الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة.

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات مقياس:

مناهج النقد الأدبي

السنة الثانية (نظام ل م د)

جمع وإعداد الدكتور: محمد سعدون

السنة الجامعية :1437-1438هـ/ 2016- 2017 م

السداسي الثالث

المحاضرة الأولى:

مدخل إلى مناهج النقد الأدبي:

كلمة نقد في اللغة العربية تعني تمييز الدراهم وإخراج الزائف منها.

تقول: نقد الدراهم أي إخراج زائفها من صحيحها ثم تطورت اللفظة إلى معنى آخر وهو الكشف عن محاسن العمل الأدبي ومساوئه.

المنهج لغة: هو الطريق الواضح واصطلاحا هو خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر للوصول إلى نتيجة، وبناء على ذلك فقد اعتمد النقاد عدة مناهج نقدية.

متى نشأ النقد؟

لقد نشأ النقد منذ نشوء الأدب وظهر بظهور الإبداع فوجود أول نص أدبي صحبه ولادة أول ناقد هو صاحب النص نفسه.

ترى ما هو مجال النقد الأدبي؟

يعد العمل الأدبي المجال أو الحيز الذي تُعْنَي به مناهج النقد الأدبي، فموضوع النقد إذا هو العمل الأدبي ويمكن أن نتساءل مرة أخرى ما هو العمل الأدبي؟

العمل الأدبي هو التعبير اللفظي عن تجربة شعورية عايشها الكاتب أو المؤلف.

والتجربة الشعورية ليست هي العمل الأدبي مادامت مستكنة أو مضمرة في النفس ولم تظهر في صورة لفظية معينة، وبالتالي فهي مجرد إحساس أو انفعال ذاتي يتحقق به وجود العمل الأدبي.

ولكن مجرد الوصف للظاهرة الطبيعية باللفظ وصفا علميا أكاديميا بحتا لا يمكن اعتباره عملا أدبيا مهما كانت الصيغة اللفظية فصيحة أو بليغة.

أما التعبير الانفعالي الوجداني عن الحقيقة فذلك هو العمل الأدبي، لأن هذا العمل هو تجربة شعورية عايشها المؤلف بطريقة معينة.

غاية مناهج النقد الأدبي ووظيفتها:

للنقد الأدبي غايات متعددة تتلخص في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية وقيمته الشعورية والتعبيرية، وتعيين مكانته، ورتبته، وحجم الإضافة التي أضافها للتراث الأدبي في اللغة العربية بوجه خاص، وفي العالم الأدبي برمته بوجه عام.

ويمكن إيجاز الغايات والوظائف فيما يلي:

أولا:تقييم العمل الأدبي وتقويمه من الناحية الفنية وبيان قيمته الموضوعية، ولا يمكن تجريد الناقد من ذوقه الخاص وميوله النفسية، واستجابته الذاتية للعمل الأدبي.

ثانيا: تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الأدب عبر التراث في اللغة الأم، وعبر التراث الإنساني الأدبي وتحديد التجديد والإبداع الحاصل فيه.

ثالثا:تحديد مدى تأثر العمل الأدبي المدروس بالمحيط والبيئة.

رابعا: تصوير سمات صاحب العمل الأدبي من خلال كتاباته وأعماله الأدبية، بالكشف عن خصائصه الشعورية، والتعبيرية والكشف عن العوامل النفسية التي أنجز من خلالها العمل الأدبي.

المحاضرة الثانية:

إشكالية المصطلح النقدي المعاصر

المصطلحات تضبط العلم إذا اتسع وتشعبت وتعددت طرائقه، وهو يمكننا من تخزين كم معرفي غزير، فالمصطلحات هي المفاتيح للاستيلاء والإحاطة بعلم ما.

والمصطلح يعوض العبارة الطويلة أو المفهوم الواسع بكلمة، ويكتنز داخله برصيد معرفي متفق عليه.

وكل العلوم تحتاج إلى المصطلحات يفهمها أصحاب كل علم، فعلم الطب لا يفهممصطلحاتهإلا المختص، وهناك مقولة تقول (المصطلحات مفاتيح العلوم وثمارها القصوى)، ترى متى وجد المصطلح؟ وجد منذ بداية الخليقة على هذه المسكونة، لأن المصطلحات رموز تعبر عن الأشياء والمكتشفات والمخترعات والموجودات.

وهو تفاهم مشترك بين الثقافات والشعوب، وهو بنية تداولية في الثقافات المختلفة، إذن فالمعارف الإنسانية تلتقي بواسطة المصطلحات فهي لغة العولمة التي تفيد التواصل المعرفي بين الأمم.

(الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول،وإخراجاللفظ من معنى لغوي إلى آخر، لمناسبة بينهما).[1]

فكل الحضارات القديمة عرفت الاصطلاحات والمصطلحات لتتمكن من التعبير عن نفسها واكتشافاتها ونظرياتها.

ويعرف الشريف الجرجاني المصطلح بقوله: (الاصطلاح عبارة عن اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل من موضعه الأول)، وعلم المصطلح ليس قديما وإنما وجد في العصر الحديث حين اتسعت العلوم وظهرت التخصصات بمفهومه العلمي (الأربعينات والخمسينات والستينات، حيث صار المصطلح علما قائما بذاته له نظرياته وأسسه وقواعده.

وبدأ المصطلح –بمفهومه الحديث عند العرب– بندوة عربية عام 1981م في المغرب، لحقتها ندوة أخرى بتونس عام 1984م تلتها ندوة ثالثة عربية في عمان، وهناك مركز المعلومات الدولي للمصطلحات.

ويمكن تعريف المصطلح كما يلي: هو رمز لغوي مفرد أو مركب أحادي الدلالة منزاح نسبيا عن دلالته المعجمية فمثلا المصطلحات التالية: الاتساع والتوسع والعدول لها دلالة لغوية معجمية، وانزاحت عن معناها اللغوي للدلالة عن معنى مجازي هو الشعرية، وهو يعبر عن مفهوم نقدي

[1] الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1998، ص44.

محدد واضح متفق عليه بين أهل حقل معرفي معين فالاصطلاح مصدر اصطلح وهو اتفاق طائفة على شيء مخصوص وفي نص صلح الحديبية (هذا ما اصطلح عليه محمد بن عبد الله).
والمصطلح يترجم للفرنسية بلفظ terme وللانجليزية بلفظ term، وكلمة terminologie في اللغة الفرنسية مركبة من كلمتين termoوهي مشتقة من الكلمة اللاتينية terminus بمعنى عبارة،logie مشتقة من الكلمة الإغريقية logos بمعنى خطاب discours أو علم science.
لهذا فهي تعني علم العبارة وعلم الخطاب، ثم أصبحت terminologie وتعني علم المصطلح.
واستعملت بمعنى بنك الكلمات Banque de mots وترد في الترجمات العربية بالألفاظ التالية: المصطلحات والمصطلحية والاصطلاح والاصطلاحية وغيرها.
والعرب القدماء يسمون المصطلح تسميات عديدة مفاتيح العلوم، أوائل الصناعات...إلخ.
وقد وضع العرب كتبا خاصة بهذا العلم تُعْنَى بالمصطلحات العلمية المختلفة مثل كتاب مفاتيح العلوم للخوارزمي، وكتاب التعريفات للجرجاني، وكتاب مفتاح العلوم للسكاكي، وأهمها وأوسعها كتاب كشاف اصطلاحات العلوم للثعالبي.
وترجموا عن الحضارات الأخرى مثل كتاب القانون في الطب لابن سينا وغيره كثير.
هذا عند العلماء أما أعراب البادية فلا يعرفون المصطلح، قال الأصمعي لأعرابي: أتهمز إسرائيل؟ فقال الرجل: إني إذا لرجل سوء (المهماز: المنخاس تجمع مناخس للثور والبقرة).
ثم قال له: أتجر فلسطين؟ فقال الرجل: إني إذا لقوي، فالمصطلح علم له رجاله، مصطلح القرآن، مصطلح الحديث، مصطلح الفقه، مصطلح الفلسفة، مصطلح علم النفس، السياسة، الاقتصاد، علم الاجتماع...إلخ.
ولا نحاول الغوص في معرفة كل شيء عن المصطلح، فالمختصون هم الذين يحتاجون إلى ذلك، من ذكر لتاريخ المصطلح، وكيف ابتكر، وكيف ترجم، وما هي مواصفاته....إلخ.
وهناك إشكالية أو معضلة تتمثل في ترجمة المصطلح للعربية حيث أن بلدان المشرق العربي تعتمد على الثقافة الانجليزية في تعاملها مع المصطلح الأجنبي.
أما بلدان المغرب العربي فهي تميل كثيرا إلى الثقافة الفرنسية وتحاول أن تقترب أو تعب أكثر من مصطلحاتها.
وهناك أزمة تعيق الباحث كلما تناول المصطلح بسبب تعدد الآراء واختلاف وجهات النظر في مفهوم المصطلح وترجمته، فالمجتمع العربي يعيش في حالة من التبعية للفكر الغربي، حيث استمد الناقد العربي المفاهيم النقدية الغربية دفعة واحدة دون أن يعرف أو يفهم مراحل الحركة النقدية

الأجنبية وحيثياتها متجاهلا نشأتها الطبيعية، فكثير من المفاهيم النقدية التي أدخلت إلى الساحة العربية جاءت جاهزة قبل أن تنشأ الأعمال الأدبية التي تنطبق عليها، ونجم عن ذلك تداخل في المفاهيم الدلالية للمصطلح الواحد، وكذلك مفهوم واحد لعدد من المصطلحات، مما أدى إلى الضبابية في مفهوم المصطلحات.

وينبغي الحرص في نقل المصطلح إلى العربية بطريقة ذكية وواعية، فنقله لا يعني نقل لفظ أو كلمات، لأن المصطلح يكون محملا وغنيا بالدلالات التاريخية والمعرفية.

ويتضاعف المشكل عند العرب في كيفية ترجمة الأجنبي عندما ننظر إلى الكم الهائل من المصطلحات المتدفقة في الساحة المعرفية، وثمرات العلوم التي لا تتوقف ويصعب متابعتها وإحصاؤها.

ومن المشاكل الأخرى بالإضافة للكثرة والتراكم ما يلي:

1-التغير في دلالة المصطلح حيث لا تكون له دلالة واحدة عند جميع الكتاب كالشاعرية مثلا.

2- تداخل المصطلحات مع مصطلحات العلوم الأخرى حيث تنتقل بعض المصطلحات من حقل معرفي إلى حقل معرفي آخر.

3- ترجمة المصطلحات بشكل خاطئ مثل passive verb وهو مصطلح انجليزي بمعنى فعل مجهول، وفي الحقيقة أنه لا يعني أن الفعل هو المجهول وإنما يعني أن الفاعل هو المجهول وليس الفعل.

والمصطلح النقدي في الخطاب النقدي مازال يعاني من التداخل وعدم الاستقرار فمثلا مصطلح poétics ظل عرضة للتقلب بين عدد من الترجمات بلغت حوالي الثلاثين ترجمة منها: الانشائية، فن الشعر وهو عنوان كتاب لأرسطو الذي ترجمه ابن سينا بنفس العنوان، نظرية الأدب، الشاعرية، البويطبقا poétic، قضايا الفن الإبداعي، علم الأدب...إلخ، وكذلك structuralisme البنيوية، فقد شاع بترجمته إلى الهيكلية، وبعضهم استخدم التركيبية، وبعضهم البنائية، وكذلك مصطلح الخطاب Discoursحشد له ترجمات لا حصر لها: القول، الأطروحة، الحديث، الإنشاء، لغة الكلام، الكلام المتصل، أسلوب التناول....إلخ.

والمصطلح يكون كلمة عادة أو كلمة مركبة أو جملة مختصرة جدا الشعرية، عبشمي، البسملة، الحمدلة، الحوقلة،الشيوقراطية، وأفضل المصطلحات ما كان كلمة،(لقد جرت العادة أن يقيد المصطلح بجملة من الشروط العامة التي تميزه عن الكلمات اللغوية العادية، كأن يكون قصيرا لا

يتجاوز الكلمة الواحدة، ويمكن أن يكون في الحالات الاستثنائية عبارة قصيرة Locution (phrase).[1]

والمصطلح يشكل علامة على المنهج أو العلم الذي ينتسب إليه والميتافيزيقا، فلسفة اللاشعور في علم النفس، الأنا، الجمهرة في علم الاجتماع، النسق في البنيوية،الأدبية في الشكلانية...إلخ.

ومن الفوضى أن نطبق منهجا نقديا باستخدام مصطلحات غيره من المناهج كأن نقوم بدراسة بنيوية ونطبق عليها مصطلحات الأسلوبية.

لأن المصطلح وثيق الصلة بالمنهج، ويفقد المصطلح شرعيته خارج المنهج الذي ينضوي تحته، فلا نستعمل المصطلحات في غير حقولها.

ومن الذين كتبوا في المصطلح عبد السلام المسدي، عبد المالك مرتاض، عبد الرحمان حاج صالح، كمال أبو ديب، عبد الله محمد الغزامي، محمد مفتاح، بنيس، الجابري وغيرهم.

واللغات تقترض المصطلحات ولا تستغني لغة عن الاقتراض Emprunt، فالمصطلحات تهاجر من بيئة إلى بيئة ومن لغة إلى لغة فإذا هاجرت في اللغة الواحدة نسميها النزوح المصطلحي ونستعمل كلمة هجرة وقد استعمل محمد بنيس كلمة هجرة النص ويقصد التناص لجوليا كريستيفا لـ Julia KristevaIntertextualité.

