**المملكة العربية السعودية**

**جامعة أم القرى**

**كلية اللغة العربية**

**قسم البلاغة والنقد (برنامج الانتساب)**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **رقم المقرر** | **اسم المقرر** | **الوحدات الدراسية** |
| **502357** | **النقد الحديث** | **ساعتان (2)** |

**الفصل الدراسى الأول للعام : 38/1439 هـ**

**د/ إبراهيم أحمد إبراهيم أبو أحمد**

**أولاً : أهداف المقرر :**

**1- دراسة أهم المذاهب النقدية المعاصرة المعنية بدراسة النص الأدبي من خارجه وداخله .**

**2 – تعريف الطلاب بأهم ما يميز تلك المذاهب من الإيجابيات والسلبيات ، والوقوف على ما بينها من وجه الاختلاف ، ووجوه الاتفاق إن وجدت .**

**3ـ الجمع بين النظرية والتطبيق في منهج الدراسة لتدريب الطلاب على كيفية معالجة النصوص معالجة نقدية صحيحة .**

**ثانيا: المراجع :**

**1ـ النقد الأدبي ومدارسه التحليلية : ستانلي هايمن ، ترجمة : إحسان عباس ، ومحمد يوسف نجم دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثالثة ، 1978م .**

**2ـ شعرنا القديم والنقد الجديد: د/ وهب أحمد رومية ، عالم المعرفة ،ع207، الكويت1996م.**

**3ـ البنيوية وعلم الإشارة : ترنس هوكز ، ترجمة مجيد الماشطة ، بغداد ،1996م**

**4ـ التلقي والتأويل : د/ محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ،المغرب ، 1994م .**

**5ـ في النقد الأدبي الحديث : د/نصرت عبدالرحمن ، مكتبة الأقصى ، عمان 1979م.**

**6ـ النقد الأدبي الحديث : د/محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة بيروت ، لبنان ، 1973م.**

**7ـ أبعاد في النقد الأدبي الحديث:د/مصطفى الجويني، منشأة المعارف، الإسكندرية،1985م.**

**8ـ النقد الأدبي الحديث : د/محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف، الإسكندرية،1985م.**

**9ـ النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه : د/صالح هويدي .**

**ثالثاً :موضوعات المقرر**

**1**ـ **المدخل : النقد والمثاقفة مع الغرب ، مدخل تاريخي**

**2**ـ **دراسة النص من الخارج .**

**(أ) المنهج التاريخي**

**(ب) المنهج النفسي**

**(ج) المنهج الاجتماعي**

**(د) المنهج الأسطوري**

**3**ـ **دراسة النص من الداخل .**

**(أ) الأسلوبية**

**(ب) النقد الجديد**

**(ج) البنيوية**

**(د) ما بعد البنيوية (التفكيكية)**

**(هـ) نظرية التلقي**

**أولاً** : **مدخل :**

**النقد والمثاقفة مع الغرب ، مدخل تاريخي**

**أ- تعريف النقد الأدبي:**

النقد فن التمييز بين الأساليب ، وتبيان مميزات العمل الأدبي وعيوبه ، أو هو الحكم لصالح العمل أو ضده .

وكلمة ( نقد ) في اللغة العربية ، تعني تمييز الدراهم ، وإخراج الزائف منها ، ثم تطورت اللفظة بعد ذلك إلى الكشف عن محاسن العمل الأدبي ومساوئه ، وقد نشأ النقد مع نشوء الأدب أو بعده بقليل ، فإذا اعتبرناه يسير مع الأدب ، فنعني أن الأديب حين ينتهي من كتابته للنص ، يعيد قراءته ، كاشفا أخطاءه ، مقوما عيوبه ،فيحذف كلمة واضعا مكانها كلمة أخرى يجدها أكثر جمالا ،أو يشطب على جملة مغيرا إياها ، إلى جملة اشد إبهارا وبهاء ، وأكثر وقعا في نفس المتلقي من تأثير الجملة الأولى ،،، وحين نقول إن النقد الأدبي باتي بعد النص ، نعني بكلامنا أن الكاتب حين ينتهي من كتابته نصه ، يطبعه لينشره بين الناس ليمكنهم من الإطلاع عليه ، ويأتي الناقد ويقرا الكتاب المنشور ، فيحلله مبينا مميزاته وعيوبه ، وحين يطلع القارئ على النصوص الأدبية ، وتثير به الإعجاب أو قد لا تتمكن من إثارة ذلك الإعجاب ، فالإعجاب أو عدمه لانطلق عليه لفظة النقد ، بل لابد من المضي إلى أكثر من إظهار الإعجاب ، بخطوات أخرى ، يبين بها القارئ أسباب إعجابه بنص معين .

وتبيان مناطق القوة والضعف ، يبدأ ( النقد ) بانطباع يتركه النص في نفس القارئ المتلقي ، وينتهي بحكم ، وهذا الحكم لابد أن يبنى على أسس متعارف عليها ، من الذوق المرهف المصقول ، والثقافة المتنوعة ، ودراية واسعة بأمور السياسة وعلم الاجتماع ومعرفة بالتاريخ والجغرافية والأديان.

**ب- مراحل تطور النقد الأدبي:**

وقد تطور ( النقد ) في العصر الحديث ، وتعددت مناهجه ، ولكن يبقى المعنى العام له واحدا ، منذ أرسطو وحتى اليوم ، وهو لا يعدو أن يكون أسئلة عقلية يطرحها الشخص الذي يتصدى للعملية النقدية ، عن مضمون النص ، والطريقة التي سلكها الأديب ،، للتعبير عن أفكاره ، وعواطفه ، وليس الأدب مضمونا فقط ، إنما هو شكل جميل أيضا ، كما أن المضمون ليس فكرا خالصا ، بل تصحبه العواطف والمشاعر ، فمهمة الناقد هي الكشف عن مضامين النص الأدبي الفكرية والعاطفية ، والكيفية التي لجأ إليها الكاتب للتعبير عن تلك المضامين ،، تأتي بعد ذلك عملية التقويم ، بمعنى الحكم لصالح العمل الأدبي أو ضده ، وهذا الرأي الذي تراه جمهرة النقاد ، تختلف فيه معهم مجموعة من النقاد ترى أن مهمة النقد تقتصر على الكشف عن مضامين النص الأدبي ، وأسلوبه ، إما مسالة الحكم فتترك للقارئ .

العملية النقدية تمر بثلاث مراحل ، تسمى المرحلة الأولى منها مرحلة ( التفسير ) وتعني تبيان المعنى العام الذي أراد الأديب أن يعبر عنه ،، المرحلة الثانية تسمى مرحلة ( التحليل ) هو شرح الطريقة التي سلكها الأديب للتعبير عن أفكاره وعواطفه ، أي الشكل الذي ارتضاه الأديب وعاء ليحمل مضامينه من أفكار وعواطف ورؤى ، ويريد بها أن تصل إلى القارئ بشكل جميل ،،، المرحلة الثالثة هي ( التقويم ) وتعني إظهار مدى نجاح الأديب أو فشله في التعبير عن المضمون بالشكل المناسب .

الناقد لا يستطيع الحكم على النص الأدبي بيسر وسهولة ؛ إذ لابد أن تدعمه الثقافة الواسعة بعلم الكلمة ومدلولاتها وجمالها والاستعمال الحقيقي لها و المجازي ،والنقاد يختلفون بالطريقة التي ينظرون بها للنص الأدبي ، فيهتم الواحد منهم بجانب معين ومحدد ، البعض يهتم بالمضمون ، وآخر يعنى بالشكل ، بعضهم يرى أن العمل الأدبي صورة لمنشئه ونسميه المنهج النفسي في النقد ، وفئة ثانية من النقاد تعتقد أن العمل الأدبي صورة للواقع الاجتماعي وهو ما نطلق عليه المنهج الاجتماعي ،، ومجموعة ثالثة من النقاد ، ترى أن النص الأدبي موجود بصورة مستقلة عن الأديب الذي أنشأه ، وعن المجتمع الذي عاش بين أبنائه ، ويسمى هذا المنهج الفني .

إن العمل الأدبي نوع من الفنون الجميلة ، التي تعتمد على اللغة وتراكيبها ، للتعبير عن المضامين ، والإشكال بأسلوب فني جميل ، قادر على التأثير في المتلقي والسمو بعواطفه ومشاعره.

**تطور النقد وظهور مختلف المدارس النقدية:**

تعرضت مفاهيم النقد الأدبي إلى تغيرات خلال القرن العشرين فيما يخص وظائف النقد وأساليبه وأهدافه . فبعد أن كان النقد في المفهوم الكلاسيكي ينظر إلى الأثر الأدبي بحد ذاته , أي باعتباره موضوعا مكتفيا بذاته , ومتخذا مكانه الخاص , برز المفهوم الحديث للنقد وفيه لم يعد الأثر الأدبي موضوعا طبيعيا يتميز عن الموضوعات الأخرى بالسمات الجمالية فحسب , بل صار يعتبر نشاطا فكريا عبَّر بواسطته شخص معين عن نفسه .أي باختصار فان هدف النقد تحوّل عن الموضوع نفسه , إلى كل ما يحيط الموضوع , مع التركيز على تفاصيل مثل ظروف العمل الأدبي , السيرة الذاتية للمؤلف والحس الشعري poetics المتضمن في ذلك العمل الأدبي .

فقد ظهرت مدارس عديدة لدراسة النتاج الأدبي أو الفني تعتمد على الأسس الفلسفية الحديثة , غير تلك الأسس الفلسفية القديمة ( ديكارت وكانت وهيغل وهايدغر ) بل مدارس حديثة هي أساس مناهج النقد الحديث وهي :

**1- مدرسة النقد الشكلي والبنيوي .   
2- مدرسة التحليل والنقد النفسي .  
3- مدرسة النقد الاجتماعي والماركسي .**

**المثاقفة**

أمام مشروع اكتشاف الذات والحوار معها تتكاثر الملاحظات النقدية. وبين كل انهيار عربي وأخر تكثر التساؤلات عن القاعدة الثقافية للرؤى النقدية القديمة والرؤى النقدية الجديدة، وعن جدوى الحديث عن التقدم والتأخر والحداثة والأصالة والنهضة وغيرها. ويسود شعور عام بالإحباط أو الإخفاق أو الإلغاء أو بكل ذلك في الحياة الثقافية العربية، لا يلبث أن يغدوا جزءا من التظاهرة النقدية، يرتبط بتظاهرات التأخر العربي، ويعبر عنها. هذه التظاهرات التي يشكل إيقاعها الداخلي "النظام" الخفي لحركة المجتمعات والقوى والنظم العربية.

الرؤى النقدية الجديدة رغم وجودها في واقع عربي، متخلف، فإنها تضمر صيغة انفجارية في هذه المرحلة بالذات، لأن الوعي الزائف بالواقع بدأ يتكسر بعد أن قدمه كحالات آنية أو مؤقتة تفترضها وقائع خارجية صدرت الشقاء للعرب، أو وقائع داخلية ربما تنحسر بعد أن تحدث البنى والمؤسسات.

كان ذلك مقدمة لاستيلاب من نوع آخر: إنه الاستيلاب أما الذات، فلم يعد استيلابا أمام غزو المستعمر الجغرافي أو الثقافي أو اتجاه تفوقه العسكري أو التقني، بل استيلابا يتصل بمشروع هذه الذات، أي الكينونة الخاصة بالأمة وبمشروع تكوينها القومي السياسي والثقافي معا. إن قلقا وجوديا من نوع آخر ينكشف تجاه هذه الإشكالية التي لا تهدد بنفي الذات العربية كمشروع وإنما بإلغائها كذات، وتحولها إلى مجرد موضوع للآخر، لا تملك أن تخلق ذاتها بذاتها أو بواسطة التواصل الممكن مع الآخر.

يسير العالم العربي، كغيره من بلدان العالم، في واقعه الراهن في خط الحركة الكونية وفي أفقها، لا يشذ عنها أو يتفرد بالسير في خط آخر، إلا في وهم الباحثين عن "الخصوصية" من أتباع الفكر القومي أو السلفي. وكلما احتدم النقد في تلك الحركة الكونية الحاكمة سيرورة التاريخ المعاصر، بين أنصار الرؤى النقدية العلمية ، وبين أنصار الرؤى المتخلفة، نبتت مفاهيم متلونة بالخصوصية والأصالة تارة عربية، وتارة إسلامية، مستندة إلى الهوية والمعطى الروحي، والهدف الأساسي رفض الفكر العلمي ومبدأ كونيته.

فالقراءة النقدية التي تؤمن بالخصوصية تتجوهر في ذاتها ضد اختلاف الشروط وتغيراتها، فما تاريخها وصيرورتها، سوى حركة تمظهر هذا الجوهر الثابت، وبالتالي نفي العلم، ونفي كونيته، من هذا المنطلق فطريق الذات إلى المستقبل هو طريق حاضرها إلى ماضيها الذي هو نموذجها الأول. لقد أكد الواقع الفعلي أن المجتمعات العربية تابعة للغرب، إذن لا سبيل للإفلات من القوانين الكونية التي تحكم حركة التاريخ المعاصر.

انفتح العالم العربي على الغرب فأدرك أن نظرياته في النقد الأدبي لم تعد قادرة على تحليل النصوص الأدبية الحديثة، لقد حاولت في المدخل العام لهذا البحث أن أجد تعريفا معجميا للنقد الأدبي كمفهومين يحملان مجموعة من الدلالات التي ارتبطت بالواقع الثقافي العربي الذي أصابه الجمود، حيث بقي النقد الأدبي لمدة طويلة يكرر نفسه، إلا أن المثاقفة شكلت جسرا للمرور إلى ثقافة الآخر من أجل إحياء الذات وتطعيمها بمجموعة من المفاهيم والمصطلحات، حيث أن أية ثقافة هي التقاء لتأثيرات متعددة فأي واقع يتشكل ويتجدد ويتطور هو نتيجة تلاقح وتكامل مجموعة من الرؤى الجديدة التي تحاول أن تطور القديم أو تتجاوزه، لقد أدرك رواد النهضة العربية هذه الحقيقة، فانفتحوا على الحضارة الأوروبية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. البنيوية التكوينية كنظرية معاصرة في النقد الأدبي والعلوم الإنسانية انتقلت إلينا عبر جسر المثاقفة، في الوقت الذي اشتدت فيه المماحكات النقدية بين أنصار الواقعية الاشتراكية التي تعتبر العمل الأدبي انعكاس للواقع المجتمعي، وأنصار مذهب الفن للفن الذي يعتبر أن العمل الأدبي مستقل بذاته، وبالتالي نكتفي بدراسته في أنساقه اللغوية والتركيبية.

البنيوية التكوينية حاولت أن تستفيد من الطروحات النظرية لكل من هيجل وماركس ولوكاتش وفرويد وبياجي، لتبين أن الخلق الإبداعي ليس بالبساطة التي يمكن أن يتصورها الجميع، فالإبداع مرتبط بالفرد والمجتمع ففي الوقت الذي يعبر فيه الفرد عن ذاته، فهو ذات داخل مجتمع، هذا الأخير له تصورات عن الواقع القائم ويحمل مجموعة من التناقضات داخله، فتكتشفها ذات المبدع، فتعبر عنها بما ينبغي أن يكون لتحقيق التوازن المنشود.

إذن، الإبداع سيرورة تمر عبر اللغة التي هي ظاهرة من ظواهر الاجتماع البشري، ولكن تركيبها، أو الطريقة التي يبنى بها الإبداع هي التي حيرت كافة المناهج التي حاولت مقاربة الإبداع، من هذا المنطلق حاولت أن أبرز خصوصية الإبداع الأدبي العربي، وإذا أراد النقد الأدبي العربي أن يكتسب خصوصيته أيضا عليه أن يرتقي من مرحلة محاكمة هذا الإبداع إلى محاورته، فالنقد الأدبي هو حوار للإبداعات الأدبية، وكل نقد يرفض الحوار يؤدي بالضرورة إلى رفض الإبداع، وبالتالي يسقط في النظرة الانطباعية أو الإيديولوجية الضيقة.

وفي قراءتي لكتاب محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" حاولت أن أستفيد من بعض الآراء المنهجية للدكتور حميد لحمداني الذي يقول: "إن الموقع الطبيعي لناقد النقد هو أن يتخلى عن تبني مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع أنفسهم، لأن المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة بل هو معرفة المعرفة، هو إذن مجبر إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبستمولوجي"[[1]](#footnote-1).

إن عملية التأسيس المنهجي أو النقد الأدبي عملية تخضع بدورها لمراقبة التفكير النقدي المنهجي ذاته وهي مسؤولية "نقد النقد" أو "معرفة المعرفة" التي تقيس المنسوب وتدعم القوة والفعالية، لأن الفكر ضابط لنفسه كما هو ضابط لموضوعه، وهذا جانب آخر من جوانب إشكالية المنهج لا يقل صعوبة وغموضا، إذ يجوز التساؤل مثلا عن كيفية تقويم المعرفية وعن المنهج الذي يمكن أن يفحص منهجا آخر يدرسه، وبما أن المنهج جهاز متكامل من المفاهيم، فقد يجوز القول بأن بحثه ينبثق من ذاته، ويتم بأدواته، بمعنى أن تلك المفاهيم تفرض نفسها من جديد على بساط التفكير أو بواسطتها وتربطه بأنساقها، فتتحول إلى ديناميكية عقلية تعيد النظر في بنيتها الخاصة وتنتج ما يطورها أو يعدلها أو ينميها. ويمكن من خلال ذلك أيضا أن يتم الكشف عن قصورها وعن مرجعيتها الفكرية والثقافية ومناقشتها الحساب [[2]](#footnote-2)

2/ المناهج النقدية:

**المنهج**، لغةً، هو "الطريق الواضح"، واصطلاحًا، هو خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر ويتتبَّعها للوصول إلى نتيجة، وبناءً عليه فقد اعتمد النقاد في نقدهم للنصوص الأدبية على عدت مناهج نقدية ، ومن أهم هذه المناهج:

**المنهج التاريخي:**

حيث الاهتمام بالسياقات الزمنية للنصوص ومنتجيها بعيدًا عن الأحكام والمعايير التي ارتضاها الكلاسيكيون. ومن رواد هذا المنهج ( تين- 1828- 1893 ) الفرنسي . ومؤثراته الثلاثة

هي :  الجنس، البيئة ، العصر .

**المنهج الاجتماعي:**

حيث يتساوق وما طرحته فلسفة هيجل ( 1770- 1831 ) التي ربطت بين الأنواع الأدبية والمجتمعات، وكانت الواقعية إفرازًا  بينًا فيه، كما أن الماركسية تُداخِل فيما بين المنهجين التاريخي والاجتماعي.

**المنهج النفسي:**

وفيه الاهتمام بشخصية الأدباء ودوافع الإبداع؛   يرى فرويد ( 1856-1939 ) أن الأدب تعبير مقنع يحقق رغبات مكبوتة قياسًا على الأحلام .. هذا يعنى النقد بتفسير الأدب لا الحكم عليه .

وهناك من يضيف إلى هذا المنحى : المنهج السِيري ، الأيديولوجي، الوجودي، الفلسفي، الديني، الأخلاقي، الأسطوري، وغيرها من التسميات طرحًا ورؤية.

أما المنحى/ الاتجاه الثاني فهو النصي ( Textual ) حيث ينصبّ النقد هنا على دراسة النص بذاته، ويسعى إلى الكشف عن العلاقات التي تتحكم بها من غير أن تعير أهمية كبيرة للسياقات الخارجية ، ومن أهم هذه المناهج النصية :

**المنهج الشكلاني:**

أسسته عام 1915 حلقة موسكو اللغوية ، وكان ياكبسون ( 1896 - ؟ ) أنشط أعضائها ، حيث قال : " إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عموميته وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منة عملا أدبيًا ( انظر كتاب صلاح فضل : **نظريه البنائية**، ص23 ).

**النقد الجديد:**

وقد برز في أمريكا، حيث كان الاهتمام بالشعر من غير أي سياق خارجي ، وأبرز نقاده إيليوت ( 1888- 1965 ) ورتشاردز ( 1893-1979) وألن تيت ( 1899- 1979 ) ورنسوم ( 1888 – 1974 ) وبروكس ( 1906- 1990 ) وهذا الأخير تناول بمثابرة مسألة دراسة القصيدة واستيعاب شكلها الفني .

**المنهج البنائي:**

يرى صلاح فضل ( 1938 ) أن التعريف الأول للبنائية يعتمد على مقابلتها بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر ،  وتعتبر تجمعها مجرد تراكب وتراكم، فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم ( ن.م، ص195).

ويتفرع من الاتجاه النصي المنهج التفكيكي وهو بعكس البنائي، يقوض أولا البناء النصي ، ثم ينظر في المركبات من جديد لإعادة التشكيل والبناء ، وهناك المنهج اللغوي، والبلاغي، والألسني،والأسلوبي، ولا تتوقعوا مني الاستفاضة في هذا المقام.

وسنتطرق الآن لهذه المناهج ببعض من التفصيل:

**1- النقد التاريخي (المنهج التاريخي):**

**أولاً: تعريف المنهج التاريخي :**

عبارة عن إعادة للماضي بواسطة جمع الأدلة وتقويمها ومن ثم تمحيصها وأخيراً تأليفها ليتم عرض الحقائق أولاً عرضاً صحيحاً في مدلولاتها وفي تأليفها ليتم التوصل حينئذ إلي استنتاج مجموعة من النتائج ذات البراهين العلمية الواضحة.

هو أيضاً ذلك البحث الذي يصف ويسجل ما مضي من وقائع وأحداث الماضي ويدرسها ويفسرها ويحللها علي أسس علمية منهجية ودقيقة بقصد التوصل إلي حقائق ومعلومات أو تعميمات تساعدنا في فهم الحاضر علي ضوء الماضي والتنبؤ بالمستقبل.

كما يعرف بأنه ذلك المنهج المعني بوصف الأحداث التي وقعت في الماضي وصفاً كيفياً يتناول رصد عناصرها وتحليلها ومناقشتها وتفسيرها والاستناد على ذلك الوصف في استيعاب الواقع الحالي وتوقع اتجاهاتها المستقبلية القريبة والبعيدة.

**ثانياً : أهمية المنهج التاريخي :**

علي ضوء التعاريف السابقة للمنهج التاريخي يمكن إبراز أهمية هذا المنهج في الأتي:

أ- يمكن استخدام المنهج التاريخي في حل مشكلات معاصرة علي ضوء خبرات الماضي .

ب- يساعد علي إلقاء الضوء علي اتجاهات حاضرة ومستقبلية .

جـ- يؤكد الأهمية النسبية للتفاعلات المختلفة التي توجد في الأزمنة الماضية وتأثيرها .

د- يتيح الفرصة لإعادة تقييم البيانات بالنسبة لفروض معينة أو نظريات أو تعميمات ظهرت في الزمن الحاضر دون الماضي .

**ثالثاً: خطوات تطبيق المنهج التاريخي :**

عند دراسة ظاهرة أو حدث تاريخي يتوجب علي الباحث إتباع خطوات أثناء دراسته وهي كما يلي :

1-    **اختيار موضوع البحث :** ويقصد هنا تحديد مكان وزمان الواقعة التاريخية ، الأشخاص الذين دارت حولهم الحادثة ، كذلك نوع النشاط الإنساني الذي يدور حوله البحث.

2-    **جمع البيانات والمعلومات أو المادة التاريخية :** بعد الانتهاء من تحديد مكان وزمان الواقعة التاريخية يأتي دور جمع البيانات اللازمة والمتعلقة بالظاهرة من قريب أو من بعيد وتنقسم إلي مصادر أولية وثانوية.

**المصادر الأولية :**   تتمثل في السجلات ، والوثائق ، الآثار ، المذكرات الشخصية ، محاضر الاجتماعات ..... الخ .

**المصادر الثانوية :** وهي المعلومات الغير مباشرة والمنقولة والتي تؤخذ من المصادر الأولية ويعاد نقلها وعادة ما تكون في غير حالتها الأولي ونجدها في الجرائد والصحف والدراسات السابقة أو الرقصات الشعبية المتوارثة والرسوم والنقوش والنحت والخرائط والتسجيلات الإذاعية والتليفزيونية .

3**-    نقد مصادر البيانات :**

وهذه مرحلة مهمة في البحث حيث يجب التأكد من صحة المعلومات التي جمعت وذلك ليكون البحث أكثر مصداقية وأمانة في ذلك قال ابن خلدون " وكثيراً ما وقع للمؤرخين والمفسرين وأئمة النقل من المغالط في الحكايات والوقائع لاعتمادهم فيها علي مجرد النقل غثاً أو ثميناً ولم يعرضوها علي أصولها ولا قاسوها بأشباهها ولا سبروها بمعيار الحكمة والوقوف علي طبائع الكائنات وتحكيم النظر والبصيرة في الأخبار فضلوا عن الحق وتاهوا في بيداء الوهم والغلط ولا سيما في إحصاء الأعداد من الأموال والعساكر إذا عرضت في الحكايات إذ هي مظنة الكذب ومظنة الهذر ولابد من ردها إلي الأصول وعرضها علي القواعد " ويكون النقد داخلي وخارجي :

**أ-    النقد الخارجي :** ويتضمن التأكد من صحة الوثيقة محل البحث وهو بدورة ينقسم إلي نوعين هما:

**نقد التصحيح :** وهما يتم التأكد من صحة الوثيقة ونسبها إلي صاحبها وذلك بـ: "التأكد من صحة الوثيقة الخاصة بحادثة معينة أو أكثر لتحديد مدي صحتها ومدي صحة نسبتها إلي اصحابها وذلك لما تتعرض له كثير من الوثائق من حشو وتزييف وإضافات دخيلة أو تحريف لأسباب كثيرة وأشكال متعددة فالوثيقة قد تكون مكتوبة بيد المؤلف أو بيد شخص آخر ولا توجد سوى نسخته الوحيدة هذه فيكون من واجب الباحث تصحيح الخطأ في النقل وقد تكون الوثيقة متعددة النسخ وأماكن التواجد بحيث يحتاج الأمر إلي تحديد أصليها من ثانويها ".

**نقد المصدر :** وفي هذه المرحلة يتم التأكد من مصدر الوثيقة وزمانها ومؤلفها للتأكد من نسبها لصاحبها وللتحقق من هذه النقاط وجب إتباع الخطوات التالية :

\*التحليل المخبري : حسب طبيعة مادة الوثيقة كاستخدام التحليل بالفحم المشع بالنسبة للوثائق الكربوهيدراتيه ولكل مادة أساليب تحليل خاصة بها .

\* دراسة الخط واللغة المستعملة .

\* فحص الوقائع الوارد ذكرها في الوثيقة ومقارنتها بأحداث العصر المنسوبة إليه.

\* تفحص مادة الوثيقة والاقتباسات.

**ب-   النقد الداخلي :**

ونقصد بذلك التحقق من صحة ومعني الكلام الموجود بالوثيقة سواء المكتوب حرفيا أو المقصود بطريقة غير مباشرة وكذلك فيه نوعين :

**النقد الايجابي :**

والهدف منه تحديد المعني الحقيقي والحرفي للنص وما يرمي إليه الكاتب وهل حافظ علي نفس المعني في الوقت الحالي أم لا .

**النقد السلبي :**

هنا يتم التحقق من رؤية الكاتب لمشاهدة الوقائع بدراسة مدي خطأ أو تحريف الوثيقة كذلك مدي أمانته في نقل الواقعة والتأكد من سلامة جسمه وعقله وسنه يلعب دور كبير في التأكد من هذه المعلومات ، وكذلك معرفة ما السبب الذي أدي به إلي كتابة هذه الوثيقة والإحاطة بجميع ظروفه آنذاك .

**4-   صياغة الفروض** : وهي عبارة عن حل مؤقت لإشكالية البحث والذي على أثره تتم دراسة الموضوع أو هو إجابة محتملة للسؤال ومن خلال التجريب نحاول إثبات ما إذا كانت صحيحة أم خاطئة.

5-    **تحليل الحقائق وتفسيرها وإعادة تركيبها :**  وهنا يتم تحليل الظاهرة الراهنة والتي هي موضوع الدراسة في ظل الحقائق التي قام بجمعها والتنسيق بين الحوادث ومن ثم تفسيرها علمياً مبتعداً عن الذاتية معتمداً في ذلك علي نظرية معينة .

**6-   استخلاص النتائج وكتابة التقرير :**  وتعتبر هذه آخر مرحلة في البحث حيث تكون عصارة البحث بالخلوص إلي النتائج التي كان الباحث قد وضع لها فروض سابقة في البداية وكتابة تقريره النهائي حول الظاهرة المدروسة .

**رابعاً: خصائص المنهج التاريخي :**

       1-    يعتمد علي ملاحظات الباحث وملاحظات الأخرين .

       2-    لا يقف عند مجرد الوصف بل يحلل ويفسر .

       3-    عامل الزمن حيث تتم دراسة المجتمع في فترة زمنية معينة .

       4-    أكثر شمولاً وعمقاً لانه دراسة للماضي والحاضر .

**خامساً : أهداف المنهج التاريخي :**

1- التأكد من صحة حوادث الماضي بوسائل علمية .

2- الكشف عن أسباب الظاهرة بموضوعية علي ضوء ارتباطها بما قبلها وبما عاصرها من حوادث .

3- إمكانية التنبؤ بالمستقبل من خلال دراستنا للماضي .

4- التعرف علي نشأة الظاهرة .

**سادساً : نقد وتقييم المنهج التاريخي ( المزايا والعيوب ) :**

**مزايا المنهج التاريخي :    من أهم مزايا المنهج التاريخي أنه :**

1-    يعتمد علي المنهج العلمي في البحث فالباحث يتبع خطوات الأسلوب العلمي مرتبة وهي الشعور بالمشكلة وتحديدها وصياغة الفروض المناسبة ومراجعة الكتابات السابقة وتحليل النتائج وتفسيرها وتعميمها .

2- اعتماد الباحث علي المصادر الأولية والثانوية لجمع البيانات ذات الصلة بمشكلة البحث لا يمثل نقطة ضعف في البحث إذا ما تم القيام بالنقد الداخلي والنقد الخارجي لهذه المصادر

**عيوب المنهج التاريخي :   من عيوب المنهج التاريخي الآتي :**

1-    أن المعرفة التاريخية ليست كاملة بل تقدم صورة جزئية للماضي ، نظراً لطبيعة هذه المعرفة المتعلقة بالماضي ولطبيعة المصادر التاريخية وتعرضها للعوامل التي تقلل من درجة الثقة بها مثل التلف والتزوير والتحيز .

2-    صعوبة تطبيق الأسلوب العلمي في البحث في لظاهرة التاريخية محل الدراسة نظراً لأن دراستها بواسطة المنهج التاريخي يتطلب أسلوباً مختلفاً وتفسيراً مختلفاً.

3-    صعوبة إخضاع البيانات التاريخية للتجريب الأمر الذي يجعل الباحث يكتفي بإجراء النقد بنوعيه الداخلي والخارجي .

4-    صعوبة التعميم والتنبؤ وذلك لارتباط الظواهر التاريخية بظروف زمنية ومكانية محددة يصعب تكرارها مرة أخري من جهة كما يصعب علي المؤرخين توقع المستقبل .

5-    صعوبة تكوين الفروض والتحقق من صحتها وذلك لأن البيانات التاريخية معقدة إذ يصعب تحديد علاقة السبب بالنتيجة علي غرار ما يحدث في العلوم الطبيعية .

**فالمنهج التاريخي** للأدب هو المنهج الذي يصار فيه إلى دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره من خلال معرفة سيرته ومعرفة البيئة التي عاش فيها ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعري؛ في عبارة أخرى، هو المنهج الذي يُعنى بدراسة الأديب، بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرَّ بها، وبدراسة النص في ضوء حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثَّرت عليه. أي أن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعِدة على تحليل النص الأدبي وتفسيره. ولهذا نرى أن هذا المنهج يعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أُنتِجَ فيها النص، دون الاهتمام كثيرًا بالمستويات الدلالية الأخرى التي يكشف عنها هذا النص ودراسة مدى تأثيره على القارئ، بعكس النظريات النقدية الحديثة، كالبنيوية والتفكيكية، اللتين أعطتا السلطةَ للقارئ وجعلتاه سيدًا على النص الأدبي لا ينازعه منازع.

يتخذ المنهج التاريخي، إذن، من الحوادث التاريخية والاجتماعية والسياسية وسيلةً لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه، ويركِّز على تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار بيئة الأديب والشاعر وحياتهما؛ فهو، في قول آخر، قراءة تاريخية في خطاب النقد الأدبي تحاول تفسير نشأة الأثر الأدبي بربطه بزمانه ومكانه وشخصياته. أي أن التاريخ هنا يكون خادمًا للنص؛ ودراسته لا تكون هدفًا قائمًا بذاته، بل تتعلق بخدمة هذا النص.

في مثل هذه الحالات، لا بدَّ للناقد من التحقق من صحة الرواية الأدبية بالشك فيها، من حيث إن مبدأ *الشك* مبدأ علمي يجب أن يستعان به من أجل البحث عن الحقيقة وتوثيقها (في المرويات التاريخية والتراثية في شكل خاص) ومن أجل التحقق من مكان حدوث ظاهرة ما وزمانه، وصولاً من خلال ذلك إلى الحقيقة واليقين، وخاصة في الأدب الشفاهي. من ناحية أخرى، يتعامل هذا المنهج مع النص الأدبي كوثيقة تاريخية، فلا يلتفت إلى القيم الجمالية والفنية كثيرًا، أي لا يبحث في النص من حيث شكله الفني ومعماريَّته الجمالية وإيقاعه.

ويذهب المنهج التاريخي في النقد، في شكل خاص، إلى التنبيه إلى أهمية ما هو خارج النص ومعرفة سياقاته. وبهذه الطريقة، لجأ النقاد إلى استنباط القيم من الواقع الخارجي ومما هو متخصص من الأبحاث للتوصل إلى مجموعة من التراكيب والتأويلات، حتى وصل الأمر بأنصار المنهج إلى حدِّ الإسراف والمغالاة في الجمع بين البيئة والأدب، إذ جعلوا من هذا الأخير بمثابة "ظل" ينساق وراء ركب البيئة. وقد شوهت هذه "الظلال" الكثير من الأمور الإبداعية لدى الأدباء والشعراء معًا.

المنهج التاريخي، يعول كثيرًا على دور البيئة والتاريخ في الأدب والشعر. وقد اعتمد عليه عددٌ من النقاد العرب القدماء لدراسة الأدباء والشعراء في بيئاتهم، أمثال عبد العزيز وعبد القاهر الجرجاني وابن سلام وغيرهم ممَّن توصلوا بحسِّهم السليم إلى أثر بيئة البادية في شعر العرب مثلاً، فقالوا إن شعر البادية يمتاز بالخشونة والجفاف، – بعكس شعر الحَضَر الذي يغلب عليه طابعُ الرقة واللين، – تبدو على سماته آثار قسوة الطبيعة وعنفوانها، كما أن آثار الديار المهجورة ورسومها المندثرة التي كادت الرياح والأمطار تمحو معالمها تذكِّر الشاعر العربي على الدوام بحبِّه القديم وتحفزه على قول النسيب الحزين الذي تُستهَل به القصيدة العربية القديمة عادة. بالمثل، فسَّروا قلة الشعر في الطائف بقلَّة الحروب والمنازعات التي كانت ترخي العنان لألسنة الشعراء وخيالهم الخصب في التغنِّي بالبطولة والأبطال وبمآسي الحروب وتبعاتها المريرة.

**خواص المنهج التاريخي ومميزاته:**

يمكننا أن نتبين مميزات هذا المنهج التي تعتبر متداخلة في حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم بعضها على بعض وتداخلها مع حركة الوعي الإنساني الذي صاحب معطيات التفكير في كل العصور:

1- المنهج التاريخي في النقد، شأن أي منهج. حساس، إذا فقد فيه صاحبه توازنه، فقد خصائص نقده، وصار مؤرخا أو جماعة للتاريخ، وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ. ولم يصر التاريخ مادة للنقد.

ويقتضي إذن - أن يحدد الناقد - منذ البداية علاقته بالتاريخ - فصميم عمله هو النص الأدبي بما فيه من العواطف والخيالات، والمشاعر، وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي. وما خبأه الزمن وراء حروفه، وكذلك العلم بما تضمن من إشارات لمواقع وأحداث وأعلام وغير ذلك من آثار واقعية يمكن معرفتها بمساعدة التاريخ.

2- إن المنهج التاريخي هو منهج يحاول أن يبلور العلائق الموجودة بين الأعمال الأدبية في إطار تاريخي زمني (أي إطار وعي بحركة التاريخ) وهو بذلك يتعامل مع الأدب من الخارج.

3- تبعا لذلك فإن المنهج التاريخي يحتاج إلى ثقافة واعية، وتتبع دقيق لحركة الزمن. وما فيه من معطيات يمكنها أن تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على النص الأدبي. ولعل عنايته أحيانا بالطابع التحليلي يبرز مظهر ذلك الوعي، فالناقد التاريخي قد يلتفت إلى النص الأدبي ويحلله في إطار لغوي أو إحصائي أو بياني أو حتى جمالي ليصل في النهاية إلى هدفه، وغايته وهي محاولة الربط بين استخدام تلك المقاييس اللغوية (التحليلية) وبين العصر الذي وجدت فيه، وبين المؤلف الذي تأثر بذلك العصر، فاستخدم تلك المصطلحات اللغوية. ولهذا نجد المنهج التاريخي منهجا مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمناهج النقدية الأخرى على الأقل من هذا الإطار.

4- المنهج التاريخي معني بمستويات النقد وأطره، لذا فهي تستخدم كل مراحله المتمثلة في التفسير، والتأويل والتقييم والحكم، نظرا لعنايته الجادة بالنص كرؤية واقعية ترتبط بالزمن والعصر والبيئة، ويلعب المؤلف دوره المحلل في ضوء تلك المراحل التي لا غنى عنها في العملية النقدية.

5- يظهر منهج التاريخ الأدبي، وكأنه ولاية خاصة في حقل التاريخ: أي إنه يذكر الماضي من أجل الحاضر، ويحيى العلاقة التي غالبا ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين سبقوه، فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه في ميدان الأدب محددا علاقاته بكافة الأطر الاقتصادية والسياسية، والثقافية، لتبيان ما فيها من عوارض أو إشارات تنم عن عقلية نقدية ما.

6- المنهج التاريخي: منهج فرعي: يختص بالتوفيق في الأعمال القديمة من حيث ذكرها وحفظها وترتيب ظواهرها في سياق التسلسل التاريخي التي يتكون منها حياة الأدباء وإنتاجهم والجمهور والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب، ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء، وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى إحياءها من خلال المقتطفات أو يقوم أمام تراكم الوقائع بإطلاق المعايير. والقواعد التي تحكم بيئة الأدباء وسيرتهم الذاتية.

7- وعلى مستوى ضيق فإن التاريخ الأدبي: يتتبع الأعمال الأدبية من حيث إقرار النصوص والوقائع والأحداث فيها فهو يدرس المخطوطات ويقارن الطبقات ويدقق في التصويب النهائي للنص بالإضافة إلى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعية المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

هذه أهم الملامح التي تميز المنهج التاريخي، وتحدد خصائصه ولا شك فإن معطياته قد لا تعطي كل الثمار المرجوة في الحركة النقدية فهو منهج قديم. أهم ما يعيبه دراسة النص من الخارج. والوقوف على المغزى الواقعي، الذي قد لا يكشف لنا أحيانا رؤى النص، المتمثلة في التحليق، والخيال، والبعد المثالي. الذي تفضيه مشاعر المؤلف (المبدع) حينما يغدو كطائر محلق. يرتشف نسمات الهواء.

**(ب) المنهج النفسي**

**مفهومه وأهميته:**

المنهج النفسي النقدي في أبسط تعريفاته هو: «ذلك المنهج الذي يخضع النص الأدبي للبحوث النفسية، ويحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية، والكشف عن عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة، وما لها من أعماق وأبعاد وآثار ممتدة» ([[3]](#footnote-3)) .

وتكمن أهميته بالنسبة للنقد الأدبي في أنه مظلة واسعة تندرج تحتها عدة مسارات هامة، منها: النمو الإنساني من الطفولة إلى الرشد، وعملية التأويل والتحليل، وكذلك فاعلية الاستشفاء والعلاج، وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات؛ فإنها تعود فتجتمع وتشتبك الشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي، فلا تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية شخصية محددة، بل هي تحاول دائماً ربط الخصوصية بعواملها الإنسانية والمادية والزمانية، ومن ثم ربطها بالإطار الأسري والاجتماعي والثقافي والحضاري ([[4]](#footnote-4)) .

**نشأته :**

للمنهج النفسي في النقد الأدبي جذور بعيدة، تمثلت في تلك الملاحظات التي ترد في بعض ظواهر الإبداع، فيمكننا أن نجدها في نظريات أفلاطون عن أثر الشعر على العواطف الإنسانية، وما لذلك من ضرر اجتماعي؛ طَرد لأجله الشعراء من مدينته الفاضلة، كذلك نلاحظ أن "نظرية التطهير" عند أرسطو إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية من خلال استثارة عاطفتي الخوف والشفقة ([[5]](#footnote-5)) .

ولم يكن التراث النقدي العربي القديم ليخلو من تلك النظرات الحاذقة التي تدل على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالأدب، وعن الروابط المتشابكة والمعقدة التي يمكن أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب، وبين بواعثها وأهدافها ووظائفها النفسية لدى المبدع ولدى المتلقي من جانب آخر ([[6]](#footnote-6)) .

فكان ابن قتيبة ([[7]](#footnote-7)) من أوائل من تلمس البواعث النفسية في الشعر بين النقاد، فنراه يطرح العوامل النفسية التي تختفي وراء العمل الأدبي والمنحصرة في إطار الباعث الشعوري كالغضب والطرب والشوق والحالات الشعورية الأخرى ليس أكثر، يقول: «وللشعر دواعٍ تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب» ([[8]](#footnote-8)) ، ويقول في الأوقات والأماكن التي يسرع فيها أتِيُّ الشعر، ويسمح فيه أبِيِّه: « منها أول الليل قبل تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكتاب » ([[9]](#footnote-9)) .

فإن في تحديد ابن قتيبة لحالات جيشان النفس بالشعر وتدفقه يكشف عن خبرة بأحوال النفس يصعب على من لم يجربها الوصول إليها.

أما القاضي الجرجاني ([[10]](#footnote-10)) فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله الملكة الشعرية وإرجاعه إياها إلى عواملها المختلفة من طبع ورؤية وذكاء، وأن اختلاف الشعر يرجع إلى اختلاف طبائع الشعراء أنفسهم، فلابد لدمث الخلق من أن يكون سلسَ الكلام، وللجافي الجلف كزُّ الألفاظ ، معقد الخطاب: «وقد كان القومُ يختلفون في ذلك...فيرقّ شعرُ أحدهم، ويصلُب شعرُ الآخر، ويسهل لفظُ أحدهم، ويتوعّر منطقُ غيره؛ وإنما ذلك بحسَبِ اختلاف الطبائع، وتركيب الخلْق؛ فإن سلامةَ اللفظ تتبعُ سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخِلقة» ([[11]](#footnote-11)) .

ولعبد القاهر الجرجاني ([[12]](#footnote-12)) وقفات ونظرات في أثر الشعر على النفس، من ذلك ربطه بين مزية النص ولطفه وبين مايتسم به من غموض وبعد عن المباشرة يبعثان في النفس دواعي الحنين إليه والرغبة في نيله، لا لشيء إلا لتمنعه عن الانكشاف السهل المباشر، يقول في أسراره: «من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأَشْغَف» ([[13]](#footnote-13)) .

ويوافق الماوردي ([[14]](#footnote-14)) الجرجاني بقوله: « أن المحجوب عن الأفهام كالمحجوب عن الأبصار فيما يحصل له في النفوس من التعظيم، وفي القلوب من التفخيم، وما ظهر منها ولم يحتجب هان واسترذل» ([[15]](#footnote-15)) .

أما ابن طباطبا العلوي ([[16]](#footnote-16)) فيربط ربطاً نفسياً بين ارتياح القارئ للنص واهتزازه له، وبين عاملي الموافقة والمخالفة أو الألفة والغرابة، وفي ذلك جانب من الكشف عن القوانين المتحكمة بحالة المتلقي والمحددة لمواقفه وردود أفعاله: « والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت وأستوحشت» ([[17]](#footnote-17)) .

فنلاحظ مما سبق أنه لم تكن هناك دراسات منهجية نقدية نفسية منسقة في هذا الإطار.

**تطوره في الغرب:**

بدأ المنهج النفسي بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات (سيغموند فرويد) في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس، استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن كتجليات للظواهر النفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل «فرويد» من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرهاصاً وتوطئة له ([[18]](#footnote-18)) .

فقد رأى فرويد أن العمل الأدبي موقع أثري له دلالة واسعة، ولابد من كشف غوامضه وأسراره، فالإنسان يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ويعبر عنها في صورة سلوك أو لغة أو خيال ([[19]](#footnote-19)) ، ويرى أن "اللاشعور" أو "العقل الباطن"، فهو مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الأعماق بشكل متواصل ولكن لا تطفو إلى مستوى الشعور إلا إذا توفرت لها الظروف المحفزة لظهورها، فالأدب والفن عنده ماهما إلا تعبير عن اللاوعي الفردي ([[20]](#footnote-20)) .

وقد كان اهتمام هذا العالم ينصب على تفسير الأحلام؛ باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور، والطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، فكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغرياً لاعتبار الفن مظهراً آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية، فقد حدد فرويد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف، منها: التكثيف ([[21]](#footnote-21)) ، والإزاحة ([[22]](#footnote-22)) ، والرمز ([[23]](#footnote-23)) ، ثم أدرك أنها هي التي تحكم ـ أيضاً ـ طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص ([[24]](#footnote-24)) .

فالعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية، ولا تكون الرغبةُ رغبةً ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني والحظر الاجتماعي أو السياسي، ولهذا تكون الرغبة حبيسةً تستقر في اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب، لكنها تجد لنفسها متنفساً من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية ([[25]](#footnote-25)) .

فالرغبات المقنعة أو المحرفة التي تتضح للوعي تُشكل"المحتوى الظاهر"، أما الرغبات اللاواعية التي تعبر عنها الصيغ المحرفة أو المقنعة فتُشكل"المحتوى الخافي"، فما ينجم - مثلاً - عن النمو الجنسي في مرحلة الطفولة من "ولع أو هاجس" قار، يتجاوزه الطفل حينما يصل مرحلة الرشد، لكنه يبقى في شكل "ثوابت" مستقرة أو محاور كامنة في اللاوعي تثيرها أحداث معينة فيما بعد فتتحقق في صيغ تعبيرية محرفة أو مقنعة ([[26]](#footnote-26)) .

ويؤكد فرويد على أن مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتها تتفاعل في الداخل، وهي التي تحدد سمات شخصية الإنسان، فإذا عانى الطفل شيئاً من الحرمان في هذه المرحلة؛ كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك وفي التصور، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعاً وشاعراً؛ أصبح محكوماً بجملة تجاربه الطفولية تلك، والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز يوظفها في عمله الإبداعي، وهذا يدفع فرويد إلى القول بأن اللاشعور هو مصدر العملية الإبداعية، والأعمال الإبداعية هي ترجمة لمحتوى مستودع اللاشعور من الرغبات غير المشبعة (عادةً هي بقايا من الدوافع والغرائز الطفولية)، فيعبر عنها بطريقة تتواءم مع أعراف وقوانين المجتمع عن طريق آليات الدفاع من تكثيف وإزاحة ورمز ([[27]](#footnote-27)) .

وقد عمد فرويد إلى تاريخ الأدب يستمد منه كثيراً من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية - مثلاً - بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة "أوديب"، وعقدة "الكترا" وغيرها، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية، وبعض الأعمال الأدبية والشعرية للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي ([[28]](#footnote-28)) .

ولعل فرويد بالغ حينما وصف الأديب بأنه مريض نفسياً، وعمله يعكس عقده الجنسية وأمراضه النفسية، وهو هنا يُرجِع العملية الأدبية الإبداعية إلى حالة مرضية، كالعُصاب وانفصام الشخصية وغيرها، وهذا بدوره يدفعنا إلى طرح السؤال التالي: إذا كانت العملية الإبداعية وليدة حالة مرضية يمر بها الأديب، فإذا شفي منها هل سيكف عن الكتابة؟ وهل سيتوقف التدفق الإبداعي؟ وهل كل الأدباء حقاً يعانون أمراضاً نفسية؟ ([[29]](#footnote-29)) .

ولذلك ظهر علم "نفس الإبداع" في الدراسات النفسية، إذ يجعل التفوق في الإبداع نظير لنوع من العبقرية، ثم يقرن هذه العبقرية بلون من ألوان الجنون، فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة النفسية، ولا يعتمد علم الإبداع على الفروض النظرية البحتة، وإنما يحاول إخضاع المبدعين لمجموعة من الاختبارات والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل ([[30]](#footnote-30)) .

