وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

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

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: م أ ع/ 2014/153

التجربة النقدية عند صلاح فضل من خلال كتابه "مناهج النقد المعاصر"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص نقد حديث

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: نقد حديث

إعداد الطالبة:

سارة غرابي

إشراف الدكتور:

محمد سعدون

تاريخ المناقشة:

لجنة المناقشة:

ناصر بركة رئيسا

محمد سعدون مشرفا

خالد شبلي ممتحنا

السنة الجامعية: 1437/1436 هـ 2016/2015م

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم: ((لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ))

بعد الثناء والحمد لله الذي وفقني لإعداد هذا البحث لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان وخالص التقدير إلى الدكتور الفاضل "سعدون محمد" على ما أفاضه علي من علم وأخلاق، ونصح وتوجيه ومتابعة وإشراف منذ أن كان البحث فكرة إلى أن رأى النور.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أساتذة قسم الآداب كل واحد باسمه وإلى كل من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد

سـارة

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

أما بعد:

تعد قضية المنهج من القضايا الشائكة التي كانت ولا تزال تحوز على اهتمام الكثير من أهل العلم والدراية في مجال البحث، وهو اهتمام يعبر عن القيمة الحقيقية المتزايدة التي تعنى بها هذه القضية في مجال البحث بمختلف جوانبه ومستوياته، وهذا ما يفسر – بلا شك – الكم الهائل الذي حظيت من الدراسات التي أعدت في سبيل الوقوف على جوهرها، التي مسرحها هو النص لأنه يشكل أكبر موضوع للنشاط النقدي عبر العصور، لهذا تعددت المناهج التي يمكن على ضوئها دراسة الأفكار التي يطرحها النص، وكان صلاح فضل من بين النقاد المهتمين بهذه القضية مؤلفا بذلك كتابا بعنوان "مناهج النقد المعاصر" الذي هو موضع بحثي هذا، حيث تناولت فيه الآراء النقدية "لصلاح فضل" حول مناهج النقد المختلفة، معتمدة على المنهج التحليلي إذ قمت بجمع المادة العلمية التي لها صلة بالموضوع ثم قمت بترتيبها وتوظيفها في مواقعها المخصصة لها، كما حاولت عرض آراء "صلاح فضل" في كل منهج من المناهج وبعض الآراء لنقاد آخرين منها المؤيدة ومنها المعارضة له، بالاعتماد في ذلك على جملة من المصادر والمراجع أهمها: كتاب "صلاح فضل" مناهج النقد المعاصر وكتاب اتجاهات النقد الأدبي العربي "لعبد العزيز السمري" وكتاب مناهج النقد الأدبي "ليوسف وغليسي" وغيرهما من المراجع المهمة.

ولعل أبرز الأسباب التي دفعتني لهذه الدراسة كون أن دراسة "صلاح فضل" تعد من بين الدراسات المهمة، بحيث أصبح مصدرا للنقاد في هذا المضمار، وأيضا رغبة مني في

التعرف أكثر على هذا الناقد الكبير الذي عرف بسعة الاطلاع، وقيمة مؤلفاته التي أضفت لمسة جلية في النقد العربي.

وهدف هذا البحث هو التعرف على جهود "صلاح فضل" النقدية من خلال كتابه، وذلك بالكشف عما درس وما توصل إليه من خلال حرصه على تناول كل منهج في بيئته الأصلية وأهم النقاد الذين مارسوا هذا الاتجاه، كما يهدف البحث للكشف عن تنوع هذه المناهج النقدية وبالتالي معرفة ذلك التنوع الذي يكسب كل منهج خصوصيته واستقلاله عن غيره.

أما أهمية هذا الموضوع فتكمن في أنه يوضح لنا الأسس والميزات الخاصة لكل منهج، ومن بين الدراسات السابقة التي ناقشت هذا الموضوع الذي تطرق لها هذا البحث دراسة نقدية "لسمير سعيد حجازي" المتمثلة في كتابه.

وسنحاول من خلال هذا الإجابة عن الإشكالية الآتية: ترى هل كتاب "صلاح فضل" استطاع أن يفي باستيعاب كل المعلومات حول المناهج النقدية؟ وعلى أي أساس اعتمد في تقسيمه لها؟

وللإجابة على هذه التساؤلات لا بد من عرض خطة بحث تتضمن مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، فجاء المدخل بعنوان "كتاب مناهج النقد المعاصر" فيه تعريف بمعنى الكتاب وتعريف للمنهج النقدي، أما الفصل الأول فكان عنوانه المناهج السياقية، يتضمن ثلاث مباحث معنونة على التوالي: (المنهج التاريخي، المنهج الاجتماعي، المنهج النفسي). أما بالنسبة للفصل الثاني فقد كان بعنون "المناهج النسقية" ضمنته خمسة مباحث كل مبحث يتناول منهجا كالتالي: (المنهج البنيوي، المنهج الأسلوبي، المنهج السيسيولوجي، التفكيكية، نظريات التلقي والقراءة والتأويل)ن وخاتمة كانت تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها.

وهناك جملة من الصعوبات التي تعرضت لها أثناء إنجاز هذا البحث: ذلك الطابع الموسوعي الكبير الذي استقى منه الناقد "صلاح فضل" أفكاره وذلك من خلال رصده لنشأة كل منهج في بيئته الأم، أضف إلى ذلك سيطرة الغموض على بعض أجزاء هذا الكتاب.

وأيضا من الصعوبات التي واجهتني هي قلة المراجع حول كتاب مناهج النقد المعاصر "لصلاح فضل" فمعظم المراجع التي تحصلت عليها معتمدة على هذا الكتاب بحكم أنه كانت له أسبقية في العالم العربي.

وقد وفقني الله في تجاوز هذه الصعوبات بفضل النصائح الصائبة والهادفة التي جاد بها علي الدكتور "سعدون محمد" أسأل الله أن يجزيه خير الجزاء فله مني فائق الاحترام والتقدير، كما أشكر أعضاء اللجنة المناقشة على منحي بعضا من وقتها والشكر موصول إلى كل القائمين على قسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة من إداريين وأساتذة، وإلى كل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد.

ولا أزعم أنني أبدعت في هذا العمل، فما هو إلا جهد مقل، وأرجو أن أفيد وأستفيد من عملي فهذا هو مبتغاي، وما يمكن قوله في الأخير هو أن "لكل شيء إذا ما تم نفصان".

والله ولي التوفيق

أولا: محتوى الكتاب:

في هذا الكتاب يبتعد "صلاح فضل" عن التعقيد سواء في الأسلوب أو المعنى فكان التبسيط هو الطابع الغالب فيه، لأنه يتكون من مجموعة من المحاضرات التي ألقيت على طلاب الدراسات العليا بمعهد البحوث والدراسات العربية عن مناهج النقد المعاصر، والمعروف عن المحاضرات أنها تكون مبسطة ومفصلة للب الفكرة دون إطناب، فعمد الكتاب إلى تركها كما هي.

وقد تحدث صلاح فضل عن كتابه فيقول: (ولقد أردت أن أحتفظ لهذه المحاضرات بطابعها الشفاهي فلم أتدخل لإعادة صياغتها وتنظيمها بالطريقة الأكاديمية في توثيق النقول وتدقيق المرجعيات حتى أستأنف بها نوعا من الخطاب النقدي الذي لطالما استمتع به القراء العرب فيما كان يميله "طه حسين" و"محمد مندور" على وجه الخصوص)[1]أملا من الكاتب أن تتوسع دائرة القراء وتتعدى المختصين وتشمل المشتغلين بالأدب والثقافة، خاصة فئة الشباب، لمعرفة لماذا يعد النصف الثاني من القرن العشرين العصر الذهبي وما شهده من الانفجار النقدي.

يقول "صلاح فضل":(كلما أصبح النقد علميا وتخلص بقدر الإمكان من الفروض الإيديولوجية واتجه إلى المستقبل كان أكثر عملية وتواصلا مع الفكر الإنساني وأكثر عونا لنا في الآن ذاته على اكتشاف خصوصياتنا في هذا العصر واختلافها عما كانت عليه في العصور الماضية،وحسب هذه الصفحات أن تكون دليلا للقارئ كي يمضي في تعميق معارفه وضبط توجهه نحو هذا الأفق المستقبلي دون الشعور بالغربة أو التهميش).[2]

وعلى هذا الأساس قسم كتابه "مناهج النقد المعاصر"إلى جزئين يتقدمها تعريف بالكتاب تحت عنوان "هذا الكتاب" فجاء كمقدمة شرح فيها الكاتب بعض أفكاره وتحدث عن

---

[1] صلاح فصل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر،ط1 ،2002،ص06.
[2] نفسه: ص07.

طبيعة الكتاب ثم عنوان "مفهوم المنهج"، حيث تحدث فيه عن مفهوم المنهج لغة واصطلاحا وقسمه إلى عام وخاص وربط كل منهج بنظرية في الأدب.

وقد تطرق في الجزء الأول إلى منظومة المناهج التاريخية مقسما إياه إلى ثلاثة فصول جاعلا المراجع المعتمدة في نهاية كل فصل، عرض في الفصل الأول المنهج التاريخي، بين من خلاله أنه أول المناهج النقدية في العصر الحديث كما أنه يتصل بالمجال النقدي والمدرسة الرومنسية لأنها هي التي بلورت وعي الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ والتمثيل المنتظم له، كما يرى "صلاح فضل" أن جوهر النظرية الرومنسية هو ربط الأدب بالواقع وفلسفة التغيير التي جاءت بها الرومنسية وكيفية احتضانها لهذا الوعي المترتب عنه تمرد عن الواقع وإحداث ثورة. هذه الأخيرة التي عكست تفاعل الإبداع الأدبي مع الواقع الاجتماعي الخارجي ونمو حركة البحث العلمي الأكاديمي في الاوساط الثقافية والبيئات الجامعية على السواء، وضرورة التوثيق للمادة الأدبية التي ارتبطت بعصر الطباعة، كما يتناول في هذا الفصل علاقة هذا المنهج بالماركسية(لقد أصبحت الماركسية منذ نهاية القرن التاسع عشر تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن).[1]

كما يرى أن التاريخ احتوى الأدب والفن والثقافة، واعتبر أن القرن العشرين هو بداية تبلور المنهج التاريخي في الأوساط الأكاديمية عند "لانسون" وخلص في آخر هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج المترتبة عن دراسة هذا المنهج.

لينتقل بعد ذلك إلى الفصل الثاني تحت عنوان "المنهج الاجتماعي" متناولا فيه تمهيد للمنهج معتبرا أن المنهج التاريخي هو المؤسس له (المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان)[2]. كما يعرض لنا "صلاح فضل" ارتباط الأدب بالمجتمع وفضل الماركسية والواقعية الغربية في تعميق الاعتداد بالنقد الاجتماعي وانبثاق علم اجتماع الأدب عنه وتبلور تيارين هما: الأول علم اجتماع الظواهر

[1] المصدر السابق: ص 29.
[2] نفسه: ص45.

الذي يعتمد على الطابع الكمي في الدراسة مشيرا إلى تطور هذا المنظور ليشمل مجالات لها علاقة بالجانب الجمالي والنوعي للأعمال الأدبية ممثلا لها بدراسة تطبيقية أجرتها الباحثة السويدية "مارين ستاغ" بعنوان "حدود حرية التعبير" وأما التيار الثاني فهو المدرسة الجدلية حيث يذكر فيه أهم المنظرين له"لوكاش" و"جولدمان" ومبادئهما، واعتماد هذا التيار على الجانب الكيفي، كما ذكر بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التي اعتمدت على هذا المنهج، يذكر منها" التونسي الطاهر" والشاعر" محمد ينيس"، ثم تطرق في الأخير إلى تيار ثالث وهو" علم النص" تحدث عن نشأته ومنطلقاته.

أما الفصل الثالث فأدرجه تحت عنوان" المنهج النفسي الأنتربولوجي" معتبرا إياه من المناهج التاريخية بشكل نسبي، حيث يذكر أن المنهج النفسي له جذور بعيدة في النقد الأدبي منطلقا من نظريات "أفلاطون " وأثر ذلك على الشعراء في مدينته الفاضلة ونظرية" التطهير لأرسطو"، ثم يذهب "صلاح فضل "إلى أن المنهج النفسي بدأ مع بداية علم النفس بصدور مؤلفات " فرويد" وتأسيسه لهذا العلم واعتباره الأدب والفن تعبيرا عن اللاوعي الفردي، ويذكر أيضا أن " فرويد " لجأ إلى تاريخ الأدب واستمد منه بعض المصطلحات، ثم يشير" صلاح فضل "أن التحليل النفسي للأدب انطلق من العناية بالمبدع ذاته، والربط بين شخصيته وإنتاجه ثم تحدث عن بعض المدارس التي كان لها أثرها في اكتشاف جوانب أخرى لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي التي طورت الدراسات المفسرة للظواهر الأدبية والمرتبطة بالنقد الأدبي من أهمها" مدرسة يونح " ثم يخلص ناقدنا إلى أن (اقتران المنهج النفسي بالأبنية اللغوية هو الجسر الذي مكن الدراسات النفسية العبور إلى منطقة تحليل البنية الكلية للعمل الأدبي في المناهج الحديثة بتوظيف التقنيات المستخدمة في الدراسات النفسية التجريبية)[1].

[1] المصدر السابق: ص 80.

وبهذا يختم " صلاح فضل " الجزء الأول من كتابه، ليشرع في عرض الجزء الثاني الذي عنونه بـ:" منظومة المناهج الحداثية "، ويعد هذا الجزء أكبر أجزاء الكتاب، أدرج فيه ست فصول، جاعلا في نهاية كل فصل المراجع المعتمدة، عرض في الفصل الأول " المنهج البنيوي " تحدث في بدايته عن نشأة هذا المنهج وأن أفكار " دود وسير" هي المنطلق له، كما يتناول بعض أهم المدارس التي أسست للفكر البنيوي كـ: مدرسة" الشكلانيين الروس " ومدرسة " النقد الجديد ". ثم تطرق إلى الأساس الذي بنيت عليه البنيوية في النقد الأدبي وبين أن العنصر الجوهري في العمل الأدبي يرتبط بأدبية الأدب ثم يصور لنا علاقة الناقد بالأعمال الأدبية والعلاقة بين الأدب والنقد(فإذا كان موضوع الأدب هو العلم فإن موضوع النقد فهو الأدب)[1]. ثم يذكر مفهوم البنية من منظور البنيويين مشيرا إلى أهدافهم والعيوب التي وقعوا فيها وما يمثله هذا المنهج في ثقافتنا العربية.

ثم ينتقل إلى الفصل الثاني الذي عنونه بـ" المنهج الأسلوبي " وعند بداية حديثه عن هذا المنهج موضحا لنا التداخل بين الأسلوبية والبنيوية، ويعتبر أن مفهوم الأسلوب هو نقطة الانطلاق الأساسية في الدراسات الأسلوبية، ثم يذكر مجموعة من التعريفات مستخلصا (أن المفهوم الأسلوبي ليس بسيطا ولا سطحيا بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقاربة النصوص ومحاولة الإمساك بطوابعها الخاصة)[2]، موضحا لنا " صلاح فضل " ما اتسمت به الدراسات الأسلوبية وينتهي إلى اتجاهاتها الأساسية وحصرها في ثلاث: الاتجاه التوليدي، الاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية والاتجاه المتمثل في الأسلوبية الوظيفية المرتبطة بالاختيارات وردود الأفعال الناجمة عنها، مشيرا أن النقد يستفيد من معطيات الأسلوب ليخلص في الأخير أن المجال الأهم في الدراسات الأسلوبية لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبي .

[1] المصدر السابق: ص93.
[2] نفسه: ص 113.

وتناول الفصل الثالث من هذا الجزء " المنهج السيميولوجي" وبانتقاله للحديث عن هذا المنهج أشار إلى أنه بدأ مع البنيوية تقريبا كما ذكر اختلاف النقاد والباحثين العرب في استخدامهم للمصطلح المناسب، وتفرقهم بين ثلاث مصطلحات: السيميولوجيا، سيميوطيقا، سيمياء، ثم تطرق الكاتب إلى أهم مصطلحات السيميولوجيا كالعلامة، التبادل، التركيب والشيفرة، كما درس بعض المصطلحات الأخرى في السيميولوجيا لها فاعليتها في التحليل النصي للأعمال الأدبية مثل: التناص.

أما الفصل الرابع بعنوان " التفكيكية "، بين فيه مفهوم التفكيكية وكيفية ظهورها مع " رولان بارت " و"جاك دريدا " هذا الأخير الذي أسس للتفكيكية كمقارنة للنصوص ونقد لها، مستشهدا بنص لـ:" جاك دريدا " من كتابه " الكتابة والاختلاف" كما يرى" صلاح فضل "أن " جاك دريدا " (اعتمد على تفجير البعد الفلسفي الطاغي في تناوله لأنواع الخطاب مما يجعل النقد مرتبطا بالدرجة الأولى بمفهومه العام قبل أن يكون مرتبطا بالنقد الأدبي على وجه الخصوص)[1]. ثم يذكر آراء بعض النقاد لتحديد الإطار التاريخي للميتافيزيقا ليبين " صلاح فضل "القراءة المزدوجة للتفكيكية موضحا لها بمفهوم محدد على أنها:(نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائمة بذاتها)[2]. ثم يذهب للحديث عن أفكار التفكيكية الجوهرية من الكتابة والانتشار لينتقل لذكر بعض الكتب لنقاد أمريكيين متأثرين بـ" جاك دريدا " من أمثال "بول ديمان" الذي كتب كتابين " العمى والبصيرة " و"أمثولات القراءة "، ويعرض لنا ما تطرق إليه هذا المؤلف في كتبه ويذكر بعض المناصرين لهذا المنهج في الفكر العربي من أمثال" علي حرب" و" عبد الله الغذامي" وغيرهم، ليختم بقوله (مشهد التفكيك العربي يظل بدوره مفككا)[3].

