تحليلا نقديا لمجموعة من القصائد بعد أن ينزع عنها أسماء أصحابها ويعدل في لغتها ما يدل على عصرها منتهيا إلى الحكم القاسي على فشل القارئ العصري في مسايرة متطلبات العصر مع التأكيد على المعنى الكامل للقصيدة بعيدا عن أي

[1] ينظر : يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ص، 49،50.

شرح نثري معادل لها، وضرورة التدريب القرائي الصارم، لأن الشعر الجيد في نظره هو الذي يتسم بمفارقته لمرجعيتة الخارجية[1].

وعموما فقد ناهض النقد الجديد الاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري، مصرًا على المتطلبات الشكلية للشعر كشعر وليس كعقيدة إيديولوجية أو وثيقة تاريخية.

ويمكن أن نجمل الأسس والخصائص المنهجية العامة التي ينهض النقد الجديد عليها في الآتي:

1-دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيطه السياسي، فمن النص الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار بقصديَة الناص ووجدانية المتلقي.

2-اتخاذ القراءة الفاحصة"close reading وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية، تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية و البلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه. ويدل هذا المفهوم المركزي عل فحص النصوص بعيدا عن بيئتها الاجتماعية والثقافية و...

3-الاهتمام بالطبيعة العضوية organicisme للنص الأدبي ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية، وقد أخذ النقد الجديد فكرة أو مبدأ العضوية عند الشعراء الرومانسيين.

4-الاهتمام بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لا سيما تلك التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية، فقد صار الحكم النقدي لدى النقاد الجدد جزء من العملية التحليلية.

5-نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رساليَة معيَنة سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم أخلاقية [2].

يعني هذا كله أن طروحات النقد الجديد تستند في تحديدها إلى الفلسفة المثالية والجمالية في تحديدها للقيمة، والتركيز على الآثار الأدبيَة المتمثلة في الصياغة والبناء الفني، ومن ملامحه المميزة اعتبار العمل الأدبي تحفه، ووحدة منسجمة، وتأكيده على التأويل المحايث للنص وعزله النص عن كل ماهو خارجه.

لعل أبرز ما يميز هذه المدرسة هو التركيز المطلق على العمل الأدبي، بعيدا عن الاعتبارات الأخرى، كحياة الشاعر وبيئته وخلفيته الاجتماعية فالعمل الأدبي له قوانينه الخاصة

[1] د. يوسف وغليسي، مرجع سابق ص.ص، 50،51.
[2] يوسف وغليسي،مرجع سابق، ص 55.

به، ومن ثم فإن مهمة الناقد عند النقاد الجدد ليست في أن يكشف عما يعبر العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته بمقاييس خارجة عنه [1].

النقاد الجدد وقضيَة الشكل والمضمون:

يرفض النقاد الجدد أية محاولة لنثر القصيدة الشعرية، ويرون أنها مدمرة للعمل الفني كله،كما يرون أن المعرفة الجمالية إنما تنجم عن نظم الألفاظ وليس في البحث عن المعنى الحرفي في الألفاظ، ويعتقد (بروكس) أن النقطة الأساسية في المعرفة الجمالية هي أن المعنى متصل بالمبنى، بحيث يكونان معا واحدا لا يمكن تجزئته. أما أن نستخلصه المعنى من اللفظ وكأن القصيدة ليست سوى حقيقة معروفة بعبارات موزونة فإننا نعترف بذلك إثما أسماه بروكس هطرقة الشرح(Heresy of paraphrase)

أو بدعه التلخيص، بمعنى التحذير من الخلط بين القصيدة وبين تلخيص محتواها، لأن شرح القصيدة أو نثر أبياتها، يقتضي التسليم بافتراض أن معناها أو فكرتها أو مضمونها يمكن أن يفصل عن عملية التعبير تماما[2].

وعليه يرفض النقاد الجدد فكرة انفصال الشكل عن المضمون ولكنهم يحصرون مهمة المحلل في الكشف عن كيفية التجربة وأسلوبها الذين تراهما الحركة شيئا واحدا مما قادهم إلى تعميق فكرة وحدة الشكل والمضمون.

2-2-1- النقد الجديد في الوطن العربي:

انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينات وبداية الستينات،وكان من الطبيعي أن يحمل لواءه جمع من النقاد المتغلغلين في أوساط الثقافة الانجليزية فكان منهم رشاد رشدي (1912-1983) أول دكتور مصري في الأدب الانجليزي الذي ناضل في سبيل ترسيخ هذه الحركة النقدية الجديدة عبر كتبه المختلفة، وقد آزره في هذه الجهود، وحمل الراية معه وبعده طلبته من أمثال محمد عناني، وسمير سرحان، وعبد العزيز حمودة. بالإضافة إلى أسماء أخرى كالدكتور محمد الربيعي والدكتور مصطفى ناصف والدكتور لطفي عبد البديع [3]

وهكذا فإن ما عرف في نقدنا العربي المعاصر باسم (المنهج الفني) يمكن أن يكون صدى عربيا مباشرا لمدرسة النقد الجديد الأنجلو الأمريكية، بصرف النظر عن التسميات المنهجية الفرعية التي يطلبها كل ناقد على ممارسته النقدية الخاصة ويمكن أن نجمل الأسس التي يقوم عليها في مايلي: [4]

[1] ينظر: رشاد رشدي، النقد والنقد الأدبي، بيروت، دار العودة، 1971، ص 6.
[2] محمود السمرة، النقد الأدبي و الإبداع في الشعر،د.ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994، ص 168.
[3] يوسف وغلسي، مرجع سابق، ص.ص، 59،60.
[4] المرجع نفسه، ص.ص، 61،62.

1-النظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع ولكنه معادل فني له،فهو"كيان مستقل" على حد تعبير مصطفى ناصف ينمو وفقا لمنطق داخلي كامن فيه متميز.

2-دراسة النص الأدبي في ذاته مستقلا عن محيطه السياقي، أي التركيز على أدبية الأدب، هذه الفكرة التي تتحول عند محمود الربيعي إلى عقيدة نقدية راسخة يقول تتخلص عقيدتي النقدية في استقلال

العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه، وبخاصَة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية، إنني أومن بأن العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته، مستقل بنفسه، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة...[1]

3-النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية.

4-النظر إلى النص الأدبي كصورة عضوية متكاملة، موحدة الشكل والمضمون.

5-الدعوة إلى التحليل ونبذ التقسيم وما ينجز عنه من إصدار للأحكام دون حيثيات، ذلك أن التحليل موقف يتيح لنا رؤية الكثير واستيعاب الغريب برحابة أوسع، أما التقييم فكثيرا ما يجعلنا ننظر من وجه ونهمل آخر،نحب معيارا ونرفض آخر.

2-2-2- نقد النقد الجديد:

إنَ رفض النقاد الجدد لمفهوم الأدب بصفته انعكاسا للحياة الاجتماعية أو لعلم النفس أو لتاريخ الأدب يحول الأدب على نحو لا يمكن إنكاره إلى شيء مستقل ذاتيا، وهذا ما يجعل الأدب مجردا إلى حد الغرابة، معزولا عن الحياة الحقيقية المحسوسة لمؤلفه وجمهوره [2]

وهكذا أجمعت الانتقادات على ضيق أفق النقد الجديد، لتجاهله للسياق التاريخي والعوامل الخارجية، وعدم اهتمامه بالمؤلف وألفاظه كما يؤخذ عليه أنه نخبوي النزعة، ديكتاتوري السياق، إذ هو يحمي الأستاذ العالم ضد الطالب المسكين المتدرب.

لقد اتهم النقد الجديد بمجافاة (الديمقراطية الأدبية) وذلك حيث يعمل في دائرة شبه مغلقة على نفسها، كما اتهم كذلك بأن موهبته موهبة ذات بعد وحيد، هي تأخذ خيطا واحدا من خيوط العمل الأدبي (هو القالب) وتعزله عن بقية خيوط النسيج، ثم تعامله على أنه النسيج كله، لقد شعر تلاميذ الأدب وهم يتركون قاعات الدرس، بعد تلقيهم هذه التحليلات النصية المرهقة بطريقة القراءة الفاحصة أنهم أمام نقاد هم وحدهم واعون بسر صنعتهم [3].

وأخيرا أدت هذه الانتقادات إلى البحث عن برامج نقدية بديلة.

[1] محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، د.ط، دار غريب، القاهرة، د.س، ص12.
[2] بسام قطوس، مرجع سابق، ص 98.
[3] ينظر: يوسف وغليسي ، مرجع سابق، ص56.

المحاضرة العاشرة

النقـــــــــــــد الأسلوبي

2-3- المنهج الأسلوبي:

تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من البلاغة واللغة جسرا تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل و المتلقي. يعني هذا الكلام أن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

2-3-1- مفهوم الأسلوبية: [1]

إذا كانت الأسلوبية stylistics stystique هي علم الأسلوب أو تطبيق المعرفة الألسنية linguistic knowledge في دراسة الأسلوب فإن الأسلوب style اصطناع لغوي مستحدث نسبيا يمتد إلى الكلمة اللاتينية stilus التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة المدهونة.

ثم تطورت دلالتها عبر القرون، من الدلالة على كيفية التنفيذ في القرن 14م، إلى كيفية التصرف أو التعارك في القرن ال15،إلى كيفية التعبير في القرن ال16، لتدل خلال القرن 17 على كيفية معالجة موضوع ما في نطاق الفنون الجميلة.

إنَ مفهوم الأسلوب ليس له اليوم تعريف واضح، مع أنه مفهوم أساسي في كل خطاب.

يقول انكفست على الرغم من أن مفهوم الأسلوب من المفهومات الشائعة فهو أيضا من المفهومات غير المحددة؛ ذلك أن معظمنا يتحدث عن الأسلوب؛ بينما القليلون هم الذين يرغبون في أن يحدثونا عن ماهو الأسلوب؟[2]

إن هذا الأخير يرى أن الأسلوب مصطلح معياري، ويمكننا أن ننظر إليه من زوايا متعددة، إذ يمكن أن ننظر إليه من زاوية العلاقة بين المتحدث / الكاتب و النص، أو من زاوية العلاقة بين النص والقارئ أو من زاوية العلاقة القائمة بين مكونات النص الداخلية.

وفي مادة الأسلوب من المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" (1972) يسجل ديكورو و تودوروف الاستعمالات المختلفة للكلمة، قبل أن يقترحا تعريفهما الخاص. ويعرفان الأسلوب بأنه أقرب ما يكون إلى ذلك الاختيار الذي لابد لكل نص أن يعتمده من بين عدة اختيارات توفرها اللغة. ويؤكدان أن الأساليب توجد في اللغة وليس في نفسيَة المستعملين.[3]

---

[1] يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 75.
[2] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، دار الأمين للنشر والتوزيع، 1994،ص 19.
[3] آن موريل،النقد الأدبي المعاصر: مناهج،اتجاهات، قضايا، ترجمة إبراهيم أو لحيان ومحمد الزكراوي، ط1، 2008، ص 81.

قد بينا من خلال هذا المفهوم وجود محورين للأسلوب متعارضين متنافيين اليوم وموروثين من القرون السابقة.

تصور قدمته البلاغة القديمة في تعريفها للأسلوب بأنه سجل لغوي

فهي تتحدث عن أسلوب منحط أو أسلوب رفيع، يختاره طبعا الكاتب حسب الموضوع الذي يتناوله، فالتراجيديا مثلا، إذ تصور الناس في صورة مثالية تتبني الأسلوب الرفيع ويبقى الأسلوب المنحط خاصا بالكوميديا.

لكن مقولة بوفون الشهيرة: **الأسلوب هو الإنسان نفسه،** قلبت هذا المنظور، فلم يعد الأسلوب نتيجة لاختيار ما، ولكنه شيء أشبه بالأعراض، أي تعبير لا إرادي، بل لا واع، عن التمييز الفردي. وقد قدم بارت ففي كتابه الدرجة الصفر للكتابة الصياغة الأكثر تطرفا للتصور الجديد للأسلوب؛ إذ قابل بين الأسلوب والكتابة. فالأسلوب عنده صور ووتيرة ما، ومعجم يتناسل من جسد المؤلف ومن ماضيه، وكل ذلك يشكل شيئا فشيئا آليات فنه[1]

يعني هي التي تميزه وإن لم يخترها عن قصد، فلذلك كثرت المقابلة بين أسلوبية عامة هي أسلوبية اللغة، وأسلوبيات خاصة هي التي تحلل الطرائق الفردية للغة الخاصة بكاتب ما، أو بنص ما.

كما يمكن التوجه إلى ما قاله (ريفاتير) للتعرف إلى الأسلوبية على الرغم من كونه متأخرا عمن سواه في إرساء مفهومها. حدد مفهومها بأنها: علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالحث عن الأسس القارة في إرساء علم الأسلوب وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي لبنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصَا [2]

بمعنى أنها تقوم على دراسة النص في ذاته إذ تقوم بتفحص أدواته المنهجيَة وأنواع تشكيلاته الفنية وهي تتميز من بقية المناهج النصية بتناولها النص الأدبي بوصفه رسالة لغوية قبل كل شيء فتحاول تفحص نسيجة اللغوي.

وترمي الأسلوبية إلى تمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا.

إن الأسلوبية تؤكد على دراسة خصائص الأسلوب والصور الشعرية والنعوت والمجازات والإيقاع وما فيه من جناس وأصوات، وعلى النظام ولغة الشعر، وعلى الغموض

[1] أن موريل، المرجع السابق، ص 82.
[2] فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2003، بيروت، ص 15.

وتوظيف الأساطير والحكم والأمثال وغير ذلك مما يستوعب من المباحث البلاغية القديمة وتتجاوزها إلى مكتشفات الألسنية[1].

نقف الآن عند تعريف المسدي للأسلوبية بقوله هي علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة [2]، وفي قوله أيضا الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا [3].

يريد هنا عبد السلام المسدي أن يؤكد أن الأولى بديل للثانية، وهما في الوقت نفسه يفترقان عن جملة من النقاط...فالبلاغة علم معياري تعليمي يعتمد فصل الشكل عن المضمون في الخطاب، بينما الأسلوبية علمي وصفي تعليلي يرفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله.

أما علم الأسلوب عند صالح فضل فهو وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة...، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب - من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر" [4].

وثمة اتفاق بين الأسلوبين العرب على أن فحص التشكيل اللغوي للنص هو المحدد الأول للظاهرة الأسلوبية غير أنهم يختلفون فيما وراء ذلك اختلاف كبيرا، ذلك بأن البعض عد الأسلوبية اتجاها بذاته يمثل بديلا للبلاغة العربية واعتبرها منهجا مناسبا للتعامل مع النصوص الأدبية وتقويم جمالية النص وتقدير ملامسته الوظيفية [5]

وهم في ذلك وان كانوا يؤكدون متانة الصلة بين العلميين يرون أنهما فرعان ينتظمان في مسارين تاريخيين مختلفين وهذا ما عبر عنه المسدي بقوله الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت كما ذكرنا فيما سبق.

وقد قدم سعد مصلوح تشخيصا للفروق المميزة بين البلاغة العربية المدرسية والأسلوبيات اللسانية المعاصرة يمكن إيجاز أهمها في عدد من الثنائيات المتقابلة على الوجه الآتي مع الإشارة إلى أن الطرف الأول في كل ثنائية هو المميز للبلاغة يقابله المميز للأسلوبية في الطرف الثاني [6]

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 12.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس ليبيا. د.ت.، ص56.
[3] عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص52.
[4] صلا فضل، علم الأسلوب :مبادئه وإجراءاته، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 03.
[5] محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، 1989، ص 6.
[6] سعد مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية (آفاق جديدة)، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2003، ص.ص، 67،82.

- الشاهد أو المثال في مقابل -النص أو المدونة.
- التفتيتية A tomism في مقابل -النسقيَة systemiyation.
- الاصطفائيَة في مقابل - الشمول.
- المعيارية التقنينية في مقابل - الوصفية التشخيصية.
- اللازمانية achronism في مقابل - الآنية.
- الفن البلاغي في مقابل -الخاصية الأسلوبيَة.

وعلى الرغم من إبراز الفرق بين العلمين فإن الباحث ينتهي إلى أن البلاغة العربية ما برحت قادرة على أن تقدم للدرس الأسلوبي اللساني زادا وفيرا من التصورات وطرق التحليل يمكن بإعادة صياغتها أن يحكم بها وسائله الفنية من مقاربة النصوص.

2-3-2-مستويات التحليل الأسلوبي:

-يمكن القول أنَ الأسلوبية قد أقامت تحليلاتها على المستويات الآتية[1]:

أ- المستوى الصوتي: يرتكز التحليل الصوتي للأسلوب على:

1-الوقف. 2-الوزن.

3-النبر والمقطع. 4- التغيم والقافية.

في هذا المستوى يمكن دراسة الإيقاع والعناصر التي تعمل على تشكيله والأثر الجمالي الذي يحدثه...كذلك يمكن دراسة تكرار الأصوات والدلالات الموحية التي تنتج عنه.

ب-المستوى التركيبي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة الجملة والفقرة والنص، أو ما يتبع ذلك مثل الاهتمام بـ:

1- طول الجملة.

2-المبتدأ والخبر.

3-الفعل والفاعل.

4-العلاقة بين الصفة والموصوف.

5- الإضافة.

6-الصلة.

7- العدد.

8- التقويم والتأخير.

9- التعريف والتنكير.

[1] ينظر. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق،ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص ص، 50، 60.

10- التذكير والتأنيث.

11- الروابط.

12- الصيغ الفعلية.

13-الزمن.

14- المبني للمعلوم والمبني للمجهول.

15-البنية العميقة والسطحيَة.

ت-المستوى الدلالي: وفي هذا المستوى يمكن دراسة:

-الكلمات المفاتيح.

-الكلمة والسياق الذي تقع فيه وعلاقاتها الاستدلالية والمتجاورة.

-الاختيار.

-المصاحبات اللغوية.

-الصيغ الاشتقاقية.

- المرفيمات لعلامات التأنيث والجمع والتعريف.

ث-المستوى البلاغي: يتضمن هذا المستوى دراسة:

-الإنشاء الطلبي وغير الطلبي كدراسة أساليب الاستفهام، والأمر، والنداء، والقسم، والدعاء، والتعجب والنهي والمعاني البلاغية التي يخرج إليها كل نوع.

- الاستعارة وفاعليتها.

- المجاز العقلي والمرسل.

- البديع ودوره الموسيقي.

2-3-3- مناهج التحليل الأسلوبي:

للتحليل الأسلوبي مناهج أربعة هي[1]:

أولا: المنهج الوصفي.

ثانيا: منهج الدائرة الفيلولوجية.

ثالثا: المنهج الوظيفي.

رابعا: المنهج الإحصائي.

أوَلا: المنهج الوصفي: وهو يدرس العلاقة بين اللغة والفكر، ويهتم بالأبنية اللغوية ووظائفها المختلفة ويطلق على هذا المنهج اسم أسلوبية التعبير. ومن أشهر روَاده شارل بالي.

[1] يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص89.

ثانيا: منهج الدائرة الفيلولوجية: يهتم هذا المنهج بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه وهو مرتبط بالنقد الأدبي، ويطلق على هذا المنهج أيضا : أسلوبية الكاتب أو الأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية النقدية أو الأسلوبية الفردية، ومن أشهر رواده: ليوسبيتزر.

ثالثا: المنهج الوظيفي: ويرى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبيَة ليست فقط في اللغة ونمطيتها، وإنما أيضا في وظائفها وعلاقتها، وأنه لا يمكن تعريف الأسلوبية خارجا عن الخطاب اللغوي بوصفه رسالة. ويطلق على هذا المنهج كذلك المنهج البنيوي ومن أشهر روَاده: جاكوبسون وريفاتير ورولان بارث.

رابعا: المنهج الإحصائي: ويهتم بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص ليقيم تحليلاته بالاعتماد على ذلك التكرار كثرة أو قلة[1].

أولا: اشتقت الأسلوبية الوصفية من اللسانيات الحديثة التي أرسى دعائمها فردناند دي سوسير في بدايات القرن الـ 20 وكانت النقلة النوعية التي أحدثها الأسلوبيون الوصفيون قد تمثلت بتغيير منهجية البعث الأسلوبي من الجهة التاريخية إلى الجهة الوصفية القائمة على عد اللغة ملكة إنسانية ذات أبعاد ثلاثة هي: البعد الاجتماعي، والبعد الذهني، والبعد التاريخي.

وصار الهدف معقودا على دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها.

وممن تزعم لواء الأسلوبية الوصفيَة شارل بالي أحد أشهر تلاميذ سوسير واتكأت الأسلوبية الوصفية على معطيات لغوية عديدة، كان النحو في طليعتها بالإضافة إلى الأشكال البلاغية التقليدية. وتناولت الدراسات الوصفية الأسلوبية دراسة النصوص الأدبية من الخارج، باعتبار السلوك اللغوي المظهر الأساس الذي يمكننا الوقوف عليه لمعرفة المكنون العاطفي والتعبيري الذي ينطوي عليه النص.

ويمكن القول أن الأسلوبية الوصفية قد وزعت موضوعاتها على محاور ثلاثة هي:

1 -صياغة التعبير اللغوي الذي ينتج الأسلوب اللغوي.

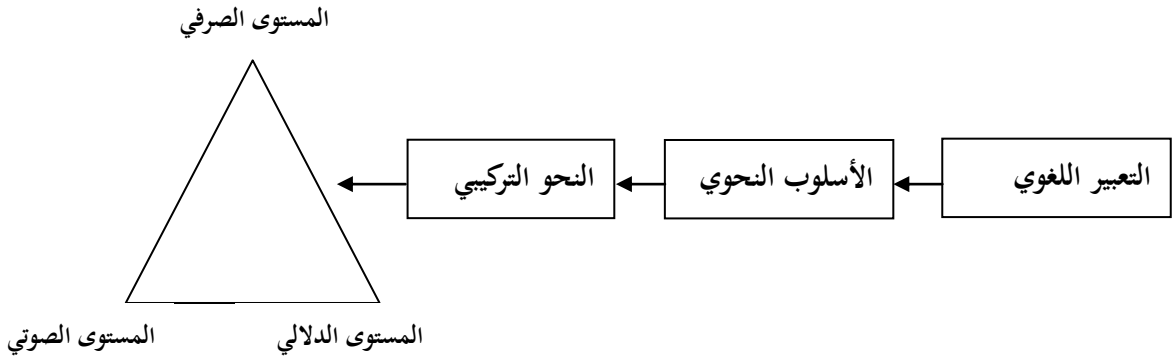
2 -الأسلوب باعتباره مادة بحث الأسلوبية.

3 -النمو الذي يشكل قوانين النظام اللغوي[2].

[1] يوسف أبو العدوس، المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص90.

ويمكن توضيح موضوعات الأسلوبية الوصفية من خلال الشكل الآتي[1]:



أ - **التعبير اللغوي:** الذي يتألف منه النص الأدبي هو تعبير فعل يعبر عن الفكر بواسطة اللغة، وتتألف اللغة من أشكال عديدة كزمن الأفعال، الجمع، المفرد. ومن بنى نحوية مختلفة متعارف عليها لدى الجماعة اللغوية الواحدة (الحذف، نظام الكلمات). والتوافق بين استعمال الأشكال اللغويَة والبنى النحوية يحدث أثرا فكريا عاطفيا لدى الجماعة اللغوية ويجعل التعبير اللغوي يرقى إلى مستوى الأسلوب اللغوي، وهو مادة البحث في الدراسات الأسلوبية.

أ-1- دراسة التعبير اللغوي في الأسلوبية الوصفية:

تتعامل مستويات الدراسات الأسلوبية للتعبير اللغوي مع أنظمة اللغة بوصفها نظاما اجتماعيا تواصليا، على نحو يجعل دراسة التعبير اللغوي تقع ضمن المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.

أ-1-1- الأسلوبية الصوتية:

فالمادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكانها لتطفو على سطح الكلمة، لتتناسق مع المادة اللغوية المتمثلة في التركيب اللغوي فإن فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير القار تزداد اتساعا لتشمل دائرة أوسع تضم التقويم بالإضافة إلى الوصف.

قد حدد تروبتسكوي في كتابه المبادئ الصوتية صور الوصفية الأسلوبية على النحو الآتي:

- **الصوتية التمثيلية:** وهي تدرس الصوائت بوصفها عناصر لغوية موضوعية وقاعديَة.
- **الصوتية الندائية:** وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع .[2]

[1] يوسف أبو العدوس،المرجع السابق،ص.ص،91.

- **الصوتية التعبيرية:** وهي تهدف إلى دراسة المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك التلقائي للمتكلم.

ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية.

إن دراسة القيم الصوتية ترتبط ارتباطا وثيقا بالجانب الاجتماعي، وبخاصَة أنَ الطريقة التي يتكلَم بها أفراد المجتمع اللغوي هي في الحقيقة الطريقة المتعارف عليها بين أفراد هذا المجتمع.

كما أنَ طريقة الأداء الصوتي ذات أثر في القيم التعبيرية ففي قولنا: ما شاء الله، هي جملة تقال للتعبير عن التعجب فلو نظرنا إلى هذه الجملة من الناحية الصوتية نجد أنها تعبر عن التقدير، كما أنها قد تعبر عن السخرية والضحك، وكذلك قد تعبر عن الاستغراب.... وهذه الأمور تشكل في جوهرها قيما تعبيرية متعددة، ويلحظ من الناحية الصوتية أن تعدد القيم التعبيرية يرتد إلى تعدد الطرق المتعبة في نطق هذه الجملة.

أ-1-2- الأسلوبية الصرفية:

تشتمل الأسلوبية الصرفية بالقدرات التعبيرية الكامنة في الكلمة الواحدة ويعمل هذا النمط من البحث الأسلوبي على فحص الكلمة المفردة من جهة الصياغة والاشتقاق، وتطرح الكلمة المفردة بمستوياتها الصوتية والصرفية والدلالية عاطفة أو فكرة فمثلا تكتسب صيغ التصغير والتحقير والهزل والسخرية وغيرها من الصيغ دلالات أسلوبية جديدة في سياق تعبيري[1].

