الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العالمي
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي –تيسمسيلت–
معهد اللّغات والآداب

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

موسومة بـــ:

دراســة فــي كتــاب

"مناهــج النّقــد الأدبــي الحديــث"

(رؤية إسلامية) لوليد قصّاب

تخصص:نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالب:
– فارلــو رابــح

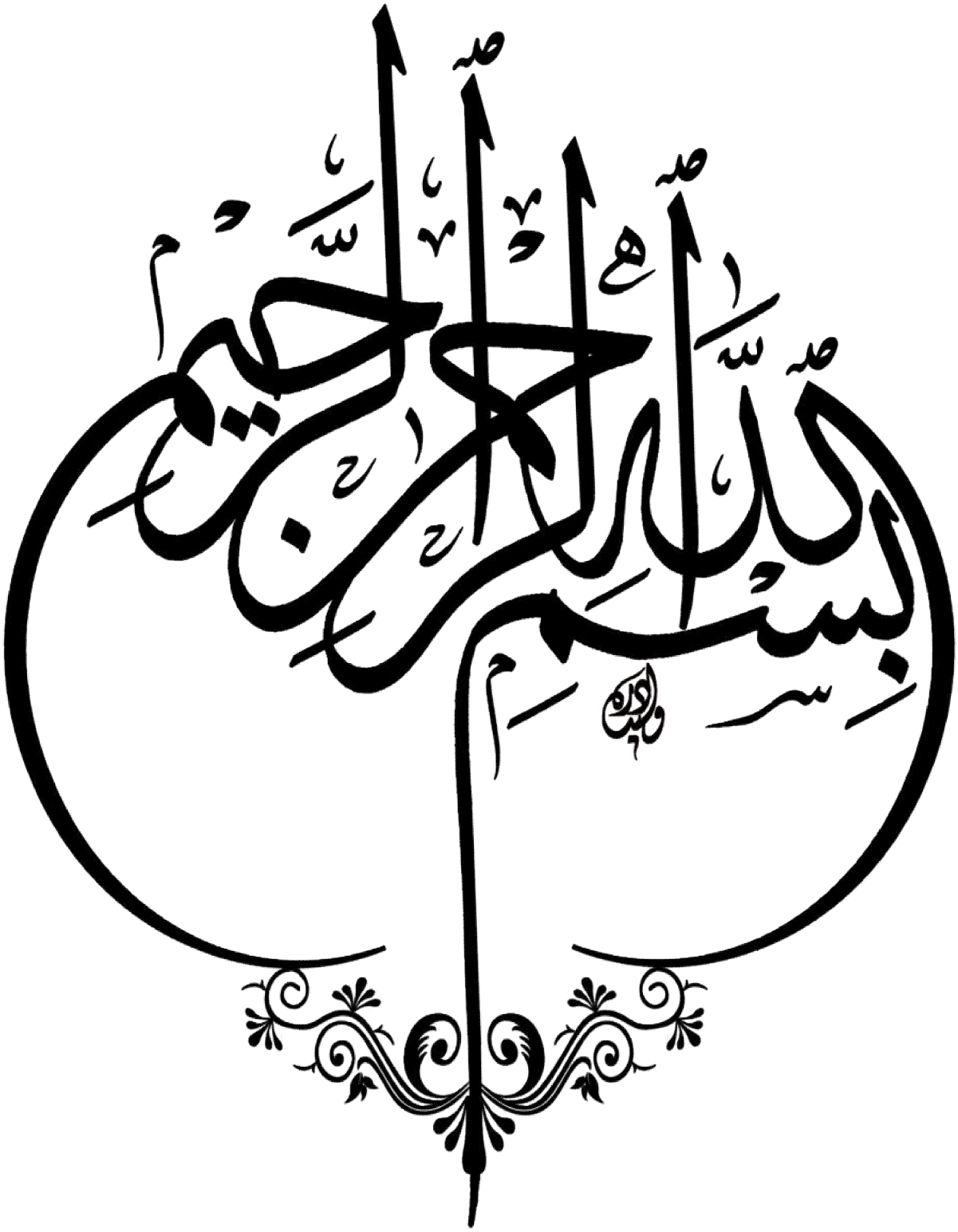
إشراف الأستاذة:
– بوركبــة بختــة

لجنة المناقشة:

د/. طعام حفيظة	رئيســاً
د/. بوركبة بختة	مشرفاً ومقرراً
د/. شريط جميلة	عضوًا ومناقشا

السنة الجامعية:

2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله ﷺ

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

صدق رسول الله

أشكر الله عز وجل وأحمده على منحه لي القوة والإرادة للقيام بهذا العمل وأسأله التسديد والثبات بعد شكر الله سبحانه وتعالى على توفيقه لي لإتمام هذا البحث المتواضع

اتقدم بالشكر إلى الأستاذة الفاضلة "مجدي دبوركبة بختة" المشرفة على توجيهاتها الهادفة ونصائحها القيمة وتواجدها إلى جانبي في كل المراحل من أجل استكمال هذه الدراسة

وأتوجه بكل إمتناني لأساتذة معهد اللغات والآداب

في المركز الجامعي تيسمسيلت

كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد

على إنجاز وإتمام هذا العمل

3DLAT.COM
pff.me

إهـــــداء

بسم الله الرحمن الرحيم

إلـــى اللذان منحاني فرصة في الحياة أتمنى لهما طيلة العمر

والصحة والعافية .... أبي العزيز وأمي الغالية ...

إلـــى إخوتي رعاهم الله

إلـــى كل العائلة

إلـــى الأستاذة بوركبة بختة، طعام حفيظة .... مصابيح ....

إلـــى زملائي في المسار الدراسي وخاصة تقي الدين وهشام

إلـــى كل من رفع معنوياتي وآمن بقدراتي

إلـــى من ساعدني في إتمام هذا العمل

رابـــح

كان النقد الأدبي قديما في عملية تقييمه وتقويمه للنصوص، يميز فيه الناقد مواطن الجمال من القبح ويفرز الجودة من الرداءة، والطبع من التكلف والصّنعة من التصنع، يعتمد فيه بصفة كبيرة على ذوقه ومولاته الخاصة أما في عصرنا الحديث أصبح الناقد يهتم بخواص أبعد من ذلك، اذ صارت العملية النقدية عبارة عن عملية وصفية مباشرة بعد الابداع، تستهدف قراءة العمل الادبي وتتخذ في ذلك طرقا ومذاهب مختلفة في فهمه و تفسيره وتقويمه، قصد الوصول الى جوهر حقيقة الابداع، فيكشف فيه الناقد عن كل ما هو أصيل وفني ومعرفي وثقافي في النص الادبي.

ومن هنا شهدت الساحة النقدية مجموعة من الاتجاهات والمناهج التي تهتم بدراسة الادب، فقد تعددت بتعدد الأساليب الخطاب الأدبي واختلاف مُنطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها، فبعض المنهاج النقدية تكتفي بوصف العمل الابداعي وتفسيره وتأويله مثل المنهج الاجتماعي والنفسي، أما أخرى فتتعدى الى عملية الوصف الداخلي لنص ودراسة بنياته كما هو شأن المنهج البنيوي وبقية المناهج النسقية وما دفعني لدراسة هذا الموضوع ميولي الخاص لهذا النوع من القضايا النقدية والتي تتمثل في المناهج النقدية باعتبارها موضوعا نقديا هاما، وكذلك الاطلاع عليها وعلى تطبيقاتها، والجدل الدائر حولها من طرف النقاد المعاصرين العرب منهم والعجم، وانطلاقا من هذا التعدد و الجدل نطرح التساؤل الآتي: **ما المناهج النقدية المهمة التي تناولها وليد قصاب في كتابه؟وعلى ماذا ترتكز؟**

وماهي العوامل التي جعلت من النقاد العرب يتوافدون إلى هاته المناهج ؟

وهل طبقوها في جل أعمالهم الأدبية ؟ !

وبالأحرى كيف تناول وليد قصاب المناهج النقدية في مؤلّفه؟ وللإجابة عن هذه الإشكاليات قسمت البحث إلى: مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، الفصل الأول كان عبارة عن تلخيص عن محتوى الكتاب و تضمن قسمين القسم الأول يضم المناهج السياقية(المنهج التاريخي،الاجتماعي،النفسي) أما القسم الثاني فكان بعنوان المناهج النصية (الشكلانية التشيكية، البنيوية، الشكلانية الروسية، التفكيكية، وجمالية التلقي)أما الفصل الثاني فكان عبارة عن دراسة حول المنهج التفكيكي والمنهج النفسي والذي قسمته الى مبحثين، المبحث الأول عنوانه التفكيكية وإشكالية الحضور والغياب في النقد التفكيكي أما المبحث الثاني فكان معنون بالمنهج النفسي واجراءاته في النقد الغربي بالإضافة الى نماذج من النقد العربي، كما اعتمدتُ في دراستي هذه على المنهج الوصفي التحليلي

المقارن، انطلاقا من مقتضيات ما تمليه عليَّ دراستي هذه لهذا الكتاب ولا يخلو أي بحث من صعوبات تواجه صاحبه أثناء إنجازه حيث صادفتني الكثير من العناوين النقدية المتشابهة، وصعوبة انتقاء المادة العلمية باعتبارها موضوعا متشعبا ومعقداً، اضافة الى تضارب الآراء و تعددها حول المنهج الواحد ما صعب علي مهمة جمع المادة الخاصة بالموضوع والتحكم فيها وفي الاخير لا يسعني الا أن أحمد الله عزّ وجل على توفيقه لي على اتمام هذا البحث كما أتقدم بجزيل الشكر و العرفان الى استاذتي الفاضلة و المحترمة **بختة بوركبة** على قبولها الإشراف على هذا العمل وتوجيهاتها وإرشاداتها القيّمة.

ليكون الدخول إلى دراسة كتاب منهاج النقد الأدبي الحديث ، رؤية إسلامية لوليد قصاب، يجب أن نرسم بعض الخطوط العريضة و المنطلقات الكبرى في صورة البطاقة الفنية للكتاب

- **اسم المؤلف**: وليد قصاب
- **عنوان الكتاب**: مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية
- **عدد الصفحات** :238 صفحة
- **دار النشر**: دار الفكر
- **بلد النشر**: سوريا- دمشق
- **رقم الطبعة**: الطبعة الثانية -02-
- **سنة الطبع**: 2009
- **حجم الكتاب**: متوسط
- **توصيف الكتاب**: كتاب ورقي ذو واجهة بيضاء مجموعة من الألوان وخلفية بيضاء[1]
- **العنوان الإلكتروني** ALKASSAB,WEB,HTTPS :WWW.alukah.net

التعريف بالمؤلف: هو الدكتور وليد إبراهيم قصاب، من مواليد دمشق 1949م. دكتوراه في الآداب من جامعة القاهرة، ودبلوم صحافة من جامعة (Wante state) في الولايات المتحدة الأمريكية درس في عدة جامعات عربية ،ويعمل حاليا أستاذا للدراسات العلية في جامعة الإمام مُحَمَّد بن سعود الإسلامية في الرياض ومديرا لتحرير مجلة الأدب الإسلامي.

الدواعي التي جعلت المؤلف يكتب هذا الكتاب.

1- الغلو في هته المناهج التي أصبحت حكرا على اللغة بحد ذاتها وبخاصة اللغة العربية

[1]- وليد قصاب- مناهج النقد العربي الحديث- دار الفكر- دمشق- ط2- 2009

2- الخروج على المناطقة والفلاسفة الملحدين الذين تيهو وضللو أنصار الحق من فكر عقائدي، ولاهوتي فراح الإنسان يحكم بهواه وشهواته، يأمر وينهي و يحلل و يحرم ، وكان ذلك بداية خروجه عن الطريق السوي وبداية البؤس الضنك.

3- الإلحاح على أن يستعيد العربي المسلم ملكة القدرة على النقد والتمييز ، فيمرر كل قادم إليه من الخارج في مصفاة العقل والثوابت اليقينية التي تشكل هوية الأمة التي تنتمي إليها مثلما كان في العصر العباسي ، من مناطق وفلاسفة إسلاميون وشرع إسلامي وفكر عربي محض يدعو إلى الاختلاف، للتوحد في نفس الوقت لتصفية كل ماهو زائف وخشن، فليأخذ كل ماهب ودب، وصاح وقب، بل يقبل ويرد وينتقد ويفيد

تمهيد:

لعلّ النّقد الأدبي من أقدم الفنون الأدبية تاريخيا، بل لا شك في أنه مع ولادة أول نص أدبي بمعناه الفطري غير أن محاولات الإغريق في تنظير النقد الأدبي تعتبر من أقم المحاولات، ولقد ساهم العرب في العصور العباسية وبعدها بجهد قيم في مجال النّقد، وفي العصر الحديث صار النّقد منهجا وفنا وعلما، له أسسه ونظرياته وقواعده ومناهجه ومدارسه، حتى استحق أن يسمى علماً من العلوم الأدبية.

النّقد اللغة: هو تمييز الدّراهم وإخراج الزّائف منها، ويأتي بمعنى فحص الشّيء وكشف عيوبه حيث قال "ابن فارس": النّون والقاف والدّال، أصلٌ على إبراز شيء وبروزه، ويأتي النّقد بمعنى كشف العيوب، قال أبو الدّرداء: "إن نقدت النّاس نقدوك" أي: له الدّرهم، أي أعطاه إياه، ونقد الدّراهم يعني أخرج منها الزّيف ونقدت فلاناً أي ناقشته بالأمر[1].

اصطلاحاً: ما هو النّقد الأدبي: إنّ محاولة وضع تعريف شامل ودقيق ومضطر، لمصطلح مثل (النّقد الأدبي) محاولة لا تخلو من الصعوبة، ذلك أن الأدب وهو مادة الأساسية في عملية النقد، قد مر وسيمر بمراحل تطويره عبر التاريخ أولاً، وللعلاقة الوثقى بين الأدب المعارف الإنسانية الأخرى ثانيا، ظل النّقد وتطوره في علاقة فردية مع الأدب والمعارف الإنسانية بالضرورة، إضافة إلى أن النظريات النقدية التي يعتمد عليها الناقد في عمله متبقي أبداً قابلة للنقاش والافتراض ولبرهان ما بقي الإنسان يرتقي سلم التكور، ويعتبر الدكتور مُحَّد منظور، واحد من أستاذة النقد المرقومين، يعطي النقد ثلاث وظائف: هي تغيير العمل الأدبي ومساعدة القارئ على فهمه، وإبراز ماضيه من قيم[2]ورغم أن الوظائف التي أشار إليها مندور هي من مهمات النقد الأساسية إلا ، النقد أشمل من أن يقتصر عليها، ثم يعود مُحَّد مندور وليقرر أ، النقد في أحد معانيه الثلاثة هو فن دراسة الأساليب وتميزها، وذلك إذا تفاهمنا لفظة أسلوب بمعناها الواسع، أ] علينا أن نتفهم أ، المقصود في ذلك ليس طريق الأداء اللغوية فحسب، بل المقصود هو طريقة الكاتب في تأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء[3].وبهذا المعنى أدخل مندور الأدبي وإبداعه دائرة الضوء، إن دراسة الأسلوب في حد ذاتها هي غاية الأهمية لدى النقد والنقاد، كما ترى سيد قطب في كتابه "النقد الأدبي أصوله ومناهجه" ينظر إلى النقد إلى النقد اله "تقويم العمل الأدبي من ناحية الفضية وبيان

[1]- ينظر، مقاييس اللغة، ابن فارس، دار الثقافة، ط2، 1982، ص57.

[2]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة والنقد، دار الفكر العربي، للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2014 ،ص41.

[3]- ينظر مُحَّد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، ماهر للطباعة، القاهرة، 1998، ص06

قينها لموضوعية ما أضافه إلى التراث الأدبي، في لغته، وفي العالم الأدبي، وقياس مدى تأثره بالمحيط وتأثير فيه وتصوير سمات صاحبه خصائصه الشعرية، والتعبيرية،وليشق العوامل النفسية التي أشركه فيه وفي تكوينه والعوامل الخارجية كذلك[1] في حين يرى باحث آخر أن مهمة النقد من نتيجة يجب أ، تصل إليها العلمية النقدية وهذه العلمية تكمن" الحكم الأدبي ومنا يعول على الناقد أولا وأخيرا يصفه خيراً له قدرة خاصة ودراية بالحكم على قطعة أدبية وأن لا يكتفي الناقد بفحص العمل الأدبي وإبراز مزاياه وعيوبه، كما أن لنقد الأدبي جانبان جانب نظري وهو الجانب الذي يعني باستنباط النظريات النقدية، تمهيد القواعد والأسس العلمية لنقد.

وجانب تطبيقي يستفيد من تلك الأسس من تحليل النص الأدبي وفي هذا يرى د.مُحَمَّد غنمي هلال النقد الأدبي الحديث أن جوهر النقد وأساسه يقوم على :«الكشف عن جوانب النضج الفني في إنتاج الأدبي وتمييزها بما سواها على طريق الشرح والتعليل، ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها»[2].

ومنه نجد أنّ الأدب هو إنتاج أنساني تنضج فيه كل التأثيرات الثقافية والاجتماعية والسياسية والنفسية.

تطور القد عند العرب:

لقد نشأ النقد العربي عند العرب في أواسط الشعراء وسيتهور حيث كان الشاعر ينتقد نفسه من خلال تنفيح قصائده فعادة النظر فيها. وقد روى عن ذلك في كتب كثيرة.

1- تدوي الكتب أنه للنابغة الذبياني قبة حمراء بنواقد عليه الشعراء ينقدونه، وهو يستمتع إليهم ثم يصدر عليهم أحكاما وما يدوى في ذلك أن الانشي انشده قصيدة يقول في مطلعها:

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي فهل ترد سؤالي

وسنة فقرة تعاودها الصيد فه برحين من الصبار والشمال

فأجب به ثم جاه الحسن الثابت بقصيدته التي يقول فيها:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى: وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

[1]- سيد قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه دار الشروق، القاهرة دط،،.2003،ص80.

[2]- أحمد غنمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر، دط، 1958، ص57.

ولدنا بني العنقاء وابني محرّق فأكرم بنانا لا وأكرم بنا بنما

تروى الكتب الأدب عن طرفة بن العبد أنه استمع وهو صغير إلى المسيّب بأن ينشده قصيدة له يصف فيها بعيدة تقوله.

وقد اقاسى الهم عند ادكاره بناج عن الصيعرية كدم

فعال «استوقف الحمل لأن الصيعربية علامة في عنق الناقة لا الجمل.»

ملامح هذا النّقد:

1- تام الأساليب
2- راقي الأسلوب
3- محمل باللّغة

وأن النقد قطع مسافة طويلة أمدت في الزمان حتى وصل ألينا في صورية اتجاهات النقد:

أ- الاتجاه الذاتي: إن وضح ذلك وتقصد به الشعراء الذين اهتموا المراجعة أشعارهم ونقدها وتقديمها.

ب- الاتجاه الانطباعي: هو النقد الذي كان يمارس في الأسواق العرب وهو نقد يعتمد على الإحساس البسيط الذاتي والذوق الخاص الذي يصدر بمجرد سماع الناقد للشاعر، وهو نقد لا يشكو من الموضوعية في تعليل الأحكام ولم يكن يمارسه إلا كما الشعراء مثل النابغة.

النّقد في صدر الإسلام:

إنّ النّقد في هذا العصر اعتمد على:

1- مدرسة التجويد والتنقيح استمرت على يد تلاميذه علي بن أبي سلمى وغيره.
2- إنّ جلّ الشعراء والنّقاد كانوا مخضرمين الذين عاشوا في جاهلية والإسلام.
3- النّقد أصبح ملتزما ألتزم به الشعراء وأصبح للنقد لأول مرة مقاييس يوزن على أساسها العمل الأدبي.

4- النقد أصبح يوجه النقّاد في اتجاه يتناسب مع الواقع الجديدة ويشرع لهم ما يستحسن وما لا يستحسن، يدعوهم إلى الاهتمام بالجوانب الجادة البناءة في الحياة وترك ما يعارض ذلك[1]

النقد في العصر الأموي:

في الحجاز: عم تطور الاجتماعي والاقتصادي مدن الحجاز، مكة والمدينة مثل المدن الأخرى بسبب الفتوحات وما ترتب عليها، والدولة واستقرارها وما تذكره الكتب ما يدل على أن الشعراء كانوا يجتمعون وبدون ملاحظاتهم على الشعر بعضهم ومن ذلك من يروى من اجتماع عمر بن أبي ربيعة والأحوص ونصيب من شعراء الغزل الصريح وكثير عزة من الشعراء الغزليين فعاب كثير على عمر بن ربيعة يتسبب بالمرأة التي يتركها لشيب في نفسه في قوله:

قالت لتربة لما تحدثها لتنقدنّ الطواف في عمر

قومي تصدّي له ليبصرنا ثم أغمزيه يا اخت في خفر

قالت لما قد غمزته فأبى ثم استبطرت تسعى على أثري

النقد في العصر العباسي اتسعت أبواب الثقافة في العصر العباسي، واتصل العرب بالثقافات اليونانية والفارسية والهندية فانعكست تلك وحياتهم على الأدب شعره وكثرة، وأصبح الشعر يعبر بصورة أكبر عن أغراضهم وتعددت أغراضه وموضوعاته وأساليبه وأشكاله وطل ذلك أمر طبيعيا أن ينعكس على النقد من حيث ذوق والعكس وبالتالي بتوصل الأدباء، والنقاد إلى وضع القواعد والأصول التي تحكم الإعمال النقدية إذ لمبعد الذوق والانطباع مصدر النقد الوحيد، بل أضيف إلى ذلك كله الركام الهائل من الثقافات الواردة والثروة العلمية والأدبية الضخمة وأصبح للنقد ما يشبه المدارس المختلفة حيث ظهر نقاد من الشعراء يقابلهم نقاد من علماء باختصار.

1- النقاد الشعراء يمر لهم عدد من الشعراء المهود لهم بالإجادة والسبق في هذا العصر منهم[2] بشار بن برد من المجددين في المعاني والأساليب، وكان بشار يصدره نقده عن ذوق مرهق ودقة في التصوير خبرة بالمعاني.

[1]- ينظر، ضياء صديقي، وعباس محجوب، فصول في النقد الأدبي، وخرجاته دراية تطبيقية، دار الوفاء للطباعة، القاهرة 1989، ص71.

[2]- المبرد الكامل في اللغة والأدب، تحقين أبو فضل إبراهيم، الناشر دار الفكر العربي القاهرةط3، 1993، ص92.

2- أبو نواس: وقد دعا إلى تعبيرا الشكل البنائي للقصيدة العربية اللجوء إلى الطبع والسليقة تبدل التكلف والتقليد تغير أن الذي أخذ عليه أنه المتبدل مطالع القصائد بالحديث عن الخمر بدلا من النسيب [1].

أهم الكتب النقدية:

1- كتاب "طبقات فحول اشعراء"لابن مُحَمَّد بن سلم العجمي.

2- كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة – ابن قتيبة: أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم.

3- كتاب البديع لابن المعتز. عبد الله المعتز

4- "الموازنة بين الطائين" للامدي أبو المقاسم الحسن بن يشير الاسدي

تطور النقد عند الغرب:

يعننوا اليونان القدامي من واصفي أصول النقد وقواعده، فقد ظهرت عندهم أقدم صوره وارتقت يرقي شعرهم،نثرهم، وما وصلوا به من حضارة وترف عقلي وعمق في التفكير، هذا العمق الذي جعلهم ينتجون الفلسفة كما جعلهم ينتجون بحوث مختلفة في اجتماع والسياسة والاختلاق، وقد بدأ النقد عند بدأ ساذجا، ثم أخذ بتعقد شيئا فشيئا حتى أخذ شكله النهائي عند ارسطو، ونستطيع أن نبين أولى صوره في ذلك الجهد الخصب الذي كان يبذله الشعراء القدماء في أناشيدهم وملاحمهم في أثناء عصر البطولة والأساطير، فقد ظلوا يجدون في الفظاهم وأوزانهم وسرد أقاصيصهم حتى استطاع هومبيروس في منتصف القرن التاسع ق.م أن ينهض ينظم ملحمته "إلا سيادة والأودسيا" في اسلون مرن ولغة مصعوبة بلغ بها حد الكمال غير أن هذا الضرب الانشائي يتضمنه إنشاء الشعر، وليس من النقد بالمعنى الدقيق لكلمة نقد، ونقصد النقد الذي يقوم ويقدر ما النص الادبي من القيمة البنية،فيذري ويمجن.

أو بقبل ويستحسن بعبارة اهرى النقد الذي يتجاوز فيه النقاد درجة الشعور إلى درجة التفكير في الشعور ومعرفة الأسباب التي من اجلها يرضى عن القصيدة أو يسخط عليها.

ونحن لا نصل الى أواخر القرن السادس ق.م حتى يرقى الشعر اليوناني رقيا واسعاً فيظهر الشعر التمثيلي فيظهر بذلك شعراؤه المشهورون، فقد كان الشعراء الممثلون يتقدمون بمسرحياتهم ويختار منهم ثلاثة لتمثيل روائعهم

[1]- ضياء الصديقي، عباس محجوب، فصول في النقد الأدبي وتاريخه، ص83.

أمام الجمهور، فإذا كان الشاعر محل إعجاب الجمهور صفق له وكأتي من الحركات مايدل على استحسانه، وماذا أتى منه شيئا سيئا صفر له وأتب من الحركات ما يدل على إزرائه. وكان هناك من يحكم بين الشعراء الثلاثة المحكومون، فمن حكموا له بالسيف فهو المجلد صاحب الجائزة الأولى ويليه الثاني صاحب الجائزة الثانية، أما الثالث فمغلوب على آمره ولاحظه في الجائزة

كما وقد تناول شعراء التمثيل موضوعات الحياة الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأدبية بالنقد والتهكم اللاذغ، وقامت الملهاة عند "أريستوفان" في القرن الخامس ق، م بنصيب واسع في هذه الحركة، فنددت بنظام الدولة وحكامها وسياساتهم، وتعرضت لكثير من المشاكل التي كانت تشغل بال الاثنين وما كان يثيره الفلاسفة من شك في الدين القديم، ولعل ذلك ما جعل "أريسوفان" ينظم ملهات "السحب" وهي تصور نوعا من الصراع بين الشعراء والفلاسفة وسئل سقراط منكرا اللآلهة ينصر الباطل على الحق، أما في القرن الخامس ق،م ترقي شخصية العقل الفلسفي عند اليونان، فتكثر الآراء ويكثر الجدل في كل شيء، ويظهر جماعة السفسطائيون ليعموا الشباب طرق الفصاحة وكيف ودلالاتها في قالب من الحجج المرموقة والخلابة، كما وأنهم أثاروا، مسائل كثيرة حول الإقناع الخطابي وصفات الأسلوب الجيد والألفاظ وسحر جمالها، وتعرضوا، فيما تعرضوا، للشعر وأوزانه، فهنيئا بذلك لقواعد نقدية كثيرة.

ولم يدرك أفلاطون في شعر الكتاب خاصاً بحث فيه بحثا منظما، إنما ترك الآراء منثورة في كتاباته، وخصاة في محاوراته المعروفة "ايون IOH أو عن الإلياذة" وما كتبه في الجمهورية هن هوميروس وعن الشعراء والشعر عامة، ونرى أن معظم كتاباته تشهر بطريقة الحوار التي أخذها عن أستاذه سقراط ونجد أفلاطون في محاولته "ايون أوعى الالياذه" يردد على لسان سقراط أن الشعراء ينظمون شعرهم عن وحي والهام، كما أن الراقص حيث يرقص يخرج عن دائرة عقله الحقيقي كذلك الشعراء حين يؤلفون أشعارهم، وبذلك رفض أفلاطون الشعراء كليا من جمهورية وهذا لأنه وجدهم لا يتفقون مع فلسفته ومدينته المالية.

المبحث الأول: المناهج السياقية

المطلب الأول: المنهج التاريخي

المطلب الثاني: المنهج الاجتماعي

المطلب الثالث: المنهج النفسي في النقد

تمهيد:

يعود انبثاق المناهج النقدية الحديثة في أوروبا الى تراث ثري من التراكمات الثقافية والتيارات الفكرية المختلفة، والتي كان سببا في إثرائها تقاطع العديد من المعارف والآداب العالمية لشعوب وحضارات مختلفة، ولقد كان لهذه المناهج اثرها في الدراسات العربية، والعمل الادبي هو موضوع النقد الادبي، فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد فتحديد العمل الادبي وغايته وقيمته الشعورية والتعبيرية والكلام عن أدواته وطرائق أدائه، وفنونه هي نفسها النقد الادبي في أخص ميادينه، وإن المنهج أياً كان نوعه واسمه يتبنى طريقته في التحليل وليس ثمة منهج دون أدوات اجرائية يعمل عليها، والعلاقة بين التحليل والمنهج لا تسمح بعزل احدهما عن الأخر فهي علاقة تداخل تتظافر كلها من أجل تحصيل الخطاب، ولقد تبلورت المناهج النقدية واتخذت مسارين في توجيهها بحيث قسم الدارسون النقد الى قسمين نقد سياقي وآخر نسقي، ويريدون بالنقد السياقي ذلك النقد الذي يسترفد نظريات المعرفة الإنسانية لمحاور النصوص مستفيدا من مطارحاتها الفكرية المختلفة، ومن ثم فهو ينطلق من النص الى خارجه، إنها العملية التي تعطي للسياق أولية على النص وتجعل هذا الأخير تابعا له أما النقد النسقي أو النصي فهو النشاط الذي يغلق الباب في وجه السياق، أي يقتحم ويلج النص من داخله ويجعله بنية مكتفية بذاتها.

المنهج التاريخي:

هو أول المناهج وأقدمها وأكثرها شيوعا في القديم والحديث وهو منهج يصنف حاليا في المناهج التقليدية التي توصف بأنها تقارب النص الادبي من الخارج، كما يعرف المنهج التاريخي في النقد الادبي بأنه المنهج الذي يتّخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لفهم الادب ودرسه وتحليل ظواهره.

المنطلقات الفكرية لهذا المنهج:

ان معرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لأي أدب من الآداب هي لازمة وذلك من خلال وضع دراسة تاريخية حول الظروف التي نشأ فيها هذا النص.

