وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أحمد بن يحي الونشريسي –تيسمسيلت
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة تخرج تندرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

تخصص: نقد حديث و معاصر

الموسومة بـ:

دراسة كتاب :

دليل النظرية النقدية المعاصرة (مناهج و تيارات)

لـــــ: بسام قطوس

إعدادالطّالبة:
قليزي نعيمة
مبطوش إيمان

إشراف الدّكتور:
بن علي خلف الله

لجنة المناقشة

د/ فتح الله	جامعة تيسمسيلت	رئيسا
أ.د/ بن علي خلف الله	جامعة تيسمسيلت	مشرفا و مقرارا
د/ بناني شهرزاد	جامعة تيسمسيلت	مناقشا

السّنة الجامعية: 2021/2020م

بسم الله الرحمن الرحیم

شـــــكر وتقدير

باسمه بدأنا،و به استعنا ، و عليه توكلنا ، و على نعمته شكرنا و بحمده ختمنا ، و على خير خلقه صلينا هو الله الصمد ، الواحد الأحد ، الذي أنار عقولنا بوهج العلم ، و أضاء دربنا و نشكره لتوفيقه لنا في إعداد هذا العمل المتواضع إثراء للعلم و المعرفة .

و نتقدم بخالص الشكر و تقدير إلى الأستاذ المشرف"خلف الله بن علي" الذي كان نعم الأستاذ في التوجيه و الارشاد في سبيل الوصول إلى هذا العمل القيم ، و نشكر كل الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية و آدابها .

و نشكر كل من قدم لنا يد المساعدة من قريب أو من بعيد و وجهنا أو ساهم بالكثير أو بالقليل في نسخ أو طبع أوراق هذا البحث ليخرج في صورته هذه .

كما لا ننسى أن نشكر جميع أفراد أسرتنا لمساعدتهم لنا و تحملهم و صبرهم على انشغالنا طول أيام الدراسة و البحث و ندعوا الله أن يجزي الجميع خير الجزاء و يدخلنا و إياهم في رحمته إنَّه وليُّ ذلك و القادر عليه .

و في الأخير نجدِّد شكرنا لخير البرية على توفيقه لنا في إتمام هذا العمل المتواضع .

إهـــــــداء

لا يطيب الليل إلا بشكرك و لا يطيب النهار إلا بطاعتك و لا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك "الله جل جلاله يالله".

إلى من بلغ الرسالة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه و سلم .

والشكر الخالص إلى من علمني حلاوة الصبر إلى من زرعت في قلبي معنى الحب، وإلى من كان دعاؤها سر نجاحي، وحنانها بلسم جراحي، إلى حبيبتي الغالية "أمي" حفظها الله وأطال في عمرها .

إلى المخلص المتفاني الذي صار موعظة ، فكان عرقه سندًا وكده دعما ومعاناته زادًا لأثمر مجهودي إلى من أحمل اسمه بكل افتخار إلى من سعى إلى راحتي وأعانني وذاق مرارة العيش ليسعدني "أبي"العزيز رحمه الله.

إلى من أرى التفاءل بأعينهم والسعادة في ضحكتهم إلى شعلة الذكاء ونور الحياة إخوتي :أمحمد محمد، ع القادر، صالح، يحي، وأخواتي العزيزات ونوري دربي :فاطيمة ، عائشة ،خيرة ، ثليجة، أحلام ، ميسة .

وإلى صديقاتي ورفيقات دربي:أمال، إيمان، رفيقة، زينب، نصيرة، سارة، ليندة، ميمونة .

إلى كل من علمني حرفا في سبيل تحصيل العلم والمعرفة وإلى جميع أساتذتي على طول مرحلة الدراسية.

نعـــــــيمة

إهـــــــــداء

الحمد لله الذي وفقني إلى إتمام هذا العمل كله بفضله"عز و جل" إلى الهادي "خير الأنام"

إلى من تحملت الدنيا ومآسيها لتصنع بسمة عظمت معانيها إلى من تناجيها روحي ومن أشاركها جروحي. إلى الذي أنار دربي وأوصلي إلى بر الأمان. إلى قدوتي في الحياة. إلى رمزي الوفاء والديا الحبيبين "بارك الله لي في عمرهما".

إلى سندي في الحياة. ومن شد عضدي إلى من فرحوا لفرحي وتألموا لألمي وكانوا مصدر قوتي:"إخوتي و أخواتي".

إلى مشرفي إلى من كان مثل الأب يرشدني ويوجهني وينصحني ولم يبخل علي بحرف، إلى أستاذي حفظه الله" د خلف الله بن علي".

إلى الرفيقة التي كانت نعم الأخت و المؤنسة التي سرت الدرب معها خطوة بخطوة " نعيمة"

إلى رفيقة الروح التي شاطرتها بسمتي ودمعتي إلى البريئة التي أحبها " أمال"

إلى أختي في الله البشوشة " أمينة"

إلى كل من علمني حرفا إلى كل من سقط سهوا من قلمي.

إلى هؤلاء أهدي ثمرة جهدي .

إيـــــمان

مقدمة

بسم الله الرحمان الرحيم و الصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد : يعتبر النقد الأدبي عملية لتقويم العمل الأدبي من خلال دراسته وفهمه وتفسيره وتحليه شكلاً ومضمونًا دون إغفال العوامل المؤثرة فيه، وقد اتسم قديما بالانطباعية والذوق الشخصي، حيث كان يستند إلى أحكام غير مؤسسة وغير مؤطرة منهجيا انطلاقا من معايير ذاتية ضبطها وقننها الأسلاف وجعلها كقاعدة يَتَبعها كل ناقد، وقد حكم على كل من ينحاز عليها أو يهملها بالتقصير والخروج عما هو مألوف ،ثم بدأ شيئا فشيئا يتطور ويزدهر وينضج مع كل عصر إلى أن بلغ ذروته وأرسى دعائمه، واستقل علما بذاته له قوانينه وضوابطه الخاصة ليتشعب وينتشر خاصة بعد عصر النهضة والانفتاح على الغرب .

لتشهد الساحة النقدية مجموعة من الاتجاهات والمناهج التي تهتم بدراسة الأدب، فقد تعددت أساليب الخطاب الأدبي واختلاف منطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها، وهذه المناهج النقدية تفرعت إلى صنفين هما: مناهج سياقية وأخرى نسقية، فالأولى: تدرس النص من الخارج كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي أما الصنف الثاني فهو الذي يتناول النص في ذاته كالمنهج البنيوي والأسلوبي والسيميائي ... وغيرها، ومناهج أخرى ظهرت تحت مسمى ما بعد الحداثة كالمنهج التفكيكي ونظرية التلقي والتأويل، تميزت هذه المناهج النسقية في دراستها للعمل الأدبي بالتوغل في أعماق النص والاهتمام بالنسق الداخلي للعمل الأدبي .

على هذا الأساس أصبحت المناهج النقدية المعاصرة ترتكز على التحليل لا على إصدار الأحكام وتقويمها ولهذا فإنَّ البحث في موضوع المناهج النقدية بنوعيها خاصة المعاصرة حافل بكم هائل من جهود النقاد والمفكرين في مضمار الدراسة النقدية فلكل رؤيته وتوجيهه في معالجتها، وفي هذا الصدد نجد كتاب "**بسام قطوس** " الذي هو موضوع بحثنا بحيث يعد هذا الكتاب من الكتب التي حاول فيه الناقد تناول المناهج النقدية على اختلافها حيث نجد الناقد "**بسام قطوس**" قد تناول جميع المناهج تقريبا فقد تناول في المناهج السياقية (المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، واختار

المناهج النسقية (الشكلانية والنقد الجديد والأسلوبية والبنيوية) ومن المناهج ما بعد الحداثة (المنهج التفكيكي والسيميائي والتأويلي.

ومن الأسباب والتي دعتنا لاختيار هذا الموضوع منها دوافع ذاتية تمثلت في حبنا للموضوع وكذلك تقوية مكتسباتنا المعرفية في مجال الدراسات النقدية خاصة الحداثية، وقد كان بحثنا إجابة عن طائفة من الأسئلة أهمها :

ـ ماهي أهم المناهج التي تناولها "**بسام قطوس**" في كتابه ؟

ـ وكيف كانت تأثيرات هذه المناهج على الساحة النقدية العربية ؟

ـ وما هي أهم العوامل التي جعلت من النقاد العرب يتوافدون إلى هاته المناهج ؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات انتهجنا الخطة الآتية:

ـ بدأت دراستنا بمقدمة كانت بمثابة تمهيد للدخول إلى تفاصيل الكتاب، ومدخل : خصصنا الحديث فيه عن بدايات المنهج، وأربعة أبواب.

ـ الباب الأول عنون بالمناهج الخارجية وفيه ثلاثة مناهج أولها التاريخي وثانيها الاجتماعي وثالثها النفسي، أما الباب الثاني فقد جاء موسوما بالمناهج الداخلية والذي تضمن كذلك ثلاثة مناهج ألا وهي: الشكلانية الروسية والنقد الجديد والأسلوبية، أما الباب الثالث الذي جاء تحت عنوان " البنيوية "(مشروع الحداثة) وفيه فصلَ "بالبنيوية"، أما الباب الرابع فعنوانه " نظريات القراءة (مشروع ما بعد الحداثة) انطوى على أربع فصول .

ولقد تتبعنا هذه الأبواب بالدراسة والتحليل للقضايا التي طرحها "**بسام قطوس**" في كتابه السابق الذكر معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي لأنَّ طبيعة الموضوع تقتضي ذلك حيث اعتمدنا على وصف وتحليل الأفكار الموجودة بالإضافة إلى المنهج التاريخي في استقصاء قضايا الكتاب تاريخيا، من أجل الإلمام بموضوع البحث اعتمدنا على مجموعة من الكتب أهمها: مناهج النقد الأدبي "**ليوسف وغليسي**"، و"**وليد قصاب**" مناهج النقد الأدبي الحديث" رؤية اسلامية "

دليل الناقد الأدبي "**لميجان الرويلي و سعد البازعي**"، و"**سمير حجازي** " مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، و"**صلاح فضل** " مناهج النقد المعاصر... وغيرها من الكتب التي تم ذكرها في قائمة المصادر والمراجع .

وأهم الصعوبات التي واجهتنا في طريقنا هي عدم حصولنا على النسخة الأصلية للكتاب وعدم وجود مصادر أو مراجع أو دراسات تحدثت عن هذا الكتاب ربَّما لأنّ "**بسام قطوس**" لم يقدم جديدًا للفكر النقدي كونه أقل شئنا من نقاد آخرون عاصروه.

وكذلك صعوبة انتقاء المادة العلمية باعتبارها موضوعًا متشعبا ومعقدا، إضافة إلى تضارب الآراء وتعددها حول المنهج الواحد ما صعب علينا مهمة جمع المادة خاصة بالموضوع والتحكم فيها وكلنا أمل بأن نكون قد أحطنا عملنا بمنطلقات هذه الدراسة، فإن أصبنا فبعون الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

وأخيرًا لا يسعنا سوى أن نحمد الله عز وجل على توفيقه لإتمام هذا البحث، كما نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذنا الفاضل "**د /خلف الله بن علي**" الذي تفضل علينا بقبول الإشراف على هذا البحث فأكرمنا بتوجيهاته وإرشاداته القيمة .

تيسمسيلت في: 2021/ 05/18

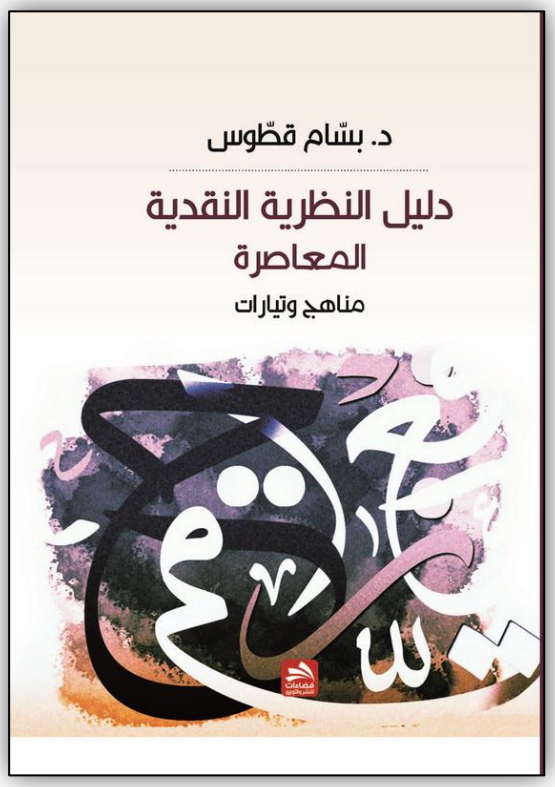
الطالبتين :

قليزي نعيمة

مبطوش إيمان

مـــــــدخل
بين المؤَلف و المؤلِف

ـ توصيف بالكتاب :



ـ المؤلف: الدكتور بسام قطوس.

ـ العنوان الرئيسي للكتاب: "دليل النظرية النقدية المعاصرة".

ـ العنوان الفرعي : "مناهج وتيارات".

ـ الطبعة: الأولى.

ـ سنة النشر: 2016.

ـ بلد النشر: الكويت.

ـ دار النشر: فضاءات للنشر وتوزيع.

ـ النوع الرئيسي: نقد أدبي.

ـ عدد الصفحات: 200 صفحة.

ـ مجلد:01.

وصف واجهة الكتاب:

الكتاب من الحجم المتوسط بقياس، 17 سم و24 سم طولا وبسمك سنتمتر واحد، جاء بتغليف عادي بلون أصفر فاقع في واجهة الكتاب التي يعتليها اسم المؤلف "**دكتور بسام قطوس** " باللون الأسود الداكن بالخط العريض، ثم عنوان الكتاب المكتوب بالخط العريض باللون البني بحجم كبير، وتحته العنوان الفرعي وفي النصف السفلي للواجهة توجد رسمة فنية تجريدية رسم فيها حروف بالخط العربي بالألوان الداكنة والفاتحة معا، وفي الأسفل دائما اسم ودار النشر، أما الواجهة الخلفية فقد تعذر علينا إيجادها لأن الكتاب تم تحميله من شبكة الأنترنت.

ـ أهم أعماله الأدبية والنقدية :

ـ المنهج النفسي عند النقاد المصريين المعاصرين، دراسة، (دت)، 1984 .

ـ وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دراسة لأطروحة دكتوراه نموذجا، دار الكندي، 1988

ـ استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دراسة، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، طبعة أولى، 1998، القاهرة، عالم الكتب، طبعة الثانية، 2005.

ـ مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، دراسة، دار الشروق، عمان، 2000.

ـ سيمياء العنوان، قراءة في المنجز الشعري والمتخيل والسردي، دراسة، وزارة الثقافة، عمان، 2001.

ـ تمنّع النص متعة التلقي، دراسة، اللجنة الوطنية العليا للإعلان، عمان، عاصمة للثقافة العربية ودار أزمنة، عمان، 2002.

ـ دليل النظرية النقدية المعاصرة "مناهج وتيارات"، مكتبة دار العروبة، الكويت، الطبعة الثانية 2016

ـ الإبداع الشعري وكسر المعيار، رؤية نقدية، لجنة التأليف والتعريب ،الكويت، 2005.

ـ المدخل إلى المناهج النقد المعاصر، دراسة، دار الوفاء، الإسكندرية، 2006.

ـ عتبة التأويل وعتمة التشكيل، دراسة، وزارة الثقافة، عمان، 2011.

ـ إشكالية موت المؤلف، الأصول النظرية والمرجعيات الفكرية، مجلة جامعة البحرين العلمية المحكمة الموسومة بسيمات، العدد 23، 2015.

ـ أفخاخ النص الرحلة إلى المعنى "كتاب محكم "، وزارة الثقافة الأردنية، 2014 .

ـ استراتيجية التفكيك، مقدمة نظرية وإجراء تطبيقي، مجلة البصائر (1)،(2)، العدد،87،88 1997.

ـ جدل الإبداع، قراءة في "فعالية القراءة "، حوليات جامعة، وهران، للبحوث والدراسات، العدد 267، 1997، 289.

ـ ملامح الشعرية في نماذج من مقدمات المتنبي المدحية، مجلة جامعة البعث 20، العدد،120 134 ،1997.

ـ قصيدة النثر "قراءة في انساق النص وانسجام الخطاب، مجلة مؤقة للبحوث والدراسات، العدد 365، 388، 1997.

ـ الزمان والمكان في ديوان "**محمود درويش** " أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي " مجلة أبحاث اليرموك 14 (1)، العدد 1447، 1996.

ـ الناقد وكتابه:

1 ـ التعريف بالناقد "بسام قطوس":

بسام قطوس موسى عبد الرحمان ناقد أردني من مواليد 1956 في عرابة جنين، درس اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية، فتحصل على شهادة البكالوريا سنة 1979، وتحصل على شهادة الماجستير سنة 1984، ثم على شهادة الدكتوراه سنة 1988، اشتغل مدرسا في الجامعة اليرموك ما بين سنة 1985، 2001، وأثناء ذلك تولى عمادة كلية التربية للمعلمين بسلطنة عمان ورئاسة قسم الدراسات اللغوية في الكلية بين سنة 1995 و1996، ثم انتقل للتدريس في جامعة الكويت منذ سنة 2001، وكذلك تولى رئاسة قسم اللغة العربية فيها، نال جائزة مؤسسة "عبد العزيز البابطين " للإبداع الشعري "حقل النقد الأدبي " سنة 2006، مناصفة مع "**محمد حور** " وهو عضو في رابطة الكتاب الأردنيين وأكاديمية أكسفورد للدراسات العالمية.

2 ـ دواعي التأليف والمنهج المتبع:

يقول "**بسام قطوس** " في مقدمة كتابه " دليل النظرية النقدية المعاصرة " أنّ الغاية من وراء تأليف هذا الكتاب هو التعريف بالمناهج النقدية على اختلافها وتنوعها حيث وجه كتابه هذا إلى المهتمين سواء كانوا باحثين أو طلبة علم بمسألتي التنظير والتطبيق أو الممارسة النقدية، وتبقى غايته الأساسية وراء هذه الدراسة هي تسليط الضوء على المناهج النقد الحديث ونظرياته، لمعرفة مبادئها النظرية وخطواتها العلمية أو التطبيقية وتقديم مجموعة المناهج الغربية التي تحتل الساحة النقدية العربية حتى يتعرف القارئ عليها بصورة واضحة لأسمائها وتواريخها ومفاهيمها وأعلامها بشكل بسيط بعيدا عن التكلف وذلك برسم بعض المسارات وترسيخ بعض المفاهيم التي تهم القارئ.

ويقدم "**بسام قطوس**" مادة كتابه معتمدا على المنهج التاريخي مع الشرح والتحليل، وهذا الكتاب ليس الأول من نوعه في هذا المجال فقد سبقته دراسات أخرى أمثال :"يوسف وغليسي

بكتاب "مناهج النقد الأدبي"، و"**صلاح فضل** "وكتابه "مناهج النقد المعاصر " و"**سمير سعيد حجازي** "سنة 2004، بكتاب "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي "، بل قد سبقته دراسات عديدة حول ذات الموضوع ودراسته نوعا ما متأخرة عن سابقيها كانت سنة 2015.

تمهيد :

ارتأينا في بداية هذه الدراسة إلى التعرض إلى بعض المفاهيم الأساسية التي اشتغل عليها المؤلف ولعل قضية المنهج هي الثابت في هذا الكتاب، إذ نجد أنّ هذا الباحث قد تطرق إلى كل المناهج التي استحدثتها الدراسات النقدية الغربية السياقية و النسقية، وذلك من خلال تقديم تعاريف، وتحديد مفاهيم المنهج والنظرية، إثر ذلك عمدنا إلى مدارسة هذا المصنف وذلك بعرض مادته المعرفية كما جاءت في الكتاب وعمدنا كذلك إلى مناقشة آراء الناقد فيما ذهب إليه عنصرا عنصرا.

ـ تقديم والعرض:

ـ تعريف المنهج:

ـ **لغة:** كلمة مشتقة من الفعل "نهج" وقد ورد هذا الفعل في العديد من المعاجم العربية القديمة والحديثة ونخص بالذكر "لسان العرب " **"لابن منظور"** الذي جاء فيه "نَهْج" بتسكين الهاء "طريق بَيِن وواضح وهو النهج والجمع نهجات ونهوج، وسبيل منهج كنهج ومنهج طريق وضحه والمناهج كالمنهج .[1]

وفي التنزيل قال تعالى :﴿ **لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا** ﴾، سورة مائدة الآية 48 .

إضافة إلى ذلك نجد **"الفراهيدي** " يعرفه على النحو الآتي :« الطريق واضحة والمنهاج الطريق الواضح».[2]

ومن خلال ما سبق ذكره نستنتج أنَّ المنهج هو الطريق النهج السبل والمسلك الواضح والبين المستقيم.

[1]–ابن منظور ، لسان العرب، مادته "منهج"، مج8، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 300.

[2]–سورة المائدة الآية 48.

اصطلاحا:

لم يخرج المنهج اصطلاحا عن مفهومه اللغوي، إذْ عرفه " **عبد الرحمان بدوي** " بأنه " الطريق المؤدي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحديد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة ".[1]

أو هو وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة، فالمنهج العلمي خطة منتظمة لعدة عمليات ذهنية أو حسية بغية الوصول إلى كشف حقيقة أو البرهنة عليها.

والمنهج حسب رأي "**صلاح فضل** " ارتبط برأيين: " الأول " ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقًا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة، لذلك فإنَّ كلمة المنهج انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية لتصل إلى عصر النهضة وهي ماتزال محتفظة بالتصورات الصورية للنطق الأرسطي بحدوده وطرق اتساقه.

أما الثاني: " ارتباطه بحركة التيار العلمي وهذا التيار لا يحتكم إلى العقل فحسب، وإنَّما كذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانينه إذًا فالمنهج اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي ووقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين.[2]

لقد ظهر العديد من الكتب النقدية التي تولي الاهتمام بالمناهج النقدية بكل أنواعها، والكتاب الذي بين أيدينا واحد من هذه الكتب.

3 ـ نظرية الأدب " الأدبية".

كل منهج لابد له من نظرية في الأدب فالمفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها والمنظومة الاصطلاحية تمثل الأدوات المنهجية التي يطبق بها المنهج هذه المصطلحات الثلاثة تمثل منظومة متكاملة تبدأ من الإطار الشامل " النظرية" وتنتهي إلى التقنية المتداولة التي يستعملها أصحاب المنهج في ممارستهم العلمية [3].

---

[1]–عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج3، دار الرشيد للنشر والتوزيع، 1981، ص 03 .

[2]– ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار ميرة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2002، ص9، 13 .

[3]–المرجع نفسه، ص 14 ،15.

هناك توضيح آخر يبين لنا بشكل أفضل العلاقة بين النظرية الأدبية والمنهج النقدي وهو متصل بعلاقة المنهج حيث وضح لنا "**صلاح فضل** " الفرق الجوهري بين المذهب والمنهج الذي توصل فيه إلى أنَّ المذهب له بطانة إيديولوجية يصعب تحريكها بينما المنهج يتكئ في الدرجة الأولى على المفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها فيصعب على الأديب الذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ويجد فيه قصورًا يمكن له أنْ يستكمله بقدر أكبر أو يعدله فيه [1].

إذن نستطيع أن نحدد منظومتين للمناهج النقدية وهي المناهج السياقية التي تضم المناهج الخارجية والمناهج النسقية التي تضم البنيوية وما بعدها أي المناهج الداخلية.

ـ عتبة المقدمة :

جاءت المقدمة في الصفحة رقم 11 حتى الصفحة رقم 20 من الكتاب، "دليل النظرية النقدية المعاصرة ""مناهج وتيارات"، وصرح فيها الكاتب "**بسام قطوس**" بأنَّ هذا الكتاب موجه إلى مجموعة من الباحثين والدارسين وطلبة علم، بجمع الإفادة من المناهج النقدية، وهذه المحاولة في نظره تنحو نحو التخلص من آفة الاختزال والقصر الذي يمارسه بعض النقاد الصحف، ويتوخى من كتابه الجمع بين المنهجية العلمية في طروحاته وبين الفنية في روحه دون السعي للإطالة أو الاختزال، ورسم بعض المسارات وترسيخ بعض المفاهيم التي تهم القارئ الراغب في معرفة هذه المناهج، كما أشار في مقدمته إلى النظرية بين المفهوم العلمي والنقدي وعبر عنها ببساطة أنَّها تعبير عن دلالة فلسفية تحتمل المناقشة والتحليل أو تعبير عن حركة فكرية نشأت مع تطور الفكر التحليلي عند اليونانيين القدماء، ويخصص "**بسام قطوس**" كتابه لدراسة النظرية النقدية العالمية معتقدًا بأنَّها تتصف بالشمول والتعميم، وهي مدينة لتاريخ التطور النقدي والفلسفي والعالمي عبر العصور بدءًا من المحاكاة التي نادى بها أفلاطون وجسدها "**أرسطو** "، ومرورًا بالنقد العربي القديم، ثم النقد الرومنسي التي تتمثل في نظرية الخيال مع "**كولردج**" والنظرية التعبيرية عند "**كروتشه**" وانتهاءًا بالمناهج النقدية الحديثة التي شكلت في مجموعها ما سماه "بالنظرية النقدية العالمية ".

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 16-17 .

لقد حدد تاريخ ظهور مناهج واتجاهات فكرية ونقدية بسبب تطور العلوم الإنسانية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وأنَّ هذه المناهج استند كل منها إلى خلفية معرفية وفلسفية أفاد منها، وفي هذا السياق انتقل من الاهتمام بالرؤية الميتافيزيقية للإبداع ونظرية المحاكاة :"**أفلاطون** " و"**أرسطو**"، مرورًا بالمناهج التي عدت النص وثيقة " المناهج الخارجية أو السياقية" :"كالتاريخي والاجتماعي والنفسي، إلى المناهج التي عدت النص تحفة "المناهج الداخلية كالشكلانية الروسية والنقد الجديد إلى المناهج التي عاينت النص بوصفه مجموعة من العلاقات أو شبكة من العلاقات البنيوية إلى مناهج ما بعد الحداثة التي دعت إلى تفكيك النص " التفكيكية" إلى السيميائية التي نظرت إلى النص بوصفه علامة أو شيفرة، وانتهاء "بالنظريات القراءة أو التلقي أو التقبل " وتطوراتها النظرية والتطبيقية والتي فتحت مجالاً واسعًا للتأويل، ومن هذه المناهج من دعا إلى غلق النص على نوع واحد من القراءة كالمناهج السياقة، في حين أنَّ المناهج الداخلية فتحت النص أما طروحات البنيوية وما بعدها كالسيميائية كلتهما أغلقت النص باتجاه قراءات أخرى ممكنة وهناك من دعت إلى غلق وفتح النص من زاويتين مختلفتين.

الباب الأول :

المناهج الخارجية

تمهيد:

إنَّ حديثنا عن محتوى كتاب " دليل النظرية النقدية المعاصرة ""مناهج وتيارات" **"لبسام قطوس"** في الحقيقة هو الحديث عن المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة على اختلافها وتنوعها، فقد شغلت العديد من النقاد سواء كانوا من الغرب أو من العرب في الجانبين النظري والتطبيقي فكل هذا هدفه واحد، وهو فتح آفاق جديدة للقارئ، وإنَّ المنهج أيًّا كان نوعه واسمه يتبنى طريقته في التحليل وليس ثمة منهج دون أدوات اجرائية يعمل عليها، والعلاقة بين التحليل والمنهج لا تسمح بعزل أحدهما عن الآخر فهي علاقة تداخل بينهما، ولقد تبلورت المناهج النقدية واتخذت مسارين في توجيهها بحيث قسم دارسوا النقد إلى قسمين نقد سياقي وآخر نسقي ويريدون بالنقد السياقي ذلك النقد الذي يدرس كل العوامل الخارجية المحيطة بالنص، ومن ثم فهو ينطلق من النص إلى خارجه، أما النقد النسقي أو النصي فهو النشاط الذي يغلق الباب في وجه السياق، أي يقتحم ويلج النص من داخله ويجعله بنية مكتفية بذاتها، وعليه فنجد **"بسام قطوس"** في دراسته هذه عرج على بعض المناهج السياقية والنسقية في خمسة أبواب.