أ-1-3- الأسلوبيَة النحوية:

تعمل الأسلوبية النحوية على اختيار القيم التعبيرية للتراكيب ضمن ثلاثة مستويات:

مكونات الجمل، وبنية الجملة، والوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة. ويجري هذا الاختيار على الأساليب النحوية التي ينطوي عليها النص الأدبي كالندبة والتعجب والترخيم.

أ-1-4- الأسلوبيَة الدلالية: طرح بالي على مستوى الدلالة رؤية تقوم على:

أ-1-4-1- الآثار الطبيعية: ومجال دراستها يتصل بالصوتيات والصرف، حيث تمثل العلاقة بين الصوت والمعنى من ناحية وبين صيغة الكلمة ومكوناتها ولواحقها وبين الدلالة من ناحية أخرى، كي نعزو إليها قيمتها الأسلوبية.

---

[2] المرجع نفسه ، ص.ص.98،99.

[1] يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص100.

أ-1-4-2- الآثار الإيحائية: وتشكل ميدانا رفيعا للدلالة الأسلوبية، إذ يرتبط بموقف وبلغة خاصة كلغات الأجناس والعصور والصور والطبقات الاجتماعية والأماكن.

أ-1-4-3- الصورة وتغيُر المعنى: حيث تدرس أسلوبية التعبير كيفية تغير المعنى من خلال الاستعارة والمجاز ويمكن توضيح ذلك بالمثال الآتي:

"يذوب حياء" يمكن أن يكون أثرها سخرية، أو إثارة للإعجاب، أو يكون أثرها جماليا أو أدبيا.

إذن فالقيمة الدلالية لابد أن تنطوي على واحدة من القيم الآتية : القيمة المفهومية أو العامة، وهي منطق التعبير، والقيمة التعبيرية، وهي غير الشعورية وتقوم على النظام الاجتماعي والنفسي...والقيمة الانطباعية أو القصدية، وهي قيمة جمالية وأخلاقية.

وتفترض هذه القيمة أن ثمة عددا من الطرق للتعبير عن الفكرة الواحدة وهذه الطرق هي ما يصطلح عليه بالمتغيرات الأسلوبية...

أما المواقف الدلالية التي يؤدى بها التعبير اللغوي، فتتنوع على محورين، يتسم المحور الأول بالبساطة، وفيه ترتبط الكلمة بمعنى واحد، أما المحور الثاني فيتسم بالتعقيد، وفيه تتعدد المعاني، وقد ركَزت الدراسات الدلالية المتعلقة بالمواقف البسيطة على الكلام لتضفي عليه الطابع الأسلوبي وذلك من خلال بواع الاسم وإبهام المعنى والمبالغة...[1]

أ-1-5- الأسلوبيَة المعجميَة:

وتبحث الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة، وما ينشأ عنها من ظواهر وحالات الترادف والإبهام والتضاد، والغرابة والألفة، وتقوم المفردات بدور مهم في تحديد العناصر الأسلوبية، وهي ذات أثر في الكشف عن معايير اللغة وخواصها وتحدد العناصر المتصلة بالذهن والعاطفة، فقد مرت المفردات بأطوار تاريخية اكتسبت خلالها مدلولات مختلفة نتيجة للاستخدام. وعليه تتكئ الأسلوبية المعجميَة على معرفة السجل التاريخي المحيط بلفظة ما، أو مفهوم معين، وتعد المفردات حقل الأسلوبية الوصفية الرحب، وخاصة عند رائدها بالي وذلك في كتابه البكرمقال في الأسلوبية على ما أسماه تعبيرية المعجم ومدى ما يعتبره من قوة وضعف[2].

ثانيا: منهج الدائرة الفيلولوجية:

على الرغم مما توحي به التسمية لأوَل وهلة من وجود عنصر الدوران أو الدائرة في المنهج، فإنه في الحقيقة ليست كذلك، فهي عملية تتألف من ثلاث مراحل:

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، المرجع السابق،ص ص،102،103

[2] صلاح فضل،علم الأسلوب:مبادئه وإجراءاته، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب،198 ، ص24.

في المرحلة الأولى: يقوم المحلل الذي يجب أن يكون قد توافرت فيه الموهبة والتجربة والإخلاص بقراءة النص مرة بعد مرة. حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب بصفة مستمرة، وفي المرحلة الثانية: عليه أن يحاول اكتشاف الخاصية السيكولوجية التي تفسر هذه السمة، وفي المرحلة الثالثة: والأخيرة عليه أن يقوم برحلة العودة إلى المحيط، وينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية[1].

ولعلّه من بين النقّاد الذين حاولوا أن يقيموا صلة بين نفسيَة الكاتب وأسلوبه"ليوسبيتزر" النمساوي الأصل.

أخذ هذا الأخير يطور طريقته الخاصة المسماة الدائرة الفيلولوجية في سلسلة طويلة من الدراسات البارعة، ولخص منهجه سنة 1948 بالعبارات الآتية: (والذي يجب أن يطال به الدارس، على ما أعتقد،هو أن يتقدّم من السطح، مركز الحياة الباطني للعمل الفني؛ بأن يبدأ بملاحظة التفاصيل عن المظهر السطحي للعمل الذي يتناوله...ثمّ يجمع هذه التفاصيل محاولا أن تتكامل في مبدأ إبداعي لعله كان موجودا في نفسيَة الفنان، ثمّ يعود إلى سائر المجموعات من الملاحظات ليرى إن كان الشكل الباطني، الذي كونه بصورة أوليَة قادرا على أن يفسر الكل).

إذن هناك ثلاثة مراحل متتابعة في الدائرة اللغويَة، أما المرحلة الأولى فهي القراءة ثم القراءة بصبر وثقة، حتّى يتشبّع المحلل بجو العمل، وعندئذ يبدي تكرار سمة أسلوبيَة معيّنة. وفي المرحلة الثانية يبحث عن تفسير سيكولوجي لهذه السمة، أما في المرحلة الثالثة فإنّه يحاول العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف.

وبهذا التصور الذي يقوم على أنّ الخاصّة الجزئيَة تمثل النص الكلي، أصبح سبيتزر أوّل من بدأ التفسير القائل: إنّ الجزء في خدمة الكل كما استعمل التفسير الذي مازال موضع خلاف، وهو أنّ النصوص الأدبيَة كل متّحد متجانس تشير فيها الخاصّة الجزئيَة-من حيث الكيفيَة- إلى الكل[2].

ويمكن القول بأنّ منهج هذا الأخير يمثل أهمّ اتجاهات التحليل الأسلوبي الذي يعتمد على التذوق الشخصي، ولكنّه يحرص على أن يعكس المثيرات التي تصل النص إلى القارىء.

ويحاول هذا الأخير أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس، لهذا يطلق عليه اسم" منهج الدائرة الفيلولوجيَة"، ويتم تطبيقه على مراحل متعددة.

[1] شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص166.

[2] يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص108.

فالقارئ مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظره شيء في لغته. هذا الشيء يعد خاصية يتم التوصل إليها بالحدس، إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية في النص، ثم يتم اختيارها مرة أخرى بشكل منظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى.

فالدائرة مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدي إليها القارئ بفطنة، وهي تشمل روح العمل الأدبي في شموليته،على افتراض أن هذه الظاهرة لابد أن تدعمها ملامح أسلوبية أخرى في النص ذاته.

وللدائرة الفيلولوجية غايات تحدد على مستوى نفساوي ومستوى آخر اجتماعي وتاريخي[1].

أوَلا /المستوى النفساني: ينطلق سبيتزر من مقوله بوفون الشهيرة: الأسلوب هو الرحل ليحدد من خلال الأسلوب نفسية الكاتب وميوله ونزعاته، والتركيبة النفسية التي جعلت من أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة أو تلك.

ثانيا/ المستوى الاجتماعي والتاريخي: ولا ينسى سبيتيزر أن الفرد داخل في نظام أخر أوسع، هو المجتمع والعصر والتاريخ، حيث تطمح أسلوبيته إلى إدراك الواقع النفساني، وإلى تحديد الروح الجماعية أيضا والمرحلة التاريخية والى تحديد المناخ الفني والأخلاقي،ففي رأيه أن علم النفس الأسلوبي يجب أن يمتدَ إلى علم الاجتماع الأسلوبي.

ثالثا: المنهج الوظيفي:

ينطلق هذا المنهج من ثلاثة منطلقات هي .[2]

1 -الشكل/ 2- الوظيفة /3- السياق.

وهو المفهوم الثلاثي الأبعاد للغة الذي يتم على أساسه تحليل النص الأدبي.

رابعا المنهج الإحصائي:

لقد استحسن الكثيرون دخول الدراسة الإحصائية إلى علم الأسلوب بوجه عام باعتبار أن البعد الإحصائي في أي علم، يعد أحد المعايير الموضوعية التي يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب وتمييز الفروق.

وترجع أهمية الإحصاء إلى أنه منهج يحقق بعدا موضوعيا، يمكن بواسطته تحديد الملامح الأساسية للأساليب أو التمييز بين السمات والخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية.

ولاشك أن هناك اعتبارات جوهرية هي التي قللت من أهمية المنهج الإحصائي في البحث الأسلوبي، وحدت من فوائده، لعل أهمها مايلي[1]:

[1] يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص109.

أولا: إن الاعتماد على الجانب الإحصائي يغلف الأدب بلغة غريبة عنه خارج عن طريق فهمه وتحليله.

ثانيا: إن أغلبية العمل الإحصائي تحمل في طياتها خطر سيطرة الكم على الكيف مما يفقد دراسة الأسلوب هدفها الأساسي.

ثالثا: إن المنهج الإحصائي بهذا التفتيت الرقمي للنص الأدبي يفضي إلى عدم مراعاة التأثير السياقي للنص الذي يعد مطلبا مهما من مطالب التحليل الأسلوبي.

وعلى الرغم من جميع هذه التصديات التي تواجه المنهج فإنه لا يخلو من جوانب أساسية في دراسة النصوص الأدبية أهمها[2]:

1 -إن ورود ظاهرة وتكرارها مرات متعددة،تختلف دلالتها باختلاف عدد مرات ورودها،ومن ثم فإن استخدام المنهج الإحصائي في مثل هده الحالة يفضي بنا إلى البحث عن هذه الدلالات، إذ لايستوي ورود الصيغة اللفظية أو الجملة مرَة، أو ورودها عشر مرات في نص أدبي ما، فلكل دلالته،ومن هنا كان للمنهج الإحصائي أهمية في الدراسات الأسلوبية.

2 -إن الإحصاء يقدم المادة الأدبية التي يدرسها الباحث تقديما دقيقا، والدقة في ذاتها مطلب علمي أصيل، وترجع أهمية العمل الإحصائي إلى أنه يقدم بيانات دقيقة ومحددة بالأرقام والنسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة التي يتميز بها نص أدبي معين، ومن هذه السمات:

- استخدام مفردات معجمية معينة.
- نوع الجمل (اسمية، فعلية، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية)
- طول الجمل.
- طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.
- إيثار تراكيب أو تشبيهات أو مجازات أو كنايات أو استعارات معينة.
- الزيادة أو النقص في استخدام صيغ معينة أو نوع معين من الكلمات (صفات، ظروف، أفعال، حروف عطف، حروف الجر)

وهذه السمات اللغوية حين تتكرر بنسب عالية، وحين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته، تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب وكثافة وتوزيعات مختلفة.

2-3-4- نقد المنهج الأسلوبي:

[1] المرجع نفسه،ص115.
[3] المرجع نفسه،ص.ص،149، 150.
[2] يوسف أبو العدوس، المرجع السابق، ص.ص،150،151.

إن المنهج الأسلوب لا يستهدف التفسير وإنما الوصف، وهو لا يجيب عن سؤال لماذا لأي عمل؟ وإنما عن سؤال ماهو؟ وكيف يبنى؟ فالمنهج الأسلوبي ينطلق في نقده للعمل الأدبي من الرؤية النصية في دراسة هذا العمل، فهو يهتم بالعمل الأدبي عامة وتراكيبه اللغوية (اللفظية، والنحوية والصرفية والصوتية) خاصة، وذلك للوصول إلى أبعاد الدلالات التي تكمن في تركيبه اللغوي لكن يعاب عليه عدة أمور منها:

-إنه يؤكد الجانب التقييمي في الدراسة الأدبية واقتصر على أن يكون التقسيم متاحا حسبا لعمليتي التحليل والتفسير.

-أن البحث عن المعاني الكامنة المختفية وراء الألفاظ والتراكيب والإمعان في تأويلها والجري وراء استكشاف بعض الرموز في العمل الأدبي أدى إلى تحميل العمل الأدبي بتأويلات كثيرة لا توجد فيه.

المحاضرة الحادية عشر

البنيويـــــــــــــــــــــــــــــة

3 -البنيويَة:

وهي المشروع الأساسي الذي أفرزته الحداثة، دون أن ننسى المقدمات لها، والتي تمثلت في الشكلانية الروسية والنقد الجديد.

3-1-البنيوية مشروع الحداثة:

تحديد مصطلح البنية:

أولا: الدلالة اللغوية لكلمة بنية

تشتق كلمة (بنية) من الفعل الثلاثي (بنى) وتعني البناء أو الطريقة وكذلك تدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء أو الكيفية التي تشيَد عليها[1].

ثانيا: الدلالة الاصطلاحية

لقد واجه تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات ناجمة عن تمظهرها وتجليها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك، لذا فإن جون بياجيه ارتأى في كتابه(البنيوية) أن إعطاء تعريف موحد للبنية رهين بالتمييز بين الفكرة المثالية الايجابية التي تغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاق مختلفة أنواع البنيات والنوايا النقدية التي رافقت نشوء وتطور كل واحدة منها مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم[2].

فجان بياجيه يقدم لنا تعريفا للبنية باعتبارها نسقا* من التحولات يحتوي على قوانينه الخاصة، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاث خصائص: هي الكلية والتحولات والضبط الذاتي"[3].

نفهم من هذا أن جون بياجيه في هذا الصدد يحدد سمات البنية في ثلاث نقاط هي: الكلية(الشموليَة) والتحول والانتظام الذاتي(التحكم الذاتي).

---

[1] ينظر: ابن منظور، العلامة أبي الفضل جمال الدين، لسان العرب، مج9،ط1، دار صادر للنشر، بيروت، ص 72.

[2] جان بياجيه، البنيويَة، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1985،ص08.

* النسق في اللغة: هو ما كان على نظام واحد من كل شيء، ويقال نسق الشيء : نظمه وانتسقت الأشياء، انتظم بعضها إلى بعض (المعجم الوسيط) والنسق عند البنيويين هو نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا (انظر: ادیث کریز ویل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصور، ص 415).

[3] جان بياجيه، المرجع السابق، ص 09.

إذن نلاحظ مما سبق أن جون بياجيه لا يعرف البنيوية بالسلب، أي بما تنتقده البنيوية ؛ لأنه يختلف من فرع إلى فروع في العلوم الإنسانية بل هو في تعريفه يفرق بين ما تنقده البنيوية وبين ما تهدف إليه، لذلك هو يركز في تعريف للبنية على الهدف الأمثل الذي يوحد مختلف فروع المعرفة في تحديد البنية باعتبارها سعيا وراء تحقيق معقولية كامنة، عن طريق تكوين بناءات مكتفية بذاتها، لا تحتاج إلى عناصر خارجية من اجل بلوغها.

أما عن خصائص البنية التي أشار إليها جان بياجيه في تعريفه فالشمولية أو الكلية تعني هذا التماسك الداخلي لعناصر البنية، فانتظام العناصر كامل بنفسه وليس مجرد تجميع للأجزاء المتفرقة، فالبنية تنبض بقوانينها الخاصة التي تضفي على مكوناتها سماتها من خلال العلاقات القائمة بينها، وهي علاقات وقوانين داخلية يفقدها العنصر إذا خرج من البنية ويفقد خلال ذلك كيانه الأكبر الذي تحدده البنية[3].

ومن هذه الخاصية تنطلق البنيوية في نقدها للأدب من المسلمة القائلة بأن البنية تكتفي بذاتها، فالنص الأدبي مثلا هو بنية تتكون من عناصر، وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دورها من حيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضه البعض، فهي تضفي على الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها البعض [1].

كما أن هذه الخاصية تبرز لنا أنَ البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر خارجية خاضعة للقوانين المميزة للنسق، وليس المهم في النسق العنصر أو الكل، بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر.

وهذه النية ليست جامدة وإنما متحولة، حيث يتولد عن البنية عديد من العمليات التحويلية التي تهضم من خلالها المادة الجديدة باستمرار. فالجملة يتخلق عنها عدد كبير من الجمل التي تبدو جديدة تماما مع أنها لا تخرج عن قواعد النظم اللغوي للجملة، ويتم هذا التحول بفضل (الانتظام أو التحكم الذاتي) للبنية حيث لا تحتاج إلى شيء خارجها لتكسب عملياتها التحويلية صيغة مشروعة؛ فلا تحتاج الجملة إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي يقرر مصداقيتها، وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي، فيقوم هذا التحكم الذاتي بحماية التحولات وتأمينها وبغلق النظام لكي لا تتحكم به أنظمة أخرى [2]، فمثلا اللغة لا تحتاج في كلمة (كلب) في العربية والانجليزية إلى هذا الوجود العيني لهيئة الحيوان ليتم التعرف عليه، فسلوك الكلمة ينبع من حالتها البنيوية المتأصلة بصفتها اسما أكثر من حالتها الإشارية الفعلية

[3] ابن منظور، المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[1] ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ص 95.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.ص، 96،97

إلى حيوان ما [1]، البنية إذن كيان منحكم يعتمد على نفسه وقوانينه الداخلية وعلاقاته ويمكن أن يستوعب غيره، فالبنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام البنية تتخذه....

والبنية كما يحددها صلاح فضل ذات خصائص ثلاث: تعدد المعنى والتوقف على السياق والمرونة، أما تعدد المعنى فيقتضي من كل مؤلف كبير أن يقدم تصوره الخاص عن البنية بما يقتضي الحذر في التعامل معها من مؤلف لآخر أما التوقف على السياق فهي تلك العلاقات القائمة بين العناصر، هذه العلاقات يحتملها السياق الذي يختلف فتختلف طبيعة العلاقات بين العناصر وهذا التوقف على السياق يفتح خصيصة المرونة حيث تتناوب على مصطلح البنية عمليات توصيفية مختلفة، علمية أو فلسفية أو جمالية كما تعود المرونة كذلك إلى نسبية المفهوم وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه [2].

وحيث تبحث البنيوية عن العلاقات الداخلية بين عناصر البنية فإن التحليل البنيوي يتسم بأنه تحليل (منبثق أو محايث) ويعرف جابر عصفور المحايثة بأنها : مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء من حيث هو ذاته وفي ذاته فالنظرة للمحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليس من خارجها فالتحليل المحايث أو المنبثق يقتضي الاستبعاد المنهجي لكل وجهات النظر المختلفة الخارجة عن القوانين الداخلية التي تحكم قيام اللغة بوظائفها الدلالية وما يتضح في نظامها من مقابلات وتداعيات وتجانس وتنافر"[3].

3-2- المنهج البنيوي (الأصول، الروافد)[4]

3-2-1- أصول المنهج البنيوي:

ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها (فرديناند دي سوسير) من خلال كتابه محاضرات في اللسانيات العامة، الذي نشر في باريس سنة 1916.

وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج مرجعي، وقد حقق هذا المنهج نجاحه على الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة لاستعماله منهجا وتصورا في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية.

---

[1] جان بياجيه، مرجع سابق، ص 09.
[2] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 121..
[3] جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص.ص، 215،216.
[4] ينظر: محمود عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 12.

وقد شدد سوسير على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية،وعلى كونها نظاما خاصا من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار، وأثر قوله بالاهتمام بالأنساق في دعوة البنيويين إلى الفصل بين دراسة الأدب ودراسة تاريخ الأدب وقوله بالطابع الاعتباطي للعلامة اللفظية اعتقادا منه بأن الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية إشارة أو إحالة إلى مضمون المدلول.

وقد تأثر رواد النقد البنيوي الفرنسي بسوسير، فدفعهم هذا التأثر إلى الكشف عن أنساق الأدب وأنظمته وبنياته باعتبار هذا الأخير نظاما رمزيا يحوي نظما فرعية فاتجه (بارت) إلى تقعيد القصة وتحليل السرد، بينما ذهب (تودوروف) باتجاه ما يجعل من الأدب أدبا أي ما يعرف بأدبية الأدب [1].

أما عن نظرية سوسير في علم اللغة، فهو يرى أن موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقد فرق بين اللغة والأقوال المنطوقة والمكتوبة، فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معين، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة [2]

إذن فاللغة بالتحليل السابق هي نظام إشاري (سيميولوجي)، أي أن علم اللغة يهتم باللغة المعينة ولا يلتفت إلى لغة الفرد لأنها تصدر عن وعي وتتصف أيضا بالاختيار الحر.

ومن هنا انطلقت البنيوية من حقل علم اللغة إلى حقل علم الأدب الذي يفرق فيه البنيويون بين الأدب والأعمال الأدبية.

فاللغة هي الرحم الأول لنشأة المعيار البنيوي، إذ هي عبر هندستها المتجددة وتلازمها الوظيفي مع اللفظة التاريخية تمثل صورة الانباء كأحسن ما يكون التصوير، ومن أبرز ما استحدثته البنيوية هو إدخال عامل النسبية في تقدير الظواهر والتخلي نهائيا عن ناموس الإطلاق الذي قيد العلم اللغوي تاريخا طويلا [3].

أما بالنسبة إلى استقبالها في الساحة العربية فجاء في أواخر الستينات وبداية السبعينات وذلك عبر الثقافة والترجمة والتبادل الثقافي. وقد عرف هذا التيار في مصر مع الناقد صلاح فضل (النظرية البنائية في النقد) وفي تونس عبد السلام المسدي (قضية البنيوية دراسة ونماذج) أما في لبنان فتمثل هذا التيار يمنى العيد (في معرفة النص).

3-2-2- الروافد التاريخية للبنيوية:

[1] محمود عزام، المرجع نفسه، ص 12.

[2] ينظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص.ص، 190،191 .

[3] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية: دراسة نماذج، ط1، وزارة الثقافة، تونس، ص 14.

نشأت البنيوية في فرنسا، في منتصف الستينات من القرن العشرين عندما ترجم (تودوروف) أعمال الشكليين الروس إلى الفرنسية فأصبحت أحد مصادر البنيوية ومن المعلوم أن مدرسة الشكلانيين الروس ظهرت في روسيا بين عامي 1915-1930.

ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاما ألسنيا ذا وسائط إشارية للواقع، وليس انعكاسا للواقع.

واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع، وقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكليون الروس.

أما المصدر الثاني الذي استمدَت منه البنيوية فهو (النقد الجديد) الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكيا فقد رأى أعلامه أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية (عزرا باوند)، وأنه لا حاجة فيه للمضمون وإنما المهم هو القالب الشعري (هيوم)، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرورانسوم)[1]

ويجب ألا تعتبر البنيوية في ذلك صورة أخرى للشكلانية على الرغم من تأثرها بها، ذلك أن البنيوية ترفض المقولة الشكلانية الفارغة بأنه يمكن وصف العمل الأدبي دون اللجوء إلى محتواه،

ويذهب البنيون في ذلك إلى أنه يمكن وصف الأعمال الأدبية فقط في إطار نظام ثقافي[2].

3-3- مستويات النقد البنيوي:

يقسم النقاد مستويات النقد البنيوي على النحو التالي[3]:

أولا: المستوى الصوتي: حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع، ويتم معرفته من خلال الصوتيات.

ثانيا: المستوى الصرفي: وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة، وهذا المستوى يحتاج إلى كل ما يبنى عليه علم الصرف.

ثالثا: المستوى المعجمي: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها، بمعنى أنه يبحث في دلالة الكلمات اللغوية

رابعا : المستوى النحوي: وتدرس فيه تأليف وتراكيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية، بمعنى أنه يبحث في بناء الجملة سواء أكانت فعلية أو اسمية أ وشبه جملة.

خامسا: مستوى القول: وذلك لتحليل الجمل الكبرى؛ لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية

[1] محمود عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، مرجع سابق، ص 11.
[2] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 26.
[3] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص319.

سادسا : المستوى الدلالي: وذلك يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصورة المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع و تمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

سابعا: المستوى الرمزي: وتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا أدبيا جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يسمى باللغة (داخل اللغة).

إن الناظر إلى هذه المستويات يجدها كلها تتصل باللغة، فهي تنطلق من اللغة وتطبق عليها،واللغة كما نعرف لا تحمل الاتساع والتحدد كما في مناهج النقد الأخرى ومن هنا تتبع عملية هذا المنهج وتعامله الدقيق مع النصوص الأدبية.

فالمحلل البنيوي يقوم بدراسة جميع هذه المستويات في نفسها أولا، وعلاقتها المتبادلة وتوافقها والتداعي الحر فيما بينها والأنشطة المتمثلة فيها، وثانيا هو ما يحدد في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة.

3-4- منطلقات التحليل البنيوي:

أولا: يهاجم البنيويون بعنف المناهج التي تعني بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ويتهمونها بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي، في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي والتاريخي، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلح على وصف العوامل الخارجية.

ونفهم من ذلك أن البنيويين ينطلقون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي وضرورة التعامل معه دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو التاريخي أو بالأديب وأحواله النفسية، وترى الباحثة أن سبب هذا المنطلق، لأنهم يرون في أن العمل الأدبي له وجود خاص وله منطقه ونظامه وله بنية مستقلة سواء أكانت عميقة أم تحتية أم خفية، فهو مجموعة من العلاقات الدقيقة.

ثانيا: هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيًا، وهنا تكمن أدبيَة الأدب، وهم يرون بأنَ هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم.

