الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي –تبسة-

كلية الأدب العربي

قسم اللغة العربية

تخصص: نقد معاصر

تلقي النقد الموضوعاتي في النقد المغاربي
-مقاربة في نقد النقد -

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي

من إعداد الطالبة:

إيمان مرداسي

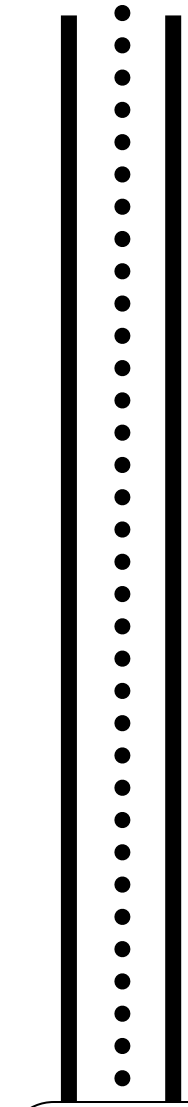
الأستاذ المشرف:

أ/د: صالح خديش

لجنة المناقشة:

رشيد رايس	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي- تبسة-	رئيسا
صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا ومقررا
عمر عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	عضوا مناقشا
حشلافي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة زياني عاشور - الجلفة-	عضوا مناقشا
وليد بوعديلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 -سكيكدة	عضوا مناقشا
عادل بوالديار	أستاذ محاضر –أ-	جامعة العربي التبسي- تبسة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2019/ 2020



مقدمة

النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي قراءة متعمقة قصد تبيان مواطن الجودة والرداءة، وللنقد الأدبي أهمية كبيرة لأنه يوجه دفة الإبداع ويساعده على النمو والتقدم، ومنه فالنقد هو الذي يستكشف أصالة الأدب أو عدم أصالته، وسواء كان النقد علما أو فنا فإنه ليس قائما بذاته، وإنما هو متصل بالأدب يستمد منه وجوده ويسير في ظله يرصد خطاه واتجاهاته.

ومن المسلم به أن النقد الأدبي مثله مثل الكائن الحي، يولد وينمو، ويتطور فخلال القرون الوسطى بالكاد كان هناك ما يشبه النقد، والذي وجد منه فقد كان لاهوتيا في شكل شروحات للكتاب المقدس **–الفيدا–**، ثم أصبح النقد في عصر النهضة نشاطا أدبيا مستقلا بذاته غير أن النقد بقي محافظا على تلك الأسس والمبادئ التي وضعها كل من **أرسطو** و**أفلاطون**، ولكن مع حلول القرن الثامن عشر بدأت القواعد الكلاسيكية تنهار، ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أصبح يلوح في الأفق نقد جديد قادر على مسايرة ومواكبة روح العصر وما تحمله من تطور مس جميع جوانبها.

لقد شهد النقد الأدبي في النصف الثاني من القرن العشرين ثورة عارمة أدت إلى تطور الأدب، وقد تميزت هذه المرحلة بتعددية المناهج النقدية؛ حيث ظهرت على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين العديد من التوجهات النقدية الجديدة والتي سعى كل منهج منها إلى إثبات قدرته ونجاحه في دراسة وتحليل النص الأدبي شعرا كان أم نثرا، ومن بين أهم تلك المناهج "**المنهج الموضوعاتي**" الذي يعتبر من أجدد التوجهات النقدية التي طغت على الساحة النقدية الغربية في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي على يد مجموعة من الرواد أمثال: **غاستون باشلار، أدموند هوسرل، جورج بولي**،...، ثم انتقل إلى الساحة النقدية العربية عن طريق انتشار الترجمة والبعثات العلمية في هذه المرحلة، وكان ظهوره بصورة واضحة في الدراسات العربية عامة والمغاربية خاصة خلال ثمانينات القرن العشرين بفضل ثلة من النقاد الذين حاولوا إرساء أسس ومبادئ هذا المنهج في الساحة النقدية العربية

وعلى رأسهم: **حميد لحمداني، عبد الفتاح كيليطو، سعيد علوش، عبد الكريم حسن، عبد الملك مرتاض....**

لقد عانى **النقد الموضوعاتي** نوعا من التهميش من حيث الدراسة والتحليل، حيث كان الاهتمام به ضئيلا رغم أهميته وقدرته على سبر أغوار النص الأدبي بنوعيه –الشعري والنثري–، لذلك تميز هذا المنهج بشح واضح في دراسته وتلقيه، ونظرا لجدة هذه الممارسة النقدية وقلت المهتمين بها كان اهتمامنا بهذا المنهج، محاولين تسليط الضوء على بعض أسسه ومنطلقاته الإجرائية ورواده مع التركيز على تلقي النقد المغاربي لهذا المنهج، لذلك جاء عنوان البحث "**تلقي النقد الموضوعاتي للنقد المغاربي مقاربة في –نقد النقد–**"، حيث يسعى هذا البحث إلى تطبيق ما عرف في النقد الأدبي بمصطلح نقد النقد؛ والذي سعى إلى التفريق بين ممارسة النقد وممارسة نقد النقد بصفته مجالا يجعل من النقد الأدبي مادة تحليلية له، هذه الممارسة التي لا تزال تبحث عن الصيغ النظرية والإجرائية لها، لذلك حاولت هذه الدراسة ولو بالقدر اليسير تطبيق هذه الممارسة من خلال تقديم بعض القراءات لكتب نقدية في مجال **النقد الموضوعاتي**.

ومنه يمكن الانطلاق هنا من جملة من التساؤلات والإشكالات أهمها: ما هو **النقد الموضوعاتي**؟ وكيف ظهر هذا المنهج في الساحة النقدية الغربية والعربية على حد سواء؟ ومن هم أهم رواده في الساحة النقدية الغربية أولا والساحة العربية ثانيا؟ وما هي منطلقاته الإجرائية؟ كيف كان تلقي النقد المغاربي لـ **النقد الموضوعاتي**؟ ما هي أهم الكتابات في هذا المجال؟ ما هي أهم التوجهات النقدية التي يتقاطع معها **النقد الموضوعاتي**؟ كيف كان التعامل مع هذا المنهج في النقد المشرقي؟ من هم أهم رواده في الجزائر؟.....

لذلك قسمت البحث إلى مدخل ثلاث فصول وخاتمة؛ تناولت في المدخل تحليل معمق لمفهوم الأدب والنقد، مع إظهار العلاقة بينهما، مع تقديم تعريف وشرح وافي ومدقق لمصطلحي التلقي ونقد النقد.

الفصل الأول:

لقد اهتم الفصل لأول بظهور **النقد الموضوعاتي** في الساحة الغربية بصفة عامة؛ حيث قسمته إلى مبحثين؛ تناولت في المبحث الأول **النقد الموضوعاتي** المفهوم والمبادئ والأسس، مع الإشارة إلى مصادر المقاربة الموضوعاتية والأسس الفلسفية والجمالية لـ **النقد الموضوعاتي**، أما المبحث الثاني فقد ركز على أهم رواد الموضوعاتية الغربيين وهم: **غاستون باشلار، جون بول سارتر، أدموند هوسرل، جورج بولي.**

الفصل الثاني:

لقد ركز الفصل الثاني على التلقي المغاربي لـ **النقد الموضوعاتي** وذلك من خلال تقسيمه إلى أربعة مباحث، وقد اهتم كل مبحث بالحديث عن أهم رواد هذا المنهج في الساحة النقدية المغاربية؛ فقد تحدث المبحث الأول عن الناقد **حميد لحميداني** وتلقي الخطاب العربي المعاصر لمصطلح الموضوعاتية، انطلاقا من أصوله النظرية والفلسفية التي اعتمدها **لحميداني** وأهم الأفكار الغربية التي انطلق منها خاصة أفكار **باشلار**، بالإضافة إلى الحديث عن أدواته الإجرائية وأخيرا تقديم دراسة حول كتابه "**سحر الموضوع**" ، أما المبحث الثاني فقد كان مخصصا للحديث عن الناقد **سعيد علوش** من خلال الحديث عن وضعية **النقد الموضوعاتي** عنده واعتماده على أفكار **جان بيار ريشار**، وأخيرا تقديم محاولة لدراسة كتاب "**النقد الموضوعاتي** " لـ **سعيد علوش**، أما المبحث الثالث فقد ركز على الحديث عن الناقد **عبد الفتاح كيليطو** انطلاقا من مفهوم الموضوعاتية عنده مع أسسه الإجرائية ومنطلقاته النقدية مع تقديم عرض حول كتابه "**موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك**"، أما المبحث الرابع والأخير في هذا الفصل الثاني فقد حمل عنوان "**تلقي النقد الجزائري للنقد الموضوعاتي**" من خلال تقديم ثلاث أمثلة من النقاد الذين حاولوا ترسيخ هذا المنهج في النقد الجزائري المعاصر؛ وهم الناقد **عبد الملك مرتاض** مع دراسة لكتاب "**القصة الجزائرية المعاصرة**"، أما النموذج الثاني فهو الناقد **محمد مرتاض** مع تقديم دراسة

موجزة لكتابه "**الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري**"، أما النموذج الثالث والأخير في هذا المبحث هو الناقد يوسف وغليسي من خلال تقديم دراسة لكتابيه "**النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**" وكتاب "**التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**".

الفصل الثالث:

لقد قسمت الفصل الثالث والأخير إلى مبحثين أساسيين، حيث ركز المبحث الأول حول الحديث عن تلقي النقاد المشارقة لـ **النقد الموضوعاتي**، وذلك من خلال الحديث عن بعض رواد هذا المنهج في الساحة المشرقية؛ وقد كان أول نموذج هو الناقد **رشاد رشدي** باعتباره من أهم النقاد الذين أسسوا لهذا المنهج في النقد المشرقي وذلك من خلال تبنيه لما عرف بموجة **النقد الجديد** في الساحة العربية، أما الناقد الثاني فهو **جبرا إبراهيم جبرا** من خلال الحديث عن نظرية النقد عنده، ونظرية الشعر ونظرية الرواية، أما النموذج الثالث والأخير هو الناقد **عبد الكريم حسن** عن طريق تحديد مفهوم الموضوعاتية عنده وبالتحديد الموضوعاتية البنائية في الأدب، وبعدها تقديم دراسة حول كتابه "**الموضوعاتية البنيوية – دراسة في شعر السياب**–"، أما المبحث الثاني فقد كان مخصصا للحديث عن علاقة **النقد الموضوعاتي** بالتوجهات النقدية الأخرى؛ وقد تمحور هذا المبحث حول الحدث عن **النقد البنيوي** و**النقد النفسي والنقد الأسلوبي** كمناهج نقدية، مع محاولة تحديد العلاقة القائمة بين هاته المناهج وبين **الموضوعاتية** كمنهج، وأخيرا تقديم أهم ايجابيات وسلبيات **الموضوعاتية**.

وأخيرا خاتمة عامة وشاملة ألمت بأهم النتائج المتحصل عليها خلال الفصول الثلاث، مع تقديم قائمة للمصادر والمراجع، كما أرفقت البحث بملخص لأهم ما ورد فيه باللغتين العربية والفرنسية.

ولكي يكون البحث أكثر موضوعية ودقة اعتمدت على جملة من المناهج الأساسية في الدراسة والتحليل، وهي **المنهج التاريخي** من خلال تتبع مراحل ظهور **المنهج الموضوعاتي** في الساحة النقدية العربية والغربية، **والمنهج الوصفي...**، مع اعتماد آليتي **التحليل** و**الإحصائي** في بعض المدونات التي تم التطبيق عليها.

ولقد استعنت في دراستي هذه على جملة من المصادر والمراجع أهمها: "**سحر الموضوع– عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر–**" لـ **حميد لحمداني**، "**الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–**" و"**المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق La Thèmatique**" لـ **عبد الكريم حسن**، "**النقد الموضوعي**" لـ **سمير سرحان**، "**النقد الموضوعاتي**" لـ **سعيد علوش**، "**النقد الموضوعي في النقد الأدبي–دراسة–**" لـ **محمد عزام**، "**التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**" لـ **يوسف وغليسي** ....

ولربما كان أهم شيء أعطى للبحث قيمته وزادني إصرارا على طرقه هي تلك الصعوبات التي واجهتني أثناء بحثي؛ وكان أهمها قلة المصادر والمراجع الخاصة بالموضوع، وذلك راجع إلى قلة الاهتمام بهذا المنهج خاصة أعمال بعض النقاد أمثال الناقد **عبد الفتاح كيليطو** بالرغم من التنقل بين بعض المكاتب والجامعات بدولة المغرب.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر جامعة **العربي التبسي –تبسة–** التي أتاحت لي فرصة الدراسة فيها والوصول إلى هذه المرحلة من التحصيل العلمي، كما أشكر جميع من ساعدني على انجاز هذا العمل وأخص بالذكر أساتذة جامعة **عباس لغرور –خنشلة–**، وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور "**صالح خديش**" المشرف على الأطروحة والذي لم يبخل عليا بالتوجيهات والنصائح طيلة عملية البحث.

المدخل

1- مفهوم الأدب

2- مفهوم النقد

3- نظرية التلقي

4- مفهوم نقد النقد

مما لا شك فيه أن الأدب والنقد يتواكبان في مسيرة واحدة، وقد ارتبطا منذ بدايتهما بالممارسات الفكرية الإنسانية، ومسارات النمو الفكري والعقلي لذات البشرية. لذلك وجب علينا قبل الخوض في غمار البحث في جانب **النقد الموضوعاتي** والتلقي العربي عامة والمغاربي خاصة، وجب أن نتعرف أولا على بعض المفاهيم التي يقوم عليها البحث أولهما، التعرف على ثلاث عناصر أساسية والتي تؤسس لما يعرف بـ:" **النقد الأدبي**" وهما النقد والأدب ونقد النقد.

1- مفهوم الأدب:

ما يلفت الانتباه حقا أن كلمة " **أدب**" على خفتها وفصاحتها لم يرد ذكرها في القرآن الكريم، بالرغم من ورود معناها في عدة مواضع منه، وعلى الرغم من هذا فلا يمكن القطع بأن كلمة " **أدب**" ليست لغة قريش التي نزل بها القرآن الكريم، لأن القرآن الكريم لم يشتمل على ألفاظ قريش جميعا.

ولعل من المناسب في مستهل حديثنا عن معنى كلمة" **أدب**" أن نتعرض لتاريخ الكلمة، لنعرف كيف كان مفهومها الأول، ثم كيف تطور هذا المفهوم عند العرب عبر تاريخهم الطويل حين استقام معناها على ما هي عليه الآن.

ففي العصر الجاهلي وصلت إلينا بعض النصوص التي استعملت فيها كلمة ""**أدب**" بمعنى تقويم الخلق وتهذيبه والمعاملة الكريمة.[1]

أما في صدر الإسلام نرى أن مفهوم كلمة " **أدب**" قد اتسع حتى صار يدل فيما يدل على معنى التثقيف والتعليم.

ولقد وقف بعض الباحثين موقف شك من الأقوال المنسوبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، والتي اشتملت على كلمة "**أدب**" ومن ذلك قوله: صلى الله عليه وسلم:" **أدبني ربي**

[1] – عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1972، ص 26.

فأحسن تأديبي" ومع أن تاريخ الكلمة –أدب– مجهول علميا غير أن كثيرا من الباحثين يكادون يجزمون أن هذه الكلمة عربية الأصل ويدللون على ذلك بدليلين :[1]

1– إن كلمة " **أدب**" لم ترد في اللغات السامية الأخرى السريانية والعبرية والتي تعد من أخوات العربية، فرجح الباحثون أن تكون الكلمة عربية الأصل.

2– وجود مشتقات في اللغة العربية، قريبة في المعنى من كلمة" **أدب**" مثل: بدأ، دأب،...، وجميعها تعني التعلق بالشيء ومباشرته.

وفي العصر الأموي نجد كلمة" **أدب**" يتسع استعمالها وتتعدد مشتقاتها وتتمايز معانيها، فقد اتجه معناها إلى معنى: التعليم، ولم يكد العصر الأموي يدنو من نهايته حتى نرى مفهوم كلمة "**أدب**" يتطور ويتسع فيؤدي معنا جديدا هو: "**علم الأدب**".[2]

أما في العصر العباسي فنجد أن كلمة "**أدب**" قد ضاق معناها واقتصر معناها على الشعر وما يتصل به من تفسير، ثم أضيف إلى الشعر النثر الفني والخطابة.

وهكذا شهد القرن الثالث الهجري تحديدا لكلمة " **أدب**" حيث نجد **المبرد**، يستخدم كلمة " **أدب**" بالمعنى الذي ذكرناه، حيث يقول في كتابه "**الكامل**": "**هذا كتاب ألفناه يجمع ضروبا من الأداب ما بين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة وأخبار من خطبة شريفة، ورسائل بليغة**".[3]

فمن الملاحظ مما سبق أن كلمة "**أدب**" اكتسبت معان متفاوتة عبر العصور الأدبية، فتارة يتسع مدلولها، وتارة يضيق.

[1] – ينظر: محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 1991، ص 8.

[2] – عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 28–30.

[3] – محمد بن يزيد المبرد، الكامل، الجزء الأول، ص 2.

أما في العصر الحديث فقد اكتسبت كلمة " **أدب**" مدلولين:[1]

الأول: الأدب بالمعنى العام ويشمل كل ما يكتسب في العلوم الإنسانية من فلسفة وتاريخ وشعر ونثر.

الثاني: المعنى الخاص وهو الشعر والنثر وما يتصل بهما.

فكما كان لتعريف كلمة " **أدب**" معاني عديدة عند العرب، فقد وجدت معان متفاوتة عند الغربين أيضا وهذه بعض منها:[2]

يقول **إمرسون** "**EMERSON**": " **الأدب سجل لخير الأفكار**" ولعل هذا التعريف يتناول جميع الآثار العقلية علمية كانت أو فنية، فكتب الهندسة والرياضيات فيها أفكار خيرة، كما هو الحال في الشعر والنثر.

أما **بروك** "**BROKE**": فيقول:" **نريد بالأدب أفكار الأذكياء ومشاعرهم مكتوبة بأسلوب يلذ القارئ**"، لقد اهتم هذا التعريف بالناحية الجمالية التي تبعث اللذة في نفوس القارئين.

أما الكاتب الفرنسي **سانت بيف** "**SAINTE BEUVE**" فقد أجاب عن السؤال ما الأدب؟ قائلا:" **هو الكاتب الذي يغنى العقل الإنساني ويزيد ثروته... وهو الذي يكشف حقيقة أدبية ويعرضها واضحة، أو ينفذ إلى العاطفة الخالدة في قلب الإنسان فينشرها في حين يظن الناس أن كل ما فيه مرتاد معروف**"، فالأدب عنده كل كلام دقيق جميل يعبر به عن الحقائق الأدبية والعواطف الإنسانية.

ولعل انه يجب الإشارة إلى أن مفهوم "**الأدب**" عند الغربيين لم يكن وليد الحداثة بل هو مفهوم قديم تناوله الأدباء والفلاسفة منذ العصور القديمة، فمثلا: يعتقد "**هوارس**" **(65 ق–م)** أن الأدب محاكاة ولكنه لا يحاكي الطبيعة فحسب، وإنما يحاكي الأدب نفسه أيضا.[3]

---

[1] – محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص11.

[2] – ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، الطبعة السادسة، القاهرة،1960، ص 16 إلى 31.

[3] – إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة آداب، القاهرة، 1991، ص 69.

أ- **وظيفة الأدب:**

إن نشأة الأدب كانت ثمرة الحاجة الإنسانية إلى التعبير عن عقله وشعوره وهو في ذلك شأنه شأن بقية الفنون كالرسم والتصوير والموسيقى، إلا أن الأدب يجمع أغلب خواص هذه الفنون ويزيد عليها الإفصاح وسهولة التناول والشيوع، فهو يأخذ من الموسيقى ألحانها، ومن الرسم جماله، ومن التصوير فكرته، وإذا كان لنا أن نشير إلى وظيفة الأدب في الحياة فإننا قد نعجز عن حصر هذه الفوائد ومع ذلك فإننا سنشير إلى بعض المظاهر التي تتضح فيها وظيفة الأدب على سبيل التمثيل وليس على سبيل الحصر: [1]

1- إن الأدب يصور ما في النفس الإنسانية من عاطفة وشعور وأفكار وينقلها إلى الآخرين فيعينهم على فهم الحياة وهذا ما أطلق عليه النقاد "**إيصال التجربة إلى الآخرين**".

2- إن الأدب يحمل الثقافة ويصل بها إلى جميع الناس عن طريق الكتب، المؤلفات، الصحف، القصص، الشعر، المسرحيات.

3- إن الأدب له دور كبير في النهضات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، فكلما زاد عدد الأدباء والمفكرين دل ذلك على الإشراق الفكري.

4- إن الأدب وسيلة استمتاع بجمال الحياة، فهو يقدم الحياة بصورة مثالية، إنه مسرة النفس، وسلوى الحزين.

5- أصبح الأدب وسيلة لدراسة الحياة الاجتماعية والنفسية من خلال القصة والمسرحية فكثيرا من القصص والمسرحيات تعرض جوانب من حياة المجتمع قصد نقدها وإصلاحها، وقصد توضيح النواحي النفسية عن طريق الصراع بين أبطال القصة والمسرحية.

ويمكن أن نتعامل من الأعمال الأدبية وغير الأدبية على السواء، فمثلا: يمكننا ان ندرس روايات: "**فرجينيا وولف**"، "**أو تاريخ الحالات النفسية**" عند "**فرويد**" أو كليهما، ولا

[1] - محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، ص13-14-15.

يعني هذا أن كل النصوص متساوية بشكل ما بل هناك نصوص يعتقد أنها أخصب وأقوى وأكثر تمثيلا.[1]

ومنه يمكن القول أن الأدب بمعناه العام هو وسيلة الحياة الإنسانية المهذبة يصل بين العصور والأجيال، ويسمو بالجنس البشري إلى مستوى فكري جليل.

2- مفهوم النقد:

يمثل النقد الأدبي عملية إبداعية تحليلية يقوم بها ناقد بصير يساير الإنتاج الأدبي ويراقبه، ويحلل الآثار الأدبية ويشرف على هذه الإبداعات إشراف الحاذق المتمرس وفي ذلك يقول **محمد طه الحاجري:**"**مالم يكن عندنا هذا النقد الأدبي البصير الرصين المتعمق فلن تكون لدينا حياة أدبية جديرة بهذا الاسم**".[2]

ومن المسلم به أن النقد يولد وينمو، ويذبل، ويبعث مع مولد الأدب فكما كان للأدب مراحل مر بها عبر العصور فمن المؤكد أن " **النقد**" أيضا قد مر مفهومه بعدة مراحل.

فخلال العصور الوسطى بالكاد كان هناك نقد وحتى القليل منه الذي وجد فقد كان لاهوتيا، في شكل شروح للرموز والمجازات وأصله **دانتي (1265-1321م)** وقد أصبح النقد في عصر النهضة نشاطا أدبيا مستقلا، وبدأ نظريا وعمليا مع نبش كتاب "**فن الشعر**" **لأرسطو**، وفي هذه المرحلة ظهرت مجموعة من الأدباء والفلاسفة الذين دافعوا عن قيمة اللغة الشعبية وهاجموا اللغة اللاتينية وعلى رأسهم: **دانتي، وبوكاتشيو (1313-1375م)**، وبعامة كان الفكر النقدي أرستقراطيا يحترم لغة الطبقات العليا، ويحتقر اللغة الشعبية. في القرن السابع عشر تم نقل النقد من إيطاليا إلى فرنسا وكان **بوالو (1636-1711م)** مثلا دقيقا للذوق الكلاسيكي الجديد، و كان أحد أواخر النقاد في هذه **السلسلة صمويل جوستين**

[1] - جنثن كاللر، مدخل وجيز جدا في نظرية الأدب، ترجمة: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة - الجزائر-، 2007، ص 17.

[2] - محمد طه الحاجري، في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص 5.

(1709-1784م). وفي منتصف القرن الثامن عشر بدأت القواعد الكلاسيكية تنهار وذلك عندما فقدت البلاغة قيمتها نهائيا وبدأ يرتفع في الأفق نقد قادر على التناغم مع الواقع المباشر و رائداه: **فيكو ولسينج**.[1] وفي نهاية القرن التاسع عشر نجد أسرتين من النقاد طبقا لما يؤمنون به: "**الفن للفن**" * و " **الفن النافع**" وإلى الأسرة الأولى ينتمي النقاد البرناسيون والرمزيون والجماليون والمثاليون، وإلى الأسرة الثانية ينتمي النقاد الواقعيون والاجتماعيون والعلميون. وفي القرن التاسع عشر إنظم النقد بكل كرامته إلى تاريخ الأفكار وفي القرن العشرين نما وزاد نموا، وللإشارة فإن النقد حمل اسم " النقد" هذا فقط منذ القرن الثامن عشر.[2]

وكما مر تطور النقد عند الغرب بمراحل فقد مر أيضا عند العرب بمراحل ففي العصر الجاهلي لم يؤثر لدينا كتاب عن النقد النظري أو التطبيقي، ولا يعني ذلك أننا أمام ندرة في المادة النقدية التي تنسب إلى العصر، والمأثور أن النقد الجاهلي كان يتم في الأسواق حين كان الشعراء يتبارزون في المواسم، فكان يحكم على أشعارهم بعض النقاد من ذوي الخبرة وفي مقدمتهم النابغة الذبياني، وقد اتسم النقد عندهم بظاهرة مهمة حيث أنه كان يخضع لمنهجية هيرميوطيقية تقوم في أساسها على مبدأ الخبرة.[3]

أما في العصر الأموي فقد ظهر اتجاه نقدي جديد- وإن كان بدائيا- ولكنه كان فيه ضرب من التعليل الموضوعي، أساسه تقليد العرب في أشعارهم وعاداتهم وحياتهم العاطفية. وهو تابع للعرف اللغوي الذي أثر بخاصة في الموازنات.[4]

---

[1] – ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 70-73.

* **الفن للفن:** ظهرت أول اشارة لهذه النظرية في مذكرات " بنيامين كونستانت" B.CONSTAINT، يوم 10 فبراير 1804 لكنها لم تنتشر كثيرا إلا عام 1895.

[2] – ينظر: إينريك اندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ت: الطاهر أحمد مكي، ص 76.

[3] – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار أمين للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1994، ص 117.

[4] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1997، ص 152.

وفي العصر العباسي استجاب الأدب العربي لمطالب مجتمع جديد بسبب اتساع الحضارة الإسلامية، واتصال العرب بثقافات أخرى، وتعرفهم على حضارات أمم قديمة من أهمها اليونان والفرس ومن نقاد هذه الفترة من كانوا في نفس الوقت من الشعراء مثل **بشار بن برد**.[1]

على أن أهم الاتجاهات التي وضحت في العصر العباسي قد ظهر فيها أثر النقد اليوناني قليلا أو كثيرا، في حدود ما استطاع النقاد العرب فهمه ثم نمت هذه الاتجاهات فيما بعد، وفي العصر نفسه بدأ الفلاسفة من العرب يترجمون كتب اليونان في النقد، وبخاصة كتب **أرسطو**.[2]

وبعد ظهور النقد الحقيقي القائم على المرتكزات النقدية الحقيقية أخذ بالتطور شيئا فشيئا إلى أن وصل إلى ما يعرف بالنقد الحديث في العالم العربي وظهور العديد من النقاد الذين برزوا في المجال النقدي أمثال: **محمود عباس العقاد، النويهيي، طه حسين** وغيرهم.

أ- أنواع النقد:[3]

هناك عدة أنواع للنقد نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

*النقد الذي يقبل وجود الأنواع واقعيا، ملحمة ومأساة وشعر غنائيا وغيرها.

*النقد الذي يبحث عن المصادر، وقد عمَّد الكلمة "**بول فان تيجم**" في كتابه "**الأدب المقارن**" مستخدما لفظة "**CHRONOLOGIE**" أي تسلسل الأحداث تاريخيا.

*النقد الذي يربط أشكال الأدب بأشكال فنون أخرى.

*النقد الذي يقارن بين الآراء، أو على الأقل يفتش عن التداخل بينهما.

*النقد الذي يعيد بناء النصوص الضائعة من خلال دراسة السياق.

---

[1] - المرجع السابق ، ص 153.

[2] - المرجع نفسه ، ص 154-155.

[3] - ينظر:إنريك إندرسون إمبرت ، مناهج النقد الأدبي، ت: الطاهر أحمد مكي، ص 85 إلى 93.

*النقد الذي يفتش عن الترجمات والتلخيصات والتقليدات وحتى لو كان التقليد هزالا أو سخرية.

ويقول "**هارولد أوسيورن**" في كتابة "**علم الجمال والنقد**" والذي صدر عام **1955** أن هناك أربعة طرز من النقد:[1]

*النقد النفسي.

*النقد التاريخي.

*النقد التأثري.

*النقد التفسيري.

ويمر الناقد أثناء نقده بثلاث مراحل وهي:

-**مرحلة الانطباع:** وهي استقبال العمل الأدبي.

-**مرحلة التفسير**: وهي استخدام منهج معين دون آخر.

-**مرحلة الحكم:** وهي مرحلة إنتاج النقد.

ب- وظيفة النقد:

إن وظيفة النقد الأساسية هي أن ينير سبيل الأدب أمامنا ويغرينا بالسير فيه ويلفتنا إلى ما فيه من جمال لا نستطيع إدراكه بأنفسنا، ومهما كان ذكاء القارئ وقدرته على فهم الأدب فإنه يظل بحاجة إلى معونة الناقد الذي تأهبت له كل أدوات الناقد الحق.[2]

ومن السابق ذكره حول مفهوم النقد وأنواعه ووظيفته يمكننا القول أن النقد هو الذي يستكشف أصالة الأدب أو عدم أصالته، ويميز بين جيده ورديئه، وسواء كان النقد علما أو فنا فإنه ليس قائما بذاته، وإنما هو متصل بالأدب يستمد منه وجوده ويسير في ظله يرصد خطاه واتجاهاته.

[1] – المرجع السابق، ص 96.

[2] – عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 264.

فالنقد إذا من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتنوع مناهجه التحليلية والثقافية، وما فتئ كل إبداع سردي أو شعري يقابل بإبداع نقدي عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافدا له وتفسيرا أو تقييما أو إبداعا، وكلما قلت القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع وقاربت الأفول فوقف الكتاب عند عتبة السائر، واكتفى النقاد والدارسون بما تحقق لديهم من مناهج وأدوات ورؤى فجاءت قراءتهم تقليدية مكررة.

3-نظرية التلقي:

باعتبار أن الأطروحة ستركز على التلقي في النقد المغاربي وجب علينا الحديث عن **نظرية التلقي** في النقد الأدبي بصفة عامة.

*** مفهوم التلقي:**

أ- لغة:

قبل التطرق إلى الحديث عن مفهوم التلقي وجب من باب الفضول الأدبي تحديد التعريف اللغوي له:

"من الفعل لقي، يلقي، إلقاء، والإلقاء من المشافهة، وألقاه ولقاء البين هو استقباله، وألقيت إليه القول بمعنى أبلغته، وألقيته عليه بمعنى أمليته، والتلقي هو الاستقبال، كما ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى: "وما يلقاها إلا اللذين صبروا وما يلقاها إلا ذو فضل عظيم" (سورة فصلت الآية 35)، كما وردت أيضا في قوله تعالى: "فتلقى آدم من ربه كلمات" (سورة البقرة الآية 37)، ويقال فلان يتلقى فلان أي يستقبله والرجل يلقي الكلام أي يلقنه"[1].

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، المجلد 13، لبنان، 2000، ص 225.

"ويقال تلقى ضيفه بالترحاب أي استقبله به، بمعنى تلقاه بوجه طلق أي بالقبول والتسليم"[1].

ب- مفهوم التلقي اصطلاحا:

التلقي هو عملية استقبال العمل الأدبي سواء كان هذا العمل أو الأثر في مجال الأدب أو في مجال النقد، فالتلقي لا ينحصر فقط في المجال الأدبي كتلقي المدارس الأدبية كـ **الكلاسيكية** و**الرومانسية** مثلا، أو كتلقي الأجناس الأدبية مثل: **الرواية** و**الملحمة** و**المسرحية**...وغيرها، بل يتعداها إلى التلقي في مجال النقد الأدبي؛ ويشترط في التلقي حضور العناصر الأساسية في عملية التلقي وهي:

1- **المتلقي:** وهو الذات المستقبلة للأثر الأدبي، وقد يتلقى الأثر شفهيا فقط كما يكون التلقي كتابيا،...

2- **المرسل:** وهو الطرف الأول من أطراف العملية التواصلية، وهو المنتج الأول للأثر الأدبي.

3- **الأثر:** وهو الإنتاج الأدبي الذي يقدمه المرسل إلى المتلقي وبدونه لا تتم عملية التلقي (التواصل).

1- مفهوم نظرية التلقي في النقد الأدبي theorie du reception:

تعتبر **نظرية التلقي** من أهم النظريات التي اهتم بها العديد من النقاد البارزين وعلى رأسهم **هانس روبرت ياس Jauss Robert** ، و**فولفغانغ إيزر Vobvgang Iser** .

[1] - أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتاب، الطبعة الأولى، مجلد 3، القاهرة، 2008، ص231.

لقد تميز **ياوس (1921-1997)** بكونه الرائد الأول لظهور البذور والإرهاصات الأولى لنظرية محكمة الصياغة تجعل التفسير التاريخي للأعمال الأدبية مرتبطا بالقراءة بقدر أساسي لا يقل عن ارتباطه بالكتاب وأعمالهم الأدبية وظروفهم التاريخية. لقد شهد **ياوس** انهيار المناهج التقليدية وخاصة تلك التي كانت تجعل من الأدب ذريعة لاستعراض كل المعارف والوقائع التاريخية والاجتماعية، التي كانت تكتفي برصد المؤثرات والمصادر والإحالات المرجعية دون أن تتساءل عن الجدوى من دراسة الأدب، ومن جهة أخرى لاحظ **ياوس** أن دراسات أخرى تخصصت في الاهتمام بالبنى الأدبية وأفادت البحث الشكلي، ولكنها جردت الأدب من مدلولاته التاريخية والاجتماعية بحيث حصرت دراسته في إطار ما يسمى بنظرية **الفن للفن**، بينما بقيت بعض الدراسات النقدية الأخرى في نظره مهتمة بالجوانب الفلسفية والسيكولوجية، وأغلبها ينشغل بالمؤلفين وأفكارهم أو مشاكلهم الذاتية.[1]

لقد انصب اهتمام الدارسيين في مجال النقد لأدبي على مفهم "**المؤلف**" لفترة زمنية طويلة حتى اعتبر الكاتب أو المؤلف في أغلب الأحيان مركزا للعملية الإبداعية والنقدية، لقد أعتبر المؤلف مركزا للتأويل والموجه للقراءة والفهم والتفسير.

للإشارة فإن هناك دراسات سبقت **نظرية التلقي** التي ظهرت إلى الوجود سنة **1967**؛ والتي أعطت أهمية بالغة للتلقي والقراءة، وفي هذا النطاق نذكر بعض النقاد أمثال **جان بول سارتر**، و**رولان بارت**، و**إمبرطو إيكو**،...؛ الذين أولوا اهتماما خاصا للقارئ المتلقي في أبحاثهم، لكن هذا لا يمنعنا من الالتفات إلى الأبحاث التي واكبت ظهور **نظرية التلقي** أو تلك التي أتت من بعدها، ونذكر منها على سبيل المثال دراسات كل من **روبيرت إسكاربيب Robert Escarpit** ،

[1] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر –مناهج ونظريات ومواقف–،مطبعة أنفو يرانت،الطبعة الثالثة، فاس–المغرب–،2014 ، ص 165.

وميشـل شـارل Michel Charles ، **وميخائيـل ريفـاتير Michael Riffaterre** ، وعلـى الـرغم مـن تبـاين أبحـاث هـؤلاء النقـاد فـإنهم أجمعـوا علـى أن إنجـاز العمـل الفنـي لا يمكـن أن يـتم إلا بفعـل تلقـي ذات واعيـة تعمـل علـى تحريـك ثوابـت الـنص، وتفكيك أنساقه التركيبية والدلالية لتتمكن من اكتشاف بنياته الكامنة.[1]

إن مـن نتـائج سـيطرة المؤلـف وتركـز سـلطته ظهـرت مفـاهيم أخـرى منـذ **الشـكلانيين الـروس** كـرد فعـل إزاء سـلطة المؤلـف فطالـب **النقـد الجديـد** خاصـة فـي فرنسـا والبنيـوي عامـة بمـوت المؤلـف والاهتمـام بمفهـوم آخـر هـو مفهـوم "الـنص" ومفهـوم "الكتابـة"، لأن المؤلـف فـي نظـر هـذا التصـور يغيـب المـادة الأساسـية لـلأدب وهـي الكتابـة أو الـنص؛ وهكـذا ظهـرت سـلطة أخـرى فـي الـنص وهـي سـلطة الكتابـة، أو سـلطة الـنص فـي مقابـل سـلطة المؤلـف، فبـدأ الاهتمـام بـالنص وبـالنص فقـط، وأبعـد المؤلـف هـذه المـرة ليـتم التركيـز علـى مفهـوم آخـر هـو الـنص؛ ولعـل التركيـز علـى النص هو الذي سيؤدي إلى افتراضات أولية حول القراءة في علاقتها مع الكتابة.

إذا كانـت الدراسـات **البنيويـــة** قـد اهتمـت بـالنص وبمكوناتـه، فـإن أهـم مكـون قـد أثارتـه دون أن تقـف عنـده أو تنظـر لـه كمـا فعلـت للمكونـات النصـية الأخـرى هـو القـارئ والقـراءة وعلاقـة الـنص بالقـارئ والتفاعـل بينهمـا وغيـر ذلـك مـن القضـايا التـي يثيرها قطب القراءة في النص.[2]

تعتبـر **نظريـــة التلقـــي** مـن أهـم النظريـات التـي اهتمـت بـالمتلقي والقـارئ والـنص علـى حـد سـواء، فهـي كمـا يعرفهـا سـمير حجـازي فـي قـاموس "**مصـطلحات النقـد الأدبـي المعاصـر**": " مجموعـة مـن المبـادئ والأسـس النظريـة شـاعت فـي ألمانيـا منـذ منتصـف

[1] – نوال بنبراهيم، أثر التلقي مطبعة طوب بريس، الطبعة الأولى، الرباط–المغرب–، 2015، ص 22.

[2] – ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، مقالة الأستاذ: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء–المغرب–، ص 16–17.

السبعينات على يد مدرسة تدعى **' كونستانس'** الألمانية، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية وإعطاء القيمة للقارئ أو المتلقي؛ باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ"[1]، ويشير كل من الناقدين **سعد البازغي** و**ميجان الرويلي** في "**دليل الناقد الأدبي**" أنه " من الصعب والعسير الإحاطة بتفرعات هذه النظرية وتشعباتها، ويرجع هذا العسر إلى عدم ثبات نقاط التركيز، واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي، إن التركيز واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي، ولعل نقطة تقاطع المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ، والتركيز على دوره الفعال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه"[2].

2- أهم المدارس المؤسسة لنظرية التلقي:[3]

أ-مدرسة جنيف:

اشتهر أعلام **مدرسة جنيف** بالمؤلفات النقدية ولم تكن لديهم كتابات نظرية إلا في مجال محدود، ورغم قلة وقصر تلك الكتابات فإنها كانت هامة، وأشهر هذه الكتابات مقال لـ **جورج بولي** بعنوان " **ظاهراتية القراءة** " الذي ظهر في العدد الأول من مجلة " **تاريخ الأدب الجديد** " الأمريكية في أكتوبر **1969**، حيث أكد

[1] – سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، مصر، 2001، ص 145.

[2] – سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي في المغرب العربي، الطبعة الثالثة، 2002، ص 282.

[3] – ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مقالة الأستاذ: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص 20 إلى 26.

* إن ما يسميه بوليه بـ "الغيبوبة "أو "الاندماج في النص" أثناء عملية القراءة التي لا يتوقف عندها، هو ما سيبرزه إيزر فيما سماه بالتفاعل بين النص والقارئ أو ما قامت عليه نظريته مما يدعى بـ "صيرورة القراءة".

على التغير الذي يمر به المرء أثناء فعل القراءة حيث يقول **بوليه:** " ...إن كل ما يهمني في هذه اللحظة –لحظة القراءة– هو أن أعيش من الداخل في نوع من الاندماج بالعمل وبالعمل وحده..."، في نظرية **بوليه** أيضا لا بد من فصل العمل الأدبي عن الكتاب أو النص...، حيث تحدث عند القارئ شبه غيبوبة* أثناء الانغماس في العمل الأدبي.

كما يعتبر **موريس بلانشو** من أهم المؤسسين البارزين والواضعين الأوائل لأراء **مدرسة جنيف** وذلك من خلال كتابه " **الفضاء الأدبي** "؛ حيث يؤكد **بلانشو** على أسبقية نص القراءة في العمل الأدبي، ويصر على قدرة القصد على خلق كيان كامل وليس بناء وعي تدريجي، كما يعد **بلانشو** من أهم النقاد الذين أثاروا مفهوم الحرية إلى جانب **سارتر**؛ وذلك من خلال كتابه **(ما الأدب؟)** سنة **1948**– وإن أضاف إليها سارتر الوظيفة الاجتماعية التي لا نجدها عند بلانشو –، هذا المفهوم الذي سيكون من المفاهيم التي ستحاول **المدرسة الألمانية*** بناءه باستعمال مفهوم التجديد وعدم التجديد في القراءة؛ وقد ترتب عن ذلك إثارة مفهوم "**التحرر**" الذي أدى إلى التمييز بين النص الأدبي والنص الغير الأدبي واختلاف قراءتهما، ودور القراءة في تحقيق وجود هذا النص أو ذاك.

ب–المدرسة الألمانية:

تتكون **المدرسة الألمانية** من اتجاهين كبيرين متباينين هما: اتجاه **جماعة برلين**، و**جماعة كونستنس** وما تولد عنها.

هذه المدرسة التي كان يمثلها " **نومان** " وأصحابه، كانت تقوم فرضيتها في **نظرية التلقي** على قاعدة محددة وهي الفلسفة المستمدة من **النظرية الماركسية** في فهمها لطبيعة العملية الإبداعية ولصيرورة التواصل الفني؛ حيث كانت تعتبر أن

التواصل الفني قائم في حقيقة الأمر على أربعة عناصر أساسية وهي: **المؤلف، النص، المتلقي، المجتمع.**

لقد انطلق رواد هذه الجماعة من التصور الاجتماعي والتاريخي للفن والأدب، هذا المنطلق الذي سينطلق منه رواد **جماعة كونستنس** وخاصة قطباها الأساسيين "**ياوس**" و"**إيزر**" كرد فعل على هذه الجماعة، حيث وجهة بعض الانتقادات لهذه الجماعة ومن أهمها طريقتها في الفصل بين العلاقة الجدلية القائمة بين الإنتاج والاستهلاك، واعتبروا أن كل فصل بين الإنتاج والتلقي يفقد جمالية التلقي كل طموح من أجل بناء نمط استبدال جديد " **paradigme** ".

ج-مدرسة كونستنس:

تعتبر **مدرسة كونستنس** الألمانية بما قدمته من أبحاث وفرضيات نظرية وضعتها في **نظرية التلقي** المرجع الأساسي والأهم في جمالية التلقي التي ستعيد للقارئ اعتباره، بل وأدخلته في العملية الإبداعية ولتؤكد على العناصر الأساسية في عملية التواصل:

المؤلف ⟵ النص ⟵ القارئ

لقد حاولت هذه المدرسة إعادة بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن –التاريخ– وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، ومن خلال استقراء مصادر ومرجعيات هذه المدرسة فإننا سنجد أن كثيرا من المفاهيم التي أعادت بناءها في مجال الأدب وتاريخه وتلقيه، قد استعملت قبل ذلك بكثير إما في المجال التاريخي أو الفلسفي أو النفسي أو في الدراسات الأدبية.

كما أن لهذه المدرسة الفضل الكبير في معرفة وتشغيل كثير من تلك المفاهيم غير الأدبية من جهة، واقتراح فرضيات نظرية لقراءة تاريخ الأدب أو قراءة النص من جهة أخرى.

4- أهم رواد نظرية التلقي في الثقافة الغربية:

في حقيقة الأمر أن الرواد والمؤسسين الأوائل لـ **نظرية التلقي** في الساحة النقدية الغربية هم رواد **مدرسة كونستنس**؛ لأن هذه المدرسة ولو استمدت أصولها من منابع فكرية مختلفة سواء في الفكر الألماني الفلسفي أو التاريخي أو الفني، أو من إنجازات عرفتها **مدرسة براغ** و**الشكلانيون الروس** والتقائها أحيانا مع بعض تصورات **مدرسة جنيف** و**الأكاديمية الأمريكية**، فإنها مع ذلك حظيت بمكانتها الخاصة في تطوير كثير من المفاهيم التي وجدت قبلها، وصياغة فرضيات جعلتها تخلق مسافتها النظرية والفنية الخاصة، لتضع بذلك قواعد **نظرية التلقي** وجمالية التلقي.

أ-هانس روبيرت ياوس Hans Robrt Jauss (1921-1997):

يعتبر **ياوس*** فقيه **نظرية التلقي**، وذلك من خلال آراءه الجديدة المتعلقة بجمالية التلقي حينما بين أن الدراسات الأدبية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية بقيت سجينة المقاربات التلازمية التي لا تفصل في العملية الإبداعية بين المؤلف والنص، انطلاقا من هذا كان عليه نقد الاتجاهات الوضعية التي حكمت

* **ياوس:** هو هانس روبيرت ياوس ولد في 21 ديسمبر 1921 بمدينة غوبينغن الألمانية وتوفي في 1 مارس 1997 بمدينة كونستنس، يعتبر هانس من المتخصصين في اللغات الرومانية والمنظر الأول لمدرسة كونستنس، في عام 1933 وبعد إكماله للمرحلة الابتدائية وصل الحزب النازي في ألمانيا للسلطة، وعندما بدأت الحرب العالمية الثانية سنة 1939 تطوع ياوس في أهم المنظمات النازية العسكرية، وبعد نهاية الحرب عاد ياوس لمواصلة دراسته، وتحصل سنة 1952 على درجة الدكتوراه في فيلولوجيا اللغات الرومانية، يعتبر ياوس من المنظرين الأوائل لمدرسة التلقي في النقد الغربي.

القرن التاسع عشر معتمدا في ذلك على تكوينه الفلسفي والتاريخي الذي سيوجه فرضياته النظرية.[1]

***المصطلحات المركزية في نظرية التلقي عند ياوس:**

1- أفق التوقع عنده horizon d'attente :

يعد مفهوم **أفق التوقع** من أهم المفاهيم التي قامت عليها **نظرية التلقي** في النقد، والمقصود به أن بعض المنتجات الأدبية ذات القيمة تستطيع أن تثير أفق توقع القارئ، لأنها تجعل القيم الأدبية التقليدية مثلا من ضمن الموضوعات المفكر فيها في النص الأدبي، وهذا ما يجعل القارئ على مسافة ما من تلك القيم التي كانت تشكل ذوقه وقناعاته الخاصة في السابق، وهذه الوضعية تجعله قادرا على تجاوز ذوقه القديم التي تتطلع إلى القيم الفنية والدلالية الجديدة التي تحملها مثل هذه النصوص أو تنبه الإحساس بها، يؤدي إلى إحداث تغيير في **أفق التوقع** نفسه.[2]

ويرى **ياوس** أن " النص الجديد يثير في القارئ –أو المستمع– طائفة من التوقعات وقواعد اللغة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه، هذه التوقعات يمكنها مع توالي القراءات أن تخضع للتعديل أو يتم فقط الاقتصار على إعادة إنتاجها"[3] .

يسير **أفق التوقع** في حقيقة الأمر إلى الأشياء التي في مقدور التجربة الجمالية والفكرية الانفتاح عليها لدى القارئ، وذلك انطلاقا من قدرة النصوص الجديدة على

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 29.

[2] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، ص 166.

[3] – هانس روبيرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ترجمة: محمد مساعدي، مطبعة أفق فاس، منشورات الكلية، المغرب، 2004، ص 61-62.

التـأثير، ويكـون ذلـك انطلاقـا مـن ثلاثـة عوامـل أساسـية، والتـي ركـز **يـاوس** علـى دورهـا الرئيسي في هذه العملية:[1]

– المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

– مدى ما يعكسه النص من آثار معروفة سابقا لدى القراء ويتضمنه من جديد.

– مسـألة التعـارض بـين الواقـع والخيـال، أو بـين مـا هـو شـعري "**أدبـي**" ومـا هـو علمي.

2–مفهوم تغيير الأفق:[2]

يقـوم هـذا المفهـوم علـى التعـارض الـذي يحصـل للقـارئ أثنـاء مباشـرته للـنص الأدبـي بمجموعـة مـن التغيـرات ومـن بينهـا عـدم اسـتجابة الـنص لتلـك الإنتظـارات والتوقعـات فيقـف القـارئ هنـا ليبنـي أفقـا جديـدا عـن طريـق اكتسـاب وعـي جديـد قـد يكون مقياسا أو محطة يعتمد عليه في التأريخ للأدب.

3– مفهوم اندماج الأفق:[3]

يعتبـر مفهـوم **انـدماج الأفـق*** مـن المفـاهيم التـي تحـدث عنهـا **يـاوس** ووصـف بـه العلاقـة القائمـة بـين الإنتظـارات الأولـى التاريخيـة للأعمـال الأدبيـة والإنتظـارات المعاصرة التي يحصل معها نوع من التجاوب.

---

[1] – المرجع السابق، ص 59إلى 64.

[2] – ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مقالة الأستاذ: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص 30.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 30–31.

* لقد سمى "جادمير" هذا المفهوم في كتابه "الحقيقة والمنهج" بمنطق السؤال والجواب، الذي يحصل بين النص والقارئ عبر مختلف الأزمان، وسيكون لهذا المفهوم تأثيرا كبيرا على الدراسات النصية والتأويلية المعاصرة.

يرجع هذا المفهوم إلى **هانس بلوميزج Hans Blumbergue** الذي وظفه لتأريخ للفلسفة وقد اعتمده **ياوس** لبناء تاريخ القراءة، فالمنعطفات التاريخية الكبرى التي تجد في تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة.

ب- فولفغانغ إيزر:

يعتبر **إيـزر**[*] أحد أقطاب **مدرسـة التلقـي** البارزين الذين ساهموا في تطوير هذه النظرية، ووضع جانب من أسسها.

لقد اهتم **إيـزر** على غرار **يـاوس** بالتلقي غير أن البعد التاريخي يتقلص بصورة كبيرة لصالح البعد الزمني، لقد اعتمد **إيـزر** بوصف الفعاليات الذهنية والنفسية **(بالمعنى العقلي)** لتجاوب القراء مع النصوص وتتبع المراحل التي يقطعونها ذهنيا لبلوغ اللحظة التامة لتجاوبه وذلك بإغلاق القراءة على ما سماه **التأويل المتسق interprétation ordonnée** الذي يكون كل قارئ قد توصل إليه عند إتمام القراءة؛ ويظهر ذلك جليا من خلال حديثه عن بداهة القراءة مثلا والتفاعل بين البنية النصية للقارئ وبين البنية النصية ومهام المؤول.[1]

يعتبر **إيـزر** من الذين اهتموا اهتماما بالغا بأهم المشاكل التي تواجه فعل القراءة وهذا ما أكده من خلال كتابه " **فعـل القـراءة** "؛ حيث خصص له فصل كامل تحت

---

[*] **إيزر**: :ولد سنة 1926 وتوفي سنة 2007 ، يعتبر إيزر أحد أقطاب مدرسة التلقي ، وللعلم فلم يكن منحاه فلسفيا وتاريخيا كما هو واضح عند ياوس، فإنه حول أن يعتمد بدوره على مرجعيات متنوعة غذت فرضياته، وقد ركز على مفاهيم الظاهراتية التي كانت عنده بشكل أوضح، ويعتمد على علم النفس واللسانيات والأنثربولوجية...وبالنظر إلى عمل إيزر فإننا نجده قد تأثير كثيرا بالفيلسوف البولندي **رومان انجاردن Roman Lngarden** الذي حاول أن ينظر من قبل للعمل الأدبي في كتابه الهام "العمل الأدبي الفني".

[1] – فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، 1995، ص5.

عنـوان " **التفاعــل بــين الــنص والقــارئ** "، ومـن أهـم المصـطلحات التـي اهـتم بهـا مصطلح "**وجهة النظر الجوالة**"*.

***أهم الفرضيات المركزية في نظرية إيزر:**

1-النص:

إن الـنص مـن وجهـة نظـر **إيــزر** " لا يمكـن أن يـدرك دفعـة واحـدة...إننا دائمـا نقـف خـارج الموضـوع المعطـى، فـي حـين أننـا نحتـل موقعـا داخـل الـنص الأدبـي، وبالتـالي فالعلاقـة بـين الـنص والقـارئ تختلـف تمامـا عـن العلاقـة بـين الموضـوع والملاحـظ، فبـدل علاقـة بـين الـذات والموضـوع هنـاك وجهـة نظـر متحركـة تتجـول داخـل ذلـك الـذي ينبغـي أن تدركـه هـذه الوجهـة، وهـذه الطريقـة لفهـم موضـوع مـا، تكـون خاصة بالأدب"[1].

2-صيرورة القراءة:

إن القـراءة بالنسـبة لـ **إيــزر** نشـاط مكثـف يختلـف بـاختلاف القـراء، واخـتلاف فهـم المعنـى المـراد مـن الـنص لكـل واحـد مـنهم...إن القـارئ عنـد **إيــزر** قـارئ متجـول لا يتوقـف يمشـي باسـتمرار وأثنـاء المشـي يبنـي فعـل القـراءة ممـا وضـع صـعوبات فـي معرفة حدود القراءة.[2]

---

* **وجهة النظر الجوالة:** معناه أن تأويل وتمثل النصوص لا يتم بطريقة خطية، أي من البداية إلى النهاية، فإيزر يلح على أن الإطلاع على العناصر النصية اللاحقة يمكن القراء من إعادة النظر في عناصر النص التي تم الإطلاع عليها سابقا.

[1] – المرجع السابق، ص 57.

[2] – ينظر: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مقالة الأستاذ: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص35.

3-الشروط التي تتحكم في تفاعل النص مع القارئ:

يمكن إيجازها فيما يلي:[1]

1- للعمل الأدبي قطبان: قطب جمالي وقطب فني؛ فالقطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ.

2- النص الأدبي عند **إيزر** يشير إلى واقع مرجعي ولكنه يمثل نموذجا أو مؤشرا لتوجيه القارئ.

3- إن البنية النصية الموجهة للقراءة عند **إيزر** تفترض الحديث عن **القارئ الضمني** الذي استعمله كمفهوم له جذوره المغروسة في بنية النص لأن **القارئ الضمني** عنده هو تشييد، ولا يمكن أن يشخص بأي وجه مع أي قارئ واقعي.

ومنه يمكن القول أن **نظرية التلقي** قد تأثرت بعوامل عدة خلال عملية تكوينها، وهي خمس مؤثرات على أغلب تقدير:

1- الشكلانية الروسية.

2- ظواهراتية رومان انجاردن.

3- بنيوية حلقة براغ.

4- هيرمينوطيقة جادامير.

5- سوسيولوجيا الأدب.

4- مفهوم نقد النقد:

إن الولوج في الحديث عن مفهوم نقد النقد ليس بالأمر اليسير أو حتى بالأمر المرغوب فيه، وذلك راجع إلى كون أن الفائدة التي ستستقى منه تكاد غير موجودة أو معدومة وهذا ما

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 36.

أكده الناقد **تزفيتان تودوروف** من خلال كتابه " **نقد النقد** " بحيث يقول أن نقد النقد "**علامة على تفاهة الأزمنة؛ فمن ذا الذي بإمكانه أن يجد فيه فائدة ترتجى؟**".[1]

تردد مصطلح " **نقد النقد** " في عدد من الخطابات النقدية و"**التنظيرية**" خلال العقود الخمسة السابق، ودل تردده على إرهاصات ولادة وعي جديد يسعى إلى التفريق بين " **النقد** " بصفته موضوعا و" **نقد النقد** " بصفته فعلا يختبر ذلك الموضوع ويدرسه ولا يقول بوجود تطابق بينهما.

وهذا الوعي ما يزال منذ ذلك الوقت يبحث عن المفهوم المجسد له، ويبحث عن الصيغ النظرية والإجرائية له.[2]

أ- مفهوم نقد النقد:

إن مصطلح "**نقد النقد**"* من المصطلحات التي برزت إلى عالم الأدب في القرن العشرين سواء في الأدب الغربي أو العربي، وجل الدارسين الذين ورد عندهم هذا المصطلح إلا وعرفوه بالشكل الذي يتناسب ودراستهم، أو استعملوه دون تعريفه مستبطنين ذلك المعنى النقد للنقد أي النقد الذي يتولى دراسة الأعمال النقدية، ولذلك فهو مجرد مشروع يصعب تحديده وتعريف وظيفته ومقاصده.[3]

---

[1] – تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء، بيروت، طبعة أولى، 1986، ص 16.

[2] – محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 1999، ص 113.

* **نقد النقد:** إن مفهوم نقد النقد في الثقافة الفرنسية لا يعني إظهار النواقص والمعارضة والهجنة في عمل النقد الأول، ولكن هو من قبيل إلقاء المزيد من الأضواء على أصول المذهب النقدي وتباين أصوله المعرفية وإيضاح خلفياته ومرجعياته على المستويين المنهجي والمعرفي، أما نقد النقد في المعرفة العربية المعاصرة ينصب في الأعم الأغلب حول المعارضة لموقف نقدي ما، ونادرا ما يسمو إلى البحث عن الأصول المعرفية النقدية على نحو منهجي عميق؛ لذلك كثيرا ما نقول أن العالم العربي يملك نقادا كبارا ولا يملك نقدا كبيرا

[3] – عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2016، ص 16-17.

ويرى الدكتور **عبد الكريم حسن** في كتابه " **سحر الموضوع** " أن نقد النقد هو نقد في مستوى آخر من البحث المعرفي، وعلى كل مهتم به أن يستوعب مبادئه وآلياته وأن يميز بينه وبين الخاصة بدراسة الأدب، ويكفي أن نرسم معالم المكانة التي يحتلها نقد النقد بالنسبة لنقد الإبداع من خلال الخطاطة البسيطة التالية حتى ندرك حقيقة موقعه الاعتباري في سلم المعرفة:

نقد النقد

↓

نقد الإبداع

↓

الإبداع الأدبي

ويتبين هنا أن نقد النقد يرتبط بنقد الإبداع ذاته، وعليه فمن الضروري أن تراعى هذه الحقيقة عند كل محاولة للحديث عن منهجيته الخاصة.[1]

وإذا ما تابعنا حركة هذا المصطلح في السياق العربي وجدناه لم يخرج بعد من دائرة الالتباس الناتج من اجتماع كلمتين هما في الأصل كلمة واحدة غامضة "النقد" تضاف غل نفسها " **نقد النقد** " وهذا الغموض ما نجده في كتابات الذين وظفوا مصطلح " **نقد النقد** "، حيث بقي الالتباس لهذا المصطلح متأرجح بين أزمنة نقدية عدة: قديمة يستدعيها المفهوم العام لكلمة " **النقد** " وحديثة يقيدها الاستعمال المعاصر المعزز بالدرس الإبيستيمولوجي، وتبعا لذلك يمكن أن نحدد مرحلتين مختلفتين مر بهما مفهوم " **نقد النقد** " هما: [2]

[1] – حميد لحمداني، سحر الموضوع،– عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر– ، منشورات دار سال، الدار البيضاء، 1990، ص 9.

[2] – ينظر: محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 113إلى 117.

1- مرحلة الإرهاصات:

وهي مرحلة بدأت أواخر القرن التاسع عشر مع ظهور مصطلح "**الانتقاد**" الدال على النقد وتقويم النقد، قبل ظهور كتاب **طه حسين** " **في الشعر الجاهلي** " ليكون أول مشروع يؤسس عمليا لبدايات " **نقد النقد** "، دون استعمال المصطلح الذي بدأ يتسرب مع ناقد مثل **عباس محمود العقاد** الذي مثل اختيار نقدي قوي وجديد في حياة النقد الأدبي العربي، لذا اقترح تحصين النقد بما سماه بـ "**نقد النقد**"، لكن حدود هذا الوعي – نقد النقد – لم ترتسم بدقة لان الأفق المهيمن ما يزال هو أفق النقد.

2- مرحلة التأسيس:

مرحلة التأسيس هذه أصبحت تفكر في كيان لنقد النقد، كيان نظري ومنهجي، مرحلة التأسيس هذه ليست سوى امتداد للمرحلة السابقة ومنه أصبح نقد النقد مطلبا وضرورة لا بد منها، وغيابه دليل على أزمة النقد واختلالا ته.

ونتيجة لذلك أصبح من الممكن البحث عن تعريف "نقد النقد" سواء بالنظر إلى موضوعه أو غايته أو أدواته، من منظور يراه "منهجا" أو "علما" وليس حصيلة معرفة فقط حتى وإن كانت بعض الجهود لم تتجاوز هذا، ولقد سبب هذا رغبة ملحة في تأسيس قواعد ومبادئ وغايات جديدة مناسبة وجعل التعريف بـ"نقد النقد" تعريفا بالمبادئ والقواعد والموضوعات تخصصه عن غيره من أشكال الخطاب المعرفي والعلمي، بدءا من التأكيد على الجانب الإبيستيمولوجي.

إن الموقع الطبيعي لنقد النقد هو أن يتخلى عن تبنى أحد مناهج نقد الإبداع وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع وحدهم، لأن المجال الأساسي لبحثه ليس هو معرفة الكيفية التي نعرف بها الأدب، إنه إذن مجبر- إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة- أن يشتغل في الحقل الإبيستمولوجي، ويتضح لنا أن نقد النقد بحكم تخصصه في تأمل مناهج النقد الأدبي؛ سواء في جانبها النظري أم التطبيقي مدعو إلى استخدام أداة الوصف، فهي وسيلته الأساسية

للنظر في الأعمال النقدية التي من شأنها أن تدرس الفنون الأدبية، أما أن يلجأ ناقد النقد إلى دراسة نظرية بنظرية، فهذا يعني أنه سيواجه إديولوجيا بإديولوجيا أخرى مغايرة لها، وعندئذ سيبتعد عن تحقيق القدر الضروري من الموضوعية في تحليلاته وأحكامه النقدية، إذن يبقى الجانب الوصفي البنائي هو البديل الذي يمكن من اقتحام عالم الاتجاهات النقدية الروائية وكذلك اقتحام أنماط الممارسات التحليلية المصاحبة لها، لهذا سوف يجد ناقد النقد نفسه منقادا إلى اتخاذ موقف محايد في معالجته لشتى التصورات المنهجية مع القبول المبدئي باختيارات نقاد الأدب المنهجية.[1]

ب-خطابات نقد النقد:[2]

اعتمادا عن ما سبق يمكن أن نتحدث عن أربعة خطابات لنقد النقد هي:

1- خطاب التعليم.

2- خطاب التأريخ.

3- خطاب التحقيق.

4- خطاب التنظير.

وهي خطابات في الواقع النقدي العربي وغيره ليس بينها حدود قاطعة وصارمة، بحيث نجد تداخلات وتقاطعات بحكم أن المعرفة النقدية تقتضي تنويع الإجراءات والمقاصد، لذا ليس غريبا أن يؤلف خطاب بقصد تأريخ النقد، ثم يجعل منه أداة تعليمية، وليس غريبا كذلك أن خطاب "التنظير" يتعمد التأريخ والتحقيق أحيانا، ثم ليس غريبا بعد هذا أن نجد خطاب التعليم يطمح إلى إظهار قدراته التنظيرية.

[1] - حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص 10.

[2] - ينظر: محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 61إلى82.

1- خطاب التعليم:

إنه متن يعمل بحرية أكبر وفي سياقات تبرر مستويات تفاوته، وفي أحسن أحواله لا يترجم غير خبرة " محددة " هي خبرة المؤلف التي لا تدعوه إلى الجدل ولا إلى أن يكون هو نفسه موضوع، فهو في تصوره "يؤلف" في النقد وفق مواصفات تفرضها المؤسسة التعليمية مثل المدرسة والجامعة.

إن موضوع " النقد " في خطاب التعليم ليس موضوع علم أبدا لأنه لا يتعامل معه بصفته موضوع اكتشاف أو تحقيق أو بناء، وإنما هو موضوع جاهز من قبل ولا يمثل مشكلة ما إلا مشكلة القارئ الموصوف بالنقص في المعرفة.

وهكذا فإن الإستراتيجية الكبرى في هذا المتن تبدو واضحة، بحيث تهدف إلى خدمة النقد.

2- خطاب التأريخ:

إن خطاب تأريخ النقد بحكم اشتغاله على " النقد " وميله إلى استيعاب النظريات الأدبية والبحث عنها أو الانطلاق منها لضبط موضوعه، وبحكم ما يصدر عن مؤرخ النقد من أحكام وتقويمات وتعليلات، فهو يفرض علينا ألا نتجاهله كلية لأنه يتضمن في كثير من نماذجه بالفعل عناصر تدخل في صلب التنظير وتحقيق مستوى ما من نقد النقد.

إن كتابة تاريخ ما ومنه تأريخ النقد لا يمكن أن تكون كتابة بريئة ومعزولة عن المعرفة والخلفيات، ولا يمكن أن تكون أيضا خالية من المفاهيم بما فيها المفاهيم التي تجسد " النقد " بما هو تصور أو فكرة وعلاقة، خصوصا عندما ترفع شعارات ينصب مضمونها على " النقد " وتعمل من أجل خدمته قبل خدمة التاريخ نفسه، ومن ثم فإن متن تأريخ النقد العربي وإن لم يكن نقدا للنقد أ تنظيرا؛ ففيه عناصر هي من صلب نقد النقد أو التنظير موجودة فيه بصورة تختلف قوة وضعفا من خطاب إلى آخر.

إن المتن الذي يسمى خطاب التأريخ يضم حصيلة من الخطابات التي تعاملت مع النقد بما هو أفكار أو إنتاج أو وقائع مرتبة بحسب منطق توالي الزمن.

3- خطاب التحقيق:

يلتبس هذا الخطاب عادة بخطاب التأريخ، حين ينكب على أعمال نقدية سابقة ويعمل على دراستها بصفتها مرحلة نقدية منتهية محددة بزمان ومكان ثم بمؤلفات، وأحيانا يلتبس بخطاب التنظير؛ حيث يطمع إلى أهداف مثل تجديد النظرة إلى النقد الأدبي أو اكتشاف مبادئ لخدمة النقد العربي الحديث.

إنه إذن خطاب تحقيق يتوخى بناء ذلك النقد السابق الذي قد يرجع إلى قرون خلت، وقد يرجع إلى عهد قريب، وخصوصا إلى النقاد الكبار الذين توقفوا عن إنتاج معرفة جديدة تستجيب لإشكالات نقدية معاصرة تترجم وعيا آخر بالنقد يؤكد نفسه بغايتين: غاية تجريب منهج التحقيق، وغاية تستهدف إعادة النظر في ما هو بحاجة إلى اكتشاف؛ أي تقديم إضافات معرفية جديدة بالنقد ولعل كتاب " النقد المنهجي عند العرب" الصادر سنة **1948** لـ محمد مندور، وكتاب " ثقافة الناقد الأدبي" الصادر سنة **1949** لـ محمد النويهي أصدق صورة لهذا الوعي الذي يختبر النقد والمعرفة الأدبية في ضوء مناهج ونظريات " أدبية وعلمية " هدفها تصحيح صورة النقد السابق، وصورة النقد كما ينبغي أن يمارس معززة بإحالات مرجعية واضحة نموذجية في النقد وفي العلم معا.

إن قراءة متن خطاب التحقيق تظهر لنا أن هذا المتن بالرغم من قلته يمكن أن يصنف من حيث موضوعاته إلى أربعة أصناف:

1- صنف يحقق في المفاهيم ويبحث عن حركتها في المعرفة الأدبية والنقدية العربية؛ مثل مفهوم "الشعر" و"الصورة الشعرية"، و"الصورة الشعرية"، و"الصورة الفنية".

2- صنف يحقق في النظرية ويستهدف الوصول إلى هذه النظرية بإعتبارها موجودة ضمنيا، أو كاملة مثل نظرية: عمود الشعر، والنظم،....

3- صنف ينظر إلى المنهج ويتوسل باستقصاء الإجراءات والأساليب المستعملة في معالجة الأدب والأدوات التي وظفت في هذه المعالجة.

4- صنف رابع يمكن أن نسميه بجدارة صنف القراءة؛ وهو صنف حمل على عاتقه إجبارية البحث عن نظام ما موجود بصورة غير معلنة في النقد العربي وهم هذا الصنف هو الإمساك بثوابت معينة تتحكم في رؤية النقاد للأدب.

إن خطاب التحقيق قد يوهم بأنه خطاب تاريخي، إلا أنه ليس كذلك إنه يعي علاقته بالتاريخ، ويستحضره لا بوصفه منهجا أو موضوعا، وإنما بصفته خلفية تعمل مع خلفيات أخرى لإظهار الصورة المراد اكتشافها، وقد يوهم أيضا أنه خطاب تنظيري لكنه أيضا ليس كذلك وإن عمد إلى ترديد تصورات نظرية.

4- خطاب التنظير:

هناك مادة "نظرية" تعرض أو تناقش أو يؤرخ لها، وهناك رغبات تعبر عن نوازع البحث والتجديد ولو بإعادة التنظير في النقد السابق لإنارة الطريق أمام النقد الممكن، وهذه المادة النظرية يمكن اعتبارها نقطة التقاء جميع المتون السابقة مع متن آخر نصفه بأنه متن التنظير.

إن البدايات الأولى لتنظير النقد العربي ماثلة في صورة "مقارنة" سرعان ما تحولت إلى عمليات تسريب بواسطة الانتقاء والمصالحة، ومنه صدور كتاب روحي الخالدي "**1864-1914**"، وبعده بقليل كتاب قسطاكي الحمصي "**1858-1941**" الذي احتل هو الآخر موقع النموذجية وأصبح المطلوب هو الاستفادة منه، مما سهل دخول المذاهب الأدبية

والنقدية في فترة قصيرة اختلط بعضها ببعض، واختلط النقد نفسه بغيره من أشكال الدراسة الأدبية والفكرية.

وأصدق مثال على ذلك نجده في كتابات نقاد كبار أمثال **طه حسين** "**1889-1973**" و**عباس محمود العقاد** "**1889-1965**" و**ميخائيل نعيمة** إذ يصعب أن نصف فكرهم بصفة منهجية أو نظرية واضحة محددة بسبب ما يطبع نقدهم من نزعة مصالحة بين مرجعيات قديمة وحديثة، عربية وغربية، ومن أفكار تنتمي إلى حقول منهجية وفلسفية مختلفة، فهم فكروا حقا في الأدب والنقد لكنهم لم يستطيعوا بعد ذلك أن يستقروا في تفكيرهم أو يستمروا على نهج واحد متطور وهذا المنطق استمر بعد ذلك مع ناقد مثل **محمد مندور** "**1907-1965**"، ولا يزال المنطق نفسه سائدا إلى يومنا هذا.

ج- مميزات قراءة ناقد النقد:[1]

إذا كان نقد النقد علما مستقلا بذاته فلابد أن تكون لقراءته مميزات وسمات يتميز بها عن قراءة الناقد الأدبي، وأهم هذه المميزات نجد:

1- تتسم قراءة ناقد النقد بالموضوعية، وتبتعد عن التزلف والتهكم والسخرية.

2- تنتج علاقة جديدة معقدة بين القارئ والنص النقد المكتوب عنه، وهي علاقة تختلف عن تلك التي ينتجها الناقد الأدبي.

3- تتميز قراءة ناقد النقد بجوهر حواري متعدد الأطراف.

4- قراءة ناقد النقد تتخذ شكل ردود واعتراضات، وتصويبات لآراء الناقد الأول.

[1] - رشيد هارون، الأسس النظرية لنقد النقد، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مديرية تربية بابل، المجلد الثاني، العدد الأول، حزيران 2012، ص 126.

5- تدفع هذه القراءة قارئ نقد النقد، سواء أكان منتجا أم غير منتج إلى العودة لنص الأدبي وإلى النقد الذي كتب حوله، كي يتوصل إلى تكوين تصور منصف لكل ما كتب، بعد أن يعيد طرح الأسئلة المعرفية المرتبطة بهما.

د- وظائف نقد النقد:

تتداخل وظائف نقد النقد بسمات ناقد النقد من جهة وبتعريف نقد النقد من جهة أخرى، ولقد أشار عدد من الدارسين إلى تلك الوظائف التي يسعى نقد النقد إلى تحقيقها دون ذكر كونها وظائف بعينها، ومن النقاد الذين تحدثوا عن وظائف نقد النقد وقد وردة في تعريفه لنقد النقد وذلك في كتابه "نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر" حيث يقول:" نقد النقد هو فعل تحقيق اختيار، واعادة تنظيم المادة النقدية بعيدا عن أي ادعاء بممارسة النقد الأدبي، إنه يقوم فعلا بنقد آخر وصلته بالأدب غير مباشرة."[1]

لقد نسب الناقد **محمد الدغمومي** إلى **نقد النقد** مهمة إعادة تنظيم المادة النقدية، وهذا أمر غير معقول إذ ليس من مهمات نقد النقد إدخال أي تعديل على النص النقدي أو الأدبي وإنما لا يتعدى الأمر مناقشة أسسه الفكرية ومنطلقاته ومدى انسجام نتائجه مع مبادئ الناقد من جهة ومع واقع النص النقدي والأدبي من جهة أخرى.

ومن أهم وظائف نقد النقد بصفة عامة نجد:[2]

1- يقوم نقد النقد بتفكيك النقد الأدبي لفحص العناصر الأيديولوجية داخل العمل الأدبي ويكشف عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي جعلت الناقد يتبنى منهجا نقديا دون سواه واضعا عمل الناقد في سياق أكبر.

2- يقوم نقد النقد بقراءة مزدوجة الهدف، فهو يقرأ النص النقدي قراءة محاورة، وفي نفس الوقت ينجز قراءته الخاصة.

[1] - محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 113.

[2] - ينظر: رشيد هارون، الأسس النظرية لنقد النقد، ص 127-128.

3- يحدد الأنساق المضمرة النفسية والثقافية التي تجعل الناقد يتبنى منهجا نقديا دون سواه.

4- يكشف عن صيرورة النقد الأدبي وتحولاته، ويربط بين العوامل السياقية الخارجية التي تحفز عملية التطور الأدبي، ومن ثم تطور النقد الأدبي نفسه.

