الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي –تبسة-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر

ـ مقاربة في نقد النقد ـ

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: النقد المعاصر

إعداد الطالبة:
عليمة حمزاوي

إشراف الأستاذ الدكتور:
عمر عيلان

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د/ رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي – تبسة-	رئيسا
أ.د/ عمر عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور – خنشلة-	مشرفا ومقررا
أ.د/ عبد الغني بارة	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد لمين دباغين – سطيف-	عضوا مناقشا
د/ سعدي الجموعي	أستاذ محاضر -أ-	جامعة الشريف مساعدية –سوق أهراس-	عضوا مناقشا
د/ بوجمعة بوحفص	أستاذ محاضر –أ-	جامعة العربي التبسي –تبسة-	عضوا مناقشا
د/ رشيد سلطاني	أستاذ محاضر –أ-	جامعة العربي التبسي – تبسة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

1439-1440هـ/ 2018-2019 م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

شكّلت التحولات الكبيرة التي شهدها الخطاب النقدي العربي المعاصر في السبعينات من القرن العشرين انعطافا حاسما في مساراته النقدية، نتيجة تفاعل النقاد العرب مع النظريات الغربية في إطار المثاقفة ومواكبة الحداثة، خاصة أبحاث النقد الجديد التي أفرزت في الستينات من القرن نفسه توجهات نقدية مختلفة ذات رؤى فلسفية متنوعة كالشعرية الأسلوبية، البنيوية، السيميائية وغيرها؛ حيث حقق روادها نقلة نوعية في مجال النقد الأدبي وعنايتهم الفائقة بالنص الأدبي خاصة أطروحات الشكلانيين الروس أمثال: **رومان جاكبسون، بوريس ايخنباوم، توماشفسكي** وغيرهم، ممن أحدثوا تحولا جذريا وعميقا في الخطاب النقدي الغربي وفتحوا أبوابا للنقد السردي من خلال اهتمامهم بالبنيات الداخلية للنص الشعري، مستفيدين من أطروحات العالم اللغوي السويسري **فرديناند دوسوسير**، غير أن الاهتمام الفعلي بالنص السردي برز أكثر مع أفكار وأطروحات العالم الروسي **فلاديمير بروب** في كتابه "مورفولوجية الحكاية الخرافية" عام 1928 واستحداثه لأدوات إجرائية تجسدت في منهجه الوظائفي الذي يقوم على دراسة الأشكال والقوانين التي توجه بنية الحكاية الشعبية الروسية، ومن ثم أصبحت أبحاثه تشكل بؤرة أساسية في حركة النقد الجديد عموما والمدرسة الفرنسية على وجه الخصوص.

أحدث الإرث البروبي تحولا كبيرا في أفكار رواد المدرسة الفرنسية عند كل من: **كلود ليفي ستروس** في البداية، لينتقل هذا التوجه إلى **رولان بارت، تزفيتان تودروف، جيرار جينت، كلود بريمون، جوليا كريستيفا، جون بويون، ألجيرداس جوليان غريماس** وغيرهم الذين عملوا على تطوير المقولات النقدية البروبية وتجاوز البعض منها كما فعل **غريماس** رائد مدرسة باريس السيميائية، حين انطلق في دراسته للنص من البنية السطحية الأولية وصولا للبنية العميقة المحايثة باستحداثه النموذج العاملي والمربع السيميائي للبحث عن كيفية تشكل المعنى داخله، و**جيرار جينت** حول التحليل البنيوي للسرد أوضح فيه المكونات الأساسية (الزمن، الصيغة، الصوت السردي) والمفاهيم السردية التي يتم من خلالها دراسة الخطاب السردي لمعرفة كيفية اشتغال السرد وصيغه وأشكاله.

وبرزت البنيوية التكوينية بوصفها منهجا يربط بنية النص بالبنية المجتمعية على يد رائدها **لوسيان غولدمان**، متأثرا بمقولات أستاذه **جورج لوكاتش** ومرجعياته الفلسفية والفكرية كالمادية الجدلية والمادية التاريخية، مؤسسًا معالمها الكبرى مثل: البنية الدالة، الفهم والتفسير، أشكال الوعي، رؤية العالم، ساعيًا إلى تأكيد العلاقات القائمة بين الإنتاج الإبداعي والتصورات الفكرية التي تحملها البنية الدالة وعلاقتها بالبيئة من خلال مرحلتي الفهم والتفسير.

أما مدرسة التحليل النفسي لمؤسسها الفعلي **سيغموند فرويد** فقد ربط النصوص الأدبية بالحالة اللاشعورية للمبدع، معتقدا بأنه إنسان عصابي يخفي الكثير من الرغبات المكبوتة في اللاشعور كحاجته الجنسية مثلا، معتبرا عمله كتلة مشحونة من العقد والأمراض النفسية والرغبات الجنسية المخبأة فيه، موضحا الكثير من المقولات التي يقوم عليها هذا التحليل ليتأثر تلاميذه بأطروحاته مع إحداث الكثير من التغييرات كـ **شارل مورون** الذي استحدث مصطلح "النقد النفسي" أثناء ربطه بين التحليل النفسي والنقد الأدبي وتركيزه على الأسطورة الشخصية للمؤلف من خلال البحث عن الاستعارات الملحة في نصه، و**جاك لاكان** الذي لاحظ بأن بنية اللغة شبيهة ببنية اللاوعي، و**مارت روبير** وتركيزها على علاقة الطفل مع أسرته في مفهوم "الرواية العائلية"، و**جان بيلمان نويل** الذي عمل على تجاوز البحث في لاوعي المبدع إلى البحث في لاوعي النص.

وركزت الموضوعاتية على العلاقات "الخفية" و"القرابة السرية" المتضمنة في عناصر الموضوع وظهورها بصور مختلفة ومتواترة في ثنايا النص الأدبي يتم تحديدها ضمن الثيمات الأساسية أو الفرعية، وهي منهج هلامي على حد تعبير **حميد لحمداني** لاستنادها على مختلف المرجعيات الفلسفية والمعرفية كالظواهرية والوجودية والتأويلية والبنيوية والسيكولوجية وغيرها، وقد حمل لواء هذا المنهج أسماء عديدة: كـ **جان بيير ريشار**، **جان بول ويبر رونيه جيرار**، **جان ستاروبنسكي** وغيرهم.

انتقل هذا المنتوج الثقافي الغربي بكل مفاهيمه الأساسية ومراحله الإجرائية إلى العالم العربي؛ حيث استثمر النقاد هذه الأطروحات النظرية والإجراءات المنهجية في مقاربة النصوص الإبداعية، لاسيما الخطاب السردي الذي لاقى اهتماما كبيرا وانتشارا واسعا في ساحة النقد العربي، لما تضمنه من تقنيات سردية منحت للنص صفة الجمالية وللقارئ أبعادا تأويلية، في الكشف عن بنياته الداخلية وآليات اشتغاله في إطار مكوناته الأساسية فضلا عن احتواءه قضايا نفسية واجتماعية بثيمات متعارضة أحيانا ومتداخلة أحيانا أخرى ووفقا لهذه الخصائص وغيرها تمكن هذا الخطاب من شغل حيزا كبيرا من مساحة النقد العربي بكل أشكاله السردية: كالقصة، الحكاية، الحكاية الشعبية، السيرة الذاتية، السيرة الشعبية، المقامة الرواية وغيرها، لاسيما الأخيرة التي احتلت الصدارة بوصفها الوعاء الذي بإمكانه احتواء كل الأجناس الأدبية من ناحية، ومرآة عاكسة لقضايا المجتمع بكل تحولاته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وكل آلامه وتطلعاته المستقبلية من ناحية أخرى، على أساس أن المبدع هو وليد بيئته يعيش ويتأثر بتغيرات مجتمعه ثم ينقلها بطريقته الفنية الجمالية إلى قرائه.

برزت الكثير من الكتب والمقالات والدراسات السردية التي لا يمكن حصرها أو توثيقها نتيجة التغيرات السريعة التي مست مسار النقد العربي الجديد، حين حاول الناقد العربي استلهام الوسائل الإجرائية المتنوعة ذات المسارات النقدية الغربية المتباينة، لرصد ملامح الخطاب السردي بفك شفراته والكشف عن جوانبه المظلمة، بتأويله وتفسيره والوصول إلى دلالته والكشف عن جماليته لإنتاج نص جديد مختلف عن النص الأول، بتصورات منهجية متعددة ومعالجات نقدية متنوعة، فكان التبنّي لها يختلف من ناقد إلى آخر بحسب قدرة استيعابه لها والوعي بها، ويعد النقاد المغاربة أولى من تمثلوا هذه المناهج بآلياتها الإجرائية ومصطلحاتها النقدية ومساهماتهم الفعّالة في ترجمتها.

انطلاقا من المعطيات السابقة جاء بحثنا الموسوم بـ: "**نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر-مقاربة في نقد النقد-**" لتقصي بعض النماذج النقدية العربية التي تبنت

هذه المناهج الحداثية من: البنيوية السردية، السيميائية السردية البنيوية التكوينية، النفسية والموضوعاتية في ممارستها التطبيقية على الخطابات السردية، فضلا عن تلك الجهود العربية التي أسهمت هي الأخرى في تأصيل هذه التوجهات النقدية المختلفة وسعيها إلى تقديمها للثقافة العربية وكل ذلك في إطار نقد النقد، لما يوفره لنا من خطوات منهجية تستدعي الدقة والموضوعية في قراءة النصوص النقدية، على هذا الأساس كانت غايتنا من هذه الدراسة قائمة على اعتبارات عدة أبرزها الخوض في تجربة نقد النقد وتقديم مساهمة ولو ضئيلة في مجاله، بالإضافة إلى إثراء المكتبة العربية بهذا الموضوع الذي يحد من تضخم المنجزات النقدية العربية، وتوجيه الباحث إلى الخوض في مثل هذه الدراسات لامتلاك منهجية علمية دقيقة من جهة، ومساعدته على معرفة العديد من المؤلفات النقدية العربية من جهة ثانية، التي تناولت المناهج الغربية بكل مرجعياتها الفلسفية والفكرية وإجراءاتها المنهجية ومنظومتها المصطلحية وعلاقتها بغيرها لبناء معارفه الفكرية وتطوير قدراته النقدية.

فاختيارنا هذا الموضوع لم يكن عشوائيا أو محض صدفة بقدر ما هو حصيلة معرفية مسبقة بالمناهج الغربية والدراسات النقدية العربية، وأيضا بخطاب نقد النقد وما يتضمنه من أربعة خطابات رئيسية (التعليم، التحقيق، التأريخ، التنطير)، بوصفه من أهم الخطابات التي تنبهت إلى إشكالية ظهور هذا الكم الهائل من المنجزات النقدية العربية، ساعيًا إلى ضبطها واستقراء جوانبها الايجابية والسلبية وأوجه القصور فيها، لمحاولة تصحيحها وتعديلها أو تحديد تشغيل المفاهيم النقدية في ممارسة منهج ما، للحد من الدراسات التلفيقية غير الواعية بالمناهج التي تسئ إلى النص أكثر ما تخدمه، في مقابل التشجيع والحث على الانجازات المتميزة ذات الحس النقدي والاستيعاب المنهجي.

ولتحقيق هذه الغايات تمحورت إشكالية البحث حول طرح عدة تساؤلات نوجزها فيما يلي:

– كيف استقبل النقاد العرب هذه المناهج النقدية الغربية ذات المرجعيات الفلسفية والفكرية والابستيمولوجية التي لا تمت صلة بالثقافة العربية؟

–ما مدى وعيهم بهذه الاتجاهات النقدية وانسجام المعطيات النظرية والمقولات الإجرائية في ممارساتهم النقدية؟

–هل استوعب الناقد العربي كل القضايا والإشكالات والتحولات التي شهدتها النظريات النقدية الحداثية؟

–هل كانت مقاربة النقاد للنصوص الأدبية لاسيما الخطابات السردية في ضوء هذه النظريات هو التقيد بالمنهج وفق التطبيق الحرفي لمقولاته؟ أم سعي لإحداث نوع من التكامل المنهجي بتمثل النزعة التوفيقية بين عدة مناهج وإسقاطها على النص؟ أم اقترن وعيهم بهذا النقد الحداثي لتأسيس رؤية نقدية عربية تراعي خصوصية التكوين الأدبي؟

–كيف كان تعاملهم مع وفرة المصطلحات واستعمالاتها المتواترة التي أحدثت أزمة مصطلحية شكلت معضلة كبيرة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ولازالت قائمة إلى يومنا هذا؟ وما مدى مراعاتهم لخصوصية الحقل النقدي الذي وظفت فيه؟

كل هذه التساؤلات وغيرها يسعى البحث إلى الإجابة عنها، من خلال متابعة ومعاينة رؤى النقاد على اختلاف اتجاهاتهم ضمن أعمالهم المتباينة، إما على المستوى التنظيري أو على صعيد الممارسة التطبيقية أو المزاوجة بينهما أو على مستوى الترجمة، ولمحاولة ضبط حدود هذه الدراسة آثرنا أن يكون المنهج المعتمد هو بعض آليات نقد النقد التي تدخل ضمن آلية التحقيق، كالمساءلة عن منهج النقاد وغايتهم من تبنيه في دراساتهم، والوقوف على ممارستهم النقدية للكشف عن طبيعة المتون السردية وكيفية تحليلها وتفسيرها وتأويلها لاختبار صحة المعلومات النظرية وسلامة نتائجها النقدية، ومدى انسجامها وتوافقها مع بعضها.

لذلك تتألف الدراسة من مقدمة، مدخل، وأربعة فصول استهللناها بتمهيد نظري وقفيناها بخلاصة نقدية، وكل فصل مقسم إلى مستويين (التنظيري والتطبيقي)؛ حيث تضمن المدخل النظري الموسوم بـ: "**إضاءات حول مفاهيم: الخطاب السردي، النقد الأدبي، نقد النقد**" ثلاثة مصطلحات نقدية حاولنا تعريفها وضبط مفاهيمها بدقة لتجاوز غموضها لدى القارئ.

جاء **الفصل الأول** المعنون بـ: "**من البنيوية الوظائفية إلى سيميائية السرد في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر**" لتقصي بعض النماذج النقدية التي حاولت التأصيل للمنهجين البنيوية والسيميائية السرديين، والتي تبنت مفاهيمها ومقولاتها في تطبيقها على الخطاب السردي، فكشفت عن الانتقال الواضح من وظائف **بروب** إلى النقد البنيوي للسرد لـ **جيرار جينت** إلى سيميائية **غريماس**، أو الجمع بين هذه المقولات في دراسة واحدة تمثلت هذه النماذج في دراسات كل من: **يمنى العيد** "تقنيات السرد الروائي"، **سعيد يقطين** "تحليل الخطاب الروائي" **عبد الحميد بورايو** "منطق السرد"، **أحمد مرشد** في "البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله" **رشيد بن مالك** ومعظم مؤلفاته السيميائية التي حقق بها انجازا نقديا متميزا في التعريف بسيميائية غريماس، و**محمد الناصر العجيمي** "في الخطاب السردي، نظرية غريماس"، **عبد اللطيف محفوظ** في "البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظور سيميائية السرد"، **محمد عدي عدنان** "بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ".

أما **الفصل الثاني** الموسوم بـ: "**المنهج البنيوي التكويني في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر**"، فقد ألقينا فيه الضوء على أهم الكتب العربية التي حاولت التنظير لهذا المنهج كجهود كل من: **جمال شحيد** "في البنيوية التكوينية"، **محمد ساري** "الأدب والمجتمع" و"البحث عن النقد الأدبي الجديد"، **محمد خرماش** "إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق III"، لنختار في الممارسة النقدية الفعلية الناقدين البارزين **حميد لحمداني** في كتبه "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي"، "من أجل تحليل سوسيوبنائي في الرواية"، "النقد الروائي والأيديولوجيا" مع التركيز على كتابه الأول، و**عمر عيلان** في كتابه "الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي".

لترتكز دراستنا في الفصل الثالث على "**المنهج النفسي في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر**" من خلال تقصي بعض الدراسات النفسية العربية التي أسهمت بشكل كبير في وضع النواة الأولى له كدراسات كل من: **طه حسين، عباس محمود العقاد، عبد الرحمان شكري، إبراهيم عبد القادر المازني، محمد خلف الله** وغيرهم ، واختيارنا ثلاثة نماذج تنظيرية بالدرس والتحليل تمثلت في دراسات كل من: **عز الدين إسماعيل** في "التفسير النفسي للأدب" **مصطفى سويف** "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" **مصري عبد الحميد حنورة** "الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية"، أما الجانب التطبيقي فانصب اختيارنا على أهم المؤلفات النقدية النفسية لـ **جورج طرابيشي** التي تعد مرجعا أساسيا لا يمكن لأي باحث مقدم على الاشتغال على المنهج النفسي الاستغناء عنها، كونها إضافة نوعية متميزة على الصعيدين التنظيري والتطبيقي، إلى جانب دراسة **حسن المودن** في كتابه "الرواية والتحليل النصي"، و**جان نعوم طنوس** في "التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية"، و**إبراهيم فضل الله** في "علم النفس الأدبي"، و**سنان عبد العزيز النفطجي** في "القصة القصيرة عند جليل القيسي".

في حين خصصنا الفصل الرابع للحديث عن "**المنهج الموضوعاتي في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر**" من خلال الوقوف عند مفهوم الموضوعاتية وإشكالية ترجمتها، وأهم النقاد العرب الذين سعوا إلى التعريف بها وتقديمها للثقافة العربية كونها لم تحظ باهتمام واسع كما عرفته المناهج النقدية الأخرى، لذلك برزت بعض الجهود العربية للتنظير بالموضوعاتية كدراسات كل من: **عبد الكريم حسن** في أطروحته الجامعية حول "الموضوعية البنيوية" وكتابه "المنهج الموضوعي"، و**سعيد علوش** في "النقد الموضوعاتي" و**حميد لحمداني** في "سحر الموضوع"، ليشمل الجانب التطبيقي على انجازات كل من **محمد عزام** في كتابه "وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان"، **مسعودة لعريط غيوم** في "قصص الأطفال في الجزائر".

لم تقتصر الجهود العربية في تبني المناهج الغربية على هذه النماذج فحسب، بل هناك الكثير من المؤلفات التي تستحق الدراسة والتمثيل، لكن كثرة الدراسات حول هذا الموضوع ارتأينا أن ننتقي نماذج بعينها وقراءتها، دون أن ندّعي الوصول إلى القراءات النهائية لمعرفة كيفية تلقي النقاد هذه المناهج تنظيرا وتطبيقا؛ لأن دراسة البعض منهم اكتست أهمية بالغة وتميزًا فريدًا في استيعاب المنهج الغربي والسعي إلى تطويعه وتطعيمه بمختلف المناهج الأخرى مراعاة لخصوصية الخطاب الأدبي (السردي) العربي، ومنهم الآخر من عكست دراسته توجهه النقدي إما بالخلط المنهجي أو السطحية المنهجية، إذن اختيارنا هذه العينات النقدية ليس تفضيلا على النماذج الأخرى، كون دراستنا لا تسعى إلى تقصي كل الدراسات النقدية التي اشتغلت على الخطاب السردي تقصيا شاملا، لنخلص في النهاية إلى خاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

وللإحاطة بهذه المادة المعرفية والنقدية في إطار دراستنا العلمية وفق أرضية متينة اقتضى الأمر منَّا الاعتماد على الكثير من المصادر والمراجع والإفادة منها مثل: "في مناهج تحليل الخطاب السردي" و"النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد" لـ **عمر عيلان**، "نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر" لـ **محمد الدغمومي**، "النقد النفسي المعاصر" لـ **حميد لحمداني** "الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي" لـ **فيصل عباس**، "سوسيولوجية النقد القصصي العربي الحديث، مقاربة في نقد النقد" لـ **خالد علي ياس**، "الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث" لـ **أحمد حيدوش**، "الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث" لـ **محمد فليح الجبوري** وغيرها، فضلا عن المصادر المذكورة آنفا التي شكلت نماذجًا للدراسة.

وقد واجهتنا صعوبات عديدة عرقلت مسار البحث وسببت نوعا من الإحباط النفسي في مواصلة هذا العمل النقدي تبرز في مقدمتها الظروف الصحية، إلى جانب اختيار موضوع متشعب بمناهج نقدية مختلفة تعد مجازفة حقيقية في محاولة الإحاطة بكل القضايا النقدية هذا ما أوقعنا في إشكالات متعددة أهمها: أن هذا البحث فرض علينا عملية انتقاء واختيار النماذج ضمن استحسانها واستهجانها، كما أن المسألة ليست محصورة في الخطاب السردي

ذاته، بل في كيفية التعامل معه وفق إجراءات منهجية متنوعة ذات مرجعيات فلسفية وفكرية مختلفة، على الرغم من أن الجانب النظري للمناهج الغربية لم نخصص له دراسة، بل اكتفينا بالإشارة إليه في تمهيد كل فصل وتطرقنا له في الجانب التنظيري العربي، الأمر الذي استلزم منا المتابعة الحثيثة والقراءة التفصيلية الدقيقة لمعرفة طبيعة الإجراء النقدي، هذا ما جعل بين القراءات النقدية التي قدمناها تفاوتا كبيرا من حيث عدد الصفحات، وإشكالية أخرى تمس ناقد النقد هو عدم التجرد المطلق من الذاتية على الرغم من ضرورة تمسكه بالموضوعية في قراءاته النقدية، غير أن هذه الصعوبات لم تحد من عزيمتنا بل بعثت فينا قوة وإصرارا على مواصلة السير لتحقيق مرامينا.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الخالص عرفانًا وامتنانًا للمشرف الدكتور: **عمر عيلان** الذي زرع في فكري بذور نقد النقد وعلّمني معنى الحس النقدي، بتكرّمه قبول الإشراف على عملي، ومنحي كل الحرية والثقة في إبداء آرائي بتوجيهاته ومتابعة مراحله كما لا أنسى الشخص الذي كان وسيبقى بإذن الله نعم السند والصديق زوجي الغالي "**يسين**" على صبره الجميل وتشجيعه المتواصل لإتمام هذا البحث، فجزاه الله عنّي كل خير، كما أوجه عظيم شكري إلى كل أساتذتي وأخص بالذكر الدكتور الفاضل: **يوسف الأطرش** وزميلاتي وزملائي الأساتذة بقسم الأدب العربي **بجامعة عباس لغرور خنشلة**، خاصة الأستاذة الفاضلة: **إيمان مرداسي**، والشكر موصول إلى **جامعة العربي التبسي تبسة** التي احتضنت هذه المشاريع العلمية الأكاديمية، ومنحتنا فرصة البحث العلمي، وأيضا تقديم جزيل الشكر **لأعضاء لجنة المناقشة** التي تكبدت عبء قراءة الدراسة وتقييمها لها، فلكم منّي جميعا كل الشكر والاحترام.

ونأمل أن يشكل هذا البحث أفقًا ضمن الدراسات النقدية الأخرى التي سبقتنا في هذا المجال، وأن يكون مساهمة في نقد النقد وإن شابها النقص فلِكُلِّ شَيءٍ إذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ.

والله ولي التوفيق

المدخـــل :

"إضاءات حول مفاهيم: الخطاب السردى، النقد الأدبى، نقد النقد"

-تمهيد

أولا- مفهوم الخطاب السردي:

أ/-دلالة الخطاب

أ1-لغة

أ2-اصطلاحا

ب/-في معنى السرد:

ب1-لغة

ب2-اصطلاحا

ب3-اتجاهاته النقدية الغربية

ثانيا-حول مفهوم النقد الأدبي

ثالثا-في ماهية نقد النقد

تمـهيد:

يشكّل الجانب الاصطلاحي ركيزة من ركائز العلوم في حقول معرفية مختلفة فهو أساس تطورها واستمرارها، ولكل علم مصطلحات خاصة به، لأن "مفاتيح العلوم مصطلحاتها ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه، وليس من مسلك يتوسل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتى لكأنها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقائق الأقوال"[1] ، فأهمية المصطلح ووضوحه تخدم جوانب كثيرة من حياة الإنسان في نقل العلوم والمعارف وفي كل المجالات الفكرية الثقافية، الفلسفية النفسية، الاجتماعية، الأدبية، النقدية وغيرها، كما أن "أهميته بالغة وواضحة المعالم داخل المنظومة المعرفية، إذ به يقاس تطور العملية النقدية والمعرفية أو تخلفها، وينّم ظهوره في أية حضارة عن مرحلة متقدمة من النضج والتأمل والوعي"[2]، فحاجتنا إليه لا تنتهي أبدا، مادام أن المعرفة في تطور مستمر، وتميز العلوم يكمن في مصطلحاتها ووضوح جهازها المفاهيمي وفق نظام متكامل ومتجانس.

بناء على ذلك نسعى في هذا المدخل إلى تقديم مفاهيم واضحة ورؤية شاملة حول هذه المصطلحات: **الخطاب السردي، النقد الأدبي**[*]**، نقد النقد**، وبالأخص المصطلح الأول الذي يقتضي تحديدا دقيقا لمفهومه لأنه مكون من كلمتين: الخطاب والسرد هذا الأخير الذي أسست حوله نظرية في الثقافة النقدية الغربية بكل توجهاتها الفكرية والفلسفية، والخطاب أيضا الذي له خلفياته المرجعية ومجالاته الإبستيمولوجية، عرف تحولات كبيرة أدت إلى اكتشاف مكوناته، وفي تركيبهما شغل هذا المصطلح حيزا كبيرا من كتابات النقاد العرب

[1]– عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1984، ص: 11.

[2]– فاضل ثامر، اللغة الثانية، من إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت–الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 170.

[*] – سنقتصر هنا على بعض تعريفات النقاد فقط لأن الخوض في مسارهما المتشعب أمر في غاية الصعوبة، ونحن ما يهمنا هو الوصول إلى مفهوم دقيق للخطاب السردي.

سواء على المستوى التنظيري أو على صعيد الممارسة التطبيقية، فحظي باهتمام بالغ نظرا لما يتضمنه من تقنيات سردية ومكونات خطابية تحكم بناءه، فاجتاحت النظرية السردية الحديثة بكل أطرها النظرية وإجراءاتها المنهجية وجهازها المصطلحي الخطاب النقدي العربي المعاصر، لذلك سنحاول أولا إعطاء مفهوم للخطاب على حدة وآخر للسرد، لتقديم مفهوم شامل لمصطلح الخطاب السردي.

أولا- مفهوم الخطاب السردي:

أ/ -دلالة الخطاب

أ1-لغة:

يعد مصطلح الخطاب **(Discours)** من أهم المصطلحات الشائعة في حقل الدراسات اللغوية، وأحد أكثر المفاهيم رواجا وتداولا في الدراسات النقدية العربية والغربية على حد سواء وفي الوقت نفسه هو من أكثر المفاهيم التباسا بمفاهيم مختلفة شاعت في كتابات النقاد العرب مثل: النص* وغيره، وهو ليس بالمصطلح الجديد بل نجده في القرآن الكريم كقوله تعالى: "**وشَدَدْنَا مُلْكَهُ وأَتَيْنَاهُ الحِكْمَةَ وفَصْلُ الخِطَابِ**" سورة ص الآية 20، ويفسر **الزمخشري** "فصل الخطاب" بقوله: "إنه البيّن من الكلام الملخص، الذي يتبيّنه من يخاطب

*- يتداخل مفهوم النص والخطاب تداخلا كبيرا في الدراسات النقدية الحديثة إلى حد يصعب التمييز بينهما، لكن يمكن تعريف **النص** بأنه مظهر دلالي يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحول إلى دلالة حال تشكله في ذهن القارئ بفعل انتظام الأدلة واندراجها في علاقات تتابع وتجاوز يفضي إلى مظهر معنى يتصل بالقراءة وإجراءاتها وبالقارئ وإمكاناته، فالنص مرتبط بالجانب الخطي (الكتابة)، أما **الخطاب** فهو مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية، شفوية كانت أو مكتوبة، ويخضع لقواعد في تشكله وتكوينه الداخلي. ينظر: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص: 116، وتعرف جوليا كريستيفا النص بأنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه فالنص إذن إنتاجية" ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص تر: فريد الزاهي دار توبقال للنشر، المغرب، ط2 1997، ص: 21؛ بمعنى أن تعاملنا مع النص لا يقف عند مظهره اللغوي ووحداته المشكلة من اللغة فقط بل ينظر إليه من خلال شبكات لغوية متعالقة ومتداخلة تحمل العديد من الخبايا التي تجعله مدارا للتأويل وقابلا لقراءات متعددة.

به ولا يلتبس عليه"[1]؛ بمعنى الكلام الدال على القصدية الواضح دون لبس أو خطأ، وهذا **ابن منظور** يقول عن فصل الخطاب "هو أن يحكم بالبيّنة أو اليمين: وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل ويميز بين الحكم وضده وقيل فصل الخطاب الفقه في القضاء"[2]، كما أن تفسير **ابن عربي** لفصل الخطاب دلالته لا تخرج عن تفسير السابقين، حين يقول "وفصل الخطاب الفصاحة المبيّنة للأحكام"[3].

كما تناولت الكثير من المعاجم والقواميس لفظة (الخطاب) بالشرح والتحليل، حيث نجد في **لسان العرب** في مادة خطب "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان، وهو مأخوذ من الفعل الثلاثي (خَطَبَ) ومنه (خَطْبٌ) الذي يجمع على (خُطُوب)، ويعني الأمر والشأن، ومن نفس الجذر اشتقت مادة (الخطابة) ويقصد بها الجنس الأدبي النثري القائم على المشافهة، والتماس كل السبل لإقناع السامع بفكرة أو رأي"[4]، وفي **أساس البلاغة** "خَطَبَ، خَاطَبَهُ أحسن الخطاب وهو المواجهة بالكلام وخَطَبَ الخطيب خُطْبَةً حَسَنَةً، وخَطَبَ الخَاطِبُ خُطْبَةً جَمِيلَةً"[5]، وفي معجم **الصحاح** يقول **الجوهري** "وخطبت على المنبر خطبة بالضم، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا"[6].

يبدو أن مفهوم الخطاب في المعاجم العربية لم يخرج عن المفهوم الديني، كما أن التفاسير مرتبطة أيضا بالمعنى المعجمي، فهناك خطاب وما يستلزم من عناصره مخاطِب ومخاطَب، وهذه العملية تقتضي الوضوح حتى يتحقق لغة التواصل والحوار بين الطرفين

---

[1]– الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الكشاف)، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977، ص:81.

[2]– ابن منظور(جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط2 1993، مادة خطب، ص: 368.

[3]– ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، تح: مصطفى غالب، مج2، دار الأندلس للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1978 ص: 349.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، مادة خطب، ص: 360.

[5]– الزمخشري، أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم، شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 ، 1998، مادة خطب .

[6]– الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد)، الصحاح، تح: إميل بديع يعقوب، ومحمد نبيل الطريفي، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، مادة خطب.

وهذا ما ذهب إليه **الكفوي** حين عرف الخطاب بقوله: "الخطاب: اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه. احترز "باللفظ" عن الحركات والإشارات المفهمة "بالمواضعة"، و"بالتواضع عليه" عن الألفاظ المهملة، وبالمقصود به الإفهام عن كلام لم يقصد به إفهام المستمع، فإنه لا يسمى خطابا، وبقوله لمن هو متهيئ لفهمه عن الكلام لمن لا يفهم كالنائم"[1]؛ بمعنى أن الكلام الذي لا تتحقق فيه القصدية والإفهام ووصول الرسالة إلى الآخر ليس خطابا فلابد أن تتوفر فيه كل عناصر الخطاب ليتحقق هذا المعنى.

أ2-اصطلاحا:

كان للنقاد القدامى جهودا كبيرة في تطوير مفهوم **الخطاب** ليغدو موضوعا مستقلا، بل إنهم "حاولوا أن يطوروا نظرية في النص خدمة لأداء المعنى ودراسته، وهذا يعني أنهم قد تجاوزوا المفهوم اللفظي للكلام والمفهوم الجملي ليستقر عندهم أن المتكلم في تعبيره عن حاجاته لا يتكلم بألفاظ ولا بجمل، ولكن من خلال نص. فاتسعت بهذا أمامهم دائرة البحث الدلالي وانتقلوا من البحث في مفردة أو جملة إلى البحث في خطاب يتم فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب"[2].

وبالرغم من قدم هذا المصطلح في الثقافة العربية، إلا أنه واصل طريقه واتخذ أبعادا جديدة، واستبدل بمدلولات غريبة أخذت من الثقافة الغربية، وهنا "بدأت فيما يخص هذا المفهوم (الخطاب) تتداخل الأنساق الثقافية الحاملة له بما يحول ذلك التداخل إلى نوع من الإقصاء والاستبعاد للشبكة الدلالية الأصلية التي كانت تمثل مفهوم المصطلح، واستبدلت شبكة دلالية تنتمي إلى نسق ثقافي مختلف، وجرى ترحيل أو استبعاد للمحتوى الذي نشأ في تضاعيف ثقافة لها شرطها التاريخي، وحل محله محتوى آخر له خصائصه الدلالية الذي تكونت في ظروف ثقافي آخر"[3]؛ بمعنى أن مفهوم الخطاب في أصوله العربية القديمة كان

---

[1]- الكفوي (أيوب بن موسى الحسيني القريمي)، الكليات، تج: عدنان درويش، محمد المصري ، منشورات وزارة الثقافة دمشق، دط، 1982، ص: 286.

[2]- منذر عياشي، اللسانيات والدلالة "الكلمة"، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص: 7.

[3]- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة، ص: 102، 103.

واضحا في دلالته واستعمالاته، لكن استبداله بالمفهوم الغربي، وشحنه بدلالات غريبة عنه أدى إلى أزمة وإشكالية المصطلح، "فمفهوم الخطاب مصطلح واضح الدلالة في الأصول ولا يثير فيها دلالة وممارسة، أية إشكالية، إنما تكمن الإشكالية الأساسية في اجتذابه القسري خارج حقله وشحنه بدلالات غريبة عنه وذلك بتأثير مباشر من المحمول الدلالي لمصطلح الخطاب **(Discours)** الذي تغلغل في ثنايا الشبكة الدلالية لمصطلح الخطاب العربي، وقوضه، أو كاد، من الداخل بحجة "تحديث" دلالة المصطلح من جهة، وما تقتضيه الثقافة الحديثة من جهة أخرى"[1].

إذا كان معنى الخطاب في التراث العربي قد ارتبط بالمفهوم الديني، فإنه في الثقافة الغربية مصدر نشوء فلسفيا، ثم تطور ضمن حقول معرفية مختلفة ليأخذ دلالات ومعان عديدة، فارتبط مفهومه بعالم الاجتماع الفرنسي **ميشال فوكو (M.foucault)** من خلال مؤلفاته: ككتاب "**حفريات المعرفة**" الذي ركز فيه على المنطوق وهو عنصر بسيط من أجزاء الخطاب، ويعرف هذا الأخير بقوله: "هو مجموعة من المنطوقات أو العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية فهو ليس وحده بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ (....) بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شرط وجودها"[2]، ويربطه بالمنطق فيقول عنه: "الخطاب عملية عقلية منظمة تنظيما منطقيا أو عملية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو تعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض"[3].

---

[1]– المرجع السابق، ص: 102.

[2]– ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1968، ص: 108.

[3]– جميل صليب، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت القاهرة، 1978، ص: 204.

إن المفاهيم التي قدمها **فوكو** حول الخطاب لها علاقة كبيرة بالفلسفة وتدخل ضمن موضوعاته الواقعية كالاجتماعية والسياسية، فهو"شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[1]، وعلى الرغم من عدم اهتمامه بمفهوم الخطاب في الأدب بصيغة خاصة، إلا أنه اهتم بالجانب اللغوي الذي هو عنصر أساسي في الخطاب.

أما إذا نظرنا إلى هذا المصطلح على مستوى الاشتقاق اللغوي "فمصطلح الخطاب مأخوذ من أصل لاتيني، هو الاسم **(Dircursus)** المشتق بدوره من الفعل **(Discursere)** الذي يعني **(الجري هنا وهناك)** أو **(الجري ذهابا وإيابا)** وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وإرسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض والسرد"[2].

يمكن القول إن مصطلح الخطاب بدأت معالمه تتضح أكثر ومفهومه يتبلور في ضوء اللسانيات التي انصبت دراستها على الجملة، واتسعت آفاقها وامتدت إلى العلوم الإنسانية بمختلف حقولها وفروعها، وذلك مع ظهور كتاب **فرديناند دي سوسير (F.De.saussure)** (1857-1913)، المعنون بـ: "**محاضرات في اللسانيات العامة**" **(Cours de lingiustique générale)**، وهو في الأصل محاضرات ألقاها في جامعة جنيف من سنة 1906 إلى 1911 وجمعت سنة 1916 من قبل تلميذيه **شارل بالي (charles bally)**، و**ألبار سيشهاي (Albert Sechehaye)**، ثم مع الجهود اللاحقة التي أسهمت في توضيحه وتوسيعه من البنيويين والسيميائيين، فهذا **سابوتي زليق هاريس (1904-1922) (S.Z.Haris)** رائد

[1]- ميشال فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2007، ص: 91. نقلا عن ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2 دت، ص: 89.

[2]- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص: 47، 48.

المدرسة التوزيعية* الذي تجاوز الجملة إلى الخطاب، وذلك من خلال بحثه المعنون بـ: "**تحليل الخطاب**" فالخطاب عنده هو "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1].

إذا كان **هاريس** قد وقف عند حد **الملفوظ (Enonce)** (الجملة) في تحديده لمفهوم الخطاب تأثرا بأستاذه **ليوناردو بلومفيلد (1887-1949) (L, Bloomfield)** في تعريفه للجملة، وتأكيده على وجود الخطاب رهينا بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ، فإن **إميل بنفينست (E.Benveniste)** جعل التلفظ **(Enonciation)** موضوع الدراسة على أساس أن اللسان هو أداة للتواصل نعبّر عنه بواسطة الخطاب[2].

ويقدم معنى آخر للخطاب أكثر شمولا واتساعا بقوله: "هو كل تلفظ يفترض متكلمًا ومستمعًا حيث يسعى الأول إلى التأثير في الثاني بكيفية ما"[3]؛ والمقصود بذلك هو أن الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، يقتضي التأثير في المستمع المتلقي.

أما **رومان جاكبسون (R.Jakkobson)** فقد اهتم بالخطاب من خلال التمثيل المخطوطي لعناصر التواصل اللفظي التي حددها في ستة عناصر تظهر في النحو

---

* **المدرسة التوزيعية:** انطلق اللغوي الأمريكي **زليق هاريس** في تأسيسه هذه المدرسة من آراء أستاذيه **إدوارد سابير** و**بلومفيلد**، مؤلفا العديد من الدراسات ذات التوجه اللساني الوصفي الأمريكي الذي يركز على وصف اللغة مستقلة عن المعنى، حيث يقوم الدارس بتقطيع النص إلى عناصر تركيبية مجتمعة في طبقات متعادلة، تتكون مثل هذه الطبقة من مجموعة العناصر التي تستطيع أن تظهر في سياق متطابق أو متشابه، فالتحديد يريد لنفسه أن يكون نحوا محضا أي إنه لا يأخذ في الحسبان مسألة العلاقة الدلالية بين العناصر المتعادلة نحوا. ينظر: منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004، ص: 121.

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3 1997، ص: 17.

[2]- المرجع نفسه، ص: 18، 19.

[3]- Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, édition Gallimard, Paris, 1966, p 241.

التالي: [1]

المرجع/سياق **(context)**

مخاطِب (مرسل) ⟵ رسالة **(Message)** ⟵ مخاطَب (مرسل إليه)

(Addresser) قناة /اتصال **(contact)** **(Addressée)**

سنن/شفرة **(cod)**

يفهم من هذه الخطاطة أن التوصيل اللغوي لا يتم إلا في إطار مرسل **(Destinateur)** يتوجه بخطابه إلى مرسل إليه **(Destinataire)**، وهذا الخطاب يتكون من عناصر: **السياق، الشفرة،** وقد جعل لكل عنصر من عناصر المخطط وظيفة لغوية تظهر على النحو التالي:[2]

مرجعية **(Referential)**

انتباهية **(Phatique)**

تعبيرية/انفعالية ⟵ شعرية **(Poétique)** ⟵ طلبية /إفهامية

(Emotive) **(Conative)**

ميتا لسانية **(Metalinguıstique)**

بمعنى إذا كانت نظرتنا إلى العملية الأدبية من وجهة نظر المخاطِب، فإن التركيز سيكون على الوظيفة الانفعالية للغة، وإذا نظرنا إلى الخطاب بعناصره سنركز على الوظيفة الشعرية، أما إذا نظرنا من وجهة نظر المخاطَب سنركز على الوظيفة الطلبية للغة.

إن اهتمام **جاكبسون** بالخطاب الأدبي في ضوء خطاطته السابقة، جعله يبحث عن قوانين له فكانت الشعرية أحد أهم هذه القوانين التي تتعلق بالبنية اللغوية من خلال

[1]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص: 28.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

الأصوات، التراكيب والمعاني وعلاقتها مع بعضها البعض التي تحقق معنى الرسالة وفهمها كما أنها المهيمنة **(La Dominante)** على باقي الوظائف الأخرى دون أن تلغي قيمتها "لأن شعريته مرهونة بالوظيفة الشعرية التي نستطيع العثور عليها في الخطابات كافة"[1] فخصائص الخطاب الأدبي هي التي تحدد أدبيته ونوعيته وتجعله متميزا عن باقي الخطابات الأخرى كالخطاب الديني، السياسي، الفلسفي وغيرها، "وليس العمل الأدبي ذاته هو موضوع الشعريات، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل أدبي عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل الأدبي إلا إنجازا من انجازاتها الممكنة"[2]، وقد اختص **جاكبسون** بالبنيوية اللسانية وقام بتطبيقها على قصيدة "**القطط**" للشاعر الفرنسي **بودلير** بالاشتراك مع العالم الأنثروبولوجي البنيوي **كلود ليفي ستروس (Cloude Lévi Strauss)** عام 1953.

تجاوز **تزفيتان تودروف (Tzvetean Todorov)** الحدود اللسانية وميّز في دراسته المعنونة بـ:"**مقولات الحكي الأدبي**" **(les categories du récit littéraire)** سنة **1966** بين المبنى والمتن الحكائيين أي بين الشكل والمضمون، مؤكدا أن لكل حكي مظهرين هما **القصة، والخطاب** وفرق بينهما في كون أن القصة **(Histoire)** هي الأحداث المترابطة وعلاقة الشخصيات مع بعضها البعض ومدى تفاعلها من خلال أفعالها، وقد تكون مكتوبة أو منطوقة، أما الخطاب فهو يستلزم وجود الراوي الذي يقدم أحداث القصة، ووجود المتلقي لهذا الحكي، والذي يهم في هذا الحوار هو طريقة الراوي التي تجعل المتلقي على معرفة تامة بالأحداث (الخطاب) وليست الأحداث المحكية (القصة) التي تهمه[3].

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994، ص: 94.

[2]– جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد المعتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997 ص: 16.

[3]– ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 30.

ويقدم في موضع آخر مفهوما للخطاب بقوله: "وليس الخطاب مكونا من عبارات، بل من عبارات بيّنة وبالاختصار من بيانات، إلا أن تفسير البيان محدد من ناحية، بالعبارة التي نبيّنها ومن ناحية أخرى ببيانه نفسه. ويشتمل هذا البيان على متكلم يبيّن، وعلى مخاطَب نتوجه إليه وعلى زمان ومكان، وعلى خطاب يسبق ويتلو، أي باختصار على سياق وبيان"[1] فهو يحدد أركان الخطاب وعناصره ويركز على عنصرين أساسيين للخطاب هما: السياق والوضوح مع توفر باقي العناصر الأخرى من: متكلم، مستمع، زمان ومكان.

يميز **جيرار جينت*** **(G.GENETTE)** بين ثلاثة مظاهر للحكي هي[2]: القصة، السرد والخطاب، حيث يعنى **بالقصة (Histoire):** المدلول أو المضمون السردي، و**السرد (Narration):** هو الفعل المنتج للسرد، في حين يقابل **الخطاب** الدال أو الملفوظ أو الحكي أو النص السردي نفسه، موضحا "أن الحكي بمعنى الخطاب هو الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلا نصيا، وذلك لسبب بسيط هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من حكيه قصة وإلا فليس سرديا"[3].

---

[1]– تزفيتان تودروف، مفهوم الأدب، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2002، ص: 26.

* – برزت الجهود النقدية التي قدمها الناقد الفرنسي **جيرار جينت (1930–2018)** لنظرية السرد بالتحديد في كتابه "**خطاب الحكاية**"، حيث قدم فيه دراسة تطبيقية حلل فيها رواية "البحث عن الزمن الضائع" **(la Recherche du temps perdu)** لـ **مارسيل بروست(M.Proust)** مطبقا عليها مقولات: الزمن، الصيغة والصوت السردي، وهذا الكتاب هو بمثابة مراجعة للأخطاء التي وقع فيها سابقا في كتب الأشكال II.I التي وجهها له النقاد، ولأهمية عمله النقدي سار على منواله الكثير من النقاد الغربيين أمثال: لاميرت، كلنيث بروكس، روبرت بن وارين، جينثر مولر، جان روسيه، جيرالد برنس... ينظر رامان سلدن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، مج8، ط1، 2006، ص: 202. إلى جانب تأليفه العديد من الكتب التي أسست مشروعه النقدي في هذا المجال هي: "مدخل إلى جامع النص" 1979 "المتعاليات النصية"، "العتبات" 1987 وغيرها.

[2]Gérard Genette, Figures III, édition du Seuil, 1972, p72.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 40.

يتحدد مفهوم الخطاب عند **ميخائيل باختين (1895-1975) (M.Bakhtin)** من خلال حواريته* **(Dialogisme)** التي تتواصل مع تعدد الأصوات (البوليفونية)** **(Polyphonies)** وهو تعدد يظهر الخطابات وجداليتها عبر صوت الذات المتمركزة حول ذاتها والمتكلمة عبر لغتها فالخطاب مرتبط بالسياقات الاجتماعية على أساس أن اللغة ظاهرة اجتماعية لا يمكن أن تنفصل عن سياقها الاجتماعي[1]، فضرورة تواجد الكلمة ضمن حقلها الاجتماعي، فهي تعكس التواصل داخل المجتمع على أساس أن كل تعبير لغوي موجه نحو الآخر، بل وحتى صرخة الطفل موجهة نحو أمه[2]، ولا يمكن لكلماتها أن تكون حكرا على فرد دون آخر، فهو يتم اختراقها باستمرار لتصبح بعد ذلك ملونة بالأصوات والسياقات التي ترد فيها وتعبر عنها فتسقط بذلك براءتها، ويعطي **باختين** مفهوما للخطاب بقوله: "إنه يعني اللغة المجسدة الحية ذات الشمول والاكتمال"[3]، والمقصود بها اللغة المستخدمة ضمن إطارها الاجتماعي في علاقاتها الحوارية.

يقترن مصطلح **الخطاب** في النقد العربي الحديث بدلالات جديدة "تشير إلى آفاق واعدة من النظر العقلي والرؤى المنهجية، كما تشير إلى أدوات معرفية تعين على فهم الواقع في ممارساته الخطابية المختلفة(...) وأن أية نظرية عن الخطاب بعامة تتضمن نظرية عن المجتمع بالضرورة"[4]، فهذا **سعيد علوش** يقدم في كتابه "**الرواية والأيديولوجيا في المغرب**

---

* – انطلق الفيلسوف واللغوي الروسي **ميخائيل باختين (1895-1975)** في التنظير لمفهوم الحوارية من خلال دراسته لنصوص دوستويفسكي **(Dostoevski)**، مركزا على ثنائية الصوت، كون كل شيء في الحياة مبني على الحوار.

** – **البوليفونية (تعدد الأصوات):** هي أن الكلمة الأصيلة هي التي تعبر عن أصوات متعددة باعتبار أن في الكلمة صوت خلاق، هو بمثابة الصوت الثاني، والصوت الثاني مسكون دائما بصوت متضمن في سياقات مختلفة في كل مرة هو ثاني أو ثالث أو رابع، وهكذا تتعدد الأصوات لتدل على تناغم وتداخل وتفاعل، فيصبح الملفوظ ضمن الملفوظ والخطاب ضمن الخطاب. ينظر: نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط 1423، ص: 115.

[1] – ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص: 35.

[2] – نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، ص: 107، 108.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 35.

[4] – جابر عصفور، آفاق العصر، ص: 50.

العربي" مفهوما جديدا للخطاب، وهو يقابل عنده مصطلح "**الحديث الروائي**" بقوله: "إن الحديث الروائي –هاته الشراكة الثلاثية ما بين المبدع والقارئ والوسيط– في كنهه قيمة اجتماعية وتبادلية تدخل في مجموع قيم سوسيو ثقافية أخرى"[1].

يرى **جابر عصفور** أن الخطاب يمكن وصفه بأنه "مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعيّنة التي تستخدم لتحقيق أغراض متعينة"[2]؛ بمعنى أن الخطاب هو مجموعة من الكلمات الدالة والمرتبطة ببعضها البعض ضمن مجموعة من العلاقات التي تحقق أهداف معينة.

لقد استعمل مصطلح الخطاب في النقد العربي الحديث بمصطلحات عديدة من بينها:

–مصطلح "القول" أو "الخطاب" عند **يمنى العيد**.

–مصطلح "الحديث الروائي" عند **سعيد علوش**.

–"النص" أو "القول" أو "الخطاب" عند **صلاح فضل**.

بل إن المعاجم العربية الحديثة لم تسلم –هي الأخرى– من هذا التعدد، فمثلا معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لناقدين **مجدي وهبة** و**كامل المهندس** يترجمان مصطلح "**(DISCOURS) بالأطروحة والرسالة**"[3]، وهذه الترجمة بعيدة كليا عن الدلالة الاصطلاحية لمفهوم الخطاب، ومعجم اللسانيات الحديث الذي يترجمه بـ **الحديث الكلامي**"[4] إذن سبب هذا الاختلاف "راجع إلى التعددية الثقافية العربية التي فرضت تعددية في المصطلح كما يرجع هذا التذبذب إلى تطور الخلفيات النظرية وتطور الإجراءات المنهجية

[1]– سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، لبنان، ط2، 1983، ص: 15.

[2]– إديث كيروزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ط1، 1985، ص: 270.

[3]– مجدي وهبه وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974، ص: 477.

[4]– سامي عياد حنا وآخرون، معجم اللسانيات الحديث، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص: 40.

تبعا لذلك"[1]، وعلى الرغم من ذلك فإنه يستوجب من الناقد العربي التعامل مع المصطلحات بكل حذر وحيطة لتجنب أي لبس أو تداخل أو غموض، في وجود شبكة معقدة من المصطلحات النقدية الحديثة التي أطلقها الانفجار النقدي الهائل في هذا القرن، لأن تعددية المصطلح كثيرا ما تصدم القارئ وتولد في نفسه الحيرة والقلق في اختيار المصطلح الذي يتناسب وطبيعة موضوعه.

وعموما يمكن القول إن مصطلح الخطاب على الرغم من تعدد مفاهيمه ودلالته بتعدد اتجاهات ومجالات درسه من لسانية، بنيوية، وسيميائية وغيرها، إلا أنه يتشكل من عناصر متكاملة هي: المخاطِب، والمخاطَب والخطاب.

ب-في معنى السرد:

ب1-لغة:

يعد مصطلح السرد هو الآخر من المفاهيم المستحدثة التي اجتاحت الفكر النقدي العربي وشغلت قضاياه الكثير من النقاد والدارسين، فبرزت العديد من الدراسات التي أنجزت في هذا المجال، ويقصد به في معاجم اللغة العربية كمعجم **لسان العرب:** " تقدمة شيء إلى شيء آخر تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ومنه يقال سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه"[2]، والمعنى نفسه نجده في **مختار الصحاح للرازي** حين أوضح معنى السرد بالتتابع والاتساق والنسج والسبك، يقال فلان يسرد الحديث إذا تابعه وتابع بين كلماته دون توقف[3].

ونجد في معاجم اللغة الفرنسية "الفعل **(Narrer)** أي **(Raconter)** يقابله في العربية فعل "قص"، ومنه جاء مصطلح **(Narration)** الذي يدل على فعل القص ذاته **(Fait de**

[1]- محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج35، مج9، 2000 ص: 09.

[2]- ابن منظور، لسان اللسان (تهذيب لسان العرب)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1993، ص: 592.

[3]- ينظر الرازي (محمد بن أبي بكر عبد القادر)، مختار الصحاح، دار الهلال، بيروت، لبنان، باب السين، دط، 1988 ص: 294.

raconter): بمعنى آخر فعل إنتاج القصة **(Fait de produire un récit)**، لذا فالسرد يتقابل مع القصة **(la narration s'oppose donc du récit)**، مثلما يتقابل التلفظ **(Enonciation)** أي فعل إنتاج الكلام مع الملفوظ **(Enonce)** بمعنى النص المنتج"[1] يربط هذا التعريف السرد بمعنى القص.

ب2-اصطلاحا:

أما اصطلاحا فيعني قصّ حدث أو مجموعة من الأحداث، سواء حقيقية مستوحى من الواقع أو مجازية من ابتكار الخيال، وهو الطريقة التي يقدم بها الراوي أو القاص الأحداث إلى المتلقي.

وجذور هذا المصطلح ومفهومه لم تقف عند المعاجم العربية والغربية فحسب، بل ورد في القرآن الكريم مرة واحدة، في قوله تعالى مخاطبا داوود عليه السلام: "**أَنِ اِعْمَلْ سَابِغَاتٍ وقَدِّرْ في السَّرْدِ واعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**"سورة سبأ، الآية **(11)**، وفسرّ **القرطبي** عبارة "وقدّر في السرد"؛ بمعنى السرد نسج خلق السرود **(...)** ويقال سرد الحديث والصوم فالسرد فيهما أن يجئ بهما ولاء في نسق واحد، ومنه سرد الحديث وهو الربط المتقن بين أجزاء الشيء، فهو رواية الحديث متتابع الأجزاء يشد كل منها الآخر شدا في ترابط وتناسق وأساس السرد الجيد الذي يؤمّن فهم السامع له وإدراكه، وبهذا لا يشد الحديث بعضه بعض فقط، بل يشد انتباه سامعه ومتلقيه أيضا"[2]؛ بمعنى أن السرد يقتضي التناسق والانسجام بين أجزاء الكلام لإيصاله بوضوح من ناحية، وشد انتباه متلقيه من ناحية أخرى.

[1] -Michel jarrety avec la collaboration de Michele Aquien Dominque Bouter et dàutres lexique des termes littéraires3ieme edition, composition réalisée par nord compo librairée ginerale Francaise paris .2004.p ;283.

[2]- إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم (الأنواع، الوظائف والبنيات)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ص: 31، 32.

ب3-اتجاهاته النقدية الغربية:

لقد ارتبط مفهوم **السرد** بأسماء عديدة من النقاد الغربيين، واكتسب فاعليته الإجرائية من خلال أبحاث الشكلانيين الروس*، التي أحدثت تغييرا كبيرا في مسار النقد الأدبي، فكان لهم إسهامات كبيرة في أن أصبح للسرد في نهاية الستينات علما قائما بذاته، كالجهود التي اضطلع بها **فلاديمير بروب**** (**Vladimir Propp**) في كتابه "**مورفولوجية*** **الحكاية الخرافية**" 1928، الذي حقق انجاز كبيرا في مجال السرد؛ حين ارتكزت دراسته على الخرافة الروسية محاولا دراستها من منظور التحليل البنيوي، متأثرا بدراسات كل من: **ج. بيديه** (**J.Bedier**) باعتباره أول من اكتشف وجود علاقة وطيدة في الخرافة بين قيمها الثابتة الأساسية وقيمها المتغيرة[1]، و**بوريس توماشفسكي** **(Boris Tomacheveski)** وأبحاثه المتميزة التي شكلت بؤرة انطلقت منها أيضا تصورات وأبحاث النقاد الفرنسيين في نظرية السرد، وقد برزت أعماله في: "نظرية الأغراض" 1925 والحوافز **(Motifs)**، "التي حاولت بناء علم للسرد انطلاقا من مفهوم الحافز أي الوحدة المعنوية التي لا تقبل الانقسام، وانطلاقا

---

* – **الشكلانيون الروس (1915، 1930)**: هي حركة نقدية جمعت بين "حلقة موسكو اللغوية" و"جمعية دراسة اللغة الشعرية" المختصرة في كلمة "أبو جاز" **(Opojaze)**، ومن أهم أعلامها: **جاكبسون، يوري تينيانوف (Yuri Tynyanov)، بوريس إيخنباوم، فيكتور شكلوفسكي (Victor Shklovsky)** وغيرهم وأطلقوا على أنفسهم اسم "المورفولوجيون" بيدا أن اسم الشكلانيين هو من اصطلاح خصومهم. ينظر: جان إييف تاديبه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1993، ص: 19. كما أنهم بحثوا عن الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا أطلقوا عليه مصطلح "الأدبية" **(Littérairté)**. ينظر :
Tzvetan Todorov,Théories du symbole, Seuil, Paris, p339

** –**فلاديمير بروب**: عالم وناقد ولغوي روسي من مواليد **29 أفريل 1895**، اختص بدراسة الأدب الشعبي وبنية الحكايات الروسية، توفي بتاريخ **22 أوت 1970**.

*** – يقصد **بالمورفولوجية**: "دراسة الأشكال، وفي علم النبات **(Batonique)** تحتوي المورفولوجيا دراسة الأجزاء المكونة لنبات، وكذا العلاقات فيما بينها، وفيما بينها من المجموع، بعبارة أخرى، دراسة بنية نبات"؛ بمعنى حاول بروب ربط تصوره النقدي البنيوي للحكاية ضمن دراسة التشكلات العضوية النباتية في بنياتها العلائقية باعتبار أشكال المورفولوجيا شبيهة بأشكال النبات. ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1 1986، ص: 17.

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 28.

أيضا من التمييز الضروري بين الأغراض التي ليس لها مبنى والأغراض التي لها مبنى"[1] محددا نمطين من العناصر الغرضية هما*: المتن الحكائي (**Fable**) والمبنى الحكائي (**Sujet**)، وتنتظم العناصر الغرضية وفقهما، مؤكدا على أن لكل عمل غرض معين، وهذه الأغراض مقسمة بدورها إلى أغراض جزئية "تصل في النهاية إلى أجزاء غير القابلة للتفكيك، أي إلى الجزئيات الصغيرة للمادة الغرضية"[2]، يطلق عليها مصطلح الحافز**، فتأثر **بروب** بهذه النظريات محدثا نقلة نوعية في المقاربات السردية باستحداثه المنهج الوظائفي من خلال دراسته لـ مئة حكاية شعبية روسية، التي حدد وظائفها في 31 وظيفة*** (**Fonction**)، ثم وزعها إلى سبعة دوائر للفعل**** تقوم بها الشخصيات ساعيا إلى وضع نموذج شامل لدراسة الحكاية الخرافية منطلقا من أربع محددات أساسية هي: [3]

---

[1]– حميد لحمداني، التفكير النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، آنفو–برانت، فاس، المغرب، ط2، 2012 ص: 149.

* – يتعلق المتن الحكائي بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني. ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص: 21.

[2]– فيكتور شكلوفيسكي، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1983، ص: 175.

** – فرق الشكلاني الروسي **توماشفسكي** (1890–1957) بين نوعين من الحوافز هما: **الحوافز المشتركة (Motifs Associes)** وتعد أساسية للمتن الحكائي لا يمكن التخلي عنها، و**حوافز حرة (Motifs Libres)** متعلقة بالمبنى الحكائي يمكن الاستغناء عنها دون تأثيرها على انسجام القصة. ينظر: المرجع نفسه، 182.

*** – **الوظيفة** هي فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة، أي إن هذه الوظائف التي تقوم بها الشخصية تبقى ثابتة على الرغم من التغيرات التي تحدث على مستوى الحكائي، لأن ما يهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير. ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ص: 38. وتأثر غريماس بهذا النقد الوظائفي البروبي ليحدث تغييرا على مستوى تصوراته باستحداث النموذج العاملي، وتركيزه على العامل بدل الوظيفة بتقسيمه إلى ست وظائف عاملية هي: المرسل المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض. ينظر:

-A.J. Greimas, Sémantique Structurale PUF, Paris 1966, p180.

****-تتمثل هذه الدوائر في: دائرة المعتدي **(Agresseur)**، الواهب/ المانح **(Donateur)**، المساعد/ المعين **(Auxiliaire)**، الأميرة **(Princesse)**، الباعث **(Mandateur)**، البطل **(Héros)**، البطل الزائف **(Faux Héros)**.

[3]– ينظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا الخرافة، ص: 35، 36.

-تعد العناصر الثابتة وظائف الشخصيات مهما تغيرت هذه الأخيرة، باعتبار هذه الوظائف هي الأجزاء الأساسية المكونة للحكاية.

-عدد الوظائف المكونة للحكاية محدد.

- هناك تشابه دائم في سيرورة الوظائف وتتابعها.

-تتخذ كل الحكايات العجيبة من خلال بنيتها نمطا واحدا.

إذن أسهمت أطروحات **بروب** إسهاما كبيرا في تطوير أدوات الخطاب السردي، فبعد "أن كان النقد الأدبي خطابا يصف النص أو يفسره، ويركز على مضمونه وكاتبه، صار خطابا يعنى ببنية النص وخصائص الشكل"[1].

إلى جانبا الدراسة التي قدمها **بوريس ايخنباوم** (**Boris Ekheibaeum**) حول نظرية النثر 1925، إلا أن دراسته الأولى للسرد كانت من خلال مقاله المعنون بـ "**كيفية بناء المعطف لغوغول**" نشر بالمجلة الروسية عام 1919[2]، كما تطرق في حديثه عن التفرقة التي قام بها **أوتولودفيج** (**Ottoludvig**)؛ حيث قسم السرد إلى نمطين الأول: هو السرد بالمعنى الحرفي للكلمة وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين، أي يكون القص بطريقة مباشرة والثاني: هو السرد المشهدي، وفيه تتقاسم الشخصيات الحوار كما في الأعمال المسرحية[3].

ثم تطورت هذه الدراسات مع **رولان بارت** * في تحليل القصة ضمن ثلاثة مستويات هي: مستوى الوظائف (تقسيم السرد إلى وحدات مع مراعاة المعنى للكشف عن الوظائف)

---

[1]- يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الأدب، بيروت، ط1، 1988، ص: 23.

[2]- ينظر: بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص: 67، 68.

[3]- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ط1 2002 ص: 69.

* -**رولان بارت:** ناقد فرنسي من مواليد **12 نوفمبر 1915**، عرف بمساراته النقدية المختلفة في النصف الثاني من القرن العشرين من البنيوية السردية إلى السيميائية (سيميائية الدلالة)...أصدر عدة مؤلفات نقدية متميزة من أهمها: "الدرجة الصفر للكتابة" 1953، "مقالات نقدية" 1964، "نقد وحقيقة" 1966، "نظام الموضة" 1967، "هسهسة اللغة" 1984 وغيرها، توفي في يوم **25 مارس 1980**.

مستوى الأفعال (دراسة أفعال الشخصية)، مستوى السرد (الوقوف عند العلامات السردية للراوي وعلامات المروي له)، **وجيرار جينت** في النقد البنيوي للسرد من خلال أيضا ثلاثة مستويات هي: مستوى الزمن، مستوى الصيغة، مستوى الصوت، و**ألجيرداس جوليان غريماس**[*] **(A.j.Greimas)** في النموذج العاملي والمربع السيميائي ضمن المستتويين السطحي والعميق، **جون بويون (J.Pouillon)**، **فيلب هامون (F.Hamone)** في دراسة الشخصية بأنواعها، **كلود بريمون (Cloude Bremond)**، **جان ريكاردو(J.Ricardou)** وغيرهم، ولاقت استثمارا قويا خاصة وظائف **بروب** وأطروحات **جيرار جينت** و**غريماس** في النقد العربي المعاصر، وسنتحدث عن هذه الدراسات النقدية العربية بشيء من التفصيل في الفصل الأول.

فالسرد هو فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان، فهو قائم في الأسطورة، الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوان، وفي الأقصوصة، الرواية، الملحمة، القصة القصيرة، السيرة وفي الكوميديا والتراجيديا، والسينما، وفي المحادثة وغيرها،[1] ومادام للقصة وجود في كل زمان ومكان ولدى كل الأمم على حد تعبير **بارت**، فإن للسرد وجود أيضا بل إن القصة لا يمكن أن توجد ما لم يوجد سارد يقوم بسردها وحكيها، "إنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسيج الكلام، ولكن صورة حكي"[2]؛ بمعنى أن السرد مرتبط بالحكي بغض النظر عن النوع الذي يندرج ضمنه ذلك الحكي، وبه تقدم الأحداث إلى المتلقي بالطريقة التي يفضلها السارد توصيلها إلى الآخر.

---

[*] - **غريماس:** ناقد ولغوي فرنسي من أصل ليتواني روسيا ولد بتاريخ **9 مارس 1917**، وهو رائد مدرسة باريس السيميائية السردية، توفي بباريس عام **1992**.

[1]– ينظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر : منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1 1993، ص: 12.

[2]– عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ص: 93.

ويقّدم هذا الحكي أو السرد على دعامتين أساسيتين هما: [1]

الأول: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة، سواء أكانت واقعية أم خيالية.

الثاني: أن يعيّن الراوي الطريقة التي تحكي بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا لأنه يمكن للقصة الواحدة أن تحكي بطرق شتّى، لهذا فإن طرائق السرد المعتمدة هي التي يعوّل عليها في التمييز بين أشكال الحكي وخصوصيات كل نوع منها.

يعرف **جان ريكاردو** السرد بعد أن جعله مرادفا **للشكل** بقوله: "من الواضح أن السرد هو طريقة القصص الروائي، وأن القصة هي ما يروى وهما يجددان وجهي اللغة"[2] ، فالقصة هنا هي الأساس لأنها مادة السرد وموضوعه أما السرد هو الصياغة الشكلية اللغوية التي يتم من خلالها عرض تلك المادة الحكائية.

وبناء على ما تقدم ذكره حول مفهومي: **الخطاب** و**السرد** يمكن القول إن محاولة إيجاد مفهوم موحد **للخطاب السردي** ضمن أبحاث وإسهامات النقاد ليس بالأمر اليسير، لأن مفاهيمها تختلف باختلاف المدارس والاتجاهات الفكرية والنقدية التي تنتمي إليها من شكلانية روسية، إلى بنيوية فرنسية، بنيوية سوفياتية إلى سيميائية وغيرها، إلا أن ذلك لا يمنع من محاولة فهم هذا المصطلح، فالخطاب يبقى سرديا "بسبب علاقته بالقصة التي يحكي وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله"[3]؛ بمعنى أنه ينبني على نمطين أساسين هما: القصة والسرد، وأن الخطاب يكون سرديا كلما كانت صيغة السرد هي المهيمنة، وقد حدد **سعيد يقطين** ثلاثة معايير أساسية للخطاب السردي تتمثل في[4]:

1-الصيغة: السرد

2-الزمن: استيعاب الحكي والتقرير

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 45.

[2]- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1977، ص: 9، 10.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 40.

[4]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 49.

3- قصدية الكاتب: هل يكتب الكاتب ضمن حدود الخطاب السردي أو خارجه؟.

يتحدد موضوع الخطاب السردي كلما كان عنصر السرد حاضرا، وكيفما كانت الصيغة الموظفة فيه، لأن الخصوصية الوحيدة للنمط السردي تكمن في صيغته وليس في مضمونه[1] بمعنى أن **السرديات**[*] **(Narratologie)** تتحدد وفق تقنيات السرد وأشكاله الصيغية، أما موضوعاته فقد تكون مشتركة مع موضوعات أخرى، "فالسرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي ولكن محكي موضوع، إنه يجب أن يحكي عن شيء ما، هذا الموضوع هو الحكاية هي الأخيرة يجب أن تنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد السرد والحكي مكونان ضروريان لكل محكي"[2].

كما أن مجال اشتغال السردية واضح مادام أنها تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي قوامها تفاعل المكونات مع بعضها البعض أمكن التأكيد على أن "السردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة"[3]، فالسرد هو عملية الحكي أو عرض سلسلة من الأحداث في شكل أدبي"[4]، وهو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة وهذا المخطط يوضح ذلك: [5]

---

[1]- G.GENETTE. ; Nouveau Discours du récit ,éditions du Seuil,Paris,1983 .p12

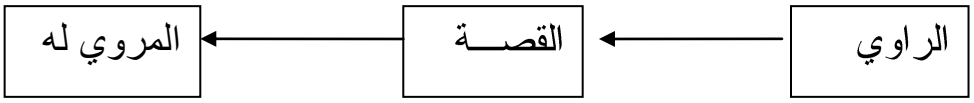
[*] – **Narratologie**: هو المصطلح الذي اقترحه **تودروف** تسميته في عام **1969**، ثم أصبح متداولا بعد ذلك، وهو يقابل في الدراسات العربية بمصطلحات عديدة: **السرديات، علم السرد، السردية**، وهي فرع من أصل كبير هو **الشعرية (Poétique)** التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها. ينظر: تزفيتان تودروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص: 23.

[2]– جيرار جينت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، دط، 1989، ص: 97.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص: 09.

[4]– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب تونس، ط1، 2000، ص: 114.

[5]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 45.



وعلى الرغم من عدم وجود دراسات نقدية مستقلة تعنى بمفهوم الخطاب السردي، إلا أنه يمكننا القول بأن الخطاب السردي له خصوصياته ومكوناته التي تميزه عن باقي الخطابات الأخرى كالخطاب الشعري، الفلسفي، التاريخي وغيرها، وهذه المكونات تتحدد وفق اتجاهات ومجالات تحليل الخطاب **(Discours Analysis)**، وبما أننا بصدد معرفة كيفية نقد الخطاب السردي من قبل النقاد العرب ضمن اتجاهاتهم النقدية المتباينة من بنيوية، سيميائية سردية بنيوية تكوينية، نفسية، موضوعاتية، فإن الذي يهمنا هو تقصي النماذج النقدية التي يحضر فيها السرد، الشخصية، الراوي، الأحداث، الزمان، المكان وغيرها والخطابات السردية التي تتوفر فيها هذه الشروط عديدة: كالقصة، الحكاية الشعبية، السيرة، الرواية... لمعرفة كيفية قراءتها وفك شفراتها وبناء دلالاتها ضمن هذه التوجهات المختلفة، على أساس أن هذه الخطابات في علاقة مشتركة بين المبدع والقارئ/الناقد، فهي منفتحة على قراءات متعددة "والقراءة كما هو معلوم تستلزم قدرا كبيرا من تدخل الوعي، بل أكثر من ذلك هي عملية ذهنية تقوم على ترجمة عنصر مادي (يتجلى في المادة المكتوبة) إلى عنصر معنوي (فك الشفرات وبناء الدلالات) فهي عملية مركبة ومعقدة، لها مراحل ومستويات متعددة[1] "، وكذلك لغة السرد المنفتحة على المجالات المعرفية المختلفة، التي تمنح للنص صفة الجمالية وللقارئ أبعادا تأويلية في فك مغاليق النص، لأن هذا الأخير "ليس مغلقا على ذاته، كما هو في المفهوم البنيوي، بل مفتوح على القارئ يدخله من أي زاوية يشاء، فينتج نصا جديدا فوق النص الأول وكأن النص يتجدد بوساطة هذا النوع من القراءة الممكنة مع كل قارئ"[2].

[1]– سيزا قاسم، القارئ و النص، (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2002، ص: 193.

[2]– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص: 126.

ثانيا–حول مفهوم النقد الأدبي:

وردت كلمة "نقد" في لسان العرب من الفعل الثلاثي نَقَدَ، يَنْقُدُ، نَقْدًا، مأخوذة في الأصل من الصير في الدراهم والدنانير... والتَّنْقَاد تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، ونَقَدها يَنْقُدها نَقْدًا وانْتَقَدَها، إذا ميّز جيّدها من رديئها، كما تعني أيضا النقاش فيقال ناقدْتُ فلانًا في الأمر إذا ناقشته، ونَقَدَ الرجل الشيء بنظره ينقده نقدًا ونقد إليه: اختلس النظر نحوه[1].

أما في المعاجم الغربية، فقد اشتقت كلمة **(critique)** في اللغات الأوروبية من الفعل اللاتيني **(krinem)**، ويراد بها أيضا الفصل والتمييز،[2]، فعرف النقد مفاهيم عدة بسبب طابعه الإشكالي وعلاقته بالمجالات المختلفة والمعارف ذات طبيعة دينامية متعددة؛ حيث ارتبط بنشاط الفصل والحكم على الشيء واتخاذ القرار، وذلك بتوظيفه في مجال العدالة حين ربطه **أرسطو** بالقرار القضائي أثناء النظر في الخصومة، ليتطور مفهومها ويرتبط بالمجال الطبي ولحظة التحول في المرض **(critical)**، لتصبح في عصر النهضة تحيل كلمة ناقد إلى دارس النصوص الأدبية القديمة سواء كانت الكلاسيكية أو الإنجيل من أجل إثبات الحقيقة، ولم يقتصر النقد على ذلك فحسب وإنما تم وضع قوانين خاصة به لكشف الحقيقة دون الرجوع إلى وقائع ما ورائية التي تمنحه مشروعية الحكم، لأنه أصبح هو نفسه المشروعية التي تؤدي إلى الحقيقة على هذا الأساس اعتبره رجال الدين منافيا لهم وعدوا بسبب هذه اللفظة التي تحمل طابعا سجاليا أكثر ما تعنيه بقول الحقيقة[3].

كما أصبح النقد يعني الفاصل المانع بين العقل والمكاشفة المتعالية، وهذا ما نلمسه في فكر بعض الفلاسفة الألمان كـ: **ايمانويل كانط (Emmanuel kant)** و**يورغن هابرماس (J.Habermas)**، والفيلسوف الفرنسي **بيير بايل (Pierre Bayle)** في كتابه "**معجم تاريخ**

[1]– ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، 1999، ج7، باب النون، ص: 426.

[2]– ينظر: سمير سعد حجازي، النقد الأدبي المعاصر، قضاياه واتجاهاته، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص: 14.

[3]– ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 201.

النقد" عام **1697**، وأطروحته الموسومة بـ: "**جمهورية الرسائل**" التي أسهمت بشكل كبير في تطوير مفهوم النقد، وبالرغم من اتفاق **بيير بايل** ورجال الدين حول الجانب السلبي الذي يتصف به النقد، إلا أنه يختلف معهم حول الأسباب "فبينما يرون أن الحقيقة وجود سابق يسعى النقد للكشف عنه، يرى بايل كذلك أن هدف النقد يتمحور حول البحث عن الحقيقة، لكنها حقيقة ليست سابقة وإنما أفرز للنقد ذاته. فالنشاط النقدي لا يقدم الحقيقة مباشرة وإنما بطريقة غير مباشرة وحتى نصل إلى الحقيقة على النقد أن يحطم أولا الأوهام والمظاهر الخادعة(...) والبحث عن الحقيقة يعني الالتزام بمنهجية النقد والتصويب المنظم للأخطاء"[1].

إذن استخدمت هده الكلمة في ميادين مختلفة وبدلالات مغايرة ومتطورة من فترة زمنية إلى أخرى، فارتبط مفهومه بفلاسفة ق16، ثم اتسع ليشمل وصف المؤلفات الأدبية في ق17، فنقل من إيطاليا إلى فرنسا، ويعد الكاتب الفرنسي **نيكولا بوالو (Nicolas Boileau)** رائدا للذوق الكلاسيكي الجديد، ثم بدأت قواعد هذه الكلاسيكية تزول في منتصف ق18 ليبرز نقدا آخر يتلاءم والواقع، ويمثل هذا التوجه الفيلسوف الايطالي **جامباتستا فيكو (G. Vico)** والفيلسوف الألماني **افرايم ليسينغ (Ephraim Lessing)**، ليرتبط النقد في نهاية ق19 بفئتين من النقاد تتمثل الأولى في: نقاد البرناسية، الرمزية، الجمالية والمثالية والثانية: هم نقاد الواقعية والاجتماعية وغيرهم[2]، أما في ق20 فقد ازدهر فيه النقد بصورة كبيرة، بل اعتبر **رينيه ويليك** في كتابه "مفاهيم نقدية" هذا القرن الأكثر ثراء وأهمية وعده عصر النقد في أوروبا[3].

إذا كان مفهوم النقد في الثقافة الغربية قد عرف تطورا ملحوظا بحسب الأزمنة والعصور من الرومنطيقية في ق18 إلى الكلاسيكية في أواخر ق19 إلى الفيلولوجيا، إلى الواقعية، إلى الاشتراكية وصولا إلى ق20، فالأمر نفسه نلاحظه في الثقافة العربية؛ حيث شهد مفهوم

[1]– المرجع السابق، ص: 202.

[2]– ينظر: عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت، ص: 70–73.

[3]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، الكويت، دط، 1987، ص: 466.

النقد مراحل متطورة بداية من العصر الجاهلي حين انبنى على الذوق والسليقة، من خلال التقاء الشعراء في أسواق شبيهة بالنوادي الأدبية ومن أشهرها سوق عكاظ، ينشدون بأشعارهم وهدفهم هو تقويمها وتمييز الجيد من الرديء، وهذا النقد لم تكن تحكمه أية قواعد أو أسس بل كان مبني على الذوق والفطرة فحسب، فأصبح "يُستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان مواطن الجودة والرداءة (...) وكشف ما هو صحيح وأصيل في النص الأدبي وتمييزه عمّا هو زائف ومصطنع"[1].

عرف النقد في العصر الأموي بعض التغييرات نتيجة البيئة الاجتماعية المختلفة (العراق الحجاز، الشام)، فكثرت المجالس الغنائية والأدبية التي يلتقي فيها الشعراء، وظهر اتجاه نقدي جديد تمثل في الموازنات، وكان الناس يلتقون في سوق مربد وكناسة بهدف الاستماع لنقائض جرير والفرزدق، أما في العصر العباسي عرف النقد تحولا كبيرا؛ لأنه بعدما كان قائما على الذوق أصبح نقد معللا، بسبب الازدهار الكبير الذي عرفه هذا العصر، نتيجة احتكاكه بمختلف الثقافات، واطلاعه على حضارات أمم قديمة مثل: اليونان الفرس، وترجمة الفلاسفة العرب لبعض الكتب النقدية اليونانية خاصة كتاب "**فن الشعر**" لـ **أرسطو**، كما ظهرت العديد من المؤلفات النقدية من مثل: "**الموازنة**" لـ **الآمدي**، "**الوساطة**" لـ **القاضي الجرجاني**، "**أخبار تمام**" لـ **الصولي** وغيرها[2].

في حين أخذ معنى النقد في العصر الحديث منحى آخر؛ حيث انصرف عن التقييم وإصدار الأحكام على النص والتخلص من رواسب الانطباعية إلى تفسير النصوص وشرحها وتحليلها باعتبار النقد الأدبي هو عمل تحليلي يفك مغاليق العمل الفني؛ حيث ينطلق من ذات النص ليتسنى له قيام عملية نقد النص باستدعاء مباشر لمعنى النص النقدي والعلاقة بينهما تكمن في بلورة الفكرة مع اختلاف في الطرائق الموظفة.

---

[1]– عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط2، 2011، ص: 248.

[2]– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، 1997، ص: 153.

يوصف النقد بأنه نشاط إبداعي كالعمل الأدبي تماما، لأن النقد الأدبي يستمد وجوده من وجود الآخر (الأدب)؛ حيث إنه يأخذ من أسسه وقواعده ويسلط عليه مقاييسه، كما يحقق بواسطته تصوراته، غير أن "الأدب إبداع تركيبي والنقد إبداع تحليلي ولا غنى عن الحوار بين الخطابين إذ لا يقوم نقد مبدع إلا بوجود أدب مبدع، ولا يتطور أدب مبدع إلا بوجود نقد مبدع هو الآخر"[1]؛ بمعنى أن علاقة الأدب بالنقد علاقة منطقية تكاملية، لأن موضوع النقد الأدبي يتضمن مجالا واحدا هو دراسة الأعمال الأدبية وكيفية تلقيها وتذوقها وهذا يعني أن المدونة التي يشتغل عليها النقد تتمثل في الإبداع، فمستحيل أن يوجد النقد لوحده كونه خطابا حواريا يحاور العلم عبر النص الأدبي ويعطي انتشارا واسعا في الحقل الثقافي، كما يستفيد من الثقافة ساعيا إلى تقريبها، وهو بذلك يضمن الاستمرارية للإبداع الأدبي ويعطيه الانفتاح الخاص به ولا تقف وظيفة النقد عند القراءة التحليلية البسيطة، بل تستدعي من الناقد استنطاق النص والبحث في مكنوناته وخباياه، "لأن النص لا يقول(...) يوحي دون أن يقول، يستر ما لا يريد قوله"[2].

يوضح **محمد مندور** وظائف النقد بقوله "إنه تفسير الظواهر والاتجاهات والخصائص التي يتميز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى، وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة"[3] ثم تقويم العمل الأدبي باعتباره موقفا وفنا في آن واحد، فيقارن الناقد بين موقفه من الحياة وموقف الأديب منها، وبعدها تأتي المرحلة الثالثة، مرحلة التوجيه، وهو توجيه الأديب إلى ما هو أفضل وأنفع، على أن هناك من جعل هذه المرحلة تمثل الوظيفة الثالثة للنقد، إلا أن هناك من النقاد من يرفضها بحكمها تنفي حرية المبدع وتعرقلها، وهذا ما ذهب إليه **شكري محمد عياد** في قوله: "لا يمكن أن يصبح الناقد موجها أو معلما يقول للمبدعين

[1]– مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، سلسلة عالم الفكر، ع221، 1978، ص: 06.

[2]– تزفيتان تودروف: نقد النقد، رواية تعلم، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986 ص: 91.

[3]– عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، دط 2001/2000، ص: 37.

اتجهوا هذا الاتجاه أو عليكم أن تكتبوا فيه (...) هذا شيء لم يخطر في بالي على الإطلاق، لأني لا أتصور أن هذا من وظيفة النقد"[1].

يقول **عبد المالك مرتاض:** "إن النقد في مدلوله العالي إبداع فني ثان، وأي نقد لا يرتقى إلى هذه المكانة فهو مجرد لغو ومحض باطل وفضول"[2]؛ بمعنى أن وظيفة المحلل تتمثل في حل اللفظ عن اللفظ وتفكيك عناصر النسيج الأسلوبي بهدف إبداع نص أدبي جديد بوصف المحلل مبدع ثان.

هناك من يرى بأن النقد هو إعادة خلق الأثر الأدبي من جديد، بوصفه نصا مركبا يحوي مختلف الأبعاد الاجتماعية والثقافية واللغوية وغيرها، ومهمته هو تحليل ذلك النص وسبر أغواره وفك رموزه، "فالنقد ليس تفسيرا للعمل المنقود بقدر ما هو إعادة خلق قائمة بذاتها، تعتبر العمل الذي تتعامل معه إحدى مفردات هذا الخلق التركيبي المعقد والذي تدخل فيه مفردات أخرى: حضارية، اجتماعية، ثقافية واقتصادية ليتكون منها جميعا العمل النقدي"[3].

يرى **عمار زعموش** أن النقد يحتكم إلى الفلسفة، ويبنى على أسس منهجية واضحة المعالم والتي يتوسل بها الناقد في تحليله للنص الأدبي، بغية إبراز السمات الخاصة به يكون نقده منظما وواضحا كما يظهر لنا في قوله: "النقد الأدبي هو ذلك النقد المنظم الذي يستند إلى دعامة فلسفية ومنهج مبني على أسس واضحة المعالم ويسير وفق خطوات منتظمة الوصول إلى تحقيق أهدافه المحددة من خلال تعامله مع النص الأدبي وتحليله تحليلا موضوعيا يبرز خطواته الأساسية ودعائمه الفكرية"[4].

---

[1]– المرجع السابق، ص: 41.

[2]– عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1983، ص: 50.

[3]– صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، دط 1996، ص: 133، 134.

[4]– عمار زعموش، مفهوم النقد الأدبي في نظر النقاد الجزائريين، مجلة عالم الفكر، العدد 2، مج30، أكتوبر– ديسمبر 2001، ص: 121.

كما نورد بعض المفاهيم التي قدمها نقاد الغرب حول ماهية النقد؛ حيث يجعل **جان إييف تاديه (J.I.Tadie)** النقد مساويا للأعمال التي يدرسها، لتصبح وظيفة الناقد في منزلة الكاتب، كما أن لا وجود لهذا الأخير، وإنما هناك نصوص تنتمي إلى النقد أكثر من انتمائها إلى الكاتب، الأمر الذي أدى إلى "**موت المؤلف**"* **(La Mort de l'auteur)** على حد اصطلاح **رولان بارت**.

يربط **تودروف** النقد بالحوار، "لأنه لقاء صوتين صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز على الآخر"[1]، ويرى بأن النقاد الذين يتوجهون باتجاهات مختلفة (الدوغماتية، الانطباعية، الذاتية، التاريخية...) يرفضون هذا الحوار وينادونا بصوت واحد هو صوت الكاتب المسموع فقط، ما يجعل "هذا الامتناع عن الحوار مع المؤلفات وبالتالي عن الحكم على حقيقتها يبتر أحد أبعادها الأساسية الذي هو تحديدا: قول الحقيقة"[2] ؛ بمعنى أن النقد يقوم على ثنائيتين متلازمتين لا يمكن التخلي عن أحدهما نتيجة الحوار الذي يكون بينهما، بين صوت الكاتب في عمله الإبداعي وصوت الناقد أثناء قراءته ونقده له، ومن خلال محاورة النص الأدبي يكشف الناقد عن الحقيقة التي عجز النص عن قولها.

يحاول النقد الأدبي أن يستفيد من جميع العلوم والمعارف، ليغدو خطابا علميا يحتكم إلى قواعد منهجية وأسس علمية أثناء مقاربته للنصوص الإبداعية، وهذا ما نستشفه من قول **يمنى العيد:** "أن يصير النقد علما يستفيد من البحث من النشاط الفكري، ومن انجازاته في كل الميادين التي تعينه في عمله على النص"[3]، حيث نجده يوظف مصطلحات خاصة

---

* – هذا المصطلح هو في الأصل مقال نشره رولان بارت عام 1967 بمجلة أسبن **(Aspen)** الأمريكية، ردا على مقولات النقد التاريخي الذي ربط النص الأدبي وفهمه وتفسيره بصاحبه، مستلهما الفكرة من "موت الإله" للفيلسوف الملحد الألماني فريدريك نيتشه في كتابه "العلم المرح".

[1] – تزفيتان تودروف: نقد النقد، ص: 147.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص: 20.

بالمجالات العلمية: كعلم الفيزياء، الكيمياء، الرياضيات، البيولوجيا وغيرها، وأخرى خاصة بالعلوم الإنسانية، كالفلسفة، المنطق، التاريخ، الأنثروبولوجيا وغيرها.

كما أن التطور الكبير الذي شهدته العلوم في مختلف مجالاتها، مس النقد الأدبي أيضا لأنه حاول الانفتاح عليها لتحقق له قدر الإمكان من العلمية نظريا وإجرائيا، فهو ليس علما ولكنه يطمح لأن يكون كذلك وهذا ما ذهب إليه **عبد السلام المسدي** حين قال:"إن النقد معرفة ويطمح أن يكون علما، لكنه علم بغيره، وليس علم بنفسه، والسبب أن موضوعه الذي هو القول الأدبي ليس معطى جاهزا من معطيات الطبيعة وليس واقعة عارضة من واقعات الوجود، وإنما هو بنفسه شاهد على فعل إبداعي يؤلفه الإنسان، ولكن للنقد خصيصة تميزه عن سائر المعارف، ذلك أن النقد يتمتع بصلاحية الاختراق شأنه شأن العلم اللغوي، فكلاهما قادر على أن يلج إلى كل العلوم الأخرى، من خلال التأمل في بنية خطاباتها"[1].

لم يعد النقد الأدبي ذلك الفن الذي يرتبط وجوده بوجود الآخر، فقد أخذت فعاليته تستقل نوعا ما عن الأدب؛ بحيث أصبح يميل أكثر إلى الاستقلال والاتصال بمختلف أنواع المعارف الأدبية والاستفادة منها، لأنه على حد قول **غالي شكري**: "ليس نباتا طفيليا يتسلق أشجار الورد ولأن النقد ليس مجاله الوحيد هو (التطبيق) على الأدب، فإن له مجالا حيويا هو التنظير والتأريخ والتأصيل"[2]، وبالتالي مجال النقد واسعا ومتعددا، فوظيفته لا تقتصر على دراسة النصوص الأدبية، بل تتسع لتشمل كل المجالات الخاصة بالتنظير والتأصيل.

ويبقى النقد، سواء اتصل بالأدب أو بغيره من المجالات الأخرى، ضرورة في حياة الإنسان به يستطيع الكشف عن السلبيات والنقائص بهدف التقدم نحو الأفضل ورسم صورة نموذجية له لأن طموحه يجعله دائما يبحث عن الجديد، وهذا ما نلمسه في قول **عبد الله الركيبي** عن أهمية النقد بقوله: "إن العناية بالنقد تعني الاهتمام بالمستقبل وتعني أيضا عدم الرضا بالواقع وترمي إلى النزوع نحو الأفضل والطموح الراسخ، ذلك أن الحديث عن النقد

[1]– عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2004، ص: 295، 296.

[2]– غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص: 12.

حديث عن حقيقة الحياة بمعنى المعاني حديث عن الإنسان، وغاية الأدب والنقد والفن هي حرفة الإنسان ومعرفته وفهمه، ولم تزدهر الحضارات سوى بالنقد والتمحيص والبحث عن الجديد دائما"[1].

كما أن التطورات الحاصلة التي عرفتها ساحة النقد العربي المعاصر في إطار المثاقفة واحتكاكها بالثقافة النقدية الغربية، واستلهام النقاد مختلف المناهج الحداثية، غيّر مفهوم النقد الأدبي من التمييز بين الجيد والرديء إلى علم قائم على أسس وقواعد، تساعدهم على استنطاق النص الأدبي متوسلين المنهج النقدي بكل آلياته الإجرائية، لأن "النقد الأدبي بتعدد تجاربه وتفاوت مستوياته يتحرك من أجل إثبات سلطة المنهج"[2] ، لتغدو مهمتهم هو اكتشاف خبايا النص الأدبي واستكناه دلالاته لإعادة بناءه من جديد، لأنه "لم يعد مجرد إصدار أحكام ساذجة أو متحيزة، أو حتى نزيهة وموضوعية؛ ولكنه أمسى ممارسة معرفية شديدة التعقيد، ولا تجتزئ بإصدار الأحكام الجاهزة للنص الأدبي أو عليه، ولكنها تعمد إلى تحليل الظاهرة الأدبية، ضمن جنسها الأدبي، وتأوليها بواسطة شبكة من الإجراءات والأدوات المعرفية التي بعضها تأويلي وبعضها جمالي، وبعضها فلسفي، وبعضها أسلوبي، وبعضها لغوي، وبعضها إيديولوجي وبعضها أشياء أخرى"[3].

ثالثا- في ماهية نقد النقد*:

إذا كان من الصعوبة الإحاطة بمدلول النقد الذي تعددت مفاهيمه، فإن محاولة تحديد مفهوم نقد النقد (**critique de la critique**) المركب من كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة

---

[1]- عبد الله الركيبي، تطوير النثر الجزائري الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، دط، 1976، ص: 258.

[2]- محمد الدغمومي وآخرون، النقد الأدبي بالمغرب، مسارات وتحولات، منشورات رابطة أدباء المغرب، ط1، 2002، ص: 61.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 226، 227.

* - للتوسع أكثر حول خطاب نقد النقد بكل حدوده ومكوناته ومرجعياته وخطاباته الأربعة (التحقيق، التأريخ، التعليم التنظير) ينظر: عليمة حمزاوي، نقد النقد الأدبي، مفاهيم وتطبيقات، رسالة ماجستير، جامعة خنشلة، 2011، 2012 ص: 19، 23، 42، 74.

زاد الأمر تعقيدا، وهذا ما صرح به **محمد الدغمومي** قائلا: "وإذا ما تتبعنا حركة هذا المصطلح في السياق العربي، وجدناه لم يخرج بعد من دائرة الالتباس المضاعف الآتي من اجتماع كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة يضاف التباسها الأصلي إلى التباس آخر ينجم عن إضافة غامض إلى نفسه: نقد النقد"[1] ، كون النقد في حد ذاته يحوطه الغموض، لأنه "بقي متأرجحا بين أزمنة نقدية عدة: قديمة يستدعيها المفهوم العام لكلمة النقد، وحديثة يقيدها الاستعمال المعاصر المعزز بالدرس الإبستيمولوجي"[2] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى بسبب تقاطعه مع بعض الخطابات النقدية الأخرى كالخطاب التاريخي، الخطاب التنظيري "فإذا ما حللنا بناءه ألفيناه خطابا يتقاطع فيه التاريخي والتنظيري، لأنه يميل إلى بحث موضوعات ونصوص نقدية سابقة، ثم لأنه يتزود بحصيلة نظرية وإجرائية تخضع تلك الموضوعات والنصوص إلى مبادئها وصولا إلى فهم جديد يعطيها صورة غير مكررة"[3].

يصف **بارت** نقد النقد بأنه كتابة من الدرجة الثالثة، أي كتابة فوق كتابة فوق كتابة على أساس أن النقد لغة ثانية فهو كتابة فوق كتابة، كما يبحث خطاب نقد النقد في مبادئ النقد ولغته الاصطلاحية وآلياته الإجرائية وأدواته التحليلية، وهدفه من ذلك هو "تقويم المناهج المختلفة التي تحكم النقد المعاصر في النظر في فلسفة تلك المناهج وتطبيقاتها"[4]، أما **مارينو أدريان (M.Adrian)** الذي ربط نقد النقد بالوعي ونظر إليه على أنه "إعادة بناء للمراحل الأخيرة للتفكير النقدي من خلال نقد الوعي النقدي للأدب"[5]؛ بمعنى أن نقد النقد هو وعي بالنص النقدي ووعي هذا الأخير بالنصوص الأدبية، ومن خلاله نستطيع بناء رؤية نقدية جديدة حول تلك القراءة.

---

[1]– محمد الدغمومي، نقد النقد، ص: 113.

[2]– المرجع نفسه، ص: 114.

[3]– المرجع نفسه، ص: 117.

[4]– محمد مريني، نقد النقد، في المفهوم والمقاربة المنهجية، مجلة علامات في النقد، جدة، مج16، ع64، 2008، ص: 38، 39.

[5]– محمد سويرتي: النقد البنيوي، والنص الروائي، نماذج من النقد العربي (الزمن، الفضاء، السرد)، الدار البيضاء المغرب، ج2، دط، 1991، ص: 182.

ينظر **تودروف** إلى نقد النقد على أنه نوع من النقد الحواري الذي "يجمع بين منهجين ملتحمين هما: المنهج النقدي* المؤسس على الملاحظة والمقارنة والاستقراء وإدراك العلائق والمنهج المؤسس على الجدلية"[1]؛ بمعنى لابد من امتلاك ناقد النقد منهجين أساسين في ممارسة العملية النقدية، يتمثل الأول في النقد الأدبي القائم على الملاحظة والاستقراء والمقارنة أثناء مقاربته للنص الإبداعي، بينما يظهر الثاني في المحاورة النقدية للعملية الاستقرائية التي قام بها الناقد الأول.

يورد **جابر عصفور** مفهوما لنقد النقد بقوله: "هو نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية (...) أو بلغة آخر بأن يكون ابستيمولوجيا نوعية خاصة بالنقد"[2] ؛ يكشف هذا القول عن أهمية نقد النقد التي تظهر في مراجعة القول النقدي وفحصه من خلال أسسه النظرية ومنظوماته الاصطلاحية وآلياته الإجرائية، بالإضافة إلى ضرورة امتلاكه الجانب المعرفي الخاص بالنقد، وبالتالي يفترض وجود نقد النقد بوصفه خطابا ما ورائيا وجود النقد ذاته، فهو مجاله الابستيمولوجي يستفيد من التصورات والحقائق ليصل إلى مستوى يضعه في خانة العلم بهدف امتلاك هوية علمية مثل النقد الأدبي تماما.

ومهما يكن فإن نقد النقد على الرغم من "كونه ما يزال مشروعا مفتوحا لم تحدد له تخوم ولم ترسم له حدود، كما لم ينهض بعد على أسس منهجية واضحة(...) بل حتى ممارسته ما تزال مجهولة الضفاف، ولا يزال السؤال حول مصطلحاته النقدية وأجهزته المفاهيمية"[3]؛ لأن هناك من يرى بأن الخوض في مثل هذه التجربة لا تقدم أية فائدة مرجوة كونها مجرد قراءة

---

* – المنهج النقدي هو الطريقة التي يتبعها الناقد في قراءة النصوص الأدبية وفق ضوابط وقوانين منهجية تحتكم إليها الدراسات النقدية، مع مراعاة خلفياته الابستيمولوجية المؤطرة له، لأن "لكل منهج زمن ثقافي يعطيه موقعه ودوره" على حد قول محمد الدغمومي.

[1] – جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص: 20. ذكره محمد الدغمومي، نقد النقد، ص: 117، 118.

[2] – محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ص: 181.

[3] – المرجع نفسه، ص: 183.

للنص المقروء لا تسهم في تطويره أو إثراءه، وهذا ما ذهب إليه **تودروف** حين وصف نقد النقد بأنه "علامة على تفاهة الأزمنة، من ذا الذي بإمكانه أن يجد فيه فائدة ترتجى؟"[1]، إلا أن البعض الآخر يرى أن "النقد ونقده يحتلان مكانة هامة في سياق تحقيق النقلات والإضافات على تاريخ الفكر، ومعاينة واقعنا الأدبي والنقدي"[2]، وبالتالي الإقبال على الاشتغال في مجال نقد النقد سيسهم في إثراء العملية النقدية بتفحصها وتصحيحها وتقييمها لأنه "يعد شكلا معرفيا مكملا للنقد، ومهدئا من طوره وضابطا لمساراته(...) وليس بالضرورة أن يكون اختلافا مع المنقودين ولكن من الأمثل أن يكون إضاءة لأفكارهم وتأصيلا لمصادر معرفتهم، وتجذيرا لأصول نزعاتهم النقدية"[3].

كما أن هناك الكثير من الدراسات التي اشتغلت في هذا المجال سواء على مستواه التنظيري أو في مجاله التطبيقي أو المستويين معا، بل هناك من وضع له منهجية علمية ينطلق منها ناقد النقد في دراسة النصوص النقدية، وهذه الخطوات المنهجية تناولها بالشرح والتحليل **حميد لحمداني** في كتابه "**سحر الموضوع**" تتلخص في التساؤل عن: المنهج ضوابط التحليل من: أهداف معرفية، متن، ممارسة نقدية وهذه الأخيرة بما فيها: الوصف **(Description)**، التنظيم **(Ordination)**، التأويل، التقويم الجمالي، اختبار الصحة **(Validation)**، لأن المهمة التي فرضت على ناقد النقد تستوجب منه امتلاك قراءة واصفة وشارحة تؤهله "لفحص الخطاب النقدي فحصا متأنيا يهدف إلى مراجعة مصطلحاته ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواته الإجرائية وبنيته المنطقية"[4]، مراعيا الحقل الابستيمولوجي الذي يشتغل فيه وهو معرفة المعرفة بعيدا عن حقل المعرفة الخاص بناقد الإبداع، ليكون في علاقة حوارية بينه وبين النص النقدي لإنتاج نص جديد، لأن خطاب نقد

[1]– تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ص: 16.

[2]– نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، دط، 1983، ص: 05.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 253.

[4]– سامي سليمان أحمد، حفريات نقدية، دراسة في نقد النقد العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، دط، دت ص: 170.

النقد هو خطاب قائم بذاته له مرجعياته الابستيمولوجية والفلسفية التي يستمد منها أدواته الإجرائية، لمقاربة النصوص النقدية المنجزة للوصول إلى نتيجة تكون مغايرة للنتيجة التي توصل إليها الناقد الأول الذي كان العمل الأدبي مدار اشتغاله.

إذًا ظهور نقد النقد بوصفه قراءة ابستيمولوجية للنص النقدي، جاء كضرورة حتمية معرفية فرضتها التغيرات الحاصلة في الساحة النقدية العربية التي أدت إلى كثرة المنجزات النقدية، فبات من الضروري وجود خطابا يحد من القراءات العشوائية والسطحية المنهجية بمعرفة مدى انسجام المعطيات النظرية مع الممارسات التطبيقية وكيفية توظيفها للمنظومة الاصطلاحية، وأيضا مدى مراعاتها لخصوصية النصوص الأدبية، "فالنقد الثاني الذي يُكتب عن الأول، أو الثالث الذي قد يكتب عن الثاني (...) ليس بالضرورة أن يكون من أجل المعارضة والمناوأة، ولكن من أجل إلقاء مزيد من الضياء على أصول المذهب النقدي وتبيان أصوله المعرفية، وتوضيح الخلفيات التي تستمد منها مرجعياته: على المستويين المعرفي والمنهجي معا"[1]، وهذا ما سنكتشفه من خلال قراءاتنا الواصفة والفاحصة للممارسات النقدية العربية ذات التوجهات المختلفة التي أخذناها كنماذج للدراسة.

[1]– المرجع السابق، ص: 227.

الفصل الأول :

"من البنيوية الوظائفية إلى سيميائية السرد فى نقد الخطاب السردى فى النقد العربى المعاصر"

-تمهيد

أولا- بنيوية السرد:

أ/- المستوى التنظيري:

أ1-**يمنى العيد:** الانتقاء المنهجي ومراعاة خصوصية الإنتاج الأدبي

أ2-**سعيد يقطين:** بين التنظير المنهجي والتطبيق الحرفي

ب/-المستوى التطبيقي:

ب1-**عبد الحميد بورايو:** البدايات الأولى للممارسة والتداخل المنهجي:

ب1-1-المنهج

ب1-2-طبيعة الممارسة النقدية

ب2-**أحمد مرشد:** التلقين المنهجي والوعي بالممارسة النقدية

ب2-1-المنهج

ب2-2-طبيعة الممارسة النقدية

ثانيا- سيميائية السرد:

أ/-المستوى التنظيري:

أ1-**رشيد بن مالك:** التأصيل المنهجي/ وعي بالمصطلح/ وعي بالإجراء

أ2-**محمد الناصر العجيمي** والتعليمية التنظيرية

ب/-المستوى التطبيقي:

ب1-في الخطاب الروائي:

ب1-1-**عبد اللطيف محفوظ** ومسعى التوفيق المنهجي:

ب1-1-1-المنهج

ب1-1-2-طبيعة الممارسة النقدية

ب2-في الحكاية:

ب2-1-**عدي عدنان محمد** والتعددية المنهجية

ب2-1-1-المنهج

ب2-1-2-طبيعة الممارسة النقدية

-خلاصة نقدية

تمهيد:

تعد أعمال الشكلاني الروسي **فلاديمير بروب** خاصة في كتابه "**مورفولوجيا الحكاية الخرافية**"، المنطلق الأساسي لحركة النقد الجديد عموما والمدرسة الفرنسية على وجه الخصوص في بلورة أدوات إجرائية تساهم في مقاربة النصوص السردية، واهتمامه بهذا النص جعل الكثير من النقاد يسيرون على نهجه من أمثال: **غريماس، رولان بارت، تودروف جيرار جنيت، كلود بريمون، جون بويون** وغيرهم، فأخذت توجهاتهم النقدية مسارات مختلفة كبنيوية السرد عند **جيرار جينت**، والسيميائية السردية لـ **غريماس** الذي عمل على تجاوز المقولات النقدية البروبية باستحداثه النموذج العاملي بوصفه أداة تحليلية للخطاب السردي والمربع السيميائي لمعرفة كيفية تشكل المعنى داخله، منطلقا من البنية السطحية **(Structure de Surface)** الأولية للوصول إلى البنية العميقة **Structure Profonde)** المحايثة **(Immanence)**.

حاول الناقد العربي الاستفادة من هذه المسارات النقدية والمنهجية في سياق التبادل الثقافي مع الآخر، ومحاولة تطبيقها على النصوص السردية وبالأخص الرواية "التي احتلت الصدارة ولا تزال محل اهتمام النقاد لكونها تمثل ملحمة العصر الحديث وسجل المجتمع البشري، تطرح بطريقتها الفنية المتميزة القضايا التي شغلت الإنسان وتشغله، فكما استطاعت أن تعالج الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية استطاعت أن تكون بمثابة سجل تاريخي لحياة الإنسان، يجد فيها القارئ والباحث على السواء ما يبحث عنه"[1].