1-المنهج التاريخي

في هذه الجزئية من الكتاب يتحدث الباحث عن الإرهاصات الأولى لظهور المنهج التاريخي وذلك بسبب تطور العلوم التجريبية في أوروبا في القرن التاسع عشر. يرى "**بسام قطوس** " في الباب الأول من كتابه "دليل النظرية النقدية المعاصرة "مناهج وتيارات "، إن هذا المنهج هو أول المناهج ظهورا لارتباطه بالفكر الإنساني والتطور الأساسي له، وقد كان للمدرسة الرومانسية دور فعال في ظهور هذا المنهج عند الغرب عموما وفي أوروبا خصوصا خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[1].

وهنا سنأتي ببعض التعريفات لهذا المنهج منها ما جاء عند "**سمير حجازي**" في كتابه "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي" والذي سرد علينا تعريف "**بيسبيلر**" الناقد الإنجليزي حيث يقول: "يعنى تاريخ الأدب أولا وقبل كل شيء، بوصف و تفسير أدب شعب من الشعوب في لحظة تاريخية محددة "ويضيف قائلا: "إن تاريخ الأدب ليس تاريخا للغة وليس تحقيقا للنصوص وليس نقدا أدبيا". [2]

أما تعريف "**دانتي**" يعني بتاريخ الأدب هو الآخر إجلاء الأثار الأدبية المنجزة في الماضي وتعريفها ووصفها وفق تسلسلها [3]، بمعنى أنه لا بد لكل دارس للتاريخ أن يكون على دراية وقادرا على تحديد طبيعة الأثار الأدبية، وثمة ناقدان إنجليزيان مهمان في هذا السياق وهما: " **بن جونسن** " و"**دريدين**".

فالأول قيد ملحوظات نقدية مهمة في كتابه " كشوف "، ما جعل "**ديفيد ديتش** "يصفه بأنه أول ناقد تطبيقي عظيم في الأدب الإنجليزي، يستمد من التاريخ لكي يفسر كيف قصر الأدباء دور العبقرية أحيانا عن بلوغ المقياس الذي يتطلب الذوق الحديث، بيد أن الدفعة القوية التي تلقاها المنهج التاريخي على يد هؤلاء الأعلام الثلاثة مستفيدين من تطور العلوم التجريبية مثل: نظرية " **تشارلز**

[1]-بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الكويت، 2016، ص 33 - 34 .

[2]-سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، دار التوفيق للطباعة والنشر، 1ط، سورية، دمشق، 2004،ص 125 .

[3]-صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي و مصطلحاته، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص 25 26 .

داروين" في النشوء والارتقاء، التي كانت من الناقد والمفكر الفرنسي " **فرديناند برونتير**" فهو أول من دعا بعد "**سبنسر**" إلى تطبيق النظرية في ميدان الأخلاق والاجتماع [1].

أما المنهج التاريخي حسب "**يوسف وغليسي**" كما ورد في كتابه "مناهج النقد الأدبي" فهو يعتبر المنهج التاريخي الصرح النقدي الذي واجه أعتى المناهج النقدية الحديثة المتلاحقة التي انبثقت خصما على المنهج التاريخي، وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قبلت في أديب ما أو في فن من الفنون[2].

ونجد "**ضياء الصديقي، وعباس محجوب**" في كتابهما "فصول في النقد الأدبي وتاريخه، دراسة وتطبيق يصرحان "بأن المنهج التاريخي مجاله تحقيق النصوص ومدى صحة نسبتها لقائلها، وإذا كنا بصدد دراسة التطور التاريخي لفن من فنون الأدب تتبعناه منذ نشأته والأطوار التي مر بها والآراء المختلفة والأحكام التي صدرت فيه[3].

ومن هنا نلاحظ أن التداخل الشديد بين الاتجاه الفني والتاريخي يؤكد لنا تشابك وترابط الاتجاهين دائما.

ويعد كل من: "**سانت بوف وهيبوليت تين**" هما اللذان أعطيا لهذا المنهج اسمه بين مناهج النقد الأدبي أما الأول فربط بين شخصية الأديب وأدبه لفهم أدبه وتذوقه. ودرس "**بوف**" شخصياته الأدبية من خلال مظاهرها المادية والعقلية والأخلاقية، كما فعل في كتابه عن " **فيكتور هيجو**".
وكان يؤمن بالعلاقة بين الأديب وأدبه[4].

[1]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 34-35.

[2]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط 1، 2007، الجزائر، ص 15 .

[3]-ضياء الصديقي وعباس محجوب، فصول في النقد وتاريخه، دراسة وتطبيق ،دار الوفاء للطباعة والنشر، ط 1، 1989، القاهرة ص 197.

[4]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 36 .

وورد في كتاب"**وليد قصاب**" مناهج النقد الأدبي الحديث" عن المنهج التاريخي بأنه المنهج الذي يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لفهم الأدب ودرسه وتحليل ظواهره المختلفة[1].

ويعتقد "**هيبوليت تين** " أن الأديب يعيش داخل إطار منظومة القوانين الطبيعة، ولا بد أن يخضع لها ينتج ويبدع في سياقها المعرفي والتاريخي فتطبعه بطابعها، ولذا فقد رأى أن ثمة ثلاثة عوامل تؤثر في إنتاج الأديب وتخضعه لمشيئتها وهي الجنس البيئة العصر[2]. ويقصد بالجنس كما ورد عند **وغليسي**: العرق أو الجنس بالخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.[3] أما البيئة " المكان أو الوسط ": يقصد بها الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي. أما العصر أو الزمان: فيعني مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص[4].

الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث:

تجلى الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث لدى عدد من النقاد مثل: "**عباس محمود العقاد**" في كتابه شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي و"**طه حسين**" في كتابه "حديث الأربعاء".

ولقد ورد في كتاب "**سيد قطب**" النقد الأدبي" أن هذا الاتجاه ظهر مقترنا بالاتجاه الفني في العصر الجاهلي والإسلامي حينما كانت مرحلة التذوق وتصنيف الشعراء إلى طبقات طاغية في تلك الفترة ومولد النقد التاريخي في النقد العربي قد عاصر مولد النقد الفني تقريبا وتلبس كلاهما بالآخر في أغلب الأحوال[5] .

[1]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية اسلامية، دار الفكر، ط2، دمشق، 2008، ص 25.

[2]–ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 37.

[3]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 16.

[4]–المرجع السابق، ص 37 .

[5]–سيد قطب، النقد الأدبي، ص 172 .

ومن هنا يمكن أن نستخلص بأن المنهج التاريخي كان له الحظ الوافر في الساحة النقدية العربية مثله مثل المناهج الأخرى، وبطبيعة الحال كان له مؤيدين ومعارضين عند نقادنا العرب.

وظهر في العصر الحديث أيضا هذا المنهج في كتابات **"جورجي زيدان"** و**"أحمد السكندري"** اللذان اهتما بالجوانب التاريخية في دراسة عصور الأدب والظروف المحيطة بكل عصر[1].

ومنه نستنتج أن فائدة المنهج التاريخي تظل محصورة في سياق الفهم والتفسير وهذه نقطة سجلت ضده، وهناك بعض المزالق التي سجلت عليه منها: افتقاره إلى الخصوصية وعدم القدرة على تفسير العبقرية الأدبية، ناهيك عن تعامله مع النص الأدبي على أنه وثيقة من الدرجة الثانية مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى" البيئة "، ناسيا أن الإبداع يتجاوز المألوف ضمن رؤية إبداعية وجمالية وتشكيلية لا ينفع معها ولا يكفي.

عيوب المنهج التاريخي

يحدد الناقد **"سيد قطب"** عيوب هذا الاتجاه في أربعة عيوب وهي:

_الاستقراء الناقص، كالاعتماد على الحوادث البارزة والظواهر النادرة في الحياة، ومن أمثلة هذا الاستقراء الناقص دراسة **"طه حسين"** للمجون في العصر العباسي الذي حكم به على العصر كله. كما أن العقاد بنى عبقريته على حوادث بارزة في حياة بعض الشخصيات وليس كلها صحيحة وهذا لا يعطي حكما جازما على تلك الشخصيات، إلا إذا تتبعنا كل حدث في حياتهم.

_الأحكام الجازمة، وكتب الأدب والنقد مليئة بمثل هذه الأحكام، و كل هذه الأحكام لا تستند إلى دراسة للظروف المختلفة والظواهر التي حكم عليها سواء أكانت شخصية أم سياسية أم اجتماعية أم غيرها.

_التعميم العلمي، وكان ذلك نتيجة انتصار بعض المذاهب العلمية في كشف الحقائق الطبيعية واستخدام نظريات " داروين " في البحوث الأدبية.

إلقاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية إذ أن الاهتمام بالملابسات التاريخية والاجتماعية

[1]–ضياء الصديقي، عباس محجوب، فصول في النقد الأدبي وتاريخه، دراسة وتطبيق، ص 198 .

والطبيعية جعل أصحاب هذا الاتجاه يقومون بدور النبوغ والعبقرية[1].

ولا يخلو منهج من المناهج النقدية القديمة أو الحديثة من وجود نقاط إيجابية وأخرى سلبية، وما يلي بعض المآخذ التي وجهت لهذا المنهج:

1 ـ قلة الاهتمام بالنص الأدبي من داخله، والاهتمام بأشياء خارجة عن هذا النص، كسيرة مؤلفه وملابسات تأليفه، وبيئته وغير ذلك مما يحيط به، وليس دراسة النص في ذاته.

2 ـ طغيان التاريخ على الأدب، حتى يتحول الناقد إلى مؤرخ يستهويه جمع المعلومات عن سيرة الأديب وعصره.

3 ـ تجاهل الخصائص الفردية، والمواهب الشخصية.

4ـ أهمل المنهج التاريخي في دراسة الأدب كثيرا من الأدباء والعلماء الذين لم يكن لهم حضور سياسي أو اجتماعي[2].

5 ـ المبالغة في التعميم، والاستقراء الناقص.

6 ـ الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي، وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

7 ـ التركيز على السياقات الخارجية مع تغييب واضح للخصوصية الأدبية للنص.

8 ـ التعامل مع النص على أنه وثيقة تاريخية جافة[3].

[1]– ضياء الصديقي، عباس محجوب، فصول في النقد الأدبي وتاريخه، ص 198.

[2]–وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 32 –34.

[3]– المرجع نفسه، ص 34

2-المنهج النفسي

لا يمكن الحديث عن الأدب دون الحديث عن صاحبه وعن إحساسه وبما حوله على أقل تقدير لأن نفسية الأديب لها حصة الأسد في إنتاج العمل الأدبي فهو أولا وقبل كل شيء إنتاج النفس البشرية وما لها من رغبات ونوازع ووعي ولا وعي وطرائق في التفكير والمعالجة، ويقوم التحليل النفسي على أساس التسليم بنظرية العقل الباطن، التي تفرض تقسيم الحياة العقلية إلى قسمين: العقل الظاهر أو الشعور، والعقل الباطن أو اللاشعور وتنطلق هذه النظرية حسب **"قطوس"** على أساس أنَّ تفكيرنا الظاهر وتصرفاتنا الواعية ما هي إلا نتيجة عمليات نفسية لا شعورية تجري في العقل الباطن مستقلة عن إرادتنا، ويتجلى وجود العقل الباطن من خلال إجراءات التحليل النفسي بظواهر التنويم والأحلام والظواهر النفسية الشاذة أو المرضية.

وينتج العمل الفني عن سبب نفسي ويحتوي على مضمون ظاهر وآخر خاف مثله مثل الحلم أي أنه انعكاس لنفس المؤلف، وكان لزامًا عن دارس الأدب أن يلتمس بواعث الإبداع النفسية[1].

ونجد المنهج النفسي عند " **وغليسي**" الذي سماه بالنفساني أنه يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها **"سيغموند فرويد"** في مطلع القرن العشرين، فسر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى اللاوعي، وخلاصة هذا التصور عند "**يوسف وغليسي**" أن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في اللاشعور، فإنه مضطر إلى تصعيدها، أي اشباعها بكيفيات مختلفة "أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابين، الأعمال الفنية "وما يهمنا هو هذه الأخيرة كأن الفن تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، استجابة لتلك الرغبات الدفينة أو قد تكون شعورا بالنقص يقتضي التعويض بحسب **"آدلر"** أو مجموعة من التجارب والأفكار المخزنة في اللاشعور الجمعي " **بحسب يونغ"**[2].

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدة المعاصرة، ص 40.

[2]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 22.

وجاء في كتاب "**سمير الحجازي**" "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر " أن المبدع تأتيه خيالات وأحلام معينة تبدو بصورة ما في آثار الأدبية، وهذه الخيالات يردها البعض إلى تجارب الطفولة وعقدها وتظهر بصورة معينة في الأحلام وفي الأساطير، ومن هنا يقال إنَّ الأدب يعد مجالا خصبا لاكتشاف حياة الشخص اللاشعورية، ونجد أنَّ "فرويد" وضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسير الظاهرة الإبداع الفني عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع، فهذا الأخير يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية نحو انتاج ما يشبع هذه الرغبة [1].

أما عنصر النفسي عند "**سيد قطب**" فيبرز في العمل الأدبي بشكل بَيِنْ ويعرف العمل الأدبي على أنه "تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية" وبرز العنصر النفسي في كل خطوة من خطواته فالتجربة الشعورية ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثر الداعية إلى التعبير والعمل الأدبي عند الناقد قطب هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة وهو صادر عن مجموعة القوى النفسية ونشاط ممثل للحياة النفسية [2].

أما هذا المنهج عند"**صلاح فضل**" بدأ بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه التحديد في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات "**فرويد**" في تحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس، ولقد اعتبر "**سيغموند** " الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعي الفردي ومجلى تظهر فيه تفاعلات الذات، وصراعاتها الداخلية ولجأ "**فرويد**" إلى تاريخ الأدب واستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمي بعض ظواهر العقد النفسية بأسماء شخصيات أدبية، مثل "**عقدة أوديب**"، و"**عقدة ألكترا**" ... وغيرها[3].

[1]- سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 65.

[2]-سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 207.

[3]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 66 -68.

ويذهب "**وليد قصاب**" إلى نفس ما ذهب إليه "**صلاح فضل**" حول بداية علم النفس ويعتبره هو الآخر من المناهج التقليدية وأنه يتعامل مع الأدب من الخارج، إذ يركز على شخصية المبدع. ويرى أن هذا المنهج يبحث في عملية الخلق والإبداع الفني، وبيان العوامل الشعورية وغير الشعورية التي تشكل من خلالها، كما حاول أيضا دراسة نفسية الأدباء، لبيان العلاقة بين مواقفهم الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي، أي معرفة سيرة المؤلف لفهم إبداعه، وفهم نفسيته كذلك من خلال نصوصه ويركز المنهج النفسي عند "**وليد قصاب**" على جانب ارتباط الإبداع الأدبي والفني بمبدعه من حيث نفسيته وشعوره ولا شعوره وحلمه الذي يمثل انفلاتا من الرقابة وهروبا من الواقع[1].

ولو عدنا إلى ترسيخ المنهج النفسي منهجا في النقد الأدبي عند "**بسام قطوس**" لوجدناه يقول:

"إنَّ دراسات **سيغموند فرويد**، وتلاميذته "**كارل جوستاف" يونغ**" و "**آدلر**" هم الذين أرسوا دعائم هذا المنهج، وذلك بعد إصدار"**فرويد**" كتابه المشهور "تفسير الأحلام" ومجموعة من الدراسات النفسية لعدد من الأدباء والفنانين من مثل: "**فيلهم ينسن**" بيد أنَّ مدرسة التحليل النفسي الفرويدية ظلت تركز على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزة اللاواعية التي رأوها تقف وراء شكل العمل الإبداعي من مثل "**عقدة أوديب و"عقدة إلكترا**" ومركب النقص عند **أدلر**، هذا وإن اتفق بعض تلامذة "**فرويد**" معه في الخطوط العامة لنظريته في اللاوعي، فإنهم يختلفون عنه في بعض التفسيرات ."**فإدلر**" مثلا يتفق معه في فكرة أو غريزة حب الظهور تعويضا عن النقص ولكنه يختلف معه في محتواها، ففي الوقت الذي يرى فيه "**فرويد**" الفن والإبداع مجرد تعويض مقنع عن كبت جنسي، أو مجرد ضرب من ضروب التنفيس من أجل التولؤم مع العالم وتفاديا للمرض و"**إدلر**" يرى عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدوا النقص عند المبدع محاولة تعويضية، فسعي "**إدلر**" في جل دراساته كان لغاية البحث عن المظاهر التعويض عن النقص في ضروب الفن والإبداع.

[1]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 52- 55.

أما "**يونغ**" فيتفق مع أستاذه في فكرة اللاشعور لكنه يختلف معه في تحديد طبيعة هذا اللاشعور وماهيته ونوعه ودرجته، لأنَّه آمن بما سماه باللاشعور الجمعي الذي يتجاوز الأفراد إلى الجماعات البشرية، لقد بدا اللاشعور الجمعي أو اللاوعي الجمعي عند الجماعات البشرية وكأنَّه بوتقة تختزن ماضي الإنسان وميراثه العتيق المنحدر من العصور السحيقة بطريقة أشبه ما تكون بالحلم[1].

ولقد أغنت فكرة "**يونغ**" في اللاوعي الجمعي، الدراسات النفسية للأدب، وفتحت المجال واسعا أمام تعدد الرؤي في دراسة الفنانين والأدباء وأعمالهم الفنية والأدبية [2].

وكان اهتمام "**يونغ**" باللاوعي الجماعي مساعد على إقامة نقد نظرية تحليل النفسي ذات مجال واسع فشغل أتباعه أنفسهم بالرموز والأسطورة وكان لهم إسهاماتهم في تطوير مثل هذا النقد القائم على التحليل النفسي في الولايات المتحدة [3].

ويرى "**وغليسي** " أنَّ النقد النفساني ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ والثوابت منها: ربط النص بلاشعور صاحبه.

وتربط النص بسيرة المؤلف علاقة جد وطيدة لأنَّ المنهج النفسي هو تفسير للنص الابداعي من خلال الحياة الخاصة لمؤلفه، وفي المقابل استنباط حياة المؤلف من خلال نصوصه ويحاول الناقد التقاط ما أمكنه من جزيئات السيرة الذاتية للمؤلف، بطفولته ونشأته وظروف حياته ومذكراته وغير ذلك مما يعنيه على الكشف عن أسرار كتابته وتفسيرها، وتحليل نفسية الكاتب من خلالها.

ـ أبرز الآراء النقدية للمنهج النفسي: التي وجدت عند الناقد **قصاب** ما سنذكره:

1 ـ إنَّ العنصر النفسي عنصر أصيل في العمل الأدبي فهو تجربة شعورية، بل هو استجابة لمؤثرات نفسية معينة، فهو صادر عن مجموعة القوى النفسية المختلفة.

2 ـ إنَّ استجابة المتلقي للعمل الأدبي هي عنصر نفسي كذلك، وما الإعجاب الذي يستقبل به العمل الأدبي عند القارئ، إلا لارتباطه بسبب نفسي عند هذا وذاك.

---

[1]– ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 43.

[2]–زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديثة، ص 89.

[3]–يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 22–23.

3 ـ إن اللاشعور الذي هو من خاصية منطقة الهو هو المصدر الحقيقي للإبداع الفني والإبداع الفني المتميز هو إنتاج غير واع.

4 ـ يزعم الفريديون ومن شايعهم أن هناك علاقة بين الفن والمرض العصاب وأنَّ الفنان إنسان غير سوي، مريض مصاب بالعصاب، مختل الاتزان وأن الفن نتاج جانبي لهذا المرض والاختلال.

5 ـ ونظر إلى أنَّ الأديب إنسان مريض، وهو عصابي عنيد، فإنه معرض للانهيار والتمزق بل معرض للجنون، ولكنه يمنع نفسه من أن تتمزق بعمله الإبداعي[1].

6 ـ الأدب وليد اللاشعور، وهو عند **"فرويد"** تعبير عن اللاوعي الفردي، ولكنه عند **"يونغ"** تعبير عن اللاوعي الجمعي، وهو يرى أن اللاشعور مستقر يحتفظ فيه العقل بماضي جنسه بل بحقائق حياته قبل النشأة الأولى.

7 ـ يرى **"فريد"** أن الأدب تعبير مقنع، وأنه تحقيق لرغبات مكبوتة قياسا على الأحلام وهو انعكاس لنفسية الكاتب.

8 ـ من الواضح أن النقد النفسي نقد تفسيري، لا يعني بتحليل العمل الأدبي وبيان قيمة الفنية والجمالية، ولكنه يعني بتفسيره واستنباط الدلالات النفسية التي فيه[2].

ومنه يعد هذا المنهج محاولة لتفسير الأدب على أساس نفسي اعتمادا على كون العمل الأدبي صورة من صور التعبير عن النفس، إذ الأديب في كل ما يصدر عنه من نشاط أدبي يستلهم تجاربه العقلية والنفسية، إذن فمعين الإبداع هو اللاشعور على حسب ما تفضل به **"محمد دحروج"** في كتابه فالمنهج النفسي معني بالتعرف على طبيعة العمل الأدبي وتكوينه في داخل الأديب من الوجهة النفسية [3].

[1]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 61 –63.

[2]–المرجع نفسه، ص 64 –66.

[3]–محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي " المناهج الكلاسيكية "، ط1، دار البداية، عمان، 2015، ص 97.

ـ المنهج النفسي عند النقاد العرب المعاصرين:

يقول ناقدنا "**بسام قطوس**" إن المنهج النفسي استهوى عددا من النقاد العرب فقدموا عددا من الدراسات النقدية النفسية مستفيدين من طروحات علم النفس وعلى رأسهم " **عباس محمود العقاد**" و"**المازني**"، و"**محمد النويهي**"، و"**محمد خلف الله أحمد**" و"**عز الدين إسماعيل** " و"**مصطفى سويف**" وغيرهم، وسيشهد صاحبنا بدراسة " العقاد" لشخصية " **أبي نواس**" في ضوء ما أسماه بعقدة النرجسية، وأيضا قدم "**المازني**" دراسة عن "**بشار بن برد**" تمثل نموذجا واضحا لمفهوم "**إدلر**" عن عقدة النقص[1].

ويعد "**زهران محمد**" صاحب كتاب" مناهج النقد الحديثة" أن كل من "**أمين خولي**" و"**محمد خلف الله أحمد** " رائدا هذا المجال في نقدنا العربي، وإن كان هناك بعض الباحثين ممن يقدم "**العقاد**" ويعقد له ريادة في هذا الميدان ويضاف إلى ما سبق جهود "**مصطفى سويف** " في كتابه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة "، ومن قبله "**محمد النويهي و"العقاد** "ثم "**عز الدين اسماعيل و"فاروق خور رشيد**"، لتكون المحاولات بعد ذلك لمعرفة الحركة الباطنة لعملية الإبداع أو الخلق الفني [2].

ويذهب "**محمد دحروج**" في كتابه إلى أن النقاد العرب القدامى تنبهوا لأثر النفسي، وربطوا بين الدوافع النفسية والإنتاج الأدبي: "**فابن قتيبة الدينوري** يرى أن الشعر ما هو سوى استجابة لدواع نفسية معينة يتحكم فيها الزمان والمكان، و"**الجرجاني**" يرى أن اختلاف الطبائع قد يؤدي إلى اختلاف في المعاني والألفاظ في الشعر.

وأشار إلى نقاد العصر الحديث أنهم اتسعوا في الأخذ والرجوع إليه والاعتماد والتعويل عليه "نتيجة لظهور الدراسات النفسية على يد "**فرويد**" وأتباعه [3].

---

[1]-ينظر:بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 45- 46.

[2]-زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديثة، ص 95-96.

[3]-محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي، ص 97.

وعلى غرار الناقدين السابقين نجد أيضا "**وغليسي**" الذي رأى سنة 1938، تاريخيا حاسما في علاقة النقد العربي بهذا المنهج لأنها تعني في رأيه السنة التي أوكلت فيها كلية الآداب بجامعة القاهرة إلى كل من "**أحمد أمين** " و"**خلف الله أحمد**" مهمة تدريس مادة جديدة لطلبة الدراسات العليا تتناول صلة علم النفس بالأدب وفي السنة الموالية نشر "**أمين الخولي**" بحثا عنوانه البلاغة وعلم النفس.

و"**يوسف وغليسي**" يصرح أن لهذا المنهج أنصار ومعارضين من يقف بين البين وممن ناصروه نجد كل من "**العقاد**" الذي راح يؤازره بشدة، و"**جورج طرابيشي**" الذي مارس النقد النفساني في كثير من كتبه وهو من أكثر النقاد دفاعا عن هذا المنهج أيضا الناقد اللبناني "**خريستو نجم**" الذي تمثل التحليل النفسي في كثير من كتاباته النقدية منتهيا إلى أن التحليل النفسي للأدب من أصلح المناهج الأدبية تقصيا للحقيقة وإثراء، أما عن الخصوم والمعارضين لهذا المنهج فيرى "**وغليسي**" أن "**محمد مندور** " يأتي على طليعتهم الناكر له أيضا ذكر "**محي الدين صبحي**" الذي أعلن عداءه الواضح للمنهج النفساني، أما الدكتور "**عبد الملك مرتاض**" فيقول عنه "**وغليسي**" من ألد أعداء القراءة النفسانية التي وصفها بالمريضة المتسلطة.

أما عن النقاد الذين وقفوا موقف وسيط نجد كل من "**السيد قطب**" و" **عز الدين اسماعيل** " و"**محمود الربيعي**" و **عادل الفريجات**[1].

أما "**وليد قصاب**" فيتناول المنهج النفسي عند العرب بشكل مغاير تماما لما قد سلف فهذا الأخير أخذ ودرس نماذج لنقاد عرب طبقوا النقد النفسي وسال حبره عنهم بالكثير منهم ومن بين النماذج التي تحدث عنها، نموذج من كتاب التفسير النفسي للأدب للدكتور "**عز الدين اسماعيل**"

والنموذج الثاني من كتاب نفسية، **أبي نواس**" للدكتور "**محمد النويهي** "، والنموذج الثالث من كتاب في الميزان الجديد، للدكتور "**محمد مندور** " وهكذا دواليك في بقية نماذجه أحيانا يستشهد بكتاب وأحيانا بقصائد تحليلها.

[1]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 24 -31.

ـ عيوب المنهج النفسي:

ـ أدلى "**بسام قطوس**" في كتابه على بعض"المآخذ والعيوب" التي وجهة لهذا المنهج منها على حسب رأيه أن أبرز ما يعاب عليه معاملته العمل الأدبي بوصفه وثيقة نفسية ذات مستوى واحد علما بأنَّ العمل الأدبي يتشكل من طبقات ومستويات ربما كان أحد هذه المستويات: المستوى النفسي وهنا يبرز تساوي العمل الفني الجيد والعمل الرديء في دلالته على نفسية صاحبه مما يؤدي إلى انتقاء القيمة الأدبية وهي العمل الأدبي وعلى أساسها يجب الانطلاق إلى تقييم العمل الأدبي بوصفه بنية لغوية وجمالية[1].

أما "**يوسف وغليسي**" فيسجل هو الآخر جملة من المعايب نذكر منها:

ـ الاهتمام بصاحب النص على حساب النص ذاته.

ـ الربط بين النص ونفسية صاحبه، مع الاهتمام المبالغ فيه بمنطقة اللاوعي.

ـ التسوية بين النصوص الرديئة والجيدة، ربما تفضل الأولى على الثانية.

ـ الإفراط في التفسير الجنسي للرموز الفنية.

ـ التعسف في فرض بعض التأويلات النفسانية على النصوص بغية تأكيد فرضية ما سبقها.