وفي ثقافتنا العربية نشأت مدرسة علم "نفس الإبداع"، أسسها "مصطفى سويف" ، صاحب كتاب :"الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، وقد كان كتابه هذا بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي تشعبت وتناول تلاميذها باقي الأجناس الأدبية، فكتب "شاكر عبد الحميد" "الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة"، وكتبت "سامية الملة" "الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح" ([[31]](#footnote-31)) .

ولم تلبث مدارس علم النفس أن تطورت، ونشأت اتجاهات أخرى كان لها أثرها البالغ في اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي، من أهمها مدرسة "كارل يونغ" الذي نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجماعي، فالشخصية الإنسانية -في نظره -لا تقتصر على حدود تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قرارتها بالنماذج والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، وتنتقل على شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النماذج والأنماط في تركيب طريقة التخيل الإنساني، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والفاعلية النفسية الإنسانية ([[32]](#footnote-32)) .

ففي الوقت الذي يتفق فيه "يونغ" مع أستاذه "فرويد" في فكرة اللاشعور؛ نجده يرفض مغالاة أستاذه في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد النفسية، وإيلائها الأهمية الكبرى في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة، فيونغ يرى أن الفنان أهم بكثير، بل ربما لا يمكن مقارنته بمريض الأعصاب، مما أتاح الفرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب ([[33]](#footnote-33)) .

فقد جنحت الدراسات التي اعتنقت نظرية "يونغ" في اللاشعور الجمعي نحو تقصي مظاهر النماذج العليا، في الأدب، والفن، والأساطير، والصور الشعرية والأدبية التي يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم، بواسطة تلك الرواسب المنحدرة إليهم من أسلافهم، ومحاولة فهمها وتفسيرها في ضوء معرفتها للنماذج الأسطورية والشعائرية للأمم والشعوب ([[34]](#footnote-34)) .

وكان من أهم النقاد الذين وظفوا نظريات "يونغ" في علم النفس الجماعي في تحليل الأدب: "نورثروب فراي"، فقد عرض في كتابه "تشريح النقد" نظرية إمكانية تفسير الأدب العالمي خاصة في تجلياته في الثقافة الغربية بلغاتها المتعددة ([[35]](#footnote-35)) .

ثم ظهر تيار نفسي آخر كانت له أهمية خاصة في تحليل الإبداع الأدبي، وهو المتمثل في مدرسة "أدلر" الرمزية، وهي مدرسة تقرن بين الأحلام والرموز بشكل باهر ([[36]](#footnote-36)) .

وقد رفض "أدلر" تفسير أستاذه "فرويد" للإبداع تعويضاً مقنَّعاً عن كبت جنسي يعاني منه المبدع، وضرباً من ضروب التنفيس في محاولة للتواؤم مع العالم وتفادياً للمرض، مع عدم رفضه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع ([[37]](#footnote-37)) .

فقد كان "أدلر" يرى أن التعلق بالحركة لإثبات الذات هي الدافع والينبوع الأصيل في كل نفسٍ بشرية؛ لأن ذات الإنسان ألصق به من جنسه، وقد طبَّق علماء النفس هذه النظرية على "أدلر" نفسه، فباتوا يراجعون فصول حياته فظهر لهم أنه كان يعاني في طفولته المبكرة آلاماً شديدة من مرض "لين العظام" المعوق للحركة، وكانت آلامه النفسية أشد فأدرك أهمية الجانب الحركي في حياة الإنسان إلى الحد الذي جعله يتخذها مذهباً يدعو إليه ([[38]](#footnote-38)) .

لقد أتاحت نظرية "أدلر" المجال للدارسين والنقاد الذين تأثروا بها النظر في عاهات المبدعين وعقدهم ونواقصهم، والربط فيما بينها وبين إبداعهم وتفسيرها في ضوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان ([[39]](#footnote-39)) .

وكان مدرسة (الجشتالت) أحد الاتجاهات التي بلورت ملامح نظرية متميزة من مدرسة التحليل النفسي الفرويدي، حين قدمت هذه النظرية نفسها في طروحاتها النظرية الأساسية بديلاً منهجياً واضحاً، لاسيما عند ممثلها "هربرت ويلر" ([[40]](#footnote-40)) .

ولقد سعى الاتجاه الجشتالتي إلى البحث في الكيفية التي يحدث بها العمل الفني، وفي الأثر الكلي الذي يتركه في إدراك متلقي العمل ومتذوقه ([[41]](#footnote-41)) .

وتجدر الإشارة إلى تيار نفسي آخر أسسه الناقد "شارل مورون" انتهى فيه إلى مصطلح "النقد النفسي"، من خلال تفسير النصوص بعضها ببعض، عن طريق وضع أعمال الأديب فوق بعضها، بغية الكشف عن جمالياتها، فيدرس الناقد هذه الأعمال وتجمعاتها وتطورها حتى يستطيع الوصول إلى الشخصية اللاشعورية للأديب، ثم التأكد من هذه النتائج من خلال حياته ([[42]](#footnote-42)) .

ثم حدثت نقلة نوعية في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية في منتصف هذا القرن، مع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد، فقد اهتم "جان بياجيه" ـ أحد مؤسسي الفكر البنيوي ـ بعلم نفس الأطفال، وبكيفية تكوِّن اللغة لديهم ([[43]](#footnote-43)) .

ثم أعلن "لاكان" الفرنسي ـ أحد رواد الفكر البنيوي ـ الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك، واعتبر أن اللاشعور مبني بطريقة لغوية، وبذلك يعتبر الأدب أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي، فتصبح بنية اللغة هي المدخل الصحيح للنقد النفسي ([[44]](#footnote-44)) ، ومن أهم من عرض وكتب نظرية "لاكان" عالم عربي هو "مصطفى صفوان" ([[45]](#footnote-45)) .

ثم ظهرت ميادين كثيرة في علم النفس، وأخذت تمتد لتشمل دراسة "الذاكرة" وكيفية عملها والقوانين التي تحكم قيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات تعتمد على جانب فسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المخ بوظائفه، وعلى جانب معملي يرتبط بالتجارب التي تجرى على عينات مختارة؛ لاختبار كيفية تلقيها والقوانين الفاعلة في حركة الذاكرة، كل ذلك يصب في فرع جديد يسمى "الذكاء الاصطناعي" من فروع علم النفس التجريبي، وهذا الفرع ذو أهمية بالغة عندما يطبق على النصوص الأدبية؛ لأنها ذات مؤشرات علمية دقيقة لا تشرح لنا كيفية إنشاء النصوص الأدبية، بل تشرح لنا بالدرجة الأولى كيفية تلقي النصوص والاستجابة لها وفهمها ([[46]](#footnote-46)) .

على ما سبق؛ تلتئم دائرة الدراسات الفنية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل، ولم تعد تتجلى في بعض الشذرات المتفرقة في النص، وإنما أخذت تتجه إلى المتلقي، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتحليلية والحسية للأعمال الأدبية، ونوع هذه الاستجابة، وكيفية فهمه لها، وشروط هذا الفهم، وما يدخل تحتها من عوامل تساعد على تحديدها ([[47]](#footnote-47)) .

**المنهج النفسي في العصر الحديث.**

لم يكن النقاد العرب بمعزل عن هذا التأثر، فقد أدلوا بدلوهم في هذا المجال، وأفادوا منه، أمثال النويهي الذي سعى إلى استنباط الخصائص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس، وقد انتهى إلى تفسير تعقيده بالاضطراب الجسماني المتصل بطبيعة تكوينه، نتيجة لإرهاف في حسه وتوتر في أعصابه، ولرابطة الأمومة الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته؛ مما قاده إلى ضروب من الشذوذ، أبرزها تعلقه بالخمرة وإحساسه نحوها إحساس الولد نحو أمه ([[48]](#footnote-48)) .

وسعى العقاد في دراسته شخصية أبي نواس إلى تفسير نفسيته في ضوء العقدة المرضية المعروفة بـ"النرجسية"، وهاتين الدراستين تنطلقان من مقولات مدرسة التحليل النفسي الفرويدي ([[49]](#footnote-49)) .

وقد تمثل المازني في دراسته لبشار بن برد منهج "أدلر" في النقد، فقد أرجع ولوع الشاعر بهجاء الناس وشتمهم إلى عقدة النقص التي يعاني منها بسبب كونه أحد الشعراء الموالي أولاً، وكفيفاً ثانياً، فإن قوة بدنه وسلاطة لسانه أغرتاه بالتماس القوة الأدبية لتعويض عما يحسه، وإشعار الناس بقدرته على البطش المعني في مقابل عجزه الخلقي ([[50]](#footnote-50)) .

ومن النقاد العرب الذين قدموا دراسات في هذا المجال: العقاد في كتابه: "ابن الرومي، حياته من شعره"، وطه حسين في كتابه: مع أبي العلاء في سجنه"، وأمين الخولي في كتابه: "البلاغة وعلم النفس"، ومحمد خلف الله في كتابه: "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده"، ومصطفى سويف ([[51]](#footnote-51)) .

**نقد المنهج النفسي :**

للمنهج النفسي في النقد الأدبي عيوب وجوانب تقصير، من أهمها:

1. أن المنهج النفسي ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية؛ مما يؤدي إلى معاملة العمل الأدبي على اختلاف مستوياته معاملة واحدة، فالعمل الأدبي الرديء كالعمل الأدبي الجيد من حيث دلالتهما على مُنشئهما، فلم يعد أساس التفاضل توافرَ قيم جمالية وفنية في هذا العمل، ولا شك أن النتيجة التي تترتب على ذلك هي أن هذا المنهج سيكون تحليلاً نفسياً أكثر منه منهجاً نقدياً ([[52]](#footnote-52)) .
2. يعتمد المنهج النفسي على كشوفات علم النفس وقوانينه العامة، وهي قوانين وكشوفات لم تزل في إطار الفروض العلمية، وأن من الخطأ الجسيم اتخاذها نتائج يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبية تطبيقاً حرفياً، فليس نبوغ الفنان مظهراً من مظاهر مرضه العصابي ([[53]](#footnote-53)) .
3. إذا كان العمل الإبداعي تحويل لطاقات المبدع في صورة من صور التسامي بغية تحقيق التواؤم مع المجتمع، فإن دافع التعبير عن الذات يمكن أن يكون شرطاً من شروط إنتاج الفن، وربما كانت رغبة المبدع في كسب التأييد الاجتماعي أو سواها من الرغبات الدفينة الأخرى؛ هي البديل الآخر المقبول غير الدافع الجنسي، فليس من الصواب في شيء النظر إلى الفن والأدب على أنه محصلة لنفوس شاذة أو مجموعة من الأعراض المرضية ([[54]](#footnote-54)) .

**تحليل نص في ضوء المنهج النفسي:**

يقول محمود أبو الوفا ([[55]](#footnote-55)) :

|  |  |
| --- | --- |
| **قضى زماني علي أني** | **أمشي، ورجلاي في القيود** |

عبر الشاعر هنا عن عاهته بالقيود، فقد بترت إحدى ساقيه أيام صباه، وأصبحت العصا بديلاً لها، فكأنما هو أسير، يمشي والقيود في رجليه، فكأنما أصبح "القيد" الذي تردد كثيراً في أشعاره كالعقدة النفسية التي ظهر أثرها على إبداعه.

|  |  |
| --- | --- |
| **أصبحت من خوف القيود** | **أخاف وسوسة القلائد** |

ترددت كلمة "الخوف" في هذا البيت مرتين، وهي ظاهرة نفسية معروفة، فخوف الشاعر من "القيود" التي دائماً يعبر بها عن عجزه وعاهته؛ دفعته إلى الفزع من صوت احتكاك القلائد بعضها ببعض ربما لشبهه بصوت احتكاك القيود والسلاسل، فقد انحرف الخوف الطبيعي إلى خوف مرضي تمثل في الخوف من القلائد وربما انتقل الخوف ـ أيضاً ـ إلى كل ما يحيط بعضوٍ ما كالقلائد والأساور وغيرها.

|  |  |
| --- | --- |
| **أطلقت نفسي من كل القيود، ولو** | **ملكت حطمتها تحطيم أوثان** |
| **إلا القيود التي قد صغتها بيـدي** | **فإنها عملي، أو صنع وجداني** |

ضاق الشاعر من كل القيود الموجودة، وتمنى أن لو استطاع تحطيمها كلها، لكنه استثنى قيوده الفنية التي ارتضاها لنفسه،

فنجد لفظة "القيد" تكررت؛ مما يؤكد عقدة الشاعر النفسية من "العصا" التي أصبحت كالقيد له، فلا تفارقه ولا يستطيع الاستغناء عنها، فأصبح خوفه وكرهه يشمل كل قيد سوى القيود التي صنعها وجدانه.

|  |  |
| --- | --- |
| **لم أقل غير ما حسـبت مفيداً** | **ليت شعري! هل قلت شيئاً مفيداً** |
| **فإذا عشت عشتُ حراً ضميري** | **مـستريحاً لما صنعت سعــيداً** |
| **وإذا مت متُّ حــراً؛ لأنـي** | **لم أضف للحياة قيداً جــديداً** |

نلاحظ هنا أن غرض القصيدة هو الفخر،إلا أن "القيد" ما زال ملازماً للقصيدة، فحسب الشاعر فخره بأنه لم يضف للحياة قيداً جديداً، فقد أصبح "القيد" هنا مجالاً للفخر.

فنستنتج أن الشاعر يعاني من عقدة "القيد" التي يقصد بها عاهته وملازمة عصاه، فأصبح القيد هو كل ما يراه في هذه الحياة، وترددت في أكثر قصائده باختلاف أغراضها، حتى أنه عنون قصيدة له بـ"قيود"، ونلاحظ ـ أيضاً ـ تردد الألفاظ الحركية في قصائده كـ"أمشي" و "رجلاي" و "أطلقت" و "تحطيم" و "بيدي" و "صنعت" كأثر لفقدانه حرية الحركة، فجاءت كنتيجة للنقص الذي كان يعانيه الشاعر وعبر عنه بقوة في قصائده.

**(ج) المنهج الاجتماعي**

يعد المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد تولد هذا المنهج من المنهج التاريخي، بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان ([[56]](#footnote-56)) .

وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب ممثلاً للحياة على المستوى الجماعي لا الفردي؛ باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته وغايته في آن واحد ([[57]](#footnote-57)) .

ويتفق معظم الباحثين على أن الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده بدأت منهجياً منذ أن أصدرت "مدام دي ستايل" عام 1800م كتابها "الأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية"، فقد تبنت مبدأ أن الأدب تعبير عن المجتمع ([[58]](#footnote-58)) .

ويمكن عد التحليلات التي حواها كتاب الناقد "هيبوليت تين" في كتابه "تاريخ الأدب وتحليله عام 1863م، أحد أبرز التطبيقات الممثلة للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب وتحليله ([[59]](#footnote-59)) .

المنهج الاجتماعي في النقد الأوربي الحديث.

كان للفكر المادي الماركسي أثر في تطور المنهج الاجتماعي، وإكسابه إطاراً منهجياً وشكلاً فكرياً ناضجاً، ومن المتقرر في الفلسفة الماركسية أن المجتمع يتكون من بنيتين: دنيا: يمثلها النتاج المادي المتجلي في البنية الاقتصادية، وعليا: تتمثل في النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولدة عن البنية الأساسية الأولى، وأن أي تغير في قوى الإنتاج المادية لابد أن يُحدث تغيراً في العلاقات والنظم الفكرية ([[60]](#footnote-60)) .

واعتماداً على ما سبق؛ ظهرت نظرية "الانعكاس" التي طورتها الواقعية، إلا أن المشكلة التي كانت تواجه هذه النظرية تتمثل في فرضية مؤداها، أنه كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية والحضارية والاقتصادية؛ ازدهر الأدب، إلا أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات أثبتت أن التلازم ليس صحيحاً، نضرب مثلاً لذلك بالعصر العباسي الثاني الذي كان نموذجاً لتفكك الدولة، وانتقال السلطة من العرب إلى العجم، ونشوء الدويلات، كل هذه الظواهر السلبية اقترنت بنشوء حقبة من الأدب الذي تميز بالإبداع الشعري في الثقافة العربية ([[61]](#footnote-61)) .

لقد قدَّم الماركسيون تصوراً لتفادي هذه المشكلة، سموه " قانون العصور الطويلة"، مفاده أن نتيجة التطور الاقتصادي والسياسي والثقافي وارتباطه بالتطور الإبداعي الأدبي لا يظهر مباشرة؛ بل يلزم ذلك مرور أجيال وعصور طويلة حتى يتفاعل الأدب مع مظاهر التطور المختلفة ويكتسب القوة منها، فهذا القانون يرفض ارتباط الأدب بالمجتمع في فترات وجيزة ([[62]](#footnote-62)) .

وقد عملت الماركسية مع الواقعية جنباً إلى جنب في تعميق الاتجاه الذي يدعو إلى التلازم بين التطور الاجتماعي والازدهار الأدبي؛ مما أسهم في ازدهار "علم الاجتماع" بتنوعاته المختلفة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه: علم "اجتماع الأدب" أو "سوسيولوجيا الأدب"، وقد تأثر هذا العلم بالتطورات التي حدثت في الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علم الاجتماع من جانب آخر ([[63]](#footnote-63)) .

اتجاهات المنهج الاجتماعي.

المطلب الأول: الاتجاه الأول: الكمي.

يطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية في مناهج الدراسات الاجتماعية، مثل الإحصائيات والبيانات وتفسير الظواهر انطلاقاً من قاعدة يبنيها الدارس طبقاً لمناهج دقيقة ثم يستخلص منها المعلومات التي تهمه ([[64]](#footnote-64)) .

ويرى هذا الاتجاه أن الأدب جزء من الحركة الثقافية، وأن تحليل الأدب يقتضي تجميع أكبر عدد البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة رواية ما؛ فإننا ندرس الإنتاج الروائي في فترة محددة، وبما أن الرواية جزء من الإنتاج السردي من قصة وقصة قصيرة وغيرها، فإننا نأخذ في التوصيف الكمي لهذا الإنتاج عدد القصص والروايات التي ظهرت في تلك البيئة، وعدد الطبعات التي صدرت منها، ودرجة انتشارها، والعوائق التي واجهتها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء، واستجاباتهم، وغيرها من الإحصائيات الكمية؛ حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة بمعنى أننا نستخدم فيها مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع، وكل ذلك نستخدمه لاستخلاص نتائج مهمة تكشف لنا عن حركة الأدب في المجتمع ([[65]](#footnote-65)) .

ومن رواد هذه المدرسة "سكاربيه"، ناقد فرنسي له كتاب في علم اجتماع الأدب، وهو يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية مرتبطة بقوانين السوق، ويمكن عن هذا دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم ([[66]](#footnote-66)) .

وعلى ما سبق؛ يغفل هذا الاتجاه الطابع النوعي للأعمال الأدبية، فتتساوى لديه الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة بالرواية الهابطة التي تعتمد على الإثارة، فتُدرس الأعمال الأدبية على أساس أنها ظواهر اجتماعية تُستخدم فيها لغة الأرقام من حيث عدد النسخ وعدد الطبعات ومجموع القراء وهل تحولت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي؟، فيَحكم هذه الدراسات الأساس الكمي لا الكيفي؛ فلا تملك هذه المدرسة رؤيةً جمالية في الحكم على العمل الأدبي ([[67]](#footnote-67)) .

ولكن ما لبث هذا المنظور أن تطور وارتبط بشكلٍ ما بالجانب الجمالي، نجد ذلك بارزاً في "حدود حرية التعبير" للباحثة السويدية "مارينا ستاغ"، فقد وظفت هذه الدراسة التقنيات الإحصائية والتجريبية في علم اجتماع الأدب بشكل مختلف عن السابق؛ فهي تختار ظاهرة محددة هي ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كُتَّاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات، وهي تتخذ منظورها من منطلقات منهجية حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطاً بحركة المجتمع، وأنه غالباً ما يصطدم بالممنوعات الاجتماعية وهي الممنوعات السياسية، والدينية، والأخلاقية ([[68]](#footnote-68)) .

أما المنطلق الثاني المنهجي للدراسة فيتمثل في رؤية الكاتبة للحرية بأنها قرينة الإبداع، وأن مؤشر قمع الحرية هو أهم مؤشر لتدخل المجتمع في تكييف الإنتاج الأدبي، ويظهر هذا القمع لدى الكاتب نفسه قبل أن يمارسه عليه المجتمع، ويتجلى ذلك في الرقابة الذاتية لدى الكاتب نفسه فهو بحكم خبرته الاجتماعية يعلم أن أعماله تُمنع إذا اتسمت بشيء من الجرأة، لذلك فإن مؤشرات لمصادرة والحظر ومنع التداول والعقوبة بالسجن هي التي يمكن أن نقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها في المجتمع، ودرجة التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية، فهي ليست مؤشراً كمياً فحسب لكنه مؤشر نوعي يمكن قياسه ([[69]](#footnote-69)) .

وعمدت الباحثة إلى تحديد حالات الكتاب المصريين الذين تعرضت أعمالهم الإبداعية في مجال القصة القصيرة للحظر كلياً أو جزئياً بمنع النشر أو الرقابة أو الحذف أو تعرضوا هم شخصياً للسجن نتيجة لنشرهم هذه الأعمال أو اضطروا للهجرة بها خارج حدود السلطة، فربطت الباحثة في هذه الدراسة بين التطور الحضاري والتطور الإبداعي من خلال قياس حرية المبدع ([[70]](#footnote-70)) .

وليست هذه النماذج التي أتيحت للباحثة دراستها هي أفضل النماذج التي أبدعت في المجتمع المصري في تلك الحقبة المحددة، فليس المنع والقمع والسجن مقياساً لجودة الأعمال الأدبية، فهناك أعمال لا تقل جودة وجرأة وطموحاً عنها إلا أن كُتَّابها اتخذوا من الرمز والكناية وغيرها من التقنيات الفنية للتعبير عن آرائهم بعيداً عن الرقابة ([[71]](#footnote-71)) .

ومع ذلك نجد أن بعض دراسات سوسيولوجيا الأدب التجريبية لها أهمية بالغة في الكشف عن علاقة الإنتاج الثقافي بالمستويات المتعددة الفاعلة في بنية المجتمع من سياسية واقتصادية واجتماعية ([[72]](#footnote-72)) .

أما النقد الذي يوجه لهذا الاتجاه فبالإضافة إلى إغفاله للجانب النوعي للأعمال الأدبية ـ كما وضحنا سابقاً ـ فإنه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها ببعضها، بل ويقيم التوازي بين ظواهر غير متجانسة أصلاً؛ لأن الأدب إنتاج تخيلي إبداعي يغاير نوعياً طبيعة الحياة الخارجية، وهذه نقطة ضعف جوهرية تعيب دراسات علم اجتماع الأدب وتجعل نتائج عملها مجرد إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التي تخدم علم الاجتماع ودارسيه أكثر من نقاد الأدب والمتخصصين فيه ([[73]](#footnote-73)) .

الاتجاه الثاني: المدرسة الجدلية.

نسبة إلى "هيجل" ثم ماركس من بعده ورأيهما في العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في الإنتاج الأدبي والإنتاج الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية ([[74]](#footnote-74)) .

وقد برز "جورج لوكاش" كمنظِّر لهذا الاتجاه عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتباره انعكاساً وتمثيلاً للحياة، وقدَّم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما تسمى بـ"سوسيولوجيا الأجناس الأدبية"، تناول فيها طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية ([[75]](#footnote-75)) .

ثم جاء بعده "لوسيان جولدمان" الذي ارتكز على مبادئ لوكاش وطوّرها حتى تبنى اتجاهاً يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبي"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي على عكس اتجاه "سكاربيه" الكمي ([[76]](#footnote-76)) .

اعتمد "جولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التي يمكن أن نوجزها في التالي:

1. يرى "جولدمان" أن الأدب ليس إنتاجاً فردياً، ولا يعامل باعتباره تعبيراً عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي، فجودة الأديب وإقبال القرَّاء على أدبه بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيه الحقيقي بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعياً مزيفاً ([[77]](#footnote-77)) .
2. أن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، وهي تختلف من عملٍ لآخر، فعندما نقرأ عملاً ما فإننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كوَّنا بنية دلالية كلية تتكون من المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب ([[78]](#footnote-78)) .

واعتماداً على ما سبق نجد بين العمل الأدبي ودلالته اتصالاً وتناظراً، ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي هي أهم الحلقات عند "جولدمان" والتي يطلق عليها مصطلح "رؤية العالم"، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبي المنفرد فحسب لكن الإنتاج الكلي للأديب ([[79]](#footnote-79)) .

انطلاقاً من هذا المنظور أسس "جولدمان" منهجه "التوليدي" أو "التكويني"، كما قام بإجراء عدد من الدراسات التي ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل "لوكاش"، فأصدر كتاباً بعنوان "من أجل تحليل سوسيولوجي للرواية" درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة في مراحلها المتعددة تعبيراً عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم ([[80]](#footnote-80)).

وقد استخدم بعض الدارسين العرب المنهجَ التوليدي في تحليل ظواهر الأدب العربي، من أبرزهم "الطاهر لبيب" رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب، وقد تناول ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي من حيث تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية معينة، حاول فيها أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذري وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء، ومدى نجاحهم في تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعي ([[81]](#footnote-81)) .

ثم حدث تطور في مناهج النقد الأدبي مما أدى إلى نشوء علم جديد هو "علم اجتماع النص"، يعتمد على اللغة باعتبارها الوسيط الفعلي بين الأدب والحياة، فهي مركز التحليل النقدي في الأعمال الأدبية، فاتخاذ اللغة منطقة للبحث النقدي في علم اجتماع النص الأدبي هو الوسيلة لتفادي الهوة النوعية بين الظواهر المختلفة ([[82]](#footnote-82)) .

وقد استطاع هذا المنهج الأخير من تجاوز ما وجِّه لـ"رؤية العالم" من نقدٍ، إذ ليست سوى رؤية فكرية وذهنية وفلسفية، فعلم اجتماع النص تصور لغوي يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية، ونجد الناقد "بييرزيما" في كتابه "النقد الاجتماعي" يتميز من خلال عرضه للاتجاهات التي سبقته ثم أهم الصعوبات والانتقادات التي وجهت إليها، ثم يقترح تصوراً أكثر نضجاً وتطوراً في سوسيولوجيا الأدب ([[83]](#footnote-83)) .

المنهج الاجتماعي في النقد العربي.

نجد في تراثنا النقدي القديم نقداً للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذي نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة في كتب النقد القديم التي تحث على الربط بين المستوى التعبيري ومستوى المتلقين ([[84]](#footnote-84)) .

أما في النقد الحديث، فلم يكن لهذا المنهج رواد بارزون مقتنعون به، يربطون بين الإنتاج المادي والإنتاج الأدبي كما يوجد في روسيا، ولكننا نجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي عند شبلي شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخوري، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنبس، ولوبس عوض، حتى كان تجليه في النقد الأيدلوجي عند محمد مندور ([[85]](#footnote-85)) .

نقد المنهج الاجتماعي.

للمنهج الاجتماعي جوانب تقصير عديدة نحاول إيجازها في التالي:

1. إصرار أصحاب المنهج الاجتماعي على رؤية الأدب على أنه انعكاس للظروف الاجتماعية للأديب ([[86]](#footnote-86)) ، ونجد أن هذا الرأي صحيح إلى حدٍّ ما، فليس الأديب شيئاً منعزلاً عن مجتمعه، لكنه أيضاً يحتاج لأن يعبر عن أشياء أخرى مختلفة غير هموم مجتمعه.
2. سيطرت التوجهات المادية على كل شيء في هذا المنهج، فالبنية الدنيا المادية ـ في نظر الاتجاه الماركسي ـ تتحكم في البنية العليا التي يعتبر الأدب جزء منها، فتزول حرية الأديب لأنها مبنية على سيطرة المادة، ومن جانب آخر يغفل هذا المنهج جانب الغيبيات وأثرها الفاعل في توجيه الأدباء من خلال الخلوص لله سبحانه واستحضار خشيته في القول والفعل، وهو يتصل بالمرجعية الدينية كجزء من الحكم النقدي ([[87]](#footnote-87)) .
3. يهتم هذا المنهج بالأعمال النثرية كالقصص والمسرحيات، ويركز النقاد على شخصية البطل، وإظهار تفوقها على الواقع مما يؤدي إلى التزييف نتيجة الإفراط في التفاؤل، فتصوير البطل يجب أن يكون من خلال الواقع وتمثل الجوهر الحقيقي لواقع الحياة ([[88]](#footnote-88)) .
4. يغلب على أصحاب هذا الاتجاه إفراطهم في الاهتمام بمضمون العمل الأدبي على حساب الشكل، فجاء "علم اجتماع النص" كتعويض لهذا النقص حيث يهتم باللغة باعتبارها الوسيط بين الحياة والأدب، وهي أداة فهم المبدع وإبداعه ([[89]](#footnote-89)) .

**(د) المنهج الأسطوري**

يعد المنهج الأسطوري من تلك المناهج النّقدية التي قدّمت نفسها أداةً تملك مفاتيح النّص الأدبي، وأيّاً كان الجدل الذي دار حول هذا المنهج، الذي يتراوح بين قبول ورفض، فقد وجد هذا المنهج أنصاراً من الذين يدعون إليه، واستطاع أن يقدّم تفسيرات وتخريجاتٍ مقنعة للنصوص التي عالجها.

**مدخـل إلـى المنهج الأسطـوري:**  
كثرت في العقود الثلاثة الأخيرة المناهج النقدية التي تتبنّى آراءً ومنطلقات خاصة لدراسة الأدب وهضمه، وقد كان المنهج الأسطوري في تفسير الأدب قديمه وحديثه واحداً من هذه الاتجاهات النقدية المتدافعة التي تضطرب فيها حركة التّجريب النّقدي الراهنة.

والمنهج الأسطوري «من الاتجاهات النّقدية التي اضطرب بها وعاء النقد، وأصول (1) هذا المنهج تعود إلى علم الأديان والأساطير والحفريات وعلم الآثار والتحليل النفسي، ومفهومه يرتبط بالتراث الإنساني القديم، وما تضمنته من نماذج وأنماط وطقوس وعادات ومعتقدات، وكلّ الموروثات الثقافية والفكرية والدينية، والمنهج الأسطوري يحاول من خلال النّص الكشف عن علاقة الإنسان بالكون، وما الأدب الجديد إلا صورة جديدة لهيئة قديمة موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً».

ويقول الدكتور وهب رومية في هذا المنهج «إنّه نقد من خارج النّص، فهو لا يدرس الشّعر بل يبحث(2) عن مصدره الخارجي ومادّته الخام، ويزداد النّظر انحرافاً حين يرى مصدراً وحيداً لهذا الشّعر، وهو الأساطير الدينية، وهكذا تغيب أركان الظّاهرة الأدبية».

وبذور هذا المنهج بل بعض خصائصه ليست جديدة على نقدنا الأدبي، فالجاحظ ت (255هـ) يرصد هذه الصّور الأسطوريّة، وإن لم يقدم تفسيراً كاملاً لها، حين يقول «ومن عادة الشّعراء إذا كان الشّعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان مديحاً، وقال: (كأنّ ناقتي بقرة) من صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة»(3).  
فالجاحظ يرى أنّ ذلك ليس حكاية عن قصةٍ بعينها، ولكنّه كان من عادة الشّعراء وعلى الرّغم مما توحي به الكلمة من التكرار والتقادم فإنّه لم يوغل في البحث عن أصل تلك العادة، وكيف استقرّت ومن أين جاءت مع كونها في زعمه لا تحكي قصة بعينها، ولا تثريب على الجاحظ في هذا الزعم؛ لقلّة ما بين يديه من مادة يمكن أن تقدّم تفسيراً أو تجلو غموضاً، فقد عفى عصر على عصر، وعقيدة على عقيدة، وإنْ حرجاً يمنعه من البحث عن عادة جاهليّة وتتبعها في حقبةٍ كان ينافح فيها وغيره عن العنصر العربي والعقيدة الإسلامية.

**المنهج الأسطـوري فـي النقد العربـي الحديـث(4):**  
يكثر أشياع هذا المنهج في الغرب، وقد بات يلاقي هذا المنهج الرضى والاستهواء في نفوس كثير من الدارسين والنّقاد العرب. وهذا المنهج يُوظّف في سخاء في كثير من الدراسات العربية، التي قام كتّابها بتطبيق هذا المنهج على بعض نصوص الشّعر الجاهلي كما فعل الدكتور نصرت عبدالرحمن في كتابه (الصّورة الفنيّة في الشّعر الجاهلي) والدكتور علي البطل في كتابه (الصورة في الشّعر الجاهلي). ودراسات قام بها الدكتور إبراهيم عبدالرحمن والدكتور أحمد كمال زكي.

وكلّ هذه الدراسات تقوم على تحليل النّص من خلال أسطورية الأدب كربط المرأة بالخصب وعبادة الشمس وحيوانات الصحراء ونجوم السّماء، وعدّ الفرس رمزاً للشّمس.

وقد كان توظيف هذا المنهج عند البعض(5) منهم ناجحاً موفقاً، مدعماً بالأمثلة التي تفسّره.

وفي مقابل هذا التوظيف المقنع عند البعض، نجد كثيراً من الدارسين يلون عنق النّص، ويعصرونه عصراً، ويحمّلونه فوق ما يحتمل؛ لإثبات أسطورية تفسيره وبنائه وفكره؛ لذلك نجد مثلاً الدكتور وهب روميّة ينقد منهج الدكتور نصرت عبدالرحمن في فهم لغة الشّعر الجاهلي، إذ يراه يبالغ في توظيف منهجه الأسطوري في تفسير ذلك الشّعر في نصوص لا تحتمل مثل هذا التأويل المنهجي، فيقول «إنّ هذا التصوّر الذي يصدر عنه د. نصرت في فهم لغة الشّعر الجاهلي يثير القلق والاستغراب معاً، وأراه مذهباً خطراً في فهم الشّعر وتفسيره؛ لأنّه يلغي المجاز، ويحمل الشّعر على الحقيقة، كما لو أنّ هذا الشّعر يعبّر عن فجر الحياة الإنسانية الأولى. وممّا يزيدني استغراباً لهذا التصّور اللغوي أنّ المرحلة التي يتحدّث عنها في الجاهلية المتأخرة، وأنّ الشّعراء الذين يفسّر شعرهم بهذا التفسير أو بعضهم على الأقّل قد أدركوا الإسلام»(6).

وفي مقابل هذه المغالاة في توظيف هذا المنهج، نجد بعض الدراسين يسقط هذا المنهج من نقده، فيستعصي عليه فهم وتفسير الكثير من مفردات النّص الأدبي، فتجد دارساً مثل مصطفى ناصف يقدّم صورة الأم المحبّة، ويعلل وجودها في الشّعر الجاهلي على أنها رمز للسّلام، وينسى أن يفسّر هذا الوجود على ضوء ذلك الاعتقاد الأسطوري بإلهية المرأة، التي تبدو في التماثيل القديمـة هائلة الجسـد، بـارزة الأعضاء، مكتنزة البطن والصدر. فيقول(7): «وقد شعر المجتمع القديم أنّ فكرة الأمّ هي أول واجبات الضّمير، وأكثر الأفكار ضرورةً، فالشّعراء - في معظم الأحيان - يتساقطون على هذه الفكرة وليس أمامك من جهد تبذله للاقتناع إلاّ أن تنظر في الشّعر أو فهارسه لتُحصي كم مرة جاء ذكر هذه الصّورة. والواقع أنّ الانتماء إلى الأمّ هو المنبت الحقيقيّ لفكرة المحبّة والرّضا والسّلام، والشّاعر القديم يشتاق إلى أن يتصوّرها هائلة الجسم؛ لأنّ ذلك يعني أنّها معين لا ينضب، وطاقة لا يسبُر غورها كلّه».

**مفهـوم المنهـج الأسطـوري:**  
فالمنهج الأسطوري هو ذلك المنهج الذي يتخّذ من الأدوات الأسطورية والإنثروبولوجية والتاريخية والأثرية أداة في تفسير النّص الأدبي وفكّ أسراره، وفهم مراميه، وإدراك غايته ورسالته. ولكي نفهم دلالة مصطلح المنهج الأسطوري، لا بدّ أن نشير إلى معنى المنهج ومعنى الأسطورة.

فالمنهج كلمة يستعملها أفلاطون «يعنى البحث أو النظر أو المعرفة، كما نجدها كذلك عند أرسطو أحياناً كثيرة بمعنى بحث، والمعنى الاشتقاقي الأصلي لها يدّل على الطّريق المؤدّي إلى الفرض المطلوب خلال المصاعب والعقبات، ولكنّه لم يأخذ معناه الحالي، أيّ بمعنى أنّه طائفة من القواعد العامة المصوغة من أجل الوصول إلى الحقيقة في العلم إلاّ ابتداءً في عصر النهضة الأوروبية»(8).

أمّا النّهج والمَنْهَجُ والمنهاج في اللغة فهو: «الإبانة والوضوح والمنهاج الطريق الواضح. وطريق نهجٌ: بينٌ واضحٌ، وأنهج الطريق: وَضَح واستبان وصار نهجاً واضحاً بيّناً. واستنهج الطريق: صار نهجاً. ونهجتُ الطريق: سلكته»(9).

وحسب هذا الفهم اللغوي يسير المنهج الذي يتبعه طالب العلم في خطّين متوازيين(10):  
الأوّل: رسم معالمَ واضحة للطريق الذي سيسلكه الطالب في النّص الذي يدرسه أو القضية التي يبحثها، أيّ وضع خُطّة مفصّلة تمكّنه من الانتهاء إلى غايته.  
الثاني: الطريقة التي يتبعها الطّالب في إنفاذ خُطّته.

والمنهج الذي يتبناه الإنسان يحتاج إلى امتلاك أدواته المنبثقة من طبيعة النّص، وإلا أصبح المنهج عبئاً على صاحبه، لا عونـاً له في الفهم وفي التفسير. وفي ذلك يقول كلود برنار: «إنّ المناهج لا يُمكن أن تُدرس نظرياً كقواعد عامة يُفرض على العالم بعد أن يسير وفقاً لها، إنّما تتكوّن في داخل المعمل الذي هو معبد العلم الحقيقيّ وباب الاتصال المباشر بالوقائع والتّجارب العملية، والتعاليم النّافعة هي وحدها تلك الصادرة عن التفاصيل الخاصّة بالممارسة التجريبية في علم معيّن بالذات»(11).

**الأسطـورة:**  
لا بدّ عند التكلّم عن موضوع (المنهج الأسطوري) أن نضع حدوداً لمصطلح أسطوريّ، لننطلق منه إلى ضبط أبعاد النّص الذي ندرسه في ضوء هذا المنهج.

والأسطورة مصطلح شغل الكثير، وتصدّى الكثير لمحاولة ضبطه ورسم حدوده، كما تصدّرت كثير من الدراسات والمصنّفات في سبيل التأصيل لهذا المصطلح، ولمحاولة دراسة منابع الأسطورة وأشكالها ودوافعها.   
يعرّف عماد الخطيب الأسطورة قائلاً: «الأسطورة أيّة حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان، وتهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسية حاضراً، وبصفة عامّة إلى تأسيس جميع أشكال الفعل، والفكر، التي بواسطتها يُحدِّد الإنسان موقعه من العالم»(12).

وقد أوضحت دراسة جديدة عن الأسطورة «أنّها نظام هام لنقل المعلومات، وتنتقل قيمتها من الماضي إلى الحاضر»(13).

أمّا خليل أحمد خليل، فيعرّف الأسطورة بأنّها(14) «حكاية عن كائنات تتجاوز تصوّرات العقل الموضوعي، وما يميّزها عن الخرافة هو الاعتقاد بها، فالأسطورة هي موضوع اعتقاد».

وتعرّف عند أحمد كمال زكي الأسطورة بقوله(15): «الأسطورة عندنا اليوم لا تخرج عن أن تكون قصّة خياليّة قوامها الخوارق والأعاجيب التي لم تقع في التاريخ، ولا يقبلها العقل، حتى إنّنا عندما نريد أن ننفي وجود أيّ شيء نقول عنه أسطوري».

كذلك يعرّف فراس السّواح الأسطورة قائلاً: «إنّ الأسطورة هي حكاية تقليدية تلعب الكائنات الماورائية(16) أدوارها الرئيسة»؛ ويكوّن فراس السّواح رأياً خاصاً في ضبط حدود مصطلح أسطورة أو عمل أسطوري، وتتلخّص هذا الضوابط في(17):  
1– من حيث الشكل، الأسطورة هي قصة، وتحكمها مبادئ السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها، وغالباً ما تجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسيّة وتداولها شفاهة، كما يزوّدها بسلطان على العواطف والقلوب.

2– يحافظ النّص الأسطوري على ثباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتتناقله الأجيال طالما حافظ على طاقته الإيحائية بالنسبة إلى الجماعة.

3– لا يعرف للأسطورة مؤلَّف معيّن؛ لأنّها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها.

4– يلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسان على مسرح الأحداث كان ظهوره مُكمّلاً لا رئيسياً.

5– تتميّز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجديّة والشّمولية، وذلك مثل التّكوين والأصول والموت والعالم الآخر، ومعنى الحياة وسرّ الوجود.

6– تجري أحداث الأسطورة في زمن مقدّس هو غير الزمن الحالي، ومع ذلك فإنّ مضامينها أكثر صدقاً وحقيقيةً، بالنسبة إلى المؤمن من مضامين الروايات التاريخيّة.

7– ترتبط الأسطورة بنظام دينيّ معيّن، وتعمل على توضيح معتقدات، وتدخُل في صلب طقوسه، وهي تفقد كل مقوماتها كأسطورة إذا انهار هذا النظام الديني، وتتحوّل إلى حكاية دنيوية تنتمي إلى نوع آخر من الأنواع الشبيهة بالأسطورة.

8– تتمتّع الأسطورة بقدسية وبسلطة عظيمة على عقول النّاس ونفوسهم، والسّطوة التي تمتّعت بها الأسطورة في الماضي، لا يدانيها سوى سطوة العلم في العصر الحديث.

**نشـأة الأسـاطير وبواعثهـا:**  
لقد كان لطائفة من الباحثين فضل في استقصاء النظريات المتعلّقة بنشأة الأسطورة، وتسمية المدارس التي تنتمي إليها، ويكاد يجمع معظم الدارسين على وجود أربع مدارس رئيسية اهتمّت بنشأة الأسطورة، وهي(18):

المدرسة التاريخية:  
إذ ترى أنّ الأساطير التي وصلت إلينا ليست في أصولها إلاّ تاريخ البشرية الأولى، تنوسيت ملامحه الدقيقة وأضفى الخيال الإنساني عليه جوّاً فضفاضاً، وتاريخ الآلهة ما هو إلاّ تاريخ لنصر الأبطال، حين كان الإنسان يعجب بالجبروت، ويتطوّر هذا الإعجاب عند الأجيال إلى نزعة من التقديس تتلاشى معها الحدود الفاصلة بين حقائق الواقع الإنساني، وخفايا الوجود الغيبي، فتصل إلى عبادة الآباء، ثم تصل إلى تناسي هذه الأبوّة.

المدرسة الطبيعيّة:  
ترجع هذه المدرسـة كلّ الأساطير إلى منشأ طبيعي، يتصّل بالظواهر الكونيّة، مثل المطر والزرع والبرق والرعد والرياح، وقد ربط الإنسان القديم كلّ هذه الظواهر بقوى غيبية بعيدة تسيطر عليها وتتحكّم فيها، وتتصارع فيما بينها، بحيث ينتهي الصراع بخلق حالة من التوازن بين الخير والشّر، متوخياً من ذلك كلّه السّيطرة على قوى الطبيعة بالأساليب العلمية والمتمثّلة بالطقوس والتعاويذ وغيرها لتحقيق أهداف عملية ونفعيّة محدّدة.

المدرسة التعبيريّة:  
خالفت هذه المدرسة آراء من ربط نشأة الأسطورة بالظواهر الكونيّة، وأنكرت أن يكون الإنسان البدائي قد انشغل بالكون ونظامه إلى حدّ التأمّل والتعجّب والتساؤل، وترى أن أبسط تعبير عن نظام الكون، وعن المبادئ الأساسية للنّظام الأخلاقي في الحياة يتطلّب استخدام لغة تجريدية.

المدرسة النفسيّة:   
ترى مدرسة التحليل النفسي أنّ الأسطورة صفو الحلم، إذ يمكن أن تكون بمثابة أعراض تدلّ على وجود حقائق أخرى، فتبدو من هذا رموزاً لظواهر نفسيّة لا شعوريّة تمثّل قوى تتحكّم في مسيرة الفرد، وسلوكه الاجتماعي، في إشارتها إلى حاجات حيويّة تكمن فيما سمّاه فرويد (عقدة أوديب)، وفيما جعله يونج لقاءً ثقافياً نفسياً على صعيد اللاوعي الجمعي، ويوافق إريك فروم رأي فرويد في العلاقة بين الأسطورة والحلم، ولكنّه يخالفه في النّظر إليها على كونها نتاج العقل اللاشعوري، إذ يرى أنَّ العقل في حالة الحلم إنّما يعمل ويفكّر، ولكن بطريقة أخرى، ولغة أخرى، هي لغة الرمز، وما علينا إلا أن نفهم مفردات تلك اللغة، لينفتح أمامنا عالمٌ مملوءٌ بمعان غنية.

**توظيـف الأسطـورة فـي الأدب:**  
الحقيقة أنّ إمكانات أيّة أسطورة لا يمكن أن تستغلَّ إلا إذا أتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قومهم فليست الإقليمية هي الفيصل في تقييم التعبير، فضلاً عن أنّ الأساطير في بدئها كانت للجدود، وهؤلاء ورّثوها أحفادهم جيلاً بعد جيل.

ومع ذلك فقد تلمح في أساطير الشعوب جانباً من مكوِّنات شخصيتهم، غير أنّ هذا لا يُعفينا قطّ من تأكيد علائق قديمة في هذه الأساطير، كهذه العلاقة التي تظهر في أسطورة تمّوز عند البابليين، وأسطورتي ديونيسوس عند الإغريق، وأوزيريس عند الفراعنة، وكهذه العلاقة التي تظهر بين حوريس المصري المخلِّص وهرقل الإغريقي وخريسسبا الإيرانيّ المنقذ.

ونستطيع «أن نقول إن الاستعانة بأسطورة هندية غير الاستعانة بأسطورة مصرية غير الاستعانة بأسطورة فينيقية، وإنّما يلزم الفهم والتمثيل، فَهْم الموقف المعاصر وإذابته في شبيهه الأسطوريّ، ليكون الكلّ الذي يعطي الإحساس الصّادق التلقائي»(19).

**الفـرق بين الأسطـورة والأدب:**  
يرى فراي أنّ الفرق الوحيد بين الأسطورة والأدب هو الانزياح Displacement، «فالأدب هو أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأوليّة، التي هي أساس، وهي البنية. وكلّ صورة في الأدب، مهما تراءت لنا جديدة، لا تعدو كونها تكراراً لصور مركزيّة، مع بعض الانزياح أحياناً، ومع مطابقة كاملة أحياناً أخرى»(20).

فالأدب بكلّ أنواعه في كلّ صورة هو صورة مكرّرة للصورة المركزية، ولا يوجد هنا تجديد واعٍ مقصود أو أخطاء فنيّة، إذ إنّ الأديب أسير الأساطير، أو بكلمة أدق لا أثر له في تغير صورة الأدب. أمّا مهمّة النّقد فلا تكمن في بذل الجهد لربط الصورة الأدبية بمنبعها الأسطوري، وإنما تنحصر في معرفته الانزياح أو ما الدّرجة التي انزاح فيها الأدب عن الصّورة المركزية، فإن كان هذا الانزياح يغيّر وظيفة الصورة الأدبية وتخالف وظيفة الصورة الأدبية بحيث تخالف وظيفة الصورة المركزية فإنّ الناقد يحلم على هذا الأدب بأنّه لا حياة له، في حين أنّ الأدب الذي لم يغيّر انزياحه عن الوظيفة الأساسية له، هو الأدب الحقيقي الباقي(21).

«وإذا كنا ننشد معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية كان علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح، إذ إنّ الأسطورة رمز، والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، وكان علينا أن ننظر ثانية في كيفيّة توظيف المبدع لهذه الأسطورة، لأننا لا نستطيع أن نتصوّر أدباً عادياً من التعددية»، وبعبارة أخرى: إنّ ظلالاً وارفة من التاريخ تغمر الأسطورة في الأدب – بل وفي غير الأدب – فتكاد تحجب النّظر عن منابعها الأولى. وقد يبدو ربط الأسطورة بالتاريخ أمراً غير مستساغ تفوح منه رائحة المفارقة، ولكنّه على الرّغم من ذلك حقيقة صلبة.

والأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهاتٍ شتّى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الإنثربولوجيا في ميدان عمله. لقد غذّاها التاريخ والفن فعادت خلقاً جديداً أو كالجديد. وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتّى، ولكنّه لا يحتمل الإضافة على عكس الأسطورة في الحياة، فالأسطورة في العمل الأدبي مغلقة ومنتهية أمّا في الحياة فمفتوحة وقابلة للإضافة والنّمو.