واستعمل محمد السرغيني عبارة هجرة المصطلح، ويمر المصطلح بمراحل كي يستقر في لغة ما مثلا الفونيتيك دخلت العربية بهذا اللفظ، ثم علم الأصوات، ثم الصوتيات في اللسانيات وليس ضروريا أن يمر كل مصطلح بهذه المراحل بل قد يقفز المصطلح من لغة إلى لغة بلفظه ودلالته وإذا انتقل المصطلح إلى العربية ينبغي أن تجري عليه قواعد اللغة العربية من وزن وصرف ونحو ويصبح خاضعا لها بحيث يعامل ويستعمل استعمال المفردة العربية وإلا بقي دخيلا ولم يندمج في بنية العربية Surialisme سريالية Simiologie السيميائية وهناك من يرى بأنه لا خوف على العربية من الدخيل بل إن اللغة تكون حية بمقدار ما فيها من الأجنبي والدخيل لأن ذلك يؤدي إلى توسيع شبكة مفردات اللغة ففي العربية حوالي ثلاثة آلاف كلمة فارسية وفيها الحبشية والرومية والهندية والآرامية عن طريق الاقتراض مثلا: أستاذ، الاستبرق، السجنجل...إلخ.

وهناك فئة حرصا منها على نقاء العربية وصفائها وسلامتها من العجمة والرطانة دعت إلى استبعاد الدخيل إلا في حالات الضرورة القصوى.

---

[1] يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص69، نقلا عن معجم مفردات علم المصطلح، ص 235.

وهناك من يرى أن إشاعة الدخيل يقضي على فاعلية اللغة ولكن هناك مثلا يقول:(كل شيء دخل الصين تصين).

ومن هذا الباب فإن العربية بقواعدها واشتقاقاتها يمكن أن تستوعب كل ما يدخل إليها.

مصطلحات نقدية:

1-البياض والسواد: البياض هو المساحة البيضاء المتروكة دون كتابة في النص، وللبياض تأويلات يوحي بها النص، السواد هو الجزء المكتوب من النص.

وهذا البياض الطباعي الخارجي يجعل القارئ يتساءل: لماذا ترك الشاعر هذا البياض؟ حيث يترك الشاعر بياضا أو نقاطا، يقول السياب في قصيدة النهر والموت:

بويب.....

بويب.....

أما البياض في القصيدة التقليدية فلا معنى له.

2- التكرار: يكرر الأحداث، والوزن، والقافية (الوقفة)، السطور، والجملة الشعرية...

3- الغموض: سرية، إبهام، طلاسم، الاعتماد على الرمز والإشارة، والتلميح بدل التصريح، أدو نيس في قصيدة (قالوا مشت)، يكفي القارئ أن تستهويه لغة القصيدة ولو لم يفهم المعنى.

والنثر لا يقبل التأويل فاللغة فيه في درجة الصفر، وكلما كان النص إنزياحيا كثرت فيه التأويلات وتعددت فيه القراءات حسب تعدد القراء، اللاهوت وتفسير الإنجيل (الكتاب المقدس) عند علماء المسيحية.

4- المفارقة: قد يرفض الشاعر أمرا ويقول عكس ما يريد ترضية للسلطان (المتنبي مع كافور الأخشيدي).

5- الانقطاع: اللاتجانس أي الانتقال من طرف إلى طرف كمحمود درويش: (على الأنقاض وردتنا / ووجهانا على الرمل / إذا مرت رياح الصيف / أشرعنا المناديل / على مهل على مهل....).

6- الانزياح: عند جان كوهين ويسمى الانحراف Déviation وعند القدماء العدول، التوسع، الاتساع، والانزياح هو خرق قوانين اللغة.

7- الفجوة: مسافة التوتر: كلما بعد المشبه عن المشبه به ازدادت الفجوة وحدث التوتر.

8- الحضور والغياب: يدخلان في التناص، النص الغائب، والنص الحاضر، بدر شاكر السياب (عيناك غابتا نخيل ساعة السحر) النص الحاضر معلق والقارئ يبحث عن الغائب وهو العراق.

9- التوازي: عند ياكبسون ويشمل أدوات شعرية تكرارية منها الجناس، القافية، التصريع، المقابلة....إلخ.

10- الموسيقى الداخلية والخارجية والإيقاع الداخلي كقول البحتري في وصف الذئب (يقضقض عصلا في أسرتها الردى).

11- الصور الشعرية بسيطة، مركبة، كثيفة، جزئية، كلية (كقضقضة المقرور أرعده البرد).

12- الأسطورة يعبر بها الشاعر عن حالة واقعة: سيزيف أدو نيس، عشار، تموز، أتيس، أفروديت...

13- الرمز الشعري: تراثي، ابتكاري،(عنترة، صلاح الدين، التتار، جميلة بوحيرد ...إلخ).

14- التناص: تداخل النصوص.

المحاضرة الثالثة:

أولا: المناهج السياقية

1/ المنهج التاريخي

المنهج التاريخي هو أول المناهج النقدية في العصر الحديث، وهو المنهج النقدي الراسخ الذي واجه أعتى المناهج النقدية الحديثة التي كانت خصما له، وقد تشكلت قوانينها الأساسية من خلال الاعتراض عليه أو مناقضته جذريا.

ويركز هذا المنهج على حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي لتفسير الأدب وتعليل ظواهره، أو يرصد التاريخ الأدبي لأمة ما، ويسجل الآراء التي قيلت في أديب من الأدباء أو فن من الفنون، ويفسر تشكل خصائص اتجاه أدبي ما، ويبحث في فهم البواعث والمؤثرات التي تنشأ عنها الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع ويعمل المنهج التاريخي انطلاقا من قاعدة الإنسان ابن بيئته.

فالأدب يعكس حركة الحياة وتطور المجتمع ويهتم بالتوثيق وعدم قبول الأشياء بصفة مسلمات، ويعتمد على العقل والبرهان، ويتعامل مع النصوص من منطلق نسبتها إلى أصحابها أولا، ويدرس المصادر المعتمدة في النص، ويبحث في علاقات التأثير والتأثر بين الآداب المحلية والعالمية.

وهو يدرس الآداب والنصوص في سلسلة من الحلقات التي تخضع لقوانين التطور والارتقاء، ويركز على المكان الذي نشأ فيه النص (المحلية) والبحث عن تأثير الأقاليم الأخرى القريبة والبعيدة العالمية لأنها تمثل دوائر متداخلة ومتفاعلة في الآن ذاته وينظم المادة الأدبية ويدرسها بتحديد مصادرها، ويوثق النصوص ويحلل المخطوطات ويكشف عن عمليات التأثير والتأثر وأول خطوة ينبغي على الدارس أن يتأكد منها قبل الشروع في البحث هو أن يتساءل عن مادته ونسبتها إلى أصحابها.

فهذا المنهج يهتم بالمؤلفين ويوثق حياتهم ويدون تاريخهم ويكشف عن مصادر تأليفهم، فالنقد هو تأريخ للأديب من خلال بيئته.

ومع أن المنهج التاريخي قاصر عن إعطاء النتائج باعتباره يجمع ويوثق للمادة فحسب، إلا أنه يبقى أكثر المناهج اعتمادا في البحث لأنه أصلح لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوراتها، فهو يمكن من دراسة المسار الأدبي لأية أمة من الأمم، ويمكن من التعرف على الخصائص التي يتميز بها ذلك الأدب، ويعتبر النقد العلمي الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر شكلا مبكرا للنقد التاريخي ومن أبرز ممثليه:

1 -هيليو بوليت تين H.Taine 1828-1893 وهو فيلسوف ومؤرخ وناقد فرنسي شهير درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة انطلاقا من:

أ/ العرف والجنس Race بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

ب/ البيئة Milieuأو المكان أو الوسط بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

ج/ الزمن أو العصر Temps أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص.

2- فرديناند برونتيار 1849-1906 وهو ناقد فرنسي آمن بنظرية داروين 1809- 1906 وقد قام بمجهود معتبر من أجل تطبيقها على الأدب، وتمثل الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة فكما تطور القرد إلى إنسان، تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر، وقد ألف كتابا بعنوان تطور الأنواع الأدبية 1890م على غرار كتاب أصل الأنواع لداروين.

وقد رأى أن الآداب تنقسم إلى فصائل مثلها مثل الكائنات الحية، وهي النمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة، ثم تصل إلى مرتبة من النضج وتتلاشى عندها وتنقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية كالدينصورات، ويضرب مثالا على ذلك بالخطبة الدينية في القرن السابع عشر التي كانت تتحدث عن عظمة الإنسان وحقارته وزوال الحياة وفنائها.

وتحولت الخطة في القرن التاسع عشر إلى الشعر الرومانسي الذي تغنى بالموضوعات ذاتها (التغني بالمشاعر الروحية والشكوى من الحياة) فالموضوع واحد ولكن الجنس تحول من الخطابة إلى الشعر الرومانسي.

وهناك علماء آخرون أرسو أولويات النقد التاريخي في أوربا منهم:

1 شارل أوغستين سانت Charles Augustin saint Beuve 1804 – 1869 وهو ناقد فرنسي أستاذ H.Taineوقد ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا إيمانا منه بأنه(كما تكون الشجرة يكون ثمرها)، فالنص عنده تعبير عن المزاج الفردي، من أجل ذلك كان مولعا بتقصي حياة الكاتب الشخصية والعائلية، ومعرفة أصدقائه وأعدائه، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية، وكل ما يصبفيما كان يسميه (وعاء الكاتب)، الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه، وقد عده محمد مندور عميدا للنقد التفسيري.

وهذا النقد يحرص على الشرح والإيضاح والمساعدة على الفهم أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم، وإذا سمي نقده بالنقد التاريخي إلا أنه يمثل النقد التفسيري.

2- غستاف لانسون Gustave lanson1857-1934، وهو ناقد فرنسي ويعد الرائد الأكبر للمنهج التاريخي، وقد نسبت إليه اللانسونية lonsonismeأعلن لانسون منهجيته النقدية سنة 1909م في محاضرة ألقاها بجامعة بروكسل (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب) حدد فيها خطوات المنهج التاريخي حتى عدت تلك المقالة قانون اللانسونية ودستورها المتبع وواصل هذا النشاط اللانسوني ناقد حر فرنسي ريمون بيكار ودخل في معارك نقدية مع عميد النقد الفرنسيR.barthesانتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي.

أما في النقد العربي فإنه منذ بداية القرن العشرين بدأت الممارسة النقدية التاريخية بتأثير المدرسة الفرنسية ويترجم هذا الاتجاه الدكتور أحمد ضيف 1880-1945 ويمكن عده أول متخرج من مدرسة لينسون الفرنسية، كذلك طه حسين، وزكي مبارك، وأحمد أمين، ومحمد مندور وهو أول من أرسى معالم اللانسونية في النقد العربي حين أصدر كتابه النقد المنهجي عند العرب ومنذ الستينات ترسخ هذا المنهج التاريخي في الأبحاث الأكاديمية.

ومن رموز هذا المنهج أيضا شوقي ضيف في مصر، وشكري فيصل في سوريا، ومحمد الصالح الجابري في تونس، وعباس الجراري في المغرب، أما في الجزائر أبو قاسم سعد الله، وصالح خرفي، وعبد الله الركيبي، وعبد المالك مرتاض في مرحلة أولى من تجربته النقدية.

خصائص النقد التاريخي

1-الاهتمام بدراسة المدونات الأدبية عبر فترة تاريخية.

2- إهمال التفاوت بين المبدعين كأن المنهج عاجز عن تحديد الفوارق.

3- الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص.

4- تقديم المادة الأدبية تقديما خاما دون دراسة المادة دراسة تمحيصية.

المراجع

1-صلاح فضل: مناهج النقد الحديث.

2- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير.

3- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث.

4- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة.

5- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب.

المحاضرة الرابعة:

2/ المنهج الاجتماعي

يعد المنهج الاجتماعي من المناهج الهامة في الدراسات الأدبية الحديثة، وقد تولد من المنهج التاريخي وانبثق عنه، واستقى مبادئ انطلاقه منه معتمدا على المفكرين والنقاد الذين ربطوا فكرة تاريخية الأدب بتطور المجتمعات تلك المجتمعات التي كانت مختلفة باختلاف البيئات (الجغرافيا) والظروف والعصور، فالمنطلق التاريخي هو أساس هذا المنهج من خلال محوري الزمان والمكان.
والمحور الزماني يشق عن ارتباط الأعمال الأدبية بالتحولات التاريخية المختلفة.
والمحور المكاني أيضا له أثره القوي فلكل مكان تاريخه وظروفه الخاصة، وبالتالي يتضح أن هناك ارتباطا بين الأدب والمجتمع.
والمنهج الاجتماعي هو الذي تبقى من المنهج التاريخي، وانصبت فيه كل الدراسات والبحوث التي كانت متصلة بالوعي التاريخي، حيث تحول الوعي التاريخي إلى وعي اجتماعي، وارتبط هذا الوعي الاجتماعي بالمستويات المتعددة بالمجتمع وبالطبقات، وقد مثل الحياة على مستوى المجتمعات وليس على مستوى الفرد.
-والأعمال الأدبية من منظور هذا المنهج هي تعبير عن الواقع الخارجي.
- ويرى من الضرورة مراعاة تفاعلات المجتمع وتحولاته.
- باعتبار أن هذا المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الفنية الإبداعية.
- ويرى هذا النقد أن الكتابة حدث ذو طبيعة اجتماعية.
- وهو يعلي من قيمة الكاتب إذا مثل جذور المجتمع حقيقة.