ثالثا: يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي، فهو جوهرها،فبعضهم يسمي تلك البنية (نظام النص) أو (شبكة العلاقات)،وحين التعرف عليها لا يهتم التحليل بدلالاتها أو معناها،بقدر ما يهتم بالعلاقات القائمة بينها.

ولهذا يرى بارت أن التعرف على بنية النص مقصود لذاته؛ لان عقلانية النظام الذي يتحكم في عناصر النص، غدت بديلا عن عقلانية الشرح والتحليل.

رابعا: ينطلق البنيويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقبل تماما عن أي شيء، إذا لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أوالأفكار أونفسيَة الكاتب...الخ؛لأنَ الأدب لا يقول شيئا عن المجتمع أما موضوع الأدب فيكون هو الأدب نفسه[1].

3-5- نقد المنهج البنيوي:

إنَ المنهج البنيوي منهج كبقيَة المناهج الأخرى، واضعه إنسان ومطبقه إنسان، وهذا يعني أنَه لا بدَ وأن يكون له سلبيات وايجابيات، تحاول الباحثة حصر بعض سلبيات المنهج والانتقادات الموجَهة له فيما يلي:

أوَلا:من الأخطار التي تواجهها البنيويَة المغالطة الشكلانيَة، وتعني تلك إلى عدم الاهتمام بالمعنى، ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي، وتلك ناتجة منعدم الاعتراف بأنَ مظاهر البنية المدروسة ليست هي المظاهر الوحيدة، ولا هي وحدها التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثَر بالعلم الخارجي[2].

ثانيا: إنَ البنيويَة في إهمالها للمعنى فهي تناهض وتعادي النظرية التأويليَة، وإن كانت تسلم بأنَ النص متعدد المعاني.[3]

ثالثا: إنَ التحليل البنيوي يقف عاجزا أمام التفريق بين الأعمال الأدبيَة الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة، والسبب في ذلك أنَه تحليل وصفي صوري لا يهتم بالقيمة، وهذا بدوره يؤدي إلى تشويه الأعمال الأدبيَة وإلغاء خصوصيتها.

رابعا:ليست البنيويَة سوى صورة محرفة للنقد الجديد الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص، كما لو أنَه مقطوع عن موضوعه، مستقل عن موضوع القراءة.[4]

[1] ينظر: شكري الماضي، في نظريَة الأدب، ط1، دار الحداثة، بيروت،،1986،ص182ومابعدها.
[2] روبرت شولز، مرجع سابق، ص21.
[3] ينظر:بول هيرنادي، ماهو النقد؟، ترجمة سلافة حجاوي،ط1، سلسلة المائة كتاب،،1989،ص.ص،84،85.
[4] ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص.ص، 22،23.

المحاضرة الثانية عشرة

التفكيكيـــــة/ جمالية التلقي والاستقبال

4-مناهج القراءة:

وهي المناهج التي منحت القارئ والنص فرصة التقاء ثقافتيهما، وأولت القارئ عنايتها في تلقي النص على وفق ثقافته من خلال نزوعه المعرفي والثقافي، وقد بنيت على الفلسفة وبخاصة الظاهراتية التي منحت الذات دورا في تلقي المعنى.

ولم يعد المعنى يشكل نقطة مركزية، وإنما أصبح يتشكل من خلال التقاء ثقافة النص بثقافة القارئ، ولا أدري إذا كنت مصيبا في اختيار اسم مناهج القراءة (يقول بسام قطوس)، للمناهج التي يطلق عليها مناهج ما بعد البنيوية أو poste struduralism approches، وذلك يغية الجمع بين مناهج ما بعد البنيوية: كالتفكيكية والسيمولوجيا، ونظريات التلقي والتأويل والهرمينوطيقا تحت عنوان مناهج القراءة ولعل الجمع بين هذه المناهج تحت عنوان واحد يمثل قناعة شخصية بأن ما يجمع بينهما على اختلافها في الخلفيات الفكرية والفلسفية هو منحها

القارئ والنص فرصة لقاء ثقافتيهما على الرغم من اختلاف طرائق الوصول إلى الدلالة لدى عمل منهج منها.[1]

4-1- التفكيكية:

4-1-1- خلفية فلسفية:

ليس التفكيك Déconstruction منهجا [2]، كما أنه ليس نظرية عن اللغة الأدبية [3] إنما هو طريقة لقراءة (أو إعادة قراءة) الفلسفة وخطابات العلوم الإنسانية [4] من خلال الموضع في داخل الخطابات، وتفويضها من داخلها، عن طريق توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الداخل.

وإذا ما علمنا أنه ما من نظرية نقدية إلا وبنيت على خلفية فلسفية وفكرية، فإن من حقنا أن نتساءل عن الجذور الفلسفية التي بنيت عليها استراتيجية التفكيك، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول جاك دريدا jaque derida ، بأن التفكيك ليس منهجا.

- يدل مصطلح التفكيكية في مستواه الدلالي العميق على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيه[5].

إنَ تفكيك العقل عند دريدا يعني إقامة فكر متطور يقوم على محاولة رفض الميتافيزيقيا الغربية (ميتافيزيقيا الحضور) والتي يشكل التعبير الأكثر صرامة عنها النظام الفلسفي، ولا

---

[1] بسام قطوس، المرجع نفسه،ص86.

[2] ينظر جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب،1988، ص 61.

[3] خوسيه ماريا، ب افانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، 1992، ص 148.

[4] المرجع نفسه، ص 148.

[5] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص11.

سيما نظام هيقل في ميله إلى منهج الأولويَة للمضمون المحدد بصورة كلية على أنه مجموع المدلولات، ونظام دي سوسير القائم على تكريس الثنائيات [1].

تسعى التفكيكية إلى تقويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة واستحضار المغيب بحثا عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدد قراءات الدال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات، وهذا ما أكد عليه الناقد التفكيكي الأمريكي بول دي مان عندما قال بانتهاء عصر تسلط العمل الأدبي، وبدء عصر جديد هو عصر سلطة القارئ، فقد نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاما غير منجز إلا في مستواه الملفوظ أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال [2].

ولعل المقصود من هذا القول أن الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه، ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدل الكلام، لانطواء الأولى على سيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين تعذر ذلك بالنسبة للكلام.

لقد تأسست إستراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية التي هي في نظر دريدا أيديولوجيا المجموعة العرقية الغربية، قصد تفويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: (الكلام/ الكتابة، الحضور/ الغياب، الواقع/ الحلم، السلبية/ الفعالية)، ومن ثم ايجاد مفاهيم ثورية جديدة مثل: (الاختلاف) Différance الذي يعني المغايرة والتأجيل، ونقص التمركز حول العقل Zogoontrism.

اللغو مركزية على غرار الهيقلي الذي يماثل النص مع جملته، وعلى غرار البنيوي الغريماسي الذي يماثله مع مفهوم التناظرية الخاص به [3].

إنَ النص في تصوري، وفي تصور الآخرين على ما أظن، مهما يكن غنيا، أو قابلا لتأويلات شتى، وقراءات كثيرة، هو في النهاية ينتمي إلى الذاكرة، فردية أو جماعية، وهو يبدع ضمن مرجعية تاريخية أو اجتماعية، وهو يبنى من خلال قواعد اللغة وشروطها، ومن ثم انحرافاتها، مما يجعل من عمليه التأويل أو القراءة غير اعتباطية.

4-1-2- مقولات تفكيكية:

يمكن الحديث عن أهم المعطيات النقدية التي قدمها دريدا لمشروعه النقدي التفكيكي من خلال النقاط الآتية:

1 ـ الاختلاف.

2 ـ نقد التمركز.

---

[1] ينظر: بيير زيما، التفكيكية: دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1996،ص9.

[2] المرجع نفسه، ص10.

[3] بيير زيما، مرجع سابق، ص159.

3 -نظرية اللعب.

4 -علم الكتابة.

5 -الحضور والغياب.

4-1-2-1- الاختلاف: في نظر دريدا هو السماح في تعدد التفسيرات انطلاقا من وصف المعنى بالاستفاضة، وعدم الخضوع لحالة مستقرة وقد بين الاختلاف منزلة النصية (Tasctaulity) في إمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، وهكذا يدفع الأمر القارئ إلى العيش داخل النص والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الثانية، وترويج المعنى والقيام حسب ديردا يخضع دائما للاختلافات والمعنى من خلال الاختلاف يوجد دائما تعادلات مهمة بين صياغات الدوال والاطمئنان النسبي إلى اقتناص الدلالة. وفلسفة الاختلاف عند ديردا هي فسلفة الآخر، أي أن حضورها مستمد من غيابه [1].

لقد انتهج ديردا فكرة اللعب الحر بالدلالات من خلال تغيير التوافق الحاصل بين مفردتي الدال والمدلول (الصائت) و (الصامت) والذي ينتج من خلاله عملية الكلام، وقد عمد على ذلك إمعانا منه في أن العملية النقدية ستتوجه بشكل واضح نحو الكتابة والتي يمكن عبرها اللجوء إلى لعبة الاختلافات التي تنتج لنا المزيد من الدلالات اللغوية، وتمنح اللغة الحرية في التحول بنحو دلالات أوسع، ويستمد الاختلاف تموضعه في المشروع النقدي التفكيكي من خلال سمتين:

الأولى: أنه يقوم على اختلاف الدوال، ونتج عنه اختلاف المدلول، وتقديم لغة الكتابة على لغة الحديث، أو تقديم المكتوب على المنطوق.[2]

الثانية: يتخذ الاختلاف عادة شكل الثنائيات المتقابلة (الخير / الشر، الطبيعة / الحضارة) والعلاقة بين الدال والمدلول في هذه الثنائيات تقليدية وليست منطقية.[3]

4-1-2-2- نقد التمركز حول العقل: ثار دريدا على مجموعة من المقالات المركزية الكبرى، ولا سيما مقولة العقل أو اللوغوس الذي سيطر لأمد طويل على التفكير الغربي، كما عمل دريدا على تفويض المنطق مستبدلا إياه بالاختلاف والتقويض واللاعقل، وبدل التمركز العقلي على مجموعة من الدلالات كالحضور، والانسجام، والهوية.... ويهدف دريدا من وراء التمركز العقلي إلى تحطيم تلك المركزية المعينة وجوديا بوصفها حضورا لامتناهيا جاعلا من هذه المقولة دليلا لنقد مفاهيم التمركز، وهادفا إلى معاينة نظم المقولات المعتمدة على الحضور، ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز، فالمركز لا يمكن

[1] ينظر: محمد سعد الله، فلسفة التفكيك عند دريدا، موقع مجلة الورشة الثقافية، 26-06-2006، ع417، ص 31.
[2] ينظر: عادل عبد الله، التفكيكية إدارة الاختلاف وسلطة العقل،ط1، دار النشر والتوزيع والطباعة، سورية، 2007، ص 13.
[3] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مرجع سابق، ص.ص، 130، 129.

لمسه في شكل الوجود، بل ليس له خاصية مكانية كما أنه ليس مثبتا موضعيا ووظيفيا،إنَه في حقيقة الأمر، نوع من اللاإمكان، وبغيابه أو تفويضية، يتحول كل شيء إلى خطاب، وتذوب الدلالة المركزية، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحول قوة الحضور بفعل نظام الاختلاف، إلى غياب الدلالة المتعالية إلى تخصيب الدلالة المحتملة[1]

هكذا إذن تثور فلسفة دريدا على كل المدارس العقلية التي تشيد بالعقل والمنطق، ويدعو إلى التقويض من أجل تفكيك هذا التمركز.

4-1-2-3- نظرية اللعب: يتركز المعطى الثالث إلى تمجيد التفكيك لصيغة اللعب الحر اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماما عن الإكراهات المغيبة للحقيقة وتأكيد المعطى الثقافي للإدراك، وغياب المعرفة المباشرة، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة.[2]

وبالرغم من الصيغة التي يرتضيها التحليل التفكيكي لنظرية اللعب القاضية بإحالة الدال إلى دال آخر، مع تغييب متعمد للمدلول، إلا أن تلك الصيغة محكومة بمجموعة آليات تشبه القوانين، يسطرها الناص (الواضع)، ويستخدمها المتلقي (اللاعب) وقد حدد بيترهوجون تلك الآليات بما يأتي: [3]

اللغز، التخطيط، الكتابة، الوهم، الغموض، الهذيان، المفارقة، الاقتباس، الجناس، الرموز... حيث تعمل هذا الآليات على تلون الدوال وتعدد القراءات وتشظي الدلالة، وانتشار المعنى بشكل متواصل هذا ما دفع (ميشال روتي) إلى القول أن الجانب الجديد في التحليل التفكيكي هو كونه مغامرة كشفية لامعة، أو مجموعة من الدعابات و الإحالات النصية والفواصل الفانتازية.... ويرتبط مصطلح اللعب عند دريدا بمصطلح المراوغة الذي يقتضي مراوغة المدلول للدال بحيث العلامة اللغوية إلى علامة عائمة يحاول القارئ تثبيتها للوصول إلى المعنى [4].

4-1-2-4- علم الكتابة:

قدم دريدا" مفهوما جديدا للكتابة باعتبارها نقيضا لمفهوم الكلام والتمركز حول الصوت، فالكتابة عنده ليست تجسيدا حرفيا للكلام، أو طريقة الخط المكتوب، بل هي أعمق وأكثر من ذلك. إن الكتابة من المنظور الدريدي، عبارة عن تسمية للغة تطلق على كل من الفعل والحركة، والفكر والتفكير، والوعي واللاوعي، والتجربة والعاطفة. يطلق جاك دريدا على هذا

[1] عبد الله إبراهيم، التفكيك: الأصول والمقولات، ط1،عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب 1990، ص ص، 61،62
[2] كروس توفر نورس، نظريَة لا نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل، ص42.
[3] المرجع نفسه، ص نفسها.
[4] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص51.

النوع من الكتابة بالكتابة الأصلية archi-écriture ولما كان هذا الموضوع شاغلا إياه إلى حد الهوس فقد قدم للقارئ كتابا بعنوان علم الكتابة أو de la grammatologie الذي أصدره عام 1967 حيث أعلن فيه أن علم الكتابة علم شامل لعلمي اللسانيات واللسانيات الفونولوجية أي أن الكتابة ليس التجسيد الحرفي للكلام بل هي شيء موجود قبل الكلام وفوق اللغة [1].

يتضح من خلال هذا أن علم الكتابة يهتم بنوع محدد من الكتابة، إنها كتابة الاختلافات بوصفها أثرا أي الكتابة المعلومة الوجود والسابقة على اللغة والمجهولة الماهية هي كتابة تتضمن الكلام والكتابة العادية معا [2].

4-1-2-5- الحضور والغياب:

ينبنى الاختلاف على فلسفة الحضور والغياب، بمعنى أن الدوال تحمل مدلولات تتعدَد بالاختلاف، فيحضر هذا المعنى في حين يغيب ذاك وبهذا تتكاثر الاختلافات وتتعدد في المقابل المدلولات تشتيتا وتفكيكا، ويعني هذا أن ثمة وحدات تحضر ووحدات تغيب في الوقت ذاته.

إن هذا يؤكد انبناء فلسفة التفكيك على فسلفة التقويض، وآلية تشتيت المعاني وبعثرتها[3].

4-1-3- نقد التفكيكية:

يعتقد كريستوفر بطلر c.battler أن النص الأدبي وفق المنظور التفكيكي، يمثل تركيبة لغوية غير متسقة أو يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات، على نحو يجعل النص قابلا لتفسيرات شتى، وتأويلات لا نهاية لها.

كما أن تركيز التفكيكية على رفض فكرة الواحد، أو تأجيل المعنى، وفق وليم راي، وفتح المجال أمام تعدد القراءات والعقول بوجود قوى بناء وقوى تفكيك في داخل النصوص أو الخطابات، والدعوة إلى محاولة القبض على تناقضات الخطاب هو أمر جيد ومفيد للقراءة النصية، وربما يشارك التفكيك في هذا الأمر مناهج أخرى. لكن أن تتحول القراءة التفكيكية إلى ما أسماه ديردا لا قراءة أو إساءة قراءة Misreading، فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج [4]، حتى ولو اعتقد منظرو التفكيك بكونه ليس منهجا.

---

[1] جاك ديريدا، الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص 107.
[2] هشام الدر كاوي، التفكيكية: التأسيس والمراس، ط1، دار الحوار، اللاذقية، سورية، 2011، ص 24.
[3] ينظر جاك ديريدا، المرجع السابق، ص 53.
[4] كريستوفر بطلر، التفسير والتفكيك والايدولوجية، ترجمة: نهاد صلحية، مجلة فصول، ع3، 1980، ص 10.

ويعتقد على حد رأي الباحثة أن اعتراف دريدا بكون التفكيك ليس منهجا هدفه منح حرية أزيد للقارئ. ناهيك بأن تصورا كهذا يفتح المجال لكل الاحتمالات القرائية، وكأنه يدعو إلى نقض النص نفسه وإلغاء سلطته.

4-2- جماليَات التلقي والاستقبال:

إنَ الالتفات إلى الدور المركزي الذي يؤديه القارئ لحظة القراءة، كان قد اضطلع به عدد من الدارسين، وإن لم تتبلور ذلك في إطار نظرية نقدية قائمة على تصور متكامل للظاهرة الأدبية... وفي هذا الصدد نقف عند قول أنطونيو بينيتيز رجو لكي يتحول ال قبل نص إلى نص، لابد من المرور بمراحل محددة ومتطلبات محددة (...)، وسوف أكتفي هنا بالقول بأن النص يولد حينما يقرأه الآخر، وهو القارئ[1].

إن وجود النص كما يرى هذا الأخير رهين بوجود القارئ وتفاعله معه، ومن ثم فإن البحث عن المعنى في غياب قارئ يعمل على استكناهه يعد ضربا من العبث.

ولقد اعتبرت أعمال المنظرين المنتسبين إلى جامعة كونستطانس الألمانية، الأشهر في هذا المجال، ولعل موضع الجدة يمكن في الطرح المنهجي الذي قدمه هؤلاء والمتمثل في الاحتفاء بالعلاقة بين النص والتدخل التأويلي للمتلقي.[2]

بين أن مواطن الالتقاء بين الرائدين الأبرز في جامعة كوسنطانس وهما هانس روبرت ياوس وفولف قانق أيزر،لا تنفي وجود اختلافات جوهرية بينهما في التصورات، وهي اختلافات مرجعها الأساسي يعود إلى طبيعة الخلفيات المعرفية التي انطلق منها كل منهما، فإذا كان ياوس قد توجه منذ البداية نحو نظرية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب واعتماده على فن التأويل، وخاصة جادامير فإن تأثر أيزر كان بظاهرية رومان انجاردن، فكانت نظريته عن جمالية التجاوب بمنزلة الشق المكمل لجمالية التلقي ككل من خلال بلورته مفهوما جديدا للقراءة. لا ينظر إلى التواصل على أنه علاقة ذات اتجاه واحد (من النص إلى القارئ) بل بنظر إليه في اتجاهين متبادلين في إطار علاقة تفاعلية.

وعموما إذا اعتبرنا أنَ ياوس يتناول العالم الكبير للتلقي، فإن أيزر يهتم بالعالم الصغير للتجاوب.[3]

إن جمالية التجاوب إجمالا هي نظرية تنطوي في فلسفتها على مبدأ أساسي، لابد من استحضاره، مفاده الدعوة إلى الإنصات، والتريث والتروي، قبل المجازفة بإصدار الأحكام وإطلاق الكلام ولفهم النظرية بشكل أوسع لابد من الوقوف عند المحطات الآتية:

---

[1]. عادل بوحوت، جمالية التجاوب في الأدب: الأسس والمفاهيم والإشكاليات، مجلة عالم الفكر، المجلد 42،مارس 2014،ع3، ص7.
[2] رشيد بنحدر، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، سلسلة عالم الفكر، مج1994،23،ص173.
[3] عادل بوحوت، مرجع سابق، ص 8.

1 ـ بنية النص وأفعال الفهم: ما للنص وما للقارئ

2 ـ وجهة النظر الجوالة: وصف حضور القارئ في النص

3 ـ البياضات: وتنظيم العملية التواصلية بين القارئ والنص

4 ـ التأويل المتسق: الجشطالت

5 ـ القارئ الضمني كبنية نصية: ونقد أنماط القراءة

1- بنية النص وأفعال الفهم:

يرى أيزر أن بنية النص وأفعال الفهم هما قطبا الاتصال الذي سيعتمد نجاحه بشدَة على الدرجة التي يؤسس بها النص نفسه كشريك في وعي القارئ [1] فبالقدر الذي تكون فيه الاستراتيجيات النصية محفزة للقارئ، يقاس نجاح فعل القارئ، على أن فعل الإدراك الذي يسهم النص في تبلوره لا يتم دفعة واحدة. فالنص كما يؤكد ذلك أيزر لا يسلم نفسه للقارئ عند أول لقاء بينهما، بل إن القارئ ملزم بالتنقل بين المحطات الدلالية التي يرسمها النص ليحدد الموضوع الجمالي وهذا ما أطلق عليه أيزر مصطلح وجهة النظر الجوالة.[2]

2- وجهة النظر الجوالة:

إنَ وجهة النظر الجوَالة تسمح للقارئ بأن يجول عبر النص، وبالتالي يكشف تعددية المنظورات المترابطة والتي تتغير كلما ثم التنقل من منظور إلى منظور آخر، وهذه المنظورات* التي يتم استحضارها تكون موجودة في لحظة القراءة المتمفصلة باعتبارها معاني صورية وليس باعتبارها عناصر منفصلة، وتعتمد الدرجة التي ينجز الذهن المخزن بها الروابط المنظورية الملائمة للنص، على عدد وافر من العوامل الذاتية ومن بينها: الذاكرة،الاهتمام والانتباه والكفاءة الذهنية [3].

3- البياضات:

يحتلُ البياض موقعا رئيسيا في تأمل أيزر، واعتمادا على ما يسميه انجاردن موقع اللاتحديديين أيزر كيف يتم ملء البياضات، أو الفراغات التي تتقدم في النص من قبل القارئ. وعموما فإن ما يقصده أيزر بتوظيفه لمصطلح اللاتحديد الانجاردي الأصل، هو ذلك الغياب الذي يطبع علاقة النص بالقارئ، أي عدم وجود معنى جاهز ومعطى بشكل سابق، مما يخلق نوعا من اللاتناسب بينهما، هذا اللاتناسب من شأنه أن يمهد الأرضية الصالحة لزرع بذور

---

[1] سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة،2002، ص 143.

[2] فولف غانغ أيزر، فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم: د. جمعة لحمداني، د الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل 1995، ص 57.

[3] ينظر: فولف غانغ أيزر،المرجع السابق، ص.ص، 68،69.

*يشير أيزر إلى وجود أربعة منظورات رئيسية، وهي متصلة بجنس الرواية الذي وجد فيه أيزر مجالا خصبا لتطبيق مجمل نظرياته،وهذه المنظورات هي: منظور السارد، ومنظور الشخوص، ومنظور الحبكة، ومنظور القارئ التخيلي (انظر ف. أيرز، فعل القراءة ترجمة لحمداني والكدية، ص 13).

التواصل، الذي يتغذى أساسا من استجابات القارئ وتدخلاته. يعني هذا أن الكاتب يترك بياضات فارغة تحتاج إلى ملئها عن طريق التأويل والتفسير والاستنتاج الدلالي والمقصدي، فالقارئ يسعى جاهدا لملء الفراغات والبياضات والإجابة عن نقط الحذف والصمت والرفض، وهناك طبعا مجموعة من الإشارات اللغوية والأدلة يتركها المبدع لتكون نبراسا للمتلقين، فيقوم بتفكيك هذه الإشارات والعلامات إن تشريحا وإن تأويلا، وكل ذلك لبناء المعنى المفترض الذي يتغير من قارئ لآخر.[1]

4- التأويل المتسق:

إن بناء التأويل المتسق أو الجشطالت هو نتاج لشراكة حقيقية بين بنية النص وقارئه، وهي شراكة نذر أيزر نفسه، لتسطير بنودها، وخطوطها الكبرى... فلا يكاد المتتبع (الحاذق) يوقن بأحادية الفعل القرائي، في محطة من محطات نظرية جمالية التجاوب، وقيامه على قاعدة البنية دون الإدراك، أو العكس، حتى يقف على توجيه يؤكد أيزر من خلاله أهمية الجانب الآخر، وحضوره في عملية بناء الموضوع الجمالي. فالقارئ يجد نفسه مضطرا في لحظة من لحظات القراءة إلى إغلاق الاحتمالات الدلالية التي يتيحها النص... وما ينبغي تأكيده هو أنه لا وجود لقراءة بريئة لا تريد من النص إلا النص نفسه، وعلى هذا فعملية الانتقاء التي يقوم بها القارئ: [2]

- تتجه الوجهة التي ترضي توقعاته المترسبة عن الانتقال بين المنظورات النصية، مما يؤدي إلى تشكيل الوهم*.

- كما تحاول إقحام النص ضمن الخطاطة الذهنية الضامَة لأهم معطيات تجربة هذا القارئ، اعتقادا بتمثل دلالته الوحيدة والحقيقية.

كل هذا يتم بطريقة يلعب فيها النص الدور الأهم، بحيث يعمل على كسر أفق الإيهام مما يؤدي إلى الانفتاح، وليس إلى الانغلاق، الذي يبحث عنه القارئ.

لقد بيَنت عملية تشكيل الجشطالت أن الترابط الكامن بين الدلائل اللسانية هو المنطق الذي لا يتم تأويل في غيابه، ومن ثم إذا كان للتواصل بين النص والقارئ، أن يكون ناضجا، فإنَه يجب على نشاط القارئ أن يكون مضبوطا بوضوح بطريقة ما من طرف النص [3]

5- القارئ الضمني:

[1] روبرت هولاب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة: خالد التو زاني والجيلالي الكدية،ط1، منشورات علامات، 1999، ص 85

[2] عادل بوحوث، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص.27

*إن عنصر الوهم في تشكيل الجشطالت شرط حيوي من أجل فهم النص الأدبي(ينظر أيزر، فعل القراءة، ص78).

