الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

الكلية: الآداب واللغات
الرقم التسلسلي: .....

القسم: اللغة والأدب العربي
رقم التسجيل:

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

ميدان : اللغة والأدب العربي

شعبة: دراسات نقدية
تخصص: النقد الأدبي وتحليل الخطاب

الموضوعاتية وآليات إنتاج الدلالة

-دراسة في قصص أحمد رضا حوحو-

إعداد الطالبة:

طيهار نسيبة

أما لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
			رئيسا
نور الدين سيليني	أستاذ	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا ومقررا
			ممتحنا
			ممتحنا
			ممتحنا
			ممتحنا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ 2019/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي المشرف الدكتور :

"سيليني نور الدين"

على كل مساعداته و توجيهاته المتتابعة عبر كل مراحل هذا البحث المتواضع.

كما أوجه شكري إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي الذين سهروا على تقديم المادة المعرفية طوال الأربع سنوات الماضية.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الخاص إلى أمي التي دعمتني ماديا ومعنويا، وإلى كافة أسرتي الكريمة التي تكبدت عناء السفر معي في رحلتي العلمية هذه خاصة والدتي، وكذا أسرة زوجي وإلى "زوجي مشتر" نذير الذي كان لي دعما و سندا في مشواري الدراسي في الجامعة.

نسيبة.

إلى اللغة العربية...

مقدمة

نظرا لما تشهده الساحة النقدية في الوقت الراهن من تعدد واضح في المناهج والنظريات والأفكار المهتمة بطرق دراسة وتحليل، وتأويل، واستنطاق النصوص الأدبية المختلفة، والتي عززت بتطبيقها على النصوص وجودها النصاني المنهجي الذي يفتح أفق النص لدراسته دراسة منهجية موضوعية، ولا ريب أنه هذه الرؤى تنبثق في الأساس من رؤى فلسفية محضة، إضافة إلى تواجد مختلف الاتجاهات المعرفية والمنهجية التي عجلت لظهور هذه المناهج على الساحة النقدية الأدبية الحديثة والمعاصرة، ذلك أن النص لم يكن يدرس وفق منهج نقدي معين يحمل ذلك البناء المفاهيمي العميق والدقيق، وهذه الخصوصية للنص مكنت النقاد من إتاحة فرصة للمعرفة الثابتة للنص وطرقه بطرق منهجية لسد حاجة النقد الأدبي في صيرورة التعامل مع النص الأدبي سواء كان شعراً أو نثراً، أو أي جنس أدبي آخر في التعامل مع مضامينه كفن حضاري يساهم في بناء المنظومة الفكرية والإنسانية للمجتمع.

ويعتبر بذلك رسالة ثقافية وفكرية تتبادل حواراياتها مع مختلف الشعوب تنظم سلوكياتهم وتكشف تطورها، ولذا يعتبر النص الأدبي نسيج لغوي مسيج بمختلف الدلائل التي يحمل من ورائها الكثير من المعاني والإحالات، والتي تمثل الوظيفة الجمالية وتجسدها وهي غاية المناهج النقدية هو إبراز الجماليات في النص الأدبي، إذ كيف تلقى القارئ هذه الإبداعات.

وتهتم المناهج النقدية والنظريات في الوقت الراهن، بدراسة النصوص الأدبية وتحليلها ومحاولة استنطاقها لمعرفة الرؤى الفكرية والإبداعية، ومن ثمة تعكس مستوى الإبداع تلك النصوص وتجسد وظيفتها الجمالية باعتبار أن هذه النصوص مادة طرية، تخفي وراءها الكثير من الدلالات والمعاني التي تنطوي عليها وتعتبر المناهج النقدية الأداة التي تبلور تلك المفاهيم.

ومن المعروف على المناهج النقدية كالبنيوية، واللسانيات، هذا الدور الفعال، غير أن هناك مناهج لم تلقي هذا الاهتمام والتداول، ومن بينها المنهج الموضوعاتي، والتي تعد مقاربة نقدية موضوعاتية من أهم المقاربات النقدية في التعامل مع النص الأدبي شعرا

ونثرا، فقد ظهرت في أوربا إبان ستينات القرن العشرين مع موجة النقد الجديد، ومتجاوبة، بشكل من الإشكال، مع تيار ما بعد الحداثة، كما ظهرت في العالم متأخرة عن نظيرتها الأوربية بعقد من السنوات، مع تصاعد النقد المضموني، وانتشار القراءات التأويليةوالإيديولوجية،وولادة التحليل الوصفي البنيوي واللساني، وعن علاقة الموضوعاتية بالمناهج النقدية الأخرى يتعامل المنهج الموضوعاتي في مقارباته الحديثة، إما على مستوى التطبيق أو المنهج، وأبرز منه إشكالية المنهج التي تعد إلى تنوع التعريفات الخاصة بمفردات ومفاهيم هذا المنهج، فكل ناقد أو باحث يعرف الموضوعاتية بحسب الفلسفة التي يعتقدها والرؤى التي يتبناها ويعتمدها في أدبه ونقده، ويسعى النقد الموضوعاتي إلى دراسة التيمات للنصوص المبدعة، ومعرفة كوامنها ومضامينها، وكل ذلك من أجل إنتاج دلالة، وذلك بالاعتماد على آليات وأدوات المنهج الموضوعاتي.

ومن جملة هذه الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع، فهي عديدة، أهمها: أهمية الموضوع، إذ أن الدراسة الموضوعاتية لم تلقى تجاوبا وتداولا في القراءات المعرفية باعتبار أن هذه الدراسة ليس لها حظ كباقي المناهج النقدية الأخرى، بالإضافة إلى دافع شخصي، وهو الرغبة الملحة في فهم طبيعة هذا المنهج النقدي والاشتغال على آلياته وإجراءاته، إنّ مثل هذه الدراسات النقدية تسلط الضوء على هذا النقد الموضوعاتي يمنحنا فرصة استنطاق النص وإعادة قراءته بغية الكشف عن الموضوعات التي يطرحها الكاتب في نصه، ومحاولة استخراج مكونات الضمنية للموضوع باستخدام أدوات وآليات نعتمدها لدراسة هذا المنهج، ومن هنا يأتي إلحاحنا في طرق مجال البحث حول "النقد الموضوعاتي"، وربما هذا ما جعلني أطرح عديد التساؤلات: كيف ينتج المنهج الموضوعاتي (بما عُرف عليه من صرامة) الدلالة؟، وما هي الآليات التي يعتمدها هذا المنهج؟، وماذا عن أهم الجهود النقدية في هذا الموضوع؟، وما هي حقولها الدلالية وكيف يتم إنتاجها؟، وإذن كيف نقرأ دلالات القصص عند "أحمد رضا حوحو" رغم أنه اشتهر بأنه عقيم فكيف له أن ينتج دلالة؟.

ومن خلال هذه الإشكالية النقدية الواسعة حاولت تأسيس عنوان لإطروحتي بالاتفاق مع المشرف حولها، من أجل توسيع مداخل المنهج الموضوعاتي، وتفتيت تمفصلاته الداخلية لتتجلى رؤاه ومعالمه للمتلقي، فوسمت عنوان أطروحتي بـ: "**الموضوعاتية وآليات إنتاج الدلالة دراسة في قصص -أحمد رضا حوحو-**"

ولعل ما دفعني إلى التعامل مع المنهج الموضوعاتي كونه لا زال يشكل جدلاً قائما حوله مقارنتها مع باقي المنهج النقدية الأخرى، وكون الموضوعاتية منهج نقدي لم يتطرق له العديد من الباحثين إلا بالنزر اليسير منه، ولا يخفى على أحد ما وصلت له الدراسات النقدية خاصة السيمائية والبنيوية من دراسات أكاديمية نقدية بارزة سواء ضمن الأطاريح والمذكرات أو كتب ومرجعيات قيمة جدا، ثم تلتها باقي المناهج النقدية الأخرى، ولكن بقي المنهج الموضوعاتي يترنح بين ذاك وذاك، لكونه غامضاً، ويصيب المتلقي بالكثير من الالتباسات والغموض، إن هذا الأمر المضطرب لم يكن حبيس الحاضر فقط بل يمتد من فترة الثمانيات من القرن الأخير، ثم أن صعوبته تكمن في اشتغال الدارس عليه، وهذا الأمر هو سبب تشتت لذهنية الباحث بالأساس فعليه أن يكون موسوعيا وباحثا ومطلعاً على الأقل بآليات وأدوات باقي المناهج النقدية الأخرى، وأما السبب الثاني هو مشكل فهم النصوص الأدبية بمختلف أجناسها، وأي منهج يا ترى يطبق على مثل هذه النصوص؟ إذن الإشكال إشكال مفاهيمي بالدرجة الأولى، ثم يأتي إشكال أخر أكثر خطورة وهو مفاهيمي ومعجمي وتعريفي للمصطلح نفسه وفي الحقيقة هو إشكال لغوي معلوماتي ليس له مقابل اصطلاحي في اللغة العربية وسنأتي عليه لاحقا، هذا الإشكال دعي لتوزيع عملية الفهم وبذلك رفض فكرة الاختلاف بين المصطلحات"التيمة"و"الموضوع" و"الموضوعة"؟

ورغم كون اللغة الفرنسية قريبة جدا ومستعملة من طرف العالم المغاربي في الوطن العربي، غير أنّ المشكل ظل قائما لحد الساعة فالموضوعاتية منهج واجه مشاكل تاريخية، فالحرب الجدلية كانت بالأساس حول الموضوعاتية، إذن فنحن نشهد استهلاك نقدي لباقي المناهج النقدية لا نلمحها حول النقد الموضوعاتي فلما؟

كما أنّ ما جعلني أختار قصص أحمد رضا حوحو ليس في كونّها تحمل حمولة فنية أدبية اجتماعية، وثقافية، وجمالية، وأفكار إصلاحية مختزلة داخل معمارية السرد القصصي فحسب، بل هدفي من هذه الأطروحة هي كوننا نستطيع أن نخضع أي عمل أدبي للمنهج الموضوعاتي، وبالتالي نستطيع أن نستنبط جماليات العمل الفني لديه، باعتبار حوحو يتميز بفكر ديني متشبع بالثقافة الإسلامية ومتأثر بالثقافة الإنجليزية، كما أنه يكتب بطريقة جمعية علماء المسلمين الجزائريين، وكوني أؤمن بأنه لا يوجد نص ميت بل هناك نص نستطيع أن نحفر في أعماقه ونستنبط جوهر الإبداع فيه، وتقع القصص المختارة ضمن مجموعتين قصصيتين هما (الأولى هي قصة"صاحبة الوحي"، ومجموعها ثمان قصص، والثانية "نماذج بشرية" وتحتوى على أربعة عشر قصة) ارتأيت من خلالها أن أبحث فيها عن الموضوعات المشكلة للعمل الأدبي عند حوحو، فلقد رأيت أنّ هذا المنهج هو الأنسب لمعرفة نفسية الكاتب وواقعيته، وآفاق تصوراته المستقبلية، فهو قد صور لنا حقيقة المجتمع في زيفه وما يعانيه من أمراض ومشاكل اجتماعية ونفسية.

وقد قامت أطروحتي على تقصى الدراسات السابقة تناولت المنهج الموضوعاتي في مجملها على الرسائل الجامعية نذكر منها محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2003.

والرسالة الثانية كانت لـ-عبد الكريم حسن: الموضوعاتية البنيوية: دراسة في شعر السياب، رسالة جامعية تقدم بها الباحث إلى جامعة السوربون، عام 1980، تحت إشراف البروفسور اندريه مايكل.

وقد استعنت بأهم المراجع التي تناولت المنهج الموضوعاتي فاخترت منها عربيا: (عبد الكريم حسن: الموضوعاتية البنيوية دراسة في شعر السياب، عبد الكريم حسن:المنهج الموضوعي، النظرية والتطبيق، و(يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام)، وأما المراجع التي اعتمدت عليها غربيا فجاءت (Brian Paltridge=Discourse analysis-an lntroduction.2nd edltlon) (دومنيك مانغينو: المصطلحات المفاتيح في تحليل الخطاب، تر:محمد بحياتن، و(بول ب.آرمسترونغ:

القراءات المتصارعة التنوع والمصداقية في التأويل لـ بوب ب.آرمسترونغ، تر: فلاح رحيم).

وقد جاءت أطروحتي لتستجيب لهذه التساؤلات في ثلاثة فصول ما بين مقدمة وخاتمة، حيث تناولت في الفصل الأول: التصور المفاهيمي للموضوعاتية" حفر في المصطلح"، وقد خصصته للدراسة النظرية، وهو يقع في مبحثين، حيث يتناول المبحث الأول، المبحث الأول: مفهوم الموضوع والنقد الموضوعاتي، إذ تناولت فيه- بين الموضوعة والموضوع والتيمة في المعاجم العربية القديمة، ثم تناولته بين الموضوعة والموضوع والتيمة في الدّراسات الغربية القديمة: ثم عرجت على مفهومه بين الموضوع والموضوعة والتيمة في الدراسات النقدية العربية الحديثة، وتناولت كذلك مقصوده بين الموضوعة والموضوع والتيمة في المعاجم العربية الحديثة، وعليه تشكل لدى الإطار العام لمفهوم النقد الموضوعاتي، وأما المبحث الثاني، فقد حمل عنوان" النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد"، وهي دراسة نظرية، حاولت فيها الوقوف على أهم النقاد الموضوعاتيين بحيث تناولت فيها الأسس الفكرية الفلسفية التي اتكئ عليها النقد الموضوعاتي عبر أهم أقطابها الغربيين (غاستون باشلار، إدموند هوسرل، جون بول سارتر)، ثم تناولت الأسس الجمالية التي ينبني عليها النقد الموضوعاتي: (الأنا المبدع- العلاقة مع العالم (رؤية العالم)- الخيال وحلم اليقظة)، ثم تطرقت إلى أهم مؤسسي النقد الموضوعاتي عند الغرب وهم (جون بيير ريشار، جورج بوليه، شارل مورون، ثم جان بول فيبر)، وكذا تناولت انفتاح النقد الموضوعاتي عند العرب، عالجت من خلاله اضطراب النقد الموضوعاتي من حيث المنهج والمفهوم.

وأما الفصل الثاني فلقد شمل عنوانه "النقد الموضوعاتي ومناهج النقد النسقية والسياقية"، وتناولت في المبحث الأول: التوليفات النسقية والسياقية للمنهج الموضوعاتي بتمهيد حول المنهج الموضوعاتي وعلاقته بالمناهج الأخرى،مثل "الموضوعاتية والبنيوية، الموضوعاتية والتحليل النفسي، الموضوعاتية والسيميائية، الموضوعاتية والألسنية، الموضوعاتية والأسلوبية"، حيث تناولت فيه علاقة الموضوعاتية والبنيويّة، الموضوعاتية

والبنيوية بين توحد الهدف واختلاف الآراء، الموضوعاتية وحرية المدخل بين الموضوعاتيين والبنيويين، الموضوعاتية والبنيوية وميكانيكية الفعل المحرك للعمل، الموضوعاتية والبنيوية بين محوري التزامن والوصف، الموضوعاتية والبنيوية سباق نحو التسلح الأكاديمي، التحليل النفسي ومقاربات الموضوعاتيين الالتقاء والتجاوز، واقع الدراسات النفسية للنص الأدبي في نظر الموضوعاتيين، الموضوعاتية والسيميائية، الموضوعاتية والدور الدراماتيكي للعلامة السيميائية، الموضوعاتية ومكانيزمات الفينومينولوجيا السيميائية، الموضوعاتيين وعلم الدلالة ومحور الدائرة الدلالية، الموضوعاتية بين الأسلوبية وعلم البلاغة، الموضوعاتية دور التيماتيكي للأسلوبية الإحصائية، الموضوعاتية ومحور المعادل الموضوعي، الموضوعاتية والجذر نحو تحليل خطابي للملفوظ، آليات تحليل الخطاب وآليات المنهج الموضوعاتي ومفهوم الحزمة، آليات تشغيل الخطاب داخل النص الموضوعاتي، آليات الإجرائية في المنهج الموضوعاتي والتحليل الخطابي، المبحث الثاني: آليات النقد الموضوعاتي، وتتناولت من خلالها الموضوعاتية وآليات الإجراء الإحصائي، والموضوعاتية وآليات الإجراء الأسلوبي، والموضوعاتيين بين آلية المعنى وآلية التكرار، وآلية التكرار وفكرة التردد الموضوعاتي.

وأما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان:الموضوعاتية وآليات إنتاج الدلالة- قراءة في مدونة أحمد رضا حوحو، عالجت في المبحث الأول: التيمات الأساسية في سرديات حوحو وهي 23 تيمة اشتغلنا عليها وهي كالتالي: الموضوعات القصصية الرئيسية (تيمة الفساد) وهي التيمة المؤسسة للنص، ثم التيمة الرئيسية الأولى (تيمة الظلم، الحسد، المرأة)، ثم التيمة الرئيسية الثانية (الحزن، الخوف، الحب، الألم)، وأما التيمات المنفلتة فهي كالتالي (الإغراء، العقد النفسية (عقدة النقص، عقدة المال، عقد الذنب، عقدة العظمة)، العرف، الطمع، الجهل، الخبيبة، الوهم، القلق، النفاق الاجتماعي، المرأة التي تفرعت تيماتها المنفلتة إلى فرعين اثنين (المرأة المظلومة، والمرأة المتنورة).

وأما هندسة التيمات الأساسية والمنفلتة وإعادة تفعيل المعنى، فتأتي من خلال تطبيق أدوات المنهج، حيث جسدتها القرابة السرية، النواة، الإحساس، التمفصل، الإحالة أو (الحيلولة)، الحافز، حرية المدخل، والتأويل، والقراءة المجهرية، والتكرار، والإطرادية والصورة، مستعملة في ذلك طريقة جون بيار ريشار في التحليل الموضوعاتي دون أن أنسى عبد الكريم حسن الذي قاربه من حيث المفهوم والأدوات والخصائص رغم أنه أطلق على جلها أسماء مغايرة، وقد قمت بمجموعة من التطبيقات الموضوعاتية، ولم أكتف بتطبيقات جون بيار ريشار بل أضفت مجمل جهود عبد الكريم حسن حول الدراسات التطبيقات الموضوعاتية الهاجس، الموضوع الرئيسي، الفعل المحرك، العائلة اللغوية، أما دراسة التيمات الأساسية المنفلتة من الأطروحة لتطبيقات المنهج من منظور جورج بولي لندرس فيه هندسة التيمات النصية ومحور التعديلات الموضوعاتية، حيث ارتأينا أن ندرس فيه قمت من الفضاء، المكان، الزمان، لدى جورج بولي، معتمدة على تطبيق المنهج من منظور فايير حول ما أسماه بالتعديلات الموضوعاتية، درسنا من خلاله، تيمة الأرض، تيمة المقهى، تيمة الشارع، تيمة القرية، ثم تيمة المنزل.

وقد أنهينا هذه الأطروحة بخاتمة عرضنا فيها أهم نتائج البحث التي توصلنا إليها بالدراسة خاصة منها ما تعلق بالمنهج الموضوعاتي وكيفية تشغيل أدواته الإجرائية وآلياته، استخدمنا في ذلك طرق التحليل الموضوعاتي بتفعيل هندسة التيمات وتطبيقها على النصوص القصصية بالبحث عن المعنى والتكرار والوصف، ثم إحصاء هذه المفردات كل عن حدة، ثم بينت القيمة الفكرية لأحمد رضا حوحو من خلال مدونته ونظرته للمواضيع الاجتماعية وطريقته في معالجة الأحداث والوقائع.

لتحديد ملامح البحث، كان لزاما علينا للإحاطة بالموضوع وإلمام جوانبه، اعتمدنا على عدة مناهج لتوظيف معلوماتنا، فاستخدمنا المنهج الوصفي في دراسة الموضوع أساسا في التطبيق، فإني ملزمة بلا شك بالرجوع إلى آليات المنهج الموضوعاتي لتطبيقاته الإحصاء والتحليل.

وإن اختيار الموضوع البحث فيه من الصعوبة والمشاق ما فيه، كون جدة الموضوع وقلة الخضوع فيه، وندرة بلورة تلك المفاهيم النقدية وتفريعاته الخاصة وامتداده الطبيعي كباقي المناهج النقدية الأخرى، في استعماله وصعوبة تطبيقه في مجال واحد فضلا على تجربة الإبداعية كاملة، وهو ما حفزني على الخوض فيه رغم الصعاب التي قد تعترض الناقد، وتكمن -أيضا- صعوبة الموضوعاتية في دراستها كمنهج من كون أنّ هذّا المنهج غير مستقر خلال حقبته التاريخية، وهذّا ما جعل الموضوعاتية تتصل وترتبط بالمنهج البنيوي، تحت اسم (البنيوية الموضوعاتية)، بما أنها تدرس الشكل والمضمون مثل المنهج البنيوي وهذا ليس حكرا على البنيوية، ولكن الموضوعاتية لا تدرس فقط الشكل والمضمون هي تبحث عن العلاقات المختزلة في النص تلك المادة الخام التي يتشكل وفقها النص الأدبي، وبالتالي تلتقي الموضوعاتية مع البنيوية وتلتقي أيضا مع المناهج النقدية الأخرى.

وفي الأخير تبقى هذه المحاولة النقدية في العمل الأدبي ثمرة جهد لسنوات طويلة من الكد والاجتهاد والبحث في أغوار المنهج الموضوعاتي رافقني في هذا العمل النقدي توجيهات الأستاذ المشرف الدكتور" نور الدين سيليني"، الذي كانت له شرارة الانطلاق في العمل وخاتمته كذلك لأخر لحظة منه فله مني جزيل الشكر والتقدير.

كما لا يفوتني أن أشكر كلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة محمد بوضياف، وأتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى الأساتذة الذين تكبدوا عناء قراءة أطروحتي، فإني أشكرهم جزيل الشكر والله وحده يعلم مقدار احترامي لهم ولمجهوداتهم حول تفتيت موضوعات أطروحتي وقراءتها.

الفصل الأول

التصور المفاهيمي للموضوعاتية

حفـر في المصطلح

تمهيد

المبحث الأول: مفهوم الموضوع والنقد الموضوعاتي

1- مفهوم الموضوع

1-1 بين الموضوعة و الموضوع والتيمة في المعاجم العربية القديمة.

1-2 بين الموضوعة والموضوع والتيمة في الدّراسات الغربية القديمة

1-3 مفهوم بين الموضوع والموضوعة والتيمة في الدراسات النقدية العربية الحديثة.

1-4 بين الموضوعة والموضوع والتيمة في المعاجم العربية الحديثة

2- مفهوم النقد الموضوعاتي

المبحث الثاني: النقد الموضوعاتي بين الأصول والإمتداد

1- الأسس الفكرية الفلسفية لنقد الموضوعاتي

2- الأسس الجمالية لنقد الموضوعاتي

3- مؤسسي النقد الموضوعاتي عند الغرب

4- انفتاح النقد الموضوعاتي عند العرب

5- اضطراب النقد الموضوعاتي من حيث المنهج والمفهوم

تمهيد:

ليس من السهل إيجاد تعريف واضح لمجمل المصطلحات التي خصت المنهج الموضوعاتي، كونّها تمتاز بالضبابية والهلامية والهروبية إذ يصعب الإمساك بتعريف محدد للمصطلح خاصة وأنّه يتصادم مع "الموضوع، والموضوعة، التيمة"، ومن هنا يكمن الإشكال في أنّ: هل الموضوعة تتساق في تعريفها لدلالة الموضوع أم الموضوعة أم التيمة؟، خصوصا وقد وجدنا أن المصطلح متذبذب، متقارب، ويأتي في سياق الكلام أو المعنى، ولأجل ذلك ولرصد مفهوم لهذا المصطلح ارتأينا أن نحفر في حيثياته الدّلالية المُعجمية القديمة والحديثة، مقاربة لمفهوم عام لهذه المصطلحات النقدية:

المبحث الأول: مفهوم الموضوع والنقد الموضوعاتي:

1- مفهوم الموضوع:

1-1 بين الموضوعة والموضوع والتيمة في المعاجم العربية القديمة:

إنّ الدلالة المُعجمية لمصطلحي "**الموضوع/ الموضوعة**" يحمل جذراً موضوعياً يسند بعضه البعض في تراثنا القديم، ومن أجل أن ندرك طابعه المفاهيمي في الدّراسات اللّغوية الحديثة، فعلينا أن نبحث أولاً عن دلالته المُعجمية للمصطلح من أجل تحديده بالشرح والإيضاح والتحليل، فقد ورد في "**معجم العين" مادة (وَضَعَ)**: "فالوضاعة: الضّعة، تقول: (يُوضَعُ) وَضَاعَةً، والوضيعة: نحو وضائع كسرى، كان ينقل قوماً من بلادهم ويسكنهم أرضاً أخرى حتى يصيروا بها وَضيعةً أبداً والوضيعة أيضا: قوم من جند يُجعل أسماؤهم في كورة لا يغزون منها، والوضيعة: ما تضعه من رأس مالك والخياط يُوضَّعُ القُطَنُ على الثّوب توضيعاً...، ونقول: في كلامه توضيع إذا كان فيه تأنيث كلام النّساء، والوَضْعُ: مصدرُ قولك: وَضَعَ يَضَعُ، والدَّابَّةُ تَضَعُ السَّير وضعاً، نقول: هي حسنة الموضوع: وأوضعها راكبها: قال الله تعالي: ﴿وَلَأَوْضَعُوا خِلَالَكُمْ﴾[1].

والمواضَعَةُ: أن تواضع أخاك أمراً فتناظره فيه وفلان وضعه دخوله في كذا فاتّضع والتواضُعُ: التَّذلّلُ"[2].

ولا نكاد نجد فروقاً جوهريةً في لفظة "**وَضَعَ**" في باقي المعاجم العربية، فقد جاء في: "**لسان العرب" لابن منظور في مادة"وَضَعَ**" و"الوَضَعُ": ضدَّ الرفع: وَضَعَهُ، يَضَعَهُ، وَضْعاً، وَمَوْضُوعاً، مَوْضوْع جُودك، ومرفوعا يضَعهُ ونعني **بالموضوع** ما أضمره ولم يتكلم به، والمواضع: معروفة، وأحد موّضع، واسم المكان الموضعُ والموضعُ بالفتح الآخر، نادر لأنّه ليس في كلام مَفْعَل مما فاؤه واو اسماً لا مصدراً إلاّ هذا فأما موهب

[1]- سورة التوبة: الآية: 47.

[2]- أحمد بن خليل الفراهيدي: العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج2، مصر، د ط، مادة: "وَضَعَ"، ص: 196/195.

ومورق فللعملية وأما ادخلوا موحد ففتحوه إذا كان اسماً موضوعاً ليس بمصدر ولا مكان، وإنّما هو معدول عن واحد كما أن عمر معدول عن عامر، هذا كله قول سيبويه والموضعةُ: لغة في المَوْضع.

وقد حكاه اللحيائي عن العرب، قال: يقال ارزُنْ في مَوْضَعتك والموضعُ: مصدر قولك وَضَعْتُ الشيء من يدي وَضْعاً وموضوعاً، وهو مثل المعقول، ومَوْضَعاً، إنه لحسنُ الوَضْعةُ، سمي بالمصدر وله نظائر، منها ما تقدم ومنها ما سيأتي إنّ شاء الله تعالى، والجمع أوضاع"[1].

من خلال ثنايا التعريفين، فإننا نجدهما يتفقان في تحديد دلاّلة معاني **الموضوع** والموضوعة، رغم تعدد سياقاتهما الدالة عليه، إلا أن مصطلح"الموضوعة" جاء من باب تسميته بمصدر لغوي مأخوذ من مادة "وضع" والموضع ألحق بتاء التأنيث فأصبح الموضوعة، وعليه فهو يأتي بمعني المكان، ويحمل مدلول التناظر أو الاتفاق، وأما مصطلح "الموضوع" فهو محمل على معاني خفية تخص ما يضمره المتكلم، وما يضمره المتكلم ولم يتكلم به، وهو معنى خفي في ذهن المتكلم الذّي يمثل موضوعا ما، والثاني هو ما أظهره وتكلم به بمعنى كشف عن موضوعه وصرح بما في ذهنه، وأما الثالث فهو ما أظهره وتكلم به، وهو المرفوع الذي يكشف تلك العلامات المفاهيمية للمتكلم الدلالة على تناول لموضوع ما، مما نجد أن التعريفين متقاربين في طرح المعنى، في حين أن "لسان العرب" ركز على الربط بين المتكلم وموضوعه، وهو ما اختلف عن ما قيل في المعجمين بحيث أنّهما يتفقان في معني الوضع بحيث يحمل دلالة المكان والموضوع للمتكلم والتناظر والاتفاق المحمول على عامل زمني معين وما يكشفه المتكلم في ذهنه للموضوع قصد التصريح، كما جاء في "لسان العرب" ووضع الشيء وضعاً: اختلقهُ، وتواضع القوم على

[1]- ابن منظور: لسان العرب، تح: أمين عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ج1، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، مادة"وَضَعَ"ت، ص: 327/326.

الشيء اتفقوا عليه، وأوضعته في الأمر وافقته فيه على الشيء"[1]، مما يؤكد اتفاق القوم على هذا الموضوع بحكم التواضع فيه والاتفاق عليه.

وجاء في **"جمهرة اللغة" مادة: "ضَعَةُ"** والوضع وضعك الشيء وضعته، أضعه، وضعاً، وقولهم ضعة...، ووضع البعير وضعاً وهو ضرب من السير، وأوضعته ايضاعا أي بعثته على أن يضع، ورجل وضيع من قوم وضعاه...، وقال قوم وُضع يوضع وامرأة واضع إذا ألقت قناعها، وشاه واضع إذا ولدت، وتمر وضيع يعبر جرار فلا يكتنز والوضائع قوم كانوا حشما للملوك ملوك الحيرة يحفظون إذا عز الملك، ورجل متواضع خلاف المتكبر"[2].

ففي جمهرة العرب من مادة **"وَضَعَ"** بمعني المشاركة في البيع، ودلالة المكان، معني الاختلاف أيضاً "أثقال القوم" وهذا ما جاء به كذلك في قاموس**: "محيط المحيط" من مادة "وَضَعَ"** وضع الشيء يضعه وَضْعاً ومَوْضَعاً ومَوضوعاً حطّه وأثبته وخلاف رفعه، ووضع عنه حطّ من قدره...، ونقول المرأة حملها وَضْعاً ووضْعاً (بإبدال الواو تاءاً)، ولدته فهي واضع، والمرأة وضعاً وتضعاً حملت في آخر طهرها في مُقبل الحيضة فهي واضع، والمواضع والوضع مصدران للمكان، وعند الصرفيين اسم الظرف مكان، **والموضوع مصدر** واسم مفعول، يطلق في الاصطلاح على معان منها الشيء الذّي عني للدلالة على المعني، ومنها الشيء المشار إليه إشارة حسية، ومنها المحكوم عليه في... الجملة، وهو من اصطلاح المنطقين، ومنها المحل المستغني عن الحل مطلقاً ومنها الحديث المطعون رواية الكذب وموضوع الكلام هو المعلوم من حيث يتعلق به إثبات العقائد الدينية تعلقاً قريباً أو بعيداً وقيل هو ذات الله تعالى إذ يبحث عن صفاته وأعماله، وموضوع العلم هو ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية كباطن الإنسان لعلم الطب فإنّه يبحث فيه عن أحوالها من حيث الإعراب والبناء، وموضوع الوعظ هو الآية أو المادة

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، مادة"وَضَعَ"، ص: 327.

[2]- ابن دريد: "جمهرة اللغة"، دائرة المعارف، ج3، ط1، 1344هـ، ص: 95.

التي يبنون عليها الوعظ موضوعات ومواضيع والموضوعة مؤنث والأحاديث الموضوعة أي المختلفة"[1].

وأما الموضوعة فلم نعثر عن دلالتها المعجمية في حقل المعاجم النقدية القديمة.

ومن خلال ما سبق نجد بأن جميع المعاجم تتقارب في أن مصطلح"**وضع**" تعني إما المكان أو الاتفاق أو التناظر حسب سياقاتها دخل الجملة، مما يؤكد بأننا لن نعثر على معني موضوعة أو الموضوع في الدراسات القديمة عن العرب غير هذه الإشارات الخفية في "لسان العرب"و"معجم اللغة"، ونحن لا نحصر في هذه التعريفات، بذلك فدلالته تبقى بعيدة عن الكلمة التي تأخذها في حقل الدراسات النقدية الحديثة.

وأما الدلالة المعجمية لمصطلح "**التيمة**" فهو يحمل معاني خفية في أهم المعجمات القديمة، فقد ورد في "**معجم العين**" أنّ مادة" **تيم**": وهو اسم لقبيلة"[2].

وأما التيمة فقد وردت في قاموس "**المحيط المحيط**" عدة دلالات لكلمة "**التيمة**" ... وتَمَّ إلى موضع كذا قصد ومضى، "تَّممَ الكسر انصدع فلم يبين أو انصدع ثم بان والرجلُ صار هواهُ أو رابهُ أو محنكة تميما والمولد علّق التميمة عليه والشيء جعلهُ تامّاً وأهلكه وبلغه اجلهُ والقوم أعطاهم نصيب قدحه وعلى الجريح أجهز و"أتمّ" القمر إتماماً: امتلأ فبهر والحكي دنا وقت ولادتها والبنت اكتهلت وفلان إلى موضع كنا قصد ومضى والشيء جعلهُ تماماً وفلاناً أعطاهُ التمَّ...، التمام: أي تمام الخَلق، وهذّه ليلة تمام القمر أي ليلة بدره، ويقال: بدر تمام وبدرُ ليلة تمام القمر...

"...التّميمْ التّامُ الخلق والشديد، التَّميمة: خرزة قطآء تنظم السّير ثم يُعقد في العنق وفي حديث من علق عليه تميمة فلا أتّمَّ الله لهُ قبل التميمة المعاذة سُميت بذلك لأنّها بها يتمُّ أمرُ الصبي: تميم وتمائمُ وتميماتُ.

---

[1]- بطرس البستاني: "محيط المحيط"، ساحة رياضّ الصلح، د. ت، بيروت، لبنان، 1987، ص: 974.

[2]- أحمد بن خليل الفراهيدي: كتاب العين مرتبا على حروف المعجم، تر وتح: عبد الحميد هنداوي، ج1 المحتوى أ-خ، دار الكتب العلمية، مصر، باب التاء، ط1 (2003، 1424ه)، ص: 190.

"تمه الطعام يتمهُ تمها وتماهة تغير ريحهُ وطعمه، المتيماء الشاة يتغير لبنها ريثما يُحلب"[1].

وفي مجمل معاني مصطلح"**التيمة**" فهي تدل على معنى تمام الشيء واكتماله، وقد رأينا أن معني "التيمة" جاء ليدل على اسم القبيلة، أو يقصد من وراءه أرض تيماء أي واسعة القفر، ونجد معنى التيمة أيضا تأخذ مفهوم الشاة التي يتخذها أهل البيت، وقد وجدنا كذلك مفاهيم مقاربة "للتيمة" في "كتاب العين" و"المحيط المحيط" أن معنى التيمة هو تمام الشيء، ومن خلال هذه الدلالات عن التيمة يتضح لنا التيمة وحدة علائقية خفية ذات هوية سرية تتمكن في نفسية المحب العاشق، وتكون هاجسه أو نتعرف عليها من خلال الأرض المقفرة الواسعة لنبحث عنها ونستدل بالنجوم الجوزاء "التيماءُ" ونبحث عن التيمة التي نلح عنها لتتبع مسارها كمسار النجوم ونلاحق بذلك تلك الإطرادية لنعرف الطريق نهتدي بالنجوم في أرض الفلاة الواسعة المقفرة كما النص المفخخ الواسع الذي يحتاج إلى تأويل المعاني وإحصاء تلك الدلالات ليتمكن القارئ العيش معه وملاحقة التيمة الأصلية كالحب والهوى ويكون بذلك غير تام كعلاقة التيمة الأصلية بالتيمات الفرعية عنه، حتى ندر من أصل النص معنى خفية ونجمعها لتبقى شذرات للمعنى الذي نبحث عنه في أصل الكلمة المراد البحث عنها.

مما يؤكد لنا أن ما جاءت به الدراسات العربية الحديثة في **"الموضوعة" و"التيمة"** هو تأسيس لهذا المفهوم وتأويل صريح لمفهوم الموضوع لدى القدماء، فلقد عثرنا في الدراسات القديمة عند العرب عن هذه الإشارات الخفية في ثنايا المعاجم والقواميس.

وبعد هذا الفحص أعتقد أننا لم نعثر على معنى واضحا في الدراسات القديمة بما يناسب والمفهوم الحديث لمجمل المصطلحات الموضوع والتيمة والموضوعة، ويمكننا إرجاع ذلك إلى ما يلي:

[1]- بطرس البستاني: محيط المحيط، ساحة رياضّ، د.ت، بيروت، لبنان، 1987، مادة"تَّمَ"، ص: 74.

1- أن العرب لم تفرق بين الموضوعة والموضوع والتيمة على اعتبار أن حقل الدراسات النقدية الابستيمولوجية في نقد المعرفة لم تتضح معالمه إلا بعد فلسفة هو رسل.

2- أن التميز بين الموضوع والموضوعة ذا أصل غربي إذ وجدت الكلمتين بجذرين مختلفين "Sujet" و"Theme» على غرار المفردتين في اللغة العربية إذ يعودان لجذر واحد.

3- إن حقل الدراسات النقدية المصطلحية يشكل على الدوام أزمة مصطلح بشكل دائم في الخطاب النقدي.

1-2 بين الموضوعة والموضوع والتيمة في الدّراسات الغربية القديمة:

ومن المؤكد لنا هو أن نفصل بين ما هو موضوعي، وبين ما هو ذاتي حتى تترائي لنا هذه المصطلحات جيدّاً، لدى جبور عبد النور في أنّ الموضوع يأخذ معنى أخر من أجل التفرقة بين الموضوع" Objectif"، و"الذاتي" Subjectif"، و"الموضوعة "theme"، وقد حدد الفرق بينهم حيث يرى أن" الموضوع ضد الذاتية، وأنّ ما هو صالح للجميع وليس صالح لفرد منهم فحسب فالقانون العلميّ هو مثلاً موضوعي لانطباقه على جميع الظّواهر المتماثلة، ويوضح بذلك علاقة الموضوع بالفكر الموضوع: حيث يقول أيضا" هو الذّي يصور الأشياء من غير تشويهها بإقحام اعتبارات شخصية"[1].

فلقد جاء في **معجم المصطلحات الأدبية** لدى **إبراهيم فتحي** كلمة **الموضوعية**: Objectivity، حيث يعرفه بأنّه: "التعامل مع الأشياء الخارجية بالنسبة إلى الذّهن والانفعال"[2]، وكمنعطف مفاهيمي ونقدي حول هذّا المفهوم الذي يفصل بين الموضوعية والذاتية، فقد عثرنا في المعجم الأدبي على المصطلحين **موضوع وموضوعي** لندل على أهم الفروق الجوهرية بينهما: "موضوع "Sujet"، وهو"مضمون ما يجول في خاطرنا وليس هو ذاتياً، وفي هذا المعنى يدل الموضوع على إحساس، أو عاطفة، أو صورة، وليس

[1]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص: 273.

[2]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط1، 1986، ص: 221-222.

بالضرورة على شيء موجود في العالم، ماله وجود في ذاته، مستقل عن الفكرة التّي تكون في ذهننا عنه، وموضوع الكلام هو المادة التي يجري عليها البحث شفوياً أو خطباً، ومن ذلك قولنا: موضوع الرواية، موضوع النقاش، موضوع المحاضرة...إلخ، ونجد كذلك مصطلح "موضوعي"، "Objectif"، أي غير ذاتي، ما هو صالح للجميع وليس لفرد منهم فحسب فالقانون العلّمي هو مثلاً موضوعي لانطباقه على جميع الظّواهر المتماثلة... والفكر الموضوعي: هو الذّي يتصور الأشياء من غير تشويهها بإقحام اعتبارات شخصية، وأما الأسلوب الموضوعي: فهو الذّي يصف الأشياء كما تترادي له والجميع النّاس، الموضوعيّة (أخلاقيا) فهو موقف نظري وتطبيقي يرى أن القيم الأخلاقية هي ذات قيمة في ذاتها، ولذلك يستحيل ردها إلى التقاليد أو العرف"[1].

أما بالنسبة للتيمة (Thème) لدى يوسف وغليسي فينح منحى آخر، حيث" أشارت جاكلين بيكوش في قاموسها التأثيلي إلى هذه الكلمة (leTheme)، كانت تعني في القرن 19م، كل ما كانت تعنيه كلمة (sujet) "مادة أو فكرة أو محتوى أو قضية أو مسألة بالعربية"، ثم تطورت في القرنين ال وم لتدل على امتحان مدرسي(composition) وترجمة (traduction)، وبعدها دخلت علم التنجيم منذ القرنم، ثم علوم الموسيقى واللغة منذ القرنم حيث ظهرت كلمة الموضوعاتية thématique، في القرن ذاته"[2].

والملاحظ عليه بأنّ هناك التباس بين (الموضوعية)، و(الموضوع)، و(الموضوعي) ذلك أن كلاً من هذه الألفاظ الثلاثة تدل على معنى محدد: ف(الموضوعية) تدل على الموضوع "Object"، الفكري أو التأملي، وهي عكس (الذاتية)، وقد اعتمدتها الدراسات النقدية التقليدية في بيان أفكارها الرئيسية، ثم أصبح منهجاً نقدياً مستقلاً في العشرينيات

[1]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص: 272، 273.

[2]- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، دار ريحانة، الجزائر، 2007، ص: 18.

والثلاثينيات من القرن العشرين في بريطانيا وأمريكا، ومن أشهر رواده، ا.ا.رتشاردز "Richards»، وتوماس إليوت"Thomas Elliott"، وكلينت"Clint" بروكس"Brooks"[1].

لقد رأينا سابقا أن ما جاءت به المعاجم والقواميس العربية لمصطلحي"الموضوع"و "الموضوعة" و"التيمة"، مجرد إشارات تفتقر لمفاهيم صلبة تأسس مفهوم للمصطلح في الثقافة الفرنسية التي اهتمت بالمصطلح من بداية تطوره في التراث اليوناني، هذه الحضارة التي أسست لعدة مصطلحات في الفكر النقد المعاصر، فلقد جاء في"**الموسوعة المعجمية الفرنسية** أن الموضوع**:** "Thème"، يستمد وجوده من معاني الكلمة اللاتينية، وهي كلمة تيما"Théma"، والتي تنحدر إليها بدورها من اليونانية، وهي مشتقة من الفعل" وضع: تيتيني tithénai"، التي تدل على الشيء الذّي نضعه، ومن هنا أصبحت تدل على: مبلغ من المال، صدقة، جذر كلمة، موقع النجوم عند الولادة، وفي الأخير على موضوع خطبة، وفي مدارس القرون الوسطى أصبحت هذه الكلمة تعني الشيء المدروس، الاقتراح الذّي يتم تناوله من أجل تطويره"[2].

وقد حدّد **القاموس الموسوعي لاروس تعريفات** عدة للموضوع**:** "Thème"، متطابقة في مواضعها، الكلمة اليونانية: تيما"Théma" ، ومعناها: ما هو مقترح، ذات، فكرة، يتم التفكير فيهما لإنتاج خطاب، مؤلف، أو يتم تنظيم عمل حولها، موضوع مناقشة"[3].

أما في **قاموس روبيير الصغير"معجم اللّغة الفرنسية**: أن الموضوع يحمل مادته أو فكرته في أنّ: "**الموضوع** Thème" مشتقة وجودها من الكلمة اليونانية تيما "Théma"، والتي تعني موضوع، فكرة، فهو اقتراح نقوم بتطويره في خطاب، وفي مؤلف تعليمي أو أدبي، يكون موضوعه الخطاب، وتعني جميع المواضيع التي طورها كاتب لموضوعاته

[1]- محمد عزام: وجوه الماس الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص: 13.

[2]-Voir.Le Robert: dictionnaire historique de la langue francaise;Paris;P.2114.

[3] -Voir; Dictionnaire Encyclopédique ;Volume ;Paris 1994;P;1006.

الخاصة، الفكرة، عمل، ...إلخ، وتتكون من مادة الخطاب أو العمل من أجل إنتاج ترجمة اللغة الأم إلى ترجمة آخر من أجل عملية الممارسة الفكرية أو العلمية "[1].

ومن خلال التعريفات السابقة يتبين لنا أن معظم القواميس الفرنسية تتفق في معنى واحد هو أنّ الموضوع يعني الفكرة التي تتطور في الخطاب، أو المناقشة تبنى عليه التيمة دلالتها في معنى الخطبة أيضا وهذا يشير إلى المضمون لا غير والملاحظ كذلك بأن دلالات القواميس لا تختلف فيما بينها فنجد بأن الكلمة ارتبطت أكثر بالفكرة الذهنية التي تمارس عليها إنتاج الترجمة وذلك من أجل تطوريها وجعل مادتها قابلة للتأليف كنص أدبي أو علمي أو مؤلف تعليمي.

وأما **معجّم اللّغة الفرنسية** فلقد أورد أهم تعريف للموضوع في أنّ: "**موضوع** Thème"، تعني الذات، المادة، الاقتراح الذّي نتناوله من أجل الدراسة في مؤلف، في خطاب، إنه الأمر الذّي يخضع لممارسة فكرية لشخص ما، أو هو الأمر الذّي يكوّن أهم انشغالاته"[2].

ويعد "الموضوع" أهم نقطة في محاضرة أو مناقشة كأن يتناول الخطاب الرئيسي، كموضوع القيم الأخلاقية، أو الموضوع المنظومة التعليمية، فيصبح الموضوع رسالة فكرية رئيسية في عمل فني أو علمي، وهي التي يبني عليها انشغاله.

وبشكل عام فإنّ لمصطلح"**الموضوع**" بعداً مفاهيمياً في تراثنا الإنساني بشقيه العربي والغربي، مفهوما لغوياً عاماً، وهو ما جعلنا نحتضن حيثياته اللغويّة، كونَّ أن الموضوع وسيلة تخاطبية تشكل مادته الفكرية معينة، سواء مشافهة أو كتابة، وأما **التيمة**" زئبقيتهُ من مادة خام تحمل ذرات النص الأدبي، باعتبارها نصاً فنياً إبداعياً يشكل وعي المؤلف، ويشكل واقعه الكامن للبيئة والمجتمع، فهو يجسد مفهوم الجمال في ثقافة المتلقي للعمل، وحوله تلقتها الفلسفة واعتنت بها وجردتها من الذاتية إلى الموضوعية العلمية، وتعلقت

[1] - Petit Rober-dictionnaire de la langue francaise. Paris, 2016.P421 .(tic)

[2] - Dictionnaire de la langue française; Paris 1993;P.1262.

بالموضوع كنظام عقلي مستلهمة أو مستوحية من الوعي العلمي الدقيق إلى الوعي الفكري الأدبي الذّي يشكل وعي الكاتب، وظروفه، وملابسته، ويجسد مفاهيمه.

وتعتبر "التيمة" الجذر اللّغوي "الحاضن" لذرات المعنى، باعتبارها تشترك فيها كل المفردات المؤسسة عليها، وتمثل باقي التيمات فرعية عن التيمة الرئيسية، ولكن يشترط لتحقيق هذا الجذّر في شكل معنى هو الذي يجعل منه موضوعاً، فالموضوعة هي الجذر للكلمة الرئيسية المكونة للجملة أو النص، وتشير كذلك إلى مجموعة كلمات تنتمي إلى حقل واحد لإعطاء دلالة معينة تشكل وحدة موضوع النص، وأما الموضوع فهو الشيء الموجود في العالم الخارجي وهو ما نُدركه بالحواسّ، المُدْرَك، يُقابله الذَّات، ويعرف كذلك المادّةُ التي يبني عليها المتكلَّم أو الكاتب أو الخطيب أو البرنامج التعليمي كلامه.

1-3 بين الموضوعة والموضوع والتيمة في الدراسات النقدية العربية الحديثة:

تلقى نقادنا العرب في العصر الحديث مصطلح **"الموضوعة"** بكثير من الاهتمام والدراسة، حيث يقدم **عبد الكريم حسن*** تعريفاً **للموضوع** " بأنَّ: "الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية، وفي ذلك بالتطابق الخفي والذّي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة"[1].

وهذا يعني أن الموضوع مبدأ محسوس يوجد في العالم الحاس، وهو المركز الذي يرتكز عليه أشياء العالم، فتعتبر الفكرة التي يتأسس عليها الإبداع لدى الكاتب، تتحكم فيها تلك العناصر المتفاعلة والمرتبطة مع بعضها وفق محرك يتحكم في هذه الإبداعات الذي

* - **عبد الكريم حسن**: يعد أول مؤسس للموضوعاتية، ومن بين أهم الرواد المؤسسين **للنقد الموضوعاتي**، وخاصة من خلال كتابيه الرائدين "المنهج الموضوعاتي/ الموضوعاتية البنيوية الذّي كان عبارة عن أطروحته التي ترجمها جزءاً منها لاحقا.

[1] - عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي"نظرية وتطبيق"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص: 38.

هو الموضوع لقراءة نص تجمع بين نصوصها قرابة سرية التي نكون موضوعات النص الممتدة حوله.

أما الموضوعة فتتشكل من خلال اطرادية الموضوع وتركز على مفهوم الحضور الذي يشهده الموضوع في العمل الأدبي فالمصطلحين يلتقيان في أنّ الموضوعة هي النقطة المركزية التي تنطلق منها وتعود إليها باعتبارها عنصر أساسي المكون للعمل الإبداعي، غير أن الأولى تغفل عن إطرادية الموضوع، والثانية تمثل لبها، بسب حضورها المتكرر في النص الأدبي، والتي تشكل بنية العلاقة السرية والنقد الموضوعاتي هو من يختص بالكشف عنها، وفق الخطاطة التالية:

الشكل (01): بين الموضوعة والموضوع

من خلال الشكل للتشجير الموضوعاتي يتضح لنا بأن الموضوعة أحد وحدات المعنى الخفية في النص يكتشفها القارئ، بعد ملاحقة تلك الوحدات الإطرادية داخل النص التي تشكل وحدة الموضوع فهي حسية منطقية، وخيط التي يربط الكاتب بعالمه الإبداعي ثم العالم الخارجي، إنها عبارة عن مصفوفة تربط بين الكاتب والقارئ بموضوع ثابت ينظم ديناميكية العمل الأدبي، ويهيئ النص للعملية النقدية لاحقا، عبر تلك الإطرادية الموجودة عبر كامل النصوص، وبذّلك تحتل الإطرادية لب الموضوع.

وقد أشار **محمد عزام** في كتابه "**المنهج الموضوعي**"[1]، حيث قدم لنا مفهوماً للموضوع ويطلق عليه مصطلح "**موضوعي**" متأثرا في ذلك بالمدرسة الرومانسية التي قدمت نفسها من خلال الشعر الرومانسي الفيكتوري الذي لم يستطع تحديد هوية لموضوعاته التي تشكل سمة الإبداع فيه.

[1]- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 11.

إلاّ أن ذلك أتاح له تحديد المعالم الموضوعية، بتحديد قيمة العمل الأدبي ودراسة القوانين من داخل العمل ذاته، فالعالم الخاص للمبدع يتسع وفق العلاقات النصية الأخرى المشكلة للموضوع، وبذلك فقد أسس مفهوما للموضوع في أنه الحس الداخلي الذي يتحكم في ديناميكية العمل في النص الإبداعي، وهذا ما يجعل من الموضوع"وحدة حسية أو علائقية، أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنها تسمح بالتوسع الشبكي أو الخيطي أو النطقي ببسط العالم الخاص للكاتب"[1].

ولم نجد بالمقابل تعريفا للموضوعة لدى محمد عزام، حيث خلط بين مفهومي الموضوع والموضوعة، محددا معناها في صورتها الاشتقاقية معللا بأن هناك إلتباس مصطلحي بين الموضوعية والمواضعية والموضوعاتية، حيث يرى أن الموضوعية تدل على الموضوع "OBJ" أي عكس الذاتية، مبتعدا في ذلك عن معنى الموضوع والموضوعة المراد البحث عنها.

4- بين الموضوعة والموضوع والتيمة في المعاجم العربية الحديثة:

استقطبت **المعاجم والقواميس العربية الحديثة المصطلحات "الموضوعة"، و"التيمة"، و"الموضوع"**، بحيث وسعت كثيرا الإطار المفاهيمي، وقد أضافوا للحقل الدلالي معاني جديدة بحسب ترجمة كل باحث للمصطلح عكس ما وجدنا في المعاجم العربية القديمة، وبذلوا جهدا كبيراً في إعطاء المصطلح مفاهيم أكثر دقة، ووضوحاً، وشموليةً، بحيث طوروا المصطلح ضمن أبحاثهم النقدية، باحثين عن دلالات الخفية للمصطلحات، وقد رأى **سعيد علوش*** بأنّ**: "الموضوع"** شيء مادي، ينتجه مجتمع، ويمتلك وظيفة، عند الإنسان عامة"[2].

---

[1] - محمد عزام: النقد الموضوعاتي، مجلة الموقف الأدبي، عدد اتحاد الكتاب العرب، دمشق –سوريا www.awu-dam-org

[*] - **سعيد علوش:** كان من الأوائل السباقين لترجمة المصطلح كونه خريج جامعة السوربون بفرنسا، وقد التقى مع رائد المنهج الموضوعاتي "جون بيار ريشار".

[2] - سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، رقم: 704، ص: 231.

ويرتبط الموضوع في نظر سعيد علوش بالشيء المادي الملموس، مادام يمتلك وظيفته الموجودة في العالم الحاس، وقد حدد سياقاته الثقافية والاجتماعية المتحكمة للفرد المبدع والتي تحرك إبداعاته، فالوظيفة وحدها لا يمكن أن توجد إلاّ إذا وجدت دلالتها الرمزية فتكون بذلك ذات فائدة جمالية، وهذه أول قيمة يعطها المبدع لنصه في أن ينقل البني السوسيو-ثقافية داخل النص ويعطيها تلك الجمالية القابلة للتأويل وتتبع الأثر الأدبي وملاحقته.

أما **جبور عبد النور** في معجمه "**المعجم الأدبي**" يرى بأنّ المَوْضوع هو التيمة نفسها وبالتالي لا فرق عنده بين الموضوع والموضوعة والتيمة، حيث يمثل مضمون ما يجول في خاطرنا وليس ذواتنا، وفي هذا المعني يدل الموضوع على إحساس، أو عاطفة، أو صورة، وليس بالضَّرورة على شيء موجود في العالم، وكذا ماله وجود في ذاته، مستقل عن الفكرة التي تكون في أذهاننا عنه"، فموضوع الكلام: المادّة التي يجري عليها البحث شفوياً أو خطياًّ، ومنه ذلك قولنا: موضوع الرّواية، موضوع النقاش، موضوع الحاضر، ...إلخ"[1].

وقد ارتبط مفهوم الموضوع بمفهوم التيمة التي تساهم في عملية إنتاج المعنى للنص الأدبي، ولكن بصورة إبداعية فنية من أجل قراءة صورته الشعرية، ومن الموضوع هو الذي يؤسس عليه مادته النص، وتجسيد فكرتها في قالب شعري فني، فالموضوع مرتبط بالمضمون أو الفكرة القابلة للنقاش، وأما الموضوعة فلم نعثر عن تعريف محدد لها لدى سعيد علوش.

ويقدم جيرالد برنس تعريفاً حول الموضوع بأنه: " فئة دلالية على مستوى البنية الكبرى أو إطار حيث يمكن استخراجه من (...) عناصر نصية متميزة (...) ويعبر عن كينونات أكثر عمومية وتحديداً (أراء. أفكار. إلخ) يدور حولها النص أو جزء منه (...)، وينبغي التمييز بين **الموضوعة** والأنواع الأخرى لفئات البنية الكبرى أو الأطرFrame ، التي تربط أيضا أو تأخذ في عين الاعتبار ربط العناصر النصية"[2].

[1] - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، ، 1984، ص: 272.

[2] - جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2003، ص: 199.

في حين نجد **محمد عناني** في قاموسه**: "المصطلحات الأدبية الحديثة"**: "أن **الموضوعة** تأتي بمعني فكرة (andthematics)،(anathématiques);(theme)، وقد" اكتسب المصطلح قدراً كبيراً من الغموض بسبب الخلاف المفضي عليه في النقد الأدبي بعد استعارته من الموسيقي"[1].

فالبعض يقولون إنه يعنى "الدعوى" أو "الحجة" أو "المبدأ" الذي قد يفصح عنه العمل الأدبي إما بصورة خفية، في غموضه أو بصفة عامة، ويفضل البعض قصر معناه على "الفكرة" أو السؤال الذي قد لا تكون له إجابة، بحيث يستخدم مصطلح القضية (thesis)، في الإشارة إلى المعنى الأول، لأن القضية تتضمن الإيحاء بحل أو تقديم حل ما.

وقد ورد في **معجم محمد عناني"معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:** " أن مصطلح **"التيمة"**، "thématique "، وقد ورد أيضاً بمعاني: "غرض، فكرة، قضية، تيمية، خيط"[2].

ويفرق محمد عناني بين"الفكرة" (thème) و"الموضوع"(motif) أو الموضوع الرئيسي على أساس أن الفكرة مجردة والموضوع مجسد، وهو ما يذهب إليه جمهور النقاد"[3].

وترتبط الفكرة بالحيز الزماني الذي يصنع المؤلف، فلكل كاتب زمانه ومكانه الذي ألف فيه العمل الأدبي، ويقصد هنا حيز عامل لا حيز العمل لكي تتحقق وظيفته الفكرية.

فكرة مجردة/ مجسد/ نهائية المصطلح

نهائية المصطلح	**Thématie**	
فكرة مجسدة	**الموضوع**	**الموضوع الرئيسي**
فكرة مجردة	**الفكرة -**	**thème**

الشكل (02):الموضوع بين الفكرة المجردة والفكرة المجسدة

[1]- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم-إنجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة القاهرة، ط3، 2003، ص: 118.

[2]- المرجع نفسه، ص: 117، 118.

[3]- المرجع نفسه، ص: 118.

من خلال الخطاطة نتبين لنا أن "محمد عناني" فرق بين الموضوعة" التي تعني الفكرة، ونحلق بها الموضوعاتية التي نقصد بها المنهج الموضوعاتي هو الذي تتركب منه الكلمة، فما يتحول منه فكرة يجسده الموضوع، فتصبح بذلك العلاقة هرمية لا تنفصل عن الأخرى في تشكيل نسق النص وفق موضوعات منظمة تبنيها الفكرة، فهي علاقة تأويلية بالأساس تتكفل فيما بينها لتجسد النص الأدبي.

2- مفهوم النقد الموضوعاتي:

وبعد أن أدركنا مفهوم التيمة والموضوعة في الدراسات العربية والغربية القديمة، ارتأينا أن نتناول مجمل الدراسات النقدية الأكاديمية التي حثت هذا المصطلح ضمن ما يمكن تسميته بالمنهج الموضوعاتي الذي تشعبت حدوده المعرفية الإجرائية وفق عديد الاتجاهات التي وسمت هذا الأخير بمفاهيم متنوعة تتعلق تارة بمفهوم التيمة والموضوعة، وتارة أخرى بمفهوم الجذرية كما حدده بيار ريشار، كما يكتسي مفهوم الغرض في ارتباطه بالحقل الدلالي، ولفك الغموض ولبس المفهوم علينا أن نجد مفاهيم أكثر دلالة ونجاعة لفهم ماهية مصطلح النقد الموضوعاتي.

يتحدد مفهوم النقد الموضوعاتي لمنهج إجرائي بمدى تحديد مصطلحاته الموضوعة/ التيمة والالتباس الحاصل بين الموضوع / الموضوعاتي فالنقاد أوجدوا العديد من الدلالات من بينها الموضوع، موضوعات، موضوعاتي، موضوعاتية، موضوعة، موضوعاتي، (domaines- thème-questions-sujets-thémes-problemes-thematique-points -sujet -matieres)، ولهذا ميزوا بين الموضوع، والفكرة، والمنهج، والنقد، فما كان منهجا لا يكون بالضرورة فكرة، وما كان موضوعا قد يشمله المنهج لا محالة لذلك فالنقد الموضوعاتي هو منهج نقدي thématique، تشتغل على فكرة اجتماعية "مثل موضوع الخطاب أو الفكرة الرئيسية..."، أو فلسفية تجسدها شخصيات فنية في عمل أدبي معينين، مما يرسم رؤية واضحة عن مجمل تلك الأفكار التي يدور حولها هذا النص، وشبكة العلاقات بينهما، ويتصف بصفات محددة هي: القرابة السرية في العلاقات الخفية التي

تنسجها عناصر(الموضوع)، والثبات الذي يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي، والدينامية الداخلية في العلاقات الجدلية بين عناصر الموضوع وغيره من الموضوعات، في النص الأدبي، ومنعا لهذا الالتباس بين هذه المصطلحات الثلاثة، فإننا نؤثر استخدام مصطلح الجذرية بمعنى الموضوعاتية (الثيمة)"[1].

ولذا فإنّ تعدد تسميات للمداخل والانطلاقات لهذا المنهج أربك نقادنا العرب حول الفهم المعرفي للمنهج الموضوعاتي، "فتتراوح بين (الموضوعاتية) و(التيمة) و(الظاهراتية) و(الغرضية) (الجذرية) و(المدارية)...، فقد نجد المنهج الموضوعاتي والظاهراتي العرضي أو قد ترد التسميته المرادفة بوصف منهجي آخر، فيقال (الموضوعية البنيوية)، ولو أنّ المنهج الموضوعاتي (...) ليست حكراً على البنيوية، بل هو منهج بلا هوية، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية(الظواهرية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية،...)، التي تتظافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها"[2].

"فالموضوعاتية تعيش في كامل النص الأدبي، بل كثيراً ما تحيى في جميع أعمال الكاتب الواحد، ببنيات فنية متنوعة وموضوعات مختلفة، ذلك لأنه مادامت تصدر عن مؤلف واحد، فهي ترتبط فيما بينها بعلاقات فنية وقوية وعميقة، كقوة وعمق علاقات الدم التي تربط بين الإخوة، ومن هنا ندرك مدى صدق كثير من الأدباء لما يصرحون بأنهم مهما تعددت أعمالهم الإبداعية وتنوعت، فهم لا يكتبون في نهاية الأمر سوى عمل إبداعي واحد"[3].

---

[1]- محمد عزام: النقد الموضوعاتي، مجلة الموقف الأدبي.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي-مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 147.

[3]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكتب ياسين، أطروحة دولة في الأدب العربي، إشراف أحمد منور، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2008م، ص: 30، 31.

والموضوع بوصفه الفكرة أو النواة، أو المعنى الطاغي في نص هو الهدف الذّي يسعى الناقد الموضوعاتي إلى تحديده وإبرازه، ويمثل الموضوع أحد العناصر الفنية للنص، وتعد نظرية الحقول الدلالية من أهم المبادئ التي يستند إليها في حصر المفردات المطردة وتصنيفها إلى موضوعات طاغية تحدد مقصدية الناص وقد يكون الموضوع هو الفكرة العامة للنص، أو الحقل الدلالي أو كما يرى عبد الكريم حسن "أن العائلة اللغوية هي حد الموضوع"[1].

ويُعد مصطلح "**الموضوعاتي**" أو "**التيمي**" اصطلاحا انطباعيا إلى حد بعيد، استعمله "ج-ب-ويبر" (Jean Paul Weber)، في معنى خاص مطلقا إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما، من ثم، ينظر إلى اصطلاح الموضوعاتي حسب منطق التماثل، ويبرز سر الموضوعاتي في الإبداع على أنه عبارة عن حدث ينتج من جراء صدمة تعود من جراء إلى أوائل شباب- إن لم نقل طفولة الكاتب، ونحدد الموضوعاتية عند ج-ب-ريشار (Jean Pierre Richard)، في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي، أو الخارج تعمل على انسجام العمل الأدبي، عبر أربعة تفرعات:

أ= خطاطة تنظيمية محسوسة.

ب= مركز حيوي لعالم تخيلي.

ج = محور ترابط العمل في كتلة دالة.

د = خلاصة لمنظوراتية التعديلات"[2].

ونجد أيضا لسمير حجازي في "نقد الموضوع"**(**thematic -fr-critigua thématgue**)(**-criticsm-e**)**، مفهوما يستخدم للدلالة على توجه الناقد في دراسته للأثر الأدبي نحو

[1]- ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، دار القرقد للطابعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص: 377.

[2]- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب ط1، 1989، ص: 6.

الكشف عن وعي الكاتب وغرضه والتوحد بين ذاته وأسلوبه من خلال انطباعه الحسي، إذ لا يمكن فصل الإدراك الحسي عن عملية الإبداع نظراً لأنَّ المبدع يكشف عن نفسه في عمله ويقيم علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع أو بين المبدع وعمله"[1].

وقبل أن نتطرق إلى مفهوم النقد الموضوعاتي كان لابد لنا أن نفك الالتباس الموجود بين مصطلحي النقد الموضوعاتي (critique thématique) كمنهج نقدي، والموضوعاتية كتيمة (thématique)، فلقد عرفه محمد عزام بأنّ" النقد الموضوعاتي هو منهج نقدي ظهر في النقد الفرنسي في خمسينيات القرن العشرين، وقد تطور في ضوء الألسنية والبنيوية، ومع ذلك حاول أن يحافظ على استقلاليته تجاه المناهج النقدية التقليدية والحداثية"[2]، وقد" استخدم مصطلح (**الجذرية**)، من قبل النقاد الفرنسيين الذين بحثوا في شبكة الأفكار الملحة في نصوص كاتب ما، بمعنى (**الموضوع**) الذي عالجه، أو (**الفكرة**) المسيطرة على كتاباته كلها، وقد انفرد بهذا المنهج جون بول فيبر، فوضع فيه كتابين، مجالات جذرية (1963)، وستندال: البنيات الجذرية في أدبه وحياته(1969)"[3].

ويرمي النقد الموضوعاتي* إلى استقراء الثيمات الأساسية الواعية للنصوص الإبداعية المتميزة، وبيان محاورها الدّلاليّة الأكثر إلحاحاً وتحديدها، واستخلاص بنياتها العنوانيّة المداريّة تفكيكاً وتشريحاً وتحليلاً، من خلال عمليات الإحصاء المعجمي والدلالي للقيم المعنوية والسمات المسيطرة، التي تتحكمّ في البنى المضمونية للنّصوص الإبداعية.

---

[1]- سمير الحجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 142.

[2]- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 14.

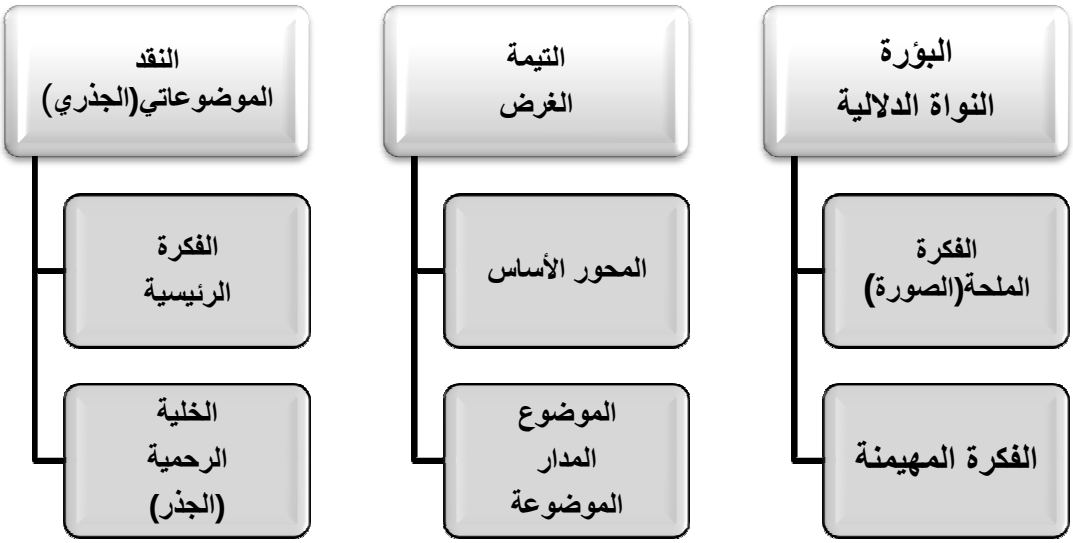
[3]- المرجع نفسه، ص: 14.

* "وقد استطاع المنهج الجذري(الثيمي) استخلاص الموضوعات الملحة أو المتكررة في نتاج الدلالة، وقد "رامان سلدن بتعريف المنهج الموضوعاتي منطلقا مما قدمه النقاد في مدرسة جنيف: "نقاد جينيف أو نقاد الوعي أو المدخل الوجودي الأنطولوجي كلها تسميات أطلقت على النقد الذي كتبه" ميشيل ريمون" و"ألبير بيجون بوليه" في المرحلة الأولى" و"جان بيار ريشار"و"جون ستاروبنسكي"و "هيلز ميلر" في المرحلة الثانية، وهي مدرسة ترفض النزعة الشكلية بحثا عن قراءة للتجربة الداخلية التي ينطوي عليها النص والتي لا تتكشف إلاَّ من خلال الاتحاد الوجداني بين النقاد واللاشعور النصي وذلك كله بحثا عن ما يسمى تجربة المؤلف التي يوصلها النص أو الوعي الفاعل للكاتب لحظة الخلق"

حيث يرى سعيد علوش أنّ النقد الموضوعاتي يقوم على تحويل ما هو روحاني، وزئبقي، وجواني، وشاعري إلى وحدة حسيّة مبنية موضوعيّاً وعضوياً، ويستلزم هذا النقد قراءة نصّ واحد، أو مجموعة من النّصوص، أو الأعمال الإبداعيّة التي كتبها الأديب المبدع، والبحث عن بنياتها الداخليّة، ومرتكزها البنيوي المهيمن، وجمع كلّ الاستنتاجات في بوتقة تركيبية متجانسة ومتضامّة"[1].

ويقوم المنهج في مجال النقد الأدبي على أساس البنيوية من وجهة إحصائية تترصد حقول الموضوعات الطاغية في نص أو لدى كاتب ما ولا يكاد يختلف هذا التوجه عن التحليل البنيوي سوى في أنّه يركز على تحديد الموضوع أو الموضوعات التي يعالجها الكاتب في نص ما.

وبهذا وتتحدد بالاستناد إلى ثلاثة مبادئ: "الأول الاشتقاق والثاني وهو الترادف والثالث وهو القرابة المعنوية Parenté Sémique، فالعائلة اللغوية تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، والمترادفات والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلفة معنوية أضعف من صلة الترادف"[2].



من خلال الخطاطة نجد أن:

[1]- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الربط، المغرب، ط1، 1989، ص: 105.

[2]- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري "كلام المنهج ...فعل الكلام"، دار النشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2012م، ص: 34.

- البؤرة أو النواة الدلالية جاءت بمعنى "الفكرة" الملحة(الصورة)، وأيضا بمعنى الفكرة المهيمنة.

- التيمة "الغرض" جاءت المحور الأساس، وأيضا الموضوع، المدار، الموضوعة.

- النقد الموضوعاتي (الجذري)، جاءت بمعنى الفكرة الرئيسية، وأيضا الخلية الرحمية (الجذر).

المبحث الثاني: النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد

1- الأسس الفكرية الفلسفية لنقد الموضوعاتي:

يستمد المنهج الموضوعاتي وجوده من أحضان الفلسفة الظواهرية " وقد تغذي على أفكار الفيلسوف الفرنسي **غاستون باشلار** (Gaston Bachlard)(1962/1884)، الذّي يشكل المصدر النظري لمفهوم ومصطلح "**النقد الموضوعاتي**" كما يقول أحد الدارسيين، ونما وتطور ابتداء من ستينيات القرن العشرين، في بيئة نقدية فرنسية أساساً"[1].

وحملت لواءه جماعة نقدية سمت نفسها (مدرسة جنيف: Ecole de Genéve)، آمنت بأن النص الأدبي عالم تخيلي (Univers Imaginaire) مستقل عن الواقع المعيش، يجسد وعي النّاص"[2].

وتتكئ المقاربة الموضوعاتية على مجموعة من المفاهيم الإجرائية والمصطلحات أثناء التعامل مع النصوص الإبداعية: "الموضوعاتية، الظاهرتية، الغرضية، الأغراضية الجذرية والمدارية (...)، كما أنها قد ترد تسميته مردفة بوصف منهجي آخر، فيقال **(الموضوعية البنيوية)**، ولأنّ الموضوعاتية Thématique، ليست حكراً على البنيوية بل هي ميدان نقدي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية(الظواهرية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية...) التي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها"[3].

وتستند المقاربة الموضوعاتية إلى خلفية فلسفية تتمثل في ظاهراتية **"ادموند هوسرل"**، حيث يقول إن «الفلسفة الظواهرية في رؤيتها النقدية لاحظت أن القراءة تفاعل بين النص والوعي الفردي"[4].

---

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص: 14

[2]- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص: 7-8.

[3]- المرجع نفسه، ص7.

[4]- سامية راجح، بشير تاوريت: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الآداب جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1، 1430هـ-2009م، ص: 12.

ويقول أيضا: "أن عملية إدراك الماهيات هي جوهر الفينومنيولوجيا"[1]، والفينومينولوجيا هي نظرية في نقد العقل النظري، وهي لذلك مكونات نقدية بالمعنى الحديث للألفاظ أي بالمعنى الباحث عن الشروط القبلية للمعقولية وللصدق وللحقيقة في الموضوعات (كانط) حقيقة في الموضوعات، ولذلك فالبنية التي تنتظم المسألة المعرفية التي تهتم بالعلاقات بين الأطراف الثلاثة: المعرفة، المعنى المعرفي، موضوع المعرفة وهي ليست ممكنة فينومنيولوجيا إلا بحسب متانة الماهوية لهذه البنية فإنّ الموضوع بعامة والموضوع من حيث هو معروف، مستقران على هيئة الماهية، أي على هيئة قبلية، بفضل تلك العلاقات وهو ما يحدد سائر وجوه الموضوع وصوره الوجودية والمنطقية والميتافيزيقية"[2].

وتستفيد القراءة الموضوعاتية من الظواهرية بما تحمله من بنية تعددية وهي تتجه نحو دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد ومعرفة الأبنية الكلية التي يمتد في معناها النص تقتضي بنا إلى ما يسمى بالموضوع.

فبعدما انتقل غاستون باشلار (1884-1962) G.Bachelard*، إلى الكتابة الأدبية والدراسة السيكولوجية للدراسات الفنية والجمالية للعمل الفني، فإن هذه الانتقالية أعطت

---

[1]- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991، ص: 93.

[2]- فتحي انقرو، فكرة الفينومينولوجيا ادموند هوسرل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، أغسطس آب، 2007م، ص: 13.

* يعد **غاستون باشلار**(1884-1962) G.Bachelard" أهم فيلسوف علم فرنسي معاصر، اهتم خلال شبابه بالدراسات العلمية والفلسفية، وقطع جزءاً كبيراً من حياته وعلمه لدراسة فلسفة العلوم، وقدم في مجال الابستمولوجيا حيث تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية وشكلت بذلك ما يعرف، بالقطعية المعرفية والجدلية والتاريخ التراجعي، أو القطيعة الابستمولوجية، وعيّن بعد الحرب العالمية الأولى أستاذا للفيزياء والكيمياء، ثم أكمل دراسته الفلسفية عام 1927، فأصبح دكتوراً في الأدب، وكتب أطروحته عن (فلسفة العلوم)، ثم علمّ في كلية (ديجون) عام1930، ثم في السوريون عام1940، وقد ترك ذخيرة علمية في مجال العلوم هي: العقل العلمي الجديد، سنة1934م، وتكوين العقل العلمي سنة1938م، والعقلانية والتطبيقية سنة 1948م والمادية العقلانية سنة 1953م، وقد انتقل من دراسته الفيزياء والكيمياء، أهم مؤلفات غاستون باشلار:

- حدس اللحظة 1932، L Intuition de L'instant.
- شعرية أحلام اليقظة 1960، La poétique de la rêverie.
- شعلة الشمعة 1961، La flamme dune chandelle.
- شعرية الفضاء 1957، La poétique de L'espace.
- الماء والأحلام 1942، L'eau et les rêves.
- الأرض وأحلام الإرادة 1948، La terre et les rêveries de la volonté.

طابع التحول في ذلك من دراسة "الابستمولوجيا **التي تعني نظرية المعرفة...، أو فلسفة العلوم في تاريخها الفلسفي، وإذا كان بعضهم يوسع معناه ويطلقه على سيكولوجية العلوم، فمرد ذلك إلى أن دراسة تطور العلوم لا تنفصل عن نقدها المنطقي، ولا عن مضمونها الحسّي المشخص"**[1]، إلى"النقد الظاهراتي والجذري" وملاحقة الموضوعات الظاهراتية كالحلم والخيال والفضاء والزمن والكينونة، أي من مجال المادة في صورتها المجردة الابستمولوجية من منظور العلوم الإنسانية، التي تعتبر العلم موضوعا للدراسة المنطقية، إلى مجال النفس والتحليل النفسي الفرويدي في بحثه عن اللاوعي للبحث عن أعمق منطقة في مناطق الوعي للإنسان، وهي سيطرة الشعور والدوافع النفسية في الإبداع الفني والجمالي للتحليل الرموز والصور من أجل في وصف الأشياء كصورة شعرية فنية دراسة ظاهراتية، لا كما تبدو في طبيعتها الجامدة الواقعية.

إنّ تحول غاستون باشلار من دراسة المادة إلى دراسة الموضوع، قد أفاده كثيرا في أنّه ربط بين عالم المحسوسات المدركة في العالم الخارجي، وعالم الموضوعات القابعة في الذات الإنسانية المرتبطة بمنطقتي الوعي واللاوعي لدى الإنسان والمدركة في العالم الداخلي النفساني، وأنّ دراسة المادة كدراسة تجريبية في العالم تخضع للدراسة المنطقية التي تمثل العالم المادي الذي يحكمه قانون الكون، إلى دراسة الموضوع الذي تحكمه الكينونة الإنسانية والذات الإنسانية، وهي الظاهرة الوصفية للظاهراتية أي دراسة سيكولوجية التي تُعني بالعلاقة الاتصالية بين الذات وما هو خارجي، ليتحول في الأخير إلى ما يسمى دراسة موضوعية في نفسية الإنسان.

ولا ننكر بمكان أن باشلار قد استفاد من "الإبيستمولوجيا"، وفلسفة العلوم وهي دراسة نقد مبادئ وأصول العلم ونتائجه لتبيان أصله المنطقي وقيمته المعرفية أي دراسة

- التحليل النفسي للنار 1938، La psychanalyse du feu.

- الهواء والرؤى (الأحلام) 1943، Lair et les songes.

- الأرض وأحلام الراحة 1946، La terre et les rêveries de la volonté.

[1]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، د.ط، 1982، ص: 33.

النتائج دراسة موضوعية، وقد حدد باشلار مستويين تظهر فيها القطيعة الابستمولوجية بين المعرفة العامة والمعرفة العلمية، وهي السبيل لتشكيل الهوية الأدبية للعمل الإبداعي لتحديد العوائق الابستمولوجية التي شكلت تصورا موضوعيا يمزج فيه بين ما هو عقلاني منطقي وبين ما هو حالم خيالي يستمده من الحدس الإنساني أي ما يُطلق عليه بمصطلح" الخيال المادي"، فيلتقي عنده العلم والشعر، والوعي والإبداع، متجاوزا في ذلك الرؤى والأحاسيس الذاتية القبلية التي تحلينا دوما إلى إصدار الأحكام القبلية الخاطئة، فلقد فصل بفضل هذه القطيعة بين عالم الماضي لتأسيس الحاضر بفكرة مستقبلية جديدة، عن طريق التحليل النفسي للنار، بحيث تتجه الرغبة الإنسانية إلى إعطاء معنى للكون أكثر عمقا وشاعرية ووعيا بالذات والموضوع، مما يكون عملية الإبداع ويحقق بذلك القصدية، حينما نوجه الوعي إلى أسمى درجاته نصل لتجسيد الصورة المادية تجسيداً شاعريا تتمتع بالخصوصية الجمالية فناً وإبداعاً، ونحرك بذلك ديناميكية الصور العالقة في الذهن الباطني كموضوعات تستلهم الشاعر وتستفز الخيال لتدور في فلك مصفوفة الموضوعات التابعة لها للتحول من صورة مادية إلى صور خالدة، **"ويأتي هنا مصطلح "الخيال المادي "فلا يعني أن باشلار"في دراساته الجمالية يفكر بالمادة، وإنما بصور هذه المادة في الفكر...، وإن الخيال المادي حفر في أعماق الكينونة من أجل العثور على ما هو أصليٌّ وخالدٌ"[1] .**

إنّ الشبكة الإشعاعية للموضوعاتية، تمثل ذلك النسيج الظاهراتي الذّي مثله" **غاستون باشلار** G.Bachelard" من خلال دراسته للعناصر الأساسية في نشوء الكون، وهي (الماء، الهواء، التراب، النّار)، وهكذا اهتم غاستون باشلار بنظرية التحليل النفسي لفرويد، ويونغ، وهذا لأنه وجدها غائبة في تحليل الخطاب الإبداعي وتحليل نفسية المؤلف وكيفية تشكيل الخطاب الإبداعي وذلك للمقومات التي قدمها المنهج التحليلي الفرويدي في نظريته اللاشعورية في تحليل الأعمال الفنية، وتشكيل حركة الوعي في الكتابة بعد قيامه بعملية

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 20.

تمديد الإدراك الواعي لديه، وأهم مظهرين لتجلي الوعي وللاوعي وهما الحلم والخيال، وهو بهذا التصريح يؤكد غاستون باشلار على ضرورة التحليل السيكولوجي داخل الأعمال الجمالية والصور الفنية لمختلف المبدعين، وقد أثرت المباحث الفرويدية والظاهراتية فيه، "ولكن سرعان ما انفصل باشلار عن الفرويدية لاعتناق تصور دينامكي ومبدع للخيال- بعد تحليله النفسي للنار-، فالظاهراتية تركت فيه أثرا أعمق بفضل تدريسها توصل باشلار، جزئياً، إلى مفهومه عن الصورimages، وحلم اليقظة réverie، وهو مزيج بين الذات والموضوع: " أنا أحلم العالم، فالعالم إذا موجود كما أحلمه"[1]، فهي عبارة عن مجموع الموضوعات المشكلة للنسيج الإشعاعي لموضوع النّص والمهيمنة عليه، عبر تلك الخطية الإشعاعية الزرقاء التي تمثل العنصر الذّي تقوم عليه هذّه الموضوعات وهو تمام ما نقصده في المنهج الموضوعاتي البحث عن الاطرادية السرية بين المبدع والفكرة، هي لحظة الولادة للنص الأدبي، فحسب باشلار لحظة الإدراك المرتبطة بالتجربة الأصيلة للفنان المبدع التي تشكل المصدر الأصلي لموضوعاته الإبداعية اللاحقة وتفك شفراته النصية عبر هذه التيمات، وعلى هذا الأساس اعتبر أنّ كل موضوعاته للموضوعاتية الأدبية حقيقية لابد أنّها تعود جذورها إلى تجربة أصيلة للفنان فيقول"بركسن": "الحق مع باشلار فكل حقيقة موضوعاته مهمة، هي مرتبطة بتجربة أصيلة يبدو لي أنّ تاريخ ولادتنا الحقيقية لا يبدأ إلاّ من اللحظة التي يتحقق فيها إدراكنا بذاتنا ونبدأ في اللحظة نفسها بتحديد موقع هذه الذات في إطار محدد للزّمان والمكان والعدد والعلاقات التي تربط بين عناصر التي تحيط بنا"[2]، فالوظيفة الظاهراتية إذن مهمتها تبيان كيف تتفاعل الذات مع الموضوع وحصول المعرفة داخل الشعور والتي تبدأ طريقها بالحدس ثم تتحول إلى معرفة قصدية داخل الشعور أو الإدراك أو الوعي بتعبير هوسرل، وهو المنهج الذي اتبعه باشلار هو "الظاهراتية، كفكر فلسفي، أوجدها هوسرل،

[1]- رضوان ضاضا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، الكويت، ع221، ماي 1997، ص: 115.

[2]- Georg Poulet(Trois Essais De Mitha Romantique Jose Corte;1996;P09.

والفكرة المركزية فيها هي قصدية الوعي، أي أنّه دوماً متجه إلى الموضوع، وهو بهذا يؤكد المقولة التي تذهب إلى أنّه (لا يوجد موضوع دون ذات)"[1].

وقد فرق غاستون باشلار بين مجالات العلم من أجل أن ندرك علاقة الأدب بالعلم والفلسفة وهي: (مجال العلم والمادة، ثم مجال الفلسفة والأدب، ثم مجال الخيال (الإبداع الأدبي) ونعنى به الأعمال الفنية والجمالية)، ليخلق منبعا علميا آخر وموقظا لعوالم أخرى داخل الحس الإنساني، يعكس صورة الذات انعكاسا داخلياً فتجمع بين ما هو شاعري وما هو جمالي خاصة إذا ارتبطت قصدية الوعي، والوعي يتجه دائما نحو الموضوع، الذي يمر عبر جسر التحليل الظاهراتي للموضوعات، فالخيال عنصر مهم في الإبداع الفني، والتخيل الشاعري الذي ينطوي عليه عقل الإنسان، ومن أجل الولوج لموضوعات الأدب، فمن عوالم العلوم إلى عوالم الفنون، أيقظ باشلار أحلاما شاعرية، ليبتدع يؤسس الإبداع من أول لحظة شعورية وشاعرية له، ويعد -بذلك- موضوع الأدب حسب غاستون باشلار على أنه مجال خصب للإبداع الذي تسيطر عليه آليات إدراكية وشعورية عالية قابلة للوصف الظاهراتي الناتج عن تفاعل الذات مع الموضوع ومنها حصول المعرفة الإنسانية والفهم، إنها لحظة إيقاظ العالم النائم داخل ذواتنا ولا يتأتي ذلك إلا بواسطة الحوار مع الآخرين، "فحين نحلم"، فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم" وأن"الموضوع يتحدد من خلال غيابه، ومعايشتنا له، فإنَّ هناك (موضوع)، و(ذات) واعية، و(حلم)، ينشأ بتأثير التقاء الذّات بالموضوع"[2]، وبهذا فإنّ غاستون باشلار قد وضع منهجاً معرفياً يقترب إلى لغة التسامح في حصول عملية الفهم وهي نوع من التناغم الرومنسي في مجال الخيال الفني، وبحسب باشلار هناك ثلاثية وظيفية غير منفصلة في حدوث عملية الحدس المعرفي والتي حددها بـ موضوع + ذات+ حلم (الخيال)، "وإذا ما أولينا اهتماما أكبر للتأملات الشاعرية،

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص: 10.

[2]- محمد عزام: النقد الموضوعاتي، مجلة الموقف الأدبي.

الانفتاح على العالم الموضوعي، تكوين العالم الذّي نعتبره موضوعياً، إنها لمهماتُ صعبة لا يمكن أن يصفها علم النفس الوضعي، ... فالتأملات الشاعرية الشاردة تعطينا عالم العوالم، إنّها تأملات كونية، إنها انفتاح على عالم جميل، على عوالم جميلة، وهي تعطي لل" أنا" "لا أنا" هي بالذات سعادة ال "أنا"، إنّها" اللا أنا" التي أملكها، إنّها هذه" اللا أنا" التي تسعد أنا الحالم"[1]، ومنه فإنّ العلاقة الداخلية بالعالم الخارجي سبب من أسباب نشوء عملية الإبداع داخل الذات الإنسانية من خلال الظواهر التي تتفاعل مع الذات والموضوع داخليا، مما يحصر المبدع بين الأنا الحالم واللا أنا الحالم، فهو يقبع داخل مصفوفة الذات وتتم عمليات الإدراك كصور متحركة تنشأ داخل عالم جميل تحركه الذات الشاعرة، فيربطها مباشرة بالواقع أي بالعالم الخارجي، ويحولها لصور تتشكل عبر هذه التأملات الشاعرية، وتكون صيرورته الإبداعية لتخلق عالما متناغما بين الحلم والذات الواعية لتشكيل فنيات الجمال للعمل الإبداعي، وهدفه الحصول على المعرفة باستخدام آلية المعنى، "وهكذا يبدو أن للظاهرة الفنية ليس بعداً موضوعياً فحسب، بل وبعداً اجتماعياً، ونفسياً، بالإضافة إلى البعد الظاهراتي"[2]، ويشير "محمد عزام "في ذلك بأنّ باشلار جعل من العمل الفني عملاً يتوازى فيه الجوانب السيكولوجية والسيولوجية في تشكيل الوعي الذاتي، بالإضافة إلى الوصف الظاهراتي، فالظاهرة الفنية عند باشلار هي بداية لتأسيس منهج نقدي في الفلسفة والأدب والإبداع الفني.

والصورة الشعرية عند غاستون باشلار هي ظهور نتائج تفاعل الذات الشاعرة مع الظواهر النفسية الموجودة داخل الشعور والظواهر الخارجية عن الشعور قد تكون حدثا اجتماعيا يعبر عن علاقة سيكولوجية، وهي بذلك مرتبطة بالأصل النفساني لتشكيل الصورة الشعرية ويصعب بمكان إزاحتها عنه، فالظاهراتية تعيد إنتاجية الصور داخل

[1]- غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة-علم شاعرية التأملات الشاردة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1411هـ، 1991م، ص: 15.

[2]- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 16.

مدركاتنا بواسطة التخيل الشاعري للصور، فالذات هي منطقة من مناطق الوعي الحسي التي تتشكل عنها الصور الواعية بمدركات العقل الذي هو المادة التي يبنى عليها الموضوع الذي يمنحنا صور جديدة في الذات الشاعرة، عن طريق اليقظة لتمنحنا تلك الترددات المتكررة في مخيلة الإنسان، وبذلك يمنح معنى للأشياء عن طريق الفينومنيولوجيا التي تأثر بها غاستون باشلار ودخل عن طريقها لمجال الأدب والخيال الفني، وتتفاعل القدرات الذاتية الروحية والعقل في دراسة الظاهرة الشعرية، "لأنّ الذات تملك بصيرة داخلية ليست انعكاسا للعالم الخارجي وهي حالة نفسية تمتزج بالحلم، ويستريح فيها العقل، ولكنه لا يستقبل أو يتقاعد، فالروح يقظة دون توتر، والعقل يضع لها المشاريع الأولية"[1]، وبهذا فإنّ غاستون باشلار" قد ترك طابعه الذي يكثر أو يقلل وضوحا على جميع النقاد الفرنسيين الشباب مثل: "بوليه" و"مورون" و"ستاروبنسكي" و"جولدمان" و"بارت" و"قبيير"، كما أنّه تأثر هو من ناحيته"ببرجسون" و"تيتشه" وبالتحليل النفسي، وأهم مزاياه كما بين ذلك صديقه الفيلسوف" جان هيبوليت" هو أنه أسس" فلسفة لفعالية الخلق الإنساني والإرادة العقل الذّي يمنح المعنى، من خلال منظورين العلم ومنظور الشعر"[2]، وهو ما يقوم عليه النقد الموضوعاتي هنا، أي الانطلاق من العالم الداخلي الناتج عن تفاعل الذات والموضوع، الذي يكون أصل الفكرة نحو العوالم الخارجية الظواهرية التي غالبا ما تحيلنا لفهم الوجود الإنساني لأجل الحصول على المعرفة، عن طريق إرادة العقل في إنتاج المعنى ولذا تدل" الشعلة وخيلاتُ على قيم الإنساني وقيم العالم معاً، إنها تجمع بين أخلاقية" العالم الصغير" وأخلاقية الكون الجليلة"[3]، وهنا حضور مكثف للأنا المتسامي الذي ينجلي في صفة الإخلاص المنزه عن كل دونية تقبع في الواقع، وتحافظ على صورتها الإنسانية المتعالية، إنها" الشعلة –في نظره -عالم متّجه نحو صيرورة، والحالم

[1]- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 16

[2]- نهاد التكرلي: اتجاهات النقد الأدبي النفسي المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، 1979، ص: 70.

[3]- غاستون باشلار: شعلة قنديل، عرّبه: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1995م، ص: 39.

يرى فيه وجوده الذاتي وصيرورته الخاصة به، في الشعلة يتحرك المكان، ينفعل الزَّمان، كل شيء يضطرب عندما يضطرب الضوء"[1] .

ويفرق **إدموند هوسرل*** بين مجالين وهما مجال المنطق ومجال النفس، فمجال المنطق هو العلوم الدقيقة، ومجال النفس هو الوعي والشعور والحدس السيكولوجي.

كما يميز هوسرل بين "الأنا النفساني والأنا المتسامي وعلى كل من يريد أن يتبين الموقف الظواهري أن يميز بين هاذين النوعين من الأنا عند الإنسان، فكل إنسان يمتلك الأنا النفساني الذّي يهتم بالعالم والتجربة، ويمتلك أناه المتسامي الذي يتفرج على العالم دون أي مصلحة"[2].

فالأنا النفساني وهي الأنا الموجودة داخل الجهاز النفسي والمسؤولة على حالة الوعي الداخلي، وأما الأنا المتسامي هي لحظات الوعي الخالص التي يتجرد فيها المبدع عن كل أشكال المصلحة الخاصة من أجل التضحية العلمية، هكذا إذ وعبر إشكالية النفساني والمتسامي ينبثق مفهوم القصدية عند "هوسرل"، فالوعي عند هوسرل" ليس وعيا ذاتياً

---

[1]- غاستون باشلار: شعلة قنديل، ص: 40.

[*]- **إدموند هوسرل** (1709-1938): هو فيلسوف ورياضي منطقي، ينتمي إلى أسرة يهودية ألمانية، درس الرياضيات والفلسفة، عرف بميله الشديد إلى العلوم الرياضية والعلم الطبيعي منذ صباه، فدرس بجامعة"لا يبتزيج"، أحب الفلك والفلسفة وعلم النفس بجامعة" فريدريش فيلهلم" ببرلين، وتتلمذ على يد الفيلسوف" برينتانو" الذي تلقى على يده الفكر الأول للمنهج الظاهراتي، ثم انتقل بعدها للتدريس بجامعة" هاللي" علم النفس، ثم قام استقر بعمله في تدريس الفلسفة بجامعة" جوتنج" ولكن كانت الحرب العالمية الثانية قد بدأت فتركها لتلميذه" مارتن هايديجر"، خوفا من أن تطال يد هتلر رقبته، لينتقل للتدريس مرة أخرى بجامعة" فريبورج" ثم تلتها جامعات أخريات إلى أن توفي منعزلا في منزله وهو يدرس الأدب والفلسفة ويلازم القراءة والكتابة وتوفي سنة 1938، ومن أهم مؤلفاته:

- عن مفهوم العدد 1887
- فلسفة الحساب 1891.
- محاضرات في جبر المنطق 1900.
- الفلسفة كعلم دقيق 1910.
- أفكار نحو فينومينولوجيا خالصة وفلسفة فينومينولوجية 1913.
- الفينومينولوجيا 1927.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 31.

وإنما وعي الذات بموضوعاتها (Son Objet) إن الوعي عند هوسرل ليس وعي الذات بنفسها كما هو الأمر عند ديكارت"أنا أفكر"، وإنما هو وعي الذات خارج الذات: "أنا أفكر بما أفكر به" وتوجه الذات نحو الشيء الذّي تريد أن تعيه هو ما نسميه بالقصدية، فالقصدية هي وعي"الأنا" الذي يفكر في غير ذاته، وكل ما يتجه نحو القصد موضوعا للوعي، فالوعي الهوسرلي هو وعي الذات بالموضوع"[1]، ففي عالم الأنا المتسامي/المنطقي يمكن أن يكون كل شيء –وإن كان غير موجود- موضوع معرفة علمية، وهذا ما يتميز به علم المنطق من علم النفس حيث في وسع الأول إخضاع غير الموجود للمعرفة العلمية، بينما يعجز الثاني عن ذلك، وبينما تتصف القوانين النفسانية في رأي هوسرل بالضبابية والتجريبية، نجد القوانين المنطقية معيارية واثقة من نفسها.