ولعل النقد الماركسي هو أكثر أشكال النقد الاجتماعي انتشارا، يقول جورج لوكاش وهو ناقد ماركسي مجري يكتب باللغة الألمانية في تعريف المنهج الاجتماعي (أنه منهج بسيط جدا يتكون أولا وقبل كل شيء من دراسة الأسس الاجتماعية الواقعية بعناية)، ويقول بونالد Bonald في مقالة له في جريدة (عطارد فرنسا) سنة 1806 عبارة مشهورة (الأدب تعبير عن المجتمع)، وترى مدام دوستالmadame de stal أن المجتمع، يتغير بتغير المجتمعات ويعتمد هذا النقد على نظريات علم الاجتماع، وأوجد علماء الاجتماع علم اجتماع الظاهرة الأدبية باعتبار أن الأدب هو إحدى الظواهر الاجتماعية التي يدرسها علم الاجتماع.
وقد أسهمت نظرية الانعكاس المنبثقة عن الواقعية في تطوير هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب.

غير أن الإشكالية التي واجهت الدراسات التي تربط بين الأدب والمجتمع تمثلت في فرضية تقول بأنه كلما ازدهر المجتمع سياسيا واقتصاديا وثقافيا وحضاريا أدى ذلك إلى ازدهار أدبي، ولكن إذا راجعنا تاريخ المجتمعات أثبتنا أن هذا غير صحيح، لأن كثيرا من المجتمعات كانت تعاني من التفكك السياسي والتدهور الاقتصادي والتردي الاجتماعي شهدت ازدهارا أدبيا وتوهجا فنيا، ويمكن أن يكون العهد العباسي الثاني نموذجا لتفكك الدولة حيث انتقلت السلطة من العرب إلى الأعاجم ونشأت دويلات وتفسخ المجتمع، ومع هذه الظواهر السلبية فإن كوكبة كبار الشعراء الذين يمثلون الإبداع الشعري في الثقافة العربية وجدوا في هذه الفترة.

إذا كيف يمكن أن نربط بين تدهور المستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية من ناحية وازدهار مستوى الإبداع من ناحية أخرى؟.

يرى الماركسيون ابتداء من ماركس أن العلاقة بين الأبنية الاجتماعية من ناحية والأبنية الثقافية والإبداعية ليست علاقة مباشرة وفورية غير أنها تسفر عن نتائجها بإيقاع بطيء، بمعنى أنه يمكن أن يكون هناك مظاهر للقوة في المجالات المختلفة ويكون الأدب في موقف ضعيف، لأنه لم يستوعببعد هذه المظاهر وعندما يبدأ في استيعابها وتمثيلها وتفاعله معها تكون تلك العوامل التي أدت للازدهار في مختلف المجالات قد زالت ويبدأ المجتمع في التفكك، ويصعد الأدب في اضمحلال المجتمع لأن العلاقة تقضي فترة تخمر وفترات تأثير بعيدة المدى وبطيئة الإيقاع. إذا عند النظر إلى التاريخ في جملته نجد أن التوازي بين الجانبين يتم على مستوى العصور الطويلة وليس على مستوى المنحنيات القصيرة، ففي مثال الدولة العباسية يمكن القول أن هناك عصر ازدهار عربي في إنشاء امبراطوريةعربية إسلامية كبرى امتلكت أدوات القوة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والإيدولوجية على مستوى ستة قرون وهذا ما يطلق عليه قانون العصور الطويلة وهذا القانون يرفض قياس الأدب في علاقته بالمجتمع في فترات زمنية قصيرة،ويحاول هذا القانون أن يمدد هذا القياس على فترات زمنية طويلة.

وقد عملت الماركسية والواقعية جنبا إلى جنب في تعميق هذا الاتجاه النقدي، وذلك بأن يكون هناك تلازم بين البنى الاجتماعية من ناحية والأعمال الأدبية من ناحية أخرى .

بالإضافة إلى أن علم الاجتماع قد أسهم في ذلك حيث كان يزدهر ويتسع ويتنوع، ومن بين هذه التنوعات لعلم الاجتماع إنشاؤه لما يسمى بعلم اجتماع الأدب أو سيسولوجيا الأدب، وهذا العلم تأثر في نشأته بالتطورات التي حدثت في نظرية الأدب من جانب، وما حدث في مناهج علوم الاجتماع من جانب آخر وقد تبلور هذا العلم في منتصف القرن العشرين في تيارين:

التيار الأول:

ويطلق عليه علم اجتماع الظواهر الأدبية، وهو تيار تجريبي امبريقي يستفيد من تقنيات مناهج الدراسات الاجتماعية، كالإحصائيات والبيانات وتحليل المعلومات وتفسير الظواهر، انطلاقا من معلومات محددة يبنيها الدارس طبقا لمناهج دقيقة ثم يستخلص النتائج.

وهذا التيار الاجتماعي الامبريقي يحلل الأدب عن طريق:

تجميع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية، فعند دراسة الرواية مثلا: يدرس الإنتاج الروائي في فترة محددة وتوضع البيانات الإحصائية، فالإنتاج الروائي جزء من الإنتاج السردي المتمثل في القصة القصيرة والقصة والروايات والمسرح والسيناريوهات، ثم يأخذ الدارس في التوصيف الكمي لهذا الإنتاج، فيحصي عدد القصص والروايات التي أنتجت في هذه البيئة وعدد الطبعات التي صدرت منها، وعدد القراء الذين تداولوا تلك الأعمال وعدد النسخ التي طبعت وعدد اللغات التي ترجمت إليها، فالظاهرة الأدبية في هذه الدراسة كأنها ظاهرة اقتصادية لكنه اقتصاد الثقافة.

وتزعم هذا التيار نقاد غربيون مثل سكاربيه Scarpier.

واهم ما يؤخذ على هذه الدراسة أنها تهتم بالطابع الكمي وتغفل الطابع النوعي للأعمال الأدبية، فهي تسوي بين الرواية العظيمة ذات القيمة الخالدة مع الرواية التي انتشرت لأنها تحمل طابع الإثارة أو غير ذلك من الأشياء التي تؤدي إلى الانتشار، فقد تستوي لديهم الرواية البوليسية مع الروائع الأدبية الخالدة، لأن ما يحكم هذه الدراسات هو الجانب الكمي وليس جانب الكيف.

التيار الثاني:ويطلق عليه (المدرسة الجدلية) وهذه المدرسة تعود إلى هيغل نفسه، وقد اعتمد عليه ماركس في تحديد العلاقة بين البنى التحتية والبنى الفوقية في النتاج الأدبي الثقافي، وهذه العلاقة متبادلة بين الفوق والتحت ومتفاعلة ما يجعلها علاقة جدلية والمنظر الأول الذي أسس هذا الاتجاه هو جورج لوكاش وهو الفيلسوف الأكبر للواقعية في منتصف القرن العشرين.

وكان هذا الفيلسوف يدرس ويحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع معتبرا أن الأدب انعكاس وتمثيل للحياة، وقدم دراسات حول سيسيولوجية الأجناس الأدبيةوهذا الفرع يربط بين الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات وبالتالي كتب عن طبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية.

وظلت كتابات جورج لوكاش تتصف بالطابعالفلسفي الميتافيزيقي، والأدب لديه هو التعبير الفكري والفلسفي عن حركة المجتمع ذاته.

وجاء بعد لوسيان جولدمان Lucien Goldmann(روماني)، وهو أكبر منظر لهذا التيار الأول لسيسولوجيا الأدب أي تيار المدرسة الجدلية.

وقد انطلق جولدمان من مبادئ لوكاش وطورها واصطنع جملة من المصطلحات الجديدة والتقنيات الإجرائية الفورية التحليلية المبتكرة التي جعلت الاتجاه الذي يتبناه يطلق عليه علم اجتماع الإبداعالأدبي، واهتم بالدرجة الأولى بالجانب الكيفي وليس الجانب الكمي الذي كانت تهتم به مدرسة سكابيي Scapier علم اجتماع الظواهر الأدبية، وانطلق جولدمان من مجموعة من المبادئ العميقة المنتشرة ومنها.

أولا: /

يرى جولدمان أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب وإن كان فردا لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة ورؤية الجماعة التي ينتمي إليها وهذه هي النقطة الأولى في نظرية جولدمان.فالأدب في نظره ليس نتاجا فرديا ولا يعبر عن وجهة نظر شخصية، لأن وجهة النظر هذه تتجسد فيها عمليات الوعي الجماعي والضمير الجماعي، وأكثر من ذلك كلما كان الأديب على درجة عالية من القوة والعمق كان تجسيده للمنظور الجماعي أوضح وأقوى.

ثانيا /

ويتم التمييز بين الأدباء الذين يعبرون عن منظورات شخصية هم أدباء مزيفون، وغالبا ما يسقط أدبهم ويهمل ويطوى في طي النسيان، لان القارئ لا يجد في أعمال هؤلاء ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، وهناك أدباء آخرون يمتلكون القدرة على التمثيل الصحيح للضمير الجماعي، وهم الذين يدفعون بالوعي الجماعي نحو استشراف المستقبل واكتشاف أفاقه.

فالمنهج الاجتماعي ينطلق من البنية الاقتصادية للمجتمع التي تعد الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه العلاقات في حياة الأفراد، وتبنى من خلاله القوانين التي تتحكم في تسيير حركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية ويدرس هذا المنهج النص بالاعتماد على الوثائق المتعلقة بسيرة الكاتب التي تبرز انتماءه الاجتماعي واتجاهه وإديولوجيته.[1]

إن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية – بناء كليا في العمل الأدبي –، وهي تختلف من عمل لآخر، فما هي طبيعة هذه الأبنية الدلالية أو ما هي ماهيتها؟ هي ما يفهم من العمل في إجماله، ويوجد تناظر بين الأبنية الدلالية للعمل الأدبي وبين بنية العمل الجماعي وكأنهما حلقتان

[1] فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006، ص22.

يمكن لهما أن يلتحما ببعضهما بعضا، بمعنى أننا في قراءتنا للأعمالالأدبية فإننا نتوخى أن نصل إلى إقامة بنية دلالية كلية للعمل الذي نقرأه، وهذه البنية الدلالية الكلية تتعدل كلما عبرنامن جزء إلى آخر في العمل الإبداعي، وعندما ننتهي من القراءة، تتكون لدينا صورة عن بنيته الدلالية الكلية للعمل الإبداعي.

هذه الصورة التي تشكلت في أذهاننا هي التي تقابل الوعي والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

إن نقطة الاتصال بين البنية الدلالية الكلية للعمل الأدبي والوعي الجماعي لدى الأديب هي أهم الحلقات عند جولد مان، ويطلق عليها مصطلح – رؤية العالم –، فكل عمل أدبي يتضمن رؤية العالم.

وهذا لا ينطبق على العمل الأدبي الواحد المنفرد فحسب لكنه النتاج الكلي للأديب، وعن طريق رؤية العالم أي نقطة الاتصال يمكن أن نرى بشكل واضح كيفية تبلور العلاقة الخلاقة بين الأعمال الإبداعية من ناحية والوقائع الاجتماعية والخارجية من ناحية ثانية وقد انطلق جولدمان من هذا المنظور في – علم اجتماع الإبداعالأدبي – لتأسيس منهجه في سوسيولوجيا الأدب، وهو الذي يسميه المشارقة – المنهج التقليدي – ويسمى في المغرب العربي – المنهج التكويني والذي أضافه جولدمان هو أنه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمالالأدبية، بل اعتمد أساسا على هذا الجانب القيمي الكيفي لشرح مدى العلاقة بين الإعمالالإبداعية والوعي الجماعي، وذلك عندما جعل مستوى الأديب يظهر في نقطة الاتصال – رؤية العالم–، وبالتالي فانه لا يمكن أن يستوي عمل روائي عظيم بعمل بوليسي، لأن الرؤية الآلية والمحدودة للعمل البوليسي تجعله مجرد أداة للتسلية والإثارة، ولا يمكن أن يحمل رؤية للعالم بكل ما يملكههذا المصطلح من خصوبة وتعقد وتشابك.

وتبقى هناك إشكالية أساسية لدى هذا المنهج تتمثل في العلاقة بين الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية والأعمال التحليلية اللغوية من ناحية أخرى، وهي فجوة واسعة وفادحة بين المنطقتين، وتعتبر هذه المسألة أكبر نقطة ضعف لدى التيارين السابقين – سوسيولوجيا الأدب – التيار الكمي عند سكاريبي، والتيار الكيفي عند جولدمان ولوكاش، على الرغم من أن منهج جولدمان حاول إقامة التجانس، وتضييق الفجوة بين الأدب والحياة ولكنها مازالت قائمة.

وهناك بعض الدراسات التطبيقية في الثقافة العربية التي استخدمت منهج التوليدية(منهج جولدمان أي علم اجتماع الإبداعالأدبي) في تحليل ظواهر الأدب العربي، وهي دراسة قام بها عالم اجتماع

عربي وليس ناقدا أدبيا، وهو التونسي الطاهر لبيب رئيس (جمعية علماء الاجتماع العرب)، وقد درس على يد جولدمان وكان مشرفا عليه في رسالة الدكتوراه، وقد درس ظاهرة الغزل العذري في العصر الأموي وحاول أن يقيم العلاقة بين هذه الظاهرة – وهي ظاهرة متميزة في الشعر العربي في الفترة الأموية – وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية من ناحية أخرى وبين مدى نجاح أولئك الشعراء في تقديم أو تجسيد رؤيا للعالم التي تعبر عن واقعهم الاجتماعي، وهناك دراسة أخرى لشاعر أو ناقد مغربي وهو محمد بنيس الذي حاول في هذا النوع من الدراسة أن يربط بين الإبداع الشعري المغربي المعاصر والظواهر السيسولوجية في المغرب العربي، وهي دراسة تتميز بالتماسك المنهجي. وقد أسفر التطور الذي حدث في المناهج النقدية الحديثة منذ السبعينات عن تولد تيار جديد في سيسولوجيا الأدب أو علم اجتماع الأدب ويختلف عن التيار الكمي والتيار الكيفي السابقين، وهو (علم اجتماع النص)وقد أفار هذا التيار من علم جديد في النقد الأدبي وهو (علم النص)، كما أفاد من السيسولوجيا منذ بارث (موت المؤلف)، سلطة النص، لذة النص Le Plaisire De Texteوبذلك يكون هنا التيار الثالث (علم اجتماع النص قد ضيق الفجوة المتسعة بين الحياة الاجتماعية والأعمال التحليلية)،لأنه استخدم وسيطا بينهما (الحياة الاجتماعية والأعمال التحليلية)، لذلك تسنى الربط بين الأدب من ناحية والحياة من ناحية أخرى، وصار البحث النقدي في علم اجتماع النص مركزا على اللغة لتفادي تلك الهوة، وابتعد عن تحليل الأفكار والمفاهيم الفلسفية للنص.