كما أن العلاقة بين الأدب والتاريخ هي علاقة وثقي، وهي علاقة متبادلة كلا منهما عون للآخر وسلاح من أسلحته «وإذا جهلنا التاريخ فسوف نشوه معنى النصوص»[1]أي لا بد من دراسة أي نص أدبي وفق رؤية تاريخية ودراسة تاريخية حول هذا النص، وكذلك أصحاب هذا المنهج لا ينظرون إلى النص الأدبي على انه علم مستقل قائم بذاته، أو مجرد بناء لغوي مكتفٍ بعناصره اللغوية وحدها بل ينظرون إليه على انه حقيقة تاريخية واجتماعية في الآن نفسه، حيث يقول "**دفيدبشندر**" «إن القصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية ولكنها حقيقة اجتماعية أيضا، أي إن القصيدة تُنتج في سياق يتضمن حياة المؤلف والمتلقي الذي تكتب له، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي تمثل الخلفية... إن وجود هذه العلاقات في القصيدة حتى لو فهمناها باعتباره مجرد نسق ضمني، يثير عددا من القضايا التي تعالجها نظريات الادب المتعددة بطرق مختلفة.[2]»

ومن هذا يتبين لنا أن النص الادبي ليس قائما بذاته او مغلق بل له علاقة بالسياق العام الذي نشأ فيه وبالظروف الاجتماعية التي ساعدت في بنائه، وقد تأثر النقد التاريخي بالفلسفة الوضعية وبنظرية داروين في تطور الأجناس عند الحيوان ونجد من الباحثين الغربيين الذين تعصبوا لفكرة ربط الإبداع والعبقرية بالج

نس، حيث يعتبر "هيبولت تين" من أبرز نقاد هذا المنهج التاريخي والذي تطرق إلى أنه لا يوجد أي جنس بشري أرقى من الأخر ثم قال عن العقل السامي«أنه متجرد للميتافيزيقيا وهو يجعل الله ملكا يحي ويفني، وهو عقل لا ينمو فيه العلم ويضيق عن تمثل أعمال الطبيعة ويجود فيه الشعر الغنائي المتوهج.[3]»

فهو يرفض فكرة الأجناس أو ينقضها تماماً وكذلك العقل السامي الذي يرى فيه المتجرد للميتافيزيقيا تماما ومن أبرز نقاد هذا المنهج هم هيبولت تين، وسانت بيف، ولانسون، وبرونتير، وهاتيكان،وبروجيه، وغيرهم.

– **ملامح النقد التاريخي و إجراءاته:** إن لنقد التاريخي إجراءاته و ملامحه الكبرى التي يتميز بها وهي ما سنتطرق إليها في النقاط التالية:

الاهتمام بحياة المؤلف عموما والتعرف على كل الظروف التي تحيط به وهذا ما تجسد في اهتمام الناقد الفرنسي **سانت بييف**(1804م- 1869م) والذي يعد من رواد هذا المنهج ومؤسسيه، والذي اهتم كثيرا بدراسة الاديب من مختلف جوانبه محاولا في الوقت نفسه التعرف على كلم ما يتعلق بالأديب نفسه ولقد كان هذا

[1]– ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية اسلامية، دار الفكر، دمشق، ط02، 2008، ص24

[2]– ينظر، وليد قصاب، المرجع السابق ص23

[3]– المرجع نفسه ص 25

الاهتمام بشخصية الأديب، وربط العمل الأدبي به يتناسب مع روح العصر الذي ينتمي إليه بييف وهي الروح الفردية العالية[1] أي أن سانت بييف يحاول جاهدا التركيز على صورة المؤلف والاهتمام بفردانيته خاصةً.

كما يرى الناقد الفرنسي "تين" إن للعمل الأدبي أيضا عوامل تتحكم فيه بغض النظر عن صاحبه وما يعتريهوهذه العوامل تتمثل في الجنس، العصر والبيئة ورأى "تين" إن الأديب محكوم بهذه العوامل الحتمية وهو على عكس ما قام به سانت بيف والذي ركز على سيرة المؤلف فقط.

أما الجنس أو (العرق) فهو الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أممٍ تنحدر من جنس معين كاللاتينيين والسلافيين وغيرها من الأعراف[2]والبيئة والمكان فهي عبارة عن الوسط الجغرافي الذي يعيش فيه جنس معين، وما يمكن أن يعكسه هذا الوسط خاصة اجتماعيا على النص الأدبي[3] أما العصر أو الزمان أو الفترة التي ينشأ فيها النص الأدبي بكل ما يحيط به من ظروف سياسية وثقافية ودينية والتي حتما لها مفعولها في النص كأن نقول مثلا العصر العباسي في أدبنا العربي أو العصور الوسطى في الآداب الأوروبية، كما يلتزم هذا المنهج في دراسته للأعمال الأدبية على الموضوعية وهذا النوع من النقد هو نقد قيمي حكمي، وذلك لكون الأدب عنده وثيقة تاريخية تقدم صورة للعصر وتعكس حركة التاريخ، والمجتمع يهتم كذلك بمضمون العمل الأدبي ويعول عليه كثيرا لأن الأدب يعين على فهم التاريخ والمجتمع.

حقول النقد التاريخي وتجلياته: إن تجليات الدرس الأدبي على النقد التاريخي تظهر في مجالات كثيرة منها:

1- تحرير النصوص: أي التأكد من مجموعة أمور تتعلق بها، من ذلك صحة نسبتها إلى أصحابها والتأكد من صحتها وخلوها من التشويه والتعريف أو الزيادة أو النقصان،وتحقيق تاريخ النص أو زمان تأليفه والمرحلة التي ينتمي إليها[4] وهنا يكون النص مُعرضا للتشويه أو الانتهاك إلى أن تحريره وفق هذه الخطوات يساعد على عدم التلاعب بهذا النص وصاحبه.

2- دراسة أدب عصر معين: وذلك من خلال دراسة حركة أدبية في عصر معين ومراعاة ما مدى التطور و الارتقاء الذي شهده الأدب في هذه الفترة.

---

[1]- المرجع نفسه ص 26

[2]- ينظر،وليد قصاب، ص27

[3]- المرجع نفسه ص27

[4]- ينظر، المرجع نفسه ص 29

3- نختار أديب من أدباء عصر معين وندرس ملامح أدبه من خلال الظروف الاجتماعية والسياسية وسيرته وما إلى ذلك والتي تساعدنا في الكشف عن أدبه.

4- دراسة أحد الفنون أو الاتجاهات أو المدارس الفكرية في زمن معين.

5- المقارنة بين النصوص الأدبية لتمييز أيهما أهل وأيها زائف أو الجديد منها والمستعمل والمتداول.

6- تصنيف النصوص في مدارس وأنواع ومذاهب.

نقد المنهج التاريخي:

الجوانب الايجابية:

ما يميز المنهج التاريخي أنه كان له حضورا مكثفا في الأدب وفي مختلف العصور وذلك ان دل على شيء فإنه يدل على قيمة هذا المنهج وفي خِضم ذلك يقول "دفيد بشبندر" «يحتل التاريخ دورا في كل نظريات الأدب سواء بتجسده الواضح في الإطار النظري، أو بمحاولة استبعاده، ومع أنه يمكن استنتاج معانٍ كثيرة من بعض النصوص باعتبارها تعلو على التاريخ إلى أن العمل الأدبي يحتل وجوده أولا ضمن تاريخ حياة المؤلف وثانيا ضمن الثقافة وتاريخها[1]»أي انه لا يوجد نص أدبي أو نظرية أدبية إلا ولها أثر يخلده التاريخ فيها، سواء تعلق الأمر بالمبدع أو النص أو الثقافة وماتحمله من تاريخ لها.

فالأثر الأدبي في نظر "ويليك ووران" محكوم بقدر ما يمكن قد أن يكون محكوم بالموروث والعرف الأدبيين ولا يمكن استعادة الموروث والعرف الأدبيين إلا بالدراسة التاريخية... وان رؤية ماهية الأثر الفني لا تتم إلا إذا اهتم الناقد الموروث الذي نشأ الأثر في نطاقه..وإننا كلما تناولنا نتاج عصر سابق كان الإحساس بالماضي ماثلا دائما لدينا..[2]أي أن الأثر الأدبي له علاقة بالموروث الأدبي والعرف الأدبي كذلك، والذي لا يمكن الوصول إليهما إلا عن طريق الدراسة التاريخية فهي أساس كل ما له جذور بماضٍ سبق، إذا لا شك في أهمية هذا المنهج في الدرس الأدبي، وان اللغة كما يقول "ديتش" ظاهرة تتجلى في التاريخ وهي غير ثابتة بل تتغير وتتطور دلالتها من عصر إلى عصر، فاللغة التي منها يصنع الأدب ليست هي المعاني الواردة في المعاجم، وإنما هي جميع ما يحتشد لها من روابط ونغمات، مستمدة من جميع أنواع المفهومات والتصورات في صور الفكر والتقاليد والبلاغة[3]ومن هنا فإن صلة

[1]- ينظر،وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص 30

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 30

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 31

الأدب بالتاريخ والمجتمع صلة مؤكدة لا ريب فيها، ولابد للمؤرخ وعالم الاجتماع أن يفسر لنا العمل الأدبي بدقة حتى يكون حكمنا عليه دقيقا، ومع ذلك فإن هذا المنهج لا يحتفي به النقد الحديث اليوم كثيرا، وفي حين يستبعده نقاد آخرون من الساحة الأدبية وعلى نقيض ذلك يرى نقاد آخرون انه مزال للمنهج التاريخي حضوره في النقد الأدبي وبطبيعة الحال لا يوجد منهج يخلو من نقائص وسلبيات فالمنهج التاريخي شأنه شأن أي منهج آخر له مآخذ لا تلغيه لكن تنفي إمكانية الاعتماد عليه وحده.

المآخذ على المنهج التاريخي:

لقد تعرض هذا المنهج للعديد من النقاد المعارضين والذين رأوا فيه قصورا يجعله غير مهيئ وحده لدرس أدبي عميق ومن أبرز المآخذ على هذا المنهج:

1- إهمال مضمون النص والاهتمام بالظروف الخارجية التي ساعدت على نشأة هذا العمل الأدبي كسيرة المؤلف،البيئة وغير ذلك وهذا ما يفقد النص جودته وقيمته.

2- طغيان التاريخ على الأدب وعدم النظر إلى الجوانب الفنية والجمالية للنص وطغيان التاريخ على النص الأدبي يفقد النص أدبيته.

3- تجاهل الخصائص الفردية أي إهمال المبدع نتيجة لجعل بعض المؤثرات هي أساس العملية الإبداعية مثل: البيئة والجنس والعصر وجعل الأدب إنتاجها، فهذا يعني تجاهلا لعبقريات الأدباء ومواهبهم الفردية.

4- ورث هذا المنهج النقدي كثيرا من الأحكام التعميمية على بعض عصور الأدب والأدباء[1] اذ ارتبط فيه الأدب بالسياسة والتاريخ فمثلا: التدهور التاريخي يخلف أدباً منحطا، فالازدهار الفكري مقرون بالازدهار السياسي والاقتصادي، ولو ننظر إلى أدبنا في العصر العباسي لوجدناه أفضل من العصور الأخرى وذلك بسبب هذا الربط بين الأدب وأحداث التاريخ.

5- ومن بين المآخذ على المنهج التاريخي ما يمكن أن يجرّ إليه من أحكام قطعية، أو آراء جازمة ولاسيما فيما يتعلق بالتاريخ لقيامه أصلا على التعميم وكثير من هذه الأحكام القطعية ليس لها مستندات تثبتها وربما لا أساس لها من الصحة، ومن هذه الأحكام الجازمة على سبيل المثال «الجزم بأن شعر الزهد إفراز للترجمة الهندية في عصر النهضة الإسلامية»[2] ويؤدي إلى مثل هذه الأحكام القاطعة الاستقراء الناقص والذي يتمثل في قلة المستندات

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص32

[2]- المرجع نفسه،ص33

و الشواهد إن لم أقل انعدامها، في حين أن الاستقراء الكامل وجمع أكبر عدد من الآراء والوثائق والنصوص قد يجعلان من الصورة تبدو أدق و أصح بمعنى الكلمة،كما أن للحوادث الكبرى أهمية لا شك فيها في صنع التاريخ وفي توجيهه في مسار معين، ولكن هذا لا ينطبق مع الأدب دائما، لأن هنالك استثناءات وخصوصيات لا تخضع لتاريخ ولا تمش في ركابه بل يصنعها الأدب وما يتميز به من خصوصية وما يقدر عليه الأدباء فيضل مواهبهم وحسهم المرهف.

6- إهمال المنهج التاريخي في الدرس الأدبي لكثير من الأدباء العلماء الذين لم يكن لهم حضور سياسي او اجتماعي، أو لم يرتبطوا بالحكام وهنا نوع من الانحياز وعدم الموضوعية من طرف هذا المنهج وذلك من خلال وقوفه عند شخصيات مشهورة والتي كان لها مثل هذا الحضور أي لدى الحكام.

وعلى هذه المآخذ وغيرها على المنهج التاريخي لا تعني أنه منهج عاطل تماما، أو أنه لا يصلح للدرس الأدبي كما لا يمكن نكران ما لهذا المنهج من ايجابيات وتأثيره التاريخي والاجتماعي في الأدب وكذلك لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي على أنه مستقل ومعزول عن حياة صاحبه وبيئته وعصره، فالدرس الأدبي لابد أن يركز على النص من داخله وهذا مهم جدا في حين لا يمكن أن يغفل بعض الملابسات التي كان لها دورا في نشأة هذا النص حيث يقول في هذا الصدد "أحمد الشايب"«يقوم على الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ، فأدب أمة من الأمم يعد تعبيرا صادقا عن حياتها السياسية والاجتماعية ومصدرا مهذبا من مصادرها التاريخية...»[1]

إذا لا انفصام بين الأدب والتاريخ الذي يحاكي الواقع، أقول واقع أي أمة من الأمم لا يخلو من أحداث ووقائع تاريخية.

المنهج الاجتماعي:

انه من الصعب علينا أن نفصل بين المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي في دراسة الأدب، وذلك كونهما يُعنيان بارتباط الأدب والأديب بالحياة كافة وبظروفها السياسية والاجتماعية والاقتصادية فهما يتمشيان معاً في دراستهما للأدب الذي بدوره هو نتاج لهذه الظروف وانعكاس للحياة وثمرة من ثمرات هذه العوامل المختلفة وهذا ما يجعل من التاريخ السياسي والاجتماعي ضرورة حتمية لفهم وتفسير الأدبي، وقد ولدَ المنهج في دراسة الأدب في أحضان المنهج التاريخي، فهناك من استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بالمجتمعات لذلك رأوا أن هذا المنهج

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الادبي رؤية اسلامية، ص34

جزء من المنهج التاريخي وهناك من سعى إلى تفريق بين المنهجين وقال: «إنّ الدرس الأدبي إذا تناول النصوص القديمة كان تاريخيا وإذا تناول النصوص الحديثة كان اجتماعيا»[1]وهذا بالرجوع إلى الزمن للتأكيد على عدم وجود علاقة بينهما،لكن في حقيقة الأمر المنهج الاجتماعي يتداخل مع المنهج التاريخي في دراستهما للأدب إن الاتجاه الاجتماعي في الأدب والنقد قد ذاع صيته في ميدان الدراسات وأصبح له دورا فقال وحضوراً قويا، وهذا راجعٌ للوعي بأهمية البعد الاجتماعي والتاريخي للأدب.

منطلقات المنهج الاجتماعي:

1- ربط الأدب بالمجتمع، والنظر إلى الأدب بأنه يحاكي المجتمع وذلك من خلال دراسة لكل الوقائع الاجتماعية وكأنه لسان المجتمع حيث يستقي موضوعاته،فالأدب يأخذ من المجتمع ويقتات ماهو بحاجة إليه ثم يعبر ذلك بتقديمه صورة عن هذا المجتمع.

2- العلاقة بين الأديب ومجتمعه علاقة جدلية حيث يتأثر بمجتمعه ونشأته وبالبيئة، ومن ثم يؤثر هو الآخر في مجتمعه من خلال كتاباته التي بدورها يمكن أن تغير في عدة أشياء كان لابد من تغيّيرها، إذن علاقة تأثير وتأثر بينهما.

3- الأدب ظاهرة من ظواهر النظام الاجتماعي، ووظيفته اجتماعية.

4- إنّ الأدب ضرورة لا غنى عنها فهو نشاط اجتماعي متميز، فلا حضارة من دون الأدب فهو الذي يساعد على رقي و ارتقاء المجتمعات وبنائها.

5- تعتبر الماركسية من أشهر متبني هذا المنهج النقدي وقد أضافت على أيدي كل من "ماركس" و"انجلز" عاملاً آخر من العوامل المؤثرة في تشكيل الأدب، وهو وسائل الإنتاج [2]والعامل الاقتصادي بشكل عامٍ وتركيزها على الجانب المادي والبيئة الاقتصادية «وأن الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدد الطبيعة الأيديولوجية والمؤسسات والممارسات كالأدب والتي تشكل جميعها البنية الفوقية لذلك المجتمع بحيث ان النصوص الأدبية تَرى بوصفها محددة سببا بفعل الأساس الاقتصادي...»[3] أي إن الأدب يرتبط بالاقتصاد الذي هو أساس بناء المجتمع في مختلف الأطوار.

---

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص36

[2]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية ،ص37

[3]- المرجع، نفسه ص 37

6- إذا كان الأدب يعكس المجتمع فهذا لا يعني انه ينقله كما هو بل ينقله من خلال فهمه له أو وفق موقفه منه، ومن ذلك ما قاله جورج لوكاتش«إن الأدب يعكس الواقع الاجتماعي والاقتصادي، لكنه رفض أن ثمة حتمية واضحة بين الاثنين، وهو يحاول أن يبرهن على أنّ أعظم الآثار الأدبية لا تعيد فحسب إنتاج الأيديولوجيات السائدة في عصرها بل تجسد في شكلها نقلا لهذه الأيديولوجيات...»[1]إذن مهمة الأديب أن يعكس لنا الوضع الاجتماعي القائم ولكن وقف موقفه الفكري والفلسفي من هذا الوضع وفي هذه الحالة يكون ناقلاً وناقدًا ولا يكون ناقلاً فحسب: «وهذا على عكس ما نادت به الواقعية الأوروبية الانتقادية » التي تدعّت إلى تصوير الواقع المليء بالشر والفساد كما هو دون أدلاء الكاتب بموقفه الفكري منه[2] أي لا داعي لأن نحاكي الواقع الاجتماعي حرفيا بل لابد من تغيير، وهذا لا يشكل أي خلل في العملية الإبداعية.

7- أعطاء المنهج الاجتماعي النقدي قيمة كبرى للجماهير التي رأى فيها أنها تمثل قيمة الأدب الجمالية وذلك ما جعله يربط الأدب بالجمهور.[3]

- **ملامح النقد الاجتماعي**: للنقد الاجتماعي ملامح كثيرة تميزه ومن أبرز هذه الملامح والآراء:

1- إن النقد الاجتماعي هو نقد مضموني أي يُعنى بمضمون العمل الأدبي ويحلله وفق دراسةٍ معينة ويرى في الأدب رسالة اجتماعية هادفة أو حدثاً ذا طبيعة اجتماعية[4].

2- الأدب في هذا النقد الاجتماعي (المضموني) يَنقلُا الأفكار السياسية والاجتماعية والفلسفية وغيرها لأفراد المجتمع أو لطبقة منه ثم يوجهها الأيديولوجية معينةٍ يتبناها الكاتب يروم لها في كتاباته ولذلك سُميّ«بالنقد الأيديولوجي لأنّه يهتم بنقد بالأفكار والمواقف.»

3- النقد الاجتماعي هو «نقد تفسيريٌ» أي أنّه يُعنى بمضمون العمل الأدبي، لم يعمل الناقد على ابراز الدلالات الاجتماعية والتاريخية أو النفسية الكامنة في هذا العمل وذلك من منطلق أن الأدب هو مرآة عالمية للمجتمع.

4- النقد الاجتماعي «النقد حُكميٌ» وهو يصِلُ من قيمة الكاتب الملتزم بقضايا مجتمعه والذي يعبّر عن قضايا مجتمعه بكتاباته وكذلك يعمل على إصلاح ما من شأنه أن يصله.

---

[1]- المرجع نفسه ص38

[2]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية ص38

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص38

[4]- المرجع نفسه ص39 40

5- الدعوة إلى التزام الأديب بقضايا مجتمعه ورفضهم مبدأ "الفن للفن"والذي جرَّد الفن من الوظيفة ولم يطالب الأديب بأي دور سياسي وهذا المبدأ يقتصر على الفن وحده وينسب الأديب في مهمته الحقيقية تجاه أبناء مجتمعه، والالتزام هو مصطلح فلسفيٌ يعنى اعتناق وجهة نظرٍ معينةٍ في الحياة، يدافع عنها الفيلسوف ويذلل عليها بكل الوسائل الفكرية التي يمتلكها، كما ظهر أيضا ما يسمى بمصطلح "أدب الالتزام أو أدب الموافق" وذلك نتيجة تأثير الأيديولوجيات الحديثة في الأدب والتي دعت إلى أن ينظر الكاتب إلى جانب من الواقع و أن يحكم عليه بالضرورة،حيث تكمن عظمة هذا الكتاب في قدرته على تقديم إضافة للمجتمع بصورة صادقة له ويظهر نجاح هذا الكاتب في كونه يلعب دورًا فيما ينقله فليس بعيدًا عن ما ينقله بل هو كذلك جزءٌ من المسرحية التي ينقلها وكل ما يُطلب منه هو أن يكون ممثلاً واعياً..."[1]أي أن ينقل الصورة بصدقٍ واحتراف في دقة التصوير لما ينقله.

6- يهتم اتجاه الاجتماعي في النقد الأدبي بالأعمال الأدبية الواقعية ولا يعيين بالأعمال التي يخرج عن أدب الرمز،أو العبث وذلك لأنه لا يجد فيها مضامين الاجتماعية التي يبحث عنها، أو كأن هذه الآثار الأدبية الغير واقعية «تبدو للقارئ وكأنها لغزٌ يبحثُ عن الحلّ وهذا النّوع من الأدب يبدو وكأنّ الهدف منه الهروب من الدلالة »[2]ويُعنى بهذا أن تلك الأعمال الأدبية الغير الواقعية مشكوكٌ فيها لأنّها لا تأتي بالمعنى الثابت أو المعنى الاجتماعي المطلوب.

7- إنّ الماركسية كما رأينا سابقا هي من أكثر المذاهب التي تبنت هذا المنهج الاجتماعي ولكنها راحة تفسر الأعمال الأدبية تفسيراً مادياً مستندةً إلى فلسفتها في تصور الحياة والمجتمع، فردتها إلى الصراع الطبقي وجعلت تطور المجتمعات جميعها على هذا الصراع[3]وهنا الماركسية ركزت على الجانب المادي في الحكم العمل الأدبي وعلاقته مع المجتمع.

8- ثم ترى الماركسية في علاقة الشكل بالمضمون أنّ الشكل الفني تابع للمضمون الفكري وهذا ما تبين في قول "كارل ماكس"«لا قيمة للشكل إذا لم يكن شكلاً للمضمون كذلك.»[4]واذا كان في رأي الماركسيون أن المضمون اللّغوي محتاجاً لشكلٍ ثوري غير متحقق على أرض الواقع، أقول: اذا كان هذا لم يتحقق كما يدعي

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص41

[2]- المرجع نفسه،41

[3]-المرجع نفسه،ص41

[4]- المرجع نفسه، ص 42

الماركسيون فإنهم يقولون في التعليل ذلك، إنّ هذا عائدٌ إلى أن تطور الشكل يحتاج زمن طويل، إذ هو بطبيعته محافظاً على خلاف المضمون الذي هو ثوري متغير[1].

نقد المنهج الاجتماعي:

1- إيجابيات المنهج الاجتماعي:

لا شك أن الجانب الاجتماعي له بالغ من الأهمية في الأدب، والأدب وجهٌ من وجوه النشاط الاجتماعي كأن الأدب تعبير عن حياة المجتمع والناس والأديب هو لسان مجتمعه، وأدبه سلاح من أسلحة التغيير والتطور والإتيان بكل ما هو جديد وفي الوقت نفسه خاضع هو الآخر لتأثير الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من حوله وهي تتحكم في صبغ إنتاجه الفكري ومن الإيجابيات التي تحسبُ لهذا المنهج أنه وقف في وجه تيار "الفن للفن" كما وعَمِلَ على توجيه التيارات الشكلانية التي راحت تُجرِّدُ الأدب من الوظيفة والغاية ورأت فيه أنه مجرد شكلٌ جذابٌ وذو جمالية فقط وليس له أي غاية نفعية أي أنه لا يحفل بالمضامين الاجتماعية أو السياسية أو الدينية أو غيرها، ونرى أن التصور الإسلامي للأدب يُؤمن بهذه الصلة العميقة بين الأدب والمجتمع ويدعو الأدباء إلى التعبير عن الحياة وتصوير هموم الناس ومشاكلهم والدفاع عن الإنسان المظلوم مدام الكاتب قادرًا على ذلك كما أن الالتزام الذي له مفهوم خاص في الأدب الإسلامي ليس لنا المجال لتفصيل القول فيه[2]. فالكاتب إنسان مسؤول والكلمة أمانة وعلى الأديب أن يتساءل سارتر: مايكتب؟ ولمن يكتب؟ ولماذا يكتب؟ اذْ لا يكتب الناس على من اخرهم في النار إلا حصائد ألسنتهم كما يقول الرسول صلى الله عليه والسلم ويقول"دفيد ديتش":«كثيرًا ما نحتاج في الواقع إلى عون المؤرخ الاجتماعي ليفسر لنا ماهو الأثر الأدبي في حقيقته...وقبل أن نقوم شيئا لا بد من أن نعرفه على حقيقته، وان كان الغرض الأول للناقد الأدبي هو إن يرى الأثر الأدبي على حقيقته، فان عالم الاجتماع، كالمؤرخ يستطيع أن يقوم له عوناً في الغالب...[3]إذا المؤرخ الاجتماعي هو الذي يقربنا من حقيقته ومعنى العمل الأدبي وبالدقة اللازمة، كما أن علم الاجتماعي يستطيع أن يعيننا لكي نرى لما كتب "جويس" كما كتب؟ ولما كان كثير من أشد الشعر الحديث حساسية شعرا غامضاً...».[4]

[1]- المرجع نفسه، ص42.

[2]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية ،ص44.

[3]- المرجع نفسه، ص44.

[4]- المرجع نفسه، ص45.

- **المآخذ على المنهج الاجتماعي:**

لقد تعرض المنهج الاجتماعي لكثير من هجمات النقاد المعارضين والذين رأوا فيه قصورا يعوقه عن أداء عمله، ومن أبرز ما وجِّه اليه من انتقادات:

1- انه كالمنهج التاريخي يتعامل مع الأدب من الخارج، فالمنهج الاجتماعي يتعامل مع النصوص من مضامينها، أي ينشغل بالمضمون عن الشكل مع أن الشكل هو الذي يميِّزُ طبيعة العمل الأدبي.

2- فرض الماركسيون «الواقعية الاشتراكية» على الأدباء، وحاسبوهم على أي شيء نوع من الخروج عليها وكذلك اتهموهم بالرجعية والبرجوازية أي أن أيَ أدبٍ في نظرهم لابد أن يعالج قضايا الطبقة الدنيا وهمومها ومشاكلها وكل ما يعتريها ويخصها، وتدعو لقضاء حاجاتها المادية وهي تتهم كل أدب وفنٍ وفكرٍ لا يُخَصَّصُ لهذه الموضوعات بأنه أدبٌ برجوازيٌ وفنٌ برجوازيٌ، وفكرٌ برجوازيٌ...[1] وهذا القول يعني أن هذه الطائفة المتحسبة تركز تركيزا شديدا على الطبقة الدنيا وهي ضد الموضوعات التي تخرج عن إطار هذه الفكرة.

3- يتحدث المنهج الاجتماعي عن قضية الحتمية بين تغييره المجتمع الاقتصادي والسياسي وتغيير الأدب وتطوره، أي إن كل تطور مادي في المجتمعات يتبعه تطور بضرورة في الفكر وهذا غير ثابت دائما بل وكذلك فكرة «نظرية الانعكاس» التي ترى أن المجتمع هو انعكاس حتمي للأدب هذه الفكرة ليس لازمة بالضرورة ودليل ذلك يظهر، في ما حدث في العصر العباسي الثاني والذي شهد حالة من التفكك السياسي والنمو الأدبي الكبير.

4- التشكيك في موضوعية الناقد الذي ربما تتحكم معتقداته في استحسانه للعمل الأدبي أو استقباحه وهذا ما عبر عنه الناقد ولبرسكوت بقوله«إن كعب أخيل-أو نقطة الضعف في النقد الاشتراكي، من الناحية الأخلاقية العامة تكمن في مجال الحكم، أي في الغواية الهزلية التي تغري بمدح أو شجب عمل أدبي طبقاً لمقدار ما يحمله من تضمينات اجتماعية أو أخلاقية تتفق ومعتقدات الناقد[2]»وهنا التشكيك في ذاتية الناقد وما يصدر عنه من أحكام يمكن أن تكون خاضعة لنوع من الانحياز الناتج عن إيديولوجية معينة في احكم.

5- لابد من التوفيق بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي ولا يمكن تفضيل أو تقديم أحدهما على الآخر فلكل منهما خاصيته التي تميزه عن الآخر، وأنّ اعتراف الناقد بفنية العمل الأدبي لا يعني أنه موافق عليه وحده بل لأنه لابد من المعايير الشكلية في أي مقاربة نقدية لنص أدبي.

---

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص46

[2]- المرجع نفسه،ص47

6- حكم النقد الاجتماعي على العمل الأدبي«من خلال اقترابه من الحياة الاجتماعية والواقعية، أو ابتعاده عنها وهنا يصبح النص لا معنى له ويُضحىَ ويصبح الكاتب هو مدار البحث والتحليل وليس النص الذي ابتدعه[1]» وهنا يتعين لنا أن الحكم على العمل الأدبي من خلال اقترابه من الحياة الاجتماعية والواقعية يعني أنه بالضرورة أن يقترب من هذه الحياة وإلا فهو قاصر وهذا غير طردي ولا أساس له من الثبات.