**أصــول المنهـج الأسطـوري:**  
أشرتُ آنفاً إلى جذور هذا المنهج في بعض الكتابات العربية مثل كتاب الحيوان للجاحظ، وهذه الجذور لا تحتاج إلى تعليل لقلتها من جهة، ولضآلة الاستفادة منها من جهة أخرى، ولكن بعد أن ظهرت لدينا هذه الجذور على شكل منهج كامل له مديروه وموظفوه، بات من المنطقي أن تُرصد بعض أصول هذا المنهج الذي مهدت لظهوره أو أثمرت نتائجه، وأغنت أدواته. ومن أهم هذه الأصول:

أ) الأنماط العليا أو النماذج اليائية:   
يعدّ نورثروب فراي من أهم النقاد في هذا الاتجاه في الغرب، فقد نشر عام 1957م كتابه (تشريح النقد) الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية، هو المنهج الأسطوري. وقد أولى فراي في هذا الكتاب أهمية فائقه لنظرة الأنماط العليا أو النماذج البدائية التي تعني أنّ كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد الصّور الكونيّة التي وجدت من دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة. وليسـت تتحدد هذه الصور الكونية - وفقاً لهذه النظرية - بمضامينها بل تتحدد بأشكال؛ لأنّها في ذاتها شكلية صرف. وبناء على هذا التحديد تكون على سبيل التمثيل لا الحصر - جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطيّة تكرّر النّمط الأعلى أو النّموذج البدائي الذي هو جنّة عدن، وتكون رحلة السندباد، وزيارة عوليس لبيت الموتى، ودخول يونس في بطن الحوت، وإلقاء يوسف في البئر - على ما بينها من اختلاف في المضامين - صوراً مكررة لصور نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت، تكرر الرّحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى فراي أنّ هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، وسيظلّ ينحدر منها أبد الدّهر، وعلى الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة، ويتأملها ليكشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها(22) الميثولوجي. «إن الأدب وفقاً لنظرية فراي يصدر عن بنية أساس -نسق أو نظام- هي الميثة أي هي الأسطورة في حالتها الأولى قبل الانزياح أو التعديل أيام كانت شعائرها (وظائفها الطقوسية) بين الميثة والطبيعة، وانتهى إلى أنّ هناك أربع ميثات، لكلّ فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر»(23).

ب) الأصل النفسي: اللاشعوري جمعي:  
ويربط كثير من الباحثين بين المنهج الأسطوري ونظرية كارل بونج في التحليل النفسي. لقد طور يونج نظرية فرويد باكتشافه طبقة أخرى من اللاوعي تقع تحت طبقة اللاوعي الشخصي أو العقل الباطن التي اكتشفها فرويد، ورآها أشبه بقبو ضخم تختزن فيه الأخيلة المكبوتة، والمكبوحة التي تشكل العقد، وهذه الطبقة العميقة من اللاوعي التي اكتشفها يونج هي طبقة اللاوعي الجمعي التي تستعصي على التحليل الفرويدي؛ لأنّها منبتة الصلة بالكبت والعقد.

والإنسان -وفق هذه النظرية- شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً، فكما يرث جسده الذي تطوّر عبر ملايين السنين أيضاً. ويشكل اللاوعي الجمعي جزءاً من الإرث الإنساني الذي يرثه كلّ إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عاماً وشاملاً ومتشابهاً ودائم الحضور في كلّ إنسان، ونستطيع أن نصوغ هذا الكلام فنقول، إنّ في أعماق كلّ منا -نحن معشر البشر- إنساناً بدائياً نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي، وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي تصدر الصّور المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام.

ج) الأصول الأنثروبولوجية الثقافية:   
عززت جهود علماء (الأنثروبولوجيا)(24) هذا الاتجاه في النقد، فقد تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتصلة(25) بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة والأفكار، تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أكثرها تحضراً، فدافع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النّسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت، وحاول فريزر في ضوء هذه الإنجازات الأنثروبولوجية أن يكتشف أنساقاً كونية وصيغاً عالمية للإنسان في كلّ زمان ومكان، وبنى وجهة نظره على الأسطورة التي تكشف عن علاقة الإنسان والكون.

وأعاد ليفي شتراوس عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثروبولوجيا) ونظر إلى أساطير الشعوب على أنّها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثروبولوجيين قبله، أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية.   
فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي نقوم بها. والسّحر لا يختلف اختلافاً جوهريّاً عن العلم.

د) أصل علم الأديان المقارن:   
ولعلّ ما وصل إليه الباحثون، لا سيما في علم الأديان المقارنة، يعدّ إسهاماً أصيلاً في تعزيز مفهوم اللاوعي الجمعي، ويغدو حجة قوية في أيادي نقاد هذا المنهج الذين يعتمدون على التّفاسير الدينيّة في نقد وتفسير الكثير من النصوص الأدبية.  
«وينبغي أن نخص بالذكر الباحث المجري أمرسيا إلياد الذي كشف في كتابه (أسطورة العود الأبدي) و(رمزية الطّقس والأسطورة) عن أمور تثير الدهشة حقاً. فقد عمل على تحليل أنماط الخبرة الدينية والإنسان عبر تاريخه الممتدّ من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعند كثير من الشعوب والقبائل، وحللّها، وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفي عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتّصل بين أهلها الأسباب»(26).

**موضوعيـة المنهـج الأسطـوري:**  
المنهج الأسطوري شأنه شأن أيّ منهج آخر، يحتاج إلى دعائم يقوم عليها ليكون موضوعياً في النتائج التي يقدمها، وبخلاف ذلك تكون النتائج مجرد انطباعية لا يعول عليها.

**وتتحدد معايير ثلاثة للحكم على موضوعية الدراسات الأسطورية(27):**

الأول: الخلو من الانطباعية.   
الثاني: التوثيق.   
الثالث: تماسك المنهج وتكامل الرؤية.

إيجابيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص:   
1– ينطلق هذا المنهج في دراسة النص من مفهوم اللاشعور الجمعي وبقايا العبادات الكامنة في باطن النص، ولا يحجب صاحبه، بعد أن يرفض الارتكاز الأحادي على الدراسة الوصفية للأدب.  
2– هذا المنهج يبرز الصورة، كما يبرز مستويات تناولها ودلالاتها عن كلّ شعب. فمثلاً من يوظف هذا المنهج يدرك أنّ الشّمس رمز للخصوبة المؤنثة عند العرب، بينما هي رمز للرّجولة عند اليونان، وهي رمز للإله الأكبر والوحيد عند أخناتون.  
3– هذا النوع من المناهج يحتمل توسّع الرّؤى والتفاسير والمناظير حسب تقدم التفاسير الميثيولوجية، وتقدم الفهم لطبيعة التفاسير الميثولوجية، وتقدم الإدراك للرمز في حياة الإنسان.  
4– يتطلب قراءة نصية فاحصة، فهو يهتم من النّاحية الإنسانية بما هو أبعد من الاكتفاء بقيمة الجماليات الدّاخلية في النّص، فهو يهتم بالمتلقي، وبالأنماط الأساسية في المجتمع وبالمتلقي.   
5– إنّ هذا المنهج، كما يرى سكوت، يسعى لكي يفيد إنسانيتنا، تلك الإنسانية التي تقدر العناصر البدائية.   
6– وهذا المنهج يستطيع أن يفسر لنا كثيراً من الظواهر، ويربط فيما بينها ربطاً يعجز عنه أيّ منهج آخر.  
7– هذا المنهج يساعد على معرفة الآخر، بل ومعرفة النّفس من خلال تعامل هذا المنهج مع الذات والأعماق الإنسانية واللاوعي الجماعي.  
8– هذا المنهج يستعين بتقنيات علمية حديثة أدبية وغير أدبية، كما يستعين بمعارف عصره في تفسير نصوصه.  
9– إذا أحسن تطبيق هذا المنهج وفق معاييره الموضعية، فإنه يقدم نتائج موثقة توثيقاً لا يترك مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية، مستمداً في سبيل ذلك ممّا توصل إليه علم الآثار، وما تركه القدماء من أساطير أو تماثيل أو طقوس.

**سلبيـات توظيـف المنهـج الأسطـوري فـي دراسـة النصــوص:**  
1– كثيراً ما يتحمّس أنصار هذا المنهج له، فيخرجون بمقولات دون أسس، ويسعون جاهدين لتدعيمها بعد لَيّ عنق النّص، فمثلاً يزعم بعض الدارسين أنّ ملحمة جلجامش كانت معلقة على الكعبة دون إعطاء أدلة على ذلك، كما يزعم البعض الآخر أنّ جلجامش وهرقل وذا القرنين وموسى الخضر شخصية واحدة دون إعطاء أدلة على ذلك أيضاً.

2– المبالغة في تطبيق هذا المنهج على كلّ نص، تجعل النّص يبدو كأنّه تاريخ أسطوري، لا نص أدبي.

3– هذا المنهج يبالغ في تفخيم الأعمال الأدبية، ويرتفع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة.

4– كما أنّ هذا المنهج يحطّ من قدر مؤلفي النّصوص، فيتلاشى الكاتب، ويبقى النّص مقدساً بما يحمل.

5– هذا النوع من المناهج يُبعد القراء عن قراءة التّحف الأدبيّة؛ لأنّه يجعل المرء محتاجاً إلى قراءة الكثير من الكتب كي يفهمها، كما أنّه محتاج إلى أن يفكر ملياً في كلِّ جملة من جمل العمل الأدبي.

6– قد يبالغ أتباع هذا المنهج، فيجعلون اعتقادات أخرى مكان ما قاله المؤلف على وجه الحقيقة، ويؤولون ما أراده على غير ما أراد.

7– هذا المنهج يجعل الأدب كحامل لعدد من الأساطير، فيفقد العمل جزءاً من متعته التي تنتهي بمجرد أن يفكّ الشّخص رموز هذا العمل، دون الاستمتاع به، فهو مجرد لعبة رموز.

8– هذا المنهج يلغي الحدود بين الفن والأسطورة، بل بين الفن والدّين.

9– هذا المنهج لا يفرّق بين الفن الجيد والفن الرديء، فهو يضعهما على قدم المساواة، فكلُّ ما يهمّ المنهج تفسير باطن النّص، وفكُّ رموزه.

**ثالثاً : دراسة النص من الداخل**

**(أ) الأسلوبية**

**المنهج الأسلوبي**

**تعد الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي ، معتمدة على التفسير والتحليل ، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي ، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضعف والقصور الموجودة في البلاغة العربية لتمثل منهجاً حديثاً في التحليل والنقد ، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل.**

**والأسلوبية تركز - بحكم نشأتها - على اللغة أساساً في تحليل النص ودراسته ، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتميز في اللغة ، فإذا كان اللغوي يدرس ما يقال ، فان الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال ، ويوجد فارق شاسع بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية ، صحيح أن الدراسة الأسلوبية اعتمدت في نشأتها الأولى على تطور الدرس اللغوي ، واستفادت منه ، ولكنها حددت مسارها – فيما بعد – في دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي وتحليلها ، واستطاع دارسو الأسلوبية أن يوظفوا الدراسات اللغوية توظيفاً نقدياً وبلاغياً.**

**واستطاعت الأسلوبية أن تتفوق في دراستها اللغوية على الدراسات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على دراسة اللغة باعتبارها وسيلة لشرح النص ، وتبسيط معانيه ، وصولاً إلى الفكرة الأساسية فيه ، ولم يلتفت اللغويون قديماً الى القيمة الفنية للغة ، وقدرة المبدع على الخروج عن القواعد الأساسية للغة ، أو ما نسميه باللغة المعيارية المباشرة ، الى اللغة الفنية التي يتشكل منها النص الأدبي ، الأمر الذي انعكس سلباً على تقييم الصورة الفنية ومحاولة فهما.**

**أما الأسلوبية ، فإنها تتعامل مع لغة النص وسيلة لفك رموز اللغة في النص بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع فيه ، وعلاقتها بالمبدع ، خصوصية الإبداع في الظواهر اللغوية المستخدمة.**

**وقراءة النص الأدبي قد تكون قراءة أسلوبية نقدية ، وذلك عندما تتعامل مع التراكيب الجمالية والفنية الموجودة فيه ، والتعامل مع التراكيب اللغوية للوصول إلى الدلالات ، واستخراج المعنى، ليصل الناقد بذلك الى دراسة واعية للنص.**

**وإذا كان النقد القديم لم يركز على لغة النص ، وتعامل معه من خلال محيطه الخارجي ، والعوامل المؤثرة فيه ، وعلاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، والظروف الخاصة لمؤلفه ، فان النقد الحديث ، ومن خلال تطور الدراسات اللغوية ، ركز بشكل أعمق على العلاقات الداخلية في النص ، التي أساسها اللغة ، وتحليل اللغة يعني تحليل النص ، لأنه لا يمكن أن تتشكل رؤية نقدية حول النص إلا من خلال فهم مكوناته ، وما تتميز به هذه المكونات من خصوصيات تفرض نفسها على النص أولاً ، وعلى الناقد ثانياً.**

**ويمتاز منهج النقد الأسلوبي بالموضوعية وغياب ذاتية الناقد ، لأن الناقد يتعامل مع مفردات النص ولغته ، ويصدر حكمه على هذه المكونات التي يتشكل منها النص دون أن يلتفت كثيراً إلى صاحب النص.**

**فالنص هو الذي يوضع تحت المجهر للدراسة والتحليل ، بهدف الوصول إلى المعنى المقصود أو المراد بطريقة صحيحة تسمح لقارئ النص أن ينتقل من المعنى المباشر إلى المعنى الغائب الذي يهدف كاتب النص إلى إيصاله للمتلقي بطريقة تحدث فيه هزة التفاعل مع هذا المعنى ، بعد أن يكتشف بنفسه هذا الغائب الذي هو جوهر العملية الإبداعية ، والغرض الذي من أجله وجد النص أصلاً.**

**وتعتمد الأسلوبية دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي ، ومحاولة تفسيرها ، فمثلاً اذا أكثر صاحب النص من استخدام ضمير الجماعة (نحن) ، فهذه ظاهرة أسلوبية تستوقف الدارس محاولاً تفسيرها وإيجاد علاقة لها بالمعنى العام في داخل النص ، وكذلك ظواهر لغوية مثل أفعال الأمر ، النهي ، أساليب الاستفهام ، النداء ، التمني ، وهكذا .**

**وتقوم الدراسة الأسلوبية على إحصاء هذه الظواهر اللغوية بهدف تحليلها ، وليس لمجرد إحصائها.**

**وإذا كانت الدراسة الأسلوبية تعتمد الإحصاء وسيلة لكشف الظواهر اللغوية في النص ، فان بعض الدارسين يقع في إشكالية الوقوف عند الإحصاء كهدف وليس وسيلة ، الأمر الذي يخرج الدراسة الأسلوبية عن مسارها الصحيح.**

**علاقة علم الأسلوب بعلمي البلاغة، واللغة :ـ**

**علاقة الأسلوبية بعلم اللغة:**

**يمكن القول إن علاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ ومنبت، ولا يعني هذا عدم استقلال علم الأسلوب، بل الأقرب أن يُعَدّ عِلمًا مساوقًا لعلم اللغة، يهتم بعناصرها وإمكاناتها التعبيرية، وقد طرح بعضهم أن يكون لعلم الأسلوب أقسام علم اللغة نفسها.**

**وقد أدى الارتباط التاريخي، بين علم اللغة وعلم الأسلوب، ببعض المؤرخين، إلى الوقوع في الخلط بينهما، حين عدُّوا كل دراسة تتناول المظاهر الأسلوبية اللغوية بأنها من الأسلوبية. إذ لا يعني هذا الالتقاء في التاريخ والأدوات، أن يكون هناك التقاء في مجالات العمل بحيث ينتفي معه التفريق بين العلمين. بل إن علم اللغة هو علمٌ له حدوده ومعالمه، كما لعلم الأسلوب حدوده ومعالمه، فلا بد من أن يحافظ كلا العلمين على ذلك التمايز، الذي يسمح لروادهما التنافس كل في مجاله، وإثراء الساحة العلمية بالبحوث المتنوعة.**

**أهم الفروق بين الأسلوبية وعلم اللغة:**

**يمكن أن توضع أهم الفروق بين علم اللغة وعلم الأسلوب في اتجاهين:**

* **الاتجاه الأول:**

**أن علم اللغة يدرس ما يقال، أي: مكونات الكلام الملفوظ. بينما تدرس الأسلوبية الكلام من حيث كيفية قوله، فتصف وتحلل القول بناءً على ذلك.**

* **الاتجاه الثاني:**

**يقدم علم اللغة الأدوات اللازمة للكاتب أو المتكلم، ليفصح عن فكرته، من ألفاظ وتراكيب وطرق بناء هذه الأدوات. أما الأسلوبية فتقدم عنصر الاختيار الذي يحدد ما يصلح وما لا يصلح من التعابير أو التراكيب، ليصل بالمستخدم للغة إلى نوع معين من التأثير في المتلقي، مع ضرورة احترام المتفق عليه بين العلماء من مدلولات لفظية وقواعد صرفية ونحوية وبيانية.**

**علاقة الأسلوبية بعلم البلاغة:**

**الكثير من الباحثين يرون أنّ الأسلوبية امتداد للبلاغة على أساس أنّ البلاغة ماتت وحلّ محلّها الأسلوبية، وهذا ليس بصحيح، فالبلاغة موجودة وهي تضع المقياس لمحاكمة الأساليب، وترى أنّ الجانب الجمالي هو موافقة هذه الأساليب، أمّا الأسلوبية فمعيارها التأثير على المتلقّي.**

**أوجه الاتفاق والاختلاف بين البلاغة والأسلوب:**

**هناك أوجه اتفاق كثيرة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة، كما توجد أوجه اختلاف، ولعلّ الوقوف على هذه الفروق يوضح لنا ويجلي مدى العلاقة والاتصال بين علم الأسلوب والبلاغة .**

**فأما أوجه الاتفاق فهي كما يأتي :**

1. **أن كلا منهما نشأ منبثقا من علم اللغة وارتبط به .**
2. **أن مجالهما واحد، وهو اللغة والأدب.**
3. **علم الأسلوب استفاد كثيرا من مباحث البلاغة، مثل: علم المعاني، والمجاز، والبديع، وما يتصل بالموازنات بين الشعراء وأساليبهم الفردية .**
4. **كما أنهما يلتقيان في أهم مبدأين في الأسلوبية، هما: العدول والاختيار.**
5. **يرى بعض النقاد أن الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي أصل لها.**
6. **تلتقي الأسلوبية مع البلاغة في نظرية النظم , حيث لا فصل بين الشكل والمضمون كما أن النص لا يتجزأ .**
7. **البلاغة تقوم على "مراعاة مقتضى الحال" والأسلوبية تعتمد على "الموقف"؛ أي تبحث عن الأساليب المناسبة لمراعاة الموقف، وواضح ما بين المصطلحين من تقارب، (أي مصطلح الموقف، ومصطلح مراعاة مقتضى الحال).**

**وأما أوجه الاختلاف فهي على النحو الآتي :**

1. **علم البلاغة علم لغوي قديم، أما علم الأسلوب فحديث.**
2. **البلاغة تدرس مسائلها بعيدا عن الزمن والبيئة، أما الأسلوبية فإنها تدرس مسائلها بطريقتين:**

* **طريقة أفقية: أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد (أي البيئة) .**
* **طريقة رأسية . أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور (أي الزّمن).**

1. **البلاغة معيارية، والأسلوبية وصفية آنيّة.**
2. **الأسلوبية تستخدم البلاغة وقواعدها لتبرز الجانب الجمالي.**
3. **عندما تدرس البلاغة قيمة النص الفنية فإنها تحاول أن تكشف مدى نجاح النص المدروس في تحقيق القيمة المنشودة , وترمي إلى إيجاد الإبداع بوصاياها التقييمية. أما الأسلوبية فإنها تعلل الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها وإبراز خواص النص المميزة له.**
4. **من حيث المادة المدروسة فالبلاغة توقفت عند الجملتين كحد أقصى في دراستها للنصوص , كما أنها تنتقي الشواهد الجيدة وتجزئها. أما الأسلوبية فتنظر إلى الوحدة الجزئية مرتبطة بالنص الكلي وتحلل النص كاملا.**
5. **الأسلوب يراعي الحالة الوجدانية، ونتج هذا من تأثره بعلم النفس، والبلاغة كانت انطلاقًا من تأثرها بعلم المنطق.**
6. **البلاغة غايتها تعليمية ترتكز على التقويم , أما الأسلوبية فغايتها التشخيص والوصف للظواهر الفنية .**
7. **اتساع آفاق علم الأسلوب، أمّا البلاغة فهي ضيّقة الآفاق لكونها قواعد ثابتة.**

**وبعد هذه المقارنة بين البلاغة والأسلوبية يتضح لنا أنه لا تعارض بينهما وأن الأسلوبية استفادت من البلاغة كثيرا بل إن الأسلوبية لم تنهض إلا على أصول البلاغة ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث ولو أن هذا التقدم لا يصعب على البلاغة أن تحوزه إذا ما استفادت من مبادئ وإجراءات علم اللغة الحديث وعلم الأسلوب والمناهج الألسنية بعامة .**

**بل إن البلاغة وبما تملكه من إمكانات علمية ثابتة وقواعد راسخة وما بذله لها علماء البلاغة قديما وحديثا قادرة على خلق نظرية حديثة متطورة تفوق كل النظريات السابقة إذ ما التزمت بأساسها واستفادت من التطور العلمي الحديث، ويظهر هذا فيما قدمه عبد القاهر الجرجاني للبلاغة من تطور بنظريته المشهورة (النظم) التي قفزت بالبلاغة إلى درجات لم تصل إليها اللغات الأخرى إلا في هذا العصر، فلو وجدت البلاغة من يكمل المسير الذي سار عليه عبد القاهر لما تأخرت في هذا العصر وبقيت مرمى سهام الحاقدين على العربية وأهلها .**

**وإن أي علم يتخلف عن مواكبة تطور العلوم وتقدمها فإنه يتقادم ويذبل أمام بهرجة الحديث وإغرائه، خاصة إذا وجد من يتبناه من الباحثين والعلماء المتمكنين .**

لقد عرف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب كما عرف عند غيرهم وهو في المعجم العربي يعني: السطر من النخيل وكل طريق ممتد , والأسلوب هو الطريق والمذهب , والجمع أساليب [[90]](#footnote-90).

وقد استخدم علماء العربية هذا اللفظ في دلالات اصطلاحية متعددة , فقد ذكر ابن قتيبة مصطلح الأسلوب في قوله :"إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب ".

كما ذكره الخطابي في معرض حديثه عن إعجاز القرآن "وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ويقول الباقلاني في حديثه عن الإعجاز أيضا :"وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيته عليها في النظم والترتيب "[[91]](#footnote-91).

والذي يظهر من سياق كلامهم أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب بالمعنى المستخدم الآن وإنما يعنون به الطريقة الخاصة في النظم والسمة المميزة لكلام عن كلام آخر وهذا يفيدنا أن أصل اللفظ وشيء من المعنى كان موجودا عند علمائنا الأوائل قديما .

وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني للأسلوب فقال في تعريفه:فقال هو" الضرب من النظم والطريق فيه "[[92]](#footnote-92) كما تعرض له الحازم القرطاجني وابن خلدون وهذا كله مما يؤكد وجود أصل هذا المصطلح قديما .

أما عن الأسلوب عند الأوروبيين قديما فقد كان من عهد أرسطو ومن بعده وكانت تستخدم أصلا للقلم والريشة ثم استخدمت لفن النحت العمارة ثم دخلت في مجال الدراسات الأدبية , حيث صارت تعني أي طريق خاص لاستعمال اللغة بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب[[93]](#footnote-93) .

أما عن الأسلوب في العصر الحديث فإنه يعرّف بعدة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي[[94]](#footnote-94) :

1. باعتبار المرسل أو المخاطِب:

هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل

1. باعتبار المتلقي والمخاطب :

هو سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أيا كان هذا الأثر .

1. باعتبار الخطاب :

هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا , وما يتصل به من إيحاءات ودلالات .

أما عن الأسلوبية في العصر الحديث :

فهي كما يقول مؤسسها الأول شارل بالي : علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة بالعاطفة المعبرة عن الحساسية .[[95]](#footnote-95)

ويقول عبد السلام المسدي عن هذا المصطلح أنه مركب من جذر " أسلوب " ولاحقته "ـته" فالاسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي واللاحقة تختص بالبعد العلماني العقلي الموضوعي[[96]](#footnote-96) .

وعرفها جاكبسون[[97]](#footnote-97) : بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا [[98]](#footnote-98).

وقد حاول أحد الباحثين أن يجمع هذه التعريفات في تعريف واحد فقال: هي جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وبيان التأثير على السامع.

ومن هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب) وهي كما يلي[[99]](#footnote-99):

* الأسلوب وصف للكلام , أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال .
* الأسلوب إنزال للقيمة التأثرية منزلة خاصة في السياق , أم الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثرية من ناحية جمالية ونفسية وعاطفية .
* الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني .

ملحوظة:من العلماء من قال بأن مصطلح"علم الأسلوب" مرادف للأسلوبية ومنهم من فرق فقال بأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولا إلى علم بأساليبه .

أم الأسلوبية فهي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد المعروفة [[100]](#footnote-100), ولكن الذي يظهر أن الفرق بينهما ضئيل جدا وأنهما يلتقيان في كثير من الجوانب .

نشأة الأسلوبية :

كانت البداية للأسلوبية قديما عند العالم السويسري فرديناند دي سوسير[[101]](#footnote-101) , الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو شارل بالي[[102]](#footnote-102) 1865-1947م فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية , وأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب[[103]](#footnote-103) وبذلك فقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة .

ثم إن الأسلوبية كادت أن تتلاشى لأن الذين تبنوا وصايا بالي في التحليل الأسلوبي سرعان ما نبذوا العلمانية الإنسانية ووظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد بالي في مهده ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج.ماروزو [[104]](#footnote-104),ولكن الحياة عادت إلى الأسلوبية بعد عام 1960م حيث انعقدت ندوة عالمية بجامعة آنديانا بأمريكا عن( الأسلوب ) ألقى فيها ر.جاكبسون محاضرته حول الألسنية والإنشائية فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين الألسنية والأدب [[105]](#footnote-105).

وفي سنة 1965م ازداد الألسنيون اطمئنانا إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية عندما أصدر ت.تودوروف [[106]](#footnote-106)أعمال الشكليين الروسيين مترجمة إلى الفرنسية [[107]](#footnote-107).

مبادئ الأسلوبية :

* الاختيار:

وهو من أهم مبادئ علم الأسلوب لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع , ويقصد بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى " اختيار" وقد يسمى "استبدال" أي أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف [[108]](#footnote-108).

ويتصل بهذا المبدأ شيء آخر هو ما يسمى بـ" محور التوزيع " أو " العلاقات الركنية" ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ المختارة وفق قوانين اللغة وما تسمح به من تصرف , وهذه العملية هي التي يسميها جاكبسون: إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع [[109]](#footnote-109).

العدول :

ويسمى "الانزياح " أو"الانحراف" كما سماه ابن جني قديما, أو كما سماه جاكبسون "خيبة الانتظار"[[110]](#footnote-110), ولهذا المبدأ أهمية خاصة في علم الأسلوب حتى سماه بعضهم " علم الانحرافات " [[111]](#footnote-111).

وهذا المبدأ ينطلق من تصنيف اللغة إلى نوعين:[[112]](#footnote-112)

* لغة مثالية معيارية نمطية متعارف عليها.
* ولغة إبداعية مخالفة للنمط المعياري السابق.

فالعدول هو: مخالفة النمط المعيار المتعارف عليه إلى أسلوب جديد غير مألوف عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة .

ويتضح في هذا التعبير شرط يضبط هذا العدول حتى لا يخرج عن الحد المقبول وهو أن يكون العدول في حدود ما تسمح به قواعد اللغة , وكذلك يجب أن يكون هذا العدول ذا فائدة فليس العدول غاية في ذاته إنما المقصود منه إثارة السامع وحفزه على التقبل [[113]](#footnote-113).

**اتجاهات الأسلوبية ومناهجها :**

1. الأسلوبية التعبيرية :

ويقصد بها طاقة الكلام الذي يحمل عواطف المتكلم وأحاسيسه حيث أن المتكلم يحاول أن يشحن كلماته بكم كبير من الدلالات التي يظهر أثرها على المتلقي وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات كما يسميها البعض ويعد بالي رائدا لهذا الاتجاه[[114]](#footnote-114) .

1. الأسلوبية البنائية :

وهي امتداد لآراء سوسير في التفريق بين " اللغة " و" الكلام" كما تعد امتدادا لمذهب بالي في الأسلوبية التعبيرية الوصفية , وفقد طور البنائيون في بعض الجوانب وتلافوا بعض جوانب النقص عند سابقيهم حيث عايشوا الحركة الأدبية[[115]](#footnote-115) وهنا يكون التحليل الأسلوبي خاضعا لتفسير العمل الفني باعتباره كائنا عضويا شعوريا [[116]](#footnote-116).

1. الأسلوبية الإحصائية :

وهذا الاتجاه يعنى بالكم وإحصاء الظواهر اللغوية في النص ويبني أحكامه بناء على نتائج هذا الإحصاء .

ولكن هذا الاتجاه إذا تفرد فإنه لا يفي الجانب الأدبي حقه فإنه لا يستطيع وصف الطابع الخاص والتفرد في العمل الأدبي , وإنما يحسن هذا الاتجاه إذا كان مكملا للمناهج الأسلوبية الأخرى [[117]](#footnote-117).

ويبقى أن المنهج الإحصائي أسهل طريق لمن يتحرى الدقة العلمية ويتحاشى الذاتية في النقد[[118]](#footnote-118), فيجب أن يستخدم هذا المنهج كوسيلة للإثبات والاستدلال على موضوعية الناقد أي بعد أن نتعامل مع النص بالمناهج الأخرى التي تبرز جوانب التميز في النص .

1. منهج الدائرة الفيلوجية :

وهو منهج يقوم بدراسة العمل الأدبي على ثلاث مراحل هي:

الأولى: أن يقرأ الناقد النص مرة بعد مرة حتى يعثر على سمة معينة في الأسلوب تتكرر بصفة مستمرة .

الثانية :يحاول الناقد أن يكتشف الخاصية السيكلوجية التي تفسر هذه السمة .

الثالثة : يعود مرة أخرى إلى النص لينقب عن مظاهر أخرى لبعض الخصائص العقلية .

فهذه المراحل الثلاث تشكل في هيئتها الدوران حول النص مرة بعد مرة ويعتبر سبتزر[[119]](#footnote-119) أول من طبق هذا المنهج على أعمال ديدرو ورواية شارل لويس [[120]](#footnote-120).

1. أسلوبية الانزياح :

وهي تقوم على مبدأ انزياح اللغة الأسلوبية عن اللغة العادية ويعرف الأسلوب على أنه انزياح عن المعيار المتعارف عليه, فهم يعتقدون أن الأسلوب الجيد هو الذي ينحرف عن اللغة الأصلية وطريقتها الاعتيادية على اختلافهم في مدى هذا الانحراف والانزياح فمنهم من يدعو إلى الخروج عن كل قواعد اللغة وهذا ما طبقه أهل الحداثة في أدبهم , والمعتدل منهم يقول أن الانزياح يكون في حدود قواعد اللغة حيث يكون الإبداع بسلوك طرق جديدة غفل عنها الآخرين لكنها لا تخالف قواعد اللغة أي النحو [[121]](#footnote-121)

ويسميها كوهمين " الانتهاك " حيث أن المبدع يعتمد في إبداعه على اختراق المستوى المثالي في اللغة وانتهاكه.[[122]](#footnote-122)

1. الأسلوبية الأدبية :

وهي تعنى بدراسة الأسلوب الأدبي بجانبيه الشكلي والمضموني , ويسعى أصحاب هذا الاتجاه إلى اكتشاف الوظيفة الفنية للغة النص الأدبي وذلك عن طريق التكامل بين الجانب الأدبي الجمالي الذي يهتم به الناقد , والجانب الوصفي اللغوي اللساني .

وهذا هو الذي يميز هذا الاتجاه عن الاتجاه اللغوي الذي لا يهتم بالمعنى وغنما بالشكل والصياغة [[123]](#footnote-123).

1. الأسلوبية التأثرية :

وبنصب اهتمام هذا الاتجاه على المتلقي وقياس تأثيرات النص عليه من خلال استجابته وردود فعله , حيث إن المتلقي له الحق في توسيع دلالات النص من خلال تجربته هو [[124]](#footnote-124).

**الأسلوبية والبلاغة :**

هناك أوجه اتفاق كثيرة بين علم الأسلوب وعلم البلاغة كما توجد أوجه اختلاف , ولعل الوقوف على هذه الفروق يوضح لنا ويجلي مدى العلاقة والاتصال بين علم الأسلوب والبلاغة .

فأما أوجه الاتفاق فهي كما يأتي [[125]](#footnote-125):

1. أن كلا منهما نشأ منبثقا من علم اللغة وارتبط به .
2. أن مجالهما واحد وهو اللغة والأدب.
3. علم الأسلوب استفاد كثيرا من مباحث البلاغة مثل علم المعاني والمجاز والبديع وما يتصل بالموازنات بين الشعراء وأساليبهم الفردية .
4. كما أنهما يلتقيان في أهم مبدأين في الأسلوبية هما: العدول والاختيار.
5. يرى بعض النقاد أن الأسلوبية وريثة البلاغة وهي أصل لها.
6. تلتقي الأسلوبية مع البلاغة مي نظرية النظم , حيث لا فصل بين الشكل والمضمون كما أن النص لا يتجزأ .
7. البلاغة تقوم على "مراعاة مقتضى الحال" والأسلوبية تعتمد على "الموقف" وواضح ما بين المصطلحين من تقارب .

**أما أوجه الاختلاف فهي على النحو الآتي[[126]](#footnote-126):**

1. علم البلاغة علم لغوي قديم أما علم الأسلوب فحديث.
2. البلاغة تدرس مسائلها بعيدا عن الزمن والبيئة أما الأسلوبية فإنها تدرس مسائلها بطريقتين :

* طريقة أفقية . أي علاقات الظواهر بعضها ببعض في زمن واحد .
* طريقة رأسية . أي تطور الظاهرة الواحدة على مر العصور.

1. عندما تدرس البلاغة قيمة النص الفنية فإنها تحاول أن تكشف مدى نجاح النص المدروس في تحقيق القيمة المنشودة , وترمي إلى إيجاد الإبداع بوصاياها التقييمية .

أما الأسلوبية فإنها تعلل الظاهرة الإبداعية بعد إثبات وجودها وإبراز خواص النص المميزة له.

1. من حيث المادة المدروسة فالبلاغة توقفت عند الجملتين كحد أقصى في دراستها للنصوص , كما أنها تنتقي الشواهد الجيدة وتجزئها .

أما الأسلوبية فتنظر إلى الوحدة الجزئية مرتبطة بالنص الكلي وتحلل النص كاملا.

1. البلاغة غايتها تعليمية ترتكز على التقويم , أما الأسلوبية فغايتها التشخيص والوصف للظواهر الفنية .

وبعد هذه المقارنة بين البلاغة والأسلوبية يتضح لنا أنه لا تعارض بينهما وأن الأسلوبية استفادت من البلاغة كثيرا بل إن الأسلوبية لم تنهض إلا على أكتاف البلاغة ولكنها تقدمت عليها في مجال علم اللغة الحديث ولو أن هذا التقدم لا يصعب على البلاغة أن تحوزه إذا ما استفادت من مبادئ وإجراءات علم اللغة الحديث وعلم الأسلوب والمناهج الألسنية بعامة .

بل إن البلاغة وبما تملكه من إمكانات علمية ثابتة وقواعد راسخة وما بذله لها علماء البلاغة قديما وحديثا قادرة على خلق نظرية حديثة متطورة تفوق كل النظريات السابقة إذ ما التزمت بأساسها واستفادت من التطور العلمي الحديث ويظهر هذا فيما قدمه عبد القاهر الجرجاني للبلاغة من تطور بنظريته المشهورة التي قفزت بالبلاغة إلى درجات لم تصل إليها اللغات الأخرى إلا في هذا العصر فلو وجدت البلاغة من يكمل المسير الذي سار عليه عبد القاهر لما تأخرت في هذا العصر وبقيت مرمى سهام الحاقدين على العربية وأهلها .

وإن أي علم يتخلف عن مواكبة تطور العلوم وتقدمها فإنه يتقادم ويذبل أمام بهرجة الحديث وإغراءه خاصة إذا وجد من يتبناه من الباحثين والعلماء المتمكنين .

**(ب) النقد الجديد**

المنهج الجمالي في النقد (النقد الجديد):

بداية فإن تسمية مدرسة " النقد الجديد"[[127]](#footnote-127)"1" تعود في بدايتها إلى الناقد الأمريكي جون كرو رانسوم John Ceocn Ceoc Ransom الذي ألف كتابا سنة 1941م, بعنوان" النقد الجديد" the new criticism, ومنذ ذلك التاريخ شاعت هذه التسمية وارتبطت بنزعة في النقد الأدبي ظهرت بالولايات المتحدة مع منتصف ثلاثينيات هذا القرن, واتخذت من " النقدالتحليلي " أساسا في كتابتها النقدية. وهو ما بدا واضحا في كتاب رانسوم, المذكور آنفا, الذي وقف فيه عند أعمال بعض الأدباء المعاصرين له من الإنجليز والأمريكان, وفي مقدمتهم (آي إيه ريتشاردز : 1983, ووليام إمبسون: 1906 وايفورونتر: :1900 وتي إس إليوت : 1988- 1965), وفيه دعا النقاد إلى الاهتمام بموضوع نقدهم والتركيز على المعني النص للعمل الأدبي بدلا من الاتجاه إلى تفسيره على ضوء الظروف الخارجية التي أحاطت به, أو العوامل التي تكون قد أثرت في إنتاجه.

وهذا الاتجاه في حقيقته هو امتداد للاتجاه الجمالي الذي عرفته أوربا في القرن التاسع عشر, حسب ما ذهب إليه (رينيه ويليك : 1903), حيث يرى أن (كولردج) و(كروتشيه) والرمزية الفرنسية تعد من السوابق المباشرة للحركة الإنجليزية الأمريكية الجديدة التي تسمى " النقد الجديد" ومن ثم يمكن العودة بهذه الحركة الجديدة إلى الفلسفة المثالية كما طورها الفيلسوفان الألمانيان (كانط : 1724- 1804) و (هيجل : 1770- 1913) وغيرهما من المفكرين الذين نظروا لهذه الفلسفة في العصور الحديثة, وطرحوا النظريات الجمالية للنقاش العميق, مبينين وظيفة الجمال الفنية وعلاقة المتعة الجمالية بالنفس, حيث كان لأفكاره, ومفاهيمهم

أثر كبير في نشأة بعض المذاهب الأدبية والنقدية, كمذهب " الفن للفن و" الرمزية" وغيرهما , وهي المذاهب أو المدارس التي يتغلب عليها الاهتمام بالمتعة الفنية في العمل الأدبي, مهونة في ذلك من شأن الواقع والمضمون الفكري في العمل الإبداعي, ومن غاياته الاجتماعية. ذلك إن بروزها كان بمثابة رد فعل على طغيان الذاتية الرومانسية في الشعر من ناحية واحتجاج ضد الاتجاه النفعي الأخلاقي الذي وسم الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين من ناحية أخرى, فكان ذلك سببا في التجاء بعض النقاد والأدباء إلى البحث عن جماليات النص في النص ذاته. وهو التصور الذي يعد امتدادا من ناحية أولى لثورة ( ماثيو أرنولد : 1822-1888) على الرومانسية ودعوته إلى إرساء أسس موضوعية لمفهوم الشعر ونقده, ومن ناحية ثانية للرمزية الفرنسية كما تمثلها (بودلير:1844-1867) و (مالارميه: 1842-1898) و(فرلين: 1844-1896) وكذلك لأفكار (أزرا باوند: 1885- 1972) الذي دعا إلى التصويرية في الشعر, وغيرهم من الشعراء والنقاد والمفكرين الآخرين, وإن كان الاتجاه الجمالي قد أتخذ صورة أخرى عند مدرسة النقد الجديد لا سيما في كتابات إليوت الشعرية والنقدية, بوصفة صاحب اتجاه " النقد الموضوعي" وأبرز ممثل لمدرسة النقد الجديد وأكثر النقاد تأثيرا في النقد الأدبي العربي الحديث.

\* أسس المنهج النقدية:

1- الدعوة لنزعة تطبيقية وطريقة تدريسية في النقد.

2- عمق التفكير ورهافة الحس والفطنة النقدية.

3- التعريف بمصطلحات تهم منهجهم النقدي ومنها:

القراءة الفاحصة, والتوتر, والمعادل المضوعي , والتركيب , والنسيج,والمفارقة, والتورية, والتضاد, والوحدة , والتجانس.

إن أهم ما يميز هذا المنهج هو التركيز المطلق على العمل الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الاخرى كحياة الشاعر والبيئة والخلفية والاجتماعية وغير ذلك,

فالعمل الادبي عند نقاد هذه المدرسة هو خلق شيء جديد مستقل له قوانين الخاصة. ومن ثم فان مهمة الناقد عندها ليست في " أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته, فلا يقيمه بمقاييس خارجة عنه سواء أكانت هذا المقاييس خلقية أو اجتماعية أو تاريخية أو لغوية, لأن كل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه هو في الواقع دخيل عنه . .

فالجمالي, إذا لا يفقد الطبيعة الموضوعية الاجتماعية فقدانا كاملا, لأنه أيضا ذو نفعية عامة, سواء تم وعيها في لحظة الإدراك الجمالي, أم لا ! إذ " إن محتوى الأشياء الجمالي هو قيمتها المعقدة غير المباشرة أحيانا بالنسبة إلى المجرى التريخي للتطور الاجتماعي"[[128]](#footnote-128)"1"

وهو ليس معادلا للحياة, أو بديلا عنها, لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة . . فالعمل الأدبي لا يمكن أن يكون إلا صورة لنفسه فقط, بمعنى أنه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاقه, لأن قيمة العمل الأدبي ليست فيما يمدنا من معلومات أو خبرات مطلعة بل في الأثر المعين الذي يحدثه في نفوسنا كما هو- كاملا محدودا – كما خلقه الفنان . ." لذلك اتخذت مدرسة النقد الجديد من نظرية الخلق" أساسا لفلسفتها الفنية. وهذه النظرية تلتقي في بعض جوانبها بنظرية التعبير الرومانسية بوصفها نتاج الطبقة البرجوازية ونظامها الرأسمالي, بحيث عكست "نظرية التعبير" مرحلة صعود تلك الطبقة, وتعكس أزمتها الفكرية والروحية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الحالي, ففي الوقت الذي أولت فيه الرومانسية الأهمية البالغة لذات الفرد وعالمه الداخلي, وعلى الخيال بوصفه الطاقة التي تساعد على كشف العالم الخاص للأديب, جاءت " نظرية الخلق" . ."لتعيد صياغة الأساس على كشف العالم الخاص للأديب, جاءت " نظرية الخلق" . . لتعيد صياغة الأساس الفلسفي للفكر البرجوازي, وتعبر عن خيبة أملها في فردية الإنسان الرومانسي,

الذي أسرف في الهروب من الواقع, وفي تأليه الذات, والثورة على القواعد الكلاسيكية, وبذلك عجز عن إدراك العلاقات التي تربطه لهذا الواقع.

وقد جاءت " نظرية الخلق" كرد فعل لما أصاب الأدب في أواخر القرن التاسع عشر, حيث تحول إلى سلعة في المجتمع البرجوازي, ومن ثم أخذ بعض النقاد على عاتقهم تخليص الأدب مما لحق به نتيجة إسراف الأديب الرومانسي ومغالاته .

فظهرت " مدرسة النقد الجديد" التي تزعمها (إليوت) الذي يعد أب المفهوم الموضوعي للشعر بثورته على الرومانسية ومفهومها للشعر, الذي يرى أنه " تعبير عن العواطف الشخصية " كما رفض " المنهج البيوغرفي" في النقد, منهج تفسير الأدب على أساس حقائق المؤلف وظروفه الشخصية. ومن ثم خلص إلى القول بـ (نظرية الخلق" التي ترفض أن يكون الشعر تعبيرا عن المشاعر, كما تذهب الرومانسية, وترى أن الشعر ليس تعبيرا عن العواطف, ولكنه هروب من العواطف , كما أنه ليس تعبيرا عن الشخصية, وإنما هروب من الشخصية . . أي أن الشعر عنده ليس نقلا للمعاني أو تعبيرا عن الأحاسيس فالعمل الفني عنده لا ينقل الأحاسيس. وهذا الخلق يتم بإيجاد ما سماه إليوت بـ " المعادل الموضوعي[[129]](#footnote-129)"1" للأحاسيس فالعمل الفني عنده لا ينقل الإحساس كما هو بل يجسده في شيء يعادله. ذلك أن الفنان يقوم بتحويل مجموعة من الموضوعات والمواقف والأحداث والمشاعر التي خبرها في حياته إلى شيء جديد يختلف عنها من ناحية

ويعادلها ويجسمها من ناحية أخرى, وبذلك العمل الشعري عند إليوت هو بمثابة كيان متكامل ومستقل عن العناصر المحيطة به, بحيث يتمتع " بحياة ذاتية لا تعتمد إطلاقا على مؤلفه أو ظروف تأليفه " ؛ لأن العمل الفني أو الشعري عنده خلق, وهذا الخلق هو ثمرة التوازن بين العقل والعاطفة.

إن مدرسة (النقد الجديد) التي جاءت بـ " نظرية الخلق" كرد فعل لطغيان الذات في العمل الشعري, قد أنتهت إلى إنكار الذات ومحاولة تشييئها, وهي بذلك اتجهت إلى دراسة العمل الأدبي كظاهرة فنية مفصول عن جذورها وأسبابها الحقيقية, وعن غاياتها الشيء لذي جرها إلى الوقوع في أخطاء كثيرة نتيجة عجزها عن الوصول إلى كشف القوانين الموضوعية التي تتحكم في حركة المجتمع والتاريخ من ناحية, وتحديد علاقة الفرد بالمجتمع بالمجتمع من ناحية آخرى, ولذلك نظرت إلى العمل الأدبي كشيء القوانين الموضوعية التي تتحكم في حركة المجتمع والتاريخ من ناحية, وتحديد علاقة الفرد بالمجتمع بالمجتمع من ناحية أخرى, ولذلك نظرت إلى العمل الأدبي كشيء مغلق له قوانينه الخاصة بع, ولم تنظر إليه كنتاج لالتقاء الذات بالموضوع, أي الواقع , رغم قولها بأنه معادل لشيء, وهذا الشيء يؤكد وجود صلة ما بين هذا العمل الفني والفنان بوصفه الخالق الموضوعي, الأمر الذي تنفيه هذه المدرسة- ظاهريا على الأقل – حيث ينصب اهتمامها على فنية الآثار الأدبية المتمثلة في الصياغة والبناء الفني, شأنها في ذلك شأن معظم المدارس النقدية التي تستند في رؤيتها إلى الفلسفة المثالية . . غير أن المتتبع لتطور رؤية هذه المدرسة يكتشف وجود تراجع عن هذا التصور والعودة إلى التأكيد على ربط رؤية الأدب بالواقع, وأن قيمته كما يقول إليوت " لا يمكن أن تتحدد بالمعايير الأدبية وحدها, بالرغم من أننا يجب أن نذكر أنه لا يمكن التفرقة بين الأدب وغيره إلا بالمعايير الأدبية وحدها" فالمعايير الفنية لم تعد كافية في تحديد القيمة, وهذه الجوانب قد تكون اجتماعية أو نفسية غير ذلك, وإن كان العمل الأدبي يعبر عنها بطريقة غير مباشرة, وينبغي ألا تكون هي الأساس الأول في تقييمه.

وبعد,

فهدف النقد الجديد/ الجمالي هو: هو ميدان هام من ميادين الصراع الفكري

- الإيديولوجي الدائر في عصرنا , ذلك الصراع الذي يؤدي فيه الأدب والفن دورا عظيما في تربية الناس . .[[130]](#footnote-130)"1" كما دعا أصحاب المنهج للصفة التركيبية في الأدب , في مقابل رفض فكرة البساطة, وهو تتويج لعنصري (التضاد), و(السخرية) في الأدب . . ويرى النقاد الجدد بأن النص لا يبرهن لقضية ما, بل يحس بالتجربة ويتجلى المتخيل فيها على شكل مؤشرات ودوال.

أما ما يؤخذ عليه:

فهو تجاهله للسياق التاريخي للنص, وللعوامل المؤثرة في الشكل الأدبي شعرا ونثرا, وعدم عنايته بالمؤلف, وأنه نقد انتقائي يتناول من النصوص ما يصلح لتطبيق أفكاره ويتجاهل نصوصا أخرى ![[131]](#footnote-131)"2" إضافة لمجافاته روح نقد جمهور الأدب وما عرف بالروح " الديمقراطية" للأدب.

\* نقاد درسوا التأويلية من واقع تطبيقي:

ليو سبيتزر , له نظريات لسانية خاضعة لبعض المناهج الوصفية.