المحاضرة الخامسة:

3/ المنهج النفسي – النفساني – الأنثرويولوجي

يعد المنهج النفسي الأنثروبولوجي من قبيل منظومة المناهج التاريخية بشكل تقريبي فقط، لانهما امتدا بظلهما وتجاوزا منطقة البحث التاريخي إلى منطقة البنيوية وما بعدها، حيث امتزجا بها وأصبحا جزءا مكونا من تجلياتها المتعددة، وللمنهج النفسي جذور بعيدة في النقد الأدبي، لكنه لم يتبلور بشكل منهجي، وكانت الآراء النفسية مجرد ملاحظات لتفسير بعض وظائف الأدب كما نجد في نظريات أفلاطون، وهو يتحدث عن أثر الشعراء على منظومات القيم والحياة في مدينته الفاضلة، كما أن نظرية التطهير Catharsis ذاتها عند أرسطو تربط الإبداعالأدبي بوظائفه النفسية، ونجد في النقد العربي القديم مقولات كثيرة تربط الشعر بنفس المبدع، وكذلك لدى المتلقي، وقد بلور هذه الأفكار رائد من رواد النقد العربي الحديث وهو الأستاذ محمد خلف أحمد بشكل واضح في دراسته النقدية، ويقول غاستون باشلار Gaston bachelard بأن تحليل الخيال إذا كان لا يريد أن يضل فعليه أن يقترن بالتحليل النفسي وبدأ المنهج النفسي بشكل علمي منظم مع بداية علم النفس ذاته، وذلك منذ مئة عام أي في نهاية القرن التاسع عشر بصدور مؤلفات سيجموند فرويدSigmund freud في التحليل النفسي وتأسيسه لعلم النفس 1856– 1939 وهو نمساوي النشأة يهودي الأصل وقد استعان في تأسيسه لعلم النفس بدراسة ظواهر الإبداع، حيث تتجلى الظواهر النفسية ومن هنا يمكن أن نعتبر ما قبل فرويد من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج نفسي بقدر ما تعتبر إرهاصا وتوطئة له، لكن المنهج نفسه يبدأ مع تكون علم النفس أو علم التحليل النفسي عند فرويد.

إذا فالعلاقة بين الأدب وعلم النفس شديدة الاتصال لان الذي يحرر الأدب هو الإنسان، حتى أفلاطون كان يعتبر أن القدرة الإبداعية عند الفرد تقوم على أساس الحماسة والحب وهي مشاعر.

دخل علم النفس في صميم الأدب واسهم في الكشف عن جوانب العمل الأدبي، فكل عمل فني ينتج عن سبب نفسي.

والنقطة التي انطلق منها فرويد تتمثل في تمييز بين الشعور واللاشعور، بين الوعي واللاوعي، وأعتبر اللاوعي أو اللاشعور هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية واعتبره متضمنا لدوافع السلوك والإبداع والإنتاج، وانصب اهتمامه في الدرجة الأولى على تفسير الأحلام باعتبارها النافذة التي يطل منها اللاشعور، وهي الطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها حقيقة، والأحلام تقوم

على قوانين الكتب والمنع الاجتماعيين، وكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفن مظهرا أخر تتجلى فيه النزعات الخفية في الشخصية الإنسانية.

وقد وضع فرويد نظرية التحليل النفسي في كتابه تفسير الأحلام، ويرى التحليل النفسي إن الإبداع حالة خاصة قابلة للتحليل، وقد لجأ فرويد إلى تاريخ الأدب يستمد منه من مقولاته ومصطلحاته في التحليل النفسي، فسمى بعض ظواهر العقد النفسية بأسماء شخصيات أدبية، مثل عقدة أوديب، وعقدة الكترا وغيرهما، وعقدة أوديب مستوحاة من أسطورة أوديب اليونانية وتعني صاحب الأقدام المتورمة، أما عقدة الكترا فهي تطلق على الانثى مصطلح فرويدي يشير إلى تعلق الفتاة اللاوعي بابيها، وغيرتها من أمها ويكرهها لها، والأسطورة اليونانية تقول بأن الكترا طلت من أخيها أن يثأر لموت أبيها اغاممتون بأن يقتل أمها كليتيمنسترا لأنها شاركت في قتل زوجها والدا الكترا، كما لجأ فرويد أيضا إلى تحليل بعض اللوحات الفنية التشكيلية إلى جانب الأعمال الأدبية والشعرية، وذلك من أجل التدليل على نظرياته في التحليل النفسي، وفي العلاقة بين الشعور واللاشعور، وفي القوانين التي تحكم هذه العلاقة وهي قوانين التداعي، وكان فرويد يعمل في منطقة التحليل النفسي، ويهتم بالدرجة الأولى بالظواهر المرضية مثل العصاب وانفصام الشخصية وغيرهما، وكان قد ربط الإبداع بمثل هذه الظواهر المرضية ايذانا باعتبار المبدع إحدى حالات الشذوذ المرضي، وعن طريق تحليل هذه الحالات المرضية يمكن الكشف عن الحالات السوية الأخرى.

وكان فرويد وتلاميذه يركزون إهتمامهم في الدرجة الأولى على الكشف عن القوانين الخفية والمضمرة التي تعمل بها الذات الإنسانية، فهم يبحثون في طبقات الشخصية والكشف عن حالاتها المختلفة، ويرى فروي دان الدوافع الجنسية من بين الدوافع اللاوعية التي تشكل العمل الإبداعي وقد ذكر عقدة أوديب وعقدة الكترا، ويرى أن الإبداع والفن مجرد تعويض مقنع عن الكتب الجنسي، والإبداع عنده ضرب من التنفيس من أجل التواؤم مع العالم لاجتناب المرض.

وقد أتفق فرويد وتلميذه يونغ أن الإبداع لا شعوري، والفرق بينهما أن فرويد يراه كبت جنسي عند الفرد، أما يونغ فيراه كبت جنسي من اللاشعور الجمعي موروث من الأسلاف البدائيين.

أما أدلر فقد خالف أستاذه فرويد كما خالف يونغ، ورأى أن الإبداع والفن مبعثهما التعويض عن الشعور بالنقص، وحب الظهور والسيطرة، والإحساس بعدم الكمال.

ويرى هؤلاء أن جودة العمل الأدبي ورداءته لا تعلل بجمالياته ولفتاته الذوقية والشعورية والخيالية وجمال الأسلوب ولكن بالقيم النفسية التي يحملها النص، والتأثير النفسي في القارئ ينطلق التحليل النفسي للأدب من المبدع ذاته والربط بينه وبين نتاجه من ناحية وبين تاريخه الشخصي من ناحية

أخرى، حيث تكمن في تاريخه الشخصي مجموعة الخبرات المتراكمة منذ سن الطفولة الباكر وهي أشد الفترات حسما في توجيه سلوك الإنسان في المستقبل، فهي فترة تتكون فيها عاطفته ووجدانه، فإذا ما عانى شيئا من الحرمان في هذه الطفولة الباكرة أو لقي بعض التجارب القاسية، كان ذلك تأثير في السلوك والتصور، فإذا ما كان هذا الإنسان مبدعا أو شاعرا أصبح محكوما بتلك التجارب وأصبحت هي الجذر الأساسي لإبداعه والمرجعيةالحقيقة لما يستخدمه من رموز، ولما يوظفه من وسائل الإبداع الأدبي، فالعلاقة إذا وطيدة بين العالم الباطني للمبدع والإبداعالأدبي.

وهناك دراسات تقترن بين العبقرية والجنون حيث ترى أن الإبداع في جوهره مظهر لوصول التوتر في نفس المبدع إلى ذروته، وهو حينئذ لا يستطيع التكيف مع الجماعة، ويتجلى هذا التوتر وعدم التكيف في الخلق الفني والأدبي.

ونشأ فرع من فروع الدراسات النفسية والأدبية وعلم نفس الإبداع، ويمكن دراسة الأديب نفسيا من خلال مسودات أعماله الإبداعية ذاتها وربما كشفت هذه المسودات عن حالات أعمق في نفسه وفي طريقة تعبيره وأسلوبه، فالمسودات هي المادة الأولية أمام المحلل النفسي

ونشأت في الثقافة العربية منذ منتصف القرن العشرين مدرسة وكان لها انجازها الكبير في علم نفس الإبداع، أسسها الدكتور مصطفى سويف، ويعتبر كتابه الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة ولم تكبث أن تشبعت هذه الدراسات لدى تلاميذه، فكتبوا بحوثهم ودراساتهم في بقية الأجناس الأدبية، فكتب الدكتور شاكر عبد الحميد الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة وكتبت الدكتوراه سامية الملة الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح، وتكونت في الثقافة العربية نواة مدرسة وتعلم نفس الإبداع، وقد أستهوى هذا المنهج كثيرا من النقاد العرب، ومنهم العقاد والمازلي ومحمد النويهي ومحمد خلف الله أحمد، وقدم العقاد دراسة عن شخصية أبي نواس في ضوء عقدة النرجسية في كتابه أبو نواس الحسن بن هانئ، وكتب المازني دراسة عن بشار بن برد، وتمثل هذه الدراسة نموذجا لمفهوم أدلر عن عقدة النقص ومن خصائص هذا المنهج أنه:

يعرف شخصية الأديب من خلال إبداعه وما تتسم به شخصيته من حزن ولم، تفسير الظواهر الفنية استنادا إلى عوامل نفسية، تطبيق نتائج علم النفس على شخصيات الأدباء ونتاجا تهم الأدبية.

وتعد سنة 1938 تاريخا حاسما في علاقة النقد الأدبي بهذا المنهج لأنها السنة التي أوكلت فيها كلية الآداب بجامعة القاهرة إلى كل من أحمد أمين ومحمد خلف الله تدرس مادة جديدة لطلبة

الدراسات العليا تتناول صلة علم النفس بالأدب، وفي السنة الموالية 1939 نشر أمين الخولي بحثا عنوانه البلاغة وعلم النفس، وهو محاولة لترسيخ العلاقة بين الأدب وعلم النفس، وقد أثار هذا المنهج مواقف مختلفة من النقاد:

1/ **موقف الأنصار** :وعلى رأسهم العقاد، فهو لم يكتف بالممارسة النقدية النفسانية، بل راح يؤازر ذلك نظريا، فهو يقول في كتابه النقد السيكولوجي الذي نشره عام 1961: إذا لم يكن بد من الفضل أحدى مدارس النقد على سائر مدارسه، فمدرسة النقد السيكولوجي الذي أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي وفي ذوقي معا، لأنها المدرسة التي نستغني بها غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود، أما جورج طرا بشي الذي مارس النقد النفساني في كثير من كتبه أنثى ضد أنثى، الرجولة وايديولوجيا الرجولة في الأدب العربي، عقدة أوديب في الأدب العربي، رمزية المرأة في الرواية العربية...إلخ فهو أكثر النقاد تطرفا في الدفاع عن هذا المنهج، فهو يقول: لقد كتبت من قبل عدة دراسات في النقد ولم أشعر أن هناك منهجا قادرا على الدخول إلى قلب العمل الأدبي وإعطائه أبعادا، وأن يكشف فيه عن أبعاد خفية أو فلنقل تحتية، كمنهج التحليل النفسي، ويسبهه في هذا الموقف الشاعر الناقد اللبناني الدكتور خريستور نجمالذي اتبع التحليل النفسي في الكثير من كتاباته النقدية النرجسية في أدب نزار قباني، المرأة في حياة جبران، في النقد الأدبي والتحليل النفسي...، ويخلص في دراساته أن التحليل النفسي للأدب من أصلح المناهج الأدبية تقصيا للحقيقة وإثراء للفن، ولكنه في مواقف أخرى أستعرض بعض المأخذ على هذا المنهج كاهتمامه بالفنان أكثر من الفن، وإيمان المنهج المتطرف بأن النص تعبير أمين عن نفسية صاحبه، ولجوء المنهج إلى التعسف والتبرير بدل الحقيقة الموضوعية.

2/ **مواقف الخصوم المعارضين** : يأتي محمد مندور في طليعة النقاد الداعيين إلى فصل الأدب ودراسته عن العلوم المختلفة ومنها علم النفس، وتنحية العلم عن الأدب ونقده، ومحاربة تطبيق القوانين التي أهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب ونقد الأدب، لان الأدب في نظره لا يمكن أن نحدده ونوجهه ونحييه إلا بعناصره الداخلية أي عناصره الأدبية البحتة. ورأى بأن دعوة الأستاذ خلف الله أحمد إلى هذا الاتجاه هي محنة ستنزل على الأدب، لان معنى ذلك هو الانصراف عن الأدب وتذوق الأدب والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها، وأن الاهتمام بالأديب باسم علاقة الأدب بعلم النفس سينتهي بنا إلى قتل الأدب، وقد خفف من وطاة نقده للمنهج في كتاباته الأخيرة، ورأى بأن الناقد يمكن أن يتوسع من خلال الدراسات النفسية والتاريخية والاجتماعية والعلمية.