كما يقر الفرق بين الذات والموضوع، فالذات الإنسانية تتكون من آليات شعورية وإدراكية قابلة للوصف الظاهراتي، بينما الموضوع هو الظاهرة الخارج ذاتية، وعن طريق العلاقة الاتصالية بين الذات والموضوع يكتمل المشروع الوجودي والمعرفي وتحقيق الإبداع، فالمعرفة هي حاصل التفاعل الذات مع الموضوع، ومن خلال حدود المنهج الظاهراتي/ الفينومينولوجي تتكشف لنا أبعاد الموضوع وعلاقته بالمعرفة الحاصلة والتي بلا شك تقبع خارج الذات .

فالمنهج الظاهراتي Phénoménologie Method هو منهج يعتمد في مفهومه على أن الظاهرة هو "ما يتراءى للوعي، وما هو مدرك، مرئي في المستوى الطبيعي وفي المستوى النفسي"[2]، والمعرفة الإنسانية هي نتاج العلاقة الاتصاليةبين (الذات) و(الموضوع) أو بين ما هو مدرك وما هو حسي في حصول المعرفة عامة والفهم خاصة، وهو بهذا التصريح ينفي النظريات الكلاسيكية القائمة على فصل الذات والموضوع والنتيجة التي

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 29-30-31.

[2]- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، مج 01، ط2، 2001، ص: 970.

يخلص إليها هوسرل هي أنّ "الظاهرة هي الواقعة المتحركة ...المتحولة "[1]، وما المنهج الفينومينولوجي إلا دراسة وصفية لمجموعة ظواهر، كما تتجلى في الزمان أو المكان، بالتعارض إما مع القوانين المجرّدة والثابتة لهذه الظواهر، وإما مع الحقائق المتعالية التي يمكنها أن تكون من تجلياتها، وإما مع النقد المعياري لمشروعيتها"[2]، ويتكئ المنهج الظواهراتي/ الفينومينولوجي على جملة من الأسس التي تشكل جوهرها، وتتصف نظرية المعنى لدى هوسرل" في أنها تحاول أن تفصل بين الحد المنطقي، وتربط المعنى مباشرة بالإدراك الخاص بحالة الشعور القصدي أو الحالة الراهنة التي تكون عليها النفس البشرية"[3]، وهذا يفضى بالضرورة إلى أن الحد المنطقي يعبر عن صيغة التجريد للمعنى المدرك في شعور الخالص ليعطيه دلالة ما من المدلولات كمعنى اسم كذا أو موضوع ما مثل (الوادي، النهر، الورق الشفاف، البحر، الماء...وغيرها)، وبذلك تلغي كل منطق صوري للموضوعات المدركة، تحت اسم "التناول الظاهري للأدب"[4]، فهي بذلك تستخدم عملية الوصف التي تفضي بالضرورة إلى إدراك الذات الشاعرة للموضوع، وبالتالي فإنّ ما يؤكده هوسرل هنا أن لأهمية التجربة الإنسانية دور في عملية الوصف لتحليل المعنى، ويؤكد كذلك أنّ لأهمية الخبرة الإنسانية في أن تخضع لدراسة الظاهرة المستقلة عن كل الأحكام الذاتية والقيم القبلية لأنها سبيل لإدراك الوعي بها، ومن ثمة إدراك الظاهرة، لتحديد مدركات المعنى وماهية الموضوع من خلال إسقاط الإدراكات إلى ما لم يدرك بعد، لإثبات صفة الموضوع بعد أن أدركته الذات أولاً، وهو لب هدف الظواهرية هو الوصول إلى ماهية الموضوع، من خلال الوعي الإنساني التي أتي بها هوسرل وهو

---

[1]- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 970.

[2]- المرجع نفسه، ص: 973.

[3]- الدراجي زروخي: المذاهب الفلسفية الكبرى من سؤال المعرفة إلى سؤال القيم، دار صبحي للطباعة والنشر، غرداية، ط1، 2015، ص: 250.

[4]- روبرت ما جليولا: التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه، تر: عبد الفتاح الديدي، مجلة فصول: ع3، 1981، ص: 181-182.

الوصول إلى القصدية التي يقول عنها"الوعي دائما قصدي"[1]، وبهذا تكون القصدية هي جوهر المعرفة العلمية باعتبار أن القصد هو الموجه للعملية الإدراكية، وتحريك المدركات يتطلب تفاعل الذات والموضوع من أجل الحصول على المعرفة داخل الذات المفكرة العارفة، من أجل استفزاز فعل التفكير، فلما ارتبط الذات بالموضوع كونّ التجربة التي شكلت الوعي الخالص للموضوع، فالقصدية هي الفعل الأساس الذي يربط بين المدرك الذاتي والمدرك الموضوعي، التي تربطهما حلقة التجارب التي تمتاز بكونها وعيا خارجيا، ووعي بالزمان فإنّ" القصدية هي ما يميز الوعي بالمعنى الأبرز للتمييز وهي ما يبرر في الوقت نفسه كون تيار التجربة كله تيار وعي ويبرر وصفه بكونه وحدة وعي ما"[2]، إنّ غاية علم الظواهر إذن هي "دراسة الظواهر النفسية أو الأحوال الشعورية دلَّ على وصف المعطيات النفسية كما تبدو لنا بالفعل"[3]، وتوقف هوسرل عند تحليله الفينومينولوجي للموضوعات على العلاقة الاتصالية التي تربط (الذات بالموضوع)، من أجل تشكيل الوصف الظاهراتي للموضوعات، فهي تربط المعنى بالقصدية لتشكيل المعرفة للموضوع، من خلال لحظات الوعي الخالص إلى التعالي بشرط أن لا تكون هناك أحكام مسبقة وقبلية حتى نصل لمرحلة الحصر والإقصاء" فالمنهج الفينومينولوجي يخلصنا من عملية إصدار الأحكام نتيجة ميله في لحظات الوعي الخالص إلى التعالي، ونقصد بذلك أنّ الإدراك المرتبط بالوعي الخالص والمحاط بالقصدية يجنح إلى مرحلة الحصر والإقصاء بمعنى آخر هو رفض الأحكام أو على الأقل التوقف عن إصدار الأحكام ريثما يتجلى الوعي الخالص"[4]، وهذا ما يحدد المسار السيكولوجي الذي أحاط المبدع بوعيه الخاص حتى ندرك معنى الموضوع حق الإدراك من أجل بلوغ اليقين"

[1]- رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص: 53.

[2]- أبو يعرب المرزوقي: أدموند هوسرل أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، جداول للنشر والتوزيع الحمرا، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص: 212.

[3]- جميل صليبا: المعجم النفسي، ص: 35.

[4]- الدراجي زروخي: المذاهب الفلسفية الكبرى من سؤال المعرفة إلى سؤال القيم، ص: 254.

ويختص الأنا النفساني-في توجيه نحو الأشياء- بالحقل التجريبي من أجل القيام بعملية الاختزال وبلوغ المفاهيم، بينما يختص "الأنا المتسامي" بمراقبة حالات وعي"[1]، ولذا فإنّ تفاعل الذات بالموضوع والقضية الاجتماعية أي أن تكون خارجية عن الذات لدراسة الظواهر دراسة وصفية تحليلية عبر صورة يقوم الأنا بتحليلها عبر الشعور ومدركاته لإدراك الماهية الكامنة فيه" فأثناء عملية الوصف والتحليل تلك الصور نجد أنّ الشعور في حالة اتجاه دائم وقصد مستمر نحو العالم الخارجي لإدراكه، لأنه بدون إدراك هذه الأشياء الخارجية لا يمكن أن يكون شعورا إطلاقا"[2]، ويعتمد هوسرل في المنهج الظاهراتي في دراسة حالة الوعي على نمط رياضي خالص وهي خاصية الاختزال التي تفصل بين مجالين {مجال المادة ومجال الروح}، ولأنّ كليهما له ميدانه ولحظات الارتقاء والتسامي عند هوسرل تبدأ من تحرر الذات من المواضيع التجريبية التي تحيلها إلى نوع من الوعي الساذج والاختزال في الأخير يؤدي إلى الجوهر، والجوهر هو الفكرة إذا ما سلمنا عليها أن (عين اليقين) وعملية الاختزال تعني" إبعاد كل ما هو زائف من أجل الوصول إلى كل ما هو حقيقي، إلى ما لا يقبل الاختزال وهو الجوهر، فالجوهر في الكائن الإنساني مثلاً هو "أناه" المتسامي وأفكار هذا "الأنا"، وبمعنى أخر نقول: إن الكائن يختزل إلى وعي ومفاهيم يعيها هذا الوعي، وأما القصدية في هذا السياق، فإنّها توجّه الوعي نحو الشيء، وهذا التوجه هو آخر ما يتبقى من فعل الوعي حين تكتمل عملية الاختزال، وفي اكتمال عملية الاختزال نكون قد وصلنا إلى اكتمال، القصد أي إلى المعرفة"[3]، وهي تجريد النفس البشرية من كل حالة لاشعورية وخلوها من كل الأمراض بمعني سلامتها لأنه شرط لارتقاء النفس المتسامي حتى نبلغ المعرفة، وعليه فالمنهج الظاهراتي يعتمد اعتماداً كلياً على المنهج الوصفي الذّي يكون كفيلاً بالإحاطة الكاملة على وصف وتقرير لحظات

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 32.

[2]- سماح رافع: المذاهب الفلسفية المعاصرة، ص: 109.

[3]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 31، 32.

الشعور والوعي بالموضوع، ومن هنا يتبين لنا أنّها هذه هي الإرهاصات الأساسية في قيام المنهج الموضوعاتي.

في حين ينطلق جون بول سارتر* من فكرة مفادها بأن الوجود سابق للماهية والفلسفة الوجودية وهي منهج فلسفي يعتمد على مقومات الذات وعلاقتها بالأخر في إنجاز المشروع الوجودي "فالوجود فكرة فلسفية قديمة نشأت مع الفكر الإنساني منذ بدأ يعرف الفلسفة، أو بمعنى أدق وصلتنا مشكلة (الوجود)، وقد نوقشت مع البوادر الأولى للتفكير الإنساني، والوجود هي اسم المدرسة الايلية والتي تعد أولى المدارس الإغريقية التي عنيت بهذه المشكلة والتي نهجت المنهج (الميتافيزيقي) في الفلسفة وقد ازدهرت هذه المدرسة من قبل الميلاد، وقد نوقش الوجود كفكرة في أحضان الديانة الهندية القديمة (البرهمية)، والتي كانت نظرتها إلى(الوجود) نظرة (مفرقة) بين نوعين من الوجود (وجود حقيقي- ووجود معدوم)، فالإله هو الوجود الحقيقي، والعالم وجوده عدم، والإله ينتشر في(العالم) فهو (حال) في العالم وهذا معنى (وحدة الوجود)، أي أنه ذو نوع واحد، وهو وجود (الله) وحده"[1]، وقد تأثر سارتر بالفلسفة الوجودية متكأ على أنطواوجيا فينومونولوجية التي تأثر بها خاصة عند هوسرل، وهيدغر، وهيجل، وأخيرا بالماركسية، في أن الوجود في ذاته يعبر عن كينونة الأشياء المستقلة عن الوعي، وأما عن الوجود لذاته فيعتبرها كينونة الإنسان محددة بالوعي في تصوره للوجود الإنساني المنبثق من تصوره للعدم "وإبان القرن الثامن عشر، ألغي مفهوم الله في إلحاد، الفلاسفة، إلاّ أنّ الأمر لم يكن على هذا القدر في فكرة الماهية سابقة للوجود، بحيث نجد هذه الفكرة تقريبا لدى

* جون بول سارتر: هو فيلسوف، وأديب وكاتب مسرحي، فرنسي تلقى الفلسفة في مدارس فرنسية عاش طفولة شبه مستقرة مع أمه وزوج أمه، له عدة مؤلفات في الفلسفة الوجودية والتي لعبت الدور الرئيسي في نشر الفلسفة الوجودية داخل فرنسا، (الوجود والعدم)، الوجودية لمذهب إنساني....، وأهم مؤلفين لسارتر أو يقر كتابه الوجود والعدم ومن أهم الكتب المعاصرة التي لها تأثير كبير داخل دوائر المثقفين، وله العديد من الروايات التي صاغ فيها مشروعه الوجودي كالغثيان، الذباب، القذيرون.

[1] - مصطفى غلوس: الوجودية في الميزان، رسالة الإمام، تصدرها وزراة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية العدد4، 1985، ص: 11.

الجميع، عند ديدور، وعند فولتير، وحتى عند كانط، في أن الإنسان يمتلك طبيعة إنسانية"، وهذه الطبيعة الإنسانية، التي هي مفهوم الإنسان، موجودة عند جميع الناس، مما يعني أنّ كلّ إنسان هو مثال خاصّ من مفهوم الإنسان الكوني ينتج عن هذه الكونية، فالإنسان عند كانط هو محصّلة هذه الكونية، فإنسان الغابة وإنسان الطبيعة مثلهما كمثل البرجوازي خاضعان للتعريف نفسه ويمتلكان الخصائص الأساسية نفسها، وهكذا، تسبق ماهية الإنسان هنا أيضا، هذا الوجود التاريخي الذّي نلقاه في الطبيعة"[1]، وبذلك تقوم فكرة البشرية على اعتبار الماهية سابقة للوجود، وهذا ما يبرر القول بأن الإنسان يمتلك ماهية قبلية يزود بها فطريا، وهذه الفكرة مثلت مبدأ أساسيا للكثير من الفلاسفة الذين يؤمنون بكل الفلسفات المثالية، والوجود كمنهج يعتمد على أسس التي اعتبرت بأن الوجود سابق عن الماهية، وهذه الفكرة هي فكرة سارتر وكل الوجوديين وفحوى هذه الفكرة هي أنّ الإنسان يوجد أولاً، ثم يضع ماهيته بنفسه وهي الفكرة المخالفة للعقائد السماوية والتي قامت على وجود الله الذّي يوجود الإنسان ويقرر ماهيته سلفاً أي أنَّ الماهية سابقة للوجود، وفي هذا الصدد يقول سارتر: "إنّ الوجودية الملحدة التي أمثّلها، هي أكثر تماسكا، فهي تعلن أنه إذا لم يكن الله موجودا، فيوجد على الأقلّ كائن يوجد قبل أن يكون قابلا للتعريف وفق أي مفهوم، وأنّ هذا الكائن هو الإنسان أو الواقع الإنساني كما يقول هيدغر، وهذا يعني أن الوجود سابق للماهية، فالإنسان يوجد أوّلا، ثم يلتقي بالعالم وينبثق فيه، ثم يعرَّف بعد ذلك"[2].

ويحمل مفهوم القلق فكرة رئيسية في الفلسفة الوجودية ويعنى أنّ المشروع الوجودي يحدث في النفس قلقاً أي أنّه مشروع يصدم بالموت وهو نهاية تحقيق المشروع وهذا القلق يلازم حياة الإنسان في تحقيق مشروعه الوجودي.

---

[1]- جون بول سارتر: الوجودية منزع إنساني، تع: محمد نجيب عبد المولى، زهير المدنيني، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2012، ص: 30.

[2]- المرجع نفسه، ص: 31.

كما أن الإرادة هي قدرة النفس في مواجهة المشاكل التي تعترض المشروع الوجودي وتحيل دون تحقيقه والإرادة تنتهي في الأخير بفعل.

والوعي عند سارتر هو لحظة من لحظات تجلي الشعور والوعي لا يوجد خارج الشعور أو ما هو خارج الظاهرة الشعورية أي الوعي بوعي شيء ما، ففي تعريف الوعي من موسوعة لالاند الفلسفية نجد بأنه: "من المؤكد أنّ كلمة وعي تأخذ بطريقها فكرة يقين؟ وعليه ثمة مجال للملاحظة أنها تقوم في الحقيقة على استعمالين مختلفين لكلمة وعي، لا يميزان كفاية الحدود المأثورة، وعي فطري، ووعي مرويّ أولا، الوعي بوصفه معطى، قديماً، لا متمايزا، يستعمل مادةً لكل حياة نفسية، ومن ثمّ يوضع، من بعض الجوانب، فوق كل سجال، ثانيا، الوعي بوصفه مبنيا، مصنوعا من تعارض الموضوع والذات، ومنحصراً عندئذ في هذا الأخير، مقابل الموضوع،... وبهذا فإنه يحكم على عقل بأنه واع أو لا واع نسبياً، وتاليا، ثمة مجال للتفريق بين وعي بدائي ووعي مرويّ، وبين وعي ذاتي ووعي موضوعي"[1].

وينقسم الوجود حسب سارتر إلى قسمين: بذاته، لذاته EN SOI: POUR SOI، تمييز أصلهُ فهو يلغي ومتجدد على يدي سارتر، ويعني" إنّ الشيء بذاته هو نمط الوجود الداخلي للواقع بوصفه كثيفا، منغلقاً على نفسه، غير قابل للتغيُّر وكأنَّه مطلق"[2]، وأما "وإنَّ الشيء لذاته هو نمط الوعي والذات الإنسانية عموماً المتحوّلين دائما، الوجود المنعتق من ذاته بفضل المشروع، والساعي إلى تقديم نفسه كأنه قائم بذاته، وإلى بلوغ ذاته بمعنىّ ما، والتألق إلى حقيقة مقصدية"[3]، وقد فرق جون بول ساتر بين"الوجود في ذاته: هو الوجود غير الواعي، وهو وجود الأشياء، ووجود العالم، ووجود الظاهرة، ويتصف بأنه ملاء"، وأما الوجود لذاته، فهو الشعور أو الوعي، منظوراً إليه في ذاته وكأنه في حالة وحدة

[1]- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، ص: 211.

[2]- المرجع نفسه، ص: 503.

[3]- المرجع نفسه، ص: 503.

وانعزال، وهو انعدام للوجود-في-ذاته، وشعور بنقص الوجود، والشوق إلى الوجود، ويناظر ما يسميه هيدغر باسم"الموجود"، ويقرب من معنى الآنية، وهو الإنسان بما هو إنسان، أي من حيث أنه يتجاوز وجود الأشياء والوجود المادي بوجه عام، وهو الذات، أو الذاتية، ومتضمن في كل معرفة"، وأما الوجود للغير: هو الشعور ولكن منظوراً إليه من حيث علاقته بالشعورات الأخرى، أي من وجهة النظر الاجتماعية والوجود مع الآخرين، وهو التخارج* الثالث الوجود-لذاته، وهو بعد جديد الوجود فيه يوجد الأنا أو الذات خارجاً كموضوع بالنسبة إلى الآخرين، وكل وجود- للغير يتضمن صراعاً ونزاعاً مستمراً مع الوجود- للذات، فان كل وجود- للذات يسعى إلى استرداد وجوده الخاص يجعل الغير- مباشرة أو بطريق غير مباشر-موضوعاً بالنسبة إلى الأنا أو الذات"[1]، وجود في ذاته وهو وجود الأشياء والظواهر الخارجة عن عالم الإنسان، وجود لذاته وهو الوجود الإنساني الخاص المستقل عن العالم الخارجي.

وأما عن الحرية فتعتبر قيمة الحرية من القيم الكبرى التي تقوم عليها المشروع الوجودي عند سارتر فالحرية هي شعور مصاحب لمسؤولية تحمل نتائج المشروع الوجودي وأعمال الإنسان والحرية عند سارتر كقيمة أخلاقية ويقول سارتر في هذا الصدد يقول: "تبدأ حريتي عندما تنتهي حرية الآخر وتبدأ حرية الآخر عندما تنهي حريتي"، والحرية عند سارتر مربوطة بالمسؤولية والمسؤولية هي تبعة نتائج أفعال الفاعل وبهذا يسود المنطق الأخلاقي والاحترام الاجتماعي داخل المؤسسات الاجتماعية.

---

* **التخارج** (Extase): بالمعنى الأصلي للكلمة في اليونانية أي "الخروج من" وما هو –لذاته ينفصل عن الذاتن في الذات في ثلاثة تخارجات متوالية:

- الزمانية: ما هو- لذاته يعدم ما- في- ذاته إلى ثلاثة أبعاد: الماضي، الحاضر، المستقبل، وهذه تسمى تخارجات الزمان الثلاثة.
- التأمل: ما هو -لذاته يحاول أن يتخذ وجهة نظر خارجية، في ذاته.
- الوجود- للغير: فالوجود- لذاته يكشف أن له ذاتاً- للغير، ذاتاً لا يمكنه الإمساك بها" جون بول سارتر: الوجود والعدم: المرجع السابق، ص: 6.

[1]- جون بول سارتر: الوجود والعدم" بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية"، تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب بيروت، ط1، 1966، ص: 5.

2- الأسس الجمالية لنقد الموضوعاتي:

يتكئ النقد الموضوعاتي على الميراث الرومنسي في كشفه لموضوعاته لأجل استخلاص العمل الفني، من خلال تجلي وعي المبدع الذي يرجعنا إلى اكتشاف شخصيته الباطنية وظهورات تطورها، كما يسمح لنا باستجلاء عوامل الخيال الخصب لديه" الإلهام والتركيب" وهما أهم عنصران مشكلان للإدراك الحسي للكاتب، فالمفاهيم النقدية الإبداعية تشكلت معاييرها لدى الرومنسيون من خلال تضافر الخيال ووعي الذات لدى المبدع متجاوزا في ذلك الفكر النقدي التقليدي الذي ساد على مر العصور.

2-1 الأنا المبدع:

ويقوم النقد الموضوعاتي -كذلك- على الميرات البروستي الذي شرحه مارسيل بروست، في تجليات الأنا المبدع، مما استدعى الفكر البروستي لشرح المفاهيم التعاضدية في التمييز التقليدي الذّي يتجاوز بين الشكل والمضمون بالضرورة تحديداً جديداً للأنا المبدع، ويتجلى ذلك بوضوح في كتابه (ضد سانت بوف) إذ يقول: "الكتاب هو نتاج أنا أخر غير الذّي نكشف عنه في عاداتنا، في المجتمع وفي رذائلنا، فإذا أردنا أن نسعى إلى فهم هذا الأنا، فلن نستطيع الوصول إليه إلا في أعماق أنفسنا، حين نحاول إعادة خلقه في ذواتنا"، وقد تبدو ملاحظة بروست متناقضة، فالأنا الذّي يتحدث عنه هو، في آن معا، معطى نفسي عميق في الذات وموضوع إعادة الخلق، وما يجب فهمه هو أن الأنا المبدع يبتدع نفسه في الحركة التي يقول فيها ذاته، فهو يعبر إذن عن نفسه يتجاوزها والفعل المبدع لا ينفصل عن هذّه الحركة المؤسسة له"[1].

وعلى الرغم من أن "ريشار" لا ينفي أن يكون الإبداعي نتاجاً تاريخياً أي وليد ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية معينة، فإنه لا يدرس النص من خلال تأثير العوامل الخارجية فيه، فإنه لا يدرس النص من خلال تأثير العوامل الخارجية فيه، وإنما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره، وليس على الناقد إلاّ أن يضع نفسه في

[1]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 99.

المستوى الذّي يختاره لنفسه دون أن يخلط بين المستويات، إن الوعي الموضوعي لا يتناول الإبداع الأدبي كإبداع جماعي، وإنما كإبداع فردي، إنه يكتفي بدراسته للإنتاج الإبداعي دون أن يخوض في الإنتاج الإبداعي"[1].

كما يعتقد ستاربنسكي بأن: "الكاتب –في عمله الأدبي- يذكر ذاته، يتجاوزها ويتحول" وهو الأكثر انتباها إلى لعبة الأشكال الأدبية، لا يتوانى عن التأكد بأنّ العمل الأدبي، قبل أن يكون إنتاجاً أو تعبيراً، هو بالنسبة إلى الذات المبدعة وسيلة للكشف عن الذات، أي من حيث (الشكل والمعنى Forme et Signification)"[2].

وهكذا نرى كيف يرفض النقد الموضوعاتي هذه السيطرة ولا هذا النصيب اللاوعي، بل هو يسند حقيقة العمل الأدبي إلى وعي دينامكي قيد الشكل، والوعي الموضوعي وعي بالذات والعالم والعلاقة بين الذات والعالم، ومثلث الوعي هذا هو الذّي يجعل من الوعي الموضوعي وعيا وثيق الصلة بالوعي الفلسفي.

وبما أن للعمل الأدبي وظيفة إبداعية وكاشفة للذات معاً، فإن النقد الموضوعاتي يبدي اهتماماً خاصاً بفعل الوعي لدى الكاتب، وإذا ما كان باشلار يتحدث بهذا المعنى عن"الأنا المفكر للحالم Cogite du Rêveur" فإن المفهوم يستعيد بعدا ذهنياً أكبر عند جورج بوليه لكنه يبقى بعيداً جداً عن الأنا المفكر الديكارتي.

فعبارة "أنا أفكر إذن أنا موجود" عند ديكارت، تؤسس بصورة يقينية وواضحة لأنطولوجيا مشتركة بين البشر جميعاً وعلى العكس من ذلك فالأنا المفكر عند باشلار وبوليه يفرد Singularise، وعياً عالمياً مبدعاً بتحديد علاقة خاصة مع العالم عن طريق حدس أولي لا يمكن إرجاعه إلى أي حدس آخر لذلك يحاول بوليه-خاصة في كتابه"بيني وبين نفسي"، الذي يضم "محاولات نقدية حول وعي الذات Essais Critiques sur la

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي، ص: 14.

[2]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 101.

conscience de soi"، أن يثبت عند الكتاب هذه اللحظة الإفتراضية، حيث يوجد الأنا بصورة متفردة في فعل الوعي وبواسطته.

ويرد ستاروبنسكي، بالطريقة ذاتها، على أن ظهور الحقيقية عند روسو لا يمكن فصله عن "كشف الوعي" (جان جاك روسو، الشفافية والعائق)"[1].

فلقد كان"ستاروبنسكي، ممتلكاً لأدوات التحليل النفسي، قادراً على عقد الصلة بين الفرويدية والأعمال الإبداعية ولقد استطاع هذا الناقد في دراسته التي جمعها تحت عنوان"العين الحية Loeil vivant"، أن يكشف المعنى الذّي يأخذه النظر عند العديد من المبدعين ك "راسين وروسو وكورني"كما يكتشف الناقد نفسه إشكالية متشابهة عند مونتين "Montaigne"**:** "إن الوعي موجود لأنه يتجلى لذاته، لكن ذلك لا يتم بإظهار عالم يهتم به هذا الوعي اهتماما كلياً"(مونتين في حالة الحركة)"[2].

ويتفادى النقد الموضوعاتي غالباً، لتحليل هذا الكشف عن الأنا المعاصر الأدبي، وإرجاع هذا الأخير إلى الفرد التاريخي الذّي هو مؤلفه، وهكذا غالباً ما يستعيض ستاروبنسكي في دراسته عن مونتين، عن اسم المؤلف بمفردات مثل "أنا"، "ذات"، "كائن"، وهذا المفهوم الأخير هو عادة لسانية ما أكثر ما تتكرر في النقد الموضوعاتي.

وجاك روسيه يستخدمه وكذلك ريشار وباشلار، ويوضح مارسيل ريمون أسباب هذا الإيثار حين يؤكد أن"أعمال روسو هي صعبة التأويل، فتقلبات ذاته لا تسمح باختزالها بسهولة إلى تحليل موحد: "جان جاك روسو، البحث عن الذات وحلم اليقظة J.J Rousseau.la quête de soi et la rêveries"، وهو يقترح متجاوزاً حالة روسو، أن النقد تناول الأنا في تغيراته وبخاصة في تلك الحركة الجوهرية التي يتحقق فيها بالتحامه بالعمل الأدبي"[3].

---

[1]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 101.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 15.

[3]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 101.

2-2 العلاقة مع العالم (رؤية العالم):

وهنا يستدعي التأكيد على أهمية عمل بالضرورة وجود العلاقة مع العالم، وفي الحقيقة فلقد نجحت بإقناعنا بأنّ كل وعي بشيء ما سواء أكان بالذات أم بعالم الأشياء الذّي يحيط بنا، ويستخلص جورج بوليه من ذلك هذا القانون العام: "قل لي كيف تتصور الزمان والمكان وتفاعل الأسباب أو الأعداد، أو قل لي أيضاً كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجي، وسأقول لك من أنت "بيني وبين نفسي-Enter moi et moi"[1].

إنّ الشاعر لا بد أن يجد نفسه وسط بيئة فكرية وروحية تمده بالإلهام، وتطلق العنان لطاقته الإبداعية، لابد أن يجد في "إطار معين من الأفكار" يستطيع أن يخلق منه تركيبات"جذابة ومؤثرة، يخلق منه، بالاختصار أعمالا جميلة.

ومن هنا نجد أن مفهوم العلاقة هو أحد المفاهيم الأساسية في النقد الموضوعاتي فالأنا يؤسس ذاته من خلال علاقته معها، وهو يتحدد من خلال من خلال علاقته مع ما يحيط به"[2].

إنّ كل موضوع يشمل على مجموعة كبيرة من الظهورات، وكل ظهور يعد لباساً للمعنى، وعندما يقول "ريشار" إنّ ظهورات المعنى تصدي في اتجاه بعضهما، فإنه يعني أن المعاني تصدى في اتجاه بعضها، وهذه الأصداء التي تثيرها المعاني تلتقي بعضهما في علاقات عديدة، وصف أنواع العلاقات التي تربط بين المعاني يذكرها "ريشار" العلاقات الجدلية والمنطقية والتشيكية، ولمفهوم العلاقة يستخدم "ريشار" لبعض المصطلحات الدالة ومن ذلك مصطلح" التمفصل" ومصطلح" بذور الالتقاء"[3].

تدين فلسفة العلاقة المؤسسة هذه لتطور الظاهرتية، فلقد تأثر باشلار وب هوسرل، وتأثر إتباعه من بعده بـ ميرلوبونتي الذّي يعرف الظاهرتية بأنها الفلسفة التي تعيد الجواهر

---

[1]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 101-102.

[2] - عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي، ص: 67.

[3]- سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتب، مصر، 1990، ص: 31.

في الوجود في الوجود، وترى أنه لا فهم الإنسان والعالم إلا انطلاقا من "وجودهما العرضي" من هذا المنظور فإنّ "للحواس معنى"، حسب تعبير إيمانويل لوفيناس وهذا ما يدفع بألبير بيغان إلى رفض التمييز الخاطئ بين الأنا والأشياء "الذّي يدفعني إلى الاعتقاد بأنّ أجهزة الإدراك الحسي "السوي" عندي تسجل نسخة الأصل عند "واقع" ما.

إنّ الصورة الشعرية تنتمي إلى دراسة الكينونة، وتحليل الصور الشعرية يعني الإصغاء إلى العالم فالصورة الشعرية تصنعنا في أصل الكينونة، ويضعنا الخيال في قلب الطبيعة البشرية"[1].

ويبقى الشعر على حد تعبير "باشلار" ظواهرية للروح أكثر منه ظواهرية للفكر، لقد أثار بروست المقاربة الظاهرية وبخاصة في الصفحات الشهيرة التي يخصصها السارد إلى رؤيته لغرفته عند الاستيقاظ في بداية رواية"البحث عن الزمن الضائع"وسيطر هذا المنظور في النقد الموضوعاتي الذي غالباً ما يتمسك بتحديد طريقة من طرق"الوجود في العالم"، انطلاقا من النصوص الأدبية.

وهذا هو الحال مشروع ستاروبن سكي في كتابيه المهمين اللذين خصصهما لدراسة "روسو" و"مونتين" إذ يبين ستاروبنسكي أن الأمر عند روسو يتعلق بـ (الوصول إلى الآخرين دون مغادرة الذات، وذلك بالاكتفاء بأن يكون هو ذاته وبأن يظهر للآخرين كما هو عليه) "جان جاك روسو الشفافية والعائق" أما مونتين، فهو يقنعنا بأن: "الفرد لا يمتلك ذاته إلا من خلال انعكاس علاقته بالآخرين كل الآخرين"(مونتين في حالة الحركة)"[2].

ولقد تأثر أسلوب النقد الموضوعاتي بهذا المنحنى وذلك باستعماله الواسع للاستعارة في غضون الحديث عن أصناف الإدراك الحسي، وبخاصة فيما يتعلق بالخير المكاني، كما يظهر ذلك عند ستاروبنسكي حين يعلق على أحلام اليقظة لروسو: "منذ تلك اللحظة

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 21-22.

[2]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 102- 103.

ينبسط فضاء جديد فضاء مزمن Temporalisé، يتركز على الأنا يحييه ويسكنه فيض الشعور، وذلك هو فضاء النزهة"(جان جاك روسو، الشفافية والعائق)"[1].

وبمعنى مواز فإنّ طرق الإدراك الحسي تكتسب غالباً حقيقة ماهية تشهد أهميتها في"الوجود في العالم الخاص بالفنان"، وهكذا نجد عند ريشار أن صفات حسية مثل خشن، ناعم، مرمري، ذابل، لماع، إلخ....

تفقد وظيفتها لتصبح ماهية حقيقية وتقع على الأمر ذاته عند ستاروبنسكي حين يشير إلى أهمية" الصفات المادية –عند مونتين- للمليء والفارغ للثقيل والخفيف، والتي لا يمكن فصلها عن صورة الحركة"[2].

إنّ كتابة الموضوعاتيين بهذه الطريقة توسع وتغير موقع لعبة التميزات فالحكم النقدي لا يتوجه فقط إلى الوعي أو الغرض أو الكائن بل أيضا إلى العلاقات التي توحدهم وأساليبها وطرقها، وعندها يصبح للانطباع الحسي أهمية لا تقل خطورة عن الفكر المتعقل.

2-3 الخيال وحلم اليقظة:

لا يمكن في إطار العمل الفني فصل الإدراك الحسي عن الإبداع، فنحن لا نستطيع إذن تحليله بإرجاعه، ببساطة إلى معطى سابق له يكون العمل الفني بمنزلة نقل عنه.

وإننا لنجد هنا مفارقة تفكير بروست في خصوص الأنا المبدع، فالفنان إذ يكشف عن نفسه في عمله، فهو أيضاً يشكل نفسه بواسطته فالنقد الموضوعاتي يسلم إذن بوجود علاقة مزدوجة متبادلة بين الذات والموضوع، بين العالم والوعي بين المبدع وعمله، كما كتب باشلار الذي طالما أحب الاستشهاد بهذه الصورة للشاعر إليوارEluard، "كم تتغير يدنا حين نضعها بيد أخرى"بحيث: "نعتقد بأننا ننظر إلى السماء الرزقاء وإذ بها فجأة هي تنظر إلينا"(الهواة والأحلام Lair et les songes)"[3].

---

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 14-15.

[2]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 103-104.

[3]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي، ص: 62.

ويستخلص ستاروبنسكي نتائج هذا الحسن حين يؤكد في كتابه"العلاقة النقدية"على الصلة الضرورية بين تأويل الموضوع Objet، وتأويل الذات"تستطيع أيضا كما أراد" ريكور Ricour" أن نفهم موضوعا من خلال موضوع آخر، أن تتقدم شيئاً فشيئاً حسب قانون التشابه القصدي نحو كل الموضوعات التي ترتبط معه بعلاقة قربى، كأن نمر من زرقة السماء إلى اللوح الزجاجي إلى الورق الأبيض إلى القباب الثلجية إلى الجناح إلى السقف، دون أن ننسى الشجون الجانبية التي تعزز كل مرحلة من هذا التقدم، فمن الجبال الثلجية إلى المياه الذائبة إلى النظرة الزرقاء، إلى الحمام العاشق، ومن الورق الأبيض إلى اللون الأسود الذّي يغيظه ويسطره، كما أن نتبين كيف يوحد نفس الموضوع بين مستويات عديدة للتجربة والتصور الخارج والداخل، الحيوي والتفكيري"[1].

لهذه السبب يتهم النقد الموضوعاتي بشكل خاص بكل ما يشير في النص إلى دينامية الكتابة فستاروبنسكي يعمل على إظهار"المبدأ الحركي الذّي يدير فكرة التاريخ عند روسو"العلاقة النقدية"، وهو لا يسمى جزافاً دراسته حول مونتين مؤلف الرسائل Les Essais، إذ يظهر كيف يعتمد مونتين طريقته بالتوالدات المتتالية- Construction par bourgeonnement syccessifs"[2].

أما ريشار فيسعى، في تعليقه على أعمال مالارميه، إلى مواكبة انتشار Déploiema، النص عوضا عن البقاء على"عتبته"، وهي طريقته لتفادي تحجير عمل الكاتب باختزاله إلى موضوع للدراسة ولتناوله في حركته المبدعة"[3].

فصورة "الطبيعة" عند مالارميه مثلاً، تسمح لنا بالربط بين الإيثاري والحسي، ثم نربط ذلك بالتأملي فالميتافيزيقي فالأدبي، فالطبيعة هي في نفس الوقت جنس ومأساة وكتاب وقبر، وكلها حقائق يجمعها "مالارميه" في نوع من حلم حميمي خاص، ولكن الفهم

---

[1]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 104.

[2]- المرجع نفسه، ص: 105.

[3]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 62.

ينصب على الموضوع بهذا الشكل قد يكون من مساوئه أنه يثبت الموضوع في نقطة محددة وعرضية من تاريخه.

فالشاعر لا يختزل موضوعات خياله، ولكن الموضوعات توجد خارج الشاعر وقبله، إنها توجد في الخيال البشري التقليدي وتوجد- على أيه حال- في خيال الشعراء الذين سبقوه، وعلى هذا الاعتراض يرد ريشار قائلاً: "إن الموضوعات أو الصور يمكن أن توجد خارج عمل محدد، كما يسكن أن تدرس بذاتها، فيمكن مثلا أن نتابع من كاتب إلى آخر نضجها التاريخي كما فعل M.J Durry J.B Arréve" [1].

لا يمكن للعلاقة بين النقد الموضوعاتي والتحليل النفسي أن تقوم إذن إلا على النزاع- على الرغم من بعض ممثليه، مثل ستاروبنسكي وريشار، يدينون له بالكثير، وفي الحقيقية فإن نقاط الالتقاء بينهما مهمة: "فهناك الاهتمام المميز ذاته بالصور، والرغبة ذاته بتجاوز المعنى الظاهر للنصوص، واعتماد القراءة"العرضانية Transrersal، لأعمال الأدبية وهي قراءة تسمح بعقد المقارنات، وإظهار التشكيلات التصويرية والترسيمات الغالبة، لكن هاتين المقاربتين تتعارضان جذرياً في مسألة العلاقة بين الذات المبدعة وعملها الأدبي"[2].

فلقد كان"ستاروبنسكي"ممتلكاً لأدوات التحليل النفسي، قادرا على عقد الصلة الفرويدية والأعمال الإبداعية

ونظراً لصعوبته التي نلقاها هي دراسة نفسية الكاتب، وقلة ما هو علمي فيما يمكن التكهن به من علاقات نفسية بين كاتب وعمله إ.أ ريشاردز أن نفسية حدث القراءة أقرب إلى النقد من نفسية حدث الكتابة.

[1]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 105- 106.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 62-63.

3- مؤسسي النقد الموضوعاتي:

إنّ الفكرة التأسيسية التي يعود إليها تطور المنهج الموضوعاتي من خلال جهود وضعها نقاد مؤسسيين لهذا المنهج الجديد، تأثروا بما حملته "مدرسة جنيف" وما خلفته تيارات النقد الحديث، وساهموا في بلورة مفاهيمه كفكرة استفادت مع جميع المناحي الفلسفية الأخرى في تكوينها، وخاصة وأن أقطابها متنوعي المجالات العلمية، ومن أمثال هؤلاء الرواد نذكر: جون بول ويبر"Jean-Paul Weber"، وجان بيار ريشار" Jean-Pierre Richard"، وجورج بولي "Georges Poulet"، وجون روسي "Jean-Rousset"، وجيلبار دروان" Gilbert Durand"، وجون ستاروبنسكي "Jean-Starobinski"، وأدموند هوسرل، وجون بول سارتر"J-P-Sartre"، رومان إنجاردان "Lngarden"، رولان بارت"R-Barthes" ... وغيرهم.

ولكن تعود النواة التأسيسية الأولى إلى جون بيار ريشار، الذي تأثر وتبني أعمال معلمه الأول غاستون باشلار، وقد قدم جون بيار ريشار، عدة مؤلفات وكتب في مجال الموضوعاتية متأثرا بأعمال "مالارميه" منها "الأدب والإحساس"، و"الشعر والأعماق"...، وغيرها من الأعمال المتميزة التي أسست بوادره الأولى وبذلك أصبح منهجا كاملاً خاصة وأن الدراسة النفسية التي قام بها ستاروبنسكي في مجال التحليل النفسي أعطت الوجه الكامل للموضوعاتية على غرار الأعمال النقدية الكبرى الأخرى، ويعود... و"لم يهيمن النقد الموضوعاتي على النقد المعاصر بفرنسا إلاّ في الستينيات من القرن العشرين، في الفترة التي كانت تسيطر فيها مجموعة من المناهج على النقد الجديد، كالشعرية الفلسفية مع غاستون باشلار(Bachelard)، والنقد الفينومينولوجي لمدرسة جنيف المتحلقة حول بولي (Poulet)، والنقد السيكولوجي مع شارل مورون (Charles)، والنقد السوسيولوجي مع لوسيان كولدمان(Lucien Goldmann)"[1].

[1]- جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، ص: 19.

3-1 جون بيير ريشار Jean.Pierre.Richard**:**

وأما جون بيير ريشار فقد بدأ حياته النقدية عام 1954، وفي عام 1961، نال شهادة لدكتوراه ببحثه عن الشاعر الفرنسي مالارميه، وهو يستند إلى خلفية فكرية ونقدية تسمح له ببناء منهجه النقدي الخاص به، والذي يستند إلى الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) ... التي يمثلها إدموند هوسرل... والفلسفة الوجودية لدى جان بول سارتر... وفلسفة العناصر الأربعة عند غاستون باشلار"[1].

وريشار هو أستاذ الأدب المعاصر في جامعة السوريون، وقد أمضى خمساً وعشرين سنة يدّرس الأدب الفرنسي في لندن ومدريد، واستفاد من أطروحات باشلار، وبوليه، منهجاً نقدياً جديداً أطلق عليه اسم المنهج الموضوعاتي (الثيمي)، ووضع كتباً هامة من مثل: الأدب والإحساس 1954 littérature et sensation.، والشعر والأعماق 1955 Poésie et profondeur، والعالم الخيالي لمالارميه 1961 L'univers imaginaire de Mallarmé، وإحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث 1964، ومنظر من شاتوبريان ودراسات في الرومانسية 1971 Etudes sur le romantisme، وبروست وعالم الإحساس وستاندال وفلوبير 1979، وقراءات مجهرية، وصفحات مشاهد 1984."[2].

وقد حدد ريشار في أن " الجذر مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، وتكمن في(القرابة السرية)، أو (العائلة اللغوية) التي يمكن عن طريقها تحديده، وتستند (العائلة اللغوية) إلى ثلاثة مبادئ: الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية"[3].

وقد تأثر ريشار بالمنهجية الجذرية، لذا سمى موضوعيته بالجذر وحولها تتجمع الوحدات المشكلة للموضوع، عبر قياس التكرار الأكبر للوحدة الجذرية العلائقية داخل

[1]- محمد عزام، وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 18.

[2]- المرجع نفسه، ص: 18.

[3]- المرجع نفسه، ص: 19.

النص، من خلال مطاردة ترددها المعجمي للكلمات، من خلال البحث عن المعنى الذي يتطلب تفجير الوحدة الموضوعية التي تشير للهوس الاطرادي للمبدع، عبر تفكيك وحدة المعنى (الصور+الخيال) وإعادة تجميعها من جديد ضمن وحدة جديدة، مادامت: "أن الاطرادية هي المقايس في تحديد الموضوعات"[1].

ويشكل **الموضوع** عند ريشار نقطة الانطلاق والمبدأ فهي المصفوفة التي يتركب عليها وتتشكل عندها العملية النقدية باعتبارها مكملة للإبداع الفني داخل النص الأدبي، ثم تتشكل عبر هذّه المصفوفة مجموع الموضوعات التي ينتمي وتكمل النص بدلالاته وإطرادياته، فعمل المصفوفة الإبداعية الريشارية هي الفكرة الرئيسية التي تشكل الموضوع، ومن هنا فلقد فرق بين الفكرة الرئيسية والموضوعاتية فهي النقطة المركزية التي ينطلق منها الناقد أو الكاتب وإليها يعود، وتسمح له بالتوسع والامتداد الشبكي، والخطي مع ثنائيته التي تشكل معمارية النص مما يسمح للقرابة السرية أن تعتمد عليه ضمن العائلة اللغوية التي يبني الكاتب وفقه نصه الإبداعي، وريشار يرى في هذّا الصدد أنّ "**الموضوع** وحدة من وحدات المعنى، وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصياتها عند كاتب ما، كما أنها مشهود لها بأنّها تسمح-انطلاقا منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخطي أو النطقي أو الجدلي- ببسط العالم الخاص لهذّا الكاتب"[2].

ونجد أكثر من تعريف للموضوع عند ريشار فهو يحتفظ بدلالاته التداولية الغائية المعنى، المتقاربة المزاوجة للمعاني، فهي قطب حامل للمحمول ويتشكل المفهوم عنده بأنّه: **(مبدأ، وحدة، الجذّر، المركز، اللمعة، الخلية)**، ويري بأنها نقطة مهمة لشيء دينامكي محسوس ثابت يوجه العملية الإبداعية وينظمها ومنه توجه الدراسة الموضوعية، فالموضوع هو إحدى مقولات المعنى المرتبط بالجذر اللغوي.

---

[1]- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص: 34

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 39.

ويفضل –جون بيار ريشار- استعمال كلمة جذر على الموضوع، حيث يقول في حوار له مع فؤاد أبو منصور بأنّ: " وأفضل استعمال كلمة **جذر**، لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع، من حيث أنّ التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذّر بطريقة توالدية، أو وفقا لنسق تصادمي، تجاوزي، يعني في قاموسنا النقدي حادثا أو موفقا يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نص أو مجموعة من النصوص الأدبية، الأدوات النقدية تتغاير وفق الزمن الذّي ستتجلي لحظاته اللّغوية والفكرية، لكن الجذّر في مختلف الأحوال يبقى مرادفا للمركب أو العقدة في قاموس التحليل الفرويدي، كما مارسه شارل مورون، لأنّه يبقى لا شعورياً في أغلب الأحيان، وغامضا حتى على الكاتب لأنّ "جذوره" أو "عقدة جذور" غير قابلة للاختزال أو التبسيط"[1].

ويرى ريشار كذلك بأن و(الموضوعات) تميل إلى أن تنتظم كما يحدث في البنى الحية، وهي تترابط في مجموعات مرنة يهيمن عليها قانون التشاكل والبحث عن أفضل توازن ممكن"[2]، والجذر هو المبدأ الذي تلتقي عنده مفاهيم النص أو الكاتب، والمحور الذي تجتمع حوله كل القرابات السرية في النص، والمركز الذّي تتوجه إليه الدراسة، فمنه تبدأ، وإليه تعود، فهو يوجه العلمية النقدية، وهو وحدة من وحدات(المعنى)، وحدة حسية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنها تسمح بالتوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي ببسط العالم الخاص للكاتب، وهو النقطة المركزية التي ينطلق منها الناقد، وإليها يعود، وحول هذا المحور النقدي تدور كل أبحاث ريشار ودراساته"[3].

ويميز جون بيار ريشار بوضوح هذه التنويعات الضمنية للموضوع حيث ترتبط حركة الوعي بالذات وتصبح ذات علاقة قوية وتقارب كبيرين بين الوعي الكاتب والفكرة الرئيسية لموضوع النص، ومن أجل تقفي الأثر الأدبي فقد التزم ريشار بمنهجية صارمة

---

[1]- جان بيار ريشار: حوار، فؤاد أبو منصور"النقد البنيوي الحديث"، ص: 188.

[2]- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 18.

[3]- المرجع نفسه، ص: 18، 19.

بداية أول الأمر وفق منهجه النقدي الموضوعاتي، ولكنه عدل عنه حين استعماله للقراءة المجهرية وحرية المدخل ليطلق العنان لاكتشاف الجذور أولا، مفلتا انطباعه الذاتي، لتؤكد هذه الجذور التي تنطلق منها وتعود إليها: " فالقراءة الموضوعاتية ليست إطلاقا كاشفا بالتواترات بل هي جملة الصلات التي يرسمها العمل الأدبي في علاقتها بالوعي الذي يعبر عن ذاته من خلالها"[1]، ولملاحقة هذه التواترات التكرارية التي رسمت معالم العمل الأدبي واستجلت معانيه ورسمت معه وعي الكاتب بموضوع كتابته وعلاقة القارئ بموضوع نص الكاتب، فالوعي الذات المدركة بالموضوع من أجل تجلى المعنى التي تلتحم فيها الصورة مع خيال المؤلف، ومنه"(فالقراءة الموضوعاتية) هي مسح الحقول الحسية، من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وبيان كيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها على كل مستوى من هذه المستويات المنقودة، وبيان كيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب عنها والمستبعدة"[2].

ويتجسد تأثر ريشار بفينومينولوجيا هوسرل إزاء تفاعل الأشياء التي يعرضها الكاتب من أحداث ووقائع وإيماءات، ومشاهد، وحركات، تطفو على سطح العمل الأدبي يوجهنا نحو القصد الأساسي للكاتب، وهو توجه بالأساس نحو وعي الذات خارج الذات أي توجه الذات نحو الشيء الذي تريد أن تعيه وهي القصدية التي يبتغي الكاتب من ورائها إلى تجسيد موضوعه، وأما علاقة القارئ بموضوع نص الكاتب فهي علاقة بارتية تبناها ريشار حينما درس أشعار مالاميه، واستنتج أن المنهج النقدي الصارم الذي استعمله ليس في وسعه أن يترك الحرية للقارئ لأجل متعة اكتشاف المغارة الأدبية، بل تحتاج لإجراء موضوعاتي وهو حرية المدخل، كحرية ذاتية شخصية يبتغي من ورائها تفعيل الحدس الإنساني اتجاه موضوع النص وبذلك يحقق لذة النص.

---

[1]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 113.

[2]- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 19.

3-2 جورج بوليه Georges Poulet**:**

لم يهتم جورج بولي كثيراً بالتنظير لمنهج نقدي محدد وإنما كان يقدم بعض الآراء النقدية انطلاقا من بحثه المتواصل عن قضية أساسية شغلت فكره باستمرار، وقادت جل مجهوداته النقدية، وهي الكشف عن وعي الأديب بذاته من خلال وعيه بالزمان والمكان.

ويعرض جورج بوليه في كتابه حول" دراسات في الزمان الإنساني 1950، Des études sur le temps humain، تحقيقا واسعا حول أنماط الإدراك الحسي بالزمن في تاريخ الأدب، حيث كرس بوليه تأمله في المكان لأعمال بروست وهذا التأمل، وتجسد في كتابه "البعد الداخلي 1952، La distance intérieure"، وقد تساءل-كذلك-حول القيمة الرمزية للدلالات المكانية خاصة في كتابه "تحولات الدائرة 1961، Les métamorphoses du cercle"، وأما عن "الفضاء البروستي 1963، L'espace proustien"، فينعكس المنظور فالحديث هنا عن عمل أدبي واحد، حيث يحاول الناقد الإحاطة بخصوصيته عبر الأشكال المتعددة التي تتحكم بتنظيم المكان، وجميع هذه الأشكال تتعلق بذات التحييز المكاني، وأما عن"الوعي النقدي 1971، La conscience critique"، حيث يتجلى(الوعي) الكبير لجورج بولي بقضية الوعي في كتاباته الكثيرة حيث جعلها المحور الأساسي الذّي تدور حولها، وكأنّه يرمي من وراء ذلك إلى تصحيح مفهوم وعى الإنسان بذاته من خلال جعله يدرك إدراكاً سليما بعنصري الزمان والمكان، وهما العنصران الضروريان لتكوين الوعي بالذات، وبعلاقة هذه الذات مع الموضوع.

ويعتبر جورج بوليه هو دون شك أقرب إلى باشلار، فلقد انصب اهتمامه في الوعي المبدع من خلال أشكال "الوجود في العالم" التي يعترضها العمل بصورة شبكات تخيلية، كما أنه يعتبر امتداد لوجهة النظر الروحانية لمؤسسي "مدرسة جنيف" بتعريفه العقلي والحسي معا، لمبدأ" الأنا المفكر(Cogito) الذي يريد دراسته: "تعني استعادة" كوجيتو كاتب أو فيلسوف في أعماقنا العثور على طريقته في الإحساس والتفكير، ومعرفة هذّه الطريقة

وتشكلها وما هي العقبات التي تصادفها، إنها إعادة اكتشاف معنى حياة انتظمت انطلاقاً من وعيها بذاتها"[1].

فالفاعلية النقدية تعتمد إذن على الاستحواذ الذاتي "العالم"للخاص بالفنان، وهي تسمح بالرجوع من خلال عمل المؤلف، إلى ذلك الفعل من خلاله يتفتح كل عالم تخيلي كامرأة أحياناً، وأحياناً أخرى كنبتة، كسجن، كنجمة (Rosace) أو كصاروخ.

كان جورج بوليه (G.Poulet) في قراءته للأعمال الإبداعية، يعكف على ما تحمله هذه الأعمال من وعي بمفهومي الزمان والمكان"وهذا يعني أنه كان يتوجه نحو المنقود لمعرفة وعيه بهذين المفهومين، ومن هنا تأتي فكرة التوحد L'indentification" بين الناقد والمنقود"[2].

قد يعرض التأمل في الزمن والمكان خصوصية الأعمال الأدبية للذوبان، ولقد أراد بوليه تجنب هذا الخطر في كتابه"الشعر المفتت La Poésie éclatée"الذّي كرسه لبودلير ورامبو تباعاً، والكتاب في الحقيقة هو معا، امتداد وتجاوز للدراسات السابقة، فصورة التفتت تجمع الزمان والمكان في التصور الدينامي الذّي يلغيهما.

وتشبه أعمال هذين الشاعرين، في نظر بوليه بالإنفجارات التي تحطم استمرارية التاريخ الأدبي المزيف وتحذف نقاط الاستدلال الخادعة ببداهة إبداع جديد، ويسعى الناقد إذن إلى إظهار خصوصية الأعمال الشعرية

المهمة لهذين الشاعرين هذه الأعمال لا قاسم مشتركا بينهما سوى تعذر اختزالها إلى ما عداها، لكن عرض بوليه اختلافي أكثر من أي وقت مضى إذ يسمح بمقابلة الشاعرين انطلاقا من قواعد مشتركة"[3].

---

[1]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 120.

[2]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعاتي، ص: 14-15.

[3]- رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 124

3-3 شارل مورون Charles Mauron (1899-1966):

شارل مورون هو منشئ النقد النفسي، وقد أنكر أن يكون التحليل النفسي للأدب والفن مجرد تحليل كلينيكي عيادي يخضع لوسائل التشخيص الطبي، وأنكر أن يكون الأديب أو الفنان – في كل الحالات- إنساناً عصابياً مضطرباً؟، وأن يكون أدبه أو فنه من دلائل مرضه واضطرابه وشذوذه؟، وإن كان شارل مورون لم يهمل بعض فرضيات التحليل النفسي في دراسة شخصية المبدع وعمله الإبداعي، فلقد أفاد منها من حيث الجانب النفسي في دراسة شخصية المبدع وعمله الإبداعي، وأفاد–كذلك- في دراسته لشخصية"راسين" ومسرحياته، مستفيدا من فكرة اللاشعور، ومركب"أوديب"، ومبدأ اللذة، والسادية، والمازوخية، والصراعات الكامنة من جرّاء المصائب والمآسي"[1].

وتكمن القيمة الحقيقية لشارل مورون في كونه لم يقف عند هذه النقطة وحسب، بل تجاوزها إلى تنوير الآثار الإبداعية وخلق قراءة جديدة لها، وجعل"فن القراءة" أعظم ركائز نظرية النقد النفسي، "وعنده أنّ الإبداع الأدبي ينطلق من عوامل ثلاثة، هي:

1- الوسط الاجتماعي، وتاريخه.

2- شخصية الأديب، وتاريخها.

3- اللغة، وتاريخها.

وإن كان العامل الثاني، -شخصية الأديب، وتاريخها-، هو العامل الذي يقوم عليه النقد النفسي، وتعد دراسة شخصية الأديب وتاريخها التحليل النفسي، فهناك من يعول على هذا المبدأ ويتخذه بمثابة النقطة المحورية التي تحرك الدراسة وتصنعها، كأمثال سانت بيف" (1968/1804)[2].

---

[1]- محمد دحروج: مناهج النقد الأدبي، المناهج الكلاسيكية، دار البداية ناشرون وموزعون، .ط1، 1436هـ-2015م، عمان، ص: 97.

[2]- المرجع نفسه، ص: 98-99.

ولنظرية النقد النفسي دور كبير في تكون التجربة الإبداعية للكاتب باعتبارها عملية معقدة وغامضة في آن، لا تجدي معها فرضيات وتخمينات التحليل النفسي وحدها فقط، كون أن هذه الصور تحتوى على مجموعة من الاستعارات الملحة، إلى جانب دراسة الأسطورة الشخصية للكاتب، وشخصية الكاتب اللاشعورية، والشهادات، والعقد، والرموز الأدبية، والتداعيات اللارادية، التي تخضع النص إلى عملية تنضيدها، بدل استعمال أحد الإجراءات التحليل النفسي وهو"التداعي الحر"لإبراز الجانب الجمالي في التجربة الإبداعية للكاتب، التي تظهر نفسية المبدع وأمراضه العصابية، وتجلى الواعي واللاواعي للكاتب وإبراز أهمية الطفولة ودورها في تشكيل العمل الإبداعي، وآثار بعضها على الوقائع الراسخة في اللاوعي والذاكرة، ووجود النزوات المتسلطة الدالة عليه.

ويعتمد شارل مورون في نقده على منهج التحليل النفسي الفرويدي، مضافاً إليه الألسنية البنيوية، حيث يقوم منهجه النقدي على مقارنة تسمح بتنظيم النص الأدبي، من أجل تقصّي ملامح الأسطورة الشخصية للكاتب، وكيفية ظهورها عبر الصور والاستعارات الملحة عنده، وبهذا يصبح النص تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي، ويتم تنضيد النصوص وفق حقول الاستعارات والصور الملحة، تأتي الخطوة التالية في هذا المنهج النقدي، حيث يتم الكشف عن (الأسطورة الشخصية) للكاتب، والتي هي عبارة عن استيهام دائم، يضغط على الكاتب ويظهر من خلال نصوصه الإبداعية، وأما الخطوة الثالثة فهي التفسير النفسي للأسطورة، باعتباره مسرحة لهذيان لا واع للكاتب، بواسطة الكتابة.

والخطوة الأخيرة، هي مقارنة النتائج بالسيرة الذاتية، وهكذا يجمع منهج مورون النقدي بين ثلاثة محاور: الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع، والنتاج الأدبي"[1].

ولدى تطبيق مورون منهجه النقدي هذا على (أزهار الشر) لبودلير، بدأ بتنضيد عدة قصائد نثرية، ثم قربها من حلم لبودلير وأدرجه الشاعر في رسالة كتبها إلى أحد أصدقائه،

[1]- نهاد تركلي: اتجاهات النقد الفرنسي المعاصر، ص: 45.

واستخلص أن ثمة شبكة ترابطية ومسلسلة من الاستعارات الملحة تدور حول عبء شعوي يربض بوزنه الشبقي على المرأة في قصيدته (دوروتيه الحسناء)، ومخلوق خيالي لدن كالمطاط، يثير الشفقة في قصيدته (لكل منا وهمه)، وقد انتهى مورون إلى أن الشاعر بودلير عاش تمزقاً حاداً بين الحلم والواقع، وأن هنالك صدعاً نفسياً لديه عقاربه إلى ساعة الزمن"[1]، كما أنّ العمل الأدبي هو محط الاهتمام في أعمال مورون وكما يقول جنيت Genette، في كتابه"القراءة النفسية Psy Choleecture، فقد وضع مورون أداة التحليل النفسي لا يتحول عنده إلى أداة بل هو ضرورة في إجرائه النقدي، فلقد قام عام ، بفك رموز قصائد مالارميه الكتاب من عالم المعرفة.

3-4 جان بول فيبر Jean Paul.v**:**

ناقد فرنسي معاصر، عني بالنقد (الجذري)، ووضع في هذا المجال عدداً من الكتب، من أهمها: بسيكولوجيا الفن 1958، وتكوين الأثر الشعري 1961، ومجالات جذرية 1963، وستاندال: البنيات الجذرية لأثاره ومصيره 1969.

اعتنى فيبر بالمدرسة الجذرية (تيماتيك)، فأطلق كلمة "الجذر" على المصطلح الفرنسي thème، الذّي يترجم عادة بالموضوع، والسبب في ذلك أولا أنّ كلمة جذر لها معنى خاص في المدرسة الجذرية الحديثة يجب تفرقته عن كلمة موضوع، وثانيا لان تعبير "جذري" أو "المدرسة الجذرية" يجنبنا استعمال كلمة "موضوعي" أو "المدرسة الموضوعية" بمعنى "عكس ما هو ذاتي"، وقد استخدم النقاد التقليديون كلمة "جذر" منذ زمن طويل عندما كانوا يبحثون في نصوص كاتب معين عن"موضوع" عالجه أو عن فكرة تشغله وتظهر من خلال كتاباته، بينما النقاد المعاصرون عندما يبحثون عن الجذر يحاولون توضيح"شبكة منظمة من الأفكار الملحة" لدى هذا الكاتب، وسنرى بأي معنى يستخدم "جان بول فيبر" هذه الكلمة"[2].

[1] - محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 26-27.

[2]- نهاد التركلي: اتجاهات النقد الفرنسي المعاصر، ص: 128.

ويعتبر الجذر لدى فيبر بمعنى "المركب" أو"العقدة" في التحليل النفسي الفرويدي لأنه يجسد الحالات الواعية واللاواعية للكاتب والتي تقر بوجود جذور شخصية للكاتب نلاحق أثر الأدبي وترددها الجذري داخل مصفوفة العمل الإبداعي، باعتبار أن الجذر يعبر عن" حادث أو موقف يمكن أن يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نص ما، بصورة واضحة أو رمزية، فهو يقارب (العقدة) في التحليل النفسي، لأنه يظل (غير مفهوم) من الكاتب نفسه، باعتباره يعود إلى عهد الطفولة"[1].

والجذور-عنده- نوعان: جذور شخصية، وجذور عامة، فالجذور الشخصية غير قابلة للاختزال أو التبسيط، وهي بعيدة عن (العقد) النفسية، والفرق بين الجذور الشخصية والجذور العامة هو أن جميع الأطفال يمرّون، مثلاً، (بعقدة أوديب) ولكن من النادر أن يتوقفوا عند هذه المرحلة فلا يتجاوزونها، وهذا الوقوف يدعى(التثبيت) في علم النفس المرضي، و(الجذر) هو افتراض في البداية، ثم يقوم (التحليل التماثلي) للنصوص بتأييده، ومن أجل العثور على هذا (الافتراض) ينبغي اللجوء إلى ذكريات الطفولة إذا ما ترك الكاتب وثائق سيرته، ثم تأييد هذا(الفرض) بنصوص أدبية من نتاج الشاعر، أما إذا لم يترك الكاتب وثائق عن طفولته، فيمكن عندها اللجوء إلى (التحليل الارتدادي)، وذلك بالانطلاق من الأثر الأدبي، والارتداد إلى الذكرى...، ولدى تطبيق فيبر منهجه الجذري على النصوص الشعرية وجد أن الشاعر دوفيني قد توقف عند موضوع (الساعة)، وهذا جذر شخصي جعله الشاعر موضوعه الملحّ، وأن الشاعر مالارميه قد توقف عند (الطير المحتضر، أو الطير الذي وقع في الفخ)، وهذه كلها جذور شخصية، بخلاف(الجذور العامة)، التي هي مشتركة بين أشخاص لا حصر لهم"[2].

وقد يعبر الجذر عن نفسه بشكل رمزي، ويطلق فيبر على هذا التعبير اسم(التنغيم الموسيقي) في الجذور الشخصية، و(الخاصية الغالبة) في الجذور العامة، وهكذا عدد لا

[1]- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 27.

[2]- المرجع نفسه، ص: 28.

حصر له من الرموز، عن فكرة ثابتة، أو (جذر) وحيد، وهذا الجذر، يثبت أصوله في حادث منسي في طفولة الكاتب، وبعد أن يفترض الناقد الفكرة المتسلطة، يقوم بالتأكيد على التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه الفكرة الثابتة وبين كل نصّ يجري فحصه، وقد قام فيبر بهذا، فقارن حادثة سقوط بول فاليري، عندما كان طفلاً، في حوض ماء، فوجد في قصائد فاليري تلميحات إلى هذا الحادث: (الاحتضار العذب، المقبرة البحرية..إلخ)، وأكد بعشرات التفاصيل هذه الفكرة المتسلطة، وربطها بالحادث الذي وقع لفاليري في طفولته[1].

4- انفتاح النقد الموضوعاتي عند العرب:

لم يظهر النقد الموضوعاتي في العالم العربي إلاّ في السنوات السبعين من القرن العشرين، إثر ما قدمه توماس إليوت الذي أرسى دعائم نظرية "المعادل الموضوعي"، بعد أن كانت ملاحظات فرعية لدى سابقيه، وإن معظم الإنجازات النقدية التي جاءت بعده إنما هي متفرعة عن الأسس التي وضعها، كما نجد لدى نقاد مدرسة (التحليل اللفظي) في إنجلترا، ونقاد مدرسة (النقد الجديد) في أمريكا"[2]، ومن المقاربات الموضوعاتية التي أقر بها النقد الأدبي عند العرب، نجد حميد لحميداني الذّي نسب كتاب على الراعي (دراسات في الرواية المصرية) رغم أن بعض فصول الكتاب قد كتبت في وقت متقدم جداً 1956م، وإقرار خلدون شمعة في (النقد والحرية) بأنّه"قد سيطر منذ بداية الاتجاه التيمي (Thématic) على النقد العربي الحديث، على نحو بلغ فيه التأكيد على الموضوع أو مضمون العمل الأدبي حداً يبدو وكأنه العمل الأدبي نفسه، وعبد الكريم حسن صاحب "الموضوعاتية البنيوية"- دراسة في شعر السياب-الصادر عام 1983م، وكيتي سالم في رسالتها حول (القلق عند غي دومو باسان- رسالة الناقد المغربي عبد الفتاح كليطو التي قدمها بالفرنسية في كلية آداب الرباط حول (موضوعاتية الدر في روايات فرانسوا مورياك، وكذا أشعار محمد الفيتوري بعنوان (الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي)"[3].

---

[1]- محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص: 27-28.

[2]- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص: 40.

[3]- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص: 11-12-13.

وقد حملت هذه الأقلام خلال دراستها في أوروبا وأبحاثها حول الموضوعاتية متأثرة بأسماء عدة ومؤلفات أصحابها متبعة في ذلك مدرسة النقد الجديد التي تأثر بها رشاد رشدي لاحقا ومن تلاميذته نذكر: "محمود الربيعي، مصطفى ناصف، محمد عناني، سمير سرحان، وعبد العزيز حمودة... وغيرهم"، وقد حملت هذه المدرسة بذور الموضوعاتية في الشرق الأوسط ما لبث حتى تفرعت في كامل الوطن، نتيجة ما قدمه عبد الكريم حسن في المشرق وكايتي سالم أيضا، وعبد الفتاح كليطو في المغرب العربي، وإن ظلت أطاريحهم عبارة عن مخطوطات لم تترجم إلى حد الساعة، عدا رسالة عبد الكريم حسن في كتابه الموضوعية البنيوية، وتجدر الإشارة إلى مجموع التسميات التي رآها هؤلاء الدارسون أن التطور نظري موضوعاتي أو ظاهري أو غرضي أو جذري أو غير ذلك من التسميات، فهو ما لم نجد له إشارة مباشرة في مجموع الدراسات التي اعتبرناها- بكثير من التجاوز- ممثلة لما يمكن تسميته نقدا موضوعاتياً في العالم العربي، هذا بخلاف قليل من كتب نقد الشعر، فقد نشر عبد الكريم حسن دراسة تحمل عنوان"الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب كما وضع منهجية حدد فيها بعض تصوراته الخاصة"[1] .

انتقلت الموضوعاتية على شكل تدفق مصطلحي من الغرب ضمن تيار النقد الجديد الذّي ساهم هو الأخر بنشره في حقول مصطلحية متداولة متأثرين آنذاك بالمدرسة الرومانسية التي تصنف الصورة الشعرية ضمن أثارها الأدبية مستفيدة من المنهج البنيوي في قراءة النص الأدبي من الداخل .

وانشر النقد الموضوعاتي في الوطن العربي من لدن كوكبة من الباحثين الذّي قدموا أطاريحهم وبحوثهم ودراساتهم في الجامعات الغربية كمقاربات نقدية موضوعاتية، وقد حدد عبد الكريم حسن معايير لتطبيق المنهج الموضوعاتي "فالموضوع الرئيسي هو

[1]- حميد لحميداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، دراسات سال، 2014، ط2، فاس، المغرب، ص: 55.

الذّي يخرج عن بقية الموضوعات التي يولدها آليا، وكما أن اتخاذ هذا المنهج للدراسة يمهد الطريق للناقد بمعايير موضوعية يستطيع على أساسها ممارسة عمله النقدي وترشيد أحكامه، ومن ثم رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره وتسهيل الطريق في اختياره لموضوعه"[1]

ويضيف سعيد علوش "أن المنهج الموضوعاتي يعتمد على تحديد الدراسة، وهذا بعد عملية الإحصاء فالفكرة المهيمنة هي التي تكون محور الحديث لتخرج من خلال ذلك بنظرية علمية بخصوص الموضوع"[2]، ومنه تشكل الاضطراب الموضوعاتي بين عديد الباحثين والنقاد العرب في فهم المصطلح ومدى استيعاب الإشكال الذي وقعوا فيه.

ويقع مفهوم النقد الموضوعاتي عند مفهوم للموضوع، بحيث يتدرج مفهو الموضوع على أنه هو المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم التي تؤسس المنهج الموضوعي، وينحصر مفهوم الموضوع على أنه التيمة التي ينطلق منها هاجس الكاتب"[3]، وليست موضوعه كما يظن بعضهم، وقد حدد حميد لحميداني مميزات طبيعة النقد الموضوعاتي فيما يلي:" تعدد التسمية مبدأ الحرية، قابلية احتواء المناهج الأخرى، العمل المبدع، تعبير عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية، استخدام لغة شعرية، المقارنة في التحليل، مشروعية استخدام الحدس في العملية النقدية، وضع صيغ تيماتية الطابع السردي في مقابل المنطقي، دراسة، دراسة الدلالة، الوحدة العضوية في مجموعة مجموعة أعمال المبدع"[4].

ويتميز النقد الموضوعاتي بأنه يحاول إحداث قدر من التوازن بين الاتجاهات التقليدية والاتجاهات الحداثية فهي تحافظ على عملية النقد، ولكن ...تعد شرنقة النقد الداخلي وتقدر البعد الأيديولوجي والنفسي وتمنح الناقد مساحة من الحرية التي تبرز قدراته الذاتية بدلا

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 33.

[2]- سعيد علوش: التيار الموضوعاتي وتفجير المكبوت الفكري العربي المعاصر، دار النشر، لبنان، 1986، ص: 29.

[3]- سعيد علوش: النقد الموضوعي، ص:19.

[4]- حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص: 27.

من التطبيق الأصم لقوالب نقدية معدة سلفا جعلت ساحة النقد العلمي مباحة للأعياء النقد، وعليه فالنقد الموضوعاتي يقوم يعملية مزدوجة تتمثل في (الاختزال/ التراكيب)، فأما الاختزال فإنه يستهدف الوقوف والحصر للتيمات الفنية المتشابهة والمشكلة لمحور إبداع المبدع، وأما التركيب فهو البحث عن حدود التشابه للتيمات الفنية لتحديد اللازمات الفنية (الفنية/ النصوص) وذلك للكشف عن الهندسة البنائية (للنص/ النصوص)، ولا سيما أن الفكرة المحورية لها دور حيوي لأنها بمثابة القانون المنظم لعناصر العمل الفني وذلك لاكتشاف لبنات التكوين الفكري وكيفية التعبير عنه بشكل فني.

كما تداخلت الكثير من الآراء حول مصطلح الموضوعاتية التي لفتها الكثير من الميوعة والضبابية هذا المصطلح، فضلا عن ميوع ماهية الموضوع، لأنه يفتقر إلى الاستقلال بأدواته وإجراءاته المنهجية، مما يحتم البحث عن هذه الأدوات التي تشكل جزء لا يتجزأ منها في أقاليم منهجية أخرى، سعيا وراء تحديد المساحة الهيولية الفضفاضة التي يحتلها النقد الموضوعاتي، إذ يسعى إلى اقتناص تفرعات الموضوع بحيث يعتبر هو المبدأ الذي تلقيه من كافة المفاهيم التي تأسس المنهج الموضوعاتي، ومن المفيد الإشارة إليه أن الموضوعية ليست إلى نسبة إلى الموضوع، مما يضع كلمة "موضوع" في المقام الأول من بقية المفاهيم التي أصبحت مثار الجدل بالنسبة لباحثينا في الوطن العربي، حيث اتصل مصطلح الموضوعاتية بمفاهيم عديدة ذات خلفيات فكرية متعددة، الأمر الذي جعل منها لم تستقر على مفهوم بعينه يكون الخلفية النهائية للنقد الموضوعاتي، ولأن الأخير يعتبر نقدا حديثا، فإن إشكالية ترجمته والبحث في الأصول العربية له ومحاولة تأصيله أخذت حيزا مهما من جهة التنظير، أما من الناحية التطبيقية المتصلة بتحليل النصوص فإن النقد الموضوعاتي كمنهج تحليلي شهد اختلافات تعددت بتعدد رؤى النقاد وخلفياتهم التحليلة، فعلى الصعيد النقد الجزائري المعاصر فقد شهدت عدة محاولات نقدية للمنهج الموضوعاتي، فكانت أول إهاصة لكتاب" محمد مرتاض الموضوعاتية في شعر الطفولة

الجزائري في شعر الغماري- ناصر- حرز الله- مسعودي"[1]، ويوسف وغليسي مارسه في محاولتين نقديتين الأولى:" التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري-بحث في ثوابت المنهج، تحولاته العربية، ومحاولاته التطبيقية"[2]، والثانية:"التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام"[3]، و"محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي أسسه وإجراءاته"[4]، وحبيب مونسي"فلسفة المكان في الشعر العربي-قراءة موضوعاتية جمالية-"[5].

وقد عالجت كذلك الأطاريح الجامعية العديد من المقاربات للمنهج الموضوعاتي منها، "تجليات الأيديولوجية الشعوبية في كتاب العرب" لابن قتيبة مقاربة موضوعاتية فنية"[6]، و"صورة المرأة في شعر أبي فراس الحمداني(دراسة موضوعاتية فنية)[7]، و"الشعر الشعبي الديني في بوسعادة-دراسة موضوعاتية فنية-"[8]، "الأمثال الشعبية الجزائرية-

---

[1]- محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري- في شعر الغماري- ناصر- حرز الله- مسعودي، ديوان المطبوعات، الجزائر، 1993، ص: 11.

[2]- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري-بحث في ثوابت المنهج، تحولاته العربية، ومحاولاته التطبيقية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2017-1438هـ، الجزائر، ص:54.

[3]- يوسف وغليسي:التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، دار الريحانة، الجزائر، 2007، ص: 23.

[4]- محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي أسسه وإجراءاته، دار التنوير - الجزائر

[5]- حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي-قراءة موضوعاتية جمالية- دراسة، (د.ط)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م، ص10-11.

[6]- نور الهدى غديري: تجليات الأيدلوجية الشعوبية في كتاب العرب"لابن قتيبة مقاربة موضوعاتية فنية، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العباسي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، إشراف: محمد حجازي، 2010، 2011م، ص:23.

[7]- عبلة بوغاغة: صورة المرأة في شعر أبي فراس الحمداني (دراسة موضوعاتية فنية) رسالة الماجستير في الأدب العباسي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: عيسي مدور، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010، 2011م، ص:08.

[8]- سعاد ارفيس: الشعر الشعبي الديني في بوسعادة-دراسة موضوعاتية فنية-، رسالة الماجستيرفي أدب عربي تخصص: أدب شعبي جزائري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، إشراف: بولنوار علي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2014-2015، ص:37.

دراسة موضوعاتية جمالية-"[1]، و"الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري دراسة موضوعاتية فنية"[2]، وكذا" الغربة والحنين في شعر سليمان عازم-دراسة تحليلة موضوعاتية[3] وتعد هذه الأطاريح عبارة عن مقاربات موضوعاتية، من وجهة بنيوية، أو جمالية، وفنية، أسلوبية... إلخ، تتصل بالمناهج النقدية النسقية والسياقية ونظرية التلقى، وأخرى عبارة عن وهم موضوعاتي لم نجد فيه أي دراسة نظرية موضوعاتية بالأدوات والإجراءات للمنهج الموضوعاتي لنقع في وهم الموضوعاتية، وبالمقابلة توجهت بعض الأطاريح في الجامعات الجزائرية إلى دراسة للمنهج الموضوعاتي بأدواته وإجراءاته وخصائصه تنظيرا وتطبيقا، تميزت ونقلت لنا صورة واضحة للمنهج الموضوعاتي ولكنها تبقى دراسة شحيحة لأن أغلبها عبارة عن مخطوطات تقبع في درج الجامعة، مما أدى إلى توسع ضبابية المنهج الموضوعاتي خاصة لدى الطلبة الجامعين من حيث المفهوم والإجراء والتطبيق، على الرغم من أن بعض الأطروحات حولت إلى كتب للدراسات الموضوعاتية، ولـ"عز الدين جلاوجي" التاريخي والمتخيل في المسرحية الشعرية المغاربية دراسة التيمات"[4]، "الكتابة الدرامية في نتاجات المسرح الوطني الجزائري محيي الدين

---

[1]- بوزيد رحمون: الأمثال الشعبية الجزائرية –دراسة موضوعاتية جمالية-، دكتوراه العلوم في الأدب العربي، تخصص: أدب عربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، إشراف عمار بن لقريشي، 2015-2016م، ص:26.

[2]- حياة بوعافية: الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري دراسة موضوعاتية فنية، رسالة الماجستير في أدب عربي قديم، تخصص أدب عربي،، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم: اللغة العربية وآدابها، إشراف: مصطفى البشير قط، جامعة محمد بوضياف المسيلة، ص:30-31 .

[3]- فيروز بن رمضان: الغربة والحنين في شعر سليمان عازم دراسة تحليلية موضوعاتية، رسالة الماجستير في تخصص: الأدب الشعبي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2004-2005م، ص: 21.

[4]- عز الدين جلاوجي: التاريخي والمتخيل في المسرحية الشعرية المغاربية دراسة في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية، إشراف: رشيد قربيع، جامعة منتوري قسنطينة1، 2013-2014م،

بشطارزي (2000-2012) دراسة موضوعاتية-"[1]، و"البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين"[2]، وكذا "تلقي النقد الموضوعاتي في النقد المغاربي-مقاربة في نقد النقد"[3]، وكذلك" حفصة بوطالبي: عالم أبو العيد دودو القصصي-دراسة موضوعاتية-"[4]، وكذا رسالة "محمد جودي قصص غي دي موبسان-دراسة موضوعاتية"[5]، و"المنهج الموضوعاتي في مقاربة الشعر العربي (قراءة القراءة في نماذج مختارة من الشعر العربي القديم والمعاصر)"[6].

إضافة إلى نشر العديد من المقالات حول النقد الموضوعاتي نذكر منها" جدل الماء والنار والهواء والتراب في شعر أدونيس-دراسة موضوعاتية"[7]، و" تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والممكن والزائف -سيدة المقام

[1]- لعريبي نجية: الكتابة في نتاجات المسرح الوطني الجزائري محيي الدين بشطارزي(2000-2012)-دراسة موضوعاتية-، الماجستير كلية الأداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، إشراف: أنوال طامر، جامعة وهران، 2013-2014م، ص:30.

[2]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم دكتوراه دولة في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: أحمد منور، 2003م، ص: 18.

[3]- إيمان مرداسي : تلقي النقد الموضوعاتي في النقد المغاربي-مقاربة في نقد النقد-، دكتوراه علوم، تخصص نقد معاصر، كلية الأدب العربي، قسم اللغة العربية، إشراف: صالح خديش، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2019-2020م، ص:46.

[4]- حفصة بوطالبي: عالم أبو العيد دودو القصصي-دراسة موضوعاتية، رسالة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، إشراف: عبد القادر بوزيدة، جامعة الجزائر 2003- 2004م، ص: 47.

- جودي محمد: قصص غي دي موبسان-دراسة موضوعاتية-، رسالة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، إشراف: أمين الزاوي، جامعة الجزائر، 2009-2010م، ص: [5]

- كريمة زيتوني: المنهج الموضوعاتي في مقاربة الشعر العربي(قراءة القراءة في نماذج مختارة من الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر)، الماجستير في مشروع النقد الأدبي والفني، كلية الآداب والفنون، قسم اللغة العربية وأدابهاـ إشراف: محمد قادة، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم. [6]

[7]- عبد الحميد شكيل: جدل الماء والهواء والتراب في شعر أدونيس-دراسة موضوعاتية، مجلة تاريخ العلوم، العدد الثالث، ص:85.

نموذجا"[1]، وتجسدت "ثيمة المرأة ودورة الألم الأزلية في قصص أبي العيد دودو"[2]، و"الموضوعاتية في النقد الأدبي بين البعد النظري والتطبيق النقدي العربي"[3]، و"تيمة الموت في شعر عبد الله بوخالفة"[4]، و"التناص الموضوعاتي في رواية"سرادق الحلم والفجيعة"[5]، وكذلك"الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري لمحمد مرتاض- دراسة نقدية-"[6]، و"المنهج الموضوعاتي في النقد الجزائري المعاصر الناقد يوسف وغليسي والباحث محمد السعيد عبدلي أنموذجا"[7]، " قراء في قصيدة بلقيس لنزار قباني تيمة (الفقد/ الموت)"[8]، و"تيمة العرف في الرواية الجزائرية" رواية غادة أم القرى: أحمد رضا حوحو"-دراسة موضوعاتية-"[9] وتعد هذه المقالات مقاربات موضوعاتية، أضافت إلى النقد الأدب الجزائري رصيدا علميا رصينا يثري النقد الأدبي من وجهة موضوعاتية، وعليه ليسنا هنا في مقام حصر لهذه الأعمال الأدبية فهناك الكثير منها، غير أننا حاولنا

---

[1]- سيليني نور الدين: تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والممكن والزائف سيدة المقام نموذجا، حوليات الآداب واللغات، العدد الثاني، ديسمبر2013، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلةــ ص:360-361.

[2]- حفصة بوطالبي: ثيمة المرأة ودورة الآلم الأزلية في قصص أبي العيد دودو، العدد الثاني، ديسمبر2013، كلية الأداب واللغات جامعة المسيلة، ص453.

[3]- نجاة بشير: الموضوعاتية في النقد الأدبي بين البعد النظري والتطبيق النقدي العربي، جامعة وهران، الجزائر، ص:149-150.

[4]- بركاتي السحمدي:تيمة الموت في شعر عبد الله بوخالفة، العدد السادس، مجلة تاريخ العلوم، ص:1-2.

[5]- سليم سعدلي: التناص الموضوعاتي في رواية"سرادق الحلم والفجيعة"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص:160-161.

[6]- موشعال فاطمة: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري لمحمد مرتاض- دراسة نقدية-"، مجلة رفوف، المجلد:9، العدد الأول2021م، جامعة أحمد دراية، أدرار، الجزائر، ص:215.

- قانة عبد الرحيم وسويلم مختار: المنهج الموضوعاتي في النقد الجزائري المعاصر الناقد يوسف وغليسي والباحث محمد السعيد عبدلي أنموذجا، مجلة علوم العربية وآدابها، المجلد 13، العدد01، 2021، الجزائر، ص:1552. [7]

[8]- زين حفيظة: قراءة في قصيدة بلقيس لنزار قباني تيمة (الفقد/ الموت)، حوليات الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018، ص:

[9]- طيهار نسيبة: تيمة العرف في الرواية الجزائرية رواية غادة أم القرى"أحمد رضا حوحو-دراسة موضوعاتية-، حوليات الآداب واللغات، ديسمير 2018، ص:100-101.

جمع بعضها من أجل تجسيد هذه المقاربات الموضوعاتية الذي عرف عنه أنه منهج هيولي ولازب ومميع يصعب إمساكه وفهمه، ومع ذلك فهذا لا ينفي بأننا نستطيع طرق موضوعاته وفهمه، وعليه يبقى الإشكال حبيس استيعاب مصطلحه المتعدد لمفهوم واحد وتفكيك مفاهيمه، الأمر الذي أدى إلى إشكالية تضارب للمصطلح الذي اختلطت مفاهيمه الجذرية فهناك من يعد في استعمال المصطلح في أبحاثه ويخلط بين المصطلح والإجراء، فنجد استعماله لمصطلح" التيمة والموضوع، الموضوع، التيمات والموضوعات"[1]، وهناك من يتوجه لاستعمال "التيمة على أنها الثيمة"[2]، و"التيمة"[3]، وتعد "التيمة" المصطلح أكثرا المصطلحات تداولا واستعمالا لدى باحثينا ونقادنا ثم مصطلح الموضوع"[4] الذي يقدمه يوسف وغليسي في كتابه "النقد الجزائري المعاصر من اللاسنونية إلى الألسنية" لمحة عامة عن النقد الموضوعاتي بشكله" المنهجي" المنظم في فرنسا متمخضا عن الفلسفة الظواهرية التي فحواها أن معرفة العالم لا تأتي بغير تحليل وعي الذات، وهذا الوعي الذي يستنبط الأشياء كما هي بمعزل عن الذات لا شيء منه، لذلك فإن" المفهوم الرئيسي في الفلسفة الظواهرية هو مفهوم قصدية الوعي (أي كونه موجها نحو الموضوع والتي تعني تأكيدا للمبدأ المثالي الذاتي: ليس هناك موضوع دون ذات).

يبدأ النقد الموضوعاتي من بنية النص في علاقاته الداخلية، ثم ينتقل بتيماتها إلى العلاقات الخارجية المختلفة، ويذهب النقد الموضوعاتي إلى أنه من شأن الدراسات القائمة على البحث في العلاقات الخارجية للنص، دون البدء ببنيته الداخلية، أن تنقص من

---

[1]- محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري- في شعر الغماري- ناصر- حرز الله- مسعودي، ص: 19-20-23-26.

[2]- حفصة بوطالبي: ثيمة المرأة ودورة الآلم الأزلية في قصص أبي العيد دودو، ص:456.

[3]- نور الدين سيليني: تيمة الجنس في خطاب الروائي واسيني الأعرج بين الوعي القائم والممكن والزائف سيدة المقام نموذجا، 361-362.

[4]- حياة بوعافية: الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري دراسة موضوعاتية فنية، ص:33-36.

قيمة هذه المادة الهامة النص، فلا يمكن دراسة علاقة مادة ما دراسة و خارجية ترتبط بما يحيط بها، دون التطرق إلى مكوناتها الداخلية أولا.

تصبح الدراسات الخارجية لهذا النص، الذي لم يتم تشريحه، دراسات جافة، لأنها دراسة علاقات بمجهول النص، ولا يمكن تحديد علاقة بمجه ول، فاللذين انطلقوا من دراسة المحيط الخارجي للنص، دون التطرق للبنياته الداخلية، كانوا يبدؤون من النهاية، بدل البداية.

وتعتبر دراسة النص منطلقا هاما في تحديد علاقاته بغيره مع العالم ولا يعقل قطعا أن تفهم علاقة المبدع بالنص مثلا دون فهم النص أولا، لان النص هو المفتاح الذي يحيل إلى صاحبه، بوصف الناقد يحاول الاستدلال على هذه العلاقة بعد أن يحمل مفاتحها من النص.

5- اضطراب النقد الموضوعاتي من حيث المنهج والمفهوم:

أفرد للموضوع عدة تعريفات من طرف النّقاد العرب أدت إلى تباين المفهوم وفق التّرجمة التي قدمها هؤلاء بحسب فهمهم للكلمة، مما كون معجما لغويا عربيا من لفظ واحد فنجد "التّيمة لدى كل من، وقد عثرنا أيضا المصطلح عند أيضا، وجدنا حضوراً كثيفاً لمصطلح "الموضوع" موازٍ ومقابل "للتيمة" فوجدنا اتفاقا واضحا في اللفظة، وقد أشار النّقاد أيضا إلى مصطلح "الموضوعة" ومصطلح "التّيمة" ومصطلح "الموضوعة" كلها مفاهيم لمصطلح واحد.

ومن أشهر رواد المنهج الموضوعاتي الذين تعاملوا مع هذا المنهج في ظل المقاربات الحديثة في الوطن العربي نجد **(سعيد علوش النّقد الموضوعاتي، عبد الكريم حسن المنهج الموضوعي، محمد عزام سحر الموضوع وكتابه في وجوه الماس البنيات الجذريّة في أدب علي عقلة عرسان، سمير سرحان النّقد الموضوعي، كتاب يوسف وغليسي المنهج الموضوعاتي فعل وكلام ومنهج..)**، في تطبيق المقاربة الموضوعاتيّة سواء على مستوى تطبيقها في النّصوص أم على مستوى الإشكال الذي طرحته هذه

المنهجيّة بحيث تبرز في تنوع التّعريفات الخاصة بمفردات ومفاهيم هذا المنهج الهلامي، فإننا نجد كل ناقد أو باحث، يعرف الموضوعاتيّة حسب التّرجمة التي اعتمدها، والفلسفة التي يعتقدها والرّؤى التي يمثلها كبناء فكري له، معطيا انطباعه حول دراسته الأدبيّة والنّقديّة التي أفرزت هذا التّنويع المفاهيمي للموضوعاتيّة وبذلك شكلت الشّكل المفهومي له من قبل الباحثين والطّلبة والدّارسين للمنهج، بحيث عثرنا على التّعريفات المتداولة والأكثر حضوراً وأصحابها الرّواد وهم: جون بول ويبر-، وجون بيار ريشار، وجورج بولي، وجون روسي- وجيلبار دوران-، وجون ستاروبنسكي، ...وغيرهم.

جدول 1: تداول لمصطلح التّيمة واشتقاقاتها

الكلمة	الاشتقاق	اسم المؤلف
"التّيمة"	"التّيمة" أو التّيم	"لدى سعيد علوش"[1] لدى محمد عناني[2] وحميد لحميداني[3] وعزت جاد[4] ويمنى العيد[5] محمد التّونجي[6]
الموضوع"	"الموضوعاتيّة، "موضوعاتيّة"	لدى كل من سعيد علوش [7] وعبد الرّحمان أيوب [8] ومحمد مرتاض[9]

[1]- سعيد علوش: النّقد الموضوعاتي، شركة بايل، الرّباط، 1989، ص:19.

[2]- محمد عناني: المصطلحات الأدبيّة الحديثة، ص:118.

[3]- حميد لحميداني: سحر الموضوع عن النّقد الموضوعاتي في الرّوايّة والشّعر، ص:22.

[4]- عزت محمد جاد: نظريّة المصطلح النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002، ص:490.

[5] يمنى العيد: فن الرّوايّة العربيّة بين خصوصيّة الحكايّة وتميز الخطاب ط1، دار الآداب بيروت، 1998، ص77، 79

[6]- محمد التّونجي: المعجم المفصل في الأدب، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:297.

[7]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص:19.

[8]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، دار توبقال للنشر، بغداد، 1999، ص:93، 100.

[9]- محمد مرتاض: الموضوعاتيّة في شعر الطّفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائر، 1993، ص:02.

		ويوسف وغليسي[1] ومحمد عزام [2]
الموضوعة"	الموضوعة" "موضوعة"	لدى خليل أحمد خليل [3] عبد الفتاح كليطو[4] ولطيف زيتوني [5] أيضا، وقد توقفنا عند رائد المنهج الموضوعي لدى عبد الكريم حسن مصطلح: "الموضوعي، المنهج الموضوعي، الموضوعيّة في كتابه الموضوعيّة البنيويّة[6].

المصدر: إعداد الباحثة

وقد رأينا من خلال الجدول أن المصطلحين "التّيمة" و"الموضوع" أكثر حضوراً في المعجم الاصطلاحي للألفاظ، وهذا ما يفسر عمليّة التّرجمة الحرفيّة للكلمة من ناحيّة المفهوم، ثم عمليّة التّرجمة المعنى من ناحية المضمون حتى يتمكن النّقاد من إسقاط المصطلح في خانته الحقيقيّة حتى لا يعاني الفهم والتّفسير العشوائي فلا يقترب مصطلح" الموضوع" من "الموضوعيّة"، وهذا ما شكل غموض المصطلح لحد السّاعة، فالموضوع عكس الذّاتي، وأما الموضوعاتيّة فتعني "التّيمات" الأكثر حضوراً في النّص الأدبي، ونجد أيضا مصطلحات مصاحبة للكلمتين "الموضوع" و"التّيمة" وهي: "تيماتيكيّة، الغرضيّة، المعنى الرّئيسي"، "المضمونيّة"، مفردا إياها عدة تعريفات أدت إلى تباين المفهوم من طرف عديد النّقاد أدت إلى تباين المفهوم وفق التّرجمة قدمها هؤلاء بحسب ترجمة كل

[1]- يوسف وغليسي: النّقد الجزائري المعاصر-من اللانسونيّة إلى الالسّنيّة، إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، 2002، ص:45.

[2]- محمد عزام: سحر الموضوع، ص:19.

[3]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفيّة، ص:1449.

[4]- عبد الفتاح كليطو: الغائب-دراسة في مقامة الحريري، ط1، دار توبقال، الدّار البيضاء، 1987، ص30.

[5]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّوايّة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون-دار النّهار للنشر، بيروت، 2002، ص:112.

[6]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:49.

واحد منهم ومدى اتساع مفهومه واستخدامه للغة الأجنبيّة، مما كون معجما لغويا عربياً ثرياً من لفظ واحد فنجد "التّيمة" لدى استعمالها اللغوي كلاّ من لفظ واحد فنجد مصطلح "التّيمة" أو" التّيم" لدى سعيد علوش، و" التّيمة" لدى محمد عناني، وحميد لحميداني، وعزت جاد، ويمنى العيد وقد عثرنا أيضا على المصطلح عند محمد التّونجي في معجمه المفصل، "التّيمة" هي في استعمالها الاصطلاحي أو "التّيمي" حيث نلحظ بأن سعيد يقطين قد وجد في كلمتي "التّيم" و"التّيماتيّة" مرادفا لمصطلح الموضوعاتيّة، وهو أثر للمصطلح الأجنبي الوافد إلينا -في نظره– حيث يقول: **إن التّيمة(Thème)، بحيث ينقلها على لسان برنار دوبربي "B.Dupriez"، هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي، وتستعمل أحيانا بمعني الحافز الكثير التّواتر، غير أنّ "التّيمة" أكثر عموميّة وتجريدا"[1].**

"ولقد أسرف المعجم النقدي العربي إسرافاً لغوياً واضحاً في تلقيه لهذّين المفهومين بما يتجاوز عشر مقابلات عربية لكل منهما لكل منهما، فقد ترجمت كلمة (thème)، بما لا يقبل عن مقابلاً: (تيم، ثيمة، تيمة، موضوع، موضوعة، غرض، مضمون، معنى، رئيسي، جذّر، محور، ساق، ترجمة، قضية، فكرة، خيط،...)[2].

والمواضيعية نسبة غير موقفة إلى الموضوع وإما الموضوعاتية فهي التيمة thémé هي الجذور لهذه الموضوعات.

في الواقع إن أهم ما ينبغي مناقشته أنّ عبد الكريم حسن فرق بين "الموضوعية والموضوعاتية" فهي حين كان ينبغي له أن يسميه موضوعاتيا لا موضوعيا لأنه اعتمد فيه منهج "جان بير ريشار" الجذري أو التيمي، أما وصفه لموضوعيته بـ"البنيوية" ولو أن وصف "موضوعيته" بالتيمية" أو "الجذرية" لكان أكثر دقة وعلمية[3].