5- يعمل على اعادة تشكيل وعي القارئ غير النتج، لرؤية نقدية مدونة ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد بحق عمل أدبي بعينه إلى مسألة كيف قال الناقد ذلك ولم، وهذه الوظيفة ذات طبيعة بيداغوجية واضحة.

6- ينتج نقد النقد علاقة جديدة معقدة بين القارئ والنص، وبين النقد المكتوب عنه.

7- يثير نقد النقد إشكالات تتصل بطبيعة النقد وإجراءاته ولغته، وهو لذلك يتوجه في البحث إلى النقد الأدبي في المقام الأول.

8- ينتج معرفة بفلسفة نقد النقد وآلياته ومقاصده.

9- يسعى نقد النقد إلى مراجعة مصطلحات النقد وبنيته التفسيرية وأدواته الإجرائية.

وفي الأخير لابد من التنبيه في المقام الأول إلى أن نقد النقد تفكير معرفي وجد أصلا لتتبع النقد الأدبي ومدار حركته وطرق اشتغاله، وهذا ما يسمح بتوسيع أفق عمله عبر رصد الحركات النقدية ومرجعياتها ونظرتها للعمل الأدبي وما إذا كانت هذه النظرة صحيحة أم لا، وبموجب هذا سيكون ناقد النقد ملزما بتفحص الفكر النقدي على اختلاف تياراته ومشاربه، ولابد من التنبيه أيضا بأن هناك العيد من المشكلات التي تواجه ناقد النقد ومن هاته المشكلات نجد أن النقد الأدبي تتعدد أشكال ظهوره، بل إن كثيرا من الكتابات تتضمن ملامح نقدية، فتصبح هذه الأعمال تتقاطع والنقد الأدبي في كثيرا من العناصر والمواقف الفكرية، هذا إن لم نقل أنها نقد أدبي، ومن الإشكالات أيضا التي يجب على ناقد النقد أن يعيها الاهتمام بقضية فصل النقد الأدبي في مستواه النظري أو التنظيري على المستوى

التطبيقي، ذلك رغم ارتباطها ببعضهما إلا أنهما ليس شيئا واحدا، لأن الأول يبحث في الأسس الفلسفية للمعرفة النقدية، وفي التحديد الاصطلاحي لمفاهيمها وآلياتها الإجرائية، بينما الثاني يقف في مستوى الممارسة، في مستوى اختباري لتلك المفاهيم والإجراءات، يقترب أول بفعله ذاك من النظرية الأدبية، بينما تتجلى في الثاني معالم النقد الأدبي كتطبيق فعلي لما أقرته النظرية.[1]

[1] – عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، ص26–27.

الفصل الأول

الفصل الأول:

المبحث الأول: النقد الموضوعاتي المفهوم المبادئ والأسس

1- مفهوم الموضوع

2- بين الموضوعاتي والموضوعاتية

3- النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد

* جذوره عند بروست

- مدرسة جنيف

* أهم مبادئ البنيوية:

أ- ثنائية النظام اللغوي

ب- الفرق بين اللغة والكلام

ج- المحوران الزمني والثابت

د- اعتباطية الرمز اللغوي

4- مصادر المقاربة الموضوعاتية

أ- جورج بوليه

ب- جان ستار وبنسكي

ج- جان روسيه

5- الأسس الكبرى للموضوعاتية

أ- الموضوع

ب- المعنى

ج- الحسية

د- الخيال

هـ- الدال والمدلول

و- شكل المضمون

ن- مفهوم البنية

6- الأسس الفلسفية والجمالية للنقد الموضوعاتي

أ- الأنا المبدع

ب- العلاقة مع العالم

ج- الخيال وحلم اليقظة

7- الأسس الإجرائية للموضوعاتية

أ- العمل الأدبي كوحدة كلية

ب- المعرفة العديمة الجدوى ووجهة نظر القارئ من ذلة

8- علاقة النقد الموضوعاتي بالفلسفة الظواهرية وفصله بين المنطقي والنفسي

- طبيعة العلاقة بين النقد والنص عند الموضوعاتيين

أ- مفهوم النقد

ب- مفهوم النص

9- بذور المنهج الموضوعاتي في النقد الغربي

أ- ماثيو أرنولد

ب- مدرسة الفن للفن " البرناسية "

ج- مدرسة شعراء الصورة

د- نظرية المنهج الموضوعي عند اليوت

المبحث الثاني: أهم رواد الموضوعاتية الغربيين "غاستون باشلار، جون بول سارتر، أدموند هوسرل، جورج بولي، جان بيار ريشار"

1- غاستون باشلار

أ- أهم أعمال باشلار

ب- مفهوم الحلم عند باشلار

1- التكثيف

2- الإزاحة " النقل " LE DEPLACEMENT

3- الترميز " المجازية "

ج- منطقة الاحتكاك البدائي بالعالم

د- الأدوات الإجرائية التي استند إليها باشلار

1- الإبيستمولوجيا والناقد الشعري

2- انطولوجيا التخيل وظاهريته عند غاستون باشلار

3- باشلار قارئا

4- دينامية الخيال من المادي إلى الحركي

2- جان بول سارتر

أ- الأسس التي قامت عليها الوجودية عند سارتر

1- الوجود سابق عن الماهية

2- الذات والحرية ومفهوم الاختيار

3- مفهوم الالتزام الوجودي عنده

3- أدموند هوسرل

أ- أهم المبادئ التي أسست لفلسفة هوسرل

1- مبدأ القصدية

2- مبدأ الاختزال

4- جورج بولي

1- الزمن

2- المكان

5- جان بيار ريشار

أ- مفهوم الموضوعاتية عنده

ب- القراءة الريشارية لكتاب مالارميه من خلال كتاب "العالم التخليلي لمالارميه"

ج- خلاصة التعريف المقولاتي الذي استخدمه جان بيار ريشار

المبحث الأول: النقد الموضوعاتي المفهوم المبادئ والأسس

تعد المقاربة الموضوعاتية من أهم المقاربات النقدية في التعامل مع النص الأدبي شعرا ونثرا، فقد ظهرت هذه المقاربة في أوروبا إبان ستينيات القرن العشرين مع موجة النقد الجديد، كما ظهرت في العالم العربي متأخرة عن نظيرتها الأوروبية بعقد من الزمان وذلك مع تصاعد **النقد المضموني** وانتشار القراءات التأويلية والإيديولوجية وولادة التحليل الوصفي البنيوي واللساني.

أعتبر **النقد الموضوعاتي** في الخمسينيات متمثلا بشكل كامل في "**النقد الجديد**"*، الذي أثار جدلا حادا بين أنصار وأعداء الحداثة. لكن هذا التمثل خادع؛ فالنقد الحديث نشأ تحت شعار **اللسانيات** و**البنيوية** و**التحليل النفسي**، أي تلك التيارات الثلاثة التي عمل **النقد الموضوعاتي** دوما على صون استقلاليته تجاهها ولقد ولد هذا الخلط أنسابا خاطئة، إذ أدرج **رولان بارت Roland bartes وجان بول سارتر Gan pole sartre** ضمن هذا التيار النقدي مع أنهما لم يشاركاه أسسه الروحانية، وأخذا تدريجيا بالابتعاد عنه.[1]

إن وجهة نظر الموضوعاتية ليست عقيدة **Dogme** على الإطلاق، فهي لا تتمفصل حول مذهب بل تتطور في البحث بدءا من حدس مركزي. ولا شك في أن **النقد الموضوعاتي** ينطلق من رفض أي تصور لعبي **Ludique** أو شكلاني **Formaliste** للأدب، ورفض اعتبار النص الأدبي غرضا **Obget** يمكن استنفاذ معناه بالتقصي العلمي.

---

* **النقد الجديد:** مصطلح أطلقه الناقد سبينجارن على أعمال الناقد: إليوت وآلان تيت، وكليث بروكس، وليفز وغيرهم ممن اختلف نقدهم عن النقد النفسي والاجتماعي. وهذا المنهج النقدي الجديد الذي ظهر في كل من أوروبا وأمريكا بعيد الحرب العالمية الأولى، يدير ظهره للمناهج النقدية النفسية والاجتماعية والجمالية. ويرى أصحابه أن النقد النفسي ينتقل إلى تحليلات سيكولوجية مرضية بعيدة عن العمل الفني، وكذلك يفعل النقد الاجتماعي حيث يعالج ظاهرات وقضايا اجتماعية وتاريخية بدلا من أن يصب اهتمامه على النص الأدبي وحده.

[1] – مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة:المنصف الشنوفي، سلسلة كتب ثقافية شهيرة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ماي1997، الكويت، ص 117.

وفكرته المركزية هي أن الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة، وأن هذه التجربة ذات جوهر روحي، ولهذا السبب يقول **مارسيل ريمون** بأن ما جذبه في **جان جاك روسو** هو تلك " **التجربة الصوفية** " في **جان جاك روسو** أي البحث عن الذات وحلم اليقظة.[1]

1- مفهوم الموضوع:

الموضوع هو- في النص- النقطة التي يتبلور عندها الحدس بالوجود الذي يتجاوز النص، ويعود فضل تقديم تصور دقيق ومفيد لمفهوم " **الموضوع** " لـ: **ريشار** إذ يقول: " **إن الموضوع في العمل الأدبي هو إحدى وحداته الدلالية: أي أحد أصناف الوجود المعروفة بفعاليتها المتميزة داخله** " ويشير مصطلح الموضوع بحسب هذا التعريف إلى كل ما يشكل قرينة متميزة الدلالة في العمل الأدبي في العالم الخاص بالكاتب. ويشرح **ريشار** ذلك أيضا في مقدمة كتاب "**عالم مالارميه الخيالي**" **L'univers imaginaire de Mallarmè**.[2]

فالموضوع هو المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم التي تؤسس **المنهج الموضوعي**، ولعله من قبيل التزايد أن نشير إلى أن الموضوعية هنا ليست إلا نسبة للموضوع "**Thème** " مما يضع الموضوع في المقام الأول بين بقية المفاهيم.

وعلى الرغم من أن دراسة " **الموضوع** " في الشعر كانت الهم الأكبر عند الناقد **ريشار** منذ بداية حياته النقدية عام **1954م**، فإننا لا نعثر عنده على أي تعريف للموضوع إلا بدءا من عام **1961م**، وذلك في رسالة الدكتوراه التي قدمها عن الشاعر الفرنسي **مالارميه**.[3]

وبصفة عامة تعددت تسميات هذا المنهج، فقد تراوح بين " **الموضوعاتية**" و" **التيمية** " و"**الظاهراتية**" و"**الغرضية**" و"**الجذرية**" و"**المدارية**"...، وقد ترد تسميته مرادفة بوصف منهجي

---

[1] - المرجع السابق، ص 118

[2] - المرجع نفسه، ص 138.

[3] - عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق La Thèmatique، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1411هـ- 1990م، ص 37-38.

آخر، فيقال " **الموضوعية البنيوية** " ولو أن الموضوعاتية " **Thèmatique** " ليست حكرا على البنيوية، بل هي منهج بلا هوية أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية: " **الظواهرية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسية...**" التي تتضافر في ما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة في النصوص، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها.

إن المشكلة الجوهرية التي ينبغي أن تجابه التأويل الموضوعاتي هي إمكانية النجاح في الكلام عن الموضوعات أو الأفكار ضمن الأدب دون اختزال خصوصية الأدب، أي دون أن نحيله إلى مجرد نظام بسيط من التجربة. وهي نفسها مشكلة أحقية الموضوعاتية بالانتماء إلى البنيوية في تقديرنا. [1]

ذلك أنه إذا كانت الموضوعاتية – أو حتى ما يسميه بعض الفرنسيين في سياقات إستعمالية محدودة: **علم الموضوع Thèmatalogie** – هي الآليات المنهجية المسخرة لدراسة الموضوع في النص الأدبي، فما هو الموضوع أصلا؟ لذلك وجب تقديم بعض التصورات أو التعريفات التي قدمها النقد حول الموضوع أو مفهوم الموضوع في حد ذاته.

فالموضوع عند الدكتور **جوزيف شريم** هو المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم التي تؤسس المنهج الموضوعي. ويقترح ترجمة الكلمة الفرنسية **Thèmatique** إلى العربية " **مواضعية** "، وذلك تجنبا للالتباس الذي تثيره كلمة موضوعية والتي تعبر عادة عن الكلمة الفرنسية **Objectivitè**.[2]

إن كلمتي **Thème** و**Objet** في الفرنسية تحملان أصلا نفس المعنى ولكن الأولى ذات أصل يوناني والثانية ذات أصل لاتيني. فكل ما هو **Thème** بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو نظر هو **Objet**، وكل ما هو **Objet**هو **Thème** لأنه قابل لأن يكون

[1] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، أكتوبر 2010، الجزائر، ص 148.

[2] – جوزيف شريم، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 23، ص 112.

موضوع تفكير أو تأمل أو نظر. ولكن Objet تتقابل مع Sujet ولا تستطيع كلمة **Thème** أن تحقق هذا التقابل. ومن هنا يبدأ الالتباس في الكلمة العربية " **موضوعية** " والتي تتضمن المعنيين. ولكن السياق في أغلب الأحيان كفيل بتمييز المراد من هذه الكلمة فإن عجز السياق عن توفير هذه الضمانة وضعنا المقابل الفرنسي **Objectivitè** إلى جانب الكلمة العربية ' **موضوعية** " في كل مرة تعبر فيها عنها، وتركنا الكلمة العربية منفردة من غير مقابلتها الفرنسية حين تعبر عن **Thèmatique**.[1]

وسيأتي في هذا الفصل تعريفا مفصلا وشاملا للموضوع ضمن الحديث عن الأسس الكبرى للموضوعاتية.

وتشير " **جاكلين بيكوش** " في قاموسها إلى أن هذه الكلمة **Thème** كانت تعني في القرن **13م** كل ما تعنيه كلمة **Sujet** مادة أو فكر أو محتوى أو قضية أو مسألة في العربية، ثم تطورت في القرنيين **16م** و**17م** لتدل على امتحان مدرسي **Composition scolaire** ، وترجمة **Traduction** . وبعدها دخلت علم التنجيم منذ القرن **17م**، ثم علوم الموسيقى واللغة منذ القرن **19م**، حيث ظهرت كلمة الموضوعاتية في القرن ذاته.[2]

اهتمت القواميس الفرنسية بمصطلح " **الموضوع** "**Le thème**، وراحت تتبع تطوراته بداية من جذوره الأولى في الحضارة اللاتينية ثم اليونانية.

وهكذا، جاء في قاموس " **لوروبير** الفرنسي: المعجم التاريخي للغة الفرنسية" أن **موضوع thème** ينحدر من اللاتينية، من كلمة تيما **thèma**، التي تنحدر إليها بدورها من اليونانية، وهي مشتقة من الفعل " **وضع** ": " **تيتيني** " **tithènai**، والتي تدل على الشيء الذي نضعه، ومن هنا أصبحت الكلمة تدل على: مبلغ من المال، وفي

[1] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيقLa Thèmatique ، ص 37.

[2] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 147.

الأخير على موضوع خطبة، وفي مدارس القرون الوسطى أصبحت هذه الكلمة تعني الشيء المدروس، الاقتراح الذي يتم تناوله من أجل تطويره.[1]

وجاء في قاموس " **روبير الصغير:** معجم اللغة الفرنسية" حول هذه المادة: **« "الموضوع"(Thème) في اللاتينية: تيما (thèma) كلمة يونانية، تعني ما هو مقترح، فكرة، إقتراح نقوم بتطويره في خطاب، في مؤلف تعليمي أو أدبي. موضوع خطاب، لكل كاتب موضوعاته الخاصة بالفكرة، المعنى الذي يكون موضوع حديث شخص ما، أو مركز انشغالاته؛ إنه ذلك الذي تنصب عليه الممارسة الفكرية أو العلميـة».**[2]

وأورد قاموس لاروس تعريفات للموضوع متطابقة في كثير من مواضعها، حيث نجد في " **لاروس الصغير**":« **موضوع (thème)، كلمة يونانية تيما (thèma) وتعني ما هو مقترح. ذات، فكرة، يتم التفكير فيهما لإنتاج خطاب مؤلَّف، أو يتم تنظيم عمل حولها، فهي موضوع مناقشة».** [3]

ويورد **دومينيك مانغونو** مصطلح **الموضوع** في مصطلحات تحليل الخطاب على أنه مرادفا لمصطلح **Topic**، ويتحدد بأنه: **« بنية دلالية كبرى (Sémantique) Macro Structure»**[4] للنص، كما يتحدد في نطاق النقد الموضوعاتي على شكل « **شبكة من الدلالات أو عنصر دلالي متكرر لدى كاتب ما في عمل»**[5]، وهذا التحديد قريب من عالم التحليل النفسي، كما نجد ذلك لدى **جون بول ويبر** الذي أورد الموضوع على أنه "

[1] -Voir, Le Robert:dictionnaire historique de la langue française Paris1992 p 2114 , P.1957

[2] -Petit Rober: dictionnaire de la langue française, Paris 1992., P.1957

[3] -*Le Petit Larousse, Paris 1998, P.1006*., P.1957

[4] – دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة:محمد يحياتين، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، بيروت، 2008. ص84.

[5] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،2007، الجزائر، ص149.

الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب وتلتقي فيه كل آفاق العمل الأدبي ".[1]

نلاحظ في مجمل التعريفات أن التكرار سمة لازمة للموضوع، لا ينهض إلا عليها، ومنها تلك التعريفات التي أوردها **ميشال كولو M.Collot** نقلا عن نقاد آخرين أمثال: رولان **بارت** حيث رأى بأن " **الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار تعبيرا عن خيار وجودي ".**[2]

كما يلاحظ **كولو** أن "**ما يلفت نظر الناقد إلى موضوع هو تواتره الذي يجب ألا يخلط مع التكرار البسيط، كما في حالة الموضوع الموسيقي يترافق تواتر الموضوع بتبادلات**"،[3] وأن "**هوية الموضوع تتحدد عبر مجموع تبادلاته الداخلية التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها، فالموضوع ليس شيئا آخر غير مجموع هذه التبديلات، أو على الأصح استخدامها**".[4]

لينتهي في الأخير إلى تعريف للموضوع على أساس أنه " **مدلول فردي خفي ومادي، ويعبر عن العلاقة الانفعالية لكائن مع العالم الحساس، يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبادلات. ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما ".**[5]

إن الموضوع هو مبدأ ملموس في التنظيم، فهو تصور أو شيء ثابت قد يتشكل حوله عالم ما ويمتد بطرح مسألة مماثلة؛ إذ يبدوا أن أكثر المعايير بداهة هو معيار تكرار الكلمة،

---

[1] – مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ،ص113.

[2] – ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة: غسان السيد، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد كتاب العرب، العدد93، دمشق، شتاء1997، ص35.

[3] – المرجع نفسه، ص42.

[4] – المرجع نفسه، ص42.

[5] – المرجع نفسه، ص36.

غير أن الموضوع غالبا ما يتجاوز الكلمة، وقد يتغير معنى كلمة ما من تعبير لآخر لذلك فإن المؤشر الأكثر موثوقية هو " **القيمة الإستراتيجية للموضوع** "، أو إذا شئنا خاصيته الموقعية **Topologique**. ويعتبر هذا المعيار حاسما، فالقراءة الموضوعاتية ليست إطلاقا كشفا بالتواترات بل هي جملة الصلات التي يرسمها بالعمل الأدبي في علاقتها بالوعي الذي يعبر عن ذاته من خلالها.[1]

2- بين الموضوعاتي والموضوعاتية:

يعد الاصطلاح الموضوعاتي **Thème** تحديدا إجرائيا تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبة واحدة، دون اشتمالها على عدد العناصر نفسها شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرة.

وقد كان الاصطلاح الموضوعاتي أو التيمي اصطلاحا انطباعيا إلى حد بعيد، استعمله **جان بول ويبر Jean paul weber** في معنى خاص مطلقا إياه على الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما من ثم ينظر إلى الاصطلاح الموضوعاتي حسب منطلق التماثل. ويبرر سر الموضوعاتي في الإبداع بوصفه حدث ينتج من جراء صدمة، تعود إلى أوائل شباب – إن لم نقل طفولة – الكاتب.[2]

وإذا كانت تعريفات الحقل الثقافي لأدب ما تمتلك ما يدعم الموضوعاتي على المستوى المعجمي والسيميائي، فإن الانتقال إلى الحقل الثقافي العربي يجعلنا نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح كما هو في لغته: التيم/ التيمية/ التيماتية " **Thème Thematique. Thèmatisè** " أو اعتماد التعريب العربي: " **الموضوعاتي، الموضوعاتية، الموضوعاتيات** " وهي تعريبات يدعمها في غالب الأحيان الأصل الأجنبي، كما نجد ذلك في مقاربات **عبد**

[1] – ينظر: مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ،ص 138-139.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط ، 1989، ص 11.

الكريم حسن، و**جوزيف شريم**، و**كيتي سالم**، و**عبد الفتاح كليطو**. هذا إذن ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل الأجنبي، وبذلك يصبح 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.[1]

وبصفة عامة فلقد ظهر **النقد الموضوعاتي** في بداية الستينات من القرن العشرين، في خضم الصراع بين الاتجاهين **اللانسوني والنقد الجديد** الذي شهدته فرنسا، وقد نشأ هذا النقد في أحضان **الفلسفة الظواهرية**، وتغذى على أفكار الفيلسوف الفرنسي **غاستون باشلار Bachelard Gaston (1884-1962)** الذي يشكل المصدر النظري لمفهوم ومصطلح **النقد الموضوعاتي**.[2]

حيث حملت لواءه جماعة نقدية أطلقت على نفسها تسميت: " مدرسة **جنيف** "، آمنت هذه المدرسة بأن النص الأدبي عالم تخيلي مستقل عن الواقع المعيش، يجسد وعي الناص. ثم أخذ يتطور شيئا فشيئا حتى ظهر بشكله المنهجي المنظم بفعل الجهود البارزة لأهم أقطابه أمثال: **جون بول ويبر Jean Paul Weber، وجون بيار ريشار Jean Pierre Richard – من مواليد 1922-، وجورج بولي Georges Poulet (1902-1991)، وجون روسي Jean Rousset – من مواليد 1910-، وجون ستاروبنسكي- Jean Starobinski من مواليد 1920-....**

وأول من أطلق مصطلح "**الموضوعاتي**" هو الناقد **جون بول ويبر** " **في معنى خاص مطلقا إياه على الصورة الملحة والمتفردة، والمتواجدة في عمل كاتب ما...**".[3]

---

[1] – المصدر السابق، ص 12.

[2]– ينظر: سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعي، بيروت، د.ت، ص147.

3 – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص11.

كما تحدد الموضوعاتية عند **جون بيار ريشار** " **في شكل هوية سرية، ذات مستويات متعددة، ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي، أو الخارج – تأملي** ".[1]

فكل تفسير حسب **جون بيار ريشار** " **هو تفسير ذاتي، وأن على النص لكي يكون واضحا أن يقرأ من الداخل** ".[2] إن " **كل قراءة تعد اختيارا لنظام شخصي من العلامات** "[3]، وأحسن دليل على ذلك هو أن مقولة **الموضوعاتي** أو **التيمي** لدى **جون بول ويبر** كانت " **اصطلاحا انطباعيا إلى حد بعيد**".[4]

وبصفة عامة فلقد تعددت الاتجاهات النقدية في مطلع القرن العشرين، في العالمين الأوروبي والأمريكي، فمن نقد تاريخي* إلى نقد اجتماعي * والنقد النفسي*...الخ. ولكن الاهتمام بالقضايا الجمالية والفنية غالبا ما توفر في المناهج التي تعتمد فحص " **الكلمات على الصفحة**"، وقراءة النص الأدبي قراءة أسلوبية، تحليلية موضوعية، تكشف عن العلاقات وتضئ جوانب العمل الأدبي من الداخل إضاءة تكشف عن معناه الحقيقي، متجاوزة الاتجاهات النقدية التي كانت سائدة –آنذاك– من مثل النقد التاريخي والاجتماعي والنفسي...الخ.

---

[1] – المصدر السابق ، ص11.

[2] – المصدر نفسه ، ص39.

[3] – المصدر نفسه ، ص35.

[4] – المصدر نفسه ، ص11.

* **النقد التاريخي:** هو نقد يربط الإنتاج الأدبي بظروفه التاريخية.

* **النقد الاجتماعي:** يربط بين الإنتاج الأدبي وظروفه الاجتماعية، ويوضح العلاقة بين الأدب وبيئته الفكرية والسياسية والاجتماعية. وعندما تطور منهج النقد الاجتماعي حاول المزج بين البنيوية والاجتماعية، وأحسن مثال على ذلك في نقدنا العربي كتاب " **وعي العالم الروائي– مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**– ".

* **النقد النفسي:** يرى أن المهم في العملية الإبداعية هو الأدب ومبدعه، ولذا ينبغي دراسة شخصية المبدع قبل دراسة الإبداع. وقد استفاد هذا النقد من ملاحظات **فرويد**، و**يونغ**، و**أدلر**، وأسهم النقد الأدبي العربي المعاصر بنصيب وافر فيه.

ومن هنا شكلت الاتجاهات الأسلوبية والألسنية التي تعتمد "**التحليل اللفظي**" و مفهوم "**المعادل الموضوعي***" و"**النقد الجديد**" مناخا عاما انضوى تحت اسم "**النقد الموضوعاتي**" وتصدى للاتجاهات النقدية التي اعتمدت العلوم المساعدة كـ: التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والإيديولوجيا.

لقد قام " **رامان سلدن** " بمحاولة لتعريف **المنهج الموضوعاتي**، انطلاقا من أعمال من يطلق عليهم نقاد " **مدرسة جنيف** "؛ إلا أن الطابع الشامل والعام للتعريف الذي قدمه جعله غير فعال، وغير قادر على تمكين القارئ من بناء تصور واضح ودقيق حول هذا المنهج؛ وهذا بقوله:" **نقاد جنيف أو نقاد الوعي أو المدخل الوجودي الأنطولوجي، كلها تسميات أطلقت على النقد الذي كتبه ميشيل ريمون، وألبير بيجوين بوليه، في المرحلة الأولى، وجان بيار ريشار وجان ستاروبنسكي، وهيلز ميلر، في المرحلة الثانية، وهي مدرسة ترفض النزعة الشكلية، بحثا عن قراءة للتجربة الداخلية التي ينطوي عليها النص والتي لا تنكشف إلا من خلال الإتحاد الوجداني بين النقاد واللاشعور النصي، وذلك كله بحثا عن ما يسمى تجربة المؤلف التي يوصلها النص، أو الوعي الفاعل للكاتب لحظة الخلق**".[1]

* **المعادل الموضوعي:** هو مفهوم نقدي أوجده الشاعر الناقد توماس إليوت عام 1919 قال فيه: " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة الفن إنما تكون بإيجاد – معادل موضوعي – أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات والمواقف وسلسلة أحداث تكون صيغة ذلك الانفعال بشكل خاص، بحيث إذا ذكرت الحقائق الخارجية التي لا بد أن تنتهي إلى تجربة حسية، وأن الفن ليس تعبيرا عن إحساس صادق مهما بلغ هذا الإحساس أو التعبير من الصدق، كما أن الفن ليس تعبيرا عن شخصية الفنان؛ فالفنان لا يخلق فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته بطريقة غير مباشرة عندما يركز جهده فيخلق شيء محدد، تماما كما يصنع النجار الكرسي، أو المهندس الآلة، وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله الخالق، ازداد اكتمال الفنان وازدادت قدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن وازدادت قدرته أيضا على إحالتها إلى شيء جديد هو " العمل الفني ".

[1] – المصدر السابق، ص35.

فالبحث إذن في الموضوعاتي هو بحث في النقاط الأساسية التي يتكون منها معنى العمل الأدبي. ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة، التي تجعلنا نلمس تحولاتها وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة ولهذه الغاية يجري افتراض مقاربة التردد الإحصائي للموضوعاتية، الذي يمكننا ملاحقته عبر تواترات تظل غير متوفرة على قواعد ثابتة وعامة مع أن بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية، تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوعاتي الأساسي والثانوي في النص، مما يساعد على تبين المعمار الظاهر أو الخفي، وإدراك مفاتيح مكوناته كعلامة على قابليته للفهم والتأويل. بيد أن التكرار لا يرضي **جون بيار ريشار** لأنه يقف فقط عند حدود الكلمات المفاتيح والصور المفضلة والأشياء الجذابة، ولا يتعداها إلى طرح الموضوعاتي كصورة تفجير للوحدة عبر تفكيكها وتركيبها.

ويمكن القول بأن التوقف عند الموضوعاتي كإدراك قار وقوالب جاهزة، وصور وأشكال تعبيرية لعصر ما، قد يفرغ الموضوعاتي من طابعه الإبتكاري الشخصي؛ لذلك نجد أن التكرار لا يتعدى مجرد علامة، لأنه ليس المعيار الوحيد الذي يكشف عن الموضوعاتية والموضوعات ما دام يحمل دائما وباستمرار قيمة دلالية؛ لأن القيمة الإستراتيجية للموضوعاتي هي هندسة موقعه.

لهذا نجد أن **جون بيار ريشار** ينتهي إلى صعوبة إيجاد طريقة موحدة لحصر الموضوعاتي، في شكل طرائق ذاتية، وعليها أن تبقى كذلك لأن كل مقاربة نقدية تقتضي افتراض أصالة نقدية، للناقد والقارئ والكاتب، وهذا التوجه المبدئي هو بالذات ما يؤسس ويؤصل للمشروع النقدي الموضوعاتي وقد استدعى الطرح السابق وضع الموضوعاتي في خطية عبر مستويات التجربة وتعددات رؤاها لمعرفة كيفية تواصلها في تأليف التجربة[1].

[1] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 12– 13.

3- النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد:

الموضوعاتية كما اصطلح عليها النقاد هي اتجاه نقدي ظهر كرد فعل للتأثيرات الوجدانية، والتأملات الميتافيزيقية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، **والموضوعاتية** في النقد تعني وصف عناصر الأثر الأدبي بشكل يتفق مع وجوده في العالم الواقعي والخيالي.

إن **النقد الموضوعاتي** هو " **إيديولوجيا** " ابن **الرومانسية***، ومع ذلك فإن مرجعية " **الموضوعات** " في الدراسات الأدبية تعود إلى فترة أبعد من ذلك بكثير؛ فالمصطلح مورث من علم البلاغة القديم الذي يعطي أهمية كبيرة لـ " **الموضوعية Tops** " وهي عنصر مدلولي **èlèment de signification** حاسم في أي نص، إلا أنه كان لابد من انتظار تطورات العلوم المقارنة – في اللسانيات والأدب – في بداية القرن التاسع عشر كي يكتسب المفهوم أهمية أكبر: فقد أمدنا مفهوم " **الموضوع** " بعنصر مشترك مدلولي أو إلهامي **Inspiration** يسمح بمقارنة أعمال مؤلفين مختلفين انطلاقا من **فهرس Index** واحد.[1]

طور التيار الرومانسي في لعصر ذاته، الألماني بشكل خاص والذي أوجد نظرية للعمل الفني امتد أثرها بعد قرن من الزمن بفضل **النقد الموضوعاتي**، فالعمل الفني وفق **جماعة بينا Groupe d'iena**، لم يعد ينظر إليه وفق نموذج مسبق يجب إعادة إنتاجه، بل إنه يرجعنا إلى وعي المبدع إلى باطنية شخصية تطوع كل العناصر الشكلية والمحدثة للعمل

---

* **الرومانسية:** هي الاتجاه الوجداني العاطفي الممتزج بالطبيعة؛ بمعنى أن الشاعر يعبر عن عاطفته الصادقة وتكون أحاسيسه متجاوبة مع الواقع الطبيعة، إن الرومانسية قامت على أنقاض الكلاسيكية وخالفتها في كثير من أسسها العامة حيث تعتبر الرومانسية الإنسان منبع القيم جميعا، وتجعل الفرد جديرا بعناية الأدب، فالرومانسيون يتغنون بجمال النفوس عظيمة كانت أم وضيعة وتأخذهم الرحمة بالجنس البشري كله فتفيض عيونهم بالدموع لضحايا المجتمع منادين بإنصافهم مهاجمين ما استقر في المجتمع من قواعد ومتمسكين بالحياة الوديعة الجميلة في الطبقات البسيطة التي تحي بما لا يحظى به ذووا الجاه من الطبقات الأرستقراطية ويعد خليل مطران رائد الرومانسية في الوطن العربي.

[1] – مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ، ص 119.

الفني: الإلهام "الكيفية"، التركيب **Composition**،...الخ. كما يظهر أثر الفكر الألماني أيضا عند نقاد **مدرسة جنيف** ويمتد في فكر الموضوعاتيين **Les thèmaticiens** عن طريق فلسفة **هايدغر Heidegger**؛ فليس من الغريب إذن أن يجعل **النقد الموضوعاتي** من الرومانسية عصره المفضل، فقد خصص له **بيغان** و**ريمون** و**ريشار** و**جورج بولي** عددا من الدراسات، وهم يرون فيه انتصارا لـ: **أدب وعي الذات littèrature de la conscience** ينسجم مع إجرائهم الخاص.

إن نقطة الانطلاق الوحيدة عند جميع الرومانسيين ومهما تنوعت نقاط وصولهم، فهي حتما **فعل وعي الذات l'acte de conscience** فالفن قبل كل شيء، وحسب المنظور الرومانسي ليس بناءا شكليا بل تأتي أهميته من قدرته على توليد تجربة ما وإنتاج معنى يؤثر في الحياة، ويتفق جميع النقاد ذوي الاتجاه الموضوعاتي حول هذه النقطة " هل يستحق الأمر عناء المغامرة إن لم يثر بالمعاني عالم المفسر وحياته عند الخروج من التجربة – تجربة القراءة والتأويل–؟ "، ولا يمكن في هذه التجربة المزدوجة – لأنها تمس القارئ والكاتب على حد سواء – دراسة الواقع الشكلي للعمل الفني لذاته، فالعمل الفني هو تفتح متزامن لبنية ما ولفكر ما(...)، هو مزيج من شكل وتجربة يتضامن تكونهما وولادتهما.[1]

وحسب **جون ستار وبينسكي** فقد كان **جان جاك روسو ROUSSEAU Jan JAKE** في تاريخ الأدب بفرنسا من أوائل اللذين عاشوا هذا الميثاق بين الأنا واللغة، وربط مصيره كإنسان بإبداعه الأدبي، فهناك إذن عند **روسو** تشابك بين الوجود والتفكير والنشاط الأدبي: فالكاتب لا يقول ذاته فحسب؛ بل هو يبتدعها في استخدام الكلمات، وهكذا طرح **روسو** – ومن بعده الرومنسيون – تصورا روحيا وديناميا معا للفعل المبدع ، فالعمل الأدبي هو مغامرة مصير روحي يتحقق في حركة إنتاجه بالذات.[2]

[1] – المرجع السابق، ص 120.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

***جذوره عند بروست:**

يوسع **مارسيل بروست Marcel Proust** نطاق تطبيق هذا التصور في كتابه " **ضد سانت بيف Contre Saint Beuve** " كما في بعض صفحات روايته " **البحث عن الزمن الضائع La recherch du temps perdu** " فهو إذ أكد ضرورة تجاوز وجهة نظر السيرة الشخصية، ورفض كل تصور حرفي بحت للنشاط المبدع وكل تعريف محدد للأسلوب هو بمنزلة امتداد للإرث الرومانسي ووضع لأسس **النقد الموضوعاتي** المستقبلي، وهو إذ يؤكد أن الأسلوب ليس قضية تقنية بل رؤية، وأن العمل الأدبي يستوجب إدراكا مميزا للعالم يندمج بالمادة التي يتشكل منها هذا الإدراك، يعرف الأسلوب في واقعه المزدوج غير القابل للتحليل **Indecomposble** كإبداع لغوي وعالم محسوس في آن معا، وهكذا قادته قراءته للأعمال الأدبية إلى استعمال مفهوم الموضوع كما استعمله في أحضان الفلسفة الظواهرية، وتغذى على أفكار الفيلسوف الفرنسي **غاستون باشلار Bachelard Gaston (1884-1962)** الذي يشكل المصدر النظري لمفهوم مصطلح **النقد الموضوعاتي** كما يقول أحد الدارسين، وأنه نما وتطور ابتداء من ستنيات القرن العشرين في بيئة نقدية فرنسية أساسا.

حملت لواءه جماعة أطلقت على نفسها اسم "**مدرسة جنيف**" **école de Genève** آمنت بأن النص الأدبي عالم تخيلي **univers imaginaire** مستقل عن الواقع المعيش يجسد وعي النص.[1]

[1] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 147.

- **مدرسة جنيف:**[1]

وهي مدرسة ذات اتجاه سويسري، انبثقت من الأفكار الواردة في محاضرات **دي سوسير**، وتعرف بالمدرسة " **البنيوية التقليدية** "، ومن أكبر المروجين لها: **شارل بالي** و**ألبار سيشهاي**.

ويعد **فرديناند دي سوسير** رائد هذه المدرسة على الإطلاق وقد أجمع الباحثون أو أكدوا على أن حفنة من المبادئ اللغوية الأولية التي كرس لها العالم السويسري **دي سوسير** حياته القصيرة في مطلع هذا القرن؛ هذا العالم الذي استطاع أن يؤسس مدرسة لغوية حديثة أصبحت تعد نموذجا رائدا للعلوم الإنسانية، وأهم مبادئ **دي سوسير** وأعمقها تأثيرا في خلق تيار الفكر البنائي وهي جملة من المبادئ نشرها اثنان من تلاميذه فيما بعد عام **1916** بعنوان " **كورس في علم اللغة العام** " وترجم إلى جميع اللغات تقريبا واستفاد منه كثير من علماء اللغة وإن لم يكن قد ترجم إلى لغتنا العربية حتى الآن.

*** أهم مبادئ البنيوية:**[2]

أ- ثنائية النظام اللغوي:

إن المبدأ الأساسي في هذا التيار هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر، فهو من ناحية يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التي تدعوا إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التي تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة وأهم هذه الثنائيات ما يلي:

-ثنائية اللغة والكلام.

-ثنائية المحور التوقيتي الثابت والزمني المتطور.

[1] - المرجع السابق، ص 148.

[2] - ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، الشروق، القاهرة –مصر–، الطبعة الأولى، 1998، ص19إلى32.

-ثنائية النموذج القياسي والسياقي.

-ثنائية الصوت والمعنى.

ب- الفرق بين اللغة والكلام:

ولشرح هذه النظم التي تتكون منها اللغة يطرح **سوسير** سؤاله الأول: " **ما هي اللغة؟** " ثم يجيب عنه بأن اللغة بالنسبة له لا ينبغي أن تختلط بالكلام؛ فليست اللغة سوى جزء معين من الكلام وإن كانت أساسه الجوهري، أما الكلام فهو متعدد الأشكال متنافر المسالك مختلف الصيغ، تتنازع دراسته مجالات متعددة من طبيعية وعضوية ونفسية؛ وينتمي إلى الدائرة الفردية والاجتماعية معا، أما اللغة فهي على العكس من ذلك؛ فاللغة نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة، وتتميز بالخصائص التالية:

1- إنها شيء محدد بوضوح سيتخلص من مجموعة وقائع الكلام المتناثرة.

2- اللغة تختلف عن الكلام؛ إذ أنها شيء يمكن دراسته بشكل منفصل عن عمليات التنفيذ الكلامية.

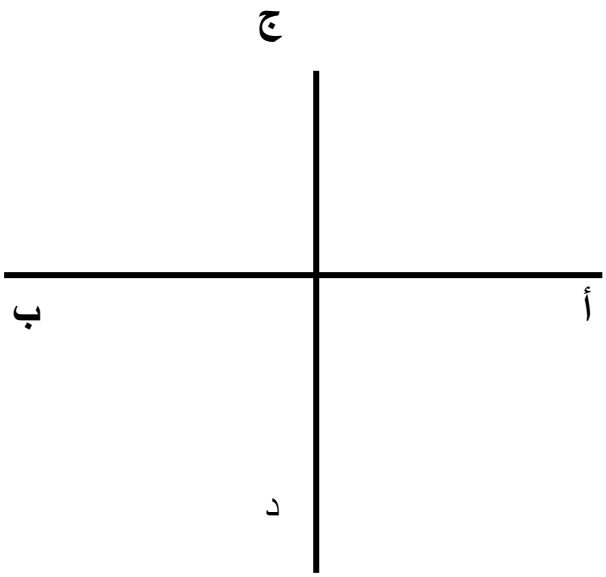
3- بينما نجد الكلام متنافر الأجزاء تتميز اللغة في طبيعتها بالتناسق والتوافق.

4- ليست اللغة أقل من الكلام في أنها شيء ذو طبيعة محددة، مما يعتبر ميزة كبيرة في دراستها، فرموز اللغة شيء ملموس يمكن للكتابة تثبيته في صورة معهودة، وهذا يجعل علوم الأصوات والصرفيات والمعاجم والنحو تمثيلا أمينا للغة.

ج- المحوران الزمني والثابت:

أكد **سوسير** على ضرورة الاهتمام بالتحديد الدقيق للمحاور التي ندرس الأشياء على أساسها؛ إذ ينبغي أن نميز في ما بينها، ونفصل بوضوح بين محورين:

1- محور المعاصرة التوقيتي الذي يعبر عن العلاقات القائمة بين الأشياء المتعايشة، مع استبعاد أي تدخل لعنصر الزمن، وهذا هو الذي يصل بين "أ" و"**ب**" في الشكل* التالي:



1- محور التعاقبي، هو الذي يصل بين "**ج**" و"**د**" ولابد أن نركز فيه على شيء واحد، هو أن ندرس تطوره الزمني، أي نتناول التغيرات التي تطرأ على عناصر المحور الأول.

د- اعتباطية الرمز اللغوي:

حيث يرى **سوسير** أن كل نظام لغوي يعتمد على مبدأ ألا معقول من اعتباطية الرمز وتعسفه، فإن كانت لغة ما تطلق على هذا الشيء اسما معينا فإن اللغات الأخرى تطلق عليه نفسه تسميات مختلفة.

وبصفة عامة فقد كان من نتائج تعمق **سوسير** في تحليل الرموز اللغوية المندرجة في نظم متكاملة أن حدسه قاده إلى تصور علم جديد لم يكتب له النمو إلا ابتدءا من الستنيات من هذا القرن وهو **علم السيميولوجيا**.

* **الشكل:** يترجم هذا الشكل في علم اللغة بالمحور الوصفي التوقيتي الثابت من جانب والمحور التاريخي الزمني التطوري من جانب آخر، فالأول يتناول جميع المظاهر التي تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية، بينما يتناول المحور الآخر عوامل وأشكال التطور التاريخية المختلفة.

وسيكون هناك مبحث خاص في الفصل الثالث سيتضمن علاقة **النقد الموضوعاتي** بالتوجهات النقدية الأخرى ومن بينها البنيوية.

4- مصادر المقاربة الموضوعاتية:

يعد الاتجاه **النقدي الموضوعاتي** أحد أهم المدارس النقدية المعاصرة في النقد الغربي والتي يمثلها خير تمثيل الناقد الفرنسي المعروف **جان بيار ريشار** فمنذ أكثر من ثلاثين عاما وهذا الناقد الكبير ينقل مصباحه النقدي بين العديد من التجارب الإبداعية، يرصد الإشعاعات التي يرسلها والإشعاعات التي يتلقاها.

إن تقديمنا **لـ المنهج الموضوعاتي** لا يعد مجرد نقل من لغة إلى أخرى، وإنما إعادة خلق، فكل منهج نقدي يقوم على مفهوم مركزي تتمحور حوله بقية المفاهيم والمفهوم المركزي الذي تلتف حوله المفاهيم الأخرى في **المنهج الموضوعاتي** هو " **الموضوع** "، فعلى محيط الموضوع تتجمع وتتفاعل مفاهيم عديدة كمفهوم البنية والشكل والعلاقة...، مما يقدم الموضوعاتية كمنهج متكامل في التحليل والتفكير.[1]

إن الوعي الموضوعي وعي بالذات والعالم والعلاقة بين الذات والعالم، ومثلث الوعي هذا هو الذي يجعل من الوعي الموضوعي وعيا وثيق الصلة بالوعي الفلسفي.

و"**المحالة**" **l'immanece** مستوى آخر من مستويات الوعي الموضوعاتي، **فـ المنهج الموضوعاتي** يتناول النص من داخله، حيث يحل الناقد في النص مستعيدا بذلك حياة المبدع لنصه ومستبعدا ما يحيط بالنص من عوامل خارجية.

وعلى الرغم من أن **ريشار** لا ينفي أن يكون النص الإبداعي نتاجا تاريخيا، أي وليد ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية معينة، وإنه لا يدرس النص من خلال تأثير هذه العوامل الخارجية فيه، وإنما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره، ليس على

[1] – ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 12.

الناقد إلا أن يضع نفسه في المستوى الذي يختاره لنفسه دون أن يخلط بين المستويات، إن الوعي الموضوعي لا يتناول الإبداع الأدبي كإبداع جماعي، وإنما كإبداع فردي؛ إنه يكتفي بدراسته للإنتاج الإبداعي دون أن يخوض في إنتاج الإنتاج الإبداعي.[1]

وينطلق **ريشار** في فهمه للمعنى من إمكانية أسر المعنى، لكنه لا يلبث أن يعترف بإخفاق محاولته هذه، لأن المعنى يفلت منه على الدوام ليظهر في معنى جديد، مما يحتم عليه متابعة سريانه، هذه هي غاية **المنهج الموضوعاتي**، فهو يحاول أن يكون مستقبليا؛ أي أنه يتتبع المعنى وتحولاته فيتجاوز حاضره وماضيه، وذلك من خلال كل المعاني بما يرتسم في شبكة نستطيع تسميتها بشبكة المعاني.

فإذا كان الوعي عند "**سارتر**" قادرا على التجاوز، أي قادرا على النفي والإلغاء من أجل التجدد قادرا على صناعة العدم، فإنه حر حرية مطلقة؛ إنه قادر على إلغاء أي شيء على أن يجعل من أي شيء عدما بالنسبة إليه، وذلك من خلال تركيزه على شيء معين، فإذا أراد الوعي الخيالي مثلا أن يكون حرا قادرا على التخيل، فإن عليه أن يمتلك القدرة على تحويل العالم إلى عدم.[2]

وللإشارة فإن هناك بعض الأسماء اللامعة التي برزت وشكلت ما يسمى بتيار **النقد الموضوعي** الذي هيمن على الأوساط النقدية الفرنسية وبلغ أوجه في الستنيات من هذا القرن أمثال:[3]

---

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 13-14.

[2] – ينظر: جون بول سارتر، الكينونة والعدم: بحث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية، ترجمة: نقولا متيني، مراجعة: عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2009، ص250-258.

[3] – ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 14-15-16-17.

أ- جورج بوليه:

إن **جورج بوليه G. Poulet** في قراءته للأعمال الإبداعية يعكف على ما تحمله هذه الأعمال من وعي بمفهومي الزمان والمكان **le tèmps l'èspace**، وهذا يعني أنه كان يتجه نحو المنقود لمعرفة وعيه بهذين المفهومين ومن هنا تأتي فكرة التوحيد **l'identification** بين الناقد والمنقود، هذه الفكرة التي حمل لوائها " **بوليه** " وتبناها " **ريشار**" من أجل الوصول إلى المقولات الزمنية والمكانية الأولية التي تحدد خصوصية الإبداع.

ب-جان ستار وبنسكي:

أما **جان ستار وبنسكي J. Starobinski** فقد انفرد بحقل النظر **le regard**، ففي النظر تظهر الرغبة **le désir** في أقصى كثافتها وحدتها، ومن هنا تظهر أهمية موضوع النظر وصلته الوثيقة بالتحليل النفسي، فلقد كان **وبنسكي** متملكا لأدوات التحليل النفسي، قادرا على عقد الصلة بين الفرويدية والأعمال الإبداعية، ولقد استطاع هذا الناقد في دراسته التي جمعها تحت عنوان " **العين الحية** " **vivant l'œil** أن يكتشف المعنى الذي يأخذه النظر عند العديد من المبدعين أمثال: " **راسين، وروسو، وكورني...إلخ** ".

ج- جان روسيه:

لقد انفرد **جان روسيه Jan Rousset** في قراءته للعمل الأدبي إلى اكتشاف بنيته التي تشي بها بعض الثوابت الشكلية والوجوه البلاغية الملحاحة، ومن وراء هذه المظاهر كان يهدف " **روسيه** " إلى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع.

ولقد أثبت في دراساته الموضوعية عن " **أبولينير Apollinaire** " أن الموضوعات التي يصفها هذا الشاعر إنما توجد منذ بواكره، وعلى الناقد في رأي **بورغو** أن يلتقط هذه الموضوعات وتلك الصور من ينابيعها لكي يحدد الجغرافية الأسطورية عند الشاعر، ومن ثم

لابد من متابعة تطور هذه الموضوعات والصور، ومراقبة تحولاتها لمعرفة تفتحها أو انحلالها، وهذا ما يسمح للناقد بامتلاك العمل الإبداعي من داخله بكل ديناميكية.

ويهدف **النقد الموضوعاتي** بصفة عامة إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص بنياتها تفكيكا وتشريحا وتحليلا عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية.

5- الأسس الكبرى للموضوعاتية:

أ- الموضوع:

جاء في " **محيط المحيط** " **لبطرس البستاني:** " **الموضوع: مصدر واسم مفعول، ويطلق في الاصطلاح على معان، منها: الشيء الذي عين للدلالة على المعنى، منها الشيء المشار إليه إشارة حسية، وموضوع العلم: هو ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية، كبطن الإنسان لعلم الطب، فإنه يبحث فيه عن أحواله من حيث الصحة والمرض، وكالكلمات لعلم النحو، فإنه يبحث فيه عن أحوالها من حيث الإعراب والبناء، وموضوع الوعظ عند الوعاظ هو الآية أو المادة التي يبنون عليها الوعظ** ".[1]

وللتذكير فإن دراسة " **الموضوع** " في الشعر كان الهم الأكبر عند **ريشار** غير أننا لا نعثر على أي تعريف للموضوع إلا بدءا من عام **1961م**، وذلك في رسالة الدكتوراه التي قدمها عن الشاعر الفرنسي " **مالارميه** "؛ حيث يقول في كتابه " **العالم التخيلي لمالارميه** " **L'univers imaginaire de Malaramè** الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح للعالم حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة المهمة في

[1] - بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، مطابع تيبو براس، 1993، ص974.

هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية؛ في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة، ويمكن شرح هذا التعريف حسب د. عبد الكريم حسن:[1]

- أن يكون الموضوع مبدأ **principe** فهذا يعني أنه يشكل نقطة انطلاق عند **ريشار**، وهو لا يشكل نقطة وحسب، ولكنه يشكل نقطة عودة كلما دعت الحاجة، فالموضوع بهذا المعنى هو المركز الذي تتوجه الدراسة الموضوعية بدءا منه وعودة إليه، إنه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية النقدية، دون أن نغفل أنه المبدأ الذي ينظم ويوجه العملية الإبداعية.

- أن يكون هذا المبدأ محسوس **concret** فهذا يعني أنه يرتكز على أشياء العالم المحسوس، وذلك أن الموضوعية عند **ريشار** تستند إلى قاعدة حسية؛ ومفهوم الحسية **sensation** على غاية الأهمية في النقد الريشاري.

- أن يكون الموضوع ديناميكية داخلية، فهذا ما يعود– في العمل الإبداعي – إلى العلاقة الجدلية غير المرئية؛ هذه العلاقة التي تتحكم في التفاعل بين العناصر المكونة للموضوع وغيره من الموضوعات.

- وأما أن يكون شيئا ثابتا **objet fisc** يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، فهذا يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي.

- وأما مفهوم القرابة السرية **parenté secrète** والذي أخذه **ريشار** عن **مالارميه** فإنه يشير إلى العلاقة الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصور والأشكال في العمل الإبداعي، كما أنها تعطي مؤشرا لدور النقد في الكشف عن روابط هذه القرابة السرية.

وبعد ما يقرب من خمسة عشر عاما على التعريف السابق للموضوع، يقدم **ريشار** في حديث أدلى به للإذاعة الفرنسية تعريفه التالي للموضوع: " **الموضوع وحدة من وحدات**

[1] – ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 38–39.

المعنى؛ وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنه مشهود بأنها تسمح – انطلاقا منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي – ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب".

ولا شك أن بين التعريفين السابقين مسافة بين، ولكن هذه المسافة ما تلبث أن تزول حين ندرك أن التعريف الأول تعريف للموضوع في ذاته، بينما هو في الثاني تعريف له في علاقته مع المعنى؛ إن التعريف الأول يركز على الدور التنظيمي والتوجيهي الذي يلعبه الموضوع، بينما يركز التعريف الثاني على مفهوم الحضور الذي يشهده الموضوع في العمل الإبداعي. إن التعريف الأول يغفل إطرادية الموضوع، في الوقت الذي تحتل فيه الإطرادية لب التعريف الثاني، ويلتقي التعريفان في أن الموضوع هو النقطة المركزية التي تنطلق منها وتعود إليها عناصر الكون الإبداعي.[1]

يمد مفهوم **الموضوع** النقد بنقطة الارتكاز الضرورية لترابط إجرائه ولقدرته التوصيلية، في هذه المغامرة المحفوفة دوما بالمخاطر والتي هي القراءة الساعية إلى تجاوز الآفاق التقليدية للعلوم الإنسانية أو المسالك اللسانية، فالموضوع هو – **في النص** – النقطة التي يتبلور عندها الحدس بالوجود الذي يتجاوز النص، وفي ذات الوقت لا يوجد مستقلا عن الفعل المؤدي إلى إظهاره، ولا يمكننا القبول بالتعريف الذي يقدمه **جان بول ويبار J .P. Weber** للموضوع، فهو يرى فيه " **الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب، وتلتقي فيه كل آفاق العمل الأدبي – مجالات الموضوعاتية Domaines thèmatiques –** " إن هذا التعريف لا يخلو من إكراه، وهو مفيد ومختزل سواء من وجهة نظر التحليل النفسي أو التصور الأدبي للنصوص، ويعود فضل تقديم تصور دقيق ومفيد لمفهوم " **الموضوع** " لـ: **ريشار** إذ يقول: " **إن الموضوع – في العمل الأدبي – هو إحدى**

[1] – المصدر السابق، ص 39.

وحداته الدلالية؛ أي أحد أصناف الوجود المعروفة بفاعليتها المتميزة داخله " – هذا التعريف من محاضرة ألقيت في البندقية عام 1974 – ، يشير مصطلح الموضوع –

بحسب هذا التعريف – إلى كل ما يشكل قرينة متميزة الدلالة في العمل الأدبي عن الوجود في العالم الخاص بالكاتب.[1]

وبصفة عامة فإن التكرار صفة ملازمة للموضوع، لا يقوم إلا عليها في مجمل تعريفاته، وأهمها تلك التي ذكرها **ميشيل كولو Michelle collot** في إحدى دراساته نقلا عن **رولان بارت** الذي يرى أن الموضوع مكرر؛ بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار تعبيرا عن خيار وجودي.[2]

وفي معجم "**الرائد**" **لجبران مسعود** وردت جملة من المعاني حول مادة " **وضع** "، يمكن اعتبارها تلخيصا محكما لما جاء حول المادة في "**لسان العرب**" و"**محيط المحيط**"، فهذه المعاني تشمل الموضوع الذي يدور حوله الحديث بين المتحاورين من جهة، ومعنى "**الموضوع**" وهو مركز اهتمام الباحث العلمي من جهة ثانية، حيث جاء فيه: "**الموضوع: جمع مواضيع، وموضوعات: المادة التي يبني عليها الكاتب أو الخطيب أو المحدث كلامه؛ المادة التي يبحث العلم عن عوارضها** ".[3]

ويذكر **كولو** أن ما يلفت نظر الناقد إلى موضوع هو تواتره الذي يجب أن يخلط مع التكرار البسيط، كما في حالة الموضوع الموسيقي؛ يترافق تواتر الموضوع بتبدلاته، ولا شك أن هوية الموضوع تتحدد عبر مجموع تبدلاته الداخلية التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها. الموضوع ليس شيئا آخر غير مجموع هذه التبدلات، لينتهي إلى تعريف

[1] – ينظر: مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ، ص 138.

[2] – ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة: غسان السيد، ص 35.

[3] – جبران مسعود، الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، بيروت، 1992، ص781.

للموضوع على أساس أنه مدلول فردي خفي ومادي، ويعبر عن العلاقة الانفعالية لكائن مع العالم الحساس، يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبدلات، ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما.

ومع كل هذه التحديدات فإن الموضوع فضفاض وشديد التفاوت على حد تعبير **غريماس** الذي راح يتساءل: ما الموضوع؟، علما أنه حين حاول الإجابة عن هذا التساؤل في معجمه السيميائي، كتب مادة عن الموضوعاتية **thématique**، والموضعة **thématisation** والموضوع **théme** لكننا لا نكاد نخرج منها بمفهوم واضح ومحدد للموضوع لارتباط تلك المادة بـ: **السرديات وعلم الدلالة**، وبعدها عن الإطراء النقدي **للمنهج الموضوعاتي**.[1]

ب- المعنى:

إن القراءة الموضوعاتية ليست قراءة تأويلية **interprétative** ولا تفسيرية **explicative** ولكنها وصف **description** شامل يمكن تسميته بالجرد والتنضيد **inventaire ou répertoire** ومصطلح الجرد هنا لا يحمل مفهوما كميا وحسب، ولكنه يحمل مفهوما نوعيا حيث يتم وضع العناصر المتآلفة في حقل واحد؛ إن مصطلحات " **الجرد** " و" **التنضيد** " و" **التصنيف** " تنتمي إلى عالم واحد هو عالم الوصف؛ وصف المعنى.[2]

إن المشكلة الرئيسية التي يواجهها **النقد الموضوعي** هي مشكلة "**المعنى**" في الشعر أو الفن بصفة عامة، **فالنقد الموضوعاتي** يعتبر العمل الفني كائنا مستقلا بذاته وهو ينظر إلى القيم والمعان التي قد تحتوي عليها القصيدة من داخل القصيدة نفسها وليس من خارجها؛ فهذه المعاني تكشف عن نفسها للقارئ الذي يعرف كيف يستسلم للأثر الكلي للعمل الفني؛ ولهذا السبب فإن الفهم الواعي للعمل الفني وتفاصيله وبناءه ومعناه لا يمكن أن يتم إذا أراد

[1] – ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 150.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 45.

الناقد أن يحمل هذا العمل معان وقيم لا يكشف عنها "**الشكل**" القائم على صراع أساسي يوصل "**معنى**" معينا، فالمعاني والقيم هي جزء من "**دراما**" القصيدة لا ينفصل عنها، وهي لا تكتسب أهميتها في القصيدة بوصفها قيما معينة أو أفكار مجردة وإنما بوصفها وسائل فنية تساعد في إكمال البناء العام للعمل الفني إلى جانب الوسائل الفنية الأخرى كالمفارقة الأساسية والمفارقات الفرعية والموقف الشعوري والصورة الفنية والكلمات إلى آخر الوسائل التي يتوسل بها الشاعر لإتمام بناءه الفني، ولذلك فـ: **النقد الموضوعاتي** يحد نفسه بحدود القصيدة ليراها من داخلها، إذ يقول **أرنولد** في هذا الصدد أنه لا يبحث في العمل عن معان وقيم خارجية؛ إذ أنه لا يستطيع الناقد أن يكتشف علاقة العمل الفني الذي يحلله بالاهتمامات الأخرى الموجودة في الحياة، سواء أكانت اجتماعية أم سياسية أم أخلاقية أم دينية...إلخ، إلا إذا استطاع أن يكتشف قيمة العمل الفنية وبوصفه فنا يحدث تأثيرا جماليا قبل أي شيء آخر.[1]

إن تصنيف المعنى عند **ريشار** يعني وضعه في مقولات **catégories** وكل مقولة تنطوي على مجموعة من النظائر التي يمكن إبدالها من بعضها، وهذا ما يسمى في الفرنسية بـ **paradigme**، ويمكن أن نطلق عليه في العربية اسم "**سلسلة الأمثال**"*؛ وتشير سلسلة الأمثال إلى إمكانية الاختيار داخل الحقل الواحد وهي إمكانية مفتوحة للخيال.[2]

ج-الحسية:

إن اللحظة الأولى من عملية الخلق*- **لحظة الاحتكاك الفيزيائي**- هي التي يحاول **ريشار** أن يلتقطها في العمل الإبداعي؛ إن الحسية مفهوم بالغ الأهمية في النقد **الريشاري**،

[1] - ينظر: سمير سرحان، النقد الموضوعي، مكتبة الأنجلو المصرية، تحت إشراف: رشاد رشدي، القاهرة، ص 12-13.

* **سلسلة الأمثال:** إن مصطلح سلسلة الأمثال ينتمي إلى الألسنيات الحديثة la linguistique مما يعزز الصلة بين النقد الريشاري وعلم اللغة الحديث.

[2] - عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 46.

* **اللحظة الأولى من عملية الخلق:** إن كل لحظة خلق وليدة احتكاك فيزيائي فـ: الفرك بين اليدين والالتفاف حول الأعضاء....، كلها مظاهر حسية وكل لحظة وحيدة فهي لا تتكرر، ولكنها مع ذلك تنجز مرحلة كاملة من مراحل الخلق.

فهو يشكل القاعدة المادية التي يقوم عليها العمل النقدي والعمل الإبداعي، وإذا أردنا أن ندرك هذا الوعي الحسي تجاه الإبداع كان في وسعنا أن نتمثله عبر صورة الطفل الوليد، إن التقاط اللحظة الأولى من عملية الخلق هو ما يسعى إليه ناقدنا **ريشار** وهي لحظة ترشح للربط بين الإبداع الأدبي والحياة الشخصية للأديب؛ هذا ما يقره **ريشار** بوضوح شديد في كتابه "**أدب وحس**"، ولتعزيز آرائه عن الحسية يتكئ **ريشار** على مفهومين يستمدهما من علم الظواهر **La phénoménologie** عند **إدموند هوسرل** وهما مفهوم "**الوعي الحسي**" و" **إشكالية الحضور**"، ومفهوم الوعي لا يمكن فصله عن مفهوم الحضور الذي نحن بصدده؛ فالوعي هو وعي بحضور إزاء العالم، والحضور يدل على وعي صاحبه بالعالم، وكلا المفهومين يلتقيان لتعزيز مفهوم الحسية.

إن الأهمية الشديدة التي يكتسبها مفهوم "**الحسية**" في النقد **الريشاري** تظهر بدءا من عناوين كتبه النقدية إذ تدخل كلمة الحس في تركيب أكثر من عنوان، فأول كتاب ألفه **ريشار** في عام **1954م** يحمل عنوان "**أدب وحس**" وفي عام **1974م** ألف كتابا بعنوان "**بروست والعالم الخيالي**"، وإذا كانت الحسية على هذا المستوى من الأهمية فإن **ريشار** لا يفصلها عن الخيال، ومفهوم "**الحس**" يشكل القاعدة التي يرتكز عليها مفهوم الخيال في النقد **الريشاري**. إن العقل في رأي **ريشار** يكتمل بالخيال، كما تكتمل الفكرة بالواقع المحسوس؛ فمن جهة يستند الخيال الشاعري إلى الأشياء المحسوسة، ومن جهة أخرى هناك خيال ينطلق من الفكرة، إن العقل ليس العدو اللدود للخيال، لكنه على العكس من ذلك فهو يشكل اكتماله وقناعه. إن المفاهيم تعيش فينا وتأخذ معناها بالنسبة لنا نحن الذين نفكرها؛ فشمولية المفهوم لا تمنعه من أن يرتبط بالواقع الصميمي لكل منا وأن يوسم به. إن ارتباط الحس بالخيال يعني ارتباط الوعي النقدي **الريشاري** بالوعي الخيالي الحسي عند الفيلسوف الفرنسي **غاستون باشلار**، وهذا ما يقره **ريشار** في كتابه "**شعر وعمق**" قرارا تاما.[1]

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 53 إلى 60.

د-الخيال:

الخيال عدة الأديب شاعرا كان أو كاتبا أو خطيبا أو روائيا، وقد اعتبره **أحمد الشايب** في كتابه "**أصول النقد الأدبي**" أنه من الصعب إعطاء تعريف شامل ودقيق للخيال، لأن هذه الكلمة ترد في العبارات المبهمة، ويؤكد الدكتور **إدريس الناقوري** في كتابه "**المصطلح النقدي في نقد الشعر**" أن مادة (التخيل) تعتبر ومشتقاتها من أكثر المواد العربية خصوبة واتساعا واشتقاقا ودلالة.

إن مفاهيم "**الخيال-الحلم-الحضور**" تتعاون مع بعضها من أجل إشادة البنيان النقدي عند **ريشار**، فمن موقع الحلم يسعى الشاعر إلى تطوير إشكالية الحضور، ومن موقع الحضور يستمد الحلم مادته الأولية من أجل بناء متحف الخيال.

وأما عن علاقة الخيال بالفكر فإن **ريشار** يتبنى رأي **مالارميه** الذي يرى في الفكر الحجر الأساسي لهذا البنيان والمركز المطلق الذي يتصل من خلاله الكل بالكل ويعوض الكل عن الكل؛ وإذا كان **ريشار** يتوصل في النهاية إلى بناء متحف للخيال **المالارمي**، فإن علينا أن ندرك بأن هذا المتحف يستند بالدرجة الأولى للعالم المحسوس أشياء وأشكالا ومواقف وحركات، إن مصطلحات "**متحف الخيال**"، "**مصنف الخيال**"، "**حقل الخيال**" تعود كلها إلى مفهوم واحد يشكل مزيجا من التصالح بين مفهومي "**الخيال**" و"**الحس**" مما يعني الترابط الشديد بين هذين المفهومين.[1]

ولا بد من الإشارة إلى أن **ريشار** يستعيض عن كل هذه المصطلحات بمصطلح واحد هو "**المشهد**"؛ المشهد الذي تتوظف كافة المقولات والموضوعات لهندسته على قاعدة المعنى، ففي دراسته عن الرومانتيكية يقول **ريشار**: إن النقد هنا يتتبع مسار المعنى الأصلي من خلال لعبة بعض الأشكال المجتمعة، كالأشكال الموضوعية-**أشكال المضامين Les**

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص 61-66.

formes contenu– المنتزعة من السجل الغني للخيال الرومانتيكي؛ سجل عالم الحس أو عالم الحلم.[1]

هـ–الدال والمدلول:

إن نمو العلاقة في الخيال وعلاقة الخيال بالحسية، والحسية بالمعنى والمعنى بالموضوع....، كل ذلك يقودنا إلى دراسة هذا المفهوم الحيوي الذي هو الدال والمدلول.

لعل من أخطر القضايا التي تواجه **المنهج الموضوعي** قضية العلاقة بين الدال والمدلول، وقبل الولوج إلى مفهوم الدال في **النقد الموضوعي** لا بد من التذكير بأن قضية العلاقة بين **الشكل** و**المضمون** ليست مطروحة دائما على مستوى واحد؛ فالمستويات تتعدد بتعدد المشارب والمدارس النقدية والأسلوبية، هكذا يطرحها بعضهم على مستوى **الصورة L'image والمعنى le sens**، وبعضهم يطرحها على مستوى **الحرف la lettre** و**الفكر la pensée**، وآخرون ينظرون إليها من مستوى دلالي هو مستوى العلاقة بين **الدال le signifiant** و**المدلول le signifié**، ومنهم من يطرحها على مستوى لغوي يميز فيه بين التركيب "**سلسلة تأليفية syntagme**" والتركيب كـ "**سلسلة أمثالية paradigme**" مفتوحة أمام الاختيار، وتجدر الإشارة هنا إلى أن أنصار مدرسة القواعد التوليدية والتحويلية **grammaire générative transformationnelle** يطرحون هذه القضية على مستوى **البنية السطحية structure de surface** و**البنية العميقة structure profonde** [*] ويجب الإشارة هنا إلى أن القراءة الموضوعية قراءة **محالة immanente** بمعنى أن الناقد يحل في العمل الأدبي، فهو ينظر إليه من داخله لكي يسير أغواره ويفهم مصدر إبداعه وغاياته، إن وصف القراءة الموضوعية بأنها قراءة للمدلول وصف غير دقيق؛

[1] – نقلا عن: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص66.

[*] **البنية السطحية والبنية العميقة:** وهذا يعني أن للغة جانبين جانباً داخلي والآخر خارجي، أما الجانب الأول فيعبر عن الفكر وهو ما يمثل التركيب الباطني للجملة، والثاني يعبر عن الشكل

فالمدلول "**دال**" أيضا على أن نضع في الحسبان أن **الدال** الذي تتناوله **الموضوعاتية** بالدراسة يوجد على مستوى آخر غير المستوى الذي يوجد عليه **الدال** الشكلاني، وإذا فإن من الضروري المحافظة على الفصل بين حقل **المقول le dite** وحقل **القول le dire**، هذا مع محافظة الرغبة النقدية على توجهها نحو الربط بين هذين الحقلين. إن الأسلوب– **كما يقول بروست –** ليس قضية تقنية ولكنها قضية رؤيا، فالقراءة **الموضوعاتية** تنطلق أساسا من قاعدة المدلول، ولكنها لا تغفل الدال إذا كان يخدم نوعية التحليل الموضوعي ومطامحه، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإننا نلحظ تمييزا بين نوعين من الفهم **الشكلاني** للدال، وأما النوع الثاني فهو فهم **الموضوعي** الذي يحدد الدال كاتجاه للعالم الأدبي الموصوف.

هكذا يعلن **ريشار** في كتابه " **إحدى عشر دراسة في الشعر الحديث** " أن دراسته تنطلق من استيعاب نوعي للأبعاد الدالة في البحث عما يوجد بين أطراف العمل الأدبي، وما يفرق بينهما. إن استخدام **ريشار** لمصطلح **شكل الموضوع la forme du théme** كما في استخدامه لمصطلح **شكل المضمون la forme du contenu** إنما يعيدنا إلى بعد ثالث خارج البعدين التقليديين المعروفين وهما الشكل والمضمون.[1]

و– شكل المضمون:

إن الحكم الموضوعاتي يفصل العمل عن كل ما عداه من قيم خارجية ينظر إليه هو من داخله وليكتشف ما بداخله من معنى لا يمكن الكشف عنه إلا من خلال تحليل "**البناء**" أو "**الشكل**"، وهذا الشكل ليس إناءا يصب فيه "**المعنى**" أو كما يقول الناقد **بروكس** السكر الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الإنسان ابتلاعها، وإنما هو المعنى نفسه الذي يوصله العمل الفني، والعمل يحتوي على "**مادة**" ينظمها ويرتبها الفنان حتى يستطيع أن يبني منها جسما معينا؛ فإذا كان وجود "**القيم**" منفصل عن بناء العمل الفني أو "**الشكل**" فلا يصبح عملا فنيا ولا يمكن لـ: **النقد الموضوعاتي** أن يتناوله بوصفه فنا، ولا يمكن لـ: **الناقد** الموضوعاتي أن

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 78–79–80.

يشير إلى هذه القيم بوصفها أشياء خارجة عن "**دراما**" العمل الفني وحركته المتطورة، فالحكم الموضوعي على "**قيمة**" العمل إذن لا يمكن أن يتم إلا إذا استطاع الناقد تحديد قيمة العمل الفنية، دون النظر إلى ما يطلب هو من العمل أن يؤديه فالخلط بين قيمة التجربة الفنية ككل وبين قيمة معينة تحتوي هذه التجربة يسلم الناقد إلى الحكم الذاتي الخاطئ.[1]

إن مصطلح **شكل المضمون*** مصطلح ابتدعه العالم اللغوي الدانماركي **لوي هيلمسلف Louis hjelmsleve** "**1899-1965**"، ولكي نفهم هذا المصطلح بشكل دقيق لا بد من العودة إلى نقطة البدء عند العالم اللغوي السويسري **فرديناند دي سوسير** "**1857-1913**"، فلقد كان مصطلح الشكل عند **دي سوسير** مرادفا لمصطلح **البنية structure** ومقابلا لا لمصطلح المضمون وإنما لمصطلح **المادة substance**، هذا التقابل بين الشكل والمادة يأخذ أبعاده القصوى عند **هيلمسلف** وذلك على مستوى **التعبير l'expression** و**المضمون**، بحيث نصبح أمام أربعة أبعاد جديدة وهي: **شكل التعبير la forme de l'expression، ومادة التعبير la substance de l'exbression، وشكل المضمون la forme du contenu، ومادة المضمون la substance du contenu**.[2]

ن- مفهوم البنية:

إن مصطلح **شكل المضمون** يترك بصماته على **المنهج الموضوعي**، وينعكس على جملة المفاهيم التي تؤسسه، ومن ذلك مفهوم **البنية la structure**، فمن منظور البنية يقدم **ريشار** فهما جديدا لمنهجه؛ "**إن القراءة الموضوعية تعني أن يتساءل الناقد عن** "**البنى**"

[1] - سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص 14-15.

* **شكل المضمون:** يتحدد في كل لغة بما يقوم على أساس التقابل بين المفردات الدالة على الألوان، فكل لغة تتعامل مع مادة الألوان أي المجموعة المستثمرة من أطول الموجات الضوئية تعاملا خاصا قد يكون مطابقا أو مخالفا في مفردة أو أكثر للغة الأخرى، وعلى سبيل المثال فإن كلمة بني Brown في الإنكليزية تغطي مادة لونية لا تغطيها كلمة واحدة في الفرنسية، وإنما كلمتان وهما Marron و Brun.

[2] - ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 81.

الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء"، ومن هذا المنظور يصبح البحث الموضوعي بحثا عن البنية التي تميز العمل الإبداعي، وهكذا يوجهنا **ريشار** إلى قراءة دراسته "**إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث**" على أنها قراءات: "**تهدف إلى كشف بعض البنى وتعرية تدريجية للمعنى**". ويستخدم **ريشار** إلى جانب مصطلح **البنية** مصطلحات أخرى لتغطية نفس المفهوم كـ: **الهيكل والمعمارية**.[1]

6-الأسس الفلسفية والجمالية للنقد الموضوعاتي:

النقد عملية تلي الإبداع مباشرة؛ وهو تابع له وفعاليته تتوقف عليه في حدود معينة، لكنها حدود يمكن عدها محددات فالنص يتميز بتعددية روافده، وتعددية الروافد النصية تقتضي تعددية الإجراء النقدي، كل هذا كان الموضوعاتيون يجعلونه منطلقا، فكانوا يعدون الأدب مستودعا لشتى الأفكار التي تكون صورة تجربة المبدع.