ـ الاهتمام بالمضمون النفسي للنص، على حساب الشكل الفني، و"**فرويد**" نفسه يعترف بهذا العجز ويقر أن التحليل النفسي ليس لديه ما يقوله عن أدبية الأدب[2].

أما الناقد "**وليد قصاب**" أعاب على هذا المنهج الكثير من المزالق منها قوله:" إن ما يطرحه علم النفس من آراء وأفكار حول النفس البشرية مما عرضنا لبعض منه ما هو إلا افتراضات لا ترقى إلى مستوى الحقائق، وهي جميعها مما لا دليل علميا مقنعا على صحتها.

ـ يتم في هذا المنهج التغاضي عن الفروق الفردية بين بنى البشر، ويتعامل معها جميعا وكأنها صورة واحدة.

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 46.

[2]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الحديث، ص 32 - 33.

ـ ومن الناحية المنهجية فإن هذا النقد تحول إلى تحليل نفسي، واختنق فيه الأدب نفسه وضاعت قيمة الفنية والجمالية في لجة التحليلات النفسية والكلام عن العقد والأمراض.

ـ اعتبار كل أديب ومبدع مريض نفسيا والزغم أنه مصاب بالعصاب أو غيره من الأمراض الذهنية.

ـ أصحاب هذا الاتجاه منطلقين من أفكار وآراء مسبقة مستقرة في أذهانهم وهم يحاولون تطبيقها على العمل الأدبي الذي بين أيديهم.

ـ الربط بين الإبداع والشذوذ وإيحاء أنه يحقق العبقرية والتميُّز.

ـ أهمل المنهج النفسي النص، وركز على المبدع وحده لذلك وقع في أحادية النظرة[1].

وهذه كانت بعض المآخذ وعيوب المنهج النفسي، ولكن مهما حضر اللاشعور في الأدب ومهما كان استمد الأديب منه قويا جبريا جارفا، فإن ما ينظم الأدب ويخرجه على شكل الذي يتعاطاه القراء واضحا مترابطا مفهوما، هو الشعور، هو العقل الواعي وليس اللاشعور.

وفي ختام هذا المنهج النقدي نلاحظ أن "**بسام قطوس**" عند عرضه ومعالجته لهذا الاتجاه كان مقصرا ولم يدرسه كما لزم أو كما تناوله نقاد آخرون امتازوا واتفرقوا عليه بدراستهم وتحليلهم للمنهج النفسي أمثال "**وليد قصاب**" و"**يوسف وغليسي**" **وحتى** "**البازعي و**" **الرويلي**"، بل أن دراستهم لكل المناهج الأخرى كانت سيلا وفيرا غزيرا بما جادت أناملهم حولها على عكس الكلام المختصر الوجيز الذي كان عند "**قطوس**"[2].

3-المنهج الاجتماعي

يرى "**بسام قطوس**" في بداية حديثه عن الارهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي أنها كانت منذ صدور كتاب" الأدب وعلاقاته بالأنظمة الاجتماعية" "**لمدام دي ستايل**"سنة 1800، التي انطلقت من المبدأ القائل أنَّ الأدب تعبير عن المجتمع، ومن الصعب ردّ المنهج الاجتماعي لكتاب واحد أو اثنين وإنَّنا نرى بأنُّه نتاج للتطور التاريخي والسياسي والاجتماعي والثوري[3].

[1]- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 67- 72 .

[2]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 46 .

[3]-المرجع نفسه، ص 50-51.

وقد وجدنا الباحث "**وليد قصاب** "يصرح قائلا : "وقد ولد المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب في أحضان المنهج التاريخي عند من استوعبوا فكرة تاريخية الأدب، وارتباطه بتطور المجتمعات. لذلك رأوا أنَّ هذا المنهج جزء من المنهج التاريخي لأن الدرس الأدبي إذا تناول النصوص القديمة كان تاريخيا وإذا تناول النصوص الحديثة كان اجتماعيا[1].

ويوافقه الرأي "**صلاح فضل**" حين صرح بأنَّ المنهج الاجتماعي ولد في أحضان المنهج التاريخي، بمعنى أنَّ المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان، إذْ لكل مكانه وزمانه وتاريخه وظروفه الخاصة ،حيث أسفر ذلك كله عن توجه عام للربط بين الأدب والمجتمع[2] .

ويمكن القول أنَّ كل البحوث والدراسات كانت في البداية متصلة كلها بالوعي التاريخي ثم تحولت إلى وعي اجتماعي وكثير من الدارسين يعتقدون أنَّ المنهج الاجتماعي ولد على أنقاض المنهج التاريخي.

وفيما يخص الماركسية في الأساس تعد نظرية في الاقتصاد السياسي وضعها "**كارل ماركس**" بمشاركة "**فريدريك إنجلز** " في منتصف القرن التاسع عشر وكان لهما آراء عامة في الآداب والفنون [3].

ومن أبرز الاتجاهات التي تبنت هذا المنهج النقدي "الماركسية "، والواقعية النقدية الأوروبية والنموذج الشكلي التكويني، وذلك على خلاف ما بينهما في النظر إلى الواقع وإلى علاقة الأدب بالمجتمع والتاريخ، وطبيعة هذه العلاقة وأبعادها.

ومن أبرز من طبق المنهج الاجتماعي وتعصب له بشدة هم النقاد الماركسيون الذين روجوا للواقعية الاشتراكية وعلى رأسهم "**جورج لوكاتش** " أعلى مؤشر في النقد الماركسي، حيث كان ينظر

[1]- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث "رؤية اسلامية "، ص 34 -36.

[2]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 45.

[3]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 52.

إلى الأدب على أنَّه ظاهرة تاريخية اجتماعية، لها جذورها الضاربة في أعماق كفاح الطبقات، ويجب على الناقد أنْ يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن[1].

ويبقى النقد الاجتماعي عونا في تفسير العمل الأدبي وفهمه، وإدراك ظروف تأليفه.

المنهج الاجتماعي و مبدأ القراءة النقدية الاجتماعية:

تنطلق فكرة المنهج الاجتماعي أو النقد الاجتماعي كما يحلو "**لبير باربيرس**" أن يسميه، من النظرية التي ترى الأدب ظاهرة اجتماعية، وأنَّ الأديب لا ينتج أدبًا لنفسه وإنَّما ينتجه لمجتمعه منذ اللحظة التي يفكر فيها بالكتابة وإلى أن يمارسها وينتهي منها[2].

وكما نجد " **إبراهيم السعافين** " يعتبر أنَّ المنهج الاجتماعي في أصوله العامة يربط بين الأدب والمجتمع، باعتبار أنَّ الأدب نشاط اجتماعي يبدعه المبدع وهو عضو في كيان اجتماعي كبير تؤثر فيه عوامل متعددة ومعقدة، فالمبدع فرد ينطوي تحت لواء المجتمع ونتاجه بالضرورة نتاج اجتماعي.

ويبدو "**لقطوس** " أنَّ المسألة فلسفية، فهل الأدب ظاهرة اجتماعية وحسب أم ظاهرة لغوية وجمالية وثقافية عنوانها " المؤسسة الاجتماعية"؟ ولقد حاولوا الإجابة عن معالمها التاريخية من خلال مبدأ القراءة النقدية الأوسع ،وأنَّ كل قراءة عند "**بير باربيريس** " عبارة عن ابتكار، لأنَّها عند مستواها الخاص تساهم في إغناء وتقدم الوعي بالظاهرة الاجتماعية.

ونجد أنَّ النقد الاجتماعي بحسب تعريف "**كلود دوشيه**" يستهدف النص ذاته ،باعتباره المكان الذي يتدخل فيه ويظهر طابع اجتماعي ما.

وهكذا تكون القراءة النقدية الاجتماعية حركة لا تتم إلا انطلاقا من النصوص المؤسسة قديمة بل من بحث وجهد يبتدع لغة جديدة، ويظهر مشكلات جديدة ويطرح أسئلة جديدة، لذلك لا يمكن للقراءة النقدية الاجتماعية أن تكون وصفة توصل إلى معنى نهائي، وتشكل مرجعا أخيرا وحكما مختزلاً [3].

[1]- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 48-49.

[2]-المرجع نفسه، ص 52.

[3]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 54.

ولقد أشار "**إبراهيم السعافين**" في كتابه عن أهم القضايا الاجتماعية والنقدية التي آثارها هذا المنهج وهما قضيتا الالتزام أو الفن للحياة، مقابل الفن للفن وقضية الأدب وصراع الطبقات كما أوجدتها الواقعية الاشتراكية التي أصبحت المذهب الرسمي للماركسية[1].

ومن ناحية أخرى نجد عند "**صلاح فضل**" أنَّ الماركسية والواقعية الغربية تعمل جنبًا إلى جنب في تعميق الاتجاه إلى الاعتدال نقد الاجتماعي، وبمنظور التلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية والأعمال الأدبية من ناحية أخر، وقد أسهم في ذلك ازدهار علم الاجتماع بصفة عامة واتساعه بتنوعات متعددة[2].

ومن هنا يظهر اللانفصال بين الفن والمجتمع، لأنَّ الفن يولد في أحضان المجتمع ويكبر معه حتى يتلاءما مع بعضهما البعض.

ونستخلص أنَّ المنهج الاجتماعي كان علامة انتقال من عصر لآخر، ولا يعلمنا قراءة النصوص فقط بل يوجهنا إلى قراءة حياتنا وعلاقاتنا بالعالم وما حولنا، فقد علمنا المنهج الاجتماعي أشياء كثيرة ومتنوعة، وقدم الكثير من الفوائد، وجعل للقارئ مكانة واسعة من خلال إبراز ذاته الاجتماعية الواضحة .فالقراءة النقدية الاجتماعية هي في بعض وجوهها، ورغم كل مجازفاتها قراءة الامكانات الكامنة للتاريخ في صيرورته[3].

وكما يرى "**زهران محمد جبر عبد الحميد**" في كتابه، أنَّ هناك تمايز بين الاتجاهات النقدية الاجتماعية في دراساتها للعلاقة بين الأدب والمجتمع وعدم استطاعتها استكناه طبيعة هذه العلاقات فإنَّها على الأقل تقوم على فهم العمل الأدبي من خلال مؤدى الواقع الاجتماعي والظروف المعاصرة للأديب وإنْ لم تعطي إمكانية رصد كافة الأسس الاجتماعية للأدب[4].

---

[1]- إبراهيم السعافين، خليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، 1997، عمان الأردن، ص 103.

[2]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 48.

[3]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 55.

[4]- زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديث "الرؤيا و الواقع" ط1، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع بالزقازيق ص 48.

ومن ناحية أخرى يؤكد لنا "**طاهر أحمد مكي**" أنَّ المنهج الاجتماعي يبحث عن كسر المشترك أي الكاتب يشترك مع أفراد طبقته الاجتماعية والتجربة التي يعبر عنها يشاركه فيها أفراد آخرون ومحتوى عمله، ينهض على ملاحظة التصرف الإنساني والعمل نفسه[1].

ـ عيوب المنهج الاجتماعي:

ـ أبرز ما يعاب على أصحاب هذا المنهج هو إصرارهم على رؤية الأدب على أنَّه انعكاس للظروف الاجتماعية و الاقتصادية للأديب "وهو ما عرف بنظرية الانعكاس"[2].

ـ أهم ما يؤخذ على هذا الاتجاه أنَّه يغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية[3].

ـ إنَّه كالمنهج التاريخي يتعامل مع الأدب من الخارج.

ـ النقد الاجتماعي هو نقد مضموني حكمي، أي أنَّه يحكم على العمل وفق مضامينه الاجتماعية والسياسية والفكرية[4].

ـ جعل النقد الاجتماعي الأدب مرآة عاكسة للمجتمع وحصر الكاتب والمبدع في بوتقة المجتمع فقط لا يخرج عنها.

ـ انصهار الذات المبدعة في المحيط الاجتماعي.

ـ إجبار المبدع على الالتزام بقضايا مجتمعه ولا يكتب موضوعا يخرج عن مجتمعه.

[1]– الطاهر أحمد مكي، مناهج النقد، مكتبة الآداب، مصر، القاهرة، 1413 ،1991، ص 130.

[2]– ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 54.

[3]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 50.

[4]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 45-48.

الباب الثاني:

المناهج الداخلية

1-الشكلانية الروسية

تحدث "**بسام قطوس**" عن البدايات الأولى لظهور الشكلانية الروسية في النصف الأول من القرن العشرين، ومن أصحاب هذا الاتجاه نجد كل من:"**ميخائيل باختين**" و"**رومان ياكبسون**" و"**فلادمير بروب**"و"**مكاروفسكي**" و"**بوريس إيخانباوم**"وغيرهم، ولقد شكل هؤلاء ثورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب وذلك سنة 1915[1].

ويرى "**وليد قصاب**" في كتابه "مناهج النقد الأدبي" أنَّ الفترة الممتدة ما بين 1910 و1930، تشمل على العديد من المفكرين الروس ذوي التأثير الكبير في الساحة الأدبية، وذكر بعض الأسماء المؤثرة التي كان لها دورا بارزا في هذا المجال.

ولقد أثرت الشكلانية الروسية في العديد من الباحثين مثل:"**باختين** " و"**يوري لوتمان**" بالإضافة إلى تأثيرها على المدرسة البنيوية بأكملها، وتعد شكلانية براغ كما يسميها بعضهم امتدادًا للشكلانية الروسية ومتممة لها[2].

يرى "**سمير حجازي**" أن الدراسات الشكلية اهتمت بدراسة الشكل الأدبي باعتباره في ذاته ظاهرة فنية،كما اهتمت بدراسة الأشكال الصوتية وبدراسة البنيات اللغوية، أي دراسة الشكل الأدبي بعد تفريغه من محتواه، فأصبح موضوع هذه الدراسات هو صورة العلاقات الأدبية الفارغة، فلقد حاول الاتجاه الشكلي في الدراسة الأدبية أن يحقق نوعا من الصورية لعالم الأثر وأن يعتبر العلاقة الأدبية علاقة قائمة على البنيات الصوتية والتركيبية للغة الأثر، ومن البديهي أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون العلاقة من نوع أدبي لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة[3].
ومن خلال هذين الرأيين يمكننا القول إنَّ لكل واحد وجهة نظر حول الشكلانية.

وتسعى هذه الأخيرة إلى تأسيس نظرية جمالية، مما أدى إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب، والسمات الفنية له، وهذا ما جعل اهتمام الشكلانيين بجوهر الظاهرة

[1]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، 62.
[2]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث "رؤية اسلامية "، ص 99.
[3]-سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 75-76.

الأدبية أمرًا مفيدًا للدراسة النقدية وتمثلت الانطلاقة الأولى للشكلانيين في التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية كما فعل " **جاكوبينسكي**"، على أساس من الفوارق المترتبة على اختلاف وظائف كل منهما وصاغ الفرق بينهما على النحو التالي:" إنَّ الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة، فإذا كانت الذات تستعمل ذلك الظهور بهدف عملي صرف أي التوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية، حيث لا يكون للمكونات اللسانية أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل[1].

أما في كتاب"**بروب**" الشهير "مرفولوجيا الحكاية الشعبية " والذي يقرر فيه أنَّ المنهج الشكلي يهتم بصفة جوهرية باكتشاف صورة العلاقة بين أجزاء الأثر ببعضها البعض، وعلاقة هذه الأجزاء بالكل، باعتبار أنَّ هذه الأجزاء على علاقة تفاعل وظيفي مع ذلك الكل[2].

أما في دراسة " **لخضر العرابي** " في كتابه" المدارس النقدية المعاصرة " في حديثه عن المناهج وخاصة المنهج الشكلي والبنيوي فقد ابتدأ بضبط المصطلحات أولا كتعريف الشكلانية والبنيوية وذكر جذور وإرهاصات كل منهج، وعرف الشكلانية بقوله:" إنَّ مصطلح الشكل يشير إلى البنية أو المنظومة ويدرك بالحس والعقل وهو الذي يمنع الظهور، والشكل مجموع العلاقات المنعقدة بكل عنصر داخل النسق، مادامت اللغة شكلاً فيكون الجانب الشكلي هو المهم في النص وبالتالي هو محور الشكلانيين، ولأنَّ الأهم هو اللغة وتركيبها الفني والجمالي وهذا ما اهتم به "**جون كوهن**" وجعله محور اهتمامه، لأنَّ الأدب فن والفن شكل.

ولأنَّ اللغة الإبداعية خصوصيتها تميزها عن غيرها، وكما أنَّ اللغة الشعرية لها مقاييس وصور تعبيرية يستعملها الشاعر[3].

[1]– ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 63 – 66.

[2]– سمير حجازي، مدخل إلى النقد الأدبي، ص78.

[3]–لخضر لعرابي، مدارس نقدية معاصرة، دار العرب للنشر والتوزيع، ط2، وهران، الجزائر، 2007، ص 14-16.

وعليه فإنَّ الكلمات في العمل الأدبي والفني تعتبر مادته، وبالتالي تحكمها نفس القوانين الحاكمة للغة وذلك بغية إدراك الجمالي والفني، باعتبارهما عنصرا من عناصر الفن، فالفن لا يوجد خارج الإدراك والشكل يعتبر ديناميكية لها و معنى في ذاتها.

وظهور الشكلانيين الروس تزامن مع ظهور عدد من الباحثين في أوروبا وأمريكا في مطلع القرن العشرين حيث عملوا على بناء نظرية جديدة في ميدان النقد واللغة وتحليلها[1]. وكان من بينهم "**فرديناردد ي سوسير**" الذي أحدث ثورة منهجية في الدرس اللغوي، فانعكس ذلك كله على النقد والنقاد الشكلانيين، كما انعكس لاحقا على البنيويين، ولقد حقق الشكلانيون فوائد جمة للنقد الأدبي، فقد أعادوا للنص كثيرًا من حرمته حين حرروه مما علق به من معارف وأخبار وسير ووثائق وإيديولوجيات من خارج النص، ولقد اهتم هؤلاء النقاد بمجموعة من القضايا الأدبية مثل الانسجام والوحدة والأخيلة، وكل ما يتصل بالتركيب اللغوي وبالخيال الشعري الخلاق وطرائق تشكل الرمز ودوره في تحديد دلالات النص إلى غير ذلك من القضايا، التي تمس جوهر الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة لغوية وجمالية.

لقد بدأ الاتجاه الشكلاني في ظاهره بحثا عن أدبية الأدب ولكنه في داخله صراع بين معارف قديمة ومعارف تتجدد بفعل تطور الدراسات اللغوية أولا والدراسات الإنسانية، وتطور العلوم ثانيا ومن هنا تعرض الشكلانيون إلى ضروب من النقد والخصومات والأذى، وحاربهم نقاد وأساتذة جامعات ورجال الفكر من أمثال " **تروتسكي**" و"**لونا تشارسكي**" الناقد الذي وصف الشكلانية بأنَّها تخريب إجرامي ذو طبيعة إيديولوجية، لقد جاهدا الشكلانيون فعلاً للإلمام بأسرار اللغة الشعرية عبر مبدأيين سعيا إلى تحقيقهما:

1 ـ المبدأ القائل بأنَّ موضوع الأدب هو الأدبية عند "**ياكبسون**"، فكأنَّ العمل الأدبي واستنطاق خصائصه النوعية هو موضع اهتمامهم ورفضوا المقاربات النفسية الفلسفية أو الاجتماعية التي كانت تسير النقد الأدبي الروسي.

[1]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 66.

2 ـ رفض ثنائية الشكل والمضمون، واعتبروا الخطاب الأدبي بأنَّه خطاب يختلف عن غيره من الخطابات، وببروز شكله، ولكنهم لا يهملون المضمون بل على العكس من ذلك يرون أنَّ المضمون لا يتحقق إلا من خلال الشكل الفني[1].

ويرى " **سمير حجازي**" أن الشكلية كان لها دورها في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث درس النقاد طبيعة العلاقات الأدبية على ضوء مقولة الشكل الخارجي والشكل الداخلي ومقولة التحول المتبادل بين الشكل والمضمون وغيرهما من المقولات التي أضافوها وطوروها فيما بعد وجملة القول عنده: أنَّ الشكلانية تعتبر في أساسها نزعة علمية تسعى لإنشاء علم الأدب الخالص الذي هو علم تجريدي كما أنَّه علم تفسيري يقوم به الباحث الشكلي عند دراسة العلاقات الأدبية [2].

أما الناقد " **وليد قصاب**" فعالج هذا المنهج معالجة جد مفيدة وأجاد فيها كثيرا حيث رآها على أنَّها مذهب أدبي نقدي يذهب إلى أنَّ قيمة كل عمل فني في عناصر صياغته وأصالة أسلوبه وهي تضم مجموعة من المناهج النقدية التي تتعامل مع النص الأدبي على أنَّه كيان لغوي مستقل، ومن ثم فإنَّ الأسلوب يعد الأساس في العمل الأدبي، وصرح في كتابه بأنَّ النقد الشكلي في العصر الحديث مثلته عدة مناهج نقدية متعددة الحداثية وما بعد الحداثية منها:[3]

ـ مدرسة الشكلانيون الروس ومدرسة النقد الجديد في الغرب، النقد الألسني: ومثلته الأسلوبية والبنيوية والتفكيكية ونظرية التلقي ونظرية النص.

كما عدد في كتابه أيضا بعض الملامح العامة لاتجاهات الشكلانية:

ـ تغليب القيم الجمالية والشكل على ما في العمل الأدبي من فكرة أو خيال أو شعور، بمعنى حصر قيمة العمل الأدبي.

ـ النظر إلى النص الأدبي على أنه بنية لغوية جمالية أو تشكيل أسلوبي متميز أكثر مما هو تمثيل للواقع أو انعكاس للحياة أو محاكاة للطبيعة أو تعبير عن شخصية قائله، وما شاكل ذلك من أفكار قديمة.

---

[1]– ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 67 – 68.

[2]– سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 77.

[3]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 87 –88.

ـ الأدب عالم مستقل له قوانينه الخاصة التي ينبغي دراستها في ذاتها، وليس ردها إلى شيء آخر والعمل الأدبي ليس حمالة أفكار أو انعكاس للواقع المادي، ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية إنَّه واقعة مادية وهو مؤلف من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر ومن الخطأ رؤيته تعبيرًا عن رأي المؤلف.

ـ لا تعدو الأفكار أن تكون مجرد تحفيز للشكل أو مناسبة أو فرصة لنوع من التمرين الشكلي.

ـ غاية الأدب عند الشكلانيين هي الأدب ذاته، وهي غاية جمالية لا نفعية، فالأدب لا يخدم غرضًا تعليميا ولا خلقيا ولا سياسيا وإنَّما غايته جمالية تقوم على الإغراب.

ـ يرفض الناقد الشكلاني الفكرة القائلة: إنَّ الفن محاكاة للواقع أو انعكاس له، ويذهب إلى أنَّ الأدب لا يعكس الواقع ولكنَّه يحوله إلى شيء غريب أو شيء غير مألوف؛ إنَّه يصور لنا عالما جديدا يزعزع إدراكنا المعتاد للواقع الذي نعرفه[1].

ـ مفاهيم نقدية تركها الشكلانيون:

ترك الشكلانيون تراثًا نقديًا وجماليًا مهمًا، وأبرزوا مجموعة من المصطلحات النقدية والجمالية التي تتوقف عند بعضها:

1 ـ التغريب: هذا المصطلح من استخدامات وتطوير الناقد الشكلي الروسي **"شكلو فسكي"**.

2 ـ القص: يميز الشكلانيون بين الحبكة والحكاية حيث يؤكدون أنَّ الحبكة هي التي تنفرد بالخاصية الأدبية أما القصة أو الحكاية فهي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارع الذي ينظمها.

3 ـ التحفيز: أطلق **"توماشوفسكي"** على أصغر وحدة من الحبكة اسم الحافز، وميز بين الحافز المقيد والحافز الحر.

[1]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ص 89 – 93.

4 ـ العنصر المهيمن: توقف **"ياكبسون"** عند مفهوم العنصر المهيمن عام 1935، وحدده بأنَّه العنصر الذي يمثل البؤرة من العمل الفني، فهو الذي يحكم غيرهم من العناصر والمكونات ويحددها ويحورها، فالعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل بؤرة تبلوره، ويُيَسِر وحدته أو نظامه الكلي[1].

ـ نقد المنهج الشكلاني:

ـ إنَّ هذا الاتجاه كغيره من الاتجاهات لا يخلو من نقائص ومآخذ وقع فيها أصحابه ومن اتخذوه منهجًا في دراساتهم التحليلية، لأنَّه أهمل المضمون أو جعله لا قيمة له وجعل الأدب مجرد شكل أو قالب أو مبنى لا أهمية لما يحتويه ولعل هذه أكبر زلاته.

ـ من أخطر ما روج له الشكلانيون تجريد الأدب من الغاية والزعم أنَّ وظيفته هي وظيفة جمالية فحسب، ولكنَّه لا غاية نفعية له، فليس للأدب دور في إصلاح أو تهذيب أو تغيير وهو لا يخدم أي غرض إلا غرض الإمتاع والإبهار.

ـ ومن المزالق الكبرى التي تقع فيها الاتجاهات الشكلانية هو تجاهل العوامل التاريخية تجاهلاً تامًا والنظر إلى النص الأدبي وكأنَّه عالم مستقل لا يربطه أي رابط بصاحبه أو بالمجتمع، وهذا خطأ فادح لأنَّ النص لا ينشأ من الفراغ، وهو ليس نبتة منعزلة في الصحراء، وعزل النص عن مؤثراته الخارجية يعني عزله عن ثقافته وحضارته وتاريخه، ويعني تجاهل أصوله ومرجعياته الفكرية والعقائدية.

ـ ومما أخذ على هذا الاتجاه كذلك أنَّه يجعل جمالية العمل الأدبي كلها في الشكل متجاهلة المضمون.

ـ بالغ الشكلانيون في سبيل حرصهم على ما سموه استقلالية الأدب على نفي أي علاقة بين الأدب وصاحبه.

ـ أهمل الشكلانيون المعنى وبالغوا في هذا الإهمال، حتى وصل الأمر إلى ألا يكون للمعنى شيء يذكر[2].

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 70 -72.

[2]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 97 -116.

2-النقد الجديد

يعتبر"**بسام قطوس**" النقد الجديد تسمية أطلقت على الحركة النقدية التي ظهرت في أعقاب المنهج الشكلاني السابق، متخذة من الجامعات الأمريكية، وجامعات الجنوب الأمريكي تحديدا مركزا لها، وكان من أبرز نقادها " **كلينث بروكس** "و"**روبرت بن وارن**" و"**جون كرورانسوم**" و"**ميريل مور**" وغيرهم.

ووصف أقطابها وممثلوها بأنهم رهيفو الحس، عميقو التفكير و الفطنة.

وحركة النقد الجديد تميل إلى المحافظة، و وقوفها ضد المادية الصناعية وضد الماركسية والوضعية المنطقية، ومعظم الذين درسوا النقد الجديد يشيرون إلى أنّ تسميته النقد الجديد تعود إلى الناقد الأمريكي "**جون كرورانسوم**" الذي وسم به كتاب ب"THNEW CRICISMسنة 1941 [1].

ونجد "**يوسف وغليسي**" في كتابه " مناهج النقد الأدبي يقول: إنَّ النقد الجديد عبارة عن حركة نقدية أنجلو أمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، وكانت سنة 1941 سنة حاسمة في مسارها، ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي برمته، وأيضا ظهور كتاب "**جوم كرورانسوم**" الذي سار عنوانه اسما للمدرسة كلها، مدرسة النقد الجديد[2].

أما فيما يخص وجهة نظر "**محمد غنيمي هلال**" في كتابه " النقد الأدبي الحديث" فيقول "إنَّ مصطلح النقد الجديد شاع بصيغته الفرنسية خلال الستينيات من القرن الماضي أثناء السجلات النقدية الحادة التي دارت بين أنصار النقد الأكاديمي التقليدي وأنصار النقد الحداثي وهذا كله بسبب تواتر مصطلح النقد الجديد[3].