هانز روبرت ياوس, أوّل بالطابع الجمالي للنص, مع الفهم المعاصر, الذي تبعثه القراءة التأويلية, فيعتزم المؤول " تقديم التجسيد الملموس لدلالية النص" .

ميشال ريفايتر, يؤول بالقارىء الخارق, الواسع الإطلاع, القادر على تسجيل كل انطباع جمالي بدقة ووعي لإيجاد بنية فعالة جديدة في النص.

هارتمان, درس قصيدة" وردز ورث" وحصل على المعنى الغائب للقصيدة.

لقاء التاويل مع التلقي:

كلاهما يستخدم " أفق القراءة = التوقع= الانتظار " . . ولقاء آخر في سيميائيات التلقي هكذا:

1- تأويل مقصد المؤلف.

2- تأويل مقصد النص.

3- تأويل مقصد القارىء.

وهكذا يكون التأويل الدلالي هو نتيجة السيرورة التي يضفي بها المرسل إليه دلالة ما على التجلي الخطي للنص الذي هو بصدد تحليله . . . ولا يخضع للتأويل بأنواعه سوى النص المتمتع بالوظيفة الجمالية. .[[132]](#footnote-132)"1"

أسس التأويل النقدية [[133]](#footnote-133)"2":

Motivation الحفزية :

1 ـ شبكة الأدوات الحافزة لخلق أو تقديم موتيف أو توليفة من الموتيفات أو بعامة ما يمكن أن يشكل سمة ( للنص الأدبى ) أو المبرر لاستخدام عنصر نصى : التأليف 0

وتوماشفسكى ميز بين الحفز التأليفى( الذى يشير إلى الفائدة التى يحققها الموتيف ) والحفـز الواقعـى (الذى يؤكد على التشابه والواقعية أو أصالة الموتيف ) والحفز الفنى ( الذى يبرر استخدام موتيف وفقا لمقتضيات الفن ) 0

2 ـ مجموعة الظروف والأسباب والأهداف والحوافز التى تتحكم فى أفعال الشخصية ( وتجعلها مقبولة أو معقولة

|  |
| --- |
| **عن النقــــد الجـديـــد**  **(فرنسـا نموذجا)** |
| **تعتبر مرحلة الستينات فترة حاسمة بالنسبة للحركة الأدبية في فرنسا. ذلك أن هذا البلد كان قد تلقى كتابات وأعمال الشكلانيين الروس. ومع أن هذا التلقي قد تم في فترة متأخرة، فإنه قد زعزع أسس التفكير الفرنسي خصوصا على مستوى التعامل مع الأدب.**  **وكما هو معلوم، فتسمية «الشكلانيين الروس» (Les formalistes russes) تشير في الأصل إلى مجموعة من النقاد ومنظري الأدب تشكلت في روسيا، ثم في بولاندا وبعدها في تشيكوسلوفاكيا (براغ)، وذلك فيما بين سنتي 1915 و 1930. وقد كان من جملة أفرادها: فلادمير بروب - بوريس توماشفسكي - بوريس إيخنباوم - فكتور شكلوفسكي - يوري تينيانوف - فلوشينوف - فينوغرادوف - بريك - رومان ياكبسون.**  **أما عن المبدأ الأساسي الذي يحرك هذه المجموعة، فيتجلى في ظاهرة الرفض القائمة على عدم اعتبار الأدب نسخا لحلقة ما، وكيفما كانت طبيعتها (سيرة ذاتية، مجتمع معاصر، نظريات فلسفية ودينية). وبالتالي فإن الشكلانيين يوجهون عنايتهم، على الخصوص، إلى ماينطوي عليه النتاج من سمات أدبية، أ ي أنهم ينظرون إلى أدبيته (Sa littéralité): الشئ الذي جعل أبحاثهم تتناول بالدرس البنيات السردية (شلوفسكي، توماشفسكي، بروب) والأسلوبية (إيخنباوم، تينيانوف، فينوغرادوف، فلوشينوف) والإيقاعية (بريك، وتوماشفسكي) والصوتية (بريك، رومان ياكبسون) دون أن تهمل العلائق القائمة بين الأدب والمجتمع. لذلك، كان ياكبسون أول من قام بتحديد المنطلق الأول لمفهوم الشعرية كنظرية جوانية للأدب، وذلك عبر قوله التالي: «إذا كانت الدراسات الأدبية تريد أن تصبح علما، فإن عليها أن تعترف بالنسق كشخصها الوحيد». ورغم ما تعرضت له حركة الشكلانيين من نقد على يد المثقفين الروس وأعلام الفكر الماركسي أمثال ترتسكي (الأدب والثورة)، فإن روادها «لم يرتاحوا كثيرا إلى مصطلح الشكلية لما فيه من ظاهرية وسطحية. لذا، حاولوا إيجاد مصطلح بديل وإن لم يوفقوا في ذلك، كما أن أعمالهم تدل على أن البدايات في النقد الشكلي كانت فعلا تربطه بظاهر الشكل، ولكنها تطورت إلى دراسة بنيته. وقد بدأت بالتعامل مع الظواهر الأسلوبية، ثم تحدتها إلى التعامل مع كلية النص، كما تجاوزت مرحلة التعامل مع النص المستقل إلى دراسة علاقة النص بالأنظمة الأخرى: الاجتماعية، إلخ... وهذا دليل على دينامية الحركة، وقدرتها على التطور والتفاعل مع ما يوجه لها من نقد، أي أنها لم تتقوقع، بل نمت ونضجت»**[**[1]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[1]#[1])**.**  **هذا، وقبل أن نتحدث عن الآثار التي ستتركها هذه الحركة على النقد الفرنسي، يجدر بنا أن نشير إلى أن التقاليد التي كانت سائدة في الجامعة الفرنسية هي التي أدت إلى تأخر انتشار الممارسات التي عرفها النقد الشكلاني في روسيا، وكذا النقد الجديد الأنجلوساكسوني (New-criticism)، ثم الأسلوبية الألمانية التي كان من أعلامها سبتزر L. Spitzer، وأورباخ Auerbach، وكورتيوس Curtius.**  **ويمكن تشخيص هذه التقاليد في الهيمنة المطلقة للتاريخ الأدبي على التصورات التي تنتظم تدريس الأدب، وطرقه، وبيداغوجيته مع ما يسودها من تحفظات ترفض كل تنظير، وترتبط أساسا بمعطيات الدراسة الكلاسيكية التقليدية التي تراعي السيرة الذاتية للكاتب، والوضعية الفيلولوجية، ووضع كتب أدواتية للعمل تبدو النصوص فيها مفهرسة حسب العصور ومراحل الانتقال أو فترات ازدهار الأدب وانحطاطه (مثال ذلك كتاب *La garde et* *Michard*). ففي الوقت الذي كان فيه الطالب الأمريكي والأنجليزي قد تعرف على كتاب «نظرية الأدب» (1955) لـ«روني ويليك وأوستين وارين - *Théorie de la littérature*: Wellek et Warren - بما ينطوي عليه من معلومات حول النقد الجديد الأنجلوساكسوني، والشكلانية الروسية والتشيكية، لم يترجم هذا المؤلف إلى الفرنسية إلا في بداية السبعينات.**  **وعلاوة على ذلك، فإن التاريخ الأدبي في فرنسا قد أهمل البحث البلاغي الذي كان جد مزدهر في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وذلك بتجريده من مكتسباته النظرية، وكذا بتحرزه من كل مقاربة أدبية تدعي توظيف الأدوات الألسنية التي تحاول العودة إلى «الشرط اللفظي للأدب» (حسب قول بول فاليري)، أو التي ترمي بكل بساطة إلى تأسيس علم الأسلوبية. وفي هذا الصدد، نرى ليو سبيتزر قد عبر عن اندهاشه أمام ظاهرة خلو الأدب الفرنسي من البحث الأسلوبي الذي يحدده في مقالته الشهير «اللغة والأدب» *(Langage et littérature)* كجسر يربط بين الألسنية وتاريخ الأدب**[**[2]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[2]#[2])**.**  **إن هذا الجسر - الذي صنعه الشكلانيون الروس - لم يكن موجودا في فرنسا خلال سنة 1955. وعليه، فإذا استثنينا تصريح «بارت» الذي يعترف فيه بأنه لم يقرأ دو سوسور إلا في حدود 1956،وإذا استثنينا كذلك إشارات ليفي ستروس إلى رومان ياكبسون في كتابه «الأنطروبولوجيا البنيوية» *(Anthropologie* *structurale)* إضافة إلى ما راج من حوارات بين بروست وتيبودي Thibaudet حول أسلوب فلوبير (1920)، وكذا ما نجده من خصائص شكلانية في كتابات بول فاليري، فإنه لم يكن يوجد أي شئ في فرنسا ينبئ بالأثر العميق الذي ستتركه الشكلانية الروسية على دارسي الأدب، وبالمسار الهام الذي يتجلى في «عودة التنظير».**  **لقد حدث ذلك فيما بين 1960 و1970 عن طريق دراسة النص الشعري من جهة (درس ياكبسون قصيدتين لبودلير «Spleen à quatre mains» كما درس ليفي ستروس قصيدة القطط/Les Chats) ودراسة البنيات السردية من جهة أخرى.**  **على أن أهم حدث هو الذي عرفته سنة 1966، وذلك عند صدور أول أنطلوجية فرنسية تتضمن أهم نصوص الشكلانيين الروس *(Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes)* التي جمعها وترجمها تزفيتان تودوروف، ووضع مقدمة لها رومان ياكبسون الذي أخرج في نفس السنة كتابه «مقالات في الألسنية العامة» *(Essais de linguistique générale)* إضافة إلى كتاب ألجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas «علم الدلالة البنيوي» *(La sémantique structurale)* وإلى مجموعة أخرى من الكتب والدراسات التي نشرت في مجلات مختصة مثل «تواصلات» *(Communications)* و«تيل كيـل»**  **كل هذه الدراسات قد ساعدت على بناء تصورات حول أدبية الأدب، بل إنها كانت تؤدي أحيانا إلى اكتشاف اتجاهات جديدة، والتعريف بروادها (مثال ذلك يوري لوتمان، وميخائيل باختين، وكذا مدرسة تارتو Tartu) أو إلى خلق تكتلات ونزاعات كما هو شأن الصراع الذي نشأ حول مفهوم النقد الجديد (1963/1965).**  **تجدر الإشارة إلى أن الخصومة التي نشبت حول النقد الجديد مع المبالغات التي رافقت طابعها العمومي لا يمكن أن تحدث اليوم، ذلك لأن المناهج الجديدة التي سادت النقد الأدبي منذ ما يزيد على عشرين سنة قد فرضت نفسها بشكل أو بآخر. فمن النادر أن نجد أستاذا جامعيا أو باحثا لا يعرف شيئا عن مدى ما حققه علم سوسيولوجية الأدب بطابعه الماركسي، وكذا مكتسبات علم النفس التحليلي الفرويدي (بصيغته اللاكانية أم لا) ثم البنيوية بمفهوم ليفي ستروس Lévi - Strauss فالألسنية البنائية، وأخيرا حفريات المعارف العلمية كما عرف بها فوكـو.**  **ولكي يتوصل النقد الأدبي إلى هذه الممارسات الجديدة، فقد كان عليه أن يقوم بترشيد أدواته ضمن واقعه الفرنسي/ مما أدى إلى نشوب خصومة بين بعض رواده، في بداية الستينات. لقد كان ريمون بيكار Raymond Picard - الأستاذ بجامعة السوربون - أول من أطلق الرصاصة الأولى التي أججت نار المعركة، وذلك عندما رد في الصحافة على الهجومات التي قام بها «رولان بارت» (أستاذ في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا) ضد النقد الجامعي من خلال ما تضمنه كتابه «مقالات نقدية» *(Essais critiques)*. ومع أن بارت كان قد التزم الصمت خلال سنة كاملة بعد نشر كتابه (سنة 1964)، فإن السنة التالية قد عرفت ظهور مؤلف ريمون بيكار (أنقد جديد أم تزييف جديد؟ *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?*). ونظرا لسخرية محتوياته، وعدوانية أسلوبه، فقد أخذت المعركة أبعادا جديدة قام على إثرها جان بول فيبير J.P.Weber بإصدار مؤلفه (نقد جديد ونقد جيولوجي *Néo-critique et paléo-critique*) ولكن دون أن يثير أدنى انتباه لبعده عن المنظور الأساسي للصراع القائم، وبروزه كمجرد رسالة قدحية.**  **وبما أن «راسيـن» كان هو محور الخلاف و«بارت» هو الضحية، فقد عاد هذا الأخير من خلال كتابه «نقد وحقيقة» *(Critique et vérité)* 1966 ليطالب بحقه (الذي أثار حفيظة بيكار) وهو حريته في أن يمارس قراءة ذاتية ترتكز على الثقافة الأنطروبولوجية لعصره (التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس التحليلي، والألسنية) بعد أن يستعمل لغتها.**  **وإسهاما منه في المعركة، فقد ألف سيرج دوبروفسكي S. Doubrouvsky كتابه الشهير (لماذا النقد الجديد؟ *Pourqoi la nouvelle critique?*) الذي يعرب فيه عن افتتانه بمقولات الوجودية السارترية. ومع ذلك، فإن هذا العمل يعتبر قيما على المستوى التنظير خصوصا إذا علمنا أن المناظرة التي جمعت رواد النقد الجديد في شهر شتنبر من سنة 1966 (Cerisy) قد أعلنت بأن هذا النقد لا يبدو متجانسا (Homogène) إلا في رفضه للمنهج اللانسوني كمجسد للنقد التقليدي الذي يعتبر رمزا لجامعة السوربون.**  **من هنا نستطيع القول بأن بداية السبعينات تعد المنطلق الأساسي لظهور النظرية الأدبية على اعتبار ما ظهر من مناقشات علمية، بيزنطية أحيانا، حول الأدبية (اي خصوصية الأدب كمجال خلاق للغة) وما راج حول دراسة صلاحية وميدانية المدارك التي وفرتها الأنطولوجيا الحديثة، وأخيرا ما ساد من طموح يرمي إلى تأسيس علم حقيقي للفعل الأدبي.**  **وهكذا، فإن كل الاتجاهات والمدارس كانت تتفق على مبدإ واحد: وهو المطالبة باستقلالية النص كموضوع للبحث، بمعنى أن يرفض كل تفسير يتم من خارجه مما يفرض قراءة شاملة محايثة (Lecture immanente) لهذا النص ترتبط أساسا بوظائفية دلالاته. إن هذا الهدف يكاد يشكل عناصر اتفاق بين النقاد الجدد، بل إنه يعتبر الشرط الأساسي للأبحاث الأدبية المعاصرة. ومع ذلك، فإن كتابات هؤلاء النقاد تتباين فيما بينها. فمنها من يعتبر النتاج مجرد لعبة تقوم على بنيات شكلية لا مضون لها ولا غايات. ومنها من ترى فيه لعبة تنطوي على تيمات (Thèmes) تعبر عن الكاتب، على أساس أن لا يلتقط هذا الأخير إلا عبر النتاج ومن داخله، وبالتالي فإن التاريخ والسيرة الذاتية لا يقدمان لنا أي معلومات حوله، على اعتبار أنه لا يوجد إلا بقدر ما يوجد النتاج. وهذا يعني أنه يبدو لنا حاضرا على الفور، كما يبدو النتاج كذلك.**  **إن تناول الإبداع الأدبي من هذا المنظور يجعل التاريخ منتفيا على مستوى موضوعه ما دام أن النتاج يستخلص من حلقة التسلسل الزمني للأحداث الإنسانية؛ وهو ينتفي كذلك على مستوى مجراه ما دام أنه لا يسمح له بتوضيح النتاج عن طريق موقف تاريخي. ومن ثم، فإنه (النتاج) لا يعدو أن يكون مجرد «كتلة هادئة» حسب تعبير مالارمي Mallarmé، كما أنه هو الوحيد الذي يستحق الخلود (Gautier). لكن، سواء أخذنا الكاتب بعين الاعتبار أم لا، فإن انتفاء التاريخ - في نظر أي مؤرخ كان - يعد من جهة أمرا مستحيلا ووهميا خصوصا في ما يتعلق بالمجهود الذي يلزمنا القيام به للإحاطة بأبعاد النتاج الذي يجتـر معه كل ما نعرفه عنه: أي تاريخـه.**  **ومن جهة أخرى، فإنه من باب الخرافة أن ندرء تاريخ القراءة لسبب واحد، وهو أنه لاتوجد قراءة بريئة، كما هو الشأن بالنسبة للنظرة التي نلقيها على الأشياء. وعليه، فإن اطلاع نظرتنا هو اطلاع تاريخي.**  **وتأسيسا على ذلك، فإذا كان النقد الجديد ينظر إلى النص «كجسد مغلق» منقطع عن العوامل الخارجية (سيرة حياة مؤلفه، نفسيته، بيئته، إلخ...) وكنسيج من العلاقات الداخلية المتشابكة التي ينبغي على الناقد أن يكتشفها، ويبرز إلى الوجود القوانين التي تتحكم بإنتاج النصوص الأدبية**[**[3]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[3]#[3])**، فإنه قد لجأ لهذه الغاية إلى علم الألسنية ليستمد من قواعدها وقوانينها كل ما يساعده على القيام بتشريع لغوي للنص، وبفحص عمل الكتابة.**  **وبما أن مجال هذا العلم يعد واسع الأطراف، فقد كان كل ناقد يوظفه حسب ثقافته بعد أن أدرك مفهوم الكلمات، وطبيعتها، وأشكالها، ووظيفتها، وتحولها، واصلها، وتطورها، ودلالتها. كما أدرك في نفس الوقت الطرق التركيبية (Syntaxiques) التي تساعد على فهم وسائل التعبير اللغوي، وتحديد أدبية الخطاب الأدبي. ولاستكمال أدواته، فقد لجا النقد الجديد إلى علم الدلالة لتطوير مناهجه. ويمكن القول بأن هذا اللجوء قد أفاده كثيرا على أساس أنه قد «تدعم، خاصة، بتبني المواضعات النقدية لجهازالتواصل بعناصره الستة.»**  **إن الانفتاح على هذين العملين قد حمل «بارت» على تطبيق مناهج الألسنية البنيوية في تحليل اللغة الأدبية انطلاقا مما ورد في بحث «دو سوسور» اللغوي. ويتعلق الأمر بمعالجة تللك اللغة كمجموعة من البنيات الدالة. وفي هذا السياق، عملت المدرسة الشكلانية الفرنسية التي عرف اتجاهها النقدي بصفائه وخلوصيته، بحيث أنها لا تسعى إلى جعل المؤلف والقارئ في علاقة من خلال النتاج، وإنما كان هاجسها الأول هو توطيد تلك العلاقة بين الكتابة والقراءة.**  **ومن هنا، فإن النتاج يعتبر منظومة رمزية مستقلة تماما، ومتحررة من الضغوط الغائية، كما أننا نجد فيه كما يقول «بارت» *الرعشـة الميثولوجية للمعـاني.* وهذا يعني أن الأدب لم يعد ينظر إليه كتعبير عن حقيقة إنسانية، ولكن كتنظيم يفرز خصوصية لغة ما.**  **وقد كان من نتيجة ذلك أن اقترحت على جمهور غير مهيء - وبعبارات عسيرة الفهم أحيانا - قراءة جديدة للنتاجات ترفض كل تعاطف يحصل بين وعيين كما لو أن الأمر ينحصر في عرقلة محاولة عملية حقيقية.**  **وفي هذه الحالة، فإن الناقد لا ينضم إلى رأي اللسني فحسب، بل وأيضا إلى رأي عالم الإناسة مما يجعل نتاج «بودلير» قابلا أن يدرس بنفس الطريقة التي درس بها نظام مجتمع بدائي. وفي هذا الصدد - وكما سبقت الإشارة إلى ذلك - فإن «رومان ياكبسون» (كعالم لسني) و«ليفي ستروس» (كعالم إناسي) قد اقترحا تحليلا لسونيتة «القـطط» (Les chats)، في حين نجد نقادا آخرين أمثال «بارت» و«جيرار جنيت» و«كلود بريمون» و«نيكولا روفيت» يعالجون الأدب كلغة أي منظومة من العلامات «لا تتجلى كينونتها في مرسلتها بل في تلك المنظومة» (بارت).**  **ومن الأكيد أن التركيز على شكلية الأدب قد أدى في بداية الستينات إلى ظهور جماعة تيل كيل «Tel Quel» التي استقطبت بعض الكتاب أمثال «فيليب سوليرز»، و«جان ريكاردو»، و«جان تيبودو» وغيرهم، كما تعاطفت معها مجموعة من النقاد والعلماء (بارت - ميشيل فوكو - جاك دريدا - جيرار جينيت - تزفتا تودوروف). وقد كانت هذه الجماعة توجه عنايتها إلى تحديث فعل التعامل مع الأدب. ومع أنها لم تساهم في عملية التنظير للبنيوية، فإنها قد شجعت انتشارها قبل أن تتعدد تياراتها مما حفز الجماعة إلى الانحياز إلى التيار الشكلاني.**  **هذا، وإذا كانت جماعة «تيل كيـل» قد عبرت في البداية عن انتمائها إلى اليسارية، وعن تبنيها لمعطيات التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم النفس التحليلي، واللسانيات، وعلم الإناسة، فإن ذلك قد جعل منها مدرسة ذات امتياز خاص ينتمي جل أفرادها إلى الطليعة الفرنسية.**  **لذلك، فإذا كانت تلك الطليعة قد طرحت الكتابة إلى جانب الثورة كمفهومين متلازمين ينطويان على نفس القيمة، فإن جماعة «تيـل كيـل» قد اعتبرت الكتابة حدثا ثوريا لا على المستوى الجمالي فحسب، بل وعلى المستوى الاجتماعي أيضا: الشئ الذي دفع «سوليرز» إلى القول بـ«أن المجتمع الرأسمالي لا يمكن أن يجد نفسه في رواياته».**  **على أن هذا الاعتقاد لم يسد زمنا طويلا، إذ ما أن توفي الزعيم الصيني ماوتسي تونغ حتى أخذت مجلة تيل كيـل «تنحرف من اليسار المتطرف إلى اليمين الليبرالي المثقف الذي أفرز عام 1977 ظاهرة الفلاسفة الجدد بزعامة كل من «برنار هنري ليفي»، و«أندريه غلوكسمان»، و«موريس كلافيل». هكذا تحول ثوار الحي اللاتيني وقادة الحركة الطلابية في ثورة 1968 من أقصى اليسار الماوي إلى مفكرين يتعاطفون مع الثقافة البورجوازية المستنيرة، فاستبدلوا المقولات الماركسية المادية بطروحات جديدة أقل ما يقال عنها أنها قريبة من الصوفية المسيحية والفكر الديني...»**[**[4]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[4]#[4])***.***  **ودون البحث عن أسباب هذا التحول، فإنه من الأكيد أن تيل كيل قد أثرت الحركة النقدية في فرنسا لأنها طرحت مفهوم العلاقة بين الكتابة والقراءة، كما اهتمت بنظرية النص، وقضية الشعر والرواية مما أكسب منهجها النقدي طابع التماسك والتكامل.**  **ففي باب الكتابة والقراءة «ترى أن الكاتب قارئ أساسا، إذ يقرأ العالم المحيط به، ثم يحلله كقارئ ويحوله إلى مادة للكتابة يتلقاها قارئ آخر، ويحللها بدوره فيصبح قارئا وكاتبا في آن... فهنالك تكامل وتناوب بين الكاتب والقارئ وليس تباعد وتنافر كما كان يظن الأقدمون»**[**[5]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[5]#[5])**.**  **إن هذا الوضع يفترض علاقة حميمية بين الإثنين، ولقاء سريا بينهما. لذلك «اعتبر عمل الكتابة خطيرا قامت ضده كل مقصات الرقابة وقمع أجهزتها التعسفية لتحول دون هذا اللقاء بين الكاتب والقارئ، أو لإفساد هذه العلاقة العضوية بينهما وتحويلها إلى علاقة سطحية تتم فيها عمليتان منفصلتان في الزمن والجوهر (عملية الكتابة المستقلة تماما عن القراءة أو التي تمارس فوقية عليها)». وقد أطلق نقاد تيل كيـل على عملية التواصل بين الإثنين اسـم قابلية القراءة (Lisibilité)، واطلقوا على عكسها اسم اللامقروئية (Illisibilité). فالكتابة من هذا المنطلق هي موقف سياسي نضالي لأنه يفترض تجمعا خطيرا بعيد النتائج.»**[**[6]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[6]#[6])**.**  **أما عن النص، «فإنه فعل تكوين لا يتحقق إلا عندما ينظر إليه كفعل تم، واكتمل، وتبلور في مادة نصية معروفة. وهو عمل مر بعدة مراحل في الزمان والمكان، وعلى صعيد الأنا والغير، وفي واقع الأمر يبقي دائما غير مكتمل في الزمان والمكان، إذ تلي عملية اكتماله الشكلي عمليات استكمال لا تنتهي يقوم بها قراء النص»**[**[7]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[7]#[7])**. وهذا يعني أنه ليس مادة منتهية، و«إنما هو صيرورة وتحويل، وزعزعة وصعق ولا يمكن اعتباره خطابا موجها للقارئ أو مادة لها أبعاد وزوايا معروفة وثابتة. إنه بأبعاده اللفظية واللغوية والقواعدية تجاوز وتحد للواقع والجمود. وفي هذا تكمن ديناميته التي أطلق عليها نقاد تيل كيل تسمية النص الأقصى (Texte limite)، أي أنه تجاوز وطاقة طافحة»**[**[8]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[8]#[8])**. إن إدراك النص كفعل دينامي من لدن أعضاء تيل كيل قد دفعهم إلى اعتباره «نسيجا يتكون من خيوط كثيرة ومتقاطعة يجب دراستها في علاقتها. وهذه الدراسة تسمى عندهم بتقاطعات النص (Intertexte) مادام هذا الأخير لا يشكل جزءل معزولا، وإنما هو جزء من كل، وليس جزءا لا يتجزأ بمفرده»**[**[9]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[9]#[9])**.**  **إن كل هذه المحاولات الرامية إلى شكلنة النتاج الأدبي قد استمرت على مستوى أعلى من التجريد. فمن دراسة الأنساق المستعملة في النتاج الخاص، انتقلت الدراسة إلى فحص وتصنيف كل الأنساق الممكنة للغة الأدبية. وهكذا أمكن للنقد أن يتحول، وأن يتجدد باستمرار عن طريق اكتشاف جديد للبلاغة والشعرية. بل إن الأدب كله قد أصبح منصهرا في لعبة الأنساق: الشئ الذي حمل «تودوروف» على أن يلمس فيه مجالا لتطبيق قواعد الأنواع الأدبية تطبيقا مجردا من كل قصدية. وهذا ما ساعده على معاينة «كليات الكتابة (Universaux de l'écriture) والتحقق منها، وكما عبر عن ذلك بنفسه: «فإننا لم نعد ندرس النتاج وإنما ندرس محتويات الخطاب الأدبي».**  **إن علم الأدب هذا سيكون له في تاريخ النقد الأدبي المعاصر قيمة إنذار ملائم. وكما لاحظ ذلك جرار جينيت، «فإنه قد اعتبرنا الأدب لمدة طويلة كمرسلة لا تملك نظام إشارات. وقد أصبح من الضروري أن نعتبره، ولو لفترة قصيرة، كنظام إشارات لا يملك مرسلة». لكن، هل بالإمكان حقيقة أن ندرس الأدب من هذا المنظور دون غيره؟ لقد سجل العديد من ردود الفعل ضد ما يمكن أن تنطوي عليه هذه الدراسة من تعسف. وبالفعل، فإن الحصر أو التصنيف المنهجي لأدوات التعبير لا يكفيان لتحديد «الأدبية» كما أنهما لا يستنفذان خصوصية الأدب مجردة من كل تأثير ذي طابع إيديولوجي، سيكولوجي، أو تاريخي اجتماعي. وبالتالي، فالنقد الشكلاني حينما يلح على دراسة النصوص والخصائص الأدبية لبعض النتاجات، فإنه لا يقوم سوى بمحاولة هامة ترمي إلى إخراج النقد الأدبي «من الإطار» الذي وضعه فيه النقد السانت بوفي، الذي يسبح في مداره ثلاثة أشخاص: المؤلف الذي يجب العثور عليه، والقارئ، ثم الناقد الذي يلزمه أن يكون أكثر تهيؤا من القارئ البسيط على اعتبار أنه يدعي تعليمه القراءة.**  **لكـن، ألا توجد طريقة أخرى تخول للنقد الخروج من هذا النطاق الذي لا نصادف فيه غير أفراد، ولا يهتم فيه النقد إلا بعنصر العقلنة للأشكال الأدبية بدل أن يحاول الوقوف على الآثار الأدبية لا كحصيلة لعملية خلق فردي أو متعة شخصية، وإنما كظاهرة تندرج في تاريخ جماعي: أي في تاريخ الاجتماعـي.**  **فمهما تشبع النقد - منذ أزيد من قرن - بمناهج التاريخ الأدبي، فإنه ظل مع ذلك غريبا عن التاريخ الحقيقي، بحيث لم يحرص إطلاقا على أن يدرس المكانة التي يحتلها إنتاج واستهلاك الأعمال الأدبية في حياة المجتمعات. لذلك، فإن النتاج لازال في حاجة إلى أن يدرس لا على مستوى تولده انطلاقا من المشروع الواعي أو اللاوعي لمؤلفه، ولا على مستوى أنساقه والمنظومة الشكلية التي تحدد بنيته، بل في علائقه المتشابكة التي يربطها مع مجتمع ما، بحيث يساعد هذا الأخير على ظهوره انطلاقا من موقف محدد، كما يعمل - فيما بعد وحسب مجرى التاريخ - على تقبله أو رفضه في المجال الأدبي. وبالتالي، فإن المجال يبدو مفتوحا أمام دراسة مزدوجة: دراسة الظروف التاريخية لإنتاج الآثار الأدبية، ثم دراسة الظروف التاريخية لمعرفتها كآثار أدبية.**  **إن نقدا سوسيولوجيا من هذا القبيل لا زال في مرحلته الجنينية: إذ أن كل شئ يحدث كما لو كنا نخشى منذ زمن طويل تقليد طريقة التأويل التي اقترحها الفيلسوف «تيـن»Taine والتي يسارع كل واحد إلى اعتبارها تبسيطية ومتجاوزة: تلك الطريقة التي تنظر إلى الإبداع الأدبي كنتاج لبيئة ما وكانعكاس لحقيقة اجتماعية.**  **ومع ذلك، فإن التحليل الماركسي لتاريخ المجتمعات، وللعلائق الجدلية القائمة بين البنيات التحتية والبنيات الفوقية، قد خول لنا تصحيح، وإنضاج الطريقة المثالية والوضعية التي تميز المنهج التيني.**  **وفي هذا الصدد، نشير إلى الفيلسوف المجري جورج لوكاش، وعلى الخصوص إلى دراستيه عن «الرواية التاريخية» 1936 - 1937 ثم «بلزاك والراقعية الفرنسية» 1956 - 1952. إن هذا الرجل كان قد حدد مفهوم «الرؤية للعالم» (Vision du monde)، واستعمله كشرط أساسي للفهم التاريخي بالنسبة لنتاج أدبي ما. وقد استلهم لوسيان غولدمان أعمال لوكاش خلال دراسته لـ«باسكـال» و «راسيـن» ليكشف عند هذين الكاتبين عن نفس «الرؤية المأساوية» (Vision tragique) للعالم**[**[10]**](http://aslimnet.free.fr/ress/elmniai/c_moderne/na4.htm#[10]#[10])**. وهي عبارة تترجم عن عن خيبة الأمل التاريخية بالنسبة لطبقة تتحول إلى تصوير عام ولا زمني للإنسان.**  **على أنه من الخطر الكبير أن نضحي لصالح البحث عن علاقات قياسية (Analogies) من هذا النوع بين موقف طبقة اجتماعية والمضامين الأساسية لبعض الروائع الأدبية - بالتفردات الخاصة لأدب حقبة معينة والخصائص الشكلية اللاختزالية التي تتحكم في اختيار هذا النوع الأدبي أو الآخر لممارسة هذا الأسلوب أو ذاك.**  **إنه لازال علينا أن نقوم بالشيء الكثير لتحقيق هذا الغرض. على أننا أصبحنا نقف اليوم على اجتهادات واعية تستجيب لهذا الاتجاه من خلال الأبحاث التي تنجز في معهد الأدب والتقنيات الفنية للجماهير والتي يقوم بها «روبير اسكارتب» Robert Escarpit وكل الذين اجتمعوا حوله بغية القيام بتحريات دقيقة وهادفة. كما أننا نلمس نفس الاجتهادات لدى كل الباحثين الذين يرتكزون على أعمال «لويس ألتوسير» Louis Althusser للتفكير حول ظروف إنجاز تحليل ماركسي للظواهر الأدبية.**  **إضافة إلى ذلك، فقد ظهر شكل جديد للنقد السوسيولوجي يحاول أن يحدد تدخله بين سوسيولوجية الإبداع، وسوسيولوجية القراءة: إنه التحليل السوسيولوجي أو ما اصطلح على تسميته بالسوسيوكريتيك (Sociocritique) الذي عمل على إدماج معطيات النقد النصي (Critique textuelle) المساند من لدن الألسنية، وعلى مساءلة «قانون *الاجتماعي* للنـص». وقد حث من خلال ذلك على القيام بقراءة جديدة للرواية، وعلى تأمل أكثر دقة وجدلية للعلائق القائمة بين العالم الروائي والحقيقة الاجتماعية.**  **وفي مجال العناية بالرواية، يمكن الإشارة إلى مدرسة نقدية ظهرت في بداية الستينات مع ظهور الرواية الفرنسية الجديدة. على أن مناهجها كانت تختلف عن باقي المناهج النقدية المعروفة، ذلك أن روادها كانوا قد أسسوا مخبرا لأبحاثهم أطلقوا عليه تسمية «مشغل الأدب الكموني» (L'ourvoir de la littérature potentielle). ومن بين هؤلاء الرواد ريمون «روسيل» (R. Roussel) و«جورج بريك» (G Perec). أما عن الاتجاه النقدي لهذه المدرسة، فقد كان لا يهتم إلا بالطرق التي تؤدي إلى صناعة الأثر الأدبي؛ وهذا يعني أن منهجهم كان يحرص في الأساس على اكتشاف النسق الذي توخاه الكاتب أثناء عملية الإبداع، والوقوف على حقيقته لمعرفة ما إذا كان هذا النسق سهلا، أو صعبا، أو مخصبا، أو دون مستقبل، وكذا المعرفة طريقة توظيفه (إن كانت صارمة أو متساهلة)**  **على أن هذا الفحص الذي تبنته هذه المدرسة لم يكن ليؤدي على الإطلاق إلى اتخاذ أحكام تقويمية. ويرجع ذلك إلى السبب التالي: وهو أن هذه المدرسة كانت ترفض منذ نشأتها طرح أي مشروع إيديولوجي أيا كان نوعه. ومن ثم، فإنها لا تعتبر أي أدب - مهما كان طابعه - أدبا رائعا، وإنما هناك إنتاجات تنطوي على فائدة كبرى على صعيد إنتاجها.**  **وأخيرا، فإذا كانت الفلسفة تعتبـر الظـل الملازم للأدب، فإن علينا أن نشير إلى مساهمة فلاسفة الستينات أمثال «ميشيل فوكو» M. Foucault، روني جيرار R. Girard، مشيل سير M. Serres، جيل دلوز Gilles Deleuze، جان فرانسوا ليوتار J.F. Lyotard، وجاك دريدا J.Derrida.**  **إن هؤلاء المثقفين كانوا يستعملون الأدب لتطبيق تصوراتهم وأطروحاتهم، ونظرياتهم الفلسفية. وقد كانت الرواية الأداة الأولى التي تخول لهم ذلك، على اعتبار أن «فرويد» كان أول من لجأ إلى هذا النوع الأدبي بعد أن أعطاه قيمة تجريبية جعلته يكتشف فيه حقيقة أدبية: حقيقة الإنسان، والمشاعر، والاشياء. وقد اصبح هذا التقليد سائدا في وسط الفلاسفة الفرنسيين: الشئ الذي دفع جيل الستينات إلى التروي من عالم الرواية، وتأسيس فلسفة للمعرفة من خلال مجاليها، كل حسب قناعاته.**  **وهكذا، فإذا كانت مناهج النقد الفرنسي تختلف من ممارسة إلى أخرى، فهذا يعني أن النقد «قد أصبح من أهم أشكال النشاط الأدبي المعاصر. وعليه، فإنه بالإمكان أن ندرك في نطاق هذا التنوع تحول الأدب ذاته الذي «أصبح» منذ سنوات محط تساؤل سواء على مستوى دوره، أو على مستوى مواصفات وجوده ومكانته بين سائر النشاطات الإنسانية الأخرى.** |

**(ج)المنهج البنيوي**

قبلَ الشروعِ في الحديثِ عن المنهجِ البنيويِّ كتيّارٍ فكريٍّ ظهرَ ليتجاوزَ النزعةَ التاريخيةَ والفلسفاتِ التي تعتمد الذات كخلفيةٍ مثل الوجوديةِ أو الظاهراتيةِ، لا بدَّ لنا من تحديد مصطلح البنية لغةً واصطلاحًا .

**المبحث الأول : تحديد مصطلح البنية .**

**أولاً : الدلالة اللُغوية لكلمة بنية .**

تشتقُّ كلمةُ (بنية) من الفعلِ الثلاثيِّ (بنى) وتُعني البناءَ أو الطريقةَ، وكذلك تدلُّ على معنى التشييدِ والعمارةِ والكيفيةِ التي يكون عليها البناءُ، أو الكيفيةُ التي شُيّد عليها([[134]](#footnote-134))، وفي النحو العربي تتأسسُ ثنائيةُ المعنى والمبنى على الطريقةِ التي تُبنى بها وحدات اللغةِ العربيةِ، والتحولات التي تحدثُ فيها .

ولذلك فالزيادةُ في المبنى زيادةٌ في المعنى، فكلُّ تحولٍ في البنيةِ يؤدي إلى تحول في الدلالةِ، والبنيةُ موضوعٌ منتظم، له صورتهُ الخاصةُ ووحدتهُ الذاتيةُ؛ لأنَّ كلمةَ (بنية) في أصلها تحملُ معنى المجموعِ والكلِّ المؤلِّفِ من ظواهرَ متماسكةٍ، يتوقفُ كلٌّ منها على ما عداه، ويتحددُ من خلالِ علاقته بما عداه .

**ثانيًا : الدلالة الاصطلاحية .**

لقد واجه تحديدَ مصطلحِ البنيةِ مجموعةٌ من الاختلافاتِ ناجمةً عن تمظهرِها وتجليها في أشكالٍ متنوعةٍ لا تسمح بتقديمِ قاسمٍ مشتركٍ؛ لذا فإن جان بياجه ارتأى في كتابه (البنيوية) أن إعطاء تعريف موحد للبنية رهينٌ بالتمييز "بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تُغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاقٍ مختلفةِ أنواعِ البنياتِ، والنوايا النقديةِ التي رافقتْ نشوءَ وتطورَ كلِّ واحدةٍ منها مقابلَ التياراتِ القائمةِ في مختلفِ التعاليم" .

فجان بياجه يقدم لنا تعريفًا للبينة([[135]](#footnote-135)) باعتبارها نسقًا([[136]](#footnote-136)) من التحولات :" يحتوي على قوانينهِ الخاصةِ، علمًا بأنَّ من شأنِ هذا النسقِ أن يظلَّ قائمًا ويزدادَ ثراءً بفضلِ الدور الذي تقومُ به هذه التحولاتُ نفسُها، دون أن يكونَ من شأنِ هذه التحولات أن تخرجَ عن حدودِ ذلك النسقِ أو أن تستعينَ بعناصرَ خارجية، وبإيجاز فالبنيةُ تتألفُ من ثلاثِ خصائصَ: هي الكليةُ والتحولاتُ والضبط الذاتي"([[137]](#footnote-137)) .

إذن نلاحظ مما سبق أن جان بياجه لا يُعرِّف البنيويةَ بالسلبِ، أي بما تنتقده البنيويةُ؛ لأنه يختلف من فرعِ إلى فرعٍ في العلومِ الحقةِ والانسانيةِ، فهو يُفرّقُ في تعريفهِ للبنيةِ بين ما تنتقده وما تهدف إليه .

ولذلك نلحظ أنه يركز في تعريفهِ للبنيةِ على الهدفِ الأمثلِ الذي يوحدُ مختلفَ فروعِ المعرفةِ في تحديد البنيةِ باعتبارها سعيًا وراءَ تحقيقِ معقوليةٍ كامنةٍ، عن طريقِ تكوينِ بناءاتٍ مكتفيةٍ بنفسِها، لا تحتاج من أجلِ بلوغِها إلى العناصر الخارجيةِ .

كما نلحظ أنَّ التعريفَ السابقَ يتضمنُ جملةً من السّماتِ المميزةِ([[138]](#footnote-138))فالبنيةُ أولاً نسقٌ من التحولاتِ الخارجيةِ، وثانيًا لا يحتاجُ هذا النسقُ لأي عنصرٍ خارجيِّ، فهو يتطورُ ويتوسعُ من الداخلِ، مما يضمنُ للبنيةِ استقلالاً ويسـمحُ للباحثِ بتعقلِ هذه البنيةِ .

أما عن خصائصِ البنيةِ التي أشارَ إليها جان بياجه في تعريفهِ فهي ثلاثُ خصائصَ كالتالي([[139]](#footnote-139)) :

**(1) ـ الكلية أو الشمول :**

وتُعني هذه السمةُ خضوعَ العناصرِ التي تُشكِّل البنيةَ لقوانينَ تُميّزُ المجموعةَ كمجموعةٍ، أو الكلَّ ككلٍّ واحد .

ومن هذه الخاصيةِ تنطلقُ البنيويةُ في نقدِها للأدبِ من المسلَّمةِ القائلةِ بأنَّ البنيةَ تكتفي بذاتها، فالنصُّ الأدبيُّ مثلاً هو بنيةٌ تتكونُ من عناصرَ، وهذه العناصرُ تخضعُ لقوانين تركيبيةٍ تتعدى دورَها من حيثُ هي روابطُ تراكميةٌ تشدُّ أجزاءَ الكيانِ الأدبيّ بعضَه إلى بعضٍ، فهي تُضفي على الكلِّ خصائصَ مغايرةً لخصائصِ العناصرِ التي يتألف منها البعض([[140]](#footnote-140)) .

كما إن هذه الخاصية تُبرزُ لنا أنَّ البنيةَ لا تتألفُ من عناصرَ خارجيةٍ تراكميةٍ مستقلةٍ عن الكلِّ، بل هي تتكونُ من عناصرَ خارجيةٍ خاضعةٍ للقوانينِ المميزةِ للنسقِ، وليس المهمُّ في النسق العنصرُ أو الكلُّ، بل العلاقاتُ القائمةُ بين هذه العناصرِ .

**(2) ـ التحولات :**

أما عن خاصيةِ التحولاتِ، فإنها توضحُ القانونَ الداخليَّ للتغيراتِ داخلَ البنيةِ التي لا يمكنُ أن تظلَ في حالةِ ثباتٍ؛ لأنها دائمةُ التحولِ .

وتأكيدًا لذلك ترى البنيويةُ أنَّ كلَّ نصٍّ يحتوي ضمنيًا على نشاطِ داخلي، يجعل من كلِّ عنصرٍ فيه عُنصرًا بانيًا لغيرهِ ومبنيَّاً في الوقت ذاته، ولهذا فقد أخذت البنيويةُ هذه السمةَ بعينِ الاعتبارِ لتُحاصرَ تحوّلَ البنيةِ وما قد يعتريها من بعض التغيير([[141]](#footnote-141)) .

كما إن هذه السمةَ تُعبِّرُ عن حقيقةٍ هامةٍ في البنيويةِ، وهي أنَّ البنيةَ لا يمكن أن تظلَّ في حالةِ سكونٍ مطلق، بل هي دائمًا تقبلُ من التغيّراتِ ما يتضمنُ مع الحاجاتِ المحددةِ من قِبل علاقاتِ النسقِ أو تعارضاته، فالأفكارُ التي يحتويها النصُ الأدبيُ مثلاً تُصبح بموجبِ هذا التحولِ سببًا لبزوغِ أفكارٍ جديدة([[142]](#footnote-142)) .

**(3) ـ التنظيم الذاتي :**

أما عن خاصيةِ التنظيمِ الذاتي، فإنها تمكّنُ البنيةَ من تنظيمِ نفسِها كي تُحافظَ على وَحدتِها واستمراريتِها؛ وذلك بخضوعِها لقوانينِ الكلِّ .

وبهذا فيحقق لها نوعًا من " الانقلاب الذاتي " ونُعني به أن تحولاتِها الداخليةَ لا تقودُ إلى أبعدَ من حدودها، وإنّما تُولّدُ دائمًا عناصرَ تنتمي إلى البنيةِ نفسِها، وعلى الرغم من انغلاقها هذا لا يُعني أن تندرج ضمن بنيةٍ أخرى أوسعَ منها، دون أن تفقد خواصها الذاتية([[143]](#footnote-143)) .

ونريد أن نضرِبَ مثالاً على ما سبق من خصائصِ البنية، مثلاً نقابة المهندسين بما أنها تجمّعٌ خاص لأشخاصٍ بأعينهم فهي تمثل بنية، هذه البنية تسمح بتنوعِ الأفرادِ داخلَها بين ذكورٍ وإناثٍ، بين شبابٍ وشيوخٍ، بين متزوجينَ وغيرِ متزوجين، تنوعٌ لا يعرفُ الفوارقَ الطبقية أو الاختلافاتِ العقائديةَ، ولكنها في الوقتِ نفسهِ لا تسمح بدخول من لم يحمل مؤهلاً معينًا من الدخول فيها .

كما يوجد داخلَ هذه البنيةِ أي النقابة قوانينُ تُطبقُّ على عناصرِها، ويوجدُ بين هذه العناصرِ صفاتٌ وعلاقاتٌ مشتركةٌ، يركزُ عيها الناقدُ أو الدارسُ البنيويُّ .

وقد اختلف الدارسونَ والنقادُ في تبيانِ مفهومِ البنيويةِ كما ذكرنا سابقًا، حتى البنيويون أنفسُهم نجدُهم يوردون لها تعريفاتٍ مختلفةً([[144]](#footnote-144))، وهي في معناها الواسع "طريقةُ بحثٍ في الواقعِ، ليس في الأشياءِ الفرديةِ بل في العلاقاتِ بينَها" وهذا ما ذهب إليه جان بياجه وغيره .

ويرى ( ليفي شتراوس ) أن "البنيةَ مجردُ طريقةٍ أو منهجٍ يمكن تطبيقُها في أي نوعٍ من الدراسات تمامًا كما هي بالنسبةِ للتحليلِ البنيويِّ المستخدمِ في الدراساتِ والعلومِ الأخرى"([[145]](#footnote-145)) .

فشتراوس يحددُ البنيةَ بأنها "نسقٌ يتألفُ من عناصرَ يكونُ من شأنِ أيِّ تحولٍ يعرضُ للواحدِ منها أن يُحدثَ تحولاً في باقي العناصرِ الأخرى"([[146]](#footnote-146)) .

ونلاحظ من خلالِ التعريفِ السابقِ أنه يتجلى وراءَ الظواهرِ المختلفةِ شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقاتُ الثابتةُ التجريبيةُ، لذلك ينبغي تبسيطُ هذه الظواهرِ من خلال إدراكِ العلاقاتِ؛ لأن هذه العلاقاتِ أبسطُ من الأشياءِ نفسِها في تعقيدِها وتشتتها .

ويرى ( لوسيان سيف ) أنَّ مفهومَ البنيةِ في أوسع معانيه يشير إلى " نظامٍ من علاقاتٍ داخليةٍ ثابتةٍ، يُحدد السماتِ الجوهريةَ لأيّ كيان، ويشكّل كلاً متكاملاً لا يمكن اختزاله إلى مجرّدِ حاصلِ مجموعِ عناصره، وبكلماتٍ أخرى يشير إلى نظامٍ يَحكُم هذه العناصرَ فيما يتعلّق بكيفيةِ وجودِها وقوانينِ تطوّرِها "([[147]](#footnote-147)) .

ولعلّ التعريفَ الأخيرَ يقودُنا إلى العلاقةِ بين الجزءِ والكلِّ في نظرِ البنيويين، فَهم يرون أنَّ العلاقةَ بين الجزءِ والكلِّ ليست مجرّدَ اجتماعِ مجموعةٍ من العناصر المستقلةِ، بل إن هذه العناصرَ تخضعُ لقوانينَ تتحكّمُ في بناءِ العلاقةِ التي تجمعُ الأجزاءَ، وتُضفي هذه القوانينُ على البنيةِ سماتٍ كليّةً تختلفُ عن سماتِ العناصرِ كلٌّ منها على حدةٍ، كما تتميزُ عن مجموعِ هذه العناصر .