فشهدت ساحة النقد العربي انتشارا واسعا للمنهجين البنيوي والسيميائي في نقد الخطاب السردي بمستويات مختلفة ومتعددة، إما على المستوى التنظيري أو على مستوى الممارسة التطبيقية أو المزج بينهما، أو عن طريق الترجمة، لذلك ارتأينا أن نقف في هذا الفصل على هذين المنهجين من خلال تركيزنا على بعض النماذج النقدية العربية التي سعت إلى

[1]– الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص: 01.

تأصيلهما واستثمار إجراءات كل منهما في مقاربة هذا الخطاب، ثم إن اختيارنا هذه العينات لا يلغي بطبيعة الحال أهمية الدراسات النقدية الأخرى، على هذا الأساس سنحاول تتبع دراسة كل ناقد ورؤية كيفية تعامله معهما على المستوى الإجرائي والتوظيف الاصطلاحي لأن أي خلل في المفاهيم النظرية والآليات الإجرائية سيؤدي حتما إلى الاضطراب المنهجي وعدم فهمه بوضوح.

أولا- بنيويـة السرد:

أ/ المستوى التنظيري:

أ1-يمنى العيد: الانتقاء المنهجي ومراعاة خصوصية الإنتاج الأدبي

يعد كتاب "**تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**" عام 1990 للناقدة اللبنانية **يمنى العيد** من أبرز الكتب التنظيرية للبنيوية السردية، وهذا ما ذهب إليه الناقد السوري **عبد الله أبو هيف** حين قال: " ولعلها المرة الأولى التي يحمل فيها كتاب نقدي عربي عنوانا صريحا ويلتزم فيه صاحبه بالتنظير للسرد الروائي"[1] ؛ غير أن هذا الحكم الذي أصدره **عبد الله أبو هيف** حول الكتاب ليس حكما مطلقا، لأن المتتبع والمتفحص لهذه الدراسة يلحظ جيدا أن **يمنى العيد** لم تلتزم في كثير من الأحيان بالمقولات النظرية والمفاهيم السردية التي حددها كل من: **تودروف جيرار جينيت**، وطبقت هذه المقولات: مقولة زمن القص، مقولة هيئة القص، مقولة نمط القص بدل الالتزام بالمقولات التي اقترحها تودروف: الزمن **(Temps)** ، الصيغة **(Mode)**، المظهر **(Aspect)**، وعدم التزامها ومراعاتها للأمانة العلمية أثناء اقتباسها واختزالها الصيغ الرمزية للسرد كما وضعها **جينيت**، وقامت بوضع هذه الصيغ في شكل معادلات مثل: رمز ز/ ق أي الزمن على مستوى القول، و ز/

[1]- عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2000 ص: 364.

والزمن على مستوى الوقائع ويظهر في المشهد بالمعادلة التالية: ز/ ف = ز/ و، بمعنى زمن القص = زمن الوقائع[1].

قسّمت عملها النقدي إلى مقدمة، وسبعة فصول مع افتقاره للخاتمة وقائمة المصادر والمراجع كون عملها في الأساس مجموعة محاضرات قدمت للطلبة، لذلك "ترددت طويلا قبل عزمها على إصدار هذا الكتاب... لأن فصوله كانت مجرد أفكار رئيسية وخطوطا عريضة، لوضع تصاميم لمحاضراتها الجامعية"[2] ، عالجت فيه مختلف القضايا النقدية: كمسألة الشكل ومفهوم الكتابة والمرجع والتأويل، العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية (مستوى الأفعال، تحديد الحوافز الشخصيات..)، ومن حيث هو قول (المقولات الثلاثة السابقة)، ومن حيث زاوية الرؤية والموقع مثال تحليلي لرواية "أربيسك"، الشعرية في القصة القصيرة وغيرها، مستعينة في فهمها لمسألة التأويل بآراء **تودوروف** الذي "يرى بأن لا قراءة خارج التأويل، وبالتالي فإن النظر في النص دون تأويله يعني لا قراءته"[3]، وكشفت عن أهمية المرجع في دراسة النصوص الأدبية، لأن "النص ليس داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه، الخارج هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا. عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيًّا متميزا ببنيته، بما هو نسق هذه البنية هيئتها ونظامها. وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات، بعد كشفها، وبين ما اسمه الخارج في النص. بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا، وفي الوقت نفسه، النظر في حضور الخارج في هذه العلاقات في النص"[4]، رافضة إبعاد السياقات الخارجية عن عملية تأويل النص، وموقعه الذي يتحدد بتعدد الأصوات وتنامي صراعات الشخصيات وتنوع أنماط الوعي متأثرة بحوارية **ميخائيل باختين** "فتعدد الأصوات والتنوع الكلامي يدخلان الرواية وينتظمان فيها في نظام فني متماسك، وفي

[1]– ينظر: عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 101.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999، ص: 11.

[3]– المصدر نفسه، ص: 37.

[4]– يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص: 22.

هذا الخصوصية المميزة للجنس الروائي"[1] ، لذلك ترى في البنيوية التي تهتم بالشكل وتركز على تحليل هيكل البنية، مهملة مسألة الموقع هو إعلان عن عجزها كونها عزلت النص عن مجالاته الواقعية.

كما ربطت في تناولها للرؤية السردية التصورات المنهجية الخاصة **بتودروف** مع التصورات الخاصة **بجينت**، لكنها لم تلتزم بها وتبنت "الانتقاء في منهجها التعليمي، مما جعل هذا الاجتزاء من نصوص متعددة يفقد الإجراء النقدي انسجامه وقد يسقطه في التبسيطية التي لا تمكن القارئ من تشكيل تصور شامل عن النص الروائي المدروس"[2] موضحة بأمثلة من خلال انتقاءها لنصوص روائية مختلفة كرواية "**موسم الهجرة إلى الشمال**" لـ **الطيب الصالح**، أو من رواية "**تحت شرفة آنجي** "لـ **حسن داوود**، أو من رواية "**التيه** " لـ **عبد الرحمان منيف**، رواية "**أرابيسك**" لـ **أنطوان شمّاس** وغيرها، ولأهمية ضبط مفاهيم المصطلحات بدقة خصصت الناقدة في نهاية دراستها جزء شرحت فيه أهم المصطلحات والمفاهيم الواردة في الكتاب يصل عددها إلى 18 مصطلحا، لتمكين القارئ من استيعابها وتجاوز تلك الصعوبات التي تصاحب ترجمتها وتعريفها.

حددت **يمنى العيد** أهدافها المعرفية والنقدية من تأليفها هذا الكتاب، هو من أجل "التزود بمعارف تخص تقنيات السرد ووظائفها يشكل حاجة لكل دراسة نقدية للأعمال الروائية"[3] وأن الهدف منه ليس دراسة العمل الروائي في ذاته، بل غرضها تعليمي نقدي لوضع خطوات منهجية قابلة لدراسة هذا العمل بكل أنواعه **(رواية، قصة، حكاية، سيرة..)** وهذا ما صرحت به قائلة: "نحن في كلامنا عن بنية العمل السردي الروائي نفضل أن نقتصر البحث على عمل سردي روائي أو قصصي واحد نتخذه مثلا لإيضاح مختلف نقاط البحث، ونرى أن نعدد الأمثلة ونتناول الواحد وفق ما نراه مناسبا لإيضاح كل نقطة من

[1]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ط1، 1988، ص: 61.

[2]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 105.

[3]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص: 10.

النقاط المذكورة، فغايتنا ليست دراسة العمل السردي الروائي، غايتنا تقديم خطوات منهجية لدراسة عمل سردي روائي. لذا فما نختاره من أعمال سردية سيكون في خدمة الدراسة المنهجية"[1] ، إلا أن توضيح إمكانية استيعابها للمفاهيم النظرية والخطوات الإجرائية التي حددها النقاد الغرب لهذا المنهج، جعلنا نقف أمام احتمالين:

-إما أن الناقدة لديها قدرة كبيرة على استيعاب هذه المفاهيم والأدوات الإجرائية لدرجة أنها تضيف وتنتقي منها ما تريد بحسب رؤيتها وتأويلها لها، أو بهدف مراعاة مرجعية النص العربي الذي يختلف بدوره عن مرجعية المناهج وليدة البيئة الغربية بكل أطرها الفلسفية والفكرية والثقافية التي تختلف كل الاختلاف عن البيئة العربية، فكان لابد من إضافة بعض التعديلات المنهجية التي فرضتها طبيعة النصوص الأدبية العربية، فحاولت تطويع المنهج بحسب مرجعية النص على أساس أن المنهج كما يقول عنه **بول ديمان:** " إذا لا يمكن تطويعه ليتناسب مع حقيقة مادته لا يعلّم غير الوهم"[2] ، وهذا ما ذهبت إليه **يمنى العيد** حين صرحت قائلة: "من حقنا أن نفيد من المناهج والنظريات العلمية في مجال الدراسات النقدية ولكنه ليس من المفيد لنا، في حقل الإنتاج المعرفي أن يبقى استخدامنا لها في حدود المحاكاة والتطبيق"[3] ؛ بمعنى أنها تلغي التطبيق الحرفي الآلي للمنهج لأنه يضر بالنص أكثر مما يخدمه وتنادي بالتطويع المنهجي لملائمة خصوصية النص الأدبي العربي.

-أو إنها "انقلبت على المفاهيم التي قدمتها طوال الكتاب المخصص لدراسة النقد البنيوي للسرد وتحولت لهجة خطابها إلى أحكام متناقضة"[4]، جراء هذا الانتقاء غير المبرر فبدل أن تحدث توازنا بين المنهج النقدي الغربي والنص السردي العربي أحدثت اضطرابا منهجيا

[1]- المصدر السابق، ص: 32.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص: 187.

[3]- يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999، ص: 29.

[4]- عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 108.

انعكس سلبا على محاولة استيعاب هذه المعطيات النظرية ومقولاتها الإجرائية في مقاربة النصوص السردية.

غير أن هذا لا ينفي الجهد النقدي الذي قدمته **يمنى العيد** في إنجازاتها النقدية العديدة بإصدارها ثلاثة مؤلفات أساسية هي: "**في معرفة النص**" 1983، "**الراوي، الموقع، الشكل**" 1986، "**تقنيات السرد الروائي**" 1988، التي حظيت بأهمية كبيرة في مجال السرد على الرغم من بعض الصعوبات التي واجهتها في فهم مقولات هذا المنهج، ما فرض عليها إدخال بعض التعديلات، كون إشكالية الناقد العربي تظهر في استلهامه جل الأدوات الإجرائية ذات الطبيعة الثقافية الغربية، وتطبيقها حرفيًا على النصوص الأدبية ذات المرجعية العربية، وهذا ما أشارت إليه **يمنى العيد** كثيرا في مؤلفيها عن ضرورة مراعاة الناقد هذه الخصوصية، ولزاما عليه توخي الحذر في تعامله مع هذه المناهج، صحيح أن يجعل من النص فضاء لعرض أفكاره واستنطاق قضاياه لكن دون لوي عنقه على حد تعبير **عبد الله الغذامي**، لأن "المنهج ليس قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله؛ المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم، يتطلب مجرد تبنّيها، مقدرة شخصية وجهدا ثقافيا مهمًّا، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليست مجرد تطبيق، بل هي إعادة إنتاج لها، قابلة للتبلور والتميّز وخاضعة في تبلورها وتميّزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس، كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها"[1].

أ2-سعيد يقطين: بين التنظير المنهجي والتطبيق الحرفي

من بين الجهود العربية أيضا التي أسهمت بشكل كبير في مجال السرديات، وفي فهم نظرية السرد البنيوية نجد كتاب "**تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد -البئير** "للناقد المغربي **سعيد يقطين**، الذي يقع في حدود 391 صفحة، الصادر عن منشورات المركز الثقافي العربي؛ حيث يندرج هذا الكتاب ضمن الدراسات النقدية العربية، التي حاولت بجد

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص: 132.

الاستفادة من النظريات النقدية الحديثة وتطبيقها على الخطاب الروائي العربي، بل هناك من اعتبره "الجهد التنظيري الأول المكتمل لتحليل السرد وفق منهجية جديدة هي السرديات البنيوية"[1] ، لامتلاك ناقده وعيا معرفيا منهجيا في تأسيس توجه النقدي المتميز في هذا المجال.

يتألف الكتاب من تقديم، مدخل وثلاثة فصول تطبيقية، يتصدرها تقديم نظري لكل فصل دون أن نجد لها تثبيتا في الفهرس على الرغم من أهمية هذه الجوانب النظرية، ويدل هذا الحذف إما على عدم اهتمام **يقطين** بالنظام الداخلي للكتاب أو عدم تفطنه لغيابها ويوضح في مقدمته بشكل صريح عن منهجه المتبع قائلا: "نسلك في تحليلنا هذا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من السرديات البنيوية، كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطيقي الذي يعمل الباحثون على تطويره وبلورته بشكل دائم ومستمر، وعبر تتبعنا للعديد من وجهات النظر داخل الاتجاه نفسه حاولنا تكوين تصور متكامل نسير فيه مزاوجين بين عمل البويطيقي وهو يبحث عن الكليات التجريدية والناقد وهو يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة"[2].

نستشف من قول **يقطين** أن إفادته من السرديات البنيوية لم تقف عند هذا الحد فقط بل إن وعيه المعرفي وإطلاعه على مختف الآراء والتنظيرات النقدية الغربية المقدمة لحقل الشعرية أهلته للمزاوجة بين عمل البويطيقي ومهمة الناقد ووظفيته في التدقيق في الكليات وتقديم تصورا دقيقا ومتميزا في تحليل الخطاب السردي العربي، والكشف عن تصوره المنهجي واهتمامه بالبنيوية السردية من خلال بحثه في المكونات الداخلية للخطاب وعلائقها بالراوي مستبعدا السياقات الخارجية، مستفيدا من المصادر الغربية التي تنوعت بين الكتب والمعاجم كمعجم **غريماس وكورتاس**، بتوجهات نقدية مختلفة من لسانية، شعرية، بنيوية السرد، بالإضافة إلى الكتب والمعاجم العربية التي أسس وفقها عمله النقدي.

[1]– عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص: 368.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 07، 08.

كما يقر في سياق آخر عن أهمية أطروحات **جيرار جينيت** و**تودروف** في هذا المجال وتركيزه عليهما في دراسته، مشيرا أيضا إلى أهمية أطروحات **بيار زيما** في التحليل السوسيولوجي للنص دون تبنيها تبنيًا حرفيا، لكي يحافظ على تصوره المنهجي وهذا ما أقر به في قوله: "إن العمل الذي أنهجه يتقاطع مع سرديات الخطاب كما نجدها عند السرديين (جينيت وتودروف) ومع سوسيولوجيا النص الأدبي عند زيما دون أن أتبنى أطروحاته أو أطبقها من الخارج، إني أستفيد مما يقدمه دون أن أقحم ذلك على التصور الذي انطلق منه"[1]، فهذا الانتقاء لأطروحات النقاد الغربيين جعله يبتعد عن أطروحات كل من **بول ريكور، كولاس، ميشال ماثيو**..على أساس أن تطبيقها يكون أفضل في الثقافة الغربية وانحيازه إلى التوجهات الأخرى لإمكانية قبولها وملائمتها للنصوص العربية.

استعرض **يقطين** في المدخل النظري جهود النظرية السردية التي بذلها نقاد المدرسة الشكلانية الروسية من خلال أبحاث كل من **رومان جاكبسون، توماشفسكي، إيخنباوم،** والنقاد الفرنسيين حول نظرية السرد بدء باهتمام الشكلانيون الروس بالخصائص المميزة للخطاب الأدبي (الشعرية والأدبية)، إلى مفهوم الخطاب (دون الخوض في تعريفه فقد سبق وأن أشرنا إليه في المدخل)، الذي قدمه اللساني **هاريس** ، منطلقا في تصوره للخطاب عند **بلومفيد** للجملة عبر تأكيده على وجود الخطاب رهينًا بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ، إلى **بنفينست** إلى **تودروف** و**جيرار جينيت** ومحاولة تفريقهما بين القصة والخطاب وأيضا بين القصة، الخطاب، والنص كما وقف عند مكونات الخطاب الروائي (الزمن الصيغة، الرؤية أو الصوت)، وتطرقه أيضا إلى المستويات الثلاثة التي اقترحها **رولان بارت** في تحليل الحكي تحليلا لسانيا من خلال: الوظائف الأحداث والسرد[2]، محاولا تبسيط مفاهيمها وتوضيح كيفية تطبيقها على النصوص السردية العربية، كون المصطلح النقدي شكل معضلة كبيرة في الخطاب النقدي العربي.

[1]– المصدر السابق، ص: 54.

[2]– المصدر نفسه، ص: 18.

تظهر ممارسته النقدية الفعلية في فصوله الثلاثة التطبيقية؛ حين اختار خمسة روايات عربية هي: رواية " **الزيني بركات**" لـ **جمال الغيطاني** ، رواية "**أنت منذ اليوم**" لـ **تيسير سبول**، ورواية "**عودة الطائر إلى البحر**"لـ **حليم بركات** ، ورواية "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** "لـ **إميل حبيبي**، ورواية "**الزمن الموحش**"لـ **حيدر حيدر** مستخرجا البنيات المشتركة بين هذه الخطابات من خلال مصطلحات (الزمن، الصيغة ، التبئير).

وقد استغرق مطولا في تحليله تقنية الزمن بعد استعراضه التنظيرات الغربية الخاصة بهذه التقنية، متتبعا آراء النقاد أمثال: **ألان روب غرييه (Alan Robbe Grillet)** في كتابه "الزمن في الرواية الجديدة" 1972، و**جان ريكاردو** في كتابه "قضايا الرواية الجديدة" 1967 الذي فرق بين زمنيين: زمن القصة، وزمن السرد، و**ميشال بوتور** في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة"، وقسم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة، زمن المغامرة، وزمن الكاتب، كما تطرق إلى التطبيقات النظرية لـ **جيرار جينت** حول هذه التقنية في دراسته المعنونة بـ:"**بحثا عن الزمن الضائع**" لـ **مارسيل بروست**، مطبقا هذه التقنية على رواية "الزيني بركات" منطلقا من تحليل زمني القصة والخطاب من خلال طريقة التحليل الكلي (**Macro-Analyse**)، لينتقل إلى التحليل الجزئي(**Micro-Analyse**) ومعاينة الفرق بين زمن الخطاب الروائي من خلال الزيني بركات وزمن الخطاب التاريخي من خلال بدائع الزهور لابن إياس، ومحاولة التركيب بينهما للكشف عن أهم خصائص زمن الخطاب الروائي[1].

حاول **يقطين** تجاوز حدود المنهج البنيوي للسرد على الرغم من إقراره بالحفاظ على تصوره المنهجي، إلى الإفادة من مقولات سوسيولوجية النص، وهذا ما أكده قوله: "إننا نتجاوز الحدود التي يقف عندها تحليل زمن الخطاب من خلال السرديات البنيوية (...) إذ إننا سنطرحها من خلال ما نسميه بسوسيولوجية النص (...) سنحدد فيها العلاقة بين زمن

[1]– المصدر السابق، ص: 86.

الكاتب وزمن القراءة من خلال وضع النص في غطاء بنية سوسيو–لغوية شاملة، بهذا التصور نتجاوز الحدود التي تقف عندها لسانيات النص"[1]، يظهر هذا التصريح النقدي مدى التطعيم المنهجي الذي أحدثه الناقد من بعض المناهج النقدية الأخرى للوصول إلى دراسة شاملة للنص الروائي، وكأن آليات النقد البنيوي للسرد غير كافية لوضع النص ضمن بنياته الكلية، كما طبق هذه التقنية (الزمن) على الروايات الأخرى متبعا التحليل نفسه.

في حين خصص الفصل الثاني لصيغة الخطاب، ممهدا له أيضا بالجانب النظري مستعرضا الدراسات التي قدمها كل من **تودروف** في كتابه **(Poétique)** 1973، و**جيرار جينت** في كتابه "خطاب الحكاية"، متتبعا أيضا مختلف الجهود التنظيرية التي استثمر نقادها جهد **جيرار جينت** حول الصيغة السردية، فوقف عند جهد كل من: [2]

– الناقدة **رايمو ديبري(R.Debray)** التي نشرت دراسة "حول الصيغة السردية في الحكايات الثلاث لفلوبير".

– الباحثة ميك بال(**Mick.Bal**) في مقالتها حول "السرد والتبئير".

– الناقدان **ويللي** و**بورنوف** في كتابهما "عالم الرواية "1981.

أما نظرته للصيغة السردية فقد انطلقت من التجديدات التي قدمها **تودروف**، مصرحا بذلك في قوله "في تحديدي للصيغة أجدني أنطلق من تودروف إياها، حيث يراها تنغلق بالطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة"[3]، مخالفا بذلك **جيرار جينت** لإدخاله المسافة والمنظور ضمن هذه التقنية (الصيغة)، وكان تحديده للصيغة "ينطلق من معاينة كيفية اشتغال صيغتي (السرد/ العرض **Représentation**) داخل الخطاب الروائي، ومن خلالهما كيف تقدم القصة، دون التمييز بين الراوي والشخصيات"[4].

---

[1]– المصدر السابق، ص ن.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 180، 181، 183.

[3]– المصدر نفسه، ص: 194.

[4]– المصدر نفسه، ص: 195.

ثم بحث عن هذه الصيغة في رواية "الزيني بركات"، ملاحظا تعدد صيغها الخطابية واحتواءها على مجموعة من الخطابات صنفها في سبعة أنواع هي: خطاب الراوي، خطاب التقرير المذكرة، الرسالة، النداء، الخطبة، المرسوم السلطاني، وهذا التعدد هو الذي فرض عليه "رصد مواصفات كل خطاب على حدة من أجل إبراز صيغته أو صيغه في مستوى أول قصد معاينة تجلياته الصيغية، وفي مستوى ثان ربط تلك الخطابات في إطار الخطاب الروائي ككل بهدف تعيين صيغته"[1]، مقسم هذه الخطابات إلى: **الخطاب المسرود** أو **المروي (Discours Narratif)**: المهيمن على خطابات الراوي، التقرير، المذكرة والرسالة **والخطاب المعروض أو المنقول (Discours Rapporté)**: الذي يتجلى في عرض أقوال الشخصيات وسيطرة خطاب المرسوم السلطاني على هذا النوع، موضحا كيفية اشتغال صيغ الخطاب في هذه الرواية وباقي الروايات الأخرى مقدمًا أمثلة كثيرة للتحليل وهذا يدل على مدى استيعابه للتقنيات السردية وفهمه البنيوي ووصفه الدقيق للمتون الروائية وتوضيحه لها باستخدامه الجداول والأشكال كما في الصفحات التالية: 93، 98، 99، 102، 253 .283

ليتناول تقنية أخرى تعد أحد أهم مكونات الخطاب السردي وهي الرؤية السردية*، التي تكون من الراوي إلى المروى له، متحدثا عن الجهود النظرية الأولى التي أسهمت بشكل كبير في بلورتها، مستوقفا النظر عند الروائي **هنري جيمس**، معتبرا إياه أنه أول من استحدث مفهوما للرؤية، ثم أخذ عنه نقاد آخرون وعلى رأسهم **بيرسي لوبوك** في كتابه "صنعة الرواية " حين"مّيز بين العرض والسرد، مؤكدا أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها وأن في السرد راويًا عالما بكل شيء"[2]، وبعد **لوبوك** جاء **فريدمان** بتصنيفات جديدة للرؤية

[1]– المصدر السابق، ص: 203.

* – عرف هذا المصطلح بتسميات مختلفة هي: وجهة النظر، الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير، ويعتقد يقطين أن مصطلح "وجهة النظر" هو الأكثر انتشارا ، وبالأخص في الكتابات "الأنجلو –أمريكية".

[2]– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 1981. ذكره سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ص: 285.

تميزت بالوضوح والتنظيم. غير أن **يقطين** ركز على وجهات النظر التي قدمها **جان بويون** في كتابه"**الزمن والرواية**" 1946 بتصنيفها في ثلاث رؤيات هي: الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج؛ شارحًا **الرؤية مع:** بأنها اختيار شخصية محورية ووصفها من الداخل، وتصبح هي نفس رؤية الشخصية المركزية التي من خلالها ومعها يمكن رؤية الشخصيات الأخرى، ويعني **الرؤية من الخلف** أن الراوي يكون فوق شخصياته، على علم بكل ما تحمله هذه الشخصية، ويُسيّر بإرادته قصة حياتهم، أما **الرؤية من الخارج،** فيظهر في السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه[1].

يقر **يقطين** بأن عمل **بويون** وتصنيفاته للرؤية التي امتازت بالدقة والانسجام والوضوح هي التي جعلت معظم الباحثين والنقاد يسيرون على منواله مع إدخال بعض التعديلات عليها، مشيرا إلى بعض الدراسات التي تظهر في: [2]

-دراسة **شتانزل** سنة 1955 جاء فيها بمصطلح "المقام السردي" موضحا ثلاثة مقامات سردية هي: الراوي الناظم، الراوي الفاعل، الراوي المتكلم.

-الدراسة التي قدمها **وين بوث** من وجهة بلاغية حول بلاغة الراوية وجهة النظر والمسافة وسماها أيضا "أنماط السرد" وهي الكاتب الضمني وهو الذات الثانية للكاتب، الراوي غير المعروض، والراوي المعروض وضمن هذا النوع هناك ثلاثة أنواع من الرواة: الراوي الراصد الراوي الملاحظ، الراوي المشارك، وإعادة **تودروف** تصنيف الرؤية عند **بويون،** مع إدخال بعض التعديلات تمس المصطلحات فحسب، فجاءت بهذا الشكل:

-الراوي> من الشخصية يقابلها (الرؤية من الخلف).

-الراوي = الشخصية يقابلها (الرؤية مع).

-الراوي < الشخصية يقابلها (الرؤية من الخارج).

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 288، 289، 290.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 291، 292.

كما تطرق أيضا إلى الجهد النقدي الذي قدمه الناقد السوفياتي **أوسبنسكي** في حديثه عن الرؤية السردية وربطها بالمواقع التي يحتلها المؤلف، بمعاينة هذه المواقع من خلال أربعة مستويات هي: المستوى الأيديولوجي، المستوى التعبيري، المستوى المكاني والزماني المستوى السيكولوجي، مشيرا أيضا إلى الجهد النقدي الذي قدمه **جيرار جينت** وتصوره حول هذه التقنية إلا أنه استبعد مصطلحي "**الرؤية**" أو "**وجهة النظر**" واستبدلها بمصطلح "التبئير" فبرزت تقسيماته أيضا في ثلاث هي: التبئير الداخلي، التبئير الخارجي، التبئير الصفر.

وقد ترجم **يقطين** بحسب بيئته المغربية، المفاهيم التي أتى بها **جينت**، و**لينتفلت** وحديث هذا الأخير عن "الشكل السردي" الذي يتضمن شكلين الأول: الراوي غير مشارك في القصة يترجمها بمصطلح "**براني الحكي**" و الثاني: الراوي مشارك في القصة يترجمه بـ: "**جواني الحكي**"[1] مكتشفا مختلف الرؤى السردية في رواية "الزيني بركات" التي أخذت الحيز الأكبر من الدراسة خلافا للروايات الأخرى، وساعده تحليله الدقيق للصيغ السردية على الكشف عن خصوصية الرواية وكيفية اشتغال هذه الرؤى، فوجد "أن موضوع التبئير المركزي كان هو الزيني بركات ومنذ وحدة اللقاء إلى نهاية الخطاب يصبح موضوع التبئير هو سعيد الجهيني لكن منظورا إليه فقط من خلال منظور عمرو بن العدوي وزكريا والزيني"[2]، وبحث أيضا عن الرؤية السردية في المتون الروائية الأربعة، فوجدها "تتم من منظور ذاتية مركزية، سواء كانت ذات السرد أو موضوعه في آن، أو ينفصل أحدهما عن الآخر، لترى الذات موضوعا آخر، أننا أمام هيمنة الرؤية الجوانية الداخلية، إن هذه الرؤية هي التي تؤطر كل الرؤيات الأخرى وتستوعبها جميعا يبرز هذا في كون الذات تحتل المركز الأساس تجاه الموضوع الأساس (عالم القصة) "[3].

نستنتج مما سبق أن **سعيد يقطين** كان التزامه بأطروحات النقد البنيوي للسرد واضحا من خلال عرضه لمكونات الخطاب الروائي عرضا شاملا، وإن كانت هناك بعض

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 309، 310.

[2]– المصدر نفسه، ص: 366.

[3]– المصدر نفسه، ص: 381.

التعديلات الطفيفة التي مست الترجمة مثلا: (براني/ خارجي، جواني/ داخلي)، إلا أن وعيه المنهجي كان بارزا، فاستحق شكرا من قبل بعض الباحثين على رأسهم **محمد عزّام** حين قال عن عمله "هو جهد ضخم، واطلاع واسع على السرديات الغربية، يشكر الباحث عليه"[1].

كما لم يقف إنجازه النقدي عند هذا الكتاب فحسب، بل كان هناك تسلسل وتكامل في مؤلفاته* اللاحقة، فمثلا يعد كتابه "**انفتاح النص الروائي**" **1989** "امتدادا وتوسيعا لتحليل الخطاب الروائي، وبذلك يندرج ضمن ما يسميه "السوسيوسرديات"، كتخصص يسعى إلى توسيع السرديات البنيوية (...) ووجد في سوسيولوجيا النص الأدبي، كما سعى بيير زيما إلى بلورته بعضا من الهواجس والتساؤلات التي تطرح بصدد النص في علاقته بالقارئ والسياق الثقافي والاجتماعي الذي ظهر فيه"[2]، بمعنى حاول فعًلا الإفادة من مقولات التحليل السوسيولوجي للنص **لبيير زيما** في دراسته اللاحقة، لاكتشافه مدى نجاعة وكفاءة هذا المنهج في تحليل النصوص السردية وتوسيعه أيضا مجال النقد البنيوي للسرد بإدخال السياقات الخارجية بوصفها عوامل مساهمة في إنتاجه.

[1]– محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 2003، ص: 190.

* – من بعض مؤلفاته نجد: "الرواية والتراث السردي" 1992، "ذخيرة العجائب العربية" 1994، "قال الراوي" 1997 "الكلام والخبر" 1997، "قضايا الرواية العربية الجديدة" 2010، "السرد العربي" 2012...

[2]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص –السياق، المركزي الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989، ص: 05.

ب/ **المستوى التطبيقي:**

ب1-عبد الحميد بورايو: البدايات الأولى للممارسة والتداخل المنهجي:

يقع كتاب "**منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة**" 1994 لـ **عبد الحميد بورايو** في 261 صفحة، حاول الناقد تبني مقولات التحليل البنيوي للسرد متجاوزا المقاربات السياقية التي انتشرت بشكل كبير في تلك الفترة، حيث توزعت دراسته على ثلاثة أقسام، مع غياب كلي للمقدمة والخاتمة، وهذا دليل على عدم اهتمامه بالضوابط المنهجية للبحوث العلمية، كما أن مثل هذا الافتقار إلى الرؤية المنهجية يقلل من قيمة العمل النقدي ويعيق القارئ في محاولة فهم الممارسة التطبيقية للناقد مما يستدعي منه تتبع كل مراحل دراسته وتحليلاته والوقوف على قائمة مصادره ومراجعه المعتمدة في مقاربته حتى يستطيع تحديد منهجه المتبنى للوصول إلى فهم طبيعة ممارسته الإجرائية، وقد جعل القسم الأول للجانب النظري المنهجي عند رواده الأصليين والقسم الثاني قارب فيه بعض نصوص القصة القصيرة الجزائرية، أما القسم الثالث فكان لمقاربة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.

ب1-1-المنهج:

لم يصرح **بورايو** بالمنهج الذي سيعتمده في دراسته، لأنه لم يضع مقدمة منهجية لكتابه توضح توجهه النقدي، كون هذا العمل عبارة عن مقالات كتبت في فترات متباينة شارك بها في ملتقيات علمية مختلفة، على هذا الأساس يتطلب من القارئ التتبع الدقيق لعمله للكشف عن منهجه من خلال الجوانب النظرية التي تطرق إليها في القسم الأول؛ حين خصص مهاد نظريا أطلق عليه "مدخل منهجي" تحدث فيه عن المناهج النقدية الخاصة بدراسة النص الأدبي ومسألة الإبداع الأدبي وعلاقته بالتراث، وتطرق إلى إشكالية المنهج وكيفية التعامل مع النص والأزمة التي تواجهها المؤسسات التعليمية في تدريس النصوص الأدبية، مدركا جيدا حجم الإشكالية التي تواجه النقد الأدبي العربي، مركزا في دراسته على المنهج البنيوي للسرد، مرجعًا الريادة البنيوية في دراسة القصة إلى كتاب "الخرافات" **(les fabliaux)** لـ

جوزيف بيديي (J.Bédier) التي نشرها في نهاية ق19، مفسرا "أن القصة كيان حي ومادام كذلك فهو يخضع لعدد من الشروط من أجل الحفاظ على حياته (...) إنه أساس يتكون من مجموعة من الأعضاء، بحيث لا يمكن المساس بأي منها دون أن يتم القضاء عليه"[1]، مكتفيا بتحديد ملامحها وجوهرها في: الأخلاق والطباع، والأفكار وظروف البيئة، دون اهتمامه بوصف الكيفية التي تشتغل بها، فجاءت دراسة بروب بهدف "وصف الحكايات حسب أجزائها المكونة وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها وبالمجموع "[2].

وقف **بورايو** عند الدراسات التي قام بها **بروب** والنقد الذي وجهه لثلاثة باحثين سبقوه إلى وصف الحكاية الشعبية وهم: **فسلوفسكي، بيديي وفولكوف**، لأن في اعتقادهم أن الحوافز (الموتيفات) هي الوحدات الأساسية والثابتة التي تتركب فيها الموضوعات، وهو الأمر الذي لم يقبله بروب، لأن الحافز يقبل تجزئته، والموضوع هو وحدة مركبة قابلة للتغير، كما استعرض مختلف الآراء والدراسات النقدية التي تلت دراسات بروب، وقد تراوحت بين التطبيق الحرفي للمنهج البروبي، وبين إدخال بعض التعديلات عليها، ومن بين هذه الدراسات النقدية نجد: [3]

-دراسة **كلود بريمون** في كتابه "منطق القصة" 1973، واعتبر **بورايو** هذه الدراسة بمثابة تقييم لمنهج بروب، الذي اتفق معه في مفهوم الوظيفة لكن انتقده لعزلها عن الشخصية.

- دراسة **تزفيتان تودروف** في كتابه "نحو الديكاميرون" أراد إتباع **بروب** في بحثه عن بنية القصة، غير أنه لم يعتمد نموذجه الوظائفي بل اعتمد على النماذج النحوية.

- **آلان دندس** في دراسته حول "القصص الشعبي لهنود أمريكا الشمالية".

-**غريماس** في كتابه "الدلالية البنيوية".

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل، دط، 2009، ص: 27.

[2]- المصدر نفسه، ص: 28.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 28، 33.

كما تطرق إلى الجهود النقدية التي قدمها عالم الإناسة **كلود ليفي ستروس** وانتقاده لكتاب **بروب** في مقال يحمل عنوان "البنية والشكل: ملاحظات حول كتاب فلاديمير بروب" معلقا فيها على الدراسة التي قدمها **بروب** وعزله الشكل عن المحتوى، عندما فرق بين الوظائف والأفعال واعتبر الأولى صورة ثابتة قابلة للدراسة المورفولوجية، في حين عزل الثانية عنها، على هذا الأساس نفى **شتراوس** انتساب منهج **بروب** للبنيوية، لأنه لا يعي الفروق بين البنيوية والشكلانية مقترحا خطوات عملية بهدف تحليل كل أسطورة على حدة وذلك "بنقل الأحداث حسب تتابعها بواسطة جمل تكون قصيرة إلى أقصى حد ممكنة وتسجيلها على محورين محور عرضي (أفقي) يتجه من اليمين إلى الشمال مراعاة تتابعها في القصة، أي حسب ظهور سياقي، ومحور طولي عمودي يتجه من أعلى إلى أسفل ترتب الوحدات التي تنتمي لنفس الحزمة في عمود واحد حسب العلاقات التصورية، وهي علاقات غائبة عن السياق"[1]، وطبق هذه الخطوات على أسطورة "أوديب" من خلال ترتيب وحداتها ترتيبا أفقيا وعموديا، ليتوصل **بورايو** في ختام هذا التمهيد النظري، إلى خلاصة مفادها بأن الدراسات التي قدمها هؤلاء النقاد هي نتيجة استثمارهم لأطروحات بروب، مع اختلاف مساراتهم النقدية.

تكشف هذه الجوانب النظرية والمنهجية التي عرضها **بورايو**، عن مدى وعيه النقدي بهذه الخلفيات المعرفية في استثماره معطيات البنيوية السردية وانفتاحه على بعض آليات السيميائية السردية وتقديمها للقارئ، وقد ساعده في ذلك عودته إلى المصادر الأصلية التي هيمنت على المراجع العربية وأعانته في الإحاطة بهذه المفاهيم النظرية، وهذا ما يجعلنا نطرح السؤال الآتي: هل التزم الناقد بهذه الأسس النظرية والمنهجية أثناء مقاربته وتحليله للنصوص السردية أو لا؟ وما مدى استيعابه لهذا الموروث الغربي للنظرية السردية؟.

[1]– المصدر السابق، ص: 40، 41.

ب1-2-طبيعة الممارسة النقدية:

اختار **بورايو** مجموعة من المتون السردية الجزائرية كنماذج للدراسة تنوعت بين القصة والرواية برزت في: قصتان "**الأجساد المحمومة**" و"**الجنين العملاق**" لـ **إسماعيل غموقات** وقصة "**مجرد لعبة** " لـ **أحمد منور**، وقصة "**آدم وحواء والتفاحة**" لـ **بوعلي كحال**، وبما أنه لم يعلن بشكل حاسم عن المنهج النقدي الذي سيعتمده في مقاربته لهذه القصص، فإن دراسته لها في معظمها جاءت على شكل ملاحظات، خاصة في دراسته لقصة "الأجساد المحمومة"، وهذا ما صرح به قائلا: "تنطلق الملاحظات التي سأقدمها حول القصة الطويلة التي يحمل كتاب "الأجساد المحمومة" عنوانها من المبدأ النقدي الذي يرى في العمل الأدبي تحققا لمجموعة من الإمكانيات الكامنة (...) وسيكون هدف هذه الملاحظات التالية رصد بعض مظاهر البنية القصصية في قصة الأجساد المحمومة التي سماها صاحبها رواية"[1].

إن الإشكالية التي وقع فيها **بورايو** هي أن رؤيته المنهجية لم يحددها منذ البداية، وإن كان المدخل النظري قد كشف عنها فهو لم يفصح عن الأطروحات المنهجية ضمن التيارات النقدية المختلفة التي تبناها، كما أن تصريحه بأن دراسته ستكون على شكل ملاحظات يقدمها، يجعل القارئ يعتقد أنه وقع في الخلط المنهجي لعدم فهمه الخطوات الإجرائية التي تحدث عنها سابقا والتي تعد المفاصل الأساسية للإجراء النقدي البنيوي، أو إنه مجرد تصريح عفوي لا يمس بتاتًا بالإجراء النقدي.

إن أول خطوة قام بها **بورايو** في عملية تحليله قصة "الأجساد المحمومة" 1978، هي تقسيم النص إلى وحداته الأساسية الكبرى، بهدف الحصول على بنياته الدلالية التي شكلت بناءه العام، مكتشفا العديد من القصص التي تصب في قصة واحدة هي القصة الأم، وأن بين هذه القصص أو الحبكات أنماط العلاقات التي تنتظم فيما بينها لتشكل لنا هذه الوحدات

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص: 81

الأساسية الكبرى للقصة، مشيرا إلى أن هناك علاقات معينة تكون هي المسيطرة في النص وهو ما يسعى إليه الدارس للبحث عنها.

ويرى بأن هذه القصة تنتظم في مستواها الدلالي وفق نمطين من العلاقات هما: علاقة منطقية وهي العلاقة السببية؛ أي وجود وحدة سردية في النص هو سبب في وجود أخرى أما العلاقة الزمنية فيقصد بها التتابع الزمني*، وفي هذه العلاقات تخضع أحداث القصة السردية إلى وجود ثلاث علاقات زمنية هي: التوازي (الاقتران)، التقاطع، التضمين[1]، تظهر علاقة التوازي في: حب البطل لوردة المدرّسة ولابنة خالته نعمة، فهما قصتان بطلهما واحد تسير أحداثهما في خطين متوازيين وعلاقة التقاطع تبرز في قصة حب البطل لـ وردة وقصة حب الراوي لهذه المرأة (وردة)، لأن وردة هي حبيبة وزوجة الراوي، أما علاقة التضمين فتتجلى في قصة حب البطل لوردة بدافع الانتقام عندما صدته.

كما درس البناء الزمني للقصة وفرق بين نوعين من الزمن هما: زمن الإبلاغ الذي يجرى في مستواه رواية الأحداث، وزمن البلاغ وهو الزمن الذي تجري في مستواه الأحداث ويحيلنا هذا التمييز إلى الفرق بين زمن القصة، وهو الزمن الذي كتبت فيه الأحداث، وبين زمن الحكاية وهو الزمن الفعلي لوقوعها، ملاحظا أن قصة "الأجساد المحمومة " مركبة من خمسة أزمنة ثلاثة للإبلاغ ، وزمنان للبلاغ، كما استعان بتقنية من تقنيات السرد وطبقها على القصة وهي تقنية "وجهة النظر"، فوجدها في ثلاثة مستويات هي[2]:

-مستوى رواية الخطاب اللغوي، وهو إشارة إلى راوٍ مفترض، كائن من ورق.

-مستوى رواية القصة الرئيسية على لسان السجين الأول.

* - يوضح **عبد الحميد بورايو** الفرق بين التتابع الزمني والتتابع السببي من خلال رجوعه إلى كتاب "بناء الرواية "لـ أ.م. فورستر بتقديم مثال على ذلك: إذا قلنا مات الملك وماتت بعده الملكة نحن أمام علاقة زمنية، أما إذا قلنا مات الملك وماتت الملكة من الحزن عليه فنحن أمام علاقة سببية، ينظر: المصدر السابق، ص: 83.

[1]- المصدر نفسه، ص ن.

[2]- ينظر المصدر نفسه، ص: 85.

–مستوى رواية القصة الفرعية على لسان السجين الثاني (بطل القصة) ورأى بأن وجهة نظر الراوي الكاتب (في المستوى الأول) محايدة لا تظهر، في حين أن المستويين الثاني والثالث ينحاز كل من الراويين إلى سلوكه لأن كليهما يلعب دورا أساسيا في القصة، أما فيما يخص علاقة الراوي (الكاتب) بالشخصيات ورؤيته لها متساوية، فالراوي والشخصية على علم بما حدث وسيحدث إذن وجهة نظرهما هي (الرؤية مع).

لكن ما يمكن ملاحظته من خلال هذا التحليل هو أن **بورايو** لم تكن لديه أي إشارة إلى استفادته من أطروحات الناقد الفرنسي **جون بويون** في تحديده لأنواع الرؤية إلى: الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج، والغريب أيضا أنه أثناء تحليله لم نعثر على أية إحالة للمراجع سواء بالعربية أو الغربية باستثناء إحالته لنماذجه القصصية، وهذا يدل إما أن الناقد قد استوعب هذه النظريات السردية الغربية، فظن أن الخلفيات المعرفية التي استقى منها معلوماته ليس بالضرورة ذكرها كلها، فلم يول أهمية كبيرة للجوانب النظرية الأخرى الخاصة ببعض التقنيات السردية التي وظفها في القسم التطبيقي لأن ما يهمه هو مدى نجاعتها في تطبيقها على نصوصه، أو إنه لم ينتبه إلى مثل هذه الإحالات، لكن الأمانة العلمية والدراسة المنهجية تقتضي منه تثبيت هذه المصادر في الهوامش.

كما درس قصة "الجنين العملاق" 1987 واستخرج منها ثلاثة مشاهد قصصية مكتملة هي: الموقف الختامي، الموقف الافتتاحي، والموقف الأوسط، موضحا قيام القاص بعملية تقديم النتائج وتأخير أسبابها، مهملا بذلك العلاقة الزمنية، ليجعل اهتمام القارئ بالعلاقة المنطقية وبالإجابة عن السؤال: لماذا؟ وكيف وقع ذلك؟ موضحا استعانة كاتب القصة بنوعين من الوحدات الوظيفية: وظائف مساعدة، ووظائف أساسية، تمثل الأولى علاقات حاملة لقيم معنوية سلبية أو إيجابية، أما الثانية فهي تجسد تحول القيم المعنوية إلى فعل خارق يتم تحقيقه عن طريق بعض الوظائف[1]، وقد مثل لها بجداول توضيحية، واستخرج

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص: 89، 90.

أيضا من قصة "مجرد لعبة" 1983 مشهدين قصصين هما: الموقف الافتتاحي والموقف الختامي، يتضمن المشهد الأول المشهد الثاني غير أن لكل مشهد قصة قائمة بذاتها، تحكي علاقة اتصال وانفصال، إما بين الراوي وسناء، أو بين امرأة مجهولة والراوي، ويربط هذين المشهدين وظائف أساسية.

وركز في قصة "آدم وحواء والتفاحة" 1989 على تقنيتين سرديتين هما: الملفوظ السردي والشكل السردي (مستوى التلفظ)، حيث كشف في التقنية الأولى عن الحقل المعجمي للقصة وصنّفه إلى ثلاث مجموعات: المفردات الدالة على عالم الطفولة وهي قيم إيجابية، والمفردات الدالة على عالم الواقع الخارجي وهي قيم سلبية، والمفردات الدالة على الحركة والاضطراب وهي ذاتية متعلقة بالجانب النفسي، واستخرج من التقنية الثانية بعض العناصر أهمها: الصيغة حيث وظف القاص صيغة المتكلم، ولعب دورا مزدوجا في كونه الذات الفاعلة التي تنجز الفعل من جهة، والمتلقي من جهة أخرى، وكما لجأ إلى عنصر الصور بسبب النقص الذي خلفه غياب الحدث[1].

أما القسم الثالث فكانت مقاربته حول الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وقع اختياره على روايات مختلفة، كرواية "**التفكك**" 1982 لـ رشيد بوجدرة، "**الجازية والدراويش** لـ عبد الحميد بن هدوقة، "**ثوار اللوز**" لـ واسيني الأعرج ، "**رائحة الكلب**" لـ جيلالي خلاص حيث كانت مقاربته متنوعة بين البحث عن الروح الملحمية في رواية "التفكك"، وتوظيف التراث الشعبي في بناء الراوية الجزائرية، مقدما بعض الأمثلة على ذلك كـ رواية "**اللاز**" لـ الطاهر وطار، ورواية "**ريح الجنوب**"لـ عبد الحميد بن هدوقة، واستعمال الزمن في "**الجازية والدراويش**" متأثرا بمقولات **جينت وتودروف**، وكيفية تمظهر الزمن في هذه الرواية كموضوع بمظاهر مختلفة: الزمن بوصفه تاريخا نضاليا، وتاريخا مرتبطا بالانتهازية والاستغلال، الزمن بوصفه مستقبلا، الزمن الحاضر، الزمن المطلق، الزمن الماضي، محددا ثلاثة أشكال له

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 107.

هي: الزمن الروحي، النفسي، الموضوعي مستخرجا أيضا ثنائية الأمكنة مثل:(السجن/ الدشرة، قمة الجبل/ الهاوية، المدينة/القرية) وغيرها وكشفه عن صيغة الحكي التي تظهر في المزاوجة بين ضميري المتكلم والغائب، ليبحث عن طرائق نقل كلام الشخصيات ضمن الخطابات الثلاثة: المسرود، المنقول، المحول.

ورصد البنيات الزمنية والمكانية في رواية "نوار اللوز" وعلاقة الأمكنة ببعضها البعض وعلائقها ببقية عناصر الرواية، متأثرا بتصورات **غاستون باشلار** حول المكان، مكتشفا نوعين من الأمكنة: الأمكنة الواقعية التي تجري فيها أحداث الرواية لحظة وقوعها، وتنقسم بدورها إلى أماكن منفتحة مثل: (السوق، المقهى المساجد...)، وأخرى منغلقة مثل: (بيت البطل، البلدية التي بابها دائما مغلقا على الفقراء) والأمكنة المتخيلة التي تكتسب مرجعياتها من واقع الأساطير والأحلام والحكاية الخرافية ورؤى اليقظة[1].

كما أستخرج بنية الزمن نظرا لأهميتها الكبرى في بناء الرواية مستفيدا أيضا من مقولات **جينت** المتمثلة في الانتظام والديمومة، وتعني"علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي"[2]، والترديد وهو "ظاهرة التكرار(...) تذكر الحدث حسب عدد المرات التي وقع فيها، فإذا ما حدث مرة واحدة يأتي ذكره مرة واحدة، وإذا ما تكرر وقوعه يتكرر ذكره بنفس عدد المرات"[3]، وقد أطلق **بورايو** على هذا النوع مصطلح "**الترديد المتساوي**"، أما تحليله لرواية "رائحة الكلب" فقد تحدث عن أحداثها بإسهاب، مقدما ملخصا عنها وقسمها إلى ثلاثة عشر نصا، وكل نص يستخرج منه الموضوع المهيمن والشخصيات التي تمثل أطرافا أساسية في الحدث الرئيسي فتعددت الثيمات بين (الزلزال، ذكريات الطفولة، الانتقال من اللاوعي إلى الوعي، عودة وعي البطل، فعل الكتابة، الأمل...) وحلل هذه الموضوعات تحليلا نفسيا واجتماعيا وهذا يتنافى مع الدراسة البنيوية.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 183.

[2]– المصدر نفسه، ص: 190.

[3]– المصدر نفسه، ص: 192.

يبدو أن استعانة **بورايو** في تحليله بعض الروايات بعدة مناهج مختلفة كالمنهج الموضوعاتي في تحديد الثيمات الكبرى والمهيمنة على النص الروائي، والمنهج السيميائي في دراسته فاتحة رواية "نوار اللوز" وتحليل عنوان الكتاب وعناوين فصوله بوصفها علامات دلالية، والمنهج النفسي أثناء تحليله للموضوعات وربط الموضوع بعملية الشعور واللاشعور وتبنيه أطروحات **برغسون** حول "الزمن النفسي الدي يتقاطع فيه الحاضر بالماضي وبالمستقبل في اللحظة العابرة ذاتها"[1] وغياب شبه كلي للتحليل البنيوي في دراسة بعض الروايات، ما هو إلا لإحداث توازن منهجي، أو البحث عن المنهج التكاملي تكون أدواته فعّالة في قراءة النص الأدبي، لكن **عبد الله أبو هيف** برّر لـ **بورايو** هذا المزج بين عدة مناهج، لأن دراساته التي قدمها تعود إلى آواخر السبعينات، وهو يعد من أوائل الذين عرفوا البنيوية متداخلة مع مناهج أخرى، ثم طبق ذلك في مقاربته حول القصة القصيرة والرواية الجزائرية[2].

لكن على الرغم من ذلك يبقى **عبد الحميد بورايو** من أوائل النقاد الجزائريين الذين عرفوا باشتغالهم الواسع في مجال السرد، بالإضافة إلى قدرته الكبيرة على استيعاب مفاهيمه النظرية وإن وقع في بعض الأخطاء، إلا أن كتابه "منطق السرد" يعد من البدايات الأولى التي استثمر فيها وظائف **بروب** وأطروحات **جينت** و**تودروف**... لذلك تم انتقاءه كنموذج للإشادة بمجهوده النقدي، كما أن ممارسته للنقد البنيوي لم تقف عند حدود الرواية والقصة القصيرة، بل مست أيضا الآداب الشعبية المختلفة التي برزت في كتابيه "القصص الشعبي في منطقة بسكرة" 1986 وكتاب "الأدب الشعبي الجزائري"، بالإضافة إلى دراسات أخرى في مجال السيميائية السردية.

[1]– محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن– الفضاء–السرد، إفريقيا الشرق المغرب، دط، 1991، ص: 12.

[2]– ينظر: عبد الله أبو هيف، في النقد الأدبي العربي الجديد، ص: 250.

ب2-أحمد مرشد: التلقين المنهجي والوعي بالممارسة النقدية

يتبنى الناقد السوري **أحمد مرشد** في كتابه "**البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**" الصادر عام 2005، آليات المنهج البنيوي، لأن هدفه من هذا العمل النقدي هو "دراسة جدل العلاقة بين الشكل (البنية) والمضمون (الحكاية) من أجل إنتاج الدلالة، وذلك من خلال "الاهتمام بالبناء الداخلي للنص الروائي، ودلالته على المضامين التي يحتويها (...) والاهتمام بالبناء الخارجي للنص الروائي من خلال الاهتمام بدور القارئ وبفعل تحقق بعد التلقي، يتم إنبناء النص الروائي على المستوى الخارجي"[1]، ساعيا إلى تحقيق بعض الأهداف النقدية من دراسته البنيوية السردية بتوسيع مجالها، من خلال الانفتاح على السياقات الخارجية وإعادة الاعتبار للمرجع ودور القارئ في بناء نص آخر، مستفيدا من بعض المراجع المترجمة للنقاد الغربيين كـ **رولان بارت، غاستون باشلار، جيرار جينت، ميشال بوتور، تودروف، بيار زيما** وغيرهم، لتشمل دراسته على مقدمة، إطار معرفي، ونسقين، مع غياب الخاتمة؛ حيث حدد في الإطار المعرفي المفاهيم الأساسية للمقاربة النقدية بكل خطواتها الإجرائية، وخصص النسق الأول للدراسة البنائية فعنونه بـ: "النسق البنائي" مقسم إلى ثلاثة فصول تحوي على مكونات الخطاب السردي الروائي من: بنية االشخصية، بنية المكان، بنية الزمان، ليدرس في الثاني "النسق الدلالي" بهدف توضيح كيفية إنتاج الدلالة الأدبية.

لم يهتم **مرشد** كثيرا بالهيكل التنظيمي الداخلي لدراسته النقدية التي من المفترض أن تحتكم إلى المنهجية العلمية لتحقيق الانسجام بين عناصرها حين غيّب الخاتمة من عمله على الرغم من أهمية هذه الدراسة التي قدمها، والشيء الملفت أيضا هو اعتماده في توزيع دراسته على منهجية معينة وذلك بتوظيفه بعض المقولات الغربية والعربية ضمن عناوين دراسته التي أدرجها في الإطار المعرفي، النسق البنائي، النسق الدلالي.

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية ودار الفارس، بيروت- عمّان، ط1، 2005 ص: 13، 14.

ب2-1-المنهج:

حدد **مرشد** منهجه النقدي في مقدمة كتابه مصرحا بقوله: "واعتمدت على المنهج البنيوي لأتمكن من الإحاطة بصيغ إنبناء البنية وكيفية احتوائها الحكاية، والدلالة عليها وعمدت على توسيع البعد البنيوي من خلال التأكيد على العلاقة الكائنة بين البنية والمرجع والاهتمام بالمؤلف والتشديد على الغرض الدلالي بفعل الاتكاء على بعد التلقي، وجماليات القراءة"[1]؛ محاولا توسيع تصوره المنهجي من خلال الجمع بين البنيوية والمرجع، وعلم الدلالة الذي خصص له فصلا كاملا أطلق عليه "فصل الدلالة" تناول فيه مفاهيم حوله وكيفية اشتغال الكلمة دلاليا محددا ثلاثة عناصر اشتغل عليها النص الروائي هي: العنصر الاجتماعي، العنصر الاقتصادي العنصر السياسي.

إن وضوح الرؤية النقدية عند **مرشد** وتعامله مع المنظومة الاصطلاحية بكل دقة وبطريقة تفصيلية أثناء عرضه وشرحه لها "وتكييف بنيتها المفاهيمية في ضوء النص الروائي الذي يشتغل عليه (...) ومنحها جوانب معرفية وعلمية"[2]، هو سمح له "بالتحكم في ضبط الأسس المنهجية وفي المعرفة التي يراد إيصالها وتبليغها، وهذا الأمر يجعل من المصطلح رديفا للمنهج المتبع في أي دراسة أو مقاربة كانت، ويحيل إلى مرجعيات فلسفية وفكرية نظرية"[3].

يتجلى حضور المصطلحات وشرحها بدقة في عمله النقدي، حينما خصص الدراسة الأولى للإطار المعرفي رصد فيه بعض مفاهيم البنيوية من مثل: **البنية** ليتضح له أن فهمها وتحليلها "تمكّن الباحث من إدراك مظاهر شكل بنية النص، واكتشاف وحدته الكلية من خلال تنوع عناصره وما تحتويه من معاني متنوعة، تتضافر لتشكيل بنيته النصية، ومفهوم

---

[1]- المصدر السابق، ص: 15.

[2]- آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف والاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1 2012، ص: 118.

[3]- عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 43.

محتوى الشكل الذي لا يمكن الفصل بين وحدة الشكل ووحدة المحتوى، نظرا للعلاقة الجدلية القائمة بينهما لكونهما يشكلان وحدة دينامية وعدّت محتوى الشكل المنطلق الأساس للاشتغال على النص الروائي، بالإضافة إلى **حضور المرجع** وأهميته التي تكمن في تحديد علاقة النص الروائي بالحقيقة[1]، كون النص الأدبي من إنتاج المبدع الذي هو إنسان قبل كل شيء، فهو مرتبط بواقعه ومجتمعه الذي يعيش فيه وبرؤيته للعالم ومن حوله، "هذا من شأنه تمكين الدارس من الإمساك بمحتوى شكل النص الروائي، وإدراك رؤية الروائي، والمثل الأعلى للمجتمع الذي يعيش فيه، والإمساك بدقة برقبة الصراع الاجتماعي، الجمالي الدائر في المجتمع وموقف الروائي منه"[2]، يظهر هذا القول تبني **مرشد** بعض مقولات البنيوية التكوينية عند **لوسيان غولدمان** وبالتحديد مقولة "رؤية العالم"، ساعيا إلى الكشف عن رؤية الكاتب وأيديولوجيته في نصوصه الروائية وعلائقها بالبنية المجتمعية.

كما تحدث عن نظرية التلقي ومدى اهتمامها بدور القارئ الذي أهملته الدراسات السابقة كالبنيوية التي نادت بموت المؤلف، والتركيز على النص كبنية نسقية مغلقة بعيدا عن السياقات الخارجية، والدراسات الأولى التي اهتمت بالمبدع وكل ظروفه الاجتماعية، فحاولت هذه النظرية رد الاعتبار للقارئ وإشراكه في العملية الإبداعية من خلال قراءته المتعددة للنصوص، لأن "متعته تبدأ عندما يصبح هو نفسه منتجًا، أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار"[3]، بالإضافة إلى شرحه مصطلحات أخرى متعلقة بمفهوم الشخصية، المكان والزمان وأهميتها في النقد البنيوي، معتمدا على العديد من المراجع التي أطرت عمله، لكن ما نلحظه هو غياب كلي للمصادر الأصلية على الرغم من توفرها، مركزا فقط على المراجع العربية والمترجمة دون أن يكون للكتب الأجنبية حضورا، ربما يعود السبب في ذلك إلى افتقاره للغات الأجنبية.

---

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 20، 22، 23.

[2]– المصدر نفسه، ص: 24.

[3]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل المغرب، دط، دت، ص: 56.

ب2-2-طبيعة الممارسة النقدية:

انتقى **مرشد** ستة روايات (براري الحمى 1985، عو 1990، مجرد 2 فقط 1992 حارس المدينة الضائعة 1998، طيور الحذر 2000، طفل الممحاة 2000) للروائي **إبراهيم نصر الله** معللا سبب اختياره أعماله الروائية؛ لأنه "خَلَقَ بنية مهيمنة جسدت مهارة فائقة باستخدام الآليات الصياغية، وأثثت مضمونا حكائيا غنيا بقضايا مصيرية، تشغل بال الإنسان العربي، ومشحونا بفيض دلالي وفق علاقة جدلية ناتجة عن امّحاء التنافر بين الشكل والمضمون، وذات أبعاد جمالية قادرة على التأثير في التلقي"[1]؛ بمعنى أن اختياره الدقيق للمتن المدروس هو من أجل تحقيق غايته المنهجية في تطبيق إجراءات البنيوية وربطها بين الشكل والمضمون في إنتاج المعاني، وموضحا أيضا سبب اختياره هذا الكاتب بالتحديد، لأنه "حقق شهرة على مستوى الوطن العربي والعالمي لكونه وظف خبرته الناضجة في الكتابة الصحفية وبراعته في القول الشعري، وثقافته الواسعة في تقديم مشروع روائي رائد"[2].

ركز **مرشد** على ثلاثة بنيات هي: بنية الشخصية، بنية المكان وبنية الزمان في دراسته لهذه الروايات، باعتبار "الشخصية تنجز الحدث وتعيش في مكان ما يمكنها من الوجود(...) ثم تأتي بنية الزمان لتكشف النقاب عن خصائص المرحلة الاجتماعية التاريخية التي عاشتها الشخصية الروائية في المكان"[3]، ليدرس بنية الشخصية من خلال ثلاثة أنساق تمثلت في: طبيعة الاسم الشخصي، صيغ تقديم الشخصية، ووظائفها، للكشف عن نظام اشتغال منظومة الأسماء في روايات **إبراهيم نصر الله**، من خلال بحثه عن أشكال اختيار الأسماء التي صنفها في ستة أشكال: إما أن يكون عرضها بـ **اسم منفرد** ويورد أمثلة على ذلك مثل: فاطمة، علي، فارس ...أو أن تكون **اسما مركبا** كالكنية: أم عبد الله...، أو **المهنة**: جعفر

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 13.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 13.

الطيار... **واللقب المقرون بالمهنة والمكان** مثل: المدرس المصري إبراهيم الدمنهوري...و**الصفة:** عبد الرحمن السمين...أو **تحديد جنس الاسم:** سيدات، نساء، أطفال وقد بحث في الشكلين الرابع والخامس عن الصفة المركبة مثل (اسم المرأة الفلاحة ذات العينين الجميلتين) وعن المهنة مثل: مدير المدرسة الجنرال، الدكتور وغيرها، وكان الأصح أن يضع هذين الشكلين ضمن الشكل الثاني حتى لا يكون هناك تكرار للأشكال إضافة إلى أنه عندما حاول حصر أسماء الشخصيات في الأشكال الخمسة لم يحدد لنا اسم الرواية، بل اكتفى بقوله من روايات إبراهيم نصر الله وهذا ما يستدعي من القارئ العودة إلى كل الروايات وقراءتها حتى يتسنى له تصنيف هذه الأسماء، ماعدا في الشكل السادس الذي أوضح فيه أن الكاتب استخدم تسمية الشخصية بالضمير، أي تم تجريدها من اسمها الأصلي في روايته "مجرد 2 فقط "حين "أطلق الضمير (أنا) على السارد الأول المتماثل حكائيا، وهو الشخصية الرئيسية وأطلق أيضا(الآخر) وهو معادل الضمير (هو) على السارد الثاني (المشارك)، وكذلك سمى كل سارد منهما صديقته باستعمال الضمير المؤنث الغائب العائد على الفاعل أو المفعول به"[1].

كما نظر إلى حوافز اختيار الأسماء فوجدها مرتبطة إما **بالتوازي:** الذي يظهر في أن الاسم الممنوح للشخصية يؤدي الوظيفة نفسها في الحياة اليومية، وبذلك "يتم التوازي بين نمط التفكير الواقعي كما هو في الحياة، وبين الإبداع الروائي في خلق بنية شكلية متميزة"[2] موضحا بأمثلة على ذلك من رواية "براري الحمى"، لكن ليس بالضرورة أن تكون الأسماء التي منحت للشخصيات الروائية تماثل الواقع، لوجود أسماء أخرى تخييلية من نسج خيال المبدع، أو **بالتنوع** في اختيار أسماء الشخصيات من الحياة المعاصرة، أو أسماء الرسل والصحابة أو من التاريخ العربي، ولم يكتف بالوقوف عند دوافع هذا الاختيار، بل بحث أيضا عن دلالتها المتنوعة مكتشفا أن الروائي يختار الأسماء ذات الأصل العربي "ماعدا

[1]– المصدر السابق، ص: 38، 39.

[2]– المصدر نفسه، ص: 40.

بعض أسماء الشخصيات الأجنبية، التي ارتبطت بفترة الانتداب الانجليزي على الوطن العربي، أو ذكرت عرضا ولم تشارك في أحداث الحكاية مثل غورباتشوف، بوش"[1].

صنف **مرشد** صيغ تقديم الشخصية إلى أربعة أصناف (التقديم الذاتي، الغيري الخارجي الجمعي) معتمدا على تصنيف **بورنوف**، لأنها ساهمت في بناء الشخصيات الروائية ونسج دلالتها كالتقديم الذاتي الذي يرى بأنه "لا ينحصر في الحقائق الواقعية، أو في التفاصيل الدقيقة المتعلقة بسير الحياة اليومية، بل فيما تحس به الشخصية"[2]، موضحا أمثلة من رواية "**براري الحمى**" شخصية (محمد حماد)، ومن رواية "**عو**" شخصية (الجنرال) ويظهر التقديم الغيري في تعدد أصوات الشخصيات التي تحاول التعريف بشخصية أخرى ضمن إطار الصراع الذي "يسهم في بناءها بناء يؤهلها لأن تكون طرفا رئيسيا في تكوين الحكاية، وفي تشكيل منظومة الدلالة مما يضفي عليها بعدا جماليا مميزا"[3]، وقد درس التقديمين الخارجي والغيري بشيء من التفصيل مقارنة مع التقديمين الذاتي والجمعي هذا الأخير الذي لم يتجاوز 4 صفحات، والذاتي 6 صفحات بحسب غلبة بعض الصيغ على الآخر.

استطاع **مرشد** تصنيف الأماكن من منظور **غاستون باشلار** في إطار علائقها المرجعية ومنظومة الأحداث السردية بوصفها وصفا دقيقا أعطت للنص بعدا جماليا، بوصف طبيعة الشخصية الروائية بين الأماكن الواقعية والأماكن التخييلية كما في روايتي "طيور الحذر" و"حارس المدينة الضائعة" وغيرها، والأماكن المحددة وغير المحددة، واحتلت الأماكن الواقعية حيزا كبيرا من مساحة النص الروائي كون أن هذه النصوص مستمدة موضوعاتها من الواقع؛ فمثلا في وصف مكان (المدينة) الذي كان من المفترض أن يحقق للإنسان الاستقرار المعيشي والوجودي بتوفير حياة كريمة هنيئة تساعده على التطور والرقي نحو

[1]– المصدر السابق، ص: 42، 43.

[2]– المصدر نفسه، ص: 51.

[3]– المصدر نفسه، ص: 63.

الأفضل، أصبحت تقتل فيه روح العمل وقدراته على الإنتاج والتطور، حين لجأت المدينة إلى "ظاهرة الاستهلاك باستيراد كل ما يلزمها من الخارج"[1] دون أن تعير أي اهتمام لوجود الإنسان وقيمته ومدى دوره في الحياة كما لاحظ أن مكان المخيم أيضا بات يشكل مظهرا سلبيا حين أخذت أبعاده المأساوية تخيم على أهله جراء الحصار، وتعرضه للقصف أدى إلى سقوط العديد من الشهداء، فالإنسان مرتبط بالمكان على المستويين المادي والمعنوي وباتحاد هذين الإدراكيين أو المستويين "يتشكل العالم الإدراكي للمكان ولهذا التشكل يكتسب المكان بعدا جماليا"[2].

ولفهم هذه البنية قام بدراستها ضمن نسقين هما: صيغ بناء المكان وفق نوعين هما: أماكن محددة وأخرى غير محددة، ووظائفه، وانتقى بعض الروايات التي حددت فيها الأماكن وهي: القنفذة في رواية "براري الحمى"، مخيم الوحدات في رواية "طيور الحذر"، عمان في رواية "حارس المدينة الضائعة"، موضحا هذه الأمكنة وفق حيزها الجغرافي ثم على مستواها الدلالي، مستخلصا إيصال الروائي للقارئ إحساسا وشعورا بتلك الأمكنة حين استمد أسماءها من الواقع ليضفي على النص طابع الواقعية ويشرك القارئ في فهمها وتحديد فاعليتها ضمن الدراما الحكائية، فعبرت هذه الأماكن بشكل كبير عن إحساس الروائي حين أسقط رؤيته الفكرية عليها، مخضعا إياها لحركة الذات المبدعة، فتجلت وفق مستويات دلالية عدة تحددها السياقات الحكائية، محيلا إلى أيديولوجية الكاتب التي وظفها في نصوصه ضمن رؤيته للعالم، هذا يعني أن **مرشد** لم يستطع التخلي في دراسته عن تصورات المنهج السوسيولوجي على الرغم من عدم الإشارة إليه في مقدمته المنهجية، كما كشفت هذه المقاربة المكانية عن استعانة الناقد بآلية التأويل التي لعبت دورا كبيرا في البحث عن الدلالة وكيفية تشكلها داخل العالم الحكائي.

[1]– المصدر السابق، ص: 63.

[2]– المصدر نفسه، ص: 187.

درس بنية الزمان لأنه "يمثل العنصر الفعال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية ويمنحها طابع المصداقية"[1]، وهذا أمر طبيعي، مادام أن الحكاية تقوم على الأحداث والشخصيات والمكان فلابد من وجود الزمن الذي يحدد وقوع هذه الأفعال والأحداث في فترة زمنية ما، معتمدا على منهج **جيرار جينت** في كتابه" خطاب الحكاية"، "لأنه ينهض على عدد من الحوافز المنهجية التي تضمن للباحث أن يتلمس مظاهر اشتغال الروائي في عملية بناء الزمان داخل منظومة الحكي"[2] على هذا الأساس قام بدراسة بنية الزمان وفق نسقين هما: الترتيب الزمني، والمدة الزمنية مستبعدا المستوى الثالث وهو: التواتر **(la Fréquence).**

وقف في النسق الأول عند مصطلحين أساسين هما: الاسترجاع **(Analeps)** والاستباق **(Prolepse)** مستخرجا أنواعهما من الروايات، فوجدها إما استرجاعات خارجية أو داخلية، أو مختلطة، موضحا ببعض الأمثلة من رواية "براري الحمى" كاسترجاع السارد جزء من حياة "الأستاذ محمد" واسترجاع الجنرال في رواية "عو"، ودراسته لهذا النوع لم يتجاوز 3 صفحات مقارنة بالاسترجاعات الداخلية التي صنفها إلى: الاسترجاعات الخارج حكائية، الاسترجاعات الداخل حكائية، الاسترجاعات التكميلية الاسترجاعات التكرارية، الاسترجاعات الجزئية الاسترجاعات الكاملة، وشغل هذا النوع من الدراسة الحيز الأكبر ما يقارب 20 صفحة واستخراجها من مختلف الروايات، أما الاسترجاعات المختلطة فلم تأخذ من حيز الدراسة سوى صفحتين لقلّتها، ووُجد هذا النوع في رواية "براري الحمى" فقط ضمن السياق الحكائي.

كما درس الاستباق بنوعيه: استباقات خارجية وأخرى داخلية، موردا بعض الأمثلة من رواية "عو"، ورواية "طيور الحذر"، و"طفل الممحاة"، والاستباقات الداخلية المقسمة إلى (الخارج حكائية الداخل حكائية وتقسيم هذا النوع إلى الاستباقات التكميلية، والاستباقات

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 233.

[2]– المصدر نفسه، ص: 236.

التكرارية)، وأعطى أمثلة من النوعين الأخيرين كحكي معاناة أهالي "جبل النظيف" في رواية "طيور الحذر" وحكي السارد عن اضطراب "محمد حماد " في رواية "براري الحمى"[1] وغيرها.

أما في المدة الزمنية فقد درسها وفق مستويين هما: تسريع الحكي، وتبطئه الحكي؛ حيث تناول في المستوى الأول المجمل بنوعيه المحدد وغير المحدد مشيرا إلى استخدامه مصطلح المجمل بدل الخلاصة **(Sommaire)** ،كما وقف عند مصطلح الحذف **(Ellipse)** بأنواعه الحذف الصريح (المحدد، غير المحدد)، الحذف الضمني، الحذف الافتراضي شارحا له ومستخرجا بعض الأمثلة من الروايات ولصعوبة تحديد نوع الحذف الافتراضي في النص لعدم وجود قرينة تدل عليه، لجأ **مرشد** إلى البحث عن بعض مظاهر الدالة عليه فوجدها متمثلة في: المظهر التنقيطي (نقاط الحذف التي تكون بين الجمل المحكية وتظهر بشكل واضح في رواية "براري الحمى"، ومظهر البياض المطبعي ويظهر في ترك الروائي صفحات فارغة أو البعض منها فارغا كما في الرواية نفسها حين روى السارد خروج فاطمة ليلا للبحث عن "محمد حماد"[2]، ودرس في تبطئة السرد الوقفة **(Pause)** والمشهد **(Scéne)**، وشرحه هذه المصطلحات بدقة وبعمق لدليل على وعيه النقدي وحرصه الشديد على إيصال المعنى بصورة صحيحة إلى القارئ.

نستنتج مما سبق أن القراءة البنيوية السردية التي قدمها **مرشد أحمد** في دراسته النقدية بتركيزه على ثلاثة بنيات أساسية (بنية الشخصيات، بنية المكان، وبنية الزمان) للمكونات الحكائية واستخراجها من النصوص الروائية والبحث عن الأنساق الدلالية في ضوء سياقاتها الخارجية، ما هو إلا لتوسيع مجال هذه المقاربة إيمانا منه بإمكانية تحقيق المعادل الموضوعي بين التحليل البنيوي المغلق والمرجع بسياقاته الخارجية المنفتحة، مستخدما طريقة التلقين المنهجي أثناء شرحه هذه البنيات وتقديمها للقارئ مفترضا أنه ليس على معرفة تامة بهذه المصطلحات، لذلك كان دقيقا في تحديد المصطلح وأبعاده المفهومية ليسهل عليه

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 274.

[2]– المصدر نفسه ، ص: 302.

فهم المستويين معا النظري والتطبيقي وقد وفق كثيرا في توظيفه هذه المصطلحات والوعي بها، لأنه التزم بمنهجية بعض النقاد كـ **جيرار جينت** في تحديد بنية الزمان، و**بورنوف** في كتابه "عالم الرواية" في تصنيف أدوار الشخصية، وفي تحديده مفهومها رجع إلى التعريفات التي قدمها كل من: **فليب هامون، جون ريكاردو، رولان بارت، تودروف** وغيرهم، لكنه لم يقف عند تصنيفات فيلب هامون للشخصية، وأيضا **ميشال بوتور** في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة"، و**غاستون باشلار** في كتابه "جماليات المكان "وغيرهم، فكانت استفادته مركزة بشكل كبير على الدراسات النقدية العربية كدراسات كل من: **سعيد بنكراد، حميد لحمداني، سعيد يقطين، يمنى العيد، سمر روحي الفيصل، محمد سويرتي، حسن بحراوي عبد الصمد زايد** في دراسته "المكان ودلالته في رواية اللجنة"، **محمد الدغمومي** في دراسته "الرواية المغربية والتغير الاجتماعي" وغيرهم، مستبعدا الدراسات الأصلية، كما أن إيراده للمصطلحات كان مقتصرا على اللغة العربية فقط لأننا لم نصادف في قراءتنا أي مقابل له باللغة الأجنبية.

لكن أهم ملاحظة انتبهنا إليها ونحن نقلب صفحات الكتاب ولابد من ذكرها، هو كثرة المصطلحات والتسميات المقترحة من قبل **مرشد** نفسه التي كان يضعها بين قوسين وبلون أسود داكن ويقدم شروحا لها من مثل: **النسق الاسمي** (ص:43)، **التناغم التلقائي** (ص:59) **التحفيز البنائي** (ص:161)، **التشاكلات المكانية** (ص:136)، **الفاعليات الحركية، نسق الترتيب الزمني** (ص:282)، **النسق البنائي** (ص:332)، **فجوات حكائية** (ص:146)، **الأفعال المتكاملة** (ص:345)، **نسق العالم الروائي** (ص:360) وغيرها وكثرة هذه التسميات دليل على اجتهاده النقدي في محاولة فهمه للمنهج البنيوي، فمثلا حول النسق البنائي يرى أنه "على الرغم من أن كل بنية مغلقة على ذاتها، إلا أن هذا الانغلاق لا يمنعها من أن تتصف بالتكامل وبالتجاور مع بقية البنيات الحكائية، لاشتراكهما في تجسيد

الحكاية وبتجاوزها شكل هذا النسق"[1]؛ بمعنى أن هذا النسق ليس مغلقا على ذاته، بل لابد من ربطه بنسقه العام الذي أرجعه **مرشد** إلى واقع المجتمع العربي الذي منه بنى الكاتب عالمه الحكائي.

إذن حاول **أحمد مرشد** تقديم قراءة بنيوية سردية وفق أدواتها الإجرائية وبلغة نقدية واضحة يفهمها المتلقي، ووقوفه بشكل مفصل عند البنيات التي درسها وتناولها بالبحث المعمق مقدما تحليلا شاملا لها، باعتبارها آليات إجرائية وأنساق بنائية في آن واحد، لذلك كانت محاولته النقدية جادة في تحليل روايات **إبراهيم نصر الله**، على الرغم من عملية الانتقاء التي طغت على دراسته، وذلك بانتقائه بعض النماذج الروائية على حساب أخرى ربما رآها ملائمة للإجراء النقدي دون غيرها، إلا أن اجتهاده النقدي كان بارزا بشكل واضح كما أن ممارسته النقدية انسجمت مع المرتكزات المعرفية الغربية.

[1]– أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص: 332.

ثانيا- سيميائية السرد:

أ/ -المستوى التنظيري :

أ1- رشيد بن مالك: التأصيل المنهجي /وعي بالمصطلح / وعي بالإجراء

يعد الناقد الجزائري **رشيد بن مالك** من أهم النقاد العرب الذين تبنوا المنهج السيميائي وبالتحديد سيميائية **غريماس** في الوطن العربي؛ حيث برزت تجربته النقدية في العديد من الدراسات والمؤلفات التي كانت لها صدى واسعا في النقد العربي عموما والنقد الجزائري على وجه الخصوص، وقد توزعت محاولاته الجادة بين تأصيله للمصطلح السيميائي من خلال تأليفه للقاموس، ودراسات نقدية على المستويين النظري والتطبيقي، وترجمة لبعض دراسات نقاد الغرب من أمثال: **ميشال آريفيه، جوزيف كورتيس (J.Courtes)، جان كلود كوكي (J.C.Coquet)، آن إينو (A.Henau)** "فتصدى لجل ما كتبه هؤلاء النقاد عن سوسير وبيرس، وكرستيفا وبارت وغريماس ونقله للعربية متوخيا الدقة والضبط في نقل هذه الجهود السيميائية ليكون القارئ العربي على وعي بهذا المنهج الحداثوي"[1].

نورد هذه الدراسات التي حظيت بأهمية كبيرة في مجال السرديات الحديثة بحسب ترتيبها الزمني كما يلي:

-"قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي-انجليزي-فرنسي " 2000*

-"السيميائية بين النظرية والتطبيق" (1994-1995) أطروحة دكتوراه مخطوطة.

-"مقدمة في السيميائية السردية" 2000.

-"البنية السردية في النظرية السيميائية" 2001.

[1]- محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013 ص: 189.

* - تجدر الإشارة إلى أن تأليفه هذا القاموس كان في نهاية الثمانينات جوان 1989، إلا أن نشره لم يتم إلا في سنة 2000.

-"السيميائية أصولها وقواعدها" 2002 (كتاب مترجم) *

-"السيميائية مدرسة باريس" 2003. **

-"تاريخ السيميائية" 2004. ***

-"السيميائية السردية" 2006.

-"السيميائية: الأصول والقواعد والتاريخ" 2008. ****

-"من المعجميات إلى السيميائيات" 2013-2014.

يتكون "**قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**" من (272) صفحة يضم ثلاث لغات (عربية -انجليزية -فرنسية)، شمل على أهم المصطلحات الشائعة في مجال السيميائيات السردية يصل عددها إلى أكثر من (800) مادة، ونظرا لأهمية هذا القاموس وما يحمله من مادة علمية قيّمة، فقد صنف ضمن المعاجم المتخصصة عموما وفي مجال السيمياء خصوصا، لأنه ألقى الضوء على مختلف المصطلحات بتوضيحها وشرحها للقارئ حتى يتسنى له إدراك المفهوم الاصطلاحي الذي بات إشكالية كبيرة في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

يرجع **رشيد بن مالك** سبب تأليفه لهذا القاموس إلى الصعوبات التي اعترضته، حين كان يلقي دروسه بالجامعة الجزائرية في تحليل الرواية الجزائرية من المنظور السيميائي لطلبة معهد اللغة والأدب العربي بجامعة تلمسان، وتفطن إلى نقص استعداد الطلبة في تعاملهم مع هذا المنهج الجديد في ضوء سيطرة المناهج التقليدية في مقاربة النصوص، إلى جانب الفوضى العارمة في ترجمة النصوص مما نتج عنه اضطرابا كبيرا في تحديد

* - ترجمة رشيد بن مالك لـ ميشال آريفيه وآخرون مع مراجعة وتقديم: عز الدين مناصرة.

** - ترجمه لـ جان كلود كوكي.

*** - ترجمه لـ آن إينو.

**** - ترجمه لـ آن إينو وآخرون.

المصطلح، وهو ما نجم عنه إشكالية كبيرة لدى الدارس[1]، في عدم الإحاطة بمفهوم المصطلح الذي تعددت ترجماته نتيجة تعدد الآراء ووجهات النظر بين النقاد، بل راجع أيضا في رأينا إلى التنوع الثقافي بمعنى أن هناك بنيات ثقافية متعددة تحاول كل دولة من خلالها إثبات هويتها وخصوصيتها فالأزمة هنا ليست أزمة مصطلح بقدر ما هي أزمة هيمنة وبالتالي فالتعددية الثقافية هي التي فرضت تعددية المصطلح على هذا الأساس وجب على الناقد العربي التعامل مع المصطلحات بكل حذر لتجنب أي تداخل أو غموض في فهمه مع وجود شبكة معقدة من المصطلحات النقدية التي أوقعت القارئ في حيرة من أمره أثناء اختياره للمصطلح الذي يتماشى وطبيعة الموضوع، كما أن هناك من يرى بأن "ظاهرة وفرة المصطلحات لا تدل كما يتبادر إلى الذهن على تحذلق علمي بقدر ما تعكس صرامة المنهج الذي يريد أصحابه أن يأخذوا أنفسهم به"[2].

فهذا الحس النقدي الذي طبع شخصية **رشيد بن مالك** ووعيه بإشكالية المصطلح وما نجم عنه من اضطراب منهجي وإحداث خلخلة في المفاهيم السيميائية، هو ما دفعه إلى تبسيط مفاهيم مصطلحات هذه النظرية، مستعينا بالعديد من المعاجم أهمها "**المعجم المعقلن لنظرية الكلام**" لـ **غريماس وجوزيف كورتيس** في تحديد المصطلح وشرحه، والمعاجم اللسانية والنصوص السيميائية لتجاوز التعقيدات اللغوية والمفهومية المتخللة في المعجم.

كما استعان بالمعاجم المزدوجة مثل (فرنسي–عربي)، أثناء شرحه لمصطلح سيميائية بأنها "نظرية الرموز والعلامات في علم الرياضيات (...) وما يعادل **(Semeilogie)** أو **(Sémiologie)** بمعنى علم الأعراض (...) والصفة **(Sémiologique)** أعراضي متعلق بأعراض الأمراض"[3]، وفي المعجم (فرنسي –فرنسي) يقدم بعض التعريفات استنادا إلى

[1]– ينظر: رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي–انجليزي –فرنسي، دار الحكمة الجزائر، 2000، ص: 05، 10.

[2]– محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس(Greimas)، الدار العربية للكتاب، تونس، دط،1991 ص: 13.

[3]– رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 175.

معجم روبير الذي "يعتبر مصطلح **(sémiotique)** نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر (...) ويعتبرها نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع (...) وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة الرموز"[1].

كما أورد تعريفا آخر من معجم **غريماس وكورتيس** لكلمة **(sémiotique)** بأنها تستخدم للدلالة على معاني مختلفة، كأن تدل على "مقدار بيّن من المعرفة نبدي رغبتنا لمعرفته، أو موضوع معرفة كما يظهر أثناء وبعد وصفه، أو مجموعة الوسائل التي ترد معرفته ممكنة"[2].

لم يقف عند هذه المعاجم فحسب، بل راح يأخذ من مقولات كل من: **يوري لويمان ليفي شتراوس، بروب، تودروف، فليب هامون**، فمثلا أثناء شرحه لمصطلح الشخصية (**Personnage**) استعان بمقولات **فيلب هامون** الذي ميز بين ثلاث فئات للشخصية هي: فئة الشخصيات المرجعية: كالشخصية التاريخية أو الاجتماعية، فئة الشخصيات الوصل: وهي علامة حضور الكاتب أو القارئ في النص وهي شخصيات ناطقة بلسانهم، فئة الشخصيات الإشارية أو نوابهم، وظيفتها التنظيم والتوحيد، وهي تزامن الشخصيات المخبرة التي اعترف بروب بأهميتها[3].

ليعود أثناء شرحه لمصطلح الوظيفة **(Fonction)** إلى مجهودات كل من: **مارتيني بولر جاكبسون** في الألسنية، **بروب، رولان بارت، جيرار جينت** في السيميائية السردية فمثلا: عند **بروب** "الوظيفة هي الفعل الذي تقوم به الشخصية والمحدد من حيث دلالته في تطور الحبكة".[4]

اعتمد **رشيد بن مالك** على منهجية واضحة في ترجمة مادته المصطلحية من لغة أجنبية فرنسي إلى إنجليزي وما يقابله في اللغة العربية مثل:(وظيفة **Function** انجليزي **Fonction** فرنسي) شارحا ومفسرا لها، معتمدا على الأشكال والترسيمات التوضيحية، ويرى

---

[1]– المصدر السابق، ص ن.

[2]– المصدر نفسه، ص: 175.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 130.

[4]– المصدر نفسه، ص: 78

في هذه التقنية الوسيلة الأنجع للتواصل العلمي بين المؤلف والقارئ، وقد نظم مصطلحات قاموسه وفق الترتيب الألفبائي الفرنسي، الذي يتطلب تقليب الصفحات من اليسار إلى اليمين، ولصعوبة ترجمة بعض المصطلحات لجأ الناقد إلى عمليات التوليد والاشتقاق والتعريب، وهذا ما نلمسه في قوله: "إن أول خطوة يمكن أن نقوم بها في عملية ترجمة المصطلح السيميائي، هي أن نبدأ أولا بحصر المصطلحية في المعاجم والبحوث العربية المتخصصة، ونجنح ثانيا إلى ترجمة ما استعصى نقله وفق عمليات التوليد والاشتقاق والتعريب"[1]، نورد بعض الأمثلة على ذلك:[2]

-سيمنتيم **sémantéme semantame**

-سيم **séme seme**

-سيميم **séméme sememe**

وقام بتثبيت مصادره المعتمدة في ترجمة هذه المصطلحات وغيرها في المتتن لتعين القارئ على معرفة المصدر الذي استمد منه دلالة المصطلح وإمكانية العودة إليه، بالإضافة إلى إحالته الداخلية للمصطلحات ذات دلالات متقاربة مشيرا إليها في الأسفل بالسهم (←) لكي يتسنى للقارئ أيضا فهم المصطلح ومعرفة دلالته المختلفة مثل: مصطلح تناقض بعد شرحه يوضح في الأسفل بـ(إثبات، نفي، مربع سيميائي).[3]

إذن تظهر قيمة هذا القاموس في أنه قدّم للقارئ العربي جملة من المصطلحات الخاصة بمجال السيمياء بطريقة علمية واضحة، تسهل عليه فهمها واستيعابها وفك شفرات الدراسات اللسانية والسيميائية الغربية، لأن الناقد لاحظ بأن هناك إشكالية كبيرة في ترجمة المصطلحات وتعددها، الأمر الذي أوقع الباحث في مشاكل الترجمة، بالإضافة إلى غياب البحوث العلمية الجماعية للفهم الصحيح للمصطلح، لذلك جاءت دراسته كمساهمة جادة في

[1]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000، ص: 72.

[2]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص: 164، 167.

[3]- آن إينو، تاريخ السيمياية، تر: رشيد بن مالك، مراجعة: عبد القادر بوزيدة وعبد الحميد بورايو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح بجامعة الجزائر ودار الآفاق، الجزائر، د ط، 2004، ص: 14، 15.

تقديم مادة علمية محكومة بضوابط للقارئ تعينه على تجاوز مثل هذه الإشكالات، وتسهل عليه فهم واستيعاب مصطلحات الغربي، وهذا ما أشار إليه أيضا **عبد الحميد بورايو** مؤكدا على أهمية هذا القاموس في قوله: "هو علامة هامة في طريق تجذير طرق البحث السيميائي في ميدان الدرس العلمي للنصوص الأدبية وخاصة منها النصوص السردية، كما أنه يمثل مظهرا من مظاهر النضج والتأمل والوعي بلغة الأبحاث السيميائية باللغة العربية في الجزائر، وهو من ناحية يجسد اقترابا من الثقافات الإنسانية ومن عالمية البحث العلمي لأنه يغرف من الإنتاج الثقافي المتراكم في نطاق البحث اللساني والأدبي المعاصر (...) ومن ناحية أخرى يجسد سعيا حثيثا إلى تحقيق التقارب الذهني والثقافي في نطاق اللغة العربية المشتركة من خلال اقتراح منظومة من المصطلحات، سوف تقرب ما بين السيميائيين العرب"[1].

إن الوعي والحس النقديين الذي تميز بهما **رشيد بن مالك** جعله يحاول خلق تبادل وحوار بين الباحثين، مدركا بأهمية العمل الجماعي في تكوين مشروع يضبط المصطلحات بدقة جعله يشترك في ترجمة المؤلفات الغربية محاورا ومناقشا بعض القضايا المنهجية السيميائية مع بعض النقاد من أمثال: **عبد الحميد بوراو، عز الدين مناصرة، سعيد بنكراد عبد القادر بوزيدة** وغيرهم، وهو الأمر الذي مكّنه من أن يكون عضوا فعّالا وبارزا في جمعية "**رابطة السيميائيين الجزائريين**".

نترصد الآن بعض دراساته النقدية المختلفة التي زاوجت بين تنظيراته السيميائية بكل أطرها (**Frame**) النظرية وأصولها التاريخية وآلياتها الإجرائية ومعالجته ومناقشته لها، وبين قدرته على مقاربة الخطابات السردية العربية ضمن هذا المنهج، لتكون البداية مع كتاب:

1-مقدمة في السيميائية السردية: الذي يقع في حدود 107 صفحة، وهو من حجم صغير لكنه يحوي على مادة معرفية قيّمة، مصرحا في مقدمة كتابه بأن خلفيته المعرفية

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص: 08.

المعتمدة في تأليفه للكتاب ومعظم مؤلفاته الأخرى هي مدرسة باريس الفرنسية مع إدخال بعض التعديلات عليها وهذا ما أكده قوله: "سنسعى في هذا البحث إلى دراسة الأصول اللسانية والشكلانية التي انبنت عليها النظرية السيميائية (مدرسة باريس) واستمدت منها مصطلحاتها العلمية مع إجراء تعديلات على مفاهيمها تقصيّا في ذلك الانسجام مع التوجهات الجديدة للبحث السيميائي المعاصر"[1].

يتألف كتابه من قسمين: قسم نظري تطرق فيه إلى الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية، بهدف الوقوف عند أهم المصطلحات اللسانية الأساسية التي كان لها أثرا عميقا في بناء هذه النظرية، ولما "كان بحثه قائما أساسا على رصد المنحدرات التاريخية للممارسة السيميائية الراهنة"[2]، فقد استدعى منه وضع مهادا نظريا لهذا القسم من خلال قراءته لكتاب "تاريخ السيميائية" للباحثة **آن إينو** لما يحمله من قضايا هامة حول البحث السيميائي، حيث لاحظت **إينو** بأن هذا البحث الذي تطور على يد **غريماس** ولا يزال في تغير مستمر من قبل النقاد، لا يمكن بناء نظرة تاريخية حول النظرية السيميائية، على أساس المعنى (II) نفي لـ في المعنى (I) [3].

لكن يقر **رشيد بن مالك** بضرورة "وضع الحركة السيميائية في سياقها التاريخي وضبط معالمها الأساسية والكشف عن النظريات التي مهدت لظهورها، وهذه العملية ضرورية وكفيلة بتوجيه القارئ نحو أصولها مباشرة، إذ بدونها سيجد لا محالة مشقة كبيرة في استساغة هذه النصوص السيميائية التي تكاد تكون معقدة في قراءتها حتى على المتخصصين"[4]، غير أنه ينفي هذه الافتراضية؛ لأنه من خلال إطلاعه على بعض الانجازات السيميائية المعاصرة لاحظ "بأن القطيعة الجذرية التي أشار إليها **غريماس** لم تحدّث بالتخلي الكلي عن المنظومة

[1]– رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص: 05.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 06.

[4]– المصدر نفسه، ص: 06.

السيميائية (...) بل هي بمثابة قفزة نوعية لا تدرك إلا في مشروع علمي يشكل الفضاء الوحيد الذي يحمل فيه مفهوم التطور معنى"[1]، وبالتالي نفى أن يكون الكتاب الثاني صورة مستنسخة من الكتاب الأول لأنه امتداد لبحوثه السابقة من خلال التعديلات والإضافات ومراجعته لبعض القضايا النقدية.

كما وقف عند أهم المصطلحات اللسانية في النظرية السيميائية الذي أرسى معالمها **غريماس** في كتابه " **الدلالية البنيوية** "، ومن بين هذه المصطلحات نجد:

1-**مبدأ المحايثة:** على أساس أن السيميائية "تسعى إلى دراسة تجليات الدلالية من الداخل مرتكزة على مبدأ المحايثة **(immanence)** الذي تخضع فيه الدلالة لقوانين داخلية خاصة مستقلة عن المعطيات الخارجية"[2]، مشيرا إلى مفاهيم **سوسير، هيلمسيلف غريماس، وكورتيس** حول هذا المصطلح.

2-مبدأ الاختلاف: الذي أرسى معالمه **سوسير** واستخدمه للدلالة على "أن المفاهيم المتباينة تكون معرفة ليس شكل إيجابي من مضمونها وإنما بشكل سلبي من علاقتها مع العناصر الأخرى للنظام"[3]، وقد تمثل هذا المبدأ **غريماس** من خلال حضور عنصرين تربطهما علاقة بطريقة أو بأخرى، وهو ما يتجلى في المربع السيميائي.

2-1-**المربع السيميائي (le carre sémiotique)** وهو "يعكس الدورة الدلالية العادية المتموضعة في المستوى العميق"[4] ويكون على ثلاث علاقات هي: التضاد**(le contraire)** التناقض **(contradiction)** ،التضمن (**complementalie**)؛ بمعنى أن المربع السيميائي هو النموذج القاعدي لبناء المعنى وهذا الأخير لا يكون إلا من خلال هذه العلاقات.

[1]- المصدر السابق، ص:07.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 09.

[3]- المصدر نفسه، ص: 10.

[4]- المصدر نفسه، ص: 13.

2-2-الملفوظ السردي (**Enonce Narratif**) يورد الناقد رؤية **جوزيف كورتيس** في تحديده المفهومي للملفوظ السردي، منطلقا من اقتراحات **لوسيان تسنيير (L,Tesniere)** بحيث "إذا كانت العوامل هي الكائنات والأشياء التي تسهم في الحدث بأية صفة كانت وحتى بوصفها ممثلا صامتا ولو بشكل أكثر سلبية (...) فإن الملفوظ الأولي في النظرية السيميائية يقوم أساسا على العلاقة الوظيفية (=و) بين العوامل (=ع) [1]، والعامل مهما كان شكله ووصفه يبقى هدفه هو وظيفته وعلاقته بها.

2-3- الكفاءة والأداء: (competence)

يحدد الناقد مفهوم الكفاءة من منظور **تشومسكي** "بأنها معرفة الإنسان الضمنية بقواعد اللغة التي تقوده إلى لفظ وفهم عدد لامتناه من الجمل"[2] [3]، كما ميز بين الكفاءة والأداء باعتبار أن الأداء الكلامي هو الاستعمال الآني للغة في سياق معين، يعود فيه المتكلم إلى توظيف تلك القواعد الكامنة ضمن كفاءته اللغوية، ولكي يوضح **رشيد بن مالك** مصطلح الكفاءة عند **غريماس** للقارئ باعتبارها كفاءة جهة يمكن أن توظف كتنظيم متدرج الجهات، ذكر كيفية بناءها من خلال أربع جهات هي:

-إرادة الفعل **(vouloir faire)** -وجوب الفعل **(Devoir faire)**

-القدرة على الفعل **(pouvoir faire)** -معرفة الفعل **(savoir faire)**

ثم عاد إلى الأصول الشكلانية للنظرية السيميائية ليؤكد أن رصد أصول هذه النظرية يستوجب الوقوف على الجهود التنظيرية لأبحاث الشكلانيين الروس، التي قامت ضد المناهج التقليدية ونادت "بدراسة الأدب بوصفه مجموعة شكلية تحكمها قوانين خاصة مع التركيز على العناصر النصية والعلاقات المتبادلة بينها وعلى الوظيفة التي تؤديها في مجمل

[1]- المصدر السابق، ص: 17، 18.

[2]- المصدر نفسه، ص: 18.

النص"[1]، مشيرا إلى إسهامات **فلاديمير بروب** في تطور الدراسات البنيوية والسيميائية والنموذج الأكثر نضجا في بحوث الشكلانيين.

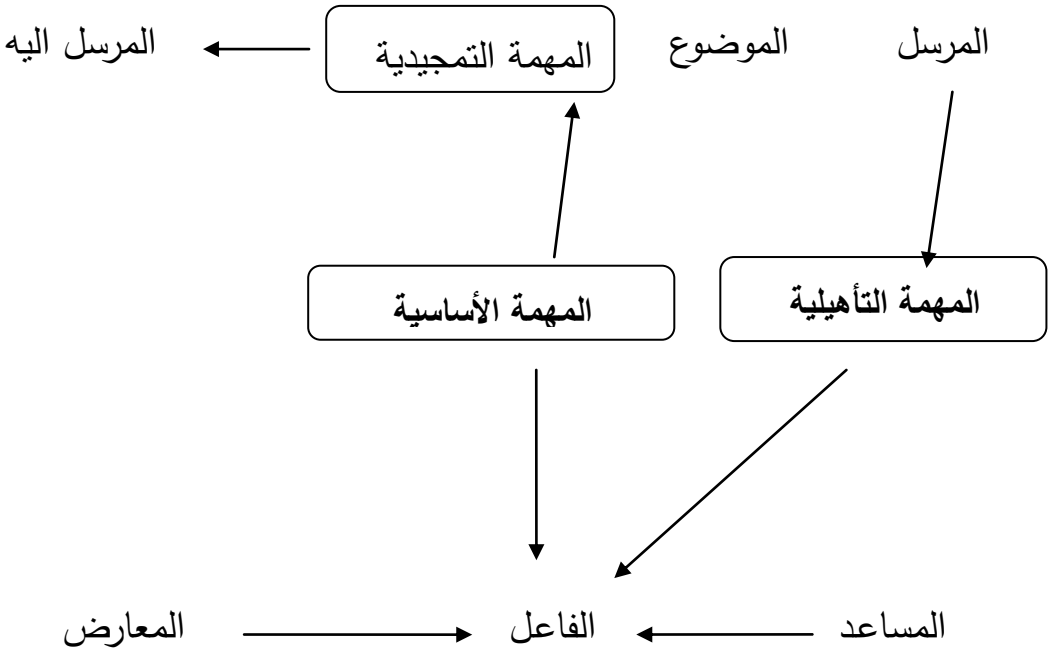
يرى **رشيد بن مالك** أنه على الرغم من إسهامات **بروب** المنهجية في تطوير الأدوات الإجرائية للتحليل السيميائي، إلا أنه أثناء عرضه للوظائف، وإشاراته إلى موضوع الرغبة وحديثه عن الافتقار أهمل الشروط المحققة لوجود الموضوع، خلافا لرؤية **غريماس** الذي لاحظ استحالة "فهم الموضوع بقطع النظر عن القيمة المستمرة فيه، فعندما يرغب الشخص في شراء سيارة فهو لا يريد امتلاكها لموضوع بل كوسيلة سريعة للتنقل، وتمتزج هذه الرغبة في الشراء الاجتماعية أو الإحساس الحميمي بالقوة"[2]، كما يظهر الدعم المنهجي الذي قدمه **بروب** للمقاربة السيميائية في كشفه عن المهمات الثلاث (التأهيلية، الأساسية، التمجيدية) بحيث "يكتسب الفاعل خلال المهمة التأهيلية، الكفاءة وطاقة الإنجاز التي تمكنه في المهمة الأساسية من تطويق دائرة الصراع تحقيق الموضوع وتعويض الافتقار. ويقوده نشاطه السردي في النهاية إلى المهمة التمجيدية التي يقع فيها التعرف على البطل وتقويم مساره طبقا للالتزام الذي أخذه على نفسه"[3] موضحا ذلك بالشكل الآتي: [4]

[1]– رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص: 29.

[2]– المصدر نفسه، ص: 31.

[3]– المصدر نفسه، ص: 33.

[4]– المصدر نفسه، ص ن.



غير أن **غريماس** نظر إلى هذه المسلمة البروبية نظرة مغايرة على أساس أنه ليس بالضرورة أن يكون هناك تتابع لهذه المهمات ببعضها البعض؛ لأن هذه المسلمة تجعلنا "نعتقد بأن الحكاية مبنية على التتابع الكرونولوجي للمهمات (...) وبأن القراءة المعكوسة كفيلة بتأسيس ترتيب منطقي من الافتراضات. تفترض المهمة التمجيدية المهمة الحاسمة التي تفترض بدورها المهمة التأهيلية، حتى يتمكن البطل من الانتقال إلى الفعل ينبغي أن يملك المؤهلات الضرورية لذلك (الكفاءة)" [1].

لكن يبدو أن رؤية **بروب** لهذه المهمات كان منطقيا، لأن الذي يقوم بالفعل أو يريد الوصول إلى تحقيق الموضوع هو البطل (الفاعل) الذي لابد من توفره على شروط الكفاءة لتحقيق ذلك إذن المهمة الأولى هي المهمة التأهيلية المتعلقة بالفاعل ثم المهمة الأساسية المتعلقة بالموضوع وأخيرا المهمة التمجيدية وفيها يتم تقييم عمل البطل بمعنى أن هذه المهمات الثلاث في تتابعها هي التي تحقق لنا النموذج الحكائي الذي انطلق منه بروب في دراسته.

[1]– المصدر السابق، ص: 34.

ولأهمية المصطلح عند **رشيد بن مالك** كما أشرنا سابقا، ولتمكين القارئ العربي من فهمه وتسهيل عملية بحثه أنهى قسمه النظري بقائمة لثبت المصطلحات (عربي –فرنسي) بحسب الترتيب الألفبائي، وضع فيه العديد من المصطلحات التي تعرض إليها في هذا القسم من مثل: (أداء، إضمار، افتقار، بنية، برنامج، تحويل، تضاد، سيمياء، شكل، صلة عامل...).

أما عن ممارسته التطبيقية للسيميائية السردية في هذا الكتاب فقد وقع اختياره على ثلاثة نصوص سردية عربية تمثلت في:

–قصة " **العروس**" للروائي **غسان كنفاني**.

–قصة "**عائشة**" لـ **أحمد رضا حوحو**.

–رواية "**ريح الجنوب**" للروائي **عبد الحميد بن هدوقة**.

مصرحا سبب اختياره "قصة العروس" كنموذج للقراءة السيميائية لأنه يدخل "ضمن مشروع نقدي يهدف من خلاله إلى فحص القصة العربية القصيرة وفق إجراءات التحليل السيميائي والنظر في فعالية هذه الإجراءات وإمكانية وضعها كقاعدة علمية تبنى عليها محاورة النصوص ومساءلتها وفهمها فهما يرتكز على تحليل يستمد مشروعيته العلمية من تحديد موضوع الدراسة وزاوية النظر، ومن فرضيات البحث والتحقق منها أثناء الدراسة"[1] نجد هذا التصريح في مواضع كثيرة من دراساته، لأنه كما قال يندرج ضمن مشروعه النقدي الذي أراد من خلاله إحداث قفزة نوعية في مقاربة النصوص السردية ضمن إجراءات التحليل السيميائي متجاوزا بذلك القراءات الكلاسيكية القديمة "التي جمدت الفكر وحصرته في أطر لا تتجاوز الأحكام المعيارية"[2].