ومن خلال هذا التداخل الذي بينهما نلاحظ أنَّ كثير من الدارسين اتفقوا فيه على المصطلح وذلك بين كل من النقد الجديد والشكلانية الروسية.

---

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة ، ص76.

[2]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 49.

[3]-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص 318.

ـ الأسس الفلسفية و طروحات النقد الجديد:

تتوجه طروحات النقد الجديد إلى الفلسفة المثالية والجمالية وخاصة في تحديد القيمة الفنية، ومن الملامح المميزة للنقد الجديد اعتباره العمل الأدبي تحفة وحدة منسجمة وكذا تأكيده على التأويل المحايث للنص، وعزله للنص عن كل ما هو خارجي، ولذا فقد فرقوا بين التجربة الجمالية والفائدة العلمية، وافترضوا أنَّ العناصر المكونة لنص أدبي ما ترتبط بعضها ببعض بكيفية خاصة، ويشك ممثلوا النقد الجديد في إمكانية تفسير النص الأدبي بالمفاهيم العقلية، ويرون أنَّه ليس في وسع التأويل كما يرى "**بروكس**" أن يكون شيئا آخر غير مقاربة فجّة.

ويرى " **قطوس** " أنَّ أبرز ما يميز هذه المدرسة هو التركيز المطلق على العمل الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الأخرى، كحياة الشاعر وبيئته وخلفيته الاجتماعية، فالعمل الأدبي له قوانينه الخاصة به ومن ثمة فإنَّ مهمة الناقد عند النقاد الجدد ليست في أن يكشف بما يعبر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته فلا يقيمه بمقاييس خارجة عنه[1].

وورد في كتاب " **ألن تين**" " دراسات في النقد " أنَّ الاهتمام بالطبيعة العضوية للنص الأدبي ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية وأساسية، ومنه أخذ النقد الجديد فكرة العضوية من الشعراء الرومانسيين وطوروها باعتبار النص الأدبي كائنًا لغويًا [2].

وعليه فإنَّ أهم ما يميز أي عمل فني هو وحدته العضوية لذا فهم لم يهملوا المضمون وإنَّما سعوا إلى الحكم عليه وذلك من خلال تحققه في شكل فني متميز، ومنه يستحيل أن يؤول، وأنَّ النص وحدته كلية متداخلة يستحيل فصل شكلها عن مضمونها.

ـ النقاد الجدد وقضية الشكل و مضمون:

لقد رفض النقاد الجدد كل محاولة لنثر القصيدة الشعرية، وتبدو لهم أنها مدمرة للعمل الفني كله ويؤكدون أنَّ المعرفة الجمالية تنجم عن طريق الألفاظ وليس من المعنى.

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 77 -80.

[2]- ألن تين: دراسات في النقد، تر، عبد الرحمان باغي، مكتبة المعارف، بيروت، 1987، ص 97.

وكما يرى **"محمد عنابي"** في كتابه "النقد التحليلي" أنَّه ليس بامكان التمييز القاطع بين اللغة والمضمون، أليس المضمون واللغة شيء واحد وممن يرى عكس ذلك فإنَّ **"كلينث بروكس"** يشبه موقفه بمن يتصور أنَّ الشعر حبة دواء مرة مغلفة بغلاف حلو المذاق[1].

وبمعنى أنَّ القصيدة توجد ولا تعنى؛ أي أنَّها لا تملك معنى منفصلا بل تعبر عن مجموع قيمها ومعانيها المنتظمة، وكذلك يجب الاهتمام بتحليل النص والتقويم المعياري إن أمكن، ومنه نلاحظ أنَّ الحكم النقدي أصبح ضد النقاد الجدد جزءًا من العملية التحليلية في ذاته.

ويرى النقاد الجدد أنَّ تقييم العمل الفني اعتمادا على موضوعه فقط عمل مرفوض كما لا يجوز أن نبحث عن الباعث الذي دعا الفنان إلى الإبداع، ثم نأخذ في الحكم على العمل الفني انطلاقًا من السبب الذي دفعه إلى الإبداع وإنَّما يقيم الفن بطريقة النقد الموضوعي إنَّ معنى العمل الأدبي وفق النقاد الجدد لا يكمن في القضية التي يعالجها فليس المطلوب منه البرهنة على قضية ما، وعلى نحو ما تفعل الفلسفة، وإنَّما يكمن معناه في أنَّه تجربة ما محسوسة أو متخيلة تتجلى في شبكة معقدة من الأحداث أو الأحاسيس أو الانطباعات أو التأملات التي توظف إمكانات اللغة جميعًا من مجاز وتصوير وغموض وإيقاع وقافية وتكرار ورمز وإيحاء وغير ذلك، وعليه يرفض النقاد الجدد فكرة انفصال الشكل عن المضمون، ولكنهم يحصرون مهمة الناقد في الكشف عن كيفية التجربة وأسلوبها الذين تراهما الحركة شيء واحدًا مما قادهم إلى تعميق فكرة الشكل والمضمون ووحدة الفهم والتقويم[2].

وفي نظر **"وغليسي"** أنَّ النقد الجديد ناهض الاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري مصرا على المتطلبات الشكلية للشعر كشعر وليس كعقيدة إيديولوجية أو وثيقة تاريخية ومراجعًا للمفاهيم النقدية السائدة، وجعل **" وغليسي"** الخصائص والأسس التي ينهض عليها النقد الجديد فيما يلي:

ـ دراسة النص الأدبي بعد اقتلاعه من محيطه السياقي فمن النص الانطلاق وإليه الوصول دون الاعتبار بقصدية الناص ووجدانية المتلقي.

[1]–محمد عنابي، النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1991، ص 102.

[2]–ينظر بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 81.

ـ اتخاذ القراءة الفاحصة وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية.

ـ الاهتمام بالطبيعة العضوية للنص الأدبي، ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية، وقد أخذ هذه الفكرة عن الشعراء الرومانسين وطورها.

ـ الاهتمام بالتحليل العلمي للنص ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك.

ـ نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة[1].

وعليه نلاحظ أنَّ موهبة النقد الجديد موهبة ذات بعد واحد هي التي تأخذ خيطًا واحدًا من خيوط العمل الأدبي وتعزله عن بقية خيوط النسيج ثم تعامله على أنَّه نسيج واحد كله[2].

ومنه فقد توجهت كل هذه الانتقادات التي جعلت للنقد الجديد مرادفًا الاتجاهات كانت قد ماتت منذ زمن بعيد مثل " الجمالية " و"الفن للفن" والانطباعية و"الانعزالية" وذلك مع نهاية الخمسينيات بصميم جماعي على التحرر من قيود النقد الجديد
والبحث عن برامج نقدية بديلة [3].

ـ المنهج الشكلاني و النقد الجديد في النقد العربي الحديث:

لقي المنهجان الشكلاني والنقد الجديد رواجًا في النقد العربي الحديث، وقد تبنى عدد كبير من النقاد العرب الدعوة إلى هذه المناهج الجديدة كما فعل "**رشاد رشدي**" الذي يعد ممثلاً جيدًا للنقد الشكلاني، وانصب جهده سواء في معركته الأدبية مع "**سلامة موسى** " و"**محمد مندور**" أو فيما كتبه من كتب على تقديم تصور جديد لمفهوم النقد يتجاوز المفاهيم التقليدية، فيقف عند آراء مجموعة من النقاد الجدد من أمثال "**آلان تين**" و"**وجون كرورانسوم**" و"**كلينث بروكس**"، يمجد قراءاتهم النقدية ويفند آراء المناهج النقدية التي وظفت المرجعيات التاريخية والنفسية والاجتماعية.

[1]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 53 - 56.

[2]-المرجع نفسه، ص 56.

[3]-محمود الربيعي، من أوراق نقدية، دار غريب، القاهرة، د ت، ص 46-47.

وكما ورد في كتاب "**مصطفى ناصف**" "دراسة الأدب العربي" الذي درس الأدب العربي من موقع " التحليل اللغوي الإستطاقي و"**الدكتور لطفي عبد البديع** " الذي عرف نقدنا العربي المعاصر باسم "المنهج الفني" ويمكن أن يكون صدى عربيًا مباشرًا لمدرسة "النقد الجديد" الأنجلو أمريكية[1].

مما أدى إلى تعدد التسميات المنهجية الفرعية التي يطلبها كل ناقد على الممارسة النقدية الخاصة وأخيرًا نستخلص أنَّ لهذا المنهج بعض الأسس لدى مجموعة من النقاد وتمثلت في:

- النظر إلى النص الأدبي على أنَّه عبارة ليس نسخة من الواقع، ولكنه"معادل مستقل" على حد تعبير " **مصطفى ناصف**" ينمو وفقًا لمنطق داخلي كامن فيه ومتميز بطريقة ما.
- دراسة النص الأدبي في ذاته مستقلا عن محيطه السياقي أي التركيز على أدبية الأدب[2].

أما عند " **محمود الربيعي**" الذي يؤمن بأنَّ العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته مستقل، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة.

وكذلك ما يحدث من الربط العضوي بين حياة الأديب الذاتية "وصحيفة أحواله المدنية" وأدبه فيرى الأدب في كل صوره طائرًا متأبيا مستعصيًا، ولا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه[3].

ولو حكمنا عليهما لقلنا أنَّ " **محمد ناصف**" يشيع إلى التحليل اللغوي الإستطاقي أي الجمالي الذي يحتاجه النص في التحليل وأنه يسعى إلى تحقيقه، أما " **محمود الربيعي** " فإنَّ العمل الأدبي عنده عبارة عن تَكون جمالي لغوي وإيقاعي وأنَّه يسعى إلى تحقيق هدف معين في الحياة.

ونجد من أهم النقاد العرب الذين استهواهم التركيز على بنية النص كلا من "**محمود السمرة**" و"**محمود الربيعي**"، حيث قام " **الربيعي** " بالتركيز على القصيدة نفسها ودراستها دراسة موضوعية كما دعا إليه الشكلانيون وبعدها النقاد الجدد.[4]

---

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 83.

[2]-مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، ط1، بيروت، 1993، ص 188.

[3]- محمود الربيعي: من أوراق نقدية، ص 12- 13.

[4]-ينظر: بسام قطوس دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 84.

أما "**محمد ناصف**" فيرى أنَّ النظر إلى النص الأدبي كصورة عضوية متكاملة، موحدة الشكل والمضمون، فالشكل عنده هو قوة المضمون ووحدته وتركيبه ليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه لذا يدعوا إلى وحدتهما العضوية[1].

أما "**محمد العناني**" يدعوا إلى اعتبار العمل الفني وحدة مترابطة لا تنفصل إلى شكل ومضمون واعتبار الأعمال الأدبية الفنية كائنات عضوية أي نامية متكاملة لا نستطيع نزع جزء منها دون إيذاء العمل ككل[2].

وكذلك يرى "**سمير سرحان**" أنَّ الشكل ليس إناء يصب فيه "المعنى" أو كما يقول "**بروكس**" السكر الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الإنسان ابتلاعها[3].

ومن هنا يمكننا القول إنَّ كل ما ذهب إليه هؤلاء النقاد في مصب العمل الأدبي من حيث الشكل و المضمون، أي أنهم يؤكدون لنا أنَّه يجب أن تهتم بالشكل والمضمون معا فلا يمكن استغناء أحدهما عن آخر وذلك من حيث التحليل والتقييم.

ـ نقد النقد الجديد:

يرى "**رولان بارث**" أنه لا يوجد نصا موضوعيا ولا محتوى مقرر سلفا، وهذا ما عزَّزه " **ياكبسون**" لاحقا في حديثه عن الوظيفة الشعرية بتطويرها لخصوصية العلاقات التي تعمق الثنائية الأساسية للعلاقات والأشياء، إنَّ رفض النقاد الجدد لمفهوم الأدب بصفته انعكاسا للحياة أو لعلم النفس أو تاريخ الأدب يحول الأدب على نحو لا يمكن إنكاره إلى شيء مستقل ذاتيا، وهذا يجعل الأدب مجردا إلى حدّ الغرابة، معزولا عن الحياة الحقيقية المحسوسة للمؤلف وجمهوره.

وكما وردت انتقادات كثيرة في كتاب "**سعد البازعي" وميجان الرويلي** " دليل الناقد الأدبي" إلى هذا النقد أنه تجاهل السياق التاريخي والعوامل الخارجية، وعدم اهتمامه بالمؤلف والقارئ، كما يؤخذ عليه أنه نخبوي النزعة دكتاتوري السياق، إذ هو يحمي الأستاذ العالم ضد الطالب المسكين

[1]–مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص 101.

[2]–محمد عناني: النقد التحليلي، ص 80.

[3]–سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص 16.

المتدرب ويقال إنه نقد ميكانيكي يجد ما يطلبه في كل نص فيختار دائما ما يتناسب مع أدواته ومقولاته ولا يشجع الدارس على البحث[1].

ولعل أول هجوم تعرض له هذا النقد هو الذي جاء من الخصم من نقاد شيكاغو أو الأرسطو طاليسية الجديدة[2].

3-الأسلوبية

يرى "**بسام قطوس**" أنَّ ثمة أربعة احترازات لا بد من تسجيلها في سياق الحديث عن الأسلوبية ألا وهي:

ـ **الأول**: يتمثل في صعوبة تحديد تأريخ دقيق للانطلاقة الأسلوبية بسبب كون الدرس الأسلوبي نشاط مارسته جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب ميدانًا لها.

ـ **الثاني**: يتمثل في الأسلوبية منهجا نقديًا أم أنَّها أوسع من ذلك، بسبب تعدد ميادينها وتداخلها مع حقول أخرى كثيرة كالنقد الأدبي وعلم البلاغة واللسانيات وعلم النص.

ـ **الثالث**: يركز على أنَّ هناك تداخل بين مصطلحي "الأسلوب والأسلوبية " كما قدم الدكتور "**أحمد درويش**" توضيحا حولهما إلا أن الإشكالية تبقى قائمة بين هذا التداخل وبخاصة طول الفترة الزمنية التي قطعها المصطلح الأول " الأسلوب" مقابل حداثة المصطلح الثاني الأسلوبية.

ـ **الرابع**: يتمثل في أنَّ الأسلوبية ارتكزت في اسهاماتها على معالجة النصوص بوصفها وقائع لغوية مستقلة لها عالمها الخاص[3].

وورد في كتاب "مناهج النقد الأدبي الحديث "**لإبراهيم السعافين**" وأنَّ الأسلوبية تنتمي إلى علم اللغة الحديث، وتشمل كل ماله علاقة بالدراسات اللغوية من نحو وصرف ولفظ وصوت وتهتم بالمواقف والوجدان وهي أضيق من النقد الأدبي لأنها تشكل جانب اللغة وحسب.

---

[1]-ميجان الرويلي: تر، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 317.

[2]-المرجع نفسه، ص 317.

[3]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 86.

ـ وقد توزعت ميادين الدراسات الأسلوبية فمن هذه الميادين كما يقول "**شكري عياد**":

ـ **النوع الأول**: الدراسة الأسلوبية للقوانين اللغوية العامة منها علم الأسلوب المقارن، إذ يأتي دور علم الأسلوب في استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية التي يتصف بها الإيقاع الشعري مقارنا بالنثر من ناحية وبالموسيقى من ناحية أخرى[1].

ـ **النوع الثاني**: من الدراسات الأسلوبية هو ذلك الذي يتناول لغة بعينها ويسمى بعلم الأسلوب الوصفي، فيرى "**شكري**" أنَّ دراسة "علم الأسلوب العربي" لا تزال بحاجة إلى جهود كثيرة، فالقيم التعبيرية والجمالية لأصوات اللغة العربية لم تدرس بعد.

ـ **أما النوع الثالث**: فيختص في الدراسات الأسلوبية التكوينية أو الفردية يقول "**شكري**" حول هذا النوع:" معظم الدراسات التي هي من هذا النوع تتناول تحليل لغة الكاتب أو شاعر معين، ومنها ما يتناول لغة مدرسة أدبية واحدة أو عصر أدبي واحد أو فن أدبي واحد، والغالب ألا يدرس الباحث أسلوب الكاتب أو الشاعر من جميع نواحيه أو في جميع أعماله، بل يتناول كتابا واحدًا من كتبه أو ظاهرة واحدة في أسلوبه، ونقد الدراسة التكوينية أو الفردية لونا من ألوان النقد التطبيقي[2].

ولقد قطعت الأسلوبية أشوطًا كثيرة في تحليل الخطاب الأدبي من الأسلوبية الوصفية إلى أسلوبية التكوينية إلى الأسلوبية الإحصائية وذلك بغية فتح أبواب التحليل والتأويل.

كما عرفت الأسلوبية تعريفات عديدة منها عُرف الأسلوب بأنه إضافة أو زيادة، بمعنى أنه يعني تحسين والتجميل، وكذلك عّرف بأنَّه اختيار من إمكانات اللغة المتعددة سواء أكان اختيارًا واعيا مقصودا أم اختيارًا لا واعيا تتطلبه شرائط الإبداع وتجلياته وعرف الأسلوب بأنه انحراف عن المعيار أو انزياح عنه[3].

[1]-إبراهيم السعافين: خليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 13.

[2]-المرجع نفسه، ص 13- 14.

[3]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 87.

وقد أشار "**إنريك أندرسون** " في كتابه " مناهج النقد الأدبي " أنَّ كلمة " الأسلوب تشير إلى كلام في اللحظة نفسها التي ترمز فيها إلى الفكر، فإنها تؤخذ إلى جانب المفاهيم تجئ ثنائية عادة "اللغة والكلام والفحوى والمعنى وغيرها[1].

ويعرف معجم "**أكسفورد**" الكبير الأسلوب بأنه:" طريقة التعبير المميزة لكاتب معين أو لخطيب أو متحدث أو لجماعة أدبية أو حقبة أدبية وذلك من حيث الوضوح، وبهذا المعنى فإنَّ الأسلوب وجد منذ وجدت الكتابة، فكل خطاب يتوفر على ملمح من ملامح الأسلوب أو محاولة تمييز هذا الخطاب اللغوي عن غيره من أساليب الكلام.

كما يؤكد "**أحمد درويش**" أن مصطلح الأسلوب يعود إلى القرن الخامس عشر، أما مصطلح الأسلوبية فيرجعه إلى بداية القرن العشرين، وكان يقصد بالأسلوب النظام والقواعد العامة، أما الأسلوبية فقد اقتصرت على مقولة الدراسات الأدبية واتحد مع "**جورج مونان**" إلى الفنون الجميلة عامة [2].

تمثل هذه الصياغة التعبيرية التي صارت عنوانًا لكثير من كتب العربية أو معربة عند كلا من[3].

"**Grahan Hough**" الموسوم بكتابه "**Style and stylistics**" ثم الكتاب العربي الرائد "الأسلوب والأسلوبية،[4] لناقد "**عبد السلام المسدي**، وأيضا الدكتور "**منذر عياشي** "الذي راح يتجاوز الأصل لينقل كتاب "**غيرو**" إلى " الأسلوب والأسلوبية ".

كما نلاحظ أن الأسلوبية انطلقت من رحم البلاغة بأصولها القديمة، ومنه فإن "**نوفاليس**" يعتبر أول من استخدم مصطلح الأسلوبية وذلك سنة 1875 حسب "**بير غيرو**" ومنه فإنَّ الأسلوبية ظلت لديه تختلط بالبلاغة.

---

[1]-إنريك أندرسون أمبرت: مناهج النقد الأدبي، تر: طاهر أحمد مكي، مناهج النقد الأدبي، دار العلوم كلية القاهرة، مصر 1991، ص 194.

[2]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 87 ،88.

[3]- كراهام هاف، تر: كاظم سعد الدين ، الأسلوب والأسلوبية، دار آفاق عربية، بغداد،1985،ص 80.

[4]-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوب، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، دت، ص 10.

ويؤكد لنا "**المسدي**" أنَّ الأسلوبية هي علم لساني يُعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام اللغة[1].

لكن ما يستوقف " **المسدي**" هو طبيعة العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية والبلاغة التي يرسمها بهذا الشكل، الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت، هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا، حيث تعد الأولى بديل الثانية: فالبلاغة علم معياري تعليمي يعتمد على فصل الشكل عن المضمون في الخطاب بينما الأسلوبية علم وصفي تعليلي يرفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله[2].

ويرى "**عدنان بن ذريل**" أن الأسلوب ظاهرة في الأساس لغوي تدرسها في نصوصها وسياقاتها حيث يميز بينها وبين البلاغة فالأولى تريد أن تكون علمية، تقريرية، تصف الوقائع وتصنفها بشكل موضوعي ومنهجي بعد أن كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معيارية نقدية صريحة[3].

وفي كتاب "مناهج النقد الأدبي "**لأنريك أندرسون**" حيث قدم تعريف للأسلوبية بقوله: "تدرس الأسلوبية اللغة من وجهة نظر محتواها المؤثر"[4].

ولكن أسلوبية اللغويين هذه أو أسلوبية اللغة كما عند "**بالي**" و"**ماروزو**" و"**دكريسو**" و"**ديفوتو**" عامل مساعد للمنهج الأسلوبي فحسب، يستخدمونه في النقد الأدبي.

ـ محطات في الطريق إلى الأسلوبية:

1 ـ البلاغة: يرونَّ أنَّ الأسلوبية ولدت من رحم البلاغة و لهذا يقول: "في البدء كانت البلاغة ودائما تعود إلى الأب المؤسس "**أرسطو**" وينبغي الوقوف عند ثلاث محطات من البلاغة: أولها وأقدمها بلاغة **أرسطو**، التي ترتبط بالمحاجة والتطبيق الملائم لها، هو فن من الخطابة الذي يهدف إلى إثبات والإقناع بواسطة الخطاب، وثمة بلاغة أخرى من وجهة النظر المدرسية تمثلت في الأصل من

[1]-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 89.

[2]-المرجع نفسه، ص 56.

[3]-عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 140 .

[4]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 90-91.

خلال شعرية أرسطو، ووسمت بالمجازية وقد بلغت هذه الحركة نهايتها في كتاب **فونتانيه** الموسوم بصورة الخطاب المجازية سنة 1968.

ـ أما البلاغة الثالثة فهي البلاغة المعيارية أو التقنية، وقد تطورت هذه البلاغة المعيارية الذوقية في العصور الكلاسيكية، لأن متلقي هذه الدراسات المتعددة كانوا يشكلون جمهورا واحدا وفريدا وهو جمهور متلقي وناقد للأعمال الأدبية.

2 ـ علم تراكيب الجمل: إنَّ التطور المذهل الذي حققته ثورة اللسانيات الوضعية واللسانيات السوسيرية ومجموع اللسانيات البنيوية في دراسة اللغة أحدثت انقطاعا عن التقليد البلاغي، رغم أنَّها بقيت ظاهريا داخل الميدان الذي يدعى إجماليًا باسم الأسلوبية، ويقوم علم تراكيب الجمل على دراسة أشكال الجملة الخاصة للغة معينة، هادفًا إلى وضع لائحة بهذه الأشكال تكون على أشد ما يمكن من الكمال، والعنصر الجديد في علم تراكيب الجمل أنه ليس معياريًا في ذاته؛ وإنما يقدم ممارسة محايدة بالنسبة للتقييم وللأحكام الخاصة بالذوق، ومنه علم تراكيب الجمل الذي مهَّد الطريق للتقدم من المعيارية[1].

وكما حدثنا " **صلاح عبد الصبور**" أن علم الأسلوب يرى في دراسة التركيب عنصرًا مهمًا جدًا في بحث الخصائص المميزة وذلك من حيث دراسة طول الجملة وقصرها، ودراسة أركان التركيب وبخاصة المبتدأ أو الخبر والفعل والفاعل ودراسة الروابط كبحث استعمال المؤلف للواو والفاء ودلالته ودراسة ترتيب وتركيب الجمل ودراسة الفضائل النحوية كالتذكير والتأنيث والتعريف ودراسة الصيغ الفعلية وتركيباتها[2].

كما أنَّ دراسة التراكيب لا تقتصر على بحث جزء الجملة أو الجملة وإنَّما يتعداها إلى بحث الفقرة والموضع ثم العمل الفني كاملاً[3].

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 93 - 94.

[2]-صلاح عبد الصبور: مجلة النقد الأدبي، م1، العدد 02، 1981، ص 120.

[3]-المرجع نفسه، ص 121- 122.

ومنه فإنَّ الدراسات القديمة كانت تستدعي وجود البلاغة في أشكالها القديمة، وأنَّ البلاغة فقدت مكانها في الدرس الحديث وذلك عبر معطيات تاريخية.

3 ـ أسلوبية التأثيرات: إنَّ إحدى الأسئلة الأساسية التي تثيرها أسلوبية علم تراكيب الجمل نجد التعبير الواضح عنها في مسألة التأثيرات، فطريقة **"بالي"** تتحدث عن تحديدات لغوية يمكن عزلها في مقاطع من الخطاب. ويمكن تصنيفها في فئات شكلية واسعة: وهي الوسائل وينظر إلى هذه الوسائل على أنَّها تولد انطباعا خاصا في المتلقي وهو الأثر.

ويمثل هذه النزعة **كتاب "هنري موريه"** علم نفس الأساليب وتقتضي منهجيته بوضع خصائص نفسية عامة ذات قيمة عالمية وتتعلق بسمات صالحة ويمكن كشفها في أوسع كمية ممكنة من تصرفات البشر، وهكذا يمكن التوصل إلى بناء أسلوبية هدفها توضيح كيفية توليد هذا الأخير أو ذاك أي الربط بين هذا التنظيم الأسلوبي بتلك الغاية النفسية[1].

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 94.

الباب الثالث:

البنيوية مشروع الحداثة

1-البنيوية

أثناء عرض " **بسام قطوس** "لهذا المنهج بدأ بالحديث عن البنيوية بين الأساس اللغوي والأسس المعرفية لها وصرح قائلا:"إن البنيوية نهضت على أسس لغوية، مستعينة بالنماذج اللغوية وخاصة النموذج السويسري الذي ميز بين الكلام واللغة بوصفها نظاما". لكن شيوع البنيوية التي احتذت النموذج السويسري لم يتوقف عند **دي سوسير** وإنّما يرجع إلى جهود علماء وفلاسفة وأنثروبولوجيين ونقاد أدب ولسانيين، على رأسهم **ياكبسون وتروبتسكوي** وغيرهما من المنتسبين إلى حلقة براغ فأضحت البنيوية استجابة لرغبة منهجية جامحة امتدت إلى سائر العلوم[1].

ولقد اتفق كل من **بسام قطوس ويوسف وغليسي وسامي عبابنة** ونقاد آخرون "أن رواق البنيوية" مستمدة من ألسنية **دي سوسير** أي أن البنيوية ظهرت مع **ديسوسير**،وأنثروبولوجية **ليفي شتراوس**، ونفسانية **بياجي وجاك لاكان**، وحفريات **ميشال فوكو** التاريخية والمعرفية وأدبيات **رولان بارث**...[2]

لقد برزت البنيوية بوصفها توجها منهجيا نظريا من خلال أعمال كلود ليفي شتراوس، إذ كان كتابه الأنثروبولوجيا البنيوية سنة 1958، محاولة منهجية للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة ولا شك أن شتراوس حقق للبنيوية نقلة نوعية.[3] نقلتها من اللغويات إلى الدراسات الأدبية وخاصة في تحليلية بنية أسطورة أوديب. وهذا ما جاء في كتاب سامي عبابنة أن "البنيوية كمنهج فكري هي ردة فعل على الوضع الذي ساد العالم الغربي وهو وضع انعكس على تشخيص المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة [4].

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 104.

[2]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 63.

[3]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 105.

[4]-سامي عبابنة، اتجاهات نقاد العرب، أربد عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 191.

ـ في تعريف البنية:

ثمة دلالات واسعة لكلمة "بنية" قد تشمل كل شكل من الأشكال الانتظام، يمكن إدراكه بالفكر ففي الرياضيات مثلا يرتبط مفهوم البنية بمفهوم الشكل هذا الأخير هو عبارة عن تنظيم منطقي يتم إدراكه عن طريق العقل أو الفكر، ولعل من بين المفاهيم الأساسية التي انبثقت منها البنية مفهوم المجموعة وهي نظرية تُعنى أساسا بالتأليف بين الأعداد.