تأسيسا على هذه الرؤية أباحوا للناقد التجول في كل دروب المعرفة مستفيدين من جميع الإمكانيات المتاحة، سواء كانت إمكانيات معرفية أم منهجية(...). وهذا ما تجلى في ممارستهم النقدية واقتحامهم لكل العتبات المعرفية التي تتجاوب مع تعددية الروافد النصية، وهنا يجب الإشارة إلى أن **الموضوعاتية** لها علاقات وطيدة مع حقول معرفية ومناهج نقدية أخرى كـ: **علم العلامة** و**البنيوية** و**المعجمية**.[2]

لقد كتب **روبيرت ماجليولا** مقالا شديد الأهمية في هذا المجال متحدثا عن **النقد الموضوعاتي** تحت اسم "**التناول الظاهري للأدب**" وتعددية الأسماء التي تطلق على هذا المنهج هي مظهر من مظاهر إشكالية تحديد هذا النمط النقدي نفسه، وأهمية هذا المقال تكمن في محاولاته تحديد الأصول الفلسفية التي يعتمد عليها أصحاب هذا الاتجاه النقدي،

[1] – المصدر السابق، ص 84-85.

[2] – النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة أيام 3و4و5 ماي 2008، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2009، مقالة الأستاذ: محمد خيط، النقد الموضوعاتي والنقد النفسي حدود التفسير –دينامية التأويل–، ص 269-270.

وهم كما يعددهم **ماجليولا: جان بيير ريشار**، و**جان روسيه**، و**جان ستار وبنسكي**، و**جورج بوليه**، و**غاستون باشلار**، ثم **رولان بارت** في مرحلته المبكرة، على أنه أضاف أسماء أخرى كـ: **جان بول سارتر**، و**رومان انجاردين**.[1]

ومن أهم الأسس الفلسفية والجمالية نذكر:

أ- الأنا المبدع:

يستدعي التصور البروستي – الذي يتجاوز التمييز التقليدي بين الشكل والمضمون– بالضرورة تحديدا للأنا المبدع، ويشرح **بروست** ذلك بوضوح في كتابه "**ضد سانت بيف**" إذ يقول: "**الكتاب هو نتاج أنا آخر غير الذي نكشف عنه في عادتنا، في المجتمع وفي رذائلنا، فإذا ما أردنا أن نسعى إلى فهم هذا الأنا فلن نستطيع الوصول إليه إلا في أعماق أنفسنا، حين نحاول إعادة خلقه في ذواتنا**". قد تبدو ملاحظة **بروست** متناقضة، فالأنا الذي يتحدث عنه هو في آن معا معطى نفسي عميق في الفنان وموضوع إعادة خلق، وما يجب فهمه هو أن الأنا المبدع يبتدع نفسه في الحركة التي يقول فيها ذاته، فهو يعبر إذن عن نفسه بتجاوزها، والفعل المبدع لا ينفصل عن هذه الحركة المؤسسة له ويشترك معظم النقاد والموضوعاتيين بهذا الإحساس بالمطاوعة الدينامية للأنا، ويبدو **ريشار** الذي يستشهد في صدر كتابه "**عالم مالارميه الخيالي**" **L'univers imaginaire de Mallarmé** بجملة الشاعر "**يضع الشاعر نفسه أمام الورقة**"، والأقرب إلى فكر **بروست** أن الأسلوب هو ما ينزع إليه الإنسان مختارا؛ إنه ما يضع به ذاته فيبتكر وفي ذات الوقت يكتشف الحياة الحقيقية، كما يعتقد **ستار وبنسكي** بأن الكاتب – في عملية الإبداع – ينكر ذاته؛ يتجاوزها ويتحول عنها، و**روسيه** هو الأكثر انتباها إلى لعبة الأشكال الأدبية، ولا يتوانى عن التأكيد بأن العمل الأدبي قبل أن يكون إنتاجا أو تعبيرا هو بالنسبة إلى الذات المبدعة وسيلة للكشف عن الذات، وهكذا نرى كيف يرفض **النقد الموضوعاتي** التصور التقليدي للكاتب الذي

[1] – حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص 23.

يسيطر على مشروعه سيطرة مطلقة، كما يرفض الإجراء التحليلي النفسي الذي يرجع العمل الأدبي إلى دفينة نفسية سابقة له، ولا ينسى **النقد الموضوعاتي** هذه السيطرة ولا هذا النصيب اللاواعي، بل هو يسند حقيقة العمل الأدبي إلى وعي دينامي قيد التشكل، لهذا السبب يعترف **ستار وبنسكي** في كتابه "**جان جاك روسو الشفافية والعائق J .J. Rousseau la transparence et l'obstacle**" بعدم ميله إلى التقصي النفسي والطبي المتعلق بالأدباء، والذي يمارسه نقاد "يدفعون بهذه الجثث إلى طاولة التشريح وكأنهم يستعدون للكشف عن الدافع السري للأعمال الأدبية في أحد الأنسجة المعطوبة"، ذلك لأن الفنان وإن ترك دوما بقايا جثته (...)، فإننا لا ننفذ أبدا من خلالها إلى فنه.[1]

يعتبر **ماجيليولا** فلسفة **أدموند هوسرل** "**1859-1938**" الظاهرية خلفية نظرية تسند أغلب المحاولات النقدية التي تشير في ما سماه "**التناول الظاهري للأدب**"، يضاف إليها مجهود الفلاسفة الظاهريين الوجوديين من أمثال: **هيدجر**، و**جان بول سارتر**.[2]

وبما أن للعمل الأدبي وظيفة إبداعية وكاشفة للذات معا، فإن **النقد الموضوعاتي** يبدي اهتماما خاصا بفعل الوعي لدى الكاتب، وإذا ما كان **باشلار** يتحدث بهذا المعنى عن "**الأنا المفكر للحالم cogito du rêveur**" فإن المفهوم يستعيد بعدا ذهنيا أكبر عند **جورج بوليه** لكنه يبقى بعيدا جدا عن الأنا المفكر الديكارتي؛ فعبارة "**أنا أفكر إذن أنا موجود**" عند **ديكارت** تؤسس لصورة يقينية وواضحة انطولوجيا مشتركة بين البشر جميعا، وعلى العكس من ذلك فالأنا المفكر عند **باشلار** و**بوليه** يفرد وعيا وعالما مبدعا بتحديد علاقة خاصة مع العالم عن طريق حدس أولي لا يمكن إرجاعه إلى حدس آخر، لذلك يحاول **بوليه** خاصة في كتابه "**بيني وبين نفسي**" الذي يضم محاولات نقدية حول وعي الذات **Essais critiques sur la conscience de soi** تسعى إلى أن تثبت عند الكاتب هذه

[1] – مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ، ص 122-123

[2] – حميد لحمداني، سحر الموضوع – عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر– ، ص 23.

اللحظة الافتراضية، حيث يوجد الأنا بصورة متفردة في فعل الوعي، ويدلل **ستار وبنسكي** بالطريقة ذاتها على أن ظهور الحقيقة عند **روسو** لا يمكن فصله عن كشف الوعي.

يتفادى **النقد الموضوعاتي** غالبا التحليل، هذا الكشف عن الأنا المعاصر للعمل الأدبي وإرجاع هذا الأخير إلى الفرد التاريخي الذي هو مؤلفه، وهكذا غالبا ما يستعيض **ستار وبنسكي** في دراسته عن ***مونتين*** **– مونتين في حالة حركة Montaiqne en mouvement Gallimard 1982**– عن اسم المؤلف بمفردات مثل "**أنا**" ، "**ذات**"، "**كائن**"، وهذا المفهوم الأخير هو عادة لسانية كثيرا ما تتكرر في **النقد الموضوعاتي،** ف: **جان جاك روسيه** يستخدمه وكذلك **ريشار** و**بوليه** و**باشلار**، ويوضح **مارسيل ريمون** أسباب هذا الإيثار حين يؤكد أن أعمال **روسو** هي صعبة التأويل، فتقلبات ذاته لا تسمح باختزالها بسهولة إلى تحليل موحد وهو يقترح متجاوزا حالة **روسو** أن يحاول النقد تناول الأنا في تغيراته وبخاصة في تلك الحركة الجوهرية التي يتحقق فيها بالتحامه مع العمل الأدبي.[1]

ب–العلاقة مع العالم:

يستدعي التأكيد على أهمية عمل الوعي بالضرورة وجود فكر حول العلاقة مع العالم، وفي الحقيقة فلقد نجحت الفلسفة الحديثة بإقناعنا بأن كل وعي هو وعي بشيء ما، سواء أكان بالذات أم بعالم الأشياء الذي يحيط بنا، ويستخلص **جورج بوليه** من ذلك هذا القانون العام:" **قل لي كيف تتصور الزمان والمكان وتفاعل الأسباب أو الأعداد، أو قل لي أيضا كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجي، وسأقول لك من أنت**"، ومن هنا نجد أن مفهوم العلاقة هو أحد المفاهيم الرئيسية في **النقد الموضوعاتي،** فالأنا يؤسس ذاته من خلال علاقته معها، وهو يتحدد من خلال علاقته مع ما يحيط به، والتأكيد على أهمية النظرة **la regard**، إذ يرى **باشلار** أن "**النظرة مبدأ كوني**"، ويكرس **روسيه** سلسلة دراسات لـ " **مشهد**

[1] – ينظر: مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ، ص 123–124–125.

النظرة الأولى في الرواية " في كتابه " **والتقت العيون Les yeux se rencontrèrent** " كما يعطي **ستار وبنسكي** للفعل النقدي شعار **العين الحية L'œil vivant**.

تدين فلسفة العلاقة المؤسسة هذه بالكثير لتطور **الظاهراتية phénoménologie**، فلقد تأثر **باشلار** بـ: **هوسرل Husserl** وتأثر أتباعه بعده بـ: **ميرلو بونتي Merleau ponty** الذي يعتر الظاهراتية بأنها الفلسفة التي تعيد وضع الجواهر **essences** في الوجود، وترى أنه لا يمكن فهم الإنسان والعالم إلا انطلاقا من وجودهما العرضي؛ أي **ظاهراتية الإدراك الحسي Phénoménologie de la perception**.

غالبا ما تنتظم القراءة الموضوعاتية للأعمال الأدبية حسب أصناف الإدراك الحسي والعلاقة : الزمان، والمكان، والأحاسيس(...)، إذ يرى **بوليه** أن سؤالنا: من أكون؟ ويرتبط بطبيعة الحال بالسؤال متى أكون؟، وهذا السؤال يتوافق بدوره مع سؤال آخر متشابه وهو أين أكون؟، وتجيب الأجزاء الأربعة التي تشكل كتاب "**دراسات في الزمن الإنساني Etudes sur le temps humain**" عن هذا المشروع. إن هذه الاهتمامات وإن كانت أقل منهجية عند بقية ممثلي **النقد الموضوعاتي**، فهذا لا يعني أنها لا توجه تأملاتها بصورة خفية. لقد كان **باشلار** أيضا أول من شق الطريق فهو أول من أظهر كيف يتملك الخيال المبدع الزمان والمكان بحسب نموذج موح لـ "**الوجود-في-العالم**" خاص بالفنان، فلقد تأثر أسلوب **النقد الموضوعاتي** بهذا المنحى وذلك باستعماله الواسع للاستعارة في غضون الحديث عن أصناف الإدراك الحسي بخاصة فيما يتعلق بالحيز المكاني.[1]

ج-الخيال وحلم اليقظة:

لا يمكن في إطار العمل الفني فصل الإدراك الحسي عن الإبداع، فنحن لا نستطيع إذن تحليله بإرجاعه ببساطة إلى معطى سابق له يكون العمل الفني بمنزلة نقل عنه، وإننا لنجد هنا مفارقة تفكير **بروست** في خصوص الأنا المبدع؛ فالفنان إذ يكشف عن نفسه في عمله،

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 125-126-127.

فهو أيضا يشكل نفسه بواسطته، **فالنقد الموضوعاتي** يسلم إذن بوجود علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع وبين العالم والوعي وبين المبدع وعمله.

لا يمكن للعلاقة بين **النقد الموضوعاتي** و**التحليل النفسي** أن تقوم إلا على النزاع على الرغم من أن بعض ممثليه مثل **ستار وبنسكي** و**ريشار** يدينون له بالكثير، وفي الحقيقة فإن نقاط الالتقاء بينهما مهمة؛ فهناك الاهتمام المميز ذاته بالصورة، والرغبة ذاتها بتجاوز المعنى الظاهر للنصوص واعتماد القراءة "**العرضانية transversale**"* للأعمال الأدبية، ولكن هاتين المقاربتين تتعارضان جذريا في مسألة العلاقة بين الذات المبدعة وعملها الأدبي.[1]

ويرتبط حدس الخيال المبدع بالاهتمام بأحلام اليقظة بتصور توفيقي للنفس الإنسانية، فبينما يشير التحليل النفسي إلى الصراعات ويحصي القوى النزوية التي تتواجه يحاول **النقد الموضوعاتي** بالأحرى دراسة طريقة إيجاد العمل الأدبي لتوازن تنحل فيه جميع التناقضات بصورة مؤقتة، هذا ما يبرزه **ستار وبنسكي** عند **روسو** حيث يرى أن وظيفة حلم اليقظة – **الفاصل عن الواقع**– تكمن في امتصاص تعددية وعدم تسلسل التجربة المعيشة بابتداع خطاب موحد يتوازن ويتساوى فيه كل شيء، وبهذه الطريقة يتعارض **النقد الموضوعاتي** مع أحد ثوابت الفكر الحديث **–الذي تمثله البنيوية بشكل خاص**– وهي فكرة أن المعنى والقيمة هما **اختلافيان différentiels** على الدوام وأن في الحيد عن القاعدة الدلالة الأكبر، بينما يقترب **النقد الموضوعاتي** من فيلسوف مثل **رونيه جيرار René Girard** الذي يعتقد بأن التشابه هو القانون العام للدلالة وعلى اعتبار أن "**الموضوع**" يتحدد بحسب تكراره وثباته عبر

* **القراءة العرضانية transversale**: وهي قراءة تسمح بعقد المقرنات، وإظهار التشكيلات التصويرية والترسيمات الغالبة.

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 127–128–129.

متغيرات النص، فإن **النقد الموضوعاتي** يخضع لهذا القانون؛ **قانون التوفيق بالمطابقة loi de conciliation par l'identité**.[1]

7-الأسس الإجرائية للموضوعاتية:[2]

أ- العمل الأدبي كوحدة كلية :

إن الامتياز الممنوح لعلاقات التشابه التي تحيل إلى خيال موفق يدفع النقاد الموضوعاتيين إلى مجانسة قراءتهم للأعمال الأدبية؛ فهم يسعون للكشف عن تماسكها الباطن ولإظهار الصلات السرية بين عناصرها المبعثرة، فهذا الإجراء النقدي يريد إذن لنفسه أن يكون كليا وإنه كذلك في غاياته وفي مناهجه؛ فهو يسعى لفهم تجربة ما في "**الوجود-في- العالم**" كما تتحقق في العمل الأدبي، والناقد يحاول الوقوع عليها من خلال الوحدة الكلية العضوية للنص المدروس، وينعكس هذا الطموح الشمولي في اختيار موضوعات متميزة للتحليل؛ فمسألة الأنا ووحدتها وتماسكها مطروحة دوما لأنها ترجع إلى فكرة وحدة العمل الأدبي وإلى الإجراء النقدي الموحد.

إن ما يفقده **النقد الموضوعاتي** أحيانا هو عدم إظهار الفروق الدقيقة بين غايته الشمولية ويستعيض عنه وللسبب ذاته يفضل حركية خطابه حول العمل الأدبي، والتقسيمات التدرجية المطمئنة التي ترتب المقامات **instanses** التقليدية **-مؤلف، سياق، مشروع، معنى، شكل،...إلخ-** بالنسبة إلى بعضها البعض وحسب علاقات سببية يزيحها **النقد الموضوعاتي** بقوة عن طريقة فكرة الوحدة العضوية للنص التي يحميها الخيال المبدع، ومن هنا فالخطاب النقدي لا يمكنه سوى تحديد مسيرات **trajets** داخل العمل الأدبي؛ ففي تقديمه لكتاب "**إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث onze ètudes sur la poésie moderne**" يؤكد **ريشار** أن دراساته هذه ليست سوى مجرد بيانات عن حالة الأرض؛

---

[1] - ينظر: مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ، ص 130-131.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 131إلى 138.

فهي(...) قراءات أي مسيرات شخصية غايتها إبراز بعض البني والكشف التدريجي عن معنى؛ إنها مسيرات لا بداية لها ولا نهاية لأن المسلمة الوحيدة للعمل الأدبي تمنح لكل من عناصره قيمة دلالية متساوية.

فالعمل الأدبي إذن متعدد المراكز و**النقد الموضوعاتي** يحل الرؤية البانورامية **–لشبكة كل ما فيها يحمل معنى**– محل التصور الهرمي التقليدي للقيام بمسيرة تماثلية **parcours analogique** لا نهاية متوقعة لها.

ب–المعارف عديمة الجدوى ووجهة نظر القارئ من ذلك:

يقيم **النقد الموضوعاتي** صلات جديدة بين حقول معرفية كانت منفصلة، ويوجد حركة جديدة بين المفاهيم ويعيد توزيع الوسائل المعتادة للتحليل الأدبي في نظام/لا نظام جديد، ويتميز هذا النقد بتجاوزه لكل العتبات واختراقاته الجريئة، وتكمن نقطة انطلاق هذا التحول الجذري في تلك القناعة بأن العمل الأدبي هو أولا مغامرة روحية، وأنه أثر ووسيلة وفرصة لتجربة لا يمكن لأي معرفة استنفاذ معانيها، ومن هنا يأتي هذا الموقف المعارض للذهنية **anti–intellectualiste** والذي يترجمه **مارسيل بروست** بالموقف الرافض للنقد المتبحر **critique d'erudition** أو للخطاب الذي يتمحور حول أسس معرفية مجحفة، ويتصور **ستار وبنسكي** بأن الناقد يقبل الانطلاق من نقطة البداية –**أي من الجهل التام**– للوصول إلى فهم أوسع.

ففي كتابه عن أدب العصر الباروكي يتساءل **روسيه** على سبيل المثال عن الأسباب التاريخية لظهور **الباروك***، الذي يحدد موقعه بين "**كلاسيكية تنتمي إلى عصر النهضة**" و"**حقبة كلاسيكية طويلة ذات تلوين باروكي بعد عام 1665م**"، وذلك في نهاية كتابه المذكور، كما يقترح تحليلات تنم عن اطلاع واسع في مجال مسرح في النصف الأول من القرن السابع عشر وهو مجال غير معروف بشكل جيد في تاريخ الأدب في فرنسا، ولا يبتعد إجراء **ريشار – في التحقيق النقدي الذي قدمه لمالارميه في كتاب "من أجل قبر أناتول pour un tombeau d'Anatole**– هو الآخر عن التقليدية والأكاديمية في بنائه، أما التحليلات اللسانية فهي في الحقيقة نادرة؛ ربما لأنها تسلم بمبدأ استيعاب الواقع اللغوي "**الموضوعي objective**" لوحدة العمل الأدبي، وتغيب هذه التحليلات بشكل كامل عند **باشلار** و**بوليه**، وتظهر بلطف في أعمال **ريشار** و**ستار** و**بنسكي**، وهي لا تكثر إلا عند **روسيه** إذ يدرس في كتاب "**الشكل والمعنى**" مثلا استعارة **métaphore** "**آلات الكمان المجنحة**" في الأدب الباروكي، ويطور تحليلاته في **علم السرد narratologie** مثل: **نظام السارد، النظام الزمني، المنظورات السردية،...**، أما في كتاب "**نرجس روائيا narcisses romancier**" نراه يتساءل حول مسألة "**المتلقي في النص**" وذلك في كتاب "**القارئ الحميم le lecteur intim**" ويظهر مثال **روسيه** مع ذلك أن الجرد لـ "**التقنيات**" ليس سوى عامل مساعد في خدمة مشروع نقدي يتجاوزه؛ فقضايا الكتابة التي يشير إليها يتم ربطها دوما

* **الباروك:** ظهر مصطلح الباروك **Baroque** للمرة الأولى في القرن السابع عشر في مهنة صياغة المجوهرات في البرتغال وأوربة عموماً، ثم صار يُشار به إلى كل عمل فني خرج عن المألوف أو كان كثير الزخرفة، وحمل المصطلح بعد ذلك مدلولاً سلبياً في مجالي الفن التشكيلي والعمارة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، فكانت تطلق على لوحة أو شكل نحتي أو معماري صفة الباروك إذا كان الأثر خارجاً على القواعد الاتباعية (الكلاسيكية) أو ناتجاً عن انسياق الفنان لهواه ومزاجه، وما يلفت النظر في العصر الباروكي هو أن جميع الأجناس الأدبية قد بلغت كمالها في المسرح، نصاً وعرضاً، وبأنواعه كافة: الديني والدنيوي والموسيقي، سواء في الكنائس أو الكاتدرائيات أو الساحات أو الشوارع وعلى العربات أو في القصور وحدائقها ودور الأوبرا والمسرح والحانات.

برهان وجودي **escistentiel** مهم، كأن يظهر مدى الأهمية الموضوعاتية لموقع السارد في رواية "**الغيرة la jalosie**" لـ: **روب غرييه A . Robbe. Grillet.**

على الرغم من أن المعارف تبقى دوما عنصرا مساعدا لـ: **النقد الموضوعاتي**، فإن هذا النقد لا يستطيع ادعاء الشفافية والنقاء إذ ليس هنالك من خطاب بريء، وبما أن **النقد الموضوعاتي** منذ البداية يعتبر الأدب تجربة روحية لوعي مبدع، فمنطلق هذا النقد يكمن في هذا الوعي بالذات، ويقتضي الأمر بالتالي الاندماج مع تلك الحركة التي تحمل النص، فدراسة النص إذن ضرب من المحاكاة، وهذه النقطة هي محل إجماع جل النقاد الموضوعاتيين، إذ يرى **جورج بوليه** أن فعل القراءة الذي يرجع إليه كل فكر نقدي حق ينطوي على التقاء وعيين: **وعي القارئ ووعي المؤلف**، ويعتقد **روسيه** من جهته بأن القارئ الناقد يستقر في العمل الأدبي ويندمج في حركة خيال المؤلف وفي رسومات تركيبه–**الشكل والمعنى**– ونجد ذات القناعة عند **ريشار** حيث يقول أن: "**الذهن لن يمتلك عملا أدبيا، أو صفحة، أو جملة، أو حتى كلمة ما لم يعد في ذاته إلى إنتاج مالارميه الخيالي**"، وهنا يلتقي الإجراء الموضوعاتي مع "**النقد المتعاطف critique de sympathie**" الذي يمثله **سانت بوف Sainte Beuve**في القرن التاسع عشر، ويبتعد جذريا عن معظم توجهات "**النقد الحديث**" الذي يتميز على العكس من ذلك بالبحث عن موضوعية **objectivité** تقوم على عناصر يمكن ملاحظتها في النص.

إن حقيقة العمل الأدبي تخترقه وتتجسد فيه لكنها لا تختزل فيه لأنها ذات جوهر روحي، ويجب بالتالي عن طريق التعاطف وبنوع من الجاذبية الشعرية **capillarité** النقدية العثور على المهيج الإبداعي الذي هو أساسها، ولهذا السبب يتركز **النقد الموضوعاتي** وبصورة ملحة حول اللحظة الأولى الأصلية التي يفترض أنه تولد عندها العمل الأدبي، فهذا النقد يسعى إلى تعيين نقطة الانطلاق؛ أي الحدس الأولي الذي يشع العمل الأدبي بدءا منه، وتكمن ميزة هذه القراءة "**المتعاطفة**" في أنها تسمح بالإحساس بالمتعة شبه الفيزيولوجية التي

تتولد مع الاتصال بالكلمات. يعتمد هذا النقد للإبقاء على هذه الحركة الروحية والفيزيولوجية التي يسعى **النقد الموضوعاتي** للتطابق معها على فصل خطابه الخاص عن النصوص المشروحة بأقل قدر ممكن.

إن "**الأنا**" هو المقام المزدوج حيث يمتزج الصوتان التوأمان للكاتب وللشارح، وبطبيعة الحال لا يمكن تصور توافق كامل بين الخطاب النقدي والعمل الأدبي الذي يسعى لتوضيحه؛ فكلام الشارح يبقى دوما كلاما آخر، وهو وإن هدف بشكل لا عرضي إلى تكوين خطاب ملتحم بالعمل الأدبي فإنه يبقى لا محالة مغايرا، لذا يحدد هذا الخطاب نفسه غالبا بصورة علاقة "**متعاطفة**" تنأى قليلا عن الأعمال الأدبية؛ إذ تتناوب بوضوح عند **ستار وبنسكي** على سبيل المثال: القراءة "**الإطلالية de surplomb**" و"**القراءة الإلتحامية lecture d'adhésion**"، ولا يخفي **روسيه** موقفه الملتبس قليلا؛ موقف المترجم الذي يضع نفسه على التوالي داخل موضوعه **objet** وخارجه وهذا ما يسمى بالقارئ الحميم **le lecteur intime**.

8-علاقة النقد الموضوعاتي بالفلسفة الظواهرية وفصله بين المنطقي والنفسي:

يأخذ **المنهج الموضوعاتي** منبعه الفكري من **الفلسفة الظاهراتية la phénoménologie** التي تزعمها الفيلسوف الألماني **إيدموند هوسرل (1858-1939) Edmond Husserl**، وتقوم الفلسفة الظاهراتية بالبحث في مشكلة وعي الإنسان بالعالم المحيط به وبنفسه، فبينما كانت الفلسفة الديكارتية تجد الحل لمشكلة الوعي بالانطلاق من وعي الإنسان بنفسه حتى تصل بعد ذلك إلى تحقيق وعي بالعالم حسب مبدأ **ديكارت** "**أنا أفكر إذن أنا موجود**"، راحت الفلسفة الظاهراتية تقلب هذه المعادلة لتؤكد أن الوعي هو دائما وعي بشيء ما، ومعنى هذا أن وعي الإنسان بنفسه يمر أولا عن طريق وعيه بالعالم.

وحسب **عبد الكريم حسن** فإن **هوسرل** أخذ هذا المبدأ الفكري الذي تقوم عليه الفلسفة الظاهراتية عن أستاذه **برانتانو Brantano** وهو مبدأ عبر عنه بالصيغة التالية: "**كل وعي**

هو وعي بشيء ما" toute conscience est conscience de quelque chose.[1]

يتطرق **جون بول سارتر** لهذا المبدأ بكثير من الشرح والتفصيل في كتابه "**الكينونة والعدم**" منها تأكيده "**أن هوسرل قد برهن على أن كل وعي هو وعي بشيء ما، ذلك يعني أنه لا يوجد وعي لا يطرح موضوعا متعاليا؛ أي ليس للوعي محتوى وينبغي التخلي عن تلك المعطيات المستقلة التي يمكنها أن تشكل "عالما" أو "نفسية" بحسب النظام المرجعي المختار فمثلا: الطاولة ليست في الوعي حتى بصفة تصور، إنها في المكان حذو النافذة...إلخ؛ فوجود الطاولة هو بالفعل مركز كثيف لا يخترقه الوعي يلزمنا إقامة مسار لا نهائي كي نقوم بجرد مفصل للمحتويات الكاملة لشيء ما، إن إدخال هذه المادة الكثيفة إلى الوعي يعني تأجيله إلى ما لا نهاية لإنجاز القائمة التي يستطيع الوعي إعدادها عن محتوياته، كما تعني تحويلا للوعي إلى شيء ورفضا للكوجيتو..**".[2]

ويرى **رامان سلدن** أن جذر كلمة الفينومينولوجيا تعود إلى معنى ظهور الأشياء في اليونانية، ثم هي تعبر عن اتجاه فلسفي حديث يؤكد على الدور المركزي للقارئ لتحديد المعنى، ذلك لأن المعنى ليس محددا بذاته ومستقلا عن القارئ، وإنما يتحدد بقارئه.[3] يبدو **رامان سلدن** هنا حريصا على ربط مفهوم الفلسفة الظاهراتية بعملية التلقي التي تختزل الأطراف الفاعلة في عملية الإبداع والمتفاعلة معه من مجتمع ومؤلف وقارئ في طرفين فقط هما: "**النص والقارئ**"، وهذا يجعلنا نرى أن فهم **رامان سلدن** للفلسفة الظاهراتية يقوم بدوره على ثنائية: النص–**الفلسفة الظاهراتية**– والقارئ–**رامان سلدن**–، وقد تجلت مظاهر

[1] – ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص 38.

[2] – جون بول سارتر، الكينونة والعدم – بحث في الأنطولوجيا الفينومولوجية–، ترجمة: نقولا ميتني، مراجعة: عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2009، ص 28– 29.

[3] – ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة، ص 169–170.

الاختزال هذه عنده في اختلاف فهمه للظاهراتية عما ورد عنها من تعريفات في المعاجم الفلسفية، وعند رواد **المنهج الموضوعاتي** أيضا، وقد يعود سبب هذا الاختلاف إلى تأثر رؤيته بمجال البحث الذي وردت فيه، وهو الكشف عن مصادر النظرية الأدبية وتتبع تطوراتها حتى زماننا هذا، بينما يتم تناول مفهوم الفلسفة الظاهراتية في المعاجم الفلسفية بمعزل عن أي سياق فكري غير سياق البحث الفلسفي ذاته، أما النقاد الموضوعاتيون فهم يستثمرون هذا المبدأ الفلسفي الظاهراتي من أجل بناء أدوات نقدية عملية وفعالة توصلهم إلى اكتشاف جمالية النص.

تؤكد الظاهراتية على أن وجود الشيء يسبق معناه ذلك لأن الإنسان هو الذي يعطي للشيء معناه بعد أن يظهر له ويدركه، وليس مفهوم الظهور هنا محصورا في ما تراه العين فقط، وإنما يتسع إلى قدرات الإنسان التي تحقق له الاتصال بأشياء العالم من حوله؛ وهنا ينبغي أن نميز بين الشيء كذات مستقلة وبين ظهور هذا الشيء في وعينا؛ فظهور الشيء في وعينا هو حالة من حالات وعينا بهذا الشيء لأن ظهوره لنا يتغير بتغير المكان والزمان، بينما الشيء يبقى واحدا غير متعدد؛ ومعنى هذا أن الوعي بالشيء الواحد هو وعي متحرك ومتعدد، وهكذا نجد موضوعاتية نص أدبي ما هي موضوعاتية واحدة بينما تختلف صور تجليها في وعي الكاتب، ومن ثم أشكال تجسيد هذا الوعي في النص الإبداعي.

وأما عن كيفية ظهور الواقع في الوعي، فيقدم عبد الكريم حسن شرحا عنه بقوله: "**وعلى سبيل المثال إن الأبيض ليس وقفا على لون الثلج، ولكنه يتعدى ذلك إلى ما يصعب حصره من المواد كالسوسن والقطن وأوراق الكتاب، وكل لغة تأتي لتعبر عن هذا اللون بالمفردات الخاصة بها؛ إن هذه المفردات وتلك المواد ليست إلا مظاهر يتجلى به جوهر واحد هو الأبيض، وما تبحث عنه الظاهراتية هو الوصول إلى الجواهر عبر المظاهر**".[1]

[1] – ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق، ص41.

قد لا تعنينا **الفلسفة الظاهراتية** في شقها الرؤيوي بقدر ما تعنينا في جانبها المنهجي التقني من حيث تميزها بالطابع الهلامي ألتعددي ألتداخلي؛ فهي ليست مذهبا أو فلسفة بعينها، وإنما هي في المقام الأول اتجاه أو منهج وكل ما هنالك بعد ذلك هو فلسفات فينومينولوجية، فليس هناك في الواقع فلسفة بعينها يمكن أن نشير إليها قائلين: "**هذه هي الفلسفة الفينومينولوجية**"؛ فالفينومينولوجيا ليست صياغة جاهزة، ولكنها منهج مفتوح وأداة مرنة قابلة للتطوير باستمرار...، والفلسفة الفينومينولوجية تسعى إلى رد الاعتبار للإنسان الذي أفقده العلم روحه واعتنى بالطبعة والموضوعية، مهملا دوره في حقيقة المعرفة وفي هذا الإطار تفهم نظرية **هوسرل** القائلة بأن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي في خارج الذات، وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر، ويمكن أن نستخلص الخلفيات التالية للنقد الموضوعاتي:[1]

1- **النقد الموضوعاتي بعيد كل البعد عن زخم العلمنة.**

2- **النقد الموضوعاتي ذو منطلقات رومانسية.**

3- **النقد الموضوعاتي يستلهم الفلسفة الفينومينولوجية.**

هذه بعض المفاهيم الهامة التي تضعها الفلسفة الظاهراتية بين أيدي النقاد الموضوعاتيين، حتى يتخذوا منها مركزا صلبا يقيمون عليه منهجهم ويطورون أدواته وإجراءاته بشكل يحقق الفعالية العلمية.

وفي الأخير نستطيع التأكيد على أنه في وسع الناقد الموضوعاتي أن يعتمد على الظواهرية في دراسته للأعمال الإبداعية، فهو يستقي منها توجهها في بحثه عن الجوهر دون أن يزعم لنفسه أنه يبحث عن الجوهر الكوني المطلق، وإنما يبحث عن جوهر هذا العمل

[1]- النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقالة: الأستاذ محمد خيط، النقد الموضوعاتي والنقد النفسي... حدود التفسير وديناميةالتأويل، ص 271-272.

الأدبي أو ذاك، وهذا يعني أن الناقد عندما يختزل المظاهر التي يتجلى عليها الجوهر في العمل الأدبي لا يلغي خصوصية هذا العمل.، فهو في تكديسه للتفاصيل والخصوصيات الصغيرة إنما يصل في النهاية إلى الخصوصية الكبرى التي يتفرد بها كل عمل إبداعي عن سواه.

إن **المنهج الموضوعاتي** يستفيد من الظواهرية بما تحمله من بنية تعددية، فهو يتجه نحو دراسة الظهور المتعدد للموضوع الواحد وذلك للوصول إلى البنية الشفافة في النهاية.

***طبيعة العلاقة بين النقد والنص عند الموضوعاتيين:**

أ- مفهوم النقد:

لقد سبق ذكره في المدخل بالتفصيل.

ب- مفهوم النص:

حاول **بارت** تعريف النص بافتراضات مختلفة: [1]

1-يرى بارت أن النص شيء لا يمكن تعريفه، وهو في ذلك عكس العمل؛ حيث لا يمكن للنص أن يشغل حيزا مثل الكتاب أو أن يوضع في مكتبة؛ ذلك أن النص مجال إجرائي لا يمكن أن يتحدد بصورة قاطعة، ولعله من الطبيعي أن يضمن العمل في كتاب ويوضع في المكتبة، ولكن النص لا يمكن أن يوضع على رف من رفوف الكتب أو يحمل باليد؛ ذلك أن النصوص تحمل بواسطة اللغة حيث يمكن ممارسته فحسب كعملية إنتاج وليس كوجود مادي.

2-يمتلك النص قوة داحضة للتصنيفات القديمة ذلك أن النصوص لا يمكن أن تكون جزءا من هرمية معينة أو تحول إلى تصنيف مبسط للأجناس الأدبية.

[1] – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،القاهرة، 1994، ص 49-50.

3-لا يمكن أن تكون النصوص مغلقة على الدال وحده؛ ذلك أن النصوص تجربة يخوضها القارئ مع العلامات.

4-النصوص بحسب طبيعتها ذات طبيعة تعددية ولا يعني ذلك بالتأكيد أنها مجرد تجمع للمعاني لكونها في الحقيقة تجارب قابلة للانفجار مع الممارسة.

وفي نفس الصدد يقول **بارت**" **كل نص هو بالضرورة متناص من غيره؛ ولكن يجب ألا يخلط مفهوم التناص هذا مع مفهوم الأصل**".

5-يمكن قراءة النص دون إمضاء أبوي؛ ولكن لهذا لا يمنع المؤلف من العودة من جديد إلى نصه؛ إذ بإمكان المؤلف أن يعود إلى نصه ولكن فقط كمجرد ضيف.

إن طبيعة العلاقة بين النقد والنص عند الموضوعاتيين تتميز بكون أن النص يتميز بتعددية روافده، وتعددية الروافد النصية تقتضي تعددية الإجراء النقدي، كل هذا كان الموضوعاتيون يجعلونه منطلقا؛ فكانوا يعدون الأدب مستودعا لشتى الأفكار التي تكون صورة تجربة المبدع.

تأسيسا على هذه الرؤية أباحوا للناقد التجول في كل دروب المعرفة، مستفيدا من جميع الإمكانيات المتاحة، سواء كانت إمكانيات معرفية أم منهجية...، وهذا ما تجلى في ممارساتهم النقدية واقتحامهم لكل العتبات المعرفية التي تتجاوب مع تعددية الروافد النصية، وهنا تنبغي الإشارة إلى أن الموضوعاتية لها علاقة وطيدة مع حقول معرفية ومناهج نقدية أخرى كعلم العلامة، والبنيوية، والمعجمية وغيرها. [1]

[1] – ينظر: النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقالة: الأستاذ محمد خيط، النقد الموضوعاتي والنقد النفسي... حدود التفسير وديناميةالتأويل، ص 270.

9- بذور المنهج الموضوعاتي في النقد الغربي:

كان الرومانسيون* يرون في الشعر تعبيرا عن شخصية الشاعر، ويرون في الخيال عصب الكيان الشعري، ومن أجل ذلك بذل الرومانسيون الأوائل الكبار من أمثال **بليك**، و**ورد زورث**، و**كوليردج**، و**شيللي**، و**كيتس** مجهودا عظيما لتوضيح مهمة الخيال المبدع، فقدموا مفهوما جديدا للشعر.

ولكن تعليق الرومانسية أهمية على الذات وجعلها وحدها الخالقة المبدعة، سمحت للفرد أن يضع قوانينه الخاصة، ويحاول فرضها على العالم ضاربا بعرض الحائط بكل الأسس الفنية التي أرسى قواعدها الأدباء على مر العصور، الأمر الذي جعل المواجهة الرومانسية للعالم عاجزة على أن تكون استجابة فنية للعصر النقدي العلمي الحديث، ونتيجة لذلك كان الانقضاض على الذاتية والخيال مسوغا من أجل إرساء أسس موضوعية لمفهوم الأدب، حيث نجد ذلك عند **ماثيو أرنولد**، و**المدرسة البرناسية**، و**مدرسة الفن للفن**. [1]

أ-ماثيو أرنولد:

لقد ظهر هذا الانقضاض على الرومانسية لدى **ماثيو أرنولد*** من خلال مقالته " **وظيفة الناقد** " ولقد هاجم **أرنولد** فيها كل ما هو شخصي وخاص، وانتقد الشعراء الرومانسيين بشدة، ودعا إلى بعض المقاييس الموضوعية ورفض أن يكون الشعر هروبا من الواقع كما هو الحال لدى الرومانسيين، فقرر أن الشعر هو "نقد للحياة"، وأن عظمة الشاعر إنما تتجلى في تطبيقه الأفكار على الحياة تطبيقا قويا وجميلا؛ وأن الناقد يجب أن ينأى بنفسه عن وجهة

---

* **الرومانسية:** هي توجه أدبي ظهر في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، لقد جاءت الرومانسية كرد فعل على ما عرف بالاتجاه الكلاسيكي في الأدب فالكلاسيكية مجدت العقل على حساب العاطفة فإن الرومانسية حملت في طياتها بذور فنائها فقد بالغت في تمجيد العاطفة والهيام في مجال الأمور الميتافيزيقية لذلك ظهر في ما بعد توجه أدبي آخر جاء كرد فعل على الاتجاه الرومانسي وهو الاتجاه الواقعي.

[1] – محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي–دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 9.

* **ماثيو أرنولد:** "1822–1888" الناقد الإنجليزي من أشهر مؤلفاته " عن هوميروس" 1861، " مقالات في النقد" 1865، "محاضرات في الأدب السلتي" 1867، "الثقافة والفوضى" 1869.

النظر العملية للأشياء، وأن لا نقس للاعتبارات السياسية والعملية وحدها، والنقد الحقيقي ينبغي أن يكون مستقلا عن هذه الاهتمامات، وإلا فإنه لن يحقق أبدا فعالية حقيقية أو يحقق وظيفته في خلق تيار من الأفكار الصادقة الجديدة. [1]

يعد **ماثيو أرنولد** أول من نادى بالموضوعية في النقد في عصر كان لا يزال غارقا في الرومانسية، فلقد كان أول من قال أن النقد هو "**جهد موضوعي**" لرؤية الأعمال الأدبية كما هي على حقيقتها، فأطلق بذلك الشرارة الأولى التي اتهمت النقد الرومانسي بالقصور من جانب، ثم أضاءت طريق **النقد الموضوعاتي** من جانب آخر؛ وهو لذلك يعتبر بحق أبا للنقد الحديث رغم أن هذه المدرسة اختلفت على طريق التطور مع **أرنولد** في بعض النظرات **– وخاصة في مهمة الشعر وطبيعته** –التي قد تكون جوهرية. [2]

وقد أعطى **أرنولد** أهمية للشعر كبديل للدين والفلسفة، بما يحويه من قيم تحل محل القيم الدينية التي فقدتها الإنسانية في عصر العلم والصناعة، ولما كان الشعر نقدا للحياة مشروطا بقانوني الصدق الشعري والجمال الشعري، فإن روح جنسنا البشري سوف تجد فيه نعم السلوان على مر الدهر، ويفسر **أرنولد** تعبير" **الشعر نقد للحياة** " بأنه استخدام الشاعر للأفكار الأخلاقية في سبيل الحياة استخداما قويا جميلا. ويبدو أن **أرنولد** أحل القيم والعادات الأخلاقية محل العقيدة الدينية، ثم جعل الشعر وسيلة التعبير عن هذه القيم والعادات؛ فخلط بذلك بين الشعر والأخلاق في سبيل العثور على بديل للدين، وسيحل الشعر محل كل ما نحسبه دينا وفلسفة.

ويؤخذ على تعريف أرنولد للشعر بأنه " **نقد للحياة** " شيئان؛ أولهما استخدامه للفظ " **نقدا للحياة** "، وكان أقرب من هذا قوله " **تصوير أو تفسير للحياة** "، وثانيهما أن استخدام

[1] – المصدر السابق، ص 10.

[2] – ينظر: سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص5–6.

الشاعر للأفكار الأخلاقية يخرجه عن وظيفته الأصلية كشاعر لينقلب إلى واعظ، وعظمة الشعر إنما تقاس بما فيه من صدق وتصوير وجمال أسلوبي.[1]

يرتبط **النقد الموضوعاتي** ارتباطا شديدا بعودة الاتجاه الكلاسيكي في النقد والخلق على السواء؛ ذلك الاتجاه الذي بشر به **أرنولد** في هجومه على الرومانسية الإنجليزية في القرن التاسع عشر، ثم بلوره **هيوم** في مطلع هذا القرن حين أعلن أنه بعد مائة سنة من الرومانسية هلت تباشير الصحوة الكلاسيكية، تلك التي تختلف عن الروح الرومانسية اختلافا جوهريا، فبينما تؤمن الرومانسية أن الإنسان غير محدود القدرات يستطيع أن يحقق كل شيء عن طريق " **الخيال** " **IMAGINATION** ، تؤمن الكلاسيكية **– كما قال هيوم –** بأن " **الإنسان حيوان ممتاز محدود القدرات** "، ويتجلى الفرق الجوهري بين الروح الرومانسية والروح الكلاسيكية في الشعر في صور الهروب والتحليق في عوالم ليست أرضية عند الرومانسيين، بينما لا يحاول الشاعر الكلاسيكي أن يقترب أبدا من حدود اللانهاية فهو مشدود إلى الأرض، مخلص دائما للفكرة القائلة بأن كل شيء محدود.[2]

لقد بزغ **أرنولد** فجأة كأقوى شخصية في النقد الإنجليزي في منتصف العصر الفيكتوري، باعتباره مقاوما كلاسيكيا عنيفا للغنائية الرومانسية، ويؤكد **غارود** " **أن أرنولد إذا لم يكن أعظم النقاد الإنجليزيين فإن سعيه لأن يكون كذلك هو بجد ذاته جزء من عظمته** "، ولكن العصر الفيكتوري الذي عاش فيه **أرنولد** لم يعطه أكثر من ذلك، وقد تنبه إلى بعض المآخذ على الشعر الرومانسي وفي الوقت نفسه أخذ عنه كثيرا من خصائصه، الأمر الذي لم يتح له وضع ملاحظاته المضادة في نظام موضوعي ثابت، أو في فكرة كلية تحدد المعالم الموضوعية التي يريدها الشاعر. وهكذا يمثل **أرنولد** موقف الرفض والانجذاب بين الحاضر

[1] – محمد عزام، المنهج الموضوعي، ص 10.

[2] – سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص 9–10.

الرومانسي، والمستقبل الذي لم يولد بعد، ولم تكن استجابته لحالة عصره تختلف كثيرا كما يقول **ليفز** عن استجابة بقية أبناء عصره.[1]

ب- مدرسة الفن للفن: " البرناسية "[2]

لقد جاءت مدرسة " **الفن للفن** " [*] كرد فعل على المذاهب التعليمية والأخلاقية والنفعية في الأدب والفن.

لقد انبثق هذا المذهب من المبادئ الكانتية في العقد الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، حيث عاد المثقفون المهاجرون إلى باريس حيث بدأت حقبة من علم الجمال الكانتي الجديد والغامض، أشاعتها **مدام دي ستايل** في كتابها " **عن ألمانيا** " و**فيكتور كوزان** في محاضراته بالسوربون "**1816- 1818**" ثم طبعت في عام **1836** بعنوان " **محاضرات في الفلسفة**"، وفيها يقول " **ن الفن للفن، ولا يمكن للفن أن يكون طريقا للنافع، ولا للخير، ولا للأمور القدسية، لأن الفن لا يقود إلا إلى ذات نفسه** ".

وللإشارة فإن **غوتييه** قد أعلن في مقدمة ديوانه " **قصائد أولى** " الصادر عام **1823** عن عدم خدمة الأدب لأي غرض سوى الجمال، ثم انتشرت الفكرة في الجو كله فاعتنقها الشاعر الأمريكي **إدغار آلان بو** ودعا إليها في آخر كتاب له " **فلسفة التأليف** " وفي آخر محاضرة له "**المبدأ الشعري**"، وعن طريقه عادت "**النظرية**" إلى فرنسا مرة ثانية، ليتم كسب المعركة الرئيسية للفن في القرن التاسع عشر بفرنسا.

وتقوم **البرناسية** أو مذهب الفن للفن على معارضة الرومانسية وتهدف لا إلى الذاتية في الشعر وعرض أفراح الفرد وأحزانه كما كانت تفعل الرومانسية، وإنما تعتبر **البرناسية** الشعر

[1] – محمد عزام، المنهج الموضوعي، ص 11.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص 11-12-13-14.

[*] **مدرسة الفن للفن:** أو البرناسية وقد أطلق هذه التسمية –مصادفة – أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التي نشرها في كتاب واحد لطائفة من الشعراء الناشئين وسماها " **البرناس المعاصر** " نسبة إلى جبل برناس المشهور في بلاد اليونان، والذي تقول الأساطير اليونانية إنه موطن آلهة الشعر.

غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات، وهي تريد أن تجعل من الشعر فنا موضوعيا همه نحت الجمال، وأشهر رواد **البرناسية** نجد : **تيوفيل غوتييه**، و**تيودور بانفيل** ممن مثلوا رواد الفعل العنيف ضد الرومانسية، ورفضوا الشعر الذاتي، ونادوا بتركيز الجهود على الشعر الموضوعي الذي لا تتضح فيه شخصية الشاعر، كما يعتبر **لوكونت دي ليل** من أبرز رواد المذهب **البرناسي**، وقد ثار على العاطفة الذاتية في الرومانسية؛ وللإشارة فإن فلسفة **دي ليل** الجمالية ترجع إلى فلسفته الحياتية التي يعود أصلها إلى الديانة البوذية التي ربما كان سبب انسياقه نحوها هو ميلاده في جزيرة **بربون** إحدى مستعمرات فرنسا في جزر الهند الشرقية، وهذه الفلسفة تسخر من ألم الإنسان؛ وترى في " **النرفانا** "* سبيل الخلاص.

لقد ترفع البرناسيون عن عامة الشعب وتوجهوا إلى " **النخبة** " في شعرهم الموضوعي البعيد عن ذاتية الرومانسيين، ولم يعتقدوا كالرومانسيين بالإلهام في الشعر لأن الشاعر عندهم كالعامل في معمله، وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر انتقلت مدرسة " **الفن للفن** " إلى انجلترا فاعتنق مبدأها كل من **بانز**، و**ويستلر**، و**وايلد**؛ يقول **وايلد**:" **الجمال من الرموز، الجمال لا يكشف عن شيء لأنه لا يعبر عن شيء**"، ويرى أن لا فائدة من الفن كله ويقول أيضا:" **الانفعال للانفعال هدف الفن، والانفعال من أجل الفعل هدف الحياة، وهذا هو السبب في أن كل ما هو فني غير خلقي**".

لقد انتهت مدرسة "**الفن للفن**" إلى الخروج من هذا العالم ومن الواقعية الاجتماعية لأنها تعبير عن عزلة الفنان وانسحابه إلى ترف البرج العاجي.

وفي الحقيقة أن نظرية " **الفن للفن** " ما هي إلا انطواء الشاعر نحو نفسه كرد فعل على ما يلقاه من إهمال المجتمع وخيبة أمله تجاه عصره وعالمه المعاش.

* **النرفانا:** النرفانا في البوذية هي حالة نفسية تحقق للفرد الجنة على هذه الأرض إذا استطاع أن يميت في نفسه الرغبة رغم أن إماتته الرغبة تعني إماتته للحياة نفسها، ولذلك نجده يتخذ من التلهف على الفناء مادة خصبة لشعره، ويغبط الموتى على ما أصابوا من نعيم في الفناء.

ج- مدرسة "شعراء الصورة ":

يدين **النقد الموضوعاتي** أيضا للمدرسة التصويرية التي أرسى دعائمها كل من الإنجليزي **توماس هيوم** "**1883-1917**" والأمريكي **عزرا باوند** المولود عام **1885**، والأمريكي الإنجليزي الجنسية **إليوت** "**1888-1965**"، وقد جمع هؤلاء إلى ملكة النقد الخلق، فإمكانهم أن يبرهنوا بالممارسة والتطبيق على نظريتهم الموضوعية التي تقول أن الأدب وعلى الخصوص الشعر ليس تعبيرا عن شخصية الشاعر، ولا عن أحوال المجتمع وإنما هو خلق، وصحيح أن الأدب قد يعكس ملامح من شخصية منتجه أو من بيئته الخاصة ولكن وظيفة الفنان هي أن يحيل هذه العناصر كلها إلى شيء جديد هو العمل الفني المستقل بوجوده عن كل ما أسهم في صنعه.

ورغم إنتاج **هيوم – الناقد والفيلسوف الإنجليزي –** فقد كان تأثيره واسعا إذ دعا إلى ربط الحاضر بالتقاليد الكلاسيكية وهي أساس دعوة **إليوت** فيما بعد؛ فساهم بذلك في تطور مفهوم الشعر واتجاهه نحو الموضوعية، وأنكر الموضوع الشعري ودعا إلى تركيز الاهتمام كله على القالب الشعري، لقد أصر على أن يكون عمل الشاعر هو العناية بالصنعة الفنية لا التعبير الشخصي، ورأى أن الشعر صور مجازات وأن المجاز يحول المعاني المحسوسة إلى صور، وأن الصور في الشعر ليست مجرد حلية وإنما هي جوهر لغة الشعر ولغة النثر، و**هيوم** هو الدافع الأول لفكرة " **شعراء الصورة** " التي تأثرت بنظريات **برغسون** في النقد؛ وكان يؤمن بالكلاسيكية ويدعو للعودة إليها، وينعى على الرومانسيين أنهم يكثرون في شعرهم من العواطف المائعة اللا محدودة، لذلك بشر **هيوم** بانتعاشة كلاسيكية تنقذ الشعر من ميوعته العاطفية.[1]

وللإشارة فلقد قتل **هيوم** في الحرب العالمية الأولى وبالتحديد في سنة **1917** ولم تظهر مقالاته التي كتبها قبيل الحرب إلا في عام **1924** تحت عنوان " **تأملات** ".

[1] - ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعي، ص15-16-17.

وأهم المبادئ الشعرية عند **هيوم** تتمثل في ثورته ضد الرومانسية ودعوته الجادة للعودة إلى إحياء الكلاسيكية بجميع معتقداتها، وأن هناك شيئان جديران بالتميز أولهما طاقة العقل؛ والتي بها يرى الأشياء على حقيقتها والثانية هي التركيز على الحالة العقلية وإحكام السيطرة على الذات وهذا أمر ضروري في التعبير الواقعي عما يراه الإنسان كي يحول بينه وبين التردي في المنعطفات التقليدية.[1]

د- نظرية المنهج الموضوعي عند اليوت: [2]

لقد وجه **توماس إليوت*** إلى الرومانسية الضربة القاضية، وقد جمع عقل **هيوم** الفلسفي وذوق **باوند** الفني وتمكن من إرساء أسس النظرية الموضوعاتية في الشعر والنقد.

ومنطلقات **إليوت** في نقده هو إيمانه بالنظرية الموضوعية في الخلق الأدبي وبأن ذهن الشاعر قد يعتمد على خبراته اعتمادا كليا أو جزئيا، إلا أنه كلما ازدادت قدرة ذهنه على تحويل انفعالاته إلى شيء جديد ذلك أن ذهن الشاعر ليس سوى إناء يختزن عددا لا حصر له من الأحاسيس والعبارات والصور.

وتأسيسا على ذلك فإن **إليوت** يهاجم مفهوم الرومانسيين للشعر، وينكر تعريف **وردزورث** للشعر بأنه "**انفعال يسترجعه الشاعر في هدوء**"، فيقول **إليوت** أن الانفعال الذي يسترجعه الشاعر في هدوء ليس صياغة دقيقة، فليست المسألة انفعال ولا استرجاع ولا هي مسألة هدوء وإنما هي تركيز. إن النقد الصحيح عند **إليوت** هو ما يقوم على الإحساس بوجود اتجاهات ثقافية عديدة **– اجتماعية، وتاريخية، وفكرية** – وراء العمل المنقود، أما مهمة

---

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 18.

[2] – ينظر: المصدر نفسه: ص 23 إلى29.

* **توماس إليوت:** ولد بأمريكا ثم رحل إلى إنجلترا حيث تجنس بالجنسية الإنجليزية، ونال عام 1948 جائزة نوبل للأدب، له إسهامات عديدة في الشعر والمسرح الشعري والنقد، وأهم كتبه النقدية: الغابة المقدسة، مسرحيون من العصر الإليزابيثي، مقالات مختارة، نثر مختار، فائدة الشعر وفائدة النقد، عن الشعر والشعراء، نقد الناقد.

الشاعر فلا تنحصر في الإتيان بالتعابير البراقة والأساليب المنمقة والمعاني الخلابة، وإنما تتركز في الإشادة بالأمور العادية.

ولعل من أهم الصفات التي لا يشارك فيها **إليوت** الكثيرون أنه مفكر تقليدي مجدد، والتناقض الذي يبدو في هذا الوصف تناقض ظاهري فحسب؛ ذلك أن دعوة **إليوت** المعروفة إلى التقاليد لم تكن دعوة إلى السير على نهج التقاليد الكلاسيكية كما فعل الكلاسيكيون الجدد في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وإنما كانت دعوة إلى إدراك الروح السارية في التقاليد، والتي تجعل منها وحدة تكتمل حلقاتها باندماج فكر العصر فيها، ومن ناحية أخرى فإن فكر العصر لا يهم إلا إذا نظر إليه باعتباره حلقة مكملة لهذه التقاليد من جهة وكونه امتدادا ضروريا لها من جهة أخرى.

ويهدف **إليوت** إلى عدم الخلط بين السيرة الذاتية والنقد، فإذا كانت السيرة الذاتية تلقى أضواء على المرحلة الأولى من العملية النقدية؛ وهي مرحلة الفهم فإنها لا تفيد في المرحلة الثانية – **مرحلة التقييم** – ذلك أن المرحلة الأولى إنما هي تمهيد ولا تدخل في صميم عمل الناقد الأدبي، لأنها تتصل بوقائع تاريخية أو اجتماعية، أو نفسية، ويقسم **إليوت** الذوق الشعري إلى ثلاث مراحل:

تبدأ المرحلة الأولى بالمتعة التي يعجب فيها الصبيان ببعض الشعر المشهور في تاريخ الأمة، والذي يقدم إليهم على أنه جزء من التراث وتنتهي هذه الفترة في الثانية عشرة من العمر.

وتبدأ المرحلة الثانية حوالي الرابعة عشر من العمر، وهي مرحلة التأثر بالرومانسيين؛ حيث يقضي المراهق فترة مع **بيرون** و**شيللي** وغيرهما من الأدباء الرومانسيين، وتمتد هذه الفترة إلى سن التاسعة عشر.

أما المرحلة الثالثة وهي مرحلة الموضوعية من المتعة الشعرية، وهي أكثر المراحل نضجا، ونصل إليها عندما نقلع عن التعرف على أنفسنا في الشاعر الذي نقرأ شعره، وفي

هذه المرحلة تكون حواسنا النقدية متيقظة تماما ونكون على وعي بما يمكن أن يقدمه لنا شاعر ما وما لا يمكن أن يقدمه، وفي هذه المرحلة ندرك أن القصيدة لها وجودها الخاص المستقل عنا، وأنها كانت قبل أن نقرأها وستضل موجودة بعد ذلك، ومن أجل الوصول إلى مرحلة النضج هذه والتخلص من المرحلة الذاتية دعا **إليوت** دعوته الشهيرة إلى التقاليد الفنية، وضرورة الإحساس بالماضي في الحاضر، أي أن يحيا الماضي في الحاضر بتقاليده العامة الثابتة، فيكون له أثر كبير في توجيه الحاضر، ولكن ليس إلى درجة النسج على منوال القديم وتقاليده، وإنما أن يكون الحاضر امتدادا حيا للماضي يستفيد منه ويفسره.

وتتمثل نظرية " **المعادل الموضوعي** "* **لإليوت** ذلك المصطلح الذي استعمله أول مرة في مقال له عن مسرحية " **هاملت** " لـ:**شكسبير** سنة **1919**، ويرى **إليوت** في هذا المقال أن المسرحية **– مسرحية هاملت –** لم تكن ناجحة فنيا كما هو الحال في بعض مآسي **شكسبير** الأخرى التي تحققت فيها نظرية **المعادل الموضوعي** ، وذلك أن المسرحية عجزت أن تضع عواطف المؤلف في **المعادل الموضوعي**، و**المعادل الموضوعي** هو الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني، هو مجموعة من الموضوعات أو المواقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح وعاءا لهذه العاطفة الخاصة بحيث تتفجر هذه العاطفة في الحال عندما تقدم الأحداث الخارجية وتكون موضوعة في تجربة حسية.

ومن ذلك الوقت أصبح **المعادل الموضوعي** جزءا من نظرية **إليوت** النقدية، ولا شك أن مفهوم " **المعادل الموضوعي** " لم يكن فكرة **إليوت** نفسه فقد سبقه **باوند** ونقاد آخرون إلى التعبير عنه، ولكن **إليوت** هو الذي صاغه صياغة فكرية وأعطاه قيمة نقدية وشعرية حيث حاول تطبيقه على شعره.

* **المعادل الموضوعي:** إنه قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية ويستخدمها في خلق رمز عام.

لقد أثر مفهوم " **المعادل الموضوعي** " على معظم النقاد الذين جاءوا بعد **إليوت** أمثال: **ألن تيت**، و**إيميلي ديكنسون**، و**رانسوم** مثل مصطلح " **التوتر**" الذي بنا عليه **تين** نظرته الجمالية يستقى مفاهيمه من **المعادل الموضوعي**.

المبحث الثاني: أهم رواد الموضوعاتية الغربيين" غاستون باشلار، جون بول سارتر، أدموند هوسرل، جورج بولي، جان بيار ريشار"

يتوزع النقد الجامعي **– الفرنسي**– الاهتمام بالإرث اللانسوني من جهة، وما يطلق عليه النقد الجديد من جهة ثانية؛ إذ يكمن الفاصل الأساسي بين هذين التيارين في توجه الأول نحو الكشف عن حقيقة النص من خارجه أي النظر إلى العمل الأدبي من خلال صاحبه، بينما يتوجه الثاني إلى اختراق معنى العمل ذاته والانطلاق منه قبل الالتفات إلى صاحبه، ويندرج في هذا التيار الثاني: **جون بول سارتر Sartre**، و**جورج بوليPoulet. G**، **وبلانشو Blanchot**، و**غاستون باشلارG.Bachlard**، و**رولان بارثR.Barthes**، و**جون ستاروبينسكيJ.Starobinsky**، و**روسيRousset**، و**بيكونPicon**، و**جان بيار ريشارJ.P.Richard** .

ولا يعني هذا أن الأسماء السابقة تدخل في إطار واحد، خاصة وأنها تتوزع إلى إيديولوجيات: وجودية، وماركسية، وفينومينولوجية وغيرها، وهاته الأسماء تكشف عن استعارتها لأشكال وطرائق التفكير في العلم؛ إذ نجد **جورج بولي**، و**ستاروبنسكي**، و**جان بيار ريشار** يبحثون عن فضاءات متفرقة للقيمة الدلالية في بعض البنيات من خلال الموضوعاتية التي توجد في العمل المدروس.

فالأول يصب كامل اهتمامه على ما وراء الأعمال الأدبية مسائلا فلسفتها من خلال عنصري الزمان والفضاء، ويتقصى الثاني المعنى الضمني والبسيط والبنية اللغوية التي تقابل تكوين الفكرة في لا وعي العمل المنجز، أما الثالث فيجمع بين العديد من النصوص، بهدف تحديد دلالة في الأعمال الأدبية لكتاب مختلفين.

ومن الظاهر أن النقد الجامعي الفرنسي كان وراء هذا التولد للوجودي والموضوعاتي والماركسي، كوسيلة للتخلص من قبضة الوضعي واللانسوني والبيوغرافي في النقد الأدبي للأجيال السابقة، ورغم أن **النقد الموضوعاتي – الذي ظهرت بعض إرهاصاته في النقد**

الألماني– لم يتصدر واجهة النقد الجامعي، فقد أثر تأثيرا كبيرا في النقديين: **الشكلاني** و**النفسي**، بل يمكن القول أنه ارتبط بالنقد الداخلي للنصوص الأدبية وكون مرحلة أولية لما يعرف بالمقاربة الهرمنوتيكية.[1]

1- غاستون باشلار Gaston Bachelard

لقد انصب اهتمام النقد المعاصر بفرنسا في الستينيات من القرن الماضي على سيطرة الاهتمام الموضوعاتي على **النقد الجديد** ونقصد بذلك **غاستون باشلار**[*]، و**النقد الفينومينولوجي** لمدرسة جنيف المحلقة حول **بولي والنقد السيكولوجي** لـ: **شارل مورون** و**غولدمان**.[2]

يكاد **غاستون باشلار** يكون الأب الروحي لـ: **النقد الموضوعاتي** الذي كان فيه رائدا موضوعاتيا لاحق الفضاء والحلم والزمن والكونية، مما جعل انشغاله يتوجه بالأساس إلى استقصاء معرفة المعرفة وإدراك العلم وملاحقة فينومينولوجية الأشياء والكلمات، ولعل هذا هو ما قاده إلى خوض مجال الإبستيمولوجيا من منظور العلوم الإنسانية، ومن ثم يعين **باشلار** مهمة الإبستمولوجيا في القيام بتحليل نفسي للمعرفة الموضوعية، ويعد كتابه حول " **تكون الفكر العلمي** " **La Formation De lesprit Scientihique** أهم كتاب يتعرض فيه إلى هذه المعرفة الموضوعية التي يهدف التحليل النفسي الوصول إليها والبحث في المكبوتات التي يفترض فيها دينامية وقدرة وهذه المكبوتات هي ما يطلق عليها **باشلار** " **العوائق الإبستيمولوجية** "؛ وهي تظهر باستمرار من خلال العمل العلمي الذي يتحقق بدوره

---

[1] – ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 21–22.

[*] **غاستون باشلار**: فيلسوف وابيستمولوجي وواحد من أبرز فلاسفة العلم المعاصرين الذين كان لهم أثر عميق، ولد في الريف الفرنسي في 27 ماي سنة 1884 وتوفي في باريس في 16 أكتوبر من عام 1962، عمل عشرة أعوام في البريد من 1903 إل 1913 ثم انتقل لتدريس الفيزياء والكيمياء بين 1919 و1930 استأنف دراسته في مجال الفلسفة فحصل على إجازة سنة 1922 ثم حصل على الدكتوراه سنة 1927 عن أطروحة بعنوان "مقالة عن المعرفة التقريبية" وفي سنة 1940 عين أستاذا بجامعة السوربون.

[2] – المصدر نفسه، ص 195.

عبر قطيعة إبستيمولوجية يحقق فيها العلم طفرة نوعية، من هنا يصبح تاريخ العلوم عبارة عن جدل بين العوائق والقطيعة الإبستيمولوجية وتكون بذلك التجربة الأولى عند **باشلار** الخطوة الضرورية والجوهرية في المنهج العلمي وبهذا تتحقق كل معرفة عنده.[1]

أ-أهم أعمال باشلار:

لم يكن **باشلار** ليضف ضمن النقاد والأدباء لاهتماماته الفلسفية والنفسية إلا أن بحوثه حول عناصر الكون " **الأرض، الماء، النار، الهواء** "، وتتبعه لشاعرية الشعراء جعلته أقرب إلى الأدب بأعماله التالية: [2]

1- التخيل الشعري.

2- لهيب شمعة.

3- شاعرية الفضاء.

4- شاعرية الحلم.

5- العقلانية المطبقة.

6- المادية العقلانية.

7- الروح العلمية الجديدة.

8- فلسفة اللا.

9- جدلية الإستمرار.

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص 23-24.

[2] - المصدر نفسه، ص 21

ب-مفهوم الحلم عند باشلار:

لقد اعتمد **النقد الموضوعاتي** على المنهج النفسي في تعريفه للحلم من خلال ما ذهب إليه **سيغموند فرويد*** في مفهومه للأحلام، فثمة نظريات سائدة تقول ضمن ما تقول أن الحلم لا يقبل التفسير، فالبحث عن معنى للحلم يعتبر إهدارا للمبادئ الأساسية للبحث العلمي كما كان يتصوره معاصرو **فرويد**، لكن فرويد سعى لإثبات العكس وعمل جاهدا للإقرار بأن الأحلام تقبل التفسير.

والحلم بصفة عامة أو في تعريفه البسيط هو نشاط فكري يحدث استجابة لمنبه أو دافع ما، وهو عبارة عن سلسلة من الصور والأفكار أو الانفعالات التي تتمثل لعقل المرء أثناء النوم، وقد يكون الحلم عبارة عن مجموعة من الرغبات التي تنفس عن نفسها في عالم حر غير مقيد بأي سلطة أو هيمنة خارجية. وعن حقيقة الأحلام يقول **فرويد:**

« A Une Epoque que nous pouvons nommer préscientifique, l'humanité m'était en peine d'intérpréter ses rêves ceusc dont on ce survenait au réveil, on les considérait comme une manifestation bienveillante on hostile des puissances supérieures, diesc on démons, avec l'éclosion de l'esprit scientifique, toute cette ingénieuse mythologie a cédé le pas a la psychologie » .

ففرويد في مقولته هذه يقر بأن هناك فترة مرت على الإنسانية لم يهتموا فيها بتفسير أحلامهم- وهاته المرحلة يمكن تسميتها بما قبل العلمية - خاصة تلك الأحلام التي تبقى الذاكرة* محتفظة بها ونسترجعها حال استيقاظنا من النوم مباشرة .

* **سيغيموند فرويد** : ولد "فرويد" يوم 06 ماي سنة 1896 في النمسا، وعاش في فيينا، حيث درس الطب فيها، وقد إهتم بالأمراض العصبية، ثم اتصل بمدارس التنويم المغناطيسي في فرنسا عام (885-1926)، وعاد بعدها إلى فينا ليدرس حالات الأمراض العصبية ولاسيما الهيستريا، وانتهى إلى أن وراء كل الأعراض الجسدية، أعراض نفسية، وبذلك تخطى مجال الطب إلى علم النفس، وقد غادر النمسا إثر إحتلال الألمان لها سنة 1937، وأقام في لندن حتى أدركته المنية فيها سنة 1939 وترك ورائه العديد من المؤلفات منها: تفسير الأحلام سنة 1900، ثلاث مساهمات في نظرية الجنس سنة 1905، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي سنة 1916، الأنا والهو سنة 1933، الشاعر وعلاقته بالحلم (محاضره) سنة 1908.

* **الذاكرة** : نشاط عقلي معرفي يعكس القدرة على ترميز وتخزين وتجهيز أو معالجة المعلومات المستدخلة واسترجعها.

وتفسير الحلم عند **فرويد** طغى عليه الجانب الجنسي أكثر من أي شيء آخر **ففرويد** هو أو من وضع الأسس العلمية لتفسير الأحلام في كتابه "**تفسير الأحلام**" الصادر سنة **1899** حيث ذهب فيه إلى أن الأحلام تنتج عن الصراع النفسي بين الرغبات والمقاومة النفسية التي تسعى لكبت هذه الرغبات اللاشعورية.

وللإشارة فإن **ألفرد أدلر (1870-1938)** قد رأى أن للحلم وظيفة توقعية أي أن النائم يتنبأ من خلال الحلم بما يمكن أن يواجهه في المستقبل. أما **كارل يونغ (1874-1938)** فكان يرى أن الحلم ليس فقط استباقا لما قد يحدث في المستقبل ولكنه ناتج عن نشاطات اللاوعي ويرى أيضا أن الأحلام تقدم حلولا لمشكلات الشخص في محاولة لإعادة التوازن إلى الشخصية*.

وفي النوم تنقص الرقابة ولكنها لا تنقطع نهائيا، والترميز الذي تلجأ إليها الرغبات في الأحلام هي إحدى الوسائل التي تستعين بها إلى جانب التكثيف والنقل.[1]

1- التكثيف:

حيث يقدم عنصر واحد في الحلم عدة سلاسل تداعوية مرتبطة بمضمون خفي، ويمكن أن يكون هذا شخصا، أو صورة، أو كلمة، ويجب في كل مرة اكتشاف النقطة المشتركة المجهولة التي تعطي معنى لهذا التكثيف بفضل التداعيات الحرة.[2]

2- الإزاحة: (النقل) le deplacement

الإزاحة هي تصور لا معنى له في الظاهر، غير أنه يحمل كثافة بصرية وشحنة عاطفية مدهشتين، فالعاطفة تنفصل هنا عن التصور الأصلي المبرر لها وتنزاح إلى تصور آخر لا علاقة لها به، وهذا ما جعلها تظهر بتلك الصورة الغير مفهومة.

* **الشخصية:** personality من أصعب الاصطلاحات فهما وتفسيرا، وبإيجاز هي البناء الخاص بصفات الفرد وأنماط سلوكه الذي من شأنه أن يحدد لنا طريقته المتفردة في تكيفه مع بيئته.

[1] - عبد المنعم الحنفي، موسوعة عالم علم النفس، قسم الدراسات في دار نوبلس، ج 17، الطبعة الأولى، لبنان، 2005، ص 21.

[2] - ينظر: مجموعة من المؤلفين، مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، ترجمة: وائل بركان وغسان السيد، ص55.

إن ما تعلمنا إياه الإزاحة هو أنه عند مستوى العمليات الأولية- اللاواعية- لا تكون العواطف والتصورات مترابطة بصورة نهائية: فالعاطفة" دوما على حق" غير أنها تنزلق من تصور لآخر. ومن هنا يظهر لنا أن الإزاحة موجودة دوما في عمليات تشكيل الحلم الأخرى، خاصة في التكثيف.[1]

3- الترميز :(المجازية)

تتحول الأفكار اللاشعورية في الحلم إلى صور، لأن الحلم إنتاج بصري يفرض نفسه على الحالم كمشهد راهن، فعندما يحلل **فرويد** "طرق تشكيل الحلم" فإنه يستعين غالبا بتقنيات الرسم.[2]

لذلك كان على **النقد الموضوعاتي** أن يشدد على تبنيه للتحليل النفسي للخيال من خلال طموح باشلاري يقوم على الكشف عن الحمولة الميثية للمجاز، والتصريح الوجودي الذي يسكن الصورة في علاقته بالأحلام المثالية؛ التي تصنع ضوابطها البدائية والخيالية للأشياء، إذ يصبح الخيال معرفة غامضة بالشيء لذلك كانت دراسة **باشلار** لعناصر " **الأرض، الماء، النار، الهواء** " تستهدف تحديد البنية.[3]

لقد كان في اعتقاد **باشلار** أن أحلام اليقظة التي ترجعنا إلى المرحلة الطفولية لها في الواقع من العمق ما يجعلها تتجاوز حياة الطفولة نفسها لتحيلنا إلى طفولة الإنسان في الكون، فقوة تأثير الذكريات الطفولية لا يفسرها تاريخ الطفولة إنها قوة كامنة في طبيعة علاقة الإنسان بالكون وهي لذلك نموذج مثالي ضارب بجذوره في تاريخ الكون، وهو ما جعل **باشلار** يعتقد أن الطفولة هي نوع من الماء الذي هو في نفس الوقت نار تتحول إلى نور وهذا هو السر الذي يجعل أحلام يقظتنا بالطفولة تعيد إلى الحياة كل العلاقات الأصلية

[1] – المرجع السابق، ص67.

[2] – المرجع نفسه ، ص56.

[3] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 31.

للإنسان بالكون فنعيشها من جديد. هكذا تقوم في **النقد الموضوعاتي** لغة شعرية أخرى تحتاج هي بدورها للتحليل.[1]

ت- منطقة الاحتكاك البدائي بالعالم عند باشلار:

" لقد كان للتحليل النفسي فضل كبير؛ فقد علمنا أن عقولنا عوالم خاصة وكل ما نستطيع أن نعلمه علما يقينيا أن الكاتب كتب الكلمات التي نقرؤها لكن ما عناه من وراء هذه الكلمات شيء آخر، إن بعض الكتاب يحلمون بفك هذا العالم الخاص وأولى بنا أن نبحث عن بنية الإنسان أو الشجرة التي نبع منها كل واحد ".