[1]– المصدر السابق، ص: 49.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

تنطلق دراسته من استخراج التمفصلات الأساسية للنص باستناده على الهيئة التلفظية للفاعل والقنوات التي يمرر عبرها مضامينه بهدف فهم التمظهرات السيميائية في القصة والإمساك بدلالتها ولتحقيق ذلك قام بتقطيع النص إلى مقطوعتين وفحصهما، مستخرجا مختلف وظائف الفاعل السردية، باعتماده على الضمائر لتحديد الفاعل في البرنامج السردي، بتحليل الرسالة الأولى الموجهة من قبل الراوي (الأنا المتكلم) إلى رياض في هيئة المخاطب (أنت) لطلب تنفيذ برنامجا سرديا من قبل الفاعل (رياض) ، ويفتقر إلى غاية موضوع قيمة هو "البحث عن رجل فكرة" يحمل صفات معينة، ليصل في نهاية تحليله هذه المقطوعة إلى نتيجة مفادها فشل مشروع الراوي في محاولة مساعدة رياض للبحث عن الرجل فكرة خاصة بعد محاولاته الحثيثة لإيجاد علامات أكثر متميزة عن غيرها تسهم في الوصول إليه.

يلاحظ في تحليله للرسالة الثانية أن مجرى الأحداث عند الراوي تغيرت من البحث عن العلامات المميزة للرجل إلى رواية القصة كاملة بهدف إقناع رياض حقيقة الوضع، كما بحث عن مجمل الحالات والتحولات في البنية السردية للقصة، من خلال توظيفه الدقيق لملفوظ الحالة، إذ "يعود الراوي إلى الماضي لذكر ما حدث مع هذا الرجل أثناء رؤيته إذ بينه وبين رجل يجسد وضعه ملفوظ حالة فصلي (**disjonctif**) يتقدم الرجل إذن كفاعل حالة في فصلة (**disjonction**) عن موضوع قيمة متماه في شيء بدأ ينحصر ويتشكل تدريجيا في برنامج سردي **(programme narratif)** يرمي من خلاله الرجل إلى الدخول في وصلة (**conjonction**) بالعروس"[1]، ليكتشف **رشيد بن مالك** أن الراوي هو نفسه يعد فاعلا في عملية التحري وأن رياض ما هو إلا فاعلا مساعدا، كما أن مجرى القصة تغير بعدما كان موضوع القيمة هو البحث عن الرجل نكرة أصبح البحث عن العروس، نشير هنا أن هذه المقاربة احتوت على بعض الجوانب النفسية، كتوظيفه المصطلحات التالية: شعور بالنقص استعداد لتعويضه، إحساس.. التي توهم القارئ أن الناقد قد استعان بالتحليل النفسي

[1]– رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، ص: 54.

الفرويدي في دراسته وهذا طبعا لا يتماشى ومنهجه النقدي، وذلك من خلال قوله: "فولدت هذه الوضعية عند الراوي شعورا بالنقص أبدى استعدادا لتعويضه بتوجيه الدعوة إلى رياض للتحري عن رجل ينتابه إحساس بأنه يبحث عن بندقية تتمازج مع العروس فتتوحد قيم الموت والحياة توحدا يحدث حالة تناقض قصوى تتحكم في سلوك المواطن الفليسطيني"[1].

كما حلل "قصة عائشة" لـ أحمد رضا حوحو بالطريقة نفسها مطبقا مقولات **غريماس** وتظهر في وصف الراوي من خلال ثنائية الماضي والحاضر للحالة المزرية التي تعيشها المرأة في المجتمع الجزائري وعائشة واحدة منهن، في حين لم تحظ دراسته لرواية "ريح الجنوب" من حيز الدراسة سوى بضع صفحات فقط مقارنة بالدراستين السابقتين، وهذا راجع إلى اختياره لتقنية واحدة لدراسة النص الروائي وهي "سيميائية الفضاء" معتبرا أن "التحليل السيميائي ينطلق من فرضية مفادها أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون وتنظر إليه على أنه مركب كالكلام؛ أي ما يدل عليه (المضمون) هو من غير طبيعة ما يدل به (التعبير)، ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله"[2]، ليتخذ من هذه الفرضية المنطلق الأساسي لدراسته، مستوقفا عند فضائين مركزين في النص هما: القرية والمدينة، "فالقرية ليست مجرد شكل هندسي، إنما هي عنصر فاعل في علاقة تضاد مع رغبة نفيسة في الاستراحة من تعب الدراسة"[3]؛ حيث ينعكس واقع القرية بكل ما يحمله من أسى على نفسية البطلة نفيسة التي تشعر باليأس والضياع، وفي المقابل واقع المدينة الذي يبعث في ذاتها التجدد والتغير والتحرر، لأن هذا الفضاء يحمل قيما جمالية متمثلة في شوارعها، عماراتها بنياتها وغيرها.

وبنفس الخطوات الإجرائية يقارب **رشيد بن مالك** في كتابه "**السيميائيات السردية**" رواية "نوار اللوز" لـ **واسينى الأعرج**، و"حكايات كليلة ودمنة" لـ **ابن المقفع**، ورواية "عواصف

[1]– المصدر السابق، ص: 65، 66.

[2]– المصدر نفسه، ص: 93.

[3]– المصدر نفسه، ص: 77.

جزيرة الطيور "للروائي **خلاص جيلالي**، غير أن دراسته لرواية "نوار اللوز" لاقت الحظ الأوفر وأخذت الحيز الأكبر من الدراسة، لأنه حللها ضمن الآليات التالية: النظام السيميائي لفاتحة الرواية أي البحث في مستويات النص وأشكال بنينته، سيميائية العنوان، البنية السردية وتجلياتها الدلالية، تصنيف الشخصيات وتأطير مكوناتها الشكلية والدلالية، كما نلاحظ أيضا أن الحكاية التي اختارها من حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع هي"الحمامة المطوقة" كنموذج للدراسة في كتابه السابق الذكر نجدها أيضا في كتابه "**من المعجميات إلى السيميائيات** " من صفحة (276-301) بالتحليل نفسه، بالإضافة إلى مقاربته السيميائية لرواية "الصحن" لـ **سميحة خريس**، وقصة "عائشة" لـ **أحمد رضا حوحو** من صفحة (333-351) التي تم دراستها أيضا في كتاب "**السيميائيات السردية**" من صفحة (69-93) .

اعتمد في تحليله للنصوص على الخطاطات والجداول التوضيحية لتعين القارئ على فهم الدراسة والتحليل، غير أن هناك من يرى بأن استخدام مثل هذه الأشكال التوضيحية تعد من "الإغراءات التي يخضع لها السيميائيون أكثر من سواهم"[1] وهذا أمر طبيعي لأن **رشيد بن مالك** تبنى الاتجاه السيميائي الذي أثر عليه كثيرا في مقاربته النقدية.

يواصل **رشيد بن مالك** بحثه في مجال سيميائية السرد، فألف كتابه "**السيميائيات السردية**" الذي قسمه إلى قسمين: خصص الأول لمدخل نظري، وجعل الثاني للجانب التطبيقي، وكانت غايته من هذه الدراسة هو "إلقاء حزمة أخرى من الضوء على السيميائية بوصفها خيارا منهجيا مغايرا للمناهج النقدية التقليدية، بما يساعد على تطوير"سيميائية عربية" ليست نسخة حرفية أو مطابقة للسيميائية في الغرب"[2].

إن المتأمل للمدخل النظري يظن أن الناقد يستحدث عن السيميائية السردية الغربية فحسب إلا أنه وقف عند بعض النماذج العربية التي تلقت هذا المنهج، ساعيا إلى تثبيت معالم هذه النظرية، على هذا الأساس أعاد ذكرها في الكثير من المواضع، وقرأ هذه

[1]- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، دت، ص: 16.

[2]- رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2006، ص: 07.

الانجازات العربية ضمن مجال نقد النقد، والتي كان لها إسهاما كبيرا في الخطاب النقدي العربي، مركزا على إنجازات كل من **عبد الحميد بورايو** في كتابه "التحليل السيميائي للخطاب السردي"، **محمد الناصر العجيمي** في كتابه "في الخطاب السردي نظرية غريماس" **محمد القاضي** في كتابه "تحليل النص السردي"، و**سعيد بنكراد** في كتابه "مدخل إلى السيميائيات السردية"، معللا سبب اختياره لهذه النماذج دون سواها بقوله: "هو صادر عن قناعتنا بأن هذه البحوث تعكس بشكل نسبي الجهود التي تبذل في سبيل الارتقاء بالنقد العربي من الرؤية المعيارية إلى الرؤية العلمية وتعكس أيضا الطاقات التي عبأها أصحابها لقراءة وفهم التوجهات المنهجية في تحليل النصوص السردية من منظور سيميائي (...) بالإضافة إلى اعتمادها بعض حكايات كليلة ودمنة موضوعا للممارسة النقدية التي اختلفت من باحث إلى آخر في طريقة التحليل أولا وفي التخريجات الدلالية ثانيا"[1].

وهذا ما قام به **رشيد بن مالك** أثناء قراءاته لهذه النماذج موضحا اختلاف النقاد في تحليلاتهم للمدونة نفسها "حكايات كليلة ودمنة"، غير أنه لم يكن منصفا في قراءاته للجهد الذي بذله **سعيد بنكراد** في مجال السرد، حيث لم تتجاوز القراءة صفحة واحدة ولم يحدد النص الذي اشتغل عليه على خلاف **عبد الحميد بورايو** في تحليله لحكايتي "الحمامة المطوقة" و"قصة الحمامة والثعلب والملك الحزين"، و**محمد الناصر العجيمي** في حكايات "الأرانب والفيلة"، و**محمد القاضي** في تحليله لحكاية "الأسود وملك الضفادع"، بل كانت قراءته مجرد إشارات إلى الجهود التي بذلها **بنكراد** لفهم السيميائية، كما أخذ عليه "أن النتائج التي انتهى إليها على أهميتها، لم تنهض على الإحاطة الشاملة باعتراضات السيميائيين أنفسهم على بعض الأطروحات النظرية (أنظر في هذه الدراسة: التوجهات السيميائية بعد 1992) ولو تم فعلا الإطلاع على هذه البحوث لنحت الدراسة نحوا آخر"[2]، لكن على الرغم ذلك يقر في موضع آخر بأهمية كتاب "**مدخل إلى السيميائيات السردية**" لـ بنكراد، بل

[1]– رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص: 34، 35.

[2]– المصدر نفسه، ص: 41.

"ويعده إنجازا مهما في الدراسات السيميائية العربية وتكمن أهمية هذا البحث في بساطة خطابه النقدي ومرونته وأصالته، ووضوح مضمونه الناجم عن تمثله لهذا التيار في أصوله ومقاصده المنهجية "[1]، واتسمت قراءاته للدراسة التي قام بها **محمد القاضي** بنوع من الاعتراض وعدم الرضا عن تحليله؛ لأن نتائجه "محصلة لتحليل تقف ورائه مقاربات منهجية متنوعة ومتضاربة أيضا وتختلف من حيث الأهداف المسطرة وتفتقد إلى إشكالية بحثية واضحة "[2].

انتهج **رشيد بن مالك** في معظم مؤلفاته النقدية منهجية خاصة جعلته يختلف عن باقي دراسات النقاد من خلال وضعه "مقدمات منهجية" كانت بمثابة عتبة يقف عندها القارئ أو الدارس على حد سواء، لمعرفة مسائل التنظير والتأصيل ليتسنى له فهم الممارسات التطبيقية وهذا ما نلاحظه في هذا الكتاب، حين خص الجزء النظري بمقدمتين للمنهجية تجلت الأولى في صفحة (9)، أما الثانية فكانت بعنوان "اعتبارات أولية " في صفحة (33)، حتى الجزء التطبيقي لم يخلو من هذه المنهجية بحيث كان يضع لكل دراسة مقدمة بمثابة تمهيد أطلق عليه العديد من العناوين مثل " اعتبارات منهجية " في صفحة (45).

استخدم في مقاربته للنصوص السردية الكثير من الجداول والترسيمات والخطاطات وبعض الرموز الرياضية وكأن القارئ أمام النماذج الرياضية، بوصفها أكثر تعبيرا وتوضيحا وإدراكا للقارئ أثناء شرحه وتحليله وتفسيره لعناصرها، على أساس أن لغة الجداول والبيانات أدق وأبلغ من لغة الكلام، التي يمكن أن يطول الكلام فيها دون فائدة، وهذا ما أقر به قائلا: "نظرا لما تقدمه هذه الرسومات من معارف علمية قد تعجز التراكمات الوصفية في الكلام عن بلوغها وإدراكها"[3]، وقد ورد في هذا الكتاب الكثير من الخطاطات موجودة في الصفحات

[1]– جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران، دط، 2003 ص: 11.

[2]– رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص: 40.

[3]– علي سحنين، السيميائيات السردية وخطاب التنظير في تجربة رشيد بن مالك النقدية، مجلة سيمات، البحرين، ع1 جانفي 2014، ص: 69.

التالية: (17، 37، 59، 89...)، والجداول (77، 92، 93، 94، 95، 112، 140، 149، 150...) أيضا مثالا عن المعادلة الرياضية بقوله :"استنادا إلى الملفوظين (1)، (2) نحصل على المعادلة الآتية التي تؤكد تماثل التجربتين: ب=ج، ت=د "[1]، وفي صفحات أخرى: (83، 84، 85، 86، 105...)

وعلى الرغم من اعتراض بعض النقاد على هذه المنهجية وفي مقدمتهم **بشير تاوريرت** لأن هذه الدراسات أصبحت "خالية من الروح الجمالية التي يتطلع إليها النص الجزائري (...) فهذه الروح كادت تزهق تحت وقع تلك الآليات والموجهات والعوامل"[2]، إلا أن **تاوريرت** اعترف بالإسهامات الكبيرة التي قدمها **رشيد بن مالك** في مجال السيمياء، بل عده "واحدا من أساطين التأسيس للسيميائية السردية في الجزائر"[3].

تناول **رشيد بن مالك** في الجانب النظري من كتابه "**من المعجميات إلى السيميائيات** " العديد من القضايا منها: واقع البحث السيميائي في الفكر العربي والغربي، نصوص مترجمة ودراسات في المعجميات والسيميائيات، الموضة وبعض انعكاسات الحياة الاجتماعية خلال 1830 في مفردات صحف الموضة لتلك الحقبة، وإبراز الظروف الاجتماعية والاقتصادية الجديدة التي حكمت المجتمع الفرنسي، وأخذت الإحالات والبيبليوغرافيا صفحات عديدة من (91-167) ساعدته على معالجة مثل هذه القضايا، بالإضافة إلى موضوعات الروح السيميائية الجديدة ومدخل إلى قراءة المعجم المعقلن، السيميائية والسيميولوجيا في المعاجم المزدوجة والقواميس العامة.

هذا التنوع في الموضوعات يدل على الثراء المعرفي الذي تميز به **رشيد بن مالك** إزاء هذا المنهج، واستفادته من مختلف الأبحاث والدراسات العربية والغربية خصوصا كيف لا؟

---

[1]- رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص: 132.

[2]- بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006، ص: 140.

[3]- المرجع نفسه، ص: 143.

وهو متأثر تأثرا بليغا بأطروحات رواد السيميائية وأفكارهم، هذا التأثر هو الذي ساعده على فك طلاسم المنهج السيميائي وولوج عالمه، لتحديد معالمه وتبسيط مفاهيمه وتطبيق آلياته على الخطاب السردي، كما أن اختصاصه في سيميائية **غريماس** جعله لا يولي اهتماما كبيرا بسيميائية **سوسير** و**بيرس** واستبعدهما من الدراسة، لأنها على حد رأيه "لم تؤد أي دور في التطورات التي عرفها البحث النظري (...) كما أن السيميائية الأوروبية بدأت في تجاوز الحواجز النقدية المتمثلة في المعارضة العفوية التي انتصبت لها في الولايات المتحدة"[1]، لكن هذا الرأي لا يلغي أهمية الأطروحات والأفكار التي أتى بهما وبالأخص **سوسير** رائد اللسانيات التي تعد البؤرة التي انبجست منها جميع المناهج النقدية.

إذن حقق **رشيد بن مالك** بجهوده النقدية المتباينة تنظيرا وانجازا وترجمة نقلة نوعية في مجال السيميائيات السردية، وذلك بتعريفه هذه النظرية في الثقافة النقدية العربية واثبات كفاءتها باستثمار مقولاتها الإجرائية في مقاربة الخطابات السردية، كما كشفت هذه الجهود عن حسه النقدي باهتمامه الكبير بالمصطلح النقدي، وسعيه إلى تضافر الجهود العربية للبحث في خلفياته الفلسفية والفكرية والنقدية قبل نقله وترجمته وتوظيفه في الدراسات العربية والاتفاق على مصطلح واحد يخرج الخطاب النقدي العربي المعاصر من هذه المعضلة.

ب2-محمد الناصر العجيمي والتعليمية التنظيرية:

يمثل كتاب "**في الخطاب السردي نظرية غريماس** "للباحث التونسي **محمد الناصر العجيمي** جهدا تنظيريا وطفرة نوعية في مجال السيمياء على الرغم من عدد صفحاته القليلة التي لا تتعدى 140 صفحة، إلا أن مؤلِّفَه بذل جهدا كبيرا في التعامل مع هذه النظرية وتمثّله لأدواتها الإجرائية على الرغم من وجود صعوبة كبيرة في استيعابها، لأن أطروحات **غريماس** وأفكاره مبثوثة في مؤلفات ودراسات عديدة، وفي مقالات منشورة في مجلات متخصصة تطلب جهودا كبيرة لفهمها وفك رموزها، وهذا ما صرح به **العجيمي** في بداية

[1]- آن إينو، تاريخ السيميائية، ص: 14، 15.

دراسته قائلا: "تهيّبنا الإقدام على بسط نظرية غريماس السردية وتقحّم فكر هذا المنظّر لما يحف به من إشكال وتعقيد يجعلان مباشرته بمثابة المجازفة (...) لأن غريماس لم يؤلف دراسة تستوعب في نظرة تأليفية جامعة جهازا نظريا يتيح للدارس مرجعا ميسور التناول، فنظريته تمتد على مجموعة هامة من الدراسات المنشورة في مؤلفات مستقلة أو ضمن مجلات مختصة وهي علاوة على هذا على حظ وافر من الثراء والنفاذ بحيث تتطلب مجهودا مضنيا لتعرفّها وفك رموزها"[1].

يفتتح **العجيمي** كتابه بتقديم عنونه بـ "مشكلية الدراسة" تحدث فيه عن الصعوبات وأهم الإشكالات التي واجهته أثناء محاولته لفهم نظرية **غريماس**، من بينها قلة الدراسات العربية حول هذه النظرية تنظيرا وتطبيقا في تلك الفترة، وهو ما ولّد عنده شعورا بأنه طرق أرضا بكرا، وأورد بعض الأمثلة حول الدراسات العربية مثل: دراسة **سمير المرزوقي** "مدخل إلى نظرية القصة" أما باقي الدراسات فقد كانت على شكل مقالات منشورة في مجلات مختلفة كدراسة لـ **أمينة رشيد** "السيموطيقا: مفاهيم وأبعاد" مجلة فصول، **سامية أسعد** "سيميولوجيا المسرح "مجلة فصول **ماري زيادة** "النص المسرحي والحداثة "مجلة الفكر العربي المعاصر[2] وغيرها، متناسيا بذلك أهم الدراسات التي تناولت هذه النظرية بالشرح والتحليل والتطبيق نذكر منها على سبيل المثال[3]:

-**أنور المرتجي** في كتابه "سيميائية النص الأدبي "1987.

-**علي العشي** "تحليل سيميائي للجزء الأول من كتاب الأيام لطه حسين عام 1976.

-**عبد الحميد بورايو** "القصص الشعبي في منطقة بسكرة "1986.

-**محمد مفتاح** "التحليل السيميائي أبعاده وأدواته "1987.

-**حميد لحمداني** "بنية النص السردي "1991.

---

[1]- محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص:07.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 13، 14.

[3]- ينظر: سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، دط، 2009، ص: 185.

لينهي تقديمه بتحديد الأسس التي بنى عليها عمله، محاولا توخي الدقة والوضوح والتزام الأمانة العلمية بإحالته للمراجع والمصادر التي استقى منها مادته المعرفية، وأيضا التوفيق بين متطلبات الغاية التعليمية من تحليل وتبسيط وما يتطلبه البحث العلمي من دقة وصرامة إلا أنه في المقابل أهمل عناصر الدراسة العلمية كالمقدمة التي همشت من عمله وأيضا عدم تثبيت مصادره المعتمدة في آخر الكتاب، مشيرا إلى الصعوبة التي واجهته أثناء ترجمته للمصطلحات مبررا بأن عمله نابع من مجهود فردي، غير أنه في بعض الحالات النادرة كان يستعين ببعض زملائه لترجمة بعض المصطلحات، وعلى الرغم من ذلك يعترف "بأن عددا من المصطلحات المترجمة يحتاج إلى إعادة نظر وتعديل"[1]، وهذا صحيح لأن هناك الكثير من المصطلحات متداخلة مع بعضها البعض، وهو ما نجم عنه الغموض وعدم الفهم، كما "أن هذه الطريقة في التعامل مع المصطلح ستؤدي من دون أدنى شك إلى تضخم لا يساعد في جميع الحالات على إقامة وصلة علمية حقيقية بالقارئ"[2].

وهذا ما نلاحظه في القسم الثاني الخاص بـ: "علم الدلالة" حين أقر بصعوبة الإلمام به وبجوانبه وتفرعاته المتشعبة، مشيرا في الهامش إلى ترجمة مصطلح "**علم الدلالة**" الذي يطلق على تسميته بمصطلح "**العلامية**"، هذا الأخير ترجمة للمصطلح العربي **(sémiologie)** أو **(sémiotique)** والاختلاف في المصطلح لم يكن في بداية نشأة العلم المعني بريئا يعود إلى أسباب تخص مجال الدراسة الدلالية وحدودها"[3]، فهذا التداخل بين مصطلحين مختلفين يوقع القارئ لاسيما الباحث المبتدئ في حيرة من أمره، ويولد لديه التباسا مستعصيا على الفهم وعدم ضبط المصطلح والتفريق بين ما هو دلالي وما هو سيميائي.

تنتظم دراسته في مستويين: مستوى خاص بالبنية السطحية وآخر بالبنية العميقة؛ حيث تتضمن الأولى بدورها مكونين أساسين هما: المكون السردي (**le composont narratif**)

[1]– محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي ص: 17.

[2]– رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص: 38.

[3]– محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، ص: 21.

والمكون التصويري **(composont figuratif)**، موضحا في المكون الأول مصطلح السردية كما عرفها **غريماس** ليقف عند مصطلح **الأنموذج العاملي** كما يسميه ويعرفه بقوله: "هو نظام خاضع لعلاقات قارة بين العوامل ومن حيث هو صيرورة قائمة على تحولات متتالية ذلك أن السرد ينبني على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن"[1].

يبدو أن **العجيمي** لم يسلم من إشكالية ترجمة المصطلحات، فهو مرة يطلق مصطلح "**الأنموذج العاملي** "ومرة ثانية "**النظام العاملي**" ومرة أخرى "**الأنموذج التجريدي** "، حتى إن المصطلحات التي تم الاتفاق عليها وشائعة الاستعمال تم تغييرها من مثل : المؤتي، المؤتى إليه أثناء تقديمه لمثال توضيحي من حكايات كليلة ودمنة نص "الأرانب والفيلة" بقوله:" فهذان المصطلحان يقابلان مصطلحي المرسل، المرسل إليه "[2].

أما المكون التصويري: الذي ربطه بمصطلح "صوري"، يوضحه من خلال المثال الذي قدمه **غريماس** حول التشكيل التصويري حين طرح سؤالا "متى يصبح الخطاب إذن تصويريا؟ فيجيب عندما يشحن الموضوع بشحنة دلالية تخول للذات أن تدركه من حيث هو صور تمثيلية"[3]، وضمن هذا التشكيل هناك ما يسمى بالمسار الصوري وهو"مجموعة صور متلاحمة يشد بعضها بعضا ويحيل بعضها على بعض، فالسيارة والقطار والحافلة والطائرة تؤلف مسارا صوريا يحمل عنوان "وسائل النقل"[4].

كما حاول تحديد الفروق بين مصطلحي الخطاب والسردية باعتبار أن الأول يدل "على النص المقروء في حقيقته المادية، ومن حيث هو نص مكتوب بلغة معينة، وتستغرق قراءته وقتا معلوما، كما تخضع لترتيب زماني خطي... والسردية على النقيض من ذلك على ضرب معين من القراءة، وطريقة خاصة في وصف المادة وتنظيمها، أي إعادة كتابتها انطلاقا من فرضية مفادها أن المعنى ليس معطى قبليا، إنما يستخلص من فنون التآلف

[1]– المصدر السابق، ص: 38.

[2]– المصدر نفسه، ص: 39.

[3]– المصدر نفسه، ص: 79.

[4]– المصدر نفسه، ص ن.

والاختلاف والتقابل القائمة بين الوحدات التركيبة العاملية والتحولات المتتابعة في المحور السياقي، ولا تختص السردية على الخطاب الأدبي، بل يجوز تطبيق مقولاتها على نصوص غير موسومة أدبيا، كالنصوص الحضارية الفكرية والسياسية والقانونية"[1]، يكشف هذا التعريف عن الاختلاف الواضح بين الخطاب الذي يستلزم توفره على هذه الخصائص: النص الخطي (المكتوب)، التسلسل الزمني للأحداث، وبين السردية بوصفها علما له قوانينه وإجراءاته القابلة للتطبيق على النصوص الأدبية وغير الأدبية. أما المستوى الثاني يرتبط بالبنية العميقة، ويوضحه **العجيمي** بأنه "البنى التحتية العميقة المتحكمة في البنية السطحية والمولدة لها"[2]، وكانت انطلاقة **غريماس** في دراسة هذه البنية من خلال التقطيع إلى وحدات دلالية صغرى أطلق عليها تسمية "المعانم "، والمعنم (**séme**) عنده هو وحدة دلالية صغرى يكتسب دلالته في ضوء علاقته مع وحدات دلالية أخرى من خلال التآلف والاختلاف وهو يختلف عن **اللفظم** المرتبط بالصورة الدالة التي تحيل إلى دلالات متعددة، ووقف عند المربع الدلالي موضحا علاقات الاختلاف والتقابل التي تكون بين الوحدات الدالة، وقد أطلق عليه أيضا "المثال التأليفي " (**Modèle constitutionnel**) [3].

بعد مناقشته هذه البنيات ومحاولة تبسيطها للقارئ، بصورة سريعة وموجزة، لأن دراسته كما يقول عنها "تستهدف أساسا التعريف بالخطوط الكبرى لنظرية تستمد أصولها من "علم" هو علم الدلالة"[4]، راح يطبق هذه الجوانب النظرية على بعض النصوص التراثية، ممثلا بنص "**الأرانب والفيلة**" كنموذج للدراسة، موضحا بنيته الداخلية القائمة على تحول من وضعية اتصال إلى وضعية انفصال عن الموضوع، لأن الذات الفاعلة (الأرانب) حاولت استرجاع ما أخذ منها وهو (العين)، وفق النموذج العاملي (**Modèle actanciel**) موضحا الدور الذي لعبته "الأرنب فيروز –بعد تلقيها إذنًا من ملكها– للقيام بانجاز نقيض يهدف إلى

[1]– المصدر السابق، ص: 71.

[2]– المصدر نفسه، ص: 87.

[3]– المصدر نفسه، ص: 93.

[4]– المصدر نفسه، ص: 106.

محو الافتقار وإزالته"[1]، من خلال خطتها التي حاولت بها إبعاد الفيلة عن العين باستعانتها بالمساعد (ضوء القمر وغيره).

يتضح لنا مما سبق بأن الدراسة التي قدمها **العجيمي** في ضوء استلهامه مرتكزات سيميائية **غريماس** تمثل جهدا نقديا غايتها توضيح معالم هذه نظرية، على الرغم من إهماله بعض القضايا وشرحه للبعض منها بصورة سريعة ومختزلة، وهذا التصريح يؤكد ذلك في قوله: "التزمنا منهجا تعليميا في البسط والتحليل واستجابة لهذا السبب بالتحديد اضطررنا إلى إهمال مسائل هامة مازالت محل بحث وإثارة للجدل"[2]، لكن هذا لا ينفي أبدا مدى استيعابه المنهجي ووعيه النقدي بضرورة الانفتاح على المنجز الغربي دون التطبيق الآلي لمناهجه "فالمهم في تعرف هذه المناهج لا تكمن في تطبيقها تطبيقا آليا–وإن أبيح ذلك في مراحل أولى بغية تمثلها– بقدر ما يمكن في استيعاب طرقها في "الشكلنة" فتقف أدوات البحث عندنا ونقوّمها، ونهيئ بذلك السبيل إلى أدبنا حتى يستشرف آفاقا جديدة"[3]، فدعوته صريحة إلى تمثل الإجراءات المنهجية الغربية لكن مع استيعابها ومحاولة تطويعها وتقويمها لملائمة طبيعة النص العربي، فهذه الدراسة تبقى من أولى وأهم الدراسات التي عرّفت بنظرية **غريماس** السيميائية، مستفيدا من أبحاث كل من **غريماس، كورتيس، جون كلود كوكي...** برجوعه إلى الكتب الأصلية وبالأخص كتب **غريماس** للإلمام ببعض جوانبها النظرية وتوضيح كيفية تطبيقها على النصوص السردية، على هذا الأساس "قد تكون هذه الدراسة كفيلة بأن تسد ثغرة في الدراسات العربية، وجديرة بأن تنتظم ضمن الأعمال القليلة التي أولت عناية للجانب النظري، فاهتمت بتقديم النظرية وعرضها دون أن تجعلها مطية لبيان فاعلية الإجراء، ومؤهلة لأن تكون مرجعا تعليميا يعود إليه الدارسون بغرض الإفادة".[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص: 115.

[2]– المصدر نفسه، ص: 103.

[3]– المصدر نفسه، ص: 16

[4]– سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، ص: 191.

ب/ المستوى التطبيقي:

ب1-في الخطاب الروائي:

ب1-1-عبد اللطيف محفوظ ومسعى التوفيق المنهجي:

يعد كتاب "**البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظور سيميائية السرد**"* للناقد المغربي **عبد اللطيف محفوظ** أحد النماذج النقدية العربية التي تبنت أطروحات **غريماس** السيميائية، وعنوان كتابه يحيل إلى ذلك؛ حيث شمل على مقدمة وثلاثة فصول مزجت بين الجانبين النظري والتطبيقي يتقدمهم تقديم معنون بـ: "سياق الكتاب"، كتبه الأستاذ عبد الرحيم جبران، جاء الفصل الأول كتمهيد نظري لتحديد المستويات العميقة والمحايثة، وبناء الدلالة والخطوات المنهجية ناقش فيه الكثير من القضايا المتعلقة بالسيميائية السردية ومرجعياتها اللسانية والبنيوية، ليبحث في الفصل الثاني عن البنيات المحايثة في رواية "البحث عن وليد مسعود"، أما الفصل الثالث فقد خصصه للجانب التأويلي في هذه الرواية مستوقفا عند الكثير من القضايا والموضوعات لينهي عمله بملحق خصه لثبت الجهاز المصطلحي يصل عدده إلى 133 مصطلحا، متناسيا بذلك خاتمة الدراسة التي تعد من العناصر الأساسية في الدراسة العلمية، وهذا يدل على عدم اهتمامه بضوابط النظام الداخلي للكتاب.

ب1-1-1-المنهج:

حدد **عبد اللطيف محفوظ** بشكل صريح تصوره المنهجي في مقاربته للنص الروائي وذلك بقوله:" فقد آثرنا في تحليلنا لهذه الرواية الانحياز إلى سيميائيات السرد وحدها على اعتبار أنها ملائمة لشكل بناء الدلالة في هذه الرواية المركبة، وأيضا بوصفها جهازا نظريا ناجعا في تفكيك النص وإعادة تركيبة"[1]، هذا التصريح يجعلنا نظن بأن الباحث قد تمثل

* – هذا الكتاب هو في الأصل بحث مقدم لنيل دبلوم الدراسات العليا دكتوراه السلك الثالث من إشراف محمد برادة عام 1986.

[1]– عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية، مقاربة من منظور سيميائية السرد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر، بيروت، ط1، 2010، ص: 43.

سيميائية السرد تمثلا حرفيا، مما يستدعي طرح هذا التساؤل: هل استطاع فعلا الالتزام بآليات هذا المنهج في دراسته التطبيقية؟ أو طرأت عليها بعض التعديلات والتطعيمات من مناهج مختلفة وفقا لرؤيته الخاصة التي تنسجم وطبيعة المتن الروائي؟ هذا ما سنعرفه من خلال تتبعنا لمختلف تحليلاته.

وفي سياق توجهه السيميائي اعتمد على الكثير من المراجع العربية والغربية خاصة التي أثثت معالم بحثه، مستفيدا من أبحاث: **غاستون باشلار، ميخائيل باختين، رولان بارت، واين بوث كلود بريمون، جون كلود كوكي، جيرار جينت، لوسيان غولدمان، غريماس، فليب هامون جون ريكاردو، تودروف** وغيرهم، ودراسات هؤلاء النقاد مثبتة بحسب هذا الترتيب في المراجع الأجنبية مشيرا إلى العديد من المصطلحات الخاصة بالمنهج السيميائي، وبعض مصطلحات المنهج البنيوي، لأن طبيعة المنهج تطلب منه "العودة إلى البنيوية وخطابها قصد إتمام بناء عملية السيميائيات الواصفة التي تبدو ضرورية"[1]، ومن بين هذه المصطلحات نجد: مفهوم مستويات البنية العميقة (محيلا إلى المدرسة التوليدية التحويلية، سيميائية السرد عند **غريماس** و**راستيني** وعلاقة هذا العمق بالواقع الاجتماعي ووصل إلى نتيجة مفادها أن البنية العميقة مرادفة للبنية الدلالية، وتشمل ثلاث مستويات هي: مستوى الخطاب المتمظهر، مستوى السردية، ومستوى البنية الأولية للدلالة.

كما وقف عند بعض المصطلحات محاولا تقديم شرح موجز لها مثل: الاختزال **(Réduction)** (كيفية المرور إلى المستويات المحايثة)، ولكي يتحقق لابد "أن يعتبر الدلالة الكلية بمثابة سمة سياقية مع اعتبار الأجزاء المنضوية تحتها، والتي شكل أحيانا أكوانا دلالية صغرى –سمات نووية تقوم الدلالة الكلية باستثمار إحدى إمكاناتها ومعنى ذلك أن الاختزال نفسه يجب أن يعمل بموجب مراعاة وحدة التحليل وذلك لن يتم إلا بإقصاء

[1]– أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر– بيروت، ط1، 2007، ص: 221.

العناصر غير الملائمة"[1] وأيضا النحو السردي وعناصره الخاصة بالنحو السطحي المتمثلة في: الملفوظات السردية من نوع وظيفة /عامل، الملفوظات الصيغية، كأن تكون رغبة في تحقيق برنامج ما وتقوم على وظيفة الإرادة مثل: أنا أريد، وملفوظات وصفية وأخرى إسنادية وأيضا الوحدات السردية من تركيب التواصل، تكوين العمليات التركيبية، النموذج العاملي وغيرها، وقد تمكن من شرح هذه المصطلحات بدقة، لأن مرجعياته المعرفية المرتكزة عليها في دراسته كما قلنا آنفا مستمدة من مصادر أصلية وبالأخص كتب **غريماس**، وهذا يوحي بثقافته الواسعة وسعيه إلى الحصول على معلومات دقيقة وواضحة تضبط دراسته النقدية.

ب1-1-2-طبيعة الممارسة النقدية:

اختار **عبد اللطيف محفوظ** رواية "**البحث عن وليد مسعود**" للروائي **جبرا إبراهيم جبرا** كنموذج للدراسة، مرجعا سبب اختياره للشكل الروائي عموما إلى أن "الرواية تظل الأقرب إلى الجمهور بمختلف فئاته بفعل تضمنها المتعة والتشويق المغريين (...) وبفضل قدرتها على التحول إلى أشكال مسعفة تمنح المتلقي ما يتوفر له به حس المتابعة (...) ووظيفتها في تكوين المعرفة حول الواقع الاجتماعي والثقافي ورصد تحولاته"،[2] أما اختياره هذه الرواية بالتحديد، لأنها تعد من "الروايات النادرة التي استطاعت أن تستوعب حقبا تاريخية معقدة، فهي تبنى زمنها الداخلي على أساس زمن خارجي يمتد من بدايات القرن إلى 1972، وتعالج من خلال التحولات الفردية والاجتماعية التي طرأت على المجتمع العربي، مع الارتباط الجدلي المتين بالتحولات الطارئة على الأقطار العربية المستقلة (سياسيا) والقطر الفلسطيني المحتل"[3]، كما أن الحدث فيها ينمو ويتطور انطلاقا من الأحداث المنطوية على عدد من الحكايات تتصف ببنياتها الدلالية المعقدة، وهذه الأحداث خاضعة لمنطق الذاكرة التي يتم استحضارها.

---

[1]- عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية، ص: 62.

[2]- المصدر نفسه، ص: 25.

[3]- المصدر نفسه، ص: 26

بحث فيها عن البنيات المحاثية مستهلا هذه الدراسة بملاحظات أولية شملت العديد من العناصر هي: إشكالية تعدد الأكوان الدلالية، المبادئ الأولية للاشتغال التطبيقي، ازدواجية البناء الدلالي، مستوقفا عند أهم إشكالية يظن بأنها ستصعب عليه مهمة "إيجاد نموذج وصفي يضم كل الروايات، لأن نص البحث ينتمي إلى النصوص الحكائية التي تقدم مجموعة من الساردين الذي ينتج عنه تعدد الروايات للحكاية الواحدة"[1]، مفترضا إيجاد حلا لهذه المعضلة بالاعتماد على ما اقترحه **راستيني**؛ من خلال النظر إلى نوايا الساردين المعارضين للمحتوى الخصامي إذا كان حاضر في نواياهم بصورة قطعية، غير أن هذا الافتراض يرى بأنه لن يوصله إلى نتيجة صحيحة، محاولا اقتراح حلا آخر يتمثل في رؤية المشترك في الرواية فقط باعتباره الأساس الثابت لكل الروايات، وهذا يدل على اجتهاده الكبير وسعيه الحثيث لامتلاك رؤية واضحة لفهم الرواية.

كما أشار إلى إشكالية أخرى واجهته أثناء قيامه بالبحث عن البنية الأولية للدلالة تظهر في أن هذا النص الروائي المعقد في بناءه يتشكل من بنيات جزئية هي في الأصل مجموعة من أكوان دلالية صغرى، هذه الأخيرة لها دور كبير وفعال في منح الدلالة الكلية معناها العميق من خلال تعدد الحكايات ذات دلالة مستقلة، لكن انسجامها وترابطها الوثيق هو الذي منح للنص المعنى الكلي، ومحاولة الكشف عن الدلالة الكلية للرواية يستحيل ذلك ما لم تقسم إلى أكوان دلالية صغرى، وذلك من خلال مفهوم المقاطع، والمقطع "هو وحدة خطاب سردي مستقل قابل للتوظيف كنص حكائي غير أنه من الممكن أن يدخل كجزء تكويني في نص حكائي أكثر اتساعا، حيث يقوم المكان الذي يشغله بتحديد وظيفته في الاقتصاد العام في البنية السردية"[2]، بمعنى أن للمقطع وظيفتان وظيفة أولى تظهر في قدرته على تكوين حكاية مستقلة لها بدايتها ونهايتها، ووظيفة ثانية تتجلى في إمكانية تضمينه في حكاية كبرى أكثر اتساعا يساهم فيها انطلاقا من وظيفته الخاصة، وقد ساعده

[1]– المصدر السابق، ص ن.

[2]– المصدر نفسه، ص: 75.

هذا التقسيم إلى الكشف عن نوعية المقطع الذي تنتمي إليه الرواية بفضل فعالية هذه الأدوات الإجرائية وتحكمه الشديد بها.

إلى جانب بحثه عن البنية الأولية للدلالة وتحليلها ضمن مستوى السردية "باعتبارها المسؤولة عن التمظهر الذي لا يقوم إلا بإظهارها وشرحها، وعن البنية الأولية في شكلها المنطقي المدعم بمقولات النحو الأساس الخاضع في تركيبه للسردية"[1]، بمعنى أن الكشف عن هذه البنية لا يخضع لمقولات النحو الأساس، بل هو مرتبط بالسردية التي تظهرهما معا (البنية الأولية، النحو الأساس) هذا ما يجعلنا نطرح التساؤل التالي: هل استطاع الناقد الوصول إلى هذه البنية والكشف عنها في النص الروائي رغم بناءها الدلالي المعقد كما أقر بذلك سابقا أو لا؟

يبدو أن امتلاك **عبد اللطيف محفوظ** وعيا نقديا لمقولات **غريماس** وسعيه الجاد في بناء تصور سيميائي يكون صالحا لمقاربة النص الروائي العربي بغية الإمساك بكل جوانبه هو الذي دفعه إلى تطويع المنهج ليكون ملائما للنص الروائي، واللافت للنظر أيضا هو حضور شخصيته بقوة أثناء مناقشته أطروحات السيميائيين وتقديمه الأدلة والدفاع عن تصوره، وهذا ما يتضح لنا في قوله: "لقد لاحظنا في معرض حديثنا عن النحو السطحي أن حضور إحدى الوظائف الأساسية في مستوى التمظهر كافية لتكوين باقي الوظائف المرتبطة بها منطقيا (...) المأخوذة بعين الاعتبار من قبل كل السيميائيين فإننا سنسمح لأنفسنا بإبداء ملاحظة تشتق من نفس المبدأ تقريبا"[2]، وفي السياق ذاته يقول: "إذا كان راستيني يقترح الحل لهذه الإشكالية (...) فإننا نقترح حلا آخر"[3] وغيرها، كل هذه العوامل وغيرها ساعدته كثيرا على تخطي العواقب والإشكالات التي واجهته في الدراسة، كما أن حسه النقدي ساهم في خلق ذلك الانسجام بين تصوره المنهجي ونموذجه الروائي.

[1]– المصدر السابق، ص: 77.

[2]– المصدر نفسه، ص: 76.

[3]– المصدر نفسه، ص: 74.

وقف **عبد اللطيف محفوظ** في عنصر "ازدواجية البناء الدلالي" عند الازدواجية المعقدة التي بنيت عليها الرواية والمتمثلة في: الدلالة، الفضاء، الزمن، بيد أن هذه الازدواجية لا تحيل إلى الانفصام بقدر ما هي متصلة ومنسجمة مع بعضها البعض، لوجود حكايتين أو بنيتين سرديتين لكل واحد منهما فضاءها وزمانها ودلالتها الخاصة بها، والدليل على ذلك عنوان الرواية "البحث عن وليد مسعود" الذي حاول الناقد قراءته في علاقته بالنص، فكشف عن برنامجين سرديين "يتمثل الأول في غياب "وليد مسعود" ويرتبط بالبحث عنه غداة غيابه ويمثل الثاني في حضوره ويرتبط بحياته التي يربطها النص بمشروع البحث عن التوازن"؛[1] بمعنى أن غياب "وليد مسعود" وحضوره يشكلان حاضر الرواية وماضيها (قراءة المذكرات والاستحضارات...) وأن برنامج الغياب يضم برنامج الحضور، على هذا الأساس قدم توضيحا على ذلك بهذه المصطلحات التي استعارها من التطبيقات السيميائية لغريماس هو أن الغياب هو (الضام)، والحضور هو (المضموم)، وبالتالي "سيقسم البنية العميقة للنص إلى بنيتين: بنية مضمومة وبنية ضامة"[2] مختزلا النص عبر ثنائيتين هما: الحضور/ والغياب، مكتشفا الموضوع الأساسي الذي تقوم عليه الرواية هو البحث عن التوازن، الذي ينتج عنه عددا كبيرا من النصوص الحكائية الصغرى في تمظهراتها المختلفة المتمثلة في البحث عن تغيير العالم، الذي يؤدي بدوره إلى تحقيق ذلك التوازن، ممثلا لها بمخطط توضيحي يكشف عن مدى فهمه ووصفه الدقيق للرواية.

لكن بغض النظر عن تقسيم هذه البنية العميقة إلى بنية مضمونة وبنية ضامة، ألا يمكن أن يكشف عنوان الرواية مباشرة عن الموضوع الأساسي وهو "البحث عن وليد مسعود" كون معظم الروايات ذات النزوع الواقعي (اجتماعي، سياسي، تاريخي ...) تنسجم عناوينها مع مضامينها ليصبح هو البرنامج السردي الأصلي، وباقي الدلالات الأخرى تكون برامج سردية ثانوية متضمنة فيه.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 79.

[2]– المصدر نفسه، ص: 80.

استعان **عبد اللطيف محفوظ** بمخطط التواصل لـ **جاكبسون** أثناء شرحه هذه الوظائف (العمل، الجنس، الكتابة، المقاومة) التي تريد "ذات وليد" امتلاكها، في تحديده: مقطع التنسك من خلال مرسل، رسالة، مرسل إليه، وبالتالي مزج بين وظائف **جاكبسون** ونموذج **غريماس** في تحديد هذه البنى، متتبعا حالات انفصال الذات عن موضوعها الأصلي (التوازن)، والفرعي تغيير العالم من خلال وقوفه على ثلاثة طبقات من المرسلين: طبقة الإرسال العام التي تندرج من الإله إلى الأنبياء إلى الصالحين إلى الأب سبيرودون، وطبقة الإرسال الموضوعي المتمثلة في:(الفقر، الحرمان الظلم) وطبقة الإرسال الذاتي وتتصل بإرادة امتلاك قيمة التنسك باعتبارها قيمة اجتماعية مرموقة وتتحدد هذه الطبقة في الممثلين: (سليمان، وليد ومراد)، ورأى أن هؤلاء الممثلون لم يستطيعوا تغيير العالم لأن ذواتهم لا تمتلك الإرادة والمعرفة والقدرة على الوصول إلى الموضوع، وأثناء إشارته لحالة الاتصال والانفصال نجده يخطأ في وضع ترميزهما فتصبح الحالة الأولى تدل على الانفصال والحالة الثانية تدل على الاتصال، وهذا الخطأ تكرر معه في بعض الصفحات مثل: في الصفحة 110 مرتين وفي الصفحة 111 مرة واحدة، وهذا لا يتناسب مع التحليل لأنها تربك القارئ ولاسيما الباحث المبتدئ.

كما نلاحظ أثناء توظيفه للمصطلحات يقترح مصطلحا على الآخر، بسبب طبيعة المتن المدروس كاستخدامه مصطلح "الاختيار المؤهل" ومرة أخرى الكفاءة؛ لأن المصطلح الأول الذي ناقش فيه مقطع التنسك كان أقرب "وشبيها بالمقاطع البدئية للحكايات الشعبية، تلك المقاطع التي تقوم على اختبار مدى قدرة الذات على انجاز برامجها"[1]، أما مصطلح الكفاءة "تتصل بالذات المنجزة وتتعلق بالموضوعات الصيغية التي تؤهل الذات لكي تمتلك الكفاءة اللازمة لإنجاز برامجها"[2]، بمعنى أنه جمع بين المقولات البروبية في تحليل الحكايات الشعبية وبين سيميائية غريماس السردية، غير أن كلا التعريفين قريبان جدا من بعضهما إذا

[1]– عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة في الرواية، ص: 113.

[2]– المصدر نفسه، ص: 114.

لم نقل يحملان المعنى نفسه، لأن الذي يريد تحقيق الفعل هي الذات التي لابد لها من امتلاك قدرة ومؤهلات تجعلها تحقق ذلك.

واستخدامه مصطلحات تعود إلى بيئته المغربية مثل: العالم الجواني بدل العالم الداخلي والعالم البراني بدل العالم الخارجي، وهذه الترجمة نجدها عند معظم نقاد المغرب خاصة **سعيد يقطين** سبق ذكره، مستخدما بعض الترسيمات العاملية مثل: الذات هي وليد الموضوع الحصول على راهب، غير أن الموضوعات الأخرى جاءت في شكل دراسات تحليلية وغياب كلي للنموذج العاملي أو المربع السيميائي في موضوع عامر عبد الحميد الذي يدخل موضوعه ضمن بنية العمل هو ووليد (المواصلة والنجاح ثم التخلي والفشل) أيضا بنية الزواج ماعدا بعض النماذج حول النموذج الاجتماعي للعلاقات الجنسية لنموذج القيم الفردية، ووضع النموذج العاملي في مقطع الكتابة الخاص بالموضوعات التالية: تغيير ذهنية الإنسان العربي، تغيير الواقع العربي، طموح في تحقيق الثورة العربية من خلال رغبة الذات (وليد) في تحقيق ذلك إلا أنه يضع في خانة المساعد رمز خالي () بالرغم من أنه موجود وهو متمثل في ثقافة وليد كونه "مثقفا طليعا وقوميا يهتم بقضايا الفكر والأيديولوجيا ويؤمن بضرورة الاعتماد على التصنيع وإدخال التكنولوجيا مع ترك الحرية للعقل، لكي يمارس مهامه الإبداعية"[1].

كما استعان ببعض آليات التحليل النفسي والسوسيولوجي في فهمه طبيعة الثنائية النفسية التي تخص سلوك المثقفين ومعارضتهم للذات وليد سببه تعدد أيديولوجيتهم، إذ يقول: "وتعدد الرؤى التحليلية للواقع نفسه والمجتمع نفسه، الشيء الذي يجعل كل مثقف سواء أكان مفكر أم مبدعا منحازا إلى أيديولوجية أو مذهب فكري بعينه، يحاول من خلاله من جهة إثبات ذاته، ومن جهة ثانية إثبات صلاحية وأخلاقية مذهبه الفكري أو أيديولوجيته"[2] فمحاولة استثماره الأدوات الإجرائية لبعض المناهج، على الرغم من عدم إشارته لها في

[1]– المصدر السابق، ص: 185.

[2]– المصدر نفسه، ص: 187.

مقدمته المنهجية أو عنوان كتابه تأكيد على مدى براعة الناقد في التوظيف المعرفي وانسجامه ليتلاءم وطبيعة المتن الروائي.

في حين لم يحظ الجانب التأويلي من حيز الدراسة إلا بضع صفحات مقارنة مع الدراسات السابقة حول بناء الرواية ودلالته، وهذا أمر منطقي لمقاربتها بآليات كثيرة ضمن توجهات نقدية مختلفة، معالجا فيه بعض القضايا من بينها أهمية رواية "البحث عن وليد مسعود" والمحتوى الرمزي للعنوان وعلاقته بالمستوى النصي مركزا فيه على دلالة العنوان الذي اقتصر تحليله على شرح الكلمات على حدا دون أن يكون لعنصر التأويل دورا فعّالا في تفكيك هذه العلامات مفسحا مجال التأويل والقراءة للمتلقي أيضا مثلما ترك الكاتب نصه الحكائي مفتوحا لقابلية القراءات المتعددة، وهذا ما صرح به قائلا: "يتضح من خلال هذه الإمكانات غنى الرواية، وقدرتها على تصيد عدد كبير ومختلف من القراء وعلى احتواء عدد الأصناف المنتمية لذاكرة الجنس شكلا ودلالة"[1].

وفي تحليله سيميائية العنوان كان من المفترض أن يضعه في عنصر الكشف عن البنية المضمومة والبنية الضامة، لأن هذين البنيتان أسهمتا بشكل كبير في فهم وتحليل دلالة العنوان، ومنحه بعدا رمزيا يحمل دلالات مختلفة، وفي تناوله قضية البناء الشكلي والدلالي والثيمات، وكأنه إعادة لما تم مناقشته في الفصل الأول، لكن في شكل ملخص للرواية، مع وضع عناوين صغيرة لها مثل: الحركة المتنامية، التحولات، آثر الآخر الغيري ووقوفه عند العديد من الأيديولوجيات: كالأيديولوجيا المتصالحة، المغيرة، العدمية، بالإضافة إلى المؤثرات الخارجية التاريخية الخاصة بالحروب، وهذه القضايا أيضا تحيلنا إلى استفادة **عبد اللطيف محفوظ** من مقولات التحليل الاجتماعي، دون أن يكون إسقاطا كليا للمنهج وهذا ما صرح به أثناء حديثه عن علاقة الرواية بالواقع قائلا: "تستطيع تحديد الطابع العام لدراستنا الاجتماعية للنص الأدبي، في دراسة خارجية- داخلية لكل مستويات النص، غير

[1]- المصدر السابق، ص: 251.

أن كلمة خارجية لا تعني الإسقاط المباشر، بقدر ما تعني حضور الوقع الخارجي بكل أبعاده المحددة سابقا، في هيئة خلفية ذهنية تساعد على معالجة النص، لأنه من دون هذه المعرفة لا يمكننا أبدا أن نقاربه حتى في بعده الشكلي الخاص"[1]، فهذا التصريح النقدي أثبت مدى سعيه إلى بناء تصور منهجي دقيق يمكّنه من قراءة هذه الرواية المعقدة قراءة جديدة ضمن جوانب منهجية مختلفة: لسانية، بنيوية، شعرية، سيميائية سردية، سوسيولوجية دون التأثير على توجهه السيميائي المرتهن بالمقاربة النسقية وتجاوز الدراسة السياقية، محاولا استحداث نموذجا نقديا ينسجم مع ممارسته التطبيقية، في دمجه مختلف المناهج التي "تكون متقاربة ومتكاملة فيما بينها، وقد استطاع بفضل تركيب هذه المناهج ضمن منهج واحد متكامل أن يكشف العلاقة الوطيدة التي تربط بين مستويات السطح المميزة للنص"[2] فاعترافه بأهمية الأخذ من جميع المناهج، هو لإحداث منهج واحد متكامل في مقاربة النص ومراعاة خصوصيته "شريطة أن يتوفر المحلل والناقد على القدرة اللازمة لإحداث التوازن المنهج والنص العربي"[3].

مما يعني أن رؤية **عبد اللطيف محفوظ** تنتمي إلى أسطورة المنهج التكاملي، باعتبار أن لكل منهج نظرية وهذه الأخيرة لها "أنظمه قابلة للتحاور لكن التحاور بينها مشروط وأي نظرية يمكن أن تنتج عن الحوار تمر عبر الوعي بخطورة التلفيقية وعدم مشروعية الانتقائية حتى يتولد مشروع ممكن يستهدف إيجاد نظرية جامعة"[4]، يبدو أن نظرته للمنهج التكاملي ما هو إلا لخدمة النص دون إلحاق الضرر به، كما أن طبيعة النص الأدبي هي التي فرضت عليه هذا التعدد المنهجي، لأن "لغة الرواية تجسد ذلك المشترك الإشكالي بين الأنا

[1]– المصدر السابق، ص: 37.

[2]– المصدر نفسه، ص: 287.

[3]– المصدر نفسه، ص: 287.

[4]– محمد الدغمومي، نقد النقد، ص: 133.

والآخر"[1]، من خلال مظاهر الصراع بين الذات العربية والعدو الصهيوني، غير أن هذا التركيب والجمع والأخذ من مناهج مختلفة تعد مخاطرة ومجازفة في حق النص، على هذا الأساس يرى محمد **الدغمومي** أن عملية التوفيق بين عدة مناهج ستؤدي لا محال إلى التلفيق مصرحا بقوله: "إن هذه التوفيقية المعلنة سواء تلك التي تريد تطويع المناهج لصالح النص أو التي تريد تركيب نقد من عناصر منهجية ذات مرجعيات مختلفة هي تلفيق فقط، وإن حمل هذا التلفيق نزعة التكاملية بدعوى وجود نظرية تكاملية أو منهج تكاملي"[2].

إذن بنى **عبد اللطيف محفوظ** تصوره المنهجي من معظم المناهج النقدية المختلفة، من بنيوية إلى سيميائية سردية، نفسية، لسانية، بنيوية تكوينية، تأويلية، ساعيا إلى التوفيق المنهجي وإحداث توازنا نقديا في مقاربته هذا النص الروائي، وعلى الرغم من تجلي جهده النقدي بشكل كبير إلا أن هذه الدراسة تتطلب من القارئ التمعن الدقيق، وإلا لاحظ وجود الخلط المنهجي بدل التوفيق المنهجي.

كما عُرف عنه أيضا استعماله لغة سيميائية خالصة لاسيما في مؤلفاته الثلاثة: "آليات إنتاج النص الروائي، نحو تصور سيميائي" 2008، "فرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ" 2008، "سيميائيات التطهير" 2009، واستخدامه مصطلحات تحتاج إلى دارس متمكن وعلى معرفة بمجال السيمياء ليستطيع فهمها، من بينها مصطلح "**الدليل المركب**" ويقصد به (الرواية) و"**الدليل الإظهاري**" ويقصد به (النص الروائي) [3] وغيرها، لكن في هذا الكتاب استعمل لغة سهلة ومصطلحات واضحة، وتظل هذه الدراسات التي أصدرها **عبد اللطيف محفوظ** محاولات جادة وقيّمة في فهم نظرية **غريماس**، ومحاولة بناء تصور سيميائي سردي عربي أصيل في مقاربة النص الأدبي.

---

[1]– صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 2003، ص: 51.

[2]– محمد الدغمومي، نقد النقد، ص: 147.

[3]– ينظر: محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي، ص: 205.

ب2-في الحكاية:

ب2-2-عدي عدنان محمد والتعددية المنهجية:

يتألف كتاب "**بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس**" للباحث العراقي **محمد عدي عدنان** من 204 صفحة من منشورات عالم الكتب الحديث، وتقوم دراسته على تمهيد وثلاثة فصول تطبيقية وخاتمة، خصص التمهيد للجانب النظري عنونه بـ: "منهج البحث ومصطلحاته"، تطرق فيه إلى منهجي **بروب** و**غريماس** مستوقفا عند: أصول المنهج، الإرث النقدي عند بروب وتمثله لآراء الشكلانيين الروس خاصة **توماشفسكي شكلوفسكي، وج. بيديه** وغيرهم، وإفادته من بعض العلوم: كعلم النبات أو التشكيلات العضوية ومنها استعار مصطلح "**مورفولوجيا**"، موضحا مرتكزات المنهج البروبي وقوانينه وأهميته في دراسة الحكايات، ومدى صلاحيته وتطبيقه على حكايات البخلاء مستفيدا من أبحاثهم في دراسته فضلا عن استثماره أطروحات **جاكبسون** في مخططه التواصلي، مستندا على جملة من المراجع العربية والمترجمة التي بلورت تصوره المنهجي وأطرت عمله النقدي.

ب2-2-1- المنهج:

أفصح **عدى عدنان** عن طبيعة منهجه النقدي في مقدمة بحثه بمزاوجته بين منهج **بروب** الذي يمثل الثقافة الروسية و**غريماس** الذي يمثل الثقافة الفرنسية وذلك في قوله: "فقد استعانت هذه الدراسة بمنهج غريماس وزاوجت بينه وبين منهج بروب، بحيث نتمكن من خلال هذين المنهجين وضع منهج للدراسة يكون صادق التطبيق على بخلاء الجاحظ في ضوء هذين المنهجين، فيكون النص فوق القالب المنهجي وليس العكس؛ لأن بخلاء الجاحظ تختلف عن خرافات بروب الأسطورية ونصوص غريماس"[1]، معللا أيضا سبب هذه المزاوجة

[1]- عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ ، دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، عالم الكتب الحديث ودار ينبور، الأردن، العراق، ط1، 2011، ص: 23.

إلى "أن منهج بروب لا يتفق وتحليل التراث العربي، لأن هذا يختلف عن ذاك في البنية والأسلوب وإن استعارة كاملة لآليات هذا المنهج دون مراعاة خصوصية الموضوع العربي يقود دون شك إلى إخضاع المادة الأدبية إلى مواقف مسبقة"[1]؛ يحيلنا هذا الرأي أيضا إلى فكرة "المرجعية" التي تكلمنا عنها سابقا، وأثارت عدة تساؤلات وإشكالات بين النقاد حول إمكانية مراعاة المرجعية العربية للنصوص الأدبية التي تختلف بالضرورة عن النصوص ذات المرجعية الغربية، لأن مقاربة النص بمنهج هو في الأصل غريب عن بيئته، سيؤدي لا محال إلى المساس بخصوصيته، لذلك "لابد من أن نقوم بعملية مسح شامل للمناهج المعاصرة، أي مناهج الأغيار، من أجل أن نكتشف سؤالنا ومنهجنا الخاص (...) أنا لا يمكنني أن أخصص تراثي إذا أغلقت بابي ونوافذي، وظللت داخل تراثي، شريطة طبعا ألا يتحول الانفتاح لانبطاح"[2]، وهذه المسألة كشفت عن رؤى النقاد للمناهج النقدية الحداثية، بين التطبيق الحرفي لآلياته، أو محاولة التركيب بين عدة مناهج، أو المزاوجة بين منهجين.

استعار **عدي عدنان** بعض مصطلحات **بروب** و**غريماس** مستوقفا عند مفاهيمها مثل: الشخصيات، الوظيفة، الزمكان، البنية السطحية والعميقة، الحبكة، الدور العاملي، السارد أو الراوي، الوصل والفصل وغيرها، بالإضافة إلى بعض العوامل التي أثرت في **الجاحظ** فساهمت بشكل كبير في تأليفه لهذا الكتاب ومن أهمها: **العامل السياسي، الاجتماعي الأخلاقي، الفني**، وعلى الرغم من تحديد منهجه سالفا في دراسته للحكاية، إلا أننا نجده يعيده مرة أخرى في مقدمة الكتاب تحت عنوان "المنهج المقترح الذي تروم الدراسة السير على فهمه" حيث يقول: "بعد هذا العرض لهذين المنهجين يمكننا اقتراح منهج لدراسة بنية

[1]– عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دط، 1980، ص: 25. ذكره المصدر السابق، ص: 21.

[2]– عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1–2 1994، ص: 456.

الحكاية في بخلاء الجاحظ يقوم على منهجي بروب وغريماس ويراعي نص البخلاء بحيث يكون النص فوق القالب (المنهج) لا العكس"[1].

وكأنه يريد تنبيه القارئ بأن مقاربته لهذه الحكايات بمنهجين غريبين يحملان ثقافة مختلفة ليس بالأمر الهين، وبالتالي لابد من مراعاة الأخطاء التي يمكن الوقوع فيها، مضيفا في السياق ذاته "وهذا المنهج يقوم على مكونات بنية الحكاية في ضوء منهجي بروب وغريماس وهي: بنية العامل في بخلاء الجاحظ، البنية الوظيفية في بخلاء الجاحظ، بنيتا الاتصال والانفصال الزمكانية في بخلاء الجاحظ"[2]، إذن هذا التكرار والتأكيد يستوجب منا طرح التساؤل التالي: هل بإمكان الباحث الالتزام بآليات المنهجين معا ومراعاة خصوصية النص الحكائي؟ أو بمعنى أدق هل ستكون دراسته تطويعا وتطويرا للمنهج بتصحيحه وتعديله ليلاءم هذه الخصوصية؟ أو إن مقاربته لن تخرج عن التطبيق الآلي للمنهج دون مراعاة أي مرجعية ؟ وهذا ما ستوضحه لنا فصوله التطبيقية الثلاثة.

ب2-2-2-طبيعة الممارسة النقدية:

حاول **عدي عدنان** دراسة بنية العوامل في البخلاء، موضحا هيكل بناء هذه الحكايات من خلال تقسيمها إلى: الحكاية الجامعة (الإطار)، ويراد بها تضمين حكاية داخل حكاية أخرى وأعطى مثالا من حكايات الجاحظ كحكاية أهل البصرة من المسجدين، والحكاية المفردة وهي الحكاية التي تكتفي بحدث واحد "دون أن يكون هناك حكايات ثانوية غيرها"[3]، كحكاية "ليلى الناعطية" كما أعطى مثالا آخر عن الحكاية الجامعة تمثلت في حكاية (زبيدة بن حميد الصيرفي) مصرحا بتوضيح هذا التحليل بالشكل لكن لا وجود لهذا الشكل التوضيحي في الدراسة.

---

[1]- محمد عدي عدنان، بنية الحكاية في البخلاء، ص: 29.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص: 40.

كما جاءت دراسته للبنيات الكبرى للشخصيات بصورة سريعة ومبسطة، تفتقر لأطروحات بعض النقاد كفيليب هامون في دراسته للشخصية وأنواعها، فمثلا أثناء تقسيمه للشخصية إلى أنواع عدة: المرجعية، والتخيلية، والعجائبية وباقي الأنواع الأخرى في صفحة 43، 46 وتقديم مفهوم لها، لم يكلف نفسه عناء بالرجوع إلى بعض أعلام السيميائية السردية كـ: **غريماس فيليب هامون، كلود بريمون، رولان بارت** وغيرهم في تعريفهم للشخصية، باعتبار موضوعها من أهم المواضيع التي أثارت نقاشات مستفيضة بين النقاد فتعددت مفاهيمها، لأنها لم تقتصر على النوع البشري فحسب بل مست كل الأشياء، فغدت شخصية من ورق على حد تعبير **رولان بارت** فبرزت العديد من الدراسات النقدية سواء الغربية أو العربية التي تناولتها بالدرس والتحليل: ككتاب "سيميولوجيا الشخصيات الروائية" لـ **فليب هامون**" وكتابات **سعيد بنكراد** التي تناولت مستوى الشخصيات، إلا أن الباحث اكتفى بالرجوع إلى مرجعين هما: كتاب "بنية السرد في القصص الصوفي " لـ **ناهضة ستار**، وآخر "فن الخبر في كتاب لطف التدبير (أطروحة دكتوراه) إشراف **سامي عبد النبي**، والغريب أنه اعتمد عليهما كثيرا في إحالاته المرجعية، وكأن لا وجود للكتب النقدية التي كان لها إسهاما كبيرا في فهم نظرية **غريماس** السردية سواء العربية أو الغربية أو المترجمة، بل كان تركيزه على المرجعين السابقين فقط، مع توظيفه بعض المراجع التي اشتغلت على هذه النظرية.

لم يفرق الباحث في ذكره للشخصيات المرجعية بين الشخصية التاريخية والشخصية الدينية وبين الشخصية التاريخية الدينية والشخصيات الأدبية وغيرها، بل أورد بعض أسماء الشخصيات على أساس أنها شخصية تاريخية، أثناء حديثه عن الشخصية الاحترازية نجده يقول هي: "التي لا تقل أهمية عن الشخصية الأساس، فتسهم في بناء الشخصية الأساس أو دعمها، إذ يستشهد أحد شخوص الحكاية شخصية تاريخية فيذكر حديثا لها أو فعلا قامت به، كي يدعم فكرته التي يؤمن بها، فقد يذكر اسم الرسول (صلى الله عليه وسلم)، أو عمر

بن الخطاب أو الحسين البصري، أو اسم شاعر معين مثل يحي بن خالد، أو الكميت... وغيرهم"[1].

كان الأجدر به أن يصنف شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ضمن الشخصية الدينية ليس فقط بحسب مرجعياتها الخارجية بل ضمن توظيفها في سياق النص، حين أورد المؤلف العديد من أقوال الرسول (صلى الله عليه وسلم)على لسان الشخصية، ربما يعود السبب في ذلك إلى أن "الفصل بين الشخصيات المرجعية فيه شيء من الصعوبة؛ وسبب ذلك يعود إلى انفتاح تلك الشخصيات على اتجاهات شتى، فتراه رجل دين ويعمل في الجانب السياسي، أو شخصية دينية تاريخية أو شخصية دينية تعمل في ميدان الحرب أو شخصية تاريخية تمثل خليفة المسلمين كخلفاء الدولة الأموية والعباسية (...) وقد تجمع شخصيات بين كل ما تقدم (...) لذا فتصنيف الشخصيات التي يرد ذكرها في نص إبداعي ما، لابد من أن ينطلق من النص نفسه"[2].

لم يول الباحث اهتماما كبيرا بالشخصيتين (التخييلية، والعجائبية) وما يمكن أن تسهمه في بناء النص الروائي، لأن حديثه عنهما كان عرضا لا غير، على أساس أن حضورها في النص لم يكن قويا لاسيما في الشخصية العجائبية التي ظهرت في حكاية واحدة فقط، تمثلت في حكاية "ديك أهل مرو"، "إذ أكسبها الراوي صفات إنسانية اكتسبها من بيئة البخل التي يعيش فيها"[3]، ثم بحث عن البنيات الصغرى للشخصيات وقراءة بنية العوامل وعلاقتها ببعضها البعض ضمن علاقة تواصل **(Relation de communication)** بين المرسل والمرسل إليه وعلاقة الرغبة **(Relation de Desir)** بين الفاعل (الذات) والموضوع وعلاقة صراع **(Relation de Lutte)** المساعد والمعارض، لكن دراسته لهذا العنصر لم تقتصر على سيميائية غريماس، بل استعان أيضا بدراسة **رومان جاكبسون** الشهيرة الخاصة

[1]– عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء، ص: 44.

[2]– محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي، ص: 312.

[3]– عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء، ص: 46.

بالمخطط التواصلي، موضحا بأمثلة على ذلك من حكايات الجاحظ، ومركزا أكثر على المرسل، الرسالة المرسل إليه مهملا باقي العناصر الأخرى، كما في الشكل الآتي: [1]

المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه

(الحزامي) (الدعاء بالمغفرة) (الله عزّ وجل)

المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه

(الكندي) طلب الحصول على الطعام الجار– الساكن

باستعمال فعل الخدعة يؤول الفعل تأويلاً واهمًا

ويصدق البخيل ويقوم بالعطاء.

كما نلحظ أيضا أثناء تمثله للنموذج العاملي، يضع دائما الرسالة بين المرسل والمرسل إليه إلى جانب الموضوع والمساعد **(Adjuvant)** والمعارض **(Opposant)**، مع غياب تام للذات المنجزة في الكثير من المواضع مثل: [2]

المرسل ← الرسالة ← المرسل إليه

أحمد بن خلف الدعوة إلى الطعام صاحب الجاحظ ومن جاء معه

↓

المساعد ← الموضوع ← المعارض

الصبي والجد البخل صاحب الجاحظ ومن جاء معه

كما درس عناصر البناء السردي من زمان، مكان وشخصيات، مطبقا البنية الوظيفية (الفعل، الحدث) حسب المنهج البروبي على بخلاء الجاحظ، مستخرجا اسم الشخصيات ونعوتها من الحكايات؛ بوصفها "صفة جمالية يأتي بها الراوي لدعم الحكاية وتحسينها فيعطي للشخصية أبعادها الواقعية والاجتماعية التي تعيش فيها، وهو بذلك يظهر الفلسفة

[1]– المصدر السابق، ص: 58، 63.

[2]– المصدر نفسه، ص: 82.

التي يؤمن بها المجتمع بإظهاره فلسفة هذه الشخصية وما تؤمن به، ليخلف بذلك حالة ترقب عند (القارئ أو المتلقي) ودافعا في مواصلة القراءة"[1]، فذكره لصفات الشخصيات ومظاهرها التي تختلف من شخصية إلى أخرى رغم اتفاقها في صفة البخل، بهدف منحها أبعادا دلالية تميزها عن غيرها، مما يساعد القارئ على فهمها بكل ما تحمله من أبعاد واقعية واجتماعية تاركا أيضا دلالات عميقة في نفسيته، لأن صفة البخل لا تقع على عاتق الإنسان الفقير والضعيف، بل تمس كل الطبقات كحكاية **(خالد بن يزيد)**، والكثير من الأمثلة التي أوردها الباحث كحكاية **(زبيدة بن حميد الصيرفي)**، حكاية **(أحمد بن خلف)**، وحكاية **(يحي بن عبد الله)** وحكاية **(أبو جعفر الطرطوسي)** وغيرها، مستفيدا من التعريفات التي قدمها الجاحظ لكل شخصية من شخصياته البخيلة على هذا الأساس أسس الجاحظ فلسفة في البخل والبخلاء من خلال هذا التنوع الحكائي.

إن اشتغال الباحث على الجزء الخاص بذكر الشخصية ونعوتها فيه نوع من التقصير لأنه لم يعط أهمية كبيرة لهذا العنصر متجاهلا بذلك أهمية الشخصيات وبنياتها الكبرى في النص، بل كانت قراءاته لها مجرد تقديم أمثلة وشرح بسيط دون تحليلها بدقة، فلم تأخذ من حيز الدراسة إلا صفحة واحدة، متجاوزا بذلك أهميتها وأثرها في بناءه، واتسمت دراسته في الكثير من المواضع بالإيجاز أثناء تحليله لأي عنصر، فضلا عن إسهابه في إيراد العديد من الأمثلة، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى غياب بعض المفاهيم والخطوات الإجرائية الخاصة بالمنهجين لدى الباحث.

حاول تطبيق وظائف **بروب** على حكايات **الجاحظ** مستلهما البعض منها: كوظائف التمهيد المتمثلة في: وضعية بدئية، النأي أو الرحيل، المنع، ووظائف العقدة أو الحبكة الخاصة بـ: الاختبار، ووظائف الحل والإنجاز، مستخرجا أدوات الربط بين الوظائف التي قسمها بروب على النحو التالي: عملية الإخبار المباشر، دخول شخصية جديدة إلى مسرح

[1]– المصدر السابق، ص: 92، 93.

الأحداث، التكرار التحفيز، الوصف، موردا العديد من المقاطع التي حللها، واتسمت قراءته لها بالدقة والوضوح.

خصص الفصل الثالث لدراسة بنيتا الاتصال والانفصال الزمكانية مستخرجا: البنية الزمانية وعلاقتها بالشخصيات (العوامل)، مستوقفا عند بعض الأزمنة المتعلقة بمدونة **الجاحظ** فاستخرج **الزمن الحياتي** بنوعيه: الزمن الوصفي مثل حكاية **(أحمد بن رشيد)**، والزمن النفسي: كحكاية **(أبو مازن وجبل الغمى)**، وخوفه من زمن الليل وشعوره بالأمان في زمن النهار، و**زمن الفعل** (الحدث) بنوعيه أيضا: الزمن التاريخي المحدد كحكاية (**معاوية بن أبي سفيان)** وغير المحدد زمن التوقع كحكاية **(زبيدة بن حميد الصيرفي)**، والزمن السردي، ملاحظا أن حكايات الجاحظ تقوم على ثلاث مستويات من الزمن: مستوى الاسترجاع، مستوى الاستباق، الزمن في الاتجاه المنقطع "الذي يقوم على تكسير الزمن وتوزيعه بين أزمنة عدة من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل"[1]، بمعنى هو الزمن الذي يتأرجح بين عدة أزمنة (الماضي، الحاضر المستقبل) داخل أحداث الرواية.

نلحظ أثناء دراسته لهذا العنصر أنه يقدم تعريفات لمصطلحي الاسترجاع والاستباق دون عودته مثلا إلى أطروحات **جيرار جينت** في التحليل البنيوي للسرد، كما درس البنية المكانية وعلاقة هذه الأخيرة بالزمان والشخصيات، وبالحدث، والسرد، وتحدث عن عدة أمكنة منها: (الإيجابية السلبية، المكان المفتوح العام، الكلية الجزئية، المكان المغلق)، دون استثماره أطروحات **غاستون باشلار** في جماليات المكان، فإهماله هذه المفاهيم النظرية للمقولات الإجرائية وتبسيطه لها بحسب فهمه يؤثر سلبا على دراسته النقدية.

يبدو أن الإشكالية التي وقع فيها الباحث هي توظيفه لمنهجين مختلفين (بنيوية السرد سيميائية السرد) في دراسة واحدة رغم تقاربهما الشديد، دون مراعاة الفروق بينهما، سواء من ناحية الخطوات المنهجية، أو التوظيف العشوائي لبعض المصطلحات، وهذا ما نلحظه أيضا على بعض الدراسات العربية وجود خلط بين البنيوية والسيميائية على غرار المناهج الأخرى

[1]– عدي عدنان محمد، بنية الحكاية في البخلاء، ص: 160.

على أساس أن السيميائية "تنتمي في أصولها ومنهجيتها إلى البنيوية، إذ البنيوية نفسها منهج منتظم لدراسة الأنظمة الإشارة المختلفة في الثقافة العامة"[1]، غير أن هناك بعض نقاد الغرب من أمثال **جوناثان كولر** من يميذز بينهما، موضحا استقلالية كل منهج عن غيره؛ لأن كل منهج يتمتع بهوية نقدية مستقلة سواء من ناحية المنطلقات الفكرية والفلسفية أو من ناحية الرواد والأعلام، أو من ناحية ثالثة تتعلق بآليات المنهج ومصطلحاته.

نصل في نهاية قراءتنا هذا الكتاب إلى أن **محمد عدي عدنان** كان يدعو بدراسته هذه إلى تطبيق ما يسمى "بالتعددية المنهجية"، التي تلغي الحدود الفاصلة بين المناهج وخلفياتها ومرجعياتها الفلسفية والفكرية، معللا أن النص الأدبي هو الذي يحدد المنهج الملائم لمقاربته وبالرغم من وقوعه أحيانا في الخلط المنهجي، إلا أنه حاول إيجاد خيطا رفيعا للإمساك بها مستثمرا بعض الأطروحات من نظرية التواصل عند **جاكبسون**، والبنية الوظيفية عند **بروب** والبنية العاملية عند **غريماس**، والبنية السردية... لأن "الإفادة من هذين المنهجين تتجلى في نظر المقدرة على صياغة منهج واحد نقدي معين من النص الأدبي، وكما يتجلى في القدرة على ممارسة هذا الموقف النقدي على نص عربي له خصائصه التاريخية والاجتماعية والأدبية، وتبقى هذه المقدرة عملا شخصيا مهما كان حجم الإفادة من هذا المنهج "[2].

[1]– ميجان الرويلي ومحمد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 108.

[2]– يمنى العيد، في معرفة النص، ص: 124.

خلاصة نقدية:

يتضح من خلال قراءتنا السابقة أن لولا **المشروع البروبي** الذي أحدث طفرة نوعية في مجال البنيوية الوظيفية، لما برز عمل **غريماس** على أرض الواقع، وحقق قوة فعلية في الانتقال من البنيوية الوظيفية إلى السيميائية السردية، مبيّنا مدى فاعلية منهجه السيميائي في تحليل الخطاب السردي، من خلال مستويين السطحي والعميق بالوقوف على البنية العاملية والنحو السردي وعلاقته بالبنية السطحية مركزا على العلاقات (تضاد، تناقض، اقتضاء شبه تضاد) بين الوحدات التي تنظم المعنى وتتجلى في المربع السيميائي، الأمر نفسه بالنسبة للنقاد الآخرين من أمثال: **جيرار جينت، رولان بارت، تودروف** وغيرهم وتأثرهم بأعمال **بروب**، فالفضل يعود إليه حين جمع مئة حكاية شعبية روسية وقام بتلخيصها في واحد وثلاثين وظيفة، مركزا عليها أكثر من الشخصية، لأن هذه الأخيرة متحولة، أما الوظيفة فثابتة، وهدفه من ذلك هو الكشف عن الخصائص البنيوية التي تميّز الخطاب السردي عموما والحكاية الشعبية على وجه الخصوص ليفتح بدراسته المجال أمام النقاد لطرح أفكارهم، وإبراز قدراتهم، وتطوير أعمالهم، وإضاءة أسماءهم.

ليلقى هذين المنهجين (البنيوي والسيميائي) رواجا كبيرا في ساحة النقد العربي، لأهميته في قراءة الخطاب السردي العربي القديم والحديث على حد سواء، فتعددت الدراسات النقدية واختلف النقاد في مسارات تلقيهم كل بحسب قدرة استيعابه له ووعيه بالإجراء، فأنجزوا مجموعة من الكتب كشفت عن قدراتهم المتباينة، فمنهم من كانت دراسته نظرية بحتة، ومنهم من اتجه إلى ترجمة الكتب الأصلية لإتقانهم اللغات الأجنبية ك **رشيد بن مالك** بهدف تحديد المفاهيم النظرية والأدوات الإجرائية التي شكلت معالم المنهج مستوقفا عند الأرضية الفلسفية والفكرية للمناهج والبعض الآخر اتجه إلى الممارسة التطبيقية باختيار بعض الآليات الإجرائية في مقاربة النصوص الإبداعية، فإما أن تغدو دراسته انتقائية أو أن تكون محاولة توفيقية بين عدة مناهج مثلما هو الحال مع **عبد اللطيف محفوظ، عدي عدنان محمد، مرشد أحمد** وغيرهم، ومنهم من مزجت دراسته بين الجانبين النظري والتطبيقي، كما رأينا سابقا مع

سعيد يقطين، عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك هذا الأخير الذي حقق بتجربته النقدية في مجال السيميائية السردية نجاحا كبيرا نتيجة استيعابه للنظرية في أصولها المعرفية، وامتلاكه وعيا نقديا برز في مؤلفاته المتعددة واهتمامه بالمصطلح ودعوته إلى العمل الجماعي، كونه يساهم في تأسيس قاعدة نقدية معرفية صحيحة، بفتح لغة الحوار والنقاش بين الباحثين خاصة فيما يتعلق بترجمة المصطلحات التي باتت إشكالية كبيرة تواجه الباحث العربي في عجزه عن كيفية تعامله مع الكم الهائل من المصطلحات.

وهذا **محمد الناصر العجيمي** الذي حاول استيعاب نظرية **غريماس** رغم اختزاله بعض عناصرها تجنبًا لتعقيداتها المنهجية، محاولا إضاءة بعض جوانبها بهدف تبسيطها وتسهيلها على القارئ، مؤلِّفا كتابا رغم صغر حجمه إلا أنه يعد مرجعًا هامًا في فهم هذه نظرية.

إذن هذه القراءات النقدية أنتجت لنا وعيًا نقديًا متباينًا، على الرغم من اتفاقها في الطرح المنهجي من خلال تمثلها للنزعة التوفيقية، لأن معظم النقاد حاولوا تطعيم المنهج المتبنى من مختلف المناهج الأخرى سعيا منهم للوصول إلى دراسة نقدية صحيحة متكاملة، على أساس أن هذه المناهج النقدية متداخلة ومكملة لبعضها البعض، ماعدا بعض الدراسات التي تبنت الحرفية المنهجية كـ **رشيد بن مالك، سعيد يقطين، محمد الناصر العجيمي.**

الفصل الثاني :

"المنهج البنيوي التكويني في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر"

-تمهيد

أولا- المستوى التنظيري العربي للمنهج البنيوي التكويني:

1-**جمال شحيد:** الترجمة الفعلية/ الوعي الإجرائي بالمنهج الغولدماني

2-**محمد ساري:** العرض المنهجي/ عدم التمثل الفعلي للإجراء النقدي

3-**محمد خرماش** ونحو تأسيس رؤية عربية للبنيوية التكوينية

ثانيا-الممارسات النقدية العربية للبنيوية التكوينية (الرؤية والإجراء):

1-حميد لحمداني: التطعيم المنهجي وقدرة استيعابه

1-1-المنهج

1-2-طبيعة الممارسة النقدية

2-عمر عيلان: التركيب المنهجي/ الوعي بالإجراء النقدي

2-1-المنهج

2-2-طبيعة الممارسة النقدية

خلاصة نقدية

تمهيد:

يندرج الخطاب البنيوي التكويني ضمن دائرة النقد السوسيولوجي* **(La Sociocritique)** لإدراكه وجود علاقة بين الأدب وواقعه الاجتماعي، "فالأديب يذوب في المجتمع ذوبانا تاما فلا يكون شيء مما يعمله، أو يبدعه أو ينتجه أو يفكر فيه إلا مجرد أثر من آثار ذلك المجتمع فهو انتماء إليه وامتداد له"[1]، لأن هناك ذات إنسانية تتفاعل والمحيط الاجتماعي فتنتج قيمًا وأفكارا متجانسة مع ذلك المحيط مما يساعد على تطور النشاط المعرفي والفكري للمجتمع لذا فالعلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة طبيعية.

ظهرت البنيوية التكوينية **(structuralisme Génétique)** لتتجاوز تصور البنيوية الشكلية التي عجزت عن إدراك العلاقة بين العمل الأدبي ومحيطه الخارجي، بإقصائها للتاريخ وإهمالها البعد الاجتماعي للنص الأدبي في مقابل إعلاءها سلطة النظام والنسق والبنية على حساب المضمون، "فعندما اقتصرت على تحليل النص وحده، دون الرجوع إلى مراجعه النفسية لدى مبدعه، أو ظروفه الاجتماعية، وجدت نفسها أمام الباب المسدود بسبب هذه الانغلاقية، فحاولت البحث عن مسارب جديدة تخلصها من مأزقها هذا، فوجدت في البنيوية التكوينية (أو التوليدية) بغيتها"[2].

---

* – يرجع **النقد السوسيولوجي** في أصوله المعرفية والنقدية إلى ثلاثة روافد أساسية كان لها دورا فعالا في بلورة التصورات النظرية لمؤسسها **جورج لوكاتش**، تتمثل في: المادية التاريخية وهي نظرية في الاقتصاد السياسي وضعها **كارل ماركس(Karl Marx)** بمشاركة **فريدريك إنجلز (Frederick Engels)** في منتصف القرن التاسع عشر، وعلماء الاجتماع الألمان من بينهم **ماكس فيبر (Max Weber)**، **وكارل مانهايم (Karl Mannheim)**، وكانت أعمالهم حول الإبداع والأيدولوجيا والمجتمع، إلى جانب مدرسة فرانكفورت المرتبطة بالنقد الاجتماعي والتاريخي والجمالي، خاصة أعمال **أدورنو (W.Adorno)**، **وماكس هوركايمر (Max Horkeimer)**. ينظر: عبد الرحمان بوعلي، أثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية، مجلة الوحدة، صادرة عن المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، ع49، 1988، ص: 32. فمصطلح السوسيولوجية تصب فيه عدة توجهات واقعية منها: النقد الاجتماعي، النقد الإيديولوجي، النقد الواقعي، الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية، ينظر محمد الدغمومي، نقد النقد، ص: 100.

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 112.

[2]– محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، دط، 2003، ص: 227.

كل هذه الاعتبارات وغيرها هي ما دفعت بـ **لوسيان غولدمان Lucien Goldman)** [*] إلى تأسيس مشروع البنيوية التكوينية، بهدف إيجاد بديل ايجابي لقراءة النصوص وفق تحولات الفكر الغربي، حيث يمثل مشروعه حلقة وصل بين مقولة الانغلاق (البنيوية الشكلية)، ومقولة الانفتاح (البنيوية التكوينية) لأنه رأى بأن لا يمكن فصل النص عن "علائقه بالمجتمع والتاريخ وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها"[1].

كما سعى إلى بلورة هذا التيار النقدي من أجل فهم وتفسير الأعمال الأدبية ضمن بنياتها الدالة ورؤية العالم[**]، ومن خلال البحث وتوضيح العلاقة القائمة بين الأدب والواقع الاجتماعي لأنه رفض تلك الممارسات النقدية التي انحصرت مهمتها في إبراز الأيديولوجي والسياسي واستخلاص المضامين الاجتماعية أو ما يصطلح عليه بـ: "سوسيولوجيا المضامين"، وإلغاءها الجانب الفني الجمالي في صياغة هذه المضامين، لأنها لم تدرك أهميته وكأنها تنظر إلى العمل الأدبي على أنه وثيقة تاريخية أو اجتماعية، متجاوزة بذلك البنية الجمالية للنص، فحاول **غولدمان** تكوين جهازا مفاهيميا وإجرائيا يقوم عليه المنهج البنيوي التكويني، باعتماده على مقولة رؤية العالم **(La vision du monde)** بدل

[*]– مفكر فرنسي روماني الأصل (1913–1970)، رائد البنيوية التكوينية متأثرا بأستاذه جورج لوكاتش، هرب من باريس إلى تولوز وتم سجنه وصراعه مع النازية، فتوسط له **بياجيه** بهدف الإفراج عنه، ثم عمل كمدرس ومساعد له متأثرا بأطروحات بياجيه حول البنيوية، أصدر عدة مؤلفات قيمة: فلسفية، نقدية واجتماعية أهمها: "المجموعة الإنسانية والكون لدى كانط" عام 1945 "الإله الخفي" 1956، "بحوث جدلية" 1958، "الماركسية والعلوم الإنسانية" وغيرها.

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ط2، 1986، ص: 45.

[**] – الجدير بالذكر أن مصطلح **رؤية العالم** ليس من ابتكار **غولدمان** ، وإنما هو مفهوم قديم في الفلسفة القديمة والحديثة استخدمه العديد من الباحثين في مجالات مختلفة كالفلسفة، الأدب، العلوم الاجتماعية، التاريخية من أمثال: **ويليام دلتاي ماكس فيبر، جورج لوكانش، لوسيان غولدمان،** ينظر: محمد أديوان، النص والمنهج، منشورات دار الأمان، الرباط المغرب ط1، 2006، ص: 31، 32، على أن معظم الدراسات تؤكد أن هذا المصطلح قد نشأ على يد **دلتاي** على شكل منظور تأملي لا يبحث في مواطن انتساب المعرفة إلى لحمة الحياة الحقيقية، بل في مناحي الكينونة المولدة لمجموعات روحانية شاملة. ينظر: لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص: 113.

الأيديولوجيا **(Idéologie)**، ومقولة التناظر بدل الانعكاس* **(Réflexion)** وأيضا البنية الدالة **(La structure significative)**، وغيرها على اعتبار "أن العمل الأدبي مجموعة من البنيات التي تناظر البنيات الاجتماعية الذهنية بالدرجة الأولى ومعالجتها معالجة فنية جمالية تحفظ للأدب تميزه عن الخطابات السياسية والأيديولوجية"[1] ، كما أن "ما من أحد يفكر بأن يطالب الأدب الجديد بأن يكون له برودة المرآة، فكلما كان الأدب أعمق اشتدت رغبته في صياغة الحياة وكان أقدر على رسم الحياة بصورة دالة وديناميةٍ"[2]، هذا ما جعل **غولدمان** يؤسس منهجا نقديا لقراءة النصوص وفق مقولات وأدوات إجرائية متكاملة لأن العمل الأدبي يمثل موقفا من الحياة والواقع باعتباره ليس مجرد انعكاس بسيط لوعي جمعي، بل تعبير موحد متلاحم عن توجهات ومطامح جماعة بعينها أو في المجمل تعبير عن رؤيتها للعالم[3]، ويؤكد على استحالة عزل أي عمل أو نظرية عن سياقاتها الثقافية والاجتماعية التي نشأت فيها، لأن كل تفكير في العلوم الإنسانية، إنما يتم من داخل المجتمع لا من خارجه[4].

---

* – يعود مصطلح **الانعكاس** إلى **فلاديمير لينين (Vladimir Lénine) (1870–1924)** حين حصر علاقة العمل الأدبي بالمجتمع في مقولة الانعكاس، إلى جانب مقولة نقدية أخرى سميت بـ **المرآة**، من خلال دراساته النقدية حول روايات الكاتب الروسي **ليون تولستوي (Leo Tolstoï)** كرواية "الفلاحون"، موضحا أن أعمال تولستوي هي مرآة عاكسة لقضايا مجتمعه في صراعاته السياسية والاجتماعية الطبقية، ودرسها من منظور الأيديولوجية مهملا الجوانب الجمالية الشكلية للنصوص الروائية فعمل **جورج بليخانوف (George Plekhanov) (1856–1918)** على تجاوز هذا التصور "بتأكيده على ضرورة الجمع بين النقد الجمالي والنقد السوسيولوجي، على أساس أن لغة الأثر الأدبي وأسلوبه وتركيبه وطابعه الجمالي متأثرة بمضمونه، أي بالتصور الذي يكونه الأديب لنفسه عن الواقع، وبالتجربة التي يمتلكها وبالأيديولوجيا التي يعبر عنها، ما دام الشكل بوجه عام وثيق الارتباط بالمضمون". ينظر: جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت لبنان، ط1، 1977، ص: 59، 60.

[1]– أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، دراسة لفاعلية التهجين المكتبة المصرية، القاهرة، دط 2005، ص: 81.

[2]– ليون تروتسكي، الأدب والثورة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1975، ص: 40.

[3]– يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفيات الإبستمولوجية، رؤية للنشر، المغرب، ط1، 2009، ص: 22.

[4]– لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر: مصطفى المنساوي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1 1981 ص: 8، 9.

كما أكد أن هذا التوجه النقدي ينظر إلى الأعمال الأدبية نظرة اجتماعية وجمالية تحاول خلق التوازن بين الذات والموضوع، على أساس "أن كل سلوك إنساني، هو محاولة إعطاء جواب دلالي على موقف خاص ينزع به إلى إيجاد توازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يتناوله أي العالم المحيط "[1].

فحظي هذا المشروع النقدي الغولدماني باهتمام عدد كبير من النقاد الغربيين الكبار والتلاميذ الذين حاولوا السير على خطاه من أبرزهم: **جاك لينهارت، جاك دوبوا، ميخائيل باختين، وجان بياجيه** وغيرهم[2]، كما اهتم به الكثير من النقاد العرب، فتوالت دراساتهم في الساحة النقدية العربية إما ترجمة أو تعريفا وتنظيرا أو على صعيد الممارسة التطبيقية، ومنهم من كانت رؤيته النقدية وفق الأطر النظرية والإجرائية للبنيوية التكوينية فجمعت دراسته بين المستويين التنظيري والتطبيقي، ومنهم الآخر من حاول تطعيم هذا الإجراء المنهجي بإجراءات منهجية أخرى تلاءم الخصوصية العربية للنصوص الأدبية، بناء على ذلك سنختار بعض النماذج انطلاقا من هذه الرؤى لمحاولة قراءاتها ومعرفة كيفية تلقى نقادنا العرب هذا التصور المنهجي، وما مدى استيعابهم وتمثلهم له؟

إن قراءاتنا للكتب التي سنختارها كنماذج للدراسة، لا يعنى إنكار أهمية الإضافات التي قدمتها الدراسات العربية الأخرى ضمن ساحة النقد العربي، والتي برزت بأنماط مختلفة في تبني هذا المنهج من حيث التأليف، الترجمة، التطبيق على حد سواء، حيث ظهرت الإشارات الأولى ومعالم هذا المنهج عند الناقد المصري **محمود أمين العالم** خاصة في مقالة "نقد جديد أم خدعة جديدة "1966، تناول فيها مقولات التحليل الاجتماعي كرؤية العالم، والبنية الداخلية، إلى جانب مقالة أخرى تحمل عنوان "الأدب وقوانين السوق" التي نشرها في جريدة

[1]– لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1 1993، ص: 229.

[2]– ينظر: لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص: 9، 15، 55، 75.

"المصور" القاهرة، وتم جمعها في كتاب بعنوان "البحث عن أوروبا" عام 1975 [1]، لتكون ممارسته النقدية للبنيوية التكوينية في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة" 1985، "عمل فيه على الاستعانة بأدوات التحليل التي توفرها النظرية البنيوية للسرد، خاصة فيما يتعلق بالتقسيم النظري للبنيات النصية، الزمان، المكان البنية الصغرى، البنية العامة، مستفيدا من مقولات غولدمان حول البنية الدالة وأيضا من باختين في تطرقه لتعدد اللغات والأساليب في النص[2].

بالإضافة إلى ما قدمه **السيد يسين** في كتابه "التحليل الاجتماعي للأدب"[*] الصادر 1982، حيث يرى فيه الناقد "مشروعا متكاملا"[3]، لأنه جمع بين الجانب النظري والجانب التطبيقي أثناء مقاربته بعض الأعمال الروائية بالتحليل الاجتماعي، مثل: رواية "العين" لـ يوسف إدريس مخصصا فصلا كاملا لدراسة حياة غولدمان ومسيرته الفكرية عنونه بـ"التحليل السوسيولوجي للأدب".

كما حظي المنهج البنيوي التكويني باهتمام واسع من قبل المترجمين لاسيما ترجمة أعمال غولدمان النقدية، فبرزت دراسات مهمة في هذا الشأن من مثل: ترجمة **مصطفى المسناوي** كتاب غولدمان "المنهجية في علم الاجتماع الأدبي" الصادر 1981، وكتاب "البنيوية التكوينية والنقد الأدبي"[*] عام 1984 الذي ترجمه أيضا محمد سبيلا وآخرون بالإضافة إلى ترجمة **الدين عرودكي** كتابه الشهير الذي يحمل عنوان "مقدمات في

---

[1]– خالد علي باس، سوسيولوجية النقد القصصي العربي الحديث، مقاربة في نقد النقد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1 2017، ص: 194.

[2]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 190، 191.

[*] – هذا الكتاب هو في الأصل مجموعة من المقالات تم نشرها في مجلات مختلفة أهمها مجلة "الكاتب المصرية 1968. ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص: 105.

[3]– السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص: 06.

[*] – هذا الكتاب هو عبارة عن مجموعة من المقالات التي كتبها غولدمان وآخرون جاك دوبوا (**Jaque du Bois**) يون باسكاوي) (**Yon Paskaoui**)، جان دوفينو (**Jean Devineou**)، جاك لينهارت (**Jaque Linhart**).
ترجمه مجموعة من النقاد هم: محمد سبيلا، محمد برادة، أحمد المديني، حسن المنيعي، رشيد بن حدو، إبراهيم الخطيب وغيرهم.

سوسيولوجيا* الرواية" الصادر 1993، إلى جانب ترجمة أخرى ظهرت مؤخرا قامت بها **زبيدة القاضي** بترجمتها لكتاب "الإله الخفي" عام 2010، وتكمن أهمية هذه الترجمات المتأثرة بتيار النقد البنيوي التكويني في توضيح معالم هذا المنهج وأدواته الإجرائية التي تعين الناقد على مقاربة النصوص الإبداعية رغم ما يشوبها من نقائص في عدم توضيح والتحكم في المصطلحات وترجمتها بدقة.

ظهرت العديد من الدراسات التي طبقت هذا المنهج سواء على الخطاب الشعري أو الخطاب السردي، ولعل من أشهرها نجد: دراسة **رشيد ثابت** في: "البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام" 1975، ودراسة **صلاح فضل** في :"منهج الواقعية في الإبداع الأدبي" 1978، دراسة **الطاهر لبيب** تحت عنوان "سوسيولوجيا الغزل العربي"1981، حين تبنى فيها مقولة التماثل وهي من المقولات الإجرائية الغولدمانية في فهم وتفسير نصوص شعر العذريين من جهة وفهم واقعهم الاجتماعي من جهة أخرى، على هذا الأساس حصر إبداعهم الشعري في "حدود بنية شاملة ذات دلالة مع محاولة إبراز فيما بعد لبعض البنيات الصغرى"[1]، كما أن هؤلاء الشعراء العذريين اتسم شعرهم "بخصائص مشتركة كانت وليدة معاناة تجربة حياتية عامة مشتركة، فجاء هذا الشعر ليتمثل هذه التجربة، وينظر إليها من منظور الفرد المبدع الذي يمثل منظور الجماعة المعاينة"[2].

ودراسة **محمد بنيس** في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية**" الصادر عام 1983، محاولا "أن يرتبط بالقراءة التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة، ومن المادية التاريخية

* – الجدير بالذكر أن فصول هذا الكتاب تم نشرها من قبل المترجم بين سنتي 1975 و1980 في مجلة المعرفة في الأعداد التالية: (165، 167، 217)، والعدد الأول من مجلة الفكر العربي المعاصر. ينظر: عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 35.

[1]– الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا، دار الطليعة، المغرب، ط1، 1987، ص: 33.

[2]– عبد المجيد زرقاط، الغزل العذري، رؤية ابستمولوجية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر،ع15، 2001، ص: 300، 301.

** – هذا الكتاب هو عبارة عن رسالة جامعية تقدم بها الباحث لنيل دبلوم الدراسات العليا.

الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية والاجتماعية بالاعتماد على البنيوية التكوينية"[1].

من أهم الدراسات التي حاولت إظهار أنماط الوعي في الرواية العربية ضمن علاقة الروائي بالشريحة الاجتماعية، نجد دراسة **سعيد علوش** في كتابه "الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي" الصادر 1981، الذي لم يلتزم فيه بالتصور المنهجي المعلن عنه في مقدمة كتابه حين قال: "أما بالنسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب لوكاتش وغولدمان دورا هاما فيه ويسمح لنا هذا المنهج بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية وأخيرا بين الحديث الروائي والأيديولوجيا السائدة"[2]، لكن تعامله مع هذا المنهج كان بطريقة انتقائية حين اهتم بمقولة الوعي وإهماله بقية المقولات.

كما جاءت دراسة **محمد عزام** المعنونة بـ: "فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان" 1996، "كمقاربة تربط بين داخل النص وخارجه، مستفيدا من المناهج النقدية الجديدة ومتجاوزة إياها إلى تفسير البنيات الخارجية في المجتمع، ذلك أن اختراق البنية الثقافية والأيديولوجية والاجتماعية لفضاء النص الأدبي يعني وضعه في سياقه التاريخي وربطه بالبنيات الاجتماعية التي أسهمت في إبداعه"[3]، لأن العمل الأدبي ليس من إنتاج المبدع فحسب، بل أيضا من أفكار المجتمع الذي يعيش فيه، ووعيه وإدراكه للعالم الخارجي بكل أبعاده ودلالاته الاجتماعية، فضلا عن الدراسات التي قدمها حول شخصية البطل في النتاج الروائي العربي في القرن العشرين من خلال إظهار تناقض مركزية الفرد ومن ثم مركزية المجتمع والقيم انطلاقا من صورتين متجاورتين لكنهما متضادتين في تمثيل

[1]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2 1985، ص: 11.

[2]– سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا، ص: 12.

[3]– محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، سوريا، ط1، 1996 ص: 06.

القيم هما صورة البطل الإشكالي وصورة البطل الفهلوي[1]، حيث بحث فيها عن طبيعة الشخصية وفق مقولة التماثل، والبطل الإشكالي عنده هو "بطل مثقف أطل على الحضارة الغربية مباشرة، لذلك آمن بقيمها الإنسانية وقد حفزه ذلك محاولة زرع القيم ذاته في مجتمعه لكنه جُوبِهَ بالعداء من قبل السلطات التقليدية في المجتمع (...) لكنه ظل حاملا لقيم إيجابية مما ولد إشكاليته الكبرى، فهو منتم إلى قيم الخير والإنسانية رغم عداء المجتمع له"[2]، بينما البطل الفهلوي يمثل الصورة المغايرة للبطل الإشكالي، كون "ظاهرة الفهلوة هي وليدة كل العصور والطبقات، ولكنها أكثر استفحالا في المنعطفات التاريخية، وفي الطبقات الدنيا التي تتطلع إلى حياة الرغد فتبيع من أجلها كل شيء"[3].

كما عالجت دراسة **الشريف حبيلة** في كتابه "الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة"، مقولة البطل الإشكالي في الرواية الجزائرية، متوسلا التوجه السوسيونصي الذي تجلى فيه توجه الفرد الإشكالي تحليلا منهجيا، ودرس رواية "**كراف الخطايا**" 2002 لـ **عبد الله عيس لحيلح**، معتمدا مقولتي الوعي الممكن ورؤية العالم، لأنه "يتناسب تماما مع النمط الذي تقدمه هذه الرواية في معارضة القيم السائدة والصراع طلبا للتغيير، ضمن محاولات حثيثة لتعرية الانحطاط في المجتمع ومجابهة القوى برؤية مأساوية"[4].

إلى جانب دراسة **إدريس بلمليح** في "الرؤية البيانية عند الجاحظ" 1984، محاولا تطبيق مفهوم رؤية العالم على التراث النقدي للجاحظ، ودراسة **محمد برادة** حول "الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية" هي: رواية ثرثرة فوق النيل 1966 لـ نجيب محفوظ ، الزمن الموحش 1973 لـ حيدر حيدر، ونجمة أغسطس 1974 لـ صنع الله إبراهيم؛ مطبقا مقولة رؤية العالم على هذه النصوص الروائية، مستفيدا أيضا من المنهج الحواري الباختيني، واستثمر **مشري**

[1]– ينظر خالد علي ياس، سوسيولوجية النقد القصصي العربي الحديث، ص: 219.

[2]– المرجع نفسه، ص: 220.

[3]– المرجع نفسه، ص: 224.

[4]– المرجع نفسه، ص ن.

بن خليفة هذه المقولة في دراسته المعنونة بـ: "رؤية العالم في قصة رمانة للطاهر وطار" بهدف فهم وتفسير رؤية العالم في هذه القصة من خلال ارتباطها بشريحة اجتماعية في مرحلة تاريخية معينة من تاريخ المجتمع الجزائري الحديث"[1].

إذن هدف هؤلاء النقاد وغيرهم من تمثل هذا المنهج وتطبيق آلياته على مختلف الأنواع الأدبية ولاسيما الخطاب الروائي هو الكشف عن البنيات المجتمعية وتمظهراتها في البنية النصية ومؤثرات الواقع الاجتماعي عليها.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 237.

أولا- المستوى التنظيري العربي للمنهج البنيوي التكويني:

1-جمال شحيّد: الترجمة الفعلية/ الوعي الإجرائي بالمنهج الغولدماني

يعد كتاب "**البنيوية التركيبية***، **دراسة في منهج لوسيان غولدمان**" للناقد السوري **جمال شحيّد**، الصادر عام 1982 عن دار ابن رشد، من أهم الإسهامات التنظيرية العربية للبنيوية التكوينية، المقسم إلى قسمين: عنون القسم الأول بـ "من الجزئيات إلى النظرة الشمولية" وقسمه بدوره إلى سبعة فصول، والقسم الثاني عنونه بـ: نصوص مختارة من أعماله (غولدمان)، تمثلت في: سوسيولوجيا الأدب، التشيؤ، البنيوية التكوينية والإبداع الأدبي قصيدة القطط لشارل بودلير وغيرها.