لينتقل بعد ذلك للفصل الخامس بعنوان "نظريات التلقي والقراءة والتأويل" يستهل هذا الفصل بالحديث عن العلاقة القائمة بين هذه العناصر الثلاثة وكيفية نشأتها مع البنيوية

[1] المصدر السابق: ص135.
[2] نفسه: ص138.
[3] نفسه: ص 143.

لتغطي على الجوانب التي أهملتها هذه الأخيرة، واعتمادها على"المحايثة النصية" وتجاهلها للسياقات الخارجية للنص، ومن هنا يحدد" صلاح فضل" مهمة هذا التيار(جاء هذا التيار ليستكمل ما أهملته البنيوية، وليضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وينقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف – النص إلى جانب نص– القارئ)[1].

ثم يذكر لنا الناقد أهم الشخصيات النقدية في هذا المنهج" ياوس وآيزر وجولدمان" مبينا آراءهم فيه وأوصافهم له، وفي آخر هذا الفصل يشير إلى أهم الاسهامات الغربية في نظريات التلقي.

أما الفصل الأخير فكان بعنوان " علم النص" حيث وصفه صلاح فضل بأنه آخر المناهج النقدية حتى الآن وأكثرها معاصرة، ثم يعطي تعريفا له على أنه جهاز لغوي يعيد توزيع نظام اللغة، وذلك يكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية [2] ثم يتطرق الناقد إلى رأي "بارت" في نظرية النص ومفهومه عند " لوتمان" ليحصر بعد ذلك مهمة علم النص في وصف علاقات الأبنية النصية بجميع مستوياتها وشرح أنماط التواصل وطرق إستخدام اللغة لملأ الفجوة.

وفي آخر هذا الفصل ينوه إلى كتابه " بلاغة الخطاب وعلم النص" على أنه يحتوي على الإشارات المتعلقة بهذا المنهج وكيفية احتوائه لأهم المحددات المعرفية الموجودة في مناهج النقد الحداثية.

وهناك جزء ثالث في هذا الكتاب لم نذكره في البداية لأنه لن يكون ضمن دراستنا وهو" القرن الذهبي للنقد الأدبي" وهو عبارة عن مقال يتحدث فيه "صلاح فضل" عن أهم

[1] المصدر السابق: ص 146.
[2] نفسه: ص163.

منجزات النقد العربي خلال القرن العشرين حيث قسم في هذا المقال النقد إلى ثلاث أجيال وذكر في كل جيل أهم النقاد وإنجازاتهم (جيل الأساتذة، جيل نقاد الأدب وجيل نقاد الحداثة)

وفي الأخير يطرح سؤال:(هل يحق لنا نتيجة لكل هذا أن نعتبر هذا القرن الذي ودعناه القرن الذهبي الثاني للنقد العربي؟)[1]. وهكذا ينهي صلاح فضل كتابه حول مناهج النقد المعاصر.

ثانيا: المنهج النقدي

إن قضية المنهج هي القضية الأولى في حقول المعرفة، إذ ترتبط نتائج كل علم بالمنهجية المتبعة فيه، ولذلك فإننا لا نكاد نجد في هذا العصر علما دون منهج خاص للتعامل معه، ومن هنا نلحظ الأهمية الكبيرة التي احتلها المنهج، وغدا هاجسا مؤرقا في نقدنا العربي الحديث.

(والمنهج النقدي بتعريف بسيط هو طريقة خاصة للقراءة تحدد خطواتها الإجرائية مبادئ وأسس عامة متفق عليها وتغذيها أسس نظرية ومفهومية خاصة تتعدد بتعدد النقاد)[2]

وله مفهومان اثنين:(عام وخاص، أما العام فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها. هذه الطبيعة الفكرية النقدية أسسها "ديكارت" على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل....وبهذا الفكر النقدي سمة أساسية وهي أنه لا يقبل القضايا على علاتها،.... بل إنه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى التأكد من سلامتها وصحتها)[3].أما بالنسبة للمفهوم الخاص فإننا نجده أضيق من العام وأكثر خصوصية بحيث أنه (يتعلق بالدراسات الأدبية وبطرح معالجة القضايا الأدبية و النظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها)[1].

---

[1] المصدر السابق: ص 202.
[2] مجلة معارف : النص والمنهج، (عمار بن زايد)، المركز الجامعي بالبويرة، ع1، ماي 2006ص 24.
[3] المصدر السابق: ص10،11.
([1]) مجلة مقاليد: أهمية المنهج في قراءة النص الشعري، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ،كلية الآداب واللغات،ع2، ديسمبر 2011،ص83.

ومن هنا يتبين لنا أن المنهج النقدي هو تلك الطريقة التي تعالج بها النصوص الأدبية وتكون وفق أسس وقواعد متفق عليها.

حيث تقوم هذه المعالجة على ثلاث مستويات هي:

1-النظرية الأدبية: لأن لكل منهج نظرية أدبية.

2-الأدوات الإجرائية: التي نستخدمها أثناء عملية التحليل.

3-الجهاز الاصطلاحي: الخاص بالمنهج إذ لكل منهج مصطلحاته التي يجب الالتزام بها عند التحليل)[1].

وللأهمية التي احتلها المنهج والمساحة الواسعة التي شغلها كان محل اهتمام الكثير من النقاد والباحثين الذين اجتهدوا في ضبطه بمفهوم مناسب فهذا "سعيد علوش" يعرفه في قاموسه على أنه (سلسلة العمليات المبرمجة والتي تهدف إلى الحصول على نتيجة مطابقة لمقتضيات النظرية)[2] بمعنى نجعل العمليات التي نستخدمها للوصول إلى نتيجة تتوافق مع مقتضيات النظرية المعمول بها.

كما يعرفه "محمد مصايف" هو أن يكون للناقد صورة واضحة لما يريد الوصول إليه وتكون هذه الصورة قبل المباشرة في العمل النقدي ويكون ذلك من خلال دراسته للعمل الأدبي بحيث تصبح تلك الصورة المسبقة هي ما يضطر الناقد باتخاذ منهج معين للتعامل مع العمل الأدبي ليحقق الغاية المنشودة من عمله النقدي[3].ومن هذا يتبين (أن المنهج باعتباره معايير يستند إليها النقد في الوصول إلى غايته وهي إصدار الحكم على العمل الأدبي،إنما يستمد تللك المعايير من نظرية الأدب، التي هي صياغة للقوانين العامة التي

([1]) نفسه: ص 83.

([2]) محمد ساري: النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند الدكتور محمد مصايف، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر إشراف وسيني الأعرج، 1992 ، 1993 ص76.

([3]) نفسه: ص 76.

تحكم الظاهرة الأدبية)[1]. بمعنى أن النظرية الأدبية هي التي منها المعايير التي يستخدمها الناقد للحكم على العمل الأدبي.

(أما قيمته فهي لا تعلو أو تهبط لمجرد قدمه أو حداثته، ولكن القيمة كل القيمة تكمن في قدرة الناقد على التحكم في النظام واستلهام التقاليد العلمية المناسبة له)[2].ومن خلال هذا الكلام نلحظ أن قيمة المنهج لا تكمن في كونه من المناهج الحداثية أو غير حداثية وإنما القيمة تكمن في قدرة الناقد على الفهم والتطبيق لتلك المعايير على العمل الأدبي.

وهذه القيمة لا تكتمل ولا تتحقق من خلال تلك الإجراءات البسيطة الظاهرة فحسب وإنما من الخلفية الفكرية التي تتشكل منها رؤيته للفن والحياة، وتمثل السند النظري له، وهذا ما يؤكده الناقد "عباس الجراري" حيث يقول:(لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة وتقديم الدليل عليها، هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا لا تمثل إلا جانبا واحدا من المنهج، اقترح على تسميته بالجانب المرئي في المنهج، ولكن هناك جانب آخر غير مرئي، باعتبار المنهج أولا وقبل كل شيء وعيا ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة من هذين الجانبين)[3].

ومن هنا يتبين لنا أن المنهج النقدي هو تلك الطريقة التي يسلكها الناقد في قراءة العمل الإبداعي والفني قصد الوصول إلى دلالاته وبنياته الجمالية لأنه يعتمد على التصور النظري و التطبيقي باستخدام أدوات ووسائل وتقنيات للوصول إلى أهداف محددة مسبقا.

([1]) إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط1 ، 1983 ،ص94.
([2]) مجلة معارف: النص والمنهج،(عمار بن زايد)، ص25.
([3]) عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري قسنطينة، دط، 2000 ، 2001 ، ص57.

المناهج السياقية:

أولا: المنهج التاريخي:

1-تعريفه: اكتفى "صلاح فضل" بوصف المنهج التاريخي دون ضبطه بتعريف واضح، فهو يرى أن المنهج التاريخي أول المناهج النقدية في العصر الحديث، فقط ارتبط بالفكر الإنساني وبالتطور الأساسي له وبانتقاله من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة، وأن هذا المنهج تبلور داخل المدرسة الرومنسية وانبثق عنها، فالرومنسية هي التي بلورت وعي الإنسان بالزمن وتصوره للتاريخ ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء والقضاء على فكرة الدورات الزمانية، والحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ التي كانت تضع العصور الذهبية في الماضي وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا...، وهذه هي فكرة الكلاسيكية. هذا التصور التاريخي هو الذي عكس النظرة الكلاسيكية التي ظلت تؤمن بأن الأدب والإبداع ما هو إلا محاكاة للأقدمين وأن أدبهم يمثل النموذج الأرقى في مجال التطور التاريخي [1]. وهذا ما ذهب إليه" حميد الحمداني" (وعلى العموم فسنجد هذا الميل إلى تفسير التاريخ والوقائع الفنية بجوهر روحي رائجا لدى جميع النقاد المتأثرين بالنزعة التاريخية الجديدة سواء بشكل خفي أم ظاهر. وقد كانت النزعة الرومنسية في مجالي الأدب والفن على السواء، تتلاءم مع هذا التصور المثالي للتاريخ) [2].

يشير "صلاح فضل" إلى أن المنهج التاريخي يمثل الإنتاج الأدبي في جملته باعتباره عاكس لحركة الحياة والمجتمع وتطورها ليعكس التفاعل الحيوي الساخن للإبداع مع الواقع الاجتماعي الخارجي [3].

---

[1] المصدر السابق: ص25 وما بعدها.
[2] حميد الحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مطبعة أنفو-يرانت، فاس، المغرب، ط3 ، 2014 ، ص44.
[3] المصدر السابق: ص 27.

ولقد اتجه عديد من النقاد لمساندة في هذا الرأي: حيث يقول" يوسف وغليسي" (يفيد في تفسير خصائص أدب ما، ويعين على فهم البواعث و المؤثرات في نشأة الظاهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع انطلاقا من قاعدة (الإنسان بن بيئته)) [1]. وهذا ما نجده عند" طاهر أنوال" (يقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي إليه المنتوج الأدبي والفني ويتخذ منها وسيلة أو طريقا لفهم الإبداع، وتفسير خصائصه) [2].

وكما هو معروف فالمنهج التاريخي يقوم على مبدأ الشرح والتفسير، متعقبا تطور الظواهر الأدبية من عصر إلى عصر آخر رابطا الأحداث بالزمن، مقسما الأدب إلى عصور، واصفا كل أدب من خلال علاقته بالميزة الغالبة في العصر، وهو لا يكتفي بالنظر في مؤلف واحد من مؤلفات الأديب، كما أنه يهتم بشخصية هذا الأخير، وثقافته في بيئته السياسية والاجتماعية [3]. وهذا يعني أن الناقد لا يكتفي بدراسة مؤلف واحد بل يتعداه إلى الإحاطة بكافة ما ألفه الكاتب ليكون الحكم صحيحا [4].

ويفيد "صلاح فضل" أن التنظيم العلمي للمادة الأدبية ودراستها بتحديد مصادرها، وتوثيق نصوصها، وتحليل مخطوطاتها والكشف عن علاقاتها وعوامل التأثير والتأثر فيما بينها [5]. والمتتبع لظهور المنهج التاريخي فإن النقد العلمي يعتبر شكله المبكر، كون الانسان هو نتاج الوراثة والبيئة والظرف الزمني.

ومن أهم النظريات التي عززت هذا المنهج نظرية "داروين" التي من شأنها أن تؤثر في المبدع هذا ما يتبناه الناقد الفرنسي" فرديناند برونتير"(1809-1906) الذي آمن بهذه

---

(1) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية ، الجزائر ،ط1 ، 2009 ، ص 15.
(2) طاهر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، دط، 2011 ، ص18.
(3) عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، دط، 1990 ، ص123.
(4) محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، دط، 1999 ، ص 18.
(5) المصدر السابق: ص 28.

النظرية حيث أنفق جهودا معتبرة في تطبيعها على الأدب ممثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية.....[1]

2-أعلامه:

وقد اعتبر" صلاح فضل" أن "هيبوليت تين" و" لانسون" هما الاسمين الجوهريين اللذين أسهما في تشكيل الاتجاه التاريخي في النقد الأدبي بعيدا عن قطبي الإيديولوجيا و الماركسية من ناحية و الوجودية من ناحية أخرى [2].

-أ-"**هيبوليت تين***":الذي ربط الأدب بالعوامل الثلاثة الأساسية المكونة له وهي:

(1) العرق أو الجنس (Race)

(2) البيئة أو المكان أو الوسط (Milieu)

(3) الزمان أو العصر (Temps)[3]

(ويقصد بالجنس العنصر أو (السلالة) المتمثلة في مجموعة الصفات التي يرثها الشخص أو الأديب من أمته فتمنحه خواصها ... ويعني بالبيئة (المكان) الذي يمنح الفرد مجموعة من الخصائص أو المميزات الجغرافية التي يعيش في ظلها وتترك بصماتها عليها.

أما العصر فيقصد به (الزمان) وما يحدث فيه من علاقات اجتماعية أو ظروف سياسية أو حروب أو عوامل ثقافية ودينية أو تيارات سياسية)[4].

وبهذا تعتبر نظرية "تين" تتوافق مع النظريات الحديثة التي تربط الأدب بالحياة الخاضعة لعامل الزمان والمكان والتي تصبغ أدبه.

---

[1] يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص16 ، 17.
[2] المصدر السابق: ص35.
* (1828-1993)، ناقد فرنسي، حاول أن يطبق المنهج العلمي في النقد الأدبي .
[3] يوسف وغليسي: المرجع السابق ص16.
[4] بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1 ، 2006 ، ص46،بتصرف .

ولكن هذه النظرية وجهت لها كثير من الانتقادات انطلاقا من (عدم إفساحها مكانا ملائما للعبقرية الشخصية)[1]. بمعنى أنه تلغي المجهودات الفردية واللجوء إلى تعميم التصور القائم على أهمية الزمان والمكان والجنس)[2]. لأن هناك أدباء تخطو بمواهبهم حدود الوسط الذي عاشوا فيه وحققوا نجاحا نوعيا بإبداعهم وبهذا كسروا قواعد هذه النظرية وحسب "فضل" لابد من إدخال عامل آخر وهو عامل الموهبة الفردية وعبقرية الأشخاص في حساب الناقد والدارس للإبداع الأدبي.

ب-"غوستاف لانسون"*:

يرى"صلاح فضل"أن "لانسون" هومن بلور المنهج التاريخي في الأوساط العلمية والاكاديمية هو يخصنا بصفة أساسية بأمرين:

الأول:أنه أكثر الأستاذة تأثيرا في النقد العربي، ويكفي أن نعد من تلاميذه "طه حسين" و "محمد مندور".

الثاني:أن "لانسون" على وجه التحديد في كتابه "منهج البحث في الأدب" ... نستطيع أن نتبين الخطوط الأساسية للمنهج التاريخي في دراسة الأدب ونقده [3]. حيث تقوم هذه الخطوط على تتبع العوامل المؤثرة في ولادة الأعمال الأدبية،كون (النص ثمرة صاحبه والأديب صورة لثقافة والثقافة إفراز لبيئة والبيئة جزء من التاريخ) [4].

ويمكن إجمال مراحل الدراسة النقدية التاريخية كما ظهرت لدى "لانسون" كالتالي:

(-الوقوف على تاريخ النص الأصلي كاملا إذا كان يشكل وحدة مكتملة والتاريخ لمختلف الأجزاء،إذا كتبت عبر مراحل زمنية.

---

[1] المصدر السابق: ص 35.
[2] بسام قطوس: المرجع السابق، ص 48.
* (1857-1934)، الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي.
[3] المصدر السابق: ص 26،بتصرف.
[4] عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي دار الجنوب للنشر ،تونس، د ط، 1994 ، ص88.