ويرى ليونارد جاكسون أن البنيويةَ هي " القيامُ بدراسةِ ظواهرَ مختلفةٍ كالمجتمعاتِ، والعقولِ، واللغاتِ، والأساطيرِ، بوصفِ كلٍّ منها نظامًا تامًا، أو كلاً مترابطًا، أي بوصفِها بنياتٍ، فتتمُ دراستُها من حيثُ أنساقُ ترابِطها الداخليةُ، لا من حيثُ هي مجوعاتٌ من الوحداتِ أو العناصرِ المنعزلةِ، ولا من حيـثُ تعاقبُها التاريخي "([[148]](#footnote-148))

نحن لا نوافق على مقولة البنيوية بأن كل الأشياء تشتمل على أنساق من الترابط بين أجزائها، وهي ما تحتاج إلى الدراسة، وليس العناصر الجوهرية كما ذهب إليه جاكسون .

أما في أدبِنا العربيّ الحديث نجدُ عددًا من النقاد العرب الذين اهتموا بالبنيوية في دراساتِهم وطبقوا مبادئِها وأسسها على النصوص التي درسوها، ونودُّ أن نُشيرَ في هذا المجال إلى ما كتبه موريس أبو ناصر في كتابهِ (الألسنية والنقد الأدبي في النظرية الممارسة)، وخالدة سعيد في كتابها (حركية الإبداع)، وكمال أبو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي)، وعبد الله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية)، الذي طبق فيه فَهمه للبنيويةِ على شعر حمزة شحاتة .

وكان النقاد العرب ـ شأن النقاد البنيويين الغربيين ـ يعدّون النصّ بنيةٌ مغلقةٌ على ذاتِها ولا يسمحون بتغيرٍ يقع خارج علاقاتهِ ونظامه الداخلي([[149]](#footnote-149)) .

فهذا عبد السلام المسدي يُعرِّف المنهج البنيوي بأنه " يعتزم الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية "([[150]](#footnote-150)) .

وكما ترى نبيلة إبراهيم أن المنهج البنيوي يعتمد في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناءً متكاملاً بعيدًا عن أية عوامل أخرى أي أن أصحاب هذا المنهج يعكفون من خلال اللغة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي([[151]](#footnote-151)) .

كما عرّفه فائق مصطفى وعبد الرضا على أنه : منهج فكري يقوم على البحثِ عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة، ووصفها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة([[152]](#footnote-152)) .

ويرى كذلك جميل حمداوي بأن البنيوية: طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما : التفكيك والتركيب، كما إنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز عل شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقيه النص في اختلافاته وتآلفاته([[153]](#footnote-153)) .

ويوافق الباحث إبراهيم السعافين فيما ذهب إليه([[154]](#footnote-154))، حين ذكر أن البنيوية ابنة حضارة معينة تنتمي إليها وتحاور منجزاتها المادية والروحية، إنها ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة من جانب، وبالدراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد([[155]](#footnote-155)) من جانـب آخر .

بمعنى إن البنيوية في النقد الأدبي ثمرة من ثمرات التفكير الألسني وآثاره في العلوم الإنسانية المختلفة، مثلما أنّ صورتها الشكلية الأولى ذات قرابة واضحة بحق مدرسة النقد الحديث .

ونلاحظ مما سبق تعدد التعاريف لمصطلح واحد وهو مصطلح البنيوية، وهذا يقودني إلى طرحِ سؤالٍ عن سبب عدم وجودِ تعريفٍ موحدٍ ودقيقٍ متفق عليه بين النقاد الغرب، وكذلك النقاد العرب؟ ويرى الباحث أن سبب ذلك أي غياب تعريف موحد هو غياب ترجمة موحدة للمصطلح نفسه، إلى جانب اختلاف التكوين الفكري والعلمي لمن يقوم بترجمة مصطلح البنيوية، ولذلك كان من الطبيعي أن يختلف مفهوم مصطلح البنيوية من ناقد لآخر .

وأنا ارتأي تعريفًا للبنيوية بناءً على ما سبق ذكره بأنه منهج نقدي يعني بدراسة النصوص الأدبية من داخلها، أي نبدأ بالنص وننتهي به، كما يرى نقاد هذا المنهج أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرّد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل إنّ هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكّم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وهذا كما أشار إليه لوسيان سيف .

**المبحث الثاني : المنهج البنيوي ( الأصول، الروافد ) .**

**الفرع الأول : أصول المنهج البنيوي** ( النشأة والتطور ) .

ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها (فرديناند دي سوسير)، من خلال كتابهِ "محاضرات في اللسانيات العامة"([[156]](#footnote-156))، الذي نُشر في باريس سنة 1916م، وقد أحدثت هذه اللسانيات ابستمولوجية "معرفية" مع فقه اللغة والفيلولوجيا الدياكرونية .

وكان الهدفُ من الدرسِ اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقًا لُغويًا في سكونهِ وثباتهِ، وقد حقق هذا المنهج نجاحه في الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة للتسلح به واستعماله منهجًا وتصورًا في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية .

وأصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب؛ لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقةٍ ثقافيةٍ واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات بقصدِ تحديدِ بُنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية فظهرت البنيوية في بداية الأمر في علم اللغة([[157]](#footnote-157))، وبرزت عند فرديناند دي سوسير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية عندما طبق المنهج البنيوي في دراسته للغة، واكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب([[158]](#footnote-158)) .

أما عن نظرية دي سوسير في علم اللغة، فهو يرى أنَّ موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتِها ومن أجلِ ذاتها، وقد فرّق بين اللغةِ والأقوالِ المنطوقةِ والمكتوبةِ، فاللغة أصواتٌ دالةٌ متعارف عليها في مجتمع معين، وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفرادهِ، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة، ولا يكون واحد منها، بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين([[159]](#footnote-159)) .

إذن ففي دراسة اللغة لا بد من عزلها واعتبارها مجموعة من الحقائق؛ لأن اللغة بالتحليل السابق هي نظام إشاري (سيميولوجي)، أي إن علم اللغة يهتم باللغة المعينة ولا يلتفت إلى لغة الفرد؛ لأنها تصدر عن وعي ولأنها تتصف بالاختيار الحر .

ومن هنا انطلقت البنيوية من حقلِ علم اللغة إلى حقل علم الأدب، فسوسير في نظريتهِ كان يفرقُ بين اللغةِ والأقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلامًا أو كتابةً، فإن البنيويين يفرقون كذلك في علم الأدب بين الأدب والأعمال الأدبية([[160]](#footnote-160)).

أما عن فكرة النظام أو النسق الذي يتحكم بعناصر وأجزاء النص مجتمعة، والذي يمكن أن يظهر من خلال شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية الأسلوبية والإيقاعية، فهي مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساسًا من أسس نظرية دي سوسير والتي وضحها حين قال بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات .

بمعنى إن الكلمة لا يتحددُ معناها إلا بعلاقتِها مع عدد من الكلماتِ، بما سبقها وما لحقها، كما إن العلاقة بين صوت الكلمة ومفهومها كما يرى دي سوسير هي علاقة تعسفية بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الكلمة بصوتها بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى، إذن فبناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات، وهي تمثل نظامًا متزامنًا حيث أن هذه العلاقات مترابطة([[161]](#footnote-161)) .

ونودُ أن نشيرَ إلى أن البنيويةَ كانت في أول ظهورها تهتم بجميع نواحي المعرفة الإنسانية([[162]](#footnote-162))، ثم تبلورت في ميدان البحث اللغوي والنقد الأدبي .

والسؤال الذي أودُّ أن أطرحه هنا إذا كانت هذه العلوم الإنسانية كلها علوم بنيوية، فلماذا تبدو البنيوية الفرنسية جديدة ومثيرة ؟ أعتقدُ إن الجواب عن هذا السؤال يكمن في المعنى الجديد الذي أضفته البنيوية على كلمة بنية .

إذن فالمنهج البنيوي هو نموذج تصوري مستعار من علم اللُّغة([[163]](#footnote-163))، عند دي سوسير في المحل الأول بكل ما يلزم من هذا النموذج من نظرة كليّة تبحث عن العلاقات الآنية التي تُشكل النسق، وتسلم كل التسليم بثنائيات متعارضة تعارض اللغة، والكلام، والآنية، والتعاقب، وعلاقات الجمهور، وعلاقات الغياب([[164]](#footnote-164)) .

فاللغة هي الرحم الأوّل لنشأة المعيار البنيوي، إذ هي عبر هندستها المتجدّدة وتلازمها الوظيفي مع اللحظة التاريخية تمثل صورة الانبناء كأحسن ما يكون التصوير، فإن المعرفة اللسانية قد استوعبت الفكرة البنيوية فجلت ملامحها ووضعت المفاهيم المؤدية لها([[165]](#footnote-165)) .

ومن أبرز ما استحدثته البنيوية هو إدخال عامل النسبية في تقدير الظواهر والتخلي نهائيًا عن ناموس الإطلاق الذي قيّد العلم اللغوي تاريخًا طويلاً، أما مِفتاح هذا التحول وهذا التغيير فيتمثل في التمييز الذي علينا أن نعتبر به في تحليلنا للغة بين الزمن الطبيعي، وهو البعد الموضوعي لتوالي الأحداث وتعاقب أجزاء الكلام المعبّر عن تلك الأحداث، والزمن التقديري الذي هو موقف افتراضي يقوم على القيمة الاعتبارية للأشياء كما تعبر عناه اللغة، وهو الزمن التقديري وهو بالتحديد جوهر الفكرة البنيوية وهو بالتالي المعين الذي تستمد منه سطوتها المنهجية([[166]](#footnote-166)) .

وهنالك من النقاد العرب من يرى أن البنيوية لها جذور عند نقادنا القدامى([[167]](#footnote-167))، فعبد القاهر الجرجاني هو صاحب نظرية النظم، وهو يرى أن ليس للفظة في ذاتِها ـ لا في جرسِها ولا في دلالتِها ـ بين الألفاظ والمعاني والمعاني هي المقصودة في إحداث النظم والتأليف([[168]](#footnote-168)) .

ويعقب جودت الركابي بعد هذا الحديث بقوله: "ما رأيكم في هذا الكلام الذي قيل قبل قرون سحيقة على لسان عبقري من عباقرة لغتنا، وأية نظرة صائبة في بيان علاقة اللفظ بالمعنى أو بما يسميه نقادنا العرب بـ ( السياق )"([[169]](#footnote-169)) .

إذن فالأجزاء لا معنى لها دون هذه النظرة العلائقية التي يحكمها النظم، فعلينا أن نُدرك هذه العلاقة في النص لندرك قيمته، فقيمة النص تكمن في قيمة علاقة عناصره وأجزاءه ببعضها البعض وترابطها، والخصائص التي تضفي على تلك العـلاقات ككل.

فنخلص مما سبق بأن أوّل من طبق البنيوية اللسانية على النص الأدبي في الثقافة الغربية نذكر كلا من رومان جاكبسون وكلود ليفي شتراوس على قصيدة (القطط) للشاعر الفرنسي بودلير في منتصف الخمسينات، وبعد ذلك طُبقت البنيوية على السرد مع رولان بارت وكلود بريموند و تودوروف، كما ستتوسع ليدرس الأسلوب بنيويًا وإحصائيا مع بيير غيرو دون أن ننسى التطبيقات البنيوية على السينما والتشكيل والسينما والموسيقا والفنون والخطابات الأخرى .

أما بالنسبةِ إلى استقبالها في الساحة العربية فجاء في أواخر الستينات وبداية السبعينات وذلك عبر الثقافة والترجمة والتبادل الثقافي والتعلم في جامعات أوروبا، وكانت بداية تمظهر البنيوية في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة ومؤلفات تعريفية للبنيوية .

كما كان تطورها في البلاد العربية تطورًا غير متكافئ فلم يكن النقاد مطلعين في كثيرٍ من الأحيان على ما يقوم به إخوتهم في الأقطار الأخرى، ونتيجة لذلك تعددت مشارب أخذهم عند النقد الغربي فبعضهم يرجع إلى ترجمات انجليزية ككمال أبو ديب، أو اسبانية مثل صلاح فضل، والبعض إلى النصوص الفرنسية وهو الأكثر([[170]](#footnote-170)) .

فكان استقبالها إذن غير متكافئ كما كان في الوقتِ نفسه متفاوتًا من قطر لأخر حسب العلاقات التاريخية التي تربط كل بلد عربي بالبلدان الغربية، وقد عُرف هذا التيار في مصر مع الناقد صلاح فضل من خلال كتابهِ (النظرية البنائية في النقد الأدبي عام 1977م)، وكتابه (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته)، وفي الأردن أعطى الناقد كمال أبو ديب دفعًا لهذا التيار من خلال نشره لكتابه (جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر الجاهلي)، وكتابه (البنية الإيقاعية في الشعر المعاصر عام 1974م)، وفي تونس والمغرب تكونت مجموعات من النقاد حول مفهوم البنيوية .

ففي تونس عبد السلام المسدي من خلال كتابه (الأسلوب والأسلوبية نحو بديل البنى في نقد الأدب)، وكتابه (النقد والحداثة) وكتابه (قضية البنيوية، دراسة ونماذج)، أما في المغرب فتوجد كذلك مجموعة من النقاد لهم ترجمات كثير لبارت وتودوروف وجنت، وهنالك مقالات حول الحداثة العربية في مجال الأدب والنقد، ومن هؤلاء محمد برادة في كتابه (محمد مندور والتنظير النقد)([[171]](#footnote-171)) .

أما في لبنان فتمثل هذا التيار الناقدتان يُمنى العيد وكتابها (في معرفة النص)، وخالدة سعيد، وإن تفاوتتا في استخدام المنهج البنيوي نظرًا؛ لأنهما أقبلتا على هذا النقد بعد أن تمرستا مناهج النقد التي سبقت زمنيًا المنهج البنيوي .

فحاول النقاد العرب الجدد من مثل كمال أبوديب ويمنى العيد إلى فتح طرق للبحث من أجل مقارنة التيار البنيوي بما قدمه التراث العربي من جهد في مجال علم اللغة كالجرجاني، والخليل بن أحمد الفراهيدي .

**الفرع الثاني : الروافد التاريخية للبنيوية .**

لعل ما ذكرناه في الفرع الأوّل من خطوطٍ أولية لظهور البنيوية، وبالأخص ما سنذكره في المبحث الذي يتحدث عن المنطلقات البنيوية، فكلها تُشير إلى أن الروافد التاريخية للبنيوية هي مدرسة الشكليين الروس التي ظهرت في عشرينات وثلاثينات هذا القرن، وما سمي بمدرسة النقد الجديد في أمريكيا .

فمدرسة الشكليين الروس دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص وقالت بأن موضوع الدراسة التاريخية ينبغي أن ينحصر في ما أسماه جاكبسون أدبية الأدب، وتتكون الأدبية بشكلٍ عام من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره، أي الخصائص التي تميز ذلك الأدب([[172]](#footnote-172)) .

فمن هنا انطلقت في مفهومها للأدب بأنه صورة رمزية، أو وسائط إشارية للواقع وليس انعكاسًا له بأي حال، كما إنها درست النص بمنعزل عن سياقه التاريخي والجغرافي والاجتماعي وعزلته عن الأديب أو الكاتب نفسه .

ويقول ياكبسون وهو أنشط أعضاء حلقة موسكو اللغوية والتي أسست المنهج الشكلاني: "إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عموميتهِ وإنما أدبيتهِ أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبيًا"([[173]](#footnote-173)) .

وعلى الرغم من أنها لم تتحدث عن الواقع الاجتماعي للأدب، ودرست الأدب من الداخل وليس من الخارج ولكنها مقابل ذلك حددت وظيفة الأدب بالإجهاز على الألفة والعادية في العالم، أي أن تنسيق عناصر العمل الأدبي وأدواته يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفيًا للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم .

ويرى بعض النقاد بأن الفروض والمعطيات التي أبرزتها مدرسة الشكليين الروس بخاصة الأدبية، جاءت البنيوية لتطورها وتؤكد صحتها على الصعيدين النظري والتطبيقي، وكما تتضح العلاقات الحميمة بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامها للأدب([[174]](#footnote-174)) .

مثلاً إن (عزرا باوند) يرى أن الشاعر كالعالم والشعر ما هو إلا نوع من الرياضيات الفنية، أما (هيوم) فقد رفض ما يسمى بالموضوع الشعري وطالب بالتركيز على القالب الشعري، أما (جون كروانوم) يرى بأن هدف الشعر هو الشعر نفسه، وإذا استحق دراسته فلأنه شعر قبل أي شيء، إذن نلحظ مما سبق بأن الناقد في هذه المدرسة يبدأ بالنص وينتهي به وكذلك الناقد البنيوي([[175]](#footnote-175)) .

ولكن هنالك فرق لا بد لنا من أن نذكره ما بين المنهج الشكلي والمنهج البنيوي، حيث أن المنهج البنيوي (يختلف عن المنهج الشكلي)، ويؤكد شتراوس أن الفرق بين الشكلية والبنيوية هو أن الأولى تفصل تمامًا بين جانبي الشكل والمضمون؛ لأن الشكل هو القابل للفهم، أما المضمون لا يتعدى أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة. أما البنيوية فهي ترفض هذه الثنائية، فليس ثمة جانب تجريدي واحد محدد واقعي، حيث الشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية في التحليل، فالمضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها. ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع، وإنما هي على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع مظاهره([[176]](#footnote-176)) .

**( أعلام المنهج البنيوي )**

**أولاً : فرديناند دي سوسير**([[177]](#footnote-177)) **.**

ولد سوسير في جنيف عام (1857م) والتحق بجامعتها عام (1875م)، ليتخصص في دراسة الفيزياء واختلف بين الحين والآخر إى حلقات البحث في النحو الإغريقي واللاتيني، وقد شجعته هذه البحوث على قطع دراسته ومغادرته إلى جامعة ليبرغ ليتخصص في اللغات الهندو أوروبية .

ويصدر بعد ذلك بأعوام أو كتاب له في اللغات وهو كتاب (النظام الصوتي في اللغات الهندو أوروبية القديمة) عام 1887م، وبعد أربع سنوات أصبح عضوًا في الجمعية الألسنية الفرنسية، وعند عودته إلى جنيف شغل كرسي أستاذ اللغات كسنوات طويلة، قدم من خلالها سلسة من المحاضرات نُشرت بعد وفاته، وقد طُبع الكتاب بعناية من تلاميذه سنة 1916م، أي بعد وفاته بثلاث سنوات، وقد تُرجم إلى العربية بعنوان (محاضرات في الألسنية)([[178]](#footnote-178)) .

وقد بدأ سوسير كتابه المذكور آنفًا بتعريف اللغة ذاتها مميزًا بين ثلاث مستويات من النشاط اللغوي (اللغة، واللسان، والكلام)، فاللغة عنده "نظام من الرموز المختلفة التي تُشير إلى أفكار مختلفة، وهي مجموعة المصطلحات التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله؛ لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم"([[179]](#footnote-179))، أما اللسان فإنه عنده يُعني نظام اللغة التي من خلاله تُنتج عملية المحادثة، ([[180]](#footnote-180))، أما الكلام يُعرف بأنه "التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة"([[181]](#footnote-181)).

إذن فاللغة هي العنصر الاجتماعي للكلام، والكلام هو المظهر الفردي للغة . واللغة رموز تعبر عن أفكار، ولا علاقة للغة بأخطاء الكلام فهي الهياكل التي تخضع لها عمليات التنفيذ الكلامية .

وهذا أول تعريف للغة نعثر عليه في الدراسات اللسانية، ويمكن تبسيط هذا التعريف بالقول بأن اللغة عنده هي الحاضر الأوسع فالظروف النفسية والجسدية ونظام النطق ونظام الإشارة وتاريخ اللغة هو ما يشكل عنده اللغة بذاتها .

إذن فيعدُّ دي سوسير هو عالم لغويات، والأب المؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات فهو من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث، حيث اتجه تفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة([[182]](#footnote-182)) ظاهرة اجتماعية، حيث كانت اللغات تدرس دراسة تاريخية .

فكان فرديناند دي سوسير مساهمًا كبيرًا في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين، فكأن أول من أعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية حيث اقترح تسميته بالسيميوتيك أو علم الإشارات([[183]](#footnote-183)) .

فقد توصل دي سوسير إلى أربعة كشوف هامة تتضمن: أولاً مبدأ ثنائية العلاقات اللفظية أي (التفرقة بين الدال والمدلول)، ثانيًا مبدأ أولوية النسق أو النظام على العناصر، ثالثًا مبدأ التفريق بين اللغة والكلام، رابعًا مبدأ التفرقة بين التزامـن والتعاقب([[184]](#footnote-184)) .

فلو رأينا المبدأ الأول لوجدناه يتحدث عن الكلمة، فالكلمة عنده هي إشارة وليست أسمًا لمسمى بل هي كل مركب يربط الصورة السمعية والمفهوم، وهو يقصد بذلك الدال وهو الصورة السمعية، وأما المدلول فهو المفهوم([[185]](#footnote-185)) .

إذن فاللغة عند سوسير هي نظامًا من الإشارات التي تُعبر عن اللغة، وإن العلاقة بين تلك الإشارات ومدلولاتها علاقة اعتباطية، بدليل اختلاف الإشارة وهذا ما قاده إلى تأسيس على السيمولوجيا([[186]](#footnote-186)) .

أما المبدأ الثاني الذي اكتشفه سوسير، وهو أولوية النسق([[187]](#footnote-187)) أو النظام على العناصر، فهو يُشير بذلك على أن اللغة نظامًا، ويُريد بنية هذا النظام وذلك لكونه مؤلف من وحدات لها تأثير متبادل على بعضها([[188]](#footnote-188)) .

فهو يدعو إلى تحليل البنية (النظام) وكشف عناصرها كالرموز والصور والموسيقى في نسيج العلاقات اللغوية أي في أنساقها؛ لمعرفة ملابسات بُنيتها من الداخل والخارج، فيريد البحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة داخل هذا النظام .

أما المبدأ الثالث وهو التفرقة بين اللغة والكلام، وتحدثنا في المبدأ الأول عن اللغة بأنه يعتبرها نظامًا من الإشارات التي تعبر عن تلك اللغة، فهو بذلك يُفرق بينهما فاللغة مجموعة القواعد والوسائل التي يتم التعرف اللغوي طبقًا لها، أما الكلام فهو الطريقة التي تتجسد من خلالها تلك القواعد والوسائل في موقف بعينه، ولوظيفة بعينها([[189]](#footnote-189)) .

ولكن كان اهتمام دي سوسير في معالجتهِ لمكونات العملية الإبداعية الكلامية باللغة دون الكلام؛ لأن الكلام في رأيه فعل فردي لا يمثل سوى بداية اللسان أو الجزء الفيزيائي، وهو مستوى خارج الواقعة الاجتماعية .

ولو تقدمنا إلى الأمام خطوة ورأينا من جاء بعد سوسير([[190]](#footnote-190))، لاتضح لنا أن ما كان هامشيًا عند دي سوسير تحوّل إلى موضوع رئيسي عند المتأخرين، ومثال ذلك الكلام حيث أضحى نصًّا أو إنجازًا أو رسالةً أو خطابًا في الدراسات الأسلوبية .

أما المبدأ الرابع والأخير وهو التفرقة بين التعاقب والتزامن، حيث يرى سوسير أنه من الممكن أن تكون دراسة نسق اللغة أما تزامنية أو تعاقبية، ويعرِّف سوسير هذين المصطلحين بقولهِ: "يمكن أن نصف كل شيء يرتبط بالجانب السكوني من عملنا بأنه تزامني، في حين يمكن أن نصف كل شيء له علاقة بالتطور يوصف بأنه تـعاقبي"([[191]](#footnote-191)) .

وهكذا نلحظ بأن التزامنية تختص بوصف حالة اللغة، في حين أن التعاقبية تختص بوصف المرحلة التطورية للغة .

ولعل من إسهامات سوسير المهمة بأنه بيّن ثلاثة مستويات للغة: **أولاً** اللغة كنظام، **وثانيًا** اللغة كصياغة، و**ثالثًا** اللغة كمنطق([[192]](#footnote-192)) .

أما اللغة كنظام فتُدرس بوصفها نظامًا كونيًا، شأنها شأن أي نظام كوني آخر، ومعنى هذا بأن النظام يختص بوصف اللغة كظاهرة اجتماعية، أما اللغة كصياغة فهي التي تميز قدرة الفرد على استغلال كل طاقات اللغة في إطار نظامها، بمعنى أن اللغة كصياغة تكشفُ لنا عن طاقتين: طاقة فردية، وطاقة لغوية عام، وأما اللغة كمنطق، فتمثل مستوى من مستويات اللغة، فهي تخرج تلقائيًا بوصفها عملية توصيل مباشر للفكر .

والذي يهمنا في هذه المستويات هو اعتباره اللغة نظامًا وذلك النظام ينقسم إلى قسمين: نظامًا **زمنيًا** ونظامًا **وصفيًا**، أما من الناحية الزمنية فقد شبه اللغة بلعبة الشطرنج إذ إن انتقال هذه اللعبة من الهند إلى أوروبا أو غيرها لا علاقة له بنظام اللعبة ووضع الأحجار في زمن معين، بين اللاعبين تحدده اللعبة السابقة واللعبة اللاحقة، إذن وضع الأحجار متغير غير ثابت، وكذلك وضع اللغة، فاللغة في كل فترة زمنية تختلف عنها في الفترة الزمنية السابقة؛ لأنها تأخذ وضعًا جديدًا([[193]](#footnote-193)) .

وبهذا نستنتج بأن الكلمة بناءً على ذلك هي جزء في سياق زمني خاضعة له، لها علاقة بما سبقها وبما سيسبقها من كلماتٍ .

أما من الجانب الوصفي فإنه يتطرق في ذلك إلى العلاقة السياقية([[194]](#footnote-194)) في الكلمة يقول سوسير: "بمعنى أنني أدرس وظيفة الكلمة في حالها الذي تقدم فيه اللحظة الراهنة، وليس في إطارها التاريخي، أي أنها تُدرس في علاقاتها المنطقية بينها وبين الكلمات الأخرى المستخدمة في سياق التعبير"([[195]](#footnote-195)) .

والمجال الوصفي للغة هو الذي يُفيد في دراسة لغة الأدب؛ لأن النص الأدبي نظام من الكلمات العاملة مع بعضها البعض لإعطاء الدلالة ويمكن أن يكون هذا العمل من خلال التضاد أو الترادف أو الانسجام الصوتي، ويمكن أن تكون تلك الدراسة طريقًا لدراسة قيمة العمل الأدبي من خلال نفسه لا من خلال السياق التاريخي له .

وربما كانت هذه الإضافة لسوسير التي مهدت لما سُمي فيما بعد بـ "موت المؤلف"([[196]](#footnote-196)) .

أما المستوى الثاني من مستويات اللغة عند سوسير وهو اللغة كصياغة أي الإشارة، والذي أفاد منه دارسو الأدب كل الإفادة في تحليل العمل الأدبي، وذلك في تطوير علم الدلالة اللغوي المكون من المستوى الصوتي والدلالة اللذان يشكلان الدلالة النهائية للتركيب؛ لأن قواعد اللغة غير كافية لفهم التركيب، وفي هذا السياق تضرب لنا نبيلة إبراهيم مثالاً **الجملة الفعلية**:

فتقول "ضرب علي حسامًا" فحسام هنا هو المفعول به الذي وقع عليه الفعل، وفي جملة "ضُرب حسامُ" فحسام هنا نائب فاعل وهو مفعول به في المعنى، وفي جملة "حسام ضربه علي" فيكون حسام مبتدأ وهو مفعول به، بمعنى أن حسامًا لم يتغير في كل التراكيب من حيث أنه وقع عليه الضرب، أي أنه يضل مفعولاً به، ومن هنا أفادت دراسات الأدب في النظر إلى البطولة في القصة فقد يكون البطل فاعلاً أو مفعولاً به، حرّك وعمل شيئًا أم وقعت عليه أعمال وعبّر عنها([[197]](#footnote-197)) .

ومن إسهامات سوسير أيضًا في مجال علم اللغة أنه فرَّق بين اللغة (باعتبارها منظومة من الأصوات الدالة متعارفًا عليها في مجتمع معين وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفراده)، وبين الأقوال (وهي كل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين) .([[198]](#footnote-198))

فانتقلت تلك الفكرة من علم اللغة إلى علم الأدب فأخذوا يفرِّقون بين الأدب (باعتباره نظامًا رمزيًا تحته نظم فرعية يمكن أن تُسمى الأنواع الأدبية، وبين الأعمال الأدبية (باعتبارها نصـوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النـظم بكيفية ما أو بدرجة ما) .([[199]](#footnote-199))

ولا بدُّ لنا من الإشارةِ إلى ما قدمه سوسير بالنسبة إلى التحليل اللغوي، فلديه طريقتين متكاملتين غير متعارضتين، وهما في إطار العلاقات العمـودية والأفقية للغة .

فالعلاقة الأفقية هي وجود الكلمة داخل سياق معين، وغايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، أما العمودية أو الرأسية فهي إيجاد الكلمة أي ما تستثيره الكلمة من معنى خارج السياق من خلال علاقة هذه الكلمة بكلمات أخرى في الذاكرة، وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من واديها([[200]](#footnote-200)) .

ولكن نودُّ أن نُشيرَ في النهايةِ إلى أن سوسير ـ الأب الروحي للبنيوية ـ لم يكن منكرًا لقيمة الدراسة التاريخية، ولكنه رأى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام مستقل بفترة زمنية معينة وجماعة بشرية معينة، فمعرفة النظام يجب منطقيًا أن تسبقَ معرفة التغيرات التي تطرأ عليه([[201]](#footnote-201)) .

ويرى الباحث أنه كذلك، لم يهمل القيمة التاريخية بل رأى أن المناهج السابقة كانت تدرس الأدب من الخارج فتدرس الظاهرة الأدبية من خارجها ومرد ذلك الشروط التاريخية أو العوامل الباطنية للمؤلف، ومعنى هذا وإن صح التعبير في أن نقوله بأن الأدب كان أرضًا لا مالك، لذلك كان عرضه للعديد من المناهج والاختصاصات بعيدة كل البعد عن طبيعة الموضوع المدروس .

ومن تلك النقطة الجوهرية في رأي الباحث أصبح لزامًا أن يستقل الأدب بموضوعهِ وبمنهجهِ، فالمنهج الذي تقلد على عاتقهِ تخليص الأدب من تطاول مناهج العلوم على أرضهِ هو المنـهج البنيوي وكان صاحب الفضل في ذلك العالم دي سوسير .

وهكذا نجد تأثير إسهامات ( فرديناند دي سوسير )، العالم اللغوي من خلال كتابهِ "دروس في علم اللغة العام" في تطور النظرية البنائية فيما بعد.

**ثانيًا : رومان جاكبسون**([[202]](#footnote-202)) **.**

يعد جاكبسون الرجل المثال الذي فعل أكثر من غيره للحفاظ على دعوى المناهج اللغوية البنيوية في دراسة الأدب، والاعتماد على مقولات الألسُنيّة لوصف لغة النصوص الأدبية وإظهار خصائصها وتوسيع تلك الخصائص وإعادة تنظيمها .

وتنطلق مقولاته من أن الأدب في مقامه الأول لغة، وأن البنيوية منهج يتخذ من علم اللغة أساسًا له؛ لذلك يعمد إلى تطوير ثنائيات (التأليف والاختيار)، وينصب عمله بشدة في البحثِ عن تحقق الوظيفة الشعرية([[203]](#footnote-203)) في اللغة داخل الأدب .

ولهذا كانت من الأمور المهمة التي ظهرت عند جاكبسون، بأنه يدرس علاقة اللسانيات كما ظهرت عند دي سوسير بالشعرية([[204]](#footnote-204))، فيقول أن موضوع الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات([[205]](#footnote-205)) .

ولعل هذا يقودنا إلى أن جاكبسون فعلاً هو مؤسس البنيوية الأدبية، كما حاول أن يدرسها في ضوء الشعرية وله دراسات وأبحاث على ذلك([[206]](#footnote-206))، ومما يؤكد ما ذهبنا إليه العالم ليونارد جاكسون حيث يرى أن جاكبسون هو مؤسس البنيوية الأدبية في أطروحته عام 1928، ويورد لنا جاكسون نصًا لجاكبسون يعود إلى فترة حلقة براغ، يقول فيه: "إذا كان علينا أن نحدد الفكرة التي تقود العلم الجمالي، بتجلياته الأشدّ تنوعًا، فمن الصعب أن نقع على خيار أنسب من البنيوية ...الخ"([[207]](#footnote-207)) .

ومن إسهاماته أيضًا في ذلك المجال، حيث وضع نظرية الاتصال والتي مفادها أن أي كلام أو قول نتفحصه نجد فيه رسالة تنطلق من مرسل إلى متلقٍ (مرسل إليه)([[208]](#footnote-208))، وهذه الرسالة هي سياق لا يمكن فَهمه إلا من خلال شيفره التماس اللغوي، وقد أثرت هذه النظرية في حركة النقد البنائي فيما بعد وخاصة عن شتراوس([[209]](#footnote-209)) .

ولا ننسى بأنه هو واضع علم الأصوات وهو تابًعا لعم اللغة، وذلك العلم الذي أضاف إلى علم اللغة البنيوي أبحاثًا جديدةً، حيث قالوا بأن علم الأصوات يؤكِّدُ نفس النظرية البنيوية من أن النسق الصوتي ليس مجموع من العناصر، ولكن ما يوجد بينها من علاقات([[210]](#footnote-210)) .

**ثالثًا : فلاديمير بروب .**

يعد (بروب) من الشكلانيين الذين بشروا ومهدوا الطريق للحركة البنائية في النقد، ويتميز بأنه ـ في المقام الأول ـ خصص كل أبحاثه لدراسة جنس أدبي شعبي هي الحكاية الخرافية أو حكايات الجن، وترجع أهمية هذه الأبحاث؛ إلى أنها ربما كانت الأولى لوضع قواعد عامة لقص الخرافي الجمعي الذي يعد بالنسبة إلى القص الفردي بمثابة اللغة بالنسبة للكلام على حد تعبير دي سوسير([[211]](#footnote-211)) .

إن بحث بروب الذي تناول جهد سلفه([[212]](#footnote-212))، بالنقد سار بالتحليل الشكلي للقصص شوطًا كبيرًا، يُعد البداية الحقيقة لمرحلة جديدة من تاريخ "علم القص"، حيث وضع أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للبنية الحكائية الخرافية الروسـية([[213]](#footnote-213)) .

يعد كتاب (مورفولوجية الحكاية الخرافية)، لبروب حصيلة هذا التخصص والذي أثار ضجة كبيرة لدى ترجمته إلى الانجليزية عام 1985م وذلك؛ لأن مفكرًا كبيرًا مثل شتراوس فقد كان قد أخذ في معالجته الأساطير بمنهج شديد الشبه بذلك المنهج لبروب، ونشر كتابه عن (الانثربولوجيا البنائية) مما جعل بعض النقاد يعتبره امتدادًا لمنهج بروب([[214]](#footnote-214)) .

لقد درس بروب محاولات تبويب القصص الخرافي ووجد أن معظم التبويبات التي سبقته([[215]](#footnote-215))، قد انصبت على الموضوعات والعناصر بناءً على دراسة مستفيضة لمائة قصة روسية، ووجد أن الوظائف([[216]](#footnote-216)) التي تقوم بها الشخصيات ثابتة بينما تتغير الشخصيات فقط، وهذا ما قاده إلى تعريف الوظيفة([[217]](#footnote-217)) قبل بدئه بدراسة الوظيفة في القصص، ووضع قوانين بنية الحكاية([[218]](#footnote-218)) .

فبروب حسب رأي نبيلة إبراهيم في كتابها (فن القص في النظرية والتطبيق)، يقترب في تحليله من البنيويين عندما يفرغ من التحليل الأفقي ويتجه إلى التحليل الرأسي، جامعًا بين المتعارضات في شكل حزم دلالية، فمغامرة البطل مثلاً لا تبدأ في الحكاية إلا الشعور بنقص أو تهديد والنقص قد يكون ماديًا، وقد يتمثل كذلك في غياب أحد أفراد الأسرة، وسواء بدأت الحكاية بنقص أو تهديد فإنها لا تنتهي إلا بزوال أسباب النقص أو التهديد .

ومعنى هذا أن هناك بنية أساسية في هذين النقيضين، تجمع بين النقيضين وهما التهديد أو النقص وزوالهما، وعلى هذا النحو تجتمع وحدتا انهزام البطل أمام القوة الشريرة وانتصاره، وكذلك وحدتا تسلط القوة الشريرة ثم القضاء عليها، ووحدتا خروج البطل وعودته([[219]](#footnote-219)).

ويعطينا هذا الرأي من نبيلة إبراهيم صورة جلية عن مساهمة بروب في وضع لبنات الثنائيات الضدية، التي أُغرقت فيها البنيوية فيما بعد التي أسسها بروب متزامنًا مع جهود ناقد بنيوي آخر وهو ( شتراوس ) .

**رابعًا : كلود ليفي شتراوس**([[220]](#footnote-220)) **.**

ومن أهم إسهاماته أنه نشر كتابه (الأبنية الأولية للقرابة) في باريس سنة 1948م، حيث درس فيه عن علاقات المحارم التي افتتحت عصر البنائية، حيث حدد أن الهدف من دراسته هذه هو ليس معرفة المجتمعات في نفسها، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض، فمحورها إذن هو مثل علم اللغة هو القيم الأخلاقية([[221]](#footnote-221)) .

وهذا يقودنا إلى أن شتراوس قد اعتمد اعتمادًا واضحًا على فكرة تقابل اللغة والكلام التي نادى بها رائد البنيوية الأول، حيثُ أننا نحس أنه ينقل كلام دي سوسير عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأنثروبولوجي والاجتماعي .

فليفي شتراوس يتحدث مثلاً عن الوحدة ( سلوكًا كانت أو نظامًا اجتماعيًا أم وحدة لغوية )، التي تعد في حد ذاتها نظامًا مغلقًا ومتجانسًا من الإشارات، ثم تتجانس الوحدات من حيث إن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوعًا لإشارة أخرى، ولا يكتشف مغزى هذه الإشارات إلا عندما تتحد داخل نظام كلي، وهذا الكلام كما نلاحظ يتفق مع فكرة نظام اللغة عند دي سوسير([[222]](#footnote-222)) .

وكما نلاحظه بأنه قد طبق المنهج الصوتي عند سوسير على دراسته الأنثروبولوجية فيرى أن علاقات القرابة مثلها مثل الحروف في الصوتيات في أنها عناصر للدلالة، كما أنه لا تكتسب دلالتها إلا بشرط أن تنخرط في نظم خاصة كالحروف تمامًا([[223]](#footnote-223)) .

وهو بهذا يستلهم صرخة علم اللغة السوسيري في دراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة، ويقدم كما يقول كللر: " أشمل وأروع نموذج للتحليل البنيوي ظـهر حتى الآن[[224]](#footnote-224))") .

وله كتاب آخر بعنوان (ميثولوجيات)، يعمد فيه إلى محاولةٍ لجمع أساطير([[225]](#footnote-225)) قارات أمريكا الشمالية والجنوبية؛ بغرض إظهار علاقاتها وإثبات قواها الموحدة للعقل البشري ووحدة منتجاته([[226]](#footnote-226)) .

إن شتراوس يرى أن الأساطير كلام (نظام رمزي) الذي يمكن اكتشاف وحداته وقواعده التركيبية، ومن ثم فإن جزءًا من اللغة (مجموعة جمل) يمكنها أن تعرفنا نظام اللغة كله، فإن الأساطير كذلك حيث هي لا تُمثل سوى أداء جزئي خاص وعفوي لأسطورة مثالية كلية ذات هيكل عام يُعتبر كاللغة بالنسبة لمظـاهر القول المتعددة، وهذا النظام يهدف العالِم في دراسته إلى البحث عن بنيته محللاً الأساطير التي تعد مظاهر تنفيذية محددة له([[227]](#footnote-227)) .

وقد كانت مساهمة شتراوس المهمة في الدراسات اللاحقة تتمثل في نظريته التي تقوم على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الثنائيات التي تبدو متعارضة، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التناقض والحياة المبنية على أساس من هذا التكامل([[228]](#footnote-228)) .

ومن هذه الرؤية ينطلق التحليل البنائي في تفتيت العمل الأدبي وتحليله إلى تلك الثنائيات، مثل: (الموت والحياة، والنقص والكمال، والهرم والشباب، والنور والظلام)، وإلى موقف الإنسان من هذه الثنائيات وصراعه معها وقد تأثر شتراوس في ثنائيات سوسير كما اشرنا في الدراسات الصوتية في صياغة نظريته هذه([[229]](#footnote-229)) .

أما المنطلق الفكري لهذه الثنائيات ترجع وتعود إلى الخلفية الفكرية لشتراوس القائمة على أبحاثه المستفيضة في دراسة المقابلة بين الطبيعة والحضارة .

ويرى كلود ليفي شتراوس، أن المنهج البنياني (الألسنيات، أو الإناسة)، يقوم على تعيين أشكال ثابتة في صلب مضامين مختلفة، أما التحليل البنياني، فهو يقوم على البحث عن مضامين متواترة خلف أشكال متبدّلة([[230]](#footnote-230)) .

إذن فهو يفرق بين المنهج وتحليله، وهذا يدفعنا إلى القول بأنه ينقد ويعيب على النقد الأدبي البنيوي؛ لأنه ينحصر النقد ضمن نسبية متعادلة بين الدراسة التي تتناول ذلك العمل بالتحليل وبين فكر المحلّل نفسه، وسأشير إلى ذلك بالتفصيل في المبحث الذي يتناول البعد النقدي للمنهج البنيوي .

**المبحث الرابع**

**مستويات النقد البنيوي**

لم تُبتدع البنائية هذه النظرية، بل كانت لها إرهاصات قوية منذ ما يقرب من نصف قرن، ويبدو أن سيادة الروح العالمي في منهاج الدراسات الإنسانية كان لها أثر بالغ في حدس بعض النقاد ببعض العناصر الأساسية في التحليل البنائي بشكل مبكر .

ولعل من أهمهم (رومان انجاردن)، الذي نشر كتابه (العمل الفني الأدبي) عام 1931م بمدينة هيل، ثم دعمه بعدة كتب تالية آخرها نُشر في طوبنجن عام 1968م، وقدم رومان نظرية كاملة عن المستويات الأدبية وإن كانت لا تعد نموذجًا بنائيًا؛ لخلطها ببعض المقولات النفسية والأفكار المثالية بالجسم اللغوي للعمل الأدبي([[231]](#footnote-231)) .

فمثلاً المستوى الأدنى أو الأول عنده كان هو المستوى الصوتي الحسي اللغوي، وهو يحمل قيمًا أدبية محددة تقوم بدور حاسم في تشكيل المستوى التالي له وهو الخاص بالدلالة اللغوية، ويعد هذا المستوى الثاني أساس العمل الأدبي؛ لأنه يكّون موضوعاته وما يتمثل فيه من أشخاص وأحداث وأشياء؛ لأن دلالة الجمل في العمل الأدبي قد تبعث حالات صورية لأشياء متخيلة مقصودة هي التي تكون الموضوع([[232]](#footnote-232)) .

ونتجاوز تلك المستويات السابقة، إلى أن نصل إلى تقسيمات النقاد للمستويات على النحو التالي([[233]](#footnote-233)) :

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

**ثانيًا : المستوى الصرفي**، وتُدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والأدبي خاصة، وهذا المستوى يحتاج إلى كل ما يُبنى عليه علم الصرف .

**ثالثًا : المستوى المُعجمي**، وتُدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبي لها، بمعنى أنه يبحث في دلالة الكلمات اللغوية .

**رابعًا : المستوى النَحوي**، وتُدرس فيه تأليف وتركيب الجمل وطُرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية، بمعنى أنه يبحث في بناء الجملة سواء أكانت فعلية أو أسمية أو شبة جملة .

**خامسًا : مستوى القول،** وذلك لتحليل تراكيب الجمل الكبرى؛ لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية .

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

**سابعًا : المستوى الرمزي**، وتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولاً أدبيًا جديدًا يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يُسمى باللغة (داخل اللغة) .

إن الناظر إلى هذه المستويات يجدها كلها تتصل باللغة، فهي تنطلق من اللغة وتُطبق عليها، واللغة كما نعرف لا تحتمل الاتساع والتحدد كما في مناهج النقد الأخرى ومن هنا تنبع عملية هذا المنهج وتعامله الدقيق مع النصوص الأدبية([[234]](#footnote-234)) .

فالمحلل البنيوي يقوم بدراسة جميع هذه المستويات في نفسها أولاً، وعلاقتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعي الحر فيما بينها والأنشطة المتمثلة فيها، وثانيًا هو ما يحدد في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة([[235]](#footnote-235)) .

**المبحث الخامس**

**منطلقات التحليل البنيوي**

لا بد ليِّ في هذا المبحث من رسم بعض الخطوط الأساسية والعريضة التي يطرحها التحليل البنيوي على الصعيد الأدبي والنقدي والفكري وهي كالتالي([[236]](#footnote-236)) :

**أولاً :** يهاجم البنيويون بعنف المناهج التي تُعنَي 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، ويرى الباحث أن سبب هذا المنطلق؛ لأنهم يرون في أن العمل الأدبي له وجود خاص وله منطقه ونظامه وله بنية مستقلة سواء أكانت عميقة أو تحتية أو خفية، فهو مجموعة من العلاقات الدقيقة .

وعلى ما أعتقد بأن هذا المنهج لا يحارب ولا يهاجم المناهج الأخرى بل هذا كان ظاهرٌ للقرّاء، ودليلي في ذلك مثلاً السيميولوجية فهو منهج لدراسة الوقائع الاجتماعية باعتبارها رموزًا لنظم عقلية مجردة، فهنالك إذن علاقة بين البنيوية والسيمولوجية فهما كلمتين في الحقيقة مترادفتان، فتعريف السيمولوجية السابق يصلح تعريفًا للبنيوية، كما أن النقد البنيوي أو علم الأدب البنيوي بتعبير أدق فهو ليس إلا فرعًا مـن السيمولوجيا .

كما أن دي سوسير لم يكن منكرًا للقيمة التاريخية بل كان يرى أن الدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة، فمعرفة النظام يجب أن تسبق معرفة التغيرات التي تطرأ عليه .

وربما أن المنهج البنيوي يحاكم التاريخ؛ لأنه يغفل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد، مع أن هذه العلاقات هي جوهر النظام ونحن نحاكم البنيوية باسم التاريخ وباسم البنيوية معًا؛ لأنها هي نفسها جزء من نظام كبير تجمعه وحدة فكرية ومادية ولحظة تاريخية .

**ثانيًا :** هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبيًا، وهنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأن هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم .

ويمكن القول بأن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها؛ لأن ذلك يُعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي، وهذا مما يجعل التحليل البنيوي مميزًا عن سائر المناهج؛ لأنه هو الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي عن خصائص الأثر الأدبي .

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

ولهذا يرى بارت وتودوروف، وهما من أبرز روّاد المنهج البنيوي أن هذا التعرف على بنية النص مقصود لذاته؛ لأن عقلانية النظام الذي يتحكم في عناصر النص، غدت بديلاً عن عقلانية الشرح والتحليل([[237]](#footnote-237)) .

**رابعًا :** ينطلق البنيويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل تمامًا عن أي شيء، إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب ...الخ؛ لأن الأدب لا يقول شيئًا عن المجتمع أما موضوع الأدب فيكون هو الأدب نفسه .

**خامسًا :** للتوصل إلى بنية الأثر الأدبي ينبغي تخليص النص من الموضوع والأفكار والمعاني والبعدين الذاتي والاجتماعي، وبعد عملية التخليص أو الاختزال يتم التحليل البنيوي أو تحليل النص بنيويًا من خلال دراسة المستويات السابقة الذكر .

**سادسًا :** ويتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتوازي والتجاور والتقابل بين المستويات، فمثلاً يتم التحليل الصوتي من خلال إظهار الوقف، والنبر، والمقطع، أما تحليل التركيب فتتم دراسة طول الجملة وقصرها وهكذا مع كل مستوى أو تحليل .

**سابعًا :** إذا كانت البنيوية تختزل النص إلى هذا الحد ولا تهتم بالمعنى أو الموضوع أو الإطار الزماني أو المكاني أو البعدين الذاتي والاجتماعي، فما هو دور القارئ؟ فيجيب البنيويون أن النص يحاور نفسه، والقارئ هو الكاتب الفعلي للنص .

بمعنى أن البنيويين يرون بأن القارئ ليس ذاتًا، إنه مجموعة من المواصفات التي تشكلت من خلال قراءته السابقة وبالتالي فإن قراءته للنص ورد فعله إزاء النص تتحدد بتلك القراءات، وبما أن هناك قرّاءً عديدين فإن هناك قراءات متعددة للنص الواحد .

ومعنى هذا بأن هؤلاء القرّاء يقومون (بترجمة) النص وهذا كما يرى بارت([[238]](#footnote-238))، لكن النص يبقى هو النص ولهذا فإنه يحاور نفسه .

وأنا أذهب مع تلك الفكرة، بدليل غياب تعريف واحد لمصطلح البنيوية؛ لأن قارئ النص يقوم بترجمته حسب فكره وثقافته، وبالتالي ظهور عدة تعاريف لمصطلح واحد ونعتبر هذا المصطلح هو النص فبقي كما هو .

