الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

رقم: L15/508

ميدان: اللغة والأدب العربي

فرع: أدب عربي

تخصص: نقد أدبي حديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة: أسماء مصطفاوي

تحت عنوان

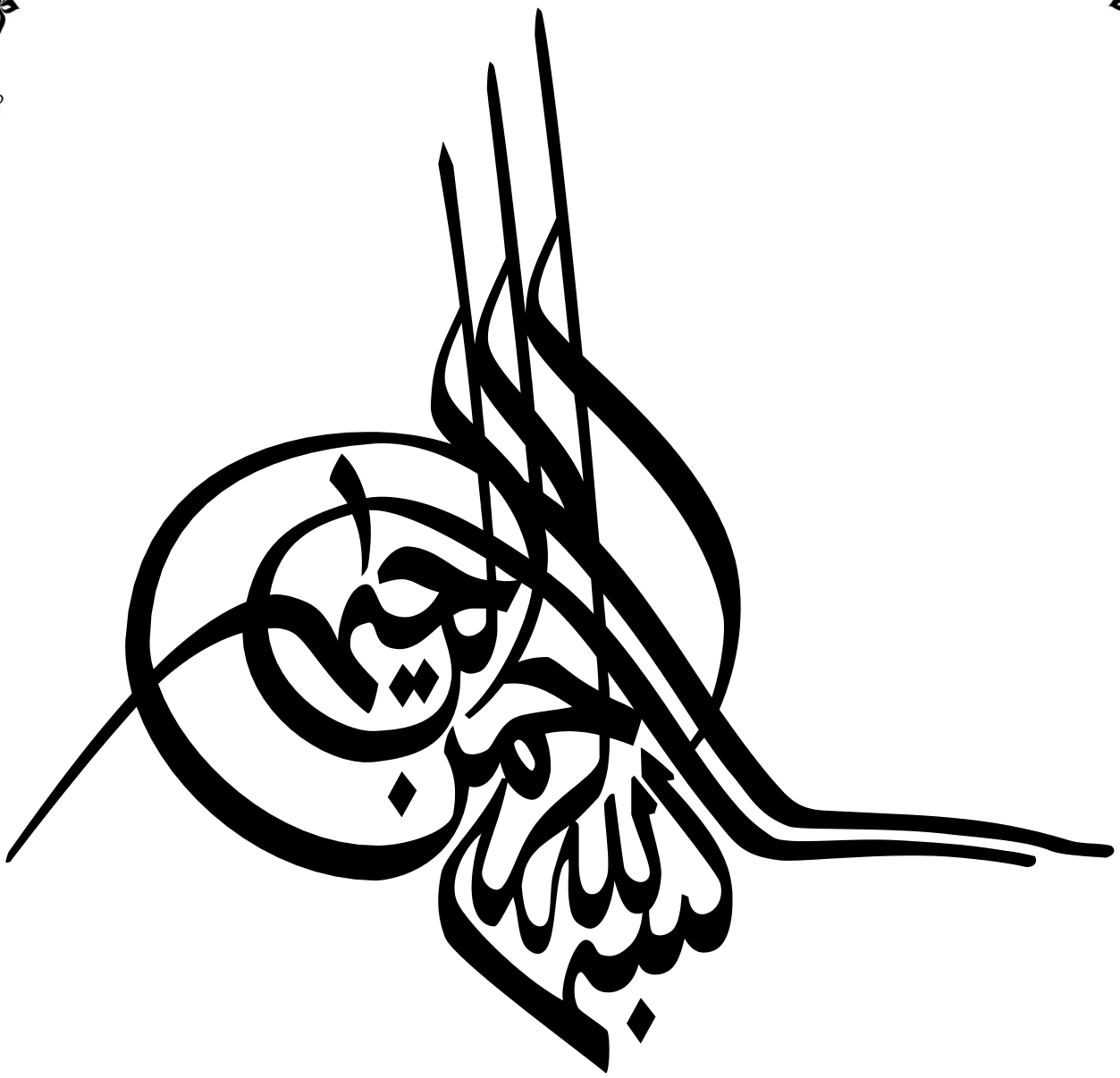
دراسة نقدية في تجربة سمير حجازي من خلال كتابه "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر"

تاريخ المناقشة: 2017/05/22 على الساعة: 15- 16

لجنة المناقشة:

- د. حياة بوخلط	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
- د. عبد القادر العربي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا ومقررا
- د. بوديسة بولنوار	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2017/2016


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من أرضعتني الحب والحنان. . . . .

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء . . . .

إلى القلب الناصع بالبياض. . . . والدتي الحبيبة. . .

إلى من تجرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة. . .

إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم

إلى القلب الكبير. . . . والدي العزيز

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله احمده سبحانه وتعالى على جزيل عطائه ووافر نعمه حمدا يليق بجلاله وعظيم سلطانه، واصلي واسلم على سيدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين وعلى اله وصحبه الأخيار الطاهرين وبعد:

يعد النقد من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتنوع مناهجه التحليلية. وما فتئ كل إبداع سردي أو شعري يقابل بإبداع نقدي في مواكبة دائبة عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال.وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافدا له، تفسيرا أو تقييما أو إبداعا، وكلما قلت القراءة المبدعة قلت جذور الإبداع وقاربت الأفول، وقد تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطورية مناهج متعددة، بدأت بالقراءة التذوقية مرورا بالمناهج البلاغية والاجتماعية والنفسية في إطارها السياقي، إلى أن جاء التحول النسقي مع ظهور البنيوية وما بعد البنيوية كالسيميائية ونظرية التلقي والنصانية والتقويضية والموضوعاتية والتداولية فكانت المناهج تأثيرا في مسيرة النقد الأدبي، هي تلك النظريات المنبثقة عن اللسانيات الحديثة في بحر القرن العشرين.

فكيف كان مسار تطور المناهج النقدية المعاصرة؟ وما هي الانتقادات التي عارضت مسارها؟

وكيف كانت تطبيقات هاته المناهج على الدراسات الأدبية العربية؟

وقد كانت لنا دوافع ذاتية وموضوعية حول اختيارنا لهذا الموضوع، أسباب ذاتية تمثلت في الميول الشخصي لهذا الموضوع، وأسباب موضوعية وهي الاطلاع على أهم الانشغالات التي شغلت الباحثين والنقاد المعاصرين حول المناهج النقدية المعاصرة، مما وقع اختيارنا على كتاب"مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر"ل سمير حجازي، ومن الصعوبات التي واجهتنا أثناء القيام بهذا البحث تمثلت في كثرة الكتابات التي تناولت دراسة

المنـاهج واختلافهـا حيـث يعجـز القـارئ أمامهـا أيهـا يختـار، بالإضـافة إلـى تـشعب المـادة المدروسـة، وصـعوبة تحديـد المـصطلحات التـي تعـد الأسـاس فـي الحـديث عـن أي مـنهج من المناهج النقدية، فالخطأ في إحداها قد يفضي إلى متاهات وسياقات أخرى، كما فرضت علينـا طبيعـة الدراسـة إتبـاع المـنهج الوصـفي التحليلـي. الـذي يقـوم علـى وصـف الظـاهرة وتحليلها ثم نقدها. ومن الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع ذاته فهي كثيرة ومتعددة نـذكر منهـا: منـاهج النقـد الأدبـي ليوسـف وغليـسي، النقـد الأدبـي أصـوله ومناهجـه لـسيد قطب، ودراسة لنفس الكاتب بعنوان النقد الأدبي المعاصر (قضاياه واتجاهاته).

وقد قسمت بحثي هذا إلى: مقدمة ومدخل نظري تطرقت فيه إلى تحديد مفهوم المـنهج ودلالـة لفظـة المـنهج فـي القـران الكـريم والمعـاجم، وفـصلين تطبيقيـين، تناولـت فـي الفصل الأول منـاهج نسقية نصية وفـي الفصل الثاني منـاهج سياقية وخاتمـة. محاولـة فيهـا الإجابـة علـى الإشـكال المطـروح سـابقا وفيمـا تـضمنته خطـة البحـث، معتمـدة على أهم المصادر والمراجع التي تخدم موضوع البحث منها مدخل إلى مناهج النقد الأدبي لمجموعة من الكتاب، المرايا المحدبة لعبد العزيز حمودة، ومقدمة في النقد الأدبي لعلي جواد الطاهر.

وفـي الأخير أتوجـه بالـشكر للأستاذ المشرف الدكتور العربي عبد القادر علـى قبولـه الإشـراف والتوجيـه والمتابعـة، وأتقـدم بالـشكر والتقـدير إلـى الـدكتور وهـاب خالـد والـدكتورة طالـب سـعاد علـى تقـديمهما يـد العـون، كمـا لا يفـوتني أن أتوجـه كـذلك بالـشكر الجزيـل إلى الأساتذة أعضاء اللجنة الفاحصة الموقرة على ما بذلوه من جهد ومشقة في سبيل تقييم هذا البحـث، هذه محاولـة بحثي أتمناها فاتحـة عهد لغيري حتـى يكمـل المـشروع ويـستدرك نقائصي ويقيل عثراتي ويضيف الجديد.

مدخل

لمحة للمنهج، قواعده، مشكلاته:

1)- لفظة المنهج في القرآن الكريم.

2)- المنهج في المعاجم العربية.

3)- المنهج في معجم المصطلحات الأدبية.

4)- المنهج قواعده ومشكلاته

1- لفظة المنهج في القرآن الكريم:

﴿وَأَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْكِتَابِ وَمُهَيْمِنًا عَلَيْهِ فَاحْكُمْ بَيْنَهُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ وَلَا تَتَّبِعْ أَهْوَاءَهُمْ عَمَّا جَاءَكَ مِنَ الْحَقِّ لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَكِنْ لِيَبْلُوَكُمْ فِي مَا آتَاكُمْ فَاسْتَبِقُوا الْخَيْرَاتِ إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾[1].

﴿شَرَعَ لَكُمْ مِنَ الدِّينِ مَا وَصَّى بِهِ نُوحًا وَالَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ وَمَا وَصَّيْنَا بِهِ إِبْرَاهِيمَ وَمُوسَى وَعِيسَى أَنْ أَقِيمُوا الدِّينَ وَلَا تَتَفَرَّقُوا فِيهِ كَبُرَ عَلَى الْمُشْرِكِينَ مَا تَدْعُوهُمْ إِلَيْهِ اللَّهُ يَجْتَبِي إِلَيْهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَهْدِي إِلَيْهِ مَنْ يُنِيبُ﴾[2].

﴿وَاسْأَلْهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَتْ حَاضِرَةَ الْبَحْرِ إِذْ يَعْدُونَ فِي السَّبْتِ إِذْ تَأْتِيهِمْ حِيتَانُهُمْ يَوْمَ سَبْتِهِمْ شُرَّعًا وَيَوْمَ لَا يَسْبِتُونَ لَا تَأْتِيهِمْ كَذَلِكَ نَبْلُوهُمْ بِمَا كَانُوا يَفْسُقُونَ﴾[3]

﴿ثُمَّ جَعَلْنَاكَ عَلَى شَرِيعَةٍ مِنَ الْأَمْرِ فَاتَّبِعْهَا وَلَا تَتَّبِعْ أَهْوَاءَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ﴾.[4]

2- المنهج في المعاجم العربية

جاء في معجم القاموس المحيط:

النهج: الطريق الواضح، كالمنهج والمنهاج، وبالتحريك: البهر، وتتابع النفس، والفعل: كفرح وضرب، وأنهج: وضح وأوضح، والدابة: سار عليها حتى انبهرت، والثوب: أخلفه، كنهجه، كمنعه، ونهج الثوب، مثلثة الهاء: بلي، كأنهج، ونهج، كمنع: وضح وأوضح والطريق: سلكه واستنهج الطريق: صار نهجا، كأنهج، وفلان سبيل فلان، سلك مسلكه.

طريق نهج: واسع، ونهرجها: جامعها[5].

---

[1]- سورة المائدة، الآية 48.

[2]- سورة الشورى، الآية 13.

[3]- سورة الأعراف، الآية 163.

[4]- سورة الجاثية، الآية 18.

[5]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م، ص 233.

3- المنهج في المعاجم العربية:

أ- المنهج: يقصد عادة بـــ(المنهج)، سلسلة من العمليات المبرمجة والتي تهدف إلى الحصول على نتيجة، مطابقة لمقتضيات النظرية[1].

ب- المنهج: طريق نهج: بين واضح، وهو النهج، ومنهج الطريق: وضحه، والمنهاج كالمنهج: وهو الطريق الواضح، واستنهج الطريق: صار نهجا.

ونهجت الطريق: أبنته وأوضحته، سلكته، وفلان يستنهج سبيل فلان أي يسلك مسلكه والنهج: الطريق المستقيم.

ج- المنهج: الطريقة أو الأسلوب، وقد استعملها القرطاجني للدلالة على بعض أقسام كتابه: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ويريد به الباب وكان قد قسم كتابه إلى أربعة أبواب أو أقسام، وسمي كل قسم منهجا وقسم المنهج إلى فصول دعاها على التعاقب: "المعلم" و"المعرف".

وأتبع ذلك بملاحظات جمعها في فصول ختامية مثل: "مأم" وجعل فقر"المنهاج" متمايز، وعنون لها بلفظين على التعاقب هما: "إضاءة" و"تنوير"[2]

ولكن المعنى العام للمنهج هو الأسلوب الذي يقود إلى هدف معين في البحث والتأليف، أي في السلوك.

4- المنهج قواعده ومشكلاته

يستهل حجازي كتابه بآراء وأعمال الباحثين والمفكرين، متتبعا في ذلك تاريخ النقد الأدبي بمختلف المشكلات والقضايا.

بداية بظهور ما يسمى المناهج النقدية ونهضة العلوم الطبيعية في القرن الماضي واستعمال مناهج نقدية وخصائص واتجاهات متعددة، أمثال تين و بروتنيز ولاستون وهنكان، مما زاد الاهتمام والحاجة لاستعانة بالمنهج الوضعي مما جعل بعض نقاد الأدب الانجليزي والفرنسي، الاتجاه الأكاديمي الخالص بإنكار ورفض الاتجاهات النظرية البحتة للدراسات الأدبية في القرن العشرين بهدف تحرير النقد من آثار الميتافيزيقا، ولذا رأو دراسة

---

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ/1985م ، ص 223.

[2]- أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2001م، ص 408.

الظـواهر الأدبيــة المختلفــة وفـق طبيعــة هـذه النظـرة ليـصبح النقـد علمـا وضــعيا قائمـا بذاته، فضرورة التقدم الثقافي والتطور الذي تحققه العلوم الانسانية في المرحلة الراهنة يحتم على مجال النقد الأدبي الأخذ بمبادئ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن طبيعة الظواهر الأدبيـة، فالنقـد الأدبـي – فـي نظـر حجـازي – هـو أكثـر الميـادين التـي تبـدو فـي حاجـة إلى موقف تكاملي، مما يجعله لا يوافق الاتجاه السابق نظرا لان النقد الأدبي يجنى الكثير من وراء اتصاله بالعلوم الانسانية والفلسفة، فهذه الأخيرة تعد مدخل ضروري لفهم النقد والأدب واتجاهاته المعاصرة.[1]

إن مهمة النقد في القرن التاسع عشر مهمة جوهرية تتمثل في تفسير الظواهر على ضوء نظرة موضوعية تؤمن بوجود قوانين ضرورية تتحكم في عالم الفرد والجماعة تقوم بتحديد التطور للظواهر الأدبية، مما أثرت هذه النظرة على جيل كامل من الباحثين، امتد حتى أربعينيات هذا القرن.

منذ اهتمام تين بالمنهج الوضعي، فلقد أثارت هذه النظرية مسألة إمكان التوصل إلى المبادئ الكلية والقوانين العامة في مجال النقد الأدبي متأثرة في ذلك بمناهج العلوم الطبيعية وبالفلسفة الوضعية[2].

إن هذه الآراء وغيرها تركت آثارا بارزة على اتجاهات ومناهج الدراسات النقدية المعاصرة عامة ومناهج النقد الانجليزي والفرنسي والأمريكي خاصة، ومن مظاهر هذه الآثار فصل النقد عن الفلسفة ليصبح علما مستقلا بذاته. ويمكننا أن نرى محاولة بعض النقاد في الأخذ بالنظرة العلمية المجردة لفهم وتفسير الظواهر الأدبية مظهرا من مظاهر هذا التأثير كمحاولة اندفاع النقد المعاصر نحو العلوم الانسانية والتجريبية بكتاب مالينه وآخرون في مقدمة كتاب النقد الأدبي مؤكدين فيه أن النقد الأدبي اليوم يحاول أن يحتل موقعا جديدا العلوم الانسانية والتجريبية، وكذا بحوث دياليكتيكية بجولدمان ومورن في الاستعارات الملحقة والأسطورة الشخصية فالواقع أن النقد المعاصر يحاول الأخذ بالمنهج العلمي لمحاولة

[1]- سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر (ملحق قاموس المصطلحات الأدبية)، دار التوقيف للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1425هـ/2004م، ص ص 7-8.

[2]- نفسه، ص 8.

اكتشاف الخواص العامة للظواهر الأدبية مستعينا في ذلك بمنهج اختبار الفروض عن طريق النتائج التجريبية، والدراسات النقدية بقصد التعرف على الأسس التي تحكم الآثار الأدبية[1].

يرى أصحاب النزعة الوضعية في النقد المعاصر عامة وأصحاب النزعة الشكلية خاصة أن كافة الظواهر الأدبية يمكن أن تخضع للقوانين العلمية وفي هذا الصدد نذكر دراسة جولدمان للرواية الحديثة.

إن ما قام به بروب عن شكل الحكايات الروسية الشعبية مثال بارز للمنهج الكمي في دراسة الظواهر الأدبية، بمعنى أنه حاول التوصل إلى التوتر القائم بين العلاقات الشكلية الموجودة بين سائر الحكايات الروسية[2].

لقد اختلفت وتعددت المواقف بصدد المنهج التفسيري في النقد الأدبي كما صدرت في كتابات جولدمان وكاستيلا ولنهاردت حيث ذهب كل منهم بصدد التفسير المنطقي للنظرية الأدبية مذاهب شتى. فجولدمان يرى أن المنهج الذي يمكننا بفضله أن نتوصل إلى تطبيق مبادئ العلوم الانسانية يتمثل في اتباع المنهج[3]. البنائي الدينامي، بينما يرى كاستيلا بأن التصورات هي التي تؤسس كل التعريفات الخاصة بالنظرية، أما لينهارد فيعتقد أن الأساس النظري في التفسير يستند في أساسه إلى مسألة البنى الكلية الواسعة التي نصل إليها عن طريق التحليل البنائي اللغوي والتحليل الدينامي في وقت معا، ومثال ذلك كذلك تفسير الظاهرة شيوع العبث في الأدب العربي منذ أواخر الستينات من الجانب النفسي الاجتماعي، ومن هنا يمكن دراسة العوامل المحددة لاتجاه الكاتب كأن تكون فنية سياسية أو نفسية أو اجتماعية.

يحاول النقد الأدبي جاهدا في الآونة الحاضرة التمسك بالنزعة الوضعية والتشبث بتطبيق مناهج العلوم الانسانية والطبيعية في دراسة الظواهر الأدبية فالاتجاه البنائي الشكلي مثلا يعتمد على مبدأ العزل التجريبي الشائع في مناهج العلوم الطبيعية والانسانية فيركز اهتمامه على شكل الأثر ويترك جانب عنصر المضمون، مما يجعل حجازي يطرح التساؤل التالي: أفلا نلمس في هذا المبدأ، أي عزل الشكل عن المضمون، عيبا شائعا؟

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 8-9.

[2]- نفسه، ص ص 10-11.

[3]- نفسه، ص ص 11-12.

ثم مجيبا على أن هذا العيب قائم فعلا، ويتمثل في أننا هنا بصدد تفتيت وحدة الأثر وأننا بصدد آراء لا تقيم لطبيعة الأثر وزنا.

نظرا لان كل ظاهرة تفرض منهاجا خاصا، ولذلك كان ميدان النقد الأدبي متعدد المناهج الأمر الذي لا يمكننا من أن نطابق أو نماثل بين منهج العلم الطبيعي ومنهج النقد الأدبي.[1]

التعريف بالمدونة:

تتمثل المدونة التي اعتمدناها لإنجاز بحثنا هذا "مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر" مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبية الذي هو من منشورات دار التوفيق، ويحتوي على 168 صفحة. في طبعته الأولى في سنة 1425هـ/2004م وقد قسم إلى سبعة فصول الفصل الأول تمهيد للمنهج مشكلاته، وقواعده وفي الفصول الستة يعالج في كل واحد منها منهج من مناهج النقد: (التاريخي، البنيوي، التفكيكي، الشكلي، الاجتماعي والنفسي) كما يرى الكاتب أن إدراجه لهذا القاموس في آخر كتابه. نابع من ملاحظته بأن أغلب الباحثين والنقاد العرب اعتادوا استعمال ألفاظ ومصطلحات دون الاهتمام بوضع دلالة محددة لها وهذا ما يخلق نوعا من الغموض والالتباس، فهو يدعو النقاد لضرورة تحديد المفردات في صورة قاموس جماعي أو ملحق في نهاية البحث. خاص بالمفاهيم النقدية لتحديد مضمون اللفظ وفق قواعد موضوعية محددة.

تصدير:

لقد أرجع المؤلف فكرة دراسته هذه إلى مصدرين: أولهما ما انتهى إليه من كتاب سابق بعنوان "قضايا النقد الأدبي المعاصر" الصادر عام 1995م، والآخر مقال نشره في عام 1990م. بعنوان (مناهج الباحثين في مؤتمر نجيب محفوظ والرواية العربية من أن المناهج النقدية والأدبية تحتاج إلى تحديد خصائصهما وإبراز خطواتها العامة ومناقشة مبادئها.

ومن خلال هذه الدراسة فقد كان محور اهتمامه إلقاء بعض الضوء على أهم المناهج النقدية والأدبية المعاصرة من حيث مبادئها النظرية وخطواتها العملية أو التطبيقية لنسهم بذلك في تعبيد الطريق أمام الباحث أو الدارس أو الناقد من حيث الوقوف على الأساليب

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 13-14.

الحديثة في النقد الغربي، أي الأساليب التي لاقت الكثير من الاهتمام والعناية عند النقاد والباحثين العرب المعاصرين.

وهذه الدراسة –على رأي المؤلف– تحمل إلى القراء المهتمين بالمناهج النقدية والأدبية بعامة وتطبيقاتها بخاصة عددا من الرسائل أهمها: ما مناهج النقد الأدبي المعاصر؟.

ما خصائصها؟ كيف نطبق هذه المناهج على أدبنا العربي القديم أو الحديث؟ ما المشكلات التي تواجه الناقد أو الباحث عند التطبيق؟

كما اعتمد الكاتب في ذلك على الدراسة التطبيقية والاسهامات النظرية المتعددة التي قام بها عدد من الباحثين.

قام هذا الكتاب كذلك على التطبيقات التي قام بها على بعض نماذج من نصوص الأدب العربي، فضلا عن دراسة وتحليل نماذج من تطبيقات أخرى لعدد من النقاد والباحثين تنأى بهذه الدراسة عن الصبغة التأملية الشائعة في أعمال بعض النقاد والباحثين الذين لهم شهرة واسعة وسبق لهم شهرة واسعة وسبق لهم أن تناولوا هذا الموضوع.

ومن أهم المسائل التي تتعلق بالجانب النظري من دراسة مشكلة توضيح المفاهيم وتحديدها ولذلك، كما استند هذا الكتاب على توضيح المفاهيم والمصطلحات التي وردت في أجزاء هاته الدراسة في صورة قاموس خاص لهذا الغرض.

عدم ذكر الكاتب للصعوبات والعوائق التي واجهته خلال بحثه، عدا ذكره للهدف من هاته الدراسة.

الفصل الأول

مناهج نسقية نصية

أولا- المنهج البنيوي

ثانيا- المنهج التفكيكي

ثالثا- المنهج الشكلي

1- مفهوم النسق:

جاء في معجم الصحاح:

"والنسق ما جاء من الكلام على نظام واحد. والنسق بالتسكين: مصدر نسقت الكلام: إذا أعطفت بعضه على بعض. والتنسيق التنظيم[1].

"النسق إذن هو مجموعة من القوانين والقواعد العامة التي تحكم الإنتاج"[2]، الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة، ولما كان النسق تشترك في إنتاجه الظروف والقوى الاجتماعية والثقافية من ناحية، والإنتاج الفردي من ناحية أخرى، وهو إنتاج لا ينفصل هو الآخر عن الظروف الاجتماعية والثقافية السائدة، فإن النسق ليس نظاما ثابتا وجامدا، إنه ذاتي التنظيم من جهة ومتغير بتكيف مع الظروف الجديدة من جهة ثانية، أي إنه في الوقت الذي يحتفظ فيه ببنيته المنتظمة يغير ملامحه عن طريق التكيف المستمر مع المستجدات الاجتماعية والثقافية.

جاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش مفهوم النصية:

1- طرق تستحضر لتكوين نحو نصي، واستمرارية خطابية.

2- وتتخذ (النصية)، شكل تمثيلية سيمائية للخطاب.

3-وتدل (النصية)، على توقف المسافة التوليدية، خلال لحظة من سيرورتها، وانحرافها إلى الظهور.

4- ولإعطاء تمثيلية لمستوى ما، من مستويات المسافة التوليدية (النحو العميق/ نحو السطح/ الدعوى) فإن علينا أن نمر بالضرورة بالنصية [3].

جاء في معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي مفهوم نصي: tesctural:

---

[1]- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث القاهرة. 1430هـ- 2009م، ص1135.

[2]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، دار علم المعرفة، 1978م الكويت، ص193-194.

[3]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ط1، 1405هـ- 1985م، ص ص 201، 214.

صفة تنتسب إلى النص الأدبي (الصياغة اللفظية النهائية) وتشير كذلك إلى نقد النصوص وهو محاولة إعادة تصميم النص الأصلي باعتباره نشاط لغويا صرفيا دون اعتبار لأي عامل من العوامل التي توجد خارج النص[1].

يستخدم حجازي في كتابه " مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر" في جزء أو في ملحق "قاموس المصطلحات الأدبية" لمصطلح نسق.

1- منظور نسقي:perspective systématique /systematic prospective :

مصطلح يستخدمه الناقد الشكلي للدلالة على وجود رؤية لغوية خاصة كامنة في بنية الأثر الأدبي يستنبط من خلالها بنيات لغوية وشكلية متماسكة الأبعاد[2] والمضمون.

2- نسق داخلي: system interal- interal system:

التنظيم الذاتي الذي يشمل عليه الأثر، إلى جانب التفاعلات الموجه نحو وحداته الذاتية أي التنظيم الذي ينطوى على اتجاهات وعلاقات الوحدات الشكلية أو اللغوية وعلاقات هذه الوحدات[3] بعضها ببعض.

3- نسق خارجي: système exterme- extermal système:

نسق كلي يتألف من الأنشطة والمشاعر والتفاعلات الثقافية والفكرية، يوجه نحو البيئة الخارجية، فالنسق الخارجي للأثر الأدبي هو بنية الوسط الذي ظهر فيه والذي يتلقى منه عددا من المؤثرات المباشرة وغير المباشرة، وتظهر بوجه خاص في موضوع الأثر في طريقة تصويره للعلم الخارجي[4].

---

[1]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقس الجمهورية التونسية، الثلاثية الأولى ط1، 1986، ص384.

[2]- سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص157.

[3]- نفسه، ص 162.

[4]- نفسه، ص 162.

ويعرف كلمة نص: texte. text:

كل نتاج تاريخي للكتابة التي تم تنظيمها وفق بداية ونهاية أو كل ما يبدي قابلية لبناء بنية داخلية تتميز بقدر من المتانة تمكنها من مقاومة الوقائع اللسانية الاجتماعية والنفسية أما الكتابة فتتميز بالإنتاج والسيولة وقوة النفوذ أمام مختلف المؤثرات الخارجية [1].

أولا- المنهج البنيوي:

"فإن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره يتحول النص في التصور البنيوي – إلى "حملة كبيرة"، ثم يمعن في تجزيئها تجزيئا "ذريا" إلى أصغر مكوناتها"[2].

استهل حجازي فصله الثاني بالمنهج البنيوي: نشأته وتطوره: "فهو من أكثر مجالات الدراسات النقدية نشاطا وشيوعا في جامعات أوربا وفي مراكز بحوثها في ستينات القرن العشرين، وذلك بفضل تطور النزعة البنيوية عامة وعلوم اللغة خاصة التي بدأت في الثلاثينات وأخذت تمام نضجها في الستينات من نفس القرن. والعلاقة بين اللغة والأثر الأدبي كانت موضوع دراسة موسعة بفضل جهود رولان بارت وتلاميذه وجهود عدد آخر من الباحثين في المدرسة العليا للعلوم الإنسانية بباريس ذلك أنهم قد أكدوا على أهمية تحليل العلاقة بين لغة الأثر والأثر نفسه على ضوء الحقائق الأنثروبولوجية واللغوية. بقصد الكشف عن المعاني الخفية للأثر والتخلي على الفهم الجمالي المباشر الذي يمارس السواد الأعظم من النقاد أو الباحثين التقليدين. فالأثر الأدبي فيما يرى بارت يتضمن دلالات ورموزا متعددة يجب التركيز عليها وإبرازها لنعمق فهمنا للأثر الأدبي"[3].