- **الاتجاهات التي تبنت النقد الاجتماعي:**

لقد انتشر صيت المنهج الاجتماعي في درس العمل الأدبي، مما أدى إلى تبنيه من طرف العديد من التيارات والاتجاهات الأدبية النقدية ومن ابرز المذاهب التي تبنت هذا المنهج النقدي: الماركسية، الواقعية النقدية الأوروبية والنموذج الشكلي التكويني وذلك يخالف ما بينها في نظر إلى الواقع، من أبرز من طبق المنهج الاجتماعي النقاد الماركسيون الذين روّجوا للواقعية الاشتراكية، ويعد الناقد المجرّي "جورج لوكانش" أعلى مؤشر في النقد الماركسي والذي كان ينظر إلى الأدب على أنه ظاهرة تاريخية اجتماعية، لها جذورها الضاربة في أعماقِ كفاحِ الطبقاتِ ويجب على الناقد أن يفسر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن..[2]

وهنا يظهر لنا ألاّ انفصال بين الفن والمجتمع فالفن يولد في أحضان هذا المجتمع ويكبرُ معه، قد نشأ منتصف القرن العشرين تيارًا أطلق عليه اسم«علم الاجتماع الأدب» أو «سوسيولوجيا الأدب»فنتج عنه درسٌ نقديٌ لا يهمل أثر المجتمع في الأدب على الرغم من نظرته الشكلية للأدب لكنَّ هذا الاتجاه عدّل هذه النظرة الشكلية، فشكّل عند لوكاتش هو ذلك القالب الجمالي الفعلي للمضمون، كما ميّز لوكاتش بين الواقع الحقيقي كما هو وبين الواقع كما قد يكون مجسدًا في الأدب والشكل الصحيح عندئذٍ، كما يراه "لوكاتش" هو الشكل الذي يعكس الواقع بأكثر الطرق موضوعية[3]وهنا الدقة في الوصف وعدم الانحياز أو الهروب من الواقع بل تجسيده كما هو في حقيقته، ثم يأتي الناقد الفرنسي الماركسي "بيير ماشريه " الذي صوّر نموذجاً للعلاقة بين العمل الأدبي والواقع، مختلفاً في ذلك كل الاختلاف عن نموذج لوكاتش الانعكاسي والذي له نفس النظرة مع الشكلانيين في نظرتهم إلى المؤلف الذي يراه حرفيا منتجا، «ولكنه يحوّل الأجناس الأدبية القائمة، والأعراف، واللغة والايدولوجيا، الى منتج نهائي، أي إلى نصوص أدبية...[4]»ويقول "ماشريه" في هذا الصدد« إنّ روائياً جيّدًا من دون إيديولوجيا

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص 38

[2]- ينظر، وليد قصاب، مناهج القد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية ، ص39

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص50

[4]- المرجع نفسه،ص50

أمرٌ لا يمكن تصوره»[1]فمن هذا القول يتبين لنا أنه لا يمكن لأي كاتب أن يكتب عمله الإبداعي دون الاستناد إلى إيديولوجية أو فكر معين يبني عليه هذا العمل الأدبي، وبعد هذا التطور الشكلاني الجامع بين الداخل والخارج أي بين احترام الخصوصية الأدبية لنص ومراعاة الظرفية الاجتماعية وتاريخية التي شكلت هذا النص، يأتي و يتشكل من هذا التطور «البنيوية التكوينية»وهو اتجاه ارتبط بمنظّر علم الاجتماع الماركسي لوسيان غولدمان، الذي عمل في فرنسا، وتوفي عام (1970، وقدّم غولدمان عام 1947)مبدأ لم يحل عنه أبدًا وقام على أساسه منهجه النقدي وهو ما يظهر في قوله «بالنسبة إلى المادية التاريخية، يمكن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي وذلك من خلال أن الأدب والفلسفة هما على صُعدٍ مختلفة، تعبيرات عن رؤية العالم، وإنّ الرؤى حول العالم ليست وقائع فردية بل اجتماعية..»[2]،وهكذا يبدو المدخل الاجتماعي في الدراسة الأدب شديد الحضور وشديد الإغراء لطائفة من النقاد،وبخاصةٍ الشكلانين منهم، وذلك لأنّ الصلة بين الأدب والمجتمع حتمية ودائما قائمة، كما وسيبقى لهذا النقد الاجتماعي حضوره، سواء كان هذا النقد تابع للأيدولوجية معينة أملا المهم يبقى حضوره ضروري و مفيد.

المنهج النفسي في النقد:

إن هذا المنهج من المناهج التقليدية، والذي يتعامل بدوره مع الأدب من الخارج، كما يركز كثيرا على شخصية المبدع،ولم يأتي هذا المنهج شأن غيره من المناهج النقدية من زعم الفلسفة بل من عيادة الأطباء فقد كان "فرويد"(1856،1939م) من أبرز رواد هذا المنهج، وهو طبيب يعالج الأمراض النّفسية، راح يستعين بالأدب في دراسةِ النفسِ البشريةِ وتوضيح بعض الآراء والأفكار التي كان يطرحها من ذلك ما يسمى با "اللاوعي" والذي عدّه المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الإنسانية، ثم قَوِيَّ تأثيرُ علم النفس في الأدب وذلك من خلال الإضافات التي قدمها علماءُ آخرين مثل "أدلر" الذي تحدث عن عقدة النُّقص، و"يونج" الذي تحدث عن "اللاوعي الجماعي"[3]وهذه العقد هي عبارة عن أمراض نفسية يكتشفها هؤلاء الأطباء والتي تتجسد في الأعمال الأدبية وتنطبق على الأدباء في إبداعاتهم، وكان فرويد محباً للفن ومقدِّرًا للكتاب والشعراء ولا سيما أولائك الذين كانت لهم خبرة بالنّفس الإنسانية: المرضية والسوية على حد سواء، حتى ليُمكن الوثوق بها أحياناً أكثر من الطب

[1]- المرجع نفسه،ص51

[2]- المرجع نفسه، ص 51

[3]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية اسلامية، ص 53

النّفسي، وعلم النّفس التقليدي[1] وهذا يظهر أنّفرويد كان يرى في هؤلاء الكتاب والشعراء مرضاً نفسياً ولهم عقدًا تمثل التعبير عن مكبوتهم في مكتوبهم مثل "أبو نواس وبشار بن برد".

مجالات النقد النفسي:

يحاول المنهج النفسي في دراسة الأدب إلقاء الضوء على المسائل التالية:

1- البحث في عملية الخلق والإبداع الفني، وبيان العوامل الشعورية وغير الشعورية التي تتشكل من خلالها.

2- الدراسة النفسية للأدباء، لبيان العلاقة بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وبين خصائص نتاجهم الأدبي أي معرفة سيرة المؤلف لفهم إبداعه، وفهم نفسيته كذلك من خلال نصوصه.[2] وهنا يعني التقرب من الأدباء والظروف التي نشأو وفيها والتي تنعكس حتماً على إبداعهم.

عملية الإبداع الفني:

إنّ المنهج النفسي جزء لا يتجزأ من الأدب فهو عبارةٌ عن تجربةٍ شعورية واستجابةٍ لمؤثراتٍ نفسيةٍ معينة ولكن السؤال الذي نطرحه هو كيف تتم عملية الإبداع الفني؟ وهنا يربط "فرويد" عملية الخلق الأدبي والفني بأنشطةٍ بشريةٍ ثلاثةٍ هي: اللّعب والتخيّل والحلم، وأنّ هذه العناصر الثلاثة هي أساس الإبداع الفني في نظر "فرويد" الذي يرى أن الإنسان يلعب طفلاً، ويتخيّل مرهقاً ويحلم أحلام اليقظة وأحلام نوم، وأنّ الطفل عندما يلعب يصنع عالماً خاصاً به واللّعب في نظر "فرويد" ليس ضد الجِد بل ضد الواقع وكذلك يشبّه الشاعر بالطفل الذي حينما يلعب يصنع عالماً من الخيال يصلحُ فيه من شأنِ الواقعِ، فالإبداعُ هنا شبيهٌ بالتخيّيل وفي الوقت نسفهِ شبيهٌ بالحلم الذي هو انفلات من الرقابة ولقد ركز المنهج النفسي في دراسته للأدب على ارتباط الإبداع الأدبي والفني بالحلم، بحيث أن كلاً منهما يمثل هروباً من الواقع.

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص54

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص54

3- مناطق النفس البشرية:

لقد قسم "فرويد" النفس البشرية إلى ثلاثة مناطق وهي (الأنا)و (الأنا الأعلى)و(الهو أو الهي) ولكل واحدةٍ مضمونٌ وعملٌ وأثرٌ[1].

1- الأنا: egoوهي الجانب الظاهر من الشخصية، وهي شعورية ،أي إنّ مكوّنتها يمكن الشعور بها أو بآثارها، وتتصل بعالم الواقع لتحقيق النزاعات الغريزية بصورة معقولة وأنها تمثلُ الوعي والإدراك محاولةً الحفاظ على النّفس البشرية.

2- الأنا العليا: (super ego) أو الذّات العليا وهي شخصية المرءُ في صورتها الأكثرُ تحفظاً وعقلانية، حيث لا تتحكم في أفعاله سوى القيم الأخلاقية مع البعد الكامل عن كل الأفعال الشهوانية أو الغرائزية، وهي مكلفة بمراقبة "الأنا" وتشعرها بالخطيئة[2].

3- منطقة (الهو، أو الهي)، (ID)هي قوة جموح، تجتمع فيها كل القرائن والشهوات لتزين لهوَ لـ(الأنا) فهي هدفها كله تحقيق الذّات والابتعاد عن الألم، ومن أهم مركباتها حسب "فرويد" النزعة الجنسية وكذلك من أهم خصائصها أنها لاشعورية [3]واذًا هذه المنطقة من النفس البشرية تركز على تحقيق الشهوات والغرائز تحقيقاً للمبدأ "اللّذة" ومن خلال هذا يظهر لنا أن الفن هو كالحلم من عمال اللاشعور، فهو يتجسد في منطقة الهو التي تمثل النزعة الجنسية، اذاً الفني تدفع إليه أسباب هي نفسها التي تدفع الى الحلم ويحقق من الرغبات المكبوتة في اللاشعور ما يحققه الحلم، وهو كذلك يتخذ من الرموز والصوّر ما ينفس عن هذه الرغبات ويخلق بين هذه الرموز والصفات علاقات بعيدة وغريبة...[4] أي أن العمل الفني شبيه الحلم في طريقة الخلق لما هو لاشعوريٌ ودفين النفس البشرية، ورأى "فرويد" أن الغريزة الجنسية هي أم الغرائز، وجّعل الفن تعبيراً عنها ولذلك جعل تفسيره للأدب خاضع لهذه الغريزة.

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الادبي الحديث، رؤية اسلامية، ص55

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص56

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص56

[4]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص57

عُقد الغريزة الجنسية:

لقد اعتمد فرويد على مجموعة من العقد النّفسية والتي رأى أن مَردُها إلى جميعاً إلى الغريزة الجنسية ومن أبرز هذه العقد:

- **عقدة أوديب:** وهي ميل الذكر إلى أمه ميلا جنسيا يجعله يغار من أبيه وأيضاً يحقد عليه خوفاً من أن يأخذها منه.
- **أما عقدة إلكترا:** فهي عكس العقد السابقة وتعني ميل البنت لأبيها ميلاً جنسياً، يجعلها تغار من أمها خوفاً من أن تأخذه منها.
- وكذلك العقد النرجسية والتي تعني حب المرء نفسهِ جنسيا.
- والعقدة الخِصاء: وهي خوف المرء خوفا لاشعورياً من أن يفقد أحد أعضائه التناسلية وذلك نتيجة لأفعاله القبيحة ومن خلال اتيانه أفعالاً جنسية محرمة[1] كأن يزني أو يرغب في أمه...الخ وهذا ما المرء يجعل عبداً لدوافعه البيولوجية وخضوعه لدوافع جنسية وهذا ما أدى الى "فرويد" يحكم عليه بأنه مريض نفسياً تحركه غرائزه قبيل أن يكون شريراً[2] وهذا لأنه يقوم بأفعال غير شعورية خاضعة لمكبوتات داخلية لا يستطيع أن يعبر عنها إلا بممارسته للجنس مثلا، وهذا ما يشكل عقدةً بالنسبة إليه ومن خلال ما سبق يتبين لنا أن الغريزة الجنسية هي أم الغرائز وذلك لكونها تطعن على نفسية الأديب أو المبدع أياً كان وحتى على عمله الأدبي، ومن ذلك ما يظهر في الشعر الذي يعبر فيه الشاعر عن مكبوت اته والتي تكون خاضعة لهذه الغريزة وفق عقدة من العقد التي مسته مثال ذلك "أبو نواس" وهذا ما تمثل في قول"ديتش" وشاعت الفكرة التي تقول: إنّ الفنان مريض مصاب بالعصاب، مختل الاتزان، وإن الفن نِاتجٌ جانبي لهذا المرض[3] هذا يعني أن الفن يحاكي حالة الفنان اللاشعورية وذلك من خلال التعبير عن مكبوتاته بمكتوباته، أي يعبر الفنان خلجات النفس بالإبداع الذي يمثل الصورة الحقيقية لتلك الدوافع الدفينة.

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص 58

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 58

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص58

- **النّص وسيرة المؤلّف:**

- ان الاتجاه النفسي في درس الأدب يحاول تتبع حياة المؤلفين وشخصياتهم وتتبع سيرتهم الذاتية أي طفولة الكاتب ونشأته والكشف عن أهم أعماله وتفسيرها وتحليل نفسية الكاتب من خلالها[1]فهنا ربط العمل الأدبي بصاحبه وإعطاء الأولوية لصاحب النص الذي يعتبر هو المصدر رئيس لهذا العمل الأدبي، وفي هذا الصدد يقول "ديتش لورانس"« إنّ الكاتب يسكب مرضه في كتبه، والناقد عندئذ يبدو محللاً، يتخذ الفن كالعرض المرضي ويستطيع بتحليله وتفسيره أن يكتشف مكنونات الفنان اللاشعورية ودوافعه، ويمكن أن تؤدي هذه الاكتشافات بدورها إلى فهم العمل الفني، بل إلى تفسيره نفسه...»[2]وهنا يسعى الناقد إلى الكشف عن هذا الفن ودراسته من خلال تبيان الحالة الشعورية للكاتب والتي تظهر في كتاباته دون أدنى شكٍ وكذلك نرى أن هذا الاتجاه أعطى بالغ الأهمية للمُرسِل أي الكاتب رابطاً بين إنتاجه وتاريخه الفني أو سيرته الذاتية كما رأينا.

- **النّص والمتلقي:**

ان التطبيق الثالث للمنهج النفسي يركز على المتلقي بالدرجة الأولى وعن صلة الأدب بالآخرين: في حين يُطرح سؤالاً في هذا الصّدد وهو« لماذا يستثيرنا الأدب؟ »فيقولون: انه يستثيرنا بأن يقدم في شكلي رمزي غالبية رغباتنا الأساسية، بمعنى أن القارئ يعيش مرة أخرى أهم تجاربه خاصة بمساعدة الرموز الشعرية[3]»هذا يعني أن العمل الأدبي يكون في شكل قالب رمزي يستدعي من القارئ أن يكون حاضراً و بقوة لكي لا يؤثر عليه هذا النص سلباً أو على حالته الشعورية بل يجعله يتذوقه بمتعة الاستثارة في القراءة و نجد هذا التطبيق الثالث للمنهج يركز على المتلقي ذلك لأن التحليل النفسي أصبح يركز على ما يقدمه الأدب للقارئ، من متعة اشبعا لرغباته وكان "ريتشارد" من النقاد المهتمين لدراسة استجابة القارئ، وهو يرى أن للصعوبة التي نلقاها في الدراسة النفسية للكاتب، يُستَحسنُ الاتجاه إلى الحديث عن نفسية القارئ انطلاقاً من نظرية المعاني ويرى أن نفسية حدث القراءة أقرب الى النقد من نفسه حدث الكتابة[4] فهو يستثير المتعة لدى المتلقي وقراءته للنص وذلك أفضل لنفسيته من الكتابة التي ربما قد تكون قاصر في الإفصاح عن ذلك.

---

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص58

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص 59

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 60

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص61

- **أبرز الآراء النّقدية في المنهج النّفسي:**

- قدم المنهج النفسي في دراسته للأدب مجموعة من الآراء والقواعد والتي تحتكمُ إليها قدرة لعلماء النفسانيون، ولاسيما الأطباء والمحللون وعلى رأسهم "فرويد" ومن أبرز هذه الآراء:

1- إنّ العنصر النفسي له صدى كبير في العمل الأدبي، وذلك من خلال أنه استجابة لمؤثرات نفسية معينة.

2- يرى "ريتشاردز"أنّ دراسته نفسية الكاتب دائماً نجد فيها صعوبة وعدّ أن نفسية حدث القراءة أقرب إلى النقد من نفسية حدث الكتابة.

ويذهب "ريتشاردز" مع صديقه أواجدين وود (Wood) إلى أن الجمال «هو ما يُفضي إلى معادلة من الانسجام المتزامن» أي إلى إحداث نوع استجابة لدى المتلقي وهو يقرأ لابد أن يتأثر بالمثيرات هذا العمل الفني...[1]

3- رد عملية الإبداع الفني إلى اللاشعور، والقول أن هذا العمل إذا كان نابعاً من حالة شعورية فإنه لا يكون اقرب من نفسية المبدع، كما يحول الحال وهو في حال اللاشعورية، إي ان الإبداع الفني الراقي هو الذي يجسده اللاوعي.

4- يرى الفرويديون أن هناك العلاقة بين الفن والمرض العصابي وأن الفنان إنسان غير سوي، مريض مصاب بالعصاب، مختل، الاتزان، وأن الفن نتاج جانبي لهذا المرضى والاختلال[2]يعني هذا أن الفن أو الإبداع الذي يُنتجُ الأديب يعبر عن أمراضه النفسية وحالاته الشعورية.

5- إنّ الأدب وليد اللاشعور، وهو في نظر فرويد تعبير عن اللاوعي الفردي غير أنه هنالك من التلاميذ من انشقّ وخالفه الرأي مُنادياً بنظريات أخرى كان لها أثرها في فهم الإبداع وتفسيره ومنهم ألفرد أدلر

(alfredadler)، الذي يرى أن الحياة النفسية للفرد ويحكمها الشعور بالنقص، بخلاف نظرية فرويد التي ترى أن الحياة النفسية للفرد يحكمها (الليبيدو).

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص63

[2]- المرجع نفسه،ص64

كما نجد أن أدلر لا يعطي أهمية كبيرة اللاوعي بل إنه لا يفصل بين الوعي واللاوعي، وكذلك نجد من مخالفيه أيضاً، "كارل يونغ"(carlsung)(1875،1961) الذي يتجلى إسهامه في نظريته حول (اللاشعور الجمعي) فاللاشعور الجمعيين حسبه، يختزن الماضي الجنسي، وهو الذي ولَّد الأبطال الأسطوريين البدائيين، ولا يزال يوّلدُ اخيلةً فردية تتجاوز حدود الزمان غير أنها مألوفةً نسبياً، والحياة العقلية عند "يونغ" تتألف من الوعي واللاوعي الجامعي.

- وفي ضوء ما سبق نرى أن الصّور الأدبية مجرد رموز تفصح عن خبايا النفس المضمرةُ وتحيل الى اللاوعي وعلى ما في النفس البشرية من عقد ومكبوتات، وما نستخلصه من النقد النفسي هو أّن هذا المنهج تفسيري، لا يُعنَى بتحليل العمل الأدبي وبيان قيمته الفنية والجمالية[1]لكنه يُعنى باستنباط الدلالات النفسية وخباياها المجسدة فيما يبدعه الفنان.

- **نقد المنهج النّفسي:**

1- الجوانب الايجابية:

كما لهذا المنهج من جوانب سلبية وقيّم هجينة لا تُقِّراها عقيدتنا ولا ذواتنا إلا أن هذا لا ينفي وجود بعض الايجابيات وهي أن هذا المنهج لفت انتباهنا إلى أهمية العنصر النفسي في الأدب وصلته الوثيقة مع النفس البشرية كما أن علم النفس أفادنا بمجموعة من الآراء الهامة في فهم (عملية الإبداع الفني) الإبداع الفني وكذلك آراء أخرى هامة عن بعض الحقائق النفسية وعن بعض العقد التي تصيب النفس البشرية كما أن عل النفس رد الاعتبار إلى المبدع الذي كان يُنظر إليه قديماً على أنّ تكوينه النفسي يختلف عن تكوين غيره هذا ما أبطله علم النفس.

- **المآخذ على المنهج النّفسي:**

لقد كثرت المآخذ على هذا المنهج ومن أبرزها

- إنّ ما يطرحه علم النفس من آراء وأفكار حول النفس البشرية منه ما هو باطل وغير صحيح وذلك لعدم وجود أدلة وبراهين تثبت صحتها ان هذه الآراء تقتصر على نماذج معينة ولا تنطبق على العامة لأن عظمة الخالق عز وجل، أنه لم يخلق أحدا نسخة طبق الأصل عن الآخر حيث يقول "فيرنون هومل" «وأكثر الاعتراضات

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص66-67

رسوا خاص بالنسبة إلى النقد الفرو يدي هو أنّه يميل الى صب الشخصيات في "قوالب" وذلك بالنسبة إلى أي مسرحية أو قصة، والنماذج الفرويدية المتنوعة هي بالضرورة تصميمات حول طبيعة البشرية»[1].

ومن هنا نرى أنّ فرويد يوظف شخصيات تنطبق والطبيعة البشرية عموماً حيث يتعامل معها وكأنها شخصية واحدة، ثم إن غاية أي نقد أدبي هي الأدب نفسهُ وليس علم النفس «والنقد لا يمكن أن يتحول الى علم النفس ولا كل حصاد العمل إلى مظهر نفسي يقدم لنا نظرية عن الشخصية الإنسانية، وليس نقدًا أدبياً...[2]»وأيضاً نرى إهمال هذا النقد للقيم الجمالية التي في العمل الأدبي وعنايته بالتحليل النفسي وهنا نجدُ أنّ النص الجيد والرديء يستويان عنده في دلالته النفسية، كذلك زعم أنَّ الأديب مريض نفسياً وأنَّه مصاب بالعصاب يجعلُ هذا ينطبقُ على جميع الأشخاص الذين يمارسون فعاليات فكرية وهذا مبالغٌ فيه نوعاً ما، لأن الإبداع إذا كان يحاكي الوجدان والحالات الشعورية فهذا لا يعني أنه يعبر عن المرض كما يرى رواد هذا المنهج ثم إنّ الربط بين الإبداع الفني والأمراض الذهنية عند المبدع غير علمي وثابت وما يبين هذا «أن آلاف الناس يتعرضون إلى حالات التوتر الداخلي الشديد، لحالات الكّبت، لحالات العصاب...الخ، لكن عددًا قليلا منهم هم الذين يبدعون أعمال أدبية... »[3] أي إنّه ليس بالضرورة كلما كان الإنسان مريضاً كان مبدعاً بل بالعكس هذا لا يعني أن المرض يوّلدُ دائماً إبداع كما يقول غراهام-هو «إنّ نقطة تشبيه الأدب بالحلم، تنهار معادلة علم النفس التحليلي للأدب بالأحلام، فالكاتب يسيطر على أوهامه، أما الحالم فلا يسيطر»[4] فهو يرى أنّه من الصعب الربط بين الأدب والحلم الذي هو غير محقق في غالب الأحيان أي غير مسيطر عليه على عكس الكاتب الذي يتحكم في أوهامه ويتعاملُ معهما كما يحلو له وكذلك نجد أن هذا المنهج قد حط من قيمة الإنسان وذلك لجعله خاضعاً لغرائزه نفسية محكوماً دائماً بها ولاسيما الغريزة الجنسية التي تحرك هذا الإنسان و التي تعتبر المعبّر الرسمي عن رغباته وأفعاله، وبذلك يبدو الإنسان حيواناً شهوانياً مجرد من القيم والسلوك الأخلاقي، ونرى أن الربط بين الابداع والشذوذ الجنسي كأنّه تشجيع لشذوذ والرداءة الخُلقية وأنّه يحقق التغيير والعبقرية فالمنهج النفسي يهمل تأثر الأدب بالواقع الاجتماعي، وذلك عندما يجعل العوامل النفسية هي مصدر الإبداع، وأنه قد أهمل النص والركز على المبدع وحده، وهذا ما يجسد النظر الأحادية التي وقع فيها الكثير من المناهج النقدية الغربية، وفي الأخير يمكننا أن نقول

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص 68

[2]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص68

[3]- المرجع نفسه، ص 69

[4]- المرجع نفسه، ص72-73

أن الدافع اللاشعوري مهما كان حضوره قوياً في الأدب فإن ما ينظم الأدب ويخرجه على الشكل الذي يتعاطاه القراء واضحاً مترابطاً هو الشعور هو العقل الواعي، وبالتالي فإن غوار هذا المنهج النقدي وفاسد آليته و المنطلقات التي اعتمد عليها قد بُنيت على قيّم و أوهام فاسدة هجينة وهذا ما جعله يتعرض لكثير من المآخذ والسلبيات التي شكلت نافذة تشويه لمنهج بعد المنهج النفسي.

المبحث الثاني: المناهج النّقدية الحداثية (النسقية)

المطلب الأول: الشكلية

المطلب الثاني: الشكلية الرّوسية والتشيكية

المطلب الثالث: البنيوية

الشّكلية الشّكلانية:

تعريف:

الشّكلانية أو الشّكلية (Formalisme) وهي عبارة عن مذهب أدبي نقدي، نرى أن قيمة العمل الفني تتحدّد من خلال صياغته وطريقة أسلوبه كما أنها تضم عددًا من مناهج النقد التي تتعامل مع النص على أنه كيان لّغوي مستقل، ومن ثم فإن الأسلوب هو معيار العمل الأدبي، وقد شكلت قضية الشكل والمضمون جدلا واختلافاً كبيرًا في أواسط النقاد، فمنهم من يرى أن مهارة الأديب تكمن في أسلوبه وفي حسن انتقائه للألفاظ والعبارات وأما المعاني فلا أهمية لها فهي «مطروحة في الطريق يعرفها الجميع كما يقول الجاحظ»[1]، أي أن أساس العمل الأدبي هو فنيته وجماليته لا مضمونه، في حين يرى آخرون العكس من ذلك وبأن الأدب هو عبارة عن مجموعة من المضامين، كونه يقدم تجربةً شعوريةً وفكريةً ذات شأن، والشكل هو وسيلة لإبراز هذه التجربة فقط وقد مثل هذين الاتجاهين مجموعة من المدارس، فالكلاسيكية مثلاً اهتمت بالشكل وعُنيت به كثيرًا لدرجة المبالغة في حين أن الرومانسية والواقعية اهتمتا بالمضامين والمواقف والأفكار، وقد برز تيار النقد الشكلي في أوائل القرن العشرين وقد مثل هذا النقد الحديث مناهج نقدية متعددة، مدرسة الشكلانيين الروس، مدرسة النقد الجديد في الغرب وكذلك البنيوية، التفكيكية، التلقي .... إلخ.

ويتجه هذا النقد إلى جعل دراسة الأدب أكثر علمية ومنهجية، وعلى الرغم من الفروقات التي بين هذه الاتجاهات النقدية إلا أنها اهتمت بلغة النص الأدبي ودرسته دراسةً شكليةً تعبر عن كل ما هو خارجي كالدين التاريخ، السياسية ... إلخ، ثمَّ تطوَّرت الشكلانية فبعدما كان همُّها الأكبر هو الشكل وحده أصبح التغيير هو الأساس، وذلك بانتقالها إلى دراسة بنيته ثمَّ إلى التعامل مع كلية النص وهذا يحسب لها، ويمكننا أن نَرصد لبعض ملامح المشتركة يبين هذه الاتجاهات النقدية الشكلية فيما يلي:

- **الملامح العامة للاتجاهات الشّكلانية:**

1- إعطاء الأولوية للشّكل على ما في العمل الأدبي من فكرةٍ أو خيالٍ أو شعورٍ[2]، هذا يعني أن الشكل هو الذي يصنع العمل الأدبي وذلك وفقاً للجمالية التي يجسدها عليه.

[1] – ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص 89.

[2] – ينظر، المرجع السابق، ص 92.

2- إنّ العمل الأدبي أساسه الأسلوب الفني والكلمات الرّاقية واللّغة الشعرية الجميلة ولا يمكن أن نحصره في مجالات أخرى كالتاريخ، ودين، وسياسة وعلم النفس، ومن هنا فالشكلانية تحاول أن تجعل من النّص الأدبي مستقلاً بذاته وبعيدًا كل البعد عن هذه الملابسات، إن أصحاب هذا الاتجاه يهتمون كثيرًا بالألفاظ ولا يهم الأفكار التي يُبنى عليها العمل الأدبي بقدر الجمالية التي يرونها هي أساس أي عمل فني وفي ذلك يقول "أودِن" أنَّه إذا حضر إليه شابٌ يطمعُ في أن يكتب شعرًا، وقال له «لديّ أمرٌ جليلٌ أودُ أن أكتب عنه » فهو ليس بشاعر ولكنه إذا اعترف وقال: «أريد أن أقف طويلا مع الألفاظ أستمع لحديثها، فهو عندئذٍ قد يصبح شاعرًا » وهذا يبين قيمة الألفاظ عند أصحاب هذا الاتجاه والذين وقعوافي خطأ النقد الجمالي القديم، فالأفكار عند الشكلانيين غير مهمة وغير دقيقة وتقود إلى الاختلاف والتناقض على عكس الشكل الذي في نظرهم يؤدي إلى الوحدة والائتلاف.

3- وتكمن غاية الأدب عند الشّكلانية في الجمالية والدهشة والإغراب وبالتالي فغايته جمالية لا نفعية.

4- إن الأدب عند الشكلاني كما يقول "تيري إيفيلتون" «هو خطاب غير "ذرائعي" فهو يخالف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة إلى الطلاب لا يخدم أي غرض عملي مباشر»[1] وهنا نرى أن هذا صحيح لأنهم قدموا كثيرا في الأفكار والمضامين وبالتالي الشكل وحده لا يعود بالمنفعة والجدوى من أي عمل إبداعي.

5- ويرى الشّكلانيون في الأدب أن الثابت يبقى دائماً هو ما يصوّره الأديب في قالب من الألفاظ وأن النظر إلى الأدب على أنّه ذّات مضمون رفيع، وأنّه يحمل قيمة ذات شأن، انتقاصٌ من قدره فالمضمون دائما ناقص وغير مهم في نظرهم.

6- رفض الشّكلانيين بالفكرة أن الأدب محاكاة للواقع وأنّه يعكسه بل يحوّله إلى شيءٍ غير مألوف فهو فهم من الإبداع، والدهشة والإغراب، وذلك من خلال كل ما هو فني جمالي وغير مضموني.