[3] فولف غانغ أيزر، فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني وجيلالي الكدية، ص 99.

هو بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة [1]، وهو مفهوم يبني الدور الذي ينبغي أن يتخذه كل متلق مسبقا. حيث يؤكد أيزر في كتابه القارئ الضمني أن هذا الأخير ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنَه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمَله بصورة انتقائية وجزئية وشرطيَة[2].

هذا فيما يخص أيزر،أما عن هانس روبرت ياوس فقد ركز في بداية عمله على إظهار سلبيات الاتجاهات النقدية السائدة، فانتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين وعند الشكلانيين الروس لتعلقهم بجماليات الفن للفن، وعدم قدرتهم الربط بين التطور الأدبي والتطورات التاريخية. وقدَم جمالية التلقي على أنَها بديل منهجي لتحديد التاريخ الأدبي والقول بالتاريخية [3].

تأثر ياوس بالهمر مينوطيقا الفلسفية وبخاصة إسهامات أساتذة هانز جورج غادامير ويقول جمالية التلقي تمتهن عقيدة هرمينوطيقية[4].

ويستعين بآليات الهرمنيوطيقا: الفهم، التفسير، التأويل، ويرى هذا الأخير: أنه لا يمكن ادعاء دراسة تلقي الأعمال إلا إذا اعترفنا وسلمنا بأن المعنى إنما يشكل بالحوار، ذلك أن استمرار أعمال الماضي في التأثير رهين بإثارة اهتمام الأجيال اللاحقة التي تواظب على تلقيها دون انقطاع أو تستأنف تلقيها لها بعد توقف سابق، سواء كان هذا الاهتمام مضمرا أو معلنا[5].

فهذه الحركية الحوارية بين المؤلف والعمل والمتلقي، تظهر دور هذا الأخير على أنه طاقة محركة للتاريخ والحياة التاريخية للعمل الأدبي.

6- أفق الانتظار:

هو اللبنة الأساسية للنظرية الجمالية عند ياوس حيث يهتم بالتاريخ الأدبي من حيث كونه يتأسس على تجارب القراء السابقة في التعامل مع العمل الأدبي، أي أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثم فتأسيس تاريخ ما يتطلب رصده وتحديد أفق التوقعات هذا.

وعملية التلقي ليست اعتباطية كما أنها ليست ذاتية، إنما هي كما يرى ياوس عملية إدراك موجهة يمكن فهمها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها.

4-2-1- نقد نظرية القراءة:

[1] المرجع نفسه، ص 30..

[2] ينظر: ت، د. أحمد بوحسن،نظرية الأدب: القراءة،الفهم، التأويل، ط1، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء، 2004، ص71

[3] كريمة بلخامسة، المتلقي وآليات التأويل في رواية نجمة ومسرحية كاتب ياسين، مجلة الخطاب، منشورات تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع6، جانفي،2010، ص118.

[4] هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة: سعيد علوش، مجلة الفكر المعاصر، بيروت، 1989، ص107.

[5] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة: رشيد بن جدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2007، ص124.

يتبيَن لنا بأن نظريات القراءة تهتم بالقارئ والمتلقي على حساب النص والكاتب المبدع، ويعني هذا أنَ هذه النظريات تهمل العناصر الأخرى من العملية الإبداعية، إنَ هناك في نظر الباحثة قفزا على التاريخ والمؤلف، والنص، والمجتمع، والنفس، وبذلك فهذه النظرية جزئية قاصرة لا تصلح للإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه الرئيسية.

لقد قاد هذا التصور إلى القول أنه ليس للعمل الأدبي دلالة جاهزة تماما أو معنى ثابت نهائي، وإنما هناك إمكانيات لدلالات متعددة على وفق ثقافة القارئ وقدرته في محاورة ومفاوضة النص الأدبي، ليكتسب النص مع كل قراءة جديدة دلالات أخرى جديدة، ولم يعد الأثر الأدبي يحظى بالخلود.

المحاضرة الثالثة عشر

السيميائيـــــــــــة/ التأويل والهرمينوطيقا

4-3- السيميائية:

يعد المنهج السيمولوجي من مناهج ما بعد البنيوية وإن كان تاريخه قد بدأ مع البنيوية تقريبا، والمشكلة الأولى التي تواجهنا هي مشكلة المصطلح وذلك بسبب تعدد المصادر الثقافية في إطلاق التسميات الدالة بدء من الاسم العلمي، وسنجد أن الناطقين بالفرنسية يتبعون تقاليد مدرسةجينيف" التي يتزعمها اللساني البنيويدي يوسير" ويطلقون على هذا المجالالسيمولوجيا" والناطقين بالأنجلوسكسونية يتبعون تقاليد موازية تعود إلى شارل بيرس" الأمريكي المنطقي الشهير ويؤثرون بذلك مصطلح السيميوتيك أي السيميوطيقا".

أما النقاد والباحثون العرب فقد انقسموا إلى ثلاثة اتجاهات بعضهم يفضل مصطلح سيمولوجيا وله مبرراته في ذلك، وهي محاولة القرب من مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقا للتقاليد العربية القديمة لإتباع الإشارات اللغوية وتمثيلها وتوظيفها بما يسمح التواصل العلمي مع بياناتها العلمية، ومنهم من يرجع إلى المصادر الأنجلوسكسونيةسيموطيقا" وخصوصا أنها تمضي على النسق نفسه الذي كانت تمضي عليه عمليات التعريب، كما دخلت كلمات كالسيميوطيقا والريطوريقا وغيرها بهذا الشكل اللغوي، أما الاتجاه الثالث فهو ينقب في التراث العربي على كلمات مناظرة والتي يمكن لها بشكل تقريبي أن تؤدي الدلالة اللغوية المطلوبة في العالم الحديث، فيقع على السيماء ويشتق منها السيمائية.

مع أنها كانت تقترن بالسحر والكهانة، ومع ذلك فإن هناك مجموعة من النقاد المغاربة من استقر رأيه على هذا المصطلح سيمياء. ومنذ محاولتها في السبعينات تعتيم المنهج البنيوي فقد آثرت مصطلح السيمولوجيا لمحاولة بذره في الثقافة العربية الحديثة دفاعا عن مظنة اشتباهه بالمجالات العربية القديمة من ناحية، وتوثيقا للصلة المعرفية مع الفكر النقدي الحديث وتسهيلا على المتلقين من ناحية ثانية[1]

وأيا كان الأمر فإن تسمية المصطلح ماهي إلا مجرد منطلق والإشكالية المطروحة: ماهي السيمولوجيا ؟ وماهي آليات التحليل السيميولوجي ؟

4-3-1- مفهوم السيميولوجيا ومجالها:

إن من الضروري التوقف عند بعض الاصطلاحات السيميولوجية الهامة لكي نحاول تقريب الصورة أكثر لتفتح الأفكار المتعلقة بالمنهج السيميولوجي. ومن أهم هذه المصطلحات نجد:

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، د.ط، ميريت للنشر والمطبوعات،،د سنة نشر، ص.ص، 121،122.

1 -مصطلح العلامة:

العلامة عنددي سوسير" هي الدليل اللغوي (دال هو صورة سمعية والمدلول هو مفهوم، أما عند بيرس فهي شيء ما يشير إلى شيء آخر سواه عند شخص ما). في ناحية أو صفة معينة، والعلاقة بينهما إحالية مرجعية في نظرية بيرس السيميولوجية لكل علامة موضوع نشير ونحيل إليه بدون أن يشترط في هذا الموضوع وجود طبيعي.

2 -مصطلح التبادل:

لقد أخذ السيميائيون فكرة أن أي إشارة قبل ظهورها بوصفها كذلك في أي منطوق فعلي توجد في شفريتها كجزء من قائمة تبادلية، أي من نظام العلاقات التي تربطها بإشارات أخرى من خلال التشابه والاختلاف، ففي اللغة مثلا ترتبط الكلمة تبادليا مع المترادفات والمضادات و الكلمات الأخرى من الجذر نفسه والكلمات المشابهة لها صوتيا، وهذي البنية التبادلية تقدم المجال الممكن للاستبدالات التي تنتج عنها الكنايات والاستعارات والتوريات والمجازات الأخرى... و تؤدي فكرة التبادل إذا ما اندفعت أبعد قليلا إلى عملية توليد سيميائية غير محددة

3 -مصطلح التركيب:

وهو ذلك الجزء من السيمياء عندشالز موريس" الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول و التأويل، وبهذا يكون شبيها جدا بالنحو، ويشير إلى علاقة الكلمات بعضها ببعض في داخل فعل كلامي أو قول معين.

4 -مصطلح الشفرة CODE:

يرى السيميانيون بأن الفهم بكامله يعتمد على الشفرات فحينما نستخلص معنى ما من حديث ما فذلك راجع إلى أننا نمتلك نظاما فكريا، أو شفرة تمكننا من ذلك، فالبرق مثلا كان يفهم قديما على أساس أنه صوت كائن متسلط يعيش في الأدغال أو السماء، أما حديثا فنفهمه على أساس انه اصطدام شرارة كهربائية، وبذلك تكون الشفرة العلمية قد حلت محل الشفرة الأسطورية، واللغات الإنسانية أكثر الوسائل المعروفة تطويرا للتشفير CODING ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعابير الوجه)، وفوق لغوية (كالتقاليد الأدبية)، ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمالا مناسبا من الشفرات في آن واحد[1].

والآن نصل إلى تعريف السيميولوجيا فقديما سئل أحد الأعراب كيف عرفت ربك ؟" فقال:

بفطرته الصافية: البعرة تدل على البعير والأثر يدل على المسير، فسماء ذات أبراج وأرض ذات فجاج، أفلا تدل على اللطيف الخبير؟

[1]صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، المرجع السابق ص.ص، 127،128.

وفي العلوم الطبية يعني مفهوم السيميولوجيا-Séméiologie-Séméiologie الممارسة التي يكشف بموجبها المرض بالاعتماد على الدلائل Signes أو القرائن Indices أو ما يعرف بأعراض المرض SIGMPTOMES التي يحملها المريض [1] ولقد حدددي سوسير" في كتابهمحاضرات في اللسانيات العامة" مجال السيميولوجيا بعدها العلم الذي يتولى دراسة الدلائل والرموز (لفظية كانت أو غيرها) التي يستعملها الناس بغرض التواصل بين بعضهم والبعض الأخر [2] فتعني بذلك السيميولوجيا حديثا كل نظام من الدلائل (لفظية أو غير لفظية).

4-3-2- تأسيس المنهج السيميولوجي تاريخيا:

ظهر مصطلح السيميولوجيا" في أوروبا معسوسير" وبالمقابل ظهر مصطلحالسيموطيقا في أمريكا مع" شارل ساندرس بيرس(CHArLS SaNDERS PRIES 1839-1914). ومنذ هذا العام و فريديناند دي سوسير" (1857-1913)،وحلقة براغ الفونولوجية أصبحت السيميولوجيا علما يشمل – كما حدده دي سوسير كل نظام من الدلائل (لفظية أو غير لفظية). ومن ثم يكون علم اللسان جزءا من هذا العالم (المنتظر والمرغوب فيه) يقول دي سوسير (...إن اللسان البشري هو أكثر الأنظمة التعبيرية تعقيدا وانتشارا، و هو أكثرها تمثيلا للعملية السيميولوجية، من هذا المنطلق يمكن أن يصبح النموذج العام لجميع السيميولوجيات وتبنى هذا الرأي أيضا لويس بريتوLuise prieto.

أما عند رولان بارث فيجب أن تكون السيميولوجيا مجرد فرع من علم اللسان وليس العكس، وذلك نظرا للضعف الملحوظ في مناهج الأنظمة السيميولوجية (ملوحات Sémaphores و إشارات قانون المرور...) ولانضوائها تحت علم اللسان، بحيث تقتضي مهمة الخضوع إلى مناهج علم اللسان في دراسة كل مجموعة سيميولوجية، إذ يقول لا يمكن أن تكون المعرفة Savoirالسيميولوجية حاليا إلا صورة عن المعرفة اللسانية.

ومن جهة نظر بايلون كريستيان و بول فابر فعلم اللسان يبحث في نظام دلائل خاصة (أي في أنظمة الدلائل اللفظية) بخلاف السيميولوجيا التي تختص بدراسة أنظمة الدلائل غير اللفظية [3]

ولقد استعمل في المقابل مفهوم السيميوطيقا في العصر الحديث من قبل الأمريكي شارل ساندرس بيرس وعلى إثر ذلك انبثقت بباريس لجنة دولية تدعى الجمعية الدولية للسيميوطيقا وهذه الجمعية لم تستثن استعمال مفهوم سيميولوجيا الأوروبي وفي الجزائر أطلق نقاد الأدب على السيميوطيقا اسم علم السيمياء أو السيميائيات.

[1] محمود ابر اقن، المخل إلى سيميولوجيا الاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 4.
[2] المرجع نفسه، ص.ص، 20،21.
[3] محمود ابر اقن، المرجع السابق، ص 25.

وتشتمل السيميوطيقا حسب علماء المنطق (موريس M- moris،كارنب، R- CARNAPطار ستريA. TARSTRI) ثلاث فروع:

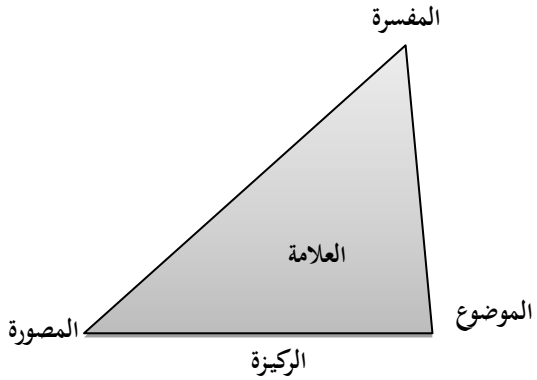
1 -علم النحو المنطقي syntaxe logique المتمثل في العلاقات بين الدلائل.

2 -علم المعنى المنطقي: sémantique logique ويتمثل في نظرية العلاقات بين الدلائل وما تعنيه.

3 -البرغماتية المنطقية (والمنفعية المنطقية) PRAGAMATIQUE LOGIQUE: والتي تنعكس في نظرية العلاقات بين الدلائل والأشخاص الذين يستعملونها.

وبهذا يكون مجال السيميوطيقا أوسع مما تتضمنه السميولوجيا لأنه يشمل اللباس (الموضة) نظام الغذاء، الهندسة المعمارية، الأثاث، اللغات السمعية البصرية، والفنون بصفة عامة [1].وبهذا لا يمكن للسيميوطيقا أن تقوم على علم أكاديمي واحد(علم الأحياء، علم القانون). إلا أن المجالات حسب اللغويين الأوربيين تنتمي إلي السيميولوجيا[2]، وبهذا يعد كريستيان ماتز السيميولوجيا أم العلوم الاجتماعية[3]، ويمكن توضيح الكيان الثلاثي المبني للعلامة عند بيرس

في شكل المثلث التالي:



وقد خضع كل عنصر من هذه العناصر إلى تفريغ ثلاثي كما يلي:

1 -علامة مفسرة 2- علامة منفردة 3- علامة عرفية

فالمصورة كما يوضحها بيرس هي شيء ما ينوب عن شخص ما، من جهة ما و بصفة ما (تخلق في ذهن ذلك الشخص علامة معادلة أو أكثر تطورا وهي بذلك مفسرة للعلامة الأولى) والعلامة تنوب على شيء ما وهذا الشيء هو الموضوع، وهي لا تنوب عن ذلك الموضوع في

[1] المرجع نفسه، ص 25.
[2] محمود ابر اقن، المرجع السابق، ص 26.
[3] المرجع نفسه، ص 27.

كل الوجهات، بل تنوب عنه بالرجوع إلى نوع الفكرة التي سماهابيرس الركيزة المصورة ground وهنا تأخذ الفكرة Idée شيئا من المفهوم الأفلاطوني الشائع في الكلام اليومي[1].

ومن هذا التفريغ الثلاثي المشهور تتحدد أنواع العلامات من منطلق العلاقة القائمة بين المصورة و الموضوع (الدال والمشار إليه) وهي كمايلي:

- **العلامة الأيقونية أو الصورية Icone:** وهي تلك العلامة التي تكون فيها العلامة بين المصورة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه في المقام الأول، سواء وجد الموضوع أو لم يوجد وسواء كان الشيء نوعية أو كائنا موجودا أو عرفا. مثل الصورة الفوتوغرافية، فهي ورقة مطبوعة (مصورة أو دال) تحمل إلى شخص ما (الموضوع المشار إليه) وفق مبدأ التشابه.

- **العلامة المؤشرية أو الإشارية Index:** وهي العلاقة التي تكون فيها بين المصورة و الموضوع علاقة منطقية، كالأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة لدى المريض، أو ارتباط الدخان بالنار، أو آثار الأقدام على الرمل التي تدل على مرور أشخاص على هذا الدرب وتستعير هذه العلامة عند بيرس اسمها من السبابة (أو المشيرة) التي تحيل إلى الموضوع المشار إليه من خلال التجاوز الطبيعي.

- **العلامة الرمزية Symbole:** وهي العلاقة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة محض عرفية وغير معللة إذ لا يوجد بينهما صلة طبيعية أو تشابه أو علاقة تجاور ولذلك يطلق عليها في بعض الأحيان تسمية (العادات)أو(القوانين). ويمكن القول أنَها تجليات للرمز نفسه مثل ارتباط الحمامة البيضاء بالسلام، وصوت الغراب بالشؤم والشمس بالحرية[2].

وتجدر الإشارة إلى أن بيرس واصل التفريغ حتى وصل في نهاية المطاف إلى ستة وستين نوعا من العلامات، إلا أن تقسيمه الثلاثي الأكثر شهرة وانتشارا وفاعلية في مجال الدراسات السيميولوجية[3]

4-3-3- الاتجاهات السيميائية المعاصرة:

على الرغم من التطور والتفريغ اللذين شهدتهما الأبحاث السيميائية في العالم إلا أننا يجب أن نعترف أنه علم لايزال في طفولته، بمعنى آخر فإنها على حد تعبير كوهن (ما تزال في مرحلة قبل الأنموذج من تطورها علما) ومن ثم فإن هذه الاتجاهات تتعارض لا من حيث طرح النظريات التي تقترحها فقط، وإنما من حيث تصورها كما يجب أن تشكل نظرية سيمائية، وقد قام الباحث مارسلو داسكال باستعراض هذه الاتجاهات الفرعية الرديفة (جريماس ـ تشومسكي ـ

[1] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،ط2، المركز الثقافي العربي، 1996، ص.ص، 78،79.
[2] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، المرجع السابق، ص .ص، 81،82.
[3] المرجع نفسه، ص، 84.

بوشنسكي ـ كريستيفا) بالكثير من التكثيف بحثا عن القواسم المشتركة بينهما، وهي تصنيفات انبنت على وظيفة العلامة ومنها تفرعت ثلاث اتجاهات رئيسية [1]

1 **سيمياء التواصل:** يرى أنصار هذا الاتجاه (بويسنس، بريينو، مونان، كرايس، أوستين، فتخانشتاين، مارتنيه) أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول والقصد، وهم يركزون في أبحاثهم على الوظيفة التواصلية أو الاتصالية، ولا تختص بالحقل اللساني فقط، إنما تمتد إلى الحقول غير اللسانية (تواصل لساني، تواصل غير لساني). وهذا التواصل مشروط بالقصدية وإرادة المرسل التأثير على الغير، وبناء على ذلك اقتصر موضوع السيميائية في العلامات القائمة على الاعتباطية، لأن العلامات الأخرى عبارة عن تمظهرات فقط، ولقد طالب بعض السيميائيين تفاديا لتفكيك موضوع السميائية بالرجوع إلى الفكرة السوسيرية بشأن الطبيعة الاجتماعية للعلامات [2]

وتستدعي دراسة سيميولوجيا الاتصال العودة إلى العالمين البنييويين Steucturalistes : كرستيان ماتز ورولان بارث المشهورين بدراستهما التي نشرتها المجلة الباريسية اتصالات communicatios, التي تعتبر بلا منازع المرجع الأكاديمي الذي استقطب معظم الأبحاث السيميولوجية التي عرفتها أوروبا بصفة عامة وفرنسا بصفة خاصة،، ولقد قدم هذان الباحثان نظرية تستند إلى قواعد علم اللسان النصي linguistique textuelle ولم يقتصر تطبيقها على النماذج الكلاسيكية (الأدبية والمسرحية) ولكن وجد لها تطبيقا على أنظمة الإعلام والاتصال نذكر من بينها:

1 ـ**الأنظمة النصية المكتوبة:** فيما يتعلق بالصحافة المكتوبة أو المقروءة.

2 ـ**الأنظمة النصية السمعية البصرية:** فيما يخص الأعمال الإذاعية أو التليفزيونية والسينمائية.

3 ـ**الأنظمة النصية ذات الأهداف الإشهارية:** سواء كانت هذه الأهداف تجارية أو سياسية أو ثقافية أو اجتماعية أو قانونية.... مثال: الإعلان بوصفة المفهوم المعادل للتعبيرين الفرنسيين Réclame أو annonce والذي يتمثل في الإعلانات المبوبة التي تنشر في الجرائد (طلبات العمل وعروضها) الملصقة affiche والإشهار (بوصفة المفهوم المغاربي الذي يعادل المصطلح الانجليزي advertissing والأمريكي advertissing والمصطلح الفرنسي publicité وفي المغرب العربي يرفض استخدام مصطلح الإعلان المتداول في المشرق لأنه لا يمثل إلا ضربا واحدا من العمل الإشهاري ألا وهو الإعلانات المبوبة المذكورة سالفا[3].

[1] المرجع نفسه، ص.ص، 84،85.
[2] محمود ابراقن، المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال، مرجع سابق، ص.ص، 10،11.
[3] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص.ص، 96،97.

2 **سيمياء الدلالة:** يختزل أنصار هذا الاتجاه العلامة (وفي مقدمتهم بارث) العلامة إلى وحدة ثنائية المبنى (دال ومدلول) على غرار سوسير ولكن كونه على النقيض من سوسير و تميزه عن الاتجاهات الأخرى يمن في قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة. و خصوصية علم اللغة يقول بارث (يجب منذ الآن تقبل إمكانية قلب الاقتراح السويسري ليست اللسانيات جزءا ولو مفضلا من علم العلامة، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعا من اللسانيات) ومن هنا أصبح النموذج اللغوي المغلق نموذجا يتحتذى به كل الأنظمة الدالة لأنه كما يقول بارث لأن المعرفة السيميائية لا يمكن أن تكون اليوم سوى نسخة ذات أهمية من المعرفة اللسانية) لأنه من غير المعرفة اللسانية لأنه من غير الممكن أن تكون في الحياة الاجتماعية أنظمة علامات ذات أهمية واسعة غير اللغة البشرية. فالماهية توثق دلالتها من خلال ارتباطها برسالة لسانية كالهزليات والإشهار، والسينما والصور الصحفية... بحيث يرتبط جزء من الأيقونة بعلاقة حشو بنيوية على الأقل أو علاقة إنابة من نظام اللسان وقد نحا بارث هذا المنحنى حين درس نظام الموضة أي الأزياء الحديثة، أو نظام ما أطلق عليه الأساطير الحديثة إن السميائية تقوم على علاقة بين العلامة والدال والمدلول.

العلامة مكونة من دال ومدلول فيكون صعيد الدوال صعيد العبارة ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى، فمثلا نظام الأدب نجده يتكون من مثلث:العنصر الأول فيه هو الدال أو القول الأدبي، و العنصر الثاني هو المدلول أو السبب الخارجي للعمل والعنصر الثالث هو العلامة أو العمل الأدبي وهذا الأخير ذو دلالة. أما في الأسطورة -كما يرى بارث- نجد أيضا العملية الثلاثية الترميزية: الدال والمدلول وما ينتج عنهما وهو العلامة التي هي الأسطورة ولكن هذه لها خصوصية تكون نظامها سيميائيا من نمط ثاني على سلسلة من العلامات قبلها.

ووضع العلامة الناتجة من الربط بين الدال والمدلول في النظام الأول تصبح مجرد دال في النمط الثاني، ومن هنا فاللغة تهيئ نموذجا لما قد نسميه بالتدليل الرئيس (في حالة باقة ورد) لأنه أكثر تعقيدا يقول بارث:(يحدث كل شيء كما لو أن الأسطورة نقلت النظام الشكلي للتبديلات الأولى إلى جوانب فرعية وبما أن هذا النقل الجاني جوهري في تحليل الأسطورة سأمثله بهذه الطريقة:

<table>
<tr><td colspan="2">1 - دال</td><td>2 - مدلول</td></tr>
<tr><td colspan="2">3- علامة
1- دال</td><td>2 - المدلول</td></tr>
<tr><td colspan="3">3-علامة</td></tr>
</table>

3- سيمياء الثقافة: استفاد أنصار هذا الاتجاه من الفلسفة الماركسية وفلسفة الأشكال الرمزية (كاسيرر) وهؤلاء مجموعة من العلماء والباحثين السوفيات الذين تطلق عليهم تسمية (جماعة موسكو –تارتو) وهم (يوري لوتمان، وفياتشلاف، ايفانون، وبوريس أو سبنسكي، فلاديمير تودوروف، بيتاتوجورسكي)،وكذلك الايطاليين (روسي ولاندي) وهم يذهبون إلى أن العلامة تتكون من وحدة المبنى: الدال والمدلول والمرجع [1].