تناول الكتاب بعض الدراسات النقدية البنيوية:

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 166.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار الجسور للنشر والتوزيع، المحمدية-الجزائر، ط3، 1431هـ، 2010م، ص ص71، 72.

[3]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص15.

"**أولا:** رولان بارت، فلقد دعا إلى البحث في ماهية العلاقة بين الأثر الأدبي ولغته، ويلاحظ الكاتب في هذا المجال أن بارت قد انطلق من اللغويات وأنه وقع تحت تأثير الأنثروبولوجيا وأخذ بفكرة **(النماذج)** واستهدف منذ البداية إلى تخليص النقد الأدبي من النزعات الجمالية، والنزعات الميتافيزيقية، ومن ثم فقد راح يدعم النقد الأدبي بدعائم منهجية دقيقة مستوحاة من مناهج اللسانيات من أجل الوصول إلى أكبر قدر ممكن من الصرامة العلمية".

وقد طبق بارت هذا المنهج في دراسته المسماة "مقدمة في التحليل البنائي للقصة" التي تناول فيها مسألة تحليل الشكل القصصي تحليلا بنائيا يعتمد على ثلاث مستويات: مستوى الوظائف، ومستوى الحدث، ومستوى السرد[1].

وأهتم بارت بدراسة الأسطورة واعتبرها لغة رمزية غنية بالمعاني حافلة بالدلالات، وإن وراء تلك المعاني والدلالات قوانين بنيوية. لذا فإن المعنى على رأيه ينتج عن انتظام عناصر معينة، نتيجة فعل اللغة، ومن هنا فإن الأشخاص أو الأبطال في الأسطورة، يمثلون أولا وقبل كل شيء مجموعة من العناصر القائمة داخل بنية ما من البنيات وهذا يعني أنه يريد أولا أن يبرز ما للغة من جدارة وأولوية، ثم يبرز ثانيا أن الأسطورة تظهر لنا كما لو كانت منفصلة تماما عن كل أرضية تاريخية[2].

ثم يوجه نقدا البارت: قائلا "على أننا لو دققنا النظر في أعمال بارت بصفة مجملة لوجدنا أنها تعبر عن حرص شديد على تحطيم الأسس الجمالية التي طالما ارتكز عليها النقد التقليدي. وكأنه يأخذ على عاتقه مهمة إظهار الخطأ الذي وقع فيه النقاد التقليديون حين خلعوا طابع المباشرة على الأثر الأدبي دون أن يفطنوا إلى أن الأثر الأدبي لغة رمزية، وتبعا لذلك فإن موقف بارت النقدي يتخذ منذ البداية طابع المعارضة الشديدة لكل ما اصطلح عليه النقد التقليدي باسم (الأبعاد الجمالية)، نظرا لأنهم لا يسلحون بمبدأ وحدة اللغة والأدب، وما يتطلبه ذلك المبدأ من رجوع إلى الحقائق الأنثروبولوجيا واللغوية، والظاهر

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 18.

[2]- نفسه، ص 18.

أن كل جهد بارت قد انحصر في التساؤل عن طبيعة العلاقة بين الأثر الأدبي واللغة التي طالما أحالها النقد التقليدي إلى بديهية من البديهيات المسلم بها. فحين يقول بارت: "إن الأدب واللغة يخوضان اليوم عملية البحث أحدهما عن الآخر وهذا البحث سيؤدي إلى نمط جديد من الالتحام بينهما فإنه يريد بهذه العبارة أن يؤكد على عدم وجود فاصل حاسم بين اللغة والأدب ، فهناك وجود ارتباط عميقة تحكم النشاط الرمزي الذي يكمن وراء بنيات الأثر "[1].

ويقول "ولو فحصنا الآن رأي بارت عن وحدة اللغة والأدب لوجدنا لديه مواقف (ميتا – نقدية)، تتمثل في وقوعه في جبال الأيديولوجيا، حقا كسب المعركة الضارية مع النقد التقليدي، ولكن من المؤكد أن بعض تصوراته الفكرية قد بقيت مجرد آراء مصبوغة بصبغة تأملية تفتقد إلى التجريب العلمي، وبالتالي لم يتجاوز حدود الاعتراضات الميتافيزيقية، وهذا القول يحتم علينا الوقوف قليلا لتأمل الوظيفة الرمزية للأثر التي تمثل في رأي بارت جوهر النقد البنائي وهذا المنطق يدفعنا إلى التساؤل عن الوظيفة الحقيقية للأثر نظرا لأن رمزية الأثر الأدبي لا تمثل ظاهرة أدبية في حد ذاتها، وإنما هي ظاهرة رمزية مشتركة بين العديد من أنماط الثقافة الأخرى وآية ذلك أننا لو نظرنا مثلا إلى لوحة فنية لوجدنا أنفسنا بإزاء ظاهرة على مستوى الصورة الحسية لأعلى مستوى الصورة الحسية لأعلى مستوى النطق الصوتي أو التعبير الدلالي، وحين يعمد بارت إلى تفسير الأثر على ضوء الوظيفة الرمزية فإنه من الواضح أنه ينتقل بنا من مجال اللغة الفنية إلى مجال الكلام"[2].

خصوصا وأن الرمز لا ينصب على اللغة في حد ذاتها. فنحن نعرف أنه إذا كانت اللغة نظاما مشتركا بين الجميع فإن الحديث يعد أداة اتصال ولا يمثل اللغة الفنية ذاتها، والظاهر أن الناقد البنائي يحاول في العادة الاهتداء إلى وراء الرمزية المضمرة

[1] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 19.

[2] – نفسه، ص 19.

في اللغة من أجل الكشف عن رمزية أخرى من نوع خاص، ألا وهي تلك الرمزية الفنية التي يعمل عملها من خلال الكتابة نفسها[1].

هذا وإن كان من الممكن جدا أن يجد الناقد البنائي في كثير من الآثار الأدبية السريالية منطقا شبيها بمنطق لغة الأحلام، التي تحدث في حياة الأفراد المبدعين وغيرهم والذي تقصده من وراء ذلك هو ضرورة إقامة تفرقة واضحة بين رمزية الأثر الأدبي من جهة والرمزية اللغوية من جهة ثانية ، فرمزية الأثر الأدبي هي رمزية كلية، ولكن الرمزية اللغوية لها طابع خاص نظرا لأن الفرد يكتسبها بواسطة احتكاكه بمحيطه الثقافي يمكن التحكم فيها كلما أصبح في وسعه إدراكها بإعتبارها وقائع اجتماعية، أما رمزية الأثر الأولى فلها صفات نوعية محددة ليست ذات طابع منطقي كما يتصوره بارت. وأية تلك أننا نجد في أثر أدبي أنماط من الصور البلاغية تختلط بآيات اللاشعور المبدع وهكذا نخلص إلى القول بأن رمزية الأثر رمزية فردية من نوعها وترتبط بجوانب منطقية واعية وجوانب أخرى غير واعية، لهذا يصعب إدراجها في صف الرمزية اللغوية العادية ويمكن أن يأخذ أيضا على منهج بارت أنه يضحى بمضمون الأثر لحساب البنية ويعمل على استبعاد كل إحساس بالمعاش، فلأثر وفق هذا النظر أصبح ظاهرة منعزلة من الظواهر التي كونته وشكلت وجوده فهو (الأثر) منفصل عن سياقة الاجتماعي والتاريخي هذا بجانب أنه يفتت وحدته المترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكمه عناصره الشكلية[2].

ويتجلى هذا بوضوح عندما يطبق بارت هذه المفاهيم في دراسته المسماة س/ز حيث يعرض لنا نموذجا في تحليله لقصة بلزاك تحليلا بنيويا بعنوان سراسين يعتمد على قواعد علم اللغة من جهة وقواعد علم العلامة من جهة أخرى بإعتبار أن هذه القواعد سوف تجعل النقد

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر ص 19.

[2]- نفسه، ص 20

الأدبي علما للأدب وكأن النظرة البنيوية هنا تجعلنا نتصور أن بنية ثابتة غير قابلة للخضوع للمؤثرات الخارجية، أو بعبارة أخرى بنية غير خاضعة لمؤثرات بنائية أخرى[1].

على ضوء هذه النظرة التي تعتمد على التحليل الوصفي الشبيه جدا بالمنهج الشكلي قسم بارت بنية قصة سراسين إلى وحدات صغيرة أو مجموعة عناصر بنائية، ثم قسم النص إلى عدة شفرات مختلفة وهو يتطور إلى وحدات صغيرة أو مجموعة عناصر بنائية، ثم قسم النص إلى عدة شفرات مختلفة وهو ينظر إلى القصة ويستنتج منها بعض الملاحظات الجزئية وهذا في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائي للقصة عن طريق بعض الجمل والفقرات التي يحاول ربطها بالشكل العام للقصة. وهو يفسر هذه الصلة بقدر ما يضعها في إطار لا يجاوز حدود الوصف وتجميع الوحدات البنائية أو ملاحظتها ملاحظة تجريبية وهذا الاتجاه نحو وصف جزئيات البنيات القصصية دون تفسيرها هو الذي جعله يقسم شفرات القصة إلى شفرات الرمز والحركة، والدهشة. وعلى ضوء هذا التقسيم عالج قصة بلزاك معالجة بنائية تحليلية وصفية[2].

والحق أننا لو وقفنا عند دراسته المسماة "مقدمة في التحليل البنائي للقصة" لوجدنا أنها لا تخلو من مواقف شكلية لا تعير اهتماما لمعايير التطور في الأثر الأدبي وتعتمد على فكرة النظام والثبات والتصنيف والوصف، ومستوى الحدث ومستوى السرد، كما ألمحنا سابقا[3].

وحين اهتم بارت بدراسة قصص بلزاك في كتابه س/ز عالج قصة سراسين وهو ينظر في لغتها/ باعتبارها رمز أو دالا ليحاول اكتشاف صورة العلاقة القائمة بينهما وبين المدلول/ بمضمون الأثر على حساب البنية وعمل على استبعاد كل إحساس بالمعاش، وفتت وحداته

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 21.

[2]- نفسه، ص 22.

[3]- نفسه، ص 22.

المترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكم عناصره الشكلية وتضفي على الدراسة نوع من عقلانية الفهم وليس عقلانية[1] التفسير.

حقا إن مثل هذه البحوث لا تعتمد على لغة النقد الميتافيزيقي أو النقد التاريخي أو النقد الأيديولوجي وإنما تعتمد على لغة العلوم الإنسانية او التجريبية من أجل البحث فيها على أسس أو نماذج تسمح للناقد بالتخلص نهائيا من كل أنواع لغة هذا النقد، وما الاهتمام البالغ بمبحث علوم اللغة والأنثروبولوجيا إلا وراء رغبة الناقد في إرساء قواعد عملية. تشيع فيها أجواء النقد العلمي والأسس الموضوعية في معالجة الأثر الأدبي. وعلى هذا الأساس نفهم أن النقد البنيوي قد فتح أمام الناقد آفاقا جديدة لإمكانية إنشاء علم جديد هو النقد اللغوي.

ولكن هذا النقد اللغوي الذي يركز على لغة الأثر الأدبي اهتم كل الاهتمام بمسألة كيف تتميز السيمات البنائية داخل الأثر. وأهمل مسألة المعنى، والنص باعتباره لغة لا يمكن فهمه إلا من خلال المعنى أو الدلالة والناقد البنيوي لا يقدم لنا في دراسته العملية للأثر أي محاولة من أجل تفسير المعنى، وكأن عمله لا يخرج عن دائرة البحث في علاقة اللغة ببنيات الأثر الأدبي. وهذا البحث لا يعني في حدي ذاته شيئا فالأثر يكتسب كل دلالاته من القيم التي يعبر عن هذه العلاقة داخل بنية النص. وأن الناقد بذلك ليس له مجال إلا مجرد الوصف[2].

ومن هنا نتساءل: أترانا نزداد علما بحق نتمكن من حصر العناصر البنائية المضمرة في ثنايا الأثر الأدبي؟ أو حينما نضع تلك العناصر بعضها إلى جوار بعض قائلين: إنها مرتبطة فيما بينها أوثق الارتباط ؟ إذا طرحنا هذا السؤال على أنفسنا فالجواب أننا في الحقيقة لا نزاد علما من هذا الحصر لأن ذلك منهج يقصة التفسير، أي لم يحاول الجواب على السؤال: لماذا جاءت السمات البنائية لرواية أو قصة على هذا النحو؟

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 23.

[2]- نفسه، ص 23.

فهو منهج رغم طابعه العلمي ناقص ويحتاج إلى نظرية توجهه أو توضح له بأن الطريق إلى العلم لا يكون بعزل عناصر أجزاء الأثر ثم عقد الصلة بين بعض هذه الأجزاء لأن هذه الأجزاء من حيث هي أجزاء ليس لها وجود إلا بالكل والسبيل إلى هذا المنهج بالعدول نهائيا عن القول بأن التحليل البنائي الشكلي للأثر وسيلة فذة إلى العلم لأن ذاك التحليل لا يتجاوز حدود الوصف، والناقد البنيوي يعتبر الوصف هو غاية العلم وهذا خطأ، فغاية العلم هي التفسير وليس الوصف[1]. والوصف في رأينا يعد مرحلة من مراحل الدراسة الأدبية التي تأخذ بالمنهج العلمي، أما المرحلة النهائية لهذا المنهج فهي التفسير.

ومن هنا فإن منهج النقد البنيوي الشكلي هو منهج يصف لنا عناصر البنيات المكونة للعمل الأدبي وليس تفسيرا لمكونات هذه البنيات من أجل الكشف عن القانون الذي يحكم هذه البنيات[2].

كما سرد وعرض لنا الكاتب بعض نماذج من تطبيقات المنهج البنيوي في النقد العربي الحديث ، وأبرز هذه النماذج الدراسية المسماة نحو منهج بنيوي دراسة الشعر الجاهلي للدكتور كمال أبو ديب، وهي تعد أول محاولة طليعة جادة في النقد العربي المعاصر اقتحمت الميدان بإصرار، وطبقت المفاهيم البنيوية على شعرنا العربي القديم متجاوزة كافة الاتجاهات التقليدية التي عالجت الموضوع من قبل، والقارئ المدقق في معظم أجزائها يشعر بالإعجاب للجهد الذي بذله (أبو ديب) حين طبق المنهج البنيوي الذي يجمع بين شكلية بروب وبنيوية شتراوس معا[3].

يبدأ (أبو ديب) دراسته بتناول أبرز الأسس والمبادئ المنهجية التي عالجتها فلاديمير بروب في دراسته لشكل الحكاية، والأسس والمبادئ المنهجية التي تناولها ليفي شتراوس في دراسته لبنية الأسطورة ومن خلال الجمع بين المبادئ الشكلية والبنيوية حاول أبو ديب

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 23-24.

[2]- نفسه، ص 24.

[3]- نفسه، ص 24.

أن يقدم لنا دراسة تحليلية لبنية القصيدة الجاهلية، موضحا التنوع في خطوطها المضمونية وبنية التجربة الإنسانية من جهة، وعلاقتها بمعاينة الواقع من جهة أخرى، محاولا أن يقدم عملا جديدا من خلال تجاوزه للتفاسير المألوفة للأطلال في الشعر الجاهلي ناشدا من وراء ذلك تحليل القصيدة تحليلا شاملا على المستويات اللغوية والنفسية والاجتماعية والإنسانية وكذلك على مستوى الصورة الشعرية عناصرها الخاصة وسياقها الزمني وقيمتها الدلالية معتمدا في توضيح هذه العناصر على بعض الأشكال وبعض الجداول[1]، وهذا يغير شك يدلنا على أننا بصدد محاولة مهمة. فأبو ديب على صلة بالنصوص الشعرية يستخلص من داخلها ثنائيات الضدية في بنية التجربة المتجسدة في بنية القصيدة وبنية الزمن الذي يصل إليه عن طريق تركيب الصور.

وهذه الدراسة تعد من أسبق الدراسات في هذا المضمار وأشدها حرصا على الدقة العلمية في خطواتها العامة لكن غموض جوانبها الفكرية، وغموض دلالة أغلب تراكيبها النقدية حال دون تحقيق المعالجة العلمية التي كانت تنشدها الدراسة.

أراد أو ديب أن يتعرف على بنية القصيدة الجاهلية من خلال إضاءة أنساقها اللغوية أو من خلال العلاقات المميزة في الوحدات المشكلة للقصيدة فقصد إلى ذلك من ناحيتين: سياق الثنائية الضدية من ناحية، وتقسيم البنيات إلى شرائح من ناحية أخرى، والاتجاه العام لديه هو معالجة البنيات الشعرية للقصيدة وأن بنية القصيدة عنده هي بنية ذات دلالة قيمية وفنية تحتل المكانة الأساسية في الدراسة لكن هذه البنية تبدو أحيانا غير معزولة بمعنى ما عن بنية الواقع. وحين يعالج بنية القصيدة يعالجها من خلال خصائصها البنيوية التي تتولد من تفاعل التعارضات المختلفة القائمة في عالم القصيدة[2].

يتساءل حجازي فما هو منهج أبي ديب؟ ويجيب: هو منهج تحليلي وصفي يميل في بعض الحالات إلى التفسير: هو ينظر إلى بنية القصيدة ويستنتج من صورها الفنية أو البنائية

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 24، 25.

[2]- نفسه، ص 25.

المعنى أو الدلالة عن طريق تحليل أبيات القصيدة، وهذا التحليل في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصيدة بوساطة عدد من جمل وأبيات يحاول ربطها – في كثير من الأحيان – بالبنية العامة للقصيدة ولا يفسر تلك الصلة بقدر ما يضعها في إطار لا يجاوز حدود الوصف، أو تجميع الظواهر الجمالية أو ملاحظاتها ملاحظة عابرة[1].

ثم يتساءل الكاتب مرة أخرى :لكن هل حقق أبو ديب ما ينشده منهجه الذي حاول على الدوام تطبيقه؟ وهل وجد فلسفته نحو تحقيق ظاهرة، معينة في الشعر الجاهلي؟

نعم ولا في وقت واحد لقد حاول أن يكشف لنا – من خلال بنية القصيدة – طبيعة الزمن الضدية، عن طريق الوعي بالرؤيا التضادية في الوجود الجاهلي المتمثل في التلاحم اللغوي بين فعلي التدمير والبناء وهما من وجهة نظره جذر واحد[2]. يمكن فيه فعل التدمير والبناء لا على مستوى اللغة فحسب وإنما أيضا على مستوى الوجود من جهة ومستوى الوعى والرؤيا التي تتخلل القصيدة من جهة أخرى.

ثانيا: يعرض لنا الكاتب دراسة أبو ديب لمعلقة أمرئ القيس، وفي ذلك مثال على منهجه في معالجة القصيدة وفي معالجة القصائد الأخرى على ضوء ما وعد به في مقدمة بحثه. وهو إجراء تحليلي عدمي يكشف عن العلاقة بين البنى الشعرية والبنى الاجتماعية بمعنى محاولة تفسر بنيات القصيدة في ضوء بنيات الوسط الاجتماعي. وها هي خطواته:

1- عرض نص المعلقة المكون من اثنين وثمانين بيتا.

2- تعليق بدأه بالحديث عن فعل الأمر، وعن عناصر التعارض التي تشكل القصيدة.

3- تعيين المكان من خلال البيتين الخامس والسادس مستعينا برسم يوضح الدائم مقابل الزائل، والازمني في مقابل الخاضع للزمن.

4- الحديث عن الوحدات الأساسية لحركة الأطلال مبرزا هذه الوحدات في جدول يقارن فيه بين القصيدة المفتاح. والقصيدة الشبقية من حيث التغير في الحياة. والتغير

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 25-26.

[2]- نفسه، ص 26.

في الطبيعة والتعارضات المختلفة في علاقاتها بالزمن الماضي والزمن الآتي معتمدا في ذلك على عدد من الصور الفنية وبعض الوحدات البنائية، ورسم مثلثين أحدهما يمثل الشاعر وعنيزة والجماعة التي يرتبط بها والآخر يوضح الجمل ذات البعد الواحد. والجمل المتعددة الأبعاد وثلاثة [1]جداول.

الأول: يشير إلى زمن الأفعال، يطلق عليه اسم (جملة الحركة).

والثاني: يطلق عليه اسم (بناء العلاقات مع النسوة في وحدة الأطلال).

والثالث: يسميه (بناء العلاقات في يوم وحدة صالح)، بالإضافة إلى شكل افتراضي يمثل العلاقة التوليدية بين مفردات القصيدة ومشتقاتها.

والخطوة الأخيرة تحليل بنية الوحدات التكوينية في القصيدة مستعينا في ذلك بعدد من الرموز غير الواضحة الدلالة، ومنتهيا من هذا التحليل إلى أن بنية القصيدة بنية مفتوحة وتشكل أحيانا نوعا من الوحدة التكوينية الكلية معتمدا في إبراز هذه الوحيدة على دائرتين يربط كل دائرة أخرى. بالإضافة إلى عدد من الرسوم والدوائر الأخرى[2].

وفي هذه الخطوة يهتم بإبراز بنية الصورة الفنية، ويكشف عن أبعادها الشخصية الثقافية، إلى جانب إبراز البنية الصوتية والإيقاعية، مستعينا بخمس دوائر توضح التعارضات المضمرة في ثنايا القصيدة[3].

تلك هي خطوات "أبي ديب" في معالجته لمعلقة أمرئ القيس ومن الجلي أن هناك خطوة أخرى لم ينجزها في بحثه، وهي خطوة التفسير أو الكشف عن العلاقة بين بنية القصيدة وبنية الوسط الاجتماعي للشاعر، لقد حدد لنا الخصائص البنائية للمعلقة دون أن يدمج هذه الخصائص في بنية كلية واسعة[4].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 27.

[2]- نفسه، ص 28.

[3]- نفسه، ص 28.

[4]- نفسه، ص 28.

فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهج أبي ديب قلنا أنه ضرب من التحليل الوصفي الشكلي يميل أحيانا إلى ضرب من التفسير. فهناك على الدوام اهتمام بإبراز العناصر البنائية المختلفة للقصيدة ويبدو ذلك في مظاهر متعددة أهمها حديثه عن الأفعال وضع الأفعال والمفردات ومشتقاتها، وحديثة عن الوحدات البنائية وعلاقاتها بالزمن، كذلك حديثه عن الوحدات التكوينية والبنية الصوتية والإيقاعية، أما الأبعاد النفسية أو الاجتماعية أو غيرها فلا تحتل مكانا ذا قيمة في بحتة[1].

إن الفكرة العامة التي جعلته يهتم كثيرا بالعناصر البنائية للقصيدة هي التي توجه بحثه وتصيغه بصبغة تحليلية وصفية، إنه يبحث في مختلف مستويات القصيدة وفي رأيه أنها قد تحددت في عناصرها اللغوية والنحوية والصوتية والإيقاعية وهذا يعني أنه لم يحاول أن يقدم جوابا عن السؤال: لماذا جاءت العناصر البنائية علي هذا النحو مع أنه وعد أن يقدم تحليلا متعدد المستويات لبنية القصيدة[2].

يعتبر حجازي أن: الباحث دعا إلى وجوب تحليل القصيدة على ضوء نظرة كلية شاملة وعلى هذا الأساس دعا إلى إرجاع مستويات القصيدة إلى عدد من العناصر البنائية لكن تحقيقه لها ملئ بمظاهر الاتجاهات التحليلية ذات المستوى الواحد وليس الاتجاهات التكاملية. لقد رد مظاهر بنيات القصيدة المتعددة إلى عدد محدد من العناصر بحيث فقدت القصيدة ميزة تعدد المستويات التي تعد من أهم مميزات الاتجاهات التكاملية[3].

واستحالت بذلك النزعة التكاملية إلى نقيضها، ولم تعد القصيدة[4] أثرا أدبيا يتضمن عدة مستويات، بل أصبحت مجموعة عناصر ذات دلالات شكيلية فحسب بحيث لم يعد التحليل شاملا أو تكامليا. إن القصيدة في نظر أبي ديب بناء مكون من مفردات وأفعال

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 29.

[2]- نفسه، ص 29.

[3]- نفسه، ص 29.

[4]- نفسه، ص 29.

وأصوات وإيقاعات وهذه العناصر صحيحة وقائمة حقيقة في بناء القصيدة لكن حصر اهتمام الباحث في هذه العناصر وحدها أحال القصيدة إلى شيء ذي خصائص يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص الشكلية.

يعتبر كذلك حجازي أن الباحث قد عنى كل العناية بالإنابة عن العناصر البنائية للقصيدة، من حيث الأفعال والمفردات، والوحدات التكوينية، والبنية الصوتية، والإيقاعية وهذا يغير شك يفيد النقاد والباحثين ذوي النزعة البنائية الشكلية فائدة مباشرة، أما النقاد والباحثون ذو النزعة البنائية الدينامية فلا يجدون هذه الفائدة، لأنه لم ينتقل من مرحلة الوصف إلى مرحلة الشرح أو التفسير بمعنى أنه لم يدمج العناصر البنائية للقصيدة في بنية الوسط الاجتماعي للشاعر.

حقا قصد حقيقة إلى تحقيق الخطوة الأولي من هدفه حيث حدد العناصر البنائية لكن لم يحدد البنيات الدالة في هذه العناصر من أجل الوصول إلى ما هو جوهري أي اكتشاف طبيعة العلاقة بين القصيدة وبين رؤية العالم المتعلقة ببعض الجماعات الاجتماعية التي يرتبط بها الشاعر[1].

يتقدم الباحث من وحدات بنائية إلى وحدات بنائه أخرى أما اعتبار هذه الوحدات مظاهر لعمليات بنائية واسعة. واعتبار مهمته تعيين دلالة هذه الوحدات في هذه العملية البنائية الواسعة، فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في خطوات منهجه، وإن كان يحدثنا أحيانا عني البعد الشخصي والثقافي وعن الطبيعة البدائية التي تحيط بالشاعر إلا أنه يرى إلى حد بعيد التحليل البنائي الوصفي هو التفسير[2] .

ويؤخذ علي الباحث بوجه عام –حسب راي حجازي– استعماله لعدد من المفاهيم غير المحددة الدلالة في سياق النص أو في هامشه والقارئ لا يعرف وهو يتابع تحليله لمعلقه امرئ القيس ما المقصود بالوحدات التكوينية والوحدات الأساسية والوحدات البنائية والجملة

[1]– مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 29–30.

[2]– نفسه، ص 30.

ذات البعد الواحد والجملة المتعددة الأبعاد، وعدم تحديد هذه المفاهيم أو غيرها من شأنه – كما ذكر حجازي سابقا – أن يؤدي إلى خلط في الفكر وغموض وتشتت في البحث[1].

وثمة مأخذ آخر عليه هو اعتماده –في أحيان كثيرة– على افتراضات غير واضحة عنه تحليله للقصيدة، نقصد هنا تلك الرسوم والدوائر والرموز والمثلثات التي تعقد التحليل بوجه عام، وتحول بين إبراز مقاصد الباحث إلى القارئ وتحجب عنه دلالات النص، لقد بلغ عدد الرسوم ثلاثة، وعدد الجداول خمسة وعدد الدوائر ثمان، وهذا يعني أن هذه الأداة تحتل مكانا بارزا في بحثه، إنه يعادل كل تحليل أو تفسير لبعض دلالات النص بمجموعة من الدوائر والجداول والمثلثات والرموز، ويعتقد أن ذلك وسيلة فعالة من وسائل التحليل العلمي للقصيدة مع أن هذه الوسائل مضت به نحو نقيض التحليل العلمي الذي يتوخاه لقد أراد أن يوضح لنا العناصر البنائية في القصيدة مستعينا بهذه الأشكال الافتراضية الغامضة، بحيث فقد التحليل العلمي ميزة الوضوح التي تعد من أهم مميزاته، ننظر مثلا في حديثه عن الوحدات التكوينية للقصيدة، إنه يفسر هذه الوحدات بعدد من الرموز المغلقة[2].

ويفسر البنيات المفتوحة بمجموعة من الدوائر المتداخلة وغير المتداخلة، وتعليقاته واستنتاجاته في هذا الصدد ذات دلالة محصورة في بنائه العقلي وحده، وذلك من شأنه أن يفصل القارئ أو يساعد بينه وبين فكرة الباحث الحقيقية من ناحية وبين عالم النص من ناحية أخرى بحيث يصبح جانب من التحليل ضربا من الأشكال الافتراضية التي تفقد قيمتها بالنسبة لجميع العقول. وهذه القيمة جزء لا يتجزأ من التحليل العلمي، والدليل على ذلك أن القارئ لا يعلم أين الحدود الفاصلة بين الأشكال الافتراضية وبين تفسيره لنص القصيدة .