أما عبد المالك مرتاض فهو من ألد أعداء هذا المنهج، ورأى بأن هذا المنهج النفسي يفترض بشكل مسبق مرض الأديب، فهو منهج همه الأساسي هو البحث عن الأمراض النفسية في النصوص الأدبية.

3/ **مواقف وسطية:** لا ينكر هذا الموقف فعالية المنهج النفسي في ذاته، ولكنه يسجل عليه بعض الاعتراضات الجزئية، يظهر ذلك في موقف الناقد سيد قطبالذي أعرب عن ذلك قائلا: أنه لجميل أن تنتفع بالدراسات النفسية، ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغته الفنية، وأن نعرف حدود على النفس في هذا المجال والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس يقف عند حدود الظن والترجيح، ويتجنب الجزم والحسم، وإلا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية، فسيد قطب لا يمانع من الاستفادة من هذا المنهج، ولكنه يريد أن يلتزم حدوده،وأن يظل مجرد عنصر من مجموعة منهجية، وبذلك فان قطب له تصور منهجي شامل، حيث يرى قصور المنهج الواحد في تصور النص، والنص الأدبي من السعة والعمق بما لا يستوعبه إلا منهج متكامل، ويرى بأن عيوب هذا المنهج تتجلى في:

–اختناق الأدب في هذه الأجواء التي يتحول فيها النقد الأدبي إلى تحليل نفسي

– تواري القيم الفنية وانغماسها في لجة التحليلات النفسية التي لا تميز بين عمل فني جيد وأخر رديء.

– وهو يحيل الشخصيات إلى أفكار وعقد، ويعد عز الدين إسماعيل من أصحاب هذا المنهج أيضا، وهو يناصره باعتدال ولا يخفي عنه معايبه، ويراه ضروريا إذا استخدم بشكل صحيح، أما الناقد محمود الربيعي فعلى الرغم من أنه يبدي وسطيا إلا أنه أقرب الوسطين إلى خصوم المنهج، ويرى أن المنهج السيكولوجيأحد المداخل النقدية المعاصرة إلى دراسة النص الأدبي، ولكنه بذكر جملة من العقبات التي تعترضه، كاهتمامه الرئيسي بأمور لا يعيها المؤلف نفسه بالإضافة إلى أن المؤلف كثيرا ما ينفي تفسيرات الناقد النفساني وكذلك إعطاء الناقد تفسيرا واحدا للعمل الأدبي.

أما عادل فريحات فعلى الرغم من غرامه بما يقدمه المنهج من فائدة إلا أنه يرى أن المنهج يبين عما إذا كان الأثر جميلا أو قبيحا؟ عظيما أم تافها؟، إذ أن هذه الأمور لا بشأن لعلم النفس بها، وهي تدخل في أجواء أخرى كالنقد الأدبي وعلم الجمال منتهيا إلى أن علم النفس ليس ضروريا للفن ولكنه يصبح ذا قيمة إذا أندمج في العمل الفني فيهتم بالجمال والخيال ويتخلى عن صرامة العلم.

السداسي الرابع

المحاضرة الأولى:

ثانيا: المناهج النسقية

نشأة المدارس والاتجاهات النقدية:

تنشأ عبر التاريخ فلسفات متعددة، فلسفة تقوم على أنقاض فلسفة أخرى، ولكل فلسفة منظرون وأتباع وتلاميذ، وذلك منذ عهد الفيلسوف سقراط Socrates وأفلاطون Peaton وأرسطو aristote مرورا بهيغل Hegel ونيتشه وديكارت Discartes وغيرهم ويتأثر الأدب بهذه الفلسفات، وتنشأ تيارات واتجاهات أدبية مختلفة، يقول كلود روميرو Claude Romero:

derrière chaque doctrine il ya une philosophie

النقد الجديد New criticisme

هي حركة نقدية أنجلو أمريكية سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين أي زمن الثلاثينات إلى نهاية الخمسينيات، وشغلت العالم العربي لمدة عقدين بعد ذلك، وفي سنة 1941م ظهر كتاب جون كرو رانسوم الذي كان عنوانه The new criticisme وأصبح هذا العنوان اسما لهذه المدرسة كلها النقد الجديد، وقد اختلف النقاد في ترجمة اسم هذه المدرسة، فتارة ترجموها إلى مدرسة النقد الجديد، وتارة أخرى أطلقوا عليها مدرسة النقد الحديثة.

والنقد الجديد هو المحطة الأساسية السابقة مباشرة لنقد الحداثة من بنيوية وما بعد بنيوية.

وقد تلتبس أحيانا التسمية الأنجلو أمريكية The new criticisme بنظيرتها الفرنسية حيث شاع مصطلح النقد الجديد بصيغته الفرنسية Nouvelle critique في الستينات من القرن الماضي في العالم العربي.

وواجه النقد الجديد رفضا عنيفا من نقد الحداثة، حيث جعل هؤلاء همهم هدم النقد الجديد، على الرغم من عدم تقديم البديل له، أو بدائل مقنعة.

ولم ينشأ النقد الجديد من فراغ ولم ينته إلى فراغ، فهو امتداد للفلسفة التجريبية المادية الغربية، وتمرد عليها في آن واحد أي الدعوة إلى الأخذ بالمنهج العلمي ورفض المادية، وهو أيضا ثورة على الرومانسية التي تركز على الذات أي الأنا، لأن النقد الذي يدعو إليه النقد الجديد هو داخل النص، داخل الإبداع، وهو بعيد عن ذات المبدع والمتلقي، باستثناء ريتشارد richards، الذي يهتم بذات المبدع، متأثرا بإنجازات علم النفس الباهرة آنذاك نظريات فرويد، وهم يعنون بالتجربة الإنسانية سواء أكانت نابعة من الأرشيف الذهني للشاعر أم عن طريق الإدراك الحسي، والقصيدة

تخضع عندهم للتحليل الموضوعي أي العلمي من ناحية البناء ومعطيات الشكل وهذه نقطة لقاء بين النقاد الجدد والشكلانيين، وكذلك المضمون يخضع لتفكيك وتحليل التجربة الإنسانية، وإعادة بنائها من جديد (عملية الهدم والبناء)، وهو الدعوة إلى العودة إلى الداخل في مقابل الخارج الذي توقف عنده بندول الثنائية ثنائية الداخل والخارج.

وقد وقع النقاد الجدد في مأزق وانشطرت آراؤهم في الشعر، فمعنى القصيدة لديهم يمكن أن يشير مرة إلى العالم الخارجي أو إلى الدوافع الإنسانية الداخلية أو إلى المشاعر والعواطف الإنسانية أو إلى التنويعات الأخلاقية أو إلى التنظيم المنطقي للنص ...إلخ.

وقد تواتر مصطلح النقد الجديد بغير دلالته الأنجلو سكسونية، ليكون عنوانا للمناهج الجديدة بنيوية، سيميائية، موضوعاتية.... إلخ، وهناك بعض الكتابات النقدية الفرنسية سعت إلى إزالة اللبس بين التسمية الانجليزية والتسمية الفرنسية عن طريق أداة التعريف الفرنسية Le new criticism للدلالة على النقد الجديد في صيغته الأنجلو أمريكية، بينما تمحض للصبغة الفرنسية عبارة La nouvelle critique وقد أسهم T.S.Iliot بنظرية المعادل الموضوعي (تتحدث عن أشياء خارجية لتعادل الإحساس العاطفي الداخلي).

أما الأسس والخصائص العامة التي ينهض عليها النقد الجد يد فهي:

1- دراسة النص الأدبي انطلاقا من النص ذاته، إذ منه الانطلاق وإليه الوصول دون اعتبار لقصدية الناص أو وجدان المتلقي.

2- اتخاذ القراءة الفاحصة: وهي الوسيلة التحليلية المركزية في دراسة النص، وهي تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته، وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالته وتفكك مغاليقه أي بحث النصوص مفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية عنه.... الخ.

3- الاهتمام بالطبيعة العضوية للنص، ودراسته باعتباره وحدة عضوية متجانسة العناصر، وقد أخذ النقد الجديد فكرة الوحدة العضوية عن الشعراء الرومانسيين، وهم يعتبرون النص كائنا لغويا كالكائن النباتي أو الكائن الحيواني، يمثل هذا الكائن اللغوي بنية متجانسة مستقلة عن الظروف والمؤثرات المحيطة، وهو وحدة كلية متداخلة يستحيل فصل شكلها عن مضمونها ويتساءل الآن تيت Alain Tit هل في الإمكان التمييز القاطع بين اللغة والمضمون؟ أليس المضمون واللغة شيئا واحدا؟

4- الاهتمام بالتحليل العلمي للنص والحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لاسيما تلك التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية.

5- نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة اجتماعية، سياسية، أخلاقية....إلخ.

وقد ازدادت هيمنة النقد الجديد في مرحلة ما بعد الحرب الثانية، لكنه فتر بعد ذلك مع نهاية الخمسينات وبدأ الاعتقاد بانتهاء النقد الجديد وقد أجمعت الانتقادات على ضيق أفق النقد الجديد لتجاهله للسياق التاريخي والعوامل الخارجية وعدم اهتمامه بالمؤلف والقارئ، وقد انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي في نهاية الخمسينات وبداية الستينات، نقله النقاد المتغلغلون في أوساط الثقافة الانجليزية وعلى رأسهم الدكتور رشاد رشدي، وهو دكتور مصري في الأدب الانجليزي، وقد آزره طلابه في جهوده تلك، حيث نشر محمد عناني النقد التحليلي عن بروكس، ونشر سمير سرحان النقد الموضوعي عند ماتيو أرنولد، ونشر عبد العزيز حمودة كتابه علم الجمال عن كروتشي، ونشر فايز اسكندر النقد النفسي عن ريتشاردز.

ومن الأسس التي يقوم عليها هذا المنهج ما يلي:

النظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع، بل هو كيان مستقل عن المؤثرات الخارجية سواء في ذلك البيئة الاجتماعية أو التكوين السيكولوجي للفنان.

التركيز على أدبية الأدب والانطلاق من النص، لأن للنص الأدبي حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج، ويؤكد أحد الدارسين هذه الخاصية بمنطق رياضي:

(أ) قد تؤدي إلى (ب) ولكن معنى (ب) غير معني (أ) بمعنى أن الخارج لا يتعلق بالنص، ويضرب ناقد آخر مثالا علميا ويتساءل:

هل نقول: إن الماء الذي هو أوكسجين وإيدروجين يحمل خصائص أي عنصر من عنصريه المكونين له؟ وهل لأثره علاقة بأثر أي منهما؟ إننا نرى – على العكس – H+O2 الماء Ho2 أن أثره في الإطفاء يناقص أحد عنصريه في الاستعمال.

ملاحظة:

إن الداخل الذي يدعو إليه النقاد الجدد يبقى غامضا جدا ويوقعهم في الكثير من التناقضات، فالتجربة الإنسانية هي داخل النص لديهم وهي تأتي من الأرشيف الذهني أو الإدراك الحسي وهم يسعون إلى تحليلها وهدمها وإعادة بنائها لتكون القصيدة عملا مفردا. وتبقى دلالة تلك التجربة ممثلة في نسق القصيدة اللغوي والتركيبي والتنظيمي.

المحاضرة الثانية:

الشكلانية الشكلية Formalisme

نشأة المدرسة الشكلانية:

وجد الشيوعيين الروس أنفسهم بعد الثورة الشيوعية سنة 1917 في مواجهة حقيقية مع التخلف الحضاري الذي عم روسيا أثناء الحكم القيصري، بينما ساد التطور الفكري والصناعي أرجاء أوربا، وذلك بفضل الاختراعات والابتكارات العلمية المادية.

أما في روسيا فكان البندول يتحرك بين الداخل والخارج، بين الحقيقة الخارجية المادية والحقيقة الداخلية الشعرية، وتحول البندول للتوقف عند الخارج وقتا كافيا لتطور منهج نقدي هو الشكلانية أو الشكلية.

مبادئ الشكلانية:

تعنى الشكلانية بدراسة الشكل الفني وتتجاهل بصورة شبه كلية المضمون، وأصحابها يميزون بين اللغة الشعرية الانزياحية المجازية وبين اللغة العلمية أي اللغة في درجة الصفر، وقد وضع رومان جاكبسونست وظائف للغة كالتعبيرية، والانتباهية، ومنها الوظيفة الشعرية للغة، فهم يضعون الشكل في المقام الأول في الدراسة النقدية أو دراسة النصوص بشكل عام، ويرون بأن دينامية النص وحركيته تبدأ من المصدر الأساسي وهو اللغة فهم بذلك أقرب إلى البنيوية من غيرهم من المدارس النصانية: البنيوية، الأسلوبية، التفكيكية....إلخ، والشكلانية تبعد في دراستها للأدب كل العوامل غير الأدبية مثل العوامل التاريخية، والسيكولوجية، والسيسيولوجية.

الشكلانية والنقد الجديد:

تزامنت الشكلانية مع النقد الجديد New criticisme وهي حركة نقدية أنجلو أمريكية، وهناك حركة نقدية ذات صبغة فرنسية Nouvelle critique وستتضح وجوه الاختلاف والالتقاء بين الشكلانية والنقد الجديد. ومن أبرز زعماء النقد الجديد Tomas Stearns iLioT وهو من أصل أمريكي وجنسية إيطالية، وكذلك الناقد كروتشي وألان تيت وغيرهم.

وقد تأثر الشعر العربي المعاصر بشكل عميق بالنقد الجديد

وقد ازدهرت الشكلانية في روسيا، وكان لها كتاب بارزون، وتناقضت مع الماركسية التي تعنى بالمضمون عكس الشكلانية.

وتأسس في براغ جناح للشكلانية، أسسه باختين سنة 1926، وفي هذا الوقت كان النقد الجديد يشتد ويتقوى في الغرب، ثم بدأ ينحسر شيئا فشيئا عندما ترجمت أعمال الشكلانيين في روسيا وفي براغ.