- **موقف الشّكلانية من المضمون:**

لقد تم رصد ثلاث آراء تتعلق بقضية الشكل والمضمون عند أصحاب الاتجاه الشكلاني والجمالي في النقد الأدبي.

1- يرى أصحاب هذا الموقف أن قيمة العمل تتحدد عن طريق الشكل وحده وأنّه مهما عبّر الأديب عن أفكاره ومعانيه فإنها لن تزيد في الأدب من شيء وأن الشكل وحده هو أساس أي عمل فني.

[1] - ينظر، المرجع نفسه، ص 92.

2- ورأيٌ ثانيٌ يرى أنّ العمل الأدبي لا يحتوي إلا عن طريق الشكل وأن الشكل وحده هو الذي يستطيع بناء أي نص في مجال الأدب لكنه في الوقت نفسه يؤكد على أن الأفكار التي تساعد في رسوخ وخلود الأدب وتبيان عظمته وفي هذا الصدد تقول "اليزابيث دور" «أن لا قيمة للمبنى دون المعنى وأنّ الاثنين لا ينفصلان، الشعر استعمال خاص للّغة، ولكنّ قيمة أي استعمال للّغة هي أن تقول شيئاً، لأن اللغة وسيلة اتصال بين الناس »[1] هذا يعني ألاّ قيمة للشكل دون المضمون الذي يعبّر عن هذا الشكل وأنّ كلاهما ضروري في بناء النّص الأدبي.

3- أما الرأي الثالث فيذهب إلى أنّ الشكل هو أساس كل شيء في الأدب وأن الأفكار والمعاني لا ينبغي أن تكون في النص لأنها تفسد جماليته.

وفي ظّل هذا يقول "أوسكار وايلد"«إنّ كل الفنون لا منفعة فيها إطلاقاً» أي أن كل ما كانت في النص أفكارًا ومعاني بات النص خالي من أي منفعة وأنّ الشكل وحده قادر على الإتيان بالجمالية والتي هي كل شيء بالنسبة لأصحاب هذا الرأي.

انتشار الشّكلانية:

يبدو أن وراء انتشار الشكلية في العصور الحالي عوامل فكرية اجتماعية وغيرها، كما يمكن تبسيط هذه العوامل وإبرازها فيما يلي:

1- تأثّر الانسان الغربي بالأيديولوجيات والأفكار التي تجعله لا يفكر في أي قيمة أو مصداقية أي أصبح معتمًدا في كل شيء.

2- انعدام إيمان الإنسان الغربي لوجود قيمة ثابتة يمكن أن يفيء إليها.

3- إنّ الحياة الغربية في مختلف صوّرها بات واضحاً اهتمامها بالظاهر والشكليات وتمثل ذلك في العناية بكل عناصر الجمال بما فيها الزخرفة والزينة والأشكال، الرسومات المدهشة وذلك ما سينعكس على الأدب والنقد وكذلك في مجالات مختلفة.

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص94

- **نقد المنهج الشّكلاني:**

1- الايجابيات:

لا أحد منا يشكك في أهمية الشكل في العمل الأدبي، بل إن الشكل هو الذي يميز بين الكلام العادي وكلام الأدبي الذي يمثل اللغة الراقية والشعرية و التي تعطي سِمة من الجمالية لنفس الأدبي، فلا بّد أن يولى النقد الأدبي عناية خاصة من الجانب الشكلي، كما أن إهمال داخلية الأدب والتركيز على الخارجيته والتي تتمثل في المضمون، هي عبارة عن اهتمام بالعرض فقط لا بالجوهر، وبالتالي فإن هذا الاتجاه الشكلاني يعيد الاعتبار للجوهر والذي يتمثل في بنية اللغة وشكله التعبيري فاللّغة المألوفة ليست كاللّغة الشعرية الراقية التي تجعل من النّص الإبداعي نّصاً بمعنى الكلمة وفي هذا يقول تزيفيتان تودورف«حقيقةً أن العمل الأدبي هو عملٌ فنيٌ لفظيٌ.»[1]

2- السّلبيات:

أ- على الرّغم من قيمة النص الجمالي وشكله الرئيس في الأدب إلاّ أنّ النّص الأدبي ليس لغة فقط فلا معنى لأي لغة خالية من معنى يجسدها لدى القارئ ويقربها منه.

ب- إنّ الاتجاهات الحداثية وما بعد الحداثية قد بالغت في عنايتها الكبرى بالشكل واعتبارها الأدب بنية جمالية فحسب وهذا ما نراه في قول "اوسكار وايلد" «إنّ الفنان مجرد صانع لأشياء جميلة»[2] أي النظر إلى العمل الفني أنّه مجرد ألفاظ وأشكال تعبيرية فقط واهمال المضمون الذي يعطي الأدبي قيمته الفنية وهذا غير موضوعي.

ت- اعتبار الشكلانية للأدب أنه ذو وظيفة جمالية فحسب، وأن لا غاية له أنه لا يقدم أي منفعة، وأن غرضه المتعة فقط.

وهذا إجحاف في حق الأدب لأنّ الأدب الراقي هو الذي يجمع ويربط بين الشكل والمضمون أي بين الوظيفة الجمالية والوظيفة النفعية.

ث- إنّ تجاهل الاتجاهات الشكلانية للعوامل الخارجية هو من المزالق التي وقعت فيها، لأنّ الأدب لابّد أن يرتبط بالظروف الاجتماعية والسياسة والثقافية والاقتصادية والا فلما هو الأدب وهذا قصور في التصوير فالنص الأدبي لا يولد من عدمٍ وليس مستقل بذاته بل هو انعكاس لهذه الظروف الخارجية، وهذا ما أكده واحد من أبرز

[1]- ينظر، وليد لقصاب، المناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية ص97

[2]- ينظرن المرجع نفسه، ص98

ممثلي هذا الاتجاه وهو" رومان جاكبسون" الذي رأى على الرغم من استقلالية البناء اللغوي للنّص الأدبي، فإنّنا لا نستطيع فصله فصلاً كاملاً عن البنية التحتية، أي لا نستطيع تحليل العمل الأدبي بمعزل عن القوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي...[1]وهذا يعني أن الاتجاهات الشكلانية قد وقعت في الخطأ عندما فصلت الأدب عن أصله وهو هذه العوامل الرئيسية في نشأته.

ج- ومن المآخذ على الاتجاهات الشكلانية أنها ترفض المضمون تماما في حين أن المضمون هو الجزء من البنية الجمالية التي طغت على تصوّرات الشكلانيين للعمل الأدبي أنّه مجّرد لغة وفقط، أليس لهذه اللّغة معناً تريد آصاله أم أنّها مجرد حروف وألفاظ وموسيقى، انه لا من الخطأ الوقوع في مثل هذا النوع من التصوّر الأحادي والتجاهل المفرط في المضمون فإذا كان عندنا عرضاً أدبياً راقياً بامتياز وفيه جمالية ولغة راقية وتشكيل لفظيٌ باهر لا يؤدي أي غرض فما قيمة هذا الإبداع؟ إذا خلاصة القول أن لا نص أدبي إلا وتداخل فيه الشكل مع المضمون و الجمالية مع المنفعية وبهذا يتحقق وينجح ما كان الكاتب قد سعى إليه.

- **الشّكلانية الرّوسية والتشيكية:**

تعريف:

لقد كانت المدرسة الشّكلية الرّوسية أحد المذاهب المؤثرة في ميدان النقد الأدبي في روسيا في الفترة مابين عام 1910-1930 وهي تشتمل على العديد من أعمال المفكرين الروس ذوي التأثير الكبير على الساحة الأدبية مثل "فكتور تشيكلوفوسكي" ويوري تينيانوف وبوريس اخنباوم ورومان جاكبسون...[2]وهي أسماء أحدثت ثورة في ميدان النقد الأدبي بين عام 1914 حتى الثلاثينات وقد كان بالمدرسة الشكلية الروسية أثرٌ كبير على العديد من المفكرين مثل مايكل باختين ويوري لوتمان بالإضافة إلى تأثيرها على المدرسة البنيوية بأكملها، وتعد شكلانية براغ أو بنيوية براغ كما يسميه بعضهم امتدادًا للشكلانية الروسية ومتممةً لها، ولذلك يعدهم الباحثون مدرسة واحدة[3] وكان لشكلية الروسية بالغ الأثر في تطوير البنيوية الفرنسية ويبدو أنّ"رورمان جاكبسون" هو الذي ابتكر مصطلح البنيوية[4] وتعد أعمال جاكبسون خلاصة للشكلانيين الروس، وذلك لتميُّز هذا المفكر بكثرة تنقلاته بحثاً عن العلم وتعددت تخصصاته وهو أمرٌ يعطي صورة عن المثقف المنفي في القرن العشرين.

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص99

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص101

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص102

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص103

- **نهاية الشّكلانية الرّوسية والتشيكية:**

لم تعمّر الشّكلانية الروسية طويلاً وذلك منذ أن نشر تشولوفسكي مقالته "انبعاث الكلمة"وكانت نهايتها عام 1930.

وكان ذلك لمجموع من الانتقادات والمعارضات التي مستها ومحاولة التقليل من شأنها وتشويه آراءها، ومن ذلك ما تعرضت له ما من ضغطٍ سياسيٍ على أيدي السلطات الشيوعية وهو ما شكل تراجعها سنة 1930 وذلك بتخلي معظم أنصارها عن مهامهم وتسخير جهودهم لأنواع أخرى من الدراسة كما يعين أفكار شكلانيين الروس مستمرة في إعمال حلقة براغ، إلاّ أن هذه الأخيرة تعرضت لنفس الضغوط السياسية التي تعرضت لها الشكلانية الروسية فلم تبقى هي الأخرى وانحلت وتلاشت في سنة 1939[1] وذلك أن الظروف السياسية كانت هاجساً بالنسبة لاستمرار الشكلانية الروسية وانبعاثها من جديد.

- **مبادئ الشّكلانية الرّوسية:**

إنّ المناهج الشكلانية الحديثة وما بعد حداثية كانت منقضةً تماماً للمناهج التقليدية وذلك من خلال استبعادها للظروف الخارجية في دراسة النّص الأدبي كالعلم الاجتماع والسياسة والتاريخ ما الى ذلك وكان اهتمامها وتركيزها على نّصٍ وحده ومن أبرز الملامح النقدية التي جاءت بها الشّكلانية الرّوسية وشكلانية براغ.

1- سعى إلى إيجاد "علم أدبي" وهذا ما قاله"رومان جاكبسون"«ليس موضوع العلم الأدبي، الأدب بل الأدبية إي تلك الخاصية التي تجعل عملاً ما أدبياً »[2] وهنا يريد أن يكون الأدب ذو لّغةً راقيةً وجميلةً تجعله يرتقي الى السّمو وهذا معنى الأدبية أي لّغة التي تجعل من الأدب أدباً.

2- وجود فروقات بين اللّغة الأدبية ولّغة الخطاب العادي،فاللّغة هي أساس أي عمل فني وكلما كانت لغة سامية كلما ازداد وزن النّص وذلك من خلال الخروج عن المألوف.

إنّ اللغة الأدبية في نظر الشكلانيين« بمثابة طقم من الانحرافات عن المعيار ونوع من العنف الألسُني، فالأدب نوع خاص من اللّغة، بخلاف اللّغة الاعتيادية التي نستخدمها على نحو شائع...»[3] وهذا يبين لنا أن لغة النص الأدبي

[1]- ينظر، وليد قصاب مناهج النقد الأدبي الحديث،رؤية إسلامية ص 104

[2]- ينظر، المرجع نفسه،ص106

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص106

هي لغة فريدة من نوعها وفيها خروج عن كل ماهو معياري فكلما كانت اللغة عادية خرجت عن أدبيتها حيث يقول "إخنباوم" لابّد من دراسة تلك الخاصيات التي تميز الأدب عن أي مادة أخرى،[1]الخاصيات هي استخدامات المثلى للغة والتي تؤتي النّص أدبيته كما أن الأسلوبية (STAGLISTIC) تهتم بهذا التمييز الحاصل بين اللغة الأدبية واللغة العادية أو في تعريف "جاكبسون" للأسلوبية نجد هذا الاهتمام وضحاً، يقول «الأسلوبية بحثٌ عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً، عن سائر أصناف الفنون الانسانية ...»[2]وهنا الحديث عن الاهتمام الأسلوبية بأدبية الأدب ولغته السامية.

3- رفض الشّكلانية لفكرة أنّ الأدب محكاة للواقع والظروف الاجتماعية وحياة المؤلف وغير ذلك بل الأدب هو تغريب لهذه الأشياء التي أصبحت مألوفة وعادية واضافة صفة التغريب عليها والتغريب لا يعتمد على العبارات والألفاظ فقط بل على الوظيفة التي تؤيدها فهذا هو أساس وغاية الأدب وليس محاكاة لما هو اعتيادي ومفهوم لدى العامة.

4- التركيز على أدبية الأدب جعل مكانة المؤلف غير مرغوب فيها أو منسية إلى أبعد الحدود، وذلك لأن الأدب لم يعد تعبيرا عن شخصية الكاتب، وهذا ما قالته "أبوياز" وفي أحد نقاد الشكلانية «والتي ترى أن لا وجود لشعراء أو الشخصيات أدبية، هناك شعر و أدب » هذا يعني أن الاهتمام أصبح منكباً على الأدب ذاته لا على من يكتبه، وكذلك يقول "إليوت" وهو رواد مدرسة النقد الجديد الشكلية «ويرى أن الشعر تعبيراً عن الشخصية بل هروباً منها» لكن لم يتقيد المؤلف كليا بل جعله ينتقل من خارج العمل الأدبي الى الاهتمام بداخله، أي بالبنية للغوية.

وكما يرى الشكلانيون أن اللّغة الشعرية لها قوانينها التي تحكمها فموضوع الأدب إذن هو أدبيته «مؤلف»[3]وهذا يعني أن لاوجود لأي علاقة بين السيرة والمؤلف.

5- كذلك نرى أن ليس للمضمون أي أهمية في رأي الشكلانيين، وكما يقول"جاكبسون"« جوهرياً نحن نتعامل مع الحقائق اللّفظية، وليس مع الفكر...»[4]أي أن شغلهم الشاغل منحط على فنية النّص وجمالته لا على

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، رؤية إسلامية، ص107

[2]- ينظر، المرجع نفسه،ص109

3- ينظر،المرجع نفسه، ص110

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص110

المعنى أوالغرض الذي يُراد إيصاله، وهذا على خلاف ما اتى به النّقاد الشكلانيون الجدد والذي يرون«أن الفن وجد لكي يؤدي المعنى»

6- بعدما كان في النقد التقليدي الشكل مقتصرًا على المضمون و أن أي تغيير في الشكل ناتج عن تغير في المضمون، تأتي الشكلانية الروسية لتعكس ذلك في اهتمامها على الشكل وحده، وأن المضمون يتوقف عند قيمة شكله أي أن الشكل هو أساس أي عمل أدبي.

7- النقطة الأخيرة تمثلت في اهتمام الشكلانية الروسية بالشعر واعتباره على أنه يمثل اللغة الأدبية ويظهر فيه الفرق واضحاً بين اللّغة العادية واللغة الشعرية الراقية، وهذا لا يعني أن الشكلانية اقتصرت اهتمامها على الشعر وحده بل ركزت عليه كجنس أدبي فقط.[1]

- **نقد الشّكلانية الرّوسية والتشّيكية:**

لقد تركت الشّكلية الرّوسية التشّيكية أثرًا بارزًا في النّقد الأدبي الحديث وقد اعتبرها بعض الدارسين من أكثر المدارس التي وجهت النقد الأدبي الحديث وتركت فيه بصمتها والتي تعد غاية في الأهمية وذلك من خلال أعمال الشكلانيين الروس وعلى رأسهم رومان جاكبسون ورولان بارت وغيرهم، كما وأن الشكلانية شأنها شأن أي منهج آخر لها ايجابيات وعليها سلبيات والتي سنتطرق لها فيما يلي:

الايجابيات:

إنّ من ايجابيات الشّكلانية إنها اهتمت باللّغة التي تمثل "أدبية الأدب" وتميز هذه اللغة عن اللغة العادية والخالية من كل شعرية وجمالية وهذه نقطة غاية في الأهمية، لأنها تمثل الجودة والسمو لنص الأدبي كما وأن الشكلانية كانت ثائرة ضد المناهج التقليدية والتي طغى فيها الاهتمام بخارجية الأدب، والتقليل من قيمته الفنية والأدبية فهم أرادوا رد لاعتبار لقيمة الأدب من خلال "أدبيته" وفي هذا يقول جاكبسون«لقد أصبح الأدب عند بعض المؤرخين غير قادر على تقديم أكثر من بنيات ثانوية أو ناقصة...»[2]وذلك باهتمامهم بالظروف الخارجية التي نشأ فيها، وبعض الملبسات كالاهتمام بالتاريخ، وعلم الاجتماع والاقتصاد...الخ وتجريد الادب من جسده الذي تمثله تلك اللّغة الراقية والتي لا تخلو من الجمالية والفنية.

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الادبي الحديث، رؤية اسلامية ص 112

[2]- ينظر، المرجع السابق، ص113

3- السّلبيات:

لقد تعرضت الشكلانية الروسية لمجموعة من الانتقادات والمآخذ وذلك غلى الناحية الفكرية والفنية ومن أبرز هذه المآخذ مايلي:

1- محاولتها علمنة الأدب وجعله مستقلا عن أي عوامل خارجية تحيط به، وذلك أن همها الأكبر هو الأدب وحده، ورفضها فكرة التوفيق بين الفن والحياة ورؤية الشكلانيين تظهر في اعتبارهم أن الفن والحياة متعارضان[1]وهذا ما تجسّد في رفضهم للأدب على أنهم محاكاة للواقع وليس تعبيراً عن الحياة.

2- حصروا الأدب في دائرة الشكل وحده، وأن الشكل هو الذي يمثل أدبية الأدب فهذا كان هدفه هو التغريب والإبهار فلا يكون هذا إلا من خلال الألفاظ واللّغة أي «الشكل فحسب» وذلك أنّ «الأدوات الشكلية هي وحدها القادرة تحقيق هذا التغريب»[2] هذا يعني أن البقاء للشكل وحده دون النظر إلى المعنى الذي يمثله.

3- جعلهم الأدب مستقلاً عن أي ملابسات خارجية وكذلك استقلاليته عن صاحبه الذي أبدعه، أي أن الأدب يولد من العدم، وهذا غلو في التصوير لأن النّص الأدبي له من يمثله، حتى وصل الغلو عندهم الى القول «أدبية بلا مؤلف والشعر بلا شعراء »[3] إذن أين المصدر الذي يأتي منه الشعر والأدبية إذا غاب الركن الأساسي في العملية الإبداعية ألا وهو المؤلف.

4- التفريط في المضمون من قبل الشّكلانيين وجعله نسبياً تماماً والتعامل مع الألفاظ فقط دون النظر إلى الأفكار والمعاني التي تولدها وفي هذا الصدد قال "جاكبسون" «جوهرياً نحن نتعامل مع الحقائق اللّفظية وليس مع الفكر»[4] ويقصد بهذا أننا أصبحنا نتعامل مع الظاهر (الشكل) ولا جدوى من الباطن الذي يمثله المضمون والذي أصبح منعدماً في نظرهم.

5- تركيز الشكلانيين على اللّغة لجعلها عاملاً مركزياً للأدب كما أنهم وقعوا في الخطأ وذلك لتغييبهم البعد الاجتماعي والذي يعتبر عاملاً مُهماً في نشأة العمل الأدبي ونجاحه وكأنهم نسوا أن التعامل مع اللّغة يكون وفق إيديولوجية أو فكر اجتماعي معين لابد منه.

---

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية،ص 114

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص115

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص115

[4]- ينظر، المرجع نفسه، ص116

البنيوية (structuralisme):

تعني البنيوية في معناها الواسع تشكّل الظواهر الكونية تشكل الظواهر الكونية والموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء والعناصر المترابطة بحكم نظام متكامل من العلاقات لأداء وظائفها الدلالية،كما دعت إلى نظام الكلي المتناسق، ولذلك توجهت البنيوية توجهاً شمولياً إدماجياً يعالج العالم بأكمله بما فيه الإنسان[1] فهي دائماً ضد فكرة التشتت والتنوع وتسعى دائماً إلى الترابط والربط بين بنيات النّص، كما وللبنيوية صيتٌ واسع مما أدى اتّساع نطاقها من خلال إتباعها بعلوم كثيرة، كالفيزياء الرياضيات علم الاجتماع ... وغيرها، فالنقد الأدبي هو واحد من فروعها الكثيرة والمتنوعة، إنّ البنيوية تبحث في واقع عملها فهي لا تنتصر على الجزئيات فقط ولا تبحث في الفرديات بل هدفها هو اكتشاف وربط لعلاقات الواقع وذلك من خلال الأخذ من علم اللغة، فالبنيوية تبحث في الواقع لكن ليس في أشكاله الفردية بل في العلاقات بينها ولقد خالفت البنيوية الفلسفة في مَقُولات عديدة منها "الوجود والذّات والإنسان، وأتت البدائل وهو البنية والنسق والنظام واللّغة كما أن المنهج البنيوي كما يقول أحد الدارسين «أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك وذلك من خلال اعتماده المنطق في الكشف عن حقيقة العمل الأدبي »[2] ، إن البنيوية متعدد الأوجه و ليست مقتصرة على حقل واحد بعينه بل إن امتدادها واسع، و إن هذا الامتداد الكبير لها هو الذي جعل من بعض الدارسين على أن يراها "منهجا" و ليست مصطلح أو مذهب[3] أي أن البنيوية أكبر من أن تكون مجرد مصطلح و هي القادرة على أن تدرس أي مجال و دون عناء، فهي فعلا منهج ،و هذا ما يتناسب و البنيوية.

البنيوية في النّقد الأدبي:

لعلّ أول من استعمل مصطلح البنيوية في حقل النقد الأدبي هو العالم اللّغوي(رومان جاكبسون) وذلك عام 1929م، ورغم ذلك فلم تنبثق البنيوية فجأةً في الفكر الأدبي والنقدي، بل كانت لها إرهاصات تخبّرت عبر النسق الأوّل من القرن العشرين، وهذه الإرهاصات تعود إلى اللّسانيات عموماً،وإلى علم وظائف الأصوات (الفنولوجيا) على وجه الخصوص، وكانت أفكار العالم اللغوي السويسري "فرديناند ديسوسير Ferdinand Desaussure" (1857 – 1913) تمثل بداية المنهجية للفكر البنيوي في القرن العشرين إضافة الى جهود

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الادبي الحديث،ص118

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص119

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص121

اعتبار الشكلاني، كما وقد مهد لظهور هذا المنهج البنيوي في النقد الأدبي مؤلفات في علم اللسانيات،من أهمها كتاب هذا الأخير محاضرات في اللسانيات العامة[1] إذن فهذا المنهج البنيوي لم يأتي من فراغ وإنما كانت له العديد من الفروع الفكرية والمتشعبة عليه.

صور البنيوية: لقد تعددت أشكال البنيوية في النقد الأدبي ومن أبرزها البنيوية اللغوية والبنيوية الأدبية الشكلية والبنيوية الأدبية الماركسية أو التكوينية وجميع هذه الأشكال من النقد الأدبي قد انطلقت من البنيوية اللغوية أي من اللسانيات الحديثة التي أسسها "ديسوسير" وجهود الشكلانين الروس، حيث اهتم كل هؤلاء بالشكلانية الأدب،ورفض أي ملابسات خارجية قد تؤثر عليه وهذا ما نراه واضحاً في قول أحد النقاد «إنّ القاسم المشترك الذي يجمع بين نقاد الاتجاه البنيوي في الأدب هو نبذهم المطلق للسياقات الخارجية في إنتاج النصوص وتلقيها ، ودعوتهم الصريحة ...[2]»اهتمامهم بالنص وحده دون ربطه بالأشياء الخارجية وأنّ قيمته تكمن في جسده اللّغوي الثري.

1- البنيوية اللّغوية:

لقد قامت البنيوية اللغوية أو اللسانيات البنيوية على آراء دوسوسيرلتنقل بعد ذلك إلى ميدان الأدب والنقد، وكانت دراسة "ليفي شتراوس" في «الأنثروبولوجيا البنيوية» أساساً لانتقال منهج البنيوية اللّغوية في عدة مجالات من البحث، كما وللبنيوية اللّغوية العديد من الأسس التي قامت عليها والتي تحدث عنها، "دوسوسير" في كتابه الشهير "دروس في علم اللغة العامة"

أ) اللّغة نسق أو نظام (SYSTEM):

النسق وهو "مجموعة القواعد والقوانين التي تحكم الكلام وتجعله ذا معنى ودلالة"، و بناء اللّغة هو في ترابط الكلمات في بعضها البعض وليس كل كلمة حدة،لأنّ ذلك الترابط هو الذي يولّد الدلالة ويوضح "دوسوسير" هذا في طريق تشبيه اللّغة بلعبة الشطرنج، فشكل القطعة الخارجي، وتكوينها المادي،لا يؤثران في قيمتها التي تتخذ من خلال علاقاتها بسائر القطع، فاللّغة إذن شكل وليست مادة[3] وهذا يعني أنها قائمة على العلاقات التي بين الجمل بعضها مع بعض وليس مفردات متعددة فقط، فالنظام اللّغوي لا يتحدث إلا بالترابط القائم بين مجموعة

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص123

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص125

[3]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص126

من الجمل التي تشكل انساقاً صغرى وهذه الأنساق في ترابطها ووحدتها تعطينا معناً أكبر يتمثل في نص ذاته ويرى "دوسوسير" أن العلاقات التي تشكل الأنساق الصغرى هي نوعين علاقات سياقية (syntagmatique)، وتعني أن قيمة الكلمة تتحدد من خلال علاقتها من الجمل والتي تكون متشابهة في حقل الكلام، والنوع الثاني يتشكل في علاقات إيحائية (associative) وذلك من خلال التعبير عن عدة كلمات تربطها علاقات في كلمة واحدة تجسد الإيحاء اللّغوي،وهذا من سمو اللّغة وفنيتها.

ب) **ثنائية اللّغة والكلام** : لقد فرق "دوسوسير" بين اللّغة والكلام وذلك على النحو الآتي:

ج) اللّغة (اللسان) (language / langue)

إنّ اللّغة هي عبارة عن مجموعة القواعد التي يتشكل على أساسها الكلام وهي موجودة عند كل الأفراد الناطقين بها لكن ليس كل من يستعمل اللّغة يجيد استعمالها، وهذا ما درسه النحو التوليدي لدى تشومسكي فقواعد اللّغة المحددة قطعي استعمالها في اللّا محدود وذلك ما يتجسد في الخروج عن المألوف مثلا، ولكن هذا الخروج عن المؤلف يفهم وذلك من خلال نظام اللّغة ونسقها والذي يتحكم في القدرة على الفهم والقدرة على الخلق اللّغوي، وكذلك نجد علم اللّغة يهتم كثيراً بهذا النظام اللّغوي ويعنى به حيث يعتمد على دراسته زمنياً، أي وقت إنتاج النّص [1] أي تدرس اللّغة في وقتها (دراسة آنية synchronique) وليس وقت تطورها بل ما يهمنا أن تدرس وقت خروجها و إنتاجها، كما وقد أدى هذا إلى ثورة من النقد حول هذه المسألة القائمة بين الدراسة التزامنية للّغة والتي عَنيَ بها دوسوسير، والدراسة التعاقبية التاريخية التي كانت سائدة والتي نادت بها المناهج التقليدية وبهذا فقد ثاروا ضد هذه المناهج التقليدية التي كانت تنادي بدراسة التاريخية المرتبطة بالتاريخ والملابسات الاجتماعية وما إلى ذلك وجعل اللّغة متحررة، وأنها بنية مستقلة عن كل ما يحيط بها من عوامل خارجية.

- **الكلام: (speech/parole)**: يعتبر الكلام استعمالاً فردياً للّغة في نظامها العام حيث هو كل حدث لغوي يتعاطاه أبناء اللّغة، وهو الذي يجد اللّغة شيء من الحركة والنشاط، ويجعل من اللّغة أدباً فالكلام يكمل اللّغة إن لم أقل هو الأصل فيها كذلك نجد عنصراً مهماً في طريقة الكلام وهو (الأسلوب) فلكل فرد طريقته في التعبير وانتقاء الكلام وما يناسبه من سياق،فالكلام على عكس اللّغة التي هي نظام محدد، بل هو ذلك الحديث المتبادل بين الناس ولا يمكن أن يكون حديثاً بليغاً ذو مقام رفيع فالأسلوب يلعب دورًا في صياغة الكلام،

[1]- ينظر المرجع نفسه، 129

فلسانيات دوسوسير لا تولّي الكلام أي أهمية وذلك «إن لم يكن الرجل مهتماً بما يقوله البشر فعليا وإنّما بالبيئة التي تتيح لهم أن يقولون، ولذا فقد دُرس اللّسان وليس الكلام، ناظرًا إلى الأوّل بوصفه واقعة اجتماعية موضوعية، والى الثّاني بوصفه نطقاً فردياً عشوائياً لا يمكن تنظيره...»[1]فمن هذا يتبين لنا أن اللّسان هو أساس ذلك لكونه يعبّر عن الجماعة على عكس الكلام الذي هو ظاهرة فردية لا يمكن الأخذ بها وهذا في نظر ديسوسير، وقد تناول البنيويون عدة مسلمات تمخضت من ثنائية (اللّغة والكلام) هي اللّغة والخطاب عند "غيوم" و(النظام والنص) عند "يلمسيلف"و (الكفاءة والقدرة)عند تشومسكي و (الرمز والرسالة، عند جاكبسون)[2] اي أن كله هذه الثنائيات وهي عبارة عن تمثيل لثنائية دوسوسير (اللّغة والكلام).