يفتتح **شحيد** كتابه بمقدمة يوضح فيها سبب اختياره هذا المنهج وأهدافه المعرفية إلى "أن البنيوية التكوينية بالذات (وهي محور الكتاب) كانت غائبة عن ذهن القارئ العربي (...) ولها مناخ ثقافي وإيديولوجي معين ينبغي تسليط الأضواء عليه، كي يتمكن القارئ من وضعها في إطارها والاستفادة من تطبيقاتها الممكنة"[1]؛ بمعنى أن هدفه من تأليفه هذا الكتاب هو مساعدة القارئ على فهم واستيعاب هذا المنهج بكل أطره النظرية والإجرائية، بالإضافة إلى "أن المنهج البنيوي " تكوينيا كان شكليا " يخوله الوصول إلى فهم جديد للتراث (...) وأن يقدم للقارئ العربي المستنير خلاصة -ولو مقتضبة- لهذا المنهج البنيوي مركزا على الجانب التكويني واختياره بعض النصوص المعبرة ترجمتها من مختلف أعمال غولدمان، كي يحتك القارئ العربي مباشرة بممثل البنيوية التكوينية"[2]، يوضح الناقد أهمية البنيوية التكوينية وآلياتها الإجرائية في تطبيقها أيضا على النصوص التراثية، فلا تكون حكرا فقط على

* - الجدير بالذكر أن الكتاب الذي آثرت دراسته هو طبعة جديدة معنونة بـ "في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان" 2013.

[1]- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار التكوين، سوريا، ط1، 2013، ص: 09.

[2]- المصدر نفسه، ص: 15.

النصوص العربية الحديثة، كما اختار بعض أعمال غولدمان وترجمتها كدراسته في الإله الخفي حول **باسكال وراسين** لتقريب الصورة أكثر للقارئ العربي.

إن أول ما يستوقفنا في هذا الكتاب في بداية نشره، هو عنوانه الذي اختار له **شحيد** مصطلح البنيوية التركيبية **(structuralisme Génétique)** على الرغم من أنه لم يستقر عليه، بدليل استخدامه مصطلحا آخر هو البنيوية التكوينية*، سواء في هذه الدراسة أو في أعمال أخرى، كما استخدم أيضا مصطلح "البنيوية التوليدية"[1] ، وهذا دليل على عدم ضبطه للمصطلح بدقة هو ما جعله يوظف الكثير من المصطلحات، لكن هناك من يرجح فرضية خطأ الطباعة للعنوان كما أشار **كمال أبو ديب** إلى ذلك حين قال: "قد ورد العنوان على صفحة الكتاب البنيوية التركيبية بسبب خطأ وقع أثناء طباعة الكتاب"، وهذه الفرضية مرجحة للصحة، لأن مصطلح البنيوية التركيبية لا وجود له في ثنايا الكتاب إلا في العنوان فقط ، كما أن أعماله ومقالاته استعمل فيها مصطلح البنيوية التكوينية فحسب.

* – يحمل مصطلح **البنيوية التكوينية** العديد من الترجمات، فقد ترجمه محمد سبيلا بـ: **النشوئية** في ترجمته لكتاب"البنيوية التكوينية والنقد الأدبي" 1986، كما ترجم إلى مصطلح " **البنيوية التوليدية** " لدى كل من صلاح فضل في كتابه "مناهج النقد المعاصر"، وجابر عصفور في "عصر البنيوية"، سعيد علوش في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، و"النظريات المعاصرة" وأيضا بمصطلح "**الهيكلاني التوليدي**" عند حسين الواد في كتابه "في مناهج الدراسات الأدبية"، ومصطلح "**الهيكلية الحركية**" عند محمد رشيد ثابت في كتابه "البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام" وبمصطلح "**البنيوية الواقعية**"عند يمنى العيد في كتابها "في معرفة النص" وغيرها من الترجمات، إلا أن أشهرها وأكثرها تداولا وشيوعا بين النقاد هو مصطلح "**البنيوية التكوينية**" التي لا يمكن حصر مستعمليه، سنذكر البعض منهم فحسب من أمثال: حميد لحمداني عمر عيلان، محمد بنيس، محمد عزام، عبد المالك مرتاض، محمد برادة، محمد ساري، كمال أبو ديب، محمد سويرتي، محمد خرماش وغيرهم.

وإذا عدنا إلى أصول كلمة تكوين **(Gens)** فهي امتداد دلالي معجمي ضمن فصيلة اللغات الهند أوربية، التي تعني فعل الميلاد والنشأة **(Naitre)** أو فعل التوليد والتناسل(**Engendreér**)، وهو المعنى نفسه في الاستعمال الإغريقي، حيث اشتقت من كلمة **(Génas)** ويقصد بها: الميلاد(**Naissance**) أو النسب العائلي (**Famille**)، أو حتى السلالة(**Race**)، وبالتالي هذه الكلمة تحيل إلى العديد من المفردات: التكوينية، التوليدية، النشؤية، التوالدية ، وكلها تدخل ضمن الحقل الدلالي للمصطلح الأصلي. ينظر:

Jacqueline pioche .dictionnaire .ethynologique du francais .le robert.paris.1994.P.262.

[1]– جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص:101.

جمع هذا الكتاب بين الجانب التنظيري للبنيوية التكوينية من خلال الوقوف على العديد من القضايا المتعلقة بالمنهج وبمؤسسه **غولدمان**، ومدى تأثره الشديد بأستاذه **جورج لوكاتش**[**] **(Goerge lukqcs)**، وبين ترجمته لنصوص تطبيقية مختارة من أعمال غولدمان، ولأهمية حياة هذا الأخير الفكرية والثقافية وغيرها قام **شحيد** بتثبيتها في المتن بدل الهامش أو الملحق، حيث خصص لها الفصل الأول من القسم الأول عنونه بـ:" بعض الأضواء على حياة غولدمان الثقافية"، قدم فيه مسارا فكريا وإضاءة لأهم محطات حياته الفكرية والثقافية، ومنابعه التي استقى منها أطروحاته وأفكاره النقدية، مستوقفا عند أهم كتبه المتميزة، وهو كتاب "**الإله الخفي**"[**] **دراسة للرؤية المأساوية** في **خواطر باسكال ومسرح راسين**"، وهو أطروحة دكتوراه عده " كأول بحث ماركسي حول الأدب والفلسفة حاول فيه غولدمان فهم العمل الأدبي والفلسفي بواسطة البنية الذهنية الجماعية"[1]، وقد أخذت هذه الإضاءة من حيز النص 04 صفحات.

يرى **شحيد** أن الظروف التي مر بها **غولدمان** هي التي دفعته "إلى التفكير بإمكانية إجراء تقارب بين الفكر الماركسي الذي كان يأخذ به وبين النظرية التكوينية للمعرفة حسب بياجيه"[2] ليكون بياجيه أول من مهد لغولدمان أرضا ثقافية ساعدته على تأسيس منهج البنيوية التكوينية التي استوعبت الثقافة الفرنسية خصوصا بكل مستجداتها الفكرية والثقافية والثقافة الغربية عموما نتيجة التنوع الفكري والثقافي لأنها جمعت بين الماركسية والفلسفية والنفسية والاجتماعية.

---

[*] – فيلسوف وناقد مجري ولد عام **1885** في بودابست عاصمة المجر، عرف بمشروعه الماركسي وبإسهاماته السياسية ومصطلحاته الفكرية والنقدية كالتشيؤ، الوعي الطبقي، أصدر عدة مؤلفات نقدية كان للبعض منها تأثيرا كبيرا على المدرسة الواقعية، من بينها: "الروح والأشكال" 1911، "التاريخ والوعي الطبقي" 1913، "نظرية الرواية" 1920، "بلزاك والواقعية الفرنسية" 1936 وغيرها، توفي في عام **1971**.

[**] – هناك من يترجم هذا الكتاب بـ: الإله المتواري" **(Le dieu cashé)** ينظر: عمر عيلان ، في مناهج تحليل الخطاب السردي منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008، ص: 254.

[1]– جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص: 21.

[2]– المصدر نفسه، ص: 20.

يقر **شحيد** بمدى أهمية الأستاذ **لوكاتش** في فكر تلميذه **غولدمان**، حتى إنه خصص له فصلا عنونه بـ "على خطى لوكاتش" استعرض فيه المقولات الأساسية التي استقاها **غولدمان** من أستاذه لأنه بالنسبة له "هو موضوعة أساسية يجب الرجوع دوما إليها، كرجوع الفروع إلى الأصل"[1]؛ كون الدراسات الفكرية والنقدية التي ألفها **غولدمان** هي امتداد معرفي ونقدي ومنهجي لما قدمه **لوكاتش** في مجال النقد الاجتماعي والأدبي وتأثره الكبير بمؤلفاته الثلاثة الشهيرة هي: "**الروح والأشكال**" **1911**، "**نظرية الرواية**" **1920**، "**التاريخ والوعي الطبقي**" **1923**، هذه المقولات التي يلتقي فيها **غولدمان ولوكاتش** تتمثل في مقولة البنية الدالة، إلا أن **شحيد** يفضل استخدام مصطلح البنية الدلالية التي نجدها في أكثر من موضع، إلى جانب مقولات: **الوعي الممكن (Conscıence Possıble)، التشيؤ، النظرة الشمولية.**

لم يقدم **شحيد** تعريفا واضحا لمقولة البنية الدلالية، بل اكتفى بالإشارة إلى أن هذا المصطلح اصطنعه **غولدمان**، وأن **لوكاتش** لم يستخدم هذه التسمية أصلا، بالإضافة إلى اعتباره أن "مفهوم الشكل في كتاب "الروح والأشكال" والنظرة الشمولية في كتاب "التاريخ والوعي الطبقي تدلان على المضمون نفسه، وإن اختلفت التسمية"[2]، وكان من المفترض توضيح معنى البنية الدالة عند غولدمان التي تظهر في ذلك "الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع وعناصره الداخلية، شكلية كانت أو فكرية، والوصول إليها يتطلب بحثا جديا مفصلا ودقيقا للأحداث الواقعية، ومعرفة معمقة للقيم الفكرية المنبثقة عنها ضمن محاور ثلاثة في النص هي: الحياة الفكرية النفسية العاطفية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة التي يعبر عنها النص الروائي"[3]، لأن مشروع **غولدمان** البنيوي التكويني يمتد جذوره ويتداخل مع أفكار فلسفية، وسوسيولوجية، وسيكولوجية كأطروحات **فرويد وجان بياجيه** وأعاد صياغتها ضمن توجهه الماركسي الجدلي، فكانت

[1]– المصدر السابق، ص: 25.

[2]– المصدر نفسه، ص: 28.

[3]– عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 262.

البنية الدالة التي يبحث عنها انطلاقا من ارتباطها الوثيق بين بنية النص بكل ما يحمله من قيم ثقافية وفكرية وفلسفية واقتصادية وبين بنية المجتمع المجسدة في الواقع، أما مقولة **النظرة الشمولية** فقد أوضحها الناقد بأنها واحدة من أهم المقولات الغولدمانية ذات الأصول الوكاتشية، باعتبار بنى الوعي الطبقي هي التي تتيح للمبدع استيعاب الواقع الاجتماعي في شموليته وكليته، وتنهض هذه المقولة على ربط الجزء بالكل، بحيث يذوب ويندمج فيه، وهي تتعلق بالتجربة الاجتماعية والتاريخية والصراعات الطبقية، واستخدمها **غولمان** في كتابيه "مقدمة لفلسفة كانط" و"الإله الخفي"، في حين تتجلى مقولة **الوعي الممكن** في العمل الأدبي بكل ما يحمله من جوانب فكرية وفنية جمالية، "فهو لا يترجم ما يقولون أو ما يفكرون فيه بالفعل، وإنما يكشف لأفراد المجموعة ما كانوا يفكرون فيه عن غير علم منهم"[1]، لتظهر مقولة **التشيؤ** في علاقة الإنسان بالأشياء وتفاعله معها، وقد عالج **غولدمان** هذه المقولة بنوع من التفصيل والتوسع في كتابيه عن "لوكاتش وهايدغر" و"أبحاث جدلية ".

لم يكتف **شحيد** بعرض المقولات الأساسية التي استقاها **غولدمان** من **لوكاتش** ، بل راح يجري مقارنة بين مؤلفاتهم النقدية، بين "الروح والأشكال" لـ **لوكاتش**، و"الإله الخفي"لـ **غولدمان** محاولا إبراز كيفية استفادة **غولدمان** في دراسته من نظرة العالم المأساوية **للوكاتش**، من خلال تساؤل غولدمان حول ظهور هذه المقولة عند لوكاتش في زمن يسوده الرخاء والاستقرار السياسي والاجتماعي في أوروبا الوسطى 1910، على الرغم من أن الإجابة كانت عند غولدمان نفسه الذي رأى بأن هذه النظرة توحي بأن هذه الفترة ما هي إلا نهاية مرحلة تنبئ بكارثة وأزمة كبرى في المجتمع البرجوازي، وشعور لوكاتش بالعجز والمأساة نتيجة تعارض قيمه الأصلية مع قيم المجتمع البرجوازي، فاستفاد من هذه الرؤية اللوكاتشية في دراسته "الإله الخفي"، مضيفا إليها بعض العناصر التي تتناسب وطبيعة موضوعه، وهنا يشير **شحيد** إلى أهمية ما قام به **غولدمان** في دراسته هذه من خلال: [2]

[1]– جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص: 31.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 35، 36.

-اكتشافه الوحدة الأيديولوجية القائمة في عالم باسكال وراسين.

-يمثل باسكال حلقة وصل بين الديكارتية والفكر الجدلي.

-إعطاؤه أبعادا معاصرة لدراسة الرؤية المأساوية.

أما بين "نظرية الرواية" لـ **لوكاتش**، و"من أجل سوسيولوجيا الرواية" لـ **غولدمان**، فلم يجري **شحيد** أي مقارنة بينهما، حتى إن دراسته لها جاءت في صفحة واحدة، مقارنة بالدراسة الأولى التي وردت في 04 صفحات، وهي بمثابة إشارة إلى أن غولدمان لم يعر أي اهتمام بالفصل الأخير من كتاب "نظرية الرواية " الذي خصصه لوكاتش المستقبلية للعالم معللا سبب ذلك أنه ربما يعود إلى أن غولدمان فقد الأمل في التغيير نتيجة التطورات التي حدثت في أواخر الخمسينات، لكن فيما بعد حاول أن يفكر بأساليب جديدة تجعله يتجاوز تلك المرحلة.

ثم بين "التاريخ والصراع الطبقي" **للوكاتش**، و"الماركسية والعلوم الإنسانية" لـ **غولدمان** هذا الأخير الذي استوحى كتابه من كتابي ماركس "أطروحات حول فويرباخ" و"الأيديولوجية الألمانية"، ومن كتاب **لوكاتش** السابق الذكر، حاول فيه توضيح علاقة المجتمع بالثقافة وتأكيده على مدى ارتباط الإنسان بالأشياء متجاوزا بذلك كل القيم الفلسفية والأخلاقية والسياسية مركزا على الواقع الملموس، كما درس علاقة التفاعل الثقافي التاريخي بالوعي الفعلي والوعي الممكن لأن "الإنتاج الثقافي هو خير معبّر عن نزعة الإنسان التاريخية وبالتالي عن تطلعه إلى التقدم والتطور"[1].

بعد هذه المقارنة التي شملت مؤلفات **لوكاتش** و**غولدمان**، راح يعرض بعض الانتقادات التي وجهها **غولدمان** لأستاذه بكل إنصاف وموضوعية ظهرت في: [2]

-عدم اهتمامه بالواقعية الاشتراكية أو الواقعية النقدية.

[1]- المصدر السابق، ص: 40.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 41.

-اهتمامه بكتّاب وفنانين كان يتحسس منهم أستاذه من أمثال: **جان جينيه، سان جون بيرس وشاغال** وغيرهم.

-تجاوز نظرة الأدب والفن من منظور الواقعية أو المثالية واعتبرها قديمة.

لكن على الرغم ذلك تبقى أفكار لوكاتش وأعماله على قدر كبير من الأهمية في تاريخ الفكر الغربي، وهذا سر تأثر غولدمان به لأنه يعد أهم قاعدة استند إليها في بلورة أطروحاته وأفكاره وتأسيس منهجه النقدي.

عالج مقولة "**التشيؤ وأيديولوجية القمع**" بشيء من التفصيل وهي مقولة أساسية لدى غولدمان، موضحا مدى استعمالها من قبل الفلاسفة أمثال: **نيتشه** و**سيميل(Simmel)** في كتابه "فلسفة المال"، وجان بول سارتر في كتابه "الوجود والعدم"، لكن بأبعاد محدودة إلى أن طورها لوكاتش خاصة في كتابه "التاريخ والوعي الطبقي"، إذ ربطه بالواقع الاقتصادي والرأسمالي بعيدا عن الجانب الفلسفي مستندا في ذلك على مقولة **ماركس** "تأليه السلعة"[1] لتتحول بذلك القيم الإنسانية إلى قيم سلعية تتحكم بشروط العمل بمعزل عن صورة العامل كإنسان، الذي تحول إلى أشياء تباع وتشترى، أما غولدمان فقد اهتم بهذه المقولة في كتابيه "أبحاث جدلية" و"لوكاتش وهايدغر" متجاوزا البعد الاقتصادي عند لوكاتش ليصل إلى الثقافة الداخلية للطبقة البروليتاريا لأنها "وحدها الطبقة التي تستطيع أن تلغي الاضطهاد وتحقق المجتمع اللاطبقي"[2].

ثم وقف عند أهم مقولة من مقولات **غولدمان** بالشرح والتحليل، وهي مقولة "**رؤية العالم**" التي تعد مفتاحا أساسيا لفهم منهجه، "إذ بواسطتها نستطيع إيجاد الدور الذي يلعبه كل تيار فني ونرى أهميتها أكثر عندما ندرك أن الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءا لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية، وأن هذا التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكه إلا

[1]- المصدر السابق، ص: 43.

[2]- المصدر نفسه، ص: 49.

من خلال رؤية العالم الخاصة بالكاتب"[1]؛ بمعنى أن هذه المقولة تكمن أهميتها الإجرائية عندما تنظر إلى أن الأدب والثقافة والفلسفة بأنها عناصر فعالة ترتبط ببعضها ضمن إطار العلاقات الاجتماعية وأن فهم وتفسير التفاعل بينها وبين المجتمع لا يحدث إلا من خلال تكوين رؤية للعالم، وهي رؤية المبدع التي يتبناها في عمله الأدبي.

تقوم نظرية رؤية العالم عند **غولدمان** على مفاهيم أساسية هي: الوعي الفعلي، الوعي الممكن التماسك، النزعة الشمولية، البنية الدلالية؛ حيث يظهر **الوعي الفعلي** في الوعي الناجم عن الماضي، بحيث إن كل مجموعة اجتماعية تسعى إلى فهم وإدراك واقعها الاجتماعي من خلاله وتظهر لنا بنية الوعي في الطبقات الشعبية في فرنسا، حيث استمالت شعارات كاذبة للطبقة البرجوازية تمثلت في: المساواة العدل، الحرية التي ضحت بدمائها من أجل إنجاح الثورة وفي المقابل نجحت الطبقة البرجوازية في تحقيق أهدافها الأساسية حيث حركت الشعب وقادته إلى الثورة وانتصرت نتيجة امتلاكها وعيا ممكنا قادها إلى النصر، أما **الوعي الممكن** هو "ما يمكن أن تفعله طبقة اجتماعية ما بعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي"[2] كطبقة الفلاحين في روسيا الذين تحولوا إلى عمال لأن وعيهم تغير وتحول، فبعدما كان وعيهم وأملاكهم محدودة، وحيثما عاشوا ظروفا جديدة كعمال مستغلين، أصبحوا فيما بعد يمتلكون وعيا ممكنا قادهم إلى تبني الثورة وتطبيق مبادئها الاشتراكية، وأن **التماسك** هو "سعي الجماعات البشرية إلى أن يكون لها رؤية متماسكة ومترابطة ومنطقية للعالم المحيط بها، وتتحقق هذه الرؤية لدى الجماعة أفضل بكثير مما لو تحققت على يد الفرد"[3]، أما **النزعة الشمولية** فهي رؤية شمولية للعالم التي تحقق للإنسان المعرفة الكاملة، ولنجاح هذه النظرة الشمولية للواقع الاجتماعي لابد على الناقد مسايرة تطلعات الطبقة الاجتماعية المحرومة، على هذا الأساس يرى **غولدمان** أن مقولة الشمولية

[1]– المصدر السابق، ص: 51.

[2]– المصدر نفسه، ص: 55.

[3]– المصدر نفسه، ص: 58.

ترتكز على التجربة الاجتماعية والتاريخية التي تبلورت في إطار الصراع الطبقي، وفهم الجزء لا يتم إلا من منظور ربطه بالنظرة الكلية والشاملة للواقع، ليصل في النهاية إلى تحديد رؤية العالم.

وقف **شحيد** مرة أخرى عند مصطلح "البنية الدلالية"، ووضح مدى أهميتها عند **غولدمان** حين أعطى لها بعدا ذهنيا من خلال ربطها بوعي بعض أفرادها المتميزين، كالذي يمتلكه الأدباء والفلاسفة والمفكرين فهؤلاء يتبنون رؤية للعالم تشكل مع البنية الدلالية وحدة متناسقة ومتكاملة يقوم الأول على تأسيس مسارات إجرائية للتفسير، بينما ينهض الثاني على الفهم والإدراك ضمن إطاره الاجتماعي المتميز، على هذا الأساس يرى **غولدمان** أن فهم وتفسير "خاطرة باسكال" يستوجب على الباحث الرجوع إلى كل خواطره الفنية التي كتبها بهدف فهمها وتفسيرها كليا، ومن ثم العودة إلى الحركة الجانسينية*، كما أن فهم هذه الجماعة يتطلب ربطها بطبقة **نبلاء الرداء**** على هذا الأساس فإن "الحركة ما بينها ليست حركة متعاقبة تسير في اتجاه متعاقب أفقي لتتكرر وإنما حركة متعاكسة مكوكبة مثلما هي دائرية"[1].

اختار **شحيد** بعض النماذج التطبيقية التي درسها **غولدمان** في بعض مؤلفاته من مثل "**البنى الذهنية والإبداع الثقافي**" و"**من أجل سوسيولوجيا الرواية**" وأول نموذج على ذلك هو

---

* – **الجانسنية: (Jansénistes)** هي مذهب مسيحي يقوم على فكر اللاهوتي مؤسسها الراهب البلجيكي **جانسينوس** (1585–1638) الذي اشتهر بكتابه (**أوغسطينوس**) نشره عام 1630، وأحيا فيه مذهب القديس أوغسطين ووضع قواعد أساسية لمذهبه تتلخص في مبدأين هما: عقيدة سبق الاختيار من الرب أو مبدأ الجبرية وعقيدة البركة الفعالة بذاتها، التي تلغي دور الفرد في الخلاص بذاته، وبالتالي نفي حرية الإنسان في تحديد مصيره ، لأنه مرتبط بالقدر الرباني، ينظر عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 255، 256.

** – **نبالة الرداء :(La noblesse de Robe)** هي طبقة اجتماعية معروفة بهذا الاسم، منحت لهم صفة النبل وهم في الحقيقة لا يتمتعون بها إلا في اللباس فقط، لأنهم اشتروا مناصب عندما شرع ملوك فرنسا منذ نهاية ق16 في بيع وظائف الدولة، فمنحت لهذه الجماعة هذا اللقب لترتقي إلى مرتبة النبلاء، لكن حين جاء لوسيان الرابع عشر وجلس على كرسي الحكم عام 1661 استبدل هذه الجماعة برجال يثق بهم، فوجدت نفسها في مأزق تاريخي جعلها في وضع مأساوي. ينظر: المرجع نفسه، ص: 255.

[1]– جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص: 129.

فهمه وتفسيره لديوان "**أزهار الشر**" لـ **شارل بودلير**، وبالتحديد قصيدة "**القطط**"، ردا منه على التحليل البنيوي الشكلي الذي قام به **رومان جاكبسون وليفي شتراوس**، لأنه بحسب رأيه أن الدراسات البنيوية اللغوية لا تستطيع التعبير عن المعنى الاجتماعي للنصوص الأدبية، لأن هذه الأخيرة من صنع الكلام وليس من صنع البنى الخاصة باللغة، لذا يصعب على البنيوية اللسانية أن تطور بنية دلالية، موضحا رؤية **بودلير** للعالم "ضمن بنية ازدواجية قائمة على التناقض بين الهنا والهناك... ويعنى بالهنا العالم والمجتمع والزمن الذي يعيشه، وبالهناك الجمال واللانهاية والخلود"[1]، لتكون دراسته الأخرى حول الكاتب الفرنسي "**جان جينيه**" المنتمي إلى طبقة الكادحين وأن رواياته ومسرحياته "نشأت من رفض ضمني جذري قام به المجتمع لهذه الفئة الدنيا من الكادحين، وأن إحساس هذه الفئة بأنها مرفوضة أدى بها إلى أن تكون لها رؤية للعالم خاصة بها"[2].

كما اهتم بمسرح **جون بول سارتر** وميز في أعماله مرحلتين مختلفتين هما: مرحلة الوجودية القائمة على التفاؤل، ومرحلة مأساوية نتيجة تأثره بالحرب العالمية الثانية، هذا ما جعله "يترك العدمية الأخلاقية الديكارتية في الوجود والعدم، ويهتم بالمسائل الاجتماعية كالتمييز بين الخير والشر"[3]، وقرأ **غولدمان** العديد من مسرحياته: "**الذباب**"، "**الأيدي القذرة**" "**الشيطان والله**"، "**سجناء تونا**".

وضح **شحيد** مدى اهتمام **غولدمان** بالرواية الجديدة في فرنسا، حتى إنه كرّس لها دراستين هما :الأولى "**من أجل سوسيولوجيا الرواية**"، والثانية "**البنى الذهنية**"، مستلهما نتائج **آلان روب غرييه**، منطلقا من فهم وتفسير هذا الموضوع من منظور وضع الرواية الجديدة ضمن إطار الرواية الأوروبية بخلفياتها الاجتماعية والسياسية والتاريخية مستثمرا الكثير من المفاهيم والأفكار حول الرواية اللوكاتشية خاصة علاقة البطل الإشكالي

[1]– جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص: 65.

[2]– محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص: 25.

[3]– جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص: 72.

(Héros Problématıque) بالعالم ليصطنع له **غولدمان** مصطلحا آخر وهو"البطل المأزوم" "الذي يحاول أن يقيم توازنا وتلاءما بين المجتمع المحيط والقيم الإنسانية، ولكنه لا يفلح في ذلك بسبب تشيؤ المجتمع للأفراد، لذا نراه يغرق في الجنون "**دون كيشوت**" والجريمة (جوليان سوريل بطل "الأحمر والأسود" لستاندال"[1] ما أدى بغولدمان إلى تمييز ثلاثة مراحل مرت بها الرواية الأوروبية تمثلت في: [2]

1-مرحلة الرأسمالية الليبرالية التي سمحت للفرد القيام ببعض المبادرات وأفرزت هذه الفترة بطلا إشكاليا تجلى في أعمال: **بلزاك ، فلوبير، زولا، غوته** وغيرهم.

2-مرحلة الرأسمالية الاحتكارية: انصهرت فيها قدرة الفرد على القيام بأي مبادرة، وتلاشي البطل الإشكالي، وهذا ما نجده في روايات **كافكا، سارتر مالرو** وغيرهم.

3-مرحلة الرأسمالية المهيمنة التي تركز على التشيء الكامل للإنسان في غياب كل القيم الأخلاقية والاجتماعية، ليزول البطل من الرواية ويحل محله الأشياء كما هو الحال في روايات **آلان روب غرييه** في"**المتلصص**" و"**المماحي**".

بعد هذا العرض المنهجي التطبيقي يطرح **شحيد** تساؤلا عن سبب ظهور هذا الشكل الروائي في المجتمع الفرنسي دون غيره من المجتمعات الرأسمالية مثلا أمريكا، ألمانيا، ليجد أن الجواب عنه "يبقى غامضا في كتابات غولدمان"[3]، ليواصل عرضه لدراساته، مستوقفا عند تجربته مع "**مالرو**"في الرواية، التي نالت اهتماما كبيرا من قبل **غولدمان،** لأنه "يمثل الشاهد الذكي الذي عايش هذه المرحلة الأساسية من مراحل الرأسمالية "[4] حيث صورها

[1]- المصدر السابق، ص: 75.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 75، 76، 77.

[3]- المصدر نفسه، ص: 77.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

بشكل دقيق، وتتبع تطور إنتاجه الروائي ليقف عند أربعة مراحل مر بها مالرو في أعماله هي[1]:

1-مرحلة انعدام القيم، لأن في هذه الفترة غابت كل القيم في المجتمعات الأوربية، وتجلت في إبداعاته الأدبية المتمثلة في: **المملكة المغربية، أقمار من ورق.**

2-مرحلة تجلي القيم الايجابية، وبرزت في هذه الروايات: **الغزاة، الطريق الملكية، الوضع البشري**، وهذه المرحلة عبر فيها **مالرو** عن مواقف إيجابية وطور فيها أبطالا إشكاليين.

3-مرحلة تقبل **مالرو** للأيدولوجيا الشيوعية وظهرت في روايتين هما: "**زمن الازدراء**" و"**الأمل**" زال فيها البطل الإشكالي، واستبدل فيها الشكل الروائي بالشكل الملحمي الغنائي.

4-مرحلة انفصال **مالرو** عن الشيوعية الرسمية لأنها أيديولوجيا دولة فكتب كتابه "**أشجار الجوز في التنبرغ**" و"**أصوات الصمت**".

أما أفضل نموذج لمنهجه البنيوي التكويني، فقد تضمنه كتابه الموسوم بـ "**الإله الخفي** "عام 1955، خصص له **شحيد** الفصل الخامس من كتابه، تحدث عن "رؤية العالم المأساوية" التي تجلت بشكل بارز في كتابات **باسكال وراسين وكانط**، وكان تفسيره وفهمه لها من منظور جدلي ماركسي، حيث يرى **غولدمان** أن العالم يفتقر للمبادئ السامية من جهة ويتضمن إعجابا بالعالم الذي يفضي إلى المعرفة من جهة أخرى، وفي الوقت نفسه رافضا لهذه الرؤية لأنه لا يستطيع توجيه الإنسان أخلاقيا، على هذا الأساس "فإن هذه الرؤية تقع بين النزعة الفردية التي تجلت عند مونتاني وديكارت وكورناي والنزعة الجدلية التي تبلورت بشكل أساسي عند هيغل وماركس"[2] وتقوم الرؤية عنده على ثلاثة مسارات هي: **الله، العالم، الإنسان**، الله خفي لا يراه الناس باستثناء المختارون منهم، أما العالم فهو لغز

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 78، 79.

[2]- المصدر نفسه، ص: 84.

لأنه لا يشكل للإنسان أي شيء ولكنه في الوقت نفسه يشكل كل شيء، أما الإنسان فهو يجمع بين نقضين هما: الشقاء والخير.

يرى **غولدمان** أن الإبداع الأدبي والفكري هو نتيجة لوعي طبقة مجتمعية معينة؛ بمعنى أن لكل طبقة وعي خاص بها، لذلك قام بتحليل مختلف الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي نشأت فيها الطبقة الجانسينية حتى يستطيع فهم وتفسير رؤية هذه الطبقة للعالم، وبسبب خيبة الأمل التي تعرضت لها هذه الطبقة، أصبح الإنسان يعيش مأساة حقيقية، ويتجلى هذا الرفض للعالم المأساوي في أعمال كل من: باسكال، راسين في مسرحياته الرافضة: " **أندروماك** "**بريتا نيكوس**"، "**برينيس**"، أما مسرحياته ذات الاتجاه المأساوي فقد تمثلت في: "**بايزيد**" "**ميتريدات**"، "**أيفيجيني**"، أما أنجح مسرحية لـ: راسين هي مسرحية "**فيدر**"، التي حاول فيها البطل المأساوي أن يشعر نفسه فيها بإمكانية العيش في هذا العالم.

ينهي **شحيد** هذا الفصل بالتأكيد على أهمية كتاب "**الإله الخفي**" الذي "يشكل خطوة أساسية في تطبيق المنهج الماركسي على المجال الأدبي والفني"[1]، كما يعد بحسب رأينا من أنجع المحاولات التي قدمها **غولدمان** ضمن مشروعه النقدي، لأنه يتميز بالتنوع المعرفي الذي شكل سمة بارزة في كتابه، فقد جمع بين الفلسفة والاجتماع، والمسرح والرواية، الشعر والسينما، على الرغم من "إثارته ضجة كبيرة إثر ظهوره فهناك من تحزب ضده (...) وهناك من أنصفه لأنه وسع آفاق النقد الأدبي الماركسي"[2]، إلا أن اختيار **غولدمان** لنصوص باسكال وراسين وقراءته لهما تعد محاولة جادة وقيّمة حظيت بإعجاب الكثير من الدارسين والنقاد.

[1]– المصدر السابق، ص: 92، 93.

[2]– المصدر نفسه، ص: 95.

خصص **شحيد** الفصل السادس للبنيوية التكوينية من خلال وقوفه على الخلفية اللوكاتشية لهذا المنهج، محددا معنى البنية ومنطلقاتها البنيوية التكوينية وغيرها، ولكن كان الأجدر بالناقد أن يعالج هذه القضايا في الفصل الأول ويحدد مصطلح البنيوية التكوينية الذي يجمع بين مفردتين متناقضتين هما: البناء والتكوين، فهذا المصطلح المركب يشمل على نظامين مختلفين، يتمثل الأول في النظام المغلق، أما الثاني فهو نظام مفتوح، الأمر الذي يجعلنا نتساءل: كيف استطاع غولدمان الجمع بين متناقضين (البنيوية والتكوين) وتأسيس مشروعا نقديا متمثلا في البنيوية التكوينية يختلف تماما عن البنيوية الشكلية؟

وفق **شحيد** كثيرا في استيعابه لمقولات **غولدمان،** ومعالجته لعدة قضايا وشرحه للمصطلحات لكن البعض منها ورد بصورة موجزة، مثلا حين أجرى مقارنة بين البنيوية التكوينية والبنيوية الشكلية التي وضعها في نهاية الفصل، كانت دراسته لها لا تتجاوز 3 صفحات، أو إعادة شرح بعض المصطلحات، مثل: مصطلح البنية الدلالية، لكنه لم يقدم شرحا لمصطلحي الفهم والتفسير، أو حتى مفهوما واضحا للبنية الدالة لأنه للوصول إلى هذه البنية يستدعي الأمر الوقوف عند مرحلتين أساسيتين هما: مرحلة الفهم ويتم فيها قراءة النص الأدبي في بنيته ومكوناته الداخلية دون الاستعانة بالوسائط الخارجية، فالفهم **(la compréhension)** مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، ومرحلة التفسير **(L'explication)** وهو يسعى لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصرا تكوينيا ووظيفيا ضمن بنية أشمل وأوسع هي البنية المجتمعية أو الطبقية[1].

بعد قراءتنا هذا الكتاب، الذي يمثل جهدا تنظيريا للخطاب البنيوي التكويني، يتضح لنا بأن **شحيد** استطاع أن يقدم إطارا نقديا بنيويا تكوينيا ناضجا وكاملا ضمن ساحة النقد العربي الحديث، لأنه انطلق من أرضية نقدية سوسيولوجية تمثلت في تتبعه مسارات هذا المنهج بمختلف مرجعياته الفلسفية والأدبية والنقدية وتحديد مقولاته الإجرائية، ووقوفه على

[1]– ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 266، 267.

جملة من الدراسات النقدية لغولدمان بالشرح والتفسير، واختياره كتاب "الإله الخفي" كأفضل نموذج تطبيقي لمنهجه الذي سعى **غولدمان** من خلاله إلى طرح مقولة أساسية هي التطابق الحاصل بين البنية الفنية الأدبية والبنية الاجتماعية، ولا يمكن فهم هذا التطابق إلا بفهم رؤية معينة للعالم، فهذه القراءة الواعية للخلفية المرجعية للبنيوية التكوينية، واستيعاب مقولاته وفهم جهازه الاصطلاحي، هو ما أهل **شحيد** بأن يؤلف كتابا نقديا فيه من الدقة والوضوح ما يجعله ضمن أولى المحاولات الجادة في النقد العربي، لأنه قدم عرضا منهجيا للبنيوية التكوينية.

2-محمد ساري: العرض المنهجي /عدم التمثل الفعلي للإجراء النقدي:

من أهم الدراسات التي حاولت التنظير للنقد البنيوي التكويني نجد الجهد النقدي السوسيولوجي الذي قدمه **محمد ساري** في كتابيه "**البحث عن النقد الأدبي الجديد**" الصادر عام 1984 و"**الأدب والمجتمع**" الصادر عام 2009، ومن خلالهما يمكن التأسيس لرؤيته النقدية ضمن هذا التوجه الفكري والنقدي.

يتبنى **ساري** رؤية نقدية اجتماعية، لأنه حريص على "إعطاء كل بعد من هذه الأبعاد حقها بموضوعية كي يتجنب السقوط في الانغلاق في وهم الحداثة والتنصل من أصوله الثقافية والمعرفية"[1]، منطلقا في دراسته من أرضية فلسفية ونقدية سوسيولوجية تمثلت في عرضه للإطار الفلسفي الاجتماعي **للوكاتش** من منظور "الرؤية المأساوية" التي برزت في كتابه "**الروح** والأشكال" بمختلف أشكال الرفض، "وما دفعه إلى اليأس هو على وجه التحديد ذلك الاستقرار والثبات داخل المجتمع الرأسمالي الذي يستحيل فيه تحقيق القيم الجمالية الفلسفية المثالية المطلقة التي كان مشغوفا بها"[2]؛ بمعنى أن **لوكاتش** وجد استحالة تحقيق هذه القيم في عالم تحكمه قوة اجتماعية متسلطة، ورؤيته لحالة الثبات هو في الوقت نفسه يشير إلى عدم الثبات لأن هناك تغير وتحول نتيجة التحولات الاجتماعية والتاريخية والفكرية

[1]- محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر،دط، 2009، ص: 06.

[2]- محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص: 14.

التي أفرزت في كتابه "نظرية الرواية" رؤية فكرية نقدية جدلية قائمة بين الملحمة والرواية حيث لاحظ أن الذات الإنسانية تعيش أشكالا مختلفة من الصراع، فقد "ركز لوكاتش على الصراع بين أخلاقية المؤسسات والبنى الاجتماعية وبين أخلاقية الذات الإنسانية إذن يدور الصراع بين الفكر الموضوعي ومتطلبات الفكر المطلق"[1]، وقد تناول مشكلة الراوي من زاوية أخلاقية وفلسفية، كما ركز على بعض الجوانب النفسية والشعرية التي يتميز بها العمل الإبداعي، فجاءت دراسته حول أدب دوستويفسكي منطلقة من الدراسة الجمالية والتاريخية والفلسفية والأخلاقية من خلال رصده للبنية الدلالية في أسطورة "**جوديث**"، التي حاولت "تبرير العمل الإرهابي من أجل قيم أصلية، هل يجوز القتل من أجل هذه القيم، هل يجوز القتل من أجل مثل عليا يؤمن بها الإنسان"[2]، بالإضافة إلى تجلي الرفض الرومانسي للرأسمالية والبعد الصوفي في أدبه **(دوستويفسكي)**، هو الذي جعل المرحلة الهوميروسية تصطبغ بالعصر الذهبي في الملحمة اليونانية، حيث أصبح الإنسان "لا يشعر بالاغتراب بل يعيش في اطمئنان شامل بفضل إنفاق طموحاته الروحية على العالم الموضوعي الخارجي لا يشعر بأنه سيفقد شيئا ما بل يفكر بالبحث عن ذاتيته باعتبارها موجودة كلية"[3].

وبعدما كانت الثقة بين الآلهة والذات التي سمحت بظهور فن الملحمة، تلت مرحلة انتقالية عندما تخلى الإله عن الذات لتجد نفسها في صراع مع العالم الخارجي هو ما سمح بظهور فن الرواية التي حلت محل الملحمة، وأصبح الإنسان يعيش "عالمين متضادين: عالم الروح ذو قيم مطلقة والعالم الخارجي بقيمه النسبية والمتدهورة"[4]، وهو ما تجسده رواية "دون كيشوت" **لسيرفنتس** حيث يظهر البطل فيها حاملا لقيم أصيلة يريد تحقيقها في الواقع المليء بالتناقضات والاضطرابات، فيحدث في نفسه صراعا كبيرا بين ذاتيته والعالم الخارجي، ويعجز عن تأسيس وعيا شاملا وإدراكا حقيقيا في مواجهة هذا الاختلاف، فكانت

[1]– المصدر السابق، ص: 18.

[2]– المصدر نفسه، ص: 17.

[3]– المصدر نفسه، ص: 19.

[4]– المصدر نفسه، ص: 21.

مغامرته فاشلة، بل تحولت إلى سلوكات مضحكة الأمر الذي جعله يقف أمام اختيارين إما "التكيف مع العالم الخارجي والتنازل عن قيمه المطلقة أو ينعزل داخل ذاتيته بعيدا كل البعد عن الواقع الذي يتغير ويتطور"[1].

كما ظهر صراع آخر بين الجانب النفسي والواقع الخارجي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، باء أيضا بالفشل مثله مثل المرحلة الأولى المثالية حيث برز شكلا آخر في هذه المرحلة هو الرواية السيكولوجية التي تمثلها رواية "**التربية العاطفية** "**لفلوبير**، ثم تلاها ظهور الرواية التعليمية، بحيث لا يغامر البطل في فعل يعرف فشله من البداية كما أنه لا ينزوي داخل ذاتيته بل يحاول التوفيق بين قيمة المطلقة والأصيلة، وبين العالم النسبي يرتكز على تجربته الحياتية كفرد ويحاول فهم الواقع الخارجي"[2]، ويمثل هذه المرحلة الثالثة رواية "**ويلهم ميستر**" لـ **جوته**، الذي يسعى فيها البطل إلى البحث عن التغيير من خلال تكيف تجربته الحياتية مع العالم الخارجي.

يصل **ساري** في نهاية عرضه لكتاب "نظرية الرواية" إلى أن **لوكاتش** قد تجاوز رؤيته المأساوية "باكتشاف آفاق التغيير في المستقبل في روايات تولستوي ودستويفسكي المبشر بعصر جديد"[3]، بالإضافة إلى امتلاكه وعيا جماليا اجتماعيا للأدب، وبرز اهتمامه أكثر بالإبداعات الروائية على غرار الكتابات المسرحية، لأنها بمثابة الوعاء الذي يستطيع احتواء كل هذه الصراعات الفكرية والاجتماعية والفنية، التي أفرزت لنا البطل الإشكالي بدل البطل الملحمي المزيف، باعتبار العمل الروائي "ليس مجرد عمل يكرر الواقع أو يقلده وإنما هو بطبيعته الإبداعية إضافة تجديدية إلى الواقع وقيمة مضافة إليه"[4].

---

[1]– المصدر السابق، ص: 22.

[2]– المصدر نفسه، ص: 23.

[3]– المصدر نفسه، ص: 24.

[4]– محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم تلك الرائحة، نجمة أغسطس اللجنة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1985، ص: 28.

ينتقل **ساري** إلى شرح التصورات المنهجية للبنيوية التكوينية عند **غولدمان** مبينا جوهر هذه النظرية، ومدى استفادته من أطروحات **لوكاتش**، موضحا مستويات التحليل التي تظهر في مستوين هما: الفهم والشرح (التفسير)، وأيضا مفهوم الوساطة في كتابه "من أجل سوسيولوجيا الرواية" عام 1964، حين اعتقد أن هناك وساطة بين الحياة الاجتماعية والاقتصادية من جهة وبين الإبداعات الفكرية من جهة أخرى، وحاول البحث عنها في دراساته حول أدب راسين وفكر باسكال، وروايات آلان روب غرييه ، لكن اتضح له أن هذه الوساطة لا يمكن العثور عليها لأن الفرد في المجتمع أصبح كالآلة، وأصبحت ظاهرة التشيؤ تغزو الروايات.

كما أشار إلى التوجه الفلسفي **لغولدمان** من خلال عودته إلى مقولات **هيغل** عبر نظرية الرواية **للوكاتش**، وذكره لبعض الخصائص التي يعتمد عليها علم الاجتماع البنيوي التكويني في معالجته العمل الأدبي المتمثلة في[1]:

-تبحث العلاقة الأساسية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي عن البنى الذهنية، أي العناصر المنتظمة بين وعي المجموعة الاجتماعية والعالم الخيالي للمبدع.

-اعتبار البنى الذهنية ظواهر اجتماعية لا فردية، لأن هذا الأخير تجربته محدودة وقصيرة جدا لا يمكن خلق هذا البناء الذهني.

-إن العلاقة بين البنى الذهنية تعكس الواقع التجريبي إلى العالم الخيالي في صور الشعور واللاشعور، لكن دون دراسة النص الأدبي كعنصر مستقل ودراسة العوامل النفسية للأديب كدراسة مستقلة، بل تتطلب هذه الدراسة توظيف المنهج البنيوي التكويني من خلال مستويين: الفهم والشرح بهدف خلق التوازن، لأنهما متكاملان في تحليل العمل الأدبي، ولأن "الفاعل الإبداعي لكل حياة فكرية وثقافية ليس فرديا بل جماعيا، ولا يقصد بمفهوم الجماعة البشرية

[1]- ينظر: محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، ص:41، 42.

مجموعة الأفراد بل مجموعة اجتماعية خاصة، تتفاعل مع مختلف المجموعات البشرية المناقضة لها"[1].

أما بالنسبة للمتن النقدي فقد حاول **ساري** الإحاطة بهذا المنهج في النقد الجزائري الجديد حيث وقف عند الإشكالية وطبيعة الصراع في رواية "**العشق والموت في الزمن الحراشي**" لـ **الطاهر وطار**، ومناقشته لكتاب "**القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال** "لـ **محمد مصايف**، معتبرا القصة وثيقة اجتماعية وسياسية وإهماله للعناصر الفنية الجمالية لها ثم اختياره بعض النماذج القصصية للتحليل المتمثلة في: "**الليل ينتحر**" لـ **بكير بوراس** "**الجراد المراد**" لـ **الأدرع الشريف**، ا"**لتفكك**" لـ **رشيد بوجدرة**، "**التلميذ والدرس**" لـ **مالك حداد** "**الشمس تشرق على الجميع**" **لـ غموقات**، "**الزلزال**" **لـ الطاهر وطار**، ونموذج فرنسي "**سعيد وأنا**" **لـ برتران بوار ودلبش**، لكن دراسته لها كانت في شكل تقديم ملخصات لهذه الأعمال واستخراج الشخصيات والزمان والمكان دون أن يكون للمنهج البنيوي التكويني وآلياته حضورا، "فكانت معالجته تقليدية لا بنيوية تكوينية (...) ولعلها مقاربات كتبت من قبل الباحث قبل أن يهتم بهذا المنهج "[2].

إن المتفحص لكتاب "**البحث عن النقد الأدبي الجديد**" يلاحظ غيابا كليا للإحالات "المصادر والمراجع"، ماعدا في المستوى التطبيقي نجد بعض الإحالات إلى القصص تم تثبيتها في المتن وهذا الخطأ الذي وقع فيه ساري حاول تداركه لاحقا في كتابه "**الأدب والمجتمع**"، حين تناول القضايا نفسها التي عالجها في كتابه الأول لكن مع التوثيق بإرجاعها إلى الأصل كما يظهر لنا في هذه الصفحات (07. 28. 39. 55. 67).

كما افتتح كتابه "**الأدب والمجتمع**" بتمهيد وضح فيه علاقة النقد بالأدب التي تحكمها الأيديولوجيا أكثر ما تحكمها الموضوعية، وعلاقة النص بالنصوص السابقة التي تحيل إلى

[1]– المصدر السابق، ص: 58.

[2]– محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص: 262.

مصطلح التناص* عند **جوليا كرستيفا** وتعدد الأصوات، والحوارية عند باختين، متسائلا عن طبيعة الأدب العربي، هل هو نسخة للأدب الغربي؟ مجيبا بأن الأدب يرتبط بخصوصية المجتمع الذي نشأ فيه، وعلى النقد مراعاة هذه الخصوصية "كي لا يسقط في التطبيق الآلي بنظريات وضعت أساسا لدراسة نصوص أدبية مغايرة عن النصوص العربية"[1]، لكن الإشكالية التي وقع فيها **ساري** هو أنه لم يستطع تقديم تصورا بنيويا تكوينيا شاملا بتوضيح الجهاز المفاهيمي والمفهومي للمنهج بكل آلياته ومنظومته الاصطلاحية المتمثلة في: البنية الدالة، رؤية العالم، الوعي بأنواعه، هذا الأخير الذي لم يفصل فيه كثيرا ولم يتطرق إلى مستوياته رغم أهميته، فهو من أهم المبادئ الأساسية التي يقوم عليها المنهج البنيوي التكويني، لذلك ناقشه **غولدمان** كثيرا في كتابه "الماركسية والعلوم الإنسانية" مشيرا إلى صعوبة تحديده، لأن موضوعه متشعب وفي هذا يقول: "تبين لي أن موضوع الوعي من بين أصعب المصطلحات الأساسية وأعصاها على التحديد الدقيق، ذلك أن لها موضوعا لا نعرف إلا القليل عن امتداده وبنيته، وهو موضوع لا يستطيع علماء الاجتماع والنفس والاستغناء عنه، فيستعملون مصطلح الوعي دون خشية من الوقوع في مغالطات خطيرة، باختصار نعرف جميعا بكيفية غير متواضعة ما هو الوعي كما كنا عاجزين عن تدقيق معناه"[2].

---

* – تبلور مصطلح **التناص (Intertextualité)** على يد الباحثة الفرنسية البلغارية الأصل **جوليا كريستيفا** وانطلاقا من ترجمتها لأعمال **باختين** مستفيدة من نظرية الحوارية، وظهر هذا المصطلح في عدة أبحاث لها كتبت بين (1966–1967) وصدرت في مجلتي تيل كيل ونقد **Telquel Gitique** وأعيد نشرها في كتابيها "سيميوتيك **(Sémiotique)** ونص الرواية **le text de romo**. ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي، الجزائر دط، دت، ج2، ص: 96.

[1]– محمد ساري، الأدب والمجتمع، ص: 06.

[2] –Lucien Goldmann Marscime et sciennces humames .P.12

ذكره محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الأصول المنهجية، دراسة في نقد النقد، منشورات الاختلاف وضفاف، الجزائر، بيروت، ط1، 2015، ص: 157.

لكن بالرغم من ذلك حاول إعطاء مفهوما للوعي من خلال ربطه بكل سلوكات الإنسان وأعماله، ويظهر في أربعة مستويات هي: **الوعي الكائن*** وهو حاضر عند كل الأفراد ومن ثم فهو ينحصر في مجرد وعي بالحاضر، في حين أن **الوعي الممكن** يتجاوز الكائن ومن ثم فهو ينحصر في مجرد وعي بالمستقبل[1].

هذا إلى جانب **الوعي المتوافق** وهو وعي يحاول إحداث حالة توازن مؤقتة بسبب الاختلال التوازني في الوعي الفعلي ومحاولة تعديله من قبل الوعي الممكن، فيسعى هذا الوعي لخلق توافق بين الوعيين، لكن سرعان ما يزول، لأن أي تغيير يمس الوعي الفعلي سيؤثر بدوره في الوعي الممكن وهكذا، **والوعي الخاطئ**** **(conscience fausse)**، وهو الإدراك الوهمي للواقع وقصور الفرد في فهمه للعالم وزيف طموحاته وأماله نتيجة سذاجة تفكيره وعدم تقبله للواقع هو ما يؤدي به إلى الخيبة والفشل مثلما حدث **لدون كيشوت**[2]، إذن يظهر الوعي في البنية الذهنية التي تمثلها الذات في نصوصها الإبداعية من منطلق رؤيتها للعالم ومدى قدرتها على التلاؤم مع محيطها الاجتماعي، لأن هدفها هو الارتقاء بهذا الواقع إلى "أعلى مراتب التماسك أي اقترابه من ملامسة الجوهر، أي قدرة الذات على التوحد مع محيطها في حرية مطلقة"[3].

كما نشاهد أيضا اضطرابا في بعض الترجمات، فمرة يترجم كتاب للوكاتش بـ:"**النفس والأشكال**" في كتابه "البحث عن النقد الأدبي الجديد" صفحة 12، ومرة ثانية بـ:"**الروح والأشكال**" في كتابه "الأدب والمجتمع" صفحة 10، أيضا ترجمة مصطلح التفسير بالشرح

---

* – يندرج هذا المصطلح تحت مسميات أخرى هي: الوعي الفعلي، الوعي الواقع **(Conscience Réelle)**

[1] – جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص: 110.

** – نجده تحت مسميات أخرى هي: **الوعي الواهم، الوعي المستحيل، الوعي الزائف**. ينظر: محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية ص: 165، ويترجمه سعيد علوش بـ: **الوعي الشقي، الوعي الفاسد** في كتابه "الرواية والأيديولوجيا في المغرب"، ص: 65.

[2] – ينظر: محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية، ص: 163، 164.

[3] – يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب، ص: 182.

إضافة إلى عدم قدرته على التمثل الفعلي للمقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية، وهو ما ينطبق عليه قول الناقد: "تهت في دهاليز هذا الفكر لأن ذلك يقتضي عمرا كاملا فوجدت نفسي ضائعا تائها لا أستطيع استيعاب المنهج النقدي وخلفياته المتعددة ولم أهضم إلا القشور"[1] ، لكن ربما ابتعاده عن الممارسة الآلية الحرفية للمنهج، كونها تلغي الجوانب الفنية والفكرية للأعمال الأدبية، وهدفه هو مراعاة خصوصية النصوص العربية كما أقر بها سابقا، وقد وفق كثيرا في دراسته لرواية "**بدر زمانه**" لـ **مبارك ربيع** التي بحث فيها عن طبيعة الصراع، متخذا آلية رؤية العالم كمقولة إجرائية للتحليل تطبيقا نقديا في كتابه "الأدب والمجتمع"، إذن لا يمكن إنكار الجهد النقدي الذي بذله **ساري** لأنه حاول تقديم الخطاب النقدي السوسيولوجي الجديد ضمن ساحة النقد العربي المعاصر على الرغم ما اعترت دراسته الكثير من النقائص.

3- محمد خرماش: نحو تأسيس رؤية عربية للبنيوية التكوينية

كما نلقي الضوء أيضا على دراسة عربية أخرى، اهتمت بالنقد البنيوي التكويني من المنظور الغربي من جهة، و كيفية التلقي العربي لهذا الخطاب وعلى الخصوص النقد المغربي من جهة أخرى، هي المحاولة الجادة التي قدمها الناقد المغربي **محمد خرماش** في ثلاثيته* النقدية المشهورة، لكن اهتمامنا سيكون على المستوى التنظيري في أعماله المختلفة وبالتحديد في كتابه "**إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظري والتطبيق**" حيث حاول **خرماش** من خلاله التعرف على أهم التحديات النقدية "التي تواجه الفكر النقدي المغربي المعاصر وتفرض عليه مواجهتها ومعالجتها ولذلك سيظل

[1]- يوسف وغيلسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، قسنطينة، الجزائر، ط1 2008، ص: 54.

* - تتمثل هذه الثلاثية في: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر I، التوجهات الثقافية وتطور الفكر النقدي حتى الثمانينات، 2006، II الواقعية والواقعية الجدلية 2006، III البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق 2001.

مشروع البحث فيها مفتوحا ومستمرا باستمرار عملية التثاقف النقدي أو انشغال واشتغال المعرفة النقدية بكل جديد ومتطور في الميدان"[1].

من هذا المنطلق جاءت دراسته في بابين، خص الأول للبنيوية التكوينية بين الاستيعاب والتطبيق، أما الثاني فكان بين التأصيل والتجاوز، منطلقا في الفصل الأول من مفهوم الأدب وتكوينيه على أنه "إنتاج ديناميكي تكويني يقوم على مفهوم السيرورة الحاصلة من تدمير بنية ذهنية وإنشاء بنية جديدة أكثر انسجاما وملائمة، ومن ثم لابد من فهم مختلف العناصر المكونة لبنيته الدالة ودمجها في بنية أوسع وأشمل تجادلها وتفسرها"[2]، وبناء على هذا المفهوم الفكري الاجتماعي يقف عند آراء **لوكاتش** النقدية الفلسفية، ومدى تأثيرها على التصور الفكري الغولدماني، الذي استلهم مفاهيم وأفكار أستاذه حتى "يتوسط فيه بين النظرية البنائية التكوينية ونظرية الاجتماع الجدلية في مقاربة النصوص ونقدها"[3].

يستعرض **خرماش** الإرث النظري اللوكاتشي والإجرائي موضحا مرحلتين حاسمتين في حياته الفكرية، بداية من إطار الفلسفة الظاهراتية وفلسفة هيغل في كتابيه: "الروح والأشكال "1911 و"نظرية الرواية" 1928، حين تبنى تصوره المنهجي استنادا على هذه الفلسفة ومرحلة ثانية هي المرحلة الفلسفية الشيوعية الماركسية القائمة على الرؤية الكونية، ليطرح في كتاباته الفكرية الأولى مفهوم الرؤية المأساوية ،"فأصبح بنيويا تكوينيا يعمل على ربط كافة أشكال الوعي أدبية كانت أو فلسفية بالبنية الاقتصادية المحددة لها"[4]، كما أكد على أن القيم الأدبية والفلسفية تظهر نتيجة الترابط الحاصل بين مختلف البنيات الفنية والفكرية في تجانسها وتناسقها، هو ما يسمح للروح الإنسانية بالظهور على جميع المستويات الأدبية والفكرية بفعل قدرة الإنسان على التعبير وتوسيع تلك البنيات والرؤى، من هذا المنظور اهتم

[1] محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، مطبعة آنفو–برانت، فاس، المغرب، ط1، 2001، ص: 04.

[2]– المصدر نفسه، ص: 06.

[3]– المصدر نفسه، ص: 07.

[4]– المصدر نفسه، ص ن.

لوكاتش بالرواية ورأى بأنها قد حلت مكان الملحمة، مرجعا السبب في ذلك إلى "تعقد معنى الحياة أدى إلى ظهور ما يسمى بالفرد الإشكالي أي الإنسان الذي يبحث عن قيم أصلية في عالم منحط، فكانت الرواية إذن ملحمة عالم بلا آلهة"[1].

يثمن **خرماش** جهود **لوكاتش** الفكرية والنقدية التي حققت نقلة نوعية في تأسيس تصور نقدي منهجي اجتماعي، حين تحول مساره من المسار الفلسفي إلى المسار النقدي الماركسي، ومن خلال هذا الجمع بنى نقدا اجتماعيا قائما على التحليل الكلي للعناصر الفنية والاجتماعية للأدب فأنتج هذا التصور أدوات منهجية لها من الأهمية ما يساهم في مقاربة النصوص الإبداعية وقدرتها على فهم وتفسير هذه النصوص بمفاهيم سوسيولوجية، لأن هناك "علاقة جدلية بين دلالات الأعمال الإبداعية الكبرى ودلالات البنيات الاجتماعية"[2].

هذا التصور الفلسفي النقدي هو الذي اعتمده **غولدمان** فيما بعد وبنى عليه تصوره النقدي البنيوي التكويني القائم على فرضية أساسية، هي أن كل سلوك إنساني يعتبر محاولة لتقديم جواب دال معين على وضعية خاصة، وذلك من أجل إيجاد التوازن المطلوب بين الذات الفاعلة والموضوع الذي ينصب عليه الفعل في المحيط القائم، ويرى **خرماش** أن أبحاث ودراسات **غولدمان** هي رائدة في فهم الإنتاج الثقافي فهمًا سوسيولوجيًا يبتعد عن الآلية التي طبعت أعمال بعض الدارسين الماركسيين السابقين، ويركز على التحليل البنيوي لاكتشاف دلالاته الخاصة وتبين الرؤية التي يتمثلها[3]، وعلى هذا الأساس إذا أردنا فهم فكر **غولدمان** لابد من العودة إلى كتابين نقديين مهمين هما: "**من أجل علم اجتماع الرواية**" **1964** و"**الماركسية والعلوم الإنسانية**" **1970**.

تقوم رؤية **غولدمان** النقدية على بناء منهج نقدي اجتماعي قائم على فهم وتفسير عناصر الإبداع الأدبي، من خلال البنيات المتناظرة التي تتمثل في كون البنيات التخيلية

[1]– المصدر السابق، ص: 08.

[2]– المصدر نفسه، ص: 10.

[3]– المصدر نفسه، ص: 17، 18.

التي يتشكل منها النص الأدبي في تناظر وتماثل مع البنيات الذهنية، التي تؤطر فكر بعض الجماعات الاجتماعية وتظهر وظيفة الكاتب في تشكيل هذا العالم المتخيل وربطه بالواقع الاجتماعي، من خلاله نستطيع التعرف على وعي هذه الجماعات الاجتماعية التي "تشكل نسقا من البناءات التي تبث في وعي الأفراد ميولات عاطفية وفكرية وعلمية على نحو إيجاد الحل المناسب للمشاكل التي تطرحها علاقاتهم مع الطبيعة من جهة، وفيما بينهم من جهة أخرى، وهذه الميولات تندفع نحو درجة ما من التجانس هي ما يسميه غولدمان رؤية العالم"[1]، وتعد هذه الأخيرة المقولة المفتاحية التي يقوم عليها منهج **غولدمان**، كما تحاول البنيوية التكوينية اكتشاف البنية الدالة من خلال رصد العلاقة بين الإنتاج الأدبي وربطه بوعي الجماعة الاجتماعية، لأن الأديب يعكس تفكير هذه الطبقات.

حاول **خرماش** توضيح المسارات الفلسفية والنقدية للخطاب البنيوي التكويني بداية من أهم أعلامه **جورج لوكاتش**، وبعده تلميذه **غولدمان** الذي أسهم بشكل فعال في تأصيل وبلورة هذا المنهج، ببناء تصور منهجي جديد قائم على دراسة الأدب كوحدة نسقية وسياقية في الوقت ذاته واكتشافه مجموعة من المقولات الإجرائية المتمثلة في: **البنية الدالة، الفهم والتفسير، رؤية العالم الوعي** بمستوياته وغيرها، ليختار في ممارسته النقدية بعض دراسات النقاد المغاربة الذين تبنوا المنهج البنيوي التكويني منطلقا من مساءلة الكيفية التي اعتمدها هؤلاء النقاد في تمثلهم مقولات هذا المنهج، ومدى استيعابهم له من مثل: **محمد برادة** في كتابه "محمد مندور وتنظير النقد العربي"، **سعيد علوش** في "الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي"، **محمد بنيس** "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، **حميد لحمداني** "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" وغيرهم، ورأى بأن أفق التطلع النقدي العربي هو تمثل "منهج يجمع بين تقويم المضامين الاجتماعية (...) وبين احترام الخصوصية الأدبية التي لا يرضى الفكر النقدي عن إغفالها"[2]، فحاول النقاد تمثل هذا المنهج معتقدين أنهم سيجدون

[1]– محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III، ص: 22.

[2]– المصدر نفسه، ص: 54.

ضالتهم فيه، لذلك حاولوا في البداية استيعاب مفاهيم النظرية ومقولاته الإجرائية، وبعد ذلك محاولة تمثلها إجرائيا في بعض أبحاثهم ولاسيما الدراسات ذات طبيعة أكاديمية الخاصة بالباحثين الجامعيين.

يستشف **خرماش** من خلال هذه الدراسة القائمة على رؤية نقد النقد بأن بعض الدراسات التي ادعت تمثلها للمنهج البنيوي التكويني لم تستطع فهم مقولاته ومصطلحاته فهمًا جيدا مما ولد نوعا من الخلط في بعض المصطلحات كما حدث مع **سعيد علوش** في دراسته المذكورة سالفا إلا أن **خرماش** يقدم مبررا على ذلك بأنه "ناتج عن عدم أخذه بالتمييز الذي تقول به البنيوية التكوينية وبين الخطاب التاريخي"[1]، لذلك كانت دراسته أقرب للنقد الاجتماعي الجدلي من النقد البنيوي التكويني وتغيبه لمفاهيم أساسية مثل: مقولة رؤية العالم وأيضا مع دراسة **محمد بنيس** حيث لاحظ بأن هناك تقصير كبير في توظيف هذا المنهج ولكنه في الوقت نفسه لا ينكر الجهد الذي بذله في فهمه لبعض المقولات خاصة مقولتي: الفهم والتفسير، ودقته في استخلاص البنيات الجزئية، كما لاحظ أيضا في دراسة **محمد برادة** بأن رؤية العالم التي استخلصها لم يحدد بها الطبقة الاجتماعية، بل جعلها رؤية مشتركة ومطلقة، وهو بذلك يلغي الطبقات الاجتماعية التي تكلم عنها **غولدمان** في منهجه، أما دراسة **حميد لحمداني** يرى أنها تتميز بنوع من التوسع المنهجي، كما أن توظيفه للمصطلحات الأساسية للمنهج كان بصورة دقيقة، وقد أولى **خرماش** هذه الدراسة عناية كبيرة بشرحها ونقدها، ليصل بعد قراءاته هذه الدراسات، إلى نتيجة مفادها أن تلقي الخطاب النقدي البنيوي التكويني للنقد العربي كان مقترن "بشيء من التوفيق أو التلفيق مع مناهج أو مفاهيم أخرى وأقل ما يحمد لهم أنهم طعموا الفكر النقدي المغربي والعربي تلك المفاهيم الجديدة"[2].

[1]– المصدر السابق، ص: 64.

[2]– المصدر نفسه، ص: 137.

كما أن وعيهم بمقولات هذا المنهج جاءت بدرجات متفاوتة، بمعنى أن استيعابهم له لم يكن بصورة شاملة، ولم يكن الالتزام المنهجي بحرفيته وبكل خطواته الإجرائية كما عمل بها غولدمان والسبب في ذلك كما يرجعه **خرماش** إلى احتكام دراساتهم إلى "القراءة الحرة أو الاتجاه التأثري الذي غلبت عليه الأحكام المطلقة، والذي رغم اهتمامه بالجانب الجمالي وبالمقومات الفنية في النص لم يكن يمتلك الأدوات المنهجية والتقنيات الإجرائية التي يمكنه من إبرازها وتحليلها"[1] وبالتالي هذه الدراسات لا تعكس حقيقة هذا المنهج.

وفي الأخير يمكن القول بأن دراسة **خرماش** تعد مساهمة حقيقية في توضيح أهم المسارات الفلسفية النقدية الاجتماعية في ظهور البنيوية التكوينية، منطلقا من الإطار الفلسفي الهيغلي إلى المشروع اللوكاتشي وصولا إلى التصور الغولدماني، باعتماده على جملة من المصادر التي ساعدته على تكوين هذه الرؤية النقدية، والتعريف بالأطر النظرية والإجرائية للبنيوية التكوينية وقوفا عند الدراسات العربية المغربية التي تلقت هذا المنهج ومحاولة تطبيقها على النصوص الأدبية، وقراءته هذه النماذج هو من باب تكوين رؤية منهجية صحيحة يتبناها الناقد العربي أثناء تمثله هذا المنهج أو غيره من المناهج الأخرى. لذلك يمكن القول إن الدراسة التي قام بها **خرماش** هي من الدراسات الجادة والواعية لإشكالية المناهج في النقد المغربي وبالتحديد البنيوية التكوينية، التي تقع في صميم هذه الإشكالية، "فأراد لها أن تتوسط الدائرة كي تنتهي كثير من الجهود النقدية في الاتجاهات المختلفة، وكي تنفتح بدورها على الآفاق المتعددة التي يمكن أن تزودها بغناء معرفي ونقدي إنها ليست منهجا تكامليا بكل ما في التكاملية من مزالق الانتقاء والتوفيق والتشويش المفاهيمي، لكنها تملك إمكانية الاستفادة من الدراسات المختلفة، وتملك كذلك تماسكها كجهاز معرفي منسجم له تصوره الخاص وفهمه المتكامل للعملية الإبداعية والنقدية على حد سواء، ولذلك لفتت إليها الأنظار والأفهام لكنها بحاجة إلى مزيد من التمثل والتعميق في الفكر النقدي المغربي حتى تستطيع الاستفادة منها كرصيد معرفي هام في مواجهة الحاجة

[1]– المصدر السابق، ص: 217.

المنهجية الماسة"[1]، وبالتالي كان طموحه هو محاولة تحقيق موقعية هذا المنهج ضمن الساحة النقدية العربية المعاصرة بأطره المنهجية الصحيحة والواعية في تكوينه خطاب الأعمال الإبداعية.

[1]– المصدر السابق، ص: 213.

ثانيا-الممارسات النقدية العربية للبنيوية التكوينية (الرؤية والإجراء).

حاول الكثير من النقاد في ساحة النقد العربي تمثل المقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية في ممارستهم النقدية بهدف فهم وتفسير النصوص الأدبية، لأن عملية التشكيل الجمالي لهذه النصوص، لا تتحقق إلا من خلال "وجود تناظر بين البنيات الذهنية للمجموعات الاجتماعية والبنيات التي تشكل عالم النتاج"[1]، ومن أبرزهم نجد:

1-حميد لحمداني: التطعيم المنهجي وقدرة استيعابه

تشكل كتابات* **حميد لحمداني** ذات التوجه النقدي السوسيولوجي طفرة نوعية في مجال الدراسات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، حيث توزعت كتاباته بين البنيوية التكوينية إلى السوسيوبنائية إلى الأيديولوجيا في مقاربته للخطابات الروائية، وهذا التنوع المعرفي النقدي ووعيه المنهجي هو الذي ساعده على تبني هذا المشروع النقدي السوسيولوجي الجديد، وتُبرز هذه الدراسات الرؤية النقدية للحمداني وتصوراته النظرية وممارسته التطبيقية، وسيكون تركيزنا أكثر وبشيء من التفصيل على كتابه "**الرؤية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية**"، حيث سنوضح من خلاله طبيعة الممارسة النقدية، ومساره المنهجي النقدي في إطاره الإجرائي، ومعرفة مدى قدرته على استيعاب تلك الخطابات الروائية، وكشفه للعلاقة القائمة بين هذه الخطابات والواقع الاجتماعي الذي أنتجها، لذلك تنهض دراسته على مدخل نظري وبابين يحوي كل منهما على بعض الفصول، متبنيًا المنهج البنيوي التكويني

[1]- لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص: 44.

* - تتمثل هذه الكتابات في: "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي" الصادر عام 1985، وهو في الأصل رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا بفاس عام 1982، بإشراف د/ محمد الكتاني، كتاب "من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية " الصادر عام 1984، وكتاب "النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي" عام 1990، وهذه الكتابات تحوي على الجانب النظري والتطبيقي معا، لذلك يصنف حميد لحمداني أيضا من أوائل النقاد الذين نظروا للمنهج البنيوي التكويني.

الذي أفصح عنه في عنوان كتابه الذي كشف للقارئ عن التوجه الذي سينهجه في مقاربته باعتبار "أن العنوان يفتح أفق الانتظار. أي إنه يهيئ القارئ إلى ممارسة قرائية محددة"[1].

1-1- المنهج:

يحدد **لحمداني** في مقدمة كتابه طبيعة دراسته المنهجية التي تقوم على "بعدين أساسين هما: بعد التحليل، ويستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضا من بنى مضمونية عميقة دون الرجوع في الغالب إلى معطيات خارجة عن النص(...) وبعد التفسير، وهو يستهدف وضع النص ضمن بنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها وبين بنية النص من تناظر"[2] ولامتلاكه وعيا نظريا وقف عند المنطلقات الأساسية للمناهج الأولى "التي تستند إلى تلك التصورات التاريخية والاجتماعية تنطلق من المبدأ الأساسي الذي يعتبر الفن عموما يشكل البنية الفوقية لحياة المجتمع حلقة مهمة(...) وكان ينظر إلى الرواية كفن قادر على عكس الصراعات المحتدمة في الواقع"[3]، فهذه العلاقة بين الفن الروائي والواقع الاجتماعي، هو ما جعله يقف عند التحولات التي شهدها الخطاب النقدي السوسيولوجي الجديد، من خلال الأفكار التي طرحها **لوكاتش** في كتابه "نظرية الرواية"، حين أسس "دعائم سوسيولوجيا الرواية استنادا إلى النظرية الجدلية التي تفسر الفن بأنه تعبير غير مباشر عن الصراعات الاجتماعية القائمة في أي مجتمع"[4].

كما أشاد بالانجاز الكبير الذي حققه **لوكاتش** من خلال "تقديمه إضافات جديدة أضفى على المنهج النقدي الجدلي أهمية بالغة من حيث إنه لم يعد يتوجه إلى المضمون

---

[1]- حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون الجزائر-بيروت، ص: 378.

[2]- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط1 1985، ص: 15، 16.

[3]- المصدر نفسه، ص: 10.

[4]- المصدر نفسه، ص: 11.

الاجتماعي والإيديولوجي فحسب، ولكنه أخذ يقيم الجانب الفني أهمية قصوى، إذ إن تحليل هذا الجانب يعتبر خطوة ضرورية من أجل الوصول إلى فهم التصور الذي يتبناه الأديب"[1] إلى جانب أبحاث **رونيه جيرارد** في كتابه "كذب رومانطيقي، وحقيقة روائية"، وصولا إلى المفاهيم والمقولات الأساسية التي وضعها **غولدمان** للبنيوية التكوينية كل هذه الأفكار بهدف فهم العلاقة بين الفن والواقع الاجتماعي.

ينطلق **لحمداني** في رؤيته النقدية السوسيولوجية الجديدة من معطيات منهجية واضحة اعتمدها في تحليله للنصوص الروائية، تتماشى وتصورات **غولدمان** الأساسية للبنيوية التكوينية التي تتلخص في أربعة مرتكزات هي[2]:

1-يسعى الإنتاج الأدبي إلى تحقيق طموحات الوعي الجماعي بهدف خلق نوع من التوازن تحدثه الذات المبدعة ضمن واقعها الاجتماعي.

2-هناك نوع من الانسجام والتطابق بين وعي الجماعة والأعمال الأدبية على مستوى البنيات دون أن يكون هناك تطابق في المضمون، وهذا ما يحقق للعمل الفني نوعا من الاستقلالية والحفاظ على خصائصه الجمالية.

3-أن الأعمال الإبداعية التي تقابل بنية فكرية لجماعة ما، يمكن أن تكون في بعض الحالات من إبداع فرد ليس له علاقة قوية مع هذه الجماعة فيتبنى أفكارها بالرغم من عدم انتماءه إليها اجتماعيا مثل: **بلزاك، تولستوي** في روايته "**الحرب والسلام**".

4-يتكون الوعي الجماعي ضمنيا من خلال السلوك العام للأفراد المساهمين في الحياة بكل مجالاتها الاقتصادية، الاجتماعية، والسياسية وغيرها.

إن تبنى **لحمداني** للمنهج البنيوي التكويني باعتباره منهجا فعالا في تفسير النصوص الفكرية والأدبية، ولأنه "يعبر عن مستوى متقدم بالنسبة للمناهج السابقة في فهم يقترب من

[1]- المصدر السابق، ص ن.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 11، 12، 13.

الروح العلمية لطبيعة العلاقة الموجودة بين الإبداع والواقع الاجتماعي الإنساني"[1]، وفي محاولة إحاطته بهذه الدراسة حاول استحضار بعض الآليات التي تستخدمها الدراسات البنيوية الحديثة في تحليله للنصوص، لأن طبيعة موضوعه هي التي فرضت عليه هذه الاستفادة وهذا التطعيم المنهجي من منجزات نقدية أخرى.

انتقد **لحمداني** منهج الواقعية الجدلية التي ركزت على المضمون الأيديولوجي بالدرجة الأولى معتبرا "الأحكام النقدية التي قدمها بعض المنظرين الاشتراكيين مثلا تدخل في نطاق التقويم السياسي المباشر وليست أحكاما نقدية بالمعنى الصحيح"[2]، لكن تجاوز **لوكاتش** هذه النظرة الأيديولوجية في المضمون، وحاول **لحمداني** الالتزام بالمقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية بعيدا عن التأويلات الأيديولوجية، إلا أن هذه الدراسة فرضت عليه وجود الأيديولوجية في بنية ما تطلّب منه البحث عن الشريحة الاجتماعية التي تظهر ضمن الصراع الاجتماعي العام، وتتحدد من خلاله البنية الاقتصادية العامة في المجتمع، "وهنا نلمس فهم البعد التكويني عنده، وعودته بالمنظور الاجتماعي للأدب إلى جدلية البنية الفوقية والبنية التحتية وإلى مفهوم الانعكاس كذلك"[3].

على هذا الأساس يقر بأن دراسته لا يمكن أن تخلو من التأويل الأيديولوجي، مرجعا السبب في ذلك إلى "أن تقديم صورة للواقع الاجتماعي وفقا لهذا التصور الجدلي بالذات(...) يترتب عنه إصدار بعض الأحكام عن ايجابية أو سلبية الأعمال الروائية، غير أنه يعتقد بشكل راسخ أنه ليس في إمكان دراسة نقدية ما –سواء صرحت بذلك أو لم تصرح– أن تكون خالية من موقف أيديولوجي تجاه ما تنتقد حتى ولو اتخذت مظهر نقد جمالي خالص"[4]، لكنه يرى أن هذه الرؤية لا يمكن أن تجعل دراسته "تقع في شرك النظرة الأيديولوجية المباشرة

[1]– المصدر السابق، ص: 14.

[2]– المصدر نفسه، ص: 10.

[3]– محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III، ص: 88.

[4]– حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 16.

(...) لأنها تتعامل مع الرواية أولا وقبل كل شيء كفن، ولذلك فهي تخوض عوالمها الذاتية من أجل اكتشاف قوانينها الخاصة"[1]، لكن هل يستطيع **لحمداني** خلق توازن بين البنية الفنية الجمالية للنص والبنية الاجتماعية، دون إقحام تصوراته الأيديولوجية في دراسته أو لا؟ هذا ما سنكتشفه في ممارسته النقدية.

بعد تحديد **لحمداني** مساره المنهجي والنظري، راح يستعرض بعض الدراسات النقدية العربية وبالأخص الدراسات المغربية التي تبنت هذا المنهج، وقراءته لها ضمن نقد النقد مثل كتاب "الرواية المغربية "لـ **عبد الكبير الخطيبي**، "الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي" لـ **سعيد علوش**، "فن القصة في المغرب" لـ **أحمد اليابوري**، وكتاب "درجة الوعي في الكتابة" لـ **نجيب العوفي**، مستنتجا أن معظم هذه الدراسات قد ركزت على المضمون الاجتماعي والبحث عنه مباشرة، متناسيا بذلك الجانب الفني للنصوص مما جعل "العملية النقدية تتحول إلى إسقاطات لقناعات الناقد وتصوراته الأيديولوجية على العمل الإبداعي"[2] والقليل من الدراسات التي حاولت إحداث توازن من خلال جمعها بين الدراسة الاجتماعية والدراسة الفنية للأعمال الأدبية.

1-2-طبيعة الممارسة النقدية:

اختار **لحمداني** في قراءته التحليلية العديد من الروايات المغربية، يصل عددها إلى ثمانية عشر **(18)** رواية، حاول وضعها في إطارها السوسيو-تاريخي، مركزا على بنية الواقع الاجتماعي في المغرب خلال فترة الاستعمار الفرنسي، وبحسب تقسيمه للدراسة إلى بابين فإن هذه الروايات تندرج إما في الباب الأول الذي عنونه بـ :"**الرواية المغربية وموقف المصالحة مع الواقع**"، أو في الباب الثاني الموسوم بـ : "**الرواية المغربية وموقف الانتقاد للمجتمع**"، حيث جعل الباب الأول في فصلين خصص الواحد منه لموقف المصالحة واللحظة السعيدة، بانتقاء ثلاثة روايات لـ: **عبد القادر غلاب** هي: "**سبعة أبواب**"، "**دفنا**

[1]- المصدر السابق، ص: 17.

[2]- محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III، ص: 89.

الماضي"، "**المعلم علي**" بالدرس والتحليل، حدد فيها زمن كتابة هذه الروايات بقوله: "إنها روايات كتبت في مرحلة الاستقلال (...) لكنها تهتم بفترة سابقة عن الاستقلال تمتد تقريبا من سنة 1930 إلى 1956"[1].

أما الفصل الثاني، فكان لـ: "موقف المصالحة بين التبرير والانهزام والتسجيل"، اختار فيه خمس روايات تمثلت في: "جيل الضمأ" و" إكسير الحياة" لـ محمد عزيز الحبابي، "رفقة السلاح والقمر" و"الريح الشتوية" لـ **مبارك ربيع**، "المغتربون" لـ **محمد الأحسيائي**، ومن الروايات ذات الانتقاد للمجتمع عشرة روايات منها: "في الطفولة"، "الغربة"، "المرأة والوردة" "أرصفة جدران" "الطيبون"، "قبور في الماء" وغيرها، واختياره هذه الروايات بالتحديد لأنها تتوفر على شروط تتمثل في "سلامة التعبير والصياغة اللغوية بصفة عامة وتماسك العمل النسبي واحتوائه على ارتباط منطقي داخلي للبعد الاجتماعي، وعدم ارتباطه الضيق بالهموم الفردية الذاتية اليومية"[2].

ينطلق **لحمداني** في تحليله هذه الروايات من طرحه عدة تساؤلات أهمها: هو كيفية رؤية هذه الروايات للواقع الاجتماعي قبل الاستقلال ودلالاتها في الفترة التي كتبت فيها، موضحا إجابته من خلال تحليله للبنيات الداخلية لهذه النصوص "وأخذها كنتاجات فنية لها منطقها الخاص في معالجة الواقع الاجتماعي (...) وكشف ميكانزماتها الداخلية ودراسة طبيعتها السردية، لتحديد في النهاية بنياتها الدالة والتي يمكنها أن تحصر بشكل تام موقف الكاتب من الواقع الذي يتعامل معه"[3]، على هذا الأساس بحث عن البنيات الدالة لهذه الروايات فوجدها تظهر في:

-**العثور على الذات في النضال الوطني** في رواية "سبعة أبواب".

-**صراع الأجيال والرؤية الثنائية للمجتمع** في رواية "دفنا الماضي".

---

[1]- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 107.

[2]- المصدر نفسه، ص: 38.

[3]- المصدر نفسه، ص: 109.

-**الدور الفكري للزمرة الصغيرة والنضال النقابي** في رواية "المعلم علي".

-**صراع الأجيال وأزمة المثقف البرجوازي** في رواية "جيل الظمأ".

-**الأزمة الاجتماعية من المنظور الوهمي** في رواية "إكسير الحياة ".

-**الوعي الساذج بالأزمة الاجتماعية** في رواية "المغتربون".

-**القضية العربية من منظور الفكر السائد** في "رفقة السلاح والقمر".

-**رؤية إنثوغرافية متأخرة للواقع الاجتماعي** في رواية "الريح الشتوية".

إن اختيار **لحمداني** هذه الروايات بالذات لأنها تمثل رؤية للواقع الاجتماعي حاول من خلالها "استخلاص بنية كل رواية على حدة واعتبارها بنية دالة يمكن أن تدمج مع غيرها في البنية الضامة التي تفسرها وتحدد دلالتها الوظيفية بالنسبة للكاتب وللمجموعة الاجتماعية التي تعبر عنها"[1]، فيكون هدفه من وضع كل رواية ضمن بنية دالة باسمها هو "فسح المجال أمام الدارس لتتبع التنويع الداخلي للنصوص المدروسة وملاحقة خصوصيتها التي لا تتطابق بالضرورة في جميع النصوص، غير أنها تتشاكل ضمن منحى رؤيوي واحد تجاه الواقع الاجتماعي"[2]، ساعيا إلى محاولة فهمه هذه البنيات، مثلا بنية موقف المصالحة واللحظة السعيدة، من خلال الكشف عن القيم الايجابية والبحث عن القيم الأصيلة التي تكون بديلة عن القيم المتدينة في الواقع، كما لاحظ أثناء دراسته لبناء الرواية ودلالتها في "**سبعة أبواب**"، أن الكاتب يستخدم كثيرا القصص الهامشية "التي جعلت العمل الروائي من الناحية الفنية مفككا"[3]، وأن مثل هذه التداخلات الكثيرة في النص الروائي مع القصص الهامشية يبعد العمل عن تلمس خاصية الأدبية، التي هي البحث عن العناصر التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، لذلك ترك **لحمداني** هذه التقنية وراح يدرس العلاقة بين الامتداد الداخلي **(سيرة الراوي في السجن)** والامتداد الخارجي **(تواتر الأحداث خارج السجن)**، مستوقفا عند بعض

[1]- محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III، ص: 117.

[2]- عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 213، 214.

[3]- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 114.

الصفات الثابتة مثل: صفة "رابطة الجأش" التي "كان يتحلى بها الراوي خلال جميع مراحل الرواية: الاعتقال في الطريق إلى الكهف، في الكهف، وفي السجن... هناك شبه إصرار يتجلى عند الراوي في عدم الاكتراث بكل العذاب الذي عاشه خلال هذه المراحل"[1].

وتمثل هذه الرواية بنية الصراع يخوضها الراوي ثم الجماعة الصغيرة والمجتمع ضد الاستعمار، وحاولت البرجوازية الوطنية احتواء نضال الأمة والحصول على الاستقلال، لكن دون أن يكون للبادية دورا في محاربة هذا الاستعمار، "فالأدوار الاجتماعية في الصراع الذي كان دائرا مع المستعمر لم تكن في منظر الكاتب متكافئة (...) وهذا يعنى انقطاعا عريضا من المجتمع كان غائبا أثناء مجابهة المستعمر (البادية لم تتحرك)" [2]، ليتضح **للحمداني** أن هذه الرواية تحمل وعيا خاطئا حين عزلت شعب البادية عن الواقع الاجتماعي التاريخي، كما أن الراوي حاول استشراف آفاق المستقبل عن طريق الحلم، فتظهر اللحظة السعيدة في حصول الشعب المغربي على الاستقلال، و"تصبح الرواية منغلقة على ذاتها وتوقف التاريخ في هذه اللحظة السعيدة في الوقت الذي يكون فيه التاريخ نفسه غير قابل للوقوف"[3].

يظهر هذا التحليل الذي قدمه **لحمداني** مدى تحكمه الدقيق والواضح بآليات المنهج البنيوي التكويني وقدرة استيعابه وتوظيفه لمصطلحاته وتحليله للبنى النصية العميقة، وربطها بالبنية المجتمعية الفكرية والأيديولوجية، أو ما يسميها بالشريحة الاجتماعية ودورها في حركة الصراع الاجتماعي، وبالتحليل الإجرائي نفسه درس روايتي "دفنا الماضي" و"المعلم علي" وباقي الروايات، والجديد في هاتين الروايتين هو لحظة ما بعد الاستقلال، مع وجود كل مكونات الأمة بعناصرها المشاركة **(الراوي، الزمرة الصغيرة، المدن، الشعب)** أو غير المشاركة **(البادية)** فحصل تغيير في "وجهة الصراع، ومن ثم ألغى الكاتب الصراع الطبقي

[1]– المصدر السابق، ص: 115.

[2]– المصدر نفسه، ص: 126.

[3]– المصدر نفسه، ص: 130.

القائم في المجتمع من رؤيته الفنية واستبدله بصراع الأجيال"[1]، إلا أن النتيجة واحدة وهي الوصول إلى اللحظة السعيدة.

كما حلل الروايات التي نظرت إلى الواقع الاجتماعي برؤية عدائية انتقادية للعالم وأجرى مقارنة بينها وبين روايات المصالحة، ورأى أن هذه الروايات تلتقي في رؤاها الانتقادية للواقع "وأنه لا أمل في المستقبل، وحتى إذا كان هناك أمل فهو ليس إلا من باب الترجي واستجلاب الحاضرة المتميزة بجفافها وعمقها"[2]، ولكن طريقة التعامل مع هذا الواقع تختلف من كاتب إلى آخر في توظيفه للوسائل الفنية والأساليب اللغوية، وحيز الزمان والمكان ورؤيته له وغيرها، باحثا عن بنياتها الدالة من خلال تحليله للنصوص الروائية بحسب تتابعها في الصدور فوجد ثلاث بنيات هي:

1-**بنية انتقاد الواقع الاجتماعي وهاجس الغرب**، ومثّلها في هذه الروايات الأربعة هي:

-"في الطفولة" **1957** لـ عبد المجيد بن جلون.

-"الغربة" **1971** لـ عبد الله العروي.

-"المرأة والوردة" **1972** لـ محمد زفزاف.

-"اليتيم" **1978** لـ عبد الله العروي.

2-**بنية انتقاد الواقع والطريق المسدود**، تمثلت هي الأخرى في أربعة روايات هي:

-"أرصفة وجدران" **1974** لـ محمد زفزاف.

-"حاجز الثلج" **1974** لـ سعيد علوش.

-"زمن بين الولادة والحلم" **1976** لـ أحمد المديني.

-"أبراج المدينة" **1978** لـ محمد عز الدين التازي.

3-**بنية انتقاد الواقع وهاجس الصراع**، تمثلت في روايتين هما:

-"الطيبون" **1972** لـ مبارك ربيع.

---

[1]- عمر عيلان ، النقد العربي الجديد، ص: 217.

[2]- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 363.

-"قبور في الماء" **1978** لـ محمد زفزاف.

وتلتقي هذه الروايات كلها في رؤية واحدة هي انتقاد الواقع.

إن اختيار **لحمداني** هذا الكم الهائل من الروايات ومقاربتها بآليات البنيوية التكوينية كإطار نقدي إجرائي في فهم هذه النصوص، ليس بالأمر السهل على أي باحث، كما أن تتبعنا هذه الدراسة جعلتنا ننبهر بالقدرة الفائقة التي امتلكها الناقد في تحليلاته من خلال أساليبه اللغوية وإفادته من مقولات غولدمان وتوظيفها بدقة، وسنقدم مثالا على ذلك يوضح هذا التميز النقدي أثناء بحثه عن البنيات الدالة ووقوفه عند البنيات الذهنية المكونة لها بهدف فهم وتفسير بناءه الداخلي ومحاورته لها انطلاقا من الشخصيات، الأحداث، الزمان المكان، مواقف اجتماعية فكرية وحتى أيديولوجية وغيرها، حين اكتشف في البنية الأولى "أن المسار الذي قطعته فكرة العلاقة مع الغرب في هذه الروايات كانت تتجه من موقف انبهاري سلبي يخلو من الانتقاد ويتعامل مع الغرب كعالم متماسك لا يشمل إلا الجوانب الايجابية ثم تمر هذه الفكرة بخطوة أكثر إيجابية يتم فيها التمييز بين ما هو سلبي وبين ما هو إيجابي، ثم ينتهي إلى تبيين الحقيقة الأساسية التي ترى في الغرب خصما أكثر مما ترى فيه موطنا نافعا"[1]، ويقدم رأيه الخاص في كيفية التعامل مع الغرب والاستفادة منه بأن ذلك "لا يتم إلا إذا كانت العلاقة بينه وبين العالم المتخلف قائمة على أساس متكافئ"[2]، فهو يشترط عنصر التكافؤ مع الغرب، لكي تكون الاستفادة لكلا الطرفين.

أما في البنية الثالثة فلاحظ **لحمداني** مثلا أن رواية "الطيبون" تمثل بداية الوعي الانتقادي ربط فيها الكاتب بين خصائص الرواية الواقعية والرواية الرومانسية، من خلال مشاريع ومواقف البطل "**قاسم**" المتمثلة في: "اغتصاب العم الأرض"، "خطيئة الأم"، "أزمة الأخ إبراهيم"، "حب قاسم لهنية"، "مشروع النضال الثوري"، "المشروع الصوفي"، "المشروع الخيري" وغيرها ، لتكشف الرواية عن جهة الأوضاع الاجتماعية بما فيها من استغلال

[1]- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص: 360.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

تمارسه الإقطاعية الفلاحية (**المنصوري**)، والبرجوازية التجارية (**المقدري**)، كما "تنتقد بعض الأيديولوجيات الهادفة إلى إبعاد الفرد عن الاهتمامات الاجتماعية (**النوري**) ومن جهة أخرى تحاول تقديم إمكانية للتحرر، وذلك باستلهام الحل الثوري"[1].

في حين تدل رواية " **قبور في الماء**" على مرحلة نضج الوعي الانتقادي، ويرى **لحمداني** أن هذه الرواية "بما أثارته من قضايا عميقة الصلة بالواقع الاجتماعي في فترة السبعينات وبقيمتها الجمالية المتجلية في الانسجام الداخلي، وبطابعها الحكائي المجازي الخالي من ذيول السيرة الذاتية، تمثل في نظره مرحلة تحول واعدة في مسيرة الرواية العربية في المغرب"[2]، لأن الكتابة في هذه الرواية وصلت إلى مرحلة النضج، حين امتلك الكاتب الأداة الحقيقية للكتابة بأبعادها الدلالية والشمولية، وأسلوبها الواقعي المرتبط "بالوصف الهادئ الذي يوحي بأن الراوي يمتلك ناصية الأحداث ويراقب شخوص الرواية بعين راصدة تتقرى كل حركة وتصف ما يجري أمامها بعفوية وتلقائية"[3]، وكان **لحمداني** يخصص لكل دراسة عنوانا لها نذكر البعض منها:

-**الواقع الاجتماعي المغربي ومستوى الحضارة الغربية** في رواية "الطفولة".

-**أزمة المجتمع المغربي من منظور البرجوازية الصغيرة المهوسة بالغرب** في رواية "الغربة"

-**بين عبثية العالم واختلال الواقع الاجتماعي** في رواية "أرصفة وجدران".

-**انتقاد الواقع واختلال الوضوح النظري** في رواية "حاجز الثلج".

-**بداية الوعي الانتقادي** في رواية "الطيبون".

كما كان يستخدم مختلف الرموز ويمثل بالأشكال والجداول والرسومات كما في الصفحات التالية: 111، 112، 120، 122، 143، 151، 171، 176، 177، 271

[1]- المصدر السابق، ص: 475.

[2]- المصدر نفسه، ص: 522.

[3]- المصدر نفسه، ص: 479.

338، 358، 359، 324، 325، 470، 471، 510، 511...)، فمثلا كان يستخدم هذه الرموز (أ، ب، ج د، ك، س، ق)، وكل رمز يوحي بدلالة معينة مثل:

أ= هو رمز شعب المدن.

ب=هو رمز الزمرة الصغيرة

ج= هو رمز الراوي

د= رمز المستعمر

ك= البادية لم تتحرك

ق= الاستقلال

كان يضعها على شكل معادلات، حين وضح علاقات بعضها ببعض كما في الصفحات التالية: (122، 123، 178، 189..) وهدفه من هذا الاستخدام كما يقول: هو "تسهيل التعامل مع تلك العناصر وكشف العلاقات الصغيرة المكونة للكل"[1]، وبالتالي فهو يستخدم طريقة السيميائيين في توظيفهم هذه الأشكال والمعادلات والترسيمات بهدف توضيح معالم النص لأنهم رأوا أن اللغة لا يمكن أن تقول كل شيء فاستعانوا بهذه التوضيحات، وقد أشرنا إليهم سابقا في الفصل الأول وبالتحديد عند مؤلفات رشيد بن مالك.

وبهذا التحليل يكون **لحمداني** قد ساهم بشكل أو بآخر في رسم صورة واضحة عن البنيات الدالة للروايات ورؤيتها للعالم والواقع الاجتماعي، وتركيزه على البنية العميقة في تحديد مسار هذه البنيات من منظور الراوي الكاتب ذاته في تحليله ووصفه لمختلف المواقف والتصورات حين كشف لنا عن أهم الخصائص التي ميزت مثلا رؤية **عبد الكريم غلاب** للواقع الاجتماعي في رواياته الثلاثة، وكيفية استخدامه الصراع بين الأجيال كبديل للصراع الاجتماعي والطبقي وتأثره بالأيديولوجية المهيمنة جعلت رؤيته تفاضلية لفئات المجتمع، ولم يبتعد **لحمداني** كثيرا عن قصدية الكتاب ونواياهم؛ بمعنى أن دراسته لها ارتبطت بأيديولوجيا

[1]– المصدر السابق، ص: 122.

ما هو على قناعة بها وبأفكارها، لأنه لا يلغي قيمة الحضور الأيديولوجي في النص الأدبي الذي يقدم "الظاهرة الأدبية في إطار التصور الواقعي الماركسي، وقد سيطر هذا النوع من النقد على أوسع نطاق في الأدب العربي"[1].

لذلك امتلك **لحمداني** فهما معرفيا نقديا إجرائيا لمختلف المفاهيم والمقولات النقدية للمنهج وإدراكه مختلف المسارات النظرية والتطبيقية، فجاء تحليله النقدي التكويني قائما على رؤية غولدمانية ساعدته على فهم وتفسير الخطابات الروائية، ورؤيته للعالم وللواقع الاجتماعي برؤى مختلفة، برزت أكثر في الرؤية المأساوية الانتقادية للواقع.

لم يقف اهتمامه وتبنيه هذا المنهج في هذا الكتاب فحسب، بل رسم طريقا في بناء منهجية سوسيوبنائية في كتابه "**من أجل تحليل سوسيوبنائي**" واختار رواية واحدة من الروايات المدروسة سابقا، وهي رواية "**المعلم علي**" كأنموذجا للدراسة، تعامل معها ضمن رؤية نقدية جديدة مستثمرا مفاهيم السوسيولوجية البنيوية من جهة والسوسيونصية من جهة أخرى؛ بمعنى جاءت ممارسته السوسيوبنائية مزدوجة الإجراءات النقدية، بين البنيوية التكوينية المتمثلة في: البنية الدالة، الوعي رؤية العالم وغيرها، وبين البنيوية الشكلية التي تظهر في: الحوارية، الازدواجية اللغوية السوسيولسانية وغيرها، ليصبح تصوره النقدي قائما على "التركيب بين منظورين يراهما متكاملين من حيث التطابق النظري على الأقل ضمن مسار واحد من مساراتهما، هما النقد البنيوي والنقد البنيوي التكويني"[2]، أو كما يقول **لحمداني** نفسه :"إن البنيوية التكوينية رغم تلك المنجزات النظرية الهائلة التي حققتها من أجل دراسة منهجية للنتاجات الأدبية الروائية، لم تعتبر من طرف البنائية الحديثة قد نجحت في مهمتها وخاصة فيما يتعلق بالتحليل البنائي للنص الروائي"[3]، وبالتالي هذه المزاوجة تجعلنا نقر

[1]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافة، الجزائر، دط، 2002 ص: 41.

[2]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 224.

[3]– حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، رواية المعلم علي أنموذجا، منشورات الجامعة، الدار البيضاء المغرب، 1984، ص: 12.

بمدى وعيه وإدراكه في خلق وإقامة توازن منهجي نقدي إجرائي يمنح للتحليل البنيوي التكويني بعدا إجرائيا آخر، وبحذر منهجي يتلاءم وطبيعة موضوعه دون المساس بهما معا (المنهج، النص).

وفي اعتقادنا أن **لحمداني** عندما لاحظ أن النقد البنيوي التكويني يعتريه بعض القصور في آلياته الإجرائية، قام بهذا التطعيم المنهجي والعملية التركيبية، التي رحب بها بعض النقاد ومن بينهم الناقد الجزائري **عمر عيلان**، حين اعتبر هذه الدراسة بمثابة "جهدا معرفيا كاملا وبالإمكان اعتماده ضمن المقاربات التي تنطلق في دراسة الأعمال الروائية من منطلق سوسيولوجي"[1]، وهو ما اعتمده بالفعل في كتابه "الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي" الذي سنقف عنده لاحقا، على هذا الأساس لم يتبن **لحمداني** الممارسة الآلية الميكانيكية لمقولات البنيوية التكوينية، لأن المنهج "ليس قالب جاهزا في حرفيته وتفاصيله بل هو مفهوم أو مجموعة من مفاهيم (...) كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليست مجرد تطبيق بل هو إعادة إنتاج لها قابلية على التبلور والتمييز"[2].

فهذا التطعيم المنهجي من مقولات **باختين**، و**بيار زيما**، والأسلوبية والبنيوية التكوينية ما هو إلا بهدف تأويل الرواية ومعرفة "الكيفية التي شكلت بها مختلف الأنساق الدلالية الاجتماعية والفكرية في النص"[3]، واستثماره مقولة الحوارية **لباختين** التي ترى أن "خلق أصوات متعددة في عمل روائي واحد، يعنى دخول شخصيات أخرى في صراع ذي طابع حواري، مع أن موقف الكاتب يبقى حياديا"[4]، إلا أن **لحمداني** يخالف هذه النظرة، لأن الكاتب مهما حاول الابتعاد عن ذاتيته وعدم إقحام مواقفه ورؤاه، إلا أن صوته يظهر بشكل واضح داخل عمله الأدبي، على هذا الأساس يقر بأنه "سيحتفظ بالنظرة الجدلية التي تربط

[1]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 224.

[2]– فاضل تامر، اللغة الثانية، ص: 232.

[3]– حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية، ص: 20.

[4]– المصدر نفسه، ص: 17.

النص كصوت أيديولوجي له معنى في كليته لأنه عمل يعبر رغم كل الحيل الفنية المتبعة فيه عن رأي صاحبه"[1].

يظهر المستوى الإجرائي الذي اعتمده **لحمداني** في فهم وتفسير النص الروائي من خلال ربط البنى الفكرية والذهنية بالبنى النصية واللغوية وفق مسار بنائي دلالي يساهم في الوصول إلى رؤية العالم، وبالتالي فهو ينطلق من الأطر العلائقية التي تكون بين القيمة الفنية للرواية "في علاقاتها بالبنى الفكرية السائدة في المجتمع الذي ظهرت فيه"[2]، لذلك حدد إجراءه النقدي حين أكد "بأنه لن يتعامل مع رواية المعلم على أنها فن خالص، فيقتصر على ما قدمه من تحليل سهب للجانب الشكلي، ولن يقتصر في الكلام عن الدلالة على ما تسميه البنائية أحيانا بدلالة النص في ذاته، ولكنه سينتقل إلى تفسير هذه الدلالة الداخلية نفسها انطلاقا من المحيط الفكري الذي أنتجها"[3]، حيث تعالج هذه الرواية كل أشكال الصراع الطبقي الاجتماعي في فترة الاستقلال، وترى أن "فكرة التحرر من الدخيل أمر ضروري لذلك تم تغييب جميع التناقضات الداخلية والنظر الدائم إلى المجتمع كوحدة متماسكة"[4]، وبرزت أشكال الوعي الثقافي التي تدعو إلى التغيير الجذري في جميع المجالات الاجتماعية والثقافية والسياسية للمجتمع المغربي باعتبار أن الحصول على الاستقلال كفيلا بحل المشاكل المتعلقة بالعمال، لذلك توقفت كل الصراعات الداخلية في المجتمع بهدف إحداث تغيير على مستوى بنياتها، وأن هدف الرواية هو"تحديد الإحساس بلحظة تاريخية ماضية فيها البرجوازية تعيش زمنها المشرق الفاعل والإيجابي"[5]، ولعل تحديد هذه الطبقة من قبل الكاتب تكشف عن انتمائه الفكري الإيديولوجي لها.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 19.

[2]– المصدر نفسه، ص: 87.

[3]– المصدر نفسه، ص: 89.

[4]– المصدر نفسه، ص ن.

[5]– المصدر نفسه، ص: 100.

تظهر أيضا مساهمته النقدية الفعالة ضمن الخطاب النقدي السوسيولوجي في كتابه "**النقد الروائي والأيديولوجيا**"، الذي جعله في قسمين: قسم نظري وآخر تطبيقي، حيث ربط الأيديولوجيا بالفن الروائي متتبعا أبحاثها النظرية الغربية عند كل من **باختين، بيار زيما بيار ماشري بليخانوف، لوكاتش، غولدمان،** خصص لها فصلا كاملا ناقش فيها الأيديولوجيا في الرواية والرواية كأيديولوجيا*، ليقف في القسم الثاني عند النقد الروائي الاجتماعي العربي مدرجا ثلاثة نماذج لكتب نقدية عربية تتبنى هذا الاتجاه هي:

-كتاب "**المغامرة المعقدة**" لـ محمد كامل الخطيب.

-كتاب "**الرواية السياسية**" لـ أحمد محمد عطية.

-كتاب "**انعكاس هزيمة حريزان على الرواية العربية**" لـ شكري عزيز ماضي.

ليختار في الجانب التطبيقي كتابين هما: "البطل المعاصر في الرواية المصرية" لـ **أحمد إبراهيم الهواري،** وكتاب "الرواية والواقع" لـ **محمد كامل الخطيب،** وتدخل هذه الدراسات التي قام بها **لحمداني** في مجال نقد النقد، مستخلصا كيفية "تعاملهم مع الرواية باعتبارها مستودعا للإيديولوجيات، أو باعتبارها موقفا أيديولوجيا"[1]، دون مراعاة الجانب الفني الإبداعي للرواية هو ما جعل دراساتهم تعتريها الكثير من المزالق والأخطاء.