**المبحث السادس**

**شروط النقد البنيوي**

يقوم النقد البنيوي على تحليل النصوص، وذلك ليحلل هذه الأعمال وهو بذلك يحاول تفسير النص نفسه، دون أن يلجأ إلى ما يدور حول النص من تاريخية أو اجتماعية أو سياسية أو نفسية([[239]](#footnote-239)) .

وليس هذا التفسير يُعبِّر عن قصور الأدب في التعبير عن نفسهِ، ولكن هو اكتشاف لغة ثانية تختلف عن اللغة الأولى، أي اشتقاق أو توليد معنى معين اشتقاقًا من الشكل الذي هو الأثر الأدبي نفسه .

فأول شروط النقد هو اعتبار العمل كله دالاً، إذ إن أية قواعد نحوية لا تشرح جميع الجمل فهي ناقصة ولا يُكمِّلُ أيُّ نظامٍ للمعنى ووظيفته أن لم تعثر كل الكلمات فيه على وضعها ومكانها المفهوم، وإذا كان الكاتب عالمًا فإن الناقد يجرب أمامه ما سبق أن جربه الكاتب أمام العالم، أي أنه ينبغي أن يرى نفس الاتجاه دون أن يتحول عمله إلى تجربة شخصية نظرًا؛ لأنه محكوم بقواعد الرمز ومنطق العمل نفسه، كما أن معيار العمل النقدي هو الدقة([[240]](#footnote-240)) .

وهكذا فإن الناقد كي يقول الحقيقة لا بد أن يكون دقيقًا في محاولته لوصف الشروط الرمزية للعمل الأدبي([[241]](#footnote-241)) .

وأما على الصعيد النقدي فتهدف البنيوية إلى اكتشاف نظام النص، أي بنيته الأساسية ومن ثَّم ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب([[242]](#footnote-242)) .

ولهذا فإن وظيفة النقد البنيوي تنحصر في قضية التذوق والفَهم، والسبب في ذلك؛ لأنها تدعو إلى نقد النص نفسه دون اللجوء إلى سياقه الخارجي، فهي تدعو بذلك إلى تذوق النص وفَهم العلاقات الداخلية التي يتكون منها النسق أو النظام .

كما أن النقد البنيوي يدفع بالناقد إلى ضرب من الوضعية الأمر الذي جعله يتخلى عن النظر إلى الأثر الأدبي نظرة مرتبطة بتاريخهِ الاجتماعي أو النفسي، وهذا يدل على وجود رغبة قوية لدى الناقد على اعتبار الأثر الأدبي مقال أو خطاب، أو حديث يخضع لمعايير التحليل البنيوية([[243]](#footnote-243)) .

وأن النقد ولغويته منطقية يقوم عليها ويعتمدان على علاقة لغة الناقد بلغة المؤلف الذب يحلله، وعلاقة لغة هذا المؤلف المفقود بالعالم نفسه، واحتكاك هاتين اللغتين هو الذي يولد شرارة النقد ويكشف عن شبهه الشديد بنوع آخر من النشاط الذهني، الذي يعتمد على التمييز بين هذين النوعين من اللغة وهو المنطق، ويترتب على هذا أن النقد ليس سوى ما وراء اللغة وأن مهمته لا تصبح حينئذٍ اكتشاف الحقائق بل تبحث عن الصلاحيات([[244]](#footnote-244)) .

فالتحليل البنائي لا يقوم بوصف الأعمال الأدبية بالجودة والرداءة وإنما يحاول إبراز كيفية تركيبه، والمعاني التي تكتسبها عناصره تتألف على هذا النحو فالشكل عند البنائية تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه، وكلما مضينا في القراءة التحليلية تكشف لنا أبنية العمل الأدبي([[245]](#footnote-245)) .

ونلحظ مما سبق بأن النقد البنيوي قد أخذ طابع التحليل وليس التقييم، وهذا يُعني بأن يحلل البنى والعناصر الداخلية ويفككها إلى عناصر بسيطة وينظر في العلاقات العلائقية القائمة بينها .

وهذا يقودنا إلى القول بأن جوهر العمل الأدبي هو التحليل وليس التقويم، إذ ليس من أهداف هذا النقد أن يصف عملاً بالجودة وآخر بالرداءة، وإنما هدفه الأساسي هو كيفية تركيب العمل الأدبي .

إذن فإن النقد البنيوي يتمركز حول النص ويعزله عن كل شيء، من مثل المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها، ويرى أن الواقع الذي يقوم عليه الأدب لا يخرج عن الخطاب أو اللغة، فالعمل الأدبي كله دال([[246]](#footnote-246)) .

وهذا يعني أن النقد البنيوي يعد العمل الأدبي كلاً واحدًا مكونًا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضي في كلا اتجاهين الأفقي والرأسي في نظام متعدد الجوانب .

وكما ذكرنا في المبحث الأول بأن المنهج البنيوي هو منهج وصفي، وهذا يعني أنه لا يعتمد على الناقد بقدر ما يعتمد على الوصف ولا يخلص لنتائج معينة، فإذن فهو لا يؤول إنما يعتمد على وصف الأبنية الداخلية للنص وعلاقاتها فيما بينها كما ويصف لنا الروية([[247]](#footnote-247))، فكل نص له رؤية فإذا استطاع الناقد رصد تلك الروية فعندئذٍ يستطيع تحليل جزيئات البنية .

إن النص الأدبي يُمكن أن يُدرس على وفق مناهج كثيرة، قد تتفق كلها، أو بعضها في نتائجها، وأحكامِها على النص الأدبي الواحد، ويمكن القول بأن الوظيفة الأولى والأسمى للنقد الأدبي هي إنتاج معرفة بالنص الأدبي نفسه، وهذا يعني أن النقد الأدبي هو نص ثانٍ، لكنه يختلف عن النص الأدبي المدروس في كونهِ يحاول أو يؤسس لعناصر المعرفة في هذا النص([[248]](#footnote-248)) .

وهذا يُعني أن النقد الأدبي الصحيح يمثل خطابًا أدبيًا مُؤسِسًا معرفة مستندة إلى ما في النص الأدبي المدروس من تجليات مضمونة، أو بنائية، أو لُغوية أو ...، وهذا في رأيي الباحث ما يُنادي به أصحاب المنهج البنيوي فهم ينادون إلى تأسيس معرفة من ذلك النص بعزلهِ عن الخارج، وهذه المعرفة لا تأتي دفعة واحده بل تتشكل من خلال الوصف والتحليل لذلك النص، والدخول في جزئياته وعلاقاته دون النظر إلى ما حوله .

ومن هنا يتم تأسيس معرفة نقدية حقيقية بالنص، وتكون تلك المعرفة خالصة وحقيقية؛ لأنها تنظر في النص من الداخل وليس من الخارج، وعلى ما اعتقد هذا هو ما تصبوا إليه البنيوية في نقدها .

فداخل هذا الفضاء المعرفي المؤسس، لا بد من إيجاد المعنى بعيدًا عن مرجعية الواقع؛ لأنه لا علاقة بين النص كوجود والواقع كمرجع موضوعي، فالقراءة تتجلى تمامًا عن خارج النص وتعطي أهمية قصوى لداخلِ ومكوناته؛ لأنه المرجعية من حيث هي رؤية متضمنة في مستوياته([[249]](#footnote-249)) .

ويرى الباحث بأن النقد البنيوي يُريد أن يُنتج نصًا جديدًا وفق رؤية القارئ، ولكنه يشترط عليه أن تكون تلك الرؤية نابعة من النصِ نفسهِ، ودليلي في ذلك أنه أعتبر القراءة نقدًا، فالقراءة في تلك هي مسار في فضاء النص من أجل إنتاج موضوع جديد وهو النص .

فالنقد البنيوي يعطي النص سلطة وهذا عندما نادى بدراسة النص ومحاورتهِ من الداخل، فالنص عندما يصبح مقروءًا هذا يُعني أنه يمتلك سلطة تجعله موضوع قراءة حيث، حدد المنهج البنيوي مرجعيته التي يستمد منها سلطته، وهي مرجعية أدبية أساسها اللغة بانتظامها ومدلولاتها على مستوى أنساق العلاقات داخل بنية النص([[250]](#footnote-250)) .

فالناقد إذن لا بد من أن يدخل إلى فضاء النص أو المتن؛ لاختراق تلك البنية المتماسكة وتحليل مستوياتها المتداخلة، والنظر في العلاقات القائمة بينها، وهذا المسعى يؤكد لنا على سلطة النص التي تتأس من ذاتهِ، ومن طـريق انتظام اللغة داخله .

**المبحث السابع**

**البعد النقدي للمنهج البنيوي**

ظهرت البنيوية أول الأمر كمنهج علمي تحليلي في حقل الألسنية أتاحت للغة فرصة الدخول إلى الميدان العلمي التجريبي قبل أن تُصبح منهجًا عامًا تستخدمه العلوم الإنسانية .

فالتحليل البنيوي للأدب كما ذكرنا فهو يعتبر النص بنية ذات دلالة، فينحصر موضوع دراسته في تحليل النص وحده مستبعدًا عنصرين هامين أسهما كثيرًا في الابتعاد عن أدبية الأدب هما المبدع والظرف الاجتماعي، وهذا يُعني أن البنيوية تقوم على مبدأ المثولية([[251]](#footnote-251)) الذي يقتصر على دراسة النص بمعزل عن أية مؤثرات كانت .

ومن هنا ابتعد النقد البنيوي عن أحكام القيمة على العمل الأدبي واكتفى بالوصف وهذا ما اشرنا إليه في المبحث السابق([[252]](#footnote-252)) .

وعلى الصعيد النقدي تهدف البنيوية إلى اكتشاف نظام النص إي بنيته الأساسية، ومن ثمَّ ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب([[253]](#footnote-253)) .

وهذا يُعني أن وظيفة النقد البنيوي تنحصر ـ على ما يبدو ـ في قضية التذوق والفهم، وهذا ذكرناه سابقًا وتبدو البنيوية عاجزة حتى عن أداء هذه المهمة لسبب بسيط هو أنها ترفض التعليل بل تعده شركًا، ومن الطبيعي ألا ينتج أي نوع من الفَهم بدون تعليل لأي ظاهرة أدبية أو غير أدبية([[254]](#footnote-254)) .

فينتج عن ذلك أن هذا المنهج لا يسمح لنا باستنباط مبادئ نقدية نستطيع أن نقيس بها أعمالاً أخرى؛ لأنه منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة، كما في الوقتِ نفسه يجعله عاجزًا عن التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة .

وبذلك فخرجت البنيوية بالنص من الإطار المطلق الفضفاض إلى سياق الموجود العيني، الذي ينظر إلى النص وعلاقة جزئياته متحدة مع بعضها البعض.

ومن الأمور التي تسرّع فيها رواد البنيوية إعلان انفكاك النص عن صاحبه والتأكيد على انقطاع صلة الرحم بين الأدب وواضعه، مع ما رافق ذلك من إشارة وتمجيد اسم الحداثة هو الذي جنى على المنهج النقدي ولا سيما يوم أطلق بعضهم ما يُسمى بـ (موت المؤلف)([[255]](#footnote-255)) .

حيثُ اتسمت مرحلة النقد البنيوي بالدعوة إلى موت الإنسان ( المؤلف )، وتركيز الاهتمام على البنية بوصفها الأساس الحامل للدلالة، وقد اقتضت هذه الدعوة إلغاء التاريخ بوصفه مُحتكِراً للمعنى، فضلاً عن رؤية نسبية للعقل، تُنكِر أن يكون لهذا الأخير أيَ دور في تطور المعارف منذ عصر النهضة الأوربية حتى العصـر الحاضر .

إن الثورة على الإنسان ( المؤلف )، هي ثورة على جمود المعنى؛ لأن حضور المؤلف أثناء عملية تحليل النص تقود إلى إيقاف المعنى، واللجوء إلى خارجيات النص لتفسيره، وتأويل شكل النص بالرجوع إلى كاتبه، لذلك عمدَ بعض النقاد ومنهم بارت الذي شهّر بتلك المقولة، إلى إفساح المجال لحركة الدلالة مع ثنائية ( القارئ / النص )، وأنَ موت المؤلف سيقود إلى نتيجة مهمة هي : ميلاد القارئ، وأنَ المفهوم الجديد الذي سيحل محل المؤلف هو الكتابة، التي تمتاز بكونها نسيجاً من الاقتباسات المأخوذة من المراكز الثقافية اللامتناهية([[256]](#footnote-256)) .

وقد أسهم الطرح النقدي المعاصر في تفعيل إلغاء الإنسان، من خلال مقولة ( موت المؤلف )، والتركيز على النص، والاعتماد على دور القارئ في كشف المعنى، واكتساب الدلالة، ومع نقاد ما بعد البنيوية أصبح استبعاد المؤلف حتمية أكيدة تقتضيها اللغة، ولم تعد هناك مساحات واسعة لبروز الذات المتكلمة، إذ اجتاحت اللغة المساحات كلها([[257]](#footnote-257)) .

إلا أنَّ هناك فرقًا بين موت المؤلف في المنهج البنيوي، وموت المؤلف في منهج ما بعد البنيوية، إذ يتجه الأخير نحو هذه المقولة؛ لإعلان ولادة القارئ، الذي سيحل محل الذات المبدعة، مكونًا ذاتًا جديدة في إعادة إنتاج النص، أما المنهج الأول (البنيوي) فيتجه إلى الاعتقاد بانَ النظام النصي نظام قائم بذاته، ولا يحتاج إلى أية عناصر خارجية تفسره، وإزالة المؤلف هنا لا يمثل ضرورة تاريخية لتحليل النص وحسب، إنما يمثل أحد الشروط الضرورية لتطوير النص الحديث([[258]](#footnote-258)) .

وبمعنى آخر : يُعدَ موت المؤلف في منهج ما بعد البنيوية ـ من حيث كونه وجوداً تاريخياً في لحظة معينة ـ لحظة متميزة لولادة لحظة تاريخية أخرى هي (القارئ)، بوصفه الفاعل الخاص بالنص الجديد، أما لحظة موت المؤلف في المنهج البنيوي وهو الذي يهمنا، فهي لحظة عقيمة لا تلد شيئًا؛ لانَ المؤلف في النظام البنيوي هو مفعول العناصر التي تكون هذا النظام، وليس فاعلها .

ويذهب الباحث إلى أن تجاهل عالم القيم المتعمد يقضي على النقد البنيوي باستبعاد كل المضامين الأخلاقية والجمالية التي لا يمكن أن يخلو منها أي عمل فني من المستوى الرفيع، والمقصود بعالم القيم هو الذي ينشأ فيه المؤلف ويتأثر به إضافة إلى  رؤيته للعالم والهموم والمسرات التي واجهته إثناء كتابة نصه .

وممن انساق وراء تلك المقولة من الأدباء العرب عز الدين إسماعيل، إذ يقول في سعيهِ لإثبات موت المؤلف: "إن في بروز الأنا ما يُغرينا بالجري وراء صاحبها حتى يُخيَّل إلينا إننا قادرون على الإمساك بترابيب الشاعر نفسه، ناسين أنه ـ أي الشاعر ـ قد لا يكون له وجود بيننا، وأنه قد يفصل بيننا وبينه فاصل هائل من الزمان والمكان"([[259]](#footnote-259)) .

بينما يرى عبد السلام المسدّي أن البنيوية تجرأت على النص وأزاحت ما كان يحيط به من هالة قدسية تعيق عن الرؤية الموضوعية المتأنية، إضافة إلى أن (موت المؤلف) كانت الفكرة الجانية عليها([[260]](#footnote-260)) .

ولذلك فهي تنظر إلى النص ككيان مغلق منتهٍ في الزمان والمكان، وهي بذلك تقطع النص عن منتجهِ (الكاتب) وعن مقام الإنتاج (المحيط)؛ لأنها تعتقد بأنهما غير قادرين على تحديد نظام النص ومبدأ اللغة كنظام، فالنص الأدبي منقطع الجذور عن حركة الواقع الاجتماعي، وهي تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور أي لا يتأثر ولا يؤثر، ولذلك فهي لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ولا تحاول الاقتراب من هذه القـضية([[261]](#footnote-261)) .

وعلى هذا يلاحظ أن البنيوية تعلي من شأن النص ورموزه وعلاقاته وتقلل من أثر الذات والوعي سواء أكان هذا وعي المؤلف وذاته أم وعي القارئ، وتلك المفاهيم سيطرت على النقد الأدبي عصورًا عدة، وهذا هو الفرق بين المنهج البنيوي والمناهج ما بعد البنيوية([[262]](#footnote-262)) .

ونخلص مما سبق بأن النقد البنيوي لا ينظر إلى الموضوع أو الشكل ولكنه ينظر إلى البنية، وعلاقات هذه البنية مع الكل ولا ننسى أن نذكر أن هذه البنية قد اسُتخلصت نتيجة اجتهاد، فقد تقترب من الصواب وقد تبتعد عنه، ولكنها في الحالتين تمثل الطريق الذي اختطه الناقد لدراسة النص الأدبي؛ وذلك بغية الوصول إلى تفسير يدل على قصديه الأديب ( الكاتب ) أو يقترب منه .

فالبنيوية تزعم أن جميع أنواع المعنى يمكن إرجاعها إلى البنية أو اللغة وأن باستطاعة المرء بلوغ نوع أعلى من الموضوعية .

فالهدف الصريح للصناعة البنيوية هو رسم أعراف القراءة يحمل في طياته نتائج ضمنية وإزاحة التفسير عن طريق الوصف النظري وتوليد ـ على مستوى ما بعد النقد ـ مجموعة جديدة من القواعد لدراسة فكرة المعنى([[263]](#footnote-263)) .

**إيجابيات المنهج البنيوي وسلبياته**

إن المنهج البنيوي منهج كبقية المناهج الأخرى، واضعه إنسان ومطبقة إنسان وهذا يُعني لا بد من أن يكون له سلبيات وايجابيات، وفي هذا المبحث سأحاول حصر سلبياته وإيجابياته بقدر الإمكان .

أما عن ايجابياته فتتلخص في المتطلبات الصارمة التي يفرضها على قارئ الأدب، إذ إنه من الصعب على القارئ أن يكون مجرد هاوٍ للمتعة أو التسلية، أو أن يكون غير ملم بقواعد اللغة، وفنون القول المختلفة، لكن هذا المطلب في الوقت نفسه يحد من انتشار الأدب؛ بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القرّاء يتحلى بهذا المستوى الممتاز الذي يخلق نوعًا من الارستقراطية الأدبية([[264]](#footnote-264)) .

ومن ايجابياتهِ أيضًا تلك الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارئ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعّالة في تصور إمكانيات النص، وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو الشكلية المعروضة([[265]](#footnote-265)) .

ولذلك يقول كما أبو ديب: "ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه، في اللغة لا تغير البنيوية اللغة، ولا تغير المجتمع، وكما أنها لا تغير الشعر لكنها بصرامتها وإصرارها على التفكير المتعمق والإدراك متعدد الإبعاد، والغوص في المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات يُغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل قلق، متوثب، متعصٍّ، فكر جدلي شمولي"([[266]](#footnote-266)) .

وأشار صبري حافظ إلى الإطاحة الاستخفافية التي وجّهها أبو ديب إلى إنجازات النقد العربي الحديث في دراسة الشعر الجاهلي، حيث وضع كتابه (الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، حيث أشاد أبو ديب بالمنهج البنيوي وايجابياته، فكان أحد أعلى النقاد العرب صوتًا في الدعوة إلى اصطناع المنهج البنيوي في دراسة الظاهرة الأدبية([[267]](#footnote-267)) .

**أما عن سلبيات هذا المنهج فتتلخص فيما يلي :**

**أولاً:** البنيوية كما يُفهم من لفظها تعتمد على بنية النص، وبيان العلاقات التي تربط بين كيانه اللفظي والمادي؛ لتصل إلى حكم أدبي فهي وإن كانت لا تُهمل الدراسة العلائقية للألفاظ، فإنها تُهمل الوحدة الموضوعية ودوافع إبداعه وأثر المبدع فيه، ومن هنا تقع في خطر ميكانيكية التحليل([[268]](#footnote-268)) .

ولذلك يقول جودت الركابي في مقالتهِ: "ومن هنا يجب أن نعترف بأن البنيوية أو البنائية على الرغم من عطاءاتها الأخرى، فأنها تُميت الروح إن لم تقل تقتل الإنسان، ولكي لا أكون جائرًا أُريد ألا أهمل الإشارة إلى أن البنيوية لم تُهمل تمامًا العلائق الكائنة بين العناصر اللفظية المكونة للنص، على اعتبار أن كل لفظ يُفسر من خلال علاقته بالأجزاء الأخرى، ولكن هذا التفسير يبقى في حدود المادية اللفظية المكونة للنص في حدود أنه كائن منفصل عن الإنسان، ولهذا لم تنظر إليه من خلال علاقته بالمبدع"([[269]](#footnote-269)) .

**ثانيًا:** من الأخطار التي تواجهها البنيوية (المغالطة الشكلانية)، وتعني تلك إلى عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى، ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي، وتلك ناتجة من عدم الاعتراف بأن مظاهر البنية المدروسة ليست هي المظاهر الوحيدة، ولا هي وحدها التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثر بالعالم الخارجي([[270]](#footnote-270)) .

**ثالثًا:** إن البنيوية ليست علمًا وإنما هي شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومًا بيانية وجداول متشابكة، ومن هذا المنطلق تجاهلت البنيوية التاريخ، فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جيدة في توصيفها، إلا أنها تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية، ولهذا فقد يكون هذا مقبولاً مع الظواهر المؤقتة([[271]](#footnote-271)) .

ولكن بوساطة هذه الرسوم البيانية والجداول هدمت الجانب العاطفي في الأعمال الأدبية، وجعلت الأدب عقلانيًا في دراستهِ وهذا بدوره أدى إلى خروج الأدب عن غايتهِ وحشده في زاويةٍ يكون بلجوئه إليه بعيدًا عن عالم الإنسانية (الشعور) .

**رابعًا:** إن البنيوية في إهمالها للمعنى فهي تناهض وتعادي النظرية التأويلية، وإن كانت تسلّم بأن النص متعدد المعاني([[272]](#footnote-272)) .

**خامسًا:** أن على الصعيد الأدبي تُعرِّف البنيوية الأدب بأنه جسد لغوي أو مجموعة من الجمل وهذا تعريف رولان بارت وهو تعريف يُثير كثير من التساؤلات، ومنها إلى أن كون اللفة مادة الأدب لا يعني بحال أن الأدب هو اللغة، فالحجر مادة التمثال لكن التمثال ليس مجرد حجر([[273]](#footnote-273)) .

وهذا يقودنا إلى القول بأن اعتبار الكلام الأدبي ككل كلام ألسني هذا يؤدي إلى إلغاء خصائص الأدب والفن؛ لأن أي أثر لغوي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة، وهو ما يتناقض مع دعوى البنيوية بضرورة الحرص على أدبية الأدب .

**سادسًا.** ولعل من أهم المخاطر للبنيوية، أنها تُلغي التطور وتهتم بالنظام فإنها تنظر إلى التاريخ نظرة سكونية، إذ ترى أن التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التي تعجز الإرادة الإنسانية عن إحداث أي خدش في تشكيلها أو مسارها([[274]](#footnote-274)) .

**سابعًا.** إن التحليل البنيوي يقف عاجز أمام التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة، والسبب في ذلك أنه تحليل وصفي صوري لا يهتم بالقيمة، وهذا بدوره يؤدي إلى تشويه الأعمال الأدبية وإلغاء خصوصيتها([[275]](#footnote-275)) .

**ثامنًا.** ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص، كما لو أنه مقطوع عن موضوعهِ، مستقل عن موضوع القراءة([[276]](#footnote-276)) .

**الخاتمة**

ومن خلال ما تقدم من عرض مفصل للمنهج البنيوي يمكن للباحث أن يخلص إلى أبرز النتائج :ـ

1. البنيوية تطلب معاينة متعمقة للنصّ، وهذا نابع من رؤية شمولية للشعر بما هو فاعلية إنسانية تتجاوز شروط الزمان والمكان والفرد واللغة، وتجسّد علاقة جدلية بين الجزئي والكلي، والخاص والعام .
2. إن الفكر البنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكوّنات الأساسية للظواهر، ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشيع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم البحث عن التحولات الجوهرية للبنية، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تُفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حاد لنمطي البنى: البنية السطحية والبنية العميقة .
3. فهنالك هوّة عميقة بين البنيوية والمناهج الأخرى السائدة في الدراسات العربية، ونلاحظ امتيازه عليها، فالبنيوية لها قدرة فذة على إضاءة العالم \_ الثقافة والأدب والشعر والإنسان ـ إضاءة جديدة تمنح الفكر النقدي صلابة أشد، وقدرة أكبر على معاينة الأدب أو الشعر وتمثّلها وفَهم دلالات مكوّناتها والتشابك المذهل بين ظواهرها وعلاماتها الأساسية .

وبعدُ، فهذا جهد المقلّ، حاولتُ فيه أن أصل إلى الحقيقة غير مدّخر من جهدِ جهدًا ولا ضان بوقتي، وأرجو الله أن أكون قد سلطتُ الضوء على هذا الموضوع، فإن تمّ لي ذلك فبنعمةٍ من الله وفضل، وإلا فبتقصيرٍ من نفسي وحسبُ المرءِ أن تُعدَّ معايبه .

**====================================**

**المنهج البنيوي في النقد الأدبي**

**مقدمة:**

لابدّ من الإشارة إلى أن المنهج البنيوي ظهر باعتباره وسيلة علميّة للتعامل مع الأدب الذي خضع في الفترات السابقة لتعاملات متباينة، فقد كان المنهج التاريخي وكذلك المنهج النفسي الذين كانا سائدين لدى دارسي الأدب بعيدين عن النص الأدبي ذاته لكونهما منهجان خارجيان يدرسان الظاهرة الأدبية من خارجها ويفسران العمل الأدبي؛ أما برده إلى الشروط التاريخية أو إلى العوامل الباطنية للمؤلف، وذلك أن السياق الفكري الذي ترعرعت فيه هذه المناهج سادت فيه النزعة التاريخية، حيث كانت تُفسّر كلّ الظواهر من خلال التاريخ، فالسابق يتحكم دائماً في اللاّحق. وقد اتفق مفكرون حول هذه النقطة حتى وإن كانوا مختلفين فيما بينهم في مسائل أساسية، فقد قدم «داروين» تفسيراً لتطور الأحياء من منظور تاريخي ونقل  «سبنسر» نظرية داروين من المجال البيولوجي إلى جميع المجالات الاجتماعية والروحية والعلمية والمادية، واتّخذ «نتيشه» من فكرة التاريخ أساساً لفلسفة كاملة تؤمن بأنّ ثمة تاريخاً للأخلاق والمعارف والقيم، وبأنّ حاضر هذه المعاني لا يمكن فهمه إلاّ من خلال ماضيها وأنّ الإنسان كائن تاريخي في صميمه، وطبق «كارل ماركس» فكرة  التاريخ على العلاقات الإنتاجية بين البشر في مراحلها المختلفة. ويمكن القول إنّ العلوم الطبيعية ذاتها كانت تضفي على فكرة السببية -وهي الفكرة الرئيسية فيها- طابعاً تاريخياً أو زمنياً، وأصبح النقاد الفنيّون والأدبيون يفسرون عمل الكاتب من خلال تاريخ حياته ويبنون نظرتهم إلى الفنان على وقائع نفسية أو اجتماعية أو سياسيّة لها موقع معيّن في التاريخ. أي أنّ التاريخ يمثل مُعطىً لا يمكن الاستغناء عنه باعتباره متغلغلا في كلّ شيء.

         بالإضافة إلى هيمنة التاريخ في تلك المرحلة؛ فقد كان هناك نزعتان تسيطران على الفكر، هما *الفلسفة الوضعية* التي وضع صيغتها الأولية الفيلسوف الفرنسي «أُوعست كونت» الذي أصدر بين 1830-1846م دراسته "**بحث في الفلسفة الوضعية**"، و *النزعة التجريبية*، حيث أكد «فرانسيس بيكون» على أهميّة الملاحظة والرصد الدقيق للوقائع.  لقد كانت غاية الفلسفة الوضعية هي نقل مناهج ومبادئ العلوم الطبيعية إلى مواضيع الفن فكان الفيلسوف الوضعي أكثر اهتماماً بالحقائق المدركة حسيّاً منه بالأفكار، وبالكيفيّة التي تنشأ بها هذه الأفكار منه بأسبابها، ونبذت كل معرفة لا ترتكز على دلائل حسية باعتبارها تأملا تافهاً، وكان لهذا النوع من الوضعية، في أواخر القرن التاسع عشر تأثير كبير في الفكر الأوربي بوجه عام وفي دراسة الأدب بوجه خاص. وبموجب هذا التصوّر أصبح هدف الدراسة الأدبيّة هو تفسير النصوص سببيّاً، من خلال علاقاتها بالمحيط الخارجي، و الغاية من ذلك محاولة الحصول على تاريخ علمي للظواهر الأدبية أسوة بالمناهج العلميّة المتعلقة بالظواهر الطبيعية الكونيّة.

         إنّ هذه الطريقة في الدراسة الأدبية اقتصرت على البحث في الأسباب الوقائعية والتكوينية مثل حياة المؤلف والبيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية، حيث لم تعنَ بدراسة العناصر الجوهرية في النصوص، فالتجأت إلى فقه اللغة وفروع التاريخ بهدف تفسير معاني الكلمات المفردة وشرح الإحالات والتلميحات دون عناية بالنص نفسه وبمحتواه وقيمته الفنيّة، فقد عاملت النصوص باعتبارها آثاراً ووثائق تاريخية يمكن أن تحيل إلى شيء آخر خارج عنها ولكن لا يمكن أن تكون لها قيمة بحد ذاتها.  لقد هيمن هذا المنظور الوضعي للأدب فترة طويلة من الزمن في أوربا، ولدى النقاد العرب في بدايات عصر النهضة، وتجلى ذلك من خلال الكم الهائل للمؤلفات التي تدرس المؤلف وأعماله. وقد أسفرت هذه الدراسات على مجموعة من القضايا تتمثل في الاهتمام المتزايد بتوثيق النصوص وشرحها، وتحقيقها، وبأخبار الكتاب والشعراء والاهتمام بالمؤلفين البارزين. وقد نجم ذلك غياب الاهتمام بموضوع الأدب ومفهوم النص. ومن هنا فإن المنهج البنيوي برز في محاولة منه لتخليص الأدب ممّا لا علاقة له بالأدب.

يعتبر المنهج البنيوي مثالاً للتحول الجذري الذي عرفته العلوم الإنسانية في القرن العشرين، ورؤية جديدة لمراجعة التصورات السائدة والتقاليد التي رسختها الأفكار السابقة للقرن التاسع عشر وما قبله.  ولكي تتضح الأسباب الداعية لبروز هذا المنهج يحسن معرفة الأسس الفلسفية التي تمدّه والتطورات الحاصلة في الدراسة اللغوية والتحول المنهجي الذي أحدثه حركة الشكلانيين الروس.

**أ- المهاد النظري لظهور البنيوية:**

**الشكلانيون الروس**

         يكاد يجمع مؤرخو الحركة الشكلانية أن البدايات الأولى للشكلانية الروسية بدأت حينما نشر " فكتور شكلوفسكي " مقالته عن الشعر المستقبلي عام 1914 تحت عنوان " انبعاث الكلمة ". أما الانبثاق الفعلي لهذه الحركة فقد جاء نتيجة للاجتماعات والنقاشات ومنشورات جماعتين من الطلاب، الجماعة الأولى أطلق عليها " حلقة موسكو اللغوية "، تأسست عام 1915، وكانت اهتماماتها بالأساس لغوية ، حيث وسعت نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية، ويعد رومان جاكبسون أبرز منظري هذه الحلقة.

         أما الجماعة الثانية فقد أطلقت على نفسها اسم " جمعية دراسة اللغة الشعرية " عام 1916 ببطرسبورغ، كانت تتكون من طلبة يهتمون بالأدب، وما كان يوحدهم هو ضجرهم من إشكال الدراسة الأدبية السائدة، بالإضافة إلى اهتمامهم بحركة الشعراء المستقبليين، ويعد فيكور شكلوفسكي وبوريس ايخنباو أهم منظري هذه الحلقة.

         لقد اعتبر الشعر المستقبلي كخلفية جمالية انطلقت منها آراء الشكلانيين الروس في تحديدهم لمفهوم الأدب والشعر، حيث أن " المستقبليين كانوا لا يختلفون عن الرمزيين في موفقهم العدائي من الواقعية، فشعار " الكلمة المكتفية بنفسها " الذي تبناه المستقبليون كان يعني التركيز على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات، بوصفه شيئا يتميز بذاته عن قدرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء.

         لقد الهم هذا التصور المستقبلي مفكري حركة الشكلانين الروس ليهتموا بالصوغ التقني للكاتب ومهارته الحرفية. مما أضفى على نظريتهم طابعا راهنيا، وذلك لارتباطهم بمدرسة ظهرت في مطلع القرن العشرين، كحركة في الرسم ثم انتقلت إلى الإبداع الفني والأدبي واعتبرت كتمرد ضد الفن المتحذلق الذي تطغى فيه الكلمات الفضفاضة والسطحية والابتذال ، مركزين اهتمامهم على الملموس من الحياة اليومية المعاصرة ، وتفجير الشكل الفني والبحث عن لغة فنية جديدة.

         كان هم الشكلانين هو إرساء دعائم الدراسة الأدبية على قاعدة مستقلة. حيث حولت مركز الاهتمام من الشخص إلى النص. فكان السؤال الأول بالنسبة لهم ليس " كيفية دراسة الأدب، وإنما الماهية الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية .

         فأولى خطوات المنهج الشكلي هو تحديد الموضوع، لان هذه العملية هي التي ستتحكم في تحديد النظرية. لقد انطلقت الشكلانية من استبعاد كل التعريفات التي تحدد الأدب باعتباره محاكاة وتعبـــــيرا أو تفكيرا بالصور. لان هذه التعريفات تغفل خصوصية السمات الأدبية. لذا، فان التعريف المقترح للأدب سيركز على أسس فارقية، فالأدب يتكون " ببساطة، من الفرق بينه وبين نظم الواقع الأخرى. ويتبين في الحقيقة أن موضوع علم الأدب ليس موضوعا على الإطلاق وإنما مجموعة من الفروق . ويصبح مفهوم التغريب هو الأداة الإجرائية لتحديد الطابع الفارقي، بحيث يصير الأدب مضادا لكل معتاد. يزيل أقنعة الألفة عن الأشياء فتصبح غريبة تثير فينا الإحساس بالحياة. فالأمر شبيه بالمشي والرقص، حيث أن الأول لا نحس به،  لأنه مألوف بالعادة ، أما الثاني فيجدد إحساسنا بحركات المشي.

إن مهمه النظرية الشكلية هي تحليل الفروق المتعارضة بين اللغة العملية - لغة التواصل اليومي - واللغة الشعرية. إذ يستحيل تعريف الشعر من الداخل فليس هناك مواضيع شعرية أصيلة، ففي العصر الحديث تراجعت المواضيع الشعرية للشعر الرومانتيكي (مثل ضوء القمر - البحيرات - العنادل - القلاع ... ) أمام أكثر المواضيع ابتذالا، وبالمثل فلا يمكننا رسم معالم الشعر كمجال محدد للتحليل إلا من خلال مقارنته بما ليس شعرا.

         فما هو الأساس الذي سيبنى عليه تحديد الموضوع ؟

         يطرح جاكسبون السؤال الماهوي التقليدي ما الشعر ؟ فيجيب إنه " ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعرا، إلا أن تعيين ما ليس شعرا ليس اليوم، بالأمر السهل . إن هذا الإشكال المطروح من طرف جاكسبون يستضمر تاريخيا طويلا ساهم في تشييد نظرية حول استقلالية الأدب بموضوعه، فقد كان الأدب منذ القديم جزءا من موضع خطابات نظرية مختلفة، كالخطابة التي تضمنت بطريقة ما بعض مظاهر الأدب الموجودة فيها، ونظرية التأويل التي اهتمت بالنصوص المقدسة وكانت تناقش البنيات  اللفظية الموجودة في الأدب كالرمز والمجازات الشعرية والتأمل حول الأجناس الأدبية ثم أخيرا ظهور فكرة وحدة الفن التي سيبلورها علم الجمال.

         إن هذه التطورات لم تسفر عن تأسيس مفهوم للأدب إلا أنها مهدت الطريق لظهور هذا المفهوم، فمفهوم الأدب لم يأخذ استقلالية إلا " مع حلول النزعة الرومانسية (الألمانية)، وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق. (وبدون تحفظ هذه المرة). لقد توقفت مفاهيم التمثيل والتقليد عن دورها المهيمن لتعوض في قمة الهرم بالجميل، وكل ما ارتبط به من غياب الغائبة الخارجية والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل وعدم قابلية العمل للترجمة، كل هذه المفاهيم اتجهت نحو استقلالية الأدب، وأفضت إلى تساؤل حول مميزاته الخاصة.

         إن حركة الشعراء المستقبلين في روسيا، وكتابات الرومانسيين الألمان ستوجه اهتمام النظرية الأدبية نحو التركيز على جانب الانسجام الداخلي للنصوص الأدبية، وستفسح المجال للإعلان عن ميلاد علم للأدب، منذ أن طلق جاكبسون عام 1919 قولته التي أصبحت فيما بعد كبيان يختزل عمل الشكلانين والشعرين والبنيويين حيث قال " ليس موضوع علم الأدب هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا . فما المقصود بالأدبية ؟ يجيب تودوروف في كتابه الشعرية عن تحديد هذا المفهوم المركزي بقوله " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاتها الممكنة ولكل ذلك فان هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية .

إذن، فاستراتيجية علم الأدب أو الشعرية ستتقدم نحو المقاربة المجردة والباطنية للأدب الممكن وليس الإنجازات الكائنة بحثا عن القوانين المنظمة للأدب من الداخل.

         سيضفي مفهوم الأدبية على النظرية الشكلانية طابع العلمية والنسقية، والاهتمام بالخصائص الشكلية للأدب فيسهم في إيجاد أجوبة حول القضايا التي تخص الأدب من الخارج.

2/ **قضية المؤلف  والفكر والواقع الخارجي  من المنظور الشكلاني :**

         لقد طرح على الشكلانيين كيفية التعامل مع المؤلف والأفكار والواقع باعتبارها مكونات أساسية في العملية الأدبية. فكيف أجابت عن هذه الإشكالية ؟

         ستحاول الشكلانية إعادة صياغة هذه العناصر لتخضعها إلى تحول جذري نتيجة للتصورات الجديدة حول مفهوم الأدب باعتباره تقنية، وباعتباره تطورا في الإشكال.

         لم يعد للمؤلف نفس الدور الذي كان يلعبه في النقد السيري، لان ما يشكل موضوع الدراسة الأدبية ليس الأعمال الأدبية المفردة وإنما الأدبية، بحيث أن العمل الأدبي يرتبط بالنسق الأدبي بصورة عامة وليس بشخصية مؤلفة، فالشاعر في النظرية الشكلانية لم يعد ينظر إليه كصاحب رؤى أو عبقرية وإنما نظر إليه " كعامل ماهر يرتب، أو بالأحرى يعيد ترتيب المادة التي يصادق وجودها في متناوله، إن وظيفة المؤلف هي أن يكون على معرفة بالأدب، أما ما يعرفه عن الحياة أو ما لا يعرفه، فأمر غير ذي أهمية لوظيفته تلك ، إن هذا التصور يذكرنا بالمنجز النقدي العربي القديم خصوصا عند نقادنا الذين قالوا بأن الشعر صناعة وأن الشاعر يقوم بوظيفة السبك والصوغ ولا اعتبار بالمادة التي يصوغ فيها.

         فتطور الأدب لا يتوقف على ظروف المؤلف أو تكوينه النفسي، وإنما على الإشكال الأدبية السابقة، بتجديد الأدوات عن طريق التغريب.

         أما قضية الواقع التي اعتبرت حجر الزاوية في نظرية المحاكاة، فان الشكلانيين تعاملوا معها تعاملا مختلفا، وذلك انطلاقا من مفهومهم لعملية الإنتاج الأدبي الذي ينبني على قاعدة أساسية وهي أن الأدب ينشأ من الأدب، حيث يتوارى الواقع ويصبح غير ذي جدوى، فالتغيير الأدبي " لا يقرره تبدل الواقع وإنما الحاجة لإنعاش الإشكال الأدبية. ويمثل الإدراك المتجدد للأدوات الشكلية جانبا جوهريا من جوانب الأدبية، أما مقياس مشابهة الواقع فهو في نظر المشروع الشكلاني مقياس يجانب الموضوع، ويقوم الشكلانيون الشكل الأدبي من خلال امتلاكه قابلية الإدراك الحسي وليس من خلال قدرته على المحاكاة .

         إن الأديب لا يحاكي الواقع وإنما يغربه وينزع عنه طابع الألفة. ففهم النصوص لا يعود إلى ربطها بمرجعها الواقعي، وإنما بربطها بنصوص أخرى، فقد أبرز " تينيانوف " في دراسة حول ( نظرية المحاكاة الساخرة )  "  استحالة الفهم العميق لنص من نصوص دوستوفسكي دون العودة إلى هذا النص أو ذاك من نصوص غوغول ، فالواقع يلعب دورا ثانويا في بناء الأدب ، مثله مثل باقي المعطيات التي يبدأ بها الكاتب. فالشكلانيون ينظرون إلى أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية ، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على العناصر الخارجية غير الأدبية اسم " التحفيز " "motivation" .

         أما بالنسبة للأفكار ، فإن الشكلانية لم تعرها اهتماما لأنها تندرج ضمن مواد البناء. فقد أعطت الشكلانية الأولوية للشكل على حساب المضمون ، حيث أعيد النظر في هذه الثنائية القديمة التي كانت تعتبر الشكل وعاء للمضمون ، وبذلك " يصبح المضمون متوقفا على الشكل دون أن يكون له وجود مستقل ضمن الأدب ، فليس بوسع التحليل الأدبي استقراء المضمون من الشكل إذ أن الشكل لا يتقرر بفعل المضمون وإنما بفعل  الأشكال الأخرى . فالفن لا يعبر عن نفسه في العناصر المشكلة للعمل الأدبي وإنما من الاستعمال المتميز لتلك العناصر ، وبذلك اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا " إنه لم يعد غشاء ولا غطاء  " ، وإنما وحدة دينامية وملموسة ، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي ، وها هنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني والمبادئ الرمزية التي ترى أنه يجب أن يستشف ، عبر الشكل شيء من المضمون، كذلك تم تذليل عقبة النزعة الجمالية ، وهي الإعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن المضمون ".

         سيبلور هذا التحول الجذري من مواطن الاهتمام لدى الشكلانيين مجموعة من المفاهيم والأدوات الإجرائية لدراسة الأدب دراسة عملية، فبعد أن حددت الشكلانية موضوعها و - هو الأدبية- ستبحث عن منهج يتلاءم مع الموضوع ، ومادامت مواد البناء من الأدب تستقي من اللغة. فإن الاهتمام سينصب على الجانب التقني فيها، لذلك نجد أن الشكلانيين الروس قد استهلوا أعمالهم بدراسة الأصوات لأن هذه المسألة كانت في عصرهم من أعقد المسائل المتعلقة بدراسة البناء الصوتي للشعر. وقد ظهر هذا الاهتمام بالأصوات من دراسة ( تروبيتزكوى ) ومن النظرية التي قدمها جاكسون حول الفونيم phoneme  فالمحاضرات التي ألقاها حول " الصوت والمعنى " اعتبرت مدخلا نقديا للأفكار الشائعة حول الصوات وأثرها من المعاني ، حيث أن هذه المحاضرة شكلت أساسا لعلم اللغة البنيوي.

**المفاهيم المتعلقة بدراسة الشعر عند الشكلانيين:**

1**- الدراسات الصوتية :**

          يعد رومان جاكسبون أول من تحدث عن الفونيم، أي الوحدة الصغرى في اللغة ، وهو تلك الوحدة غير القابلة للانقسام ، أو التحليل ، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحدة أخرى ، لأن بناء كل فونيم مختلف ضرورة عن بناء فونيم آخر ، ولم يتوقف جاكبسون عند مستوى الوصف الدقيق للأصوات بل تجاوز ذلك إلى الربط بين الصوت والمعنى ، إذ أن كل مشابهة ظاهرة في الصوت ، خصوصا في الشعر ، تقوم بمنطق المشابهة أو المغايرة في المعنى . " فرمزية الصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تنكر ، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل الحسية التي أجريت في هذا المجال ، غامضة وأحيانا قابلة للنقاش. فإن ذلك يعود إلى نقص في العناية من مناهج البحث النفسي و/أو اللساني " .

          فالشعر عند ياكبسون منطقة تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية. فالتراكم المتواتر لمجموعة من الفونيمات أو التجميع المتباين لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت شعري أو مقطع أو قصيدة يلعب دور تيار خفي.

2- **مفهوم التوازي:**

          يعد مفهوم " التوازي " إحدى الركائز الجوهرية في تحليل الشعر عند الشكلانيين خاصة عند جاكبسون ، الذي استهواه هذا المفهوم منذ أن كان طالبا ، أي في الفترة التي كانت فيها حلقة موسكو تتخذ من الشعر الفلكلوري الروسي كموضوع أول للدراسة .

          لقد لفتت دراساته حول التراث الشفوي الروسي انتباهه إلى التنظيم الداخلي وإلى التوازي الذي يربط الأبيات المتجاورة.

          يذكر جاكبسون في حوار له ، أن الشاعر " جيرار مانلي هوبكنس " (1844-1889) هو أول من انتبه إلى هذا المفهوم حيث يقول " إن الجانب الزخرفي في الشعر ، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص من مبدإ التوازي. إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي " فالوزن هو الذي يفرض التوازي في الشعر ، " فالبنية التطريزية للبيت ، والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا ، ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة حتما ".

          يقدم مفهوم التوازي في الشعر سندا للتحليل اللساني لبلورة أدوات صارمة يمكنها أن تستجلي مختلف تجليات هذا التوازي في مختلف الأشكال الشعرية ، يقول جاكبسون " إننا نستطيع أن نفسر اعتمادا على الإمكانات الخصبة للتأليف الشعري الوثيق للاتحادات والتعارضات ، والانتشار الواسع والدور الذي يمكن أن يكون بالغ الأهمية لانساق التوازيات في الشعر العالمي الشفوي والمكتوب (يكفي أن نذكر بالهيمنة القديمة للتوازيات في الشعر الصيني). يكتشف الباحثون باستمرار في العالم كله انساقا أخرى من الإبداع الشفوي القائمة على التوازي المعقد ، والأكثر من هذا إننا نكتشف بفضل  أبحاث الأنتربولوجيين الذين استوعبوا مبادئ المنهجية اللسانية، وجود  علاقة حميمة فيما يتصل بالتوازي بين الشعر والمتيولوجيا ".

          يمكن التمييز بين التوازي المعقد الذي يتجلى في نسق التناسبات المستمرة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية والمقولات النحوية وتأليف الأصوات. حيث أن هذا النسق يضفي على النصوص الانسجام والتنوع. وبين التوازي الخفي الذي أبرزه دوسوسير في حديثه على الجناس الــتـصحـيـفي Anagrames  حيث يخضع التوازي للتوزيع لا لمبدإ التعاقب يقول سوسير " إنه لمن المسلم به مسبقــا أنه يمكن استئناف زوج ما في البيت الموالي أو في حيز عديد من الأبيات " بمعنى أن الدلالة المحورية للقصيدة قد تكون مستضمرة في توزيع الصوات داخل فضاء القصيدة ، وأن المحلل يعيد تركيب هذه الأصوات للظفر بالنواة المركزية للنص.

3-**وظائف اللغة والوظيفة المهيمنة:**

          لقد عملت مدرسة براغ على صوغ النظرية الأدبية الشكلانية ضمن إطار لسانيات تتفق مع دورسوسير في معظم مبادئه الساسية. وبذلك نحتت مصطلح البنية ، وتكون بذلك هي المدرسة السباقة لوضع هذا المفهوم، فبالرغم من أن دوسوسير يعتبر رائدا اللسانيات فإنه لم يستعمل هذا المصطلح بل كان يستعمل مفهوم النظام والنسق système . ففي المؤتمر الذي انعقد عام 1929 ببراغ ، قدم مصطلح بنية كمصطلح حاسم في برنامج البحث حول اللغة والأدب. وأصبح موضوع اللسانيات هو دراسة القوانين البنيوية للمنظومات اللغوية. أي دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر الفردية. ومن تم صرح فانتيك  بوجوب " النظر إلى العمل الشعري أيضا على أنه بنية وظيفية ، لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطها بالمجموع.

          لقد حل مفهوم البنية محل النظام عند دوسوسير ، والشكل والأداة عند الشكلانيين. حيث تتضمن البنية كل أوجه النص. إلا أن هذا المفهوم لدى مدرسة براغ لا يميز بين النصوص الأدبية وأفـعال  الاتصال العادية، لأنها هي الأخرى تشتمل على بنيتها الخاصة، لهذا ستقـــترح المدرســــة مصــــطلح " الوظيفة " للتميز بين هذه الأنواع من الخطابات. وفي هذا السياق نادى جاكبسون في محاضرته " اللسانيات والشعرية " بأن اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها. ولكي تتضح طبيعة هذه الوظائف لا بد من تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي.

          إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه ، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه  وهو  المرجع ،  سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه. وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا ، كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه.

          إن هذه العوامل الستة تتولد عنها وظائف لسانية مختلفة ، وكل رسالة تتضمن هذه الوظائف بشكل من الأشكال ، ويكمن اختلاف الرسائل من تراتبية هذه الوظائف حيث تتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، بالوظيفة المهيمنة.

أ- **العوامل ووظائفها:**

1- تهدف الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية المركزة على المرسل إلى التعبير بصفة مباشرة عن موقف المتكلم اتجاه ما يتحدث عنه ، وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معين صادق أو خادع.

2- أما التركيز في الرسالة على المرسل إليه فيولد وظيفة إفهامية تجد تعبيرها النحوي في النداء والأمر.

3- وإذا استهدفت الرسالة المرجع واتجهت نحو السياق فإن الوظيفة ستكون مرجعية ، ويناسب هذه الوضعية استخدام ضمير الغائب أي الحديث عن شخص ما أو شيء ما.

4- هناك بعض الرسائل توظف لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه ، وللتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تستعمل الكلمة التالية  ( آلو ! أتسمعني ؟ أفهمت ؟ ) وتوظف لإثارة انتباه المخاطب أو التأكد من انتباهه وتدعى هذه الوظيفة بالانتباهية.

5- أجرى المناطقة المعاصرون تمييزا بين مستويين للغة : " اللغة - الموضوع " أي اللغة المتحدثة عن الأشياء ، " واللغة الواصفة " أي اللغة المتحدثة عن اللغة نفسها وهي اللغة الشارحة. إلا أن هذه اللغة ليست فقط أداة عملية ضرورية لخدمة المناطقة واللسانيين بل هي تلعب دورا هاما في اللغة اليومية، فحينما يتحدث شخصان ويريدان التأكد من الاستعمال الجيد لنفس السنن فإن الخطاب يكون مركزا على السنن ، وبذلك يشغل وظيفة ميتا-لسانية أي وظيفة الشرح.

6- إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز عليها هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة وإن هذه   الوظيفة لا يمكن اختزالها فقط في دراسة الشعر  بل هي حاضرة في جميع الأجناس الأدبية التي تصبح  فيها الرسالة هي الموضوع .

ب- خطاطة العوامل و الوظائف :

                                   سياق

                                ( مرجعية )

مرسل .................. رسالة ..................... مرسل إليه

(انفعالية)                       (شعرية)                                           (إفهامية)

                                اتصال

                                (انتباهية)

                                سنـــن

                                (ميتالسانية)

          تعكس هذه الخطاطة أثر الرياضيات والفلسفة وعلم النفس على النظرية التواصلية عند جاكبسون فمع تقدم الأبحاث الرياضية والهندسية سيتوصل المهندسون إلى وضع نظرية للتواصل في مجال الاتصال الهاتفي، حيث تركز اهتمامهم على السياق المادي لإيصال المعلومات. ولم ينحصر أثر الرياضيات عند جاكبسون في ربط العلامات اللغوية باستعمالها الرمزي بل تعدى الأمر ذلك إلى التوسع في دراسة مفهوم البنية. فقد احتل هذا المفهوم في الرياضيات الصدارة منذ عام 1870 إثر التطور الذي حصل في حساب التحولات." فقد بلغ التفكير الرياضي حول مفهوم البنية أوجه في الثلاثينيات عندما وضع " بورباكي "ومجموعته نظرية " البنيات الأم " structures-mكre ، وهي بنيات يكفي أن نميز فيما بينها وأن نخلط بين عناصرها لنحصل على كامل البنيات المتخصصة في مختلف فروع الرياضيات.

          إن أهم ما استخلصه جاكبسون من الرياضيات البنيوية هو أهمية مفهوم الثبات ، حيث أن التحولات التي حددت داخل مجموعة عناصر تتضمن خصائص قابلة للتغير وأخرى ثابتة ، وقد قدمت الرياضيات أمثلة على هذه العملية بين الجوهري والعرضي من علم الفلك حيث أن خصائص بنية الفضاء تبقى ثابتة رغم تحركات المجرات القضائية وانعكاساتها.

          أما أثر الفلسفة على جاكبسون فيتجلى في إبقائه على عنصر الذات في العملية التواصلية ، وقد جاء ذلك نتيجة تأثره بالفلسفة الظاهراتية " فعديد من تلاميذ هوسرل نشطوا بشكل كبير داخل الحلقة اللسانية في براغ ؛ وذلك بدعوة من جاكبسون ويظهر تأثير هوسرل بشكل بارز في أعمال جاكبسون خاصة في ثلاثة مجالات : في تحديد العلاقة بين اللسانيات وعلم النفس ، وفي برنامج " النحو الكلي " ، وفي الدفاع عن أن علم الدلالة semantique يعتبر جزءا مدمجا في اللسانيات.

          إن أثر الفلسفة الظاهراتية في أعمال جاكبسون جعله يخالف مقولة البنيويين في تغييب الذات ، من خلال الخطاطة يظهر لنا جليا حضور الفاعل الذات الذي يتخذ أشكالا عديدة : المرسل والمتلقي والمبدع اللاواعي للرسالة.

فردناند دو سوسير كمقدمة لظهور المنهج البنيوي :

1- **النسق مجال الدراسة اللغوية:**

          سيقلب مجيء دوسوسير ميدان البحث اللغوي رأسا على عقب ، فقد أعاد التأمل في الظاهرة اللغوية ، محاولا تجاوز أطروحات فقهاء اللغة ، وذلك من خلال إجابته النوعية حول الأسئلة القديمة المتداولة في حقل الدراسات اللغوية. لقد واجه سوسير سؤالين أساسيين هما : ما موضوع البحث اللغوي؟ وما هي العلاقة بين الكلمات والأشياء ؟ لتفادي الإجابات القديمة سيحدث دوسوسير نسقا ثنائيا من خلاله سيميز بين مستويات في دراسة اللغة ، بين " اللغة " و " الكلام " أي بين " نسق اللغة الذي هو  سابق في وجوده عن استخدام الكلمات ، والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردي. أما اللغة فهي الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي نعول عليه لا شعوريا بوصفنا متكلمين ، والكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية في اللغة. فهذا التمييز هو المهاد الذي تنطلق منه كل النظريات البنيوية اللاحقة ، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق للدراسة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة لسانية دالة وليس التلفظ الفردي ، فإن الموضوع ألحق للدراسة في العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد المستخدمة في القصائد أو الأساطير أو الممارسات الاقتصادية.

          إن الهدف من وراء تحديد موضوع علم اللغة في دراسة النسق التجريدي الذي يستمد منه الكلام اختياراته الفعلية ، هو تخليص هذا العلم من خليط الموضوعات التي تدخل من اهتمامات علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق والفلسفة.

          إضافة إلى إبراز أن الإنسان يمتاز عن باقي الكائنات في امتلاكه لنسق من القواعد يمكنه من إنتاج عدد لا نهائي من الجمل.

2- **الفصل بين الكلمات والأشياء:**

          لقد كانت الدراسات اللغوية قبل سوسير ترى في اللغة أداة لتسمية الأشياء ووسيلة تعبيرية فردية ، وقد كان هذا المنظور يغيب دراسة العلامة في حد ذاتها ، لهذا سيميز سوسور بين وجهي العلامة : الدال signifier  ، وهو الصورة السمعية للكلمة، والمدلول signifiant  وهو المفهوم الذي نتصوره أو نعقله من الكلمة، فلا مكان للشيء في النموذج السوسيري لأن اللغة لا تكسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة إجراء نسق من العلاقات. لذا فالعلاقة بين الاسم والمسمى علاقة اعتباطية ، أي لا تلازم تعليلي motivé بين الاسم وما يشير إليه ، إذ لو كان الأمر كذلك لما تعددت اللغات، ومن هذا المنطلق تغدو العلامات اصطلاحية وليست توفيقية اجتماعية وليست فردية.

          في هذا الإطار وضع الفيلسوف الأمريكي بيرس تمييزا مفيدا بين ثلاثة أنماط من العلامة وهي : "النمط التصويري ( الأيقوني ) حيث تتشبه العلامة مرجعها مثل صورة السفينة أو إشارة مرور عن صخور متساقطة ، والمؤشر index حيث تترابط العلامة مع مرجعها برباط يمكن أن يكون رباط بسببية، كالدخان من حيث هو علامة على النار، والرمزي symbolique  تكون فيه العلاقة بين العلامة ومرجعها اعتباطية كما يحدث في اللغة. "

          إن خصيصة اللغة عند سوسور هي الاختلاف ، فما يميز العلامة هو الاختلاف الذي يحصل لها داخل نسق التعارضات والتقابلات ، ففي نظام إشارات المرور مثلا ليست هناك علاقة طبيعية بين اللون الأحمر والتوقف ، إضافة إلى أن كل لون لا تتحدد دلالته إلا من خلال علاقة اختلافية مع اللون الآخر.

          إن النسق الثنائي الذي تأسست عليه لسانيات سوسير ، سيلقى صدى كبيرا في ميادين أخرى غير لسانية ، وسيعتبر نموذجا يحتذى به ، تجلى ذلك في الدراسات الأنتروبولوجية البنيوية خاصة عند كلود ليقي ستراوش الذي نقل نموذج اللسانيات السوسورية إلى حقل الأنتروبوجية ، فهو يصرح في كتابه " الأنتربولوجية البنيوية بأنه " توصل إلى ثلاثة نتائج في دراسته لبنية الأسطورة :

1- إذا كانت الأسطورة تنطوي على معنى ، فلا يمكن أن يتعلق هذا المعنى بعناصر معزولة تدخل في تكوينها  بل بطريقة تنسيق هذه العناصر.

2- إن الأسطورة تتعلق بنظام اللسان وتشكل جزءا لا يتجزأ منه ، إلا أن اللسان في الأسطورة يظهر بعض الخصائص النوعية.

3- لا يمكن البحث في هذه الخصائص إلا على مستوى العبارة اللغوية المعتاد بعبارة أخرى إن هذه الخصائص ذات طبيعة أعقد من تلك التي تصادف في عبارة لغوية من طراز معين .

          وقد كان يهدف هذا النقل للنموذج اللساني إلى طرح أسئلة جديدة في ميدان دراسة نظام القرابة والأساطير والشعائر ، إذ لم يعد السؤال الأساس هو البحث عن علل التحريم أو أصول الأساطير بل البحث عن نسق الاختلافات الذي يكمن وراء الممارسة الإنسانية المحددة.

          وقد تعممت مثل هذه المقاربات في ميادين شتى من الممارسات الحياتية كنظام الموضة والأزياء والطهو والقصص والسينما والأساطير ، كما قام بذلك المفكر الفرنسي رولان خاصة في عملية " أساطير " 1957 - و " نظام الموضة " - 1967.

**المنهج البنيوي: جذوره، ومفاهيمه**

1- تحديد مصطلح البنية structure :

          قبل الشروع في الحديث عن المنهج البنيوي كتيار فكري ظهر ليتجاوز النزعة التاريخية والفلسفات التي تعتمد الذات كخلفية مثل الوجودية أو الظاهراتية ، لا بد من تحديد مصطلح البنية لغة واصطلاحا.

أ- الدلالة الاشتقاقية لكلمة بنية :

          تشتق كلمة بنية من الفعل الثلاثي " بنى " الذي يدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء. وفي النحو العربي تتأسس ثنائية المعنى والمبنى على الطريقة التي تبنى بها وحدات اللغة العربية ، والتحولات التي تحدث فيها، ولذلك فالزيادة في المبنى زيادة في المعنى ، فكل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة.

          وفي اللغة الفرنسية تشتق كلمة structure  من الفعل اللاتيني struere  ويعني بنى وشيد أيضا والبنية موضوع منتظم ، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية، لأن كلمة بنية في أصلها تحمل معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه ، ويتحدد من خلال علاقة بما عداه

ب- الدلالة الاصطلاحية :

          سبق لنا الذكر بأن مصطلح البنية قد تبلور لدى لسانيي حلقة براغ حيث تم " تأكيد مبدأ البنية " كموضوع للبحث قبل سنة 1930على يد مجموعة صغيرة من اللسانيين الذين تطوعوا للوقوف ضد التصور التاريخي الصرف للسان، وضد لسانيات كانت تفكك اللسان إلى عناصر معزولة ، وتنشغل بتتبع التغيرات الطارئة. لقد أطلقنا على سوسور ، وبحق رائد البنيوية المعاصرة  وهو كذلك بالتأكيد إلى حد ما ، ويجمل بنا أن نشير إلى أن سوسور لم يستعمل أبدا ، وبأي معنى من المعاني كلمة " بنية " إذ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق.

          لقد عرف تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات ناجمة عن تمظهرها وتجليها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك ، لذا فإن بياجيه ارتأى في كتابه " البنيوية " أن إعطاء تعريف موحد للبنية رهين بالتمييز " بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في آفاق مختلف أنواع البنيات ، والنوايا النقدية التي رافقت نشوء وتطور كل واحدة منها مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم "   إذ ينفي الاعتراف " بوجود مثال مشترك من الوضوح يصل إليه أو يحاول إيجاده جميع البنيويين . فيما تختلف نواياهم النقدية إلى ما لا نهاية فيرى البعض أن البنيوية كما في الرياضيات

          تتعارض مع تجزئة الفصول غير المتجانسة محاولين إيجاد الوحدة بواسطة التشاكلات. أما اللغويين فيرون أن البنيوية تجاوزت الأبحاث التطورية التي تتناول ظواهر منعزلة لذلك أخذوا بطريقة المجموعات للنظام اللغوي المتزامن . أما في علم النفس فقد زادت البنيوية من معاركها ضد ميول النزعة الذرية atomistique  التي كانت تسعى لجعل المجموعات مقتصرة على روابط بين عناصر مسبقة.

          إن جان بياجيه يسعى من وراء هذه الإشارات إلى التمييز بين تجليات التطبيق البنيوي في ميادين معرفية مختلفة وبين المثل الأعلى الذي تنشده البنيوية ، فهو يميز في تعريفه للبنية بين ما تنتقده البنيوية وما تهدف إليه.  ولذا فهو لا يعرف البنيوية بالسلب أي بما تنتقده البنيوية لأنه يختلف من فرع إلى فرع في العلوم الحقة والإنسانية. إنه يركز بالأساس في تعريفه البنية على الهدف الأمثل الذي يوحد مختلف فروع المعرفة في تحديد البنية باعتبارها سعيا وراء تحقيق معقولية كامنة عن طريق تكوين بناءات مكتفية بنفسها، لا نحتاج من أجل بلوغها إلى العناصر الخارجية.

          وبذلك يقدم جان بياجيه تعريفا شاملا 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 التحويلات 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 هـــــــــي : الكـــــــلية totalité  و التحولات transformations وبالضبط الذاتي auto-reglage . "

          يتضمن هذا التعريف جملة من السمات المميزة ، فالبنية أولا نسق من التحولات الداخلية ، ثانيا لا يحتاج هذا النسق لأي عنصر خارجي  فهو يتطور ويتوسع من الداخل ، مما يضمن للبنية استقلالا ويسمح للباحث بتعقل هذه البنية.

          إن خاصية الكلية تبرز أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل بل هي تتكون من عناصر خارجية خاضعة للقوانين المتميزة للنسق وليس المهم في النسق العنصر أو الكل بل العلاقات القائمة بين العناصر.

          بينما خاصية التحولات فإنها توضح القانون الداخلي للتغيرات داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالة ثبات لأنها دائمة التحول.

          أما خاصية التنظيم الذاتي فإنها تمكن البنية من تنظيم نفسها بنفسها كي تحافظ على وحدتها واستمراريتها. وذلك بخضوعها لقوانين الكل.

          أماالانتروبولوجي الفرنسي كلود ليفي ستراوش فإنه يحدد البنية بأنها نسق يتألف من عناصر يكون من شان أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى " ومن خلال هذا التعريف يتجلى أن وراء الظواهر المختلفة يكمن شيء مشترك يجمع بينها ، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية ، لذلك ينبغي تبسيط هذه الظواهر من خلال إدراك العلاقات لأن هذا الأخير أبسط من الأشياء نفسها في تعقدها وتشتتها. ومعنى هذا " أن المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث في العلوم الإنسانية إنما هو التصدي لأكثر الظواهر البشرية تعقدا وتعسفا واضطرابا من أجل محاولة الكـــشف عن " نظام " يكمن فيما وراء تلك الفوضى وبالتالي من أجل الوصول إلى " البنية " التي تتحكم في صميم " العلاقات"  الباطنية للأشياء ، ولكن المهم في نظر ليفي ستراوش هو أننا لا ندرك البنية إدراكا تجريبيا على مستوى العلاقات الظاهرية السطحية المباشرة القائمة بين الأشياء ، بل نحن ننشئها إنشاء بفضل " النماذج التي نعمد عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث التغيرات التي تسمع لنا بإدراك البيئة ".

          إن أهم ما نستشفه من هذا التصور هو  النقد الشديد للنزعة التجريبية التي تقوم على أهمية الملاحظة والرصد الدقيق للوقائع ، واستبدال ذلك بالتفسير العقلي للظواهر التجريبية. فالبنيويون يؤمنون بأسبقية العقل عن الواقع الخارجي ، فكلود ليفي ستراوش في أبحاثه البنيوية لا يهدف إلى الوصول إلى " عادات متشابهة وسط عدد هائل من الملاحظات الأنتروبولوجية التي يتم إجراؤها في ثقافات متباينة ، بل يؤكد أن ما هو مشترك بين الثقافات لا يهتدى إليه بوضوح على مستوى الملاحظة ، وإنما على مستوى البناء العقلي، فالبناء هو الذي يشكل العنصر الكلي الشامل في الثقافة البشرية وهذا البناء الخفي لا يوجد على السطح الخارجي ، وإنما يكتشف عقليا .

          من خلال تعريف بياجيه وليفي ستراوش يتضح بجلاء أن الاتجاه البنيوي اعتمد خلفية عملية وفلسفية هي التي أكسبته نسقية منهجية وشمولية ميدانية. فما هي هذه الخلفيات الأيبستيمولوجية لظهور المنهج البنيوي خاصة في فرنسا.

خلفيات ومسوغات المنهج البنيوي :

          إن المنهج بصفة عامة هو حصيلة لمجموعة من التحولات والتغيرات تقع في الأنساق المعرفية ، وتكون نتاجا لسيرورة جدلية وحوارية مع المفاهيم السابقة المعرفية ، ولا بد والأمر كذلك أن يستند المنهج إلى منظومة فكرية  وبعد فلسفي وعلمي. وللإجابة عن السؤال الذي طرحناه أعلاه لا بد من استحضار المناخ الثقافي والعلمي التطورات الحاصلة في بداية القرن العشرين الذي تبلور فيه المنهج ورست معالمه وخطته.

          في البداية يجدر بنا أن نفصل في الحديث عن المنهج بين مستويين :

          الأول يتعلق بالبعد المعرفي والثاني بالجانب الأيديولوجي ، فلا ينبغي أن نخلط بين هذين المستويين حتى نتمكن من تقويم المنهج من خلال كفايته الوصفية والتفسيرية.

1- النزوع اللامادي وتبعثر المعرفة :

          إن السياق التاريخي والمعرفي الذي تبلورت فيه المفاهيم اللغوية عند سوسير باعتباره الممهد الرئيسي لظهور البنيوية - عرف أزمة عامة في العلوم بشكل عام ، ففي الفيزياء بدأ الشك يثار حول مفهوم الذرة بوصفها مادة. وقد انتقل هذا النزوع اللامادي إلى مفهوم النسق عند سوسير الذي أصبح فيه الشكل هو المضمون وأضحت العلاقة بين الدال والمدلول تدرس في بنيتها الداخلية ، واستبعد المرجع الخارجي المادي. لأن الحقل الإبستيمولوجي تغير من مقولة الكينونة والوجود إلى مقولة العلاقة.

          إن إلغاء الواقع المادي يستجيب لتصور يعتبر أن معيار الصدق في المعرفة هو البنية الداخلية ، وقد كان النموذج الرياضي هو المثال الذي احتذته البنيوية حيث أن الرياضيات لا تحتاج إلى تحقيق خارجي للتدليل على صحة قضاياها.

          إن طبيعة الفكر العلمي والفلسفي تحيل إلى البحث عن نموذج شامل يعمم على مختلف أنواع المعرفة من أجل توحيدها ، وقد بدا هذا الطموح جليا في المراحل التي قطعها التفكير الإنساني ، بحيث أن كل مرحلة يهيمن فيها نموذج خاص ، " فالمثالية اختارت نموذج " المطلق " والنزعة الرومانسية اختارت نموذج " العضوي " ، في حين أن القرن 18 اختار كلمة " الميكانيك " و في النصف الثاني من القرن 19 وبداية القرن العشرين بدأ النموذج اللغوي يتسرب لجميع فروع المعرفة.  " 2.

          إن نهاية القرن 19 وبداية القرن العشرين مرحلة كانت في حاجة ماسة لظهور حركة فكرية تلم شعت المعرفة المبعثرة في ثقافات منعزلة لأن السمة التي ميزت هذه المرحلة هو التبعثر المعرفي الموغل في التخصص " ففلاسفة اللغة يؤكدون أنه ليس بالإمكان خلق تطابق بين لغتنا والعالم الذي وراءها.

**(د) ما بعد البنيوية (التفكيكية)**

**التفكيكية منهج نقدي أسسه الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا ( 1930-2004 ) ويهدف من خلاله دراسة النصوص التي غلبت عليها صفة المطلق و المثالية اعتمادا على هذا المنهج التفكيكي الذي لا يعطي اعتبارا للمقدس فيولد من خلاله أشياء كثيرة سكت عنها النقاد القدماء ، وقد طرح آراءه في ثلاثة كتب نشرت في سنة 1967 وهي (حول علم القواعد) و (الكتابة والاختلاف ) و(الكلام والظواهر)واستند ديريدا في هذا المنهج إلى قطيعة سبق أن أعلنها الفيلسوف نيتشه تجاه الميتافيزيقيا ، وتتجلى التفكيكية في أنها تقوض مفهوم الحقيقة بمعناه الميتافيزيقي كما تقوض الواقع بمعناه الوضعي التجريبي وتحول سؤال الفكر إلى مجالات اللغة والتأويل .ويعتبر منهج التفكيك deconstruction أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي إضافة إلى أنها الحركة الأكثر إثارة للجدل في الوقت المعاصر ويستخدم التفكيك (( للدلالة على نمط من قراءة النصوص بنسف ادعاها المتضمن أنها تمتلك أساسا كافيا في النظام اللغوي الذي نستعمله ، كي تُثبت بنيتها ووحدتها ومعانيها المحددة))و أي مناقشة للتفكيك لابد أن تبدأ بالقارئ ، وتجربة القارئ التي لا يوجد قبل حدوثها شيء " فهو يفكك النص ويعيد بناءه على وفق آليات تفكيره . وهو بذلك يعتمد على آليات الهدم والبناء من خلال القراءة ،و لعل من البديهي لدى القارئ أن مصطلح التفكيك يعتمد على الهرمنيوطيقا الذي يمارس من خلاله تفكيك النص ، فالقارئ " يحدث عنده المعنى ويُحدثه ، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف.و يبحث جاك دريدا عن المنطوق أو أفضلية الكلام على الحضور رغبة منه في قلب المعنى وإسقاطه من اللغة .. فهو يرى " إن اللفظ الاستعماري للترجمة أو النسخ خطير ، لكونه خطير يفترض نصاً موجوداً في الآن ، نصاً جامداً ، حضوراً لا انفعالياً لتمثال ، لحجرة مكتوبة أو لوثيقة ..." إن عمل دريدا " عمل مفكك De-constructeur لكونه قد أعاد النظر في المفاهيم التي تأسس عليها الخطاب الغربي الذي لا يعدو أن يكون خطاباً ميتافيزيقياً ، وليس هناك بديل يقدمه دريدا ، بل إن مشروع عمله لا يمكن أن ينحصر في دائرة محددة أنها مغامرة لا يمكن التنبؤ بنتائجها ولكن يمكن معرفة سمعتها ونقصد هدم الميتافيزيقيا .. " ،ولهذا يقود التّفكيك، إذن، هجوماً ضارباً وحرباً عشواء على الميتافيزيقيا في قراءة النّصوص: فلسفيّةً كانت أو غير فلسفيّة. ويُقصد بالميتافيزيقيا التي يستهدفها التّفكيك في هجومه: "كلّ فكرةٍ ثابتةٍ وساكنةٍ مجتثّةٍ من أصولها الموضوعيّة، وشروطها التّاريخيّة"ويتّصف التّفكيك بطابعٍ سياسيٍّ فضلاً عن كونه إستراتيجية فلسفيّةً لأنّه يتقدّم باتّجاه النّصوص، لا لكي يهدم ويُقوّض المنطق الذي يحكم النّصّ فقط، وإنّما، أيضاً، لكي يفضح الميتافيزيقيا.و يهدف التّفكيك إلى كسر الثّنائيّات الميتافيزيقيّة: داخل/خارج، دالّ/مدلول، واقع/مثال.... لإقرار حقيقة (المتردّد اللاّيقينيّ) في عبارة (لا هذا.. ولا ذاك). وانطلاقا من خلفيته الدينية والتي انطلقت منها التفكيكة وهي ما دفعته إلى القول بوجود خلخلة في المثالية الدينية المتمثلة في سيطرة اللوغوس / الكلمة في الكتاب المقدس .إن التفكيكية منهج في الدراسة النقدية تعتمد في منطلق على رفض كل ما غيبي لاهوتي يقول د. غسان السيد : ((لقد جاءت اللّحظة الحداثويّة الأوربيّة التي نقلت الإنسان من واقعٍ إلى واقعٍ آخر مختلفٍ تخلخلت فيه كلّ الثّوابت السّائدة التي جمّدت العقل البشريّ لقرونٍ طويلةٍ. فتشكّل وعيٌ جديدٌ معارضٌ بصورٍ كلّيّةٍ للوعي اللاّهوتيّ الذي أراد توحيد العالم حول مركزٍ عقائديٍّ موحّدٍ يتجسّد فيه المعنى الوحيد للحقيقة التي لا تقبل النّقاش)).ويمكن الحديث عن أهم المعطيات النقدية التي قدمها دريدا لمشروعه النقدي التفكيكيّ من خلال النقاط الآتية:‏1ـ الاختلاف :.‏: يشير المصطلح الأول (الاختلاف) إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقاً من وصف المعنى بالاستفاضة، وعدم الخضوع لحالة مستقرة، ويبين (الاختلاف) منزلة النصية (Textualité) في إمكانيتها تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات، وهذا الأمر يدفع القارئ إلى العيش داخل النص، والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الغائبة.2-نقد التمركز:‏ Critique of centrait‏ : ويُبين هذا المعطى أن التفكيكية لها إمكانية كبيرة في فحص منظومة الخطاب الفلسفي الغربيّ عبر قرونه الممتدة زمنياً، والمكتسبة لخصوصية معينة في كلّ لحظةٍ من لحظاتها، بوصفها المراحل المتعاقبة للبناء التدريجي للفكر الأوربي الحديث، ويكشف هذا المعطى في الوقت نفسه عن التأمل الفلسفي المتعالي، ويعمل على تعريته، وتمزيق أقنعته بوصفها رواسب حجبت صورة الحقيقة.3-نظرية اللعب: وتهدف هذه النظرية إلى تمجيد التفكيكية لصيغة (اللعّب الحرّ) اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تماماً عن الإكراهات المغيّبة للحقيقة، وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك، وغياب المعرفة السطحية المباشرة، واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة، والفلسفية المعقدة، والنظم المخبوءة، وطرائق التحليل الخاصة .4-علم الكتابة : يعدّ هذا المنهج نقداً لثنائية سيسير (الدال والمدلول)، ورؤيته لدور العلامة وفاعليتها في بناء النص، فالدال عند سيسير هو تشكّل سمعي وبصري، وصورة لحمل الصوت، وقد عدّ دريدا ذلك تمركزاً حول الصوت، وصورة واهمة لحمل المعنى، وقد اقترح دريدا استبدال (العلامة) بمفهوم الأثر (Trace) بوصفه الحامل لسمات الكتابة، ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقاً لذلك من نظام للعلامات ـ كما هي عند سيسير ـ إلى نظام للآثار ـ كما هي عند دريدا ـ وتعين تلك الآثار على ترسيخ مفهوم الكتابة، وتوسيع اختلافات المعنى المُتحصل من نشاط دوالها، لذلك عدّ دريدا علم الكتابة "بأنّه علم للاختلافات"**

# 5-الحضور والغياب: من أهم المرتكزات التي اعتمدها ديريدا لأنّ جميع إجراءات العملية النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، فضلاً عن أنّ معطيات (الاختلاف، ونقد التمركز، ونظرية اللعب، والكتابة) تبرز فيها بشكل مباشر ثنائية الحضور والغياب، وقد انطلق دريدا من خلال هذه الثنائية ـ إلى جانب المعطيات السابقة ـ لنقد توجه الخطاب الفلسفيّ الغربيّ، وتقويض أُسسهِ من خلال كشف تناقضاته واللّعب بأنظمته وممارساته، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده.

المنهج التفكيكي:

التفكيكي:

التفكيكية: هي تفكيك النص الأدبي ثم إعادة بنائه وذلك للوقوف على لغته والوصول إلى أبعاد رموزه واستعاراته اللغوية, وقد شبهها الكثير من النقاد بهدم البناء ومعرفة محتوياته ثم إعادة بنائه من جديد.

وهذا هو المنهج التفكيكي, حيث يقوم على هدم النص الأدبي وتجزئته إلى جزئيات صغيرة مثل : (اللفظ, والمعنى, والتراكيب, والرموز, والصورة الفنية, والأسلوب . . . إلخ) ثم إعادة بنائه من جديد حتى تكتمل الصورة للناقد عن محتويات هذا النص.

إذن؛ تريد التفكيكية الوصول إلى البؤر المطمورة في النص وهي لا تتم إلا من خارج المعنى, أي جعلت التفكيكية الناقد حراً بالتوجه نحو المدلول, وحراً في قلب التمركز المنطقي حول الفعل وحراً في عقله الفلسفي.

\* مؤسسها:

الناقد الفرنسي (جاك دريدا), صاحب نظرية " ميتافيزيقيا الحضور= مركزية الكلمة " . . وهو قارىء متمرس وناقد حاذق لكثير من أعمال كبار الكتاب مثل "هيجل"و" مالارميه", ومن أهم كتبه (الكتابة والاختلاف) و (الانتشار) .

\* أسسها (أقوالها) :

- القراءة أولا . . وتسبق التفكير النقدي.

- التمركز المنطقي حول العقل.

- الانحراف اللغوي أساس في الإبداع يبحث عنه الناقد في التكفكية.

- الثقافة سلاح الناقد المهم نحو قدرته على التفكيك فالترتيب فالتحليل والتقويم.

\* من نقادها:

هيلز ميللر, بين التفكيك أن المعاني في النصوص المختلفة تتقاطع, وتتضاعف , وكأنها تتشارك معا. والناقد يعيد خلقها من جديد.

بول دي مان, يدعو إلى اختراق النص, بالبحث عن المعنى المستتر, وذلك بالكشف عن تعارض ما هو داخلي وخارجي . . والمجاز- عنده- أقرب إلى الرمز, لذلك هو أكثر شاعرية.

مآخذ على المنهج التفكيكي[[277]](#footnote-277)"1"

يخرب الأفكار والتقاليد التي ربما كانت متوارثة في النص, ويشكك في كل ما توارث عن النص ولغته وعلامته ومؤلفه وتاريخه وما يحيط به وشكله المكتوب . . لأن المنهج التفكيكي يقوض ويهدم لكي يبني !

**(هـ) نظرية التــلقي : أسسها ، سياقها ، مفاهيمها**

          إن الحديث عن نظرية التلقي كقصدية و كوعي منهجي ، يقتضي تناول محدودية الممارسات النقدية والإجراءات المنهجية السابقة، فتاريخ المنهج خاصة في أوربا عرف مسارا تطوريا، بحيث أن المنهج اللاحق يتجاوز السابق محدثا شبه قطيعة مع أسسه النظرية وأدواته الإجرائية.

          فقد رأينا في الفصول السابقة أن منهج تاريخ الأدب منذ مدام دوستايل في كتابها " النظر للأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية " المنشور عام 1800، ومرورا بسانت بوف وهيبوليت تين ، ووصولا إلى غوستاف لانسون ، كان يعتمد خلفية له الفلسفة الوضعية التي تهتم بدراسة الأسباب والعلل التي تنتج الظواهر ، ومن تم راح المنهج التاريخي للأدب يدرس ويحلل علاقات الأدب بالمكونات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، ويعلي من شأن المؤلف ، فسانت يوف يعتبره الوسيط بين العمل الأدبي والمجتمع ، ولهذا السبب يذهب رولان بارت إلى أن المؤلف شخصية حديثة إذ " يمكننا القول أنها ابتدعت من طرف منهج تاريخ الأدب من طرف سانت بـــوف ولانسون ، لأنه وإن وجد دائما شخص يكتب لم يكن دائما مهما أن نعرفه: فهو ميروس لا يعرف هل وجد فعلا ، وأناشيد البطولة في العصر الوسيط كانت مجهولة المؤلف ، فلم يصبح المؤلف صورة مركزية إلا ابتداء من القرن 19 بحيث يرى فيه النقد التاريخي مكان التقاء الأدب بالمجتمع ، وفي الوقت نفسه فالعصر كله قد رقى الفرد المبدع إلى مصاف الإله .

          لقد وجهت انتقادات لأسس المنهج التاريخي ، ولمحدوديته التأويلية ، وقد كانت أبرز هذه الانتقادات هي تلك التي وجهها رولان بارت في مقالاته الثلاثة 1 المنشورة بين 1960-1963 .

          فقد أبطل ادعاء تاريخ قول الحقيقة حول أعمال راسين بفرضه عليها معنى واحدا ، أي مقصدية المؤلف ، فهو يرى أن العمل الأدبي ماض وحاضر في الآن نفسه ، إذ يستمر ويبقى وإن اختلف الحدث التاريخي الذي أنجزه ، وإن هذه الاستمرارية لهي حجة تثبت أن العمل لم يستنفد كل عطائه في لحظة ظهوره. فليس هناك " راسين في جد ذاته أو " راسين حقيقي " ، عرف بطريقة نهائية من طرف تاريخ الأدب ، وإنما هناك فقط فراءات لراسين لها نفس القيمة شريطة أن تكون منسجمة وشاملة.

          وفي مستوى آخر يوجه نقده لغوستاف لانـسون ، مطورا تثريب المؤرخ لوسيان لوفيفر الذي اتهم تاريخ الأدب اللانسوني بأنه لم يكن بتاتا " تاريخا بحق " لأنه كان يؤمن " بجوهر زمني للأدب " ، وهو مع ذلك تاريخ نسبي ويتغير حسب العصور.

          وأخيرا ، يبين بارت ، عجز لانسون ، عن فهم العمل الأدبي ضمن سلسلة من الحقائق التاريخية والاجتماعية والثقافية ، لأن نموذج التفسير لديه قديم فهو موصوم بوصمة الوضعية ، الموصومة بإيديولوجية وبمفهوم للإبداع عفى عنهما الزمن اليوم.

          وحينما تحول النموذج من سلطة المؤلف إلى سلطة  النص عرفت الدراسات الأدبية نقلة نوعية ، ساهم فيها التطور الذي عرفته اللسانيات والدراسات الانتربولوجية البنيوية. وقد كان للفلسفة الكانطية والحبشطلتية وللرياضيات دور كبير في تغيير الرؤية للأدب ، وفي إعادة تحديد المفاهيم ؛ كمفهوم الأدب والأجناس الأدبية والنص  والتركيز على مفهوم العلاقة بدل المرجع ، والاهتمام بالكشف عن أسرار العمل الأدبي من داخله متلافية كل بحث عن التكون المرتبط بالعالم الخارجي أو التاريخ.

          وبالموازاة مع هذا التأثير الفلسفي والعلمي في تحويل وجهة النظر اتجاه الأدب واستقلاليته عن العالم الخارجي ، كانت هناك بعض الحركات الإبداعية كالمستقبليين على سبيل المثال. تذلل الطريق أمام المنظرين وتوفر لهم مجالا خصبا للتطبيق، إضافة أن بعض الأدباء  النقاد 1 قد سبقوا إلى التأكيد على استقلالية النص واعتباره تمرينا لغويا صرفيا.

          إن تركيز البنيوية على النص بدل المؤلف سيقود إلى فرضيات أولية حول القراءة في علاقتها بالكتابة، وهذا ما حدا برولان بارت إلى أن يذهب إلى أن موت المؤلف إيذان بميلاد القارئ.

**الاهتمام بالقارئ :**

المحاولات الأولى للاهتمام بالقارئ : 00

          إن مقولة القارئ كمكون أساسي في العملية الإبداعية ، أثير منذ القديم إذ نجد أصداءه في التداول الشعري القديم في الإنشاد ، فالشاعر وهو ينشد قصيدته يفترض قارئا إما أن يكون هو الممدوح أو المثقف الذي يحضر عملية الإنشاد والإلقاء ، وفي تلك الأفعال التي يبدأ بها العلماء والنقاد والفقهاء في كتاباتهم مثل " اعلم، فافهم ".

          ونجد لذلك أمثلة في الكتابة الروائية ، فدنيـس ديــدور في روايـــــتــه " جاك القدري " يستحضر القارئ ويتحاور معه ويوجهه ويكشف له عن لعبة الكتابة.  .

          وقد بدا الاهتمام بالقارئ والقراءة قبل ظهور نظرية التلقي ، غير أن هذا  الاهتمام لم يسفر عن تصور منهاجي نسقي لهذه العملية ، بحيث بقي في طور البدايات ، وإن الفصل الذي خصصه جون بول سارتر في كتابه " ما الأدب ؟ " تحت عنوان " لمن نكتب ؟ ". يبرز بجلاء الانشغال المبكر لدى هذا الفيلسوف الوجودي بمسألة القارئ والقراءة.

          فهو يذهب في إطار التفاعل بين الكتابة والقراءة إلى " أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم " وفي هذا السياق يحدد طبيعة القارئ  المستهدف ، ففي تصوره " ليس القارئ الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر ، على غرار " ميكرو ميجاس " وليس هو نموذج " الساذج ". كما أنه ليس هو الله. فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يجب أن يشرح له كل شيء حتى البدائيات ، وليس هو روحا ولا صفحة بيضاء. وليس عالما بكل شيء شأن الله ...  وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم فاستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم. وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام. ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى. وهي كافية للإيماء بصفته التاريخية " .  إن مواصفات القارئ التي يضعها جون بول سارتر تتحدد من خلال مفهوم الحرية والتاريخية، فالقارئ شخص منخرط في التاريخ ليس بالقارئ المثالي ولا بالقارئ الساذج. ومعالمه تتحدد أيضا في ثنايا العمل الأدبي ، إذ ما  دامت " حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل مها عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك في موضوع كتابه. ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت لــــــه "

           إن صورة القارئ المتضمنة في العمل هي ما سيصطلح عليها بالقارئ الضمني  ينم تحليل جون بول سارتر ، عن وعي عميق بوظيفته القارئ في انفتاح العمل الأدبي على إمكانيات لا نهاية من التأويلات ، حيث انتقد التصور الذي يعلي من شأن المؤثرات الخارجية من جهة المؤلف  يقول : " سيستهوي قوما القول بأن كل محاولة لتفسر عمل الفكر ، عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه ،  محاولة زائفة مفتعلة تتناول العمل تناولا غير مباشر . ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملا حاسما في إنتاجه ؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة " تين " في تأثير البيئة ؟ غير أني أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقا من حيث إن البيئة تنتج الكاتب، ولذلك لا أعتقد في هذا التفسير. إذ الشأن في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك ، لأنه يهيب بالكاتب ، أن يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته. والبيئة قوة دافعة إلى الخلف ، ولكن الجمهور على النقيض انتظار ، وفراغ يملأ.

           من خلال هذا النقد الذي يوجهه سارتر للمنهج الوضعي،  الذي يحاول تفسير الإبداع بمقولات علية خارجية متحكمة ومقيدة للحرية ، تبرز الخلفية الفلسفية المتحكمة في تصوره للإشادة بمقولة القارئ باعتباره محررا للعمل الأدبي وضامنا  لاستمراريته في الحاضر والمستقبل ، في حين أن كل تفسير يعطي الأولية للعلل المتحكمة يسقط في دفع العمل إلى الماضي وإلى الخلف.

          تبقى هذه الأفكار حول مفهوم القراءة والقارئ لبنات أولية في بروز نظرية التلقي ، هذه النظرية

التي ستتخذ صيغتها النسقية في ألمانيا ، في مدرسة كونسطانس وقد كان من أبرز رواد هذه النظرية كل من هانس روبير ياوس  وفولفغانغ آيزر. فكيف تمت بلورة هذه النظرية وما هي خلفياتها الفلسفية ومفاهيمها الأساسية ؟

**نظرية التلقي : النشأة والأسس :**

          إن نشوء نظرية ما هو جواب عن سؤال ، واستجابة لحاجة ، بالإضافة إلى أن النظرية تحمل معها نموذجا استبداليا جديدا يتجاوز النماذج السابقة ، ولا تنشأ النظرية إلا إذا وقعت أزمة في الأسس ، وبذلك تكتسب النظرية الجديدة مشروعيتها. فما هي الأسئلة التي طرحت على نظرية التلقي ؟ وما هي طبيعة الأزمة التي سعت هذه النظرية إلى اقتراح حلول لها ؟

          يذهب " فانسون يوف " في كتابة " ما القراءة ؟  " إلى أن السبب في الاهتمام بالقراءة والقارئ هو المأزق الذي عرفته الدراسات الشكلانية ، والتطور الذي حصل في ميدان اللسانيات ، لقد بدأ الاهتمام بالقراءة يتطور " في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية بعض الفتور ، إذ تبين أن اختزال النص الأدبي إلى مجموعة من الأشكال عديم الفائدة ، لقد أصبحت الشعرية في مأزق ـ إذ كل دراسة تعنى بالبنيات فقط تؤدي إلى نماذج عامة وناقصة جدا "  أما السبب الثاني فهو الانطلاقة التي ستعرفها التداوليات بحيث أضافت للسانيات في وصفها لاشتغال  اللغة فرعا ثالثا للفرعين المعهودين : " التركيب " الذي يعنى بدراسة العلاقة بين العلامات ، و " علم الدلالة " الذي يبحث في علاقة العلامات بما تدل عليه ، وهو التداوليات، أي البحث في علاقة العلامات بمستعمليها. وهكذا فالتداوليات ستركز على التفاعل داخل الخطاب، بين الإرسالية والمرسل إليه وبين النص والقارئ. ومن تم سيحدث تحول كبير في علاقة المكونات التي يتم بها التواصل ، وسيعاد النظر في تحديد الأدب وطريقة دراسة النصوص. فالسؤال ما الأدب ؟ يعني أن نتساءل لماذا نقرأ كتابا ما ؟ لقد " أصبحت أحسن وسيلة لفهم قوة واستمرارية بعض الأعمال هي أن نتساءل حول ما يجده القراء فيها .

          أما روبير  هولوب  ، في كتابه نظرية التلقي ( مقدمة نقدية ) ، فإنه اعتمد مقالة لهانس روبير ياوس نشرت سنة 1969 تحت عنوان " التغيير في أنموذج الدراسات الأدبية ". حيث لخص فيها هذا الأخير تاريخ المناهج الأدبية مفترضا أن بداية ثورة ما في الدراسات المعاصرة كانت على وشك الحدوث. وقد أكد ياوس في هذه المقالة " أن دراسة الأدب ليست عملية تشتمل على التراكم التدريجي للوقائع والحجج التي من نشأتها أن تقرب أكثر  ، كل جيل متعاقب ماهية الأدب في الواقع أو تقربه من فهم صحيح للأعمال الأدبية الفردية ، بل بالأحرى يتميز التطور الأدبي بالقفزات النوعية والانقطاعات ونقط الانطلاق الأصلية. ويتم إقصاء الأنموذج الذي سبق أن وجه البحث الأدبي في الوقت الذي لم يعد يستجيب للمتطلبات التي وضعتها له الدراسات الأدبية ، وهكذا فإن أنموذجا جديدا يكون ملائما أكثر لهذه المهمة ومستقلا عن النمط الأسبق ويحل هذا الأنموذج محل المقاربة المتقادمة إلى أن يصبح هو بدوره عاجزا على مسايرة وظيفته التي هي تفسير الأعمال الماضية للأجيال في الوقت الحاضر.  يتبين من خلال هذا النص أن ياوس استفاد من بعض المفاهيم الأبستيمولوجية ، وهي مفهوم " الأنموذج paradigm  " و " الثورة العلمية " محاولا بذلك إعادة تفسير طبيعة التطور الأدبي محتذيا في ذلك منهجية العلوم الطبيعية ، فمفهوم الأنموذج مكنه من رصد الانقطاعات الحاصلة في التطور الأدبي ؛ حيث أن كل أنموذج يحمل معه رؤية ترتبط بأسئلة معينة وتستجيب لحاجيات خاصة ؛ وحينما يعجز الأنموذج على مسايرة التطورات الحاصلة ولا يقدر على إيصال الأعمال القديمة للقارئ الحديث فإنه يخلي المكان لنموذج آخر ، قادر على خلق تقنيات تأويل جديدة وكذا الموضوعات التي ينبغي تأويلها.

          ولكي يبرز ياوس جدة الأنموذج الذي سيطلق عليه نظرية التلقي ، سيصنف النماذج السابقة مبرزا طبيعتها وخلفياتها وحدودها وهي كالتالي :

أ/ أنموذج ما قبل المرحلة العملية : وهو أنموذج كلاسيكي ذو نزعة إنسانية يعتمد كمعيار مقارنة الأعمال الأدبية بالنماذج المتفق عليها لدى القدماء. فالأعمال التي قلدت الأعمال الكلاسيكية بنجاح كانت تعتبر جيدة أو مقبولة ، أما تلك التي خرجت عن أعراف النماذج العريقة فكانت تعتبر رديئة أو غير مرضية. وكانت مهمة الناقد هي قياس الأعمال الأدبية في الحاضر مقابل القواعد الثابتة.

ب/ أنموذج الثورة العلمية للنزعة التاريخية : ظهر هذا الأنموذج بعد انهيار النموذج الأول في القرنــــين 18 و 19 وقد ظهر عقب تأسيس الأمم والاتصالات من أجل الوحدة الوطنية في كل أرجاء أوربا . وكنتيجة للتغيرات السياسية والتخمينات الإيديولوجية ، فقد أصبح تاريخ الأدب لحظة مؤملة من لحظات الشرعية الوطنية وبالتالي ارتكز النشاط على دراسات المصادر وعلى محاولات إعادة بناء ما قبل التاريخ لنصوص القرون الوسطى المعيارية ... وغالبا ما ارتبطت هذه المقاربة " التاريخانية " الوضعية من حيث المنهج بمقاربة آلية للنصوص وكذا برؤية ضيقة تكاد تكون شفينية.

ج/ النموذج " الجمالي-الشكلاني": داخل هذا الأنموذج مناهج متعددة كالأسلوبية وتاريخ الأفكار، والشكلانية الروسية  ، والنقد الجديد ، وما يربط مختلف هؤلاء النقاد والمدارس هو التحول من التفسيرات التاريخية والسببية إلى التركيز على العمل نفسه.

          إن الوقوف على محدوديته هذه الأنموذجات سيفسح المجال لظهور أنموذج رابع ، ولو أنه " لا يمكن تحديده بعد شكل دقيق 2 كما يذهب هيلوب ، غير أن ياوس يضع مجموعة من المقتضيات المنهجية تحدد طبيعة هذا النموذج وتميزه عن النماذج الأخرى. فبالإضافة إلى التأويل والتوسط وتحيين فن الماضي وهو شرط أساسي استوفته كل أنموذج سابق. هناك شروط أخرى وهي :

- الوساطة بين التحليل الجمالي ، والشكلي ، والتاريخي ،  والتحليل المرتبط بالتلقي ، وكذا بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.

- ربط المناهج البنائية والمناهج التأويلية.

- سبر أعماق جمالية التأثير (التي لم تعد ترتبط بالوصف وحده)، وبلاغة جديدة تستطيع فعلا تفسير الأدب "الراقي" وكذا الأدب الشعبي وظواهر وسائل الإعلام في آن واحد .

          من خلال هذه المقتضيات يتضح لنا الطابع التركيبي لنظرية التلقي؛ حيث أن هذه الأخيرة تسعى إلى تجاوز النزعة البنائية والشكلانية المعتمدة على الوصف وتجاوز النزعة التاريخانية التي تعتمد على تفسير الحدث محاولة بذلك تركيب هذين التوجيهين بفتحها على القارئ وعلى الهرمينوطيقا ، بغية إحداث بلاغة جديدة تكسر الحدود ما بين ما اصطلح عليه بالأدب الراقي والأدب الشعبي.