-البحث عن المعنى الحرفي للنص (الدلالات الأولية) والمعنى الأدبي (الدلالات المنزاحة).

-تحليل الخلفية والفلسفية التاريخية للنص في علاقته مع مؤلفه وعصره.

-الوقوف على المراجع الثانوية للمؤلف.

-تقدير مدى النجاح الذي حققه العمل الأدبي المدروس ومدى تأثيره.

-تجميع المؤلفات التي تكون متقاربة بشكلها أو محتواها.

-دراسة الأعمال الضعيفة والمنسية حتى يتسنى تقويم أصالة الأعمال العظيمة.

-دراسة علاقة الأديب بالمجتمع) [1].

3- العلاقة بين النقد التاريخي والنقد الاجتماعي:

يشير "صلاح فضل" أن النقد التاريخي تربطه علاقة جوهرية بالنقد الاجتماعي حيث أن حاضنة النقد الاجتماعي كان هو النقد التاريخي، بمعنى أن أهم المبادئ التي نمت بعد ذلك واستقرت في النقد الاجتماعي قد نشأت في حضن النقد التاريخي.

ولذلك نجد من العسير في الثقافة العربية -إلى درجة كبيرة- أن نفصل بين التوجهين، وربما كانت وسيلتنا الفصل بينهما هي نفس الوسيلة التي أشرنا إليها عند الحديث عن "لوكاش" عندما قال:«إن البحث والنقد إذا توجه إلى التاريخ القديم كان تاريخيا وإذا توجه إلى العصر الحديث، يمكننا أن نسميه حينئذ اجتماعيا»[2].(لأن الوقائع الأدبية لا يمكن فصلها على سياقها التاريخي والاجتماعي،أو تفسيرها بعيدا عن مواقف الحياة الثقافية. فالماضي الأدبي هو جزء لا يتجزأ من الماضي الاجتماعي والتراث الثقافي، كما أن موقف

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية الجزائر، دط، 2002 ص20.
[2] المصدر السابق: ص27.

الكاتب في التاريخ الأدبي وإنما يتكامل مع المواقف الاجتماعية والتاريخية، فالتاريخ الأدبي كالتاريخ العام تحكمه حركة جدلية لا يمكن نزعه عن إطاره الاجتماعي أو الثقافي) [1].

(كما أن النقد الاجتماعي أثر في النقد التاريخي وساهم في توسيع دائرة اهتمامه بالعصور القديمة ليجعل الاهتمام ينصب على الجانب المغفل عنه والمقموع والمبدعين البعيدين عن السلطة وأدباء الشعب وبالتحديد الأدب الشعبي والفنون الشعبية) [2]. وإلى نفس الرأي توجه "يوسف وغليسي" (يتداخل النقد التاريخي تداخلا كبيرا مع النقد الاجتماعي حتى إن كثيرا من النقاد يتحدثون عنها بوصفها منهجا واحدا، ويفسر ذلك بانحدارها من أصول نظرية فلسفية واحدة هي المادية الجدلية، ولكن وجه التمايز بينها يكمن في احتفاء الأول بالاطار التاريخي للأثر الأدبي وصاحبه على السواء فيما يحتفي الثاني بالظاهرة الأدبية في صورتها المجتمعية) [3]. وفي منتصف القرن التاسع عشر قفز الفكر التاريخي قفزة نوعية نتيجة للفلسفة الجدلية ابتداء بالفلسفة الماركسية حيث أصبحت هذه الأخيرة تمثل الأساس الصلب للتصور التاريخي للأدب والفن ...أدارت تصورها على أساس أن هناك أبنية سفلى وأبنية عليا، الأبنية السفلى المتمثلة في حقائق الحياة المادية المتعينة في الوجود الفعلي الخارجي للمجتمعات والبشر، في تجسيدها المادي في الجانب الاقتصادي والسياسي ونظم العلاقات الاجتماعية على وجه التحديد في الإنتاج المتمثل في الحياة ابتداء من طرق المعيشة وأنماط الحياة... أما الأبنية العليا فهي تنبثق من هذه البنية السفلى، وتتمثل في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية [4]. بمعنى أن الحياة الاجتماعية (تتكون من بنيتين بنية دنيا وبنية عليا يقصد بالبنية العليا النظم السياسية والاجتماعية... تكون عادة نتاج البنية الدنيا في المجتمع وهي التي تحدد العلاقات في المجتمع) [5].

---

[1] سمير سعيد حجازي: مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية ، القاهرة، مصر،ط1 ، 2007 ، ص190.
[2] المصدر السابق: ص37.
[3] يوسف وغليسي : المرجع السابق، ص19.
[4] المصدر السابق: ص29، 30.بتصرف
[5] محمد صايل حمدان: قضايا النقد القديم والحديث، دار الأمل،أربد، الأردن، دط، 2012 ، ص100.بتصرف.

1- نتائجه:

بعد الدراسة التي قدمها "صلاح فضل" عن المنهج التاريخي يبين أهم النتائج المترتبة على هذه الدراسة بحيث حصرها في ثلاث نتائج:

أولا:ما يتصل بالتوزيع النوعي للأجناس الأدبية: بمعنى تنظيم الإنتاج الأدبي إلى مراحل وتقسيمه إلى نثر وشعر مع مراعاة نوعية الأجناس الأدبية والفوارق فيما بينها وانقسامها، هذا الانقسام الذي كان أحد الوسائل الهامة من الناحية التاريخية في النقد الأدبي (إن دراسة خارطة الأنواع الأدبية وتحولاتها المختلفة وأشكال تداخلها أصبح من مهام حركة النقد الأدبي، الذي كان علم التاريخ يقدم النموذج التصوري والنظري له)[1].

ثانيا:تنظيم خرائط العصور المختلفة والفترات الزمنية وكتابة تاريخ الآداب حيث أن هذا الأخير يدين في النشأة والتطور للمنهج التاريخي فهو علم يوازي ويتداخل ويستقل عن النقد في نفس الوقت، غير أن هذا النموذج – حسب "صلاح فضل"– ارتبط بالسياسة والاقتصاد مبتعدا بذلك عن الأدب والإبداع مما نتج عنه مشكلة تكمن في أن هذا التصور أصبح يعتمد على العلمية فأصح الناقد لا يملك الأدوات التي تمكنه من البحث وعدم قدرة الناقد ودارس الأدب على التمييز ووضع الأعمال الإبداعية موضعها وفقا لنوعيتها الجمالية[2].

ثالثا: دراسة المذاهب الأدبية المختلفة والمرتبطة بعصور متعددة إبتداء بالكلاسيكية وصولا إلى المناهج الحداثية[3].

---

[1] المصدر السابق: ص38.
[2] نفسه: ص41، 42.
[3] نفسه: ص42.

المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي

1- تعريفه:(يعتبر المنهج الاجتماعي من المناهج الأساسية في الدراسات الأدبية والنقدية) [1].

وقد انبثق هذا المنهج من المنهج التاريخي، ونشأ في أحضانه، ويكاد يكون منطلق المنهج الاجتماعي هو نفس المنطلق الذي يخرج منه المنهج التاريخي من حيث أن العمل الابداعي الأدبي هو نتاج الأديب متأثرا بالظروف المحيطة به سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية (غير أن المنهج الاجتماعي كان أكثر تطورا واقترابا من المحتوى للعمل الأدبي من المنهج التاريخي الذي يهتم بالسياقات المحيطة بالعمل أكثر من اهتمامه بالعمل ذاته)[2]. هذا العمل الأدبي الذي كثيرا ما يكون تعبيرا عن الواقع الخارجي، ومرآة عاكسة للمجتمع وأبنيته ونظمه وتحولاته (باعتبار هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية)[3]. وهذا ما يذهب إليه "صالح لهويدي" برأيه أن المنهج الاجتماعي هو المنهج الذي يربط بين الأدب و المجتمع بطبقاته المختلفة، فيكون الأدب تمثيلا للحياة على المستوى الجماعي باعتبار أن المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلته و غايته في نفس الوقت[4]. وبهذا يكون المجتمع هو الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها الأديب في أعماله وملهمه الأول الذي يستقي منه هذه الأعمال.

ويشير "صلاح فضل"إلى أن نظرية الانعكاس –التي تطورت عن الواقعية– عززت هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب [5]. الذي يفضي إلى أن الأدب صورة عاكسة للمجتمع، (حيث تدرج النص الأدبي ضمن قائمة البنى الفوقية التي تعكسها البنية التحتية للمجتمع)[6].

---

[1] المصدر السابق: ص45.
[2] إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي العربي الحديث في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة ،ط1، 2011 ، ص49.
[3] المصدر السابق: ص46.
[4] صالح لهويدي: النقد الأدبي الحديث-قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ط1 ، 2005 ، ص95.
[5] المصدر السابق:ص46.
[6] يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص32.

بمعنى أن البنى الفوقية – الفنون والآداب– انعكاس للبنى التحتية التي تتمثل في الأنظمة الاقتصادية السائدة في المجتمعات والمجتمع يؤثر بشكل كبير في الأدب انطلاقا من أن الأديب جزء من المجتمع يؤثر ويتأثر.

ومن خلال ما سبق نجد أن النص عبارة عن مرآة عاكسة للمجتمع بشكل مباشر، وتلتقط تناقضاته وصراعاته الجدلية.

ولكن المشكلة التي واجهت هذه النظرية مفادها أنه كلما تطور المجتمع في نظمه السياسية والحضارية والاقتصادية كما أسلفنا الذكر ازدهر الأدب،إلا أن مراجعة تاريخ الآداب أثبت أن التلازم ليس صحيحا، فمثلا العصر العباسي الذي كان نموذجا لضعف الدولة وتشتتها وتزعزع استقرارها، وعلى الرغم من كل هذا نجد نشوء حقبة من الأدب الذي تميز بالإبداع الشعري في الثقافة العربية[1].

لكن سرعان ما قدم الماركسيون تصورا لتفادي هذه المشكلة، سموه "قانون العصور الطويلة"، مفاده أن نتيجة التطور الاقتصادي والسياسي والثقافي وارتباطه بالتطور الابداعي لا يظهر مباشرة فهذا القانون يرفض ارتباط الأدب بالمجتمع في فترات وجيزة (بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة في المجالات المختلفة، ويكون الأدب في موقف ضعيف لأنه لم يستوعب بعد هذه المظاهر، وعندما يبدأ في استيعابها وتمثلها... يمكن أن تكون الدواعي التي أدت إلى هذا الازدهار قد زالت، فيبرز الازدهار على وجه الحياة في الفترة التي تكون أسبابه فيها قد اختفت)[2].

ومن خلال النظرية التي قدمها الماركسيون –قانون العصور الطويلة– نفهم أنه لابد من مرور أجيال وعصور طويلة حتى يتفاعل الأدب مع مظاهر التطور المختلفة.

---

[1] المصدر السابق:ص46 ، 47.
[2] نفسه: ص47 ، بتصرف.

وقد عملت الماركسية مع الواقعية جنبا إلى جنب في تعميق الاتجاه الذي يدعوا إلى التلازم بين التطور الاجتماعي والازدهار الأدبي، مما أسهم في ازدهار "علم الاجتماع"بتنوعاته المختلفة، كان من بينها علم نشأ قبل منتصف القرن العشرين أطلق عليه علم "اجتماع الأدب "أو "سوسيولوجيا الأدب "،وقد تأثر هذا الأدب بالتطورات التي حدثت في الأدب من جانب وما حدث في مناهج علم الاجتماع من جانب آخر[1].

2- اتجاهات المنهج الاجتماعي:

أ- الاتجاه الكمي:

يطلق عليه "علم اجتماع الظواهر الأدبية"، وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية في مناهج الدراسة الاجتماعية، مثل الاحصائيات والبيانات وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة ثم يستخلص منها المعلومات التي تهمه[2].

ومن هنا نلحظ أن هذا الاتجاه يحكم على الأعمال الأدبية كمّيا ويغفل الكيف دون الولوج إلى النص وتحديد قيمته الجمالية. ويرى هذا الاتجاه أن الأدب جزء من الحركة الثقافية،وأن تحليل الأدب يقتضي تجميع أكبر عدد من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعندما نعمد إلى دراسة رواية ما، فإننا ندرس الانتاج الروائي في فترة محددة، وبما أن الرواية جزء من النتاج السردي من قصة وقصة قصيرة وغيرها، فإننا نأخذ في التوصيف الكمي لهذا الانتاج عدد القصص والروايات التي ظهرت في تلك البيئة، وعدد الطبعات التي صدرت منها،ودرجة انتشارها، والعوائق التي واجهتها، ولو أمكن أن نصل إلى عدد القراء ومدى استجابتهم وغيرها من الاحصائيات الكمية، حتى يمكن لنا أن ندرس الظاهرة الأدبية كأنها جزء من الظاهرة الاقتصادية، لكنه اقتصاد الثقافة [3].

---

[1] المصدر السابق: ص48 ، 49.
[2] نفسه: ص49.
[3] نفسه: ص49 ، 50.

ومن خلال ما سبق نلحظ أن هذا الاتجاه يعامل العمل الأدبي كمنتوج تجاري، له منتج ومستهلكون يستخدم فيه مصطلحات الإنتاج والتسويق والتوزيع للكشف عن حركة الأدب في المجتمع. دون الاهتمام بالجانب النوعي للعمل الأدبي.

ومن رواد هذه المدرسة"روبيرت سكاربيه"، ناقد فرنسي له كتاب "علم اجتماع الأدب" حيث يدرس الأدب كظاهرة إنتاجية مرتبطة بقوانين السوق ويمكن من خلال ذلك دراسة الأعمال الأدبية من ناحية الكم[1].

حيث أن "سكاربيه" يعنى بالأدب بوصفه إنتاجا، وهذا الانتاج يخضع لعمليه متكاملة هي صناعة الكتاب فهناك أدوات انتاج ومنتوج ومنتج ومستهلكون وهذا المنتوج يخضع في استهلاكه لعملية توزيع إذ يقول:(إن كل حدث أدبي يفترض وجود مؤلفين وكتب، وقراء،أو بقول أعم وجود مبدعين، وآثار وجمهور، وهو يكون ميدان تبادل يربط بوسيلة معقدة جدا بين الفن والتكنولوجيا والتجارة،أفراد محددين –أو على الأقل معروفي الأسماء– إلى جماعة مغفلة إلى حد ما[2].

ويشير "صلاح فضل"إلى أن هذا الاتجاه يغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية، فتتساوى لديه الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة بالرواية الهابطة المعتمدة على الإثارة، فتدرس الأعمال الأدبية على أساس أنها ظواهر اجتماعية تستخدم فيها لغة الأرقام من حيث عدد النسخ وعدد الطبعات، ومجموع القراء[3].

ومن خلال ما سبق نجد أن هذه الدراسات يحكمها الأساس الكمي لا الكيفي، فلا تملك هذه الدراسة رؤية جمالية في الحكم على العمل الأدبي.

ولكن ما لبث هذا المنظور أن تطور وارتبط بشكل ما بالجانب الجمالي نجد ذلك بارز في "حدود حرية التعبير" للباحثة السويدية "مارينا ستاغ" فقد وظفت هذه الدراسة

---

[1] المصدر السابق:ص50.
[2] روبيرت سكاربيه: سوسيولوجيا الأدب ، تر: أمال أنطوان عرموني، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ، 1987 ، ص26.
[3] المصدر السابق: ص51،50.

التقنيات الاحصائية والتجريبية في علم اجتماع الأدب بشكل مختلف عن السابق، حيث أنها تختار ظاهرة محدودة هي ظاهرة سقف الحرية التي يتمتع بها كتاب القصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكم "عبد الناصر" و"السادات"، وهي تتخذ منظورها من منهجية حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ارتباطا بحركة المجتمع وأنه غالبا ما يصدم بالممنوعات الاجتماعية وهي الممنوعات السياسية والدينية و الأخلاقية[1].

أما المنطلق الثاني المنهجي للدراسة فيتمثل في رؤية الكاتبة للحرية بأنها قرينة للإبداع، ومؤشر قمع الحرية أهم مؤشر ليتدخل المجتمع في تكييف الإنتاج الأدبي، حيث أن هذا القمع لدى الكاتب نفسه قبل أن يمارسه عليه المجتمع، ويتجلى ذلك في الرقابة الذاتية لدى الكاتب فهو بحكم خبرته الاجتماعية يعلم أن أعماله تمنع إذا اتسمت بشيء من الجرأة، لذلك فإن المؤشرات لمصادرة وحظر ومنع التداول هي التي يمكن أن تقيس بها درجة حرية التعبير المسموح بها في المجتمع[2]. (على أن "الآخر" ليس وحده هو الذي يراقب "فالأنا"أيضا تراقب: أتأمل حالي وأنا أكتب هذا الكلام، فتراني أثبت وأمحو، وأبوح وأضمر، وأزيد وأنقص... وحين أصبح على وعي بهذا كله –ولست وحدي الذي يفعل هذا– أعلم أنني أقوم بنوع من "الرقابة" على ما أكتب. إن حريتي في الكتابة كاملة،وأنا أراقب كتابتي على نحو تطوعي، ولكنه ضروري... وأنا أفعل ذلك مراعاة لاعتبارات عدة، مقتضيات صناعة الكتابة... وحال المتلقي وإن كنت لا أعرفه)[3].