يلخص هذا القول ما ذهب إليه **غاستون باشلار** في البحث عما يسميه **العالم البدائي** هذا المفهوم الذي وظفه **النقد الموضوعاتي،** حيث يعتبر **باشلار** في تصور الكثيرين الأب الروحي لـ: **النقد الموضوعاتي** بما قدمه من رؤى حيث يعترف **باشلار** بأنه ليس محللا نفسانيا غير أنه يستخدم أدوات التحليل النفسي ومقولاته ومفاهيمه على امتداد أعماله وإذا كان التحليل النفسي الفرويدي يتجه إلى منطقة اللاوعي للبحث عن الصور والرموز التي يحللها، يتجه التحليل الباشلاري إلى أعمق منطقة من مناطق الوعي وهي المنطقة الأصلية منطقة " **الإحتكاك البدائي بالعالم** "، إن الغاية من البحث عن العالم البدائي هي الوصول إلى مصادر الإبداع وعناصره وبالتالي يبحث التحليل الباشلاري عن الصور في أصولها البشرية العامة فيراها ماثلة في العناصر الأربعة: **الماء، الهواء، النار، التراب.**[2]

لقد استخدم **باشلار** كما هو معروف الصيغة الموضوعاتية التي اعتمدها **أرسطو** في تفسير مكونات الطبيعة وهي: **الماء، التراب، الماء، الهواء،** ومضى على ضوئها يختبر

[1] – حميد لحمداني، سحر الموضوع ، ص 32.

[2] – النقد النفسي– فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة أيام 3و4و5 ماي 2008–، مقالة الأستاذة: رحيمة شيتر– النقد الموضوعاتي وقراءة النص قصيدة نخاف على حلم لدرويش نموذجا–، ص536–537.

استجابة الأدباء لكل هذه العناصر في أعماله الإبداعية معتمدا على تحليل الصور وذلك في كتابه " **شاعرية الفضاء** ".

تحتل فكرة فاعلية الصورة في النتاج الشعري عند **غاستون باشلار** مركزا مهما؛ فالناقد تبعا لذلك ينبغي أن يتحدد دوره في التفاعل مع سلسلة الصور التي تنظم العمل الشعري، أما الأهمية المركزية التي تحتلها الصورة فترجع إلى علاقتها مع أنماط الحياة البدائية للإنسان، وهي لذلك تعكس صدى هذا العمق التاريخي في نفس الوقت الذي تمتلك فيه طابعها الخلودي؛ إنها إذن بمثابة أحلام يقظة لاشعورية تعود بنا إلى الماضي إلى الماضي البعيد حيث كانت تحدد العلاقة الطبيعية بين الإنسان وأشياء العالم الأساسية: **الماء، التراب، الهواء، النار**، حتى لو كانت الصور في الشعر ابتكارا جديدا فهي تعكس بالضرورة صدى الصور البدائية نفسها.

لقد كان مؤلف **باشلار** الأول " **نفسانية الماء** " **La Psychanalyse Du Feu**معبرا عن فكرة التوصل إلى معرفة موضوعية بالنشاط الذاتي سواء عند العالم الفيزيائي أو الطبيب أو المبدع، فهؤلاء كلهم ينطلقون من نفس الصور ويتجهون إلى نفس الوجهة، غير أن "**موضوعية**" النقد الأدبي الذي أسسه **باشلار** في كتابه الأول هذا وإن كانت تستند إلى مسألة الاكتشاف الفعلي لنسق الاستعارات في العمل الشعري بحكم قابليته لذلك، تبقى" **موضوعية** " مفتقرة لأدوات إجرائية ملموسة لأن حدس الناقد يتدخل هنا بشكل أساسي.[1]

ج-الأدوات الإجرائية التي استند إليها باشلار :

1- الإبستمولوجيا والناقد الشعري:

لقد انطلق مشروع **غاستون باشلار** من خصوبة معرفية وقدرة خلاقة على متابعة عناصر الكون الأربعة في خيال الشعراء، ورأى أن " التعاطف هو أساس المنهج".[2]

[1] - ينظر: حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص 29-30.

[2] - غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، لبنان، الطبعة الأولى، 1984، ص5.

هناك مؤثران لعبا دورا في حياة **غاستون باشلار** هما: الفرويدية والظاهراتية، وسرعان ما انفصل **باشلار** عن الفرويدية لاعتناق تصور دينامي ومبدع للخيال، أما الظاهراتية فلقد تركت فيه أثرا أعمق؛ فبفضل تدريسها توصل **باشلار** جزئيا إلى مفهومه عن **الصور IMAGES وحلم اليقظة REVERIE** وهو مزيج بين الذات والموضوع وفي ذلك يقول في كتابه " **شعرية حلم اليقظة**" " **LA POETIQUE DE LA REVERIE**": " **أنا أحلم العالم، فالعالم إذن موجود كما أحلمه**"، حيث تتحالف مقاربة الظاهرات عند **باشلار** مع إنسانية مبدعة تمنح قيمة لجميع الظاهرات المتعلقة بالوعي.[1]

كما أشار **غاستون باشلار** إلى صعوبة تطبيق المنهج العلمي الموضوعي على تجارب شعرية ذاتية، حيث يعترف بأنه من المستحيل وضع مبادئ عامة ومترابطة تنظم فلسفة الشعر حيث يقول: "**إن الفيلسوف الذي تطور تفكيره بكامله من خلال الموضوعات الأساسية لفلسفة العلم، والذي تابع الخط الرئيسي لعقلانية العلم المعاصر النشطة النامية، عليه أن ينسى تعلمه ويتخلى عن عاداته في البحث الفلسفي إذ كان يرغب في دراسته المسائل التي يطرحها الخيال الشعري**".[2]

لم يكن رائد الإجراء الموضوعاتي **غاستون باشلار** مع ذلك ناقدا أدبيا، لقد كان أولا وهو الفيلسوف في ثقافته وممارساته ابستومولوجيا يهتم بتاريخ العلوم، كما اهتم في كتابه " **تشكل الذهن العلمي** " "**LA FORMATION DE L'ESPRIT SIENTIFIQUE** بتعريف الفكر العقلاني المنفتح والمتطور البعيد عن **إحيائية L'ANIMISME** الفكر البدائي والعقلانية الديكارتية.[3]

---

[1] – مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez

ص 141.

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، الطبعة الخامسة، 2000، ص 18.

[3] – مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ،ص 141.

لقد كان للفرويدية والظاهراتية أثرا بالغا في الفكر الباشلاري، على الرغم من أن **باشلار** يعترف صراحة " **بأنه ليس محللا نفسيا لافتقاره للمعرفة الطبية العميقة، والمعرفة بالعصاب**".[1]

وتتحالف المقاربة الظاهراتية عند **باشلار** مع إنسانية مبدعة تمنح قيمة لجميع الظاهرات المتعلقة بالوعي، وهو بذلك يؤكد في كتابه " **شعرية حلم اليقظة** " على أن كل وعي هو زيادة في الوعي والنور، وتعزيز للترابط النفسي المنطقي، ومن هنا يكون "الوعي في حد ذاته فعلا، أي فعل إنساني "، ويرى **باشلار** أن أعلى درجة في الأدب وبصورة خاصة في الشعر الذي ارتبط **باشلار** به دون سواه تقريبا، أي في هذا العمل المرتبط بالكلمات والذي يلتمس الخيال وينذر نفسه تحديدا لكشف وتأسيس وجودنا في العالم.[2]

2- انطولوجيا التخيل وظاهريته عند غاستون باشلار:

" إن الصورة عند ولادتها ونموها هي في أنفسنا فاعل للفعل تخيل، وليست مفعولا به؛ فالعالم هو الذي يتخيل نفسه في حلم اليقظة الإنساني "، ويدفع مثل هذا التأكيد الحدس الظاهراتي إلى نتائجه القصوى: فالوعي هو الأولي وهو الذي ينظم – بالقياس إلى ذاته – **مقاماتLES INSTANCES** الذات المدركة والعلم، حتى أنه هو الذي يؤسسها لأنها توجد به من خلال جملة من العلاقات التي تحدد وجودها.[3]

يواجه الوعي الباشلاري استثمارات عديدة، فهو يتكون انطلاقا من تواجده في أعمال جد منسقة تسمى " **الوعي المعقلن** "؛ هذا الوعي المعقلن يمتلك فضيلة دائمة تطرح مشكلا معقدا للفينومينولوجيا، إذ يتعلق الأمر بالنسبة إلى هذا الوعي ضمن سلسلة حقائق؛ فالوعي المتخيل وهو ينفتح على صورة منعزلة لا يتوفر على مسؤوليات عديدة، من هنا يرى **باشلار**

[1]- ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص20.

[2] - ينظر: مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ، ص141-142.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص 142.

تبرير اختياره – في دراسة التخيل – للفينومينولوجيا كتيار يسمح بمساعدة الشاعري **لباشلار** في أن يحيا المقصدية الشاعرية، ويشترط **باشلار** لدراسة الصورة الشعرية دراسة فلسفة العودة إلى ظاهراتية الخيال أي ظاهراتية الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني متحجرة في واقع هذا الوجود.[1]

إن الصورة ليست خطابا تفسيريا ولا ترمي إلى الزخرف، وهذه القناعة تفترض بطبيعة الحال تصورا للخيال لا يتفق والخطاب التحليلي النفسي، فبما أن الصورة لا تحيل إلى ماض ولا يمكن مقارنتها بصمام ينفتح لإخراج غرائز مكبوتة، فهي لا يمكن أن تعتبر عرضا نفسيا يعود إلى مخطط نزوي، وبالرغم من أن التحليل النفسي قد استمال **باشلار** – كما يظهره عنوان الدراسة التي كرسها لخيال النار – فهو سرعان ما ابتعد عنه فقد حل اسم **يونغ** تدريجيا محل الإحالة إلى **فرويد**، والحقيقة أن **باشلار** يشارك المنشق الكبير عن حركة التحليل النفسي عددا من الأفكار الأساسية كفكرة اللاوعي الجمعي – الأكثر حسما من اللاوعي الفردي – والتصور الدينامي والمبدع للحياة النفسية. [2]

يرى الناقد " **بيتر كريل** " **PETER CRYLE** في مقال كتبه سنة **1985** بأن الجدل الحاد والحاقد الذي كان بين **رايمون بيكار R.PICARD** الذي كان منتخبا للدفاع عن النقد القديم، وانطلق في حرب ضد " **الإدعاء الجديد** " **LA NOUVELLE IMPOSTURE**، وهنا كذلك لا نجد أستاذ **النقد الموضوعاتي** المعروفين، بل نجد شابا منهم: **سيرج دوبروفسكي S.DOUBROVSKY** ، **وجان بول ويبر J.P.WEBER**، ويمكن التساؤل فيما إذا كان صمت الكبار علامة على الوداعة والاحتقار، أو عليهما معا ولن يقدمنا هنا التفسير السيكولوجي أبدا. ففي مقدمة كتاب " **شاعرية الفضاء** " **LA POETIQUE DE L'ESPACE**، نعثر على الجملة التالية **لباشلار** " إننا نرى من وجهة تلخيص النقاش

[1] – ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 19–20.

[2] – مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ص143.

الحالي الذي تسمح لنا به حركة جدلية، إن هذه الجدلية لا تمت أبدا بشيء إلى عاداتنا "، إن علينا أن نفهم من تمحيص "**العادات**" شيئا آخر أكثر من مجرد ملامح لطابع ما؛ إنها عادات المنهج أو لنقل إنها عادات عميقة، لأن رفض الجدالية عند **باشلار وبولي** هو رفض نسقي حقا.

إذا كانت الحرب **الموضوعاتية** لم تقع، فلعدم وجود نظرية موضوعاتية يتوجب الدفاع عنها في نهاية المطاف، كما لا يعني ذلك غياب التأمل وافتقاد النظام عند الموضوعاتيين. فإذا كان **باشلار** أو **بولي** لا يتوفران على نظرية؛ فلأن النظرية لا تملك للنقد الأدبي الذي يريدان متابعته، أو للنقد الذي يعتقدان القيام بأي شيء، وإن كانا لم ينخرطا في النقاش مع " **جديد النقد الجديد**" فلأن ذلك يظهر لهما غير صحيح دون شك إن لم نقل عبثا.[1]

3- باشلار قارئا:

يبشر **غاستون باشلار** بـ: **النقد الموضوعاتي** مع تسليمه بأن الخيال دينامية منظمة، فبالنسبة إليه كما هو الشأن بالنسبة إلى **ريشار** لا تعتبر الصورة صالحة بحد ذاتها بل بشبكة المعاني التي تدشنها أو تنشرها والنتيجة التي استخلصها من ذلك على مستوى منهجه النقدي تشبه كثيرا تلك التي استخلصها خلفاؤه: لأن دراسة عمل أدبي ما، والتعليق على نص ما إن هو إلا قراءة وإخضاع الذات لإيعازات النص وترك الصدى الذي يثيره لينتشر في أنفسنا.

فالأمر هو أن نقرأ وأن ندفع للقراءة، كما كان يحلم **إيلوار** شاعره المفضل بأن يدفع إلى النظر بمتعة متجددة، ونجد لهذا السبب أن الشواهد النصية عديدة والتعليقات مفعمة الإعجاب أو حالمة، والأسلوب غنائي في معظم الأحيان والإجراء التحليلي نادر. يعتذر **باشلار** عن هذا كله في مقدمة كتاب" **الماء والأحلام**" حيث يقول:" **ما نزال نعيش صورة الماء، نعيشها بطريقة تأليفية في تعقيدها الأصلي لكن بالتحامنا اللاعقلاني بها**"، وبما أن الأمر يعني أن نحيا كيان الصورة فلا يمكن **للتعليق LE COMMENTAIRE** أن يصبح

[1] – المرجع السابق، مقالة: بيتر كريل –النقد الموضوعاتي– ، ص 160-161.

تفسيريا EXPLICATIF أو **تمييزيا SINGULARISANT** ، ويتعرض **باشلار** لصدى الصورة بما هو أشبه **بالتراكزيةCONCENTRIKUEMENT** عوضا عن القيام بتحليلها، وبدلا من تمييز عمل الكاتب من خلالها، فإنه بالأحرى يرى فيها نقطة تبلور تجربة عامة **.UNIVERSELLE**[1]

وهكذا نجد **غاستون باشلار** يولي بدوره اهتماما بالغا للتلقي والصورة الشعرية التي توجد قبل الفكر، هذا كون أنها ليست مفهوما أو موضوعا فـ: **باشلار** يتصور عملية القراءة بأنها **تذاوتية INTERSUBJECTIVITéS** ، فقراءة الصورة الشعرية لا تتأتى إلا إذا نشأة علاقة وطيدة بين القارئ والنص المقروء.[2]

لقد اهتم **باشلار** في كتابه " **جماليات المكان** " بدراسة الصورة الشعرية بصفتها ظاهرة فردية مكتفية بذاتها ومستقلة عن غيرها من الصور الشعرية، ليصل إلى أن الصورة الشعرية لا تخضع لأي سبب مباشر يجعلنا نتوقع ظهورها أو طبيعتها أو ملامحها؛ فهي تظهر في خيال الفنان ظهورا مفاجئا تنقطع معه كل علاقة مباشرة بماضيه وبمحيطه الخارجي، وهذا يعني عدم خضوع هذا الظهور إلى أي مقياس زمني يحدد تاريخها، كما هو الشأن مع أنواع الخلق الأخرى التي تخضع لسببية واضحة، ولهذا يقر باشلار بأن الصورة الشعرية هي بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس.[3]

إن حدود القراءة الباشلارية للأعمال الأدبية تميل دوما إلى جعل النص المستشهد به مثالا من بين غيره. إن اهتمام **باشلار** بالخيال الإنساني – في مكوناته الكبرى – يفوق اهتمامه بالعالم التخيلي الخاص بكل كاتب، ففكره إذن ليس فكرا نقديا بالمعنى الدقيق للكلمة؛ وهذا الفكر لا يميل إلى إجراء جملة اختيارات وإقامة تمييزات أو تصنيفات، وأولئك الذين

[1] – المرجع السابق، مقالة: دانييل برجيز –النقد الموضوعاتي– ، ص 146.

[2] – ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص 20.

[3] – المرجع نفسه، ص 28.

جسدوا من بعده **النقد الموضوعاتي** أعادوا توازن هذا الإجراء عن طريق إعطاء أهمية أكبر لخصوصية الأعمال الأدبية وتفردها.[1]

إن إلغاء مبدأ السببية والإقرار بالمفاجأة كحل يفسر ظهور الصورة الشعرية، هو إلغاء مباشر أو غير مباشر لدور العقل، وهذا ما جعل النقاد ينطلقون من مرحلة حدوث الوعي بالصورة وفي هذا المجال يقول **غاستون باشلار**: " ...لإيضاح مسألة الصورة الشعرية فلسفيا علينا أن نلجأ إلى ظاهراتية الخيال؛ وهذا يعني دراسة ظاهراتية الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني"[2]. ثم يؤكد أن دور العقل هو دور محدود جدا، وأن الصورة لها الأسبقية عن الوعي فيقول:"...وحتى نحدد بدقة كيف يمكن أن تكون ظاهراتية الصورة وكون الصورة تسبق الفكرة، علينا أن نقول أن الشعر هو ظاهراتية الروح أكثر من كونه ظاهراتية العقل".[3]

4- دينامية الخيال من المادي إلى الحركي

إن مصطلح "**الخيال المادي**" عند **باشلار** لا يعني أنه يفكر في المادة، وإنما في صورة هذه المادة؛ فهو خيال ديناميكي علائقي لا يركب العناصر الأربعة وإنما يقوم بعملية التنسيق بينهم.[4]

لقد انطلق **باشلار** من حدس مبدئي مفاده أن الصورة هي على حد سواء؛ جوهرا وشكلا، ويشرح ذلك في مقدمة كتابه " **الماء والأحلام** " الذي عمد فيه إلى تحديد أنماط حلم اليقظة الإنساني بالمادة، وإظهار كيفية تحكمه بالكتابة كتجربة مادية للعالم عند الشعراء بصورة

---

[1] – مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ،ص 147.

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ص 18.

[3] – المرجع نفسه، ص 20.

[4] – ينظر: غاستون باشلار، الماء والأحلام–دراسة في الخيال والمادة–، ترجمة: على نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، ص 144.

خاصة. لقد اقتبس **باشلار** من **أرسطو** تمييزه بين العناصر الأربعة بدءا من " **التحليل النفسي للنار** " الصادر سنة **1937**، و" **التراب وأحلام يقظة الراحة** " الصادر سنة **1948**، مرورا بـ " **الماء والأحلام** " الصادر سنة **1940**، و" **الهواء والأحلام** " الصادر سنة **1942**، واستطاع **باشلار** بالاعتماد على هذا التطبيق تحديد ثوابت نفسية توضحها العلاقة التخيلية مع العناصر، وفي الحقيقة فلكي يستمر حلم اليقظة بشكل ثابت لينتج عملا مكتوبا، ولكي يستمر هذا الحلم لا بد من وجود مادته، ولابد لعنصر مادي من أن يعطيه جوهره الخاص – وهذا حسب **باشلار** في كتابه " **الماء والأحلام** " – وهذا ما أدى بـ: **باشلار** إلى إجهاد فكره في " **موضوعات**" هي تجسيد مسبق للموضوعات التي سيمنحها **الموضوعاتيون** – فيما بعد – امتيازا واهتماما خاصا مثل: موضوعات " **المياه العاشقة** "، و" **المياه العميقة** "، **الماء العتيق**" في كتابه " **الماء والأحلام** "، وموضوعات " **الحلم بالطيران** " و" **السقطة الخيالية** " وغيرها في كتابه " **الهواء والأحلام** " .[1]

لقد كان لهذه الموضوعات وهذه التمظهورات الجوهرية الدقيقة دورا بارزا في فتح المجال واسعا على مستويي المفاهيم واللغة ؛ وهذه التمظهرات أسهمت إسهاما كبيرا فكانت من ضمن المنطلقات والثوابت التي انطلق منها **النقد الموضوعاتي**، و" **الخيال المادي** " هو من ضمن المبادئ في الحقيقة التي استلهمها **جان بيار ريشار** من **غاستون باشلار** إلى جانب تمسكه بالعودة أثناء تحليله للصورة الأدبية إلى ما يعرف بـ" **الفعل البدائي** "[*]. لقد اعتمد **باشلار** – ليتجاوز ما في المخطط الأرسطي من اختزال– تصورا حركيا للخيال، ويمكننا ملاحظة هذا التغيير منذ مقدمة كتاب " **الهواء والأحلام** "؛ إذ يؤكد أن الخيال منفتح ومراوغ بصورة جوهرية، وأن كل شاعر يدعونا إذن إلى القيام برحلة، أما هذه الرحلة فهي ليست

[1] – ينظر: مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez، ص144–145 .

[*] **الفعل البدائي:** هو إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتمي إليه، وفي إعادة الصور إلى فعلها البدائي نكون قد أعدنا الشاعر إلى مصدر إبداعه؛ أي إلى منطقة احتكاكه البدائي مع العالم.

سوى ما يلجأ الشاعر إليه من صور في حركتها المبدعة. إن أكثر كتاب ظهر فيه **باشلار** وفيا لهذا التصور هو كتابه عن الشاعر **لوتريامون**، فاستنادا إلى فكرة أن الخيال لا يأخذ بشكل إلا بعد تغييره وجعله ديناميا؛ حيث نراه يبين كيف أن شعر **لوتريامون** هو شعر الاستثارة والتحريض العضلي... وليس شعر الأشكال والألوان.[1]

لقد ركز **باشلار** على أن الصورة عنده تعود إلى شبكة من الصور والمعنى عنده يعود إلى شبكة من المعاني، وكل ذلك من أجل الوصول إلى البنية التخيلية للعمل المنقود، والجدير بالذكر هنا أن **باشلار** لم يكن ناقدا أدبيا في حقيقة الأمر ولكنه أراد أن يضع فلسفة للصورة الأدبية.[2]

2- جان بول سارتر:

يعتبر **جان بول سارتر**[*] **jean paul sartre** "**1905-1980**" من أهم رواد الوجودية على الإطلاق فلقد تجند للدفاع عن مذهبه محاولا إثبات أن الوجودية هي فلسفة متفائلة وغير فردية بشكل مطلق، وأنها إيجابية وعملية لأنها تدعو الناس إلى الاختيار وممارسة حريتهم واتخاذ القرارات المعبرة عن وجودهم ومواقفهم.[3]

إن للوجودية تأثير بالغ الأهمية على **النقد الموضوعاتي** إلى الحد الذي جعل بعض الدارسين يعتبرون **جان بول سارتر** من **النقاد الموضوعاتيين**، وقد استمد **النقد الموضوعاتي**

---

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 145.

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

[*] **جان بول سارتر:** هو جان بول شارل ايمارد سارتر هو فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي وناقد أدبي من مواليد 1905 بباريس وتوفي بها سنة 1980 بداء حياته العملية أستاذا، درس الفلسفة في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية، كان سارتر صديقا دائما للفيلسوفة سيمون دي بوفار التي أطلق عليها أعدائها السياسيون "السارترية الكبيرة" ، من أهم أعماله "الوجود والعدم " سنة 1943، "الوجودية مذهب انساني" سنة 1945، "نقد العقل الجدلي" سنة 1960، رواية "الغثيان" سنة 1938، مسرحية "الذباب" سنة 1943، مسرحية "الغرفة المغلقة" سنة 1944، مسرحية "العاهرة الفاضلة" سنة 1946، كان سارتر رافضا دائما للتكريم بسبب عنده وإخلاصه لنفسه وأفكاره ومن الجديلا بالذكر أنه رفض جائزة نوبل في الآداب.

[3] - ينظر: حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو يرانت، الطبع الثالثة، فاس -المغرب-، 2014، ص 117.

بعض المفاهيم الأساسية من الفلسفة الوجودية كمفهوم الوصف الذي يستطيع تحريض الفهم من الداخل، بالإضافة إلى مفهوم الخيار البدائي الذي يقود إلى الموضوع الذي يشكل هاجسا للمبدع الكاتب.[1]

يعتبر **جان بول سارتر** الديكارتية منهجا تحليليا يستخدم العقل كما يعد الفلسفة تطبيقا حتى ولو كانت أكثر تأملا، ونهج تقص وتفسير وسلاحا اجتماعيا وسياسيا؛ هذا ويدافع مؤسس "**الوجودية**" عن منهجه التقدمي والتراجعي المغاير للمنهج الماركسي التقدمي، فإذا كان منهج **ماركس** متجها من الحاضر إلى المستقبل فإن منهج **سارتر** يعود إلى الماضي لينطلق من ثم إلى المستقبل في حركة ذاهبة راجعة. يقول الفيلسوف الوجودي:" **إن منهجنا مساعد على الكشف، فهو يعلمنا الجديد لأنه تراجعي وتقدمي في الوقت نفسه، وهمه الأول كما هو هم ماركس هو إعادة وضع الإنسان في إطاره.**"

حسب **سارتر** يجب على المنهج المساعد كشف مواجهة المختلف في دراسة إنسان معين من منظور سيرة حياته، ذلك أنه يعتبر هذه الطريقة راصدة للحظة تراجعية تحليلية وهذا هو المسار الذي ينبغي تتبعه لاكتشاف التفرد التاريخي للموضوع، وفي هذا الاتجاه يرى **سارتر** أن أسلوب الكاتب مرتبط بمفهومه للعالم والعمل الأدبي للكاتب يطرح أسئلة على الحياة، وهكذا يتحول العمل الأدبي إلى فرضية ومنهج للبحث لإلقاء الأضواء على السيرة الذاتية؛ فهو يسأل ويجعل من فترات ملموسة أجوبة على أسئلته، ويقول **سارتر** عن منهجه بأننا سنعرف منهج التقريب الوجودي بأنه منهج تقدمي– تراجعي وتحليلي– تركيبي.[2]

[1] – النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، رحيمة شيتر، مقالة: النقد الموضوعاتي وقراءة النص قصيدة"نخاف على حلم" لمحمود درويش نموذجا،جامعة محمد خيضر بسكرة، ص537.

[2] – محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه وأبعاده وقضاياه، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء –المغرب–، 2015، ص24–25.

أ-الأسس التي قامت عليها الوجودية عند سارتر:[1]

1- الوجود سابق عن الماهية:

يركز **سارتر** في حديثه عن المنطلق الجوهري الذي تقوم عليه الوجودية وهو التمييز الضروري بين الأشياء المصنوعة والكائن الإنساني فماهية الطاولة مثلا هي سابقة على وجودها، لأنها قبل أن تظهر إلى الوجود كانت مقاساتها وشكلها العام وصفاتها ووظائفها ماثلة في ذهن صانعها، أما الإنسان فبالنظر إلى اعتقاد الوجوديين بأنه ملقى في العالم ليواجه مصيره، فإنه باختياراته وقراراته وانتماءاته سيحدد ماهيته بنفسه وعليه فإن " **وجوده سابق على ماهيته**"- لقد كانت هذه الفرضية أساسا عند **سارتر** لينقد الأديان وكذا الفلسفات التي تحدثت عن الطبيعة البشرية السابقة عن وجود الإنسان -، كما أشار إلى أن كبار مفكري وفلاسفة عصر النهضة الفرنسية مثل: **ديدور وفولتير وكانط** تحدثوا أيضا عن الطبيعة البشرية.

2- الذات والحرية ومفهوم الاختيار:

إن بناء الماهية الذاتية متلازم مع حرية الاختيار، لكن الماهية تبنى دائما في ظل الشرط الإنساني؛ أي في ظل معطى الوجود الذي لم يسبقه اختيار فردي لأن الوجودية تؤمن بأن الإنسان ألقي به في هذا العالم دون اختياره، فهو لم يخلق نفسه لذا فإن الحرية التي يتحدث عنها **سارتر** تتحرك مع ذلك في مسرح مأساوي ناتج عن عدم اختيار الوجود.

وإذا كان **سارتر** في كتابه " **الوجودية مذهب إنساني** " لم يركز على الطابع المأساوي للمذهب الوجودي فإن سبب ذلك راجع إلى أنه كان في حالة دفاع عن فلسفته التي وصفها خصومه بأنها مذهب تشاؤمي، ومع ذلك فقد حاول في هذا الكتاب نفسه أن يعطي للقلق طابعا إيجابيا فجعله تعبيرا مباشرا عن الحس الكبير بالمسؤولية.

[1] - ينظر: حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات، ص 118-119-120.

3- مفهوم الالتزام الوجودي عنده:

يرى **سارتر** أن الحكم على الذات التي تمارس حرية الاختيار لا ينبغي أن يعتمد على اختيار أو اختيارين بل على جميع الاختيارات التي تكون ماهية الشخص خلال عمره؛ لذا فإن الاختيارات المتعددة التي تجريها الذات خلال مراحل حياتها تعبر عن مجموع اللحظات التي يحس فيها بالمسؤولية والالتزام ليس فقط تجاه الذات وحدها بل تجاه الآخرين، إذن ليس الاختيار الفردي كما يرى **سارتر** هو اختيار للذات وحدها بل للذوات الأخرى التي سترى فيه نموذجا يحتذى لأن احتذاء نموذج هو أيضا اختيار وهكذا نرى كيف حاول **سارتر** أن يخرج الفلسفة الوجودية من الدائرة الفردية الضيقة التي اقتضاها منطلقها الأساسي الأول وهو مواجهة الوجود الذاتي وتحميل مسؤولية الحرية الفردية في اختيار الماهية.

3- أدموند هوسرل:

يعتبر **أدموند هوسرل*** من أهم رواد **النقد الموضوعاتي** في المدارس الغربية لما قدمه من محاولات جلية في هذا الموضوع:[1]

- لقد حاول **هوسرل** أن يعيد الثقة الأساسية، وأن يوجد مشروعا أصح للذاتية؛ لقد أراد **هوسرل** أن يعدل عن فكرة سيطرة الإنسان وبدلا من السيطرة جاء بمشروع قوامه التفتح الأصلي على العالم؛ فإذا كان الإنسان هو مركز العالم فإن ذلك يتم من خلال التفتح لا السيطرة.

---

* **أدموند هوسرل:** هو فيلسوف ألماني ولد في تشيكوسلوفاكيا عام 1859، درس هوسرل الرياضيات في لايبزغ وبرلين، كما درس الفلسفة، أثر هوسرل على العديد من الفلاسفة أمثال جان بول سارتر، وبالرغم من أن هوسرل كان مهتما في بداية حياته بالاتجاه النفسي في الفلسفة فإنه سرعان ما اتجه نحو الاهتمام بالمعاني والماهيات الخالصة توفي سنة 1938، من أهم أعماله:"فلسفة علم الحساب" سنة 1891، "بحوث منطقية" ما بين 1900-1901، "الفلسفة علما دقيقا" سنة 1911، "المنطق الصوري المتعالي" سنة 1929، "تأملات ديكارتية" سنة 1932.

[1] - ينظر: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دار عالم المعارف، الكويت، 1995، ص 211-212.

– لقد سعى **هوسرل** أيضا إلى أن يوحد بين إدراك الشيء وهذا الشيء نفسه؛ وهذا الأمر ترك أثرا كبيرا في فلسفة المعنى واللغة والتفسير على نحو ما يتضح إذا رجعنا إلى حركة النقد الجديد وتراث الشكلانيين الروس.

– لقد حاول **هوسرل** أكثر من مرة أن يستنقذ الوعي أو أراد هدم التقابل الافتراضي الكامن فيما نسميه الذات والموضوع.

– حاول **هوسرل** أن يظهر التأمل في اللغة من التحكم ابتغاء قدر أكبر من النزاهة.

أ– أهم المبادئ التي أسست لفلسفة هوسرل:

هناك العديد من المبادئ التي أسست لفلسفة **هوسرل** وأصبحت فيما بعد أساسا لـ: **النقد الموضوعاتي** أهمها:

1– مبدأ القصدية:

لعل أن أهم المفاهيم الظاهرتية التي تقبلها **النقد الموضوعاتي** قبولا حسنا هي "**القصدية**" فكل وعي هو وعي بشيء ما، والوعي عند **هوسرل** هو وعي الذات بموضوعها وتوجه الذات نحو الشيء الذي تريد أن تعيه هو ما نسميه بـ: القصدية.[1]

إن إلحاح **هوسرل** على اتجاه الوعي إلى الخارج أو قصديته كان يعني تحولا خطيرا في فلسفة اللغة والتفسير. لقد يفهم من سياق **هوسرل** أن نظرية اللغة تعاني من التقسيم الحاد بين الانفعال والإشارة؛ هذا التقسيم الذي يتعارض مع مبدأ القصدية.

إن اتجاه الوعي أو قصديته يتنافى في جوهره مع فكرة سلطان اللغة القاهرة التي تبدوا ملامحها في كلمات الكثيرين أمثال: **دي سوسير**، لقد كان **هوسرل** يبحث عن منظار آخر ربما عبر عنه بقوله:" **اللغة تتطابق بمعيار خاص مع ما يرى في كامل وضوحه**"، وهذا نمط من أنماط تحرير اللغة، ومهما يكن فقد ترجم **هيدجر** كلمة القصدية إلى كلمة الحوار حيث

[1] – النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، رحيمة شيتر، مقالة: النقد الموضوعاتي وقراءة النص قصيدة "تخاف على حلم" لمحمود درويش نموذجا،جامعة محمد خيضر بسكرة، ص537.

يقول أن الوجود الإنساني هو حوار مع العالم؛ هذا الحوار هو في الحقيقة عودة إلى فكرة التواصل الذي انقطع بزعمه بتأثير بعض الاتجاهات.[1]

2- مبدأ الاختزال:

إلى جانب مبدأ القصدية نجد أن **هوسرل** يميز بين نوعين من الأنا*: الأنا النفسي والأنا المتسامي؛ وتقوم العلاقة بينهما على مبدأ الإبعاد أو الاختزال، ويمكن مبدأ الاختزال من الوصول إلى الموضوع المهيمن وهي نقطة بالغة الأهمية في **النقد الموضوعاتي**.[2]

لقد أدت النزعة التجريبية والنفسية والنزعة الوضعية للعلوم الطبيعية بعض الخدمات، لكن **هوسرل** أراد أن يستدرك عليها شيئا فاتها؛ ففي النزعة التجريبية مثلا أتفحص ما أدركه عندما أنظر إلى شيء معين، وفي النزعة النفسية أهتم بالعمليات العقلية القابلة للملاحظة، أما النزعة الوضعية فهي مقطوعة الصلة بالأهداف الإنسانية وربما تؤدي إلى نوع من العزلة والقلق.

ويعالج **هوسرل** هذا الشعور بالعزلة، ويتجاوز الإلحاح على الخبرة العشوائية والعمليات العقلية، ويبحث عن صلة انقطعت بين الوعي وبين الأشياء، من خلال النزعة التجريبية والنفسية والوضعية ويتجلى هنا نوع من القطيعة والتسجيل السلبي، فلابد لنا هنا أن نربط الخبرة بالعالم ربطا وثيقا وأكثر بعدا عن الريب. لقد جعل **هوسرل** هذه النزعات جميعا ضروبا من الاستبداد أو الاختزال، وهو يريد أن يتجاوز هذا الاختزال لذلك لابد من أن يعود إلى فكرة العالم الذي يؤسسه الوعي* بنشاط أو بقصد.

---

[1] – ينظر: مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 213.

* **الأنا:** تعتبر حلقة اتصال بين حياة الواقع واللاشعور وهي منطقة خلقية تهتم بالمعايير الإجتماعية، وتخضع لمبدأ الواقع، ومنطقة الأنا تتكون تدريجيا من تفاعل الفرد مع بيئته، وتتأثر في تكوينها بالخبرات والإتجاهات والعادات التي يتعلمها الفرد.

[2] – النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، رحيمة شيتر، مقالة: النقد الموضوعاتي وقراءة النص قصيدة"نخاف على حلم" لمحمود درويش نموذجا،جامعة محمد خيضر بسكرة، ص537.

لقد رأى **هوسرل** في النزعات التجريبية والنفسية والوضعية تجريدا قاسيا أراد أن يبحث له عن دواء؛ الدواء هو البحث عن الأرض الصلبة والعالم من خلال الوعي.[1]

4- جورج بولي:

جورج بولي* هو دون شك أقرب النقاد إلى **باشلار**؛ فلقد انصب كل اهتمامه في الوعي المبدع من خلال أشكال " **الوجود- في - العالم**" التي يعرضها العمل بصورة شبكات تخيلية، كما أنه يعتبر امتدادا لوجهة النظر الروحانية لمؤسسي مدرسة جنيف بتعريفه العقلي والحسي معا لمبدأ " **الأنا المفكر cogito** " الذي يريد دراسته.

وتعني استعادة **كوجيطو** كاتب أو فيلسوف في أعماقنا العثور على طريقته في الإحساس والتفكير، ومعرفة ولادة هذه الطريقة وتشكلها وما هي العقبات التي تصادفها؛ إنها إعادة اكتشاف معنى حياة انتظمت انطلاقا من وعيها بذاتها –**الوعي النقدي**–، فالفاعلية النقدية إذن تعتمد على الاستحواذ الذاتي لـ"**العالم**" الخاص بالفنان وهي تسمح بالرجوع من خلال عمل المؤلف إلى ذلك الفعل الذي من خلاله يتفتح كل عالم تخيلي. [2]

إن ما يهم **بولي** بالضبط هو مجموع الموضوعات بالمعنى الضيق، ويمكننا الكلام هنا عن " **البنية** " شريطة أن نتفاهم؛ لأن مبدأ وحدة الموضوعات هو مبدأ ذاتي: إنه الوعي الذي يجعل منه مجموعا يضمن هوية ما كيفما كانت التمزقات والتناقضات التي تصيبها.

---

* **الوعي:** هو ذلك الجزء من العمليات العقلية التي نحسها وندركها ونعيها، وعادة ترتبط بحالة وجدانية انفعالية، ويظم الشعور وظيفة الإدراك للجهاز الحسي وجميع التصورات والمشاعر التي يعيها المرء في وقتها.وبالتحديد أكثر الوعي هو معرفة مباشرة لأحوالنا النفسية دون اللجوء إلى وسائط.

[1] – المرجع السابق، ص 209.

* **جورج بولي:** ولد في 2 نوفمبر 1815 في مدينة لينكولن في انجلترا وتوفي عن عمر ناهز 49 سنة وبالتحديد في 8 ديسمبر 1864منحدر من أسرة فقيرة لأب كان يعمل اسكافيا تلقى تعليمه بمدينته ولم يلتحق بمدارس عليا أو بجامعة لكنه كون نفسه فمال إلى دراسة الكتب الأدبية ثم تعلم اللغات اللاتينية واليونانية والفرنسية والألمانية والإيطالية، برع في مجال الرياضيات وفي عام 1849 انتخب ليشغل منصب أستاذ بالجامعة بالرغم من أنه لم يتحصل على أي مؤهل جامعي.

[2] – مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ، ص 147-148.

يقول **جان بيار ريشار** عن الوعي بأنه البنية التي تتضمن دلالتها الذاتية، ويمكننا أن نؤكد كذلك بأن هذا الوعي هو بنية دون بنيوية ودون متطلبات انسجام داخلي خالص، ولا يزيد استقلال مجموع الموضوعات قطعا إلا في تعميق الاندهاش، من هنا علينا أن نفترض عدم ابتعاد المعيار عند **بولي** عما هو عليه عند **سارتر**؛ إذ تخاطر كل علاقة فاعل بفاعل آخر بأن تكون علاقة فاعل بموضوع، ويقوم الاستثناء الوحيد ربما على سماح قراءة الأدب باستبدال ما أو بالأحرى بمعادل ما وتواجد فاعلين دون أن يكون أحدهما موضوع وعي الآخر.

ولتجنب إمكانية كل خلط يجب أن نعتبر القراءة بالنسبة لـ: **بولي** بمثابة استثناء عام بالنسبة لمعيار علاقات تداخل الذوات وهذه شبه معجزة، ولا يتعلق الأمر عند **بولي** كما عند **باشلار** بقياس بعد الأدب في دراسته انطلاقا من معيار فينومينولوجي أو وجودي.[1]

لقد ركز **جورج بولي** على عنصرين أساسيين هما:[2]

1-الزمن:

اهتم **جورج بولي** بمثابرة لا مثيل لها بعنصر الزمن حيث عرض في كتابه " **دراسات حول الزمن الإنساني ETUDES SUR LE TEMPS HUMAIN** " تحقيقا واسعا حول أنماط الإدراك الحسي بالزمن في تاريخ الأدب، ويشير **بولي** منذ الجزء الثاني من كتابه إلى هيمنة المنظور الموضوعاتي وذلك عن طريق العناوين الثانوية التي يضعها لهذه الأجزاء:

-**البعد الداخلي LA DISTANCE INTéRIEURE** الجزء الثاني.

-**نقطة الانطلاق LE POINT DE DéPART** الجزء الثالث

-**قياس اللحظةMESURE DE L'INSTANT** الجزء الرابع

[1] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 165.

[2] – مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez ، ص 148 إلى 151.

ويمثل الجزء الأخير الإجراء النقدي الذي يسعى لتحديد " **العالم** " الخاص لصنف من أصناف العلاقة مع العالم: أي الزمن وبالتحديد اللحظة.

2-المكان:

كرس **بولي** تأمله في المكان لأعمال **بروست**، وهذا التأمل وراء كتاب "**دراسات في الزمن الإنساني**"، وسبقه في ذلك كتابه " **تحولات الدائرة LES METAMORPHOSES DU CERCLE** "، وفحواه أن الإنسان قد انتقل عبر التاريخ من الرؤية اللاهوتية إلى الإدراك الحسي المتركز على الإنسان حين يبين التحول الذي طرأ على معنى شكل دائرة الوجود الإنساني حيث يشير إلى ذلك في حديثه عن القرن السابع عشر:

" لقد حافظ الفكر الديني طيلة القرن السابع على العلاقة بين (دائرة) الوجود الإنساني – القصيرة الأمد – ودائرة الأزلية، غير أن رمز الدائرة اللانهائية قد فقد مع نهاية القرن كل معناه وطاقته وغاب عن اللغة اللاهوتية والفلسفية بحيث حكم على الدائرة الصغيرة – التي تشكل فيها الفكر الإنساني – أن تبقى دون روابط ولا نموذج، وأن تكشف بالتالي عن لا معناها".

يكاد كتاب " **تحولات الدائرة** " أن يكون تأريخا للعقليات من خلال قراءاتها الخاصة لذات الشكل الواحد، أما في " **الفضاء البروستي l'espasce proustien** " فينعكس المنظور حيث يتحدث هنا عن عمل أدبي واحد، ويحاول الناقد الإحاطة بخصوصيته عبر الأشكال المتعددة التي تتحكم بتنظيم المكان، وهكذا يبين الناقد أهمية تذبذب المكان والمسافة التي تفصل بين الكائنات والأشياء في رواية "**البحث عن الزمن الضائع**"، ويضع كلا منها ضمن منظوره المتفرد؛ وباختصار فإن الناقد يبين أهمية التموضع **LOCALISATION** الذي غالبا ما يتفق وهوية الكائنات، ولهذا السبب يأخذ "**الانبهار البروستي**" في معظم الأحيان شكل حلم يقظة يتصل بأسماء الأماكن والعائلات النبيلة، وغالبا ما تكون هذه الأماكن منفصلة لأن المكان كالزمن أجزائهم غير متصلة.

يعترف **جورج بولي** أن معرفته بـ **باشلار** تعود إلى سنتي **1933** و**1934** من خلال كتابات هذا الأخير عن الزمن، ولم يخفي إعجابه بإلمامه باللحظة وجدلية الاستمرار، ومفهومه عن الزمن المضاد لـ: **برغسون**، ويدين كتاب **جورج بولي** الأول بالكثير لـ: **باشلار** مع أنه لا يستلهم فكره إذ لم يقبل عليه إلا بعد الحرب العالمية الثانية تحت تأثير **جان بيار ريشار**، ويبقى **باشلار** ثانويا بالنسبة له ولمدة طويلة بسبب علاقة فكره بمفهومه اللاواعي وهذا ما جعله لا يلتزم بالفكر النقدي الباشلاري إلا متأخرا حين خاض هذا الأخير في شاعرية الفضاء والأحلام.

لقد سعى **جورج بولي** جاهدا في البحث عن عنصري الزمان والمكان في العديد من الأعمال الأدبية وسعى جاهدا أيضا إلى تحديد موقف الكتاب والنقاد من هاذين العنصرين من خلال العديد من أعماله مثل:[1]

1- "**دراسات حول الزمن الإنساني**" الصادر سنة **1950**.

2- "**البعد الداخلي**" الصادر سنة **1952**.

3- "**تحولات الدائرة**" الصادر سنة **1961**.

4- "**الفضاء البروستي**" الصادر سنة **1963**.

وهو يبحث فيها عن المواقف الأولية لكل كاتب حسب طريقته؛ إذ يسعى المبدع دون وعي منه إلى تنظيم العمل التخييلي.

لقد ركز **جورج بولي** أيضا على الدلالات الضمنية أي على جوهر محتوى الوعي " وهو شيء ممتد إلى حدود اللاوعي" التي تقترب من الدراسة الرمزية **SYMBOLIQUE** التي تفترض ضرورتها تأملات **هوسرل**؛ فالأنماط التجريبية* **MODES EXPéRIMENTALE**

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص 26.

* **الأنماط التجريبية:** هو مصطلح يستخدمه هوسرل للدلالة على الذهن العقلاني أو ملكة التعقل عن طريق التصورات وهذا ما يأخذ شكل التعبير اللغوي بكل أبعاده في العمل الأدبي.

التي تنشأ عن تصورات الأشياء في الذهن حيث تجد تعبيرها من خلال الرموز اللغوية بشكل حتمي، غير أن **جورج بولي** لا يتحدث عن الترميز اللغوي البسيط بل يلتقط عددا من التيمات الدلالية التي تكون المظهر السطحي **ASPECT SUPERFICIEL** في العمل الأدبي فيؤولها إلى دلالة رمزية مستهدفة في العمق، ومثل ذلك ما فعله بالنسبة لدراسته عن **بالزاك** حين لاحظ أن صيغة الأشكال السطحية – وهي تيمات دلالية تشير إلى الحركة الفيزيائية نحو الأمام– من مثل: الطيران، السباحة، الارتحال، الإسقاط، الاندفاع إلى الأمام وترمز كلها إلى الحركة نحو المستقبل، ويركز **جورج بولي** في كتابه "**الفضاء البروستي**" على طريقة تخالف التأويل الرمزي على مقولة الفضاء الجمالي **ESPACE ESTHéTIQUE** ، باعتباره منضما للأزمنة والأمكنة في عمل **بروست** الروائي، ويستفيد **بولي** هنا من الانتقاد الذي وجهه **برغسون** للفكر البشري الذي يسقط الزمان في المكان في الوقت الذي ينبغي أن يشعر الإنسان في الزمن بالديمومة الحاصلة.[1]

لقد كان **جورج بولي** في الكثير من كتاباته يحلل مختلف مظاهر الوعي الأدبي للاستمرارية أو اللحظة، ويتعلق الأمر لديه بوصف مختلف مغامرات الوعي بحثا عن كيفية إدراكه عبر فضاء، وانطلاقا من قراءة متأنية دينامية تظهر من خلال تحليلاتها للوعي الأدبي بالزمن والفضاء ويتبين من خلال مداخلة **جورج بولي** في ندوة "**الاتجاهات الحالية للنقد**" سنة **1966**؛ والتي جاءت تحت عنوان "**النقد الكشفي**" كيف يخلص أن **بروست** هو مؤسس **النقد الموضوعاتي**، لأن ما يهم **جورج بولي** ليس هو الصورة المعزولة بل مجموع الموضوعات والبنى التي يجمعها الوعي الذاتي ويضمن لها هوية معينة كيفما كان توزعها، والاختلافات التي تعصف بها.[2]

[1] – حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص43–44.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 26–27.

إن موقف **جورج بولي** من النقد الخارج عن الأثر ومن مقتضياته موقف دقيق ولفهم الأثر لاشيء قابل للإهمال وهذا يعني ضرورة التمكن من معلومات كثيرة منها ما يتعلق بالبيليوغرافيا ومنها ما يتعلق بالنص أو بالنقد عموما، وقد أدى هذا ببولي إلى استعمال منهج يمكن أن نسميه "**منهج الوثبات**" أو "**منهج الغوص**" .[1]

5- **جان بيار ريشار:**

أ-**مفهوم الموضوعاتية عنده:**

لقد ميز **جان بيار ريشار*** بوضوح بين مفهوم الموضوعاتية ومفهوم الموضوع وذلك راجع إلى الغموض الذي قد يسببه التشابه الكبير بين المصطلحين وحتى يؤكد على الاختلاف بينهما ومنه طريقة الدقة في طريقة التعامل معهما وفي وسائل دراستهما نجده يقول أنه "يجب التفريق في قاموس النقد الجذري بين الفكرة الرئيسية والجذر – الفكرة الرئيسية هي كل عنصر لغوي يعود بإلحاح في الأثر الأدبي- إنها متعلقة بمفردات اللغة ومصطلحاتها، أما الجذري فإنه يختلف عن الفكرة الرئيسة ومجموعة إلتماعاتها ورموزها وجزئياتها.[2]

ومن الجدير بالذكر أن **جان بيار ريشار** نفسه لا يخفي مدى الصعوبة الكبيرة التي تعيق الباحث في سعيه وراء وضع تعريف دقيق لمصطلح **الموضوعاتية**، ولا يجد أي حرج في الاعتراف بذلك؛ وقد يعود سبب هذه الصعوبة إلى الطابع التجريدي الذي يميز مجالات العلوم الإنسانية المختلفة، حيث يقول في مقدمة كتابه "**العالم التخيلي لمالارميه**": " أولى هذه المشاكل المفهوم الموضوعاتي ذاته، والذي يتأسس عليه عملنا بكامله، فما

[1] – إيليزابيت رافو رالو، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الصادق قسومة، دار رؤية سيناترا، المركز الوطني للترجمة، الطبعة الأولى، تونس،،2010 ص42-43.

* **جان بيار ريشار**: هو كاتب وناقد وروائي فرنسي من مواليد 15 جويلية من سنة 1922 في مدينة مارسيليا الفرنسية، تحصل على درجة الدكتوراه سنة 1962 حيث أسهم إسهاما بارزا في المجال النقدي من خلال أعماله النقدية.

[2] – ينظر: فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، حوار مع جان بيار ريشار، 1985، ص 189.

هو الموضوعاتي؟ إذن لا يوجد ما هو أكثر انفلاتا وإبهاما منه...فكيف يثبت محيطه؟ وكيف نستخلص جوهره؟".[1]

لقد حرص **جان بيار ريشار** خلال حياته النقدية جاهدا وراء وضع تعريف للموضوعاتية ولكنه خرج في النهاية بمجموعة من التعريفات وهي ثلاث بالتحديد.

ورد التعريف الأول في كتابه "**العالم التخيلي لمالارميه**" الذي حاز به على شهادة الدكتوراه في عام **1961** حيث يقول:"الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية، في ذلك الطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة".[2]

أما التعريف الثاني فيعود إلى حوار أجراه عام **1974**، حيث يقول: "الموضوع وحدة من وحدات المعنى، وحدة حسية أو علائقية أو زمنية، مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنها مشهود لها بأنها تسمح انطلاقا منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب".[3]

أما بالنسبة لتعريفه الثالث فقد ورد ضمن حوار صحفي أجراه مع **فؤاد أبو منصور** وألحقه بكتابه "**النقد البنيوي الحديث في لبنان وأوروبا**" الصادر سنة **1985** حيث يقول: "الموضوع أو الجذر، وأفضل استعمال كلمة جذر لأنها اللمعة أو الخلية الرحيمية الأولى للموضوع، من حيث أن التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية، أو وفقا لنسق تصادمي تجاوزي؛ يعني في قاموسنا النقدي حادثا أو موقفا يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نص أو في مجموعة من النصوص الأدبية الأدوات النقدية تتغير وفق الزمن الذي تستجلي لحظاته اللغوية والفكرية، لكن الجذر في مختلف الأحوال يبقى مرادفا للمركب

[1] – ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ملحق ترجمة مقدمة العالم التخيلي لمالارميه، ص 130.

[2] – ينظر: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 46.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 48.

أو العقدة في قاموس التحليل الفرويدي كما مارسه شارل مورون، لأنه يبقى لا شعوريا في أغلب الأحيان وغامضا حتى على الكاتب لأن جذوره ضاربة في عهود الطفولة الأولى. من هنا أعتقد بوجود "جذور" أو "عقدة جذور" غير قابلة للاختزال أو التبسيط".[1]

لقد بحث **جان بيار ريشار** في العمل الأدبي عن المعنى الضمني والساذج مما يقابل جهد اللاوعي في إيجاد تفكير فهو لا يصف مضمون فكرة بل يحاول إيجاد مبدأ وحدتها، ومنه الإلمام بفعل الإبداع ذاته إذ يظهر العمل كبنية كاشفة عن شخصية مبدعها.

يقترح **جان بيار ريشار** إذن عملية مزدوجة تعتمد على الاختزال الأول والتي تنطلق من العمل لتستهدف الحساسية العميقة للكاتب، وتعتمد الثانية على إعادة تكوين العمل إذ أن ما يلفت اهتمام هذا الناقد هو نمط آخر من تجربة الحساسية التي تترجمها الميزات الخاصة عند كل مبدع، ومن ثم تعد تجربة **ريشار** تجربة طويلة وهامة بل وهي أبرز ما يمثل **النقد الموضوعاتي** على الإطلاق والتي تتبلور من خلال أعماله التالية:[2]

1- "**الأدب والحساسية**" الصادر سنة **1954**.

2- " **الشعر والأعماق**" الصادر سنة **1955**.

3- "**العالم التخيلي لمالارميه**" الصادر سنة **1961**.

4- "**دراسات عن الشعر المعاصر**" الصادر سنة **1964**.

5- "**مشهد شاتو بريان**" الصادر سنة **1967**.

6- "**مراسلات مالارمي**"

7- "**دراسات عن الرومانسية**" الصادر سنة **1970**.

[1] – فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، ص 188.

[2] – ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 33.

ب- **القراءة الريشارية لكتاب مالارميه من خلال كتاب "العالم التخيلي لمالارميه":**

لقد بدأت رحلة **النقد الموضوعاتي** تتخذ ملامحها البارزة منذ كتب **ريشار** "**الأدب والحساسية**" و"**الشعر والأعماق**" لتظهر كمشروع متكامل في الأطروحة الجامعية التي قدمها **جان بيار ريشار** تحت عنوان "**العالم التخيلي لمالارميه**" الصادر سنة **1961**.[1]

إن كتاب **ريشار** المكرس لمالارامي "**عالم مالارمي الخيالي**" أكثر كتبه تعبيرا عن قراءته النقدية للنصوص، ويخضع مؤلفه هذا بشكله العام لمخطط الدراسات الأدبية التقليدية، أي أنه ينطلق من دراسات حياة الكاتب ومن ثم يقوم بدراسة أعماله الأدبية، وهكذا تنقل من قصيدة **مالارميه** الطفولية ومن سنوات مراهقته إلى دراسة "**أشكال وأدوات الأدب**"، ومع ذلك فإن الفصول التي تقع في وسط الكتاب تشوش هذا المخطط الزمني والسببي، ففصول "**أحلام اليقظة العشقية**" **LES REVERIES AMOUREUSES** و"**التجربة الليلية**" **L'ESCPERIENCE NOCTURNE** و"**ديناميات وتوازنات**" **éQUILIBR dynamikues** و"**النور**" **la lumière....**إلى أخرها تتقاطع مع التجربة الأدبية والمعطيات السارية بصورة موضوعات ناظمة، مما يسمح للناقد بتحديد الصيغ التي تتخذها تجربة حية ما تحيل إلى مشروع مزدوج حياتي وجمالي.[2]

يعترف الناقد **جان بيار ريشار** في مقدمة هذا العالم التخيلي بفضل جهود سابقيه، قبل أن يتحقق له المشروع في استغلال معطياتهم في عمله إذ بدونها ما كان له أن يلم بفهم **مالارمي**، ورسم الخطوط والملامح الأساسية في عمله جامعا بين البلاغة والشاعرية واللغة وعلم الجمال.

فإذا كانت القصيدة في المنظور المالارمي هي محاولة للتعبير عن المعنى الغامض لمفاهيم الوجود، فإن التعبير الأدبي يحاول إضاءة حضور المعنى داخل العلاقات والدلالات،

[1] – المصدر السابق، ص 36.

[2] – مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مقالة: النقد الوضوعاتي la critique thématique، دانييل برجيز Daniel Bergez، ص 154-156.

إذ يدخل المعنى في علاقات مترابطة يطلق عليها مالارمي "**السبب والمنظور والصورة**" مما يدفع **الناقد الموضوعاتي** إلى البحث بطريقة نسقيه تستقصي مفهوم البنية في فهم الشاعر أو الموضوعاتي في عريه.[1]

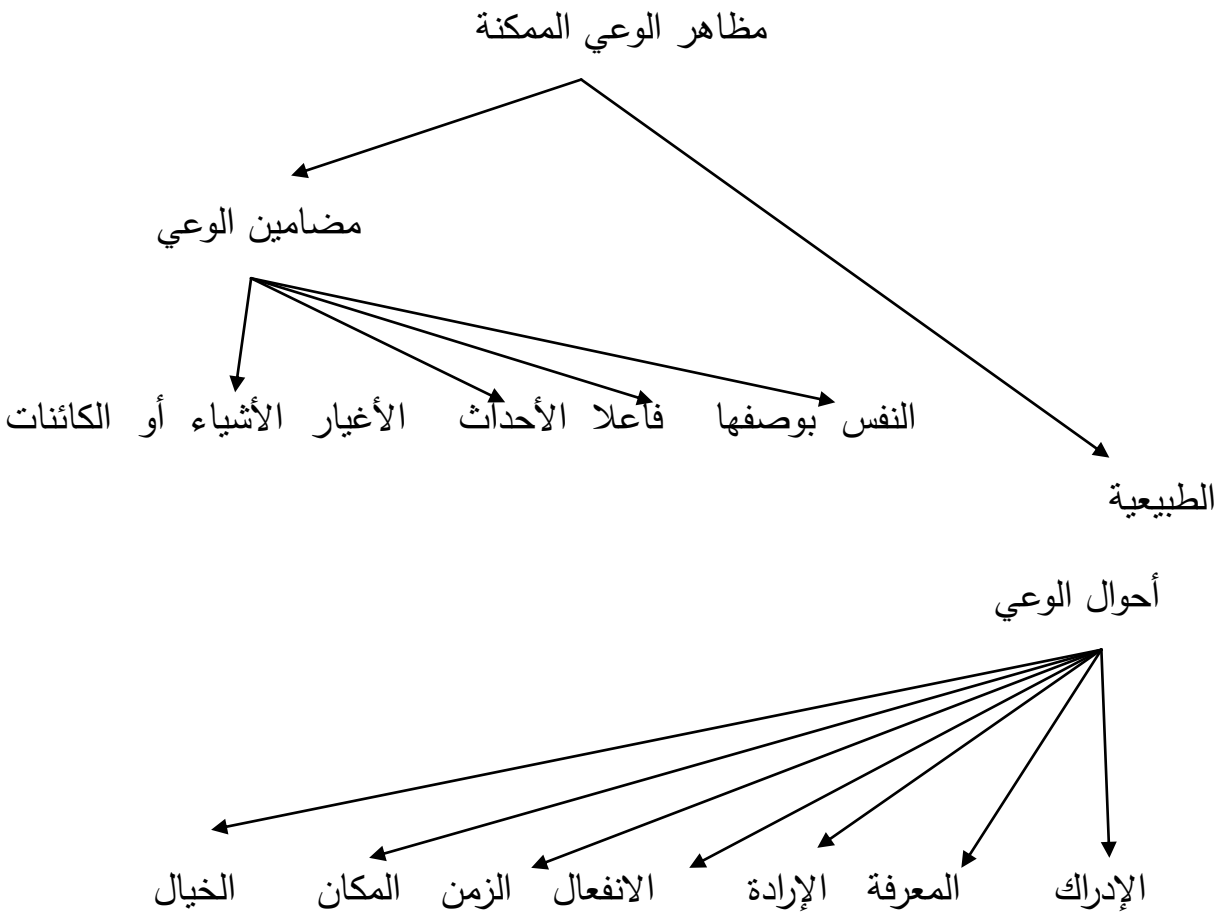
ج- خلاصة التعريف المقولاتي الذي استخدمه جان بيار ريشار:[2]

إن خلاصة التعريف المقولاتي الذي استخدمه **جان بيار ريشار**، وشرحه أحد النقاد معتبرا أن أهم المقولات التي تشكل محورا يدور عليه **النقد الظاهري / الموضوعاتي** عند **ريشار** تنحصر في نوعين هما: **أحوال الوعي Etats DES CONSCIENCE، ومضامين الوعي CONTENUS DE CONSCIENCE**، وتتضمن أحوال الوعي: **المعرفة SAVOIR، الإرادة Volonté، الانفعال PASSION ، الإدراك PERCEPTION، الزمن TEMPS، المكانESPACE ، الخيال IMAGINATIO .**

[1] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 36.

[2] – ينظر: حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص 40.

هذه الصيغة الموضوعاتية تبدو محيطة بكل القضايا التي يمكن أن يتناولها عمل أدبي ما يمكن تبسيطها كما يلي: [1]



إن الأهمية التي يظهر بها **النقد الموضوعاتي** عند **ريشار** هي أهمية لإظهار وعي يساعد على تحويل العالم الحسي إلى مادة روحية؛ فهو نقد جديد ينبعث من الأصول للكشف عن الطبيعة كمادة تخيل، من ثم تقتضي كل دراسة نقدية موضوعاتية اجتياز الخطوات التالية:[2]

1- قراءة عمل أو أعمال الكاتب والتنقيب عن بنياتها الداخلية.

[1] – المصدر السابق، ص 40.

[2] – سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 40.

2- التعليم على انتظام الموضوعاتية في مجموع متجانس ومتضاد.

3- تكوين صورة عن لاوعي الكتابة عند الكاتب.

4- معاينة معادلة الصورة لحياة الكاتب المبكرة.

وأخيرا وبعد حديثنا في هذا الفصل عن نقطتين مهمتين وهما التركيز أولا على وضع تعريف شامل وكامل لـ: **النقد الموضوعاتي** وصولا إلى ذكر أهم الرواد الموضوعاتيين أمثال: **غاستون باشلار، جان بول سارتر، أدموند هوسرل، جان بيار ريشار**، حي يمكن القول في نهاية هذا الفصل أن النقد الغربي هو البيئة الأولى التي نشأ وترعرع فيها المنهج النفسي إذا ما قارناه بالتلقي العربي لهذا المنهج

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

المبحث الأول: الناقد حميد لحمداني

1- أهم أعمال الناقد حميد لحمداني

2- تلقي الخطاب النقدي العربي لمصطلح " الموضوعاتية "

3- النقد الموضوعاتي وأصوله النظرية والفلسفية عند لحمداني

4- الأفكار الغربية التي انطلق منها لحمداني خاصة أفكار جاكبسون

-**المرسل:** وهو الذي يولد الوظيفة الانفعالية **FONCTIONEMOTIVE** أو **التعبيرية EXPRESSIVE**

- **الرسالة:** وتتولد عنها الوظيفة "**الإنشائية** " أو "**الشعرية**" **FONCTIONPOETIQUE**

- **المرسل إليه:** وتولد مراعاته في الرسالة **الوظيفة** " **الإفهامية**" **FONCTIONCONATIVE.**

- **السياق:** ويولد **الوظيفةالمرجعية**FONCTIONREFERONTIELLE

***الأيقونة ICONE**

***القرينة**INDICE

***الرمز**SYMBOLE

الصله: وتولد **الوظيفةالإنتباهية**FONCTION**PHATIQUE.**

السنن: ويولد الوظيفة **الميتالسانية** أو "**ما وراء اللغة**" **FONCTIONMETALINGUISTIQUE** وتسمى أيضا "**الوظيفة المعجمية**"**FONCTIONDEGLOSE**

5- أدواته الإجرائية

- الأهداف

- المتن

-الممارسة النقدية

- الوصف

- التنظيم

- التأويل

-التقويم الجمالي

-اختبار الصحة

*** دراسة حول كتاب "سحر الموضوع"**

المبحث الثاني: الناقد سعيد علوش

1- أهم أعمال سعيد علوش

أ- في مجال الرواية

ب-في المجالات الأخرى

2- وضعية النقد الموضوعاتي عنده

3- اعتماده على أفكار جان بيار ريشار

4- علاقة النقد الموضوعاتي بالنقد الجديد عنده

***دراسة لكتاب " النقد الموضوعاتي " لسعيد علوش**

المبحث الثالث: عبد الفتاح كيليطو

1- أهم أعمال عبد الفتاح كيليطو

2- مفهوم النص الأدبي عنده

3- مفهوم النقد الموضوعاتي عنده

*** دراسة حول كتاب "موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك" لعبد الفتاح كيليطو**

المبحث الثاني: تلقي النقد الجزائري للنقد الموضوعاتي

أ- الناقد **عبد الملك مرتاض**

1- أهم أعماله

2- دراسة لكتاب "**القصة الجزائرية المعاصرة**"

ب-الناقد **محمد مرتاض**

1- من أهم أعماله:

2- دراسة لكتاب "**الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري**"

ج- الناقد **يوسف وغليسي**

1- أهم أعماله

2- مفهوم الموضوعاتية عنده

3- دراسة لكتابي "**النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**" وكتاب "**التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**"

أ- دراسة حول كتاب "**النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**".

ب-دراسة كتاب "**التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**".

لقد اختار **النقد الموضوعاتي** في العالم العربي ظهوره في أحضان الجامعة من خلال رسائل جامعية، نوقشت اثنتان منها بالسوربون؛ الأولى دكتوراه دولة للسلك الثالث والثانية دكتوراه دولة، وقد نوقشتا خلال فترتين متقاربتين، والثالثة بكلية الآداب بالرباط.

كانت الرسالة الأولى لـ **كيتي سالم** – أخت الروائي السوري جورج سالم– تحت إشراف **جان بيار ريشار** عن "**موضوعاتية القلق عند كي دي موباسان**" سنة **1982**، والثانية لـ **عبد الكريم حسن** بإشراف **أندري ميكايل** و**غريماس**، وكانت بعنوان " **الموضوعية البنيوية في شعر السياب**" سنة **1983**، وقد ظهرت الرسالة الأخيرة بالعربية بينما تظل الأولى في الأصل الفرنسي غير مطبوعة، وقد ظهرت الرسالة الثالثة للناقد **عبد الفتاح كيليطو** تحت عنوان " **موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك**".[1]

لقد اشتهرت الساحة النقدية العربية بالعديد من النقاد اللذين كان لهم دور بارز في إثراء الساحة النقدية العربية عامة والمغربية خاصة في مجال **النقد الموضوعاتي** وهذا بالرغم من أن هذا التوجه النقدي لم يلقى رواجا واسعا كباقي التوجهات النقدية الأخرى، ومن أمثال هؤلاء النقاد نجد: الناقد **حميد لحمداني**، والناقد **سعيد علوش**، والناقد **عبد الفتاح كيليطو...**، لذلك سنركز في هذا الفصل الحديث عن أهم مساهماتهم في هذا المجال ومنطلقاتهم الفكرية.

[1]– سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 43.

المبحث الأول: الناقد حميد لحمداني

يعتبر **حميد الحمداني*** من أهم رواد **النقد الموضوعاتي** في النقد العربي عامة والنقد المغاربي خاصة؛ وذلك من خلال إسهاماته في هذا المجال.

1- أهم أعمال الناقد حميد لحمداني:

يعتبر الدكتور **حميد لحمداني** من أبرز الأسماء المغربية التي أغنت الخزانة الأدبية العربية عامة والمغربية خاصة بعدد كبير من المؤلفات الجادة؛ فلقد كتب **لحمداني** في جميع المجالات: الرواية، القصة القصيرة السيرة الذاتية، النقد الأدبي، ومن أهم هاته الأعمال نجد:

- "**دهاليز الحبس القديم**" – رواية– سنة **1979**.
- "**من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية** " سنة **1984**.
- "**الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي– دراسة بنيوية تكوينية** –" سنة **1985**.
- "**في التنظير والممارسة– دراسة في الرواية المغربية**–" سنة**1986**.
- "**أسلوبية الرواية** " سنة **1989**.
- " **سحر الموضوع**" سنة**1989**.
- " **النقد الروائي والأيديولوجي**" سنة **1991**.
- " **بنية النص السردي**" سنة**1991**.
- "**النقد النفسي المعاصر**" سنة **1991**.

---

* **حميد لحمداني:** هو أديب وناقد وكاتب مغربي، ولد سنة 1950 ببوعرفة تلقى تعليمه بمدرسة النهضة بمكناس، التحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية وبالمدرسة العليا للأساتذة بفاس، حصل على الإجازة في الأدب العربي سنة 1972، أحرز دبلوم الدراسات العليا سنة 1982 من كلية الآداب بفاس، دخل مجال النشر سنة 1979 بظهور روايته " دهاليز الحبس القديم "، ومقال عن الرواية بمجلة أقلام المغربية، نشر دراساته بمجموعة من الصحف المغربية والعربية منها: العلم، الإتحاد الاشتراكي، أقلام ، آفاق، الزمن المغربي، شؤون أدبية، كما أنه كان عضوا في هيئة تحرير مجلة " دراسات أدبية ولسانية" بين سنتي 1985 و 1987، يرأس حاليا تحرير مجلة " دراسات سيميائية أدبية لسانية" التي أسسها رفيقه محمد العمري سنة 1987وقد التحق بإتحاد كتاب المغرب سنة 1986.

- " **كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار** " سنة **1993**.
- " **الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم –العصر الجاهلي–**" سنة**1997**.

كما كان لـ **حميد لحمداني** إسهامات أخرى في مجال الترجمة أهمها:

- " **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة** "، تأليف: **مارسيلو داسكال**، ترجمة: **حميد لحمداني، محمد العمري، عبد الله طنكول، محمد الولي، مبارك حنون**، وتم نشره سنة **1987**.
- " **التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية**"، تأليف: **فولفانغ إيزر**، ترجمة: د. **حميد لحمداني**، د. **الجيلالي الكدية**، وتم نشره سنة **1998**.
- " **رحلة خارج الطريق السيار**".

2- تلقي الخطاب النقدي العربي لمصطلح " الموضوعاتية":

لقد أخفق هذا الخطاب كغيره من المصطلحات الأخرى في عتباته الأولى وذلك في العثور على المصطلح المفتاحي له، ويظهر هذا الجدول بعض التضاربات الحادة في ترجمة المصطلح:[1]

THEME	THèMATIQUE	مرجع الترجمة
التيمة		حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 22. يمنى العيد: فن الرواية العربية، ص 77-79.
	الموضوعاتي، الثيمي	سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص 11-12.
التيم	التيمية	سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 156
الموضوعة الموضوع		عبد الفتاح كيليطو: الغائب، ص 28. عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية.
الموضوع	المنهج الموضوعي	عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، الطبعة 2، ص 13-45-46-....

[1]-ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 151-152-153-154.

مضمون	مضمونية	عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، ص 179.
	الاتجاه الثيمي	خلدون الشمعة: النقد والحرية، ص 48-186-187.
موضوع	موضوعاتية	محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، "المقدمة". شايف عكاشة: نظرية الخلق اللغوي، الجزء 3، ص 166.
	المواضعية	جوزيف شريم، أورده: عبد الكريم حسن،المنهج الموضوعي، ص 45.

3- النقد الموضوعاتي وأصوله النظرية والفلسفية عند لحمداني:

لقد كتب الناقد **روبيرت ماجليولا** مقالا شديد الأهمية في هذا المجال متحدثا عن **النقد الموضوعاتي** تحت اسم"التناول الظاهري للأدب"، فرأى أن تعددية الأسماء التي تطلق على هذا المنهج هي مظهر من مظاهر أزمة تحديده – وهذا ما تناولناه في تلقي الخطاب النقدي العربي لمصطلح الموضوعتية-، أما أهمية المقال المشار إليه فتكمن في محاولة تحديد الأصول الفلسفية التي يعتمد عليها أصحاب هذا الاتجاه النقدي؛ وهم كما يعددهم **ماجليولا: جان بيار ريشار، جان روسيه، جان ستاروبنسكي، جورج بوليه، غاستون باشلار، رولان بارت** في مرحلته المبكرة، على أنه أضاف أسماء أخرى كـ **جان بول سارتر، ورمان انجاردين.**[1]

يعتبر **ماجليولا** فلسفة **أدموند هوسرل** "**1859-1938**" الظاهرية خلفية نظرية تستند عليها أغلب المحاولات النقدية التي تسير في ما سماه " **التناول الظاهري للأدب** "، يضاف إلى ذلك مجهود الفلاسفة الظاهريين والوجوديين أمثال: **هيدجر**، و**جان بول سارتر**.

إن ظاهرية **هوسرل** جاءت في نظر **ماجليولا** كرد فعل على النزعة المثالية والتجريبية معا، لأن **النقد الموضوعاتي** الذي يخلص لـ رأي **هوسرل** يبقى مرتبطا بالعمل الإبداعي

[1]- حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص29.

ومدركا للتجربة المثالية فيه، أما **النقد الموضوعاتي** الذي يستفيد من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه **هايدجر** و**سارتر** عند تأكيدهما على أهمية وراديكالية الوعي؛ فيستطيع أن يتحرر من قيد النص، ويستعين الناقد في هذه الحالة بحدسه الثاقب أو بإيديولوجيته الخاصة، ومن هنا يتبين لنا أن **النقد الموضوعاتي** لا تنحصر خلفيته الفلسفية في إطار نظرية **هوسرل** الصارمة، رغم أنه ينطلق مبدئيا من معطياتها؛ إنه يفتح جميع الآفاق الممكنة، من أجل تفسير الإبداع [1]–وهذا ما تم التطرق إليه في المدخل–.

4–الأفكار الغربية التي انطلق منها لحمداني خاصة أفكار جاكبسون:

إن صلب النظرية البنائية المعاصرة التي بذلت جهودا جبارة لفهم طبيعة الشعر والفرق بينه وبين أنماط الكلام اليومي أو الكلام العلمي –والتي كانت أساس أفكار لحمداني والمبادئ التي انطلق منها–، هو مدار حديث **جاكبسون** المشهور عن وظائف اللغة الست، فمن خلال التمييز أو الترجيح بين هذه الوظائف في الكلام تتميز أساليب المتكلمين عن بعضهم البعض.[2]

كان **جاكبسون** أول من تحدث عن الوحدات الست الأساسية في كل رسالة لغوية بما في ذلك الكلام اليومي وذلك في كتابه المشهور " **أبحاث في اللسانيات العامة**"، خلال الفصل المعنون " **باللسانيات الشعرية**"فقد بين أن كل رسالة لغوية لابد أن تحتوي على الوحدات الست والتي تتمثل في " **المرسل، الرسالة،المرسل إليه، السياق، الصلة، السنن**" وكل واحدة من هذه الوحدات تولد وظيفة من الوظائف، يتم توزيعها على الشكل التالي:

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص30–31.