ح)ثنائية الدّال و المدلول:

تتكون اللّغة من علامات، حيث تتألف العلامة اللّغوية من عنصرين مهمين هما "الدّال" و "المدلول"

خ) فالدّال هو الصورة الصوتية أما المدلول فهو الصورة المفهومية التي تعبر عن النمو الذهني لذلك الدّال، ومثال ذلك– الشجرة، صوت الشجرة (...) والذي اسمعه هو الدّال والذي يقابله المدلول (شجرة، أي المفهوم الذي يثيره الصوت في الذهنية، والعلاقة التي تتكون من هذين العنصرين جزافية ولا أساس منها أي غير ثابتة والذي يؤكد على عدم وجود علاقته بين الدّال و مدلوله هو اختلاف هذا الشيء بين اللّغات المختلفة.)[3]فالدّال لا يدل بذاته صوتاًعلى مدلوله في هذا الصدد يقول عبد القاهر الجرجاني «إن نَظمُ الحروف تواليها في النطق، وليس نطقها بمقتضى عن المعنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه ما تحرّاه، فلو أن واضع اللّغة كان قد قال "ربضى" مكان"ضرب" لما كان في ذلك ما يؤدي إلى الفساد»[4] يتبين لنا من خلال هذا القول أنّ علاقة الدّال بالمدلول عي علاقة اعتباطية فالدّال ليس له معنى دائمًا ثابت يصوره، وإنّما اللّغة ونظامها هما يفرضان على كلمة أن تؤدي إلى مدلول يعبر عنها. كما يختلف الدّال والمدلول من شخص لآخر ومن ثقافة لأخرى لأن العلاقة بينهما غير ثابتة، فلكلمة "فأرة" تثير بها العامية إلى حيوان ولكن مع مرور الوقت اكتسبت مدلولات جديدة وأصبحت تشير الى أدوات الكترونية وبذلك يصبح لدينا الدّال المدلول جديد، يحل محل الدّال و المدلول القديم، أو قد يضيف إليه، اللّغة ليست عبارة عن قائمة من الكلمات ترتبط بأشياء ثابتة أنما هي متغيرة عبر الزمن والظروف.

[1]– ينظر، وليد قصاب، منهج النقد الأدبي الحديث، رؤية اسلامية، ص131

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 132

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص132

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص134

د) البنيوية الأدبية الشّكلية:

لقد كانت البنيوية رافضة لكل المناهج التقليدية التي نادت بالظروف والملابسات الخارجية في بناء النّص الأدبي والتي رأت أن الأدب هو انعكاس لهذه العوامل الخارجية، كالحصر والمجتمع وحياة المؤلف...

إنّ البنيوية تنظر إلى النّص الأدبي على أنه بنية مغلقة في فدّال ولا ارتباط له بشيء خارج عن كيانه اللّغوي فالعمل الأدبي عند البنيويون هو بنية مغلقة بذاته وفي هذا يقول "إيخلتون"«البنيوية لا إنسانوية، بمعنى أنهم يرفضون الاسطورة التي مفادها أن التجربة الفردية هي مبتدأ المعنى وخبره...»أي أن العمل الأدبي غير خاضع لجهود الفردية في نظرهم بل له قواعد تحكمه.

إنّ النّص الأدبي لا يخلو من وجود بيئة مشكلة من مجموعة من العلاقات والأجزاء الصغيرة المترابطة فيما بينها، والناقد البنيوي يسعى بدوره إلى ارتباط واكتشاف علاقتها الداخلية والعمل على تحليلها و«العمل الأدبي شأنه شأن أي إنتاج لّغوي آخر، ويمكن تصنيف آلياته وتحليلها شأن موضوعات أي علم آخر»[1]أي أن العمل الأدبي قابل لتعليل وتغيير وهذا أمر طبيعي، لأن العمل الأدبي الهدف من ورائه هو إعطاء رؤى وتحاليل مغايرة ربما تكون هي المطلوب في حد ذاته فالمنهج البنيوي هو منهج تحليل يخضع العمل الأدبي إلى تحليل غاية في الدقة والصرامة، فهو لا يهتم بالعالم الذي يكتب عنه الأديب، أو علاقته بمجتمعه، بل يهتم بالّغته ومدى تماسكها ونظمها كما ينظر البنيوي إلى العمل الأدبي على انه ذات بناء لغوي وبنية متكاملة، والنظر إلى العمل الأدبي على انه ذو بنية متكاملة هذا يعني لنعالج مفرداتها باعتبارها معنى في ذاتها، بل من خلال العلاقة التي إليه تمحو بين هذه المفردات، فمثلاً نجد في القصيدة صورةً عن "الشمس وأخرى عن القمر"، فالمنهج البنيوي يهتم بعلاقة التي تتلازم بها هدف الصورة لتشكل لنا بنية موحدة متكاملة فالصور فإن لهما معنى «جوهري» وإنّما معنى «علائقي» وحسب، ولا حاجة إلى المعنى خارج القصيدة، فهنا يهمنا هو العلاقة الموجودة بين اللّغة وأختها لتولد لنا معنى فكل منهما تفسر الأخرى[2] وذلك من خلال التلازم الحاصل بينهما، فلا يمكن دراسة احدهما عن الأخرى فلبنيوية تعني تماما فكرة الفردية في العمل الأدبي كما ويقوم المنهج البنيوي على وحدات وظيفية، وهذه الوحدات تتمثل فيما ذكره "لفي شتراوس" وسمّاه بـــ"الوحدات المتعارضة" وهي الحياة الموت، الأرض السماء، الرجل المرأة، الأعلى الأدنى، وإن كانت متناقضة إلا أنها متكاملة في الحقيقة وهي ما يبني الكون عليها وكذلك نقطة مهمة تكمن في أن البنيوية تركز على فكرة تعدد المعاني في العمل الأدبي، وعدم الاعتماد على معناً أحادي أو مركزي يقوم عليه

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص137

[2]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص139

النص وهذا ما اعتبر عليه "الناقد الفرنسي" رولان بارث في قوله «لو كانت الكلمات لا تحمل سوى معنى قاموسي واحد كان هناك أدب فالأدب في نظره يقوم على هذه التعددية في المعاني، ولذلك فإن العمل الأدبي عند بارث يوحي بمعانٍ مختلفة لشخص الواحد...»[1]أي نتفهم من خلال هذا الكلام أن النظرية البنيوية مجالها واسع وليست مرتبطة بفكرة معينة أو مجال واحد ثابت المدى، وإنما هي تركز على التعددية والانفتاح، ومن خلال هذا يصبح القارئ هو الكاتب الثاني لنص وذلك لأنه يترجم النص وفق رؤيته الشخصية وهذا حسب بارث وكذلك جاءت فكرة موت المؤلف التي تحدث عنها "رولان بارث" وتعني إقصاء المؤلف وجعله يبارك الزواج بين النص والمتلقي وبالتالي ويصبح أساس العمل والأدبي فإنما على اللّغة وحدها ولدخل للمؤلف فيها[2]وهذا ما يجّح فكرة الكتابة، وفي ظل هذا تستدعي البنيوية قارءاً له قدرات هائلة لفك أغوار النّص ومغاليقه شريطة ألا يكون هذا القارئ خاضعاً لأي إيديولوجيا أو فن معين، فهذا القارئ حسبهم قليلاً ما يكون موجود كما يقول "إيخلتون" حيث "ليفي شتراوس" ليس قادر على قراءة النصوص بهذه القدرة...[3] أي لابد من القارئ المثالي الخبِّر الذي يستطيع أن يفكك النص مهما كان مغلقا، وأخيراً فإن النص عند البنيويون هو بنية مغلق في ذاته وعالم مستقل عن كل العوامل الخارجية من سياسة واجتماع واقتصاد وغير ذلك، فهمٌ مغلقٌ ينتهي بمجرد انتهاء مؤلفه من الكتابة ولكن هذا الانغلاق والتشدد في الابتعاد عن كل ما هو خارج عنه لا يعني أن له معناً واحداً بل متعدد المعاني والدلالات، فكرة واحدة تؤدي الى عدة تأويلات حوله.

فالنص عند البنيويون نظام من التناسق والانسجام ومهمة الناقد تكمن في البحث عن هذه الأنساق المضمرة ومحاولته الكشف عنها، والناقد بدوره لا يخرج عن نطاق النص فهو مقيد به فلا يحق به أن يقوله مالم يقل لكنه قادر على فك خباياه وهذا مشروع سُلم به لدى الناقد.

ذ) البنيوية الأدبية التكوينية:

إنّ هذه البنيوية أرادت رد الاعتبار للعوامل الخارجية المساعدة في نشأة الأدب، وقيام اي عمل أدبي الاّ واقترن بها وبهذا فهي على خلاف بالبنيوية الشكلية التي رأت أن الأدب بعيد كل البعد هن هذه الملابسات الخارجية فهذه البنيوية تربط النص الأدبي بالظرفية التاريخية التي ولد في أحضانها وقد نشأت في أحضان الفكر الماركسي الذي أراد التوفيق والجمع بين الضرح الشكلي والبنية التحتية في صياغة الأدبي وذلك من خلال المادي

[1]- ينظر، المرجع نفسه،ص140

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص140

[3]- ينظر، المرجع نفسه ص141

الاجماعي للأدب لكل معنوي ذلك أنها تسمح بنوع من العلاقة بين البنية الفوقية الثقافية والأدب والفنون والبنية التحتية، كالاقتصاد والمجتمع وما شاكل ذلك، فهي تقيم توازناً بين الأفراد والأشياء وأول من أسّس لهذا النوع منالبنيوية هو "لوسيان غولدمان" والذي رأى في دراسته للأدب «على أن المادة التاريخية يمكن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي وذلك من خلال أن الأدبي و الفلسفة هما على صُعدٍ مختلفة التعبيرات عن رؤية العالم، وأن الرؤى حول العالم ليست وقائع فردية بل اجتماعية...»[1] وهنا يربط بين الإبداع الأدبي والمجتمع الذي نشأ هذا الأدب في كنفه أي الأدب يصور الوقائع الاجتماعية لتتضح بذلك الرؤية وبهذا لا يمكن عزل الإبداع الأدبي عن السّياق الذي نشأ فيه، وملا نلاحظه أن بنية غولدمان هي بنية منفتحة وليست منغلقة، كما رأينا في الشكلية.

فالبنيوية التكوينية تهمل المؤلف وتجعل الأدب مرتبطاً بالمجتمع وبأنساق أخرى في البنية التحتية كما أنها تقسم الفن إلى وظيفتين وظيفة اجتماعية وأخرى جمالية فنية، وتعد القيمة الجمالية هي المعيار الأساسي عندهم فهي كلما زاد حضورها زاد ذلك من تجسيد رؤية للعالم في طريقها إلى التشكل[2] هذا يعني أن العمل الأدبي مرتبط بالقيمة الجمالية وأنها أساس أي عمل فني، كما وأن المنهج البنيوي هو نوع من «سيسيولوجيا الأدب» والذي دائماً ما يحاول ربط العمل الأدبي بالمجتمع الذي بدأ منه، ونجد أن حضور المجتمع دائم وله أثر كبير في إبداع الأدبي وذلك أن الكاتب يسقي الأحداث والظواهر والقيم التي يعبر عنها من الواقع الذي يتمثل في المجتمع[3] ثم إن البنيوية التكوينية على عكس النقد الاجتماعي الذي يبحث في الأدب عن الواقع ويراه مرآة عاكسة له فإن البنيوية تكوينية تدرس العلاقة الموجودة بين هذا العمل الأدبي والمجتمع، وهذا يعبر عنه "لوسيان غولدمان" بقوله «إن الفنان لا ينسخ الواقع، إنما يخلق كائنات حية، وعالما له بنية معينة، قيمته تكمن في غناه ووحدته...»[4] أي لا يجب أن يحاكي الفنان الواقع محاكاة حرفية بل لابد من التغيير والإبداع، ذلك لكي نصل إلى الفن الحقيقي وكذلك نجد "لوسيان غولدمان" قد تأثر أيضاً يتأثر بأستاذه الناقد المجرى الماركسي"جورج لوكاتش" كما وقد أخذ بأفكاره وطبقها على دراسته خاصة فيما يتعلق بـ"سوسيولوجيا الأدب" فلوكاتش كذلك يرى أن الأدب يعكس المجتمع لكن لا بعكسه صورة طبق الأصل، كما يراه رواد المنهج الاجتماعي لكنه يعني وجود علاقة ضرورية حتمية بينهما، ليبرهن بذلك على أن أعظم الآثار الأدبية لا تقصد إنتاج إيديولوجيات سائدة في عصرها بل تجسد في

[1] – ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحدث، رؤية إسلامية، ص143

[2] – ينظر، المرجع نفسه، ص145

[3] – ينظر، المرجع نفسه، ص145

[4] – ينظر، المرجع نفسه، ص145

شكلها نقدًا لهذه أيديولوجيات[1]إذن من خلال هذا يتبين لنا أنه ليست هنالك علاقة ضرورية بين الآداب والمجتمع، فيمكن للأدب أن يكون رافضاً لأي فكرة يتمخض منها الواقع وبهذا نرى أن البنيوية التكوينية قد أعادت الاعتبار للعوامل الخارجية في الدراسة الأدب وأتت بالحل وهو الربط بين الداخل والخارج.

- **نقد البنيوية:**

لقد تعرضت البنيوية لعديد من الانتقادات، وذلك أنها كانت قد قست على أصحاب المناهج النقدية الأخرى وحاولت إفشال آرائهم والحط من قيمتها، لكن البنيوية باعتبارها منهجٌ نقديٌ حداثيٌ له إيجابياته وسلبياته التي لا حصر لها، كأي منهج غربي والتي سنبرزها فيما يلي:

1- الايجابيات:

- اهتمامها باللّغة الأدب وجماليته وعزل النّص الأدبي عن أيٍّ ملابسات خارجية وذلك تجسيداً لما يسمى بـ(أدبية الأدب) التي ما كانت لتبين في ظل طغيان المناهج التقليدية بما يعرف ربط النّص الادبي بالعوامل الخارجية.

- التأكيد على النص وأنه كل شيء في العملية الإبداعية وأنه القارئ مقيد بهذا النّص فلا يجوز له الخروج عن نظافة أو الزيادة فيه أو النقصان، أي لا سلطان للقارئ ما لم سلطان النص موجود، وهو في المقام الاعلى.

- ومن مزاياها أنها حاولت طب نظام النقد الأدبي، وجعله أقرب إلى الدقة والعلمنة. وكذلك أنها جعلت النص يحمل أكثر من الدلالة وأنه ليس مغلقا على معنى أحادي «إنّ الأعمال الأدبية لا تتملك معناً أحادياً في نظر البنيوية»[2]وهنا التأكيد على فكرة تعدد الدلالات في النص وأنه غير ثابت على دلالة واحدة.

2- السّلبيات:

إنّ للبنيوية العديد من السلبيات والانحرافات الفكرية والفنية التي كان لها أثر على النص الأدبي، والتي تتصل فيما يلي:

أ- الانحرافات الفكرية:

أولا: أنالبنويوية تشك في كل شيء ولا تعترفباليقينيّ ولهذا كانت ضدالدين وسعت أن تحل محله وفي هذا يقول إيغلتون«البنيوية »من بين أشياء أخرى من سلسلة محاولات مشؤومة قامت بها النظرية الأدبية لإحلال شيء

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الادبي الحديث، رؤية اسلامية، ص146

[2]- ينظر،المرجع نفسه، ص149

آخر أكثر فاعليه محل الدين وهي في هذه الحالة دين العلم الحديث[1] على دراستها للأعمال الادبية وذلك أنها اهتمت باللّغة ولم تعطي المضمون أي قيمة، وكانت نظرتها للأشياء على أنها ذات نظام متكامل أو بنية مغلقة قائمة بذاتها وبعيدة كل البعد عن ما يعيد بها عن الخارج وكذلك من الأخطار التي واجهتها أنها رفضت على أن يكون للفرد دوراً في التغيير أو التبديل في اللّغة وأنّ الجماعة هي فقط القادرة على فعل ذلك، والواقع أن للفرد هو مصدر للتغيير والتبديل ولعلّ من أبرز المخاطر التي وقعت فيها البنيوية أنها تلغي التطور وتهتم بالنظام،ذلك أنها تنظر الى التاريخ نظرةً تكوينيةً، إذ ترى أن التاريخ مُسيّر بمجموعةٍ من الأنظمة التي تعجز الارادة الإنسانية عن إحداث أي خدشٍ في تشكيلها أو مسارها، ثم إنّ التحليل البنيوي يقف عاجزاً امام التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة، والسبب في ذلك أنه تحليل وصفي صوري لا يهتم بالقيمة وهذا بدوره يؤدي الى تشويه الأعمال الأدبية والغاء خصوصيتها، من سيلبياتها أيضا أنها حطت من منزلة المؤلف كثيرا،وأكسبت النص كل الأهمية من زعم بارت«أنه عندما تبدأ الكتابة يأخذ المؤلف في الموت»[2]وهذا ما يتحلل واضحاً في فكرة موت المؤلف.

نموذج النقد البنيوي:

نموذج لنقد بنيوي لناقد عربي أشتهر كثيراً بأخذه للمنهج البنيوي وهو كمال أبوديب، قصيدة لبدر شاكرالسياب.

النص:

في قلبه تنُّور

النّار فيه تطعم الجياع

و الماء من جحيمه يفور

طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلتاه تنسجان من لطلب شراع

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الادبي الحديث، رؤية اسلامية، ص150

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص152

تجمعان من مغازل المطر

خيوطه، من عيون تقدح الشرر

ومن ثدي الامهات ساعة الرضاع

ومن مدي تسيل منها لذة الثمر

ومن مدى للقابلات تقطع الشرر

ومن مدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع

شراعه الندى كالقمر

شراعه القوي كالحجر

شراعه السريع مثل لمحة البصر ...الخ

الدراسة: من خلال هذه الدراسة لهذه القصيدة التي تبدأ بصورتها المتوهجة (التنور في القلب، يظهر لنا ان الثنائيات الضدية هي مفتاح الولوج في أعماق القصيدة وتحليلها وفق أنساقها المشكلة في قالب لغوي ثري جدًا بدلالات اللامتناهية من ذلك نجد مثلا: ثنائية ضدية اساسية، تتشكل من (النار/الماء) والتي تمثل علاقة تكامل وتوحده، ويمكن هذا التوحد بوصف (التنور القلب)مصدرًا لقوتين إيجابيتين: النار تطعم الجياع، أي عبر علاقة المجاورة المجازية، والتنور يغير فيه باشعال النار، فنار تنضج الضرر، الجميع يأكلون الخبز) أو وفق علاقة أسطورية أن النّار تُحرقُ من أجل التجددِ، أما في صورة الشراع نجد الثنائيات تتجسد في بُنى متوازنة كل جملة ترصد خاصية محددة، ثم تأتي جملة موازية لها ترصد الخاصية المضادة لها ومن أبسط مؤشرات المترابط:

شراعه الندي كالقمر

شراعه القوي كالحجر

شراعه السريع

شراعه الأخضر كالربيع

الأحمر الخصيب من النجيع

أي أن وجود بنية عميقة واحدة متكررة في بنية سطحية متوازنة ولهذا التكرار لكلمة "شراع" له معنى قوي في بناء القصيدة وكذلك الثنائيات الضدية التي كانت لها حضور مكثف تجسد في بنية الصورة

- النار فيه تطعم الجياع
- والماء من جحيمه يغور

ويرجع الدور الاساسي في هدف الدراسة الى الانساق المشكلة للقصيدة والتي تتمحور في ثلاثة انماط اساسية:

1- النسق المتشكل في الجملة الاسمية

2- النسق المتشكل من شبه جملة حرف جر + اسم مجرور

3- النسق المتشكل من الجملة الاسمية البادئة بكأن (كأن)+[1] و يظهر النسق الأول من القصيدة في صورة التوهج، والعنف، والحدة أي أن التصوّرات الأساسية تتموضع لغوياً، في أنساق الجملة الاسمية وميزتها الصلابة والثبات، ومن هنا تلعب الأنساق دوراً جوهرياً من خلال كشفها للعوامل المساعدة على انفجار القصيدة، من ذلك كشفها لطبيعته التراكمية لحركة نسج الشراع ولطبيعة الشراع، ومن هنا نستنتج الخصائص التي حددتها هذه الدراسة من رؤيا للعالم. فهي حسب غولدمان ليست معاينة لذّات فردية وحسب بل شعر ودوره في تغيير العالم.

[1]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الادبي الحديث، رؤية اسلامية، ص164

المبحث الثالث: نقد ما بعد الحداثة

المطلب الأول: التفكيكية

المطلب الثاني: نظرية التلقي

تمهيد:

بعد ما انتهينا من البنيوية والتي تمثل مرحلة الحداثة، فإنه قد بدأت مرحلة جديدة وهي مرحلة ما بعد الحداثة (POST MODRNISME)، حاملة معها تيارات واتجاهات نقدية جديدة وذات رؤية مغايرة تماما لما كان بلاغيا فيما سبق في المناهج النقدية التقليدية والحداثية، حيث تمثل هذه المرحلة تغييرًا جذرياً في ميدان النقد الادبي، وذلك من خلال تسليط الضوء على سلطان جديد، يجسد حضوره بقوة لدى أنصار هذا الاتجاه وهو (سلطان القراءة) والذي من خلاله أصبح ينظر الى النّص لا من حيث معناه الذي فرضه الكاتب ولا لأي شيء آخر وانما لارتباطه بجمهور القراء، وأصبحت كلمة «قراءة» ذات صيت كبير في الساحة النقدية الأدبية والتي حملت معها مجموعة من المرادفات من مثل «دراسة»«تفسير» الخ... اذاً لقد أطلت علينا مرحلة ما بعد الحداثة بالجديد الذي أصبح مجسداً، في (السلطان القراءة أو القارئ)، وبهذا السلطان الجديد ينتهي عهد كل السلاطين النص، وكذا سلطان المؤلف وفي ظل هذا الحديث عن سلطان القارئ، يقول أحد كبار نقاد التفكيك، الأمريكي بولديمان« إنّهقد انتهى زمن تسلّط العمل الأدب[1] » أي أنه أصبح لا بد من سلطان جديد يتحكم في زمام العملية الإبداعية ككل وهو «القارئ» فقط.

التفكيكية: (déconstruction)

إنّ مصطّلح التفكيك (déconstruction)مظلل في دلالته المباشرة، كما ترجم الى (التفكيكية والتقويض)، لكنه ثري في دلالته الفكرية، فهو في المستوى الأول يدل على التهديم والتخريب، وهي دلالات تقترن عادةً بالأشياء المادية المرئية، لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطاب والنُّظم الفكرية، كما وقد بدأ التفكيك منذ نهاية الستينات من القرن العشرين، ويمثل وجهاً من وجوه الفوضى والتناقض والإختلاف الذي يسود النقد الغربي المعاصر، ولقد كانت إنطلاقة التفكيكية مع (جاك دريدا) والتي تمثل آراءه الفكرية المصدر الفلسفي في هذا الاتجاه، ويقول «إيخلتون»، أن التقويض بالنسبة إلى "دريدا" هو نوع من الممارسة السياسية في جوهره، ومحاولةٌ لتعرية المنطق الذي يصون نظام محدد من الفكر[2] يعني هذا أن التقويض يعمل على الكشف عن خبايا وأفكار مضمرة تابعة هي الأخرى لإيديولوجيات معينة، فالتفكيك يسعى أو تقوم على أساس التقويض والهدم للفكر القديم، والقراءة النقدية المزدوجة، وتسعى إلى تفكيك البنية وتحويل الثابت وتثبيت المتحول وذلك

[1]- ينظر، وليد قصاب، المرجع السابق، ص183

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص184

وفقاً لمبدأ الاختلاف، كما وقد نقد "جاك دريدا" الثقافة الغربية وذلك لتمركزها حول العقل وأنها لا تتحكم إلاّ على «اللّوغوس» وتنظر الى المنطوق وتغيّب المكتوب[1] والتفكيكية بهذا التصور هي تجاوز للمدلولات الثابتة عن طريق الخلخلة واللّعب الحر للكلمات، لأنها تقوض النّص تبحث في داخله عن مالم ينقله بشكل صريح، كما أن التفكيك لم يرتبط بدريدا فقط بل كان له عدد من المؤيدين له في أمريكا وفرنسا وله مقره الخاص في جامعة ييل (yale) بأمريكا ومن أبرز ما يمثله من النقاد: جيفري هارتمان، وبول ديمان، وهيلز ميلر...الخ.

النقد التفكيكي:

إنّ التفكيكية منهج في القراءة، أبدعه "جاك دريدا" ونظرية تهدف الى تفسير النصوص، وهو يحتاج الى قارئ ذي قدراتٍ عاليةٍ يستطيع التعامل مع شفرات اللّغوية التي يعالج بها معنى النص[2]هذا يعني أن تفكيك يعتمد النوع المثالي من القراء لكشف خبايا النص واستنباط دلالاته الماورائية، فالتفكيكية بهذا الفهم هي تفكيك لشفرات النّص الى أجزائه المكونة لتدرك أنماطه، ثم تعيد تشكيل ذلك الفتات في ابداعٍ جديدٍ وفق رؤيا جديدة ومغايرة وأساس التفكيك هو كما يقول زعيم هذا الاتجاه جاك دريدا غياب المركز الثابت لنّص، أي غياب المعنى الذي يمكن أن يقال: إنّ النّص يحمله، فلا وجود لمعنى ثابت يحمله النّص. بل المعنى يتغير من قارئ لآخر وذلك من خلال زعزعة كل يقينيّ.

- **من مصطلحات التفكيك:** لقد تعددت المصطلحات النقدية لدى أصحاب هذا الاتجاه، ومن أبرزها ما يلي:

1- الارجاء (التأجيل): ويقصد به دائماً المعنى المؤجل الذي، اذا كان مسلمٌ به مثلاً عند مذهب معين فإنه عند التفكيكي غير مسلم به أو غير ثابت تماماً ومثال ذلك في قولنا «ضرب محمدٌ زيداً هي جملة تامة المعنى مسلم بها في وجهة نظر اللّغويين، لكنها عند التفكيك غير ذلك، فلا يتضح معنى الضرب فوراً وانما يؤجل بانتظار اشارات أخرى فيمكن أن يكون في الجملة السابقة قد ضرب محمدُ زيداً في الكرم» مثلاً وعليه فالمعنى يبقى مؤجلاً دائماً أي مرجأ و قاد دريدا الى هذا الاحاء بقوله «إنّ لغة الأدب لا تعتمد فقط على مبدأ المخالفة والتمايز، بل على مبدأ الارجاء فهذا يعني أنه لا يوجد معنى واحد محدد بل دائماً يكون في حيز من الامكان ومن خلال

[1]- ينظر، وليد قصاب، المرجع السابق، ص186

[2]- ينظر، المرجع نفسه ص187

تشكيل التفكيك في العلاقة بين الدال والمدلول فإن المعنى يبقى مرحاً غائباً، لأن الدّال لا يعطينا معنى ثابت ولا حتى مفهوم ينتسب ومحدد».

2- الانتشار والتشتت:

لقد استعمل التفكيكيون هذا المصطلح الذي ليس ببعيد عن « الارجاء» وهو أن المعنى دائماً ما يكون مبعثراً غير ثابت وذلك يعود للعلاقة التي بين الدال والمدلول وذلك ما يبعث في نظر التفكيك الى المتعة والتي تتمثل في عدم الاسقرار على معنى واحد بل دائماً هنالك ما يسمى بالانهائيواللايقيني عند أصحاب هذا الاتجاه.

3- فكرة الكتابة: لقد ابتدع «دريدا» مصطلح الكتابة وذلك لمواجهة ما يسميه بالميتافيزيقيا الحضور والتي تمركزت حول العقل، المستند في حقيقته الى التمركز حول الصوت، أي العناية بالكلام على حساب الكتابة ليقلب دريدا التدرج التقليدي فتسبق الكتابة الكلام، ومخالفة التفكيك لما كان شائعاً في الفكر الغربي وذلك من خلال أن الكلام هو الجوهر، وقلب دريدا مصطلح العقار الذي ألصقته به الكتابة عند أفلاطون على أنها كالسُّم في حين يراها دريدا على العكس من ذلك ويرى هذا العقار هو الشفاء، وهكذا يتلاعب باللّفظ، ومن هنا فإن التفكيك يركز على الكتابة بدل الكلام.

4- فكرة الغياب و الحضور: تعتبر ثنائية الغياب والحضور من أهم المرتكزات التي اعتمدها دريدا لأن جميع اجراءات العلمية النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدّوال، وتُغيّبُ المدلول، فضلاً عن أن معطيات (الاختلاف، ونقد التمركز، ونظرية اللّعب والكتابة) تبرز فيها بشكل مباشر ثنائية الحضور والغياب وقد انطلق "دريدا" من خلال هذه الثنائية، الى جانب المعطيات السابقة، النقد توجه الخطاب الفلسفي الغربي، وتقويض، أسسه من خلال كشف تناقضاته واللّعب بأنظمته وممارسته، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور/ الى غياب المعنى واختلافه وتعدده.)

5- نقد التفكيك:

إن التفكيكية منهجٌ نقدي خطير لأنها نقدٌ وتفكيك للمفاهيم السائدة قامت على التشكيك وزعزعة كل يقينيّ، وقد انطلقت التفكيكية من التشكيك في العلم ثم تحول لتشكيك في كل شيء، وكذلك شككت في العلاقة القائمة بين الدّل والمدلول والمعنى المتوّلد عنهما وهذا ما لا يقبله المنطق، كما أن التفكيك قام على مجموعة من التصوّرات السقيمة سواءاً من الناحية الفكرية أو من الناحية اللغوية والنقدية.

1- الانحرافات الفكرية:

إنّ التفكيك هو حصيلة الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية التي مرت بها، الحياة الغربية، وهو افراز لحضارة جديدة مختلفة كل الاختلاف عن توجهاتنا الحضارية الاسلامية، كما انه يمثل الضياع والتشتت واللايقينيّ، وأصبح كل شيء محل شكٍ وغموض أي كل شيء أصبح لنقص والهدم واعادة البناء.

وحيث اصبح التفكيك لا يختلف عن البنيوية في رفضها لتاريخ والانسان وارتماء في أحضان اللّغة نفسها[1]وذلك أن اللّغة تستطيع أن تبقى في معزل عن كل هذا، ولذلك فالتشكيك اللغّوي الذي قامت عليه التفكيكية هو قضية فلسفية ناتجة عن الشك الديني والفكري، وانعدام للثوابت واليقينيات، إن التفكيك هو منهجٌ يسعى الى هدم كل شيء، وذلك لتشويه جميع الاتجاهات والنظريات وذلك بحجة مبدأ الشك والتأويل وقد وصل بنا هذا التشكيك الى « أن أصبح استخدامنا لكلمات مثل "حقيقة " و "يقين" و " واقعي "في بعض الأنحاء سبباً لإتهامك فوراً بأنّك ميتافيزيقي...»[2] أي الدخول في عالم الغيبيات والحقيقة بعيدة كل البعد عند أصحاب هذا النوع من النقد وأن شيء في نظرهم قابل لنقض وتأويل والاختلاف والتغيير والتقنية والاعادة... الخ ونتج عن عدم اليقينية في كل شيء أن أصبح الفرد غير محاسب ويحق له أن يتلاعب بخطابات الآخرين وأن يجعل من كل جدّيٍ عبثيٍ، لأنه وحسب التفكيك هذا هو النصح وهذا ما لا يتفق مع ديننا الاسلامي في قوله تعالي « ما يلفظ من قولٍ الاّ لديه رقيبٌ عتيد»، كما أن الخلفية الفكرية لتفكيك خطيرة جداً وذلك كونها ناتجة عن ثقافة دريدا اليهودية وذلك أن كثير من مصطلحات دريدا هي مصطلحات يهودية نورانية وهذا ما نراه في قيام التفكيكية على عبارتين مركزتين هما « في البدء كان الاختلاف»، اذ تعنيان أن الاختلاف الذي يؤدي الى التفكيك هو أساس بدء الكون وليس الله الخالق[3] وهذا ما يؤكد خطورة هذا المنهج من الناحية الفكرية.