1. - حميد لحمداني: سحر الموضوع: مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، 1990 ص. 07 [↑](#footnote-ref-1)
2. - محمد خرماش: عن إشكالية المنهج في النقد الأدبي، (المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية) ، جماعة من الباحثين، منشورات وحدة النقد الأدبي المعاصر مناهجه وقضاياه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – ظهر المهراز – مطبعة أنفو برينت – الطبعة الأولى ، فاس 1999 ص. 118 [↑](#footnote-ref-2)
3. () مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة 16، العدد 155، صفر 1419هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، لعبد الجواد المحمص: ص80. [↑](#footnote-ref-3)
4. () انظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007: 332. [↑](#footnote-ref-4)
5. () انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات السابع من إبريل، ط1، 1426: 80، وانظر: دليل النقد الأدبي: 333. [↑](#footnote-ref-5)
6. () انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 80. [↑](#footnote-ref-6)
7. () أحمد بن عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، أبو جعفر: قاض، من أهل بغداد، له اشتغال بالادب والكتابة، كانت وفاته بمصر سنة (322هـ). الأعلام، الزركلي، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: 1/ 156. [↑](#footnote-ref-7)
8. () الشعر والشعراء، ابن قتيبة، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: 6. [↑](#footnote-ref-8)
9. () المصدر السابق: 6. [↑](#footnote-ref-9)
10. () علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني، أبو الحسن، ولد بجرجان وولي قضاءها، ثم قضاء الري، فقضاء القضاة، وتوفي بنيسابور سمة (392هـ)، من كتبه: الوساطة بين المتنبي وخصومه ، وتقسير القرآن. الأعلام للزركلي: 4/ 300. [↑](#footnote-ref-10)
11. () الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبدالعزيز الجرجاني، الكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: 5. [↑](#footnote-ref-11)
12. () عبدالقاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أبو بكر: واضع أصول البلاغة، كان من أئمة اللغة، من كتبه: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة والجمل، مات سنة (471هـ). الأعلام للزركلي: 4/ 48. [↑](#footnote-ref-12)
13. () أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، المكتة الشاملة، الإصدار الثاني: 50. [↑](#footnote-ref-13)
14. () علي بن محمد حبيب، أبو الحسن الماوردي، ولد في البصرة، وانتقل إلى بغداد ومات فيها سنة (450هـ)، جعل "أقضى القضاة" في أيام القائم بأمر الله العباسي، وكان يميل إلى مذهب الاعتزال، وهو من العلماء الباحثين، من كتبه: أدب الدنيا والدين، الأحكام السلطانية، النكت والعيون وغيرها. الأعلام للزركلي: 4/ 327. [↑](#footnote-ref-14)
15. () أدب الدنيا والدين، الماوردي، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني 55. [↑](#footnote-ref-15)
16. () محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم طباطبا، الحسني العلوي، أبو الحسن: شاعر مفلق وعالم بالأدب، مولده ووفاته بأصبهان سنة (322هـ)، من كتبه: عيار الشعر، وتهذيب الطبع، والعروض.الأعلام للزركلي: 5/ 308. [↑](#footnote-ref-16)
17. () عيار الشعر، ابن طباطبا، المكتبة الشاملة، الإصدار الثاني: 6. [↑](#footnote-ref-17)
18. () انظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1417هـ: 64. [↑](#footnote-ref-18)
19. () انظر: دليل الناقد الأدبي: 333. [↑](#footnote-ref-19)
20. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 64- 65. [↑](#footnote-ref-20)
21. () حذف أجزاء من مواد اللاوعي، وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة. دليل الناقد الأدبي: 334. [↑](#footnote-ref-21)
22. () إبدال موضوع الرغبة اللاوعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعياً وعرفيا. المرجع السابق: 334. [↑](#footnote-ref-22)
23. () تمثيل أو عرض المكبوت (غالباً ما يكون موضوعاً جنسياً) من خلال مواضيع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي به. المرجع السابق: 334. [↑](#footnote-ref-23)
24. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 65. [↑](#footnote-ref-24)
25. () انظر: دليل الناقد الأدبي: 333. [↑](#footnote-ref-25)
26. () انظر: المرجع السابق: 334. [↑](#footnote-ref-26)
27. () انظر: المرجع السابق: 334، وانظر: مناهج النقد المعاصر: 67. [↑](#footnote-ref-27)
28. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 66. [↑](#footnote-ref-28)
29. () انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 79. [↑](#footnote-ref-29)
30. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 68. [↑](#footnote-ref-30)
31. () انظر: المرجع السابق: 69. [↑](#footnote-ref-31)
32. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 73، وانظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 84. [↑](#footnote-ref-32)
33. () انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 85. [↑](#footnote-ref-33)
34. () انظر: المرجع السابق: 85. [↑](#footnote-ref-34)
35. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 74. [↑](#footnote-ref-35)
36. () انظر: المرجع السابق: 74. [↑](#footnote-ref-36)
37. () انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 86. [↑](#footnote-ref-37)
38. () انظر: مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة 16، العدد 155، صفر 1419هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، لعبد الجواد المحمص: 80. [↑](#footnote-ref-38)
39. () انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 86. [↑](#footnote-ref-39)
40. () انظر: المرجع السابق: 87. [↑](#footnote-ref-40)
41. () انظر: المرجع السابق: 87. [↑](#footnote-ref-41)
42. () انظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة، رؤية إسلامية، سعد أبوالرضا، (ب.ط)، 1425هـ: 80\_81. [↑](#footnote-ref-42)
43. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 75، وانظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 82. [↑](#footnote-ref-43)
44. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 75. [↑](#footnote-ref-44)
45. () انظر: المرجع السابق: 76. [↑](#footnote-ref-45)
46. () انظر: المرجع السابق: 76. [↑](#footnote-ref-46)
47. () انظر: المرجع السابق: 76- 77. [↑](#footnote-ref-47)
48. () انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 87. [↑](#footnote-ref-48)
49. () انظر: المرجع السابق: 87-88, [↑](#footnote-ref-49)
50. () انظر: المرجع السابق: 88. [↑](#footnote-ref-50)
51. () انظر: المرجع السابق: 88، وللاستزادة: انظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 86-88. [↑](#footnote-ref-51)
52. () انظر: النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: 92. [↑](#footnote-ref-52)
53. () انظر: المرجع السابق: 92. [↑](#footnote-ref-53)
54. () انظر: المرجع السابق: 93. [↑](#footnote-ref-54)
55. () مجلة الحرس الوطني، تصدر عن رئاسة الحرس الوطني السعودي، السنة 16، العدد 155، صفر 1419هـ، مقال: المنهج النفسي في النقد، دراسة تطبيقية على شعر أبو الوفا، لعبد الجواد المحمص: 80. [↑](#footnote-ref-55)
56. () انظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 1417هـ: 44، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة ـ رؤية إسلامية، سعد أبو الرضا، (ب.ط)، 1425هـ: 62. [↑](#footnote-ref-56)
57. () انظر: انظر: النقد الأدبي الحديث ـ قضاياه ومناهجه، صالح هويدي، منشورات جامعة السابع من إبريل، ط1، 1426هـ: 95، وانظر: مناهج النقد المعاصر: 44-45. [↑](#footnote-ref-57)
58. () انظر: النقد الأدبي الحديث ـ قضاياه ومناهجه: 94. [↑](#footnote-ref-58)
59. () انظر: النقد الأدبي الحديث ـ قضاياه ومناهجه: 94. [↑](#footnote-ref-59)
60. () انظر: انظر: النقد الأدبي الحديث ـ قضاياه ومناهجه: 95. [↑](#footnote-ref-60)
61. () انظر: انظر: النقد الأدبي الحديث ـ قضاياه ومناهجه: 94، وانظر: مناهج النقد المعاصر: 45، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 62، 65. [↑](#footnote-ref-61)
62. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 46-47. [↑](#footnote-ref-62)
63. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 47. [↑](#footnote-ref-63)
64. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 48، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 66. [↑](#footnote-ref-64)
65. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 48-49. [↑](#footnote-ref-65)
66. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 49. [↑](#footnote-ref-66)
67. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 49-50، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 67. [↑](#footnote-ref-67)
68. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 50-51، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 67. [↑](#footnote-ref-68)
69. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 51-52، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 68. [↑](#footnote-ref-69)
70. () انظر: مناهج النقد المعاصر:52. [↑](#footnote-ref-70)
71. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 53- 54، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 68. [↑](#footnote-ref-71)
72. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 54. [↑](#footnote-ref-72)
73. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 54. [↑](#footnote-ref-73)
74. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 55، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 69. [↑](#footnote-ref-74)
75. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 55. [↑](#footnote-ref-75)
76. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 56. وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 70. [↑](#footnote-ref-76)
77. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 56-57. [↑](#footnote-ref-77)
78. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 58. [↑](#footnote-ref-78)
79. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 58، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 71. [↑](#footnote-ref-79)
80. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 58. [↑](#footnote-ref-80)
81. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 60، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 71. [↑](#footnote-ref-81)
82. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 61. [↑](#footnote-ref-82)
83. () انظر: مناهج النقد المعاصر: 62، وانظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 72. [↑](#footnote-ref-83)
84. () انظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 73. [↑](#footnote-ref-84)
85. () انظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 73. [↑](#footnote-ref-85)
86. () النقد الأدبي الحديث ـ قضاياه ومناهجه: 97. [↑](#footnote-ref-86)
87. () انظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 74. [↑](#footnote-ref-87)
88. () انظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 75. [↑](#footnote-ref-88)
89. () انظر: النقد الأدبي الحديث ـ أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 74. [↑](#footnote-ref-89)
90. لسان العرب لابن منظور, دار صادر ,بيروت,ط1 , 2000م , مادة(سلب) ص225. [↑](#footnote-ref-90)
91. ينظر اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب , شكري عياد ,ص13, الطبعة الأولى 1988م. [↑](#footnote-ref-91)
92. دلائل الإعجاز, عبد القاهر الجرجاني . تحقيق محمود شاكر ,مكتبة الخانجي القاهرة 1404هـ ص469. [↑](#footnote-ref-92)
93. ينظر الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والادب الملتزم بالإسلام,د.عدنان النحوي , دار النحوي ,ط1 ,1419هـ ,ص 145. [↑](#footnote-ref-93)
94. ينظر النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة روية إسلامية, أ.د.سعد أبو الرضا ,ط2, 1428هـ ص117, وفي الأسلوب والأسلوبية, محمد اللويمي , ص16. [↑](#footnote-ref-94)
95. في الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي .مطابع الحميضي ط1 , ص42. [↑](#footnote-ref-95)
96. الأسلوب والأسلوبية , عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب, تونس 1397هـ. [↑](#footnote-ref-96)
97. ولد بموسكو سنة 1896م واهتم باللهجات الفولكلور واطلع على أعمال سوسير وأسس النادي الألسني بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس , تنقل بين عدد من الدول واستقر أخيرا في أمريكا في جامعة هارفارد وهناك رسخت قدمه في التنظير للألسنية (الأسلوب والأسلوبية , عبد السلام المسدي, ص242) [↑](#footnote-ref-97)
98. المرجع السابق ص33. [↑](#footnote-ref-98)
99. ينظر في الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي ,ص42,والأسلوب والأسلوبية لعدنان النحوي ص156. [↑](#footnote-ref-99)
100. الأسلوبية الرؤية والتطبيق ,أ.د.يوسف أبو العدوس , دار المسيرة ط1, 1427هـ , ص37. [↑](#footnote-ref-100)
101. سويسري درس في حنيف ثم في ليبزغ ثم استقر بباريس ودرس النحو المقارن ثم عاد إلى جنيف ودرس اللغة السنسكريتية ثم الألسنية عاش بين (1857-1913)م .( الأسلوب والأسلوبية , المسدي , 244) [↑](#footnote-ref-101)
102. هو ألسني سويسري ولد بجنيف ومات بها تتلمذ على سوسير وبرع في الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث ومن مؤلفاته (مصنف الأسلوبية الفرنسية) ( ينظر الأسلوب والأسلوبية , المسدي , 237) [↑](#footnote-ref-102)
103. ينظر في الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي ص41,والأسلوبية الرؤية والتطبيق , يوسف أبو العدوس ,ص38. [↑](#footnote-ref-103)
104. [↑](#footnote-ref-104)
105. ينظر الأسلوب والأسلوبية , عبد السلام المسدي,ص19. [↑](#footnote-ref-105)
106. بلغاري ولد سنة 1939م درس الأدب البلغاري ثم هاجر إلى فرنسا من أهم أعماله " نظرية الأدب" ( ينظر السابق ص240) [↑](#footnote-ref-106)
107. ينظر السابق . [↑](#footnote-ref-107)
108. ينظر الأسلوب والاسلوبية لعبد السلام المسدي ص134, وفي الأسلوب والأسلوبية لمحمد اللويمي ص26. [↑](#footnote-ref-108)
109. ينظر الأسلوب والاسلوبية لعبد السلام المسدي ص135. [↑](#footnote-ref-109)
110. ينظر السابق ص158.و في الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي ص23. [↑](#footnote-ref-110)
111. مدخل إلى علم ألأسلوب , شكري عياد , دار العلوم , ط1 , 1402هـص37. [↑](#footnote-ref-111)
112. في الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي ,ص23. [↑](#footnote-ref-112)
113. ينظر السابق ص24. [↑](#footnote-ref-113)
114. ينظر في الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي , ص44. [↑](#footnote-ref-114)
115. ينظرالسابق ص45. [↑](#footnote-ref-115)
116. الاتجاه الأسلوبي في النقد , د. شفيع السيد, دار الفكر العربي , ص117. [↑](#footnote-ref-116)
117. ينظر النقد الأدبي الحديث ... ,أ.د.سعد أبوالرضا ,ص115, وفي الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي ,ص46. [↑](#footnote-ref-117)
118. ينظر البلاغة والأسلوبية , محمد عبد المطلب , مكتبة لبنان , ط1, 1994م, ص 198. [↑](#footnote-ref-118)
119. نمساوي نشأ فيها ثم في ألمانيا وأخيرا في فرنسا عاش بين سنتي (1887-1960) وهو من علماء الألسنية ونقادها .من مؤلفاته " دراسات في الأسلوب " و " الأسلوبية والنقد الادبي" ( ينظر الأسلوب والأسلوبية للمسدي ص 244). [↑](#footnote-ref-119)
120. الاتجاه الاسلوبي في النقد , شفيع السيد 164. [↑](#footnote-ref-120)
121. ينظر في الأسلوب والأسلوبية ,محمد اللويمي ,ص46. [↑](#footnote-ref-121)
122. ينظر البلاغة والأسلوبية , محمد عبد المطلب , ص268. [↑](#footnote-ref-122)
123. ينظر في الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي ,ص48. [↑](#footnote-ref-123)
124. ينظر السابق , ص49. [↑](#footnote-ref-124)
125. ينظر مدخل إلى علم الأسلوب , شكري عياد , ص43-49.وفي الأسلوب والأسلوبية , محمد اللويمي,ص68-70. [↑](#footnote-ref-125)
126. ينظر السابق نفسه. [↑](#footnote-ref-126)
127. "1" يعيد إبراهيم خليل في كتابه : النقد الأدبي الحديث, ص 77. مصطلح (النقد الجديد) إلى العام 1911 عندما أطلق " جون كرانسوم" الاسم على كتابه النقدي . . ودافع النقاد الجدد عن قراءة النص من الداخل, وقدمو تحليلا مفصلا للبنية الشعرية . . ودافع النقاد الجدد عن قراءة النص من الداخل, وقدموا تحليلا مفصلا للبنية الشعرية, بدلا من الاهتمام بعقل وشخصية المبدع والمصادر وتواريخ الأفكار والمضامين الموجهة فقط ! [↑](#footnote-ref-127)
128. "1" فؤاد المرعي: الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام, دار الأبجدية, دمشق, ط (1) , 1989م, ص 14. [↑](#footnote-ref-128)
129. "1" المعادل الموضوعي هو ما يسميه إليوت " القوة الناقدة" و" والقوة الخالقة" عند الشاعر. ويعني به أن الشاعر ينفعل بموضوعه ويتعاطف معه, وعليه ألا يعبر عن انفعاله, بل عليه أن يجد لهذا الانفعال (معادلا موضوعيا) يساويه ويوازيه ويحدده . . وهو يرتكز في ذلك إلى الجانب الفني وتقنياته, مما جعله يلتقي بالاتجاه الجمالي في المناهج النقدية أو " الفن للفن" الذي يرفض توظيف الأدب والفن في خدمة أهداف معينه؛ حيث شن (إليوت) هجوما على المذاهب الأدبية المخالفة لفلسفته ورؤيته, وخاصة تلك المذاهب الحديثة الرافضة للفكر الكلاسيكي وقواعده الأدبية والأخلاقية , ولم تكتف المدرسة الموضوعية (الإليوتية = نسبة لإليوت) بل راحت تدعو إلى إحياء التراث الكلاسيكي ومبادئه العامة, وجعله أساسا في العملية الإبداعية. [↑](#footnote-ref-129)
130. "1" فؤاد المرعي: الجمال والجلال ( دراسة في المقولات الجمالية), دار طلاس, دمشق, ط (1), 1991م, ص 7. [↑](#footnote-ref-130)
131. "2" الرويلي والبازعي: دليل الناقد الأدبي, ص 210- 211. [↑](#footnote-ref-131)
132. "1" يلتقي التأويل بالتحفيز, وقد مر بنا هذا المصطلح أثناء الحديث عن العقدة في القصة القصيرة. ولقاء التأويل بالتحفيز يلخصه (جوناثان كولر) , بأن ندخل ما نريد تأويله في أنماط النظام التي توفرها الثقافة, وتأخذ الثقافة في هذا الحديث مأخذ الطبيعي غير المتكلف . . يمكن العودة للتفصيل إلى : رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة, ص 26. [↑](#footnote-ref-132)
133. "2" ابتكر (راستي) عام 1987م, النموذج التناظري للنص, وهو النموذج الذي يخترق التعبير والمضمون بما يراه المحلل/ الناقد ملائما للنص المراد تحليله, فيبدأ بصياغة فرضيات عمل منظمة الدلالة ذات تردد وتلازم وتعلق بالنص ولها معطيات موازية للنص تصل في النهاية لتاويل مقبول. [↑](#footnote-ref-133)
134. (1) : انظر: ابن منظور، العلاّمة أبي الفضل جمال الدين، لسان العرب، المجلد التاسع، ط1، دار صادر للنشر، بيروت، و إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، ص 72، و زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص 32، و عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة، دار المعارف، مصر، د.ط، 1989م، ص 8، و مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر قراءة بنيوية، منشأة المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص 11 . [↑](#footnote-ref-134)
135. (1) : حول تعريف جان بياجه للبينة وخصائصها والتي سنشرحها بالتفصيل بعد ذلك يراجع : جان بياجه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م، ص 8، و زكريا إبراهيم، المرجع السابق، ص 3، وصلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1980م، ص 187ـ 188، و عز الدين المناصرة، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط1، 2007م، ص 475ـ 476 . [↑](#footnote-ref-135)
136. (2) : النسق في اللغة : هو ما كان على نظامٍ واحدٍ من كل شيء، ويُقال نَسَقَ الشيء: نَظَمه. وانتسقت الأشياء، انتظم بعضها إلى بعض. (راجع: المعجم الوسيط)، والنسق عن البنيويين: هو نظام ينطوي على استقلال ذاتي، يُشكِّل كُلاً موحّدًا. انظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، (مسرد المصطلحات، ص 415) . كما وضح روبرت شولز مسألة تركيز البنيوي على النسق، انظر: روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، 1977م . [↑](#footnote-ref-136)
137. (3) : انظر: جان بياجه، المرجع السابق، ص 8 . [↑](#footnote-ref-137)
138. (1) : إلى جانب تلك السمات أو الخصائص التي يحتويها التعريف، فإنه يتضمن كذلك كما يقول جابر عصفور مجموعة من المُسلّمات. راجع: أحمد العشيري، الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة (دليل القارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص 53ـ 54 . [↑](#footnote-ref-138)
139. (2) : راجع في ذلك هامش رقم (1) ص4، من البحث نفسه . [↑](#footnote-ref-139)
140. (1) : انظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص 95 و ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، ط1، 1986، ص 13، و ديفيد بشنبدر، نظرية الأدب المعاصر=== وقراء ة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص61 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-140)
141. (2) : انظر: إبراهيم محمود خليل، المرجع السابق، ص 96، و محمود أحمد العشيري، المرجع السابق، ص 57 . [↑](#footnote-ref-141)
142. (3) : نفسه . [↑](#footnote-ref-142)
143. (1) : انظر: إبراهيم محمود خليل، المرجع السابق، ص 96ـ 97 . [↑](#footnote-ref-143)
144. (2) : انظر: إبراهيم السعافين و عبد الله الخياص، مناهج تحليل النص الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1993م، ص 68ـ 69 . [↑](#footnote-ref-144)
145. (1) : انظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 540 . [↑](#footnote-ref-145)
146. (2) : نفسه، ص 540 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-146)
147. (3) : نفسه، ص 542 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-147)
148. (1) : نفسه، ص 542 . [↑](#footnote-ref-148)
149. (2) : انظر: إبراهيم السعافين و عبد الله الخياص، المرجع السابق، ص 70 . [↑](#footnote-ref-149)
150. (3) : انظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، وزارة الثقافة، تونس، ط1، 1991م، ص 77 . [↑](#footnote-ref-150)
151. (4) : انظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 44 . [↑](#footnote-ref-151)
152. (1) : انظر: فائق مصطفى و عبد الرضا، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، د.ط، 1989م، ص 182 . [↑](#footnote-ref-152)
153. (2) : انظر: جميل حمداوي، مقال بعنوان: ما البنيوية، دارسات وأبحاث أدبية، موقع على الإنترنت، http://www.rezgar.com . [↑](#footnote-ref-153)
154. (3) : انظر: إبراهيم السعافين، مقال بعنوان: إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان، 60ـ 61، ك2، 1989م، ص 27، 40 . [↑](#footnote-ref-154)
155. (4) : النقد الجديد : حركة نقدية تدعو إلى التخلي عن البحث عن المعايير الجمالية في الآثار الأدبية، وتعتبر أن وظيفة النقد الحقيقية هي فَهم وتفسير المؤلفات الأدبية عن طريق تحليلها وفق المعايير الشكلية واللغوية . [↑](#footnote-ref-155)
156. (1) : وله كتاب آخر بعنوان "دروس في علم اللغة العام" ذلك الكتاب الذي انطلق منه للمنهج البنيوي حيث انتقلت البنيوية بسهولة من اللغة إلى الأدب، فهو لا جدال في أنه واضع أسس المنهج البنيوي، ولكن يأتي بعده لُغوي آخر لا يقل عنه تأثيرًا في النقد البنيوي إن لم يكن أقوى أثرًا؛ لأنه أهتم اهتمامًا مباشرًا بلغة الأدب وهو (رومان جاكوبسون)، وله مقاله بعنوان: " علم اللغة وعلم الشعر . [↑](#footnote-ref-156)
157. (1) : إن مفهوم اللغة عند البنيويين تُعني: نظامًا من العناصر التي لا دلالة بالنسبة للباحث، ولذا كان على الباحث أو الدارس نبذ تأويل العناصر اللغوية باستعمال المعنى أو الوظيفة في الجملة على نحو المنطق اليوناني من فعل وفاعل ومفعول به، وما إلى ذلك من وظائف في الجملة، ولكن من خلال موقعها في شبكة العلاقات الأفقية والعمودية . [↑](#footnote-ref-157)
158. (2) : انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م، ص 190 . [↑](#footnote-ref-158)
159. (3) : نفسه، ص 190 ـ 191، و جان بياجه، البنيوية، ص 64 . [↑](#footnote-ref-159)
160. (1) : البنيويون يعرِّفون الأدب على أنه نظام رمزي تحته نظم فرعية يمكن أن تسمى (الأنواع الأدبية)، أما الأعمال الأدبية هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما، للمزيد راجع : المرجع السابق . [↑](#footnote-ref-160)
161. (2) : انظر: جان بياجه، المرجع السابق، ص 64 . [↑](#footnote-ref-161)
162. (3) : ومن العلوم الإنسانية التي ظهرت فيها البنيوية غير علم اللغة كما ذكرنا سابقًا، فظهرت في **مجال علم الاجتماع** وهذا عند كل من كلود ليفي شتراوس ولوي التوسير الذين قالا: أن جميع الأبحاث المتعلقة بالمجتمع، تؤدي إلى بنيويات، وذلك أن المجوعات الاجتماعية تفرض نفسها من حيث أنها مجموع وهي منضبطة ذاتيًا، وظهرت في **مجال علم النفس** وهذا عند كل من ميشال فوكو وجاك لاكان حيث وقفا ضد الاتجاه الفردي في مجال الأساس والإدراك . [↑](#footnote-ref-162)
163. (1) : قسم البنيويون اللغة إلى مستويات كالمستوى الصوتي والفونولوجي والمورفولوجي وإلى وحدات أصغرها الفونيم وهو وحدة النظام الصوتي، يليها المورفيم وهو مجموعة من الوحدات الصوتية قد تكون أدنى من الكلمة لكنها تدخل في علاقة استبدالية مع العناصر الأخرى . [↑](#footnote-ref-163)
164. (2) : انظر: إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، د.ت، ص 8 . [↑](#footnote-ref-164)
165. (3) : انظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 14 . [↑](#footnote-ref-165)
166. (4) : نفسه، ص 14ـ 15 . [↑](#footnote-ref-166)
167. (1) : وذلك انطلاقًا من أن البنيوية تعوّل على صياغة المعنى، وهو تعويل عَرفته العرب منذ ابن المقفع (ت 142هـ)، الذي شبّه المعنى بالذهب والأسلوب الصياغة، وقد تبنى الجاحظ ( ت 255 هـ)، رأي ابن المقفع فيما بعد، وبلور استنادًا إليه نظرية النظم، ثم جاء عبد القاهر الجرجاني ( ت 471 هـ)، كما ذكرتُ في المتن وقعّد نظرية النظم وعزّزها بالشواهد . [↑](#footnote-ref-167)
168. (2) : انظر: جودت الركابي، مقال بعنوان: أدبنا والبنيوية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 220 ـ 221، آب 1989 . [↑](#footnote-ref-168)
169. (3) : نفسه . [↑](#footnote-ref-169)
170. (1) : انظر: محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص 58 . [↑](#footnote-ref-170)
171. (2) : انظر: جودت الركابي، المرجع السابق . [↑](#footnote-ref-171)
172. (1) : انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص 188 . [↑](#footnote-ref-172)
173. (2) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 23 . [↑](#footnote-ref-173)
174. (1) : انظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 189، و محمد ولد بوعليبة، المرجع السابق، ص 58 ـ 60 . [↑](#footnote-ref-174)
175. (2) : المرجع السابق، و عز الدين المناصرة، المرجع السابق . [↑](#footnote-ref-175)
176. (1) : انظر: صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، ص 133 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-176)
177. (2) : يُعتبر سوسير مؤسس اللسانيات الحديثة (1857 ـ 1913)، حيث قام تلامذته بإعداد محاضرات في علم اللغة عام 1916م، حيث كان لها أبلغ الأثر على العلوم اللسانية خاصة، والعلوم الإنسانية عامة، وقد حاول تحديد موضوع علم اللغة، بعد النظر إلى شتى فروع العلوم الإنسانية، التي تتداخل وتتشابك وتكّون نسيج النشاط اللغوي لدى البشر، وهو أول من وضع تفرقة بين اللغة والكلام، كما وضع تفرقة أخرى هامة أطلق عليها اسم اللغويات الداخلية واللغويات الخارجية، وتُعتبر كافة النظريات اللغوية الحديثة، مُدينة لجهوده التي قام بها . [↑](#footnote-ref-177)
178. (1) : انظر: إبراهيم خليل، مقال بعنوان: انقلاب ثوري في الألسنيات، مجلة أفكار، العدد 118، آب 1994م، ص 140، وسُمي الكتاب كذلك بعنوان (دروس في علم اللغة العام)، انظر: روبرت شولز، البنيوية، اتحاد الكتاب العام، ط6، 1977م، ص 25 . [↑](#footnote-ref-178)
179. (2) : انظر، صلاح فضل، المرجع السابق، ص 20 . [↑](#footnote-ref-179)
180. (3) : انظر: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 26 . [↑](#footnote-ref-180)
181. (4) : انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1996م، ص 109 . [↑](#footnote-ref-181)
182. (1) : كما ذكرنا آنفًا بأن اللغة عنده تمثل مجموعة رموز تُشير تلك الرموز إلى أفكار مختلفة، كما أن اللغة كذلك تمثل مجموعة خصائص، انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، 26 ـ 28 . [↑](#footnote-ref-182)
183. (2) : انظر: إيهاب مصطفى، مقال بعنوان: البنيوية، مجلة أفق الثقافية . [↑](#footnote-ref-183)
184. (3) : انظر: مزهر حسن الكعبي، مقال بعنوان: البنيوية والتحليل البنيوي في النص الأدبي، جريدة الجريدة، موقع على الإنترنت [http://www.aljaredah.com](http://www.aljaredah.com/) . [↑](#footnote-ref-184)
185. (4) : انظر: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 27، وبصورة أخرى فالدال يعني الصورة السمعيّة التي تمس أذن السامع عن التلفظ بالإشارة أو الإشارات، وهو ما يتعلق بالجانب الفيزيائي من التعبير، أما المدلول فيُعني هو ما يحوّله السامع من صورة سمعية إلى صورة مفهوميه، أو معنى وهو ما يتعلق بالجانب النفسي والاجتماعي من التعبير. للمزيد راجع: يُمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999م، ص 185 ـ 190 . [↑](#footnote-ref-185)
186. (1) : نفسه، ص 27 . [↑](#footnote-ref-186)
187. (2) : النسق هو ما يتولد عن اندراج الجزئيات في سياق أو هو بنيويًا ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكوّنة للبنية، باعتبار أن لهذه الحركة انتظامًا معينًا يمكن ملاحظته وكشفه . [↑](#footnote-ref-187)
188. (3) : نفسه، ص 30 . [↑](#footnote-ref-188)
189. (4) : انظر: يورى لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص 7 . كما يوجد للغة عند دي سوسير مجموعة من الخصائص، راجع: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 26 . [↑](#footnote-ref-189)
190. (1) : ومن هؤلاء المتأخرين مثلاً : يمسليف، حيث تحول الثنائي من ( اللغة ـ الكلام )، إلى ( الجهاز ـ النص )، و نوام شومسكي تحول عنده الثنائي السابق إلى ( الطاقة ـ الإنجاز )، و ياكبسون تحول عنده إلى ( السنن ـ الرسالة )، و رولان بارت تحول الثنائي إلى ( اللغة ـ الأسلوب)....، راجع في ذلك: رابح بوحوش، الخطاب والخطاب الأدبي وثورته اللغـوية على ضوء اللسـانيات وعلم النص، مجلة معهد اللغة وآدابها، جامعة الجزائر، العدد: 12، 1997م، ص 160 . [↑](#footnote-ref-190)
191. (2) : انظر: س. رافيندان، البنيوية والتفكيك تطورات النقد الأدبي، ترجمة: خالدة أحمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2002م، ص 42 . [↑](#footnote-ref-191)
192. (3) : انظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 22 . [↑](#footnote-ref-192)
193. (1) : أنظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 32 وما بعدها، و نبيلة إبراهيم، المرجع السابق،

     ص 27 . [↑](#footnote-ref-193)
194. (2) : بالنسبة للسياق فهنالك سياقيان: (1) ـ سياق نصي يقع في إطار اللغة فيشتمل على السياق الصوتي والتجريبي والصرفي والنحوي والمعجمي والدلالي ...وهذا هو ما نقصده في كلامنا، (2) ـ سياق خارجي وهو سياق خارج النص ويشتمل على نوع الكلام، والمتكلم، والقارئ، والمقام، والعوامل الخارجية . [↑](#footnote-ref-194)
195. (3) : انظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 28 . [↑](#footnote-ref-195)
196. (1) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 36 . [↑](#footnote-ref-196)
197. (2) : انظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 27 . [↑](#footnote-ref-197)
198. (3) : انظر: شكري عيّاد، بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، د.ط، 1990م، ص 88 . [↑](#footnote-ref-198)
199. (1) : نفسه، ص 88، إن علم الأدب عندهم يدرس الأدب نفسه، أما النقد الأدبي فيدرس الأعمال الأدبية . [↑](#footnote-ref-199)
200. (2) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 36، و شكري عيّاد، المرجع السابق، ص 100 . [↑](#footnote-ref-200)
201. (3) : انظر: شكري عيّاد، المرجع السابق، 92 . [↑](#footnote-ref-201)
202. (1) : رومان جاكبسون ولد بموسكو سنة 1896واهتم منذ سنواته الأولى باللغة واللهجات والفولكلور فاطلع علي أعمال سوسير وهوسيرل، وفي سنة 1915 أسس بمعية طلاب ستة " النادي اللساني بموسكو " وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس، وفي سنة 1920 انتقل جاكبسون إلى تشيكو سلوفاكيا وأعد الدكتوراه سنة 1930 بعد أن أسهم في تأسيس " النادي اللساني ببراغ " سنة 1920، وهو النادي الذي احتضن مخاض المناهج البنيوية في صلب البحوث الإنشائية والصرفية وفي بحوث وظائف الأصوات، وفي خضم هذه الحقبة تبلورت أهم المنطلقات المبدئية في علاقة الدراسة الآنية بالدراسة الزمانية لدى جاكبسون، وفي سنة 1933 انتقل إلى مدينة برنو فدرس بجامعة مازاريك وبلور نظريته في الخصائص الصوتية الوظائفية، وفي سنة 1939 انتقل إلى الدانمارك والنورفاج فدرس في كوبنهاجن وأسلم وقد تميزت هذه المرحلة بأبحاثه في لغة الأطفال وفي عاهات الكلام، وفي سنة 1941 رحل جاكبسون إلى أمريكا فدرس في نيويورك وتعرف بليفي شتراوس ثم انتقل إلى جامعة هارفارد والمعهد التكنولوجي بمساشيوستس، وهناك رسخت قدمه في التنظير اللساني حتى غدت أعماله معينا لكل التيارات اللسانية وإن تضاربت، تُرجم لرومان جاكبسون :قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنوز، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر 1988.  
     و محاضرات في الصوت والمعني، ترجمة : حسن ناظم، على حاكم صالح، المركز الثقافي العربي،1994م . [↑](#footnote-ref-202)
203. (1) : وبالتالي فهو يطرح سؤالاً وهو: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً ؟ وهذا نفسه هو موضوع الشعرية، راجع : رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنوز، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، 1988م، ص 24 . [↑](#footnote-ref-203)
204. (2) : حتى أنه قد حاول أن يضع قانونًا عامًا للغة الشعرية، حيث قال بأن هذه اللغة تتميز "بسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي" وهذه الفكرة مرجع من المراجع التي تتحدث عنها البنيوية، ومعناها أن العلاقة تُصبح في النص المقرؤء، وأن جاكبسون من هذا التمييز طبقه على العيب الكلامي والمسمى بالحُبسة: اضطراب أو خلل في التعبير بالكلام أو الكتابة، أو في فهم معنى الكلمات المنطوق بها، أو في تسمية الأشياء، أو الحفاظ على القواعد النحوية المستعملة في الحديث أو الكتابة. وقد عالجها جاكبسون معالجة عمقت النظرية اللغوية عند دي سوسير، فميز بين البعدين الأفقي والرأسي وهذا يقودنا إلى ثنائية سوير في ( اللغة ـ الكلام )، وقال بأن الحُبسة تمثل في اعتلالين: اعتلال (المشابهة) وتتمثل في عجز المصاب عن استبدال العناصر بغيرها، واعتلال (المجاورة) تتمثل في عجز المصاب عن ضم العناصر اللغوية في مساق متجاورة، حيث نجد أن اعتلال المشابهة يساوي البعد الرأسي، بينما اعتلال المجاورة يساوي البعد الأفقي . راجع: رامان سلدن، المرجع السابق، ص 129، و شكري عياد، المرجع السابق، ص 99 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-204)
205. (3) : انظر: عز الدين المناصرة، علم الشعريات، ص 281 . [↑](#footnote-ref-205)
206. (4) : ومثال ذلك فقد درس قصيدة ماياكوفسكي بناءً على ذلك، وله كتاب بعنوان (الشعر التشكيلي مقارنًا بالروسي)، ذلك الكتاب الذي وضعه في حلقة براغ ودرس فيه الشعر من خلال القيم الصوتية ومدى ارتباطها بالمعنى، مما يعد ثورة في علم الأصوات، واتضحت الفروق اللغوية بين العناصر الدالة== ==وغير الدالة، للاستزادة راجع: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 109 ـ 110، و عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 283، حيث عقد فصل خاص بذلك . [↑](#footnote-ref-206)
207. (1) : عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 542 . [↑](#footnote-ref-207)
208. (2) : هذه العناصر التي أشار إليها جاكبسون، هي عناصر العملية الإبداعية حيث تتكون من ثلاث عناصر لا يمكن ذكر احدها دون ذكر الآخر، وهي : ( المرسل، الرسالة، المرسل إلية) . [↑](#footnote-ref-208)
209. (3) : انظر: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 109 ـ 110، و عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 282 . [↑](#footnote-ref-209)
210. (4) : انظر: عدنان علي النحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999م، ص 45 . [↑](#footnote-ref-210)
211. (1) : انظر: نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 16 . [↑](#footnote-ref-211)
212. (2) : يقصد بسلفه أي من سبقه، ويُقال أن العالم الفرنسي (بيديي) ينسبُ إليه بعض الباحثين ريادة الدراسات البنيوية للقصص في كتابه (الخرافات)، حيث أعتبر أن القصة كيانًا حيًا، وما دام كذلك فهو يخضع لعدد من الشروط من أجل أن يحافظ على حياته، فهو توقف عند هذه وذهب إلى عقد مقارنات بين الروايات القصصية المختلفة في عناصرها الشكلية الثابتة، دون أن يهتم بتحديد هذه العناصر، ووصف الكيفية التي تعمل بها، وهو ما قام به فلاديمير بروب فيما بعد في كتابه (مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية)، للاستزادة راجع: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 1994م، ص 18 . [↑](#footnote-ref-212)
213. (3) : المرجع السابق، ص 19 . [↑](#footnote-ref-213)
214. (4) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 100، و نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 17 . [↑](#footnote-ref-214)
215. (5) : ومن هؤلاء : **فسلوفسكي**، واعتبر بروب تمييزه بين الموضوعات والحوافز لم يعد قابلاً للتطبيق، وأما **بيديي** حيث أكد بروب على استحالة تحديد جوهر القصة أو النواة الثابتة، وعدم عزلها عن== ==العناصر المتغير، وأما **فولكوف** فقد ارتكب حسب رأي بروب خطًا عندما جعل من الموضوع وحده ثابتة، ونقطة انطلاق في دراسة القصة وذلك؛ لأن الموضوع وحدة مركبة وليس وحدة مبسطة، وهو متغير وليس ثابتًا، راجع: عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 19 . [↑](#footnote-ref-215)
216. (1) : حيث قدم بروب في دراسته هذه قائمة من الوظائف ومن أهمها: "الابتعاد، التحريم، ارتكاب المحرم، السؤال، البيان المضاد، الخديعة، التواطؤ، التوسط، بدابة العمل المضاد، الرحيل، عمل الراهب الأول، ....الخ" حيثُ أنه حددها في عدد محدود من الوظائف لا يتجاوز أحدى وثلاثين وظيفة في تلك المجموعة من الحكايات الشعبية أي مائة حكاية، حيث رأى أن هذه الوظائف مترابطة وإن اختلفت الشخصيات التي تقوم بها. للاستزادة راجع: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 79 ـ 81، و صلاح فضل، المرجع السابق، ص 92، و نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 18 . [↑](#footnote-ref-216)
217. (2) : عرّفها بأنها " ما تفعله الشخصية من وجهة نظر أهميتها من أجل مجرى الحدث "، أو " إنها الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالته في التطور العام للحكاية " وهذا الأخير حسب ترجمة صلاح فضل. انظر: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 79، و صلاح فضل، المرجع السابق،  
     ص 91 . [↑](#footnote-ref-217)
218. (3) : انظر: يُمنى العيد، المرجع السابق، ص 19 . [↑](#footnote-ref-218)
219. (1) : انظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 18 . [↑](#footnote-ref-219)
220. (2) : كلود ليفي شتراوس عالم أنثروبولوجيا ولد في بلجيكا عام 1908، درس العلوم في مرحلة متأخرة، وبعد أن درس القانون لفترة قصيرة في جامعة باريس، لكنه حصل علي إجازة الفلسفة عام 1932، ارتحل إلى البرازيل عام 1934 مما أتاح له رحلات دراسة ميدانية في أدغال البرازيل خلال توليه منصب أستاذ الأنثروبولوجيا بجامعة سان بولو، وهناك قام بدراسة عدد من القبائل البدائية، فكانت مهادًا لأفكاره التي تطورت فيما بعد، ترك فرنسا بعد سقوطها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي، والتقى هناك برومان جاكبسون مما قاده للاهتمام بعلم اللغة البنيوي، اهتم بدراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة بنيويًا وله كتب منها) :الأنثروبولوجيا البنيوية(، ( مقالات في الإناسة )، (الفكر البري )، ( الأسطورة والمعنى ) . [↑](#footnote-ref-220)
221. (3) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 214 . [↑](#footnote-ref-221)
222. (1) : انظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 33 . [↑](#footnote-ref-222)
223. (2) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 218 . [↑](#footnote-ref-223)
224. (3) : انظر: الشعرية البنيوية، جوناثان كللر، ترجمة : السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص 63 . [↑](#footnote-ref-224)
225. (4) : ومن تلك الأساطير التي طبق عليها شتراوس منهجه البنائي (أـسطورة أوديب)، للاستزادة راجع: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 238 . [↑](#footnote-ref-225)
226. (5) : انظر: جوناثان كللر، المرجع السابق، ص 63 . [↑](#footnote-ref-226)
227. (1) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 216 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-227)
228. (2) : انظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص 44 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-228)
229. (3) : نفسه، ص 45، و صلاح فضل، المرجع السابق، ص 215ـ 219 . [↑](#footnote-ref-229)
230. (4) : انظر: عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 477 . [↑](#footnote-ref-230)
231. (1) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 319 . [↑](#footnote-ref-231)
232. (2) : نفسه، ص 319 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-232)
233. (3) : نفسه، ص 321 وما بعدها، و فائق مصطفى وعبد الرضا، المرجع السابق، ص 183 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-233)
234. (1) : انظر: حسام الخطيب، مقال بعنوان: البنيوية والنقد العربي القديم، مجلة الموقف الأدبي، العدد 182، حزيران، 1986م . [↑](#footnote-ref-234)
235. (2) : وهذا يقودنا إلى الفرق بين الشكلية ( مدرسة براغ ) وبين البنيوية، حيثُ أن البنية المتكاملة في الشكلية تتمثل في تضافر الوحدات الجزئية وعناصر الكتابة الأدبية، وتلاحم هذه العناصر وتلك الوحدات ونموها حتى تكون البنية الكلية، بينما البنيوية فالبنية عندها تتمثل في تصورها خارج العمل الأدبي، وهي تتحقق في النص على نحو غير مكشوف بحيث تطلب من المحلل البنيوي استكشافها . [↑](#footnote-ref-235)
236. (1) : انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م، ص 182 وما بعدها، و حسام الخطيب، المرجع السابق، و غسان طعمه، مقال بعنوان: البنيوية في الأدب، مجلة الموقف الأدبي، العدد 180، نيسان، 1986م، ص 342، و إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص 82. [↑](#footnote-ref-236)
237. (1) : المقصود بالشرح هنا هو دراسة علاقات النص، والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي والتاريخي . [↑](#footnote-ref-237)
238. (1) : ويرى بارت بأن لا توجد إلا قيمتان أدبيتان وهما: القراءة والكتابة، أو الكتابة القراءة، ومعنى هذا بأن الكتابة تقرأ القارئ، فالنص يتكلم طبقًا لرغبات القارئ وخبراته، إذن فالقراءة والكتابة هما وجهان لحقيقة واحدة، فالمهم هو الحوار المستمر بين القارئ والنص بغض النظر عن المعنى المكتوب أو المعنى المستمد من القراءة . [↑](#footnote-ref-238)
239. (1) : إن في النقد اتجاهان سائدان وهما: **سياقي** وهو الذي يدرس النص بسياقه التاريخي أو الاجتماعي، **ونصي** وهو الذي يدرس النص نفسه دون أن يلجأ إلى سياقه الخارجي، وكان النقد البنيوي من هذا الاتجاه، وقد أشرتُ إلى ذلك عندما تحدثت عن أنواع السياق . [↑](#footnote-ref-239)
240. (2) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 327 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-240)
241. (1) : نفسه، ص 328 . [↑](#footnote-ref-241)
242. (2) : انظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 193 . [↑](#footnote-ref-242)
243. (3) : انظر: سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1990م، ص 134 . [↑](#footnote-ref-243)
244. (4) : انظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 382 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-244)
245. (1) : نفسه، ص 333 . [↑](#footnote-ref-245)
246. (2) : انظر: فائق مصطفى و عبد الرضا، المرجع السابق، ص 182 . [↑](#footnote-ref-246)
247. (3) : الرؤية : هي الفكرة أو الموقف التي أراد النص أن يُعبر عنها . [↑](#footnote-ref-247)
248. (1) : انظر: هادي نصر، البحوث اللغويّة والأدبية ( الاتجاهات، المناهج، الإجراءات )، دار الأمل، الأردن، ط1، 2005م، ص 132 . [↑](#footnote-ref-248)
249. (2) : انظر: مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 200م، ص 8 . [↑](#footnote-ref-249)
250. (1) : نفسه، ص 7 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-250)
251. (2) : يقصد به أن يُصبح النص ماثل أمام القارئ، بصرف النظر عن العلاقات الخارجية فهو منهج نصي لا منهج سياقي . [↑](#footnote-ref-251)
252. (1) : انظر: محمد عزام، فضاء النص الروائي ( مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان )، منشورات الاختلاف، ط1، 1996م، ص 27 [↑](#footnote-ref-252)
253. (2) : انظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 193 . [↑](#footnote-ref-253)
254. (3) : نفسه، ص 194 . [↑](#footnote-ref-254)
255. (4) : انظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 63 . [↑](#footnote-ref-255)
256. (1) : انظر: خريطلي، مقال بعنوان: إشكالية موت المؤلف، مجلة آداب القسطنطينية، العدد 4، لسنة 1997 م، ص 286 . [↑](#footnote-ref-256)
257. (2) : انظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م، ص 153ـ 154 . [↑](#footnote-ref-257)
258. (1) : نفسه، ص 152 ـ 155 . [↑](#footnote-ref-258)
259. (2) : انظر: نجم عبد الله كاظم، مقال بعنوان: في نقد النص/ النص أم المؤلف، مجلة أفكار، العدد 126، 1996م، ص 47 . [↑](#footnote-ref-259)
260. (3) : انظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 59 ـ 63 . [↑](#footnote-ref-260)
261. (1) : انظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 192 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-261)
262. (2) : انظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي، المرجع السابق، ص 38 وما بعدها، و إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص 90 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-262)
263. (3) : انظر: وليم راي، المرجع السابق، ص 137 . [↑](#footnote-ref-263)
264. (1) : انظر: فائق مصطفى و عبد الرضا علي، المرجع السابق، ص 184 . [↑](#footnote-ref-264)
265. (2) : نفسه، ص 184 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-265)
266. (3) : انظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتخلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1984م، ص 7 . [↑](#footnote-ref-266)
267. (1) : انظر: عمر حسن القِيَّام، في دائرة المنهج (قراءات نقدية)، منشورات أمانة عمان، عمان، ط1، 2005م، ص 60 ـ 62 . [↑](#footnote-ref-267)
268. (2) : انظر: جودت الركابي، المرجع السابق . [↑](#footnote-ref-268)
269. (3) : نفسه . [↑](#footnote-ref-269)
270. (1) : انظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي، المرجع السابق، ص 40 وما بعدها، و جودت الركابي، المرجع السابق، و روبرت شولز، المرجع السابق، ص 21 . [↑](#footnote-ref-270)
271. (2) : نفسه . [↑](#footnote-ref-271)
272. (3) : انظر: بول هيرنادي، ما هو النقد، ترجمة: سلافة حجاوي، سلسلة المائة كتاب، ط1، 1989م، ص 84 ـ 85 . [↑](#footnote-ref-272)
273. (4) : انظر: شكري الماضي، المرجع السابق، ص 192 . [↑](#footnote-ref-273)
274. (1) : نفسه، ص 194 . [↑](#footnote-ref-274)
275. (2) : نفسه، 192 وما بعدها . [↑](#footnote-ref-275)
276. (3) : انظر: إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص 91 . [↑](#footnote-ref-276)
277. "1" للمزيد انظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة, المجلس الوطني للثقافة, الكويت, ط (1), 1998م, ص 292-295. [↑](#footnote-ref-277)