وبهذا يكون **لحمداني** قد قدم جهدا نقديا مثمرا للخطاب البنيوي التكويني وأسهم بشكل كبير في بلورة أسسه النظرية ضمن تصوراته الفكرية النقدية ومقترحاته المنهجية وتطبيق آلياته الإجرائية بحذر منهجي، "جنبه السقوط في الربط الآلي بين أفكار الكاتب وأيديولوجيته وبين مضمون النصوص الروائية، بتركيزه على البحث في البنيات الداخلية التي يتكون منها

* – يوضح **لحمداني** الفرق بين الأيديولوجيا في الرواية والرواية كأيديولوجية، من حيث أن الأولى متصلة بصراع الأبطال والشخصيات وتظهر من خلال تعدد الأساليب والأصوات، إذ لكل شخصية صوتها، لغتها، موقفها وأيديولوجيتها الخاصة وهي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص، مثل رواية "الوطن في العينين" لـ حميدة نعنع، أما الثانية (الرواية كأيديولوجيا)، فهي تعبر بشكل مباشر عن صوت الكاتب وأيديولوجيته، فهي تعني موقف الكاتب بالتحديد ومثلها برواية "الغربة" لـ عبد الله العروي. ينظر: حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص: 33-35.

[1]– المصدر نفسه، ص:182.

التخييل الروائي مستندا إلى شخصية الراوي في التحليل ووصف المواقف والتصورات وتحليل البنى الذهنية لمختلف الفاعلين في النصوص الروائية"[1]، وما فعّل تصوره النقدي هو عودته إلى المصادر الأصلية والانفتاح على رؤى نقدية حداثية مكّنته من إحداث توازن بين مختلف المعطيات النقدية الأخرى لمقاربة النصوص الروائية، كما أضاف للمكتبة العربية مؤلفات قيمة لها وزنها النقدي في ساحة النقد العربي الحديث والمعاصر، لذلك يكون **لحمداني** كما قال عنه **محمد خرماش** هو"أكثر الذين تبنوا المنهج البنيوي التكويني استيعابا لأسسه واحتراما لمفاهيمه الإجرائية كجهاز متكامل في العمل"[2].

2-عمر عيلان: التركيب المنهجي/ الوعي بالإجراء النقدي:

يمثل كتاب "**الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة**" لـ **عمر عيلان** واحدا من أهم الدراسات النقدية العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص التي تبنّت تصورا نقديا سوسيولوجيا، اتكأ فيه على خلفيات النظرية السوسيوبنائية بهدف فهم العلاقة التي تربط الأيديولوجيا بالنص الأدبي، لتنهض دراسته على ستة فصول أعقبها بمقدمة وذيلها بخاتمة مراعيا المنهجية العلمية لدراسته النقدية، منطلقا من منهجية نقدية سوسيولوجية ذات خلفيات فلسفية اجتماعية وبتصورات جديدة، مستلهما أطروحات كل من: **لوكاتش، غولدمان، باختين** وغيرهم.

2-1-المنهج:

وحتى لا تكون دراسته ضمن التطبيق الحرفي للمنهج، يصرح **عيلان** في مقدمته المنهجية بقوله: "حاولت البحث في منهجية تمكّن من معاينة العلاقة بين الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دون الوقوع في أحكام قيمية مسبقة تكبل الدراسة، وترسم أفقها المستقبلي وفق حرفية منهجية، وقد وجدت في المحاول التركيبية التي قام بها حميد لحمداني في دراسته "من أجل سوسيوبنائي للرواية" منطلقا أوليا تدعم بتصور جديد في الاستفادة من المنهج

[1]- عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 218.

[2]- محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر III، ص: 90.

السوسيولوجي عند غولدمان، ومن مدرسة النقد البنيوي الفرنسية وتمثل ذلك بالأساس في إعادة صياغة أفكار غولدمان ومنهجه البنيوي التكويني بإدخال تصورات الناقد ميخائيل باختين"[1].

إن توضيح **عيلان** لرؤيته المنهجية التي نهضت على مختلف المنجزات الشكلانية والبنيوية في دراساتهم للخطابات السردية من متن حكائي، وبنيتي الزمان والمكان، ورؤية السردية واستثماره مختلف مفاهيم السيميائية السردية التي تنطلق من العامل في دراسة النص السردي هو ما جعله يسعى إلى طرح تصور جديد قائم على مبادئ النظرية السوسيولوجية الجديدة، لكن هناك عدة تساؤلات يمكن طرحها هنا هي: هل يستطيع الناقد بهذا المزج والتداخل بين مختلف المنجزات النقدية من شكلانية وبنيوية وسيميائية ونصية واجتماعية أن يحقق منهجا سوسيولوجيا فعالا في تفسيره وتأويله للنصوص الروائية؟ كما أن انتقاءه من مختلف هذه النظريات الغربية هل سيفقد عمله النقدي منهجه وطابعه التكاملي أو سيوقعه في النزعة التلفيقية بدل محاولته التوفيقية في الأخذ من مناهج مختلفة ما يجعل دراسته تحيد عن مسارها المنهجي النقدي المعلن عنه سابقا؟ وإلى أي حد ستسعفه هذه الأدوات الإجرائية في الكشف عن الأيديولوجية في روايات بن **هدوقة؟** كل هذه التساؤلات وغيرها سنجيب عنها ضمن هذه القراءة الفاحصة لعمله النقدي.

اهتم **عيلان** بالجانب النظري في دراسته خاصة فيما يتعلق بقضية المصطلح ومحاولة تحديد مفاهيم بعض المصطلحات وتتبع جذورها المعرفية، لأنه مدرك تماما أهمية ضبط المصطلح بدقة كونه أصبح معضلة من معضلات الخطاب النقدي العربي المعاصر، لذلك استهل الفصل الأول بالبحث عن مفهوم الأيديولوجيا وتطورها، كونه "عرف الكثير من التحليلات والتفسيرات، ووظفه العديد من المفكرين والفلاسفة والباحثين في مختلف مجالات المعرفة(...) فقد ظل محفوفا بالغموض وعدم الاستقرار، في صيغة مفهومية واحدة تحدد

[1]– عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2001، ص: 06.

وتضبط إطاره المعرفي"[1]، على هذا الأساس تتبع تطوره منذ نشأته، مستوقفا عند الباحث الفرنسي **ديستوت دوتراسي (Destut de tracy)** عام **1796** في "**علم الأفكار**"، ويقصد به "إيجاد مبحث يهتم بالأفكار، ويدرسها وفق قوانين علمية تجريبية غير تجريدية"[2]، بمعنى أن الأيديولوجيا هي العلم الذي يبحث عن الأفكار الواعية بطريقة عقلانية بعيدة عن التفسيرات الفلسفية والتصورات الخيالية، والجوانب النفسية، ثم **المفهوم التهكمي** لها مشيرا إلى **نابليون بونابرت (Nopolıon Bonabart)** الذي يعد "أول من أعطى للكلمة معنى تحقيريًا (....) واصفا الأيديولوجيين بأنهم أناس حالمون مغرقون في الخيال، بعيدون عن الواقع، وعمل على اضطهادهم والسخرية منهم بمرارة مطلقا عليهم اسم أصحاب النظريات الواهمة"[3]، لأن أفكارهم لا تتناسب وأفكار مصالحه، فأراد تحقيرهم والسخرية منهم للحط من قيمتهم وإبعادهم عن تسيير المجتمع والدولة، ليقف عند **المفهوم الماركسي** للأيديولوجيا حيث ربط نشأة الأفكار بحركة الحياة الاجتماعية، ما دام أن الأفكار تنمو وتطور انطلاقا من تطور المجتمع وعلاقات الإنتاج المتغيرة، إلا أن الأيديولوجيا عندهم مرتبطة بوعي زائف، لأنها على حد قول **ماركس** هي "انعكاس مقلوب ومشوه وجزئي ومبتور للواقع، وهي بذلك تعارض الوعي الإنساني الحقيقي"[4].

يرى **عيلان** أن هذه النظرة الماركسية رغم نظرتها الأولى للأيديولوجيا كوعي زائف، إلا أنها لم تفصله عن الواقع، لأنه مرتبط بالطبقات المجتمعية التي تحكمها توجهات معينة وبأشكال مختلفة من قانونية، سياسية، دينية، فنية، وفلسفية المتضمنة فيه وتظهر في صراع الطبقات، كما وضح البنية الفوقية المتمثلة في الأفكار تحددها وتضبطها البنية التحتية التي تمثل القاعدة المادية الاقتصادية، أي وجود هذه البنية الاقتصادية للمجتمع هو الذي يحدد وعي وأفكار الطبقات المجتمعية، ثم يربط الأيديولوجيا بالمفهوم السوسيولوجي، لأنها ظاهرة

[1]– المصدر السابق، ص: 11.

[2]– المصدر نفسه، ص: 13.

[3]– المصدر نفسه، ص: 11.

[4]– المصدر نفسه، ص: 15.

خاضعة للشروط الاجتماعية وفق طبقات متفاوتة، مشيرا إلى ثلاثة أيديولوجيات هي: الأيديولوجية والطوباوية*، حيث يري **كارل مانهايم** أنا الأيديولوجية مرتبطة بطبقة اجتماعية حاكمة تقابلها الطوباوية التي هي فكر الطبقات المحكومة، وبهذا تكون أفكار المجتمع في نظره قسمان: إما أن تكون طوباوية أفكار الطبقة المحكومة، أو أن تكون أيديولوجية أفكار الطبقة المسيطرة، إلا أن **عيلان** قام بصياغة تصور **مانهايم** وفق ثلاثة إيديولوجيات هي: الأيديولوجية السائدة والمنتشرة، الأيديولوجية المعارضة، الإيديولوجية المشتركة نتيجة وعيه النقدي بهذه المفاهيم والمصطلحات.

أما الثانية فهي الأيديولوجية رؤية شمولية تكون نظرتها عامة وكلية لبنية المجتمع لتتجسد الثالثة في الأيديولوجيا ورؤية العالم، حيث لاحظ **عيلان** أن **غولدمان** لم يحدد مفهوم الأيديولوجيا، لذلك استنتج مفهومه انطلاقا من مفهوم رؤية العالم الذي يقصد به "مجموعة التطلعات والعواطف والأفكار التي توحد أفراد المجموعة أو الطبقة بمواجهة مجموعات أخرى هذه الوحدة المنبثقة من فعاليات الوعي الجماعي في تماسكه وتشابك عناصره"[1]، لكنه لم يقتنع بهذه المقابلة بين رؤية العالم والأيديولوجيا من قبل غولدمان، لأنها "تتوافق في مجالات الفعل وتشابهها في كلتا الحالتين"[2].

كما أوضح علاقة الأدب بالأيديولوجيا، وهو أمر طبيعي، ما دام أن اللغة ظاهرة اجتماعية وهي وعاء للأفكار، تتجسد في العمل الأدبي الذي يزخر بمختلف التجارب الإنسانية دون إلغاء أبعادها الفنية، ثم علاقة الأيديولوجيا بالرواية، مفسرا محاولة البحث عن التأثير الأيديولوجي في الرواية يستلزم البحث عن الجماليات التي تحويها الكتابة الروائية، متتبعا نشأتها الذي ارتبط بتاريخ تطور المجتمعات الأوربية، ليورد التعريف الذي قدمه **لوكاتش** للرواية مستندا إلى دراسات هيغل حول جماليات الرواية، "بأنها الشكل الأدبي

* – **الطوباوية**: هي فكر الطبقات المحكومة المتشبعة بالتلقائية، وتتميز بالبساطة والطيبة الساذجة، ينظر: المصدر السابق ص: 20.

[1]– المصدر نفسه، ص: 24، 25.

[2]– المصدر نفسه، ص: 26.

الذي يعبر عن المجتمع البرجوازي، ونظر إلى دراسة الرواية الأيديولوجية من منظور النقد الجدلي، مشيرا إلى مقالات **لينين** حول روايات **تولستوي**، الذي "أسهم إلى حد ما في بلورة تصور نظري حول علاقة الأدب والفن بالمجتمع. ودورهما في الصراع الفكري الأيديولوجي والاجتماعي"[1]، ووضعه لمصطلحين أساسيين هما: المرآة والانعكاس الفعال، كون العمل الأدبي ما هو إلا مرآة عاكسة للمجتمع بكل قضاياه ومشاكله، مشيرا أيضا إلى دراسات **جورج بليخانوف** الذي تجاوز النظرة السابقة من خلال ربطه الوثيق بين النقد الجمالي والنقد السوسيولوجي لأنهما متلازمان مع التركيز على عناصر الوعي الاجتماعي والطبقي في النص ثم الجانب الجمالي، كونهما يحققان التوافق والانسجام للعمل الأدبي من خلال وجود تناظر بين البنيات المجتمعية والبنيات النصية.

كما عالج مسألة الرواية والأيديولوجيا متتبعا مختلف الآراء النقدية من منظور سوسيولوجيا الرواية عند **لوكاتش** و**غولدمان**، إلى سوسيولوجيا النص* عند **باختين** الذي استفاد من الفلسفة المادية الجدلية، واستبعاده كل السياقات الخارجية عن النص الروائي والتركيز على دراسة السياقات اللغوية الاجتماعية، إلى ما قدمه **بيار فاليري زيما (Pierr Valery zima)** حول سوسيولوجيا النص، وتصوراتهم النقدية عن العلاقة بين النصوص الروائية والقيم الأيديولوجية التي تتشكل بنية النص في سياقها.

وبهذا يكون هدف **عيلان** من وضعه هذا الفصل التمهيدي هو تحديد مسارات هذا المصطلح وسعيه إلى التعريف النظري بالأيديولوجيا وتمظهراتها الاجتماعية المتغيرة، لأن مثل هذه الإشارات إلى أهم المسارات النقدية الأيديولوجية والاجتماعية والبنيوية، هي التي انبنى عليها الخطاب النقدي السوسيولوجي العربي واتخذ عدة أنماط أهمها: "النمط الأول

---

[1]– المصدر السابق، ص: 47.

* – **سوسيولوجيا النص:** مصطلح ظهر مع الناقد التشيكوسلوفاكي **بيار فاليري زيما** في الستينات من القرن 20، وهو الطريقة التي يتفاعل بها النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة، وهناك مصطلح النقد الاجتماعي أو السوسيونقد ظهر مع **كلود دوتشي** في السبعينات من القرن ذاته. ينظر بيار ريما، النقد الاجتماعي نحو علم الاجتماع النص الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، دت، ص: 171.

الذي اتخذ طابعا سياسيا وأيديولوجيا مباشرا، ثم تلاه طابعا اجتماعيا موضوعيا، أما الأخير فقد أخذ مفهوم الرؤية البنيوية"[1]، ومنها أيضا انبنت رؤية **عيلان** في فهم الحقيقة التكوينية لهذا الخطاب، لذلك جاءت رؤيته النقدية واضحة من منطلق الاستيعاب النظري للمفاهيم وأيضا للإجراءات المنهجية، وهذا ما سنلاحظه من خلال قراءتنا للفصول الخمسة التطبيقية وتتبعنا لتكوينية المسار الإجرائي للتحليل السوسيوبنائي عنده.

2-2- طبيعة الممارسة النقدية:

يختار **عيلان** روايات عبد الحميد بن هدوقة **(ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصبح الجازية والدراويش)** لممارسته التحليلية السوسيوبنائية، منطلقا من البحث عن السياقات الأيديولوجية للأعمال الروائية، على أساس أن كل عمل أدبي لا يمثل بنية محددة للعالم فحسب بل رؤية وموقف المبدع نفسه وفق تصوره وتوجهه الأيديولوجي، لذلك حاول رصد أهم الأيديولوجيات الموظفة من قبل الكاتب مستثمرا أطروحات **ماشري** حولها، "من خلال الحقول الدلالية الممثلة لاستمرار البنى العميقة المتواترة في المدونة السردية"[2]، مستخلصا نوعين من الأيديولوجيا هما: الأيديولوجية النفعية، وأيديولوجية الرفض والتغيير؛ حيث تضمنت الأولى: رؤية شمولية للواقع بمختلف الطبقات الاجتماعية رغم نزعاتها، متجاوزة بذلك النزعة الفردية والمصالح الشخصية لأن ما يهمها هي مصالحها التي لا ينبغي المساس بها، ورفضها أي خدمة للمصلحة الفردية على حساب مصالحها، لأنها تنطلق "من القاعدة النفعية الأساسية الغاية تبرر الوسيلة"[3] موضحا أن هذا النوع يظهر في الراويات "عبر مرحلتين زمنيتين حافلتين بالتناقض وعدم الثبات والاستقرار هما: فترة الاستقلال الأولى والفترة الاستعمارية"[4]، على هذا الأساس اختلفت التوجهات والأساليب والصيغ المتعددة نتيجة هذا التغيير والتناقض، يوضحها **عيلان** في هذه الأمثلة، كحب التملك عند ابن صخري في

[1]- حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص: 117، 118.

[2]- عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص: 73.

[3]- المصدر نفسه، ص: 76.

[4]- المصدر نفسه، ص: 77.

رواية "نهاية الأمس"، أو التحايل على قانون التأميم كما فعل عابد بن القاضي في رواية "ريح الجنوب" وغيرها.

تظهر أيضا أيديولوجية الرفض والتغيير في مختلف الصراعات والتناقضات بين مواقف متعددة للبنيات الذهنية الفكرية، كطبقة المثقفين التي تطمح الوصول إلى رؤية للعالم، ممثلا برفض المثقف مالك في رواية "ريح الضوء" الممارسات الاستغلالية التي يستخدمها ابن القاضي بالإضافة إلى رفض السلطة الأبوية ورفض الوصاية التي تتجلى في الحياة اليومية للإنسان وعلاقته الاجتماعية، ويرى **عيلان** أن أهم مجال تناولته روايات **بن هدوقة** هو واقع المرأة في مجتمعها المتنكر لها ورفضها للسلطة الأبوية موضحا بنموذجين مختلفين هما: نموذج الطالبة الجامعية نفيسة تعيش في بيئة ريفية تسلب حريتها في اختيار شريك حياتها هذه السلطة الأبوية تدفعها إلى الهروب ومحاولة الانتحار، يقابله نموذج دليلة في رواية "**بان الصبح**" تقيم في وسط حضاري بالمدينة، هذه السلطة دفعت بها إلى أن تتخذ أسلوبا مغايرا تمثل في أسلوب التدخين وشرب الخمر والعبث وغيرها وهو أسلوب انتقام من نفسها ومن المجتمع الذي قيد حريتها في ضوء تقاليد اجتماعية ساذجة.

يتضح لنا مما سبق أن التحليل الذي قام به **عيلان** في ضوء البحث عن السياقات والأيديولوجيا في روايات بن **هدوقة** واستنباطه لنوعين من الأيديولوجيا النفعية، والرفض والتغيير ضمن نسق من الأفكار تعبر عنها الشخصيات والراوي من خلال بنية نصية موازية للبنية المجتمعية في الواقع، ما هي إلا صور صادقة وناقلة عن المجتمع الجزائري في مرحلة تاريخية معينة بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات الروائية يبدو أنها تبنت وعيا زائفا في رؤيتها للعالم وفهمها له، لأن هذا الوعي الزائف هو الذي قادها إلى التشتت والضياع والهروب من الواقع، كما أنه عكس أفق تطلعها وطموحها في تحقيق تغيير جذري للحياة الاجتماعية، وبما أن هذه الروايات تمس الواقع بكل أبعاده الاجتماعية والأيديولوجية والنفسية والاقتصادية وغيرها، فقد حاولت رسم صورة كاملة لحياة الإنسان والمجتمع سواء في الريف أو المدينة بكل دقة وموضوعية، ليكشف الناقد عن هذه الأيديولوجيات من خلال استنطاق

مختلف دلالتها بالشرح والتحليل للوصول إلى الإطار المعرفي والنقدي للبناء السردي، فقدم لنا تصورا واضحا للنص بمختلف إيديولوجياته انطلاقا من جملة من الرؤى المتناقضة التي شكلت منظومة الأفكار ضمن بنية الخطاب الروائي من خلال بنيته العميقة.

يتخذ **عيلان** من بنيتي الصيغة والرؤية منطلقا إجرائيا في فهم كيفية اشتغال الأيديولوجيا في الخطاب الروائي، "لأن المستوى الذي تبنيه الرؤية السردية في النص الروائي، تحكمه ضوابط صيغة النص السردي للعلاقة بين من "يرى" ومن "يتكلم""[1]، مبينا أشكال الرؤية في الخطاب الروائي: رؤية الخطاب المباشر المعروض، رؤية الخطاب المباشر المنقول، رؤية الخطاب المختزل، وفي إطار استفادته من أطروحات **باختين**، في علاقة الرواية بالكلام وطبيعة العلاقات الحوارية فيها، يوضح لنا العلاقة التفاعلية بين كلام الراوي وكلام الشخصيات وهيمنة الراوي على عالم الرواية عندما يكون أسلوبه منولوجي مناجاتي ،لتستقل الشخصيات بأصواتها حين تكون في علاقة حوارية مع بعضها البعض، لأن الراوي ملزم في كثير من الأحيان من "ترك الكلام للشخصية أو لصوتها، مما لا يعني أن الشخصية هنا تمارس دور الراوي"[2] مما يعني أن صوت الراوي يشكل صوتا سرديا مع الأصوات السردية الأخرى للشخصيات، هذه الأصوات كلها تؤدي دورا أساسيا في بناء النص وتلاحمه "فالكلمة في النص هي مركز استقطاب لعلائق عديدة نفسية، اجتماعية، تاريخية وأيديولوجية، والرواية هي الفضاء الرحب التي تتميز بتنوع كلامي وأحيانا لغوي اجتماعي منظم فنيا وتباين أصوات فردية"[3] .

وظف **عيلان** مصطلحات **جون بويون** خلافا لمصطلحات **جيرار جينت** أو **تودروف** في تحديد مستويات الرؤية السردية في تجلى الخطاب المباشر المعروض والمنقول في رواية "**الجازية والدراويش**" من خلال حضور صيغة الراوي بضمير المتكلم، لتكون صيغة السرد

[1]– المصدر السابق، ص: 102.

[2]– يمنى العيد، الراوي، الموقع، الشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص:108.

[3]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1988، ص: 11.

قائمة على الرؤية مع، ويوضحها بهذا الشكل: الراوي/ الشخصية التي تجسدها شخصيات: (الطيب بن الأخضر الحبايلي، الطالب الأحمر، الجازية ...)، والهدف من حضور هذا الصوت (الراوي) بالإضافة إلى أصوات أخرى هو إدراك واقع الحياة الاجتماعية ومحاولة تغييره، في حين تتجسد الرؤية من الخلف في الخطاب المختزل، لأنه تم اختزال الخطابات المنقولة من الشخصيات من قبل الراوي كحديث هذا الأخير عن **(الشامبيط)**، بهدف بناء الدلالة وفق المنظور الأيديولوجي للراوي، فنقل موضوع الكلام يمنح للناقل حرية كبيرة في الحذف والاختصار"[1].

يبدو أن توظيف **عيلان** لمختلف الآليات الخاصة بالمنهج البنيوي واستفادته من النقد الشكلاني كما طبقه **سعيد يقطين** في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" وتوظيفه لمقولة الحوارية كآلية نقدية سوسيولوجية، كل هذه التقنيات ساهمت بطريقة فعالة في فهم النص الروائي والكشف عن جماليته اللغوية والنصية وكيفية الاشتغال الدلالي للأيديولوجيا من منطلق عنصرين أساسين هما: الصيغة، الرؤية السردية، وتبنيه لمصطلحات **جون بويون**، كل ذلك ساهم بأن تكون دراسته دقيقة تعطي للباحث صورة واضحة ومفصلة عن تكوينية الخطاب الروائي.

لكن في الفصل الرابع المعنون بـ: بنية الفكرة في الرواية ودلالتها" ينتقي **عيلان** بعض آليات التحليل السوسيوبنائي، ملتزما ببعض مقولات **غولدمان** أثناء توضيحه علاقة الفكرة في النص بمستوى الوعي منطلقا من مقولتي: **الوعي القائم** هذا الأخير يورده بعدة مصطلحات مرة يستخدم **الوعي القائم** كما في الصفحة (148) ومرة ثانية الوعي الفعلي ومرة ثالثة الوعي الواقع كما في الصفحات التالية (148، 149، 159) وغيرها، و**الوعي الممكن** ومدى تجليات هذا الوعي في النص، مبينا انفتاح الفضاء السردي في رواية "نهاية الأمس" على شكلين متقابلين من أشكال الوعي الممكن هو أيديولوجية التغيير عند (البشير) وسعيه لتغيير الأوضاع المزرية التي تعيشها القرية والعلاقات الاجتماعية، وأيديولوجية نفعية تعمل على

[1]– عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص: 144.

الحفاظ على مصالحها وفق استراتيجيات هادفة كما فعل (ابن الصخري)، مستنتجا أن فكرة أيديولوجية الرفض والتغيير هي المهيمنة على باقي أشكال الوعي، كما بحث عن مظاهر وتجليات الوعي الواقع في الرواية ليتضح له أن هذا الوعي تجسده شخصيات: **الشيخ حمودة** (الفعل الثوري العاطفي)، **بوغرارة** (حدسية الوعي التلقائي)، **سكان القرية** (السلبية والوعي الخاطئ).

لم يقف **عيلان** عند حدود هذه الآليات فقط، بل استعان ببعض آليات التحليل السوسيوسيميائي، لأن هذا الأخير "يأخذ في حسبانه سوسيولوجيا النص في القيام بتركيب منهجي دقيق يراعي الهاجس الأممي للمعارف المتباينة الأطر، لكون النسق السيميائي حاملا لأيديولوجية راقية تتمتع ببعض الاستقلال"[1]، بهدف معرفة بنية الفكرة في سياق الحكاية ودلالتها، وذلك بتحديد طبيعة الأفعال ومستوياتها في رواية "**نهاية الأمس**"، فوجدها ضمن الأفعال المنجزة في الواقع والحلم، وأفعال الهدم والبناء، كما درس الشخصيات الروائية وفق النموذج العاملي الغريماسي، ليتضح له في نهاية هذا الفصل "أن الفكرة كقيمة أيديولوجية يمكن أن تتجلى عبر البنية الداخلية للنص "مستوى العمق" كما يمكنها أن ترتبط ضمن المسار التوليدي بالبنية الخارجية "مستوى السطح" فتوظيف التصنيف السوسيولوجي لغولدمان ضمن النموذج الدلالي التركيبي يشير إلى توليد دلالة لبنية مهيمنة هي البنية الثنائية التي تقتضي وفق طبيعة الصراع إلغاء أحد الطرفين"[2].

أما الفصل السادس والأخير، فقد خصصه لدراسة سيميائية الفضاء في الرواية، مبرزا دوره في إدراك الأبعاد التأويلية التي يمنحها الفضاء في رواية "**ريح الجنوب**" ليصل إلى أن أحداث الرواية قد جرت في حيز مكاني هو القرية، هذا المكان الذي يشكل عنصرا أساسيا في بناء الدلالة، لما يحمله من صراعات فكرية وأيديولوجية بين الشخصيات الروائية، منتقلا إلى دراسة دلالات الفضاء في الرواية مستخرجا الدلالة التي أنتجها فضاء القرية المتمثل

[1]– سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، الشراع والعاصفة حنا مينا، مجدلاوي، عمان، دط، 2000، ص: 154.

[2]– عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص: 209 .

في: البيوت، المقهى الجامع، مع "غياب كلي للعناصر الحضارية التي من شأنها أن تكون بمثابة انتقال نوعي في حياة القرية"[1]، ويخلصها من وضعها البدائي الذي تعيشه، كما درس سيميائية "ريح الجنوب" من خلال عنوانها ومضمونها.

كما عنى بمقولة أخرى لا تقل أهمية عن سابقها وهي: مقولة الزمن ودلالتها في الرواية متتبعا جذورها الفلسفية والنقدية عند كل من: **القديس أوغسطين، كانط، هوسرل، هيدغر جيرار جينت بول ريكور، ميشال بوتور، جون بويون** وغيرهم، مستخرجا ثلاثة أزمنة من رواية "**بان الصبح**" تتمثل في: الزمن التاريخي ودلالته(الميثاق الوطني، التطوع الطلابي) الزمن الاجتماعي يتمثل في (صراع الأجيال، وتراجع السلطة الأبوية، اختلاف القيم الاجتماعية)، الزمن النصي (المدة الحذف، النظام).

ليتوصل **عيلان** في نهاية بحثه إلى تأكيد أن الأيديولوجيا عنصر جمالي تتطلبه النصوص الروائية، لأنها "ليست غريبا مقحما في النصوص الإبداعية، بل هي على العكس من ذلك عنصر فني جمالي، تشترطه النصوص السردية الروائية التي تبني جماليتها على أسس تستند إلى خلفيات نظرية تجعل الإنسان محورها الأساسي، وما تتطلبه حقيقة وجوده من صراع المصالح والأفكار"[2].

من خلال قراءتنا الفاحصة لمسار هذه الدراسة نستطيع أيضا تسجيل بعض الملاحظات المتمثلة في:

-أعطت المادة النظرية التي قدمها **عيلان** في الفصل الأول واعتماده على المصادر المنهجية قيمة علمية دقيقة للبحث، وأضفت على الدراسة طابع الاتساق والانسجام مع بقية الفصول الأخرى.

-يحيل عنوان كتابه على الدراسة السوسيوبنائية، غير أن عمله النقدي يحوي على العديد من المناهج النقدية في دراسة واحدة، وهذا دليل على المجازفة التي خاضها الناقد وإدراكه

[1]- المصدر السابق، ص: 229.

[2]- المصدر نفسه، ص: 314، 315.

صعوبة الإمساك بكل الآليات الإجرائية في مقاربة النصوص الروائية، لكن وعيه النقدي وقدرة استيعاب هذه الإجراءات مكّنه من تقديم دراسة نقدية متميزة إلى القارئ الجزائري والعربي على حد سواء.

-ميل الناقد إلى التتبع الدقيق والتفصيلي في تحليله للروايات، وهو ما نلمسه في الفصلين الرابع والخامس، وبنسبة أقل في الفصول الأخرى، وسبب هذا التفاوت يعود إلى توظيفه مختلف الآليات في دراسة، وانتقاء البعض منها في دراسة أخرى.

- كما أن تطبيقه للآليات الإجرائية كان مقتصرا على بعض الروايات دون الأخرى، كما فعل في دراسته لسيمياء العنوان والمتن في رواية "**ريح الجنوب**"، ودراسته لعنصر الزمن في رواية "**بان الصبح**".

-اعتناءه بمسألة المصطلح ومراعاة توظيفه ضمن حقله النقدي، لكن لو تم تثبيته في آخر دراسته لتكون عونا للباحث في فهمه لهذا المنهج الحداثوي والوعي بمصطلحاته، لما يحمله من أهمية بالغة في الدراسات النقدية.

-وعيه بالإجراء النقدي المتميز واستيعابه لمختلف المناهج هو ما ساعده على مقاربة الخطاب الروائي، مؤكدا ذلك في مقدمته المنهجية بأنه على وعي تام بهذا الاختيار بهدف الكشف عن مختلف مسارات الاشتغال الدلالي للأيديولوجيا سواء في سياقاتها الاجتماعية، أو في أساليبها السردية واللغوية أو تأويلها السوسيولوجية والسوسيوبنائية، كل هذه الإجراءات جعلت الناقد يتبنى المنهجية السوسيوبنائية كبديل نقدي سوسيولوجي جديد، لتتجاوز هذه الممارسة النقدية نمط القراءة المنهجية الأحادية إلى توظيف تصور منهجي تركيبي ضمن قراءات مختلفة وبأدوات إجرائية متعددة تساهم في بناء معرفة دقيقة وشاملة للنص دون المساس به، فاستيعابه هذه المقولات النقدية وحرصه الشديد على هذا الانتقاء هو ما جعل دراسته تنأى عن التلفيق والتهجين، الذي وقع فيه الكثير من النقاد الذين لم يستوعبوا مقولات المناهج النقدية وراحوا يأخذون منها لركب موجة الحداثة.

إذن تمثل كتابات* **عمر عيلان** قفزة نوعية في مجال النقد العربي المعاصر عموما والنقد الجزائري خصوصا، وهذا الجهد النقدي الذي بذله لجدير بالشكر والاحترام، ولاسيما مساهمته الكبيرة في النقد البنيوي التكويني تنظيرا** وتطبيقا نتيجة استيعابه وتحكمه الواضح بالآليات الإجرائية، ومرجعياته المعرفية الواسعة التي مكنته من قراءة هذه النصوص الروائية بكل دقة، لأنه "لا يمكن قراءة النص بعقل بكر محايد (...) وإنما نقرأه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة وترسبات الخبرات القرائية المختلفة"[1]، هو ما جعل مشروعه النقدي مشروعا منفتحا على مختلف الدراسات العربية نتيجة فعاليته النقدية في فهم وتفسير النصوص الأدبية.

* – تتمثل كتاباته في: "الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي" الصادر عام 2001، "في مناهج تحليل الخطاب السردي "الصادر عام 2008، "النقد العربي الجديد مقارنة في نقد النقد" الصادر عام 2010 وهو في الأصل رسالة جامعية تقدم بها الناقد لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الأدب الحديث، بجامعة منتوري، قسنطينة، سنة 2005–2006.

** – حين خصص الفصل الثالث من كتابه "في مناهج تحليل الخطاب السردي" للنقد البنيوي التكويني تناول فيه تطور البحث في العلاقة بين الأدب والمجتمع موضحا الإرث اللوكاتشي وأثره في مسيرة غولدمان النقدية، واستيعابه لمقولات أستاذه الخاصة بمفاهيم البنية والشكل والنظرة الشمولية وصياغته لمقولات البنيوية التكوينية بمفاهيم جديدة. ينظر عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 251.

[1]– فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص: 47.

خلاصة نقدية:

نخلص في نهاية هذا الفصل إلى التأكيد على أن الحديث عن تيار النقد البنيوي التكويني لا يتأتى إلا بالعودة إلى الإرث الفلسفي والنقدي **للوكاتش،** الذي أسس مقولات منهجية للخطاب السوسيولوجي ومنحه أبعادا إجرائية ضمن رؤية منهجية قائمة على تفسير النصوص الأدبية تفسيرا اجتماعيا، وما هي كتابات **غولدمان** إلا امتدادا معرفيا لما قدمه أستاذه **لوكاتش** الذي عمل على تطويره متجاوزا آليات النقد الأيديولوجي وسيطرة المضامين الاجتماعية، مركزا على مقولات أساسية تحافظ على الخصوصية الفنية والجمالية للنصوص الإبداعية، كمقولة التناظر، رؤية العالم، البنية الدالة، أنماط الوعي.

استقبله الناقد العربي في ظل حركة المثاقفة النقدية منذ فترة السبعينات من القرن العشرين فبرزت العديد من المقالات والترجمات التي أسهمت بشكل كبير في التعريف بالمناهج النقدية الغربية ومن بينها هذا المنهج، حيث تبنى هذا التوجه النقدي الكثير من النقاد العرب الذين حاولوا تكوين رؤية واقعية جديدة للعمل الأدبي وما يحمله من قيم فكرية وفنية بناء على أدوات إجرائية تقوم عليها البنيوية التكوينية في فهم وتفسير النصوص الأدبية، فأخذت مسارات التلقي العربي لهذا المنجز النقدي الغربي أشكالا مختلفة، إما ترجمة أو تنظيرا أو تطبيقا، وكانت قدرة استيعابهم له بدرجات متفاوتة بحسب وعيهم بالإجراء النقدي والجهاز الاصطلاحي، فقدم البعض منهم تأصيلا منهجيا للبنيوية التكوينية بفعل ترجمة المشروع الغولدماني في إطار توضيح معالمه مثلما فعل **جمال شحيد** وغيره من النقاد، مستوعبا مقولاته الإجرائية أحسن استيعاب وتمثيل ومنهم من حاول تطويع المنهج واقتراح منهجية جديدة تلاؤم خصوصية النص الأدبي العربي كما لاحظنا مع **حميد لحمداني** و**عمر عيلان**، وهذا راجع إلى وعيهما المنهجي بهذا التركيب والتطعيم من مختلف المناهج الأخرى، كالسيميائية، البنيوية، الاجتماعية، واللسانية والحوارية وغيرها، غير أن بعض النقاد لم يكن بمقدورهم استيعاب هذا المنهج وفهم أصوله الفلسفية والنقدية والالتزام بمقولاته الإجرائية، فمالت دراساتهم أكثر إلى السطحية المنهجية والتلفيق وفوضى المصطلحات.

لكن يبقى أن الدراسات النقدية العربية بشكل عام لها إسهامات كبيرة في بلورة هذا التيار النقدي الغربي والتعريف به في ساحة النقد العربي، في محاولة منهم تأسيس رؤية عربية للبنيوية التكوينية كما فعل **محمد خرماش،** وفق رؤيتهم المنهجية واستطاعوا بتمثلهم هذا الإجراء النقدي الكشف عن تكوينية الخطابات الأدبية خاصة الروائية، لامتلاكهم رؤية نقدية ساعدتهم على فهم وتفسير هذه الخطابات.

الفصل الثالث:

"المنهج النفسي في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر"

-تمهيد

أولا- التنظير العربي للمنهج النفسي:

أ/-البدايات الأولى للدراسات النفسية:

ب/-مرحلة النضج المنهجي:

ب1-عز الدين إسماعيل والتفسير النفسي للأدب

ب2-مصطفى سويف و"الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر خاصة"

ب3-مصري عبد الحميد حنورة و"الأسس النفسية في الإبداع الفني في الرواية"

ثانيا-الممارسة النقدية العربية للمنهج النفسي:

أ/-في الرواية:

أ1-جورج طرابيشي ومساره المنهجي في مشروعه النقدي المتميّز

أ1-1-المنهج

أ1-2-طبيعة الممارسة النقدية

أ2-حسن المودن: الجمع بين التحليل النفسي والنظريات النصية/ وقدرة استيعابه

أ2-1-المنهج

أ2-2-طبيعة الممارسة النقدية

أ3- إبراهيم فضل الله والوعي النقدي بالإجراء المنهجي

أ3-1-المنهج

أ3-2-طبيعة الممارسة النقدية

ب/-في الحكايات:

ب1-جان نعوم طنوس والتطعيم المنهجي

ب1-1-المنهج

ب1-2-طبيعة الممارسة النقدية

ج/-في القصة القصيرة:

ج1-سنان عبد العزيز النفطجي وتعددية الإجراء النقدي

ج1-1-المنهج

ج1-2-طبيعة الممارسة النقدية

خلاصة نقدية

تمهيد:

يرتبط الأدب بعلم النفس ارتباطا وثيقا، باعتبار العملية الإبداعية في حد ذاتها عملية نفسية تعبر عن ذات عاشت تجربة ما، مادام أن المبدع هو إنسان قبل كل شيء لديه مشاعر أحاسيس **(Sensations)**، انفعالات **(Emotions)** ورغبات، كما له تجاربه العقلية والنفسية التي يوظفها في نصوصه الإبداعية ؛"لأن الإبداع في جوهره ليس إلا تنفيسا عن الصراع الذي يسكن الشخصية، وراء تفاعل آلياته المتعددة، من قمع **(suppression)** وكبت **(Repression)** وتسام **(Sublimation)**، وتبرير **(Rationalization)** وقلب **(Conversion)**، وتقهقر"[1].

كما أن صلة النقد بعلم النفس صلة ممتدة الجذور منذ **أرسطو** في نظرية التطهير و**أفلاطون** في جمهوريته وآرائه النقدية تجاه الأدب، إلى أن ظهرت مدرسة التحليل النفسي **(Psychonalyse)** على يد رائدها الطبيب النمساوي الشهير **سيغموند فرويد*** **(S.freud)** عام 1900، الذي وضع نظرية للحياة النفسية تقوم على اللاوعي تظهر في: فلتات اللسان، الهفوة الأحلام، الأمراض والعقد النفسية**: كالعصاب **(Névrose)**، الهستيريا **(Hystérie)**

---

[1]– حبيب موسى، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص: 99.

* – **سيغموند فرويد:** هو طبيب نمساوي من أصل يهودي ولد بتاريخ **06 ماي 1856**، انتقل هو وأسرته للعيش في فيينا فانظم إلى كلية الطب بعدما كان تخطيطه هو دراسة القانون، ثم تخطى مجال الطب إلى علم النفس ليشتهر بدراسة الأمراض العصبية وخاصة الهستيريا بمساعدة صديقه الطبيب **جوزيف بروير(Joseph Breuer)**، تحصل على الدكتوراه عام1881 وعمل في مستشفى فيينا الرئيسي عام 1882، ثم سافر إلى باريس عام 1885 لاستكمال أبحاثه المعرفية في هذا المجال ليتعلم كيفية التنويم المغناطيسي من طبيب فرنسي مشهور هو **جان مارتان شاركو** لعلاج الهستيريا، ليعود إلى فيينا عام 1886 محاولا تطبيق هذا التنويم على المرضى لكنه كان بحاجة أكثر للتعلم لتحسين هذه الطريقة فعاد مرة أخرى إلى فرنسا عام 1889 أين التقى ببعض الأطباء المختصين في مجال التنويم، ليصبح فيما بعد مختصا في مجال الأعصاب وكيفية علاجها، توفي في **23 سبتمبر1939** تاركا وراءه العديد من المؤلفات النفسية المشهورة من بينها: "دراسات في الهستيريا" 1895، "تفسير الأحلام" عام 1900، "ثلاث مقالات في نظرية الجنس" عام 1905، محاضرات في التحليل النفسي" عام 1916 وغيرها.

** – شرح بعض الأمراض النفسية: **كالعصاب** مثلا هو نوع من الاضطراب **(Trouble)** النفسي الذي يصيب الإنسان، فيجعله يعاني الكثير من الصراعات الداخلية نتيجة التوترات والانفعالات النفسية الشديدة.

–**الهستيريا:** هي مرض نفسي يصيب الأعصاب، فيؤدي إلى خلل في أعصاب الحس أو الحركة.

–**الهذيان:** هو نوع من الاضطرابات الخطيرة التي تصيب الإنسان في قدراته العقلية ما ينعكس على سلوكاته بظهور العديد من المشكلات كعدم التركيز والانتباه والوعي والتحكم بانفعالاته وقدرته الفكرية وتوهمه في رؤية أشياء غير موجودة وغيرها.

الهذيان **(Délire)**، الفصام **(schizophrénie)**، النكوص**(Régression)**، عقدة أوديب **(le complexe d'oedipe)**، عقدة ألكترا، العقدة النرجسية، عقدة الخصاء وغيرها، وجاء بنظرتين: الأولى قدمها في كتابه "**تفسير الأحلام**"، حين قسم الجهاز النفسي إلى ما بين الشعور **(conscient)** اللاشعور **(Inconscient)**، وما قبل الشعور **(Preconscient)** الذي يربط بين الطرفين، ويقصد **بالشعور (الوعي):** هو تيار نفسي يتدفق باستمرار لا يعرف السكون وهو إدراك المرء بأحواله، وبكل التصورات والمشاعر التي يعيها في وقتها، أما **ما قبل الشعور (ما قبل الوعي):** هو بمثابة المستودع الخاص بالتجارب العقلية التي لا يشعر بها الإنسان في وقت ما، لكنها قابلة للاستدعاء إلى منطقة الشعور بالوسائل العادية في أي وقت، في حين يتميز **اللاشعور (العقل الباطن):** بأن مضامينه لا يمكن أن تصبح واعية، لأن رقابة ما قبل الوعي تمنع عنها الوعي فمعظم التجارب العقلية هي رغبات لم تحقق بسبب المخاوف النفسية أو القيود الاجتماعية، ولمحاولة استدعاءها لابد من اللجوء إلى بعض الوسائل غير عادية، كالتنويم المغناطيسي**(Hypnotisme)**، التحليل النفسي، حالات الغيبوبة والذهول، أحلام النوم وغيرها[1].

ويبرز الشعور أكثر في الأحلام نتيجة الرغبات المكبوتة والنزوات، والنظرية الموقعية **(Topique)** التي ظهرت سنة 1923، ومن خلالها يتم تحديد المواقع المتحكمة بوظائف النفس المتمثلة في:

-**الهو (Le ça)** أو **(القطب النزوي):** يمثل رغبات ونزوات الإنسان للوصول إلى حالة الإشباع **(Satisfaction)**، ولا صلة له بالعالم الخارجي فهو مخزن للدوافع الغريزية البعيدة عن القيم الاجتماعية، ويقوم على مبدأي: اللذة والألم ضمن غريزتي: الحياة التي يطلق عليها

-**الفصام:** هو من أخطر الأمراض النفسية وأعقدها، لأنه اضطراب كبير يصيب الدماغ، فيحدث خللا في التفكير والتصرفات وانقطاع الصلة بالواقع كثيرا.

-**النكوص:** هو ممارسة السلوك الطفلي بالعودة إلى مرحلة الطفولة ويشمل بعض الرغبات الجنسية.

[1]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص:160، وأيضا عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص: 63، 65.

الايروس(Eros) وهو إله الحب عند الإغريق، وغريزة الموت المسمى بـ **الثاناتوس (Thanatos)** وهي غريزة التدمير التي ترجع الكائن الحي إلى الحالة اللاعضوية وهي حالة ما قبل الراحة[1].

-**الأنا (le moi)** أو**(القطب الدفاعي):** هو ذلك القسم من الهو الذي تعدّل نتيجة تأثير العالم الخارجي فيه تأثيرا مباشرا بواسطة جهاز الإدراك الحسي، فهو خاضع لمبدأ الواقع **(principle realety)**، هدفه هو الدفاع عن الشخصية وإحداث التكامل والتوازن بين الهو والعالم الخارجي.

-**الأنا الأعلى(sur moi)** أو **(القطب الأخلاقي):** يخضع الأنا لمتطلبات الأنا الأعلى فيصبح بالنسبة له النموذج أو المثال، ويعمل على ضبط الهو والحد من النزوات تبعا لشروط المجتمع في إطار الجانب الأخلاقي، وهو عند الطفل لا يتشكل على غرار صورة الأهل بل على صورة الأنا الأعلى لهم، فهو ممتلئ بالمحتوى ذاته ويتحول إلى ممثل للتقاليد والأحكام القيمية التي تستمر عبر الأجيال[2].

وقد تنوعت دراساته بين المعالجة الباثوغرافية ذات طابع إكلينيكي سريري، ومعالجة نقد نفسانية حين اتخذ من معطيات التحليل النفسي منهجا لدراسة الأعمال الأدبية كقصة **غراديفا (Gradiva)** للقاص الدانماركي **جنسن (Jens)**، وراوية "الإخوة كرامازوف" لـ **دوستويفسكي** وغيرها.

ثم تعاقبت جهود بعض النقاد الغربيين الذين تأثروا بأطروحات **فرويد** النفسية وسعوا إلى إحداث بعض التغييرات والإضافات النقدية كاستحداث مصطلح "**النقد النفسي**"*

---

[1]- ينظر: سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1981 ص: 11، 12.

[2]- ينظر: فيصل عباس، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، دار المنهل اللبناني، بيروت، ط1، 2004، ص: 361، 366.

* - لابد من الإشارة هنا إلى أن **شارل مورون** فرق بين النقد النفسي والتحليل النفسي، مفسرا أن الأول ينطلق من المادي ليصل إلى الإنسان، ويقصد بالمادي هنا المعلومات التي يقدمها الشخص المريض بغرض الشفاء، في حين ينطلق الثاني من المادي إلى المادي مرورا بالإنسان والمقصود بالمادي ليس الشخص بل عمله الأدبي الذي ينبغي شرحه وتحليله، لأن مهمة النقد النفسي ليس تشخيص(**Figurabilité**) المرض دائما وإنما ربط الصلة بين العلم والأدب في إطار استفادة النقد الأدبي من الأبحاث النفسية. ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 172.

(Psychocritique) لأول مرة مع **شارل مورون** عام 1948، وعمله على ربط النقد الأدبي بالتحليل النفسي، باعتبار أن اللغة تمثل حلقة وصل بين حياة الكاتب الاجتماعية والنفسية وعمله الفني الإبداعي في محاولة منه خلق التوازن بين هذين العالمين، لأن كل عمل فني حسب **شارل مورون (1899- 1966) (Charles Mauron)** "هو نتيجة ثلاثة متغيرات هي المصادر الخارجية، المصدر الداخلي واللغة ولا يمكننا أن نهمل واحدا منها، غير أن الأخيرة منها تبدو الأهم ...والتوازن بين العالم الداخلي والخارجي يترك صداه في العمل الفني"[1]، هذا الصدى الذي يكتشفه ناقد الإبداع أثناء قراءته العميقة للنص.

وقد كانت بدايته النفسية الأولى في دراسته حول الشاعر الفرنسي **مالارميه** عام 1941 وتوصله إلى صورة الموت التي حاصرت نصوص مالارميه الشعرية نتيجة موت أخته **ماريا** وسببت هذه الحادثة عقدة**(complexe)** في حياته، واكتشافه دور اللاشعور وأهميته في تشكيل وبناء الآثار الأدبية، ثم برزت دراسته أكثر في النقد النفسي من خلال أطروحته المتميزة حول: "اللاوعي في حياة وأعمال راسين "عام 1957، إلى جانب استحداثه مصطلح الاستعارات الملحة في دراسته الشهيرة المعنونة بـ "**من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية** "عام 1962 وسعيه إلى الكشف عن البنيات اللاوعية للمؤلف من خلال البحث عن الصور والاستعارات الملحة المتواترة في ثنايا نصوصه[2] .

لعب **شارل مورون** دورا هاما في تطوير النظرية النفسية من التحليل النفسي إلى النقد النفسي باستحداثه هذه المصطلحات الجديدة بهدف تجاوز الدراسة الإكلينيكية السريرية، ونفيه "أن يكون التحليل النفسي للأدب والفن مجرد تحليل "إكلينيكي" تحكمه قواعد التشخيص الطبي كما

[1]- شارل مورون، مالارميه، تر: حسيب تمر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،1979، ص:19، ذكره عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص: 176.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 171، 172، 178، 185.

استبعد أن يكون الأديب أو الفنان –في كل الحالات– إنسانا عصابيا أو أن يكون أدبه كشفا عن أمراضه، علما أنه لم يهمل فرضيات التحليل النفسي في تناوله شخصية الأديب وعمله الأدبي"[1].

كما برزت أطروحات **جاك لاكان (Jacques Lacan)** في ربط الجانب النفسي بالنقد وحظيت باهتمام كبير منذ بداية ظهورها، خلافا لأفكار **شارل مورون** التي لم تلق ذلك الاحتواء إلا بعد أن عرّف بها **جيرار حينت** عام **1966**؛ حين أراد **لاكان** تأسيس نظرية اللغة اللاشعور والوقوف عند البنية النفسية للغة بوصف هذه الأخيرة "نظاما للرموز والدلائل المشكلة من سلسلة من الأنساق والسياقات التركيبية والدلالية والمعجمية والصوتية، واللاوعي بدوره يمثل نظاما لسلسلة متشابكة من التصورات والأفكار والهواجس والانفعالات والمقولات والرؤى التي تنظم في عملية تفعيل وانفعال مع مستويات الوعي والإدراك، ومع مسيرة الحياة الخاصة بالفرد"[2] ؛ بمعنى أن بين هذين البنيتين (بنية اللغة وبنية اللاوعي) تشابها كبيرا، لأن كليهما يقوم على مجموعة من البنيات المنتظمة والمنسجمة فيما بينها وتحكمها علاقة تواصل وانتظام في حياة الإنسان، على أساس أن اللغة تساهم بشكل كبير في ضبط حاجاته الغريزية المفرطة من خلال مجموعة من الرموز التي تساعده على التواصل مع نفسه ومجتمعه، وقد بحث عن البنية الرمزية ودلالتها وتكراراتها في النص من خلال دراسته"**الرسالة المسروقة**" لـ **إدغار بو** في كتابه المعنون بـ: "**كتابات**"**(Ecrits)** [3].

في حين انصب اهتمام **مارت روبير (Marthe Robert)** على البحث عن لاوعي النص المرتبط بالخيال والأسطورة الذاتية في الرواية بالذات، بعيدا عن الدراسة النفسية للمبدع من خلال دراستها الموسومة بـ:"**رواية الأصول وأصول الرواية، الرواية والتحليل النفسي**" الصادر عام **1972**، مستفيدة من أطروحات فرويد في كتابه "**رواية العصابيين الأسرية**"* الصادر عام **1901**؛

[1]– حسن ثائر، البحث النفسي في إبداع الشعر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1، 1986، ص: 45.

[2]– المرجع نفسه، ص: 196، 197.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 208.

* – تشير **مارت روبير** إلى أن هذا الكتاب عكس مخاطر الفكر الفرويدي في بداياته الأولى حين اعتبر الرواية الأسرية عرضا مرضيا سببه الذهان الهذائي (بارانويا) ليعبر عن فكرة ضرب من نفي الواقع نفيا ذهانيا، لكنه فيما بعد غير رأيه معترفا بأن

حيث جمعت بين نظرية قتل الأولاد لأبيهم المجسدة في عقدة أوديب وبين الرواية العائلية التي وصفت برواية القناع لأنها وسيلة يلجأ إليها الخيال الإنساني في مرحلة ما من حياة الطفل لمعرفة هويته وأصوله الحقيقية، فهذه المرحلة الطفولية التي تتميز بالمثالية وتمجيد الأسرة وعظمة الوالدين كما يعتقد الطفل تتخذ انعكاسا آخر حين يظن أن واقعه مع أسرته هو خيانة حقيقية أثناء قدوم ابن جديد وإحاطته بالرعاية الكاملة، وأن حب والديه له بدأ بالتراجع والنقصان وأنه ضحية خديعة، لأنه لم يعد ذلك الطفل المحبوب والمدلل من قبل أبويه، لذلك يلجأ إلى عالم الخيال والحلم ليقص على نفسه حكايات أو قصص أسطورية لكي تبعده عن واقعه الغريب وعن إحساسه بأن أبويه ليس الحقيقيين، وأنه طفل لقيط أو متبنى وستظهر في يوم ما أسرته الحقيقية التي ستكون أسرة نبيلة، ملكية وقوية[1].

أما **جان بيلمان نويل (Jean.Bellemin.Noel)** فقد دعا إلى التحليل النصي **(Textanalyse)**، في كتابه المعنون بـ "**لاوعي النص**"* الصادر عام **1979**، محاولا قطع علاقته بالتحليل النفسي الفرويدي ذو طبيعته الإكلينيكية السريرية التي اهتمت بـ لاشعور الشخصية المريضة والكاتب معا من ناحية، واستفادته من الأفكار الفلسفية الباشلارية حين اقتربت لغته أكثر من لغة **غاستون باشلار** في حديثه عن المراحل الأولى لطفولة الإنسان التي تجسدت في العصور البدائية من ناحية أخرى، فانشغل بالنص وما يحمله من كلمات وجمل وصفحات وغيرها وعلى ما تخفيه هذه من دلالات وإيحاءات تتطلب قراءات متعددة ومتجددة لإظهارها والبحث عن المسكوت عنه، وبالتالي يلعب القارئ هنا دورا بارزا في الكشف عن هذه الدلالات الموحية

الرواية الأسرية مستقلة عن التصنيف في علم الأمراض النفسية وأنها ظاهرة سوية في حياة الطفل لكنها مرضية عند الراشد الذي يؤمن بها. ينظر: مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، الرواية والتحليل النفسي، تر: وجيه أسعد، اتحاد الكتاب العرب دط، 1987، ص: 91.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 93، 94، 95.

* – يشير **لحمداني** إلى أن **جان بيلمان نويل** يقر بأن مصطلح "**لاشعور النص**" تم تداوله في مقالات كل من: أندريه غرين **(A.Green)**، وجان بيم **(J.Bem)** وبرنار بينكو **(B.Pingaud)** بين سنتي 1973–1976،غير أن **نويل** أكد استخدامه له لأول مرة سنة 1970 وبالتالي هو يعطي لنفسه حق الأسبقية في اقتراحه. ينظر: حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، ص: 33.

والمعاني الخفية المختبئة للوصول إلى لاوعي النص، هذا يعني أن **نويل** قد أعطى أهمية كبيرة للقراءة والقارئ معا، وهذا ما أقر به **حميد لحمداني** حين رأى بأن دراسته تقترب إلى حد ما من جمالية التلقي التي اهتمت بالعلاقة القائمة بين النص والقارئ[1]، وأعادت الاعتبار لهذا الأخير بوصفه مبدعا ثان في إنتاجه لنص جديد.

بحث **نويل** عن لاوعي النص من خلال دراسته للنصوص الشعبية المجهولة المؤلف كما في كتابه "**الحكايات الشعبية وإستيهاماتها**" الصادر عام **1983**؛ حيث رأى أن القارئ يقرأ النص لاكتشاف لاوعيه عبر تواصله الحر مع الشخصيات وتأويله المنظم والمحكوم بأنساق البناء اللغوي والنصي، وهذه الفكرة تقترب كثيرا من أطروحات **جاك لاكان** حول إدراك البنية النفسية للنص انطلاقا من بنيته اللغوية وبعيدا عن كل تأويل مسند إلى ما هو خارجي أو لغة شارحة[2].

إذن فإسهامات هؤلاء النقاد الغربيين وغيرهم في هذا المجال، نجد صوره النفسية في الدراسات النقدية العربية بأشكال مختلفة، عندما استثمر النقاد العرب هذه الأدوات الإجرائية للمنهج النفسي ذات المسارات النقدية المتباينة بإسقاطها على النصوص الإبداعية شعرية كانت أو نثرية، لاكتشاف الأبعاد النفسية المتجلية في النصوص وفي شخصية الأديب أيضا، فظهرت العديد من الدراسات العربية التي تبنت هذه النظريات النفسية إما على المستوى التنظيري أو على صعيد الممارسة النقدية، على هذا الأساس نسعى في هذا الفصل إلى اختيار بعض النماذج التنظيرية والتطبيقية على حد سواء لمعرفة كيف تلقى النقد العربي المنهج النفسي الغربي؟ وما مدى استثماره واستيعابه لمفاهيمه النظرية وأدواته الإجرائية؟.

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص: 34، 35.

[2]– المرجع نفسه، ص: 224، 226.

أولا- التنظير العربي للمنهج النفسي :

أ/-البدايات الأولى للدراسات النفسية:

بدأت الدراسات النفسية* تجتاح الساحة النقدية العربية منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث ظهرت العديد من الدراسات التي أسهمت بشكل كبير في وضع النواة الأولى للمنهج النفسي وتأسيسه، كالدراسة التي قام بها **طه حسين** حول، "**تجديد ذكرى أبي العلاء**" سنة **1914**، مستوقفا عند الظروف النفسية لفهم هذه الشخصية وعملها الأدبي مع التأثير الواضح للمنهج التاريخي على دراسته، إلى جانب الدراسات التي قام بها رواد التجديد في الشعر العربي الذين عرفوا بمدرسة الديوان (**عباس محمود العقاد، عبد الرحمن شكري، إبراهيم عبد القادر المازني**)، هذه المدرسة وغيرها كشعراء المهجر وجماعة أبولو كانوا قد تأثروا بالمذهب الرومانسي الذي ساعدهم كثيرا على بروز هذا الاتجاه النفسي في أعمالهم الأدبية والنقدية "فكان لابد من أن يتجه النقاد العرب المحدثون والمتشبعون بالموروث الرومانسي إلى المعارف العلمية النفسية عامة ومدرسة التحليل النفسي خاصة وذلك لإرضاء اهتماماتهم بالعناصر الكامنة في الشعر من المشاعر المختلفة التي هي مجال اهتمامات علماء النفس"[1]؛ حيث كانت دراسة **العقاد** أيضا حول الشاعر **المعري** سنة **1916**، إلى جانب دراسته لشخصية **ابن الرومي** وشخصية **أبو نواس**، وقد لاحظ أن ظاهرة التشاؤم هي المهيمنة على شعر **المعري** وغلبة المزاج المتقلب السوداوي في نظرته للحياة، وهذا التشاؤم "يرجع في أصوله إلى جذر نفسي واحد يتمثل في

* – نشير إلى أن القراءات النفسية كان لها جذورا وملامح في الدراسات العربية القديمة خاصة عند الشعراء الذين كشفوا عن المهيئات النفسية ومدى تأثيرها في تجربتهم الشعرية، كالانفعالات، الغضب، المديح، الهجاء، الشوق، الطرب..عند كل من أرطأة بن سهيّة حين سأله عبد الملك بن مروان: "أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب، وإنما يجيء الشعر عند إحداهن"، وأيضا في قول الشاعر دعبل بن علي الخزاعي: "من أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء"، كما نلمح أيضا هذه الإشارات النفسية في التراث النقدي عند حازم القرطاجني ومسألة التخييل التي تثير في نفس المتلقي انفعالا، وابن سلام الجمحي الذي أشار إلى الانفعالات النفسية التي يحدثها موضوع الحرب، ابن قتيبة، عبد القاهر الجرجاني وغيرهم. ينظر: حبيب مونسي، نقد النقد، ص: 103.

[1]– أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1990، ص: 74.

الشعور بتنازع البقاء من ناحية والشعور بحب البقاء من ناحية أخرى"[1]، مستفيدا من نظرية **داروين** في التطور، كما حاول في دراسته **لابن الرومي** رسم الصورة الجسمية للشاعر للوصول إلى صورته النفسية التي تتوارى خلف هذا الجسد المريض نفسيا والمختل عصبيا، واختياره هذه الشخصية المريضة بالذات، لأنه "ولد وهو يحمل في نفسه بذور الفشل في حياته لأنه جاء إلى هذا العالم وهو يحمل معه موهبة الشعر"[2]، فأصبحت هذه الموهبة وعبقريته مقترنان بجنونه ومرضه.

أما عن دراسته **لأبي نواس**، فقد لاحظ طغيان فكرة النرجسية عنده بسبب تكوينه الجسمي المتميز، والمحيط الاجتماعي الذي تربى فيه مدللا منذ صغره، "وبما أن النرجسية الطفلية التي توحي بهذا التمجيد، تمجيد الأسرة، تضخم جميع الأشياء التي يمكن أن تتوحد بها وتضفي عليها المثالية، فإن عالم الطفولة الأولى، المتسم بالمغالاة، يميل ميلا طبيعيا إلى الدوام. والحال أن الحياة ذاتها تفصل في الأحداث على نحو مختلف، ذلك أن الطفل يكبر، وتبدأ العنايات المستمرة التي كان يحاط بها في التراخي فيبدو له إذن حب والديه في نقصان"[3].

كما أن هذه النرجسية كشفت عن عقدة أحرى هي عقدة مركب النقص، فهو "يكاد يكون شاذا عن مجتمعه بذلك الأسلوب الذي ارتضاه لنفسه في الحياة، فهو قد انسحب من ميدان الصراع إلى الدعة والاستسلام، وصنع عالما وهميا من الخمرة، وهذا حقا، مظهر رئيسي من مظاهر مركب النقص"[4].

ركز **العقاد** على شخصية الشاعر لأنها أساس التجربة الشعرية الإبداعية، المرتبطة بالأحاسيس والمشاعر الجياشة التي تنبعث بصورة تلقائية في تكوين قصيدة مشحونة بهذه العواطف، ويكون الشاعر وحده من له القدرة على إخراج هذه العواطف من حيّز الكتمان إلى

[1]– المرجع السابق، ص: 51.

[2]– المرجع نفسه، ص: 96.

[3]– مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ص: 93.

[4]– أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 132.

حيّز الوجود، ومدى أهمية تأثير هذا الشعر على نفسية المتلقي ومشاركته هذه التجربة الشعرية فأراد **العقاد** الوقوف على العناصر الثلاثة للتجربة النقدية المتمثلة في: الشاعر، النص، المتلقي مع التركيز أكثر على شخصية الشاعر، مستفيدا من نتائج علم النفس العام في فهم شخصية الشعراء وتفسير أعمالهم الأدبية.

وهذا ما ذهب إليه **المازني (1889–1949)** أيضا حين ربط التجربة الشعرية بحدة إحساس المرء ودقة شعوره، وذلك لأن كل مؤثر قوي يثير في المرء حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفة أو انفعال نفسي[1]، وهذا ما أقر به **المازني** نفسه حين صرح قائلا: "الحب والبغض والخوف، والرجاء واليأس، والاحتقار، والغيرة، والندم، والإعجاب، والرحمة مادة الحياة فأي غرابة في أن تكون مادة الشعر أيضا"[2]، مستعينا بالدراسات النفسية ولاسيما الطبية منها لفهم شخصية ابن الرومي وباقي الشخصيات الأخرى، لأنه مؤمن بربط العبقرية بالجنون.

أما **عبد الرحمان شكري (1886–1958)** فقد حاول تطبيق المعارف النفسية على شعر الفحولة، لكن هذا التطبيق غلب عليه النزعة الشعرية، لأنه " لم يستفد كثيرا من الدراسات النفسية في أعماله النقدية ولاسيما في المرحلة الأولى من حياته الأدبية، فاكتفى بتعريف الشعر تعريفا رومانتيكيا"[3].

كما استند **عبد المسيح وزير** إلى نظرية **سانت بيف** في دراسته لـ "**ديوان معروف الرصافي**" واستفاد من المفاهيم النفسية في فهم شعره وشخصيته، فلاحظ أن هناك علاقة قوية بين شعره ومرحلته الطفولية، وعلاقته بوالديه وكرهه للأب المتسلط، يقابله حبه الشديد لأمه، لذلك اتخذ منها رمزا برز في معظم أشعاره للدفاع عن أية امرأة [4].

---

[1]– المرجع السابق، ص: 44، 49.

[2]– إبراهيم عبد القادر المازني، الشعر غاياته ووسائطه، ص: 34 ، ذكره محمد اليبوري، المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر، حركة التأصيل، مطبعة إزناسن 13، المغرب، ط1، 2011، ص: 154.

[3]– أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 44.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 61.

ثم توالت بعد ذلك دراسات نقدية أخرى أخذت طابعا منهجيا علميا للمنهج النفسي، كدراسة **حامد عبد القادر** الموسومة بـ:"**دراسات في علم النفس الأدبي**" الصادرة عام **1949**، لكنها لم تخرج عن الإطار النظري لهذا المنهج من خلال التعريف بعلم النفس العام وتاريخه، وعلاقة هذا العلم بالأدب، غير أنه كان "شديد الحرص على إبراز فعاليته وتقديم علم النفس في بعده الأدبي ومقابل الأدب في اتجاهه النفسي، مع وعي عميق بأهمية تأصيل هذا المنهج في نقدنا العربي الحديث"[1].

يعد الجهد النقدي الذي قدمه **محمد النويهي** في كتابه "**ثقافة الناقد الأدبي**" الصادر عام **1949**، مساهمة كبيرة في تأصيل المنهج النفسي في ساحة النقد العربي، مستفيدا من مفاهيم التحليل النفسي، ومختلف العلوم الأخرى كعلم الاجتماع، البيولوجيا، متخذا الدراسة العلمية كوسيلة لفهم الأدب، "لأننا لا نستطيع أن نفهم الأدب، ثم بالضرورة لا نستطيع أن نتذوقه تذوقا صادقا كاملا، إن لم يحصل لأنفسنا فهما حسنا بهذه المسائل، وهذا التحصيل إنما نصيبه من الدراسة العلمية"[2].

كما سعى **محمد خلف الله** إلى تفسير العلاقة القائمة بين الأدب وعلم النفس في كتابه "**من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**" **1947**، داعيا إلى ضرورة الاستفادة من مختلف نظريات علم النفس لفهم الأدب، وقد حقق رواجا كبيرا ضمن هذا الاتجاه، حينما أسند إليه تدريس مادة "علم النفس الأدبي" بجامعة القاهرة بمساعدة **أحمد أمين**، وأوضح فيها علاقة الأدب بعلم النفس التي تتخلص في فكرتين أساسيتين هما: [3]

– إن العمل الأدبي هو من نتاج الإنسان، يعبر عن تجربة إنسانية مفعمة بالمشاعر والأحاسيس التي لا يمكن الاستغناء عنها، وهذا الأمر يحيلنا إلى العلاقة المنطقية بين الأدب وعلم النفس.

[1]– محمد اليبوري، المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث، ص: 221.

[2]– محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1969، ص: 69.

[3]– ينظر: محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، دط، 1947، ص: 10، 19.

-كما أن المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده يرتبط بمدى تطور العلوم الإنسانية، وميل الفكر المعاصر إلى الفهم والمعرفة أكثر من ميله إلى مجرد الذوق والاستحسان، وأن وظيفة النقد الجوهري تنطلق من فلسفة ذوقية نفسية شاملة تفتح للناقد منافذ التأثير الأدبي في النفوس.

وكان يؤمن بالطريقة العلمية والمنهجية التي تستلزمها طبيعة الحياة، "فكل تفكير منظم يستقرئ الحقائق ويحصيها ويربطها ويفسرها، ويصطنع لتفسيرها الفروض ويحقق تلك الفروض حتى يصل بها إلى مرتبة النظريات أو يعدلها وبعبارة مختصرة كل تفكير يجعل هدفه الفهم والمعرفة على أساس واضح ومنهج مرتب (...) وكل حياة تترسم هذا المنهج فهي حياة علمية"[1] كما تناول أيضا جهود بعض النقاد الغربيين الذين ساهموا في تأصيل المنهج النفسي كجهود **هيبولي تين، برونتير، سانت بيف** ذات الاتجاه العلمي في النقد الأدبي، وجهود **كولردج وورد زورث.**

أسهم **أمين الخولي** في توثيق الصلة بين الأدب وعلم النفس من خلال كتابه "**فن القول**" 1947، وأيضا حين نشر دراسته المعنونة بـ: "**البلاغة وعلم النفس**"، مؤكدا على صلة البلاغة بهذا العلم ومن أجل فهمها لابد من دراستها على أسس نفسية مادام أن مقتضى الحال يراعي الحالة النفسية للمخاطب، وبما أن العمل الأدبي مرتبط بصاحبه فلابد من فهم شخصيته النفسية وكل ظروفه الحياتية حتى نستطيع فهم إنتاجه الأدبي، لكنه يرى أن الدراسة النفسية للأدب هي من مهمة عالم النفس المختص بهذا المجال وليس ناقد الأدب، وهذا الرأي خالفه الناقد **أحمد حيدوش،** وهو محق في ذلك لأن عالم النفس لا يعي بكل الجوانب الفنية والجمالية والفكرية واللغوية الخاصة بالأدب، فهذا المجال هو من اختصاص ناقد الإبداع الذي يتطلب منه معرفة واسعة بكل القوانين والأسس التي تحكم النص الأدبي، بالإضافة إلى ضرورة امتلاكه معرفة مسبقة بكل المجالات والعلوم كعلم النفس، علم الاجتماع، علم التاريخ وغيرها لفهم الظاهرة الأدبية. [2]

[1]- المرجع السابق، ص: 15.

[2]- ينظر: أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 66، 68.

لقد حاول هؤلاء النقاد وغيرهم الاستفادة من مفاهيم علم النفس في دراساتهم النفسية لشخصيات الشعراء والأدباء، إلا أنهم اكتفوا بتشخيص الأمراض والعقد النفسية التي أصابت هذه الشخصيات دون الاهتمام بالبنية اللاشعورية للنص، لأن رؤيتهم كانت متشبعة بالتيار الرومانسي كمدرسة الديوان مثلا، بالإضافة إلى تأثرهم ببعض النظريات الغربية المختلفة كنظرية **داروين وسانت بيف، وكولودج** وغيرهم، حين ربطوا العمل الأدبي بحياة مبدعه وظروفه الاجتماعية وسيرته الذاتية، فكانت "دعوتهم صريحة إلى اعتماد العلوم الإنسانية وخاصة علم النفس وعلم الاجتماع في الدراسة والنقد الأدبيين، وذلك في إطار اتجاههم القوي نحو "علمنة" النقد العربي الحديث اعتماد على منجزات النقد الغربي"[1].

فلم تصل هذه الدراسات إلى مرحلة النضج المنهجي لكنها تعد البدايات الأولى في تأصيل هذا المنهج النفسي في الخطاب النقدي العربي، لذلك سنركز على بعض النقاد الذين كان لهم فضل الريادة في الدراسات النفسية العربية من خلال مناقشتهم لقضاياه وسعيهم إلى تطبيقها على النصوص الشعرية أو النثرية، لكن هذا لا يعني التقليل من قيمة الدراسات النفسية الأخرى التي ساهمت أيضا في تأسيس المنهج النفسي العربي.

ب/-مرحلة النضج المنهجي:

ب1-عز الدين إسماعيل والتفسير النفسي للأدب:

أسهم **عز الدين إسماعيل** إسهاما كبيرا في تأصيل المنهج النفسي من خلال دراسته الموسومة بـ "**التفسير النفسي للأدب** "الصادر عام 1963؛ حيث تميز عمله بالوضوح المنهجي وذلك من خلال قوله: "ومع أنني قد أستفيد من حقائق علم النفس العام أحيانا إلا أن أسس دراستي للأعمال الأدبية التي عرضت لها كانت دائما مستمدة من حقائق علم النفس التحليلي. وربما أثير الشك هنا أو هناك في قيمة هذه الحقائق ومدى صدقها، لكنني اتخذت معيارا لهذا الصدق نجاح هذه الحقائق في تفسير العمل الأدبي من كل جوانبه وحل كل مشكلاته

[1]- محمد اليبوري، المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر، ص: 167.

وتناقضاته"[1]، محاولا مخالفة الدراسات السابقة التي ركزت على تحليل الشخصية من المنظور النفسي، أو اهتمت بكتابة السيرة، أو التي اكتفت بالجانب التنظيري فحسب، فأراد أن يكون عمله "كامتداد للمنهج العلمي الذي اتبعه محمد خلف الله أحمد لفهم الأدب في ضوء المعرفة بالحقائق النفسية مع بعض الاختلاف"[2]، بمعالجة موضوعه بطريقة منهجية علمية ليتسنى له رصد الحقائق ومعرفتها وذلك بتطبيق المنهج العلمي على النصوص الأدبية، بهدف "تقديم صورة منهجية عملية للدراسات النفسية التحليلية للأدب، تأكيدا لصلاحية هذا المنهج في الدراسة الأدبية، وعونا للآخرين على المضي على نفس الطريق في سبيل تدعيم الاتجاه العلمي والمنهج العلمي في دراساتنا الأدبية"[3].

يتضمن هذا الكتاب أربعة أبواب زاوجت بين الجانب النظري والممارسة التطبيقية، عالج فيه الكثير من القضايا النقدية النفسية: كعلاقة علم النفس بالأدب، مقومات شخصية المبدع، دوافع الإبداع، العصاب، النرجسية، مدى فعالية هذا المنهج، حدود وشروط توظيفه، مرجعيته السيكولوجية وغيرها، مستلهما أطروحات فرويد حول نظرية اللاشعور، وتفسير الأحلام والكبت والدوافع الجنسية التي كان لها حضورا قويا وتمثلا في دراساته النقدية، إلى جانب تأثره بآراء كل من **تريلنغ (Trilling)** في كتابه "**الخيال الحر**" **1951**خاصة في الجزء المعنون بـ "**فرويد والأدب**"، **وإرنست كرتشمير، باسلر(Basler)** في كتابه "**الجنس والرمزية وسيكولوجية الأدب**" 1948 وآراء كل من **شارلز لامب، زاخس، وساول رونز فايغ**[4].

يرى **عز الدين إسماعيل** أن العلاقة بين الأدب وعلم النفس هي علاقة طبيعية مادام أن الأدب في مضامينه يعرض بعض الحقائق المتصلة بالحياة ولكي يتم إدراكها وفهمها يتطلب تدخل التحليل النفسي في تفسير بعض الجوانب دون أن يكون المسيطر على النص الأدبي، وأن الفائدة هنا تعود إلى الناقد وليس المبدع، وهذا ما أقر به في قوله: "إن الفائدة المحققة التي يمكن

[1]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، دت، ص: 08.

[2]– المصدر نفسه، ص: 15.

[3]– المصدر نفسه، ص: 276.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 47.

كسبها من نتائج التحليل النفسي فائدة يحققها الناقد لا الفنان، وهو يحققها عندما يستفيد من تلك النتائج في إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية"[1].

ووقف عند طبيعة الغموض التي تعتري شخصية المبدع ومردها إلى الإلهام أو المرض هذا الأخير الذي ربطه **إسماعيل** بمقولتين أساسيتين هما: العصاب والنرجسية، مفسرا أن المبدع وإن أصابته الحالة العصابية، بإمكانه العودة إلى حالته النفسية الطبيعية على عكس المريض الذي يظل غائبا عن واقعه، ويفضل العيش في عالم الخيال للهروب من عالمه الحقيقي، مستدلا برأي فرويد حين قال"وقد كان فرويد على وعي بهذا التمييز الذي لابد أن يكون بين الفنان والعصابي فهو يخبرنا أن الفنان ليس كالعصابي من حيث إنه يعرف كيف يجد مخرجا من عالم الخيال وأن يعود ليضرب في الواقع بقدم ثابتة "[2].

وهو بهذا ينفي أن يكون الفنان مريضا بالعصاب، وأن العملية الإبداعية التي يقوم بها هي نتيجة هذه الحالة العصابية، بل يعترف "أن الفنان ككل شخص آخر قد يعاني من حالة مرضية وقد يتألم لسبب ما أو لغيره، لكنه ليس مجنونا، حتى عندما يكون الفنان عصابيا لا يكون لعصابه أي دخل في قدرته على الإبداع الفني لأنه حين يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة"[3]؛ وهذا الإقرار يدحض رأي الكثير من النقاد الذين ربطوا الإبداع بحالة العصاب والجنون المؤقت، ونظروا إلى المبدع على أنه مجموعة من العقد النفسية والميولات الجنسية، وأن اللاشعور هو العامل الأساسي في العملية الإبداعية متجاهلين بذلك الجوانب الأخرى التي ساعدت المبدع على التأليف من أهمها طاقته الإبداعية التي لا يمكن الاستغناء عنها إلى جانب ظروفه الاجتماعية التي يعيشها.

[1]– المصدر السابق، ص: 25.

[2]– المصدر نفسه، ص: 23.

[3]– المصدر نفسه، ص: 32.

يفرق في تحليله لمصطلح "**النرجسية**" بين نرجسية الفنان ونرجسية الزعيم في كون أن الأولى تتخفى خلف عمله الأدبي وليس في شخصه، في حين تظهر الثانية في شخصية الزعيم التي يتخذها كوسيلة لتحقيق غايته،"فرضاء الفنان عن نفسه أي نرجسيته، لا يستمد من إعجاب خاص بذاته (...) بل يستمد من بطولة عمله(...) وهذا يفسر لنا لماذا يحب الفنان دائما أن يتوارى خلف عمله الفني، إنه لا يريدنا أن نراه هو وإنما يريدنا أن نرى هذا العمل (...) أما الزعيم فهو يحتفظ بكل نرجسيته، وهو يريد كذلك أن يسيطر على عواطف أتباعه لكي يتخلص من شعوره بالذنب فهو لا يشعر هذا الشعور، وإنما لكي يتخذ من هذه العواطف أدوات لتحقيق أغراضه الخاصة لإنجاز خططه في تعظيم شخصه"[1].

كما ناقش طبيعة العبقرية وخصائصها التي يتميز بها المبدع، مستدلا بآراء **جيلفورد** حول تحديد الوظائف النفسية التي تعمل في كل عمل ابتكاري، باعتبار أن العبقري شخص مبدع ومبتكر يمتلك ذكاء ونشاطا نفسيا، أي ذكاء وانفعال وهو ذكاء متفوق وانفعال حاد، لكن على الرغم من هذه الاستفادة حول طبيعة العبقرية، إلا أنه يظن أنها لازالت مشكلة لم تحدد معالمها بعد، وربما ظلت فترة قد تطول مشكلة عصية الحل[2].

يفند **إسماعيل** مقولة أن الإبداع هو هروب من الواقع؛ لأن المبدع يدرك جيدا أهمية الواقع وعلاقته بنصه الإبداعي، لكنه يضفي عليه الطابع الخيالي فيجعل من الواقع والخيال وسيلتان لنقل صراعاته وأفكاره ومكبوتاته إلى القارئ مجسدا في عمله الإبداعي، بهدف التخلص من آلامه التي عاشها في واقعه لكن دون الهروب منه،" لأن الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال، فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان، ومن ثم إلى الإبداع الفني"[3]، ويشترط في الناقد أن يمتلك خصائص تمكّنه من دراسة الأدب من منظور التحليل النفسي دراسة صحيحة تتضح في توفره

[1]– المصدر السابق، ص: 34.

[2]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 41، 42.

[3]– المصدر نفسه، ص: 44، 45.

على "قدر كبير من المرونة النفسية والعقلية، وقدر مماثل من الموضوعية إلى جانب خبرته التحصيلية والعملية، إن استطاع من الناحية النفسية، وخبرته كذلك بالفن الأدبي الذي يفسره"[1] ودعاه إلى أن يكون حذرا أثناء تأويله للنص لكي لا يحمله أكثر مما يجب ويرجع كل الرموز إلى الدوافع الجنسية.

كما تطرق إلى ثلاثة قضايا أساسية خاصة بالإبداع الفني تمثلت في: اللغة، الإيقاع الصورة موضحا أهمية هذه القضايا ودلالتها النفسية في النصوص الإبداعية، باختياره بعض النماذج الشعرية العربية والغربية من مثل: **ابن الرومي، حسن كامل الصيرفي، الحارث بن حلزة نازك الملائكة، توماس إليوت** وغيرهم، وكان هدفه من هذه الدراسة هو "استغلال ما يقدمه إلينا التحليل النفسي من معارف فالأهم هو الجانب الذي يشرح لنا طبيعة العمل الشعري ذاته، أعني مكوناته، وعناصر التأثير فيه"[2]، فمثلا لاحظ أن الوزن والقافية لهما وظائف نفسية في فهم الحالة الشعورية للشاعر، "فلم تعد موسيقى الشعر بذلك مجرد أصوات رنّانة تروّع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق "[3]، وأن هذه الوظيفة النفسية للإيقاع تتميز بها أيضا اللغة والصورة الشعرية، وهذه الأخيرة تتجلى في اللاشعور، الأساطير والرموز الشعبية والحكايات.

ولم ترتكز ممارسته النقدية على الشعر فحسب، بل حلل أيضا بعض المسرحيات كمسرحية "**هاملت**" لـ **شكسبير**، و"**أيام بلا نهاية**" لـ **بوجين أوليل** و"**شهرزاد**" لـ **أحمد باكثير**، وبعض الروايات كرواية "**الإخوة كرامازوف** للكاتب الروسي **دوستويفسكي**، ورواية "**السراب**" لـ **نجيب محفوظ**، موضحا سبب اختياره هذه النصوص بالذات لأنها تعالج موضوعات نفسية خاصة رواية "السراب"، ولاحظ وجود علاقة كبيرة بين شخصيات الأبطال في الرواية وشخصية المبدع، لأن هذا الأخير مهما حاول الابتعاد عن حياته الشخصية في نصوصه الإبداعية إلا أنه لا يستطيع

[1]– المصدر السابق، ص: 275.

[2]– المصدر نفسه، ص: 53.

[3]– المصدر نفسه، ص: 62.

التجرد من ذاتيته والتعبير عن آراءه وأفكاره المستمدة من الواقع المعاش، والمحفورة في اللاشعور التي تستدعيها الضرورة للكشف عن هذه الحقائق الخفية بواسطته، ويخص بالذكر هنا رواية "**الإخوة كرامازوف**" حين قال: "والظن الغالب –وهو ظن لا يخلو من الحقيقة– أن أبطال قصص **دوستويفسكي** صورة منه إلى حد ما. وهذا يتماشى مع حقيقة أن الكاتب –أيّا كان نوع العمل الأدبي الذي يكتبه– يستمد الكثير من تجربته الشخصية، كما يعبر عن كثير من آرائه وأفكاره وموقفه العام من الحياة ومشكلات الإنسان في بناء عمله الفني. ومن ثم كانت الحقيقة النفسية التي تقول إن فهمنا لشخصية الكاتب –إذا كان ذلك متاحا– يساعدنا كثيرا في فهم عمله الأدبي وتفسيره"[1]، وقد كشف عن عقدة أوديب في هذه الرواية لكن دراسته كانت مطابقة لدراسة فرويد حول الكاتب نفسه حيث جاءت "صورة مستنسخة للخلاصات التي توصل إليها فرويد أشار فيها إلى أن دوستويفسكي يجسد جملة من الصفات المتشابكة التي تتراوح في الاختلاف حد التناقض فهو الشاعر، والرجل المريض بالعصاب، والمفكر الأخلاقي والإنسان الخاطئ"[2].

أما في رواية "**السراب**" فيرى أن **عقدة أورست (Orestes Complex)*** هي المهيمنة على النص التي توضح مدى كراهية الابن كامل لأمه بعد تعلقه الشديد بها، ومدى تأثير ذلك على حياته، في أن أصبح خجولا منطويا على نفسه فاشلا في علاقته مع زوجته رباب التي كان يرى فيها صورة أمه، "وأن أي اتصال جنسي بينه وبين زوجته كان معناه الفسق بالمحارم"[3] وبالتالي تتجلى في هذه الرواية عقدتين هما: **عقدة أوديب، وعقدة أورست** مع غلبة هذه الأخيرة على النص الروائي.

---

[1]– المصدر السابق، ص: 213.

[2]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 140.

* – **أورست:** هي شخصية أسطورية قديمة جعلها **اسخولس (Aeschylux)** بطلا من مسرحية **أجاممنون (Agamemnon)** الذي انتقم لأبيه التي قتلته زوجته **كليتمنسترا**، بعد عودته منتصرا من حرب طروادة لتتزوج من عشيقها ونفت ابنها الصبي أورست وبعد عودته للقصر لزيارة قبر أبيه، تتعرف عليه أخته ألكترا وتطلب منه الانتقام لأبيه، فقتل العشيق والأم وبعد محاكمته تتعادل الأصوات، ويكون صوت الآلهة "**أثينا**" الصوت الفاصل التي تمنح له المغفرة. ينظر: عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص: 251، 252.

[3]– المصدر نفسه، ص: 257.

أما عقدة أوديب فقد برزت أكثر في المسرحيات المذكورة سابقا فمثلا في شخصية "هاملت" الذي يبدو أنه مصاب بالهستيريا أو بشيء من الجنون أو بالحالة العصابية في رفضه وجود الأب بإبعاده عن أمه، تم قتله على يد عمه **(كلوديوس)**، ثم تتغير العقدة من الأدويبية إلى الأورست بعد كرهه لأمه التي تزوجت من عمه، واستولى هذا الأخير على الحب الذي كان هاملت يكنّه لها منذ الطفولة، "لأن هناك رغبات قديمة محرمة قد سبق أن كبتت منذ الطفولة في لاشعور "هاملت" ثم أتيحت لها فرصة العودة إلى النشاط ومحاولة الظهور نتيجة لحادث هو موت الأب"[1]، وظهور شبح أبيه الذي كشف حقيقة موته من قبل عمه، وقد كان هاملت مترددا في الانتقام لوالده، لأن الذي قتله يكون قد حقق له رغبته الطفالية وهو إبعاده من أمه، وهذا ما أشار إليه أيضا فرويد حين فسر سبب هذا التراجع والتردد "بأنه يستطيع أن يأتي كل شيء إلا أن يثأر من الرجل الذي أزاح أباه وأحتل مكانته عند أمه، الرجل الذي يريه إذن رغباته الطفلية وقد تحققت"[2].

وأخير تتضح أهمية هذه الدراسة في كونها كشفت عن الوعي النظري والنقدي لـ **عز الدين إسماعيل**، من خلال مناقشته وتوضيحه للكثير من القضايا والإشكالات التي تخص المنهج النفسي وعلاقته بالأدب، ومحاولة الإمساك بآلياته والإلمام بخطواته في تحويل هذه المكتسبات النظرية إلى ممارسات تطبيقية على مختلف الأجناس الأدبية **(شعر، مسرحية، رواية)** التي أسست معالمه، وقد ساعده في ذلك إفادته المباشرة من كتب **فرويد** بلغت حد التطبيق الحرفي للمنهج، لكن هذا لا يقلل من جهد الناقد الذي كان بارزا في مختلف دراساته أثناء تفسيره للمقولات وتحليله للشخصيات وما تحمله من عقد وتناقضات، ومحاولته "تجاوز النظرة التقليدية إلى النص الأدبي، على أنه عرض من أعراض الحالة المرضية، إلى الحكم على هذا النص من الناحية الجمالية انطلاقا من المعرفة النفسية بمعزل عن صاحب النص في بعض الأحيان"[3].

---

[1]– المصدر السابق، ص: 143.

[2]– سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1969، ص:280، 281.

[3]– أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص: 168.

2- مصطفى سويف والأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر:

تعد المساهمة التي قدمها **مصطفى سويف** في كتابه "**الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة**"* من أهم المساهمات الفعلية التي أولت عناية فائقة بالمنهج النفسي، من خلال محاولة تحقيق التكامل النفسي الاجتماعي للظاهرة الأدبية، وتوضيح معالم نظرية علم النفس متأثرا بدراسة أستاذه **يوسف مراد** في كتابه الموسوم بـ: "**مبادئ علم النفس العام**" الصادر عام 1946؛ حيث انطلق **سويف** في عمله من دراسة الإبداع الفني دراسة نفسية، خاصة الشعر وبكل قضاياه ضمن إطاره الاجتماعي وهذا ما صرح به أستاذه قائلا: "فقد حاول خلال بحثه أن يبرز أثر العامل الاجتماعي في تكوين الإطار الذي يضم نشاط العبقري ويوجهه، وفي إحداث الصراع النفسي الذي سيتمخض عن الإلهام والإبداع الفني"[1]، موضحا أن الإلهام يرجع إلى اللاشعور المستمد دوافعه من عالم الغرائز، لكنه أدرك نقص هذا التفسير فحاول وصف عملية الإبداع الفني في الشعر خاصة وصفا علميا، مستندا إلى البحث التجريبي واعتماده كمنهج للدراسة لأنه يقوم على الملاحظة التجريبية العلمية باعتبارها "حجر الزاوية في البحث العلمي فهي التي تفرق بينه وبين التأملات العابرة، وتمكنه من أداء مهمته الرئيسية فتزيد الفرق وضوحا وجلاء، وهو يعني بهذه المهمة التنظيم والتنبؤ"[2]، إلى جانب بعض النظريات والمفاهيم السيكولوجية، فشملت دراسته على بابين كل باب يحوي على فصول، عالج فيها: صلة الفن بالحياة والعلم، في المنهج التجريبي، طبيعة العبقرية، طبيعة الشاعر، عملية الإبداع، تفسير عملية الإبداع على أسس دينامية، الإبداع الفني في المجتمع، وكان يرمي في تحقيق غايته من هذه الدراسة إلى توضيح مدى عمق الصلة بين المعرفة الأدبية النقدية والمعرفة العلمية السيكولوجية.

---

* – هو في الأصل رسالة جامعية تقدم بها الباحث لنيل شهادة الماجستير التي ناقشها سنة 1948، بإشراف: يوسف مراد، ولم تنشر إلا في سنة 1951.

[1]– مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، مصر، ط3، دت، ص: ن.

[2]– المصدر نفسه، ص: 65.

حدد **سويف** مساره النقدي، حين ركز على علاقة الشاعر بنصه الشعري واهتمامه بالإجابة عن سؤال: كيف يبدع الشاعر القصيدة ؟ موضحا أن إجابته ستكون "بتتبع خطوات الشاعر خطوة خطوة، سوف نعد عليه أنفاسه ونرصد خلجاته، سوف نحيا معه في الداخل والخارج، في أعماقه وفي المجتمع"[1]، مشيرا إلى عدم إفادته كثيرا من مؤلفات فرويد وتلامذته، ولن يكون عمله تطبيقا آليا لمقولاتهم، لبعض الأسباب نوجزها فيما يلي: [2]

–أنهم جميعا انطلقوا من سؤال مفاده: من أين للفنان هذه الصور والمعاني التي يضمنها أعماله؟ وقد اتفقا كل من **فرويد ويونغ** على إرجاع الإبداع الفني إلى اللاشعور الفردي أو اللاشعور الجمعي، وتوصل **سويف** إلى أن فرويد "في دراسته **لدافنشي** لم يدرس الفنان من حيث هو فنان بل درسه من حيث هو إنسان، فدراسته هذه ليست سوى عرض للرجل من ناحية الباثوغرافيا (**Pathography**)" [3] وهي وصف للمرض.

–أن المنهج المتبع في دراساتهم لا يمت صلة بالمنهج العلمي الدقيق، إنما هو منهج استدلالي مرتبط بالنتائج المستخلصة من ميادين مختلفة ثم قاموا بإسقاطها على ميدان الإبداع الفني.

يؤكد **سويف** على العلاقة القوية والصلة الاجتماعية بين الفن والحياة "وأن هذه الصلة على رأي **هربرت ريد** ليست مقصودة، ولا متكلفة ولكنها تلقائية، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل معا لضرورة ملحة فمثل هذا التغيير يجري على الفن أيضا، مادامت كل المظاهر قائمة على أساس دينامي واحد ومن ثم كان تغير المجتمعات تغيرا متكاملا دائما"[4]، مستدلا بآراء العديد من المفكرين من بينهم: **أفلاطون أرسطو، شونبهور،لالو، دي لاكروا**؛ حيث يؤمن أفلاطون بهذه الصلة إيمانا ضمنيا غير أنه أخطأ حين أخرج الشعراء من جمهوريته، في حين يقر أرسطو بالصلة الوثيقة بين الفن والحياة

[1]– المصدر السابق، ص: 19.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 20، 21.

[3]– المصدر نفسه، ص: 20.

[4]– المصدر نفسه، ص: 53.

بدليل أن "المأساة تقليد لفعل الإنسان، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية، ثم هي تقوم بمهمة اجتماعية هائلة ألا وهي الشفاء اللاذ من الانفعالات الزائدة عن الحاجة والمتصارعة فيما بينها"[1] و**شوبنهور** هو الآخر الذي آمن بهذه الصلة على أساس أن الموسيقى هي تعبير عن إرادة الحياة، لكن سرعان ما وقع في التناقض حين أقر بأن الفن هو وسيلة للتخلص من هذه الإرادة أما **لالو** فيؤكد على الصلة القائمة بينهما، لأن الفن هو نوع من إكمال الحياة وتطهير لها، كما يرى "بأن الموضوع الرئيسي للأعمال الفنية هو الحب غالبا، والحب هو جوهر العلاقة التي تقوم عليها حياة المجتمع ممثلة في الأسرة "[2]، في حين يرى **دي لاكروا** أن الفن هو ضرب من ضروب النشاط الإنساني ككل.

كما ربط العبقرية بالإبداع لأن هذا الأخير ظاهرة سلوكية على حد تعبيره، فهو مرتبط بعلم النفس، مادام أن السلوك هو موضوع هذا العلم، وأن ظهور الشاعر العبقري متعلق بمدى ارتباطه بمجتمعه فهذه العلاقة "تعد خطوة هامة في تفسير عملية الإبداع الفني (...) وبالتالي فإن بحث العبقرية يقع على الحدود مابين علم النفس العام وعلم النفس الاجتماعي"[3]، وربط أيضا عبقرية الشاعر بالتكوين الثقافي ومدى إدراكه له وقد أطلق عليه مصطلح "الإطار" "لأن هذه العبقرية في نوعيتها إنما ترجع لنوع الإطار الذي يحمله الشاعر"[4]، إلى جانب تأثير العصر والبيئة التي ينتمي إليها التي يطلق عليها مصطلح "المجال".

يقر **سويف** بأهمية الجانب الاجتماعي والدور الكبير الذي يلعبه في فهم نفسية الشاعر ومنه الوصول إلى فهم عمله الأدبي، لذلك حاول إبراز أثر هذا العامل في تكوين الإطار، ويتمثل هذا الأخير في مجموعة من الخبرات التي يكتسبها الفرد في حياته، وهو يختلف من إنسان إلى آخر كما يعد عاملا أساسيا في تحديد طبيعة شخصية المبدع وعبقريته، ويورد بعض الأمثلة عن الوثائق للشعراء: **توفيق الحكيم، رودان، كيتس،عبد الرحمن الشرقاوي**، واكتساب هؤلاء الشعراء

[1]– المصدر السابق، ص: 34.

[2]– المصدر نفسه، ص:41.

[3]– المصدر نفسه، ص: 120، 121.

[4]– المصدر نفسه، ص: 125.

الإطار العام بتذوقهم لأعمالهم الشعرية، وتساؤله عن كيفية ممارسة هؤلاء الشعراء هذه العملية الإبداعية، هل هي تلقائية أم إرادية؟

لتتضح له الإجابة في أن عملية الإبداع إرادية وهذا راجع إلى دور الإطار وأهميته في تحديد نوعية العبقرية عند الشاعر، لذلك هو شرط أساسي للإبداع الشعري والإطار مكتسب إلى حد كبير، كما أن عملية الإبداع الفني عملية معقدة غير متجانسة؛ بمعنى أن هذه العملية ترتبط بالإلهام من ناحية وبمشكلة اللغة من ناحية أخرى، ولا تقف عند مشكلة التلقائية أو الإرادية، لذلك حاول تحليل ثلاث مسودات هي: مسودتان للشاعر **عبد الرحمن الشرقاوي** في إبداعه لقصيدة "**أرأيت هأنذا كفرسان الزمان الغابر**"، وقصيدة "**ناديت لوسمع التراب ندائي**"، والمسودة الثالثة للشاعر **محمود العالم** في إبداعه قصيدة "**لا ولا**"، ليكشف عن خطوات الإبداع والمراحل التي مر بها الشاعر في كتابة نصه، فوجدها تختلف من شاعر إلى آخر[1].

يرى **سويف** أن الحوادث التي يعيشها الشاعر تكون واحدة منها بمثابة الإلهام الذي يدفعه إلى كتابة قصيدة؛ لأنه "حين تمر بالشاعر عدة حادثات نجده يقف فجأة عند إحداها ثم يترك مجال الواقع العملي ويندفع في مجال الإبداع الذي هو مزيج من الواقع والتهويم، وينتهي من ذلك بقصيدة"،[2] كما تكلم عن الفراسة وأهمية العصر الأدبي الذي يتخذه الشاعر موضوعا لنصه ولقاء التجربتين بين التجربة الماضية والتجربة الحاضرة، خطوات الإبداع، الحواجز أو قيود الإبداع وغيرها، وبعد الإلهام يشير إلى التفسير الثاني للإبداع المتمثل في: **التسامي الفرويدي** المرتبط" بالدافع الشبقي"، وأن التسامي ما هو إلا آلية من آليات النشاط النفسي مثله مثل: القمع الكبت، القلب وغيرها لكنه يتميز بقيمة اجتماعية رفيعة، أما **الإسقاط اليونغي** فهو "العملية النفسية التي يحول بها الفنان تلك المشاهد الغريبة التي تطلع عليه من أعماقه اللاشعورية

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 187، 188.

[2]– المصدر نفسه، ص: 273.

يحولها إلى موضوعات خارجية يمكن أن يتأملها الأغيار"[1]، معرضا أعماله الفنية في نوعين هما[2]:

-نوع يندرج ضمن الأعمال السيكولوجية، ولا يزيد عمل الشاعر فيه على توضيح المضمون الشعري، كالشعر التعليمي، الدراما، التراجيديا وغيرها.

-أما النوع الثاني فيتمثل في الأعمال الكشفية التي تستمد وجودها من اللاشعور الجمعي ويظهر في تجربة الأسلاف.

يقف **سويف** عند رأي **برجسون** حول عملية الإبداع فلاحظ أنها تمتاز بالدقة والعمق، لكنها قاصرة في بعض الجوانب حين نظر إلى العبقرية نظرة عامة دون أن يحتكم إلى دراسة علمية تجريبية، "بل تقوم على أساس تأملات نظرية يشد أزرها الاعتماد على بعض الملاحظات الاستبطانية التي أجراها برجسون على نفسه فيما يتعلق بالقيام بعمليات ذهنية أخرى غير عملية الإبداع الفني"[3]، كما تتبع خطوات الإبداع عند بعض الشعراء منهم: **خليل مردم بك، محمد بهجة الأثري، رضا صافي، محمود مجذوب، محمد الأسمر، عادل الغضبان، أحمد رامي**، من خلال مسألة الاستخبار التي تتخلص في طرح العديد من التساؤلات حول الزمن الفعلي للإبداع، وهل ظهوره كان فجأة؟ أم إن الفكرة الإبداعية كانت موجودة سابقا في الذهن ثم تطورت، وهل هناك علاقة بين ما يرد في القصيدة والحياة الواقعية؟ وما هي آخر قصيدة كتبها الشاعر؟ وغيرها من الأسئلة ثم توصل بعد تحليله هذه النماذج إلى النتائج التالية:[4]

-أن معظم القصائد تتفق بأنها لا تأتي دفعة واحدة دون مقدمات.

-يتفق معظم الشعراء على أن "الأنا" لا يسيطر على عملية الإبداع .

-اتفقوا على أن المكان الخالي يساعدهم على ممارسة الإبداع بكل هدوء واسترخاء واستغراق في روح الموضوع على حد تعبير محمد مجذوب.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 204.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 208.

[3]- المصدر نفسه، ص: 220.

[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 247، 248، 249.

-بروز الإلهام في لحظة من لحظات الإبداع ما يؤدي إلى ظهور الدلالات ووصفها وصفا دقيقا.

- يتفق معظم الشعراء على أن الأحداث الواقعية الحاصلة في حياة الشاعر لها صلة بأعمالهم.

على الرغم من أن الدراسة التي قدمها **مصطفى سويف** ترتكز "على عملية الإبداع الشعري أكثر من أن يدرس الإبداع نفسه وهو الأمر الذي حال بينه وبين التوسع في تحليل وسائل الأداء الشعري أو العمليات الأخرى المتنوعة المتكاملة مع الإبداع وخاصة التلقي"[1]، إلا أنه كشف عن بعض الأسس النفسية لعملية الإبداع الشعري بخطوات منهجية علمية، أثبت براعته ودقته في تحليله العديد من المسودات، ومناقشة الكثير من القضايا والمصطلحات كالعبقرية الإلهام، الإطار العام وغيرها، محاولا تجاوز النظرة الآلية لمقولات فرويد ويونغ، وإبراز علاقة الاتجاه النفسي بالإبداع الشعري وتأكيده على دور المحيط المجتمعي للشاعر أي بين الأنا والنحن، فهذه الدراسة تعد من أوائل الدراسات التأصيلية التي عالجت قضايا هذا المنهج وسعت إلى "دعم الاتجاه التكاملي في علم النفس وترسيخه كأداة ومرجعية لتحليل الإبداع الشعري واعتماد المنهج التجريبي منهجا للدراسة والوصف والتفسير"[2].

3-مصري عبد الحميد حنورة والأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية:

ألف **مصري عبد الحميد حنورة** كتابا في غاية الأهمية يحمل عنوان "**الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية**"* الصادر عام 1979، مقتفيا خطى أستاذه **مصطفى سويف** في مجال الدراسات النفسية مع تغييره للمدونة التي اشتغل عليها، باهتمامه بجنس الرواية خلافا لأستاذه الذي اشتغل على الشعر، حيث نظّر فيه لآليات التحليل النفسي وكيفية مقاربتها على النص الروائي معتمدا في ذلك على المنهج التجريبي لأنه يجعل من عمله قيمة معرفية علمية بأدوات

[1]- محمد اليبوري، المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر، ص: 372.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

* - هذا الكتاب في الأصل رسالة جامعية من إشراف: مصطفى سويف.

منهجية تحقق له الدقة والموضوعية، وهذا ما صرح به **مصطفى سويف** في هذا الكتاب تحت عنوان "تصدير" قائلا: "فهو بحث علمي تتوفر له المقومات المنهجية التي تضمن له الدقة والموضوعية، وهو بحث في مجال العلوم النفسية(....) كما أنه بحث ينتظم مع سلسلة البحوث النفسية داخل إطار مشروع علمي كبير يدور حول الدراسة النفسية الشاملة لظاهرة الإبداع في سلوك البشر"[1].

ينطلق **حنورة** من إشكالية مفادها: كيف يقوم الكاتب الروائي بإبداع الرواية؟ مفسرا أن إجابته ستكون "بدراسة الإبداع الفني من حيث هو عملية من عمليات النشاط النفسي المتعدد كيف تمضي هذه العملية من بدايتها إلى نهايتها، بكل ما يعتريها من شدة وارتخاء وتفتح وإغلاق في مجال الرواية"[2]، مركزا على جملة من النشاطات النفسية لدى الفرد التي تظهر في مختلف سلوكاته اليومية، وهذه التغيرات أيضا تمس المبدع وتنعكس بصورة منطقية على عمليته الإبداعية، لأن المبدع هو إنسان قبل كل شيء، مستدلا بآراء **جون أكلز** في توضيحه لها وتظهر في[3]:

-السمات المزاجية للشخصية.

-القدرات العقلية والإبداعية.

-البنية الاجتماعية ومستوى الطموح فيها.