[1]– مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 30.

[2]– نفسه، ص ص 31، 32.

ثم أوجز حجازي بعض عيوب منهج أبي ديب فيقول: "تلك بعض عيوب منهج أبي ديب[1]"، أوضحناها في جانبها التطبيقي وفي جانبها النظري.

ثانيا:

ثم يعرض لنا حجازي دراسة رواية الشحاذ لنجيب محفوظ التي اهتمت بها هدى وصفي من منظور نفسي بنيوي ولم تقصد منذ البداية الاقتصار على النظر في تحديد الدلالات النفسية المضمرة في بنية النص الروائي وتفسيرها، وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه من نزعات تجريدية، حين تندفع بين الحين والحين نحو استعمال رسوم بيانية ومعادلات وأشكال افتراضية، أضفت على الدراسة طابعا غامضا جعلت القارئ يتساءل إذا كان حقا أمام دراسة تفسر لنا النص تفسيرا نفسه أم أمام اتجاه يشتت أبعاده ويفتت عناصره، والباحثة ترى في ذلك محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه البنيوي المنبثق عن النظرية البنائية في النقد وقد كان من أثر ذلك أن حطمت الحدود الفاصلة بين المنهج البنيوي الشكلي وبين المنهج النفسي البنيوي[2]. إنها تتحدث عن الرواية من منظور بنيوي شكلي وليس من منظور نفسي بنيوي كما أرادت، وقد يقبل هذا الأمر في تأملات عابرة، أما في بحث علمي فلا بد أن تحدد أهي تريد أن تتحدث عن الرواية من حيث نمط بنائي، وهنا لا نملك الفصل بين البناء الروائي واللغة، وكل ما هنالك أننا نتحدث عن الطراز البنائي ونماذجه الشكلية الافتراضية ونصل من وراء ذلك إلى اكتشاف قوانين هذا البناء فإذا لم ترد أن تتحدث في هذا الميدان وأرادت أن تتحدث في المجال السيكولوجي البنيوي فإنها حتما[3]، نخص بالذكر البنيات الدالة دلالة نفسية وتعين صلتها بالبنية أو بالوضع النفسي للشخصيات والأحداث، وذلك يتم عن طريق تحليل بنائي للوصول إلى هذه البنيات ولكن يظهر أن هذا

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 31.

[2]- نفسه، ص 30.

[3]- نفسه، ص 32.

التصور عند الباحثة يرجع إلى مصادر لم تصرح بها الأمر الذي جعل المجالين متشابهين بحيث يمكن معرفة احدهما بمجرد معرفة الآخر.

ثالثا: يعرض لنا حجازي كذلك نموذج آخر لهدى وصفي بدراسة رواية الشحاذ لنجيب محفوظ من منظور نفسي بنيوي ولم تقصد منذ البداية الاقتصار على النظر في تحديد الدلالات النفسية المضمرة في بنية النص الروائي وتفسيرها. وقد كان من أثر ذلك ما نلمحه من نزعات تجريدية حيث تندفع بين الحين والحين نحو استعمال رسوم بيانية ومعدلات وأشكال افتراضية أضفت على الدراسة طابعا غامضا جعلت القارئ يتساءل إذا كان حقا أمام دراسة تفسر لنا النص تفسيرا نفسيا أم أمام اتجاه يشتت أبعاده ويفتت عناصره، والباحثة ترى محاولة لتطبيق بعض معطيات الاتجاه البنيوي المنبثق عن النظرية البنائية في النقد، وقد كان من أثر ذلك أن حطمت الحدود الفاصلة بين المنهج البنيوي الشكلي وبين المنهج النفسي البنيوي إنها تتحدث عن الرواية من منظور بنيوي شكلي وليس منظور نفسي بنيوي كما أرادت[1].

لقد أرادت الباحثة تناول نص الشحاذ لمحفوظ من منظور نفسي بنيوي دن أن نعرف الأسباب الموضوعية لاختيار هذا النص دون عن أعماله الأخرى فإذا سألناها لماذا هذا النص؟ تجيب بتعليلات غير محددة، فمثلا تارة ترى أن ذلك يرجع إلى أنه يمثل أكثر من غيره نوعا من القصص الذي يستعين بالحوار الداخلي، وتارة أخرى لأنه يستعمل أقصى درجة العلائق (قاص– مؤلف/سارد – راو/قارئ – متلق) لكن الحوار الداخلي والعلاقة بين القاص والراوي والقارئ مهما كانت طبيعتهم أو دلالاتهم لا تعد أسباب علمية لإجراء دراسة نفسية بنيوية على هذا النص أو على غيره من النصوص لأنها موضوعات خارج نطاق هذا الاختصاص، إن اكتشاف ظواهر أو دلالات نفسية في بنية النص هي الموضوع الذي يشكل محور اهتمام الباحثين في هذا الميدان[2].

---

[1]– مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 31، 32.

[2]– نفسه، ص 32.

ولننظر بشيء من التدقيق ماذا فعلت في تناولها للنص من منظور نفسي بنيوي وفي ذلك مثال كاف للدلالة على منهجها وقد جاءت خطواتها على النحو التالي:

1- تحديد نقطة انطلاقها من معطيات النظرية البنائية في النقد.

2- تحديد مستويات الوصف من خلال مستوى القص والسياق.

3- الاستعانة في تحليل النص ببعض المعادلات الرمزية.

4- تلخيص مضمون الرواية مع الإشارة إلى خمس جمل من النص.

5- الاستعانة مرة أخرى بعدد من المعادلات.

6- الاستعانة بخمسة رسوم بيانية غامضة[1].

7- خاتمة تشير إلى قول بارت بتعدد معاني العمل الأدبي.

تلك هي الخطوات التي حققتها الباحثة ونلاحظ على هذه الخطوات أنها لم تحدد مكانا لاستنباط البنيات الدالة من جهة وأنها تفسر النص عن طريق سبع معادلات وخمسة رسوم بيانية من جهة أخرى، وفي ذلك أسلوب جديد أو حديث، ولكن الباحثة لم توضح لنا كيف استفادت من هذه المعادلات وتلك الرسوم البيانية في تفسير[2]، النص من منظور نفسي بنيوي، فلو تساءلنا ما وظيفتها في إبراز دلالات النص لا نجد جوابا شافيا لذلك، ربما وجدت الباحثة في هذا الأسلوب من ينصفها من النقاد ذوي النزعة الشكلية لأنهم قد يفيدون من بحثها فائدة مباشرة، أما الباحثون والنقاد ذوو النزعة النفسية البنيوية فلا يجدون هذه الفائدة.

يوجه حجازي نقدا سلبيا لدراسة هدى وصفي فيقول: فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهج الباحثة في معالجة النص الروائي، قلنا أنه خلط بين المنهجين النفسي والبنائي الشكلي، مع ضرب من التصورات الشكلية الافتراضية الغامضة نظرا لأن الأشكال والمعادلات التي اعتمدت عليها ليست لها دلالة في البحث ولم تقرب القارئ من الدلالات

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 33.

[2]- نفسه، ص 33.

النفسية، ولا من المنظور النفسبنيوي الذي وعدت به فقد أبعدته عن هذه الدلالات وعن مجمل عناصر النص[1].

وهكذا صار منهج النقد العلمي عند الباحثة دعوة إلى ما ينقضه، ذلك لغموض وعدم تماسك الخطوات وغياب الملاحظة المنظمة وسيطرت النماذج الافتراضية الشكلية على الدراسة، تلك هي السمة الغالبة عليها، وإذا تساءلنا ومن أين للباحثة هذا التصور عن منهج النقد العلمي؟ كان لزاما علينا أن نتبين تصورها لهذا المنهج فهو الرأي الشائع عند بعض الباحثين عن منهج النقد العلمي في الثمانينيات ومؤداه أنه مجموعة من أداة شكلية ومعلومات مكدسة دون فروض سابقة فضلا عن خلط بين بعض الاتجاهات النقدية، وقد كان باستطاعتها أن تصحح بعض أخطاء هذا التصور لو لم تعتمد على المعادلات والرسوم والأشكال الافتراضية اعتمادا شبه تام، بجانب أن تضع بعض الفروض وتحاول اختبارها وأن تنظر إلى النص باعتباره وحدة كلية وليس أجزاء مفتتة، بجانب محاولة فهمه وتفسيره[2].

كما يقول حجازي: تلك بعض عيوب منهج الباحثة أوضحناها في جانبها الشكلي والموضوعي ووجدنا أنها تتمثل في التعسف في تفسير النص وفي تحديد سماته الدلالية الأمر الذي يحملنا إلى القول بأن محاولاتها ليست علمية بالمفهوم الضيق أو الواسع لكلمة علم، لأنها لم توفق في إيجاد علاقات موضوعية بين النص وبين فلسفة الاتجاه الذي حاولت تطبيقه عليه[3].

ويكفي هذا القدر من الإطلاع على منهج الباحثة في دراستها لرواية محفوظ وقد رأينا أنه يتسم بالغموض وبعدم ترابط خطواته، فإذا أضفنا إلى ذلك أن منهجها لم يكن واضح المعالم في ذهننا حين أجرت بحثها في رواية الشحاذ. وهذا يجعلنا نعرف السبب الذي من أجله أخفقت الباحثة في الاقتراب من جوهر النص ودلالاته النفسية، في ظل قواعد

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 35.

[2]- نفسه، ص 36.

[3]- نفسه، ص 36.

موضوعية محددة تتميز بالوضوح والخطوات المترابطة، ولعل غياب هذه السمات في هذه الدراسة هي ما جعلت القارئ يسيء الظن بالمنهج البنيوي لاسيما إذا تناول موضوعا كموضوع الدراسة النفسية البنيوية لرواية الشحاذ[1].

غير أننا لا نستطيع إغفال حقيقة أن هذه الدراسة كانت من بين الدراسات المبكرة التي ظهرت في بداية عقد الثمانينيات، حيث كان نقدنا في ذلك الحين يخطو خطواته الأولى نحو التطبيقات البنيوية الحديثة على أدبنا، وكانت الباحثة من بين طلائع المستكشفين لميدان لا يزال نهبا لمحاولات تنشد الوثوب وثبة جريئة تحقق بها ارتقاء للنقد بأحد معانيه[2].

يقف حجازي عند بعض نماذج وتطبيقات محمد عبد المطلب، وليكن النموذج الذي يعالج فيه ديوان الشاعر أحمد سويلم، وهو يبدأ بالحديث عن كيفية إنتاج المعنى اللغوي وعلاقته بصيغة النفي والإثبات، وطبيعة اتصاله بالمبدع وكيف أن قصائد الشاعر تتسلط على تركيبها اللغوي صيغة النفي.

والباحث يرى في ديوان سويلم وثيقة قابلة للاختبار بما فيه من طاقة شعرية حداثية صالحة لإجراءات التحليل الأسلوبي في منطقة من أخصب المناطق الشعرية هي منطقة النفي كما يقول، والاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يحلل ظاهرة صيغة النفي في ديوان الشاعر عن طريق المنهج الإحصائي، وإذا سألنا لماذا هذا المنهج دون سواه؟ قال: لأنه وسيلة فعالة تقديم الخطاب تجردا ولكن لماذا يريد أن يكون الخطاب تجريدا؟ لا نجد جوابا شافيا لهذا السؤال، سوى بعض التبريرات غير المقنعة للعقل أو المنطق.

كالقول مثلا لإتاحة للملتقي إدراك بعده الكمي ولماذا البعد الكمي؟ الجواب: تمهيدا لانتقال إلى البعد الكيفي وهذا البعد هو المهم للقارئ، لم تحاول الدراسة إبرازه أو التعرض له كما وعدت القارئ[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 36.

[2]- نفسه، ص 36.

[3]- نفسه، ص 37.

والمنهج الكمي –كما هو معروف– أحد المناهج الشائعة في العلوم الإنسانية والتجريبية خاصة، ظهر في أساسه ليصيغ مناهج هذه العلوم بالصيغة العلمية الموضوعية التي تتفق وظواهر هذا المجال[1].

يقول حجازي فيصرف النظر عن دلالته الجمالية وعن العالم الذي يشكل هذه الدلالة ويشكل أبعادها الإنسانية والثقافية، ويتحدث عن عدد مرات استعمال الفعل المضارع وصيغة النفي وصيغة الإثبات والبحث في هذه الصيغ أو في هذه الأفعال ليس سوى معالجة جزئية تحيل القصيدة إلى أجزاء وهي ليست سوى كل مترابط مع ذاته لا يمكن فصل أجزائها بعضها عن البعض لأن ذلك يفتت وحدة خيوط البناء وخيوط البناء وخيوط المضمون بصورة مباشرة ودليل ذلك أن الدراسة لا تذكر من النص سوى بعض المقاطع التي لا تبحث فيها إلا عن سيطرت زمن معين دون آخر أو أدوات النفي أو كيف أن ما تؤدي دورها المكثف في لحظة تتشابك بواعث الخوف واليأس، كما في قصيدة ثرثرة[2].

وعلى هذا الأساس واصلت الدراسة معالجتها لنصوص الشاعر، أما نتائجها فقد جاءت على هذا النحو:

أن هذه المتابعة لتحويلات بنية النفي في ديوان (الشوق في مدائن العشق) ليست دراسة في الديوان بقدر ما كان الديوان منطقة اختبار صالحة لها، وجاءت الصلاحية من كون البنية كانت أداة شعرية أساسية وظفها أحمد سويلم توظيفا نموذجيا، وحقق بها أمرين معا[3] .

الأول: الربط بين الجانب المحسوس من صياغته، والجانب الداخلي لحركته الذهنية.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 37.

[2]- نفسه، ص 38.

[3]- نفسه، ص 39.

الثاني: أنه شكل من خلالها صياغة شعرية تنتمي إليه وتتم عنه بتعامله مع أدوات النفي في حدودها المعجمية الضيقة وصولا إلى دورها السياقي مرارا بتحويلاتها الداخلية والخارجية ووقوف عند البدائل التي تؤدي وظيفتها أداة مبهرا.

هكذا يصل الباحث إلى أن الشاعر استطاع أن يوظف أدوات النفي توظيفا غير التوظيف المعجمي، وأن هذا التوظيف جعل التوظيف أدوات النفي تصل إلى دور سياقي دون أن نعلم شيئا عن علاقة صيغة النفي بدلالة النص الجمالية وأبعادها الثقافية والإنسانية وكأن توظيف صيغة النفي على هذا النحو يكفي ويغني القارئ عن اكتشاف المعنى أو الدلالة العامة للنص والوقوف على أسراره الجمالية والإنسانية. لقد استحال عالم النص – على ضوء هذا المنهج– إلى مجرد صيغ تتكرر على نحو كمي دون أن نصل إلى دلالة فعالة لشمولية النص الذي فاتته الدراسة من خلال توقفها عند صيغة النفي "لا" و"لم" و"لن" وقامت بعملية عزل أجزائه وعناصره عن بعضها، ومبدأ العزل التجريبي الذي اعتمدت عليه الدراسة يستعمله الباحث أساسا في مجال العلوم الطبيعية أو التجريبية من أجل الوصول إلى القانون الذي[1] يحكم الظاهرة الطبيعية أو التجريبية، وهذه الأخيرة لا تتفق وخصائص الظاهرة النصية الشعرية، على الرغم من أن الدراسة لم تحقق بمعنى ما من المعاني اكتشاف القانون الذي يحكم صيغ النفي في النص الشعري عند سويلم. هذا بجانب أن المنهج الكمي الذي اعتمدت عليه الدراسة لم يكن سوى مرحلة تجاوز مرحلة الوصف.

إذ إننا لا نعرف السبب الذي من أجله تكررت صيغ النفي وتكررت صيغ الأفعال المضارعة والماضية على نحو معين في النص ومعنى ذلك أن الدراسة ينقضها التفسير الذي هو غاية العلم أو المنهج العلمي الذي تود أن تطبقه على ديوان سويلم، الذي نظرت اليه نظرة وحيدة الجانب – نظرة نحوية – معزولة عن مجمل بنائه العلم وهذا يعني أن ذلك

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 39، 40.

الاتجاه لا يأخذ بمبدأ تكامل النص ولا ينظر أليه باعتباره كلا ديناميا. فعناصره المتعددة تؤكد لنا عملية التفاعل الدينامي من جهة والتساند الوظيفي من جهة[1] أخرى.

إن محاولة عبد المطلب رغم فائدتها للنفاد أصحاب النزعة الأسلوبية بصورة مباشرة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين:

الأول: اعتمدها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري.

الثاني: إهمالها تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص، والدراسة الأدبية أو النقدية تعتبر من وجهة نظرنا من أكبر الميادين التي تبدو في حاجة إلى موقف تكاملي بينها وبين العلوم الإنسانية. من أجل اكتشاف مختلف دلالات النص الأدبي، واكتشاف شلل ظهور واختفاء بعض الظواهر الأسلوبية أو الفنية[2] .

أن منهجه يسير منذ البداية نحو تجزيئته في معالجة النص، وهذا هو السبب الذي جعل خطواته في هذا السبيل معينة. وأوضح آثار ذلك أنه يفتت وحدة بناء النص ويشتت دلالاته من أجل الكشف عن القواعد التي تحكم ظاهرة تكرار بنية النفي في القصيدة[3].

يقول حجازي: لقد نظرنا في مناهج الباحثين التي تعتمد على منهج التحليل البنائي أو الوصفي وبينها إلى أي مدى يعاني هذا المنهج –رغم طابعه الموضوعي– من قصور أو نقص، لأنه لا يقدم لنا أكثر من وصف للنص الأدبي، والوصف –كما ألمحنا سابقا جزء من مهمة الباحث العلمي وليس المهمة كلها، ذلك لأن وصف النصوص الأدبية عملية لا تضيف إلى عملنا شيئا بخصوص علة بناء هذه النصوص، فهذه المهمة يقوم بها التفسير وحده لأنه يعطينا الجواب للسؤال: لماذا يكون النص الأدبي على هذا النحو؟[4].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 40.

[2]- نفسه، ص 41.

[3]- نفسه، ص 42.

[4]- نفسه، ص 43.

وفي استقصائنا لخصائص هذا المنهج، وجدنا أن يعزل بنية النص عن مضمونه ويعزل كليهما عن المجتمع والتاريخ من أجل الوصول إلى اكتشاف الاطراد في النصوص الأدبية، وخلصنا إلى القول بوجود هذا القصور، لما خلصنا إلى القول أن منهج التفكيك يطمس معالم الأثر الأدبي ويغريه ويجعل الباحث يتبنى مفاهيم فلسفية غريبة عن إطارنا الثقافي –تعبر عن مرحلة ثقافية تعايشها المجتمعات الأوروبية المعاصرة وتجعلنا غرباء عن واقعنا وعن مصادر هذا الواقع[1].

وفي آخر هذا المنهج يستخلص حجازي: أن المنهج البنيوي (الشكلي) كما لاحظنا سابقا –يقف بنا عند حدود الوصف والتصنيف دون التقدم إلى التفسير الذي هو غاية العلم، والمنهج التفكيكي يقف بنا عند حدود الانطباع والتحليل الجزئي، ويجعل الناقد أو الباحث يتقدم وفي ذهنه نظرية راسخة تدفعه نحو معالم الأثر الأدبي وتطوعه وفقا لمفاهيمه الخاصة، وهذا من شأنه أن يقود الناقد أو الباحث إلى اعتساف التبرير في معالجة الأثر الأدبي، الأمر الذي يقلل من القيمة العلمية لبحثه، وأبسط دليل على ذلك أننا لم نعثر في البحوث التي تناولناها على بحث طرح فيه صاحبه عددا من الفروض يعني أن الناقد أو الباحث قصد إلى شيء يعرفه من قبل معرفة تامة وذلك يجعل منهجه تبريرا أو تحليلا ثباتيا[2].

يتفق الكاتب عبد العزيز حمودة والكاتب حجازي في النقد السلبي للمنهج البنيوي إذ جاء في كتابه المرايا المحدبة:

إن البنيوية تدعى أنها تحتل مكانة متميزة في الدراسة الأدبية، أنها تحاول إقامة نموذج لنسق الأدب ذاته كمرجع خارجي للأعمال الفردية التي تدرسها [3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 43.

[2]- نفسه، ص 44.

[3]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، دار علم المعرفة، الكويت، 1978، ص 201.

إن البنيوية ككل آنية بالضرورة[1]، إنها مهمته بدراسة الأنساق أو بنى معينة تحت ظروف صناعية وتاريخية، متجاهلة الاتساق أو البني التي نشأت عنها على أمل شرح أدائها الحالي لوظيفتها.

إن النموذج البنيوي في ملائمته المشروطة للتعامل مع الأشكال السردية ليس ملائما لتحليل الشعر، أي أن المشروع البنيوي أثبت صعوبة تطوير نموذج بنيوي موحد للتعامل مع جميع الأنواع الأدبية[2].

أضف إلى ذلك أن البنيويين أنفسهم لم يستطيعوا الاتفاق على نموذج بنيوي واحد. حتى عند تحليل الأشكال السردية.

إن أزمة البنيوية التي وأدتها في أقل من عقد تقريبا تتمثل في فشلها في تحقيق المعنى، وقد اجتمعت عليها عدة عوامل من داخلها هي جعل بعض أقطابها يتحولون عنها من ناحية بارت في فرنسا وكاسر في أمريكا مثالان بارزان –وسهلت مهمة الرافضين لها من ناحية أخرى، المهم أن البنيوية كانت تحمل بذور تفتيتها منذ البداية ولا نستطيع أن ننحني باللائمة علي أي قوى خارج المشروع البنيوي نفسه، تضافرت إذن على إفشال البنيوية وإعاقتها عن تحقيق هدفها المبدئي والأساسي، وهو "مقاربة" النص الأدبي وإنارته من داخله، وهو هدف نبيل ومشروع في حد ذاته. لكن ما حدث أنه لا مقاربة ولا الإنارة تحققها بسبب عدة خصائص[3] منها: في مقابل موضوعية النقد الجديد الذي نادى بفضل تحليل النص عن ذات المؤلف والناقد معا.

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 226.

[2]- ص 229.

[3]- نفسه، ص ص 249 ، 250.

... وبدأت أيضا معالم النهاية للبنيوية الأدبية التي يرى المنشقون عليها والرافضون لها أنها تحمل بذور تفكيكها أو تدميرها بالمعنى اللغوي المباشر –أي فشلها وليس بمعني دريدا التفكيكي[1].

يتعارض صلاح فضل والكاتب حجازي في المنهج البنيوي إذ يمنح البنائية في كتابه نظرية البنائية في النقد الأدبي.

"وإذا أردنا تحديد الهدف الجوهري من وراء هذا النشاط البنائي أدركنا أنه إعادة تكوين الشيء بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه، فالبنية إذن في نهاية الأمر إنما هي صورية الشيء التي تسمح بفهمه وإدراك تكوينه وطريقة تشغيله والإنسان البنائي يتناول الواقع ويفكه ويحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى، مما قد يبدو للوهلة الأولى عملا تافها لا أهمية له. ولكنه في حقيقة الأمر شيء حاسم، إذ إنه من خلال هاتين اللحظتين في النشاط البنائي ينتج لنا شيء جديد هو: "قابلية الفهم، فالصورية هي الذهن مضافا إلى الشيء نفسه، وهذه إضافة عظيمة القيمة لأنها تعنى الإنسان وتاريخه ووضعه وحريته ومقاومته للطبيعة، وعلى هذا فإن التأمل أو الإبداع البنائي ليس(انطباعا) عن العالم، ولكنهما صنع حقيقي لعالم آخر يشبهه، لا نسخا للأول وإنما جعله قابلا للفهم والإدراك، ومن هنا فان البنائية تختلف عن غيرها من المناهج التحليلية والإبداعية في ارتباطها الأساسي (بتكنيك) لا تنفك عنه هو إعادة بناء الشيء لإبراز وظائفه من خلال عملتين أساسيتين هما الاقتطاع والتركيب أي اقتطاع الأجزاء الدالة للشيء للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها في الكل، ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها في كل عضوي وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة [2].

وجاء في مجلة فصول النقدية: نقدا للمنهج البنيوي نقدا موضوعيا.

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 220.

[2]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1419هـ/ 1998م، ص 140.

"... فنقول إن البنائية في حركتها المتطورة، حريصة على ربط العمل الأدبي بحركة التطور في الحياة، إنها إذ تكشف عن نظام العمل الأدبي من خلال لغته، وليس من خلال أي منهج آخر، وإنما تؤكد بقاء النظام وتغيره في آن واحد".

إن ميكانيكية التطور الأدبي تتضح دائما أبدا عبرا العصور الأدبية، والمنهج البنائي هو وحدة الذي يستطيع أن يكشف عن حركة هذا التطور. فالعنصر الذي يكون له وظيفته في عصر، يفقد وظيفته في عصر آخر، وهكذا يتغير مفهوم تاريخ الأدب إلى تاريخ الأنظمة الأدبية [1].

أما بالنسبة لفردية المبدع، فلم يهمل البنائيون عند تحليلهم للأعمال الأدبية ذكر اسم مبدعها، وها هو ذا "بارت" يقول في بداية مقال له:

"إن عملية الالتحام بين اللغة والأدب قد تمت (من قبل) علي يد بعض الكتاب منذ عهد مالرمية، من أمثال بروست وجويس، فقد أخذ هؤلاء على عاتقهم مهمة اكتشاف لغة جديدة تجعل من أعمال كل منهم كتابا كليا في البحث عن الذات" [2].

فإذا علمنا بعد هذا أن التحليل البنائي يقوم بعملية فرز بين العمل ذي البناء والعمل الذي يفتقد البناء، وأنه يعلن في النهاية أن العمل الذي تضافرت[3].

عناصره الأساسية حول وحدة بنائية، هو من صنع نشاط روحي خلاق: فإن هذا يعني تأكيدا لعملية الإبداع التي لا بد أن تنسب إلى فرد لا يهمل ذكر اسمه.

على أنه مما يعاب على بعض البنائيين حقا، أنهم في كثير من الأحيان يصوغون نماذجهم في أشكال رياضية. بحيث يبدو العمل الأدبي شكلا بلا روح[4]. وعلى الرغم

---

[1]- نبيلة ابراهيم: البنيوية من أين....؟و إلى أين...؟ مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي) تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (تصدر كل ثلاثة أشهر)، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981م، ربيع الأول 1401هـ، ص180.

[2]- نفسه، ص180.

[3]- نفسه، ص180.

[4]- نفسه، ص180.

من ضيقنا بهذه التجريدات الرياضية. فإنها في الوقت نفسه تدل على مدى التطور الذي وصلت إليه الدراسات الأدبية.

كما جاء في كتاب المدخل إلى البنائية لأحمد أبو زيد نقد موضوعي للبنيوية: التحليل البنائي هو بالضرورة تحليل "تزامني" أو على الأصح يهتم بالعلاقات في فترة زمنية محددة بالذات ولا يعطي كثيرا من الاهتمام بالجوانب التاريخية أو التعاقبية لهذه العلاقات، وهدف البنائية من التمسك بهذا المنظور "الآتي أو التزامي" هو تفسير وظيفة الأنساق وطريقة عملها في زمن محدد ومعين، فالزمن بالنسبة للبنائية هو مجرد بعد واحد لا يزيد في الأهمية عن الأبعاد الأخرى التي قد تستخدم في التحليل، كما أن البناء الآني يتكون أو يتحدد ليس عن طريق شبكة من العلاقات البنائية الموجودة بالفعل في تلك الفترة الزمنية المحددة المعينة[1].

لقد وفق الكاتب أو الناقد "سمير حجازي" في نقده للمنهج البنيوي وهذا بعرضه دراسات ونماذج بنيوية غربية "رولان بارت" ونماذج عربية "هدى وصفي" "أبو ديب" "محمد عبد المطلب" ومن ثمة نقده لتلك الدراسات نقدا موضوعيا منطقيا. وبطرحه تساؤلات والإجابة عنها وتتبع خطوات التطبيقات والنماذج البنيوية والطريق الذي يسلكه الناقد للمنهج البنيوي.

[1]- أحمد أبو زيد: المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1995، ص 116، 117.