---

[1] - سعيد يقطين: القراءة والتّجربة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط1، المغرب، 1985م ص:232.

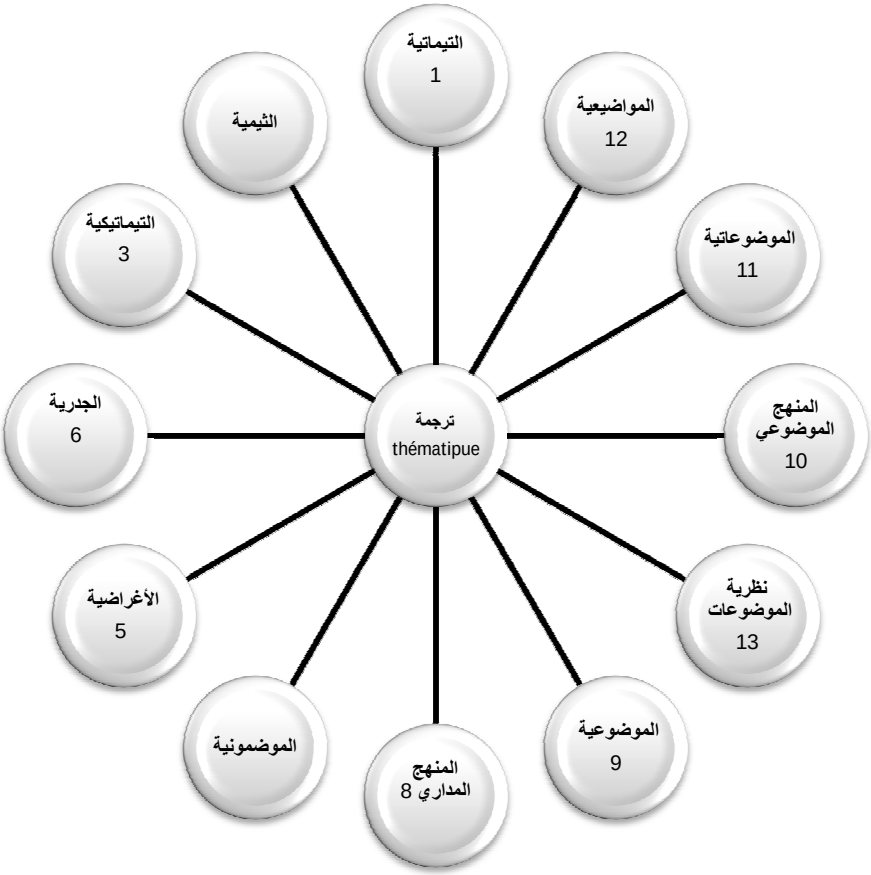
[2] - يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 157، 158.

[3] - محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص:56.

ويكتسي "المعنى اللّغوي لمصطلح "الموضوعاتي" Thématique واسع ومتعدد ويصعب تحديده بدقة، وفي الحقل النقدي العربي استخدمت لفظة "تيمة"، من قبل بعض النقاد وعليه فيمكن أخذ المصطلحين بنفس المعنى"[1]، ونلحظ أن مصطلح"الموضوعاتية" منهج نقدي هلامي لازب يصعب بمكان إمساكه في معناه ومبناه، ذلك أن الدارسين في الوطن العربي، قدموا عدة ترجمات لمصطلح واحد ويعود السبب في ذلك لأن بعضهم درس في مدارس غربية المنشئ، وبعضهم تلقى هذه المفاهيم من المؤسسين لهذا المنهج، وبعضهم لم يعثر على مقابلات مصطلحية لمصطلح "التيمة" في القاموس النقدي العربي، سوى مصطلح"الموضوع"، والبعض الآخر أراد أن ينفرد بالمصطلح ويتميز عن غيره ويبين دراسته وجهوده لهذا المصطلح الغامض، بذلك أقحم المنهج الموضوعاتي ضمن دائرة المناهج الأكثر غموضا ودقة وتعددا، وابهاما، والتباسا، ثم أن لاستعمال خواص البحث عن معني المصطلح كالاشتقاق والنحت والترادف والتوليد، ساهم بشكل أو بآخر توليدا جديدا لهذا المصطلح، ناهيك عن الغموض المفهومي له ومعايير تطبيق هذا المصطلح الذي يعد أكثر المناهج عسرة وإشكالا حيث يحتوى المنهج الموضوعاتي على أكثر من إجراءا، نظرا لانفتاح هذا المنهج على المناهج السياقية والنسقية، وتفرع مضامينه النقدية وقراءاته المتعددة من لدن النقاد الغربين، وتتفرع"الموضوعاتية" إلى قسمين من حيث الترجمة، "الموضوع" و"التيمة"، فهناك من يستخدم "الموضوع" من خلال ترجمت الموضوعاتية إلى مصطلح" الموضوع، الموضوعية، المواضعية، نظرية الموضوعات، المضمونية، المنهج المداري، الموضوعي..."، وأما مصطلح " التيمة"، فقد تتفرع معانيها إلى: "التيم، تيمة، التيماتية، التيماتيكية، الثيمة،..."، وأما المصطلحات الأخرى ك" الغرض، المحور، العنوان، الحافز، البؤرة، المركز، النواة الدلالية، غرض، مضمون، معنى رئيسي، الجذر، المحور، الساق، الترجمة، القضية، الفكرة، الخيط..." فهي ترجمات

[1]- عاشور فني: مفهوم المقاربة الموضوعاتية" السبت: 2016/4/2، يوم: 2017/07/24م، سا:20h53 .
http://fenni-e-spaces.blogspot.com/2016/04/blog-post_2.html

لإجراءات موضوعاتية تمثل أجزاء من الشبكة الموضوعاتية كالساق، النواة، والبؤرة، الحافز، وأما مصطلح" الجذر" فهو مصطلح منبثق من المدرسة الجذرية.



الشكل (03): التعدد الموضوعاتي في مصطلح "الموضوعاتية"

الفصل الثاني

النقد الموضوعاتي ومناهج النقد النسقية والسياقية

تمهيد:

المبحث الأول: التوليفات النسقية والسياقية للمنهج الموضوعاتي

1- الموضوعاتية والبنيوية

2- التحليل النفســـي ومقاربات الموضوعاتيين الالتقاء والتجاوز

3- الموضوعاتية والسيميائية

4- الموضوعاتية وعلم الدلالة ومحور الدائرة الدلالية

5- الموضوعاتية بين الأسلوبية وعلم البلاغة

6- الموضوعاتية و الجذر نحو تحليل خطابي للملفوظ

المبحث الثاني: آليات النقد الموضوعاتي

1- الموضوعاتية وآليات الإجراء الإحصائي

2- والموضوعاتية وآليات الإجراء الأسلوبي

3- الموضوعاتيين بين آلية المعنى وآلية التكرار

4- آلية التكرار وفكرة التردد الموضوعاتي

تمهيد:

تهتم المناهج النقدية والنظريات في الوقت الراهن، بدراسة النصوص الأدبية وتحليلها ومحاولة استنطاقها لمعرفة الرؤى الفكرية والإبداعية ومن ثمة تعكس مستوى الإبداع لتلك النصوص وتجسد وظيفتها الجمالية باعتبار أن هذه النصوص مادة طرية، تخفي وراءها الكثير من الدلالات والمعاني التي تنطوي عليها وتعتبر المناهج النقدية الأداة التي تبلور تلك المفاهيم وتفتح مغاليق النص العميقة في بنياتها التحية التي تحمل الكثير من المعاني والدلالات.

ومن المعروف على المناهج النقدية كالبنيوية، واللسانيات، هذا الدور الفعال، غير أن هناك مناهج لم تلقى هذا الاهتمام والتداول، ومن بينها المنهج الموضوعاتي، والذي تعد مقاربة نقدية موضوعاتية من أهم المقاربات النقدية في التعامل مع النص الأدبي شعرا ونثرا، فقد ظهرت في أوربا إبان ستينات القرن العشرين مع موجة النقد الجديد، ومتجاوبة، بشكل من الإشكال، مع تيار ما بعد الحداثة، كما ظهرت في العالم متأخرة عن نظيرتها الأوروبية بعقد من السنوات، مع تصاعد النقد المضموني، وانتشار القراءات التأويلية والإيديولوجية، وولادة التحليل الوصفي البنيوي واللساني، ويهدف النقد الموضوعاتي إلى دراسة التيمات للنصوص المبدعة، ومعرفة كوامنها ومضامينها، وكل ذلك من أجل الكشف عن أهم محاورها الدلالية المتكررة واستخلاص بنياتها المدارية تفكيكا وتشريحا.

ولدراسة أي نص أدبي كان لابد من استعمال المناهج النقدية المعاصرة لطرق وفهم النصوص المسيجة والمفعمة بالدلالات والمعاني في فهم نسيجها الداخلي النسقي والنصي، ولكن وفي خضم هذه المواجهات القراءتية للنصوص لاحظنا أنّ استعمال المناهج النقدية كالبنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية مقارنة مع المنهج الموضوعاتي الذي يشهد تذبذباً وحضورا نادراً لمعالجة هذه النصوص الأدبية وتفجير معاني النص وملاحقة الكاتب في مراحله الطفولية الأولى –أي نصوص سيرذاتية-، فهذه النصوص تحمل من

شاعرية والإيغال في الذاتية الشيء الكثير، أو لمعالجة مشكلة واقعية اجتماعية، وتحمل بعض النصوص كذلك رؤى فلسفية استشرافية تجسد حقيقة البنية الفكرية للإنسان، وتقف على تلك المؤثرات الخارجية للنص، فكان لابد لنا بالاستعانة بالمنهج الموضوعاتي على الخصوص باعتباره ينفتح على المناهج النقدية الأخرى فهو يعتمد في قراءته على المناهج النسقية والسياقية لدراسة أي نص مهما كان ظرفه ومحيطه وزمنه الذي كتب فيه.

ويظهر أن اختيار عبد الكريم حسن، كالسياب رائدا للشعر العربي الحديث هو اختيار ينطلق من تمثيلية المادة- النموذج، وإخضاعها للمقارنة- التنظيرية الناجحة في تجريبها على حقول شعرية وروائية فرنسية خاصة لذلك تبرز المواجهة بين ما يطلق عليه الباحث نفسه (الموضوع/ الموضوعية الشكلانية/ الموضعية التحويلية التوليدية)، يحدوه نوع من التبشيرية بمناهج، وكان الأولى الكلام عن المقاربات، لأن ج.ب.ريشار لم يرفع في يوم ما علم منهج محدد، على غرار البنيوية والشكلانية، من جهة، ولأن الموضوعاتية تتواجد في كثير من المناهج والحقول، من جهة ثانية، إلا أن عبد الكريم حسن يلح على هذه المواجهة الثنائية ما بين سلطتين: سلطة النص وسلطة المقاربة، ولقد حاولنا في هذا الفصل أن نفتح الطريق أمام الباحثين الجدد إلى مناهج أخرى يمكن أن يلقوا الضوء من خلالها على دراسة" الموضوع Le thème"، ومن هذه المناهج" الموضوعاتية الشكلانية "Le thématique formelle"، والموضوعية التوليدية التحويلية" générative et transformationnelle thématique"[1]...وغيرها، وسيكون لنا وقفة أمام عديد المناهج وعلاقتها بالمنهج الموضوعاتي بدءا بالبنيوية، والتحليل النفسي، والسيميائية، والألسنية وعلم الدلالة، والأسلوبية، وتحليل الخطاب.

[1]- جان بيا جيه، البنيوية جان بياجيه، تر:عارف منيمنه، وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت- باريس، 1985، ص: 40.

المبحث الأول: التوليفات النسقية والسياقية للمنهج الموضوعاتي

1- الموضوعاتية والبنيويّة:

يطلق لطيف زيتوني على مصطلح الموضوع"مَوْضُوعَة"، ونجدها في اللّغة الفرنسية" théme" والإنجليزية" theme"، ويقدم مفهوماً في أنّها:"فكرة تسود النَّص أو جزءاً منه (موضوعة الموت مثلاً)، وتقابل حدسياً ما يمكن أن نسمّيه موضوع النّص، وإذّا كان النصّ المتماسك يؤلف وحدة دلالية مستقلة، أو تصوراً قابلاً للإيجاز، فإنَّ جُمل النَصَّ تأتلف في مجموعات تشكل كل منها وحدة دلالية مستقلة، من هنا القول:" إنّ النصّ مكونّ في مجموعة موضوعات تصبّ في وحدة أكبر منها، وصولاً إلى المستوى الأكبر وهو موضوعة النص، وهناك macrostructure على مستوى الأكبر أي النصّ، ويطلق مصطلح البنية الفرعية microstructurs، على البنية الصغرى المكونّة من مجموعة متماسكة من الجمل، "فالأنسجة العضوية الحيوية الخفية داخل النص قد" شددت على الجسم الحي كموضوع أو كمصدر للموضوع مستوحى من استنباطات المعنى المشترك"[1]، فموضوع النص مكون من مجموعة موضوعات تُحدد وحدة دلالية كبرى، وتُكون الجملة فهي البنية التي يتركب منها نسق النص، وأي تحول في البنية يؤدي بالضرورة إلى التحول في المعنى، وتألف هذه العناصر المرتبطة فيما بينها، بحيث تمثل النظام الذي حفظ مضامين النص، وبالتالي يحدد العلاقة الوظيفية لكل معاني الدلالية في النص.

إذن فالنص عبارة عن بني منظمة ضمن نسق خفي يجسده المعنى، ويمسك نسيجه الدلالي الداخلي، عبر تلك الموضوعات الخفية التي تسود النص ونتتبعها حدسياً بتتبع تكراراتها ومساراتها في العمل الأدبي الإبداعي، فالنص بنية متراصة، ولذا قدم جبور عبد النور في المعجم الأدبي تعريفاً للبنيوية في دلالتها اللغوية حيث يرى بأنها:" نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الدّاخلة في تركيب اللّغة، ومبينة أن هذه الوظائف المحددة

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص:161-162.

بمجموعة من الموازنات والمقابلات، وهي مندرجة في منظومات واضحة"[1]، ومعنى هذا أنّ البنية هي" تجانس وتآلف مختلف أجزاء مجموعة ما، مادية أو معنوية، ولا يمكن أن تحمل معنىً إلاّ في إطار مجموعة ككلّ، نقول بنية اقتصادية، وبنية بيولوجية، أو بنية رياضية، فهذه البنيات هي عبارة عن مجموعة خصائص قارة وثابتة، لنظام ما"[2]، ولهذا كان يجب علينا أن نتوقف عند المنهج البنيوي لنميزه عن المنهج الموضوعاتي، فكان علينا لزاماً أن نطرح السؤال التالي: هل الموضوعاتية إرث بنيوي أم منهج مستقل؟- وهل هو انحراف عن المنهج أم مقاربة موضوعاتية؟- وهل يمكننا وصف العدد اللامتناهي من المعاني بالموضوعات(التيمات) أم البنيات المتضامة؟.

1-1 الموضوعاتية والبنيوية بين توحد الهدف واختلاف الآراء:

ميز عبد الكريم حسن بين المنهج البنيوي والموضوعية البنيوية، ليحافظ على استقلالية المنهج الموضوعاتي كمنهج مستقل له أدواته وإجراءاته، ولكنه يقترب من البنيوية في بعض تمفصلاتها، وعناصرها، وخاصة في تعامله مع النص من حيث اللغة، لا كما أشار إليه ريشار عندما كشف عن النص من ناحية موضوعية أدبية على أساس تصنيف عناصر العمل الأدبي وربطها ببعضها البعض، ويعني ذلك دراسة النص وفق العناصر التي تتكرر في نسيج العمل الأدبي، وحصر هذه العناصر ومن ثمة تحليلها بالاعتماد على دلالة المعنى في نسقه الداخلي، وهذا ما يجعله نصاً أدبياً بنيوياً موضوعاتياً في حين أخذ عبد الكريم حسن بجمع الموضوعات النص ضمن عائلة لغوية، ومن ثمة حصر هذه العناصر وتصنيفها وتحليلها من أجل توليدها مع بعضها البعض، حيث قام – عبد الكريم حسن- بفصل المنهجين عبر أطروحته الموسومة بالموضوعية البنيوية (دراسة في شعر السياب)، ليبحث عن نقاط الالتقاء بين المنهجين ويميز كلا منهما، وليس معناه أن يلحق المنهج الموضوعي بالمنهج البنيوي، بل يسعى إلى المقاربة الموضوعاتية

[1]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص:52.

[2]- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2007، الجزائر، ص:76.

للمنهج البنيوي بما يناسب مقاصده، كما سعى لأجل المصالحة بين المنهجين، ولذا أطلق عنوان أطروحته ب"الموضوعية البنيوية"، وذلك بما قدمه في أطروحته من تحليلات ومبررات ونتائج عن المنهج الموضوعاتي في علاقته بالمنهج البنيوي، وأثبت أنه منهج نقدي استفاد من المنهج البنيوي حيث أن البنيوية تدرس نظم العلاقات الضمنية من أجل اكتشافها، وأن الخطر الذي يواجه الناقد الموضوعي يكمن في وهم الاكتشاف"[1]، وهو بذلك كشف عن البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات، لأن البنيات تأخذ الشكل الثابت لها وإن اختلفت المضامين حولها، باختلاف المفهوم، باعتبارها تنتمي إلى حقل الضرورة.

وأما الموضوعات فهي تأخذ معنى المفاهيم المتكررة في العمل الأدبي، الموجودة ضمن سلسلة من الدلالات عبر كامل النص، أي الجذر الذي يمسك موضوع النص ضمن عائلة لغوية واحدة يعتمد فيها على خاصية التوليد اللغوي والدلالي للموضوعة المهيمنة الرئيسية في العمل الأدبي، وبالتالي حرف (البنيوية) "بما يناسب مقاصده، مكتفياً بأخذ مقولة واحدة منها هي (القراءة الحلولية) التي تهمل الظروف الخارجية وانعكاساتها على العمل الأدبي"[2]، فقدم كتابه "المنهج الموضوعي-نظرية وتطبيق-) ليؤسس لمشروعه النقدي الموضوعاتي، وقد أشاد بهذا العمل المتميز غريماس"Grimas" حين أطلق على منهج عبد الكريم حسن اسم "الموضوعية المُعْجمية" وهو بهذّا يفرق بينه وبين "ريشار و"موضوعيته الأدبية"[3].

يرى بعض النقاد ردا علي يوسف وغليسي أنهم لا يتفقون معه حول سوء التسمية واختلال المفاهيم، حينما وصف تجربة عبد الكريم حسن بأنها" تجربة غير مسبوقة، لعلها أول عهد النقد العربي بالمنهج الموضوعاتي، وإن ظل مصرا على تسميته (بالمنهج الموضوعي) حيناً، و(الموضوعية البنيوية) حينا آخر، وهو إصرار مغال، لا مشروعية

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:164.

[2]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص:110.

[3]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:158.

اصطلاحية له سوى ما تستمده من بقايا مشروعية نحوية عتيقة تخطئ النسبة إلى الجمع فتقع في خطيئة الالتباس المفاهيمي، حيث تختلط الموضوعية(غير الذاتية) بالموضوعاتية التيماتيكية التي تقوم أساساً على مفهوم الذاتية؟، ورغم سوء التسمية، فإن ذلك لا ينقص شيئا من ريادية التجربة"[1]، فعبد الكريم حسن تخطى مفاهيم التضارب الاصطلاحي للمصطلح، وركز على كيفية التعامل مع المنهج الموضوعي وقراءة موضوعات النص من ناحية منهجية أقل ضرراً وأعمق اتساعا، فلقد أوجد نقاط التشابه بين المنهجين ونقاط الاختلاف بينهما ليصل بنا إلى ما يخدم النص الأدبي بعيدا عن ذلك الصراع حول جدل المفهوم، بعد أن حدد معنى الموضوع، وأول هذه المرتكزات النقدية هي الاشتراك في التسمية" ف "الموضوع" هو الحدّ المشترك بين العنوانين، إنه النقطة المركزية التي تدور حولها بقية المفاهيم في كلا المنهجين، ولا يجوز للاشتراك في الاسم أن ينسينا الافتراق في الغاية، فبينما يدرس" ريشار" الموضوع من أجل بلوغ الجانب الحسي في العمل الإبداعي، ندرسه من أجل الوصول إلى البنية الموضوعية للعمل الإبداعي"[2]، ويعود السبب في ذلك أن كلاهما استند على خلفية فلسفية مغايرة للتعريف بالموضوع، فريشار استند في منهجه النقدي على "باشلار" و"سارتر"و"هوسرل" و"فرويد"... وهم رواد المنهج الظاهراتي والتحليل النفسي متجاوزاً -في ذلك الوقت- البنيوية التي استفادت من الشكلانية الروسية ولسانيات دوسوسير، وأثروبولوجيا "ليفي شتراوس"و"فالديمير بروب"، والتحليل النفسي "فرويد" وجان بياجيه"و"شارل مورون" فتمثلها عبد الكريم حسن، واستفاد منها في كل لحظة من لحظات الكتابة النقدية له والتي مثلت هاجسه، فقد ارتكز في منهجه على قاعدة لغوية واسعة خاصة عندما أراد وضع تعريف للموضوع، على عكس"ريشار" الذّي وضع عدة تعريفات للموضوع ولم نلحظ اعتماده على المستوى اللّغوي في أي منها، ومع ذلك يشغل التواتر اللفظي الحيز الأكبر من دراساته الموضوعاتية، ويبدو أنّ هذّا

[1]- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، 115.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 161.

التكرار أو التواتر يحمل من الانطباعية الشيء الكثير إذ أنه يستفيد من القراءة الأولية للنص، لهذا لا نجده يستعمل كلمة الإحصاء كليا فهو عنده متصل بالذوق الشخصي (الحدس) وليس المنهج الإحصائي لأنه منهج علمي يحتوى على أسس وإجراءات وخطوات دقيقة ومدروسة.

وقد حدد "ريشار" للتعريف بالموضوعاتية البنيوية بالتصنيف المقولاتي للموضوع- وهو بحسبه-يحدد لنا العملية بالقراءة الموضوعاتية Lecture Thématique"، التي تستدعي تصنيف المعنى على أساس مقولاتي يتمثل في عمليات التنضيد والتصنيف لمقولات المعنى لجمع هذه السلسلة المقولاتية بعضها ببعض، "فالقراءة الموضوعاتية ليست قراءة تأويلية ولا تفسيرية ولكنها وصف شامل يمكن تسميته بالجرد والتنضيد والنقد الموضوعاتي نقد للمدلول أو لنقل إنه نقد مقولاتي يقوم على سبر السجلات الأساسية حيث ينتشر المعنى في كل عالم أدبي خاص ووضع هذه السجلات مع بعضها موضع التجانس"[1].

1-2 الموضوعاتية وحرية المدخل بين الموضوعاتيين والبنيويين:

وأما الموضوعية الأدبية لدى جون بير ريشار فقد اهتمّ التحليل التقليدي للموضوعة الأدبية بعناصر المحور بعناصر الإستبدالي Paradigmatique في شبكة الدلالية من دون النظر إلى تطورها خلال تقدم النّص، أما تحليل الموضوعة السردية أو التحليل السردي، فاهتمّ بعناصر المحور التركيبي" Syntagmatique" ليكشف كيف تظهر هذّه العناصر وكيف تتغيرّ خلال مجرى الحدث"[2]، فـ"ريشار" ينطلق في تحديده للموضوع الرئيسي من حرية المدخل أو ما يسميه "الانفلات" وهي التي تمنح الناقد الحرية في الدخول إلى أي غرفة من غرف المنزل، ويعتبرها سحراً شخصيا، ويعدها كونا إبداعيا، فكل غرفة من هذه الغرف تمتلك سحرها الخاص، وموضوعها الخاص، وجماليتها الخاصة، وصوتها

[1]- حسين ترّوش: الخطاب الشعري عند محمود درويش-دراسة موضوعاتية-، دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، تخصص، أدب عربي معاصر، جامعة سطيف2، 2014، 2015، ص:29.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص:162.

الخاص، وموسيقاها الخاصة، في حين أن عبد الكريم حسن يرى بأن الموضوعية البنيوية تنطلق من حساب التواتر اللفظي، لتحديد الموضوع الرئيسي في العمل الأدبي فهو الذي يحدد الموضوع -بحسبه- لأنه يتفوق عدديا ضمن العائلة اللغوية من الناحية العددية، وهذا يعنى أن القراءة الموضوعية تحمل مدخل إجباري لا نستطيع الدخول إلى القراءة"الموضوعية البنيوية" إلا عبره، مما يجبرنا أن ننطلق من الموضوع الجذري في العمل الأدبي فهو -حسبه-" نقطة الدخول إلى منهجنا هي الموضوع الرئيسي المحدد سلفاً بالعائلة اللغوية الأكثر تواتراً"[1]، وهي لديه بمثابة السرداب الذي يمتد تحت الأرض على شكل نفق طويل في بيت عائلي كبير متعدد الغرف والمساحات، ففي هذا المنزل تقبع غرفة واحدة كبيرة تتوسطها أربعة أعمدة إسمنتية عريضة تؤدي إلى هذه الغرف وتتحكم فيها عبر دهليز ضيق تجبر على دخوله والخروج منه، فهكذا هي العائلة اللغوية الأكثر حضورا وعددا وتواتراً، فهي وحدها من تقودنا إلى جذر الموضوع، وتفتح هذه الغرف التي تعتبر شبكات للعلاقات بين الموضوعات الفرعية للموضوعة الرئيسية الجذرية إنها مجموعة بنيات لغوية تجمع فيما بينها بواسطة الربط الموضوعي، وتصنيف هذه العناصر يتم شاقوليا من أصغر وحدة دلالية إلى أكبر وحدة دلالية لغوية متواترة، وعليه"فإن التحليل البنائي يجب أن ينصب أساسا على الدراسة الحالة للموضوع، وهذه الدراسة الحالة (أو المحايثة) تفترض استقلال الموضوع بالنسبة لملابساته التاريخية والجغرافية أو الوجودية لأنه نسق ديناميكي يخضع لسلسلة من التغيرات الباطنة دون تدخل أية عوامل خارجية"[2]، وهكذا تتبع عبد الكريم حسن خطوات البنيوية التي تتبعها قبله كلود ليفي ستروس، ورولان بارت وجان بياجي، كارل يونغ، مادامت المحايثة تضمن له صفتها الخاصة باعتبارها تدرس الشيء لذاته وفي ذاته، وقد استند عبد الكريم حسن على مبدأين هما"العائلات اللغوية"و"الفعل المحرك" في دراسة المنهج الموضوعي في أن الفعل

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:159.

[2]- عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دار المعارف، 1989، ص: 9.

المحرك" حاضر في الأول بينما هو غائب في الثاني، والفعل المحرك هي آلية اتكئ عليها عبد الكريم حسن حيث يعرف الفعل المحرك بأنه" الديناميكية التي تحرك علاقة الشاعر بموضوعه الشعري، إنه الآلية التي تدفع عملية الإبداع في المبدع، وهذه الآلية قانون يختص به كل إبداع، وينفرد به كل مبدع"[1].

وبهذا فإن عبد الكريم حسن جمع بين الموضوعاتية والبنيوية من باب المغامرة العلمية ومحاولة التفريق بينه وبين ما قدمه ريشار، وإن اشتركا في عنوان" الموضوعية"، ولكنه فصل بينه وبين ريشار آملا من ورائها أن يقدم أهم النقاط التي لم يتناولها ريشار في موضوعيته، ليؤسس لنفسه اتجاها نقديا عربياً مستقلاً مختلفاً عن الاتجاه الأوروبي الذي قدمه ريشار، فقد أشار حسن إلى ذلك بقوله:"إننا لم نتلمس خطى منهج محدد سلفاً، وتخيرنا الحل التجريبي، وهذا البحث كان نوعا من المغامرة، وزمن طبيعة المغامرة أنها لا تفضي إلى شيء"[2].

1-3 الموضوعاتية والبنيوية وميكانيكية الفعل المحرك للعمل:

ومن المسلمات التي علل بها عبد الكريم حسن تبنيه للمنهج البنيوي في دراسة الموضوعات في أن النقد البنيوي يستخدم التحليل التركيبي في إشادة بنيانه، بل يقوم عليها ويعتبرها المادة الخام التي تنظم بنيات البني من عدة مستويات (الصوتي، الصرفي، والنحوي، الدلالي)، وهذه نقطة مهمة لم يتطرق لها ريشار، كما أن هلمسليف يرى بأن" المقصود باللغويات البنيوية هو مجموع الأبحاث التي تستند إلى فرض واحد مؤداه أنه من المشروع علميا وصف اللغة باعتبارها أولا وبالذات كيانا مستقلا من العلاقات الباطنية التي يتوقف بعضها على البعض الآخر، وأعنى بكلمة واحدة- "بنية"، وأن تحليل هذا الكيان الواحد المستقل لهو الذي يسمح لنا دائما أبدا باكتشاف"أجزاء" تجمع بينها- على سبيل التبادل- علاقة الشارط بالمشروط بحيث أن كلا منها ليتوقف على الآخر، دون أن

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:160.

[2]- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية-دراسة في شعر السياب-، ص: 31.

يكون في الإمكان تصوره أو تحديده بدون الاستناد إلى باقي الأجزاء الأخرى، ومعنى هذا أن من شأن التحليل البنيوي أن يرد موضوعه إلى حزمة من العلاقات"[1].

والملاحظ عليه أن عبد الكريم حسن استند على المنهج البنيوي ليس فقط لشهرته والضجة التي أحدثها آنذاك، ولكن انطلق مما تعلمه من ليفي شتراوس"بأن فرضيات البنيوية قابلة للتحقيق من خارجها"[2]، وهي وظيفة المنهج البنيوي التي حددها ليفي شتراوس من خلال بحثه عن الأساطير بطريقه موضوعية تتحدد من خلال دلالتها الموضوعية من سياق دلالتها الرمزية الذي يرى بأن: "العلاقات المنطقية الخاوية من كل مضمون، أو بالأحرى تلك العلاقات المتسمة بخصائص ثابتة تستوعب كل مالها قيمة علمية، مادام في الإمكان إقامة علاقات مماثلة بين العناصر الداخلة في تكوين عدد كبير من المضامين المختلفة"[3]، وبهذا فإن عبد الكريم حسن وقف عند تحليل الرموز الخفية "كالأساطير" و"العقد النفسية"و"الصور التخيلية" وتحليل العناصر الواعية واللاوعية لدى المبدع واعتبرها مجموعة من البنى، وأن هذه البنى توجد داخل الهيكل الذي لا يمكن الوصول إليه إلا عن طريق "الفعل المحرك" وهي آلية تحرك مشاعر الشاعر، وهذا ما يفض إلى" مقاربة ميكانيكية وأشار إلى أن من الأطروحات القوية لدى البنيويين تلك الأطروحة التي تقول" إن للأشياء بنى" وإن" اللغة هي بنية، وإنها تقوم هي ذاتها ببناء هذه البنى الفرعية"[4]، على عكس ريشار الذي يرى أن الموضوعات ذات مبدأ تنظيمي محسوس، يستند على الفعل الشخصي للمبدع وهو الحدس، والدخول في الحالة النفسية للكاتب لتتبع الهوس لإيجاد الموضوعات التي تنطلق منها وتعود إليها عبر ملاحقة تلك الاطرادية في الأعمال الإبداعية لدى المبدع ولذا يقر ريشار بأنها:" المقياس في تحديد الموضوعات الكبرى في عمل أدبي ما، هي الموضوعات التي تشكل المعمارية غير المرئية لهذا العمل، وبهذا فهي تزودنا بمفتاح تنظيمه، وهذه الموضوعات هي التي تتطور

[1]- زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضوء على البنيوية، مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة، د ط، مصر، ص:96.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 163.

[3]- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، ص:80.

[4]- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، ط2، 2008، سوريا، ص:63.

على امتداد العمل الأدبي، وهي التي نقع عليها عياناً بغزارة استثنائية، فالتكرار أينما كان دليل على الهوس"[1].

1-4 الموضوعاتية والبنيوية بين محوري التزامن والوصف:

وقد حاول عبد الكريم حسن عبر منهجه "أن يحقق مصالحة بين البنية والتاريخ، بين التزمن والتزامن، وبين الوصف والتطور"[2]، وهو بهذا ألغى كل الحواجز بينه وبين التاريخ، بالوقوف على فكرتين أساسيتين هما: فكرة التزامن قائمة على أن هناك مبدأ سببي يربط الأحداث التي لها معاني قريبة أو متشابهة عن طريق الصدفة وإلى حد ما بشكل متسلسل، ويدعي كارل أن هناك ترابط بين العقل وإدراك ظواهر العالم الذي حولنا وهي فكرة استدعاء التزامن التي أنشئها كارل يونغ (carl Jung)*، التزامن الذي يقصده

---

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:41.

[2]- المرجع نفسه، ص: 161.

*- **كارل يونغ**: واسمه الكامل هو كارل غوستاف يونغ 1875-1961، فقد أطلق عليه فرويد اسم الأمير المتوج ففي وقت من الأوقات نظر إليه فرويد على أنه خليفته على كرسي مدرسة التحليل النفسي، لقد عاش يونغ في أسرة غير سعيدة فتميزت طفولته بالانعزالية والشقاء وتعلم منذ صغره ألا يثق بوالديه وبالناس ونتيجة لحياته تلك اتجه بالاهتمام إلى عالمه الداخلي من الأحلام والخيالات، فاتجه يونغ إلى دراسة علم الأحياء في الجامعة وحصل على إجازته في الطب من جامعة بازل السويسريه وقد انجذب إلى دراسة الطب النفسي وعمل طبيبا في عيادة الطب النفسي في جامعة زيروخ، ولقد اهتم بأعمال فرويد بعد قراءته كتاب تفسير الأحلام ووصف الكتاب بأنه إحدى الروائع، ومن الطريف أنه عندما التقى فرويد بيونج استمر حديثهم ثلاثة عشر ساعة متواصلة في إعجاب متبادل، وخلافا لمعظم مريدي فرويد فان يونغ حرص على تكوين سمعته ليكون شخصية مستقلة ولم يكن مجرد تابع في فلك فرويد بل كانت له مواقف نقدية، وفي عام 1911م أصبح بونغ أول رئيس لجمعية المحللين النفسيين الدولية رغم معارضة مع أعضاء الجمعية إلا أن فرويد عد تعيين شخص من المسيحيين مثل يونغ سوف يخفف من الطابع اليهودي الذي سيطر على التحليل النفسي في ذلك الوقت، وفي عام 1912م، اختلف يونغ مع فرويد حول مفهوم اللبيدو وافترق الرجلان، وفي عام 1914م حيث استقال يونغ من جمعية المحللين النفسيين الدولية، وقد اهتم بدراسة الأساطير واهتم كذلك بدراسة أساليب التفكير عند البدائيين وسافر في العشرنيات من هذا القرن إلى أمريكا وافريقيا لهذا الغرض ثم عين أستاذا في جامعة زيروخ لكنه استقال بسبب ظروفه الصحية عام 1942م، وبقي يدرس حتى توفي في عام 1961م، وقد نشر العديد من الكتب أهمها على الإطلاق الأنماط النفسية عام 1933م، وهو كتاب كلاسيكي واسع الشهرة، من أهم مؤلفاته:

1- كتاب جدلية الأنا واللاوعي.
2- النقيب عن أغوار النفس.
3- خريطة الروح
4-الإنسان ورموزه
5-ذكريات الأحلام وتأملات
6-الإنسان يبحث عن نفسه.
7- النماذج البدائية واللاوعي الجمعي.

عبد الكريم حسن هو تزامن بين الأنا والأنا العليا والتوازن بين الدوافع الشهوانية والدوافع العدوانية لاكتشاف اللاوعي، ويقصد أيضا اتفاق زمني في وقوع الأحداث بين مبدع ومبدع آخر منفصلة عن المكان والزمان، أو قد تكون معا ولكن في بيئتين مختلفتين.

ولكي نقف على أرضية صلبة تصالح بين منهجين مهمين البنيوية والموضوعاتية فإن عبد الكريم حسن تجاوز قواعد المنهج البنيوي التي حصر جان بياجيه خصائصها في ثلاث عناصر وهي(الشمولية Totalité) و(التحويلات Transformation) و(التنظيم الداخلي Auto regale)، لتحافظ على وحداتها الداخلية وبنيتها الساكنة الداخلية فتدرس النص من داخله وترفض كل العوامل الخارجية أثناء الدراسة البنى، وهي الفجوة التي سقطت فيها البنيوية، وقد وقف عبد العزيز حمودة على إشكالية حساسة تجاه المذهب البنيوي حيث يرى أن:"الوقت الذي يرى فيه النقاد الجدد أن التحليل الداخلي للنص وإبراز الوحدة العضوية بين مكوناته لم يتوقف أبدا عند"كيف" تؤدي الوحدات وظيفتها، بل إنه يحدد المعنى الذي يقدمه النص، أما هنا فإن خطورة المذهب البنيوي تتمثل في تحوله إلى تدريب لغوي يتوقف عند تحديد العلاقات بين العلامات والبنى المكونة للنص وكيف تعمل، دون كثير اهتمام بالمعنى"[1].

ولهذا قام عبد الكريم حسن بتغير اتجاهه الفلسفي النقدي بنيوي، منافيا بذلك اتجاه ريشار في خلفيته الفلسفية ظاهراتي، فاستند-حسن- مستغلا النقطة التي لم تكن موجودة لدى ريشار، نحو اتجاه بنيوي موضوعي، غير أن بنيوته هذه واجهت صعوبات موضوعية أثناء احتكاكها مع المنهجية البنيوية ذات الطرح اللساني الوصفي، ويمكن حصر هذه المشاكل في النقط التالية:

- إن البنيوية تدرس نسقيا ما هو ضمني وعميق.
- إنها تستخلص البنيات الجزئية والبنيات الكبرى فقط.

[1]- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد 232، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص:207.

- ترفض البنيوية بواعث العمل الأدبي ومصادره، أي: إن العمل الأدبي بنية مستقلة غير مرتبطة بالمبدع، ولا بظروفه السوسيو اقتصادية أو الثقافية أو التاريخية.

- إنها تبتعد عن التفسير والتأويل، وتستند إلى التحليل الداخلي المحايث والسانكروني للعمل الأدبي وصفا وتصنيفا"[1]، في دراسته لموضوعات النص، دراسة موضوعية بنيوية شكلية (Thématique Structurale)، ولهذه الأسباب أضاف عبد الكريم حسن خاصيتين لقراءة موضوعات النص وتفسيرها بنياتها الداخلية بالاعتماد على"العائلات اللغوية"و"الفعل المحرك" بحيث يكشف عن القانون الداخلي لعلاقة الشاعر بالعالم، وذلك باستخلاص الموضوعات العميقة أثناء دراسته للعمل الأدبي الفني، كما أنه استبدل "المحالة" وتخلى عن مبدأ المحايثة"، باستعمال أداة إجرائية موضوعاتية وهي "الحيلولة"، مستندا في ذلك على استعمال الإحصاء، لملاحقة التكرارات التي تربط البني الكبرى بالبنى الفرعية عن طريق التواتر اللفظي، وبذلك حرف أحد أهم المبادئ للمنهج البنيوي، وقام بقراءة النص من الداخل والخارج، فوضع النقد الموضوعي أمام إحدى الصعوبات وهي"صعوبة التمييز بين نصيب المبدع من إبداعه ونصيب العصر الذي يحتويه"[2].

ذلك أن النقد لا يمكن أن يكتمل بحق إلا إذا عرفنا منزلة هذه الموضوعات من الأدب الذي تنتمي إليه، والعصر الذي يحتويها، فمن الذي يستطيع أن يقدم الدليل مثلاً على أن الموضوعات التي يدرسها الناقد عند شاعر معين ليست هي نفس الموضوعات عند شاعر آخر؟"[3]، إذن نحن أمام بنيوية عبد الكريم حسن، ففي حين أن دافيد كوهين وهو عضو لجنة مناقشة لرسالة-عبد الكريم حسن الموضوعية البنيوية- لاحظ أن الباحث يريد أن يصالح بين (التزمن) و(التزامن)، لكن المصالحة بينهما غير ممكنة، إضافة إلى

[1]- جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، الألوكة: 25-12-2019، 12:06، www.alukah.net.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 166.

[3]- المرجع نفسه، ص:166.

غموض مفهوم (البنية) لديه:"فهذه البنيوية ليست بنيوية غريماس، وإنما هي بنيوية عبد الكريم حسن"[1].

1-5 الموضوعاتية والبنيوية سباق نحو التسلح الأكاديمي:

وقد نقد ريشار المنهج النقدي الذي قدمه عبد الكريم حسن:" فقد خلط الباحث فيه بين (الموضوعية) و(الموضوعاتية)، حيث كان ينبغي له أن يسمي منهجه (موضوعاتياً) لا (موضوعيا)، لأنه اعتمد فيه منهج جان بيير ريشار الجذري أو الثيمي، أما وصفه لموضوعيته بـ(البنيوية) فهو انحراف عن الحقيقة، ولو أنه وصف"موضوعيته"بـ(الثيمية) أو(الجذرية) لكان أكثر دقة وعلمية"[2].

ويبدو أن (أندريه ميكيل) المشرف على رسالته رأى أن البحث كان:" مغامرة مآلها الإخفاق" لأن المصالحة بين منهجين هي خروج عليهما، وعدم تأسيس لمنهج جديد، وأن جهد سبع سنوات كان دون طائل ما دام المرء يمكن أن يحصل على النتيجة التي انتهي إليها الباحث خلال ساعات يقرأ فيها الأعمال الشعرية الكاملة للسياب (أي الفعل المحرك)"[3]

ولاحظ غريماس أثناء مناقشته لأطروحة عبد الكريم حسن أن: "الباحث استخدم إمكانيات ضخمة أشبه ما تكون بالمدفعية الثقيلة، دون طائل، لأن الطريق التي سلكها ليست طريق الموضوعية الأدبية، وإنما هي طريق الموضوعية المعجمية التي سادت في الخمسينات من هذا القرن، ومن هنا فإن قراءتها مخيبة للآمال، لأنها تشبه رسائل الدكتوراه التي كانت تقدم في الخمسينات، منطلقة من فكرة، ثم يقوم الباحث بالإحصاء والسبر والعدّ لكي يصل في النهاية إلى نفس الفكرة"[4]، وهذا يعلل بأن المنهج البنيوي يتبع قواعد صارمة وقاسية في دراسة علوم اللغة، وأما المنهج الموضوعاتي فيبتعد عن كل

[1]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص:111.

[2]- المرجع نفسه، ص:110-111.

[3]- المرجع نفسه، ص :111.

[4]- المرجع نفسه، ص:111.

ذلك فهو يعمل بقواعد التصنيف المقولاتي، ويلاحق موضوعات النص ويكشف مضامينه عن طريق كشف الحياة النفسية للكاتب، إذاً فكلا المنهجيين خطاهما متباعدان ولكنهما يلتقيان في هدف واحد مشترك ألا وهو "المعنى".

ومع ذلك فإننا لا نستطيع اعتبار المنهج الموضوعاتي منهج بنيوي نظرا للخصائص الفارقة بينهما، غير أن الملاحظ عليه في أن بعض الدارسين أقحموا هذا المنهج ضمن الموضوعاتية البنيوية كاتجاه نقدي وهو البنيوية؟، ويمكننا أن نوضح ذلك بالنظر إلى اعتبارات عديدة منها:

قد أثرت اللسانيات الحديثة تأثيرا قويا وعميقا على البني اللغوية داخل النص في ساحة النقد الأدبي، باعتبارها مزودة بأدوات منهجية قابلة للدراسة الكونولوجية، والتي حددها دي سوسير بالوقوف على وصف هذه اللغة مبتعدا عن الوصف المعياري الصارم، ليعطي أهم الفروق من خلال ثنائياته بين الدال والمدلول واللغة والكلام، بحيث رأى أن لسانيات اللغة هي التي ينبغي دراستها ذلك لأنها تتضمن نظاما قاراً يمكن الوصول إلى علاقته وبنياته"[1]، وهذا يعنى أن بدايات استخدام المنهج البنيوي كانت محصورة في علم اللغة، وهي في ذلك تعتبر أن البنيوية منهج ينظر إلى النص على أنه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغوية أشمل وهي قاعدة بنيوية هامة تقاربه مقاربة آنية محايثة، فيتحول النص لدى البنيويين إلى جملة كبيرة، حيث ينتقل البنيويين في دراسة النص من التحليل الآني للظاهرة الإبداعية إلى التحليل المحايث في النص لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه، والمحايثة بهذا المعنى هي عزل للنص والتخلص من كل السياقات المحيطه به مثل (السياقات الثقافية، والتاريخية، وحتى المؤلف الذي أعلنت موته وبالتالي عزلت نصه عنه كما تعزل الأم عن مولودها)، فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر، ولكن مفهوم البنية في المنهج الموضوعاتي مختلف

[1]- محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، دار الغرب، 2002م، الجزائر، ص: 79-80.

تماما عن مفهومها في المنهج البنيوي، باعتباره يعتمد على مبدأ المحايثة وبالتالي يغلق كل مداخيل النص وتقوض كل ظرف خارجي طارئ يصدر عنه، ومفهوم البنية في نظر الموضوعاتيين خاصة لدى رشار، يتوقف على طرحه لسؤال مهم جدا كيف:"تعمل الموضوعاتية على البحث في البني التي تميز العمل الفني، والقراءة الموضوعاتية الريشارية هي ذلك التساؤل الذّي يطرحه الناقد عن تلك البني التي من خلالها يتمثل الحضور الفعلي للأشياء"[1].

ففي نظر ريشار البنية الموضوعاتية تتميز بأنها بنية شبكية وإشعاعية فهي المبدأ الأساسي الذّي تدور في ساحته كل العناصر المشكلة لموضوعات النّص"[2].

وتعددت المصطلحات الدالة على البنية عند ريشار فنجدها تارة بمصطلح هيكل وتارة أخرى بمصطلح معمارية وقد وجدنا هذّا في قول ريشار:" ويبقى الكشف عن الهيكل الخفي (l'amateur mysteieuse)، لأعمال مالارميه هو هدفنا...، وأحيانا يعبر عنه بالموضوعات أو الترسيمات"[3]، ويصطلح عن البني الفرعية العميقة والسطحية، فيعبر عنها بمصطلح "الوحدات الصغيرة" و"الوحدات الكبيرة" وهو في هذا يعد يجعل البني الدالة عبارة عن وحدات تنظيمية تفرض وجود علاقات منتظمة تنطلق من افتراضه أن "الحركة الواحدة" هنا تعد"لحظة الخطف" وهي رؤيا طرحها ريشار بشكل موضوعاتي بحت.

وقد عرف عبد الكريم حسن "الموضوعاتية" بأنها:"بحث في (الموضوع) بهدف اكتشاف السجل الكامل للموضوعات، فالموضوع – يحمل مدلول-"الجذر"، فحين حاول عبد الكريم حسن التوفيق بين منهجين نقديين هما:الموضوعية، والبنيوية" thématique structurale"، تجلى لنا الفرق بين الموضوع والموضوعاتية في كون أن الموضوع يعتمد على قاعدته اللّغوية، وليس على دراسة العمل الأدبي، فالموضوع عند عبد الكريم حسن

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:85.

[2]- المرجع نفسه، ص:86

[3]- المرجع نفسه، ص:85- 86.

عنده هو مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة، وهذا التعريف للجذّر وليس الموضوع (البنيوية) تكشف عن (البنية) الداخلية للنّص، التي تتشابك فيها هذه الموضوعات، ونجد أن عبد الكريم حسن قد اكتفي بالموضوعية (الجذرية) (البنيوية)، واعتبر بأن "العائلة اللغوية هي حد الموضوع"، "كما لا ننسى أيضا أن هذه الموضوعاتية تنطلق من مداخل حرة، وتصل إلى مخارج حرة كذلك، ويعني هذا أن الناقد الموضوعي يقتحم العمل الأدبي وفضاءه التخييلي من أي نافذة شاء، ولو كانت ضيقة، وتعتبر هذه الحرية سحرا مثيرا، وميزة إيجابية لهذا النقد الزئبقي الذي يستهين بالضوابط الأكاديمية الدوغماطية المقننة، حتى إن شبكة العلاقات غير مستقرة ولا ثابتة نهائيا عند ريشار، بل هي متغيرة، على عكس الموضوعاتية البنيوية التي تلتزم بالضوابط المعيارية، والتقنين المنهجي، وثبات العلاقات في نسق بنيوي سانكروني"[1]، وبهذا فهي تهمل الظروف الخارجية وانعكاساتها على العمل الأدبي، وهذا يعني أن المنهج الموضوعاتي ليس إرثا بنيويا بل فكرة تبناها عبد الكريم حسن وانطلق من افتراضات وقواعد ومسلمات، القصد في هذا كله أن لا يخضع النص للقوانين النفسية ويكتفي بدراسة البنيات في علاقاتها المتضامة، وبذلك شكل مفهومه النقدي على وتيرة منطقية لا يكون الحدس فيها بداية القراءة الموضوعاتية كما تناولها ريشار بل يعتمد القراءة المنطقية عبر رسم منحنيات إحصائية عن طريق تتبع دوال اللغة ومعانيها بغية الكشف عن الفجوة النفسية لدى الكاتب، وبهذا نستطيع القول بأنها قراءة الموضوعية البنيوية لها علاقة مقاربة للمنهج الموضوعاتي، ولكنها لن تكون أبدا منهج موضوعاتي بنيوي كمنهج مستقل، فالمنهج البنيوي زود بالمدفعية ثقيلة من الأدوات والإجراءات والخصائص المختلفة تماما عن المنهج الموضوعاتي والمفخخ بالدلالات والمعاني المبثوثة كألغام في أرضية النص.

[1]- جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف، almothaqaf.com، ص:364-365.

2- التحليل النفسي ومقاربات الموضوعاتيين الالتقاء والتجاوز:

يبحث التحليل النفسي(Psychoanalysis)، عن:"الطرائق التكنيكية لدراسة العمليات النفسية اللاشعورية"[1]، باعتباره "بنية منهجية من النظريات عن العلاقة بين العمليات الانفعالية الشعورية واللاشعورية، وينطبق المصطلح على البحث"الطبي"التشخيص والعلاج ولكن نتائج هذا المنهج تظهر في عدد كبير من المسرحيات والروايات والقصص القصيرة ومن بينهما "دكتور جيكل ومستر هايد" لستيفنسون و"السقوط بين أثر"لأدجار آلان بو، وهي تعتمد على التحليل النفسي في شكلها وتطورها"[2]، فالكبت يمثل العقدة النفسية الموجودة لدى الإنسان، مما يستدعي تعريض الشخص المصاب إلى عمليات التشخيص لإيجاد مركز المرض وأسبابه ودوافعه، كذلك الطريقة نفسها التي تعمل بها النصوص الأدبية فإن أعراض الظلم، أو القمع، أو القلق، أو الغضب هي من تدفعنا لدراسة أعمال الأدبية للكاتب في وعيه وللاوعيه بغية الوصول إلى طريق ما قبل الوعي الذي هو عبارة عن نظام مقيد عبر عنه "فرويد" بأنه الرقابة الثانية إزاء الرقابة الأولى الحرة في نظام اللاوعي لدى المبدع لتتبعه في مراحل طفولته الأولى، وبذلك ألغي التحليل النفسي المنهج التاريخي متتبعا مسارات السيرة الذاتية للكاتب بصدمته الأولى التي تشكل مصدرا متكررا إطراديا مكبوتا في كل أعماله الفنية أثناء دراسة النص في محيطه الداخلي، ملغيا كل الدراسات التي تدرس النص من محيطها الخارجي دراسة بنيوية، وذلك باستخدام آليات التحليل النفسي بأدواته وإجراءاته في تأويل العمليات النفسية ودراسة هذه العقد من"وساوس، وهذيان، وأحلام، والنسيان، والذكريات، وطوابق الوعي، ودراسة المعنى الخفي والمعنى الظاهري لأجل استحضار وكشف العلاقة بين النص والكاتب.

ففي قراءة هذه النصوص الأدبية قراءة موضوعاتية تتجلى في تلك التقابلات بين المعنى الواضح والمعنى الضمني الذي يتحرك بفعل "النشوة الموضوعية، فالتزحلق من

[1]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص:79.

[2]- المرجع نفسه، ص:80.

المباشر إلى الضمني، ومن المقول إلى اللامقول هو تزحلق بلا فجوات وذلك خلافاً لما يحدث في المنهج النفسي الذّي يفصل فيه حاجز" الكبت" بين المستويين، وفضلاً عن أن المعنى في القراءة النفسية يجد نفسه منقطعاً، ومقلوباً، ومكثفاً"[1]، ويتأتي ذلك في نظر عبد الكريم حسن في أن النقد الموضوعاتي:"الذي يكشف هنا عن معنى الرغبة، إنما يستوجب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم الدلالة"[2]، في حين أن ريشار يفرق بين المنهجين التحليل النفسي والتحليل الموضوعي، بحيث يرى أن"التحليل النفسي يقوم على طموح تفسيري للعمل الأدبي وذلك من خلال سعيه إلى اكتشاف البنية القاعدية المتمثلة في العقدة النفسية، في حين يقوم التحليل الموضوعي على طموح متواضع هو وصف العمل الأدبي وفهمه دون ادعاء إمكانية تفسيره"[3]، ورأى بأن ريشار استخدم أدوات التحليل النفسي لدراسة النص الأدبي والكشف عن موضوعاته، فالنص بالنسبة لريشار حالة مرضية تستدعي تشخيصها، من خلال المؤلف الذي يقوم بعمليات التفاعل بين ما حدث للكاتب، وما سيحدث للنص، وبالتالي يستدعي طرف ثالث وهو القارئ الذي يستنبط هذه القراءات، ويدرس موضوعاتها وهذا التفسير يتجاوز النص في دراسة معانيه إلى معرفة النزعة الإنسانية لدى المؤلف، متجاوزا بذلك كل الإيديولوجيات والمفاهيم السائدة الفيلولوجية التقليدية المنحصرة التي تقلص المعنى، وتسيطر على فضاء النص، وهذه البنية المعقدة هي الجذر الحاضن للمعنى التي تجمع بين مجموعة الموضوعات الفرعية حولها من حيث دلالة كل نوع من هذه الأنواع الأدبية التي تجانس بنيات النص في نسيجه الخام.

ويتميز المنهج النفسي بربط الصلة بين النص ولاوعي مبدعه، وقد بلور هذا المنهج سيغموند فرويد" هذه الفكرة عندما طبق نظريته على شخصيتي "ليوناردو دافنشي" و"دوستويفكسي" وأعمالهما الفنية، ويبحث هذا المنهج من خلال النص عن عالم اللاشعور

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:151.

[2]- المرجع نفسه، ص: 148.

[3]- المرجع نفسه، ص:150.

عند المؤلف، وهو يشك في مقصدية المبدع، مما يفتح الباب أمام المتلقي المحلل للتأويل، أي تأويل ما طفا في النص من رموز تكشف حقيقة اللاشعور عند المبدع، وقد تطورت نظرية التحليل النفسي على يد عدد من الباحثين أشهرهم كارل غوستاف يونغ، وشارل بودوان، وشارل مورون"[1]، وقد بين "فرويد" الصلة النفسية بين شخصية الفنان وعمله الفني، كما التحليل الموضوعاتي في الصلة بين المؤلف وعمله النصي، فلقد اهتم فرويد بتحليل شخصيات وأبطال الأعمال الروائية والمسرحية كشخصية"هملت" وبطلة القصة"غراديفا" للكاتب الألماني"ينسن" في عملية تحليل الخلق الفني، التي تمثل عملية الإبداع نفسها، كذلك عندما يتم التحليل الموضوعاتي لموضوعات النص فإننا نكتشف التجربة الذاتية للكاتب وتصوره عن العالم والواقع، من خلال تحليل الشخصيات وموضوعاتها في عالمه التخيلي النصي، إذ يقول رولان بارث في هذا الصدد:" أما الأثر الفرويدي على تصور بارث للكاتب فلا يقل عن ذلك أهمية ولكن أقل من ناحية المجاز اللغوي، وقد تبدى ذلك الأثر منذ كتاب" الكتابة في درجة الصفر" حيث يعرف ما كان مستعدا في تلك الأيام لأن يدعوه بأسلوب أمر يعجز عنه الأدب تقريباً:"الصور، التي هي نوع من الولادة أو المعجم الشخصي، تولد من جسم الكاتب ومن ماضيه وتصبح بالتدريج أفعال فنه اللاواعية، وهكذا تتشكل اللغة المستبدة تحت اسم الأسلوب وتغوص في أساطير الكاتب الشخصية السرية، في عصارة الغدة النخامية للكلمة(parole)، حيث يشكل أول بيتين من الكلمات والأشياء، وحيث تأخذ الثيمات اللغوية العظيمة لوجوده شكلها النهائي"[2]، فالكاتب يقدم لنا رؤية قلقة عصابية عن العالم، من خلال الصورة والخيال، والكلمات والأشياء... ولهذا يرى لوكاش أن الأديب ذو نزعة حداثة:" فبعزل الفرد عن العالم الخارجي للواقع الموضوعي، يضطر إلى أن يرى الحياة الداخلية للشخصيات بوصفها

[1]- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص:14، 15.

[2]- محمد عصفور: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تح: جون ستروك، علم المعرفة ع2006، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، 1923-1990، ص:82.

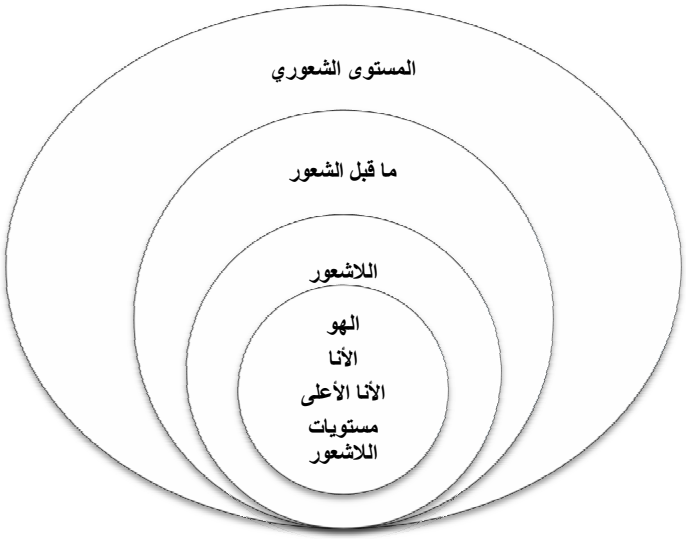
صيرورة متقلبة لا تقبل التفسير"[1]، إلا إذا دخل عليها التحليل النفسي في علاقاته بين دوال اللغة، وتفسير النص الأدبي من وجهة التحليل النفسي عن طريق معرفة الحياة النفسية (عقد، رغبات، غرائز، مكبوتات، أحلام، هذيان...) لدى الفنان، والتأمل في الحياة الشعورية واللاشعورية المساهمة في الإبداع الفني للمؤلف، من خلال تجلي المعني لدراسة معاني الموضوعات عن طريق مجموعة من التكرارات والإلحاحات التي تكشف الاطرادية الرئيسية في العمل الأدبي من خلال استنطاق المعنى الخفي في النص، وتشكل اللغة أدواته الفنية.

ولذا دخل "فرويد" في عالم الفن والفنانين يدرس الحالات السيكولوجية من خلال التحليل النفسي لشخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية وعملية الخلق الفني والمتلقي، وبهذا يكون قد عمل بالتصنيف المقولاتي للأدب بحيث تناول علاقة علم النفس بالأدب والفن والنقد والفلسفة، مشيرا بأن الفنان عنده إنسان عصابي أقرب إلى الجنون لحظة العملية الإبداعية"[2]، وقد أعطى "فرويد" الاختلاف بين المريض العصبي كحالة نفسية، عن الفنان العصابي الحقيقي الذي يستطيع تخطي عتبة اللاشعور، والإفلات من رقابة الأنا الأعلى محققا رغباته ومكبوتاته بوسائله الفنية الخاصة وبالتالي اعتمد فرويد على الهو والأنا الأعلى كمستوى شعوري واعي الذي يتعامل مع المجتمع والعالم الخارجي، بواسطة اللاشعور الذي يمثل الوازع الاجتماعي والأخلاقي عبر منطقة الهو منطقة الرغبات المكبوتة، وهو بعد هذه العملية النفسية يصبح إنسان عادي سوي، وهذا مالا يستطيعه الإنسان العصابي غير الفنان نفسه، فالكبت موضوعة ثابتة ومتكررة، فهي نواة دفينة في عالم النص المختزل، وقد وضح دي مان أنه "كما ننتج الاستبصارات النقدية عن العمى النقدي، فإن الفقرات التي تعبر عن تفكير نقدي مباشر أو العبارات الموضوعية(التيمية)

[1]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998م، ص:57.

[2]- زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص:11.

في النصوص الأدبية تعتمد على كبت المعاني الضمنية للبلاغة المستخدمة في مثل هذه الفقرات"[1].



الشكل (05) عنوان: الدائرة النفسية الفرويدية

وتتمثل علاقة التحليل النفسي بالتحليل الموضوعي في أن الكاتب يمثل نقطة انطلاق لمعرفة موضوعات النص إذ يقول:" إذا كان الكاتب عصابيا فهل عصابه يكون موضوعاته أم يكون دوافعها فقط؟"[2]، وعليه فإن علم النفس العصبي (النيروسيكولوجيا) والذي يدرس علاقة الظواهر النفسية ببنية الدماغ، للبنيات العميقة الرئيسية دورا هاما في حدوث المنعكسات النفسية جراء إصابة العصب بحالات لاشعورية مثل الأحلام والميولات، والرغبات، والغضب، والقلق... وهذا القطع الذهني للمؤلف لا يسمح بذلك إلا عن طريق مبدأ اللذة والألم والرغبة في حدوث هذه المنعكسات التي تعد بنيات موضوعية ضمنية تستدعي قراءة علائقية تفسر حالات الشعور وما قبل الشعور، ومن ثمة تبين الوظائف الشعورية للعملية الإبداعية للفنان، وتعمل هذه البنيات اللاشعورية في إيجاد الكبت الذي يمثل العقدة النفسية لدى الكاتب، ويعتبر مركز أفعال انعكاسية، والحلم هو البنية المتمثلة في طفولة الكاتب وهذا ما أسماه فرويد" عصاب الصدمة" وهي الحالات

[1]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ص144.

[2]- ارنيه وليك، ارستن أيرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دط، دار المريخ، الرياض، 1992، ص:124.

المؤلمة التي تقبع في ذهن الكاتب منذ اللحظات الأولى لطفولته، حينما يعود في أحلامه فيتذكر الموقف المؤلم الذي حدث له في الواقع، وبذلك تعد الغدة الرحمية المشكلة لموضوعات الكاتب، والليف العصبي وحدة بنائية أساسية للعصب من بين الألياف العصبية التي تتحكم في البنية الأساسية لموضوع النص بحيث يعد القلق الهوس الاطرادي لدى الكاتب، وموضوع النص هو النفاق كموضوعة اجتماعية رئيسية للعمل الأدبي، وتتجمع ألياف العصبية مشكلة حزماً يربطها نسيج خام تتخلله أوعية دموية يشكل مجموع ألياف العصب، وبالتالي فموضوعات الفرعية للنص ما هي إلا موضوعات متجانسة التي تجمع الألياف الموضوعاتية للنسيج النسقي داخل النص.

وقد اهتم ديكارت بموضوع التحليل النفسي اهتماما خاصاً، مما دفعه إلى معاينة السلوك الإنساني والسلوك الحيواني منطلقا في ذلك تفسيره للظواهر الفيزيائية، معتمدا على مبدأ الانعكاس وهي الاستجابة اللاإرادية والآلية التي ترد بها العضوية على مثيرات العالم الخارجي، إن التصورات التي قدمها ديكارت حول الآلية الفيزيولوجية للظاهرة النفسية التي تعتمد على "آلية الوظيفة النفسية (الحس، مثلا) عند ديكارت تتمثل في أن " الأشياء الخارجية"، عندما تؤثر على أعضاء الحس، تحدث تواتراً في ما أسماه ب" الخيوط العصبية"التي تتصل بالمخ عبر"أنابيب عصبية"، الأمر الذي يؤدي إلى انفتاح صمامات تسمح بعبور تيار من الأجزاء الدقيقة" الأرواح الحيوانية" التي تستقر في تجاويف المخ، إلى الأعصاب ومنها إلى العضلات فتنتفخ هذه الأخيرة وتحدث الاستجابة الحركية"[1]،

وبهذا حاول ديكارت تطبيق مبدأ الانعكاس على جميع الوظائف النفسية، ولكنه وصل لنتيجة فيما بعد عدم كفاية هذا المبدأ لتفسير الظواهر النفسية المعقدة الموجودة في الإنسان كذكريات بكل ما يتذكره الإنسان، والتفكير، والإرادة والعاطفة، وهذا ما أكده بقوله بأن" العقل العال" للإنسان باعتباره يصدر أفعالا حسية تصدر من نشاط الروح، ولكن وجد

[1]- بدر الدين عامود: علم النفس في القرن العشيرين (دراسة)، ج1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-2001، ص:47.

ديكارت نفسه بين ثنائيتين متضادين، ليجد -في الأخير- مخرجا لمأزقه فأوصله منهجه، إلى دراسة الحركة الآلية باعتبارها موضوعات خارجية تؤثر على أعضاء الحس، فتنتقل منها إلى القلب والمخ بواسطة الأعصاب، حيث تحتفظ بحركتها هناك على شكل مشاعر وصور وأفكار، وبالتالي فقد طرح ديكارت موضوعة الروح مقابل الجسد، والعقل العالي نظير الظواهر النفسية الانعكاسية التي هي الوعي واللاوعي، والشعور واللاشعور، الموت والحياة، الحزن والفرح...وغيرها.

2-1 واقع الدراسات النفسية للنص الأدبي في نظر الموضوعاتيين:

ومن المؤاخذات التي وقع فيها التحليل النفسي في دراسة النص الأدبي في علاقته بالمنهج الموضوعاتي أنه ركز على تحليل شخصية المؤلف وبذلك ابتعد عن دراسة النص لينحرف عن مساره النقدي الأدبي مستعينا بما استعان به المنهج البنيوي وهي دراسة شخصية المؤلف كأداة للولوج إلى فهم مضامين النص، وبالتالي دراسة الشروط التي كتب وفقها النص يعنى دراسة العوامل الخارجية التي دفعت الكاتب لكتابة نصه، وبالتالي نعتمد على الأحكام السابقة التي يستند عليها القارئ أو الناقد لدراسة هذه النصوص قبل الولوج إليها، وهذه أبرز مطبات التحليل النفسي في علاقته بالمنهج الموضوعاتي الذي يدرس الموضوعات التي تتحكم في الشكبة الإشعاعية للنص، وتبحث عن زئبقية العمل الأدبي، وصولاً إلى النواة الأولى التي شكلت هذه الشبكية، ثم أن التحليل النفسي للظروف النفسية الواعية واللاوعية للكاتب والشخصيات تقحمنا في مسار بنيوي تجعلنا ندرس النص في بنياته النسقية التي تجمع النص وبالتالي يدفعنا للاستعانة بمبدأ المحايثة وهو أحد أهم أدوات المنهج البنيوي بدل الحيلولة التي كان من الممكن أن يستعملها المنهج الموضوعاتي ليتخطى هذا المسلك مخلفا قاعدة من قواعد التحليل النفسي ويدرس النص من محيطه الداخلي في تعامله مع النص وذلك بتحليل شخصياته، حتى لا يسجن النص، وهذا ما يدفعنا إلى تفتيت معاني النص واستخراج القضايا الاجتماعية أو السياسية أو الدينية...إلخ من خلال تحليل الشخصيات داخل العمل الدرامي أو القصصي أو المسرحي للنص، دون

استبعاد دور المؤلف وليس العكس دراسة المؤلف واعتباره وسيلة ثابتة للولوج إلى النص، بل معرفة الأفكار والقضايا التي يطرحها الكاتب من خلال نصه، ليقودنا لمعرفة نفسيته وهذا صلب التحليل الموضوعاتي باستعمال التحليل النفسي في دراسة هذه النصوص الإبداعية للكاتب حتى لا نلغي الأدوات الإجرائية للمنهج الموضوعاتي.

وهذا ما أكده شارل مورون في أنه أفاد في نقده من منهج التحليل النفسي الفرويدي مضافاً إليه الألسنية البنيوية، وهي شروط يقوم عليها منهجه النقدي على" مقارنة تسمح بتنظيم النص الأدبي حول (بنيوية رمزية لأزمة ما)، من أجل تقصي ملامح الأسطورة الشخصية للكاتب، وكيفية ظهورها عبر الصور والاستعارات الملحة عنده، وبهذا يصبح النص تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي، عبر تتبع الآثار الإبداعية وخلق قراءة جديدة لها، وجعل"فن القراءة" أعظم ركائز نظرية النقد النفسي، وعنده الإبداع الأدبي ينطلق من عوامل ثلاثة هي: الوسط الاجتماعي، وتاريخه، ثم شخصية الأديب وتاريخها، ثم اللغة وتاريخها"[1]، وهكذا طرقت الموضوعاتية الكثير من المفاهيم باب التحليل النفسي وأدخلت عديد المفاهيم النقدية التي تجمع بينهما أهمها استحضار المعنى وتأويله عبر الصور الذهنية اللاوعية والنفسية والشخصية للمؤلف، وتتبع مراحلها بغية الكشف عن السيرة الذاتية له، وهذا يثبت بأن هناك علاقة توليفية بين التحليل النفسي والتحليل الموضوعاتي للنصوص، فقط نعرف كيف نستفيد من التحليل النفسي لقراءة النص الإبداعي قراءة موضوعاتية بدون أن نتخطى هذا المنهج في تفسيراته النفسية والعصبية، والحالات الشعورية واللاشعورية، والواعية اللاواعية، وملاحقة طفولة الكاتب من خلال ملاحقة الأثر الأدبي من أجل الكشف عن جمالية النص، وبفضل هذه التعديلات ودمج ما قدمه ريشار في تحليله للنص من وجهة دراسة النصوص دراسة أدبية موضوعاتية، وما–قدمه أيضا- نظيره عبد الكريم حسن في دراسته المعجمية لموضوعات النص دراسة موضوعية بنيوية، فإن القارئ يستطيع إنتاج دلالات موضوعاتية للمعاني

[1]- محمد دحروج: مناهج النقد الأدبي، دار البداية ناشرون، ط1، عمان، 1436ه، 2015م، ص:98، 99.

الخفية من خلال قراءة تلك الانطباعات الشخصية الفيزيولوجية وتحليلها بالربط الموضوعاتي لتجسيد الوعي الجمالي من خلال تتبعنا للواقع السيكولوجي كقيمة دالة للدلالات الموحدة الكبرى عبر مضامين الخفية والظاهرة للنص الفني الإبداعي.

3- الموضوعاتية والسيميائية:

يعد النّص ممثل صامت، يعبر فيه الفنان عن أفكاره ويصنع خياله الخصب مادته التي يبني عليها حركات الجسد من إيماءات وإشارات بدون مكملات للعروض مثل "الديكور أو الخلفيات..."، فكذلك النص الصامت بحيث يستخدم أدواته الفنية وإشاراته ورموزه في كل جزء من أجزاء بنيته تلتحم فيها المعاني السطحية والعميقة، ويمثل واقعه ومجتمعه، فيجسدها عبر نصوصه التي تحتاج إلى عديد التأويلات لاختراقه، إنه يمثل تجربته الإنسانية في أبعد صورها، يقوم النص عادة باستخدام شخوص لتمثيل الأدوار داخل نصه إنهم فنانون الطبقة الثانية التي مثلها الكاتب أولا ووزع الأدوار على شخوص نصه وترك مساحة للمتلقي (القارئ) حتى يبدى رأيه أو بالأحرى قراءته فيها.

إن تلك العروض التخيلية الإيهامية في الحقيقة لم تكن سوى وليدة التجربة الإنسانية للفنان، حيث يبني الممثل الصامت عرضه على موضوع معين يستخدم حركة المايم*[1] الثلاث المعروفة بتقنية البانتومايم* وهي : الميم الجسدي، مايم الشوارع، خيال الظل"، إذ يلتقي الثلاثة أثناء تأدية العرض، حيث يتم التعامل مع الخيال الإيهامي بربط الصورة مع حركة الجسد التي تؤول مفاهيم النص الصامت بتمثيل الوزن الصرفي والموسيقي والكثافة الدلالية عبر المعاني بفعل صيغة التراكيب النحوية ذات الأبعاد الهندسية واستعمال المعادل

[1]- حركة الميم: فن التمثيل الصامت (الأخرس)، المؤدي من قبل فنان أو مجموعة من الفنانين على خشبة المسرح بغرض التعبير عن الأفكار والمشاعر والآراء عن طريق الحركة الإيحائية للجسم فقط، الأصل الكلمة الإنجليزية هو يوناني "panto"، وتعنى الانبهار "mime"، وتعني يقلد" –سعيد بن محمد السيابي: التمثيل الإيمائي أو فن الحركات الإيحائية (البانتومايم)، جريدة الوطن، سبتمبر 2018، ص:19.

*- البانتوميم: من النوع الإيديوجرافي تفصح عما يجول بذهن الإنسان عن طريق إبراز سهواته وشروده، ولكنها قبل كل شيء تعطى فالحركات التي تمثل أبجدية إشارية هي نوع من الأبجدية السحرية التي توحي بحقيقة الكون"- حفيظة محمد عبد المنعم: مسرح القسوة، أنتونان أرتو، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد"2"، العدد"3"، ماي، 1982، ص:107.

الموضوعي، ففن الفعل ذاته والإحساس مرتبط أساسا بفن الحياة حيث يصور فيه الممثل عبر إيماءاته: الهواء، والمصنع، والشجرة، والماء، والنار، والرياح، والبحر، ورموز الحياة، عبر قراءة تلك الترددات المتكررة في النص، والتي تتطلب من القارئ، أو ناقد أن يتفاعل مع النص ويفسر خباياه، فالنص الصامت يتكلم بلغة منظمة على شكل فقرات ذات دلالات عميقة عبر تلك الإشارات، والإيماءات، والرموز ذات سلسلة من الملفوظات الطويلة التي يجب كسر مضامينها وفك معانيها، ولأجل اختراق النص الصامت عملت المدارس اللسانية على تفتيت هذه الملابسات للبحث عن العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، أي بين لغة الجسد وموضوع التمثيل، وفهم هذه الممكنات لدى الكاتب أو الفنان لأجل إنتاج الدلالة.

بحيث يستغل الفنان تلك الفراغات وسط العرض لملئ الفراغ المكاني والدلالي، وعليه يجب أن يرتبط الزمان بلحظة الولادة الإبداعية لدى الفنان، حيث يمثل جسده في أنه الفعل الذي يخلق المكان ويشكل جزءاً من الفضاء، والفعل عنده هو روح التمثيل، ومن الخطوط والألوان يتكون القلب النابض للمشهد التمثلي بغية استنطاق النص وإخراجه من صمته، فدخول القارئ في فضاء النص التمثيلي يحول الفراغ إلى دلالة معرفية وجمالية، وهذا يعني أن جميع العناصر يجب أن تكون منسجمة مع إيماءته.

ويشكل المعنى صيرورة حركية دائمة من خلال وصفه لشبكة دلالية ذات سلسلة لحدث ما، ويعطي دلالة لتشكل عنصرين مهمين هما الدال والمدلول، بل ويتكامل معها لتكوين بنية الصورة النصية، فوحدة الشكل التصويري مع نظام الصورة الفنية في وعي المبدع ككل هي أول شرط للتكامل الفني لبنية النص، وعادة ما يتسم النص بفضاء خاوي من الكتل الجمالية ذات الدلالة الفنية التي تجعل ديكور النص يتسم بتلك الجاهزية الفنية (البلاغة) التي تجعل للنص معادلا موضوعيا، يناسب جسم النص ويغذي هيكلته الفنية، فعند العودة لتاريخ النقد الموضوعاتي يتراءى لنا أنه اهتم بالمعنى داخل النص أيما اهتمام فعمل على استقراء وتتبع وعي الكاتب بموضوعه ثم سلط الضوء على وعي المتلقي

وراح يلاحق اللاوعي لدى الكاتب من خلال تمزيق تجاربه الإبداعية وإعادة بناءها من جديد بفعل آلية التأويل، وكل ذلك من أجل الوقوف على التجارب النقدية لدى الموضوعاتيين.

3-1 الموضوعاتية والدور الدراماتيكي للعلامة السيميائية:

ولأسباب إيديولوجية لم تحضي الموضوعاتية بما حضيت به السيميائية من مكانة نقدية عالية ذلك لأنه طرأ العديد من التغير لتضاريس الدوال المعرفية، وتضاريس اللغة وتراكيبها الدلالية، وتزايد الانفتاح العلمي والحضاري، وما صنعته تلك الحروب الدائرية في ميدان العلم والمعرفة يدرك الأسباب التاريخية هي التي ساهمت في تراجع النقد الموضوعاتي وترك مكانته للسميائية، وانحصاره على شق من السميائية فشغل ميدان السيميائية الأدبية والتأويلية، خاصة لدى ش.س.بروس... فالمتتبع لهذه الآثار يدرك تلك الحقائق الهامة، حيث يرى عبد الواحد المرابط أن:"النقد السيميائي التأويلي، الذي يهتم ببنية النص التأويلية، تمثلت في ما نضج حوله من نظريات تداولية في اللسانيات وفي السيمياء عامة، بالإضافة إلى ما انتشر من فلسفات ظاهراتية تهتم بآليات الفهم والإدراك، وما قدمته الهيرمينوطيقا الحديثة من مفاهيم وتصورات جديدة، دون أن ننسى- طبعا- التطور الذي عرفه النقد الموضوعاتي، والذي يشكل- في رأينا- أرضية نقدية للتحليل السيميائي التأويلي في مجال الأدب"[1]، لقد أحدثت المقاربة السيميائية تحولات كبرى في الاتجاهات التي عرفها النقد الحديث: فالنقد البلاغي سرعان ما تحول إلى نقد بنيوي-سيميائي، وتحول كل من النقد الاجتماعي والنقد النفسي إلى نقد سوسيو-نصي ونقد سيكو- نصي، أما النقد الموضوعاتي فقد صار نقدا سيميائيا"[2]، وهل يعنى- ذلك- بأن هؤلاء النقاد أنكروا دور المنهج الموضوعاتي في تأويل النصوص الأدبية؟ أم هو تخلى عنه؟ وبالتالي نقر بأنهم أقحموه في النقد السيميائي أم كانت ضمن مقاربة لا غير؟

---

[1]- عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب –من أجل تصور شامل-، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، 2005، المغرب، ص:163.

[2] - المرجع نفسه، ص:6.

تشير الدراسات اللسانية التي قدمها فيرديناند دي سوسير إلى ضرورة الاهتمام بالعلامة باعتبارها:"منطلقات لغوية وإلى ما سماه بعلم السيمولوجيا أو علم منظومات العلامات، من خلال مفهومه للغة بوصفها منظومة من العلامات تعبر عن فكر ما مع تركيز دائم على العلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر اللغوية كما قرر دي سوسير اعتباطية العلامة اللغوية بينما تقول السيميائية واللسانيات في القول باعتباطية العلامة مما يمنح الدوال مدلولات لا نهائية"[1]، وبهذا فان دي سوسير درس حياة العلامات ضمن نظام لغوي سيميولوجي ينشأ في حضن المجتمع، مستندا في ذلك إلى دراسة نظام العلامات باعتبارها وحدات لغوية منظمة، تحمل موضوعا معينا، تعبر عن فكره، وعليه فالسيميائية على علاقة وثيقة باللسانيات، وبما أن السيميائية ارتبطت كذلك بالمنهج الموضوعاتي باعتبار أن الموضوع جملة من الموضوعات الملحة والمتكررة في العمل الأدبي، وتكشف هذه الالحاحات اللغوية اللسانية عن هواجس التي يعانيها الكاتب، في حين أن السيميائيات تكشف عن العلاقة القائمة بين الصورة والشخوص ودورها اليتماتيكي عن طريق الممثل الذي يكشف عن المعنى داخل النص، حيث تجمعهم قرابة سرية التي تتمثل في علاقة النواة بتمفصلاتها الفرعية بمعنى علاقة الفكرة بالأفكار الأخرى التي تستند على بعضها البعض وبالتالي تكون وحدة دلالية تكشف عن تجارب الإنسان وحياته بفعل التأثر والتأثير بينهما.

إذن فالسيميائيات تمثل العلاقة الدياكرونية (التطورية) لعلامات اللغة، والسانكرونية (التزامنية) في تركيبها الدلالي والإيحائي، ولذا اعتبرها بيار غيرو بأنها:" العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات، وأنظمة والإشارات والتعليمات"[2]، وبالتالي فإن النص في علاقة الدال بالمدلول، أي الصورة الصوتية، بالمدلول الذي تثيره في ذهن المتلقي بفعل تأثير هذه الصورة عليه، يفترض من النص الصامت إعادة ترتيب جملة المتتالية من

[1]- فيرديناند دي سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ص:87.

[2]- أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1987م، ص:3.

الملفوظات الخطابية ضمن صورها اللا متناهية، فالأدوار العاملية والأوار الموضوعاتية، ما هي إلا جمع بين السيميائيات والمنهج الموضوعاتي، بمعنى أدق هو تفعيل الصمت التنظيمي داخل النص، ويسمى في السيمياء الأدوار العاملية، وهو:عبارة عن عملية تخاطب واعية أو غير واعية متجلية في النص تحيل على التلفظ مباشرة، تستقرئ الموضوعات الصامتة في النص وتتجلي داخل عالم السكون والفراغ والخواء والخوف والصدمة والحزن والوحدة والكآبة والتأمل والاستغراق والغموض، أما الأدوار الموضوعاتية فتتجلي في أداء الصمت الوظيفي دوره، باعتبار أن الآداء الوظيفي هو تكوين للموضوعات المتكررة المرتبطة برابط موضوعي في نسق النص والتي تلاحق الفنان وتمثل هاجسه الاطرادي، وبالتالي يتجلى عبر كل مجموعة دلالية الوظيفة التي يقصدها من ورائها، وأما القرابة السرية فتمثل تلك العلاقة التي تربط بين الأدوار العاملية بالأدوار الموضوعاتية وهي صلة القرابة عند عبد الكريم حسن التي سماها-القرابة المعنوية- هي نفسها القرابة السرية.

وقد رأى جيرالد برنس أن"النموذج المكوّن (الأساس) Constitutive model، هو نموذج غريماس الذّي يصف البنية الأولية للتدليل signification، وهو النموذج المسئول عن التمفصلات الرئيسية للمعنى داخل عالم دلالي صغير ويمكن تمثيله بصرياً ب"المربع الدّلالي"[1] .

ويرى رشيد بن مالك بأن"الدليل يمثل المصطلح القاعدي للسيميائية في "البنية" (المحددة بوصفها شبكة من العلاقات المضمرة في التجلي)، هذا هو المكان الوحيد الذي يمكن أن يتركز فيه التفكير حول الشروط التي تعمل على بروز الدلالة، ولكنها تعمل أيضاً على إفراز جهاز يساعد على إدراك المواضيع السيميائية، "فإن تمثيل البنية الأولية في شكل مربع سيميائي، يتحمل تأويلين متكاملين: يؤكد الأول على الحالات (يلتقط المعنى

[1]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص:38.

إذن ك "دلالة")، بينما يشدد الثاني على"العمليات" ("الدلالة نتاج سلسلة من العملية المحدثة لعمليات متميزة")"[1].

فعند إدراك الفنان للعالم الخارجي والعالم، فإننا لن نغوص في نصه فقط، بل داخل نفسه من أجل اكتشاف الحقيقة من الداخل، ويكون حينئذ قد تحرر من كل المعتقدات البالية والأفكار العتيقة ومرد ذلك إلى التجربة الأولى إنها التجربة الإنسانية-بنسبة له- وبالتالي يصبح سيد أفكاره إذا تركها تستحوذ عليه، ويقوده كل ذلك إلى جنون الإبداع الفني، بعد أن سيطرت عليه تلك التصورات والأفكار والخرافات اعتقد- في وقت مضى- بصحتها، فتلك الضبابية في الاعتقاد والتصور أدخلته في قفص الوهم مصدقا كل يوم ذلك الوهم والمطعم بخيال الخاطئ، والتصورات العتيقة، لذا على القارئ أن يغوص في أعماق المعنى داخل العمل الفني النصي لاكتشاف وعي المبدع، ويحاول المبدع من خلالها أن يتسائل عن أهم القضايا الواقعية التي طرحها داخل نصه، يتعالى الفنان بواسطة حدسه عن تلك التمويهات في العالم الوهمي، حيث يحاول الخروج من الثقب الأسود من خلال الوعي الحسي من لأجل التخلص من البعد الوهمي إزاء مقتضيات العالم الواقعي إنها لحظة إدراك الذات بالموضوع، تمثل تجسيديا للفينومنيولوجيا الوعي الحسي، من أجل الكشف عن الوجود وملابسات وغوامض العالم المعيش فالإنسان يحب خوض التجربة لأنها الجسر المؤدي إلى فعل المعرفة التي تؤدي إلى فهم الحياة والمحيط، ومن مبدأ التناقض الذي يفصل بين الواقعي والمثالي، فقد وصف رومان إنغاردن*العمل الأدبي بأنه"شيء قصدي مشترك"بحيث أن ما جذبه للأعمال الفنية كونها غير تابعة للعالمين المتضاد بين الواقعي والمثالي، وبالتالي فإن:"الأعمال الأدبية على عكس الأشياء المستقلة المحددة تماما حيث تعتمد في وجودها على الأفعال القصدية لمبدعيها وقرائها، لكنها ليست مجرد

[1] رشيد بن مالك: السيميائية الاصول، القواعد، والتاريخ، مر وتق: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2008م، ص:368.

*- **رومان إنغاردن** (1898-1970): هو الأب المؤسس للجماليات الظاهراتية، له كتابين رائدتين، العمل الفني الأدبي (1931)، وإدراك العمل الفني الأدبي(1937).

شذرات أو صور أحلام خاصة، لأنها تمتلك"حياة" تشترك فيها عدة ذوات، ومع ذلك، فإن حالتها المثالية بوصفها بني للوعي لا تجعلها مثل المثلثات أو الأشكال الرياضية الأخرى التي هي أشياء مثالية تفتقر إلى لحظة ولادة محددة أو تاريخ من التحولات المتتالية"[1]، وباعتبار الكاتب ينطلق من مبدأ الهوية والأخلاق، والحرية، ومختلف الأنظمة السياسية، والنصوص الدينية، والتي صنعت القراءات الجماعية بفعل التنوعات الإيديولوجية.

وبالتالي لم تعد تتوقف هذه القراءات على شخص واحد بل تعددت بتعدد موضوعات التي تحمل سلسلة دلالية، وهكذا تشكلت الدراسات السيميائية التي أصبحت تنظر لدلالات النص من فكرة التناقض والفعل عبر اختراق الصورة الصورية، لأجل إيجاد قراءات تأويلية جديدة ومتجددة تدرس المعنى وتفسر النصوص، فلم تعد هناك" قراءات فطرية" كما عبر عنها جون لوك بل تبحث عن المعاني المضمرة ضمن نسق معين، وعليه ارتبطت السيميائية بالنقد الموضوعاتي، ولأجل ذلك نطرح السؤال التالي: هل خرجت السيميائية من عباءة المنهج الموضوعاتي أم استفادت منه وبالتالي حرفت مقاصده بما تريده هي؟ -هل هناك فرق بين المنهجين أم أن هناك مقاربة بين المنهج السيميائي والمنهج الموضوعاتي؟

3-2 الموضوعاتية ومكانيزمات الفينومينولوجيا السيميائية:

وقف بروس على أن هناك علاقة قائمة بين السيميائيات والمنطق من أجل الحصول على المعرفة، واعتبر أن الدلالات ما هي إلا حالة إدراكية تمثلها الفينومنيولوجيا التي تعدها أرضية صلبة لدراسة الظواهر، ومؤكدا بأن المنطق الرياضي ما هو إلا وجه آخر للسيمياء في الدراسات الأدبية، فمن وجهة نظر بروس يرى بأن السيميائيات:"لا تنفصل من جهة عن المنطق باعتباره القواعد الأساسية للتفكير والحصول على الدلالات المتنوعة، ولا تنفصل من جهة ثانية عن الفينومنيولوجيا باعتبارها منطلقا صلبا لتحديد الإدراك وسيروراته ولحظاته"[2].

---

[1]- بول ب.آرمسترونغ: القراءات المتصارعة... التنوع والمصداقية في التأويل ل بوب ب.آرمسترونغ، تر: فلاح رحيم دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009، بيروت، لبنان، ص:236.

[2]- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل –مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ص:13.

واتكئ بروس على خلفية فلسفية وهي الفينومينولوجيا التي تدرس الأشياء، من خلال ارتكازها على الخبرة الحسية لدراسة الظواهر، لتحديد خبرة الفنان بذاته، وخبرته الواعية باعتبارها ضرورة حتمية للكشف عن العلامة عبر وعيه بالواقع والمجتمع والعالم، وهي معالم التجربة الإنسانية لديه، حيث أنها:" لا تنفصل من جهة عن الفينومينولوجيا باعتبارها إحالة على نفس الحدود المكونة للفينومينولوجيا، وباعتبارها إحالة على نفس ميكانيزمات اشتغالها أيضا، كما لا تنفصل من جهة أخرى عن المنطق، فالسيميوز مرتبطة في اشتغالها بمجموعة من العمليات الاستدلالية التي تقود إلى إنتاج الدلالات وتداولها، وهي من جهة ثالثة نظرية في التأويل، فالحد الثالث في العلامة(المؤول) لا يكتفي بالربط بين الأول والثاني، إنه يقوم بالإضافة إلى ذلك بفتح الإحالة ماثول/ موضوع على عوالم لا تثني تغتني وتتجدد"[1]، فالعلامة "في تصور بروس، تولد وتنمو وتموت في الأشياء"[2]

وعليه فإن سعيد بنكراد يسلم بحقيقة في أن بورس أدرك تصنيفا آخر لقراءة النصوص وتأويلها وبالتالي يقر بأن للتجربة الإنسانية دور مهم في معرفة العلامة وتفسيرها فهي سلم للإدراك المعرفي:"الإدراك لا يمكن أن يكون نتاج علاقة بين عنصرين، ورد التجربة الإنسانية إلى مبدأ ثنائي هو أمر مخل بهذه التجربة، ولن يؤدي إلا إلى تحديد لحظي ليس له قيمة معرفية، ولهذا فإن العلامة، وهي مبدأ أساس في تنظيم التجربة الإنسانية وفهم مضمونها، لا يمكن أن تكون إلا ثلاثية"[3].

إن المتتبع لشبكات الصور الموضوعة داخل النص كعلامات أيقونية، تساهم في تعيين الشخصيات وترصد تصورات الذهنية في خيال المبدع، ففي الحقيقة ترتبط بفكرة العلامة (الموضوع)، وهي تشير إلى التركيبة الشخصية التي تمكننا من تعين مجموعة

[1]- سعيد بنكراد: السيميائيات-مفاهيمها وتطبيقاتها، ص:87.

[2]- سعيد بنكراد: مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار، ط1، 2006، سورية، ص: 183.

[3]- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل-مدخل لسيميائيات ش.س.بروس-، ص:36-37.

منظمة من الأدوار العاملية التي توافق الأدوار الموضوعاتية عبر الممثل (النواة الدلالية)، فالأداور العاملية تدخل البنية التي تكون شبكة العلاقات التي ينشئها البرنامج السردي، أما الأدوار الموضوعاتية فتدرس الشبكة الموضوعاتية والتشكل التصويري، وبالتالي فهو يختزل المسارات الصورية، التي تطارد المسارات لشخصية ما، ويتم ذلك بواسطة الدور الموضوعاتي الذي يشكل تكثيفا دلاليا يحدد عمل كل مسار من المسارات دلالية ولهذا فإن سعيد بنكراد يرى أن: "السيميائيات مرتبطة ارتباطا وثيقا بعمليات الإدراك التي تقود الكائن البشري إلى الخروج عن ذاته لينتشي بها داخل عالم مصنوع من الماديات يجهل عنها كل شيء، ويقترح بورس رؤية فينومينولوجية للإدراك ترى في كل الأفعال الصادرة عن الإنسان سيرورة بالغة التركيب والتداخل، فكل ما يفعله الإنسان وكل ما يجربه وكل ما يحيط به يمكن النظر إليه باعتباره تداخلا لمستويات ثلاثة"[1].

وكما تملك السيميائية الدور العاملي، فإن الموضوع يملك أيضا الأدوار الموضوعاتية له حيث تشير نادية بوشفرة إلى أنه:" بأن الأدوار الموضوعاتية، تقوم بإثراء النص السردي وتسخيره لقابلية تعدد القراءات، وبالتالي إتاحة فرص الانفتاح له وإعادة خلقه مع كل قراءة متجددة، تحاول النفاذ إلى متن النص الداخلي وطبقاته الأكثر غوراً"[2]، وبهذا المفهوم فهو يدرس التركيب والدلالة، فالتركيب يتحدد وفق الدور العاملي الذي يحدد الوظائف لكل مسار، أما الدور الموضوعاتي فيحدد الدلالة، فهو ينطلق من مصدر فضائي من عالم الطبيعة، ويجمع هذه الدلالات ويدرس المعاني المكثفة للنص عبر تتبع السلسلة الموضوعاتية للمعاني النص، وكلاهما يعتمد على التأويل .

فالسيميائية تدرس العلامة وترتبط الأيقونة بالممثل، في حين أن الموضوعاتية تدرس الموضوع وترتبط الذات بالموضوع، أي يدرس المضمون الصوري علاقة العالم بالإنسان، وعليه فان الموضوعاتية ارتبطت بحرية الناقد، باعتبار أن للنقد الموضوعاتي

[1]- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل-مدخل لسيميائيات ش.س.بورس، ص:46.

[2]- نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، 2008، تيزي وزو، الجزائر، ص:85.

وعلاقة وطيدة بالمعنى: "فلطالما تشبث النقد الموضوعاتي بفكرة أن "المعنى" هو الهدف الذي يسعى إليه كل أطراف التجربة الإبداعية الكاتب والناقد (باعتباره قارئا))، وبذلك فالمعنى عبارة عن اكتشاف يساهم فيه كل من المؤلف والقارئ معا، ولا يمكن أن يوجد النص مكتملا وجاهزا يأتي القارئ ليأخذه بيسر، فلا أحد من النقاد الموضوعاتيين يهمل دور القارئ في بناء المعنى الأدبي، ذلك المعنى الذي لا يشكل النص إلا مشروعا له: فجورج بولي مثلا، يعتبر أن لقاء الناقد= القارئ) بالنص هو لقاء وعي بوعي، وهما معا يعيدان تشكيل التجربة الأدبية ليكتمل معناها، لذلك ف" فعل القراءة يقتضي تطابق وعيين: وعي القارئ ووعي المؤلف"[1].

وإلى مثل هذا ذهب جان- بيير ريشار حين رأى أن" فعل القراءة هو دخول إلى عالم خاص، دخول يحكمه الإحساس بالقارئ والنص"[2] واعتبر ستارونبسكي* من جهته، أن" العلاقة بين القارئ والمؤلف هي التي تجلي التجربة الإنسانية"، كما نجد أيضا جورج بلان، في تحليله لروايات ستاندال، قد أعتمد أسس الفلسفة الظاهراتية- الوجودية (ساتر وميرلو- بونتي) ليبين كيف أن هذه الروايات تضع أمام القارئ عوالم مفترضة بشكل قصدي، وتدعوه إلى الدخول إليها وتأثيثها بمخيلته، أما روسي فقد درس تطور الأشكال الأسلوبية انطلاقا من آفاق انتظار القراء"، وعليه إن علاقة النقد الموضوعاتي بالسيمياء التأويلية، وبمباحث التلقي عموما، تتضح على مستويات عدة نذكر منها ما يلي:

- اعتبار التجربة الأدبية (الجمالية) مشتركة بين الكاتب والناقد(القارئ).
- اعتماد مقولات من قبيل(الوعي) و(الإدراك) لتفسير هذه التجربة الأدبية.