-الاهتمامات الشخصية من ميول وقيم.

-عملية الإبداع وعلاقته مع هذه المتغيرات.

ركز **حنورة** على العلاقة القائمة بين الإبداع والظروف الاجتماعية المحيطة بالمبدع التي لا يمكن إنكار دورها في تحديد موضوع الإبداع؛ لأن المبدع هو وليد بيئته وجزء لا يتجزأ منه يؤثر فيه ويتأثر بكل قضاياه ومشكلات مجتمعه، هذه القضايا التي يتخذ منها موضوعا لتأليف نصه

[1]- مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1979 ص: 03.

[2]- المصدر نفسه، ص: 12.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 13.

الروائي، إلى جانب العوامل الثقافية المرتبطة بالمستوى الاقتصادي، ودور العائلة والظروف الجغرافية كلها عوامل مساعدة في عملية الإبداع، إلى جانب القدرات الإبداعية والجوانب النفسية المتعلقة بشخصية المبدع ذاته عندما يكون في حالة توتر نفسي تصبح "العملية الإبداعية ضرورية لإعادة الوضع إلى حالة الانسجام، عبر تلبية الرغبة في خلق التناغم بين الدوافع النفسية والمؤثرات الخارجية"[1].

متأثرا أيضا بآراء **دونالد تايلور (Donald Taylor)**، **وموريس شتاين** في توضيح هذه القضايا، وكأن التوتر هنا هو الحافز الذي يدفع المبدع إلى النشاط الذي ينتج عنه نصا إبداعيا بدل الكسل والخمول، لأن "الإبداع بوجه عام يتم في شكل وثبات يتحكم فيها مستوى التوتر النفسي الذي يتعرض له المبدع، وفي الخط الإبداعي للمبدع يمكن التعرف على عدد من المنخفضات وعدد من المرتفعات يتحدد شكلها سواء كانت مرتفعات أو منخفضات بقوة التوتر واتجاهه"[2].

كما يرى أن الإبداع ينبني على بعض القدرات الإبداعية أهمها القدرة على الأصالة المرتبطة بعملية الإبداع وعلاقته بالنشاط الإبداعي، هذا الأخير الذي يساعد المبدع على تبنى فكرة ما يحاول تنفيذها في تأليف نصه، لتغدو "هذه الفكرة الإبداعية هي أصالة متحققة"[3].

واللافت للنظر أن **حنورة** استخدم الأدوات نفسها التي اعتمد عليها **مصطفى سويف** في ممارسته النقدية، بتحليل مجموعة كبيرة من المسودات لكتّاب من العرب والغرب على حد سواء إلا أن اختياره لعدد نماذجه التي تصل إلى 36 مسودة، يفوق عدد نماذج أستاذه، وأثناء تحليله لها توصل إلى أن الرواية باعتبارها فنا فهي موضوع صالح للدراسة السيكولوجية، مادام أن الفن هو "التعبير عن ذات الإنسان، وجهة نظره الخاصة ببيئته الداخلية وبالوسيلة الملائمة، وبصورة

[1]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 127.

[2]– مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، ص: 43.

[3]– المصدر نفسه، ص: 18.

شائقة من أجل التكيف: التكيف النفسي والتكيف الاجتماعي"[1]، وأنها تستمد وظيفتها وخصائصها من الفن لتحدث ذلك التوازن الذي يكون بين الأنا والنحن على حد اصطلاح **مصطفى سويف**.

كما تكلم عن دور اللغة ووظيفتها الجمالية والتواصلية في إنتاج أشكال مختلفة من التعبير وما تحمله من جوانب نفسية تعبر عن الحالة الشعورية للفرد، وطبيعة خيال المبدع الذي يتزايد كلما كان شديد التعلق بموضوعه وارتبط بالأحلام والسمات المزاجية التي تساعده على تنميته، مقترحا في دراسته بعض العينات التي صنفها إلى[2]:

-**عينة الاستخبار**: هذه العينة محددة زاوجت بين المتخصصين ومصادر تاريخ الرواية العربية والروائيين وبين قراء لم يشتهروا ولم يذكر لهم أي نتاج أدبي.

-**عينة الإستبار**: تتضمن هؤلاء الروائيون: **نجيب محفوظ، عبد الحليم عبد الله، أمين ريان وأمين يوسف عزاب**.

- **عينة تحليل المضمون والاعترافات التي تركها الأدباء**: تتضمن **توماس مان** في تأليفه لقصة "**فلوست**"، ومقال **توماس وولف**، ومقال **هنري جيمس** وغيرها.

وهذه العينات تعد كأدوات إجرائية استند إليها **حنورة** في تحليل المسودات والاعترافات، وفهم طبيعتها من خلال معرفة بداية التفكير في الكتابة، السمات النفسية للأديب، الظروف الاجتماعية والثقافية المساعدة في عملية الإبداع، فكرة الرواية وعلاقتها بتيار الكاتب وغيرها، كما انتهج طريقة أخرى أثناء عرضه لنتائج الدراسة من خلال وقوفه على مرحلتين أساسيتين هما:

-**مرحلة التحضير**: التي تتضمن الأساليب والطرق التي يقوم بها الكاتب ليعد بها نفسه منذ البداية في التوجه إلى الكتابة بوجه عام، حيث إن "هذا الإعداد يكون مسؤولا عن العادات والوسائل التي يستعين بها لتحقيق وتنفيذ عمله فيما بعد، سواء تعلقت باقتناص الواردات كأسلوب عام للتفكير أو بالتحضير لانجاز عمل إبداعي روائي محدد"[3]؛ بمعنى أن هذه المرحلة يكون فيها

[1]- المصدر السابق، ص: 30.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 171، 172.

[3]- المصدر نفسه، ص: 172.

الكاتب على أتم الاستعداد في كتابة نصه بعدما حدد فكرة موضوعه في ذهنه، وعمل على توفير كل الإمكانات من جمع وتنمية البيانات وتسجيل المذكرات واختيار الأساليب، ثم المراجعة، كل هذه الفترة في تحديد عمله أطلق عليها **حنورة** اسم "**فترة الاختمار** "بعد هذه المرحلة تأتي المرحلة الثانية، وهي مرحلة التنفيذ، وفيها يتم تجسيد الفكرة الإبداعية في الواقع، "وتحقيق رؤيا الكاتب في عمل له بداية ونهاية مرورا بالأنشطة والأخيلة والأفكار وغير ذلك مما يعرض للكاتب خلال رحلة الإنجاز"[1]، ثم المرحلة الأخيرة وهي مرحلة التقييم.

إن هذه المحاولة النقدية التي قدمها **مصري عبد الحميد حنورة** في كتابه تعد أيضا من أهم المحاولات التنظيرية والتطبيقية التي اهتمت بكل الأبعاد النفسية لعملية الإبداع الفني في الرواية وتوضيح مراحلها الثلاثة: التحضير، التنفيذ، التقييم على الرغم من أن هذه الأبعاد النفسية ليست مقتصرة على النص الروائي فحسب، لأن معظم الأعمال الإبداعية تتطلب توفير هذه المراحل والخصائص، وهذا ما أشار إليه **حميد لحمداني** حين قال: "إن أغلب الخصائص النفسية التي تم الحديث عنها من طرف الدارس لاتهم الإبداع الروائي وحده؛ فهي خصائص عامة مشتركة بين جميع أنواع الإبداع، فكل إبداع يحتاج من مبدعه، إلى التوتر الكافي، ثم إلى القدرة على الاحتفاظ بالاتجاه، وإدراك التفاصيل وتحقيق الانسجام الجمالي والمنطقي أو الجمالي على الأقل إذ تعلق الأمر خاصة بالفنون الموسيقية والتشكيلية"[2]، كما أثار **حنورة** العديد من الأسئلة محاولا تقديم الإجابة عنها باعتماده على المصادر الأصلية التي كان لها أثر واضحا في توجيه مسار دراسته، وأن ممارسته التطبيقية نهضت على حصر أكبر قدر ممكن من الأمثلة مستخرجا أبعادها النفسية والجمالية، ووصفه لعملية الإبداع في الرواية بمفاهيم سيكولوجية تحتكم إلى المنهجية العلمية متأثرا بأستاذه مصطفى سويف في توظيفه للمنهج التجريبي في عمله النقدي وبالتالي التزامه بالشروط العلمية التي أعلن عنها سابقا في مقدمة كتابه.

[1]– المصدر السابق، ص: 173.

[2]– حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، ص: 146.

ثانيا- الممارسة النقدية العربية للمنهج النفسي:

أ/-في الرواية:

أ1-جورج طرابيشي ومساره المنهجي في مشروعه النقدي المتميز:

تشكل مؤلفات **جورج طرابيشي** في مجال النقد النفسي مشروعا نقديا مثمرا، ومنطلقا حقيقيا في تأصيل وتوضيح معالم هذا النقد، من خلال قراءاته النفسية المتعددة التي مست الرواية بالتحديد والبعض منها عن القصة القصيرة، وعلى الرغم من عدم تطرقه إلى الأسس النظرية في دراساته المختلفة، إلا أن هذه الأسس برزت في مقاربته للنصوص بمسارات متباينة، وتتمثل هذه المؤلفات بحسب ظهورها الزمني فيما يلي:

-"الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" 1973.

-"شرق وغرب رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية" 1977.

-"الأدب من الداخل" 1978.

-"رمزية المرأة في الرواية العربية" 1981.

-"عقدة أوديب في الرواية العربية" 1982.

-"الرجولة وإيديولوجية الرجولة في الرواية العربية" 1983.

-"أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي" 1984.

-"الروائي وبطله: مقاربة اللاشعور في الرواية العربية" 1995.

مرّ المشروع النقدي للتحليل النفسي عند **طرابيشي** بمسارات نقدية مختلفة، سنحاول قراءة بعض مؤلفاته النقدية لمعرفة هذه المسارات بالوقوف على المنهج وطبيعة إجراءه النقدي، لتكون بدايتنا مع كتاب "**الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية**"؛ حيث تقوم القراءة النقدية في هذا الكتاب على المزاوجة بين المقاربة النفسية والمقاربة الموضوعاتية، وهيمنت هذه الأخيرة على دراسته من خلال تتبعه لموضوع واحد هو الله سبحانه وتعالى في روايات وبعض قصص **نجيب محفوظ** كما أنه لم يحدد منهجه النقدي بدقة، بل جاءت دراسته "كمحاولة أولى للتعامل مع الفن

القصصي عن طريق التذوق والتأمل، والحس، والمحور الأساسي الذي يحقق وحدة الدراسة هو تتبع موضوع محدد هو فكرة الله"[1].

استعان **طرابيشي** في كتابه "**شرق وغرب رجولة وأنوثة**" بالتحليل السوسيولوجي لتفسير الأمراض النفسية والانحرافات الجنسية التي تصيب الشخصية على أساس "أن التحليل النفسي باعتباره أداة لدراسة الأعمال الروائية التي تثير قضايا ذات مظهر جنسي لا يمثل إلا وسيلة لتعرية البنية السطحية، وبعد ذلك تتكشف الحقائق السوسيولوجية الكائنة وراء كل مظهر جنسي ومادام المظهر الجنسي غير المتكافئ هو واقع زائف، فإن التحليل النفسي يساعد في فهمه كما هو، ولكنه لا يستطيع أن يفسره أبدا، فهذه المهمة هي من اختصاص التحليل السوسيولوجي"[2]؛ بمعنى لا يمكن فهم الجانب النفسي للإنسان إلا بالعودة إلى تفسير ذلك الجانب ضمن معطيات حياته الاجتماعية، كونها السبب الرئيسي في ظهور هذه الأمراض النفسية التي تتطلب الاستعانة بالتحليل السوسيولوجي لتفسيرها وفهمها ومحاولة إيجاد حلولا لها كعلاقة الرجل بالمرأة وعلاقة الشخص بالآخر وهكذا.

حاول **طرابيشي** في كتابه "**الأدب من الداخل**" فهم طبيعة الأثر الأدبي من خلال استعانته ببعض المناهج كالمنهج المادي التاريخي، المنهج البنيوي، المنهج الجمالي الذوقي إلى جانب التحليل النفسي؛ لأنه يؤمن بالتعددية المنهجية، التي تقوم على رؤية شمولية واحدة، وهذا ما صرح به في مقدمة كتابه، حين أكد على "أهمية اجتماع عدة مناهج وتضافرها لفهم العمل الأدبي من داخله"[3]، كما أنه لم يتخل عن التحليل السوسيولوجي والبعد الأيديولوجي في هذه الدراسة، لأنه يعتقد أن "لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله إيديولوجيا ما(...) كما لا

[1]– حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، ص: 48.

[2]– المرجع نفسه، ص: 50.

[3]– جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص: 08.

يوجد عمل أدبي برئ، ومهمة الناقد، أو إحدى مهامه على الأقل، أن يميط اللثام عن الايديولوجيا السافرة أو الباطنة التي يحملها كل عمل أدبي بين طياته"[1].

أما عن طبيعة المتن المدروس، فقد اختار **طرابيشي** أدب كل من: **نوال السعداوي، سميرة عزام، عبد الرحمن منيف، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم، عبد السلام العجيلي، ألبرتو مورافيا** فتنوعت دراساته لها بتنوع موضوعاتها، فمن أسطورة التفرد التي تميزت بها أنثى **نوال السعداوي** في روايتها :"**امرأتان في امرأة**"، "**الأنثى هي الأصل**"، وتمييزها بين رواية الرجال التي هي المحور الأساسي للعالم وبين الرواية النسائية الصادرة عن الذات المشحونة بالعواطف والأحاسيس، مما يجعل الاستعداد النفسي والجمالي للقارئ مختلفا أثناء إقباله على قراءة رواية ذات منطلق ذكوري، وقراءة رواية ذات منطلق أنثوي.

إلى البحث عن زمن الرجولة في أدب **عبد الرحمن منيف** في أعماله الروائية المشهورة: **شرق المتوسط، الأرض، زقاق المدق** وغيرها، ودخوله إلى عالم السياسة في روايته الأولى باعتباره عالم الرجال ومخيف للنساء، إلى عالم الموت أو التنبؤ به بسبب الوساوس والشك المريب عند **عبد السلام العجيلي** في مجموعاته القصصية: **بنت الساحرة 1948، ساعة الملازم1951 قناديل أشبيلية 1956، الحب والنفس 1959، الخائن 1960، الخيل والنساء1965** إلى الأنوثة التعيسة عند **سميرة عزام** في أعمالها: "**الظل الكبير**"، "**أشياء أخرى**" و"**قصص أخرى**" التي رأت في الأنوثة مصدر العذاب والآلام والانحطاط.[2]

برز التحليل النفسي في هذه الدراسات بشكل واضح، كما أن هذه الموضوعات لها علاقة وطيدة بالعالم الحقيقي النفسي لهؤلاء المبدعين، مما ينفي المقولة السابقة **لطرابيشي** حول ربط التحليل النفسي بالواقع الزائف، "لأن التحليل الفرويدي يمكن أن يكون علما بالحقيقة النفسية وليس علما بالواقع الزائف"[3].

---

[1]– المصدر السابق، ص: 09.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 113.

[3]– حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، ص: 51.

يعترف **طرابيشي** في كتابه "**رمزية المرأة في الرواية العربية**"، بأهمية التحليل النفسي في فهم الجانب الباطني للنفس البشرية؛ بمعنى أنه لا يقف عند تحليل الوقائع الخارجية الاجتماعية للإنسان فحسب، كما أشار سابقا في كتابه "شرق وغرب"، بل اكتشف أيضا أهميته في تحليل الجانب العميق الباطني للإنسان لفهم طبيعته النفسية، وهذا القول النقدي يوضح ذلك: "وأما تطبيق التحليل النفسي على العمل الفني فيبدو لنا على العكس منهج إغناء، فهو يضيف إلى العقد الظاهرة عقدا باطنة، ويجعل للعمل عدة مستويات للقراءة والتأويل ويعطي كل بعد عمقا بعيد الغور يمثل العمق الذي يعطيه اللاشعور"[1]، فهو بهذا التصريح يقر بأن "الظاهرة النفسية هي التي تفسر الظاهرة الاجتماعية"[2] وليس العكس؛ لأن التحليل النفسي يبحث في الحقائق الباطنية ويحاول تفسيرها وفهمها، أما التحليل الاجتماعي فهو يبحث في الحقائق الظاهرة فحسب دون أن يتعدى إلى جوهرها.

كما زاوج في هذه الدراسة بين الاتجاه الأيديولوجي الماركسي والتحليل النفسي، مع غلبة هذا الأخير على مقاربته النقدية واستعانته بالرمز أثناء تحليله ثلاثة نماذج روائية هي: رواية "**ميرامار**" لـ **نجيب محفوظ**، وروايتي "**تلك الأيام**" و"**زينب والعرش**" لـ **فتحي غانم**، وهدفه من هذه الدراسة هو الكشف عن إيديولوجية هذه الروايات، ورمز المرأة الذي أخذ أبعاد دلالية في هذه النصوص الروائية بالتركيز على المرأة وجسدها كرمز جنسوي في مجتمع ذكوري يضطهدها ويحتقرها.

تتضح معالم المنهج النفسي أكثر عند **طرابيشي** في كتابه "**عقدة أوديب في الرواية العربية**" حينما وضع مقدمة لدراسته أطلق عليها اسم "ملاحظات منهجية"، بين فيها منهجه النقدي وهو التحليل النفسي نافيا أن تكون دراسته ضمن مجال علم النفس، بل "هي دراسة في النقد الأدبي لا في علم النفس"[3]، إلى جانب اهتمامه بالبعد الأيديولوجي الذي لم يستطع التخلي عنه في

[1]– جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص: 46.

[2]– حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، ص: 51.

[3]– جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982، ص: 05.

معظم دراساته النفسية لذلك زاوجت دراسته بين التحليل النفسي الفرويدي والتحليل السوسيولوجي لأن الوصول إلى رؤية العالم التي تحملها الأعمال الأدبية لها قيمة كبيرة في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، كما أن هذه الرؤية تتحدد "من وجهة نظر الأدب لا من وجهة نظر علم النفس"[1].

تبرز القيمة النقدية لهذه الدراسة في توضيح **طرابيشي** غايته المنهجية حين اختار التحليل النفسي كأداة معرفية لا يمكن أن تلغي ذلك الجانب الفني الجمالي للنص الإبداعي؛ لأنه ليس في موضع المحلل النفساني الذي يبحث عن الأمراض النفسية، بل هدفه هو البحث عن "الوظيفة الإيديولوجية المتضامنة مع وظيفتها الجمالية ومع ما يمكن تسميته بطانتها النفسية"[2] فهذا القول يوضح التطور الكبير الذي مس الرؤية المنهجية للناقد بتوجيه مسار دراسته إلى النقد بعيدا عن تحليل الأمراض النفسية التي هي من مهام المختص النفساني لا ناقد الإبداع، فقد "أحس بضرورة البحث باتجاه التأصيل للنقد الأدبي النفسي، وليس التطبيق الفج للنظريات النفسية على النصوص الأدبية"[3].

اختار **طرابيشي** العديد من المدونات السردية ذات أشكال مختلفة من قصة قصيرة، مسرحية رواية على أن هذه الأخيرة كان لها الحظ الأوفر من الدراسة، وتمثلت هذه النماذج في قصتان لـ **إبراهيم عبد القادر المازني** هما :"**إبراهيم الكاتب**"و"**إبراهيم الثاني**"، وبعض روايات **توفيق الحكيم** وهي شبيهة بالسيرة الذاتية كـ رواية "**عودة الروح**" 1933، "**سجن العمر**" ،"**زهرة العمر**" **1955** "**عصفور من الشرق**" 1957، "**سليمان الحكيم**"1943، وبعض مسرحياته كمسرحية "**السلطان الحائر**" **1960**، "**لعبة الموت**" 1957، "**شمس النهار**" 1965 "**الخروج من الجنة**" 1928 "**أهل الكهف**" **1933**، "**الملك أوديب**" 1949، "**شهرزاد**"**1934**، وبعض قصص **أمينة سعيد** كقصة "**النبوءة**" المتضمنة في مجموعة سميت بـ"**وجوه في الظلام**"، ورواية "آخر **الطريق**"1959 وقصة

[1]– المصدر السابق، ص ن.

[2]– المصدر نفسه، ص: 06.

[3]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 163.

"**الجامحة**"1950، وروايات **سهيل إدريس** كرواية "**الخندق العميق**" 1958 ورواية "**الحي اللاتيني**" 1954.

إن هذا التنوع في النماذج السردية يقابله أيضا التنوع في الآليات الإجرائية المعتمدة في مقاربة هذه النصوص ضمن الرواية العائلية لـ مارت روبير إلى عقدة أوديب لـ فرويد إلى الأسطورة الشخصية لـ شارل مورون، كما أن اختياره هذه النماذج بالذات لأنها الأنسب للإجراءات النقدية السابقة، على أن الرواية العائلية هي المهيمنة على معظم النصوص، فمثلا في قصتي "إبراهيم العاتب" و"إبراهيم الثاني " تتضح ملامح هذه الرواية في علاقة البطل بأمه الذي لم يستطع التخلي عنها بسبب حبه الشديد لها، فبات من الصعب عليه التقرب إلى أية امرأة لأنه يرى صورة أمه فيها، واستطاع طرابيشي تحليل شخصية البطل إبراهيم تحليلا نفسيا دقيقا كشف عن إصابة هذه الشخصية بالعصاب الأوديبي، الأمر الذي جعله لا يفرق في اللاشعوره بين الأم والزوجة فبدت شخصية متداخلة ومضطربة في عدم تمييزه بين مشاعره تجاه أمه والمشاعر التي تكون تجاه زوجته، ولم يستطع التخلص من هذه الاضطرابات اللاواعية[1].

كما استعان في تحليله هذه النصوص بأطروحات **شارل مورون** حول الأسطورة الشخصية للمؤلف، ودور الظروف الاجتماعية المساهمة في بناء اللاوعي للمبدع، وإذا كان **طرابيشي** قد انطلق من نصوص المازني ليصل إلى فهم سيرته الذاتية، فإنه مع توفيق الحكيم سلك طريقا مغايرا منطلقا من سيرته الذاتية لفهم أعماله الأدبية والوقوف عند بنياتها الجمالية، وهذا ما صرح به قائلا :"فمع المازني الذي كان فنه شكل التعبير عن عصابه، بدأنا بالأدب وانتهينا بالسيرة الذاتية، بدأنا مع إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني لننتهي إلى المؤلف الذي يختبئ- ولا يتوارى- وراءها والذي ينطقان بصفة شبه رسمية بلسانه أما مع الحكيم الذي كان فنّه شكل تحرره من عصابه، فلا مناص لنا من أن نبدأ بالسيرة الذاتية لننته إلى الأدب، لا مناص لنا من أن نفهم طبيعة العصاب ومعيناته حتى نفهم طبيعة فعل التخيل والأشكال الفنية التي تجسد بها"[2].

[1]- ينظر: جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص: 46.

[2]- المصدر نفسه، ص: 59.

يكشف **طرابيشي** عن الصورة الكريهة للأم التي أوضحها البطل محسن، حين "رسم صورة الأم التي إذا ما أنجبت ابنا فإن هذا الابن لن يكون له خيار في المستقبل إلا أن يكون عدوا للمرأة"[1]، وهي صورة مغايرة لصورة البطل إبراهيم، ويرى أن عقدة أوديب تبدو جلية في هذه الرواية لكن هي عقدة أوديبية معكوسة على حد قوله، "فكما يضطهد الأب الأم والابن معا في العقدة الأوديبية العادية، كذلك تضطهد الأم الأب والابن معا في العقدة الأوديبية المعكوسة"[2]؛ بمعنى أن القسوة والسلطة التي ميزت بها الأب في قصص المازني، أصبحت سمة بارزة تمتاز بها الأم في روايات الحكيم من خلال حالة الاضطهاد الفعلي أو المتوهم الذي مارسته هذه الأم على الطفل بأشكال مختلفة أوضحها طرابيشي في[3]:

-إحساسه بعدم إرضاع أمه له من ثديها بسبب مرضها أو مذاقه غير طيب.

-حرمانه من أكل الفواكه.

-ولادة أخوه الأصغر زهير وحرمانه من مكانته الأصلية وسيطرته على ثدي الأم بالمعنى المادي والمعنوي.

-رد فعل الطفل توفيق المرضي على وهم الحرمان من ثدي أمه وانعكاسه على سلوكه وصحته.

فأصبح الطفل بهذه الوقائع وغيرها يعيش حياة السجين في بيته بعدما كان هذا الأخير مكانا للدفء والأمان، أصبح بيتا للاضطهاد والتوتر والقلق، فهذه الصورة التي رسمها لنا **طرابيشي** تدل على وعيه الشديد بمقولات التحليل النفسي، كما لاحظ ورود كلمة "سجن" في العديد من المرات سجن الأم الذي زرع في قلبه خوفا لم يستطع التخلص منه، "ذلك أن شبح الأم الفالوسية* التي تسكن في لاشعور الطفل، لا يسري عليه قانون التقاوم ولا يعرف الشيخوخة؛ بل

[1]- المصدر السابق، ص: 54.

[2]- المصدر نفسه، ص: 55.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 66، 67، 68.

* - الفالوس مرتبط بالجانب الجنسي وهو رمز للحيوية عند الذكر والأنثى وأي حرمان أو نقص عند كليهما يطلق عليهما الفالوس الناقص.

على العكس، فحتى بعد أن يشيخ الطفل فإنه يرتد على الدوام طفلا في مواجهة الشبح"[1]، لذلك حاول تحطيم أغلاله والخروج من سجن أمه إلى حب الطبيعة التي تتسم بالبقاء والحرية والعطاء في رواية "زهرة العمر".

وبالإجراءات نفسها قارب **طرابيشي** بعض أعمال الكاتبة **أمينة السعيد**؛ حيث كشف عن الصورة الأوديبية للأب المفترس، "وعدوانيته المتوهمة أو الفعلية، قد تأخذ شكلا ماديا سافرا كما في النبوءة، ومجرد شكل معنوي كما في آخر الطرائق، وقد تغلف بغلاف مثالي من التصنيم كما في الجامحة، ولكن كيفما دار الصراع بين الأب والأبناء، وسواء انتهى بتمرد الابن أم بخضوعه بتجريم الأب أم بأمثلته، بتفجير الكره إلى حد تدمير الذات أم بتغليب الحب إلى حد التصنيم، فإن الصورة التي تبقى منطبعة في أذهاننا من روايات أمينة السعيد الثلاث تلك هي صورة ابن مسحوق مغلوب على أمره، مؤود الشخصية، إن لم يكن مخصي الرجولة"[2]، هذه الحقيقة التي توصل إليها **طرابيشي** أثناء قراءاته هذه النصوص الروائية واستعانته بالمنهج النوعي على حد اصطلاحه وهو التحليل النفسي، الذي رآه مناسبا لمثل هذه القصص التي تحكي عن أحداث حقيقية نقلتها الكاتبة من الواقع وهو ما يسمح للناقد بقراءاتها قراءة صحيحة بعيدة عن التأويلات الخاطئة وهذا ما ذهب إليه قائلا: "ومع ذلك تبقى قصص أمينة السعيد متجلية بميزة لا يستهان بها، وهي الأمانة في نقل الوقائع، وهي ميزة من شأنها أن تدع الباب مفتوحا أمام الناقد لإعادة قراءة الوقائع ولتصحيح أخطاء التأويل"[3].

ركز **طرابيشي** في تحليله رواية "**آخر الطريق**" على النص في حد ذاته دون الاهتمام بالمبدع مثلما فعل مع دراساته السابقة، لذلك كانت دراسته أقرب إلى النقد الأدبي من التحليل النفسي حين صوّر لنا قصة البطل مدحت ذلك العجوز "الذي يحمل طفولته على كتفيه ويجول بها من مكان إلى آخر ومن سنة إلى أخرى وكأنها كيس كتبه القديمة التي يطوف بها على

---

[1]– جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية، ص: 191.

[2]– المصدر نفسه، ص: 189.

[3]– المصدر نفسه، ص: 191.

زبائنه"[1] والشعور الذي ظل يلاحقه وهو في سن كبيرة وهو الخوف من أبيه إما بسبب جسده العملاق أو بسبب كرهه أو حبه لأمه، فهذه الشخصية تعيش حالة ازدواجية العواطف المبنية على التناقض والصراع.

ويرى أن هذه الرواية تفتقد إلى السمة الجمالية التي لابد أن يتوفر عليها أي عمل أدبي حتى وإن استمدت مواضيعها من واقع الحياة، فهذا لا يلغي هذه الخاصية التي تتميز بها النصوص الأدبية، وهنا إشارة إلى أدبية الأدب التي تكلم عنها كل من **جاكبسون** و**تودروف** لأن سمة الأدبية للنصوص هي التي تجعلها تختلف عن النصوص الأخرى كالتاريخية، الاجتماعية الفلسفية، والدينية وغيرها، لذلك يرى أن روايتها أقرب إلى النظرية النفسية السريرية من النص الجمالي الإبداعي، وهذا القول يؤكد ذلك: "إن ما تفتقر إليه آخر الطريق مع ذلك هو أن تثبت انتماءها لا إلى "صميم الحياة" بل إلى صميم الفن، فهي لا تعدو أن تكون قصة حالة سريرية لم تخضع لأية أسلبة جمالية"[2].

كما حلل روايتي "**الخندق العميق**" و"**الحي اللاتيني**"لـ **سهيل إدريس** بالمثلث الأوديبي ملاحظا أن الصورة الأوديبية أخذت شكلا اجتماعيا آخر، فمن الأب المفترس إلى الابن المتمرد على أبيه من ناحية، وتحالفه مع أمه من ناحية أخرى في الرواية الأولى، معتمدا على طريقة المقارنة بين أحداثها التي جرت في بيئة عربية شرقية (بيروت) بطلها سامي، وبين الرواية الثانية في بيئة غربية (باريس).

يواصل **طرابيشي** مشروعه النقدي ضمن هذا التوجه النفسي في كتابه" **أنثى ضد الأنوثة دراسة في أدب نوال السعداوي، على ضوء التحليل النفسي**" منتخبا الكاتبة **نوال السعداوي** مرة أخرى كنموذج للدراسة لكن بصورة مغايرة عن دراسته السابقة لها في كتابه "**الأدب من الداخل**" مقرا بأن مهمته كانت أصعب مقارنة مع نماذجه السابقة، لأنه كما يقول:" أما في حالة نوال السعداوي فنجد أنفسنا لا أمام أيديولوجيا شعورية مناصرة للمرأة تتقاطع مع إيديولوجيا لاشعورية

[1]– المصدر السابق، ص: 218.

[2]– ينظر: جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، ص: 241.

معادية للمرأة فحسب، بل كذلك أمام إشكال من نوع آخر: فمن السهل نسبيا أن نبني موقفا نقديا إزاء نتاج توفيق الحكيم أو رواد مدرسة الرجولة ماداموا جميعهم ينتمون، وإن تضاربت مواقفهم الإيديولوجية، إلى جنس المضطهدين، أي في الحالة التي نحن بصددها إلى جنس الرجال وبالمقابل، فإن مؤلفة روايات "امرأة عن نقطة الصفر" و"مذكرات طيبة"،"وامرأتان في امرأة "والغائب ينتمي إلى الجنس المضطهد"[1]؛ فتتمثل هذه الصعوبة في التداخل الكبير الذي وجده في كتابات نوال السعداوي، على الرغم من انتماءها إلى جنس المضطهد بحكم أنها أنثى في مواجهة عالم الذكورة، إلا أن كتاباتها تنفي هذا العالم الأنثوي فأصبحت كتاباتها أنثى ضد الأنوثة، فمن لغة النبرة الشخصية التي برزت على لسان الكاتبة في رواية **'امرأة في نقطة الصفر**" التي تروي عن امرأة اسمها (فردوس)، "المرأة القاتلة التي ستقتل بعد أيام"[2]، وتحدت كل قوانين الحياة وبالأخص القانون البيولوجي، إلى صراع مع الطبيعة الفيزيولوجية للأنثى في رواية "**مذكرات طبيبة**"، التي وضّحت الصراع النفسي القائم بين بطلة الرواية وطبيعتها الأنثوية فكان الاضطهاد تجاه نفسها بعيدا عن المجتمع، لتحدث فيما بعد "نقلة كبيرة لبطلة مذكرات الطبيبة من البيولوجيا والسيكولوجيا إلى سوسيولوجيا"[3]، لأن حربها ضد أنوثتها أثرت على حياتها النفسية بصورة كبيرة لينتقل هذا التأثير النفسي في عدم تقبلها لجنسها كما يرى **طرابيشي** إلى المجتمع ثم النموذج النكوصي في رواية "**امرأتان في امرأة**" بطلتها (بهية شاهين) التي تحاول الهروب أو تناسي جسدها الأنثوي وزواجها الفاشل بطردها لزوجها وعدم تقبلها للعلاقة الزوجية.

لينتقل **طرابيشي** أيضا في كتابه "**الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية**" من الاهتمام بدراسة شخصية المبدع إلى التركيز على دراسة شخصية البطل الروائي، لأن هذا الأخير "ليس نسخة طبق الأصل عن الروائي(....) كما أنه يصر على أن من يمدده على سرير

[1]– جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، ط1 1984، ص: 06.

[2]– المصدر نفسه، ص: 10.

[3]– المصدر نفسه، ص: 58.

التحليل النفسي إنما هو البطل الروائي لا الروائي نفسه"[1]، وبالتالي غيّر توجهه النقدي لأن غايته هي خدمة النقد الأدبي لا التحليل النفسي، وهذا ما صرح به قائلا:" فنقطة وصولنا، كما نقطة انطلاقنا هي النقد الأدبي وليس التحليل النفسي الذي بين أيدينا إلا أداة منهجية. ولا ندّعي أننا نقدم كشوفا جديدة في مجال التحليل النفسي بل نبغي توظيف كشوف التحليل النفسي في خدمة النقد الأدبي (...) ونحن لا ندعي إطلاقا أن في إمكاننا المماهاة بين الروائي وبطله أو تجسيد الهوة بين لاشعور كل منهما. ولا نزعم، على الأخص، أننا نقرأ النص الروائي على أنه ضرب من سيرة ذاتية للروائي (...) فالرواية عمل فني؛ والفن في الإنسان طاقة حرية وككل ما هو إنساني، فإن العمل الفني قد يكون حقلا للسببيات ولكنه ليس بحال سلسلة من حتميّات"[2].

يستوقفنا هذا التصريح الذي حاول **طرابيشي** من خلاله توضيح توجهه النقدي ووعيه العميق بهذا الاختيار، وتحديده منذ البداية استفادته من مقولات التحليل النفسي بهدف الكشف عن الجوانب النفسية المتعلقة بشخصية البطل الروائي لا الروائي نفسه، مادام أن العمل الفني يتميز بطابعه الجمالي الذي لا يمكن الاستغناء عنه، فهذا يفند رأي النزعة التحليلية النفسية التي ترى في الأعمال الأدبية أنها وثيقة نفسية من نتاج العملية اللاشعورية، لكن يظل "اللاشعور الذي يمثله العمل الفني هو لاشعور أعيد شغله وضبطه وبنينته إنه لاشعور مسيطر عليه ومتحكم به ومعاد تقنينه تحت آمر الجمالية"[3].

إن هذا التصور المنهجي الذي ينسجم وطبيعة النص الأدبي هو ما سمح لـ **طرابيشي** بأن يختار بعض النصوص الروائية التي تحقق له هذا الانسجام تمثلت في اختياره روايات حنّا مينة التي صنفها ضمن قسمين: القسم الأول خاص بالروايات التحليلية وتظهر في رواية "**الشراع والعاصفة**" **1966** ، ثلاثية "**حكاية بحار**" **1981، 1984** ورواية "**الياطر**" **1975**، ويرى أنها في مجملها تحمل خاصية أطلق عليها اسم **(التعملق الأبوي)**، أما القسم الثاني الخاص بروايات

[1]– جورج طرابيشي، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص: 08.

[2]– المصدر نفسه، ص: 8، 9.

[3]– المصدر نفسه، ص: 09.

السيرة الذاتية فإنها تظهر في "**المصابيح الزرق**" 1954 "**الثلج يأتي من النافذة**" **1969**، "**المستنقع**" **1977**، "**القطاف**" **1986** ورواية "**حمامة زرقاء في السجن**" **1988**، مطلقا عليها اسم (**التقزم البَنَوي**)[1]، لأن الروائي "بوصفه حرا بسبب القسر الذي يضغط على رغباته العميقة فإنه يبتكر مخلوقات غريبة يسميها جنيّات وعمالقة وأقزاما(...) وكلابا عالمة، والتوجه المتحيز لاستيهاماته هو وحده الذي يضفي ضربا من النظام في استحالات أخيلته"[2]؛ حيث يظهر التعملق الأبوي في الروايات الأولى بحسب ترتيبها المذكور آنفا من خلال شخوصها العمالقة في: شخصية الطروسي، شخصية صالح حزوم، زكريا المرسنلي هؤلاء العمالقة "هم أقرب إلى جنس المردة منهم إلى جنس البشر وذلك سواء أكانت ماريديتهم جسمانية خالصة شبه ديناصورية كمثل تلك التي يجسدها زكريا المرسنلي بضخامته الموصوفة تارة بأنها جاموسية وثورية وتارة أخرى بأنها فيلية؛ أم كانت، بالإضافة إلى ذلك معنوية كمثل تلك التي يجسدها محمد الطروسي بشموخه وصلابته ونَخْوَته(...)أو تلك التي تتجسد في صالح حزوم الذي سنرى أن الرجولة مقرونة بالفحولة"[3].

أما شخصيات "التقزم البنوي"، فهي تعكس الصورة الخيالية الخارقة التي تميزت بها الشخصيات الأولى لكن بأشكال مختلفة، فمثلا في رواية "**المصابيح الرزق**" يرى **طرابيشي** أن شخصية فارس لا تظهر بوصفه بطلا، بل بوصفه فارس الصغير أو الجرو لابن أبي فارس العملاق، والابن فياض الذي ولد في وسط ثلاث بنات وبجسم رقيق وتربى مثلهن في رواية "الثلج يأتي من النافذة"، وأيضا الابن الذي ولد ضعيفا رقيقا في رواية "حمامة زرقاء في السحب" وتساؤله المستمر حول حالته وخلقه بهذا الشكل، إلى جدلية الصراع بين الأب الكبير والابن الصغير من جهة، ومحاولة فك هذا النزاع من جهة أخرى في الثلاثية المشهورة (بقايا صور المستنقع، القطاف) التي بنيت على التناقض الذي مس شخصية الأب، إذ يبدو في مظهره

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 13، 14.

[2]– مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ص: 127.

[3]– جورج طرابيشي، الروائي وبطله، ص: 13.

وهيئته كأنه عملاق لكن تصرفاته وسلوكاته المنحرفة وإدمانه على السكر جعل منه شخصية ضعيفة متهورة تعيش اللامبالاة في عالم يسوده القوة والعمل[1].

وظف **طرابيشي** العديد من المصطلحات النفسية كالتأويل الخصائي، الفالوسية، العقدة النووية، المازوخية، الرواية العائلية للعصابيين، الليبدو، المرحلة الشرجية وغيرها في مقاربته هذه الروايات، كما درس رواية "بدر زمانه" لـ **مبارك ربيع** معتمدا على هذه الإجراءات النقدية المتمثلة في لغة الشعور، لغة اللاشعور ولغة اللاشعور الجمعي، معللا سبب اختياره هذا النموذج لأنه "كما يقال عنها أنها "رواية العمر" بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي رواية تختصر أو تكثف في صفحات معدودات – قد تقل أو تكثر – تجربة حياة بأسرها، وتعيد، من منطلق السيرة الذاتية ووفق مقتضيات المعمارية الروائية، بناء التجربة المعيشية للروائي أو نواتها المركزية بالأحرى"[2] بطلها أحمد بن الحاج مهدي، حيث تمثلت "لغة الشعور عنده بسرده للأحداث بضمير الأنا، من يوم ميلاده إلى يوم شروعه بالقتل ومحاكمته وسجنه، ولغة اللاشعور التي تظهر في أحلامه وكوابيسه، أما اللاشعور الجمعي فيتمثل في صورة المخطوطات العربية القديمة التي تتوزع صحائفها، كما في كتب التفسير مثلا، إلى متن وإلى حواش عليه"[3].

إن المتتبع لمسار الكتابة النقدية عند **جورج طرابيشي** يلحظ بأنها مرت بأربعة مراحل أساسية لخصها **حميد لحمداني** في:[4]

-المرحلة الأولى: هيمنت النزعة الموضوعاتية.

-المرحلة الثانية: غلبة الطابع الإيديولوجي ونقد التحليل النفسي الفرويدي مع استعانته ببعض أدواته الإجرائية.

-المرحلة الثالثة: المزاوجة بين المنهج الجدلي والتحليل النفسي والإقرار بفعاليته.

-المرحلة الرابعة: الهيمنة الكاملة للتحليل النفسي.

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 14، 15، 16.

[2]- المصدر نفسه، ص: 150.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 151.

[4]- حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، ص: 54.

لقد حقق **طرابيشي** بهذه المؤلفات النقدية القيّمة نقلة نوعية متميزة في مجال الدراسات النفسية، وكان مشروعه النقدي ناضجا إلى حد كبير، لأننا لا يمكن تجاهل هذا الجهد الذي حققه في ممارسته النقدية، وإن غاب الجانب النظري في دراساته، إلا أن هذه الممارسات أسست لمقولات هذا المنهج، ووضحت أهمية آلياته الإجرائية في التعامل مع النصوص الأدبية والكشف عن الصراعات والرغبات المكبوتة والعقد النفسية التي تخفيها الشخصيات، بل أيضا كشفت عن مدى وعيه النقدي باطلاعه على كل الجوانب النظرية للمقولات الفرويدية وتلامذته من **كارل يونغ، شارل مورون، مارت روبير** وغيرهم، وحرصه الشديد على توظيف المصطلحات النفسية توظيفا دقيقا، بالرجوع إلى الكتب الأصلية لأصحاب هذه النظرية النفسية.

إذن هذا الاستيعاب المنهجي هو الذي مكّنه من أن يصبح من أوائل النقاد العرب الذين أصلوا واستثمروا قضايا التحليل النفسي، كالمثلث الأوديبي، الرواية العائلية، العصاب وغيرها في تحليل هذه النصوص الروائية، كما أن هذه الدراسات هي التي جعلته كما يقول عنه **حميد لحمداني:** "يتفرد وحده في العالم العربي أو يكاد في تطبيق التحليل النفسي على الرواية وتجربته الطويلة في التعامل مع الرواية بهذا المنهج مكنته من تقديم نتائج ملموسة لها دون شك تأثير ايجابي في مسيرة النقد الروائي العربي بشكل عام"[1].

أ2-حسن المودن: الجمع بين التحليل النفسي والنظريات النصية /وقدرة استيعابه

يرى **حسن المودن** ضرورة تأسيس مقاربة نفسانية تجمع بين التحليل النفسي والنظريات النصية، مع مواكبة التطورات التي يعرفها التحليل النفسي من جهة، وتلك التي تعرفها النظريات اللسانية والنصية من جهة أخرى، على هذا الأساس يدعو إلى طرح الأسئلة باستمرار وإعادة النظر في المسلمات والتفكير من جديد في العلاقة بين التحليل النفسي والأدب وكيف يمكن

[1]- المرجع السابق، ص: 79.

تحويل مفاهيم التحليل النفسي إلى أدوات إجرائية في قراءة النصوص الأدبية ؟ وكيف يمكن تشغيل مفاهيم هذه النظريات من منظور التحليل النفسي؟[1].

بناء على ذلك ألف **المودن** كتابا في غاية الأهمية عنونه بـ: "**الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي**"، قسمه إلى مدخل نظري وقسمين تطبيقيين، بحث فيه عن العلاقة بين الأدب والتحليل النفسي وكيف يمكن تطبيق هذا الأخير عليه، ساعيا إلى إيجاد مقاربة مغايرة باستحداث أدوات جديدة في قراءة النصوص الأدبية، "وبإثارة أسئلة جديدة تحفز على التفكير في أسس الكتابة كما في أسس القراءة، والأكثر إثراء لمعرفتنا بالأدب هو أن تعمل القراءات على شق الطريق في اتجاه مختلف أنماط المقاربة"[2].

أ2-1- المنهج:

تبنى **المودن** التحليل النفسي في مقاربته لبعض الأعمال الروائية العربية المعاصرة، لكنه اتخذ من عملية المزج بين المقاربات النصية المتمثلة في المقاربة الموضوعاتية، المقاربة الأسلوبية اللسانية، شكلا يسمح له "باكتشاف بعض الموضوعات الملحاحة في الرواية العربية في علاقتها بالخصائص الشكلية والجمالية والفنية (...) وبقراءة العمل الأدبي في حد ذاته في أساليبه ومناهجه في الكتابة"[3]، لأنه يعتقد أن "المنهج الذي يقترحه ليس منهجا مقننا ومحكما وصارما والهدف ليس دائما هو اختيار فعالية المنهج، بل إنه بالأساس فتح فضاء حوار حر بين النص والقارئ، وبهذا المعنى فالنص هو الذي يفرض منهج قراءته وزاوية مقاربته بالطريقة التي تجعل المنهج يبدو كأنه لا يطلب الاستقرار"[4]، كشف **المودن** عن توجهه النقدي النفسي ومحاولة تطويعه بما يتناسب وطبيعة نصوصه، حين استلهم من الدراسات النصية المعاصرة إجراءاتها المنهجية ساعيا إلى إحداث توازنا نقديا بين هذه الإجراءات، والاهتمام بالتحليل النصي دون

[1]- ينظر: حسن المودن، التحليل النفسي للأدب، مجلة البيان، ع338، سبتمبر 1998، ص: 30.

[2]-حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2009، ص: 08.

[3]- المصدر نفسه، ص: 9، 10.

[4]- المصدر نفسه، ص: 08.

إقصاء مبدعه من خلال البحث عن الخصائص المكونة للخطاب الروائي من الموضوعات والتقنيات والأشكال والأساليب...ضمن سياقاتها النفسية التي وظفت فيها.

أ2-2-طبيعة الممارسة النقدية:

اختار **المودن** العديد من الروايات العربية المعاصرة من المغرب والمشرق على حد سواء وقام بتصنيفها بحسب موضوعها ودراسته لها، وكان يضع لكل دراسة عنوانا خاصا بها ويفتتحها بمقولة من الرواية ذاتها، موضحا سبب اختياره للنص الروائي لأنه يضم "موضوعات وأشكال وتقنيات وأساليب وتخييلات ولغات يجعل من الكتابة فضاء تخييليا"[1]، ومن الأمثلة على ذلك نجد:

-**الكتابة والعنف** في رواية "الخبز الصافي" 2007 لـ **محمد شكري.**

-**الكتابة والألم** في رواية "لعبة النسيان" 1987 لـ **محمد برادة.**

-**الكتابة والحداد في** رواية "لعبة النسيان" لـ **محمد برادة.**

-**الكتابة واللامعقول** في رواية "الهؤلاء" لـ : **مجيد طوبيا**

-**الكتابة والصحراء** في رواية "صحرائي الكبرى"، "التبر" لـ **إبراهيم الكوني**

-**الكتابة وعودة المكبوت شعرية البحث في مكبوت الذات،** رواية "خطبة الوداع" 2003 لـ **عبد الحي المودن .**

-**الكتابة والسفر**، رواية "مصابيح مطفأة" 2004 لـ **أحمد الكبيري.**

-**جدل الجسد والكتابة**، رواية "أشجار القيامة " 2005 لـ **بشير مفتي.**

-**الكتابة والمرأة**، رواية "سوق النساء" 2006 لـ **جمال بوطيب .**

-**ما لا يمكن أن تقوله إلا الرواية**، رواية "مسألة الوقت" 2008 لـ **منتصر القفاش**

تتعلق هذه التصنيفات بالقسم الأول من الكتاب، حيث سعى **المودن** في ممارسته التطبيقية إلى تحليل هذه النصوص من الوجهة النفسية مستلهما مقولات **جان بيلمان نويل** واستفادته من

[1]- المصدر السابق، ص: 07.

الدراسات النصية المعاصرة "مع إدماجها ضمن مقاربة نفسانية مفتوحة ومنفتحة، والغاية ليست الكشف عن أمراض الكتّاب وعقدهم، بل هي مقاربة هذه العلائق والروابط المعقدة بين السردي والنفسي بين الكتابة واللاشعور"[1]، ليتساءل عن سبب حاجة الإنسان للكتابة، وماذا تشكل فعل الكتابة بالنسبة له؟ وعن حوافزها التي تدفعه إلى هذه الممارسة، ليقدم لنا العديد من الأشكال في علاقتها مع مفهوم الكتابة المذكورة سابقا.

وفي محاولتنا للبحث عن مسار هذه المقاربات، سنختار بعض النماذج فقط للتمثيل كنموذج الكتابة والعنف مثلا التي جسدها **المودن** في رواية "**الخبر الصافي**" لـ **محمد شكري** "باعتبارها وثيقة تصف واقع الجوع والجفاف والحرب والعنف والقتل والموت في شمال المغرب أواسط القرن العشرين، وتداين واقع العنف والتهميش الذي عاشته فئات من المجتمع المغربي الحديث"[2]؛ فهذه الرواية تصف الحالة الاجتماعية المزرية التي عاشها الإنسان المغربي من قهر وجوع وضياع، لا مأوى يلجأ إليه، سوى الشارع، أو السوق، أو محل العمل وغيرها، هذا الواقع هو الذي جعل الكتابة "لا تطمح إلى فعل العنف كما هو في العالم فقط، بل تطمح إلى الدخول في احتكاك عنيف مع العالم، ومن هنا تأتي الكتابة عنيفة متوحشة غريبة ومدهشة"[3].

كما لاحظ **المودن** أن هذا النص يحمل الكثير من الرموز تدخل كلها في دائرة العنف كرمز الأب والد محمد، ومحمد نفسه، مستخرجا العديد من البنيات التي تحيل إلى ذلك، بل وقف عند شخصية محمد ذلك الطفل الذي عاش العنف بكل أنواعه من قبل والده مما دفعه إلى "الهروب من بيت العائلة خوفا من أن يقتله أبوه كما قتل أخاه، فاستوطن الشارع، وصاحب اللصوص والمهربين والمتشردين واستلذ الحياة في فضاءات الحرية والتشرد واللذة، خاصة بعد اكتشاف المرأة والجنس ودور الدعارة، ثم انتهى به الأمر إلى اكتشاف عالم جديد، عالم القراءة والكتابة" [4].

---

[1]– المصدر السابق، ص: 09.

[2]– المصدر نفسه، ص: 28.

[3]– المصدر نفسه، ص: 29.

[4]– المصدر نفسه، ص: 31.

ليكتشف **المودن** أن محمد هو الشخصية المحورية "واسم الكاتب نفسه يحكي حياته هو يكتب واقعه، وواقع العنف بالضبط ويكشف أشكاله وألوانه الاجتماعية المسكوت عنها ويحرص على أن يكتبه كما هو"[1]، فهذه الموازنة بين شخصية محمد في النص الروائي وشخصية محمد شكري الكاتب، جعلت **المودن** يبحث في خصائص الكتابة عند شكري ويحللها تحليلا نفسيا دقيقا ليتعرف من خلالها على شخصية الكاتب محاولا فهم نفسيته مستعينا بعلم النفس التحليلي، وهذا ما جعله يصرح قائلا بأن "من أهم خصائص الكتابة عند شكري هذا التعلق بالكلام السوقي الفاحش العنيف، وهذا الافتتان بعوالم التشرد والصعلكة والدعارة والخمرة، وهذا النزوع إلى قول ما يزعجنا ويشوش على طمأنينتنا"[2]، فقد أحس بغرابة اللغة والكتابة التي وظفها شكري في عمله مرجعا سببه إلى العنف الأبوي الذي مارسه على الطفل محمد، فولّد في نفسه شخصا آخر لا يعرف إلا لغة الشارع وعالم المتشردين .

يقدم لنا **المودن** صور الحياة البائسة بكل أشكالها التي عاشها محمد شكري منذ صغره والتي ولّدت في نفسه تفكيرا سلبيا ورؤية سوداوية للكون، "فالتعاسة في الحياة تعني فشل الفرد في إيجاد المسلك الأصح للصعود، وكذلك فشل الأنظمة السياسية والمجتمعية في إيجاد النسقية المتناغمة للحياة التي تعطيها ألحانا هارمونية، تستجيب الأرواح والأنفس والذوات لكل الصعدات والنزلات التي تحدثها الأصوات المبعثة على الحياة"[3]، لكن يبدو أن صوت العنف الأبوي هو المهيمن على حياة محمد الطفل والكاتب معا، لأن شخصية الفرد تظهر وتنمو من خلال عمليات التنشئة المتنوعة، وطريقة المواجهة للفرد تجاه حياته ومقومات وجوده.

يرى **المودن** أن الكاتب قام بعملية استرجاع للذكريات المؤلمة بهدف معالجة نفسه المضطربة جراء القسوة الأبوية، ولم يكن له سبيل هذه المعالجة سوى لغة الكتابة التي بها يستطيع التنفيس عن مكبوتاته اللاواعية، وهذا ما ذهب إليه **جاك لاكان** حين "ركز على دور

[1]– المصدر السابق، ص: 32.

[2]– المصدر نفسه، ص: 36.

[3]– محمد طه حسين، سيكولوجية الشخصية، الوعي –التواصل –المعنى –السعادة، الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2017، ص: 146.

اللغة في تذكر الرغبة، على أساس أن المرء لا يعالج لأنه يتذكر، المرء يتذكر لأنه يعالج"[1]، فهذه الذكريات سببت للكاتب معاناة نفسية قاهرة، "وكتابة انتهاكية مدمرة، غايتها أن تستعيد تلك اللغة الأصلية المتوحشة، لغة ما قبل البلاغة، وما قبل الأجناس، والعنف يوجد في هذه اللغة التي تقول الواقع كما هو، ترفض احترام قانون الصمت، وتزيل القناع عن المسكوت عنه وما لا يجب قوله، وتنقل الأحلام والاستيهامات والتخيلات الأكثر حميمية وسرية، وتستعمل اللفظ السوقي الفاحش العنيف"[2].

إذن وقف **المودن** كثيرا عند هذه الشخصية المحورية بكل تخيلاتها لأن الكاتب كان مركزا بالأساس على خيال "محمد" الذي وجد فيه حلا لمقاومة هذا الأب الهمجي، لتخفيف آلامه "فالخاصية اللافتة التي ميزت محمد في طفولته ومراهقته لا تتعلق إلا بخياله، فظهور خياله واشتغاله ليست وراءه إلا قساوة أبيه وعنفه: في صغره، وأبوه الوحش يمشي إلى أخيه الجائع الذي يبكي ويتألم ليخنقه ويقتله، كان محمد يستغيث في خياله، ولما كبر قليلا، صار يشتم أباه ويضربه ويلعنه في خياله"[3].

أما موضوع الكتابة والألم فقد مثلها برواية "**لعبة النسيان** "لـ **محمد برادة**، التي تحكي عن فقدان الابن الهادي أمه لالة الغالية، وقد يظن القارئ أن الرواية لهذا الكلام الافتتاحي تضعه داخل ما يمكن تسميته برواية الحداد، موضوعها "فقدان إنسان عزيز وغال، ومناخها النفسي يخيم عليه التوجع والتفجع والضيق والكآبة"[4]، لكن **المودن** يرى بأن هذه الرواية لم تعبر عن الحزن والألم بقدر ما كانت تبحث عن حافز يدفع عنها خطر نسيان ذاكرة الأم، التي لا تضم مبادئنا وقيمنا فقط بل وإحساساتنا وإنسانيتنا أيضا، مشيرا إلى مصطلح "عمل

[1]– رث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، تر: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2006، ص: 269.

[2]– حسن المودن الرواية والتحليل النصي، ص: 36.

[3]– المصدر نفسه، ص: 33، 34.

[4]– المصدر نفسه، ص: 41.

الحداد"(**Travail de deuil**) وهو مصطلح لـ فرويد، ويعني به أن "يختار الراوي ممارسة عملا داخل النفس المتألمة لرفع ونسيان الألم والإحباط والاكتئاب"[1].

يواصل **المودن** دراسة هذه الرواية وفق عنصر الكتابة والحداد، محاولا تصنيفها ضمن هذا المفهوم على أساس أن موضوعها هو فقدان شخص عزيز وغال، لذلك يقترح تطوير هذه الدراسة "بإلقاء المزيد من الضوء على مفهوم عمل الحداد، أو ما يقترح محمد برادة تسميته: السلوان، موضحا أهمية هذا العمل في فهم كيفية اشتغال الكتابة الأدبية بنوعيها السردي والشعري باعتبارها أفضل وسيلة للتعبير عن المكبوتات النفسية وآلام الفراق والغياب، ويرى أن هذه الرواية تصنف ضمن ما يسمى بالتخييل الذاتي (**Autofication**) أو "الأتوبيوغرافيا" التي تجعل من الأم موضوعتها المركزية"[2].

لكن ما يمكن ملاحظته حول هذه الدراسة الخاصة بعنصر الكتابة والحداد أنه أعاد ما تم دراسته وذكره سابقا في عنصر الكتابة والألم ولم يأت بالجديد، ماعدا ذكره للمرأة التي أحبها الهادي "لالة ربيعة" وهي زوجة خاله، وبالتالي فقد شخصين عزيزين على قلبه هما: أمه "لالة الغالية "، وحبيبته "لالة ربيعة"، وكان من المفترض أن يجمعها في دراسة واحدة.

كما اختار في القسم الثاني بعض الروايات، ووضع أيضا لكل دراسة عنوانا خاصا بها تظهر على النحو التالي:

-**التحليل النفسي للأنا وبوليفونية المحكي** في رواية "الحي اللاتيني"2007 لـ سهيل إدريس.

-**المونولوج الداخلي** في "موسم الهجرة إلى الشمال" 1979 لـ الطيب صالح.

-**المونولوج المسرود** في روايات (الطيبون، الريح الشتوية 1997، برج السعود 1990) لـ مبارك ربيع.

-**محكي الأنشطة النفسية غير اللفظية المحكي النفسي** في "أخبار غربة المنيسي"لـ يوسف القعيد.

---

[1]- المصدر السابق، ص ن.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 46، 48.

-**الرواية روايات**، رواية "دم الوعول " 2005 نموذجا لـ محمد عز الدين التازي.

-**الانزياح النوعي** في روايات (مزون وردة الصحراء 2000، حجر على حجر 2003 رجيم الكلام 2006) لـ فوزية شويش السالم.

-**بلاغة الرواية العائلية**، رواية "المنبوذ" 2006 نموذجا لـ عبد الله زايد.

نختار نموذجا واحدا فحسب من هذه الدراسات للتمثيل وهو النموذج الأول الخاص بالتحليل النفسي للأنا في رواية "**الحي اللاتيني**"؛ حيث لاحظ **المودن** أن هذه الرواية تقوم على ثنائية الصراع بين الشرق والغرب أو بين الأنا والآخر، إلا أن الآخر "لا يمكن اختزاله في الغرب فقط فالآخر ليس عنصرا خارجيا أجنبيا فحسب، بل إن الآخر هو هذا الجزء اللامرئي منّا أيضا وبعبارة أخرى، الآخر هو هذه الأصوات الخفية التي تفكر وتحس وتتكلم في دواخلنا"[1]، لأن الرواية حملت العديد من الضمائر وتداخل الأجناس وتعدد الأصوات وتنافرها، فحصل التناوب بين المحكي الوقائعي والمونولوج الداخلي، بين المونولوج الداخلي والمحكي النفسي بين صوت الشخصية وصوت السارد، بين خطاب السارد ومذكرات ورسائل الشخصيات بين محكي بضمير الغائب ومحكي بضمير المتكلم ومحكي بضمير المخاطب[2].

يشير **المودن** إلى الصراع الداخلي النفسي الذي عاشه الفتى اللبناني؛ حين سافرت هذه الشخصية من عالمها الأصلي (بيروت) إلى عالم جديد (باريس) هذا العالم الذي يختلف تماما عن عالمه الأول ولقاءه بفتاة فرنسية "جانين" ووقوعه في حبها، فالشخصية هنا في "صراع داخلي مرير بين أنا تبحث عن عالم جديد رسمته في خيالها، وصار حقيقة وواقعا بعد الاستقرار في الحي اللاتيني، وهي تريد هذا العالم الجديد بديلا عن عالمها العائلي الأصلي، وبين أنا لا تريد أن تهرب من عالمها الأول، وتحس اتجاهه بالمسؤولية"[3]، ألا يقودنا هذا التحليل إلى طبيعة بنية النفس البشرية التي تتشكل من ثلاثة أنظمة ترتبط بكل الجوانب النفسية للإنسان التي حددها

[1]- المصدر السابق، ص: 148.

[2]- المصدر نفسه، ص: 162.

[3]- المصدر نفسه، ص: 147.

فرويد ضمن نظرية التحليل النفسي في: الهو، الأنا، الأنا الأعلى، ألا يمكن أن تكون الغرائز الموجودة في الطبيعة الإنسانية وهي: "تمثل عمليات نفسية جامعة معبرة عن مختلف رغبات ونزعات الإنسان"[1]، هي الموجه الأساسي للفتى اللبناني الذي وجد نفسه في صراعات كبيرة بين الهو أو القطب النزوي الدافعي في الشخصية الذي يحركه مبدأ اللذة، وبين الجانب الأخلاقي وعادات وتقاليد مجتمعه العربي الأصيل الذي يرفض مثل هذه النزوات "وهذا العار الذي جلبه على نفسه وأهله، حين جاءته رسالة من حبيبته جانين تخبره أنها ستصبح أما، وأن الجنين ثمرة حبهما، وهي تسأله ماذا سيفعل وما رأيه وموقفه"[2]، وبين صوت الأم الرافض لهذا الفعل غير السوي التي وصفته بالعار، فتعددت هذه الأصوات ، لكن صوتا واحدا فقط هو الحاضر هو "الصوت الداخلي " للفتى اللبناني ومحاولة اتخاذ قراره دون تأثيرات غيره ولاسيما أمه.

ركز **المودن** كثيرا في هذه الدراسات وغيرها على عنصر الكتابة ومدى أهميتها في الأعمال السردية، فوجدها لا تخرج عن دائرة العنف، الألم، الانتهاك، الانزياح، البحث، الرواية العائلية المحكي الشعري، المونولوج الداخلي، المحكى النفسي، رواية شعرية كما في روايات **فوزية شويش السالم**، حين جمعت بين السرد والشعر والعجائبية والرمز والأسطورة وغيرها، إلا أن بعض الدراسات لم تشغل من الحيز النصي سوى بضع صفحات فقط مثلما هو الحال مع رواية "**دم الوعول**" لـ **محمد عز الدين التازي**، التي لم تتجاوز 4 صفحات، وقد وردت في شكل تقديم ملخص عن الرواية، مشيرا إلى "أن النص الروائي لا يتألف من رواية واحدة حول الموضوع بل يقدم مجموعة من الروايات حول الموضوع الواحد: الرواية الأمنية، الرواية الإعلامية، الرواية العائلية، الرواية الشخصية"[3] دون أن يكون للتحليل النفسي حضورا.

ليصل إلى نتيجة مفادها أن النص الروائي لم يعد خاضعا كما في السابق لعوامل الاتساق والانسجام في الكتابة، بل أصبح نصا متعددا ومتناقضا لا يخضع لمبدأ الانتظام، كما لاحظ

[1]– فيصل عباس، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، ص: 359.

[2]– حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، ص: 161.

[3]– المصدر نفسه، ص: 195.

أن الكتابة أصبحت تشكل موضوعا مهما في حياة الإنسان عموما والمبدع خاصة لأنها بديل عن رغبة مفقودة، والتحدث عن هذه الموضوعات هي تنفيس ومقاومة داخلية للرغبات المكبوتة بلغة مسموعة لذات الكاتب والقارئ معا.

يتضح لنا مما سبق أن **حسن المودن** حاول استثمار مقولات نظرية التحليل النفسي الفرويدي في عمله، وتطبيقها على النصوص الروائية التي تناولها بالدرس والتحليل، دون المغالاة في الكشف عن أمراض الكتّاب لأن هدفه هو البحث في العلائق بين الكتابة واللاوعي بين الخطاب السردي الروائي والتحليل النفسي، وإفادته من الدراسات النصية المعاصرة ليجعل القراءة النفسية منفتحة على كل القراءات الأخرى كالأسلوبية والموضوعاتية... لدراسته النفسية ليكشف لنا هذا العمل عن مدى اجتهاده وجهده النقدي في محاولة فهمه هذا الخطاب النفسي لأنه استند على المسوغات النظرية والمنهجية التي وضعها أعلامه: **فرويد، شارل مورون، جان بيلمان نويل، جاك لاكان** وغيرهم، واعتماده على الكتب الأصلية التي أعانته في الاستيعاب المنهجي والوعي بجهازه الاصطلاحي، على الرغم من غياب بعض المصطلحات الأساسية في التحليل النفسي، كما أدرك العلاقة الوطيدة بين المبدع ونصه، على هذا الأساس انطلق من التحليل النفسي للنص للوصول إلى نفسية المبدع وسيرته الذاتية كما في رواية "**الخبز الحافي**" لـ **محمد شكري**.

وقد كان تركيزه أكثر على أطروحات **جان بيلمان نويل**، خاصة دراسته المسماة بـ" **التحليل النصي**"، وهي تدخل ضمن النقد النفسي التي تسمح بالانتقال من الاهتمام بمؤلف العمل الإبداعي إلى تركيز النظر على العمل الأدبي نفسه، وبالتالي حدث تحولا كبيرا في هذا المجال بالانتقال من لاوعي المؤلف إلى لاوعي النص إلى نفسية القارئ أيضا التي تلعب دورا كبيرا في عملية تأويل العمل الإبداعي وفهمه، كما استطاع بنظرة واعية لقضايا التحليل النفسي تقديم تصورات منهجية جديدة في تحليل هذا العدد الكبير من النصوص الروائية، وتحقيق توافقا وارتباطا بين الأدب والتحليل النفسي، وأن يلقى إجابة على أسئلته السابقة، إذا كان من الممكن أن نسقط مفهوما نفسانيا ما على نص ما، ولم تقف دراسته ضمن المجال النفسي عند هذا العمل

فحسب، بل كانت له دراسات أخرى على شكل مقالات ومداخلات من مثل: "**عقدة الأخوة أولى من عقدة أوديب**"[1]، درس فيها قصة يوسف عليه السلام ومقارنتها بعقدة أوديب، كما لا ننسى رسالته الجامعية المعنونة بـ"**لاوعي النص في روايات الطبيب صالح**" مراكش 2002.

أ3-إبراهيم فضل الله: الوعي المنهجي بالإجراء النقدي

يتبنى **إبراهيم فضل الله** المنهج النفسي في كتابه "**علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية**" باستثماره مقولات التحليل النفسي الفرويدي و**كارل يونغ**، وأطروحات **جان بيلمان نويل** بطريقة واضحة وواعية، معتمدا منهجية التبويب؛ حيث قسم عمله إلى ثلاثة أبواب، وكل باب يحوي على بعض الفصول، فتطرق في الباب الأول: إلى مبادئ التحليل النفسي الذي جاء في ثلاثة فصول تناول في الفصل الأول: أهم المبادئ التي قام عليها التحليل النفسي الفرويدي، وخص الفصل الثاني: لأهم مدارس التحليل النفسي: **أدلر، يونغ ، رانك أوتو، مارت روبير، جاك لاكان جان بيلمان نويل**، وبحث في الفصل الثالث عن العلاقة التي تربط علم النفس ببعض العلوم الأخرى ومنها علم الاجتماع، أما الباب الثاني، فكان حول التحليل النفسي الأدبي وعالجه في فصلين، تناول في الفصل الأول قضايا مدرسة التحليل النفسي الأدبي التي نظرت للأدب على أنه نتاج لاشعور كاتبه وجعل الفصل الثاني للتحليل النفسي الأدبي بامتلاك النص لاوعيا خاصا به، في حين خصص الباب الثالث لتطبيق مناهج مدارس التحليل النفسي الأدبي على بعض الأعمال الأدبية العربية حيث درس في الفصل الأول: تحليل النص على أساس اللاشعور، وحلل في الفصل الثاني بنية النص وفق منهج اللاشعور الجمعي، أما الفصل الثالث فلم يحصره بمنهج معين، بل مزج المدارس النفسية جميعها وقارب النص الأدبي وفقها.

أ3-1- المنهج:

اتخذ **فضل الله** من مختلف مدارس التحليل النفسي منهجا يراه ملائما لدراساته النفسية الأدبية بعدما خصص جانبا نظريا استعرض فيه أهم مرتكزات مدرسة التحليل النفسي، وفق اعتبارات مرتبطة ارتباطا وثيقا بـ **فرويد** ووقوفه على نظرية اللاوعي من خلال قضايا كثيرة

[1]- حسن المودن، عقدة الأخوة أولى من عقدة أوديب، مجلة بنين للدراسات الفكرية والثقافية، العدد10، مج3، 2014.

أهمها: التداعي الحر للأفكار، اللاشعور، تأويل الأحلام، عقدة أوديب، وسائر العقد النفسية الجهاز النفسي (الهو، الأنا، الأنا الأعلى)، أيضا نظرية الليبدو، الكبت والقمع، بالإضافة إلى وقوفه عند أهم مدارس التحليل النفسي التي تشعبت قضاياه بعد **فرويد** بظهور أسماء جديدة ولامعة من مثل: التحليل النفسي للفرد لـ **الفريد أدلر**، يهدف من خلاله إلى إبراز الشخصية ومدرسة علم نفس الأعماق لـ **كارل يونغ**، ومصطلحاته الشائعة* **(القناع، الظل، اللاوعي الجمعي...)**، ومدرسة **رانك أوتو** في كتابه "صدمة الميلاد" الذي وقف عند مظهرين هما: الخوف من الحياة والخوف من الموت، ومدرسة **مارت روبير**، فهذا التنوع والأخذ من مختلف مدارس التحليل النفسي، لأنه يرى أن هذه المدارس "اعتبرت أن نفسية المؤلف هي نقطة الارتكاز في عمله الإبداعي، وهذه النفسية تستدل عليها من خلال متابعة سيرته الذاتية، التي تعرفنا على الصدمات المؤلمة التي مرت في حياته، وكان لها تأثيرها في أدبه"[1].

أ3-2 طبيعة الممارسة النقدية:

يختار **فضل الله** بعض النصوص العربية الحديثة مجالا لدراسته النفسية الأدبية، معتقدا "أن الأعمال الإبداعية العربية لم تجد التحليل النفسي الكافي، بينما النصوص الأدبية العالمية قد أشبعت بحثا وتحليلا من قبل كبار المحللين"[2]، على هذا الأساس وقف عند بعض الأعمال الروائية العربية من بلدان مختلفة (لبنانية، مصرية، سورية...) واختار بعض النصوص التي تلاؤم في مضمونها التحليل النفسي ووضعها على مشرحة التحليل على حد اصطلاحه، فوقع اختياره على رواية " **الهجرة في ليل الرحيل**" الصادرة عام 1996 لـ عبد **المجيد زراقط** ورواية

---

* – **القناع:** هو امتلاك الإنسان الاستعدادات الكامنة لكي يكون له الدور الاجتماعي في مجتمعه، ومحاولة التوفيق بين هذا الدور والأنا لأن أي فشل يجعل الأنا تعيش صراعها النفسي الداخلي لوحدها.

–**الظل:** هي الحاجات الغريزية التي تلح علينا بهدف الإشباع فهي بمثابة الظل الذي يلاحقنا.

–**اللاوعي الجمعي:** هو مخزن الأجيال وخبرات الإنسانية لأن هناك ذكريات مشتركة ولغة رمزية تجمع بين كل الناس، تظهر في الأحلام أو في الرسوم عند البدائيين أو عند الأطفال. ينظر: إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص: 57، 58، 63، 64.

[1]– المصدر نفسه، ص: 111.

[2]– المصدر نفسه، ص: 12.

"**عشاق الأرض**" لـ **رامز حوراني** الصادر عام 1995؛ بهدف الكشف عن مجموعة من العقد النفسية الكامنة في اللاشعور وأولها "**عقدة الخصاء*** **العسكري**" التي وجدها في الرواية الأولى عند لاوعي الأستاذ قاسم، حين أدت الصدمات العسكرية المؤلمة التي تعرض لها الإنسان العربي منذ 1948، مرورا بالحرب 1967، وحرب 1982 إلى تثبيت عقدة الخصاء العسكري في اللاوعي لديه، وقد تسترت هذه العقدة في النص الروائي في آليات:** التكثيف **(Condensatıon)** والترميز **(Symbolisation)** والإزاحة **(Déplacement)** وغيرها، من خلال الحلم لأنه هو "الطريق الملكية إلى ما هو شعوري في الحياة النفسية"[1]، الذي وجد فيه هذا المناضل تنفيسا للتعبير عن هذا السلب، فحاول قاسم استرجاع هويته الرجولية، التي سلبها منه الاحتلال بقيامه بالهجوم العسكري استهدف به قوات المستعمر وقد نجح في ذلك.

في حين سيطرت على رواية "**عشاق الأرض**" **عقدة النرجسية الطفلية** من خلال "تضخيم الأشياء، وإضفاء المثالية عليها انسجاما مع عالم الطفولة الأولى المتسم بالمغالاة"[2]، ويرى أن هذه الرواية تحوي على الكثير من الأمثلة التي تدل على تضخيم شخصية "صابر" لاكتسابها مكانة متميزة في مجتمعه نتيجة أعماله البطولية النوعية التي يقوم بها واهتمامه بقضايا الناس ومساعدته لهم، إلى جانب امتلاكه ثقافة واسعة في مختلف العلوم والمعارف، فهذه الشخصية المتميزة بذاتها وعلمها وثقافتها جعلته في علاقات غرامية متنوعة، فهو لا يخرج من قصة حب إلا ليدخل غيرها، فمن **ندم** إلى **قبل** إلى **كاترين** إلى **ناهد** وصولا إلى **حياة**، إلى أن استشهد في أرض المعركة، وأنجبت حياة وطن.

---

*– عقدة الخصاء: تدل على الخوف اللاشعوري من فقدان الأعضاء التناسلية، عقابا على إتيان الفرد بعض الأفعال الجنسية المحرمة. ينظر: سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2000، ص: 143.

**– تظهر هذه الآليات في الحلم وتأخذ صورا ورموزا لغوية تعبر عن رغبات مكبوتة في اللاوعي، كأن يظهر التكثيف في اندماج أكثر من صورة أو فكرة، ورموز الإزاحة كخلع السن، أو قص الشعر...ومحاولة فك الرموز في الحلم وفهمها يساهم في الوصول إلى اللاوعي، وقد طبق فرويد هذه الآليات على أعمال بعض الشعراء من بينهم: غوته، شيلر..

[1]– سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ص: 591.

[2]– مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، ص: 43.

كما طبق عليها أيضا "**الرواية الأسرية**" باعتبار "الرواية تتكون، أول ما تتكون، على غرار أحلام اليقظة أي بين الحلم والواقع، الوهم والحقيقة، اللاشعور والشعور، الذاكرة الأولى والراهن... ويبلورها التعبير في نص هو حصيلة إعداد طويل يختفي وراء مسافات من الحجب الكثيفة منها الأسطورية الأسرية الأولى التي يستطيع التحليل النفسي وحده كشفها"[1]، وذلك بتحليله علاقة صابر بوالديه الذي ظن أنهما أبويه الحقيقيين، لكن تبين له أنه طفل لقيط بعدما كان الطفل المدلل، ما تسبب له عدم الإحساس بعاطفة النبوة تجاه فقدان والديه، وهذه العقدة النفسية تم إسقاطها على النساء والأرض (الوطن) لأن "النساء اللواتي تعرف إليهن وأحبهن هن وجه من وجوه الأم = الوطن"[2].

كما يختار **فضل الله** رواية أخرى هي "**حارة الشحاذين**" الصادرة عام 2000 لـ **حنا مينة** كنموذج لتطبيق عليها منهج التحليل النفسي الاجتماعي المرتبط باللاشعور الجمعي، وعلى الرغم من تصريحه في مقدمة الفصل الثاني، بأنه سيختار رواية واحدة فحسب للتحليل، إلا أننا نلاحظ في دراسته هذه قد وقع اختياره أيضا على روايتين لكنهما من الروايات الفلسطينية هما: رواية "**رجال في الشمس**" لـ **غسان كنفاني**، ورواية "**العشاق**" لـ **رشاد أبو شاور**، لاحتوائهما على القضايا النفسية الملائمة للمنهج، على هذا الأساس لم يركز كثيرا على الرواية الأولى بل جاءت دراسته لها بتقديم ملخص شامل عن الرواية التي "تعبر عن نمط العلاقات الاجتماعية القائمة على الصراع بين القوي والضعيف ويتمثل القوي في النص بالأب وبالدولة المنتدبة، وبالجيش المستعمر وبالقائد العسكري الفرنسي وبالمأمور... الخ، ويتمثل الضعيف بالابن وبأهل الحارة المحكومين من الجيش الفرنسي، وبالدولة السورية الواقعة تحت الانتداب، وبحمداش المطالب بحقوق الفقراء"[3] مفسرا أن علاقة هذه الحارة بالاستعمار الفرنسي هي شبيهة بعلاقة الرجل بالأنثى، فالمسيطر هنا هو فرنسا / الرجل، والمسيطر عليه هو حارة الشحاذين/المرأة.

---

[1]– إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي، ص: 147.

[2]– المصدر نفسه، ص: 153.

[3]– المصدر نفسه، ص: 162.

أما في الروايتين الفلسطينيتين فقد عمد إلى استخراج البنية الأساسية للنص، موضحا مدى ارتباط هذه البنية بالبنى المشكلة للنص والمرتبطة بمرجعها التاريخي الاجتماعي، مستخرجا أبرز الشخصيات التي صنعت أحداث النص من خلال مواقفها الاجتماعية والنفسية في رواية "رجال في الشمس"؛ لأن الفرد "لكي يبقى كائنا مقبولا اجتماعيا فإنه يوظف طاقاته وينظم قدراته لبناء شبكة علاقات تضمن له الفعالية والسواء والنجاح في حياته، وتؤمن له أيضا نغمية البقاء ضمن الحراك والتواصل الاجتماعي"[1]، وتتمثل هذه الشخصيات في العجوز الفلسطيني أبو نيس والشاب أسعد، والتلميذ مروان، وكان هدفهم هو الذهاب إلى الكويت من أجل الرزق الوفير، و"أبو خيرزان الذي سوف يقلهم إلى الكويت في وسيلة نقل هي عبارة عن خزان مياه فارغ في شاحنة (...) الذي فقد رجولته في حرب 1948، وكان قد خدم في الجيش البريطاني قبل عام 1948 أكثر من خمس سنوات، وحين ترك الجيش انظم إلى فرق المجاهدين"[2].

حلل **فضل الله** هذه الشخصيات تحليلا نفسيا اجتماعيا دقيقا موضحا رمز كل عنصر في الرواية، فمثلا هؤلاء الفلسطنيون الثلاثة هم يمثلون رمزا للشعب الفلسطيني وتمثل الشاحنة القضية الفلسطينية، وخزان المياه يمثل رحم الأم، أما السائق فهو يمثل القيادة الفلسطينية وهي قيادة فاشلة، لأن أبي خيرزان عاجزا جنسيا، وهذا العجز هو مرآة عاكسة للواقع السياسي الاجتماعي كما أن هذه القضية لازالت قائمة لحد الآن لم تنعم بالأمن والاستقرار بسبب "عجز القيادات العربية عن خوض المعارك الحقيقية والحروب من أجل إنقاذ فلسطين"[3] من العدو الصهيوني كما اعتمد **فضل الله** الإجراء نفسه في مقاربة رواية "**العشاق**" مستخرجا الشخصية المحورية التي قامت بالحدث وهي شخصية "**أبو خليل**" التي ناضلت وقاومت الفساد والاحتلال الصهيوني بشتى الطرق.

[1]– محمد طه حسين، سيكولوجية الشخصية، ص: 23، 24.

[2]– إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي، ص: 167.

[3]– المصدر نفسه، ص: 168.

أما دراسته الأخيرة فقد تمحورت حول تحليل النص على أساس المدارس النفسية مجتمعة باختياره رواية "**الحرب في بر مصر**" الصادرة عام 1991 لـ **يوسف القعيد** كنموذج للدراسة منطلقا من تحديد البنية الاجتماعية السياسية للرواية المتمثلة في: سكان الضهرية، عائلة الشاب الفلاح "مصري" الأرض، العمدة وهو ممثل السلطة، مما يعني"أن بنية المجتمع التي تدور فيه الأحداث هي بنية ريفية، وأفراد المجتمع هم الفلاحون ويحصلون على قوتهم من زراعة الأرض ويستميت هؤلاء الناس دفاعا عن الأرض، لأنها سبب المكانة الاجتماعية واحترام الآخرين إضافة إلى أنها المورد الرئيسي للعيش والعمل"[1]، واصفا شخصية العمدة المتسلطة من خلال التزوير الغش، القهر، الخضوع لأوامره، الذل...على سكان الضهرية، وهذا ما ذهب إليه **إيغور كون** في دراسة له حول الشخصية السلطوية في كتابه: "وعي الذات: دراسة حول تطور الشخصية، إلى أن السلطويين يتسمون بالسمات والأخلاقيات التالية: الخضوع السلطوي للآخر الأقوى، العدوانية التشكيك، تحقير الناس، الموقف السلبي تجاه العواطف، التفكير أحادي الاتجاه، الصلابة التخريب والتفاهة، السعي إلى الإقلال من مكانة الناس وغيرها"[2]، بالإضافة إلى عقده النفسية وعجزه الجنسي، وعلاقته بنسائه الثلاثة كلها أوجه من وجوه السلطة، وابنه الدلوعة الذي يرمز إلى الشاب الفاسد.

إن الوعي النظري الذي امتلكه **إبراهيم فضل الله** ساعده كثيرا على مقاربة هذه النصوص الروائية وفق رؤية منهجية خاصة، وبنظرة شاملة لمدارس التحليل النفسي، منطلقا من المدرسة الفرويدية الى اللاوعي الجمعي ليونغ، إلى الجمع بين مختلف المدارس النفسية شارل مورون جاك لاكان، جان بيلمان نويل، والوقوف على البنيات الأساسية المشكلة للنص وعوالمه الداخلية "وهذا الإجراء يسمح بالتأكيد بإقامة نقد يحاور النصوص من منطلقات تتضمنها نظريات شعرية السرد عموما، دون تحديد لإجراء منهجي أو نظرية بعينها"[3]، لأن هذه الدراسة النفسية ارتبطت

[1]– المصدر السابق، ص: 182.

[2]– محمد طه حسين، سيكولوجية الشخصية، ص: 29.

[3]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد، ص: 174.

بمناهج نقدية أخرى كالألسنية والجمالية، واللغوية، والأسلوبية والبنيوية وغيرها على أساس "أن مجال التفاعل مع المناهج، أمر ضروري ووسيلة نقدية لا يمكن تجاهلها أو إغفالها"[1].

كما أن استيعابه هذه النظريات بكل مقولاتها وآلياتها جعلت رؤيته النقدية واضحة حين تمكّن من إسقاطها على هذه النصوص الروائية، كعقدة أوديب، عقدة الخصاء، النرجسية، اللاوعي الجمعي، الرواية الأسرية، وتحليلها بطريقة فنية سردية ذات أبعاد نفسية اجتماعية، وقد كانت منهجيته علمية دقيقة حين حرص على وضع هذه المقولات ضمن السياق العام للروايات بالإضافة إلى وضع المصطلحات وشرحها بدقة باستعانته بالكتب الأصلية والمترجمة "كي لا تبقى هذه المصطلحات النفسية أحاجي مغلقة على دارسي الأدب"[2].

ب-في الحكاية:

ب1-جان نعوم طنوس والتطعيم المنهجي:

يندرج كتاب "**التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية**" الصادر عام **2005**، ضمن الدراسات النفسية العربية التي اهتمت بشكل من الأشكال السردية تمثل في الحكاية الشعبية؛ حيث يضم هذا الكتاب تمهيد ومجموعة من دراسات مختلفة لحكايات الأطفال الشعبية جاءت على شكل عناصر، لينهي دراسته بنظرة عامة حول هذه الحكايات والهدف منها، ولم يخضع هذا التقسيم لمنهجية الفصول أو الأبواب، على الرغم من تصريحه بأن دراسته لهذه الحكايات كانت في شكل فصول، وهذا القول يوضح ذلك" فكنت أكتب الفصل في تحليل إحدى الحكايات وأتركه جانبا إلى أن يتسنى لي الوقت فأكتب فصلا آخر، وهكذا"[3].

إن عدم اهتمام **طنوس** بالبناء التنظيمي الداخلي للكتاب وتغييبه للخاتمة، ربما يعود سببه إلى أن هذه الدراسات كتبت في فترات متفاوتة كما يحيل القول السابق إلى ذلك، فحاول استكمال أجزاء عمله وجمعها ومن ثم نشرها دون التركيز على هذا النظام، فغايته هو الاشتغال على هذا

[1]- المرجع السابق، ص ن.

[2]- إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي، ص: 21.

[3]- جان نعوم طنوس، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، دار المنهل اللبناني، لبنان، ط1، 2005، ص: 08.

المنهج وتوضيح ممارسته التطبيقية للقارئ، على أساس أن هذا النوع من الدرس السيكولوجي نادر في الدراسات النقدية وتفتقر إليه المكتبة العربية.

لم يحدد **طنوس** أهدافه المعرفية من دراسته، بل نستشفها من خلال بعض المؤشرات التي تدل عليها كقوله مثلا: "وفي هذا الوقت حيث ينشط دعاة التراث الشعبي، ويتوهم بعضهم أن بوسعهم إحياءه، تبرز لنا "حكايات لبنانية" لكرم البستاني نموذجا للأدب الشعبي الرفيع الذي لا يقل روعة عن حكايات الأطفال الأوربية (...) علينا أن نحتفل بالعناصر الحية في التراث الشعبي، وأهمها حكايات الأطفال التي تدلنا على جمال فني ومعرفي بامتياز"[1]؛ يحيل هذا القول إلى الإشادة بمكانة التراث الشعبي في حياة الإنسان، لأنه جزء لا يتجزأ منه ولا يمكن التخلي عنه أو نسيانه وتركيزه على حكايات الأطفال الشعبية بالتحديد للكشف عن تلك الأزمات النفسية الداخلية التي تصيب الإنسان في بعض مراحل حياته لاسيما مرحلة الطفولة والمراهقة، فيرى أن هذه الحكايات هي "نوع من العلاج النفسي وفن من فنون الإستتارة الداخلية، فالطفل، أو المراهق قد لا يرى مشكلته بوضوح، فتأتي الحكاية وتبهره بواقعه وتقدم له حلا لمآزمه الداخلية أو لصعوباته الخارجية".[2]

كما يشير في سياق آخر عن هدفه المعرفي النقدي وسبب اختياره التحليل النفسي، كون هذا الأخير لا يمكن النظر إليه على أنه الجانب السلبي المظلم في حياة الإنسان؛ لأنه "يدلنا على طريق السلام الداخلي، فلا يجب أن يرهبنا خصوصا متى أحسن استخدامه، نعم، لقد دلّتنا الخبرة على أن القارئ يشمئز من تحليل يقول له إن البطل قتل أباه وتزوج أمه، ولكنه سيجد هنا نوعا آخر يتفق مع قناعاته، وفي الوقت نفسه يسعى إلى تطويرها"[3].

[1]– المصدر السابق، ص: 08.

[2]– المصدر نفسه، ص: 07.

[3]– المصدر نفسه، ص: 08، 09.

ب1-1 المنهج:

كشف **طنوس** عن توجه المنهجي حين أكد أن عنوان كتابه يفصح عن مساره النقدي، لكنه لم يحدد النظرية التي استثمر مقولاتها؛ "لأن هذا المنهج لا يقتصر على تيار دون آخر، فقد أفاد من التيارات المتضاربة أحيانا في التحليل النفسي، وحاول أن يطعمها بثقافة متنوعة تغني البحث وتزيده رواء"[1]، لكن هل استطاع الناقد الالتزام بهذا الرأي في ممارسته التطبيقية؟ أو إن دراساته لم تخرج عن عقدة أوديب وعقدة أورست وغيرها من الأمراض النفسية التي تصيب شخصية البطل؟ هذا ما سنعرفه من خلال وقوفنا عند طبيعة ممارسته النقدية.

وقد استند في خلفياته المعرفية على جملة من المراجع الغربية والعربية والمترجمة التي ساهمت في بناء تصوره المنهجي تم تثبيتها في آخر الكتاب، واحتلت المراجع المترجمة الصدارة من خلال تركيزه على مؤلفات **فرويد** من مثل: كتاب "تفسير الأحلام"، "الطوطم والحرام" "محاضرات جديدة في التحليل النفسي"، "الحياة الجنسية" المترجمة من قبل جورج طرابيشي وكتب **كارل يونغ:** ككتاب "النفس الخافية" ترجمة سامي علام، وكتاب "علم النفس التحليلي" ترجمة نهاد خياطة، وكتاب "جدلية الأنا واللاوعي"، ترجمة نبيل محسن وغيرها، وكتب **فروم إريك** ككتاب "فرويد وبوذا- التحليل النفسي وبوذية زن"، ترجمة ثائر ديب، وكتاب "ما وراء الأوهام" ترجمة صلاح حاتم وغيرها، وكتابان **لألفرد أدلر** هما: "سيكولوجيتك في الحياة كيف تحياها"، ترجمة عبد العلي الجسماني، وكتاب "معنى الحياة"، ترجمة محمود هاشم الوردني وغيرهم.

ب1-2-طبيعة الممارسة النقدية:

حلل **طنوس** من الوجهة النفسية العديد من حكايات الأطفال الشعبية ذات البيئة اللبنانية وصل عددها إلى 21 حكاية شعبية متنوعة الموضوعات والغايات، سنحاول إلقاء الضوء على البعض منها لمعرفة كيفية مقاربته للحكايات الشعبية مقاربة نفسية، ومدى حسن استخدامه للمنهج كما دعا القارئ إلى ذلك في تمهيد كتابه، بنزع عنه فكرة قتل الأب والزواج من الأم أو لا؟

[1]- المصدر السابق، ص: 08.

إن المتأمل للعناوين التي وضعها **طنوس** للحكايات يلاحظ بأنها تحمل في دلالتها طابعا ايجابيا، وتبعث في نفسية القارئ نوعا من الراحة والاطمئنان من خلال النهاية السعيدة التي تصل إليها كل حكاية، بعد ذلك الصراع الطويل بين الخير والشر والمعاناة الشديدة للشخصية الخيرة لتنتصر في الأخير ويعلو صوت الحق على الباطل، وهذه بعض الأمثلة التي انتقاها من الموروث الشعبي اللبناني تأخذ صورا نفسية مختلفة:

-من الاضطهاد الأسري إلى الوعي والسعادة في حكاية "**لمس أميرة بيروت**".

-حكاية النضج والتحرر من الماضي الأوديبي في حكاية "**تريا بنت الغول والكلبة السوداء**".

-فن التخلص من المآزم الأوديبية في حكاية "**الأمير حطاب**".

-التحرر من خشية الجنس الآخر في حكاية "**الليمونات الثلاث**".

-الانتقال من الضعف إلى القوة في حكاية "**الست بدور**".

-رحلة العذاب والاستنارة في حكاية "**عقاب الظلم وثواب الفضيلة**".

سنختار بعض الأمثلة التي حللها **طنوس** وفق التحليل النفسي لاستكشاف دلالتها النفسية ومدى تأثيرها على حياة الإنسان، كالحكاية الأولى التي استعرض فيها صفات البطلة لمس المتميزة "بالمثالية الرفيعة التي تتجلى في حب العلوم والأدب كما تتجلى في تتميم واجباتها الدينية والجسدية على السواء.بعبارة أخرى، أن مثالية لمس تدفعها إلى طلب الكمال في أبعاد الإنسان الجوهرية الثلاثة: الروح والعقل والجسد"[1]، إلا أنها في المقابل تعيش كل أنواع الاضطهاد من قبل أبيها، بعدما تزوج فتاة شريرة تدعى سلوى مثلت صورة الإنسان المعقد المزدوج الشخصية الذي يصطنع الأفعال الخيرة لينال رضا الناس ويحقق أهدافه.

يكتشف **طنوس** أن شخصية سلوى تعاني من مركب النقص على حد اصطلاح **ألفرد أدلر** الذي دفعها لابتكار أساليب شيطانية للتخلص من ابنة الملك؛ حين جعلته يصدق الخبر الكاذب أن لمس طلبت "من الرعيان قطع يد كل شاة أو عنزة وبقرة، ويرسلوا جميع ما يقطعونه إلى

[1]- جان نعوم طنوس، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، ص: 12.

القصر لأن الأمير يريد أن يضع منه طعاما شهيا (...) وعراقيب المهرة الشقراء التي يحبها الأمير حبا جما"[1]، فتوظيفه هذا المصطلح بدقة جعله يصور لنا هذه الشخصية المريضة المضطربة نفسيا من ناحية، ومدى سيطرتها على عقل الملك من ناحية أخرى، وأيضا شخصية الملك غير المتزنة المنفعلة، غير العادلة حين قرر قطع يدي ابنته لمس وطردها من قصره دون الاستماع إليها.

يرى **طنوس** أن العقاب القاسي الذي أصدره الأب في حق ابنته البريئة لم يدفعها لتكون صورة ثانية لزوجة أبيها، بل كانت فتاة صامدة، صبورة، تكثر من الدعاء والصلاة، لترحل لمس إلى مغارة وتلتقي بالغزالة وتشرب حليبها، ثم تلتقي بأمير طرابلس ويشفق على حالها ويعجب بجمالها وعقلها وذكاءها فيتزوجها وينجب منها طفلين، ولا تزال مكائد سلوى مستمرة إلى أن يكشف أمرها وعقدها النفسية ويتم قطع رأسها بأمر من زوجها الملك، ليوضح أن هذا السياق الحكائي ما هو إلا حالة الهوام الطفلي التي تعيشه هذه البطلة؛ لأن المؤلف في هذه الحكاية "لا يسرد حادثة واقعية حصلت بحرفيتها بقدر ما يتخذ منها رمزا يعبر عن أفكاره السيكولوجية والتربوية، لمس إذا تجسد فئة معينة من الفتيات، فلا هي قطعت يداها، ولا رضعت الحليب من ثدي الغزالة، مدار الأمر أن لمس انطوت على ذاتها، وعادت إلى الهوامات الطفيلية التي قد لا تعبر بصورة مطلقة عن نكوص خطير أو دائم"[2]، فهذه الإشارة إذن توضح الأزمة النفسية التي تعيشها لمس ومحاولة الهروب من واقعها باللجوء إلى الصدامات الطفيلية "لتحقق لها رغباتها وتعرضها عن نواقص الوجود الحقيقي"[3].

كما درس حكاية "**ثريا بنت الغول والكلبة السوداء**"، موضحا حكاية فتاة تدعى ثريا ومحاولتها التخلص من التبعية الأدويبية (الغول رمز الأب) من جهة، والتبعية الطفولية من جهة أخرى والاستنجاد بابن عمها لقتل الغول الذي وضعها في قصره ومنعها من الخروج، لكن يبدو

[1]– المصدر السابق، ص: 14.

[2]– المصدر نفسه، ص: 18.

[3]– فيصل عباس، الإنسان في التحليل النفسي الفرويدي، ص: 392.

أن التفسير النفسي لهذه الحكاية يحيلنا على حفاظ الناقد على فكرة الأسطورة اليونانية (عقدة أوديب)، بعدما ادّعى تجاوزها كونها أتعبت القارئ وأصبح يشمئز منها، لكن سرعان ما أوضح أن هذه "الحكاية اللبنانية لا تأتي على ذكر المحرّم لكنها تنص على أهمية التحرر من الماضي الأوديبي"[1]؛ لأن هذه الحكاية هدفها هو معالجة الحالة النفسية لثريا باستخدام الرموز لتغدو نهايتها سعيدة حين" عادت ثريا إلى أبويها الحقيقين، أي إنها اكتشفت صورتهما بعد إدراكها النضج ثم تزوجت ابن عمها، فتم بذلك التعرف على معنى الأبوة بعيدا عن التبعية والاستسلام كما تحققت معرفة الجنس الآخر التي تعادل سر الحياة الخصبة"[2]، غير أن هذا التفسير لا يطابق عقدة أوديب التي تكلم عنها **طنوس** بسبب عدم وجود أطراف المثلث الأوديبي (الأب الابن، الأم) وبالتالي تحليل الأزمة النفسية لهذه الشخصية يكون أقرب إلى عقدة ألكترا وتحليلاته المتناقضة أثناء شرحه دلالة الغول الذي يرمز للأب تارة، ولرحم الأم تارة أخرى يجعلنا نعتقد أن انجذاب الفتاة ثريا إلى الغول ما هو إلا نتيجة تعلقها الشديد بوالدها بوصفه الرجل الحنون الذي لا نظير له.

وبالإجراء نفسه كشف في حكاية "**الأمير خطاب**" عن المشاعر الأوديبية التي كانت تحملها شخصية مسعود تجاه أخيه حنا الأمير ذو الأخلاق الرفيعة، وقساوة أخيه مسعود له بسبب حقده وحسده على مكانته العظيمة في مجتمعه وحب الناس له، فيصور لنا معاناة هذا الأخ حنا وزوجته وابنه يوسف، بعدما أصيب الأمير أثناء وقوعه عن ظهر الحصان أدى إلى وفاته وتسلم أخوه (مسعود) الحكم بجبروته، لتنتهي هذه الحكاية الشعبية بعد صراع طويل بين العم مسعود ويوسف ابن أخيه بنهاية سعيدة حين يتغلب الخير على الشر، وقد احتوت الحكاية على الكثير من الرموز تستدعي من الناقد تفكيكها وشرحها وتأويلها، كالبرج، الكهف، قص الشعر، حلاقة الذقن وغيرها، باستعانته بمقولات التحليل النفسي الفرويدي، حيث إن "البرج يرمز إلى الأنوثة

[1]– جان نعوم طنوس، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، ص: 33.

[2]– المصدر نفسه، ص: 34.

(...) والكهف رمز أنثوي وجنسي بامتياز(.....) وأن قص الشعر وحلاقة الذقن يرمزان، كما في أدبيات التحليل النفسي إلى الخصاء الأوديبي"[1].

لقد اهتم **طنوس** بمقاربة هذه الحكايات وغيرها وفق المنهج النفسي وتفكيك رموزها ودلالتها ضمن سياقات نفسية عديدة، كما تجلت عقدة أوديب في معظم هذه الحكايات لكن بصور مختلفة وبمعان مغايرة للمعنى الأصلي التي تحملها هذه العقدة، ووظف العديد من المصطلحات النفسية توظيفا دقيقا، وهذا دليل على وعيه النظري بالمنهج واستيعابه الجيد لأدواته الإجرائية، وتطعيم مقاربته النفسية بثقافته المتنوعة لإثراء عمله النقدي من خلال استعانته ببعض الحكايات الأوربية كحكاية "الضفدع والأميرة" لدراسة هذه الحكايات الشعبية المشابهة لها، وبما أنه كان مدركا أن هذه القراءات النفسية تحتاج الاستناد إلى بعض المقولات الفلسفية، نجده يوظف بعض أقوال الفيلسوف **نيتشه** المأخوذة من مؤلفاته: "**أصل الأخلاق وفصلها**"، "**هكذا تكلم زرادشت**" "**أفول الأصنام**"، وتثبيتها في هوامش دراسته كما في الصفحات التالية: (26، 152، 153 165 23..)، بالإضافة إلى توظيفه بعض أفكار **هرمس**، والشاعر الألماني **هولدرين** وغيرهم.

لكن اللافت للنظر في هذه الدراسة هو انعدام المصطلحات الأجنبية المقابلة للمصطلحات النفسية العربية على الرغم من استفادته من الكتب الغربية، كما أنه لم يبسط مفاهيم بعض المصطلحات من مثل: النقص، الهوامات الطفيلية، التصعيد السامي....ولم يحدد أصولها النظرية معتقدا أن القارئ على وعي تام بهذه المصطلحات النفسية، لذلك لم يركز على الجانب النظري والتأصيلي لها، لكن مع ذلك يمكن فهمها من خلال وضعه لها في سياقات مناسبة تحيل إلى دلالتها وتبسط مفاهيمها.

يبقي الهدف من دراسته كما نعتقد، هو محاولة الإتيان بالجديد من خلال إسقاط آليات التحليل النفسي على حكايات الأطفال الشعبية بوصفها حكايات هادفة ومرشدة، كما أن هذا النوع من السرد يظل مغيّبا ومهمّشا من الدراسات النقدية العربية، وأن البحث فيه لم يشغل اهتمام النقاد، لأن جنس الرواية هيمن على جميع الدراسات باعتبارها الأنسب لطبيعة العصر، فهذا

[1]– المصدر السابق، ص: 67، 68.

الميل الواضح للناقد نحو حكايات الأطفال الشعبية يبدو أنه مصحوب بوعي منهجي لأهمية هذا التوجه النقدي، كون هذه الحكايات "تخطت معنى التسلية العابرة أو الإمتاع الطفولي"[1]، إلى محاولة فهم طبيعة النفس البشرية وما تخفيه من دلالات عميقة المليئة بالمشاعر الأوديبية المتضاربة لإحداث ذلك التوازن بين العالم الواقعي والعالم الخيالي.

ج-في القصة القصيرة:

ج1-سنان عبد العزيز النفطجي وتعددية الإجراء النقدي:

يمثل كتاب "**القصة القصيرة عند جليل القيسي، دراسة نفسية وفنية**" الصادر عام **2012** واحدا من الدراسات النفسية العربية التي حاولت تبني أطروحات التحليل النفسي الفرويدي وبعض مقولات تلاميذه **كارل يونغ، ألفريد أدلر** في ممارستهم التطبيقية، وللحفاظ على البناء الداخلي للكتاب قام بتقسيمه إلى مقدمة، تمهيد نظري وثلاثة فصول تطبيقية، وخاتمة مع تثبيت لقائمة المصادر والمراجع في آخره، جاعلا التمهيد النظري كخطوة أساسية في تقديم بعض المفاهيم المحددة للقصة القصيرة، مستوقفا عند جذور هذا الفن في التراث العربي عموما والعراقي على وجه الخصوص في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين وما شهدته من حروب ونكبات مست جميع المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية وغيرها، أثرت على نفسية الفرد لاسيما الطبقة المثقفة، فبرزت الفنون القصصية "تبرتها الانتقادية للواقع وساعد على اشتدادها تأثرها لاحقا بالأعمال القصصية الروسية والفرنسية حيث الاتجاه الواقعي الذي وجد فيه المبدعون الأوائل منذ بدايات هذا القرن منهجا عاما في الإبداع الأدبي"[2]، ووقوفه عند ثورة تموز 1958 التي كان لها الأثر الكبير في تطور فن القصة القصيرة في العراق، لأنها تصور معاناة الشعب على جميع الأصعدة، فظهرت كبديل للتنفيس عن تلك الآلام التي صورت بأشكال مختلفة من

[1]- المصدر السابق، ص:07.

[2]- سنان عبد العزيز النفطجي، القصة القصيرة عند جليل القيسي، دراسة نفسية وفنية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012، ص: 17.

الاستلاب، القهر، والظلم وغيرها، وقد كتبت بأساليب فنية وتقنيات جديدة" جعلت القصة العراقية تحقق تفوقا على نفسها، وتقف في مصاف الكتابات القصصية العربية المتقدمة"[1].

ج1-1-المنهج:

يفصح الباحث عن تصوره المنهجي حين صرح في مقدمة كتابه قائلا:"وهذا يدعونا إلى الدراسة النفسية للقصص ومنتجها على وفق رؤية خاصة شاملة تحتوي تلك النظريات لتصنيف تصورا جديدا يتفق وخصوصية القاص وبيئته ويقترب ذلك من تصور يونغ"[2]، فهذا القول يعكس إستراتيجية الباحث في التعامل مع المنهج ضمن رؤيته الخاصة وباستثماره مقولات المنهج النفسي ومراعاته لخصوصية الكاتب والظروف المحيطة به، وكأنه بهذا التصريح يشير إلى أن دراسته سترتكز على تحليل شخصية القاص أكثر من أعماله القصصية، مما يجعل عمله موجها نحو التحليل النفسي أكثر من النقد الأدبي النفسي، وهذا ما سيكشفه لنا طبيعة الإجراء النقدي لاحقا.

ج1-2- طبيعة الممارسة النقدية:

حدد الباحث طبيعة المتن الذي يشتغل عليه ويكون منسجما وتصوره المنهجي، حين وقع اختياره على مجموعة قصصية تنتمي إلى البيئة العراقية للقاص العراقي جليل القيسي، التي رآها نموذجا مناسبا للتحليل النفسي والكشف عن الجوانب النفسية المتعلقة بشخصية البطل، ويرجع سبب اختياره لها إلى "أسباب موضوعية تتوافر في نصه، فهذه القصص تظهر الإنسان في محيط غريب وشعور حاد بالمعاناة، فضلا عن ذلك يبدو تأثير التيار الأدبي العربي (السيكولوجي) ولاسيما أعمال دستويفسكي وكافكا في رؤى القاص"[3]، وتتمثل هذه القصص في: "**صهيل المارة حول العالم**"، "**زليخة البعد يقترب**"، "**في زورق واحد**"، " **من الغربة حتى وعي الغربة**"،" **تلال الملح**" **وغيرها**، معالجا فكرة البطل وقضية الانتماء، حين خصص مدخلا للفصل

[1]- المصدر السابق، ص: 20.