ومما سبق نجد أن الكاتب هو الذي يتحكم في عمله ويحدد قيمته انطلاقا من أنه جزء من المجتمع يعرف القوانين التي تضبطه،وبهذا يكون هو الذي يحكم على عمله في بادئ الأمر قبل أن يحكم عليه غيره.

---

[1] المصدر السابق:ص51 ، 52.
[2] نفسه: ص52 ، 53.
[3] محمود الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2001 ، ص241 ، 242 ، بتصرف

كما يشير "صلاح فضل"إلى أن هناك نقد يوجه لهذا الاتجاه بالإضافة إلى إغفاله الجانب النوعي للأعمال الأدبية –كما وضحنا سالفا– حيث أنه يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها ببعضها، بل يقيم توازي بين ظواهر غير متجانسة أصلا بحكم أن الأدب إنتاج تخيلي إبداعي يغاير نوعيا طبيعة الحياة الخارجية[1].

(فأصحاب هذا الاتجاه، قد اختلطت لديهم الاتجاهات الجمالية بآثار النزعات السوسيولوجية، فهم يستعملون في بعض الأحيان مصطلحات العلوم الإنسانية في بحوثهم دون ربطها بمناهجها،ويعتقدون أنهم يفسرون الظواهر الأدبية بمجرد استعمالهم لمصطلح التفسير، بينما هم في الواقع لا يتجاوزون حدود تجميع الظواهر وتسجيلها)[2].

إذن هذه الدراسات كما هو واضح وجلي أنها تعتبر الأدب مجموعة من الأجزاء فتنظر إلى المضمون على حدى والبناء على حدى، متجاهلة أن الأدب هو قطعة واحدة (البناء والمحتوى) الذي نطلق عليه قصة أو رواية.

ب– الاتجاه الجدلي:

ويرجع هذا الاتجاه في البداية لـ: "هيجل" ثم "ماركس" من بعده، ورأيهما في العلاقة بين بنيتي المجتمع في الإنتاج الأدبي والثقافي هذه العلاقة متبادلة ومتفاعلة مما يجعلها علاقة جدلية. وقد برز "جورج لوكاش"* كمنظر لهذا الاتجاه عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتباره انعكاسا وتمثيلا للحياة، وقدم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما تسمى"بسوسيولوجيا الأجناس الأدبية"، تناول فيها طبيعة الحياة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية[3].

---

(1) المصدر السابق: ص 55.

(2) سمير سعيد حجازي: المرجع السابق، ص147.

* أحد المساهمين في بناء الاتجاه السوسيولوجي الحديث، فهو ناقد ماركسي يجمع بين المادية الجدلية ومصادرها المتعددة، ولديه معرفة عميقة بالأدب الألماني الحديث.

(3) المصدر السابق:ص56 ، 57.

ومن هنا نجد أن "لوكاش" يرجع العامل الجوهري لازدهار الرواية على مستوى الكتاب إلى شدة التناقضات في المجتمع البرجوازي ويلزم على الباحث بأن يجعل هذه الخصائص الهامة في حسبانه قبل البدء في عملية دراسة الأدب وتحليلها [1].

ثم جاء بعده "لوسيان جولدمان"* الذي ارتكز على مبادئ "لوكاش" وطورها حتى تبنى اتجاها يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبي" حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفي على عكس اتجاه "سكاربيه" الكمي معتمدا على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التي يوجزها "صلاح فضل" كالتالي:

1-يرى "جولدمان" أن الادب ليس انتاجا فرديا، ولا يعامل على أنه يعبر عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي، بمعنى أن الأديب يجسد الوعي والضمير الجماعي، فجودة الأديب وإقبال القراء على أدبه هو بسبب قدرته على تجسيد المنظور الجماعي[2].

وحسب "جولدمان" فإن (النتاج الأدبي مجرد انعكاس بسيط للوعي الجماعي الواقع، ولكنه تعبير عن الوصول إلى مستوى متقدم من الانسجام للميولات الخاصة لوعي جماعة أو أخرى[3].

ولتوضيح هذا نقول أن الأديب الذي ينتمي لطبقة ما يعبر عن طموحات هذه الطبقة وهذه الطموحات ليست فردية بل جماعية، وبهذا يكون الأدب أداة تصاغ بها الأفكار الجماعية في جنس أدبي سفيرها الأديب.

2-كما يرى "جولدمان"أن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، وهي تختلف من عمل لآخر، فعندما نقرأ عملا ما فإننا ننمو لإقامة بيئة

---

[1] المصدر السابق: ص56 ، 57.

*رائد البنيوية التكوينية ، ومن مؤسسي النقد السيسيولوجي ذي الطابع العلمي ،ومن مؤلفا ته : نحو سيسيولوجيا الرواية،العلوم الإنسانية والفلسفة .

[2] المصدر نفسه، ص57 ، 58.

[3] حميد لحميداني: النقد الروائي و الإيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ،ص69.

دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء لآخر في العمل الابداعي، فاذا فرغنا من القراءة نكون قد كوّنا بنية كلية تتكون من المقابل المفهومي والمقابل الفكري للوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب[1].

واعتمادا على مسابق نجد أن هناك اتصال بين العمل الأدبي ودلالته ونقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي هي أهم حلقة عند "جولدمان" التي يطلق عليها "رؤية العالم"[2].

ومعنى هذا أن "جولدمان" يحاول أن يربط بين الأثر والجماعة بدلا من ربطه بالفرد المبدع مباشرة، لأنه يرى أن الجماعة وحدها هي التي تستطيع أن تنتج "رؤية متماسكة للعالم" و أن الكاتب يستطيع التعبير عن هذه الرؤية بكيفية معينة[3]. ومن هذا نفهم أن "جولدمان" يرجع الأعمال الإبداعية للبنى الفكرية الجماعية لأن الفرد جزء لا يتجزأ من الجماعة.

ولكن النقد الذي يوجه ل"جولدمان" هو أنه (بنية بعض الفئات أو الأفراد في ظروف معينة تبدو شبه مستقلة عن الاطار العام للمجتمع، ولكنها مع ذلك مرتبطة بالظروف العامة للمجتمع بكيفية معينة) [4].

---

[1] المصدر السابق: ص58.
[2] نفسه: ص59.
[3] سمير سعيد حجازي: المرجع السابق، ص 153.
[4] نفسه: ص154.

المبحث الثالث: المنهج النفسي

أولا: نشأته: يرى "صلاح فضل"أن المنهج النفسي له جذور بعيدة وغائرة في الأعماق، تمثلت في تلك الملاحظات التي ترد في بعض ظواهر الإبداع، فيمكن أن نجد في نظريات "أفلاطون" تأثير الشعر على العواطف الإنسانية وما إلى ذلك من ضرر اجتماعي، طرد لأجله الشعراء من مدينته الفاضلة كذلك نلاحظ أن "نظرية التطهير" عند "أرسطو" إنما تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النفسية من خلال استثارة عاطفتي الخوف والشفقة[1].

إلا أنه لم تكن هذه إلا إرهاصات أولية للمنهج النفسي لأنها لم تكن دراسات منهجية نقدية منسقة في هذا الإطار.

بدأ المنهج النفسي بشكل علمي منظم- كما يفيد "صلاح فضل"- مع بداية علم النفس ذاته منذ مائة عام على وجه الخصوص، في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات "سيغموند فرويد"* في التحليل الفني وتأسيسه لعلم النفس، استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن العامة التي تؤسس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرهاصات وتوطئة له[2]. فهو يرى أن العمل الأدبي موقع أثري له طبقات متراكمة، من الدلالة ولابد بالتالي من كشف غوامضه وأسراره فالإنسان بالنسبة إليه يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ويعبر عنها في صورة سلوك أو لغة أو خيال[3]. بمعنى أن العمل الأدبي صورة عاكسة للمكبوتات و الوسيلة المترجمة لها في نفس الوقت.

وحسب "صلاح فضل" فإن "فرويد" يرى أن اللاشعور أو العقل الباطن هو مستودع للرغبات والدوافع المكبوتة التي تتفاعل في الاعماق بشكل متواصل، ولكن لا تطفو إلى مستوى الشعور إلا إذا توافرت لها الظروف المحفزة لظهورها، فالأدب والفن عنده ما هما إلا

---

[1] صالح لهويدي: المرجع السابق، ص 80.

* طبيب ومحلل نفساني وعالم أعصاب نمساوي، مؤسس مدرسة التحليل النفسي ، خلف عدة مؤلفات منها: تفسير الأحلام، قلق في الحضارة، مستقبل الوهم...إلخ.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5 ، 2007 ،ص332.

[3] المصدر السابق:ص66 ، 67.

تعبير عن اللاوعي[1]. (لأن النص الأدبي بالنسبة إليه شأنه شأن الحلم يحمل معنيين أو مضمونين أحدهما ظاهر وثانيهما كامن لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام طريقة التحليل النفسي)[2].

من خلال ما سبق نجد أن "فرويد" يقسم النفس إلى منطقتين منطقة سطحية ومنطقة باطنية، هذه الأخيرة التي تتجمع فيها المكبوتات التي تتجسد في الأعمال الأدبية، بمعنى أن العمل الأدبي ما هو إلا صورة عاكسة للاوعي الباطن.

فقد كان اهتمام هذا العالم ينصب على تفسير الأحلام، باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور وهو الطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها، فكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن من ناحية ثانية[3]. فكما أن الحلم تعبيرا عن رغبة لم تشبع في عالم الواقع فكذلك النشاط الفني ما هو إلا (تعبير عن رغبة، وهذه الرغبة لم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال...الفن،إذن هو استبدال الغرض الواقعي الذي عجز عنه الفنان بغرض خيالي)[4].

ويشير "صلاح فضل" إلى أن "فرويد" حدد خصائص الحلم بمجموعة من الأوصاف منها التكثيف* والإزاحة* والرمز*، ثم أدرك أنها التي تحكم –أيضا– طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص[5].

فالعمل الفني والأدبي عند "فرويد" يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية ولا تكون الرغبة رغبة مالم يكن بينها وبين الإشباع عائقا ما: كالتحريم الديني والحظر الاجتماعي أو

---

(1) المصدر السابق: ص67.
(2) احمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1990 ، ص15.
(3) المصدر السابق: ص67.
(4) أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص15.
*التكثيف: هو حذف أجزاء من مواد اللاوعي وخلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة.
*الإزاحة: إبدال موضوع الرغبة اللاواعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيا وعرفيا.
*الرمز: تمثيل أو عرض مكبوت من خلال مواضيع غير جنسية تشبه المكبوت وتوحي له.
(5) المصدر السابق:ص67 ، 68.

السياسي، ولهذا تكون الرغبة حبيسة تستقر في اللاوعي من عقل الفنان أو الأديب،ولكنها تجد لنفسها متنفسا من خلال صيغ محرفة وأقنعة من شأنها أن تخفي طبيعتها الحقيقية[1].

(أي إشباعها بكيفيات مختلفة (الأحلام،... الأعمال الفنية)، كان الفن- إذن- تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي واستجابة تلقائية لتلك المؤثرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة)[2].

فالرغبات المقنعة أو المحرفة تتضح للوعي تشكل "المحتوى الظاهر"،أما الرغبات اللاواعية التي تعبر عنها هذه الصيغ المقنعة هي التي تشكل "المحتوى الباطن" هذا الأخير الذي هو مستقر اللاشعور.

ويؤكد "فرويد" على أن مرحلة الطفولة بكل انفعالاتها واضطراباتها تتفاعل في الداخل، وهي التي تحدد سمات شخصية الإنسان، فإذا عانى الطفل شيئا من الحرمان في هذه المرحلة كانت هي المشكلة لأهم ملامح طريقته في السلوك والتصور، فإذا كان هذا الإنسان فيما بعد مبدعا وشاعرا،أصبح محكوما بجملة تجاربه الطفولية تلك، والمرجعية الحقيقية لما يستخدمه من رموز يوظفها في عمله الإبداعي[3].

ومن خلال رأي "فرويد" نستنتج أن العمل الإبداعي هو ترجمة لحياة الأديب منذ الطفولة، وتجسيدها لها بحيث يصبح هذا العمل الإبداعي تعبير عن مكبوتات الطفولة و دوافعها الملحة، وبهذا يصبح الأدب أرضا خصبة تكشف فيها حياة الشخص اللاشعورية.

وقد عمد "فرويد" الى تاريخ الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمّى بعض ظواهر العقد النفسية –مثلا- بأسماء شخصيات أدبية، مثل: عقدة "أوديب" و"عقدة إلكترا" وغيرها، كما لجأ إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية:

([1]) ميجان الرويلي، سعيد البازغي: المرجع السابق، ص333.
([2]) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص22.
([3]) المصدر السابق:ص69.

لوحة "موناليزا"لـ: "ليوناردو دافينشي" وبعض الأعمال الأدبية والشعرية للتدليل على نظرياته في التحليل النفسي[1].

ويتضح لنا من خلال منحى "فرويد" في تحليل شخصيات المبدعين من الأدباء والفنانين أنهم يعانون من بعض الأمراض النفسية والكبت الجنسي بشكل خاص، وهذه المعاناة تكون حبيسة اللاوعي ثم سرعان ما تطفو على السطح، وذلك حين ينام العقل الواعي ليستيقظ بذلك اللاوعي وغالبا ما يحدث هذا أثناء النوم[2].

ولعل "فرويد" بالغ حينما وصف الأديب بأنه مريض نفسيا، وأن عمله يعكس عقدة جنسية وأمراضه النفسية، وهو هنا يرجع العملية الإبداعية إلى حالة مرضية كالعصاب وانفصام الشخصية– وغيرها.

ولذلك ظهر "علم نفس الإبداع" في الدراسات النفسية،إذ يجعل التفوق في الإبداع نظير لنوع من العبقرية، ثم يقرن هذه العبقرية بنوع من أنواع الجنون، فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي لحياة النفسية، ولا يعتمد علم الإبداع على الفروض النظرية البحتة، وإنما يحاول إخضاع المبدعين لمجموعة من الاختيارات والأسئلة المصممة بطريقة منهجية وعلمية، كما يتم إخضاع مسودات الأعمال الإبداعية ذاتها لهذا النوع من التحليل لأن هذه المسودات تكشف عن حالات الاختيار والتصويب وأسبابها العميقة[3].

ويفيد "صلاح فضل" أن في ثقافتنا العربية نشأت مدرسة في مجال "علم نفس الإبداع"أسسها "مصطفى سويف"، صاحب كتاب "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"،وقد كان كتابه هذا بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي تشعبت وتناول تلاميذها باقي الأجناس الأدبية، فكتب "شاكر عبد الحميد""الأسس الفنية للإبداع

(1) المصدر السابق: ص68.
(2) عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ، دط،2008، ص49.
(3) المصدر السابق: ص70، 71.

الفني في القصة القصيرة وكتبت "سامية الملة"" الأسس الفنية النفسية للإبداع في المسرح"[1].

2- مدارس التحليل النفسي وأثرها في فهم الأدب:

لقد تطورت مدارس علم النفس مما أسفر عن نشأة مدارس جديدة لها أثرها البالغ في اكتشاف جوانب غير فردية لربط العالم الداخلي بالإبداع الأدبي ومن أهم هذه المدارس:

أ-مدرسة يونغ*:

لقد نقل "يونغ" بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجماعي فالشخصية الإنسانية – في نظره – لا تقتصر على حدوث تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج والأنماط العليا التي تتخمر في الثقافة الإنسانية عبر أجيال مختلفة، وتنتقل على شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النماذج والأنماط في تركيب طريقة التخيل الإنساني وطريقة الشعور في منظومة القيم والفاعلية النفسية الانسانية[2]. ويطلق "يونغ" على القسم من الدماغ الذي يحتفظ بتلك التراكيب والأنماط: اللاوعي الجماعي فالحياة العقلية عنده تتكون من اللاوعي الجماعي واللاوعي الفردي...ومضمون اللاوعي الجماعي يتكون أساسا من الأنماط الأصلية[3]. ومن خلال نظرية "يونغ" نلاحظ أنه لم ينفي اللاوعي الفردي "لفرويد" حيث يؤكد أن الأحلام تفصح عن مكبوتات الفرد إلا أنه يضيف إليه نوع آخر يسميه اللاوعي الجمعي بحيث أن هذا الأخير يكون متطابق لدى جميع الأفراد ونادرا ما يظهر في الأحلام، وهو نتيجة لخبرات وموروثات جماعية تكون مخزنة في اللاوعي الجمعي عبر حقبة من الزمن.

([1]) المصدر السابق: ص71.
([2]) نفسه: ص75 ، 76.
([3]) أحمد حيدوش: المرجع السابق، ص28،بتصرف.

وفي الوقت الذي نجد "يونغ" مع أستاذه "فرويد" في فكرة اللاشعور، نجده يرفض مغالاة أستاذه في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد النفسية، وإعطائها الأهمية الكبرى في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة. "فيونغ" يرى أن الفنان أهم بكثير، بل ربما لا يمكن مقارنته بمرض الأعصاب، مما أتاح فرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب[1]،ففي الوقت الذي يركز فيه "فرويد" على الحياة الخاصة لصاحب التجربة الفنية ويحاول أن يفسر من خلالها العمل الفني لكونه عرضا مرضيا يعبر عن حياة الشاعر و الأديب المريضة... يركز "يونغ" على الأنماط الأصلية التي تتضمنها الآثار الفنية الشعرية خاصة[2].