[2]– ينظر: حميد لحمداني، الفكر النقدي العربي المعاصر–مناهج ونظريات ومواقف–، ص 134 –135.

المرسل: وهو الذي يولد **الوظيفة الانفعالية**FONCTIONEMOTIVE أو **التعبيرية** :EXPRESSIVE[1]

وهي متعلقة بصاحب الرسالة، وتهم كل الإشارات التعبيرية الدالة على وضعيته السيكولوجية وموقفه الشخصي، وما ينطق به من انفعالات تعبر مثلا عن الخوف أو السخرية أو السعادة أو الخجل أو التعجب وغيره....[2]

- **الرسالة:** وتتولد عنها الوظيفة "**الإنشائية**" أو "**الشعرية**"FONCTIONPOETIQUE

في هذه الوظيفة تتوجه اللغة إلى نفسها باعتبارها مجموعة من الإمكانيات و الآليات التعبيرية الخاصة التي لها استقلال عن المرجع أو حتى عن قانون اللغة نفسه.

لقد اهتم **جاكبسون** بالبعد الشعري للغة، حيث أكد على أن الوظيفة الإنشائية موجودة في سائر أنواع ومستويات الكلام جنبا إلى جنب مع الوظائف الأخرى؛ حتى في الكلام اليومي، ولكنها تكون قيمة مهيمنة في الشعر خاصة، بخلاف الوظيفة المرجعية فتكون لها قيمة مهيمنة في الخطاب اليومي، وقد سجل **جاكبسون** هنا مقولته الشهيرة التي ذهب فيها إلى أن الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية يجب أن تتجاوز حدود الشعر، ومن جهة أخرى لا يمكن لتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية.

- إن الجانب المهم الذي يحدد شعرية **جاكبسون** هو محاولته فهم الطبيعة الخاصة لتركيب الشعر، لذا نراه قد بحث كثيرا في لسمة البنائية المهيمنة على العلاقات القائمة في القصيدة، وقد وجدها في مفهوم **التوازي** PARALLELISMEمستفيدا في ذلك من أحد شعراء القرن التاسع عشر وهو **جيرار مانليهوبكينس*** "**1844-1889**".[3]

---

[1]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء –المغرب–، 2000، ص 114.

[2]- حميد لحمداني، الفكر النقدي العربي المعاصر–مناهج ونظريات ومواقف–، ص 136.

***جيرار مانليهوبكينس:** وهو منظر وناقد مما كتبه في أحد بحوثه قوله: " قد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي ، إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر".

[3]- المرجع نفسه، ص 138.

- **المرسل إليه:** وتولد مراعاته في الرسالة **الوظيفة** "**الإفهامية**" **CONATIVE FONCTION**[1]

وتكون دائما متعلقة بالخطابين المباشرين أو الافتراضيين، فكل خطاب لغوي لا بد أن يكون موجها إلى متلق ما، ويكون ذلك بصيغة النداء وهي متصلة بالأفعال، وتستخدم الوظيفة الإفهامية بشكل ملفت للنظر في الخطابات الإشهارية لارتباطها بموضوع اقتناء السلع، وهو ما يستدعي التوجيه والإغراء والحث على الشراء، وعلى العموم تكون موضوعات: الإقناع، والتأنيب، والحض، والطلب، والتأكيد حاضرة في نطاق هذه الوظيفة.[2]

- **السياق:** ويولد **الوظيفة المرجعية REFERONTIELLE FONCTION**[3]

وهي من أكثر الوظائف غلبة في اللغة، لأنها متعلقة بالتداول اليومي المألوف كما أنها متعلقة بالتواصل العملي بين الناس، وفي هذه الوظيفة يركز على ما يعرف بالدال والمدلول وعلاقتهما ببعضهما البعض مركزا على منطلقات بيرس في ذلك، كما اعتمد عليه أيضا في بناء التراثية البنائية بين الدلائل ومدلولاتها:[4]

***الأيقونة ICONE:** ويعكس مماثلة فعلية بين الدليل والمدلول المرجعي.

***القرينة INDICE:** ويعكس وجود تجاور محسوس بين الدليل والمدلول.

***الرمز SYMBOLE:** ويعكس تجاورا افتراضيا مبنيا على العادة المكتسبة عن طريق التعلم.

- **الصله:** وتولد **الوظيفة الإنتباهية PHATIQUE FONCTION**[5]

جميع المؤشرات اللغوية الماثلة في الوظيفة الإنتباهية تكون موجهة للحفاظ على استمرارية التواصل أو إعلان توقيفه، ويشمل ذلك صيغ التأكيد والتذكير وإعلان الحضور

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 174.

[2]– حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر –مناهج ونظريات ومواقف–، ص 136.

[3]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 114.

[4]– حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر –مناهج ونظريات ومواقف–، ص 134.

[5]– حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 144.

والإنصات.....، ويقتصر دورها على بقاء التواصل قائما، ولا شأن للوظيفة الإنتباهية بمضمون الخطاب بل بتنبيه أطراف الخطاب إلى أن قناته لا تزال قادرة على تمرير مضمونه.

ويذكر **جاكبسون** أن الإشارات الإنتباهية يشترك فيها الإنسان مع بعض الكائنات الحية الأخرى كالطيور، علما بأن هذه الإشارات تطغى أيضا في لغة الأطفال خلال المراحل المبكرة؛ وهي في معظمها لا تحتوي على رسائل تواصلية بالمعنى الصحيح، وإنما تؤمن انتباه المتخاطبين ومدى استعدادهم لتلقي الرسائل أو استئنافها أو التوقف عن استقبالها.[1]

-**السنن:** ويولد الوظيفة **الميتالسانية** أو "**ما وراء اللغة**" **FONCTION METALINGUISTIQUE** وتسمى أيضا "**الوظيفة المعجمية**"**FONCTION DE GLOSE**[2]

يتركز القصد عند الحديث عن الوظيفة الميتالسانية على الجانب المتعلق بالتسنين اللساني **CODAGE LINGUISTIQUE**ويتصل بذلك مع كل من له علاقة بالمعجم وطرائق بناء اللغة المتبعة في كل لسان على حدة، وتكون الوظيفة الميتالسانية مسؤولة عن ضمان أن المتكلمين يستخدمون نفس الشفرات، وأنهم بذلك قادرون على فهم بعضهم البعض.[3]

5-أدواته الإجرائية:

يرى **لحمداني** أن الضوابط الإجرائية التي تتعامل مع النص شعرا أو نثرا من أبرز الأشياء في مجال نقد النقد -نظرية كانت أم تطبيقية- ووجود هذه الضوابط سيساهم مساهمة كبيرة في الإجابة عن جملة من التساؤلات:[4]

- كيف نستطيع تحديد المنطلقات المنهجية لناقد معين سواء صرح بهذا أم لم يصرح؟

---

[1]- ينظر: حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر -مناهج ونظريات ومواقف-، ص 137.

[2]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 114.

[3]- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر -مناهج ونظريات ومواقف-، ص 137.

[4]- ينظر: حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص 16.

– ما هي حدود المتن المعتمد من قبل الناقد في التحليل؟

– ما هي وسائل الإقناع المعتمدة؟

–كيف يبني خطة بحثه وتحليله؟

–ما هو الهدف أو الأهداف الأساسية للبحث؟ وكيف يتم اكتشافها؟

–هل هناك انسجام أو عدم انسجام بين الجانب النظري، والجانب التطبيقي وكيف تمت البرهنة على ذلك؟

–هل تمكن الناقد من تقديم معرفة إضافية بالنصوص المدروسة؟

تعد فترة السبعينات من القرن العشرين فترة خصبة في مسار النقد الروائي العربي المعاصر حيث أحدث خلالها نقلة نوعية في مقاربته للنصوص الروائية نتيجة عوامل متعددة في مقدمتها الاستجابة للتحولات التي عرفها الخطاب الروائي العربي الذي تجاوز مرحلة الواقعية بنوعيها النقدي أو الاشتراكي وما ميزها من رؤية وثوقية للعالم والتحام مباشر بمعطيات الواقع الخارجي، وخطية في السرد والأحداث إلى مرحلة جديدة تلونت فيها الرواية العربية بنزعة قاتمة، وشككت في كل الحقائق واليقينيات التي شكلت الوعي التاريخي للإنسان العربي متأثرة في ذلك بهزيمة **1967**، وما انبنت عنه من هشاشة في الإيديولوجيات التي راهن المثقف العربي على فاعليتها في اجتثاث جذور التخلف الغائرة في مجتمعه مثل الاشتراكية والقومية العربية، واستشراف أفق جديد أكثر إشراقا وتألقا.[1]

لقد اعتمد لحمداني على الأسس التي وضعتها الباحثة الإبيستمولوجية "**جوهانة ناتالي**" **JOHANNA NATALI**، في مقال نقدي لها يناقش الدراسات النقدية التي تناولت "**قطط بودلير**" بالتحليل، وذلك في مدخلا سمته "**مسائل في المنهج**"، والواقع أنها حددت فيه بعض

[1]– أحمد الجرطي، تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، النيلا للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت –لبنان–، 2014، ص 151.

المبادئ الأولية التي ينبغي أن يتوفر عليها كل دارس للنصوص النقدية مهما كان النوع الأدبي الذي تتخذه هذه النصوص موضوعا لها.

وترى **جوهانا ناتالي** أنه من الضروري لكل دارس يتناول نصوصا نقدية – وخصوصا تلك التي تباشر تحليل أعمال إبداعية– أن يتساءل بصدد ثلاث قضايا جوهرية:[1]

–الأهداف:

ويقتضي التساؤل هنا البحث عن غايات الناقد من إقدامه على تحليل النص وتحديد رؤيته المنهجية المعتمدة؛ ذلك أن المناهج تختلف في تركيزها على جوانب النصوص المدروسة، فمنها ما يوجه اهتمامه إلى ذات الكاتب، ومنها ما يركز على الدلالة الاجتماعية أو التاريخية، وأخيرا منها ما يهتم بمكونات النص الداخلية، والإجابة عن الأهداف التي يرمي إليها الناقد أمر ليس باليسير دائما؛ لأنه يمكن أن يكون هناك نوع من التداخل بين المناهج داخل العمل الواحد، وهذا ما نجده في نقد الرواية كما نجده في نقد الشعر، كما يجب التساؤل عن انسجام النظرية المنهجية نفسها، ومدى تلاؤمها مع الأصول التي أخذت منها، لأنه يمكن أن يكون هناك تحريف في منطلقات المنهج الأصلي أو إضافات.

–المتن:

إن تحديد المتن المدروس من قبل الناقد يعتبر عملية أساسية في مجال نقد النقد، لأن الجانب النظري قد يحدد المتن المشتغل عليه، فضلا على أن الجانب التطبيقي قد يتعداه إلى نصوص أخرى كثيرة تتقاطع معه، وهنا يكون العمل النقدي مفتوحا خصوصا إذا لجأ الناقد إلى المقاربة وكثرة الإستشهادات.

[1] – ينظر: حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص 18 إلى 23.

-الممارسة النقدية:*

من غير المهم أن تكون الممارسة النقدية للتحليل دائما مطابقة للأطروحات المنهجية الواردة في المقدمة، وهذا ما أكدناه سابقا حول إمكانية استخدام أكثر من منهج من قبل الناقد.

وتشير الناقدة **جوهانا ناتالي** إلى أهم المراحل التي يمر بها الناقد في عمليته النقدية؛ وهي في حقيقة الأمر تقنيات.

-الوصف:

يعتمد الناقد عادة على تأمل الفن المدروس ومحاولة تفكيكه إلى بعض المظاهر الدالة التي ينظر إليها باعتبارها عناصر ترسم صورة متكاملة عن مجموع العلاقات والدلالات فيه؛ ففي مجال الرواية مثلا يمكن للناقد أن يتحدث عن السرد وعن الوصف والحوار....، وعن الحبكة وتركيب الزمن **TEMPS** وصورة المكان **LIEU** وعن الأسلوب، إلى غير ذلك من مظاهر السرد، وفي الشعر يفترض أن تكون الدراسة شاملة لشتى مكونات النص الشعري وأهمها الإيقاع والأوزان والقوافي وجميع أنواع الانزياحات الدلالية.

-التنظيم:

إن غاية وصف العمل الإبداعي الأدبي قصيدة كانت أم رواية، هو وضع نظام من الملامح المميزة للنص المدروس، وهذه المرحلة مهمة جدا في كل عملية نقدية تقوم على مباشرة تحليل النصوص، إلا أنها يمكن أن تأتي متداخلة إما مع الوصف أو مع النقطة الثالثة من مراحل الممارسة النقدية، وهي مرحلة التأويل **INTERPRETATION**.

* **الممارسة النقدية:** لقد استخدمت الناقدة جوهانا ناتالي صيغة "التحليل بحصر المعنى "، غير أن لحمداني استخدم الصيغة أعلاه –الممارسة النقدية– لأنها قصدت بالفعل إلى الممارسة النقدية لأي ناقد عندما ينتقل إلى مباشرة التحليل.

-التأويل:

إن التأويل ليس محطة ضرورية بالنسبة لجميع النقاد، ولكنه أساسي فقط بالنسبة لمن لهم تصور خاص عن وظيفة الأدب سواء بالنسبة للأفراد مبدعين كانوا أم متلقين، أو بالنسبة للمجتمع أو الطبقات الاجتماعية.

-التقويم الجمالي:

قد يستند التقويم الجمالي إلى مقاييس علم الجمال أو إلى بعض الخصائص التي تم استخراجها من نصوص روائية أو شعرية سابقة، وعلى العموم يستند الناقد في التقويم الجمالي على مرحلتي الوصف والتأويل.

-اختبار الصحة:

غاية اختبار الصحة، هو إعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن بنيان تحليلي معين، بما فيه من نظام وصفي وما يتصل بذلك أيضا من وسائل الإقناع المستخدمة ثم ما ينتج في النهاية من تأويل، أو تحديد لقيمة العمل المدروس من الناحية الفنية.

ونجد ذلك مثلا في بعض تطبيقات النقد الجديد والشكلانية والبنائية وما بعد البنائية وعلم الدلالة البنائي والتوليدية، ونضيف إلى ذلك ما يسمى بـ **النقد الشعري CRITIQUE POETIQUE**، الذي له علاقة وثيقة بالشكلانية الروسية والبنائية.

***دراسة حول كتاب "سحر الموضوع":**

يقول **حميد لحمداني** في مقدمة كتابه "**سحر الموضوع**": " يتجلى الموضوع في الإبداع الأدبي من خلال سحره الخاص، ذلك أن المبدع لا ينقاد إلى موضوعاته الواعية وحدها، إنه على الأصح ينجذب نحوها بقوة لا يطول دائما معرفة طبيعتها الخفية، فالمبدع لا يدرك دائما أسرار إبداعه، ومغامرة النقد تطمح إلى كشف أسرار هذا الانجذاب الخفي للنص، وفي النص تيمات متنوعة تتقاطع وتتعارض وتظهر وتتوارى... ولأن العالم بلا محدوديته هو الموضوع

الواسع للإبداع، ولأن الذات بمجهولاتها تكون على السواء موضوعا للإبداع، فإن سحر الموضوع ينشأ في تلك النقطة الهلامية التي يتلامس فيها الذاتي والموضوعي والظاهر والملتبس. إن اللغة الإبداعية هي وحدها بمغامراتها الخاصة تستطيع أن تقتنص بعض اللحظات الخاطفة من هذا التلامس الوجودي بين الذات والعالم فبواسطة التمثيل ، وبواسطة الصورة الشعرية يستطيع المبدع أن يبلغ لذة اكتشاف سحر الموضوع".[1]

هكذا استهل **لحمداني** كتابه"**سحر الموضوع**" موضحا أن هناك سحر خاص داخل كل عمل أدبي إبداعي؛ تتولد هذه الشحنة من خلال الموضوع في حد ذاته، مؤكدا أنه غير واعي بأسرار عمله الأدبي لأنه مجرد منتج للعمل الأدبي، وهذه في الحقيقة هي مهمة النقد الأدبي في رأي **لحمداني** ويرى أيضا أن الإبداع الأدبي يتولد في حقيقة الأمر عند تلاقي وتصادم نقطتين هما في الحقيقة أساس لعملية الإبداع، لأن الإبداع مكون من ما هو ذاتي وما هو موضوعي، ووسيلة المبدع في كل ذلك هي اللغة التي هي وسيلة التواصل الحقيقية بين المبدع والآخر ومن خلالها يتم اكتشاف خبايا الموضوع الحقيقية.

يؤكد الناقد **حميد لحمداني** على أن الغاية الحقيقية من خلال الكتاب هو الإعلان عن وجود نوع من الممارسة النقدية العربية أولا والتي يمكن إدراجها تحت لواء **الموضوعاتية** أو **الظاهراتية**، بالرغم من أن القارئ العربي حديث المعرفة بهذا النوع من المناهج وهذا راجع إلى غياب الكتابة التنظيرية حول هذا المنهج، كما أن الغاية الثانية التي سعى إليها **لحمداني** هي التعريف بـ **المنهج الموضوعاتي** وبأصوله النظرية والفلسفية، حيث يقول: "لقد تعرضنا ...إلى مشكلة أساسية قائمة في تحديد ما يقصد بالمنهج الموضوعاتي**METHODE THEMATIQUE** ، لأن هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظريه في هذا المجال، فهم لا يتفقون على تسمية واحدة...لذا أردنا أن نبدأ بتوضيح هذا المشكل قبل أن ننتقل إلى

[1]– حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص 3.

انجازات هذا النوع من النقد في مجال دراسة الرواية والشعر خصوصا عند نقاد الغرب، قبل أن نتقل في القسم الثاني لدراسة هذا المنهج في العالم العربي".[1]

ويظهر لنا من خلال كلام **لحمداني** السابق أن الكتاب مقسم إلى قسمين أساسيين، ويمثل القسم أو الجزء الأول منه الجانب النظري؛ والمتمثل في التعريف بـ **المنهج الموضوعاتي** وبأصوله النظرية والفلسفية عند الرواد الغربيين وهم: **غاستون باشلار، جان بيار ريشار، جورج بولي،** مع التركيز على علاقة **النقد الموضوعاتي** بالمناهج النقدية الأخرى، وهذا بعد أن قدم في الجزء الأول من هذا الكتاب تعريفا بالمنهجية العامة لنقد النقد لأن عمله هذا سيتعرض إلى بعض الدراسات التي تنصب حول أعمال نقدية، وبهذا يمكن أن ندرج عمله هذا ضمن مجال نقد النقد.

ولقد استنتج **لحمداني** أن الخلفية الفلسفية لـ **النقد الموضوعاتي** لا يمكن اقتصارها على نظرية **هوسرل** فقط حيث يقول: "يتبين لنا إذن أن **النقد الموضوعاتي** لا تنحصر خلفيته الفلسفية في إطار نظرية **هوسرل** الصارمة، رغم أنه ينطلق مبدئيا من معطياتها، إنه يفتح جميع الآفاق الممكنة من أجل تفسير الإبداع...".[2]

أما القسم الثاني من هذا العمل النقدي فيحوي الحديث عن **النقد الموضوعاتي** في العالم العربي أو النقد العربي انطلاقا من جانبين وهما الجانب النظري والجانب التطبيقي؛ حيث يركز الناقد في الجانب النظري على حضور الموضوعاتية في نقد الرواية، ونقد الشعر.

ويؤكد **لحمداني** على حضور **النقد الموضوعاتي** في أغلب الأعمال النقدية الروائية العربية، حيث يقر بأنه " يمكن القول أن معظم الكتب العربية التي مارست نقدا روائيا يغلب فيه التوجه الموضوعاتي، تخلى أصحابها عن وضع مقدمات منهجية يحددون فيها تصورهم

[1]– المصدر السابق، ص 27.

[2]– المصدر نفسه، ص 31.

النظري، وإذا ما حدث أن كتبوا مقدمة أو مدخلا فإنهم يعالجون فيهما قضايا عامة لا ترتبط بالضرورة بما يمكن اعتباره تصورا منهجيا".[1]

ويقر **لحمداني** في هذا المجال أن أغلب الدراسات النقدية في نقد الرواية لم تعتمد على خطة منهجية ثابتة، حيث يقول: " إن أغلب الدراسات غير الأكاديمية التي كتبت في النقد الروائي تفتقد الرؤية المنهجية الواضحة، ولذلك فهي تختار أبسط الوسائل 'النقدية' وهي التلخيص **RESUME** ، والتفسير **EXPLICATION** ".[2]

لقد سعى أغلب هؤلاء النقاد إلى إلغاء صفة الممارسة النقدية على أعمالهم ولقد أعطى **لحمداني** مثالا عن ذلك من خلال كتاب "**الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام** " لـ الدكتور **محمد مصايف**؛ وذلك من خلال مقدمته لهذا الكتاب.

لقد كان حديث **حميد لحمداني** عن بعض الممارسات النقدية العربية التي تتقاطع مع الموضوعاتية بصورة عفوية افتراضا شخصيا من باب التعسف المنهجي ومن أمثال هذه الممارسات العربية الموضوعاتية المبكرة التي تحدث عنها **لحمداني** نجد: تجربة **علي الراعي** من خلال كتابه "**دراسات في الرواية المصرية** "، و**يوسف الشاروني** في دراسته "**الروائيون الثلاث**"، **فؤاد دوارة، غالي شكري**، وهذا الحكم الذي أطلقه الناقد **لحمداني** على هذه الأعمال هو حكم تعسفي كما ورد سابقا؛ حيث نجد أن العمل الذي قدمه **علي الراعي** وبالرغم من العيوب التي تضمنها الكتاب إلا أنه يبقى بمثابة الإرهاصات الأولى لـ **النقد الموضوعاتي** في النقد العربي الحديث، لأن هذا الكتاب صدر سنة **1964**؛ أي قبل ميلاد **النقد الموضوعاتي**، وهذا ما أكده **غالي شكري** حيث يقر بأن فصول هذا الكتاب كتبت بين عامي "**1956-1964**"، كما أشار الناقد **حميد لحمداني** إلى بعض الأعمال النقدية الجامعية أو الأكاديمية والتي لم يتم الإعلان في مقدماتها عن المنهج المتبع، ويقدم الناقد مثالا عن ذلك

[1]- المصدر السابق، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص 55.

بكتاب "**الرمزية في أدب نجيب محفوظ**" لـ **فاطمة الزهراء محمد سعيد**، كما أشار أيضا إلى أعمال أخرى والتي اعتمدت الدراسة الموضوعاتية، إلا أن هاته الأعمال لم يحكمها نظام معين ومحدد وأعطى مثالا عن ذلك ببحث جامعي وهو لـ الدكتور **عبد الحميد القط** بعنوان "**بناء الرواية في الأدب المصري الحديث**"، ويرى **حميد** لحمداني"أن عنوان الدراسة يبدو موجها نحو الاهتمام بالشكل الداخلي للعمل الروائي، إلا أن الممارسة فتحت الطريق لكل القضايا الممكنة لتعالج في إطار ما سمي ببناء الرواية".[1]

ومن الغريب بما كان أن يقيم الناقد **حميد لحمداني** مقارنة بين الممارسة الموضوعاتية النقدية المبكرة للناقد **غالي شكري** في كتابه "**المنتمي**" الصادر سنة **1964**، و**النقد الموضوعاتي** الغربي الذي لم يتجاوز في هذه المرحلة حدود النخبة من النقاد الغربيين.

لقد أضاف **لحمداني** في نهاية حديثه عن نقد الرواية الحديث عن بعض الأعمال النقدية الأخرى التي يرى الناقد أنها تسير في نفس اتجاه الأعمال السابقة مثل: [2]

- د. **يوسف عز الدين**"**الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها**" سنة **1973**.
- د. **عبد الكريم الأشتر**"**دراسات في آداب النكبة**"–الرواية– سنة **1975**.
- د. **على شلق**"**نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم**" سنة **1979**.
- **فاروق محمد أبو خضور**"**دراسات نقدية في الرواية السورية**" سنة **1981**.

أما بالنسبة لنقد الشعر فقد ركز الناقد **حميد لحمداني** على محاولة **عبد الكريم حسن** " **الموضوعاتية البنيوية في شعر السياب**" .

لقد جاء الجانب التطبيقي من كتاب "**سحر الموضوع**" للناقد **حميد لحمداني** مقسم إلى جانبين؛ قسم خاص بالتطبيق في **النقد الموضوعاتي** للرواية وكان النموذج هو كتاب "**المنتمي –دراسة في أدب نجيب محفوظ**–" لـ **غالي شكري**–ولقد سبق الحديث عنه–، أما

[1]– حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص62.

[2]– المصدر نفسه، ص 64.

القسم الثاني من التطبيق فقد سلط فيه الناقد الضوء على **النقد الموضوعاتي** للشعر وكان كتاب "**الموضوعاتية البنيوية**" لـ **عبدالكريم حسن** نموذجا لذلك.

لقد اعتبر الناقد **حميد لحمداني** كتاب **عبد الكريم حسن** أحسن مثال عن تلك الكتابات النقدية التي تفتقر إلى التصور المنهجي، وعدها مأخذ من المآخذ التي يجب أن يعاب بها عمل الناقد **عبد الكريم حسن** ويقول **لحمداني** في هذا: " أنه لم يعد من المقبول في وقتنا الحاضر –وخصوصا إذا تعلق الأمر بقيام بحث في مستوى أطروحة دكتوراه دوله– أن يعترف الباحث منذ البداية أنه ليس قادرا على اعتماد منطلقات منهجية، متذرعا بكثرة المناهج في الساحة النقدية وبصعوبتها حتى على المختصين موحيا بذلك لقرائه –ربما من حيث لا يشعر– بأنه لا يعتبر نفسه من بين هؤلاء المختصين."[1]

وبالرغم من هذا الحكم الذي قدمه **لحمداني**، إلا أنه حكم قاسي نوعا ما لأنه من الصعب أن يستطيع الناقد –ومنذ بداياته– أن يقيم تصورا منهجيا قائما بذاته فهاته الأشياء تحتاج إلى نوع من الخبرة النقدية.

كما أعاب **لحمداني** على **عبد الكريم حسن** أنه اعتمد على النقاد الموضوعاتيين الغربيين وعلى رأسهم **جان بيار ريشار** اعتمادا كليا، كما أعاب عليه التذبذب في آرائه النقدية حيث يقول:" ...يفاجئنا الناقد بتغيير آرائه على الدوام بحيث يتبنى تصورات مناقضة لما سبق أن أعلن عنها قبل قليل...".[2]

وبصفة عامة فلقد تحدث **لحمداني** في كتابه "**سحر الموضوع**" عن بعض الممارسات الموضوعاتية المبكرة لدى: **علي الراعي** في كتابه "**دراسات في الرواية المصرية**"، و**غالي شكري** في كتابه "**المنتمي –دراسة في أدب نجيب محفوظ–**"، إضافة على ذلك ذكر بعض الممارسات الموضوعاتية لدى: **فؤاد دوارة** في كتابه "**الرواية المصرية**"، **يوسف الشاروني** في "**الروائيون الثلاث**"، و "**الرواية المصرية المعاصرة**"، **فاطمة الزهراء محمد سعيد** في

[1]–المصدر السابق، ص 109.

[2]–المصدر نفسه، ص 111.

"**الرمزية في أدب نجيب محفوظ**"، **عبد الحميد القط** في كتاب "**بناء الرواية في الأدب المصري الحديث**"، **يوسف عز الدين** في كتاب "**الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها**"،....[1]

لقد ربط **حميد لحمداني** تجلي الموضوع في النص الأدبي "**من خلال سحره الخاص**"، وهو ربط هلامي لأن هذا "**السحر الخاص**" يظل بحاجة إلى تحديد بينما يتخذ آخرون من البنية اللغوية للنص قاعدة موضوعتية، كما فعل **حسن جلاب** في دراسته "**هاجس الذنب في شعر أبي القاسم السهيلي –دراسة موضوعاتية بنائية–**"، وكما حاول أن يفعل **محمد مرتاض** في كتابه "**الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري**".[2]

وفي النهاية يمكن القول أن ما يؤخذ على ما ذكره **حميد لحمداني** أن بعض هذه الممارسات المبكرة ظهرت أصلا قبل ميلاد **النقد الموضوعاتي**، إذ ظهر كل من كتابي **علي الراعي** و**غالي شكري** في سنة واحدة وذلك سنة **1964**، والأمر نفسه ينطبق على بقية الممارسات الموضوعاتية الأخرى المذكورة حيث نجدها قد ظهرت ما بين سنتي **1960** و**1980**، وهي الفترة التي لم يكن يسمع خلالها بالموضوعاتية إلا خاصة الخاصة من النخبة الأدبية الغربية.[3]

[1]–يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 159.

[2]–المرجع نفسه، ص 159.

[3]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة المؤسسة الوطنية للفنون، الرغاية –الجزائر–، 2002، ص 172.

المبحث الثاني: سعيد علوش

انطلاقا من التحولات الحديثة التي تبلورت في مجال الإبداع الأدبي، تشكل تصور نقدي حداثي للنص الشعري والنثري، يدعو إلى تركيز الاهتمام على بنيته الداخلية وعلى طريقته الأسلوبية والرمزية في التعبير والدلالة وليس على مرجعه أو مضمونه وسياقه الخارجي، وبدأت مناهج النقد النصي بنوعيه **البويطيقي** و**السيميولوجي** تتبلور في ساحة النقد الأدبي بأوروبا وأمريكا خلال الخمسينيات والستنيات من القرن الماضي، ثم في ساحة النقد العربي بعد ذلك بفعل عملية الترجمة والمثاقفة والاتصال المباشر من خلال انفتاح الجامعات العربية على النظريات اللسانية والنظريات والمناهج النقدية الغربية، أو من خلال بعض المجلات المتخصصة، مناديا بالاستقلال الذاتي للأدب والنقد وداعيا إلى تخليصهما من وصاية علم النفس وعلم الاجتماع والأيديولوجيات السياسية والأخلاقية والقيم الفنية التقليدية، مستهدفا تحليل النصوص الأدبية في بنيتها الداخلية تحليلا لغويا.[1] هذا التصور النقدي الذي مثله **النقد الموضوعاتي** في الساحة العربية، ومع نهاية السبعينات وبداية الثمانينات بدأت تظهر في النقد العربي المعاصر مجموعة من الدراسات والمؤلفات التي تندرج في إطار هذا النمط من النقد بعضها نظري أو تعريفي تأسيسي، والبعض الآخر يجمع بين التنظير والتطبيق

---

[1] – عبد الله شريق، إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2015، ص 284–285.

***سعيد علوش:** هو كاتب وناقد وروائي مغربي، من مواليد مدينة مكناس بالمغرب سنة 1946، حصل على الإجازة من كلية الآداب من جامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1970، وعل دبلوم السلك الثالث من جامعة السوربون بفرنسا سنة 1973، ثم على دكتوراه دولة من نفس الجامعة سنة 1982. عمل سعيد علوش أستاذا محاضرا بالتعليم العالي، نشر دراساته في مجموعة من المجلات مثل: "المهد"، "الفكر العربي المعاصر"، الأقلام العراقية"، شغل منصب مدير مجلة "الزمان المغربي" من عام 1979 إلى عام 1984، ومنصب رئيس الجمعية المغربية للأدب المقارن من عام 1982 إلى عام 1990، ومنصب أمين العلاقات الخارجية للرابطة العربية للأدب المقارن من عام 1989 إلى سنة 1998، عمل عضو في الجمعية العالمية للأدب المقارن من عام 1982 إلى عام 1998، وعضو اتحاد كتاب المغرب منذ سنة 1974 إلى سنة 1998، عمل أستاذا معارا إلى جامعة السلطان قابوس من سنة 1992 إلى سنة 1998، حائز على جائزة الملك فيصل العالمية للأدب المقارن سنة 1999.

ومن أولائك الذين كتبوا في الجانب النظري نجد الناقد المغربي **سعيد علوش***، والذي يعتبر من أهم رواد **النقد الموضوعاتي** في النقد المغاربي خاصة والنقد العربي عامة.

1-أهم أعمال سعيد علوش:

كان إنتاج **سعيد علوش** ممزوج بين النقد والرواية، ومختلف المجالات الأخرى كالأدب المقارن، ومن أهم أعماله:

أ- <u>في مجال الرواية:</u>

-"حاجز الثلج" سنة 1974.

-"إملشيل " سنة 1980.

-"تاسانو ابن الشمس ملعون القارات" سنة 2007.

-"سيرك عمار" سنة 2008.

-"كاميكاز" سنة 2010.

ب-<u>في المجالات الأخرى:</u>

-"الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي 1960-1975" سنة1981.

-"معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" سنة 1981.

-"هرمنوتيك النثر الأدبي " سنة 1985.

-"عنف المتخيل في أعمال إميل حبيبي" سنة 1986.

-"إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي" سنة 1986.

-"المقاربة التداولية لفرنسوا أرمينكو" -ترجمة- سنة 1986.

-"أزمة الأدب المقارن لروني ايتياميل" -ترجمة- سنة 1987.

-"مدارس الأدب المقارن" -دراسة منهجية- سنة 1987.

-"مكونات الأدب المقارن في الأدب العربي" سنة 1987.

-"بيبليوغرافيا الدراسات الأدبية الجامعية بالمغرب" سنة 1990.

-"**شعرية الترجمات المغربية**" سنة **1998**.

-"**إشكالية الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني**" سنة **1999**.

-" **نظرية العماء وعولمة الأدب**" **سنة 2000**.

-"**نقد المركزية العقائدية في نظرية الأدب الإسلامي**" سنة **2002**.

-"**نقد ثقافي أم حداثة سلفية**" **2007**.

2- وضعية النقد الموضوعاتي عنده:

ينطلق تعريف الناقد **سعيد علوش** لـ **النقد الموضوعاتي** من كونه في حقيقة الأمر يرتكز في منطلقاته من تلك الأسس والمبادئ التي وضعتها مدرسة **النقد الجديد** * تلك المدرسة التي اهتمت بالنص في حد ذاته قبل الالتفات إلى صاحبه.

فإذا تتبعنا **النقد الجديد**؛ نقول أنه منهج سويسري فرنسي متتبعين خطى **مارسيل رايمون**، و**ألبير بيجين**، و**غاستون باشلار** فنجد أنه أفرز مجموعة هامة من النقاد مثل مجموعة: **جورج بولي، ورولان بارت، وشارل مورون، وجان بول ويبار**؛ وهو اتجاه لا يرفع عينيه عن النص بحثا عن معماره، ولكنه من جانب آخر مسلح بنظريات فلسفية ونفسية وماركسية، أما دعاة **النقد الجديد** في الولايات المتحدة الأمريكية فإنهم لا يتفقون تماما مع الشكلية وإنما يطبقون أيضا التحليل النفسي والأنثروبولوجي واللغوي، ومن بين أعلامهم: **كلينث بروكس**، و**جون كراو رينسون**، و**آلين تييت**، و**وليم إمبسون**،...وغيرهم.

*__مدرسة النقد الجديد__: مدرسة نقدية ظهرت في بداية العشرينات من القرن الماضي، وقد ظهرت هذه الموجة النقدية متأثرة بأعمال كلا من إليوت ريتشاردز وآيفور وأرمسترونغ في الولايات المتحدة الأمريكية، ويعتبر عام 1924 عام الظهور الفعلي لهذه المدرسة النقدية وكان ذلك بظهور كتاب ريتشاردز "مبادئ النقد الأدبي"، وكتاب "معنى المعنى" المشترك بينه وبين تشارلز أوغدن، وتركز هذه المدرسة على النص في حد ذاته. لقد ظهر النقد الجديد الأنجلو أمريكي في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية "الانطباعية والوثائقية" التاريخية التي غطت على النص وغمرته بما ليس منه، ومن أهم أسسها:- دراسة النص الأدبي من محيطه السياقي، -اتخاذ القراءة الفاحصة وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية، - الاهتمام بالتحليل العلمي للنص ونبذ التقويم المعياري.

أما بالنسبة **للنقد الجديد** الفرنسي فيمكن أن نضيف أسماء مثل: **رنييه جرار، جان ستاروبنسكي، جان روسيه**؛ واللذين اعتبروا العمل غاية واستطاعوا أن يطبقوا عليه منهج **هوسرل** في دراسة الظواهر منطقيا، مستلهما منهج **هيدجر** الأنطولوجي.[1]

وللإشارة أن إستراتيجية الناقد **سعيد علوش** تختلف عن إستراتيجية الناقد **حميد لحمداني** لكون منطلقات ومبادئ **سعيد علوش** ذات نزوع ذاتي أراد من خلاله تحقيق أهداف أهمها التمهيد لـ **النقد الجديد**.

3-اعتماده على أفكار جان بيار ريشار:

يعتقد الناقد **سعيد علوش** بأن **المنهج الموضوعاتي** قد اكتسب مشروعيته ومكانته، وأثبت وجوده على يد الناقد الفذ **جان بيار ريشار** في زمن أصبحت فيه **البنيوية** و**السيميائيات** مسيطرة على الخطاب النقدي المعاصر، وفي زمن أصبحت فيه **اللسانيات** واردة في جميع المعارف الإنسانية. -ولقد ورد هذا في الفصل الأول بالتفصيل-

ف **النقد الموضوعاتي** كما تبناه **جان بيار ريشار** في كتابه "**العالم التخييلي لمالارمي**"، وسانده الناقد **سعيد علوش**؛ هو نقد يفضل سبر غور العمل الأدبي عبر تداعيات اللغة، والتي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، إذ تتحول كل قصيدة من قصائد **مالارمي** إلى رمز، لذلك يعمل الناقد الموضوعاتي -من هنا- على كتابة قواعد نحوية لا مجموع كلمات؛ فالخيال يبتعد بقدر الإمكان عن الخلط بين الكشف الشكلي للعمل.[2]

لقد اعتمد **ريشار** مجموعة من العناصر التي لها دور بارز في إظهار وعي يساعد على تحويل العالم الحسي إلى مادة روحية، فهو **نقد جديد** -لذلك أقر سعيد علوش أن هناك علاقة وطيدة بين النقد الجديد والنقد الموضوعاتي- ينبعث من الأصول للكشف عن الطبيعة

[1]- ينظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، ص 150-168-169.

[2]- ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 37.

كمادة تخيل، ومن ثم تقتضي كل دراسة نقدية موضوعاتية اجتياز مجموعة من الخطوات أهمها:

- قراءة أعمال الكاتب والبحث عن بنياتها الداخلية.
- تكوين صورة عن لا وعي الكتابة عند الكاتب.
- معاينة معادلة الصور لحياة الكاتب المبكرة.

يعتبر الناقد **سعيد علوش** أن النقد العربي قد تجاهل **النقد الموضوعاتي** من حيث أنه منهج له أصوله النظرية ومنطلقاتها الإيستمولوجية، وله جهازه المفاهيمي الخاص وأدواته الإجرائية، وهذا بالرغم من وجود بعض الدراسات الأدبية سواء كانت في ميدان الرواية أو الشعر، إلا أنها تميل إلى اصطناع هذا المنهج دون وعي مسبق سواء أكان ذلك عجزا عن امتلاك رؤية نقدية سليمة وواضحة، أو نقص في الإلمام بالمنهج، وهذا لا يشفع لها أن تندرج ضمن هذا الاتجاه نظرا لغياب الرؤيا المنهجية التكاملية.

وما يؤكد علاقة الناقد **سعيد علوش** بالناقد **جان بيار ريشار**، وتأثره البالغ به ما أورده في مقدمة كتابه "**النقد الموضوعاتي** " حيث يقول:"تعود علاقتي الأولى بالنقد الموضوعاتي إلى عقد من الزمن، حيث تعرفت بباريس على جان بيار ريشار كمحاضر في الموضوع، ومشرفا على زميلتي كيتي سالم –أخت الروائي السوري جورج سالم– والتي كانت تحضر رسالتها حول 'موضوعاتية القلق في قصص كي دي موباسان'، كما حظيت كذلك بمتابعة نقاش جان بيار ريشار لهاته الأطروحة، ورغم بداية اهتمامي بكتابات النقد الموضوعاتي إلا أن هذا النقد بقي مشروعا مؤجلا".[1]

[1]– المصدر السابق، ص 7.

4-علاقة النقد الموضوعاتي بالنقد الجديد عنده:

يشير الناقد **سعيد علوش** بأن هناك علاقة وثيقة بين **النقد الموضوعاتي** و**النقد الجديد**، وهذا ما أكده في مقدمة كتابه "**النقد الموضوعاتي**" بقوله:" ....أقدم اليوم مقاربة حول 'النقد الموضوعاتي' وهو بدوره لا يقدم وصفة جاهزة للتطبيق، بقدر ما يمهد للإطار المفهومي في علائقه بالنقد الجديد".[1]

لقد تزامن هذا المنحى النقدي في مراحله الأولى مع حركة **النقد الجديد** التي تبلورت في أمريكا في الخمسينيات والستنيات من القرن الماضي، من خلال دراسات **جون كرو رانسومJ.C.RANSOM**، **آلان تيتA.TITE**، **كلينث بروكسC.BROUKSE**، **أوستين وارينA.WARREN**، وغيرهم من النقاد اللذين يمثلون امتدادا متطورا لدعوة **توماس إليوتT.S.ELIOT**، و**وليم إمبسونW.EMPSON**، و**نور ثروب فرايN.FRAYE** وصولا إلى الموضوعية في النقد وتركيز الاهتمام على النص الأدبي وحده.[2]

في القرن العشرين رأى كثير من النقاد ضرورة التفريق بين النقد القديم والنقد الحديث، واعتبر النقاد الإنجليز كلمة "**النقد الجديد**" مصطلحا ذا دلالة خاصة، وقد علق الشاعر **توماس إليوت** على هذا المصطلح بقوله:" إن مصطلح 'النقد الجديد ' يستعمل غالبا من قبل أناس لا يدركون مدى التنوع الذي ينطوي عليه، على أن رواجه يعني في رأيي اعترافا بأن أبرز النقاد في أيامنا هذه يختلفون بمجملهم في بعض النواحي ذات الشأن عن نقاد جيل سابق". هناك إذن شيء جديد في النقد؛ فلم يعد الناقد "وسيطا" سلبيا يحاول أن يشرح بأمانة مضامين وإيحاءات الأثر الأدبي من زاوية مقاصد مؤلفه، بل أصبح الناقد معيارا لخلق الأثر الفني، فيعطيه من ثقافته الكثير، وربما قدمه كشيء جديد نسيبا.[3]

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص 7.

[2]- عبد الله شريق، إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي، ص 272-273.

[3]- محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي-دراسة-، ص 141.

وتتلخص أهم مبادئ هذه الحركة على ما يلي:[1]

1- اعتبار العمل الأدبي عالما له كيانه المستقل عن العالم الخارجي برغم ارتباطه به.

2- الاهتمام بكلية النص، فدلالة القصيدة أو القصة لا تستمد من أجزائها أو من عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة أو القصة في مجملها ككل له كيانه المستقل الذي يعتمد على نسيجها وتركيبها والعلاقات المختلفة القائمة بين النسيج والتركيب وبين العناصر المتباينة التي تتألف منها.

3- رفض توظيف الأدب في خدمة أية أغراض غير أدبية سواء أكانت هذه الأغراض أخلاقية، أم اجتماعية، أم تاريخية.

4- دراسة الأدب من حيث أنه أدب لا من حيث أنه شيء آخر.

5- هناك فرق بين النص الأدبي وموضوعه، وبينه وبين الأثر النفسي الذي يحدثه.

6- اعتماد منهج نقدي يقوم على التحليل الداخلي للنصوص الأدبية والشعرية.

لقد اعتمد الناقد **سعيد علوش** في عمله النقدي خاصة كتابه "**النقد الموضوعاتي**" على مفهوم "**المعادل الموضوعي**"* الذي يعتبر في حقيقة الأمر بندا أساسيا لنظرية **توماس إليوت** النقدية التي استطاعت أن تؤثر -ربما أكثر من أية نظرية أخرى- في النقد الأدبي الحديث ابتداء من مطلع القرن العشرين، ليس لأن صاحبها شاعر مرموق فحسب، بل كذلك لأنها أتت كمحطة لسلسلة من الآراء النقدية التي بشر بها شعراء إنجليز وأمريكان منذ منتصف القرن التاسع عشر مثل **عزرا باوند**، و**الشعراء التصويريين**. لقد كتب **إليوت** سنة **1919** قائلا: " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في شكل فن تنحصر في إيجاد معادل

[2]-عبد الله شريق، إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي، ص 274.

* **المعادل الموضوعي:** يعرفه توماس إليوت بقوله: " إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد المعادل الموضوعي؛ أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح صيغة". إن وظيفة المعادل الموضوعي تكمن في التعبير عن عواطف الشخصيات عن طريق العرض أكثر من وصف المشاعر.

موضوعي، وبكلمات أخرى مجموعة من الموضوعات والأوضاع، وسلسلة من الحوادث تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص".[1]

***دراسة لكتاب "النقد الموضوعاتي" لسعيد علوش:**

يعتبر كتاب "**النقد الموضوعاتي**" لـ **سعيد علوش** الصادر سنة **1987**، من أهم المصادر التي أخذت **النقد الموضوعاتي** بالتعريف والدراسة والتحليل؛ انطلاقا من مفهومه ورواده الأوائل الذين أسسوا له في النقد الغربي أمثال: **غاستون باشلار، جورج بولي، جان بيار وايبر،...**، مركزا على **النقد الموضوعاتي** عند الناقد **جان بيار ريشار**، الذي سبق وأن ذكرنا بأن مسار **النقد الموضوعاتي** عند الناقد **سعيد علوش** اعتمد كل الاعتماد على الأسس والمبادئ التي أرساها **جان بيار ريشار**.

حيث يعتقد الناقد **سعيد علوش** في كتابه "**النقد الموضوعاتي**" أن شهادة أغلب النقاد البارزين والمعاصرين في فرنسا أمثال: **جان بيلمان نويل، وميشال كولو، جاك ديبان، جيرار جنت، جورج بولي، جان روسي...**، توحي بمدى الأهمية التي اكتسبها **النقد الموضوعاتي**؛ إنه النقد الذي اكتسب شرعيته من ممارسته أولا، ومن تقاطعه مع عديد من المقاربات **السيميائية والبنيوية**[2]؛هذه الشهادة التي أدت به إلى أن يسلك طريق المقاربة الموضوعاتية.

لقد سعى الناقد **سعيد علوش** في الفصل الأول من كتابه والذي عنونه بـ "**وضعية النقد الموضوعاتي**" إلى وضع تعريف شامل وكامل ومفصل لـ **النقد الموضوعاتي**، أخذا إياه في الفصل الثاني بالشرح والبحث من خلال أهم رواده؛ وذلك تحت عنوان "**النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد**"؛ حيث سعى في هذا الفصل إلى تقسيمه إلى جزئيين الجزء الأول ذكر فيه أهم النقاد المشتغلين بمجال **النقد الموضوعاتي**، حيث يرى مثلا أن **غاستون**

[1]– محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي – دراسة–، ص 144.

[2]– سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 8.

باشلار يكاد يكون الأب الروحي لهذا النقد حيث يقول: "يكاد باشلار يمثل الأب الروحي للنقد الموضوعاتي، الذي كان فيه رائدا موضوعاتيا، لاحق الفضاء والحلم والزمن والكونية".[1]

وبهذه الطريقة يكون الناقد **سعيد علوش** قد تناقض مع نفسه لأنه قد خصص في الجزء الثاني من هذا الفصل جزءا خاصا بالناقد **جان بيار ريشار** معتبرا إياه رائد **النقد الموضوعاتي** بلا منازع، وهذا ما أكده **جان بيار ريشار** نفسه من خلال اعترافه بالخطوات التي سبقته فلقد "كتب ريشار في مقدمة كتابه 'العالم التخييلي لمالارمي' على فضل جهود سابقيه، قبل أن يتحقق له الشروع في استغلال معطياتهم في عمله، إذ بدونها ما كان له أن يلم بفهم مالارمي، ورسم الخطوط والملامح الأساسية في عمله، جامعا بين البلاغة والشاعرية واللغة وعلم الجمال".[2]

لقد ركز **سعيد علوش**على الأهمية التي يظهر بها **النقد الموضوعاتي** عند **جان بيار ريشار**؛ هي ضرورة لإظهار وعي يساعد على تحويل العالم الحسي إلى مادة روحية، فهو إذا نقد جديد ينبعث من الأصول ومن الحساسية للكشف عن الطبيعة كمادة للتخيل.[3]

لقد عرج **علوش** في الجزء الموالي من كتابه هذا إلى الجهود العربية في هذا المجال تحت عنوان "**إرهاصات النقد الموضوعاتي عند العرب**" مستهلا هذا الجانب بالأطروحات الجامعية؛ لأن هذا النوع من النقد اقتصر في بدايات ظهوره على الساحة الجامعية من خلال بعض الأطروحات الجامعية والتي كانت بداياتها برسالة **كيتي سالم** المعنونة بـ" **موضوعاتية القلق في قصص كي دي موباسان**"، لقد سعى الناقد **سعيد علوش** في حقيقة الأمر في هذا الفصل إلى التركيز على الناقد **عبد الكريم حسن** من خلال كتابه "**الموضوعاتية البنيوية في شعر السياب**"، وانتهى في آخر الحديث عنه إلى أن الناقد **عبد الكريم حسن** مزج بين العمل

[1]– المصدر السابق، ص 23.

[2]– المصدر نفسه، ص 36.

[3]– المصدر نفسه، ص 40.

الفيلولوجي والإحصائي كوسيطين أساسيين في بلوغ الموضوعاتية في الديوان[1]–ديوان بدر شاكر السياب –.

بعد ذلك إنتقل الناقد **سعيد علوش** في كتابه "**النقد الموضوعاتي**" إلى رسالة الناقد **عبد الفتاح كيليطو** المعنونة بـ "**موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك**"، فبالرغم من أن الرسالة لم تكن لتشير مباشرة إلى الموضوعاتية الفرنسية؛ وبالتحديد موضوعاتية **ريشار** إلا أن الناقد **عبد الفتاح كيليطو** انتحى فيها نفس المنحى الذي سلكه الناقد **عبد الكريم حسن** في كتابه السابق الذكر، خاصة الاعتماد على المبادئ الإحصائي.

أما في الفصل الرابع فقد ركز الناقد على **النقد الموضوعاتي** وعلاقته بالقصيدة الحديثة، والذي جاء تحت عنوان " **النقد الموضوعاتي والقصيدة الحديثة**"–الصوت، والعين، والوجه–، لقد اتخذ **سعيد علوش** أشعار **ياسين طه حافظ** كنموذج لذلك، مركزا على تيمة الحرب في أشعاره، وبالتحديد "**قصيدة الحرب**"، "حيث كانت أول عملية للقراءة المصغرة لقصيدة ياسين طه حافظ هي تفكيك المعجم الشعري الموظف كمرحلة أولية، ولقد حصل الناقد **سعيد علوش** في البداية على خليط من الكلمات والتعابير، والتي كان عليه أن يعيد تصنيفها من منظور مفهومي وموضوعاتي؛ أي إعادة ترتيبها تبعا لعلائقها الموضوعاتية، وهذا الترتيب الأخير هو ما انتهى به إلى الحصول على مجاميع معجمية تندرج تحت موضوعاتية:[2]

- الصوت
- الوجه
- العين

هذه العناصر الثلاث التي جاءت بمثابة عنوان لهذا الجزء من عمله النقدي، وبهذه الطريقة يكون الناقد **سعيد علوش** قد ركز على جانب واحد من العناصر التي تمت دراستها،

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص 48.

[2]– المصدر نفسه، ص 67–68.

وأهمل بقية العناصر؛ بمعنى أن مقاربته الموضوعاتية ركزت على المقاربة الإحصائية دون المقاربات الأخرى.

لقد استفاد الناقد **سعيد علوش** في دراسته التطبيقية هذه على قراءة **فيليب هامون P.HAMOUN**، غير أنه كثيرا ما يلجأ إلى إجرائية الأدب المقارن في تحديد التيمة عن طريق الاستعانة بشواهد من خارج النص، مثل تصريحات بعض الشعراء حول مرجعية تيمة الحرب، وفي حقيقة الأمر أن إتباع الدرس المقارن التقليدي في تتبع تيمة الحرب يبعدها نوعا ما عن مجال القراءة النسقية، ويجعلها تنزلق من حقل الموضوعاتية إلى حقل **التيماتولوجيا* THEMATOLOGIE**.

أما الفصل الأخير والأكبر حجما في هذا الكتاب فقد كان عبارة عن ملحق اشتمل مجموعة من النصوص المترجمة المنقولة من كتبها الأصلية، كانت لرواد **النقد الموضوعاتي** في الساحة النقدية الغربية مثل كتاب "**الأدب والحساسية**" لـ **جورج بولي** الصادر سنة **1954**، "**الشعر والأعماق**" الصادر سنة **1955**، "**العالم التخييلي لمالارامي**" لـ **جان بيار ريشار** الصادر سنة **1961**، مقال "**النقد الموضوعاتي**" المنشور سنة **1985** لـ **بيتر كريل**،....

ومن هذا كله نستنتج أن مقاربة الناقد **سعيد علوش** الموضوعاتية تتحاشى وتتجنب في حقيقة الأمر الارتماء في طريق القراءة السياقية، ولاسيما استعارتها للإجراء البنيوي؛ وهذا من خلال خضوع **النقد الموضوعاتي** نفسه لقوانين التوازي والتماثل، وهي مفاهيم مستمدة من المنهجين **البنيوي** و**السيميائي**، فلقد كانت إستراتيجية الناقد **سعيد علوش** تنطلق من نزوع ذاتي من جهة، كما أرادت من جهة أخرى تحقيق أهداف تتلخص في وضع اللبنات الأولى لما يعرف بـ **النقدالجديد**.

---

* **الحقل التيماتولوجيا:** هي حقل أدبي نقدي ذو رؤية شمولية تقوم على رصد التحولات النصية شكلا ومضمونا، وهي حقل أشمل وأوسع من الموضوعاتية، لم يكتب لها الانتشار الواسع في النقد العربي بسبب النظرة العربية لإشكال السرقات الأدبية التي وقفت عقبة في وجه نمو هذا البحث.

المبحث الثالث: الناقد عبد الفتاح كيليطو

لقد سبق وأن أقررنا أن **النقد الموضوعاتي** من المناهج النقدية المعاصرة التي لاقت ترحيبا كبيرا في الساحة النقدية الجامعية من خلال مجموع الأطروحات التي دار موضوعها حول هذا المنهج المتشعب، كما سبق وأن ذكرنا كمثال **حميد لحمداني**، و**سعيد علوش**، لنمر في هذا المبحث إلى ناقد آخر كان له دور بارز في وضع الإرهاصات الأولى لهذه المدرسة النقدية في الساحة العربية عامة والمغربية خاصة وهو الناقد **عبد الفتاح كيليطو** *، وذلك من خلال أعماله التي كتبها باللغتين العربية والفرنسية.

إن فرادة أعمال **كيليطو** تكمن في تمكنه من الثقافتين العربية والفرنسية، من خلال مزجه بين هاتين الثقافتين فإلى جانب اهتمامه بأعمال: **بديع الزمان الهمذاني** و**الجاحظ** و**الجرجاني**....، فقد اهتم أيضا بأعمال كل من **دانتي** و**بورخيس** و**دونكيشوط**، إلى جانب فلاسفة الحداثة ونقادها البارزين وعلى رأسهم **جان بيار ريشار**، والمهم في هذا المقام هي تلك المساحة النقدية المزدوجة التي تسمح لإبداع **كيليطو** أن يكشف ما هو خلاق وقادر على اختراق ما يظهر وما يختفي من الحواجز التي تفصل بين الإبداع والحياة كما تفصل الماضي عن الحاضر.[1]

*__عبد الفتاح كيليطو__: هو كاتب وناقد مغربي، ولد بمدينة الرباط بالمغرب سنة 1945، درس في مسقط رأسه ثم تابع دراسته بثانوية مولاي يوسف، ثم بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، حاصل على دكتوراه دوله من جامعة السوربون الجديدة عام 1982 حول موضوع "السرد والأنساق الثقافية في مقامات الهمذاني والحريري"، يعمل أستاذا بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس الرباط –أكدال– منذ سنة 1968، ألقى العديد من المحاضرات وشارك في العديد من اللقاءات في المغرب وخارجه، وهو عضو في اتحاد كتاب المغرب، قام بالتدريس كأستاذ زائر بعدة جامعات أوروبية وأمريكية من بينها جامعة بوردو، والسوربون الجديدة، والكوليج دو فرانس، جامعة برينستون، جامعة هارفارد.

[1]–ينظر: مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة، تنسيق: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، جامعة محمد الخامس أكدال، الطبعة الأولى، الرباط–المغرب–، 2013، ص 5–6.

1-أهم أعمال كيليطو:

لقد شكلت أعمال **عبد الفتاح كيليطو** موضوع مقالات وتعليقات صحفية، وكتب وأبحاث جامعية باللغتين العربية والفرنسية، حيث أن بعض أعماله ترجمة إلى بعض اللغات من بينها: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية والإيطالية، ومن أهم أعماله نجد:

- " **الأدب والغرابة**".
- "**لن تتكلم لغتي**".
- "**الحكاية والتأويل**".
- "**الأدب والارتياب** ".
- "**الغائب**" دراسة في مقامات الحريري سنة **1987**.
- "**لسان آدم**".
- "**حصان نيتشه**".
- "**الكتابة والتناسخ**" الصادر سنة **2008**.
- "**من شرفة ابن رشد**" الصادر سنة **2009**.
- " **أتكلم جميع اللغات لكن بالعربية**" الصادر سنة **2013**.
- "**مسار**" حوارات أجريت مع **كيليطو** الصادر عام **2014**.

2-مفهوم النص الأدبي عنده:

ينطلق **عبد الفتاح كيليطو** من ثنائية الأدب والنص، مؤكدا أننا نستعمل كلمة الأدب بطريقة فضفاضة واعتباطية، دون مساءلة دلالاته اللغوية والاصطلاحية، وسبر مقاصده السياقية والمفهومية، وبالتالي نفتقر إلى تصورات حقيقية حول الأدب وماهيته ووظيفته ونفتقر أيضا إلى ما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى؛ أي أننا لا نبحث عن ما

يجعل النصوص الأدبية أدبية، بل نكتفي بربطها بالمجتمع، أو بما تتركه من آثار نفسية على المتلقي، وهذا ينطبق أيضا على مصطلح النص الذي يثير كثيرا من الإشكال على مستوى التحديد والضبط، وهذا ما دفع **عبد الفتاح كيليطو** لتعريفه من خلال مفهوم المخالفة بمقابلته مع اللانص – حسب كيليطو– وهو الذي يتميز بالنظام والانفتاح، ويحمل مدلولا ثقافي ويكون قابلا للتدوين والتعليم، والتفسير، والتأويل، وقابلا للاستشهاد به.[1]

ومن بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة وكذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته؛ أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص؛فمن غير المقبول أن تعتبر أقوال أي واحد نصا، فإن كان الكلام لا يحصى فإن النصوص –كما يقول ميشيل فوكو– نادرة، ومن جملة الأسباب التي تفسر هذه الندرة وجوب تحقيق شروط دقيقة لا يمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفا يعتد بكلامه.[2]

أما مفهوم كلمة الأدب –حسب كيليطو–، فنستعملها بمفهوم الأدب الغربي **LITTERATURE** لا بالمفهوم الكلاسيكي العربي للأدب، فالأدب الكبير والصغير لـ **ابن المقفع** يصدران عن تصور أخلاقي تعليمي للأدب يتمثل في التحلي بالأخلاق الفاضلة، لذلك يكثر في هذين الكتابين الوعظ والنصح من خلال صيغتي الترغيب "**الأمر**" والترهيب "**النهي**"، ويحيلنا هذا إلى أن الدارسين العرب المحدثين قد درسوا الأدب القديم والحديث بمقياس الأدب الغربي، دون أن يبحثوا عن الخصائص البنيوية للكتابة الأدبية القديمة، وذلك في شتى أنواعها المختلفة وأجناسها الأدبية المتعددة.

[1]– جميل حمداوي، مقاربة النص النقدي العربي الحديث –محاولات في نقد النقد–، دار نشر المعرفة، الرباط –المغرب–، 2013، ص32.

[2]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية عشر، الدار البيضاء –المغرب–، 2015، ص 15.

هذا وإن كلمة أدب **LITTERATURE** بالمفهوم الغربي نتاج الرومانسية التي كانت تدعو إلى مزج الأنواع والأجناس الأدبية في بوتقة واحدة، وإذا كان هناك من يعرف الأدب على أنه إحالة على عالم الأشياء والشخصيات والأحداث الخيالية، وإذا كان **رومان جاكبسون** يعرف الأدب من خلال شعرية بنيوية، تعتمد على الوظائف الست، ولاسيما الوظيفة الشعرية، فإن **كيليطو** يرى أن الأدب لم تحدد ماهيته بدقة ما دمنا لم نضع نظرية عامة للخطابات.[1]

3-مفهوم النقد الموضوعاتي عنده:

تسعى المقاربة الموضوعاتية كبقية المقاربات النقدية الأخرى إلى تأكيد نجاعتها في تفكيك وتحليل ودراسة النصوص الأدبية.

حيث يقر **عبد الفتاح كيليطو** بذلك من خلال التعريف الذي وضعه لـ النقد **الموضوعاتي**، حيث يقول أنه يعني بـ **النقد الموضوعاتي**" ذلك النقد الذي ينبني على دراسة الصور التي توجد في نص ما أو في مجموعة من النصوص، والمقصود بهذا ليس دراسة صورة بعينها وإنما دراسة شبكة من الصور، ويقر كيليطو أننا لم نفعل شيئا إذا اكتفينا بصورة واحدة ترد في بيت من الشعر مثلا، ولن نفعل شيئا إذا أهملنا الصور المبتذلة واهتممنا فقط بالصور الأصلية التي لم يسبق إليها الشاعر، ويستشهد على ذلك ببيت أبي نواس المعروف:

لولا اشتعال النار في ما جاورت ما كان يعرف طيب العود

فصورة النار في هذا البيت تستلزم الانتباه، ولكن معنى الصورة مجهول إذا لم تربط هذا البيت بأبيات أخرى تشير إلى نفس المعنى.

ومن هنا يوضح **عبد الفتاح كيليطو** طبيعة **النقد الموضوعاتي**؛ كونه ينبني على دراسة صور لنصوص أساسية أو فرعية بشرط أن تكون بطبيعتها شبكة من علاقات الصور؛ مثل صور الماء في الشعر العربي التقليدي، والناقد يسعى إلى البحث في صوره المفردة أو

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 33-34.

بالجمع وهذا من أوجه الاختلاف بين الصيغتين في النصوص الشعرية القديمة والحديثة على حد سواء.[1]

بمعنى أن الناقد **عبد الفتاح كيليطو** يرسم معالم التحليل الموضوعاتي في دراسة شبكة الصور المهيمنة في النصوص المقروءة.

وفي هذا الصدد يجب الإشارة إلى تعريف **عبد الفتاح كيليطو** للنص الأدبي حيث يقر بأن للنص مدلول ثقافي فإنه يحتفظ به ويخشى عليه من الضياع؛ فهو لهذا السبب يدون ويحصر بين دفتي كتاب، إلا أنه لا يكتفي أن يكتب قولا ليصير نصا، ولا ينبغي أن ننسى أن النص يكون نصا حسب وجهة نظر ثقافة معينة؛ ففي المجتمعات التي لا تكون الكتابة فيها منتشرة انتشارا واسعا، يمكن اعتبار التدوين معيارا كافيا إذ لا تدون إلا النصوص، وهذا ما حصل في العصر الكلاسيكي العربي، أما في المجتمعات التي تنتشر فيها الكتابة انتشارا واسعا فإن التدوين ليس بالمعيار الكافي، وبما أن النصوص تكون عادة عسيرة أو غامضة فإنه لا بد من مفسر ومحلل ومؤول لهذه النصوص يوضح جوانبها المظلمة، والتفسير بدوره أو التحليل قد يصبح نصا يحتاج إلى مفسر جديد[2]، وهذا ما يكون عادة في مجال نقد النقد.

***دراسة حول كتاب "موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك" لعبد الفتاح كيليطو:**

يعد كتاب "**موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك**" للناقد المغربي **عبد الفتاح كيليطو** من أهم الكتب النقدية التي أرست الدعائم الأولى لما عرف بـ **النقد الموضوعاتي** في الساحة النقدية العربية في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من القرن الماضي، إذ لم تعرف المقاربة الموضوعاتية طريقها إلى الوطن العربي –كما عرفنا سابقا– إلا بعد ظهور ثلاث رسائل جامعية للناقدة **كيتي سالم** والناقد **عبد الفتاح كيليطو** –"موضوعاتية القدر في روايات

[1]– ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 52.

[2]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة –دراسات بنيوية في الأدب العربي–، ص 18.

فرنسوا مورياك"– اللتان لا تزالان باللغة الفرنسية ولم تترجما بعد إلى اللغة العربية ولم تطبعا بعد، بينما ظهرت الرسالة الثالثة باللغة العربية وهي للناقد **عبد الكريم حسن**.

لقد اعتمد **كيليطو** في مسيرته النقدية التي ارتبطت بـ **النقد الموضوعاتي** بشخصيتين بارزتين كان لهما دور كبير في تأسيس هذا التوجه في الساحة النقدية الغربية وهما **غاستون باشلار** و**جان بيار ريشار**؛ حيث يعد **غاستون باشلار** –كما عرفنا سابقا– الأب الروحي لـ **النقد الموضوعاتي** في الساحة النقدية الغربية، وأن نقده يستعين بالتحليل النفسي لكنه لا يعتمد على منطقة اللاوعي التي نادي بها النقد النفسي، ولكنه يغوص في أعمق منطقة من مناطق الوعي، أي المصدر الأولي وبالبدائي للعملية الإبداعية عند الكاتب، كما يسعى إلى الاهتمام بالصورة الشعرية التي يعتبرها المصدر الحقيقي والمطلق للذات المبدعة.

أما بالنسبة لـ **جان بيار ريشار** والذي يتلخص مشروعه النقدي في التركيز على الإحساس فهو يقر بأن "النقد هو وعي وإدراك حالة المبدع لشروطه الأنطولوجية، وإذا كان للأدب وظيفة أساسية هي عودة الوعي فإن **النقد الموضوعاتي** يصبح مباغتة لهذا الوعي"[1]، لهذا اعتبر **جان بيار ريشار** مؤسسا لهذا التوجه النقدي إلى جانب **باشلار**.

ورغم أن الناقد **عبد الفتاح كيليطو** لم يشر في رسالته –موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك– مباشرة إلى الموضوعاتية الفرنسية عند **جان بيار ريشار** أو **غاستون باشلار** أو غيرهما، إلا أنه سلك نفس التيار الشبه الإحصائي لتكرار القدر في روايات **فرنسوا مورياك**، وتحليل أبعاده المختلفة سواء كانت الميتافيزيقية أم الروائية، فإعلان المنهج لم يكن واضحا، إلا أن المقاربة كانت تتوخى البحث عن موضوعاتية واحدة، تتشابك علائقها التخيلية والعقائدية والاشتغال بها لتقصي الأطروحات الرئيسية والفرعية للقدر في روايات **مورياك**.[2]

[1]– سعيد بوخليط، النقد الأدبي الموضوعاتي، المجلة الثقافية الجزائرية، 2014، ص 6.

[2]– ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 49.

إن العمل الضخم الذي قدمه **عبد الفتاح كيليطو** في كتابه "**موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك**" يقترب إلى حد كبير من عمل آخر في الساحة النقدية الغربية وهو كتاب "**العالم التخييلي لمالارميه**"، فالناقد في هذا الكتاب يدرس حياة الشاعر **مالارميه** من خلال دراسته لأعماله الأدبية، فهو ينتقل من دراسة قصائد **مالارميه** الطفولية ومن سنوات مراهقته إلى دراسته لأشكال وأدوات الأدب –وهذا ما سندرسه في الفصل الثالث–.

لقد قام **عبد الفتاح كيليطو** في كتابه هذا بالبحث وتجميع الفقرات التي وظف فيها **مورياك** كلمة قدر، ثم قام بعد ذلك باستنتاج مختلف الأفكار الأساسية التي تحيل عليها مختلف استعمالات الكلمة.

إن مقاربة **كيليطو** النقدية تعتمد منهجا مبسطا ولكنه فعال في معرفة السياقات الحقيقية التي استعملها **مورياك** ضمن فقرات الروايات لتحديد مجال حضور القدر فيها من جهة، وتحديد الأفكار الموضوعاتية الأساسية التي يحيل عليها التداول في هاته الفقرات.[1]

غير أن الناقد **عبد الفتاح كيليطو** عاد بعد أكثر من عقد ليقدم شهادة يوضح فيها سبب التفاوت والجدل الحاصل بين الباحثين، ومستجدات البحث في الجامعات الغربية–الفرنسية منها خاصة–؛ هذه الشهادة والتي جاءت في شكل نقد ذاتي حيث يقول: "ولم يتبين لي خطئي إلا عندما قرأت بعد ثلاث سنوات كتابا لجان بيار ريشار عنوانه 'العالم التخييلي لمالارميه'، انبهرت عندما اطلعت على هذا الكتاب الضخم، وبالرغم من ذلك لم أقرأ كتب ريشار الأخرى".[2]

ثم يذهب **كيليطو** إلى تعليل جهله بهذا الكتاب الذي ظهر في الساحة النقدية الغربية في الستينات من القرن الماضي إلى كون أن النقاد والباحثين كانوا منشغلين بمجالات أخرى كانت طاغية على الساحة النقدية والأدبية كاللسانيات حيث يقول: "....لقد صدر كتاب

[1]–ينظر: المصدر السابق، ص 50.

[2]–المصدر نفسه، ص 53.

ريشار حول مالارمي في وقت كانت اللسانيات طاغية على الدراسات الأدبية في الستينات وبداية السبعينات، كانت اللسانيات لا تترك أي متنفس لمن يدين بالولاء لعلم آخر".[1]

وفي سنة**1985** تم نشر ملخص بحث حول **النقد الموضوعاتي** قدمه الناقد **عبد الفتاح كيليطو**، وتم نشره في كلية آداب الرباط وكان عنوانه "**بعض قضايا التحليل الأدبي**"، ختمه الناقد **عبد الفتاح كيليطو** بثلاث ملاحظات كبرى كانت الثانية منها في شكل أمنية حيث يقول في ذلك: " أتمنى أن لا نضيع الوقت في أسئلة من نوع: هل النقد الموضوعاتي يصلح لنا أم لا يصلح؟ هذا النوع من الأسئلة سيكون سابقا لأوانه، إذ لا يصلح إلا عندما تكون لدينا انجازات نقدية متنوعة ومتقدمة"، وللأسف فهذه الإنجازات التي تحدث عنها **كيليطو** بقيت محصورة وضيقة إذ لم تتعدى الطموح، ولم تخرج بأعمال تكاملية بل غلبت عليها التجربة وكان لابد من الانتظار حتى مرور أكثر من عقد من الزمان على ظهور رسالة **عبد الفتاح كيليطو**، حتى تأتي مداخلته هذه لتوضح الكثير من اللبس وتفسر العديد من وجهات النظر التي ظلت غائبة في أطروحته عن **موريـاك**.[2]

ومنه يمكن القول أن **عبد الفتاح كيليطو** من أهم رواد النقد العربي الحديث إلى جانب **عبد الكبير الخطيبي**، و**موريس أبو ناضر**، و**عبد السلام المسدي**، و**كمال أبو ديب**، و**عبد الله الغذامي**، و**حسين الواد**، و**محمد مفتاح**، و**صلاح فضل**، و**خالدة سعيد**، و**محمد بنيس**، و**أدونيس**...، فقد تميز **عبد الفتاح كيليطو** بدراسته الثقافية العربية الكلاسيكية بمناهج نقدية أكثر حداثة وتجريبا وتأصيلا؛ بسبب انفتاحه على الأدب الغربي ومناهجه النقدية من جهة، واطلاعه العميق على التراث العربي من جهة أخرى.[3]

---

[1]–المصدر السابق، ص 53.

[2]–ينظر: المصدر نفسه، ص 51–52.

[3]– جميل حمداوي، مقاربة النص النقدي العربي الحديث محاولات في نقد النقد، ص 29.

المبحث الرابع: تلقي النقد الجزائري للنقد الموضوعاتي

شهدت الساحة النقدية العربية عامة والجزائرية خاصة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين موجة عارمة تنوعت منطلقاتها ومشاربها ومصباتها والتي توزعت على جملة من المناهج والمدارس النقدية التي كانت في حقيقة الأمر امتدادا لثقافة غربية، حيث توزعت هذه المناهج بين **بنيوية، وسيميائية، وتفكيكية،...**، بزعامة الرواد العرب أمثال: **بسام قطوس، كمال أبو ديب، مصطفى ناصف، محمد بنيس، عبد الله أبو هيف، عبد الملك مرتاض....**

لقد أجمعت جل الدراسات والبحوث التي تناولت المادة النقدية الجزائرية قبل سنة **1961** على أن لا جدوى للبحث عن خطاب نقدي جزائري يستحق الدراسة والتمحيص ضمن أطر الخطاب النقدي وحدوده المنهجية والاصطلاحية، وكل ما هنالك هو مجرد محاولات قليلة وفقيرة متناثرة في بعض الصحف والمجلات، وبعض الكتابات لأصحابها أمثال: **رمضان حمود، ومحمد السعيد الزاهري، ومحمد البشير الإبراهيمي، وأحمد رضا حوحو،...**، والتي جاءت في شكل مقالات مقتضبة يعوزها التصور النظري والإطار المنهجي.[1]

إن ما ظهر قبل الاستقلال في الساحة النقدية الجزائرية هي انطباعات أولية لا غير وهذا ما أكده الناقد **أبو القاسم سعد الله** حيث قال: "إذ كيف نتحدث عن النقد الأدبي في الجزائر، بينما نحن لا نعترف أو لا نكاد نصدق أن عندنا أدبا ناضجا شق طريقه مع قافلة الأدب العربي المعاصر أو الأدب العالمي؟".[2]

لقد كان حضور **المنهج الموضوعاتي** في النقد العربي بصفة عامة محتشما كما –رأينا سابقا–، وهو نفس الوضع الذي تميز به حضوره في النقد الجزائري، وهذا دليل على أننا " لا نستطيع أن نقيم حدودا أو أن نفصل بين النقد الأدبي في الجزائر والنقد العربي عموما،

[1]– يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 9.

[2] – أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1977، ص 84.