---

[1]- عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب، ص:07.

[2]- حميد لحميداني: سحر الموضوع، ص:21-22.

*- جان ستاروبنسكي: -مونتسكو بنفسه 1953، Un Montesquieu par lui-même

- جان جاك روسو :الشفافية والعائق:1957، la transparence et l'obstacle

- العين الحية 1961loeil vivant.

- اكتشاف الحرية 1964، l'invention de la liberté

- العلاقة النقدية 1971، la relation critique.

- الانطلاق من الفلسفة الظاهراتية، كأرضية لوصف التفاعل بين النتاج الأدبي والقارئ.
- الانفتاح على مناهج مختلفة لإضاءة فينومنيولوجيا القراءة، أي الإدراك الجمالي"[1].

غير أن ما يميز النقد السيميائي التأويلي، ويجعله مجاوزا للموضوعاتية، هو استثماره المكثف لمعطيات اللسانيات الحديثة (التداولية خصوصا) ونظريات التواصل، وذلك تبعا لنظرته التي تنطلق من الطبيعة اللغوية للنصوص، كما تختلف السيمياء التأويلية عن الموضوعاتية أيضا بالتمييز الواضح بين النص والقارئ، حيث يكون الناقد عبارة عن دارس (خارجي) لهذه الثنائية، بينما ظل القارئ لدى النقاد الموضوعايين متماهيا مع الناقد، وهذا ما غلّب لديهم الطابع الذاتي الانطباعي، فالناقد الموضوعاتي كان يدرس علاقته الخاصة (كقارئ)"[2]، وعليه فالصور الموضوعاتية التي تحقق ضمن المحددات الدلالية من التيمات والأدوار التيماتيكية التي ترتب هذه العناصر، هي صور موضوعاتية ارتبطت بالسيميائية من ناحية الدور الموضوعاتي الذي يحدد الدلالة، وأما علاقته بالسيمياء الأدبية فيبقى النقد الموضوعاتي بالنسبة له متجاوزا إياه ومنفصلا عنه نسبيا لان الناقد الموضوعاتي هو قارئ أيضا للعمل الأدبي باعتبار أن الناقد في علاقته مع النص يعتبرها تجربة إنسانية ظاهراتية يجب الولوج إليها، في حين أن السيمياء تعتبر أن النص والقارئ على علاقة وطيدة بالممثل يجمعهما الرمز والأيقونة، وبالتالي فهي تبحث عن التجربة الأدبية من الناحية الجمالية، وأما ما تبحث عنه السيمياء التأويلية فهو يمثل الجذع المشترك بينه وبين النقد الموضوعاتي حيث يضع التجربة على طاولة الفحص المخبري الدقيق بين ما تعده السيميائيات التأويلية وتعتبر تجربة إبداعية جمالية يتفاعل فيها القارئ مع الكاتب ويقبع الناقد كدارس خارجي لهذه الثنائية يطل على النص ولكنه لا يقع ضمنه، وبين الموضوعاتي الذي يعتمد في قراءته للنصوص على –الوعي والإدراك- الظاهراتي،

[1]- عبد الواحد لمرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب -من أجل تصور شامل-، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، 2005، فاس المغرب، ص:163.

[2]- المرجع نفسه، ص:163-164.

ويستقبل كل دارس للنص دراسة موضوعاتية على أنه ناقد وقارئ معا، ولكن يجمعها عنصر تفاعلي واحد وهو فينومنيولوجيا القراءة لأجل إنتاج الجمالية داخل النص.

4- الموضوعاتية وعلم الدلالة ومحور الدائرة الدلاية:

يرتبط المنهج الموضوعاتي بعلم الدلالة، حيث تشكل هذه دلالات بين فقراتها صيغ ترابطية متراصة فيما بينها تعمل على تحليل هذه الدوال إلى مدلولات (دلالة صرفية دلالة نحوية، دلالة معجمية، دلالة سياقية...) تتشكل وفق النص الموضوعاتي الذي يحمل هذه الدوال ضمن موضوعاته على شكل حقول دلالية التي تدرس مفردات اللغة من خلال تجميعها حقول أو مجالات دلالية يأخذ منها المنهج الموضوعاتي الدوال الدالة والمعجمية والدوال السياقية فقط حيث يهتم بالبحث عن المعنى في النص الأدبي ضمن ما يسمى بالموضوعات الكبرى أو الموضوعات المهيمنة داخل النص.

ويعني النقد الموضوعاتي: بالعناية بالموضوعات القديمة قدم الأدب والنقد الأدبي.. وهكذا الكثير من المناهج والمداخل والاتجاهات الأدبية والفكرية والفلسفية كالهيغلية والماركسية وغيرهما، ذلك أنّ النظرة إلى العمل الأدبي كشكل ومضمون افترض الحفر في الوجهيين: "الشكل"، و"المضمون" والعلاقة البنائية والتفاعلية بينهما، ومن هنا نرى مثلا، أن مسألة (الموضوعاتية) و(الشكلانية) في النقد الأدبي، يمكن إرجاعها إلى تأثيرات "هيجل" و"كانط" حيث كان هيجل ينظر إلى الفن باعتباره مضمونا وليس شكلا-في الاهتمام الأول، دون أن يقلل من أهمية الشكل في الفن، وعلى عكس هذا كان "كانط" ينصب اهتمامه على الشكل، والسبب في اهتمام "كانت" بالشكل هو بحثه في علم الجمال عن السبب الذي يجعل الإنسان يحس أو يشعر بالجمال، أما السبب في اهتمام هيجل" بالمضمون فهو بحثه عن الطرق التي يستطيع العقل أن يدرك بها ذاته أي اهتمامه بالفهم، " فالفن جزء من الوعي الإنساني الذي يعبر عن نفسه، خلال الدين والفلسفة والعلاقات الاجتماعية والأشكال الثقافية والمجتمع نفسه، ولذلك فالفن ليس مستقلا بذاته عن الفلسفة والأخلاق".[1]

[1]- طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري، الأردن، عمان، ص:08

هذا ويلخص الباحث الناقد حميد لحميداني أهم المميزات التي تحدد طبيعة النقد الموضوعاتي في:" تعدد التسمية، مبدأ الحرية، قابلية الاحتواء، المناهج الأخرى، العمل المبدع تعبير عن أفكار المبدع الواعية واللاواعية، استخدام لغة شعرية، المقارنة في التحليل، مشروعية استخدام الحدس في العملية النقدية، وضع صيغ تيماتية، الطابع السردي في مقابل المنطقي، دراسة الدلالة، الوحدة العضوية في مجموعة أعمال المبدع الواحد".[1] وهذا يعنى أن ثمة خمس قضايا أساسية تشكل أصول النقد الموضوعاتي هي:

1- حرية الناقد بوصفها المبدأ المنهجي الوحيد الذي يتمتع به الناقد في ممارسته النقد الموضوعاتي.

2- استناده إلى بعض الأسس الفلسفية الظاهراتية والوجودية السارترية والمتافيزيقيا.

3- انفتاح النقد الموضوعي أو الموضوعاتي على كل المناهج التي تخدم هدف الناقد.

4- في الوقت الذي يقترب النقد الموضوعاتي من الفلسفة، تقترب منه الفلسفة، ولا سيما في مسألة "نقد الأفكار" و"جمالية" الصور الشعرية.

5- كما تلتقي الموضوعاتية بالبنائية في إطار علم الدلالة"[2]،

ولمقاربة بين الموضوعاتية وعلم الدلالة بوصفهما منهجين يتميز كل منهما بخصائص معينة التي تحدد عن طريق نوعين من الوحدات وهما الدلالة والترسيمة.

فالنواة هي موضوعة الرئيسية للموضوعاتية، وتعتبر الجملة بوصفها دلالة معجمية تقوم بتوسيع الوحدات الدلالية الأكثر حضورا إلى دوائر دلالية لتشمل نطاق واسع، كونها تكشف عن وظيفة الاشتقاقية لكلماتها المفردة، وتتوحد الموضوعاتية وعلم الدلالة في تطوير شبكة العلاقات فيما بينهما فالمنهج الموضوعاتي يدرس الموضوعة التي تحمل معنى المشكلة على شكل صورة في ذهنية الكاتب والتي تتحول إلى اطرادية لاحقة يلاحقها ويتتبع مسارها، بينما علم الدلالة تدرس المعنى مباشرة أي تبحث عن الفحوى أو

[1]- طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، ص:09.

[2]- المرجع نفسه، ص:10.

المغزى وراء هذه المعاني الدلالية، وبهذا ينصرف علم الدلالة إلى دراسة العلميات التكاملية لمعاني النسقية داخل الجملة في تداخلها العضوي، بينما الموضوعاتية تجمع هذه العلاقات الموضوعية وتقوم بعملية التنضيد وتصنيف وتعمل بمقولة الإحالة وهذا ما تفقده علم الدلالة الذي ينظر للنص من الداخل ويتعامل مع لغته لإيجاد دلالة معانيه.

فالمعنى يتحلل من معرفة حياة النفسية للكاتب وكذا الظاهراتية المعنى التي تتكئ على البحث لدى هوسرل، لكشف موضوعات النص الأدبي، "الدائرة الدلالية" – "البؤر الدلالية"، " الدوائر"، ويحدد فايز الداية "الترادف وما يكون من شأنه بصورة مباشرة، وإن يكن الموضوع قريبا من هذه المشكلة اللغوية، وانصرف الاهتمام في الفروق إلى التحليل وشرح المعاني وبسط المساحة الدلالية التي يحددها الرمز الخاص بها، وما هي الحدود الفاصلة بينها وبين جارتها"[1].

ويعتقد فايز الداية:"أن الفروق اللغوية تفتح بابا للتحليل الدلالي وخاصة في ربط مجموعات الدلالات في حيز معين مكاني أو زماني أو متصل بوجه من وجوه النشاط، وهذا ما يفرد له الباحثون المحدثون في علم اللغة الحديث والدلالة خاصة باب والحقول الدلالية"[2].

ويطرح يوسف وغليسي أن "الدائرة الدلالية" ليست سوى تأصيل علمي دلالي "للعائلة اللغوية" وتطوير اصطلاحتي لها، برغم انعدام الإحالة المرجعية عليها!، وأن "الدوائر" أو "البؤر الدلالية" التي يصطنعها فايز الداية"[3].

وتعددت تسميات الدوائر الدلالية فنجد أن عبد الكريم حسن يطلق عليها مصطلح "العائلات اللغوية" و"الحزم الدلالية" كما يطلق أيضا مصطلح "المحاور، الغرض، الإغراضية والموضوعات المهيمنة، والموضوعات الكبرى لدى جون بيار ريشار"

---

[1]- فايز الداية: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق، "دراسة تاريخية تأصيلية، نقدية"، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 1996، ص:25.

[2]- المرجع نفسه، ص:26-28.

[3]- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص:108.

5- الموضوعاتية بين الأسلوبية وعلم البلاغة:

جاء في المعجم الأدبي لجبور عبد النور في تعريفه للأسلوب بأنه :"الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، لاسيما في اختيار المفردات، وصياغة العبارات، والتشابيه والإيقاع، ويرتكز على أساسين: أحدهما كثافة الأفكار الموضحة، وخصبها، وعمقها، أو طرافتها، والثاني تتخلل المفردات، وانتقاء التركيب الموافق لتأدية هذه الخواطر بحيث تأتي الصياغة محصلا لتراكم ثقافة الأديب ومعاناته، قال بوفون:" الأسلوب هو الإنسان نفسه"، محاولاً في عبارته تمييز المضمون الذّي هو في زعمه ملك الجميع، عن المبنى الذّي يعتبره محصّلا لشخصية صاحبه، وإلى هذا المعنى نجد بأن الأسلوب هو الوجه السافر من الروح وأسلوب الناس شبيه بحياتهم، والأسلوب، من حيث الشكل، وتبعا للتقاليد المتوارثة"[1]، فالأسلوب ينبني على المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، فعلم الأسلوب يتعلق بأساسين هما: علم اللغة والذي يعنى بالأصوات والصيغ والكلمات والتراكيب، وتدخل في علم الأصوات، صيغ الصرف، والألفاظ، والدلالات والتراكيب النحوية والبيانية، في بناء النص كقاعدة لبناء المادة التي يتركب عليها النص، وأما الأساس الثاني فهي الفكرة والتي عبارة عن الصورة المتخيلة في ذهن المتكلم أو الكاتب، وهي مجموع الخواطر والانفعالات والصورة التخيلية التي تصاحب الكاتب من أجل بلوغ أقصى درجات التأثير الفني.

و"يرجع أحمد درويش مصطلح الأسلوب (Style) إلى القرن الخامس عشر على حين يرجع مصطلح الأسلوبية (Stylistique) إلى بداية القرن العشرين مستنداً إلى المعاجم التاريخية الفرنسية، ويرى أنه كان يقصد بالأسلوب النظام والقواعد العامة مثل"أسلوب المعيشة" أو"الأسلوب الموسيقي" أو"الأسلوب البلاغي"...إلخ، أما المصطلح الثاني" الأسلوبية" فقد اقتصر على مقول الدراسات الأدبية واتحد مع جورج مونان إلى الفنون

[1]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص:20.

الجميلة عامة"[1]، والأسلوبية هي شكل متطور من الفكر الشكلاني، تمتلك أدوات، كما أن بعض النقاد العرب يعتقدون أن الأسلوبية منهج نقدي جديد يستهدف إلغاء البلاغة القديمة وإحلال بلاغة جديدة مكانها تقوم دعائمها على الجمالية والوظيفة"[2] -فما هو الأسلوب؟ وما علاقته بالموضوعات المنظومة في النص؟- هل نستطيع أن نعتقد بأن الأسلوبية الإحصائية تخدم المنهج الموضوعاتي؟

1-5 الموضوعاتية الدور التيماتيكي للأسلوبية الإحصائية:

وكأي منجز نقدي تجاوز عتبة النقد الحديث- أي ملامح بدايات القرن التاسع عشر إلى غاية القرن العشرين- تمر هذه الموضوعة الجذرية سريعا وتختفي فتصعب استعادته وإمساكه بشكل نقي، إن لم نتتبع هاجس كاتبها، بل نجد موضوعاتها غير مكررة في أعمال أخرى غيرها، بل وربما ليس لها نظير آخر بمثل مستواها الفني والجمالي والإبداعي القابعة في عالمه التخييلي المترامي، وعند تلقف الآثار الأدبي لها فإنك لن تجد سوى عدة موضوعات خفية مبثوثة متعددة الدلالات متناثرة بين هنا وهناك، لنصوص إبداعية قيل فيها أنها أكثر الإبداعات الخاصة جمالا وسحرا تتجلى في أشعار "سندال" و"بروست" و"مالاميه" فقد عكست الهوية السرية الساحرة لأعماهم هذه الموضوعات، إنها أعمال أقل ما يقال عنها إنها استثنائية تجاه عمالقة الفن والإبداع، بل وقد تتفوق موضوعاتهم الخاصة على بعضهم فتكون الريادة لأعمال تستحق الوقوف على خشبة نصوصهم، والامتثال لها مثل أعمال "بدر شاكر السياب" أو "نازك الملائكة" أو "نزار القباني" فكانت أعمالهم الحرة كشعرهم الحر في مدخلها الحر الذي خلخل الشكل العمودي الخليلي وفض بكارة النص التقليدي ليخرج نصا في ثوب جديد ساحر- مختلف عن ما سبقه-، فخلخل معه المشاعر والأحاسيس والعواطف بشكل عكس توجهات المدرسة الرومنسية واستجاب للمدرسة الشعرية، وانصاع أمام موجة البنيوية التي حرصت على

[1]- بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص: 88.

[2]- المرجع نفسه، ص: 88.

دراسة النص دراسة أدبية، وتشكلت هذه المعالم الجمالية في قالب البناء الموضوعاتي وعليه "فإن الأسلوب هو ما ينزع إليه الإنسان مختاراً، إنه ما يصنع به ذاته فيبتكر، وفي ذات الوقت يكشف الحياة الحقيقية"[1].

وبالتالي "فإن المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق وحركة،... وبذلك يتشكل هذا البحث عن تناظر بين مفهوم الأسلوب وفكر صاحبه بأشكال تفضي ببعض المنظرين إلى اعتبار" كل أسلوب صورةً خاصةً بصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، ومعنى ذلك أن الأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود وإذ هو كذلك فلا يكون إلا مغرقا في الذاتية تماما"[2]، إنه فن إبداعي خالص سكن في عقول مبدعيها حينما تشبث الأنا المتعالي بفكرة العقل الخالص الذي نفي كل التشوهات والأفكار البالية والمصادر العتيقة والرؤى الخاطئة، وتركها تقبع في الأنا المتسامي وقد انسل منها وتركها لينتج إبداعا فنيا متميزا.

وتجربة هؤلاء الشعراء – أمثال ت.س.إليوت "أرض الخراب" والأعمال الإبداعية لـ"جورج باتاي* "و"بروست" و"ستندال"و أشهر الأعمال الروائية التي قدمها"جون جاك روسو" في روايتي:"الذباب"و"القذيرون"، لم تكن شيئا عاديا بل هي تعالقات ذهنية ومغامرة نفسية-ارتبطت بذكريات الطفولة وصدماتها- فحيكت بأسلوب يميز كل واحد منهم عن الآخر، ومع ما عاش الكثير منهم يحاول محاكاتهم أو مجاراتهم، قصد الوصول إلى ما

---

[1]- رضوان ضاضا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص:100.

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص: 65، 66.

* **جورج باتاي**: (1897-1962): هو فيلسوف فرنسي تأثر في كتاباته بنيتشه وبالنزعة السوريالية، من مؤلفاته: الشبقية، التجربة الباطنية، وقد كان جورج باطاي، شخصية أدبية وفكرية فرنسية، كان يعمل بالأدب والفلسفة والأنثروبولوجيا والاقتصاد وعلم الاجتماع وتاريخ الفن، تضمنت كتاباته مقالات وروايات وأشعار حول الشبقية والتصوف والسريالية والانتهاكات، أثرت أعماله على المدارس اللاحقة للفلسفة والنظرية الاجتماعية، بما في ذلك ما بعد البنيوية. من أعماله كذلك : الجنون المتنقل بين الفلسفة والقداسة، الإيروسية، نظرية الدين، وهوفي كل أعماله يتناول فلسفة الأخلاق وقيمها.

أنجزوه –هؤلاء- في سنوات قليلة -فيما مضى- ونحن لا ننفى دور غيرهم فيما أنجزوه، ولكنهم كافحوا وناضلوا لأجل ذلك، غير أن الملاحظ عليه أن يُشهد التميز لهؤلاء فكل عمل فني قدموه هو بمثابة لوحة فنية لا تتكرر أبدا مثل الموناليزا للرسام:"ليوناردوا دا فنشي"، بل وتحتاج سنوات للوقوف أمامها– أي أمام سحر موضوعاتها الخاصة- بل لنقل إنه سحر الأسلوب كذلك وبهذا فقد فتح هذا التميز آفاقا للالتفاف حول هذه الأسطوانات الموسيقية التي قلما نعثر على لحن يشبهه سوى لحن الطبيعة، فمهما قلد المغنيون الأغنية لفنانه الأصلي فلن يتمكنوا من بلوغ مستوى المغني الأصلي- وهؤلاء أصوات لا تتكرر أبدا، فالسر يكمن في الاختلاف و- الاختلاف الذي أقصده هنا- هو الأسلوب، ويعود ذلك للأديب، حيث أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيراً صادقا يصف تجاربها ونزعاته ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبي ممتاز في طريقة التفكير والتصوير والتعبير، هو أسلوبه النابع من نفسه هو، من عقله وعواطفه وخياله ولغته.

وقد طابق المنظرون بين الأسلوب و"عبقرية" "الكاتب" ومفهوم العبقرية يحمل في طياته مدلوله اللامعقول من حيث إنه يدّل على ما لا " يعقل" فشرحه- لذلك- نقض له، فلا تبقى إلاّ المقاربات التعريضية وبها يحدد الأسلوب- بعد أن يتطابق مع عبقرية صاحبه- بأنه شرارة نوعية لا ينقذ إليها الفاحص إلا بطريق الحدس، وهو هذا من أجل ذلك يحس ولا يعبر عنه، وفي هذا المنحى تتنزل نظرية ماكس جاكوب إذا يتخذ من ذلك قانونا بموجبه لا يكون للأديب أسلوب إلاّ إذا أحسسنا بطابع الانغلاق يغلف آثاره"[1]، "ثم إن التسليم بتطابق الأسلوب والعبقرية قد حتّم القول بقوة الدفع التلقائي في عمليّة إفراز الأسلوب ممّا أفضى بالباحثين إلى تقرير أنّه في نشأته وفي تشكله وكذلك في بلوغ تمامه ظاهرة غير واعية، بمعنى أن نسيج الإبداع الفني لدى الأديب من التلقائية بحيث يغدو تولداً لا يصحبه الإدراك في لحظة نشأته الأولى، وعلى هذا المستند عرف الأسلوب بأنه

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص:69.

بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمحي، وهذه الصورة صاغها بروست (Proust)، وأخذها عنه كل من مونان ودي لوفر، وهي تكشف عمق التقدير في ارتباط الأسلوب بصاحبه عضوياً حتى لكأن الأسلوب"إمضاء" أو" خاتم" أو في اصطلاح عرف المؤسسات" طابع وتوقيع"[1]،

ومن خلال رواية "البحث عن الزمن الضائع" ل" بروست" فقد أكد ضرورة تجاوز وجهة نظر السيرة الشخصية، ورفض كل تصور حرفي بحت للنشاط المبدع وكل تعريف محدد للأسلوب، هو بمنزلة امتداد للإرث الرومنسي ووضع لأسس النقد الموضوعاتي المستقبلي، وهو إذ يؤكد أن الأسلوب ليس قضية بل رؤية"[2].

ويتحرى الدرس الأسلوبي التوترات داخل الأعمال الأدبية وهي نفسها التي طرحها عبد الكريم حسن حيث تبنى أحدى فروع الأسلوبية وهي الأسلوبية الإحصائية لأجل إحصاء التكرارات المتواترة في العمل الأدبي، وقد تعرض إلى هذه المطارحات أيضا" سبيتزر" حيث يشير إلى أنه من الواجب "الوقوف على صيغ تواتر في أعمال أدبية مستخلصا منها تتابع رؤية صاحبها للوجود وينتهي البحث في هذا السياق في حدوده القصوى إلى هذا الاتجاه العريض الموسوم ب" الموضوعاتية"[3] "

و"يتفادى النقد الموضوعاتي غالبا، لتحليل هذا الكشف عن الأنا المعاصر للعمل الأدبي، إرجاع هذا الأخير إلى هذا الأخير إلى الفرد التاريخي الذي هو مؤلفه، وهكذا غالبا ما يستعيض ستاروبنسكي، في دراسته عن مونتين، عن اسم المؤلف بمفردات مثل"أنا"، "ذات"، "كائن"، وهذا المفهوم الأخير هو عادة لسانية ما تتكرر في النقد الموضوعاتي، ف جاك روسيه يستخدمه وكذلك ريشار وبوليه وباشلار، ويوضح مارسيل

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص: 70-71.

[2]- رضوان ضاضا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص:98-99.

[3]- محمد الناصر العجيمي: النقد الأدبي الحديث ومدارس النقد العربية، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقس، تونس، ص:539.

ريمون أسباب هذا الإيثار حين يؤكد أن"أعمال روسو هي صعبة التأويل، فتقلبات ذاته لا تسمح باختزالها بسهولة إلى تحليل موحد"[1].

وهي استعمال للجرد الأسلوبي عن طريق الإحصائية الأسلوبية بحيث يتم:"دراسة تحليل الآثر الأدبي، تحليلاً إحصائيا، باعتماد عناصر أسلوب التأليف، التي تخضع لأنماط قياسية/ تكرار الكلمات/ الجمل/ الشذوذ عن النظام المألوف/ طول الجمل وقصرها/ تلاحق الكلمات/ جمل دالة ومتتابعة، ويعد الجرد الأسلوبي دراسة إحصائية، نستعمل الكومبيوتر، في بلوغ أهدافها"[2]. وتتوزع حقول الدراسة الأسلوبية بين اللسانيات التعبيرية، البلاغة، الشاعرية السيميائية السردية/ الدلالة[3].

2-5 الموضوعاتية ومحور المعادل الموضوعي:

ويستخدم مصطلح المعادل الموضوعي بشكل واسع وغامض عند أنصار مدرسة النقد الجديد، ويعتمد المصطلح على نزعة ميكانيكية تخضع لعلامة تساوي بين إحساس جاهز مشتى يبدأ به الكاتب وبين وسائل تعبير تؤثر في الجهاز العصبي للإنسان كما تؤثر العقاقير"[4]، إذن هو مزج بين الذاتية والموضوعية فتصبح"الموضوعية الذاتية" فالمعادل الموضوعي إذن هو سلسلة من الأحداث (أو وضع معين)، تجعله انفعالاً ذاتياً معيناً شيئاً موضوعياً، وقد استعمل ت، س، إليوت هذا المصطلح أول مرة في دراسة نقدية لهاملت، ليعني وسائل لا شخصية في توصيل الشعور، وهو يقول"حينما تعطي الوقائع الخارجية التي لابد أن تنتهي بخبرة حسية يستثار الإنفعال على الفور"، وقد ذهب إليوت إلى أن الانفعالات التي سيطرت على هاملت لا تبررها ما في المسرحية من وقائع"[5]

[1]- رضوان ضاضا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 102.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص:115.

[3]- المرجع نفسه، ص:114.

[4]- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ص:336.

[5]- المرجع نفسه، ص: 335.

وقد استفادت الموضوعاتية من البلاغة والأسلوبية في علاقة الربط بين الموضوعات والمعاني خاصة من وجهة اللسانيات الحديثة*، فانه لا يتأتي ذلك إلا بالاعتماد على المعادل الموضوعي وهو أحد الأدوات الإجرائية في النقد الموضوعاتي لمعرفة الأدوات التي يتكئ عليها الكاتب في أسلوبه الفني، فالمعادل الموضوعي هو عبارة عن:"مواقف/ موضوعات/ أحداث تعبر عن الانفعال، في صورة فنية أو أدبية ما، وهي مقاربة نقدية، وعند- ت.س.إليوت-خاصة"[1] كما أنها تعد أحدى أهم المقاربات النقدية لمعرفة أسلوبية الكاتب في النقد الموضوعاتي يكشف لنا علاقة البلاغة بالمنهج الموضوعاتي وعلاقة الأسلوبية بالمنهج الموضوعاتي كذلك، هذا وان كانت الأسلوبية تصويرا للبلاغة في أدواتها وإجراءتها النقدية الصارمة.

يحدد محمد عناني مصطلح المعادل الموضوعي عند إليوت بشكل أكثر دقة :"بأنه يعني الطريقة التي تعبر عن المشاعر، وتعتبر مقابل المادي لها، حيث أن اليوت يقول في هذا الصدد:"أنه إذا زادت المشاعر المجردة عن الأشياء المجسدة التي تعبر عنها أصبح العمل الفني غامضاً، وإذا زادت الأشياء المجسدة عن المشاعر نتج ما نسميه الإسراف الشعوري أو التهافت العاطفي، فالتعادل يعني تساوي الكفتين في العمل الفني"[2].

ويفرق إليوت بين البلاغة والأسلوب "وهذه هي نظرية إليوت في (المعادل الموضوعي) ورشاد رشدي يتبناها تبنيا كاملا، فيعتبر البلاغة ليست في صدق الإحساس، أو في صدق التعبير، أو جمال الأسلوب، أو في إفصاح الأسلوب عن شخصية الكاتب، وإنما في أن يخلق الكاتب معادلا موضوعياً للإحساس الذي يرغب التعبير عنه، أي أن

* قدم عبد الكريم حسن أثناء ربط القراءة الموضوعية بمعاني النص منطلقا في ذلك مما أطلقت عليه الألسنيات الحديثة التي استخدمت مصطلح"فيض المعنى" والمعنى وهو مصطلح قدمه اللغوي هيملسيف، غير أن الملاحظ عليه أن كل المعاني تنطلق من المعنى الاصلى للمصطلح في النقد البلاغي القديم خاصة لدى الجرجاني حيث أطلق اسمان لهذا المصطلح، بحيث نستخدم المعنى الأول مصطلح "المعاني الثواني" وللثاني مصطلح" المعاني الأول"، ولكن عبد الكريم حسن يعتقد بأن مصطلح "فيض المعنى الأكثر مرونة وأشد تماسكا"، عبد الكريم حسن:المنهج الموضوعي، ص:69.

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص:147-148.

[2]- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ص:55.

يخلق الكاتب"شيئا" يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة، فلا يزيد أو ينقص عنه، حتى إذا ما اكتمل خلق هذا"الشيء"، أو هذا" المعادل الموضوعي استطاع أن يثير –بواسطته- في القارئ الإحساس الذي يريد"[1].

و"البلاغة حسب هذا المفهوم الجديد تهتم بالعمل الفني من نواح ثلاث: العمل الفني في ذاته/ والعمل الفني في علاقته بالفنان/ العمل الفني في علاقته بالقارئ"[2]، وقد حددت البلاغة بالموضوعاتية في صورتها الجديدة بالعمل الفني حيث يكون جسمه الإحساس"أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد العمل الفني على أنه (معادل موضوعي) للإحساس، لا الإحساس نفسه، وأما من الناحية الثانية فالخلق الفني ليس تعبيرا عن الشخصية، بل هو إحالة عدد لا يحصي من المشاعر والإحساسات التي خبرها الفنان في حياته إلى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والإحساسات كما عرفها الفنان، وعملية الخلق تشبه- في هذه الناحية- العملية الكيميائية"[3].

وأما عن علاقة العمل الفني بالقارئ فانه يجسد الحس المشترك عبر تلك الصور البديعية المتجانسة داخل النص، فإن البلاغة في مفهوما الجديداً:"ترى أن العمل الفني، لكي يحقق الأثر المطلوب، يجب أن يترجم الإحساس إلى شيء مجسم محسوس، أي أن العمل الفني لا ينقل الإحساس كما، بل يعادله، وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة"[4].

المتأمل في المكافئ الموضوعي[5] يلحظ أن ثمة غير قليل من الاختلاف في وجهات النظر حوله، من تعدد التسميات التي استخدمها النقاد في الإشارة إليه، مثل: المكافئ،

---

[1]- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص:78.

[2]- المرجع نفسه، ص:78.

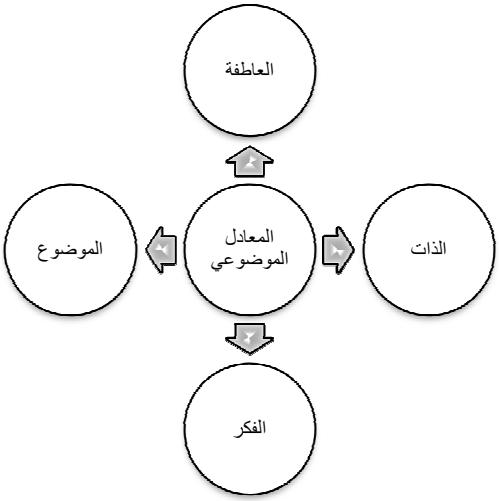
[3]- المرجع نفسه، ص:78.

[4]- محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، ص:78.

[5]- فتحي أبو مراد، حنان حتاملة: دراسة تحليلية في مفضلية المثقب العبدي النونية في ضوء نظرية المكافئ الموضوعي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد28(12)، 2014، عمان، الأردن، ص:2781.

المعادل، نظرية، ركن، معيار، مصطلح، فثمة من النقاد من رأى أن المكافئ الموضوعي يشكل نظرية مستقلة في النقد الأدبي، ومنهم من رأى أنه يشكل معياراً معتمدا في النقد والتحليل، ومنهم من شك في أصالة فكرته"[1]، عناد غزوان، كمال أبو ديب، محمود الربيعي، رشاد رشدي، إحسان عباس، وفائق متي، مجدي وهبه، محمد غنيمي هلال، عبد الواحد لؤلؤة، فؤاد دوارة...، ورغم اختلاف تسميات المعادل الموضوعي غير أننا لا ننكر دوره الفعال باعتباره يساهم -المعادل الموضوعي- بالربط الموضوعي بين المنهج الأسلوبي والمنهج الموضوعاتي ويعد النقطة الحاسمة المشتركة بين المنهجين، وتجمع توليفاتهما، بحيث أن المعادل الموضوعي مكون من الرمز الذي يعد بمثابة القناع في النص الأدبي وكل ذلك بما يخدم المنهج الموضوعاتي الذي يدرس حالات الوعي واللاوعي للكاتب، ويجمع الحس المشترك بينهما، فصورة الشعر لا تكتمل إلا بالصورة الذهنية للمبدع فحينئذ يحدد الملامح الطبيعة في الوجود الإنساني، وعن طريق تفعيل الإحساس واللاحساس الدفين في نفسية المبدع، يتراءى لنا ظهور حالات الشعور واللاشعور للكاتب الذي يشكل الحلقات الأساسية المعادلة للصورة الموضوعاتية وتشكل المصادر التكوينية للوقائع الحساسة إزاء الأشياء عبر فضاءات شعرية تخص عالم الموضوعات دخل حقول فضائية في عالم مجسد يمثل الفكرة الرئيسية، فوجود الشخصيات التي يسعى الكاتب لتحليلها داخل النص، يتوازن فيها المعادل الموضوعي لتجسيد المادية والمثالية بين الواقعين الحقيقي والمفترض، والتي تشكل سحر الموضوعات الذي يظهر من خلال جمالية الأسلوب.

[1]- عناد غزوان: المعادل الموضوعي: مصطلحا نقدياً، بغداد، مجلة الأقلام، عدد9، 1984، ص:39.



الشكل (06): المعادل الموضوعي والموضوعاتية

و"يلتقط الجذريون بواسطة الأسلوب أو النسق اللغوي المتعدد، الهويات والمضامين جذرا فكريا، ويتتبعون تعابيره في سياق النص، وهنا يصبح النسيج الخيالي مفتاحا للعثور على النسيج الفكري الموغل في الباطنية، أو المتناثر رموزا على سطح الكتابة، رموزا لكنها ذات صلة اندماجية"[1]، وتتشكل هذه الموضوعات السحرية بتعاضد المشترك الذي يصنعه ذلك التمازج بين سحر القصيدة مع سحر الموضوع إبداعا فنيا جميلا، فنحن حينما نمسك بالوحدة العضوية بين الحس(الإحساس) والفكر والصورة، فإنه يتشكل الموضوعاتي في الوحدة الموضوعية له بين الموضوع إزاء الوقائع الخارجية والحدس لدى الكاتب لدراسة أعماله الفنية، فيقوم القارئ بجمع هذه المصادر التكوينية لمعرفة الأبعاد الجمالية في النص، وبالتالي يصنع فجوة بين العالم المادي والمثالي للكاتب بواسطة المكافئ الموضوعي لأجل إنتاج دلالة للموضوعات الموجودة في العنق الرحمي للجذر الموضوعاتي حتى وإن قدم محمد عناني مصطلح الجذمور، الساق الجذري[2]*، الذي يتعلق بالجذر الأصلي للفروع، ولكنه في الحقيقة لا يكونه بل قد يكون موجودا داخل كاتب ما ويختفي عند غيره وهذا يرجع فقط لتتبع مسار السيرة الذاتية لكاتب ما، ومعرفة الصدمة الأولى في مراحل الطفولة للكاتب، خاصة أنه يتجلي داخل الحالة اللاشعورية

[1]- جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية، ص:15.

[2]- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص:93.

وهو ما يصنع الكبت لديه، أو يكون عبارة عن أحداث أو مجموعة من العقد النفسية له-مر بها-.

وعليه فالمعادل الموضوعي يلتقي بالموضوعاتية في عملية خلق التوازن بين العاطفة والفكر وبين الذات والموضوع من أجل تجسيد التجربة الشعرية وانصهارها داخل إدراك الذاتي للمبدع بموضوع كتابته، وعليه فإن المعادل الموضوعي يسعى إلى معادلة الصورة الشعرية في خيال المبدع مع الصورة المادية الموضوع في العالم المادي المتجسد مما يمنح النقد الموضوعاتي فرصة الولوج إلى عالم الطبيعة وتفتيت هذه الرموز، وتلك الأقنعة الشخصية، وهذه هي الحلقات الأساسية التي يتبناها الفنان الذي يدل على اتصاله بالوعي لما يحدث من الوقائع الاجتماعية وسياسية واقتصادية...، وبنشاط اللاوعي الذي يقبع في عالمه. التخيلي المالارمي الذي يكون هذه الصور كنشاطات مشتركة تحمل فضائي الأشياء والكلمات في صورة شعرية شعورية حساسة إزاء عالم متجسد يصنع أسلوب الكاتب مفاصله وسنفونياته التنغيمية المبدعة.

6- الموضوعاتية والجذر نحو تحليل خطابي للملفوظ:

اقترن مفهوم الموضوعة بمفهومه في الخطاب، حيث يستعمل دومنيك مانغينو لفظ موضوع" "في مجالين متمايزين: "للإحالة على متوالية مفضلة من الجملة عندما ينظر إليها من خلال ديناميكيتها النصية، أو لتوصيف الوحدة الدلالية للنص"[1]، وبهذا يكون الخطاب قد تجاوز الوصف الشكلي، وعلاقة وحداته مع بعضها البعض ومن ثمة تحليلها وفق مدى وظيفتها في إنتاج الخطاب الموضوعي، وتأويل هذه الموضوعات المتتالية داخل نسيج النص، حيث يقوم الخطاب على تحديد وظيفتي المخاطب ومخاطب إليه بهدف البحث عن الغرض الذي يلتقي عنده محور الموضوع، وتبادل هذه الرسائل الكلامية يقف عند "كيف" يؤدي الخطاب وظيفته؟، باعتباره يتحرى الدرجات الاجتماعية للمخاطبين ويفسر طرق

[1]- دومنيك مانغينو: المصطلحات المفاتيح لتحيل الخطاب، ترجمة محمد يحتاين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص:130.

خطابتهم المعتادة حسب السياق الزمني والمكاني الذي وقعت فيه هذه الأحداث، وبالتالي فهو يدرس ظروف إنتاج خطابتهم، كما أنه يجسد الأنا والأخر التي تقبع ضمن السياقات الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية، والتاريخية، وحتى النفسية ولذا اقترن الخطاب كثيرا بهذه الميادين.

ويعتبر الخطاب بوصفه وحدة نصية مضمرة في نسق النص، تلزم الناقد بالبحث عن العلامة اللغوية التي تحمل دلالة معينة صنفت ضمن العلامات اللغوية والعلامات الغير لغوية التي تحمل دلالات مضمونية، التي يعتد باستعمالها الخطاب، وكذا يستعمل الخطاب مصطلح ظروف الإنتاج كبديل لمصطلح السياق" يستعمل مصطلح ظروف الإنتاج كذلك بمعزل عن هذه الإشكالية كبديل ل"سياق"، بيد أن هذا اللفظ أصبح أقل استعمالا لأنه يستنقص من شأن البعد التفاعلي للخطاب والطابع المبني والمعطى لحال الخطاب"[1]، كما أنه يوجه هذه الخطابات الدلالية التي تحمل البعد الانفعالي بين المتكلم والمتلقي للدلالالة على متواليات خطابية موضوعاتية متعددة المعاني، ومشكلة لهوس الباث(الكاتب) عبر ملفوظ طويل يوجه المتلقي إلى المقصود من وراء هذه الخطابات، وعليه أطلقت على الملفوظ للدلالة على نتاج فعل التلفظ، إن هذا اللفظ متعدد المعاني ولا يكتسي دلالة بعينها"[2].

وبهذا يكشف وعيه بأهمية المتلقي، وضرورة إشراكه في عملية إنتاج المعنى والدلالة، "خصوصا وأن المناقشة الموضوعاتية البسيطة تستغني عن أهم عنصر في نقد النصوص، ووصفها، وهو دراسة العلاقات القائمة بين وحدات الخطاب"[3].

فحين قام "بنفنيست" بتعريف الشكل والمعنى على هذا التمييز بين الإدماج والاندماج:

- فشكل الوحدة اللغوية يتحدد بقدرتها على التحلل إلى وحدات أصغر.

---

[1]- دومنيك منغينو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص:25.

[2]- المرجع نفسه، ص:51.

[3]- حميد لحميداني: النقد الروائي واللايديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، 1990، بيروت، لبنان، ص:148.

- ومعنى الوحدة اللغوية يتحدد بقدرتها على الاندماج في وحدة أكبر.

وعلى هذا النحو يكون عمل الشكل والمعنى في اللغة على نحو يقوم على الاتحاد والترابط"[1].

وبهذا فأن تحديد الوحدة اللغوية في النص يتحدد ضمن ما يرتبط بين الموضوع والجذور اللغوي، "فالموضوع هو الجذر اللغوي بعد أن تضاف إليه الحركات التي تحيل منه معنى"[2]، ومنه يتشكل خطاب النص ضمن عملتي التحلل والاندماج بين الوحدات الأصغر والوحدات الأكبر الدالة على الملفوظ لإنتاج النص الخطابي الموضوعاتي، وبالتالي فإن "الجذر اللغوي" (حاضن) لذرات المعنى التي تشترك فيها كل المفردات المؤسسة عليه، ولكن تحقق هذه الجذر في تشكل معين هو الذي يجعل منع موضوعا في شكله اللغوي الغير قابل للاختزال"[3].

وعليه يرتبط الجذر اللغوي بالجذر الموضوعاتي "التيمي" هو تطور موضوعي للخطاب ضمن الخطابات الكبرى "الخطاب المقامي، السرد الحديثي، الخطاب النظري، الحكي، التي يسعى الناقد الموضوعاتي (ملتقى) من خلالها إلى معرفة ظروف إنتاج الخطاب وما الذي يقصده الخطاب"

ويتجلى الأرث الأدبي من خلال ملاحقة أثر الكاتب داخل النص ضمن سياقه الخطابي أثناء الممارسة الخطابية بين التكلمين داخل السياق النصي، ويتم متابعة الأثر الأدبي عند ممارسة عملية التأويل لهذه النصوص السردية، وبالتالي نكشف عن علاقة الدال بالمدلول، ومنه نكشف كذلك عن علاقة اللفظ بالملفوظ في إنتاج هذه الخطابات النصية التي تعالج قضايا اجتماعية معينة ضمن عينات موضوعاتية في تدرجها الموضوعاتي كموضوعة "الزواج، الزواج المتأخر في قصة أخرى، ظاهرة العنوسة في قصة أخرى..."

---

[1]- محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، مجلد1، ط1، مكتبة الأدب العربي، تونس، 2001، ص:5.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي نظرية وتطبيق، ص: 40.

[3]- المرجع نفسه، ص:40.

وهكذا تتسع المساحة الخطابية في النص وتتقاطع في الأثر الذي يتركه الكاتب "ويميز بارت بين (النص) و(الأثر) فيرى أن (الأثر الأدبي) هو قطعة من مادة، تشغل فضاء فيزيائياً في المكتبة، وهو يحتوي النصوص، ونتناوله باليد، بينما (النص الأدبي) حقل منهجي، تتناوله اللغة، وينحصر (الأثر الأدبي) في (مدلول) واضح هو الفيلولوجيا، أو في مدلول خفي هو التأويل، أما (النص) فمجاله (الدال) الذي يحيل إلى فكرة اللعب ليجعل النص غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهمي، وإنما كنايات، وهذا راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها".[1]

ويتم تحديد هذا الأثر الأدبي عبر خلخلة الخطاب الموضوعاتي وفك رموزه ومن ثمة خلخلة الذات الفاعلة للشخصيات داخل النص، ومن ثمة خلخلة ذات الكتاب في علاقته بموضوع نصه، أي فض النص وغربلته من مستويين لغوي خطابي وجذري موضوعاتي "ويتم تحديد (النص)، خلافاً (للأثر الأدبي) من خلال (الخلخلة): خلخلة الآراء الشائعة والمستعملة، وخلخلة الذات الفاعلة، وخلخلة اللغة عن طريق فض بكارة المعيار، وهذه الخلخلة هي موضوع كل التجارب الهامشية، وهي تطرح مشكلة التصنيف، و(النص) يهرب دوما من التصنيف، وإلا فضمن أي فئة يمكن تصنيف ديريدا، أو باتاي، أو حتى بارت نفسه؟"[2].

ومنه ويتشكل النص من مجموعة وحدات لغوية متتالية من الجمل بحيث تخضع للتحليل الجذري اللغوي وكذا يخضع تحليل الخطاب للتصنيف المقولاتي (الفلسفة، النقد، الأدب).

ومنه يتم استخدام علم إحصاء المفردات وهذا تخصص مساعد لتحليل الخطاب يسعى إلى توصيف "تشكيلة خطابية بالمقارنة مع تشكيلات أخرى تنتمي إلى نفس الحقل

[1] -محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق، ص19.

[2] - المرجع نفسه، ص:19.

الخطابي بفضل صياغة معلوماتية لشبكات مقدرة كميا للعلاقات الدالة بين وحداتها، يتعلق الأمر بمسعى مقارن أساسا...وبالاعتماد على محلل تركيبي يمكن كذلك دراسة العلاقات بين المفردات والتراكيب والتلفظ"[1]، ومنه نتمكن من معرفة الخطابات النصية والسياق النسيج الموضوعاتي المتحكم فيها.

1-6 آليات تحليل الخطاب وآليات المنهج الموضوعاتي ومفهوم الحزمة:

عالم النص هو العالم الحقيقي الذي يلجأ إليه الكاتب ليكشف عن تلك العلاقة المترسبة بين المتكلم (الباث)، والمتلقي(المستقبل)، تفرض في حقيقة الأمر وجود قراء محتملين له، ويكشف النص كذلك عن الوجه الحقيقي المطلق للمبدع الذي نكشف من خلاله حقيقة النقد الموضوعاتي.

ولما كان النص يقع ضمن سياق معين، ومكان معين وزمان معين، وعده شرطا من شروط إنتاج النص (تاريخيا وإيديولوجيا)، وتقع ضرورة إنتاجه ضمن ظروف اجتماعية وتاريخية واقتصادية، وبالمقابل فإن الموضوعاتي يستعين بأحد أدواته النقدية لكشف هذه الملابسات، فيقف النص كوسط شفاف بين "المحالة" التي ترفض الإحالة النص لهذه الظروف، وبالتالي تدين بالقوة التدشينية للكتابة الإبداعية للعمل النصي، وبين مستوى آخر للربط بين مستوى السياق النصي بمستوى إبداع النص للمبدع وتدشين القوة الإدراكية الواعية له إزاء قضيته، فالقراءة الموضوعاتية لهذه النصوص تتطلب من الناقد باعتباره قارئا أن يرتبط الوعي(الأنا) باللاوعي(للانا) داخل الذات المدركة بالموضوع، وبالتالي عليه أن يستخدم أداة إجرائية أخرى لكشف هذه الملابسات" وهي الحزمة الواحدة أو"الرؤيا الموحدة" لهذه النصوص، من أجل بسط الشبكة الإشعاعية على محيط النص وكشف عوالمه، وإن أول من استخدم مفهوم الحزمة هو ريشار حيث يقول عبد الكريم حسن:" أن ريشار استخدم مصطلحات عديدة تقود إلى غاية واحدة، ومن هذه المصطلحات ما هو"ريشاري"، ومنها ما هو مستعار من "باشلار" أو"بارت" أو"بروست"أو" مالارميه، وهكذا

[1] - دومنيك مانغينو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ص:80-81.

ينهض مصطلح "التكوكب" تارة أخرى و"نجوم الغابة" تارة أخرى، و"دروب الحلم"مرة، و"شبكة العلاقات""، وكلها تشير إلى التقاء موضوعات العمل الإبداعي في"حزمة واحدة" دون ننسى أن مصطلح "الحزمة" مصطلح "ريشاري""[1]، فالناقد الموضوعاتي يجمع هذه الحزمة الضوئية ضمن مجموعة من الأشعة الضوئية الموضوعاتية التي تصنف إلى حزم ضوئية متفرقة تمثل مجموعة من الأشعة المكونة لها متفرقة، وهي مجموعة من النصوص الأدبية المتفرقة للكاتب يجمع بينهما موضوعة واحدة تعد النواة التي ينبني عليها النص، وهي مجموعة القصص التي تتعدد موضوعاتها ولكن تقع ضمن سياق دلالي مشترك يجمع هذه الخطابات وهو موضوعة الفساد، رغم تنافر القصص واختلاف عناوينها كقصص أحمد رضا حوحو.

وفي رأي عبد الكريم "أن الشبكة الحسية أو المجازية تنتشر وسط خطاب شديد الخصوصية، خطاب يرخي مفاصلها...يحل روابطها...يحطم صلاتها أو يصل بها حد الإشباع، ولكنه لا بد من التأكيد على أنه عبر هذا الخطاب الذي يرخي مفاصل الشبكة الموضوعية، تنسج هذه الشبكة خيوطها، وتكشف لنفسها عن نفسها، وترفض نفسها على الأشياء"[2]، ويقع الناقد الموضوعاتي كذلك ضمن سياق خطابي آخر مشترك تجتمع داخله حزمة ضوئية متجمعة لا تنفصل عن بعضها البعض يختاره المبدع موضوعا لجميع كتاباته، وتتشكل مثل الأشعة المكونة لها تتجمع في نقطة واحدة، وتقع هذه الخطابات ضمن سياق اجتماعي معين يلزم الكاتب الخوض فيه وهو علاقة تأثر وتأثير، مثل الكتابات الروائية لنوال السعداوي التي عالجت كثيرا قضايا المرأة في العالم العربي" موضوعة المرأة".

ويرى عبد الكريم حسن –كذلك- "أن هذا الخطاب الشديد الخصوصية في الشعر الحديث هو الذي لا ينفي المعنى إلى عالم الظل، ويضع من جديد قضية العلاقة بين الشكل

[1]- عبد الكريم حسن: النقد الموضوعاتي، ص:74.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:88.

والمضمون كأهم قضية تشغل نقاد الشعر، فسطح التعبير لا يتشكل إلا بخلخلة الروابط بين الموضوعات: خلخلة في السطح.... خلخلة في العمق"[1]، ويجد الناقد الموضوعاتي نفسه كذلك أم سياق خطابي نصي متجانس في موضوعاته، ينتشر حوله الضوء في وسط شفاف ومتجانس، في جميع الاتجاهات، وفق خطوط مستقيمة، يجمع بينهما رابط موضوعاتي يكون الجذر الذي يجمع هذه الإبداعات الفنية الأدبية، ولكن لا يتأتي لنا الكشف عن ملامحها إلاّ بخلخلة النص، وتفتيته ثم إعادة بناءه من جديد، مثل إبداعات واسيني الأعرج، وعز الدين جلاوجي...وغيرهم.

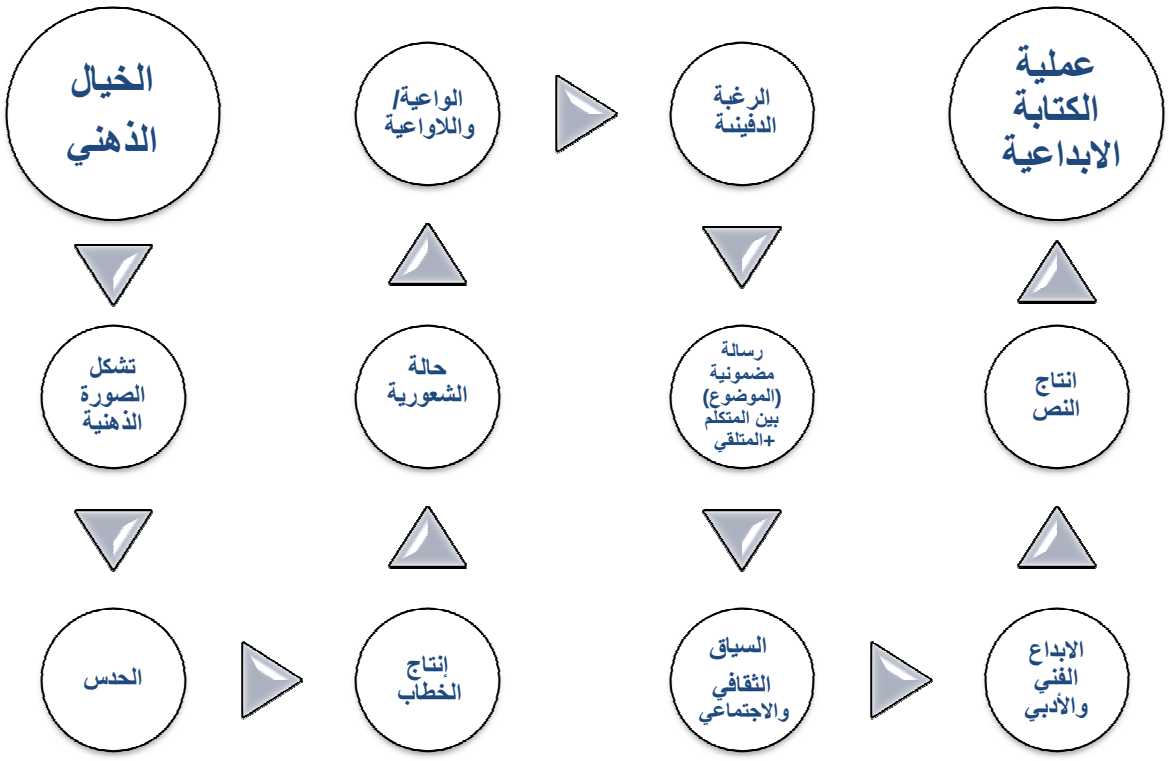
ومن ثمة كان لا بد من "متابعة تطور هذه الموضوعات والصور، ومراقبة تحولاتها لمعرفة تفتحها أو انحلالها، وهذا ما يسمح للناقد بامتلاك العمل الإبداعي من داخله بكل ديناميكيته الخلاقة"[2]، ويسمح للناقد بتشكيل تلك الحزمة الضوئية الاسطوانية ذات الأشعة الخطابية المكونة لها والمتوازنة، وبالربط الموضوعاتي لهذه الحزم الموحدة نجدها عن المبدع متوازنة ذات معادل موضوعي موضوعاتي ينسج بين ثنايا النص ويكشف الرغبة الدفينة للكاتب وبذلك تتشكل معالمه.

تتم عملية الكتابة الإبداعية لإنتاج النص ذا الإبداع الفني الأدبي ضمن السياق الثقافي والاجتماعي الذي يحمل رسالة مضمونيه –الموضوع- والذي يتم بين المتكلم والمتلقي، فالكاتب المبدع في الحقيقة يحمل رغبة دفينة في حياته النفسية وهي تصاحب الحالة الواعية أو اللاواعية للكاتب والتي تحيط بهواجسه الفكري، إنها تقبع في حالة الشعورية للمبدع الواعي بواقع حياته ومجتمعه مما يكسبه رد فعل لإنتاج الخطابات التي يمررها عبر نصه الإبداعي فالحدس يدفع كلا منهما (المتكلم والمتلقي– الكاتب أو الناقد "القارئ") لمعرفة ظروف الإنتاج وتشكل الصورة الذهنية للكاتب ما هو إلا تتبع اطرادي للموضوعات الخطابية الدلالية الموجودة في النص والتي تقبع في خيال الذهني للكاتب في

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:88.

[2]- المرجع نفسه، ص:16-17.

صورتها الأولى إنها صورة للطفولة لدى الكاتب وموضوعة شكلت النواة التي انبنت عليها كتابات نصه وبالتالي فهناك علاقة رحمية بين النص والخطاب وعمليات إنتاجه، وعلاقة هذه الموضوعات بجمل الخطاب لان كل نص يمثل الزمان والمكان الذي كتب فيه، عبر تتبع وملاحقة القارئ للروابط الدلالية وبين الجمل التي ساعدت في خلق هذا العالم الذي تحدث فيه الأشياء الواحدة تلو الأخرى، فالعلاقة بين الخطاب وموضوعات التيمية والعالم هي علاقة تأثر وتأثير فالخطاب يعكس الحياة البشرية في الخيال الذهني الواعي للمثقف الكاتب المبدع الذي يدفعه ذلك القلق إزاء ما حصل وما سيحصل في محيطه الخارجي إلى إنتاج خطاب نصي يشارك في حمولته اللغوية بين المخاطبين يساهم فيه مختلف القراء.



الشكل (4) عنوان: سلم الخطاب الموضوعاتي

6-2 آليات تشغيل الخطاب داخل النص الموضوعاتي:

يشترك الخطاب بحمولته الإجرائية وأدواته المعرفية، وبمختلف عناصره المكونة له في عملية إنتاج الخطاب وتسويق النص، ضمن ما نسميه بأهداف الخطاب، وبالمقابل

تشترك الموضوعاتية في عملية فتق هذه الخطابات وتفكيك معانيها حيث يري براين بالتريدج أن موضوع الشخصية في تحليل الخطاب يشير إلى:" عنصر يظهر قبل النص والذي يشير إلى العلاقة بين المشاركين في النص، ذات وجهة نظرية التي يتم اتخاذها لموضوع النص، وموضوع الشخصية، ويمكن لموضوع العلاقات الشخصية التعبير عن الاحتمال، والمظهرية والنموذجية، وللوضوح، والتعبير عن الرأي، والقبول، والإقناع، والإرضاء، والافتراض، والرغبة، والتنبؤ"[1]، ويظهر الفعل التخطابي للشخصيات وطرق التعامل فيما بينهما، وموضوع الخطاب بينهم، وفق السياق الحواري الذي يجمع بين المتكلمين والسامعين، وهو ربط موضوعاتي يكشف الحركات الفيزلوجية والإيماءات عبر الصور والمشاهدات نفسية لهذه الشخصيات، وتركيبها كتحليلنا للعقد النفسية.

فالموضوعاتية تتحدد من خلال جمع نقاط التكرار الموضوعاتي، بتتبع الخطابات داخل النص الذي يحمل سيمات موضوعية يسعى الناقد من خلالها إلى تشكيل الموضوعاتي يتتبع الجملة المتتالية للفقرة داخل النص، وهو يسير بشكل خطي إذا كنا أمام نص سردي ينطلق من نقطة" أ-ب-ج"، ثم ينقسم إلى جمل متعددة ذات موضوعات متعدد تتحكم فيه الموضوعات النصية، والشخصيات داخل النص، وبهذا فإن كل نص يملك موضوعاته الخاصة، وبالتالي يوجد أكثر من عنصر خطابي موضوعاتي مشترك بين الفقرات، حيث يقول براين كذلك أن "ما تجمع أنماط السمات والرسومات في نص لإفضاء شعور بالتطور الموضوعاتي، هو موضوع فقرة ما، ويتحدد تكرار الموضوع للمعنى، حيث يكون موضوع كل جملة هو نفسه، متعرج أو موضوع خطي، بحيث يتم التقاطه، من جملة واحدة في موضوع الجملة المتتالية، ذات أنماط متعددة أو منقسمة، ويعنى مزيداً من الموضوعات النصية والشخصية والموضوعية، موضوع متعدد، وهكذا يوجد أكثر من عنصر موضوعي واحد في مكون النسق الخاص بالفقرة"[2].

---

[1]- Brian Paltridge=Discourse analysis-an lntroduction.2nd edltlon.p130.

[2]- Brian Paltridge: Discourse analysis, p130.

"كما يتم استخدام مفاهيم الموضوع في فحص الموضوعات، في طريقة تطوير النصوص الموضوعية، وتتكون من أمثلة للموضوع النصي، موضوع النص، موضوع شخصي، موضوع موضوعي، ومع ذلك يبدو من غير المحتمل، أن توجد موضوعات متعددة لموضوع النص يندرج ضمن موضوع شخصي وموضوع موضوعي"[1]، ويتعدد الموضوع بتعدد الخطاب داخل النسق النصي، وبالتالي فقد يكون عنوان "الرواية، أو القصة" هو موضوع النص وموضوعته الرئيسية ضمن نسق خطابي خطي، وأما إذا كان هذا الخطاب يحمل نسق جملي متتالي ملتوي ومتعرج فإنه يمتلك "كذلك" أكثر من موضوع متعدد، وهي موضوعات متوالدة ومتعددة بحسب العقد النصية المتواترة في المضمون النصي للخطاب الموضوعاتي لأنها متكررة متتالية.

ويرى براين بالتريدج أن هناك موضوع ثابت وموضوع متكرر حيث يشير إلى: "الطريقة التي يمكن بها لموضوع الفقرة التقاط أو تكرار معنى من موضوع سابق أو"هذه طريقة أساسية لتدفق المعلومات وقد تم إنشاؤه في النص، بحيث أن هناك عدد من الطرق التي يمكن أن يتم بواسطتها ذلك"[2]، وقد قسم براين الموضوع إلى قسمين هما:(الموضوع الثابت) و(الموضوع المكرر)، حيث يرى بأن الموضوع الثابت هو:" الموضوع الثابت ومن الأمثلة على التقدم الموضوعي هو تكرار الموضوع أو السمة الدائمة في نمط النص، حيث يتم اختيار" السمة الأولى" وتكرارها في بداية الفقرة التالية، مما يشير إلى كل جملة منها التي لها ما تقوله حول الموضوع وهذه الموضوعات الثابتة هي من تحيل إلى مدى التقدم المواضيعي للنص"[3].

ثم قدم براين تقسيم آخر للموضوع وهو الموضوع الخطي:"وهو نمط شائع آخر للتقدم الموضوعي هو عندما يكون الموضوع في الحاشية من جملة واحدة يتم تناولها في موضوع الفقرة التالية، فالنص حينما يتم تحليله يظهر هذا النوع من التقدم يشار إلى هذا

[1] - Brian Paltridge: Discourse analysis, p130.
[2]- Ibid, p130.
[3]- Ibid,131.

باعتباره متعرج أو نمط خطي للموضوع"[1]، ويتكرر المعنى في النص بحسب تطور الخطاب الموضوعاتي الذي تتفاعل فيه اللغة المستخدمة "خطاب الماضي"، وهو خطاب سابق وخطاب المستقبل وهو خطاب يشكل إمكانيات التنبؤ المستقبلي وهو عبارة عن قلق موضوعاتي منفلت يصدر عن الكاتب إزاء ما يحدث داخل مجتمعه وبذلك قسم براين الموضوع إلى "موضوع ثابت، وهي عبارة عن "تيمة المؤسسة لموضوع النص"، وأما الموضوع المكرر، فهي تشكل موضوعة هاجسية للكاتب يتشكل وفقها الموضوعة الرئيسية في العمل الأدبي وقد جسدها براين بالتريدج في قصة ريمي وعليه فـ :"تكرار الموضوع يحمل السمة الدائمة "والموضوع" "يمكن من استخدام النص لكل من اللغة المنطوقة والمكتوبة، كما يشير عادة إلى امتداد أو مقتطف أو جزء كامل من الكتابة أو الكلام، فالخطاب هو مصطلح أوسع بكثير حيث يمكن استخدامه للإشارة إلى اللغة في العمل"[2]، ويمكن بذلك أن تظهر التيمة في النص داخل جزء أو عبر مقتطف صغير داخل النص باعتبار أن الخطاب يشير إلى اللغة التي استخدمها الكاتب أثناء العمل.

وقد وقف براين عن علاقة الموضوع الخطابي بالموضوع التيمي حيث يرى أن: "الموضوع متعدد/ التقسيم والانقسام قد يتضمن النصوص، على حد سواء، "وهو يشكل أنواعاً أخرى من التقدم مثل "موضوع متعدد" أو"تقسيم أنماط القصص" "في تقدم قد يتضمن أي أعدد أو أجزاء المعلومات المختلفة، والتي يمكن اعتبار كل منها موضوعاً في عدد الجمل اللاحقة، فالتقديم المواضيعي يتضمن السمة المتعددة وهي تقسيم الحزم في النص"،[3] بالتالي تشير هذه الانقسامات داخل الجمل إلى وجود حزم موضوعاتية وهي "الرؤيا الموحدة" للنصوص وقد قدمها ريشار على أنها الرؤيا الكلية الواحدة التي يتوصل إلى الناقد يعد تفكيكه للعمل الأدبي إلى وحدات صغيرة أي إلى موضوعات أو ترسيمات و"يصف مصطلح"طريقة" مجموعة من المواد النحوية المستخدمة للتعبير عن الاحتمال أو

[1] - Brian Paltridge: Discourse analysis, p131.
[2] - Ibid,131..
[3] - Ibid,131.

الالتزام بشكل عام، يتم استخدام الالتزام في الكلام والكلام"[1]. ولاكتشاف التيمة الحقيقية في النص فإن ذلك يتم عن طريقة استخدام مجموعة من المواد النحوية التكوين عديد الجمل الخطابية يلتزم فيها الناقد بالإجراء الموضوعاتي لتفتيت البنية* الحقبة المؤسسة للعمل الأدبي وهي بنية ذات شبكة اجتماعية موضوعاتية في النص تدور حولها موضوعات أخرى، فمصطلح "طريقة موضوعية" هي استخدام الكلام والكلام بين المحتوى ومحتوى داخل المقاطع الخطابية وهي فجوات بني التجارب المختلفة التي تغير مسار النص كالحب والذكري "عملية الاستباق والاسترجاع للنصوص السردية" وصنع ذلك الأحداث التي تحمل تجارب الحسية أو التأملية في الحياة وترسم لنا خطوط تكرارية تصاعدية أو نازلة في الهيكل الموضوعاتي للنص وهي في الأسس موضوعات (احتمالية) تمثل دروب الحلم في تشاكله الموضوعاتي.

3-6 آليات الإجرائية في المنهج الموضوعاتي والتحليل الخطابي:

إن المنهجية التي يعتمدها الناقد الموضوعاتي هي مجموع الركائز المنهجية النقدية التي تتحكم في صيرورة العمل الأدبي ولقراءة النص الأدبي كان لابد لنا من أن نتكئ على خطوات لمعرفية تنظيمية وهي أن يبدأ الناقد الموضوعاتي في قراءة النص قراءة شاعرية عميقة ومنفتحة، ثم ينتقل من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى، ثم يقوم بتحديد مكونات النص المناصية والمرجعية، وعليه أن يتأرجح بين القراءة الذاتية والقراءة الموضوعية، وأن يبحث عن التيمات الأساسية، والبنيات الدلالية المحورية، الموضوعات المتكررة، والصور المنفصلة في النص الإبداعي، ثم يقوم بجرد هذه التيمات، واستخلاص الصور المتواترة في سياقها النصي والذهني والجمالي، زمن ثمة تشغيل المستوى الدلالي برصد الحقول الدلالية، وإحصاء الكلمات المعجمية، والمفردات المتواترة، من أجل توسيع

---

[1] Brian Paltridge: Discourse analysis, p131.

* - مصطلح قدمه عبد الكريم وهو يحمل نفس مفهوم "الحزمة" عند جون بير رتشار، ويطلق عليه كذلك تسمية "البنى الموضوعية" وعند رتشار يطلق عليه تسمية "الرؤيا الموحدة" وهناك مصطلحات مجازية ينهض بها مصطلح "الحزمة" وهي "نجوم الغاب، أو دروب الحلم، ونقاط التقاطع، ومفارق الدروب، وبيت العنكبوت".

الشبكة الدلالية لهذه التيمات المرصودة دلاليا فهما وتفسيراً، لأجل رصد الأفعال المحركة والمولدة للمعاني في سياقاتها الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والتداولية، مع دراسة دلالاتها الحرفية والمجازية، واستنطاقها فهما وتأويلاً، والانتقال من الداخل النصي إلى التأويل الخارجي، والعكس صحيح أيضاً، لدراسة الموضوع المعطى من أجل البلوغ إلى الجانب الحسي في الأثر الأدبي، أو الوصول إلى البنية الموضوعية المهيمنة للعمل الإبداعي، وحصر العناصر التي تتكرر بكثرة، وبشكل لافت في نسج العمل الأدبي، وذلك بتحليل العناصر التي تم حصرها ورصدها اطرادا وتواتراً (الاهتمام بالمعنى السياقي)، من أجل المقارنة بين الظواهر الدلالية والمعجمية والبلاغية تآلفاً واختلافاً، لتجنب التزيد في التحليل الموضوعاتي، واللجوء إلى الإسقاط القسري المتعسف، وعدم تقويل النص ما لم يقله، وعليه يتم جمع النتائج التي تم تحليلها لقراءتها تفسيراً وتأويلاً واستنتاجاً، وبناء قالب نموذجي مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس، وربط الدلالات الواعية وغير الواعية بصورة المبدع الذاتية والموضوعية"[1]

[1]- جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية في النقد الأدبي، 12/ 11:00/2020/01، موقع مجلة طنجة الأدبية، الألوكة. httP

المبحث الثاني: آليات النقد الموضوعاتي

1- الموضوعاتية وآليات الإجراء الإحصائي:

يعرف المعجم الفلسفي الإحصاء بأنه: "Statique" في اللغة الفرنسية و"Statistics" وفي اللغة الإنجليزية"، فهو حصر طائفة من الوقائع والظواهر وتجميعها على وجه معين، ويتحدد مفهومه بوجه خاص في أنه علم ينصب على جمع ظواهر نوع ما وتنسيقها على نحو يؤدي إلى علاقات عددية ثابتة ويعبر عن أسباب مطردة تمكن من التكهن بالمستقبل"[1]"، ويمكن أن يكون النص الأساسي متعادلاً مع النص المنتج من الناحية الدلالية وليس من ناحية الكمية وذلك من خلال كمية المعلومات ونوعية الرسالة وعدد الثيمات والموتيفات، ولكن بنية النص تتغير سواء من ناحية ترتيب عناصر النص أو الحوامل الفنية أو الطرق الإجرائية، وهذه العلمية يمكن أن نسميها إعادة كتابة"[2]، ويطلق غريماس"A.Greimas"، على موضوعاتية عبد الكريم حسن باسم "الموضوعية المعجمية"، في حين أطلق على "موضوعية" ريشار اسم"الموضوعية الأدبية"[3]، مستندا في ذلك إلى التلميح الذي قدمه ريشار في تعريفه للموضوع الذي يعتمد على قاعدة لغوية يتمركز حولها" التواتر اللفظي في تعين الموضوعات التي يدرسها"ريشار" ولكنه لا يقدم لنا-على امتداد دراساته النقدية-، أية إحصائية في هذا الخصوص، فالتواتر يلعب دوراً، ولكنه لا يعلب الدور القاعدي، هذا إلى أنه يبدو لنا أن التواتر عند "ريشار" مجرد انطباع تمنحه إياه القراءة الأولى للعمل الأدبي، وهذا ما يفسر ابتعاد"ريشار" عن استخدام كلمة" الإحصاء La Statistique"، التي لا ترد إلا مرةً واحدة على امتداد أعماله، ويستخدم بدلا منها كلمة" العد Recensement"، و"ريشار" يدرك جيداً ما تلزمه به كلمة"الإحصاء" من متطلبات قاسية،

---

[1]- إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983، ص:4.

[2]- حسين خمري، نظرية النص –من بنية المعنى إلى سيميائية الدال-، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007م، الجزائر، ص:81.

[3]- عبد الكريم حسن: "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب"، ص:15.

فالإحصاء علم قائم بذاته يتطلب ممن يريد تطبيقه على علوم اللغة والأدب أن يكون ملما بالرياضيات والنسبية على وجه الخصوص"[1].

ويتبني عبد الكريم حسن فكرة الإحصاء من حدسه الشخصي الذي استمده من المجموعة اللغوية التي تتردد مفرداتها بكثرة فلا بد وأن يكون لموضوعها أهمية متميزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى، ويتوقف على نقطة البدء وهي" تكنيس الأعمال الشعرية الكاملة إحصائيا، فالإحصاء يجب أن يشمل الأغلبية الساحقة للمفردات وإن لم يكن كلها"[2]، وبهذه العملية الإحصائية يكون عبد الكريم حسن قد حدد لنا لمنهجه النقدي خطوات للعملية الإحصائية بحيث:" يتحدد لنا الموضوع الرئيسي في مرحلة شعرية معينة، " والموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى" وهذا على المستوى الشكلي البحت ... وعلى المستوى البنيوي، فإن" الموضوع الرئيسي هو الذي يفرز بقية الموضوعات ويولدها بشكل آلي، ويلي -بعد ذلك- اكتشاف الموضوع الرئيسي، وهي تعني بتحليل المفردات التابعة له بكل ظهوراتها، ويتم ذلك على أساس تحليل كل مفردة على حدة، ثم استخراج النتائج التي قد تكون مهمة جدا في التفريق بين هذه المفردات ووظائفها، وبعد إكمال التحليل الجزئي تتم دراسة الموضوع من خلال استخراج المخطط الكلي الذي ينظمه وبالتالي فإن العمليات الأساسية في القراءة الموضوعاتية، كما يتصورها عبد الكريم حسن تتلخص في الجرد/ تحديد الموضوع الرئيسي/ تحليل المفردات/ الموضوعات الفرعية"[3]، وبهذا فإن تصور "حسن" لتطبيق الإجراء الإحصائي على العمل الأدبي، هو محاولة منه ليتميز في دراسته للمنهج الموضوعاتي ويعطي لنفسه مساحة لقراءة موضوعاتية مغايرة عن جون بيير ريشار، ولهذا فإن دراسته وسمت بالموضوعية المعجمية، فـ"ريشار" اعتمد على مقياس

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:158.

[2]- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص:40.

[3]- المرجع نفسه، ص:40، 41.

الإطرادية في تحديد الموضوعات التي تحدد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة، ثم توضع هذه العناصر في مجموعات أو حقول شاقولية، وعبر حركة تنظيمية شمولية توضع هذه المجموعات في علاقات بعضها مع البعض ضمن مفردات العائلات اللغوية، وبذلك فهو يحلل الموضوع الرئيسي للمفردات ويبحث عن المعنى بحثا وصفيا، وبهذا ينتقل ريشار بين مستويين" مستوى التحليل، ومستوى مادة التحليل، فكذلك فعل الباحث في نوعين من المعنى: الأول يسميه غريماس: النويّات الذرية للمعنى، وهو معنى ثابت، والثاني يسميه: النويّات النصية للمعنى، وهذا يتغير تبعاً لموقفه في النص، وقد أفاد الباحث من النوع الأول في تحديد العائلة اللغوية، ومن الثاني في استخراج المعاني النصية لكل مفردة في مواقعها المختلفة"[1].

وللجمع بين طريقة الإحصاء عند كل من "جون بيار ريشار"، وعبد الكريم حسن" أرى أن يتم ذلك عن طريق الإحصاء الشامل للمفردات داخل العمل الأدبي، لدراسة الموضوعات الرئيسية الكلية وحصرها ثم جمع البيانات من كل مفردة للموضوعات الأصيلة وربطها معجميا بحسب نوع كل مفردة مثلا المفردات الأسطورية أو الدينية، أو التي تدل على شخصيات تاريخية أو الرئيسية، أو أسماء آلهة أو شياطين ...وغيرها، وبعد الحصر الشامل للمفردات نقوم بأخذ هذه العينات ونبحث لها عن قوالب تمثل كل مفردة من هذه المفردات وهي الخصائص التي يشترك فيها موضوع العمل الأدبي لنسقط بعد ذلك هذا العمل بالنص الأدبي الأصلي – إن كان مقتبسا- أو يحتوى على نفس السيمات بين بيئتين مختلفتين، ثم نقوم بالبحث عن معاني خفية أخرى للنص ونقوم بعمليات الجرد والتنضيد ومن ثمة إحصاء كل مفردة مع اشتقاقاتها ودلالتها في معنى اللغوي لها، ثم وضعها في الحقل المناسب لها، وهي تمثل موضوعات فرعية تكون الجزئية الفاعلة في النص الأدبي، وبعد ذلك نقوم بإدراج الموضوعات الثابتة ذات

[1]- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص:17.

الوحدات الدلالية الكبرى التي ترتبط النسق النص الداخلي بمحددات تؤثر على البنية الرئيسية للنص وهي التي تكون الجذر الرحمي له.

وتشير إلى العوامل المختلفة التي تؤثر في الثبات والتي من بينها العدد الصغير من الموضوعات السحرية الخفية، والتي تشكل الوحدات الدلالية الصغيرة للنص فتساهم في انخفاض أو ارتفاع التكرار لإعادة إنتاج معاني على قاعدة محور ما، للوحدات المتشابهة الواقعة على نفس مستوى التحليل، فالتكرار لنفس الوحدات والمتموضعة على مستويات مختلفة"[1]، ما هي إلا تغيرات دلالية شعورية واللاشعورية في نفسية المبدع أو الكاتب بحيث يتم ذلك بفعل الهوس الذي يلاحق الكاتب ويتمثله في كل أعماله الإبداعية إنه تجلى الوعي في صورة ثابتة متكافئة مع الواقع الحقيقي والموقع الافتراضي الذي سمح له بتمثيلهما، ثم نقوم بعلميات تنضيد البنيات للوحدات الصوتية والدلالية كما ونوعا وملاحقة موجاتها وذبذباتها وأبعادها من أجل إيجاد العلاقات الرياضية فيما بينها ومعرفة المتوافق وغير المتوافق منها وحسابات وإنشاء سلالم ما يشبه السلم الموسيقي في المقطوعة الواحدة وإنتاج التراكيب النغمية الدلالية المتنوعة بمختلف حقولها والمبنية على أساس موازين وضوابط واعية وغير واعية للمبدع كقطب مضاد يقوم بطرقه وإحداث نوتة قوية بحسب الأحداث والزمان والمكان المتسلسل الذي غالبا ما نجد الرموز مفتاح كل وحدة صوتية تتحكم في الاهتزازات النفسانية للكاتب وتنتقل في الهواء - فضاء النص- وبالإمكان سماع هذه الأفكار والمواضيع الحساسة لقراءتها في حالة الشعور، وهو يمثل اضطراب للمبدع الذي يعد بمثابة الطاقة الميكانيكية التي تشكل هوس المبدع وترغمه أن يكون وسط هذه الموجات في شكلها الدائري وتحت ضغط تبادلي فاحص في العالم الواقعي الذي اهتزت نغماته على المدى الترددي بدرجة الوعي المثقف لدراسة الحالة الاجتماعية عبر ثلاثية الزمان، والمكان، والفضاء.

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، ص:188.

2- الموضوعاتية وآليات الإجراء الأسلوبي:

فالصورة التعبيرية هي مجموع العلائق الوجدانية المسيطرة على نفسية صاحبها، لاكتشاف الجمالية داخل العمل الأدبي بعد تتبع الحقل الدلالي للقرابة السرية التي تجمع بين فقرات النص، وتحمل الموضوعاتية القدر الكبير من المعرفة اللغوية مستفيدة من الأسلوبية الألسنية التي قدمها"شارل بالي "Bally" "فلقد دفعت الأسلوبية بالنقد الموضوعاتي إلى معالجة لغوية جمالية متعددة لأن أطياف الشعور أو اللاشعور تتبلور لغويا بوساطة تراكيب وتعابير وتقنيات معينة فيغدو النسيج الجمالي مفتاح الفكري الموغل في الباطنية أو المتناثر رموزا على سطح الكتابة"[1]، ومعنى ذلك أن الظاهرة اللغوية تتميز بطابعها الكيميائي الذي يتركب من العناصر الأساسية وهي اللغة بمختلف علاقاتها الدقيقة النحوية التي تتفاعل مع العناصر الطاقوية الموجودة في ذهن الكاتب شعورية واللاشعورية والتي تشكل المادة التي يبني عليها الكاتب موضوعاته ضمن مركبات عضوية تشكل التناسق أو التنافر والتضاد، أو التقابل التي تدرس حالات الطاقوية للمتغيرات الفكرية للكاتب عبر مقاطع السردية في العمل الأدبي.

ويرى عبد المنعم خفاجي وآخرون بأن:" ما يعتمد عليه الأسلوبيين الذين يستهدفون الوصول إلى الدقة العلمية على الطرق الكمية لحساب التكرار النسبي للسمات الأسلوبية، وكثيراً ما يستخدمون الحسابات الالكترونية لرسم جداول التكرار للسمات التي يقال عنها إنها تصف أسلوباً مميزاً، وهناك آخرون يستعملون بدلاً من ذلك، المفاهيم اللغوية، مثل التمييز بين العلاقات اللفظية والجملية في اللغة، أو يستخدمون النحو التحويلي، والتمييز الذّي يحتويه بين البناء السطحي، والبناء العميق"[2].

---

[1]- جوزيف لبس: منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع 12:30، 2018/07/21.

www aslim-ma/ site/ articles-php.!

[2]- محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر، 1412هـ، 1992م، ص:21.

فالألياف الصناعية الذهنية وهي مجموع المدركات للكاتب والتي تتحكم بين عالمي الوعي واللاوعي عن طريق الرمز المتكرر في النص والذي يجسد السيمات الأسلوبية الموضوعاتية في تركيبها الميكانيكي الإحصائي، ما هي إلا تشكيل للذرة كوحدة أساسية في البنية الدلالية للنص وتشكل موضوعة رئيسية له، كما تعتبر النواة المكوّن الأساسي للذّرة، وتكون شحنتها الموجبة والفاعلة التي تشكل القرابة السرية الجامعة للموضوع الرئيسي للنص، وهي الوحدة الأصغر على الإطلاق، وتعزى إليها وظيفة تمكين العنصر من الاحتفاظ بخواصه الكيميائية، كطاقة التأيّن للموضوع الفرعي، والأكسدة التي تتفاعل وفقها مجموع العناصر المتكررة ببنايتها الدلالية، والسالبة التي تمثل العناصر المضادة في النص وهي عبارة عن دلالات هامشية لا تخدم موضوع العمل الأدبي بل وقد تشكل خطورة عالية تهدد النسق التركيبي للنص، وهو أسلوب الكاتب في تعاملاته مع اللغة إن خرجت عن إطارها النسقي والنصاني، ويحتوى النسق كذلك على عدد ثابت من البروتونات التي تمسك مضامين النص وكل عنصر فيها لديه دور فعال في انتظام النص وطريقة بنائه، ولإنتاج جزئيات أكبر أو قابلة للتفكك والانقسام كان لابد من عملية اندماج مجموعة من الجزئيات مع بعضها البعض، لتعيد لنا هيكلة الذرات وترتيبها داخل الجزيء الواحد، ويتمثل التفاعل بتكسير الجزئيات للدلالات أو تكوين الروابط الكيميائية، التوازن والطاقة بين الدرس الأسلوبي الذي يجد نفسه تلقائيا جزء من النقد الموضوعاتي من خلال تشابه أهداف كلا من المنهجين وإذ لم نقل تماثلهما تركيبياً، "ولهذه التحديدات جميعها مستندات أصولية تتجمع في تجذير" الروابط بين الأسلوب والشخصية في أبعادها الوجودية"، وهي تنصب في حيّز فلسفي ثنائي المفتح، له باب على نظرية المعرفة والإدراك إذ مداره التسليم بمبدإ الاكتساب الشمولي، وبمبدإ حيوية الظاهرة الكونية التي بموجبها لا يكون الكلّ حاصل الأجزاء فحسب، وإنما في الكلّ ما في الأجزاء وزيادة، وهذه الزيادة في معادلة المعرفة يستقطبها في الأثر الأدبي أسلوبه الذي لا يتميز بشيء

سواه، وله باب نظريّات علم النفس ولا سيما ما كان منها قائما على التشريح الاختباري المفضي إلى كشف دفائن اللاوعي.

وقد ذهب بعضهم فعلا إلى استنباط مقاييس إحصائية هي بمثابة "موازين الأسلوب" (styiometriques) سلطها على هياكل التحليل اللغوي الأسلوبي ليتطرق بها إلى منافذ الشخصية العامّة، ولعل نظرية " السياج الفيلولوجي" التي وضعتها سبيتزر لا يمكن أن تقيم حق قيمتها ولا أن تثمر ما بناه عليها صاحبها إلاّ إذا قيست بميزان التقديرات البسيكولوجية وطبقت في ضوء ممارسات التشريح الاختباري، وقد أحس أولمان ببعض هذه الأبعاد الأصوليّة إحساسا ظل غامضا إذا افترض أن نظرية سبيتزر توصلنا إلى ربط الجهاز العصبي بالجهاز الفلسفي والجهاز الأسلوبي"[1]، إذا ما اقترن بالجهاز الموضوعاتي لدراسة مختلف الظواهر الأدبية عبر محاورها الدلالية المعجمية تفكيكا وتشريحا، ثم فهما وتفسيرا، وثم تأويلا وتقطيعاً، ثم تصنيفا وعدا وتجريداً، لتفتيت هذه الكتلة المدارية من أجل التصنيف المقولاتي لمعاني النص لقراءته من الداخل والخارج ومعرفة وظيفته الشعرية وانعكاساته الموضوعية من أجل استخراج الجمالية اللانهائية في رحم العمل الأدبي.

3- الموضوعاتيين بين آلية المعنى وآلية التكرار:

ولفهم المعنى كان لابد أن نستند على آلية التكرار فهي الدلالة الكثيفة التي تمثل هوس الكاتب في العمل الأدبي:" وليست وظيفة التكرار التأكيد على ثيمة معينة أو التذكير بها، لأن النص الأدبي هو في نهاية الأمر- مهما بلغت درجة تعقيده- هو تكرار لموضوع معين فالتكرار لا يتضمن الإدامة أو التبديل لخطاب آخر، ولكنه تكرار بشكل مخالف، أي تغير في صيغ الخطاب في تحولات المعنى وثبات الثيمة"[2]، وبحسب عبد الكريم حسن هو

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص: 72، 73.

[2]- حسين خمري، نظرية النص، ص:41.

البحث :"عن المضامين المتكررة وراء الأشكال المتغيرة"[1]، والمعنى بذلك هو تلك الدلالات الكبرى التي تتجلى في سياق النص، وتلك الإيحاءات النصانية في دلالتها الصغرى التي تحوي المضمونية النسقية للنص إنها تلك الهالة من الدلالات التي تعكس الواحدة منها الأخرى تنتمي إلى تصنيف واحد بمختلف دلالته ومعانيه، إنها تكون ذلك التجانس النسقي الخفي الذي يؤكد وجود المعنى ويكون أجزاء النص فهي التي تقوم على وجود الأشكال الثابتة في حقل المضامين المختلفة لجذر الثابت في المعنى الخفي.

إن تلك المعاني هي بمثابة" موضوعات سحرية" الثابتة في قالبها المتكرر -، تثير إعجابنا، وتدفعنا لملاحقة الهوس الاطرادي الذي يلاحق الكاتب أو الشخصية داخل النص بفعل الترسيمات التي تدل على اختيار الكاتب، وغالبا ما تكون هذه الترسيمات غير منظمة تخص كل حقل ما من المعنى وتنتمي إليه وتلتقي داخله لأنها تتطور في العمل الأدبي وتتكرر داخله ولذا تفترض مسح لحقول لهذا المعنى حتى نجرد موضوعات النص ولهذا فإن "ريشار" اعتبر بأن" القراءة الموضوعية قراءة نسقية" "أعنى قراءة أنساق من الترسيمات التي تلتقي على أساس المنطق المقولاتي، وكما أن الموضوع يتطور حسب الدراسة النسقية لترسيماته، فإن الترسيمة تتطور حسب المقولات الموضوعية التي تلتقي في كل موضوع متفرد... إذن هو بحث عن المعنى في كل الاتجاهات"[2]، إنها أشبه برسالات مشفرة قصدية تأخذ طابعا إحصائيا معادلا رياضيا يرسم لنا صورة محسوسة للعالم، وصورة أخرى مسجلة منذ بداية تكوين طفولة الكاتب، إنها مأخوذة من تصميم معماري للعقل البشري في وعيه الخالص، وفي اللاوعي المسجل في ذهنه الباطني، لذا كان لابد من ملاحقة بنيات المعنى في العمل الأدبي بقاعدة تجريدية تفترض وجود التصنيف المقولاتي الذي يربط الفلسفة بالنقد كما عند "ريشار" من أجل تصنيف مقولات

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص:163.

[2]- المرجع نفسه، ص:47، 48.

المعنى إلى العمق وتجلياته الموضوعية الخفية مادام "الموضوع هو المقولة التي توجد على شكل "سلسلة أمثال لغوية"" Paradigme Linguistique".

ومن هنا، فإنه ليس من قبيل الصدفة أن يكون" مارسيل بروست" مؤسس النقد الموضوعي، لأن عمله بحث عن الاختيار الممكن داخل الحقل الواحد، وعليه فإن الموضوع يوجد ك" سلسلة أمثال" لغوية تحتوي وتتمثل في داخلها أنواع الترسيمات التي تأتلف مع بعضها في مجموعة مقولاتية واحدة"[1]، وبهذا فإن ريشار يؤسس تصنيفه للمعنى على محورين، فمن مقولات الكبرى إلى جزئيات المعنى والعكس صحيح، إنه يلتقط جزئيات المعنى منطلقا من المقولات الكبرى، ويصل إلى المقولات الكبرى عبر جزئيات المعنى، ومثله في ذلك يقول بروست":"إن أدنى رغبة فينا- وإن لم تكن أكثر من عنصر وحيد كالإيقاع- قابلة في ذاتها لكل العلامات الموسيقية الأساسية التي تقوم عليها حياتنا"[2]، فالموسيقي تتشكل كما شذرات المعنى فهي مصدر إلهام ذاتي باطني للكاتب إنها النوتة الأساسية التي تتشكل وفقها العلامة الموسيقية الرئيسية، والمعنى هو لغة الألحان والعواطف يكون مقطوعة موسيقية كما النتوتات الكبرى وتمثل الألحان وهي الدلالات الكبرى للمعاني والتي هي عبارة عن النوتات الرئيسية المرتفعة لبنية الإيقاع، والنتوتات الصغرى وتمثل العواطف وهي عبارة عن الدلالات الصغرى، إنها تجسد فنون الإلهام في مقطوعة موسيقية بتنغيمات سحرية خفية متجانسة تمثل موضوعات النغمة وتجمع بين الصورة والخيال، وبين لغة العواطف وسحر الألحان، فالأداة لإنتاج الموسيقى هي عبارة عن آلات تختص بالغناء كل آلة بإنتاج نوع تنغيمي معين مثل العود، الطبلة، والبيانو، والكمان،...وغيرها.

كذلك هناك آليات لإنتاج الدلالة في النص تنتمي لحقول تخص المعنى الواحد في العمل الأدبي ويتم باستخدام أداةٍ نوعيةٍ من أدوات تصنيف المعنى في حقله المعجمي وفي

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص: 47.

[2]- المرجع نفسه، ص: 48.

حقله الدلالي، وذلك باعتماد العناصر التي تنتمي إلى عالم اللغة، أو العناصر التي تنتمي إلى عالم الصورة والخيال، فالموسيقي تفترض وجود رئيس لهذه الفرقة أو الجوقة الموسيقية التي يؤديها العازفين، ومن ثمة تفترض وجود مستمعين مثل القارئ بالنسبة لقارئ العمل الأدبي، فالمعنى الرئيسي هو من يمسك النص في علاقاته المتشابكة الدلالية التي تسمح بدراسة دلالات المعنى وذلك طبعا بعد تصنيفها، فتنويعات التيمات داخل العمل الأدبي هو تنويع للنغمات الإيقاعية في المعزوفة الواحدة في القطعة الموسيقية، فالمقاطع السردية تشكل مقطوعة واحدة تستدعي قراءة أفقية للنص، في دلالات قطعية مطلقة لمعدلات المجردة في المقطع الواحد الذي يكون المعنى فيها، فهي عبارة عن توظيف للرموز أو توظيف للأسطورة أو الشخصية أو مجرد إيحاءات مختزلة مختزنة توازن بين الوعى واللاوعى، وبين الشعور واللاشعور، لتحدد متوسط المعادل الموضوعاتي للعمل الأدبي، فهي تبحث عن المحسوس والخفي، والمرئي والمتخيل، وبين الواقعي والمفترض، إنها تطبيق لقوانين البنيوية في بناء النص ولكن تشترط قاعدة صغيرة لتوظيفها إنها تعمل بمفاهيم التصنيف المقولاتي للمعنى وتجمع بين الفلسفة والنقد، وتتعمق في معاني النص لتجمعها في حقول دلالية معينة فتقوم بالتجريد والتصنيف والتنضيد، لقراءة النص من الداخل والخارج حتى لا تكون حبيسة المنهج البنيوي، بل تدرس موضوعاتها السحرية وتفجرها لتفسر تلك المعاني في عالم المبدع الخاص للكاتب.

4- آلية التكرار وفكرة التردد الموضوعاتي:

إن فكرة التكرار التي قدمها عبد الكريم حسن حينما استعمل مصطلح الإحصاء بدل مصطلح "التكرار" أو "العد" متجنبا في ذلك ما قدمه نظيره جون بيار ريشار حينما استخدم مصطلح التكرار أو التردد وهي فكرة أخذها عن عالم الدلالة الفرنسي"بيار كيرو"" Pierre Guiraud"، وذلك في قوله" فالموضوعاتية الكبرى لعمل ما، تلك التي تكوّن المعمار الخفي، والتي عليها تقديم مفتاح انتظامها، هي تلك الموضوعاتية التي توجد مغلقة في الغالب، والتي يعثر عليها حسب ترددها الظاهر استثنائيا، فالترداد هنا كما في غيره يشير

إلى الهوس، من هنا نجدنا منقادين إلى البحث عن الكلمات المفاتيح، والصور المفصلة والموضوعات الموضوعاتية...نقوم بدراسة ترددات إحصائية على غرار تلك التي قام بها في فرنسا بيير كيرو"[1].

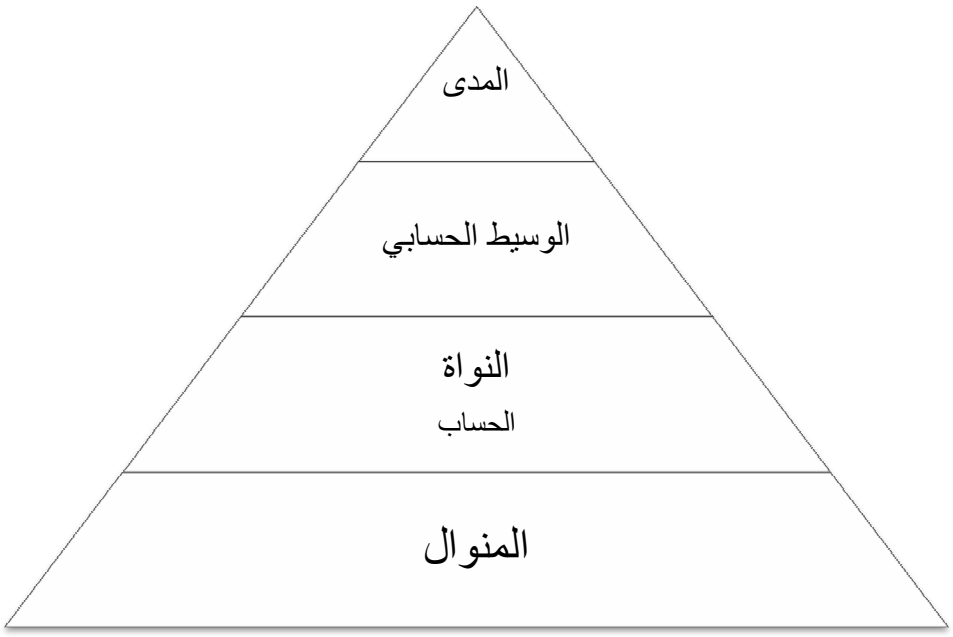
وبالتالي أرى أن مصطلح"الحساب"هو الأنسب لدراسة موضوعات النص، فالتكرار إذن هو عملية إحصائية حسابية يدرس مجموع التكرارات الواردة في النص، ويبحث عن الفئات الكبرى والصغرى المتكررة داخل العمل الأدبي لإيجاد مركز الفئة التي هي النواة الأساسية الحاضنة لموضوعات النص، من ثمة دراسة المدى الفارق بين أكبر وأصغر قيمة مترددة عن طريق المنوال الذي يحدد القيمة التي توافق أكبر تكرار والتي تحدد لنا العلامات الدلالية البارزة في تكوين نسق النص وبالتالي فإننا نتوصل إلى مركز الفئة للمعدل الحسابي لطرفيه وهي الموضوعات العشوائية والثابتة التي تجمع تمفصلات في المقاطع النصية، ويتم ذلك عن طريق دراسة التواترات التي هي حاصل قسمة دلالات الظاهرة المتكررة على التكرار الجملي للتواتر التراكمي وهي الموضوعات المعنوية الخفية ذات الدلالات العميقة التي توحد معمار النسيج النصي، وهو حاصل قسمة التكرار على التكرار الجملي، ويعتبر متوسط للسلسلة الحسابية ذات ميزة كمية للدلالات المتناثرة المشتتة للمفردات ذات النزعة المركزية والتي تكون الخلية الأساسية لموضوع النص من أجل تنظيم العينات العشوائية الذي يعدها فاصلة للنقطة التي تنتمي إلى المضلع التواترات التراكمية الصاعدة، بواسطة المعدل الحسابي الذي هو حاصل لمجموع جذاءات كل قيمة والتكرار الموافق لها على التكرار الجملي بحيث يجمع مفردات للموضوعات المتكررة في المجموعات المتجانسة، وبالتالي يقوم بالتصنيف النوعي للفئات الدلالية في مجموعات مميزة ومتجانسة حيث يتم تجميع الوحدات التي تشترك بصفة محددة ومقيدة مع بعضها البعض، ثم نحسب متوسط السلسلة الإحصائية ذات ميزة كيفية تكرارها الجملي، نرتب

---

[1]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص:90.