وقد تبلور هذا الاتجاه عام 1926 عندما بدأت جماعة موسكو ناتو عملها المنهجي المنظم و ذلك بعقد مؤتمر في موسكو حول الدراسة البنيوية لأنظمة العلامات، ففي الافتتاحية التي قام بكتابتها ايفانوف فيها توكيد أن الإنسان وكذا الحيوان والآلات (في إطار علم السبيرنيطيقا) يلجأ إلى العلامات غير أن تلك العلامات التي يلجأ إليها الإنسان ليتميز الغني والتعقيد إليهما العلامات الأخرى وربما يكون نشأ هذا الثراء وأن اللغة الطبيعية تحمل في طياتها (منفذا للعالم) بمعنى أن البشر في نظرتهم للغة تكون نظرتهم للعالم، ولقد تم تقديم مفاهيم أساسية تبناها هذا الاتجاه: كمفهوم النموذج والأنظمة المنمذجة، ومنها توظف الأنظمة السيميانية على أنها أنظمة منمذجة للعالم، ولهذا رأى ايفانوف أنه ينبغي تصنيف أنظمة العلامات وفق تسلسل هرمي تكون فيه اللغة النظام الأولي بالنسبة للأنظمة الأخرى، المشتقة كالأساطير والأديان والفنون.....كما أكد على الوظيفة التوصيلية لهذه الأنظمة كما يذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أن العلامة لا تكتسب دلالتها من خلال وضعها داخل إطار الثقافة (علاقة الأدب بالبنى الثقافية الأخرى كالدين والاقتصاد والأشكال التحتية) ومحاولة الكشف عن العلاقات الرابطة بين تجليات وتمظهرات الثقافة الواحدة من تطورها الزمني أو بين الثقافات المختلفة أو بين الثقافة واللاثقافة[2].

4-3-4- موضوع السيميائيات:

توضح جوليا كريستيفا موضوع السيميائيات في قولها: (إن دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إن هذا هو ما يشكل موضوع علم أخذ يتكون، وهو السيميوتيقا (من الكلمة اليونانية semeion أي العلامة)" [3]

[1] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، مرجع السابق، ص.ص 106،107، 108.
[2] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، المرجع نفسه،ص.ص،106،107،108.

[3] JUIIA KRISTEVA: <LE LANGAGE. CET INCONNU COLL-POINTE -1981.P292

نردك من خلال مقولة كريستيفا موضوع السيميائيات، فهي تهتم بالعلامة من حيث كنهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادية والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانية تمفصلها داخل التركيب وقد لاحظ جان مارتيني j-martinet أن مختلف التعاريف حول السيميائيات تتضمن مصطلح signe[1] علامة، وهذا مؤشر واضح على أن موضوع السيميائيات هو العلامة كما ذكرنا سالفا.

4-3-5- خصائص المنهج السيميائي:

مهما تعددت جوانب المنهج أو اتسعت فصوله وأصوله، فإنه يضل محتفظا بخصائص عامة تحكم مختلف عناصره، وتطبع سائر أدواته المنهجية والإجرائية.

أولى الخصائص التي يتمتع بها المنهج السيميائي أنه منهج داخلي محايث ويعني ذلك أنه يهتم بداخل النص، باعتبار أن العلاقة التي تقوم بين العمل الأدبي ومرجعه الخارجي لا ترقى حسب هذا النوع من النقد الذي يتشكل وينتشر في سياق ثقافي وحضاري موسوم بخصوصيات جوهرية إلى مستوى يتأسس فيه معنى عميق للنص، وبالتالي يتوجب التركيز على شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدال من حروف وكلمات وجمل.

ثاني خصائص هذا المنهج أنه منهج بنيوي، فالاهتمام بداخليات النص، ذو توجه بنيوي، والحديث عن (النية، والبنية السطحية والبنية العميقة، والنظام، والعلاقات) كل هذه المصطلحات اكتسبت فعاليتها مع النقد البنيوي.

أما ثالث هذه الخصائص فإنها نابعة من طبيعة موضوع دراسة السيمائيات عموما والسيميائيات الأدبية خصوصا، فمن المعلوم أنها تهتم بالخطاب في بعده السردي فتتجاوز بذلك حدود الاهتمام بالجملة، باعتبارها أكبر وحدة لسانية كما تفعل اللسانيات، ففي الوقت الذي تهتم فيه اللسانيات بأمر تكوين الجمل، فإن السيميائيات تهتم بموضوع بناء الخطابات والنصوص وتنظيمها وإنتاجها، وكنتيجة لهذه الخاصية فإن السيميائيات تنعت بأنها نصية[2].

4-3-6- نقد السيميائيات:

من البديهي ألا تسلم السيميائيات من النقد، خاصَة لزعمها أنها تحتل مكانة (علم العلوم) في الوقت الذي لا تزال فيه في مرحلة تأسيس أصولها المعرفية على أرضية ثابتة.

[1] JENNE MARTINET: <<CLEFS POUR LA SEMIOLOGIE . ED:SELERS –PARIS 1973.P10

[2] ينظر: مداخله محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت،مج 24، ع3، مارس 1996، ص 196.

فبالنسبة "لتودوروف لا يمكن الحديث عن بناء علمي متكامل، وبالرغم من أعمال بيرس و سوسير و"ايريك و ياكبسون و بارثو هليمسليف و كارناب وغيرهم، فإن السميائيات تظل مجموعة من الاقتراحات أكثر منها علما أو كيانا، معرفيا مؤسسا تأسيسا سليما.[1]

ويخطو مارسيلو داسكال خطوة ايجابية في إبراز صورة معاصرة للسيميائيات فهي لا تزال في طفولتها، ومن ثم (فإن السيميولوجيا لا تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من تطورها كعلم)[2].

وقد رصد تعارض المدراس السيميائية في مستويين[3]: الأول: في النظريات والمقترحات السميوطيقية والثاني: وهو الأهم ويتمثل في تحديد تصورات السيميوطيقا وماهو داخل أو خارج عن مجالها.

ثم إن المنهج السيميائي تحول في كثير من الحالات إلى مجرد استقطاب آلية لا نكاد نعثر معها على خصوصية النصوص المطبق عليها، فعلى سبيل المثال عاملية كريماس تبحث لها عن تحقيق في هذا النص أو ذاك، دون التفكير للحظة في إمكانية وجود نصوص قد لا تستجيب لتلك العاملية. وفي الأخير تجدر الإشارة إلى أن المنهج السيمولوجي يعتبر من المناهج النصية التي يعتد بها، كما أنه يقتضي من الباحث دراية وتحكما في بعض العلوم المعرفية واللغوية، لذلك فإنه منهج معقد، قد يستعصي على البعض تطبيقه دون الرجوع إلى هذه الخلفيات المذكورة آنفا.

4-4- التأويل والهرمينوطيقا:

ينبثق مفهوم التأويل من جملة التطورات التي حصلت في التيارات الفكرية والنقدية، مسايرا تطوراتها المعرفية باعتباره جهدا عقليا يحاول الوقوف على النصوص في انفتاحها اللانهائي لاكتشاف الدلالة التي تربط بمفهوم القراءة، ومن ثم تصبح العلاقة بين القراءة والتأويل جدلية تقوم على التفاعل المتبادل بين النص والمؤثر فيه القارئ الذي يحدد آليات القراءة وإجراءاتها المنهجية. ويرتبط فن التأويل بإشكالية قراءة تفسير النص الديني، حيث بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم (الكتاب المقدس) فيما يعرف بالتفسير التوراتي lescégése biblique[4] .

---

[1] محمد إقبال عروي، المرجع السابق، ص 194.

[2] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحمداني وآخرون،دار إفريقيا الشرق 1989، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ط1، المركز الثقافي العربي، 2006، ص13.

ثم تبلور بعد ذلك مفهوم الهرمينوطيقا ليشير إلى (مجموعة القواعد التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني)[1].

ليتسع بعد ذلك مفهوم المصطلح في الممارسات الحديثة، فاستخدم في تأويل كل الأنواع الفنية والحكايات الأسطورية والأحلام ومختلف أشكال الأدب واللغة بوجه عام.

فكلمة هرمينووطيقا herméneutique تعني في الأصل فن أو علم للتأويل وهي أقدر الاتجاهات اهتماما بفن فهم النصوص [2].

4-4-1- استراتيجيات التأويل:

لقد أصبحت الهرمينيو طيقا نشاطا استقصائيا توجب النظر إلى النص الأدبي في مختلف جوانبه انطلاقا من نظرية تعددية المعنى، وجماليات التلقي، حيث شكل الانتقال من سلطة النص إلى سلطة القراءة منعرجا حاسما في تاريخ النقد الأدبي.

فما استراتيجيات التأويل في ضوء هذا التحول ؟

أ - **التأويل ونظرية التلقي:** ألزمت شعرية الأثر المفتوح المؤول على مقاربة النص في ضوء تفاعلية نصية بين القارئ والنص، إذ إننا في القراءة نصب ذاتا على الأثر، وأن الأثر يصب علينا ذواتا كثيرة، فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم[3].

لكن هذه التفاعلية تفترض وجود كفاءة تقبلية، وخبرات قرائية تسمح للقارئ بأن يتجاوز تقلبات النص وانرياحاته وأن يكون قادرا في الآن ذاته على احتواء اتساع إشارته بقدر ما يستوجب أن يتوافر فيه من الرؤية التأويلية والقدر على اختراق الأثر بالحدس والتخييل (فإدراك وليس الخلق، الاستقبال وليس الإنتاج تصبح عناصر منشئة للخطاب)[4].

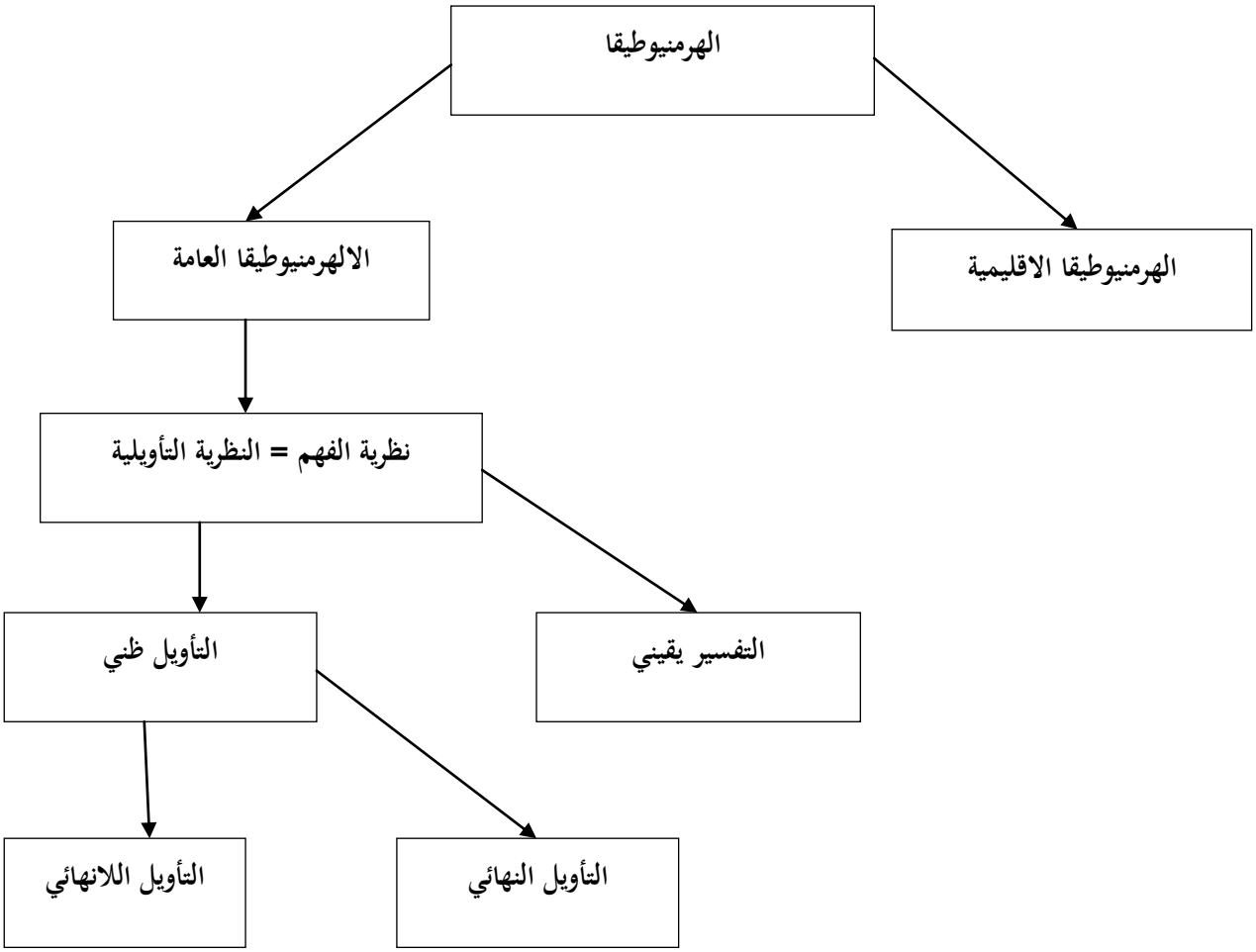
ب - **التأويل النهائي: التأويل اللانهائي:** أضحى اهتمام النقاد في السنوات الأخيرة على توطيد العلاقة بين الفلسفة والنقد بغرض توسيع أفق التفكير النقدي،وتأسيس وعي جديد ينبني على التساؤل ويتبنى أساليب الشك والحوار، ولا يحتكم إلى يقين ثابت وإنما يسلك طرائق الممكن والمحتمل، وهو ما تعكسه نتائج المناهج المعاصرة، وأهمها المنهج التأويلي الذي انتزع مصداقيته بفضل ما يوفره من آليات وإجراءات من جهة،وبسبب انفتاحه على حقول معرفية متنوعة من جهة أخرى.

كذلك يتميز التأويل بمسألتين جوهريتين [5] فهو من ناحية يقوم على قواعد منطقية صارمة ويستند من جهة أخرى إلى إشراقات صوفية (الغنوصية، الهرمسية).

---

[1] نصر حامد أوزيد، المرجع السابق، ص نفسها.
[2] فاطمة الطبال بركة،النظرية الألسنية عند جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ص 56.
[3] حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول،ع1،المجلد5،1984، ص 115.
[4] روبيرت سي هول، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية،ترجمة : رعد عبد الجليل جواد، ط2، 1992، ص31.
[5] خيرة حمر العين،الشعرية و انفتاح النصوص: تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل، مجلة الخطاب، ص20.

وخلاصة ذلك هي أننا بإزاء تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو في الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو يعني إظهار جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى أن النصوص تحتمل كل تأويل[1] وخلاصة الاختلاف بشأن هذين التصورين مرده اختلاف المرجعيات المعرفية، والمصادر الفكرية التي ينهل منها مل تصور. ففي حين يتجرد التأويل اللانهائي من كل قصدية يستمر التأويل النهائي في التطابق مع النص، ولتوضيح أكثر انظر المخطط[2]:



التأويل إذن في أبسط معانيه هو قراءة للنص أو مقاربة له تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة المنبثقة من معطيات النص في الدرجة الأولى ومن قدرات المؤول في الدرجة الثانية، وهو في أوسع معانيه القراءة بمعناها الواسع.

1امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص117.

2المرجع نفسه،ص118.

من هنا يتضح أن أولى مهمات الناقد والمحلل قراءة المضمر أو المخفي أو المطمور، إذ لا معنى للنص إلا بواسطة القراءة، إن القراء الأكفاء هم الذين يمنحون النصوص معاني متجددة من كون النص أرضا مجهولة وعلى من يريد اكتشافها أن يصبر نفسه على تحمل وعثاء السفر في مجاهلها بحثا عن معنى يظل قابلا للتأجيل.

يهتم التأويل بالحث عن المعنى القصدي الذي يخفيه المؤلف في ما من نصه. ولذلك فقد احتضنت التأويل الاتجاهات الفلسفية والأدبية الذاتية والشخصانية والظاهراتية التي تهتم بذوات المؤلفين في محاولة لترميم المعاني الكامنة ضمنا في نصوصهم.

لقد رأى هيرس" مدعوما بعمل فلاسفة الفعل الكلامي أننا لا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محددة ما لم نفترض سلفا قصدا للمؤلف يوجه ذلك التأويل، وفي الحقيقة فإن منهجهيرش" هوأكبر الطرق محافظة للوصول إلى معنى النص، فهو يفترض أن مؤلف النص الأدبي هو تحديدا أفضل من القارئ، وأن انجازه مساو لما كان ينوي أن ينجزه، وهكذا فإن العبء يقع على عاتق القارئ الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده، وهذا المنهج نظامي، أي أنه في الواقع يخضع لمنهج القانون والنظام فهو يقدم مبادئ لإثبات مصداقية التأويل، وبالتالي يخضع نفسه إلى نوع من نظريات التعليم.[1]

4-4-2- نقد التأويلية:

لقد واجهت الهرمينوطيقا منذ سنوات الستينات بالأخص، اعتراضات قوية، ويرجع الفضل إلى بول ريكور من خلال أعماله في قبول هذه المواجهات، وفي عدم توقفه عن إعادة تحديد موقع ومعنى الهيرمينوطيقا من خلال المناقشات الرائجة الآن.... ومن ضمن الاعتراضات الموجَهة لها فكرة إذا كانت القراءة الهرمينوطيقية قد ركزت في المقام الأول على حرية الذات التي تتجه إلى معنى يقال، وإلى مشروع ينجز، فإن البنيوية والمقاربات التحليلية النفسية والسوسيولوجيَة ركزت على الطابع الوهمي بشكل كبير بالنسبة لها والذي هو سيادة الذات وتصور هذه الذات كمالكة لنفسها لبلوغ رؤية منسجمة عن نفسها وعن علاقتها بالعالم[2].

[1] روبرت شولز،السيمياء والتأويل،ترجمة :سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربيَة للدراسات والنشر، ص1994.

[2] ر. بارت، ت تودوروف، ر ماهيو، ف هالين، ف شويرويجن م أوتن، نظريات القراءة: من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة : د. عبد الرحمان بوعلي، ط1، 2003، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص.ص، 92،93.

المحاضرة الرابعة عشر

نحـــــــــــــــو منهج تكاملي

المنهج التكاملي:

1- لمحة تاريخية:

ظهرت في سنوات الثمانين من القرن العشرين منهجية جديدة في مجال النقد الأدبيّ مع **النقاد الفرنسي جان بول روسويبر (jean paul resueber) وتسمى هذه المنهجية الجديدة** بالمقاربة المتعددة التخصصات une approche interdixiplinaire.

وبعد ذلك بدأ الدارسون والباحثون والنقاد سواء في الغرب أم في العالم العربي في تمثل هذه المنهجية الجديدة، وتطبيقها على النصوص الأدبية، والظواهر الثقافية المعقَدة.

ويمكن القول أنَ هذه المنهجية بحال من الأحوال كانت معروفة عند النقاد العرب المحدثين، مثل شوقي ضيف، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، ومحمد مندور... وكانت هذه المنهجية تحت اسم: "النقد التكاملي" الذي كان يدرس النص انطلاقا من المعطيات البلاغية، والنفسية والاجتماعية، والذوقية، والدلالية، والتاريخية... وإن كانت هذه المنهجية غير واضحة عند هؤلاء النقاد المحدثين بشكل واضح ودقيق على المستوى النظري والتطبيقي والتقني.

وعلى الرغم مما يمكن قوله عن المقاربة المتعدّدة التخصّصات من كونها لا تملك أدواتها المفاهيمية الخاصة بها إن نظريًا وإن تطبيقيًا إلاّ أنّ هذه المقاربة يمكن أن تجدي الباحث بشكل من الأشكال، ودلك حينما يتعامل مع نصوص حديثة وجديدة وطليعية في وقت أصبح يتعسّرُ على أي محلّل أو قارئ محترف أن يأتي إلى نص فيقبل عليه بأدوات أحادية المنظور، أحادية التقنيات ويقول أنّني بلغت من هذا النصّ منتهاه، فلا المنظور النفساني فحسب، أو المنظور البنيوي فحسب، أو المنظور الاجتماعي فحسب قد يفي بالغرض... من أجل ذلك يمنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة: "التركيب المنهجي"؛ وذلك لدى إرادة قراءة تحليلية لنص أدبيّ ما مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية.

وقد كنّا رأينا بعض المفكرين الغربيين في فصل سابق وخصوصا قولدمان، حاول المزاوجة بين النزعتين البنيوية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية، بل معرفية أيضا جديدة هي البنيوية التكوينية، وكأنه إنما سعى من خلال ذلك إلى إنقاذ البنيوية والاجتماعية معا، ذلك بأن البنيوية وحدها من حيث هي نزعة شكلانية خالصة تصبح هشة، بسقوطها في الميكانيكية الشكلية التي تجرّد الأدب من وظيفته الاجتماعية، وفعاليته الإنسانية.[1]

إن التعامل مع النصوص الأدبيّة التي نتناولها بالقراءة والتحلّيل يجب أن يرتكز على السعي إلى المزاوجة، أو المثالثة أو المرابعة، وربما المخامسة بين طائفة من المستويات

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص6.

باصطناع القراءة المركبّة التي لا تجتزئ بإجراء أحادي في تحليل النص، لأن مثل ذلك الإجراء مهما كان دقيقا، فلن يأخذ من النص المحلّل كلَ ما فيه.

والحق أنّ هذه الأدوات الإجرائية الجديدة التي تطالعنا بها، كل يوم، العلوم الإنسانية لا ينبغي لها أن تستأثر بالتفرّد، ولا أن تستبدّ بالتربع على عرش المنهجية الصارمة في تناول نص من النصوص، ولكن يجب أن تكون تلك الأدوات مكملة للنقائص التي ظلت تعتور مساعي المحلّليلن ابتغاء الاقتراب بتلك المساعي إلى نحو الكمال، الذي يظل بعيد المنال على كل حالٍ.[1]

وجدير بالقول: أن معظم هذه المناهج موروث بعضها عن بعض وقائم بعضها على بعضها الآخر، إذا لا البنوية، ولا نزعة علم النفس التي تتطاول على تحليل النص الأدبيّ، ولا السيميائية، ولا الأسلوبية نفسها قادرة إحداهن على أن تزعم للناس أنها ناشئة عن عدم، وأنّ كل أدواتها التقنية، وإجراءاتها المنهجية، وأصولها المعرفية، ومصطلحاتها المجسدة لمفاهيمها جديدة.

وصفوة القول نجملها فيما قال الدكتور عبد الملك مرتاض وهو يتحدث عن تحديد المنهج الذي ننتهجه في تحليل أي نصّ أدبيّ:[2]

- لا يوجد منهج كامل، مثالي، لا يأتيه الضعف ولا النقص، فمن التعصب التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده، ولا منهج آخر معه، جدير أن يُتبع، إن المسألة في غاية البساطة، على غاية تعقيداتها، فإذا سلمنا بأن كل منهج ناقص، وكل ناقص يفتقر إلى كمال، وكل كامل مستحيل، اقتنعنا بضرورة تضافر مساعي كل الكفاءات النقدية، والعبقريات التنظيرية لمحاولة إيجاد مقاربة منهجية تبتعد ما أمكن عن النقص.

وانطلاقا من حتمية انعدام الكمال في أيّ منهج، فإننا لا نميل من حيث المبدأ، إلى أي منهج إذا، ونجتهد أثناء الممارسة التطبيقية أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبيّ الذي ننجزه شيئاً من الشرعية الإبداعية، والابتعاد عن النظرة الميكانيكيَة إلى

- النصّ الأدبيّ وهي نظرة الإيديولوجيين والنفسانيين والاجتماعيين والبنيويين والسيميائيين جميعاً، فكل من هؤلاء يعمد إلى قراءة نص ما من وجهة نظر شديدة الضيق، بالغة التعصب، لا تتجاوز مدى اتجاهه الذي يتعصب له، فيحمله على التعصّب على سواه.
- يمكن التركيب بين المناهج كالتركيب الذي حدث بين البنوية والنزعة الماركسية في الكتابة النقدية، وهو التركيب العجيب الذي أعطى لنا منهجاً أطلق عليه (البنوية التكوينية)، وكالميثولوجيا والفلكلور، واللسانيات العامة التي ولدت شيئاً اسمه السيميائية.

[1] المرجع نفسه، ص.ص،6، 7.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.ص، 11، 13.

- ويمكن انتقاء منهج بعينه، بتركيبه مع سواه، أو بتركيبه دون تركيب بناء على الجنس الأدبي المحلّل ومع عدم طمعنا في أن يرتقي رأينا من هذا إلى مستوى النظرية (رأي عبد الملك مرتاض)؛ فإننا مع ذلك نعتقد:[1]

أ -إذا كان النص المحلّل من نوع رواية الواقعية الاشتراكية مثلاً، فإنه يمكن اصطناع البنوية التكوينية في تحليله مع إتباع التفكيك كإجراء.

ب -إذا كان النص من جنس الرواية الجديدة فيمكن اصطناع البنوية مع الاستعانة بالسيميائية أداة للفهم والتأويل، والتفكيكية إجراء منهجيا للعمل.

ت -وأما إذا كان النص شعرياً فيمكن اصطناع:

- إما البنوية اللسانية مع محاولة اصطناع التفكيك، وإما السيميائية مع استثمار كل عطاءات التأويلية، والرمز، والقرينة، والإشارة، والإيقونة (المماثل)، والانزياح، وكل الإجراءات السيميائية التي يستظهرها المحلل على قراءة نصّ شعري على نحو جمالي.

من خلال ما عرض نستنتج أن لكل مقام مقالا؛ وأن هذه الكثرة من المناهج كانت بمنزلة معروضات مطروحة في سوق التحليل النصي، كل محلّل يأخذ بشئ مما يلائمه في تحليل نصّه محققا في نهاية المطاف فكرة التكامل ومبدأ الانفتاح، إذا ماهي التكاملية؟ وما فلسفتها؟ وما قواعدها؟ وما موقفها من النص؟ وما هي مرتكزاتها النظرية والتطبيقية والمفاهيمية؟.