ومن خلال ما سبق نجد أن يونغ يؤكد أهمية الفن في تفسير حياة الفنان ويرى أنها مجرد مساعد أو عائق لعمله الفني. ولقد نجحت الدراسات التي اعتنقت نظرية "يونغ" في اللاشعور الجمعي نحو تقصي مظاهر النماذج العليا، في الأدب والفن والأساطير، والصور الشعرية الأدبية التي يعكسها إبداع هؤلاء الأدباء والفنانين في أعمالهم، بواسطة تلك الرواسب المنحدرة إليهم من أسلافهم، ومحاولة فهمها وتفسيرها في ضوء معرفتها للنماذج الأسطورية الشعائرية للأمم والشعوب[3].

2-مدرسة أدلر[*]: تحتل هذه المدرسة أهمية خاصة في تحليل الإبداع الأدبي، لأنها تقرن بين الأحلام والرموز بشكل باهر[4].وقد رفض "أدلر" تفسير أستاذه "فرويد" للإبداع بأنه تعويض مقنعا عن كبت جنسي يعاني منه المبدع، وضربا من ضروب التنفيس في محاولة للتواؤم مع العالم وتفاديا للمرض مع عدم رفضه لفكرة الدافع الغريزي للإبداع. بحيث يرى "أدلر" (أن عقدة الجنس بكل مظاهرها ومركباتها لا تفلح في تفسير الإبداع بقدر ما يبدو النقص عند المبدع محاولة تعويضه)[5].

---

[1] صالح لهويدي: المرجع السابق، ص85.
[2] أحمد حيدوش: المرجع السابق، ص31
[3] المصدر السابق:ص76.
[*] نفساني من أصل نمساوي، صاحب نظرية علم النفس الفردي، كتب: معرفة الإنسان، معنى الحياة.
[4] المصدر السابق: ص77.
[5] صالح لهويدي: المرجع السابق، ص86.

من هنا نجد "أدلر" يسعى من خلال دراساته في الآداب والفن والتنقيب عن مظاهر التعويض عن النقص في ضروب الفن ومظاهر الإبداع التي عرفت عنده بمصطلح "مركب النقص"[1].

ومن خلال ما سبق نجد أن نظرية "أدلر" تقوم على أن الحياة النفسية يحكمها الشعور بالنقص وهذا النقص ينعكس على الأعمال الإبداعية حيث أن الأديب يحاول التعويض عنه فيها. والهروب من هذا الشعور.

فقد كان "أدلر" يرى أن التعلق بالحركة لإثبات الذات هي الدافع والينبوع الأصيل في كل نفس بشرية، لأن ذات الإنسان ألصق به من جنسه، فأتاحت هذه النظرية التي جاء بها "أدلر" المجال أمام الدارسين الذين تأثروا بها النظر في عاهات المبدعين وعقدهم ونواقصهم، والرابط فيما بينها وبين إبداعاتهم وتفسيرها في ضوء المعرفة المتحصلة عن الأديب أو الفنان[2].

ثم حدثت نقلة نوعية في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية في منتصف هذا القرن مع بداية المناهج البنيوية على وجه التحديد، فقد اهتم "جان بياجيه" بعلم نفس الأطفال وبكيفية تكون اللغة لديهم.

ثم أعلن "لا كان" الفرنسي–أحد رواد الفكر البنيوي– الربط عبر اللغة بين النفس والأدب في منهج شديد التماسك، واعتبر أن اللاشعور مبني بطريقة لغوية [3]،حيث يقول (التكلم و التكلم فقط). تلك هي القاعدة ويوضح "لاكان" في مؤلفه "كتابات" (ليس لهذه القاعدة سوى وسيط: كلام المريض) غير أن هذا الكلام –وهو غالبا وليد حدث جرى في

[1] بسام قطوس: المرجع السابق، ص54.
[2] صالح هويدي: المرجع السابق ،ص 86.
[3] المصدر السابق: ص77.

اليوم أو هو وليد حلم أو عبارة هاجسيه– يحرض ويوجه مجموعة من الصور والأحاسيس... ستخضع بدورها للتحليل[1].

ثم ظهرت ميادين كثيرة في علم النفس وأخذت تمتد لتشمل دراسة الذاكرة، هذه الدراسة تعتمد على جانب فيسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المخ بوظائفه، وعلى جانب معملي يرتبط بالتجارب التي تجري على عينات مختارة، لاختبار كيفية تلقيها والقوانين الفاعلة في حركة الذاكرة، كل ذلك يصب في فرع جديد يسمى "الذكاء الاصطناعي" من فروع علم النفس التجريبي،وهذا الفرع ذو أهمية بالغة عندما يطبق على النصوص الأدبية، بل تشرح لنا بالدرجة الأولى كيفية تلقي النصوص والاستجابة لها وفهمها[2]

على ما سبق تلتئم دائرة الدراسات الفنية بحيث لم تعد تقتصر على المرسل إنما أخذت تتجه نحو المتلقي، وتشرح كيفية استجابته الذهنية والتحليلية والحسية للأعمال الأدبية ونوع هذه الاستجابة، وكيفية فهمه لها، وشروط هذا الفهم، وما يدخل تحتها من عوامل تساعد على تحديدها[3].

(1) مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997،دط،ص53 .
(2) المصدر السابق:ص79.
(3) نفسه: ص80.

أولا: المنهج البنيوي

1- نشأته:

يرى "صلاح فضل" أن المنهج البنيوي ليس وليد الفجأة إنما له إرهاصات عديدة تخمرت في مجموعة من البيئات والمدارس والاتجاهات المتعددة والمتباينة فيما بينها من حيث الزمان أو المكان، ويحدد بدايتها مع الدراسات اللغوية، وإن لم يحوي في البداية المصطلحات البنيوية[1].

ولقد ساهم في بلورة هذا المنهج عاملان أساسيان وهما:

أ-أفكار "دوسوسير*":

هذا الأخير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية –هي المنطلق لهذه التوجهات- في كتابه "محاضرات في علم اللغة العام"، التي أملاها على تلاميذه في مدرسة "جنيف"، حيث تعد هذه المحاضرات هي البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة، وذلك عبر الرؤية الثنائية المزدوجة التي من خلالها يتم وصف الأنظمة اللغوية[2]، هذا ما يؤكد عليه "يوسف وغليسي" (إن البنيوية لم تكن إلا تتويجا لجهود ألسنية تأتي على رأسها المدرسة السوسورية بزعامة " سوسير" عبر ملاحظاته الشهيرة... لقد هجر "دي سوسير" الدراسات اللغوية التاريخية... وراح يضطلع بالدراسات الوصفية المنكفئة على النسق الآني التي كان من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات جديدة من طرز اللغة والكلام والدال والمدلول...)[3].

وفي مقدمة هذه الثنائيات الآنف ذكرها: "ثنائية اللغة والكلام" معتبرا اللغة الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي نقول عنه لا شعوريا بوصفنا متكلمين والكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق في الحالات الفعلية في اللغة وهو يقع في زمن متغير بينما اللغة

---

[1] المصدر السابق: ص85.

* عالم لغوي سويسري جاء بثنائيات اللغوية (الدال والمدلول، اللغة والكلام...)

[2] نفسه: ص85.

[3] يوسف وغليسي: المرجع السابق، ص96 ، 97 بتصرف.

هي نموذج جماعي ذهني لا يظهر إنما يحكم فعل الكلام ويمثل المتحكم الأساسي لها[1]. بمعنى أن "دي سوسير" فصل بين اللغة والكلام حيث جعل من اللغة عمل جماعي، يحكم الكلام ويرجع إليه، أما الكلام فهو عمل فردي آني متغير الزمان. ويرى "صالح فضل"أن التصور الذي قدمه "دي سوسير" قريب جدا من ذاك التصور الذي يمكن أن نطلق عليه الأبنية اللغوية[2].

هذا التميز هو المهاد الذي انطلقت منه كل النظريات البنيوية اللاحقة، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق للدراسات اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة لسانية دالة وليس التلفظ الفردي، فإن الموضوع الحق للدراسة في العلوم الإنسانية هو اكتشاف هذا النسق الكامن من القواعد المستخدمة في القصائد أو الممارسات الاقتصادية[3].

ب-مدرسة الشكلانيين الروس:

ظهرت هذه المدرسة في عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن، مركزة على دراسة العلاقات الداخلية للنص ودلالاتها، وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدا من مفهوم البنية[4].

ومن أهم رواد هذه المدرسة حسب -صلاح فضل- هو "رومان جاكبسون" حيث قام بدور كبير في الربط بين الاتجاهات الغربية المختلفة وتنظيمها وتنطلق مقولاته من أن الأدب لغة في المقام الأول، وأن البنيوية منهج يتخذ من علم اللغة أساسا له، لذلك ينصب عمله بشدة في البحث عن تحقيق الوظيفة الشعرية في اللغة داخل الأدب[5].

حيث أن الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الأدب بل توجد بمقادير متفاوتة في مستويات اللغة الأخرى... فالوظيفة الشعرية هي المقابل لأدبية الأدب وهي التي دعى

---

[1] المصدر السابق: ص86.
[2] نفسه: ص86.
[3] عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص195،196.
[4] المصدر السابق: ص87.
[5] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، دط، 1988 ، ص24.

واعتنى بها النقاد البنيويون[1] حيث يقول "جاكبسون": (أن موضوع الشعرية يهتم بقضايا البنية اللسانية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيان اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات)[2]. ويرى نافدنا أن الوظيفة الشعرية هي مقابل لأدبية الأديب[3].

من هنا يتضح أن "جاكبسون" يسير على نفس خطى: "دي سوسير" غير أنه أسس للبنيوية الأدبية وبذلك انتقل بها من اللغة إلى الأدب لأن "دوسوسير" كان في نظريته يفرق بين اللغة والكلام أما "جاكبسون" فيفرق بين الأدب والأعمال الأدبية.

كما يرى "صلاح فضل"أن هناك إرهاصات منهجية ساهمت في بلورت المنهج البنيوي أطلق عليه "مدرسة النقد الجديد" كانت بداياتها في إنجلترا وأمريكا بشكل خاص هذه المدرسة ترتكز على المفاهيم اللغوية ابتداءً من تلك المفاهيم الوظائفية التي انتشرت عند الغربيين إلى نفس المفاهيم التي استقرت عند دراسة النص في حد ذاته[4]. حيث عدوا الأعمال الأدبية أشياء مجردة أو بعيدة عن العوامل الخارجية[5].

من خلال ما سبق يتضح لنا أن مدرسة النقد الجديد كانت إضافة إلى المنهج حيث أنها عملت على دراسة النص في معزل عن المؤثرات الخارجية اجتماعية كانت أو نفسية.

حيث أن النقد الجديد رفع شعارات كانت تضاهي شعارات المدارس السابقة لتتفاعل معها مشكلة المعالم البارزة للحركة البنيوية والأنثروبولوجية وعلم النفس والنقد الأدبي[6]. لقد كانت هذه المدرسة تسير في نفس التيار مع المدارس السابقة وتتلاقى معا في نفس النقاط والنتائج المنهجية، وكان أبرز نقاط التلاقي بين مدرسة النقد الجديد والاتجاهات السابقة متجسدا عند "ليفي شتراوس" العالم الأنتربولوجي الذي فصل النموذج اللغوي عن المنهج

---

[1] المصدر السابق: ص92.
[2] عز الدين مناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ،ط1،2006،ص28.
[3] المصدر السابق: ص92.
[4] نفسه: ص89.
[5] عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص209.
[6] المصدر السابق: ص89.

التاريخي بحيث أنه يرى أن هذا الأخير لا يفضي إلى نتائج يقينية بينما النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عونا وأشد خصوبة. وهذا الكلام يسر تمازج العلوم الإنسانية الذي تجسد بلقاء هذا باللغوي "جاكبسون" ليتعاونا في كتابة تحليلا بنيويا لنص "بودلير""سونيت القطط"فكان هذا التعاون ميلادا لمنهج بنيوي في النقد العالمي الحديث[1].

كان يوازي ذلك أيضا التيارات الفاعلة في المجالات المعرفية والإنسانية المماثلة للأنتربولوجيا ولعلم اللغة، فنجد "جاك لاكان" يؤسس لعلم النفس البنيوي القائم على أن البنية تكون لغة لا شعورية والأدب جسد لغوي ممثل للنص الأدبي، ومن هنا فإن أي مقاربة لتحليل هذا الأدب بمنهج علمي كان من المفروض أن تنطلق من اللغة[2].

من خلال هذا يتضح –حسب لاكان– أنه لا وجود لأي علاقة بين النفس والتجربة.

وعلى هذا الاعتبار تأسست البنيوية في النقد الأدبي استنادا لمجموعة من المبادئ أهمها:

تعطيل المؤقت التاريخي للدراسات الأدبية وتفعيل محور البحث في الأدب كنظام في حد ذاته[3].

ومن هنا تم عزل النص عن المؤثرات الخارجية ودراسته ضمن سياقه النصي الداخلي ولا علاقة له بنفسية المؤلف والمجتمع وضروریاته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب،أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا[4].

---

[1] المصدر السابق: ص89-90.
[2] نفسه : ص90.
[3] نفسه: ص91.
[4] نفسه: ص91.

إن النقد البنيوي يتمركز حول النص ويعزله عن كل شيء المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها. ويرى أن الواقع الوحيد الذي يقوم عليه الأدب لا يخرج عن الخطاب أو اللغة[1]وجوهر النقد الأدبي هو التحليل وليس التقويم ... هدفه الأساسي إبراز كيفية تركيب العمل الأدبي والمعاني التي تكتسبها عناصره... فالشكل الأدبي عند البنيويون تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه[2].

ومن خلال ما سبق نجد أن الناقد البنيوي رسم لنفسه حدود لا يستطيع أن يتخطاها متمثلة في النص لا غير ووسيلته في ذلك القراءة التحليلية لأبنية العمل الأدبي.

كما تطرق "صلاح فضل"إلى مقولة "أدبية الأديب" هذه الأخيرة –حسب صلاح فضل–هي التي نقلت القيمة في الأعمال الأدبية من السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي إلى السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها من طبيعتها الشعرية التي لا تقتصر على جنس بذاته وإنما تتخطاه إلى الأجناس الفنية الأخرى وهي مرادفة للوظيفة الشعرية الآنف ذكرها، حيث ارتبطت أدبية الأدب بشكل كبير بنظرية التواصل عند "جاكبسون" طبقا لمنظومة المرسل والرسالة والمرسل إليه وقناة التواصل والشفرة[3].

حيث أن المرسل يبعث برسالة إلى المرسل إليه ولكي تعمل هذه الرسالة عملها لا بد لها من صياغة تتدرج في إطارها، كما لا بد من افتراض الشفرة التي يحل المرسل إليه الرسالة على أساسها[4]. بمعنى أن المرسل إليه لابد أن يكون على دراية بالشفرة ليتمكن من فهم الرسالة.

---

[1]فائق مصطفى وعبد الرضى علي: في النقد الأدبي الحديث، مديرية دار الكتاب للطباعة والنشر، الموصل، ط1 ، 1989 ، ص182.
[2]صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، دط، 1987 ، ص 33.
[3]المصدر السابق: ص92.
[4]عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص205.

2- منطلقاته:

يرى "صالح فضل" أن موضوع النقد هو الأدب وبهذا يكون النقد قد ابتعد عن أي جوانب خارجية عن النص، لأن النقاد لو اهتموا بالسياقات الخارجية سيبتعدون بذلك عن الحقيقة، هذه الحقيقة التي تغيرت مع البنيويين، فلم تعد هناك حقيقة جوهرية فلسفية يهدف إليها المبدع من خلال كتاباته وينشدها الناقد بتحليلاته لهذه الكتابة[1]. ومن هنا تحولت مهمة الناقد من البحث عن موطن الجمال والرداءة في العمل الأدبي إلى فحص الكتابة وتنظيمها المنطقي ومدى قوتها وضعفها دون إعطاء أهمية للحقيقة التي تدعي أنها تعكسها أو تبينها في كتاباتها.

ومعنى ذلك أن نظرية الأدب –انطلاقا من البنيوية- تغيرت وأصبحت نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من الجانب اللغوي والفني والجمالي وبهذا تدخل ضمن الفلسفة العامة التي تعتمد على الظاهر في وقت معين، وهكذا اتخذت البنيوية عن علم اللغة غطاءً لها لتستقي منه بعد ذلك مصطلحاتها في مجال النقد الأدبي.[2]

وعلى العموم فإن علم اللغة يمثل المنبع الذي أخذت منه البنيوية مصطلحاتها في مجال النقد الأدبي ويعد أيضا منبع تلك المصطلحات التي استخدمت في المجالات الموازية لها.

---

[1] المصدر السابق :ص94.
[2] نفسه: ص95.