قيمها تصاعديا ويكون بتقدير المتوسط لكل فئة دلالية لنخرج الفئة الغالبة في النص التي تشكل هوس الكاتب وصدمة الطفولة له.

الجدول يبين المضلع التكراري الذي هو عبارة عن الوصل بين مراكز المستطيلات:



الشكل (08) عنوان: المضلع التكراري الموضوعاتي الإحصائي

ويبدو أنّ (كولو) ميز بين مصطلحي التواتر والتكرار، حيث يرى أنّ" ما يلفت نظر الناقد إلى الموضوع هو تواتره الذّي يجب ألا يخلط مع التكرار البسيط، كما في حالة الموضوع الموسيقي، يترافق تواتر الموضوع بتبدلات"[1]، وعليه فإن الحدود الفعلية هي الحد الفعلي الأدنى لفئة يساوي حدها الأدنى، والحد الفعلي الأعلى لفئة يساوي حدها الأعلى فتصبح الحدود الفعلية متجسد في حدود العائلة اللغوية.

ويرى كذلك كولو أنه:"تتحدد هوية الموضوع عبر تبدلاته الداخلية التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها: فالموضوع ليس شيئاً آخر غير مجموع هذّه التبدلات أو على الأصح استخدامها"[2]، لذا فالتكرار التراكمي لفئة ما يساوي تكرار تلك الفئة في مجموعاتها الدلالية الثابتة + مجموع التكرارت السابقة وبناء عليه يتم تعبئة جميع

[1]- ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، ص:42.

[2]- المرجع نفسه، ص:42.

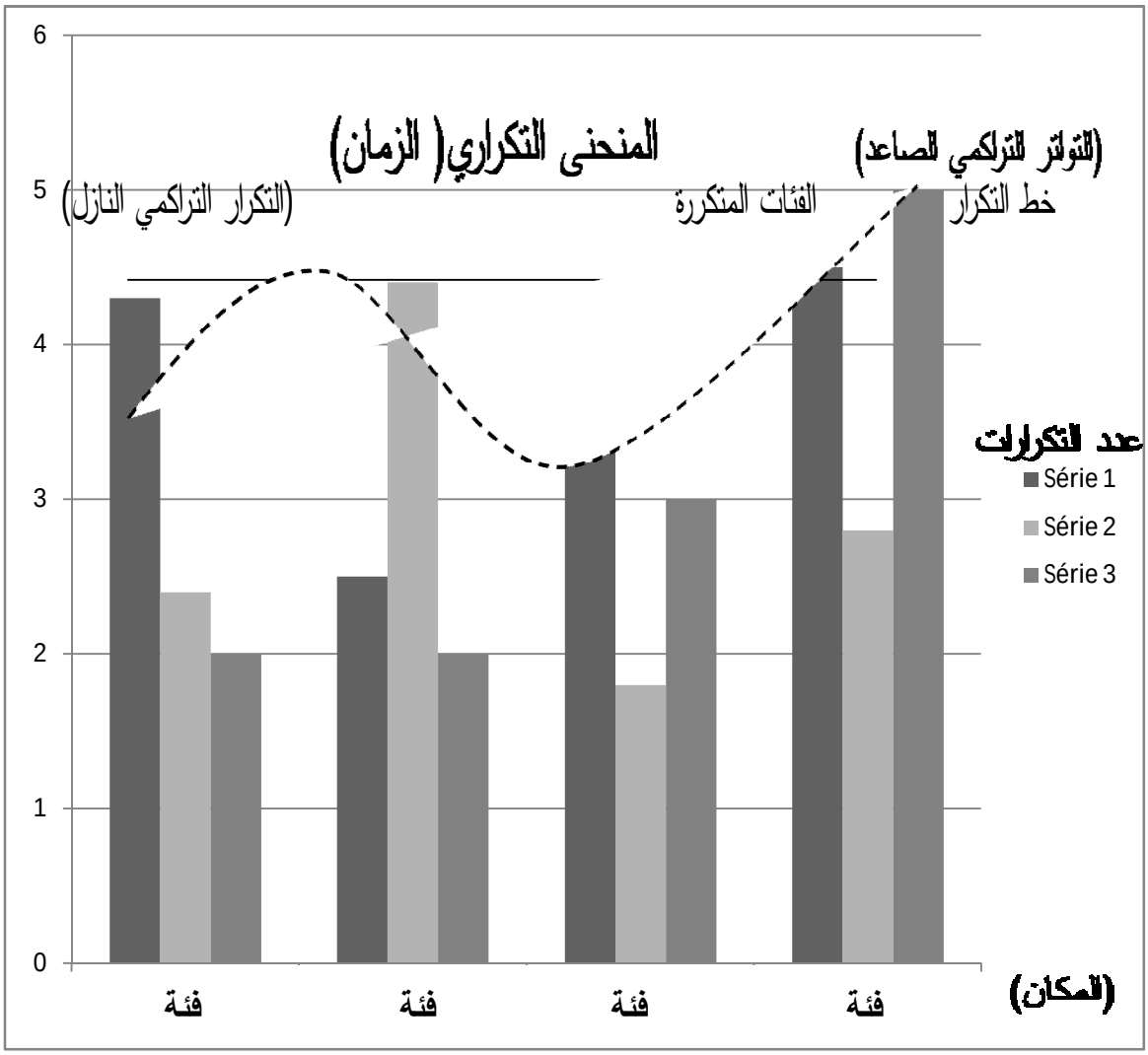
الفراغات، ولربط عينات البحث يجب علينا أن نربط كل معامل دلالي ضمن حقول دلالية لكل عينة في إطار البحث عن الكلمة المرادفة لها هو الأساس الذي يجمع كافة الوحدات الإحصائية عن المشكاة المدروسة بناء على عنصري الزمان والمكان وهذا ما أقر به جورج بولي في تحديده لمفهوم المكان والزمان وعلاقته بموضوعات النص، ومن هذا المنعرج ينطلق"جورج بولي" في مجمل قضاياه النقدية من قضية الكشف عن وعي الأديب بذاته من خلال وعيه بالزمان والمكان، "فهذا البحث عن الماضي بعنصريه الزمن والمكان هو الذّي يمكن البطل، عند تحقيق وعيه بهما، من تحقيق وعيه بذاته نفسها، وهذا ما جعل "جورج بولي" يخلص إلى القول:(نرى إذن بوضوح أنّه منذ اللحظة الأولى، ونكاد نقول أيضاً منذ المكان الأول للحكاية، يفرض العمل البروستي نفسه بكونه ليس بحثا عن الزمن الضائع أيضاً)"[1]، وعبر عدد من المشاهدات للمفردات المتكررة تتعلق موضوعات النص بوحدتي الزمان والمكان، وبهذا يشكل المكان أهمية رئيسية للعمل السردي، كمركز ومحور جوهري... في حين نجد أن للزمان أهمية في تفعيل دلالة المكان وهما يسيران وفق خطان متوازيان بحيث يدل الزمن على نفسية الإنسان مادام متصل بوعيه الخاص بحيث: "يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهو فيه مختلفون حتى أننا لا يمكن أن نقول أنّ لكل منا زمانا خاصا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية"[2]، فالمنحنى التكراري يمثل خط الزمان، وخط التكرار المتوازي يمثل المكان، لان المكان ثابت والزمان متغير بحسب الظروف والوقت والحالة الاجتماعية التي كتب فيها النص الأدبي، وبهذا يجسد المكان بالنسبة للكاتب لحظة الوجود ولحظة للكتابة التي تشكل الهوس القهري الذي يعانيه الكاتب في ذاتيه النفسية وفي وعية الخالص.

[1]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص:49.

[2]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص:22-23.

ويرى "جورج بولي" أنّ العناصر المتحكمة في التحليل الموضوعاتي للنصوص الأدبية هما عنصري: الزمان والمكان اللذان يساهمان في تشكيل الوعي، ويرى كذلك أنّ: "النصوص الأدبية هي تجسيد الفني لوعي المؤلف بهذين العنصرين، ولذا فالغاية من تحليل النصوص الأدبية هي العودة بالعناصر التي تشكل مشاهده وأحداثه إلى أصل تشكل الوعي عند الفنان، وهذا يتطلب من الدارس كفاءة نقدية هامة تمكنه من اكتشاف العلاقات القائمة بين المشاهد، وتحديد التعديلات التي دخلت على الموضوعاتية الأساسية للنص، ومن ثم اكتشاف هذه الموضوعاتية التي شكلت النواة أو الخلية التي تولد منها النص بجملته"[1]، وبالتالي يتم ذلك باعتماد على المنحى التكراري الذي هو عبارة عن تمهيد للمضلع التكراري، فهو يدرس التكرار التراكمي الصاعد الموافق لقيمة ما، فهو مجموع لتكرارت القيم الأصغر منها وهي مجموع التكرارات الثابتة المرتبطة بموضوعات الكاتب الواعية، التكرار التراكمي النازل الموافق لقيمة ما، هو مجموع تكرارات القيم الأكبر منها، وهي مجموع التكرارات بالموضوعات الخفية والعشوائية المرتبطة باللاوعي لدى الكاتب المتعلقة بحالات اللاشعور، وهذه الأعمدة البيانية تبين لنا هذه العملية:

[1]- محمد السعيد عبدلي: المرجع نفسه، ص:50، 51.



الشكل(08) عنوان: مخطط الأعمدة الصاعدة والنازلة الموضوعاتية

إذن فالتكرار:"سمة لازبة بالموضوع، ولازمة له، لا ينهض إلا عليها في مجمل تعريفاته، ومنها تلك التعريفات التي أوردها ميشيل كولو (M.Collot)، في إحدى دراساته في أن التكرار هو:"مدلول فردي خفي ومادي ويعبر عن العلاقة الانفعالية للكائن مع العالم الحاس يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبدلات ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء اقتصادي دلالي وشكلي لعمل ما"[1]، ونقلا عن نقاد آخرين ك "رولان بارث" الذّي يرى أنّ "الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار

[1]- ميشال كولو: النقد الموضوعاتي، تر، غسان السيد، مجلة الأداب الأجنبية"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، السنة23، العدد93، شتاء1998، ص:35.

تعبيراً عن خيار وجودي "[1]، باعتباره يعتبرها وحدة اتصالية شبكية للمنهج الموضوعاتي فهو:" شبكة من الدلالات أو عنصر دلالي متكرر لدى كتاب ما في عمل ما"[2].

إذن هو ذلك الشيء الخفي المادي المضمر المتكرر في أعمال أديب ما، والتكرار الألفاظ يؤكد الحالة النفسية للكاتب، ويمثل الوظيفة الإيقاعية له، وهو بمثابة الظاهرة الموسيقية اللازمة في المقطع الموسيقي، اللازبة في موتيف النوتة، والمعنوية تقتضي الإتيان بلفظ متعلق بمعنى في مجموع التواترات المترددة المتكررة داخل العمل الرحمي للنص التي تشير إلى الهوس الذي يرافق الحالة النفسية للكاتب، ثم إن إعادة اللفظ مع معنى آخر في نفس الكلام الذي يمثل التكرار التراكمي(المتجمع) وهو الحد الأعلى للمفردات المتكررة في العمل الأدبي هي الحدود الفعلية العليا التي تمثل الموضوعات الفرعية، ثم نقوم- بعد ذلك- بمعاينة تكرارات المجمع النازل وهي عدد التكرارات الفرعية في موضوعات النص وهي الدلالات الخفية المنفلتة في أقسام المقاطع السردية، وعليه نحسب الفارق في وحدات الدلالية المتطابقة بين الدلالات الواحدة لمعرفة الأهداف وراء كل دلالة وبهذا نحقق وظيفة كل دلالة في النص- وذلك طبعا- بعد احتساب الحد الأدنى للفيئات الدلالية، بحيث يحقق مضمون الكلام ومعاني دلالته في توازن هندسي وعاطفي للكاتب الذي يؤكد وجود المعاني المتفقة مع البنية الصوتية، مما يقتضي تلوينا جماليا في العمل الأدبي واستخراج الجمالية من النص عبر استنطاق مكنوناته الإبداعية.

[1]- ميشيل كولو:النقد الموضوعاتي، ص:35.

[2]- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص:18.

الفصل الثالث

الموضوعاتية وآليات إنتاج الدلالة
قراءة في مدونة أحمد رضا حوحو

تمهيد:

المبحث الأول: التيمات الأساسية في سرديات حوحو

1- الموضوعات القصصية الرئيسية

المبحث الثاني: هندسة التيمات الأساسية والمنفلتة وإعادة تفعيل المعنى

1- تطبيقات أدوات المنهج من منظور جون بيار ريشار وعبد الكريم حسن

المبحث الثالث: هندسة التيمات النصية ومحور التعديلات الموضوعاتية

1- تطبيقات المنهج من منظور جورج بولي وجان بول فيبر

تمهيد:

يعد أحمد رضا حوحو من بين أبرز كتاب القصة القصيرة في الجزائر، وقد كتبت هذه القصص الواقعية في المملكة العربية السعودية، في فترات متباعدة جدا، ومع أشخاص عاش معهم أحمد رضا حوحو، ولكنه اشتهر –عنهم- بكتابة القصص القصيرة، من خلال مجموعتين قصصيتين هما "صاحبة الوحى" و"نماذج بشرية"، وسنقف عليهما بالدراسة والنقد والتحليل الموضوعاتي لأجل إنتاج دلالة في وتفكيك الحقل المعجمي داخل السرد النصي، وسنقوم بموازاة النص ونقف عند أهم القضايا الاجتماعية والسياسية، كذا الظروف المحيطة به التي تناولها الكاتب حيث تعرب عايدة أديب بامية" إنه الكاتب الوحيد الذي أبدي اهتماما بالطبيعة البشرية ودرس مقاصدها وتصرفاتها"[1]، وتتميز سرديات أحمد رضا حوحو كذلك بموضوعات ثرية ومتنوعة ودينامية مشحونة بخطابات خفية ومتجلية، يبدى من خلالها انفعالات ذاتية وعاطفية وجدانية متأزمة في نفسيته نظرا لما يحدث وحدث ولما سيحدث، فتميزت لغته بالكثير من الدلالات المتعددة عبر قصصه نماذج بشرية، يرصد من خلالها علقيات البشر وطبائعهم وتصرفاتهم، كما جاء أغلب قصصه متأثرا بالثقافة الإنجليزية والفرنسية ك بولدير" قصة سي زعرور" وقصص" دي جوان"، كما أنه تأثر بالأسطورة عند العرب واليونانيين منها، وكل ذلك من أجل أن يرمم ما بين الفجوات ويختزل لغته الأدبية الصادقة في قالب سردي مليء بالجماليات الأسلوبية واللغوية والفنية، حيث يقول حسن فيلالي:" عبر رضا حوحو في قصصه عن هموم الجزائريين وعالج مشاكلهم بأسلوب سهل، وممتع ومن يقرأ قصة نماذج بشرية وصاحبة الوحي يكتشف كاتبا له دراية بفن قصصه، وبراعته في رسم شخصياته وتنوع أسلوب القصص من سرد وحوار ووصف"[2].

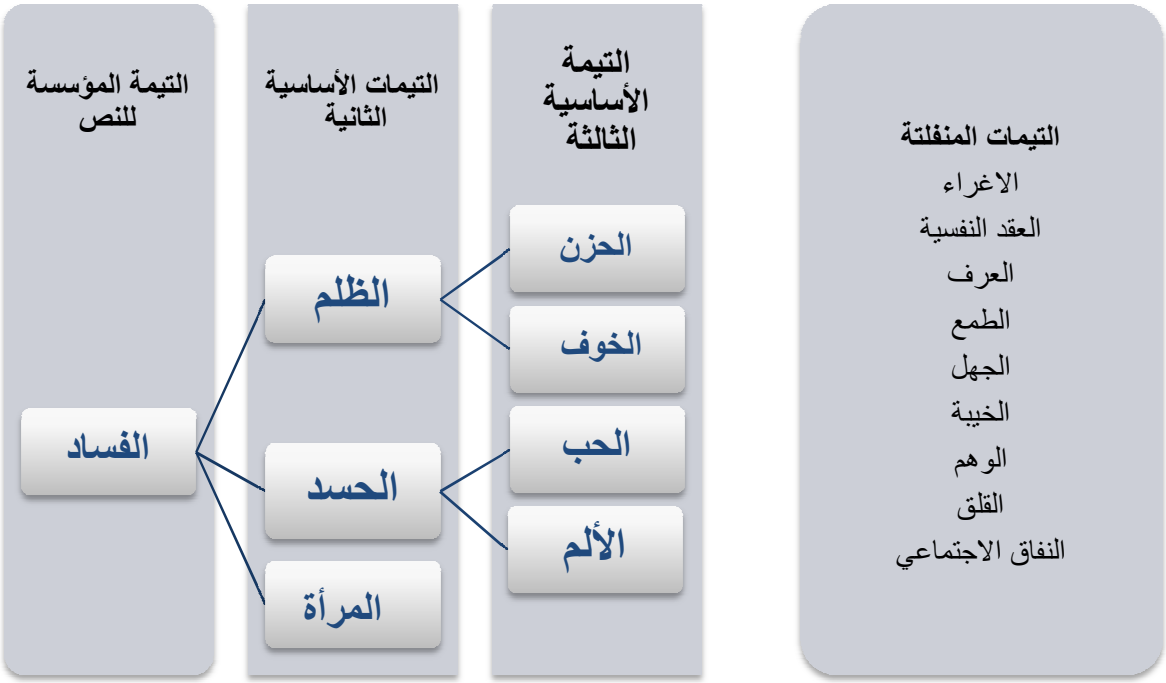
[1]- عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص:325-356.

[2]- محمد الربداوي: المجهول من أدب حوحو المسرحي-تعريف وتحليل، مجلة الثقافة وزارة الإعلام والثقافة، العدد17، 1973م، ص:61-62.

المبحث الأول: التيمات الأساسية في سرديات حوحو

من خلال الأعمال القصصية التي تمت معالجتها وهي (صاحبة الوحي، نماذج بشرية) التي تشكل التيمات الأساسية في سرديات حوحو وهي: **23 تيمة** اشتغلت عليها وهي كالتالي: الموضوعات القصصية الرئيسية **(تيمة الفساد)**، فأحصيت مجموع تكراراتها داخل سرديات أحمد رضا حوحو **94 مرة**، وهي التيمة المؤسسة للنص، وأما التيمة الأساسية الأولى في النص وهي ثلاث تيمات محورية شكلت **(تيمة الظلم** أكبر قيمة تكرارية للنص ومجموع قيمها **133 مرة**، ثم **تيمة الحسد** الذي يشكل الوسيط الحسابي التكراري ومجموع قيمها هو**26 مرة**، ثم **تيمة المرأة** كقيمة متواترة مترددة ذات العلامة الدلالية البارزة في تكوين النسق الموضوعاتي للنص ومجموع قيمها **397 مرة**، تتشاكل فيها تيمتين منفلتتين **-المرأة المظلومة، المرأة المتنورة-**، وتشكل **تيمة العرف جذموراً للنص**، وهي وحدة ضامة لعناصر الموضوعات، وتشكل هذه التيمات التكرارات الأكثر تواترا وحضورا داخل النص وهي موضوعات واعية شعورية يجسدها الكاتب)، وأما التيميات الأساسية الثانية شكلت معمار النسيج النصي المتوسطي ذا موضوعات عشوائية (فنجد الحزن-مثلا- موجود في قصة، وغير موجود في قصة أخرى) وأما الثابتة (فالحزن مثلا ثابت في نفسية المبدع وبالتالي نجد حضوره موجود كراوي، أو كقاص، أو يكون عنصرا من عناصر شخصيات القصة) تجمع تمفصلات في المقاطع النصية، وهي متوسط السلسلة الحسابية ذات دلالات متناثرة المشتتة للمفردات ذات النزعة المركزية والتي تكون الخلية الأساسية لموضوع النص وكلها تنتمي للتواترات التراكمية الصاعدة حيث تشكل **(تيمة الحزن** مجموع جذاء لقيمة تكرارية هي: **70 مرة**، و**تيمة الخوف** هي مجموع جذاء لقيمة تكرارية: **120 مرة**، وتيمة الحب هي مجموع جذاء لقيمة تكرارية: **255 مرة**، وتيمة الألم هي مجموع جذاء لقيمة تكرارية: **92 مرة)**، وأما عن التيمات المنفلتة فهي كالتالي (تيمة الاغراء، العقد النفسية (عقدة النقص، عقدة المال، عقد الذنب، عقدة العظمة)، تيمة العرف، تيمة الطمع، تيمة الجهل، تيمة الخبيبة، تيمة الوهم، تيمة

القلق، تيمة النفاق، تيمة المرأة من خلال تفرعت تيماتها المنفلتة إلى فرعين اثنين (المرأة المظلومة، والمرأة المتنورة)، وهذه التكرارات للتيمات عبارة عن تيمات منفلتة خفية يبحث عنها القارئ من خلال النص حيث تتغير موضوعاتها من قارئ لأخر وهي تكون مجموعة الموضوعات المعنوية أو الحسية الخفية ذات الدلالات العميقة التي توحد معمار النص وتنسج جماليته السردية.



1- الموضوعات القصصية الرئيسية:

1-1 تيمة الفساد:

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	مجموع التكرارات
تيمة الفساد	صاحبة الوحي وقصص أخرى	66مرة	94مرة
	نماذج بشرية وقصص أخرى	28مرة	

تكشف قصص أحمد رضا حوحو عن أهم تيمة موضوعاتية تحمل بنية تعبيرية دالة تشكل جسد الفكرة العامة ضمن موضوعه الأدبي العميق الذي يفصل جسد النص في أبعاده القصدية البلاغية من حيث المحتوى ومادة المضمون، كما تجمع أيضا- هذه القصص داخل حدود جغرافية اجتماعية سيكولوجية في شكلها العام ولكنه يبحث عن بعد آخر حساس إزاء الكشف عن الكثير من القضايا التي استطاع حوحو تفجيرها وفتح كل

موضوعاتها النصية بلغة سهلة ومرنة تتعامل مع كل واقعة قصصية إما بالسخرية، أو التعليق أو الكشف عن بدايات لطرح المزيد من تفعيل لنمط معين من الأحداث السردية القصيرة ذات المكونات القصصية التي تحتاج إلى قراءة أفقية لفهم كنهها وتحليل تيماتها المختزنة داخل الحقل النصي، الذي يعبر عن واقع إجتماعي مكهرب، ملئ بالكثير من الشحنات الدلالية الموضوعاتية ألا وهي "الفساد" الذي أحاط بالناس ضمن دائرة الحياة، والتي فقدت كل ألوان الجمال والبراءة والطيبة واختفت معها معالم الصدق الذي فقد قيمته وسط الكثير من الزيف وعديد الأقنعة". ..فكنت أعيش معه في هذه الدنيا العذبة، دنيا الحب والأمل ولم أشأ أن أفسد عليه دنياه المزدهرة وكشف عن باطنها المزيف فأحدثه عن أحنها وأوضارها، تاركاً ذلك للأيام القريبة أو البعيدة التي ستزيح له يوما هذا الستار الأخضر عن بواطن الحياة فستبدو له عارية بمنظرها المخيف"[1]، "أو لم تصبح صاحبتك قادرة على الوحي؟- قال: كلا؟... فقد أفسدها الإنسان بشروره فأصبحت شيطاناً بعدما كانت ملاكا"[2].

وتتنوع سوسيولوجية الفساد عندما تتداخل المصالح الشخصية الذاتية بمختلف مآربها وأغراضها في سلوك الفرد لأنّ الغاية تبرر الوسيلة بحسب اختلاف مستويات المفهوم، وتعدد الغايات تتباين المصالح وتتضارب الأغراض فتصبح بذلك كل القيم الروحية المتعالية المتسامية كقيمة مظهرية مهما كان سحر المقام مقدسا ونظيفا وطاهراً كما في قصة"سيدي الحاج"" انقضت الأيام بسلام، ورجع سيدي الحاج إلى بلاده بحجه المبرور وذنبه المغفور، حاملاً معه مختلف التحف والهدايا للأهل والخلان، متوجاً اسمه بلقب"الحاج"تاركاً هذه الذكريات الطريقة التي خلدته في ذاكرتي وجعلت منه نموذجاً بشرياً

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، جمع وإعداد وتقديم: بشير متيجة وطيب ولد العروسي، دار موفم للنشر، الجزائر، ج1، 2015، ص:175.

[2]- المصدر نفسه: ص:180.

ممتازاً"[1]، كما أن الفساد يطال حتى الاقتصاد وعالم التجارة وليس الحج فقط"...ومرت الأيام متتالية متماثلة في حياة شعبان لا يختلف يومه عن غده في كثير ولا قليل، إلى أن حلت الكارثة العظمى واندلعت نيران الحرب العالمية الثانية، ونشطت تجارة السوق السوداء التي فرضت دستورها على العالم، وانخرط شعبان في سلك هذه التجارة مدفوعاً بوفرة الأرباح، والربح عنده حلال مشروع مادام مصدره التبادل التجاري ورضا الطرفين البائع والشاري، ولم يجد تفسيراً لمحاربة الحكومات لهذه التجارة الرابحة"[2].

الفساد عنصر موضوعاتي دلالي يشكل الوحدة الكبرى التي تتركب منها عناصر البنى الفرعية الموضوعاتية لديه (تيمة الظلم، تيمة الحسد، تيمة المرأة)، وتندرج تيمة الفساد ضمن نسق خفي يجسده المعنى في مصفوفة منتظمة يمسك نسيجه الدلالي الداخلي، ويتحكم في أيقوناته التيماتية التي تجمع مضامين النص، حيث تشكل مجموع تكراراتها **94 مرة.**

فالفساد موضوعة رئيسية تتحد وفقها جميع العناصر للوحدات الصغرى للموضوعات إنها البنية البنية التي ينبني عليها القصص، وبالتالي "فالفساد" بنية موضوعاتية معنوية ذاتية نفسية سيسيولوجية ناتجة عن غياب رقابتين: الضمير الذي يتمثل في الأنا الأعلى المتسامي حيث يصنف الفساد على أساس توجه سلوكي سالب وليس معياراً أخلاقياً، لأن المجتمعات تتضارب حول تصنيفه بحسب الديانة والمبادئ، كما أن نظام المجتمعات مدني له قوانينه الدستورية التي تحكمه.

والغياب الثاني هو غياب الرقابة العامة القانونية واختلال شروط أخلاقيات وضوابط القوانين للحالة المدنية المتعارف عليها لذا شدد حوحو على ضرورة التحلي بالأخلاق السامية الإسلامية السمحة التي تشجع على التوجه نحو دنيا فاضلة لأن المجتمع

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:295.

[2]- المصدر نفسه، ص: 196.

لا يمكن أن يستقيم وهو يعيش تحت ظل طغيان الرذيلة" كان يعيش في برجه العاجي، في دنيا فاضلة، لا تطرق أبوابها الرذيلة، ولا يطأ أرضها الفساد"[1].

1-2 تيمة الظلم:

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	مجموع التكرارات
تيمة الظلم	صاحبة الوحي وقصص أخرى	77 مرة	133 مرة
	نماذج بشرية وقصص أخرى	56 مرة	

وتتضخم الموضوعاتية وتنفصل عن بعضها البعض لتتفرع عنها موضوعات أخرى "كتيمة الظلم" تيمة معنوية مجموع تكراراتها هو**133 مرة**، وتعتبر البنية الطاغية على باقي التيمات الأخرى مادام فيها عنصران" حاكم ومحكوم"للعلاقات السيسوإجتماعية، حيث تستمد شرعيتها من باطنها التسلطي –سواء كان من الأب-الزوج-الأخ-الإمام-الحاكم- القاضي-الرئيس..."التي غالبا ما تكون ذات طابع سلطوي يطغى على حقيقتها الظاهرية، وبالمقابل نجد أنّ معظم هذه العلاقات لا تكاد تخرج عن كونها علاقات تبعية وهيمنة خطاب"الغالب والمغلوب" كما في قصة"عائشة" التي "لا تعرف عن العالم الخارجي شيئاً ولا تعرف عن نفسها إلاّ أنها عورة يستحى ذووها من ذكر اسمها وأسماء والدتها وعمتها"[2]، وتتولد اللغة القصصية بمختلف دلالاتها لتصل للهيمنة الذكورية إزاء المرأة داخل المجتمع إلا أن عائشة" تعلم حق العلم أن والدها وغيره من رجال الأسرة يطلقون عليهن جميعاً اسم"العباد" ولا يتلفظون بهذا الاسم إلاّ مقروناً بكلمة اعتذر وكثيراً ما سمعت والدها يتحدث مع جاره فيقول"عبادي حشاك" يقصد جميع نساء الأسرة فيعتذر عن ذكر أسمائهن كما يعتذر حينما يتلفظ بلفظ قذر أمام شخص محترم"[3].

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:301.

[2]- المصدر نفسه، ص:245.

[3]- المصدر نفسه، ص:245.

وتزداد سلسلة الموضوعاتية تعدداً وتواتراً لمعنى"الظلم" أكثر عندما يقودها هذا الأب البطريكي السيء ويقودها قمعاً وظلماً واستبداداً باطني ذاتي"الهو"الذي يرتبط أساساً بمبدئين الرغبة واللذة، فالمستبد يتمتع بقمع أحدهم أو إهانته، ويقوده غروره في ذلك إلى التعالي وراية نفسه سيداً لهذا الكون ولن يكون أحداً مثله وهي شخصية "نرجسية"مغرورة، محبة لنفسها ولذاتها بل ويعمد إلى إقصاء كل من يكون ضده كإقصاء المرأة أو الخادم أو الزوجة.

و"أما عائشة فإنها دولاب بشري تديره يد ذويها فلا تتحرك ولا تسكن إلا بإرادتهم ووفقا لرغباتهم، وكل هذا لا يعنيها ولا تفكر فيه، بل لا تملك حق التفكير فيه، فهي تسير في طريق مرسوم محدود"[1]، وتصبح المرأة لا تستطيع حتى أن تتحكم في أدنى متطلباتها في الحياة وليس الزواج فحسب"طرق الرعب قلب خليل... وارتجفت فرائصه من الخوف ولكنه عندما تصور الأموال التي سيجنيها من وراء هذا الزواج عاد إلى إصراره، وتمثل كوماً كبيراً من الفضة قدمه له الشيخ محمود... وبدت له الأغنام والإبل العديدة التي وعده بها في سبيل سخافات قومه وتهديداتهم فأجابهم بلهجة يتخللها الغضب: -أنا حر يا قوم فيما أفعله... وخولة ابنتي أنا وحدي... وأعرف الناس بالزوج الصالح لها.."[2]

وتسير كل هذه المنفعة والمصلحة في باطن النفس البشرية التي يسيرها الطمع ويظهر حب الخير والصلاح للناس وعائلته في الظاهر" ما هذا ألا تستطيع حتى أن تتناول طعام إفطارك في راحة... أدائماً أعمال الناس؟لا أدري أية فائدة تجنيها من وراء هذه المتاعب كلها التي صدتك عن العناية بأهلك وأولادك؟"[3]... "لا أعنى والدتك وأختك الحقيقيتين، وإنما أعنى اللتين تقومان بدور الوالدة والأخت أمام القاضي وستبيع لك أختك

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:245، 246.

[2]- المصدر نفسه، ص:221.

[3]- المصدر نفسه، ص:239.

منابها وتعترف أنها تسلمت النقود كاملة وسيشهد وينتهي كل شيء وحينما ينتقلان إلى دار البقاء يمكنك إبراز حججك والاستيلاء على أملاكك دون أن يعارضك معارض"[1].

وبالتالي يصبح الظلم ذو وجهين مختلفين باطني وظاهري يتجسد في صفات هذا الزنديق الإمعة الذي بتاجر بالدين فيطيل الركوع والسجود ولا ينسى التسابيح ولا يغادر مسجداً ليصنع لنفسه مثالاً يحتذى به ومفخرة لأهل القرية، ولكن باطنه نفاق وطمع وظلم ورياء في نفس أفسدها طمع الدنيا تحت لباس التقوى وتبرز هذه الصورة الموضوعاتية "تيمة الظلم" بين (القوى والضعيف، والسيد والخادم...) لتجسد لنا لوحة اجتماعية سيكولوجية باترة تمثل القطيعة الابستمولوجية التي مثلها الصراع الطبقي وأهواء النفس وكونتها في الأساس" تيمة المرأة".

وتتشكل زئبقية العمل الموضوعاتي عموماً عبر تلك المنصة التي يقف على طرفها الظلوم والجهول في خط مستقيم متواز كقصة"ثري الحرب"[2]"سي شعبان الذي توهم وأوهموه أنه بالمال يشترى كل شيء إلى درجة أنه اغتر بنفسه وعث في الأرض فساداً فظلم خادمه وأحباؤه وحتى زوجته وابنته وأهم شيء نفسه، فعندما يطغى الجهل في ذهنه المظلم يصبح ظالماً ويصعب بمكان التحكم في زئبقية هذه الصورة الموضوعاتية وهي" تيمة الظلم"، فالسيد ما هو إلاّ إنسان طغت على عقله المصلحة الشخصية وفاض كأس الطمع والرذيلة على أطرافه فطبقها بين أفراد عائلته وأخذ يستبد حولها سعياً لتحقيق مصلحة وإشباع رغبة وإن اختلفت الأسباب وتعددت الوسائل لتحقيق ذلك.

ففي هذا كله يأخذ الظلم هرماً خطياً مرتباً يكون من أعلى موضوعة إلى أصغر موضوعة داخل النصوص القصصية، فالظلم يربط النسيج الهلامي لباقي الموضوعات الأخرى ضمن شبكة من العلاقات الموضوعاتية داخل النص، فالشبكة الاجتماعية هي منظومة متشابكة يحكمها سيد يعرف الحق ويحيد عنه لمصالحه الشخصية واتباعاً لهواه،

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:244.

[2]- المصدر نفسه، ص:197، 198.

ولهذا فتيمة الظلم مرتبطة بالفساد الذي هو أصل الظلم"شيخ زروق" فيعيش المظلوم بذلك حالة من تضخيم الذات أو الشعور فهو يرى نفسه مركزا للكون وشخصاُ لا يخطئ أبداً" ثري الحرب" "سي شعبان.

1-3 تيمة الحسد:

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	مجموع التكرارات
تيمة الحسد	المجموعة القصصية الأولى	19 مرة	26مرة
	المجموعة القصصية الثانية	7 مرات	

الحسد هو تيمة معنوية موضوعاتية فرعية ثانية تشكل جسد القصة وتعتبر وسيطا حسابياً متواتراً يخضع لنظام التبادلات الموضوعاتية داخل الحدود الداخلية التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها، ف" تيمة الحسد"تتنوع فقد يكون الحسد في الدين" ولكن أغلبية مواطنيه يعتقدون أنّها مجرد إشاعات كاذبة يروجها حساد الشيخ وناكرو فضله، فهو لا يعرف سوى داره والمسجد والطريق بينهما"[1]، وأن تتمنى النساء رضاؤها عنهن وأن يدعو لهن بالخير..." والنساء يرمقنه من وراء شبابيكهن الضيقة مبتهلات إلى الله أن يقضى حوائجهن ببركة هذا الرجل الصالح الذّي يقضى جل حياته في المسجد ما بين العبادة وإرشاد الناس إلى ما فيه الخير والصلاح"[2]، وأحيانا يأتي الحسد في العلم" كلما حاولت جيوش الحسد بغارتها أن تفكك عرى صداقتهم"[3]، والصداقة أيضاً:"ولم تزدهم محاولات الحساد إلاّ توطيداً لدعائم الصداقة والمودة"[4].

ونلحظ أن التشجير الموضوعاتي ل" تيمة الفساد" تمتد وتتنوع معانيه بين المجموعات القصصية"صاحبة الوحى" و"نماذج بشرية"وقد رصدنا معانيها فوجدنا أنها تتنوع بين التيمات الفيزيولوجية كإيمئات حركية تتخذ منعرجاً خطياً عبر كل قصة من

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:239.

[2]- المصدر نفسه، ص:240.

[3]- المصدر نفسه، ص:268.

[4]- المصدر نفسه، ص:268.

قصص حوحو" ومما يلفت نظر الزائر مقعد ضخم وثير احتل صدر حجرة الاستقبال كان عرش سي شعبان"[1]، وتأثر هذه الحركات الفيزيولوجية على الإنسان مؤثرةً على أعصابه وعقله وفكره وفلسفته في الحياة، بل وتختلط عليه هذه التفاعلات الشعورية واللاشعورية فلا يعي حقيقة تفاعلات مشاعره (من رغبات ذاتية بغية الوصول لسلطة ما ولا حقيقة ذاكرته المخزونة التي تحمل حقيقة الفصل بين الخير والشر والقيم النبيلة الفاضلة والرذيلة القذرة فهذه المركبات الموضوعاتية هي في حقيقتها مركبات تشكل التناسق أو التنافر والتضاد أو التقابل لأنها حالات طاقوية للمتغيرات الفكرية لشخصيات وطباع الناس والتي سلط أحمد رضا حوحو الضوء عليها"...ولا هم لهم إلا ابتزاز أمواله...، قلت: أو لم يجد المسكين ناصحاً يرشده وينير له الطريق الذي يجب عليه أن يسلكه؟.

قال: أو تظن أن مستغليه تركوا فيه جزءاً صالحاً من العقل يستمع إلى النصيحة أو يفقه الإرشاد، فقد بعثوا في نفسه الغرور حتى أصبح يعتقد بأنه شعلة من الذكاء ونادرة في المعارف ومن الذي يجرؤ على أن يقدم له نصيحة ما، فهو حاسد -في نظره- يحاول الحط من قيمته، والاستنقاص من كرامته"[2].

1-4 تيمة المرأة (المرأة المظلومة، المرأة المتنورة):

الموضوعة	اسم القصة	عددد التكرارات	مجموع التكرارات
تيمة المرأة	المجموعة القصصية الأولى	277 مرة	397 مرة
	المجموعة القصصية الثانية	**102 مرة**	

المرأة تيمة حسية زئبقية مضيئة متكوكبة يتشكل حولها الإبداع الفني النصي لمجموع القصص، وتعد "تيمة المرأة" موضوعة جذرية تحوى الجذع الموضوعاتي للشجرة الموضوعاتية، وحولها تمتد الفروع، فمجموع تكراراتها**397مرة**، إنها الحزمة التي تحكم السلسلة الضوئية للموضوعات على رأي "جون بيار ريشار".

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:197.

[2]- المصدر نفسه، ص: 198، 199.

وتجسد المرأة بالنسبة للمجتمع اللبنة الأساسية التي ينبي عليها المجتمع، وقاعدة من قواعده الأساسية التي تتحكم في الصاعد والنازل لتطورات المجتمع أو أفوله، وقد مرت المرأة بعهدين اثنين من خلال القصص هما:

- المرأة المظلومة:

هي المرأة الخاضعة للنظام البطريكي الأبوي ناهيك عن سلطة التقاليد والعادات، فتتكون على أنها امرأة تقليدية المحافظة والمتنازلة عن كل الحقوق والمتجردة من كل الامتيازات التي منحها الله عز وجل لها وقد تجسدت في (خولة، عائشة، الأستاذ، الفقراء، السكير، الشيخ زروق)، وبذلك فإن مجتمعها فتح الكثير من الثقوب البشرية لاختراقها، فعمل على إحباط قراراتها الزوجية وليس لها رأى ولو بفكرة" ومتى كان لبناتكم رأي في زواجهن؟"[1]، ثم تجردت من حقها الشرعي كوريثة لأملاك والدها" واستمر الشاب يقول:- ورثت أختي قسطا وافراً من مخلفات الوالد وهي الآن تنفق من ريعها على ابنها"[2]، وتزداد الموضوعية كثافة حينما يطمع هذا الشاب في مال أخته"-أبدا. ..أبداً.."صرخ الشيخ"أنسيت ما ستجنيه من ذلك؟ فإنني سأملك مناب أختك الذي ورثته من أبيك بهذا المبلغ"[3]، ويأخذ الموضوع حيزا آخراً أكثر تحطيما للمرأة عندما تعامل بدرجة أتفه من الحيوان، وتتعد بالبنى الصغرى وتكون أكثر كثافة ودلالة عند حرمان هذه المرأة من التعليم، ابدأ الرأي، لا تملك حق التفكير، وترث هذه العادات كما ورثتها جدتها وأمها، وبالتالي يقتل إدراكها الواعي، وتصبح مجرد عبدة" توجهت عائشة ذات يوم إلى بيت خالتها لأن والدها وذويها أرادوا منها أن تتوجه إلى ذلك المنزل، فهي مسيرة في كل شيء لا تعرف الاستقلال في قليل ولا في كثير من حياتها العامة والخاصة على السواء"[4]، وأحيانا تصطدم المرأة بواقع مزي آخر يفقدها حريتها واستقلالها الشخصي عندما نجدها أما(لا تعلم أن ابنتها قد

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:221.

[2]- المصدر نفسه، ص:243.

[3]- المصدر نفسه، ص:243.

[4]- المصدر نفسه، ص:246.

تزوجت، حتى يفاجئها الأب معلنا أنه قبل زواج ابنته من فلان لا هو استشارها كعروس، ولا استشار أمها وهنا تفقد المرأة جزءا كبيرا من السيادة حتى اتجاه نفسها –رتيبة:

- ما هذا الصياح؟...ماذا جرى؟.

- سلمان:

- تعالي يا سيدتي لتسمعي العجائب؟...أظن أن سيدي أصيب في عقله؟...إنه يهذي منذ لحظة، يقول: أنه أستاذ، وأديب...وقال: يريد أن يزوج زينب من رجل محتال...أعرفه جيدا، يقول عنه سيدي، أنه أديب كبير... ولا أدري مالنا ولهؤلاء الأدباء"[1].

وتعود الموضوعاتية إلى أن تشكل لنا كوكبا صغيرا آخر يتصل بهذه الكواكب مرة أخرى فنلحظ أنها تجسد لنا دور الأم الفقيرة التي تعوزها الحاجة والفاقة، لتعيش مع الرجل تقاسمه تلك المآسي والأحزان والآلام" لم تكن هذه المرأة سوى والدة هؤلاء الصغار، فهي وحيدة في المنزل مع صغارها، ترتجف كلما طرق سمعها رغاء المحيط الذي كان غضبان مزبدا، يرسل أصوات أمواجه فتختلط بأصوات الرياح، فتغدو شيئا مزعجا يملأ الفضاء كأنه أصوات الشياطين"[2]، وتعود بنا الموضوعاتية مجددا ضمن قراءة لبنية صغرى أخرى تتجسد في الطفولة لابنته اسمها حورية، تعيش مع أب سكير حيث تأخذنا الموضوعاتية لدلالة الأكثر تضررا وهي شريحة الطفولة ومعاناة الطفل، في ومضة صغيرة تجد نفسها هذه الابنة تصارع الحياة وهي لم تخبرها بعد، في ظل طفولة مهمشة، وأب أبى أن يترك زجاجة الخمر، إنه واقع بسيكولوجي مفعم بالكثير من الدلالات الاجتماعية تتكوكب مرة أخرى حوله"فيغدو وهو تحت تأثير الخمر ينتحب كالطفل الصغير، كيف يقابل ابنته المحبوبة وملاكه الطاهر وهو على ما هو عليه من الخزي والعار؟"[3].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:288-289.

[2]- المصدر نفسه، ص:208.

[3]- المصدر نفسه، ص: 264.

- المرأة المتنورة:

وهي امرأة تسلحت بسلاح المعرفة والعلم فتنورت ثقافيا، وسياسيا، واجتماعيا، حيث تجسدت في قصة "عائشة" التي اتسع إدراكها للعالم الخارجي، وتمثلت لها الحرية في السمو بفكرها وانعزلت عن تلك الصور الموهومة المطعمة بخيال خاطئ، وتصورات عتيقة ورثتها عن أمها وجدتها، وانفصلت عن تلك الخرافات والمعتقدات البالية، إنها تجسد لحظة الصدمة المعرفية بالحياة عند عائشة والتي تمثلت لديها بحالات الوعي الفكري المستقيم منعزلة عن ذلك الوهم الذي سكنته طويلا من فراغ، وخواء، وخوف، ووحدة، إلى أن "خرجت بفكرها من ذلك المحيط الضيق الذي يعيش فيه إلى محيط أوسع تبحث عن شيء ما، كان يميزها عن الأخريات، شيء جديد وكفى"[1]، فالشبكة الموضوعاتية هي تشابك الدلالات المتمفصلة التي تجمع أشتات الأحداث، فعائشة خرجت من محيطها الضيق المظلم، إلى محيط أخر مظلم، وانصهرت داخل عالم الفساد، محاولة الهروب من واقع مشتت إلى واقع دنيء فاحش، إلى أن تحرر فكرها ومدركاتها العقلية منفصلة عن ذلك العالم الوهمي من خلال تجسيد الوعي الحسي إزاء مقتضيات العالم الواقعي، والواقعية لدى عائشة هو لحظة إدراك ذاتها وتقييمها لنفسها مع موضوع الحرية وإدراكها أن التحرير ليس بين أحضان أوروبا بل في أن يكون لها زوج ومنزل محترمان حيث "اشتهرت عائشة بأفكارها الوطنية وسخر منها الناس فزادها ذلك إصرارا وعنادا وتمسكا بالفكرة وحاولت مرارا أن تشارك بدريهماتها القليلة في مساعدة هذه الفكرة التي تعرف عنها أنها ترمي إلى الوطنية والتحرير، والتحرير في فهمها هو خروجها من هذا الماخور العفن إلى عالم رحب تجد فيه لقمة عيشها دون الاضطرار إلى بيع جسدها، والوطنية عندها هي أن يكون لها منزل وبعل محترمان"[2].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:248.

[2]- المصدر نفسه، ص:248.

و**الجذمور "تيمة العرف"** وهي تيمة منفلتة، باعتبارها مجموعة من القوانيين التي تتحكم في أنماط العادات والتقاليد الاجتماعية و"تيمة العرف" هي تيمة معنوية علائقية تجمع الموضوعات الفرعية لكامل القصص، ومجموع تكراراتها هو **155 مرة**، ظهرت الموضوعة في القصص التي تتحدث عن المرأة بالخصوص (خولة، عائشة)، ذلك أن المجتمع تحكمه تقاليد وأفكار بالية عتيقة قديمة قدم هذه الموروثات المتجذرة في أعماق المجتمعات، وهي في الحقيقة مجتمعات عرقية، تشكلت هذه الموروثات التراثية ببؤرتها المتجذرة داخل أعماق العقلية العربية منذ النشأة الأولى للطفل، ومنه تشكلت كفاءة الرجل على المرأة فتراجعت قيمتها ومكانتها كثيرا.

"تيمة العرف" تيمة معيارية قانونية تراثية مقيدة بحسب طباع الأشخاص، واختلاف بيئتهم، كما أنه التزام قانوني مفروض تتبعها العشائرية على وجه الخصوص، فهو مجموع موروثات قبلية يتبعها جيل بعد آخر، يتحكم بهذه القوانين العرفية الأب، أو الأخ، أو زعيم القبيلة، أو الكبار من خاصية الأهل، وهو أحد فروع الموضوع الفرعي يطبق خاصة على المرأة لأن المجتمع السيولوجي يحتم على المرأة أن تلتزم بهذه الأفكار والعادات والمواريث وتحملها جد عن الأب، وأي خروج عنها هو خروج عن الطاعة تعاقب عليه أشد العقاب "أتظن أنها ترضى بهذا الزواج؟- فأجابه خليل بلهجة ساخرة:

- ومتى كان لبناتكم رأي في زواجهن؟ ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تخالف لي أمرا...وأنا أعرف الناس بها...ولا أظن أنها تفضل الفاقة على النعمة مهما كان الأمر"[1].

وتتدخل الأعراف في العادات والتقاليد إزاء "الحب" التي تمثلها سلطة الأقارب فتمنعه لأسباب شخصية تخص بالمستوى الطبقي، فالحب في العرف الاجتماعي لا مكان له، ويكون الانهزام مصيره في أغلب الأحيان، وإن تمرد فسيجنى عواقب وخيمة تتقاتل فيه أسرتان أو قبيلتان أو يقتلان الحبيبان في نهاية المطاف.

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:220-221.

ونلحظ أن" تيمة العرف" تيمة تنفصل من التشجير الموضوعاتي للنص، وتنبثق عن المرأة لأنها تختزل أكبر تيمة مواضعية داخل النص، باعتبارها تحكم النص في قرابته السرية، ويعد" العرف" جذموراً موضوعاتيا يمثل ويستجيب لطبيعة الحاجات البيئية الاجتماعية ويخضع لمتطلباتها، والأعراف ليست وليدة العصر بل هي متجذرة من آلاف السنين، صاغتها تلك القوانين القديمة وأصبحت تعد موروثا ثقافيا واجتماعيا، إضافة إلى القوانين الدستورية للبلد، ويعمل العرف على التحكم بسلوكيات الأفراد وأي خروج على إطارها يعتبر إنسانا مهمشا يفقد الكثير من امتيازاته الأسرية والاجتماعية، ويتغير بعض هذه الموروثات بحسب الاستجابة لتغيرات الزمان والمكان وأنظمة الحكم، لكن تبقى بعض العادات دفينة لا يمكن تغيرها أو اقتحامها، إنها تمثل ذلك السجل الفهرسي للقوانين العرقية، ولم تلق عائشة عدا التربية الفطرية، والنشأة المحافظة، المفروضتين من هذه البيئة الجزائرية الوحيدة التي لا تعرف التطور ولا التغير، وعاشت عائشة في محيطها الضيق المظلم لا تعرف عن العالم الخارجي شيئا، ولا تعرف عن نفسها إلا أنها عورة يستحي ذووها من ذكر اسمها وأسماء والدتها وعمتها"[1]، وتعارض الأعراف الاجتماعية المرأة وتعنفها لحد الساعة، بأن حكم الجامعة هو الغالب وأي محاولة في التغيير بالنسبة للمرأة هو تغير في جغرافية الحياة المعيشية، بل نلمس تلك السلطوية عندما تكون المرأة "عورة"، "عبدة"، "مخلوقة"، "عبادي حاشاك"، استحياء من ذكر اسمها" فهن جميعا يكونن نوعا خاصا من المخلوقات لم تفهم كنهه، ولم تحاول أن تدرك كنهه ولكنها تعلم حق العلم أن والدها وغيره من رجال الأسرة يطلقون عليهن جميعا اسم"العباد" ولا يتلفظون بهذا الاسم إلا مقرونا بكلمة اعتذار وكثيرا ما سمعت والدها يتحدث مع جاره فيقول"عبادي حاشاك" يقصد جميع نساء الأسرة فيعتذر عن ذكر أسمائهن كما يعتذر حينما يتلفظ بلفظ قذر أمام شخص محترم"[2]، ويتضخم الجذر الموضوعاتي أكثر ويفتح بذوره عند الظلم

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:245.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الاجتماعي الذي تنحصر الأعراف حوله، بحصارها على المرأة خاصة، لتشل الحركة الفكرية لها، وتعاني التظلم من جميع النواحي حيث "تعودت عائشة هذه النشأة وألفت هذه المكانة الخاصة في المجتمع، أو قل إنها ورثت هذه المكانة كما ورثتها والدتها عن السابقات من النساء منذ عهد قديم، هي إذن كائن تافه لا مسؤولية له في الحياة بل إنها أتفه من أي حيوان من الحيوانات التي يملكها والدها الذي لا يستحي من ذكر حماره أمام الناس، ويفتخر بذكر حصانه والحديث عنه ولكل منهما مسؤوليته في الحياة، وبعض الحرية في تصرفاته وشؤونه الخاصة"[1]، ولم تخرج كذلك قصة"الأستاذ" عن موضوع العرف العشائري ضد المرأة وبالتالي يصبح العرف قيمة مفروضة على جميع المجتمعات.

1-5 تيمة الحزن:

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الحزن	المجموعة القصصية الأولى	66 مرة	70 مرة
	المجموعة القصصية الثانية	04 مرات	

تشكل "تيمة الحزن" تيمة معنوية عاطفية نفسية تنتمي إلى فرع الموضوعات الفرعية لتيمة الظلم، عدد تكراراتها داخل القصص هو: **70مرة**، حيث يجسد الحزن عقدة موضوعاتية تلازم الإنسان المصاب، ينتج عنه العديد من العقد النفسية (عقد الذنب" السكير، عقدة العظمة"سي شعبان"عقدة المال"خولة، الشيخ زروق، سي زعرور..."، عقدة النقص"صديقي الشاعر")، وهو إحدى حوصلات الإحباط والبؤس نتيجة إصابته بالشلل العاطفي، الذي مافتئ أن نخرج جسمه النفساني، وأصابه برضوض جسدية عاشها في حياته، ولذا تتعدد التكرارات لموضوعة الحزن، فنلحظ أن السلسلة الموضوعاتية لمعاني "الحزن" تنقسم موضوعاتها داخل العمل الأدبي وتتعدد تيماتها من حيث جانبها الفيزيولوجي: "يرسل زفرة طويلة حارة، بابتسامة حزينة، شيء محزن، بصوت حزين، نظرة مخيفة

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:245

محزنة، دع دموعك تسيل، يحاول إيقاف سيل دموعه المنهمرة، مقدار حزني، ضبط أعصابي، بعينيه المحمرتين، أخذ بدني يرتجف، ارتجافاً وخذلاناً، ما تزال مضطربة وجلة، يحاول تخفيف أعبائه، ولم أر للحزن منظراً، أحزاني، ويعرف بكل قواه نغماً حزيناً"، وهي مجموع الحركات والإيماءات الفيزيائية الجسمانية التي تدل على الحزن وكثافته الموضوعاتية داخل النص، وأما من الجانب السيكولوجي فنلحظ:" الحزن، عبء همومنا، دلت على حزنه العميق، يخفي حزنه وآلامه، بل التزم الصمت العميق، ثورة عصبية، آلامه وأحزانه، تحزن، لحزنه، أحزانهما...".

وتتصاعد الموضوعاتية ل "تيمة الحزن"، عندما يرتبط الحزن بتيمات موضوعاتية تشكل الحزن في كل شخصية من شخصيات القصص، وهي في الحقيقة عبارة عن عقد نفسية سببها الحزن نتيجة الضياع وهو الحقل الموضوعاتي الذي يجمعها وهي كالتالي:

- عقدة الذنب:

تدور حول الذات مشاعر غير مألوفة تدميرية مضطربة، تجلد ذات صاحبها وتدفعه لاتهامها بما يستحق من لوم وعقاب، نتيجة الشعور بالخواء والحزن، وتقبع هذه المشاعر عندما يكون مصدرها تضخم الضمير، نتيجة قلق الإنسان من نفسه وإحساسه بأنه مذنب ويستحق اللوم والعقاب، وتتجسد عقدة الذنب في قصة السكير "إنه لسكير عجيب لا يشبه غيره من مدمني الخمور لأن الخمر لا تبعث في نفسه الغبطة والسرور، كما تفعله عادة في نفوس غيره من السكيرين، بل تثير في نفسه الحسرة والندم، فيغدو يتوجع وينتحب ودمعه منهمر على خديه كالطفل المذنب"[1]، ونتيجة لتصرفاته بضغط من دوافع غير شعورية تمتد جذورها الموضوعاتية إلى أبعد من الواقع الذي يعيشه هذا الأب السكير الذي تدفعه رجلاه كل مساءا للحانة لشرب الخمر، يجد نفسه محجوزا ومكبوتا في عقله الباطن إزاء التقصير في حق ابنته يلومه ضميره في كل مرة.

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 263.

وتلح على ذهنه باستمرار مشاعر الندم والأسف، وإدانة نفسه كل مرة إزاء حجم الذنب الذي ارتكب وإزاء خطئه مع ابنته الملاك، فهذه المشاعر تدفعه تلقائيا إلى الاكتئاب وبالتالي يقنع نفسه أنه لا يستحق المسامحة حتى وان وجد من يسامحه، وعلى إثرها يصاب المريض بنوبة عقلية لأنه مصدوم من نفسه، وهي حالة تشوه ذهني عقيم لا يمكنه التخلص منه إلا بمعالجة طبية ونفسية.

- عقدة العظمة:

تمثل عقدة العظمة ذلك الاختلال العقلي الذي يسببه تضخم الذات، نتيجة التقدير المبالغ للذات، حيث ويؤمن بعظمته، وأهمية شخصيته حتى أنه لا يقبل أي انتقاد أو من يقول عكس ذلك، وهذا الشعور إذ انفلت منه أدخله في دوامة الحزن الشديد، لذا نجد جل الشخصيات التي تشعر بالعظمة أن "يظلم بعض الناس هذه الشخصيات، فيقولون عنها" إنها مصابة بداء العظمة" وكما أني ذكرت هنا ما على هذه الشخصيات"[1].

ووهو وصف مبالغ فيه لأنه يرى نفسه مثالي، واستثنائي فلا يقبل عن نفسه الهزيمة ولا يسمع لناصح أو مرشد، فهو مقتنع في قرارة نفسه أنه يمتلك قدرات جبارة، ومواهب عظيمة قلما توجد عند كثير من الناس ولذا"فإن داء العظمة، ذلك الداء الخطير الذي أصيب به المتنبي شاعر العربية وفيلسوفها وأصيب به قرينه"فولتير" شاعر الفرنسية وفيلسوفها"[2].

وتتمركز العقدة النفسية للمصاب بداء العظمة حول الأوهام الواقعية التي تقنعهم بأنهم من الطبقة الاستثنائية في المجتمع وهم أصحاب الشخصيات المرتجلة التي تجمع بين مرجلة الأنانية، وحب الذات، " فهما يجتمعان في حب العظمة، ولكن دافعه عند أولئك طموح سام، وعلم غزير، وبيان قوي، ونفس عزيزة، وشجاعة جبارة، وتضحية غالية"[3]، ويجرفه هذا الوهم إلى أن يصبح مرضا خطيراً ينقله إلى اقتناع وهمي غير موجود يدفعه

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:278.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص:279.

إلى مخالفة نفسه وواقعه، وتتعاظم موضوعاتية الحزن في شخصية ثري الحرب إلى أن يعتقد أن ما يفعله صحيح، حتى أنه يفقد جميع ثروته بسبب تضخم الذات الغرور التي تسكنه"فقد بعثوا في نفسه الغرور حتى أصبح يعتقد أنه شعلة من الذكاء، ونادرة في المعارف ومن يجرؤ على أن يقدم له نصيحة ما، فهو حاسد في نظره"[1].

- عقدة المال:

يمثل المال تيمة مادية حسية موضوعاتية سيكولوجية مركبة بتركيب عقدي هاجسي ينشأ داخل حياتنا النفسية الدفينة، ويقع ضمن مكبوتات تجسد إحدى أنواع الحب، حيث يتعلق بتلك الإستثارات العقلية والانفعالية والوجدانية التي تتداخل حولها هذه الإحساسات بدوافع عدة منها (الميول، الرغبات، والحاجات، والاتجاهات، والغايات)، كما يتمثل لدى بعض الفيئات الاجتماعية قيمة علائقية يسعى الفرد من ورائها إلى البحث عن الحياة السعيدة.

لذا لطالما ارتبط المال بالسعادة فهو يتحدد ضمن دور موضوعاتي فعال في تحديد الهدف من الحياة وهو الابتعاد عن الألم والحزن والمتمثل في حياة المجاهدة والعسرة والمشقة، وبذلك يتجنب الإنسان العديد من الصراعات إزاء العالم الخارجي، ويعتبر المال حلا للعديد من المشكلات في الحياة وإن كان استعماله كغاية يفسد الطابع السليم للإنسان ولكنه يتحول موضوعاتياً من وسيلة إلى غاية، ومن غاية إلى وسيلة بحسب حاجات الفرد، واستقامة سلوكه وعقله الفكري وتهذيبه له، وبحسب –كذلك –مفهوم المال بالنسبة له، ويتمركز المال كقيمة غائية أكثر في حياتنا السيسولوجية لأنه متحدد جذرياً بسيكولوجية الفرد والجماعة.

وقد تمثل عقدة المال خصوصاً في قصة "سي عزوزو" على غرار باقي القصص الأخرى" ثري الحرب، الشيخ زروق..." كون المال هنا ارتبط بعدة عقد موضوعاتية أخرى على شكل حزم تتمثل في"الضمير، السياسة، الاستعلاء على أموال الشعب"، ويتشعب المعنى الموضوعاتي فيأخذ معنى النصب والاحتيال والاستيلاء، والاحتكار، فلم

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:198-199.

يعد حكراً على ذاتية الفرد فحسب"ثري الحرب"، بل تضخم إلى مفهوم الجماعة وتوسع أكثر فأصبح " للمال أمراضا نفسية واجتماعية تبدو في البخل والديون وفوبيا المال والرشوة والنصب والاحتيال والتهرب من الضرائب وفي الإسراف القهري والإدخار القهري"[1].

وهذا ما وسع شبكة البيرقراطية للنظام الاجتماعي وخلق عدة ثقوب نرجسية لشخصية الفرد أدت لموت الضمير العاطفي والعقلي، وأصبح يرى نفسه أنه أحق بالملكية الجماعية"تساعده في نصب حبائله لاقتناص أموال الشعب وخزينة البلدية، وتقاسمه الأرباح دون المسؤوليات"[2]، ولذا اختلط مفهوم المال بالنسبة لعديد الأفراد:"على أن المال ظاهرة مركبة تحمل كثيراً من الاتجاهات النفسية والعقلية وتتداخل فيها آراء العامة والخاصية والمثقفين والجهلاء"[3]، وعليه" استولى على المكتب واستولى على الأموال وأعلن انفصاله عنهما"[4]، ويأخذ مفهوم المال معيار الكم إزاء جمع الأموال، فيصب أكثر الناس التي تنهب أموال الأمة بانعدام الضمير والموت العاطفي، "لأنه سارق محتال ينهب أموال الأمة والدولة بشتى طرق الاحتيال"[5].

- عقدة النقص:

هو شعور بالدونية والعدمية والاحتقار، وهو ناجم عن شعور مكبوت في النفس الباطنية للإنسان، حيث تتموج ذاته عبر الإيماءات المنحلة الناتجة عن الضيق والتوتر ونقص في شخصيته وهو سبب نابع من الإحساس باليأس والقلق، والحزن، وعليه يجب علينا أن نفرق بين الشعور بالنقص ومركب النقص، "فمجال الشعور بالنقص هو الإحساس، أما مجال مركب النقص فهو السلوك أو عمل الشخص وتصرفاته..فإذا كان

[1]- أكرم زيدان: سيكولوجية المال هو الثراء وأمراض الثورة، عالم المعرفة، العدد 351، 2008، ص:17.

[2]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:305.

[3]- أكرم زيدان: سيكولوجية المال هو الثراء وأمراض الثورة، ص:23.

[4]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:306.

[5]- المصدر نفسه، ص:307.

الشعور بالنقص صفة إنسانية عامة، فإن العقدة مرض فردي"[1]، وتسيطر على سلوكيات الشاعر في تصرفاته، وأفعاله، فيشعر بأنه مختلف عنهم وشاذ ولا يشبههم بل أن لن يكونوا مثله وهو موضوعة النقص نفسها" وعلى عكس مركب النقص، نجد الشعور بالنقص مزية أو نعمة، لأنه هو الدافع للفرد على تلافي أخطائه، وباعثه على طلب الارتقاء والتفوق... ولا يصبح هذا الشعور نقمة أو بلية إلا حين ينقلب بالشخص من قوة دافعة وباعث على العمل إلى قوة معطلة ومثبطة للهمة...فهنا يبدأ تكون العقدة الملعونة"[2]، ويتجسد التركيب الموضوعاتي للموضوعات المتضامة، عندما يتعاظم الشعور بالنقص إثر وجود حالات فيزيولوجية جسمانية تعكس النقص والعيب الذي يشعر به "الشاعر" فيكون لديه شيء من الصدمة نتيجة لشعور بالحزن اتجاه نفسه" وكان طفلا صغيراً قمئ القامة ضعيف البنية، نحيل العضلات"[3].

وهذه التركيبة الفيزيولوجية" هي حالة الشعور بالنقص العضوي، ونعني به وجود عيب جسماني أو حيوى لدى الطفل يجعله مخالفا في الشكل أو في السلوك الجسماني للمألوف في أطفال بيئته، فذلك كله من أعراض"طفولة العقل"، الناجمة عن تأصل الشعور بالنقص والعجز"[4]، وينجم عن هذا المرض عدة سلوكيات- تسمى في عصرنا الحالي-" بالتنمر"، لان الطفل المختلف يتعرض لمثل هذه الأوصاف والمضايقات وحالات الاستغراب من زملائه داخل المدرسة، ولذا يكون الطفل قد تعرض للكثير من السلبيات في حياته، فيجد نفسه مختلفا عنهم شكلا ومضموناً وهذه الحالات ترفض في أغلبها لدى المجتمعات" أو ينظر لها بشيء مختلف تماما عن سابقيه، ولذا يعامل بطريقة مختلفة تشوبها الكثير من الشذوذ إزاء هيكل الصورة الخلقية والجسمانية، التي تؤثر على نفسية

[1]- حلمي مراد، مركب النقص والعقد النفسية أسبابهما وعلاجهما وأمثلتها عند العظماء، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص:12.

[2] المرجع نفسه، ص:12.

[3]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:211.

[4]- حلمي مراد، مركب النقص والعقد النفسية أسبابهما وعلاجهما وأمثلتها عند العظماء، ص:17-18.

الطفل" كان يتوقد ذكاء وفطنة، متصفا بشيء غير قليل من الشذوذ عن بقية زملائه، ينظر إليهم بعين الازدراء والاحتقار، وهم يمارسون ألعابهم الصبيانية، لأنه كان لا يلعب ولا يشارك زملاءه ألعابهم، بل تجده دائما متأبطا كتابا، أو غارقا في المطالعة أو محتدا في المناقشة مع كبار الطلبة، فالمركب النقصي في جسمه خلق فيه قوة فكرية استعملها ليتمم بها هذا النقص"[1]، وتأتي هذه الأعراض المرضية" طفولة العقل" أكلها، فقد يعيش هذا الطفل بشكل سلبي في الحياة فيكون في نفسيته الكثير من حالات الحزن تدفعها لحالات الاكتئاب النفسي، أو العكس تتكون في نفسيته دفعة قوية خلاقة للمزيد من الطموحات فيحوله لشخص ناجح في الحياة مستغلا بذلك اختلافه عنهم مثل هذا "الشاعر"، "ومرت سنوات وبدت له بعض الآثار في الصحف فتساءل الناس وذهبوا يبحثون عنه، حتى إذا بدا لهم بسنه الصغير وجسمه النحيل وقامته القصيرة، ولوا عنه هاربين، وزال إعجابهم بشعره وفنه، كأن الفن بالأجسام الغليظة والضخمة والقامات الفارعة الطول"[2].

1-6 تيمة الخوف:

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	مجموع التكرارات
تيمة الخوف	المجموعة القصصية الأولى	97 مرة	120 مرة
	المجموعة القصصية الثانية	23 مرة	

تشكل "تيمة الخوف" تيمة معنوية حسية شعورية تنتمي إلى فرع الموضوعات الفرعية المنبثقة من "تيمة الظلم" مجموع تكراراتها هو**120 مرة**، ونرصدها بمختلف معانيها المبثوثة في النص"بمنظرها البشع المخيف، نظرة مخيفة، علامات التردد، يخشى حلول كارثة، تخفيف، ترتجف، خائفة، الخوف، الكابوس المخيف، الوساوس، المخاوف، أصبح يخاف، ارتجفت فرائصه، مخيفة، ارتبك، يرتجف من الخوف، خافت، تخافي، مخيفة، المتخوف مفزوعاً، ارتعدت فرائصها، فزعت، بدنها يرتجف، الرجفة، يخفي، وخاف، لا تخف، الخائفين".

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:211.

[2]- المصدر نفسه، ص:212.

ويتصاعد معنى الخوف كموضوعة مواضعية ليستجيب لتلك المخاوف التي تعيشها الأم، باعتبار أن تلك المخاوف تنشأ من مخاطر الحياة التي تشعر بها هذه الأم "أخذت المرأة تضطرب خائفة من لوم زوجها وتعنيفه وإن كانت واثقة من طيبة قلبه ورقة عاطفته"[1].

وتتسع الدوائر الدلالية لتيمة الخوف، استجابة لبعض المثيرات النفسية النابعة من تجمع عناصر موضوعية أخرى كالشك والتردد والفزع والاشمئزاز، والخوف يجسد موقفا وجوديا في الحياة الإنسانية إزاء عموم الحياة، حيث يكون الحب الموضوع الرئيسي لاسباب الخوف، مما يحدث تمزقا نفسيا، نتيجية لبعض الممارسات الغير الواعية التي تحكمها قوانين في أصل عرفية، فتطيح برغبات أفرادها وميولاتهم خاصة الزواج منها "وغدا يهذي كالمجنون:

لا تخافي... سوف ألحق بها... واعود بها... لا تخافي لا تخافي... سوف تعود خولة ... أنا واثق منها لقد أقسمت لي بالوفاء"[2].

ولا ريب أن ظواهر الجهل وشيوع الثقافة الشفوية، ونظام الطبقية، والقبلية المعرفية التي تنشأ في العالم العربي تعزز الخوف وتدعمه، خاصة عندما يمتد الجهل إلى الدين وبذلك تتعدد موضوعة الخوف بحسب معانيها داخل كل قصة "وفهمت....فإنّ الرجل يجهل عدد ركعات الصلاة، وخاف أن يقع في خطئها، فتشجع واسترشدني"[3]

وتحمل تيمة الخوف أبعاد سيولوجية في معناها الاجتماعي الذي يقع ضمن سياقات تراكمية تحمل في طياتها تداخلا لعناصر موضوعاتية أخرى كالطمع، والكذب، والنفاق والرياء، ويحمل بالمقابل تفاعلا اشتباكيا أخر يحقق رغبات البشر فيصبح الخوف مأوى من شرور البشر وملجأ يستنجد به الناس مما تخبأه لهم بواطن الحياة وكوامنها "...والد

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 209.

[2]- المصدر نفسه، ص:223.

[3]- المصدر نفسه، ص:295.

سعد، معروف بين ذويه بشجاعته وفضله وأخلاقه النبيلة، وبيته مشهور بمأوى الغرباء النازحين، وملجأ الخائفين المستنجدين"[1].

1-7 تيمة الحب:

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	مجموع التكرارات
تيمة الحب	المجموعة القصصية الأولى	200 مرة	255 مرة
	المجموعة القصصية الثانية	55 مرة	

وتشكل "تيمة الحب" هي تيمة معنوية حسية شعورية نفسية، تنتمي إلى فرع الموضوعات الفرعية، مجموع تكراراتها هو: **255 مرة**، ويشكل الحب وحدة إنتاجية دلالية موضوعاتية يتقاطع مع علاقاته بين المرأة والفساد في تشكيل الموضوعات ومن المعاني المختلفة، كما أنه يتقاطع مع تيمتي الظلم، والحسد، ويقبع الحب بين العقل والقلب، فهو هاجس إدراكي حاس يبعث اللذة والألم والنشوة في آن واحد، ونلحظ أن معاني الحب متكررة عبر النص:"الحب، الحب المقدس، إله الحب، النشوة، فأحببتها حبا عنيفا، حباً طاهراُ قدسياً، أحببت، بالحب الروحي، تحب جسدها، مغامراتي، ضرورة الحب، للحب، الحب الحقيقي، صميم فؤادي، أحببتها، قلبي، حبي، حبيبة، سويداء قلبي، صميم قلبي، ثغرها، قبلة طويلة حارة، قبلتها، وأعذبها قبلة، حبيتك، قلبك الصغير، أضرمت، نيران الحب في قلبه، أشعلت نيران الجواء، قلب، مبادلة الحب، المغازلات، قلبي يخفق بشدة، الحبيبات، غرامية، مغازلتي، بحبي، بقلبي الغر الضعيف، هياماً جنونياً، إطفاء لوعة حبه المتأججة، منكسرة الخاطر، إعجابه بجمالها، اشتياقه".

ويعتبر الحب صلة الوصل بين البشر وهو ضرورة من ضروريات الحياة، ودافع من دوافع التقدم والنبوغ، قيمة مفقودة في حياة الإنسان إذا ما اتصل بالفسق والمجون، والتف بقناع الخديعة، والخيانة، ويتصل الحب بالجسد لتحقيق غرض ما، نتيجة تصاعد الرغبات الغرضية فيناله المحبوب من حبيبته، وهو حب مزاجي ولحظة عابرة يصدق فيها المحبوب محبوبته، أو الصديقة صديقها وتكون نتيجته مجرد إرضاء للنزوات، وهو

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:216.

الحب الوجودي "نعم... ولآخر مرة، ما أعذبها قبلة أشعلت نيران حبها في فؤادي لو أني أدخلتها في سويداء قلبي وحبستها فيه إلى الأبد"[1].

وأما الحب الرومنسي فهو حب ذاتي تتحكم فيه الذات في صورتها المكتملة "فأحبها حباً صادقاً لا يشوبه زيف المدينة ولا فسقها، وأحبته هي الأخرى حبا راسخاً، وهامت به هياماً جنونياً حتى أصبحت لا تحلو لها الحياة إلاّ بجانبه"[2].

"فالحب الوجودي، والحب الرومانسي كلاهما يتضمن نزعةً إيروسيةً لا تخبو وكلاهما يعاني الألم، والشقاء، والقلق"[3]، ويتجسد الحب بين تنويعاته الضمنية الموضوعاتية التي عددها الكاتب، فنلحظ تدفقا للحب الوجودي عبر قصة عائشة التي تضمنت مفهوم الحب وهو حب الذات وامتزج معها حب طلب العلم حيث "شاء القدر أن تطرق سمعها أحاديث سياسة وأفكار وطنية وشاعت أحاديث السياسة والوطن في تلك الأيام حتى عمت الأوساط المختلفة ووصلت إلى بيئتها فرحبت بها واعتنقتها مدفوعة بدافع حب السمو ورغبة في أن تكون لها أفكار وأحاديث ترتفع عما تفكر فيه وتتحدث به الأخريات"[4].

1-8 تيمة الألم:

الموضوعة	اسم القصة	مجموع التكرارات
تيمة الألم	مجموعة القصص صاحبة الوحي	126مرة
	مجموعة القصص نماذج بشرية	

هي تيمة معنوية تنتمي إلى فرع الموضوعات الفرعية عدد تكراراتها في المجموعتين القصصيتين" صاحبة الوحي"، و"نماذج بشرية" **126 مرة** بمختلف معانيها، وهي امتداد إلى الموضوع الفرعي الحسد فهو تابع متلازم لهذا الفرع، ويعد الألم عبارة عن تجربة حسية عاطفة ناجمة عن أضرار جسدية ونفسية كالحزن والفراق وهي في

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:185.

[2]- المصدر نفسه، ص:218.

[3]- فارس كمال نظمي: الحب الرومانسي بين الفلسفة وعلم النفس، منشورات ئاراس، ط1، 2008، ص:81.

[4]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:248.

الحقيقة عبارة عن تجربة حسية عاطفية ناجمة عن تجارب عاشها الكاتب ضمن مجتمعه فتأثر بها وتقع ضمن دائرة الكبت الذي يمثل العقد النفسية للكاتب إزاء مجتمعه المنبثقة عن تجربة شعورية، فقد جاء في المعجم الفلسفي معنى الألم:"على أنه يحمل معنى الوجع الذي يصاحب بعض الحالات المرضية الحادة، ويتخذ معنى الألم أيضا معنى الإدراك المنافر من حيث أنه منافر، ومنافر الشيء هو مقابل ما لا يلائمه، كما أنه شعور بالحزن والكآبة مصدره وقوع حادث يعوق تحقيق رغبة ما"[1].

فالحسد هو رد فعل شعوري ناجم على إحساسين هما الغيرة والألم وبالتالي يدفع الشخص للشعور لاحقا بالاكتئاب النفسي والدخول في دوامة الرغبة بالإيذاء الشخص المحسود، ويقع ذلك كله في دائرة المرض النفسي والشعور بالنقص في كل شخصية من شخصيات القصص، وهو موضوعة متكررة بشكل متنوع حسب نوع الألم وصفاته، فقد يكون الألم إزاء عاطفة رومنسية أو مادية....إلخ، ولذا تتعدد التكرارات لموضوعة الألم" فتشكل سلاسل المعنى داخل العمل الأدبي من خلال البحث عن سيكولوجية معانيها المبثوثة في النص:" تخفي ألماً، المؤلمة، مؤلم، مؤلمة، آلماً، الآلم المبرح، آلامه المبرحة، الآلام، يعاني ألماً شديداً، لم أذق للآلم طعماً، أصناف الآلام، آلام الفراق المر، آلامي، الآلام الفتاكة، تألمت لحاله، آلامه بآلامي، تألمت إحداهما، عذاباً نفسانياً أليماً، مؤلمة خطيرة، تألمت لحاله آلامه بآلامي، يقاسي عذاباً نفسياً أليماً، على وجهه علامات الامتعاض والتألم، لا يحس بألم ولا نصب، متألماً مضطرباً"

وتيمة الألم تقع ضمن عملية خفية داخل بواطن النفس في حالاتها المتنوعة التي تكون أغلبها ضارة لأن الوظائف الشعورية تسمح بإنفلات الأحلام، والميولات والرغبات المكبوتة للإنسان بفعل حدوث منعكسات نفسية تعد بنية موضوعاتية كالحب" ويتعذب لأقل ألم يصيبها"[2]، وتتصاعد السلسلة الموضوعاتية وتتعدد وحداتها بتعدد دلالاتها داخل

[1]- مراد وهبة: المعجمي الفلسفي، ص:87.

[2]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:263.

مضامين النص فتفترق دلالاتها بحسب السياق التركيبي الذي وردت فيه لأنّ المعجم اللغوي يحدد تلك البني الموضوعاتية ونوعها، فقد يكون الألم إزاء واقع مشوه يعيش فيه فيتألم الإنسان:" ويحس الجميع بتألمه من حقارة مركزه وضآلة مرتبه الذي يوزع جله على الفقراء والمساكين"[1]، ويصاب بنوبات عصبية أليمة تدفعه لكراهية نفسه أو واقعه فيأثر على صحته الجسمانية والجسدية" كانت آلام الهزيمة في نفسه أقوى من آلامه الجسمانية، ورضوضه الجسدية"[2]، وينتج الألم عن"عصاب الصدمة "في ذهن الكاتب منذ اللحظات الأولى لطفولته، خاصة حينما يعود في أحلامه فيتذكر الموقف المؤلم الذي حدث له في الواقع وهو شعور كبتي، فالموضوع الغالب في القصص ويرتبط بالألم هو"موضوعة الحب" المفطور في قلب الكاتب والملاحظ عبر كامل نصوصه وهو نقص نفسي مركب يحتاجه الإنسان في كل لحظة ووقت وزمان، قصة" فتاة أحلامي، صاحبة الوحي، خولة، عائشة، السكير، القبلة المشؤومة..." و"لأنها كانت تخرج آهات حارة من قلبه لا ألفاظاً وكلمات من فيه"[3].

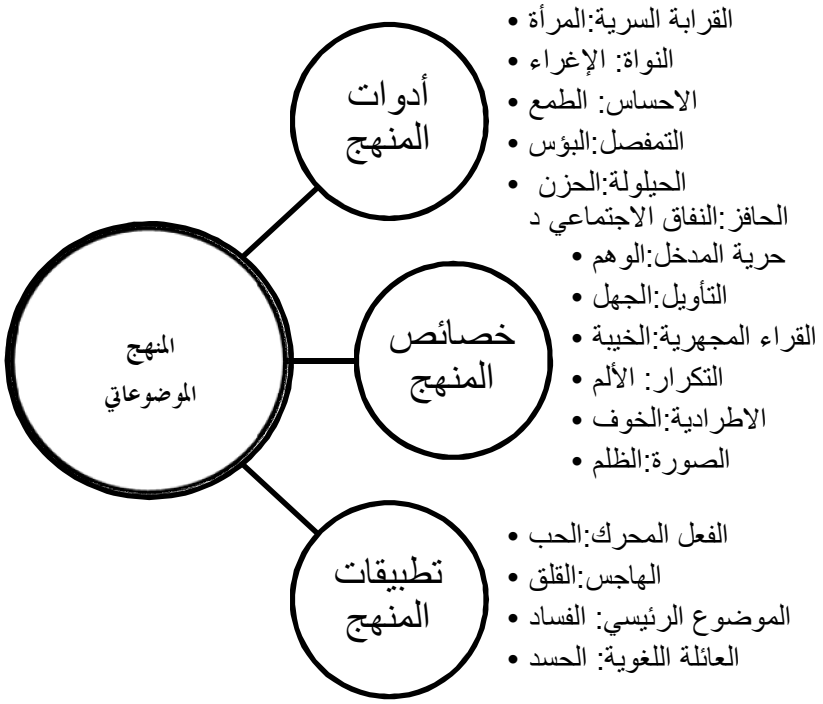
[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 267.

[2]- المصدر نفسه، ص:254.

[3]- المصدر نفسه، ص:175.3

المبحث الثاني: هندسة التيمات الأساسية والمنفلتة وإعادة تفعيل المعنى

اشتغلت على هندسة التيمات الأساسية والمنفلتة وإعادة تفعيل المعنى، فتأتي من خلال أدوات المنهج، حيث جسدتها القرابة السرية فوجدتها تتمحور حول المرأة في المجموعتين القصيتين ثم قمت بإحصاء المفردات، ووضعتها ضمن الأعمدة الإحصائية الموضوعاتية، وحددت كل قيمة تكرارية في القصة الواحدة، ثم جمعت القصص الثابتة كأعلى قيمة تكرارية، والقصص الأصغر قيمة وهي الخفيفة المنفلتة، لأخلص في الأخير إلى مجموع عدد التكرارات الصاعدة والنازلة، وعدد التكرارات للقصص المتوازنة داخل المجموعتين، النواة وهي تيمة الإغراء، الإحساس وهي تيمة الطمع، التمفصل وهي تيمة البؤس، الإحالة أو (الحيلولة) وهي تيمة الحزن، الحافز وهو تيمة النفاق الاجتماعي، ثم عرجت على خصائص المنهج، حرية المدخل وهو تيمة الوهم، ثم التأويل وهي تيمة الجهل، ثم القراءة المجهرية وهي تيمة الخبيبة، ثم التكرار وهي تيمة الألم، ثم الإطرادية وهو تيمة الخوف، ثم الصورة وهو تيمة الظلم، مستعملة في ذلك طريقة جون بيار ريشار في التحليل الموضوعاتي دون أن أنسى عبد الكريم حسن الذي قاربه من حيث المفهوم والأدوات والخصائص رغم أنه أطلق على جلها أسماء مغايرة، وقد قمت بمجموعة من التطبيقات الموضوعاتية، الهاجس: تيمة القلق، واشتغلت على الموضوع الرئيسي الذي تشكل لدي من خلال القصص فوجدته يتحدث عن تيمة الفساد، وارتأيت أن يكون الفعل المحرك هو تيمة الحب، وأما عن العائلة اللغوية من وجهة الموضوعية البنيوية فهي الحسد، رغم أن مفهوم العائلة اللغوية هو نفسه القرابة السرية لدى جون بييار ريشار.



1- تطبيقات أدوات المنهج في منظور جون بيار ريتشار وعبد الكريم حسن

1-1 القرابة السرية (La parenté secréte):المرأة

تقوم القرابة السرية على تجميع العناصر السابقة والتي تتبني عليها الموضوعاتية، فهي توحد العناصر المتلاحمة وتشكل هوية التيمة، وتتفرد بها وبالتالي تنسجم دلالاتها ضمن خطاطة تشكل الموضوع الثابت، فهي تلحق الموضوع وتكشف عن العلاقات الخفية داخل النص الأدبي، وقد حدد فيه ريشار تعريفاً قوياً ينجلي تحته تعريف للموضوعاتية، حيث يقول: {ويمكننا تبني هذا التعريف بتطبيقه على حقول غير الحقول الفيلولوجية، ويصبح الموضوعاتي بذلك المبدأ الملموس للتنظيم، وخطاطة أو موضوعاً ثابتاً ينزع إلى أن يتكوّن وينتشر حوله عالم، يكون أساسه هذّه "القرابة السرية" التي يتكلم عنها مالارامي"[1]، وتبحث القرابة السرية عن مجموع الموضوعات التي تتجمع داخل المصفوفة بحيث تتكوكب موضوعاتها ضمن فلك واحد، وحقل واحد، ويجمع بينها مجال مغناطيسي موحد يدفعها للتشكل في خط مستقيم منظم من أكبر وحداتها 'إلى أصغر وحداتها، وهو ما يسميه عبد الكريم حسن بالعلاقة ويسميها كذلك "بذور الالتقاء" حيث يرى أن" كل موضوع

[1]- جان بيار ريشار: مقدمة "العالم التخيلي لمالارمي"، ترجمة: سعيد علوش، ص:131.

يشتمل على مجموعة كبيرة من الظهورات، وكل ظهور يعد لباساً للمعنى، وعندما يقول"ريشار"إن ظهورات المعنى تصدي في اتجاه بعضها، فإنه يعني أن المعاني تصدي في اتجاه بعضها، وهذه الأصداء التي تثيرها المعاني تلتقي مع بعضها في علاقات عديدة"[1].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة المرأة	صاحبة الوحي	10 مرات	من:176-إلى:180.عبر كامل النص
	القبلة المشؤومة	18 مرة	من:183، إلى:187.
	فتاة أحلامي	45 مرة	من:189 إلى:193. عبر كامل النص
	ثري الحرب	10 مرات	من:196، 197، 198، 199.
	خولة	155 مرة	من:215إلى:234 عبر كامل النص
	عائشة	37 مرة	من:245، إلى:249 عبر كامل النص
	جريمة حماة	17 مرة	من:201إلى:206.
	الفقراء	22 مرة	من:207إلى:214.
	الشيخ زروق	20 مرة	من:239إلى:244.
	السكير	23 مرة	من: 263، إلى:265.
	الأستاذ	22 مرة	من:284 إلى:291.
مجموعة التكرارات	**379 مرة**		

ويعد الرابطة الموضوعاتية الأساسية التي تربط ثيمات النص ببعضها البعض وهي تشكل لنا تلك القرابة السرية/ العائلة اللغوية/ التي إنبني عليها مجموع موضوعات المجموعتين القصصيتين "نماذج بشرية" و"صاحبة الوحي" ألا وهي "تيمة المرأة التي تعد لبنة المجتمع وأساسه وهو ما يفسر مصدر العلاقات الاجتماعية ونواتها وهي منبع التغيرات الاجتماعية مادامت ترتبط بالرجل فبتالي تتغير المصالح الاجتماعية وتغيرها إما بالإيجاب أو السلب، فالكاتب يعطينا مصدر ضوء خافت صغير ضيق المساحة ولكنه

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:67.

ينتشر بسرعة على شكل حزم ضوئية تجمع هذه الحزم وهي "المرأة" عبر قصصه المتفرقة مما يقحمنا الكاتب للجوء إلى دراسة سيسيولوجية اجتماعية تاريخة، وبسيكولوجية نفسية للمرأة، فنجدها حبيبية كما قصة خولة، ومكافحة كما قصة "عائشة"، وزوجة وأرملة ضعيفة كما في قصة "الشيخ زروق"، وابنة كما في قصة "السكير"، وحماة في قصة"جريمة حماة"، وتكون ملهمة الشاعر كما في قصة "صاحبة الوحي" فتستجيب لغرائزها الجسدية الدنية فتصبح المرأة تابعة لمتطلبات الجسد خاضعة له وهو سلم للوصول لمبتغاها، ولذا عدّ الجسد الجسر التواصلي بين المرأة والرجل" ياللهول؟ واكتشفت أخيراً أنها بشر لها رذائله ولها أوضاره، لها ضعفه ولها شهواته. .. فقد كانت تلهو بي وتعبث بسذاجتي، ما أغباني، أنا الذي كنت أؤمن بالحب الروحي، فقد اكتشفت اليوم أنها كانت تحب جسدها وتستجيب لرغباته الدنية"[1].

فالصورة الأنثوية لموضوعة المرأة تتعد بمختلف معانيها الثانوية والفرعية:" المرأة، النساء، ذوك العباد حاشاك"، الفتاة، الدميمات، البائرة، العانس، الحسان، الجميلات، آنسة، الفتاة العجوز، فتاة أحلامي، العاهرة، الحبيبات، المغازلات، بنات حواء، العشيقة المدلهة، فتاة رشيقة، عشيقتي، ابنة، حماة، امرأة خليعة، والدتي، عروسي، زوجته، الملاك الطاهر، آلهة الحب، فينوس، خولة، صديقتها، سلمى، صاحبة الوحي، الفتاة اللعوب، العجوز، الأم، الحبيبة، أم سعد، العروسة، المرأتان، الجواري، أختي، عائشة، خالة، بنات، جدتها، حورية، الطفلة، المحبوبة، البنية، زينب، بنت الأديب، رتيبة"، وتعد هذه التكرارات لمعاني المرأة كخطية ملتوية بين ما تعانيه من تهميش شخصي ونفسي واجتماعي من خلال ما تعيشه من مخاوف إزاء فرض لسلطة الذكورية المركزية ك"وراثة الابن لإرث أخته ظلما وتعدياً"الشيخ زروق"، وكذا سيطرة الأب البطريكية ك"خولة"، والتي تمتد عبر خطية غير متوازنة، وقد تصبح المرأة مكافحة إذا ما تجندت بسلاح التعليم والمعرفة ك"عائشة"، فمن خلال الجدول أحصيت مجموع التكرارات الواردة في المجموعتين

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:179.

القصصيتين لـ"تيمة المرأة" والتي بلغ مجموعها "**379** مرة"، وهو بمثابة الجذر الموضوعاتي الخفي للنص، وهي مصفوفة تتشكل عبرها بقية الأيقونات المواضعية لمعاني "المرأة" التي تنتشر حول النص، فالمنحى الخطي أدناه يبين لنا هذه العملية المتعلقة بدراسة الحالات الواعية الشعورية واللاوعية اللاشعورية، عبر دراسة التكرارات، فالتكرار التراكمي الصاعد الموافق لقيمة ما حيث أن مجموع تكرارات القيم الصاعدة لـ"خولة هو **155** مرة، وفتاة أحلامي **45** مرة، و"عائشة" **37** مرة، ليكون مجموعها **237** مرة، وبوصفه يمثل لنا مجموع القيم الأكبر منها وهي مجموع التكرارات الثابتة المرتبطة بموضوعات الكاتب الواعية، حيث تجسد **خولة** دور البدوية التي تنتمي "لقبيلة (مسروح) وهي -بطن من بطون حرب- المعروفة بشرفها وعزها ونخوتها وكرمها"[1]، إلا أن التقاليد والأعراف تضرب جذورها العتيقة بين بوطن بواديها، حيث يلغى دور المرأة تماما فلا مكانة لها ولا عمل لها سوى الاعتناء بالخيمة، والطبخ والأولاد، وغير ذلك... فهي مسيرة لا مخيرة، تهتم فقط بنفسها وتسعى إلى احتراف العمل بالخيمة-الدار-، حيث ستتأهل للزواج بسن مبكرة منتظرة ذلك فلا عمل لها غيره، فطموحها محدود فقط بين مراعاة المنزل –أو الخيمة-، أو الذهاب للوادي-النهر- لجلب الماء أو غسل الملابس والتسامر مع الفتيات واللقاء بهن على ضفاف الوادي، ثم تعود إلى ممارسة حياتها كما بقية أجناس قبيلتها، إلا أن مغزى القصة يأخذ منحى آخر جسده الكاتب في وعيه بأهمية اتخاذ القرار الشخصي خاصة عندما ارتبط بالزواج لدى الفتاة البدوية التي ليس لها سوى الموافقة على مطالب والدها مهما كانت، فلا رأي لها ولا مشاركة ولا تدخل في موضوع الرجال كما نجد التهميش لفكر المرأة واضحا داخل سرديات القصة، غير أن "خولة" استطاعت أن تحقق أمانيها وتخرج من دائرة الصمت الاجتماعي إلى فرض قرارها عبر الهروب مع ابن عمها سعد لأجل الزواج به بدل الذي اختاره لها والدها وهنا تظهر تلك القطيعة الابستمولوجية وهي وعي خولة بأهمية اتخاذ قراراتها الشخصية في الحياة مهما كان ثمنها ومعرفة حقوقها

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:216.

وإدراكها لأهميته حياتها أنها ليست مجرد كوما كبيرة من الفضة ومجموعة من الأغنام والإبل العديدة، بل هي راحة نفسية تسعى من خلالها إلى إيجاد الأمان الزوجي والتقدير العاطفي، مع شريك الحياة الذي ترى فيه الحب والاحترام والتقدير هما أساس بنيان الحياة، فهروب خولة مع سعد كان هروبا من الغدر الأبوي اتجاه ابنته، ومن الإذلال الزوجي الذي دفع أقساطه صالح، هو هروب من الأمراض النفسية إزاء قلب لم يعد ملكها وقد نشأ بين أحضان سعد منذ الطفولة وتربى في داخلها حبا عنيفا عفيفا لا تتحمل أن تعيش من دونه، تهرب من أن تعيش صدمة عصابية نفسية يصعب علاجها أو معالجتها إما بالاستسلام والرضي بالواقع أو الموت كمدا وحزنا لفراق الحبيب حيث:" عزمت الفتاة على أمرها، وخرجت من الخيمة على حذر وقلبها يخفق بشدة، وبدنها يرتجف، والتفت في رداء بعض الجواري وقصدت الشرق وهي تتحسس طريقها على ضوء النجوم الضئيل متسائلة؟

- هل حقا سيقدر لها اللقاء بسعد؟ وهل هو في انتظاري يا ترى؟. أم ستخيب مساعيها وتموت كمدا دون أن تبلغ بغيتها؟"[1].

فلم تعد خولة خاضعة للسيطرة والاستغلال بعدما خرجت من البادية التي كان من المفروض أنها متزوجة فيها بصالح لتفر منه عندما أخذ يتبعها، و"يتحين الفرصة الملائمة للكلام، ولما رآها نفرت منه مسرعة لحق بها وسرعان ما قبض عليها بقبضته الشديدة وهو يضمها: -لا تخافي...يا حبيبتي...أنا صالح خطيبك...

وما كان من هذه إلا أن صاحت بأعلى صوتها:

- أدركني يا سعد...أدركني يا حبيبي...ثم أغمي عليها.

وتحرك شبح من تحت الشجرة... وما هو إلا سعد الذي كان رابضا كالأسد، وغدا يقفز كالنمر المتهيج وهو يلوح بحسامه في الفضاء... حتى إذا ما بدا له وجه صالح

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:233.

غريمه وهو قابض على معصم حبيبته هوى بضبة عنيفة من سيفه الحاد، وتركه يتخبط في دمائه"[1].