2- الانحرافات الفنية:

إنّ مختلف الآراء النقدية واللّغوية التي جاء بها التفكيك كانت تشكل مجموعة من الانحرافات وذلك ناتجٌ عن تشويه لنظريات، وتشكيك في م اهو صحيح ويقينيّ ومن ذلك ما نبرزه فيما يلي:

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص203

[2]- ينظر، وليد قصاب، المرجع السابق، ص203

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص205

أ- الشك المطلق في اللّغة:

لقد شكك التفكيك كثيراً في اللّغة والمعنى الذي قد يتولد عنها، وذلك من خلال رفضه للعلاقة القائمة بين دّال والمدلول، وذلك من خلال رؤيته أنه لا يوجد معنى يقيني بينهما، وبهذا التشكيك المستمر يقطع وظيفته اللّغة التي تكمن في التواصل، فهو بهذا التشكيك المستمر يقطع سمة التواصل بين كل من المرسِل والمرسَل اليه وبالتالي يصبح المعنى غائباً كلياً وذلك سببه التشكيك في اللّغة والمنفصل المستمر لها.[1] وهذا النوع من الشك في اللّغة هو جزءٌ فقط من الشك العام لدى اصحاب هذا الاتجاه، هذا النوع من النقد شكك في كل شيء في مختلف الانظمة المعرفية.

ب- بدعة القراءة:

إنّ تشكيك التفكيك المستمر في اللّغة، جعله يشكك في كل القراءات وأصبحت القراءة عرضة للشّك ووّلدت بذلك بدعة « ولا نهائية القراءات»[2] أي أن النّص يعالج بأكثر من قراءة تستدعي قراءة اخرى، واذا كان دائماً المبحث عن المعنى في النّص مؤجلاً. فهذا يؤكد على أن القراءة غير يقينية، أو أنها تستدعي تأويلاً آخر وبذلك تتوالى القراءات، الغير موثوق بها في نظر التفكيك تولدت أي أن هذه القراءة هي بدعة لا أساس من ثباتها، ودليل أنها تتكرر دون الوصول معنى ثابت.

د- عدم انسجام النّص:

لقد حكم التفكيكيون النصوص أنها غير منسجمة وذلك لما فيها من فجوات ونقائص، وقالو في ذلك«من غير المألوف أن يكون خطاب النّص متكاملاً وغير ملتبس، وهكذا يمكن القول: إنّ كل النصوص تحتوي على نقاط تمزيق أو فجوات، تسمح حين تدرك وتفحص بدقة بقراءات أخرى هامشية أو غير مفضلة »[3]من خلال هذا القول يتبين لنا أن النّص دائماً ناقص ومليئاً بالفراغات التي تجعله قابلاً للهدم واعادة البناء من جديد، وهذا الحكم المبالغ فيه نوعاً ما لأنه ليس كل نص فيه فراغات قابلة للتفكيك، وبعد هذه الفكرة التي انتقدت حول عدم انسجام النصوص يذهب بنا التفكيك الى فكرة أخرى وهي عتمة النّص وغموضه « فالنّصسردابٌ مظلم، يفتح

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص206

[2]- ينظر، المرجع السابق،209

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص 210

على منافذ من ناحية، وهو غامض ومعتّمٌ من ناحية أخرى»[1] ومن هنا نستنتج أن النّص غير منسجم لا من ناحية الشكل ولا من ناحية الدلالة.

3- مآخذ عامة:

لقد وقع التفكيك في العديد من المآخذ والانتقادات التي وجهت اليه شأنه شأن أي منهج نقدي ومن أبرز هذه المآخذ ما يلي:

1- تركيز التفكيك على اللّغة وحدها ورفض كل العوامل الخارجية التي بالإمكان أن تساعد في بناء النّص ومن ذلك ما يراه "إدوارد سعيد "في أن كل محاولة تفصل النّص عن الواقع محكوم عليها بالفشل...[2]

فالنّص هو محاكاة للواقع وتصوير أهم ما فيه من قضايا كيف يمكننا أن نفصله عن المحيط الخارجي الذي ينشأ فيه ويولد منه.

2- نرى أن التفكيكية تحكم على المؤلف بالموت وذلك على اعتبار مجرد ناسخٍ لنّص فقط، وبذلك تقضي على المواهب الفردية للأدباء والمبدعين.

3- تركيز التفكيك على عنصر الكتابة ونفييه مختلف طرق التواصل الأخرى بين البشر.

4- كذلك مخالفتها للمنطق من خلال تشكيكها في العلاقة القائمة بين الدّال والمدلول والمعنى الناتج عنهما.

ولكذلك ادعى من عارض هذا المنهج على أنها طريقة نقدية خطيرة لأنها تفكك وتهدم المفاهيم السائدة باعتبارها على التشكيك في كل اليقينيات.

إيجابيات التفكيك:

أنه على الرغم من كل تلك المآخذ والانتقادات التي وجهت الى المنهج التفكيكي الاّ أنه تتصف فيه سمات ايجابية تتمثل في كون هذا المنهج « يدعو الى التنوع الثقافي والحضاري، وتعدد لخبرات الشعوب والبحث المستمر في المعاني المضمرة وجعل النّص دائماً منفتحاً لما وأنّ هذا المشروع النقدي يتمثل في ما جاء به "جاك دريدا" وما

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص210

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص210

يسمى باللاثبات» وكذلك يعني التقييد بأي منهج أو الخضوع له، وأن الحقيقة دائماً يبحث عنها وهي غير يقينية بل دائماً ما تكون نسبية وقابلة للنقض، كذلك من ايجابيات أنه قيمةً للقارئ ويجعله حرّ في التلاعب باللّغة التي تملئ من خلالها فجوات النّص.

نظرية التلقي

نظرية التلقي: تسمى أيضا جمالية التلقي، نظرية القراءة، نظرية التقبل وغيرها وقد وردت بمفهومات عديدة نذكر منها:

هي الرهان المنهجي، الذي راهنته عليه حركة العصر المعرفية، فهي مجلس الأبعاد الثلاثة (المؤلف، النّص، المتلقي)، كما ترتكز نظرية التلقي على القارئ بالدرجة الاولى وتجعله العنصر الرئيسي في تؤويل النّص وتفسيره، وما يميز منهج التلقي عن غيره من المناهج النقدية السابقة، هو اهتمامه بالقارئ العنصر الثالث في العملية الابداعية لأنه «اذ كانت هذه المناهج قد زحزحت النقد الى المتلقي، وبذلك فقد ارتبط وجود النّص طبقاً لنظرية التلقي بوجود القارئ الذي يتلقاه»[1] وهذا لأنه عنصر أساسي وفعّال من عناصر العلمية الابداعية وأحد أهم أقطابها كما أ، هذه النظرية فسحق المجال الواسع أمام الذّات المتلقية لدخول في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار للقارئ، وهذا ما لم يكن حاضراً قبل ظهور نظرية التلقي.

- **مؤسسا نظرية التلقي:**

يعد الناقدين الألمانيين "هانر روبرت ياوس"Hans robertjouss ولفغانغ آيزر ayser wolfgang مؤسسا جمالية التلقي، حيث قدّم مجموعة من المفاهيم النظرية، والإجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية.

كما يميز الدارسون في نظرية التلقي التي ارتبطت بالفكر الالماني على اتجاهين كبيرين هما: اتجاه جماعة برلين واتجاه مدرسة كونستانس وهذه الأخيرة هي الاصل في نظرية التلقي وذلك من خلال أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العلمية الابداعية.[2]

[1]- ينظر، وليد قصاب، المرجع السابق، ص215

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص215

لقد عمّق نقد ما بعد الحداثة في قضية (القراءة والقارئ)وجعل القارئ هو اساس العملية الابداعية وذلك من خلال اسقاط كل ما نادت به النظريات السابقة،من حداثة وما قبلها،اي الغاء المؤلف والملابسات الخارجية وحتى النص نفسه والتأكيد على القارئوحده.

مبادئ نظرية التلقي: لقد قامت نظرية التلقي على مجموعة من المبادئ والأسس التي أجملها "وليد قصاب"فيمايلي:

1_النص لا قيمة له من دون قارئ،فهو من يخلق النص ويمنحه دلالته ووجوده،وهي دلالات لا نهائية يحددها القارئ وحده،لا النص ولا مؤلفه ولا سياق الخارجي، لأن النصميت من دون قراءة،والقارئ هو من يعيد اليه الحياة.[1]

2_القراءة تجربة تفتح النص أمام التفسير،أي الحواربين القارئ والنص الأسئلة التي يثيرها القارئوالاجوبة التي يقدمها النص والأجوبة التي يقدمها كذلك.

3_النص غير ثابت ولا محصور في مدلول واحد والقارئ بإمكانه أن يمنحه دلالات كثيرة وهكذا يبدو كل قارئ مؤلفا جديدا للنص،وكل قارئ يحمل معه تجربة معرفية تغني النص؟وتعيد انتاجه من جديد.[2]

4_تُستبعد نظرية التلقي فكرة الحصول على المعنى،من النص الأدبي، فالنّص منفتح على قراءات مستمرةومهمة القارئ هي الكشف عن المعنى.

5_إنّ تراكم الفهم والقراءات لنص معين،تجعل النوع في حالة تطور مستمر.

6_هناك نصوص قرائية تستهلك بالقراءة،فلا يعاد تحقيقها، اي يقرؤها القارئ مرةً واحدةً فلا يعود اليها القارئ أكثر من فترة، وفي كل مرة يعيد كتابتها من جديد.

7_سلطة القارئ،انه ليس قارئ مستهلك بل هوقارئ منتج، قارئ كاتبوالنّص لا حضور له من دون قارئ ودلالته يحددها هاذا القارئ وحده وله الحرية المطلقة في اعادة كتابة النّص وتفسيره بالطريقة التي يراها.

[1]- ينظر، وليد قصاب، المرجع السابق،ص221

8_لا تنظر نظرية التلقي الى القارئ العادي البسيط أو السلبي بل تهتم بالقارئ الذكي المنتج[1].

وبهذا نجد أن نظرية التلقي قد أعلت من شأن القارئ وجعلته هو سيد النّص يفسره ويعيد كتابته،ويؤوله كما يشاء فبعدما كان خاضعا لنّص،أصبح هو صاحب السلطة عليه.

من مصطلحات التلقي:

أ/أفق الانتظار أو أفق التوقع(horizon of expectation)

هو مصطلح أطلقه "ياوس"أحد أقطاب نظرية التلقي،ويشكل أساس الظاهرة الأدبية،وسماه"غدامير"أفق الأسئلة[2] ،ويحتل مفهوم أفق التوقع،أوأفق الانتظار موقعا مركزيا في نظرية التلقي،وهو مفهوم جمالي يلعب دورا مؤثرا في عملية بناء العمل الفني والادبي وفي نوعية الاستقبال التي يلقاها ذلك العمل انطلاقاً من فكرة أن المتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع أو ينتظر شيئاً ما والعمل الأدبي غالبا ما يحمل الى القارئ مجموعة من المعطيات التي تشكل نسقاً من الانتحارات والعلامات التي تتسرب في العمل الأدبي نتيجة تأثره بالنصوص الأخرى التي تنتمي الى نفس الجنس الأدبي ،كما لابد للقارئ أن يكون في مستوى النص لأنه يوجد بعض النصوص ذي الفنية العالية.ويسمى"ياوس"المسافة الفاصلة بين أفق انتظار الجمهور وأفق النص بالمسافة الجمالية [3]

وهكذا فإن أفق توقع القارئ هو المحور الأساسي الذي يرتكز عليه النص وهو أساس تولد المعنى ،وهذا الأفق لا يتحقق الا من خلال ثقافة القارئ ومكتسباته القَبلية.

ب/ التناص:

وهو ما يمتثل في أن النص لا يمكن فك شفراته الا من خلال الرُجوع الى النصوص التي سبقته،فهذا التداخل الحاصل بين النصوص هو الذي يكشف لنا عن المعنى "الغائب"في النص وأن (كل نص ابداعي مزيج من التراكمات السابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف)[4]،والتناص يجعل النّص دائما في حالة من الغموضكونه

[2]-ينظر، وليد قصاب، المرجع السابق، ص223

[3]-ينظر، المرجع نفسه، ص223

[4]-ينظر، المرجع نفسه، ص،224

ليس ثابتاً على أبٍ واحدٍ بل على مجموعة من الأصول والملصقات، أي كل نص تابع لنص آخر قد سبقه وبالتالي يصعب الوصول الى معنى محدد.

ج/موت المؤلف:

إن من بين أهم القضايا التي تناولتها الاتجاهات الشكلانية، عامة ونظرية التلقي خاصة هي فكرة "موت المؤلف" حيث يعتبر "رولان بارت" هو صاحب هذه الفكرة في معناها وهي أن يلغي المؤلف و يؤكدُ على النص والقارئ وبالتالي يجعل من الكاتب يبارك هذا الزواج، وأن«موت الكاتب هو الثمن الذي تطلبه ولادة القراءة..»وهنا يصبح القارئ محلاً لنصٍ وكاتباً وثانياً له لقد تبين بذلك مهمة المؤلف تماماً.

_القراءة بين التفكيك والتلقي:

إذ ما قارنابين ما أتى به التفكيكيون في نظرتهم الى القراءة وما جاء به أقطاب نظرية التلقي، فإن نظرية التلقي كانت اكثر اعتدالاً ووضعاً لضوابط دون فوضى القارئة على عكس اتجاه التفكيكين الذين كانوا مبالغين كثيرا في إعطاء سلطان القارئ كل الحق في التلاعب بلغة النّص وفجواته دون أي قيود أو قوانين تضبطه وتحدُ من تلاعباته، فملئ القارئ للفراغات الموجودة في النص عند التفكيكيون يكون هاذ الملء لفراغاتفي حالة فوضى وتذبذب أما في نظرية التلقي فيكون هذا الملء للفرغات مناطق النفي والمناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد في القصص.[1] وبهذا فقد كانت نظرية التلقي أكثر إنصافاً في التعامل مع القراءة وبعيدةً كل البعد عن فوضى التأويل التي وقع فيها التفكيكيون.

_أنواع القراءة والقراء:

تتخذ نظرية التلقي مجموعة من القراء والقراءات،إذ يختلف المتلقي بحسب نوع القارئ وأفق توقعه ومن هذه الأنواع:

[1]- ينظر،وليد قصاب،المرجع السابق،ص227

1_ القارئ المثالي: هو تخيلي محض فلا يمكن لقارئ ولو كان المؤلف نفسه الوصول إلى الإمكانيات الدلالية لنّص أو كما يقول "أيزر" انّه من الصعب أن نحدد بدقة من أين ينحدر القارئ المثالي[1]فهو القارئ الذي يستطيع أن يفسر ويؤول النص كما أراد مؤلفه.

2_ القارئ الضمني:إن القارئ الضمني عند "أيزر" مختلف عن القرّاء الآخرين الذين حددتهم القراءات البنيوية والأسلوبية كالقارئ المثالي والمعاصر وهو متجذر في النّص،أي انه القارئ الذي يضع المؤلف في حسبانه لحظة إبداعه.

القارئ المستهلك: وهو قارئ متذوق للقراءة ومستمتع بها فقط من غير البحث والغوص في خبايا النّصفقرائته قائمة على الذوق والانطباع لا غير.

وقد ميّز تيزيفيتان تدوروف بين ثلاثة أنواع من القراءة وهي القراءة الإسقاطية والقراءة الشارحة والقراءة الشاعرية:

1- القراءة الاسقاطية: هي قراءة تتعامل مع النّص من الخارج، كما تعني بخارج النّص أكثر من داخله هي أسلوب خاص من القراءات تتميز بالاجترار والنمطية لا تركز على النّص ولكنّها تمر من خلاله أي تجعل النّص مَعبراً نحو المؤلف والمجتمع وتعامل النّص على أنه وثيقة لإثبات قضايا شخصية.

2- القراءة الشارحة: هي قراءة تركز على النّص ولكنها تهتم فقط بظاهر معناه وتُعطي المعنى قيمته يرتفع بها فوق الكلمات ... إذن هي تعتمد على وضع كلمات بديلة لنفس المعاني عن طريق اجترار ساذج لنفس الكلمات.

3- القراءة الشعرية: هي قراءة تنطلق من كونها راقية جمالية يتسم فيها الخطاب الادبي بأعلى خصائص الفنية واللّغة القملية وبذلك هي قراءة الناقد المتذوق لهذه الجمالية.

في حين يذهبُ بعضهم الى أنواع أخرى من القراء والقراءات وقد قسّم بعضهم جمهور المتلقين من حيث طبيعته التكوينية الى ثلاث فئات هي:

[1]-ينظر المرجع نفسه، ص 228

أ- الجمهور والمحادث: وهو الذي يستحضره الكاتب في وعيه أثناء الكتابة فإن كان هو نفسه، فإنّه يراوغه بالأسلوب لكي يواسيه.

ب- الجمهور الوسط: والذي يتمثل في الوسط الاجتماعي بحيث يصبح بين الكاتب وجمهوره روابط قوية تتمثل في وحدة اللّغة والثقافة ...الخ

ت- الجمهور الواسع: وهو الذي يتخطى كل الحدود الزمنية والجغرافية والاجتماعية ولا يمكنه أن يفرض على الكاتب أي نمط ولا حتى أي قيد في إيصال فكرته.

ث- نقد نظرية التلقي:

إنّ ما تفرض له التفكيك من انتقادات هو صورة طبق الاصل لنظرية التلقي التي هي أخرى قد تعرضت لنقد لاذعٍ كونها توَّجت سلطان القارئ ودوره في فك شفرات النّص، ولو أن بعض النقاد يروا أن نظرية التلقي كانت عادلة ومنصفة نوعاً ما وذلك من خلال جعلِ القارئ مقيداً في بعض الأحيان، وإنّ الحديث عن القراءة يحيلنا الى أنه لا توجد قراءة واحدة أو نظرية قرائية واحدة بل هناك العديد من القراءات المختلفة والمتنوعة والمتعددة، ومن ثمّ فلقد أعنت نظرية القراءة النقد الأدبي بمجموعة من التصوّرات النظرية الهامة، وبمجموعة من المفاهيم التطبيقية والمصطلحات الإجرائية التي يوظفها النّاقد من حين لآخر في دراسته بيد أن نظرية التلقي تعطي اهتماماً كبيراً للقارئ من جهة، وتُغفِلُ المبدعو النّص والمجتمع، والنّص الأدبي، والذوق والأسلوب من جهة أخرى وبهذا تكون هذه النّظرية قاصرة عن الإحاطة بصورةٍ كاملةٍ للعمل الأدبي، إنّ عملية تلقي النّص هي عملية معقدة كونها تخضع للملبسات عديدة لكنّ النّص وظروف تشكيله هما اللّذان يوجّهان عملية التلقي.[1]

[1]- ينظر، وليد قصاب، المرجع السابق، ص235

المبحث الأول: المنهج النفسي في النقد: (تعريف)

هو المنهج الذي يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي التي أسسها الطبيب النمساوي سيغموند فرويد فسر على ضوئها السلوك البشري بردة إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور)[1]هي خزائن لمجموعة من الرغبات في أحلام اليقظة أو النوم، وقد نجسدها في مجموعة من الأعمال الإبداعية(شعر، رسم، موسيقى)، أي تعتبر عن مكبوتات الدفينة بالإبداع والفن الذي ينشرعنا بعض الكرب النفسية، فهناك من يعبر عن مكبوتاته ولكل طريقته في تعويض عماّ يعتري خلجات النفس.

- **مبادئ المنهج النفسي**: يقوم المنهج النفسي على مجموعة من المبادئ أهمها:
- النص الأدبي مرتبط بلاشعور صاحبه.
- وجود بنية نفسية متجذرة في الاوعي تتجلى بشكل رمزي على سطح النص أثناء التحليل لابد من استحضاره هذه البنية.
- يعتبر رواد المنهج النفسي الشخصيات الموجودة في الأعمال الأدبية شخصيات حقيقية لأنها تعتبر عن رغبات ووقائع حقيقية مكبوتة في لاشعور المبدع.
- الأديب شخص عصابي يحاول أن يعرض رغباته في شكل رمزي مقبول اجتماعيا.[2]

– المنهج النفسي في النقد العربي:

يؤرخ بعض الباحثين العرب سنة 1914، لظهور المنهج النفسي في النقد العربي، وهي السنة التي قدم فيها طه حسين دراسته عن شخصية (أبي علاء المعري)[3]ثم واصل هذا المنهج تطوره مع أدباء جامعة الديوان (العقاد والمازني)اذ قاموا بدراسات حول أبرز الشعراء العرب وذلك من خلال الدعوة إلى التجديد في الشعر العربي، حيث حاول الناقد أن اكتشف عن العلاقة الموجودة بين النواحي النفسية والإبداع الفني، ومن أشهر هذه الدراسات دراسة العقاد الشخصية (ابن الرومي)، والتي تناول فيها شخصية هذا الشاعر ومظاهر الشذوذ فيها، بغض النظر عن فلسفته من خلال، الشعراء وذكائه. وقد رأى طه حسين في هذه الدراسة من خلال كتبه (من حديث الشعر والنشر)أنها من أروع ما كتب عن ابن الرومي حتى ذلك الوقت، وقد ركز العقاد في هذه الدراسة على الشاعر

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع،الجزائر، ط1، 2007، ص22

[2]– المرجع نفسه، ص22–23

[3]– ينظر، محمّد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، جامعة الدول العربية، القاهرة، م،1970 ،ص28

وحياته أكثر بها ركز على الشعر، ثم ذهب عزالدين إسماعيل إلى أن دراسة العقاد لأبي نواس كانت من بدايات تجلي المنهج النفسي في النقد العربي، حيث قال في هذا الصدد«ينبغي أن أذكر كذلك, كأن الدراسات النقدية المبكرة للعقاد وطه حسين، التي تناول فيها شخصيات بعض الشعراء انتقاده كانت تسترشد في فهم هذه الشخصيات ببعض الحقائق النفسية في رسم صورة صادقة لهؤلاء الشعراء، لكن ينبغي أن تقرر أن هذه الدراسات المبكرة لم تصطنع منهجا معينا في التحليل...»[1]من كتب العقاد كتابه عن (أبي نواس)، هنا بدأت ملامح المنهج النفسي تتضح من خلال تركيز على شخصية الشاعر. ونفس الملاحظ بيديها عزالدين إسماعيل عن مُحَمَّد النويهي، ففي كتبه التالي عن شخصية (بشار بن برد/ سنة 1951) لا يختلف كثيرا، في رأي عزالدين إسماعيل، في منهجه عن كتاب، العقاد عن ابن الرومي، لكنه يعود ويطالعنا سنة 1953 بكتاب آخر عن نفسية (أبي نواس)، وهذا الكتاب محاولة جديدة للاستفادة من تحليل نفسية الشاعر لفهم شعره[2]كما وقد وظل مُحَمَّد خلق الله مجهوداته في علم النفس الأدبي وذلك من خلال كتابه الذي أصدره سنة 1947 (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده)والذي يعد في أكبر الدراسات في ذلك الوقت، كما لا يمكن لأي باحث أن يغفل عن دراسة عزالدين إسماعيل (التفسير النفسي للأدب)والذي اعتمد فيها على معطيات لغزية "فرويد" في التحليل اذ يقول: «ومع أنني قد أستفيد من حقائق علم النفس العام أحيانا، إلا أن أسس دراستي الأعمال الأدبية التي عرضت لها كانت دائما مستعدة من حقائق علم النفس التحليل، وربما أثير الشك هنا وهناك في قيمة هذه الحقائق في التفسير العمل الأدبي كمن كل جوانبه، وحل كل مشكلاته وتناقض» حتى ليبدو لي متعذرا الفهم هذا العمل الأدبي أو ذلك دون الاعتماد على هذه الحقائق أو تلك...[3]أي إن كل عمل فني مرتبط بحقائق نفسية متجذرة في شخصية صاحبه ولا يمكن عزله عنها،كذلك هناوجد دراسة غاية في الأهمية و المتمثلة في دراسة مصطفى سويف الأسس النفسية للإبداع الفنية في الشعر خاص سنة 1948، واتي تعد من الدراسات التي جمعت بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، وقد استعان بالمنجز الغربي في هذا المجال كما استعان ببعض الوسائل التجريبية كالاستخبار وتحليل مسودات الشعراء وإجاباتهم وتوصل ايضا إلى بعض النتائج التي أفادت الأدب ودراسة في عملية الإبداع الشعري، وحقيقة الشاعر، أم أن كل ما لديه مكتسب؟. ثم هل تستطيع البيئة أن تخلق في الشخصية شيئا جديدا؟ أو توجه وجهة خاصة؟ وكذلك ما هو الاساس الذي يقوم عليه هذا الرباط المتين بين الشاعر والتعبير اللغوي

[1]- ينظر، عزالدين إسماعيل، تفسير النّفسي للأدب، مكتبة قريبة، العودة، ط9، 2014،ص15.

[2]- ينظر، المرجع نفسه ،ص14.

[3]- ينظر، عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص16.

الايقاعي[1] ويغرها من الأسئلة التي يطرحها النقد النفسي على النص الأدبي الشيء الذي لا يخفى علينا هو أن هذا المنهج تم العمل به من طرف العديد من النقاد، لكن بدرجات اهتمام أقل، ومن ذلك دراسة العقاد (لأبن الروس و أبي نواس)، كذلك دراسة (يوسف اليوسف)، (العقد جنسيته في موسم الهجرة في الشمال)[2] لطبيب صالح، وهي دراسة نفسية تمر فيها الكشف عن العقد النفسية للشخصية الروائية (مصطفى سعيد) حيث تم إيجاد ثلاثة عقد فيها وهي: (عقدة أورست)و (عقدة دونية)، إن ما نلاحظه على الدراسات النفسية في الوطن العربي أنها انحصرت في مصر خاصة قبل السبعينات القرن الماضي، كما أنها أسدت إلى أقطار عربية أخرى كالعراق لكنها كانت معدودة، وارتباط النقد العربي بالمنهج النفسي الغربي كان عن طريق البعثات العلمية المختلفة إلى أمريكا وأوروبا والتي عاد رجالها ليقود والنهضة الفكرية في البلاد العربية كما أن كثيرا من هذه الكتب التي تناولت المنهج النفسي بالدراسة قد وصلت ألينا عن طريق الترجمة.

- **نموذج في دراسة العقاد لأبي نواس و(المعري)**

لقد عني العقاد بالكشف عن سمات شخصية أبي نواس وشرح طبيعته في ضوء مجموعة من المبادئ والأسس النفسية أما النصوص الأدبية الشعرية فآخر شيء يمر به أنه يعارض للمبدأ النفسي شارحا له ثم ستعرض عن أخبار أبي نواس حياته وكيف نشأ وكل ما يتعلق به ثم يستشهد بشعره، كما أن هنالك العديد من الدراسات تداخلت مع دراسة العقاد هذه ومنها كتابان لعبد رحمان صدقي وكتاب لمحمد النويهي "نفسية أبي نواس" والذي تمثل في تطبيقه النظرية النفسية على حياة أبي نواس واستعراض شعره الذي يؤكد فيه أهم ما يحول حول النفس البشرية فإذا نظر إلى العقاد، فإنه يعتبر من النقاد العرب المحدثين الأوائل الذين تبنوا المنهج النفسي في دراستهم لمجموعة من شعراء العرب، من بينهم "أبو نواس"[3] حاول من خلال شعره أن يبحث عن مفتاح شخصيته، من أجل تفسير نفسيته وممارسته الغير سوية التي أعلن عنها في شعره بل وضوح فلننتهي إلى أن مفتاح شخصية أبي نواس هو النرجسية وتمظهراتها المتمثلة في الاشتهاء الذاتي فكان أبو نواس نرجسيا عاشقا لنفسه، إلى حد جعله يعجز عن إقامة علاقات سوية بالآخرين، لأن العالم بأسره لا قيمة له إلا بقدر ما يحقق له من مطالب ورغبات، وقد عمل العقاد انطلاقا من هذه الفكرة على أن يستخرج من شعر أبي نواس كل عاهة من هذه العاهات

[1]- ينظر، محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص214

[2]- ينظر، يوسف ليوسف، العقد الجنسية في موسم الهجرة إلى الشمال،مجلة المعرفة، دمشق، سورية، سنة 1974، ص73-85

[3]- ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي،ص64

والآفات التي تشكل في مجموعتها عقدة النرجسية التي جعل منها العقاد تفسيرا لكل أغوار الحياة الشاعر وسلوكياته وتصرفاته، ويشير العقاد منذ البداية في دراسته لأبي نواس أنه لا يرمي إلى تقديم ترجمة لشاعر أو إلى نقد شعره، وإنما ينبغي رسم صورة واضحة لنفسيته.

ويعتبر "العقاد" من أكثر نقاد هذه الفترة نشاطها في مجال النقد النفسي، كما سبقت الإشارة، حيث حاول هذا الناقد الكبير أن يصل بين عناصر التجربة النقدية، الثلاثة(الشاعر والنص و الملتقى)، مع التركيز على الشخصية الشاعر تحديدا، فالشاعر في نظره هو من له، القدرة على إخراج عواصفه من حيز الكتمان إلى حيز الوجود، ثم إن سر تأثير الشعر في الملتقى هو راجع إلى إثارة أحاسيسه وعواطفه والتي تعتبر القاسم المشترك بين الشاعر والملتقى، و الشاعر في رأي العقاد يولد شقيا في الحياة، وذلك لأن حياة الشعراء كلها ذاهبة بين أمل في المستقبل أو ذكرى للماضي، ولذلك فهو بحاجة إلى من يعتني به ويوليه اهتماما كبيرا، ومن جهة أخرى فإن شخصية الشاعر مليئة بالعاطفة والأحاسيس، دقيق الشعور يوجعه مالا يكاد يحس به غيره[1]،ونجد "حيدوش" في كثير ما جاء به من نقد العقاد يسيل إلى الجمع أكثر مما سيصل إلى المناقشة والتحليل.