لقد وصفت البنية بأنها "نظام، أو نسق من المعقولية" وقيل إنها "وضع لنظام رمزي مستقل عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما في آن، وهو النظام الرمزي.

وتاريخيا نجد أن كلمة البنية انبثقت عن كلمة مماثلة لها هي كلمة الشكل، سواء في علم النفس الجاشطالت أو في النقد الأدبي عند الشكلانيين الروس يقول **ليفي شتراوس:** إنني أؤكد على أن البنيوية الحديثة، ومن ضمنها اللسانيات البنيوية، ما هي إلا امتداد للشكلانيين الروس[1].

وتحدث عنها **وغليسي** حيث صرح أن «البنية تشتق وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم البنية أصلا وعلى ضوء هذا المفهوم، فإن الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل»[2].

وهذا ما يراه **بسام قطوس** أن البنيوية هي تتويجا لجهود الحركات النقدية التي سبقتها كالشكلانية الروسية والنقد الجديد، ومن حيث استمرارها في رفض المقاربات الاجتماعية والنفسية والتاريخية ويعتقد الدارسين أن مدرسة براغ تمثل حلقة اتصال واضحة بين الشكلانية الروسية والبنيوية.

في حين نجد **"عبد الله محمد الغذامي"** في كتابه "الخطيئة والتكفير" يرى "بأن البنيوية تتداخل في انبثاقها مع "أنثروبولوجية **ليفي شتراوس**" وعلم النفس عند **بياجي** ومع تطبيق مقولة **مالارميه** ومن هذا تشابك المعقد هو ما جعل تعريف البنيوية أمرا صعب التحديد حتى بدت وكأنها تصور ذهني يستحيل تبيانه. ولكن **بياجيه** يطرح لها تعريفا يكاد يشفي غليل كل متطلع إلى تعريف محدد وذلك

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 106.

[2]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 70.

حين قال:إن البنية تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاث هي: الشمولية، التحول التحكم الذاتي[1].

2 ـ سمات البنية:

حددها **بسام قطوس** مع خصائصها، بحيث تتمثل بالشمولية والتحول وذاتية الانضباط، وتعني الشمولية اتساق البنية وتناسقها داخليا، وهي ليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسرا وتعسفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها. وهكذا تضفي هذه القوانين على البنية خصائص الأجزاء التي تتكون منها البنية[2].

ولقد تناول هذه السمات الدكتور "**زكريا إبراهيم** في كتابه «مشكلة البنية وصرح أنه لا بد لكل بنية إذن من أن تتسم بالخصائص الثلاث الآتية "الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي».

والمقصود بالسمة الأولى من هذه السمات ألا وهي الكلية هو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق: ولا ترتد قوانين تركيب هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية، بل هي تضفي على الكل من حيث هو كذلك خواص المجموعة ...وليس المهم في البنية هو العنصر ... وإنما المهم هو العلاقات القائمة بين العناصر[3].

ثم ينتقل **قطوس** إلى السمة الثانية وهي التحول ويقول فيه: إنه يعني أن البنية ليست وجودا قارا ثابتا، وإنما هي متحركة وفق قوانين تقوم بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة "إيجابية" تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها، وهذا يعني أن البنية تعمل بوصفها تؤثر في تكوين ما بداخلها من مادة جديدة مثلما تتأثر بوضعها أو مكانها الجديد.

[1]–عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 33.

[2]– ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 107.

[3]– زكريا ابراهيم ، مشكلات فلسفية، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، دط، دت، ص 30.

وهنا يشاطره الرأي **عبد الله الغذامي**، حين يقول: "ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب والجملة الواحدة يتمخض عنها آلاف الجمل التي تبدو جديدة [1].

وذات المقصود يذهب إليه **زكريا ابراهيم** حول هذه السمة "التحول" وهو يرى أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي تقبل دائما من التغيرات ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق. وتعارضاته[2].

وتبقى السمة الثالثة عند ناقدنا بسام هي ذاتية الانطباع أو الانطباع الداخلي فيتعلق هذا الأخير بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية، بمعنى أن اللغة لا تَبنِي تكويناتها من خلال رجوعها إلى أنماط الحقيقة "الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة"[3].

ويوافقه كل من **زكريا إبراهيم والغذامي** فيها: حيث «أن التنظيم الذاتي كما سماه إبراهيم هو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي ... وهي عبارة عن أنسقة مترابطة تنظم ذاتها»[4].

و**الغذامي** رأى أن "التحول يحدث نتيجة لتحكم ذاتي من داخل البنية فهي لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها... تعتمد البنية على نفسها لا على شيء خارج عنها... وهذه هي البنية في مصطلحات **بياجيه**[5].

وهذه السمات الثلاثة أو الخصائص هي التي تؤسس الوحدة فتجعلها شاملة متحولة ومتحكمة في ذاتها هي هوية البنية التي تجعلها متميزة.

---

[1]-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 34.

[2]-زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 31.

[3]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 107- 108.

[4]-زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 31.

[5]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 34.

البنيوية منهجا وصفيا يرى في العمل الأدبي نصا مغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنتظم بنيته، من هنا ركزت البنيوية جُلَّ اهتمامها على بنية العمل الأدبي، تلك البنية التي تكشف عن نظامها من خلال تحليله تحليلا داخليا، مؤكدة أهمية العلاقات الدّاخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية[1].

فالبنيوية منهج نقدي مادي غامض، يذهب إلى أن كل ظاهرة إنسانية كانت أم أدبية تشكل بنية لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى عناصرها المؤلفة منها، ويهتم ذلك دون تدخل فكري للمحلل أو عقيدته الخاصة، ونقطة الارتكاز في هذا المنهج هي الوثيقة، فالبينة في هذا الإطار هي محل الدراسة والبنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها إلى اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها[2].

لقد تجاوزت البنيوية في نظر **بسام قطوس** الطريقة التقليدية في النظر إلى العالم والأشياء، من خلال محور الذات والموضوع، أو الذات والوجود، أو الإنسان والتاريخ، كما نبذت طريقة النظر إلى النظام الكلي نظرة جزئية أو مادية، معلنة أولوية النسق أو البنية على العناصر وطورت بالمقابل مجموعة من الثنائيات التي شاعت لدى **دي سوسير** مثل: ثنائية التزامن / التعاقب، والدال /المدلول، واللغة الكلام، والحضور /الغياب ... الخ. ولعل الروح العلمية التي لازمت البنيوية قد منحتها القدرة على تحقيق نقلة نوعية ليس في مجال الأدب وحسب، وإنما في مجال الفكر والمعرفة الإنسانية، بما غير من مسار الفكر والفلسفة والأنثروبولوجيا والأسطورة وغير من العلوم الإنسانية، ولعل استعراضا سريعا لجملة أعلامها تطلعنا على ذلك التعدد في المصادر الثقافية والمعرفية التي أسهمت في رفد البنيوية والمد في أبعادها، فأعلام البنيوية منهم من برز في الفلسفة وعلم النفس مثل **جاك لاكان**، ومنهم من برز

[1]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 108.

[2]- محمد بن عبد الله بن صالح بلعفير، مقال البنيوية، النشأة والمفهوم (عرض ونقد)، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية، جامعة الأندلس للعلوم التقنية، العدد 15 يوليو، سبتمبر، 2017 المجلد 16، ص 240.

في الأنثروولوجيا مثل كلود **ليفي شتراوس**، ومنهم من برز في علوم اللسان والنقد الأدبي مثل **رومان ياكبسون**، ومنهم من برز في النقد الأدبي مثل **رولان بارث**، وهكذا دواليك[1].

3 ـ مفاهيم البنيوية:

سنقف عند أهم المبادئ أو المفاهيم التي أشاعتها وكان لها حضورها على المستوى النقدي التطبيقي. ومن أبرز ما ذكره **قطوس** في كتابه هذا:

3ـ 1ـ اللغة والكلام:

نهض المشروع البنيوي مرتكزا على علم اللغة الحديث ومنطلقا من تمييز **دي سوسير** بين اللغة والكلام. فاللغة نظام ومؤسسة ومجموعة من القواعد والمعايير التواصلية، بينما يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنظام في فعلي النظام والكتابة، ومن اليسير الخلط بين النظام وتجلياته.

ويرى أن الفصل بين اللغة والكلام ليس إلا فصلا لغايات الدراسات العلمية، ولكن العلاقة بينهما تمثل علاقة الكل بالجزء، إذ هي تمثل مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تتحكم في إنتاج الكلام وهي تمثل السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعلية، أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة والمستوى الفردي المشخص منها، ولذلك فالكلام يتنوع بتنوع الأفراد[2].

ولو ذهبنا إلى هذه الثنائية عند "**وليد قصاب**" في كتاب "مناهج النقد الأدبي الحديث" لوجدناه عرف كل واحد على حدا وقال عن اللغة بأنها : نظام أو نسق ...وهي معياري ثابت، وهي نشاط جماعي يتعالى على إرادة الفرد، ونظامها موجود في دماغ كل واحد من أفراد مستعملي هذه اللغة وهو الذي يسمح له باستعمالها وفهمها" وقال عن الكلام: "إنه استعمال فردي للغة النظام، إنه كل حدث لغوي يتعاطاه أبناء اللغة ...وإن كانت اللغة تمد الكلام بالمادة الأولية، ولكن الكلام هو الذي يهب اللغة الحيوية والحركة والحياة، إن الكلام هو الحديث الذي يتبادله الناس في شؤونهم

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 108.

[2]-المرجع نفسه، ص 109.

المختلفة وقد يكون حديثا عاديا أو حديثا أدبيا، أما عن العلاقة بينهما فمثلها بلعبة الشطرنج التي شبه **دي سوسير** النظام اللغوي بها تمثل اللغة قوانين اللعبة، والكلام يمثل أداء كل لاعب.[1]

3ـ 2 نظام العلاقات:

أما المبدأ الثاني عند **قطوس** لعلم اللغة الذي استند إليه البنيويين فهو أن اللغة نظام من العلاقات والتعارضات التي يجب إن تتحدّد عناصرها على أساس شكلي وتخالفي ولعل أهم الدروس في الثورة الفونولوجية بالنسبة **لليفي شتراوس**، هو رفضه التعامل مع العناصر باعتبارها كيانات مستقلة، وتركيزه بدلا من ذلك على العلاقات بين هذه العناصر، فالوحدات ليست كيانات مستقلة بذاتها وإنما هي عقد تلتقي عندها سلسلة من الاختلافات، تماما كالنقطة الرّياضية التي ليس لها مضمون في حد ذاتها، وإنما يتحدد مضمونها على ضوء علاقتها بغيرها من النقاط. ومن هنا برزت علاقة البنيوية بالعلوم الطبيعية كالرياضيات والفيزياء والبيولوجيا فالرياضيات تقوم بدراسة العلاقة وأهم ما يميزها هو قولها بالعلاقة بدل الكينونة وأولوية الكل على الأجزاء. أما في الفيزياء فترتبط علاقة البنيوية بالفيزياء في مفهوم السببية. أما علاقتها بالبيولوجيا فهي من خلال اهتمامها بالعضو الحي تهتم كثيرا بقضية الضبط الذاتي وهذا من المميزات الأساسية للبنية، باعتبارها تقوم بضبط عناصرها بشكل ذاتي كما أوضح **جان بياجيه**[2].

3ـ 3 . التزامن والتعاقب:

ومن الثنائيات التي طرحها **دي سوسير** وطورها البنيويون ثنائية التزامن والتعاقب. فالتزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينهما في زمن واحد وهو زمن نظامها داخل البنية، أما التعاقب فيمثل زمن تخلخل البنية أو زمن تهدم العنصر الذي يعبر عنه أحيانا بانفتاح البنية على الزمن وتكون الدراسة التزامنية دراسة وصفية ثابتة ومستقلة، أما الدراسة التعاقبية دراسة تاريخية وبعبارة أخرى فإن التزامن هو الدراسة في فترة من الزمن يكون فيها المجموع الكلي للتغيرات الحاصلة ضئيلا جدا. ينحصر في الحدود

[1]–وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 132.

[2]–ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 110.

الدنيا، أما التعاقب فهو دراسة العلائق بين عناصر متعاقبة ولو أردنا ترجمة هذين المفهومين إلى لغة النقد لقلنا إن ثمة نوعين من أنواع العلاقات التوزيعية[1].

أ- العلاقات التركيبية.

ب - العلاقات الإستبدالية .

ويذهب الدكتور **وائل عبد الرحيم** في محوري التزامن والتعاقب إلى نفس الأمر إذ جاء في كتابه " تلقي البنيوية في النقد العربي" وهو يرى "أن الدراسة التزامنية التي تعمد إلى الوقوف على العلاقات والخصائص التي تحكم لغة ما من اللغات في فترة معينة، تعين وتساعد أيضا، وذلك لأنه يرى أن النظام الذي تخضع له اللغة لا يتغير كله تماما في تطوره التاريخي أي أن ليس نظاما محددا قد أنتج نظاما آخر، وإنما ما حدث هو أن بعض عناصر هذا النظام السابق حدث فيها تغير...وبالتالي فإن الوقوف على النظام في حالته السابقة وتحديده تحديدا علميا دقيقا. من خلال دراسته دراسة تزامنية ويؤدي على التعرف بشكل أيسر على العناصر التي تغيرت، والتي تتضح بسهولة أيضا عند دراسة ذلك النظام التالي دراسة تزامنية، ومن خلال إجراء عدة دراسات تزامنية يمكن بناء معرفة تعاقبية للغة بشكل أكثر علمية"[2].

والتزامن يعني زمن حركة العناصر مجتمعة داخل البنية، وحركت هذه العناصر تكون في زمن واحد في نظامها الذاتي، وهذا التزامن مرتبط بما هو كائن، والتعاقب يعني زمن ترك البنية وصيرورتها وتكونها، ولا يمكن فصل التعاقب عن التزامن، إذ إن التزامن يشير إلى استمرار البنية، وإن التعاقب يعني استمراريتها، فالتعاقب يرتبط بزمن تغيير العنصر وليس زمن تغيير البنية ككل[3].

---

[1]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 111.

[2]-وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، ط1،كفر الشيخ، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008، ص 32- 33.

[3]-محمد بن عبد الله بن صالح بلعفير، مقال البنيوية، النشأة والمفهوم، ص 240.

3ـ 4 . الحضور والغياب:

إذا كان الدال هو الصورة الصوتية للمدلول أو للتصور الذهني، فإن المدلول هو الجانب الذهني للدال "الصورة الصوتية"، أما العلاقة فهي اتحاد هذا الأخير مع التصور الذهني أو هي الكل المتآلف من دال ومدلول، وعلى الرغم من أن العلاقة بينهما اعتباطية إلا أن اتحادهما يؤلف بنية الدلالة، وقد ظهر التطوير الأمثل لثنائية الدال والمدلول لدى **دي سوسير** فيما سمي بعلائق الحضور والغياب ومثلتها جهود البنيويين في البحث الدلالي عن ظاهر النّص وباطنه، وقد شهد مفهوم الدال والمدلول دفعة جديدة على يدي كل من الناقد " **رولان بارث**" والفيلسوف والناقد النفسي "**جاك لاكان**" اللذين رفضا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات تعوم سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعا دوالا أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة. وهذا حرّر الكلمة. وأطلق عنانها لتكون إشارة حرّة. وهي تمثل حالة حضور في حين يمثل المدلول حالة غياب لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة. وإذا كان المدلول يمثل حالة غياب، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة يحتاج إلى قارئ مثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة. يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمة وخطورتها[1].

يوافقه الرأي في هذه الثنائية **وليد قصاب** وغيره من النقاد، حيث يرى هذا الأخير أن اللغة هي نظام تتكون من علامات، وتتألف العلامة اللغوية من اتحاد عنصرين، هما الدال والمدلول ويعني بالدال الصورة الصوتية أو الكتابة للكلمة أما المدلول هو المفهوم لهذه الكلمة والعلاقة بين هذين العنصرين هي علاقة جزافية أو اعتباطية. ويقول "**ديفيد روبي**": "تتألف العلاقة اللغوية من اتحاد عنصرين: صورة صوتية أو بديلها المكتوب والمفهوم، ويطلق على العنصر الأول مصطلح دال: ."[2]"Signifid" وعلى الثاني مصطلح مدلول " signier ".

[1]-ينظر: بسام قطوس، الدليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 312-313.

[2]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 131- 132.

4ـ اتجاهات البنيوية:

يتضح لدارس المناهج النقدية أن البنيوية كانت مكملة لجهود الحركات النقدية السابقة كالمدرسة الشكلانية، والنقد الجديد، والمدارس اللغوية السابقة، وتطوير الشكلانية من حيث تركيزها على دراسة البنية بوصفها نظاما مكتفيا بذاته، ويعتقد أن نسب البنيوية يضرب عروقه في الشكلانية الروسية وبنيوية حلقة براغ، وأنثروبولوجية **"ليفي شتراوس"**. وتتأسس ممارساتها النقدية مع **"رولان بارث" و"تودوروف"، و"جيرار جينيت" و"رومان ياكبسون"** وهؤلاء نهضوا بتطوير المشروع البنيوي نقديا.

أما البنيوية التكوينية أو التوليدية genetic strucuralism نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين وعلى رأسهم **لوسيان غولدمان**. للتوفيق بين طروحات البنيوية، في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي الجدلي الذي يركز على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما، وهو سعي لتجاوز مفهوم البنية المغلقة للنص، ومحاولة لربطه بسياقه الاجتماعي، من خلال تأكيد العلاقة الجدلية بين خارج النص وداخله، وتنطلق البنيوية التكوينية من فرضية تقول: "إن كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين، وغايتها خلق توازن الذات الفاعلة وبين موضوع الفعل أي العالم المكتنف بها، ولعل ذلك يوضح الرؤية التي تحكم طروحات **"غولدمان"** من حيث إيمانه بدينامية التغيير الذي يطرأ على الأفراد والبنى. وهكذا فالمنهج البنيوي التكويني يبتدئ بالبحث عن البنية الدّالة وينتهي بما يسمى بتفسير النّص. أي وضعه ضمن ما يسميه **"غولدمان** "بالبنية الضّامة التي هي البنية الاجتماعية "[1].

هناك الكثير من النقاد من خاضوا في اتجاهات البنيوية أبرزهم وائل **"سيد عبد الرحيم"** و**"أحمد يوسف"** إضافة إلى **"الرويلي والبازعي"** في كتابهما: " دليل الناقد الأدبي حيث جاء فيه عن البنيوية التكوينية، أنها فرع من فروع البنيوية نشأ لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسين للتوفيق بين طروحات البنيوية...ولقد أسهم عدد من المفكرين في صياغة هذا الاتجاه منهم **"جورج لوكاتش وبيير بورديو"** لكن الأكثر إسهاما هو المفكر الفرنسي **غولدمان**. ويوضح بنيويته كالتالي: "إذ كانت البنى

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 113ـ 114.

في واقع الأمر تميز ردود فعل الناس للمشكلات المختلفة التي تثيرها العلاقة بينهم وبين محيطهم الاجتماعي والطبيعي، فإن هذه البنى تقوم بدور ضمن بنية اجتماعية أكبر وعندما يتغير الوضع، فإن تلك البنى تتوقف عن أداء ذلك الدور وتفقد بالتالي شخصيتها العقلانية مما يؤدي بالناس للتخلي عنها وإحلال بنى جديدة محلها "[1].

ونجد أيضا **سيد عبد الرحيم** يعطيها أهمية كبيرة ويقول: "لا يمكن إنهاء الحديث عن البنيوية دون الإشارة إلى البنيوية التكوينية "وكلهم يتفقون حول المنظر الأساسي لها ألا وهو" **لوسيان غولدمان** "وهذا الأخير استفاد من ماركسية **لوكاتش** وتحليله **"لمآسي راسين ولخطرات باسكال"** في كتابه: "الإله الخفي " وفكرته المركزية في كتابه هذا، هي "أن الحقائق المتعلقة بالإنسان تضع نفسها في بنى شمولية دالة، وهي بنى عملية ونظرية وانفعالية معا، ومن الممكن دراسة وتحليل هذه البنى دراسة علمية لكن من خلال قبول مجموعة محددة من الأحكام القيمية..."[2] ويرفض **"غولدمان"** الفكرة التي ترى أن النص الأدبي إبداع لعبقرية فردية، فهو يرى أن النصوص الأدبية تقوم على أبنية عقلية تتجاوز الفرد وترجع إلى جماعات أو طبقات. و**"لوسيان غولدمان"** لا يكتفي بما هو داخل النص بل يهتم أيضا بالسياق ويستعين بما هو خارجه من واقع اقتصادي واجتماعي وما لها من تأثيرات كبيرة على الإبداع الأدبي وعند تحليل أعمال مؤلف ما، فإن هدف البنيوية التكوينية هو الوقوف على الرؤية للعالم في هذه الأعمال، ومصطلح رؤية العالم له أهمية كبيرة عنده وهو يعني وجهة النظر الملتحمة والموحدة حول مجموع الواقع. إن رؤية العالم هي نسق من التفكير يفرض نفسه في ظل بعض الشروط على مجموعة من الناس توجد في أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة"[3].

5 ـ البنيوية في النقد العربي:

استقبل النقاد العرب المحدثون البنيوية مثلما استقبلوا غيرها من الاتجاهات والمناهج النقدية في منتصف السبعينيات، واتضح الاهتمام بها من خلال بعض الترجمات وعدد من الدراسات النقدية

[1]–ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 76– 77.

[2]– وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 86.

[3]–المرجع نفسه، ص 86.

لكل من "**خالدة سعيد، ويمنى العيد، وكمال أبو ديب، ومحمد برادة، ومحمد بنيس، وسعيد علوش، وجابر عصفور، وسيزا قاسم، وحميد لحميداني، وسعيد يقطين**، وغيرهم.

ويعد **كمال أبو ديب** واحد من رواد البنيوية في النقد العربي الحديث الذين أصلوا وقاموا بتطبيقها على الشعر العربي في كتابيه "جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر 1981 والرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهل 1986.

ولا ينكر الجهد النقدي الضخم لكمال أبو ديب، وبخاصة في المنحى الإجرائي الذي يكشف عن ثقافة نقدية وشعرية وإبداعية لا يشك فيها، تنتمي إلى قراءاته الأولى في التراث وتضرب بجذورها في النقد العربي الذي توجه بقراءته لنظرية النظم عند الجرجاني[1].

ويشاطره الرأي "**يوسف وغليسي**" حيث عدّ هذا الأخير فترة السبعينيات من القرن الماضي فاتحة عهد النقد العربي بالبنيوية، فيما كانت سنوات الستينيات تمهيدا لذلك وإرهاصا به، اضطلع روادها تعريب النقد الأنجلو أمريكي الجديد. وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية تحت تسميات مختلفة النقد الموضوعي، المنهج الفني، النقد الجمالي، النقد التحليلي، ... ورأى وغليسي أن فارس هذه المرحلة هو الدكتور **رشاد رشدي** الذي ناضل وتارك في سبيل ترسيخ النقد الجديد وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، ورأى أن الساحة المصرية النقدية كانت مضمار الأكبر والأشهر لهذه الجهود الرائدة ثم تلتها الجهود في بلاد المغرب العربي بصورة لافتة ويعد كتاب "**حسين الواد**" البنية القصصية في رسالة الغفران" أول الحصاد النقدي البنيوي، وهو بحث أعد لنيل شهادة الكفاءة في البحث، ثم تلت هذه المحاولة جهود أخرى تشاطرها المنطلق المنهجي البنيوي منها: كتاب الدكتور **كمال أبو ديب** "في البنية الإيقاعية للشعر العربي 1974" ثم كتابه اللاحق: "جدلية الخفاء والتجلي 1979" وكتاب **إبراهيم زكريا** " مشكلة البنية 1976" وكتاب **صلاح فضل**، نظرية البنائية في النقد الأدبي 1978، وكتاب **محمد بنيس** "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب1979[2].

[1]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 115- 116.

[2]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 72- 73.

أيضا جابر عصفور مترجم كتاب "عصر البنيوية ـ **إديث كريزويل**"، والأستاذ **محمد عصفور** له كتاب البنيوية وما بعدها والبنية الأسطورية في صراخ في الليل طويل، وغير هؤلاء من النقاد العرب كثير ممن كانت لهم إسهامات اتجاه النظرية البنيوية، منهم الدكتور **زكريا عبد المجيد النوتي** والدكتور **شفيق أبو سادة**، والدكتور **السعيد عبادة**، وغيرهم[1].

وهكذا ازدانت الساحة النقدية العربية المعاصرة، وبرزت ولمعت فيها أعلام بنيوية على مدى الفترات المتعاقبة منذ السبعينيات فازدانت بأسماء كبيرة.

ولعل أهمية هذا المنهج البنيوي أو غيره من مناهج النقد العالمي تكمن في التطبيق والممارسة التي أغنت النقد العربي ورفدته باستراتيجيات قرائية مهمة، فالمناهج النقدية قد تكون معدودة ولكن الاستراتيجية التي فتقتها لا تحصى، وهذا هو الجانب الأكثر أهمية لدراس النظرية النقدية، وهذا ما نجح فيه بعض النقاد العرب المحدثين[2].

6ـ نقد البنيوية:

ـ إن البنيوية ليست علما وإنما هي شبه علم يستخدم اللغة ومفردات معقدة ورسوما بيانية وجداول متشابكة تخبرنا في النهاية ما كنا عرفناه مسبقا، ومن هنا فالبنيوية ليست مضيعة للجهد والوقت وإنما هي أذى ضار يسلب الأدب والنقد خصائصهما وسماتهما الإنسانية.

ـ إن البنيوية تتجاهل التاريخ، فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جيدة في توصيفها ما هو ثابت، إلا أنها تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية.

ـ لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد: فهي تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه معول عن سياقه، وعن الذات القارئة.

ـ إن البنيوية في إهمالها للمعنى تناهض وتعادي النظرية التأويلية" الهيرمنيوطيقا"[3].

---

[1]–محمد بن عبد الله بن صالح بلعفير، مقال البنيوية، النشأة والمفهوم، ص 254.

[2]–ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 116.

[3]–ميجان الرويلي، سعد االبازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 75.

ـ من سلبياتها الخطيرة خلعها للنصوص مهما كان مصدرها سماويا أو بشريا، عن مرجعيتها الفكرية وسياقها الحضاري لتبدو منقطعة الجذور.

ـ المنهج البنيوي لا يبالي أبدا بالقيمة الثقافية للموضوع.

ـ من مآخذه أيضا غموضه، وكثرة مصطلحاته مما جعله صعب.

ـ والبنيوية بتعبير **إيغلتون** لا إنسانية بمعنى أنها ترفض فكرة أنّ التجربة الإنسانية الفردية هي مصدر الأدب، وهي مبتدأ المعنى وخبره.

ـ البنيوية إذن فكر مادي، وقد انعكس ذلك حتى في مقاربتها النقدية للعمل الأدبي فهي لا تهتم إلا بجانبه المادي المتمثل في اللغة[1].

في آخر هذا المنهج نلاحظ أنَّ الناقد "**بسام قطوس**" قد أغفل الحديث عن الحلقات الكبرى التي أسست للبنيوية مر مرور الكلام ولم يشر لهم حتى إلى الأعلام البارزة الممهدة لها مثل "**رولان بارث**" و**رومان جاكبسون، لفي شتراوس**، وإن كان قد أشار إلا أنه لم يوفيهم ولم يشير إلى باقي الحلقات.

[1]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 151- 155 .