وتجسد **فتاة أحلامي** صورة أخرى للمرأة التي تعاني العنوسة وقلة فرص الزواج، فالكاتب يجسد لنا الوعي بأهمية الزواج لدى المرأة بشكل خاص والرجل بشكل عام، حيث يشع ذلك الضوء الموضوعاتي عبر نسيج القصص كل قصة لها موضوعها الخاص وموضوعتها الوحيدة هي المرأة لتشكل تلك القرابة السرية المنتشرة في عالم النص القصصي، فظاهرة العنوسة موضوع الكاتب في قصة فتاة أحلامي، وتأتي القصة داخل وسيط حسابي بين قصتين خولة المعزى منها أهمية اتخاذ القرار بالنسبة للمرأة، ثم يعالج الكاتب من خلال قصة فتاة أحلامي ظاهرة العنوسة التي باتت تأرق –في وقتنا الحالي- الشابات والشباب فالعنوسة تظم الرجل وتعده مشاركا في الجرم الاجتماعي، ويعد التعزب بين الرجال أمرا عادياً –في وقتنا الحالي-، حيث كان فيما مضى إهانة له واستنقاص من رجولته وعيباً يجب التخلص منه بالزواج، و(شأن الطلاق كذلك) "هذا ما لا زلت أجهله.... والحقيقة أني لم أكن شاباً جريئا مثل زملائي، وإن كنت أبدو ظريفا وشديد التأنق، ومعظم ما كنت أفعله – وهو ما كنت أسميه ملاحقة الحسان- هو أن أعرض نفسي للفتيات، كأنني بضاعة بائرة؟، وأقف في طريقهن منتظرا أن تعثر في إحداهن فتلتقطني وتجعل مني (دون جوان العصر) ولكن ويا للأسف طال انتظاري دون أن أجني أية فائدة، وخيل إلي أن جميع فتيات المدينة، الجميلات منهن والدميمات، أضربن عن مغازلتي وأبرمن اتفاقا بذلك"[2].

ترتكز "**تيمة المرأة**" في نقطة وسطية بالغة الأهمية هي قيمة الزواج في التشكيل الأسري، وخطر العنوسة في تهديمها، ف "كانت تشاركنا في حياتنا الداخلية في الجامعة آنسة عانس تدعى"بولوني" تخطت عتبة الشباب منذ أمد بعيد، ومسحت السنون من

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:234.

[2]- المصدر نفسه، ص:190.

نضرتها فلم يبق منها إلا أثر ضئيل"[1]، وتتكاثف موضوعاتية المرأة عندما تصبح"الفتاة العجوز"في نظر الشباب وهو أمر في حقيقته لا علاقة له بالدين لان الدين الإسلامي المنافي لهذه الفكرة، كما أنه يرفض مثل هذه الأفكار ويدحضها، ويعدها مصدر للفتنة والانحطاط بقيمة المرأة التي قدمها الشارع الحكيم، ولكن الدراسة السيسيولوجية للمجتمع لا تتقبل مثل هذه المعطيات بل تحدد سن معين للمرأة وكذا الرجل وإذا ما تخطى احدهما سن الزواج أصبح يدعى عانساً، بائراً، بحسب العرف بل وأصبح حلم معظم الشباب الزواج حتى ولو قبلها على علتها"...لم أتمكن من رؤية وجهها حيث كان منعني ظلام الغرفة وقبعة اللباد التي كانت تغطي رأسها من التمعن في قسماتها ولكني تخيلتها جميلة ظريفة، أو قل رضيت بها على علاتها، وهل يجوز لمثلي من الخاملين أن يكون شديد التعصب والاختيار مغال في الشروط"[2]، فالارتباط أصبح منوطا بشروط الحالة الاجتماعية للرجل والمرأة بسبب الخمول لمعظم الرجال وهو مصدر عدم الزواج والسبب الجذري له" وما كدت أقنع نفسي بأن هذه فتاة أحلامي حتى أخذ قلبي يخفق بشدة"[3].

وتجسد **عائشة** أيضا أحدى القيم التكرارية الكبرى لموضوعة المرأة وهي ما تجسد وعي الكاتب بموضوعه ويحث عليها وهي ضرورة تحلى المرأة بسلاح العلم والمعرفة، فقصة "عائشة" تنبثق من المجموعة القصصية نماذج بشرية"، وهي نموذج بشري منفصل وهي شخصية عائشة المرأة الجاهلة التي تخضع للأوامر والمنقادة لطلبات ورغبات الوالد والأهل والتي لا تدرك كنه الأمور ولا تفرق بين الحلال والحرام، وبين ما يفعل وما لا يجب أن يفعل" عائشة امرأة ككل النساء الجزائريات، واحدة من آلاف النساء اللائي يموج بهن المجتمع الجزائري المظلم، لم تتخرج من مدرسة لا شرقية ولا غربية ولم تتلق أية تربية خاصة أو نشأة معينة عدا التربية الفطرية، والنشأة المحافظة، المفروضتين من هذه

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:190.

[2]- المصدر نفسه، ص:191.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

البيئة الجزائرية الوحيدة التي لا تعرف التطور ولا التغير"[1]، فالبنية التركيبية للمجتمع الجزائري هي من صنعت من عائشة المرأة جاهلة المنهارة، فهذه الأسباب والمعطيات دفعت بعائشة دفعا نحو تصور حياتها الذاتية والفكرية إزاء الأشياء على أنها"دولاب بشري تديره يد ذويها فلا تتحرك ولا تسكن إلا بإرادتهم ووفقا لرغباتهم، وكل هذا لا يعنيها ولا تفكر فيه، بل إنها لا تملك حق التفكير فيه، فهي تسير في طريق مرسوم وحدود"[2]، وبذلك سقطت أمام مغريات الحياة في أول شخص صادفته فريسة سهلة أمام ذئب بشري عبث بشرفها، وصور لها الحياة الخارجية على أنها حرية يجب أن تظفر بها فلم تكن مدركة لما يحدث في تصوراتها الفطرية أن ثمن الحب والحرية والسعادة هي أن تفر مع هذا الشاب العائد من أوروبا، خاصة وأنه أقنعها بالفرار معه بعدما شاءت الصدف وأن قابلت ذلك الشاب من أبناء القرية الذي مكث في أوروبا سنينا طوالا ليكون لها صياداً بشرياً، عندما صادفها في أول الطريق" وصادف أن قابلت ذلك الشاب في طريق خال، وهو يتأرجح في مشيته، والتقت نظرتها بنظرته، وراقت للشاب، وهي تتمتع بشيء غير قليل من الحسن والجمال"[3].

وببراءة الأطفال وببراءتها الأخلاقية وسجاذتها الطفولية الخالية من أي فكرة مغلوطة عن الآخرين، وبمحدودية فكرها، وبصدقها ونقائها صدقت كلام الشاب بعدما استأجر لها عجوز لخدمة أغراضه الشخصية الدنيئة وهي هتك عرض الفتاة عائشة، بواسطة إيهامها بأن الحرية هي منفذها الوحيد وقد تم كل ذلك" بواسطة عجوز استأجرها لهذا الغرض لم تعوزها الحيل للاستيلاء على عقل هذه المخلوقة العجماء، وما كاد يتصل بها حتى فتح لها بأحاديثه المعسولة أبوابا كانت موصدة دونها، فحدثها عن بنات أوروبا وحريتهن، كما وضح لها حقوقها في الحياة ولم ينس ذكر ما ادخره لها القانون من حقوق

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:245.

[2]- المصدر نفسه، ص:245، 246.

[3]- المصدر نفسه، ص: 246، 247.

في الحياة ولم ينس ذكر ما ادخره لها القانون من الحقوق والمحافظة على رغباتها، ثم عرض عليها أن تفر معه لتعيش صحبته في عيش رغد محفوفة بالحرية والحب والسعادة وأفهمها أن هذه حقوقها الشرعية لا ينازعها فيها منازع"[1]، هذا الهروب لم يكن سوى هروب من الواقع القروي الذي عاشته عائشة، هو هروب من أب متسلط بطريكي يقدر حصانه وحماره ولا يستحي من ذكرهما ويستحي من ذكر أسماء عائلتها واسمها وعمتها فيقول "عبادي حشاك"[2]، هو هروب من الظلم المسيطر على نساء قريتها خاصة وأنها تعامل بدرجة أتفه من الحيوان، هو هروب من واقع اجتماعي مهتز يذل المرأة ويهينها ويسعى لتهميشها وإقصائها من أبسط حقوقها في الحياة، هو هروب من سجن القيم الموروثة المتجذرة التي سترثها مثلما ورثتها أمها وجدتها، وبتالي تعيش نفس ما عاشته جداتها في الماضي، وعندما أدركت الحياة وقيمتها تمثلت لها في شكل "الحرية" بمختلف أقنعتها المزيفة، فاقتنعت بكلام الشاب ذا الحلة الإفرنجية مقتحما عقلها بكلام معسول وإغراء وقعت فيه ودفعت ثمنه غالياً خاصة وأنه خيل لها أن الحرية تكمن في العيش بين أحضان المدن، وحين تركب القطار، فكان الثمن عفافها بعد أن هتك الشاب عرضها واقتحم عزها وعنفوانها وعنوان الشرف لديها، والثمن الثاني هو دخولها إلى عالم الغواية وبين الذئاب البشرية" فكانوا لها بالمرصاد تتعقب خطاها فاصطادوها في رمشة عين ودفعوا بها إلى طريق الغواية فاخترقتها وقد وجدت ومثيلاتها في بؤرتها يبعن أجسادهن مقابل لقمة من الخبز"[3]، ثم تظهر القطيعة الأبستمولوجية بين العوائق الفطرية والعلوم المعرفية المتنورة التي تفرق بين صورة المرأة الجاهلة الساذجة وبين المرأة المتنورة بسلاح المعرفة والعلم وتحاول أن تصل إلى بلوغ السمو والعلو والرفعة العلمية القيمة الموجودة في كنف رجل صالح ومنزل أمين، وعمل محترم "وشاء القدر أن تطرق سمعها

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:247.

[2]- المصدر نفسه، ص:245.

[3]- المصدر نفسه، ص:247.

أحاديث سياسة وأفكار وطنية وشاعت أحاديث السياسة والوطن في تلك الأيام حتى... مدفوعة بدافع السمو ورغبة في أن تكون لها أفكار وأحاديث ترتفع عما تفكر فيه وتتحدث به الأخريات"[1]، فأقعلت عن كل الشوائب وابتعدت عن كل الموبيقات والرذائل وقد وجدت نفسها، تأهل نفسيتها للتوبة، ورأت أن الطريق المستقيم سبيل خلاصها: "وشاء ربك ألا تنتظر طويلا فقد انتشلتها هذه العقيدة المقدسة من خضم رذائلها فأقعلت أولا عن تعاطي المخذرات لأن عقلها أوحى لها أن من يتحلى بهذه الأفكار يجب أن يقلع عن ذلك ثم أعقبت المخذرات بالانقطاع عن المسكرات"[2].

والتكرار التراكمي النازل الموافق لقيمة ما (هو مجموع تكرارات الأصغر منها، وتمثل مجموع التكرارات للموضوعات الخفية والعشوائية المرتبطة باللاوعي لدي الكاتب والمتعلقة أساسا بحالات اللاشعور (القبلة المشؤومة تكررت **18** مرة، وجريمة حماة **17** مرة، ثري الحرب **10** مرات، صاحبة الوحي **10** مرات، ومجموع التكرارات هذه القيم هو: **55** مرة)، وهي قصص كلها تتزحلق موضوعاتها حول المرأة، لتتفرع معانيها في عالم الكاتب بشخصيات المرأة وتعددها-المتمردة، الضعيفة، المتسلطة، العاهرة"الفاسقة"، اللعوب، المخادعة-، وتأتي على شكل حلقات متشابكة الخيوط فنجد:

تجسد قصة **القبلة المشؤومة** صورة المرأة في شكلها الأنثوى الداخلي "الفتاة اللعوب"، التي تجمع بين صفات الكذب والخيانة وعدم الالتزام وقلة الرصانة، كما أنها امرأة مثيرة وجذابة قادرة على المراوغة تأتي على شكل صديقة وفي هيئة ملاك جميل"قلت: إنها فاتنة بديعة؟ وأنا كذلك وجدت لك صديقا...وكان منها إلا أن ابتدرتني بقولها:

- هات إذن صديقي وخذ حبيبتك... وارتمت في أحضاني بدلال، فنسيت نفسي ونسيت تحفظي، ووضعت رأسها الصغير على ساعدي وأخذت تتقذ بلحظها إلى صميم قلبي...

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:248.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فلم أشعر إلا وأنا أطبع على ثغرها قبلة طويلة حارة حطمت كياني:... نعم قبلتها لأول مرة... ولآخر مرة ويا للأسف...

- قلت: ولآخر مرة؟

- قال: نعم...ولآخر مرة، ما أعذبها قبلة أشعلت نيران حبها في فؤادي...."[1].

ويتحدث الكاتب عن العلاقات المحرمة خارج إطار الزواج والتي غالبا ما تنتهي بالانفصال فهي محفوفة بالكثير من الخداع والزيف والتلاعب الواضح، حيث تذوب كل القيم الأخلاقية السامية وينعدم الضمير لإباحة كل شيء وترك العنان تنطلق لهذه المشاعر المنفلتة، وحب الشخص الخطأ نتاج عن حالات لاشعورية للإنسان وهي إحساس بنقص مركب نفسي دفين، فيلجأ للبحث عن الاحتواء ولا يكون ذلك إلا بواسطة الأنثى باعتبارها الملجأ والحنان، وهذه الاختلاجات النفسية مصدرها الحب الفاسق الذي غادر مكانه الثابت بثوابت الشرع والدين واستبدل بالصديقة اللعوب التي كان يطلق عليها اسم المحضية أو الخليلة- وهي حال شبابنا اليوم-، وهذا النوع من العلاقات ما هو إلا نتيجة لأزمات نفسية مصدرها الوضع الاجتماعي المزري (الضعف الديني، البطالة، قلة فرص العمل، التفكك الأسري، المشاكل)، كما أنها نتاج المكبوتات التي تقع بين العوائق الاجتماعية والرغبات النفسية المتأججة"... وأخذت أحاول أن أنقذ إلى ما وراء الحجب الكثيفة التي تحيط بالمرأة في هذه البلاد لأرى صورة هذه الفتاة اللعوب الماكرة التي لعب بقلب هذا الفتى الغر، فمنحته قبلة أضرمت بها نيران الحب في قلبه، حتى إذا ما اشتعلت نيران جواء، ارتمت في أحضان زوج، الله وحده يعلم مقدار ميلها إليه"[2]، "ثم أردفت: حاول أن تنسى هذه الفتاة اللعوب فنظر إلي بعينه المحمرتين، نظرة مخيفة محزنة، وقال:

- إنها ليست لعوبا، إنها تحبني، فقد زوجوها رغما عنها، فقلت مسليا: هذا رأيك؟"[3].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:185.

[2]- المصدر نفسه، ص:186.

[3]- المصدر نفسه، ص:187.

وبالمقابل تجسد قصة **جريمة حماة** الوجه الآخر لصورة المرأة المتسلطة والمسيطرة التي تسعى بكل قوة لإحداث شروخ نفسية ومشاكل زوجية بين ابنتها وزوجها بغية الوصول لدرجة الامتلاك وبسط نفوذها، تحت ستار الخوف والحماية، فنجد الكاتب يأخذنا مرة أخرى إلى عوالم الحياة الأسرية، في وجهها المزخرف الجميل، وتحت طياتها العديد من المشاكل الاجتماعية، فأخذ مرة أخرى نموذج بشري وهي "الحماة" أم العروس إزاء – نسيبها- زوج ابنتها من جانب طريقة المعاملة، وحب السيطرة والرضوخ والطاعة والامتثال، فتخلق هذه الأم عديد العقبات في حياة ابنتها ظننا منها أنها تحسن إليها"... وأخيرا تقدم بخطوات ثابتة ووضع مديته الحادة في يد حماتي، وقال لها:"أطعني؟"وطعنت الحماة...فقد أخذت تصنف لنا أنواع العذاب، وتبتكر لنا أصناف الآلام، واهتدت أخيراً إلى أنه في استطاعتنا أن نتحمل كل شيء عدا الفراق، فأخذت تخترع لنا المشاكل وتسعى في فرقتنا بكل قواها، ولم يمر على زواجنا سوى سنة واحدة"[1].

ويتحدث موضوع النص عن سلوكيات الفرد السيكولوجية داخل أهم الروابط الأسرية "... وهنا وجدت اليد المجرمة الفرصة المواتية لابتداء مأساتها، فوقفت في طريقنا وأبت أن تفسح لابنتها أن تشاركني هذه النزهة،... الرضوخ لرغبة حماتي"[2]، وهي سر من أسرار الأسرية التي تقبع داخل البيوت، وتحمل الكثير من النفسيات البشرية إزاء الآخرين، كما أنها تدل على التركيبة المكونة للأسر، وطريقة التعامل فيما بينهم "بل نفخ في حماتي روحا جديدة فتضاعفت قواها، وقد غاضها إخفاق محاولتها الأولى، فاستعانت بزوجها، وأخذ الاثنان يبذلان جهودهما الجبارة في تعاستي فكانا يعذبان ابنتهما من حيث يظنان إنهما يعذباني؟"[3].

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:204.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص:205.

وتجسد كذلك قصة **ثري الحرب** صورة المرأة الخليعة الخداعة التي تجر الرجل نحو الهاوية، وتعبد طريق الغواية، وتفتح معابر الإيهام، وهي تملك ترسانة قوية من الجمال والذكاء والفطنة، ثم أنها في غاية المكر والدهاء، لا تملك أية مبادئ أو قيم ثابتة لان أهم قيمة تعطيها قدرها هي المال، فالزواج بالنسبة لها ميثاق غليظ مع المادة لا مع الرجل وأمام الله سبحانه" وتزوج بامرأة خليعة اختارها له رفقاء السوء من أصدقائه، أخذت تعبث بعرضه وماله"[1] المرأة الأنانية الاستغلالية التي لا تفكر سوى في نفسها، هي امرأة مادية تحب المادة أكثر من أي شيء، بل تترصد وتتصيد فقط من يكون الأفضل والأغنى، وتجسد عقلية المرأة الانتهازية الدينامكية السرية التي تحرك النص وتخدم مصلحتها الذاتية وتضعها في المقام الأول، وبالتالي لا تعنيها لا مصلحة الآخرين ولا حتى أقرب الناس لها، بل وتستطيع أن تخسر أي شيء وكل شيء بغية الوصول لهدف معين، فما يهمها سوى الصعود وجني المكاسب الشخصية فهي حال زوجة "سي شعبان" فبعدما"تبددت الثروة، وبيعت الأملاك في الديون، وانفرط عقد الصحب والخلان، وذهب الجاه العريض إثر الجاه الطويل، وفرت زوجه حاملة معها ما خف وزنه وثقل ثمنه، ولم يعثر لها على أثر"[2].

وتشكل قصة **صاحبة الوحي** صورة من صورة المرأة التي تسعى إلى تحقيق رغباتها الجسدية دون التفكير في العلاقة الروحية السامية وبالتالي تكتمل القيم الأصغر تواترا مع القيم الأكبر تواتراً بين وحداتها الموضوعاتية، فقد جسدت القيم الصغيرة للموضوعات الصورة الفينومينولوجية الشاعرية للكاتب مرتبطة بواقع سيسولوجي طافح بالدلالات التي تستدعي قراءة شاعرية عميقة تستجلي العقل، وتفتح مسامات الفكر الواعية واللاواعية لدى عالم الكاتب الخاص، فتصبح العلاقة متصلة ببعضها البعض ضمن بنى موضوعاتية يجمعها الوعي الذاتي للكاتب وتحركها هذه الديناميكية القصصية التي تتعدد

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:198.

[2]- المصدر نفسه، ص:199.

وفق كل نموذج لادوني الباطني في النفوس البشرية "- ياللهول؟... واكتشفت أخيراً أنها بشر لها رذائله ولها أوضاره، لها ضعفه ولها شهواته...فقد كانت تلهو بي وتعبث بسذاجتي، ما أغباني، أنا الذي كنت أؤمن بالحب الروحي، فقد اكتشفت اليوم أنها كانت تحب جسدها وتستجيب لرغباته الدنيئة"[1].

إنّها تشكل محورية دلالة فعالة في مجتمع مكهرب غائض، إن يشكل تيمة زئبقية للعمل الأدبي كون موضوعاتيته تجسد معمارية النص ككل، إنّه البنية النصية للعتبة المشكلة للنص الأدبي والمختزلة لوحداته.

صاحبة الوحي إذن هي رمز أسطوري دلالي يحمل معاني الجمال الشعري ويعاكس بذّلك شيطان الشعر في الأسطورة العربية القديمة الجاهلية وهي تشكل جزءاً من شعائر الأسطورة أو طقوسها التي تحيط بها، هي الشعر المرتبط بالذّات أو الأغنية الروحية للشاعر هي كلمات ومعاني الأخيلة وهي تيمة مختزلة تستدرج القارئ مغناطسياً دلالياً في مشهده الإنساني النقي الطاهر"أو لم تصبح صاحبتك قادرة على الوحي؟ قال: كلا؟... فقد أفسدها الإنسان بشروره فأصبحت شيطاناً بعدما كانت ملاكاً"[2].

صاحبة الوحي رمز أسطوري يحمل أحد أهم المحفزات المهمة للذّهن من رصيدنا الخفي من الذّكريات وأنماط التداعي، وترتبط صاحبة الوحي حين ترتبط بالشعر إبداعاً حسياً ملهماً صرفياً، وينصهر فيه الشاعر جسداً حينما يلتحم بالشكل المبالغ فيه عبر معالمه الجميلة جداً الأسطورية، والمحتدم باللذّة أو الألم أو الطمع من خلال تلك الإيماءات الجسدية المغرية المؤثرة على النفس، وتمتزج تلك الدّلالات بين صاحبة الوحي والشاعر بالإبداع الشعري الفني والجسدي في حضورهما الحار، وهما يتفجران برغباتهما في إلهام الشاعر بتلك الأبيات البريئة الطاهرة الملهمة، فيعيشان حياة أسطورية بعيدة عن حياة الواقع المؤلمة حين ينطق وحش الوجود الاجتماعي المطلق وطبيعة البشر المتجردة من

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 179.

[2]- المصدر نفسه، ص:180.

كل معالم الحياة الحقيقة التي عاشها الشاعر في ظل ملهمته" الملاك"ويحضر صديقه "أحمد رضا حوحو" ذلك القلق المكبوت بين تضاريس الوجود الإنساني الطاهر وبين العالم الواقعي المخيف إنهما عنصران يحملان أبعاداً بين (الواقع والخيال، والألم واللذّة، والحزن والسعادة) ويتنافران بين (الحلم والواقع، الأزلي المتافيزيقي، وبين واقع مشوه) وبين مجتمع صارخ مقيد بالتقاليد وبين حرية مطلقة ناضخة بالأمان النفسي الإنساني وبين الأسطورة والأيدلوجية (آلهة الحب) (صاحبة الوحي) (شيطان الشعر) حيث يتعارض بينهما ظل كثيف المعاني وبالغ القوة" إن التي أحدثك عنها هي"كيوبيد" نفسه"إله الحب" إنها فينوس إلهة الجمال، إنها أحلى من الآمال، وأعذب من الحياة، إنها إلهام الفنان حينما يحلق في سماء الفن، إنها وحي الشاعر حينما يسمو في دنيا القريض، إنها نغمات الموسيقى الحالمة العذبة، إنها نبرات الصوت الملائكي الجميل، إنها معبد العابد الناسك يقدس فيه قدرة الله على الإبداع في الحسن والجمال، إنها رسول الكاتب حينما يتقلد يراعه تهديه إلى خمائل الحسن ومرابع الجمال الفني.... "[1].

إنّ هذّه الثنائيات تحمل طاقة تفجيرية داخلية غزيرة مشحونة بالتضاد للموضوعات الفرعية يتصل عبر التركيب الانفعالي الوجداني وينفصل من خلال دلالته عبر التركيب الانفعالي الوجداني، وينفصل من خلال دلالته عبر عنوانه السيميائي (خولة– فتاة أحلامي صاحبة الوحي- القبلة المشؤومة، عائشة)، ويمجد العنوان منذ البداية لبنية نصية كعتبة أساسية التي تتحكم في مرجعيات البنائية التي تحكم القصص عبره، ونحن نلمس تلك القطيعة الإبستمولوجية البشرالية من خلال تحكم الثنائيات النصية المنطقية فيه تمثل الحلم والخيال في ظل واقع مفروض بأبعاده العرفية السائدة متجه توجه منطقي تقليدي في خط مستقيم ويتقاطع في هذّه الثنائيات في واقع اجتماعي مر، حافل بالكثير من التعثر والإحباط، والمفاجآت المخيبة للآمال التي تشكل حيوية النص الداخلية وعناصر تأثيره، فالعنوان منطلق منطقي قائم على التواتر الذّي قدمه ريشار بالإطرادية حيث يهيئ للقارئ

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:178.

لتلقى النص عبر هذّا المنطق ذاته، إنّه تركيب سردي أفقي، مليء بالتيمات المحفزة في النص تشكل التضاد المهيمن على نسيج النص ودلالته، على حد سواء دون أن يحسم هذا التواتر أو التكرار للمعنى بطريقة باترة إبستمولوجية حتى نهاية النص إنه يحاور سيسولوجية للأشخاص داخل النص وعبر هذّه التواترات المتكررة في خطاب روحي وذاتي أو بين الأشخاص الموجودة داخل معمارية النص السردي.

تتعلق أعمال أحمد رضا حوحو من خلال عناوين مؤلفاته (صاحبة الوحي- القبلة المشؤومة– فتاة أحلامي، خولة، عائشة، جريمة حماة...) بتلك الإشارات التي تتعلق أساساً بموضوعة المرأة كونها أنثي في جانبها الشخصي الأنثوي" فخولة" هو رمز أنثوي لمعطى مفعم بالدّلالات الرمزية هو عنوان مقيد بدلالة أحادية الأبعاد، دلالات غائطة في المعنى بل وتستمد شرعيتها المادية من الحقيقة الاجتماعية التي تحكمها العادات والتقاليد الصارمة، إنّها البحث في جوهر الإنسانية داخل "الأنا الإنسانية"، إنها تمثل مجتمعا يعترف بالذّكورية على حساب الأنثوية، تحمل معاني إيحاءات شفافة منتزعة من رحم الحقيقة المعاشة، فهي تجسد تلك الهالات لسديمية المجتمع وضحالته فهو عنوان طافح بتواترات لفظية بما يحمله من أبعاد إنسانية صارمة عنوانها الأنثوي بميزتها ومعطاها، وبعدها الفكري والدلالي، هي كائن جميل يكتنز بمعاني الرهبة والشعور نحوه بالاحترام، صاحبة الوحي هي ملائكة من ملائكة السماء، هي إنسان رقيق ملئ بالحلم والعاطفة والحركة ويفيض حناناً ودفئاً واحتراماً، هو يتجاوز كل عتبات التفكير المقيد ومحدوديته الصارمة والمنطق.

وأما بالنسبة للفيئات المتكررة فتمثل موضوعة المرأة الضحية في جميع القصص المتبقية فقد تقاربت نسبة تكراراتها وبالتالي فإننا نلحظ (السكير**23** مرة، الفقراء**22** مرة، الأستاذ **22** مرة، الشيخ زروق**20** مرة، ويكون بذلك مجموع الفيئات المتكررة هو: **87** مرة)

تجسد قصة **السكير** موضوعة "**الابنة**"، كصورة من صور الطفولة البائسة، ويعد الأب بالنسبة للطفل ذلك الشخص الذي يعطي قيمة روحية ونفس جديد في الحياة، حيث يلهم هذه الابنة الصغيرة بالمعاني الحقيقة للحياة، ويبث في طفلته الكثير من القيم والمبادئ التي يأمل من ورائها أن تكون امرأة ناجحة في المستقبل، وتتعالى الموضوعاتية عندما تصطدم هذه الابنة بأب يعشق الخمر كعشقه لها، فيقع في صراع بين حبه للخمر وهنا تتأجج مشاعر ويؤنب ضمير هذا الأب السكير الذي ينهار أمام زجاجة الخمر، وينهار من جهة أخرى أمام باب المدرسة كيف سيقابل ابنته " كانت الطفلة- واسمها حورية- سبب سعادة والدها لأنه كان يعيش لها وحدها، يحي لها وبها لا يشاركها في قلبه وعواطفه شريك لا بعيد ولا قريب، فهي آماله وأمانيه في الحياة..."[1]، فالموضوعاتية الضمنية تتضاد بين منعكسات نفسية يتحد فيها مبدأين هما اللذة(الخمر) والألم (حورية)، هذا الاتجاه النفسي السيكولوجي صنع دوامة نفسية لأب محبط، عاجز، متأثر تتعرض هذه الطفلة لصدمة مبكرة تدعى" صدمة الطفولة" فيكون لديها رهاب الخجل والحياء نتيجة ما لحقها من عار وخزي من الأب السكير الغير النموذج السامي الذي من المفروض أن يكون قد تبناه وتجسده"كيف يقابل ابنته المحبوبة وملاكه الطاهر وهو على ما هو عليه من الخزي والعار؟"[2]، فبدل أن يكون الأب الذي يحميها أصبح هو يحمى نفسه منها بسبب الخمر، "...أنا والد حرية...قلت: -نعم مرحبا بك، قال وهو مسترسل في البكاء؟

- هل يجوز لمن كانت له ابنته مثل حورية تدرس العلم الشريف، أن يشرب الخمر؟"[3].

وتجسد قصة **الفقراء** صورة من صور المرأة الضعيفة الصابرة التي تصبر لأجل أولادها وتكافح الحياة والمعيشة بكل قوتها" كانت أسرة هذا الحوات الفقيرة تتكون من سبعة أشخاص: الأم والأب وخمسة أطفال لا حول لهم ولا قوة، وتقطن هذه الأسرة

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:263.

[2]- المصدر نفسه، ص:204.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

البائسة كوخا أقيم على شاطئ المحيط يقيهم شرور العواصف الهوجاء، ويحميهم لذعات صرها وقرها"[1]

وتخترق الموضوعاتية للمرأة في صورتها الضعيفة المقهورة، حينما يدب الرعب في قلبها اتجاه والد مسكين يخوض الموت كل يوم على مركب صغير، في محيط واسع مخيف يصارعه من أجل تحصيل لقمة العيش أو يصرعه الموت ويخطفه عن أولاده، لتظل هذه المرأة تعاني نفسيا داخل صراع منغلق منفصل يتماوج بين الأولاد وحياتهم وكيف يكون مستقبلهم، وأب قد لا يعود مجددا فتتحمل عبئا ثقيلا لا تقدر عليه "لم تكن هذه المرأة سوى والدة هؤلاء الصغار، فهي وحيدة في المنزل مع صغارها، ترتجف كلما طرق سمعها رغاء المحيط الذي كان غضبان مزبدا، يرسل أصوات أمواجه فتختلط بأصوات الرياح، فتغدو شيئا مزعجا يملأ الفضاء كأنه أصوات الشياطين"[2]، ويزداد الأمر سوءاً عندما تموت جارتها الأرملة وتترك طفلين صغيرين، فتقرر أن تضمهما إلى عائلتها وتتحمل في رأفة وحنان وشفقة مسؤوليتهما، تتوسم الخوف من رد فعل زوجها بها إن علم بالأمر"وقد كانت الأسرة تضم سبعة، فأوصلتها بفعلتها هذا إلى تسعة، وما هذه الزيادة إلا زيادة في شقاء زوجها، أخذت المرأة تضطرب خائفة من لوم زوجها وتعنيف وإن كانت واثقة من طيبة قلبه ورقة عاطفته"[3].

وتجسد قصة **الشيخ زروق** صورة أخرى للمرأة المضطهدة المهضومة من جميع حقوقها التي شرعها الله الحكيم لها، وحتى القانونية فقد فقدتها أيضا تحت ضغط السلطة الزوجية والأبوية، وكذا نتيجة عدم تعليم المرأة لتبدو في الأخير غبية أمام زوجها"لا أدري أية فائدة تجنيها من وراء هذا المتاعب كلها التي صدتك عن العناية بأهلك وأولادك؟"[4]، كما أن لهذه المطالبة بالحقوق تدفع بالرجل إلى أن يثبت رجولته وسلطويته ويبدى تحكمه

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 207.

[2]- المصدر نفسه، ص:208.

[3]- المصدر نفسه، ص:209.

[4]- المصدر نفسه، ص:240.

بمسار المنزل كقاعدة رحمية التي تحرك هذه الزعامة الزوجية في ظل تقاطع الثقافي بين زوج يلبس لحاف ديني ويخفي الكثير وراء لحيته وسبحته ولباسه الإسلامي المحترم فيمارس تلك الثقافة الدينية بمكر ودهاء، بحجة قضاء حوائج الناس وفعل الخير، وبين زوجة جاهلة تخاف عذاب الله وعقابه فتخاف وتخشي الله بموجب ترهيب نفسي يمارسه عليها هذا الزوج الوعظ" وما كانت زوجه الساذج تعي هذه المواعظ حتى تأثرت وخشيت بطش ربها ونقمته إذا ما صدت هذا الرجل عن القيام بأعماله الربانية، وانهالت على يده تقلبها وهي تردد: - ربنا يبقيك ويحيطك بعنايته يا سيدي، حقا إن هذه الدنيا لا تساوي جناح بعوضة"[1]، ومن جملة الحقوق المستلبة للمرأة حقها في ميراث شرعي لها لابنها باعتبارها إنسانة مهمشة مظلومة ومحتقرة خاصة من جانب الأخ يريد أن يجرد أخته، ابن أخته من حقها الشرعي، ضاربا عرض الحائط قيمة القرابة المشتركة، فلا يراعي وتيرة شبكة الترابط الجنسي العميق بين الأخ والأخت فيغيب الضمير وتنعدم الإنسانية أمام هوس المال"-أبدا...أبدا...."صرخ الشيخ"أنسيت ما ستجنيه من ذلك؟ فإنني سأملك مناب أختك الذي ورثته من أبيك بهذا المبلغ"[2].

وتجسد قصة **الأستاذ** إحدى موضوعات المرأة التي تمثل الزوجة وربة البيت، التي تسعى للاهتمام بزوجها وابنتها، في إطار المساحة الممنوحة لها، باعتبارها جزءاً من ممتلكات الزوج، فهي إذن شريكة في حياته وليست مشاركة في أموره، فالمرأة الزوجة هي الأخرى تعيش التهميش وليس لها حق المشاركة أو إبداء الرأي، ف البتالي تلغى كل أدورها في الأسرة لتقتصر على خدمة الزوج وطاعته والانصياع لرغباته، فالكلمة والرأي يعود إليه أولا وأخيراً، فهي مجرد خادمة أو عبدة " رتيبة" لزوجها":

- ماذا يا عبد الحق؟...أصحيح ما قاله سلمان؟

- عبد الحق:

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:240.

[2]- المصدر نفسه، ص:243.

- لا تقولي عبد الحق، أيتها المرأة القليلة الأدب؟

- قولي:"الأستاذ"

- رتيبة"صارخة باكية"؟

- وامصيبتاه؟...حقا، لقد أصيب الرجل في عقله؟...

- "تظهر ابنتها زينب"

- زينب:

- ماذا جرى يا أماه؟ أأطيب أبي بمكروه؟

- عبد الحق:

- لماذا تقولين أبي أيتها الشقية؟...ولا تقولين "الأستاذ"اتفقتم كلكم على تجريدي من لقبي المبجل لقب الأدباء وكبار الناس..."[1]

ويتحدث النص في موضوعاته الخفية المشحونة بالكثير من المعاني والدلالات العميقة، واقع الأسر الجزائرية الذي يختزل عديد الأقنعة تحت طياته، ويخفي الكثير من المشاكل المخبأة بين جدران البيوت، ويعرض لنا لنموذج "الأستاذ" واقع المرأة الجزائرية التي تعامل بدرجة العبد فلا رأي لها ولا مشاركة ولا حقوق حتى، فتيمة المرأة هنا تصور لنا صورة المرأة الضحية والمظلومة، من خلال عائلة عبد الحق"-زينب:

- أدباء؟. ..أي شيء أدباء هذه؟

- عبد الحق:

- أدباء...لا تعرفين الأدباء؟...هم الذين أريد أن أزوجك أحدهم: لأن بنت الأديب لا تتزوج إلا بأديب هذا قانون الأدب...

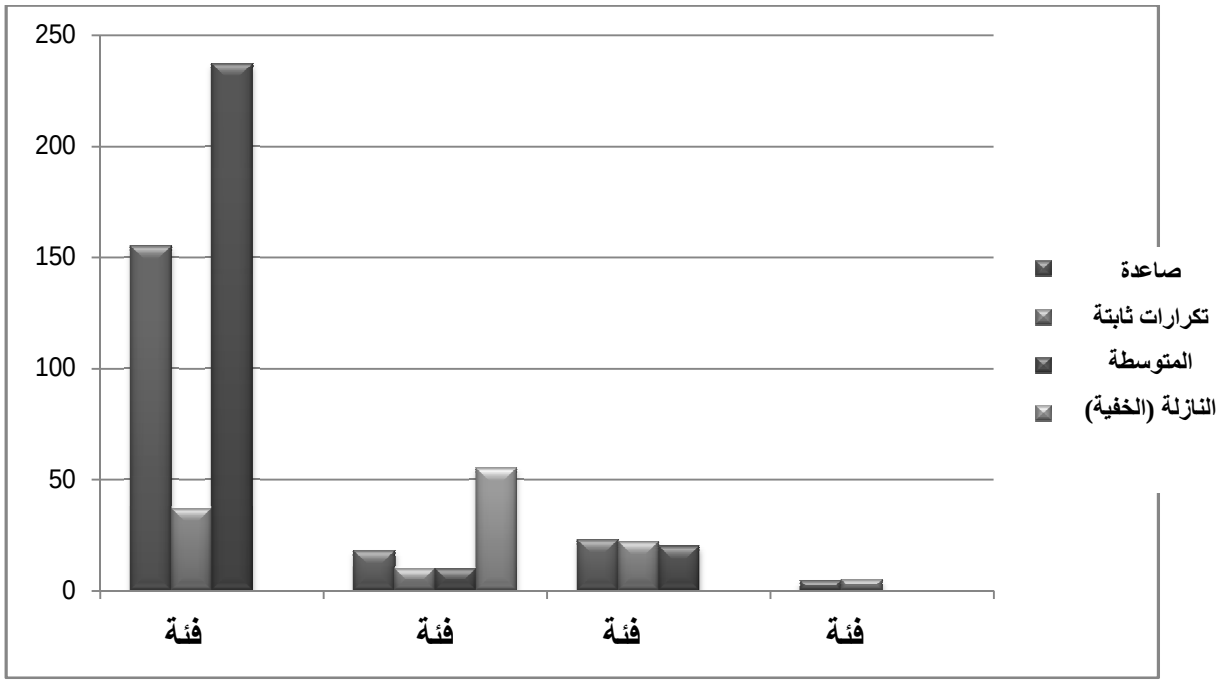
- "يدخل ناصر خطيب زينب فتسرع رتيبة نحوه باكية"

- رتيبة:

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:289-290.

-ألحقنا يا ناصر يا ابني، إن عمك أصيب في عقله فإنه لم يفتر من الهذيان منذ ساعة، يقول عن نفسه أنه يريد زواج زينب من أديب مثله ويأبى أن ندعوه بغير "الأستاذ"[1].

الشكل (3): الأعمدة الصاعدة والنازلة الموضوعاتية (تيمة المرأة)



1-2 النواة: الإغراء:

يرى جيرالد برنس بأنّ النواة "Mucleus"، أو ما أطلقه باسم حافز مقيّد "boundmotif"، وظيفة رئيسية "Cardinal function"، Noyan-kernel-، إنّ"النوى"في مقابل "الوسائط" Catalyses، ضرورية منطقياً لفعل السرد ولا يمكن استيعابها دون تدمير لتماسكه السببي الكرونولوجي"[2]، يعتبر بيرس أن النواة عبارة عن وسائط منطقية، وأما من الناحية الموضوعاتية فتعد تعديلات موضوعاتية تبنى عالم النص وتساهم في تشكيله الموضوعاتي الخيالي في عالمه الحاس.

ويرى جون بيار ريشار أن النواة هي الموضوعاتية التي تنبي عليها المجموعتين القصصيتين ضمن الأعمال الأدبية للكاتب-حوحو-، ويتشكل وفقها الموضوع الرئيسي

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:290.

[2]- قاموس السرديات، جيرالد برنس، ص:138.

وهو النفاق الاجتماعي، كما أنها تمثل الخلية –عنده- حيث تبحث عن المعنى في كل الاتجاهات وتسمى فروع الموضوعاتية "قوله في محاضرة ألقاها في جامعة ديجون بفرنسا:"الموضوعاتية هي بحث عن المعنى في كل الاتجاهات"[1].

وتظهر النواة أو الخلية عندما يوجد حافز موضوعاتي"تيمة الفساد" وينبثق عنها، باعتبارها تنمو مثل الكائن الحي فإن "تيمة الإغراء"تتواجد داخلها تقسيمات عديدة تقوم بعملية التعديلات الموضوعاتية وكذلك " اعتبار ريشار للموضوعاتية نواة أو خلية، يعني عنده أنها كائن حيّ، حاملة للحياة، وقادرة على التفاعل والنمو والتحول عبر تفرعات وتعديلات لبناء عالم النص وتشكيله، أو نقول بتعبير أكثر مباشرة، لتصير نصاً أدبياً كما تصير النواة نبتة والخلية إنساناً أو حيوناً"[2].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الإغراء	صاحبة الوحي	182مرة	من:177إلى:180.
	القبلة المشؤومة	31مرة	ص:183-184-185.
	ثري الحرب	110مرة	من:196إلى:198.
	جريمة حماة	39مرة	ص:202-203.
	خولة	49مرة	ص:217-218-219-220-221.
	الشيخ زروق	76مرة	من:239-إلى:244.
	عائشة	43مرة	من:246، 247، 248، 249.
	سيدي الحاج	34مرة	من:293إلى:295.
	السكير	34مرة	من:263إلى:265.
مجموع التكرارات	**598مرة**		

تشكل النواة الرحمية جزءاً من التفريعات الموضوعاتية، وأداة من أدوات المنهج الموضوعاتي الذي يشكل البؤرة التي تنطلق منها الموضوعة الرئيسية وتعود إليها، فتيمة الإغراء تيمة متواترة في كامل النص الأدبي تمهد لوجود الموضوعة الرئيسية التي

[1]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عالم نجمة، ص:56.

[2]- المرجع نفسه ص:56.

تحتوى العمل الأدبي، تتعد دلالتها ضمن معاني محمولة في كل اتجاهات القصص، ونقتفى آثارها الأدبية، ضمن سلسلة المعاني الخفية التي نستنتجها عبر الصور المتكررة في عوالم النص.

ويعد الإغراء أول إرهاصة موضوعة في النص، فوفقها يتشكل المعادل الكيميائي للنص وهو "الفساد"، باعتبار الإغراء معادل موضوعاتي قبلي متمكن في الأنا الشعوري الداخلي للإنسان وهو بذرة رحمية تحرك بواطن الفساد بين الناس، وتأسس لظهور الجشع والطمع والحسد والظلم التي تتشكل منها الأمراض النفسية الناتجة عن الصدمات التي تعمقت جذورها منذ الطفولة المبكرة للكاتب، وتشكلت معها لتبني لنا مفهوم الإغراء المتجذر في نفوس البشر نتيجة لظهور الأنا المتعالي وأفول الأنا المتسامي الذي يهذب فينا الإغراء ويقوضه، فالكاتب يعرض لنا صور مفهوم الإغراء عند نماذج بشرية وقف عندها وصورها لنا، وكشف عن بواطنها وعيوبها المنفلتة، وتطورها الموضوعاتي نتيجة وجود اللاشعور، وتضخم الهو الغريزي للإنسان، فالقصص تعرض لنا هذه التيمة المواضعية حيث (تعد صاحبة الوحي **182** مرة أكبر قيمة تكرارية، ثري الحرب **110** مرة، الشيخ زروق **76** مرة، خولة **49** مرة، عائشة **43** مرة، جريمة حماة **39** مرة، السكير **34** مرة، سيدي الحاج **34** مرة، **31** مرة، مجموع تكرارتها **598** مرة)، فالمعنى يبقى مشتتا أنحاء النص.

تكمن الدينامكية الداخلية في قصة "صاحبة الوحي" من خلال تلك الموضوعة المتحكمة في ذات الشاعر نحو محبوبته صاحبة الوحي وملاكه الطاهر التي نعثر من خلالها على تلك اللمعة الخفية التي لا نستجلي معانيها إلا من خلال تمزيق النص، من خلال الكشف عن الموضوعات المتكررة الوصفية لفاتنة الشاعر (ملاك ليفتن أهل الأرض فتنت وأسعدت وأشقت، شفتيها ساحرتان، بسمة من شفتيها، الصوت الملائكي، الجسد السحري، بشرة ناعمة، معتدلة القامة، صبيحة الوجه، لا تشبهان عيون البشر...) فالإغراء يتحدد بتأثير التقاء الذات بفتنة الجسد، والخيال بالحلم، وهنا يسقط الشاعر في

درك الإعجاب الشديد الذي يصل لحد الولع والافتتان، في صورة شاعرية أخيلة يصرح من خلالها بأن ملاكه غير موجودة في هذا الزمان، فهي حقيقة إحساس ووجدان ودواء للروح والعفة والفكر والنزاهة العلو وقمة الشرف فهي تجسد الحب الإلهي في أرقى معانيه في النفس البشرية، خاصة وهو يجمع بين صور الخيال ونسخ من الواقع حينما ينادي الروح الجميلة التي ينسكب في أنفاسها الحبيبة كل شعاع الأمل والرحمة والطهر، والنقاء والصفاء الروحي"جمعتني بها الصدف، فأحببتها حبا عنيفا طاغياً، حبا طاهراً قدسياً، أحببت فيها شذوذها عن تفكير البشر وأخلاق البشر، فقد كانت ملاكي الطاهر المقدس توحي إلى كل يوم بآيات جديدة من الشعر، فكنت قانعا بهذا الوحي مسروراً بتلك اللحظات السعيدة التي كانت تجود علي بها..."[1].

وتمتد الموضوعات القصدية للكاتب ضمن مغامرة شعورية واعية، يسجل من خلالها الوعي بجمال الجسد وفي خلخلة الكيان والعبث بالروح، فلا عجب إن ملأت كيان الشاعر بالحب، وسخرته لغايتها الإغرائية الدفينة، مادام يعاني من وجدها ليل نهار، إنها نايه وشجنه، وجوهرة في لحنها المادي، إنها عقد اللؤلؤ في حسنه وصفاءه، إنها الفتنة والسحر الموجودان في هذه الدنيا، وبالتالي تزداد تواترات النص وتكراراته عبر كامل نسيج النصي ليعكس أهمية المرأة في وجدان الرجل وقيمتها الجسدية والمعنوية، خاصة إذا أحب بصدق وأذلته لأجل رغباته الجسدية، التي بلغ معهما درجتي المتعة والشبق: "فإذا نظرت إليك، ملأت نفسك متعة لا تفوقها متعة...وإذا نظرت إليك أخذ نظرها الفاتن العذب ينساب إلى نفسك في بطء، وأخذت اللذة تملأ نفسك وقلبك وكل جوارحك وكأنك تنهل من دون أفعم خمرا معتقة حوت شيئاً كثيراً من المسك...ثم يعتريك ذهول عينيها، فتغيب لفورك عن عالم المادة، وتسمو إلى عالم كله أرواح، وتغدو تحلق في عالم كله زهور، عالم كله رياحين، عالم لطيف جميل هو عالم الحب المقدس؟"[2].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:179.

[2]- المصدر نفسه، ص:178.

وتظهر البنية الهندسية وموضعية المعنى من خلال النظام العلائقي لتشكل المفردات الذي يتيح لنا اكتشاف البني المنطقية بين أنسجة النص وفخ المعنى، عندما نجد الشعراء منذ القديم يصفون وجه المرأة بالقمر، أو اشراقة الشمس، أو النور الوضاء، أو نفس الصبح، وهو ما يعلل الربط الموضوعاتي بين الشعراء في القديم، والشعراء في العهد الحديث، فلم يخرجوا من دائرة الوصف نفسه منذ عقود بعيدة، بل ويصف وجهها بعمق فهو ينبع من قلوبهم العاشقة المدلهة التي تتدفق هياما، وحبا، وعشقاً، وشجناً، بل ويغوص في أدق التفاصيل في وصفها فهي تجسد كل معاني الجمال في اكتماله مثل القمر، وكذلك يصفها بوهج الصبح أو النور المشع"إنها فاتنة يفيض حسنها بأنوار الطهر والقداسة، خفيفة الروح يتمنى الرائي إليها أن يضعها داخل سويداء قلبه ليستمد القلب من نورها الوضاء قبسا يعيذه من شرور البشر وأخلاق البشر، وتستمد الروح من عبيرها نفحة، فتسمو في عالم الجمال وعالم النور بعيدة عن هذه الظلمة الحالكة التي غمرت أهل الأرض"[1]، ويتجانس الظلام والنور بتناغم كوني بديع، كونهما يقعان في فترة تعاقب الليل، ليستمد الكاتب شرعيته من النور الملتهب في مركب حميمي يُقبس من ظلام حالك، وهكذا تتشكل الترسيمة الحسية بكثافتها الشاعرية المغرية يفيض الشاعر وجدانه عليها، يسكب همومه وجرحه في الليل، فهو موطن الهموم والسكون، وهذا التكرار يتواصل حتى نهاية القصة، فالليل عنصر زمني آني يتقاطب مع وجود القمر الذي هو عنصر مكاني يجسد صورة المرأة المغرية الفاتنة، تستفيض جمالا ودلالاً ونقاءاً، وعندما تلتقي فتنة الجسد بفتنة النور في الظلام يشع الجمال في عالم الخيالي للكاتب، فالشاعر ينقل جميع هواجسه، وأحلامه وتخيلاته عبر هذا الفضاء الزمكاني، فهو يحمل الكثير من القضايا الفكرية والوجدانية، والدينية في خلوة ناسك عابد أو يجسد الحب الإلهي، وتتكرر مسميات صاحبة الوحي في النص القصصي تحت مسميات عديدة منها" ملاك، فينوس إلهة الجمال، كيوبيد إله الحب،

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:177.

الفاتنة، الطاهر المقدس، المثل الأعلى للجمال، الصاحبة، القمر، النور الوضاء،. ..."، وتتكرر معها صورتها الذهنية الخالصة.

تنطلق الخلية الرحمية الأولى لقصة القبلة المشؤومة من معطى جمالي كمكتسب إلهي يضاف له الكثير من الأنوثة، والجنون، والدهاء، والذكاء الاغرائي الباطني والظاهري، الذي يهيج النفس ويخلق الأدوار للعب والخداع، وفنا للنصب والاصطياد وتجسد دورها الفتاة اللعوب التي أوقعت صديق أحمد رضا حوحو في شباكها، هذه الصديقة التي حطمت فؤاد الشاب المسكين ما كنت سوى أنثي لعوب مارست أنوثتها على هذا الشاب، بعدما أدركت وعيها الأنثوي إدراكا جسدياً، ثم قدرت قيمته، ووضعت لنفسها قناعاً وهمياً بريئاً، أقنعت من خلاله الشاب أنها ضحية لزواج مدبر لم تكن ترغب فيه، أو خيل له ذلك، هذه الإغراءات العاطفية مصدرها الجذب الجسدي، والصدفة "...جمعتني بها الصدفة، كما جمعت بيني وبينك، فوجدتها ظريفة جذابة،. ..وأخيرا جرفني تيارها فلم أجد بدا من مسايرتها، وأصبحت أشعر بارتياح عظيم بجانبها"[1]، وتتردد الصور المغرية في شكل كلمات معسولة موضوعة في حقول النص الشبه أفقية، تستمد مرجعيتها من الخلية الأصل وهي تيمة الإغراء التي تكون في هيئة كلام معسول يحمل شحنة دينامية جمالية فاتنة ومغرية تتزاوج مع الجمال الجسدي المغري –كذلك- وتكتمل هذه الصورة بتزواج الجانبين الفيزيولوجي بالسيكولوجي، حينها تقتنص هذه الفتاة اللعوب دوراً مهما في عملية الخطف القارئ ولفت انتباهه، وداخل هذه الشبكية الموضوعاتية نجد شباك المعنى الخفي، وشباك الحبكة القصصية التي تصنع للقصة معنى ابستمولوجي معرفي جديد يدل على وعي الأنثى بأنوثتها، وكيفية تمثل هذه الأنوثة واستخدامها" وقالت لي ذات يوم:-إني في حاجة شديدة إلى صديق حميم أعتمد عليه وأفديه بروحي.

- قلت: وأنا كذلك في حاجة ماسة إلى حبيبة عزيزة أمنحها حبي وأودعها قلبي؟

وانطلقت هذه العبارات من صميم فؤادي، فقد أحببتها من حيث لا أشعر...

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:183.

- أو لم تجد إلى الآن الصديقة التي ترغبها؟"[1].

وتتفكك دلالات الموضوعة للإغراء، وتتمفصل بين وحدتها، لتكشف لنا السر المهيمن للعتبة الأولى في النص ومصدرها وهي الفتنة" فقالت بخبث وهي تصافحني بحرارة؟.

- وجدت لك الصديقة المرغوبة، ولكني لا أدري إذا كانت تروقك؟

... قلت: إنها فاتنة بديعة؟ وأنا كذلك وجدت لك صديقا....وكان منها إلا أن ابتدرتني بقولها:

هات إذن صديقي وخذ حبيبتك... وارتمت في أحضاني بدلال... فلم أشعر إلا وأنا أطبع على ثغرها قبلة طويلة حارة حطمت كياني"[2]، وهكذا ينتقل الإغراء من الجسد إلى الكلام، ومن الكلام إلى الجسد في حلقة دائرية موضوعاتية إطرادية.

وتتشكل العقدة الموضوعاتية مرة أخرى عند معنى جديد في قصة **ثري الحرب** ونوع آخر للإغراء، وهو إغراء مادي، من رجل فقير معدم لا يملك قوت يومه (قانعا بمصيره، راضيا بحياته، رجل فقير، كان أميا، تجارته كاسدة، حي فقير، يقوم بسد ضروريات، الحي فقير، حجرة متواضعة،...)، إلى رجل غني جداً فالثراء، يؤثر على البيو نفسية للفرد وكذا تأثر تأثيرا سيكولوجياً (حاد المزاج، غير المال من أطواره، لا يتحمل مزحا ولو كان مزاحا بريئا، تغيرت هيئته وملابسه، يفرضا احترامه على الناس، يصرف بسخاء، رجل ثري، من أصحاب الجاه العريض، احتلت سلسلة ذهبية سميكة صدره، بثراء الرجل وجاهه، فيلا تكدس الأثاث والرياش في حجراتها تكديسا، مقعد ضخم وثير،...) مثل سي شعبان" وما كادت الحرب تضع أوزارها حتى وجد شعبان نفسه، "سي شعبان"، ووجد ثروته تضخمت فأصبحت تعد بالملايين"[3].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:183-184.

[2]- المصدر نفسه، ص:184-185.

[3]- المصدر نفسه، ص: 196.

وتتضخم الأنا في نفسية سي شعبان نتيجة البذخ المادي الذي سيطر على كل هواجسه النفسية والعقلية، فيخيل له أنه الرجل الأول- تبوء المقاعد والرياسات، ينتظم للمجالس النيابية...- فلا أحد مثله، أن رأيه صح وآراء الناس خطأ، فتعظيم الذات والنفخ فيها تعكس لنا بعض الجوانب السيكولوجية لتغيرات الأنا والهو داخل الحياة النفسية"ينتقل بين حجرات الدار ووسامه يتأرجح فوق صدره، مزاحما سلسلته الذهبية مكانتها، يلقي أوامره على الخدم والحشم ويعد لوفود المهنئين ما يليق بمقامه من كرم الضيافة ويلقن زوجه درسا في معاني وسامه وقيمته حتى تستطيع أن تشرح هذه المعاني للزائرات من النساء"[1].

وتتعدد الموضوعاتية في قصة **جريمة حماة** لمعنى "تيمة الإغراء" بمعناها السلطوي التحكمي مصدرهما الغيرة والأنانية، وهما غريزتان فطريتان للإنسان، حيث تنفلت الرقابة من الأنا الأعلى المتعالي نتيجة عدم وضع حدود معرفية لمقدار الذات ووضعها في موضعها الثابت، وتربيتها بمخافة الله تعالى، وهو في النهاية مرض وهمي نفسي يدمر صاحبه فيشقى نفسه ويتعب غيره، لذا عالج الكاتب هذه الصور الوهمية ببالغ الأهمية والدقة " ما هو أجدر بالاهتمام والذكر من هذه الصور الموهومة التي لم تكن سوى صور شاذة عن الحياة لا تمت إلى الحقيقة الرائعة بأدنى صلة، فانتم تائهون في واد والمجتمع الذي تدعون علاجه في واد آخر"[2].

ويحتل الثراء مكانة دفينة في النفس البشرية، ويعد نعمة على صاحبها إن استخدمها بشكل جيد ونقمة إذا استخدمها بشكل خاطئ ولأغراض دنيئة، ويتفجر النص في خليته الرحمية قيمة المادة وحب السيطرة والتملك في تحطيم الأسرة، فالمال يساهم في تضخيم هذه الأنا، خاصة عندما يجد نفسه "ولدت من أبوين ثريين وترعرعت بين ثروتهما

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:197.

[2]- المصدر نفسه، ص:202.

الطائلة، في رفاهية زائدة ونعيم عظيم، يحيطني أبواي بعطفهما وحنوهما"[1]، وتتمثل العقدة الموضوعاتية هنا حينما لا يجد الرجل راحته النفسية وسط هذا الخير الكثير، بل يراها لعنة استيقظت على شكل حماة، حطمت حلم زواجه وأنهكت لحظ عيشه وسط مغريات الألف يحلم بها ولكن للأسف دون راحة وهناء "لتعلم أن الراحة والسعادة، ليست في القصور الضخمة فيما بين الأفرشة الوثيرة والحلي الثمينة، ولتتيقن أن لذة الحياة ليست فيما بين أكداس الذهب والفضة وأكوام الجواهر، فما أكثر ما يكون الثراء سببا في تعاسة البشر وشقائهم"[2].

ويتمفصل معنى الإغراء المادي في كل الاتجاهات فنلحظ بأن قصة **خولة** وهو مركب إغرائي مادي مصدره الطمع الناتج عن سلطة أبوية طاغية في المجتمعات البطريركية، حيث تقلل من شأن المرأة في الحياة، وتسعى لتكريس وضعيتها البائسة للمرأة، فتتعالى الموضوعاتية بسبب سقوط خليل والد خولة في درك الإغراء المادي والجاه والسلطة فيقوم ببيع ابنته مقابل ذلك، ويتجه الإغراء المادي السلطوي نحو سرداب ضيق موسع هو التحول من التفكير الإنساني إلى التفكير المادي الذي يبحث عن الشكليات دونما اكتراث بالقيم الإنسانية الفاضلة، وللأسف أصبحت من الضروريات في الحياة(لم لا تأكل من ثناء الناس الفارغ على أبيك؟ وتجمع ثروة طائلة من كلمات شكرهم وعبارات إطراءهم على ترهاته التي يسمونها... كرما ونبلا؟ كرم...ونبل...فضل....كلمات فارغة يضيع الإنسان المعتوه في سبيلها أمواله...."[3].

ويتجه معنى الإغراء مرة أخرى إلى أفق ديني يمس بالقيم والمعتقدات والدينية وحتى الحدود الشرعية فقصة **الشيخ زروق** يحمل شحونة الإغرائية مادية نتيجة للفهم الخاطئ

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:203.

[2]- المصدر نفسه، ص:202-203.

[3]- المصدر نفسه، ص:217.

للدين والعبث به ومصدره الطمع ووجهه الرياء مرآته" ويقولون إن في استطاعته أن يحرم الابن من إرث أبيه إذا ما قدم له مبلغ من الأوراق المالية"[1].

فعندما يمس حد من حدود الله تحت لحية وعمامة وسبحة ورجل يقبع في المسجد "كأنه حمامة مسجد" ويعيش وسطه ويجرم بمختلف الآثام التي تتجاوز حدود العقل البشري السوي، وفوق ذلك لا يرى قداسة المكان، ولا قداسة الحياة الزوجية وواجباتها ومسؤولياتها، ليقضي وقته في عبادة الله والعمل للآخرة، ولكنه يخفي الكثير تحت عباءته بضع دريهمات، ونفاق، وظلم، وللمسبحة دور كبير في عد هذه الدريهمات ليس التسبيح والتوحيد "-أي شيء أستفيده من الناس؟...أتخالين زوجك من أولئك الغافلين الذين ألهتهم المادة الدنسة عن أعمالهم الربانية، وأشغلتهم بطونهم عن الآخرة؟...أنا أخدم الناس لوجه الله، أخدم الحق الضائع وأحاول جهدي إرجاعه إلى نصابه"[2].

وينعدم الضمير البشري وتعمى القلوب التي في الصدور عندما يكون الإغراء ماديا، أموال الدنيا التي يكدسها هذا الرجل الدجال"زروق" وما هي إلا لحظات"حتى تقدم نحوه شاب في ربيع الحياة، رحب به الشيخ وانكب هذا على يده يلثمها وفي نفس الوقت دس فيها شيئا، رمقه الشيخ بنظرة فاحصة حتى إذا ما تأكد من ارتفاع قيمته أسرع إلى إخفائه في طيات جبته الفضفاضة وقابل هذه التحية بابتسامة لطيفة، وأقبل على الزائر يسأله ويمازحه وهو يتوسم الخير العميم من ورائه"[3].

وتتفاعل الموضوعاتية في قصة **عائشة** مع موضوعة الإغراء وهي "تيمة إغرائية" مادية مصدرها الهجرة لفرنسا وحب التحرر، التي أغرت العديد من-الشباب والشابات- في وقتنا الحالي، هذه الأنوار التحررية جعلت عائشة –ومثيلاتها- تنقاد نحو هذه الطريق الغاوية وأبعدوها عن **رسالتها الأصل** تحت الكثير من المغريات بواسطة الكلام المعسول

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:239.

[2]- المصدر نفسه، ص:240.

[3]- المصدر نفسه، ص: 240-241.

وفتح أمامها الكثير من الأبواب داخل عقلها الصغير الجاهل، ثم فجأة تجد حياة خيالية غير التي كانت تعيشها، تتمنى أن تنتقل من معاملة بدرجة أتفه من الحيوان، إلى امرأة لها حرية المشاركة، والعمل، وإبداء الرأي..."وما كاد يتصل بها حتى فتح لها بأحاديثه المعسولة أبوابا كانت موصدة دونها"، "وكانت ذئاب البشرية لها بالمرصاد تتعقب خطاها فاصطادوها في رمشة عين ودفعوا بها إلى طريق الغواية فاخترقتها"[1]، وتخترق الموضوعاتية سطح الحرية في عقل عائشة عندما تنظم هذه الأفكار وتخرج من الساذجة إلى الوعي الحقيقي وتغيرها الحقيقة كما أغراها الوهم من قبل ولكن هذه المرة في الطريق المستقيم " استولت عليها هذه الأفكار فتمسكت بها بشدة كما الغريق بحبل النجاة"[2].

تتنوع الموضوعاتية وتتمثل معانيها عندما نقف عند قصة "**سيدي الحاج**" فالإغراء هنا البحث عن الشهرة لأجل كسب سمعة طيبة له باسم لقب الحاج، والعودة من مكة محملا بمختلف التحف والأغراض، وهو يقبع أيضا تحت الإغراء الديني، عندما تغيب القيمة الروحية، والهدف من الذهاب إلى أطهر بيت على وجه الأرض وزيارة قبر الحبيب صلى الله عليه وسلم، وينعدم الضمير وتتصاعد الأنا فيدخل الهوى في ظلمة الدونية، فيعود هذا الحاج مظهرا خارجيا في شكله، ملقبا ب"سيدي الحاج"فقط، فتأفل قيمة الحج على يد هؤلاء الجهلة" كما كانت هذه الرحلة المجانية تغري بعض الفضوليين الذين لا يهمهم الإسلام ولا مناسك الحج، وإنما يأتون للسياحة والتفرج على أرض الحجاز"[3].

وتظهر هنا عدم ثقافة الحجيج في التعامل مع الباعة، فيفقد الحاج حجه بسبب جهله بكيفية التعامل مع الناس في الحرم، والثاني يقف الحاج أمام مغريات السلع فيكون هدفه الشراء والتجول أكثر من الصلاة والعبادة، "كانت جولتنا حافلة بالمشاكل والمعارك مع

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:247.

[2]- المصدر نفسه، ص: 248.

[3]- المصدر نفسه، ص: 293.

مختلف الباعة والتجار، لأن صاحبي كان حديد الأعصاب كلمة ونصفها، ثم يلجأ إلى قاموسه الخاص يخرج منه ما تيسر من الشتائم والسباب"[1]

ويتجه المعني الموضوعاتي في اتجاه آخر لموضوعة الإغراء في قصة **السكير** وهو معاقرة الخمر ويقع التفتن بها، نتيجة تأثير العوامل الاجتماعية، ووسيلة للهروب من الواقع، فيشكل الخمر جسراً لنسيان هذه المشاكل، مما ينتج عنه للإدمان الشديد لها، هذا الاضطراب لدى السكير نتيجته خسارة ابنته الوحيدة حرية" سكيراُ مدمنا على شرب الخمور، لا يكاد يفارق عمله مساء كل يوم حتى تقوده رجلاه إلى أقرب خمارة فيعب من الخمر إلى أن تملئ بطنه ويغيب عقله"[2]، ويقع هذا الأب المسكين بين مغريات الخمر وحبه لابنته وبذلك يكون الاختيار صعبا بينهما، - وفي وقتنا الحالي- توجد مراكز لمعالجة مدمني المخدرات والخمور لأجل الإقلاع عنها، حيث"استمر الرجل على هذه الحالة جاعلا من نفسه ميدانا لمعركة عنيفة بين عوامل الخير والشر، فتشن تارة جيوش الخير غارتها يقودها حب هذه البنية، فتنتصر ويكف الرجل عن تناول أياما يقضيها سعيداً بابنته راضياً عن نفسه، ثم تعيد جيوش الشر غارتها يناصرها جرثوم الخمر المتمكن من نفسه، ويشجعه رفقة السوء من رواد الحانات وعشاق الرحيق، فيعود إلى السكر ويعود إلى البكاء والنحيب ويعود ضميره إلى التأنيب"[3].

إن الاضطراب النفسي والقلق والصراع الداخلي بين ضمير أبوي، والهوس المفرط للشرب سببا للسكير حالة غير واعية مترامية الأطراف لأب عاجز أمام مغريات الخمور، وجرم ينفذه في حق ابنته لأنه بهذا الفعل الشنيع الذي سيدمر مستقبلها من حيث لا يشعر، ولأنه لم يتمكن –أيضا- من الإيفاء بالمسؤولية أمام ابنته"حورية"" إنه يريد أن يقلع عن

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:294.

[2]- المصدر نفسه، ص:264.

[3]- المصدر نفسه، ص: 265.

السكر، لا خوفا من الله، ولا حياء من المجتمع، ولكن من أجل هذه البنية لأن ذلك يحط من كرامتها وينقص من قيمتها وهو يريدها كاملة لا يشوبها شائبة نقص"[1].

وتتعالى الموضوعاتية داخل النص، عندما يدرك هذا السكير بأن ما يفعله يدمر ابنته تدريجيا، ولكن بالمقابل لا يستطيع السيطرة على حركاته الفيزيائية والسلوكية لان الهوى والشهوة تغالبا عليه بهذا فقد الوعي مكانه في عقل الشخص السوي، الذي من المفروض أن يكون هو، وهو ما أدخله في حالة من الاكتئاب" تركت السكير في صراعه العنيف مع نفسه وإني لا أدري إذا ما تغلب جانب الفضيلة الذي تحميه ابنته حورية بما تشعه من أنوارها في دنياه المظلمة، أو تغلب جانب الرذيلة الذي تناصره شهوة النفس وإغراء رفقة السوء"[2].

1-3 الإحساس: (Sensation) **تيمة الطمع:**

تتم عملية الخلق الأدبي عند تشكل اللحظة الأولى التي يولد فيها النص الأدبي" فالموضوع مبدأ تنظمي محسوس"[3]، وهذا يعنى أن يركز على أشياء العالم المحسوس، وهي تشكل الصورة الذهنية في مراحلها الأولي، وتظهر عند اقترانها بالتجربة الإنسانية الحسية، وهذه التسجيلات الحسية الصامتة استمدها "جون بيار ريشار"من تجربته النقدية التي مارسها على الموضوعات النقدية في الأعمال الأدبية التي درسها "فالجذريون يشددون بأكبر قدر ممكن على مستوى الإحساس الخام، والصورة في مراحل تشكلها الأول، من هنا نمعن في تسجيل الأضواء والعطور والمشاهد والمواد والأصوات ومجموعة الصفات أو الماهيات التي يثيرها النص، ثم نربط هذه هذّه الموضوعات بعضها ببعض، بهدف إعادة بناء أو تأسيس سيرة معينة قام بها الأديب –الإنسان"[4].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 265.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص:38.

[4]- فؤاد أبو منصور:النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، 1985، ص:193.

فالموضوع الحسي يستنطق لنا النص الصامت ويحييه ويعيد تشكيله من جديد إذا ما درس لنا هذه الصور والأشياء والحركات والمشاهد والأصوات، فإنه يستنتج لنا التيمة المؤسسة لعالم الحس، والتي تشكل لنا الموضوعاتية القبلية إزاء الموضوعاتية الرئيسية في عالم النص الأدبي الخيالي، باعتبار أن الحس أحدى وحدات المعنى إتجاه الموضوع" فالموضوع وحدة من وحدات المعنى، وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما"[1].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الطمع	ثري الحرب	77مرة	من: 195 إلى: 199
	خولة	115 مرة	من:217-234.
	الشيخ زروق	255 مرة	ص: 239-240-242-243-244.
	العم نتيش	198 مرة	من: 257 إلى:261.
مجموع التكرارات	**645 مرة**		

يتشكل الإحساس من العالم الحاس للكاتب، الذي يمثل تجربته الإنسانية في صورتها الأولى، وذلك من خلال محاولته للقبض عن اللحظة الأولى التي تم فيها خلق الموضوعاتية حسب رأي "ريشار"، فالنص الصامت يحتاج إلى عديد التأويلات لأجل اختراقه، فاستفزاز الوعي الخاص للكاتب يتشكل من خلال استفزاز الصور المخيالية والمشاهدات والخطوط والألوان والحركات، والإيماءات الجسدية لشخوص النص، وهو عبارة عن قراءة للمساحات الفارغة في النص الأدبي لا ينتبه لها القارئ في معظم الأحيان ولكنها تشكل لنا تيمة معينة للنص، يجب الإمساك بها، بحيث يجب على القارئ أن يعي هذه الإيماءات لتحديد موضوع النص، وكشف التجربة الإنسانية للكاتب من خلال رصده لواقعه ومجتمعه، وتعد موضوعة (الشيخ زروق **255 مرة** أكبر قيمة تكرارية تواتراً، العم نتيش **198 مرة**، خولة **115 مرة**، ثري الحرب **77 مرة**، ومجموع تكراراتها **645 مرة**)

[1]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص:39.

ويعد الإحساس ناقل سيكولوجي لتيمة الطمع فقصة "ثري الحرب" تحمل تحت طياتها الكثير من مضامين "موضوعة الطمع"، باعتبار أن الطمع رغبة جامحة في امتلاك الثروات أو السلع والأشياء، من أجل السعي وراء السلطة والمال لتحقيق تلك السعادة الأبدية الدنياوية والشعور بالرفاهية والتبوء مكانة اجتماعية راقية، وما "سي شعبان" إلا واحد من هؤلاء حيث سعى للخروج من مستنقع الفقر المدقع، إلى العيش بثراء دون الحاجة للآخر ولا يتم ذلك إلا بالانخراط سي شعبان في السوق السوداء "إلى أن حلت الكارثة العظمى واندلعت نيران الحرب العالمية الثانية، ونشطت تجارة السوق السوداء التي فرضت دستورها على العالم، وانخرط شعبان في سلك هذه التجارة مدفوعا بوفرة الأرباح، والربح عنده حلال مشروع مادام مصدره التبادل التجاري ورضا الطرفين البائع والشاري، ولم يجد تفسيراً لمحاربة الحكومات لهذه التجارة الرابحة"[1].

وتحيلنا الصورة الحسية إلى عديد المشاهدات التي تدل على ثراء"سي شعبان"، وهي عبارة عن رموز متكررة في النص تدل على البذخ المعيشي له، وما هو إلا نتائج أطماع مالية سعى لها"سي شعبان" ورأى أن زخرف الحياة يكمن وراء هذه التجارة الرابحة وعرش يجلس عليه، "...ومما يلفت نظر الزائر مقعد ضخم وثير احتل صدر حجرة الاستقبال، كان عرش سي شعبان، لا يجلس عليه غيره، بل لا يجوز لغيره أن يجلس عليه ولو كان أعز أصدقائه"[2].

وقد تحققت أطماع"سي شعبان"، واكتملت صورته الاستقراطية التي حلم أن يحققها يوما، فما لبث حتى توسعت نطاق ثورته وطموحاته وأطماعه أكثر، فتكاثفت الموضوعاتية وتطور المعنى الحسي في إتجاه تصاعدي حيث لم يكتف فقط بكرسي العرش الذي يجلس عليه، بل أصبح يفكر في كرسي بالمجلس نيابي، ويتبوء مقاعد الرياسات من أجل تحقيق ذاته، والاستيلاء أكثر على المزيد من الدرجات، وهكذا

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:196.

[2]- المصدر نفسه، ص: 197.

تضخمت الهو في نفسيته وتضخم حقل الطمع فيها"ولم يكتف سي شعبان بجاه المال الطويل فأصبح يبحث عن الجاه العريض، في كراسي المجالس، ومقاعد الرياسات، ومختلف الأوسمة، وبفضل ثروته وتأثيرها السحري العجيب، تأهل سي شعبان لاحتلال مقاعد عديدة في مختلف المجالس والجمعيات"[1]

وهكذا عمد"سي شعبان" إلى ملئ كل الفراغات المكانية داخل المجتمع، فالصورة الحسية العلائقية مرتبطة في ذهنه بزمن لحظة ولادة الفرصة التي رآها مواتية أمامه لأجل اختراق آفاق أخرى، كإشباع رغباته وتحقيق مآربه الدونية "المجتمع بخيره وشره هو عبارة عن سوق يشتري منه الإنسان ما يريد بالمال، ولهذا أقبل سي شعبان على هذه السوق يشتري منها مختلف الرتب والدرجات، وكثيراً ما كان يدفع مبالغ باهضة قيمة مقعد حقير في مجلس نيابي، وكأنه اشتراه من السوق السوداء"[2].

فالموضوعاتية للطمع في قصة "خولة" تكتسي وحدة علائقية حسية ذات معنى جديد حيث أن موضوعة الطمع تأخذ معنى إجتماعي فيزولوجي يتجسد في بيع خليل جسد ابنته وجمالها مقابل بضع قطيع من الأغنام وأكوام من الفضة، والشيء غير القليل من الدريهمات التي سيحصل عليها من محمود، ولذا فأول شيء طمع فيه هو ميراث أخيه الذي تركه بعد وفاته بدل الوقوف بجانب زوجة أخيه ابنها، فيكون لهم السند والحماية، فعند أول سقوط لابن أخيه كان هو أول شخص انهال عليهم بدون رحمة ولا شفقة يتقسم أقساط الإرث مع أرباب الديون" وما كاد يوارى جسمه التراب حتى تجمعت أرباب الديون، وتجمهر أصحاب الحقوق وفي مقدمتهم أخوه خليل فتقاسموا بدون رحمة ولا شفقة ما تركه لابنه سعد ووالدته العجوز، ولم يبق لابنه إلا بضعة شويهات وحصانه وسلاحه"[3].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:197.

[2]- المصدر نفسه، ص:198.

[3]- المصدر نفسه، ص:217.

والطمع موضوعة معنوية تتجمع حولها صور ذهنية للإنسان، إزاء الأشياء الحسية التي تعرقل نفوس البشر عن خطها المستقيم فيخيل لهم أن ما يطمعون له ولأجله من حقوقهم المادية، ولا ضير فيما يفعلونه، وبهذا يغيب الضمير، لتعلو الأنا الشهوانية الطامعة في المزيد"وهذا ابن أخيك من لحمك ودمك، خطيبها من أيام الطفولة يبني عليها آمالا في عمار بيته، تغدر به هذا الغدر لقاء دريهمات من حطام الدنيا الفانية"[1]

وهكذا تصور خليل أن ما يفعله لا غبار عليه وليس خطأ بل هو حق مشروع من أب عمى الطمع عيونه وقلبه"ولكنه تصور الأموال التي سيجنيها من وراء هذا الزواج فعاد إلى إصراره"[2]، ولذا بات من المستحيل أن يقنعه أحد بعد أن وجد الطمع في نفسه ضريحا للفساد الأخلاقي اتجاه أب لا يبحث عن سعادة ابنته، بل مصلحته الشخصية وسعادته الذاتية وسط تموجات الأطماع في قلب أب بطريكي ظالم"دعوا يا قوم. ... عبد الدرهم عنكم.... سوف يجني ثمرة عمله... ثم التفت إلى خليل:

- سوف تحتاج إلينا يا خليل... ولكن لا تطمع في أي مساعدة منا..."[3].

تجسد قصة "**الشيخ زروق**" أكبر قيمة تكرارية لموضوعة الطمع، لان صورة الطمع فيها تجاوزت حدود المال والجاه والسلطة بل أصبحت منوطة، ومرتبطة برابط مقدس هو الدين، فعندما يكون مقياس الطمع بثوب ديني لا يقبل مثل هذه الأفعال السلوكية، فإن الأمر يصبح خطير "إنك قادم على عمل خطير...إنك قادم على منع وارث من إرثه الشرعي؟...

- نعم يا سيدي أنا أعرف جيدا ما أنا قادم عليه وإني مستعد لدفع اللازم لذلك.

- الحقيقة أن هذا الطفل يعد أجنبيا دخيلا على أسرتكم.

- نعم يا سيدي إنه كذلك...

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:220.

[2]- المصدر نفسه، ص:221.

[3]- المصدر نفسه، ص: 222.

-لقد افتكرتك الآن إنك حدثتني منذ أيام في هذا الموضوع وكنت طلبت منك تأخيره إلى أن تحين الفرصة المناسبة"[1].

وتتعالى الموضوعاتية الحسية، لتجسد لنا صورة محسوسة لشيخ قدوة أمام الناس بأفعاله الخيرة، وهو أشبه ب "والي صالح"، وإنسان مصلح لا يسعى لمصالحه الشخصية باعتباره مترفعا عنها، لا يقبل على دنيا فانية، أن يكون داخل بواطنه النفسية عديد الرغبات المكبوتة وحب المال، وتجاوز حدود الله بما لا يتقبله الضمير أو المنطق، فهو إنسان ظاهره رحمه، وباطنه نقمة ". ...خمسمائة ألف فرنك وعموم المصاريف اللازمة عليك وهذا التخفيف من أجل المرحوم فقد كان صديقي ويعز علي أن أرى شخصا أجنبيا يتمتع بمال تعب عليه ليتركه لأولاده خاصة لا يشاركهم فيه مشارك

- ولكن المبلغ كبير يا سيدي....

- أبدا...أبدا..."صرخ الشيخ" أنسيت ما ستجنيه من ذلك؟ فإنني سأملك مناب أختك الذي ورثته من أبيك بهذا المبلغ"[2].

..." حسنا يا سيدي قبلت.

- أحسنت إذا قبلت، إذن أحضر لي النقود وافية، فأنا دائما أستوفي أجري مقدماً...ثم لا تنسى ما قاله الرسول صلى الله عليه وسلم:"استعينوا على قضاء حوائكم بالكتمان"

- هذا حق... وإني مستعد بالمبلغ"[3].

وتتصاعد الموضوعاتية مرة أخرى عند مشهد حسي موضوعاتي خفي يستوجب عملية استنطاق النص، ومعرفة كننه الشيخ زروق السيكولوجي النفسي حول تلك العلامة الموضوعاتية ذات رموز دلالية وهو يدس المبلغ الضخم في جيبه –رشوة- وفرحته العظيمة بهذا المبلغ الذي دب في نفسه السرور" غاب الشاب لحظة وعاد يحمل رزمة من

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 242.

[2]- المصدر نفسه، ص:243.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الأوراق المالية ناولها للشيخ بيد مرتجفة، وأخفاها هذا في لمح البصر تحت جبته وأخذ يعدها وهو يتحدث، وللشيخ مقدرة عجيبة على القيام بمهمة الحساب والمحادثة في آن واحد فقد كان أعجوبة زمانه في اتقاد الفكر، وسعة العقل، وبعدها ما استوثق من صحة عددها ألقى عليها نظرة فاحصة وسرى تيارها السحري في نفسه فلم يستطع إخفاء سروره وعلت شفتيه إبتسامة دلت على غبطته ورضاه، وللمال سر عجيب في نفس الشيخ"[1]

تصور لنا قصة "**العم نتيش**" وهي إحدى تمفصلات موضوعة الطمع وإلى ما سيؤدي ذلك من نتاج فقد كان "نتيش" يعيش في أكناف عمه الذي استوطن الحاضرة منذ عهد طويل وكون ثروة متوسطة من عقار ومزارع"[2]، فصاحب الثروة يحرس دوما على المحافظة على ثروته وليس تضخمها فحسب، ولو أدى ذلك أن يفقد أحد عماله لرجله أو يده أو كلاهما، وبهذا فالطمع يؤدي بصاحبه لإمراض نفسية مستعصية وهو الوسواس الذي يصاحبه دائما حال من فقد ثروته ولو كانت كيس قمح، "وكان السبب الحقيقي لكره نتيش له، أنه أضاع ساقه من أجل أموال عمه، ولهذا يغدو ينتقده ويصفه باليله ويقول:

- إني والله. ..لا أسمح بضياع شعرة من رأسي من أجل الدنيا كلها..."[3].

وينتهي بنا النقد الموضوعاتي إلى توظيف صوت السلطة إزاء موضوعة الطمع بتتبع دلالاتها الحسية (أفرشة وثيرة، التجارة الرابحة، يجمع الفرانك، لقاء دريهمات، يعدها بسبحته، يفقد رجله، يشتري كل شيء من السوق السوداء، يجني الأموال، لا يكفيه هذا المبلغ من المال...)، وهي علاقات حسية تقبع في الصورة المتخيلة للإنسان الطماع (تصور ما سيجنيه من إبل وأغنام، تخيل نفسه يجلس على كرسي بالمجلس النيابي، علت شفتيه ابتسامة دلت على غبطته ورضاه، سرح المال العجيب في نفسية الشيخ...)، وتتقاطع هذه الآثار الموضوعاتية فتكتمل عند العلاقة الحسية وهي "موضوعة الطمع"، بتتبع الدلالات النفسية مع حدود الثلاثة(المشاهد، الإيماءات، والحركات).

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:243-244.

[2]- المصدر نفسه، ص:257.

[3]- المصدر نفسه، ص:259.

4-1 التمفصل (L'articulation)**: تيمة البؤس**

تتشكل الموضوعة الرئيسية للعمل الأدبي وفق عناصر متشابكة على سلم الموضوعاتية، باعتبار أن الموضوعاتية الأساسية في تشكيل هذه العناصر موضوعتها "الفساد" ضمن إطار اجتماعي سيسولوجي مفخخ بالكثير من الإغراءات التي تدفع النفوس البشرية نحو الغواية وبالتالي تتغير النفوس البشرية وتتغير معها المصالح والحاجات والرغبات، فتتعدد الوسائل للوصول نحو المبتغى، وتتفرع عن الموضوعاتية الرئيسية عديد التيمات التي تمثل دلالاتها، وتنفصل أخرى لتتفكك لأجزاءٍ صغيرةٍ خفية تحمل دائرة المعنى الذي يجسد وعي الكاتب اتجاه مجتمعه، وهذه التيمة الخفية هي"البؤس" إزاء الرداءة الاجتماعية داخل المجتمعات العربية، فالتمفصل وحدة مفككة ترتبط بالحالة الإدراكية للكاتب وهي حالة واعية ذات معنى يتجه إلى معنى آخر، ومن ثمة ف "إن مبدأ الدراسة الموضوعاتية هو مبدأ الاستمرارية، مبدأ التمفصل المستمر...فالمعنى يتفكك في اتجاه معنى آخر...وعلى الرغم من أن التفكك يحمل معنى سلبيا، إنه يعنى هنا الإمكانية الثابتة لتبديل وحدة بمجموعة من الوحدات، تحمل من القدرة على أسر المعنى، وخيبة الأمل في هذا الأسر، لأن المعنى يفلت منا على الدوام، فالمعنى لا يمكن أن يكتمل لأنه منفتح دوما على وجوه أخرى للموضوع، وبهذا يأخذ التفكك معنى إيجابيا يتمثل في قدرة المعنى على أن يصنع نفسه باستمرار"[1].

ويتخذ مفهوم التمفصل عند عبد الكريم حسن مصطلح العلاقة، حيث يعتقد أنّ هذّه العلاقة تفضي إلى فكرة التعددية الموضوعاتية أي ظهور الموضوع بظهورات مختلفة في كل مرة والتي لا يكتسبها إلاّ من خلال علاقته بالعناصر الأخرى من نفس المجال فالقراءة الموضوعاتية أولاً وأخيراً هي قراءة إشعاعية شبكية تنطلق من موضوع معين وتتبع جميع تشكلاته من خلال علاقته بالعناصر الأخرى"[2].

[1]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص:72.

[2]- المرجع نفسه، ص:69-70.

ويحمل هذّا المفهوم معنى الانتقالية بين الموضوعات أي الانتقال من موضوع لآخر ليضمن لنفسه الاستمرارية وهو مبدأ له، حيث يقول:".... وتبقى عملية الوصف الموضوعي محتفظة بغبطتها لأنّ مبدأ الدراسة الموضوعية هو مبدأ الاستمرارية، مبدأ التمفصل المستمر دون وجود لأي توقف أو إخفاق في سريان المعنى، فالمعنى يتفكك في اتجاه معنى أخر يتفكك بدوره في اتجاه كل المعاني"[1].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة البؤس	ثري الحرب	11مرة	ص:195، 196، 198، 199.
	جريمة حماة	28مرة	ص:203، 204، 205، 206.
	الفقراء	43مرة	ص:207، 208، 209، 210.
مجموع التكرارات	**82مرة**		

يعد البؤس حالة نفسية تصدر عن تعاسة الفرد المقترنة عادة بالضيق والحسرة والارتباك وعدم السعادة، كسلوك نفسي للإنسان نتيجة فقده للشعور بالأمان، والفقر، وفقدان الأمل من المستقبل، ويدل" لفظ البؤس في التداول اليومي على معان متعددة، فقد يشير إلى واقع الفقر والحرمان الذي تتخبط فيه شرائح اجتماعية عريضة، وقد يطلق على شخص تجرد من القيم الإنسانية واتصف بالخبث والنذالة، إذ يصرخ في وجهه عادة: بئس الرجل أنت، مقابل: نعم الرجل، كما يحمل أيضا على صنيع الإنسان وأفعاله، وعلى قراراته وأحكامه، ويدل في الغالب عندما يضاف إليه وصف"نفسي" على"حالة وجدانية ونفسية تتصف بالحزن والكآبة"[2]، فالبؤس وحدة منفصلة يتشتت معناها في كل الاتجاهات وأخذ مصطلحا آخر وهو التفريع التيماتي للموضوعة الواحدة، حيث يتجه البؤس ضمن وحدة علائقية متشابكة وهي البؤس الاجتماعي الذي لا يمكنه أن يحدث قطيعة مع الآخر باعتباره يعيش ضمنه وفيه، ويمسك كذلك القواعد الأيديولوجية التي تحرك كل الأطراف

[1]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص70.

[2]- محمد السعيد عبد الجواد أبو حلاوة" تخوين الآخر وإدانته "قراءة في سيكولوجية المشهد السياسي المصري المعاصر العدد30، شبكة العلوم النفسية العربية، أوت 2013، ص74.

الاجتماعية بمختلف توجهاتها العقائدية والفكرية، ويعكس لنا أساليب الحياة المعيشية التي تحكم هذه الأفراد والجماعات عبر رصد معاني "موضوعة البؤس" في النص القصصي، من خلال تعددها الموضوعاتي (أكبر القيمة التكرارية لموضوعة البؤس "الفقراء" **43 مرة**، جريمة حماة **28 مرة**، ثري الحرب **11 مرة**، ليصل مجموع تكراراتها **82 مرة**)

يعد التكرار المتمفصل في قصة **الفقراء** من أكبر القيم التكرارية المتواترة حضوراً حيث تتفكك معانيها إلى نوعين من البؤس، وهما "البؤس النفسي" الذي نقصد به حالة تعاسة نفسية مقترنة بالضيق والتوتر النفسي والارتباك السلوكي المرتكز على افتقاد الشعور بالأمن النفسي وانسداد أفق الأمل في المستقبل"[1]، فالبؤس عنصر موضوعاتي ينبثق من جراء صدمات نفسية يشعر بها الإنسان في حياته تسبب له مجموعة من الاضطرابات الشخصية الداخلية وتظهر كذلك على المستوى الخارجي للإنسان المصاب، وهي صورة معادلة جسمانية تظهر حالة البؤس المعيشي الذي تعانيه الأسر داخل المجتمعات، فالكاتب كثيراً ما يؤخذنا إلى هذه النماذج الحية لرصد معاناة هؤلاء الفقراء" "قرأت "الفقراء" لهيجو وكانت نفسه البائسة تطالعني بين السطور"[2]، ويتمفصل النص السردي بدقة عندما يصور لنا الحالة الواقعية التي يعيشها الفقير" وتقطن هذه الأسرة البائسة كوخا أقيم على شاطئ المحيط"[3].

ثم تتعدد المعاني لوصف الحالة الفزيولوجية للام التي تتحمل كل هذه العلامات من البؤس والشقاء فتبدو"ناحلة الجسم يلوح عليها أثر البؤس والشقاء"[4]، ويتوالد المعنى مرة أخرى وينفجر ساخطا من ظلم الحياة، والحاكم، غلبة المعيشة، إلى اللجوء إلى الله والدعاء

---

[1]- محمد السعيد عبد الجواد أبو حلاوة" تخوين الآخر وإدانته "قراءة في سيكولوجية المشهد السياسي المصري المعاصر ص:74.

[2]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:207.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص:208.

بتخفيف آلامها"فكانت هذه المخلوقة البائسة جاثية على ركبتيها"[1] تدعو ربها"وترجوه تخفيف بؤسها وشقائها"[2]، بعدما ربط البؤس على عنقها ولازمها وألزمها" وهي رابطة البؤس"[3]، ثم يتوالد المعنى مرة آخر في مشهد تكراري آخر تعيشه هذه الأم البائسة تجاه تلك المخاوف، والضغوط الاجتماعية والافتقار لأدنى متطلبات الحياة الكريمة"ورحمة البائس بالبائس، وشفقة المسكين على المسكين، لم تستطع هذه البائسة حبس عبراتها أمام هذا المنظر المؤلم فغدت تذرفها حارة سخينة"[4].

وتزداد حالة البؤس رعبا وقلقا عند فشل الأب في تحصيل لقمة العيش، رغم كده طول النهار في عمله وازدياد شقائه، وتتفاعل هذه الموضوعة مع مجريات الأحداث الواقعية، عبر تجمع بنيتها الدلالية المترابطة ببني عميقة تحتاج إلى تفكيكها ومن ثمة تجميعها مرة أخرى "لم يتحصل هذا البائس المسكين على سمكة واحدة رغم جهوده فعاد بخفي حنين"[5].

وتتمفصل الأحداث في "جريمة حماة" إزاء أكثر الموضوعات إلحاحاً في النص الأدبي، لتيمة البؤس" هذه التيمة المتمفصلة التي تكشف تحت أستارها البؤس الأسري الذي ينبع من احتدام الخلاف والفوضى العائلية لتقترن بالخوف من التحرر، بسبب إعطاء قيمة زائدة للحماة التي أثقلت كاهله، وهو الذي لم يعرف البؤس في حياته يوما"ولم أستنشق للبؤس رائحة"[6] ونتيجة لعدم رضا الحماة، نتيجة اتساع نطاق الفجوة بين الآمال والرغبات وحبه لزوجته، اتسعت معها دائرة المشاكل الزوجية ورقعتها، وبين ما هو متاح كالفراق بالفعل، وبين ما هو قائم كالثبات على هذا الزواج والتضحية بكل شيء في سبيله، كان البؤس الجدار الحديدي الذي أسدل بينه وبين زوجته، وبينه وبين سعادته حماة تريد أن

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص208.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص:209.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- المصدر نفسه، ص:203.

تطيح بهذه العلاقة المتينة تحت رقبتها ورقابتها الصرامة" ولم أكن أدري حينئذ أن البؤس كان كامنا لي بين طيات هذه السعادة"[1]"، وأثناء حالة الانفلات والضياع والتوتر والخوف إزاء هذه الأحداث الغير متوقعة، انكشفت حقيقة البؤس أمام عينيه "ليتني كنت أعرف حقيقة البؤس فأعد له عدته؟ كنت أضنه في المجاعة والعري"[2]، فأفقده هذا الإحساس بقيمته وكرامته وعدم شعوره بالأمان في حياته ومستقبله، وأدخله في فوضى عارمة اتجاه قوانين الأعراف المسكوت عنها، ومن ثمة اتجاه تفكيره الضيق حول من هو الظالم وما نوع الظلم، حتى إذا ما أقبل أن يواجهه نال منه في غفلة، "ولم ننتبه للبؤس الطاغية الظلوم الذي كان مكشراً عن أنيابه كأنه حيوان ضار يرافقنا من بعيد"[3]، " تتصاعد الموضوعاتية لتكشف لنا حقيقة البؤس وغايته وهي عدم وجود حلول مجدية للزوجين غير الطلاق من لدن حماة جائرة فرقت بين زوجين حبيبين فكان النجاح حليفه" لم ييأس البؤس من النجاح في مهمته الخبيثة"[4].

ويتجسد البؤس في شخصية "سي شعبان" **ثري الحرب** صورة الرجل فقير جدا "إذ مر بنا شخص في أسماله البالية"[5] ففقير الأمس غني اليوم، وغني اليوم فقير الأمس، "قلت: لكن هيئته لا تدل على الثراء في شيء؟.

وتقف موضوعة البؤس عند إحدى الشخصيات التجارية "سي شعبان"التي أوصلت بفضل نشاطها تجاري في السوق السوداء إلى مركزه الاجتماعي المرموق عن طريق الوهم والغواية، وكذا المضاربة والسوق السوداء التي فرضتها ظروف الحرب العالمية الثانية "قال: كان ثريا ثراء فاحشا ولكنه اليوم لا يملك قوت يومه فقد ضيع كل شيء"[6].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 203.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص:204.

[4]- المصدر نفسه، ص:205.

[5]- المصدر نفسه، ص:195.

[6]- المصدر نفسه، ص:195.

وما كان سي شعبان إلا احد هذه المضاربات على السوق السوداء، فقد كان يعش في بؤس اجتماعي فرضته عليه ظروفه المعيشة الصعبة"كان له متجره الصغير المنزوي في حي من الأحياء العربية حيث يبيع لسكان الحي لوازمهم الضرورية من سمن وزيت وسكر وقهوة، وكانت تجارته كاسدة لا يكاد ريعها يقوم بسد ضروريات الحياة، ولكنه كان قانعا بمصيره راضيا بحياته، وكان لا يفارق ذلك المتجر الصغير إلا في ساعة متأخرة من الليل، حتى اعتقد سكان الحي أنه يسكن هذا المتجر، وأنه وحيد في الحياة لا عائلة له ولا ولد، مع أن للرجل زوجا وابنة تسكنان معه في حجرة متواضعة، في دار متواضعة قريبة من متجره"[1]، وبعد أن أصبح غني بفضل التجارة عاد لفقره مجددا بسبب نفس الشيء وأدخله ذلك في بؤس نفسي حاد لم يستطع الخروج منه، فلم يعد يملك إلا وسامه وحرف السين في نهاية المطاف بعد أن فقد كل شيء.