فمعظم رواد النقد الأدبي في الجزائر هم من خريجي الجامعات العربية مثل: الدكتور **محمد مصايف**، والدكتور **عبد الله ركيبي**، والدكتور **وسيني الأعرج**،...وغيرهم"[1]، كما أن ظهور هذا المنهج في الوطن العربي كان على يد أساتذة جامعيين وهذا ما نجده أيضا في النقد الجزائري؛ حيث اقتصر على مجموعة من الأساتذة أمثال: الدكتور **عبد الملك مرتاض**، الدكتور **يوسف وغليسي**، الدكتور **محمد مرتاض**، ....

أ-الناقد عبد الملك مرتاض:

يعتبر الناقد **عبد الملك مرتاض*** أول ناقد جزائري حاول إدماج المناهج الحديثة والمعاصرة في الساحة النقدية الجزائرية.

حيث يؤكد أغلب الباحثين في شؤون الخطاب النقدي الجزائري المعاصرة على أن الناقد **عبد الملك مرتاض** هو صاحب السبق والريادة في إدراج المناهج الجديدة إلى هذا الخطاب غير أنهم يختلفون في أمر آخر مفاده أن الدراسات التي قدمها تمثل البداية الحقيقية لذلك.[2]

1- أهم أعماله:

يعتبر الأديب والناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** من أهم الأدباء اللذين كتبوا في مجالات عديدة ومتنوعة سواء كانت في مجال الأدب أو النقد، ومن أهمها:

- "**نهضة الأدب المعاصر في الجزائر**".
- "**نار ونور**".

---

[1] – عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة –الجزائر–، 2001/2000، ص 75.

* **عبد الملك مرتاض**: أديب وناقد وكاتب جزائري ولد في مسيردة بولاية تلمسان في 10 أكتوبر 1935، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية منذ 2001، يشتغل حاليا أستاذا جامعيا مختص في الأدب الجزائري منذ 2011.

[2] – ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض –بحث في المنهج وإشكالياته–، دار البشائر للنشر والاتصال، الرغاية–الجزائر–، 2002، ص 48.

- "**وادي الظلام**".
- " **نظرية القراءة**".
- "**طلائع النور**".
- "**نظرية البلاغة**".
- "**قضايا الشعريات**".
- "**رحلة نحو المستحيل**".
- " **معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين**".

2- دراسة لكتاب "القصة الجزائرية المعاصرة":

بقراءة فاحصة لتجربة **مرتاض** النقدية مع المناهج الحداثية الجديدة، والتي أثمرت ما يزيد عن عشرة كتب مطبوعة يمكن تقسيمها إلى مرحلتين: "**مرحلة التأسيس والتجريب**" ويمكن التمثيل لهذه المرحلة بالنماذج التالية: "**الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث**" الصادر سنة **1981**، "**الألغاز الشعبية الجزائرية**" الصادر سنة **1982**، "**الأمثال الشعبية الجزائرية**" الصادر سنة **1982**، "**القصة الجزائرية المعاصرة**" الصادر سنة **1991**...، وتشترك معظم هذه النماذج في الأخذ من النص الشعبي مجالا تحليليا لها، وبما أن النص الشعبي يتصف بمجهولية الهوية بالنسبة للمؤلف، فهذا غالبا ما يسهل تطبيق المناهج الحداثية التي تقصي صاحب النص.[1]

لقد أجمع أغلب النقاد والدارسين أن الناقد **عبد الملك مرتاض** يلتقي في كتابه "**القصة الجزائرية المعاصرة**" مع **النقد الموضوعاتي** غير أنه لم يقر بذلك صراحة، وقد قسم كتابه هذا إلى ثلاث أقسام وقد قسم القسم الأول إلى محورين، عنون الأول بـ "**مضمون القصة الجزائرية المعاصرة**" أما المحور الثاني فقد عنونه بـ "**المضمون الوطني في القصة الجزائرية**

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 49-50.

المعاصرة"؛ حيث ركز في الجزء الأول على المضمون الاجتماعي للقصة الجزائرية من خلال اتخاذ سبع مجموعات قصصية كنموذج لذلك، وفيه درس ثلاث محاور كبرى في البعد الاجتماعي للقصة وهي: **الأرض، السكن، الهجرة**، ليتحول بذلك المضمون الاجتماعي داخل القصة إلى **موضوع رئيسي theme principale**، والمحاور الثلاث السابقة إلى **موضوعات فرعية sous themes** معتمدا في ذلك مصطلحات **عبد الكريم حسن** في **النقد الموضوعاتي**.

أما المحور الثاني والذي ركز فيه على المضمون الوطني للقصة الجزائرية مركزا على مجموعة من القصص وهي: "**الأشعة السبعة**"، "**عودة الأم**"، "**عندما تكون الحرية في خطر**"، "**البيت الصغير**"، وقصة "**إجازة بين الثوار**"، أما القسمين الثاني والثالث فقد ركز فيهما على دراسة الشخصية والحيز والمعجم الفني داخل القصة.[1]

للتأكيد فإن الناقد **عبد الملك مرتاض** لا يذكر في كتابه هذا ولا يشير إلى أنه سيعتمد **المنهج الموضوعاتي**، بل سعى خلال بحثه هذا إلى تقديم فكرة عامة وشاملة عن القصة الجزائرية المعاصرة؛ وذلك من مرحلة نشوئها ومضامينها وخصائصها الفنية، وتياراتها المختلفة وذلك من خلال سبعة قصص جزائرية معاصرة، حيث كان هدف هذا العمل هو إثراء المكتبة الجزائرية ببعض ما هي مفتقرة إليه.

بالرغم من محاولة الناقد **عبد الملك مرتاض** في كتابه "**القصة الجزائرية المعاصرة**" التي تعد بمثابة إحدى المحاولات النقدية التي حاولت تطبيق المقاربة الموضوعاتية، غير أنه في حقيقة الأمر وقع في فخ التلخيص السردي حيث أصبح عمله الموسوم بـ "**القصة الجزائرية المعاصرة**" أقرب إلى ملخص لمجموعة من القصص الجزائرية منه إلى المقاربة الموضوعاتية، وهذا ما أكده الناقد **يوسف وغليسي** حين أقر بأن "سقوط الناقد في شرك

[1] – ينظر: عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

التلخيص السردي لموضوعات القصص يقعد الموضوعاتية –بملامحها المنهجية– عن النهوض".[1]

أما المرحلة الثانية من كتابات **عبد الملك مرتاض** هي مرحلة "**التخطي والتجاوز**"، وتمثل هذه المرحلة إصدارات الناقد في تسعينيات القرن الماضي وذلك من خلال أربع كتب نقدية هي:[2]

- كتاب "**ألف ليلة وليلة –تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد–**" صدر في **العراق** سنة **1989**، وأعيد طبعه في **الجزائر** سنة **1993**.

- كتاب "**دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد**" صدر سنة **1992**.

- كتاب "**شعرية القصيدة، قصيدة القراءة –تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية**" صدر سنة **1995**.

- كتاب "**تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)–**" صدر سنة **1995**.

لقد أصبح الناقد **عبد الملك مرتاض** في المرحلة الثانية من كتاباته أكثر تمكنا من المناهج النقدية المعاصرة، كما أعلن في هذه المرحلة صراحة تبنيه لـ **مبدأ اللا منهج** وذلك من خلال قوله: "لا يوجد منهج كامل، ومن التعصب التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده الأليق والأجدر أن يتابع،...".[3]

[1] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 175.

[2] – يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 64.

[3] – مجلة علامات في النقد الأدبي، مقالة: عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، المجلد الثاني، الجزء الخامس، جدة–السعودي–، 1992، ص 149.

ومما تقدم ذكره عن الناقد **عبد الملك مرتاض** نقر بأنه من أكثر النقاد إيمانا بمختلف المناهج النقدية، انطلاقا من المناهج السياقية وصولا إلى المنهجي المتعدد، مرورا بالمناهج النسقية، هذا التركيب المنهجي الذي كان يعتقد من خلاله أن "التعددية المنهجية أصبحت تشع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ويرى أنه لا حرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في هذا السبيل بعد التخمة التي مني بها النقد من جراء إتباعه المذهب تلو المذهب خصوصا في هذا القرن".[1]

ب-الناقد محمد مرتاض:

يعد الناقد الجزائري **محمد مرتاض*** من النقاد المعاصرين الذين أثروا الساحة النقدية الجزائرية خاصة والعربية عامة بعديد الكتب والمراجع في مختلف المجالات الأدبية والنقدية.

1- من أهم أعماله:

عندما نأتي للحديث عن أهم أعمال الناقد **محمد مرتاض** نجد أن له مجموعة من البحوث والدراسات في النقد والقصة القصيرة والرواية والمسرحية، وله مشاركات إبداعية أخرى منشورة في عدد من المجلات الأدبية والثقافية العربية، ومن أهمها:[2]

- "**النقيض** " مجموعة قصصية.
- "**ثمن الحرية**" رواية.
- "**الانتهازية**" مسرحية.
- "**الخط العربي وتاريخه**".

---

[1] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 6.

* **محمد مرتاض:** أديب وناقد وباحث جزائري من مواليد مدينة تلمسان بالغرب الجزائري، وهو أخ الباحث عبد الملك مرتاض، له أعمال كثيرة في مجال النقد والأدب.

[2] – ينظر: محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي (نشأته وتطوره)، –دراسة تطبيقية–، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا–، 2000، ص 241.

- "**من قضايا أدب الأطفال**".

- أما الأعمال المخطوطة فهي عديدة منها:

- "**شعرية الفقهاء في المغرب العربي**".

- "**نظرية القراءة**".

- "**قراءة جديدة للنثر العربي القديم**".

2- دراسة لكتاب "الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري":

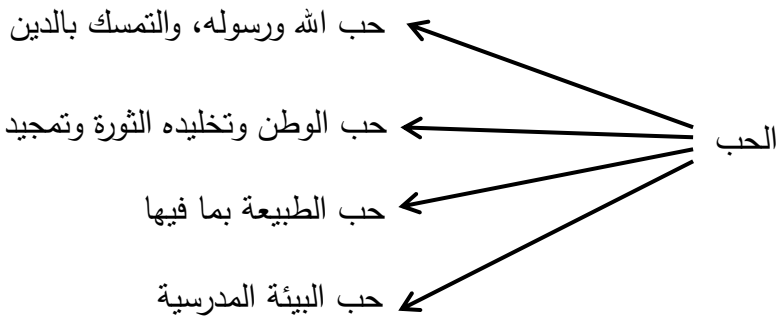
يعد كتاب "**الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري**" للناقد **محمد مرتاض** أول ممارسة نقدية حقيقية تعلن صراحة تبني **المنهج الموضوعاتي** في التحليل والدراسة؛ وهذا ما أقره الناقد نفسه بقوله: "....ارتأينا أن نطبق هذا المنهج أو هذه المحاولة التي لم تتبلور بعد، ولكن ذلك لا يمنعنا من تطبيقها في هذه الدراسة المتواضعة التي أفادت من محاولات السابقين"[1]، وفي هذا القول يعلن الناقد صراحة أن صورة المنهج الحقيقية لم تكتمل بعد، وهذا دليل على جدت هذا النوع من الدراسات، إضافة إلى انطلاقه من محاولات سابقة في هذا المجال والتي كانت بمثابة اللبنات الأولى التي أسست لمفهوم **المنهج الموضوعاتي** في النقد الجزائري، ثم ينتقل الناقد بعد ذلك مباشرة إلى الحديث عن مفهوم الممارسة الموضوعاتية – النقد الموضوعاتي- بقوله: "آن الأوان للإشارة إلى أن الموضوعاتية هي مجموعة من الموضوعات يلتئم شملها وتصرف معانيها وتحصى أفكارها ضمن موضوع واحد، أو بحث واحد...، لكننا اعتبرنا في بحثنا هذا الشمول لا التخصيص، أي أننا اكتفينا بالعنوان الشامل (أدب الأطفال الجزائري) وأهملنا (الموضوعاتية) المحددة المصغرة، وكان نتيجة ذلك أن غدت المواضيع الواردة في المجموعات الشعرية الأربعة جزء من كل وفرعا من أصل".[2]

[1] – محمد مرتاض، الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، المقدمة ص –ب-.

[2] – المصدر نفسه، المقدمة ص –ج-.

إن المتصفح لكتاب "**الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري**" يجد أن الناقد قد اعتمد أربع مجموعات شعرية اعتبرها بمثابة مدونة لعمله هذا، وتتمثل هذه المجموعات الشعرية في ما يلي: ديوان "**الفرحة الخضراء**" لـ **مصطفى الغماري**، ديوان "**البراعم الندية**" لـ **محمد ناصر**، ديوان "**حديث الفصول**" لـ **حرز الله بوزيد**، وأخيرا ديوان "**تسمات**" لـ **يحي مسعودي**.

وقد أكد الناقد أن هذه الدواوين الأربعة تشترك في موضوع واحد هو "**الحب**" ويمكن تمثيله بالشكل لتالي:



لقد قسم الناقد **محمد مرتاض** كتابه هذا إلى أربعة فصول كبرى، عنون الفصل الأول منه ب "**الدراسة الموضوعاتية**" والذي أورد فيه المحاور الأربع السابقة الذكر، فقد درس مثلا في عنصر حب الله والرسول صلى الله عليه وسلم عدة قصائد لشعراء مختلفين أمثال: الشاعر **حرز الله بوزيد** في قصيدة "**الفتى المسلم**"، قصيدة "**مولد الرسول صلى الله عليه وسلم**" لـ **يحي مسعودي**، قصيدتي "**إلهي**" و"**عهدي**" لـ **محمد ناصر**...، حيث أقر أن الموضوع الرئيسي والمشترك بين هذه القصائد هو حب الدين والعلاقة الوطيدة به؛ حيث يوررد "قول محمد ناصر:

أفتح الصدر على أفياء نورك وأغذي الصدر من هبات فجرك

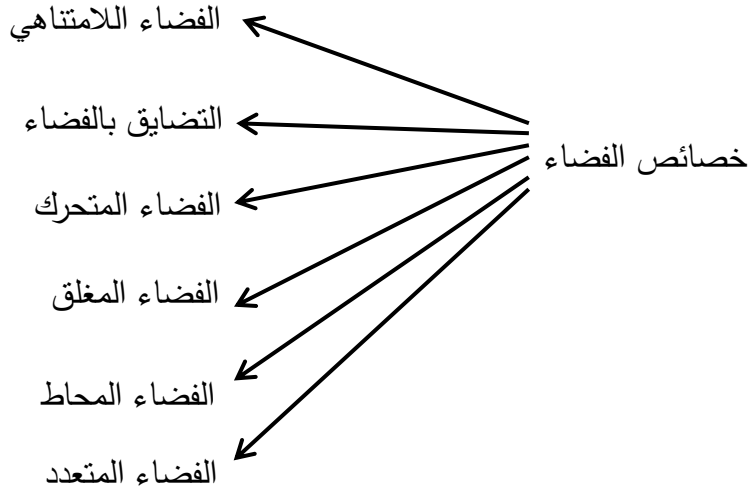
ويشرح **محمد مرتاض** ذلك بقوله: أن الشاعر أراد من الطفل أن يفتح عينيه على نور الله الذي يشرق صبحا ويضيء ليلا".[1]

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 5.

أما في المحاور الثاني والثالث والرابع فقد حاول الناقد من خلالهم أن يقوم بعملية جمع للقصائد المتعلقة بالموضوع الرئيسي، فاقترب عمله هذا إلى العملية الإحصائية، بهذه الطريقة درس الناقد المحاور الأربعة المدرجة في الفصل الأول، ليصل إلى نتيجة مفادها أنه "....قد استطاع الشعراء الأربع أن يوصلوا إلى الطفل ما يتسلح به في حياته من خلال الموضوعاتية المشتركة لهم، والتي دارت حول محور كبير هو (الحب) لله، وللوطن، وللطبيعة، وللبيئة المدرسية....".[1]

أما الفصل الثاني فقد وسمه بـ "**الصورة الفنية وخصائصها المشتركة في شعر الطفولة**"، حيث عرض فيه الناقد إلى "...الصورة الفنية وخصائصها في شعر الطفولة، وذلك بالوقوف عند خصائصها لدى كل شاعر على حده، قبل الانتقال إلى الحديث عن الخصائص المشتركة للصورة لدى الشعراء الأربعة".[2]

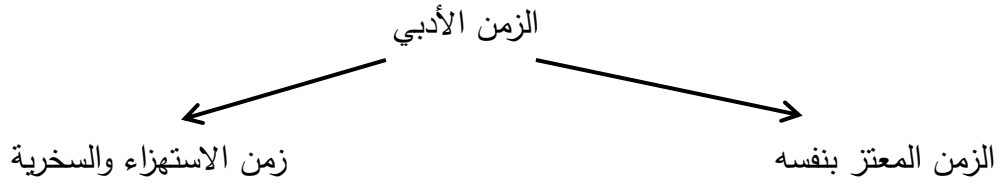
أما الفصل الثالث يتعرض فيه الناقد لـ "خصائص الفضاء والزمن الأدبي في شعر الطفولة"، حيث ركز فيه على:



[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 23-24.

[2] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 177.

أما في ما يتعلق بالزمن الأدبي فهو ينقسم إلى نوعين:



أما الفصل الرابع والأخير فقد حاول الناقد من خلاله استدراك ما فاته في الفصلين الثاني والثالث، حيث عنونه الناقد بـ "**خصائص المعجم والبنية التركيبية**" محاولا من خلاله استدراك ما فاته في الفصلين السابقين، ثم خلص الناقد **محمد مرتاض** إلى نتيجة حتمية مفادها أن "...هذه الدواوين الأربعة المدروسة قد أخذت على عاتقها جهد تصحيح الاعوجاج، ونشر المبادئ المثلى والقيم الحميدة، وزرع الخير والأمل والسرور في شريحة معينة من المجتمع وهي شريحة الطفولة اعتقادا منهم أن هذه الطبقة هي أمل الشعوب والمستقبل الحقيقي للأمة، كم سعوا إلى تشجيع الطفل على العمل والجد والمثابرة، ودفعه إلى احترام الكبير والتحلي بالصفات الحسنة والحميدة...".[1]

بهذه الطريقة حاول الناقد **محمد مرتاض** دراسة أربعة مدونات شعرية –هي: "**الفرحة الخضراء**"، "**البراعم الندية**"، "**حديث الفصول**"، "**تسمات**"– دراسة موضوعاتية وذلك من خلال إيضاح الموضوعات المشتركة لديهم، وإن كانت محاولته هذه وصفية أكثر مما هي إجرائية تخضع للمفاهيم التي ترتكز عليها المقاربة الموضوعاتية.

بالرغم من كل هذا فقد تعرض الناقد **محمد مرتاض** إلى جملة من الانتقادات، والتي تعرضت لها محاولته هذه التي سعت إلى دراسة بعض من شعر الطفولة الجزائري دراسة موضوعاتية أهمها:

[1] – ينظر: محمد مرتاض، الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ص 103.

- رغم أن الناقد **محمد مرتاض** تناول أربعة مدونات كبرى وهي: ديوان "**الفرحة الخضراء**" لـ **مصطفى الغماري**، ديوان "**البراعم الندية**" لـ **محمد ناصر**، ديوان "**حديث الفصول**" لـ **حرز الله بوزيد**، وأخيرا ديوان "**نسمات**" لـ **يحي مسعودي**، إلا أن هذه الدراسة يعاب عليها تغيبها لمدونة "**أناشيد النصر**" لـ **محمد الأخضر السائحي** دون مبرر واضح.[1]

- غياب قائمة اصطلاحية واضحة لـ **النقد الموضوعاتي** حيث "لا نكاد نصطدم إلا بمصطلح (الموضوعاتية) الذي تداخل بشكل فظيع مع دلالة (الموضوع)، ومصطلح (التيمات) الذي لا يتعدى وروده المرة الواحدة، ومصطلح (المحاور الرئيسية) الذي يستعمله بديلا ضمنيا لمصطلح (الموضوعات الفرعية)".[2]

- لقد استطاع الناقد **محمد مرتاض** أن يعتمد على بعض المرجعيات المنهجية الإحصائية والبنيوية، والتي أخذها في حقيقة الأمر من كتاب "**بنية الخطاب الشعري**" لشقيقه الناقد **عبد الملك مرتاض**، هذا الأخير الذي اعتمد في ذلك على دراسة الناقد **عبد الكريم حسن** الموسومة بـ "**الموضوعاتية البنيوية دراسة في شعر السياب**"، غير أن هذه الإحالة إلى مرجعيات النقد الموضوعاتي كانت محدودة جدا في دراسته هذه بالرغم من أنه يدعي في بداية دراسته أنه يدين بالفضل إلى دراسة الدكتور **حسن جلاب**، وهي في حقيقة الأمر تختلف اختلاف كلي عن دراسته هذه.

- كما يعاب على الناقد **محمد مرتاض** دراسته لشعر الطفولة الجزائري دراسة علمية شاملة دون أن يومي أصلا إلى العنصر الموسيقي، ودون مسوغات منهجية.

بالرغم من هذا يعتبر كتاب "**الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري**" للناقد الجزائري **محمد مرتاض** أول ممارسة جزائرية تعلن صراحة عن إتباعها لـ **المنهج الموضوعاتي**، كما

---

[1] – ينظر: مجلة آمال، مقالة: يوسف وغليسي، تجربة الكتابة الشعرية للأطفال في الجزائر–أناشيد النصر– "نموذجا" العدد السادس، الجزائر، 1999، ص 17.

[2] – يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 178.

يعترف صراحة "بأنه لا يعفي نفسه من السهو والنسيان والخطأ، لكنه حاول جاهدا أن تكون دراسته قريبة إلى الصدق الفني والنقدي".[1]

ج- الناقد يوسف وغليسي:

لم يكن الناقد الجزائري **يوسف وغليسي*** بعيدا عن الاهتمام بهذا الوافد الجديد إلى الساحة النقدية العربية عامة والجزائرية خاصة، فبعد سنوات من الجهد النقدي والاشتغال العلمي أثمرت الجهود المعرفية للناقد **يوسف وغليسي** عن جملة من الكتب والمراجع المهتمة بـ **النقد الموضوعاتي** سواء في الجانب التنظيري كما هو الحال في كتاب "**النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**"، وكتاب "**مناهج النقد الأدبي**"، أو نظريا وتطبيقيا مثلما ورد في كتابه الصادر سنة **2007** تحت عنوان "**التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**"، والذي حاول من خلاله المزج بين التعريف بأصول النظرية الموضوعاتية، وتطبيق هذا المنهج على أعمال الشاعر **محمد الفيتوري**.

لقد أبرز الناقد **يوسف وغليسي** سبب اختياره لهذا المنهج دون سواه من بقية المناهج الأخرى قائلا: "...يبدو المنهج الموضوعاتي واحدا من أندر المناهج حضوه وحضورا، وأقلها استعمالا في الممارسات النقدية العربية، وأكثرها التباسا واستعصاء لدى جمهور الباحثين العرب"[2].

---

[1] – ينظر: محمد مرتاض، الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ص 39.

***يوسف وغليسي:** هو ناقد وشاعر وكاتب جزائري، من مواليد 31 ماي 1970 بمدينة سكيكدة بالشرق الجزائري، نال شهادة البكالوريا في مسقط رأسه، ليلتحق بجامعة قسنطينة وينال منها شهادتي الليسانس سنة 1993 والماجيستير سنة 1996، حاصل على شهادة دكتوراه علوم من جامعة وهران سنة 2005، له العديد من الإسهامات والأعمال القيمة في المجال الأدبي عامة والنقدي خاصة، وهو الآن يشتغل كأستاذ محاضر بجامعة منتوري بقسنطينة.

[2] – يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري ، دار الريحانة للنشر ، الجزائر، 2007، ص 5.

1- أهم أعماله:

تنوعت أعمال **يوسف وغليسي** بين مجالات عديدة ومتنوعة في المجال الأدبي عامة والنقدي خاصة، فهو شاعر وناقد فمن أعماله الشعرية مثلا:

1- " **أوجاع صفصافة في موسم الإعصار**" مجموعة شعرية، صادرة سنة **1995**.

2- " **تغريبة جعفر الطيار**" مجموعة شعرية أيضا، صادرة سنة **2003**.

*أما أهم أعماله النقدية:

1- " **الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض –بحث في المنهج وإشكالياته–**"، الصادر سنة **2002**.

2- " **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية** "، الصادر سنة **2002**.

3- " **محاضرات في النقد الأدبي المعاصر** "، الصادر سنة **2005**.

4- " **الشعريات والسرديات** "، الصادر سنة **2007**.

5- " **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري** "، الصادر سنة **2007**.

6- " **مناهج النقد الأدبي** "، الصادر سنة **2007**.

7- " **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد** "، الصادر سنة **2008**.

8- " **خطاب التأنيث** "، الصادر سنة **2008**.

9- " **لغة الشعر الجزائري المعاصر** "، الصادر سنة **2017**.

10- " **مشارف النص** "، الصادر سنة **2017**.

2- مفهوم الموضوعاتية عنده:

تعتبر **الموضوعاتية** من الاتجاهات النقدية غير المأهولة في نقدنا العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، بالرغم من المحاولات الحثيثة للتعريف بهذا المنهج والتأصيل له، يعتبر الناقد **يوسف وغليسي** من النقاد الجزائريين الذين سعوا إلى تأصيل هذا المنهج في النقد الجزائري تنظيرا وتطبيقا من خلال العديد من إصداراته التي أولت أهمية بالغة للتعريف بهذا المنهج؛ كـ كتاب "**مناهج النقد الأدبي**" وكتاب "**التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**".

يقر الناقد **يوسف وغليسي** أن " تسميات هذا المنهج تراوحت بين (الموضوعاتية)، و(التيمة)، و(الغرضية)، و(المدارية)،....وقد ترد تسميته بوصف منهجي آخر فيقال (الموضوعية البنيوية)، ولو أن الموضوعاتية Thématique ليست حكرا على البنيوية، بل هي منهج بلا هوية أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية (الظواهرية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية،...)، والتي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها"[1].

يقر الناقد **يوسف وغليسي** أن **المنهج الموضوعاتي** نشأ في أحضان **الفلسفة الظواهرية**، وتغذى على أفكار الفيلسوف الفرنسي **غاستون باشلار Gaston Bachelard (1884-1962)**، ونما وتطور ابتداء من ستنيات القرن العشرين في بيئة نقدية فرنسية أساسا، حملت لواءه جماعة نقدية سمت نفسها **مدرسة جنيف Ecole DE Genève** ، آمنت بأن النص الأدبي عالم تخييلي **Univers Imaginaire** مستقل عن الواقع المعيش، يجسد وعي النص.[2]

---

[1] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 147.

[2] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر العاصمة –الجزائر–، 2008، ص 152-153.

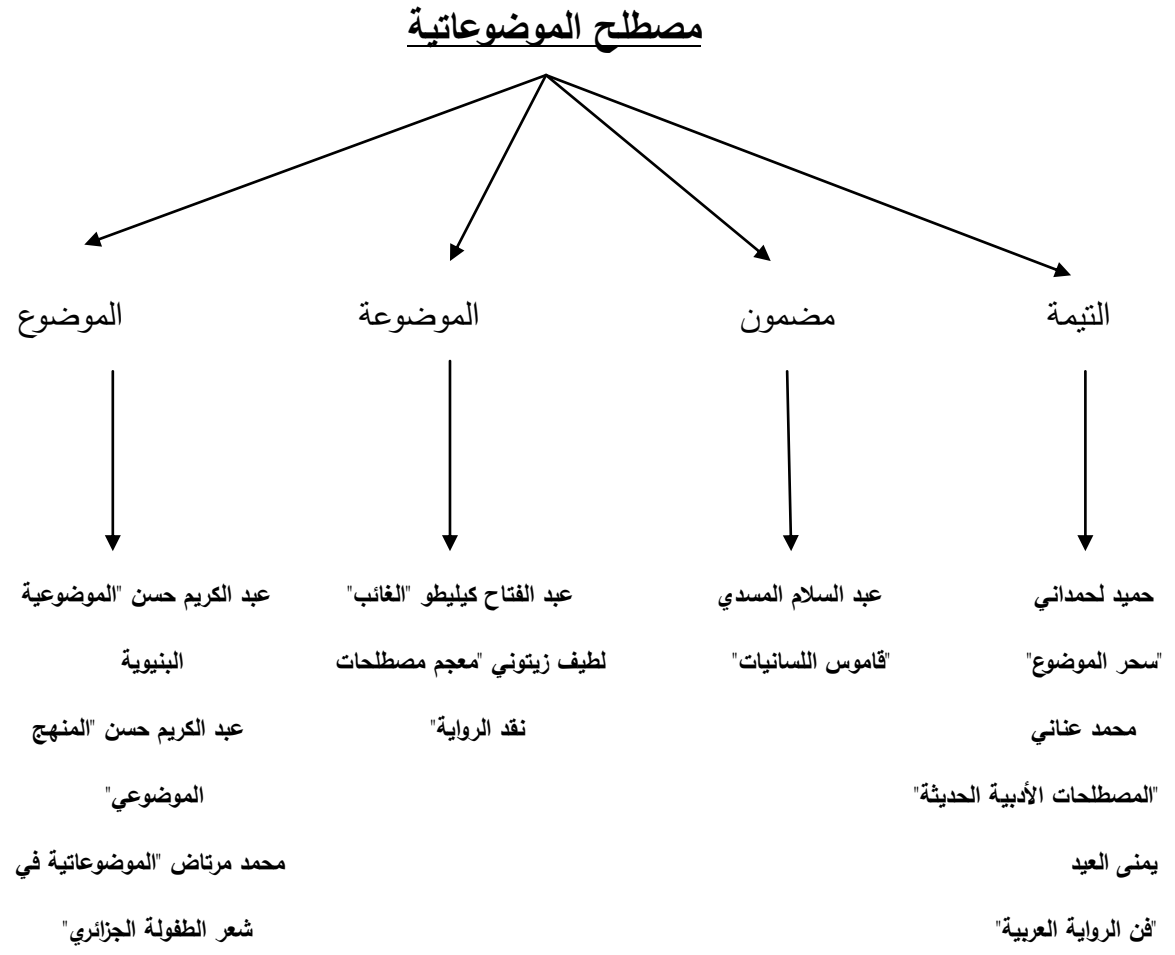
لقد حاول الناقد أن يحدد قائمة بأهم النقاد اللذين اعتبرهم من أهم أقطاب **المنهج الموضوعاتي**؛ حيث يقر أن " جون بول ويبر Jean Paul Weber ، وجون بيار ريشار Jean Pierre Richard، وجورج بولي Georges Poulet ، وجون روسي Jean Rousset ، وجيلبار دوران Gilbert Durand، وجون ستاروبنسكي Jean Starobinski ،...،من أشهر أقطاب البنيوية، على أن المشكلة الجوهرية التي ينبغي أن تجابه التأويل الموضوعاتي هي إمكانية النجاح في الكلام عن الموضوعات أو الأفكار ضمن الأدب دون اختزال خصوصية الأدب، أي دون أن نحيله إلى مجرد نظام بسيط من الترجمة، وهي نفسها مشكلة أحقية الموضوعاتية بالانتماء إلى البنيوية"[1].

لقد حاول الناقد **يوسف وغليسي** في كتابه "**مناهج النقد الأدبي**" أن يقوم بعملية إحصاء لكيفية تلقي الخطاب النقدي العربي لمصطلح "**الموضوعاتية**"؛ حيث يقر أن "هذا الخطاب –ويقصد به الخطاب الموضوعاتي– قد تعثر في العتبة الأولى، وأخفق في العثور على المصطلح المفتاحي (المتفق عليه) الذي يتيح له الولوج المنضم إلى أعماق المنهج النقدي"[2].

[1] – المرجع السابق، ص153.

[2] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 151.

وهذا المخطط يمثل التضارب العربي الحاد في ترجمة مصطلح **الموضوعاتية** في النقد العربي:[1]



3- دراسة لكتابي "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" وكتاب "التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري":

أ- دراسة حول كتاب "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية":

يعتبر كتاب "**النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**" لـ الناقد **يوسف وغليسي** الصادر سنة **2002** عن دار البشائر للنشر والتوزيع، أول كتاب نقدي واضح المعالم يفصل فيه الناقد بين مرحلتين أساسيتين من مراحل النقد الأدبي عامة والجزائري

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص152-153-154.

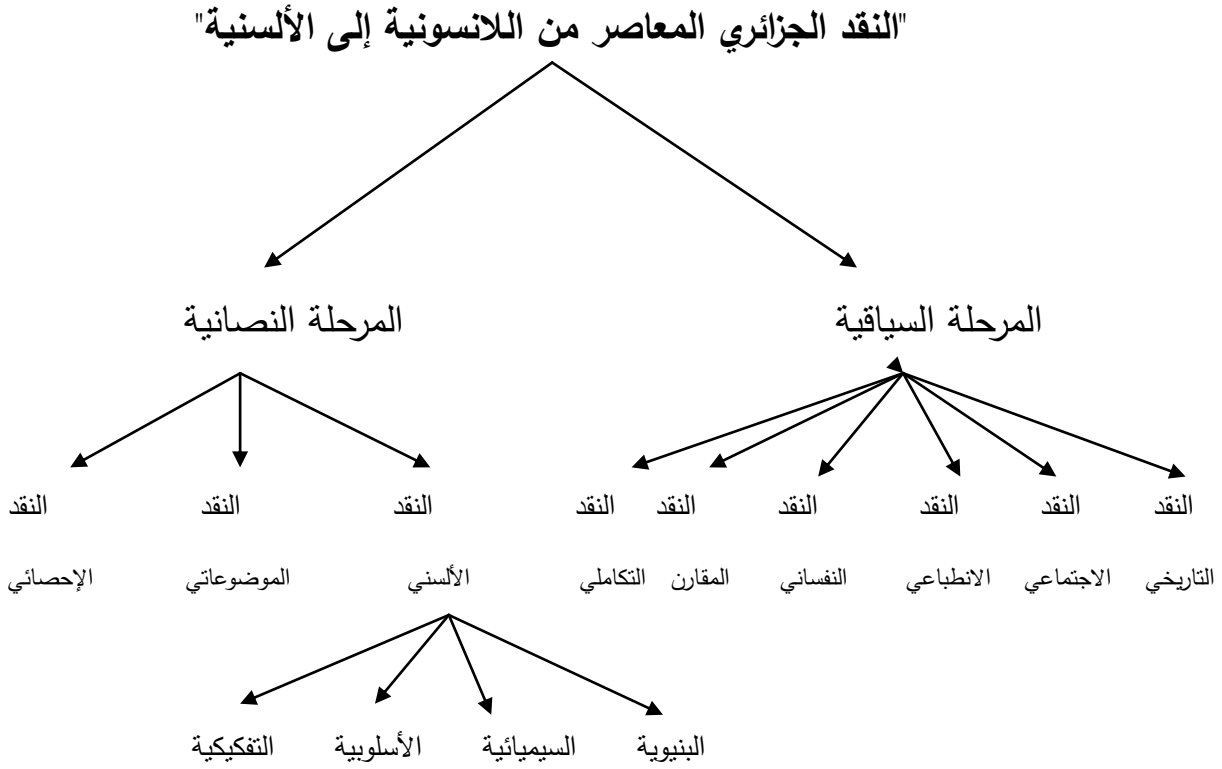
خاصة من خلال الحديث عن تلك المناهج ونشأتها في البيئة الأم؛ وتتمثل هاتين المرحلتين في:

1-مرحلة المناهج السياقية.

2-مرحلة المناهج النصانية.

ثم الولوج في مرحلة ثانية للحديث عن انتقالها للثقافة العربية تنظيريا، مع محاولة أخذ نماذج من النقد الجزائري في جزءها التطبيقي؛ ويعني هذا محاولة المزج بين ما هو نظري وما هو تطبيقي.

ويمثل المخطط التالي تقسيم المواضيع داخل الكتاب:



حيث حاول الناقد من خلال هذا الكتاب أن يميز بين التنظير والتطبيق؛ وذلك من خلال تقديمه للمنهج أولا ثم يأتي في مرحلة لاحقة إلى تطبيق ذلك المنهج على أعمال جزائرية.

لقد حاول الناقد **يوسف وغليسي** من خلال كتابه "**النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**" أن يضع **المنهج الموضوعاتي** في خانة المناهج النصانية، وذلك من خلال جزء خصصه في الفصل الثاني من كتابه هذا للحديث عن **المنهج الموضوعاتي** وذلك بالتقديم له في بداية الأمر عن طريق الإلمام بجميع عناصره، ثم سعى في مرحلة ثانية إلى تقديم وجهة نظره الخاصة في عمل الناقد **محمد مرتاض** المعنون بـ " **الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري** "، لذلك يمكن أن ندرج كتاب **يوسف وغليسي** السابق الذكر في مجال الأعمال التي تنتمي إلى ما يعرف بـ **نقد النقد.**

يقر الناقد أثناء حديثه عن جذور **المنهج الموضوعاتي** بصلته الوثيقة بالفلسفة الظواهرية قائلا: " أن صلة الرحم قوية بين الفلسفة الظواهرية والنقد الموضوعاتي، فلا عجب أن يرد 'المنهج' موسوما باسم فلسفته في بعض التنظيرات النقدية، حيث نعثر على مثل هذا التزاوج عند كل من ميجان الرويلي وسعد البازغي في كتابهما المشترك 'دليل الناقد الأدبي'، اللذين يصطلحان عليه باسم 'النقد الظاهراتي/الفينومينولوجي Phenomenological Criticism "[1].

من القضايا التي أثارها الناقد **يوسف وغليسي** في كتابه "**النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**"، مدى صعوبة الإلمام بمفهوم ثابت وواضح لـ **المنهج الموضوعاتي** حيث يقول: "...ولعل مما زاد في الموضوعاتية ميوعة وضبابية، فضلا عن ميوع ماهية الموضوع، إنها تفتقر إلى الاستقلال بأدواتها المنهجية مما يحتم البحث عن هذه الأدوات التي تشكل جزءا لا يتجزأ منها في أقاليم منهجية أخرى، لأن الناقد الموضوعاتي

[1] – ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 170.

انطلاقا من توظيفه لكثير من خلاصات المناهج الأخرى، يحاول دائما أن ينفلت من التحديد"[1]، ثم يتدارك الأمر ويقر بأن الشيء الوحيد والثابت الذي تتمتع به الممارسة النقدية الموضوعاتية هو مبدأ الحرية.

وتأكيدا على مدى ميوعة هذا المنهج يقترح الناقد **يوسف وغليسي** التمييز في نطاق **المنهج الموضوعاتي** بين اتجاهين أساسيين:[2]

1- **اتجاه أول:** يمكن تسميته بـ " **الموضوعاتية البنيوية** "←——— ويركز فيه على ممارسات **ريشار** بصورة خاصة، وأعطى مثلا على ذلك عربيا بالناقد **عبد الكريم حسن** من خلال كتابه " **الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–** ".

2-**اتجاه ثاني:** يمكن تسميته بـ " **الموضوعاتية الجذرية** "←——— ويركز على مقترحات **ويبر**، والذي يتوافق إلى حد كبير مع منظور الناقد **سعيد علوش.**

سعى الناقد **يوسف وغليسي** بعد تعريفه لـ **المنهج الموضوعاتي** للحديث عن أهم المؤسسين لهذا المنهج في بيئته الأم أمثال: **ويبر**، **ريشار**، ...، إلى التعريف بهذا المنهج في الخطاب النقدي العربي، حيث يقر أن هذا المنهج ظل مهمشا في نقدنا العربي إلى غاية مطلع الثمانينات من القرن الماضي، حيث يعتبر أن كتاب " **الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–**" للناقد **عبد الكريم حسن** هو بمثابة أول ممارسة نقدية عربية تعلن إعلانا صريحا عن ميلاد هذا لمنهج النقدي، كما أشاد بصعوبة المغامرة التي خاضها الناقد **عبد الكريم حسن** بالرغم من صعوبة وضبابية هذا المنهج، غير أن الناقد **يوسف غليسي** أشار إلى نوع آخر من الممارسة النقدية العربية التي تتقاطع مع **المنهج الموضوعاتي** بطريقة عفوية وسطحية، وقد ذكر الناقد أمثلة عن مثل هذه الممارسات مثل ما نجده عند **على الراعي** في كتابه " **دراسات في الرواية المصرية** "، و**غالي شكري** في كتابه " **المنتمي**"،

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 170.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 171.

و**خلدون شمعة** في كتابه " **النقد والحرية** "، وآخرون اعتبرهم الناقد أقل أهمية مثل ما نجده عند **يوسف الشاروني**، و**فؤاد دوارة**، ثم خصص الناقد حديثه في مرحلة ثانية عن حضور **النقد الموضوعاتي** في النقد الجزائري؛ حيث يرى أنه وبالرغم من حضوره الذي تميز بالضبابية، إلا أن هناك بعض التقاطعات مع الموضوعاتية في كتاب " **صورة الفرنسي في الرواية المغربية** " للأستاذ **عبد المجيد حنون** الذي تتبع موضوع (صورة الفرنسي) في روايات مغاربية، كما أشار الناقد إلى كتاب " **القصة الجزائرية المعاصرة** " للناقد **عبد الملك مرتاض**، حيث يرى **وغليسي** أنه يلتقي بصورة ضمنية مع **النقد الموضوعاتي**.[1]

ثم يأتي الناقد **يوسف وغليسي** في نهاية حديثه عن **المنهج الموضوعاتي** –في مرحلة ثانية– إلى تقديم محاولة جادة في مجال نقد النقد، وذلك بمحاولة تقديم تحليل مختصر لما ورد في كتاب **محمد مرتاض** " **الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري** "؛ معتبرا هذا العمل بأنه "أول ممارسة جزائرية تفصح صراحة عن انتمائها للمنهج الموضوعاتي، وتسلم نفسها إلى مفاتيح مثل هذه الممارسات البكر، فصاحبها يفصح –في المقدمة– عن هويته المنهجية الموضوعاتية"[2]، كما يقر أن هذا الكتاب قد أفاد كثيرا من المنهجية الإحصائية والبنيوية التي استوحاها –بصورة خاصة– من كتاب شقيقه **عبد الملك مرتاض** "**بنية الخطاب الشعري**"، أضف إلى ذلك أن البحث يفتقر إلى المصطلح الموضوعاتي، ثم يعود الناقد **يوسف وغليسي** إلى تبرير هذه النواقص وردها إلى افتقار **النقد الموضوعاتي** في حد ذاته إلى آليات إجرائية واضحة منهجيا.[3]

[1] – المصدر السابق، ص 178.

[2] – المصدر نفسه، ص 174–175.

[3] – المصدر نفسه، ص 175.

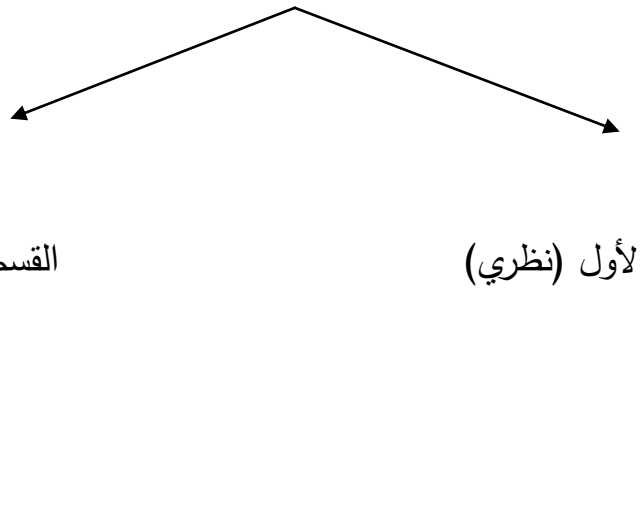
ب- دراسة كتاب "التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري":

يعتبر كتاب " **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري** " للناقد **يوسف وغليسي،** الصادر بعد خمس سنوات من إصداره الأول " **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية** " الذي حاول فيه الإشارة لـ **المنهج الموضوعاتي** مع باقي المناهج السياقية والنصية- وقد تم الحديث عنه سابقا-، ويعتبر كتابه الثاني الصدور بمثابة أول عمل نقدي يحاول فيه الناقد تخصيص كتاب متفرد للحديث عن **المنهج الموضوعاتي** بمعزل عن المناهج الأخرى، كما هو الحال في كتابيه "**مناهج النقد الأدبي**" وكتاب " **النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية الألسنية** "؛ ويظهر ذلك من خلال عنوانه الذي يعلن صراحة عن تبنيه لهذا المنهج تنظيرا وتطبيقا حيث يقول في هذا الصدد أن: "...هذه المحاولة النقدية التي لا تزعم إصابة الحقيقة بل تكتفي بنية الاجتهاد كما تعود صاحبها دائما، حاولنا خلالها أن نتقصى جهود الآخرين في التأسيس لهذا المنهج النقدي الجديد ثم تجرأنا -في مرحلة لاحقة-على القيام بمغامرة تطبيقية في نصوص الشاعر العربي الإفريقي الدرويش المتجول محمد الفيتوري*"[1]، بالرغم من أن الناقد بقي محافظ على نظرته النقدية الصارمة حول مدى صعوبة هذا المنهج وميوعته، انطلاقا من روافده الفلسفية والظواهرية والنقدية المختلفة.

* **محمد الفيتوري:** هو محمد مفتاح رجب الفيتوري المعروف باسم الفيتوري، كاتب وشاعر وكاتب مسرحي من أصل سوداني وليبي، ولد بقية الجنينة بغرب دارفور في 24 نوفمبر 1936، وتوفي في 24 أفريل 2015.

[1] - يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 16.

ويمكن تقسيم محتوى الكتاب إلى موضوعين أساسيين هما:



فالقسم الأول –والمتمثل في القسم التنظيري للمنهج– وضعه الناقد تحت عنوان "**كلام في الموضوعاتي وتطبيقاته النقدية**"، وقد حاول الناقد من خلاله الإلمام بمفهوم **المنهج الموضوعاتي** انطلاقا من تسمياته المتعددة والمختلفة حيث يقول في هذا الصدد "...تتعدد تسميات هذا المنهج بين موضوعاتية والظاهرية والغرضية، والأغراضية...، وقد ترد تسميته مرادفة بوصف منهجي آخر؛ فيقال 'الموضوعية البنيوية"[1]، بالإضافة إلى تتداخل الرؤى الفلسفية والمنهجية في تكوينه المفاهيمي والإجرائي "**الظواهرية، البنيوية، النفسانية،...**"، بالإضافة إلى التعريج على جذوره المعرفية انطلاقا من مقترحات **باشلار**

[1] – المصدر السابق، ص 7.

وصولا إل أقطاب **مدرسة جنيف** مع التعريج على أهم رواده أمثال: **جون بول ويبر، جورج بولي**،...إلى آخره.

وبعد ذلك يمر الناقد **يوسف وغليسي** إلى الحديث عن **المنهج الموضوعاتي** في الساحة العربية مستذكرا أهم أعمال كل من: **عبد الكريم حسن، حميد لحمداني، سعيد علوش، عبد الفتاح كيليطو**،...، التي تبنت **المنهج الموضوعاتي** تأصيلا وتطبيقا، ومن الملاحظ أن هذا الفصل يقترب إلى حد كبير لما ذكر في الكتابين السابقين "**النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية**" وكتاب "**مناهج النقد الأدبي**".

أما الفصل الثاني فقد حاول فيه الناقد تطبيق **المنهج الموضوعاتي** على دواوين الشاعر **محمد الفيتوري**؛ وقد اختصرها في ثلاث دواوين رئيسية مستثنيا بذلك بقية أعماله؛ وذلك راجع لسببين رئيسيين هما:

– ارتباط هذه الدواوين ببعضها البعض.

– وحدة الموضوع فيها وهو " **إفريقيا** "، ونحن نعرف أن **المنهج الموضوعاتية** يبحث عن العمل الأكثر تكرارا عند مبدع ما، وهذا ما يقترب إلى حد كبير من " **الاستعارة الملحة** " التي تبنتها المدرسة النفسية في النقد.

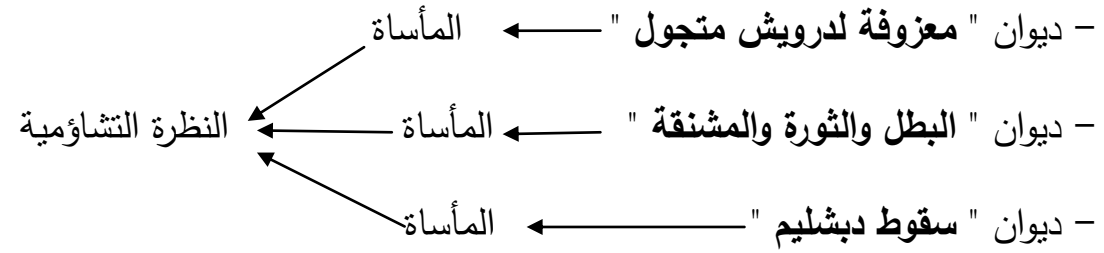
وتتمثل هذه الدواوين في:

– ديوان " **أغاني إفريقيا** "، وتم إصداره سنة **1955** مع مقدمة لـ **محمود أمين العالم.**

– ديوان " **عاشق من إفريقيا** "، الصادر سنة **1964.**

– ديوان " **اذكريني يا إفريقيا** "، الصادر سنة **1966.**

إضافة إلى الدواوين الثلاثة السابقة الذكر فإن الناقد قد أشار إلى ثلاث دواوين أخرى للشاعر **محمد الفيتوري**، وقد كان الموضوع المشترك بينهم هو" **المأساة**"؛ وتتمثل هذه الدواوين في:



لقد أقر الناقد **يوسف وغليسي** أن هذه الدواوين الثلاثة تشترك في النظرة التشاؤمية، وقد اختار الناقد هذه الدواوين لأن النزعة المأساوية المشتركة بين هاته الدواوين هي نفسها التي تتقاطع مع المعاني الموجودة في الدواوين الدالة على " **إفريقيا** "؛ فموضوع هذه الدواوين الثلاثة المختارة كنماذج تحمل نزعة الحزن والأسى والبؤس، وذلك راجع للأوضاع السياسية الصعبة التي كانت تعيشها إفريقيا من استعمار سياسي وما ترتب عنه من أوضاع سلبية تتسم بالتخلف والعبودية.

وقد أشار الناقد **وغليسي** إلى عدم اعتماد الدواوين الثلاثة التي أشار إليها الشاعر في هذا العمل "...لأن الصوت الإفريقي يخفت كلما خرجنا من الثلاثية إلى الدواوين الثلاثة الأخرى"[1].

لقد استنتج الناقد في نهاية عمله هذا أن الحالة التي يعيشها الشاعر ليست مرض، وإنما هي حالة اكتئاب وإحباط ناجم عن الوضع الاجتماعي آنذاك. بالإضافة إلى ذلك فإن الناقد لاحظ عقدة كان يعانيها الشاعر سببها في نظر **وغليسي** هو الشتات العرقي والهوية المفقودة، وهذا يتمثل في كون أن الشاعر هو سوداني المولد ومصري النشأة وهذا ما أدى إلى اتساع رقعة هويته؛ هذا الاتساع الذي حفزه للبحث عن الذات والتعرف على هويته المفقودة، كما يؤكد الشاعر على الإحساس بالنقص من قبل الشاعر وظهر ذلك جليا حتى من خلال شعريته، حيث يعتبرها الناقد بمثابة شيء سلبي يؤخذ على الشاعر، حيث يقول: " تزداد شخصية الفيتوري شتاتا وارتباكا وتذبذبا بين شعرية الشعر ورسالة الشاعر، فهو محسوب على حركة

[1]– يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري ، ص54.

الحداثة الشعرية التي من طابعها التعالي على الجماهير الشعرية من جهة، وهو من جهة ثانية صاحب قضية جماهرية تقتضي منه أن يحضى فنيا بكثير من السمات الحداثية"[1]، وقد أقر الناقد إرجاع كل هذه المشاكل النفسية التي يعانيها الشاعر إلى فقدانه لعنصر العاطفة والحب، هذه العاطفة التي عوضها بحبه الكبير لإفريقيا.

يعتبر الناقد **يوسف وغليسي** من النقاد الجزائري خاصة والعرب عامة اللذين قدموا محاولات جادة في مجال **الموضوعاتية**، لأن الناقد كان يعتبرها منهج بلا هوية ولأنه منهج هجين بين عدد من المناهج الأخرى، كما يقر بأن **المنهج الموضوعاتي** لم يحضا بمكانة تليق به في الوطن العربي لقصور تلقيه واستقباله، وقد اقر أن الهاجس الإفريقي عند **الفيتوري** يستحق ملاحقة موضوعاته وتتبعها للكشف عن هذا الحب العميق لإفريقيا، لقد اعتمد **يوسف وغليسي** في كتابه " **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري** " على المنهج الإحصائي اعتماد كلي وهذا ما جعله يقترب من عمل الناقد **عبد الكريم حسن** الموسوم بـ " **الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–** "، بالرغم من أنه صادر سنة **1983** وهذا من السلبيات التي تعاب على عمل الناقد **يوسف وغليسي**.

مما سبق في هذا الفصل نقر بأن **النقد الموضوعاتي** قد تأخر ظهوره في الساحة النقدية العربية إلى أواخر السبعينات وبداية الثمانينات من القرن الماضي –القرن العشرين– إذا ما قورن ظهوره بباقي التوجهات الأخرى كـ **البنيوية**، و**السيمياء**،...، فالنقد العربي لم يهتم بهذا التوجه النقدي اهتماما كبيرا ولعل السبب في ذلك يعود إلى الاشتغال بحقول نقدية كـ**البنيوية**، وغيرها من المناهج النقدية الأخرى التي سعى أصحابها سعيا جهيدا إلى الدفاع عنها وعن منطلقاتها وأسسها، ويعود السبب الحقيقي وراء تأخر ظهور **الموضوعاتية** في الساحة النقدية العربية إلى عدم الاستيعاب الجيد والسليم لمفاهيمها وأدواتها الإجرائية، لذلك يمكن القول أن ظهوره في حقيقة الأمر كان ظهورا أكاديميا محتشما.

[1] – المصدر السابق، ص 92.

الفصل الثالث

الفصل الثالث:

المبحث الأول: تلقي النقاد المشارقة للنقد الموضوعاتي

1- الناقد رشاد رشدي:

أ-أهم مؤلفاته

ب-تبنيه لمدرسة النقد الجديد

ج- مفهوم المعادل الموضوعي عند الناقد رشاد رشدي

د- مبادئ النقد الجديد التي اعتمدها الناقد رشاد رشدي:

1- مفهوم موضوعية الأدب

2- العلاقة بين الأدب والحياة

3- العلاقة بين الشكل والمضمون

4- العلم والأدب

2- الناقد جبرا إبراهيم جبرا:

أ-من أهم أعماله

ب-نظرية النقد عند جبرا:

أ-قضية الالتزام

ب-الذرة في الأدب والفن

ج-المدرسة الرومانسية

- أهم الخصائص الفنية للمدرسة الرومانسية

د- المدرسة السريالية la surrealisme

1- الحلم

2- الطفولة

3- نظرية الشعر عند جبرا

أ-نظرية الشعر عند هيوم

ب-الشعر الحر

ج- بدر شاكر السياب

د-أدونيس

هـ- يوسف الخال

4 - نظرية الرواية عند الناقد جبرا إبراهيم جبرا:

أ-الرواية الغربية

ب-الرواية العربية

3 -الناقد عبد الكريم حسن:

أ-أهم أعمال الناقد عبد الكريم حسن

ب-تحديد مفهوم الموضوعاتية عند عبد الكريم حسن

ج- الموضوعاتية البنائية في الأدب

- دراسة لكتاب " الموضوعية البنيوية -دراسة في شعر السياب- " لعبد الكريم حسن:
- بعض الآراء النقدية التي وجهت للناقد عبد الكريم حسن:

المبحث الثاني: علاقة النقد الموضوعاتي بالتوجهات النقدية الأخرى

1- المنهج البنيوي

أ- مفهوم البنية

ب- أثر المرجعيات الأدبية في المدرسة البنيوية

1- الشكلانيون الروس "FORMALISTES RUSSES"1915-1930

أ- حلقة موسكو "1915-1920"

ب- جماعة الأوبوياز OPOJAZ 1916

2- حلقة براغ " CERCLE DE PRAGUE 1926-1948"

3- جماعة TEL QUEL 1960

ج- علاقة البنيوية بالتوجهات النقدية الأخرى خاصة الموضوعاتية

2- المنهج النفسي

أ- الأسس التي تقوم عليها فكرة التحليل النفسي

1-الشعور واللاشعور

أ-العقل الظاهر أو الشعور" الوعي"

ب-العقل الباطن أو اللاشعور

2-نظرية الدوافع الغريزية

أ-غريزة الإيروسEROS

ب-غريزة الثاناتوس THANATOS

3- عقدة الغرائز الجنسية

أ-عقدة أوديب

ب-عقدة إليكترا

4-رواد النقد النفسي في الساحة النقدية الغربية

1-شارل مورون

2-جاك لاكان

3- جان بيلمان نويل

ج- علاقة النقد النفسي بالنقد الموضوعاتي

3- المنهج الأسلوبي:

1- تعريف الأسلوب:

أ- مفهوم الأسلوب لغة

ب- مفهوم الأسلوب الاصطلاحي

2- مفهوم الأسلوبية

3- نشأة الأسلوبية

4- تلقي مصطلح الأسلوبية في الثقافة العربية

5- اتجاهات الأسلوبية

أ- الأسلوبية التعبيرية

ب- الأسلوبية النفسية

ج- الأسلوبية البنيوية

د- الأسلوبية الإحصائية

6- علاقة الأسلوبية بالنقد الموضوعاتي

- إيجابيات وسلبيات المنهج الموضوعاتي

1- الإيجابيات

2- السلبيات

يعتبر النصف الثاني من القرن العشرين فترة تحول في الساحة الأدبية العربية عامة والنقدية خاصة نتيجة لتلك التغيرات التي شهدتها في هذه المرحلة ونتيجة لعدة أسباب أخرى أهمها احتكاك المثقفين العرب بالأدب والثقافة الغربية نتيجة البعثات العلمية وانتشار الترجمة.

لقد بدأت المناهج التي تهتم بالنص في حد ذاته بمعزل عن أي مؤثرات خارجية؛ ومن أهم هذه المناهج **النقد الموضوعاتي** الذي يهتم بالموضوعات الأكثر تكرارا داخل الأعمال الأدبية دون الرجوع إلى ما هو خارج النص، هاته المناهج التي بدأت تتبلور في ساحة النقد الأدبي بأوروبا وأمريكا خلال الخمسينات والستينات من القرن الماضي، ثم في ساحة النقد العربي بفعل عملية الترجمة والمثاقفة والاتصال المباشر من خلال انفتاح الجامعات العربية على النظريات اللسانية والنظريات والمناهج النقدية الغربية، أو من خلال بعض المجلات المتخصصة، مناديا بالاستقلال الذاتي للأدب والنقد وداعيا إلى تخليصهما من وصاية علم النفس وعلم الاجتماع والإيديولوجيات السياسية والأخلاقية والقيم الفنية التقليدية مستهدفا تحليل النصوص الأدبية في بنيتها الداخلية.[1]

وذلك رغم إسراف المعجم النقدي العربي إسرافا لغويا واضحا في تلقيه لمصطلح **النقد الموضوعاتي** –كما سبق وأن أشرنا إليه في الفصل الثاني– بما يتجاوز عشر مقابلات عربية لكل منهما، فقد ترجمة كلمة **THEME** إلى ما لا يقل عن خمسة عشر مقابلا: " **تيم، تيمة، موضوع، موضوعة، غرض، مضمون، معنى رئيسي، جذر، محور، ترجمة، قضية، فكرة، خيط،...**"، كما ترجمة كلمة **THEMATIQUE** إلى ما لا يقل عن ثلاثة عشر مقابلا: **التيماتية، التيمية، التيماتيكية، الغرضية، الأغراضية، الجذرية، المضمونية، المنهج المداري، الموضوعاتية، المنهج الموضوعي،...**[2]، وهذا التذبذب الذي شهده هذا المصطلح

[1] – ينظر: عبد الله شريق، إشكالية المنهج –في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي–، ص 285.

[2] – المرجع نفسه، ص 154.

إن دل على شيء إنما يدل على انعدام الاستقرار الذي عانى منه القاموس الاصطلاحي العربي في غياب التنسيق، وفي غياب أيضا المؤسسات القائمة على ذلك.

المبحث الأول: تلقي النقاد المشارقة للنقد الموضوعاتي

لقد كان السبب وراء ظهور **النقد الموضوعاتي** في الساحة النقدية العربية، وبالتحديد في الساحة المشرقية انتقال حركة **النقد الجديد** –مدرسة النقد الجديد– إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينات وبداية الستينيات من القرن الماضي، وكان من الطبيعي أن يحمل لواءه جمع من النقاد المتغلغلين في أوساط الثقافة الإنجليزية، فكان زعيم هذه المرحلة دون منافس الناقد **رشاد رشدي** " **1912– 1982**"– أول دكتور مصري في الأدب الإنجليزي–[1]، هذه الحركة التي كان لها دور أساسي في انتقال **النقد الموضوعاتي** إلى الساحة النقدية العربية، حيث يقر أغلب النقاد أن الظهور الفعلي والحقيقي لـ **النقد الموضوعاتي** في النقد العربي كان نتيجة ظهور حركة **النقد الجديد** أو مدرسة **النقد الجديد** على يد رائدها **رشاد رشدي** إلى جانب آخرين أمثال: **عبد الكريم حسن، جبرا إبراهيم جبرا**،...وغيرهم.

1–الناقد رشاد رشدي:

لقد وقع الاختيار على الناقد **رشاد رشدي*** لكي يكون أول نموذج من النقاد المشارقة وذلك لسبب رئيسي كونه أول ناقد عربي أسس لمفهوم **النقد الجديد** في الساحة النقدية العربية ومنه **النقد الموضوعاتي** باعتبار أن **النقد الجديد** هو البنية التحتية له.

وهو أيضا أول دكتور مصري في الأدب الإنجليزي، حيث ناضل وعارك في سبيل ترسيخ هذه الحركة النقدية الجديدة، عبر كتبه المختلفة " **ما هو الأدب، مقالات في النقد الأدبي، النقد والنقد الأدبي، فن القصة القصيرة...**"، داعيا إلى تكوين جمعية للنقاد وفقا

[1] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 57.

***رشاد رشدي:** هو ناقد وأديب ومترجم مصري، ولد بالقاهرة عام 1912، والتحق بمدرسة شبرا الابتدائية، ثم مدرسة الأمير فاروق الثانوية، ثم جامعة القاهرة حيث نال منها دبلوم معهد التربية العالي، وحصل على دكتوراه في الأدب الإنجليزية من جامعة ليدز بإنجلترا. بعد عودته من انجلترا عمل الناقد رشاد رشدي مدرسا، ثم عين ناظرا لمدرسة النقراشي، ثم أستاذا بكلية الآداب بجامعة القاهرة ثم رئيسا لقسم الأدب الإنجليزي في جامعة القاهرة، وظل بهذا المنصب لمدة 22 عاما، عين عام 1975 رئيسا للمعهد العالي للفنون المسرحية ورئيس أكاديمية الفنون، أما بالنسبة لعمله بالصحافة فقد كان رئيس تحرير مجلة المسرح من عام 1960 إلى غاية سنة 1966، ثم انتقل إلى مجلة " الجديد" عام 1973 إلى أن توفي سنة 1982.

لهذه المبادئ الجديدة، مما جعله يخوض معارك نقدية طويلة على جبهات مختلفة، لاسيما معاركه مع الدكتور **محمد منذور**.[1]

أ-أهم مؤلفاته:

كتب الأستاذ **رشاد رشدي** بعض القصص والدراسات النقدية، كما ترجم العديد من الكتب الأجنبية، إلا أن كتاباته المسرحية فاقت كل مؤلفاته.

ومن أهم مسرحياته:

- "**الفراشة**" سنة **1960**.
- "**لعبة الحب**" سنة **1960**.
- "**خيال الظل**" سنة **1965**.
- "**بلدي يا بلدي**" سنة **1968**.
- "**نور الظلام**" سنة **1968**.
- "**محاكمة عم أحمد الفلاح**" سنة **1974**.
- "**عيون بهية**" سنة **1976**.

ومن أهم الدراسات التي قام بها:

-"**مدخل إلى النقد**" سنة **1948**.

- "**فن القصة القصيرة**" سنة **1959**.

-" **فن الدراما**" سنة **1968**.

- "**ما هو الأدب**" سنة **1971**.

[1] - المرجع السابق، ص 58.

-"**النقد والنقد الأدبي** " سنة **19781**.

-" **البحث عن الزمن** " سنة **1990**- نشرت بعد وفاته-.

<u>أما في مجال القصة نجد:</u>

-"**عربة الحريم**" سنة **1954**.

-" **بحور الحب لا تعرف الغرق**" سنة **1984**- نشرت بعد وفاته-.

ب - تبنيه لمدرسة النقد الجديد:

يعتبر الناقد المصري **رشاد رشدي** كما سبق وأن أشرنا الرائد الحقيقي لمدرسة **النقد الجديد** في الساحة النقدية العربية وذلك راجع إلى ثقافته الواسعة في الأدب الإنجليزي، واطلاعه الكبير على الكتب والمراجع التي أرست الدعائم الأولى لهذا التوجه النقدي في الساحة النقدية الغربية.

ولقد آزره في هذا الجهد، وحمل الراية معه وبعده بعض طلبته اللذين- وبتوجيه منه - اهتموا بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد عبر سلسلة كتابات، حيث نشر **محمد عناني** " **النقد التحليلي**" عام **1962** - وكانت الطبعة الثانية سنة 1991- عن **كلينث بروكس**، ونشر **سمير سرحان** " **النقد الموضوعي** " عن **ماثيو أرنولد** - وكانت الطبعة الثانية منه سنة 1990 -، كما نشر **عبد العزيز حمودة** كتابه " **علم الجمال** " عن **كروتشي**، ونشر **فايز اسكندر**" **النقد النفسي** " عن **ريتشاردز**،....

وقد صدرت جميعها عن دار **الأنجلو المصرية** ضمن سلسلة " **مكتبة النقد الأدبي** "، متضافرة مع جهود أخرى من هنا وهناك، سابقة أو لاحقة يمكن أن نشير بالخصوص في هذا المقام إلى كتاب " **النقد الجمالي** " للناقدة اللبنانية **روز غريب** الذي يحمل تاريخا متقدما نسبيا وهو عام **1952**، بالإضافة إلى أسماء أخرى كالدكتور **محمود الربيعي** التي تبدوا بعض عناوين كتبه كـ "**قراءة الرواية**" سنة **1974**، و" **قراءة الشعر**" سنة **1985**، محاكية

لعناوين بعض كتب **النقد الجديد** مثل " **فهم الشعر** " سنة **1938**، وكتاب " **فهم الرواية** " سنة **1943** للناقدين **كلينث بروكس** و**روبرت ب. وورن**، والدكتور **مصطفى ناصف** الذي درس الأدب العربي من موقع " **التحليل اللغوي الإستيطيقي**"، والدكتور **لطفي عبد البديع** الذي آمن بأن البحث الإستيطيقي هو الذي يتطلبه الشعر، والدكتور **أنس داود** الذي درس الأدب وفقا لمنهج " **الرؤية الداخلية** ".[1]

وعندما أسس **رشاد رشدي** جماعة **النقد الجديد** في مطلع الستينات، وكان يعني بـ **النقد الجديد** المدرسة التي تنسب لـ **توماس إليوت**، واكتسبت اسمها من بعض الكتب التي حملت ذلك العنوان مثل كتاب " **النقد الجديد** " من تأليف **جون كرو رانسوم** سنة **1940**، وكان جوهر دعوتها هو العودة إلى النص الأدبي؛ فهو عمل مستقل عن الكاتب – في نظر المدرسة الجديدة –؛ بمعنى أنه ليس تعبيرا عن شخصيته بل توصيل لرؤية مجسدة تتمتع بوحدة عضوية، وهذا هو الذي كان **رشاد رشدي** يرمي إليه عندما كون تلك الجماعة، وإلى جانبه نجد: الدكتورة **سهير القلماوي**، والدكتور **محمد صقر خفاجة**، **سعد الدين وهبة**، والدكتورة **لطيفة الزيات**.[2]

ويعتبر **توماس إليوت** الأب الروحي لـ **النقد الجديد** في النقد الغربي، لذلك كان من الضروري إتباع منهجه وأسسه ومبادئه ومقوماته الأيديولوجية، انطلاقا من مفهوم **المعادل الموضوعي** الذي كان من أهم المبادئ التي أسس لها **توماس إليوت**.

ولا يقتصر **رشاد رشدي** على الأخذ من **إليوت** وحده، وإنما هو يتبنى أيضا جميع مقولات **النقد الجديد**، فيعتمد تعريف **آلان تيت** للبلاغة في أنها تعتمد على درجة التعادل بين المختصين؛ فالكاتب البليغ هو الذي يستطيع أن يجعل المخصص –أي الجسم المحدد الذي يخلقه مساويا للمجرد–؛ أي الإحساس الذي ينبغي إثارته، كما تبنى نظرية **جون كرو**

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 57–58.

[2] – مجلة ثقافة وفنون، مقالة: محمد عناني، بين النقد الحديث والنقد الجديد، العدد 41614، 2000، ص 1.

رانسوم التي تنص على أن الأدب يتميز عن العلم لأنه يجمع بين النسيج والتركيب؛ ففي أية نظرية علمية تقوم الألفاظ والصور على خدمة الغرض أو المنطق العام للنظرية، أما في العمل الأدبي فالمنطق العام لا قيمة له في ذاته، أو منفصلا عن النسيج الذي صنع منه العمل الأدبي، لأن الأديب لا يعنى بالمعاني العامة أو المجردة، كما يفعل العلم، وإنما قيمته في قدرته على أن يعرض ويحتفظ ويعيد المعاني العامة أو المجردة، كما يفعل العلم.[1]

وهكذا فإن ما عرف في نقدنا العربي المعاصر بمصطلح " **المنهج الفني**" يمكن أن يكون صدا عربيا مباشرا لمدرسة "**النقد الجديد**" الأنجلو أمريكية، وبصرف النظر عن التسميات المنهجية الفرعية التي يطلقها كل ناقد على ممارسته النقدية الخاصة، كـ "**النقد الجمالي**" لدى **روز غريب**، و "**النقد الموضوعي**" لدى **سمير سرحان** و**محمود الربيعي** كذلك، و"**النقد التحليلي**" لدى **محمد عناني**، و"**التحليل اللغوي الإستيطيقي** " لدى **مصطفى ناصف**، و "**البحث الإستيطيقي**" لدى **لطفي عبد البديع**، و "**منهج الرؤية الداخلية للنص الأدبي**" لدى **أنس داوود...**، ويمكن إيجاز الأسس والمبادئ والمنطلقات التي اعتمدتها هذه المدرسة في الساحة النقدية العربية في النقاط التالية:[2]

- النظر إلى النص على أنه ذات مستقلة عن الواقع والمجتمع الذي ينتمي إليه لكنه في حقيقة الأمر "**معادل فني له**".

- تحليل النص الأدبي في ذاته بعيدا عن محيطه السياقي وهذا يعني التركيز على أدبية الأدب.

- النص الأدبي هو في حقيقة الأمر كيان فني يقتضي دراسة لغوية وجمالية.

- النظر إلى النص الأدبي كوحدة عضوية متكاملة موحدة الشكل والمضمون.

[1] – محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي –دراسة–، ص 79.

[2] – ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 58.

- الدعوى إلى التحليل والتعليل ونبذ إصدار الأحكام القبلية والغير مبنية على خلفية مسبقة.

ج- مفهوم المعادل الموضوعي عند الناقد رشاد رشدي:

لقد سعى الأستاذ **رشاد رشدي** إلى إعادة مقولات **توماس إليوت** في النقد الأدبي، انطلاقا من إعلانه أن الفن ليس تعبيرا عن شخصية الفنان؛ فالفنان في حقيقة الأمر لا يأتي بالجديد وذلك من خلال التعبير عن شخصيته تعبيرا معتمدا مباشرا، وإنما هو يعبر عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة، ويؤكد الناقد **رشاد رشدي** انطلاقا من نظرية المعاد الموضوعي التي أقرها **توماس إليوت** أنه كلما ازداد انفصال شخصية المبدع عن عقله، كلما ازدادت إمكانية وقدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التي هي في حقيقة الأمر المادة الحقيقية والفعلية للفن.[1]

لقد تبنى الناقد رشاد رشدي نظرية **المعادل الموضوعي** عند **إليوت**، وذلك من خلال إسقاطها على البلاغة، فقد أكد أن بلاغة الكاتب لا تكمن في فصاحة أسلوبه وجماله، ولا في صدق مشاعره، وإنما تكمن في قدرة الكاتب على خلق وإيجاد معادل موضوعي لإحساسه الذي هو في حاجة للتعبير عنه.

د- مبادئ النقد الجديد التي اعتمدها الناقد رشاد رشدي:[2]

1-**<u>مفهوم موضوعية الأدب:</u>** حيث يرفض كون أن الأدب تعبير عن شخصية الكاتب،باعتبار أن هذا المفهوم الخاطئ هو من مخلفات المدرسة الرومانسية، وهذا ما أكده الفيلسوف الإيطالي **كروتشه** في بداية القرن العشرين، حين أكد أن الأدب إحساس.

2-**<u>العلاقة بين الأدب والحياة:</u>** من المفاهيم الخاطئة والمنتشرة في الأدب بصفة عامة هي العلاقة القائمة بين الأدب والحياة، والتي يعتبرها الكثيرون صورة مطابقة للواقع –إنه

[1] –ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي –دراسة–، ص 77–78.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 80إلى 88.

معادل للحياة–، فكلما كان الكاتب أمينا في تصويره للحياة زادة قدرته على الإبداع، حتى أصبح هذا الأمر من البديهيات وبالنسبة للناقد **رشاد رشدي** فإن هذا الخلط بين الأدب والحياة إنما يدل في حقيقة الأمر على جهل بطبيعة الفن وقيمته؛ فالعمل الأدبي قد يصور الحياة لكنه ليس صورة معادلة له.

3-**العلاقة بين الشكل والمضمون:** من أهم المسائل التي اهتم بها الناقد **رشاد رشدي** هي حقيقة العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، حيث ركز الناقد على نظرية **ريتشاردز** التي ترى أن الإنسان تتملكه نزعات ومشاعر مختلفة، تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل، لكن من النادر جدا أن تجد كل هذه النزعات التعبير الملائم لها، غير أن الأدب يجد متنفسا لهذه المكبوتات عن طريق الخيال، وهذه القوة التي تؤدي هذه الوظيفة أطلق عليها **ريتشاردز** لفظة "**قيمة**"؛ وعرفها بأنها القدرة على إرضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة.