[2]- المصدر نفسه، ص: 14.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

الأول مشيرا إلى هذه الفكرة، وكيف شغل موضوعها اهتمام العديد من الدارسين الغربيين "واتخذت أبعاده المتشابكة بسبب أوضاعهم الخاصة القائمة على قيم السوق والمادة وعلى الصراع بين الفرد وصاحب العمل أي بين المستغَل والمستغِل، وكانت لتداعيات الحروب ولاسيما الحربان العالميتان بين الأعوام 1914-1945 أثرها الواضح على البناء الفكري للإنسان هناك"[1]، لكن هذه الفكرة لم تقتصر على الغرب فحسب، بل مست كل الشعوب على حد سواء لأن البطل المنتمي هو بطل إشكالي على حد اصطلاح **جورج لوكاتش**، وهدفه هو مواجهة تلك الصراعات والتناقضات الحاصلة في مجتمعه، ساعيا إلى إحداث تغيير جذري في محيطه، وكما يرى الناقد أن هذا الوضع الاجتماعي المتأزم هو "الذي أدى إلى شيوع التمرد والاغتراب في عقول هؤلاء المفكرين والقصاصين من أمثال : **جان بول سارتر، ألبير كامو، صمويل بكيت، فرانس كافكا**"[2]، موضحا ثلاثة أشكال من الأزمات النفسية والفكرية لأعمالهم الأدبية هي: المنتمي، اللامنتمي والمتمرد.

أراد الباحث تفسير الجوانب النفسية للبطل بإرجاعها إلى الظروف الاجتماعية المحيطة به التي كانت سببا في تأزم حالته النفسية وشعوره بالتوتر المستمر نتيجة حالات الصراع والثورات التي عرفتها الشعوب، فالبطل الإشكالي في قصص جليل القيسي يعيش معاناة حقيقية بسبب "الحروب الذي يتوقف عليها مصير الإنسان بعد تراجع العقل وانزياحه والموت، كنتيجة حتمية للاستنزاف المستمر الذي يتعرض له البطل"[3]، وبالتالي ربط الباحث التحليل النفسي بالتحليل الاجتماعي لفهم صلب هذه الأعمال القصصية، فوجد أن ما يميز قصص "**صهيل المارة حول العالم**" و"**زليخة البعد يقترب**" و" **في زورق واحد**" هو الاهتمام الشديد للقاص "بالواقع الداخلي للفرد الذي يُقْذف في عالم لا قِبَل له، بمجاراته فكرا وعملا وهو قريب عن رؤية الوجود بين الغربيين عن الإنسان المقذوف به في عالم غريب وعبثي وقاسي"[4]، ويرى أن هذا العالم الغريب

[1]- المصدر السابق، ص: 30.

[2]- المصدر نفسه، ص: 31

[3]- المصدر نفسه، ص: 37.

[4]- سنان عبد العزيز النفطجي، القصة القصيرة عند جليل القيسي، ص: 35.

الذي تعيشه شخصيات القصص هو ما جعلها تعيش حالة قلق مستمر تطرح العديد من التساؤلات حول الوجود الإنساني في عالم يسوده العنف والاضطهاد ومحاولة سلب حرية الفرد بممارسة كل وسائل التعذيب والقهر وانعدام القيم الإنسانية من الرحمة والحب والإحساس بالآخر،" أدت إلى شعور البطل أنه أمام مأزق يخص وجوده والجماعة البشرية معا، فكان هذا البطل أمام خيار بين نقيضين أبديين: إما الحرية الإنسانية أو العبودية"[1].

لم يعط الباحث أهمية كبيرة للتحليل النفسي أثناء دراسته هذا العنصر حيث تبنى الأسلوب التحليلي الذي يركز على التفاصيل الدقيقة للموضوعات أكثر من الممارسة الفعلية للآليات الإجرائية للمنهج، وهذا ما جعل عمله يفتقر إلى الرؤية المنهجية الصحيحة في تبنيه هذه النظريات النفسية، كما أن هذه الدراسة كانت أقرب إلى التحليل السوسيولوجي والبعد الأيديولوجي من التحليل النفسي لغياب شبه كلي للمصطلحات النفسية، فكان توظيفه لا يقتصر على المصطلحات المتداولة في حياتنا اليومية من مثل: الكرة، الانتقام، الاضطهاد، سلب الحرية العجز، الرفض، الخوف وغيرها، ويعود سبب هذا القصور في المنهج إلى عدم إفادته من الكتب الأصلية، وحصرها على بعض الدراسات والمعاجم فحسب.

وبالرؤية المنهجية نفسها أراد دراسة قصة "**الطيور المهاجرة غربا..تأخرت**"، مستفتحا إياها بملخص لهذه القصة يوضح فيها أن بطل القصة وهو الراوي حاول مواجهة العدو الصهيوني الذي دخل الأراضي الفلسطينية، بغية الحصول عليها بالقوة واستلاب حرية شعبها والسيطرة على ثرواتها وممتلكاتها، فتأزمت الأوضاع وأصبح الشعب الفلسطيني يعيش المأساة، ويصاب البطل بإحباط نفسي، لكن هذا لم يمنعه من رفع راية الأمل ومواجهة هذا العدو والتصدي له بكل الطرق، لأنه البطل المنتمي الذي لا يستطيع التخلي عن قضيته على الرغم من الاستلاب الذي يعيشه من ناحية وإحساسه بالاغتراب من ناحية أخرى[2].

[1]– المصدر السابق، ص: 38.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 41.

يرى الباحث أن هذه المجموعة القصصية تعبر عن آلام القاص ومعاناته من الواقع الذي يسوده الظلم والاستعباد، لاسيما في قصة "**ومضات في أقاليم اللاوعي**"، التي "تعبر بصورة غير مباشرة عن إحباط داخلي كبير تجاه محور القهر والعجز وبدلا من أن يدفعه إلى اليأس والقنوط نجده يسعى إلى تفريغ تلك الآمال الكبيرة المكبوتة على شكل نتاج قصصي"[1]، ويقع البطل بين إشكاليتي الاستلاب والاغتراب وأن هذه الأخيرة كظاهرة نفسية "اتخذت صورا عدة متداخلة مع ظاهرة الاستلاب كالاغتراب عن العمل والاغتراب الاقتصادي والاجتماعي وغيرها"[2]، كما سجل بعض المظاهر في قصص القيسي بثيمات مختلفة تمثلت في:[3]

-إن معظم أبطال الفيسي تفردوا بميزة النجومية والقيادية، وبالتالي لم يتعرضوا للاغتراب لكنهم تعرضوا لبعض مظاهر الاستلاب كما في قصة "زليخة البعد يقترب"

-أن البطل يعيش في مجتمع تقوده أيديولوجيات متقاربة وقيم مشتركة رافضة للمؤثرات الخارجية وبالتالي فإن الجميع معرض للاستلاب أكثر من الاغتراب لأنهم لم يتخلوا عن واقعهم، وحاول البطل الدفاع عن هذه القيم حتى ولو فشل في ذلك كما في قصتي "معسكر الاعتقال الصحراوي" و" في زورق واحد".

-ظهور الاغتراب في المجتمعات المنطوية التي تسود فيها القيم المادية المتجذرة، أما في قصص القيسي فإن البطل فيها ينطلق من مجتمع له خصوصية مختلفة كما في قصة "الطيور المهاجرة غربا...تأخرت".

-اغتراب المثقف عن مجتمعه كما هو الحال مع قصة "في زورق واحد" والانتقال من المكان الأصلي إلى مكان آخر يجعل الإنسان يحس بغربته.

يبدو أن الممارسة الفعلية لآليات التحليل النفسي برزت أكثر حين كشف الباحث عن بعض الدوافع الغريزية لأبطال القيسي التي تمظهرت في نوعين هما: الكبت والسادية، التي تحمل

---

[1]- المصدر السابق، ص:61.

[2]- المصدر نفسه، ص: 89.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 90.

دلالات اجتماعية ونفسية انعكست على حياتهم وممارستهم العاطفية ،"فالكبت الذي استلب أبطال القاص حرية الحركة والفكرة عن الجنس"[1]، جعل ممارستهم إما رومانسية بحساسية مفرطة تجاه الآخر (المرأة) أو الممارسة المشوبة بالعلل النفسية المختلفة من سادية وفوبيا وغيرها، لأن "الرغبة المكبوتة تواصل وجودها في اللاوعي، وهي تترقب فرصة لتتظاهر، وسرعان ما تعاود ظهورها إلى حيز النور، ولكن في ثوب تنكري يتعذر معه تعرجفها؛ وبعبارة أخرى، إن الفكرة المكبوتة يتم استبدالها في الوعي بفكرة أخرى تكون لها بمثابة بديل أو وكيل، وبها تعود إلى الارتباط جميع الانطباعات المزعجة التي يكون الشخص قد تصور أنه نحّاها جانبا بواسطة الكبت"[2]، ويعطي مثالا على ذلك من قصة "**سمكة طرية**" هذه السمكة التي ترمز للمرأة مارست الفعل الجنسي مع كلب لها،" فتتقمص المرأة جسد السمكة في اللاوعي المذكر ويتقمص الرجل جسد الكلب في اللاوعي المؤنث فيحدث نوع من المعادلة بين مفهوم الذكورة والأنوثة"[3].

في حين لاحظ أن الحاجة الجنسية المكبوتة قد تسلك طريقا معاديا من الكبت إلى التمرد والانتقام من الجنس الذكوري كما في قصة "**حتى القطط**" "كتعبير قصصي عن الجنس المشوب بالسادية القائمة على التلذذ الممزوج بالقسوة، عندما تكون بطلتها واقعة تحت سيطرة صراع داخلي بسبب قبح جسدها وازدراء الرجال لها"[4]، مشيرا إلى استخدام القاص الحيوان كرمز يحيل به إلى العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، وبروز هذه الأخيرة في قصص القيسي "كطابع السخرية القدرية في الوجود البشري حيث التناقض الصارخ بالحاجة الجنسية في واقع مهدد بالموت والفناء، فأبطال قصصه تعاني من المداخلات الجنسية بحيث تحولهم إلى أناس مضطربين"[5]، وهذا الاضطراب سيحول الإنسان السوي إلى إنسان مريض، لأن هذا الوضع الاجتماعي الذي تعيشه هذه الشخصيات يجعلها في كبت دائم للحاجة الجنسية لتغدو هذه الحاجة

[1]– المصدر السابق، ص: 95.

[2]– فيصل عباس، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، ص: 198.

[3]– سنان عبد العزيز النفطجي، القصة القصيرة عند جليل القيسي، ص: 97.

[4]– المصدر نفسه، ص: 98.

[5]– المصدر نفسه، ص: 99.

مأساوية ما لم يستطع الفرد تحقيقها، لذلك "إذا كان الإنسان السوي قادرا على قمع نزوعاته يكون العصابي في وضعية صعبة يستحيل فيها عليه أن يحقق فعليا ذلك الهدف الملزم اجتماعيا وثقافيا"[1]، وهي النقطة التي لم ينتبه إليها الباحث في أن بعض شخصيات أبطال القيسي تعاني من حالات العصاب التي جعلت سلوكاتهم مضطربة.

كما تكلم عن النتاج القصصي ومراحل نضوجه التي حددها هلموتز في: التشبع، الاختيار التنوير، وتوجه المبدع نحو الحداثة والإفادة من التيارات الفكرية والنتاجات الأدبية الغربية كما فعل القيسي حين تأثر بكتابات **شكسبير وكافكا**، وسيطرت الرؤية المأساوية على مجموعاته القصصية وقدرته على التلوين والتنوع من خلال توظيفه للخيال الفنتازي والخيال الأسطوري المرتبطان بالمنطلق الحلمي[2]، وقد شرح هذا التوظيف شرحا مفصلا موضحا أن الخيال الفنتازي "هو وسيلة من وسائل القاص الفنية المتعددة للحصول على رؤية متعددة الأبعاد ومتكاملة"[3] مستدلا ببعض الأمثلة من قصة "صهيل المارة حول العالم" وحول اليد المطاردة للبطل التي تملك قوة خارقة في القدرة على الكلام "لتندمج بذلك الآلية الفيزياوية المتمثلة بالصوت مع القدرة الحركية السابقة المعهودة فيها"[4]، كما بين هدف القيسي من توظيفه الأسطورة التي قدمت بلغة الأنا (ذات القاص) وانتقالاته الزمكانية بين العالم الواقعي الحقيقي والعالم الأسطوري، ليخلص إلى أن توظيفه لها كان "كنوع من التعبير المتكيّف المنتج نتيجة شعوره بالقمع العاطفي الواقع عليه المتنقل بدوره إلى شخصياته القصصية وأبطاله فضلا عن إرهاصاته وشعوره بالضيق من انعدام الإمكانات في تحقيق أحلامه وآماله، فكان أن وجد في الخيال وسيلة لتحقيق تلك الأحلام"[5]، فوجد في هذا التوظيف متنفسا مناسبا لتحقيق فكرة الحياة المثالية والسعيدة للإنسان

[1]– فيصل عباس، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، ص: 433.

[2]– ينظر سنان عبد العزيز النفطجي، القصة القصيرة عند جليل القيسي، ص: 112، 113.

[3]– المصدر نفسه، ص: 113.

[4]– المصدر نفسه، ص: 118.

[5]– المصدر نفسه، ص: 185.

كما في قصة "مملكة الانعكاسات الضوئية"، حين تكلم عن آرنجا الاسم القديم لمدينة كركوك وتصويره للحياة الخيالية الأسطورية فيها متجاهلا الحقائق التاريخية[1].

لم تقتصر دراسة الباحث لقصص القيسي على المنظور النفسي وبعض جوانب التحليل السوسيولوجي فحسب، بل حاول دراستها من الناحية الفنية على حد اصطلاحه حين تناول: الحوارات، الزمان وما يتضمنه من زمن حاضر، حذف، استباق، مشهد، وقفة، تلخيص وغيرها المكان، غير أن هذه التقنيات تحيلنا إلى التحليل البنيوي للسرد عند جيرار جينت، بيد أنه لم يشر إلى هذا التوجه النقدي الثاني على الرغم من إفادته الواضحة من كتاب جيرار جينت وآخرون في "وجهة النظر من السرد إلى التبئير"، ترجمة: ناجي مصطفى، فهذا الانتقال غير المبرر والمعلن عنه في المقاربة يوهم القارئ بأن الباحث واقع في الخلط المنهجي وغير مدرك للإطار المرجعي للمنهج، كما يبدو أن تبنيه للمنهج النفسي وفهمه له صدر عن فهم عفوي دون الاستناد إلى نظرية نفسية واضحة، لأن إحالاته لا تتضمن كتابات فرويد وتلاميذه سواء الأصلية أو المترجمة لذلك جاءت قراءاته النفسية في بعض الأجزاء قراءة عابرة وسطحية للموضوعات، باستثناء البعض منها التي وظف فيها المفاهيم النفسية توظيفا دقيقا.

لكن على الرغم من ذلك حاول الباحث في دراسته استثمار بعض مقولات النظريات النفسية في تحليل وفهم شخصية أبطال القيسي، تلك الشخصية المحيطة المتوترة نتيجة إحساسها الداخلي بالاستلاب والاغتراب والحاجة الجنسية المكبوتة بسبب التابو الاجتماعي والكبت، وعلى الرغم من هذه الاضطرابات النفسية التي تعاني منها الشخصية، إلا أن هذا لم يمنعه من تفعيل آليات التحليل النفسي "بإخراجه من الحيز المرضي إلى المعاني الخفية للنص بتأويله للرموز للوصول إلى كل من النص ومعانيه، التي تنبع من العمل في حد ذاته وليس من خارجه"[2].

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص: 146.

[2]– مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص: 146.

خلاصة نقدية:

غيّرت النظريات النفسية المشهد النقدي العربي عندما استثمر نقادنا العرب مقولات التحليل النفسي الفرويدي، الذي جمع بين الحقل الطبي والحقل الأدبي ساعيا إلى البحث في العلاقة القائمة بين علم النفس والأدب، أثناء كشفه عن المكبوتات اللاوعية والعقد النفسية التي تخفيها النفس الإنسانية وتخفيها ذات الكاتب في نصوصه الإبداعية بتركيزه على اللاشعور الفردي في مقابل اللاشعور الجمعي عند **يونغ**، وكانت أبحاثه وأطروحاته مهادا لتلامذته في أن طوّروا هذه النظرية فيما بعد إلى النقد النفسي وتوجهها إلى مجال النقد الأدبي بمقولاتهم التي أسست هذا المنهج، من **الاستعارات الملحة** لـ **شارل مورون**، و**بنية اللغة واللاوعي** عند **جاك لاكان** و**الرواية العائلية** لـ **مارت روبير**، و**لاوعي النص عند جان بيلمان نويل** وغيرهم.

فتفاعل نقادنا العرب مع مقولات الخطاب النقدي النفسي من خلال تمثلهم لهذه المسارات الإجرائية المتعددة وإسقاطها على النصوص الإبداعية شعرية كانت أو نثرية، فكان تعاملهم مع المنهج بأشكال مختلفة كشفت عن مدى التفاوت بينهم في كيفية التلقي، والتصور المنهجي وقدرة استيعابه، على هذا الأساس وردت الدراسات النفسية العربية أيضا بمسارات نقدية مختلفة، حيث ركزت الدراسات الأولى على شخصية المبدع أكثر من الإبداع كمقاربات **العقاد، النويهي**....ثم تلت المرحلة الثانية التي أولت عناية كبيرة بالعملية الإبداعية بطريقة علمية مضبوطة كما فعل **عز الدين إسماعيل، مصطفى سويف، مصري عبد الحميد حنورة**...ثم جاءت المرحلة الثالثة التي اهتمت بدراسة العمل الأدبي في حد ذاته كمقاربات **جورج طرابيشي، حسن المودن** وغيرهم وكان هدفهم هو الكشف عن الأبعاد النفسية العميقة التي تتجلى في النصوص الإبداعية.

إذن كان حضور المنهج النفسي في الخطاب النقدي العربي حضورا قويا، على الرغم من الانتقادات التي وجهت له من قبل بعض النقاد وفي مقدمتهم **عبد المالك مرتاض**، باستنكار فعاليته في مقاربة أعمال الأدباء؛ لأن مهمته هي من اختصاص علم النفس والعيادات الطبية والأمراض النفسية لا النصوص الأدبية، كما أن ربط الإبداع النفسي بالغرائز الجنسية يقلل من

قيمة المبدع والإبداع على حد سواء، لأنها ليست الدافع الوحيد في إظهار هذه الطاقة الإبداعية بل هناك العديد من الدوافع المساهمة في عملية الإبداع، لكن هذه الآراء المعارضة وغيرها لم تمنع النقاد من التأثر به والتعامل معه بوصفه منهجا مثل بقية المناهج النقدية الأخرى، والدليل على ظهور العديد من الكتب التي اتخذت من القراءات النفسية طابعا لها.

الفصل الرابع :

"المنهج الموضوعاتي في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر"

-تمهيد

1/-بين تحديد المصطلح (الموضوعاتية) وإشكالية الترجمة:

أولا- الجهود العربية في تأصيل الموضوعاتية في الثقافة النقدية:

1-عبد الكريم حسن والمبادرة الفعلية في التعريف بالمقاربة الموضوعاتية

2-سعيد علوش وفرضية التحسيس الموضوعاتي

3-حميد لحمداني ومسعى اكتشاف الموضوعاتية لسحر الموضوع

ثانيا-الممارسات النقدية:

أ/- في القصة:

أ1-مسعودة لعريط غيوم والتبسيط المنهجي

أ1-1-المنهج

أ1-2-طبيعة الممارسة النقدية

ب- في الخطاب المسرحي:

ب1-محمد عزام والسطحية المنهجية

ب1-1-المنهج

ب2-2-طبيعة الممارسة النقدية

خلاصة نقدية

تمهيد:

ظهر المنهج الموضوعاتي **(Méthode Thématique)** في الستينيات من القرن العشرين بفرنسا، وهي الفترة التي هيمنت فيها مجموعة من المناهج النقدية الحداثية كالشعرية الفلسفية مع **غاستون باشلار**، النقد الفينومينولوجي* مع مدرسة جينيف، النقد النفسي مع **شارل مورون**، والنقد السوسيولوجي مع **لوسيان غولدمان**، حيث حاولت هذه المناهج فرض وجودها في هذه المرحلة مما جعل الجامعة الفرنسية تشهد صراعا متباينا بين الاتجاه النقدي اللانسوني** الذي دافع عنه **ريمون بيكار*** **(Raymond Picard)**، والنقد الجديد **(La Nouvelle de critique)** مع **رولان بارت** الذي تضمن أسماء عديدة من بينها أعلام الموضوعاتية مثل: **جان بول سارتر (J.P.Sartre)**، **غاستون باشلار(G.Bachlar)** **جورج بولي**** **(G.Poulet)**، جان بول ويبر (G.P.Weber)**، **رونيه جيرار (R.Girard)**

---

* – مصطلح **الفينومينولوجيا** أو **الفلسفة الظاهراتية:** هي مدرسة فلسفية أسسها **إدموند هوسرل** في ألمانيا في بداية القرن العشرين ومن أهم أعلامها نجد: **ماكس شيلر** و**هارتمان** وكان لها تأثير على مدارس فلسفية أخرى كالوجودية وتقوم على مبادئ أساسية هي: قصدية الوعي وأولويته على الوجود، والشعور كجامع للمادة والعقل، والتجربة الشعورية، وقد دخلت هذه النظرية مجالي الأدب والنقد واستقطبت أسماء نقاد كبار من أمثال: ج.ب ريشار،ج.بولي، ستاروبنسكي، جان روسيه، إميل استيجر، رولان بارت، غاستون باشلار ومن الولايات المتحدة الأمريكية نجد: هيليس ميللر، بول بروتكورب.

** – الاتجاه النقدي اللانسوني: اللانسونية نسبة الى رائدها **جوستاف لانسون (Gustave Lanson)** رائد المنهج التاريخي الذي يدرس النص في ضوء معرفة السيرة الذاتية والاجتماعية والمعطيات التاريخية للكاتب باعتبارها عوامل مساعدة في تحليله وتفسيره، لأن النص ثمرة صاحبه والإنسان ابن بيئته، وقد تأثر به كثيرا النقاد العرب من أمثال: طه حسين، أحمد ضيف شوقي ضيف، محمد مندور، عبد المجيد حنون وغيرهم.

*** – حدثت خصومة نقدية بين **ريمون بيكار** و**رولان بارت** عندما نشر **بيكار** مقالة نقدية تحمل عنوان: "**نقد جديد أم دجل جديد**" **(Nouvelle critique ou nouvelle imposture)** الصادر عام 1956، هاجم فيها رواد النقد الجديد في مقدمتهم **بارت** واعتراضه لأطروحات التحليل النفسي التي وظفها بارت في تناوله لأعمال راسين، فأحدثت هذه الخصومة معركة شاملة بين القدماء والمحدثين وجلبت لبارت سمعة سيئة، فحاول رد الاعتبار لنفسه وعلى اتهامات بيكار بدعوته إلى علم أدب بنيوي في كتابه "**نقد وحقيقة**" الصادر عام 1966، الذي ناقش فيه أهم المبادئ الأساسية المتعلقة بالنقد الجديد كاللغة والكتابة علم الأدب، الوضوح والغموض في النقد، القراءة المتعددة وغيرها. ينظر: جوناثان كولر، رولان بارت مقدمة قصيرة جدا، تر: سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2016، ص:17.

**** – **جورج بولي:** يعد أحد أبرز رواد مدرسة جنيف للنقد الفينومينولوجي، أصدر عدة مؤلفات حول مظاهر الوعي الأدبي من أشهرها: "الزمان الإنساني" 1950، "الفضاء البروستي" 1963، "الوعي النقدي" 1971 وغيرها.

جان ستاروبنسكي[*] **(J.Starobinski)**، **جان بيير ريشار**[**] **(G.P.Richard)** وغيرهم بكل تصوراتهم الفلسفية المختلفة الحاملة لأيديولوجيات كبرى: كالوجودية، الماركسية الظاهراتية، والسيكولوجية في سياق واحد أطلق عليه مصطلح "**النقد التأويلي**" في مقابل "**النقد الجامعي**"[1]، فأسهمت هذه الروافد النقدية ذات ثقافات متنوعة وحداثات متعددة في بلورة المنهج الموضوعاتي في الثقافة الغربية.

وكأي منهج من المناهج النقدية الغربية، حاول النقاد العرب تبني الموضوعاتية في دراساتهم النقدية، لكن هذا التبني اقتصر على فئة معينة من النقاد دون أن يلقى هذا الخطاب الموضوعاتي اهتماما كبيرا في ساحة النقد العربي مثلما عرفته باقي المناهج النقدية الأخرى كاللسانية والسيميائية والأسلوبية والبنيوية التكوينية وغيرها، لذلك وعلى الرغم من قلة الدراسات حول هذا المنهج، إلا أننا سنحاول ترصد بعض النماذج النقدية العربية التي سعت للتنظير له من ناحية، واستعمال أدواته الإجرائية ضمن الممارسة التطبيقية من ناحية أخرى للكشف عن مدى وعيهم بهذا التوجه النقدي الجديد، وقبل ذلك لابد من تحديد مصطلح "الموضوعاتية" وإشكالية ترجمتها في الثقافة النقدية العربية.

---

[*] – **جان ستاروبنسكي**: ناقد وطبيب فرنسي ولد يوم 17 نوفمبر 1920 بجنيف، أصول والده بولونية وهو طبيب أيضا حاصل على شهادتين في الدكتوراه واحدة في الأدب حول "جان جاك روسو الشفافية والعائق" والثانية في الطب حول علاج مرض المالينخوليا (المزاج السوداوي)، من مؤلفاته: "العين الحية: كورني، لابروبير، روسو، ستاندال" 1961، "كلمات تحت الكلمات، الجناس التصحيفي عند فرديناد دي سوسير" 1970، "سحر الأوبرا" 2005 وغيرها. ينظر: سعيد بوخليط، النقد الأدبي الموضوعاتي عبر الموقع الالكتروني: https://thkafamag.com

[**] – **جان بيير ريشار**: ناقد فرنسي من مواليد 1922، تحصل على الدكتوراه عام 1961 ببحثه عن الشاعر الفرنسي مالارميه، متأثرا بمقولات الفيلسوف الفرنسي الشهير غاستون باشلار (1884–1962) حول العناصر الكونية الأربعة (الماء، الهواء، التراب، النار)، والفلسفة الوجودية والفلسفة الظاهراتية مؤسسا منهجه الموضوعاتي، مؤلفا عدة كتب ضمن هذا التوجه.

[1] – ينظر: جميل حمداوي، المقاربة النقدية الموضوعاتية، مكتبة المثقف، ط1، 2015، ص: 24، 25، 26.

1/-بين تحديد المصطلح (الموضوعاتية) وإشكالية الترجمة:

إن أول ما يستوقفنا قبل الحديث عن إشكالية ترجمة مصطلح (**Thématique**) هو مصطلح "الموضوع" (**Théme**) الذي اشتق منه مصطلح الموضوعاتية، ولتحديد مفهومه لابد من إيراد بعض التعريفات التي قدمت في القواميس والمعاجم الفرنسية والعربية، حيث ورد في قاموس روبير الصغير بأن "الموضوع (**Théme**) في اللاتينية وتيما (**Théma**) في اليونانية، تعني موضوع فكرة، اقتراح، نقوم بتطويره في خطاب، في مؤلف تعليمي أو أدبي موضوع خطاب لكل كاتب موضوعاته الخاصة، الفكرة، المعنى الذي يكون موضوع حديث شخص ما أو مركز انشغالاته إنه ذلك الذي تقوم عليه الممارسة الفكرية أو العلمية"[1]، ويعرّفه المعجم الموسوعي للغة الفرنسية الموضوع (**object**) "بأنه مادة اقتراح تتم دراسته والبرهنة عليه أو توضيحه"[2].

هذا وقد أشارت **جاكلين بيكوش** في قاموسها التأثيلي إلى أن كلمة (**Théme**) تحمل الدلالة نفسها لكلمة (**Sujet**) وهي مادة أو فكرة أو محتوى قضية...ثم أخذت في التطور حيث دلّت في القرنين 16 و17، على امتحان مدرسي (**compostion scolaire**) وترجمته (**Traduction**)، كما دخلت علم التنجيم وعلوم الموسيقى واللغة إلى أن ظهرت الموضوعاتية[3].

أما المعجم الأدبي فيعرّف الموضوع بأنه "يدل على إحساس أو عاطفة أو صورة وليس بالضرورة على شيء موجود في العالم له وجود في ذاته مستقل عن الفكرة التي تكون في ذهننا عنه، وموضوع الكلام: المادة التي يجري عليها البحث شفويا أو خطيا، ومن ذلك

[1] -Petit Robert, dictionnaire de la langue française, Paris, 1992, P1957.

[2] -Dictionnaire encyclopédique Quillet, paris, edition, 1979, p 68.

[3]- يوسف وعليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 ص: 153.

قولنا: موضوع الرواية، موضوع النقاش، موضوع المحاضرة"[1]، ويرى **دومينيك مانغونو** أن الموضوع هو مرادف لمصطلح (**Topic**) ويظهر في أنه بنية دلالية كبرى-**macro structure sémantique** للنص"[2].

تكاد تتفق التعريفات التي أوردناها على أن الموضوع هو الفكرة التي يبنى عليها النص سواء أكان أدبيا أم علميا، لأن هذا المصطلح ليس حكرا على حقل معرفي معين، بل نلمس حضوره في شتى الحقول المعرفية الأخرى، لذا محاولة ضبط مفهومه بدقة ليس بالأمر اليسير لأنه فضفاض وشديد التفاوت على حد تعبير **غريماس**.

وينطبق الأمر نفسه على مصطلح **الموضوعاتية** نتيجة تداخلها الشديد مع النظريات الفكرية والفلسفية ومحاولة توضيح مفهومها يتطلب الحفر في أصولها وجذورها المعرفية لأنها "منهج بلا هوية، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية (الظواهرية الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية،...)، التي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها"[3]، لذلك سنكتفي بإيراد بعض المفاهيم فحسب، لأن هذه الصعوبة تفطن إليها أيضا رائدها **ج. ب. ريشار** حين أقر بأن "لا وجود لما هو أكثر انفلاتا وإبهاما من مفهوم الموضوعاتي على هذا الأساس حاول تجاوز هذا الأمر من خلال اقتباسه بعض "أقوال مالارميه حول مفهوم الموضوعاتي وربطه بالجذر: فما هو الجذر؟ إنه تجميع حروف، وصوامت، تبين في الغالب العديد من كلمات لغة مشرحة تختزل إلى عظمها وفي جزها، وانتزاعها من حياتها العادية بغاية التعرف فيها على قرابة سرية، نحصل من خلالها على موضوعاتي أكثر إيجازا أو أكثر دوارا"[4]؛ يوضح هذا المفهوم علاقة الجذر (**racine**) (الموضوع) بالموضوعاتية من

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، القاهرة، ط1، 1979، ص: 272.

[2]– دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008، ص: 84.

[3]– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص: 152.

[4]– سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، د ط، د ت، ص: 130، 131.

خلال تحليل الناقد الموضوعاتي النص الأدبي والكشف عن هويته بالبحث عن العلاقات الخفية المتضمنة في عناصر الموضوع وظهورها بصور ذات دلالات مختلفة ليصبح الموضوع في نظره "مبدأ تنظيمي محسوس، أو تصور شيء ثابت ينزع العالم –من حوله– إلى التشكل والامتداد والأهم فيه هو هذه (القرابة السرية)، بتعبير مالارميه أي هذه الهوية الخفية (**Identité cachée**) التي تتجلى في مظاهر متنوعة"[1]، بمعنى أن الموضوع هو الذي ينظم عمليتي الإبداع والنقد ويوجههما، كما أنه يرتكز على أشياء العالم المحسوس.

يعرفها قاموس روبير الصغير بأن "الموضوعاتية في الأدب، تعني النقد الموضوعاتي الذي يرتبط بحضور موضوعات ثابتة في العمل الأدبي، وهي منحدرة من تجارب الطفولة"[2] وهذا التعريف هو قريب من نظريات التحليل النفسي وأيضا ما ذهب إليه **جون بول ويبر** حين ربط موضوع الكاتب بذكريات طفولته، فهو "الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب وتلتقي فيه كل آفاق العمل الأدبي"[3]، كما أطلق **ويبر** مصطلح الموضوعاتية "على الصور الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما"[4]؛ بمعنى أن الناقد الموضوعاتي يحلل النص منطلقا من البحث عن الموضوعات المتكررة والصور الملحة بهدف الوصول إلى الفكرة المهيمنة فيه وهي التي تحدد عمل المبدع، ويحيلنا هذا التعريف إلى الاستعارات الملحة عند **شارل مورون** وتواترها في النص يكشف عن الفكرة التي يعالجها الكاتب في نصه وهي مرتبطة بالذكريات المؤلمة والصدمات النفسية كموت أخت **ملارميه** التي سببت له صدمة نفسية شديدة فأصبحت موضوعا متواترا في أعماله.

أما فيما يخص ترجمة مصطلح (**Thématique**) في النقد العربي الحديث، فقد شهد تضاربا كبيرا في ترجمة هذه المفردة إلى الكثير من المصطلحات مما شكل عبء على

---

[1]– المرجع السابق، ص:131.

[2] –Petit Rober, dictionnaire de la langue française, P.1957.

[3]– مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1997، ص: 113.

[4]– سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: 151.

الدارس العربي في عدم تمكنه من إدراك هذا التعدد والتنوع، "والعثور على المصطلح المفتاحي (المتفق عليه) الذي يتيح له الولوج المنظم إلى أعماق المنهج النقدي"[1] لذلك سنحاول تقصي بعض الأمثلة كما وردت في دراسات بعض النقاد المتمثلة في:[2]

-**الموضوعاتية:** ورد هذا المصطلح عند كل من **سعيد علوش** في كتابه "النقد الموضوعاتي" في معظم صفحات الكتاب، وعند **محمد مرتاض** في كتابه "الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري"، وأيضا **شايف عكاشة** في "نظرية الخلق اللغوي" ج3، ص: 166، وعند **إبراهيم الخطيب** في ترجمته لكتاب "نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس"، و**محمد برادة** في تقديمه لكتاب "في الكتابة والترجمة" لـ **عبد الكريم الخطابي** ذكرهما **فاضل ثامر** في "اللغة الثانية"، ص: 158.

-**الموضوعية:** وردت عند **عبد الكريم حسن** في كتابه "الموضوعية البنيوية"، ط1، ص: 14، 15، 16، 17...

-**الموضوعي:** ورد هذا المصطلح أيضا عند **عبد الكريم حسن** في كتاب آخر عنونه بـ"المنهج الموضوعي"، ط2، ص: 13، 45، 46...

-**المواضيعية:** عند **جوزيف شريم** ذكره **عبد الكريم حسن** في "المنهج الموضوعي"، ص: 45.

-**الثيمة:** وردت عند **حميد لحمداني** في كتابه "سحر الموضوع"، ص: 22.

-**الثيمية:** وردت عند **سعيد علوش** في "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، ص: 156.

-**الاتجاه الثيمي:** عند **خلدون شمعة** في كتابه "النقد والتجربة" ص: 187.186.48 ، كما وردت عند **رشيد بن مالك** في "قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص" ص:237.

---

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص: 155.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 156، 157.

-**الثيماتية:** وردت عند **محمد العمري** في ترجمة كتاب " البلاغة والأسلوبية"، ص: 120.

-**الفرضية:** وردت عند **شكري المبخوت ورجاء بن سلامة** في ترجمة كتاب"الشعرية" لتودروف ص: 93.

-**الأغراضية:** ورد في كتاب **توفيق بكار** ذكره **عبد السلام المسدي** في كتابه "المصطلح النقدي" ص: 66.

-**الجذرية:** أورده **فؤاد أبو منصور** في كتابه "النقد البنيوي الحديث بين الكتابة وأوروبا"، ص: 180، 188، وأيضا عند **محمد عزام** في كتابه "وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان" في معظم صفحاته.

-**المنهج المداري:** من اقتراح **سامي سويدان** في كتابه "أبحاث في النص الروائي"، ص: 18 وفي "النص الشعري العربي"، ص: 21.

إذن أفرزت هذه الاستعمالات الكثيرة للمصطلح الواحد معضلة اصطلاحية كبيرة في النقد العربي أثبت عن "غياب التنسيق بين القائمين على ترجمة الفعل الاصطلاحي"[1] والوعي بأهميته وعدم الاتفاق على مصطلح واحد، ما أوقع البعض منها في تداخل والتباس كبيرين، كما هو حاصل مثلا مع مصطلح الموضوعية التي تدل على الموضوع **(Object)** الفكري أو التأملي وهي عكس الذاتية واعتمدتها الدراسات النقدية التقليدية في بيان أفكارها الرئيسية، ثم أصبح منهجا نقديا، يرى أن المناهج النقدية التي تدرس الأدب من خلال سياقاته الخارجية لا تصل إلى حكم حقيقي عليه، لأن مهمة النقد هو أن يبدأ دراسته من النص وينتهي به ولا علاقة له بالمؤثرات الخارجية كالنفسية والاجتماعية والجمالية، كونها تحلل النص ضمن القضايا المرضية وتعالج الظواهر الاجتماعية والتاريخية بدل أن يكون اهتمامها على النص الأدبي وحده، وقد ظهر في العشرينات والثلاثينات من القرن 20 في بريطانيا وأمريكا وضم تياري النقد الجديد ونقد التحليل اللفظي، ومن أشهر رواده نجد:

[1]- المرجع السابق، ص: 158.

رتشاردز، ت. س إليوت، ج. ك. رانسوم (John Crouse Ransom)، آلان تيت (Allen Tate)، بن وارن، كلنيث بروكس (Kleanth Brooks) وليفيز وغيرهم[1].

ونظرا لصعوبة إيجاد مقابل عربي دقيق لهذا المصطلح جعل معظم النقاد والمترجمين يؤيدون استعمال مصطلح الثيمة (**Théme**) والثيمات (**Thémes**) عند الإشارة إلى الموضوع والموضوعات تجنبا لأي خلط وتداخل مع مصطلح (**subjective**) المترجم بـ الموضوعية من ناحية ومع مصطلح (**subject**) الذي يترجم بالموضوع[2]، ونحن بدورنا أيضا سنفضل استخدام مصطلح "المنهج الموضوعاتي" أو "الموضوعاتية" عن باقي المصطلحات الأخرى نظرا لتقابلها الصحيح مع الترجمة الفرنسية (**Thématique**).

أولا- الجهود العربية في تأصيل الموضوعاتية في الثقافة النقدية العربية:

تلقى النقد العربي الجديد المنهج الموضوعاتي في السبعينات من القرن العشرين، في إطار البحث الأكاديمي من خلال رسائل جامعية أشرف عليها نقاد غربيون لا تتعدى ثلاثة أطروحات لكنها شكلت الانطلاقة الفعلية واللبنة الأولى في تأصيل هذا المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر المتمثلة في: [3]

-**الرسالة الأولى:** "موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك" 1971 للناقد المغربي عبد **الفتاح كليطو** قدمت باللغة الفرنسية إلى كلية الآداب بجامعة محمد الخامس الرباط.

-**الرسالة الثانية:** بعنوان "موضوعاتية القلق عند كي دي موباسان" 1982 للكاتبة السورية **كيتي سالم**، بإشراف: ج.ب. ريشار، دكتوراه السلك الثالث.

-**الرسالة الثالثة:** "الموضوعية البنيوية في شعر السياب" 1983 للناقد العراقي **عبد الكريم حسن**، بإشراف: أندري ميكايل وغريماس، دكتوراه دولة.

---

[1]- ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999 ص: 165.

[2]- ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص: 158.

[3]- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: 43.

لم يكن حضور الموضوعاتية في الثقافة العربية حضورا قويا، مثلما حدث مع باقي المناهج النقدية الأخرى كالبنيوية ،السيميائية، الأسلوبية والبنيوية التكوينية، نظرية السرد.. التي سيطرت على الساحة النقدية العربية بشكل كبير، لأنها حظيت باهتمام واسع "من حيث ترجمة مصادرها والتعريف بأعلامها، وبسط جهاز مفاهيمها، وإشاعة معجمها النقدي"[1]، إلا مع قلة من النقاد الذين حاولوا إلقاء الضوء عليها وتقديمها إلى العالم العربي، بيد أن معظم الدراسات التي تبنت القراءات الموضوعاتية وردت في شكل مقالات أو مداخلات في ملتقيات أو رسائل جامعية لا تزال مخطوطة، لذلك "فعمر الموضوعاتية قصير في الثقافة النقدية العربية إذا ما قارناه ببقية المناهج النقدية المهاجرة"[2]، على هذا الأساس نسعى في هذا الفصل إلى الوقوف عند بعض الدراسات التي نراها فعلا تأسيسا تنظيريا للمنهج الموضوعاتي كالدراسات التي قدمها كل من: **عبد الكريم حسن، سعيد علوش، حميد لحمداني،** وفي المقابل سنختار بعض النماذج النقدية التي تبنت وسائله الإجرائية في ممارستها التطبيقية لقراءتها وفحص معلوماتها وسلامة نتائجها.

1-عبد الكريم حسن والمبادرة الفعلية في التعريف بالمقاربة الموضوعاتية:

شكل كتاب "**الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**" الصادر عام **1983** لـ **عبد الكريم حسن،** مهادا نظريا للتعريف بالإجراء النقدي للموضوعاتية في الثقافة العربية، متخذا من الشعر العربي الحداثي نموذجا للدراسة تمثل في اختياره الأشعار الكاملة **لبدر شاكر السياب** دون تفضيل قصيدة على أخرى، معللا سبب اختياره للسياب بالذات قائلا: "ليس اعترافا مسبقا بأفضلية شاعر على شاعر...فعلى الرغم مما لشعر السياب من سحر وجاذبية- وهذه كلمات لا علاقة لها بالنقد، وإنما تنتمي إلى فنون السحر والمغناطيس- وعلى الرغم مما يحمله تاريخ السياب من مآس تدفع بالناقد في شوق عميق إلى متابعة هذه الحالة المتفردة إنسانيا وفنيا -ونحن هنا أمام عواطف لا أمام مقاييس نقدية- أقول، على

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص: 345.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

الرغم من كل ذلك، فإن اختيارنا لم يكن لما هو في ذاته، وإنما لما يكمن وراءه؛ أعني هدف الوصول إلى منهج علمي في البحث"[1]؛ بمعنى أن اختياره هذه الأشعار ليس فيما تمتلكه من خصائص فنية متميزة فحسب تجعل القارئ يحس بعمق التجربة الشعرية، وإنما هدفه هو تقصي تلك الموضوعات والبحث عن المعاني الخفية التي تحملها هذه القصائد في إطار منهج علمي واضح.

حرص الباحث على التنظيم الداخلي للدراسة من خلال تقسيمها إلى مقدمة وعشرة فصول وخاتمة، إلى جانب مكتبة تحوي على مؤلفات السياب من شعرية ونثرية، والأعمال التي أفردت لدراسة أدبه من مقالات ومداخلات ومراجع عربية وأخرى أجنبية (الفرنسية الإنجليزية، الإيطالية)، وهدفه من وضع هذه المكتبة هو "إعطاء فكرة شديدة الانجاز لكل مرجع لعل الباحث بعده يتبصّر في ذلك ويختار منها ما يشاء"[2]، وهذا دليل على اهتمامه الكبير بالقارئ من خلال تسهيل عليه عملية البحث واستفادته من هذا الإحصاء البيبليوغرافي لأعمال السياب وهو مشكور على هذا الجهد، كما تصدّر بحثه "تقديم الرسالة" يشمل على ثلاثة مداخلات للنقاد الغربيين هم: أندري ميكايل **(André Miquel)**، ألجيرداس غريماس دافيد كوهين **(David Cohen)** الذين ناقشوا رسالته وقدموا ملاحظات عدة.

تضمن الفصل الأول شرحا مقتضبا للموضوعية البنيوية **(Thématique Structurale)** وتقاطعها مع بعض المناهج الأخرى، وسبب اختياره هذا المزج بين منهجين مختلفين وكيفية تحليله للبنيات الموضوعية، لتأتي الفصول الأخرى تطبيقية تحمل هذه العناوين بحسب ظهورها الزمني وترتيبها في الدراسة: دراسة ديوان بواكير، دراسة ديوان قيثارة الريح، أ- دراسة ديوان أعاصير، ب- دراسة ديوان أزهار وأساطير، دراسة ديوان أنشودة المطر، دراسة ديوان المعبد الغريق، دراسة ديوان منزل الأقنان، دراسة شناشيل ابنة الجلبي، ليكون الفصل

[1]- عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1983، ص: 23.

[2]- المصدر نفسه، ص: 28.

التاسع المعنون بـ: "نظرات جامعة" بمثابة رسم الخطوط الكبرى للبنية الشاملة التي سيطرت على أشعار السياب والتي تمثلت في موضوع الموت الذي "أخذ أشكالا متعددة بين مرحلة وأخرى من حياة السياب فهو إما يكون حبا مخفقا أو ثورة مقموعة أو غربة أو داء"[1]، أما الفصل العاشر فكان حول "التاريخ الشخصي للسياب" رصد فيه الباحث المحطات الكبرى في حياة الشاعر ومجمل آرائه وأفكاره ومواقفه من الحياة، الموت، المرض، الغربة... وعلاقاته مع أسرته، المرأة، القرية والمدينة، الخمرة، السياسة..

لم يحدد الباحث أهدافه المعرفية من دراسته النقدية بسبب أن رؤيته المنهجية لم تكن واضحة، لأن عمله جمع بين منهجين مستعصيين حتى على المختصين في هذا المجال على حد قوله، وأن خوضه في مثل هذه التجربة النقدية ما هي إلا "مغامرة يمكن ألا تفضي إلى شيء. كما أن من طبيعتها أنها تحمل طموحا كبيرا لا تعرف نتائجه... وأنه لم يتلمس خطى منهج محدد سلفا"[2]، بل حاول تتبع مسار هذه الدراسة حتى تتضح له رؤيته المنهجية وهو ما عاب عليه **حميد لحمداني** هذا الخطأ الذي وقع فيه وذلك في عدم تحديده منهجا مسبقا لدراسته "لأنه لم يعد من المقبول في وقتنا الحاضر –وخصوصا إذا تعلق الأمر بقيام بحث في مستوى أطروحة دكتوراه الدولة– أن يعترف الباحث منذ البداية أنه ليس قادرا على اعتماد منطلقات منهجية، متذرعا بكثرة المناهج في الساحة النقدية وبصعوبتها حتى على المختصين موحيا ذلك لقرائه –ربما من حيث لا يشعر– بأنه لا يعتبر نفسه من بين هؤلاء المختصين. وإنه لأمر شديد الأهمية أن ينتهي باحث بعد إنجاز بحثه في موضوع معين إلى تعديل منطلقاته المنهجية، فهذا يدل على أنه كانت منطلقات منهجية منذ البداية غير قائمة على أسس معرفية متماسكة ولذلك لم تبرهن على نجاعتها في التطبيق"[3]؛ صحيح أن عدم تحديد المنطلقات المنهجية بدقة يصعّب على القارئ فهم الممارسة النقدية من ناحية

[1]– المصدر السابق، ص: 325.

[2]– المصدر نفسه، ص: 31.

[3]– حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص: 109.

ويومئ بعدم امتلاك الناقد وعيا معرفيا بطبيعة المنهج من ناحية أخرى، كما أن إرجاعه السبب في ذلك إلى صعوبة هذه المناهج الغربية هو التقليل من كفاءة الدارس العربي وهذا ما أراد **لحمداني** التأكيد عليه، لأننا نجد الكثير من النقاد العرب الذين سعوا إلى تأكيد فعالية هذا النموذج الغربي وتفعيله لينسجم والنماذج الإبداعية العربية وفقا لخصوصية كتابتها، حتى وإن تميزت هذه النظرية النقدية الغربية بالغموض والتعقيد والتداخل.

حاول **عبد الكريم حسن** التوفيق بين الموضوعية والبنيوية باستثمار بعض آلياتهما الإجرائية في ممارسته النقدية، بهدف "اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السياب... والبنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية"[1]؛ بمعنى إحصاءه للمفردات التي يتضمنها الموضوع الرئيسي والكشف عن علاقتها التي ترتبط مع بعضها بصلة القرابة السرية، وهو ما يعني تبنيه أطروحات **ج. ب. ريشار** غير أن **غريماس** رفض هذه المزاوجة بينهما كون هذه المناهج لم تكتمل بعد في الثقافة الغربية، فكيف يمكن له أن يزاوج بين منهجين لم تتضح معالمهما في النقد العربي بالإضافة أيضا إلى أن أهدافه لم تتحدد منذ البداية؟ كما أن عملية إحصاء المفردات لوحدها كافية لتحديد المفردات البارزة في النص الشعري وهذا ما صرح به قائلا: "وإنني عاتب عليك للزواج الذي عقدته بين كلمتي "الموضوعية" و"البنيوية". وإذا لم أكن مخطئا فلقد وصفت الموضوع بالاستناد إلى قاعدته اللغوية بينما وصفت البنية بأنها السياق أو المحيط اللغوي الذي يسند الموضوع. وإن شئت فإنني لا أرى أن الإحصاء لا يحمل أية فائدة. فإحصاء التواتر للمفردات يسمح لنا بحصر المفردات الهامة في النص ولكنه لا يتعدى هذه الفائدة"[2].

يبدو أن التصور المنهجي للباحث غير واضح ومضطرب والدليل على ذلك كثرة التناقضات والشكوك حول فعالية هذا التبني، وهذا ما نستشفه في بعض أقواله، فمثلا حين أكد في البداية على أن منهجه غير محدد سلفا وأن معالمه ستتضح بعد ممارسته النقدية

[1]– عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص: 32.

[2]– المصدر نفسه، ص: 16.

نجده في موضع آخر ينافي تصريحه السابق مؤكدا على "أن هذه الدراسة لم تأت بشكل عفوي، وإنما أراد لها ذلك منذ البداية حين حدد هدفها باكتشاف شبكة العلاقات الموضوعية التي تنتظم داخلها وتتمفصل هذه الموضوعات"[1]، ليثبت أن البنيوية التي تبناها في عمله ليست لعبة بينه وبين النص على حد قول **كلود ليفي شتراوس** الذي استفاد من مفاهيمه، بل "هي تلك الحقيقة الخارجية التي اعتمد عليها في التحليل، وهي الجذور اللغوية. فعن طريق الحقيقة اللغوية تنتظم الموضوعات، وتتكشف البنى الموضوعية"[2]؛ بمعنى أن دراسته لم تلتزم بشعار البنيوية التي تنادي بدراسة النص كبنية نسقية مغلقة، لأن طبيعة الدراسة فرضت عليه هذا الاستعمال كون إحصاء الموضوعات الشعرية ومعرفة جذورها اللغوية يتطلب الاستعانة بالسياقات الخارجية.

لكنه في موضع آخر ينفي هذا القول مصرحا قائلا: "فلقد أهملنا كل الظروف الخارجية وانعكاساتها على العمل الأدبي من نفسانية "**Psychologique**" واجتماعية واقتصادية وغيرها. وركزنا كل اهتمامنا على النص، لا بالنظر إليه كنتيجة أو انعكاس لعوامل خارجية، وإنما بالنظر إليه ككائن مطلق الاستقلالية"[3]، لكننا نلحظ استفادته من بعض مفاهيم التحليل النفسي، والسبب في ذلك أيضا يرجع إلى طبيعة النص الشعري التي دفعته أحيانا إلى توظيفه خاصة وأن بعض الموضوعات ذات صلة وثيقة بالجانب النفسي، فمثلا أثناء دراسته لقصيدة "رئة تتمزق" من ديوان "أزهار وأساطير" نجده يحللها من الوجهة النفسية، على أساس أن "الفعل المحرك عند الشاعر شبيه بالهوس **(Obsession)** الذي يصل أحيانا إلى مرحلة مرضية **(Fantasme)**. ولقد كان هذا الهوس المرضي عند السياب

[1]– المصدر السابق، ص: 49.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص: 48.

شعوره بأن الإخفاق يلاحقه في كل خطوة يخطوها أو كل موقف يتبناه... ولم يكتف بذلك بل زيّن له هوسه أن الداء هو الذي حرمه من تحقيق فرصة الحب"[1].

سعى **عبد الكريم حسن** إلى تأسيس تصوره المنهجي للكشف عن مقاربته الموضوعية البنيوية باعتماده على ثلاثة خطوات منهجية تمثلت في[2]:

1-إحصاء الموضوعات الشعرية في كل مرحلة من مراحل شعر السياب.

2-تحديد هذه الموضوعات عن طريق العائلة اللغوية التي تقوم على ثلاثة مبادئ أساسية هي: الاشتقاق، الترادف، القرابة المعنوية **(Parenté Sémique)**؛ بمعنى أن تحوي العائلة اللغوية على مفردات تجمعها هذه الخصائص الثلاثة.

3-تحديد الموضوع الرئيسي **(Le Thème Principale)** الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى ويومئ باهتمام الشاعر بذلك الموضوع بوصفه مقولة من مقولات الحضور المشهود بأهمية نشاطها في العمل الأدبي على حد قول **ج. ب. ريشار**، وتحليل المفردات التابعة له بكل ظهوراتها، ويطلق اسم الظهورات **(Les occurrences)** على الصيغ التي تنتمي إلى مفردة معينة.

غير أنه في الخطوة الأولى الخاصة بعملية الإحصاء التي تعد من أهم آليات الموضوعاتية نجده يعتمد على الإحصاء اليدوي بدل الإحصاء الرياضي الذي يتطلب المعرفة والدقة في العمل، لأنه ربط الإحصاء بالحدس الشخصي المتعلق بتكرار المفردات التي تعبر عن موضوع الشاعر، وهذا ما أشار إليه **أحمد يوسف** في قوله: "لهذا يلجأ الموضوعاتي إلى اعتماد أسلوب العد **(Recensement)** الذي استخدمه ج. ب. ريشار بدل

[1]- المصدر السابق، ص: 331.

[2]- المصدر نفسه، ص: 32، 33، 34، 35.

الإحصاء وعيا منه بأن الإحصاء منهج علمي قائم بذاته، يستدعي إلماما كبيرا وإطلاعا دقيقا بالعلوم الرياضية. فالاطراد والتواتر خصيصة تعرف بها الثيمة"[1].

لم يتفق **دافيد كوهين** مع **عبد الكريم حسن** في ربط الإحصاء بالحدس الشخصي، معللا أن هذه الطريقة لا تصلح لكل الأشعار خاصة التي تحوي على الكثير من الصور البيانية كالمجاز والرمز، أما التي تتميز بالوضوح فتنطبق عليها هذه الطريقة التي يستطيع بواسطتها الكشف عن الموضوع بإحصاء مفرداته.

بدأ **عبد الكريم حسن** ممارسته النقدية بدراسة ديوان "**البواكير**" الذي يعد المرحلة الأولى من مراحل شعر السياب يحوي على 32 قصيدة من بينها: على الشاطئ، شهداء الحرية يوم السفر، أغنية السلوان، الذكرى، تنهدات، يا ليل، المنديل الأصفر، الوردة المنثورة ضلال الحب وغيرها، محددا موضوعه الرئيسي المتمثل في "الحب" وإحصاءه لصيغه الفعلية والاسمية ومترادفاته كالهوى، العشق، الغرام، الهيام ، الصبابة... ليكتشف أن مفهوم الحب عند السياب هو الإخفاق الذي قاده إلى الألم بسبب بحثه عن المرأة (الحبيبة) لكن هذا الحب من طرفه فحسب، والفراغ العاطفي وسببه إما رفض الحبيبة له أو الفراق، الوداع...وقد شغل هذا التحليل من الحيز النصي 34 صفحة بدء من 51 إلى 84، وإحصاءه أيضا شبكة العلاقات الموضوعية لهذا الديوان موضحا ذلك بترسيمة في صفحة 84.

كما لاحظ أن فكرة "الحب" سيطرت أيضا على المرحلة الثانية من ديوانه "**قيثارة الريح**" الذي يضم 12 قصيدة تمثلت في: ذبول أزهار الدفلى، يا نهر، ثورة الأهلة، العش المهجور جدول جف ماؤه، أمير شط العرب، مجرى نظير الضفتين، ثورة على حواء، بين الرضا والغضب، لامس شَعْرُها شَعري، صائدة، بين الروح والجسد، وأن الإخفاق ظل "يلاحق حبه ويشكل السمة الأساسية له. وعلى هذا فإن السياب يجد نفسه مدفوعا إلى رؤية الحب نوعا

[1]– أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص: 370.

من الغدر أو التغرير"[1]، وشغلت هذه الدراسة 14 صفحة فحسب من 85 إلى 98، واعتماده الإحصاء كإجراء أساسي في دراسته حيث هيمن على معظم صفحات كتابه، مستغلا هوامشه لتحديد نسبة تواتر المفردات في النص الشعري، بالإضافة إلى استعانته ببعض الجداول الإحصائية لتوضيح ممارسته التطبيقية كما في الصفحات التالية: (43، 44، 45 46، 97).

ليكتشف موضوع "الموت" في دراسته للمرحلة الثالثة لديوان "**أعاصير**" الذي تضمن هو الآخر 12 قصيدة ظهرت في: عربد الثأر فاهتفي يا ضحايا، حطمت قيدًا من قيود، في يوم فلسطين، أعاصير، رثاء فلاح، دجلة الغضبى، مأساة الميناء، صحيفة الأحرار، غادة الريف، إلى حسناء الكوخ، من وحي النيروز، قاتل أخته، وتوضيح بنياته بوصفه "مرآة تنعكس عليها صورة الواقع السياسي والاجتماعي في العراق. **فالموت** أداة يسلطها **الطاغية** على الشعب، وتنعكس صورته في وجهين؛ الأول وهو **الموت الظلم** الذي يصبّه الطاغية على الشعب، والثاني وهو **الموت الذل** الذي يتجلى في واقع الشعب. ويتقاطع كلا الوجهين ليرسما معا صورة الثورة التي تحفر مجراها على جثث الضحايا. إنها **جدلية الموت والحياة** من خلال العملية الثورية التي يتزايد تعبيرها عن نفسها كلما تزايد الظلم والاستغلال. **والسياب** لا يرسم هذه الصورة من بعيد، ولكنه يشارك في صنعها. إنه لا يكتفي بملاحظة الواقع ولكنه يوجه حركة الواقع ويقودها ملتزما بالقضية الوطنية الاجتماعية"[2]، ليعود مرة أخرى إلى موضوع "الحب" الذي وجده في هذه المرحلة لكن في ديوان "**أزهار وأساطير**" وقد ضم العديد من القصائد يصل عددها 28 قصيدة من بينها: نهر العذارى، هل كان حبا أقداح وأحلام، أهواء، سجين، عبير، عينان زرقاوان، هوى واحد، لن نفترق، سوف أمضي أساطير، سراب، وداع، أغنية قديمة، رئة تتمزّق، اللقاء الأخير وغيرها، وما نجم عنه من آلام (**ألم الشاعر**: حزين، كئيب، منتحب..، **ألم الحبيبة**: ألم حقيقي، ألم يستشرفه السياب

[1]– عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص: 85.

[2]– المصدر نفسه، ص: 99.

لمستقبل الحبيبة...، **ألم الشاعر والحبيبة** معا: الحبيبان بائسان، معذبان..، **ألم الطبيعة:** الريح كئيبة، حزينة، الخريف حزين، السوق كئيب، الغدير كئيب..)، ممثلا ذلك بجدول توضيحي عن موضوع الألم وعلاقته بالحب في صفحة (123)، وعدد صفحات دراسة هذه المرحلة بديوانيها هو75 صفحة بدء من 99 إلى غاية 173، إلا أن الديوان الثاني لاقى الحظ الأوفر من التحليل.

بحث **عبد الكريم حسن** عن البنية الموضوعية أثناء دراسته المرحلة الرابعة لديوان "**أنشودة المطر**" الذي احتوى على 36 قصيدة من بينها: اللعنات، الهدية، فجر السلام، حفّار القبور الأسلحة والأطفال، المومس العمياء، غريب الخليج، في المغرب العربي، قافلة الضياع، رسالة من مقبرة، النهر والموت، قارئ الدم، مدينة بلا مطر، مدينة سندباد، ثعلب الموت وغيرها، فوجد ثيمة الموت هي الأخرى مهيمنة على هذا الديوان، لكن بصورة أوسع وأعمق منها في ديوان "أعاصير"، كونها عبرت عن الواقع المأساوي للإنسان العربي عموما والإنسان العراقي على وجه الخصوص الذي عاش أشكالا وصورا من القمع والظلم والطغيان من قبل المستعمر ومحاولته الصمود في وجهه لتحقيق انتصار الثورة لكن سرعان ما آل إلى الإخفاق، لذلك أفرزت هذه التيمة موضوعات أخرى هي: الحب، الحياة، إخفاق الثورة، لينهي هذه الدراسة بمخطط توضيحي شمل شبكة العلاقات الموضوعية التي تضمنها هذا الديوان.

ليتجسد موضوع الموت أيضا في ديوان "**المعبد الغريق**" المنتمي إلى المرحلة الخامسة ويحوي على 26 قصيدة نذكر البعض منها: شبّاك وفيقة، أم البروم، حدائق وفيقة، أمام باب الله، الأم والطفلة الضائعة، حنين في روما، احتراق، مدينة السراب، الغيمة الغريبة، ليلة القدر جدي، يا نهر، المعبد الغريق وغيرها، في شكلين هما: الموت الموضوعي (صورة الفساد السياسي والاجتماعي الذي مس العراق والوطن العربي وآسية والشرق)، والموت الذاتي (الموت والحب، السياب والموت، الاستسلام للموت نتيجة المرض)، والثيمة نفسها وجدها في المرحلتين السادسة والسابعة مع ديواني "**منزل الأقنان**" الذي يشمل على 21 قصيدة من بينها:(نداء الموت، حامل الخرز الملون، ربيع الجزائر، رحل النهار، هدير البحر والأشواق

سفر أيوب، وصية من محتضر، الليلة الأخيرة، أسمعه يبكي، قصيدة إلى العراق...)، التي أفرزت شبكة من العلاقات الموضوعية تمثلت في: الموت والشاعر (الإحساس بالغربة اجترار الذكرى، أمل الشفاء، اليأس من الشفاء، الموت راحة..)، الموت والوطن، الموت والحب (الفراق، الحنين، الانتظار، العودة)، وديوان "**شناشيل ابنة الجلبي**" المتكون من 39 قصيدة: (ليلة في لندن، في المستشفى، يقولون تحيا، يا غربة الروح، في الليل، في انتظار رسالة، نسيم من القبر، في غابة الظلام، ليلة وداع، نفس وقبر...)، وقد أفرزت الموضوعات نفسها الموجودة في ديوان "منزل الأقنان".

إن هذا الكم الهائل من الدواوين الشعرية التي اختارها **عبد الكريم حسن** كنماذج للدراسة جعله يقع في تكرار المفردات التي لها علاقة بالموضوع الرئيسي وإعادة ذكرها في صفحات عديدة، فمثلا: أثناء حديثه عن موضوع الحب يشير إلى ذكر المفردات التي لها علاقة به مرات عديدة (كالحب، هوى، عشق، هيام..) في هوامش دراسته في الصفحات التالية: (51 85، 107، 118، 193 238، 274)، والشيء نفسه ينطبق على موضوعي الموت والحياة التي وردت مفرداتهما أكثر من مرة في هذه الصفحات: (81، 90، 99، 111 135، 169، 259...)، صحيح أن الباحث بذل جهدا كبيرا في إحصاءه هذه الموضوعات الرئيسية والفرعية بكل جذورها اللغوية واشتقاقاتها وصلة القربة بينها، لأن هدفه هو "الوصول إلى شبكة العلاقات الموضوعية. التي تعبر عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة. وهي شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها. وقد يتولد عن هذه الغصون فروع أصغر، كما قد تبقى بلا فروع"[1]، إلا أنه أهمل السمة الجمالية التي تتميز بها تلك النصوص الشعرية، "فلا نجد في تحليل الناقد سوى حضور الموضوعات وغياب ما يتميز به شعر السياب كخصوصية تعبيرية وتصويرية وجمالية متفردة"[2]، وهذا ما أشار إليه أيضا **غريماس** إلى أن الباحث لم يستطع الإمساك

[1]– عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص: 39.

[2]– حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص: 117.

بخصوصية الصورة الشعرية (**Figure Poétique**) عند الشاعر، "ذلك أن الطريق الذي سلكه ليس طريق الموضوعية الأدبية وإنما طريق الموضوعية المعجمية"[1].

كما أن محاولة تطبيقه الموضوعية البنيوية على الدواوين الشعرية للسياب لم يمنعه من توظيف المناهج الأخرى كالتحليل النفسي والمنهج الاجتماعي أثناء تحليله مظاهر الفساد السياسي والاجتماعي بصوره المختلفة ضمن رؤية الشاعر لواقع الوطن العربي خاصة العراق وفلسطين في هذه الدواوين "أنشودة المطر"، "المعبد الغريق" و"منزل الأقنان"، على الرغم من إقراره بعدم استعانته بالسياقات الخارجية، إلا أن دراسته جاءت تركيبا منهجيا من عدة مناهج وهذا أمر طبيعي ما دام أن الموضوعاتية لها علاقة وطيدة بالمناهج السابقة.

إن هذه الملاحظات وغيرها التي قدمت حول هذا الكتاب لا تقلل من قيمة العمل النقدي والجهد الكبير الذي بذله **عبد الكريم حسن** في سعيه إلى تكوين رؤية منهجية عن المقاربة الموضوعاتية في الساحة النقدية العربية، وتمكين القارئ العربي من رصد ملامح هذه القراءة النقدية والخوض في مثل هذه التجربة، وإن غاب الجانب النظري عن دراسته إلا أن هذا لم يمنعه من تقديم محاولة جادة حملت في طياتها روح المثابرة والتحدي للكشف عن ملامح المنهج الموضوعاتي وعلاقته ببعض المناهج الأخرى كالبنيوية مثلا، على هذا الأساس استمر الناقد في التعريف بهذا المنهج من الجانبين النظري والتطبيقي (ترجمته للدراسة النقدية التي كتبها **ريشار** عن الشاعر الفرنسي **بول إلوار**) في دراسته اللاحقة المعنونة بـ: "**المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق**" الصادر عام **1990**، مستندا على المرجعيات الفلسفية والنقدية لرواد المنهج بدء من رائدها الفرنسي المشهور **جان بيير ريشار** إلى **جورج بولي، جان ستاروبنسكي، جان روسيه، غاستون باشلار، جون بول سارتر** وغيرهم، محاولا في الفصل الأول المعنون بـ :"مفاهيم النقد الموضوعي" إلقاء الضوء على حزمة من المفاهيم ذات صلة وثيقة بالمنهج التي وضعها **ريشار**: كالموضوع، المعنى

[1]– عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص: 15.

(Sens)، الحسية**(La sensation)** الخيال، العلاقة **(Relation)** التجانس **(L'assortiment)** الدال والمدلول **(Signifiant et signifié)**، العمق **(La profondeur)** القصدية، المحالّة أو المحايثة **(L'immanence)** وغيرها، موضحا أن **المعنى** كما حدده **ريشار** مرتبط بالمقولة التي تصنف الموضوع وما يحويه من عناصر ذات قرابة سرية تنتمي إلى حقل واحد "فالمقولة قاعدة يستند إليها "ريشار" في تصنيف المعنى في العمل الأدبي... فإذا لاحظ أن العمق عند شاعر معين هو القاعدة التي يستند إليها شعره سمّى العمق مقولة... فما دام العمق موضوعا، والموضوع مقولة، فإن العمق مقولة. وهكذا يبدو أن كل ما هو مطرد في العمل الأدبي يشكل مقولة عند ريشار...هذا من الناحية الكمية، أما من الناحية النوعية، فإن "سلسلة الأمثال" تعني العمل على المستوى العمودي؛ أي وضع العناصر التي يمكن إبدالها من بعضها في حقل واحد. فهذه العناصر ترتبط مع بعضها بصلة قربى. وعلى هذا، فإن "سلسلة الأمثال" تقدم أداة نوعية من أدوات تصنيف المعنى"[1].

وتشكل **الحسية** القاعدة الأساسية التي ينهض عليها العمل الإبداعي والنقدي معا من خلال وعي المبدع بالفكرة التي يحاول بواسطتها خلق لحظة التواصل بينه وبين موضوعه لإثبات ذاته، ويتحدد هذا الإبداع بحضور عناصره الأساسية الذي يستدعي حضور وعي الناقد لتحليلها وفهمها لإثراء العمل الأدبي وإنتاج نص جديد، كما لا يتضح الوعي الحسي للمبدع إلا بربطه **بالوعي التخييلي** الذي يساهم في تشكيل عناصر إبداعه، وتتحدد معاني هذه العناصر من خلال **علاقاتها** المتعددة كالتمفصل **(L'articulation)** أو الالتقاء التي تجعل العمل الأدبي **متجانسا**، وهو ما يسمح للقارئ بقراءة النص ضمن **علاقة الدال بالمدلول** التي لا يمكن الفصل بينهما، كون هدفه هو الوصول إلى **عمق** النص والإمساك بمعانيه الخفية وتجاوز المعاني الظاهرة، وتكون هذه القراءة الموضوعية قراءة **محالّة (محايثة)** تستهدف عناصر النص في علاقتها مع بعضها البعض بعيدة عن السياقات الخارجية.

[1]– عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: 55، 56.

لم يكتف **عبد الكريم حسن** بهذا الطرح النظري بل حاول توضيح علاقة المنهج الموضوعي بالتحليل النفسي وذلك بإشارته إلى المصطلحات النفسية الفرويدية من الوعي اللاوعي، ما قبل الوعي، الرغبات المكبوتة، الكبت، الدوافع الغريزية، القلب، الهوام، التكثيف وغيرها التي استفاد منها **ريشار** في منهجه الموضوعاتي وتوظيفه لها، "فالنقد الموضوعي الذي يكشف هنا عن معنى الرغبة، إنما يستوجب علاقته القوية بالتحليل النفسي وعلم العلامة"[1]؛ فالقراءة الموضوعاتية تستدعي البحث عن المعنى الخفي للنص الذي تضمن الرغبات المكبوتة والعقد النفسية للمبدع وشكلت معطى أساسي للقارئ في فهم عمل المبدع ونفسيته، وبالتالي لا يمكن أن نجزم أن القراءة الموضوعاتية قراءة محايثة خالصة وإن حاول الموضوعاتيون التأكيد على هذه الخاصية إلا أن تحليلاتهم النفسية لوعي المبدع تظل بارزة.

إذن تعد الدراسة التي قدمها **عبد الكريم حسن** في كتابه "الموضوعية البنيوية" مبادرة فعلية وإضاءة نقدية في التعريف بالمقاربة الموضوعاتية في الساحة النقدية العربية، على الرغم من بعض التناقضات التي احتواها عمله النقدي، إلا أن هذا لم يمنع من وجود جهد معتبر حقق من خلاله قفزة نوعية في مجال الممارسة النقدية الموضوعاتية.

2-سعيد علوش وفرضية التحسيس الموضوعاتي

يعتبر **سعيد علوش** من أوائل النقاد العرب الذين تفطنوا إلى أهمية المنهج الموضوعاتي في الخطاب النقدي العربي المعاصر بإثارة انتباه القارئ إلى ثراء هذا المنهج الذي غاب عن الساحة النقدية العربية بسبب سيطرة المناهج النقدية الأخرى، لذلك ألف كتابا في غاية الأهمية يحمل عنوان "**النقد الموضوعاتي**" الصادر عام 1989، سعى فيه إلى التعريف بأصول الموضوعاتية والكشف عن أدواتها الإجرائية في مقاربة النصوص الأدبية موضحا أهدافه المعرفية في اختياره هذا المنهج في إطار علاقته بالنقد الجديد، مشيرا إلى أن كتابه لم يأت "لسد الفراغ أو تعويض غياب الإنتاج النظري النقدي بمادة استهلاك أبدية...ولا ليسد

[1]- المصدر السابق، ص: 170.

ثغرة في الصرح الكبير، ولا ليفتحها في نفس هذا الصرح، ولكنه يأتي لتوسيع فضاء السؤال حول أبعاد وعمق وصلابة المقاربات الأدبية التي تعصف بنا كسلطة معرفية ووجودية لا تخدم سلطة أخرى غير هذا الكائن الأنطولوجي الكامن في الدرس الأدبي"[1]، لكن بتصريحه هذا لا يمكن إنكار حقيقة جهده النقدي الذي جاء فعلا لسد ثغرة بارزة لهذا المنهج في ساحة النقد العربي حين عمل على تحسيس القارئ بأهمية هذا التوجه وتعميق الوعي به "بعدما تجاهله العالم العربي، دونما سبب، وربما كان السبب هو موضوعيته، وامتناعه عن الخوض في الجداليات"[2]؛ يوضح **علوش** سبب عدول الناقد عن تبني المنهج الموضوعاتي في دراسته أو تهميشه له بسبب طبيعته غير المستقرة وتداخله مع الكثير من النظريات المعرفية والفلسفية التي شكلت له عائقا في أن يصبح منهجا مستقلا له وسائله الإجرائية.

تضمن كتابه تقديم وخمسة عناوين أصلية تتخللها عناصر فرعية مع خاتمة في نهايته مستفيدا من أطروحات **ج.ب.ريشار** حول معالجته هذا الموضوع باعتباره المؤسس الفعلي للنقد الموضوعاتي الذي اكتسب مشروعيته على يده، منطلقا في دراسته من إلقاء الضوء على مصطلحي "الموضوعاتي" و"الموضوعاتية" ووضعهما ضمن سياقهما التاريخي، مشيرا إلى مفاهيم كل من **ريشار** و**ج.ب ويبر** "ليصبح مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغر بالتشكل والامتداد"[3].

يعزز هذا التعريف التوجه النقدي لـ **علوش** ومدى تأثره الشديد بآراء **ريشار** لكن هذا لم يمنعه من البحث عن مفهوم الموضوعاتي في حقول أخرى كحقل اللسانيات مع **إميل بنفست** "إذ يصبح الموضوعاتي عبارة عن اكتشاف تعبيري ووظيفي، غير أن الاستعمال اللساني

[1]– سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: 7، 8.

[2]– المصدر نفسه، ص: 173.

[3]– المصدر نفسه، ص: 12.

يختلف اختلافا جوهريا عن استعمالات المحللين الأدبيين، ويتعلق الأمر بالنسبة للاستعمال الأول بالسطح، أو الانتهاء إلى شيء واضح ومباشر، بينما يعود الاستعمال الثاني إلى صور ضمنية تثير شك المحلل حين تكون مباشرة وواضحة"[1]؛ حيث ميز **علوش** بين الموضوعاتية اللسانية والموضوعاتية في النص الأدبي كون الاختلاف بينهما يكمن في عملية التوظيف والاستعمال إذ يرتكز الأول على التعبير المباشر السطحي الذي يفهم من الوهلة الأولى لأن هدف اللسانيات هو إيصال الرسالة إلى الآخرين بصورة واضحة، في حين ترتكز الثانية على التعبير العميق المشحون بالرموز الإيحائية التي لا يفهمها إلا المختص في مجال النقد الأدبي.

كما تحدث أيضا عن الموضوعاتية البنيوية مشيرا إلى مجموعة من الأسماء البارزة ضمن هذا التوجه مثل: بيديي **(Bedier)**، بارت، غريماس، ريشار من فرنسا، ديبليوس **(Dibeluis)** من ألمانيا، توماشفسكي وبروب من روسيا، موكاروفسكي **(Mukarovsky)** وفوديكا **(Vodicka)** من تشيكوسلوفاكيا، هؤلاء النقاد وغيرهم لم يستطيعوا التخلي عن الموضوعاتية لأنها "تحدد "ملكية" النص المدروس نفسه، أي المكان الذي يشرحه القرار المتزن للمحلل الذي ينتقي المضامين المسماة للنص"[2].

يستعرض **علوش** رواد النقد الموضوعاتي عند الغربيين بدء بـ **غاستون باشلار** بوصفه الأب الروحي لهذا النقد على حد تعبيره، وذكره لأعماله التي اندرجت ضمن إطارين الفلسفي والتحليل النفسي، واستغلال هذا الأخير في المجال العلمي من خلال كتابه "حول تكون الفكر العلمي" "في بحث المكبوتات، التي يفترض فيها دينامية وقدرة، وهذه المكبوتات هي ما يطلق عليها باشلار العوائق الابستيمولوجية، وهي تظهر باستمرار من خلال العمل العلمي الذي يتحقق بدوره عبر قطيعة ابستيمولوجية، يحقق فيها العلم طفرة نوعية"[3]، واستغلاله

[1]– المصدر السابق، ص: 17.

[2]– المصدر نفسه، ص: 19.

[3]– المصدر نفسه، ص: 24.

للمنهج الفينومينولوجي في كتابه"التخيل الشاعري"(**L'imagination poétique**) وأهميته في ربط الصورة الشاعرية بروح الشاعر التي تعبر فيها المعاني والأصوات عن كل مقاصده ووعيه وإدراكه لعالم الشعر بكل تخيلاته، واستحداثه لمصطلح "الخيال المادي" وهو في نظره لا يعني التفكير المطلق في المادة ذاتها بل في صورها بوصفه خيالا ديناميكيا علائقيا يهدف إلى التنسيق بين عناصر الكون الأربعة (الماء، التراب، الهواء، النار) لا إلى تركيب عناصرها ليتجلى الوعي بالذات والعالم وبما أن هذا الخيال دينامية منظمة لعالم الفنان فإن قراءة الصورة الشعرية عنده "لا تتم إلا بالتعاطف ونشوء علاقة حب بين القارئ والنص المقروء، وكل محاولة تتجه إلى وضع قوانين مسبقة للصورة الشعرية يراها الظاهراتي عودة لتفسير الشعر بعلم النفس"[1]؛ بمعنى أن هذه الصورة الشعرية تفرض على القارئ قراءتها في حد ذاتها دون الاستعانة بالسياقات الخارجية لفهمها، لأن أي قراءة ضمن هذه السياقات تجعلها ذات طبيعة نفسية، لذلك يمكن تصنيف المقاربة الموضوعاتية ضمن القراءات النسقية لما لها صلة وثيقة بالنقد الجديد ورفضها للفكر اللانسوني الذي يهتم بحياة الكاتب وكل ظروفه الاجتماعية والنفسية المحيطة به.

وقد عدت أطروحات **باشلار** مهادا أوليا للنقد الموضوعاتي على أن تأثره بـ **هوسرل** بدا واضحا، حين اتخذ من الظاهراتية منطلقا له في فهم هذا النقد الذي "سلّم إذن بوجود علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع، بين العالم والوعي، بين المبدع وعمله"[2].

ثم انتقل **علوش** إلى ذكر رواد آخرين لهذا النقد كـ **جورج بولي** الذي انطلق في تحليله للأعمال الأدبية من وجهة فلسفية ميتافيزيقية أثناء مساءلته عن عنصرين أساسين هما: الفضاء والزمن لمعرفة رأي الكتّاب حولهما وكيفية تنظيم عملهم التخييلي وفقهما من خلال كتبه التالية: "دراسة حول الزمان الإنساني" 1950، "البعد الداخلي" 1952، "تحولات الدائرة" 1961 "الفضاء البروستي" 1963، **وجان روسي** الذي أكد في كتابه "الشكل والدلالة"

[1]– أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص: 331، 332.

[2]– مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 128.

1962 على الإحاطة الشاملة بكل جوانب العمل الأدبي من حيث البنيات والصور المكتوبة والوقائع كونها الكاشفة عن البنيات الأساسية لخيال المبدع، على أساس أن هذا الأخير يكتب نصا يعبر فيه عن نفسه بأشكال وصور مختلفة تستدعي من الدارس البحث عن دلالات هذه الأشكال للوصول إلى فهم بنياته الخيالية.

أما الموضوعاتي **ج.ب. ويبر** فقد وضع ثلاثة شروط أساسية لمنهجه يتقاطع مع التحليل النفسي تمثلت في: واقعية اللاوعي، أهمية الطفولة، إمكانية تمثيل رمز واحد لواقع قديم في أعماله عن: "المجالات الموضوعاتية" 1963، "مكونات العمل الشاعري" 1960، "النقد الجديد والنقد الممتقع، أو ضد بيكار" 1960. ويميل **ميشال مانسي (M. Mense)** إلى النزعة الباشلارية في كتابه "دراسة تخيل الحياة" 1968 أثناء بحثه عن ثيمة الحياة عند الشاعرين: **جيل سبيرفيل (Jules Supervielle)** و**هنري ميشو (H.Michaux)**، والروائيين: **هنري بوسكو (H. Bosco)** و**آلا روب غرييه (A.R. Grillet)**.

في حين زاوج **جان بيركوس (J.Burgos)** بين النزعة الباشلارية والنظرة السيكولوجية أثناء دراسته لموضوعاتية أبولينير **(Apollinaire)** 1968، موضحا تجربة التخيل ومدى إسهامها في انزياح الصور الشعرية وتجاوزها، وتقترب موضوعاتية **ميشال كيومار(M.Guiomar)** من آراء **ج.ب.ويبر** في مجال الأدب لكن مع توسيعه هذه المقاربة في مجالات أخرى كالموسيقى السينما، التشكيل ،وبرزت أعماله الموضوعاتية في: "اللاوعي والتخيل" 1964 "مبادئ جمالية الموت" 1969، "القناع والفانطاز" 1970.

وتوضح أعمال **جان ستاروبنسكي** مدى تأثره الشديد بمقولات التحليل النفسي الفرويدي؛ لأن النظرة **(le regard)** التي قارب بها أعمال كل من روسو وكوروني وراسين وستاندال تعبر عن كثافة الرغبة التي تحتاج إلى معرفة مسبقة وعميقة بهذه النظرية النفسية، وتتجلى

أعماله الموضوعاتية في: "الشفافية والعائق" 1958، "العين الحية" 1961، "السخرية والسوداوية" 1966[1].

تكاد تتفق أطروحات هؤلاء النقاد الذين حاولوا تأسيس معالم الموضوعاتية في مبادئ أساسية تتمثل في: وعي الذات بموضوعها، الخيال وعلاقته بالصورة الشعرية، الجوانب النفسية كذكريات الطفولة وأحلام اليقظة، التركيز على عمل المبدع أكثر من الذات التي تكتب وغيرها.

ثم وقف **علوش** عند مساهمة **ج.ب.ريشار** بشيء من التفصيل مقارنة مع النقاد الآخرين ليؤكد أن هذا المنهج قد تحددت معالمه أكثر مع هذا الرائد، حين استفاد من الأطروحات السابقة لاسيما أفكار **جورج بولي** من ناحية وتأثره الشديد ببعض الفلاسفة وفي مقدمتهم **باشلار** من ناحية أخرى، مبرزا أعمال **ريشار** المتميزة في حقل النقد الموضوعاتي بحسب ظهورها الزمني في[2]:

L'tterature et sensation	- الأدب والحساسية 1954
Poésie et profondeur	-الشعر والعمق 1955
L'univers imaginaire de Mallarmé	-العالم التخيلي لمالارميه1961
Etudes sur la poésie moderne	-دراسات عن الشعر المعاصر 1964
	-من أجل قبر لاناتول
Paysage de château Briand	-منظر شاتوبريان 1967
Correspondance Mallarmé	-مراسلات مالارميه
Etudes sur le romantisme	-دراسات عن الرومانسية 1970

[1]- ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: 26، 27، 28، 29.

[2]- المصدر نفسه، ص: 33.

مركزا على فكرة الخيال المادي ومزجه بالإشكاليات الوجودية لفهم العمل الأدبي؛ كون "النقد الموضوعاتي، كما يتبناه ريشار، (في العالم التخيلي لمالارمي) هو نقد يفضل سبر غور العمل الأدبي عبر تداعيات اللغة التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، إذ تتحول كل قصيدة من قصائد مالارميه إلى رمز، لذلك يعمل الناقد الموضوعاتي من هنا، على كتابة قواعد نحوية لا مجموعة كلمات، فالخيال يبتعد بقدر الإمكان عن الخلط بين الكشف الشكلي للعمل، والقراءة اللفظية له، لأن ما يشغل ريشار، هو إعطاء ترجمة أخرى لأعمال مالارميه: انطلاقا من رسم جداول أولية بمحركات الخيال عند مالارميه، مادام التفكير بالجسد يعطي فكرة شبه كاملة ومتآلفة مع اهتزازات أوتار الكمان مثلا، إذ لا تعتبر الشعرية جوهر للأدبية فقط، بل طريقة، يمكن أن تتفتق عنها عضوية بالحياة والوجود"[1].

يوضح هذا النص النقدي فكرة الموضوعاتية عند **ريشار** التي تتطلب من الناقد الغوص في أعماق النص الأدبي وربطه ببنيتيه العقلية والتخيلية للكاتب، لأن الخيال وحده لا يمكن الوصول به إلى عمق التجربة الشعرية إلا باتحاده مع العالم الحسي الوجودي، فهو يبحث في عمق النص الشعري للكشف عن المعنى الخفي التي تحمله الكلمات والأفكار ضمن ارتباطهما بمظاهر الوجود، وهذا ما أشار إليه **باشلار** الذي تأثر به **ريشار** حين أدرك أن "لإيضاح مسألة الصورة الشعرية علينا أن نلجأ إلى ظاهراتية الخيال، وهذا يعني دراسة الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، وهي مدركة في حقيقة هذا الوجود"[2]، فكل هذه العوامل من: الخيال والوعي ووجود الذات وما تحس به يساهم بشكل كبير في توضيح فكرة الصورة الشعرية للشاعر عند الموضوعاتي.

بعد أن استعرض **علوش** جهود هؤلاء النقاد الغربيين الذين أسسوا مقولات النقد الموضوعاتي والذي خصص لهم جزء من دراسته تتراوح صفحاته بين 11 و 12 صفحة

[1]– المصدر السابق، ص: 37.

[2]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987، ص: 18.

نجده يخصص قسما آخر يتناول فيه إرهاصات هذا النقد في الثقافة العربية، مستوقفا النظر عند الأطروحات الجامعية لـ: **كيتي سالم، عبد الكريم حسن، عبد الفتاح كليطو** (تم ذكرها سابقا) التي أسهمت بشكل كبير في ظهوره ضمن الجامعات العربية ومنها إلى ساحة النقد العربي، واهتمامه بموضوعاتية هؤلاء النقاد اندرج ضمن مجال نقد النقد حين شرح هذه الرسائل بهدف معرفة مدى وعيهم بالمفاهيم النظرية والأدوات الإجرائية للمقاربة الموضوعاتية، ليخلص إلى أن هذه الدراسات تبنت في معظمها طريقة الإحصاء مع بعض الاختلافات، كدراسة **عبد الكريم حسن** الذي "مزج بين العمل الفيلولوجي والإحصائي كوسطين أساسين، في بلوغ موضوعاتية (الرفض) في ديوان السيّاب، والتي تبرز من خلال أبعاد رموز هذا الرفض، ودراسة **عبد الفتاح كليطو** التي ذهبت في نفس التيار الشبه إحصائي لتردد القدر في روايات موریاك وتحليل أبعاده الميتافيزيقية والروائية"[1].

غير أن **علوش** يثمن جهد الناقد في دراسته على الرغم من أن "مقارنته، تنهج نهجا مبسطا، ولكنه فعّال في تحديد سياق استعمالات القدر ضمن فقرات الروايات، من جهة وتحديد الأفكار الموضوعاتية الأساسية، التي يحيل عليها التداول في الفقرات"[2] من جهة ثانية لذلك فهو يقر بامتلاكه حسا نقديا بالموضوعاتية.

إن اللافت للنظر في هذه القراءات النقدية لـ **علوش** هو أن الرسالة الأولى لـ **كيتي سالم** لم يكن لها حضورا ضمن هذه القراءات خلافا للرسالتين الثانية والثالثة، على الرغم من ذكرها ضمن أولى الأطروحات الجامعية التي استلهمت الإجراءات المنهجية للموضوعاتية ربما يرجع السبب في ذلك إلى عدم تمكنه من الحصول على هذه الرسالة الجامعية أو غابت عنه سهوا أثناء الدراسة.

[1]– سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: 48، 49.

[2]– المصدر نفسه، ص: 50.

كما أشار أيضا إلى موسوعات تاريخ الأدب وإمكانية وجود دراسات تكون قريبة من الموضوعاتية، مستدلا بمؤلفات الباحث السوري **علي شلق** في كتبه عن: "القبلة في الشعر العربي"، "العين في الشعر العربي"، و"اللمس في الشعر العربي"، لاسيما كتابه الأول الذي جمع فيه صور القبلة في الشعر العربي القديم والحديث عبر حقبه التاريخية معتمدا على الإحصاء والتاريخ الأدبي، لكن هذه الدراسات لم تتخذ آليات النقد الموضوعاتي لمقاربة النصوص الشعرية بل جاءت ضمن رؤيته الذاتية للموضوعات؛ لأن "قصر العمل على صورة جامدة للقبلة يحد من الأبعاد العميقة لها، ويجعلها مسحا على مستوى السطح، وهو جرد يتعزز بملابسات خفيفة لمحيط القبلة، إلا أنها تظل غير كافية لإيجاد موضوعاتية ما"[1]؛ بمعنى أن دراسته لم تخرج عن المعنى المألوف لهذه الكلمة، كما أنه لم يكلف نفسه عناء للغوص في أعماق بنيتها بالبحث عن المعنى العميق والخفي للصورة التي تحملها دلالتها ضمن بيئتها التاريخية المختلفة، بل اكتفى بوصفها وتجميعها عبر العصور لذلك جاءت دراسته لها سطحية لا تحقق أو تقترب من الدراسة الموضوعاتية.

لم يرتكز كتاب **علوش** على التعريف بالمنهج الموضوعاتي وذكر رواده عند الغرب وإرهاصاته عند العرب فحسب، بل حاول تقديم تجربته الموضوعاتية للقارئ في مجال الشعر مستلهما "قصيدة الحرب" للشاعر **ياسين طه حافظ** نموذجا للدراسة، وقبل مباشرته للتحليل يعيد ويؤكد على مفهوم الموضوعاتية عند كل من **ج.ب. ويبر** و**ج.ب. ريشار** و**فليب هامون** هذا الأخير الذي أصبحت الموضوعاتية عنده نقطة ازدهار مجموعة من العلاقات التي يكوّنها النص ويختزلها القارئ إلى مساعد، مستفيدا من أطروحات هؤلاء النقاد في دراسته حول هذه القصيدة الحديثة، مكتفيا بمعالجة دلالة موضوعاتية (الصوت، العين الوجه) كمؤشرات أساسية في التجربة الشعرية من خلال توظيفها "كمحاور مرآوية توقع فوقها آثار موضوعاتية، تحيل على تحولات الصوت إلى احتجاج، والعين إلى مرآة والوجه إلى

[1]– المصدر السابق، ص: 58.

التاريخ..."[1]، مشددا على الوظيفة المرجعية والشعرية لهذه الموضوعات والتركيز على دلالتها في القصيدة.

إن المتتبع لدراسة **علوش** لقصيدة الحرب يلاحظ هيمنة أطروحات **ريشار** على باقي الأطروحات الأخرى وقد أشرنا إلى هذه النقطة سابقا، وهذا ما يوضحه قوله:" فالنقد الموضوعاتي كما يطبق على قصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ، هو نقد يفضل سبر غور العمل الشعري، من خلال طرحه لقراءة –مصغرة– تستهدف الانتهاء إلى قراءة مكبرة في شكل ملاحقات لتداعيات اللغة، التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، إذ تتحول كل مقطوعة من مقطوعات ياسين طه حافظ إلى رمز...من هنا يلاحق النقد الموضوعاتي الكلمات –المفاتيح والصور– المفضلة، والعلامات البارزة، عبر وتائر إحصائية مرة وتأويلية مرة ثانية"[2]؛ يهدف هذا النص النقدي إلى الكشف عن الخطوات المنهجية للمقاربة الموضوعاتية التي يتبعها الناقد الموضوعاتي في فهم النصوص الشعرية تستهدف قراءة هذا النص قراءة عميقة تستدعي ترصد بنياته الأساسية والرموز الموحية والكلمات المفاتيح وكل الصور الظاهرة باستخدام طريقة الإحصاء لاستخراجها، كونه جسرا للعبور إلى دراسة الموضوعات ثم تأويلها للوصول إلى المعنى الخفي والمسكوت عنه في النص.

ولأهمية مؤلفات **ريشار** في الدراسات الموضوعاتية الغربية أو العربية على حد سواء خصص **علوش** قسما آخر وضع فيه ملاحق مترجمة للنقد الموضوعاتي عن النصوص الأصلية مصنفة إلى ستة هي: مقدمة جورج بولي في كتاب "الأدب والحساسية"، تصدير الكتاب نفسه مقدمة كتاب "الشعر والأعماق"، مقدمة كتاب "العالم التخيلي لمالارمي"، مقدمة كتاب "دراسات حول الشعر المعاصر"، مقدمة كتاب "القراءات المصغرة" 1979 وكل هذه

[1]– المصدر السابق، ص: 103.

[2]– المصدر نفسه، ص: 105.

الملاحق خاصة بـ ج.ب. ريشار، بالإضافة إلى ملحق سابع كان حول مقال "النقد الموضوعاتي" 1985 لـ **بيتر كريل (Peter cryle)**.

وفي الختام تتضح أهمية هذه الدراسة التي قام بها **سعيد علوش** في كتابه "**النقد الموضوعاتي**"، من خلال سعيه إلى تقديم الموضوعاتية في الثقافة العربية مبرزا جوانبها النظرية ومفاهيمها الأساسية كما نظّر لها روادها الأصليين وكيفية تلقي هذه المنهجية عند بعض النقاد العرب، وتجربته الموضوعاتية التي أثبتت تحكمه الواضح بأدواتها الإجرائية في تبنيه لأطروحات **ريشار**، كما تكمن أهميته أيضا في ترجمته لبعض النصوص النقدية الغربية وضبطه للأسس المنهجية بعودته إلى المصادر الأصلية التي كشفت عن مدى اطلاعه الواسع على الثقافة الغربية وإتقانه للغات الأجنبية خاصة الفرنسية منها وبيبليوغرافية كتابه تؤكد ذلك في اعتماده على 38 مرجعا ومصدرا فرنسيا.

إن مرامي هذا العمل هو محاولة التحسيس بالمنهج الموضوعاتي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ودفع القارئ إلى هذا التوجه النقدي ليغدو ناقدا موضوعاتيا يستفيد من هذه القراءات، لذلك يعد كتابه مساهمة حقيقية في تأسيس معالمه ومرجعا مهما لكل دارس يريد الخوض في هذه التجربة، بالإضافة إلى تضمنه معلومات قيمة ولاسيما توضيحه للخطوات المنهجية التي تقوم عليها كل دراسة نقدية موضوعاتية تتطلب الاعتماد على: [1]

-قراءة شعر وأشعار الشاعر والتنقيب عن بنياتها الداخلية.

-التعليم عن انتظام الموضوعاتية في مجموع متجانس ومتضامن.

-تكوين صورة عن لاوعي الشعر عند الشاعر.

-معاينة معادلة الصورة لحياة الشاعر المبتكر.

[1]- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: 105.

3-حميد لحمداني: ومسعى اكتشاف الموضوعاتية لسحر الموضوع

تعد محاولة **حميد لحمداني** في كتابه "**سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر**" الصادر عام **1990** من المحاولات التنظيرية الرائدة والمتميزة في تأصيل المنهج الموضوعاتي في النقد العربي، حين كانت غايته هي "التعريف به وبأصوله النظرية والفلسفية وكذا باتجاهاته المختلفة دون أن ينصب نفسه دعاة لهذا المنهج"[1]، وأن السبب من تأليفه هذا الكتاب هو إبراز مكانة الموضوعاتية ودورها في الكشف عن سحر الموضوع الذي يتجلى في النصوص الإبداعية "ذلك أن المبدع لا ينقاد إلى موضوعاته بملكاته الواعية وحدها فكثيرا ما ينجذب نحوها بقوة لا يعرف طبيعتها الخفية"[2]، على هذا الأساس يصف **لحمداني** تجربته الموضوعاتية بأنها "مغامرة تطمح إلى كشف أسرار هذا الانجذاب الخفي للنص"[3] كونه نصا تتداخل فيه الكثير من الثيمات المتباينة والمتصلة والمتعارضة فيما بينها لذلك أراد وضع الموضوعاتية في أصولها الغربية من خلال استعراضه خمسة عناصر أساسية تمثلت في:

1-الموضوعاتية وحرية الناقد، باعتبار أن الحرية هي الشيء الوحيد الثابت في المنهج، مشيرا إلى اهتمام **روجي فايول (R.Fayolle)** بهذا المنهج وارتباطه بالممارسات النقدية الأخرى كعلم النفس والتحليل النفسي والفلسفة الوجودية، وبوصف الأدب "مستودعا لشتى الأفكار التي تكوّن صورة لتجربة المبدع هو أمر يحيل الأدب إلى عالم من القضايا التي تسمح للناقد بالتجوال في كل دروب المعرفة، مستفيدا من جميع الإمكانيات المتاحة، سواء كانت إمكانيات معرفية أم منهجية، لذلك قد يتحول النقد أحيانا إلى مجال لاستعراض المعرفة الذاتية للناقد"[4]؛ بمعنى أن المبدع يستمد موضوعاته من تجاربه الحياتية ويعالج كل القضايا

---

[1]- حميد لحمداني، سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو-برانت، فاس المغرب، ط2 2014 ص: 127.

[2]- المصدر نفسه، ص: 03.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص: 29.

النفسية والاجتماعية والسياسية... وهي بدورها تمنح الحرية للناقد بأن يبدي آرائه النقدية ويناقش هذه القضايا ضمن تصوراته المعرفية والمنهجية فينشأ ذلك التداخل الحاصل بين المعرفة الذاتية والمعرفة الموضوعية.

2-بعض الأسس الفلسفية التي يستند إليها النقد الموضوعاتي مشيرا إلى فلسفة **إدموند هوسرل** الظاهراتية التي جاءت "كرد فعل على النزعة المثالية والتجريبية معا، لأن المثالي يستبعد العالم الخارجي كمصدر للمعرفة والتجريبي يؤكد على الدور السلبي للوعي، أما هوسرل فيرى أن الوعي والعالم الخارجي يمثلان حقيقة ماثلة وأن الوعي عندما يفكر في العالم يتجه إليه بصورة مباشرة تكون فيها الذات قاصدة، والشيء الخارجي مقصودا. لذلك يمكن التعرف إلى الحقيقة من خلال التعرف إلى الماهيات الماثلة في الوعي"[1]؛ بمعنى أن تركيز **هوسرل** كان على الوعي الذي به نستطيع فهم حقيقة العالم الخارجي وإدراكه حق المعرفة، فهذا العالم الذي أبعدته النزعة المثالية لأنها لا تؤمن بوجوده والنزعة التجريبية التي نظرت إلى الوعي نظرة سلبية هو ما دفع رائد الفلسفة الظاهراتية إلى إبراز الدور الذي يلعبه الوعي في إدراك الذات ماهية الأشياء الخارجية ومعرفة حقيقتها في ارتباطها به. إلى جانب إفادة النقد الموضوعاتي من البعد الميتافيزيقي **لهيدغر** و**سارتر** أثناء تأكيدهما على أهمية الوعي.

4-انفتاح النقد الموضوعاتي على مختلف المناهج النقدية، وهذا ما أوضحته انجازات رواد هذا الاتجاه من مثل **ج.ب.ريشار** و**جان ستاروبنسكي** وبعض أقوالهم وآرائهم النقدية كرأي **ريشار** الذي يؤكد على إفادة الموضوعاتية من البنيوية والتحليل النفسي والنزعة الشكلية واستخدام ناقدها طاقة الحدس **(intuition)**، بالإضافة إلى النزعة الصوفية التي وظفها **ستاروبنسكي** في دراسته الموضوعاتية.

[1]- روبرت ماجليولا، التناول الظاهري للأدب نظريته مناهجه، تر: عبد الفتاح الديدي، مجلة فصول، ع3، 1981، ص: 183. ذكره المصدر نفسه، ص: 30.

5-الموضوعاتية والتصنيف المقولاتي، إذ يوضح **لحمداني** في هذا العنصر بعض التصنيفات التي تقترب من هذا المنهج كنقد الأفكار عند **وليك وارين** المرتبط بالتاريخ أثناء تتبعه ثيمات معينة ورصده للتغيرات الحاصلة فيها وهو أيضا شكل من أشكال النقد الفلسفي بالإضافة إلى فعالية الصورة الشعرية عند **باشلار** و"الأهمية المركزية التي تحتلها من خلال علاقتها مع أنماط الحياة البدائية للإنسان **(mode de vie primitive de l'homme)**، إنها تعكس صدى هذا العمق التاريخي وتمتلك في نفس الوقت خاصية الخلود، هذا ما يجعلها قائمة في الأعماق في شكل أحلام يقظة أو استيهامات لاشعورية تعود بنا إلى الماضي البعيد حيث كانت تتحدد العلاقة الطبيعة الأولى بين الإنسان وأشياء العالم الأساسية: (الماء، الأرض، النار، الهواء) [1]؛ بمعنى تصف هذه الصورة الشعرية حياة الإنسان في القديم ضمن علاقته بالعناصر الأربعة للعالم ما دام أنها تختزن في الأعماق ذكريات وصور هذا الإنسان البدائي، فهي تحاول إعادتها عن طريق أحلام اليقظة **(rêveries)** بصورة مثالية لاستيعاب قيمها الجمالية ودلالاتها المتعددة.

كما تحدث **لحمداني** عن نوعين من التصنيف المقولاتي لموضوعاتية **ريشار** تجسد النوع الأول في: أحوال الوعي **(états de conscience)** التي تتضمن: المعرفة **(savoir)**، الإرادة **(volonté)**، الانفعال **(passion)**، الإدراك **(perception)**، الزمن **(temps)**، المكان **(espace)** والخيال **(imagination)**، أما النوع الثاني فيظهر في مضامين الوعي المتمثلة في:(النفس بوصفها فاعلا، الأحداث، الأغيار، الأشياء أو الكائنات الطبيعية)، فهذه مظاهر الوعي الممكنة التي تدور عليها موضوعاتيته، مشيرا إلى الدراسات التي قام بها **ريشار** في كتابيه "الأدب والإحساس" و"الشعر والعمق" حول أعمال هؤلاء الشعراء: بودلير، فرلين ورامبو مكتشفا مقصديتهم ووصفه لأعمالهم من خلال **الإحساس الخالص (sensation pur)** بالإضافة إلى ثيمة العمق التي هيمنت على أشعارهم، وأعطى مثالا آخر عن المقاربة

[1]- حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص: 36.

الموضوعاتية تمثلت في دراسة **ستاروبنسكي** لـ "هولويز الجديدة" موضحا صفة الشفافية التي برزت عند **جان جاك روسو** كثيمة أساسية هيمنت على جميع مواقفه ومشاعره في الرواية[1].

5-أما العنصر الأخير فقد خصصه للتكلم عن التقاء الموضوعاتية بالبنائية مستدلا أيضا بدراسة **ستاروبنسكي** نفسها التي تضمنت بعض خصائص البنائية، وذلك باستفادته من أبحاث **كلود بريمون** في كشفه عن البنية المنطقية الدلالية لقصة "وليمة ترينو" وهي مقطع من "هولويز الجديدة"، ويتعلق الأمر نفسه مع **جان بول سارتر** حين ربط النقد الموضوعاتي بالتحليل البنيوي أثناء "مناقشته الدلالة المعنوية أو الثيماتية للزمن عند دوس باسوس ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية والصرفية التي يراها معبرة عن هذا المعنى"[2]، إلى جانب دراسة تودروف عن الحكي واهتمامه بالثيمات في القصة العجيبة وربط هذا المنهج بالسرد وبالنقد التأويلي **(critique herméneutique)** من خلال عنصري الشرح والتفسير.

لم يكتف **لحمداني** بتعريف الموضوعاتية في موطنها الأصل فحسب، بل راح يبحث عن بعض ملامحها في العالم العربي مستوقفا عند الدراسات الروائية والشعرية على حد سواء ملاحظا أن غياب النظام المنهجي لاسيما في الدراسات عن الرواية قد طغى على معظمها لأن ناقدها لم يضع مقدمة منهجية تنبأ عن توجهه النقدي وتصوره المنهجي، فمِثْل هذا الافتقار إلى الرؤية المنهجية يقلل من قيمة العمل النقدي ويعيق القارئ في محاولة فهم الممارسة التطبيقية للناقد، مما يستدعي منه تتبع كل مراحل دراسته وتحليلاته والوقوف على قائمة مصادره ومراجعه المعتمدة في مقاربته ليتسنى له تحديد منهجه المتبنى ومنه الوصول إلى فهم طبيعة ممارسته الإجرائية.