4- 2- التكامل أو التكاملية: intégration

1- اصطلاحا وتاريخا:

بالعودة إلى المنهج التكاملي أو المركب يمكن الوقوف عند ثلاث محطّات، نبّين دلالة كل منها وهي: التوفيقية، التلفيقية، التكاملية.[2]

إن التوفيقية منزع فكري وفلسفي، فهي عند الفلاسفة "نوع من العمل الذي يجمع من الفلسفات المتعارضة بعض أرائها المتطابقة في وحدة متماسكة"، أما بالنسبة للفكر بعامة فهي "منزع يجمع بين الثنائيات المتعارضة على المستويات الفلسفية أو الدينية أو الاقتصادية أو الاجتماعية".[3]

وهذا المنزع لم يختص به العقل الأوروبي دون غيره، ففي تراثنا الفلسفي الإسلامي نشهد اتجاها توفيقيا، حاول الجمع أو التوفيق بين الثنائيات المتعارضة بين الدين والفلسفة، النقل

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص13.
[2] محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص269.
[3] محمد عبد الحميد، النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية، تقديم: عثمان موافي، ط1، دار الوفاء، مصر، 2002، ص98.

والعقل، وخير من مثّل ذلك: أبو نصر الفارابي (335ه، 950م) في كتابه "الجمع بين رأي الحكيمين"، وابن سينا (428ه، 1037م) في كتابه "تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات"

وفي العصر الحديث، حاول بعض النقاد والمفكرين التوفيق بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، من خلال تحقيق تعاون يقوم على الأخذ والإفادة بين القديم والجديد .ويرى الناقد إبراهيم عبد الرحمن محمد أن "...النقد التوفيقي هو صيغة نقدية جديدة يؤلفها الناقد المثقف من المذاهب والاتجاهات والفلسفات النقدية المختلفة ويتخيّر عناصرها تخيرًا خاصاً ثم يربط بينها ربطاً يفقد فيه كل اتجاه أو مذهب خصائصه المميزة ليصبح عنصرا في بناء نقدي متكامل صالح للتطبيق، دون معاناة من مخاطر المذاهب التي اختيرت عناصره منها".[1]

نعني بالمنهج التكاملي ذلك المنهج الذي يدرس العمل الأدبي دراسة لا تقتصر على منهج معيّن من مناهج الاتجاه النفسي، أو الاجتماعي، أو البنيوي أو الجمالي، بل هو مجموع هذه المناهج المتفرقة.

يتحدث الدكتور عبد العزيز عتيق عن المنهج التكاملي في إطار حديثه عن المناهج السياقية، ويعرفه بقوله: "هو منهج يأخذ من كل منهج ما يراه معينًا على إصدار أحكام متكاملة الأعمال الأدبية من جميع جوانبها".[2]

فهو بذلك يقترح إمكانية الجمع بين المنهج التاريخي والفني والنفسي جمعًا يمكننا من دراسة النص من زوايا مختلفة، ولعل المنهج الفني بين هذه المناهج ما دفع الناقد إلى تصور إمكانية الجمع بينها، على اعتبار أنه الجانب الذي يلامس النصّ في ذاته بينما المنهجان الآخران فيتناولان ما يعلق بالنص من سيقات خارجية. غير أنَ التكامل لا ير بالمناهج السياقية وحدها،بل يمكن أن يكون بين منهج نسقي وآخر أو أخرى سياقيَة.

ويرى دعاة هذا المنهج أن هدفه الإفادة "من مجموع المناهج بحيث يتكئ عليها في التعرف والإحاطة بجميع جوانب البحث أو النقد في شمول موضوعي وهذا ما نسميه المنهج التكاملي"

ويعد أصحاب هذا المنهج الناقد الفذ أنَ الباحث الموضوعي هو من يسلك في نقده منهجاً تكامليًا[3]، ويبدو أنهم قد وقفوا على عين الحقيقة، لأنهم بإتباعهم هذا المنهج لا يفضلون منهجًا على آخر، فالمناهج كلها سواء مادامت أنّها تخدم النص الأدبيّ، وتساعد على حلّ رموزه وشفراته.

[1] المرجع نفسه، ص98..
[2] عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص308.
[3] عبد العزيز عتيق، المرجع السابق، ص231.

والمنهج التكاملي يقوم "بتسخير جميع المدارس النقدية المناسبة في تكاملها، وذلك من خلال الاستعانة بأبرز وأهم أدواتها، والاستفادة من أدق أساسياتها قدر الإمكان[1]" إيمانًا بعدم قدرة أي منهج بمفرده على دراسة النص دراسة كافية مقنعة، بل قد "يستعير مجموعة من النظريات المتباينة من العلوم المختلفة، ولكن السمة البارزة لتلك التوجيهات تبدو لسانية وأسلوبية أكثر من غيرهما"[2].

إن المنهج النقدي التكاملي "هو أداة تستقي قوتها من ممارسة نقدية مركبة، تجمع بين المعطيات الفنية والتاريخية، والأبعاد النفسية، والاجتماعية، والعقدية، أما الشرط الوحيد في بناء هذا المنهج النقدي، فهو الارتكاز على رؤية نقدية شمولية واحدة، والأخذ بكل أداة منهجية صغرى تستجيب لهذه الرؤية وتوظيفها"[3].

4- 3- فلسفتها:

إنّ التكاملية فكرة تنتمي إلى نزعة فكرية في أوروبا جاءت عقب (فترات التطرف المذهبي والتضارب الفكري)، ففي القرن التاسع عشر وفي الفلسفة الألمانية على وجه الخصوص يمكننا الوقوف على فلسفة اتجهت نحو المطلق والكليّ والمجّرد من أجل الوصول إلى نظرة شاملة للوجود، وإيمان هؤلاء الفلاسفة بوحدة الوجود مطلقًا دفع كلّ واحد منهم إلى افتراض فرض مطلق يفسر به الوجود، يتفرع عنه افتراضات أخرى، وإذا ضممنا هذا إلى نظرة فيلسوفهم شيلنج للفن، إذ عدّه المفسر الأكبر لوحدة الوجود فإنه يظهره على اتحاد ما يبدو منفصلا في الطبيعة، أي أنّ الفن هو الطريقة الوحيدة لتصور وحدة الفكر والطبيعة، وحدة العارف والمعروف وأن عنده تمحى متناقضات الوجود.

ليأتي بعد شلنج هيقل بلفسفته التي ينمو فيها نحو التركيب و المطلق والكلي، حيث تتم على يده الفلسفة الكلية.

ولد مهّد للتكاملية خاصة في أواخر القرن التاسع عشر مفهوم ساد الأوساط العلمية بعدما حققته العلوم البيولوجية والسيكولوجية في نقاط وأحرزته من نتائج باهرة –إنه مفهوم وحدة الإنسان- فتبادلت العلوم فيها بينها نتائج كل منها، واستعر بعضها مناهج بعضها الآخر في ميدانه الخاص، حتى الناقد الفرنسي "هيبوليت تين" تأثر بنظرة "هيجل" الشاملة وطبقها في نقده في هذه المرحلة التاريخية بأوروبا.

فيما سبق رأينا لوناً من التفكير نحا نحو الكلية أو المطلق تأسيسًا على التركيب والجمع والأضداد، هذا اللون الذي يعكس جوانبًا من الفكر الفلسفي في ألمانيا على وجه

[1] عامر رضا، النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسات الأدبية، مقال على الرابط:
[2] عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص34.
[3] عامر رضا، مرجع سابق.

الخصوص،يعكس أيضا وبنوع أخر ما يشبه رد فعل لما شهدته العلوم بعد ذلك من الاتجاه إلى التخصص، حيث تفتّت العلوم، ومن ثم المناهج لتصبح أشبه بالبلورات الكثيرة المتعددة التي تزايد عددها مع زيادة الكشوفات العلمية وتقدم المعرفة، الأمر الذي دفع أصواتًا في الآونة الأخيرة إلى النداء مرة أخرى بضرورة الحد من التشظي المعرفي والمنهجي هنا من جهة ومن جهة أخرى فإن ما شهدته العلوم والمعارف من تجزؤ عكس حالة من الغربة المنهجية والعلمية على مستوى الجزء الواحد اتجاه باقي الأجزاء، كما عكس خصاما بينها وانقطاعا، الأمر الذي دفع آخرين في الآونة الأخيرة أيضا إلى القول بضرورة وصل الأجزاء وإشاعة الصلح القائم على التعاون بين المناهج.

توضح الباحثة أن ما سبق كان تلخيصًا موجزًا لرحلة اصطلاح التكاملية الذي ظهر من خلاله أنه كان يشير في الأغلب إلى ما يمكن تسميته بالتكامل المعرفي، أي بين المعارف الطبيعية منها والإنسانية، أو بين المعارف الإنسانية بينها وبين بعضها الآخر في تداخل مساحات من حقولها المعرفية.

أما التكاملية منهجًا في مرحلة متأخرة بعض الشيء بدأت بعد استقلال العلوم الإنسانية، إذ حاول كل علم منها أن يعتنق التكاملية بوصفها منهجا له في البحث، ولعل علم النفس كان أول هذه العلوم الذي حاول انتهاج التكاملية في البحث حينما استخدمها منهجًا محدد في وصف وتحليل النفس الإنسانية على يد د "يوسف مراد" الذي أسس جمعية علم النفس التكاملي أو المدرسة التكاملية في علم النفس لتكون مدرسة مصرية عربية تتميز عن المدارس التحليلية والسلوكية في أوروبا، حيث تصور النفس الإنسانية منظومة من المكونات والمتفاعلات المختلفة النوع، وبذلك لا يمكن تحليلها إلا في ضوء مكوّناتها التي تسهم في نموها، إذ أنها لا تنمو بمعزل عن جسد الإنسان، ولا عن مجتمعه ولا عن ملكات عقله، على هذا الأساس يمكن الانتقال إلى النقد الأدبي بوصفه هو الآخر علما إنسانيا يمكنه انتهاج التكاملية[1].

4- 4- قواعد التكاملية:

4-4-1- قاعدة الشراكة (partnership): أي القاعدة العريضة لمنهج يتّسم بالانفتاح على الغير، ويمد يده لكل نوع من المعرفة يريد التعاون معه إيمانا منه أن الرؤية الواحدة مهما كانت غنية ذات ثقة بإجراءاتها هي في النهاية غافلة عن الكثير وإن وعت بالقليل، فالمشاركة

[1] ينظر: محمد عبد الحميد خليفة، نحو نظرية تكاملية في النقد الأدبي: مقاربة في نقد النقد،ط1، 2015، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص.ص،131،135.

بين ألوان المناهج والمعارف لا تسهم في تحقيق تكاملية ناجحة فحسب، بل تضمن لنا مستقبلا آمنا غير مهدد بالانهيار.

4-4-2- قاعدة الاختيار (sélection): للتكاملية حريَة مطلقة في اختيار شركائها المناهج شرط أن يتناسب هذا الاختيار وطبيعة النص أو موضوعه أو ما يسمى بالغرض الفني الذي يرمي إليه، وعلى سبيل المثال فتاريخ النص يحدد بداهة بعض مناهجه، إذ أن النص القديم زمنا قد يحتاج إلى مناهج تاريخية أو اجتماعية إلى جانب منهجه الفني، بينما النص الحديث أو المعاصر قد يجدي معه المنهج النفسي إلى جانب المنهج الجمالي، كما أن العلم المسبق بمبدع النص وسيرته قد يطرح منهجا دون آخر، فإذا كان النص لأبي نواس أو ابن الرومي كان للمهج النفسي أولويته قبل باقي المناهج، وإذا أردنا التحديد أكثر أكدنا بأن الغرض الشعري قد يكون بدوره مقتضيا مناهج دون أخرى، فالوصف مثلا هو أقرب إلى عالم الفن، لذا كان المعوّل الأول على المنهج الجمالي، على عكس المديح أو الهجاء الذّين يقدّم فيهما المنهج التاريخي أو الاجتماعي تفسيرًا يتناسب والغرض الشعري.

فإيثار أحد المناهج على الآخر لدى أي نص لا يكون إلاّ في الموضع الذي يكون فيه أحدهما أجدى من الآخر، فلا محلّ للتفضيل المطلق، ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج.

4-4-3- قاعدتا التركيب والانسجام (synthesis):

تتَجه التكاملية نحو ما اختير من المناهج أو ما استعير من أبعاضها لتصنع منه مركَبا متماسكا تختلف صورته باختلاف كلّ مقاربة تكاملية من نص لآخر، أي مركبا مؤقتا غير دائم، متغيرا غير ثابت.

وليس المقصود بالتركيب هنا هو التلفيق أو الترقيع الذي تبدو فيه التكاملية متخاصمة الأجزاء، لا تجانس ولا انسجام بينها بل الأمر عكس ذلك . فالعملية تتضمن منحيين،(المنحي الأول نجعل فيه المناهج تتحاور، يناقش بعضها بعضا، تدخل جميعا على تباينها حلبة الحوار، يفحص كل منها أدواته المعرفية وينقد ذاته، ثم يتوجَه نحو المناهج الأخرى، يستمع إلى طرائقها ووجهة نظرها، يفحصها ويحاورها، ومن خلال هذين الحوارين مع الذات ومع الآخر تدرك أماكن الضعف والقصور، كما تدرك مواطن القوة والثبات وبذلك تتكامل القسمات الإيجابية والسلبية لكل منهج، تتفاعل وتتلاحم، أما المنحى الثاني فهو محاولة لإقامة نوع من التركيب المتوازن المؤقت أو الدائم بين القسمات المشرقة لكل منهج، واستعمالاتها أو تطبيقها كل من مكانه ووفق نصه المناسب له، وبذلك نخلق نوعا من التعددية المتجاورة والمتجاوبة ليس على مستوى الأفكار فحسب بل على مستوى المناهج أيضًا) التي تحجز الأعمال المنبعثة عن آلة النقد الوصفي لأن النصوص في هذه الحالة بادية الضعف والفقر، والدور الثاني للتقويم يكون فيه

قاضيًا حيث يسمح لهذه النصوص كلها أن تدخل محكمة النقد حتى إذا ما تم وصفها وتحليلها كان التقويم كلمته النهائية الفاصلة[1].

4- 5- مسلمات التكاملية:

تتبنى التكاملية ثلاث مسلمات يظُنُ "د.محمد عبد الحميد" أنها تشكل ركائز العقيدة التكاملية وهذه المسلمات هي:[2]

1- أهميَة السياق الخارجي في درس النصوص الأدبية: فدما أنكر كثير من النقاد في أوروبا السياق واشتدّوا في إنكاره، عادت الآراء مؤكدة دوره في دراسة النص.

2- تبنّيها التقويم إلى جانب الوصف: إن التكاملية لا تعطي فرصة لنقدها أن يكون وصفيا خالصًا كما رأينا في المناهج النقدية الحديثة التي اتسمت بالعلمية و الوصفية مقابل غياب المعيارية، لكن عندما لا تتحكم قوانين العلم في النص وتحكم فيه الوصفية الخالصة، عندئذ يمكن لأحكام القيمة أن يكون لها وجود مجاور للوصف، فقيمة التكاملية على هذا النحو تكمن في التقويم الذي ليس هو عملا للوصف فحسب، بل يبرز التقويم في أنه حاجة يقتضيها الفن والخلق على السواء، فالفن الحقيقي لا يستغني عن التقويم لأن ما ينتهي إليه من إصدار حكم قيمة يبعث عن الاطمئنان اتجاه مراجعة الفن لذاته من أجل الوصول إلى الكمال الفني.

فالتكاملية على هذا النحو ترى للتقويم دورين:

أحدهما: قبل الوصف، والثاني تاليًا للوصف، بمعنى أن الدور الأول يكون فيه التقويم أشبه بالمرشح أو المصفاة التي تحجز الأعمال الغثَة عن آلة النقد الوصفي لأنَ النصوص في هذه الحالة بادية الضعف والفقر. والدور الثاني للتقويم يكون فيه قاضيا حيث يسمح لهذه النصوص كلها أن تدخل محكمة النقد حتَى إذا ما تمَ وصفها وتحليلها كان للتقويم كلمته النهائيَة الفاصلة.

3- المعنى: تطرح التكاملية وجهة نظر تنسجم وعقيدتها الوسطية إذ أنها تفصل بداية دلالة النص أو معناه إلى نوعين:

أولهما: معنى "ثابت مركزي" هو الظاهر عند قراءة النص، ويكشف عن قصديَة المؤلف، يشبه ذلك المعنى الذي يورده شرَاح الدواوين في ضوء التفسير اللغوي المعجمي المعروف لدى جل شرَاح الدواوين العربية.

ثانيًا: معنى "ثانوي" أي أنَه معنى يحتمله النص، ويقع في دائرة بها مجموعة من المعاني المحتملة، التي ترتبط بطريقة ما بذلك المعنى المركزي الأم.

4- 6- المنهج التكاملي في النقد الأدبي العربي الحديث:

1 نعيم اليافي، المغامرة النقدية، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص.ص،34، 35.
2 ينظر: محمد عبد الحميد خليفة، مرجع سابق، ص.ص،135، 141.

بالنظر في نقدنا العربي الحديث نقف على دعوة جيل نقادنا إلى التكاملية القائمة على التصالح والتعاون ما بين النقد المتخصص، والنقد السياقي الخارجي، خاصة بعدما بولغ في قطع النص عن الحياة إذا ترتب عليه غياب الرؤية الشمولية التي تربط الأدب بالحياة، إلى حد أن أكَد أحدهم أن نقدنا الحديث قد تحول إلى عبث وتخليط.[1]

وفيما يتعلق بوجود هذا المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث، فإنه يمكن القول: إنَ رائد هذا الاتجاه هو "عبد القادر القط" [2] ويمكن تحديد معالم هذا المنهج التكاملي عنده بما يأتي:

"نقوم بداية بتفسير العمل الأدبي في ضوء عصره وظروفه الحضارية والتاريخية ثم البدء بالدراسة الفنية للعمل الأدبي، والمراد هنا البدء بدراسة البناء الفني للعمل الأدبي أي تحليل مضمونه الفني، وبعد ذلك الحكم على قيمة العمل الأدبي بمقدار مافي صياغته ومضمونه من فن".[3]

وتظهر معالم هذا المنهج عند "أحمد كمال زكي" حين يذكر أن دراسة الأدب لا تتوقف عند معرفة حياة الأديب أو نفسيته، ولا تكتمل مهمة الناقد إذا اقتصر على تحديد القيمة الجمالية، فهذه العمليات ضرورية ومتكاملة لفهم العمل الأدبي في نظره، ويصف هذا المنهج بقوله:" لعل هذا المنهج لا يخضع لأي تعريف فني واضح المعالم، فهو ليس نقدا تاريخيا خالصا، ولا نقدا بلاغيا ضيقا، ولا نقدا نفسيا محددا"[4]

ويرتضي "شوقي ضيف" هذا المنهج أيضا، لأنه يفيد من العلوم الاجتماعية والنفسية والجمالية، فهو بذلك يدعو إلى ضرورة الإفادة من جميع المناهج، وعدم الاقتصار على منهج واحد منها عند تحليل الأعمال النفسية.

والناضر إلى منهجه يراه يقوم على جانبين: أحدهما خارجي، يستلهم المجتمع والنفس والطبقات، والآخر داخلي يتناول النص والعمل ويحلله.[5]

تؤدي مثل هذه الدعوات النقدية إلى أن يكون النص مفتوحا متعدد القراءات والدلالات والتشكيلات لا أن يكون نظاما مقفلا لأنه خضع لمنهج واحد في التحليل والتفسير، وهذا ما أسماه الناقد "وولف جانج أيزر" بفراغات النص المركبة لأن هذه الفراغات تترك الربط بين أبعاد النص مفتوحا.[6]

4- 7- دعائم المنهج التكاملي:

[1] ينظر: محمد عبد الحميد خليفة، مرجع سابق، ص 181.
[2] نبيل جماد، د.محمد دراسة، تداخل الأنواع الأدبية،ط1، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج2، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2009، عمان، الأردن، ص 707.
[3] عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث،د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، 1978، ص141.
[4] أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته،ط1،مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص 237.
[5] شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره،ط6، دار المعارف، مصر، ص139.
[6] وولف جانغ أيزر، في نظرية التلقي، ترجمة الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع7، 1992، ص10.

يحصر نعيم الباقي دعائم المنهج التكاملي في خمسة أسس هي[1]:

1- **الموسوعية:** أي تسلُح الناقد بالثقافة النقدية والمعرفية العريضة التي تمكنه من الإلمام بالظاهرة الأدبية المراد دراستها.

2- **الانفتاح:** أي انفتاح الناقد ذهنيا ونفسيا، وخروجه من شرنقة الذات لمصافحة الآخر، ومحاورته، كيفما كان امتداد الآخر في الزمان والمكان.

3- **الانتقائية:** وهي من عواقب الموسوعية، بخلاف الأحادية الضيقة التي تلزمك بالانقياد إليها لأنك لا تملك خيارا آخر.

4- **التركيب:** أي بناء مجموعة من العناصر المنتقاة وفق خطة تصورية مرسومة تشدد على طبيعة العناصر المركبة، وطريقة التركيب، والغاية التي تستهدفها العملية التركيبية، بخلاف التلفيق الذي لا يعدو أن يكون مصالحة مؤقتة مهدَدة بالتفكيك.

5- النص الإبداعي وخصوصيته التي تقتضي اختيار المنهج المناسب للمتن المناسب.

4- 8- أهمية النقد التكاملي:

تتجلى أهمية المنهج النقدي التكاملي في دراسة الظاهرة الأدبية من خلال جملة من الخصائص النقدية هي كالآتي:[2]

- يساعد النقد التكاملي الباحث على الإفادة من تنوع المناهج في الدراسة العلمية.
- يبرز النقد التكاملي وحدة العلم ويتيح للباحث الرؤية الكلية.
- يساعد النقد التكاملي على تنمية مهارات التفكير المتعددة لدى الباحث.

وعليه أصبحت القراءة النقدية في ظل النقد التكاملي بديلا عن النقد أحادي المنهج الذي يسلط نوعا من التعسف المنهجي والنقدي على النص فلكي تتم القراءة التكاملية لابد من حضور طرفيها (النص- الناقد) حضورا حواريا تفاعليا، ولا يتم هذا الحضور إلا إذا كان الطرف الأول (النص) ثريا، وكان الطرف الثاني (الناقد) ملما بكل حيثيات النقد ومدارسه النقدية وتفرعاته المنهجية والإيديولوجية أثناء الدراسة، وهذا لا يأتي إلا بالتسلح المستمر بالأدوات والآليات الإجرائية التي تساهم في تفعيل عملية القراءة النقدية وتسهيل تواصل "النقد التكاملي" بكل المدارس النقدية والاستفادة منها بطريقة تجعل من العملية النقدية مرنة وسلسة دون إفراط ولا تفريط.

كما تتأتَى أهمية التكامل بين المناهج النقدية من كونها الوسيلة القادرة على تنظيم البحث النقدي من خلال إجراءات محددة، ووفق طرائق خاصة، ولا يسع الناقد الاستغناء عن هذه

[1] ينظر. يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص40.
[2] عامر رضا، النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسات الأدبية، مرجع سابق.

المناهج حاضرة أو غائبة فهو بحاجة ماسة إلى منهج أو أكثر ليستهدي به، إذا ما أراد أن يكون عمله جادا تؤطره نظرية واضحة.

4- 9- الكيفية التي تطبق بها التكاملية على النص الأدبي:

أ- بداية الإجراء: لقد حار منظرو المناهج حول السؤال: من أين نبدأ؟ فبعضهم اتجه إلى القول بأن تكون المقاربة النقدية بداية من خارج النص إلى داخله، وبعضهم جعل النص نقطة الانطلاق، من الداخل إلى الخارج، وأما التكاملية فترى أن المسألة جدلية، بمعنى أن تبدأ من النص ذاته إلى خارجه لتعود مرة أخرى إلى داخله، إذ يدفع النص بما يحمله من دلالات غير أدبية إلى سياقه الخارجي بقصد اختبار هذه الدلالات، ثم تكون رحلة العودة من الخارج حيث الظرفان التاريخي والاجتماعي إضافة إلى الظرف النفسي إلى الداخل مرة أخرى، بقصد إزالة إبهام ما، ينشأ حول رمز أو استعارة أو شفرة فنية قد يسهم السياق الخارجي بواسع معناه في حلها[1]، وكما تشرح إحدى الباحثات الأوربيات واحدة من صور آليات هذا العمل الشامل بقولها:

To understand the text is to explain it in terms of the author's ideas, psychological state or social background books about authors often begin with a brief biography discussing the influence of the family, the environement or the society.[2]

بمعنى أنه يتم التعامل مع النص من خلال تجربة الكاتب كجزء من المجتمع في هذا الوقت بالذات، ولفهم النص يجب أن نوضحه من خلال أفكار الكاتب، الحالة النفسية أو الخلفية الاجتماعية، وغالبا ما تبدأ الكتب الخاصة بكتاب معين بسيرة ذاتية تناقش تأثير

العائلة والبيئة أو المجتمع، وقد مر بنا التعرف على إمكانية أن يسهم السياق الخارجي في دعم إحدى القضايا الجمالية.

ستبدأ إذا التكاملية من أصغر الوحدات التي تشكل بناء النص داخليا من الصوت إلى النص مرورا بالكلمة، فالجملة، فالصورة الكلية له وتنتهي إلى خارج النص لكشف ما به من دلالة خارجية اجتماعية مثلا (...من خلال المنظور الشمولي لهذا النص الشعري)، على أن هذه الدلالة لا يطرحها الناقد مسبقا قبل تحليل النص من خلال دراسته لحياة الشاعر وطبقته وممارسته الحياتية في واقعه ثم يطبقها على النص، بل لابد أن تأتي الدلالة الاجتماعية للنص نتيجة طبيعية وتلقائية للتحليل الموضوعي الذي يبدأ من الصوت وينتهي عند الدلالة الكلية للنص.

إن المراوحة المنهجية المستمرة بين الداخل والخارج والعكس تؤكدها التكاملية لأسباب وفوائد منها[1]:

[1] محمد عبد الحميد خليفة، مرجع سابق، ص158.
[2] المرجع نفسه، ص159.

1- البحث عن أسباب النص: فإذا ادعى مدع أن أسباب النص لا تكون إلا في خارجه فإن التكاملية تدعو إلى التوازن في البحث عن السبب إذ تطرح سببا آخر للنص في الفكر الذي لا يكون خارج النص وإنما يكون داخله أي في هذه النقطة (من تطور الكاتب عقليا حيث يتخلى كل من التاريخ والاجتماع وعلم النفس عن دوره كما هو ويصبح صورة منظمة كلاميا، وإذا دحض النقد الخارجي أنه توجد أسباب أكثر أسبابا من الأخرى والأسباب الخارجية أكثر من الداخلية)، فكل ما يجب عمله هو أن تذكر بحكاية الأخوة التوأم إذ صاح أحدهم: (نحن سواسية، ولكني أنا أكثر سواسية من الآخر).