ثانيا: المنهج الأسلوبي

1- نشأته: يشير "صلاح فضل" في البداية إلى أن هناك ترابط بين الأسلوبية والبنيوية بحكم أن كليهما انطلق من الفكر اللغوي والأدبي، غير أن الأسلوبية كانت لها الأسبقية (هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي... متأثرة بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية)[1].

إذن من هنا نجد أن الأسلوبية والبنيوية كان لها نفس المنبع والمنبت ألا وهو الجانب اللغوي لأن كليهما اعتمد على هذا الجانب.

وليس بغريب أن علم الأسلوب قد ولد وثيق الاتصال بعلم اللغة وواحد من مؤسسيه اللغوي "شارل بالي*"، وبالتالي فهناك نوع من الترابط بين دراسة الأساليب التعبيرية من جهة والألسنية من جهة أخرى.

فمن حقائق المعرفة أن اللغة ترتبط باللسانيات ارتباط الناشئ بعلة نشوئه،إذ تفاعل علم اللسان مع مناهج النقد الأدبي الحديث حتى أخصبه فأرسى معه قواعد علم الأسلوب، وهذا الأخير من ضروب الصنف الثاني من العلوم، والتي اكتشفت منهجا مستحدثا يتناول به مادة لم يسبق أن تناولها بذلك المنهج وهو بذلك صنو لعلم اللسان[2].

ومن خلال ما سبق نجد أن "شارل بالي" اعتبر الأسلوبية جزء من الألسنية بحيث أصبحت الأداة التي تجمع بين علم اللغة والأدب.

ووضح "صلاح فضل"أن "بالي" كان يهتم بالجانب اللغوي للأسلوب خارج حيز الأدب ويركز على الجانب العاطفي في تشكيل سمات مميزة للأساليب اللغوية[3].

---

[1] المصدر السابق :ص109،بتصرف.

* هو ألسني سويسري ولد بجينين ومات بها، تتلمذ على يد سوسير وبرع في الألسنة وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعده.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ،دار العربية للكتاب، تونس ، ط3، 1982،ص5،6.

[3] المصدر السابق :ص 109.

اهتم "بالي" في دراسته بالبحث عن (علاقة التفكير بالتعبير وإبراز الجهد الذي يبدله المتكلم ليوفق بين رغبته في القول وما يستطيع قوله)[1].

إذن لقد كان اهتمام الأسلوبية التعبيرية محصورا بين الشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ ويضمنها في خطابه بغض النظر عما إن كان ذلك الخطاب عاديا أو أدبيا[2]. وبذلك (ظلت أسلوبية "بالي" هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب)[3]، فهو يهتم بالجانب الأدائي للغة من خلال تأليف المفردات والجمل وتراكيبها، هذا الاهتمام بالجانب العاطفي جعله يغفل عن الجانب الجمالي وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن اللغة الأدبية.

بحيث أن "بالي" كان شديد الحرص على استبعاد العمل الأدبي، وعدم إدراجه ضمن علم الأسلوب، محتجا بأن العمل الأدبي لا يهدف إلى التواصل مثل اللغة العفوية المنطوقة، ولا يهدف إلى جذب المخاطب واستشارته[4].

كما يشير ناقدنا إلى أن هناك عدة مدارس أوروبية شاركت في تنمية الاتجاهات الأسلوبية معتمد على الأساس اللغوي الذي انطلق منه "شارلي بالي" تمثل ذلك في الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين وأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الفيلوجية لدى المدرسة الألمانية كما تمثلت في كتابات "فوسلبر" و"سبتزر" وأعمال المدرسة الإيطالية والإسبانية على وجه الخصوص... وكان للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد في الدراسة البلاغية[5].

2- تعريفه:

يرى "صلاح فضل"أن مفهوم الأسلوب هو النقطة الأساسية في الدراسة الأسلوبية مشيرا إلى تعدد التعريفات في مجموعات أو جزها في ثلاث:

---

[1] نور الدين السد: الاسلوبية وتحليل الخطاب، ج1 ، دار هومة، الجزائر، دط، 1997 ، ص66.
[2] محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1 ، 2010 ، ص34.
[3] موسى سامح ربايعية: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ،دار الكندي ،عمان ،الأردن،2003،ص11.
[4] إبراهيم السمري:المرجع السابق ، ص225.
[5] المصدر السابق: ص109 ، 110.

أولا:(مجموعة التعريفات التي ترد الأسلوب طبقا للنموذج التواصلي المعروف في الدراسات الإنسانية إلى المرسل ابتداء من تعريف "دي يوفون"... وهو "الأسلوب هو الرجل نفسه)[1].

وبهذا التعريف يتضح أن الأسلوب هو تعبير كاشف عن نمط التفكير عند صاحبه حيث أنه يكشف عن شخصيته وتوجهه الفكري، لكن نجد "باختين" ينكر هذا التعريف بل يرى أن (بإمكاننا أن نقول: إن الأسلوب رجلان، وبالضبط الإنسان وشريحته الاجتماعية)[2]

ثانيا: تعريفات تعتمد على النص بغض النظر عن صاحبه[3].الأسلوب كتقليد (الواقع ما في نص ما)المفهوم المحاكي والانعكاسي للأسلوب الذي يدور حول العلاقة بين الأسلوب والموضوع الممثل له[4]. هنا نجد أن هذا التعريف ينطلق من النص إلى النص بحيث يدرس علاقة الأسلوب بالموضوع وما يتصل به من دلالات وإيحاءات.

ثالثا: تعريفات تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر إلى الطرف الثالث وهو المتلقي باعتباره الذي يميز بين الخواص الأسلوبية ويدركها ويكشف انحرافها وبروزها عن طريق ما تحدثه من أثر والوظيفة التي تقوم بها هذا ما يطلق عليه القارئ النموذجي عند "ريفارتير" ليصبح بذلك المحور الأساسي في التعرف على الخواص الأسلوبية[5]. بمعنى أن هذا التعريف يجسد أثر الأسلوب على القارئ الناتج عن الخصائص الداخلية للنص[6].

من هنا نجد أن هذا التعريف قائم على مدى تأثير الأسلوب في القارئ أو المستمع بمعنى أنه قائم على الجانب التأثري أو العاطفي للأسلوب.

ثم يستطرد "صلاح فضل" قائلا:(أيا كان تعريف الأسلوب الذي نرتضيه والخلافات الناشئة بين الباحثين نتيجة لتعدد الوجهات النظرية حول مفهوم الأسلوب... فإن النتيجة التي

---

[1] المصدر السابق: ص111 ، بتصرف.
[2] أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي،إفريقيا الشرق ،الدار البيضاء ،ط1 ،1987،ص52.
[3] المصدر السابق: ص112.
[4] هنريش بليت: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 1999 ، ص55.
[5] المصدر السابق :ص112.
[6] هنريش بليت: المرجع السابق، ص53.

نخلص إليها من كل ذلك هي أن مفهوم الأسلوب ليس بسيطا ولا سطحيا... بل يحتاج إلى جهد خلاق في مقارنة النصوص... وأن هذا التعريف يختلف من جنس أدبي لآخر)[1].

ومن خلال هذا التعريف يشير الناقد إلى أن مفهوم الأسلوب عميق ويختلف من حس أدبي إلى آخر فأسلوب الشعر ليس كأسلوب الرواية ولا المسرح. حيث يقول: (فأسلوب الشعر تتم مقاربته على مستوى البنى التعبيرية الصغرى ودرجات تواترها أما أسلوب الرواية ونظرا لاتساع مساحته النصية... فإنه يلتقط عبر البنى الكبرى المرتبطة بتعدد الأصوات... كما أن لغة المسرح بدورها تتخذ تشكيلات مخالفة لما رأيناه في الشعر والسرد...)[2].

3- علاقته :

أ- بعلم اللغة:

يرى "صلاح فضل"أن علم الأسلوب تربطه علاقات بمنظومة العلوم المتداخلة مع بعضها البعض وذلك مثل علاقته بعلم اللغة حيث يعتبر البحث الأسلوبي وثيق الارتباط بالنظرية اللغوية، لكنه يتمايز في تركيزه على تحليل لغة الأدب[3]. وكما ذكرنا سابقا بأنها علاقة المنشأ بالمنبت، بمعنى أن الأسلوب اعتمد على علم اللغة في نشأته ومتخذا إياه الركيزة الأساسية له.

وقد أدى هذا الارتباط التاريخي بين علم اللغة وعلم الأسلوب ببعض المؤرخين إلى الوقوع في الخلط بينهما، حين عدوا كل دراسة تتناول المظاهر الأسلوبية اللغوية بأنها من الأسلوبية،إذ لا يعني هذا الالتقاء في التاريخ و الأدوات أن يكون هناك التقاء في مجالات العمل بحيث ينتفي معه التفريق بين المعلمين، بل إن علم اللغة له حدوده و معالمه كما هو الحال بالنسبة لعلم الأسلوب[4].

---

[1] المصدر السابق: ص113 ، بتصرف.
[2] نفسه: ص113 ، بتصرف.
[3] نفسه :ص116،117.
[4] هاني فراج علي أبو بكر: النقد الحديث (برنامج الانتساب)، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1434-1435 ، ص67.

(إذا كان علم اللغة يدرس ما يقال فإن الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل، وعلى هذا الأساس يكون توجه الأسلوبية نحو تحليل النص لاستكشاف العنصر التأثيري للأدوات البلاغية التي يوظفها الكاتب في نصه).[1]

يمكن القول أن علم اللغة وعلم الأسلوب متصلان ببعضهما لكن لكل منهما حدود ومعالم تميزه عن الآخر.

ب-بعلم البلاغة:

يرى "صلاح فضل"أن علم الأسلوب تربطه شاج قوية بعلم البلاغة الجديدة على وجه الخصوص، وذلك من خلال أن الدراسات النصية الأسلوبية والتجارب النصية القائمة عليها سرعان ما تمثل المحصلة العلمية التي تطمع البلاغة الجديدة إلى استخلاص قوانين الخطاب الأدبي منها... إذ أن البلاغة في جوهرها تميل إلى هذا الطابع ... وعلم الأسلوب هو الذي يزودها بالنتائج المكونة للقواعد العامة بعد استخلاصها من التحليلات النصية المتعددة[2].

بحيث أن "صلاح فضل" يعتبر علم الأسلوب (وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة ترجع إلى أبويين فتيين هما علم البلاغة الحديث... من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر)[3]. وهذا ما يتجه إليه "المسدي" (الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا)[4].

---

[1] هاني فراج: المرجع السابق ،ص68.
[2] المصدر السابق: ص117 ، بتصرف.
[3] صلاح فضل:علم الأسلوب –مبادئه و إجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 1995 ، ص3.
[4] عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص52.

حيث أن الأولى بديل للثانية، ولهما مفرقات أبرزها: أن البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية ويرمي إلى «تعليم» مادته معتمدا على الفصل بين الشكل والمضمون في الخطاب اللساني و علم وصفي تعليمي ترفض مبدأ الفصل بين الدال والمدلول[1].

ومن كل هذا يتضح لنا أن علم الأسلوب استفاد من البلاغة كثيرا بل إنه لم ينهض إلا على أصولها لكن علم الأسلوب تقدم عن البلاغة في مجال علم اللغة هذا ما أدى إلى اضمحلالها وتراجعها.

(1) المصدر السابق: ص52 وما بعدها.

ثالثا: المنهج السيميولوجي

1- إشكالية المصطلح:

في مقدمة هذا المنهج يرى "صلاح فضل"أنه من المناهج ما بعد البنيوية رغم أنه نشأ موازيا لها، مبينا أن أول ما يوجهنا فيما يتصل بهذا المنهج هو قضية المصطلح[1].

(فتارة يسمى بالمنهج السيميولوجي، وتارة بالمنهج السيميوطيقي، وتارة أخرى بالمنهج السيميائي)[2] وذلك راجع لتعدد الروافد الثقافية في إطلاق الكلمات التي تدل على هذا الاسم العلمي، فمن نقل "دي سوسير"أو مدرسة "ديف"آثر مصطلح "سيميولوجيا،" وأما من نقل عن الثقافة "الانجلوسكسونية"آثر مصطلح "السيميوتيك"،أما بالنسبة للنقاد والباحثين العرب فإن "فضل" قسم إلى ثلاث اتجاهات، فبعضهم يؤثر مصطلح "السيميولوجيا". والآخر يفضل "السيميوطيقا" معتمد على المصادر "الانجلوسكسونية"أما الاتجاه الثالث فيفضل البحث في التراث العربي عن كلمة مناظرة للمصطلح الغربي أو تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث، فاختار "السيمياء" واشتق منها "السيميائية" ومن الملاحظ أن هذا المصطلح الأخير قد شاع استخدامه بين نفاد بلاد المغرب العربي[3].

وأول ما يلاحظ على هذا المنهج هو الاختلاف والتضارب في الآراء بسبب التعدد المصطلحي له، مما نجم عن ذلك تعدد المصطلحات بسبب تعدد الثقافات المؤثرة في النقاد والباحثين العرب فكل ينهل من الثقافة التي يرى أنها مناسبة متبنيا المصطلح الذي تعتمده.

غير أن "صلاح فضل" يرى أن الأمر لا يتوقف على تسمية المصطلح لأن هذا مجرد منطلق بل الأهم من ذلك هو البحث عن ماهية السيميولوجيا في حد ذاتها[4].

---

[1] المصدر السابق: ص121.
[2] عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص285.
[3] المصدر السابق: ص121 ، 122.
[4] نفسه:ص122.

2- ماهية السيميولوجيا:

يرى "صلاح فضل"أن هذا العلم نشأ مع منتصف القرن التاسع عشر بإسهام أوروبي أمريكي مشترك في وقتين متزامنتين نسبيا على يد العالم اللغوي "دي سوسير"، والفيلسوف الأمريكي "تشارل بيرس"*.

أ- درس "سوسير" العلامة اللغوية، ووضع خواصها الأساسية ورأى أنها تندرج في منظومة أكبر هي العلامات بصفة عامة، فإذا كانت الكلمة علامة على الفكر فإنها تقترب بهذا المعنى من علامات أخرى دالة بذلك عن أشياء غير ذاتها، وبهذا يجهز المستقبل يعد نشأة علم كبير لنظم العلامات المختلفة، وعلم اللغة يعد جزءا منه ويخضع لقوانينه[1]. وذلك لأن (التأمل عند "دوسوسير" ينطلق من اللغة نفسها، ويتخذ اللغة –ولا شيء سوى اللغة– مادة لدراسته. فاللغة تدرس اللغة في ذاتها ولذاتها)[2].

ب- بينما "بيرس" فيؤسس السيميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة وتميزه بين مستوياتها المتعددة[3]. وتقوم هذه العلامات عنده على المنطق والظاهراتية و الرياضيات[4]. وهذه العلامات عند بيرس قد تكون لغوية أو غير لغوية وهي أنواع ثلاث:

- **الأيقونة:** تتمثل في الصور الدالة على متصور وما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول فيه على أساس التشابه القائم بينها، حيث أن العلاقة تخيلية فلن تستطيع فهم علامة الأيقونة مالم تكن على علم مسبق بالإحالة التي تشير اليها[5]. (الأيقونة تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل مثل:الخرائط و...الأوراق المطبوعة، التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة[6].

---

*هو فيلسوف أمريكي، المؤسس الحقيقي للفكر السيميائي الغربي، وهو الذي أطلق على علم العلامات مصطلح السيميوطيقا.

(1)المصدر السابق: ص123.

(2)مجلة فصول: سيميولوجيا اللغة ،إميل بنفيست، تر: سيزا قاسم ،مج2،ع3،أفريل 1981،ص55.

(3)المصدر السابق :ص123.

(4)عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص 298.

(5)المصدر السابق: ص124.

(6)عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص298.

من خلا ما سبق نجدأنه لابد من وجود علاقة مشابهة بين الدال والمدلول المكونان للعلامة ويستطيع المحلل أن يدرك هذه العلاقة مباشرة.

ب- الإشارة:يرى "صلاح فضل" أن العلاقة بين الدال والمدلول فيها علاقة التجاور المكاني، وتكون بصرية في مجملها[1]. بمعنى تكون العلاقة بينهما علاقة سببية منطقية،كارتباط النار بالدخان مثلا،بمعنى أن العلاقة فيها هي علاقة السبب بالنتيجة وهي علاقة واقعية فعلية.

ج-الرمز:يرى ناقدنا أن العلاقة في هذا العنصر قائمة على الاعتباطية،حيث أنها تتم بالصدفة وليست سببية[2].فالعلاقة بين الدال والمدلول علاقة عشوائية اعتباطية غير مبرهنة[3] .

ويوضح "صلاح فضل"أنه رغم أن السيميولوجيا من أكثر المناهج النقدية في العصر الحديث قابلية للانتشار في دوائر الأدب والفن والثقافة إلا أن العلامات ليست موحدة بل هي تختلف من ثقافة إلى أخرى[4].

وإذا كان "سوسير" قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هي السيميولوجيا، فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو "بارت" وافق على هذه العلاقة عندما رأى أن أعقد وأكمل نظام سيميولوجي أوجده الإنسان إنما هو اللغة، حيث أن باقي النظم لا غنى لهم عنها، سواء "المنطوقة أو الضمنية"، فاللغة هي النموذج السيميولوجي الأكمل[5].