الباب الرابع:

نظريات القراءة

(مشروع ما بعد الحداثة)

1-التفكيكية

يرى "**بسام قطوس**" أن التفكيكية ليست منهجا كما أنها ليست نظرية عن الأدب ولكنها استراتيجية في القراءة: قراءة الخطابات الفلسفية والأدبية والنقدية من خلال التموضع داخل الخطابات، وتقويضها من داخلها وهذا من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الداخل، وكما يرى أيضا أنه ما من نظرية نقدية إلا وبنيت على خلفية فلسفية وفكرية ومن هنا يتساءل ناقدنا عن الجذور الفلسفية التي بنيت عليها استراتيجية التفكيك، على الرغم من اعتراف منظر التفكيك الأول "**جاك دريدا**"، بأن التفكيك ليس منهجا: ويقول إنَّ التفكيكية تسعى إلى تقويم المدلول على وفق قراءات الدال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات، فقد نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاما غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدال، لتعني بذلك أن الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه ولهذا دعت التفكيكية إلى الكتابة بدل الكلام.[1]

ويوافقه الرأي "**طراد الكبيسي** "حول أنَّ التفكيك ليس منهجا حيث يقول هذا الأخير "يتخذ التفكيك مظاهر عديدة، مرة يبدو موقفا فلسفيا، وثانية يكون استراتيجية سياسية أو فكرة ومرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة ". ويرى أن دارسوا الأدب ينشغلون انشغالا كبيرا بقوة التفكيك من حيث كونه منهجا يصلح للقراءة والتفسير ... لكن يذكر "**دريدا**" الذي يرفض أن يكون التفكيك منهجا أو تقنية أو طريقة من طرق النقد، ذلك أن التفكيك عملية يصعب اختزالها إلى مفهوم أو منهج، ويستشهد "**بجزناثان كلر**" الذي قال عن التفكيك :"أنه ليس مجرد سياق اختياري وإنما هو طريقة للوصول إلى ما يحدث فعليا، يأخذك التفكيك إلى داخل النص[2].

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 123-124.

[2]-طراد الكبيسي، مدخل إلى النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية، الأردن، عمان، الطبعة العربية، 2009، ص 55.

ونفس الأمر تناوله **"يوسف وغليسي"** في كتابه بحيث يقدم التفكيك على أنه ليس تحليلاً ولا نقدًا ويقول :"ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج خصوصا إذا أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية[1].

ويدعم "وغليسي" قوله هذا بقول **"خوسيه ماريا إيفانكوس"**: إن التفكيكية ليست نظرية عن اللغة الأدبية، إنَّما هي طريقة لقراءة الفلسفة وخطابات العلوم الإنسانية ". كما يرى أيضا أن التفكيكية على حد تعبير **"جيرار جنجومبر"** تستمد تفجير النص انطلاقا من مبدأ اللاتماسك وجعله يلعب ضد ذاته[2].

أما التفكيك عند **"وليد قصاب"** فهو يمثل ما بعد البنيوية، ويعد امتدادا لها وخروجا عليها في الوقت نفسه، وهو ثورة كاسحة على جميع المفاهيم القديمة التي أنتجتها الغرب وغيره، وهو تقويض لماعد قيما وأنساقا ومفاهيم منطقية أو أخلاقية نُظر إليها على أنها تمثل جوهر الفكر الإنساني وأعطيت صفة العلو والثبات والإطلاق على ما هو نسبي أو زائل، كما قال عنه بالمعنى الدقيق هو مقاربة فلسفية للنصوص أكثر منه مقاربة أدبية، إنه منهج في القراءة أبدعه **"جاك دريدا"**، إذن فالتفكيكية عنده سلطة القارئ التي لا حد لها ولقد ارتبط التفكيك بالناقد **"جاك دريدا "**وهو فرنسي من أصل جزائري وكان ذا نزعة يسارية .[3]

هو ذا **"جاك دريدا"** الشخصية القلقة المشتتة جزائري المولد، فرنسي الجنسية، يهودي الديانة أمريكي المقام في زمن ماض...، إنه شخصية مفككة يصدر عنها فكر تفكيكي، يطبعه الإبهام والتناقض الظاهري، وللانسجام والتشكيك والثورة النقدية واللغة مراوغة، لذلك لم يكن غريبا أن يلجأ في طفولته إلى كتابة الشعرية بحثا عن لغة خاصة تترجم نفسيته المفككة وقلقه الفكري المبكر وأيضا

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 173.

[2]-المرجع نفسه ، ص 174 - 175.

[3]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 185 -192.

لقي اضطهادا ثقافيا، ولم تجد تفكيكيته ضالتها في المعقل الفرنسي، بسبب كتاباته الغامضة لجمهور الفرنسي يَعُدُ الوضوح مزية وطنية أو رمزا يدل على الذهنية الفرنسية[1].

1 ـ الخلفية الفلسفية للتفكيكية:

لقد تأسست استراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية هي في نظر **"دريدا "** ايديولوجية المجموعة العرقية الغربية، قصد تقويض للتصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل: الكلام والكتابة، والحضور والغياب، والواقع والحلم والخير والشر وغيرها، ومن ثم اجتراح مفاهيم ثورية جديدة مثل الاختلاف الذي يعني المغايرة والتأجيل ونقص التمركز حول العقل.

إن التفكيك العقل لدى **"دريدا"**لا يعني اللاعقل أو اللاعقلانية، وإنما يعني إقامة فكر متطور يقوم على محاولة رفض الميتافيزيقيا الغربية التي رسمت الفكر الغربي طويلاً [2].

ومن هنا نفهم أن منهج التفكيك انفتح على الأسئلة الملقاة على العقل لكشف تناقض الميتافيزيقيا الغربية وهدمها هدما قصد تفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المؤسس ولطرح سيطرة المفهوم والمفهمة للنقاش[3].

وقد استخدم **"دريدا"** بعض الاستراتيجيات الهيكلية ليهدم بشكل أفضل نظام الفيلسوف الألماني الماورائي، وتقويض التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية والتي ظل الغرب خاضعا لها ردحا من الزمن على أنها حقيقة مطلقة بدءا من **أرسطو و مرورا "بديكارت" و"هيغل"** وانتهاءا **"بماركس"و "نيتشه"و "فرويد"**.

---

[1]–يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص177.

[2]–ينظر:بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص124.

[3]–بيرفا زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تر:أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،1996، ص 9.

أما كون التفكيك ليس منهجا وهو ما نادى به "**دريدا**" فهدفه منع احتواء التفكيك أو تدجينه، وبخاصة إذا أدركنا تأكيد مفردة التفكيك على الدلالة الإجرائية أو التقنية.

و"**بسام قطوس**" يرى أن التفكيك يتأسس بوصفه طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب وهو يقف إلى الجانب الآخر من الطروحات التاريخية والسوسيولوجية والسيكولوجية والبنيوية الوصفية إذن هي محاولة لإنشاء استراتيجية، وتلتقي التفكيكية في بعض أهدافها مع نظريات القراءة أو التلقي وبخاصة في مجال تحرير عملية القراءة، وإن يكن ثمة اختلافات واضحة في فلسفة كل من التفكيك ونظريات الاستقبال، إن التفكيكية بهذا المعنى، تقف ضد اتجاه الفكر الغربي في التمركز حول العقل أي ضد التدجين أو الاحتواء عن طريق رفض النسق اللغوي أساسا وهي بتأكيدها على التعدد والاختلاف[1].

وإلغاء الحضور والتعالي، إنما تهدف إلى تقويض نماذج الحضور، مما يسمح بظهور بدائل مضاربة وفكرية، وفلسفية تختلف عما أرسته الميتافيزيقيا الغربية.

وجاء عند "**صلاح فضل**" أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النص المحلل، تضعها موضع تساؤل وتستخدم نظام الأفكار التي يسعى النص في نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل، ولكن استنادا كل النصوص "**دريدا**" التي قرأها على هذه المزاوجة بين المسلمات الميتافيزيقية والموتيفات النقدية يؤدي إلى نشوء مشكلة لم يكن هناك سبيل إلى حلها حتى الآن، وهي وصف الاختلاف بين ما يدعوه "**دريدا**" بالقسمة النصية أو بين تزاوج الموتيفات في كتاباته وتزاوجها في كتابات غيره من أصحاب النظريات المعايرين الذين ينتقدهم وستتضح أهمية هذا السؤال إذا نظرنا إليه من زاوية أخرى [2].

[1]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة ، ص 125-127.

[2]- صلاح فضل، مناهج النقد العاصر، مريت للنشر والمعلومات ط1، القاهرة، 2002، ص 137.

2 ـ التفكيكية الأصل والجذور:

أما عن جذور التفكيكية فيقول "**بسام قطوس**"، فتمتد إلى الندوة التي نظمتها جامعة "**جونهوبكنز**" حول موضوع اللغات النقدية وعلوم الإنسان في أكتوبر من عام 1966، حيث كان التاريخ الأول إعلان لميلاد التفكيكية، وقد اشترك في تلك الندوة مجموعة من النقاد والباحثين مثل:"**رولان بارث**"، و"**تودوروف**"، و"**لوسيان غولدمان**"، و"**لاكان**"، و"قد شارك "**دريدا**" بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيكية، وكان عنوان مداخلته "البنية والدليل واللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ثم ضمنَّها بعد ذلك كتابه الكتابة والاختلاف ومن ثمة بدت التفكيكية في أول أمرها صدمة أولى في الولايات المتحدة الأمريكية لدى الكثيرين، ومع بداية السبعينيات بدأت تتغلغل في البيئات النقدية الأدبية، بعد أن طار اسم "**دريدا**" في جامعتي "**ييل**"**وجونهوبكنز**"، ونشره كتابيه الكتابة والاختلاف وعلم الكتابة، بدأ يبرز كمنظر حقيقي للتفكيك .ومن النقاد الأوروبيين اللامعين الذين أسهموا في استراتيجية التفكيك الناقد الفرنسي "**رولان بارث**" حيث كان هذا الأخير مساهما في كثير من التيارات النقدية المعاصرة، فإسهامه في التفكيك سابقا على مولد الحركة نفسها[1].

وثمة ناقد آخر لابد من الإشارة إليه ونحن نتحدث عن الجذور التاريخية للتفكيكية هو الناقد الأمريكي "**بول دي مان**" الذي أصل نظرية في القراءة التفكيكية في كتابيه "العمى والبصيرة وألغورات القراءة " وقد أبرز "دور **دي مان** " ونقده التفكيكي "**جونثان كلر**"في كتابه "في التفكيكية "1982 ولعل أبرز النقاد التفكيكيين الأمريكيين الذي أثروا الحركة التفكيكية تنظيرًا وتطبيقًا "**بول دي مان**" و"**هارولدبلوم**" و"**جيفري هارتمان**"و "**هليس ميللر**"[2].

ونجد لدى "**يوسف وغليسي**" أن نظرية التلقي مهدت الطريق للتفكيكية لأنهما يلتقيان في أهم مبادئها...، وارتبطت هذه بتلك حد الترادف الذي جعل بعض الدارسين يضعون علامة مساومة بين النقد التفكيكي وفاعلية القراءة.

---

[1]-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 136-137.

[2]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 129-130.

وإن كانت التفكيكية مغروسة في تربة ألمانية، فإن تاريخ النقد الأدبي يرجع ميلادها الرسمي إلى أكتوبر 1966، وهو تاريخ تنظيم جامعة **"جونهوبكنز"** بالولايات المتحدة الأمريكية لندوة اتخذت من اللغات النقدية وعلوم الإنسان موضوعا لها وهذا ما تحدثنا عنه سابقا عند**"بسام قطوس" فيوسف وغليسي** هو الآخر عدد النجوم التي شاركت في هذا المشهد النقدي العالمي المعاصر، ويجمع في رأيه جمهور الباحثين على عد تلك الندوة بمنزلة البيان التفكيكي الأول ومن طريق أن تصاغ "معالمه ما بعد البنيوية " في ندوة بنيوية أصلا وهو يعني مرة أخرى أن التفكيكية قد خلقت في رحم البنيوية وأيضا اتفقا في أن **"جاك دريدا"** نجم تلك الندوة التي شارك فيها بمداخلة حول البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية[1].

3 ـ مقولات التفكيكية :

لا يختلف اثنان على أنَّ المنظر الفعلي الذي أرسى استراتيجية التفكيك هو **"جاك دريدا"** سواء بكتاباته أو بمقولاته ومفهوماته ولعل أبرز تلك المقولات التي أرساها خروجا على المنهجيات السابقة الاختلاف والتمركز حول العقل وعلم الكتابة.

3 ـ 1 ـ الاختلاف:

ويقوم هذا المصطلح عند **"بسام قطوس"** في فلسفة التفكيك على تعارض الدلالات، فهناك علامات التي تختلف كل واحد منها عن الأخرى، وهنا المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية وهكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجمية، ويكتسب دلالة اصطلاحية، ويعني **"دريدا"** بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات، وهذا يعني أن الاختلاف عند **"دريدا"** فعالية حرة، غير مقيدة، وهو يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى، ومن خلال مفهوم الاختلاف وعبر لعبة الآثار والاختلافات

[1]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 173-176.

والاحالات المتبادلة تنشأ تفضية خلق فضاء ومسافة وانزياحات وفواصل حتى داخل عناصر اللغة أو الكلام وهذا يعني أن ثمة في اللغة اختلافا بالضرورة أي اختلاف وإرجاء وإزاحة[1].

الاختلاف في حقيقته إحالة الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي لهذا فإن الهوية تحيل إلى آخريها الذي يؤسسها كهوية، كذلك تكون فكرة الحضور فكرة مشتقة وليست أصلا لأن الاختلاف هو الأصل وهو الذي يترك أثره كاختلاف لدى الآخر، والأثر هو الأصل المطلق لكل معنى ولكل دلالة ولما كان الأثر دون الأصل فإن المعنى أيضا يفقد كل مصدر يعود إليه وبذلك تتلاشى مشكلة الحقيقية والمعرفة والأصل الأول ولا يبقى إلا عالم بريء صالح للتأويل[2].

ويرى صاحب القول السابق **"عادل عبد الله"** أنَّ الاختلاف هو المصدر المتعالي الذي لا يخضع لشروط سابقة ولا يمكن الذهاب أبعد منه، ولذلك فهو أصل دون مركز يعود إليه وهو إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي ذلك هو مجمل الكلام الذي استطعنا جمعه في محاولتنا للبحث في معنى الاختلاف"[3].

إنَّ الاختلاف يعد مبحثا رئيسيا وبداية مطلقة، حيث اتخذه مرجعا فكريا وحجة دائمة تنتظم سياق التفكيك كله، مكونة بانتظامها هذا العمود الفقري الذي يهيكل بناء التفكيك ويشكل مصدر قوته واختلافه في آن واحد، فالاختلاف يحظى بالمكانة الكبيرة والأهمية البالغة والمنزلة العالية عند فلسفة **"دريدا"** أي أنه كل شيء في فلسفته[4].

أما الاختلاف عند **"وليد قصاب"** فجاء بمصطلح الإرجاء وهذا ينتج عنه اختلاف الدوال والتداخل بينها، إذ في الوقت الذي يشير لفظ يختلف إلى التمييز أو عدم التساوي أو التفرد يعبر من

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 131.

[2]-عادل عبد الله، التفكيكية، إدارة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد، ط1، سورية، دمشق، 2000، ص 37.

[3]-المرجع نفسه، ص 74.

[4]-المرجع نفسه، ص 158.

ناحية أخرى عن تداخل العوامل المؤثرة في عملية التأخر أو التباعد أو الإطالة التي تؤجل المعنى حتى فيما بعد أي ما هو ممكن ولكنه غير ممكن في الوقت الحالي[1].

أما عند " **الرويلي والبازعي**" فالاختلاف كما جاء في كتابهما ولده "**دريدا**" من فعلين هما فعل الإرجاء والتأجيل والانحلال، ثم فعل الاختلاف حسب المفهوم الألسني البنيوي، وهو فعل ينطوي على البعد والافتراق والبين[2].

3 ـ 2 ـ التمركز حول العقل:

يقول عنه "**قطوس**" التمركز حول العقل أساسه أن اللغة تمثل بنية من الإحالات اللانهائية التي تشير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى، وكل علامة إلى علامات أخرى، ومن هنا وجه النقد "**لسوسير**" على أساس أنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة وأسس الحضور في الكلمة بوصفها نقطة إحالة أصلية، وإذا كان الفاعل الواقعي عند "**سوسير**" هو المتكلم، فإنه عند "**دريدا**" الكاتب يقول "**دريدا**": إنَّ نظرية النص التي أعمل عليها مع آخرين هي أيضا إذا شئت مادية، لا أقصد بالمادية حضور المادة وإنما صمود النص أمام كل محاولة لاحتوائه، والاحتواء هو مثالي دائما.

وعلى ذلك فإن نقد مقولة التمركز حول العقل يؤكد نفي تعيين الوجود بوصفه حضورا كما كان شائعا في الميتافيزيقيا الغربية، والسعي إلى تحطيم تلك المركزية المعينة وجوديًا بوصفها حضور اللامتناهية وبتحطيم المركز يتحول كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو أصلية المفترضة، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة وتتحول قوته بفعل الاختلاف[3].

إلى غياب للدلالة المتعالية وإلى تخصيب للدلالة المحتملة، ولعل الفهم الذي يطرحه "**دريدا**" وبخاصة سعيه إلى تحرير النص والتعدد اللانهائي للمعنى بحيث يغدو النص، حلقة من سلسلة متواصلة من الدلالات غير المقترنة بمرجع وهو ما اصطلح عليه باسم الدلالة المتعالية يحل على أن النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية، ومن هنا فقد نادى بالقراءة المحايثة أو الباطن للنص، ليس من خلال

[1]–وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 194.

[2]–ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 115.

[3]–ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 131–132.

الانحباس داخل النص الأدبي فحسب إنما من خلال الانتقال بين داخل النص وخارجه انتقالات موضوعية ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى ومن معلم إلى معلم حتى يتصدع الكل وهذه العملية هي مادعوته بالتفكيك[1].

3 ـ 3 . الكتابة:

يؤسس **دريدا** لمفهوم الكتابة في كتابيه : الكتابة والاختلاف، وعلم الكتابة، وينطلق في فهمه من خلال دعوته التحدثية، من الأسس الفلسفية والفكرية التي كان أسس لها. وليست الكتابة وعاء لشحن وحدات معدة سلفا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، ومن ثم يصبح لدينا نوعان من الكتابة تتكئ على التمركز حول العقل وهي التي تسمى الكلمة كأداة صوتية، أبجدية فصلية وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة، والثاني: الكتابة المتعددة على النحوية او كتابة ما بعد البنيوية وهي ما تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة والكتابة بهذا المفهوم تسبق حتى اللغة وتكون اللغة نفسها تولدا ينتج عن النص، وبهذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها، فهي تستوعب اللغة، وتأتي كخلفية لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويا متأخرا وهذا هو البعد الخلّاق الذي يريد **ديريدا** منحه للغة[2].

يرى **صلاح فضل**" ان الكتابة فكرة جوهرية في التفكيك" لما لها من مكانة واهمية كبيرتين في ميدان التفكيك[3].

ويرى **"وليد قصاب"** أن التفكيكية ضخمت من أهمية دور الكتابة وجعلتها أهم من الصوت وراحت تزعم أن في كل شيء كتابة حتى في الكلام المنطوق.

ولقد خالف التفكيك في هذا ما كان شائعا في الفكر الغربي منذ **"أفلاطون"** حتى **"شتراوس** حيث كان كلام هو الجوهر، وهو أولي والأصيل والكتابة عند **"دريدا"** هي العقار ولكن العقار هنا

[1]–ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 132.

[2]–المرجع نفسه، ص 133.

[3]–صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، ص 138.

بمعنى الشفاء، أي على الضد مما ورد عند "أفلاطون" الذي كان عنده العقار بمعنى السم، وهكذا يتلاعب **"دريدا"** باللفظ ويقلب المركزية الصوتية من خلال المفردة المتضادة العقار.

فالتفكيك يعتمد الكتابة بدل الكلام لأن الكلام يعني احتكار سلطة الخطاب، وإعطاء هذه السلطة للمتكلم على حين أن الكتابة تمنح النص مزيدا من التفسيرات وتغيب المؤلف، المتكلم وتعطي السلطة للقارئ، وتكون الكتابة عندئذ إطار للغياب والاختلاف والتعدد وبسيادة الكتابة يسود قارئ النص الذي يفهم من النص ما يفهم، ويستخرج منه ما يريد بشكل مباشر أو غير مباشر[1].

وبإرساء **"دريدا"** لهذه المقولات الثلاث استطاع أن يبني استراتيجية خاصة بالقراءة المتميزة موجها النصوص بحرية تامة دون التعقيد بالبحث عن البؤرة والمراكز منتقلا بين داخل النص وخارجه بحثا عن التواترات والتناقضات وسط شبكة اللغة والنص والدلالة[2].

إضافة إلى هذه المقولات التي وجدت عند **"قطوس"** هناك مقولات أخرى وجدت عند نقاد آخرون منها على سبيل المثال: فكرة الغياب والحضور، وفكرة الانتشار والتشتت اللتان وجدتا في كتاب "وليد قصاب"[3].

وأيضا وجدت فكرة الانتشار والتشتت عند **"صلاح فضل"** في كتاب مناهج النقد الأدبي وبهذا يعلي **"دريدا"** من شأن التعدد والاختلاف في المعاني داعيا إلى إلغاء الحضور والتعالي الذي كان سمة الميتافيزيقيا الغربية، ليحل محلها انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة، فتنفتح بذلك شهية النقد ونقد النقد، ومن هنا امتد تأثير **"دريدا"** ومنهجه التفكيكي ليشمل الفكر الفلسفي وعلم الاجتماع وعلم النفس والنقد الأدبي والنظرية السياسية وغيرها من حقول العلم والمعرفة[4].

---

[1]-ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 196-197.

[2]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 133.

[3]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 196-197.

[4]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 133.

ـ نقد التفكيكية

يشكك بعض النقاد بالتفكيكية ويرى أنها من الاتجاهات التشكيكية التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار كما هي تشكك بقدرة اللغة على نقل الواقع أو الأفكار نقلا موضوعيا.

ويعتقد" **كرستوفر بطلر**" أن النص الأدبي، وفق المنظور التفكيكي يمثل تركيبة لغوية غير متسقة أو يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلا لتفسيرات شتى وتأويلات لا نهاية لها[1].

ويعد "**قصاب**" منهج التفكيك منهج نقدي خطير، ولعل اسمه يدل عليه إنه نقض وتفكيك للمفاهيم السائدة، قامت على التشكيك وزعزعة كل يقين، مما أضحى سمة بارزة في توجه الفكر الغربي المتقلب المزاج باستمرار.

إنَّ التفكيك كما يقول أحد الباحثين يخرب كل شيء في التقاليد تقريبا، ويشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة.

ولقد وصف التفكيك بسبب هذا التشكيك الهائل الذي عرف به بالعدمية يقول "**ميلر**: "العدمية لقد أصبحت هذه الكلمة لقبا للتفكيك الحاضر سرًا وعلانية كاسم لطراز جديد من النقد يُخشى منه ومن قدرته على التشكيك بقيمة كل القيم".

ـ كانت مفاهيم التفكيك نقيضا لكل فكر، وهدما لكل حضارة، حتى بدا مجرد فوضوية أو مذهب متعة.

ـ ولعل الشك المطلق في اللغة أخطرها ما حمله النقد التفكيكي، ويؤدي هذا الشك إلى القضاء على وظيفة اللغة الأساسية وهي التواصل الإنساني.

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 134 .

ـ قاد الشك في اللغة إلى الشك في كل قراءة أو تأويل للنصوص وفي ظل هذا الشك ولدت بدعة لا نهائية القراءات وليس تعددها كما قيل عند البنيويين.

ـ حكم التفكيكيون على النصوص جميعا بعدم الانسجام والترابط.

ـ ألغت المؤلف والحكم عليه بالموت إضافة إلى تركيزها على الكتابة ونفت أشكال اللغة الأخرى كالكلام والاستماع[1].

نظريات القراءة جماليات التلقي والاستقبال:

1 ـ الخلفيات الفلسفية لنظريات القراءة والتلقي:

روج "**بسام قطوس**" في الأصول الفلسفية والفكرية لجماليات التلقي، لثلاث فلاسفة لا يمكن تجاهلهم هم الذين شكلوا الخلفية المعرفية التي استند إليها نقاد جماليات التلقي والاستقبال وهم:

أ ـ "**إدموند هوسرل**": فيلسوف الظاهراتية، الذي كانت فلسفته تشكل ردة فعل على الفلسفة الوضعية التي استبعدت الذات بوصفها مقوما أساسيا من مقومات المعرفة، ووجهت اهتمامها إلى العقل الذي تهمه الأقيسة المنطقية ويستبعد أهمية الحدس وتأثيرات الذات. وسعى "**هوسرل**" إلى التوفيق بين الذات والعقل فبرز عنده مفهوم التعالي، ولذا فقد كانت مهمة الفينومينولوجيا عنده هي دراسة الشعور الخالص وأفعاله القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة.

ب ـ "**إنجاردن**": تلميذ " **هوسرل**" الذي عدل في مفهوم التعالي فجعله ينطوي على بنيتين: إحداهما ثابتة نمطية، وهي أساس الفهم عنده، والأخرى متغيرة مادية، تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي والمعنى عنده هو خلاف ما هو عند "**هوسرل**" لا يتشكل إلا بالتفاعل بين البنيتين: فعل الفهم وبنية العمل الأدبي.

[1]–وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 201 - 211.

ج ـ "جادامير": صاحب مفهوم الأفق التاريخي أو أفق التاريخ، حيث استخدم **"جادامير"** هذا المفهوم في تفسير التاريخ، فهو يرى في التاريخ وثيقة تضم خبرات التي لا يمكن استبعادها إذا أردنا الفهم الحقيقي الشامل ومن هنا اشترط وجود فهم تاريخي ووعي تاريخي لأي ممارسة تأويلية[1].

والتلقي عند **"إنجاردن"** كما ورد في كتاب **"عز الدين اسماعيل"** (نظرية التلقي)، كان ذا أهمية كبيرة فقد تابعه وسعى فيه وقدم المجهود الكبير لتطويره، فكان هناك بعد أخر لنظريته كشفت في ألمانيا خلال العقد ونصف العقد الماضيين وعرف بدراسته لعملية القراءة وبخبرته بالأعمال الأدبية، فتوضح لأصحاب نظرية التلقي اهتمام **"إنجاردن"** بالعلاقة بين النص والقارئ ومع ذلك فلا نقاد الجدد ولا أصحاب نظرية التلقي اهتموا بهذه العلاقة كما اهتم بها **"إنجاردن"**[2].

ظهرت نظرية التلقي كانعكاس لردة فعل على المناهج النقدية، التي ركزت في دراستها للعمل الأدبي على ضلع النص، فجاءت مرحلة القارئ وتتجسد فيما يسمى بالاتجاهات نقد ما بعد البنيوية: ومنها السيميائية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، ولعل هذا ما جعل هذه الأخيرة تركز أنظارها نحو الضلع الذي رأته مهملا وهو ضلع القارئ في علاقته مع المقروء، ولعل الناظر في مسيرة التوجهات النقدية الحافلة والتي تلخص في ثلاث محطات: محطة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر "التاريخي والنفسي والاجتماعي..."، ثم محطة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينيات من هذا القرن.

وأخيرا محطة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولا سيما نظرية التلقي في السبعينيات لقد أوجدت اتجاهات ما بعد البنيوية بدائل إجرائية وضحت من خلالها دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة إنتاجه، فالقراءة شرط أساسي وضروري في عملية التأويل الأدبي.

تعد نظرية القراءة من أهم النظريات النقدية الحديثة التي فرضت نفسها في الساحة النقدية واحتلت مكانة متميزة في تاريخ الفكر النقدي وأسست بعدا جماليا للنص، يتمثل في قراءة النص

[1]- ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص140-141.

[2]-روبرت هولي، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2000، ص 59-61.