2- فهم النص وتحديد معانيه: إذ أن التكاملية في نظرتها الشمولية إلى داخل وخارج النص تسهم في فهم النص لأن النص وسياقه يتضافران في خلق "أفق معرفي" يساعد على فهم دلالاته المختلفة، فعلى هذا الأساس (تكون عملية تنظيم المعنى النابعة من المواجهة بين النص والإطار المستخدم، عملية خلاقة منتجة، وليست تكرارا لما يقوله النص، وسيسهم ما سميناه "أفق النص" بعدئذ في تحديد الدائرة الدلالية التي سوف يفرز فيها النص دلالاته المحتملة والممكنة على النحو الذي فصلنا فيه القول آنفا من وجود معنى مركزي متصل بمبدع النص وأطره المرجعية، تدور في فلك المعنى المركزي ومجاله معان أخرى فرعية تستمد طاقتها الدلالية وتكتسب مشروعيتها من المعنى المحوري الأم في النص وتقسيم النقاد تغير دلالة النص إلى انحطاطي هابط أو متسامي صاعد يعد تأكيدا لما يقوم به المنهجان التاريخي والاجتماعي من دور محوري في هذا الصدد.

3- تصحيح بعض الأوهام التي أدت إلى انقسام المعرفة ومن ثمة ازدواجية النقد: فحركة التكاملية الدائبة من الداخل إلى الخارج وارتدادها مرة أخرى إلى الداخل ستحاول وضع إصبع مؤرخي النقد على موضع الداء في الدراسات النقدية الحديثة وهو توهم وجود جمال جوهري قائم بذاته مستقل عن اللذات الحسية والانفعالات العاطفية المعهودة، فزعم بعضهم وجود حقيقة جمالية منفصلة يرد إليها النقاد الأساس في تفسير الجمال في الفن معزولة عن سائر مشاكل الحياة الإنسانية.

ومن جهة أخرى فإن التكاملية إن لم تحل معضلة النقد في ازدواجيته بين الداخل والخارج، فإنها على الأقل ستكشف (أن تلك الازدواجية وذلك الانتقال بين القطبين المتقابلين للخارج والداخل هو مصدر الحيرة الواضح للنقد الأدبي والدراسات اللغوية)، إذ ظلت الذهنية النقدية في أوروبا مثلا طوال ما يربو على ألفي عام بين طرفي نقيض (تارة يؤكد المحاكاة على

[1] محمد عبد الحميد خليفة، المرجع السابق، ص160.

حساب الاستقلال وتارة يؤكد الاستقلال على حساب المحاكاة، وأحيانا أخرى يحاول جاهدا أن يوفق بينهما بشتى الوسائل).

4- الحكم على النص الأدبي حكما عقليا في ضوء مرجعيته الخارجية، وحكما جماليا في ضوء تشكيله الداخلي: وسوف يكون جمال النص بعد ذلك ليس خاضعا لسلطة النص وحده بل لمدى تصويره وتعبيره عن نفسية مبدعة وواقع عصره وبيئته.

ب- آلية النقد المتخصص "من الداخل":

إنَ التكاملية ستجد نفسها إزاء جملة من المناهج الداخلية المطروحة منها ما هو تقليدي موروث، ومنها جديد مستجلب فأيهما تأخذ وتعتمد؟ وأيهما تطرح وتستبعد؟

وعلى هذا فالتكاملية تحاول مراجعة تراثنا النقدي العربي لتستثمر منجزاته النقدية وقوعا على القيم النقدية التي سبق إليها نقادنا العرب غيرهم من النقاد المحدثين، لأنها قيم نقدية تتسم بأصالتها وتجذرها في العقل العربي، فلقد عالج مثلا قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري عديدا من المشكلات النقديَة الهامَة وقدَموا نظريَات محدَدة تكشف عن قضية هامة وتلفت إليها النظر ألا وهي توافق التفكير النقدي حينذاك بالتفكير الشعري، بل تولده منه، الأمر الذي يكشف عن معايشة النقاد القدماء القصيدة وقضاياها الداخلية[1].

ثم تتقدم التكاملية خطوة لأجل المزاوجة، إذ ستأخذ التكاملية من تراثنا النقدي(...ماكان لصيقا بطبيعة القصيدة العربية، وأن تمرره عبر معارفنا العصرية، حتى يأخذ شكلا يتواءم مع عصرنا، دون أن يفقد صلته بالماضي).

4- 10- الدراسات النقدية حول المنهج التكاملي:

1- دراسة سيد قطب: تعدُ أسبق الدراسات النقدية العربية التي أفردت للتكاملية النقدية مبحثا مستقلا بذاته في أثناء التنظير النقدي ومناهجه حيث عد كتابه (النقد الأدبي أصوله ومناهجه) التي عرضت بشكل مقنن نظرياته للاتجاهات النقدية الخارجية والداخلية .فبعدما بين تاريخ الاتجاهات التاريخية والنفسية والفنية، وبعدما وقف على ما يركز عليه كل اتجاه حين يواجه النص الأدبي، خلص في النهاية إلى المنهج المتكامل الذي يتميز بالشمولية، مفيدا من كل الاتجاهات بوصفها زوايا متعددة للنص يجب إلقاء الضوء عليها.

وعلى حد تعبيره، ينفرد عن المنهج بأنه "يتناول العمل الأدبي مع جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم النفسية الخالصة، ولا يغرقها في

[1] محمد عبد الحميد خليفة، المرجع السابق، ص 162.

غمار البحوث التاريخية أو الدراسات النفسية..."[1]، لذا فضله على سائر المناهج من باب أنه "ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعا، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد أو منهج محدد"[2]

2- دراسة د.شوقي ضيف: أنجز هذا الأخير بحثا عدَه خصيصا للباحثين في الأدب، أو بالأحرى في تاريخ الأدب، لينير لهم السبل المختلفة، التي تخدم زوايا النص المراد دراسته أي المناهج الخارجية والداخلية، لكن في الواقع حديثة ظل ينسحب على النقد الأدبي لأنَ الكتاب فيه دمج بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي.

فالبحث الأدبي عنده (أعقد من أن يخضع لمنهج معين، أو قل أنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعا، وهو ما نسميه بالمنهج التكاملي)[3]، إذ (...لا يكفي منهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل بل لابد أن يستعين بها جميعا حتى يمكن أن يضطلع ببحث أدبي قيم)[4] وعنده أن عقل الباحث هو حجر الزاوية في تطبيق هذه التكاملية، ولكي تحقق التكاملية متعة العقل والقلب معا، يرى الباحث أن تطبيقها يجب حينئذ أن يقوم على أساسين هما التوضيح والتقويم.[5]

3- دراسة الدكتور نعيم اليافي: لقد دعا هذا الناقد السوري في كتابه (أوهاج الحداثة) إلى التعدُدية المنهجية ملخصة في ما أسماه "المنهج المتعدد المتكثر"، على أساس أن التركيب هو سبيل الخلاص من أزمة المنهج والفكاك من خطورة التعصب والزيف التي هي من عواقب "الواحديَة" في نظره، مع التشديد على التمييز بين عملية التركيب وعملية التلفيق؛ ذلك أنَ التلفيق عملية كمية تقوم على الجمع بين المتناقضات بحيث تبقى كما هي قبل التلفيق وأثناءه وبعده، إن التلفيق عملية سبيلها الخلط وغايتها الإبقاء على ما كان، أما التركيب فهو عملية فيزيائية نوعية معقدة تقوم على الصهر والتذويب بنسب مختلفة وصولاً إلى نتائج أو مركَب جديد.[6]

4- دراسة د.ماهر حسن فهمي: وهي دراسة خصَها لبيان المذاهب النقدية، من خارجية وداخلية، منتهيا كعادة المنظرين لهذا النوع من التأليف إلى طرح المنهج التكاملي، حلاً لمشكلة المناهج النقدية التي تسيطر عليها الأحادية وتنتهي إلى نتائج ضيقة غير شاملة.

---

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، مرجع سابق، ص08.
[2] المرجع نفسه، ص06.
[3] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص139.
[4] المرجع نفسه، ص143.
[5] شوقي ضيف، المرجع نفسه، ص145.
[6] ينظر: نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 1993، ص 156.

ويمثل لهذه الأحادية بلوحة ينظر إليها أحدهم برؤيته الخاصة، بقوله: (...فالناظر إلى لوحة لوردة مثلا قد يرى تناسق الألوان، وآخر يرى تناسق الألوان، وآخر يرى ما وراء التناسق الشكلي والعطاء الحسي من إيحاءات بمعنى الربيع والحب، وثالث لا يرى إلا الدلالة المأسوية في قصر عمر كل جميل في هذه الحياة، ولكن الناقد الفني هو الذي يستطيع أن يكشف أبعاد العمل الفني كلها فيما يسمى بالاتجاه التكاملي في النقد الأدبي)[1]، وتقوم التكاملية عنده على مرحلتين:

الأولى: يسيطر فيها الناقد على نصه حيث تسيطر ذاتيه، أما **الثانية:** فتتراجع فيها ذات الناقد حيث يسيطر النص عليه، وبعد ذلك تأتي مرحلة أخرى تتحقق فيها رؤيته النقدية المتكاملة وعنها يقول: (وهنا ينظر شمولية للعمل الأدبي، نظرة فاحصة تستفيد من كل العلوم المساعدة والخبرات الجمالية، فيما يسمى بالمنهج التكاملي)[2].

5- دراسة الدكتور قاسم المومني: وهي دراسة حديثة طرح من خلالها الباحث ما سماه "القراءة الأدبية التكاملية"، وهي منهج يتناسب مع فضاء النص الرحب يستأنس بشتى الدراسات فيما قبل النص وبعده".[3]

وصفوة القول أنَ المقاربة المتعددة التخصصات تهدف إلى التعامل مع النص الأدبي في ضوء مجموعة من التخصصات العلمية والمعرفية، ويعني هذا أنَه من الصعب بمكان الحديث في هذا السياق عن منهجية خالصة ومستقلة، بل المنهجيات المستخدمة داخل العمل الأدبي متداخلة ومتقاطعة بشكل يخدم فيه الواحد الآخر، أي أنَ المقاربة المتعددة التخصصات مقاربة منهجية مفتوحة تدرس الأدب وذلك في ضوء مجموعة من العلوم والتخصصات المعرفية المتعددة بغية الحصول على الدلالة، وبناء المعنى، وبهذا تكون هذه المنهجية مرنة، ومنفتحة، وموسوعية، تشترك في بنائها مجموعة من المناهج والتخصصات المتعددة، فليس ثمة نظرة ضيقة أحادية، ولا بعد منهجي واحد في التعامل مع القضية الأدبية فهما وتفسيرا كما أن هذه المقاربة التكاملية أول سلطة و أخف وقعا على النص الأدبي[4]، وهي تسهم إلى حد بعيد في تعميق فهم القارئ للنص من خلال فتح حوار تفاعلي بين النص والقارئ فيستطيع هذا الأخير التعرف على النص وكشف كنوزه وخباياه وأسراره وطبيعة علاقاته، ولعل أهم شيء ينبغي أن يكون عليه المعلم هو الإلمام الكامل بكل حيثيات واستراتيجيات جميع المناهج النقدية، ومن ثم التسلح بمصطلحاتها وأدواتها الإجرائية قبل مقاربة النص الأدبي فالمقروئية النقدية اليوم تقدم

[1] ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية، ص36.
[2] المرجع نفسه، ص212.
[3] ينظر: محمد عبد الحميد خليفة، مرجع سابق، ص.ص،194،195.
[4] جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، على الموقع: www.alukah.net، ص105. بتاريخ:2015/09/02

للقارئ المعاصر مناهج مختلفة سياقية ونصانية –كما سبق الحديث عن ذلك في فصل سابق- وعليه يجب التمكن فنيا ومنهجيا أثناء التحليل والكشف لكل تلك المنطلقات الفلسفية والنقدية التي تصاحب المنهج المراد تطبيقه على النص الأدبي.[1]

وقبل أن أنهي حديثي عن النقد التكاملي، يمكنني أن أضم صوتي إلى صوت "فاضل ثامر" عندما قال:" ...ندعو إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، بمعنى أنها لا تكون قراءة أحادية الجانب، فالقراءة الأحادية قاصرة دائما عن استيعاب الجوانب الشاملة للعملية الإبداعية التي هي عملية اجتماعية وتاريخية وسيكولوجية معقدة، وهي لا تختلف عن النظر بعين واحدة" وكأن التعامل مع منهج واحد يشبه النظر بعين واحدة، فالحاجة إلى كل المناهج تعني الرؤية بعينين منفتحتين، تتم بها الإحاطة بجميع جوانب النص أثناء ممارسة العملية النقدية.

وفي هذا الصدد يقول عبد الله الغذامي في كتابه "الخطيئة والتفكير": "اعتمدت على التشريحية، وهي مدرسة جديدة جاءت وأعقبت البنيوية، لكنَني في عملي أقوم بمزج ما بين البنيوية والسيميولوجيَة والتشريحيَة مستعينا على ذلك بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجني"[2].

[1] فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث،ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، 1994، ص62.
[2] فاضل جهاد، أسئلة النقد، د.ط، الدار العربية للكتاب،، دون سنة، ص208.

المحاضرة الخامسة عشر

علـــــــــــــــــــم النص

لقد تنوَّعت تعريفات النصّ في اللسانيات النصِّية المعاصرة بتنوّع التخصصات العلمية، والاتجاهات والمدارس المختلفة. إذ نجد تعريفات عديدة للنصِّ (Text) تشرح مفهوم النصّ، وهنالك تعريفات أخرى تبرز الخواص النوعية الماثلة لبعض أنواعه، إلَّا أنَّنا لا نجد تحديداً قاطعاً واضحاً بمجرد إيراد التعريف، فثمَّة اختلاف شديد بين الاتجاهات المتعددة التي أسهمت كلها في نشأة هذا العلم - النفسي، والاجتماعي، والفلسفي، والأسلوبي, و...الخ - . فلا يوجد تعريف معترف به من لدن الباحثين في اتجاهات علم لغة النصّ بشكل مطلق، ولم يستقر علماء النصّ على تعريف محدّد للنص.

و لذلك كتبت العديد من الدراسات حول مفهوم النص ، ولا يسع المجال للتعرض لجميع هذه المفاهيم المختلفة المتعددة.

نحو مفهوم للنص:

1/ المفهوم اللغوي:

إن تحديد مفهوم النص أمر صعب لتعدد معاييره ومداخله و منطلقاته إذ تتعدد مفاهيم النص، بتعدد المقاربات له، فثمة اختلاف شديد بين هذه الاتجاهات في تعريف النص كما سنعرض إلى حد التناقض أحيانا والإبهام أحيانا أخرى، مما يجعلنا نختار الذي يستجيب لشروط هذا البحث ونقف عند أهمها:

جعل الزمخشري المعنى الحقيقي أو المعنى الرئيسي في " النص" هو الرفع والانتصاب وما سوى هذا المعنى من المجاز[1]. وهذا تأكيد للمعنى اللغوي الذي تقدمه المعاجم للجذر اللغوي" نصص". إذ نجد فيها معاني عدة تدور حول: الرفع، والإظهار، والبروز، وبلوغ منتهى الشيء وأقصاه، فالنص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه. وكل ما أظهر، فقد نص... ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور.والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى، وقد نصها و انتصت هي، و الماشطة تنتص عليها العروس فتقعدها على المنصة، وهي تنتص عليها لترى من بين النساء... ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، ونص الدابة ينصها نصا: رفعها في السير، وكذلك الناقة[2].

[1] الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار بيروت، 1404ه، ص635-636.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج14، 2003، ص271.

ويذكر القاموس المحيط للفيروزبادي: نص الحديث إليه رفعه، وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركه ومنه فلان ينص أنفه، وهو نصاص الأنف والشواء ينص نصيصا صوت على النار، والقدر غلت.[1]

ويورد بطرس البستاني في قطر المحيط:" نصص تنصيصا بالغ في النص، ونصص غريمة وناص مناصا استقصى عليه وناقشه، انتصت العروس انتصاصا قعدت على المنصة"[2].

وركحا على ما مر في أصل اشتقاق هذا التركيب يتبين لنا أن النص كان يعني في العربيَة القديمة الرفع والإظهار بالمعنى الحسي، والرفع والإسناد بالمعنى المجرَد، واستخراج أقصى ما في الإنسان أو في الحيوان أو في الشيء من قوَة كامنة للإفادة منها. أما عند الغربيين، فإن الأصل اللاتيني لكلمة" نص" في اللغات الأوربية، يعود إلى كلمة (E) Texte المشتقة من Textus بمعنى النسج "Tissu "، الكلمة الأخيرة بدورها مشتقة من Texere بمعنى نسج [3].

وقد نتج عن هذا الأصل الاشتقاقي دلالات تحيل على معنى الانتظام والانسجام والتعقد والتشابك حيث تتحقق هذه الخصائص بالكتابة المنظمة ذات الأبعاد المتشابكة والمعقدة.لذلك يفترض في الأصوات والحروف والكلمات أن تتحول إلى نسيج بواسطة عملية الكتابة، فالأصل اللاتيني إذن يحيل على " النسيج" ودلالة هذه المادة تحيل على شدة التنظيم وبراعة الصنع أي أنه يوصي بالجهد والقصد ولعله يوصي أيضا بالكمال والاستواء.

2/المفهوم الاصطلاحي:

يقول عبد الملك مرتاض: إننا نعتقد أن الجهود التي بذلت في النصف الأخير من القرن العشرين في أوربا وبعض البلدان الأخرى مثل الولايات المتحدة الأمريكية واليابان مكنت للنص الأدبي من أن يرقى إلى مستوى يمكن أن يلج معه عالم التنظير الحقيقي. ولعل من أشهر من تناول النص في فرنسا خصوصا، كما سنرى، رولان بارط (Roland Barthes) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، وجاك دريدا(Jacques Derrida)، وجيرارجينيت Gérard (Genette) وغيرهم كثير... من أشهرهم خارج فرنسا امبرتو ايكو(Umberto Eco)، وميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) وغيرهم أيضا كثير..

[1] فيروزأ بادي، القاموس المحيط، مادة نص، مج2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1983-1403، ص319.

[2] بطرس البستاني، قطر المحيط، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1995، ص610.

[3] د.محمد مريني، مرجع سابق، ص17.

وأمام هذا التنظير الشديد للنص، انتقلت هذه العدوى الطبية إلى طائفة من النقاد العرب المعاصرين منهم عبد الله الغذامي، وكمال أبو ديب، وعبد السلام المسدي، ويمنى العيد، وصلاح فضل وسعيد يقطين، ومحمد مفتاح، وعبد الملك مرتاض وغيرهم[1].

النص في الثقافة الغربية:

لعل من أهم السيميائين الذين حاولوا تقديم مفهوم دقيق للنص **جوليا كريستيفا** التي ترى بأنه" جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان Langue عن طريق ربطه بالكلام Parole التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة"[2].

أما رولان بارث فيقول:" إننا لو شئنا أن نعرف نظرية النص باللغة الجديدة لقلنا إنه " Hypologie " حيث يعني هذا اللفظ التعليمي" Hyphos " نسيج بيت العنكبوت، فإذا أضفنا إليه اللاحقة (Logie) " علم" نشأ عن ذلك أن الأمر يتمحص لعلم نسيج العنكبوت"[3].

فالنص إذن على حسب قوله نسيج، وهو مكون من مواد تشبه أدوات النسَاج.

ويصرح عبد الملك مرتاض في هذا الصدد قائلا: إذا كان بارث يزعم أن جمالية اللذة في النص المنسوج هي الكتابة ذات الصوت العالي فإنَ النص في رأيينا هو نسيج أنيق من الألفاظ الصامتة التي تحتمل المعاني في ذاتها، فهو كتابة سحرية أو كتابة كأنها السحر[4].

فالنص حسب بارث نسيج عنكبوت لبراعة نسجه وتماسكه، بحيث يتعلق بعضه ببعض، ويلتقي أول خيط نسيج به بآخره، وهنا تبرز خاصية أساسية وجوهرية للنص، وهي ترابط وتشابك مكوناته على نحو يشكل وحدته الكلية.[5]

إن النص عند كل من بارث و جوليا كريستيفا، هو عملية تجسيد لنظام اللغة ولذلك فقد تركزت جهود البنيويين في الكشف عن القواعد التنظيمية للبنية اللسانية للأدب، لاعتقادهم بأن اللغة تنتج المعنى وليست حاملة له فقط.

النص في الثقافة العربية:

هناك تعريفات متعددة للنص في الثقافة اللسانية العربية المعاصرة تعكس مصادر متعددة للتلقي العربي المنهجي عن الآخر، لعل أهمها تعريف محمد مفتاح للنص بأنه " مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[1]. وللنص حسب مفتاح مقومات أساسية هي [2]:

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص41.

[2] جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة : فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، ، 1997، ص22.

[3] عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص47.

[4] عبد المللك مرتاض، المرجع نفسه، ص48.

[5] عبد المللك مرتاض، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **مدوَنة كلامية:** يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا....

- **حدث:** إنَ كل نص هو حدث يقع في زمان و مكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

- **التواصلي:** يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل التجارب إلى المتلقي.

- **تفاعلي:** على أن الوظيفة التواصلية- في ألغة- ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

- **مغلق:** ونقصد بذلك انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية ولكنه من الناحية اللغوية هو:

- **توالدي:** إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

أما سعيد يقطين فيرى أن النص: بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيولوجية ويحاول سعيد يقطين إقامة تصور يتيح الانتقال من الخطاب إلى النص ومن البنيوي إلى الوظيفي وحدد مكونات النص ب: البناء النصي، التفاعل النصي، البنيات السوسيو نصية.

ففي" البناء النصي" تتم عملية البناء النصي من لدن الكاتب والقارئ فكلاهما يسهم في إنتاج دلالة النص عبر عملية بنائه للنص، وفي " التفاعل النصي" بحث عن العلاقات التي يدخل فيها النص مع بنيات نصية سابقة ومعاصرة، وبوضع النص في " سياق البنية الثقافية والاجتماعية" التي ظهر فيها يمكن الكشف عن خصوصيته وإنتاجه[3].

والنص عند عبد الله الغذامي كيان عملت السياقية على تغييبه، عن وعي أو عن غير وعي، بدلالته العائمة، وهو لا يتشكل – حسبه- إلا " من خلال حضوره كدال باعتبار حضور المدلول فيه عائد إلى إمكانية قرائية غيابية مؤسسة من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي،

---

[1] د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، ط4، المركز الثقافي العربي الإسلامي، المغرب، الدار البيضاء، 2005، ص120.

[2] محمد مفتاح، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، ص06.

وسياقات دلالاتها الكبرى وهي دلالات أسمى مستوى ودلالات النص الصريحة، وتتعانق كإمكانية ضمنية يحيل بها النص، وهي في رحمه لا يمل من حملها"[1].

3- مفهوم الأدبية:

لا يزال مفهوم الأدبية إلى يومنا هذا، غامضا بحيث يستطيع كل دارس تفسيره حسب ما يراه، ولعل ذلك هو الذي عقَد من هذه المسالة فجعل كل تيار نقدي يفسر أدبية الأدب انطلاقا من هواه.

إن الأدبية من المصطلحات التي أنشأها رومان يكبسون منذ سنة 1921 وذلك حين قرر أن " موضوع الدراسة الأدبية ليس هو الأدب كله، ولكن الأدبية (la littérarité lileaurnost)، أي ما يجعل منه إبداعا أدبيا"[2].

ولما كانت مبادئ المدرسة التي يتزعمها رومان يكبسون ليست إلا شكلية بحكم أنه ينتمي فنيا إلى الشكلانية الروسية، فلا ينبغي أن تفهم هذه الأدبية التي يفترض توافرها في النص الأدبي المطروح للتحليل إلا على أنها شكلانية أيضا[3].

4- مفهوم النص الأدبي:

يقصد بالنص الأدبي: " ذلك الكائن اللغوي والمجازي الخاص، والذي فيه مرونة دلالية تجعله مفتوحا لكل الرياح، وقابلا للاختراق من جميع الجهات، أي تجعله قابلا لأكثر من قراءة"[4].

ولعله من الثابت في الدرس النقدي المعاصر أن النص الأدبي يقبل مقاربات متعددة، تعدُد أصولها الفلسفية والمعرفية، وذلك لأن النص الأدبي، كما يرى هنري ميشونيك، يتحدد في ذات الوقت بصفته قولا وحياة و ممارسة للغة[5].

من خلال التعريف نفهم أن النص الأدبي يستدعي الدراسة القائمة على التحليل النفسي لأنه حياة، ويستدعي الدراسة القائمة على الاجتماعيات واللسانيات لأنه إبداع في اللغة وعلاقة معيشة بين الناس والعالم.

ومن هنا كان النص الأدبي المتعدد الأبعاد والظلال منفلتا من كل محاولة ومن كل مقاربة تحاول وضع اليد على معناه مهما تنوعت أدواتها المنهجية وجهازها المفهومي.

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987، ص37.

[2] عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص58.

[3] عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص59.

[4] نجيب العوفي، ظواهر نصية، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1992، ص8.

[5] جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ترجمة: عبد الجليل الأزدي، ط2، مصلحة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2002، ص142.

وقبل ذلك وبعده، فإن النص الأدبي تجربة جمالية، منزاحة عن الواقع الذي ترصده، وإنتاج ينقل استجابة لتجربة حقيقية، تتحدد هذه الاستجابة بعوامل اجتماعية وتاريخية، وخطاطة يجب على القارئ تفعيلها أو تحقيقها[1].