ويدرس العقاد كذلك شخصية أبي العلاء في دراسة نشرها سنة 1916 متأثر بنظرية (داروين)وفي التطور، فحاول أن يفسر شعر المعري من خلالها فتنازع لإبقاء والبقاء للأصلح، فهذا هو غاية التنازع، وأن أصل الإنساني حيواني.

ملامحه وإجراءاته في النقد الغربي:

إن بداية الرؤية النفسية للأدب تنطلق من رواج النقد التاريخي وبالأخص الناقد (سانت بيف) إذ يعد سانت بيف من النقاد الأوائل الذين حاولوا ربط الأثر الأدبي بصاحبه، مؤشرا على وجود علاقة وثيقة بين الأثر الأدبي و مبدعه، ولذلك دعا إلى الاهتمام بالكاتب، ورسم صورته النفسية والأخلاقية قبل الحكم عليه، فحول مهمة النقد من الحكم إلى الإيضاح أي أن مهمة الناقد في نظر "سانت بييف"هي البحث عن الحقيقة، حقيق هذا الإنسان المبدع كما تكشفه لنا أو تخفيه أثاره الفنية[2]وبهذا فقد أصبح العمل الادبي مرهون بصاحبه، فكل الأضواء مسلطة على هذا السلطان (المبدع) وبذلك أصبح "سانت بييف" هو أوّل من وضع طريقة جديدة في

[1]- ينظر، أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي ،د،م،ج الجزائر، 1990،ص46

[2]- ينظر،المرجع السابق ،ص46

النقد الأدبي تهتم بالبحث عن سيرة والمؤلف في عمله الذي أنتجه، ليأتي بعد سانت بييف الناقد (تين)، والذي أولى النقد النفسي عناية خاصةفتكلم عن مهمة النقد السيكولوجي،ورأى أنها طريقة جيدة في الكشف عن ملكة الكاتب، وهذه الحالة السيكولوجية، المستمرة، بحيث يعطي صورة عن المستلزمات التي تصل فيما بينها الخيوط المتنوعة و المتشبهة والتي لا عد لها لكل كائن بشري اذا علينا أن نعرف هذه الخيوط انطلاقا من الواقع العام الذي يخبئها، وهذا يعني أن يبين أراد أن يعطي المؤلف الأدبي قيمته اللازمة.

لقد بدأت عملية التحليل النفسي للأدب من خلال كتاب "سيغموند فرويد""1856-1939" والذي تحدث فيه عن الأحلام و الإمراض العصبية وهذه تعتبر من عوامل بناء ونشأة العمل الأدبي، كما ويستمد النقد النفساني آلياته وآرائه المنهجية من فلسفة (فرويد)، المعروفة بنظرية التحليل النفسي (**psychonalyse**) حيث يرى أن العمل الأدبي يحمل مع العديد من الدلالات الناتجة عن خلجات الذات البشرية، ولابد من الكشف عن هذه الدلالات التي يحملها هذا العمل الفني وذلك من خلال تركيز "فرويد" على فكرة اللاوعي، والتي اساسها أن الانسان يبين حياته انطلاقا من إقامة علاقته بينه وبين مكبوتاتهورغباته، ولهذا فإن كل تعبير (سلوك أولفة أو خيال)هو مجموعة علاقات معقدة تتدخل في كل كما يريد المرء أن يفعله،أو يحلم به، واللاوعي يضرب جذوره في البنية العاطفية والجسدية للحياة الجنسية التي يفترض اشباعها أو كبتها[1]ويرى أيضا أن لكل كائن بشري رغبات تبحث عن اشباع في مجتمع يضيق لها مبتغاها فلذلك رغم هذه الضغوطات النفسية تجده من رغم على اخراج هذه المكبوتات بكيفيات مختلفة(أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصاب الابداع) فالفن في نظر فرويد هو تعويض لما لم يستطيع الفنان أن يحققه في واقعه الاجتماعي،أي التعبير كما يعتري النفس البشرية من مكبوتات في قالب من الإبداع والفن مثل الرغبات الجنسية، أو الشعور بالنقص كل أو مجموعة من التجارب و الأفكار الموروثة المخزنة في اللاشعور المحمي، حسب يونغ[2]ولقد انطلق فرويد من مسلمات المنهج النفسي في تفسير الإبداع الأدبي، معتمدا على عقدة أديب التي يتطابق تاريخيا (الدين، الأخلاق، والقيم الاجتماعية والخيال هو مصدر الفن عن فرويد)وذلك أن الشعار هو الشخص الذي يتمتع بخيال واسع ومتطور ومتميز، يستطيع أن يجسد رغباته الشعورية في قالب أسطوري كما يمكن لهدف الرغبات وفي ظل المخيلة العظمى التي يتمتع بها الشاعر أن تجلب الجمهور في الاتجاه التي تراه مناسبا، فهذه المخيلة كما يؤكد فرويد يكتسب أهمية كبيرة لذلك يصعد

[1]- ينظر، ستنالي هايمن، النقد الأدبي و الدارسة الحديثة، احسان عباس ومحمد سيف نجم، دار الثقافة، لبنان، ط3، 1978 ، ص261

[2]- ينظر،المرجع السابق ،ص261

الإبداع والخيال الأسطوري رغبات الإنسان اللاشعورية خلفه الفن تنطلق من مبدأين أساسيين متعارضينهما (مبدا الواقع) و (مبدأ اللذة) كما يساعد الفن في إبعاده الدوافع الغير مقبولة اجتماعيا من وعي الإنسان وكذلك إبعاد النزاعات الواقعية من حياة الإنسان، وبذلك فإنه يساعد في محافظة على التوازن النفسي، فالإبداع تطهير ذاتي واغلال الرغبات الشعورية في النشاط الفني الإبداعي اجتماعيا[1]ومالفن و الأدب إلا إشباع الرغبات مكبوتة في أعماق النفس، والخيال هو الذي يطلق الفنان لتحقيق هذه المكبوتات، كما يرى فرويد، أن الرغبات اللاشعورية هي المحتوى الخفي للمؤلفات والتحف الأدبية والفنية على حد سواء، ونجد فرويد يهتم كثيرا، بالإباء والشعراء لأنهم حسب رؤيته المكتشفون الحقيقيون اللاوعي الإنساني[2]وكذلك لأنهم يعيرون عن خلجات النفس البشرية وبفضيلة أسطورية وهنا يبرز الجانب اللاشعوري والذي يتجسد في الإبداع.

وكان الهدف من التحليل النفسي للفني والأدب هي التنقيب و البحث عن المضمون الكمن خلق المضمون الظاهر للعمل الفني ويؤكد أصحاب هذا المذهب من خلال المضمون والعلاقة اللاشعورية بالحالة الذهنية او النفسية لمنشئ أو النتيجة لذلك فإن القراءة النفسية للأثر تربط دائما الحالة الذهنية بعملية الإبداع الفني منتهجة إحدى الطرائق التالية:

أ– البحث عن عملية الخلق والإبداع.

ب– الدراسة النفسية للأدباء بأعيانهم التبيان مواقعهم الذهني وخصائص نتائجهم الأدبي أو الطريقة الثانية هي التي جعلت القراء النفسية.

ت– أحيانا فدراسة الإبداع هدفها الأساسي هو الكشف عن الجوانب الحفية المبدع، للكشف عن الأسس الإبداعية للعمل الأدبي[3]في حد ذاته وهذا مما يؤخذ على القراءة النفسية للأدب.

ث– طور تلاميذ فرويد نظريته في التحليل النفسي محاولين تطوير توسيع أرائه ذلك بتوظيفها في مقاربة النصوص الابداعية ومن بين هؤلاء "ارنست جون" "شارل مورل" غير أن هناك من التلاميذ من انشق عن فرويد وخالفه الرأي مناديا بنظريات أخرى كان لها أثرا في فهم الإبداع وتفسيره ومنهم "ألفرد أدلر"والذي تقوم نظريته على أن الحياة النفسية للفرد يحكمها الشعور بالنقص أو الدونية بخلاف نظرية "فرويد"والتي ترى أن الليبيدوا هو

[1]– محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، (الدراسات والآليات، دار الغرب النشر والتوزيع، الجزائر ص64)

[2]– ينظر، فاليري لبين، مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة، زيادة الملا، دار الطبعة الجديدة دمشق، سوريا، 1997 ص 73

[3]– ينظر، محمد بلوحي، من السياق والنسق، ص64

أساس الحياة النفسية وهو من يحكمها فحين أن أكثرهم لا يتهم كثيرا بلاوعي بل الاسمى لا يفصل بين الوعي واللاوعي.

وكان من الحتمي التفات النقاد المبدعين لميدان المعرفة الجديدة للاستفادة والإعلان الحرب على ثقافة المظهر بين أمريكا والثقافة الفيكتورية في انجلترا فكما اعتبرت فصائل الكتمان والطهارة والدماثة والاحترام كمكبوتات ضارة في اللاشعور أكثر من كونها الهامات العمية والعمى والردة المعتمدة، وهذا ما أدى إلى ازدهار حركة استخدام علم النفس في النقد الأدبي.

– مهما تعددت واختلفت الاتجاهات النفسية كما سبقت الإشارة فإن النقد النفساني في الأدب بقي محصورا في طائفة المبادئ هي:

– ربط النص بلاشعور صاحبه

– افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذرة في اللاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص المعنى لهذا السطح دون استحضار تملك البنية الباطنية.

– النظر الى المبدع"صاحب النص" على أنه شخص عصابي أو أن نصه هو عرفي عصابي يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيات[1].

– خالف"كارل غوستاف يونغ" الدر بحيث تجلت إسهاماته في نظريته حول "النماذج العليا"و"اللاشعور الجمعي"

– فالنماذج العليا: هي الصورة اللاشعورية أو الرسوبية نفسية لتجارب ابتدائية لا تحصى شارك فيها الأسلاف عبر العصور البدائية وقد ورثت بطريقة ما فهي مثال للتجربة الإنسانية القديمة.

– أما اللاشعور الجمعي: فهو مخزون للماضي الحسي وهو الذي ولد الأبطال الأسطوريين البدائيين ولا يزال يوّلد أخلية فردية تتجاوز حدود الزان غير أنها مألوفة ورمزية.

– وتتكون الحياة العقلية عند يونغ من الوعي واللاوعي الجماعي فلم يكن أبدا في الشعور أو الوعي، ولم يكتسب فرديا بل استمد وجوده وراثة، متشكك في النماذج العليا واللاشعور الجمعي[2].

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي،ص23.

[2]– محمّد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر،ص66.

ونجد العالم "أو تدارنك" والذي كانت له مساهمات عديدة في هذا المجال، اذ مكن الأدبيين من معرفة أعمق النشأة والأثار الأدبية وعلاقتهما بمدعيها.

"ستامليهايمن" يرى أن هذا العالم النفس في هو الوحيد الذي درس الفن وقصد جهده عليه قبل أن يشنق عن فرويد في بداية العقد الثالث من القرن العشرين اذا ألف عددا من الدراسات المعتمد على التحليل النفسي منها: "أسطورة ميلاد البطل "سنة 1909" "وبدافع الزنا بالمحرمات في الشعر و الأسطورة سنة "1912 "ودون خوان""وللوراء رجلان" سنة 1935[1]و"دراسة ميلاد البطل".

تعد دراسة العلم النفساني "ارنست جونز" "هاملت" من الدراسات الأدبية النفسانية الهامة إضافة إلى كتابة "مقالات التحليل النفسي" سنة 1949 فقد حطم جونز كل نظرية هاملت وخلاصة نظريته في المسرحية كان أدبيا لاشعورياً في هاملت ولاشعورياً في شكسبير ولاشعورياً في الجمهور.

- تلاقي النقد الأدبي بالتحليل النفسي بصورته العلمية على يد "شارل موره" والذي نجري دراسة نفسية على الشاعر الفرنسي"ملارميه" سنة 1941، ونشر سنة 1957 دراسة مهمة عن الشاعر"راسيه" بعنوان اللاشعور في أثار "راسيه" وفي سنة 1962 نشر دراسة المرسومة ب "الاستعارات الملحة "والأسطورة الشخصية ومن أهم الجهود التي لها قيمة في هذا المضمار دراسة النقد النفسي للفني الكوميدي سنة 1964 و"فيدر" سنة 1968[2].

- ولم تقتصر دراسة شارل مورن على تحليل الأثر الأدبي تحليل اشكاليا لغويا كما لم يقتصر عليا تحليله تحليلا نفسياً وانما تعداه العمل على احداث وحده بني النقد الأدبي والتحليل النفسي والعمل على مواجهة النقد النفسي مواجهة جديدة، مع التأكيد على العلاقة بين جوانب النفس اللاشعورية من جهة وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى على ضوء الأسس والمفاهيم المتبعة في مجال التحليل النفسي ومجال النقد الأدبي معا.

- وتقوم منهجيته على المزج بين النقد الأدبي وعلم النفس مزجا علميا يخلص النص أحادية الروسية التي هيمنت عليه طويلا.

[1]- ستانلي هايمن، النقد الأدبي ودراسة الحديثة، ،ص93.

- قد كان معظم الكتاب في السنوات الأولى من العقد الثاني من القرن الماضي على معرفة بأفكار "سيغموند فرويد" فقد ترجم "آن أبريل" كتاب "ثلاثة إسهامات في نظرية الجنس" الى اللغة الانجليزية ومن ثم كتاب "تفسير الأحلام" سنة 1912

- وأولى الكتاب هذه الأعمال اهتماما خاصا. لأنها بدت كما لو أنها تقدم المفتاح الذي يفسر خطوات العملية الفنية، وأهداف الفنانين اللاشعورية ودوافع الشخصيات الوليد الخيال.

- كما معنى معرفته أسباب انجذاب الكتاب المبدعين نجري نظرية الفرويدية فقد قدم المذهب الطبيعي الأدبي في فرنسا صورة للإنسان كضحية للبيئة والعوامل البيولوجية وجاءت أفكار فرويد لتؤكد هذه الملاحظات وتقدم في سبيل ذلك إصلاحات التي يمكن من خلالها أن تفسر عبودية الإنسان لدوافع لبيولوجية أولية أو مكبوتات يفرضها عليه المجتمع.

- يتفق الحكم الفرويدي والمذهب الطبيعي في أن الإنسان مريض قبل أن يكون مسؤولا كما يبارك الباعث الرومانسي تجاه التعبير التلقائي كما يبارك استغلال الجوانب المنحرفة في الإنسان، ولقد أعنت النظريات الفرويدية كتاب كل من المذهبي الرومانسي والواقعي بل شجعتهم على أن يغوصوا إلى مدى أعمق في تطورهم للوضع الإنساني[1].

[1]- ابراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط2، ص 56-57

المبحث الثاني: دراسة تفكيكية

التفكيكية: هي من المذاهب النقدية الجامحة والمتطرفة العاصرة هدفها التشكيك في أن يكون للنص الأدبي معنى ثابت ولقد أسس هذا المذهب (جاك دريدا)، الذي حاول أن يبرهن أن هناك عناصر كافية في النص الأدبي تمنع تمركزه و استقراره حول معنى محدد وبذلك يكون قد تحدى البنيوية المعهودة والثابت في الرأي (دريدا) أن تفسير النص يعرض لما هو مكبوت فيه من احتمالات لا متناهية ومن لعبة المعاني التي تضيع عبر مصادر النص أو ما اصطلح على تسميته(بالتناصية) على كل أحوال يرى هذا المذهب أن سيكولوجية الإنسان تعيش تحت رحمة الجزء اللاوعي من شخصيته والتي يصعب ضبطه أو تحديده بشكل دقيق ومن جهة أخرى فإن القيم الإنسانية غير ثابتة وهي عرضة للتغيير حسب الظروف المحيطة بها صغيرها وكبيرها ومن جهة الثالثة فإن اللغة التي نستخدمها تتطور باستمرار حسب السياق والموقف والنواحي البراغماتية التي تلف النص وتحيط به وهي اعتباطية كما أكد اللغوي الشهير(سوسير) ولا يوجد علاقة حتمية أو منطقة بين المعنى واللفظ وبناء على ذلك فإن عملية الترميز تتغير ولا اللغة بطبيعتها البلاغية وهذه المدرسة تذهب الى ان، هناك ذاتية خاصة بين القارئ والكاتب يصعب أيضا تحديدها وهي من أنصار –أقصد المدرسة– القراءات المتعددة للنص الواحد، ومن وراء هذه النزعة التفكيكية ليس غريبا باعتقادي تصور مفهوم عبثية الحياة في كل شيء وهنا تكمن بعض صور الخطورة فاذا كانت حياتنا بلا معنى فيصعب تحديد أي هدف ضمنها وعليه لايخفى على أحد ان دعاة هذه المدرسة أسسوا مذاهبهم كردة فعل ضد (البنيويون)، الذين يصرون على أن للنص الأدبي بنية متراصة ومتكاملة دون الاعتماد على أي عنصر خارجي[1] فالتفكيكية كانت تنفي كل ماهو ثابت ويقيني وسعت إلى بعثرة أجزاء النص وإعادة بنائها من جديد وفق معنى مغاير ورؤية مختلفة لم تكن موجودة أساسا، وبالتالي كانت مناقضة للبنيوية التي كانت تؤمر بالثبات ووضع "جاك دريدا" كل مسلمات الفسلفة الغربية– منذ عهد أفلاطون– موضع سؤال ومثله، حيث بين من خلال بحثه:"البنيةوالعلامة، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" الذي قدمه عام 1966 في ندوة بجامعة "جون هوبكنز"، بالولايات المتحدة وذلك أن فكرة البنية افترضت معها وجود مركز للمعنى يحكمها، وأن البشر راغبون في مركز ما، يؤسس حضورهم، ويضمن لهم وجودهم، وقد تجسدت المبادئ المركزية في عدد من الألفاظ المنتجة من طرف الفكر الغربي مثل: الوجود، والماهية والحقيقة، الجوهر، النهاية، البدائية، الإنسان، الوعي... كما يجد "دريدا" أن محاولة التفكيك خارج حدود هذه المصطلحات، ومحاولة إبطال مفاهيمها قد يؤدي الى وقوع في فخ

[1]– ينظر، عزالدين مناضرة: عامر الشعريات، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع،عمان،الأردن،ط1، 2007، ص554

المصطلحات المعتمدة عليها،"فإذا حاولنا على سبيل المثال إبطال المفهوم المركزي للوعي بتأكيد القوة المدمرة للاوعي، فإننا نواجه عندئذ خطر استحداث مركز جديد لأننا نملك سوى الدخول في النسق المفهومي (شعور/ولاشعور)الذي نحاول إبطاله، وكل مانستطيع هو رفض السماح لأي من القطبين في نسق (جسد/روح، خير، شر، جاد–هازل)أن يكون هو مركز، وضمان الحضور[1]لذا لابد علينا أن نحاول التخلص من مأزق المركزية.

ويجد "دريد" أن الفكر الغربي يختفي بمركزية"اللوغوس"أو الكلمة ويكشف في كتابه"دراسة الكتابة"أن مركزية الصوت تفترض تغييبا للكتابة، على أساس تمثل شكلا غير صاف من الكلام وأن الاخير هو الاقرب الى تجسيد الفكر الخالص، على اعتبار أنه حضور يفسر في وجود الذات المتكلمة، ومن هذا المنطلق دعمت الفلسفة الغربية هذه المكانة التراتبية، حيث أولت عناية بالكلام ، وتمركزت عليه في حين همشت الكتابة، حاول "دريدا" أن يفوض هذه الفكرة بطرحه العلاقة التبادلية، التي يصير معها المركز هامشا والهامش مركزا، وذلك باستخدامه مصطلح التكملة" التي تعني الإضافة والاستبدال، حيث تحل الكتابة محل الكلام، باعتبار أن الأخير مكتوب دائما، ومن هنا يرى "دريدا" أن الكتابة هي أصل اللغة أما الصوت الذي ينقل الكلمة منطوقة –"اللوغوس–فهو ليس الأصل ويرى أن الصمت واللاوعي و عمليات الكتابة الاختلافية، قد تعرضت للقمع والرقابة في زمن التمركز مما أخفى أوجه الغياب، والاختلاف والمسافات الأخلاقية[2].

وهذا ما يحتم هدم الميتافيزيقيا،والتي تعني: كل فكرة ثابتة مقتطفة من شروطها التاريخية ساعدت على نشوء الثنائيات المتعارضة، ثم التحيز لأحد طرفيها وهذا ما يحتم خلخلة المثالية الدينية، التي تمثلت في مركزية "اللوغوس" أو الكلمة في الكتاب المقدس، تأسيسا لوعي جديد يتعارض مع الوعي اللاهوتي الذي حاول توحيد العالم حول مركز عقائدي واحد، تتجسد فيه معنى الحقيقة الموحدة التي لا تتناقش والتفكيك بتأكيده على التعدد، والاختلاف،والغاء الحضور والتعالي يهدف إلى تقويض نماذج الحضارة الغربية، وهذا يسمح بظهوره بدائل حضارية وفكرية وفلسفية، تتغاير في نظمها وأهدافها عما أرسته الميتافيزيقيا الغربية[3]مما يجعله مشروعا يهدفه إلى تجاوز الاطروحات المنهجية السابقة، إن التفكيكية قراءة تقدم احتمالات المعنى المناقض بطريقة لا نهائية، حيث أن النص الذي يتبع القراءة، يستدعي أكثر من قراءة، إذ قراءاته تتعدد بتعدد مستوياته، وتختلف باختلاف قراءته[4]ومن

[1]– المرجع السابق، ص556

[2]– ينظر، عبد الله ابراهيم سعيد الغانمي، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان،ط2، ، 1996 ص142

[3]– علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان،ط4، 2005 ص20

[4]– المرجع نفسه، ص26

هنا تسعى للوقوف على ذلك الشرح الموجود بين النص في دلالته الصريحة ومايخفيه من التباسات مسكوت عنها ومن ثمة قلب السائد والمتعارف عليه من أجل الكشف عن التحيزات التي يمارسها الخطاب بطريقة غير مصرح بها والتي تشكل تناقضات حتمية، إن غاية "دريدا" هي تأسيس ممارسة فلسفية أكثر منها نقدية، تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح، انه لايريد تحدي معنى النص فحسب بل يطمع الى تحدي ميتافيزيقيا الحضور الوثيقة الصلة بمفهوم التأويل، القائم على وجود مدلول نهائي[1].

اي أنه لا يوجد معنى واحد أو فكرة واحدة قائم عليها النص بل هناك معاني ومدلولات أخرى وجديدة حسب دريدا لأن الثابت واليقيني غير متواضع عليه في فكره وفلسفته ونظرته إلى التفكيكية وبتالي يصبح إي نص أدبي خاضع لمجموعة من الرؤى والمعاني الجديدة.

يجد "دريدا" أن الفكر الغربي "ماورائي ميتافيزيقا" قائم على ثنائيات ضدية مختلفة، هذه الثنائيات تسعى لخلق ترتبات وجودية، تحتم على الطرف الأول التموضع في شكل من الامتياز والفوقية، وتحتم على الطرف الثاني التموضع داخل التغييب والدونية والتهميش، وهذا ما يجعل الطرف الأول يمارس القمع والاستبداد ضد الآخر، بادعائه الحقيقة المطلقة أنت مايلتفت إليه"دريدا" انتباهنا هو أن وجود الطرف الأول وأهميته مقرونة بوجود هذا الهامش، وذلك ماينفي صحة التفضيل والتراتب المنشأ من طرف العقل الغربي، والذي حبسه في دائرة الميتافيزيقا مدة طويلة من الزمن، حيث تحولت معه بعض المدلولات إلى مسلمات بعيدة عن أوجه النقد والمسائلة، ومن ثمة تصير "الازدواجات" (مركز، هامش،مسيطر، مسيطر مادة ' فكر...) هي ثنائيات أسطورية، تتجاوزها حلقات الاختلاف التي تناهض حلقة التطابق أو التماهي،فبينما كانت حلقة المطابقة تزعم وجود مركزا : "اللوغوس، حضور، نظام، التبعثر..." فإنه يجعل الهامش مركزا، سيرد المركز إلى الهامش، فهو مركز ولا مركز، لأنه هامش، وهو هامش ولا هامش لأنه مركز، فهو في آن واحد مركز وهامش، وفي اللحظة ذاتها لا مركز ولا هامش[2] اذا فالتفكيكية مشروع صاحب التحولات الأدبية المحدثة حيث سعى لتخريب المعنى الثابت، وبالتالي كل منتجات الحداثة الغربية لينزع عنها صفة القداسة، ومن ثمة ليفتح مجالا لتبادل الأدوار و المراكز بين الأنا والآخر، كان عمل دريدا امتدادا لما بدأه الفيلسوف الألماني "مارتن هايدغر" حينما نقض فكرة الوجود والزمن، واعتبر أن الحاضر هو الأساس الذي تقوم عليه الفلسفة الغربية، هذا الحاضر هو ما سماه دريدا فيما بعد باسم الظاهر، أو الواقع، أو

[1]- أومبيرتوايكو: التأويل، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان،ط2، 2004، ص124

[2]- ينظر، محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكيات، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط1، 2002، ص190

المباشر، حيث وضح أن لا وجود للنص نهائي أو معنى تام، بل إن المعنى خاضع لتعدد والتنوع، بعدد قارئيه إلى حد التناقض أحيانا، ومن ثمة يصبح التفكيك ممارسة تهدف للكشف عن الدلالات الخفية مما يعني إنشاء نص محايد وبرؤية مغايرة.

لكن التساؤل المطروح: هل كل نص بالضرورة متعدد المعاني، وله القدرة على الخضوع لعملية التفكيك؟ ألا يوجد نصوص سطحية يمكن اعتبار ممارسة التأويل عليها ممارسة ضاغطة تقوله مالا يستطيع احتماله حتى تغدو عملية التوليد فاقدة للدقة و المعقولية، مما يدخل النصوص الى مايسمى بالفوضى ولامعنى؟ واذا كانت التفكيكية هي محاولة للقضاء على كل سلطة ويقين ادعته النظريات السابقة والفكر السابق، ألا تكون بممارسة لفعل التشكيك فكل أمر قد وقعت فيما أرادت تحطيمه، حينما ادعت امتلاكها لسلطة الإلغاء والرفض لباقي النظريات، وهذا ما جعلها تسقط في تناقض كبير مع ماناادت به؟

يرى "نبيل راغب" أنه رغم فاعلية التقويض، إلا أنه في نهايته محير، فـ"دريدا" لم يقدم بديلا عن مسلمات الميتافيزيقا الغربية بعد أن قوضها بل إن البديل نفسه كما يرى "دريدا" سيتسم بسمات الميتافيزيقا لا محالة، وذلك اكتفى "دريدا" بممارسة التفويض فقط[1]اضافة إلى أن النقاد والفلاسفة بينو أن "جاك دريدا" يدين في تفكيكيه في سواء من ناحية المسلمات أو من ناحية المنهجية لأساليب التفسير التوراتي، وأن إضافته تمثلت فقط في نقل الممارسات التأويلية لهذه النصوص اللاهوتية المقدسة عند اليهود وتطبيقها على الخطابات الفلسفية ويقول" نبيل راغب" في هذا الصدد "وبذلك فإن " "جاك دريدا" في نقد للميتافيزيقا الغربية التي يرى أنها تتسم بطلاسم

الماورائية، هو نفسه يرسي دعائم طلاسم ماورائية لاهوتية مألوفة[2]وذلك بافتعاله لتأويلات مختلفة، وفي الصدد ذاته يرى"عبدالوهاب المسيري" أن أسلوب "جاك دريدا" يتسم بالغموض ويبرر ذلك بقوله: انه من خلال فلسفته "يبذل أقصى جهده ليحطم حدود الكلمات والجمل والمعاني ليفرض عليها معاني جديدة، ويحبذ الانزلاق بين الدوال ويجيد اللعب بها، مما يجعل قارئه كمن يسير على سطح أملس، فيركز على الاحتفاظ بتوازنه حتى لا يسقط[3] بدلا من أن يكشف التناقضات، ويخلط سطحية الأفكار التي يخفيها الألعاب اللغوية.