أعلام الشكلانية:

ومن أبرز أعلام الشكلانية رومان جاكسون Roman Jackobson صاحب نظرية التواصل والاتصال، تبزفيتان تودوروف T.Todorov، باختين Bakhtine، ميد فيديف Medvedex شلوفسكي Chlovsky، مایاكوفسكي Mayakovsky، وغيرهم، هؤلاء كلهم كتبوا في الشكلانية وتناولوا موضوع الشعرية أو أدبية الأدب أو الإنشائية، وقد انضمياكبسون إلى جناح براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا، كما انضم غيره من الشكلانيين إلى هذا الجناح.

مواصفات الشكلانية:

وقد وصل بهم هذا المنهج إلىإنكار رسالة الأدب، فالأدب لديهم لا ينبغي أن يحمل موضوعا مدرسة الفن بالإضافةإلى التناقص مع الماركسية، وتحمسوا إلى العلمية والعلمانية والتطبيقات التكنولوجية، وانطلقوا من العلم لإنشاء علم الأدب، ويتلخص منهج هذه المدرسة في قول وليام كارلوس وليامز في إحدى قصائده (دعونا نقدم تصريحين جريئين، الآلة لا تعرف العاطفة، والقصيدة آلة صغيرة أو كبيرة مصنوعة من الكلمات، وحين أقول إن القصيدة لا تعرف العاطفة، فإنني أقصد كما أنه في الآلة لا يوجد جزء زائد لا يوجد شعر متميز دون شكل مستحدث، لأن الأعمالالأدبية يتحقق معناها الدقيق عن طريق الشكل وهي في ذلك تشبه الآلةإلى أقصى حد.

فالشكلانية تدرس ظاهر الأدب وليس جوهره، ويركز جاكبسون على أدبية الأدب الشعرية La poétique وهي موضوع نقدي لم يكتمل بعد، وكان هدف الشكلانيين البحث عن خصائص

مستمدة من الأدب نفسه ليكون العمل عملا أدبيا، وقد ورد مصطلح الشعرية عند النقاد العرب القدماء، عبد القاهر الجرجاني، سيبويه، حازم القرطاجني، وغيرهم بألفاظ مختلفة: كالتخييل، الانزياح، الانحراف، التوسع، الاتساع، العدول، معنى المعنى، وغير ذلك من الألفاظ المعبرة عن الشعرية.

وعند المحدثين الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، أدبية الأدب، السردية....إلخ، ومن النقاد المحدثين عبد الله محمد الغذامي، وكمال أبو ديب، نصر أبو زيد، محمد مفتاح وغيرهم.

ولا تتفق الشكلانية مع الرومانسية لأن الأولى تتجه لإنجازات العلم، أما الثانية فتتجه إلى الذات الشاعرة، والشكلانيون يسعون إلى علمنة الشعر واللغة هدفهم، وذلك باتباع أسلوب تقني أما الرومانسيون فيرون أن اللغة ينبغي أن تبتعد عن دنس الحضارة وتعقيدات العلم.

وكانت الشكلانية تمهيدا لنشأة البنيوية وقد نعتتها بعض الدراسات بالبنيوية السوفياتية إذ لا اختلاف بينهما،وقد تأثر الشكلانيون بدراسات العالم اللغوي فرديناند دوسوسور نمساوي، وإذا كان الخارج هو المنطلق في الدراسة عند الشكلانيين، فهم بذلك يتسلحون بأدوات مناهج التفكير العلمي في التعامل مع النصوص الإبداعيةويستقلون عن الأنظمةالأخرى أي حقائق التاريخ والاجتماع والاقتصاد وغيرها، فالناقد عند الشكلانيين ينبغي أن يواجه الظروف الخارجية التي تنتج في إطارها هذه النصوص، وقد اتجه الشكلانيون إلى فصل الأدب والدراسة الأدبية عن باقي الحقول المعرفية المجاورة والمعرقلة كعلم النفس والاجتماع والتاريخ وينبغي أن ندرك أن منطلقها هو تلك المحاضرات التي قدمها دوسوسير وهو أبو الدراسات اللغوية، تلك المحاضرات التي جمعها تلاميذه في كتاب بعنوان "محاضرات في اللسانيات العامة"، والأعمالالأدبية عندهم ليست إبهاما غامضا كالرمزيينمثلا أو السرياليين أو أعمالا ناتجة عن سيكولوجية المؤلف، بل هي طرائق وأشكال للإدراك، وهم يركزون بشدة على أدبية الأدب، يقول حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشعرية (وبهذا يكون البحث منصبا على أدبية الأدب بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجية المنبثقة عنه، وقد دعموا وجهة نظرهم هذه باللسانيات الحديثة التي عاصرت النتاج الشكلاني، ومع ذلك فإن جاكسون قد عبر عن تحرجه إزاء تحديد مفهوم جامد للشعر في المدرسة الشكلانية، فهو يقول في كتابه قضايا الشعرية (لا توجد أسوار صينية بين الشعر والحياة وبين الشعر والمرجع وبين الشعر والمبدع وبين الشعر والمتلقي وبين الشعر وباقي الفنون وبين الشعر والهموم الإنسانية).

وقد واجهتها أثناء تطورها مسألة تاريخية الأدب، فاضطرت الشكلانية أن تربط بين النص في فترة معينة وبين نصوص موجودة قبله، بعد أن كانت الشكلانية تنظر إلى النص من الناحية الدياكرونية أي تلقى الأعمالالأدبية عبر التاريخ، وكذلك من الناحية السانكرونية أي نظام الأدب في نقطة معينة من الزمن

وقد أدى إهمال المناهج السياقية للنص والقارئإهمالا تاما، وإلقاؤها بكل تركيزها على المؤلف والمبدع والسياق الذي أنتج فيه النص إلى الثورة وبروز اتجاه آخر يدعوإلىالاهتمام بالنص بوصفه أساس العملية الأدبية، فظهر عدد من المناهج النقدية التي ركزت على دراسة النص نفسه، وهي المناهج النصانية.

المراجع:

-عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005م.

-فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان، ط1، 2006.

-رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط 1، 1999م.

المحاضرة الثالثة:

البنيوية:Structuralisme

قامت البنيوية على أنقاض الشكلية الروسية أو هي الوجه الآخر للشكلانية، ويمكن القول بأنها نسخة مطورة من الشكلانية الروسية لاشتراكهما في الحماس للمنهج العلمي التجريبي، أو بعبارة أخرى هي النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني، ولشدة ارتباط الشكلانية بالمنهج البنيوي نعتت الشكلانية بالبنيوية الروسية.

والبنيوية بنيويات ومن الصعب تمييزأشكالها المتعددة، ولكنها تتحد في قاسم مشترك وهو التمسك بالمنهج العلمي.

كانت محاضرات العالم اللغوي دوسوسير منطلقا للدراسات البنيوية، وقد ظهرت في العشرينات من القرن الماضي، ولم تجد صداها في الساحة النقدية، وظلت أفكار دوسوسير وليفي شتراوس Lévi–Strauss في المنهج البنيوي لا تجذب الانتباه، وكان لأفكار سارتر الحرة تأثير أكبر من البنيوية لأن البنيوية جبرية تعمل على سجن اللغة وتجعلها في دائرة مغلقة، ومن هذه المحدودية للبنيوية فإن الشعرية التي تشترط الفضاءات اللامحدودة لا تجد أجواءها الحقيقية في هذه المدرسة التي لا تتسع لها.

وقد دعا جاكبسون على الرغم من كونه لسانيا إلى الوظيفة الشعرية للغة، وهو الذي أبدع مصطلح البنيوية عام 1929م، والمشروع البنيوي يركز على الأنساق الداخلية للغة النص.

وأصحاب هذه المدرسة يرفضون دور المؤلف وينادون بموته كما يرى R. Barthesموت المؤلف، وهو من أقطاب البنيوية.

وقد أدى استخدامالبنية عند البنيويين أثناء بحوثهم إلى رسم حدود بينهم وبين الشعرية، وأول من استخدم كلمة بنية هو تينيانوف Tynianov وتبعه جاكبسون مستخدما كلمة البنيوية في محاضرة ألقاها في مؤتمر سنة 1925م.

وتبنى أصحاب هذه المدرسة المنهج العلمي الصرف منذ تأسيس البنيوية، وهم يرون بأنه يمكن التعامل مع اللغة بصورة علمية محضة، ويمكن قياسها بالمعايير التجريبية، وقد أعطت البنيوية السلطة المطلقة للنص.

ولم تفرض البنيوية نفسها على الساحة إلا بشكل ضئيل، ولم تمض إلا سنوات حتى قام جاك ديريداJacques Derrida بمحاضرة فاتحا الباب أمام التفكيك، وهدفه الشك في كل شيء وكسر كل البنى بحثا عن الحقيقة.

والبنيوية ترفض عملية الربط بين النظام الداخلي للغة وكل نظام خارج عنها، ومع ذلك فقد تأثرت فيما بعد بالنقد الجديد عن طريق ريتشارد الذي أدخل علم النفس واهتم بالمبدع والمتلقي، والتقى في ذلك بالرومانسية، كما تأثر ريتشاردز بإليوت وبروكس وكذلك نورثروب فراي الذي انتقل من النقد الجديد إلى البنيوية ويعتبر كتابه تشريح النص دراسة بنيوية، وهو في هذا الكتاب لم ينفصل عن النقد الجديد، بل كان الكتاب نقطة التقاء بين النقد الجديد والبنيوية، وأتاح اقتراب البنيوية من النقد الجديد الاقتراب من الشعرية، ويمكن القول أن كتاب تشريح النص هو محاولة من البنيوية للاقتراب من الشعرية الناجمة عن الوظيفة الشعرية للغة التي حددها جاكبسون من بين الوظائف الست للغة.

والإشكالية التي تقع فيها البنيوية تتمثل في الداخل والخارج، الذات والموضوع، الأنا والآخر (المتلقي)، غير أن معظم البنيويين مثل رونالد بارت، لاكان، ميشال فوكو، يتفقون على إبعاد كل ماهوخارج عن النص واللغة كالمجتمع والذات والأنا، وغير ذلك من المؤثرات الخارجية عن لغة النص، لتبقى البنية وحدها، أي اللغة كجسد هي الموضوع، وأخطر ما تقع فيه البنيوية هي مشكلة المعنى وعدم القدرة على استنطاق دلالة النص، وهم يرون أن المعنى يشتق من النسق اللغوي وليس العكس، وتقع التفكيكية في المأزق نفسه، وتبقى الدلالة غائبة عن الدارسين، يقول الناقد عبد العزيز حمودة وقد فشلوا في تحقيق المعنى لأنهم يتعاملون مع وحدات مفرغة من الدلالة أي استنطاق الوحدات والأنساق اللغوية المجردة الصماء، ويرى البنيويون أن النص يمتلك بنية مركزية، وأن لغة النص تتكون من أنساق وأنظمة محددة، وأن وظيفة القارئ هي الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة، ويصطنع البنيويون وسيلة للهروب من هذه الإشكالات التي وقعوا فيها، فأرجعوا النص إلىالأجناسالأخرى غير الأدبية كعلم النفس وعلم الاجتماع، كما فعلكمال أبو ديب، على الرغم من تمسكه بتغليب المنهج في الدراسات الأدبية وغيرها، والمنهج عنده أهم من الموضوع فيقول أنامنهجاوي.

المحاضرة الرابعة:

التفكيك Distructuralisation

إن نقد التلقي Théorie de la réception حقق شعبية واسعة في الجامعات الأمريكية وصلت إلى الذروة في السبعينات، وقد مهدت تلك الشعبية الطريق للتفكيك فيما بعد، وخاصة أن كلا من التلقي والتفكيك يلتقيان في أهم مبادئهما، ويتمثل اللقاء في أن كلا منهما يلغي النص، وقصدية المؤلف، هناك تربة ثقافية أفرزت التفكيك ثم لفظه، وهناك تربة ثقافية أخرى فتحت له ذراعيها واحتضنته، والمزاج الثقافي الفرنسي هو الذي أفرز التفكيك ثم لفظه لأن المزاج الفرنسي تشكل من التجانس والتوحد والمحافظة لفترة طويلة، وقد خاطب التفكيك تلك القوى الموحدة، حيث كان يرفض المذاهب الموحدة السابقة، والتفكيك يخطئ المشاريع المتجانسة، ويرفض التقاليد وما هو سلفي متراكم، لأن تلك التقاليد تحجب المعنى، ومن ثمة فإن التفكيك كان يريد أن يكون هو المشروع النقدي البديل عن كل المذاهب والاتجاهات النقدية.

وهكذا بدأ التفكيك في فرنسا على يد رولاند بارت الذي ارتبط بالمشروع التفكيكي أكثر من ارتباطه بالمشروع البنيوي، ثم ما لبث ذلك التجانس والتوحد والمحافظة من رفض التفكيك فاضطر أصحابه إلى الهجرة للخارج إلى تربة أخرى ملائمة، وبذلك اضطرت قوى التجانس والمحافظة من إبعادهلأنه ينادي بالتعدد اللانهائي لتفسير النص، فهاجر التفكيكيون الجدد وعلى رأسهم جاك ديريدا Jacques derrida إلى مناخ ثقافي مختلف يقوم على التعددية الثقافية ويحتفي بها، وهو المناخ الثقافي الأمريكياحتفت أمريكا بالمهاجرين ورحبت جامعاتها بالتفكيك، وتأسست هناك مدرسة ييل النقدية yalescoulوتضم ميللر، وهارتمان وبلوم وغيرهم، وقد ضرب التفكيك بأجرانه وجذوره في عمق التربة الثقافية الأمريكية حتى نسيت جذوره الفرنسية وأصبح الدارسون يتحدثون عنه وكأنه مدرسة أمريكية، فالمناخ الثقافي هو الأساس في إنشاء المشاريع النقدية الحديثة ورعايتها.