ثانيا- المنهج التفكيكي:

يسعى التفكيك déconstruction كفلسفة استراتيجية Stratégie وبراعة أو دهاء في فحص النصوص والموضوعات إلى كسر منطق الثنائيات الميتافيزيقي: داخل/خارج، دال/مدلول، واقع/ مثال...لإقرار حقيقة "المتمرد اللايقيني indécidable في عبارة "لا (هذا)...ولا (ذاك)..." فما وجده جيل دولوز في النسق الأفلاطوني : عنصر التشابه أو الايهام الكائن بين الأصل والنسخة: سيجد جاك دريدا في النسق الأفلاطوني مفهوم الترياق pharmakon والذي يعني لا "الداء ولا الدواء" لا يعني التفكيك الذي يمارسه دريدا "مطلقا" الهدم (فكرة الهدم كان قد استعملها هيدغر في تفكيك النسق الفلسفي "مطلقا" الهدم (فكرة الهدم كان قد استعملها هيدغر في تفكيك النسق الفلسفي الاغريقي) وإنما يتضمن أيضا فعل البناء (البناء بنمط مختلف). فهو بالأحرى" تفكيك démontage وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحداتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها فالتفكيك يقتضي التعدد والتشتت بإزاحة مركزية décentrement توزع المراكز [1].

تسعى التفكيكية –على حد قول عبد العزيز حمودة- إلى أن تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد وفي كل عملية هدم وإعادة بناء بتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة، يحددها –بالطبع- أفق القارئ الجديد- وهكذا يصبح ما هو هامش مركزيا –بالطبع- أفق القارئ الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا[2].

بدأ الكاتب المنهج الثاني (المنهج التفكيكي) بتوضيح موجز لخصائصه وسماته العامة على النحو التالي: أنه يلزم هذا المنهج القارئ الناقد بتحقيق خطوتين:

---

[1]- محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1436هـ-2015م، ص 207.

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 191.

الأولى قراءة النص قراءة تقليدية هدفها تحديد مناطق غموضه وتفكيك ثوابته وفي هذه الخطوة يعالج القارئ النص باعتباره تركيبا لغويا يحاول الكشف عن خصائصه البلاغية وعن بنيته المتغيرة ليجعلها في حالة مفتتة، ثم يعاود تركيبها على نحو مغاير لوظائف عناصرها الأصلية. بحيث يصبح ما كان هامشيا مركزيا وما كان جوهريا جوهري[1].

وتغير وظائف عناصر النص هذا يحكمها مجموعة مبادئ خاصة بالعلامة والدال والمدلول، هدفها إبراز دور القارئ الفرد في تقديم النص أو في تفسيره على النحو الذي يراه منطلقا من مقولة أساسية مؤداها: أن كل قراءة أو تفسير للنص إساءة للقراءة أو التفاسير السابقة. وهذا من شأنه أن يجعل النص أمامه مفتوحا وغير نهائي. ويتيح له فرصة غزوه من أي عنصر أو أي وحدة لغوية مضمرة في بنائه. وعند شروعه في القراءة أو التفسير يستبعد كل الثوابت والتقاليد النقدية. ويتعامل مع العلاقة اللغوية على أساس عدم ثباتها من جهة. وتفسيرها بحرية مطلقة من جهة أخرى، إذ لا يتقيد بقصد معين أو بمركز ثابت أو بمطلق علمي معين. بحيث تبدو ذات القارئ هي المصدر الأوحد الذي يحدد المعنى ويحققه في وقت واحد[2].

على هذا الأساس نفهم أن القارئ الفرد يضع المعنى ويحدده دون اعتبار للمعنى القائم فعلا في النص ودون اعتبار لما يقصده المؤلف، نظرا لأنه يعترف به ولا يعتبره حاضرا أو موجودا في النص فهذا الأخير،_ وفق مبادئ التفكيك –لا يوجد إلا بقارئه، وهذا القارئ يقوم بدور الكاتب في كل قراءة يقوم بها للنص باعتبار أنه هو الذي يحدث عنده المعنى وهو الذي ينشئه ويحدده[3].

ومن هنا يبدو أن القارئ لا يهدف إلى اكتشاف دلالة النص على ضوء خصائصه الذاتية والموضوعية وإنما على ضوء انطباعاته النفسية واللغوية أو تصوراته الفردية

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 47.

[2]- نفسه، ص 47.

[3]- نفسه، ص 47.

الخاصة، نظرا لأنه يريد أن يراه بمنظار مقاييسه الشخصية، ويعيد تشكيله وفق معايير نابعة من واقعه الشعوري واللاشعوري، ومن معارفه الأدبية واللغوية خاصة ويفقد النص بذلك معناه الحقيقي ويصبح انعكاسا للانطباع والحالة النفسية والثقافية الفردية، لا انعكاسا للنص نفسه، ثم يتساءل حجازي: ما هدف القارئ الناقد من وراء ذلك كله؟ كان الجواب إعادة صياغة النص ونظام العلامة إلى لغتها الأولى أي لغة الإنشاء. وهي لغة تشبه لغة الشعر.

يقوم القارئ الناقد بإبداعها بحيث يبدو عمله نصا ابداعيا ذاتيا يقع في دائرة الأدب لا في دائرة العلوم الإنسانية أو الدراسات ذات الطابع العلمي التي كان ينشدها الناقد البنيوي في بحثه[1].

ومن الجلي أن المعالجة التفكيكية للنص ليست مدعمة بنظرية أدبية أو بنظرية للمدلول أو التفسير، وإنما هي فقط طريقة معينة لقراءة النص تنهض على أساس إلغاء الحدود الفاصلة بين عمل الناقد وعمل مبدع النص عبر تصورات فكرية تتميز بالتفسير الحر للمدلول وتحقيق ذات القارئ الفرد، ومن أوضح آثار ذلك أنه يضع المعنى ويحدده، دون اعتبار للمعنى القائم في النص، أو دون اعتبار لما يقصده المؤلف[2].

ويضيف حجازي: ويكفي أن تقرر نقطتين نحدد بهما هذا النقص:

الأولى:

أن منهج التفكيك يقف بنا عند حدود الإنشاء والوصف. دون أن يفسر النص بأي معنى من المعاني، لأن القارئ الناقد حين يغير وظائف بعض العناصر ويحطمها. ثم يعيد بناءها ويصبح أمام نص لا يرتبط بالنص القديم. وذلك لا يعني تفسير أو اكتشاف معنى جديد له، إنما يعني إلغاء لغة مبدع النص وإحلال لغة القارئ الناقد بدلا منها ونزع مشخصات النص الثقافية والحضارية، وجعله في حالة اغتراب أو انفصال عن جوهره[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 47/ 48.

[2]- نفسه، ص 48.

[3]- نفسه، ص 49.

الثانية:

أن رفض الثوابث أو أي سلطة مرجعية للنص يتضمن مصادرة لم يقم عليها دليل، لأن كل نص له مرجع ذات وموضوعي، وبدون هذين المرجعين لا يتحقق وجوده ومع ما تتضمنه هذه المصادرة من خطورة ومع ما تتطلبه من تعليل دقيق. فقد اعتبرها كثير من الباحثين والنقاد العرب أمرا مسلما به فلم يناقشوها بل مضوا يقيمون عليها آراءهم[1].

ليس المهم أن نحكم لمنهج النقد التفكيكي أو عليه، ولكن أن تتبين من خلال هذا العرض الموجز تلك السمة المميزة له، ألا وهي المغالاة في الاتجاه الانطباعي الفردي وتقديم النص والعلم في هيئة وحدات منفصلة وإبراز النزعة الأدبية ورفض النزعة العلمية أو العقلية، وجعل كل نص محدد الدلالة نصا يستحيل تحديده.

إن في ذلك مظهرا من مظاهر انهيار العقل وانهيار التكامل الحضاري، وليست مفاهيم وأسس التفكيك أداة لاستعادة هذا التكامل يقوم بالدعوة لها أفراد تبرموا بالحضارة الصناعية وما بعد الصناعية وثاروا عليها وعلى التقاليد وعلى أي سلطة مرجعية، وثاروا على العقل والعلم دون أن يقدموا البديل، أو يحددوا الطريق إلى الخروج من ذلك الانهيار فأصبحوا من بين مقوماته[2].

إن مهمة النقد هنا مهمة إنشائية انطباعية تحكمها مفاهيم تعتبر أن مؤلف النص قد مات ولم يعد له وجود إلا في وعي القارئ وأن النص مجموعة عناصر متناثرة تحكمها رؤية نقدية ميتافيزيقية تتأرجح بين الغياب والحضور أو بين الإنشاء والوصف، أو بين التحطيم وإعادة البناء هذه المفاهيم وغيرها تقول لنا أنها جديدة أو حديثة، لكنها لا تقول لنا ما قيمة هذا الحديث أو الجديد، أو كيف يستفيد منه مثقفوا المجتمعات النامية[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 49.

[2]- نفسه، ص 50.

[3]- نفسه، ص 50.

إن منهج التفكيك يتضمن فهما غامضا للنص، ويضخم من قيمة الفرد القارئ ويعتبره محددا لذات المؤلف. ومحددا للمعنى في نهاية الأمر، ويرفض كل ما من شأنه أن يستخدم العلم أو يستند إلى العقل، ومن ذا يستطيع في مجتمع نام أن يرفض العلم في مجال الفكر النقدي وغير النقدي، وهو الذي ينظم الفكر ويجعلنا نفسر الظواهر تفسيرا موضوعيا إن هذه الدعوة مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم كوسيلة لفهم النصوص وتفسيرها. بل هي مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم بوجه عام والنقاد والباحثين عندنا ليس لديهم مبررات ذاتية أو موضوعية تجعلهم يصطفون في صفوف المحتجين على العقل والعلم. فأصحاب هذه الدعوة في النقد أو في الفلسفة لهم مبررات نابعة من طبيعة حضارتهم المادية والمعنوية وهو وجه من أوجه التشاؤم الذي تسود فيه الأزمات الحضارية. لقد رفضوا الاعتراف بنموذج النقد العلمي البنيوي وحاولوا وضع أسس جديدة للنقد. لكف هذه الأسس لم نبن النقد أفضل مما كان عليه لأن فكرة لا نهائية ولا نهائية التفسير تنطوي على منطق يقودنا إلى فوضى التفسير، فضلا على أنه يقودنا إلى اللامعنى. سواء كان ذلك اسم حرية القارئ في تفسير العلامة بالمعنى الذي يراه أو باسم موت المؤلف وانتفاء القصيدة في النص[1].

إن أصحاب هذا المنهج لا يثبتون للنص معنى معينا على أساس أن النص مفتوح وغير نهائي وتفسيره لا تحكمه قيود، ويعنون بذلك أنه يتحدد وفق معايير انطباعية ذاتية وأخرى لغوية انشائية غامضة وغير محددة، والنص والمعنى هنا غير مرتبطين بمنطق وجودهما الذاتي أو الموضوعي، ولا يعبران عنهما بمعنى من المعاني[2].

إن منهج التفكيك يسقط التقاليد النقدية والعلمية من حسابه ويسقط أيضا العالم والحياة الاجتماعية ودورهما غير المباشر في تشكيل النص، وأغلب مفاهيمه على أساس العزل والتجزئ دون أن نعلم الأسباب الموضوعية وراء هذا العزل أو وراء ذلك التجزئة – الذي لا

[1] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 51.

[2] – نفسه، ص 51.

يقود إلا إلى التشتت وعدم وضوح الرؤية وعدم القدرة على اكتشاف دلالة عمل الناقد، أو دلالة عمل المبدع ففي وقت واحد لأن الإنشاء الأدبي الذي يمثل هدف الناقد الجوهري لا يقربنا من دلالة النص ولا يعمق من فهمنا له– لأن هدف الناقد ليس إلقاء الضوء على النص وإنما إلقاء الضوء على لغته الخاصة التي يعالج بها النص تحت اسم عبور لغة النقد من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى وهي لغة أدبية انطباعية تشبه بمعنى ما لغة الحياة اليومية التي تلوكها ألسنتنا تصف بعض عناصر النص وصفا إنشائيا ساذجا ولا تعبر عنه في حدود الأسس الديناميكية التي تنظمه أو تحويله إلى مجموعة من القوى بينها تأثير وتأثر[1].

إن هذه اللغة قائمة على الإيمان بالوصف وتغيير وظائف عناصر النص وتفتيت علاقاتها المترابطة، كوسيلة مثلى إلى تحقيق القراءة الانطباعية الإنشائية التي تحطم الحدود الفاصلة بين دائرة الأدب ودائرة النقد، ويصبح هذا الأخير نمطا من النشاط الفطري الرومانسي أو ضربا من النشاط التعبيري الوصفي[2].

لقد قدموا النقاد والباحثين العرب معرفة نقدية تابعة يعوزها تبرير انتمائها إلى ماضي النقد العربي، والنتيجة تقديم أعمال نقدية مفتعلة وخالية من الأسباب المنطقية لتطبيقها عن أدبنا العربي، والمحصلة لهذه الأعمال أنها لا تحرك ساكنا ولا تثير اهتمام القارئ[3].

يقدم حجازي نموذج لتطبيق المنهج التفكيكي من النقد العربي الحديث :

أجرى عبد الله الغذامي دراسة في آثار الشاعر حمزة شحاته تحمل عنوان "من البنيوية إلى التشريحية" محاولا أن يقرأ لنا نصوصه قراءة عصرية، معتمدا في ذلك على مفاهيم

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 52.

[2]- نفسه، ص 52.

[3]- نفسه، ص 56.

وأساليب النقد التفكيكي التي تشرح النص لنقصه، ولكن لإعادة بنائه كي يصل من وراء ذلك إلى اكتشاف وجود[1] جديد للنص.

وهذا يدلنا –بغير شك– على أننا بصدد محاولة أخرى طليعة وحديثة من حيث المفاهيم والمعالجة المنهجية للنص، فالغذامي اقتحم في_ منتصف الثمانينات_ ميدانا جديدا على نقدنا، ويعد التطبيق الذي أنجزه في هذه الفترة من أسبق المحاولات في هذا الاتجاه وأنشدها حرصا على الأخذ بالمفاهيم والمناهج النقدية الحديثة. الأمر الذي كان له أثره العميق في توجيه فكر عدد من الباحثين المتحمسين لاتجاهات النقد الغربي المعاصر، وهو ما لا نستطيع إغفاله[2] أو نكرانه، فالغذامي استطاع بحق أن يتجاوز كل التصورات والأسس التقليدية في دراسة أحد الشعراء العرب المعاصرين.

أراد الغذامي أن يقرأ شعر شحاته، فقصد إلى ذلك من ناحيتين: وصف وتحليل وحدات قصائده، إعادة صياغتها صياغة إنشائية. ولننظر في تصوراته النظرية وفي منهجه الذي طبقه على نصوص الشاعر، فالمنهج يطبع الموضوع بطابع خاص يلائمه، ومنطلقات الغذامي في هذا الصدد عديدة ومتنوعة أهمها: اعتبار كل قراءة للنص عملية لتشريحه، وكل تشريح له هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وهذا التشريح في رأيه يبدأ من الكل إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة. ويعاود تركيبها مرة أخرى كي يصل إلى كل عضوي حي لها، وهذا الاتجاه –فيما يرى– عظيم القيمة لأنه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة له.

وهذه القراءة تتيح للقارئ أن يكتشف دلالات متفتحة في النص لا عن طريق المؤثرات الثقافية والحضارية المألوفة في مضمونه وبنائه، وإنما عن طريق التذوق الجمالي له. ويعد هذا التذوق فاعلية أساسية للقراءة التي تنطلق –من وجهة نظره– من حالة القارئ النفسية والثقافية و من بعض الإيحاءات الاجتماعية من جهة ومن تنوع القراءة وتعددها في أوقات وحالات متغايرة من جهة أخرى، وهذا السبيل في رأيه أفضل وسيلة للحكم على التذوق

[1]– مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 56.

[2]– نفسه، ص ص 56–57.

الجمالي، فهو يبعدنا عن الانطباعية الساذجة من ناحية ويجعلنا[1] موضوعيين في موقفنا من النص من ناحية أخرى.

إن الغذامي انصرف عن مفاهيم وأساليب النقد العربي التقليدية، ومضى نحو مفاهيم وأسس النقد الغربي الحديثة. فهو على صلة بآراء بارت، وليتش، ياكبسون، وغيرهم من رواد هذا النقد. ويعرضها على القارئ في مائة الصفحة الأولى من الدراسة، وأغلب هذه المفاهيم تبدو واضحة ودقيقة وقلة منها تبدو غامضة وغيروغير محددة الدلالة[2].

لقد حاول الناقد أن يقرأ نصوص شحاته في ضوء قواعد المنهج التفكيكي الذي يشرح النص من أجل إعادة بنائه، فاهتم بالنظرة في تحليله إلى جمل مختلفة، وميزها حسب مستواها الفني، وقسمها إلى أربعة أصناف أهمها: الجملة الشعرية، وجملة القول الشعري، والجملة الارشادية. وصنف كل مجموعة من الجمل مع مثيلاتها في نصوص أخرى، ومن هذا التصنيف وذلك التقسيم استخرج من النصوص نصوصا جديدة معتبرا أن تفكيك النص إلى جمل يجعلنا نفهم ونفسر حركة المبدع مع العالم وصلته قبولا أو رفضا دون أن يوضح لنا في بحثه كيف يتم الربط بين تفكيك النص وبين الكشف عن موقف المبدع من العالم بحيث يبدو لنا أنه ليس هناك تفاعل بين آرائه النظرية وبين خطواته المنهجية [3] .

اختار لنا حجازي الفصل الرابع المسمى "انفجار الصمت" الذي يعالج فيه نص "يا قلب مت ظمأ" وها هي خطواته:

أ- بدأ الناقد بعرض نص القصيدة.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 57.

[2]- نفسه، ص 57.

[3]- نفسه، ص 58.

ب- ترك النص جانبا وحدثنا عن عنوانه بنحو استغرق خمس صفحات من الدراسة، حاول الربط بين بعض أجزاء من العنوان وبين بعض أجزاء من قصائد أخرى للشاعر[1].

ج- تقدم إلى تناول ما أسماه "فضاء القصيدة" دون تحديد لمدلول هذا المصطلح موضحا كيف أن الشاعر لا يعطي الكلمة معنى جديدا وإنما يدخلها فحسب في سياق جديد وأن القصيدة تتحرك في عدة مدارات تتوسع فيها آماد فضائها.

وهذه المدارات هي:

1- مدار الإجبار التجاوزي.

2- مدار الإجبار الركني.

3- مدار العودة للمنبع.

4- مدار الأثر.

ولا يحدد لنا في سياق النص أو في هامشه مدلول هذه المفاهيم، وفي المدار الأول يرصد بيانا بأفعال القصيدة من جهة، ويوضح لنا كيف أن إحدى الكلمات تكاد تكون القصيدة كلها من جهة أخرى، وبعد ذلك يحدثنا عن بعض الأبيات ويبرز دلالات زمن أفعالها وتجاوزاتها المحدودة[2].

وفي المدار الثاني يتوقف عند بيت من القصيدة ويكشف عن اتفاق بعض كلماته في الوزن وأخرى في الدلالة مع إبراز مكوناتها الصوتية والنبرية ثم يتناول بيتا آخر موضحا فيه إشاراته الأساسية[3].

وفي المدار الثالث يتناول بيتا ثالثا ويوضح لنا كيف أنه يختلف عن سائر القصيدة من حيث علامات الاستفهام والإرشادات المكررة.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 58-59.

[2]- نفسه، ص 59.

[3]- نفسه، ص 59.

وفي المدار الثالث يتناول بيتا ثالثا ويوضح لنا كيف أنه يختلف عن سائر القصيدة من حيث علامات الاستفهام والإرشادات المكررة.

وفي المدار الرابع يحدثنا عما أسماه باسم "تفريغ الكلمات من معانيها" إذ إن الكلمات في رأيه إشارات وليست دوال على مدلول، والقصيدة ليست معنى وإنما هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة[1].

بعد ذلك تبقى الخطوة الأخيرة وتتضمن انجاز نتيجة أو خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي تأتي على النحو التالي:

"الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة، والشعر ليس إلا بكاء فصيح، والبكاء ليس معنى، ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما أثر. فالشعر إذا أثر لا معنى".

تلك هي الخطوات الأربع في بحث الغذامي في معالجة قصائد شحاته، ومما لا شك فيه أن حديثه عن عنوان القصيدة، وعن مداراتها، ومحاولة الربط بين بعض وحداتها وبين وحدات قصائد أخرى، واعتبار القصيدة نصا ذا إشارات تتحرك وفق سياق ينظمها بمحاور معينة، خطوات ومفاهيم جديدة وحديثة لكن الناقد لم يعتن بالإبانة عن كيفية الاستفادة منها[2] في قراءة نصوص الشاعر قراءة تكاملية.

ثم استدل حجازي بخصائص عامة لمنهجه (منهج الغذامي): هو منهج تحليلي انطباعي ذو نزعة شكلية تجزيئية .فالناقد يحاول تشكيل بناء النص في ضوء تحليله إلى وحدات (جمل أو بيت أو بيتين) وتصنيف هذه الوحدات حسب مستواها الفني. ويربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى، ليصل في النهاية إلى نص جديد فالاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يعالج النص عن طريق الربط بين بعض أجزائه بأجزاء

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 59.

[2]- نفسه، ص 59.

في نص آخر. والنظر إلى مفردات النص لا باعتبارها مفردات ذات معنى محدد وإنما باعتبارها علامات أو إشارات تتحرك داخل سياق حر[1].

ثم يوجه نقدا سلبيا لهذا المنهج ولهذه الدراسة فالتحليل الذي قدمه يمكن أن يفيد النقاد أو الباحثين والنقاد ذو النزعة العلمية التفسيرية فلا يجدون هذه الفائدة ومن الحق أن يقال أن الغذامي لم يدع أنه ذو نزعة علمية ولكنه مع ذلك وعدنا بأن يقدم لنا تحليلا نقديا علميا لشرح جماليات نصوص شحاته. فأحال هذا النقد إلى وظيفة تحليلية وجعل كل ظاهرة نصية نريد أن نجعل منها موضوعا للنقد العلمي أن نخضعها للتحليل دون[2] التفسير.

لقد عنى الناقد كل العناية بالإبانة عن تحليل بعض وحدات النص، كما حدد بدقة كيفية الربط بين الوحدات وبين بعض الوحدات في نص آخر وتجميع الوحدات المتشابهة وصبغ تحليله بصبغة إنشائية انطباعية، كما حدد أيضا عددا من المفاهيم الأساسية في مضمار النقد التفكيكي. ومن هنا قلنا إن بحثه يروق للنقاد ذوي النزعة التفكيكية أو النزعة الشكلية. فإذا أردنا أن نحدد خصائص منهجه في معالجة قصائد شحاته، قلنا أنه ضرب من الشكلية التجزيئية والانطباعية الوصفية، فهناك اهتمام بالغ بتفكيك بناء القصيدة إلى وحدات أو جمل من منظور لغوي شكلي. ومهمة هذه الوحدات أو الجمل في القصيدة أن تبرز النزعة الشكلية التجزيئية، فوراء تحديدها وربطها بغيرها من وحدات في قصيدة أخرى فلسفة لا تأخذ بمنطق النص حيث دلالته ومستوياته المختلفة دون أن نعرف ما هي مبررات هذا المنطق عند الغذامي أو عند الناقد الغربي الذي تبنى مفاهيمه وآراءه[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 60.

[2]- نفسه، ص 60.

[3]- نفسه، ص 61.

وعلى هذا الأساس نفهم أن الغذامي قد تورط في مأزق النظرة الجزئية لنصوص شحاته، من أجل بلوغ هدفه في تطبيق مفاهيم وأسس النقد التفكيكي التي تعامل معها باعتبارها تصورات وأساليب يقينية راسخة لا تحتاج إلى نقاش أو تطويع أو تعديل[1].

ويستخلص "حجازي" أن نصوص شحاته أجزاء ونحن هنا بإيزاء بعضها، وتمتاز هذه الأجزاء بمجموعة من المظاهر الشكلية يمكن أن نجمعها تحت تصنيفات معينة، وفي ضوء ما ينشده الناقد من قراءة نصوص شحاته تكون بهذا الشكل قد حققت ما يرجى من القراءة التفكيكية، لأن تفتيت النص إلى وحدات صغرى هو أبرز مميزات هذه القراءة والتحليل الوصفي هنا[2] يعيننا على تحقيق ذلك، لأنه يمكننا من تصنيف هذه الوحدات، وقد قصد الناقد فعلا إلى هذا التفتيت وذلك التصنيف في معالجة نصوص الشاعر.

وكذا يضيف حجازي: أن القراءة التي أنجزها لنا الناقد في نصوص شحاته تعد قراءة ناقصة وغير متكاملة، لأنها تأسست على النظر في مستوى واحد للنص. وتركت جانبا المستويات الأخرى والقراءة ذات المستوى الواحد أو وحيدة الجانب تعد عملا مبسطا مخلا بطبيعة النص الذي يتطلب قراءة لمستوياته المختلفة. فعن طريق هذه القراءة تتحاشى التورط في مأزق النظر إلى النص من خلال بعد أو مستوى واحد. وهذا أحد الأسباب المهمة في وجوب تخصيص مفاهيم وأساليب أخرى إلى جانب مفاهيم وأساليب أخرى إلى جانب مفاهيم وأساليب القراءة التفكيكية التي تبناها الغذامي في قراءة نصوص شحاته حتى يكتشف مستوياتها الأخرى. التي تعد بمثابة وحدة دينامية متكاملة تتخللها التفاعلات فيما بينها، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نكرر دون القراءة اللغوية الشكلية ذات المستوى أو البعد الواحد في تقديم تقسيمات وتشكيلات جديدة بلغة تنهض على أساس الإنشاء والانطباع والوصف، وتجعل ما هو جوهري في النص ثانويا وما هو ثانوي جوهريا كالحديث عن

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 61.

[2]- نفسه، ص ص 61-62.

عنوانه بصورة مسهبة وتناول جملة أو جملتين منه وجعلها محور اهتمام الناقد، وترك النص نفسه جانبا[1].

وعلى هذا الأساس نفهم أنه يجب ألا نطبق مفاهيم وأساليب التفكيك تطبيقا حرفيا، خاصة وأن نصوص شحاته نصوص ذات أبنية فنية غير معقدة وغير رمزية ولا تتضمن نمطا من النزعات الميتافيزيقية أو السريالية أوالعبثية. وهذا يعني أن خصائص هذه النصوص لا تحتاج في قراءاتها إلى هذه المفاهيم وتلك الأساليب ، وبناء على هذا نجد مبررا موضوعيا لإحالة النص إلى مجموعة إشارات أو علامات خالية من كل دلالة إنسانية أو حضارية. أو مجموعة أجزاء تجعلنا نجد أنفسنا في النهاية أما مجاميع من الأجزاء، أو إلى صبغ بحث الناقد بصبغة إنشائية انطباعية لا صبغة علمية فندمر وحدة تماسك النص وندمر دور العقل الموضوعي في قراءة النص فإذا تساءلنا: ما المبررات العلمية والأدبية وراء ذلك كله؟ لا نجد جوابا شافيا لها في الدراسة[2].

إن محاولته جديدة أو حديثة بالمعنى الضيق أو الواسع لكلمتي جديدة وحديث، وأن الارتباط بفلسفة الحداثة وما بعدها في النقد الغربي أمر ضروري لدراسة الأدب العربي حتى يتغير النقد عندنا مثلما تغير النقد الغربي. ولعل هذا الأمر هو الذي جعل الناقد يعالج نصوص شحاته بآراء راسخة لديه استمدها من آراء بارت وليتش وياكسبون. وغيرهم من النقاد. دون أن يناقشها أو ينتقدها أو يعدلها، مما صبغ تحليله لنصوص شحاته بطابع التبرير لا التجريب. وجعل اهتمامه بهذه النصوص منصرفا إلى ما تكشف عنه من توافق مع هذه الآراء. ولما كانت الآراء النظرية عنده راسخة وسابقة على دراسة النصوص فقد تعسف في جعل نصوص شحاته مجموعة أجزاء أو مجموعة علامات إلى درجة تقلل من قراءته النقدية لهذه النصوص[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 62.

[2]- نفسه، ص ص 63-64.

[3]- نفسه، ص 64.

هذه نماذج من المشكلات التي يتمحص عنها منهج قراءة نصوص شحاته تركها الناقد دون حل أو تفسير[1].

يرى الغذامي أن التشريحية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال مفهوم (السياق) حيث يكون التحول، والتحول هو إيحاء بموت وفي اللحظة نفسها تبشير بحياة جديدة وعلى ذلك فإن النص يقوم كرابطة ثقافية ينبثق من كل النصوص ويتضمن ما لا يحصى من النصوص[2].

والتشريحية تعتمد على بلاغيات النص لتنفد منها إلى منطقياته فتنقضها وبذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص كما هو هدف دريدا، ولكن الغرض أخيرا ليس هو الهدم، ولكنه إعادة البناء وإن بدا ذلك غريبا كما يقول دي مان [3].

يرى الدكتورين الناقدين ميجان الرويلي وسعد البازغي ويدافعان عن التقويض والتقويضة بذات اللهجة التي يدافع بها مرتاض (مع استبعاد تأثيره فيهما أو تأثيرهما فيه، لأن الطبعة الأولى من كتابهما "دليل الناقد الأدبي" قد صدرت سنة 1995 م أيضا): "أن (التقويض) أقرب من (التفكيك) إلى مفهوم دريدا، فالتقويض على نقصه لا يلتبس بمفهوم رينيه ديكارت وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم إضافة إلى ذلك فالتقويض لا يقبل مثل ما يذهب إليه أهل التفكيك في مقولة (البناء بعد التفكيك). كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه (صرح) أو معمار يجب تقويضه، ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 64.