وحضور القارئ كما يرى ايكو، حضور قائم محقق قبل فعل القراءة نفسه، وذلك أن المؤلف، وهو يكتب نصه الأدبي يستحضر قارئا يتوجه إليه بالخطاب، وصورة هذا القارئ المفترض هو ما يؤسس داخل النص نسقا مرجعيا مبنيا على الثقافة[2].

نحو تحديد أهداف لعلم النص:

لقد اختص علم النص بتحديد الملامح والسمات المشتركة بين النصوص ووصفها وتحليلها استنادًا إلى معايير مختلفة، والكشف عن أوجه الاختلاف والفروق الفردية الدقيقة بينها (الخصائص المميزة لها)، وتحديد العلاقة التي تحكم حركة الانتقال من المستوى العام إلى مستويات خاصة، وإبراز الإمكانات التي أتاحها النظام اللغوي في لغة بعينها ليتمكن منتج النص من تشكيل أبنية خاصة لا تخرج عن جوهر القواعد التي يحددها النظام.

كما أن أهداف علم النص متعلقة بأشكال النص الممكنة وبالسياقات المختلفة ، وبمناهج وصفية وتطبيقية.

ويؤكد فان دايك في هذا الصدد أنه ليس بمقدور مصطلح علم النص أن يكون في واقع الأمر تسمية لنظرية مفردة أو لمنهاج محدد، وإنما يدل على أي عمل في اللغة مخصص للنص بإعتباره الهدف الأول للبحث. ونحن نرى أن علم البلاغة يشترك مع علم لغة النص في أمور كثيرة، والنصوص منذ زمن طويل أصبحت موضوعاً للدراسات الأدبية دون تخصيص.

---

[1] د. يونس لشهب، النص الأدبي والنقدي بين القراءة والإقراء: نحو نموذج تطبيقي، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص09.

[2] د.يونس لشهب، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما نحو النص فهو مصطلح من المصطلحات التي قررت لنفسها هدفاً واحداً وهو الوصف والدراسة اللغوية للأبنية النصية، وكذلك هو تحليل المظاهر المتنوعة لجميع أشكال التواصل النصي. ويوجد هناك مصطلحان آخران في تحقيق هذا الهدف هما **"علم النص"،و"علم اللغة النصي"، و"نظرية النص"**، ولكن مصطلح "نحو النص" أكثر اقتراباً من تحقيق الهدف وتوضيح صور التماسك والترابط النصي.

النص والخطاب:

بعض الآراء الناقدة ترى أن هناك اختلافا بين النص والخطاب، فالثاني يرتبط بالتلفظ والتداول، أي له وجود سياقي، بينما النص يتعلق بوجود لساني خارج السياق، أي له وجود نسقي إن صح التعبير، ومن هؤلاء ميشيل آدم الذي يرى أن الخطاب هو النص مع ظروف الإنتاج، والنص هو خطاب دون ظروف الإنتاج، وبعبارة أخرى الخطاب يدمج السياق أي الظروف الخارج لسانية المنتجة له. في حين أن النص يبعدها بوصفه ترتيبا لقطع تعود إلى البعد اللساني. فالنص بناء لغوي غير إنجازي عكس الخطاب. وفي هذا البحث تم تبني الرأي القائل بتطابق النص والخطاب، فكل نص هو خطاب في سياق تواصلي محدد، والخطاب لا يمكنه أن يكون إلا نصا في سياق ما.[1]

[1] ينظر: جميل الحمداوي، محاضرات في لسانيات النص، مكتبة المثقف، ط1 ،2015 ،ص13.

المحاضرة الأخيرة

المصطلح النقدي المـــــــعاصر

من المعروف أن دلالات المصطلحات الأدبية واللغوية والفنية والعلمية تتغير وتتبدل من عصر إلى عصر، ومن أمة إلى أخرى، إذ يتاح للحياة الأدبية أو العلمية دارس مجتهد يمنح المصطلح مدلولا جديدا.

وفي النقد الأدبي هناك آليات إجرائية متعددة تتحكم في صياغة المصطلح النقدي الحديث، مـثل النحت الذي يختصر نطق الألفاظ تسهيلا للفظها، واقتصادا في الوقت بقدر الإمكان، والاشتقاق والتطور الدلالي، والتوليد المباشر، والدخيل اللفظي، إلى غير ذلك من الآليات التي تفرزها اللغة العربية بغية استيعاب المفاهيم النقدية العالمية.

إن مسألة المصطلح تعد من أهم القضايا التي شغلت أذهان الباحثين منذ وقت مبكر، وذلك لما للمصطلح من أهمية خاصة ودور فعال في ضبط المناهج، وبناء النظريات، وتسهيل التعامل بين المشتغلين في مجال مختلف العلوم والمعارف والصناعات. ذلك أن دراسة المصطلحات في أعمق مكوناتها التركيبية والدلالية، تساعد على تبيّن الثغرات التي تتخلل خطابنا العلمي والأدبي في الوقت الراهن.

وعليه أضحى الاهتمام بعلم المصطلح ودراسته أكثر من ضرورة، لتأثر النقد العربيي بحمولة النقد الغربي تنظيرا وإجراء، **فما هو المطلح النقدي؟ وما المشاكل التي تقع عائقا في طريقه؟**

1/نحو مفهوم للمصطلح:

المفهوم اللغوي:

ورد في لسان العرب لابن منظور أن الصلاح ضد الفساد، والصلح السلم، وقد اصطلحو وصالحوا واصلجوا وتصالحو واصالحوا".[1]

إذ يحمل المصلح لغويا دلالة الاجتماع والاتفاق والمصالحة.

المفهوم الاصطلاحي:

وحدّد أبو الحسن علي الجرجاني المصطلح بأنه : " عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول" ، في حين تُعرّف اللغات الغربية المصطلح بأنه "كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد، وصيغة محددة، وعندما تظهر في اللغة العربية يشعرالمرء أن هذه الكلمة تنتمي إلى مجال محدد "[2] .

"وقد أجمع اللغويون والنقاد والمفكرون أن و المصطلحات لا توجد ارتجالا ولابد في كل مصطلح من وجود مناسبة أو مشاركة أو مشابهة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الإصطلاحي ،

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص267.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط2، الدار العربية للكتاب، 1982،ص129.

وهو اتفاق قوم أو جماعة على تسمية الشيء باسم ينقل عن موضعه الأول، وإخراج اللفظ منه، وقيل الاصطلاح اتفاق طائفة على وضع اللفظ بإزاء المعنى، وقيل الاصطلاح إخراج الشيء من معنى لغوي آخر لبيان المر اد، وقيل الاصطلاح لفظ معين بين قوم معينين".[1]

فالمصطلح كلمة تدل على معنى خاص حين تنتقل من معناها العام إلى معناها الخاص، حيث تعرف به بين المختصين في ميادين المعرفة المختلفة، شريطة أن يتوفر فيه الوضوح والدقة.

يقول جبذر عبد النور معرفا المصطلح:" لفظ موضوع يؤدي معنا معينا بوضوح ودقة، بحيث لايقع فيه أي لبس في ذهن القارىء أو السامع".[2]

2/المصطلح، أي مشكل يواجه؟

لقد أدت الترجمة والتعريب إلى تذبذب مفاهيم بعض المصطلحات النقدية بين الدارسين لعدم قدرة المترجمين وناقلي المصطلحات من الغرب إلى الوطن دون دراسة ودون تنسيق إيجاد المصطلح المكافئ في اللغة، مما ولد حالة من الفوضى المصطلحية على مستوى المصطلح النقدي الواحد بسبب عدم توحد جهود الترجمة والنقل بين الأقطار العربية، والتي لا تزال لحد الساعة تفتقر إلى منظومة ومعايير موحدة بينها.

يرى مصطفى الشهابي في بحثه توحيد المصطلحات في البلاد العربية، أن اختلاف المصطلحات العلمية داء من أدوات لغتنا الضادية، ويرجع الخلاف القائم في شأنه للطرق العلمية في نقله، في هذا الشأن يقول: " لقد كثر المتصدون لوضع المصطلحات العلمية بلساننا، فهذا يعمل تلبية لهوى في نفسه، وتعشقا لهذه اللغة، وثان يعمل مدفوعا بالغرور وحب الظهورر، والثالث للتجارة وما فيها من كسب للمال، ورابع تلبية لرغبات دول أجنبية تريد بث نفوذها بطريق الثقافة، وهلما جرا".[3]

وهذه الفوضى المصطلحية يرجعها المختصون إلى الخلط بين الدلالة اللغوية الخاصة والدلالة اللغوية العامة في فهم المصطلح النقدي، إضافة إلى عدم فهم بعض الدارسين الأصول الحقيقية لبعض المصطلحات السائدة في الساحة النقدية فهناك جملة من المصطلحات النقدية مثل: **النص، التلقي، التحليل والقارئ،** تنسج علائق فيما بينها لا نفك رموزها إلا بالفهم الواسع لهذه المصطلحات في استعمالاتها ودلالاتها لكونها تتداخل فيما بينها في مختلف المناهج النقدية منهجيا مما جعل وجود تعقيدات في تفسير النص الأدبي ، وذلك لعدم وجود منهج واضح محدد

[1] علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني، التعريفات، تح: محمد سل عيون السود، ط2 ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ص32.

[2] مها خير بيك، اللغة العربية أصالة وتحديد في مواجهة العولمة، مجلة الكاتب العربي، ع: 67 ، 2005 ، ص114.

[3] مصطفى الشهابي، المصطلحات العلمية والفنية في اللغة العربية في القديم والحديث، ط2 ، 1965 ،مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، ص130.188.

المعالم والمصطلحات، وكذا غياب الآليات الإجرائية التي تعنى بتحليل النصوص الأدبية والكشف عن نواميسها وقيمتها الأدبية.

فعلى سبيل المثال نلاحظ تباينا في ترجمة المصطلحات المتعلقة بحقل السيمياء الذي تعددت ترجماته إلى: **العلامتية، الإشارتية، علم العلامات ، العلم العام، علم الدلالة**... وغيره من المصطلحات النقدية، ومفهومها في العالم العربي يختلف تماما عما كانت عليه في العالم الغربي مما أدى إلى عدم ضبط الأدوات الإجرائية الخاصة بتحليل النصوص الأدبية".[1]131

والكلام قياس هنا فالمشكل نفسه وقع مع المنهج الأسلوبي فانقسمت الأسلوبية إلى أسلوبيات.

وكذلك مصطلح poétique الذي يعني:**البويطيقا، الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، فن الشعر، نظرية الشعر، فن النظم، فن الإبداع الأدبي.**

نلخص في الأخير إلى جملة من الاستنتاجات من أهمها أن المصطلح شكل محوراهتمام لدى العديد من الدارسين وكان قضية من أهم القضايا التي عقدت لأجلها العديد من الندوات فكان نقطة اختلاف والتقاء لدى العديد من الباحثين. لكن كانت في مجملها تصب في مصب واحد وهو إيجاد حل لأزمة المصطلح.

[1] -ينظر: بعلي حفناوي، التجربة العربية في مجال السيمياء، الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة بسكرة، 2002، ص164.

الخاتمة:

لقد حرصنا في إعداد هذا الجهد العلمي الذي لم ينشأ من عدم، بل اعتمد في تحريره على مجموعة معتبرة من المؤلفات التي اشتغلت في الموضوع عينه، سواء عربية أو مترجمة كانت، على وضع الطالب ضمن إطار تصوري للدرس النقدي العربي الحديث والمعاصر من خلال البحث في جملة من المحاور المقررة وزاريا والمثبتتة في أول صفحات المطبوعة، والتي نسعى من خلالها إلى تبيان مدى تأثر النقد العربي الحديث بالمناهج الغربية الوافدة عليه، فلا أحد يجادل اليوم في المكانة التي بدأت تحظى المناهج في الدراسات النقدية الحديثة و المعاصرة، لأنها تعتبر الأداة و الوسيلة المساعدة على فهم حقائق الأشياء ومساءلة المواضيع، هذا ما جعل الاهتمام يتزايد في الأوساط النقدية الغربية و العربية، وهذا كله يتجلى في كثرة الدراسات النقدية التي تحاول ضبط أبعادها و قواعدها من أجل الاستفادة منها على أكمل وجه.

فمنذ بداية القرن العشرين احتذت قواعد النقد العربي بالتيارات الوافدة من أوروبا، واتصل النقد العربي بكثير من علوم اللغة والجمال والنفس والاجتماع والتاريخ، من هنا تنوعت مناهجه النقدية، فالنقد المنهجي للأدب والفن يأخذ كل منهج على حدة في تعصبّه وغروره ورؤيته الأحادية، وتطلعه ودورانه حول محور واحد، ولكل علم اتجاهه ومكانه من الدراسات النقدية.

إن المنهج أيا كان نوعه واسمه يتبنى طريقة في التحليل وليس ثمة منهج دون أدوات إجرائية يعمل عليها، والعلاقة بين التحليل والمنهج لا تسمح بعزل الواحد عن الآخر، فهي علاقة تداخل، ولقد تبلورت المناهج النقدية وتوّصلت إلى نتائج صائبة وجديرة بالاهتمام.

نتمنى في الأخير أن تكون هذه المطبوعة البيداغوجية إضافة جديدة للمكتبة وأن يجد فيها طلابنا في طور الماستر ما يحفزهم على المزيد من الاهتمامات في حدود مفردات المقياس(موضوع مطبوعتنا) وفي إطار تخصصهم على العموم.

قائمـــــــــــة المصادر و المراجع

قائمـــــة المصادر والمراجع:

أ/القرآن الكريم.

ب/الكتب:

أولا/ الكتب العربية:

1 -أحمد الشايب، **أصول النقد العربي**، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ،1999.

2 -أحمد حيدوش، **الاتجاه النفسي في النقد الأدبي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.

3 -أحمد مداس، **لسانيات النص: نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري**، د.ط، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، الأردن 2007،

4 -بدوي طبانة، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي**،ط3، دار المريخ للنشر، الرياض، 1983.

5 -بعلي حفناوي، التجربة العربية في مجال السيمياء، الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة بسكرة، 2002.

6 - بوعلي، **نظريات القراءة**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع،2003.

7 -الجاحظ، **الحيوان**، جـ3، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث، بيروت، 1388ه.

8 -الجرجاني عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، دار المعرفة، بيروت، 1982،

9 -جميل الحمداوي، **محاضرات في لسانيات النص**، مكتبة المثقف، ط1 ،2015.

10 - حنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي الحديث**، ط ،1دار الجيل، بيروت، لبنان، 1998.

11 - ردة الله بن ردة بن ضيف الله الطلحي، **دلالة السياق**، جامعة أم القرى، 1424هـ.

12 - رشاد رشدي، **النقد و النقد الأدبي** ، دار العودة ، بيروت ، 1971.

13 - رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية السردية** ، دار القصبة للنشر، دون ط، الجزائر،2000.

14 - زكي نجيب محمود، **قشور ولباب**، دار الشروق، بيروت، 1988،

15 - الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر، **أساس البلاغة**، دار بيروت، 1404ه.

16 - سامي إسماعيل، **جماليات التلقي**، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

17 - سعد ظلام، **مناهج البحث الأدبي: دراسة تحليلية تطبيقية**، ط2، مكتبة النهضة، القاهرة، 1996.

18 - سعد مصلوح ، **في البلاغة العربية و الأسلوبيات اللسانية** ، مجلس النشر العلمي ، جامعة الكويت ، 2003.

19 - سعيد محمد مراد، **التكاملية في تعليم اللغة العربية**، ط1، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، 2002.

20 - سيد قطب، **النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، دار الشروق، بيروت، القاهرة.

21 - شفيع السيد، **الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي**، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

22 - شكري الماضي، **في نظرية الأدب** ، ط1، دار الحداثة ، بيروت ، 1986 .

23 - -شكري الماضي، **مقاييس الأدب(مقالات في النقد الحديث والمعاصر)**، دار العالم العربي للنشر والتوزيع،ط1، 2011 .

24 - شوقي ضيف، **البحث الأدبي :طبيعته ،مناهجه ، أصوله ،مصادره** ،ط4 ،دار المعارف ، القاهرة ،1992.

25 - شوقي ضيف، **في الأدب والنقد**، دار المعارف، القاهرة، 1999.

26 - صلاح فضل ، **علم الأسلوب : مبدأه و إجراءاته** ،ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985.

27 - صلاح فضل، **علم الأسلوب مباحثه وإجراءاته**، دار الشروق، 1998،

28 - صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، د.ط، إفريقيا الشرق ، المغرب ،2002.

29 - صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، د.ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.

30 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر،ميريه للنشر والمطبوعات،دط، د س.

31 - عادل عبد الله ، **التفكيكية إدارة الاختلاف وسلطة العقل**، ط1، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة ،سوريا ،دمشق،2008.

32 - عبد الحكيم راضي، **النقد الإحيائي و تجديد الشعر**،دار الشايب للنشر، ط1، 1993، القاهرة.

33 - عبد السلام المسدي، **الأسلوب و الأسلوبية**، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس.

34 - عبد السلام المسدِّي، **في آليات النقد الأدبي**، دار الجنوب، تونس، 1994.

35 - عبد السلام المسدي، **قضية البنيوية:دراسة ونماذج**، ط1، وزارة الثقافة، تونس، 1991.

36 - عبد العزيز عتيق، **في النقد الأدبي**، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972.

37 - عبد القادر شرشار، **تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص**، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.

38 - عبد الله إبراهيم وآخرون ، **معرفة الآخر:مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

39 - عبد الله إبراهيم، **التفكيك:الأحوال والمقولات**، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

40 - عبد الله إبراهيم، **معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة** ، ط4،المركز الثقافي العربي،1996.

41 - عبد الله الغذامي ، **تشريح النص** ، ط1، دار الطليعة ،بيروت،1987.

42 - عبد الله الغذامي، **تشريح النص**، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987.

43 - عبد المالك مرتاض: **قضايا الشعريات**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، 2008،

44 - عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي** ، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ،2007.

45 - عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

46 - عصام محمود، **مقدمة في مناهج النقد الأدبي وتحليل النص**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2014.

47 - فاضل ثامر، **اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي** العربي الحديث،ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، 1994،

48 - فاضل جهاد، **أسئلة النقد** ،د.ط، الدار العربية للكتاب.

49 - فاطمة الطبال بركة، **النظرية الألسنية عند جاكوبسون**، المؤسسة الجامعية للدارسات والنشر.

50 - فرحان بدري الحربي ، **الأسلوبية في النقد العربي الحديث : دراسة في تحليل الخطاب** ، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، لبنان ، 2003

51 - مبارك محمد، **الوعي الشعري ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، بغداد، 2004م

52 - محمد الربيعي، **من أوراقي النقدية**، د.ط، دار غريب ، القاهرة .

53 - محمد سالم سعد الله، **ما وراء النص: دراسات في النقد المعرفي المعاصر**، سلسلة النقد المعرفي (4)، ط1، عالم الكتب الحديث، 2008.

54 - محمد عبد الحميد خليفة، **نحو نظرية تكاملية في النقد الأدبي: مقاربة في نقد النقد**، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2015.

55 - محمد عبد الحميد، **النص الأدبي بين إشكالية الأحادية والرؤية التكاملية**، ط1، دار الوفاء، مصر، 2002.

56 - محمد عزام ، **الأسلوبية منهاجا نقديا** ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1989 .

57 - محمد عزام، **تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة** ، دار الكتاب العربي ، دمشق، 2003 .

58 - محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1973.

59 - محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص**، ط4، المركز الثقافي العربي الإسلامي، المغرب، الدار البيضاء، 2005.

60 - محمد مندور، **الأدب وفنونه**، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د.ت، د.ط.

61 - محمود ابراقن، **المدخل إلى سيميولوجيا الاتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

62 - مصطفى الشهـابي، المصطلحـات العلمية والفنية في اللغة العربية في القديم والحديث، ط2 ، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1965.

63 - نجيب العوفي، **ظواهر نصية**، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1992.

64 - نصر حامد أوزيد، **إشكالية القراءة وآليات التأويل**، ط1، المركز الثقافي العربي، 2006.

65 - نظمي عبد البديع محمد، **في النقد الأدبي**، جامعة الأزهر، كليّة الدراسات الإسلامية والعربية بالإسكندرية، ،1987.

66 - نعيم اليافي، **المغامرة النقدية**، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

67 - يونس لشهب، **النص الأدبي والنقدي بين القراءة والإقراء: نحو نموذج تطبيقي**، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2012.

ثانيا/الكتب المترجمة:

1 -تأليف :مجموعة من الكتاب، **مدخل إلى مناهج النقد المعاصر**، ترجمة: رضوان ظاظا ،مراجعة المنصف الشنوفي ، عالم المعرفة ،الكويت ،1997.

2 -جان لوي كابانس، **النقد الأدبي والعلوم الإنسانية**، ترجمة: عبد الجليل الأزدي، ط2، مصلحة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2002، ص142.

3 -جوليا كريسطيفا، **علم النص**، ترجمة : فريد الزاهي، ط2، دار توبقال، المغرب، ، 1997،

4 -جوناثان كلر: **التفكيك**، ترجمة: حسام نايل، مجلة فصول، العدد: 66، الهيئة االمصرية العامة للكتاب، 2005ص88.

5 -روبرب هولاب ، **نظرية التلقي :مقدمة نقدية** ،ترجمة خالد التوناني والجيلالي الكدية، ط1،منشورات علامات،1999.

6 -روبرت سي هول ، **نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية**،ترجمة:رعد عبد الجليل جواد،ط1 ،دمشق ،1992.

7 -روبرت شولز ، **السيمياء والتأويل** ، ترجمة : سعيد الغانمي، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،1994.

8 -ستانلي هايمن، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، ترجمة:إحسان عباس، محمد يوسف نجم، ج2، دار الفكر العربي، القاهرة.

9 -علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني، **التعريفات**، تح: محمد سل عيون السود، ط2 ، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003.

10 ـ فولف غانع أيزر، **فعل القراءة :نظرية جمالية التجاوب في الأدب**،ترجمة د.حميد لحميداني،الجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل،1995.

11 ـ كارولي وفيللو، **النقد الأدبي**، تر فيني سالم، مرا جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، 1984،

12 ـ **نظرية الأدب:القراءة،الفهم،التأويل**، ترجمة .د.أحمد بوحسن،ط1،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،2004.

ثالثا/الكتب الأجنبية:

[1] JUIIA KRISTEVA: <LE LANGAGE. CET INCONNU COLL-POINTE -1981.

[2]JENNE MARTINET: <<CLEFS POUR LA SEMIOLOGIE . ED:SELERS –PARIS 1973.

ت/المعاجم والموسوعات:

1 - ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ج14، 2003.

2 - أحمد حسن الزيات وفريقه، **المعجم الوسيط**، ط4، دار الدعوة، 2008.

3 -فيروزأ بادي، **القاموس المحيط**، مادة نص، مج2، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1983-1403.

4 -محمد التونجي، **المعجم المفصل في الأدب**، ط ،2دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1999 .

ث/المجلات والدوريات:

1 -بعلي حفناوي، **التجربة العربية في مجال السيمياء**، الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة بسكرة، 2002.

2 -خيرة حمرالعين ، **الشعرية وانتفاح النصوص : تعددية الدلالة ولا نهاية التأويل** ،مجلة الخطاب.

3 -عادل بوحوت، **جمالية التجاوب في الأدب:الأسس والمفاهيم والإشكاليات**،مجلة عالم الفكر،المجلد42،ع3، 2014.

4 -عامر رضا، **النقد التكاملي وإشكالية تطبيقه على الدراسات الأدبية**، مقال على الرابط: /http://www.aswat-elchamal.com/ar ، 2016/03/21.

5 - عديمة بلخامسة، **الملتقى وآليات التأويل في رواية نجمة ومسرحية كاتب ياسين**،مجلة الخطاب ،منشورات مخبر تحليل الخطاب ،جامعة مولود معمري، تيزي وزو،ع6، جانفي 2010.

6 -فولف غانغ أيزر، **في نظرية التلقي**، ترجمة: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية، ع7، 1992.

7 -مها خير بيك، **اللغة العربية أصالة وتحديد في مواجهة العولمة**، مجلة الكاتب العربي، ع: 67 ، 2005.

فهرس الموضوعات:

المـــوضوع	المـــوضوع
- البرنامج الوزاري لمفردات المقياس	
- المقدمة	أ
- نحو مقاربة تاريخية لمناهج النقد.	7
- في علاقة النقد بالسياق وعلاقة السياقي بالعلوم الإنسانية.	16
- النقد الإحيائي.	22
- **المناهج الخارجيَة**	
- المنهج التاريخي	28
- نقد المنهج التاريخي	31
- المنهج النفسي	33
- نقد المنهج النفسي	35
- المنهج الاجتماعي	37
- نقد المنهج الاجتماعي	40
- .النص الأدبي الحديث وقضاياه النقدية(النص والمنهج).	41
- الفلسفة والنقد(من الكلام إلى اللغة).	45
- **المناهج الداخليَة**	
- النقد الشكلاني الروسي.	48
- نقد المنهج	51
- منهج النقد الجديد	52
- نقد النقد الجديد	55
- المنهج الأسلوبي	56
- نقد المنهج الأسلوبي	69
- **البنيويَة**	70
- نقد المنهج البنيوي	77
- **مناهج القراءة**	
- التفكيكيَة	78
- نقد التفكيكيَة	83
- جماليات التلقي والاستقبال	84
- نقد نظرية القراءة	88
- السيميائيَة	89
- نقد السيميائيات	98
- التأويل والهرمينوطيقا	99
- نقد التأويليَة	102
- **المقاربة المتعددة التخصصات**	
- لمحة تاريخيَة	104
- التكاملية	106
- فلسفتها	108
- قواعدها	109
- مسلماتها	111

- المنهج التكاملي في النقد العربي الحديث	112
- دعائم المنهج	113
- أهمية النقد التكاملي	113
- الكيفية التي تطبق بها التكاملية على النص الأدبي	114
- الدراسات النقدية حول المنهج التكاملي	116
- علم النص	120
- المصطلح النقدي	128
- الخاتمة	132
- مراجع المطبوعة.	133
- فهرس الموضوعات	141