فالبيئة الفرنسية لم تفرز نقادا تفكيكيين كثيرين، لأن المناخ الثقافي الفرنسي كان يلائمه النقد الجديد أكثر، ويرى ديريدا أن التفكيك أكثر مشاريع الحداثة ملاءمة للمزاج الثقافي الغربي عامة وخاصة المزاج الثقافي الأمريكي، وقد التقت فلسفة كانط kantمع التفكيك في نقطة الشك، والتفكيكيون في مرحلة مرافقة فلسفة كانط في مرحلة الشك أقرب إلى فلسفة هيدجر Heidegger التأويلية التي كان لها التأثير على المنهج التفكيكي منذ انطلاقه على يد ديريدا سنة 1966م، وقد لا نستطيع أحيانا أن نميز بين نص نقدي تأويلي لهيدجر أو نص لديريدا أو أحد أقطاب التفكيك، فالمعنى المفتوح والدلالة اللانهائية وإساءة القراءة هي جوهر التفكيك كما قدمه ديريدا وأقطاب

المدرسة الأمريكية للتفكيك وهناك ما يسمى بالرقص على الأجناب حيث يراقص الناقد والنص الأدبي كلا منهما الآخر في حركة مراوغة مستمرة، يهتز كل منهما إلى الجانب المعاكس من جانب رفيقه، والطرف الذي يرهق في هذه الرقصة هو النص، والرقص على الأجناب غير متناغم بل هو فوضى في الرقص دون انسجام، فالتفكيكية تخرب كل شيء في التقاليد، وتشكك في كل البنى، وتشكك في الأفكار الموروثة واللغة والنص والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية، وبذلك فان المادي في المشروع ينهار مخلفا الدمار والفظاعة، ويصف هيليس ميللر Hillismiller وهو أحد أقطاب مدرسة بيل للتفكيك الرقص على الأجناب، بأنه رقص يشبه رقص الشيطان على أشلاء التقاليد، فهو يقوم بدور المخرب الذي لا يكل، وسرعان ما يتحول كل شيء يمسه ذلك الشيطان المخرب إلى شيء ممزق، اللاشيء فقط في الأخير هو الذي يلبسه ثوبا نهائيا، فالتفكيك هو – كما قال أحد النقاد – كالساحر الذي يلبسإيهاب ثور هائج، ينطلق داخل حانوت مرتب وهو دون قيد لتدمير كل شيء.

إذا فإن إستراتيجية التفكيك هي مراجعة التفكير التقليدي كما يقول ديريدا نفسه.

وتتنامى نزعة أخرى هي تفكيك التفكيك، وقد ظهرت في أمريكا في مناخ من عدم الرضا بالوضع السائد، وكان هناك توقع بظهور مشروع جديد، وكان المشروع التفكيكي هو المخرج، ويأتي جون أليس John Ellis وهو من الرافضين للتفكيك، وكان كتابه AgainstDéconstruction، أي مزيدا من التفكيك هجوما على التفكيك، ويرى بأن كل ما فعله التفكيكيون إن هو إلا مصطلحات نقدية جديدة للتعبير عن مقولات سبقهم إليها نقاد آخرون.

وعلى الرغم من انتشار شعبية التفكيك في أمريكا إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور حركة معارضة قوية، حاولت أن تكتشف زيف استراتجية التفكيك وخطورتها، ويخرج المشروع التفكيكي بعد أن دام حوالي خمس عشرة سنة في أمريكا، ويفسح الطريق أمام مشاريع نقدية جديدة أبرزها:

التاريخية الجديدة في كل من أمريكا وبريطانيا.

إذا فالمشروع الذي قدمه التفكيك هو اللانموذج.

إنه حين عجز النقد البنيوي عن تقديم مشروع متكامل ومقنع عبر اللغة لتفسير الدلالة وإنتاج المعنى، اتجه النقد فيما يسمى بمرحلة ما بعد البنيوية إلى بدائل مضادة، وكان النقد التفكيكي من أظهر البدائل، وكان كثير من نقاد هذا الاتجاه ينتمون للمنهج البنيوي حتى أخفق هذا المنهج في تحقيق طموحاتهم في صناعة منهج متكامل للتحليل، وكان رولاند بارث على رأس النقاد الذين تحولوا إلى التفكيك، بل هو من أوائل من بدأوا حركة التفكيك في الستينات.

وإذا كان رولاند بارث هو أحد الذين مهدوا لظهور التفكيكية، فإن جاك ديريدا يعد بحق المؤسس للتفكيكية.

وقد ظهر من الأسماء التي راحت تنشر أطروحات ومداخلات في التفكيك: بول ديمان Paul De Man، ميللر Miller، وهارتمان Hartman، وهارولد بلوم H.Bloom، وباربارا جونسون Barbara Johnson، وقد شاع في الأوساط النقدية أن التفكيكين خرجوا من عباءة البنيوية، وأن العلاقة بين البنيوية والتفكيك من نوع خاص، إذ أنها علاقة تمثل تمردا على الفكر البنيوي من ناحية وامتدادا طبيعيا من ناحية أخرى، وتتفق البنيوية مع التفكيك على التركيز على النص وقراءته من الداخل ويتجلى ذلك في قول ديريدا لا يوجد شيء خارج النص ومعنى ذلك أنهما يزيحان التاريخ الأدبي، وكذلك فكرة تقسيم العصور...إلخ، ويتفقان أيضا في الفصل بين الدال والمدلول، وهنا يتضح تأثير دوسوسير في التفكيك، وذلك حين فصل بين العلامة والمعنى المشار إليه، ويتفقان كذلك في أن منشأ النص ليس له وجود سابق على النص وإنما يولد معه في أثناء الكتابة، ويتوارى نهائيا بموته بعد كتابة النص.

ويتجلى الاختلاف بينهما في كون البنيوية تتخذ المنهج العلمي وسيلة للدراسة، أما التفكيك فهو على العكس من ذلك حيث يشك في المنهج العلمي ذاته، وعدم الوثوق في إمكانياته لتحقيق العلمية النقدية الموضوعية المنشودة، ومن وجوه الاختلاف الأخرى أن البنيوية اعتبرت النسق هو الأساس في عملية الكشف عن البنية، أما التفكيك فقد سخر من النسق بوصفه نظاما عاما وقد جاء لينسق القواعد والقوانين، والبنيوية تعطي السلطة الكاملة للنص، أما التفكيك فقد فسح المجال للقارئ فاتحا أمامه آفاقا حرة في تفسير العلامات ويرى البنيويون أنه يمكن الوصول إلى دلالات النص، أما التفكيكية فهي ترى استحالة الوصول إلى دلالات محددة حيث أن كل قراءة هي إساءة قراءة، وبذلك فإن النص لدى التفكيكية مفتوح تتعدد دلالاته بتعدد القراءات إلى مالا نهاية ويظل المعنى مرجأ أبدا.

إنه لا يمكن تقديم التفكيكية على أنها نظرية أو نظام أو مجموعة من الأفكارالثابتة المستقرة، ومن يفعل ذلك يكون كمن يقف ضد طبيعتها.

مقولات أساسية خاصة بالتفكيك:

أولا: الكتابة أو علم الكتابة، ويقصد به ديريدا عدم وجود أي حقيقة أو مدلول خارج نطاق اللغة.

ثانيا: الحضور والإرجاء: وهو استعمال الكلمات بشكل مؤقت للوصول إلى الفكرة إلى حين التوصل إلى الفكرة وبهذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للمعنى.

ثالثا: الاختلاف وهو عند ديريدا الإيمان بعدم وجود أي معنى محدد للكلمات عكس دوسوسير الذي يرى بأن سمة اللغة هي الاختلاف الدلالي للكلمات أي كل كلمة لها دلالة أما ديريدا فيرى أن غاية ما ندركه في اللغة هو الاختلاف فيما بينهما، ومن ثم إرجاء المعنى إلى أجل آخر مثلا: باب / نافذة / مقعد، لا ندرك معانيها إلا من خلال اختلافها.

الألوان: قيمة اللون الأحمر لا وجود له إلا بقدر تمييز هذا اللون عن سائر الألوانالأخرى: الأزرق، البني، الوردي...

في الصوت: حان – بان – خان: لا نميز بينها في المعنى إلا من خلال الاختلاف في الصوت وهكذا

رابعا: انتفاء قصدية المؤلف (موت المؤلف):

الجملتان التاليتان لرولاند بارث تبينان نفي قصدية المؤلف (موت المؤلف)، يقول (الكتابة هي السواد والبياض الذي تتوه فيه كل هوية بدءا بالجسد الذي يكتب)، ويقول (لكي تسترد الكتابة مكانتها المستقلة يجب قلب أسطورة الكاتب فموت الكاتب هو الثمن الذي يتطلبه ميلاد القراءة). وهذا الفكر ينسجم مع التفكيكية ومع ما قاله ديريدا(لا يوجد شيء خارج النص).

خامسا: التناص.

يرى البنيويون أن تحليل النص ينبع من داخله وهو نهائي ومغلق، أما النص عند التفكيكين فهو يحمل أثارا لنصوص كثيرة سابقة أو بتعبير آخر يحمل نوعا من الرماد الثقافي لنصوص سابقة ومن هنا يصبح التناص أساسا لفكرة لا نهائية المعنى عند التفكيكين.[1]

[1]– سيزا قاسم: السيميوطيقا، ص20.

المحاضرة الخامسة:

السيميائية Sémiologie

وردت في القرآن الكريم الآيات التالية:

- (تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا)، سورة البقرة
- (وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بسيماهم)، سورة الأعراف.
- (سيماهم في وجوههم من أثر السجود)، سورة الفتح.
- (يعرف المجرمون بسيماهم)، سورة الرحمان.

السيميائية أو السيمائية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو علم الإشارة، أو علم العلامات، وهناك ترجمات أخرى، وهذه ظاهرة عامة في إشكالية ترجمة المصطلحات بشكل عام، ونظرا لتلك الاختلافات المتعددة في الترجمة سيتم التركيز على مصطلحين شائعين هما: sémiologie بالفرنسية sémiologiyبالانجليزية، واستعملا في مجال الطب العلاجي أو الطب النفسي سنة 1752م، وهو دراسة علامات المرضى وأعراضهم الجسدية واللفظية.

أما في اللسانيات الحديثة فقد ظهر المصطلح مع العالم السويسري فرديناند دوسير سنة 1910. Semiologie بالفرنسية أو Sémeion اليونانية حسب العالم دوسوسير بمعنى علامة، logos بمعنى علم 1856-1913.

المصطلح الثاني Semiotics حسب العالم والفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرسch.s.pierce 1838-1914 وقد بشر دوسوسير بمولد السيمولوجيا وحدد موضوعها بكل علامة دالة.

والسمة هي العلامة ولا نقول أن العرب عرفوا السيمياء بمعناها الحديث، ولكنهم عرفوا العلامة ووظيفتها، ومن جهة أخرى هو إيصال الماضي بالحاضر لأن العودة للتراث ضرورة وجودية ومعرفية، مما يجعلنا نشارك في بناء الحضارة الإنسانية، ومفهوم العلامة موجود عند الجاحظ وابن خلدون.

والسيميولوجيا علم من بين العلوم الحديثة وثمرة من ثمار القرن العشرين، وهو علم يزعم القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة من خلال دراسة العلاقة فالسيميولوجيا ترغب في دراسة الكلي، وهو علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، ولا شيء سوى العلامة فالإنسان يشكل مع محيطه نسيجا متداخلا من العلاقات، ويتفاعل مع بنى جنسه ومع الطبيعة معتمدا على أنظمة من العلامات، وينظر للعالم من خلال سماته ورموزه فيتفاعل مع بلاده وشعبه، يرى الطلل فيعبر عن

أشجانه، فالإنسان مدني بالطبع وإذا كان معزولا لا يكون في حاجة للعلامة بكثافة ما عدا من أجل احتياجاته الغريزية، فالعلامة أداة للتواصل، واصطلحت البشرية على تسميات مصطلحات تفسيرية للوجود والحياة، وتقسم العلامات إلى علامات لسانية كالألفاظ أو اللغة، وعلامات غير لسانية وتشمل جميع أنظمة التواصل، وأول من قدم مصطلح السيميولوجيا هو الفيلسوف JimLoke ثم دعا دوسوسير إلى هذا العلم السيميولوجيا وهو الذي سماه علم السيميولوجيا أو علم العلامات.
وهذا المنهج يعد من المناهج التي ظهرت مابعد البنيوية وإن كان تاريخيا قد ظهر معها تقريبا، والقضية التي تواجه الدارس في البداية هي قضية المصطلح، فالمتحدثون باللغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة جنييف التي يتزعمها دوسوسير، إذ يطلقون على هذا المنهج السيميولوجيا، أما المتحدثون باللغة الأنجلو ساكسونية فيتبعون تقليدا يعود إلى شارل بيرس الأمريكي ويؤثرون مصطلح سيميوتيك أما النقاد الباحثون العرب فيتوزعون على ثلاثة اتجاهات:

1-بعضهم يؤثر مصطلح سيميولوجيا.

2- والاتجاه الثاني يتبنى التسمية الأنجلوسكسونية Semiotics.