فالشعر مثلا هو نوع من أنواع السحر تتأثر به الحواس ثم ينتقل تأثيره إلى الجهاز العصبي، ولذلك كانت مهمته أن يولد في النفس حالة من الإحساس بالسيطرة على الذات، وشعورا بالارتياح بعد إظهار تلك المكبوتات.

4-**العلم والأدب:** تعد قضية العلاقة القائمة بين العلم والأدب من أهم المشكلات التي شغلت اهتمام النقاد في العصر الحديث، حيث اعتمد رأي الناقد **رشاد رشدي** في هذا الأمر على رأي مجموعة من النقاد الإنجليز أمثال: **توماس إليوت، الدوس هكسلي، لورنس...،** الذين يرجعون العقم الذي أصاب العلاقات الإنسانية إلى العلم والآلة، وتضاءل بذلك إحساسه بوجوده وبفرديته وبكيانه كإنسان، لأن العلم ألغى الفرد وحل محله الآلة. أما المظهر الثاني من علاقة العلم بالأدب فتكمن في الطبيعة العلمية التي اصطبغ بها النقد الأدبي المعاصر، إلى درجة اتبع النقد نفس المراحل التي يمر بها العالم وهي " **مرحلة التقبل، مرحلة التجريب، ومرحلة الاستنتاج**"، أما المظهر الثالث الذي تتجلى فيه هذه العلاقة بين

العلم والأدب فهي فيما يسمى بالقضية العلمية التي لاقت رواجا كبيرا في الآونة الأخيرة، فهي كأي جنس أدبي يضمنه الكاتب حيرة الإنسان، وآماله ومخاوفه من المجهول.

تعتبر هذه المفاهيم السابقة من أهم الأسس والمبادئ التي قامت عليها آراء الناقد **رشاد رشدي**، وإن كان الناقد قد صرف كل جهده في سبيل عملية الترجمة –خاصة الإنجليزية منها– حيث يعتبر من النقاد العرب الأوائل الذين أثروا المكتبة الأدبية خاصة والنقدية عامة بأهم الكتب والمراجع في مجال النقد الجديد وفي مجالات نقدية أخرى، تلك الكتب التي أسست لمدرسة **النقد الجديد** في الساحة العربية والتي كانت بمثابة القاعدة أو اللبنة الأولى لـ **النقد الموضوعاتي** في الساحة العربية.

2–الناقد جبرا إبراهيم جبرا:

يعد الأديب والناقد الفلسطيني **جبرا إبراهيم جبرا*** من أهم المؤسسين الأوائل لحركة **النقد الجديد**، إلى جانب الناقد المصري **رشاد رشدي**، كما يعتبر **جبرا** أيضا من الواضعين الأوائل للأسس والمبادئ التي قام عليها **النقد الموضوعاتي** في الساحة العربية، باعتبار أن جذوره تعود لمدرسة **النقد الجديد**، إن السبب الحقيقي وراء هذه الريادة لحركة **النقد الجديد** و**النقد الموضوعاتي** يرجع إلى التكوين الفكري الذي عاشه **جبرا** انطلاقا من تتلمذه على يد كبار أساتذة اللغة العربية في القدس، من أمثال: **إبراهيم طوقان، عبد الكريم الكرمي(أبو سلمى)**،....

* **جبرا إبراهيم جبرا:** كاتب وناقد وأديب ورسام فلسطيني مقيم في بغداد ولد سنة 1920 مسيحي أرثوذوكسي الأصل، ولد في بيت لحم في عهد الانتداب البريطاني لفلسطين، ثم استقر به المقام بعد الحرب العالمية الثانية بالعراق وبالتحديد سنة 1948، وكلمة جبرا كلمة آرامية الأصل وتعني القوة والشدة، درس بالقدس وإنجلترا وأمريكا، ثم انتقل للعمل في جامعات العراق لتدريس الأدب الإنجليزي، هناك حيث تعرف عن قرب على النخبة المثقفة وعقد علاقات متينة مع أهم الوجوه الأدبية مثل: السياب، والبياتي،...، يعتبر جبرا من أكثر الأدباء العرب إنتاجا وتنوعا إذ عالج الرواية والشعر والنقد وخاصة الترجمة، كما خدم كإداري في مؤسسات النشر، توفي جبرا سنة 1994 ودفن في بغداد.

أ-من أهم أعماله:

الواقع أن **جبرا** أديب متنوع الاهتمامات؛ فهو ناقد وروائي وقاص وشاعر ومترجم كتب في جميع المجالات:

* من أهم أعماله النقدية:

- "**الحرية والطوفان**" سنة **1960**.
- "**الرحلة الثامنة**" سنة **1967**.
- "**النار والجوهر**" سنة **1975**.
- "**ينابيع الرؤيا**" سنة **1979**.

*من أهم أعماله الروائية:

- "**صراخ في ليل طويل**" سنة **1955**.
- "**صيادون في شارع ضيق**" سنة **1960** كتبت باللغة الإنجليزية.
- "**السفينة**" سنة **1970**.
- "**البحث عن وليد مسعود**" سنة **1978**.
- "**عالم بلا خرائط**" سنة **1982** بالاشتراك مع الروائي **عبد الرحمن منيف**.

* من أهم أعماله الشعرية:

- "**تموز في المدينة**" سنة **1959**.
- "**المدار المغلق**" سنة **1964**.
- "**لوعة الشمس**" سنة **1979**.

* من أهم أعماله في الترجمة عن الإنجليزية :

- "**أدونيس**" لـ **فريزر** سنة **1957**.
- "**قصص من الأدب الإنجليزي المعاصر**" سنة **1955**.
- "**ما قبل الفلسفة**" لـ **فرانكفورت** سنة **1960**.
- "**الصخب والعنف**" لـ **فوكنز** سنة **1963**.
- "**آفاق الفن**" لـ **أليكساندر إليوت** سنة **1964**.
- "**هاملت**"،"الملك لير" لـ **ويليام شكسبير** سنة **1968**.
- "**عطيل**"، "**ماكبث**"، "**العاصفة**" لـ **شكسبير** سنة **1979**.

ب- **نظرية النقد عند جبرا:**

تعددت المبادئ والأسس التي قامت عليها نظرية النقد عند الناقد الفلسطيني **جبرا إبراهيم جبرا**؛ وكان أهم هذه الأسس والمبادئ:

أ-قضية الالتزام:

تعد قضية **الالتزام*** من أهم القضايا التي ناقشها الأدب العربي بصفة عامة، والنقد بصفة خاصة؛ لقد تبلور في الأدب العربي في حقيقة الأمر موقفان أساسيان يتبنيان قضية الالتزام كل حسب رأيه الخاص، وهما:[1]

1- موقف يلح على ضرورة التزام الأدب والأدباء بالدفاع عن قضايا ومواقف معينة قومية، حضارية، إيديولوجية، اشتراكية، دينية إسلامية.

* **الإلتزامENGAGEMENT**: هو التزام الكاتب بقضية ما اجتماعية أو سياسية، والدفاع عنها في أدبه، وهو يختلف عن "الإلزام" في أنه طوعي حر، بينما "الالتزام" إجباري من قبل السلطة، والنقد الموضوعاتي يرفض للأدب أن يكون وسيلة سياسية؛ وقد انتشر في العالم نوعان من الالتزام: الالتزام الوجودي-الذي قال به سارتر-، والالتزام الاشتراكي.

[1] - ينظر: عبد الله شريق، إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي، ص 338.

2- موقف يميز بين الالتزام والإلزام، ويرى أن الالتزام الحقيقي في الأدب والشعر هو الذي يتم بشكل عفوي وذاتي وحر وبرؤية إنسانية غير مرتبطة بأي توجيه خارجي كيفما كانت طبيعته.

إن ما يميز الناقد **جبرا** عن غيره من النقاد والأدباء أنه قرأ الأدب الإنجليزي و**النقد الجديد**، وتبنى مفاهيمهما في الأدب والنقد، وحاول دمج هاته المفاهيم والأسس في الأدب العربي الحديث، بل وأصبح يؤسس للأعمال الأدبية انطلاقا من مبادئ الأدب الإنجليزي و**النقد الجديد**.

ففي كتاب "**الحرية والطوفان**" يعارض **جبرا** فكرة **الالتزام في الأدب**؛ حيث يرى أنها مأخوذة عن **سارتر** الذي أخذها بدوره عن الماركسيين، فقد كان **جبرا** معارضا لتبني القضايا الاجتماعية، حيث يقر أن أدب الالتزام قد انتهى في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية، وذلك عندما انتهت مرحلة الاحتلال الألماني لفرنسا؛ هؤلاء الأدباء اللذين كان على رأسهم: **سارتر**، و**ألبير كاميو**...، حيث تحولت نظرته إلى التمرد والقلق من أجل المصير الإنساني.[1]

لقد كانت فكرة **الالتزام في الأدب** من الأسس والمبادئ التي تبناها **النقد الموضوعاتي** الذي تجاوز بدوره جميع المفاهيم والرؤى التاريخية والاجتماعية في الأدب، ساعيا وراء إقرار المفاهيم الجمالية والفنية وحدها.

ب- الذرة في الأدب والفن:

ويمكن تسميتها أيضا **التأزم** في الأدب؛ وهو مصطلح نقدي يقصد به أنه في بداية القطعة الفنية يكون هناك نوع من التباعد والمفارقة، لتتلاقى فيما بعد ليكون هناك نوع من

[1] - ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي -دراسة-، ص 93.

التصادم والتأزم والصراع الذي يؤدي في ما بعد إلى نوع من الانفراج داخل العمل الأدبي؛ يؤدي هذا الانفراج إلى هبوط في الأحداث، ويؤدي هذا الهبوط إلى النهاية.

لقد حاول **جبرا** إدخال مصطلح **الذروة في الأدب والفن**، وذلك من الثقافة الإنجليزية إلى أدبنا العربي الحديث، ولعل الذروة شيء طبيعي ليس في الفن وحده، وإنما في الطبيعة عامة؛ فهي تبدوا واضحة في الانفعال مثلا حيث يبلغ ذروته في مرحلة معينة ليسترخي فيما بعد، ويمكن تحديد حضورها في الأجناس الأدبية النثرية أو الشعرية فيما يلي:[1]

- الذروة في الأدب والفن ليست من نتاج الأدب الكلاسيكي الغربي وإنما هي وليدة العصر الحديث، فالرواية الأوروبية القديم كانت تشبه حكايات ألف ليلة وليلة حتى جاء القرن التاسع عشر فأخذت الرواية بالتركيز؛ حيث أصبحت شخصية البطل أكثر حضورا، وأصبح مفهوم الذروة يتضح أكثر وأكثر في روايات رائدة مثل: رواية "**آلام فرتر**" لـ **غوته**، ورواية "**مدام بوفاري**" لـ **فلوبير**، ورواية "**الإخوة كرامازوف**" لـ **دوستويفسكي**.

- أما في المسرح فالذروة معروفة في هذا الجنس الأدبي من العهد اليوناني والإغريقي، وهذا ما أكده **أرسطو** في كتابه "**فن الشعر**" حين أقر ببعض العناصر التي يجب حضورها في التراجيديا –كأن تكون المسرحية مبنية على الشخصية لا على الحدث، وأن يكون لها بداية ونهاية...– .

- أما في الشعر العربي القديم فالذروة مجهولة فيه سواء عند الشاعر أو عند القارئ على حد سواء؛ فالقصيدة العربية القديمة تبنى على روعة المعاني لا على الوحدة الموضوعية، وهذا نقيض ما هو عليه في الشعر الأوروبي؛ فـ **السونيت*** مثلا يكون فيها

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 95–96.

* **السونيت:** هي مقطوعة موسيقية من أربعة عشر بيتا تترتب فيها القوافي على نحو خاص، وأول من استعملها هم الإيطاليون ثم أخذها عنهم الإنجليز والفرنسيون.

التركيب الذروي واضحا، فالشاعر يجب أن ينتهي في البيتين الأخيرين بقوة وفصل، بينما يجعل من الأبيات السابقة تمهيدا للذروة.

ج- المدرسة الرومانسية:

تعد **المدرسة الرومانسية** من أهم التوجهات الأدبية التي دعت إلى ضرورة تخليص الأدب من تلك التبعيات التي فرضتها المدرسة الكلاسيكية على الأدب.

إن أول من بادر إلى تأسيس الحركة **الرومانسية** في الأدب هي الأديبة والناقدة الفرنسية **جرمان دي ستال**، فهي التي عبرت بحق في العشرية الأولى عن الروح الجديدة للأدب؛ لما دعت إلى تحريره من القيود الخانقة التي فرضتها **المدرسة الكلاسيكية** عليه.[1]

ودعوتها إلى ضرورة التمسك بكل ما هو قديم* وبعثه من جديد.

- **أهم الخصائص الفنية للمدرسة الرومانسية:**[2]

- طغيان الفردية والذاتية التي تعبر عن التجربة التي تكون داخل دائرة مغلقة تميزها الكآبة والملل والحزن عند بعض الأدباء.

- الغموض والثورة والتمرد على المجتمع وعلى الآخرين.

- تحطيم كل القيود والقوانين والدعوة إلى الحرية المطلقة، فكانت بذلك الرومانسية مذهب الخلق والإبداع، فعرفت في النقد الأدبي العربي باسم "**المدرسة الإبداعية**".

---

[1] – ينظر: زبير دراقي، محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون –الجزائر–، ص 39.

* لابد من الإشارة في هذا المقام ولو من باب الاختصار إلى ما يسمى في الأدب الفرنسي بما قبل الرومانسية، فلقد أطلقت هذه التسمية على التيار الذي تغلب فيه الأحاسيس على العقل طوال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، حيث يعتبر جان جاك روسو رائد هذا التوجه دون منازع لاسيما من خلال قصة "هيلويز الجديدة" سنة 1761، و"الاعترافات" الذي يعتبر من أوائل الكتابات في فن السيرة الذاتية.

[2] – ينظر: صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة –الجزائر–، 2007، ص 118.

برزت **الرومانسية** كمذهب أو توجه أدبي في انجلترا مع **ويليم بليك**، وبلغت ذروتها في أشعار **وورد زوورث**، و**شيللي**، و**بايرون**.

أما في ما يخص كتابات الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** في مجال التعريف بـ **المذهب الرومانسي** فقد كتب مقالة اعتبر فيها **الرومانسية** الممهد الحقيقي للحداثة الشعرية من حيث التقنية والمضمون حيث عنون المقالة بـ "**ما هي الرومانسية؟**"، حيث أقر من خلالها أن مصطلح **الرومانسية** ظهر في أواسط القرن السابع عشر؛ وأول من استعمل مصطلح **الكلاسيكية** ضد **الرومانسية** كمصطلحين متناقضين الشاعر الألماني **غوته** ومعاصره **شيلر**؛ وقد عنيت **الرومانسية** بالمضمون كرد فعل على عناية **الكلاسيكية** بالشكل، كما أطلقت أجنحة الخيال بعدما قطعتها القواعد **الكلاسيكية**، ويعتبر الشاعر الإنجليزي **بايرون (1788-1824)** من أشهر ممثلي **الرومانسية** الإنجليزية.[1]

لقد اعتبر الناقد **جبرا إبراهيم جبرا الرومانسية** الممهد الحقيقي للحداثة في الأدب بصفة عامة والحداثة العربية بصفة خاصة؛ وذلك من خلال ما أضافته لكل من مستويي الشكل والمضمون.

د- المدرسة السريالية: la surrealisme

تعد **المدرسة السريالية** تجسيدا فنيا لمنهج "**فرويد**" لأنها قامت على ركيزتين أساسيتين من ركائز التحليل النفسي الفرويدي وهما الحلم والطفولة:

1- الحلم:

الحلم هو بصفة عامة أو في تعريفه البسيط هو نشاط فكري يحدث استجابة لمنبه أو دافع ما، وهو عبارة عن سلسلة من الصور والأفكار أو الانفعالات التي تتمثل لعقل المرء

[1] - ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي -دراسة-، ص 97.

أثناء النوم، وقد يكون الحلم عبارة عن مجموعة من الرغبات التي تنفس عن ذاتها في عالم حر غير مقيد بأي سلطة أو هيمنة خارجية.

والحلم عند **سيغموند فرويد** هو تحقيق لرغبة ما لا أكثر ولا أقل، وهي في ذلك شأنها شأن أحلام اليقظة التي تجعلنا نلتجئ إلى عالم الخيال لتحقيق بعض الرغبات التي نعجز عن تحقيقها في الواقع، ونهرب عن طريقها من قسوة هذا الواقع ومن مشكلات الحياة اليومية التي نفشل في مواجهتها، ويعتبر **فرويد** الحلم بمثابة الطريق الملكي **la voie royale** الذي يؤدي إلى **اللاشعور**.[1]

2- الطفولة:

لقد أقر الطبيب النمساوي **سيغموند فرويد** –مؤسس علم النفس الحديث– أن ذكريات الطفولة عند الإنسان تؤثر بطريقة ملحوظة في حياته، " فالمريض النفسي في رأيه يستعيد مواقف وتجارب عاشها في طفولته على وجه الخصوص، حيث يسجل على لائحة النتائج أن تجارب وذكريات المراحل الأولى من الحياة لا تزال تؤثر في سلوكات الفرد تأثيرا ملفتا للنظر".[2]

أما **السريالية** كحركة أدبية هي حركة ذاتية نفسية خالصة يقصد بها التعبير شفاهة أو كتابة أو بأي طريقة أخرى عن الأفكار الواقعية دون تزييف أو تحريف لأنها كحركة أدبية هي حركة جاءت كرد فعل على **الرومانسية** التي بالغت في التماهي مع الخيال والأمور الميتافيزيقية؛ هذا التماهي في الخيال والاهتمام بالعاطفة الذي نادت به **الرومانسية** والذي أدى بالأدباء إلى الدعوة إلى ضرورة العودة إلى الواقع.

لقد أقر الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** أن **السريالية** هي الحداثة نفسها، وهذا ما أكده من خلال مقالته المعنونة بـ "**ما هي السريالية؟**" حيث أقر أن نشأتها كانت سنة **1913** في

[1] – عبد الحق شريكي، التحليل النفسي–المفاهيم والاتجاهات الأساسية–، ص 46.

[2] – المرجع نفسه، ص 20.

زوريخ بسويسرا بزعامة، بزعامة الشاعر الروماني **تريستار تزارا**، حيث أحس هؤلاء المؤسسين أن الفناء يهدد البشرية، فصمموا على التصدي لقوى الفناء بالسخرية واختاروا **الدادية*** عنوانا لحركتهم الجديدة.

تعد **الدادية** النواة الأولى لتأسيس **السريالية**، ولكن الحركة **السريالية** تمزقت فيما بعد، ففي الوقت الذي كان فيه السرياليون الفرنسيون يميلون إلى نظريات **فرويد**، فإن السرياليون الألمان مالوا إلى المنطق **الهيغلي** و**الماركسي**؛ وكانت النتيجة أن أصبحت **السريالية** في أوائل الثلاثينات مزيجا من **فرويد** و**ماركس**.[1]

3- نظرية الشعر عند جبرا:

يمكن تقسيم نظرية الشعر عند الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** إلى عدة أسس أهمها:

أ-نظرية الشعر عند هيوم:

لقد ركز الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** على تلك الأسس والمبادئ التي وضعها **توماس هيوم*** ؛ فالدارس لجهوده النقدية الشعرية يكتشف أن ثمة رؤية واضحة في كتاباته؛ هذه الفكرة التي تنطلق من انتماءه الفكري والفني، ورفض التقاليد وتبني جميع مبادئ الحرية، حيث تعتمد رؤيته على أبعاد ثلاثة هي: **الحداثة**، و**الحرية**، و**الرؤيا**.

---

* **الدادية:** هي جماعة في الفن والأدب، أساسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا (1896-1963) في سويسرا، وتتميز بمحاولة التخلص من قيود المنطق من أجل إطلاق جماح الحرية في الإبداع والتعبير، وقد اختلف أعضاء الجماعة فأسس أندريه بريتون (1896-1966) المدرسة السريالية التي خلفت الدادية.

[1] - ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي -دراسة-، ص 98-99.

* **توماس هيوم:** شاعر انجليزي ولد سنة 1883 ومات سنة 1917، وجاء بنظرية في الشعر تعتمد على نظرية برغسون في الحدس، وفي هذا يرى هيوم أن الفكرة التي تقول بأن الشاعر هو صانع أدواته اللغوية، حيث يتمسك هيوم برأي أرسطو في أن أعظم المزايا في الشعر هو التمكن من الكتابة الشعرية الموفقة.

لقد كان شعر **هيوم** في معظمه يعتمد على الصور التى تحمل أحاسيس نابضة، وتجد نظرية **هيوم** في الشعر خير تطبيق لها لا في قصائد الصوريين وإنما في قصائد **توماس إليوت**، ف **هيوم** رغم رفضه **الرومانسية**، لم ينجح تماما في التخلص من أشكالها الشعرية.[1]

لقد حاول **جبرا** من خلال محاكاة نظرية **هيوم** أن ينقل الرؤى التي قدمتها المدرسة الحديثة الغربية؛ والتي سعت إلى تجاوز تلك المبادئ الصارمة التي وضعتها **الكلاسيكية** من خلال إرساء الأسس والدعائم الأولى لما عرف بمدرسة **الشعر الحر**؛ والتي تعتبر من ضمن المدارس التي أسست لـ **الرومانسية** انطلاقا من **جماعة الديوان**، ف **مدرسة أبولو**، ثم **مدرسة المهجر**"**الرابطة القلمية والعصبة الأندلسية**"، وصولا لـ **مدرسة الشعر الحر**.

ب-الشعر الحر:

تعد مدرسة **الشعر الحر** من أهم المدارس المؤسسة لـ **المدرسة الرومانسية** في الأدب الغربي بصفة عامة والأدب العربي بصفة خاصة، لأن هذه المدرسة لم تقتصر على الساحة العربية فقط بل يمتد جذورها للأدب الغربي -كما أشرنا إليه سابقا-؛ حيث يعتبر **الشعر الحر** تعبيرا حاسما في تاريخ الشعر العربي، انطلاقا من الشكل والمضمون فقد كان محط أنظار وآراء النقاد في تلك المرحلة؛ وذلك من خلال سعي النقاد المحدثين بصفة عامة والمعاصرين بصفة خاصة إلى الحديث عن تلك الظاهرة الشعرية التي عرفت باسم **الشعر الحر**، والتي دعت إلى ضرورة إلغاء كل القيود والمبادئ التي وضعتها **المدرسة الكلاسيكية**؛ هذه الأسس والمبادئ التي تراوحت بين الشكل والمضمون.

لقد خصص **جبرا إبراهيم جبرا** الجزء الأكبر من أعماله ونقده للشعر، خاصة الشعر العربي الجديد -والذي يسمى مدرسة الشعر الحر-؛ لأن ثقافته الإنجليزية هي التي كانت سببا في هذا التوجه النقدي، ولقد أقر **جبرا** أن أساس هذه المدرسة كانت سببا في هذا التوجه الشعري حيث ظهر أول ما ظهر في الأدب الإنجليزي، ثم انتقل بطريقة أو بأخرى إلى

[1] - المصدر السابق، ص 101.

الساحة العربية على يد الرواد أمثال: **بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، عبد الوهاب البياتي، صلاح عبد الصبور،....**

ويقر **جبرا** أن **النقد الموضوعاتي** كان على خلاف مع حركة **الشعر الحر**، وأنه كان يتجاوز هذه الظاهرة الشعرية إلى ترسيخ مفاهيم قصيدة النثر، والتي هي في حقيقة الأمر شعر حر ولكن باسم مغاير.[1]

ج-بدر شاكر السياب:

يعد **بدر شاكر السياب*** من أهم المؤسسين لما عرف في الساحة الأدبية العربية باسم **الشعر الحر**؛ تلك المدرسة التي حاولت تحرير القصيدة العربية من جميع قيودها، غير أن الناقد **عبد الكريم حسن** يرى أن " النص الشعري وإن أبدى للوهلة الأولى تحرره من قيود الزمن، إلا أنه مقيد بحرية الشاعر نفسه"[2]، ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن هذه المدرسة قد تأسست اعتمادا على جملة من المبادئ؛ ومن أهم هذه المبادئ ما عرف باسم الرمز، حيث نجد نوع من الحضور الصارخ للرمز ويظهر ذلك جليا من خلال أعمال الشاعر **بدر اكر السياب** التي ركزت على استعمال الأسطورة فقد تحول مفهوم القرية مثلا عند **السياب** إلى "**جيكور**"، والصليب والقيامة إلى "**المسيح**"، الخبز والسنابل إلى "**شهر تموز**"....

غير أن شعر **السياب** في مرحلته الأخيرة أصبح يميل إلى الذاتية بعيد عن القضايا العامة، ورغم ذلك فقد أضاف **السياب** امتدادا صاعدا للخط **البياتي**، حتى وصل ذروته وذلك

---

[1]- ينظر: المصدر السابق، ص 101-102.

* **بدر شاكر السياب:** شاعر وكاتب وناقد ولد في قرية جيكور ، وهي قرية صغيرة تابعة لمحافظة البصرة بجنوب العراق في 25 ديسمبر 1926 وتوفي في 24 ديسمبر 1964، يعد واحدا من الشعراء المشهورين في الوطن العربي في القرن العشرين، كما يعتبر أحد مؤسسي الشعر الحر في الأدب العربي، من أهم أعماله: "أزهار ذابلة"، "أساطير"، "حفار القبور"، "أنشودة المطر"...

[2] - عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية -دراسة في شعر السياب-، ص 333.

بإدخال أساليب وأنماط لم تكن في الحسبان، وأقحم في الشعر نواحي من النفس البشرية لم يمسها الشعراء السابقون إلا من بعيد، فقد أعطى الشعر العربي المعاصر حسا دراميا لم يكن مألوفا من قبل وأكسب الشعر شبابا وعنفوانا جديدين[1]، هذا التجديد الذي حمله الشعر **السيابي** من حيث الأساليب والموضوعات هو الذي جعله محل دراسات وبحوث؛ وذلك من خلال تطبيق مختلف المناهج النقدية على أعماله، وخير دليل على ذلك العمل الضخم الذي قدمه الناقد **عبد الكريم حسن** والمعنون بـ "**الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–**"، والذي كان من أهم المصادر التي أسست لما عرف بـ **النقد الموضوعاتي** في الساحة النقدية العربية.

د–أدونيس:

يعد **أدونيس*** من الرواد الأوائل لمدرسة **الشعراء الوجوديين**، ومن المؤسسين البارزين لما عرف في الشعر العربي الحديث والمعاصر باسم "**قصيدة النثر**"، لقد كتب **أدونيس** في مجالات شتى، فقد كتب عن **الوجودية** وما يتصل مع الفكر الآخر حيث يفيده في طرح فكرته، كما تحدث عن الكون والإنسان والحياة، وقد اتبعه في مدرسته العديد من الأدباء والنقاد والشعراء أمثال: **أنسي الحاج، خليل حاوي، سعيد عقل....**[2]

إن النرجسية هي الشيء الذي أعابه **جبرا إبراهيم جبرا** على **أدونيس**، ولكن كيف يمكن للتعبير الشعري أن يتوهج بحرارة الانفعال إلا من خلال الذات الشاعرة؛ إن الشاعر في حالة

---

[1] – محمد عزام، المنهج الموضوعي، ص 105.

* **أدونيس**: هو علي أحمد سعيد إسبر المعروف باسمه المستعار أدونيس، ولد سنة 1930 في قرية قصابين التابعة لمدينة جبلة في سوريا، سمي باسم أدونيس تيمنا بأسطورة أدونيس الفينيقية الذي تبناه منذ سنة 1948، لم يعرف أدونيس مدارس قبل سن الثالثة عشرة، حفظ القرآن الكريم على يد أبيه، كما حفظ عددا من قصائد القدامى ثم التحق بالمدرسة ثم تدرج في الدراسة إلى أن نال درجة الدكتوراه في الأدب عام 1973 من جامعة القديس يوسف، وأثارت أطروحته "الثابت والمتحول" سجالا طويلا بداء من عام 1955، من أهم أعماله: "مقدمة للشعر العربي"، "الشعرية العربية"، "الصوفية والسريالية"، "كلام البدايات"...

[2]– ينظر: عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده–عرض وتوثيق وتطبيق–، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولى، الأردن، 2009، ص 75–76.

الذهول الشعري يغدو كل شيء ويحل في كل شيء، ومن البديهي أن الناقد **جبرا** عندما يتبنى **المنهج الموضوعي** في النقد الأدبي فإنه سيرى تضخم الذات النامية لدى شاعر ك **أدونيس**، هو مرض أقل ما يقال عنه أنه نرجسية، بينما هو في حقيقة الأمر رؤيا المبدع الشاعر التي تقترب في الواقع إلى رؤى الأنبياء والصوفيين.[1]

هـ-يوسف الخال:

لم يكتفي الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** في حديثه عن الشعر العربي المعاصر بما عرف بمدرسة **الشعر الحر** أو **شعر التفعيلة** كما راق للبعض تسميته؛ الذي كانت ريادته على يد مجموعة من الشعراء أمثال: **أدونيس، نازك الملائكة،...**، بل تعداه إلى موجة قصيدة النثر التي تبناها الشاعر **يوسف الخال***، و**توفيق صايغ،....**

إن عرض نتاج شعراء قصيدة النثر في مرحلة الخمسينات من القرن الماضي أمر يتسم بالجرأة والشجاعة؛ وهي مرحلة بدأت فيها مثل هذا النوع من القصائد تكافح لتجد لها أرضا خصبة في أدبنا المعاصر، وذلك بمساندة من مؤسسي مجلة "**شعر**" التي كان الناقد **جبرا** واحدا من أعضائها.[2]

فقد تميز هؤلاء الشعراء بتركيزهم على ما عرف بالرمز وأيضا تركيزهم على الأساطير والأسماء القديمة كالآلهة والشخصيات القديمة؛ هاته الأسماء التي لا يخلوا منها شعرهم.

وبالرغم من كل ما تقدم ذكره فإن الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** قد أثر في النقد العربي الحديث، سواء من حيث جهوده في مجال الترجمة التي قربت للقراء مفاهيما نقدية جديدة من

---

[1] – ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي –دراسة–، ص 110–111.

* **يوسف الخال:** شاعر وصحفي سوري ولد في سنة 1916 في "عمار الحصن"، وهي إحدى قرى وادي النصاري في سوريا، درس الفلسفة إلى أن تحصل على بكلوريوس علوم، أنشأ في بيروت دار الكتاب كما أنشأ مجلة "شعر" الفصلية التي صدرت بين عامي 1957 و1964، ثم استأنف الظهور عام 1967. أنشأ يوسف الخال صالونا أدبيا لافتا هو صالون مجلة "شعر"، المعروف بـ "صالون الخميس" إلى جانب أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا...، توفي سنة 1987.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 112.

خلال المصطلحات النقدية التي كان من السابقين في استخدامها، كما يمكن القول أن أحكامه النقدية كانت بعيدة عن الذاتية وإن ظهرت بعض الذاتية وهي تقترب في حقيقة الأمر من الأحكام الانطباعية لا غير.

وفي الأخير يمكن القول أن تقييم الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** لما عرف في الساحة العربية باسم **الشعر الجديد** وذلك على ضوء **المنهج الموضوعي** كان تقسيما سعى إلى تأكيد وتأصيل مفهوم **المعادل الموضوعي** الذي أسس له الناقد **توماس إليوت** والذي يقصد به "إيجاد الطرف المقابل لكل مرموز في النص يعادله وقد يتجاوزه في المعنى لمعان أخرى تتولد عنه"[1].

كما يمكن القول بأن **جبرا** انطلاقا من كونه أحد شعراء الحركة الشعرية الجديدة في الوطن العربي حيث أسهم فيه إبداعا ونقدا؛ فقد ركز على مدى قصور الشعر التقليدي عن التعبير عما يختلج في النفس الشاعرة من أحاسيس ومشاعر تصور حالته الحقيقية، وهذا ما أكده **جبرا** في حد ذاته من خلال كتابه "**الرحلة الثامنة**" الصادر عن المكتبة العصرية ببيروت سنة **1967** حيث يقول: " كان علي محمود طه المهندس مثال الشاعر المجدد حينئذ، ولن أنسى مرارة خيبتي حين بعث إلى أخي بنسخة من ديوان "الملاح التائه" مشبها إياي بالملاح التائه، وظنا أنني سأجد فيه لسانا لتجربتي، هراء.....تلك القصائد التي عدت يومها آية في التجديد والخلق، ولما عدت إلى أحمد شوقي كانت خيبتي بالمرارة نفسها، لتلك المنمنمات العثمانية التي ما عادت تجربة الحرب الطاحنة تتحملها، لقد أصبحنا –يومئذ– وإن كنا قلة غريبة لم يعترف بنا أحد بعد جزءا من عصر بات السطحي فيه شيئا مذموما، واقرب إلى الزهور الشمعية المصطنعة التي لن يقبلها ذوق لا يجد متعته إلا في توتر التجربة، وزخم الحس والعنف والمأساة"[2].

[1] – عماد على سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده عرض وتوثيق وتطبيق، ص 332.

[2] – نقلا عن: محمد عزام، المنهج الموضوعي النقد الأدبي –دراسة–، ص 119.

يختصر هذا القول للناقد **جبرا إبراهيم جبرا** ما ذهب إليه **النقد الموضوعاتي** في الشعر العربي بصنفيه القديم "**الكلاسيكي**"، والجديد "**الرومانسي**" باعتبار أن **الكلاسيكية** التي يمثلها كل من **أحمد شوقي، ومحمود سامي البارودي،...**وغيرهم قد ركزوا على الزخرف اللفظي على حساب الموضوعات والمضامين، فإن الشعر الجديد الذي يمثله كل من: **بدر شاكر السياب، نازك الملائكة، علي محمود طه، وأدونيس....**، فقد أنقضوا الشعر العربي من براثينيه وخلصوه من قيوده بابتداع صورة جديدة للشعر انطلاقا من الشكل والمضمون.

4- نظرية الرواية عند الناقد جبرا إبراهيم جبرا:

لم يتوقف الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** في عمليته النقدية عند الجانب الشعري فقط، بل تعداه إلى الفنون النثرية وعلى رأسها **الرواية***؛ باعتبار أن الرواية هي من أهم وأكثر الأجناس الأدبية النثرية انتشارا ويمكن تقسيمها من حيث اهتمام الناقد **جبرا** بها إلى:

أ-الرواية الغربية:

لقد ظهرت الرواية الغربية الحقيقية التي تحمل جميع المقومات التي ترتقي بها إلى مصاف الروايات الحديثة في إنجلترا وذلك في القرن الثامن عشر، غير أن لها جذور من الأدبين الإغريقي والروماني والتي كانت تكتب شعرا، وأكثرها انتشارا في تلك المرحلة "**الملحمة**" كإلياذة "**الأوديسة**" لـ **هوميروس**، يقول **جون هالبرين J.HALPERIN** بأن "نظرية الرواية في القرن التاسع عشر كانت تهتم بالصلة بين القارئ والنص"[1]، وهذا ما سعى **النقد الموضوعاتي** إلى تأصيله في دراسته للجانب النثري، وهذا أيضا ما ركز عليه الناقد **جبرا** من خلال دراسته لجنس الرواية، ففي الرواية الغربية يتعرض الناقد لرواية "**الصخب**

* **الرواية:** هي أهم جنس من الأجناس الأدبية النثرية، وهي انطباع شخصي مباشر عن الحياة، وهي قصة خيالية أو حقيقية نثرية طويلة لها عديد السمات، أهمها: أن لها شكلا أدبي سردي يحكيه راوي، وتختلف عن المسرحية التي تحكي قصتها من أفعال وأقوال شخصياتها....

[1] – نقلا عن: عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء "الشعريات المقارنة" قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن-عمان-، 2010، ص 154.

والعنف" لـ **فوكنز**، ويرى **جبرا** أن روايته تحمل بعض التقنيات الحديثة؛ فهي تبدأ من نهايتها وهي من أهم الخصائص التي تميزت بها الرواية الحديثة، ولقد استعان **جبرا** في دراسته لهذه الرواية على تحليل الجانب النفسي للشخصيات والراوي داخلها، أما الرواية الموالية التي تعرض لها **جبرا إبراهيم جبرا** هي رواية شهيرة والتي كتبها **جورج أورويل** سنة **1948** والتي عنونها بـ "**1984**" متلاعبا بالرقمين الأخيرين لسنة كتابة الرواية، ويرى **جبرا** أن **أورويل** كان أديبا ملتزما فقد وقف في روايته "**1984**" إلى جانب المستضعفين ضد الطغاة، حيث نظر إلى المستقبل بنظرة تشاؤمية وهذا ما مهد إلى ما عرف بالعبثية في الأدب بصفة عامة.[1]

ب- الرواية العربية:

لقد أرجع عديد المؤرخين أن الميلاد الحقيقي لما عرف بالرواية العربية الحديثة كان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع الأديب **رفاعة رافع الطهطاوي**، والذي وضع اللبنات الأولى لهذا الفن النثري من خلال ترجمته لرواية "**مغامرات تيليماك**"* لـ **فينيلون** عام **1867**، كما ذهب العديد من النقاد إلى اعتبار أن البداية الحقيقية لهذا الفن كانت مع روايات **جورجي زيدان** التي رسمت الخطوط العريضة لما عرف بالرواية التاريخية، غير أن الكثير منهم أقروا بأن البداية الحقيقية لما عرف بالرواية العربية كانت مع رواية "**زينب**" لـ **محمد حسنين هيكل** عام **1914**، ثم تلتها العديد من الروايات وعلى رأسها روايات **نجيب محفوظ.**

لقد ركز الناقد **جبرا** في حديثه عن الرواية الغربية على بعض الروايات العالمية أملا منه بأن تكون بمثابة نموذج من النماذج التي قد يقتدى بها في كتابة الرواية العربية الحديثة؛ إما من حيث الشكل أو من حيث المضمون، والسبب في هذا الإقتداء بالرواية الغربية كون

[1] – ينظر: محمد عزام، المنهج الموضوعي النقد الأدبي –دراسة– ، ص 121إلى 126.

* **رواية "مغامرة تيليماك" لفينيلون:** هي رواية انجليزية ظهرت في القرن السابع عشر سنة 1699، وقد ظهرت في الفترة التي تراجع فيها مستوى القصة وازدهرت الرواية العاطفية على حسابها.

أن ظهورها يعود إلى القرن السابع عشر، وهذا يعني أن ظهورها كان أسبق بما يقارب قرنين من الزمن عن زمن ظهور الرواية العربية، أضف إلى ذلك خصائص التجديد التي تحملها الرواية الغربية من حيث الشكل والمضمون.

يتحدث **جبرا إبراهيم جبرا** عن تجربته الروائية فيرى أن الموضوع الكبير ينبغي أن يتوفر في الرواية، وأن هذا الموضوع هو "**الجوهر المتكرر**" الذي يتعدد الإيقاع فيه، ويرد **جبرا** تجربته الروائية إلى مصدرين أساسيين وهما: الرواية الأوروبية، وألف ليلة وليلة؛ أما الرواية الأوروبية فعنها أخذ التقنية الجديدة وأساليب السرد والحوار والمونولوج وبقية العناصر الفنية، وأما ألف ليلة وليلة فعنها أخذ الحكاية المبنية على حكايات سابقة، وهكذا يحاول **جبرا** التوفيق بين "**الأصالة والمعاصرة**" في الإبداع الروائي.[1]

ومن كل ما تقدم ذكره في هذا المجال نقر بأن الناقد **جبرا إبراهيم جبرا** قد أبدع في مجالات شتى سواء كان هذا في مجال الشعر أو النثر، بالإضافة إلى ريادته في المجال النقدي حيث يعد من أهم النقاد العرب المحدثين اللذين أرسوا الدعائم الأولى لما عرف بـ **النقد الجديد**، ومنه تبنيه لـ **المنهج الموضوعي** منهجا نقديا.

3 -الناقد عبد الكريم حسن:

يعتبر الناقد **عبد الكريم حسن*** من أوائل النقاد المشارقة الذين اهتموا بـ **المنهج الموضوعاتي** وترسيخ أسسه ومبادئه في الساحة النقدية العربية وتطبيقه أيضا، لأن الاهتمام بهذا المنهج جاء –كبقية المناهج النقدية – من خلال ترسيخ مقوماته ومبادئه ومنطلقاته الأيديولوجية أي الاكتفاء بالجانب النظري فقط، على عكس الناقد **عبد الكريم حسن** الذي

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 128–129.

* **عبد الكريم حسن:** هو ناقد وأديب سوري، له مجموعة من البحوث والدراسات والأعمال النقدية والترجمات، له مشاركات إبداعية أخرى نشرة في عدد من المجلات الأدبية والثقافية العربية.

اهتم بالتنظير لهذا المنهج والتطبيق عليه من خلال كتاب "**الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب**".

وبالرغم من هذا إلا أننا قدمنا الناقدين **رشاد رشدي** والناقد **جبرا إبراهيم جبرا**، وذلك مرده إلى الترتيب التاريخي لأن **رشاد رشدي** يعتبر الواضع الأول لمبادئ **النقد الجديد** إلى جانب **جبرا إبراهيم جبرا** والذي كان تلميذ له؛ هذه المبادئ التي كانت بمثابة الخطوات الأولى لـ **النقد الموضوعاتي** في الساحة العربية فيما بعد.

مع نهاية الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي ظهرت مجموعة من المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة؛ كـ **البنيوية اللسانية** مع **حسين الواد** و**عبد السلام المسدي** و**صلاح فضل** و**موريس أبو ناضر** و**كمال أبو ديب** و**سعيد يقطين**...، نتيجة لمجموعة من الحيثيات الذاتية والموضوعية كظاهرة المثاقفة والترجمة، كما تبلورت أيضا **البنيوية التكوينية** التي تجمع بين الفهم والتفسير، لتعقد تماثلا بين البنية الجمالية المستقلة والبنية المرجعية، كما نجدها عند **لوسيان غولدمان**، وتبناها كل من: **محمد بنيس**، **محمد برادة**، **حميد لحمداني**، **سعيد علوش**، **إدريس بلمليح**،...، وإلى جانب المنهجين: **البنيوي اللساني**، و**البنيوي التكويني** نذكر **المنهج الموضوعاتي** أو **الموضوعية البنيوية**؛ التي تدرس الأدب العربي على مستوى التيمات والموضوعات، ولكن بطريقة بنيوية حديثة على يد الكثير من الرواد وعلى رأسهم: **عبد الكريم حسن** في كتابه "**الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب**"، و**علي شلق** في كتابه "**القبلة في الشعر العربي القديم والحديث**".[1]

وللإشارة هنا أن الساحة العربية النقدية شهدت في مرحلة السبعينات والثمانينات من القرن الماضي محاولة جديدة سعى من خلالها النقاد إلى تحوير المقاربة النقدية وتخليصها من ظاهرة التبعية الغربية وذلك من خلال المزاوجة بين المناهج النقدية، ومحاولة تطبيق أكثر من منهج على النصوص المدروسة.

[1] – ينظر: جميل حمداوي، مقاربة النص النقدي العربي الحديث–محاولات في نقد النقد–، ص 22–23.

أ-أهم أعمال الناقد عبد الكريم حسن:

ظهر الناقد السوري **عبد الكريم حسن** إلى الساحة النقدية الأدبية في مطلع لثمانينات مع مجموعة من الأعمال أهمها:

* كتاب "**الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب**" الصادر سنة **1983.**

* كتاب "**المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق**" الصادر سنة **1990.**

* عرب كتاب "**مورفولوجيا القصة**" لـ **فلاديمير بروب** سنة **1996.**

* كتاب "**قصيدة النثر وانتاج الدلالة – أنسي الحاج أنموذجا-**".

ب-تحديد مفهوم الموضوعاتية عند عبد الكريم حسن:

لقد استقبل الناقد السوري **عبد الكريم حسن** مصطلح التيمة بتسميات متعددة من خلال أعماله أهمها:

Theme	Thematique	المرجع الذي وردت فيه الترجمة
الموضوع	الموضوعية	الموضوعية البنيوية -دراسة في شعر السياب-
الموضوع	المنهج الموضوعي	المنهج الموضوعي
المواضيعية		المنهج الموضوعي

لكن الناقد **عبد الكريم حسن** يركز على لفظة "**الموضوعي**"، وهذا ما أكده الناقد **يوسف وغليسي** في كتابه "**مناهج النقد الأدبي**" حيث يقول: "ينفرد عبد الكريم حسن بالحرص على النسبة إلى المفرد 'الموضوعي' وتفادي النسبة إلى الجمع 'الموضوعاتي، والمواضيعي'، بل إن أشد المجامع اللغوية تزمتا أصبحت تبيح الخروج تفاديا للالتباس الدلالي، ولاسيما أن 'المنهج الموضوعي' الذي يصطنعه عبد الكريم حسن كثيرا ما يلتبس بما هو غير ذاتي،

فيختلط الأمر علينا بين هذا المنهج الذي يدرس الموضوعات، وبين ثنائية ' الموضوعي OBJECTIF ' و ' الذاتي SUPJECTIF ' التي كثيرا ما تواجهنا في الفكر الفلسفي والاجتماعي".[1]

ج- الموضوعاتية البنائية في الأدب:

قبل الولوج في الحديث عن **البنيوية الموضوعاتية** يجب الحديث أولا عن أنواع المقاربات الموضوعاتية، وهي أنواع عديدة ومتنوعة فنجد مثلا: **الموضوعاتية الدلالية، والموضوعاتية الشعرية، والموضوعاتية الصوفية، الموضوعاتية الفلسفية، والموضوعاتية المضمونية،...**إلى جانب **الموضوعاتية البنيوية،** وهذا ما أكده الناقد **عبد الكريم حسن** بقوله: " أعتقد أنه قد آن الأوان لوضع المنهج الموضوعي مقابل المنهج البنيوي..."[2].

يقودنا الالتقاء بين **المنهج الموضوعاتي** و**البنائية المعاصرة** إلى الحديث عن ما اصطلح عليه باسم **البنيوية الموضوعاتية STRUCTURALISME THEMATIQUE**، فلقد حاول النقاد والباحثين من خلال مصطلح "**الموضوعاتية البنيوية**" المزج بين منهجين مختلفين وهما: **المنهج الموضوعي، والمنهج البنيوي؛** هذا المزج بين المناهج الذي اعتبر من أهم مظاهر التجديد في النقد العربي.

بالرغم من هذا فيجب الإشارة إلى أن هذا التزاوج بين المناهج النقدية ليس بالأمر الجديد في الساحة النقدية لأننا ألفناه في النقد الغربي، ويظهر ذلك جليا من خلال مثلا دراسة **جان ستار وبنسكي** لـ "**وليمة تورينو**" وهي مقطع من "**هولويز الجديدة**" التي تبين المزج بين الخصائص البنائية في التحليل الموضوعاتي، كما ظهرت ملامح هذا المزج بين **النقد الموضوعاتي** و**التحليل البنيوي** المحايث للنص في نقد الرواية عند **جان بول سارتر؛** وذلك من خلال روايته "**جون دوس باسوس**" الصادرة سنة **1919**، إضافة إلى **تزفيتان**

[1] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 157.

[2] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي- نظرية وتطبيق-، ص 190.

تودوروف خاصة من خلال كتابه المشهور "**مدخل إلى الأدب العجائبي**" **INTRODUCTION A LA LITTERATURE FANTASTIQUE**.[1]

والواقع أن أغلب الباحثين الذين اشتهروا بمساهمتهم الفعالة في مجال الدراسات النقدية البنائية قد عالجوا الأعمال الإبداعية القصصية بالتحديد –وتجلى هذا في الأخذ بمفهوم الدراسة التيماتية–، كما حرصوا في نفس الوقت على عدم اقتحام مجال التأويل الذي يجر بطريقة أو بأخرى نحو مناهج نقدية أخرى كـ **علم النفس**، و**علم الاجتماع**...، ومن أهم هؤلاء البنائيين الناقد **تزفيتان تودوروف** من خلال كتابه السابق الذكر.[2]

وللعلم فإن **الموضوعاتية البنيوية** تعتمد على المبادئ العامة المعروفة لـ **المدرسة البنيوية**؛ كمبدأ المحايثة الداخلية والوصف والاعتماد على التفكيك والتركيب مع الاستعانة بمبادئ الإحصاء والعد والتكرار اللفظي واللغوي...

إن إعلان **عبد الكريم حسن** لمزاوجته بين أكثر من منهج في عمله النقدي، يحيلنا إلى حقيقة في **النقد الموضوعاتي** العربي مفادها أن نقاد الرواية أو الشعر درسوا هذين الفنين بتصور نظري موضوعاتي أو نقد ظاهري أو جذري أو غيرها من التسميات التي تنطبق على **المنهج الموضوعاتي** والتي تواجه بمجموعة من المقدمات التي حاول فيها أصحابها تحديد المنهج المتبع، غير أن أغلب النقاد في هذه المرحلة عانوا من حقيقة مفادها غياب المنهج؛ وعدم إعلان الناقد إتباعه لأي منهج له دلالتان هما:[3]

1- إعلان صارخ عن قصور المعرفة النقدية الواضحة.

وإما أنهم يعتبرون المزج بين المناهج المختلفة هو الأنسب لدراسة الفنين الروائي أو الشعري، وهذا ما يسمى بتبني **المنهج التكاملي METHODE INTEGRATEUR**.

---

[1] – ينظر: حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص46-47-48.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 47-48.

[3] – المصدر نفسه، ص 56.

- **دراسة لكتاب "الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–" لعبد الكريم حسن:**

لقد حاول النقاد والدارسون تطبيق **المنهج الموضوعاتي** تطبيقا مباشرا إما على الرواية وإما على الشعر؛ ففي أغلب الدراسات غير الأكاديمية والتي كتبت في النقد الروائي فتفتقد إلى الرؤية المنهجية الواضحة، لأنها تختار أبسط الوسائل النقدية وهي **التلخيص RESUME** و**التفسير ESCPLICATION**، ومثال هذا ينطبق على الدراسة التي قدمها **يوسف الشاروني** في دراسته لرواية "**نحن لا نزرع الشوك**" لـ **يوسف السباعي.**[1]

أما في مجال نقد الشعر لا يسعنا هنا إلا الحديث عن العمل الجبار والعظيم الذي قدمه الناقد السوري **عبد الكريم حسن** والذي يعتبر بمثابة نقلة نوعية في مجال نقد الشعر في الساحة النقدية العربية؛ هذا العمل الاستثنائي الذي عنونه بـ "**الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–**"**، هذا الكتاب الضخم من حيث حجمه –و الذي يفوق عدد صفحاته **450** صفحة– والذي تميز بالدقة والتميز والذي هو في حقيقة الأمر رسالة جامعية نوقشت سنة **1980** بجامعة **السوربون؛** وهي رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه من قبل الناقد **عبد الكريم حسن** وتحت إشراف البروفيسور **أندريه ميكيل.**

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 57–59.

* وللعلم أن الأطروحة كتبت في الأصل باللغة الفرنسية، ثم قام بترجمتها المؤلف نفسه –عبد الكريم حسن–، ولقد سجل الناقد صعوبة كبيرة في ترجمة المصطلحات إلى اللغة العربية.

** **بدر شاكر السياب:** هو شاعر عراقي ولد في 25 ديسمبر 1926 بقرية جيكور التابعة لمحافظة البصرة، يعد واحدا من الشعراء المشهورين في الوطن العربي في القرن العشرين، كما يعتبر أحد مؤسسي الشعر الحر في الأدب العربي، توفيت والدته عندما كان عمره ستة سنوات، وكان لوفاة أمه أعمق الأثر في حياته، التحق بدار المعلمين العالية واختار لنفسه تخصص اللغة العربية ولكن تغير في سنة 1945 من الأدب إلى متخصص في اللغة الإنجليزية، تخرج السياب من الجامعة سنة 1948، في سنة 1962 أدخل إلى مستشفى الجامعة الأمريكية ببيروت للمعالجة من ألم في ظهره، ثم عاد إلى البصرة وظل هناك إلى أن توفي في 24 ديسمبر 1964، حيث يعد بدر شاكر السياب رائد مدرسة الشعر الحر إلى جانب: الشاعرة العراقية نازك الملائكة،....

استهل الناقد **عبد الكريم حسن** كتابه هذا بذكر المداخلات التي قدمها كل من أستاذه المشرف **أندريه ميكيل**، والمداخلات التي قدمتها لجنة المناقشة المكونة من البروفيسور **غريماس A.J.GREMAS**، والبروفيسور **دافيد كوهن DAVID COHEN.**

من المفترض أن المادة النقدية التي يختارها الناقد خلال عمله النقدي والتي يسعى إلى التطبيق عليها تكون صادرة عن بواعث ذاتية مرتبطة بميول الناقد ورغباته، غير أن الناقد **عبد الكريم حسن** نفى هذه الذاتية التي تظهر جلية في عمل الناقد حيث يقر بأنه "وبالرغم مما في شعر السياب* من سحر وجاذبية –وهذه كلمات لا علاقة لها بالنقد– وعلى الرغم أيضا مما يحويه تاريخ بدر شاكر السياب من أحزان ومآس تدفع بطريقة أو بأخرى إلى تتبع هذه الحالة الإنسانية، فإن اختياره لم يكن لأجل السياب لذاته، وإنما الهدف في النهاية هو الوصول إلى منهج علمي معين في هذا البحث".[1]

ولقد تم تقسيم هذا العمل النقدي إلى مقدمة عشرة فصول وخاتمة؛ ولقد جاء الكتاب بهذه الضخامة لأن الناقد بدل أن يختار ديوان واحد أو قصيدة واحدة من أعمال **بدر شاكر السياب**، وقع اختياره على الأشعار الكاملة من أجل أن يركز على كافة المواضيع والإشكالات التي تطرحتها هاته الأعمال، وهذا الجدول يبين التقسيم الكلي لهذا الكتاب:

الفصل	موضوعه
الأول	اختار الناقد الفصل الأول لكي يكون بمثابة نافذة مطلة على المنهج المتبع، لأن القارئ يجب أن يوضع في واجهة المنهج لكي لا يجد صعوبة في فهم هذا التطبيق الذي سيجريه الناقد عبد الكريم حسن.
الثاني	وفيه درس الناقد ديوان "**البواكير**"، والذي يضم اثنتان وثلاثون قصيدة جاءت مرتبة على الشكل التالي: **على الشاطئ، شهداء الحرية، اذكريني، إليك شكاتي، يوم السفر، رثاء جدتي، ذكريات، الريف، همسك ألهاني، أغنية السلوان، الذكرى، تنهدات، تحية القرية، يا ليل، خيالك، على الرابية، سراج، أغنية الراعي، المساء الأخير، أغرودة، ديوان شعر**

[1]– ينظر: عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–، ص23.

	"ولقد تم نقل هذه القصيدة من ديوان 'أزهار وأساطير' إلى ديوان 'بواكير'"، **المنديل الأصفر، الوردة المنثورة، عودة الديوان، مقطع بلا عنوان، شاعر، أراها غدا** "ولقد تم نقل هذه القصيدة من ديوان 'قيتارة الريح' لأن تاريخها يعود إلى 'بواكير'"، **السجين، رثاء القطيع، حورية النهر، من أغاني الربيع، شعاع الذكرى، ضلال الحب.**
الثالث	ودرس فيه الناقد ديوان "**قيتارة الريح**" والذي يحوي إثنتا عشر قصيدة وهي كالتالي: **ذبول أزهار الدفلى، يا نهر، ثورة الأهلة، العش المهجور، جدول جف ماؤه، أمير شط العرب، مجرى نظير الضفتين، ثورة على حواء، بين الرضى والغضب، لامس شعرها شعري، صائدة، بين الروح والجسد.**
الرابع	**والذي قسمه إلى جزأين حيث:** ***رمز للجزء الأول بالحرف "أ"؛ وفيه درس الناقد ديوان "أعاصير" ، والذي يحوي اثني عشر قصيدة وهي: عربدة الثأر فاهتفي يا ضحايا، حطمت قيدا من قيود، في يوم فلسطين، أعاصير، رثاء فلاح، دجلة الغضبى، مأساة الميناء، صحيفة الأحرار، غادة الريف، إلى حسناء الكوخ، من وحي النيروز، قاتل أخته.** **أما الجزء الثاني فقد رمز له الناقد بالحرف "ب" ولقد درس فيه ديوان "أزهار وأساطير" والذي يحوي ثمانية وعشرون قصيدة، وهي كالآتي: نهر العذارى، هل كان حبا، أقداح وأحلام، أهواء، سجين، عبير، عينان زرقاوان، هوى واحد، لن نفترق، سوف أمضي، أساطير، سراب، وداع، لا تزيديه لوعة، اتبعيني، ملال، نهاية، في القرية الظلماء، أغنية قديمة، في ليالي الخريف، ستار، في السوق القديم، لقاء ولقاء، رئة تتمزق، اللقاء الأخير، ذكرى لقاء، الموعد الثالث، في أخريات الربيع.**
الخامس	وفيه قام الناقد بدراسة ديوان "**أنشودة المطر**"، والذي يصل عدد قصائده إلى سبعة وثلاثين قصيدة، وهي كالآتي: **اللعنات، الهدية، فجر السلام، حفار القبور، الأسلحة والأطفال، المومس، العمياء، غريب على الخليج، أنشودة المطر، يوم الطغاة الأخير، عرس في القرية، المخبر، من رؤيا فوكاي، مرثية الآلهة، مرثية جيكور، تعتيم، في المغرب العربي، أغنية في شهر آب، غارسيا لوركا، قافلة الضياع، رسالة من مقبرة، بور سعيد، جيكور والمدينة، النهر والموت، المسيح بعد الصلب، مرحى غيلان، مدينة بلا مطر، قارئ الدم،**

	يوم ارتوى الثائر، إلى جميلة بوحيرد، رؤيا في عام 1956، العودة لجيكور، مدينة السندباد، سر بروس في بابل، ثعلب الموت.
السادس	أما في الفصل السادس فقد انصبت دراسة الشاعر **عبد الكريم حسن** على ديوان "**المعبد الغريق**"، والذي يضم ستة وعشرين قصيدة وهي كالآتي: **شباك وفيقة، أم البروم، حدائق وفيقة، أمام باب الله، الأم والطفلة الضائعة، حنين في روما، احتراق، مدينة السراب، النبوءة الزائفة، نبوءة ورؤيا، الغيمة الغريبة، ليلة القدر، مولد المختار، دار جدي، ذهبت، يا نهر، المعبد الغريق، فرار عام 1953، ابن الشهيد، أفياء جيكور، صياح البط البري، الشاعر الرجيم، جيكور شابت، لأني غريب، سهر، الوصية.**
السابع	لقد جاء التطبيق في الفصل السابع حول ديوان "**منزل الأقنان**"، وفيه تم التطبيق على عشرون قصيدة وهي: **نداء الموت، حامل الخرز الملون، ربيع الجزائر، رحل النهار، هدير البحر والأشواق، خذيني، يا أبا الأحرار، سفر أيوب، وصية من محتضر، منزل الأقنان، الليلة الأخيرة، درم، قصيدة من درم، الشاهدة، قالوا لأيوب، أسمعه يبكي، القصيدة والعنقاء، ثورة 14 رمضان، قصيدة من العراق الثائر، هرم المغني.**
الثامن	خصص الناقد الفصل الثامن من هذا الكتاب لدراسة ديوان "**شناشين ابنة لجلبي**"، والذي اعتمد فيه الشاعر الترتيب التاريخي، والذي يحوي على تسعة وثلاثين قصيدة وهي كالآتي: **ليلة في لندن، جيكور أمي، في المستشفى، إرم ذات العماد، يقولون تحيا، شناشيل ابنة الجلبي، أضل من بشر، أغنية بنات الجن، يا غربة الروح، وغدا سألقاها، في الليل، ها.ها.هوه، القن والمجرة، في انتظار رسالة، أم كلثوم والذكرى، متى نلتقي، الباب تقرعه الرياح، ليلة في باريس، أحبيني، ليلة في العراق، نسيم من القبر، جيكور وأشجار المدينة، سلوى، حب وشاعر، أسير القراصنة، خطاب والهة، كيف لم أحبك، لوي مكنيس، خلا البيت، في غابة الظلام، رسالة، ليلة انتظار، ليلة وداع، نفس وقبر، عكاز في الجحيم، حميد، المعول الحجري، ليل، إقبال والليل.**
التاسع	لقد حاول الناقد في الفصل التاسع أن يفتح المجال أمام الباحثين الجدد نحو مناهج أخرى يمكن أن يلقوا الضوء من خلالها على دراسة **الموضوع LE THEME**، ومن هذه المناهج "**الموضوعية الشكلانية**" **THEMATIQUE FORMELLE**، **والموضوعية**

	التوليدية والتحويلية THEMATIQUE GENERATIVE TRANSFORMATIONNELLE. [1]
العاشر	لقد جاء الفصل العاشر تحت عنوان " **التاريخ الشخصي للسياب**" وفيه حاول الناقد أن يعيد بناء التاريخ الشخصي للشاعر من خلال رسم أهم المبادئ الكبرى له ومواقفه وأرائه وأفكاره، مع التركيز على أهم الأحداث الهامة في حياته.[2]

يبين لنا الجدول السابق الطريقة التي تم من خلالها تقسيم الناقد لكتابه هذا، فلقد ركز الفصل الأول حول الإجابة عن السؤال "**ماذا نعني بمصطلح الموضوعاتية البنيوية؟**"؛ حيث يقر الناقد أن السعي وراء هذا النوع من المناهج المختلطة هو نوع من المجازفة والمغامرة النقدية.

يحدد الناقد **عبد الكريم حسن** هدفه من هذا العمل النقدي بقوله: "لقد حددنا الهدف من دراستنا عندما وضعنا نصب أعيننا اكتشاف البنية الموضوعية لشعر السياب وفي كل مرحلة من مراحله...، إن دراستنا الموضوعية البنيوية لأنها لم تكن دراسة لموضوعات منتقاة أو مبعثرة تربط بينها شبكة علاقات مصطنعة، كما أن هذه الدراسة لم تأت بنيوية بشكل عفوي، وإنما أردنا لها ذلك منذ البداية حين حددنا هدفها باكتشاف شبكة العلاقات الموضوعية التي تنتظم داخلها وتتمفصل هذه الموضوعات"[3].

يرى الناقد **عبد الكريم حسن** أن منهجه هذا يستجيب للمواصفات **البنيوية** لدى "**كلود ليفي ستروس**"، حيث يقر بأنه أهمل كل الظروف الخارجية –إهمال كل ما هو خارج النص– من نفسية واجتماعية واقتصادية....، كما ركز على النص بمعنى التركيز على النص في حد ذاته بمعزل عن أي مؤثرات خارجية –أي حقيقة موت المؤلف التي دعت لها

[1] – عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–، ص 27.

[2] – المصدر نفسه، ص 27.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص49.

البنيوية–، حيث لا ينظر إليه –النص– كنتيجة أو انعكاس لعوامل خارجية، وإنما بالنظر إليه ككائن مطلق الاستقلالية.[1]

من الملاحظ على هذا العمل النقدي أنه يسعى إلى الوصول إلى شبكة من العلاقات الموضوعية في مرحلة شعرية معينة عند **السياب**، وهذا "انطلاقا من مبدأ المماثلة مع منهج جان بيار ريشار، كما أراد الناقد عبد الكريم حسن أن يعطي لدراسته طابعا بنائيا مضاعفا، أي بنية هندسية الشكل وموضوعية المعنى، من هنا تكون دراسته هذه أفقية وعمودية ذات مستويات ثلاث وهي:

مستوى ظهور المفردة في **البيت L'occurrence du terme.**

- مستوى ظهور البيت في القصيدة؛ حيث لا يمكن تحليل الظهور إلا من خلال موقعه في البيت.
- مستوى القصيدة في الديوان.

ويقدم الناقد تعريفا يكاد يكون يقينيا لمنهجه المتبع حيث يقول:

- منهجنا موضوعي بمعنى أنه بحث في الموضوع، وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السياب.
- ومنهجنا بنيوي بمعنى أنه يكتشف البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية، وهذا المنهج وإن كان منتزعا من دراسة الشعر السيابي، إلا أنه يصلح –في رأي الناقد– لدراسة الموضوع في كافة الفنون الأدبية وأنواع العمل الأدبي."[2]

ولقد سعى الناقد إلى محاولة تحديد الخطوات الكامنة ضمن منهجه النقدي:[3]

[1] – المصدر السابق، ص48.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص 33 إلى 39.

1- يعتبر الناقد أن خطوة البدء تنطلق من "تكنيس" الأعمال الشعرية الكاملة إحصائيا؛ فالإحصاء يجب أن يشمل الأغلبية الساحقة للمفردات إن لم يكن كلها، وفي الحقيقة فقد أحصى الناقد حوالي ثلاثة آلاف مفردة TERME، وهو في ذلك ينطبق مع ما جاء به **جان بيار ريشار** الذي يقر بأن التكرار أينما كان دليل على الهوس، فلدى إحصاء مفردة "**الحب**" مثلا فإن الناقد ينتقل إلى إحصاء صيغها الفعلية والاسمية كلها وذلك كـ "**أحب، يحب، الحبيبة، المحبة،...**"، ثم ينتقل إلى إحصاء مترادفات هذه المفردة وبكافة صيغها أيضا كـ "**الهوى، الغرام، الصبابة،...**"، وفي خطوة ثالثة فإن الناقد يقوم بإحصاء كافة المفردات ذات القرابة المعنوية مع الحب.

وهذا الجدول يمثل إحصاء لبعض مفردات "**الحب**" في الدواوين الخمس التي تمت دراستها:[1]

المفردة / د	البواكير	قيتارة الريح	أعاصير	أزهار وأساطير	أنشودة المطر
الحب	57	33	7	37	26
الهوى	26	33	8	56	16
الجوى	2	2		1	
العشق	7	7	5	11	6
الغرام	10	8	2	9	1
الهيام	7	3		6	3
الصبابة	10	8	1	1	11
الوجد			1		
الوصل	3	5			

[1] -المصدر السابق، ص 43.

والجدول التالي يمثل إحصاء استعمال الألوان في الخمس دواوين الأولى التي تمت دراستهم:[1]

المفردة د	البواكير	قيتارة الريح	أعاصير	أزهار وأساطير	أنشودة المطر
أسود	2	1	7	6	35
أبيض	2	2	3	5	17
أحمر	2	5	12	2	29
قانئ			4		7
أرجواني			2	4	2
أكحل					1
أزرق		3	1	10	5
أسمر				6	4
أخضر	3	2	2	4	20
اخضلال				4	13
أصفر	3	1	7	4	7
أشقر					1
أغبر					
خضيب			4	2	3

حيث يمثل الجدولين السابقين نموذجا على العملية الإحصائية التي اتبعها الناقد **عبد الكريم حسن** في عمليته الإحصائية داخل أعمال الشاعر **بدر شاكر السياب**، ثم يحاول الناقد من خلال هذه الجداول الإحصائية تحليل القصائد والأعمال وفقها.

2- بعد العملية الإحصائية السابقة الذكر يتحدد للناقد الموضوع الرئيسي في مرحلة شعرية معينة **LE THEME PRINCIPALE.**

3- وأما الخطوة الثالثة في المنهج فهي تلي اكتشاف الموضوع الرئيسي، وهي تحليل المفردات التابعة له بكل ظهوراتها، ويتم ذلك على أساس تحليل كل مفردة على حده، ثم يقوم

[1] - المصدر السابق، ص 44.

الناقد باستخراج النتائج التي قد تكون مهمة جدا في التفريق بين هذه المفردات ووظائفها،لقد سعى الناقد أثناء عمليته النقدية إلى وضع نوعين من المعنى لأية كلمة:

- **النوع الأول:** هي ما يسميها **غريماس** –أحد كبار علماء المعاني في العالم المعاصر– بـ "**النويات الذرية للمعنى**" **SEMES NUCLEAIRES**، وهذا النوع يبقى ثابتا.
- **النوع الثاني:** فهو ما يسميه الناقد نفسه بـ "**النويات النصية للمعنى**" **SEMES CONTESCTUELLES**، وهذا النوع هو الذي يتغير تبعا لموقعه من النص.

ولقد اعتمد الناقد على النوع الأول في التحديد المبدئي للعائلة اللغوية، وأما النوع الثاني فقد اعتمده عبد الكريم حسن في التحليل حيث قام من خلاله باستخراج المعاني النصية لكل مفردة في مواقعها المختلفة.

4– إن دراسة الموضوع الرئيسي **LE THEME PRINCIPALE** يحيل بالضرورة إلى دراسة الموضوعات الفرعية التي تنبثق عنه **LES SOUS THEMES**، وتتم دراسة الموضوع الفردي بما يحقق شرطين هما:

أ– إضاءة هذا الموضوع الفرعي للجانب الذي قاد إلى دراسته من الموضوع الرئيسي.

ب– هو إضاءة خصوصية الموضوع الفرعي.

5– ويرى الناقد أن الموضوع الفرعي قد يقوده بدوره إلى موضوعات أخرى نسميها بـ "**فروع الموضوعات الفرعية**" **LES SOUS THEMES DE SOUS THEMES.**

6– إن الوصول إلى شبكة العلاقات الموضوعية؛ هذه الشبكة تعبر عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة، وهي شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها.

إن أهم مصطلح جاء به الناقد **عبد الكريم حسن** في عمله النقدي هذا هو مصطلح **العائلة اللغوية**، حيث تستند العائلة اللغوية على ثلاثة مبادئ أساسية وهي: **الاشتقاق،**

الترادف، والقرابة المعنوية. إن **العائلة اللغوية** تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد والمترادفات والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة الترادف، "إن العائلة اللغوية والتي يتفاوت عدد عناصرها من مرحلة إلى مرحلة، هي الوجه الدال للموضوع كما حددناه، وأما عناصر العائلة اللغوية فهي تلك **'الأستار المتعددة'** التي تحدث عنها **جان بيار ريشار** والتي يختبئ تحتها ذلك التطابق الخفي وهو الموضوع".[1]

وللإشارة فإن الناقد سعى إلى التركيز على مفهوم **الاستعارة الملحة** داخل كل ديوان شعري؛ بمعنى البحث عن المعاني التي تم التركيز عليها، فمثلا في الفصل الثاني من هذه الدراسة –وهو الفصل الذي تم فيه دراسة ديوان بواكير– يفرض عليه الموضوع الرئيسي أن يدرس موضوعا ثانويا هو "**الرفض**"، بالرغم من أن هذه اللفظة غائبة تماما فيه، إلا أن الناقد ركز على مفردات أخرى مثل: "**البعد، النوى، النأي، الغربة،...**"، فهي تعبر عن الرفض مضمونا لا شكلا.

ومن المعلوم أن الشاعر **بدر شاكر السياب** يعتبر من رواد **المدرسة الرومانسية*** تلك المدرسة التي تبنت الإغراق في الحزن والأسى والضياع، وهذا ما أكده الناقد في تحليله لبعض المقاطع الواردة في قصيدة "**مرحى غيلان**" : "... يتحول القبر إلى دار للسياب، ودار السياب إلى قبر، فهو سجين قبره....، هكذا يحقق الموت الغلبة على السياب وعلى مجتمع السياب، والغلبة كاسحة إلى الحد الذي بدأ الموت معه يهتف باسم المسيح، حيث يقول السياب:

كيد بلا عصب كهيكل ميت كضحى الجليد

النور والظلماء فيه متاهتان بلا حدود

عشتار فيها دون بعل

[1] – عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–، ص 33.

والموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام

هبوا فقد ولد الظلام

وأنا المسيح، أنا السلام

الصراع هنا بين الحياة والموت، وهو صراع يدور في نفس السياب وفي مجتمعه"[1]، ومن خلال هذا يظهر جليا حضور النزعة **الرومانسية** في شعر **السياب**، وهذا الحضور هو ما يؤكده أن "الموضوعية ليست إلغاء ولا تقليصا لخصوصية الشعر أو الشاعر وإنما إبراز للجوانب المضيئة والمعتمة فيها".[2]

لقد طغى حضور الموت والفناء على أغلب أعمال **بدر شاكر السياب**، ومن أمثلة حضورها أيضا ما ورد خلال دراسته لديوان "**المعبد الغريق**" في الفصل السادس حيث يقول الناقد: "الاستسلام للموت هو المرحلة الأخيرة التي وصل إليها السياب، فلقد خسر السياب قدرته على مواجهة الحياة بكل ألوانها الشخصية والسياسية والاجتماعية، وأصبح الموت هو الحل الوحيد الذي يخرج بالشاعر من واقع الضنى والعذاب.

لقد وصل اليأس بالسياب إلى مرحلة أصبح معها لا يطلب شيئا لنفسه، ولا يعنيه كل ما يدور حوله من أمور، فسواء أقبلت السنون بالحياة أو أقبلت بالموت، سواء نثرت السنون السنابل والقبور، فهو ينشد الموت راحة شخصية من عناء الألم:

لتنثر القبور والسنابل السنون

أريد أن أعيش في سلام

كشمعة تذوب في الظلام".[3]

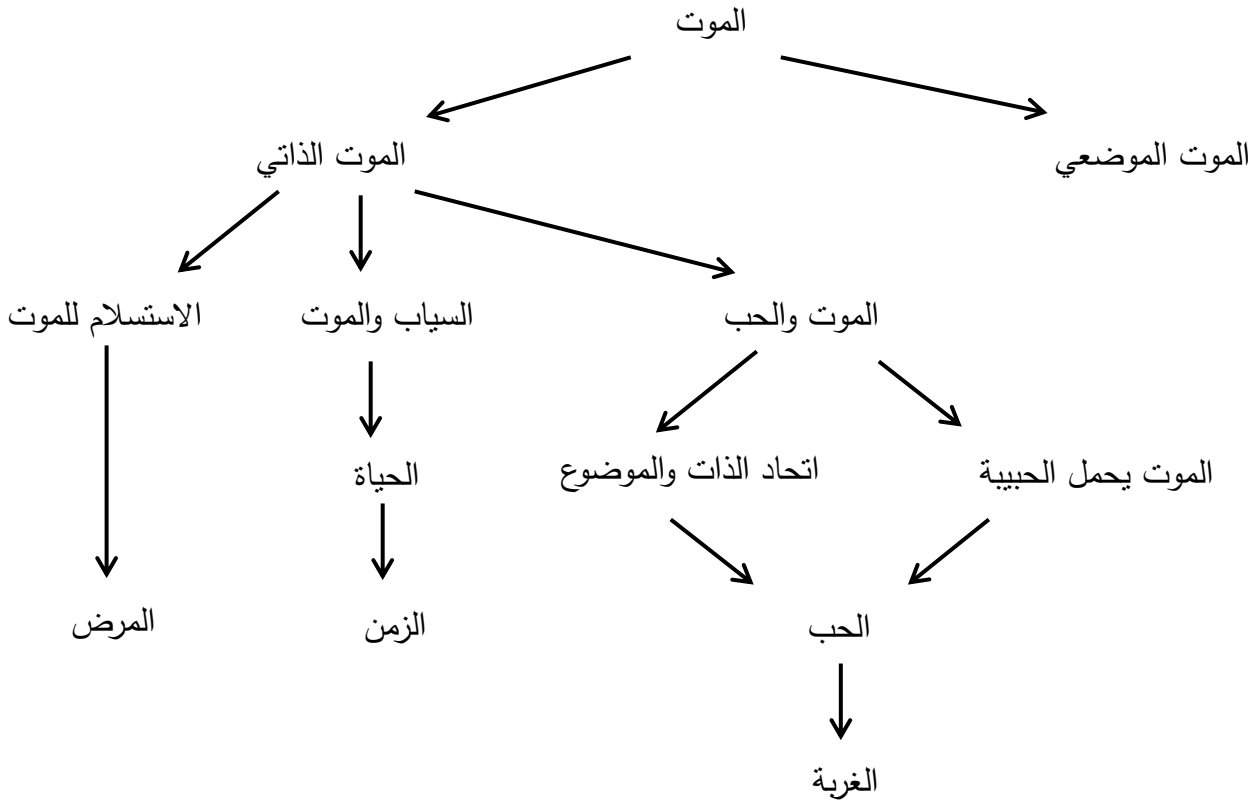
---

[1] – المصدر السابق، ص 192-193.