1-5 الإحالة (الحيلولة) (Limmanence): **تيمة الحزن:**

يقف مفهوم الحلولية عند "جون بيار ريشار"مقابل مفهوم الإحالة فبينما يجعل "الحلولية" شرطاً لقيام الدراسات الموضوعاتية، فهو يبتعد عن طريق هذه الدراسات "الإحالة" لأنها تجعل النقد الموضوعاتي ينحرف عن غايته ويبتعد عنها ويعود سبب ظهور هذه الإشكالية إلى كون النص يظهر داخل محيط اجتماعي معين، هو محيط المؤلف، مما يجعل النص متأثر بحياته وبالمحيط الاجتماعي الذّي نشأ فيه بجوانبه المتعددة بشكل عام.

أما النقد الموضوعاتي فهو مثل النقد البنيوي يرفض الإحالة إلى خارج النص الأدبي سواء تعلق الأمر بحياة المؤلف أو بالمجتمع الذّي يعيش فيه.

وبالمقابل يطالب بالتعامل مع النص باعتباره كائناً حيا مكتملاً بذاته ومستقلاً عن غيره، دون أن يصل الأمر إلى حد العزل الكلي للعمل الأدبي عن المجتمع وعن صاحبه لاستحالة إنكار وجود علاقة واضحة بين المؤلف والمجتمع الذين يعترف "جون بيار ريشار" بدورهما في إنشاء النص قائلاً:"إنّ النقد الموضوعاتي يضع هذه الظروف بين

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:195-196.

قوسين ولكنه لا ينفيها فأنا على اقتناع بتأثير هذه الظروف في إنتاج النص، إذ أنه من البديهي أن يكون النص نتاجاً إيديولوجياً ولكن قبل أن نقوم بالربط بين مستوى وآخر، يجب أن نقوم بالبناء الكامل لكل هذه المستويات، في ضوء ذلك يمكن للقراءة الموضوعاتية أن تكون ضمن إطار قصيدتها واستقلاليتها وتلاحمها"[1].

وتلتقي آراء النقاد الموضوعاتيين مع رأي "جون بيار ريشار"حول الاعتراف بوجود علاقة بين النص والظروف الخارجية التي تم إنتاجه في إطارها.

ولما يتحدث"جون بيار ريشار" عن علاقة النص بمؤلفه يذكرنا بمواقف"رولان بارث"حول صوت المؤلف، في دعوة ملحة إلى اعتبار النص علما مغلقاً على نفسه لا يحيل إلى شيء خارجه، مما يستوجب من القارئ أن يتناوله من الداخل لبناء قراءة مستقلة بعيدة عن تأثيرات المجتمع وصاحب النص، وهذا يجعل القارئ يؤدي دور مؤلف وليس دور مستهلك للنص كما كان يفعل القارئ التقليدي يقول جون بيير ريشار: "فالكاتب يوجه خارج العمل المنقود وهذا ما يدفعنا إلى الإشادة بالقدوة التدشينية للكلمة، قدرة العمل على أن يخلق خالقه أكثر مما يخلقه خالقه"[2].

يعرف الأثر الأدبي بداية من المجتمع الذي ألف فيه وعلاقته به ومدى اندماجه معه"[3]، وليس المجتمع هو المؤثر الوحيد في النص بل كذلك المؤلف وحياته بكل جوانبها الإيديولوجية والثقافية والاقتصادية... وغيرها، واختلاف هذه الجوانب هو من أوجد اليوم هذه المناهج النقدية المتنوعة في الرؤى والمبادئ التحليل النفسي، وإذا ما أردنا التأريخ لهذا الأثر نلجأ إلى المنهج التاريخي وهكذا إلا أن النقد الموضوعاتي يرفض الإحالة إلى خارج النص ولا يأبه لها أصلاً فهو يرى النص كعمل مستقل بذاته يحمل معانيه في طياته وبين سطوره ونجد عبد الكريم حسن يقول"أن المنهج الموضوعاتي نقد محال وهو ينفي الإحالة إلى أي مصدر خارجي وهكذا عندما أتحدث عن مشهد عند"بروست"مثلاً فإنني لا

[1]- عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص:113.

[2]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي، ص:113.

[3]- المرجع نفسه، ص:133.

أعير أي اهتمام لمشاهد"النورماندي"أو غيرها من المنطلق الفرنسية التي ألهمت بروست فالمشهد الذي أتحدث عنه مشهد من ورق مما يعني أنه وحتى في قيمته الأكثر حسية لا يتكون إلاّ من خلال الكتابة التي تصفه وأما خارج الجمل التي تجعل منه نصا فهو غير موجود"[1]، ويتفق المنهج الموضوعاتي مع المبادئ البنيوية والتي تسجن النص وتبحث عن معانيه فيه وترفض بشدة أعادته لمصادر خارجية، ولم تكتف بنفي المصادر الخارجية بل تجاوزتها إلى استعباد الإحالة إلى المؤلف صاحب العمل أيضا، وهذا ما أكده عبد الكريم حسن حيث يقول:" فالكاتب يوجد خارج العمل المنقود وهذا ما يدفعنا إلى الإشادة بالقدرة التدشينية للكتابة، قدرة العمل على أن يخلق أكثر مما يخلفه خالقه"[2].

فمن أجل أن يشتغل ريشار على مبدأ الإحالة في المقاربات الموضوعاتية ألغى الكاتب ليحل محله الكتابة ورأى فيها البديل الأنسب للتعبير عن صاحب العمل دون أن نرجع لحياة المؤلف ذاته لدرجة أن يعتقد أنها قادرة على أن توجد الأديب على عكس ما هو سائد بأنّ الأديب هو من يوجد النص، وهذه المقولة تعيدنا إلى الناقد رولان بارث ونظريته الشهيرة موت المؤلف death of outhor، فعلى ضوء المنهج البنيوي فقد المبدع كل تلك الصلاحيات التي أوكلها له النقد الكلاسيكي"فلا هو مبدع ولا هو عبقري وإنما هو مستخدم لم يبتدعها بل ورثها مثلما ورثها غيره"[3].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الحزن	صاحبة الوحي	08مرات	ص:175-176-179.
	القبلة المشؤومة	31مرة	ص:182-183-186-187.
	جريمة حماة	22مرة	ص:201-202-203-204.
	خولة	05مرات	ص:216-218-224.
	رجل من الناس	04مرات	268-269.
مجموع التكرارات	**70مرة**		

[1]- عبد الكريم حسن:المنهج الموضوعاتي، ص:133.

[2]- المرجع نفسه، ص:113.

[3]- سعد البازعي، ميجان الرويلي:دليل الناقد الأدبي، ص: 241.

وينطلق حزن الكاتب من قضية اجتماعية إزاء واقع مرير يعانيه، فالكاتب يحمل قضية إجتماعية ملتحمة بين تضاريس المستقبل وهو في -الحقيقة قلق مستقبلي-، وبين واقع سوداوي يجعل الكاتب يلجأ للكتابة رافضا حالة الصمت الاجتماعي وهو يرى التغيرات التي تطرأ عليه، والحزن الموجود في المجموعتين القصصيتين"صاحبة الوحي"، و"نماذج بشرية"، للكاتب- أحمد رضا حوحو- فما هو إلا مساحة نصية اشتغل عليها صاحبها لينقل لنا هواجسه وآلامه وكآبته النفسية التي تصيب الإنسان الحزين، فينقل لنا همومه ويبث لنا هواجسه التي انطلق منها من مقهى معتاد يرتاده دائما كلما فرغ من ممارسته للرياضة، وتنطلق معه موضوعاته المنشطرة في كل الاتجاهات يرافقها تلك التجارب الشخصية التي عاشها مع هؤلاء البشر، فكان كل مرة يجلس مع أحد دون معرفة مسبقة له أو به، وأحيانا مع أشخاص يعرفهم أو يبحث عنهم لينقلون له أخبار البلاد، فأصبح يتمثل لديه هاجس"القلق المستقبلي" من خلال تلك النماذج البشرية التي عاينها في حياته ووقف عندها، وفي خضم تلك المساحة المفرغة من الواقع بدأ الكاتب يتقصى عبر قصصه الصدق وسط مجتمع ترهلت ملامح الجمال البريء في محياة وجهه وبدأت عديد الأقنعة ووجوه تظهر عليه، وانهارت قيمه وسط الكثير من الزيف والعبث، وتشوهت الصورة الحقيقة للبشر لتتجسد في هيئة الظلم والظلام، ثم ضاعت الفضيلة والنخوة والكرم وكل تلك الأخلاق التي حملها العرب، أمام حقيقة موضوعاتية أفرغ محتواها الإنساني والذاتي فغيرت طباع البشر ونفوسهم، في أول خدعة مظهرية خارجية غيبت الواعي الحقيقي واستبدلت بالوعي الزائف، وزيفت الكثير من الجمالية للبشر فكانت المرأة أول هذه الضحايا، ونلحظ أن أول قيمة تكرارية وأكبرها في قصة (القبلة المشؤومة **31 مرة**، جريمة حماة **22 مرة**، صاحبة الوحي **08 مرات**، خولة **05 مرات**، رجل من الناس **04 مرات**، ويكون بذلك مجموع تكراراتها **70 مرة**)

تعد "تيمة الحزن" حالة نفسية يسببها الألم نتيجة الشعور بالبؤس والكآبة والعجز واليأس، وتشكل قصة **القبلة المشؤومة** لموضوعة الحزن تلك الفجوة النفسية التي تسببها

المرأة للرجل، وتحمله هواجس الخوف من المجهول والتوجس من الحب، كما أن هذه القصة تحمل رسالة مضمونية موضوعاتية وهي عدم الوقوع في العلاقات المحرمة خارج منظومة الزواج، وعدم الوثوق بالصديقة، حيث تتكرر معانيها المتمفصلة (حزن، محزن، حزينة، الكآبة، بصوت حزين، مقدار أحزاني، يخنقه البكاء، نظرة مخيفة محزنة،...)، وتجر هذه التيمة "الحزن" عن تمفصل جوهري يحكم الإبداع النصي ويفجر نفسية الكاتب، حيث يشكل لنا ذلك الامتداد التفكيكي لمعاني النص دلالات واضحة للحزن المكبوت في نفسية صديق للكاتب، الذي أحب بجنون ووقع في فخه من حيث لا يدري، وتعكس القصة الجانب السوسيولوجي للمجتمع الحجازي، وتعكس سلوكياته في بنيتها العميقة، فالحزن الذي تسببه المرأة للرجل يخفي داخله عوالمه العميقة المتمفصلة التي تسمح لنا بالإلمام بالقوانين العميقة للعوالم التخيلية الواعية للكاتب المتواترة عبر كامل النص القصصي، وهذا الامتداد الدينامي يسمح لنا بالقول أن الحب مدمر يدخل الرجل في دائرة الحزن الشديد، وفتانة الجسد والكلام أحياناً لها دور محطم للكيان يحرق كل شيء من حوله "ثم قلت له بلهجة تنم بجلاء عن مقدار أحزاني(فلم أقوى على ضبط أعصابي):

- إنها لقبلة مشؤومة؟"[1]

ولم تخرج قصة **جريمة حماة** عن دائرة الحزن ضمن مؤسسة أسرية قد تكون محزنة للأزواج أكثر منها مفرحة، وسط مشروع أسري يأذن بأفوله وانهياره إذا ما تدخل أحد طرفي الأسر تدخلا سلبيا، يؤثر على هذه العلاقة المتينة والموثوقة بروابط الدين الحنيف، وقوانين الأسرة التنفيذي، ووراء ذلك يقبع الحزن منتظرا أن يكشر أنيابه على عروسين في بداية زواجهما، ليعكس النص حتميات الموروث العرفي للأسر، وواقعها المعيش وهو أمر يضرب جذوره داخل المجتمعات منذ آلاف السنين، من أجل الهيمنة وكسر رقابة الأنا الفاعلة المستقلة وإبقائها ضمن حدود السيطرة والجبروت والتحكم الفعلي والقولي ومن المعاني الموضوعاتية المحالة الدالة عليها (زفرة حارة، أعماق قلبه، حزنه

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 187.

العميق، يخفي حزنه، ولم أر للحزن منظرا، أعماق صدره، إمساك زفراته، أحزاني،. ...)، ويخضع النص لموضوعة متكررة تختزل معاناة شخصيتها، وهي تمثل دور الأسرة الظالمة التي لا تقاسم معاناة أولادها في بداية حياتهم الزوجية، بل تسعى لخرابها وخراب عشها وتدفع للحزن أن يعشش هذه القلوب المحبة من خلال تلك العلاقة الداخلية بين الواقع وخارجه لتعكس لنا تلك العلامات الخفية كما أسرار البيوت الخفية" والله وحده يعلم كل ما كنت أكابده وأقاسيه، في سبيل سعادة تلك الفتاة التي لم أحب سواها، تلك الفتاة التي كانت تشاركني آلامي وأحزاني، فقد كنت أشفق عليها من نفسي، وأضحي بكل شيء في سبيل سعادتها"[1]

وأما موضوعاتية الحزن في قصة **صاحبة الوحي** فتبدأ من تشكل هذه المجموعة عند حدود عنوانها، فالحزن يقف عند عتبة الفنان الشاعر الذي يتحرى الصدق عند المرأة"صاحبة الوحي"، فهي تشكل حياة الشاعر، وتعد الجسر التواصلي بين حياة الفنان الشاعر والمرأة لأنها هي سبب تواصله في الحياة، وبفقدها يغط في حزن عميق لا مخرج له إلا بالموت، وتشكل المرأة قيمة ثابت دينامية في حياة الإنسان والمجتمع، وبدونها ينهار كل شيء، ومن المعاني الفرعية لتيمة الحزن (آهات حارة، الكآبة والحزن، بلهجة حزينة وصوت خافت، بصوت مختنق،...)، وينعكس هاجس الشاعر بنفسيته المتأججة التي تنسفه من الداخل عندما فقد وحيه، وملاكه، وفينوس الحب، ليعيش حياته يحتضن ما بقي من هذه الذكريات الجميلة التي أصبحت مجرد أحلام يقظة بشلارية" –ألم تنظم شيئا؟

- اكتنفه الصمت برهة وهو كالباحث عن جواب لا بد منه لسؤال محرج، ثم أجابني بصوت مختنق، وهو يحمل نفسه قهرا على الكلام كأنه يجد عناءا كبيراً في إخراج الكلمات.

- لا؟ لم أقل شيئا ولم قادراً على أن أقول شيئاً ذا بال...فقد طلقت الشعر بالثلاث.

- ويلك؟ أمات شيطانك؟

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:205.

- أجابني على الفور وهو يحرك رأسه بحركة عصبية: لم يكن لي شيطان يا صديقي، وإنما ملاك يوحي إلى ففقدته"[1].

ولم تبتعد قصة **خولة** عن هذه الدائرة الفيلولوجية "لتيمة الحزن" التي تنم عن الكثير من الخفايا الموضوعاتية، وقد جسدها الكاتب-حوحو- من خلال تعدده الموضوعاتي التي تدعونا لقراءة العصر، وليس العصر الذي كتبت فيه هذه القصة وزمنها، بل قراءة هذا النص بلغة هذا العصر، وهي إحالة موضوعاتية لتيمة الحزن الطافح الذي يمارس فيه الأب، أو الأخ، أو الحاكم، تلك السلطة الدكتاتورية التي تفشت في مجتمعنا هذا، وحزن خولة ليس حزن مفارقة الحبيبة لحبيبها فحسب بل هي حرب شنها خليل ضد قبيلة أخرى عندما سلم ابنته بدرجة الجارية، وهي قراءة تستدعي منا التأمل، خاصة وأن المرأة مازالت تعيش واقع تلك الدمية المستخدمة لأغراض شخصية لحد الساعة وجمالها ما هو إلا منتوج مروج لخطة ذكية يجني من ورائها هذا الأب العديد من الدريهمات والأغنام والإبل والامتيازات الكثيرة التي تأتي بعد زواجها لصالح، فالحزن الذي جسده الكاتب هنا حزن يفتح مغاليق لفكر ولعقلية العرب، ويسقط قناع النخوة في الحضيض إذا ما فتح باب الطمع الجهل على مصرعيه، وفعلا يحدث هذا في –وقعنا الحالي فالعرب يبعون كل ثرواتهم ويهدونها للغرب لقاء فتاة شقراء أو امتياز برلماني حقير على بساط منظمة حقوقية ما ضمن اتفاقية موقعة، أو لقاء رئاسة لمجلس معين- ولا عجب أن تشن القبائل حربا ضد بعضها البعض-كما تشنه اليوم دولة ضد دولة عربية-" اسمع يا خليل...إننا نبرأ إلى الله منك ومن عملك هذا الشنيع... وأنت وحدك تتحمل مسؤوليته...إننا نعرف ابن أخيك، وحبه للفتاة، ولا نظن أنه سيتلقى نبأ هذا الزواج بالرضا والاستسلام، بل سوف ترى ما يفعله إزاء عملك هذا، وتكون أنت بذرة الشر والعداوة بيننا وبين جيراننا...

وتدخل آخر:

- وستجر علينا حوادث خطيرة... الله وحده يعلم كيف تنتهي.

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:176.

- وصاح آخرك
- وستكون أنت أول ضحاياها..."[1]

وتحيلنا قصة **رجل من النّاس** إلى تيمة الحزن مرة أخرى إلى المعنى الحقيقي لكتابات –حوحو- وهي حزن على ضياع الفضيلة جسده هذا الرجل"خالد" الذي لا يبحث لنفسه عن أدنى مصالحه الشخصية الذاتية بل يفكر في أحوال المجتمع التعيسة"إني لا أكاد أفكر في نفسي يا إخواني وأهتم بأموري الخاصة بقدر ما أفكر في مصائب الغير وأحوالهم التعيسة، فكل شيء في هذه الدنيا ينسيني أحزاني وآلامي، وتحزنني هذه الفضيلة التي أصبحت قشوراً دون لب، ومظهرا دون مخبر، وأصبحت زيا يتزين به الإنسان أمام الناس، ويخلعه إذا ما خلا بنفسه"[2]، وينتحب "خالد" حزنا وبكاءاً لفضيلة ضائعة، وراء مرتزقة الضلالة والفساد، وهي حقيقة موضوعاتية سلبت قيم الناس، وقتلت قلوبهم، وعمد الكاتب -حوحو- إلى استعمال شخصية "خالد" لأجل إحالة الدور للشخصية داخل النص، وكان مصيره في الأخير القبض عليه فاقتادوه في سيارة إلى حيث لا يدرون بمساعد شرطي سري، وهو إحالة رمزية إلى-القبعات الحمر-أو-الأيادي السوداء-، والتي غالبا ما تكون وراء هذه المؤمرات، فمثل شخصية "خالد" ليس لها أن تعيش في عالم كله رذيلة وجهل وفساد، واللغة القصصية التي استعملها "حوحو" تحمل الكثير من التيمات والمعاني العميقة التي يجب الوقوف عليها.

1-6 الحافز (Motif-motif): النفاق الاجتماعي

قد جاء في قاموس السرديات لدى "برنس" تحت مادة "حفز أي دفعه من خلفه... يحفز أي يدفع من سياق، هذا من الجانب اللغوي، أما من الجانب الاصطلاحي: فهو وحدة موضوعاتية صغرى وعندما يتكرر"حافز"على نحو لافت في أحد النصوص فإنّه يسمى لازمة"[3]، إذن يتشكل وفق النسق الموضوعاتي عبر وحداته الصغرى تيمة محفزة وهي

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:221.

[2]- المصدر نفسه، ص:269.

[3]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص:116.

"تيمة النفاق"، التي تؤسس لانبثاق العرق الموضوعاتي وهو وسيط الموضوعاتي الذي يشكل التفرعيات التيماتية الأخرى (تيمة الجهل، تيمة الرياء، تيمة الطمع...)، إذن **(**Motif-motif**)** فالحافز هو: كل عنّصر من عناصر الأثر الأدبي قابل للعزل دون النظر إلى وظيفة في النّص: وظيفية أو سردية، واقعية أو رمزية...إلخ... والحافز يكون كلمةً أو جملة أو صورة أو فكرة تتكرّر في النتاج الأدبي (أو الفني عموماً)، بحيث تؤدّي دوراً خاصاً بها.

وتتنوع مفاهيم الحافز بتنّوع المجالات التي يستخدم فيها، فالمعنى الأصلي للحافز هو الدافع أو العلّة، وقد استخدمت اللسانية هذا المصطلح بمفهوم العلّة وجعلت من التعليل اللّغوي حدّاً يقف عنده اعتباطية العلامة اللّغوية الذي نادي به فرديناند دو سوسور (Soussure)، وقد استعار جيرار جينيت(G.Gemette) ، التعليل للتفريق بين صوّر التشبيه، فمّيز بين التشبيه غير المعلّل(حبي كاللهيب)، والتشبيه المعلّل (حبي يشتعل كاللهيب)، حيث الحرارة تشكلّ العلّة المميّزة، كذلك نجد هذا المصطلح في علم النفس الذّي يستخدم الحافز بمعنى العامل الباعث على الفعل الإرادي، وقد استعارته المقاربة الأسلوبية المعروفة باسم **(**Motivund Wird**)**، التي طورها سبيترز **(**spitzer**)** وسبرير(sperber)، حيث حللت النص باعتباره تعبيراً عن عامل نفسي أو اجتماعي وربطت السيمات الأسلوبيّة المتكرّرة **بجذور روحيّة**".

المعنى الثاني الذّي يؤديه الحافز هو ذلك الذّي نجده في الفنون الجميلة حيث يدلّ على العنصر المتكرّر، فهو يدّل في الموسيقى على الجملة الموسيقية الصغرى المتكرّرة والمتميزة في اللحن أو الإيقاع، ويدّل في الرسم على **العنصر الزخرفي** في المتكررّ في القطعة الفنية.."[1]، وهي بمثابة نتوتات الصغرى تمثل علامة موسيقية صغرى، ذات عنصر متكرر، يحمل هذه الدلالات الصغرى في النص، حيث أنها تجسد فنون الإلهام في مقطوعة موسيقية بتنغيمات سحرية خفية متجانسة تمثل موضوعات النغمة وتجمع بين الصورة والخيال.

ونجد الحافز –أيضا- عند ريمون تروسون (R.Trousson)، تأخذ معني العام للموضوع، بحيث يتحدد مفهوم على أنه:" مفهوم واسع ومظهر يمثل (...وضعية قاعدية غير شخصية...)، بتأثير من اللفظة الألمانية-Motiva-حيث يبين أنّ الحافز عام من الموضوع-theme- الذّي هو التعبير الخاص للحافز"[1].

وتختلف زوايا النظر في تحديد التعريف الحقيقي للحافز بحيث نجد أن" برينال-Brunel- يذهب تماما عكس ما حدده تروس إذ يبدو في اعتقاده أن الموضوع أكثر عمومية وتجديداً من الحافز الذّي يحضره باعتباره الاستخدام الشخصي للموضوع"[2]، في حين أن هناك من ينفى وجود الحافز كعنصر موضوعاتي مهم ويتجلى ذلك من خلال استبعاده، رغم أنه رسم مهم بمثابة العنصر الزخرفي مهم في النص الأدبي، فتروس يستبعده باعتباره أنه يكون موجودا في عمل أدبي ما، وقد لا يكون موجوداً في بعض الأعمال الفنية الأدبية، وبالتالي لا يمكنني إنكار وجود حافز موضوعاتي داخل النصوص الأدبية، فإن أي أديب لا يكتب نصه لمجرد الكتابة بل هناك دافع موضوعاتي سيتجلي عملية الكتابة وتعد حافزاً له وتنقسم إلى قسمين: حافز مقيد، وحافز حر، فإننا عند قراءتنا لمقطوعة شعرية نجد لازمة داخلها لا يستغني عنها الكاتب كذلك بالنسبة للحافر على أنه يعد لازمة ثابتة ومهمة للأديب، فقد ورد الحافز (Motif)، في قاموس السرديات بأنّها: وحدة موضوعاتية صغرى، وعندما يتكرر"حافز"على نحو لافت في أحد النصوص، فإنَّه يسمى "لازمة" Leitmotif، وينبغي عدم الخلط بين "الحافز "و"الموضوعة "thème"، التي شكل وحدة أكثر تجريداً ووحدة دلالية أكثر عمومية تتمظهر بواسطة مجموعة من الحوافز، أو يعاد بنائها منها، فإذا كانت النظارة تمثل حافزاً في "الأميرة برامبيلا" Princess Brambilla، فإنَّ "الرؤية" تعد موضوعة في هذا العمل، كما ينبغي التمييز أيضاً بين

[1] - مسعودة لعريط: مفهوم المنهج الموضوعاتي في المقاربات الغربية الحديثة، ص:74.

[2] المرجع نفسه، ص:74.

"الحافز" Topos، الذّي هو مركب من الحوافز التي تظهر على نحو متكرر في النصوص الأدبية (الأبله الحكيم، الطفل، العجوز).

فهي إذن وحدة سردية صغرى على المستوى التركيبي، ملفوظ سردي، وبالنسبة لتوماتشفسكي، يمكن للحوافز أن تكون (ساكنة، تحدد حالة)، أو دينامية (حركية تعنى "حدثاً" erent)، وفضلاً عن ذلك، فإنّها يمكن أن تكون ذات ضرورة منطقية للفعل السردي وتماسكه الكرونولوجي السببي (وتلك هي الحوافز المُقَيَّدة bound motifs)، أو تكون غير ضرورية منطقياً له (وتلك هي الحوافز الحرة fiee motifs).

عنصر يحقق أو يجلو"حافزيم (موتيفيم) Motifeme، إنّ "الحافز" بالنسبة لـ"الحافزيم" هو مثل لـ"phone"، (الصوت بالنسبة لـ "الفونيم"phoneme، والمورف "morph، بالنسبة لـ المورفيم"morpheme، أو"الفصل"action، بالنسبة لـ "الوظيفة "function"[1]، ونجد أيضا مصطلح التحفيز مقابلا لمصطلح الحافز فهو مكمل له فالتحفيز: "motiration، فهو:"شبكة الأدوات أو الحيل الفنية التي تبرر تقديم "الحافز" Motif، لمجموعة من الحوافز، أو على نحو أكثر عمومية، المبرر الذّي بموجبه يستخدم أحد العناصر النصية، والتأليف "composition"، ولقد ميز توماتشفسكي بين التحفيز التأليفي:"composition motivation الذّي يشير إلى وجود الحافز، والتحفيز الواقعي "reatistic motivation، الذّي يؤكد على تشابه الحافز مع الحياة وواقعيته، وصدقه)، والتحفيز الجمالي (الفني) artistic motivation الذّي يبرر تقديم الحافز وفقاً لمتطلبات"الفن"، ومُركَّب الظروف والأسباب والأغراض والدوافع التي تحكم على أفعال الشخصيات (وتجعلها مقبولة أو معقولة)"[2]، وهناك كذلك "حافز حر"Freemotif، "وسيط"Catalysis، تابع"Satellite، حدث غير ذي أهمية للحبكة، وطبقاً لتوماتشفسكي والشكلانيين الروس فإنّ"الحوافز الحرة" في مقابل"الحوافز المُقيّدة

[1]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص:116.

[2]- المرجع نفسه، ص:117.

"Boundmotifs، ليست ضرورية منطقياً لفعل السرد، ولا يؤدي استبعادها إلى تغيير التماسك التتابعي السببي للسرد"[1].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة النفاق	صديقي الشاعر	10مرات	من:211-إلى:214.
	رجل من الناس	04مرات	ص:268-269.
	يحي الضيف	07مرات	ص:298-299-300.
مجموع التكرارات	21مرة		

عبر تفرع التشجير الموضوعاتي تتشكل الموضوعاتية لنا تيمة محفزة في العمل الأدبي، وهي "تيمة النفاق" باعتبارها تيمة معنوية حسية تنتمي إلى مجموعة الحوافز المقيدة، باعتبار أن المجموعة القصصية ذات طابع اجتماعي، وتعد "تيمة النفاق" تيمة لازمة في العمل الأدبي لأنها تدرس لنا قضية مهمة وهي "الفساد"، فمجموع تكراراتها من خلال الجدول هو **21 مرة**، موزعة على السلم التكراري الموضوعاتي بحسب فئتها التكرارية (صديقي الشاعر**10 مرات**، رجل من الناس **04 مرات**، يحي الضيف **07 مرات**)، والنفاق هو أحد الصفات التي تكون موجودة لدى فئة كبيرة من الناس وأما **النفاق الاجتماعي** فيتحدد وفق سلوكيات الفرد، فهو يظهر شيء ويبطن شيئا آخر، فهي تمثل القطعة الموسيقية الصغرى التي تتشكل حولها شذرات المعنى فهي مصدر إلهام ذاتي باطني للكاتب إنها النوتة الأساسية التي تتشكل وفقها العلامة الموسيقية الرئيسية للعنصر الزخرفي لتيمة المحفزة للموضوع الرئيسي داخل المقطوعة الموسيقية التي تشكل بنية الإيقاع.

وتشكل "تيمة النفاق" وحدة معنوية تشكل الذرة الدلالية للنص، قابلة لتطبيق المنهج الموضوعاتي لها، فهي ذات وحدة علائقية متسلسلة تجمع بين وحدات معنى للنص، وتعد "تيمة النفاق" أصغر وحدة دلالية من حيث مجموع تكراراتها في العمل الأدبي، فالفئة

[1]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص:78.

الدلالية للحافز هي التي يمكنها الحضور على مدى النص، ويعود الحافز في اقتفاء الأثر بطريقة القياس مع الموسيقى للموتيف، وأمام دراستي لموضوعة النفاق يتشكل الجهاز المفاهيمي في عديد المحاولات للوصف الجوهري وليس الشكلي للوحدات الموضوعاتية، وتستلهم كل أنساق الموضوعاتية إزاء التحليل النفسي، ويكون الحافز العناصر الحسية الأربعة(تيمة المال، تيمة السلطة، تيمة الكذب، تيمة الظلم)، وهذه العناصر الموضوعاتية هي اعتراف بوجود أنساق لعلامات أخرى تكون هذه التعديلات الموضوعاتية (تيمة الرياء، تيمة الجشع، تيمة الخوف، تيمة الشك)، حيث تسيطر على النص الموضوعاتي، وتبين التعديلات الموضوعاتية بين العلامات الموضوعاتية وأنساق المرتبطة بها بشكل متواصل.

ويشكل لنا اختيار الحافز عند أصغر وحدة دالة لنص ما، وهي بنية موضوعاتية يتعذر إدراكها بالملاحظة المباشرة ولا يمكن ملاحظتها إلاّ بدراسة "حرية المدخل" الموضوعاتي الذّي وجدته" تيمة الوهم".

فالتجريد الموضوعاتي ل"تيمة النفاق" يستجلي لنا أن نجرد النص من مجموع قيمه الدلالية التكرارية الكبرى للموضوعة الواحدة" الفساد" للعثور على أصغر قيمة دلالية صغرى في النص، لأجل العثور على القيمة المحفزة في النص، وقد تتبعت وفق التحليل المعجمي وذلك بتتبع الإيقاع الموجود داخل القصص، فوجدت أن العلامة الموضوعاتية التي تربط أعضاء النص كله هي" تيمة النفاق"، وقد تكون هذه التيمة موجودة في قصتين أو أكثر، والباقي عثرت عليه من خلال دراسة المعنى والمعزى من النص عن طريق تتبع دلالة النص وتفتق المعنى وهو ارتباط الدال بالمدلول، حيث يواجه المنهج الموضوعاتي قضية العلاقة بين الشكل والمضمون أي بين الدال والمدلول، فلعلنا ندرك الآن أهمية القراءة الموضوعاتية اهتمت دائما بالبحث عن المدلول وتصنيفه"[1].

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص، 78.

فيقول عبد الكريم حسن في هذّا الصدد:"... فالقراءة الموضوعية تنطلق أساسا من قاعدة المدلول، ولكنّها لا تغفل الدال إذّا كان يخدم نوعية التحليل الموضوعي ومطامحه هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإننا نلحظ تمييزا بين نوعين من الفهم ينصبان على مفهوم واحد وهو مفهوم الدال، فأما النوع الأول فهو الفهم الشكلاني للدال، وأما النوع الثاني فهو الفهم الموضوعي الذّي يحدد الدال كاتجاه للعالم الأدبي الموصوف...."[1].

وإذا توهمنا التيمات المتكررة ك"تيمة الرياء" بحسب تقارب أعدادها التكرارية، ومفهوما موضوعاتيا، فنقع في الخلط بين التيمات الفرعية للعلامات، والتيمات المعادلة لمضمون القصص، وبالتالي وضعتها ضمن حلقات لرصد الحافز الموضوعاتي للتأليف، فوجدت أن النفاق الاجتماعي موضوعة مبثوثة على ثلاث قصص محورية تعكس دلالاتها على باقي القصص الأخرى، "وقد ذهب توماشفسكي إلى حد الجملة"كل جملة تملك حافزها الخاص"، ويعنى ذلك أنها أصغر جسيمات المادة الموضوعاتية"[2].

صديقي الشاعر هو عنوان طافح بالدلالات الفنية الأدبية الإيجابية المثالية التي تعكس جوهر الإنسانية المتعالية، وبالتالي تفتق جوهر النص، وتبين إبداعاته، ويعتبر الشاعر وسيطا تكرارياً مفعم بالدلالات الاجتماعية التي أبرزها الكاتب حول ذلك النفاق الاجتماعي إزاء احتقار الشاعر الذي يكون عيبه الوحيد أنه يعاني من مركب نقصي جسماني (من ذوي القصار القامة)، فيكون بذلك سببا في ابتعاد الناس عنه، وتصغيرا من شأنه، رغم إمكانياته اللامحدودة ووصوله لمصاف العبقرية والفحولة الشعرية، إلا أن المجتمع المظهري الذي نعيش فيه ينظر له بازدراء واحتقار شخصي ضاربا عرض الحائط عبقريته وإبداعه الفني، ففي ظل مجتمع مكهرب يتآكله النفاق الاجتماعي، نجده يبحث عن ذو الجاه والسلطة والنفوذ، لا عن العلم والفكر المتقد الذي ينبني فوقه صرح الأمة، حيث "يجهل النفاق ولا يعرف الملق اللذين يقربانه من ذوي الشأن والجاه، فيمهدون

[1]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص:79.

[2]- عبد الرحمان مزيان: مفاهيم سردية، تزفيان تدوروف، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص:25.

له مكانة في المجتمع تختلف بالنسبة لمكانة غيره من الشعراء بقدر ما يقوم به من النفاق وما يبذله من الملق"[1]، في زمن ضربت المادة جذورها عقول البشر، فشوهت الكثير من ملامح الصدق وزيفت وجه الحقيقة والقيم التي من المفروض أن تكون موجودة لدى المجتمع، ووجد الشاعر نفسه يستمد قوته من ذاته الوجودية الذي تعد **جذورا روحيةً** محفزة للتأليف والخلق والإبداع رغم كل العقبات، والصدمات، بعد أن وجد الحافز للتأليف وجد نفسه بالمقابل يصارع حافز المال الذي دمر قيمهم الأخلاقية وجعلهم يصفقون للذي يملك أكثر.

وتكشف القصة عن الخراب الذي ينخر المجتمع من الداخل، عندما ندرك أن النفاق هو الوجه القبيح للإنسانية، حيث تتوسط المادة بين الذات وعالم الأشياء، وبواسطة الجسد يتشكل المعيار الحسي لإدراك العالم إزاء الأشياء، وبالتالي ندرك مقصدية الذات للوجود"فقد تعود قومه أن يسمعوا الشعر من أفواه المشائخ الطوال العراض ذوي العمائم الكبيرة واللحى الطويلة، فكيف يقبلونه اليوم من هذا الشاب القميء النحيل الذي لا يقوى رأسه الصغير على حمل عمامة، ولا تصلح ذقنه الجدباء لإنبات لحية كثة"[2].

يمثل عنوان قصة رجل من الناس عنوان ملتوي غامض يدل على الكثير من المعاني المكثفة التي تحتاج لعديد القراءات، رجل من الناس هو عنوان غير مباشر لرجل اسمه"خالد"، يحتمل دلالات مكثفة موضوعاتية، عبر الطريقة التي دخل بها لهذه القرية غامضا ورحل منها غامضاً، يمثل ذلك الرجل" رجل غريب الديار يعرفون أنه نزح إلى هذه البلاد منذ سنين بمفرده، وكل ما يعرفون عنه أنه أعزب، وجاء من بلاد نائية لم يشأ أن يحدثهم عنها طيلة اتصاله بهم وأنه"رجل من الناس" لا أكثر ولا أقل، كما يقول عن نفسه"[3]، هذا الرجل الغامض إنسان مثقف، ذو أخلاق فاضلة ونبيلة، حيث يقضي وقته بين

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:213.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص:267.

مجالس الأصدقاء يتحدث فيها عن الفضائل مع"زمرة الأصدقاء"، يعيش مثله مثل بقية الناس، يومه بعمله حيث يشتغل بالكاتبة وليله مع أصدقائه المثقفين، يجني راتبه الزهيد لينفق جله على الفقراء والمساكين، يتحدث"خالد" عن الفضيلة الضائعة المشوهة في زمنه، وهي تيمة دلالية أخرى تفضي إلى موضوعات خفية متجانسة باطنة تتستر بقناع الفضيلة كتيمة ظاهرة معلنة، " وبذلك أضاف الإنسان رذيلة النفاق إلى رذائله العديدة"[1]، فيتشكل لنا ذلك **العنصر الزخرفي** الجميل الذي يوحد بين النتوتات الصغرى في القطعة الموسيقية الواحدة، في عالم وجودي تمثل العواطف المزيفة من "كذب" و"خداع" الدلالات الصغرى، التي تدل على "تيمة النفاق" فحين ينتشر الوعي الخالص بالفضيلة الخالصة المفقودة بين الناس، تنتشر مدراكات الوعي الوجودي إزاء عالم الأشياء فيتم استخدامها لأغراض تهدم الحياة، فتغيب الصراحة ويطفو الفساد، فعندما تجتمع الصورة والخيال، المال كمادة، يحول العقل البشري إلى مجرد حيوان مادي يجري وراء رغباته الذاتية، وهو هيمنة للحدث وانعكاسه على النفوس ومتغيراتها، و"رغم محاولاته دائما في الابتعاد عن هذه الطائفة من العباد الذين لا تحلو لهم الحياة إلا في جو من النفاق والكذب، وربما خرجت به هذه الصراحة إلى حد سببت له متاعب مادية وأدبية لا يحتفل بها ولا يتلفت إليها..."[2].

تتشكل قصة يحي الضيف من عنوان لشخصية حقيقية متميزة بطباعها المتفردة المتميزة التي تدل على عبقرية"يحي الضيف"، الإنسان الوجودي الذي تعلم من الحياة واختبر كنهها، فهو فيلسوف بدون أن يقرأ الفلسفة، يصدم بعالم مزيف مخيف لا ينبأ عن خير وقد استنتجه من دروس الحياة، حيث أدرك كنه المجتمع وعرف شره وخيره، كما أنه عرف معادن الناس وثقفها، وأدرك أن العالم يحيط به نفاق كبير، ويقبع هذا الإحساس بالمحنة التي هيمنت على الذوات الإنسانية بالبشر، واتسعت فرادتها الموضوعاتية أمام عنف الواقع ومأساة الفضيلة الضائعة يطفو الكذب عن الحقيقة وتنزوي الصراحة في ركن ضيق

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:269.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مهمش، ليعيش النفاق مسيطرا على المخيال الثقافي للمجتمع ومع كل ذلك فقد وجد يحي الضيف نفسه يعيش أناه المتعالي، مترفعا عن رذائل الأشياء"وأنا مع كل ذلك فيلسوف بطبعي...وكل هذه الصفات تغمرها لطافة في نوع من الدهاء يحيط به نفاق كبير"[1].

1-7 حرية المدخل: الوهم

يعد اكتشاف موضوعاتية النص في النقد الموضوعاتي خطوة حاسمة لانطلاق الدراسة وتقدمها في عوالم النص، فبدون اكتشاف الموضوعاتية يبقى النص مغلقا على كل محاولة ترمي إلى تفكيكه وإعادة بناء وحدته ولذا يجب على الدارس أن يتساءل عن أفضل السبل التي تؤهله إلى مكان الموضوعاتية في النص حتى يتم له اكتشافها وتحديد عناصرها، ومن ثم الشروع في متابعة تعديلاتها، وهنا لا يقدم المنهج الموضوعاتي للدارس كل العون الذّي يتوقعه، إذ يكتفي بإسناد هذه المسؤولية إلى الناقد نفسه ذلك أن النص الأدبي لا توجد فيه نقطة معينة يجبر المنهج الموضوعاتي الدارس كي ينطلق منها لبناء دراسته، لذا فهو حر في اختيار الموقع الذّي يراه مناسباً للدخول إلى النص والتقدم نحو أعماقه لاستكشاف أسرار بنائه، ذلك لأن تقدم الدراسة نحو هذه الأعماق هو وحده القادر على تقديم الحكم على صواب اختيار ذلك المدخل أو خطئه وهذا يؤدي إلى اختلاف الدارسين لموقع انطلاق دراساتهم للنص الواحد، لأن ما يراه الناقد مدخلاً صالحاً يوصله إلى بناء دراسة منسجمة ومتماسكة.

يقول" جون بيار ريشار" وفي خلاصة، فإن وجود في القراءة الموضوعاتية لنقطة بدء ونقطة وصول، فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعاتية مدخل حر، مما يضفي عليها شيئاً من السحر، وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعاتيين في مقدمته دراسته أنّه سيبدأ من نقطة ما فإن هذه البداية ستكون بداية كتاباته هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس"[2].

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:298.

[2]- عبد الكريم حسن:المنهج الموضوعاتي، ص:185، 186.

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الوهم	القبلة المشؤومة	29مرة	من:181إلى187.
	فتاة أحلامي	08مرات	من:189إلى193.
	ثري الحرب	05مرات	ص:198-199
مجموع التكرارات	42مرة		

الوهم تيمة منفلتة معنوية عاطفية تنبع من الهوى وتتبع بالحدس من الشخص واحساسته فالوهم جذر موضوعاتي يتركب حولها الموضوعات الفرعية، بل وتعد الصورة التي تتشكل وفقها مخيال الذهني للصديق الكاتب ونلحظ تيمة الوهم بمدلولاتها اللفظية على علاقة متجانسة التركيب داخل هيكلها الإدراكي عبر معانيها المبثوثة في النص(يتوهم، شبيهة بمغامرات دون جوان، خيالي رائع، غفوتي، غفلتي، توهم، أوهموه،...)، ومن خلال الجدول نلاحظ أن مجموع القيم التكرارية ذات قيمة تكرارية متوسطة (القبلة المشؤومة **29** مرة، فتاة أحلامي**08** مرات، ثري حرب **05**مرات).

القبلة المشؤومة عنوان جمالي مفعم بدلالات خطية متلونة في بنياتها التركيبية الموضوعاتية بحيث يعكس-العنوان- وجها أخر من وجوه الممارسة الجنسية التي لا تنتهي بتلك المتعة اللحظية والمؤقتة السعيدة، بل قد تكون شؤما لصاحبها أو صاحبتها، وهذا معاكسه مضمون النص القصصي، إن القصة تجسد وهما للحب الزائف الفاسق البعيد كل البعد عن تلك العذرية والبراءة تجاه الحب الحقيقي الصادق الذي لا يكون إلا طاهرا نقيا، ولكن هذا النوع من الحقيقة لا توجد إلا عند بعض الأشخاص مثل صديق الكاتب الذي لم يخبر بعد تجارب الحياة وورم الخبث المدفون في نفوس البشر.

يعالج الكاتب من خلال قصة القبلة المشؤومة التيمة المؤسسة للموضوع المضموني في النص وهي "تيمة الوهم"، التي غالبا ما تعكس حياة البشر في حياتهم الواقعية المتضمخة بالكثير من التغيرات التي تطرأ على حياتهم وبالتالي تتغير بتغير مصالحهم الشخصية بحسب نوع كل مصلحة وعليه تبقي هذه القيم غير ثابتة تخضع للتغير بحسب الزمان والمكان والوقت والظروف، الوهم هو مصدر نفسي متغير موجود في كل إنسان، غير أننا

نجده طافحا لدى عينة من البشر المعينة تمكن منهم الجهل، أو التبعية للغرب، أو الغباء، أو الطيبة الزائدة وذلك لأنه متعلق بمدى طريقة فهم الحياة، ويقبع ذلك تحت تأثير بعض التجارب الحياتية فبتغير بنية المجتمع الاقتصادية والاجتماعية للواقع فإن البنية النفسية للفرد الشهوانية والمتعلقة أساسا بالليبيدو الفرويدي التي تسوغها تلك الإيديولوجيات الزائفة التي تحصر رغبات الإنسان فيلجأ "للهو" والأحلام اليقظة لينخدع ويظنه حقيقية واقعية وما هو في الحقيقة إلا مجرد وهم لا غير فيلجون في سجن للاوعي وتتمكن من أنفسهم الحزن بسبب انكسار دفين وقيم وهو "الحب" كأداة لممارسة نوع من الحرية وهي تجسد رغبة لغريزة جنسية روحية، " فالإنسان يعيش في أوهام لان؟ هذه الأوهام تهون ألم الحياة الواقعية وحين يستطيع الإنسان أن يؤدى هذه الأوهام كما هي عليه في الواقع وحين يستطيع أن يصحو من حالة شبه حالمة يستطيع في مثل هذه الأحوال أن يعي نفسه ويستطيع أن يستشعر قوته وطاقته ويبدل الواقع بحيث يستغني عن الأوهام"[1].

ولذا فإن الوهم تيمة مؤسسة لموضوع القصة، كبنية مطورة تتبي عليها دلالة النص من ناحية الدراسة النفسية لبطل القصة حيث تتحكم فيه الهو وقد أطلق عليها"فرويد" اسم ما قبل الوعي لأنه متعلق أساسا بالرغبة وهو أحد تفسيرات النفسية للأحلام، ويعني ذلك بأن الشخص الحالم يغيب لديه الوعي المتمثل في (الأنا الأعلى)، لتتحكم فيه الهو واللاوعي (الأنا)، ويعد الحلم بنسبة لصديق الكاتب طريقة للهروب من ضغوط العام الخارجي "فكان يروق لصديق الكاتب أن يحدثه دائما عن العالم الخارجي وعن مغامراته للحب هناك، وحتى عن أساليب الناس في المغازلة" وكنت أشرح له ضرورة الحب في الحياة، وأؤكد له انه دافع التقدم، ومبعث النبوغ، ومرسل العباقرة، كما كنت افهمه انه لا دخل للحب في الفسق- على عكس ما كان يتوهم- وأن الحب الحقيقي الصادق لا يكون إلا طاهرا نقياً)"[2].

[1]- صلاح حاتم، ما وراء الأوهام، إريش فروم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص: 23.

[2]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:181.

فتاة أحلامي قصة موغلة في سماء الحب الوهمي إزاء الأحلام هو عنوان تخيلي للفرد يبني عليها صورته الذهنية لمجموعة من الصفات والخصائص التي يتمنى أن يجدها في فتاة أحلامه، فهناك في عالمه الخيالي يشاهد الإنسان صورا خاصة، التي غالبا ما تكون مجرد أحلام وتهيؤات وتكهنات لا غير، تعبر عن مكاشفات للواقع وتكشفه وتقوم بتعريته من الداخل والخارج، إنه الوهم الذي اكتشفه صديق الكاتب فتعلق به فجني على نفسه الكثير من الفشل والإخفاقات في الحياة أدت به إلى عديد التنازلات، وكشفت الكثير من العلل الفكرية والعقلية وحتى الجسمية.

تنطلق بنا القصة على متن قطار الوهم حول إمرأة حارسة تبيع قطع الحلوى والشكولاطة، وتمثل (بولوني) امرأة حارسة في صورتها الموهومة المغلقة، ذات مدخل موسع ولج إليه هذا الصديق رغبة في التخلص من الواقع الراهن بكل أحداثه وتفاصله وآماله وآلامه عندما لم يعثر على أي فتاة تلتقطه من وحشة الوحدة، ثم بعد ذلك يدخل في كبت حاد يشعره بالنقص وعدم التقبل من الآخر، وهو الخوف من المرأة فيحس بالكثير من الضياع، لتبدأ المطاردة الوهمية عبر الأحلام، بأن يختبئ من فجوة الواقع إلى ملاحقة سلسلة من أحلام اليقظة التي زاولته لبرهة محاولا نسيان كل شيء به، عبر بوابة"الحب" محاولات التخلص من الكبت الموجود داخل نفسيته المتعبة، ولكن ما فعله كان انكساراً ذاتيا إزاء الاحباطات المتتالية، ووجد نفسه يفشل مرة أخرى عندما علم أنها مجرد وهم يدعى الآنسة العجوز بولوني)" واختفت وراءه وهي تقول:"سأمنحك غدا قطعة شوكلاطة مقابل الطرد"[1]، وهنا يتيقن أنه أصبح عند محطة بعد مغامرة " أشبه بمغامرات دون جوان" في مطاردة فتاته اكتشف أخيرا أن من يطاردها لم تكن سوى "الفتاة العجوز بولوني"، "وهنا فقط انتبهت من غفوتي أو قل إذا شئت من غفلتي وعلمت أن قنيصتي، أو عشيقتي في هذه الليلة لم تكن سوى "العانس بولوني" قارعة جرس الجامعة"[2]، وهي دعوة دلالية

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:193.

[2]- المصدر نفسه، ص:193.

موضوعاتية مبطنة إلى الكثير من الشباب أن يستيقظوا من أحلامهم ويعشون واقعهم ويتقبلونه على علته، ويرسمون لأنفسهم طريقا واضحة وإلا وجدوا أنفسهم عند محطة القطار بدون زواج أو عمل أو مستقبل واضح " كالعجوز بولوني.

ثري الحرب قصة عنوان صارخ مفعم بالدلالات الأيدلوجية يحمل تلك المكاشفة السياسة والاقتصادية أثناء الحرب، وتعبر القصة عن ذلك الثراء الفاحش الذي حضي به "سي شعبان"، كنموذج لصفقة تجارية وصلت إلى مركز إجتماعي مرموق، ويعد أحد أسياد المال والجاه، ويعتبر"سي شعبان" قوة إقتصادية فرضتها المضاربة وتجارة السوق السوداء، وما كادت أن تضع الحرب أوزارها حتى وجد شعبان نفسه"سي شعبان"[1]، وهو أحد نتاج الحرب العالمية الثانية، الذي توهم أو أوهموه أن المظهر الخارجي هو فلسفة الحياة، وأن المال يشترى كل شيء(ضمير، أرواح، كرسي في مجلس نيابي، امرأة جميلة،...)، لتتصاعد الموضوعاتية الدلالية إزاء وهم المال الذي أصبح هوساً عاشته هذه الشخصية لمدة من الزمن ثم جردته من مبادئه ومعتقداته القبلية، فعاش الوهم التغير الجذري لنفسه، وهيئته (الملابس، المكان، المنزل، الأثاث،...) معتقدا أن التكبر هو الرفعة، وأن سداد الرأي والفصاحة لا يكون مع الطبقات الدونية الحقيرة بل داخل المجالس النيابية وبين التعرف عن فلان وفلان...، وهكذا تضخمت الأنا النرجسية "لسي شعبان" التي أعطت نموذجا واضحاً عن التغيرات السيسولوجية للمجتمعات، الذي رأى أنه عن طريق الشراء يحافظ على بقائه وسط هذا المجتمع الراقي، فأصبح يبذر أمواله للحفاظ على هذه المكانة الزائفة" ولأن المظهر الخارجي كان هو كل شيء في فلسفة سي شعبان، كما توهم أو أوهموه أن المجتمع بما فيه من علم وفضل ودرجات بعضها فوق بعض، والمجتمع بخيره وشره هو عبارة عن سوق يشتري منه الإنسان ما يريد بالمال"[2]، وما إن ظهرت نتائج الحرب العالمية الثانية حتى أعلنت عن ظهور البورجوازيات الاحتكارية التي ألغت وجود سي شعبان.

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:196.

[2]- المصدر نفسه، ص:198.

1-8 التأويل (Lnterprétatation)**: الجهل**

ويشكل التأويل محددا للبني الموضوعاتية في النص "فالتأويل في أدق معانيه هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص"[1]، و"يسعى غادامير إلى بيان إمكانية التأويل الصحيح، ويرى في "موضوعية" بنى ذاتية قارة خاصة وأن الموضوعية (حدا وتعريفا) تسعى إلى إقصاء التحيز والذاتية بكل تشويهاتها، كما يرى أن الموضوعية تتأسس في مستوى من مستوياتها على محو الذات وإبعادها، ثم تتميز في مستوى آخر بعنجهية متعالية حينما تجعل الوعي الذاتي نواة الحقيقة وكاشفها، وهكذا فعلى الرغم من أن الموضوعية تستعبد الذاتية إلا أن الموضوعية ذاتها تنبع من فهم ذاتي للمعرفة الإنسانية"[2]، ومنه فالنص يحتاج عديد التأويلات النصية "فالنّص حين ينتجه المؤلف يظل موجودا بالقوة، ولن يتحقق وجوده الفعلي إلا حين يقصده وعي القارئ، ويدرك معنى من معانيه المحتملة، والمعنى الذي يدركه القارئ، وبشكل من الأشكال، تجلّ من تجليات العالم المعيش في وعيه، أو بالأحرى انبثاق لهذا العالم في وعي الذات، هذا العالم الذي ينبثق في وعي الذات ليس مرجعا خارجيا أو حقيقة موضوعية مفارقة، وإنما هو وعي بكينونة الذات من خلال الموضوع/ النص، أي أن هذا الوعي حصيلة تداخل بين الواقع والمتخيل والماضي والحاضر والمعطى والمحتمل، وهذا معناه أن وعي الذات يتجدد بالنصوص الأدبية وبعوالمها الممكنة فيترتب عن ذلك تحرير دائم الذات، وتغيير متواصل لأفق توقعها ورؤيتها للعالم وأسلوبها في العيش"[3].

---

[1]- سعد البازغي، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص: 88.

[2]- المرجع نفسه، ص: 91.

[3]- محمد مساعدي: الحقيقة والتأويل بين التنظير العلمي والأدبي من الإبدال البنيوي إلى الإبدال التأويلي، في الحاجة إلى التأويل، تأليف جماعي، أشغال المؤتمر الأول، مخبر التأويليات النصية واللسانية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مرتيل –تطوان/ المغرب، منشورات باب الحكمة، ط1، 2018، ص:317.

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الجهل	صاحبة الوحي	10 مرات	ص:176-177.
	صديقي الشاعر	08 مرات	ص:213.
	الشخصيات المرتجلة	15 مرة	ص:278-279.
	الاستاذ	13 مرة	ص:283-290.
	سيدي الحاج	09 مرات	ص:293-295.
	يحي الضيف	07 مرات	ص:298-299.
مجموع التكرارات	62 مرة		

الجهل تيمة منفلتة معنوية عاطفية تنبع من عدم وعي الإنسان وقلة معرفته وتتبع بالحدس أثناء القراءة الموضوعاتية للنص، فالجهل جذر تأويلي موضوعاتي تتركب حولها الموضوعات الفرعية، بل وتعد الصورة التي تتشكل وفقها طريقة تفكير الأفراد للصديق الكاتب ونلحظ تيمة الجهل بمدلولاتها اللفظية على علاقة متجانسة التركيب داخل هيكلها الإدراكي عبر معانيها المبثوثة في النص (الجهل، يجهل، جاهل...)، ومن خلال الجدول نلاحظ أن مجموع القيم التكرارية ذات قيمة تكرارية متوسطة (صاحبة الوحي **10 مرات،** صديقي الشاعر **08 مرات،** الشخصيات المرتجلة **15 مرة،** سيدي الحاج **09 مرات،** يحي الضيف **07 مرات،** ويكون بذلك مجموع تكراراتها: **62 مرة).**

ويجسد الجهل بالنسبة للإنسان شيم الخضوع والخنوع بوصفهما الطريق الوحيدة للبقاء والعيش بسلام في المجتمع، كما أن الجهل صفة مجسدة في نفسية الإنسان الذي تسيطر عليه الشهوات والغرائز الدفينة فيه فيصبح بذلك أعمى لا يرى ذلك التلون والتزيف أمامه" –نعم فقدت صاحبة الوحي، فقدتها إلى الأبد؟... بقيت مدهوشاً لم أدر ما أقول، لأني كنت أجهل تماما قصة" صاحبة الوحي" كما يسميها"[1].

كما أن الجهل يحطم الأمم وينقص من قدرها ومقدارها، ويدعوها للتخلف وتتصاعد الموضوعاتية ويتغير معنى الجهل بحسب مطابقته للواقع الاجتماعي للمجتمعات فيساهم

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:176.

بذلك بانهيارها، وفشلها واندثارها، حيث تسيطر عليها غرائز الفتنة والإحساس بالدونية "والأمم وإن اختلفت في درجات الثقافة والجهل، وتفاوتت في مقدار الرقي والانحطاط، لم تختلف أبدا في فهم الزعيم الحق، ولم تخطئ أبدا في اختيار القائد الصالح"[1].

وتتسم شخصية الجاهل بمركب عقدي وهو الإحساس بالنقص والعار وهذا يشعر الشخص بالعجز والإتكالية، والإحساس بالدونية والاعتباط، وإحساس دئم بالخوف والتهديد من كل شيء، ويتنوع العنصر الموضوعاتي الذي يجعل الجاهل يشعر بالاستسلام، وبالتالي يحاول الهروب بسبب عدم القدرة على المجابهة، وانعدام الثقة بالنفس والاغتراب ورفض كل جديد والتمسك بالقديم" ويعززها عند هؤلاء غرور سافل، وجهل مركب ووعي قبيح، ونفس وضعية، ومطمع دنيء..."[2].

وتمتد الفروع الموضوعاتية اتجاه النفس التي تتميز بالعار أمام الخجل من الذات، وهذا الإحساس بالعار ما هي إلا حالة شعورية بالنقص المعرفي وهذا النقص يشعر الجاهل بأنه على دراية ومعرفة أحسن من الآخرين "الحمد الله... ها قد أتى أخيرا من يقدرني، ويعرف مقامي.. تعالى يا ابني أنظر لهؤلاء الجهلاء؟... جعلوني مصابا في عقلي لأني منعتهم من إهانتي، وأرغمتهم على احترام لقبي المشرف الذي أهداني إياه وفد الأدباء هذا الصباح"[3].

ونلاحظ عملية التكرار الموضوعاتي للمعاني الجهل بكل ظهوراتها اللغوية حيث يمتد الجهل في أبعد مفرداته الخفية التي تخاطب الجهل حول جهل عدد الركعات "وفهمت..فإن الرجل يجهل عدد ركعات الصلاة وخاف أن يقع في خطتها، فتشجع واسترشدني، سرني منه ذلك، وألقيت عليه درساً مختصراً في عدد ركعات كل صلاة، ومتى يجلس ومتى يقوم، ولكن ذلك لم يمنعه من سؤالي عن عدد الركعات كلما توجهنا

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:273..

[2]- المصدر نفسه، ص: 279.

[3]- المصدر نفسه، ص:290.

إلى الصلاة... ووجد صاحبي صلاة العشاء طويلة ولهذا قرر حذفها من برنامجه وإبدالها براحة في المنزل"[1].

وتتولد هذه المفردات بشكل متتابع تتردد مفرداتها ضمن العائلة اللغوية الأكثر حضوراً، حيث نجد الجهل يمتد بجذوره التأويلية إلى الجهل في المعرفة بسبب انعدام الوعي"ولهذا فلا غرابة إذن في أن تبدو لكم حياتي كلها سلسلة من التناقضات، عالم مع العلماء، وأديب مع الأباء، جاهل مع الجهلاء، فنان في أوساط الفنانين، عبقري في دنيا الجهال وجاهل بين العباقرة تواضعا، وأنا مع كل ذلك فيلسوف بطبعي"[2].

وتكون تيمة الجهل موضوعة فرعية فاعلة في النص مبثوثة المعاني تمتد فروعها، المتكررة حيث "كان النائب وزميلته في حيرة من أمرهما إذ دخل سي زعرور ويجر أذياله قاصدا حجرة الطفل لتلقينه درسه المعتاد، وما كادت السيدة تشاهده حتى هبط عليها الوحي وعرضت على صديقها استخدامه لهذا الغرض وسواه من الأمور والأعمال وذهبت تطري سذاجته وتثني على جهله بالحياة ودقائقها...واستدعي المعلم الساذج إلى حضيرة الذئاب"[3].

1-9 القراءة المجهرية (Microlectures)**: الخبيبة**

وهي من الإجراءات الأساسية التي يقوم عليها المنهج الموضوعاتي عند جون بيار ريشار، وقد جعله عنوانا لكتابه الأخير"قراءات مجهرية" وهو يعني عنده قيام التحليل الأدبي بالتركيز على جزء أو أجزاء صغيرة في النص الأدبي قد يكون هذا الجزء نقطة، فاصلة، حرف، كلمة، جملة، فقرة، مشهد، حدث أو غير ذلك مما يدخل في تكوين عالم النص وبنائه، وهو عمل يدخل في صميم مفهوم الموضوعاتية التي هي النواة المركزية التي ينبثق منها النص الأدبي فينمو بفضل التعديلات حتى يكتمل عالما خيالياً.

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:295.

[2]- المصدر نفسه، ص:298.

[3]- المصدر نفسه، ص:305.

وهذه القراءة المجهرية لم يهتم ريشار إلى أهميتها الكبيرة ولفاعليتها لاكتشاف التفاصيل الفنية الدقيقة التي يقوم عليها بناء النص الأدبي بداية من حرفه الأول إلى نهايته. إلاّ في كتابه الأخير "قراءات مجهرية" بشكل خاص إذا كان قبل هذا الكتاب يوزع اهتمامه على كامل النص، سواء النص قصيدة أم رواية، بل كان يتجاوز ذلك في أحيان كثيرة ليشمل إنتاج الأديب كله، أو حتى أنه كان يخصص الكتاب الواحد إلى دراسة إنتاج أديبين أو أكثر.

وكان يرى ذلك من ألزم أعمال الناقد الموضوعاتي حيث يقول:"ولقد بدا لنا على غرار الدرب التي تذرعها الخطى، لا على غرار المحطة أو النظر فهو يتقدم بين المشاهد، وفي تقدمه يفتح الأبعاد ويفرشها ويطورها وخشية السقوط في اللامعنى أو خشية السقوط في حرفية النص يتوجب عليه أن يتقدم باستمرار أن يعدد الرؤية، أن يعدد اللقطات وكالجبلين في بعض المعابر الوعرة، فإنّ النقد لا يتجنب السقوط إلاّ باستمرار اندفاعاته، خفي سكونه يسقط في التكرار أو المجانية"[1].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الخيبة	مجموع القصص صاحبة الوحي	180 مرة	من:171 إلى234.
	مجموع القصص نماذج بشرية	219 مرة	من: 237 إلى311.
مجموع التكرارات	**399 مرة**		

تعد الخيبة حالة نفسية تصدر عن تعاسة الفرد عندما يبحث في داخل نفسه عن نفسه محاولا إيجاد ما فقده إياه منذ أيام أو سنوات، فيشعر –الكاتب- بالكثير من بالضيق والحسرة والندم والارتباك ولعدم إيجاد الأمل في الحياة، فالخيبة إذن حالة روحية تشل فاعلية الإنسان، وتؤثر على سلوكياته الفيزيولوجية، والسيكلوجية نتيجة فقده للشعور بالأمان، والفقر، وفقدان الأمل من المستقبل، وتشير تيمة الخيبة إلى واقع مر يعيشه الكاتب وينقله ضمن عمله الأدبي، إزاء اكتشافه للوهم الذي نعيش فيه، وهي حالة نفسية من البؤس الشديد واليأس النفسي وصل إلى ذروته الموضوعاتية لدى الكاتب، بعدما عاين

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص73.

الكثير من الإخفاقات والفشل والهزيمة التي نقل صورها عبر الظلم، فصور لنا حالات كالفقر والحرمان الذي تتخبط فيه شرائح اجتماعية عريضة، اختارها في مجموعته القصصية كنماذج بشرية، حيث يتجرد فيها من كل القيم الإنسانية الفاضلة، واتصافه بالخبث والنذالة والاحتقار، ثم تتكاثف الموضوعاتية في بنائها الواقعي المتجذر والأكثر صلابة في اللاوعي الشعور للكاتب عندما يلتقط لنا مجريات طبائع صنيع الإنسان وأفعاله، وعلى قراراته وأحكامه، وبذلك تمس الخيبة كل القطاعات والميادين، السياسية والاقتصادية والدينية..)، وبذلك نجد داخل قصصه صاحبة الوحي التكرارات الموضوعاتية الأكثر حضورا وإلحاحا، بحيث تضاف إلى مجموعته القصصية نزعة تشاؤمية رومانسية مؤلمة، يجسد أفاقها المغلقة أحمد رضا حوحو يبكي عن تلك القيم الضائعة في فلاة المستقبل المجهول، وهي نزعة آل إليها الفكر الإصلاحي الذي تبناه أحمد رضا حوحو ولم يعد هناك منفذ أمامه إلا بوجود الفكر الثوري ضد كل هذه التيارات المعاكسة، التي يحقق من خلالها تلك الآمال الضائعة لعلها تعود من جديد، فأحمد رضا حوحو عاين الكثير من الوقائع الحقيقة ووضعها تحت المجهر، وقرأها قراءة مجهرية ووضع آفاقها المستقبلية بين أيدينا، فتيمة الخيبة وحدة منفصلة يتشتت معناها في كل الاتجاهات وقد أخذت معنى آخر وهو التفريع الموضوعاتي للموضوعة الواحدة، حيث تتجه الخيبة ضمن وحدة علائقية متشابكة وهي الخيبة الاجتماعية التي لا يمكنها أن تحدث قطيعة مع الآخر باعتبارها تعيش ضمنه وفيه، وهي مصدر للقلق الاجتماعي الذي يعيشه الإنسان، ويمس كذلك القواعد الأيديولوجية التي تحرك كل الأطراف الاجتماعية بمختلف توجهاتها العقائدية والفكرية، ضمن العلاقات الإنسانية التي تعكس لنا أساليب الحياة المعيشية وتحكم هذه الأفراد والجماعات، من خلال رصد المعاني الخفية الغير متجلية في النص "لتيمة الخيبة"، من خلال تعددها الموضوعاتي (كقيمة تكرارية لتيمة الخيبة التي نجد مجموعها التكراري هو: **399** مرة)، وتيمة الخيبة هي تيمة فرعية حسية خفية غير موجودة في النص تتبع

بالحدس الريشاري، وهي تيمة منفلتة عشوائية متكررة نلحظها داخل النص أو من خلال دراسة حياة النفسية للمؤلف.

1-10 التكرار (La Répétition):الألم:

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الألم	فتاة أحلامي	12 مرة	من:189، 191، 193.
	جريمة حماة	34 مرة	من:201إلى:206.
	الفقراء	14 مرة	من:207، 209، 210.
	خولة	29 مرة	من:218، 219، 222، 223، 224
	الشيخ زروق	07 مرة	من:241إلى 244.
	السكير	25 مرة	من:263، إلى:265
	رجل من الناس	05	من: 267، 268، 269،.
مجموع التكرارات		**126 مرة**	

تيمة الألم معنوية عاطفية حسية رئيسية تنتمي إلى فرع الموضوعات الفرعية عدد (قيمها التكرارية فتاة أحلامي **12** مرة، جريمة حماة **34** مرة، الفقراء **14** مرة، خولة **29** مرة، الشيخ زروق**07** مرات، السكير**25** مرة، رجل من الناس **05** مرات، وبذلك يكون مجموع تكراراتها **126** مرة)، وهي امتداد طبيعي إلى الموضوع الفرعي الحسد، ويشير الألم إلى ضياع الإنسان في عالمه هو وهو القلق الذي يمزق إحساسات الإنسان، والالم هو عبارة عن تجربة حسية عاطفة واعية يسطر عليها إحساس الشعور بالوجود، وهو يعبر عن قلق المؤلف الواعي بموضوع الحياة، وينتج الألم عن الرغبات والتعلق بكل شيء بالمتع والشهوات وحتى الماديات، التي يقع فيها الإنسان، وتشكل مجمل أضراره الجسدية والنفسية لقاء تجربة الشعورية من خلال التقاء الذات بالموضوع.

وقد حققت موضوعات النص لتيمة الألم في الحب روابط موضوعاتية تربط ما بين ثيمات النص بعضها ببعض عبر القصص، فقصة **جريمة حماة** عدد تكرارتها **34 مرة** "آلامه المبرحة، الآلام، آلما شديداً، أصناف الآلام، آلام الفراق، أكابده، أقاسيه، آلامي،

الآلام الفتاكة، أقداح العذاب" وتحتل أكبر قيمة تكرارية موضوعاتية في النص، حيث تمثل الفئة الكبرى في تكون نسق النص، ويحدث الشعور بالألم إزاء واقع مرير يعاني منه الإنسان، وخاصة وأنه داخل منظومة أسرية، تعصف بالقيم الحياتية له، وتختزل "الحماة" تلك التواترات الأسرية التي تسعى لتفكيك هذه الروابط عند طريق خلق العديد من المشاكل"وأرسل زفرة حارة من أعماق قلبه كأنما تنفس بها بركان، دلت على حزنه العميق وآلامه المبرحة"[1]، التردد التكراري المكثف في القصة هو تصوير اجتماعي يبين العلامات الدلالية للموضوعات الكبرى التي مصدرها دائما "أم الزوج" أو"أم الزوجة" التي تسببان لابنتهما/ أو ابنهما إما التعاسة أو السعادة لدى العديد من الأسر"وطعنت الحماة... فقد أخذت تصنف لنا أنواع العذاب، وتبتكر لنا أصناف الآلام..."[2].

وتحمل **قصة خولة** قيمة تراكمية صاعدة حيث أن عدد تكرارتها **29 مرة** بمختلف معانيها" أليما، آلام، المؤلمة، باب قلبه المحطم، مؤلمة خطيرة، آلامه، غدت تتدب، التخفيف عنه، يحس بألم، الكئيبة، تموت كمدا"، ونلحظ قيمة تكرارية كبرى دالة في النص حيث تجسد معادلة موضوعاتية عكسية لدى الأسرة العربية عن أم تخاف على ابنها، وتتمنى له كل الخير وتبارك زواجه كذلك، ويتصاعد آلامها كلما حزن، حيث أن الابن يمثل نقطة ارتكاز للوالدين "لم تكن تلك المرأة سوى والدة سعد، التي تلقت نبأ قران خطيبة ابنها بقلب دام، وعين باكية، وغدت تتدب حظها وحظ ابنها العاثرين وتستنجد بالمرحوم زوجها حيث لا نجدة منه...وتركزت نقطة آلامها في خوفها على ابنها"[3].

وأما قصة السكير فشكلت قيمة تراكمية صاعدة يبلغ عدد تكرارتها **25 مرة** بمختلف معانيها "يتوجع وينتحب، دمعه منهمر، يتعذب، ألم يصيبها، البكاء، النحيب، عيناه تذرف الدموع، آلامه، الحالة، التأنيب..."، وتشكل الابنة لدى الأب فلذة كبده، فالموضوعة الألم

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:201.

[2]- المصدر نفسه، ص:204.

[3]- المصدر نفسه، ص:222.

ذات دلالة دينامية تقوم أساسا على مفهوم الذاتية وحالات الوعي والشعور، والإحساس بالألم إحساس ذاتي يعبر عن معاناة هذا الأب السكير اتجاه ابنته" واحتلت البنية كل جزء من قلبه وعواطفه وروحه فأصبحت تشغل كل حياته، ويسر لابتسامتها، ويتعذب لأقل ألم يصبها"[1].

وتجسد قصة **فتاة أحلامي** قيمة تراكمية نازلة حيث يبلغ عدد تكرارتها **12 مرة،** وتعدد معانيها" آلاما وحسرة، مرتجف، أندب، أتعذب"، وتتردد موضوعات الألم ضمن ترددها الإحصائي التكراري حيث تتجسد مأساته في عالم الضياع والعبث الوجودي، بسبب الحب الذي يمزق شعور الإنسان اتجاه فقدان حبيبته وهو يعبر عن مستوى لا شعوري له.

وتجسد قصة **الشيخ زروق** قيمة تراكمية نازلة عدد تكرارتها**07مرات** بمختلف معانيها" اختنق صوته، الألم، التخفيف، متألما..."، وتصبح تيمة الألم تتخبط بين العوالق والقطيعة الابستمولوجية لفيئاتها التكرارية المتواترة، حيث أنه هذه العوالق تقع بين تخطي شرع الله في الميراث من جهة هذا الشاب اتجاه أخته، وبين هذا الشيخ الزنديق الذي لم يراعي لا شرع الله ولا قيمة المكان المقدس الذي يوجد فيه، وتقع هذا القطيعة الإبستمولوجية وهي المعرفة بحدود الله وتجاهلها وبين ضمير ميت وآخر غاب في حلقات اللاشعور بالإنسانية "أفهمت؟...انهض وأسرع إلى عملك سألحق بك بعد صلاة العصر... نهض الشاب متألما مضطربا وبقي الشيخ مسروراً يذكر الله ويوحده"[2]

ولم تخرج قصة **رجل من الناس** كقيمة تراكمية نازلة يبلغ عدد تكرارتها **05 مرة** بمختلف معانيها "بتألمه، آلامي، أعصابه..."، عن موضوعة الألم التي حركت شعور "سي خالد" اتجاه ضياع الفضيلة وتغير طبائع الناس.

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:263.

[2]- المصدر نفسه، ص:244.

1-11 الإطرادية: تيمة الخوف

ويتبين لنا أن معيار الإطرادية أمر ضروري، باعتباره يشكل وحدة أساسية لتشكيل الموضوعات وتحديدها، الإطرادية مفهوم في غاية الأهمية، وهي الخطوة الأولى التي يعتمد عليها"ريشارد"في نقده، هذا من الجانب الكمي، أما من الجانب النوعي فإنّ سلسلة الأمثال التي يمكن تعريفها على أنها: تعني العمل على المستوى العمودي، أعني العناصر التي يمكن إبدالها من بعضها في حقل واحد، ترتبط مع بعضها بعض بصلة القرابة"[1].

ونلحظ كذلك أن عبد الكريم حسن يعرف الإطرادية على أنها:"هي المقياس في تحديد الموضوعات، فالموضوعات الكبرى في عمل أدبي وما هي إلا الموضوعات التي تشكل المعمارية غير المرئية لهذا العمل، وبهذا فهي تزودنا بمفتاح تنظيمه، وهذه الموضوعات هي التي تتطور على امتداد العمل الأدبي، وهي التي تقع عليها بغزارة استثنائية، فالتكرار أينما كان دليل على الهوس"[2]، وتعد الاطرادية معيارا ضروريا لتحديد الموضوعات لكن لا يمكن أن تكون المعيار الوحيد في تحديد الموضوعات المهيمنة في تحديد العمل الأدبي.

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الخوف	صاحبة الوحي	18 مرة	ص176-177-179-180
	خولة	55 مرة	ص:215-2016-218-219-220-221-222-223-224-225.
	الشيخ زروق	07 مرة	239-240-241.
	عائشة	16 مرة	245-247-249.
	القبلة المشؤومة	24 مرة	ص:185-186-187.
مجموع التكرارات	**120 مرة**		

تشكل تيمة الخوف تيمة إطرادية وتكون وحدة موضوعاتية علائقية رئيسة في العمل السردي تنطلق منها وتعود إليها باعتبار أن الاطرادية تشكل هوس الكاتب، حيث

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:56.

[2]- المرجع نفسه، ص:56.

تمثل القيم التكرارية الكبرى صاحبة الوحي **18** مرة، خولة **55** مرة، الشيخ زروق **07** مرات، عائشة **16** مرة، القبلة المشؤومة **24** مرة، عدد مجموع تكراراتها **120** مرة).

فمن خلال قصة **صاحب الوحي** تتجلى تيمة الخوف"، بمختلف معانيها الدلالية" باللهول، علامات الامتعاض، الاضطراب، القهر، البشع المخيف"، تجسد صاحبة الوحي أحد الأوجه المخيفة في حياة الشاعر هي حقيقة مبيتة صنعت عنصر الحقوق الموضوعاتي على أحقاب القصة تحمل كل معاني الضرر العاطفي والنفسي والوجداني، وتدخل المحب في دوامة الحزن الشديد والرعب إزاء فقد الحبيب نتيجة لعدة آمال مخيبة عصفت به وغيرت مجرى حياته إلى الأبد.

ثم جسدت قصة **خولة** بمختلف معانيها: "الخوف، يقاسي، تخاف، يخاف، وسواس، التهديد، عذابا نفسيا، الخائفين، مخيفة، المخاوف، بشعا مخيفا، مخاوفه، الرعب، تخافي، متخوف، فزعت"، ويجسد الخوف أهم تيمة موضوعاتية مكررة في النص ذلك أن ترددها الموضوعاتي عال الوتيرة، نتيجة عديد الانفعالات المقطعية في النص فخوف خولة على سعد هو خوف نشأ منذ طفولتها "وهو خوف طفولي جاء إزاء الصدمة الأولى والحب الأول" الذي عاشته وعايشته وهو حب يأخذ مسار الانفعال العاطفة مكبوتة من طرف المحب اتجاه محبوبته وهو خوف كامن لسنوات عديدة في أعماق العقل الباطن أو عالم اللاشعور ثم تجلى الخوف مرة أخرى في حياة خولة حينما قرر والدها تزويجها من رجل آخر غير سعد وهو شعور بالفقد الحقيقي لحب حقيقي في عالم الشعوري لدى خولة ثم الخوف التمركز الرئيسي الذي عاشته خولة هو إضطراب النفسي على الوترة بين ما ستصنعه خولة بين قبيلتين إن رفضت الزواج بصالح.

ولم تبتاعد قصة عائشة عن تجسد تيمة الخوف بمختلف معانيها المتكررة الإطراية "الرعب، الذكريات الأليمة، تدفن نفسها، صامتة كالقبر، الضيق، المظلم.." فمعاني الخوف الحقيقية نلحظها من خلال تمثلها في الواقع الجزائري بكل مجريات الأحداث التي تقبع داخل المجتمع المغلق مغلف بالكثير من المعتقدات والعادات والتقاليد والأفكار البالية،

ويجسد الخوف في حياته كذلك منذ النشأة الأولى بحيث أصبح الخوف يلازمها ويلزمها طيلة حياتها لأسباب عدة منها "قلة المعرفة، والنشأة المحافظة التي ولدت فيها"، وكذلك البيئة المكهربة داخل نظام بطريكي متسلط محفوف بالكثير من الاغتيالات النفسية والوئد العاطفي والشخصي.

وتجسدت تيمة الخوف بمختلف تردد تكراراتها ويرتبط الخوف بالحالة النفسية والوجدانية التي تسيطر على ديناميكية الذات وتكون موضوعة رئيسية تتحكم في العمل السردي القصصي، وتتحكم كذلك في الخلفية الإبداعية للكاتب حيث أن الخوف يعد حالة وجدانية ذاتية تسببها الوعي اتجاه موضوع ما، وهذا الوعي يخلق لدى الكاتب أزمات نفسية نجدها في عمله الأدبي، وهو يعبر عن خوف إزء وقوفه على مجموعة من النماذج البشرية التي تتبع خطها وآفاقها، فعلم خطورتها من خلال الفحص العميق للواقع.

ويعكس أحمد رضا حوحو من خلال قصصه الخوف الذي يعبر عن طريقه عمق إحساسه بالقضايا الاجتماعية وهموم الشعب، كما أنه يرصد تلك التغيرات السيسولوجية للمجتمع، وقد" ورد الموضوع الاجتماعي في قصصه على عمق إحساسه بقضايا المجتمع وهموم الشعب وانحيازه الصريح للفئات الاجتماعية الفقيرة والمتوسطة فقد دافع عنها بكل قواه وبكل مواهبه الأدبية"[1]، وعكس هذه المخاوف من خلال قصصه صاحبة الوحي، خولة، القبلة المشؤومة، الفقراء، عائشة، لرصد عديد الموضوعات الإنسانية والاجتماعية التي ظلت حبيسة الأعراف والعادات والتقاليد، وكذا الظروف الاجتماعية الراهنة، ومما لا شك فيه فإن أحمد رضا حوحو يتميز بكتابات "فيها جرأة وتجاوز للعادات في تلك المرحلة الزمنية التي نشر قصصه فيها"[2].

وقد جسدت التيمة الخوف في سرديات أحمد رضا حوحو هذه الاشتباكات الوجدانية العاطفية ذات الأبعاد السيولوجية، تداخلت معها موضوعات أدبية أخرى رسمت صورا

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص:66.

[2]- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، 1925-1967، ص:223.

موضوعاتية للاضطهاد والقهر، الاجتماعي الذي دفعه للخوف إزاء هذه التغيرات التي مست حتى القيم الدينية التي جسدها الشيخ زروق وهي الخوف من فقدان المال الذّي قتل فيه كل معاني القيم الدينية والإنسانية السمحة وتعرى من كل الفضائل والأخلاق الحميدة، ولباس ورائها عباءة وسبحة ولحية ستر ورائها فضائع جرمه، فالمال حول منه شخصية منافقة ملتوية كشفت عن نفسيته المدنسة بدون خوف من الله، حيث أن عدد تكرارات تيمة الرياء **52** مرة، وهي تيمات منفلتة في النص تكون كل قصة موضوعاتها الخاصة" "يخشاه، خشيت، الرجفة، بصوت خافت، شدة الاضطراب، مرتجفة، الخوف، مضطربا ..."

"–أي شيء أستفيده من الناس؟. ..أتخالين زوجك من أولئك الغافلين الذين ألتهم المادة الدنسة عن أعمالهم الربانية، وأشغلتهم بطونهم عن الآخرة؟. ...أنا أخدم الناس لوجه الله: أخدم الحق الضائع وأحاول جهدي إرجاعه إلى نصابه...

ثم حوقل الشيخ واستغفر ربه واسترسل يقول:

- لا تدخلي على نفسي الرياء أيتها المرأة، اتقى الله.

أتريدين أن تضيعي أجر عملي، وأن تبدلي ثوابي عقابا بأحاديثك هذه؟..."[1]

1-12 الصورة: تيمة الظلم

وتعد الصورة جسد الموضوع، وغالباً ما تتداخل معه فلا وجود لموضوع بدون صورة ذهنية تفسر الموضوع، فهي هيكل ذهني تعكس الماهية للموضوع وتمثله دوماً، ومنه نجد أنّ الصورة دائما ما يتداخل مع الموضوع، فالصورة هي شبيه أو مماثل تنعكس فيه ملامح الأصيل أو أبرزها في هذّه الملامح"[2]، وتنطلق من ثنائي تكاملي يتم بين" الصورة والأسلوب" وينتهي إلى نقض ما درج عليه كثير من النقاد من أن الصورة اقتحام خارجي على الشعور يمكن أن يظلّ قائما داخله ومستقلاً عنه معا، أو يمكن أن يكتفي بتواجده فيه حتى وإن ذاب داخل أليافه، وخلاياه، ومن الصواب القول- حسبه- بأن

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:240.

[2]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص:159.

الصورة تتطابق مع الشعور تطابق هوية، لأن الخيال الناسج لصور إنما ينتج، مادته الخام من أعماق الذات التي هي بدورها صياغة جبلها الواقع، وهذا يعني أنّ ثلاثة كيانات تتوحدّ (كما لو أنّ أ-ب-ج)، وهذه الكيانات هي الموضوع الخارجي والشعور المسوغ منه والصورة المنسوجة من الشعور ومن هنا تغدو الصورة الفنية علاقة مع الذات والموضوع، وذلك بحسبانها ذاتا وموضوعا في آن معا "إن فالصورة كفلذة شعورية تغدو مرآة تقتنص فيها الحاجة التي يتمثلها الشعور إلى حدّ أنها تكونه، وتحليلها إذن أسلوب لغرز الذات واستبارها لأن الشاعر يفض ذاته عبر الصورة"[1].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الظلم	ثري الحرب	08 مرات	ص:196-197-198-199.
	الشيخ زروق	18 مرة	ص:239-241-242-243.
	جريمة حماة	06 مرات	ص:202-203-205-206.
	خولة	07 مرات	ص:217-218-219-220-226-233-234.
	الشخصيات المرتجلة	04 مرات	ص:278-279.
مجموع التكرارات	**43مرة**		

عبر تفرع التشجير الموضوعاتي تتشكل الموضوعاتية لنا تيمة محفزة في العمل الأدبي، وهي "تيمة الظلم" باعتبارها تيمة معنوية حسية تنتمي إلى مجموعة الصور المجسدة للموضوع، باعتبار أن المجموعة القصصية ذات طابع اجتماعي سيولوجي سيكولوجي، وتعد "تيمة الظلم" تيمة فرعية في العمل الأدبي لأنها تدرس لنا قضية مهمة وهي "الظلم الاجتماعي"، فمجموع تكراراتها من خلال الجدول هو **43مرة**، موزعة على السلم التكراري الموضوعاتي بحسب فئتها التكرارية(الشيخ زروق**18مرة**، ثري الحرب**8مرات**، خولة**07مرات**، جريمة حماة**06مرات**، الشخصيات المرتجلة**04مرات**)، والظلم هو أحد الصور الموضوعاتية الموغلة في نفسية الإنسان الغير السوى والتي تكون

[1]- عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص: 71، 72.

موجودة لدى فئة كبيرة من الناس ويتحدد الظلم الاجتماعي وفق نوعية البشر، وطريقة التعامل فيما بينهم، ومن معاني الظلم المتكررة داخل النص نجد:"إضرارا، اضطهاد، بغى، تحكم، تسلط، إجحاف، أذى، ظلم، إساءة، استبداد، مظلومة، تعذيب، عذبتني، شكوى، قهر، جور، هلاك، مظلم، جور، ميل عن الحق، جريمة، هضم، تجبر، طغى".

وهي معاني متواترة عبر كامل النص الأدبي السردي، الذي يدل على مظاهر القبح وعدم الرحمة، من انتهاك للخصوصيات الثقافية الفردية والجماعية للدين خاصة فالشيخ زروق يمثل أحد صور الظلم الإنساني والديني:"أريد منع هذا الولد من إرث أبينا، هذا الطفل يعد أجنبيا، دخيلا على أسرتكم، صدتك عن العناية بأهلك وأولادك"، دون أدنى أي احترام للمجتمع الذي لا يملك سوى ثقافته وخصوصياته العرقية والدينية والسلوكية التي سطرها الدين الحنيف، ونجد ذلك التفاوت التكراري لموضوعة "الظلم" كذلك من خلال ما تحمله من دلالة نفسية بشعة، وإحساس النفسي والاجتماعي بالضياع والتهميش، وهذا يعني التهميش والتمزيق للعرف والجنس الإنساني مادام الهدف معلوما.

وتيمة الظلم هي أحد أهم التيمات الفرعية في النص، لأحد أهم الوحدات المعجمية التكرارية التي صورت مشهدية النص، والدلالية في نفس الكاتب، فعثرنا عليها موجودة في النص السردي بدلالاته المختلفة "وكان يبدو هذا الشيخ متهيجا حيث لوح بقبضته الهزيلة وصاح:-أما تخشى من الله يا خليل...أتزوج ابنتك من رجل أجنبي؟ وهذا ابن أخيك من لحمك ودمك، خطيبها من أيام الطفولة يبني عليها آمالا في عمار بيته، تغدر به هذا الغدر لقاء دريهمات من حطام الدنيا الفانية؟...أما تخاف الله؟ أهكذا تتمادى في غيك؟"[1].

وهي لغة نفسية صريحة عن قيمة الأب وسلطته على النفس والذات حتى أثناء غيابه فهو يعتبر هاجسا يمارس سلطويته في الخفاء والعلن ويفرض سلطته حتى على جسدها فلا يحق لها أن تتزوج بمن تشاء أو تبدى رأيها فيمن تريد، وهي بذلك تجسد

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:220.

معاني الوفاء والخضوع لكي لا تجلب له الخزي والعار والدمار بحسب ثقافتها الدينية والتربوية فهي ليست حرة في جسدها، ورأيها وتفكيرها، وتساورها تلك الانفعالات الذاتية فليس في مقدورها، أن تصنع أي شيء سوى أن تنتظر مصيرها كباقي نساء القرية وتقبل بصالح زوجا لها.

وعندما يتمكن الانسلاخ غير الأخلاقي فينا فهو قد يصبح أحب شيء لنا وقد هالها الموقف بشدة لحد ننسلخ عن الدين ونعبث به لقاء دريهمات، أن يمارس "ثري الحرب نشاطه التجاري غير عابئ بأصول التجارة أو أخلاقيات المهنة الشريفة فلا يميز بين ما شرعه الله من قوانين في التجارة، ولا بين قوانين الادراية والدستورية المتحكمة فيه.

وتصور لنا القصص مشهدية التفكير الجزائري إزاء العلم والدين كقيمة خلقية اجتماعية فاضلة، يكون الشرف والعز والنخوة أسمى من كل شيء ويمتد إلى فضيلة الأعراف المتدفق بين ثنايا الوجدان الجزائري، بين أسارير التعذيب الوجداني في صورة لأحد أنواع الموت الجسدي والفكري في قصة الشخصيات المرتجلة أمام نزاهة العلم الشريف، ثم تعود لتبحث في الذات من جديد ويعود ترددها الموضوعاتي للاطرادية "نهر خادمه، شتمه، طلق زوجته، حرمها عشها، يظلم، مظلومة، الظلم..."، المتكررة بمعانيها عبر كامل النص.

1-13 الهاجس: تيمة القلق

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة القلق	مجموع القصص صاحبة الوحي	239 مرة	من:171 إلى :234.
	مجموع القصص نماذج بشرية	195 مرة	من:237 إلى: 311.
مجموع التكرارات	434مرة		

إن **"تيمة القلق"** تشكل أحد أهم الوحدات المعجمية حضورا حيث يتشكل معها النص الأدبي فضاءاً مهما في نسقه كوحدة عمل متكاملة ف**:"تيمة القلق"**، هي وحدة

علائقية جسدت معاني النص الأدبي، وهي تيمة تمثل الهاجس الذي يعاني منه الكاتب يتعالى صوت الألم مرة أخرى، وقد وجدنا كذلك أحد أهم التيمات الفرعية في النص، لأحد أهم الوحدات المعجمية التي غيرت إيقاع النص وزادته جمالية فنجد "تيمة الخجل" والتي تحمل تلك الإيقاعية في نفس الكاتبة، فنجدها موجودة في النص السردي بدلالاته الموضوعاتية، ويسدل الكاتب الستار عن "تيمة القلق" إنها صرخة تنطلق من عمق الذات، من عمق المجتمع، بل هو لغة الفرض النفسي والإجبار الوجودي لصوت الذكورة، وهو نوع من الضغط الذي طال حتى الصوت الأنثوي فيكون عليه رقابة ويعتبر من المحظورات والمحرمات، العامل أسقط الكثير من حقوق المرأة " وأقلقها بادئ الأمر ثغاء الأغنام وصهيل الحصان الذي لم يلتفت إليه أحد في هذه الليلة"[1]

يمثل سي زعروز الوجه الجميل للقيم والمبادئ التي ثبت تفقد بريقها الطاهر منذ أمد بعيد، وقد جسده ضمن واقع معتم ومظلم بحيث شكل أدواره المدير ونائبه رسخت تجارة التعليمة، وتنبأ بما نعيشه اليوم الدروس الخصوصية مقابل مبلغ مادي معين.

إن الذّي دفع سي زعرور لطرد ليست سذاجته فقد بل هو أخذ الأمور بطيبة خاطر وبكل براءة وبدون تأويل للأحداث أو الحركات أو الإيماءات أو الكلام.

إنه تحكم ديناميكي آلي فيحي الضيف" وإذا سألت يحي الضيف عن هذه السرعة التي يعيش فيها وعن هذه الحركة الدائمة التي تغمره، أجابك أن مبعثها القلق وإنه يتعب نفسه كثيرا ليلحق بركب المعالي"[2]،

1-14 الموضوع الرئيسي: تيمة الفساد

ينبثق النص الموضوعاتي الذي تشكل عمود النص وكافة أجزاء العناصر الموضوعاتية من "تيمة الفساد"، وتعد القيمة التكرارية الأكثر تواترا، ولأتعرف على هذه القيمة التكرارية تتبعت الكلمة في حد ذاتها، ثم معاني الكلمة، بعد قراءة النص قراءة عميقة شقولية، ثم

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:224.

[2]- المصدر نفسه، ص:299.

أفرغت محتواها الدلالي وحقولها المعجمية، وبحثت عن الحافز وراء وجود الفساد كقيمة تكرارية تحقق ذلك التجانس بين العناصر الموضوعاتية، وبالتالي فإنه لا يكتمل العمل الأدبي إلا إذا تجانست جميع القصص على موضوعة واحدة من أجل اكتمالها ويعنى ذلك الترابط والانسجام بين البنى الداخلية للموضوعات التي يحتويها العمل الأدبي، فالعمل الأدبي الناجح هو الذّي يحدث تجانسا بين بناه الداخلية، ودوره النقد هو إخراج لغته الأدبية والشعرية، فتتحول هذه المادة كل مرة إلى شكل جديد من مبدع لأخر"[1].

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الفساد	مجموع القصص صاحبة الوحي	66 مرة	من: 175 إلى :234.
	مجموع القصص نماذج بشرية	28 مرة	من: 237 إلى :311.
مجموع التكرارات	94 مرة		

ويتجسد التنويع التيماتي في النص السردي الاجتماعي وهي: "تيمة الفساد"ترصد تلك الانفعالات، وتصوير حجم الأزمات العنيفة، في أشد حالات توترها وانفجارها، ويتصل مفهوم الفساد بتلك اللغة التي تمتاز بالشاعرية والانزياحات فهي تمثل الوجود الإنساني المادي الذي يتصل بالرغبة واشتهاء والحب وكل ما يعلن عنها في لغة الكلمات المحيطة بها، فالنص الروائي النسوي يشتغل على أيقونية الجسد في نواته الدلالية فهو يعتبرها محطة عبور للنص وخرق لنمطية الكتابة القديمة، إلى كتابة تفضح أسرار الذات فهو يشبه "النواة الدلالية الممغنطة تستقطب فقرات النص ومحاوره، كما تساعد الدلالة فيه على الانعتاق والانطلاق في فضاء المتعدد واللامحدود"[2].

ويجمع بين القصتين مصلحة واحدة تجسد معاني الفساد حيث تتقاطب هذه الثنائيات الضدية في خيط رفيع يجمعها ألا وهو: الفساد الديني، والفساد الدنيوي-المال-، حيث

[1]- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص:59.

[2]- الأخضر ابن السايح: سرد الجسد، وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الجديد الأردن، ط1، 2011، ص:274

يمثل موقف الشيخ زروق موقف الكذاب الأشر شريك في دين الله مشترك بعقيدته بعيد عنها والدليل على ذلك:أنه "قطب الشيخ جبينه كعادته كلما انتقل من الدعابة والمزاح إلى العمل الجدي وقال:"إن أشغالي كثيرة يا ابني، وأجدني معذورا إذا نسيت ما حدثتني به سابقا فهل تسمح وتعيد على مسامعي حديثك دون تهمل أدنى تفصيل فإنه كثيرا ما يكون للتفصيل الضئيل أهمية كبرى لا يردك كنهها إلا الراسخون في المعرفة"[1].

فهو فزاعة من خرق بالية موضوعة في حقول يشيدها هذا المنافق حتى لا يدع الطيور تأكل هذه البذور –الأموال- وبالتالي فهو يسعى إلى السيطرة على كل شبر من أماكن الرياء إنه شخصية بنت ذاتها عن طريق الاتكالية والنفاق لا يملك سوى منطقتين "العلم، والمسجد"، دون مراعاة المفاهيم التي تحملها هذه القيم الدينية السمحة.

أما قصة ثري الحرب من خلال البيت الشعري للمعري:

هذه أخلاق الناس معروضة فخالطــوا العالم أو فارقوا

فقد حمل عنوانه دلالة رمزية ناتج عن الوسيلة أو الظرف السياسي والاجتماعي الذي حول الرجل أن يكون ثريا في حالة حرب وهذه دلالة رمزية بيسكولوجية وسيسيولوجية تستدعى الاستغراب لأن الحرب نهايته الفقر والدمار وليس الثراء، والدالة المنطقية لثري الحرب:هي المفارقة لحالة ووضعية إجتماعية وسياسية مفارقة لما حصل مع الرجل وهذه المفارقة تدل على أن القيم تتغير غير ثابتة في حالة الحرب والحب، وأما البيت فواضح في سيماته في الشر والخير ولك الاختيار المصاحبة أو المفارقة، ويكشف موضوع النص عن أهم تيمة حاضنة له وهي التيمة الرئيسية والخفية له وهي تيمة **الطمع** الذي كان سببا في تقلب حياة شعبان من حال إلى أخرى ليجعل منه لقمة سائغة للنصابين والمحتالين، ويعتبر الطمع آفة يفضي إلى الجري وراء الثورة وعبادة المال فيجرد صاحبه من الأخلاقيات والفضائل وغالبا ما تصاحبه رذائل أخرى كالتكبر والأنانية والغرور.