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص: 40، 41.

[2]- المصدر نفسه، ص: 47.

وقد ذكر **لحمداني** مجموعة من الدراسات العربية التي تكاد تقترب من النقد الموضوعاتي نوردها بحسب تسلسلها الزمني فيمايلي: [1]

-**علي الراعي** في كتابه "دراسات في الرواية المصرية" 1964.

-**فؤاد دوارة** في كتابه "في الرواية المصرية" 1968.

-**يوسف الشاروني** في كتابه "الرواية المصرية المعاصرة" 1973.

-**عبد الكريم الأشتر** "دراسات في آداب النكبة" 1975.

-**علي شلق** "نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم" 1979.

-**فاروق وادي** "ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية" 1981.

-**محمد أبو خضور** "دراسات نقدية في الرواية السورية" 1981.

-**محمد مصايف** "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام" 1983.

فضلا عن نقد الشعر الذي وجد فيه **لحمداني** محاولة جادة في استثمار بعض مقولات الموضوعاتية كدراسة **علي شلق** في كتابه "المتنبي، شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان" 1982، وتأثره بآراء **باشلار** في مستويين هما: العلاقة بين الإبداع والكون الأسطورة والاستعارة والعودة إلى المنبع من خلال (أحلام اليقظة، عناصر الطبيعة الأسطورة، الاستعارة، الوجود) [2]، كما مثّل بنموذجين آخرين رآهما الأقرب إلى الموضوعاتية الأول خاص بدراسة الرواية ممثلا في كتاب "المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ" 1964 لـ **غالي شكري** على الرغم من خلوه من مقدمة منهجية تحدد مساره النقدي، والثاني خاص بدراسة الشعر من خلال كتاب "الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب" 1983

[1]- المصدر السابق، ص: 58، 59، 61، 62، 64.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 65.

لـ **عبد الكريم حسن** وقد درس هذين النموذجين وفق الخطوات المنهجية لنقد النقد سبق وأن ذكرناها.

وعلى الرغم من إقرار **لحمداني** بعدم نضوج المقاربة الموضوعاتية في الخطاب النقدي العربي ووضوح الرؤيا وغياب النظام المنهجي لدى الدارس، فإن ذلك لا يقلل من قيمة الجهود المبذولة في هذا المجال، ثم إن هذه المحاولة النقدية التي قدمها في كتابه "سحر الموضوع" على الرغم من حجمه المتوسط ما يقارب 147 صفحة، إلا أنه يعد إسهاما حقيقيا في التنظير العربي للمنهج الموضوعاتي وتبسيط معالمه وتأكيده على سحر الموضوعات في الإبداع الأدبي وقد ساعده في ذلك اعتماده على جملة من المصادر العربية والأجنبية التي استمد منها مادته المعرفية وعملت على تأسيس رؤية منهجية لدراسته الموضوعاتية، كما يتضح جهده النقدي أيضا في وضعه للمصطلحات مقابلا من اللغتين العربية والفرنسية؛ لأنه مدرك تماما أهمية ترجمة المصطلح والوعي به ضمن هذا التعدد للمناهج النقدية والمرجعيات الفلسفية المختلفة لذلك خصص في نهاية كتابه قائمة تحوي على 161 مصطلحا عربيا مترجما إلى اللغة الفرنسية لضبط ترجمة المصطلح بدقة، مما أكسب عمله النقدي بعدا علميا وتنظيما منهجيا في ثبته للجهاز المصطلحي.

ثانيا-الممارسات النقدية للمنهج الموضوعاتي:

أ-في القصة:

أ1-مسعودة لعريط غيوم والتبسيط المنهجي:

يعد كتاب "**قصص الأطفال في الجزائر دراسة موضوعاتية**"* للباحثة الجزائرية **مسعودة لعريط** من بين المحاولات النقدية التي سعت إلى تطبيق آليات المنهج الموضوعاتي على قصص الأطفال، مستفيدة من بعض المراجع التي يصل عددها إلى 10 كتب، وثلاثة مراجع باللغة الفرنسية إلى جانب المصادر التي اختارتها كنماذج للدراسة، وقد أغفلت الباحثة بعض الكتب ذات التوجه الموضوعاتي كدراسات كل من **عبد الكريم حسن، حميد لحمداني** في "سحر الموضوع"، **محمد عزام، سمير سرحان** وغيرهم، مركزة على مقال **لحمداني** المعنون بـ: "النقد الموضوعاتي: أصوله واتجاهاته"، المنشور في مجلة دراسات سيميائية لسانية أدبية، الدار البيضاء، 1990، وكتاب **سعيد علوش** في "النقد الموضوعاتي"، كما نلاحظ أيضا غياب بعض الكتب الأجنبية الأصلية وهذا دليل على عدم توسعها في مجال الموضوعاتية والاكتراث بجوانبها النظرية، لأن ما يهمها هو كيفية تطبيقها على قصص الأطفال فحسب.

تتوزع الدراسة على مقدمة وفصلين تطبيقيين وخاتمة، عنونت الفصل الأول بـ: "الموضوعات" تناولت فيه: موضوعاتية العنوان، مصادر العناوين، موضوعاتية المتن وخصصت الفصل الثاني لدراسة "البنية الموضوعاتية السردية" من خلال هذه العناصر: التمفصلات، موضوعاتية الزمن، موضوعاتية المكان، موضوعاتية الشخوص، الراوي الأسلوب اللغة، الرسوم، الخط والطباعة، وقامت بتثبيتها في فهرس الكتاب مع إهمالها العناوين الفرعية مثل: المرجعية الدينية، المرجعية الوطنية، المرجعية الاجتماعية، السياسية

* – هذا الكتاب في الأصل رسالة ماجستير نوقشت بجامعة عنابة سنة 1998. ينظر: مسعودة لعريط، النقد الموضوعاتي منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2006، ص: 05.

اللغة الأيقونية، اللغة المعقدة، الأخطاء النحوية، أخطاء متنوعة وغيرها، مركزة على العناوين الكبرى فحسب لذلك لم يتجاوز الفهرس صفحة واحدة لعدم تثبيتها باقي العناصر الأخرى.

أ1-1-المنهج:

حاولت الباحثة تبني القراءة الموضوعاتية في دراستها النقدية والعنوان الفرعي للكتاب حدد نوعية هذه المقاربة، كما أن إعلانها الصريح في المقدمة كشف عن الإطار المنهجي الذي تقوم عليه الدراسة، وقد سعت من خلاله إلى تقصي الموضوعات المهيمنة في أدب الطفل كون هذا النوع من الأدب يحوي على الكثير من الأفكار والمعاني "المقتطعة من عالم موضوعاتي أرحب (...) وأن أية مدونة تخضع للدراسة الموضوعاتية تعتبر مستودعا للأفكار والموضوعات، وما هو مهيمن فيها هو المحرك لهذا النوع من الكتابة (...) ويمثل الموضوع بالنسبة للمنهج الموضوعاتي ركيزة أساسية له ولا يعني ذلك إغفال الجانب الشكلي بل إن المعنى جوهر العمل الأدبي (...) ويبدو المنهج الموضوعاتي أكثر المناهج صلاحية لدراسة أدب الطفل"[1].

لم تكتف الباحثة بهذا التصريح النقدي للمنهج المتبنى، بل حاولت توضيح مسار الإجراء النقدي لدراستها من خلال اعتمادها على مرحلتين منهجيتين في ممارستها التطبيقية تمثلت في[2]:

-المرحلة الوصفية (دراسة سطحية): يتم فيها جمع المفردات وتصنيفها في حقول دلالية.

-المرحلة التفسيرية التأويلية (دراسة عميقة): ترتبط بفهم الثيمات ودراستها دراسة معمقة.

غير أن هذا التوضيح لم يحدد توجهها النقدي بدقة؛ بمعنى أنها لم تستند إلى أية أطروحات أو مقولات التي وضعها رواد المنهج الموضوعاتي لاسيما **ج.ب. ريشار**، ويبدو

[1]- مسعودة لعريط غيوم، قصص الأطفال في الجزائر، دراسة موضوعاتية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها التابعة لوزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، دط، دت، ص: 09، 10.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 11.

أن السبب في ذلك كما أقرت يرجع إلى العديد من الصعوبات تتلخص في: "حداثة هذا المنهج في الدرس النقدي الغربي وافتقاره إلى نظرية واضحة (...) وغياب الرؤية الواضحة عنه في الدرس النقدي العربي الحديث ومحدودية تطبيقاته، مقارنة بمناهج أخرى (...) انفتاح الموضوعاتية على مختلف المناهج، فهذا الانفتاح يجعل التمثل النظري صعب (...) حداثة الحقل الذي تبحث فيه، انفتاح أدب الطفل على مجالات علمية كثيرة، مثل علم النفس وعلم التربية وعلم الاجتماع وعلم اللغة"[1].

لكن على الرغم من هذه الصعوبات التي ذكرتها الباحثة إلا أنها حاولت الخوض في التجربة الموضوعاتية وتطبيق آلياتها الإجرائية على قصص الأطفال، باعتمادها على آلياتي الإحصاء **(Statistique)** والتأويل **(Interprétation)** لفهمها، فهل استطاعت فعلا تقديم قراءة موضوعاتية صحيحة عن هذه القصص؟ أو إن تمثلها للمنهج الموضوعاتي يبقى تمثلا سطحيا بعيدا عن المفاهيم الأساسية التي انبنت عليها الدراسة الموضوعاتية؟ هذا ما ستوضحه لنا ممارستها النقدية.

أ1-2-طبيعة الممارسة النقدية:

اختارت الباحثة جنسا أدبيا متميزا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى وهو "أدب الطفل" وبالتحديد "قصص الأطفال في الجزائر"، بهدف تحقيق بعض أهدافها النقدية كون الدراسة حول هذا النوع قليلة جدا مقارنة مع الأجناس الأخرى ومهمشة من الدراسات العربية، وهو ما جعل "الأدب العربي في هذا المبحث يشهد تأخرا ملحوظا عن نظيره الغربي، لارتباط الاهتمام بالطفولة وبأدب الأطفال بمدى تطور الأمم ورقيها الحضاري"[2]، كما أن "غياب الجانب النقدي في أدب الأطفال يجعل المشروع غير موحد وغير واضح، ذلك أن كل كتابة

[1]- المصدر السابق، ص: 13، 14.

[2]- المصدر نفسه، ص: 07.

للطفل في أي مجتمع ترتبط بمشروعه الإنساني ووجهة نظره إلى العالم، لذلك أرادت في هذا المبحث فهم توجهات أدب الطفل في الجزائر ووجهات نظره"[1].

إن انتقاء الباحثة هذه المدونة وتوضيح أسباب الاختيار يتلاءم وطبيعة تصورها المنهجي كما أن دعوتها إلى الحفاظ على هذا الحقل الأدبي، لأنه من أخطر المجالات التي يمكن أن تنعكس على الطفل إذا لم يتم فهمه واحتواءه بصورة صحيحة تضمن له "هوية متأصلة ومتفتحة في الآن نفسه على العالم الآخر"[2].

حصرت المدونة القصصية في ثلاثين قصة نذكر البعض منها: "نورا السمكة الصغيرة" لـ **واسيني الأعرج،** "العصافير الطليقة" لـ **محمد الصالح حرز الله،** "طائرة نسمة" لـ **بوزيد حرز الله،** "الأمير والحمامتان"، "الملك والفراشة"، "بقرة اليتامى"، "عيشة تبهلولت" "لونجا" لـ **رابح خدوسي وآخرون،** "العنزة العنزية" لـ **قاسة رحماني،** "الحاج أحمد باي" لـ **مصطفى رمضان،** "الأرنب البطل" لـ **عبد الحق سعودي،** "بحباح المرتاح" لـ **الطاهر وطار** "الأسرة الشهيدة" لـ **زهور ونيسي،** "حمامتان تحرسان الوطن" لـ **الطاهر يحياوي** وغيرها، وثلاثة قصص عربية متداولة في كتاب القراءة المدرسي لسنتي الرابعة والخامسة بالجزائر تظهر في: "البدوي والدجاج" لـ **الجاحظ** "جدتي" لـ **ميخائيل نعيمة،** "في منزل منفرد" لـ **جبران خليل جبران،** وقصص أخرى مجهولة المؤلف كقصة "الطفل والنحلة"، "حكاية أشعب"، "حي ابن يقظان".

وبناء على هذا التعدد في المتون المدروسة نطرح التساؤل التالي: هل بإمكان الباحثة احتواء كل هذه النماذج القصصية وتطبيق آليات المنهج الموضوعاتي عليها دون إهمال جوانبها الجمالية والدلالية المساهمة في بناء القصة أو لا؟ على هذا الأساس انطلقت في دراستها من موضوعاتية عنوان القصص للكشف عن مدى علاقته وانسجامه مع النص القصصي من ناحية، ومدى ارتباطه بوعي الطفل وانجذابه إلى العنوان من ناحية أخرى

[1]– المصدر السابق، ص: 08.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

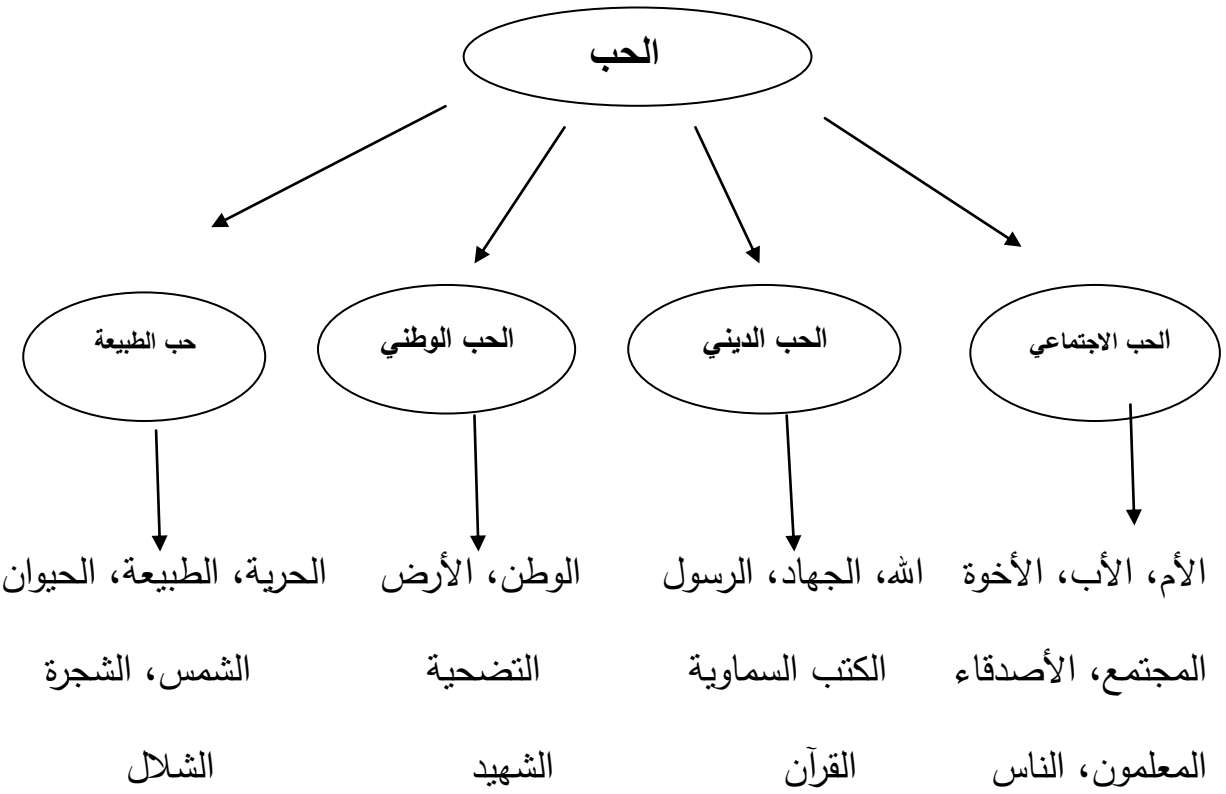
ليتبين لها "من خلال دراستها الميدانية أن العنوان يأتي في المرتبة الثالثة من حيث الأهمية عند الطفل بعد أهمية الصورة والألوان، وبخاصة في مرحلة البطولة والمغامرة، وهذا لأن العنوان يخبر الطفل عمّا يحمله النص من مواضيع"[1]، فأخبرت هذه العناوين عن موضوعات رئيسية هي: الحب والصراع، والسلطة مصنفة إلى قصص موجودة في كتاب القراءة المدرسي الجزائري (لسنوات الرابعة والخامسة والسادسة) المتمثلة في عشر قصص هي: **حي ابن يقظان، حكاية أشعب الأسرة الشهيدة، جدتي، في منزل منفرد، طارق بن زياد مهاجر يعود إلى وطنه، الكنز الثمين، البدوي والدجاج، الطفل والنحلة.**

أما القصص المتبقية التي يصل عددها 20 قصة خاصة بالجزائر وهي موجودة في الأسواق متمثلة في: **بقرة اليتامى، لونجا، عيشة تبهلولت، الملك والفراشة، الأمير والحمامتان، موسى عيسى، طارق بن زياد، كيكي غاضب، طائرة نسمة، نورا السمكة الصغيرة، أحمد باي، بلعجوظ، بحباح المرتاح، استشهاد بطل، العصافير الطليقة، العنزة العنزية، رحلة سمير الجوية، حمامتان تحرسان الوطن، الأرنب البطل،** مستعينة بجداول توضيحية عن الموضوعات التي تتضمنها عناوين القصص، فبعض الموضوعات محققة كالحب مثلا في قصص: "جدتي"، "مهاجر يعود إلى وطنه"، "الطفل والنحلة" والبعض الآخر لا، والصراع المتضمن في قصص: "الأسرة الشهيدة"، "بقرة اليتامى"، "استشهاد بطل" وغيرها أما السلطة فتتجسد في قصتي "الملك والفراشة" و"الأمير والحمامتان".

حاولت الباحثة استخراج الثيمات المهيمنة في هذه القصص وتحليلها ضمن أطرها الاجتماعية، الدينية، النفسية والفكرية مستعينة بآلية التأويل لفهم دلالتها المختلفة، موضحة نسبة تواترها في القصة، كما اعتمدت أيضا على الخطاطات والترسيمات لتقريب الصورة أكثر للمتلقي، وسنأخذ مثالا نموذجيا عن ممارستها الموضوعاتية كثيمة الحب التي هيمنت

[1]– المصدر السابق، ص: 18.

على ثيمتي الصراع والسلطة وهذا أمر طبيعي مادام أن القصص موجهة إلى الطفل، وتتمثل هذه الترسيمة في: [1]



غير أنها لم تفصّل كثيرا أثناء حديثها عن المستويات الدلالية لثيمة الحب وما تتفرع عنه من موضوعات مختلفة، بل اكتفت بذكرها في بعض القصص "على أنها أمومة وحنان وحماية وصداقة، وتضحية: بقرة اليتامى، الملك والفراشة، استشهاد بطل، الأسرة الشهيدة العنزة العنزية، كيكي غاضب"[2]، دون تقديم وصف دقيق وتفصيل شامل عن الثيمات الأساسية والفرعية، بل حصرت دراستها في إعادة ذكر ملخصات بعض القصص وتثبيتها في الهامش كما في الصفحات التالية: (31، 34، 37، 38، 39، 40، 42..)، وهذا دليل على غياب النظرة الشمولية للمنهج الموضوعاتي لدى الباحثة، وقد شغل هذا الجزء من حيز الدراسة صفحة واحدة فحسب.

[1]– المصدر السابق، ص: 29.

[2]– المصدر نفسه، ص: 31.

كما أشارت الباحثة في بعض هوامش دراستها (مثلا في صفحة 30) إلى أن تحليلها لهذا الجزء سيكون بالطريقة نفسها التي اعتمدها **سعيد علوش** في كتابه "النقد الموضوعاتي" في الجزء التطبيقي (من 61 إلى 105)، غير أن المتأمل يلحظ اختلافا واضحا بين الطريقتين؛ لأن **علوش** حدد منهجه سلفا حين اتخذ من أطروحات **ريشار** منهجا للدراسة وقد وفق كثيرا في تحليله للصورة الشعرية لأنه لم يقف عند حدود المعجم الشعري لهذه الصور، بل حاول الكشف عن السياق الذي وظف فيه الشاعر هذه الكلمات (الصوت، العين، الوجه)، وقد أشرنا إلى هذه الدراسة سابقا، أما الباحثة فقد استعانت بمعجم لسان العرب للتعريف بثيمات: الحب، الصراع، السلطة، وبنت دراستها وفق المعنى السطحي لها المتعارف عليها من قبل المجتمع دون أن تتعدى إلى المعنى العميق الضمني الذي يمكن أن تحيل عليه هذه الموضوعات، ربما يرجع السبب في ذلك إلى طبيعة المدونة التي اشتغلت عليها الباحثة كونها كتبت بلغة بسيطة واضحة بعيدة عن الرمز حتى يفهمها الطفل.

بعد أن حددت الثيمات الكبرى التي نهضت عليها قصص الأطفال لجأت إلى دراسة البنية الموضوعاتية السردية لنماذجها المختارة، مستعينة بالنقد البنيوي على أساس أن المنهج الموضوعاتي منفتح على معظم المناهج ومن بينها البنيوية، بدراستها تمفصلات القصص ووقوفها عند العديد من الحالات كحالة فقدان مستفيدة من دراسة **ستاروبنسكي** حول "وليمة تورينو"، ولاحظت وجود نوعين من هذه الحالة هما: فقدان مادي، وفقدان معنوي، مستدلة ببعض الأمثلة من قصص: "الأمير والحمامتان"، "حكاية أشعب"، "العنزة العنزية" وغيرها ورأت "أن الفقدان المادي هو القيمة المهيمنة، تماشيا مع التفكير الشخصي للطفل إذ الطفل لا يفقه معنى الحب أو الأمن إلا من خلال الأم والأب والصديق واللعبة"[1].

كما بحثت عن موضوع القيمة في بعض القصص كقصة "العصافير الطليقة"، "نورا السمكة الصغيرة"، "الملك والفراشة"، "حكاية أشعب"، "العنزة والعنزية"، "بقرة اليتامى"، "رحلة

[1]– مسعودة لعريط، قصص الأطفال في الجزائر، ص: 50.

سمير الجوية"، غير أن تحليلها هذه القصص أيضا ورد بصورة مبسطة لا يعكس توجهها الموضوعاتي البنيوي لعدم تمثلها الفعلي للآليات الإجرائية مكتفية باستنتاج موضوعات القصص وذكرها في شكل نقاط، وسنأخذ مثالا واحدا يوضح طبيعة دراستها كقصة "العصافير الطليقة" التي تظهر في: [1]

-مطالبة حيوانات الغابة بإطلاق سراح العصافير المسجونة عند ملك الغابة.

-مطالبتهم باقتسام ذخيرة الخزينة على أساس العدل.

-اتفاق الحيوانات على الانتقام من الملك وحاشيته.

-الهجوم على الملك وحاشيته.

عملت الباحثة على توضيح مضامين بعض القصص بقيمها الاجتماعية والسياسية والفكرية للقارئ، ودراسة أنماط البناء السردي من خلال التشكيلات الزمنية والمكانية وحضور الشخصيات على مستوى القصة، وقد ظهر الزمن بمستويات مختلفة هي: [2]

-زمن السلطة والاستبداد: كالسلطة الاستعمارية في قصتي "استشهاد بطل" و"الأسرة الشهيدة".

-زمن الصراع والثورة: كصراع العنزة ضد الذئب، والمجاهد ضد الجندي الفرنسي...

-زمن الحب والتحرر: كتحرر العصافير من قبضة الأسد، وتخلص الجديين من قبضة الذئب...

وقد كانت دراستها لموضوعاتية الزمن موجزة جدا لم تتجاوز صفحتين، مهملة اشتغال هذا المكون الزمني في النماذج القصصية ضمن تقنيات مختلفة، والشيء نفسه ينطبق على موضوعاتية المكان التي وردت في صفحة واحدة، مستخرجة الأماكن "المنفتحة على

[1]- المصدر السابق، ص: 51.

[2]- المصدر نفسه، ص: 54، 55.

فضاءات طبيعية مثل: الغابة والجبال، والجزيرة والقرية والصخور"[1]، وقسمتها من حيث المستوى الدلالي إلى ثلاثة أمكنة: المكان الأول خاص بالقصر (السلطة والجاه)، والثاني بالكوخ (الفقر والألم) أما الثالث فهو متعلق بالصخور المخيفة والقلاع المهجورة (الرعب والشراسة، مصدر الخطر).

أما في دراستها لموضوعاتية الشخوص فلم تركز على أبعادها النفسية، "بل تعاملت معها على أنها علامة لسانية أولا، وعلامة دلالية موضوعاتية ثانيا، لا تبرز قيمتها إلا من خلال السياق الذي تنتظم فيه، ومن خلال المراجع التي تحيل عليها"[2]، كما كان لدور المقدمات التي ابتدأت بها القصص دورا أساسيا في تصنيفها، لتتضح لها ثلاثة أنواع من الشخوص هي: إنسانية، حيوانية، خرافية، وكل نوع يحوي بدوره على نمطين هما: شخوص خيرة وشخوص شريرة ذات مرجعيات مختلفة: إنسانية، دينية، وطنية، اجتماعية، سياسية.

أشارت الباحثة في مسألة الاستهلال التي ميزت قصص الأطفال، إلى أن معظمها جاءت طويلة كما في قصص: "عيشة تبهلولت"، "لونجا"، "الأمير والحمامتان"، لكن دون توضيحها من النص القصصي مكتفية بإيراد ملخصا لقصة "الأمير والحمامتان" المثبتة في الهامش في صفحة 49، التي بدأت باستهلال "أنه في قديم الزمان كان هناك..."، لكنها لم تعر أي اهتمام بها، على الرغم من أن هذه المسألة تفتح توقعات كثيرة للقارئ أثناء وقوفه عند هذه الكلمات التي تتوالد منها دلالات عديدة تحيل إلى النص وتحقق التواصل بينهما، "فقضية الاستهلال كانت موضوع دراسة مستفيضة عند دارسي الأدب الشعبي، ويسمونها الإطار وهي عبارة عن صيغة تواتر عبر مجموعة سردية محددة مثل كليلة ودمنة زعموا أن، أو في ألف ليلة وليلة مثل بلغني أيها الملك السعيد، أو في القصص الشعبي مثل يحكى أنه في قديم الزمان وسالف العصر والأوان، أو في المقامات مثل حدثنا عيسى بن هشام قال. وهذا

[1]– المصدر السابق، ص: 55.

[2]– المصدر نفسه، ص: 56.

الإطار يفتح أفق الانتظار كما يقول روبرت ياوس، أي إنه يهيء القارئ أو السامع إلى تقبل الحكاية والتعامل معها باعتبارها تخييل"[1].

حاولت الباحثة تمثل المنهج الموضوعاتي في دراستها غير أن هذا التمثل ظل سطحيا لغياب المفاهيم النظرية للمقاربة الموضوعاتية، بالإضافة إلى عدم تبنيها تصور معين لرواد المنهج، فجاءت دراستها ضمن رؤيتها المنهجية المبسطة، لكن هذا لا ينفي الاشتغال النقدي الذي حاولت الباحثة ممارسته في نماذجها المختارة وسعيها إلى فهم مقولاته الإجرائية، على الرغم من أن معالمه في تلك الفترة لم تتضح أكثر، لذلك حاولت تدارك هذا التبسيط المنهجي في كتابها اللاحق المعنون بـ: "**النقد الموضوعاتي**" عام **2006**، لتتيح للقارئ التعرف على مستواه النظري، حين خصصت الفصل الأول لهذا الجانب تناولت فيه الكثير من قضايا الموضوعاتية في الخطاب النقدي الغربي والعربي كالمفاهيم، وإشكالات الترجمة والخلفيات الفلسفية، والتوجهات النقدية، إلى جانب الانتقادات التي وجهت لهذا المنهج، وجعلت الفصل الثاني للمقاربة الموضوعاتية من خلال اختيارها أربعة نماذج مزجت بين القصة والشعر هي: قصة "**تورا السمكة الصغيرة**" لـ **واسيني الأعرج**، "الجسد المستلب الجميل الأثيري" في ديوان "**عشق الشعراء**" للشاعر **الشريف منصور بن سلطان**، "**سلطة الخرافة**" للكاتبة الكينية **جراس أ. اوجات**، "**رغبة الماء في خجل الياقوت**" للشاعرة **آمال موسى**.

ب- في الخطاب المسرحي:

ب1- محمد عزام والسطحية المنهجية:

سعى **محمد عزام** في كتابه "**وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان دراسة**" الصادر عام **1998**، إلى تمثل المنهج الموضوعاتي في ممارسته النقدية، مقسما عمله إلى مقدمة وثلاثة فصول مع غياب الخاتمة والبيبليوغرافيا من دراسته، مخصصا

[1]- حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 444.

الفصل الأول للتعريف بأسس هذا المنهج عند بعض رواده: **غاستون باشلار، جان بيير ريشار، شارل مورون، جان بول ويبر**، وكيفية تلقيه في النقد العربي المعاصر، ليدرس في الفصل الثاني بعض مسرحيات علي عقلة عرسان، أما الفصل الثالث فعنونه بـ: "علي عقلة عرسان منظرا مسرحيا" تناول فيه عدة قضايا كالسياسة في المسرح، الظواهر المسرحية عند العرب، الظواهر المسرحية في الإسلام، ووقفات مع المسرح العربي.

إن المتمعن في هذه الدراسة يلحظ غيابا كليا للمراجع التي كان من المفترض أن يثبتها **عزام** في هوامش الكتاب، إلا أن عمله يخلو تماما من هذه الاستفادة باستثناء تثبيته للنصوص المسرحية في المتن، وهو ما يكشف لنا عدم اهتمامه بالتنظيم الداخلي للكتاب ولم تقف دراسته عند هذه النقائص المنهجية العلمية فحسب، بل شملت أيضا مقدمته المنهجية التي لم يحدد فيها توجهه النقدي بدقة، إلى جانب غياب أهدافه المعرفية.

ب1-1- المنهج:

لم يصرح **محمد عزام** في مقدمته عن تصوره المنهجي، بل اكتفى بتوضيح سبب تسمية كتابه "وجوه الماس" بأن مرده إلى معنى الكلمة في حد ذاتها التي هي نوع من أنواع الحجارة الكريمة المعروفة ببريقها ولمعانها وقيمتها الثمينة، وأن علاقتها بمسرحيات عرسان كونها "دالة على وجوه إبداعه في مختلف الأجناس الأدبية (...) فهو يرمز إلى عدم القابلية للفساد، وإلى الفكر المتحرر من كل إكراه"[1]، بالإضافة إلى ذكره عناوين فصوله، إذن عدم إفصاحه عن المنهج المتبع وغياب الأهداف المعرفية والنقدية وقائمة المصادر والمراجع المعتمدة في عمله النقدي، يستوجب منا البحث عن المؤشرات التي تساعدنا على معرفة توجهه النقدي ومدى قدرته على التحكم بأدواته الإجرائية، على هذا الأساس نقف عند الفصل الأول المخصص للجانب التنظيري، الذي تناول فيه إرهاصات المنهج الموضوعاتي في النقد الغربي بصورة موجزة، مستوقفا في البداية عند بعض المصطلحات والتباسها مع بعضها

[1]- محمد عزام، وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط، 1998، ص: 05، 06.

البعض وسعيه إلى التفريق بينهم كالموضوعية والمواضيعية والموضوعاتية والجذر، حين رأى أن "الموضوعية تدل على الموضوع الفكري أو التأملي. وهي عكس (الذاتية)... والمواضيعية نسبة غير موفقة إلى (الموضوع). وأما (الموضوعاتية) فهي (الثيمة)، وتدل على (الموضوعات) الكامنة في الأثر الأدبي. و(الثيمة) هي الجذر لهذه الموضوعات. وهذا الجذر يتصف بصفات محددة هي: القرابة السرية في العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر (الموضوع)، والثبات يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي والدينامية الداخلية في العلاقات الجدلية بين عناصر الموضوع وغيره من الموضوعات، في النص الأدبي"[1].

إن التعريف الذي قدمه **عزام** للجذر يعود في الأساس إلى المفهوم الذي قدمه **جان بيير ريشار** في كتابه "العالم التخيلي لمالارميه" 1961، غير أننا لا نعثر على أية إحالة له وهذا ما أشرنا إليه سابقا هو افتقار دراسته للإحالات والهوامش، على الرغم من اقتباسه الكثير من المفاهيم النظرية لأولئك النقاد كحديثه مثلا عن الظاهراتية عند **غاستون باشلار** واللافت للنظر أنه أثناء محاولة تفريقه بين المصطلحات السابقة وتفضيله مصطلح الجذر عليها وهذا ما صرح به قائلا:" ومنعًا لهذا الالتباس بين هذه المصطلحات الثلاثة، فإننا نؤثر استخدام مصطلح الجذرية بمعنى الموضوعاتية (الثيمية)"[2]، لم يستطع الالتزام بهذا القرار لأنه مرة يستخدم المنهج الموضوعاتي أو النقد الموضوعاتي كما في الصفحات التالية: (15، 20، 21، 22، 23، 24، 29...) ومرة ثانية المنهج الجذري أو النقد الجذري في هذه الصفحات (14، 27..)، ومرة ثالثة الموضوعية في صفحة 19، وأخرى القراءة الموضوعاتية صفحة 23، والمنهج الثيمي في صفحة 28، فهذا الاضطراب المصطلحاتي ينبأ بعدم مراعاته تلك الحدود الفاصلة بين المفاهيم واكتراثه لأهمية المصطلح.

[1]– المصدر السابق، ص: 13، 14.

[2]– المصدر نفسه، ص: 14.

استعرض آراء كل من **غاستون باشلار** وعناصره المادية الأربعة، **جان بيير ريشار** ومقولات التصنيف، **شارل مورون** والاستعارات الملحة التي تكشف عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي، **جان بول ويبر** واللجوء إلى ذكريات الطفولة للوصول إلى الفكرة الثابتة في الأثر الأدبي، كما اختار في التلقي العربي للمنهج الموضوعاتي دراسة واحدة فحسب رآها النموذج الوحيد الذي عني به وأخلص له هي دراسة **عبد الكريم حسن** في كتابيه "الموضوعية البنيوية" و"المنهج الموضوعي"، ولم تخرج قراءته للكتاب الأول عن العرض المنهجي.

لنكتشف توجهه النقدي **(عزام)** بناء على عرضه للجانب النظري للمنهج، أضف إلى ذلك تصريحه بأن "استعراضه لنتاج الأديب علي عقلة عرسان، يكون كل جنس على حدة واستنباط (الجذور) التي تدور حولها الموضوعات والمضامين، وبيان أسبابها التي دفعت إلى التركيز عليها"[1]، غير أن هذا القول لا يكفي لتحديد منهجه النقدي بدقة، لذلك لابد من الوقوف على ممارسته النقدية لمعرفة مدى وعيه واستيعابه بآليات المنهج الموضوعاتي وانسجامه مع تطبيقاته.

ب1-2- طبيعة الممارسة النقدية:

حدد **عزام** في مقدمة كتابه طبيعة المتن الذي سيشتغل عليه، وذلك باختياره مسرحيات الكاتب السوري **علي عقلة عرسان**، كون الكتابة عنده "تكتسي أهمية كبرى، باعتبارها توضح عالم مثقف كبير مارس جميع فنون القول، وكتب كل الأجناس الأدبية على امتداد ثلاثين عاما في العمل الإبداعي والثقافي. مؤلّفًا عشر مسرحيات وثلاث كتب في نظرية المسرح وديوانين من الشعر، ورواية، وست كتب في الثقافة العربية المعاصرة"[2]، إن المتأمل لهذا القول يظن أن العمل المسرحي عند الكاتب يتحدد في عشر مسرحيات فحسب، لكن نجد **عزام** يصرح في موضع آخر أن هذه المسرحيات كتبت في فترة السبعينات، "وعندما استكمل

[1]- المصدر السابق، ص: 33.

[2]- محمد عزام، وجوه الماس، ص: 05.

دراسته المسرحية في فرنسا عام 1966 عاد فأخرج عشرين مسرحية لأدباء عالميين، تغطي معظم العصور الأدبية والبلدان، وتؤكد حس المسؤولية والاهتمام الجدي بالدّور الريادي للمسرح في حياتنا الثقافية والاجتماعية والتربوية"[1]، وكان من المفترض أن يوضح منذ البداية الأعمال المسرحية الكاملة للأديب سواء في تلك الفترة أو بعدها.

ليقع اختياره على تسع مسرحيات كتبت في فترة السبعينات، لكنه لم يعلل سبب اختياره هذه الفترة الزمنية بالذات، وقد تمثلت في: (الشيخ والطريق 1971، زوّار الليل 1971 الفلسطينيات 1971، الغرباء 1974، السجين رقم 95 (1974)، رضا قيصر 1975 عراضة الخصوم 1976، الأقنعة 1979، تحولات عازف الناي)، ساعيًا إلى تحليل هذه النصوص للوصول إلى جذورها العميقة.

يعتقد القارئ هنا أن **محمد عزام** حاول فعلا استثمار آليات المنهج الموضوعاتي في ممارسته التطبيقية، لكن المتمعن جيدا يلحظ غيابا كليا للإجراءات المنهجية، وأن دراسته لم تلتزم الدقة العلمية والوضوح المنهجي، بسبب اعتماده أسلوب العرض للمشاهد المسرحية وتقديم ملخص لأحداثها عن كل مسرحية، كمسرحية "**الشيخ والطريق**" التي عرّف بها بأنها المسرحية الأولى للكاتب، ثم قدّم الأحداث التي تدور حولها بقوله: "وتبدأ المسرحية بـ (جاسر) الذي يبحث عن عمل، و(عبده) الذي يبحث عن زيد، و(الشيخ) الذي يبحث عن حظه بعد أن قضى ستين سنة وهو يقطع الحجارة، ليبني البيوت، ويحرث الأرض، ولا يأكل غير الخبز والبصل. ومع ذلك فإنه لم يستطع بناء بيت له، لأنه كلما بنى جدارا سرق (المحظوظون) الذين لا يعملون شيئا حجارته. وما يزال ابناه يكسران الحجارة"[2]، موردا بعض المقاطع المسرحية، ليكمل بالطريقة نفسها عرض مضامينها بكل أبعادها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ومضامين المسرحيات الأخرى دون أن يكون لمقولات المنهج حضورا.

[1]– المصدر السابق، ص: 37.

[2]– المصدر نفسه، ص: 38.

ليكتشف الجذر الذي تدور حوله موضوعات النصوص المتمثل في "(الظلم) الواقع على الفقراء من قبل الأغنياء كما في هذه المسرحية، وفي مسرحيته (زوار الليل) يصور (الظلم) الذي أوقعه فتى بفتاة عندما أغراها بمعسول الكلام حتى استكانت له، فافترسها، ثم هرب عنها، تاركًا إياها تواجه وحدها مصيرها الفاجع. وفي مسرحيته (الفلسطينيات) و(الغرباء) يصور (الظلم) الذي وقع على السكان العرب. وفي (السجين 95) يصور الصراع على السلطة بين المسؤولين، والظلم الواقع على المواطنين. وفي مسرحيته (رضا قيصر) و(تحولات عازف الناي) يصور علاقة الفنان بالسلطة، و(ظلم) هذه السلطة له، من أجل أن يظل يسبّح بحمدها صباحا مساءًا. وفي مسرحيته (الأقنعة) يصور (الظلم) الذي يقع على كاهل جندي عاد من الحرب فوجد الفساد قد عمّ مجتمعه، ووصل إلى زوجته وبيته"[1]، كما أن بحثه عن البنيات الجذرية كما يدعي في العنوان الذي وسم به دراسته، لم نلق له وجودا في عمله النقدي، ما عدا ذكره للموضوعات التي تناولها الكاتب في مسرحياته بعيدا عن التحليل والعمق، الذي يتطلب من الناقد الموضوعاتي تطبيقه وإحصاء المفردات التي تتضمن الموضوع الرئيسي وعلاقتها مع المفردات الأخرى عن طريق القرابة السرية.

يبدو أن الممارسة النقدية عند **محمد عزام** لم تكن جادة في الطرح النقدي، ولم تنسجم مع الجانب النظري، إلى جانب غياب اللغة النقدية في تطبيقاته، كون الدراسة لم تخرج عن دائرة التلخيص لافتقاره الأسس والأدوات التي ينطلق منها في مقاربة النصوص المسرحية، لذلك شغلت بعض الدراسات من الحيز النصي صفحة واحدة فقط كدراسته لمسرحية "زوار الليل" والمسرحيات الأخرى في صفحتين، في حين حظيت مسرحية "تحولات عازف الناي" الحظ الأكبر من الدراسة ما يقارب 7 صفحات، لأنه كشف فيها عن الجانب الأسطوري، الغريب الهبوط إلى المدينة، الشعرية كتضمين التعبير الشعري في اللغة المسرحية، والثيمة التي تجلت في الغربة، "غربة (الرجل) عن مجتمعه، ومدينته، وحتى عن نفسه، وغربة (المرأة) عن زوجها ومدينتها وغربة (العازف) عن الآخرين وحياتهم. ثم غربة هؤلاء في مجتمع القهر

[1]– المصدر السابق، ص ن.

والطغيان، مما جعلهم يهربون من مدينة الفساد والقهر إلى أحضان الطبيعة، بعد أن أصبحت القيم النبيلة جرائم يعاقب عليها الطغاة"[1]، فاهتمامه بهذه المسرحيات كونها عالجت الأحداث الكبرى في حياة الأمة العربية بكل مرجعياتها الفكرية والأخلاقية والوطنية والسياسية والاجتماعية.

كنا نظن أن دراسته ستكون فعلية لمقولات الموضوعاتية لاسيما وتخصيصه فصلا للجانب النظري للمنهج، لكنها لم تتعد حدود المفاهيم النظرية، لأن السطحية المنهجية غلبت على ممارسته النقدية، فلم يلتزم بمعطياتها النظرية أو بالمفاهيم الريشارية، ولم يستثمر الآليات الإجرائية في تحليله للنصوص المسرحية، مركزا فحسب على مضامينها وإهماله جوانبها الفنية كما ركز أيضا في عناصره الأخرى على المسرح عند **علي عقلة عرسان** ومدى أهميته في حياة الإنسان، وقراءته لكتبه التي تتبع فيها ظهوره في العصور الوسطى وعصر النهضة كـ: **شكسبير، مارلو لوب دي فيغا**، والمسرح الحديث والمعاصر كـ: **شيللر ابسن، يوجين أونيل، بريخت، ألبير كامو، بيكيت** وغيرهم، وظواهره في الحضارات العربية القديمة وعند الجاهلية كالطقوس الدينية وفي الإسلام كالمقامات وحلقات الذكر الصوفية وذكرى عاشوراء وغيرها ووقفات على المسرح العربي بذكره ثلاثة من أعلامه هم: مارون النقّاش، أبو خليل القباني وصدقي إسماعيل، لتهيمن الجوانب النظرية في دراسة **محمد عزام** على ممارسته التطبيقية، إلا أن هذا لا ينفي محاولته الجادة في تبني الموضوعاتية في تلك الفترة والوقوف على جوانبها النظرية وتبسيطها للقارئ العربي.

[1]– المصدر السابق، ص: 70.

خلاصة نقدية:

تأسس المنهج الموضوعاتي في الثقافة الغربية على يد نخبة من النقاد أمثال: **جان بيير ريشار**، **جان بول ويبر**،**جورج بولي**، **جان ستاروبنسكي**، وغيرهم، ويعد **ريشار** المؤسس الفعلي للمنهج مستفيدا من أطروحات **غاستون باشلار** حول العناصر الكونية الأربعة (الماء، الهواء، التراب، النار)، والفلسفة الظاهراتية **لإدموند هوسرل** حول مسألة وعي الذات بالعالم يقابلها عند **ريشار** وعي الكاتب بموضوعه وسعي القارئ إلى اكتشاف موضوعاتيته فحاول الناقد العربي تبني هذا التوجه النقدي الجديد باستثماره آلياته الإجرائية في ممارسته النقدية لمعرفة موضوعاتية النصوص والسحر الذي تتركه في نفسه.

غير أن الموضوعاتية لم تتبوأ مكانة هامة في الدراسات النقدية العربية نظرا لتداخلها الشديد مع مختلف المناهج النقدية الأخرى كالبنيوية، السيميائية، التحليل النفسي، النقد الاجتماعي وغيرها، بالإضافة إلى انشغال النقاد العرب بالمناهج المذكورة سابقا في تلك الفترة هو ما جعل المنهج الموضوعاتي خارج اهتماماتهم، كما أن عدم وضوح مفاهيمه النظرية وأدواته الإجرائية جعل دراسات بعض النقاد الذين حاولوا الخوض في هذه التجربة تقترب من المضمونية أكثر من أن تحتكم إلى آليات المقاربة الموضوعاتية كدراسة كل من: **علي شلق**، **غالي شكري**، **عبد الكريم الأشتر** وغيرهم، وبعض ملامح الموضوعاتية نجدها أيضا في الدراسات النقدية الجزائرية كدراسة **محمد مصايف**، و**شربيط أحمد شربيط** حول "شعرية الطفولة في الشعر الجزائري المعاصر" في كتابه "مباحث في الأدب الجزائري المعاصر"، و**عبد الملك مرتاض** في كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة"...

لكن هذا لم يمنع بعض النقاد العرب من تكوين رؤية نقدية عن المقاربة الموضوعاتية كما فعل **عبد الكريم حسن** في كتابه "الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب" وربطه بين منهجين مختلفين ضمن تصوره المنهجي لتحقيق غايته المعرفية والكشف عن شبكة العلاقات الموضوعية للدواوين، كما تعكس الدراسة التي قدمها كل من **سعيد علوش** في

كتابه "النقد الموضوعاتي" و**حميد لحمداني** في "سحر الموضوع" عن حسّهما النقدي ووعيهما المعرفي حين نظرا لهذا المنهج في موطنه الأصلي، وكيفية تلقيه واستيعابه في الخطاب النقدي العربي، فضلا عن التجربة الموضوعاتية التي قام بها **سعيد علوش** في كتابه التي كشفت عن وعيه المنهجي وإدراكه لخطواته الأساسية في تحليله ديوان "قصيدة الحرب" للشاعر **ياسين طه حافظ،** مستفيدا من أطروحات **جون بيير ريشار** وترجمته لبعض نصوصه النقدية.

بالإضافة أيضا إلى محاولة بعض النقاد تبني الموضوعاتية في أعمالهم النقدية، مدركين فعالية هذا المنهج في تحليل النصوص الأدبية مثلما هو الأمر مع **مسعودة لعريط** التي سعت إلى استثمار مقولات المنهج في دراستها عن قصص الأطفال في الجزائر على الرغم من بساطة ممارستها النقدية، وهيمنت طابع الانتقائية للآليات الإجرائية، في حين حاول **محمد عزام** تبني القراءة الموضوعاتية باستخراجه البنيات الجذرية من مسرحيات الكاتب السوري علي عقلة عرسان غير أن ممارسته النقدية غلبت عليها السطحية المنهجية ولم تخرج عن الإطار النظري.

خاتمـــة

بعدما حاولنا قراءة بعض المؤلفات النقدية العربية، التي تبنّى أصحابها المناهج الحداثية الغربية بحسب توجهاتهم المختلفة، وتتبعنا مسارات التلقي العربي لهذا المنجز الغربي بأشكال متباينة ترجمة وتنظيرا وتطبيقا، وذلك في إطار نقد النقد، وتأكيدنا على أن هذه القراءات ليست نهائية بل نسعى من خلالها إلى فتح أبواب واسعة أمام قراءات أخرى، نصل في نهاية هذا البحث إلى رصد أهم النتائج والملاحظات التي توصلنا إليها نوجزها فيما يلي:

– أسهمت العديد من العوامل بشكل كبير في تسريع حركة النقد العربي المعاصر في السبعينات من القرن العشرين وشكلت تحولا جذريا في مساره النقدي، خاصة مع النقاد المغاربة الذين أحدثوا نقلة نوعية وتغييرا واضحا في النقد الأدبي أثناء انفتاحهم على النظريات والمعارف الحديثة الغربية وتفاعلهم مع مفاهيمها النقدية وأسسها الإجرائية في مقاربة النصوص الأدبية السردية، وتمثلت هذه العوامل في: دور الجامعة والبعثات العلمية المشاركة في المؤتمرات العلمية، تطور وسائل الإعلام، اتساع حركة الترجمة لتيار النقد الجديد بكل تصوراته وأفكاره وإجراءاته بأوروبا خاصة.

– إن مسألة التفاعل بين النقد العربي والفكر الغربي هو أمر مشروع إذا كانت الغاية هي تطوير المعارف وتبادل الثقافات لكن دون تجاهل خصوصية الإبداع العربي، وهذا ما تفطن إليه بعض النقاد حين أصروا على مراعاة المرجعية العربية للنصوص الأدبية من خلال تطويعهم المنهج في خدمة النص وتطعيمه بمناهج أخرى في محاولة تأسيس رؤية نقدية عربية تراعي طبيعة النص، كدراسات كل من **حميد لحمداني، عمر عيلان، حسن المودن، عبد اللطيف محفوظ، جان نعوم طنوس**؛ لأن إسقاط مناهج نقدية وليدة البيئة الغربية على النص هو كسر لثوابته وفعالية إنتاجه، على أن البعض منهم من حافظ على التطبيق الحرفي للمنهج كـ: **سعيد يقطين، رشيد بن مالك، محمد الناصر العجيمي**، وغدت دراسة بعضهم صورة مستنسخة للدراسات الغربية كدراسات **أحمد مرشد، عز الدين إسماعيل سعيد علوش** في تجربته الموضوعاتية المطابقة لدراسة **ج.ب.ريشار**.

-إن فكرة المرجعية العربية للنصوص الإبداعية تطرقت إليها أيضا **يمنى العيد** في الكثير من مؤلفاتها النقدية ودعت إلى عدم محاكاة هذه المناهج النقدية والنظريات العلمية وتطبيقها آليا دون مراعاة خصوصية التكوين الأدبي، فحاولت إحداث بعض التغييرات التي تلاؤم طبيعة النص العربي، لكنها وقعت في إشكالية انتقاء بعض آليات النقد البنيوي للسرد وإهمال البعض منها ثم انقلابها على هذه الأدوات الإجرائية ما جعل أحكامها متناقضة.

- هيمنة الخطاب الروائي على باقي الأشكال السردية الأخرى وتداوله بكثرة في الساحة النقدية العربية لما تضمنه من مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية المرتبطة بالمجتمع من جهة، واحتواءه على خصوصيات الكتابة السردية بمنظوماتها اللغوية وأساليبها الجمالية ومكوناتها الخطابية من جهة ثانية.

- ثمة اختلاف كبير بين النقاد في إفادتهم من المناهج النقدية الحداثية بطرائق مختلفة؛ حيث إن منهم من جاءت دراسته تطبيقية فحسب دون الاعتناء بالجانب التنظيري كما هو الحال مع **عبد الكريم حسن** في كتابه "الموضوعية البنيوية" وهذا ما عاب عليه بعض النقاد في إهماله هذا الجانب المهم للموضوعاتية خاصة كون الكتب حولها قليلة جدا، ومنهم من اهتم بالمستوى التنظيري بعيدا عن الممارسة النقدية، ومنهم الآخر من زاوج بين المستويين التنظيري والتطبيقي في حين اتجه بعض النقاد إلى الاهتمام بجانب الترجمة لإتقانهم اللغات الأجنبية كـ **سعيد علوش** في ترجمته لنصوص **ج.ب.ريشار**، و**جمال شحيد** في ترجمته لنصوص تطبيقية مختارة من أعمال **لوسيان غولدمان**، ولا ننسى أيضا **رشيد من مالك** الذي كان له الفضل الكبير في فهم سيميائية السرد والتعريف بها في الوطن العربي.

-تعد السيميائيات السردية الأكثر حضورا في الدراسات النقدية العربية نظرا لما تكشفه أدواتها الإجرائية، كالنموذج العاملي في البنية السطحية والمربع السيميائي في البنية العميقة على أهم البنيات السردية المكونة خاصة للنصوص الروائية وكيفية تشكل المعنى داخلها

فسارع إليها النقاد لاستلهام مفاهيمها النظرية وإجراءاتها المنهجية في تطبيقها على النصوص السردية.

– كشفت بعض الممارسات النقدية عن مدى انسجام التصورات المنهجية لنقادها ضمن جوانبها النظرية وتطبيق آلياتها الإجرائية في مقاربة الخطابات السردية كدراسات كل من: **إبراهيم فضل الله، عبد الحميد بورايو، سعيد يقطين**... والبعض الآخر عن التبسيط المنهجي كدراسة كل من **مسعودة لعريط**، و**محمد عزام**.

– شغل المصطلح وترجمته بال الدارس العربي حين وجد نفسه أمام وفرة المصطلحات وتواترها لدرجة أنه لم يستطع اختيار المصطلح الدقيق لضبط دراسته، لذلك يحتاج التعامل معه إلى جهود جماعية تراعي خصوصية الحقل النقدي الذي وظفت فيه وإستراتجية نقله له من الثقافة الغربية الأصلية إلى الثقافة العربية مع إدراك الاختلاف القائم بينهما، تجنبا لأي خلط بينه وبين مصطلحات أخرى والوقوع في حالة من الفوضى، وهذا ما تنبه إليه **رشيد بن مالك** حين لاحظ أن المصطلح أصبح يشكل أزمة كبيرة في الجامعات العربية عموما والجزائرية على وجه الخصوص، لذلك سعى جاهدا إلى وضع قاموس خاص بالمصطلحات السيميائية لضبط حدوده والتقليل من ترجماته الكثيرة التي تربك القارئ وتجعل استخدامه خارج السياق الابستيمولوجي الذي وظف فيه، على هذا الأساس حاول تبسيط مفاهيم المصطلحات وتقريبها للقارئ.

– كشف المشروع النقدي المتميز لـ **رشيد من مالك** عن حسه النقدي ومدى حرصه الشديد على تلقين الدارس العربي تنظيرا وتطبيقا وترجمة، لمرجعيات وأصول سيميائية **غريماس** بكل أطرها المفهومية للمصطلح وآلياتها الإجرائية وكيفية تطبيقها على النصوص السردية وإن كانت دراسته نقلا حرفيا عن أستاذه **غريماس** فهذا لا يعني إنكار الجهد الذي بذله في تجربته النقدية السيميائية الجادة التي أزاحت الغموض عن هذه النظرية وأوضحت قضاياها النقدية، والشيء نفسه يقال على المحاولة الجادة التي قدمها **محمد الناصر العجيمي**

في دراسته المصغرة عن نظرية غريماس وسعيه إلى إضاءة جوانبها وتبسيط مفاهيمها تجنبا لتعقيداتها المنهجية.

– حظيت البنيوية التكوينية أيضا باهتمام بالغ من لدن النقاد العرب خاصة المغاربة الذين عملوا على بلورة هذا التيار النقدي الغربي والتعريف به في ساحة النقد العربي فظهرت العديد من المحاولات المنهجية الجادة التي اعتنت بالمنهج تنظيرا وتطبيقا وترجمة واستعانت بمقولاتها الإجرائية في فهم وتفسير الخطابات السردية للكشف عن تكوينها، وسعت بعض الدراسات إلى تفعيل آلياتها الإجرائية وبناء تصورات منهجية وفق رؤية نقدية عربية كما هو الحال مع **محمد خرماش، حميد لحمداني، عمر عيلان.**

– كشفت بعض الدراسات العربية عن القصور المنهجي لنقادها خاصة الذين غلبت على دراستهم الأحكام المطلقة وغياب شبه تام للمقولات الإجرائية للمنهج المتبنى فاتصفت دراستهم بالسطحية المنهجية لأنها لا تعكس حقيقة المنهج كدراسة **عبد الحميد بورايو، محمد ساري.**

– افتقرت بعض الدراسات العربية إلى مقدمات منهجية أو مداخل نظرية تكشف عن التوجهات النقدية لأصحابها كدراسة **عبد الحميد بورايو**، ومثل هذا الافتقار إلى الرؤية المنهجية يقلل من قيمة العمل النقدي ويعيق القارئ في محاولة فهم الممارسة التطبيقية للناقد مما يستدعي منه تتبع كل مراحل دراسته وتحليلاته والوقوف على قائمة مصادره ومراجعه المعتمدة في مقاربته حتى يستطيع تحديد منهجه المتبنى للوصول إلى فهم طبيعة ممارسته الإجرائية، كما غيّب **جان نعوم طنّوس** الخاتمة من دراسته النفسية على أساس أن عمله هو وليدة فكرة سنوات عدة ثم حاول جمعها في كتاب دون أن يعير الاهتمام بالنظام الداخلي للعمل، وتتقاطع هذه الفكرة أيضا مع **بورايو** حين غيّب المقدمة والخاتمة من دراسته "في منطق السرد" لأنها كتبت أيضا في فترات زمنية مختلفة فحاول جمعها دون الاهتمام بالبناء التنظيمي للبحث مكتفيا بإيراد مهاد نظري كان مؤشرا على توجهه النقدي، و**يمنى**

العيد هي الأخرى التي افتقر عملها النقدي للخاتمة، فمثل هذه الأخطاء التي يقع فيها النقاد تؤثر سلبا على أعمالهم.

– سجلت الدراسات النفسية حضورا قويا في الساحة النقدية العربية عندما استثمر النقاد مقولات التحليل النفسي الفرويدي وبعض مقولات تلامذته كتوظيف الاستعارات الملحة لـ **شارل مورون** وبنية اللغة واللاوعي لـ **جاك لاكان**، الرواية العائلية لـ **مارت روبير**، لاوعي النص لـ **جان بيلمان نويل** في مقاربة النصوص الأدبية الشعرية والسردية على حد سواء فتجلت العديد من الدراسات التي سعت إلى الكشف عن الأبعاد النفسية العميقة لهذه النصوص على أساس أن الإبداع الفني مرتبط بالحالة اللاشعورية لمبدعه، فتبنى معظم النقاد مقولات التحليل النفسي الفرويدي أكثر من مقولات النقد النفسي لذلك ظلت دراستهم حبيسة العقد والأمراض النفسية التي تصيب الشخصية وحللوا أعمالهم وفقها.

– حققت مؤلفات **جورج طرابيشي** ذات التحليل النفسي نقلة نوعية في الدراسات النفسية العربية ومنطلقا حقيقيا في تأصيل أسسها النظرية وتوضيح معالمها الكبرى، باستثماره مختلف قضاياه ومقولاته وتطبيقها على الرواية فشكل إضافة نوعية في مسيرة النقد الروائي العربي.

– حاولت بعض الدراسات العربية التعريف بالمنهج الموضوعاتي لسد ثغرة في ساحة النقد العربي كـ **عبد الكريم حسن، سعيد علوش، حميد لحمداني**.. وتوضيح معالمه الكبرى لتحقيق مكانة بارزة تضاهي مكانة المناهج النقدية الأخرى كاللسانية والبنيوية والسيميائية والأسلوبية وغيرها، بعدما همّش من هذه الساحة ولم يحقق انتشارا واسعا كغيره، كما أن معظم الدراسات التي أصلت له هي في الأصل أطروحات جامعية، وهذا ما نلاحظه أيضا على باقي الدراسات النقدية العربية الأخرى التي ظهرت أعمالها في إطار البحث الأكاديمي لتصبح بعد ذلك مؤلفات نقدية مشهورة.

– أسهمت كتابات **لحمداني** التي أخذت مسارات نقدية متباينة بتوجهاته المنهجية المختلفة من البنيوية السردية إلى البنيوية التكوينية إلى النقد النفسي المعاصر إلى الموضوعاتية وغيرها في إثراء المكتبة العربية وتزويد القارئ بمعلومات نظرية وممارسات نقدية لفهم طبيعة هذه المناهج الغربية.

– إن ظهور مثل هذه الدراسات وغيرها التي لم يسعفها الحظ لذكرها، تعد مؤشرا حقيقيا على انفتاح النقاد العرب على التوجهات النقدية الغربية المختلفة والإفادة المباشرة منها في تحليل النصوص الأدبية عموما والخطاب السردي خصوصا، وإن اختلفت كيفية التلقي والتفاوت في درجة الاستيعاب النظري والوعي بالإجراء النقدي، والقدرة على التحليل والفهم العميق لمنظومة الجهاز المصطلحي يظل جهدهم النقدي بارزا لا يمكن تجاهله أبدا، على هذا الأساس فإن قراءاتنا لهذه النماذج النقدية العربية لا يعني الحط من قيمتها بل على العكس، لأن هدفنا هو الكشف عن الأخطاء التي وقع فيها النقاد من أجل تداركها في دراسات أخرى وأيضا تثمين جهود بعضهم الذين حققوا بدراساتهم انجازات كبيرة.

وفي الأخير نأمل أن تكون اللغة الواصفة التي وظفناها في هذه الدراسة قد حافظت على القيمة النقدية للبحث، وتوخينا قدر المستطاع الدقة والموضوعية والتجرد من الانطباعات الذاتية التي أثارت معضلة كبيرة بين النقاد كـ **حميد لحمداني ومحمد الناصر العجيمي** في إشارة هذا الأخير إلى صعوبة تحقيق الموضوعية في نقد النقد أثناء دراسة النص النقدي لحضور ذات ناقد النقد في قراءة نصوصه، وأن يحقق هذا العمل إضافة نقدية إلى جانب الدراسات العربية السابقة ويفتح مجالا للقراءات اللاحقة.

ثبت الجهاز المصطلحي

(عربی-فرنسی):

أ	
Sensations	أحاسيس
Rêveries	أحلام اليقظة
Littérarité	أدبية
Action	أفعال
Ideologie	أيديولوجيا
Moi	الأنا
Sur moi	الأنا الأعلى
Contact	اتصال
Sensation pur	إحساس خالص
Validation	اختبار الصحة
Perception	إدراك
Prolepse	استباق
Analepse	استرجاع
Satisfaction	إشباع
Trouble	اضطراب
Réflexion	انعكاس
Emotions	انفعالات
Eros	إيروس
Dieu Cashé	الإله الخفي (المتواري)
ب	
Héros problématique	بطل إشكالي
Faux héros	بطل زائف
Structure Significative	بنية دالة
Macro-structure sémantique	بنية دلالية كبرى
Structure Profonde	بنية عميقة
Structuralism Génetique	بنيوية تكوينية

بوليفونية (تعددية الأصوات)	**Polyphonies**
ت	
تأويل	**Interprétation**
تبرير	**Rationalization**
التبئير الخارجي	**Focalisation Externe**
التبئير الداخلي	**Focalisation Interne**
التبئير الصفر	**Focalization Zéro**
تجانس	**Assortimen**
تحويل فصلي	**Transfert Disjonctif**
تحويل وصلي	**Transfert Conjonctif**
التحليل النفسي	**Psychacritique**
التحليل النصي	**Textanalyse**
التخيل الشاعري	**L'imagination poétique**
التخييل الذاتي	**Autofication**
تسامي	**Sublimation**
تشاكل	**Isotopie**
تشخيص	**Figurabilité**
تفاعل	**Interaction**
تفسير	**Explication**
تكرار	**Répétition**
تمفصل	**Articulation**
تناص	**Intertextualité**
تنظيم	**Ordination**
تنويم مغناطيسي	**Hypnotism**
التركيبة الداخلية	**Etablissement**
ث	
ثاناتوس	**Thanatos**
ثيمة	**Théma**
ح	
حدس	**Intuition**
حذف	**Ellipse**
حسية	**Sensation**

Dialogisme	حوارية
خ	
Discours	خطاب
Discours Romanesque	الخطاب الروائي
Shéma	خطاطة
Sommaire	خلاصة
Imagination	خيال
د	
Signifiant	دال
ذ	
Sujet	ذات
ر	
Narrateur	راوي
Vision du monde	رؤية العالم
Romon	رواية
Vision Avec	الرؤية مع
Vision du dehors	الرؤية من الخارج
Vision par d'arriére	الرؤية من الخلف
س	
Narration	السرد
Sémiotique	السيميائية
Sémiotique Narrative	السيميائية السردية
ش	
Poétique	شعرية
Conscient	شعور
Inconscient	اللاشعور
ص	
Figure Poétique	صورة شعرية
Mode	صيغة

ع	
Actant	عامل
Névrose	عصاب
Complex	عقدة
Relation	علاقة
Relation de communication	علاقة تواصل
Relation de Desir	علاقة رغبة
Relation de Lutte	علاقة صراع
Narratologie	علم السرد
ف	
Schizophrénie	فصام
Espace	فضاء
Comprehension	الفهم
ق	
Lecture	قراءة
Conversion	قلب
Suppression	قمع
Histoire	قصة
ك	
Repression	كبت
Compétence	كفاءة
م	
Préconscient	ما قبل الشعور
Immanence	محايثة
Signifié	مدلول
Acculturation	مثاقفة
Carré Sémiotique	مربع سيميائي
Narrataire	المروي له
Parcoure Figuratif	مسار صوري
Adjuvant	مساعد
Scéne	مشهد
Terme	مصطلح

مصطلحية	**Terminologie**
مظهر	**Aspect**
معارض	**Opposant**
معرفة	**Savoir**
مفهوم	**Concept**
مقصدية	**Intentionnalité**
مكان	**Espace**
مكون خطابي	**Composante Discursive**
مكون سردي	**Composante Narrative**
ممثل	**Acteur**
المنهج البنيوي	**Method Structuralism**
المنهج السوسيولوجي	**Method Sociologie**
المنهج السيميائي	**Method Sémiotique**
المنهج الموضوعاتي	**Method Thématique**
موت المؤلف	**Mort de l'auteur**
موضوع	**Objet**
موضوع رئيسي	**Thème Principale**
موضوع قيمة	**Objet Valeur**
ظ	
الظهورات	**Les occurrences**
ن	
نظرية	**Théorie**
نص	**Texte**
نكوص	**Régression**
نقد	**Critique**
نقد تأويلي	**critique herméneutique**
نقد النقد	**Critique de la critique**
النقد الجديد	**Nouvelle critique**
النقد النفسي	**Psychocritique**
النموذج العاملي	**Modèle Actantiel**

هـ	
Hysterie	هيستيريا
Délire	هذيان
Obsession	هوس
Le ça	الهو
Identité cache	الهوية الخفية
و	
Description	وصف
Fonction Phatique	وظيفة انتباهية
Fonction Emotive	وظيفة انفعالية
Fonction Conative	وظيفة افهامية
Fonction Référentielle	وظيفة مرجعية
Conscience	وعي
Fausse Conscience	الوعي الخاطئ
Conscience adequate	الوعي المتوافق
Conscience Réelle	الوعي الكائن
Conscience possible	الوعي الممكن
Pause	وقفة

فهرس الأعلام

-**إبراهيم فضل الله:** هو إبراهيم نظام الدين فضل الله، من مواليد عيناثا -قضاء بنت جبيل لبنان الجنوبي، وهو دكتور في الجامعة اللبنانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، له بعض الدراسات والروايات مثل: "المقاومة في الرواية العربية، دراسة تحليلية لقضايا المقاومة في السرد العربي خلال القرن العشرين" 2009، رواية "عين الشلال" 2010، "علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية" 2011.

-**جان نعوم طنوس:** ناقد لبناني، له العديد من المقالات والدراسات النقدية العميقة في الشعر والرواية والتحليل النفسي والفلسفة مثل: "أساطير الجسد والتمرد" 1999، "قراءة نفسية في أدب أملي نصر الله" 2002، "سير الأدباء، دراسة نفسية اجتماعية" 2009، "المرأة والحرية دراسات في الرواية العربية النسائية"2011، "السؤال الديني في شعر أدونيس"، 2012 وغيرها. **-جمال شحيّد:** ناقد ومترجم سوري من مواليد **01 جانفي 1942** بقرية صما بجبل العرب (سوريا)، حاصل على شهادة الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة السوربون بباريس، أستاذ الأدب والترجمة بجامعة دمشق، وأحد أعضاء اتحاد الكتاب العرب والجمعية الدولية للأدب المقارن، ترجم العديد من الكتب لنقاد الغرب أمثال: لوسيان غولدمان، ميخائيل باختين، جان بيير فيرتان، فلورانس ديون، إدغار موران.. وترجمته لقاموس العلوم المعرفية (فرنسي-عربي) لـ غي تيبرغيان تم نشره عام 2014.. كما ألف كتبا نقدية في الحداثة ككتاب "خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية" 2005 بالاشتراك مع وليد القصاب "الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة" الصادر عام 2011 وغيرها من الأعمال.

-**جورج طرابيشي:** ناقد ومفكر سوري من مواليد **1939** بحلب، عرف بأبحاثه النفسية والفلسفية والفكرية وترجمته للكتب الغربية أكثر من مئتي كتاب في الفلسفة والأيديولوجيا والتحليل النفسي الفرويدي وتطبيقه على الرواية العربية، فألف الكثير من الدراسات النقدية ذات قراءات نفسية مختلفة جعلته يتفرد بمشروعه النقدي المتميز، بالإضافة أيضا إلى تأليفه مشروعا نقديا ضخما في نقد مشروع المفكر المغربي محمد عابد الجابري الموسوم بـ: "نقد

نقد العقل العربي" الذي احتوى على كل الأفكار التراثية والفلسفية والإسلامية والصوفية والأوروبية واليونانية، عاش في فرنسا إلى أن وافته المنية يوم **16 مارس 2016**.

-**حسن المودن:** ناقد مغربي ولد بتاريخ **17 ماي 1963** بإقليم الصويرة، تحصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب عام 1996، ودبلوم الدراسات المعمقة في المناهج عام 1990 من كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط، شارك في عدة ملتقيات بالمغرب، له دراسات وأبحاث منشورة في مجلات مغربية وعربية، أصدر مجموعة من الكتب النقدية في التحليل النفسي، الكتابة، النص المسرحي، ترجم كتابا لـ جان بيلمان نويل موسوما بـ: "التحليل النفسي والأدب" عام 1996.

-**حميد لحمداني:** كاتب وناقد مغربي من مواليد **01 جانفي 1950**، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب الأولى، جامعة سيدي محمد بن عبد الله. ظهر المهراز، فاس، المغرب تحصل على دكتوراه الدولة في النقد الحديث والمعاصر عام 1989، وهو رئيس وحدة التكوين والبحث في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق الخاص بالدكتوراه في الجامعة المذكورة آنفا، كما كان مسؤولا عن تنفيذ برنامج علمي أول وثان بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب، برنامج دعم البحث العلمي **PARS**، ومشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، بالإضافة إلى ترأسه مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، وهي مجلة أكاديمية متخصصة، بين سنتي 1987-1992، وهو أحد أعضاء اتحاد كتاب المغرب، وقد حصل على جائزة مدينة فاس للثقافة والإعلام (1997-1998)، وجائزة الرواية العربية (جائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع) من الأردن عام 2002 من خلال روايته "رحلة خارج الطريق السيار" وقد ألف العديد من الدراسات تنوعت بين النقد والإبداع والترجمة، إلى جانب أعمال علمية مشتركة مع الباحثين.

-**رشيد بن مالك:** هو ناقد جزائري من مواليد تلمسان (قرية الزيتون)، يعد واحدا من أهم النقاد العرب عموما والجزائر خصوصا الذين اشتغلوا على سيميائية غريماس السردية

واختصوا فيها تنظيرا وتطبيقا وترجمة، وبرز مجهوده النقدي المتميز في تأليفه العديد من الدراسات والبحوث والمقالات وتطبيقها على الرواية والقصة.

-**سعيد علوش:** كاتب وناقد مغربي، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب بجامعة الرباط منذ 1986، ورئيس قسم اللغة العربية بالكلية نفسها بين عامي 1986 و1988، كما ترأس العديد من المهام الإدارية كعضو اتحاد كتاب المغرب 1974- 1998، ورئيس الجمعية المغربية للأدب المقارن بين 1982 إلى 1990، وأمين العلاقات الخارجية للرابطة العربية للأدب المقارن 1989-1998 وغيرها، له الكثير من المؤلفات والأبحاث النقدية في النقد الثقافي الأدب الإسلامي، عولمة الأدب، خطاب الترجمة، مدارس النقد المقارن، النقد الموضوعاتي الرواية والإيديولوجية، وتأليفه لمعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة عام 1985، وروايتين هما: "إيملشيل" و"تاسانو ملعون القارات"، بالإضافة إلى مشاركته في العديد من الندوات والمؤتمرات المغربية والعربية، وقد حاز على جائزة الملك فيصل العالمية للأدب المقارن عام 1999.

-**سعيد يقطين:** ناقد مغربي ولد بتاريخ **8 ماي 1955** بالدار البيضاء، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، شغل العديد من المهام كرئيس قسم اللغة العربية بالكلية نفسها من 1997 إلى 2004، وأحد أعضاء اللجنة العلمية، ومنسق الدكتوراه في الأدب، وعضو المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب وغيرها، عُرف بأبحاثه السردية تنظيرا وممارسة في الرواية، التراث، والسيرة الشعبية، فألف العديد من الدراسات النقدية المتميزة التي مكنته من الحصول على عدة جوائز: كجائزة المغرب الكبرى للكتاب عامي 1989 و1997، وجائزة عبد الحميد شومان للعلماء العرب الشبان بالأردن عام 1992، جائزة اتحاد كتاب العرب عام 2008.

-**سنان عبد العزيز النفطجي:** باحث عراقي، رئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة كركوك، أصدر كتابا في التحليل النفسي بعنوان "القصة القصيرة عند جليل القيسي دراسة نفسية وفنية"، كما نشر بعض المقالات مثل: "تحولات وجهة نظر الراوي، بحث في رواية آخر الملائكة لفاضل العزاوي" 2017 بمجلة الناقد العراقي.

-**عبد الحميد بورايو:** ناقد جزائري من مواليد **06 سبتمبر 1950**، تحصل على الدكتوراه المعنونة بـ: "المسار السردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج ألف ليلة وليلة" عام 1996 بجامعة الجزائر، بعد دراسته في جامعة باريس التي تلقى فيها دروسا أساسية في تحليل النصوص الإبداعية من منظور التحليل البنيوي والسيميائي، له عدة مؤلفات نقدية في الأدب الشعبي، الرواية، القصة مثل: "الحكايات الخرافية للمغرب العربي، دراسة تحليلية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات" 1992، "القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية" الصادر عام 2007، "الأدب الشعبي الجزائري" 2007 وغيرها.

-**عبد الكريم حسن:** ناقد سوري، أستاذ بجامعة تشرين، له مجموعة من الكتب النقدية من أهمها: "الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب" عام 1983، وهو في الأصل أطروحة الدكتوراه بإشراف: أندري ميكال، "المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق" عام 1990، "لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات" 1992 وغيرها.

-**عبد اللطيف محفوظ:** كاتب من المغرب، أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك التابعة لجامعة الحسن الثاني الدار البيضاء (المغرب)، عرف بتجربته السيميائية في النقد العربي فأصدر مؤلفات نقدية في إطار هذا التوجه النقدي من أهمها: "البناء والدلالة في الرواية" الصادر عام 1986، "آليات إنتاج النص الروائي" عام 2006، "المعنى وفرضيات الإنتاج، مقاربة سيميائية في روايات نجيب محفوظ" عام 2008، "سيميائية التظهير" "وظيفة الوصف في الرواية" 2009..له أيضا العديد من الدراسات والأبحاث حول الأجناس

الأدبية والنصوص الشعبية، والمشروع النقدي الذي أسسه مع مجموعة من النقاد حول التجربة الفكرية والنقدية لمحمد مفتاح الموسوم بـ: "محمد مفتاح: المشروع النقدي المفتوح (السيميائيات- التداوليات)" الصادر عام 2009.

-**عدي عدنان محمد:** باحث عراقي، أستاذ بجامعة القادسية العراق، حاصل على شهادة الماجستير في الأدب العربي من خلال عمله المعنون بـ: "بنية الحكاية في بخلاء الجاحظ دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس".

-**عز الدين إسماعيل:** ناقد مصري ولد في **29 جانفي 1929** بالقاهرة، أستاذ التعليم العالي بجامعة عين شمس، تحصل على درجة الدكتوراه في الأدب بكلية آداب جامعة القاهرة عام 1959، ودرجة الأستاذية في الأدب والنقد عام 1972، شغل الكثير من المناصب الإدارية وألف العديد من الدراسات النقدية في الشعر العباسي، الشعر العربي المعاصر، المسرح والتحليل النفسي، وكتب مسرحية شعرية بعنوان "محاكمة رجل مجهول" عام 1986، وديوانا شعريا عنونه بـ: "دمعة للأسى" عام 2000، توفي عام **2007**.

-**عمر عيلان:** ناقد جزائري من مواليد **9 جانفي 1959** بمدينة (بريكة) باتنة ، له العديد من البحوث والدراسات في مجال النقد ونقد النقد، ومقالات منشورة في مجالات علمية مختلفة، وله حضورا قويا في الملتقيات (ملتقى روايات عبد الحميد بن هدوقة ببرج بوعريريج)، تحصل على شهادة دكتوراه دولة عام 2005 بجامعة قسنطينة التي اشتغل بها أستاذ، يعمل حاليا كأستاذ التعليم العالي بجامعة "عباس لغرور" خنشلة، ترأس العديد من المناصب العلمية والإدارية منها: مدير"مخبر تحليل الخطاب والترجمة" بالجامعة، رئيس مشروع الدكتوراه في الأدب المقارن العالمي، عميد كلية الآداب واللغات عام 2017 وغيرها.

-**محمد خرماش:** ناقد مغربي، أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس (المغرب)، تحصل على دكتوراه دولة في المناهج النقدية المعاصرة من جامعة عين شمس بالقاهرة، شارك في عدة ندوات ومؤتمرات علمية مغربية وعربية حول النقد الأدبي مثل: الجزائر، تونس، الأردن، اشتهر بمؤلفاته النقدية الثلاثة في البنيوية التكوينية.

-**محمد ساري:** كاتب جزائري، من مواليد **01 فيفري 1958** بشرشال، ولاية تيبازة، أستاذ بجامعة الجزائر 2، عرف بأعماله الروائية المشهورة مثل: "على جبال الظهرة" 1983 "السعير" 1986، "البطاقة السحرية" 1997، "الورم" 2002، "أمطار من ذهب" 2016 ترجم العديد من الروايات من الفرنسية إلى العربية أكثر من 20 رواية، كرواية "العاشقان المنفصلان" لـ أنور بن المالك، ورواية "الممنوعة لـ مليكة مقدّم، ورواية "قسم البرابرة" لـ بوعلام صنصال، "أشباح الجحيم" لـ ياسمينة خضرا وغيرها، كما اشتغل في مجال النقد فألف العديد من الدراسات والمقالات التي نشرت في مجلات وجرائد وطنية وأجنبية وتم جمعها في كتابه المشهور "محنة الكتابة، دراسات نقدية" 2007.

-**محمد عزام:** ناقد سوري من مواليد **1940** بمدينة حلب، عضو بجمعية النقد الأدبي والبعثة التعليمية بالمغرب، أصدر عدة كتب نقدية في الشعر، المسرح، القصة، والرواية من أهمها: "بنية الشعر الجديد" 1976، "اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب" 1987 "المسرح المغربي" 1987، "الأسلوبية منهجا نقديا" 1989، "البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة" 1993، "الفهلوي، بطل العصر في الرواية الحديثة" 1993، "الخيال العلمي في الأدب" 1994، "الحداثة الشعرية" 1995 وغيرها.

-**محمد الناصر العجيمي:** باحث تونسي، يعد من أهم الباحثين الذين اهتموا بالنقد العربي الحديث والمناهج النقدية الغربية كسيميائية غريماس السردية، الأسلوبية، البنيوية، والتفكيكية خاصة في كتابه "النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية" الصادر عام 1998، ومناقشته للكثير من القضايا النقدية ونقد النقد أيضا.

-**مسعودة لعريط غيوم:** شاعرة وناقدة جزائرية، أستاذة التعليم العالي بجامعة تيزي وزو عُرفت باهتمامها الواسع بأدب الطفل، كتبت في الشعر والنقد والرواية النسائية هذه الأخيرة التي كانت موضوعا لأطروحة الدكتوراه المعنونة بـ: "الفضاء في الرواية النسائية المغاربية" ناقشتها عام 2009، شاركت في عدة ندوات وملتقيات علمية عربية وغربية (كجامعة السوربون).

-**مصطفى السويف:** باحث مصري من مواليد **17 جويلية 1924**، أستاذ علم النفس بكلية الآداب بجامعة القاهرة، وهو مؤسس أكاديمية الفنون المصرية بين عامي 1968 و1971 ورئيس قسم الدراسات الفلسفية والنفسية بالكلية نفسها عامي 1973 و1974، اهتم كثيرا بمجال علم النفس فألف العديد من الكتب المختصة بهذا المجال، توفي يوم **27 جوان 2016**.

-**يمنى العيد:** كاتبة وناقدة لبنانية اسمها الحقيقي "حكمت الصباغ"، لها العديد من الأعمال والدراسات المهمة في مجال السرد والرواية العربية من بينها: "الكتابة: تحول في تحول" الصادر عام 1993، "فن الرواية العربية" الصادر عام 1998، "في معرفة النص" عام 1999 "الراوي: الموقع والشكل" عام 2013، "أرق الروح" سيرة ذاتية نشرت سنة 2013 وغيرها شاركت في عدة ندوات ومؤتمرات عربية وغربية، حازت على جائزة سلطان العويس في النقد الأدبي عام 1993، درّست في عدة جامعات كتونس، اليمن، باريس.

بيبليوغرافيا البحث

-القرآن الكريم برواية ورش، دار الفكر، سوريا، ط6، 1404هـ.

أولا-المصادر:

1-أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية-دار الفارس بيروت-عمّان، ط1، 2005.

2-إبراهيم فضل الله، علم النفس الأدبي مع نصوص تطبيقية، دار الفارابي، بيروت، ط1 2011.

3-جان نعوم طنّوس، التحليل النفسي لحكايات الأطفال الشعبية، دار المنهل اللبناني بيروت، ط1، 2005.

4-جمال شحيّد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار التكوين سوريا، ط1، 2013.

5-جورج طرابيشي، أنثى ضد الأنوثة، دراسة في أدب نوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1984.

6-جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.

7-جورج طرابيشي، رمزية المرأة في الرواية العربية ودراسات أخرى، دار الطليعة، بيروت ط1، 1981.

8-جورج طرابيشي، الروائي وبطله، مقاربة اللاشعور في الرواية العربية، دار الآداب بيروت ط1، 1995.

9-جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982.

10-حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف- الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر-لبنان، ط1، 2009.

11-حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1985.

12-حميد لحمداني، سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو-برانت 12 شارع القادسية، فاس، المغرب، ط1، 1990.

13-حميد لحمداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي في الرواية، رواية المعلم علي أنموذجا منشورات الجامعة الدار البيضاء، المغرب، دط، 1984.

14-حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990 .

15-رشيد بن مالك، السيميائية السردية، دار المجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، دط 2006.

16-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي-انجليزي-فرنسي، دار الحكمة الجزائر، دط، 2000.

17- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2000.

18-سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، دط 1989.

19-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد-التبئير، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

20-سنان عبد العزيز النفطجي، القصة القصيرة عند جليل القيسي، دراسة نفسية وفنية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012.

21-عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، منشورات السهل دط، 2009.

22-عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2006.

23-عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1983.

24-عبد اللطيف محفوظ، البناء والدلالة، مقاربة من منظور سيميائية السرد، منشورات الاختلاف-الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر-بيروت، ط1، 2010.

25-عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط4، دت.

26-عمر عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2001.

27-محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق III، مطبعة آنفو-برانت، فاس، المغرب، ط1، 2001.

28-محمد ساري، الأدب والمجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، دط، 2009.

29-محمد ساري، البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1 1984.

30-محمد عدنان عدي، بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس، عالم الكتب الحديث-دار ينبور، الأردن-العراق، ط1، 2011.

31-محمد عزام، وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

32-محمد الناصر العجيمي، في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب تونس، دط، 1991.

33-مسعودة لعريط، قصص الأطفال في الجزائر، دراسة موضوعاتية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، دط، دت.

34-مصري عبد الحميد حنورة، الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1979.

35-مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف مصر، ط3، دت.

36-يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1 1999.

ثانيا-المراجع العربية:

37-أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجامعية، الجزائر، دط، 1990.

38-أحمد سالم ولد أباه، البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، دراسة لفاعلية التهجين المكتبة المصرية، القاهرة، دط، 2005.

39-أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف- الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر-بيروت، ط1، 2007.

40-آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف والاختلاف، لبنان-الجزائر، ط1، .2012

41-إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008.

42-ابن عربي، تفسير القرآن الكريم، تح: مصطفى غالب، دار الأندلس، بيروت، مج2 ط2، 1978.

43-بان البنا، الفواعل السردية في الرواية الإسلامية المعاصرة، دار النشر والتوزيع، إربد ط1، 2008.

44-بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر، ط1، 2006.

45-جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1997.

46-جابر عصفور، نظريات معاصرة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، دط 2008.

47-حبيب مونسي، القراءة والحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2000.

48-حبيب مونسي، نقد النقد، المنجز الغربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

49- حسن ثائر، البحث النفسي في إبداع الشعر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1 1986.

50-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 1994.

51-حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2007.

52-حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط3، 2000.

53-حميد لحمداني، التفكير النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، آنفو-برانت، فاس، المغرب، ط2، 2012.

54-حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، منشورات دراسات سال، ط1، 1991.

55-خالد علي ياس، سوسيولوجية النقد القصصي العربي الحديث، مقاربة في نقد النقد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

56-سامي سليمان أحمد، حفريات نقدية، دراسة في نقد النقد العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية القاهرة، دط، دت.

57-سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، الشراع والعاصفة لـ حنا مينا، مجدلاوي عمان، دط، 2000.

58-سعيد علوش، الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، لبنان، ط2 1983.

59-سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص-السياق، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، دط، 1989.

60-سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، دط 2009.

61-السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ط2 1982.

62- الشريف حبيلة، مكونات الخطاب السردي، مفاهيم نظرية، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2011.

63-صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات للتشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

64- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب تونس، ط1، 2000.

65-الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الغزل العربي، الشعر العذري نموذجا، دار الطليعة، المغرب ط1، 1987.

66-عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2004.

67-عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، دط، 1984.

68-عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف ط1، 2008.

69-عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

70-عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1999.

71-عبد الله الركيبي، تطوير النثر الجزائري الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة، دط، 1976.

72-عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، دط، دت.

73-عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومه الجزائر، دط، 2010.

74-عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1983.

75- عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة الأردن، ط2، 2011.

76-عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر،قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، دت، 2000.

77-عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا، دط ، 2008.

78-عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2010.

79- غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

80-فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1994.

81-فيصل عباس، الإنسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي، دار المنهل اللبناني بيروت، ط1، 2004.

82-رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق عمان، الأردن، ط1، دت.

83-محمد أديوان، النص والمنهج، منشورات دار الآمان، الرباط، المغرب، ط1، 2006.

84-محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية دراسة في نقد النقد، منشورات الاختلاف-صفاف، الجزائر-بيروت، ط1، 2015.

85-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1985.

86-محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، دط، 1947.

87-محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، ط1، 1999.

88-محمد الدغمومي وآخرون، النقد الأدبي بالمغرب، مسارات وتحولات، منشورات رابطة أدباء المغرب، ط1، 2002.

89-محمد طه حسين، سيكولوجية الشخصية، الوعي-التواصل-المعنى-السعادة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2017.

90-محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

91-محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996.

92-محمد فليح الجبوري، الاتجاه السيميائي في نقد السرد العربي الحديث، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2013.

93-محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، كلية الآداب سوسة، ط1، 1998.

94-محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1969.

95-محمد اليبوري، المنهج النفسي في النقد الأدبي الحديث بمصر، حركة التأصيل، مطبعة إزناسن، المغرب، ط1، 2011.

96- محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1985.

97-محمود فهمي حجازي، الأسس اللغوية لعلم المصطلح، دار غريب، مصر، دط 1993.

98- مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دط دت.

99-مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002.

100-منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت ط1، 2004.

101-منذر عياشي، اللسانيات والدلالة "الكلمة"، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1 1996.

102-ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من خمسين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2004.

103-نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، دط، 1983.

104-نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية: النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، دط، 1423هـ.

105-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي، الجزائر، ج2 دط، دت.

106-يمنى العيد، الراوي، الموقع، الشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1986.

107-يمنى العيد، فن الرواية العربية، بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب بيروت، ط4، 1999.

108-يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

109-يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

110-يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب، الآليات والخلفيات الابستيمولوجية، رؤية للنشر المغرب، ط1، 2009.

111- يوسف وعليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

112- يوسف وغليسى، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2008.

ثالثا-المراجع المترجمة:

113-إديث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، ط1، 1985.

114-برث باركن غونيلاس، الأدب والتحليل النفسي، تر: حنا عبود، وزارة الثقافة، دمشق دط، 2006.

115-بيار زيما، النقد الاجتماعي، نحو علم الاجتماع النص الأدبي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر القاهرة، ط1، دت.

116-تزفيتان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1، 1987.

117-تزفيتان تودروف، مفهوم الأدب، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ط1، 2002.

118-تزفيتان تودروف، نقد النقد (رواية تعلم)، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء بيروت، ط1، 1991.

119-جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة دمشق ط1، 1977.

120-جان كلود كوكي، السيميائية مدرسة باريس، تر: رشيد بن مالك، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2003.

121-جورج بليخانوف، الفن والتصور المادي للتاريخ، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، لبنان، ط1، 1977.

122-جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2 1997.

123-جيرار جينت، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، دط، 1989.

124-جيرار جينت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة ط2، 1997.

125- دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

126- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، دت.

127-رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1993.

128-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 1988.

129-سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، تر: مصطفى صفوان، دار المعارف، القاهرة، ط2 1969.

130-سيغموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، مكتبة الأسرة القاهرة، دط، 2000.

131-غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987.

132- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، دط، دت.

133-لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا ط1، 1993.

134-لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، تر: مصطفى المسناوي، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

135-لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

136-ليون تروتسكي، الأدب والثورة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1 1975.

137-مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1997.

138-مارت روبير، رواية الأصول وأصول الرواية، الرواية والتحليل النفسي، تر: وجيه أسعد اتحاد الكتاب العرب، دط، 1987.

139-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1 1987.

140-ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، سوريا ط1، 1988.

141-ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، دط، 1968.

رابعا-المراجع الأجنبية:

142 -A.J. Greimas, Sémantique Structurale PUF, Paris 1966.

143-Dictionnaire de linguistique et des sciences langage, Larousse, paris 1999.

144-Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, édition Gallimard, Paris, 1966.

145-Michel Jarrety avec la collaboration de Michel Aquien, Dominique Boutet et d'autres' lexique des termes littéraires, 3iéme édition, composition réalisée par nord compo, librairie Générale Française, paris, 2004.

146- Gérard Genette, Figures III, édition du Seuil, 1972.

147-Gérard Genette, Nouveau Discours du Récit, éditions du Seuil, paris, 1983.

148-Jacqueline pioche dictionnaire, étymologique du français, le robert, paris, 1994.

149- Tzvetan Todorov, Théories du symbole, Seuil, Paris, 1978.

خامسا-المعاجم والقواميس:

150-ابن منظور (جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، دار احياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت ط2، 1993.

151-ابن منظور، لسان اللسان، تهذيب لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ج1، ط1، 1993.

152- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، القاهرة، ط1، 1979.

153-جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت-القاهرة، ج1، دط، 1978.

154-الجوهري (أبو نصر إسماعيل بن حماد)، الصحاح، تح: إميل بديع يعقوب ومحمد نبيل الطريفي، دار الكتب العلمية لبنان، ج1، ط1، دت.

155- رامان سلدن، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، مج8، ط1، 2006.

156-الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمود بن عمر)، أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1998.

157-الزمخشري، الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977.

158-سامي عياد حنا وآخرون، معجم اللسانيات الحديث، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1 1997.

159-الكفوي (أيوب بن موسى الحسيني القريمي)، الكليات، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق دط، 1982.

160-مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1974.

سادسا-المجلات والدوريات:

161- مجلة البيان، ع 338، سبتمبر 1998.

162-،مجلة سيمات، البحرين، ع1، جانفي 2014.

163- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1-2، 1994.

164-مجلة عالم الفكر، ع2، مج 30، أكتوبر-ديسمبر 2001.

165-مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج35، مج9، 2000.

166- مجلة علامات في النقد، جدة، مج16، ع64، 2008.

167-مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع15، 2001.

168-مجلة الوحدة، صادرة عن المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، ع49 1988.

فهرس المحتويـات

-مقدمـة	أ-ط
المـــدخـــل: "**إضاءات حـول مفاهيـم: الـخطـاب السردي، النقـد الأدبـي، نقـــد النقـد**	
-تمهيـد	12
أولا-مفهوم الخطاب السردي	13
أ/-دلالة الخطاب	13
أ1-لغة	13
أ2-اصطلاحا	17
ب/-في معنى السرد	24
ب1-لغة	24
ب2-اصطلاحا	25
ب3-اتجاهاته النقدية الغربية	26
ثانيا-حول مفهوم النقد الأدبي	33
ثالثا-في ماهية نقد النقد	41
الفصـــــل الأول: "**من البنيوية الوظائفية إلى سيميائية السرد في نقـد الخطـاب السردي في النقد العربي المعاصر**	
تمـهيد	48
أولا-بنيوية السـرد	49
أ/-المستوى التنظيري	49
أ1-يمنى العيد: الانتقاء المنهجي ومراعاة خصوصية الإنتاج الأدبي	49
أ2-سعيد يقطين: بين التنظير المنهجي والتطبيق الحرفي	53
ب/-المستوى التطبيقي	62
ب1-عبد الحميد بورايو: البدايات الأولى للممارسة/ والتداخل المنهجي	62
ب1-1-المنهج	62
ب1-2-طبيعة الممارسة النقدية	65

ب2-أحمد مرشد: التلقين المنهجي والوعي بالممارسة النقدية 71
ب2-1-المنهج 72
ب2-2-طبيعة الممارسة النقدية 74
ثانيا- سيميائية السرد 82
أ/-المستوى التنظيري 82
أ1-رشيد بن مالك: التأصيل المنهجي/ وعي بالمصطلح/ وعي بالإجراء 82
أ2-محمد الناصر العجيمي والتعليمية التنظيرية 100
ب/-المستوى التطبيقي 106
ب1-في الخطاب الروائي 106
ب1-1عبد اللطيف محفوظ ومسعى التوفيق المنهجي 106
ب1-1-1-المنهج 106
ب1-1-2-طبيعة الممارسة النقدية 108
ب2-في الحكاية 117
ب2-1-محمد عدي عدنان والتعددية المنهجية 117
ب2-1-1-المنهج 117
ب2-1-2-طبيعة الممارسة النقدية 119
-خلاصة نقدية 126

الفصـــل الثانـــي:

"المنهج البنيوي التكويني في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر"

تمهيد 130
أولا- المستوى التنظيري العربي للمنهج البنيوي التكويني: 139
1-جمال شحيد: الترجمة الفعلية/ الوعي الإجرائي بالمنهج الغولدماني 139
2-محمد ساري: العرض المنهجي/ عدم التمثل الفعلي للإجراء النقدي 153
3-محمد خرماش ونحو تأسيس رؤية عربية للبنيوية التكوينية 160
ثانيا-الممارسات النقدية العربية للبنيوية التكوينية (الرؤية والإجراء) 167
1-حميد لحمداني: التطعيم المنهجي وقدرة استيعابه 167

1-1-المنهج 168
1-2-طبيعة الممارسة النقدية 171
2-عمر عيلان: التركيب المنهجي والوعي بالإجراء النقدي 183
2-1-المنهج 183
2-2-طبيعة الممارسة النقدية 188
خلاصة نقدية 196

الفصـــل الثـالـث:

"المنهج النفسي في نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر"

تمهيد 201
أولا- التنظير العربي للمنهج النفسي 208
أ/-البدايات الأولى للدراسات النفسية 208
ب/-مرحلة النضج المنهجي 213
ب1-عز الدين إسماعيل و"التفسير النفسي للأدب" 213
ب2-مصطفى سويف و"الأسس النفسية في الإبداع الفني في الشعر" 220
ب3-مصري عبد الحميد حنورة و"الأسس النفسية في الإبداع الفني في الرواية" 225
ثانيا-الممارسة النقدية العربية للمنهج النفسي 230
أ/-في الرواية 230
أ1-جورج طرابيشي ومساره المنهجي في مشروعه النقدي المتميّز 230
أ2-حسن المودن: الجمع بين التحليل النفسي والنظريات النصية وقدرة استيعابه 243
أ2-1-المنهج 244
أ2-2-طبيعة الممارسة النقدية 245
أ3- إبراهيم فضل الله والوعي المنهجي بالإجراء النقدي 253
أ3-1-المنهج 253
أ3-2-طبيعة الممارسة النقدية 254
ب/-في الحكاية 259
ب1-جان نعوم طنوس والتطعيم المنهجي 259

ب1-1-المنهج 261
ب1-2-طبيعة الممارسة النقدية 261
ج/-في القصة القصيرة 266
ج1-سنان عبد العزيز النفطجي وتعددية الإجراء النقدي 266
ج1-1-المنهج 267
ج1-2-طبيعة الممارسة النقدية 267
خلاصـة نقديـة 274

الفصـــــل الـرابـــع:

"المنهـج الموضوعاتي فـي نقـد الخطـاب السردي فـي النـقـد العربـي المعاصـر"

تمهيد 278
-بين تحديد المصطلح (الموضوعاتية) وإشكالية الترجمة 280
أولا- الجهود العربية في تأصيل الموضوعاتية في الثقافة النقدية 285
1-عبد الكريم حسن والمبادرة الفعلية في التعريف بالمقاربة الموضوعاتية 286
2-سعيد علوش وفرضية التحسيس الموضوعاتي 298
2-حميد لحمداني ومسعى اكتشاف الموضوعاتية لسحر الموضوع 309
ثانيا-الممارسات النقدية للمنهج الموضوعاتي 315
أ/-في القصة 315
أ1-مسعودة لعريط غيوم والتبسيط المنهجي 315
أ1-1-المنهج 315
أ1-2-طبيعة الممارسة النقدية 316
ب/-في الخطاب المسرحي 324
ب1-محمد عزام والسطحية المنهجية 324
ب1-1-المنهج 325
ب1-2-طبيعة الممارسة النقدية 327
خلاصة نقدية 331
-خاتمـــة 334

-ثبت الجهاز المصطلحي 341
-فهرس الأعلام 348
-بيبليوغرافيا البحث 356
-فهرس المحتويات 373
-ملخص باللغة العربية
-ملخص باللغة الفرنسية
-ملخص باللغة الانجليزية

الملخص:

غيّرت النظريات النقدية الغربية الدّرس النقدي العربي المعاصر في السبعينات من القرن العشرين وأحدثت تغييرا جذريا على بنياته النقدية، حينما راح النقاد العرب يستثمرون إجراءاتها المنهجية بتطبيقها على النصوص الأدبية، وخاصة الخطاب السردي الذي حظي باهتمام بالغ أخذ من مساحة النقد العربي الحظ الأوفر مقارنة مع الخطاب الشعري ضمن اتجاهاتهم المتباينة، لذلك سعينا في هذه الدراسة الموسومة بـ:"**نقد الخطاب السردي في النقد العربي المعاصر –مقاربة في نقد النقد–**" إلى تتبع مسارات التلقي العربي لهذا المنجز النقدي الغربي التي برزت بأشكال مختلفة إما تنظيرا أو تطبيقا أو المزاوجة بينهما أو على مستوى الترجمة، بتقصينا بعض النماذج العربية خاصة للنقاد المتميزين الذين ساهموا بأعمالهم النقدية في التعريف بهذه المناهج: بنيوية السرد، السيميائية السردية، البنيوية التكوينية، النقد النفسي، الموضوعاتية التي اخترناها للدراسة، وتفاعلهم مع هذا النقد الحداثي في إطار المثاقفة.

تروم هذه الدراسة إلى الكشف عن التفاوت الحاصل بين النقاد من حيث قدرة استيعابهم للمفاهيم النظرية والمقولات الإجرائية ومدى توظيفهم للمصطلحات النقدية ضمن حقولها المنهجية، ليتضح لنا أن الوعي النقدي عندهم كان بارزا بمدى توظيف هذه الآليات في قراءة الخطاب السردي، فضلا عن امتلاكهم الحس النقدي أثناء محاولتهم تأسيس خطاب نقدي عربي وفق رؤية حداثية غربية تراعي خصوصية النصوص الإبداعية، لتحقق جهودهم النقدية نقلة نوعية وإضافة متميزة في حركة النقد العربي المعاصر، على أن محاولات البعض منهم لم تخرج عن دائرة التطبيق الحرفي للمنهج أو السطحية المنهجية، أو النزعة التوفيقية بين عدة مناهج بدعوى وجود نظرية متكاملة أدخلتهم في حيز التلفيق المنهجي بدل التوفيق المنهجي.

الكلمات المفتاحية: النقد، الخطاب السردي، نقد النقد، اختبار الصحة، النقد العربي المعاصر.

Résumé:

Les théories critiques occidentales ont modifié la leçon critique arabe contemporaine dans les années 70 du vingtième siècle,et elles ont radicalement changé ses structures critiques.Quand les critiqueurs arabes ont commencé à investir leurs mesures méthodologiques appliqué aux textes littéraires,en particulier le discours narratif qui a u une grande attention et il a occupé une grande place dans la critique arabe par rapport aux discours poétique dans leurs différentes orientations. C'est pour sa on a cherché dans notre étude qui s'intitule " **Critique du discours narratif dans lacritique arabe contemporaine - critique de la critique**" A suivre les itinéraires de la réception de cette réalisation critique occidentale en arabe,qui a émergé sous diverses formes soit en: théorie, en application, en combinaison ou au niveau de la traduction.On enquêtant sur certains modèles arabes surtout pour les critiqueurs célèbres qui ont contribué avec leurs travaux en introduisant ses programmes: structure du récit,sémiotique du récit, la structure génétique, psychocritique et thématique ,que nous avons choisi pour cette étude.et leurs réactions avec la critique moderne dans le cadre culturel.

Cette étude vise à détecter l'écart entre les critiqueurs en termes de leurs capacités à assimiler les concepts théorique et les citations procédurales, et l'amplitude de leurs utilisations des concepts critiques dans ses champs méthodologique.

Ce qui nous a éclairé que leurs consciences critiques était exceptionnel dans la mesure où ses mécanismes étaient utilisés pour interpréter le discours narratif. En plus d'avoir un sens critique en essayent d'établir un discours critique arabe selon une vision occidentale moderne, tenant compte de la spécificité des textes créatifs, afin que leurs efforts critique constituent un saut qualitatif et une addition distincte au mouvement critique arabe contemporain.

Cependant, les tentatives de certains d’entre eux ne se sont pas écartées de l’application littérale de la méthodologie, du plan méthodologique, ou d'un compromis entre plusieurs approches, en raison de l'existence d'une théorie intégrée qui les a introduits dans la fabrication méthodologique plutôt que la conciliation méthodique.

Mot clés: la critique, le discours narratif, critique de la critique, Validation, Critique arabe contemporaine.

Abstract:

Western critical theories changed the contemporary Arab critical lesson in the twentieth century, and radically changed its critical structures when Arab critics began to invest their methodological measures applied to literary texts, especially the narrative discourse that has great attention and it has occupied a large place in the Arab criticism compared to poetic speeches in their different orientations. This is what we looked for in our study entitled "**Criticismof Narrative Discourse in Contemporary ArabCriticism -Criticism of Criticism**" to follow the itineraries of the reception of this western critical achievement in Arabic, which emerged under various forms either in theory, in application, in combination or at the level of translation. We investigated certain Arab models especially famous criticizers who contributed with their work to introduce these programs: structure of the narrative, semiotics of the narrative, the formative, psychological and thematic structure that we chose for this study. And their reactions with the modern criticism in the cultural setting.

This study aims to detect the gap between criticizers in terms of their ability to assimilate theoretical concepts and procedural citations, and the extent of their uses of critical concepts in its methodological fields.

This has enlightened us that their critical consciences were exceptional in that, these mechanisms were used to interpret the narrative discourse. In addition to having a critical sense in trying to establish an Arab critical discourse according to a modern Western vision, taking into account the specificity of creative texts, so that their critical efforts constitute a qualitative leap and a distinct addition to the contemporary Arab critical movementHowever, the attempts of some of them did not deviate from the literal application of the methodology, the methodological plan, or a compromise between several approaches, because of the existence of an integrated theory, which introduced into methodological fabrication rather than methodical conciliation.

Key words:criticism, narrative discourse, critique of criticism, Validation, contemporary Arab criticism.