[2]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص 54.

[3]- نفسه، ص 55.

إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويض إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه"[1].

نلاحظ أن الكاتب "سمير حجازي" في المنهج "المنهج التفكيكي" لم يوجه نقده للمنهج كما لاحظنا في المنهج السابق "المنهج البنيوي" وإنما ركز نقده لدراسة الغذامي، وقد كان نقدا سلبيا حسب قوله أن لا فائدة من دراسته إلا أنها يمكن أن يفيد النقاد أو الباحثين ذوي النزعة الانطباعية الشكلية أو النزعة التفكيكية.

ثالثا- المنهج الشكلي:

الشكلانية كلمة وضعت للدلالة على تيار النقد الأدبي الذي توطد في روسيا بين سنة 1915، وسنة 1930، والمذهب الشكلاني هو مصدر اللسانيات البنيوية، أو هو – على وجه الاقتصار- مصدر التيار الذي كان يمثله النادي اللساني في مدينة براغ. أما اليوم فإن ميادين كثيرة قد أدركتها النتائج المنهجية النابعة من البنيوية لذلك نجد المعاني التي ابتدعها الشكلانيون مائلة في التفكير العلمي الراهن، إلا أنه –خلافا لذلك- لم يتهيأ لنصوصهم أن تتغلب على العقبات التي ظهرت منذ ذلك العهد. وأحد المبادئ التي اعتنقها الشكلانيون منذ البداية[2] جعلهم الأثر الأدبي من قوام همومهم. فهم يأبون ممارسة الطريقة النفسانية أو الفلسفية أو الاجتماعية التي كانت يومئذ تسوس النقد الأدبي الروسي، وفي هذا الأمر يتميز الشكلانيون عن سابقيهم فالرأي عندهم أنه لا يمكن شرح الأثر انطلاقا من ترجمة الكاتب ولا انطلاقا من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة له.

أصبح للشكلية formalisme شأن كبير وأصبح لها مذهبا أو منهجا أو مدرسة تتميز به عن المناهج الأخرى. والشكلية هذه تقوم على محاربة أي قصد مضموني للناقد أو المنشئ، وكانت المقاومة شديدة بين الطرفين واستمرت طويلا بين الشكليين والمضمونين

---

[1]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص 185.

[2]- مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي (في نقد الرواية العربية المعاصرة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص 11.

إلى حد المبالغة فإذا الشكليون ينكرون أية قيمة للمحتوى وكل الفضل في نظرهم للشكل، والشكل يخلق المضمون[1].

إزاء هذه المناهج المتعددة ظهرت دعوة جديدة إلى الانتقاء من كل منهج ما يفيد الناقد ويساعده في استجلاء مكامن النص الذي بين يديه فيأخذ من المنهج التاريخي، أو الفلسفي، أو الاجتماعي أو الشكلي، وكما أن الوقفة الخاصة عند النص تحليلا وتأملا ضرورية فإن الاستعانة بالمناهج الأخرى على تنوير معالم النص ضرورية أيضا...ولكن لم تكن هذه[2] الدعوة دائمة وسائدة.

وستبقى المناهج في تجديد مستمر ولا ريب أن العلم بهذه المناهج ضروري لأنه يغني مسيرة النقد وسيهم في بناء الناقد الجديد الذي يمتلك الاستعداد الطبيعي والمقومات الأصلية.

يتخذ الكاتب "حجازي" في بداية هذا المنهج تعريفا للاتجاه الشكلي: "حينما يتخلى الباحث أو الناقد عن دراسة مضمونه الذي يبدو فيه ظواهر الحياة المختلفة وما يتصل به من بناء فني يحيله الباحث أو الناقد إلى صورة مجردة أو ظواهر معزولة عن الواقع. نكون بصدد موضوع الاتجاه الشكلي في الأدب[3].

ولعل هذا الاتجاه الصوري في الدراسات الأدبية الروسية يذكرنا بمدرسة فرنسية معاصرة ألا وهي المدرسة البنائية خاصة حين يحاول الباحث أو الناقد النظر إلى الأثر نظرة شكلية محضة، فيدرس عناصره الداخلية بعيدا عن مؤثراته الخارجية ولا يربطها بسياقها الكلي العام، فيرصد علاقاته ويحاول الكشف عن قوانينها ومسارها عن طريق الاهتمام بلغة الأثر بوجه عام. والشكل بوجه خاص. من أجل التوصل إلى الأنماط والايقاعات التركيبية.

---

[1]- حسين الحاج حسن ،النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمرا، ط1، 1416هـ-1996م، ص 87.

[2]- نفسه، ص 90.

[3]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 75.

والعلاقات التي تخضع للملاحظة التجريبية على اعتبار أن مهمة الدراسة الأدبية لا تتصل فحسب بدراسة تلك الكميات التي يزخر بها الأثر الأدبي. بقدر ما تتصل بتركيب هذه الكليات في نسق من العلاقات والنظم التي تتطور في ظل تبادل أنظمة شكل الأثر الأدبي، دون الاهتمام بدلالة تلك الأنسقة على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو التاريخي[1].

ولعل ذلك يمثل نقطة ضعف شديد في الاتجاه الشكلي. حيث يبدو أنه يعبر في الواقع عن وجهة نظر ميتافيزيقية تدور حول "البنيات" و"الكليات" التي تنهض على أساس العلاقات الشكلية المضمرة في الأثر، والمعزولة عن مضمون الحياة الاجتماعية[2].

لقد اهتمت الدراسات الشكلية بدراسة الشكل الأدبي باعتباره في ذاته ظاهرة فنية. كما اهتمت بدراسة الأشكال الصوتية وبدراسة البنيات اللغوية، أي دراسة الشكل الأدبي بعد تفريغه من محتواه فأصبح موضوع هذه الدراسات هو صورة العلاقات الأدبية الفارغة. لقد حاول الاتجاه الشكلي في الدراسة الأدبية أن يحقق نوعا من الصورية لعالم الأثر وأن يعتبر العلاقة الأدبية علاقة قائمة على البنيات الصوتية والتركيبية للغة الأثر.

ومن البديهي أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر، حيث يختلف مضمون العلاقة من نوع أدبي لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة فعلى سبيل المثال يتمايز مضمون علاقات الشكل الروائي عنه في مجال[3]، علاقات البطل في الأقصوصة. وقد يبقى موقع البطل واحدا في الشكلين كعلاقة صورية. إلا أنها تختلف باختلاف طبيعة بنيات الأثر نفسه ولذلك تعالج الدراسات الأدبية الشكلية "صورة" العلاقة دون النظر إلى مضمون تلك العلاقة فهي تنظر إلى دراسة العلاقات الأدبية، باعتبار أن الأثر كل يرتبط فيه سائر عناصر

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 75.

[2]- نفسه، ص 75.

[3]- نفسه، ص 76.

العلاقات الأدبية بعضها ببعض. فهي علاقة تفاعل وظيفي بين الأجزاء الصغرى بالأنساق الكبرى.

استنادا لهذا الفهم، يذهب "تينيانوف" إلى أن صور العلاقات الأدبية وما يحكمها من أنساق شكلية تحتاج بالضرورة إلى دراسة وهذه الدراسة فيما يذهب "تينانوف" تتمثل في دراسة الشكل الأدبي على نحو مجرد وتدرس البنيات الصورية وتدرس خصائصها العامة، ومن ثم تكون الدراسة الأدبية عند تينيانوف شبيه بالعلم الصوري[1].

يقدم لنا حجازي مثال لتوضيح ما سبق: "على سبيل المثال أنه إذا كانت العلاقات الشكلية لا تتحقق إلا بفضل التراكيب[2] في نظام الأثر، فإن التجريد الشكلي، إنما يضطلع فقط بدراسة الصور باعتبارها فنا يتم بواسطة اللغة على الرغم من أن الصور المجردة لسائر العلاقات الأدبية قد صدرت أساسا من محتوى فني معين، ومن ثم فإن هذه الصور الأدبية إنما توصلنا إليها عن طريق تجريد العلاقات الأدبية وتفريغها من محتواها الفني، وعزلها عن مضمونها الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي، فلقد انفصلت مجردات العلاقات وصورها الفارغة فأصبحت عارية تماما من محتواها الدينامي الذي صدرت عنه في بادئ الأمر.

فالباحث الشكلي إذن ينظر إلى الأدب على أنه تجريد يتألف من عناصر وعلاقات وأنماط لغوية وشكلية.

تلك هي صور العلاقات الأدبية عند الاتجاه الشكلي حيث يفرغها من مضمونها السيكولوجي وأصولها[3] الذاتية أو الشعورية ومحتواها التجريبية أما مجال هذه الصور الفارغة، فهي إما أن تكون الشعر أو الأقصوصة أو الحكاية الشعبية أو الرواية فهذه أجناس أدبية عامة يدرسها الباحث الشكلي من زاوية شكلها البنائي الذي يتضمن مجموعة

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 76.

[2]- نفسه، ص 76.

[3]- نفسه، ص 77.

من العناصر الجزئية كشخصية بطل القصة ودوره بالنسبة لشخصيات أخرى. بمعنى أن تلك العناصر هي التي تشكل المادة التي تدخل في إطار تلك الصورة أو العلاقات الأدبية.

فالقصة مثلا، جنس أدبي، من وجهة النظر الشكلية عند تينيانوف أو بروب تعد مجموعة من الصور الفارغة المكونة من عدد من الأشخاص أو الأحداث، دون النظر إلى وقائع تلك الأشخاص الذي يعبرون عن مضمون القصة[1].

يخلص "حجازي" إلى أن: الشكلية، تعتبر في أساسها نزعة علمية تسعى لإنشاء علم للأدب الخالص الذي هو علم تجريدي، كما أنه علم تفسيري، يقوم بهما الباحث الشكلي عند دراسته لصور العلاقات الأدبية.

والواقع أننا لو أردنا أن نوجه نقدا للشكليين لرأينا أنه يتمثل في وجود طابع شائع في أحاديث نقاد وباحثين هذا الاتجاه يتمثل في الميل دائما نحو الاغراب والتجريد، والجنوح إلى استخدام التعابير النقدية المنغلقة التي يصعب فهمها[2] بسهولة.

يقدم لنا "حجازي" دراسة "بروب": يقرر "بروب" في كتابه الشهير: [3] Morphologie de conte الذي ظهر عام 1927م، أن المنهج الشكلي يهتم بصفة جوهرية، باكتشاف صورية العلاقة بين أجزاء الأثر بعضها ببعض وعلاقة هذه الأجزاء بالكل باعتبار أن هذه الأجزاء، على علاقة تفاعل وظيفي مع ذلك الكل.

فهو يتناول الأثر من الجانب الشكلي المحض، وهذه الخاصية تكشف لنا عن اتجاه منهجة بوجه عام. أضف إلى ذلك أن الاتجاه لديه يدل على أنه يحاول بالفعل أن يعالج مشكلة دراسة الأثر عن طريق منهج شكلي . فهو يحاول أن يبرز لنا العناصر الشكلية للحكاية، ويتطرق إلى استقصاء جوانبها، وهذا واضح في إشاراته المختلفة، فهو يركز اهتمامه على وظائف الشخصيات وتقسيمها وتحديد ملامحها بواسطة أسمائها، أو الأفعال

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 77.

[2]- نفسه، ص 77.

[3]- نفسه، ص 78.

المسندة إليها من ناحية، ويحاول إجراء عملية تصنيف لها من ناحية أخرى وفرضه الأساسي يتلخص في أن وظائف الشخصيات وتقسيمها يعتبر تقسيما للحكاية نفسها، فهذا التقسيم على رأيه يقود الباحث إلى تصنيف أنماط أشكالا لحكاية[1] بوجه عام.

ثم يحدد لنا الكاتب اتجاه "بروب": فالاتجاه العام عند بروب[2] كما هو واضح لديه، يدل على أنه يحاول النظر إلى الأثر باعتباره مجموعة من العناصر الشكلية المتماسكة تماسكا منطقيا خاصا، ليصل في النهاية إلى اكتشاف القوانين العامة التي تحكم نظامه الداخلي، فهو يتقدم نحو الحكاية للتعرف على وظائف الشخصيات وتقسيمها وعلاقتها بالبناء العام للحكاية، وبالتالي فإنه يعتمد على طريقة التحليل البنائي الشكلي.

والتحليل البنائي الشكلي لا تنفرد به مؤلفات "بروب" وحسب، بل هناك تلامذته وأتباعه الذين جعلوا رسالتهم أن يتفهموا منهجه ويضيفوا إليه ما يتفق وطبيعته، ويستخدمونه في تحليل الأثر القصصي، ومن هؤلاء "بارت" و "تدوروف" و "جريماس" وغيرهم، هؤلاء قد حاولوا أن يتفهموا النصوص الأدبية على أنها نظام من العلاقات المنطقية. تجعل الباحث ينظر إلى النص نظرة وصفية وتحليلية، تهدف إلى اكتشاف المبدأ العام الذي يحكمها[3].

أما "تدوروف" فقد اهتم بتحليل القصة أيضا، وانطلق في دراسته من فرضية أساسية مؤداها: أن كل أثر قصصي معين له منطق داخلي خاص. وتحكمه مجموعة من النظم والعلاقات الخاصة فكل أثر قصصي على رأيه يتضمن هذه العلاقات والنظم الخاصة، وفي تحليله للأثر نفسه. نراه يهتم بالشخصيات من ناحية، وبالبعيد الذي ينظر منه الراوي لأحداث القصة من ناحية أخرى[4].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 78.

[2]- نفسه، ص 78-79.

[3]- نفسه، ص 79.

[4]- نفسه، ص 79.

وتناول كل من "جريماس" و "توما شفسكي" وغيرهم من الباحثين مسألة شكل الأثر الأدبي ونظامه العام. وفي السنوات الأخيرة نال المنهج الشكلي اهتماما كبيرا من الباحثين.

إن هذه البحوث تحتم علينا النظر في منهاجهم، وآراءهم لنتبين منها خواصها العامة واتجاهاتها الرئيسية التي تغالي في النزعة الشكلية وتقطع صلة الأثر بالمجتمع والتاريخ.

وهي تعتمد في تحقيق ذلك على منهج الفروض المجردة، والمنهج التجريبي الحديث ومن ثم تكون مهمة الباحث في هذا المجال هي التوصل إلى تلك العلاقة الموضوعية التي توجد بين العناصر البنائية للأثر، والنظرية التي تحدد الإطار التصوري للباحث[1].

وبديهي أن التعليل بالخصائص الشكلية لا يتفق والدعوة البنائية الدينامية. التي تنظر إلى الأثر الأدبي نظرة شاملة (على مستوى البناء والمحتوى) تتفق وخصائصه الفنية. أما البنائية الشكلية فتضخم من قيمة العناصر الشكلية وتحاول عزلها عن علاقتها المنطقية مع المحتوى[2].

لقد قدم (حجازي) نقدا عاما لدراسة "بروب": ومع هذا كان "بروب" في بحثه مثالا للباحث ذي المنهج التجريبي فلديه فكرة عامة، وهذه الفكرة وجهت ملاحظاته التجريبية. فهو قد وضع عددا من الفروض ثم حاول اختبارها بواسطة الدراسة التجريبية. هذا إلى جانب أنه قد حاول معالجة مشكلة نوع الحكاية كأجزاء مرتبطة بالكل. فقدم لنا بحثه الذي يدور حول الحكاية الشعبية، وهذه الحقيقة نفسها هي السبب في أننا نلح إلحاحا شديدا على النظر في منهجه[3].

إنه قد دعا إلى وجوب تحليل الأثر على ضوء عناصره الداخلية، وعلى هذا الأساس دعا إلى إرجاع مظاهر العناصر البنائية إلى عدد من الوحدات المرتبطة بالبناء الكلي

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 79.

[2]- نفسه، ص 80.

[3]- نفسه، ص 80.

للأثر، والقضية لهذا الوضع مقبولة، لكن محاولة تعليل الشكل مع عزله عن المحتوى[1] أمر غير مقبول لأنه مليء بمظاهر التعسف والنزعة الآلية في وقت معا. فهو يفسر العناصر الداخلية للشكل بإرجاعها إلى الشكل نفسه، بغض النظر عما يتضمنه محتوى الأثر، ومن هنا قلنا أن محاولته فيها الكثير من التعسف.

يستخلص (حجازي) من هذه البحوث: أن الآثار الأدبية أصناف، ونحن هنا بإزاء صنف منهم، ويمتاز هذا التصنيف بمجموعة من المظاهر يصطبغ بها الأثر ويمكن أن نجمعها تحت مجال أفعال الشخصيات (مثل مجال أفعال الأميرة. مجال أفعال البطل...إلخ). كما هو الحال في دراسته للحكايات. والتصنيف الذي قام به "بروب" لا يزيد على تجميع الظواهر المتشابهة في مجموعات أما ما وراء هذه الظواهر نفسها، فهذا ما لم يتقدم إليه بروب. بمعن أنه يصف لنا الظواهر دون تفسيرها ودليل ذلك أن هذا الاتجاه لا يعترف بوجود بنيات عامة خارجية تؤثر على البنى الأدبية، ويرفض تعليل العناصر البنائية الخاصة عن طريق ربطها بالبني الكلية للمجتمع بحجة أن البنى الأدبية في حال استقلال عن البنى الاجتماعية العامة[2].

إذا كان منهج "بروب" أو "تدوروف" قد بحث الحكاية أو القصة بمنهج شكلي وصفي ذو نظرة أحادية الجانب، فإن منهج "جولدمان" في الحديث عن الأدب بوجه عام والرواية بوجه خاص نستخلص منه نظرة شاملة للأثر. وبأن الطريق لفهمه وتفسيره لا يكون بتفتيت جوانبه، ثم عقد الصلة بين أجزائه، فالبناء من حيث هو جانب في الأثر ليس له وجود إلا بالأثر ككل. فنظامه الداخلي مرتبط بصورة معينة[3] بالنظام الجماعي العام.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 80.

[2]- نفسه، ص 81.

[3]- نفسه، ص 81.

يلخص لنا "حجازي" في مجمل القول: "إذا أردنا أن نحدد منهج "جولدمان" في دراسته للنوع الأدبي، قلنا أنه يعتمد على التحليل البنائي من ناحية، والتحليل السوسيولوجي[1] من ناحية أخرى ومن هذا المنهج نستطيع أن ندرك صفة كاملية.

ولنقصد الآن إلى دراسات أخرى معاصرة متجها إلى دراسة القصة، مثل دراسة "رينيه جودن" و"عبد الحميد يونس" ودراسة "شكري عياد" وغيرهم. جودن: أراد "جودن" أن يتعرف على ظاهرة اختفاء شكل القصة القصيرة في الأدب الفرنسي الحديث. ولم يقصد في وضوح منذ البداية إلى النظر في ديناميات الظاهرة. وقد كان من أثر ذلك ما نجده في تعليله للظاهرة التي يرجعها للقارئ حينا. وإلى الناشر في حين آخر فالأول أصبح لا يرغب في قراءة أثر يتألف من أقاصيص ذات أحداث مستقلة[2].

لقد بدأ "جودن" بحثه من الملاحظة التجريبية، لكنه لم يتخذ منها جسرا يحقق له دوام الاتصال بالواقع للوصول إلى ديناميات الظاهرة التي حددها فإن لم يرد الباحث أن يتحدث في هذا المجال، وأراد أن يتحدث في مجال الشكل باعتباره مجموعة من العلاقات والعناصر المترابطة ترابطا منطقيا داخليا. فعليه حتما أن يخص بالذكر وظائف الشخصيات ومستوى السرد والحدث ويترك جانبا. مشاهدة الواقع. ولكن يبدو أن الخلط بينهما عند جودن يرجع إلى مصادر لم يصرح بها في بحثه[3]. حقا أنه قد قصد في البداية إلى الظاهرة موضوع بحثه مباشرة، وأعطى ملاحظات عابرة على بعض قوائم النشر. وموقف القارئ من هذا الشكل القصصي، ولكنه لم ينتفع كثيرا بهذا البداية. فهو قد اعتمد على خصائص البناء الفني للقصة، لتفسير الظاهرة، وهو بذلك لا يختلف كثيرا عن موقف أصحاب البنائية الشكلية. فقد اعتبر الشكل وسيلة إلى التفسير، ومن ثمة فقد صنف القصة إلى نوعين من

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 82.

[2]- نفسه، ص 82.

[3]- نفسه، ص ص 82-83.

القصص: الخيالي، الواقعي. كما صنف الشكل إلى قصة قصيرة وقصة طويلة. والتصنيف لا يعتبر سوى مرحلة أولية في البحث، أما التفسير فهو الهدف الجوهري لكل بحث علمي.

أما "عبد الحميد يونس" فقد اهتم بدراسة تطور شكل القصة القصيرة الحديثة، واضطر لهذا الأمر أن يتبع ذلك التطور عند فريق من القصاصين البارزين عن طريق الاستعانة ببعض نصوصهم القصصية حينا وحياتهم الخاصة حينا آخر فهو يتقدم نحو التعرف على الأسلوب الخاص بالقاص ليقدم لنا مميزاته العامة، عن طريق عدد من الملاحظات العابرة على آثاره القصصية وهو يعمد إلى عرض ملاحظاته هذه دون أن يقرنها بفرض أو تساؤلات معينة ليوجهها نحو غاية أو هدف معين[1].

قسم الباحث دراسته في الفصل الأول نراه يتحدث عن القصة في التراث، وفي الفصل الثاني نراه يتحدث عن الكلاسيكية الجديدة من ناحية . لم يعقد بعد ذلك فصلا لعدد معين من القصاصين من ناحية أخرى. تلك هي التقسيمات التي أجراها يونس في بحثه عن القصة القصيرة، ومما لا شك فيه أنه قد عنى كل العناية بالإبانة عن تطور البنية الفنية لهذا النوع القصصي في الأدب العربي الحديث كما حدد بدقة جوانب هذا التطور عند كل قصاص من القصاصين الذين تناولهم[2]، والملاحظة أن كل نظراته في هذا الصدد مصبوغة بالصبغة الترابطية بوجه عام. ومن مظاهر ذلك. منهجه لتصور القصة والواقع.

يتفق "يوسف نور عوض" والكاتب "حجازي" في نقد المنهج الشكلي نقدا سلبيا:

يقول فيليب رايس وباتريشياووه (1989): "إن أهم ما تمخضت عنه الشكلانية هو أنها تقود من الناحية المنطقية إلى مفهوم للأدب أنه ضرب من النظام العلائقي بعد أن كان نظاما مطلقا، أي هو نظام يتغير بفعل التاريخ وهو الذي يشكل البعد الدايكروني للأدب، ذلك أن الوسائل الأدبية لا يمكن أن تظل على حالها في كل العصور، إذ يجب

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 83.

[2]- نفسه، ص 83.

أن تتغير من أجل أن يولد الأدب الجديد، وذلك حتى لا يعتاد الناس[1] هذه الوسائل فنفقد وظيفتها الأدبية ولا شك أن مثل هذا الرأي يدعو إلى أن ينظر إلى التقليد الأدبي لا على أنه خط متواصل، وإنما على أنه خط متقطع بحيث يؤدي هذا التقطع إلى عملية إصلاح وتجديد مستمرة للنظام الأدبي".

أقام الشكلانيون نوعا من الانفصال بين الأدب والمؤلف والحقيقة، وأدى ذلك إلى تغير أساسي في الأعراف التقليدية التي ظلت تنظر إلى الأدب فقط من خلال ثنائية الشكل والمضمون[2].

من المعارضين الشكلانيين:

نستطيع القول أن الشكلية كانت بمثابة الثورة على القواعد البالية المستعارة من علم الجمال وعلم النفس ومن التاريخ، ويبدو أن هذه القواعد كانت تحمل عوامل إنهيارها من داخلها. لذلك يقول بوريس ايخنباوم: "لقد وجدنا الطريق مفتوحة، ولم نجد قلعة محصنة، فمبراث بوتيبنيا potebina وفيسيلوفسكي vesselovski النظري والذي حافظ عليه تلامذتها، كان بمثابة رأسمال مجمد، وأصبح التأثير في يد نقاد الرمزية ومنظريها خاصة في الفترة من 1907-1919، وتأثر جيل الشباب بالرمزية أكثر من تأثرهم بملخصات التاريخ الأدبي المحرومة من المفاهيم الخاصة، واستطاع الشكلانيون أن يدخلوا في نزاع من الرمزيين من أجل تخليص الإنشائية من أيديهم وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية وقادوها إلى طريق الدراسات العلمية للوقائع، وكانت الثورة التي أثارها المستقبليون ضد النظام الشعري للرمزية سندا للشكلانيين، لأنها أسبغت على معركتهم طابعا واهنا وأدت إلى الانشقاق بين منظري الرمزية أنفسهم (1910-1911م)[3].

---

[1]- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1414هـ-1994م، ص 17-18.

[2]- نفسه، ص 18.

[3]- مراد عبد الرحمان مبروك: آليات المنهج الشكلي (في نقد الرواية العربية المعاصرة) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص 15.

جاء في كتاب (النظرية الأدبية المعاصرة) إشادة للمنهج الشكلي:

انطلق الشكلانيون في إنتاج نظرية الأدب بأنها تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهارته الحرفية. صحيح أنهم تجنبوا البلاغة الثورية (البروليتارية) للشعراء والفنانين، ولكنهم استبقوا نظرة آلية إلى حد ما إلى العملية الأدبية، ولم يكن شكلوفسكي أقل حدة في نزعته المادية من ما ياكوفسكي، بل إن تعريفه المشهور للأدب على أنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التي يستخدمها" يلخص أبلغ تلخيص هذه المرحلة الأولى من الشكلية. ولم يواجه الشكليون أية مصاعب في تطوير أعمالهم بحرية في البداية[1]، حين كان الاتحاد السوفياتي منشغلا عنهم بالحرب الأهلية، والتدخلات الخارجية، وما ترتب عليها من أزمات اقتصادية واجتماعية.

نستخلص أن الكاتب أو الناقد "سمير حجازي" قد عرض علينا اهتمامات المنهج الشكلي وكذا الخواص العامة للمنهج وعرضه نظرة الباحث الشكلي إلى الأدب، وتقديمه لدراسات شكلية عربية وأخرى غربية: (جوده، رينيه، بروب، تدوروف، جريماس، شكري عياد، عبد الحميد يونس...وغيرهم) والنظر في مناهجهم واتجاهاتهم مع عرض رأيه السلبي للمنهج. إذن قد وفق الكاتب إلى حد ما في عرضه للمنهج الشكلي.

[1]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة، جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998م، ص 27.

الفصل الثاني

مناهج سياقية

أولا- المنهج النفسي.

ثانيا- المنهج الاجتماعي.

ثالثا- المنهج التاريخي.

السياق في اللغة

1- السياق:

قبل تحديد مفهوم السياق بوصفه مصطلحا لابد من الإلمام –أولا– بعلاقته باللغة جاء في لسان العرب لابن منظور "والمساوقة المتابعة كأن بعضها يسوق بعضا.

وعن الأصمعي: السيق من السحاب ما طردته الريح وفي صفة مشيه عليه السلام كان يسوق أصحابه أي بتقديمهم ويمشي خلفهم تواضعا، وعن ابن السكت يقال: ولدت فلانة ثلاثة بنين على ساق واحدة، أي بعضهم إثر بعض...قال أبو منصور: السوقة بمنزلة الرعية التي يسوسها الملوك، سموا سوقة لأن الملوك يسوقونهم فينساقون لهم"[1].

وفي تاج العروس "أصل السياق سواق قلبت الواو لكسرة السين والساقة جمع سائق وهم الذين يسوقون الجيش ويكونون من ورائهم، وساق الماشية سوقا وسياقة بالكسر ومساقا وسياقا واستقاها وأساقها فانساقت فهو سائق وسواق ومنه (قد لفها الليل بسواق حطم) وقوله تعالى: (إلى ربك يومئذ المساق) وقوله تعالى: (معها سائق وشهيد) قيل: سائق يسوقها إلى المحشر وشهيد يشهد عليها بعملها وأنشد ثعلب:

لولا قريش هلكت مِعدُّ واستاق مال الأضعف الأنشد

ويتبين لنا من هذا أن مادة (س. و. ق) تدور حول القيادة والإطاحة[2]، فسائق الشيء هو القائد له أو المسيطر عليه أو الدافع له وهي معان متقاربة.

2- مصطلح السياق:

وإذا تتبعنا الاستخدام الاصطلاحي لهذه الكلمة فإننا نجد أن هذا الاستخدام له علاقة بالأصل اللغوي، فيقال: سياق الكلام وسياق الجملة وسياق النص...إلخ إلا أن هذا الاستخدام يعد عاما ومفتقرا إلى التحديد.