ومن خلال ما سبق نجد أن "بارت"أرجع كل الفضل للغة حتى أنه يكاد ينتهي إلى اعتبار السيميولوجيا فرعا من فروع الدراسات اللغوية.حيث أنه انتقد في كتابه (عناصر السيميولوجيا) الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا مؤكدا

([1]) المصدر السابق: ص123.
([2]) نفسه:ص 124.
([3]) عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص 298.
([4]) المصدر السابق: ص125.
([5]) نفسه: ص125.

بأن (اللسانيات ليست فرعا ولو كان مميزا من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات)[1]. "فبارت" يرى أن اللغة هي التي تجعل دلالات الأشياء انساقا سيميولوجيةأو انساقا دالة فاللغة عنده تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة[2].ومن هنا نلحظ "بارت" يذهب إلى أنه لا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى وأن عالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة.

يرى الناقد أن "جاكبسون" هو من أوجد العلاقة بين النقد والسيميولوجيا، من خلال ترسيمه لعمليات التواصل في كل النظم اللغوية والأدبية التي يعتمد عليها النقد في تحليل العلامات ودراسة العلاقات المتماثلة فيما بينها معتمدة على التميز بين المرسل والمرسل إليه وقناة الاتصال، واستعان "صلاح فضل" بمخطط لتوضيح هذا التمايز وفهم مضمون الرسالة[3].

سارق

رسالة

مخاطب ـــــــــــــــــــــ اتصال ـــــــــــــــــــــ مخاطب

شفرة

من خلال هذا المخطط رصد الناقد مجموعة من المصطلحات الهامة في مجال السيميولوجيا محاولا تعريفها بإيجاز[4].

(1) حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار بويقال للنشر، ط1 ، 1987 ، ص79.
(2) عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص296.
(3) المصدر السابق: ص126.
(4) نفسه: ص126.

3-مصطلحات سيميولوجية:

أ- مصطلح العلامة:

عرض الناقد وجهة نظر كل من "بيرس"وسوسير" فهذا الأخير يرى أنها تتكون من دال وهو صورة صوتية ومدلول هو المفهوم. أما "بيرس" فهو يرى أن العلامة شيء ما يشير إلى شيء آخر سواه تجمعهما علاقة مشابهة. وبهذا نجد أن "سوسير" لا يجعل من الدال والمدلول رابط على عكس "بيرس" الذي يرى أنه لا بد من وجود علاقة بينهما كعلاقة احالة أو مشابهة إيمانا منه أن لكل علامة موضوع تشير إليه وليس بالضرورة أن يكون هذا الموضوع له تجسيد في الواقع.

ب-مصطلح التبادل:

يرى الناقد أن فكرة التبادل أخذها السيميائيون عن "سوسير" من خلال أن لا بد من كل إشارة أن توجد في شفرتها كجزء من قائمة تبادلية وذلك يكون قبل ظهورها في أي منطوق فعلي... حيث تقدم هذه البنية التبادلية الميدان الممكن للاستبدلات التي تنتج عنها الاستعارات والتوريات والكنايات والمجازات الأخرى[1].

ج-مصطلح التركيب:

يرى "صلاح فضل"أن التركيب جزء من السيمياء (عند تشارلز موريس) الذي يهتم بالقوانين التي تغطي القول والتأويل وهذا شبيه بالنحو[2]. بمعنى أن السيمياء تهتم بتراكيب الجمل ومدى انسجامها وتدرس علاقة الكلمات ببعضها ضمن فعل الكلام أو قول معين.

---

[1] المصدر السابق: ص127.
[2] نفسه :ص127 ، 128.

د-مصطلح الشفرة:

وفي هذا يشير الناقد أن السيميائيون يرون أن الفهم كله يعتمد على الشفرة، لأن هذه الأخيرة هي نظام فكري يمكننا من استخلاص معنى حدث ما وهذه الشفرة نوعان لغوية وغير لغوية[1].

ومن خلال ما سبق نخلص إلى أن الشفرة هي التي تحدد فهم الأحداث حيث أنها تعمل كوسيط بين الدال والمدلول تفهم من خلالها الأقوال الإنسانية.

أما فيما يخص نظم الأدب فإن "صلاح فضل" يرى أن كل جنس أدبي له شفرات لغوية توظف خلال كبابة هذا الأدب وتخلق شفرات أخرى مركبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبية، فالشعر مثلا له نظم إيقاعية وأنماط التصوير العيني في التخيل الشعري يوظفها كشفرات خاصة به، كذلك الحال بالنسبة للمسرح فهو يوظف شفرات إيجابية أو لغوية مرتبطة بحركات الفعل الإنساني قولا وحركة[2]....

ولكن هذه النظم الأدبية علاماتها يمكن أن تعمل لوحدها لا بد لها من سياق متعدد المستويات لأن موقعها هو الذي يحدد وظيفها وبهذا ليس شرط على العلامات أن تكون مختلفة[3].

يرى الناقد أن هناك أجناس أدبية قدمت لها السيميولوجيا أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها،وهي التي تمتزج فيها نظم العلامات كالمسرح الذي يعد في الدرجة الأولى من المستفيدين من المفاهيم والإجراءات السيميولوجية في التحليل معتبرا دراسة شفرات النص وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة من أنجح وسائل البحث النقدي المعاصر[4].

([1]) المصدر السابق :ص128.
([2]) نفسه: ص128 ، 129 ، بتصرف.
([3]) نفسه: ص129.
([4]) نفسه: ص131.

رابعا- التفكيكية

1- نشأتها:

يرى "صلاح فضل" أن التفكيكية انبثقت من داخل البنيوية نفسها كرد فعل لها، وكان اهتمامها منصبا على مشكلات المعنى وتناقضاته لتزعزع استقرار البنية الثابت[1]. وهذا "السمري" يسانده ويلح على ذلك ويرى أنه (ليس من الغريب أن يقال أن التفكيكية خرجت من عباءة البنيوية ، لأنها بالفعل خرجت من عباءتها، لكنها تمردت وانشقت عليها)[2].

وهذا ما صرح به "جاك دريدا"* مؤسس التفكيكية إذ يقول (لما كنا ما نزال نعيش في عصر الخصوبة فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا، نفكر إزاءه بما يمكن أن يعينه، فالنقد الأدبي بنيوي في كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك، وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم في نفسه، في مفهومه ونظامه وطريقته، بات يعرف أنه متصور عن القوة التي ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب... ثم يستطرد قائلا...البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكيل فحسب هناك أيضا التضامن بين العناصر والكلية التي هي مشخصة دائما)[3].

لقد جاءت التفكيكية لهز وزلزلة مشروع البنائية ونستطيع القول أن روادها كانت وجهتهم بنيوية، غير أنهم تمردوا عليها ربما بسبب العجز الذي أصابها في تحليلها للنص الأدبي، ولربما لسوء فهم بعض النقاد لبعض منطلقات البنيوية.

يرى "صالح فضل" أن قرارات "دريد" للنصوص المختلفة ونصوصه التي وضعها تشكل استكشافا لمركزية الكلمة الغربية وميتافيزيقيا الحضور التي يمكن القول أن هذه

---

[1] المصدر السابق: ص133.
[2] عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص325.
* ناقد فرنسي، صاحب نظرية " ميتافيزيقا الحضور: مركزية الكلمة، وهو قارئ متمرس وناقد حاذق لكثير من كبار الكتاب مثل "هيجل"، ومن أهم كتبه (الكتابة والاختلاف والانتشار).
[3] المصدر السابق: ص134.

النصوص تؤكد وتنفيها في الوقت عينه،...ويمكن القول أن الميتافيزيقا تؤدي إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكري.[1]

ويقصد بالميتافيزيقا التي يهدف إليها التفكيكية كل فكرة ثابتة ومجتثه من أصولها الموضوعية وشروطها التاريخية، فهي لا تكف عن التغلغل في النصوص وإنتاج الثنائيات المتضاربة وترجيح كفة أحد الحدين على الآخر: دال/مدلول، خارج/داخل... لأن التفكيك جاء ليفضح الميتافيزيقا[2].

ويرى "صالح فضل" أن التفكيكية تأخذ على عاتقها قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النص المحلل، وتضعها موضع تساؤل وتستخدم نطاق الأفكار التي يسعى النص في نطاقها بالاختلافات وبقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل، غير أن استناد كل نصوص "دريدا" والنصوص التي قرأها إلى المزاوجة بين المسلمات الميتافيزيقية أو الموتيفات النقدية يؤدي إلى مشكلة وصف الاختلاف بين ما يدعوه "دريد" بالقسمة النصية[3].

ومعنى هذا أن التفكيكية تتأسس على القراءة لفك أفكار النص ثم التفكير، لتضع اتساق النظام موضع تساؤل وتقوم بتقويمه.

كثيرا ما تفسر القراءات على أنها هجوم على المؤلفين، وفي هذا يوضح "صلاح فضل" أن القراءات توضح ما عند الكتاب من تناقضات مع أنفسهم أو وجود عوامل تفكيك ذاتية لأنه من المعتاد اعتبار هذا التناقض مع الذات يفسر القيمة الفكرية لوجودهم. غير أن هذا التناقض لا مفر منه حسب رأي "دريدا".[4]

---

[1] المصدر السابق: ص135 ، بتصرف.
[2] عبد العزيز السمري: المرجع السابق، ص326 ، بتصرف.
[3] المصدر السابق: ص136 ، 137.
[4] نفسه :ص137.

2-بعض مصطلحاتها:

ذكر "صلاح فضل" أهم المصطلحات والأفكار التي اعتمدت عليها التفكيكي،فكان منها:

أ-الاختلاف:

يرى الناقد أن الاختلاف فكرة أساسية في التصور التفكيكي، حيث أنها قائمة على هدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات، ومن هنا التفكيكية نشاط قراءة مرتبط بقوة النصوص واستنطاقها ولا يمكنأن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائم بذاتها[1].

الاختلاف يزود القارئ بكثير من الاحتمالات، مما يدفعه إلى العيش داخل النص والامساك بموضوعية المعنى الغائبة وتصديها.

ومن هنا فإن التفكيك يعتبر نشاط يتكون من خلال النصوص، عليها أن تؤكد فعاليتها ومشاركتها الجزئية فيما سبق أن فقدته، وهكذا تصبح القراءات صارمة، والتي جاءت فيما بعد لتصبح بذاتها قادرة على تفكيك أكبر للمفاهيم الفاعلة التي تحملها[2].

ب-الإنتشار أو التشتت:

يرى "صلاح فضل"أن "دريدا" ركز عليه في تقويضه للفكر الأفلاطوني، خاصة ما يتصل بمفهوم الكتابة عند أفلاطون ونظرية المحاكاة، يأتي هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالي أو كأنه يبذر المرء بذورا أو يشتهيها كما أن للفظه علاقة وطيدة بالتناسل. أما المصطلح فيعني تناثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب السيطرة عليها وضبطها، هذا التكاثر لا يمكن للمرء الإمساك به وإنما يوحي باللعب الحر[3]. الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية بل هو حركة مستمرة توحي بالمتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، حيث يأخذ هذا

---

[1] المصدر السابق :ص 137 ، 138.
[2] نفسه: ص138.
[3] نفسه :ص139.

المصطلح بعدا خاصا عند "دريدا" الذي يركز على فائض المعنى وزيادته المفرطة على المعنى وتفسخه، وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة[1].

بمعنى أن النص له معان منتشرة ومبعثرة في كل اتجاهات النص بحيث لا يمكن الإمساك بها.

3: أنصارها في الفكر العربي:

يرى "صلاح فضل"أن هذا التيار قد وجد أنصارا في العالم العربي، يمارسونه في الفكر الفلسفي والأدبي بغية خلخلة المفاهيم القارة وجعلها في موضع التساؤل لأجل تنشيط حركة التحولات في الفكر الحديث، وإثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من تقنيات جاهزة، ومن أهم هؤلاء المفكر "علي حرب"والناقد السعودي "عبد الله الغذامي" والناقد المصري "مصطفى ناصف"[2]. والناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلى""لمحمد العيد"،"وبشير القمري" و"سعيد السرحي" و"بسام قطوس" في بعض محاولاته النقدية[3].

ويختم "صلاح فضل" هذا المنهج بأن كما أن مشهد التفكيك في الغرب يجعل القوائم المشتركة ضعيفة، فإن مشهد التفكيك في العالم العربي يظل بدوره مفككا.[4]

---

(1) ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبية المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3 ، 2002 ، ص119 ، 120.
(2) المصدر السابق: ص143.
(3) عبد العزيز السمرّي: المرجع السابق، ص348.
(4) المصدر السابق:ص143.

المبحث الخامس: نظرية التلقي والقراءة والتأويل:

لقد عمل "صلاح فضل" على الجمع بين هذه النظريات الثلاث في فصل واحد، ويرى أن هناك علاقات قائمة فيما بينها باعتبارها تمثل منظومة متجانسة تقع في دائرة الاعتداد بطرفي العملية التواصلية الأخيرين النص –القارئ، وتحليل جماليات التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة وآليات التلقي وإمكانيات التأويل،[1]غير أن الفترات التي نشأة فيها كل واحدة من هذه التوجهات متفاوتتا زمنيا، فكانت البداية مع إشكاليات التأويل ثم تبلور في عمليات الاعتداء بأنواع معينة من القراء، قبل أن يتم إلقاء الضوء على جماليات التلقي بصفة خاصة وعلاقته بإنشاء الدلالة النصية.

يرى "فضل"أن الإشكالية الثانية التي تواجه هذا التيار هي أنها تعد من المناهج ما بعد البنيوية، غير أنها جاءت موازية لها في نشأة النشأة، وليست منبثقة عنها وتوخي في المقام الأول تغطية الجوانب التي أغفلتها البنيوية، ووضع العملية الأدبية في دائرة التواصل الإنساني بنقل الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف إلى جانب النص[2].

ومن هنا نلحظ أنه كان لظهور المقاربات النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية وما بعدها الأثر البالغ في نشأة جماليات التلقي، عارضت بعض الافكار وطورت أخرى، وكان هناك نقلة نوعية قامت بها، هي التحول من قطب المؤلف –النص إلى قطب النص– القارئ.

أولا:منطلقاتها:

والحديث عن "جماليات التلقي" يستدعي الحديث عن البدايات الأولى، التي يرى "فضل"أنه يمكن تلخيصها في تلك المجموعة من المقترحات التي صاغها الناقد الألماني "ياوس" في الستينات، فضمنها في مقال بعنوان "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية" حيث عد

[1] المصدر السابق :ص145.
[2] نفسه :ص146.

المنطلق الحقيقي لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره،"فياوس" يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على دراسة الأدب تدريجي للحقائق، حقيقة الأدب مراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة، بحيث أن النموذج الذي توجه البحث الأدبي سرعان ما ينبذه ليحل نموذجا آخر محله، يكون أكثر ملائمة، مع استقلاله عن الأول تماما، على أن يتضمن مطالب جديدة، لخصها ياوس في ثلاث نقاط:

أ-انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المرتبط بالتلقي التاريخي، شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ. لأن الخلاصة التاريخية -حسب "ياوس"- لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج (الأعمال الأدبية) أو وصفه ببساطة بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال. حيث إن الأدب والفن (يحويان فقط تاريخيا يتضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج، ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور).

وهذا يعني،أنه ينبغي دراسة الأعمال الأدبية من خلال تاريخ تلقيها من طرف الجمهور، ليتشكل تاريخ أدبي لاستقبال الأعمال الفنية يسمح بتوضيح التغيرات في الخبرة الجمالية للقراء، وكذلك ردود وأفعالهم على الأعمال التي قرؤوها.

ب-الربط بين المناهج البنائية والمناهج التأثيرية التأويلية، وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة[1].

ج- اختبار أعماق جماليات التلقي (التي لم تعد ترتبط بالوصف وحده)، وبلاغة جديدة تستطيع تفسير الأدب "الراقي" بنفس القدر الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي وظواهر وسائل الإعلام في آن واحد.

[1] المصدر السابق :ص147.

ومن خلال هذه المقتضيات يتضح لنا تركيبة نظرية التلقي، حيث أنها تحاول التحرر من قيود البنيوية والشكلانية المعتمدة على وصف وتجاوز التاريخانية المعتمدة على التفسير، والسعي وراء كسر الحاجز بين ما يطلق عليه الأدب الراقي والأدب الشعبي.

ثانيا: أصولها المعرفية:

يوضح "صلاح فضل" أن النقاد قد رصدوا عدة عوامل أثرت في تكوين نظرية التلقي التي أوجزها "هولمب" في خمسة مؤثرات:

1-الشكلانية الروسية.

2-بنيوية براغ.

3-ظواهرية "رومان أنجاردن".

4-هير مينوطيقا "جادامر"

5-سوسيولوجيا الأدب في نهاية الأمر.

إلا أن "فضل" اقتصر حديثه على عاملان معتبرا أن باقي العوامل اشتركت مع اتجاهات منهجية أخرى،أما عاملا الهرمينوطيقا والظاهراتية فهما مرتبطان بجماليات التلقي على وجه التحديد[1].