الأدبي من خلال الاهتمام بالعناصر المغيبة في العملية النقدية، لتكشف عن جوهر النصوص الأدبية وتأويلها من خلال محور أساسي وهو المتلقي.[1]

لقد اختلفت مرجعيات هذا الاتجاه النقدي بين الظاهراتية والهيغلية والماركسية، ومختلف أصحاب النقد الجديد.[2]

ونظرية التلقي في مفهومها الاصطلاحي تعني مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينيات، على يد مدرسة **كونستانس**، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أن العمل الأدبي نشأ حوار مستمر مع القارئ وتعرف بأنها توجه نقدي ولعل الجامع الذي يوحد المنتسبين إليها هو الاهتمام بالقارئ والتركيز على دوره الفعال كالذات الواعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه[3].

2 ـ مدرسة كونستانس الألمانية:

إذا كانت البنيوية تركز في إحدى وجوهها على النص الأدبي أو البنية اللسانية الحاملة للدلالة والمنتجة لها والمكتفية بذاتها، فإن أصحاب نظريات التلقي يعدون البنية اللسانية إحدى المؤثرات في فهم النص، لكن لا بد لهذه أن تغذى بمرجعيات ذاتية قائمة على الفهم من لدن القارئ. فأصحاب هذه النظرية قد أعلو من سلطة القارئ أو متلقي النص، فلا يمكن الحديث عن النص بمعزل عن دور القارئ ومساهمته في صنعه، ومن هنا نفهم لماذا كانت نظرية التلقي واحدة من اتجاهات ما بعد البنيوية في نظريات النقد العالمي الحديثة.

ولقد تأصل هذا الاتجاه النقدي الذي سمي بأسماء مختلفة منها: اتجاه جمالية القراءة أو جمالية التلقي أو التقبل، أو نظرية الاستقبال، أو نظرية التلقي، أو نقد استجابة القارئ في جامعة

[1] – ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، من العتبات إلى النص، سلسلة دراسات، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، ط1، فاس المغرب، 2018، ص13.

[2] –وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص216.

[3] –ماجد قائد قاسم مرشد، جماليات التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص16-17.

كونستانس في ألمانيا الاتحادية، فقد برز الألمانيان: **"هاتر روبرت ياوس و ولفنجانغ آيزر"** بوصفهما منظري التلقي، وقد أرسى هذان الناقدين فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة سُميَ أولهما بنظرية التأثير والاتصال الذي مثله **"آيزر"** وأكد على دور القارئ والنص معا متأثرا بالفيلسوف **"هوسرل"**، أما الاتجاه الثاني عرف بنظرية التلقي والتقبل ومثله **"ياوس"** ويؤكد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيدا من **غادامير**[1].

وهذا الأخير عمله كان له تأثير كبير جدا في تطور نظرية التلقي، فكانت اهتماماته ذات طبيعة فلسفية ووجودية[2].

نشأت نظرية جمالية التلقي مع نهاية الستينيات من القرن العشرين سنة1967 بألمانيا الغربية وفي الأخص في جامعة كونستانس التي كان أشهر روادها:**"ياوس و آيزر"**، وركزت اهتمامها على القارئ وتجعل منه محور العملية النقدية[3].

لقد سعى هذان الناقدان إلى تأصيل خطاب نقدي يهتم بالعلاقة الجدلية بين النص والقارئ ويكرس رؤية نقدية تسعى لإبراز فعالية القراءة، ويرى **"ياوس"** أن المقاربات النقدية السابقة حرمت الأدب من بعد مهم يُعَدُ ملازما لطبيعته بوصفه ظاهرة جمالية له وظيفة اجتماعية ذلكم هو الأثر الذي يحدثه في المتلقين والمعنى الذي يمنحه إياهم، ويعتقد بأن النص لا يملك معنى موضوعيا، ولكنه يحتوي فقط على بعض الخصائص التي يمكن وصفها بصورة موضوعية، واستجابة القارئ تشكل بالنسبة إليه المعنى والخصائص الجمالية للنص[4].

ووجدنا أن **"ياوس"** يعالج النص من خلال نظرته الجديدة في التاريخ التي تقوم على الاهتمام بالمتلقي باعتباره الطرف الفعال في تاريخ التلقي الأدبي وهو لا يعني به تاريخ نص الوقائع الأدبية إنما التاريخ الذي يعمل كمقياس التأثيرات التي يولدها عمل ما عند جمهور ما. وإن العلاقة بين العمل

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص141-142.

[2]-روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل،ص77.

[3]-ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص 13.

[4]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص142.

الأدبي ومتلقيه بمثابة أعمدة بناء النصوص وجسور تشيد من خلالها وتكتمل جمالية بناء النص وتشكلاته عبر سلسلة القراء المتعاقبين، كما يجب أن لا يتغافل عن كل ما يحيط بالنص من نصوص موازية، ولا يهمل ربط النص بظروف نتاجه ونفسية مبدعه لكي تكتمل صورة البناء النصي بتمامها وجمالها[1].

ويذهب "**آيزر**" الذي قام بتطوير التحليل الفينومينولوجي لعملية القراءة التي إقترحها "**رومان إنجاردن**" إلى أن النص يحتوي على عدد من الفجوات أو العناصر غير محدّدة، وأن على القارئ أن يملأ هذه الفجوات ذاتيا بطريق المشاركة الخلاقة مع ما هو معطى في النص الذي أمامه، و"**آيزر**" اهتم بالتفاعل بين القارئ والنص، كما أنه عاب الاتجاه الواحد لنظرية "**إنجاردن**"، ورأى الفجوات بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة، ووصف "**آيزر**" الفراغ بأنه شاغر في النظام الإجمالي للنص، ويؤدي ملؤه إل تفاعل أنماط النص، ويرى أن على القارئ أن يكون نموذجا للتحرر من التحيزات الإيديولوجية وأنه ما لم يسع القارئ إلى تحرير نفسه من هذه التحيزات، فإن القراءة الصحيحة للنص تصبح من المحال.

ويرى أيضا أنَّ العمل الأدبي ليس نصا بالكامل، كما أنه ليس ذاتية القارئ ولكنه تركيب أو التحام من الاثنين[2].

3ـ سيمات ومميزات نظرية التلقي:

اكتسبت نظرية التلقي خصوصياتها في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة ويمكن تلخيص بعض سيماتها التي تَحَدَثَ عن بعضها النقاد، ويمكن إجمالها فيما يلي:

ـ استفادتها من منظورات والاتجاهات النقدية الأخرى بكل امكاناتها وتجاوزاتها عن طريق النقد والحوار والاغناء واستطاعت تجاوز نظراتها الأحادية، وعملت على استيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الابداعية.

[1]-ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص13-14.

[2]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص143-144.

ـ نقل محور الاهتمام من انتاج العمل الأدبي وجماليته إلى تلقي العمل الأدبي وجماليته، فقد ردّت الاعتبار للذات، وتحويل التركيز في العملية الأدبية، والنقدية على المتلقي والاهتمام بأنواع القراء في تحديد معنى النص.

ـ أكدت على ان المعنى في ذهن القارئ ولا يوجد مستقلا بدون علاقته بالقارئ، وعلى القارئ أن يتسلح بمجموعة التوقعات الأدبية والأدوات المعرفية القرائية التي يواجه بها النص وعليه أن يتوقع الاستجابة، أو التغيب، وعليه ملء الفجوات والبياضات التي تركها النص، ووضع استنتاجات من تلميحات النص عن طريق عمليات الفهم والمعرفة والتفاعل والتأويل والاستنتاج[1].

4ـ العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي:

يرى صلاح فضل أن هناك خمسة مؤثرات يتوقف النقاد عندها لرصد العوامل المؤثرة في تكوين هذا الاتجاه:

أـ الشكلانية الروسية.

ب ـ بنيوية براغ.

ج ـ ظواهرية رومان إنجاردن.

د ـ هيرمنيوطيقا غادامير.

هـ ـ سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر.

و ـ سيميائية بيرس[2].

وقد اختار هذه العوامل لما لها من تأثير ملحوظ في التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه الهوامش والمصادر لدى زعماء نظرية التلقي[3].

[1]– ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص24.

[2]–صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 147-148.

[3]–ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص23.

5ـ مفاهيم نظرية التلقي:

ولدت في أحضان نظريات القراءة بمختلف اتجاهاتها مجموعة من المصطلحات منها:

5ـ أفق الانتظار أو أفق التوقع: وهو مصطلح أطلقه **"ياوس"** أحد أقطاب نظرية التلقي، ويشكل أساس التصور الظاهرة الأدبية، وسماه **"غادامير"** أفق الأسئلة، ويطلق عليه تهيؤه المسبق لاستقبال النص، وتذوقه له كما يعتبر هذا المعيار خبرة جمالية تختلف من شخص إلى أخر، بحسب ثقافته وجنسه، وعقيدته وهذه الخبرة تتحكم في استجابته للنص وفي قبوله أو رفضه، وفي توجيهه في مسار خاص وهذا الأفق يجعله في تهيأ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، وهو قائم على تصور القارئ للحياة وخبرته وفهمه للعالم[1].

إن مصطلح أفق التوقع، الانتظار يلعب دورا بارزا في أطوار نظرية التلقي حيث يُعدّ بنائه منطلقا للتصور النظم الأدبية عبر عصور مختلفة، ولكن عدم ضبط مصطلح الأفق عند **"ياوس"** جعل الباب مفتوحا للتعريفات المختلفة عند متتبعي نظرية جمالية التلقي.

مفهوم أفق الانتظار من المفاهيم الأساسية لنظرية التلقي، هو عبارة عن ذلك الفضاء الذي يتم من خلاله تشكل بناء المعنى، ورسم الخطوط المركزية في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي فهو أداة ومعيار يستخدمها المتلقي لفحص وجهة نظره في قراءة النص وإمساك معناه، بوصفه مستقبلا لهذا النص أو ذلك. ومنه يكون دور أفق التوقع مركزي في نظرية التلقي[2].

5ـ2 ـ المسافة الجمالية: يقوم تلقي العمل الأدبي وفهمه على الجدل بين المتلقي والنص، أي أن هناك تفاعل وتواصل بينهما عبر منظومة من المكونات الجمالية والوظيفية، قد تطابق أفق توقع المتلقي أو تعمل على كسر هذا الأفق وخلق مسافة جمالية، فيتغير فهم النص من متلقٍ لآخر بما يناسب أفق توقع تجربة كل قارئ، فالمسافة الجمالية هي مقدار الانحراف الكائن بين أفق الانتظار القارئ، وما يقوله النص، ومن خلال ردود أفعال القراء يمكن لنا معرفة مقدار هذه المسافة الجمالية. وهي تُعدُ

[1]–وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 221–222.

[2]– ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص 25.

مفهوما متمما لمفهوم الأفق. وقد سماها "**حميد لحميداني**" بالعدول الجمالي فهو المسافة الفاصلة بين التوقع المهيمن على مجموعة القراء في فترة معينة ولحظة حدوث تعبير أفق الانتظار التي ينشئها لديهم عمل جديد متميز وللمسافة الجمالية شروطها التي تجعل منها انزياحا جماليا، فكلما كانت المسافة قصيرة دل ذلك على أن العمل الأدبي يستجيب لمقتضيات أفق تلقي المشيد سلفا، ولا يفرض عليه أي إرغام نحو تعديل آلياته، أو تغيير شروطه وقد يقترن العمل حينئذ من فن الطبخ، إذ تتسع المسافة وتضيق وفقا لخبرات القارئ، وفعالية التأثير في الأعمال الجديدة[1].

5ـ3ـ التفاعل بين النص والقارئ:

لقد ركز "**آيزر**" في طروحاته على قضية التفاعل بين النص والقارئ لبناء المعنى، فتفاعلهما مع بعض هو نقطة البدأ في نظرية "**آيزر**" الجمالية، تلك العلاقة التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بين الانتاج والتلقي في ضوء استراتيجيات اجتماعية وأدبية ونقدية. ينبغي على القارئ أن يبحث عن المعنى الكامن في أغوار النص، لا أن ينظر إلى المعنى الظاهر، فللنص معنى يحجبه ومهمة القارئ أو الناقد هي كشف المستور من معنى النص وإزاحة الأستار والحجب عنه، فالنص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، فبالقارئ يكون النص إذن وبه يتحقق وجوده وفيه تعرف هويته ويزول الإبهام عنه، فالعلاقة بين النص والقارئ علاقة جدلية ترابطية، فلا وجود لنص بدون قارئ، ولا يوجد قارئ بدون نص[2].

5ـ4ـ وجهة النظر الجوالة:

لا يمكن إدراك النص في نظر "**آيزر**" دفعة واحدة، فقد تتوغل في أعماق النص، ولكننا غالبا نقف خارج معطى الموضوع، فالعلاقة بين المتلقي والنص تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظة ولكن هناك وجهة نظر تدركه، وتفهم معناه، وهي ما يسميها "**آيزر**" بمفهوم وجهة نظر الجوالة ومفادها إن تأويل وتمثل النصوص لا يتم بطريقة خطية من البداية إلى النهاية، بمعنى أن هناك

[1]-ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص27.

[2]-المرجع نفسه، ص28.

تأثيرا للعناصر القرائية السابقة في اللاحقة، والقارئ أثناء القراءة يترك الكثير من الفراغات والبياضات معلقة مع استمرار القراءة، للاطلاع على ما سيأتي من وجهات نظر أخرى ليعدل بعض تصوراته وفق المعطى الجديد، وغاية وجهة النظر الجوالة هي وصول القارئ إلى ذالك التأويل المتسق، وهو ما يعكس خصوصية وجمالية القراءة للنص. إن مفهوم وجهة النظر الجوالة أو ما أسماه **"آيزر"** بجدلية الاستباق والاستمرار، تشير إلى التوقعات المعدلة، والذاكرة المتحولة والتي تفصح عن عملية القراءة فقراءة النص تؤول الأحداث وتدرك وفق توقعات المستقبل وخلفيات الماضي، لذا فإن الرأي التساؤلي يسمح للقراء بالتجوال عبر النص... ناشرين تعددية المناظير الرابطة القادرة على إيجاد التوازن عندما يحدث انتقال من واحد لآخر[1].

5ـ 5 ـ القارئ الضمني:

إنَّ القارئ الضمني هو صورة الكاتب المختلفة عن الكاتب الحقيقي والسارد داخل النص، وهو النظام والإطار المرجعي للنص، فالقارئ الضمني من المبادئ الخلافية في وصف التفاعل بين النص والقارئ وهو محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لإنتاج المعنى، فالقارئ الضمني هو ذلك الخيال المتواري في خبايا النص، الذي يشاكس المتلقي أثناء قراءة النص، ويحاوره لكشف أسراره، وفهم معاينة ومعرفة أبنيته.

إنَّ القارئ الضمني يظهر بوصفه نظاما مرجعيا للنص، وهو يجسد مجموعة التوجهات الداخلية لنص التخييل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقي، وتبعا لذلك فإنَّ القارئ الضمني معروفا في جوهر اختياري ما بل هو مسجل في النص ذاته[2].

أما كتاب **"وليد قصاب"** "مناهج النقد الأدبي الحديث" فقد ورد فيه أنواع للقراء فهناك من غير القارئ الضمني، القارئ المثالي، إضافة إلى القارئ المستهلك وجاء فيه أيضا أنواع القراءة فهناك القراءة الاسقاطية، والقراءة التعليقية أو الشارحة، وأخيرا القراءة الشعرية أو الإنشائية[3].

---

[1]-ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص 29.

[2]-المرجع نفسه، ص 30.

[3]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 228-230.

6 ـ التلقي في النقد العربي:

لقد حظيت نظريات القراءة أو التلقي بقدر كبير من الاهتمام لدى النقاد العرب المعاصرين غربيين وعربا، ولما كان النقد جهدًا عالميا وخبرة تراكمية، فقد أسهم النقاد العرب المعاصرون فيه إسهام مشاركة وتفاعل ومثاقفة من حيث التنظير أو التطبيق أو الترجمة، ولقد كان لإخواننا من النقاد والباحثين في المغرب العربي نصيب كبير من هذا الاهتمام، فوجدنا أقلاما كبيرة تبحث في القراءة والتقبل والتلقي والتأويل.

فنجد "**عبد القاهر الجرجاني**" يطالب بالقراءة الفاحصة التي تقود إلى الانتقال بين الطبقات الثلاثة كما رآها "**الجرجاني**" للوصول إلى معنى المعنى هكذا: لفظ معنى أول معنى المعنى .يقول باحث المعاصر "ومن آفاق التلقي التي تعيق الصلة السليمة بالمعاني النصية ما ذكره "الجرجاني" عن مراعاة المقام عند النظم في قوله: « وسبب ذلك قصر الهمة، وضعف العناية وترك النظر والأنس بالتقليد، وما يعني وضوح الدلالة مع من لا ينظر فيها، وإن الصبح ليملأ الأفق ثم لا يراه النائم وقد أطبق جفنه فمثال النائم والصبح رمز بليغ لصلة القارئ الكسول التقليدي بالنص لذلك لابد من قارئ فطن واعي مدرك يستطيع فك شفرات وخبايا النص، قارئ معاين يستطيع الارتقاء إلى مستوى النص باحثا عن طبقاته للوصول إلى مالا يصل إليه القارئ العادي»[1].

هذا ما قد ورد في جعبت "**قطوس**" عن التلقي في الساحة النقدية العربية ويبدوا أنه قد قصر في حقهم ولم يسل حبره عليهم.

ويرد في كتاب "**ماجد قائد قاسم رشيد**" بأنَّ التلقي مرتبط بالإبداع، فهو عملية غير خاضعة لشروط معينة أو لفترة محددة، فمتى وجد الإبداع لزم التلقي وإذا نظرنا للمتلقي في الفكر العربي فإنه يرجع لصلة المتلقي بالمبدع، إن تعددت علاقتهما عن طريق النص الإبداعي من جهة، وعن طريق التواصل الاجتماعي من جهة أخرى لذا يقول "الدكتور محمد مبارك" وما كان اختيارنا لموضوع القراءة

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 145- 148.

والتلقي في النقد العربي استجابة ورد فعل، أو حديث حادث لأن مشكلة التلقي توجد حيثما يوجد الأدب فمن الصعب تصور انصراف الدراسات النقدية العربية عن مفهوم مهم مثل التلقي".

والتلقي كان حاضرا في المجتمع الجاهلي، حيث كان شفاهيا وهو الأقرب إلى مفهوم التلقي وأعم وأشمل، إذ تنضوي تحته أنماط الشفاهية فضلا عن القرائية.

إن الاهتمام بعملية التلقي وأبعادها ليس توجها حديثا كما يرى البعض أنه ظهر في النقد الغرب فالمتأمل في النقد العربي القديم والبلاغة العربية يلحظ مدى العناية التي أولاها النقاد والبلاغيون العرب للمتلقي ولعلنا نلمس ذلك الاهتمام في أقوال العلماء المبثوثة في مؤلفات النقد والبلاغة القديمة كالبيان والتبيين **"للجاحظ"**، وعيار الشعر **"لابن طباطبا"** ودلائل الاعجاز **"لعبد القاهر الجرجاني"** ومنهاج البلغاء **"لحازم القرطجني"**، وقد تنبه هؤلاء العلماء لعدة قضايا تتعلق بالتلقي، كقضية مشاركة المتلقي المبدع في عملية انتاج الخطاب وقضية الأثر النفسي الذي يتركه النص في متلقيه، وكان لهم فضل السبق في ذلك.

وارتبطت قضية التلقي والمتلقي في الفكر البلاغي العربي بالخطاب القرآني ارتباطا وثيقا سواء يتعلق بقراءته وتعليمه وتعلمه، أو ما يتعلق بالإعجاز وعلاقته بالمتلقي ودوره في الكشف عن أسراره الفنية وأبعاده الجمالية، وكيفية تأثره بهذه الأسرار وتفاعله معها، ومدى استجابته لها ولقد حظي المتلقي في تراثنا البلاغي العربي سواء أكان قارئا أم مستمعا بمكانة كبيرة فاقت مكانة المؤلف نفسه لأن الخطاب يكتب وإليه يتوجه برسالته وعليه فهمه وتحليله وإدراك مقصودهِ[1].

لم يكن المتلقي غائبا في الفكر العربي، بل كان له حضوره المتفاعل مع النص، فالمؤلف منتج النص والمتلقي يكشف عن جمالياته ويعيد انتاج معانيه وصوره في ضوء ثقافته وأحاسيسه وذوقه فاهتمام العرب بالتلقي ينبع من إيمانهم به مذهبا ومنطقا لتقويم النصوص وتصنيفها من حيث الجودة

[1]- ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص 17- 19.

والجمالية، لذا يعسر اعتبار العلاقة المنعقدة بين القارئ والنص في التراث النقدي قائمة على الصدفة أو على هوى مبدع وميله، وإنما هي في وجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب الأدبي الذي لا يخلو من نوايا مبيتة.

ـ ومن كل هذا يمكن القول أنَّ نظرية التلقي لها جذورها الراسخة في تراثنا البلاغي والنقدي[1].

7 ـ نقد نظرية التلقي:

ينطبق على نظرية التلقي من النقد ما ينطبق على التفكيك إذ هما من مشكاة واحدة، فهما تتوجان سلطان القارئ، وتوضحان دوره في فك رموز النص الأدبي لكن يرى البعض أنها أكثر محافظة وانضباطا من التفكيك، لأنها قيدت سلطان القارئ لكن حرصت على أن تكون حرية القارئ مهذبة مقيدة، ولكن نظريات التلقي جميعا انطلقت من منهج خاطئ وهو تحويل السلطة عن النص، مما أوقعها في الذاتية والابتعاد عن الموضوعية.

ـ إن نظرية التلقي فتحت الأبواب على مصرعيها أمام فوضى التأويلات، وجرأت كل أحد على التفسير والتأويل سواء أكان مؤهلا أم غير مؤهل بدعوى احترام القارئ وتقديره.

لا شك في أهمية القارئ لأي نص أدبي، لأن العمل يكسب حيويته ووجوده من خلال هذا القارئ. لأن الكاتب في الأصل يكتب لقارئ ما حقيقي أو مفترض، لكن القراء عادة ليسوا سواء وكل قارئ خاضع لعوامل كثيرة، بل محكوم بها، فهو خاضع للجنس الذي ينتمي إليه وللمحيط الاجتماعي، وللحظة التاريخية، وثقافته وانتمائه الفكري أو العقدي، وعمره، ومهنته ووضعيته العائلية وظروفه المناخية والصحية...

ـ إن مستويات القراءة وأشكالها والممارسين لها مما يستحيل حصره، مما يجعل القارئ والقراءة غير صالحين وحدهما للمقاربة النقدية.

[1]– ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية، ص 17-19 .

ـ إن عملية تلقي النص عملية معقدة، وتخضع لملابسات كثيرة، ولكن النص وحده وظروفه تشكيله هما اللذان يوجهان عملية التلقي، ويجعلان وجودهما كثيرة ومتنوعة، ولكنها مشروعة[1].

المنهج السيميائي

يرى " **بسام قطوس**" أن تطور الدرس اللساني الحديث أثمر ظهور مناهج وتيارات نقدية كثيرة مثل البنيوية الأسلوبية والسيميائي، وكل واحدة من هذه الاتجاهات كان لها سعيها الخاص، فسعت السيميائية إلى تطوير طرائق منفتحة للقراءة، متخطية بذلك جدار اللغة ومنطلقة نحو تأسيس نظرية في علم الأدب، والانطلاق من ثمّ إلى الاهتمام بالخطابات الأخرى كالخطاب الفلسفي والديني، بوصفها أنظمة فكرية تخفي خلفها سيلا من المعاني التي يجب القبض عليها وينطلق السيميائيون من رؤية ترى أن المشكلة اللغوية هي أولا وقبل كل شيء مشكلة سيميائية، وآية ذلك أن اللغة تنتمي إلى مجموعة الأنظمة الرمزية التي تشكل الثقافة، وبسبب هذا الإهتمام يقول **قطوس** أطلق أصحاب السيميائية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو علم الإشارة أو علم العلامات أو الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات.[2] وكلها ترجمات وتعريبات لعلم واحد بمصطلحين شائعين هما: **semiologyl** من اليونانية حسب العالم اللغوي "**دي سوسير**"، أو **semiotics** حسب العالم والفيلسوف الأمريكي "**شارل ساندرس بيرس**" أطلقوا العنان لحرية القراءة بحثا عن النسق المتخفي وراء الإشارات أو الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات ورغبة في كشف طرق إنتاج المعنى[3].

ويرى "**يوسف وغليسي**" أن القول بمصطلح **semiotique** يستدعي حتما إدراك المفهوم الإغريقي للحد **semeion** الذي يحيل إلى سمة مميزة، أثر، قرينة، علامة منذرة، دليل علامة منقوشة أو مكتوبة بصمة، تمثيل تشكيلي. هذه العلامات اللغوية وغير اللغوية هي الموضوع المفترض لعلم جديد، نشأ بين نهايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، واتفق "**يوسف**" مع "**قطوس**"

[1]-وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 233- 235.

[2]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة ،ص 160.

[3]-المرجع نفسه، ص 160.

في المصطلحين الشائعين لها وعده "**وغليسي**" باسهام أوروبي أمريكي مشترك، وفي فترتين متزامنتين نسبيا.

ويرى أن اللغة نسق من العلامات، يعبر عن أفكار، ومنه فهي مشابهة للكتابة، وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية وأشكال المجاملة والإشارات العسكرية ...الخ إنها الأهم بين كل هذه الأنساق[1].

يعتبر **صلاح فضل** المنهج السيميولوجي من مناهج ما بعد البنيوية ويراها من أكثر المناهج النقدية الحديثة القابلة لأن تنشر في دوائر الأدب والفن والثقافة في إطارها الكلي الشامل [2].

ويرى "**رشيد بن مالك**" أن السيميائية لها جذورها الراسخة لدى اللسانيين والشكلانيين خصوصا مدرسة باريس التي استمدت منها مصطلحيتها العلمية مع إجراء تعديلات على مفاهيمها تقصيا في ذلك الانسجام مع التوجهات الجديدة للبحث السيميائي المعاصر[3].

إنَّ السيميائية لدى "**كورتيس**" تهتم بدراسة المحتوى أو المدلول عن طريق شكلنته أي دراسة شكل محتواه، فعلى مستوى شكل المدلول يتم التركيز على النحو والصرف والتركيب وعلى مستوى الجوهر يدرس الجانب الدلالي[4].

وأقصر تعريف للسميائية هو دراسة الإشارات، وأحد أوسع التعريفات قول "**أمبرت إيكو**" تعني السيميائية كل ما يمكن اعتباره إشارة تتضمن السيميائية ليس فقط ما نسميه في الخطاب اليومي "إشارات لكن أيضا كل ما ينوب عن شيئ آخر، من منظور سيميائي، تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء ولا يدرس السيميائيون المعاصرون الإشارات مفردة، لكن كجزء من منظومات إشارات يدرسون كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع[5].

---

[1]-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 93.

[2]-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 124- 125.

[3]-رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص 5.

[4]-جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية الخطابية، تر: جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007 بيروت، لبنان، ص 11 ،12.

[5]-دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر : طلال وهيه، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص28.

ولقد أسهم في وجود هذا العلم عدد من العلماء والفلاسفة والنقاد، فإذا طلبت السيميائية بوصفها علما، فلا بد أن تشير إلى "**فرديناند دي سوسير**"، و"**شارل موريس**" وإذا أردتها منهجا نقديا واستراتيجية مطورة في قراءة سيميائية، كان عليك أن تذكر "**رولان بارث**"، و"**جاك لاكان**" و"**جوليا كريستيفا**"، وإذا طلبتها في الفلسفة فأمامك "**كاسيرز**"، أما إذا أردت أن تبحث عنها مفهوما فسوف تجد سيميائيات: فثمة سيميولوجيا سوسير بخلفياتها اللسانية، وسيميوطيقا بيرس بمرجعياتها المنطقية والظاهراتية ، وثمة سيمياء التواصل لدى "**بريتو ومونان و بويسنس** "، وثمة سيمياء الدلالة كما عند "**بارت ولاكان** " وسيمياء الثقافة لدى "**يوري لوتمان، وأمبرتو إيكو**" وغيرهم ... ورأى "**بسام قطوس**" أن يركز على الجانب المنهجي لهذا المجال، وهو النقد الأدبي مبتدئا بالحديث عن ديسوسير، أول من تكلم في هذا العلم، من خلفية لسانية وأول من توقع ميلاده وبشر به.