---

[1]- المهدي إبراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى (دراسة أسلوبية)، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي، ليبيا، 2011، ص 13.

[2]- نفسه، ص 13.

وقد أولت بعض الدراسات الحديثة –وبخاصة عند بعض علماء اللغة الغربيين– اهتماما خاصا بالسياق فقد عرفت مدرسة لندن ما يسمى المنهج السياقي أو المنهج العلمي وكان زعيم هذا الاتجاه فيرت (Firth) ت 1960 ف الذي تبلور اتجاهه فيما عرف باسم النظرية السياقية، ومن ضمن ما أكد عليه فيرت في هذه النظرية قوله: "بأن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية أي وضعها في سياقات مختلفة، فالمعنى عنده يفسر باعتباره وظيفة في سياق[1].

وتعتبر نظرية السياق واحدة من نتائج البحث الدلالي، فعندما تدرس أحوال اللفظ ومادته اللغوية يكون ذلك بمثابة تمهيد لإعطاء هذا اللفظ بعده في النص، أو بعبارة أخرى يمثل السياق دراسة الوحدة اللغوية في الواقع العملي وهي خطوة تمهيدية في المنهج التحليلي للخطاب[2].

أولا– المنهج النفسي:

العنصر النفسي أصيل بارز في العمل الأدبي، وإذا نحن عدنا إلى التعريف الذي اخترناه منذ البدء للعمل الأدبي، هو: "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية" وجدنا العنصر النفسي بارزا في كل خطوة من خطواته. "فالتجربة الشعورية" ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير[3].

فإذا نحن تجاوزنا دلالة العنوان إلى صميم العمل الأدبي، لمسنا العنصر النفسي بارزا في كل مراحله، فالعمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية، ونشاط ممثل للحياة النفسية هذا من حيث المصدر

[1]– المهدي إبراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى، ص 14.

[2]– نفسه، ص 14.

[3]– سيد قطب: النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1410هـ–1990م، ص 184.

أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين. هذه الاستجابة التي هي مزيج من ايحاء العمل الفني وطبيعة المستجيب له من ناحية الأخرى[1].

يعرف حجازي المنهج النفسي في كتابه كما يلي: يحاول الاتجاه النفسي للنقد كالاتجاه السوسيولوجي أن يقرأ الأدب قراءة تمتد خلف سطحه الظاهري. ولقد قام (فرويد) بوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسير لظاهرة الإبداع الفني، عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع، فهذا الأخير يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية، نحو إنتاج ما يشبع هذه الرغبة فنشاطه النفسي على رأي فرويد، موزع بين ثلاث قوى: الأنا (الشعور)، والأنا الأعلى (الضمير)، والهو (اللاشعور)، والصراع فيما بينهم يتجلى في سلوكه الشخصي في أي موقف من المواقف[2] وهو –أي الصراع– يتم بواسطة ما يطلق عليه فرويد اسم الآليات منها القمع، والكبت، والتسامي.

والمبدع تأتيه خيالات وأحلام معينة تبدو بصورة ما في آثاره الأدبية. وهذه الخيالات يردها البعض إلى تجارب الطفولة وعقدها، وتظهر بصورة معينة في الأحلام وفي الأساطير ومن هنا يقال أن الأدب يعد مجالا خصبا لاكتشاف حياة الشخص اللاشعورية. وفي هذا الصدد نجد فرويد يستمد ما يسمى "بعقدة أوديب" من مسرحية –سوفوكليس– ويعتبر هاملت تفسرا يستند إلى فكرة الحب المحرم والكراهية[3].

غير أن جهود بعض النقاد قد اتجهت فيما بعد نحو دراسة الأثر دراسة نفسية على ضوء مفاهيم وأسس جديدة مستوحاة من نظرية النقد الأدبي في وقت معا. وهذه المفاهيم قد أتاحت للباحث أن يدرس عالم الأثر وعالم الكاتب في الوقت نفسه عن طريق افضاءاته اللاشعورية المضمرة في صوره النفسية؟[4].

---

[1]- سيد قطب: النقد الأدبي، ص 184.

[2]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 65.

[3]- نفسه، ص 65.

[4]- نفسه، ص 66.

وقد كانت هذه الدراسات، مساهمة قيمة في مضمار النقد الأدبي من جهة والتحليل النفسي من جهة أخرى، فقد اتجهت –دراسة– نحو تعميق فهمنا لدور مخبآت اللاشعور في تشكيل الآثار الأدبية فألقت المزيد من الضوء على دلالة اللاوعي عند الكاتب ودلالته في نصوصه الفنية[1].

ولا شك أن المتتبع لدراسة مورون سيلاحظ أنه لم يقتصر على تحليل الأثر تحليلا شكليا ولغويا، فضلا على أنه لم يقف عند تحليله تحليلا نفسيا، بل هو مضى إلى صميم النقد الأدبي والتحليل النفسي من أجل العمل على تأسيس وحدة بينهما. والعمل على مواجهة النقد النفسي مواجهة جديدة، مع العناية بالتساؤل عن طبيعة العلاقة بين جوانب النفس اللاشعورية من جهة، وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى. ذلك على ضوء الأسس والمفاهيم المتبعة في مجال التحليل النفسي والنقد الأدبي في وقت معا[2].

ولعل هذا هو السبب في أن مورون يعارض الاتجاه ذو النزعة الفرويدية المتطرفة خصوصا لدى كل من: أدمون لسون وهربرت ريد، وغيرهما. والواقع أن ما يأخذه مورن على هؤلاء أنهم قد شوهوا حقيقة الأثر الأدبي، وتنكروا للجوهر الذي ينهض عليه حينما جعلوا منه مجرد وثيقة معرفية نفسية. في حين أنه لا شأن للنقد الأدبي بالبحث عن الوثيقة المعرفية في الأثر الأدبي، فربط النظرية الفرويدية بالأدب دون مراعاة صميم جوهره، يكن من شأنه سوى إغفالا لمشكله لغته التي تعد جوهرية للمبدع وللناقد معا، لهذا كان مورون يرى أنه من الأفضل العودة إلى لغة النص الفنية بدلا من الاقتصار على قراءة جزاءه قراءة معرفية سطحية مبتذلة، مؤكد أن هؤلاء وقد أهملوا بعدا أساسيا هاما من أبعاد الأثر الأدبي (إلا وهو لغته الفنية) [3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 66.

[2]- نفسه، ص 67.

[3]- نفسه، ص 67.

يضيف الكاتب حجازي: إذا تأملنا الآن جوهر دعوة مورون القائلة بضرورة العودة إلى لغة النص الفنية ألفينا أن مورون –في الحقيقة– لا يريد تقديم تفسير جديد للعلاقة بين اللاشعور المبدع ولغة النص الفنية. بقدر ما يريد الكشف عن أهمية دراسة اللغة الفنية للنص وعلاقتها باللاشعور للمبدع، باعتبارهما يرتبطان ببعضهما البعض ارتباطا وثيقا، ومعنى ذلك أن العودة إلى لغة النص الأدبي هو رجوع إلى ذلك المجال الذي أهمل من قبل[1].

والواقع أن مورون حين يجعل من الرجوع إلى لغة النص الأدبي مجرد عودة إلى الجوهر فإنما يفسر الأثر الأدبي على أنه لغة فنية تعبر عن مخبآت النفس اللاشعورية والشعورية عند المبدع، ولعل هذا ما عبر عنه مورون حين قال "على الناقد أن ينتقل من شبكة الاستعارات إلى المركب العقدة. وهو يعني بذلك أن الأساسي والجوهري يكمن في اللغة الفنية، التي يكونها عالم الفرد المبدع[2].

إذا كان مورون قد أعطى في دراساته اهتماما خاصا بالشاعر مالا رميه، فذلك لأنه وجد في شعره تأييدا لوجهة نظره على الرابطة الوثيقة بين عالم الفرد المبدع وطبيعة عالم. ويمكننا في هذا المقام أن نفسر الجوانب العامة لهذه الدراسة وحسبنا أن نقول أنها تدور حول حصار فكرة الموت عند الشاعر وإصابته بعقدة أوديب فهناك حادث هام في حياة مالا رميه، وهذا الحادث هو موت أخته ماريا في الثالثة عشر من عمرها حين كان الشاعر في الخامسة عشرة ومورون وجد أن أغلب الباحثين الذين تناولوا دراسة شعر مالا رميه لم يشيروا إلى هذه الحادثة، بل ولم يستفيدوا منها حتى في تفسير الجانب السيكولوجي لشخصية مالا رميه رغم أنها تعد عنصرا هاما في فهم الوقائع العميقة في حياة الشاعر[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 67.

[2]- نفسه، ص ص 67-68

[3]- نفسه، ص 68.

وليس في آثار ملا رميه إلا نصا واحدا يذكر فيه "ماريا" وموتها صراحة وهذا النص نجده في القصيدة المسماة "شكوى خريف": (منذ تركتني ماريا وضمني موكب آخر (...) أصبحت أوثر الوحدة دائما (...) وأصبحت أحب حبا غريبا حبا يعادل السقوط"[1].

من هذا المنظور يستطيع الناقد أن يتوجه نحو التحليل النفسي للنص دون أن يغفل إبراز تلك العلاقة بينه وبين الوقائع الهامة في حياة الشاعر، لقد ماتت أمه وهو في الخامسة من عمره، وقد ارتبطت التجربتان إحداهما بالأخرى، إذ أن تجربة الموت الثانية أيقظت تجربة الموت الأولى فاللقاء انتهى بين تجربة الموت الأولى (موت أمه) وبين التجربة الثانية (موت أخته) إلى خلق نمط معين من المعاني والتداعي ظهر في القصيدة التي كتبها عن موت حبيبة صديقه أو موت أخته، ويتجلى ذلك في قصيدة "إلى عزيزتي الميتة" أو قصيدة "وظيفة الإنشاء" فنحن هنا لسنا بإزاء تجربة تدور حول موت أخته فحسب بل نحن بإزاء تجربة تجري على "الأنا" وكل ما يظهر في مجراها نظرا لأنه متعلق بالأنا بشكل مباشر. فهذه القصائد وغيرها تقوم بعملية وصف لمجال إدراكي مركزه الأنا. وفي مثل هذا المجال تكتسب المدركات تكاملا مع[2] مجال الأنا.

فهذا الاتجاه في الدراسة يوضح في الأثر بعدا جديدا ألا وهو بعد العمق اللاشعوري الذي تصل إليه عن طريق ذلك المعنى الذي يتضمن في الواقع على رأي مورون معنيان قائما في مضمون النص الظاهر وفي مضمون النص الكامن، يلاقيان في شبكة من الصور الفنية بكيفية معينة[3].

كما يضيف حجازي: إن مالا رميه كانت تحاصره فكرة الموت التي برزت في جميع قصائده على نحو غير مشعور به وهذه المحاصرة الحقية كانت تتجلى في تكرار الصور الجنائزية التي كانت تأتي لخياله بشكل تلقائي. ويظهر ذلك في قصائد عديدة نذكر منها

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 68.

[2]- نفسه، ص 69.

[3]- نفسه، ص 70.

قصيدة (الثلج والقمر والزهرة) وقصيدة (آهة) التي يتوجه فيها الشاعر إلى الأخت الهادئة: الهادئة كالهلال(...) يصعد مالارميه نحو السماء التائهة، سماء عينيك الملائكية، كما يصعد نحو السماء الشاحبة" .وهذه الصور تشبه صور قصيدة "شكوى الخريف" التي تذكرنا بصورة ماريا حيث نجد فيها حديثا عن ماء بارد يسميه الشاعر صراحة (ماء ميتا)[1].

فالأخت الميتة قد ظلت تحاصر خيال الشاعر خفية من أعماق ما تحت الشعور فتوحي إليه باختيار هذه الصور التي تسوي بين حالة الشاعر النفسية والقصيدة المائلة من جهة وبين الحصار الخفي الذي كان يظهر من حين لآخر من جهة أخرى[2].

مورون يرى أنه من الخطأ أن يتصور الناقد أن المعنى الكامن في النص يبدو قائما تحت المعنى المقروء أي من المعنى الحقيقي ولكن في الواقع أنه لا يوجد في القصيدة ولا في الإنسان مستوى واحدا للحقيقة إنما هناك مستويات متعددة، ولكنها مترابطة فيما بينها ترابطا وثيقا، وعلى الناقد أن يقيم تآلفا بين مضموني القصيدة الكامن والظاهر، ألا يعتبرون المضمون الظاهر مجرد انعكاس للمضمون الكامن،ألا يعتبرون المضمون الظاهر مجرد انعكاس للمضمون الكامن، نظرا لأن جوانب النفس اللاشعورية ليست هي المنبع الوحيد لإبداع القصيدة رغم أنها مرتبطة بالقصيدة وتغذيها وتحاول أن تأسرها[3].

إن دراسة مالا رميه من قبل ناقد أدبي لها مزايا عن الدراسة التي يقوم بها المحلل النفسي، نظرا لأن هذا الأخير لا يستطيع التوصل إلى عمق الدلالات أو المعاني التي توجد في نصوصه الشعرية، هذا إلى جانب أن التنقيب فحسب في مخبآت اللاشعور لمالا رميه لا يقودنا إلى ما هو جوهري وما هو جوهري في رأي مورون يتمثل في الأثر نفسه الذي نبدأ

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 80.

[2]- نفسه، ص 80.

[3]- نفسه، ص 80.

بـه وإليـه نعـود ولا يعنـي هذا القول أن مورون يغض النظر عن التنقيب في أعماق النفس اللاشعورية. فهو يدعو إلى البحث في هذا الجانب نظرا لأنه يثري معرفتنا بالأثر وجوانبه المتعددة كل ما هنالك أنه ينبغي ألا تغيب عن الناقد مهمته الأساسية ألا وهي مهمة تكشف عن النواحي الجمالية[1].

ولكن ماذا تعني دراسة "مورون" الشاعر مالا رميه؟

إنه لمن الواضح أن مالا رميه محاصر بفكرة الموت، وأن لغة بنياته الفنية تضطلع بالوظيفة حقيقة للتعبير عنه. ففكرة الموت كانت تفرض عليه صورا بلاغية معينة. وكأنها (فكرة الموت) هي التي تفرض على الشاعر سلوكا وتصرفا معينا دون أن يكون في وسعه التهرب من أداء ذلك السلوك، فلا شك إن حادث موت أخته لم يصبح في طي النسيان، وهو الذي يلاحق الشاعر أينما كان وأصبح يسكن فيه ويندمج في نظامه الخاص دون أن يكون الشاعر نفسه هو الذي ينشئه أو يكونه، ولا يمكن أن يقال أن مالا رميه موجود بحق إلا بقدر اندماجه في وصفه الخاص الذي ينعكس بصورة معينة في الصور البلاغية لشعره. ومن هنا تصبح اللغة الفنية معبرة عن جوانب نفسه اللاشعورية[2].

ومن هنا تصبح قوة مرتبطة بذات الشاعر بل تؤسس وجوده بمعنى ما من المعاني فاللاشعورية رغم أنه يخضع لعقل الشاعر الواعي إلا أنه يؤثر تأثيرا كبيرا على عقله الواعي فيوجهه نحو بناء صور معينة تتكيف مع شخصيته وسلوكه دون أن يدري.

إن مورون يخلص إلى أن جانب النفس اللاشعوري يظهر في الأحلام كما يظهر في الآثار الأدبية، والكشف عن مظاهره في الأثر الأدبي لا تعني القضاء على وحدته العضوية، كما يفعل الباحثون ذوي النزعة المتطرفة، اتباع التحليل الفرويدي، في إيضاح آليات اللاشعور وعقدها النفسية فغاية النقد النفسي، على رأي مورون، هو قراءة الأثر قراءة تتجاوز سطحه الظاهري لزيادة معرفتنا به واكتشاف أحد أبعاده الجوهرية دون أن نجني

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 71.

[2]- نفسه، ص ص 71-72.

على معناه أو دلالته. ذلك المفهوم يتجلى بوضوح في جملة الدراسات التي أجراها عن مالا رميه أو عن الشاعر راسين أو عن (فيدو) حيث يبحث في مسألة تداعي الفكر اللاإرادي تحت بنياته النص الارادية[1].

وعلى الرغم من أن مورون ليس محللا نفسيا إلا أننا نراه قد أخذ على عاتقه التزم حدود مبادئ التحليل النفسي، إلا أن إحساس مورون النقدي وحرصه على الأخذ بالنظرية النقدية قد خلق منه ناقدا نفسيا ذائع الصيت.

والجديد لدى مورون –كما ألمحنا سابقا– أنه قد أعطى الصدارة للنص الأدبي عوضا عن الاهتمام بأسرار آليات اللاشعور، عن طريق مذكرات الشاعر والشهادات أو الخطابات التي تركها لنا بعد موته[2].

ونحن نعرف أن التحليل النفسي الذي اكتشفه فرويد لقي الكثير من الاهتمام من تلامذته واتباعه. وأنه يركز اهتمامه الأساسي على الشخص المبدع، بينما النقد النفسي يركز اهتمامه على النص الأدبي نفسه، فحينما دعا مورون إلى هذا الاتجاه فإنه كان يعني بذلك أن الصلة لم تنقطع بين الشخص المبدع وأثره بمجرد موته، ولا مناص لنا من الرجوع إلى النص حتى يقف على الدلالة الحقيقية لنفسية المبدع[3].

وقد طبق مورون منهجه هذا على عدد آخر من الشعراء من بينهم بودلير وراسين وغيرهما[4]. ومن هنا نستطيع أن نفهم معارضته لأصحاب التحليل النفسي الذين أطلقوا العنان للبحث في الرموز الجنسية بصورة كانت تتعدى على المعنى.

يتفق سلامة موسى والكاتب حجازي:

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 72.

[2]- نفسه، ص 72.

[3]- نفسه، ص 72.

[4]- نفسه، ص73.

والعقل الباطن يجري في الأحلام والخواطر على وتيرة واحدة وهو تداعي العواطف بالعاطفة تدعو العاطفة وتمثل الرغبة في شخص أو شيء وكلما كانت العاطفة قوية زادت الخواطر عنها[1].

جاء في كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي رأي موافق لرأي الكاتب حجازي حول التحليل النفسي: ...فإن مورون هو من تلك القلة من الباحثين الذين يخوضون المغامرة "مع" النصوص لاكتشاف البناء الرمزي لصراع نفسي غير معروف في البدء[2].

يرى مورون أن "هذه البنى الشعرية سريعا ما ترسم تشكيلات تصورية ومواقف درامية". وتقترب من هذه المرحلة بصورة مباشرة في المسرح، إذ يصرح مورون عند قراءته لأعمال راسين بأن "العنصر المهم في كل مسرحية ليس الشخصية بل العلاقات المتأزمة بين تشكيلين على الأقل، أي الموقف الدرامي بحد ذاته".

وهنا يكمن الفرق بين القراءة النقد –نفسية Psychogitique والقراءة التي تقوم على الهوام الناظم للعلاقات المابين –ذاتية للشخصية_ وبخاصة الموقف النفسي الداخلي intropsychique للذات. والنموذج هنا هو الموقعية الفرويدية الثانية: أنا أعلى/أنا/ هو surmoi/moi/ca[3].

ويعرف مورون تشكيل الأنا بأنه التشكيل "الذي تتقاطع فيه كافة العلاقات وهكذا تشمل المطابقة شخصيات بيروس Pyrrus ونيرونNéron، وتيتوسtitus واخيل achille وهيبوليت hippolyte والياسان Eliocinبالإضافة إلى مونيم –كزيقايس Monine xiphosés وتشمل المطابقة، من جهة المرغوبة، كل من أندوماك Andromaque وجونيJuni وأتاليد Atalide وايفيجيني Iphigévie إلخ ... ومن جهة الوجوه المنبوذة هيرميونHermione

[1]- سلامة موسى: العقل الباطن أو مكونات النفس: عنيت به إدارة الهلال بمصر، 1928م، ص 74.

[2]- مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة: المنصف الشنوفي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، الكويت، يناير 1978م، ص 81.

[3]- نفسه، ص 83.

أغريبين Agrippine، روكسان Roxane، إريفيلEriphile فيدر Phédre أو أتالي Athalie أما بيرنيس Bérénice فتبدو (منقسمة) في المجموعتين وهكذا نرى كيف نستدل في التخييل المأساوي الفريد في كل مرة، على منطق دراما أخرى. منطق صراع مأساوي بين مختلف مراكز القرار في الشخصية[1].

يأتي محمد مندور في طليعة النقاد الداعين إلى فصل الأدب ودراسته عن العلوم المختلفة (ومنها علم النفس) وتنحية العلم عن الأدب ونقده، ومحاربة: "تطبيق القوانين التي اهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب ونقد الأدب" لأن "الأدب لا يمكن أن نحدده ونوجهه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة" [2].

يمكن أن نذكر العقاد على رأس المناصرين لهذا المنهج، إذ لم يكتف بالممارسة النقدية النفسانية، بل راح يؤازر ذلك مؤازرة نظرية، أعرب عنها في مقاله (النقد السيكولوجي) الذي نشره عام 1961، منتهيا فيه إلى قوله: "إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة (النقد السيكولوجي) أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل، في رأيي وفي ذوقي معا، لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها ولا تفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود"، ثم عاد في مقاله (في عالم النقد) ليقرر أننا "نعرف كل ما نريد أن نعرفه وكل ما يهم أن يعرف من عرفنا نفس الشاعر وعرفنا كيف يكون أثرها في كلامه، وكيف يكون أثر هذا الكلام في نفوس الناس(...) ولهذا نفضل المدرسة النفسية لأنها تحيط بالمدارس كلها في جميع مزاياها"[3].

نستنتج أن الكاتب أو الناقد "سمير حجازي" قد وفق في طرح التحليل النفسي ضمن المنهج النفسي وذلك بتقديم دراسة لمورون. فهذا الأخير قد وجد أن أغلب الباحثين الذين تناولوا دراسة شعر مالا رميه لم يشيروا إلى هذه الحادثة، بل ولم يستفيدوا منها حتى

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 83-84.

[2]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 27.

[3]- نفسه، ص25.

في تفسير الجانب السيكولوجي لشخصية مالا رميه رغم أنها تعد عنصرا هاما في فهم الوقائع العميقة في حياة الشاعر. فالكاتب وفق في تقديم أصدق مثال في التحليل النفسي.

ثانيا- المنهج الاجتماعي:

يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية، وقد خرج من عباءة المنهج التاريخي، وتولد عنه واستقى منطلقاته منه: خاصة عند هؤلاء المفكرين والنقاد الذين استوعبوا فكرة تاريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات المختلفة، وتحولاتها طبقا لاختلاف البيئات والظروف والعصور بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عر محوري الزمان والمكان: إذ يشف المحور الزماني عن إمكانية ارتباط التغير النوعي للأعمال الأدبية، بالتحولات التي تحدث في الحقب التاريخية المختلفة، وعبر[1]، اختلافات المكان -أيضا- إذ إن لكل مكان زمانه وتاريخه وظروفه الخاصة.

يبدأ الكاتب (الناقد) حجازي منهجه الاجتماعي بطرح عدة تساؤلات حول الأدب والدراسة السيوسيولوجية والاجتماعية، ثم يرد على هاته التساؤلات فيقول: "إن الأدب هو بالتأكيد "فن التعبير" عن التجارب البشرية وفق شروط أدبية[2] معينة ولا نقصد بالشروط الأدبية هنا معناها الميتافيزيقي الواسع، إنما نقصد به تلك الشروط التي تخضع لها الآثار الفنية في مرحلة تاريخية معينة فالآثار التي لا تخضع لهذه الشروط الأدبية لا تعتبر فنا بكل ما تحمله هذه اللفظة من معنى إبداعي وإنساني، فلا يصح الأثر فنا إلا إذا فهمناه فنا مشروطا بشروط جمالية وتاريخية معينة. وبناء على ذلك ينبغي أن نؤكد أولا على أن كل شرط أدبي لابد أن يكون مرتبطا بمراحل تاريخية وثقافية معينة".

وعلى هذا الأساس يستطيع الباحث أو الناقد أن يستبعد الآثار التي لا تخضع لتلك الشروط الأدبية نظرا لأنها غير متصلة بالتاريخ الأدبي بصورة من الصور، وما يعنينا

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

[2]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 85.

من كل ذلك هو أن هناك آثار لا تدخل نطاق الأدب والتاريخ الأدبي لأنها آثار غير مرتبطة بالمعايير والأسس الفنية الشائعة في عصرها، ولعل السبب الذي من أجله نركز الانتباه على شروط قبول الآثار الأدبية هو أن تلك الشروط متصلة بتاريخ الفكر والثقافة عامة وبالتاريخ الأدبي خاصة[1] .

استنادا إلى هذا المفهوم، فإن النظرية الأدبية تتضمن في بعض جوانبها نظرة سوسيولوجية ومن ثم لا يمكن فهم الأدب إلا بمعناه الجمالي والتاريخي والنفسي والاجتماعي[2].

ليست سوسيولوجيا الأدب ميدانا ثابتا متعارفا منذ ظهوره كاتجاه من الاتجاهات النقدية، إنما هو ميدان متطور فقد ظهرت الدراسة فيه أول ما ظهرت في القرن التاسع عشر في كتابات (مدام دي ستيل) لتشير إلى دراسة الأدب من حيث علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية ثم تطور أسسه ومفاهيمه حديثا حيث نحدد شكل العلاقة بين الأدب[3] والمجتمع.

إذ كانت "مدام دي ستيل" هي أول من حاول تأويل العلاقة بين الأدب والمجتمع، من وجهة نظر شخصية مثالية، فإن "كارل ماركس" هو من أعطى تفسيرا موضوعيا للعلاقة بين الأدب والمجتمع، وعين لها موضوعا داخل مجموعة العلوم الاجتماعية واعتبر أن الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية وأن الكاتب يعبر في أعماقه عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي، و وافقه "لوكاتش" على مقدماته ولكنه لم يأخذ بالنتيجة التي انتهى إليها فاستخدم هذه المقدمات في دراسته المسماة (روايات بلزاك والمفهوم المادي للتاريخ) الذي أخذ به "جولدمان" في كتابه[4] المسمى "من أجل سوسيولوجيا الرواية".

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 85.

[2]- نفسه، ص 85.

[3]- نفسه، ص 86.

[4]- نقسه، ص 86.

والحديث عن سوسيولوجيا الأدب كاتجاه ضمن الاتجاهات النقدية المعاصرة لا يعني أنه اتجاه شائع في النظرية المعاصرة للأدب.

فالتصفيات التي أجراها "ويليك" في دراسته عن الاتجاهات النقدية المعاصرة توضح لنا أن النقد السوسيولوجي للأدب ليس له مكان في هذا التصنيف (النقد الماركسي، النقد النفسي التحليلي، النقد اللغوي والأسلوبي، الشكلية العضوية الجديدة التي تعتمد على النظرية البنائية، ثم أخيرا النقد الأسطوري والوجودي) [1].

ومن الجلي أن الدراسة السوسيولوجية للأدب حديثة نسبيا، ومازالت منجزاتها متواضعة حتى وقتنا هذا، ويمكن وصف هذا المجال بأنه وجهة نظر أو موقف معين تجاه الأدب، أكثر منه ميدانا معترفا به ضمن ميادين الدراسة المستقلة التي لها أساليب بحث معترف بها ووجهة النظر السوسيولوجية للأدب لا تتميز عن أية وجهة نظر أخرى، حيث تقف جنبا إلى جنب مع وجهات النظر المعيارية والميتافيزيقية، ذلك لأنها لا تستند إلى مصدر ذاتي، وإنما تحاول الاستناد إلى بعض مفاهيم النظرية الأدبية[2] والفلسفية.

ومن المعلوم أن العالم لم يحرم من التأملات السوسيولوجية قبل هذا القرن، ومن ذا ينكر آراء أفلاطون وأرسطو وتوما الأكويني وآراء "مدام دي ستيل" وآراء كارل ماركس التي تناولت قضية العلاقة[3] بين الأدب والمجتمع بشكل موضوعي محدد.

تناول الكاتب حجازي عدة دراسات لعدة باحثين ضمن النشاط الاجتماعي منهم: أعمال وآراء (جان جيو) وأعمال (مزاتز ميهرج) (1846–1916) في ألمانيا و(جورج بليخانوف) (1806–1918) في روسيا[4].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 87.

[2]- نفسه، ص 88.

[3]- نفسه، ص 88.

[4]- نفسه، ص 88.

ووجهة النظر الماركسية للفن والأدب انتشرت في العشرينات، ووجدت قبولا كبيرا عند عدد من الباحثين والمفكرين في العديد من الأمم. ففي أمريكا مثلا نجد (جرا نفل مكس) الذي استطاع أن يقدم تفسيرا علميا لطبيعة العلاقة بين بعض الطبقات الاجتماعية وعدد معين من الكتاب الأمريكيين في ثلاثينيات هذا القرن [1] .