3- الاتجاه الثالث يبحث في التراث العربي ليجد الكلمة المناظرة، فيأخذون كلمة السيمياء من التراث العربي القديم ويشتقون منها السيميائية، على الرغم من أن السيمياء في التراث العربي القديم تتعلق بالكهانة والسحر أو اقتفاء الأثر وغير ذلك من المعاني التي تجعل المصطلح بعيدا عن الدلالة الحديثة، واستقر النقاد المغاربة على تسمية السيمياء، وآثر الدكتور صلاح فضل السيميولوجيا محاولا زرع هذا المصطلح في الثقافة العربية، وهناك مخطوطة ابن سيناء تحت عنوان كتاب الدر، وقد ورد في المخطوطة فصل تحت عنوان علم السيمياء، وهناك كتاب آخر لشمس الدين الفناري 1220هـ تحت عنوانكتاب نموذج العلوم، وفيه فصل تحت عنوان علم السيمياء، ويخصص ابن خلدون فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف وهو كما يقول المسمى بالسيميا، وفي الحقيقة أن علم السيمياء يعود إلى ألفي سنة كما يقول أمبرتو ايكو umberto eco فالرواقيون هم أول من قال بأن للعلامة signe دالا ومدلولاSignifiant–Signifie في فلسفتهم.
وقد ارتكزت السيميائية الحديثة على اكتشافاتهمالأولى، ويرى إيكو بأن المقصود من العلامة هو كل أنواع العلامات وكل أنواع السيميائيات أي ليست العلامة اللغوية فقط وإنما العلامة المنتشرة في جميع مناحي الحياة الاجتماعية كالطقوس الدينية عند اليابان والهنود، وإشارات المرور كل ذلك يشكل علامات وإشارات ودلالات، وبهذا يكون المصطلح بعيدا عنمجال المعاني العربية القديمة المتعلقة بالسحر والكهانة واقتفاء الأثر، بالإضافةإلى توثيق العلامة المعرفية مع الفكر

النقدي الحديث، والعلامة مصطلح أشمل وأوسع من الكلمة، فالعلامة تحوي الكلمة، والكلمة تتشكل دلالتها من قيمة اللفظ في لغة معينة لا تعني النفي في العربية ولا تعني أداة تعريف في اللغة الفرنسية ولا تعني شيئا بالانجليزية، فالدلالة ترتبط بالقيمة التي تضيفها لغة ما أو ثقافة ماعلى الكلمة، فمثلا اللون الأسود علامة الحداد في بلدان معينة كالشيعة (الحزن على الحسين) فيلبسون الأسود، وفي بعض البلدان الأخرى البياض هو علامة الحداد فالمرأة عندنا أثناء العدة تلبس الأبيض، فكلا منهما علامة حداد يكتسبان دلالتهما من السياق الثقافي، ويمكن استدعاء عدة أمثلة في الألوان لغرض التوصيل، كاللون الأزرق للطفل، والوردي للبنت والأخضر للبعث والتجدد، فاللون يوصل رسالة ما، كالعلم الوطني وألوانه، ومن العلامات المحسوسة الطاولة المستديرة في الندوات تعني المساواة بين الأطراف المشاركة، ولا تعني ذلك في العائلة، وفي الآثار الفرعونية نرى فرعون عملاقا وبجانبه زوجته التي لا تكاد تصل إلى ركبته للتدليل على البون بين الرجل والمرأة أو الحاكم والرعية، وهناك علامات تراها الطيور بغريزتها فتهاجر في الشتاء طلبا للدفء إلى مناطق دافئة، ورقصات النحل رقصات إشارية إلى رحيق الزهور ومواطن الغذاء، وهناك علامات أخرى كاحمرار الوجه الذي يدل على الخجل، وفي مناطق أخريشير للغضب، واصفرار الوجه يدل على الخوف. وقد عد دوسوسير علم اللغة جزءا من علم السيميولوجيا العام والسيميائية في نظر شارل بيرس هي اختصاص مستقل وإطار يضم كل الدراسات الأخرى في الرياضيات والماورائيات والأخلاقيات والصوتيات أو الاقتصاد أو علم النفس....إلخ، وتأسست الجمعية الدولية للسيميائية سنة 1965 وتولى أمانتها العامة جوليان غريماس Julien Greimas وعقدت هذه الجمعية مؤتمرات وملتقيات عديدة وأصدرت مجلة sémioticor، وأنشأت فرق بحث لها. وانتقلت السيميائية للوطن العربي في وقت متأخر.

تعريف العلامة:

هل العلامة وحدة ثنائية المبنى أم وحدة ثلاثية المبنى؟ هل العلامة كيان مستقل أم أنها وسيط؟ إن العلامة في مفهوم دوسوسير وحدة ثنائية المبنى وتتكون من وجهين يشبهان وجهي الورقة ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الوجه الأول هو الدال وهو عند دوسوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه ثم يحلل الدماغ الصورة السمعية أو النفسية الدال ويتحول الدال إلى صورة ذهنية أو مفهوم (المدلول).

الدماغ حقيقة نفسية أو صورة سمعية – الدماغ أو الذهن يحلل – بعد التحليل صورة أو مفهوم حقيقة نفسية.

أ/ الدال عند سوسير

ب/ المدلول عند سوسير

وهناك من يرى أن سلسلة الأصوات (لا صورة الصوتية التي تحدثها الأصوات هي الدال، أما المدلول فهو الصورة الذهنية التي تستدعيها سلسلة الأصوات هذه في ذهن المستمع).

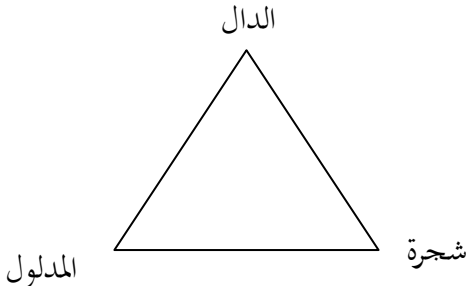
سلسلة الأصوات الدال– الدماغ يحلل سلسلة الأصوات– الصورة الذهنية المدلول.

ودلالة العلاقة تنشأ من عملية الربط بين الدال والمدلول سواء أكان الدال حقيقة مادية أم حقيقة نفسية والخلاصة في تعريف الدال والمدلول عند دوسوسور أنهما حقيقتان نفسيتان.

الأول: أي الدال وهو الصورة السمعية التي تولدها في الذهن الأصوات التي يسمعها المتلقي.

والثاني: أي المدلول، وهو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع وقد شاع استخدام مصطلحيدوسوسير الدال والمدلول في مجال علم اللغة والسيميو طيقا، وهناك من استخدمها بشيء من الاختلاف عن تعريف"دسوسير الأصلي. فالدال حقيقة مادية محسوسة (الشجرة) ولا يقتصر على الأصوات، إذ يمكن للحواس الأخرى أن تعطي مدلولا، وهذا المحسوس المادي يستدعي في ذهن المتلقي حقيقة أخرى غير محسوسة هي المدلول.

أما العلاقة بين الدال والمدلول فلا تزال غامضة، وما زالت مادة للتجريب فسوسير يقول إن الصورة السمعية تثير في ذهن المستمع الصورة الذهنية أو المفهوم.



أي أن الصورة الذهنية أو المفهوم تستدعي إلى الذهن الصورة السمعية.

ماهي الإشكالات التي يطرحها تعريف دسوسير للعلامة؟

1– كيف تتكون الصورة الذهنية في العقل؟ وهذه قضية تخص علم النفس.

2– ماهي العلاقة التي تربط بين المفهوم الصورة الذهنية والصورة السمعية للعلاقة؟ وهي قضية تخص علم النفس أيضا وعلم الدلالة.

3– كيف تتحول الذبذبات الصوتية إلى صورة سمعية في الدماغ؟ وهي قضية تخص علم الصوتيات أو علم النفس

4- كيف يتم بث العلامة واستقبالها؟ وهي قضية تخص علم الصوتيات ونظرية الاتصال وللعلاقة أربعة أوجه وتتمثل في الشكل التالي:

1- شجرة الشيء المادي الواقع.

2- شجرة الذبذبات الصوتية في الواقع.

3- شجرة الصورة السمعية وهي حقيقة نفسية عند سوسير غير مفسرة وليس صورة سمعية (الدال).

4- شجرة الصورة الذهنية المفهوم الدالحقيقة نفسية عند سوسير غير مفسرة (المدلول).

وقد استعبد سوسير من تعريفه للعلاقة العنصرين 1، 3.

ويرى بعض علماء السيميو طيقا أن السيميو طيقا لا تهتم بقضية الحقيقة والبطلان أي بمطابقة العلامة للواقع.

وإنما تكمن القيمة السيميوطيقةفي العلاقة، القائمة بين الدال والمدلول دون التجاوز إلى العلاقة بين الدال والمدلول والشيء الذي تشير إليه العلامة، فإذا قلت لأحد أن داره تحترق فسيكون رد فعله أن ينطلق مهرولا للتأكد من صحة قولك فلا يهم عند العالم السيموطيقي أن تحترق الدار في الواقع أو لا تحترق ولا يهمهإن كنت كاذبا أو صادقا، إنما يهمه فقط الشروط التي يجب أن تتوفر لكي يفهم الشخص الذي تنقل إليه الرسالة قولك.

هل هناك شفرة مشتركة تجمع بينك وبين هذه الشخصية؟ هل كان هناك اتفاق مسبق على معنى معين لكل علامة؟

المحاضرة السادسة:

المنهج التأويلي الهرمنيوطيقا Hermeneutique

يقصد بالتأويل تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل، بمعنى إعادة صياغة المفردات والتركيب من خلال التعليق على النص، وهو يركز خاصة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها، وفي معناه الواسع هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة.

وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل وسماته مثل: النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره، وبنيته، وغرضه، وتأثيراته.

أما المصطلح (الهرمنيوطيقا) فهو باختصار نظرية التأويل الأدبي، وممارسته، ويعني البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره.

ولا تقتصر ممارسة الهرمنيوطيقا على التأويل الأدبي، ولا توجد مدرسة هرمنيوطيقية معينة، ولا يوجد من يمكن أن نطلق عليه صفة الهرمنيوطيقية.

وهي ليست منهجا له صفاته وقواعده الخاصة أو نظرية منظمة ولا تضع قواعد للتحليل مثل باقي المناهج.

أما تاريخها فيضرب جذوره في التأويلات الرمزية التي خضعت لها أشعار هومر في القرن السادس قبل الميلاد، وفي تأويلات الكتب المقدسة عند اليهود والنصارى، وبهذا فكانت العملية الهرمنيوطيقية تعني بتكوين الطريقة التي تحكم القراءة المشروعة للنص المقدس، وتعني كذلك بحواشي وتفسيرات المعاني أي شروحات وتفسيرات المعاني الموجودة في النص، وتحديد وجوه تطبيقها في الحياة.

والهرمنيوطيقا تعني بتأويل حقيقة الكتاب الواقعية والروحية، ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت الهرمنيوطيقا تعني بصفة عامة نظرية التأويل أي تكوين الإجراءات والمبادئ التي تستخدم في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة بما في ذلك النصوص القانونية والأدبية والدينية.

وفي سنة 1819م شرع فريدريك شلاير ماخر في تأسيس نظرية فن النصوص عموما أو صنعة إدراك النصوص عموما، ثم جاء الفيلسوف فيلهيلم ديلثاي، وتبنى تطوير هذا الفكر، وقد وضعا معا إجراءات تساعد القارئ كي لا يسيء فهم النص، ثم وضع شلايرماخر نظرية التأويل (تتجاوز النص الديني ولا تقتصر عليه)كما كان الأمر في السابق عند الكنيسة الكاثوليكية التي ترى بأنها

الوحيدة الجديرة بالتأويل، وكذلك البروتستانت الذين كانوا يفسرون الأسفار المقدسة ويؤولونها، ويولون العملية التأويلية اهتماما كبيرا.

إذا فقد قامت الهرمنيوطيقا على أساس ديني وقد استخدم المصطلح في الدراسات اللاهوتية من قبل المفسرين للكتاب المقدس منذ عهود مسيحية سابقة، ورأوا بأن النص المقدس يتضمن في ذاته قابلية التأويل، ولا يزال مستمرا في الأوساط البروتستانتية إلى يومنا هذا.

وربما تعود جذور هذا المصطلح إلى الأصل اليوناني Hermeneueinويعني أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته الخاصة أمرا لكي يوضحه ويقربه من الأفهام ويعبر عنه بصياغة معينة، والإلهHermes في الأساطير اليونانية هو الذي يؤول رسائل الآلهة إلى البشر.

وهناك من يرى بأن الهرمنيوطيقيا الحديثة ناتجة عن تأويلات القراء المسلمين والمسيحيين، فالهرمنيوطيقا الحديثة نابعة من تفسيرات الكتابات المقدسة، وقد أخرج شلايرماخر في نظريته المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليصبح علما أو فنا ويستخدم عملية فهم وتحليل النصوص، وصاغ ما يعرف بـ الدائرة الهرمنيوطيقية التي يرى فيها بأن الجزء لا يفهم إلا من خلال الكل والعكس صحيح، فمعنى الكلمة مثلا لا يتضح إلا من سياق الجملة.

وقدم الفيلسوف فيلهيلم ديلثاي الهرمنيوطيقا على أنها تحليل وتأويل أشكال الكتابة في العلوم الإنسانية أي الأدب والإنسانيات والعلوم الاجتماعية باعتبارها تختلف عن العلوم الطبيعية التي لا تؤول ولا تحتمل تعدد الوجوه فهي حقائق علمية ثابتة.

وقد عاد الاهتمام بنظرية التأويل في الخمسينيات والستينات من القرن الماضي حين صار الهدف الأساسي للنقد هو تأويل المعاني اللفظية.

وتمحورت قضايا النظرية حول إمكانية تحديد المعنى وثباته أو تغيره، وموضوعية التأويل أو ذاتيته، وقضية التحيز، والتجرد، وهلم جرا.

والتأويل يحاول أن يدرك ما فعله الآخر أو فكر فيه أو كتبه.

إن الآخرية أو الغيرية هي سبب التأويل، وأهم المفكرين في الهرمنيوطيقا مارتن هايدغر وتلميذه هانزجورج غادامير.