[1]- ينظر، عبد الوهاب المسيري: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2003،ص111

[2]- المرجع نفسه، ص111

1ينظر، عبد الوهاب المسيري: الحداثة وما بعد الحداثة ،ص111

التفيكيك... هل هو مدرسة نقدية ؟

بالرغم من تصريحات عراب التفكيك جاك دريدا المتكررة بأن التفكيك ليس بالضرورة مذهبا في النقد الأدبي بل هو مذهب فلسفي، وأنه ليس متأكدا من صلاحيته بوصفة ممارسة نقدية، في الأدب، إلا أن التفكيك منذ انطلاقته الأولى تبلور بوصفه استراتيجية جديدة في مقاربة النصوص الأدية وهنا لابد من التركيز على مصطلح "الاستراتيجية" المقترنة بالتفكيك لأن "دريدا" وأقطاب التفكيك جميعا يرفضون نعت التفكيك بالمذهب أو المدرسة: لأنهم ببساطة يرفضون كل المذاهب والمدارس ويميلون الى تحطيم كل القواعد والأسس التي أعادها النقاد في مقارباتهم للنصوص الإبداعية ويجب أن ننتبه الى أن التفكيك لا يقدم بديلا لكل المذاهب التي سعى إلى تدميرها، وبالرغم من أن مصطلح "الاستراتيجية"مصطلح عائم بعض الشيء إلا أنه يوحي بأن الممارسة التفكيكية تمتاز بالمرونة والحقيقة أن النص النقدي التفكيكي لم يظهر بكل واضح لغاية الآن في ثقافتها العربية فالنقد مازال في أدبنا العربي ينمو منحى الدراسة ولم يستطيع أن يطرح نفسه نصا مستقلا له كينونته لقد تجاوز النقد التفكيكي الدراسة النقدية التقليدية وطرح ما يسمى بالنص النقدي الذي أصبح له كينونته المستقلة عن النص الإبداعي، في بعض الأحيان ربما يلجأ الناقد التفكيكية الى تأسيس نص شعري سيتضح أنه كان مفسرا للنص ومساعدا على إنارته ونلاحظ أن التفكيكي استبدلوا مفهوم الدراسة النقدية بمفهوم جديد هو مفهوم النص النقدي وهذا ما يعني بالضرورة أن النص النقدي يمتلك كل مقومات النص ويطرح نفسه نصا يقف على قدم المساواة مع النص الإبداعي، ولم يعد دراسة ملحقة أو تابعة للنص الأصلي، بل إنه يمتلك مقومات الحياة بوصفه نصا له استقلاله وعدم اعتماده على النص الإبداعي فالنص النقدي يمكن للمتلقي أن يقرأه من دون الحاجة إلى الإحالة المستمرة على النص الإبداعي، كما يحصل في الدراسات النقدية الكلاسيكية، وهذا باطل ربما يثر القلق لدى مبدع النص الذي يتخوف دائما من توجه النص النقدي إلى تجاوز نصه، والعبث به في ظل الغياب القواعد والأسس الواضحة في الممارسة التفكيكية، والواقع هذا صحيح إلى حد ما فالممارسة التفكيكية قد ذهبت بعيدا في تجاوز النصوص الإبداعية حتى أصبح من العسير على المبدع أن يتعرف على نصه الإبداعي داخل النص النقدي، وكأن النص النقدي يتكلم عن نص آخر لا علاقة له بنصه وهذا نابع من فعالية التقنيات وبجرعة عالية من التفكيك، أن يدبر بوصلة النصوص الإبداعية ولابد من هنا من تأكيد فكرة أن النقد التفكيكي استطاع أن ينتج عددا لا نهائيا من الدلالات للنص الإبداعي، وهنا تكمن أهمية التفكيك بوصفه ممارسة نقدية: لأن شبح انهيار المشروع النقدي البنيوي لا يزال مائلا أمامنا فبرغم من أن البنيوية حققت نجاحا على الصعيد التحليل اللغوي للنص الأدبي كما

استطاعت تحليل النص إلى البنية اللغوية التي يتكون منها، ابتداءً بالأكبر ثم الأصغر ، وانتهاءً بالفونيم، إلا أنها فشلت فشلا مؤكدا في توضيح الآلية التي ينبثق منها المعنى على وفقها من هذه البنية اللغوية، وهكذا جاءت التفكيكية لكي تنتج عدادا لانهائيا من الدلالات، وليصبح التفكيك متسيدا الساحة النقدية على أنقاض البنيوية، منذ محاضر ة دريدا في جامعة جون "هوبكنز" عام 1966 وكذلك نلاحظ أن التفكيكية استعملت بنجاح في مقاربة النصوص والتفكيكية برغم كونها أبستمولوجيا جديدة وفلسفة في اللغة الا أن أقطاب التفكيك جميعا قد استخدموها في الممارسة النقدية، من مثل(بلوم، وديمان، جوليا كريستيفا، وحتىدريدا نفسه)إن فلسفة التفكيك هي أوسع من أن نحصرها في الممارسة النقدية للنصوص الأدبية، فالإفرازات المهمة والأكثر أهمية للفلسفة التفكيكية كانت على الصعيد الأونطولوجي، لقد غير دريدا بالكامل نظرتنا إلى الوجود عندما أوضح كم أن الفكر البشري هو فكر متمركز حول اللوغوس إننا نعطي الكلمة بمفهومها الاقنومي معنى ميتافيزيقيا حين نحدث نوعا من التماهي بين الكلمة والوجود الذي تحيل اليه لتتحول بتالي إلى لوغوس وتصبح هذه الكلمة عبارة عن أقنوم غير قابل للتجزئة أو التفكيك، ولقد عمدت فلسفة دريدا إلى التفكيك أكثر المفاهيم بداهة، المفاهيم التي تخيلنا أنها بديهية، من مثل العقل الذي تحيله التفكيكية إلى سيرورة تاريخية، وتقوم بتفكيكه إلى شروط كينونته لنكتشف أن هذا الوجود الذي هو العقل ليس الاقنوم الذي نظنه، وأنه قابل إلى التفكيك إلى أقانيم أصغر و أصغر، وقد جاهد "جاك دريدا" في إعطاء الكلمة المكتوبة أولية على الكلمة المنطوقة: لأن التمركز حول اللوغوس كان دائما مرتبطا بالملفوظ الصوتي للكلمة، ، فعندما تنطق بالكلمة "عقل" مثلا يحضر فورا الاقنوم الذي يتماهى مع هذه الكلمة، ومن أجل كسر هذا التماهي يلجأ "دريدا" إلى شيء من التجريد في توجهه نحو الكلمة المكتوبة لكي يدمر هذا الترابط الحسي بين الألفاظ والاقنوم.

اشكاليات النقد التفكيكي:

أ/ **عند الغربيين:** تمثل فرنسا المهد الأول للتفكيك والذي انتقل إلى أمريكا عبر رحلة قادها "جاك دريدا" الذي ألقى محاضراته في جامعة "بيل و هوبنكنز" هذه الأخيرة التي شهدت ميلاد المؤتمرالأول للتفكيك عام 1966 لتسود وبذلك التفكيكية الساحة النقدية الأمريكية في السبعينات، ويتأثر بها العديد من المؤلفين والنقاد الرومنسيون والناقدين على موجة النقد الجديد، ولاسيما أن الدراسات التفيكية قد أعادت الشك في العملية النقدية لتعود إلى الذات "الكانطية" عودة نسبية وهذا لا يمنع من وجود معرضين مثل التفكيك صدمة لهم ويأتي الناقد الفرنسي "رولان بارث" في طليعة النقاد التفكيكين وان عرفت آراؤه تقلبا واضحا على ضفاف مناهج عدة

وأفضل ما يمثل مرحلة بارث التفكيكية مقاله عن موت المؤلف من 1968، وقد توجه في كتابة الكتابة في درجة الصفر"سنة 1953" نحو فك أغلال الكلمة لتنطلق حرة حتى تصل إلى درجة لا معنى وتناول في كتابة **sz** الذي صدر سنة 1970وهو عبارة عن دراسة الرواية قصيرة غير مشهورة وقد قسمها إلى 561 وحدة قرائية وضمنها كتابه الذي بلغ 200 صفحة وأكثر، وهذا هو الكتاب الذي أشتهر به ب"بارث" خارج فرنسا، وتحدث في كتابه "لذة النص"سنة 1973 عن النص باعتباره تفكيك واسعا في الجامعات الأمريكية فتمثلت كتابات "بول دي مان"الأرضية الصلبة التي انطلقت منها انتقادات النقاد الجدد خصاة وله كتابين غاية في الأهمية هما "العمى والبصيرة" في أوائل السبعينات من العمى النقدي فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التي تؤدي إليهما [1]وكان الآخر "هارولا بلوم" مرافقا للرومنسية مما يجعله يتأثر سريعا بالتفكيك وكان كتابه الأول يخص أعمال "شيليلي"عنوانه صناعة الاسورة عند شليليوله كتاب "قلق التأثير" 1973 وقد تحدث فيه عن عقدة التوتر الناتجة عن السلف كما أوضح أن الشاعر الغربي يمتلك الشجاعة بالاعتراف بتأخره إزاء التقاليد التي ورثها وقد ألف كتابا بعنوان "القبلانية والنقد" والنقد (والنصوص العبرانية التي تكشف المعاني الباطنية في العهد القديم) وكذلك له كتاب "الشعر الكبح"1976ويعني به شعر ما بعد الرومانسية، والكبح بنسبة له مثابة معاني التكرار وهنا يشير "بلوم"إلى وجوب التعامل مع النص من خلال علاقته بالنصوص السابقة[2]

ب– في كتبات النقاد العرب:

توجت الحركة النقدية العربية في معظمها إلى استقبال المناهج الألسنية فكان لهاته الأخيرة الصدى واسع في نفوس المتتبعين للحركة التثقيفية العربية على العموم فتتناولها في كتاباتهم ولمعت أسماء عدة في انتشار الترجمات العديدة لمؤلفات الرواد وأمثال"رولان بارث" "جاك دريدا" وهذا ما ساعد على انتشار التفكيك في الساحة النقدية العربية ويجمع معظم الدارسين الى أن أول دراسة تفكيكية تعود إلى سنة 1985، وذلك من خلال محاولة "عبد الله مُحَّد الغذامي"في كتابه"الخطيئة والتفكير" إذ تناول في قسمه الأول المناهج النقدية الألسنية وشاعرية النص ومصطلح تداخل النصوص وما وراء ذلك من المفاهيم في حين خصص قسمه الثاني المقاربة قصيدة "حمزة شحاتة"، ويطالعنا الغذامي بكتاب آخر "تشريح النص" 1987 فقد جاء في أربعة فصول توزعت عليها المقاربة التشريحية التي قام بها الغذامي على بعض نصوص الشعرية لشعراء معاصريتن، وما جعل الغذامي في حيرة من أمره

[1]– ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد، المعاصر، سيريت للنشر والمعلومات، القاهرة،ط1، 2002، ص140

[2]– المرجع السابق، ص143

هو مصطلح التفكيك ترى كيف هاجر هذا المصطلح حدا ومفهوما إلى الثقافة النقدية العربية؟ تردد الدكتور عبد الله الغذامي كثيرا، وهو يواجه هذا المصطلح الأجنبي قبل أن يرسو على "التشريحية" مقابلا عربيا له (على حد اطلاعي)وفكرت له بكلمات مثل (النقض/الفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيئ الى الفكرة، ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية/من مصدر) (لحل أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع حلل) أي درس بتفضيلواستقر رأيأخيرا على كلمة (التشريحية أوتشريع النص) والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل اعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للأبداع القرائي كي يتفاعل مع النص ...[1]وقد صدر الغذامي كتاب آخر بعنوان "النص المضاد" أعرب فيه عن أسباب تبنيه التفكيك أو التشريح والقراءة التشريحية تساعدنا على سد أغوار النص الأدبي، أنها آلية لتوضيح حقيقة الكتابة لإبراز جمالية مدى صحتها، كما تبين أصالتها والإبداع فيها من الانتحال والتقليد تخرج النصوص الوافدة إلى نص معين لتبرز بذلك ثقافة القارئ وسعة اطلاعه على الكتابات، ثم يعترف الغذامي بأن هذا المبدأ التشريحي الذي يصطنعه هو مبدأ توفيقي يقوم الغذامي على استثمار جملة من المقاولات النقدية، أنه تمثل كامل لمفهومات (السياق)و (النصوص المتداخلة) وتفسيربالنصوص، ويشكل عندي الفقر العمودي لنظرية القراءة [2]اذ يمكننا أن نفكك هذا المبدأ الى جملة في المبادئ الجزئية:

1- مبدأ الاختلاف، أي اختلاف الحاضر عن الغائب، مع الاعتداء الكبير بمقولة الغياب (وفي ذلك محاكاة لثورة جاك دريدا على مركزية العقل) ذلك أن عملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى المنتج لنص باجتلاب دلالات لا تحصى إليه ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قرّاء ايجابيين يشعورون بأن القراءة عمل إبداعي[3].

2- ان في قول هذا الأخير تصريحا ضمنيا على مفهوم "الكتابة"(لأي كتابة النص بإعادة قراءته قراءة مختلفة عن القراءات السابقة، أي برؤية مغايرة وبالتحديد في المعنى).

3- يرى "الغذامي أن عملية إحضار عناصر الغياب إلى النص هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص"[4]وفي ذلك استحضار واضح لمفهوم السياق حيث إن مفهوم الجملة الأدبية يندرج من جهة ضمن الجنس الأدبي الذي يتضمنها وهو من جهة ثانية يحيل على السياق النصي العام الذي تندرج الجملة في إطاره، لكنه لا

[1]- ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور النشر والتوزيع، الجزائر ، ط1، 2007،ص124

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص192

[3]- ينظر، المرجع نفسه، 194

[4]- ينظر، المرجع السابق، ص195

يقصد المحيط السياقي الخارجي الذي يعتبر عنه بالمصطلح العام المعروف (**CONTEXT**) بل يقصد السياق اللغوي اللفظي الداخلي الذي يعبر عنه الفرنسيون بمصطلح نادر الحضور في الكتابات العربية هو (**CONTEXTE**)وعلى العموم فإن "تشريحية" الغذامي باعترافه مختلفة عن تفكيكية "جاك دريدا" «تلك التي تقوم على محاولة نقض منطلق العمل المدروس من خلال نصوصه وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفض...»[1] ولكنها أقرب إلى تفكيكية بارث القائمة على "النقض من أجل إعادة البناء" والمنتهية الى "علاقة حب بين القارئ والنص" يقول الغذامي:«ولقد أميل إلى بارث التشريحي يحب لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص يعمد إلى تشريح النص لا تنقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه الى درجة محبة النص والتداخل معه »[2] التشريحية إذن هي التفكيكية الغذامية "ليست هي ما تريده التفكيكية من النص، لكنها ما يريده الغذامي من التفكيكية، ولقد كان التفكيك كما يقول سعيد الغانمي المعرفية التي تؤدي إلى هذا التمركز الغربي حول الذات لا يصل إلى غايته إلا بأدوات معرفية تجعل التمركز الغربي حول الذات، وسيرا لغور الاستراتيجيات المعرفية التي تؤدي إلى هذا التمركز أمرا ممكنا، كما يتولى فلاسفة التفكيك نقد المفاهيم الأولية التي تفضي إليه إن المفاهيم مثل (العلم، الغرب العقل، الصوت، الكتابة) هي مفاهيم ولد في خطاب وسياق معينين، ثم أفلتت من هذا السياق لتبغ على نفسها صفة الإطلاق... ومن هذا تأتي أهمية لنا كعرب، فهو إذ ينتقد الأيديولوجيات المركزية الغربية يشير في الوقت نفسه، بثقافات التعدد والاختلاف والمغايرة باستمرار..."[3]التفكيكية إذا دعوة إلى التنويع الثقافية الحضاري وتعدد تجارب الشعوب وخبراتها، فهي على الأقل كسر لاحتكار الحضارة الغربية للحقيقية، وتعريه هذه الحضارة بآلياتها نفسها كما أن هذه الإيجابية المدعاة لا ينبغي أن تخدعنا عن حقيقة التفكيك إذ هو نتائج فكري غربي متعال كذلك، وهو إذ به ينقد اتجاهات في الثقافة الغربية وفي الآن نفسه يدعو إلى ثقافة غربية أخطر وأبلغ في الهدم، إن دعوته هدم لكل صوت، وما الديمقراطية المدعاة لتفكيك إلا أوهام فأي ديمقراطية هذه التي تدمر كل شيء ولا تعترف بشيء؟

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص193

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص196

[3]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، 2008ص212

إشكالية الحضور والغياب في النقد التفكيكي:

لقد انطلق "دريدا" من خلال ثنائية (الحضور والغياب) إلى نقد الخطاب الفلسفي الغربي وتقويض أسسه من خلال كشف تناقضاته واللعب بأنظمته وممارسته، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) حسب مصطلح "دريدا"[1]إلى غياب المعنى و اختلافه وتعدده، أي أن المراهنة التفكيكية تتجه صوب (الغياب، انطلاقا من كون المعنى الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي غير مستقر، غير محدد، ولذلك أسباب عديدة منها انحدار النزعة الإنسانية وتلاشيها في أطر التحليل المعاصر (الفسلفي، النقدي) وكذلك تعدد التحولات المعرفية القاضية بنشوء تيارات جديدة، محصلة بالفكر والمعطى الثوري، فضلا عن اثارة بعض النزاعات المعرفية والثقافية القاضية بطرح تظاهرات فكرية ومعاني مختلفة، تؤدي إلى وجود نوع من التناقض والتناحر بين النصوص، كما اعتبر "جيمسون" ثنائية الحضور والغياب حدثا مركزيا في الطرح التفكيكي عند "جاك دريدا"، كما تقوم هذه الثنائية بوصفها نتيجة من نتائج الاختلاف ومظهراً له أي عندما تعمل منظومة الحضور لابد أن تمتلك خصائص النقيض وهو الغياب، وبذلك يتم التعامل مع الحضور على أنه مظهر من مظاهر الغياب والاختلاف[2]، وتمثل مبدأ راسخا يتحدد في كون الموجود يتجلى بوصفه حضوراً.بمعنى أن الوجود يتمظهر وجوده في الأشياء[3] وهذا المبدأ استأثر به تاريخ الخطاب الغربي ليتمركز حول ذاته، وليعلي من شأن تموضع مؤسساته الفكرية والمعرفية، وليبرهن من ثم على تفوق ممارسته الخطابية التي أسندت لنفسها مهمة تحديد المعرفة واحتكارها، وبذلك ظهرت الحيوية الذاتية للكائن الغربي، بوصفها الوجود المتعالي القادر على تجهيز الحلول، وترميم الأزمات في كل زمان ومكان، وقد جاء عمل "دريدا"لتقويض هذا التمركز، وحلال مبدأ الغياب محل هذا الحضور، وإسناد كل الأرصدة المعرفية إلى معاني متعددة وثم يرى "وليد قصاب"أن فكرة "الغياب" هذه انطلق دريدا زعيم التفكيك وذلك من خلال تحليها عنده في موضوع القراءة، أي أن فهم القراءة ينطلق من فهم طبيعة العلاقة القائمة بين الدال والذي يمثل الصورة الصوتية أو الكتبة وبين المدلول وهو المتصور الذهني للدال–فالدال يمثل حالة الحضور والمدلول يمثل حالة غياب، وأن القارئ هو الذي يأتي بهذا الغائب ويكمل مافيه من نقص ويحيلنا "وليد قصاب" إلى فكرة مهمة وهي أن تشكيك التفكيك في العلاقة بين الدال والمدلول تشكيك في "فكرة الحضور"أي حضور المعنى من خلال الدال بعد أن أصبح هذا المعنى في حالة غياب مستمر.

[1]– ينظرن عبد إبراهيم، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المكرز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1996، ص72

[2]– ينظر، مفاتيح القراءة جاك دريدا، ناصر حلاوي، مجلة الطليعة الادبية، العدد5، 1990، ص58

[3]– ناصر حلاوي، مفاتيح القراءة جاك دريدا، ص320

ومن هنا فإن "وليد قصاب"نظرا إلى ثنائية (الحضور والغياب) من نفس المنظور الذي رآه في الاصلهو "دريدا" وذلك من خلال غياب المعنى والذي لا يمكن لأي قراءة تدعي أنها قبضت عليه إلا أنه يختلف عن دريدافي قضية القارئ، وذلك حينما اعتبر قصاب أن القارئ هو الذي يأتي بهذا بل إن الغائب عند دريدا في سبات مستمر ولا يمكن الاتيان به ولا ينظر جاك دريدا القارئ نهائيا في عونه يجسد غياب المعنى ويكمل ما عاناه من نقص بل ما يهمه هو نقد الخطاب الفلسفي العربي والكشف عن تذبذباته ويتوافق معه في هذا "عبد الله ابراهيم" وذلك من خلال رؤيته الثنائية الحضور والغياب من نفس المنظور الذي نظر إليه دريدا فالتفكيك اشتغل بثنائية الحضور والغياب، استنادا الى فهم جدلي للعلاقة بين هذين المستويين في الخطاب ويرى أن الحضور رهينة مرئية وأن الغياب ما هو إلا ظل من ظلالها الكثيفة الغائرة في المحيط المضطر واسع لا قاع له ولا شواطئ، وهذا المحيط هو المدلول المنفتح أبدا بفعل القراءة[1] ويرى أن على أساس هذه الرؤية يؤسس التفكيك موقفه تجاه الخطاب هاتفا إلى تحرير أمل المخيلة من ناحية، وافتضاض أفاق جديدة للعملية الإبداعية من ناحية أخرى، على الرغم من الانتقادات التي وجهت إلى هذا الأخير إلا أن التفكيكية فعلا قائمة على هذه الثنائية التي هي في ذاتها متناقضة بين الحضور والغائب الذي نبحث عنه واذا وجدناه فكأنا لم نجد أصلا ولهذا فقد كان إي عبد العزيز، حمودة متوافقا مع صرح هذه الثنائية وذلك أن القراءة التفكيكية هي قراءة متضادة، تثبت معنى للنص ثم تنقضه لتقييم آخر على أنقاضه في اطار "إساءة القراءة"[2] إنّ هذه الثنائية قائمة على البحث عن عنصر الغياب وهذا ماقاله "عبد الله الغذّامي" «إن عملية إحضار عناصر الغيابالى النص هي حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص [3] فعبد الله الغذّامي يختلف كل الاختلاف مع "دريدا" في اشكالية الحضور والغياب ورأى كباحث لهذه القضية لا يتوافق تماما مع ما جاء به الفاصل "جاك دريدا" وذلك في كونه بالغ كثيرا في جعله عنصر الغائب، وجعله مغيبا كليا، ولا يوجد معنى ثابت، صحيح أن هنالك تعددا للمعاني وأنها تتجدد بالتجدد القراءات وتعددا الا أنه لا يمكن نفي أنه لا يمكن الحصول على معنى مفصول، فيه فهنالك بعض الاسئلة مثلا تستوجب معان جازمة ويقينية، كما أن "دريدا" يجعل من هذا الغياب مستمرا، وهذا مالا أتفق معه فيه، وإن دل على شيء فإنه يدل على غموض التفكيك وذلك من خلال استخدامه لمصطلحات غير واضحة سعيا لإبهار القارئ مثلا أو لإقناعه أن ما يقال

[1]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص388.

[2]- ينظر، عبد الله ابراهيم، معرف الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1996،ص83.

[3]- كتاب الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006، ص 84.

استثنائي وغير عادي[1] وبهذا أرى أن دريدا قد بالغ في حكمه على النص الادبي من زاوية معينة وذلك من خلال أنه أكد على حضور الدال وأهمل المدلول وجعله مغيب كليا ،فلا اساس لدال من دون مدلول يمثله وأدعم رأي هذا بما جاء به الناقد الكبير "هابرماس"من مدرسة فرانك فورت حيث رأى «أن دريدا لم يتم علاقة بين الدال والمدلول فالدّال يحول إلى المدلول و المدلول إلى الدّال في سلسلة لا نهائية،[2]كما أن فكرة الحضور والغياب عنده تجلت في إستراتيجية الميتافيزيقا، ورأى "هابرماس" أنه لابد من التوفيق بين هذه الثنائية وأن لكل دال مدلول معين يمثله.وأخيرا فإن المشروع التفكيكي، كما وصفه أحد الباحثين هو مشروع غير واضح، وغير كامل «لا يقدم نظرية بديلة لتحليل النص الأدبي، وحينما يفعل التفكيكيون ذلك أي حينما يحاولون تقديم بديل نقدي سرعان ما يتضح أنه بديل مشرذم غير متكامل، ولا يقدم بديلا من ناحية أخرى...»[3]أي أنهم رغم محاولتهم في إعطاء رؤية مغايرة ذات معنى ودلالة جديدة الى أنهم غالبا ما يفشلون في حقيقة الأمر.

أنه مشروع يقوم في الأصل الذي انطلق منه "جاك دريدا" على "الإثبات" وتغييب النظام المحدد، وإلغاء التقييد بأي منهج مرسوم، وخلخلة جميع الثوابت السائدة التي جمدت العقل البشري وجعلته يتشرنق حول مجموعة من المقدسات يعدها أساسا ينطلق منه.

[1]- عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر لطباعة ونشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1،2003،ص113.

[2]- ينظر، عبد الله ابراهيم، سعد الغانمي: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط، 1996، ص142

[3]- ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الادبي الحديث،ص213

لعلى ما نأتي عليه نحن على مشارف طي هذا البحث الذي تناول بالقراءة والتحليل كتاباً مهماً في المناهج أن نؤكد على أنّ مسألة تلقي مناهج النقد الغربي عند العرب تبقى مسألة اشكالية جدّاً، فهناك نقلٌ حرفيٌّ لا يزيد ولا ينقص، وهناك نقلٌ يحاول أن يحاور المناهج بطرقية أو بأخرى بحثاً عن الخلفيات ونقداً للفلسفات وفحصاً للتطبيقات وما الى ذلك ويبقى كتاب وليد قصاب من بين تلك المشاريع مميزاً للغاية فهذا الباحث يعتبر ناقداً رائداً في مجال نظرية النقد الاسلامي وهي نظرية نقدية تحظى بكثير من الاهتمام لدى الباحثين باعتبارها تستند الى أسس النقد الأخلاقي القيمي والرؤيا الشاملة للنقد، وعليه فإن هذا الكتاب يجعل القارئ متفهماً للمناهج النقدية الغربية بشكل عميق يتجاوز السطحيات الى الخلفيات العلمية الايديولوجية.

وفي نهاية هذا البحث توصلت الى مجموعة من النقاط أو النتائج يمكن استدراجها في مايلي:

- المناهج الغربية ليس مجرد آلات إجرائية بل هي فلسفات وايديولوجيات تنتمي الى سياق مغاير لسياقنا ولذلك يجب التعامل معها بمنهج تلق يكشف خلفيا لها حتى لا تكون قراءتنا مجلاد استهلاك.
- النزعة العلمية أحدهم الأسس التي استند اليها النقد الغربي بداية بالوضعية عند "أوجست كونت".
- السجالات الايديولوجية مكون بارز في بناء تلك المناهج كالماركسية والحداثة والعولمة والليبرالية.
- المناهج الغربية تحمل سمات تتصادم مع الرؤيا الاسلامية وعليه يجبُ تفعيل العقل النّقدي البنّاء وحيث إن هذا البحث لا يمكن أن يستقصي القول فيما تطرق اليه الكتاب فإننا نقتصر على بعض التوصيات:

القراءة المثمرة هي التي تقارن وتوازن بين الأيديولوجيات ولا تكتفي بالاستهلاك والتكرار دون فحص ولا تعد ولذلك يجب الاهتمام بالمنهج المقارن خلفيات المناهج وانتمائها الحضاري والايديولوجي ضروري جداً والا كان التلقي مجرد اجترار.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفقنا الى تقديم دراسة تنير الكتاب وتلخصه وتستعرض قضاياه وتقف على مرتكزاته ولو بشيء من الاجمال الذي تطلبه طبيعة البحث الاكاديمي فما كان من تقصير فهو من لازمة البشر وعسانا أن نتداركه في لاحق المناسبات كما أن تعويلنا بعد الله تعالى في ذلك على لجنة المناقشة في اثراء ونقد عملنا على أن أستاذتنا المشرفة لم تبخل بأدنى جهدٍ في رعايةهذا البحث وتوجيهه نقطة بنقطة وصفحة بصفحة، فنسأل المولى تعالى أن يكرمها وأن يرفع قدرها وأن ينفعنا بعلمها إنّه وليُّ ذلك والقادر عليه سبحانه، والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

1- إبراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر ، ط 2.

2- أحمد حيدوش في النقد العربي، د،م، الجزائرسنة 1999 م.

3- أحمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، دط، 1958.

4- اومبيرتوايكو، التأويل،ترجمة سيعد بن كراد ، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان،ط 2،2004م

5- ستايلي هايمن، النقد الأدبي والدراسة الحديثة ، أحسان عباس، و مُحَمَّد سيف نجم، دار الثقافة، لبنان، ط 3 سنة 1978.

6- سيد قطب، النّقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، دط، 2003م.

7- صلاح فضل، مناهج النقد المعصر، سيريت للنشر والمعلومات ، القاهرة، ط1،2002م

8- ضياء صديقي، وعباس محجوب، فصول في النقد الأدبي.

9- عبد الله إبراهيم سعيد الغانمي ، معرفة الأخر، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبان، ط2،1996م.

10- عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان،1999م

11- عبد الوهاب المسيري، الحداثة وما بعد الحداثة دار الفكر للطباعة والنشروالتوزيع ، دمشق، سوريا،ط1،2003م

12- عز الدين إسماعيل ، تفسير النص الأدبي، مكتبة قريبة ،العودة ، ط 9 ،2014م.

13- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع، ط2، 2014.

14- عز الدين مناضرة: عامر الشعريات، دار مجدلاوي، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1،2007م.

15- علي حرب ، نقد النص،المركز الثقافي العربي، المغرب ، لبنان ، ط 4 ،2005م

16- فاليري لبين، مذهب التحليل النفسي والفلسفة الفرويدية الجديدة ، زيادة الملا، دار الطبع الجديدة دمشق، سوريا، سنة 1997.

17- كتاب الخاطئة والتكفير، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006.

18- مُحَمَّد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، من السياق غالى النسق (الدراسات والآليات، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر)

19- مُحَمَّد خلف الله أحمد، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1970م

20- مُحَمَّد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان،ط 1،2002م

21- مُحَمَّد مندور في الأدب والنقد، دار النهضة، ماهر للطباعة، القاهرة، 1998.

22- مفاتيح القراءة ،جاك دريدا، ناصر حلاوي، مجلة الطليعة الأدبية، العدد 5،1990م

23- مقاييس اللغة، إبن فارس، دار الثقافة، ط2، 1983م.

24- وليد قصاب مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، 2008م

25- يوسف اليوسف، العقد الجنسية في موسم الهجرة إلى الشمال، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، سنة 1947م.

26- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2007م

تقديم وعرض

الـفـصـل الأول:

❖ ملخص محتوى الكتاب

الـفـصـل الثانـي:

❖ دراسة في المنهج النفسي والتفكيكي

مقدمـــــة

خاتمـــــة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

فهـــرس المحتويـــات

المحتويات	الصفحة
البسملة	
شكر وتقدير	
الإهداء	
تقديم وعرض	
المقدمة	أ
مدخل	**4**
الفصل الأول: ملخص محتوى الكتاب	
المبحث الأول: المناهج السياقية	**12**
المطلب الأول: المنهج التاريخي	**12**
المطلب الثاني: المنهج الاجتماعي	**17**
المطلب الثالث: المنهج النفسي في النقد	**24**
المبحث الثاني: المناهج النّقدية الحداثية (النسقية)	**34**
المطلب الأول: الشكلية	**34**
المطلب الثاني: الشكلية الرّوسية والتشيكية	**38**
المطلب الثالث: البنيوية	**43**
المبحث الثالث: نقد ما بعد الحداثة	**56**
المطلب الأول: التفكيكية	**56**
المطلب الثاني: نظرية التلقي	**61**
الفصل الثاني: دراسة في المنهج النفسي والتفكيكي	
المبحث الأول: المنهج النفسي في النقد: (تعريف)	**68**
المنهج النفسي في النقد الغربي	**68**
نموذج في دراسة العقاد لأبي نواس و(المعري)	**70**

ملامحه وإجراءاته في النقد الغربي	**71**
المبحث الثاني: دراسة تفكيكية	**77**
تعريف التفكيكية	**77**
التفيكيك... هل هو مدرسة نقدية ؟	**81**
إشكاليات النقد التفكيكي عند العرب وعند الغرب	**82**
خاتمة	**90**
قائمة المصادر والمراجع	**92**
فهرس المحتويات	