أما في انجلترا فنجد "كريستوفركوريل "(1837-1907)، الذي وجه أعماله نحو نقد ثقافة الحضارة الفردية والحرية البرجوازية عن طريق الجمع بين التحليل السوسيولوجي والسيكولوجي والأنثروبولوجي في وقت معا، بينما نجد في ألمانيا "جورج لوكاتش" أحد المساهمين في بناء الاتجاه السوسيولوجي الحديث. فهو ناقد ماركسي يجمع بين المادية الجدلية ومصادرها المتعددة، ولديه معرفة عميقة بالأدب الألماني الحديث، وله دراسات عديدة نذكر من بينها (جوته وعصره) 1947[2] والرواية التاريخية 1955 التي قدم لها تفسيرا سوسيولوجيا تاريخيا.

وفي فرنسا نجد أعمال (لوسيان جولدمان) (1913-1970) التي نالت من ذيوع الصيت ما لم تصل إليه مؤلفات أي ناقد سوسيولوجي آخر. كم حظيت بالكثير من الاهتمام من جانب العديد من المتخصصين وغير المتخصصين على أننا سنفصل القول في آرائه وموقفه النظري في موضع آخر من الدراسة. أما الآن فسنحاول التعرف على السمات العامة لذلك الاتجاه انطلاق من أعمال عدد من الباحثين والنقاد المعاصرين.

أجري "برسلون" (Berselon) دراسة في عام 1941 لتحديد أنماط الأشخاص التي تظهر في القصص المنشورة في المجلات الأمريكية الواسعة الانتشار[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 88-89.

[2]- نفسه، ص 89.

[3]- نفسه، ص 89.

واهتم البرخت (Albrecht) بإجراء دراسته على نمط القيم الشائعة عند الأسرة كما تظهر في المجلات ذات الجمهور الكبير، محاولا أن يختبر الفرض القائل أن الأدب يعكس القيم الثقافية بوجه عام، وقيم الأسرة بوجه خاص[1].

وعن "فتحي أبو العنين" ببحث صورة الفلاح المصري في روايات عبد الرحمان الشرقاوي وكانت نقطة البدي عنده هي الفرض القائل أن الأدب يعكس الحياة الاجتماعية وقد حدد في البداية مجموعة خصائص معينة لحياة الفلاح في الواقع عن طريق إجراء عدد من الاستبارات والاستخبارات التي استخدمها كأسس للمقارنة بصورة الفلاح في الروايات التي حددها مستعينا في ذلك[2] بطريقة تحليل تصرفات الأشخاص، وعناصرها الصراع، والأفكار الرئيسية، وغيرها من المواضيع التي تتيح له فرصة التعرف على مجموعة الخصائص التي حددها من واقع حياة الفلاح.

أجرى (هولاندر) دراسته على أنماط السلوك في الرواية السوفيتية سابقا معتمدا على التحليل الماركسي، الذي سمح له بصياغة نموذجين أدبيين لصورة البطل (البطل الإيجابي، والبطل السلبي) الذي يستمد قيمه من قيم المجتمع، وبناءه العام.

هذه الدراسات كما هو واضح لنا تهتم بمحتوى الأثر[3] الأدبي . ومحتوى الواقع الاجتماعي، والتاريخي. وهي بذلك تدفع الأدب نحو مفهوم الوثيقة أكثر من دفعه نحو مفهوم الأدب ذاته، نظرا لغياب منهج النقد الأدبي عامة والثقافة الفنية خاصة.

من هذه اللمحة العابرة نستدل على شيء هام، ألا وهو أن هذه البحوث أو مثيلتها في ميدان سوسيولوجيا الأدب تعتمد على منهج ناقص في تفسير الأدب فهي تعتبر الأثر الأدبي مجموعة أجزاء، فتنظر في جزء المضمون على حدة دون أن تدرك أن الأثر الأدبي كل عضوي متكامل، وأن هذا الكل (البناء والمحتوى) الذي نسميه قصة أو رواية له

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 90.

[2]- نفسه، ص 90.

[3]- نفسه، ص ص 90-91.

خصوصية معينة لا يمكن إغفالها في أي الحالات فهذه البحوث منصرفة إلى دراسة سلوك الشخصيات، وأنماط العلاقات، وسمات البطل ولكن أين البناء الفني، أو الاشكالية الجمالية في هذه البحوث؟ ليس لها مكان بالمرة[1].

أما (لويس عوض) فقد أجرى بحوثا عديدة تهتم أساسا بإبراز تأثير الوسط الاجتماعي على الأثر الأدبي، فهو يحاول الربط بين الأدب والسياق الاجتماعي والتاريخي عن طريق الاستعانة بمنهج التفسير، فهو يرى أن الأدب نشاط لا ينفصل عن المجتمع، وأنه إحدى أدوات التعبير الاجتماعي. فهو قد اهتم بالعوامل المؤثرة على تطور الأدب. واهتم أيضا بدراسة تاريخ الفكر المصري. وقد كان (عوض) متحمسا للمنهج التاريخي والاجتماعي لتعليل الصلة بين الأثر الأدبي، والمجتمع ليقضي على النزعات المثالية والميتافيزيقية التي توجد في النقد الأدبي، ليجعله أشد ميلا إلى الملاحظة العلمية[2] .

واهتم "محمود أمين العالم" بإجراء دراسات على عدد من الأدباء في النصف الأول من هذا القرن. وكانت نقطة البدء عنده فكرة أساسية مؤداها: أن الأدب للمجتمع. والتغير الاجتماعي وأن مضمون الأثر هو الذي يستطيع وحده تحقيق هذه الغاية. ودفعته نزعته الماركسية إلى محاولة صياغة آراء "ماركس" في الفن والأدب صياغة دقيقة فاستطاع في دراساته أن يصل بهذا المفهوم إلى درجة مرضية من الدقة إذ رأى أن مضمون الأثر الأدبي يعكس الواقع ويعكس مواقف اجتماعية معينة.

وأن البناء الفني ليس سوى تشكيلا لهذا المضمون. ثم واصل البحث في مسألة النقد الاجتماعي الأدبي. ونال تحليل مضمون الأثر معظم دراساته وكان يرجو على الدوام أن يضع هذا المفهوم في صيغ عامة. لكنه لم يبين لنا في دراساته كيف تنشأ هذه الصلة بين الأثر والمجتمع. وكيف يؤثر هذا الأخير[3] على العناصر المكونة للأثر.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 91.

[2]- نفسه، ص 94.

[3]- نفسه، ص ص 94-95.

وأجرى "عبد المنعم تليمة" بحوثا لتحديد طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمعات القديمة معتمدا في ذلك على التفسير المادي للتاريخ. فالظاهرة الأدبية على رأيه لا يمكن فهمها إلا من زاوية ارتباطها بالعناصر الحضارية التي نشأت فيها، نظرا لأن هناك تشابك وتداخل بينهما وبين هذه العوامل التي إذا عزلت عن الظاهرة الأدبية أو الفنية أصبحت هذه الأخيرة مسيرة وفق قوانين ذاتية، وذلك يؤدي على رأيه إلى تفسيرها تفسيرا[1] داخليا مغلقا.

واهتم "عبد المحسن بدر" بإجراء دراسة على نوعية الصلة بين الكاتب والواقع، وعن "رجاء عيد" ببحث قضية التزام الكاتب والناقد يقيم وبظروف المجتمع، دون أن يفقد استقلاله الذاتي. والخطأ الذي وقع فيه هذا الاتجاه أنه لم يستعن بالأسس النظرية والعملية السوسيولوجية في تفسير العلاقة بين الأثر والمجتمع كما هو الحال بالنسبة للباحثين في ميدان السوسيولوجيا حيث لم يستعينوا بالمعرفة النظرية والعملية للنقد الأدبي[2].

وقد أدى هذا الوضع إلى ضرورة ظهور منهج تكاملي جديد يعتمد على النظرية السوسيولوجية، والنظرية الأدبية في وقت معا. ويتجه نحو دراسة العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الفني أو الأدبي، عن طريق تحليل البنى الأدبية أو الفنية، والبنى الاجتماعية. أو حسب عبارة "جولدمان" يبحث في العلاقة بين الوعي التجريبي لجماعة اجتماعية معينة، وبناء الشكل الأدبي ويتخلى هذا الاتجاه عن الفرض التقليدي القائل بأن الأدب يعكس المجتمع، والأوضاع الاجتماعية. فهو يدفع الأدب بعيدا عن فكرة الصراع الطبقي. ويجعله رمزا للحياة الاجتماعية بكل أبعادها المختلفة[3].

فالباحث في هذا الاتجاه لا يهدف إلى اكتشاف دور الكاتب وسلوكه بل يهدف إلى اكتشاف دلالات بناء الأثر.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 95.

[2]- نفسه، ص 95.

[3]- نفسه، ص ص 95-96.

والنظر إلى البنى الاجتماعية هذه النظرة، معناه أننا نجعل من الظروف الموضوعية إطارا يحدد في أغلب[1]. الحالات –ممارسات الفرد المبدع وتجاربه، ومعرفته، كما يحدد مواقفه الفكرية أو الجمالية بصورة غير مباشرة.

والدراسة السوسيولوجية للأدب في المرحلة الراهنة تنطلق من البحث في الدلالات الموضوعية للأثر. التي يصل إليها الباحث عن طريق تحليل النص تحليلا جدليا على ضوء مفهوم البنى ذات الدلالات الشائع في ميدان تلك الدراسات ونحن نقصد هنا دراسات الناقد الفرنسي المعاصر (لوسيان جولدمان) التي ظهرت في بداية الستينات من القرن الماضي.

وهذه الدراسات تهتم بصفة أساسية بالأثر وعلاقته برؤية معينة للعالم، والأثر وفق المفهوم يبدو كشكل بنائي يعبر عن موقف معين لجماعة معينة إزاء حركة التاريخ، وهذا يعني أن بناء الأثر يتضمن دينامية ترتبط بسلوك وفكرة هذه الجماعة[2].

والتحليل السوسيولوجي يعطي للأثر أهمية خاصة، وهذه الأهمية تتبع أساسا من خصوصيته الفنية ومن دلالاته الموضوعية التي عن طريقها يتمكن الباحث من تحديد نقطة البدء في دراسته.

وهذا التحليل رغم أهميته[3] الخاصة إلا أنه لا يستطيع الكشف عن كافة الدلالات التي يتضمنها الأثر الأدبي لتعددها وتنوعها في وقت معا.

والعلة في زيادة اهتمام الباحث بالكشف عن الدلالات السوسيولوجية للنص الأدبي تتمثل في زيادة الوعي بالبعد الاجتماعي للفن والأدب من جهة وزيادة حدة الصراعات الاجتماعية والسياسية في العالم من جهة أخرى وأخيرا بروز العديد من التطورات في مجال العلوم الإنسانية.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 96-98.

[2]- نفسه، ص 98.

[3]- نفسه، ص 99.

والتحليل السوسيولوجي للأثر يستطيع أن يلقي بعضا من الضوء على طبيعة العلاقات بين البينات الثقافية والاجتماعية، بحيث يمكن أن يزيد من فهمنا لعملية الاتصال الاجتماعي والتغير الثقافي، فالفرد المبدع يملك حساسية خاصة تجاه ما يعتري البناء الاجتماعي من تحول وتطور ومن المحقق أن أثره الأدبي سوف يعبر لنا عن هذه الحساسية بصورة معينة، ولهذا فإننا نحس من خلال لغته وبنايته الفنية بالتطور والتحول الذي يعتري الواقع الاجتماعي[1].

ثم طرح: فكرة الأدب يعكس المجتمع، فكرة قديمة قدم المفهوم الأفلاطوني لفكرة المحاكاة في الفن، ثم تحدث عن ظهور "كارل ماركس" ابتداء من عام 1845م، ظهرت تفاسير موضوعية تعتمد على تحليل الصلة بين الأدب والمجتمع على ضوء مصطلحات اجتماعية وتاريخية عوضا عن المصطلحات الشخصية التي كانت منتشرة من قبل[2].

ونظرية الانعكاس قد اهتمت بفكرة الحتمية الاجتماعية والتاريخية عوضا عن فكرة الإلهام الشخصي للكاتب، وأصبحت فيما بعد تمثل اتجاها واسعا في العديد من أعمال الباحثين والنقاد في مجالات عديدة عن[3] مجالات الفكرة والأدب .

كذلك إن مصطلح الانعكاس يجعلنا نصرف النظر عن تأثير الأدب على المجتمع فالملاحظ في أغلب الأحيان أن الجانبين كثيرا ما يلتقيان ويؤثر الواحد في الآخر.

ومن البديهي أن الباحث في ظل هذا المنهج[4] يعتمد على تحليل عنصر المضمون ويعتبره وسيلة مثلى للتعرف على طبيعة الحياة الاجتماعية والاقتصادية ومدى انعكاسها على البناء الفكري للكاتب، ولعل هذه هو السبب العميق لرفض هذا المنهج في نظر المتخصصين لأنه يعالج عنصر واحد في الأثر ويترك جانبا عنصر الشكل أو البناء.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 99.

[2]- نفسه، ص ص 99-100.

[3]- نفسه، ص 100.

[4]- نفسه، ص 101.

أما المنهج السوسيولوجي الراهن. فهو ينظر للأثر ككل، وفي طريقه ينظر في أحد العناصر لا على أنه عنصر منفصل قائم بذاته، ولكن على أنه عنصر مرتبط بالكل فالأثر يتميز بوحدة تماسكه الداخلي وبمجموعة من العلاقات الضرورية التي تتألف من العناصر المختلفة. التي يتكون منها الشكل والمضمون. فكل عنصر في الأثر تبدو له دلالة اجمالية.

وبنيات الأثر الأدبي في ظل المنهج الراهن لها مفهوم دينامي وليس مفهوما جامدا فهي تعد تعبيرا عن نظرة معينة للعالم أي تعبر عن موقف معين لجماعة بشرية معينة في لحظة تاريخية محددة. وهذا يعني أن نظرة الباحث لبنيات الأثر نظرة دينامية فعالة تعتبر كقوة مضمرة النشاط داخل الجماعات البشرية[1].

وهذا المنهج كما أوضحنا سابقا ينطلق أساسا من البحث في تحديد البنيات ذات الدلالة مستعينا في ذلك بالمنهج السوسيولوجي ومنهج النقد الأدبي من أجل فهم البينات ذات الدلالة ثم محاولة ربطها ببنيات فكرية جماعية[2].

وبالجملة ليصل الباحث إلى البينات ذات الدلالة للأثر. ينبغي عليه أولا القيام بتحليله تحليلا بنائيا لتحديد مميزاته الداخلية الخاصة، للقيام بتفسيره تفسيرا مماثلا: عن طريق دمج تلك البنيات الخاصة في بنيات كلية واسعة، وفي هذا الصدد يقول "جولدمان": (إن أهم الخطوات المنهجية العلمية هي محاولة دمج البناء ذي الدلالة الخاصة في بناء أكثر اتساعا) ثم يضيف قائلا: (إن هذه الخطوات العلمية تتطلب من الباحث الغدو والإتيان الدائم من الجزء إلى الكل، والعكس بالعكس) وهذا يعني أن مفهوم البنيات ذات الدلالة يفرض على الباحث أو الناقد القيام بعمل دراستين:

الأولى: تتمثل في تعيين كافة الخصائص الداخلية للأثر[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 104.

[2]- نفسه، ص 104.

[3]- نفسه، ص 104.

الثانيـة: تفسيرية تنهض على أساس الربط بين تلك الخصائص الداخلية، و الخصائص العامة للبنيات الفكرية والاجتماعية.

وفي ظل هذه الأسس يصبح منهج الباحث أو الناقد تكامليا دياليكيتيكيا فهو ينظر في الأثر ككل، ثم يتقدم نحو أجزائه ليراها فيه من حيث أنها ذات دلالة معينة في بنائه، ثم يحاول بعد ذلك اكتشاف طبيعة الصلة بين البنيات الخاصة، والكل الاجتماعي[1].

وهذا المنهج –كما يبدو لنا– له خاصية هامة، فهو ملائم لطبيعة الأثر الأدبي أو الناقد أن يكتشف طبيعته الكلية هذه من خلال معالجته للأثر نفسه، فهو لا ينطلق أساسا من أجزائه ليصل إلى كلياته بل نقطة البدء عنده دائما الكل المتفاعل، أعني بنيات الأثر وبنيات المجتمع التي تبدو منظمة في إطار واحد[2].

ومن هذا القبيل ما حدث لدراسة "شارل كاستيلا" عن الرؤية الاجتماعية في آثار "موباسان" التي يطبق فيها ذلك المنهج بدقة بالغة عندما أراد تفسير العلاقة بين تدهور القيم في المجتمع الغربي في القرن التاسع عشر وفقدان الشخصيات في العالم الخيالي عنصر الأصالة[3].

ومن هذا القبيل أيضا دراسة "جاك لينهارت" عن رواية "الغيرة" (لالان روب جريبيه) ويمكن كذلك أن نعتبر دراستنا لظاهرة شيوع القصة القصيرة في الثقافة العربية المعاصرة محاولة لتطبيق هذا المنهج، والأمثلة على ذلك كثيرة في الدراسات الأدبية المعاصرة[4]، وهذا يعني أن النزعة التكاملية قد بدأ صوتها يرتفع هذا القبيل هذا إلى جانب أننا نجد دراسات أخرى لم تزل تغلب عليها النزعة التحليلية. ومن هذا القبيل الباحثون والنقاد التقليديون

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 104.

[2]- نفسه، ص 105.

[3]- نفسه، ص 105.

[4]- نفسه، ص 105.

الذي لم يزيدوا على أن جزءوا الأثر الأدبي إلى وحدات جامدة ومن جهة أخرى نجد أن هناك بعض الباحثين قد اختلطت لديهم الاتجاهات الدينامية بآثار متخلفة عن النزعة التحليلية.

فالتحليل السوسيولوجي لهذه الأعمال يتيح للباحث أن يتوقف على طبيعة أزمة هذه الفئة وأزمة المجتمع في وقت معا، فهذه الفئة تبدو في العالم الخيالي ممثلة في شخصيات واعية لكنها عاجزة عن التكيف مع الواقع الاجتماعي، رغم أنها أكثر الفئات وعيا بذلك الواقع[1].

إذا كانت الاتجاهات السوسيولوجية والنفسية والشكلية في النقد الأدبي المعاصر قد نهضت على دعائم بنيوية علمية، فإن هذه الدعائم قد سمحت لهذه الاتجاهات أن تتحرر من طابعها الإيديولوجي الذي كان قائما لدى بعض الاتجاهات النقدية قبل الستينيات ويمكن أن نعتبر جهود "لوسيان جولدمان" مظهرا من بين مظاهر تأسيس نقد سوسيولوجي ذي طابع علمي، لا طابع إيديولوجي، فرغم أن جولدمان يعتمد في جانب كبير من فكره على فكر ماركس ولوكاتش إلا أننا نراه يحاول أن يكشف عما تنطوي عليه النظرة الماركسية للأدب من نزعة علمية مستندا في ذلك إلى الدور (الإبستيمولوجي) الذي لعبته فكرة البنية في النظرة الماركسية للأدب[2].

وبدون شك أن "جولدمان" ماركسي، ولكن لا شك أيضا أن الجهود التي قام بها قد استطاعت أن تمد وجهة النظر الماركسي للأدب، بالنظرية الابستيمولوجية التي كانت تفتقر إليها. فهو بمحاولات جديدة من أجل صبغ الماركسية الأدبية بصيغة بنيوية معاصرة[3].

وقد قدم لنا "جولدمان" عدة مؤلفات هامة، نذكر من بينها (الماركسية والعلوم الإنسانية) 1970- نحو سوسيولوجية الرواية 1964- بحوث ديالكتيكية) سنة 1959 (الابداع الثقافي في المجتمع الحديث 1960-العلوم الإنسانية والفلسفة 1965[4].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 107.

[2]- نفسه، ص ص 119-120.

[3]- نفسه، ص 120.

[4]- نفسه، ص 120.

فالأثر الأدبي في نظر "جولدمان" لم يعد واقعة تاريخية وإنما أصبح (بنية يشمل في كل تكوين من تكويناته عن منطق باطني خاص. وأنه لا يمكن فهم أجزائه إلا بانتسابها إلى الكل البنائي، وأن الوصف الذي يتألف من كافة عناصره، إنما هو انتظام وترابط بين هذه العناصر ترابطا محكما. وهذا ما يعينه "جولدمان" حيث يقول أن الكل البنائي في الأثر يملك وحدة منتظمة مترابطة ذات دينامية واحدة فإذا أريد لماهية الأثر الأدبي أن تكون بناءا جزئيا لكل بناء كلي واسع فلابد في الواقع من أن تكون هناك معطيات معينة تعتمد على الواقع التجريبي كي تبرز طبيعة العلاقة بين بنيات الأثر وبنية الشكل الاجتماعي[1].

والواقع أن "جولدمان" حين تخلى عن مفهوم الأثر باعتباره واقعة تاريخية واعتبره نمطا بنائيا يعبر عن شخص مبدعه والجماعة التي يرتبط بها هذا الأخير، إنما كان يريد أن يميز لنا بين مفهوم الأثر بوصفه مفهوما علميا ومفهومه بوصفه مفهوما إيديولوجيا[2].

وعلى هذا الأساس يصبح التفسير السوسيولوجي الجولدماني للإبداع، تفسيرا يؤدي إلى (الوضعية النظرية) لا القوانين التي ينشدها الباحث في مجال العلوم الإنسانية لهذا نحن نرى أنه من الضروري الاستعانة بالعديد من العلوم الإنسانية والعديد من المناهج أيضا لتفسير ظاهرة الإبداع[3].

كما ورد في كتاب: مناهج النقد المعاصر لصلاح فضل نقدا سلبيا للمنهج:

الإضافة الحقيقية لهذا المنهج هي أنه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية[4] بل اعتمد وجه التحديد عن هذا الجانب القيمي الكيفي لشرح مدى العلاقة بين الأعمال الإبداعية، والوعي الجماعي، عندما جعل مستوى الأديب يتمثل في قدرته على صياغة رؤية للعالم، هي التي تعبر عن الوعي الجماعي المتحقق والممكن في الآن ذاته، وعندئذ لا يمكن

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 122.

[2]- نفسه، ص 122.

[3]- نفسه، ص 124.

[4]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002م، ص ص 59-60.

أن يستوي عمل روائي عظيم بعمل بوليسي مثلا، لأن الرؤية الفقيرة والمحدودة والآلية لهذا العمل البوليسي، تجعله مجرد أداة للتسلية والإثارة، ولكنه لا يمكن أن يحمل رؤية للعالم بكل ما يملكه هذا المصطلح من خصوبة وتعقد وتشابك، لكن تظل الإشكالية لدى هذا المنهج من ناحية، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية، مازالت الفجوة بين المنطقتين فادحة وقائمة، وهذه تعتبر أكبر نقطة ضعف في التيارين السابقين من سوسيولوجيا الأدب والتيار الكمي عند "سكاربية" والتيار الكيفي عند "لوسيان جولدمان" و "لوكاتش" صحيح أن منهج "جولدمان" حاول إقامة التجانس وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة، ولكنها ما زالت قائمة.

يعيب المنهج الاجتماعي بعد دراسة مطولة (كتاب مناهج النقد الأدبي) كالتالي: ... وهكذا نرى أن النقد الاجتماعي لم يعد يستطيع العمل وفق المنظور القديم لعصر التنوير، الذي تضمن أنواره حكومات تنتظر التشكيل[1].

ورد في كتاب (في النقد الأدبي) لشوقي ضيف نقدا ايجابيا للناقد أو الباحث الاجتماعي: ويردد بعض دعاة القيم الذاتية أن الأديب ينبغي أن لا يعيش في سطح مجتمعه وأحداثه وما تبلغه الحواس الظاهرة، فحياته في أمته ليست حياة الإنسانية، إنما هي حياة خاصة، وعليه أن يتغلغل إلى الصميم من نفسه ومن الوجود وأسراره، وأن يؤدي ذلك في قيم تمتع النفوس والقلوب والأرواح، ومن ثم يخدم الأديب مجتمعه بما يقدم له من صور الأدب الإنساني وما يكشف له من قوانين النفس وقوانين الوجود، أو قل من أسرار النفس وأسرار الوجود تلك الأسرار التي تناسب في جوانب الحياة[2].

[1]- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوني، عالم المعرفة، يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني، الكويت، ص 163/ 164.

[2]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1919م، ص 191.

ويخفف بعض دعاة القيم الذاتية من غلواتهم فيقولون إن الانفصال المطلق للأديب على المجتمع لا يمكن أن يوجد، فهو مهما بدا انعزاليا كأنه يعيش في برج عاجي فإنه في هذا البرج يلتصق بأمثاله أراد ذلك أم لم يرد، لأنه منها نشأ وعلى مهاد ظروفها السياسية والاجتماعية درج واختلجت في قلبه أحاسيسها وأمانيها، وحقا أدبه ذاتي فردي ولكنه يصدر عن روحها متقيدا يقيم الشكل والصياغة. وقيم أخرى في المضمون تلتقي فيها القيم الاجتماعية بالقيم النفسية الشعورية، وتحديد الأدب بالقيم الاجتماعية قصر له على قيمة بعينها. وأولى أن تترك الأديب حرا يصف واقع الجماعة تارة، وتارة أخرى يصف الواقع النفسي ويسبر قلب الإنسان ويجول في طبيعة الحياة العامة لا حياة مجتمع خاص[1].

أستخلص أن المنهج الاجتماعي يرتبط بطبيعة وبيئة الإنسان أو الناقد (قضية الالتزام) فالإنسان ابن بيئته وهو عضو مؤثر ومؤثر والناقد "حجازي" قد وفق إلى حد ما في عرض فكرة الاتجاه السوسيولوجي ونظرية الانعكاس وآراء لباحثين ونقاد، وعرض أمثلة حية للمنهج الاجتماعي.

إلا أنني أرى بوجوب ملاحظة الظاهرة الاجتماعية ثم دراستها وتتبعها حتى الوصول إلى ما هو يقيني ومنطقي ووجوب دراسة الظاهرة من كل الجوانب.

ثالثا- المنهج التاريخي:

"...قلنا إن التاريخ المدني والسياسي يمكن أن يستخدم معلومات يأخذها في الأدب، دون أن يعني هذا تقويما للأدب، وأن تاريخ الأدب يمكن أن يعيد بناء كل الانتشار الموضوعي لمادة الأدب دون أن يحكم جماليا على الابداع الفردي وفي هذه الحالة نحن أمام نقد تاريخي للعمل الخاص، وبفضل استقصاءات التاريخ الأدبي، والثقافة التاريخية الواسعة، يستطيع الناقد أن يحدد في الزمن لحظة تكوين العمل الأدبي بدقة[2].

---

[1]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص 192.

[2]- إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الأدب، 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، 1412هـ-1991م، ص 107.

إن منهج النقد التاريخي يثبت الميلاد السعيد لعمل جميل، وهناك تواريخ أدب لا تثبت القيم، كما يوجد نقد أدبي يثبت القيمة دون أن يدخلها في تاريخ ما، ولكن الناقد التاريخي يحول القيمة إلي حدث وهكذا يساوي الجمال بالتاريخ[1]، ويستوعب العمل الخاص في طريقته ولكنه يحكم على العمل لا على الطريقة، كما لو أن رجلا عاديا أحب امرأة، وليس الأنوثة الخالدة التي توجد في كل النساء، لكن لا أحد يمكنه أن يحضنها أو يقبلها، ولا يبحث عن تقدم خارج العمل وإنما لا عن التقدم الذي أحدثه الكاتب، في طريق داخلي، كي يصل بعمله إلى الكمال، ودون شك فان هذا التقدم نحو الكمال يضع في التاريخ أمثال: أرثيا، وسو رخوان إنيس دي لاكروث، وأندريس بيو، وروبين داريو، وبابلونيرودا، يتتابعون في الزمن.

للتاريخية معنيان: عام وخاص: العام منهج البحوث التي تنظر إلى الفرد على علاقاته بالتطور البشري، وهي في الحقل الأدبي تقتضي دراسة الأديب أو الحركات الأدبية العامة تبعا للتطور الفني والاجتماعي والسياسي والديني، إلخ وترجع الأولوية في الاعتبار التاريخي، في الواقع، إلى هيكل واشتهر بها المنظرون الألمانومنهم "شبنكر"، واشتهر آخرون في أقطار مختلفة منهم "كروتشيه" الإيطالي و "لوكانتش" المجري و "ديوي" الأمريكي واستعمل المنهج في فرنسا، منذ "تين"، بحذر، ولكن قلما درست أسسه الفلسفية[2].

ومن هذا المنهج العام يمكن أن يكون التنازل التاريخي الماركسي الذي فسر جوهر ظواهر اجتماعية معقدة مثل الدولة والطبقات، إلخ ومن التنبؤ بالطبيعة الانتقالية التاريخية للرأسمالية وحلول الاشتراكية محلها حتميا... [3]

---

[1]- إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ص ص 109/ 110.