1ـ سيميولوجيا دي سوسير :

بشر **ديسوسير** بمولد السيميولوجيا وحدّد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءا من هذه العلامات الدالة، إذْ عد علم اللغة جزءا من علم السيميولوجيا العام يقول: «اللغة نظام إشاري يعبر عن الأفكار ...إن العلم الذي يدرس حياة الإشارة في مجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، وبهذا سوف أدعو هذا العلم سيميولوجيا». إذن فاللغة وفق تعريف "**دي سوسير**" نظام من العلامات تعبر عن الأفكار مثلها مثل أنظمة أخرى تشبهها، كأبجدية الصم والإشارات العسكرية وغيرها ولكن اللغة هي هذه الأنظمة العلاماتية[1].

وإضافة إلى مفهوم اعتباطية الإشارة وما نتج عنه من جعل الإشارة حرة تتحول من دلالة التواطؤ إلى دلالات التخيل، ومفهوم الثنائيات وعلى رأسهم التفريق بين اللغة والكلام، وقدم أيضا تصورا عن الحضور والغياب، كما أضاف مفهوم التعارضات الذي رآه يتحدد من خلال التفريق بين

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 162.

القوانين الداخلية للغة . والمعطيات الخارجية التي تربط بالنظام اللغوي كالأنساق الثقافية والتاريخية والاجتماعية ...الخ[1].

ومن هنا نجد الناقد "**يوسف وغليسي**" يشاطره الرأي على أن "**دي سوسير**" هو من استشرف وتنبأ بميلاد علم جديد يدعى السيميولوجيا [2].

فسوسير حاول أن يبرهن أن لا شيء أفضل من دراسة اللغات لإظهار طبيعة المسألة السيميولوجية وكثيرا ما تلجأ هذه الأخيرة إلى مفاهيم الألسنية، بسبب تأثير "**دي سوسير**" ولأن الألسنية فرع أكثر رسوخا من الفروع الأخرى التي تدرس منظومات الإشارة[3].

2 ـ سيميوطيقا بيرس:

ـ يرى عدد من الدارسين أن تاريخ السيميولوجيا يبدأ مع "**بيرس** " الذي درس الرموز وعلاقاتها وتقوم سيميوطيقا بيرس على المنطق والظاهراتية والرياضيات فسيميولوجيته تتأسس على تحليل مقولات الوجود الثلاث، وتهتم بتمظهر الدليل وفعل اللامتناهي واللامحدود هو وحده الذي يضمن تأسيس نسق سيميولوجي قادر على أن يوضح نفسه بنفسه بواسطة وسائله الخاصة، إن المعنى لا يوجد خارج اللغة، وإنما هو في فعل التواصل ذاته وفعل الكلام وفعل الانتاج، وينظر لها بوصفها سيميوطيقا التمثيل والتواصل والدلالة في آن واحد .وهي تسمم بثلاث أبعاد: بعد تركيبي وبعد دلالي وبعد تداولي، فاللغة على سبيل المثال تتكون من فونيمات ومورفيمات، ووحدات معجمية وتشكل هذه الوحدات البعد التركيبي للدلائل أما البعد الثاني فيهتم بالمعاني في علاقتها بسياقها، وأما البعد الثالث فيعنى بقواعد التأويل أي علاقة الدلائل بالنظر إلى مؤولاتها [4].

ويقول "**صلاح فضل**" في كتابه مناهج النقد الأدبي: في تلك الآونة ذاتها التي كان "**سوسير**" يمهد الطريق في أوروبا للسيميولوجيا كان **بيرس** أيضا يؤسس للسيميلوجيا بتحليله لأنواع العلامات

[1]–ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 162–163.

[2]–يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 95.

[3]–دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبه، ص 34.

[4]. ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 163–164.

المختلفة وتميزه بين مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الاشارات وهي المتجاورة في مكان مثل السهم الذي يبصره مشيرا إلى مكان معين ومثل حركة الأصبع عندما تشير إلى شيء أمامها باعتبار تلك الإشارات مجالا لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور المكاني وهي ذات طابع بصري في مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعا آخر من العلامات وهو الأيقونة[1].

3 ـ سيميولوجيا الدلالة:

هذا الاتجاه يعزى للناقد "**رولان بارث**" يقترب كثيرا من حقل النقد الأدبي لعنايته بربط الدلالة باللغة، ويذهب بارث إلى أن السيميولوجيا هي علم الدلائل، ولقد قلب "**رولان بارث**" المعادلة السوسيرية حيث قال:« إن اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات .«ويذهب إلى أن إحدى القدرات التي ينطوي عليها الأدب هي قدرته السيميولوجية، قدرته على أن يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوضها، قدرته على أن يقيم في اللغة المستبعدة ذاتها تعددًا حقيقيا لأسماء الأشياء، ويعد "**بارث**" النص ثمرة اللغة، ويعني به نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، ويرى أن على اللغة أن تحارب داخل النص، لا عن طريق التبليغ وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات وتشكل هي مسرحه وفي سياق آخر يميّز "**بارث**" بين العلم والكتابة الأدبية، فيرى أن الكتابة توجد حيثما يكون للغة نكهة فتجده يصف الأدب بأنه واقعي وغير واقعي في آن واحد.

وبهذا فإن **بارث** يحاول تحرير النص وتحرير مخيلة القارئ و فتح المجال أمام تخصيب الدلالة[2].

وعن قلب بارث لمعادلة "**سوسير**" يقول "**صلاح فضل**": وإذا كان "**سوسير**" قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هي السيميولوجيا فإنَّ "**بارث**" قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجي ابتدعه الانسان، إنما هو اللغة وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغني عن اللغة وتعتمد في أشكاله إلى كلمات فلا نكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء بإطارها الأسود

[1]-صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، ص 123.

[2]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 164-165.

عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد إلى أذهاننا كلمة ممنوع وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان في اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوي سواء كان ذلك صراحة أو ضمنيا، فاللغة هي النموذج السيميولوجي الأكمل و"**يكاد بارث**" ينتهي إلى اعتبار السيميولوجيا فرعا من فروع الدراسات اللغوية وما يعنينا هنا هو التركيز على علاقة السيميولوجيا بالنقد وهو المجال الذي نمعن فيه[1].

4. سيميولوجيا الثقافة:

يرى "**بسام قطوس**" أنه ثمة اتجاهات أخرى داخل السيميائية، مثل سيميولوجيا الثقافة كما لدى "**موسكو تارتو**"، "**يوري لوتمان**"، "**أوسبانسكي**"، و"**إيفانوف**" و"**طوبوروف**" ممن يعدون الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية وقد عنى أصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية، وربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والايديولوجية، مؤكدين أن العلاقة تتألف من دال مدلول، ومرجع ثقافي.

فقد طور **أمبرتو إيكو** نموذجا سيميائيا اتصاليا بإضافته الشفرات الصغرى، التي تسهم في فك شيفرات الرسالة من قبل القارئ، وقسم "**إيكو**" الدلائل الإشارية إلى قسمين: دلائل قصدية ودلائل غير قصدية، وحصر الدلائل في ثمانية عشر نسقا[2].

5 ـ سيمياء التواصل:

مثل هذا الاتجاه كل من "**بريتو، وجورج مونان، وبويسنس**"، حيث لا يرون في الدليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي، والعلاقة لدى أصحاب هذا الاتجاه تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول والقصد، فالتواصل مشروط بالقصدية وإرادة المتكلم في التأثير على الغير ولسمياء التواصل محوران:

[1]-صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، ص 125-126.

[2]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 161-167.

أـ محور التواصل: وهو إما تواصل لساني كما في عملية التواصل بين البشر بالفعل الكلامي، أو غير لساني كما في الملصقات الدعائية وإشارات موريس.

ب ـ محورالعلامة: ويتلخص في أن الدال والمدلول يشكلان علامة، وتصنف العلامة هنا إلى أربعة أصناف:

1 ـ الإشارة.

2 ـ المؤشر.

3 ـ الأيقونة.

4 ـ الرمز[1].

التأويل و الهرمنيوطيقا

تسعى الهرمنوطيقا إلى الكشف عن المعنى النَّص وقصدية المؤلف في نظر "**بسام قطوس**" والمؤول يسعى إلى تجاوز قصدية المؤلف إلى البحث عما وراء ظاهرة الكلمات، أي إلى البحث عن الرموز الكامنة في النص، ومن هنا فإنَّ الهيرمنيوطيقا هي نظرية تأويل النصوص، أو هي العلم الذي يبحث في آليات الفهم، وقد بدأت في الفكر الغربي الحديث مع القرن السابع عشر 1654، عندما انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علما مستقلا بذاته يناقش عمليات الفهم وآليات التأويل بيد أنَّ الهيرمنيوطيقا منهجا ومفهوما وفلسفة، تطورت بعد ذلك حيث امتدت تطبيقاتها إلى دوائر أكثر اتساعا شملت حقول العلوم الإنسانية كالتاريخ والفلسفة، والأنثروبولوجيا والنقد الأدبي وغيرها[2].

وبتعبير آخر فإنَّ لفظ التأويل ليس جديدا، لقد كان قديما يعني التغلب على مسافة زمنية أو لغوية ما من المعنى ومع المحدثين وخاصة "**ديلتاي**"، اكتسب هذا المصطلح حمولة جديدة تتعلق بوضع قواعد كلية لفهم النصوص، بالتحكيم بين التأويلات وكذا بإعلاء التفسير إلى مستوى العلم.

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 167- 168.

[2]-المرجع نفسه، ص 173- 175.

أما بعد "**ديلتاي**"، فإنَّ التأويل سيأخذ معنى أكثر اتساعا من وضع قواعد عامة لفهم النصوص وذلك نتيجة التحويل الذي قام به "**هايدغر**" من الأبستيمولوجيا إلى الأنطولوجيا وهكذا فإنَّ ما يقصد بالتأويل ضمن هذا الأفق الجديد، هو فلسفة التأويل التي تتجاوز المنظور الميتودولوجي لتصعد إلى شروط إمكانه والتي تتناول الطابع اللغوي للتجربة البشرية من جهة ما هو محايث لها وللوجود في العالم.

أما في كتاب "**أمبرتو إيكو**" الذي ترجمه "**سعيد بنكراد**" يقول: إن التأويل ليس فعلا مطلقا بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة، وهي فرضيات تسقط، انطلاقا من معطيات النص، ومسيرات التأويلية تطمئن إليها الذات المتلقية.

والتأويل في نظره لا تحكمه أية غاية يدخل في متاهات تدرجه ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة وضمن كل السياقات التي ينتجها الكون الإنساني، فالبحث عن عمق التأويل يشكل وحدة كلية تنتهي إليها كل الدلالات، سيظل حلما جميلا من أجله ستستمر مغامرة التأويل، حتى وإن كان الوصول إلى هذه الوحدة أمرًا مستحيلاً[1].

في حين يرى "**البازعي والرويلي**" التأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفرادات والتراكيب ومن خلال التعليق على النص.

أما في أوسع معانيه فتأويل لديهما هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة، ومن هنا ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل وسماته مثل: النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته، أما مصطلح الهرمنيوطيقا فيعتبرانه باختصار نظرية التأويل وممارسته، ولذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره[2].

[1]-أمبرتو إيكو: بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2 ،2004، ص 11 -12.

[2]- ميجان الرويلي: تر: سعد البازعي، ص 88- 89.

ولعل أهم من ناصر وأيد هذا الاتجاه هم كل من " **فريدريك شلايرماخر**"، ثم "**ديلتاي**" وأيضا "**إرك دونالد هيرش**"، و"**جورج غادامير**" الذي لا يزعم أنَّ هيرمنيوطيقية تسعى إلى تأسيس أعراف التأويل الحق، بل إنها محاولة وصف الكيفية التي بها نحقق فهم النصوص، ويذهب "**غادامير**" إلى أن الزمانية والتاريخية هي جزء لا يتجزء من كينونة أي تكوين أو خلق، وأن فهم أي شيء ينطوي لا محالة على عملية تأويلية ليس فقط حينما يتعلق الأمر بالنص المكتوب، بل أيضا في كل مناحي التجربة الفردية [1].

ـ محطات في الطريق إلى الهرمنيوطيقا :

يرى "**بسام قطوس**" أنه ثمة محطات مهمة في تطور الهرمنيوطيقا في الفكر الغربي، بدأت مع الألماني "**فريديريك شلايرماخر**" صاحب ما عرف بالحلقة الهرمنيوطيقية التي ينص فيها على أننا حتى نفهم النص في كليته لا بد من فهم العناصر الجزئية " الكلمات والجمل المخزنة لها.

ويمثل "**شلايرماخر**" الهيرمنيوطيقا الكلاسيكية، فقد نقلها من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى دائرة العلم والفن الذي يؤسس لعملية الفهم ومن ثم التفسير ونبه إلى أن النص ذا بعدين: بعدا موضوعيا يتمثل في اللغة، وآخر نفسيا ذاتيا يتمثل في المبدع نفسه ويمكن للقارئ أن يبدأ من أي جانب يراه مادام كل منهما يؤدي إلى فهم الآخر، فهم المفسر الأول والأخير هو أن يصل إلى أقصى طاقته في تفسير النص.

بعد ذلك جاءت محاولة "**فيلهم ديلتاي**"، الذي حدَّ الأساس المعرفي عنده بالتجربة، ورأى أن كل معرفة قائمة على التجربة المعيشة، وأن التجربة الذاتية هي أساس المعرفة، بل هي شرط الذي لا يمكن تجاوزه لأي معرفة، ولقد منح "**ديلتاي**" الهرمنيوطيقا بعدًا جديدا تجاوز الفهم التاريخي الكلاسيكي إلى تمثل في توسيع فهم التجربة في العمل الأدبي، منتقلا بهذه التجربة من إطار الذاتية إلى إصدار الموضوعية عبر وسيط اللغة، ومن خلال شيء مشترك بين المؤلف والمتلقي وهو تجربة الحياة فهي ذاتية عند المتلقي.

[1]–ميجان الرويلي: تر: سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 90– 92.

وجاء على لسان " **قطوس**" أنه قد تأثر "**بديلتاي**" كل من" **هيدغر**" و" **غادامير**" اللذين أسسا عملية الفهم على أساس وجودي، بعيدا عن الميتافيزيقية لفكرة الوجود وآفاقه وهذه الشروط هي التي تحدد نقطة البداية للإدراك والمعرفة، وليس الإنسان.

أما مفكروا الهرمنيوطيقا المعاصرون مثل: " **إميليوبيتي**" و" **بول ريكور**" و" **هيرش**"، فقد سعوا إلى إقامة نظرية موضوعية في التفسير، وعلى أيديهم انتقلت الهرمنيوطيقا، من كونها بنيت على أساس فلسفي لتصير ببساطة علم تفسير النصوص أو نظرية التفسير.

فقد ركز "**بول ريكور**" على تفسير الرموز بوصفها وسيطا شفافا ينم عما وراءه، ومن ثم ينصب على النصوص اللغوية وتحليل المعطيات اللغوية للنص بهدف الكشف عن مستويات المعنى الباطن وينتهي "**ريكور**" إلى ربط النص بالكاتب[1].

أما "**هيرش**" فقد أقام تفرقة واضحة بين قصد المؤلف والمعنى الكامن في النص ورفض التركيز على ما يعنيه المؤلف أو ما يقصده أو ما أراد أن يعبر عنه، وطالب بالبحث عن المعنى الذي يعبر عنه النص والذي يمكن الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات العديدة التي يمكن أن يضيفها النص وعلى الهرمنيوطيقا أن تترك مجال مغزى النص بالنسبة للقارئ أو للعصر النقد الأدبي.

وهكذا انتقلت الهرمنيوطيقا إلى البحث في آليات النص وتلقيه من خلال مجموعة من الأطر الاجتماعية والثقافية والحضارية التي أنتجت النَّص بالمقارنة بأطر استقباله، وهكذا بدت المسألة الهرمنيوطيقية مع النقاد أكبر من مسألة دلالة لغوية ولكنها مشكلة أنظمة سيميائية أو أبنية سيميوطيقية.

و"**قطوس**" يرى أنَّ معظم المناهج والنظريات النقدية التي عاينت النصوص أو قاربتها قد مارست نوعا من التأويل وهي تبحث عن قصد المؤلف أو المعنى الكامن من خلق كلماته وهي الإشكالية عينها التي واجهها النقاد والنظريات النقدية في البحث عن العلاقة بين المؤلف والنص

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 175- 178.

والقارئ، فبعض هذه النظريات اهتمت بالمؤلف، وبعضها اعتنت بالقارئ، وبعضها توسطت بين هذا وذاك ومنه خلص ناقدنا في الأخير إلى أن التأويل ارتبط بنظريات ما بعد البنيوية: " السيميائية والتفكيكية، ونظريات القراءة والتلقي، وكتاب **"بول ريكور"** أكبر شهادة على أن دعامة التأويل الأساسية وزاده المعرفي قد حادت به السيميائية [1].

ـ خلاصة نقدية:

ـ الهرمنيوطيقا في أبسط معانيها هي قراءة للنص أو مقاربة له تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة المنبثقة من معطيات النَّص أولا، ومن قدرات المؤول ثانيا.

ـ وأولى مهمات الناقد قراءة المضمر أو المخفي أو المظمور إذ لا معنى للنص إلا بواسطة القراءة فالقراء الأكفائهم الذين يمنحون النصوص معاني متجددة، فالنص اليوم فضاء وليس وثيقة ملحقة بسلطة معرفية تتداوله أو بسلطة سياسية تدجنَّه، إنه أرض مجهولة وعلى من يريد اكتشافها أن يصبر نفسه على تحمل عناء السفر في مجاهلها في رحلة البحث عن المعنى الذي يعصى على التجديد ويظل قابلا للتأجيل.

[1]-ينظر: بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 178- 179.

خاتمة

وفي ختام دراستنا لكتاب "دليل النظرية النقدية المعاصرة "مناهج وتيارات" **"لبسام قطوس"** قد ارتأينا أن نرصد بعض النتائج التي توصلنا إليها في مجموعة من النقاط وهي كالآتي:

ـ إنَّ المنهج من ناحية الاصلاح يرتبط بالمنطق أما المنهج النقدي فهناك عام وخاص بالنسبة للعام فهو يرتبط بالفكر النقدي أما الخاص فهو يتعلق بالدراسة الأدبية أو ما يسمى بالنظرية الأدبية.

ـ يعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية من حيث الظهور لارتباطه بالتطور الأساسي للفكر السياسي، ودراستها بتوثيق نصوصها.

ـ المنهج الاجتماعي انبثق من المنهج التاريخي، وهو يربط الأدب بالمجتمع، وأنَّ الأدب يتطور بتطور المجتمعات.

ـ يعتبر المنهج النفسي العمل الإبداعي تحويلاً لطاقات المبدع وهو نقد يهتم بدراسة الأعمال الأدبية وربطها بالحالة النفسية للأديب.

ـ تعرض كتابنا في الباب الثاني إلى المناهج الحداثية وبدأها بالشكلانية الروسية التي نشأت على يد **"جاكبسون"** حيث ميَّز بين مجموعة من القواعد والمبادئ المتصلة فيما بينها.

ـ المنهج الأسلوبي أو الأسلوبية على حدِّ تعبير **"بسام قطوس"** هي سطح اللغوي من النسيج الأدبي كمحاولة التقاط ملامحه وتحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة والتجسيد.

ـ إنَّ البنيوية في مفهومها الواسع تعني بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والحقول واللغات ولكنها في معناها الضيق تعني محاولة إيجاد نموذج لكل بنية هذه الظواهر ووظيفتها على غرار النموذج البنيوي للغة.

ـ التفكيكية هي منهج حديث النشأة دعت إلى تشتت المعنى بتخليص النص من القراءة أحادية الدلالة، وهي خطوة مهمة لأغلب مناهج التفكي.

ـ نظرية التلقي والقراءة والتأويل نشأت باعتبارها نظريات نقدية جديدة وذلك بتحويل الاهتمام من المؤلف والعمل الأدبي إلى النص والمتلقي.

ـ إنَّ السيميائية لم تر الأدب سوى شفرة أو مجموعة سنن متفق عليها من مستوى ما دون أن يكون ثمة اتفاق على أبعادها العميقة.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا إلى تقديم دراسة الكتاب وتلخصه وتستعرض قضاياه وتقف على مرتكزاته ولو بشيء من الاجمال الذي تطلبه طبيعة البحث الأكاديمي فما كان من تقصير فهو لازمة البشر وعسانا أن نتداركه في لاحق المناسبات، كما أن تعويلنا بعد الله تعالى في ذلك على لجنة المناقشة في اثراء ونقد، والفضل كله لأستاذنا المشرف الذي لم يبخل بأدنى جهد في رعاية هذا البحث وتوجيهه نقطة بنقطة وصفحة بصفحة فنسأل المولى تعالى أن يكرمه وأن يرفع قدره وأن ينفعنا بعلمه إنَّه وليُّ ذلك والقادر عليه سبحانه والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ.قائمة المصادر

القرآن الكريم

ب. الكتب :

1. إبراهيم السعافين، خليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس مفتوحة ط1، عمان، الأردن، 1997 .
2. ابن منظور، لسان العرب، مادته "نهج"، مجلد 8، دار الحديث للنشر والتوزيع، القاهرة 2003 .
3. ألن تين، تر: عبد الرحمان باغي، دراسات في النقد، مكتبة المعارف، بيروت، دط، 1987 .
4. أمبرت إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الطبعة الثانية ،2004 .
5. بير غيرو، تر: منذر عياشي ، الأسلوب والأسلوبية، مركز الإنماء القومي، بيروت ،دت .
6. بيرف زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، دط ، 1996 .
7. جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2007 .
8. حسين بن الحسن، النظرية التأويلية عند ريكور، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، ط1 1992 .
9. دانيال تشاندلر، تر: طلال وهبه، أسس السيميائية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2008 .

10. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائيات السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000
45 ـ ضياء الصديقي، عباس محجوب، فصول في النقد الأدبي و تاريخه دراسة و تطبيق، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط1، 1989 .
11. روبرت هولب، نظرية التلقي "مقدمة نقدية"، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط1، 2000 .
12. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية "مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية "، مكتبة مصر، دط دت.
13. زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديث "الرؤيا و الواقع "، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع بالزقازيق، ط1 ،1989.
14. سامي عبابنة، إتجاهات نقاد العرب، أربد عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2016 .
15. سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سورية دمشق، ط1، 2004 .
16. سمير سرحان، النقد الموضوعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1990 .
17. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، دط، 2003 .
18. الطاهر أحمد مكي، مناهج النقد، مكتبة الآداب، مصر، القاهرة، دط، 1413 ،1991 .
19. طراد لكبيسي، مدخل في النقد الأدبي، دار اليازوري العلمية، الأردن، عمان، الطبعة العربية 2009 .
20. عادل عبد الله، التفكيكية "إدارة الاختلاف وسلطة العقل "، دار الحصاد، سورية، دمشق ط1، 2000 .
21. عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج3، دار الرشيد للنشر والتوزيع 1981 .
22. عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، دط، دت، القاهرة .

23. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ، الدار العربية للكتاب،ط3 ، تونس، ليبيا، دت

40 ـ عدنان بن ذريل، اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1981

41 ـ صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، مصطلحاته، ميريث للنشر المعلومات، القاهرة، مصر ط1، دت .

24. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر الهيئة المصرية للكتاب، ط4 ، 1998.

25. كراهام هان، تر: كاظم سعد الدين ، الأسلوب والأسلوبية، دار آفاق عربية، بغداد، دط 1985 .

26. لخضر لعرابي، مدارس نقدية معاصرة، دار العرب للنشر والتوزيع، ط2، وهران، الجزائر 2000 .

27. ماجد قائد قاسم، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، سلسلة دراسات، ط1، المغرب، 2018 .

28. محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي "المناهج الكلاسيكية "، دار البداية، ط1، عمان 2015 .

29. محمد عنابي، النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1991 .

30. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1980 .

31. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دط، القاهرة، 1947 .

32. محمود الربيعي، من أوراق نقدية، دار غريب، القاهرة، دط، دت.

33. مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1983 .

34. ميجال الرويلي، تر: سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء ط3، المغرب ، 2002 .

35. نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري و السردي ج1، دار هومة، الجزائر، 2010.

36. وائل سيد عبد الرحمان، تلقي البنيوية في النقد العربي "نقد السرديات نموذجا"، دار النشر العلم و الإيمان للنشر، ط1، 2008.

37. وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث "رؤية إسلامية "دار الفكر، ط2، دمشق، 2009

38. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007 .

ج–المجلات

39. محمد بن عبد الله بن صالح بلغير، مقال البنيوية النشأة و المفهوم ، عرض و نقد، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية ، جامعة الأندلس للعلوم التقنية ،المجلد16 ، العدد 15 سبتمبر 2017.

40. صلاح عبد الصبور، مجلة النقد الأدبي الأول ، العدد 2 ،1981

فهرس الموضوعات

العنوان **الصفحة**

. تقديم و الشكر

. إهداء

ـ مقدمة ..... أ-ج

ـ المدخل : بين المُؤَلِّف المُؤَلَّف

ـ توصيف بالكتاب 5

ـ تعريف المنهج : (لغة و اصطلاحا) 9

ـ نظرية الأدب 10

ـ عتبة المقدمة 11

ـ تمهيد 14

ـ الباب الأول : المناهج الخارجية

1ـ المنهج التاريخي 15

2ـ المنهج النفسي 20

3ـ المنهج الاجتماعي 28

ـ الباب الثاني : المناهج الداخلية

1ـ الشكلانية الروسية 34

2ـ النقد الجديد 40

3ـ الأسلوبية 46

ـ الباب الثالث : البنيوية (مشروع الحداثة)

1ـ البنيوية 53

2ـ سيمات البنية 55

3ـ مفاهيم بنيوية 58

أ ـ اللغة و الكلام 58
ب ـ نظام العلاقات 59
ج ـ التزامن و التعاقب 59
د ـ الحضور و الغياب 61
4ـ اتجاهات البنيوية 62
5ـ البنيوية في النقد العربي الحديث..... 63
6ـ نقد البنيوية..... 65

ـ الباب الرابع : نظريات القراءة (مشروع ما بعد الحداثة)

1ـ التفكيكية 68
1-1ـ التفكيك : خلفية فلسفية 70
1-2ـ التفكيكية : الأصل و الجذور 72
1-3ـ مقولات تفكيكية 73
أ ـ الاختلاف..... 73
ب ـ التمركز حول العقل 75
ج ـ الكتابة 76
1-4ـ نقد التفكيكية..... 78
2-نظريات القراءة / جماليات التلقي والاستقبال 79
1-الخلفيات الفلسفية لنظرية القراءة والتلقي..... 79
2-مدرسة كونستانس الالمانية 81
3-سيمات ومميزات نظرية التلقي 83
4-العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي..... 84
5-مفاهيم نظرية التلقي..... 85

أ-أفق الانتظار أو التوقع 85
ب-المسافة الجمالية 85
ج-التفاعل بين النص والقارئ 86
د-وجهة النظر الجوالة 86
هـ-القارئ الضمني 87
6-التلقي عند العرب 88
7-نقد نظرية التلقي 90
2ـ السيميائية 91
2-1ـ خلفية معرفية 91
2-2ـ سيميولوجيا دي سوسير 93
2-3ـ سيميوطيقا بيرس 94
2-4ـ سيميولوجيا الثقافة 96
3ـ التأويل و الهرمنيوطيقا 97
3-1ـ محطات في الطريق إلى الهرمنيوطيقا 99
3-2ـ التأويل خلاصة نقدية 101
ـ خاتمة 102
ـ قائمة المصادر و المراجع 105
ـ فهرس الموضوعات 110