[1]- الأخضر ابن السايح: سرد الجسد، وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، ص: 241.

وتعيدنا صورة سي (شعبان) قبل الحرب إلى ذلك الرجل التاجر البسيط الخامل القنوع الذي يكاد يسمع به أحد...، وتتجسد شخصية سي شعبان الذي تغير حتي أسمه من شعبان إلى (سي) التي أضافت لشخصيته طابعا آخر أكثر هيبة وغرورا ووقار وان شراه بماله ولكن عرفت شخصيته تحولا كبيرا وجذريا بعد الحرب فتضخمت ثروته، وأصبح حاد المزاج، كما أنه لا يقبل المزاح، وذاع صيته، ولكن دفع **جهله** وطيشه إلى إلتفاف الطماعون حتى أوقعوا عليه واحتالوا عليه فسلبوه ثروته وأوقعوه في فقر مدقع.

ما أكثر نظراء سي شعبان في وقتنا هذا فقد انكب الناس على جمع المال بكل الطرق المتاحة لينتهي الحال بأغلبيتهم مساجين ومجانين وللأسف أصبحت النظرة المجتمعية مادية محضة تقدس الغني وتحترمه وتزدري الفقير وعيبه، الطمع والانتهازية يصنعان سي شعبان وأما السذاجة والمرتزقة يفقرانه، وهو محور الفساد الاقتصادي.

وتعددة مراحل تطور شخصية سي شعبان محور تطور الشخصية: قبل الحرب العالمية شخص ذليل متأثر بفقره، وأما في بداية الحرب العالمية فهو شخص انتهازي مستغل يغتني بأية وسيلة، وفي نهاية الحرب العالمية أصبح شخصا متكبر **وظالم**، ليستغل المحتالين له فأصبح شخص مغتر بما وصل إليه، ومن ثمة حدثت إنتكاسة لشخصه فوصل إلى حد ضياع كل ثروته على محور تطور الأحداث.

والموضوع الذي يتطرق إليه أحمد رضا حوحو هو التخلي عن أخلاقيات التجارة من خلال شخصية السي شعبان، وتعتبر هذه الأخيرة آفة إجتماعية لان السوق السوداء تجارة غير شرعية وبالتالي فهي سلوك مشين وظاهرة إجتماعية مذمومة تثير في النفس النفور والاشمئزاز كما تتولد عنه آفات اجتماعية أخرى كالجشع والطمع.

صورة البطل في قصة أحمد رضا حوحو السي شعبان شخصية انتهازية يسعى لجمع المال وتكنيزه، ينظر إلى الأشياء نظرة مادية، الربح عن طريق السوق السوداء عنده حلال مشروع مادام مصدره التبادل التجاري ورضا الطرفين البائع والشاري، رغم معارضة المحيطين به وتضجرهم من تصرفاته المشينة فعمله الوحيد هو جمع المال وعده.

والملاحظ عليه في شخصية سي شعبان هس شخصية تمتلك قدرا كبيرا من عيوب دفينة في نفسية الإنسان من طبائع كالظلم والأنانية والبخل والانتهازية ما أهلها لتكون مرآة عاكسة لبعض سلوكيات المجتمع كما أنها تعكس الواقع السياسي والاجتماعي آنذاك.

وتحقق تيمة الفساد في التركيب السوسيولوجي للإنسان من حيث استغلال السي شعبان ظروف الحرب لجمع المال وتضييعه له بعد الحرب العالمية بسبب طمعه، ثم يبدأ سي شعبان بجمع ثروة أثناء الحرب ويبددها بعدها يعود لفقره من جديد، حيث تدمر شعبان من حياة البساطة داخل السوق السوداء التي انجرف ورائها وتكالب المحتالين عليه.

ويعد سي شبعان بمثابة شماعة إختبأ ورائها عنصر الفساد" البرلماني- التجاري"، لمدة من الزمن يعني هو خيمة لدرء الفساد أو بالأحرى هو غطاء بل ووعاء من الغباء ضرب بأطنابه تحت جلد الجهل والغفلة اللذان دبا في نفسه.

فماذا يريد أصدقاء سي شعبان؟ يردون إستكمال ما بقي من ذروته وكرامته وشرفه وامتصاص كل ذرة من إنسانيته ورجولته ولذا ترك له في النهاية وسام معلق على صدره ورجلان يمشيان بهما ولقب زج به محملا إياه ذنباً مغلفاً في صمة عار حملها طول حياته وما هي إلاّ مخلفات أو أثر من آثار الحروب العالمية وصفقة خاسرة من صفقات التجارة السوداء الخفية.

وتعد تيمة الفساد عند موضوعاتي يشيه المادة الخام التي تتبني عليها موضوعات القصص لدى أحمد رضا حوحو حيث تحدث من خلالها عن ذلك التنويع الموضوعاتي الذي تمازج عبد تناغم تكراري موضوعاتي للقصص، حيث جسدت قصة صاحبة الوحي الفساد الإنساني والخلقي للمرأة المستغلة فنجد، "أو لم تصبح صاحبتك قادرة على الوحي؟ قال: كلا... فقد أفسدها الإنسان بشروره فأصبحت شيطاناً بعد ما كانت ملاكاً"[1].

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 180.

ولم تبتعد قصة خولة كذلك عن هذه المعاني للفساد الأبوي الذي يبيع ابنته لقاء دريهمات، وهو ينتمي إلى قائمة الفساد الخلقي التربوي من أبي طاغي وتتصاعد الموضوعاتية ويتعدد ترددها التكراري حينما تتدخل الأيادي الأثمة، حيث إن خولة على أتم... وقد عزم أبوها الغادر على قرانها من صالح ابن محمود، شيخ القرية المجاورة الثري، ولم يتم بعد عقد قرانها، وقد أخذوها اليوم لاتمام مراسيم الزواج هناك، بناء على طلب أبيها المتخوف من حصول أي نزاع من شأنه أن يفسد عليه خطته الأثيمة"[1]

ويتعدد كذلك الفساد الاجتماعي ويمتد بجذوره في قصة عائشة التي هالتها الأضواء الغربية والزيف الحضاري فتشكل لها صراعان صراع اجتماعي طبقي تحكمه السيطرة الأبوية وصراع فكري تحكمه الحرية وتتحكم فيه، ولكن ظهر عنصر الفساد الموضوعاتي حينما أجبرت على اختيار طريق الانحراف وكشفت لها الحرية ستار الأضواء الأوروبية، بحيث انتقلت عائشة من بلد إلى بلد ومن بؤرة إلى أخرى واندفعت بحكم المهنة الشائنة إلى تعاطي المسكرات والمخدرات وتفوقت في الميدان حتى أصبحت قطبا فيه لا يباريها فيه رجل ولا امرأة"[2].

وتتصاعد الوضوعاتية في قصة "سي زعرور" عندما يطأ أرض الفساد المدرسة فيصبح العلم عبارة عن قطع نقدية ومجرد عملة معدنية، وهو يشكل أحد أوجه الفساد التربوي وما يحصل من زيف للعلامات التلميذ ومستوى تجهيله الذي بتنا نراه دائما في حياتنا، "ويعتقد الصلاح في البشر، لا يعرف الشر ولا يتصور صدوره من الناس، كان يعيش في برجه العاجي، في دنيا فاضلة لا تطرق أبوابها الرذيلة، ولا يطأ أرضها الفساد.."[3]

ولا ريب أن الفساد يضرب أطنابه في جميع مجالاتنا الحياتية وهي صورة واضحة جسدها أحمد رضا حوحو ضمن قلقه المستقبلي إزاء ما سيحدث ولذا نجد عنصرين

---

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 225.

[2]- المصدر نفسه، ص: 248.

[3]- المصدر نفسه، ص: 301.

الرذيلة والفضيلة في ترددهما التكراري مكررة دوما، "كان سي زعرور يقوم بإعطاء دروس عربية خاصة لطفل أوروبي كان يعيش مع خالته، وكانت هذه السيدة تعيش مع نائب (أصيل) من نواب المجلس البلدي، تساعده في نصب حبائله لاقتناص أموال الشعب وخزينة البلدية، وتقاسمه الأرباح دون المسؤوليات".[1]

حيث عاش سي زعرور في اضطراب متواصل وهم وغم عظيمين، كادت كلها أن تذهب به إلى الجنون، وقرر أخيرا أن يشرب الكأس إلى الثمالة، فاستولى على المكتب واستولى على الأموال وأعلن انفصاله عنهما، وكل شيء باسمه وتحت مسؤوليته"[2]، مع أنه يوجد في مآسي هذه الحياة ما يغنيكم عن ضروب هذا الخيال الذي استولى على مشاعركم، ويوجد في طيات هذه الوقائع الحقيقة ما هو أجدر بالاهتمام والذكر من هذه الصور الموهومة التي لم تكن سوى صور شاذة عن الحياة لا تمت إلى الحقيقة الرائعة بأدنى صلة، فانتم تائهون في واد والمجتمع الذي تدعون علاجه في واد آخر"[3].

1-15 الفعل المحرك: تيمة الحب

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الحب	صاحبة الوحي	25 مرة	من**175**إلى:**180.**
	القبلة المشؤومة	29 مرة	من:**181**إلى:**186.**
	فتاة أحلامي	43 مرة	من:**189**إلى:**186.**
	جريمة حماة	30 مرة	من:"**195**إلى:**206.**
	خولة	73 مرة	من:**215**إلى:**229.**
	عائشة	37 مرة	من:**245**إلى**249.**
	السكير	**18**مرة	من**263**إلى**265.**
مجموع التكرارات	**255مرة**		

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 305.

[2]- المصدر نفسه، ص: 306.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يشكل الحب جزءاً هاما من التفريعات الموضوعاتية، الذي يشكل منه البؤرة التي تنطلق منها الموضوعة الرئيسية وتعود إليها، فتيمة الحب تيمة متواترة في كامل النص الأدبي تمهد لوجود الموضوعة الرئيسية التي تحتوى العمل الأدبي وهي"تيمة الفساد"، تتعد دلالتها ضمن معاني محمولة في كل اتجاهات القصص، ونقتفى آثارها الأدبية، ضمن سلسلة المعاني الشعورية المتجلية التي نستنتجها عبر الصور المتكررة في عوالم النص.

ويعد الحب موضوعة رئيسية في النص، تتشكل عن تيمة فرعية الحسد، ويتشكل المعادل الموضوعاتي للنص وهو "الفساد"، باعتبار الحب معادل موضوعاتي قبلي متمكن في الأنا الشعوري الداخلي للإنسان وهو بذرة رحمية تحرك بواطن الفساد بين الناس، وتأسس لظهور الحسد والاكتئاب، والخوف، الخيبة، وفقدان الأمل التي تتشكل منها الأمراض النفسية الناتجة عن الصدمات التي تعمقت جذورها منذ الطفولة المبكرة للكاتب، وتشكلت معه تبني المجموعة القصصية، وتشكل فرع الموضوعات الفرعية، ونجد معاني تيمة الحب"قلبي يخفق بشدة، المغازلات، مبادلة الحب، استهوتني، فتاة، العانس بولوني، قنيصتي، عشيقتي، العشيقة المدلهة، بدني يرتجف، أشعلت نيران قلبي، الحبيبات، تحب جسدها، تستجيب لرغباته، الحب، الابتسامة الساحرة، حبيبة عزيزة أمنحها حبي، الحب الحقيقي، مغامرة غرامية، أحببتها من حيث لا أشعر، صميم فؤادي، قبلتها، ما أعذبها قبلة، أشعلت نيران حبها في فؤادي، احترق، حبيبتك، الحب، صالحا للحب، أشعلت نيران الجواء...)، الحب حالة نفسية متمكنة في نفوس البشر تمثل الأنا المتعالي الذي يهذب فينا الحب كإحساس عذري خالي من الشوائب ويقوضه، فالكاتب يعرض لنا صورا لمفهوم الحب عند وقوفه على مجموعته القصصية صاحبة الوحي ونماذج بشرية وقف عندها وصورها لنا، وكشف عن بواطنها وعيوبها المنفلتة، وتطورها الموضوعاتي نتيجة وجود الشعور، وتضخم الهو الغريزي للإنسان، فيتصف الحب حين يرتبط بالفاحشة ويلوثه الجنس، فالقصص تعرض لنا هذه التيمة المواضعية حيث (تعد صاحبة الوحي **25** مرة أكبر قيمة تكرارية، القبلة المشؤومة **29** مرة، فتاة أحلامي **43** مرة، جريمة حماة **30** مرة،

خولة **73** مرة، عائشة **37** مرة، السكير **18** مرة، مجموع تكراراتها **255** مرة)، فالمعنى يبقى مشتتا أنحاء النص.

يتجسد الحب كتيمة موضوعاتية عند قصة خولة التي تملك أكبر قيمة تكرارية، عدد تكراتها **73 مرة**، فحين تأخذ أحداث القصة مسارا يمثل خولة في شكلها الأنثوي العاطفي العربي في دلالته المعنوية، ويأخذ منعرجا آخر يمثل المرأة في صورة من صورها الاجتماعية، فخولة هي بطلة القصة التي يتقدّم إلى خطبتها صالح ولد شيخ القبيلة المجاورة لهم، المعروفون بمركزهم وجاههم وسلطانهم، وبالمقابل فإنّ خولة تعشق وتحب ابن عمتها سعد كونها مخطوبة له منذ الصغر، ولكن تجرى أحداث القصة في منعرج حاسم حين يقرر أباها تزويجها غصباً وظلماً بصالح، والسبب يعود إلى فقر والد سعد الذي هو ابن أخت خولة، والذي خسر جميع ثروته وأمواله الطائلة وتوفي عقب ذلك ليترك ابنه سعد يعاني الفقر والدين، وأهمها التهميش والقهر من طرف والد خولة، هذا التّفاوت في المستوى الطبقي الاجتماعي، هو الذي أحدث ثغرة كبيرة بين العائلتين، وأسقط نجومية الحب في درك الطمع والاستغلال المادي الذي أعمى عيون والد خولة ليبيع ابنته لقاء دريهمات، ويسقط بذلك أيضا قناع الصدق والوعود الكاذبة والمواثيق بينه وبين والد سعد، وفي خضم هذه التحولات في القصة والصراعات يحدث في هذه الأثناء في ليلة عرس خولة يخطفنا مشهد جديد وهو مساعدة العجوز "سلمى" لخولة لأجل الهرب مع حبيبها سعد بفضّل الذكاء والفطنة والحلية واختيار الوقت المناسب، تخرج "خولة" في آخر ثلث من الليل بعد أن أنهك العرس الحاضرين وناموا من فورهم متوجهة نحو الوادي أين تجد سعد هناك وتخرج من أسرها" الملفوف بزيجة لم تكن تريدها مطلقاً" وغدا يهذي كالمجنون:

- لا تخافي... سوف ألحق بها... وأعود بها... لا تخافي لا تخافي...سوف تعود خولة. ..أنا واثق منها لقد أقسمت لي بالوفاء"[1].

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:223.

وأما قصة فتاة أحلامي فمثلت وسيطا حسابيا بمجموع تكراري قدر ب **43مرة**، يجسد الحب المليء بالشرور والكاذب، والخداع والزيف الاجتماعي، حيث تتحدث القصة عن شاب جامعي يعيش حياة كلها تهور ولعب مع الأصدقاء، ولكنه قليل حظ في الحياة حيث يحاول جذب البنات في الشارع من أجل استعطافهن وأن يقعن في حبه وأن تتزوج إحداهن به في النهاية، ولكن يحدث معه العكس فحتى الدميمات يرفضنه، فتبدأ مغامرات الشاب مع فتاة جلست بجانبه في قاعة السينما، وبعد مشاهدة الفيلم أحس بأنه وقع بحبها، خاصة بعد أن تحدثت إليه وتجسد في ذهنه بأن ستكون فتاة أحلامه فهو يعيش في عالمه بحضورها داخله سعادة لكن حينما يستفيق تخيم عليه الكآبة والحزن الشديد، حيث ترافقان إلى المدرسة، ودون أن يتعرف إليه حتى، فإنه يدرك أنها العانس بولوني قارعة الجرس المدرسة، وبهذا تنتهي أحلامه عند عتبة بائعة الحلوى العانس بولوني" وهنا استفقت من غفوتي أو قل إذا شئت من غفلتي وعلمت أن قنيصتي أو عشيقتي في هذه الليلة لم تكن سوى العانس "بولوني"، قارعة جرس الجامعة"[1] وتحمل القصتين الكثير من معاني الزيف في الحب فنجد "شارد الفكر، الصور المتحركة، بحور الأحلام، غارق، عالم الخيال الفسيح روعة الرواية، انتهت الرواية، انتبهت من غفوتي، غفلتي، مضطربا، حسرة، اضطربت، تعذيب، تطلب رحمتي، تستعطفني، ألعن نفسي، أنحني عليها، الضعف، العبء الثقيل، مشقة، عناء، لاهث متعب ".

حيث تتقارب القصتان من خلال عنصر المطاردة فخولة نموذج حب هارب وفتاة أحلامي فتاة تعيش معه في الحلم لتختفي في الواقع، أما التباعد فهو حيز الحب في خولة شاسع جداً لكن فتاة أحلامي فضيق بضيق وقت الحلم، وبالمقابل نجد فقير الحب فقير الحظ تحمل تقابلات ضدية دلالية لغوية ومنطقية لها دلالات جمالية ودلالات ثقافية واجتماعية، وهنا تكمن الجمالية، لـ**"تيمة الحب"**، التي كونت النص من بدايته إلى نهايته، فنجد:" القلب، الروح، الشوق، أحبك، تمنيت، قنيصتي، عشيقتي، الزواج، اللقاء، أصرخ،

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:192.

حبيبتي، الجميلات، اشتقت إليك، الدميمات، تحبينه، الفراق، غرامية، الألم، النحيب، البكاء عشقهن، مبادلة الحب، المغازلات..."، ونجد بالمقابل صفات ملموسة يتوصف بها الحب "شفتاها، عيناها، ناعمة البشرة، معتدلة القامة، جسدك، الصوت الملائكي، تحب جسدها، تعبث بي، الشهوة، نائم، ماء شفتيها، صبيحة الوجه، الشجن، الهيام، الرغبة، الحب الروحي، ضعفه، الملائكي، وحي الشاعر، اللذة، الفاتن، الذهول، ساحرتان، العشق الإلهي، المثل الأعلى للجمال، ملأت نفسك متعة، الحب المقدس، الحالمة،..."، هذه الجمالية أعطت الكثير من الخصوصية الإبداعية للنص، وتحمل دلالة لممارسة الجسدية الجنسية ونجدها مبثوثة في ثنايا النص القصصي من خلال" القبلة المشؤومة" –هات إذن صديقي وخذ حبيبتك...وارتمت في أحضاني بدلال، فنسيت نفسي ونسيت تحفظي، ووضعت رأسها الصغير على ساعدي وأخذت تنفذ بلحاظها إلى صميم قلبي، ثم أغمضت جفنيها، وتحركت شفتاها متوسلة، فلم أشعر إلا وأنا أطبع على ثغرها قبلة طويلة حارة حطمت كيان"[1].

ويتخذ الحب عدة دلالات أخرى، كالممارسة الجسدية، وهنا يصبح الحب محض زيف وافتتان وإعجاب فيأخذ مسلكا أخر بعيد عن ممارسات الحب العفيف الطاهر، تجسدت من خلال قصتي"عائشة والقبلة المشؤومة"و"صاحبة الوحي"، فأصبح الحب عبارة عن لحظة عابرة مؤقتة كالحلم تنتهي بمجرد الاستيقاظ من الغفلة إلى واقع مرير عبر عنه أحمد رضا حوحو وصوره لنا بأبعاده المستقبلية التي بث فيها كل معاني القلق الوجودي الذي طارده.

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:185.

1-16 العائلة اللغوية: تيمة الحسد

الموضوعة	اسم القصة	عدد التكرارات	الصفحة
تيمة الحسد	جريمة حماة	10 مرات	ص:203.
	ثري الحرب	09 مرات	ص:199.
	الشخصيات المرتجلة	02 مرات	ص:277.
	رجل من الناس	03 مرات	ص:268.
	الشيخ زروق	02 مرات	ص:239.
مجموع التكرارات	**26 مرة**		

تتمفصل أحداث القصص بواسطة بؤرة دلالية محورية تجمع النص الموضوعاتي في وحداته وبنياته المختلفة، من خلال جمع العائلة اللغوية التي مثلها عبد الكريم حسن، في بنيات النسيج النصي القصصي، والتي تمثلت عبر تيمة الحسد فهي تيمة رئيسية موضوعاتية متكوكبة تمثل الدائرة الدلالية المعجمية التي تحوي هذه التيمة بمختلف تفرعاتها الدلالية ونجد أنها تجمع القيم التكرارية النازلة المتخفية بين ثنايا هذه القصص (حيث تعد جريمة حماة 10 مرات أكبر قيمة تكرارية، ثم ثري الحرب 09 مرات، ثم الشخصيات المرتجلة 02 مرات، ثم رجل من الناس03 مرات، ثم 02 مرات، بمجموع تكراراي يكون مجموعه 26 مرة)، فالمعنى يبقى مشتتا أنحاء النص، ويصب بمكان تحديد وحداته المعجمية إلا عن طريق فهم النص وتقفي آثار هذه الوحدات.

ونجد أن الحسد صفة لازبة لازمة للإنسان في جانبه النفسي حيث أن الحسد صفة مكبوتة في نفسية الإنسان تتبعها الكاتب ولاحقها عبر تصويره للمجتمع الذي صوره لنا بمختلف تقاطباته الفكرية السيكولوجية بين ثنياه بمختلف شروره وأنانيته، فالحسد يعكس الهوى النفسي في باطن الإنسان، ويعكس من وراءه قيمه الخلقية والدينية ويكشفها ويقوم بتعريتها، والحسد هو أحد درجات البغض، والحقد كما أنها تشكل مساحة شعورية واسعة في الحياة الدفينة للإنسان إتجاه أخيه" فما أكثر ما يكون الثراء سببا في تعاسة البشر وشقائهم، وهم مع ذلك يتهافتون عليه ويتحاسدون لأجله، اللهم إني لا أحسد ثريا على

ثروته ولكني أحسد كل سعيد على سعادته ولو كانت هذه السعادة بين الثياب البالية في أحقر الأكواخ وأفقرها"[1]

ويشكل الحسد كذلك مساحة عاطفية مضادة مشحونة تقع ضمن المكبوتات، كما أنها خارجية كذلك قابلة للملاحظة الفيزيولوجية تتجسد عبر حركات –العيون (النظرة)، التصرفات، حركات الوجه، الطأطأة للرأس، الشفتين، قضة اليد...، وغيرها من الحركات الموجودة في القصص، والتي نلاحقها عبر مختلف الايماءات،"حيث يتهمونه بالقيام بأعمال مالية غير مشروعة ويقولون إن في استطاعته أن يحرم الابن من إرث أبيه إذا ما قدم له مبلغ من الأوراق المالية... ولكن أغلبية مواطنيه يعتقدون أنها مجرد إشاعات كاذبة يروجها حساد الشيخ وناكرو فضله، فهو لا يعرف سوى داره، والمسجد، والطريق بينهما"[2].

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:203.

[2]- المصدر نفسه، ص:239.

المبحث الثالث: هندسة التيمات النصية ومحور التعديلات الموضوعاتية:

ويمثل الفضاء ذلك العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، باعتبار أن المكان يحمل تلك الخصوصية القومية التي تنشأ عليها حضارة الأمم، عبر ترابط المكان بالزمان، حيث يتفاعل الإنسان مع كليهما، فالفضاء هو الكوكب الذي يرتبط به الإنسان منذ الأزل، والزمان هو صفة للحاضر، يتوازن فيها الماضي والمستقبل، ويرتبط الوعي الإدراكي للإنسان وهو وعي بالزمان، ثم إدراك الموضوع المكان الذي تتحكم فيه البيئة التي يعيش فيها، فالفضاء" كعالم شاسع منظم تجتمع فيه القوانين وتنتظم فيه الكائنات والأشياء بقدر ما يتعامل الإنسان مع الزمن وفق هذا النظام إلا من خلال الفضاء الذي تنتظم فيه الموجودات"[1].

وتتشكل هندسة الفضاء في قصص أحمد رضا حوحو من خلال عاملين الزمن والمكان، حيث تتنوع الأماكن ما بين أماكن المغلقة، وأماكن المفتوحة، وكل لديها وظيفة جمالية، ويعد المكان هاجسا عند أحمد رضا حوحو الذي يترنح " من البيت إلى الشارع إلى المقهى، يتساوى الترتيب للحكاية مع الترتيب الزمني للخطاب القصصي، ويلعب المكان دوراً حاسماً من الحفاظ على واقعية هذا الترتيب، هذا التساوي يقتضي في الواقع ثلاث أمكنة هي البيت والشارع والمقهي"[2].

ونلحظ أن أحمد رضا حوحو يستعمل هذا الارتداد حين ينقل المتلقي إلى أمكنة أخرى وهي "البادية، المسجد، الحرم المكي، القبيلة، المدرسة، الخيمة، الكوخ، الكتاب القرآني، الدار، البيدر، الحقل..."، وهي أماكن انتقالية تشكل الارتداد الموضوعاتي في النص، وهي القوام الذي يتكئ عليها مبدأ الحيلولة، التي يستعين بها المنهج الموضوعاتي في بحثه عن التكرارات الموضوعاتية داخل الفجوات القصصية ذات ترتيب خطي يجمع

[1]- نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد السادس، بسكرة، جانفي 2010، ص:03.

[2]- مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998، ص:93، 94.

دلالة المكان بالزمان، ويستلهم منه "حوحو"ذكريات طفولته العالقة في اللاوعي الباطني له، وقد جسدت تيمة الأرض هذه التفاعلات النفسية ذات الانتماءات الدفينة بين ماضيه ومستقبله، يستوحى عبر قصصه نماذج البشرية حية جسدها داخل المقهى فكانت لحظة ولادة الكتابة لديه عبر شخصيات التقى بها في مقهى عربي يأوي إليه فبين المقهى والبيت شارع عريض يصادف فيه ثري الحرب" سي شعبان"، تتلون الحياة في عيونه بمنظارها الأثري الجميل وتلوى عنقها فتضعه أرضا عندما تجعله مجر مضاربة تجارية في سوق سوداء، ويتميز أسلوب أحمد رضا حوحو، بتلك السلاسة اللغوية الناضجة التي تخاطب العصره بعصرنا الحالي.

1- تطبيقات المنهج الموضوعاتي من منظور جورج بولي وجان بول فيبر

1-1 تيمة الأرض:

ومن ثمة نلاحق **"تيمة الأرض"** وهي تيمة مادية تمثل فضاءا مفتوحا للنص، عدد تكراراتها **(480 مرة)**، وهي التيمة الفاعلة والمكونة لفحوى النص في تيماته المتجانسة، حيث تشكل معماريته وبناؤه القصصي، وهي سر وموضوع النص المبدع التي شكلت المنعطف الحاسم بين أرض ينتمي له عرقا وأصلاً، وأرض يعيش فيها بمختلف ثقافاتها وحضارتها وأهمها ارتباطها الديني الطاغي عليها، والذّي شكل حسب جورج بولي وعي الكاتب وموضوعاته للمكان ما حيث يقول مارسيل رايمون M.Roymond، في هذا الصدد: "رأينا الوعي ينعزل، ويتغير كل شيء فيه حين يقبل باقتحام مناهج العمل له، وبعثوره على سعادته في الأضواء الخارجية، وجني الحساسية"[1].

ويفسر جورج بولي قول مارسيل بأنه: "يوجد إذن ضوء وموضوعات في مكان ما بأعماق الوعي، وبالجهة الأخرى التي أصبح كل شيء فيها تفكيراً، وبالمنطقة المعارضة للنقطة التي اقتحمنا بها، كما توجد كذلك عيون لإدراك ذلك"[2].

[1]- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 1989، ص:111.

[2]- المرجع نفسه، ص:111.

إن نلحظ وعي المؤلف بالأحداث التي تجري داخل محيطه الاجتماعي وبذلك يعكس هذه التحولات الموضوعاتية داخل وعيه العميق بالظروف والأحوال السياسية والاجتماعية وتحتل "تيمة النفاق"بعداً دلاليا أخر شكل أحد الأوجه للتنويع الموضوعاتي بل هي الأساسية فيه والمشكلة لهذا التنويع، ويمثل المكان" الجزائر" بالنسبة لأخمد رضا حوحو المكان المتصل بذكرياته، وأحلامه، وبيئته المثيولوجية، باعتبار أن بيت الطفولة هو جذر المكان الذي يربط ديناميكية الخيال المبدع لديه، ونلحظ كذلك أن الذكريات تجسد الصورة الفنية للكاتب وتحمل أبعادا هندسية تصورية يحملها حجيج مكة مع عبق الرائحة الجزائرية" قلت لنفسي: ألا في سبيل أخبار الوطن ما أنا متحمل..."[1].

وتعد تيمة الفرعية والأكثر حضورا هي: "تيمة الأرض" والأكثر إلحاحا وإطرادية عبر كامل القصص، ونجد أن الكاتب قد عدد في أكثر من قصة اشتياقه وحبه للوطن، داخل المتن المحكي السردي، وبذلك تداخلت هذه التيمات (المنزل، البيت، الشارع، القرية...) داخل تيمة العامة وهي الوطن (الجزائر) الذي عبر عنه من خلال وصف الفضيلة الضائعة في العالم العربي، ويقصد من وراءه وصف للعقلية "للجزائرية" على الخصوص، والعقلية العربية بشكل عام، عالجها بطريقة سردية متواترة، ومتكررة، التي صنعتها الأوهام الزائفة، ونجده يستعمل الرموز الأسطورية بكثرة في ذلك، وبعض الإيحاءات الحضارية الحديثة التي تستحضر معه دلالة المكان أيضا: "الجزائر، البادية، القبيلة، المدن، شارع العربي، أم القرى، المدينة، كيوبيد، شيطان الشعر، آلهة فينوس، القرية، تراب الوطن، أخبار الوطن، دون جوان، مكة، أرض الحجاز، السياحة، شوارع مكة، أمام المقهى، الطريق، الحرم المكي، الأسواق، القوية، المنزل، البيت، المدرسة..."، وهذا يدل على وعي الكاتب لأهمية المكان وقيمته في ذهن المؤلف وهي تطابق للذات مع الموضوع، وتأخذ التمية ذروتها عبر رصد حقبة مر عليها حوحو في مرحلته الدراسية سواء بين الزوايا القرآنية أو المدرسة، حيث تربط أحداث النص السردي في مقتطف

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص: 295.

مشهدي يعكس حضور الزمن وهو ذكرى حياة عاشتها في طفولته ورصد من خلالها أحلام الماضي ورؤيا حقيقية وفلسفية للمستقبل، وعكس مظاهر الضعف والانحطاط، وكذا قضايا تدهور الفضيلة الضائعة التي مرت بها الشعوب آنذاك ومازالت وهي نظرة استشرافية للمستقبل قدمها "حوحو" من خلال نصه.

ومن هذا المنعرج ينطلق"جورج بولي" في مجمل قضاياه النقدية من قضية الكشف عن وعي الأديب بذاته من خلال وعيه بالزمان والمكان، "فهذا البحث عن الماضي بعنصريه الزمن والمكان هو الذّي يمكن البطل، عند تحقيق وعيه بهما، من تحقيق وعيه بذاته نفسها، وهذا ما جعل "جورج بولي" يخلص إلى القول:(نرى إذن بوضوح أنّه منذ اللحظة الأولى، ونكاد نقول أيضاً منذ المكان الأول للحكاية، يفرض العمل البروستي نفسه بكونه ليس بحثا عن الزمن الضائع أيضاً)"[1].

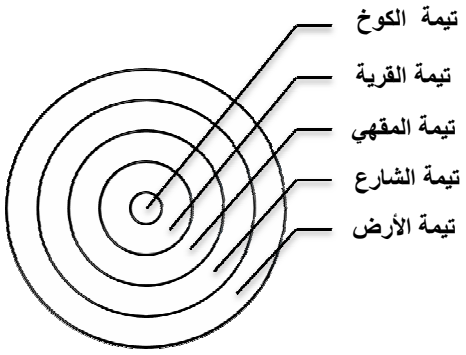
وتكشف الموضوعات الفرعية (الظلم، الحسد، المرأة)، عن قيمة الأرض في تجسيد الأبعاد الايدلوجية، والسيسولوجية للمجتمعات، وحتمية اختزال المفاهيمي المشكل لمعظم الشحنات النفسية لدى المؤلف والذي كبعثها دوما القلق إزاء ما يحصل في الوطن العربي من تغيرات جذرية، وهو قلق من واقع مكهرب مليء بالكثير من التموجات، والصرعات السياسية والعرقية والاقتصادية التي غيرت نفوس وطبائع البشر، وهذه لم تكن سوى وليدة مخلفات من وحشية الاستعمار إزاء هذه الأرض حضارة وشعباً، أو نتيجة من نتائج السوق السوداء والتجارة الفاسدة، أو ما تفعله بقية الإدارات الحكومية في مختلف الإطارات العمومية، حيث يقول حوحو: "وإنما الذي يعنينا هو عرض وتصوير مجموعة من الطباع البشرية، في مجموعة من البشر منتقاة من صميم الواقع، وإنا لا شك في أن هذه الطباع ليست سواء وإلا كانت خاضعة خضوعا أعمى لتأثيرات البيئة والنشأة والتعليم، تسيرها طبقا لهذه التأثيرات، وتتكيف وفقا لهذه النشأة التي فرضها عليها المجتمع، إننا لا نجد هذه الطباع تسير في طريق مفروض من بيئة، أو نتيجة اتجاها مفروضا من نشأة"[2].

[1]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص:49.

[2]- مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، ص:237.

ويشكل المكان أهمية رئيسية للعمل السردي، كمركز ومحور جوهري. .. في حين نجد أن للزمان أهمية في تفعيل دلالة المكان وهما يسيران وفق خطان متوازيان بحيث يدل الزمن على نفسية الإنسان مادام متصل بوعيه الخاص بحيث: "يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهو فيه مختلفون حتى أننا لا يمكن أن نقول أنّ لكل منا زمانا خاصا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية"[1].

ويجسد المكان بالنسبة للكاتب أحمد رضا حوحو لحظة الوجود ولحظة لكتابة السيرة الذاتية ذاتها المتلهفة، ويرى "جورج بولي" أنّ العناصر المتحكمة في التحليل الموضوعاتي للنصوص الأدبية هما عنصري: الزمان والمكان اللذان يساهمان في تشكيل الوعي، ويرى كذلك أنّ: "النصوص الأدبية هي تجسيد الفني لوعي المؤلف بهذين العنصرين، ولذا فالغاية من تحليل النصوص الأدبية هي العودة بالعناصر التي تشكل مشاهده وأحداثه إلى أصل تشكل الوعي عند الفنان، وهذا يتطلب من الدارس كفاءة نقدية هامة تمكنه من اكتشاف العلاقات القائمة بين المشاهد، وتحديد التعديلات التي دخلت على الموضوعاتية الأساسية للنص، ومن ثم اكتشاف هذه الموضوعاتية التي شكلت النواة أو الخلية التي تولد منها النص بجملته"[2].



الشكل (09) الفضاء الموضوعاتي والتعديلات الموضوعاتية

[1]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص:22-23.

[2]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص:50، 51.

1-2 تيمة الشارع:

وتشكل تيمة الشارع تيمة موضوعاتية مادية مجموع تكراراتها **(54 مرة)**، يمثل فضاء مفتوح جماعي، وهو مكان انتقالي لجميع الناس، وتحتوي على دكاكين وحوانيت والتي تعد مصدرا لرزق الأفراد، وتكون هذه الموضوعة معادلا موضوعاتية يجمع بين باقي الموضوعات الأخرى (المنزل، المقهى، القرية) تمثل داخل القصص تعديلات الدرجة الصفر، كما تجمعه بالتعديلات الأخرى المتقاطبة له (المسجد، المدرسة، الأسواق، المؤسسات الحكومية، البادية، الوادي، الحانوت، الماخور...) وهي تعديلات الدرجة الأولى، لأن هذه العناصر الموضوعاتية قليلة الحضور هي تمثل صورا فنية مقارنة مع التيمات المدروسة، حيث" إن التعديلات من الدرجة الصفر هي عناصر الموضوعاتية الأساسية بألفاظها وبدلالاتها، أما تعديلات الدرجة الأولى للموضوعاتية الأساسية فهي تعديلات تشكل صورا تقوم على أكثر من عنصر واحد من عناصر الموضوعاتية الأساسية، ولكن هذه العناصر ليست بالعدد الذي يسمح بتشكيل مشهد كامل يمكن مقابلته بمشهد الموضوعاتية نفسه، لأن ذلك إذا تحقق يجعل المشهد ينتقل أو يصنف في الدرجة الثانية"[1]، ويتعادل العنصر الموضوعاتي المكاني بين الشوارع، التي يحمل كل أنواع البشر ويعكس بذلك الواقع المليء بصدى ذكريات الشباب المراهق وعبثيته، "كان زملائي في الجامعة شديدي الولوع بمغازلة الحسان، تلك المغازلات البريئة في الشوارع أيام الآحاد وفي دور الصور المتحركة، حتى إذا ما أقبل المساء بظلامه الدامس انطلقنا إلى الجامعة منهوكي القوى من تعب التجوال والركض في جميع أحياء المدينة، حيث نجلس على المائدة نتناول طعام العشاء في ضوضاء وجلبة، إذ يغدو كل منا يقص مغامراته ويطري خططه ومناوراته لاقتناص الفتيات، بعدما يضيف إليها ألواناً من الخيالات يقتبسها-غالباً- من أقرب شريط سينمائي شاهده"[2].

---

[1]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص:333.

[2]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:189.

وينحصر المشد الموضوعاتي من خلال استحضارنا للنصوص القصصية، بين تلك الأحياء والزوايا الجدارية في الشوارع، حيث تقوم فكرة "تعديلات الدرجة الأولى إذن هي أكثر تعقيدا أو اكتمالا من تعديلات الدرجة صفر، ولكنها بالمقابل أقل تعقيدا واكتمالا من تعديلات الدرجة الثانية"[1]، ويتمدد التردد الموضوعاتي عبر تعديلاته الموضوعاتية إلى العمل على الموضوعة الأساسية التي تربط بين المشاهد وهي تجسيد الشخصيات داخل القصص التي تعمل على حركة تفعيل دراما النص، ومنه يتحدد الرؤيا حول العالم القصصي لأحمد رضا حوحو" – كان هذا الرجل قبل الحرب العالمية الأخيرة، تاجرا بسيطا خاملا، لا يكاد يسمع به أحد، يقضي كل نهاره وقسطا وافرا من ليله في متجره الصغير المنزوي في حي من الأحياء العربية حيث يبيع لسكان الحي لوازمهم الضرورية من سمن وزيت وسكر وقهوة"[2].

ويتوسع العالم الموضوعاتي ويعود للانغلاق والانحصار مرة أخرى بفضائه المكاني الذي يعمل على جذب التقاطبات الموضوعاتية حيث يتم تعديله عند العنصر الموضوعاتي من مستوى الدرجة الأولى داخل الحي، الذي تقع فيه بقية أحداث القصة" فالعالم كله ينحصر في هذا الحي الحقير الذي يسكنه، والمجتمع كله لا يخرج عن إطار سكان هذا الحي من عملائه وجيرانه"[3].

1-3 تيمة المقهى:

تمثل مكان مغلق جماعي وهي تيمة موضوعاتية متجسدة، والأكثر حضورا وإلحاحا داخل المتن القصصي مجموع تكراراتها هو(**72مرة**)، ويشكل المقهى في القصة فضاءاً تقاطبياً مكاني وجمالي خاصة، فهو المكان الذي تناقش فيه القضايا العامة والخاصة، وكذلك الشؤون السياسية والثقافية بين الأصدقاء وغيرهم، وهو بمثابة رابطة بين أمكنة

[1]- محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، ص:333.

[2]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:196.

[3]- المرجع نفسه، ص:196.

العمل وأمكنة الترفيه، كما يؤدي دورا حيوياً في الربط بين الأفراد للخروج من ملل الحياة اليومية، وقد يكون ملتقى لسرد أحداث خاصة يومية، فالانفتاح والانغلاق هنا في قصة صاحبة الوحي وصديقي الشاعر، وثري الحرب، ويعود تكرار تيمة المقهى كمكان في الكتابة الجزائرية بالأساس إلى أسباب اجتماعية بشكل رئيسي، فالفضاء يفيد في دلالات تتجاوز الحدود المادية من خلال ما تحيل عليه اللغة التي تقطع في ثنائياتها الابستمولوجية قطيعة بين الواقع والأحلام التي عاشتها أحداث هذه القصص.

وبناء هذا الفضاء المغلق يفيدنا في تجاوز دلالات تجاوز تلك الحدود المادية إلى الحدود النفسية في تقطعاتها السيسولوجية بما تحمله من معاني نفسية بالأساس التي تكتنفه من انطباعات، كما قد تتعدى فعله في المكان لتجعل منه فضاءاً مفتوحا للكثير من التصورات والإيماءات وملتقى للأحلام المسكونة داخل الفكرة وهو يعيش تلك اللحظة الحالمة، ثم يعود للفضاء المغلق ويصطدم مرة أخري بالواقع المأسوي كما علق عليه الكاتب وهنا يظهر لنا حقيقة الواقع البشع في مكان عربي لا يؤمن بهذه المشاعر والعلاقات الغرامية والأفكار التشدقية فهو مجتمع طافح غلب عليه حياته الإسلامية الصارمة بكل قوانينها الإلهية ثم قوانين المادية والعرقية والفكرية التي جعلت فضاء النص يتشبق بها ويترامى في حضنها ليعيش مرارة الفراق تارة ومرارة الزيف تارة أخرى وأخذت الأحداث طريقا أخرى غير التي نرى في هندسة للواقع عبر فضاء المقهى والشارع البيئة والعشيرة التي تمثل فضاءأ منغلقا بالأساس يمثل تلك الزاوية للعالم الخارجي، ولكنه كشف عن الكثير من القيم المتغيرة بحسب طبيعة الشخوص الأحداث حول هذه المفارقات بطبيعتهم الجشعة التي تكشف سوء الأخلاق وتيمة الطمع التي أودت بالكثيرين نحو هاوية الغواية، ويجسد المقهى المكان الذي يعكس كذلك صور بعض الشخصيات، ويرمز المقهى إلى المكان الذي يلتقي فيه مختلف طبقات الشعب وبمختلف الرغبات والأهواء، ويعتبر المقهى الذي يأوي إليه احمد رضا حوحو وصديقه أو أصدقاءه هو مكان يذهب إليه عامة الناس، حيث يقول:" قلت لصديقي الشاعر وقد ضمنا مجلسنا

المعتاد في المقهى المنعزل، الذّي كنا نأوي إليه كل يوم بعد الفراغ من أعمالنا اليومية المرهقة، هات؟ أسمعني ما نظمت من الأشعار الجديدة..."[1].

وتجسد هذا المقهى بمكان منعزل في أحد ضواحى "أم القرى" مكان له سحره الخاص لدى الكاتب، يقول في قصة القبلة المشؤومة:"كانت رياضتي المحضية التي ألازمها، وأحافظ عليها، فسحة قصيرة، أقوم بها كل يوم في ضاحية "المسفلة" المزدهرة من نواحي"أم القرى"حيث أتجول سويعة في بساتينها النضرة، حتى إذا ما بلغ بي التعب الشديد أشده، انتهيت إلى مقهى جميل تناثرت كراسيه العديدة هنا وهناك تحت أشجار "النسيم" المخيمة، فأخذ مكاني في هذا المقهى حيث أتناول أكوابا من هذا الشاي الممتع، وامكث أدخن في سكون وأنا أقتل الوقت في التفرج على رواد المقهى العديدين المختل فى الأجناس والألوان والأزياء، وكأنني في معرض لشعوب الشرقية"[2].

وتنبثق التعديلات الموضوعاتية كذلك من تفريعات الموضوعاتية الأصلية للعمل القصصي وهو تيمة الأرض، حيث تنتمي المشاهد المدروسة إلى المشهد الموضوعاتي التيماتيكي الأول وهي" تيمة الفساد" في الأرض، وترتبط جميعا في مشهد آخر وهي تيمة النفاق الاجتماعي داخل المجتمعات، وتنبعث هذه القصص الموضوعاتية من داخل مقهى يأوي إليه الكاتب، حيث أن هذه" المقاهي كانت مجتمعات منفتحة انفتاحاً اجتماعياً وثقافياً، فهي بمثابة النوادي الأدبية، كما كانت تقوم مقام المسرح إذ يأتي الرواة ويقصون الحكايات والسير الشعبية من خلال عروض قصصية"[3].

تمثل تيمة المقهى مكان تقاطبي فضائي يجسد الحضور الفعلي للأشخاص فهو مكان مشترك للمؤسسة المجتمعية فهو بمثابة محطة رابطة بين مختلف الأماكن، ويعتبر منتدى ثقافي مختزل يؤدي دورا حيويا "... وكان في هذا المقهى ركن منعزل آوي إليه دائما،

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:175.

[2]- المصدر نفسه، ص:181.

[3]- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994، ص:195.

حيث يوافيني صديق مكي يشاركني الحديث والشاي، إلى أن يحين الغروب فننصرف نشطين، طريقا إلى المدنية، والصدف وحدها هي التي جمعتني بهذا الصديق ذات مرة فأتلفنا وتفاهمنا"[1]. ويعود التكرار الموضوعاتي لتيمة المقهى يتردد مرة أخرى بصدى أقوى وأكثر ترددا"وما كدت اجلس ذات يوم في المقهى بعد نزهتي القصيرة المعتادة حتى لمحت صديقتي قادما من بعد يسرع الخطأ"[2].

ويمنح المكان دلالة اجتماعية تحمل وأبعادا سياسية تجسد واقعاً ملموساً، ويسلط الضوء على أهم مجريات الفعل الاجتماعي القائم في المقهى كجمالية للمكان فيطور لنا أحلام وأماني، وأحيانا فشل مثلما حدث في قصة ثري الحرب فنجد أيضا يصف سي شعبان، الذي أفدته الحرب والمنصب جميع القيم الإنسانية وبقى وسام الأخضر أخر ما يتدلى فوق صدره بعد ذلك التمرد والجبروت والعنفوان الشخصي والذاتي هذا: " كنت جالسا-ذات صباح- مع صديق في مقهى عربي نتجاذب أطراف الأحاديث، إذ مر بنا شخص في أسماله البالية ولفت نظري وسام أخضر اللون يتدلى فوق صدره..."[3].

1-4 تيمة القرية:

وتجسد تيمة القرية تيمة موضوعاتية عمرانية مكانية فمجموع تكراراتها **(183 مرة)**، يمثل فضاء مفتوح جماعي، وهو مكان انتقالي لجميع الناس، يحمل دلالة دائرية موضوعاتية تدور حولها الأحداث والوقائع، وتحتوي على (مساحة، حدائق، مستشفى، دكاكين، وحوانيت، بقالة، منتزه)، والتي تعد مصدرا لرزق الأفراد، وتجسد حياتهم اليومية، وتكون هذه الموضوعة معادلا موضوعاتيا يجمع بين باقي الموضوعات الأخرى (المنزل، المدرسة، الكوخ، البلاد) تمثل داخل القصص تعديلات الدرجة الصفر، كما تجمعها بالتعديلات الأخرى المتقاطبة لها، حيث أن المشاهد القصة يجمعها عنصر موضوعاتي معادل مكاني،

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:181.

[2]- المصدر نفسه، ص:182.

[3]- المصدر نفسه، ص:195.

فالقرية تجسد ذاك الفضاء الجمالي، الريفي الباهر، "...**ولم ينتبه إلا وقرص الشمس قد توارت وراء الجبال الرابضة في الناحية الشرقية لقريته الصغيرة**"[1]، ويبقى محتوى الفراغ النصي مرتبط بالفراغ الفضائي الذي يحوى على عدة مشاهد موضوعاتية، حيث يلتقط لنا الأحداث التي يختزلها عبر الفضاء المكاني، فنلحظ العديد من الحركات والإيماءات، والصور، وهي معادل موضوعاتي من الدرجة الثانية(فقد ساقه لقاء كيس قمح، أحسست بمشيته وخطاه خلفي، فتح الباب وأحسست بلمسة، ما سر هذه الحركة الدائمة، كنا عرضة لتتكيت المارة ورواد السوق، حافلة بالمشاكل والمعارك، لم ينقذنا من مشاكلنا سوى الآذان، سارعت الخطى، يتكلف الابتسامة والدعابة، لا يكاد يفارق عمله مساء كل يوم حتى تقوده رجلاه إلى أقرب خمارة فيعب من الخمر...)، فتقوم هذه المشاهد بتعديل المشاهد والأحداث والمجريات..."**ثم التقط عصاه ومزماره واتجه نحو القرية وهو يجوب الطريق بخطوات متكاسلة، وقلبه كسير حيران، وغنمه تقتفي أثره في سكون**"[2].

وتتفرع الموضوعاتية وفق التعديلات من الموضوعاتية مكانية ذات حيز مفتوح وهي عبارة عن فضاءات انتقالية تبين لنا الحياة الاجتماعية للناس، بين الأسر الفقيرة والأسر الغنية والأسر المتوسطة "**وهو من عائلة وإن كانت متوسطة الثروة غير أنها شهيرة في قبيلة(مسروح) -بطن من بطون حرب- بشرفها وعزها ونخوتها وكرمها**"[3]، ويعود الفضاء الموضوعاتي للانفتاح مرة أخر أمام مجال يصور لنا الحياة الاجتماعية لدى أسرة بني خالد، فعالم الأشياء يغرقنا في دراسة عالم الذوات، أين تجمع بينهم سيسيولوجيات متنوعة بين توصف بالكرم والجود أو الدناءة والبخل لدى أسر أخرى، ويقوم هذا التعديل كذلك على موازنة التضادات المتنوعة تظهر جمالية تضاريس الإبداعية

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:216.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

للنص" **وكانت والدته العجوز المشهورة في القرية بلقبها"أم السعد" فخورة بابنها، كثيرة التحدث عنه وعن مزيته الخاصة وهي جمعه بين مفاخر (حرب) وأخواله بني خالد"[1].**

وتتجلى هذه الأدوار الموضوعاتية وفق مشهد تعديلي موضوعاتي يحدد قيمة المكان ويصور داخله حياة الرعب والخوف الذي تكنه بعض الأسر داخل المنازل، وتكشف عن عديد الوقائع الحياتية التي تقبع بين جدران الأكواخ "**استعرض سعد كل هذه الأدوار من حياته وهو سائر الهوينا بمفرده-على خلاف عادته- نحو القرية وهو يعصر ذهنه المكدود محاولا التخلص من الكابوس المخيف الذي سببه له غياب ابنة عمه وتخلفها عن موعدها باذلا جهده في إيجاد تعليل مرض"[2]**، ويصور الفضاء موضوعة القرية التي تتجاوز نظام القبيلة فيتعدى فيها الإنسان درجات الأخلاق وهي تعبر عن تعديلات الدرجة الثانية التي يجسدها الشيخ محمود داخل قريته وهي تجسد معالم الثراء الفاحش، والطغيان الذاتي والجبروت التي تعترى هذه الشخصية المتعالية "**كان الشيخ حمود، ثري القرية المجاورة لبني "مسروح" وشيخها الكبير، متربعا على بساطة في الخيمة الكبيرة التي أعدوها لوليمة الرجال يوم الزفاف، حينما دخلت عليه زوجه تحمل حملا من الحلي الفضية المتكدسة فوق رأسها وفوق صدرها وساعديها"[3].**

ونلحظ كذلك أن القرية تحمل العديد من معاني الظلم والاحتقار وسلب حقوق المرأة وتقع ضمن التعديلات الموضوعاتية من الدرجة الصفر التي تجسد هذه السيسولوجيات والبني التركيبية التي نجدها لدى أغلب القرى إلى يومنا هذا الفضاء الاجتماعي يؤثر في العالمين الزماني والمكاني، فهناك عادات وقيم لا تتغير داخل هذه القرى مهما تطورت حياتها الاجتماعية والاقتصادية، بسبب التحجر المعرفي ورواسب الأعراف القبلية" **وهكذا تتابعت أيام عائشة في قريتها إلى أن حدث الحادث الجليل الذي خرج بها عن المألوف**

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:217.

[2]- المصدر نفسه، ص: 219.

[3]- المصدر نفسه، ص: 228.

وجعل من حياتها صورة تختلف عن صور بنات جنسها، وما الحادث إلا شاب من أبناء القرية عاد من أوروبا التي قضى فيها سنينا طوالا"[1].

وتبقى القرية موضوعة متحكمة في النص القصصي لأحمد رضا حوحو تجسد القيم العرقية الضاربة منذ عهود طويلة جدا في المجتمع خاصة العربي، يجدر الوقوف عندها وتقصى دلالتها واكتشاف موضوعاتها الخاصة.

1- تيمة الكوخ:

وتجسد تيمة القرية تيمة موضوعاتية عمرانية مكانية فمجموع تكراراتها **(85 مرة)**، يمثل فضاءا مفتوحا أسريا، وهو مكان انتقالي لجميع الناس، وتحتوي على(الكوخ، دار، السكن، المسكن، المنزل، غرفة، البلدة،...)، والتي تعد مصدرا لرزق الأفراد، وتكون هذه الموضوعة معادلا موضوعاتيا يجمع بين باقي الموضوعات الأخرى (عقار، مزارع، المخازن، البيدر، البساتين، الحقول، الأثاث، حجرة تتكدس فيها الرياش، المقعد الوثير، المطبخ، سرير ينامان عليه...)، تمثل داخل القصص تعديلات الدرجة الصفر، كما تجمعه بالتعديلات الأخرى المتقاطبة له، ويجسد الكوخ فضاء مغلقا (جدران، سياج، سقف،...)، ويبن الحياة الواقعية للإنسان ضمن فضاء يحمل تمويهات مقلقة إزاء حياة الاجتماعية لبعض الأسر كالفقراء، وتقع ضمن إحساس بالقسرية والضعف والخذلان، ويكشف المنزل أيضا عن واقع اقتصادي وتهميش إداري، ولا مسؤولية من قبل بعض الأثرياء، والقطاعات الكبرى داخل تعديل موضوعاتي أخر يقبع الصمت والجماد داخله متخذا شكلا صوتيا وبكاء وصرخة أم عاجز وأب يسعى لسد ضروريات الحياة إن وجد لها سبيلا" كان ظلام الليل الدامس مخيما على هذا الكوخ الفقير المغلق الأبواب، ورغم حلوكة الليل، يستطيع الشاخص أن يتبين محتويات هذا المسكن التي هي عبارة عن سرير خشبي أبلاه القدم مسدولة عليه طويلة بادية التمزق، تمدد فوقه خمسة أطفال صغار، غارقين في نوم عميق، التف بعضهم ببعض، وفي طرف الكوخ مدفأ كبير تتعسر فيه نوم عميق، التف

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:246.

بعضهم ببعض، وفي طرف الكوخ مدفأ كبير تتعسر فيه بعض الحطاب الملتهبة فيعلو نورها إلى السقف، وينعكس على وجوه النائمين فيختلط بنور البراءة والطهر الذي انبثق في قلوبهم الصغيرة الفاضلة"[1].

وتشكل موضوعة الكوخ زئبقية تمسك بالمكان، ويبقى الفضاء مرتبطا بدلالة المكان الزمان، يتغير مجريات الأحداث بحسب الصور الواقعية التي تنقلها التيمات المتكررة والقضايا والأفكار والمشاهد والشخصيات التي تغير المجرى الفعلي للأحداث الموضوعة ضمن تعديلات الموضوعاتية لدرجة الصفر، التي تعكس الواقع الطبقي وتنقله ضمن واقع فضائي متشابك، "لتعلم أن الراحة والسعادة، ليست في القصور الفخمة فيها بين الأفرشة الوثيرة والحي الثمينة، ولتتيقن أن لذة الحياة ليست بين أكداس الذهب والفض وأكوام الجواهر"[2]، فالفضاء بامتداده يحتوى على عدة أمكنة هندسية تتجسد من خلال التعديلات الموضوعاتية، وهي تعديلات من الدرجة صفر (تيمة الأرض، تيمة الشارع، تيمة الكوخ، تيمة المقهى، تيمة القرية)، وتشكل التيمات التي تنبي عليها جسد النص، وأما تعديلات الدرجة الأولى أكثر تعقيد واكتمالا جسدتها تيمات تحكم الحدث الموضوعاتي (جريمة حماة (القصور)، المسجد (الشيخ زروق، العصامي)، الحرم المكي (سيدي الحاج)، البرلمان (ثري الحرب)، المدرسة (صديقي الشاعر، السكير)، المنزل (عائشة، رجل من الناس)، المدرسة المستقلة -غير الحكومية- (سي عزوز)، الجامعة (التلميذ، فتاة أحلامي) ثم تأتي تعديلات الدرجة الثانية (مساحة، حدائق، مستشفى، دكاكين، وحوانيت، بقالة، منتزه، المسجد، المدرسة، الأسواق، المؤسسات الحكومية، البادية، الوادي، الماخور...)، وأما تعديلات الدرجة الثانية فهي عبارة عن وقائع وأحداث وحركات تنتج عن هذه الشخصيات.

[1]- أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، ج1، ص:207-208.

[2]- المصدر نفسه، ص:202-203.

خاتمة

من أهم النتائج التي توصلت إليها:

تكمن صعوبة الموضوعاتية في دراسته كمنهج من كون أنّ هذّا المنهج غير مستقر من حيث حقبته التاريخية فلقد تراجعت الموضوعاتية، مما تراجع دور الموضوعاتية كثيرا رغم الأسماء الكبيرة والعالية في سماء النقد الغربي، وهذّا ما جعل الموضوعاتية تتصل وترتبط بالمنهج البنيوي، تحت اسم (البنيوية الموضوعاتية)، بما أنها تدرس الشكل والمضمون مثل المنهج البنيوي وهذا ليس حكرا على البنيوية، ولكن الموضوعاتية لا تدرس فقط الشكل والمضمون هي تبحث عن العلاقات المختزلة في النص تلك المادة الخام التي يتشكل وفقها النص الأدبي، وبالتالي تلتقي الموضوعاتية مع البنيوية وتلتقي أيضا مع المناهج النقدية الأخرى، فالموضوعاتية تفترق على الموضوع فهي ترصد تلك الدلالات الخطابية المكونة للنص كعمل أدبي وبالتالي فهي منهج يعتمد على دراسة الخصوصية الأدبية للعمل الإبداعي الفني لأي جنس أدبي لكاتب ما، فموضوعه النص، وموضوعاته تلك الموضوعة المتفردة في النص، وتمفصلات الموضوعة داخله تكون المؤسسة الفنية الدلالية داخله، ويمثل الهاجس السمة الإطرادية لهذّه الأعمال مما يجعل المنهج الموضوعاتي يتهم بالنصانية ويتجه للسياقية وليس العكس وهذّا ما جعل النقاد يضطربون حول تحديد طبيعته وأدواته الإجرائية، رغم أنني أرى أنّ الموضوعاتية مادامت تملك الأدوات والإجراءات والآليات فهي منهج قابل لتفتيت أي عمل أدبي وقادرة على استنطاق النص ومعرفة مكونته ولكن هذّا المنهج يقترب أكثر ويتمازج مع باقي المناهج النقدية الأخرى،وهذّا ما يفضي المساءلة الحثيثة حوله لمعرفة مكوناته فهو يدرس النص من داخله وخارجه وبالتالي فهو يتحاور مع النص ويتساءل معه ولا يلغى وجودية المؤلف ولا الشخصيات الموجودة داخل العمل الأدبي بل يبحث عن جماليات النص ويزاوج بين اللغة والمعني، وبين الحلم والواقع، ويرصد الواقع دوما، ومن بين الإشكالات التي دفعت نقادنا على الخصوص إلى عدم تحديد الهُوية للموضوعاتية كونهم أنّهم لم يستطيعوا تصنيف الموضوعاتية ضمن مجالها النسقي الحقيقي ،فانقسم هؤلاء بين ما يعده منهجا ويتوافق معه

ويتداوله، وبين العكس يتنافر معه ولا يتفق في تحديد طبيعته أو العمل به، الموضوعاتية مجاله الإحصاء وهو أقرب للمنهج الرياضي الاستنباطي، وبالتالي هو منهج عقلي موضوعي، ثم موضوعاتي يرصد التيمات المختزلة التي تشكل المادة الخام للعمل الأدبي إنّه يدرس المحاور من داخل النص ثم ينطلق خارجها،الموضوعاتية تهتم بالنص بالجانب الشكلي والجانب المضموني، هي ليست ذّاتية إنها تتزاوج في تمفصلاتها وتدرس كل الثيمات المقطبة للعمل المتجانس داخل المتن الروائي أو القصصي أي داخل المتن المحكي للنص الأدبية، إنّها تدرس الفنيات في جانبها الفلسفي بكل أبعادها (الظاهراتية، الوجودية، النفسية...) والمنهج الموضوعاتي منهج حديث ظهر ما بعد الحداثة، فالموضوعاتية تدرس الوعي وللاوعي للكاتب، وهي تحفر داخل النص ولا تلوى عنق النص فحسب، تدرس النص حسب واقع الذّي كتب فيه بمنهجه التاريخي أو الواقعي حسب كل نص بالتالي فهي تدرس النص الأدبي من حيث ما يكون وما يجب أن يكون، وربما هذّه المعطيات هي التي تسببت في عدم فهم المنهج على حقيقته المعرفية، إنه يلاحق هذّه الثيمات مثلما تلاحق الفراشات مصادر الضوء وتبحث عن البؤرة التي يتكون منها هذّا الوهج سواء كان معنويا أم حسياً، فهي تعتبره موضوعاً لها وهدفاً ترصده دوماً.

الملاحق

-أحمد رضا حوحو:

ولد يوم 15 ديسمبر 1910م، بقرية سيدي عقبة ببسكرة، وهي قرية الزاب الشرقي ذات الطبيعة الصحراوية الخلابة، نشأ أحمد في بيئة قرآنية داخل كتاب وهو في سن مبكرة شأنه شأن كل الجزائريين، الذين ينشأون في بيئة محافظة، حتى بلغ سن السادسة من العمر فالتحق بالمدرسة الابتدائية الفرنسية ابتداء من سنة 1916م، حيث أخذ منها بعض العلوم الأدبية وتعلم اللغة الفرنسية، إلى حين نجاحه أرسله والده عام 1928م، ليكمل تعليمه الثانوي حيث"**أكمل حوحو دراسته الثانوية (سكيكدة) سنة1927م، وبعد سبع سنوات انتقل إلى الحجاز، والفترة الفاصلة بين انتهاء هذه الدراسة، والالتحاق بمدرسة العلوم الشرعية سنة 1934م، تبقى غائمة في حياة أديبنا الراحل، فإنه لم يشر إليها في مراسلاته وفي الترجمة لحياته لبعض معاصريه**"[1]، وفي سنة 1937م نشرت له مجلة الرابطة العربية أول مقال له بعنوان" الطرقية في خدمة الاستعمار"، وفي سنة 1938م تخرج من كلية الشريعة بالمدينة المنورة حيث تحصل على أعلى درجة علمية أهلته إلى أن يعين بالكلية نفسها حيث تخرج، وفي هذه الفترة انضم إلى مجلة المنهل التي عين بها سكرتيرا للتحرير، وبعد عامين استقال من منصبه وانتقل إلى مكة المكرمة، حيث عمل هناك بمصلحة البرق والهاتف بالقسم الدولي، واستمر بالعمل بهذه الوظيفة حتى عاد إلى الجزائر سنة 1946م، وخلال عودته للوطن انضم لجمعية العلماء المسلمين الجزائرين وأصبح عضوا بارزا فيها، فعين مديرا لمدرسة"التربية والتعليم" التي كان الشيخ ابن باديس قد أسسها بنفسه، وبقي فيها ما يقارب سنتين، ثم عمل بإدارة لمدرسة"التهذيب"لمدة قصيرة، ليشتغل بعدها بمنصب الكاتب العام لمعهد ابن باديس بقسنطينة، وقد نشر مقالا في جريدة البصائر بعد عودتها إلى الصدور تحت عنوان"خواطر حائر" وهي عبارة عن خواطر كتبها حوحو متحدثا عن نفسه حيث "**نشأ حوحو حائرا متسائلا، أعياه البحث وأعياه**

[1] - صالح خرفي: أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز1934-1945م، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1992م، ص:39.

السؤال، ولما أضناه المسير التجأ إلى الحوار الباطني، والاستكناه الذاتي، فما فر له يقين، وتعلق بالخيال المجنح فما استقر على غصن، وهكذا، بالسؤال تبدأ الرحلة، ويعدم العثور على الجواب تنتهي، حتى ليكاد يصبح الخيال هو البداية والنهاية معاً"[1].

ولا ريب عن مجموع هذه التساؤلات من وحي عقل باطني نفسي يبحث عن الإجابة حيث يقول حوحو:" **مازلت منذ صغري مشغولاً بما يسميه الناس عالم الخيال، أو دنيا الخيال، وكم بحثت عن حقيقة هذا العالم في أيام الشباب، ولكني-و يالأسف- لم أقف له على حقيقة كافية شافية..."[2]**، وعليه فإن حوحو كان انسانا عصابيا حول ما يدور في مجتمعه باحثا عن الفضيلة الضائعة، بعد أن تجلت له الصور الموهومة للبشر، فهو انسان ذا فكر إصلاحي عاين المجتمع واقتفى أثاره ضمن عديد القضايا التي عالجها في قصصه، ولا شك أن المصادر الثقافية لاحمد رضا حوحو كانت من ضمن الخلفيات التي أسست هذه الرؤى والمفاهيم "**فالأغاني و(البيان والتبين)و(والعقد الفريد)و(يتيمة الدهر) مؤشرات لخلفية حوحو الثقافية، وإن وصفها بالكتب البالية على لسان أبطال قصصه فهو يعرض بالموقف المناهض للوفاء لهذه الأمهات في تراثنا الأدبي، ويواجه في الوقت ذاته الانغلاق عليها، والتقوقع فيها"[3]**، ثم اعتمد على عدة مصادر أدبية أخرى أثثت لوجهة فكرية لدى حوحو وغيرت ملامح الكتابة الأدبية له من خلال كتب" **والزهاوي، والرافعي، شوقي، وزكي مبارك، وجريان هذه الأسماء الذائعة في تلك الفترة من العشرينيات والثلاثينات، في قصص حوحو ومسرحياته إنما هو انعكاس لوجهته التجديدية في الأدب"[4]**، وهو ما أهله أن يسهم إسهامات عظيمة في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين خاصة ما تعلق بتأثره بالآداب الأجنبية، ففي سنة 27أكتوبر قام بانشاء جمعية

[1] - صالح خرفي: أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز1934-1945م، ص:87.

[2] - المرجع نفسه، ص:87.

[3] - المرجع نفسه، ص:99.

[4] - المرجع نفسه، ص:99.

المزهر القسنطيني ومن خلالها عرض عدة أعمال مسرحية مثل: ملكة غرناطة، بائعة الورد، البخيل..."

وفي سنة 1949م أسس جريدة الشعلة التي عمل بها رئيسا للتحرير، وأصدرها من خمسين عددا حيث كانت له ترجمات للأدب الفرنسي، الذي تقع أغلبية أعماله الفكرية على شكل قصص قصيرة حيث اعتبر احمد رضا حوحو" رائدا للقصة الجزائرية، منها"مع الحمار الحكيم"و"ابن الوادي1953" نماذج بشرية1955"، صاحبة الوحي1954"، ومنها ما كان عبارة عن مقالات قصصية"يأفل نجم الأدب"، و"الأديب الأخير" حيث كشف من خلال هذه القصص بواطن الناس وكوامن نفوسهم وأشكالهم...، وكشف أيضا ما يحدث من فساد اقتصادي وإداري وحكومي وسياسي واستعماري...، حيث عبر من خلال قصة ابن البحيرة والضحية عن هاتان المسألتان"**تلتقي القصتان ابن البحيرة والضحية في محور أساسي لاحداثهما وهو محور الحب، وإن انفردت كل قصة بوجهة خاصة في معالجة قضية الحب ومعالجة الملابسات المرتبطة به، اجتماعيا وأخلاقياً**"[1].

وبعد اندلاع الثورة التحريرية في سنة 1955م نشر مجموعته القصصية نماذج بشرية ضمن سلسلة كتاب البعث التونسية، واعتقلته على اثرها السلطات الفرنسية في أوائل 1956م وهدد بالاعدام وعتبرته مسؤولا عما يحدث في المدينة.

وبسبب نشاطه الأدبي والسياسي والفكري، اعتقل حوحو يوم29مارس 1956م عقب اغتيال محافظ الشرطة بقسنطينة، ليعتقل بسجن الكدية، حيث حول إلى جبل الوحش المشرف على مدينة قسنطينة حيث تم إعدامه هناك، وبعد استقلال الجزائر وجذ جثمانه برفقة ثمان جثث أخرى مدفونة بشكل جماعي في حفرة واحدة بوادي حميمين ليعاد دفن رفاته بمقبرة الشهداء بالخروب.

[1] - صالح خرفي: أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز1934-1945م، ص:99-100.

- **عبد الكريم حسن:**

الناقد الأكاديمي السوري في مطلع الثمانينات، والذي عمل كأستاذ اللغة العربية في جامعة تشرين، وسبق له أن أصدر كتب ودراسات نقدية أدبية، منها{الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، 1983)، و(المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، 1990)، و{لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، 1992)، و(من البنية السطحية إلى البنية العميقة، 1997.)، وقد ترجم كذلك (مورفولوجيا القصة لبروب، 1996).

- سعيد علوش:

هو أديب وباحث وناقد مغربي، حصل على إجازة في الأدب العربي من جامعة محمد الخامس سنة 1970م، ثم حصل على الدكتوراه السلك الثالث عام1976م، وكذلك دكتوراه الدولة من جامعة السوربون 1982م، وقد عمل أستاذاً للتعليم، ليشغل بعدها عدة مناصب أخرى، وقد حصد عدة جوائز منها جائزة الملك فيصل العالمية للغة العربية عام1999م، ويعد سعيد علو من أحد أبرز المتخصصين العرب في الأدب المقارن، كما يتميز حضوره بتعدد اهتماماته حيث أصدر أعمالاً روائية ونقدية، ودراسات في الأدب المقارن، كما أنه ترجم العديد من المؤلفات الفرنسية والانجليزية منها: (حاجز الثلج رواية، 1974)، و(إميلشيل رواية، 1980)، و{الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي 1981)، و(معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، 1981)، و(هيرمنوتيك النثر الأدبي 1985)، و(عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي، 1986)، و(إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي، 1986)، و(مدارس الأدب المقارن، 1987)، و(مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، 1987)، و(النقد الموضوعاتي، 1987)، و(شعرية الترجمة، 1992)، و(المقاربة التداولية(ترجمة لمؤلف فرانسوا أرمينكو)).

- حميد لحميداني:

الناقد والباحث ولد بـــ: بوعرفة بالمغرب سنة1950، تلقى تعليمه بمدرسة النهضة بمكانس، والتحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية وبالمدرسة العليا سنة 1982م، من كلية الآداب بفاس كما حصل على دكتوراه الدولة في الأدب الحديث سنة 1989، وذلك من كلية الآداب بالرباط، عمل أستاذاً جامعياً بكلية الآداب بفاس، دخل مجال النشر سنة 1979م، بظهور روايته" دهاليز الحبس القديم"، ثم توزع إنتاجه بين الرواية، والقصة القصيرة، والسيرة الذاتية، والنقد الأدبي، ومن أهم مؤلفاته العديدة التي لا حصر لها نجد أهم إنتاج روائي{دهاليز الحبس القديم، 1979)، ومن أهم الكتب أيضا نجد (من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية (النقد)، 1984)، و(الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية1985م)، و{في التنظير والممارسة: دراسات في الرواية المغربية 1986)، و(أسلوبية الرواية- مدخل نظري، 1989)، و(سحر الموضوع(نقد)، 1989م)، و(النقد الروائي والإيدلوجيا (نقد)، 1991}، و(بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي(نقد) 1991)، و(القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي(النقد)، 2003)... وغيرها من المؤلفات الأخرى.

- محمد عزام:

ناقد وباحث ولد في حلب عام 1940، ثم تخرج من جامعة دمشق(كلية الآداب- قسم اللغة العربية) عام 1969، شغل بعدها عدة مناصب عديدة منها نقيب المعلمين بحلب 1995/1990/، وتوفي في عام 2005، قدم عدة مؤلفات نفدية منها{الأسلوبية منهجاً نقدياً، وزارة الثقافة دمشق1989م}، و{التحليل الألسني للأدب، وزارة الثقافة دمشق 1994م}، و{مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، وزارة الثقافة دمشق 1995}، و{النقد والدلالة، وزارة الثقافة دمشق 1996}، و{المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، 1999}، و{تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، دمشق 2003}، إضافة إلى العديد من الدراسات الأخرى، مثل الشعر، والمسرح، والرواية، والقصة القصيرة جدا...

قائمة

المصادروالمراجع

- **القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم**

المصادر:

1.أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة، جمع وإعداد وتقديم: بشير متيجة وطيب ولد العروسي، دار موفم للنشر، الجزائر، ج1، 2015.

المعاجم والقواميس:

2.إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط1، 1986.

3.ابراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1983.

4.ابن دريد: "جمهرة اللغة"، دائرة المعارف، ج3، ط1، 1344ه.

5.ابن منظور: لسان العرب، تح: أمين عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ج1، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999.

6.أحمد بن خليل الفراهيدي: العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، ج2، مصر، د.ط.

7.بطرس البستاني: "محيط المحيط"، ساحة رياضّ الصلح، د. ت، بيروت، لبنان، 1987.

8.جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

9.جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ج1، د.ط، 1982.

10.جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2003.

11.دومنيك مانغينو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحتاين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

12.سمير الحجازي: "قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر"، دار التوفيق والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، 2004.

13.لطيف زيتوني:"معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي-انكليزي-فرنسي)"، مكتبة لبنان ناشرون، دار النشر، ط1، 2002، بيروت، لبنان.

14.محمد التّونجي: المعجم المفصل في الأدب، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

15.محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، ط3، دار نوبار للطباعة، مصر، 2003.

المراجع العربية:

16.أبو يعرب المرزوقي: أدموند هوسرل أفكار ممهدة لعلم الظاهريات الخالص وللفلسفة الظاهراتية، جداول للنشر والتوزيع الحمرا، بيروت، لبنان، ط، 2011.

17.الأخضر ابن السايح: سرد الجسد، وغواية اللغة، قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، عالم الكتب الجديد الأردن، ط1، 2011.

18.أكرم زيدان: سيكولوجية المال هو الثراء وأمراض الثورة، عالم المعرفة، العدد 351، 2008.

19.أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1987م.

20.بدر الدين عامود: علم النفس في القرن العشيرين (دراسة)، ج1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-2001.

21.حسين خمري، نظرية النص – من بنية المعنى إلى سيميائية الدال-، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007م، الجزائر.

22.حلمي مراد، مركب النقص والعقد النفسية أسبابهما وعلاجهما وأمثلتها عند العظماء، المؤسسة العربية الحديثة للطبع والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.

23.حميد لحميداني: النقد الروائي واللايديولوجيا- من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، 1990، بيروت، لبنان.

24.حميد لحميداني: سحر الموضوع "عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر ط2، دراسات سال، 2014، فاس، المغرب.

25.الدراجي زروخي: المذاهب الفلسفية الكبرى من سؤال المعرفة إلى سؤال القيم، دار صبحي للطباعة والنشر، غرداية، ط1، 2015.

26.رشيد بن مالك: السيميائية الاصول، القواعد، والتاريخ، مر وتق:عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

27.رضوان ظاظا وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، الكويت، ماي، 1997.

28.رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.

29.زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضوء على البنيوية، مشكلات فلسفية، دار مصر للطباعة، د ط، مصر.

30.زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

31.سعيد بن محمد السيابي: التمثيل الإيمائي أو فن الحركات الإيحائية (البانتومايم)، جريدة الوطن، سبتمبر 2018.

32.سعيد بنكراد: مسالك المعنى، دراسة في بعض أنساق الثقافة العربية، دار الحوار، ط1، 2006، سوريا.

33.سعيد علوش: "النقد الموضوعاتي"، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط، المغرب ط1، 1989.

34.سعيد علوش: التيار الموضوعاتي وتفجير المكبوت الفكري العربي المعاصر، دار النشر، لبنان، 1986.

35.سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الربط، المغرب، ط1، 1989.

36.سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

37.سعيد يقطين: القراءة والتّجربة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، ط1، المغرب، 1985م.

38.سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

39.سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتب، 1990.

40.شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 1994.

41.شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

42.صالح خرفي: أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية في الحجاز1934-1945م، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، 1992م.

43.صلاح حاتم، ما وراء الأوهام، إريش فروم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994.

44.طراد الكبيسي، مداخل في النقد الأدبي، دار اليازوري، الاردن، عمان.

45.عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ترجمة: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

46.عبد الرحمان مزيان: مفاهيم سردية، تزفيان تدوروف، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

47.عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد 232، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

48.عبد الفتاح كليطو: الغائب-دراسة في مقامة الحريري، ط1، دار توبقال، الدّار البيضاء، 1987.

49.عبد الكريم حسن: "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1983.

50.عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي"نظرية وتطبيق"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990.

51.عبد الواحد مرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب – من أجل تصور شامل-، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، 2005، المغرب.

52.عزت محمد جاد: نظريّة المصطلح النّقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2002.

53.فارس كمال نظمي: الحب الرومانسي بين الفلسفة وعلم النفس، منشورات ئاراس، ط1، 2008.

54.فتحي انقرو: فكرة الفينومينولوجيا ادموند هوسرل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، أغسطس آب، 2007م.

55.فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، 1985.

56.لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2007، الجزائر.

57.محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية "تأسيس نحو النص"، مجلد1، ط1، مكتبة الأدب العربي، تونس، 2001.

58.محمد الناصر العجيمي: النقد الأدبي الحديث ومدارس النقد العربية، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقس، تونس.

59.محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، دار الغرب، 2002م، الجزائر.

60.محمد دحروج: مناهج النقد الأدبي، المناهج الكلاسيكية، دار البداية ناشرون وموزعون، .ط1، 1436ه-2015م، عمان.

61.محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون: الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر، 1412ه، 1992م.

62.محمد عزام: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

63.محمد عزام: النص الغائب-تجليات التناص في الشعر العرابي-دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، دمشق.

64.محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، 2003.

65.محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

66.محمد عزام، وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

67.محمد عصفور: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تح: جون ستروك، علم المعرفة لعدد2006، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت، 1923-1990.

68.محمد مرتاض: الموضوعاتيّة في شعر الطّفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجزائر، 1993.

69.مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصة الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

70.مسعودة لعريط: مفهوم المنهج الموضوعاتي في المقاربات الغربية الحديثة.

71.مصطفى غلوس: الوجودية في الميزان، رسالة الامام، تصدرها وزراة الأوقاف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية العدد4، 1985.

72.مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

73.نادية بوشفرة: مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، 2008، تيزي وزو، الجزائر.

74.نهاد التكرلي: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، 1979.

75.يمنى العيد: فن الرّوايّة العربيّة بين خصوصيّة الحكايّة وتميز الخطاب ط1، دار الآداب بيروت، 1998.

76.يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري- بحث في ثوابت المنهج، تحوّلاته العربية، ومحاولاته التطبيقية، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2017-1438ه، الجزائر.

77.يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، دار ريحانة، الجزائر، 2007.

78.يوسف وغليسي: النّقد الجزائري المعاصر-من اللانسونيّة إلى الالسّنيّة، إصدارات رابطة إبداع الثّقافيّة، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، 2002.

79.يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي-مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م.

المراجع المترجمة:

80. أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، مج 01، ط2، 2001.

81. جان بيا جيه، البنيوية جان بياجيه، تر:عارف منيمنه، وبشير أوبري، منشورات عويدات، ط4، بيروت- باريس، 1985.

82. جان بيار ريشار: مقدمة"العالم التخيلي لمالارمي"، ترجمة: سعيد علوش.

83. جون بول سارتر: الوجود والعدم" بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية"، تر: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب – بيروت-، ط1، 1966.

84. جون بول سارتر: الوجودية منزع إنساني، تع: محمد نجيب عبد المولى، زهير المدنيني، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2012.

85. جيرار جينيت: مدخل لجامع النص مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، دار توبقال للنشر، بغداد، 1999.

86. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، مصر، 1998م.

87. غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة-علم شاعرية التأملات الشاردة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1411ه، 1991م.

88. غاستون باشلار: شعلة قنديل، عرّبه: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1995م.

89. ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، دار القرقد للطابعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط 2، 2008.

90. ميشال كولو: النقد الموضوعاتي، تر، غسان السيد، مجلة الأداب الأجنبية"، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، السنة23، العدد93، شتاء1998.

91. ول ب.آرمسترونغ: القراءات المتصارعة... التنوع والمصداقية في التأويل ل بوب ب.آرمسترونغ، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009، بيروت، لبنان.

المجلات المقالات:

92.حفيظة محمد عبد المنعم: مسرح القسوة، أنتونان أرتو، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد"2"، العدد"3"، ماي، 1982.

93.روبرت ما جليولا: التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه، تر: عبد الفتاح الديدي، مجلة فصول: العدد: 3، 1981.

94.عناد غزوان: المعادل الموضوعي: مصطلحا نقدياً، بغداد، مجلة الأقلام، عدد9، 1984.

95.فتحي أبو مراد، حنان حتاملة: دراسة تحليلية في مفضلية المثقب العبدي النونية في ضوء نظرية المكافئ الموضوعي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الانسانية)، المجلد28 (12)، 2014، عمان، الأردن.

96.محمد الربداوي: المجهول من أدب حوحو المسرحي-تعريف وتحليل، مجلة الثقافة وزارة الإعلام والثقافة، العدد17، 1973م.

97.محمد السعيد عبد الجواد أبو حلاوة" تخوين الآخر وإدانته"قراءة في سيكولوجية المشهد السياسي المصري المعاصر، العدد30، شبكة العلوم النفسية العربية، أوت 2013.

98.محمد عزام: النقد الموضوعاتي، مجلة الموقف الأدبي، عدد اتحاد الكتاب العرب، دمشق –سوريا.

99.محمد مساعدي: الحقيقة والتأويل بين التنظير العلمي والأدبي من الإبدال البنيوي إلى الإبدال التأويلي، في الحاجة إلى التأويل، تأليف جماعي، أشغال المؤتمر الأول، مخبر التأويليات النصية واللسانية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مرتيل –تطوان/ المغرب، منشورات باب الحكمة، ط1، 2018.

100. نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد السادس، بسكرة، جانفي 2010.

الرسائل الجامعية:

101. حسين ترّوش: الخطاب الشعري عند محمود درويش-دراسة موضوعاتية-، دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، تخصص، أدب عربي معاصر، جامعة سطيف2، 2014، 2015.

102. سامية راجح، بشير تاوريت: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الآداب جامعة محمد خيضر –بسكرة، الجزائر، ط1، 1430هـ -2009م.

103. محمد السعيد عبدلي: البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي إشراف أحمد منور، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2008م.

المواقع الالكترونية:

104. جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية في النقد الأدبي، 12/ 2020/01/، موقع مجلة طنجة الأدبية، httP الألوكة.

105. جوزيف لبس: منهج النقد الموضوعاتي في البحث عن النغم الضائع 2018/07/21، 12:30، articles-php.!

106. عاشور فني: مفهوم المقاربة الموضوعاتية": 2016/4/2، يوم: 2017/07/24م، http://fenni-e-spaces.blogspot.com/2016/04/blog-post_2.html

المراجعة الأجنبية:

107. Brian Paltridge=Discourse analysis-an lntroduction.2nd edltlon.

108. Dictionnaire de la langue française; Paris 1993;P.

109. Georg Poulet(Trois Essais De Mitha Romantique Jose Corte;1996

110. Petit Rober-dictionnaire de la langue francaise. Paris, 2016.

111. Voir.Le Robert: dictionnaire historique de la langue francaise;Paris.

112. Voir; Dictionnaire Encyclopédique ;Volume ;Paris 1994.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ-ح
الفصل الأول **التصور المفاهيمي للموضوعاتية" حفر في المصطلح**	
تمهيد...	**10**
المبحث الأول: مفهوم الموضوع والنقد الموضوعاتي:	**11**
1- مفهوم الموضوع..	**11**
1-1 بين الموضوعة و الموضوع والتيمة في المعاجم العربية القديمة..................	11
1-2 بين الموضوعة والموضوع والتيمة في الدّراسات الغربية القديمة..................	16
1-3 مفهوم بين الموضوع والموضوعة والتيمة في الدراسات النقدية العربية الحديثة............	20
1-4 بين الموضوعة والموضوع والتيمة في المعاجم العربية الحديثة..................	22
2- مفهوم النقد الموضوعاتي	25
المبحث الثاني، فقد حمل عنوان" النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد..................	**31**
1- الأسس الفكرية الفلسفية لنقد الموضوعاتي..............................	31
1-1 غاستون باشلار..	32
1-2 إدموند هوسرل	39
1-3 جون بول سارتر	44
2- الأسس الجمالية لنقد الموضوعاتي:..	48
2-1 الأنا المبدع	48
2-2 العلاقة مع العالم(رؤية العالم)..	51
2-3 الخيال وحلم اليقظة	53
3- مؤسسي النقد الموضوعاتي عند الغرب......................................	56
3-1 جون بيير ريشار	57
3-2 جورج بوليه	61

3-3 شارل مورون	63
4-3 جان بول فيبر	65
4- انفتاح النقد الموضوعاتي عند العرب..	67
5- اضطراب النقد الموضوعاتي من حيث المنهج والمفهوم	76
الفصل الثاني النقد الموضوعاتي ومناهج النقد النسقية والسياقية"	
تمهيد...	**83**
المبحث الأول: التوليفات النسقية والسياقية للمنهج الموضوعاتي..........................	**83**
1- الموضوعاتية والبنيوية،	83
1-1 الموضوعاتية والبنيوية بين توحد الهدف واختلاف الآراء..	86
2-1 الموضوعاتية وحرية المدخل بين الموضوعاتيين والبنيويين	89
3-1 الموضوعاتية والبنيوية وميكانيكية الفعل المحرك للعمل..	91
4-1 الموضوعاتية والبنيوية بين محوري التزامن والوصف	93
5-1 الموضوعاتية والبنيوية سباق نحو التسلح الأكاديمي..	96
2- التحليل النفسي ومقاربات الموضوعاتيين الالتقاء والتجاوز...........................	100
1-2 واقع الدراسات النفسية للنص الأدبي في نظرالموضوعاتيين	106
3- الموضوعاتية والسيميائية...	108
1-3 الموضوعاتية والدور الدراماتيكي للعلامة السيميائية	110
2-3 الموضوعاتية ومكانيزمات الفينومينولوجيا السيميائية..	114
4- الموضوعاتية وعلم الدلالة ومحور الدائرة الدلالية...	119
5- الموضوعاتية بين الأسلوبية وعلم البلاغة	122
1-5 الموضوعاتية والدور التيماتيكي للأسلوبية الإحصائية..	123
2-5 الموضوعاتية ومحور المعادل الموضوعي	127
6- الموضوعاتية والجذر نحو تحليل خطابي للملفوظ...	132
1-6 آليات تحليل الخطاب وآليات المنهج الموضوعاتي ومفهوم الحزمة...........................	136

2-6 آليات تشغيل الخطاب داخل النص الموضوعاتي.....	139
3-6 آليات الإجرائية في المنهج الموضوعاتي والتحليل الخطابي.....	143
المبحث الثاني: آليات النقد الموضوعاتي	**145**
1- الموضوعاتية وآليات الإجراء الإحصائي	145
2- والموضوعاتية وآليات الإجراء الأسلوبي	149
3- الموضوعاتيين بين آلية المعنى وآلية التكرار.....	151
4- آلية التكرار وفكرة التردد الموضوعاتي.....	154
الفصل الثالث **الموضوعاتية وآليات إنتاج الدلالة- قراءة في مدونة أحمد رضا حوحو،**	
تمهيد.....	**162**
المبحث الأول: التيمات الأساسية في سرديات حوحو	**163**
1- **الموضوعات القصصية الرئيسية**	**164**
1-1 تيمة الفساد	**164**
1-2 تيمة الظلم	**167**
1-3 تيمة الحسد	**170**
1-4 تيمة المرأة	**171**
1-5 تيمة الحزن.....	177
1-6 تيمة الخوف	**183**
1-7 تيمة الحب.....	**185**
1-8 تيمة الألم.....	**186**
المبحث الثاني: هندسة التيمات الأساسية والمنفلتة وإعادة تفعيل المعنى.....	**189**
1- تطبيقات أدوات المنهج من منظور جون بيار ريشار وعبد الكريم حسن	**190**
1-1 القرابة السرية: تيمة المرأة.....	190
1-2 النواة: تيمة الإغراء	210
1-3 الإحساس: تيمة الطمع.....	222

1-4 التمفصل: تيمة البؤس.	229
1-5 الإحالة أو (الحيلولة): تيمة الحزن.....	234
1-6 الحافز: تيمة النفاق الاجتماعي.....	241
1-7 حرية المدخل تيمة الوهم	250
1-8 التأويل تيمة الجهل	255
1-9 القراءة المجهرية تيمة الخبيبة	258
1-10 التكرار تيمة الألم.....	261
1-11 الإطرادية تيمة الخوف.....	264
1-12 الصورة تيمة الظلم	267
1-13 الهاجس: تيمة القلق.....	270
1-14 الموضوع الرئيسي: تيمة الفساد	271
1-15 الفعل المحرك: تيمة الحب	277
1-16 العائلة اللغوية: تيمة الحسد.....	282
المبحث الثالث: هندسة التيمات النصية ومحور التعديلات الموضوعاتية.....	**284**
1- تطبيقات المنهج الموضوعاتي من منظور جورج بورلي وجان بول فيبر	**285**
1-1 تيمة الأرض	285
1-2 تيمة الشارع.....	289
1-3 تيمة المقهى.	290
1-4 تيمة القرية	293
1-5 تيمة الكوخ	296
خاتمة	**299**
الملاحق	**302**
قائمة المصادر والمراجع.....	**308**
فهرس المحتويات	**320**
الملخص	

ملخص الدراسة

الملخص:

الموضوعاتية وآليات إنتاج الدلالة دراسة في قصص "أحمد رضا حوحو"

تتناول هذه الدراسة الموضوعات في قصص أحمد رضا حوحو، من خلال جموعتين قصصيتن هما (صاحبة الوحي، نماذج بشرية)، لإنتاج دلالة من حيث المعنى والوصف بحسب تكرارهما في النص، الذي يتم عن طريق استعمال آلية التكرار.

حيث خصصت الفصل الأول: التصور المفاهيمي للموضوعاتية" حفر في المصطلح"، وأما الفصل الثاني فلقد جمع فيه بين النقد الموضوعاتي ومناهج النقد ية النسقية والسياقية"، وكذا الآليات التي يعتمد عليها المنهج الموضوعاتي، وهي دراسة النظرية جمعت فيها بين طريقة الإحصاء عند جون بيار ريشار وعبد الكريم حسن، ثم استعنت بآلية التكرار لتفعيل التردد الموضوعاتي داخل النص بين المعنى والوصف عبر فكرة الإحصائية الموضوعاتية، استخدمت فيها المضلع التكراري، والأعمدة الصاعدة والنازلة الموضوعاتية.

وأما الفصل الثالث فخصصته للجانب التطبيقي للدراسة الموضوعاتية وآليات إنتاج الدلالة- قراءة في مدونة أحمد رضا حوحو-، المبحث الأول: التيمات الأساسية في سرديات حوحو، وأما المبحث الثاني هندسة التيمات الأساسية والمنفلتة وإعادة تفعيل المعنى، حيث طبقت فيها طريقة الإحصاء التكراري باستخدام الأعمدة الصاعدة والأعمدة النازلة الموضوعاتية، لكل تيمة داخل النص من التيمات الأساسية، المبحث الثالث درست فيه هندسة التيمات النصية داخل النص وأدخلت عليه محور التعديلات الموضوعاتية.

الكلمات المفتاحية: النقد الموضوعاتي، الموضوعاتية، آليات، إنتاج الدلالة، أحمد رضا حوحو، صاحبة الوحي، نماذج بشرية، الإحصائية الموضوعاتية

Résumé:

Thématique et Mécanismes de Production du Sens

Une étude dans les récits de "Ahmed Reda Houhou"

La présente étude a pour objet les thèmes dans les récits d'Ahmed Reda Houhou, à travers deux séries de récits (l'auteure de la révélation, les modèles humains) à l'effet de produire une signification en termes de sens et de description, en fonction de leur répétition dans le texte a travers le mécanisme de répétition.

Le premier chapitre: est consacré à la vision conceptuelle de la thématique, «une fouille dans le terminologie». Quant au deuxième chapitre, il combine la critique thématique avec les approches critiques systémique et contextuelle », ainsi que les mécanismes sur lesquels repose l'approche thématique. C'est une étude théorique dans laquelle on évoque respectivement la méthode de la statistique chez John Pierre Richard et Abdel-Karim Hassan, puis on a fait usage du mécanisme de répétition pour mettre en avant la redondance thématique au sein du texte entre le sens et la description à travers l'idée de la statistique thématique, dans lequel le polygone répétitif ainsi que les colonnes thématiques ascendantes et descendantes ont été utilisés.

Quant au troisième chapitre, il est dédié à l'aspect pratique de l'étude thématique et aux mécanismes de production du sens à travers une lecture dans la collection d'Ahmed Reda Houhou. Le premier axe est intitulé : les thèmes de base dans les récits de Houhou, et le deuxième axe est consacré à la structuration des thèmes essentiels et évanescents par réactivation du sens, en utilisant la méthode des statistiques itératives des colonnes thématiques ascendantes et descendantes pour chaque thème essentiel du texte.

Dans le deuxième axe, nous avons étudié la géométrie des espaces textuels dans le texte, avec insertion des modifications thématiques.

Mots clés: critique thématique, thématisme, mécanismes, production du sens, Ahmed Reda Houhou, l'auteur de la révélation, modèles humains.

Abstract:

Thematic and Production Mechanisms of Meaning

A study in the stories of "Ahmed Reda Houhou"

This study focuses on the themes in the accounts of Ahmed Reda Houhou, through two series of stories (the author of the revelation, the human models) in order to produce a meaning in terms of meaning and description, depending on their repetition in the text through the repetition mechanism.

The first chapter: is devoted to the conceptual vision of the theme, "a dig into the terminology". As for the second chapter, it combines thematic criticism with systemic and contextual critical approaches ", as well as the mechanisms on which the thematic approach is based. It is a theoretical study in which we respectively evoke the statistical method in John Pierre Richard and Abdel-Karim Hassan, then we made use of the repetition mechanism to highlight the thematic redundancy within the text between the meaning and description through the idea of thematic statistics, in which the repeating polygon as well as ascending and descending thematic columns have been used.

As for the third chapter, it is dedicated to the practical aspect of the thematic study, and to the production mechanisms of meaning through a reading in the collection of Ahmed Reda Houhou. The first axis is entitled: the basic themes in the stories of Houhou, and the second axis is devoted to the structuring of the essential and evanescent themes by reactivation of the meaning, using the method of iterative statistics of ascending and descending thematic columns for each essential theme of the text.

In the second axis we have studied the geometry of textual spaces in the text, with insertion of thematic modifications.

Keywords: thematic criticism, thematism, mechanisms, production of meaning, Ahmed Reda Houhou, the author of the revelation, human models.