1-الهيرمينوطيقا:

يرى "صلاح فضل" أن أهم ما قدمه "جادامر" هو تحلل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، والهيرمينوطيقا عنده هي اتجاه مصححا ينتمي إلى نفس النقد من أجل تخطي

(1) المصدر السابق :ص148.

القيود المحددة الحل محاولة منهجية[1]،حيث يرى أن (التأويلية تطالب بالكشف بتقنيات خاصة عن المعنى الأصلي).

ويؤكد "جادامر"أن الوعي ذا الطابع التاريخي العلمي هو أولا –وقبل كل شيء–وعي بالموقف التفسيري، بحيث أنه يمثل مرتكزا يحدد إمكانية الرؤية[2].

ولقد قدمت هذه النظرية الكثير واستفاد منها أصحاب نظرية التلقي وذلك من خلال إعادة الاعتبار إلى التاريخ وإعادة إنتاج المعنى وبناءه، ويعد "دلتاي"أحد المهتمين بدراسة الفهم والتأويل دراسة علمية، ويعني الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف "الأنا" في "الأنت"، فالعملية الأساسية التي من خلالها يتوقف إدراكنا كله للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات من حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا. وهذا يعني أن "جادامر" يركز على القارئ كعنصر أساسي في عملية الفهم والتأويل، جاعلا من هذه العملية موضوعية محضة، لأنه يخضع فهم الماضي لفهم القارئ وتأويلاته.

2–الظاهراتية:

ترتبط جماليات التلقي بالظاهراتية ارتباطا وثيقا، لأن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم "أنجاردن"، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية. حيث يرى "صلاح فضل"أن الفكرة الأساسية التي تجسدها الظاهراتية هي فكرة الأفق باعتباره ركنا جوهريا في مفهوم الموقف، وعلى هذا الأفق يصف بتمركزنا في العالم وينبغي أن يكون هذا التمركز متحرى. ويمثل الأفق الذي لا يمكن أن نرى أبعد منه. ومن ثم يوصف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعارات "جادامر" بأنه امتزاج

[1] المصدر السابق: ص149.
[2] نفسه: ص149.

بين أفق الفرد الخاص والأفق التاريخي المستقل لنص أدبي ما، وليس هناك فاصل بين الأفق الماضي والحاضر.

يرى "صلاح فضل"أن هذا الإسقاط للأفق التاريخي هو ضروري في عملية الفهم، وذلك لأنه حقبة مباشرة وعي تاريخي الذي بدوره يعيد الترابط بين ما كان قد تبينه داخل النظام لكي يصبح مرة أخرى كيانا متحدا مع ذاته[1]. وهذا يعني (أن السياق التاريخي الذي خلق فيه الأثر يتحد مع أفكار المفسر الشخصي، حيث يكون رأي الأخير حاسما في إعادة إحياء معنى النص، ويسمى "بجادامير" ذلك بأنها انصهار آفاق أي أفق النص وأفق المؤول "المتلقي")[2].

يرى "صلاح فضل"أن "ياوس" لجأإلى فرضية القارئ الضمني وهي محاولة من المرسل للفت انتباه المرسل إليه (القارئ) لتنشيط عملية القراءة، ولجعل القارئ يتفاعل مع النص وذلك بملء الفراغات متتبعا الاستراتيجيات التي تمثل ما يطلق عليه "هيكل التضمينات" الخاص بكل نص[3].

كما يرى الناقد أنه منذ انتشار البنيوية وما بعدها وازدهار نظريات التلقي والتأويل وتحليل النصوص أصبح فعل القراءة نشاطا خلاقا موازيا للعمل الأدبي، حيث أن "آيزر"قد قدم تحديد لفعل القراءة، الذي يعتمد على التناغم بين النص والقارئ[4]. وبهذا يكون للقارئ دور هام في تحليل النص وتأويله والحكم عليه لأن وظيفته هي القيام بدور المؤشر لما ينبغي إنجازه ومالم يتم انتاجه بعد، ليصبح فعل القراءة خلاق للنص يسعى للارتقاء به نحو الأحسن.

كما يؤكد لنا "الناقد"أن "آيزر" يضيف إلى أفق التوقعات فكرة جديدة هي "نقطة الرؤية الجديدة المتحركة" باعتبار أن القارئ نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات.

---

[1] المصدر السابق: ص150.
[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي -أصول وتطبيقات-، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ، 2001 ، ص34.
[3] المصدر السابق: ص155.
[4] نفسه: ص154.

كما أن هناك فكرة أخرى لها أثر بالغ في جماليات التلقي هي فكرة "التماهي" ويرصد لنا الناقد مستوياتها الخمسة التي نماها "ياوس"[1]:

1-التداعي: يعتمد على علاقة اللعب والصراع الذي يشيع بشكل إيجابي متعة الوجود الحر.

2-الاعجاب: يقوم على أساس البطل الشامل سواء كان قديسا أو حكيما.

3-الجاذبية: هي خاصية البطل الناقص وتثير الاهتمام الاخلاقي والتضامن.

4-التطهير: يحدث مع البطل المعذب، ويثير الاهتمام والأحكام الأخلاقية لكنه يؤدي سلبا إلى الفضول الهزء.

5-السخرية: وتحدث مع البطل المضاد وتنمي الادراك الحسي والتأمل النقدي لكنها تجنح إلى المثالية الفلسفية.

[1] المصدر السابق :ص 156.

خاتمة:

وفي الختام، وبعد ما تعرضت له من آراء "صلاح فضل" النقدية التي تعمقت من خلالها في مناهج النقد المختلفة، توصلت إلى جملة من النتائج والتي يمكن حصرها في النقاط التالية:

- المنهج التاريخي هو أول المناهج النقدية في العصر الحديث لأنه مرتبط بالفكر الإنساني وكيفية انتقاله من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة.
- المنهج الاجتماعي تأسس انطلاقا من المنهج التاريخي، معتمدا على محوري الزمان والمكان وهو ذو صلة وثيقة بالمجتمع وطبقاته.
- المنهج النفسي يقوم على اعتبار أن الأدب والفن ما هو إلا تعبير على اللاوعي الفردي، حيث يجمع بين شخصية الأديب وأدبه.
- البنيويون يعزلون النص عن شخصية الأديب، فيدرسون النص في ذاته ولذاته بعيدا عن أي مؤثرات خارجية.
- الأسلوبية والبنيوية يلتقيان في نفس النقطة ألا وهي أن كلاهما يعتمد على الأسس اللغوية في مقدمها أفكار "دوسوسير".
- أول ما يواجه الدارس في المنهج السيميولوجي هو إشكالية المصطلح، حيث أنه يتبنى عدة مصطلحات في حين أن المنهج واحد وذلك بسبب تنوع الثقافات التي ينهل منها النقاد معارفهم.
- التفكيكية هي مقاربة للنصوص ودحض لها، جاءت كرد فعل عن البنيوية ومبدأها هو تفكيك النص إلى عدة بنيات.
- جماليات التلقي تعتمد على المحايثة النصية، متجاهلة بذلك السياقات الخارجية للنص، ليحتل القارئ مكانة مهمة في تأويل النص وقراءته.

- أحدثت مناهج النقد نقلة نوعية في الدراسات النقدية، عن طريق تحويل النقد الأدبي من الاهتمام بالذوق والتأثير إلى نقد موضوعي قائم على أسس وقواعد علمية مضبوطة لتحليل النص الأدبي.
- مناهج النقد التاريخية اهتمت بالمبدع على حساب العمل الأدبي فكان هذا من أهم المآخذ التي وجهت لها من طرف المناهج الحديثة التي نادت بضرورة الالتفات إلى العمل الأدبي في حد ذاته بغض النظر عن مؤلفه والظروف التي نشأ فيها.
- المناهج الحداثية ألغت المؤلف وأعلنت عن ميلاد النص والقارئ في نفس الوقت.
- اتسمت المناهج الحداثية بالغموض والاضطراب والتعقيد وتعدد المصطلحات واستخدام الجداول والرموز الرياضية التي وضعت النص في حصن لا يستطيع القارئ العادي ولوجه.

وفي الأخير أتمنى أن أكون قد حققت الغاية التي من أجلها أنجزت هذا البحث.

والله الموفق

صلاح فضل ومؤلفاته:

1-حياته:

هو الدكتور صلاح فضل (محمد صلاح الدين) بقرية شباس الشهداء بوسط الدلتا في 21 مارس عام 1938م. اجتاز المراحل التعليمية الأولى الابتدائية والثانوية بالمعاهد الأزهرية. حصل على ليسانس كلية دار العلوم – جامعة القاهرة عام 1962م. عمل معيدًا بالكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965م. أوفد في بعثة للدراسات العليا بإسبانيا وحصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد المركزية عام 1972م. عمل في أثناء بعثته مدرسًا للأدب العربي والترجمة بكلية الفلسفة والآداب بجامعة مدريد منذ عام 1968م حتى عام 1972م. تعاقد خلال الفترة نفسها مع المجلس الأعلى للبحث العلمي في إسبانيا للمساهمة في إحياء تراث ابن رشد الفلسفي ونشره. عمل بعد عودته أستاذًا للأدب والنقد بكُلِّيتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر. وعمل أستاذًا زائرًا بكلية المكسيك للدراسات العليا منذ عام 1974م حتى عام 1977م. أنشأ خلال وجوده بالمكسيك قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة المكسيك المستقلة عام 1975م.

انتقل للعمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ عام 1979م حتى الآن. انتدب مستشارًا ثقافيًّا لمصر ومديرًا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد بإسبانيا منذ عام 1980م حتى عام 1985م. رأس في هذه الأثناء تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد. اختير أستاذًا شرفيًّا للدراسات العليا بجامعة مدريد المستقلة. انتدب بعد عودته إلى مصر عميدًا للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ عام 1985م حتى عام 1988م. وعمل أستاذًا زائرًا بجامعات صنعاء باليمن والبحرين حتى عام 1994م. كما عمل أستاذًا للنقد الأدبي والأدب المقارن بكلية الآداب بجامعة عين شمس ورئيسًا لقسم اللغة العربية وهو الآن أستاذ متفرغ فيها.[1]

[1] https H ar .m .Wikipedia. org/ Wiki, 28 avril 2016/ 10.30 pm
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D9%84%D8%A7%D8%AD_%D9%81%D8%B6%D9%84

وللدكتور صلاح فضل نشاط أكاديمي وثقافي واسع في مصر وخارجها، شارك في اللجنة التنفيذية العليا لمؤتمر المستشرقين الذي عقد في المكسيك عام 1975 ، شارك في تأسيس مجلة فصول للنقد الأدبي، وعمل نائب لرئيس تحريرها على فترات متفاوتة منذ عام 1980 حتى عام 1990 ، ختير عضوًا شرفيًّا بالجمعية الأكاديمية التاريخية الإسبانية، شارك في تأسيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي وعمل رئيسًا لها منذ 1989م، عضو المجلس الأعلى للثقافة والإعلام بالمجالس القومية المتخصصة، وعضو شعبتي الثقافة والأدب، عضو اللجنة العلمية العليا لترقية الأساتذة في الجامعات المصرية، رئيس اللجنة العلمية لموسوعة أعلام علماء وأدباء العرب والمسلمين بالمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مستشار مكتبة الإسكندرية منذ عام 2003م، انتخب عضوًا بالمجمع العلمي المصري عام 2005م، انتخب عضوًا بمجمع اللغة العربية عام 2003م، في المكان الذي خلا بوفاة الدكتور بدوي طبانة أشرف على مجموعة من السلاسل في الهيئة المصرية العامة للكتاب، مثل: دراسات أدبية ونقاد الأدب، أسهم في إقامة عدد من المؤتمرات العلمية والنقدية، وأدارها في مصر وإسبانيا والبحرين، وشارك في معظم الملتقيات العلمية العربية.

2-مؤلفاته:

له مؤلفات عديدة أثرت المكتبة العربية في الأدب والنقد الأدبي و الأدب المقارن وزودت الباحثين برؤى جديدة في الشعر والمسرح والرواية منها:

- من الرومانث الإسباني: دراسة ونماذج 1974م.
- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي 1978م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي 1978م.
- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي 1980م.
- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته 1984م.

- إنتاج الدلالة الأدبية 1987م.
- ملحمة المغازي الموريسكية 1988م.
- شفرات النص، بحوث سيميولوجية 1989م.
- ظواهر المسرح الإسباني 1992م.
- أساليب السرد في الرواية العربية 1993م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص 1993م.
- أساليب الشعرية المعاصرة 1995م.
- أشكال التخيل، من فتات الحياة والأدب 1995م.
- مناهج النقد المعاصر 1996م.
- قراءة الصورة وصور القراءة 1996م.
- عين النقد على الرواية المعاصرة 1997م.
- نبرات الخطاب الشعري 1998م.
- تكوينات نقدية ضد موت المؤلف 2000م.
- شعرية السرد 2002م.
- تحولات الشعرية العربية 2002م.
- الإبداع شراكة حضارية 2003م.
- وردة البحر وحرية الخيال الأنثوي 2004م.

- حواريات في الفكر الأدبي 2004م.

- جماليات الحرية في الشعر 2005م.

- لذة التجريب الروائي 2005م.

ومما ترجمه من المسرح الإسباني:

- الحياة حلم، لكالديرون دي لاباركا 1978م.

- نجمة أشبيلية، تأليف لوبي دي فيجا 1979م.

- القصة المزدوجة للدكتور بالمي، تأليف بويرو باييخو 1974م.

- حلم العقل ودون كيشوت، تأليف بويرو باييخو 1975م.

- وصول الآلهة، تأليف بويرو باييخو 1977م.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002.

ثانيا: المراجع

أ. الكتب باللغة العربية:

2. أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1990.
3. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1987.
4. إبراهيم عبد العزيز السمري: اتجاهات النقد الأدبي الحديث في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011.
5. إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط1، 1983.
6. بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
7. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
8. حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مطبعة أنفو – يرانت، فاس، المغرب، ط3، 2014.
9. حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

10. حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار بويقال للنشر، ط1، 1987.

11. سمير سعد حجازي: النقد الأدبي المعاصر قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

12. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1987.

13. صلاح فضل: علم الأسلوب –مبادئه و إجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2 ، 1995.

14. صالح لهويدي: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع أبريل، ط1، 2005.

15. طاهر أنوال: المسرح والمناهج الحداثية، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، د ط، 2011.

16. عز الدين مناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

17. عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2008.

18. عمار بن زايد: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د ط، 1990.

19. عمار زموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، د ط، 2001/2000.

20. عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 1994.

21. عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1982.

22. فائق مصطفى، عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث منطلقاته وتطبيقاته، دار الكتب للطباعة والنشر، ط1، العراق، 1989.

23. محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1999.

24. ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط5، 2007.

25. محمد الربيعي: في النقد الأدبي وما إليه، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2001.

26. محمد صايل حمدان: قضايا النقد القديم والحديث، دار الأمل، إربد، الأردن، د ط، 2012.

27. محمد بن يحي: محاضرات في الأسلوبية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2010.

28. موسى ربايعية: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، ط1، عمان، الأردن، 2003.

29. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، د ط، 1997.

30. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2009.

31. يوسف وغليسي: النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، د ط، 2002.

ب. الكتب المترجمة:

32. روبيرت سكاربيت: سيسيولوجيا الأدب، تر: أمال أنطول عرموني، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1987.

33. رومان جاكيسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، د ط، 1988.

34. مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، د ط، ماي 1997.

35. هنريش بايت: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي في تحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 1999.

ثالثا: المجلات والدوريات

36. أهمية المنهج في قراءة النص الشعري: جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، كلية الآداب واللغات، ع2، ديسمبر 2001.

37. إميل بنفنست: سيميولوجيا اللغة، تر: سيزا قاسم، مجلة فصول، مج2، ع3، أفريل 1981.

38. عمار بن زايد: أهمية المنهج في قراءة النص الشعري، مجلة معارف، المركز الجامعي بالبويرة، ع1، 2006.

39. هاني فراج علي أبو بكر: النقد الحديث، برنامج الانتساب، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1434، 1435.

رابعا: الرسائل الجامعية:

40. محمد ساري: النقد الأدبي مناهجه وتطبيقاته عند محمد صايف، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، إشراف وسيني الأعرج، 1992، 1993.

خامسا: المواقع الإلكترونية

41. https://ar.wikipedia.org/

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B5%D9%84%D8%A7%D8%AD_%D9%81%D8%B6%D9%84

فهرس المحتوى

الموضوع	الصفحة
مقدمة	2 – 4
مدخل: مناهج النقد المعاصر	6 – 14
الفصل الأول: المناهج السياقية	16 – 38
أولا: المنهج التاريخي	16 – 22
ثانيا: المنهج الاجتماعي	23 – 30
ثالثا: المنهج النفسي	31 – 38
الفصل الثاني: المناهج النسقية	40 – 67
أولا: المنهج البنيوي	40 – 45
ثانيا: المنهج الأسلوبي	46 – 51
ثالثا: المنهج السيميولوجي	52 – 57
رابعا: التفكيكية	58 – 61
خامسا: نظرية التلقي والقراءة والتأويل	62 – 67
خاتمة	69 – 70
ملحق: صلاح فضل ومؤلفاته	72 – 75
قائمة المصادر والمراجع	77 – 81
فهرس المحتوى	83