[2]- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، أيلول (سبتمبر) 1979م، ص 397.

[3]- نفسه، ص 397.

يستهل حجازي هذا المنهج بتساؤل فجاء في كتابه: أن نتساءل ما تاريخ الأدب؟ إن كلمة تاريخ توحي إلينا بلا شك بالماضي، والماضي لا يصبح تاريخيا إلا إذا فهمنا تاريخا للإنسان وجهوده، بينما الأدب فن من فنون التعبير الإنساني. وما دامت كلمة تاريخ تحمل معنى الماضي الإنساني بينما كلمة أدب تحمل معنى تعبيري إنساني، فإنه (أي تاريخ الأدب) يعني دراسة الماضي الإنساني كما يصوره الأدب. وقد يكون لكلا الكلمتين استعمالات أو دلالات خاصة في مجالات نقدية أو علمية عديدة. لكن من المؤكد أن أبسط تعريف لتاريخ الأدب. هو أن يقال أنه دراسة الماضي الإنساني لفن الأدب. وعلى هذا الأساس نفهم أن الدارس في هذا المجال يقوم بعملية البحث التاريخي من جهة والنقد التاريخي من جهة أخرى[1].

توقف حجازي عند بعض التعريفات المختلفة "لتاريخ الأدب" لدى جماعة من المتخصصين حتى نقف –حسب قوله– على دلالة هذا المجال واهم خصائصه من جهة ثم تنتقل إلى معالجة مناهج بحثه في جهة أخرى.

يبدأ أولا بتعريف يقدمه لنا الناقد الإنجليزي المعروف "سبيلر" Spiller" حيث يقول: "يعني تاريخ الأدب أولا وقبل كل شيء وصف وتفسير أدب شعب من الشعوب في لحظة تاريخية محددة"، ويضيف (سبيلر) قائلا: إن تاريخ الأدب ليس تاريخ للغة، وليس تحقيقا للنصوص[2]، وليس نقدا أدبيا، وإن كان يحتم على مؤرخ الأدب أن يكون ملما بأطراف هذه المجالات" وعلى ضوء هذا القول لابد لكل دارس لتاريخ الأديب أن يحدد طبيعة الآثار الأدبية وعصرها ووسطها وعلة ظهرها، فهو– أي المؤرخ للأدب– كالمؤرخ الفكري أو الثقافي أو الحضاري، يكتب تاريخ الإنسان على ضوء فكره أو نظامه الفكري و الثقافي.

---

[1]– مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 125.

[2]– نفسه، ص 125.

ثم يتنقل حجازي إلى تعريف "ديبي "Dudy وتعريف "ريكو" تعريف "سوبول".

أما ما يتعلق بدراسة تاريخ الأدب دراسة علمية فإن ذلك يقتضي من الناقد أو الباحث أن لا ينظر إلى الوقائع الأدبية من زاوية ربطها في نطاق العلية والمعلولة، وأن لا ينظر إليها من زاوي ربطها بإطارها الزمني والمكاني بصورة مجردة بحيث تبدو الوقائع الأدبية في سلسلة مترابطة بل عليه أن يتجه اتجاها تكامليا يفسر الوقائع الأدبية على ضوء روح العصر، دون الاقتصار على مجرد جمع الوثائق[1]وتكديسها.

فالدراسة الموضوعية للوقائع الأدبية تتطلب تحليل هذه الوقائع على ضوء الظروف الاجتماعية والفردية، والمعايير الأدبية التي أحاطت بتلك الوقائع وبالتالي لا يفسر تاريخ الأدب إلا بالاستعانة بمفاهيم النقد الأدبي، والسوسيولوجي والسياسي، واللغوي...

على اعتبار أن الوقائع الأدبية ليست نتاجا مباشرا لدوافع فردية صرفية بقدر ما تفسرها أسبابها التاريخية والاجتماعية التي تعد العلل الحقيقة الكامنة وراء أحداث ووقائع التاريخ الأدبي. فليس الفرد المبدع هو محرك تاريخ الأدب هو تاريخ الأفراد المبدعين بقدر ما هو التاريخ الثقافي الذي يحيط به الأفراد المبدعين، فالوقائع الأدبية لا ترجع إلى الفرد المبدع وحده بل تتمخض عن حركة متعددة الجوانب. فهي تتضمن، الفرد والظروف والمواقف التي تمليها العوامل الاجتماعية، والمواقف السياسية. ولا يعني ذلك أننا نتجه للتقليل من أهمية دور الأفراد المبدعين[2]، والتنكر لوظائفهم التاريخية وأدوارهم الثقافية، إنما قصدنا من وراء ذلك أن نوضح أن إطار التاريخ الأدبي هو اطار اجتماعي وفردي وقت معا.

وعلى هذا الأساس يستخدم الناقد التاريخي المنهج لتفسير ووصف ماضي الظواهر الأدبية ويوضح لنا: كيف جاءت وأين ومتى ظهرت؟ فإذا طبق المنهج التاريخي للأدب دون الاستناد إلى وثائق يقينية مؤكدة، يكون النتاج حتما بعض الافتراضات الظنية غير قابلة للتحقيق ولكن منهج تاريخ الأدب الحق هو الذي يعتمد أصلا على الحقائق المؤكدة

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 126.

[2]- نفسه، ص ص 125-127.

والثابتة، استنادا إلى الوثائق الأصلية التي تستخدم لاستجلاء الوقائع الأدبية. وباستخدام فرضية الانساق المتكاملة يمكن للباحث التاريخي النظر إلى الوقائع الأدبية باعتبارها عنصرا من عناصر البنيات الثقافية يلعب دورا معينا داخل[1] هذه البنيات.

ولهذا السبب يجب على الباحث أو الناقد التاريخي ألا يقف عند حدود وصف الوقائع الأدبية في علاقاتها المتبادلة[2]، إنما ينبغي عليه دراسة تلك الوقائع من خلال حركتها وتغيرها والنظر إليها على أنها في كل متماسك الأجزاء. بمعنى أن لا يصف الآثار الأدبية وتغير مصادرها دون ربطها بهذه المصادر ودون ربط هذه المصادر بالاطار الثقافي والاجتماعي بوجه عام. فلا يمكن فهم الوقائع الأدبية إلا من خلال ارتباطها بالوقائع الأخرى، حيث يتصل زمان هذه الوقائع ويستمر، ويفسر بشروط مستمدة من ماضيها باعتبار أنها خاضعة لصيرورة معينة.

أما أصحاب نزعة المواقف التاريخية فيذهبون إلى القول بأنه من الواجب وصف الآثار الأدبية وتفسير مصدرها في وضعها الخاص، أي النظر إليها على ضوء مواقف معينة[3].

وغاية التاريخ الأدبي على ضوء هذه النظرية هي الكشف عن الوقائع الأدبية ربط أصولها التاريخية بالمواقف الفكرية والاجتماعية واكتشاف الأصول التاريخية للحقائق الأدبية يتم عن طريق تتبع لعملية التطور التاريخي والتطور الأدبي في نفس الوقت[4].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 127.

[2]- نفسه، ص 127.

[3]- نفسه، ص 128.

[4]- نفسه، ص 128.

ويقرر أصحاب هذا الاتجاه أن كل عنصر من العصور الأدبية إنما يخضع لأسلوب معين للفكر وتسوده بعض المظاهر والاتجاهات المحددة، حيث تشاهد في كل عصر من عصور التاريخ نماذج معينة من الأدب، ويغلب على هذه النماذج بعض المظاهر الكلية التي تعبر عن روح العصر التاريخي[1].

وما يأخذ على هذا الاتجاه أنه يخضع الوقائع الأدبية ذات الصيغة المتفردة للوقائع التاريخية العامة، ويحاول اخضاعها للقوانين العقلية العامة، وهذا المنظور يتفق مع وظيفة مؤرخ الثقافة بوجه عام ومؤرخ المعرفة بوجه خاص[2].

لو أننا أردنا الانتقال مرة لأخرى إلى نظرية "سبيلر" فسنجد أنفسنا بإزاء مفاهيم علمية فنية لتحديد وظيفة المؤرخ الأدبي وتحديد موجهات علمية، فهذا الأخير يلتقي في عمله مع الباحث من جهة والناقد الأدبي من جهة أخرى، فهو يكون باحثا عندما يحاول اكتشاف طبيعة بعض الوقائع الأدبية، وهنا يصبح كالباحث العلمي في أي مجال من المجالات، عليه أن يحدد الظاهرة، موضوع بحثه، تحديدا دقيقا وأن يشكل للظاهرة عددا من المفروض أو التساؤلات ويحاول أن يضع لها إجابات مؤقتة قبل الشروع في بحثه. وأن يحاول في المرحلة التالية القيام بعملية عزل بعض الوقائع الأدبية عن مجالها بصفة مؤقتة نظرا لأن مجال تاريخ الأدب مجال يتضمن عددا غير محدود من الاشكالات والقضايا، هذا إلى جانب أنه ملزم بالاستعانة بالاستدلال والبراهين إما أن تكون خارجية، مصدرها الوثائق المتعلقة بحياة المؤلف الخاصة، أو متعلقة بظروف بيئته الاجتماعية والعوامل التي تحكمت في ظهور آثاره الأدبية، وأما أن تكون داخلية مصدرها الآثار الأدبية ذاتها، كالإشارة في توطئة المؤلف لأحداث وتاريخ معين. أو استخدام عبارات، أو أسلوب معين يلفت انتباه المؤرخ أو الناقد[3] التاريخي.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 128.

[2]- نفسه، ص 128.

[3]- نفسه، ص ص 128-129.

وفي هذا الصدد يقرر (سبيلر) أنه من الضروري أن ينظر إلى تلك الوقائع نظرة مجملة في ظروف كتابتها ونشرها، والظروف التي أسهمت في تحديد شكلها واتجاهها، بمعنى أن لا ينظر إليها في عزلتها، أو يحاول[1] نزعها من سياقها التاريخي وعلى هذا الأساس يجب على الناقد التاريخي أن لا يفهم أية فكرة جزئية إلا من خلال سياقها العقلي الكامن في الحقائق الأدبية التاريخية.

ويضيف "سبيلر" قائلا: وعلى الناقد التاريخي أن يحاول اختبار فرضه أو فروضه التي شكلها لبحثه، عن طريق الوثائق والبراهين التاريخية التي أعدها للبحث. وفي هذه المرحلة تصبح كتابة الناقد التاريخي شبيهة بالكتابة الأدبية التي يكون فيها الخيال محدودا أو مقيدا[2].

إن "بلاشير" يرى في كتابه المسمى "تاريخ الأدب العربي" أن منهج الوصف والتحليل هو منهج يتفق وطبيعة دراسة الأدب واللغة العربيين[3]، ويتفق والمراحل التاريخية المتعددة التي عرفها.

يقدم لنا حجازي دراسة لشارل بلا وهو أحد تلاميذ بلاشير وأتباعه وكذلك من الذين سارو على دربه.

"فشارل بلا حاول في دراسته المسماة "Langue et littérature Arabe" أن يتناول قضية الأدب العربي منذ ظهور[4] الإسلام حتى بداية العصر الحديث معتمدا في ذلك على تتبع الجانب الديني خلال هذه المرحلة التاريخية واستطاع أن يبرز مظاهر ذلك الدور في تطور اللغة بوجه عام، وعلى الموضوعات الأدبية بوجه خاص.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 129.

[2]- نفسه، ص 129.

[3]- نفسه، ص 130.

[4]- نفسه، ص 130.

وأجرى ميكل "Miquel"عددا من البحوث على تاريخ الأدب العربي عامة، واهتم بدارسة الحكايات العربية القديمة خاصة، وهو ينطلق في دراسته المسماة "La littérature arabe" من تتبع آثار الدين على الأدب منذ بداية الإسلام حتى العصر الحديث منطلقا من فكرة أساسية مؤداها أن أغلب الآثار الأدبية العربية، قديمها وحديثها تعالج أساسا قضايا دينية أو متفرعة عن الدين[1]، فهذا الأخير هو الذي أدى في رأيه إلى خلق قطاع عريض من إنتاج الأدب، وهو الذي حدد معظم الاتجاهات الفكرية كما حدد الأذواق الأدبية.

ثم يقدم لنا نتيجة مقارنة بين ميكل و شارل "الصلة تبدو واضحة بين آراء ميكل وشارل بلا ولا سبيل إلى الشك فيهما، ويتجلى ذلك في هذه الثنائية التي يعقدها كل من الباحثين بين الدين وتطور الأدب، أو تعليل الشكل بالشكل نفسه، وعلى هذا الأساس ينكران وجود صلة بين أبعاد الحياة الاجتماعية والأدب، معتمدين في ذلك على المشاهدة البسيطة العابرة والاستدلال المنطقي المشوب ببضع الشائعات المنتشرة بين المستشرقين في هذا الموضوع"[2].

واهتمت "ندا كوميش Tomiche" بإجراء دراسة على تاريخ الأدب الروائي في مصر منذ نشأته الأولى في القرن 19 (عند رافع الطهطاوي وعلى مبارك) حتى أخذ شكلا فنيا (عند المازني والعقاد الحكيم وغيرهم) وهي تعلل تطور الشكل الروائي عن طريق تطور الشكل نفسه، ومحاولة تتبع حياة المؤلف الشخصية، والأدب كمبدعة لا ينتميان لواقع اجتماعي محدد، والأحداث والعقدة الروائية سواء عند لاشين أو عند عيسى عبيد تبدو كانعكاس لشخصية الكاتب وحده[3].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص ص 130-131.

[2]- نفسه، ص 131.

[3]- نفسه، ص 131.

يقدم حجازي رأيه أو نقده للأعمال[1] التي قدمها سابقا: "يتضح لنا أننا بصدد اتجاه تأملي ثباتي ينظر للتاريخ والأدب نظرة استاتيكية تحتم علينا أن تنظر فيه وفي آراء أصحابه لنتبين العلة في هذه النظرة وفي هذه المواقف من التاريخ الأدبي العربي، وسنقتصر على مناقشة(بلا) كما يتضح في بحثه في (تاريخ اللغة العربية والأدب العربي)، فما هو منهج (بلا) إذن؟".

يجيب الكاتب عن منهج (بلا): "هو منهج تأملي ثباتي، فالباحث ينظر بعض المراحل التاريخية ويستنتج منها بعض الآراء، أما نوع الوقائع التي ينظر إليها فذلك أمر يحدده مذهبه العام، وهو في جوهره محاولة لتعيين أسباب تطور اللغة والأدب، ومعظمها أسباب ترجع إلى جانب واحد ألا وهو جانب الدين لا جانب النظم الاجتماعية والسياسية والدينية في وقت معا. فهو يغفل تماما دور هذه العوامل ويبحث فيما هو عام في سائر الوقائع الأدبية، ليسهل له الخروج بعدد[2] من التعميمات، هذا هو الاتجاه نحو البحث عن علل الوقائع الأدبية في الماضي الديني هو الذي حدد لـ (بلا) تقسيمه للموضوعات التي أراد الوقوف عندها والتي أطلق عليها اسم المراحل الكبرى: مرحلة ظهور الإسلام وكانت اللغة تعتمد على الشفاهية ولا وجود للكتابة بوجه عام، أما الأدب والشعر فقد كان مزدهرا".

بداية العصر العباسي، وفيه قويت دعائم اللغة الفصحى نتيجة احتكاك الأمة الإسلامية بغيرها من الأمم الأخرى[3].

مرحلة سقوط العباسيين وتدخل النفوذ الأجنبي، وفيه واجهت اللغة العربية تهديدا بالتدهور.

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 131.

[2]- نفسه، ص 131/ 132.

[3]- نفسه، ص 132.

مرحلة حملة نابليون على مصر ومسايرة البلدان العربية للركب الحضاري العالمي ومن هذا التقسيم بدأ (بلا) بحثا تحليليا ثباتيا يحاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز لنا عوامل التطور في اللغة والأدب[1].

إن الفكرة العامة التي جعلته يهتم أكثر الاهتمام بالأدب والدين هي التي توجه بحثه وتصبغه بالصبغة التحليلية الثباتية، فهو يبحث عن العوامل المحددة لتطور الأدب، وفي رأيه أنها قد تحددت في عنصر الدين، أما حاضر الأدب فليس سوى نتيجة لهذا الماضي التاريخي الديني[2].

ف(بلا) لم يبدأ بفرض، بل بدأ في هذا البحث بآراء واضحة لديه، بحيث أن تقسيمه للمراحل التاريخية وإعطاء أحد العناصر منها أولوية لتفسير تطور اللغة والأدب، لم يكن من قبيل التجريب بل كان من قبل التبرير، ومن هنا كان بحثه مليئا بالتعسف ميزة واضحة في مؤلفات(بلا)و(ميكل)و (طوميش). فاهتمامه بالتقسيم لتلك المراحل كان منصرفا إلى ما تكشف عنه[3] هذه المراحل من جوانب سلبية حاول على الدوام إبرازها بين الحين والحين.

من المؤكد أن (بلا) مستشرق من المستشرقين البارزين، ومن المؤكد أيضا أنه قد حاول أن يعالج مسألة الماضي التاريخي للأدب العربي في ظل منهج حديث وهذه الحقيقة نفسها هي السبب الذي جعلنا ننظر في منهجه، فالقضية بهذا الوضع مقبولة لدى ذوي النزعة المنهجية الحديثة، ولكن تحقيق (بلا) لها غير مقبول لأنه مليء بمظاهر التعسف والتعلق بآثار الاتجاهات التحليلية القديمة وما كان يسودها من نزعة آلية[4].

---

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 132.

[2]- نفسه، ص 132.

[3]- نفسه، ص 132.

[4]- نفسه، ص 133.

وقد اضطر منهجه إلى المضي نحو نقيض نزعته الحديثة، فإنه لكي يرد مظاهر التغير في الأدب التي لا تحصى إلى عدد ضئيل من العوامل. اضطر أن يستعين بمقدار ضخم من الآليات بحيث فقد تاريخ الأدب ميزة وجوده الشخصي وسياقه الاجتماعي التي هي من أهم مميزات التفسير الموضوعي لتاريخ الأدب[1] .

استحالت النزعة الحديثة لدراسة تاريخ الأدب إلى نقيضها إلى دعوة تقليدية تحليلية[2]، فالتاريخ الأدبي لم يعد عملية تتضمن عدة عمليات بل أصبح مجموعة من الأجزاء الاستاتيكية والأفكار التي يفرضها الباحث على التاريخ والأدب فرضا، بحيث لم يعد التعليل ديناميا.

جاء في ختام هذا المنهج ما يعتبر خلاصة أو ما استنتجه الكاتب حسب دراسته:

"بانتهائنا من مناقشة (بلا) نكون قد أتممنا مناقشة معظم المحاولات الحديثة لدراسة تاريخ الأدب على أسس علمية، ناقشناها من حيث المنهج ومن حيث النتائج الزائفة التي يصل إليها الباحث بالنسبة للتاريخ والأدب، ومن الجلي أن معظم هذا الزيف مرجعه النزعة التحليلية الثباتية التي تشيع عندهم هذه النزعة وتظهر بمظاهر مختلفة لكنها جميعا صادرا عنها، ولقد بينا خطأ الاعتماد على هذا المنهج وعجزه عن تفسير عمليات التاريخ الأدبي ووقوفه عند حدود الوصف دون التقدم إلى التعليل"[3].

يختلف رأي سيد قطب في المنهج التاريخي على رأي الكاتب حجازي:

في حدود المنهج الفني نملك أن نواجه "العمل الأدبي" فنحكم عليه حكما تقريريا قائما على دعامتين: (الأولى) تأثرنا الذاتي بهذا النص، ذلك التأثر المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعورية والفنية السابقة (الثانية) نظرتنا الموضوعية على قدر الامكان إلى القيم الشعورية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل...ونملك كذلك في حدود هذا المنهج

[1]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 133.

[2]- نفسه، ص 134.

[3]- نفسه، ص 135.

أن نواجه الأديب ذاته، فنحكم على خصائصه الشعورية وخصائصه التعبيرية أي مجموعة خصائصه الفنية.

هذا المنهج لا يستقل بنفسه فلابد فيه من قسط من المنهج القيم، فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل[1] مرحلة من مراحله.

وهكذا نجد أن المنهج التاريخي لابد أن يعتمد على (المنهج الفني) وإن يكن محيطه –فيما عدا ذات العمل الأدبي– أوسع وأشمل، ذلك أنه يدرس الاطار، والاطار أوسع بطبيعة الحال –ولكن ينبغي– مع هذا أن تقتصد من تدخل أحكامنا الفنية في المنهج التاريخي على قدر الامكان، وأن نحتفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزه. فحكمنا الفني على نص أو على أديب إنما [2] هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ حكم له ظروفه الحاضرة، وله مؤثراته وأسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر، الذي نعيش فيه فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام، وألا نعطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى.

إنك تدرس التاريخ وتدرس الأدب على أساس من العصور أو الفنون، وتقابل بينهما وترى الحدود التي يتصل فيها الأدب بالعصر والحدود التي ينفصل، وهمك الأول النص الأصيل تجليه واكتشافا...ولا تجد في هذه الطريقة من يهاجمك، لأنك بقيت ناقدا، وكل ما في أمرك أنك استعنت بالعصر على الفهم والتفهم وحفظك علمك عن أن تشطح أن التاريخ لديك وسيلة للنقد، ونقدك تاريخي في حدود هذه[3]الدائرة.

إذن يتفق الكاتب أو الناقد علي جواد والكاتب سمير حجازي في خطوات المؤرخ أو الخطوات التي يقوم بها الباحث التاريخي، وكذا يتفقان في مقابلة دراستين والمقارنة

---

[1]- سيد قطب: النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1410هـ–1990م، ص 146.

[2]- نفسه، ص 148.

[3]- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ايلول (سبتمبر)، 1979م، ص 399.

بينهما. كما لاحظنا في المنهج التاريخي في كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر لسمير حجازي: حين قارن بين آراء (ميكل) و(شارل بلا).

نستنتج أن الكاتب حجازي قد وفق في عرض الدراسات التاريخية ونقدها نقدا موضوعي وعرضه لخطوات الناقد التاريخي أو المؤرخ، كما وفق في تبيين خطأ على هذا المنهج وعجزه عن تفسير عمليات التاريخ الأدبي ووقوفه عند حدود الوصف دون التقدم إلى التعليل.

خاتمة

خاتمة

نستنتج في الأخير إلى أن المناهج النقدية المعاصرة من صنع المنظر الغربي وهي تنطلق من فلسفات وتراث فكري ونقدي، يختلف بشكل أو بآخر عما هو متاح في الثقافة العربية كما تنطلق من نص غربي وان كانت تجمعه بالنص العربي قواسم عدة إلا انه يتميز عنه في طبيعة اللغة و البناء الفني و أساليب التعبير، فجاء وصولها متأخرا إلى الساحة النقدية العربية،بسبب بطء التعامل مع المستجدات الفكرية وانتظار النتائج المحققة في الغرب قبل أي اقتحام للميادين الجديدة.

أنه من غير المنطقي أن نقف من النظريات النقدية المعاصرة موقف العداء أو الخصومة،ولا يمكن أن نحاربها على عيوبها أو نقائصها أو قصورها في إبراز قيمة النص إن سلمنا بوجود هذا القصور،إن النظريات النقدية المعاصرة مثلها مثل أي نتاج أدبي لابد لها من أن تمر بمراحل تطور حتى تظهر بصورة مكتملة، ولابد لها من نقد وإعادة النظر.

واكبر دليل على ذلك هو أن البنيوية أو أم المناهج النسقية الحديثة لم يطل بها الزمن حتى انتقدت من أعلامها أنفسهم ولم تلبث بقية المناهج المتلاحقة إن لقيت الانتقادات لحرمان القارئ من الشعور بعلاقة القرب بين النص و المتلقي.

"فسلدان وستروك" مثلا يؤكدان أن في البنيوية "نزعة مضادة للنزعة الإنسانية نظرا لمعارضة البنيويين لكل أشكال النقد الأدبي التي تجعل من الذات الإنسانية مصدرا للمعنى الأدبي واصله".

أما "جونتان كولر" فيعتقد "أن خطيئة السيميوطيقا تتمثل في محاولتها تدمير إحساسنا بالحقيقة في القص ...مع أن هذه الحقيقة تسبق القص في القصة الجيدة و تظل منفصلة عنه".

و يبدو "جون اليس" منفذا للفكر التفكيكي، و مهاجما أسلوب أصحابه الذي يتم بالاستفزاز في مهاجمة معارضيهم.

كما يعتبر "ابرامز " أن " التفكيك لا يضع في اعتباره الطريقة التي نمارسها في تدقيق النصوص ذات تفرد، وكذلك لا يهتم بالطريقة التي تثيرنا ، وتبعث المشاعر و الانفعالات في الناس".

ونظر "عثمان موافي" في أعمال عبد الله الغذامي النقدية فوجد أن تطبيقه شابه بعض القصور ، نظرا لخلطه بين البنيوية و التفكيكية أو التشريحية طبقا لتعبيره، وبعض الاتجاهات الأخرى.

إننا استعرضنا تلك الآراء الناقدة للمناهج النقدية المعاصرة لتؤكد على أنها ليست معصومة من الخطأ و الزلل و الانتقادات خلال تطورها(منذ نشوئها إلى غاية ما هي عليه اليوم).

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

المصادر:

1. سمير حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر (ملحق قاموس المصطلحات الأدبية)، دار التوقيف للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1425هـ/2004م.

المراجع:

2. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقس الجمهورية التونسية، الثلاثية الأولى ط1، 1986.
3. أحمد أبو زيد: المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1995.
4. المهدي إبراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى (دراسة أسلوبية)، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي، ليبيا، 2011.
5. حسين الحاج حسن ،النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمرا، ط1، 1416هـ-1996م.
6. سلامة موسى: العقل الباطن أو مكونات النفس: عنيت به إدارة الهلال بمصر، 1928م.
7. سيد قطب: النقد الأدبي (أصوله ومناهجه)، دار الشروق، القاهرة، ط6، 1410هـ-1990م.
8. شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1919م.
9. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002م.
10. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، دار علم المعرفة، الكويت، 1978.
11. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

12. علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، أيلول (سبتمبر) 1979م.
13. محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1436هـ-2015م.
14. مراد عبد الرحمان مبروك: آليات المنهج الشكلي (في نقد الرواية العربية المعاصرة) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م.
15. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1419هـ/ 1998م.
16. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1414هـ-1994م.
17. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، دار الجسور للنشر والتوزيع، المحمدية-الجزائر، ط3، 1431هـ/2010م.

الكتب المترجمة:

18. إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الأدب، 42 ميدان الأوبرا، القاهرة، 1412هـ-1991م.
19. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة، جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998م.
20. مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوني، إشراف أحمد مشاري العدواني، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

المعاجم والقواميس:

21. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.
22. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ/1985م .

23. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث القاهرة. 1430هـ- 2009م.

24. أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2001م.

المجلات والدوريات:

25. نبيلة ابراهيم: البنيوية من أين....؟و إلى أين...؟ مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي) تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (تصدر كل ثلاثة أشهر)، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير 1981م، ربيع الأول 1401هـ.

فهرس المحتويات

إهداء

مقدمة .....أ

مدخل:لمحة للمنهج، قواعده، مشكلاته:

1)- لفظة المنهج في القرآن الكريم. 4

2)- المنهج في المعاجم العربية.....4

3)- المنهج في معجم المصطلحات الأدبية. 5

4)- المنهج قواعده ومشكلاته 5

الفصل الأول: مناهج نسقية نصية

أولا- المنهج البنيوي 13

ثانيا- المنهج التفكيكي 39

ثالثا- المنهج الشكلي 53

الفصل الثاني: مناهج سياقية

أولا- المنهج النفسي. 67

ثانيا- المنهج الاجتماعي.....77

ثالثا- المنهج التاريخي. 91

خاتمة 105

قائمة المصادر والمراجع 108

فهرس المحتويات

بحمد الله

ملخص

لقد صار البحث عن منهج نقدي ملائم ضرورة ملحة، من اجل دراسة الأعمال الإبداعية و الوصول إلى جوهرها، وذلك بالاستفادة من الخلفيات الفكرية والفلسفية لتلك العلوم الإنسانية و الاعتماد على نظرية نقدية واضحة المعالم والأدوات، بهدف تحقيق الدقة و الموضوعية في التحليل.

الكلمات المفتاحية:

منهج نقدي– الأعمال الإبداعية– التحليل.

Résumé:

Elle est devenu si nécessaire de trouver une méthode critique couvenable pour pouvoir étudier les travoir humains et arriver à leur fond à partir de leurs pré requis intellectuels et philosophique. Cette méthode critique facilite l'accès à l'objectivité dans l'analyse.

Mots Clé:

Méthode Critique, Travoir Humains, Analyse.