[2] – المصدر نفسه، ص 47.

[3] – المصدر نفسه، ص 204.

لقد ركز الناقد **عبد الكريم حسن** في عمله النقدي هذا على عملية البحث في شبكة العلاقات الموضوعية داخل كل ديوان وتحليلها تحليلا دقيقا، وهذا المخطط يمثل تحليل لشبكة العلاقات الموضوعية لديوان "**المعبد الغريق**" الذي تم دراسته في الفصل الخامس:



مخطط يمثل شبكة العلاقات الموضوعية لديوان "المعبد الغريق"[1]

لقد حاول الناقد منذ الفصل الثاني إلى غاية الفصل الثامن تطبيق الموضوعية البنيوية بأسلوبه وبطريقته الخاصة؛ وذلك من خلال التركيز على تلك الأفكار التي انطلق منها الناقد **جان بيار ريشار** باعتباره أحد رواد **النقد الموضوعاتي** في الساحة النقدية الغربية، ولكنه عاد في الفصل التاسع لإعطاء حوصلة عامة عما توصل إليه في الفصول السابقة أما الفصل العاشر والأخير فقد كان بمثابة صفحة تعريفية بالشاعر **بدر شاكر السياب**.

[1] – المصدر السابق، ص 257.

- **بعض الآراء النقدية التي وجهت للناقد عبد الكريم حسن:**

لقد كثرت الآراء النقدية التي وجهت لهذا العمل الذي قدمه الناقد **عبد الكريم حسن**، فقد أقر الناقد **حميد لحمداني** مثلا "أنه يمكن تلخيص الأفكار الكبرى التي أرادها الناقد من كتابه هذا وهي:

- يمكن الانطلاق في البحث النقدي قبل امتلاك أي تصور منهجي محدد.
- لا يمكن تلمس معالم المنهج إلا بعد التقدم في البحث.
- لا يستقيم المنهج العلمي إلا انطلاقا من مجهود فردي.
- صعوبة إدراك المنهج على المختصين تبرر إبطال قيمتها والشروع في البحث الخاص والفردي عن منهج مبتكر".[1]

لقد أعاب الناقد **حميد لحمداني** هذه الدراسة في كيفية الانطلاق في البحث "دون تلمس خطى منهج محدد موجود سلفا دون استيعاب المجهودات الأساسية للبحث في المنهج عبر محطات تاريخية معلومة، وهل يمكن لقرار فردي ينفي ما هو موجود سلفا أن يوصلنا بحجة صعوبة إدراك ما هو موجود إلى بناء منهج واعد بعطاء يذكر في البحث العلمي؟...".[2]

فالناقد **حميد لحمداني** يقر أن العمل النقدي الذي قدمه **عبد الكريم حسن** ليس له أي صلة أصلا بالبحث في المناهج، بل هو مجرد دراسة تحليلية للأعمال الشعرية لـ **السياب**، "فهناك إذن اضطراب لدى عبد الكريم حسن في مسألة تحديد موضوع الدراسة واختيار الرؤية المنهجية...ونراه بعد ذلك يستفيد مباشرة من النقاد الموضوعاتيين وعلى رأسهم جان بيار ريشار ولكنه لم يأخذ من المنهج الموضوعاتي إلا جانبا جزئيا هو في الواقع متصل بجميع

[1] – حميد لحمداني، سحر الموضوع، ص 110.

[2] – المصدر نفسه، ص 110.

المناهج، ونقصد بذلك الإحصاء STATISTIQUE".[1]هذه أهم النقاط التي أعابها **لحمداني** على العمل النقدي الذي قدمه الناقد **عبد الكريم حسن**.

إلى جانب **حميد لحمداني** نجد ناقد أخر وهو الناقد **يوسف وغليسي**، ومن أهم الانتقادات التي قدمها الناقد لكتاب **عبد الكريم حسن** تلك التي ذكرت في كتابه "**مناهج النقد الأدبي**"، وأهمها:

- " إن المبادئ الثلاثة التي ذكرها الناقد عبد الكريم حسن والتي تحد "العائلة اللغوية" تغيب مبدأ رابعا قويا ما ينبغي له أن يغيب، وهو مبدأ الضمير، وخاصة أن منهج **عبد الكريم حسن** في تطبيقه لهذا المفهوم يعول على الإحصاء تعويلا مطلقا، كما أقصى الناقد الضمائر من عمليته الجردية التي قام بها؛ وهذا الإقصاء خطئ فادح لا مسوغ له، وهذه النقطة كانت بمثابة النقطة التي انطلق منها **دفيد كوهين** في مناقشته لهذا العمل، لأنه قد يكون للضمير –في كثيرا من الأحيان– دور كبير في إبراز العلاقات الدالة على "الكلمة/الموضوع"، مستدلا على ذلك بقصيدة "**حرية LIBERTE**" الشهيرة للشاعر **بول إلوار P.ELUARD** وذلك على أساس أن موضوعها الرئيسي الواضح هو الحرية ولكن كلمة "**حرية**" لا ترد فيها إلا مرة واحدة، وفي آخر القصيدة.

- يعتبر الناقد **يوسف وغليسي** أن مفهوم "**الشجرة**" الذي اعتمده الناقد **عبد الكريم حسن** هو مجرد اصطناع، وذلك لتجسيد شبكة العلاقات الموضوعية؛ هذا التجسيد الذي يوهم القارئ بأنه ابتكار شخصي من قبل الناقد وهذا مفهوم خاطئ لأن مثل هذا المصطلح يكاد يكون كثير الانتشار في الدراسات اللغوية الغربية، إلى جانب مصطلحات أخرى: كـ مفهوم **الشجرة البيانية**، و**المخطط الشجري**،...".[2]

[1] – ينظر: المصدر السابق، ص 110–111.

[2] – ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 162–163–164.

لقد تعددت الانتقادات التي وجهت للعمل الذي قدمه الناقد **عبد الكريم حسن**، كما تنوعت هذه الآراء بين انتقادات وجهت للجانب التنظيري للمنهج المتبع وبين انتقادات وجهة للجانب التطبيقي، فالقارئ المتمعن لهذا العمل يلاحظ نوعا من التناقض الذي عاشه الناقد وأحسن مثال على ذلك ما ورد في تحديده لمفهوم الموضوع حيث يقول:" إن تحديدنا للموضوع يعتمد على قاعدته اللغوية في العمل الأدبي الذي ندرسه..."[1]، ليعود متناقضا مع نفسه بعد ذلك بإقراره أن المبدأ الذي سيعتمده في عمله هذا هو الارتكاز على النص حيث يقول في ذلك: "فتحليلنا نصي لا علاقة له بلغة القاموس"[2] وهذا ليس بالغريب؛ لأن الناقد قد عاد بعد مرحلة طويلة ليناقض نفسه مرة ثانية وذلك من خلال تلك الآراء التي ضمنها لكتابه "**المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق–**"، هاته الآراء التي جاءت مناهضة لمبادئه الأساسية التي اعتمدها في تحليله للأعمال الكاملة للشاعر **بدر شاكر السياب**، وأهم ما ثار ضده هو القيمة الحقيقة لمفهوم "**العائلة اللغوية**" داخل الأعمال الإبداعية، حيث يقول: "...فالناقد الموضوعي يستطيع اقتحام الكون الإبداعي بدءا من أية نافذة مهما تكن ضيقة، وغياب مفهوم العائلة اللغوية المسيطرة هو الذي يمنح الناقد هذه الحرية، ولست أرى في هذه الحرية ميزة ايجابية، ولكني أرى فيها نوعا من فقدان الضوابط، ونوعا من الانفلات الذي يسميه "ريشار" سحرا في الوقت الذي اعتقد فيه شخصيا أن مثل هذا السحر قد فقد حظوته في عصر اللسانيات"[3].

بالرغم من جميع الانتقادات التي وجهت لكتاب "**الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–**" لـ الناقد **عبد الكريم حسن** إلا أنه يبقى عملا رائدا من خلال حجمه والجهد الكبير الذي قدمه الناقد؛ باعتبار أن هذا الكتاب ظهر في فترة الثمانيات من القرن الماضي، هذه الفترة التي كانت فيها الساحة النقدية العربية تعاني من فقر تجاه هذا النوع من المناهج التي

[1] – عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–، ص32.

[2] – المصدر نفسه، ص 35.

[3] – عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي –نظرية وتطبيق–، ص 186.

كانت تعتبر جديدة على النقد، لذلك يأخذ عمله هذا موقعا رياديا في الجامعات العربية إلى جانب أعمال كل من الناقد **عبد الفتاح كليطو** من خلال كتابه "**موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك**"، والناقدة **كيتي سالم** من خلال عملها "**موضوعاتية القلق في قصص كي دي موباسان**".

المبحث الثاني: علاقة النقد الموضوعاتي بالتوجهات النقدية الأخرى

المنهج الموضوعاتي منهج مركب بطبيعته من مرجعيات منهجية متعددة أبرزها البنيوية والنفسانية، كما هو الحال في الممارسات النقدية المختلفة لأقطاب وأعلام هذا المنهج كـ: **جون بيار ريشار، وجون بول ويبير،....**

1-المنهج البنيوي:

أ-مفهوم البنية:

البنيوية أو البنائية تيار فكري يهدف إلى الكشف عن بنية الفكر الذي يشكل أساس ثقافة الماضي والحاضر، وهي رد على وضع فكري كان يتحدث عن تشظي المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة منعزلة.

إن المنهج البنيوي – **كما يقول أحد الدارسين** – أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك، وإلى ما هو منطق، كما أثبت هذا المنهج خصوبته ؛ فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير، وفي دراسة العقليات البدائية في ميادين عدة منها النقد الأدبي.[1]

إن التوجه البنيوي أو المدرسة البنيوية كما يروق للبعض تسميتها هي ذلك التوجه النقدي الذي ظهر في الساحة النقدية في أواخر الخمسينات وأوائل الستينات على يد مجموعة من الرواد أمثال: **رولان بارت، وميشال فوكو،**....وغيرهم، وأهم حقيقة تقوم عليها البنيوية كتوجه نقدي هي ما يعرف بـ **حقيقة موت المؤلف**؛ أي أنها تتعامل مع النص في حد ذاته بمعزل عن أي مؤثرات خارجية.

[1] – ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث– رؤية إسلامية–، دار الفكر، الطبعة الأولى، دمشق –سوريا–، 2007، ص 119-120.

ب-أثر المرجعيات الأدبية في المدرسة البنيوية:

ابتدءا من **مدرسة جنيف** ومرورا بـ **الشكلانية الروسية**، وصولا إلى **مدرسة براغ – حلقة براغ**- ومن خلال معطيات تلك المدارس نضج المفهوم الوظيفي للبنية، وأول من استخدم هذا المصطلح –**البنيوية**- هو العالم اللغوي **فرديناد دي سوسير** [*].

ومن أهم المدارس الكبرى التي أسهمت في ظهور البنيوية نجد:

1- الشكلانيون الروسFORMALISTES RUSSES "1915-1930"

لم تكن **الشكلانية الروسية** تمهيدا للنشأة البنيوية فحسب بل كانت مسقط رأس علوم أخرى وثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كـ **الشعرية والسردية**، ولشدة ارتباط هذه الشكلانية بالفكر البنيوي لم يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدراسات تنعتها باسم " **البنيوية السوفياتية** " وتطلق تسمية " **الشكلانيين الروس**" على ائتلاف تجمعين علميين روسيين شهيرين هما:[1]

أ-حلقة موسكو " 1915-1920 "

تأسست في آذار **1915** بجامعة موسكو بزعامة **رومان جاكبسون** [**]، تهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات، وتبحث في شؤون عدة أهمها ماهية الأدب، وإلى جانب **جاكبسون** نذكر من الرواد: **غروغوري فينوكور، بوغاتريف، ميخائيل باختين M.BAKHTINE "1895-1975"، فلاديمير بروب V.PROPP "1895-1970"**.

---

[*] **فرديناد دي سوسير**: ولد في جنيف في **26** نوفمبر **1857** وتوفي في **22**فبراير **1913** عالم لغوي سويسري شهير يعتبر بمثابة الأب الروحي للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات، كان أول من اعتبر اللسانيات فرع من فروع علم أشمل يدرس الإشارة الصوتية، من أهم أعماله " **بحث في الألسنية العامة** " نشر بعد وفاته سنة **1916**.

[1] – ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 66-67.

[*] ***رومان جاكبسون**: هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي "**1896-1982**"، وهو أيضا أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين، وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر والفن.

ب-جماعة الأوبوياز OPOJAZ 1916:

وهذه التسمية المختصرة تعني"**جمعية دراسة اللغة الشعرية**" التي تأسست سنة **1916** بمدينة **سان بترسبوغ**، ومن أعضائها: **بوريس إيخنباوم B.EICHENBAUM "1866-1959"**، **وليف جاكوبنسكي L.JAKUBINSKY**.

وانطلاقا مما سبق يجمع النقاد على أن الشكلية الروسية اهتمت بالجانب الشكلي في درستها للنصوص الأدبية، بدعوى أنها تريد أن تجعل النقد أكثر علمية وموضوعية عما كان عليه من قبل فكان أن ارتدت لبوس المناهج العلمية، التي لا يشغلها من النص سوى تتبع البراعة التقنية لدى الكتاب ومهاراتهم الحرفية، بعيدا عن عوالمهم الشخصية.

وبهذه الرؤية المغايرة عما سبقها، عملت الشكلانية على نبذ النزعة التاريخية في دراسة الأدب، وبحثت عن أنماط جديدة من الدراسة الأدبية.[1]

2- حلقة براغ CERCLE DE PRAGUE "1926-1948"

وتسمى أيضا بـ **البنيوية التشكيكية**، تّأسست بمبادرة من زعيمها **فيليم ماتيسيوس V.MATHESIUS**، ومن أعضائها التشيكوسلوفاكيين أمثال: **هافرانيك، تروكا، فاشيك...**"، فضلا عن **رينيه ويليك، وجاكبسون**، تابعت هذه الحلقة إنجازات الشكلانية الروسية وقدمت أطروحاتها حول اللغة عام **1929**.[2]

ومن الأسس التي قامت عليها **مدرسة براغ**، تحديدها لمفهوم البنية وفق منظورين ؛ الأول يمثل المنظومة الشاملة للعمل الأدبي بوصفه بنية هرمية تسيطر فيها العناصر السائدة على العناصر الثانوية المساعدة، والثاني يمثل الكلام المنطوق الذي لا يكتمل مغزاه أو دلالته الحقيقية إلا بإرجاعه إلى الشفرة اللغوية الجماعية لكل الناطقين به، فهي بمثابة القدرة

[1] – سامر فاضل الأسدي، البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان –الأردن–، 2015م-1436هـ، ص59.

[2] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 68.

اللغوية الجماعية، أو ما يعرف عند اللغويين بالكفاءة اللغوية، ومفهوم البنيوية عند **حلقة براغ** يعني الجمع بين ضدين من أجل إنشاء قوة موحدة، المنظور الأول يمثله المذهب الرومانسي، أما المنظور الثاني فهو المنطقية الوضعية، نتيجة لجمع المتناقضين حاولت **مدرسة براغ** الخروج بنظرية ثالثة تجنبها الانحياز إلى الخيال والحدس أو الواقع والمادة، وكانت البنيوية هي الحل الموضوعي لهذا التناقض أو التضاد.[1]

3- جماعة TEL QUEL 1960:

إن جهود الحركة البنيوية لم تزدهر إلا خلال الستينيات من القرن الماضي مع الجهود الرائدة لجماعة TEL QUEL، التي تنسب إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها، والتي أسسها الناقد والروائي **فيليب صولر PHILIPE SOLLERS** سنة **1960** وضمت مجموعة من رموز النقد الفرنسي الجديد كـ **جوليا كريستيفا JULIA KRISTEVA، ورولان بارت ROLAND BARTHES "1915-1980 "، ميشال فوكو MICHEL FOUCAULT " 1926-1984"، وجاك دريدا JACQUES DERRIDA.**

اهتمت هذه الجماعة بحقول فكرية شتى كالتحليل النفسي والماركسية واللسانيات...، وقد دعت إلى نظريات جديدة في الكتابة كانت معبرا للتحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية.[2]

ج-علاقة البنيوية بالتوجهات النقدية الأخرى خاصة الموضوعاتية:

تقوم **البنيوية** كسواها من النزعات المذهبية الأخرى على جملة من الأسس الفلسفية والفكرية والأيديولوجية التي تميزها عن غيرها، وتضعها في الموقع الفكري الذي يكفل لها التفرد، ولعل أن أهم هذه الأسس التي تشيع في كتابات المنظرين البنيويين، وهي تمثل في شكل سلسلة من الرفض لنظريات نقدية وفكرية سابقة عليها أهمها:

[1] – سامر فاضل الأسدي، البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، ص69.

[2] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 69.

1- النزوع إلى الشكلانية.

2- رفض التاريخ.

3- رفض المؤلف.

4- رفض المرجعية الاجتماعية.

5- رفض المعنى من اللغة.[1]

ومن خلال هذا نجد أن **المدرسة البنيوية** أو **النقد البنيوي** – **كما يروق للبعض تسميته**– تتقاطع مع مجموعة من المدارس والتوجهات النقدية الأخرى في الأسس والمبادئ التي بنا عليها أفكاره وأيديولوجياته، ومن تلك التوجهات نجد **النقد الموضوعاتي** الذي يعد من المدارس والتوجهات الحديثة النشأة، ولقد تعرفنا في هذا الفصل على أن **الفلسفة الظاهراتية** هي من أهم التوجهات التي اتكأت عليها **الموضوعاتية** في منطلقاتها وأفكارها، من هذا الجانب تتقاطع **المدرسة الموضوعاتية** بـ **النقد البنيوي**.

فلكي تتحقق النزعة العلمية التي يهدف إلى تحقيقها المشروع البنيوي، لابد من الاتكاء على **الفلسفة الظاهراتية** التي كانت بمثابة الغطاء النظري، ولاسيما أن الظاهراتية ترغب في حذف الجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء، وتشدد على الجوانب التي تتجلى للإدراك على الظاهر في لحظة معينة، وبهذا الطرح وجد النقد البنيوي لدعوته العلمية سندا فلسفيا؛ لأنه يرغب في تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع معين من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي، مستفيدا من ظاهراتية **هيدجر** على صعيد اللغة والنقد والأدب والثقافة العامة، ومن أبرز من تأثر به بشكل مباشر **رولان بارت**، و**ميشال فوكو**.

[1] – ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد– متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها–، دار هومه للطباعة والنشر،الجزائر، 2005، ص209 إلى 217.

وهكذا يمكن القول أن الفكر الفلسفي الغربي متلاحم ومتشابك، إذ كل اتجاه يأخذ بيدك إلى الاتجاه الذي يلي، وهذا يدل على سر تميزه وبقائه منتجا وباستمرار، وهذا ما يجعلنا نقر بوجود جذور فلسفية كان لها الفضل في ولادة **البنيوية** وتهيئة الأجواء الفكرية المناسبة لميلاد هذا المشروع النقدي.[1]

بالرغم من هذا كله لم تسلم البنيوية من النقد فكان أن وجه إليها أنها اعتمدت تطبيق نموذج لغوي قبلي مستجلب من ميدان اللغة وقامت بتطبيقه على حقل آخر وبهذا أصبح المنهج النقدي معه أسيرا لهذا النموذج اللغوي المعد سلفا، ومما وجه للمنهج البنيوي أيضا أنه منهج تعميمي يعجز عن إبراز خصوصيات الأدب والإبداع، ويمحو الطابع الفردي لها، كما أخذ عليه أنه منهج يشل فاعلية المبدع والناقد ويجعلهما خاضعين لمشيئة حبرية صارمة ومحددة سلفا مما يؤدي إلى تشابه تحليلاته، ولعل من أبرز من نقد البنيوية وتناقضاتها الفيلسوفان الفرنسيان **جان بياجيه**، و**روجيه غارودي**.[2]

2- المنهج النفسي:

يعتبر التحليل النفسي أحد المذاهب الرئيسية لعلم النفس الحديث، وهو فلسفة سيكولوجية شاملة تفسر السلوك الإنساني وتفسر كذلك الحضارة والمجتمع والدين والثقافة والأخلاق والفن.

كما أن التحليل النفسي يبحث في مسائل هامة ترتبط بدراسة الإنسان ومعنى وجوده، ودوافع سلوكه وصلاته المتبادلة مع الآخرين ومن هنا فهو منهج أساسي في العلاج النفسي، وهو يعنى أساسا بالأمراض النفسية بهدف مساعدة المريض واستئصال بؤسه النفسي وتحريره من سيطرة **هواماته اللاشعورية FANTASMES IN**.[3]

---

[1] – سامر فاضل الأسدي، البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، ص 56-57.

[2] – بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، 2006، ص 134.

[3] – عبد الحق شريكي، التحليل النفسي المفاهيم والاتجاهات الأساسية، مطبعة أطلال، وجدة، 2014، ص1.

وتجدر الإشارة هنا أن عمر التحليل النفسي للأدب قد قارب مئة سنة، فقد بدأ منذ مطلع القرن العشرين تقريبا، وهو لم يجئ – شأنه شأن غيره من المناهج النقدية الأخرى– من رحم الفلسفة، بل جاء من عيادات الأطباء؛ فقد كان **فرويد** " **1856–1939** " – **وهو من أبرز رواد هذا المنهج** – طبيبا نفسيا يعالج المرضى المصابين بأمراض نفسية مختلفة، وقد راح يستعين بالأدب في دراسة النفس البشرية، وفي علاج مرضاه، وفي توضيح بعض الآراء والأفكار التي كان يطرحها، ولاسيما ما يتعلق بـ " **اللاوعي**" الذي عده المخزن الخلفي – **غير الظاهر** – للشخصية الإنسانية، والمتضمن للعوامل الفعالة في السلوك الإبداعي، وفي الإنتاج.[1]

أ–الأسس التي تقوم عليها فكرة التحليل النفسي:

تقوم فكرة التحليل النفسي على أساس التسليم بنظرية العقل الباطن التي تفترض تقسيم الحياة العقلية إلى قسمين:

1–الشعور واللاشعور:

أ– العقل الظاهر أو الشعور"الوعي":

هو ذلك الجزء من العمليات العقلية التي نحسها وندركها ونعيها، وعادة ترتبط بحالة وجدانية انفعالية، ويظم الشعور وظيفة الإدراك للجهاز الحسي وجميع التصورات والمشاعر التي يعيها المرء في وقتها.[2]

وبتحديد أكثر فالشعور هو معرفة مباشرة لأحوالنا النفسية دون اللجوء إلى وسائط أو هو وعي الذات لأحوالها ويتميز الشعور بخصائص أهمها أنه ذاتي وشخصي فلكل منا مشاعره الخاصة بالإضافة إلى أن الشعور تيار نفسي يتدفق باستمرار لا يعرف السكون، فمثلا في

[1] – وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث– رؤية إسلامية–، ص 52.

[2] – ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي–دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق –سوريا–، 2008، ص 160.

حالة اليقظة قد تجلس مثلا في شرفة بيتك وبين يديك كتاب، فأنت في هذه اللحظة معرض لأن تمر بك تجارب عقلية كثيرة تشعر بها، فالتجربة العقلية التي تنال القسط الأكبر من اهتمامك في لحظة معينة فهي تحتل "**بؤرة الشعور**" والتجربة العقلية التي تنال القسط الأقل من اهتمامك نقول عنها أنها تحتل "**حاشية الشعور**".[1]

ب- العقل الباطن أو اللاشعور:

وهذه المنطقة تشبه منطقة الشعور من جهة وتخالفها من جهة أخرى فهي تشبهها في أنها تدخل بعض التجارب العقلية، وتخالفها في أن التجارب المدخرة التي انحدرت إلى اللاشعور أو العقل الباطن كانت مرة ومؤلمة، فمعظم هذه التجارب رغبات لم تتحقق، أو مخاوف هزت كيان النفس، أو آمال لم يسمح لها نظام المجتمع، وقيود الحياة الاجتماعية بالتحقق، فانحدرت إلى أعماق النفس، ولم يعد من الممكن استدعاؤها إلى منطقة الشعور إلا بوسائل غير عادية، من هذه الوسائل: **أحلام النوم، التنويم المغناطيسي، التحليل النفسي ،حالات الغيبوبة والذهول...**، وفي هذه الحالات الشاذة تخرج الرغبات المكبوتة والأفكار الدفينة السارية من منطقة اللاشعور إلى منطقة الشعور، وتنحل العقد النفسية، ومنه يمكن القول أن العقل الباطن ليس خامدا، عاطلا ولكنه يقظ فعال يؤثر في حياة الإنسان العقلية على غير شعور منه.[2]

ووفق نظرية **فرويد** في التحليل النفسي يوجد نوعان من اللاشعور[*]، اللاشعور الكامن قبل الشعور والذي يستطيع أن يظهر بسهولة في الشعور، إذا توافرت شروط معينة، واللاشعور المكبوت الذي يجد مقاومة تمنعه من الظهور في الشعور "فلا تصبح الذكريات والرغبات اللاشعورية شعورية بسبب المقاومة التي تعترض طريقها إلى الوعي".[3]

---

[1] – ينظر: عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ص 62-63.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

[*] كما أن يونغ يفرق بين نوعين من اللاشعور: لاشعور فردي، ولا شعور جمعي.

[3] – عبد المنعم الحنفي، موسوعة عالم علم النفس، الجزء 17، ص 315.

2-نظرية الدوافع الغريزية:

تعبر قوة الهو عن الهدف الحقيقي لحياة الفرد العضوية وتنزع إلى إشباع حاجات هذا الفرد الفطرية، ولا يعني الهو بحفظ الحياة ولا باتقاء الأخطار، فهاتان المهمتان الأخيرتان تقعان على عاتق الأنا الذي يتعين عليه أيضا أن يكتشف أنسب وسيلة وأقلها خطرا للفوز بالإشباع، مع أخذ مقتضيات العالم الخارجي بعين الاعتبار، أما الأنا الأعلى فعلى الرغم من أنه يمثل حاجات أخرى أيضا، فإن مهمته الأساسية تبقى على الدوام كبح الإشاعات؛ إننا نطلق على هاته القوى التي تعمل خلف حاجات الهو الآسرة اسم: الدوافع الغريزية، وهناك العديد من الدوافع الغريزية، ولكن في الأخير أقررنا بوجود غريزتين أساسيتين فقط: **غريزة الإيروس*** وغريزة التدمير: **(أو غريزة الثناتوس)**.[1]

أ-غريزة الإيروس: EROS

أو نزوة الحياة، وهي تتوائم مع نزوات حفظ الذات[2]، ويقول **فرويد** في هذا النوع من الغرائز" **أن هدف الإيروس إنشاء وحدات متعاظمة الحجم باستمرار بغية صونها، وبكلمة واحدة هدف ربطي**".[3]

وتقع في نطاق الإيروس غريزتا حفظ الذات وحفظ النوع المتعارضتان، وكذلك غريزتا حب الذات والحب الموضوعي المتناقضتان بدورهما.[4]

ولقد كانت كل الطاقة المتاحة للإيروس، موجودة في الأنا والهو المتعارضتان وقد أطلق **فرويد** على هذه الطاقة اسم **الليبيدو libido** وهو يرادف الشهوة واللذة الجنسية.[5]

---

* **إيروس**: إله الحب عند الإغريق.

[1] – سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، ص 11.

[2] – النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقالة: عبد النبي ذاكر، قضايا التحليل النفسي للأدب في النقد ونقد النقد بالمغرب، ص 159.

[3] – سيغموند فرويد: مختصر التحليل النفسي، ترجمة: جورج طربيشي ،ص 12.

[4] – المرجع نفسه، ص 12.

[5] – المرجع نفسه، ص 12.

ب-غريزة الثاناتوس: * thanatos

وتسمى أيضا بغريزة الموت، وهي تتوائم مع الاختزال الكامل للتواترات أي العبور بالكائن الحي إلى الحالة اللاعضوية: حالة ما قبل الراحة المطلقة.[1]

وهدف غريزة **الثاناتوس** على العكس من هدف غريزة **الإيروس** أو **الليبيدو** فهدفها فصل الروابط كافة وبالتالي تدمير كل شيء، لهذا يقول **فرويد** "**ومباح لنا أن نفترض أن الهدف النهائي لغريزة التدمير إرجاع الحي إلى الحالة اللاعضوية ولهذا نسميها غريزة الموت**".[2]

إن الغريزتين الأساسية – **الايروس والثاناتوس**– تتعارضان أو تتراكبان في الوظائف البيولوجية. ففعل الأكل مثلا يستلزم تدمير موضوع ما، على أن يعقبه تمثل هذا الموضوع، أما الفعل الجنسي فهو عدواني ينزع إلى تحقيق أوثق اتحاد. هذا التوافق وهذا التناحر بين الغريزتين الأساسيتين يخلعان على ظاهرات الحياة كل التنوع الذي هو سمة مميزة لها.[3]

3-عقدة الغرائز الجنسية:

بيد أن مدرسة التحليل النفسي الفرويدية ظلت تركز على الدوافع الجنسية من بين الدوافع الغريزية اللاواعية التي رأوها تقف وراء تشكل العمل الإبداعي من مثل **عقدة** أوديب **OEDIPUS COMPLEX** و**عقدة** إليكترا **ELECTRA COMPLEX**.[4]

---

* **الثاناتوس:** في الأسطورة الإغريقية يعرف الثانانوس وهيبينوس بأنهما المسؤولان عن الموت والندم باعتبارهما من طبعة واحدة.

[1] – النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقالة: عبد النبي ذاكر، قضايا التحليل النفسي للأدب في النقد ونقد النقد بالمغرب، ص 160.

[2] – سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ترجمة :جورج طرابيشي ، ص12.

[3] – المرجع نفسه، ص 12.

[4] – بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 54.

اعتمد فرويد على مجموعة من العقد النفسية التي ردها جميعا إلى الغريزة الجنسية من ابرزها:

أ-عقدة أوديب:

أول من استخدم مصطلح " **عقدة أوديب** " هو **سيغموند فرويد**، وقد جاء به عن أسطورة أوديب، البطل الإغريقي الذي يقال أنه قتل أباه وتزوج أمه.

وهي عقدة نفسية تتسم يتعلق الولد بأمه جنسيا مصحوبا عادة بغيرة من الأب أو بكراهية شديدة له – تظهر عند الأطفال ما بين سن الثالثة والخامسة- وقد تكون مصدر اضطراب في شخصية البالغ إذا لم تحل، ولقد ظهر **فرويد** بهذه الفكرة في كتابه "**تأويل الأحلام**" الصادر سنة **1899**، وفيها أطلق مصطلح "**عقدة أوديب**" لوصف الشعور غير الواعي للأطفال من كلا الجنسيين تجاه والديهم.[1]

ب- عقدة إلكترا:

وتعني عكس العقدة السابقة حيث استعمل الباحثون مصطلح "**عقدة إلكترا**" للحديث عن عقدة أوديب عند البنات، وهي مستقاة من رواية إغريقية حيث أن إلكترا ساعدت في التخطيط لقتل أمها. فهي عقدة نفسية تظهر عند الفتات ما بين الثالثة والخامسة من العمر، تمتاز بالتعلق الشديد بالأب جنسيا، مع الشعور بالكراهية الشديدة للأم التي تشكل منافسا في حبها لأبيها.[2]

[1] – وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث "رؤية إسلامية"، ص 57.

[2] – المرجع نفسه، ص 57.

4- رواد النقد النفسي في الساحة النقدية الغربية:

1-شارل مورون:

لعل أن من أرقى المحاولات وأنضجها أدوات في الاستعمال المباشر لإجراءات التحليل النفسي هي تلك التي نهض بها **شارل مورون**[*] **CHARLES MAURON** فهو الذي ساقها تحت مصطلح **النقد النفسي LA PSYCHOCRITIQUE**، ومن أهم ما ورث **مورون** عن **فرويد** أنه اشتغل على النص، وعلى ألفاظ النص خصوصا.[1]

إن منهج **مورون** يتجانس مع التحليل النفسي لكنه يمنح الأولوية للنظرة النقدية لا للنظرة الإكلينيكية، ويلاحظ أن رؤية **مورون** كانت رؤية ناقد يعي عمله جيدا فقد دعا كل ناقد مقدم على هذا النوع من النقد إلى تغليب الرؤية النقدية على الرؤية العلمية كما استبعد أن يكون الأديب، أو الفنان –في كل الحالات– إنسانا عصابيا، أويكون أدبه كشفا عن أمراضه، علما أنه لم يهمل بعض فرضيات التحليل النفسي في تناوله شخصية الأديب وعمله الأدبي.[2]

وتعتبر أغلب البحوث والدراسات النقدية والأدبية أن النقاد الفرنسي **شارل مورون** هو الذي يعود إليه الفضل في ابتكار مصطلح النقد النفسي، وبهذا الجهد المعتبر والخطوة العظيمة في ميزان النقد الأدبي والدراسات الأدبية يكون **مورون** قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا إذ استطاع أن يفصل بين النقد الأدبي وعلم النفسي ويحرره من تلك القيود التي تحكمه.

---

[*] **شارل مورون:** كاتب وناقد ومترجم فرنسي ولد سنة 1899 وتوفي عام 1966، وقد كان متزوجا من الكاتبة ماري مورون، كان يترجم المؤلفات من اللغة الفرنسية إلى اللغة الإنجليزية، درس العلوم بكلية مرسيليا وبعدها أصبح أستاذا مساعدا في الكيمياء، مع مطلع الثلاثينات من القرن الماضي بدأ يهتم بدراسة الأدب مستفيدا من التحليل النفسي، ومعتمدا على أبحاث فرويد في ذلك، من أهم أعماله: ملارميه الغامض 1938، اللاوعي في حياة وأعمال راسين 1957، الإستعارة الملحة والأسطورة الشخصية سنة 1962، النقد النفسي للفن الكوميدي 1964، فيدر سنة 1968.

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد – متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها–، ص 144.

[2]– زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 16.

وانطلاقا من دراسته المتراوحة بين **مالارميه** و**فرويد** خاصة في كتابه التحليل النفسي لـ: **مالارميه** و**ماري بونابرت** عن **إدغار آلان بو** ومقابلة النصوص بعضها ببعض، استطاع **مورون** أن يبتكر منهجه النقدي الخاص، بل ووضع مصطلحاته النقدية التي يراها تحقق التحليل الشامل للعمل الأدبي.

2-جاك لاكان:

إذا كانت أهمية دراسات **شارل مورون** لم تنل حظا من الاهتمام إلا بعد أن تناولها **جيرار جونت** عام **1966**، فإن الأطروحات النظرية لـ **جاك لاكان*** **JACQUE LACAN(1901-1981)**، فلقد خصص **جون ستروك** في كتابه " **البنيوية وما بعدها – من ليفي ستراوش إلى دريدا–** " الصادر عام **1979** والذي ظهرت ترجمته إلى العربية عام 1996- فصلا حول **جاك لاكان**، حيث يرى أنه أنجز تحليلا نفسيا مدهشا لغويا يستند إلى بعد فلسفي، ولا سيما تناوله للعلاقة القائمة بين الرمزي والخيالي في إطار يعيد للتحليل النفسي الكثير من الأجواء الأخلاقية الرزينة المعروفة لدى **فرويد** في أعماله الأساسية، كما أن أثر **لاكان** يمتد بعيدا خارج مجال التحليل النفسي، وذلك راجع إلى أن كتاباته تقدم نفسها بشكل مقصود على أنها نقد لكل أنواع الخطابات والإيديولوجيات.[1]

لقد أسس **لاكان** لنظرية " **اللغة اللاشعورية** " من خلال إتكائه على أطروحات **فرويد** حول الأحلام، ودراسة خطاب اللاشعور من حيث تركيباته وبنياته وقوانينه من جهة، واستحضاره من جهة أخرى لمبدأ **دي سوسير** و**جاكبسون** حول اللغة، وعلاقات الأدلة

* **جاك لاكان:** ولد في باريس سنة 1901 وتوفي بها سنة 1981، اشتهر بقراءته التفسيرية لسيغموند فرويد، درس لاكان الطب وحصل على دكتوراه دولة عام 1932 في أطروحة عبرت عن سعيه الجاهد إلى الربط بين الطب النفسي والتحليل النفسي، ومن أهم الإضافات التي قدمها لاكان في تحليلاته النفسية اعتماده على اللغة بوصفها مبنية كما اللاوعي.

[1] – عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 179.

بالمدلولات وتوظيف المجاز والاستعارات والألاعيب اللغوية كالتلاعب بالألفاظ والكلمات وزلات اللسان وهفواته والفكاهة.[1]

3-جان بيلمان نويل:

تحت عـ ذوان" نحو لاشعور النص " – والتي أطلق عليها اسم الباشلارية الجديدة – كتب **جان بيلمان نويل*** كتابا يحلل فيه أعمال قصصية وحكايات عجيبة ورواية " **بحث عن الزمن الضائع** " لـ: **بروست،** وبعض أشعار **فيرلين،** وإذا كان منطلق النقد النفسي الفرويدي – في تصوره – هو الحديث السائد عن لا شعور الكاتب أو لاشعور الشخصية المتخيلة، فإن **جان بيلمان نويل** أصبح يتناول " **لاشعور النص** " بكل ما يحمله هذا المعنى من تماه بين النص والذات، لذلك اتخذ موقفا يلغي وجود الكاتب عند قراءة العمل الأدبي، لينشغل بالكلمات والجمل والصفحات والأجزاء، واعتبر التحليل الأدبي الفرويدي تحليلا بيوغرافيا، كما انتقد النقد النفسي لـ **شارل مورون** في بعض المنطلقات، وذلك لأنه ينتهي في نظره إلى وصل قراءتنا للنص بلاشعور الفرد المبدع، والبديل هو التحليل النصي الذي يلعب فيه مفهوم " **لاشعور النص** " دورا أساسيا.[2]

إن **شارل مورون** منح أهمية قصوى للأثر الأدبي، غير أنه انتهى إلى الاهتمام بالمؤلف، سيرا في اتجاه النقد النفسي التقليدي " **لاوعي المؤلف** "، ذلك لأنه سعى إلى الكشف عن الواقع السري للكاتب من خلال إبراز أسطورته الشخصية. هذا المنظور هو الذي دفع **جاك دريدا** إلى النظر إلى الإبداع لا باعتباره كتابا، بل باعتباره نصا، بعيدا عن أبوة

---

[1] – عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 199.

* **جان بيلمان نويل:** ناقد فرنسي يعد أحد رواد النقد النفسي على الإطلاق، وينطلق " التحليل النصي" عند نويل من فرضية "لاوعي النص" الذي يترك الكاتب جانبا ليهتم بالخطاب اللاواعي الذي يتحقق داخل النص. من أهم أعماله: "النص وما قبل النص" سنة 1972، "التحليل النفسي والأدب" سنة 1978، "نحو لاوعي النص" سنة 1979، "الحكايات واستهاماتها" سنة 1983، "ما بين السطور" سنة 1988.

[2] – حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، ص 36.

المؤلف، وهو ما دعا إلى الانتقال من الاهتمام بـ " **لاوعي المؤلف**" إلى الاهتمام بـ "**لاوعي النص** "*.[1]

ج-علاقة النقد النفسي بالنقد الموضوعاتي:

لم يقم النقد النفسي على عدم، ولا نهض من فراغ، ولكنه نشأ في بيئة علمية أوروبية غنية بالأفكار، حافلة بالإيديولوجيات، ومنفتحة أيضا على الأفكار الأخرى التي لا تتعارض مع أسسها الفلسفية تعارضا جوهريا، من أجل ذلك يجب البحث ولو على سبيل الفضول العلم، عن علاقة النقد النفسي ببعض النزعات النقدية الأخرى.

يقر النقد أن **المنهج الموضوعاتي** هو بحث في الموضوع وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية، إذن يهتم **المنهج الموضوعاتي** بظهور موضوع ما في العمل الإبداعي، إنه الموضوع الأكثر إلحاحا والذي يتردد في النص بنسبة عالية.[2] وفي هذه النقطة يشترك **النقد الموضوعاتي** مع **النقد النفسي** اشتراكا واضحا وشديدا من خلال ما عرف في **النقد النفسي** بـ " **الإستعارات الملحة** " لـ **شارل مورون** وهذا يعني أن جوهر **النقد الموضوعاتي** ومنطلقه هو **النقد النفسي**، وذلك من خلال انطلاقه من إحدى أهم مقولات الخطاب النقدي، وهي مقولة " **الاستعارات الملحة** " لـ **مورون.**

* **لاوعي النص** : حسب جان بيلمان نويل هو شيء غير قابل للتحديد، إنه ذلك الجانب الغامض في المادة الأدبية الذي نحس بأثره، ولكننا لا نستطيع أن نحدد مكانه في النص أو طبيعته المميزة.

[1] – حسن المودن، لاوعي النص في روايات الطيب صالح – قراءة من منظور التحليل النفسي –، ص30.

[2] – النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقالة: عبد اللطيف حني، جماليات النقد النفسي عند شارل مورون، ص536.

ولقد تأثر **النقد الموضوعاتي** بجملة من الأعمال الفلسفية على رأسها أعمال **غاستون باشلار** وذلك من خلال ما حاول تقديمه **جان بيلمان نويل** من خلال المزج بين منهج غاستون باشلار وفرويد وهذا ما عرف بـ " **لاوعي النص** "، بالإضافة إلى تأثره بأعمال كل من **جان بول سارتر**، و**أدموند هوسرل**.

كما أن كل من **النقد الموضوعاتي** و**النقد النفسي** يعتمدان على خلفية فلسفية واحدة وهي الفلسفة الظاهراتية وهذا ما تعرفنا عليه عند **النقد الموضوعاتي** في الفصل الأول.

بالرغم من كل هذا فإن الموضوعاتيين يرفضون المظلة النفسية –كتوجه نفسي أدبي – لأنهم يرون أن النفسانيون حينما يعودون إلى التحليل النفسي يرهنون النص بالعالم الخارجي؛ فيختزلونه في المؤلف، ويستهدف توجههم هذا كشف شخصية المبدع حيث تقاس فاعلية منهجهم بمدى قدرتهم على مطابقة التحليل للحياة التاريخية للمؤلف، وهو ما يعني ارتهان المنهج والنص بالسياق الخارجي.

ومما يستحق التوقف عنده فعلا هو أن نجد أحد أعلام النقد النفسي يحكم على هذا المنهج بالفشل ونعني بذلك "يونغ"، وهذا ما جعل الكثير من النقاد الموضوعاتيين يستشهدون بهذا الرأي لإثبات تمايزهم عن النقاد النفسانيين؛ لأنهم حينما ينطلقون من المؤلف، سرعان ما يعودون إلى النص؛ ذلك أن البحث عن الموضوع أو " التيمة" المحفزة للإبداع تحتاج إلى طمأنة بيوغرافية تزيل كل تشويش خارجي –محتمل– من أمام التحليل النصي المحايث، الذي يميز **النقد الموضوعاتي** تمييزا فاصلا عن المناهج السياقية، والتحليل النصي المحايث إنما يستهدف التجربة الروحية، التي هي تجربة حياتية لم يعشها المبدع، فقد أدرك الموضوعاتيون أن النقطة الفارقة بينهم وبين النقاد النفسانيين تكمن في انشغالهم عن سبر أغوار شخصيات المبدعين، بالبحث عن التجارب الحياتية الروحية، وحتى تحليلاتهم النفسية لوعي المبدع لا تنزلق إلى منطقة اللاوعي، ولا إلى البحث عن التطابق الخارج النصي،

بقدر ما هي جهد تحليلي يستهدف التجربة الحياتية الروحانية وذلك بتلمس المشروع الافتراضي الذي يوحد أطراف التجربة الإبداعية الممزقة.[1]

3- المنهج الأسلوبي:

أ-تعريف الأسلوب:

1-مفهوم الأسلوب لغة:

ورد في " **لسان العرب** " لـ **ابن منظور** تحديد المفهوم اللغوي له، حيث " يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب...، قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، ويقال: أنتم في أسلوب سواء، ويجمع أساليب، والأسلوب: الطريق والأسلوب بالضم الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه"[2].

2- مفهوم الأسلوب اصطلاحا:

لقد اختلف الأدباء والدارسين في تحديد مفهوم ثابت للأسلوب؛ وهذا راجع إلى وجهة نظر كل أديب والتيار الأدبي الذي ينتمي إليه والتوجه الذي يتبناه، ومن أهم تلك التعاريف التي وضعت للأسلوب نذكر منها:

يعرفه **ابن خلدون** في "**المقدمة**" بقوله: هو" عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته المعنى الذي هو وظيفة الأعراب "[3].

ويعرفه الناقد **أحمد الشايب** في كتابه "**الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**" بقوله: " الأسلوب هو فن من الكلام يكون قصصا أو حوارا تشبيها، أو مجازا أو

[1] – ينظر: المرجع السابق، مقالة: محمد خيط، النقد الموضوعاتي، والنقد النفسي....حدود التفسير، دينامية التأويل، ص 273-274-275.

[2] - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، ص 314.

[3] - عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، بيروت-لبنان-، 2006، ص 489.

كناية تقريرا أو حكما...، فإذا صح هذا الاستنباط كان الأسلوب معنى أوسع إذ يتجاوز هذا العنصر اللفظي فيشمل الفن الأدبي الذي يتخذه الأديب وسيلة للإقناع أو التأثير "[1].

ويمكن القول أيضا أن الأسلوب في أبسط تعريفاته هو طريقة خاصة للمتكلم في استخدام اللغة، أو بمعنى آخر هو طريقة ما في تحديد هوية الممارسة اللغوية في سياق معين أو هو اختيار مجموعة من الدلائل والإمكانات، وبتعبير آخر هو الفن المعتمد على التنظيم والتناسق وطريقة من النظم والضرب فيه قابل للاحتذاء أو الرواية، ويتنوع من مستخدم لآخر.[2]

ب-مفهوم الأسلوبية:

يعد الناقد **عبد السلام المسدي** من أهم المشتغلين بالحقل الأسلوبي في الوطن العربي، خاصة من خلال كتابه " **الأسلوب والأسلوبية** " حيث يعتبر من طليعة الدارسين العرب المتخصصين في هذا الميدان، حيث يقر بأن نشأة الأسلوبية الغربية كانت بالتحديد في **فرنسا** التي تعد البيئة التي احتضنت ميلاد هذا العلم على يد الناقد **شارل بالي** في مطلع القرن الماضي.

ويعرفها الناقد **منذر عياشي** في كتابه " **مقالات في الأسلوبية** " بأنها: "...علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكنها أيضا علم يدرس الخطاب موزع على مبدأ الهوية للأجناس الأدبية، ولذا كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات...، وما دامت اللغة ليست حكرا على ميدان دون آخر، فإن موضوع علم الأسلوبية ليس حكرا هو أيضا على ميدان تعبيري دون آخر "[3].

[1] - أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبه النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، القاهرة-مصر-، 1991، ص 41.
[2] - ينظر: صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002، ص 156.
[3] - منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، الطبعة الأولى، دمشق، 1996، ص 29.

كما يعرفها **صلاح فضل** في كتابه "**علم الأسلوب**" بأنها "وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، وعلم الأسلوب ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث – أو الألسنية – من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر"[1].

ويعتبر الكثير من الدارسين أن كلمة أسلوبية لا يمكن أن تعرف بشكل مرض؛ وقد يكون هذا راجع إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، إلا أنها يمكن أن تعني بشكل من الأشكال التحليل اللغوي لبنية النص ومن ثم يمكن تعريف الأسلوبية بأنها فرع من فروع اللسانيات الحديثة ولكنها مخصصة للتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو للاختبارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون والكتاب في البيئات الأدبية وغير الأدبية.[2]

وبصفة عامة فـ **الأسلوبية** تركز على دراسة الخصائص اللغوية التي من خلالها يتحول الخطاب من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فـ **الأسلوبية** إذا تبحث في حقيقة الأمر عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب الأخرى.

ج- نشأة الأسلوبية:

لقد بدأ الاهتمام في بداية الأمر بالدراسات الأسلوبية عام **1885** حين استعمل **فون درجابلنتس** مصطلح "**الأسلوبية**" لأول مرة للدلالة على دراسة الأسلوب عبر الإنزياحات اللغوية والبلاغية في الكتابة الأدبية، وفي عام **1902** أكد **شارل بالي** بأن **علم الأسلوب** قد تأسست قواعده النهائية، ويتمثل مفهوم الأسلوب عنده في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا في المستمع أو القارئ، غير أن المدرسة الفرنسية سرعان ما ثارت ضد منطلقات **بالي**، انطلاقا من أهم روادها **ماروزو J.Marouzeau** ، و**كراسو M.Grssot** ؛ حيث عبر **ماروزو** منذ **1941م** عن أزمة الدراسات الأسلوبية في تذبذبها بين موضوعية الألسنة

[1] - صلاح فضل، علم الأسلوب-مبادئه وإجراءاته-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1985، ص 3.
[2] - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2007، ص 35.

ونسبة الاستقراءات، فنادى بحق **الأسلوبية** في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة الألسنية العامة، وقد اعتمد **رينه ويليك R.Wellek** و**وارين A.Warren** على هذا النداء من بعد في كتابهما المشترك المعنون بـ " **النظرية الأدبية** " عام **1948**.[1]

ومع حلول **1960م** انعقدت ندوة علمية بجامعة **أنديانا** بالولاية المتحدة الأمريكية حضرها أبرز النقاد والأدباء والألسنيين وعلماء النفس والاجتماع، وكان موضوعها هو الأسلوب حيث ألقى فيها **رومان جاكوبسون** محاضرته الشهيرة حول الألسنية والإنشائية، وفي سنة **1969**م بارك الناقد الألماني **ستيفين أولمان** استقرار **الأسلوبية** علما ألسنيا نقديا معبرا عن ذلك بقوله أن **الأسلوبية** اليوم هي من أكثر أفنان الألسنية صرامة، وقد أقر بأنه سيكون للبحوث الأسلوبية فضل كبير على النقد الأدبي بصفة عامة والبحوث الألسنية بصفة خاصة.[2]

ومنه يمكن القول أن **الأسلوبية** تمخضت من رحم **اللسانيات** وخرجت من عباءتها، فكانت **اللسانيات** من أبرز المصادر التي استقت منها **الأسلوبية** مفاهيمها وتصوراتها، كما أن **الأسلوبية** أرست دعائمها وأثبتت وجودها في ساحة النقد الأدبي المعاصر؛ حيث أصبحت علما قائما بذاته، كما لا يفوتنا هنا الإشارة إلى جذور **الأسلوبية** في التراث العربي وذلك من خلال ما عرف بـ **البلاغة العربية القديمة**، حيث يقر العديد من الدارسين أن **الأسلوبية** الحديثة هي وليدة شرعية لـ **البلاغة القديمة** انطلاقا من العوامل المشتركة بينهم في عملية الدراسة والتحليل.

[1] - نظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، دمشق، 1989، ص17-18-19.
[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 19-20.

د-تلقي مصطلح الأسلوبية في الثقافة العربية:

لقد انتقل مصطلح **stylistique** إلى العربية بتسميات قليلة متقاربة إذا ما قارنه بانتقال بقية المصطلحات الأخرى إلى الثقافة العربية، بالرغم من سيطرة مصطلح " **أسلوبية** " على أغلب الترجمات العربية.

إن هذا الطرح السالف الذكر هو ما أكده الناقد **يوسف وغليسي** حيث يقر أن "...(أسلوبية) الذي تفوق تداوليته غيرها في سائر البدائل الاصطلاحية، كـ **'الأسلوبيات'** الذي يصطنعه **سعد مصلوح** و**رابح بوحوش**، أو **'علم الأسلوب'** الذي يتوازى مع الأسلوبية في **(معجم مصطلحات علم اللغة الحديث)**، و**(المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات)** و**(قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية)** ومجمل الكتابات المصرية....أو**'علم الأساليب'** الذي أشاعته بعض الكتابات اللبنانية خصوصا، فيما ألفينا الدكتورة **عزة آغا ملك** تستعمل – في نطاق محدود جدا – مصطلح **' علم الإنشاء '** مقابلا للمصطلح الأجنبي"[1].

هـ-اتجاهات الأسلوبية:

وهي في حقيقة الأمر أنواع، ويمكن حصرها في ما يلي:

1- الأسلوبية التعبيرية:

وهي مدرسة **فرنسية** قطبها الألسني السويسري **شارل بالي** مؤسس علم الأسلوب وقد تتلمذ على يد **فرديناند دي سوسير** لكن **بالي** تجاوز ما قاله أستاذه، وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة، أو الجانب العاطفي للكلام.

لقد صبت **الأسلوبية التعبيرية** جل اهتمامها على تلك الشحنات العاطفية في الخطاب ، بغض النظر عن كونه عاديا أو أدبيا، وبذلك ظلت أسلوبية **بالي** هي أسلوبية اللغة وليست أسلوبية الأدب، فهي تهتم بالجانب الأدائي للغة الإبلاغية من خلال تأليف المفردات والجمل

[1] - يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ، ص 182-183.

والتراكيب...، لقد كان **بالي** يعد **علم الأسلوب** واحدا من علوم اللغة كـ **علم الأصوات**، و**علم التراكيب** و**علم الصيغ**، ولذلك ظلت تعبيرية **بالي** بحتة لا تعنى إلا بإيصال المألوف والعفوي وتستبعد كل اهتمام جمالي أدبي، ولم تستطع هذه الأسلوبية أن تصمد طويلا وهذا ما أدى إلى ظهور تيار آخر هو التيار الوضعي بزعامة **ماروزو** و**كراسو**.[1]

2- الأسلوبية النفسية:

ظهر هذا التيار بزعامة **ليو سبتزر (1887-1960)** كرد فعل على التيار الوضعي، تهتم **الأسلوبية النفسية** بالقضايا الفنية التي يطرحها أسلوب الكاتب الخاص به وهي اتجاه يتجاوز البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العلل والأسباب المتعلقة بالنقد الأدبي، وأهم ما يميز الأسلوبية النفسية أن رائدها **ليو سبيتزر** يعتمد على التذوق الشخصي واهتمامه بالمبدع وتفرده في طريقة الكتابة.[2]

3-الأسلوبية البنيوية:

وتسمى أيضا بـ **الأسلوبية الوظيفية**، كما يمكن اعتبار **الأسلوبية البنيوية** مدا مباشر من **اللسانيات البنيوية** التي تعتمد أساسا على دراسات **دي سوسير**، وتركز **الأسلوبية البنيوية** على تناسق أجزاء النص اللغوي، كما تهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقة التكامل بين العناصر اللغوية في النص وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية، وقد كان لأعمال **الشكلانيين الروس** الأثر الكبير في إرساء دعائم هذه الأسلوبية، ويعد **رومان جاكوبسون** و**مايكل ريفاتير** رمزان أساسيان لهذه الحركة.[3]

[1] - ينظر: محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، الأردن، 2011، ص 15.
[2] - محمد عزام ، الأسلوبية منهجا نقديا، ص 82.
[3] - ينظر: محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 17.

4- الأسلوبية الإحصائية:

تعتمد **الأسلوبية الإحصائية** على الإحصاء الرياضي كمطية للدخول إلى عوالم النصوص الأدبية، إذ يهدف التشخيص الأسلوبي الإحصائي إلى تحقيق الوصف الإحصائي الأسلوبي للنص، لبيان ما يميزه من خصائص أسلوبية عن باقي النصوص الأخرى، فانصبت جهود الأسلوبيين الإحصائيين على دراسة النصوص الإبداعية من خلال بنياتها المشكلة لها ومراعاة عدم تكرارها، مع البحث عن الصيغ والمفردات التي يركز عليها المبدع دون غيرها...، ويرى أصحابها أن اعتماد الإحصاء وسيلة علمية موضوعية تجنب الباحث مغبة الوقوع في الذاتية، ومن الذين اقترحوا نماذج للإحصاء الأسلوبي **زامب Zamb** الذي جاء بمصطلح "**القياس الأسلوبي**"؛ ويقوم هذا المصطلح على إحصاء كلمات النص وتصنيفها حسب نوع الكلمة....[1]

لقد شاع اعتماد المنهج الأسلوبي الإحصائي في الساحة النقدية الغربية في النصف الثاني من القرن الماضي، ويمكن الإشارة لبعض الأعمال التي اعتمدت هذا المنهج مثل: "**الأسلوب والأسلوبية**" لـ **غراهام هوف**، و"**علم اللغة والدراسة الأدبية**" لـ **برنلد شبلز**، وكتاب "**بنية اللغة الشعرية**" لـ **جون كوهين**...وغيرها، كما لم يقتصر هذا المنهج على الساحة الغربية فقط بل تعداها إلى الساحة النقدية العربية فشاعت العديد من الكتب التي اتخذت من المنهج الإحصائي مطية لها مثل: كتاب "**علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**" لـ **صلاح فضل**، وكتاب "**تحليل الخطاب الشعري**" لـ **محمد العمري**، "**الأسلوب دراسة لغوية إحصائية**" و"**الدراسة الإحصائية للأسلوب**" لـ **سعد مصلوح**...وغيرها.

و-علاقة الأسلوبية بالنقد الموضوعاتي:

استفادة **الموضوعاتية** من **الأسلوبية الألسنية** خاصة من خلال ما قدمه **شارل بالي**؛ خاصة في الأسلوب وتقنياته فاهتمت بجماليات النص اللغوي المتعددة، وقد أولع بعض

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص 21.

الباحثين العرب –في ثمانينات القرن الماضي– بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر، ورصد الموضوعات المكررة في العمل الأدبي بين الموضوعات الرئيسية والموضوعات الفرعية حسب تواترها في النص.

لقد حاول العديد من النقاد العرب الذين سعوا إلى التأصيل لـ **المنهج الموضوعاتي** في العديد من أعماله النقدية تطبيق ما عرف بـ **الأسلوبية الإحصائية**، ويظهر هذا جليا من خلال العمل النقدي الذي قدمه الناقد **عبد الكريم حسن** تحت عنوان "**الموضوعية البنيوية – دراسة في شعر السياب**–"، والذي تمت الإشارة إليه في المبحث الأول من هذا الفصل، كما نجد أيضا أن الناقد **يوسف وغليسي** قد طبق هذا الإجراء المفاهيمي –المشترك بين الأسلوبية والموضوعاتية– في دراسته "**الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي**" حيث توصل إلى أن كلمة "**إفريقيا**" مثلا التي أعيد تكرارها في ثلاثية **محمد فيتوري** هي الكلمة الموضوع في شعره.

كما يجب الإشارة هنا إلى أن بعض المصطلحات التي اعتمدتها **الموضوعاتية** كأساس من أسسها الإجرائية ، ومن أهمها مصطلح "**التواتر**" و"**التكرار**" –وقد تمت الإشارة لهما في الفصل الأول– واللذان يعودان في الأصل إلى **الأسلوبية الإحصائية** ثم تم تبنيهما من قبل **النقد الموضوعاتي** في وقت لاحق.

*** ايجابيات وسلبيات المنهج الموضوعاتي:**

بعد حديثنا المفصل عن **المنهج الموضوعاتي** في الفصول الثلاثة السابقة، وجب علينا استنتاج بعض الإيجابيات والسلبيات التي يتحلى بها هذا المنهج.

أ–الإيجابيات:

– يسعى **المنهج الموضوعاتي** إلى الربط بين الإبداع الأدبي والذات في تمظهراتها الواعية والغير واعية، مستعينا في ذلك بلغة شاعرية.

– انفتاح **المنهج الموضوعاتي** على مناهج نقدية متعددة؛ إذ استفاد من علم النفس والبنيوية اللسانية والنقد الأسطوري، وهذا ما أقره **جان بيار ريشار** عندما أقر أن "الجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي"[1]، وهنا يؤكد **ريشار** العلاقة بين النقد وعلم النفس.

– اعتماده على التصنيف المقولاتي أو ما يسمى بنقد الأفكار؛ وذلك من خلال تحديد التيمات الكبرى في العمل الأدبي رغبة في تحليلها ودراستها، فـ **غاستون باشلار** مثلا درس علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال صورة: الماء، الهواء، التراب، والنار.

– يساعد هذا المنهج على تقوية الجانب التربوي البيداغوجي؛ وذلك من خلال مساعدة المتعلمين على مقاربة النصوص الأدبية والآثار الإبداعية سواء كانت الفردية أو الجماعية من خلال رصد المضامين والموضوعات المحورية.

– يساهم **المنهج الموضوعاتي** في استنباط الأفكار المحورية للأعمال الأدبية.

ب– السلبيات:

– بالرغم من كل ايجابياته إلا أن الكثير من النقاد وصفوه بالمنهج الهلامي الذي لم يستقر على قاعة واضحة المعالم وأسس ثابتة.

– اعتماد **المنهج الموضوعاتي** على منطلقات وجذور فلسفية جعل منه منهجا يتصف بالنسبية، وهذه الصفة تباعده عن النقد الأدبي الذي يعتبر نفسه علم قائم بذاته.

[1] - نقلا عن: محمد عزام، المنهج الموضوعي، ص 84-85.

– معانته من عدم ضبط قوانين وقواعد إجرائية ثابتة، بل يبقى منهج متطفل على باقي المناهج الأخرى كالأسلوبية والبنيوية والنقد النفسي، وهذا ما جعله يعاني من العمومية والعشوائية.

– إن الإطار الزمني الذي ظهر فيه هذا المنهج في الساحة النقدية الغربية هو ما أدى إلى عدم الاهتمام به على حساب باقي المنهج الأخرى، وهذا ما يبرر افتقاره إلى نظرية واضحة مما يجعل تطبيقه غاية في الصعوبة.

– انعدام الرؤية الواضحة لـ **المنهج الموضوعاتي** في النقد الغربي أدى إلى غيابها أيضا في الساحة العربية، لذا عانى من محدودية تلقيه إذا ما قرن ببقية المناهج الأخرى.

– بقاء النقد العربي في دوامة التعامل مع هذا المنهج، هذه الدوامة التي تبحث عن مخارج توصلها لحقيقة هذا المنهج وكيفية التعامل معه وتطبيقه على الأدب.

– يهتم الناقد في هذا المنهج بتتبع ودراسة النصوص انطلاقا من العلاقات الداخلية التي يحدثها النص، ولا يهتم بالمجال التاريخي فهو قائم إذن على الآنية لا على الزمنية.

– في ما يخص عملية الإحصاء اللغوي التي يعتمدها **النقد الموضوعاتي** للوصول إلى الموضوع الرئيسي، هي آلية قاصرة لأنها تسمح فقط بحصر المفردات الهامة في النص، إذ لا بد من التأكد أن الكلمات الأكثر تكرارا تشيرا فعلا للموضوع، إذ يمكن لكلمة ما أن تتردد بكثرة دون أية دلالة كافية، كما لا يجوز تقديم حكم نقدي انطلاقا من عملية إحصائية محضة.

– دراسة العمل الأدبي في **النقد الموضوعاتي** ضرب من المحاكاة بإجماع أغلب النقاد الجذريين، واستنادا إلى ذلك يلتقي فيه وعي القارئ ووعي المؤلف، لكن لا يمكن مع ذلك تصور توافق كامل بين الخطاب النقدي والعمل الأدبي الذي يسعى لتوضيحه.

خـــــاتمة

تعد المقاربة الموضوعاتية من أجدد المقاربات النقدية في الساحة النقدية الغربية عامة والعربية خاصة، ولقد سعى هذا البحث إلى ترصد خطى هذا المنهج انطلاقا من ظهوره في النقد الغربي مع التركيز على التلقي المغاربي والتعريج على التلقي المشرقي وتلقي النقد الجزائري له، ولقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- نقد النقد تفكير معرفي وجد أصلا لتتبع النقد الأدبي ومدار حركته وطرق اشتغاله، وهذا ما يسمح بتوسيع أفق عمله عبر رصد الحركات النقدية ومرجعياتها ونظرتها للعمل الأدبي.

- إن ناقد النقد ملزما بتفحص الفكر النقدي على اختلاف تياراته ومشاربه، ولابد من التنبيه أيضا بأن هناك العديد من المشكلات التي تواجه ناقد النقد ومن هاته المشكلات نجد أن النقد الأدبي تتعدد أشكال ظهوره، بل إن كثيرا من الكتابات تتضمن ملامح نقدية، فتصبح هذه الأعمال تتقاطع والنقد الأدبي في كثيرا من العناصر والمواقف الفكرية.

- يعتبر النقد الموضوعاتي من أحدث المناهج النقدية وأجددها على الإطلاق في طريقة التعامل مع النص الأدبي شعرا ونثرا، سواء في الساحة النقدية الغربية أو العربية.

- يعد النقد الغربي المهد الأول للممارسة النقدية الموضوعاتية؛ باعتبار أن الرواد الأوائل لهذا المنهج ينتمون إلى الساحة الغربية أمثال: **غاستون باشلار، جورج بولي، جان بيار ريشار،....**

- إن البحث في الموضوعاتية هو بحث في النقاط الأساسية التي يتكون منها معنى العمل الأدبي، ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها وندرك روابطها.

- يهدف **النقد الموضوعاتي** بصفة عامة إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة.

- يعد **غاستون باشلار** يكون الأب الروحي لـ: **النقد الموضوعاتي** الذي كان فيه رائدا موضوعاتيا لاحق الفضاء والحلم والزمن والكونية.

- يعتبر **جان بول سارتر، وادموند هوسرل** من أهم رواد الوجودية على الإطلاق فلقد تجندا للدفاع عن فرضية أن الوجودية هي فلسفة متفائلة وغير فردية بشكل مطلق، وأنها إيجابية وعملية لأنها تدعو الناس إلى الاختيار وممارسة حريتهم واتخاذ القرارات المعبرة عن وجودهم ومواقفهم.

- يعد **جورج بولي** دون شك أقرب النقاد إلى **باشلار**؛ فلقد انصب كل اهتمامه في الوعي المبدع من خلال أشكال " **الوجود– في – العالم**" التي يعرضها العمل بصورة شبكات تخيلية، كما أنه يعتبر امتدادا لوجهة النظر الروحانية لمؤسسي **مدرسة جنيف** بتعريفه العقلي والحسي معا لمبدأ " **الأنا المفكر cogito** ".

- لقد ميز **جان بيار ريشار** بوضوح بين مفهوم الموضوعاتية ومفهوم الموضوع وذلك راجع إلى الغموض الذي قد يسببه التشابه الكبير بين المصطلحين وحتى يؤكد على الاختلاف بينهما ومنه طريقة الدقة في طريقة التعامل معهما.

- لقد اختار **النقد الموضوعاتي** في العالم العربي ظهوره في أحضان الجامعة من خلال رسائل جامعية، أولها كانت لـ **كيتي سالم** تحت إشراف **جان بيار ريشار** عن " **موضوعاتية القلق عند كي دي موباسان** " سنة **1982**، والثانية لـ **عبد الكريم حسن** بإشراف **أندري ميكايل** و**غريماس**، وكانت بعنوان " **الموضوعية البنيوية في شعر السياب**" سنة **1983**، وقد ظهرت الرسالة الثالثة للناقد **عبد الفتاح كليطو** تحت عنوان" **موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك** ".

- يعتبر الدكتور **حميد لحمداني** من أبرز الأسماء المغربية التي أغنت الخزانة الأدبية العربية عامة والمغربية خاصة بعدد كبير من المؤلفات الجادة، كما يعتبر من أهم رواد **النقد**

الموضوعاتي في النقد العربي عامة والنقد المغاربي خاصة؛ وذلك من خلال إسهاماته في هذا المجال.

- يعد الناقد **سعيد علوش** من أهم المؤسسين لـ **النقد الموضوعاتي** في الساحة النقدية المغاربية، حيث ينطلق تعريف الناقد **سعيد علوش** لـ **النقد الموضوعاتي** من كونه في حقيقة الأمر يرتكز في منطلقاته من تلك الأسس والمبادئ التي وضعتها مدرسة **النقد الجديد** تلك المدرسة التي اهتمت بالنص في حد ذاته قبل الالتفات إلى صاحبه.

- إن إستراتيجية الناقد **سعيد علوش** تختلف عن إستراتيجية الناقد **حميد لحمداني** لكون منطلقات ومبادئ **سعيد علوش** ذات نزوع ذاتي أراد من خلاله تحقيق أهداف أهمها التمهيد لـ **النقد الجديد**.

- يعد الناقد **عبد الفتاح كيليطو** من أهم المؤسسين لما عرف بـ **النقد الموضوعاتي** في الساحة العربية، إن فرادة أعمال **كيليطو** تكمن في تمكنه من الثقافتين العربية والفرنسية، من خلال مزجه بين هاتين الثقافتين فإلى جانب اهتمامه بأعمال: **بديع الزمان الهمذاني** و**الجاحظ** و**الجرجاني**....، فقد اهتم أيضا بأعمال كل من **دانتي** و**بورخيس** و**دون كيشوط**، إلى جانب فلاسفة الحداثة ونقادها البارزين وعلى رأسهم **جان بيار ريشار**...

- لقد تأخر ظهوره **النقد الموضوعاتي** في الساحة النقدية العربية إلى أواخر السبعينات وبداية الثمانينات من القرن الماضي –القرن العشرين– إذا ما قورن ظهوره بباقي التوجهات الأخرى كـ **البنيوية**، و**السيمياء**،...، فالنقد العربي لم يهتم بهذا التوجه النقدي اهتماما كبيرا ولعل السبب في ذلك يعود إلى الاشتغال بحقول نقدية كـ **البنيوية**، وغيرها من المناهج النقدية الأخرى التي سعى أصحابها سعيا جهيدا إلى الدفاع عنها وعن منطلقاتها وأسسها، ويعود السبب الحقيقي وراء تأخر ظهور الموضوعاتية في الساحة النقدية العربية إلى عدم الاستيعاب الجيد والسليم لمفاهيمها وأدواتها الإجرائية، لذلك يمكن القول أن ظهوره في حقيقة الأمر كان ظهورا أكاديميا محتشما.

- يعتبر كتاب "**الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–**" لـ الناقد **عبد الكريم حسن** عملا رائدا من خلال حجمه والجهد الكبير الذي قدمه الناقد؛ باعتبار أن هذا الكتاب ظهر في فترة الثمانيات من القرن الماضي، هذه الفترة التي كانت فيها الساحة النقدية العربية تعاني من فقر تجاه هذا النوع من المناهج التي كانت تعتبر جديدة على النقد.

- لقد أجمعت جل الدراسات والبحوث التي تناولت المادة النقدية الجزائرية قبل سنة **1961** على أن لا جدوى للبحث عن خطاب نقدي جزائري يستحق الدراسة والتمحيص ضمن أطر الخطاب النقدي وحدوده المنهجية والاصطلاحية.

- يعتبر العديد امن الدارسين أن الخطاب النقدي الجزائري لا يزال يشق طريقه بين باقي الأقطار العربية، لأن بداية الاهتمام الفعلي به كانت مع بداية الستنيات من القرن الماضي؛ وذلك من خلال كتاب **سعد الله** عن الشاعر **محمد العيد** الذي يعتبر الباكورة الأولى له، ثم أخذ بعد ذلك بالتطور من خلال الاهتمام الواضح بكل المناهج النقدية وهذا ما لمسناه فعلا في النقد الجزائري.

- يقر أغلب الباحثين في شؤون الخطاب النقدي الجزائري المعاصرة على أن الناقد **عبد الملك مرتاض** هو صاحب السبق والريادة في إدراج المناهج الجديدة إلى الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة.

- يعتبر كتاب "**الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري**" للناقد الجزائري **محمد مرتاض** أول ممارسة جزائرية تعلن صراحة عن إتباعها لـ **المنهج الموضوعاتي.**

- يمكن اعتبار الناقد **يوسف وغليسي** من أبرز النقاد الجزائريين اللذين حاولوا خوض غمار هذا البحث تنظيرا وتطبيقا؛ وذلك من خلال عديد أعماله النقدية ككتاب "**التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**".

- بـالرغم مـن المحـاولات العديـدة فـي مجـال النقـد الموضـوعاتي الجزائـري إلا أنهـا تبقـى ضـئيلة إذ مـا قارناهـا ببـاقي التوجهـات الأخـرى؛ ولعـل ذلـك راجـع إلـى تـزامن ظهورها مع ظهور البنيوية والتفكيكية،....

- يقر أغلب النقاد أن الظهور الفعلي والحقيقي لـ **النقد الموضوعاتي** في النقد العربي عامة والمشرقي خاصة كان نتيجة ظهور حركة **النقد الجديد** أو مدرسة **النقد الجديد** على يد رائدها **رشاد رشدي** إلى جانب آخرين أمثال: **عبد الكريم حسن، جبرا إبراهيم جبرا**،...وغيرهم.

- **المنهج الموضوعاتي** منهج مركب بطبيعته من مرجعيات منهجية متعددة أبرزها **البنيوية** و**النفسانية**، كما هو الحال في الممارسات النقدية المختلفة لأقطاب وأعلام هذا المنهج كـ: **جون بيار ريشار، وجون بول ويبير**،....

- يعتبر **المنهج الموضوعاتي** من المناهج التي عانت من التهميش في الساحة النقدية المغاربة، هذا ما جعل منه أقل حضوه إذا ما قرن بباقي التوجهات الأخرى، لذلك وجب علينا تشجيع ودعم كل محاولة تسعى إلى رقي وانتشار هذا المنهج.

قائمة المصادر ولمراجع

- **القرآن الكريم، رواية ورش.**
- **المصادر:**

1. حميد لحمداني، سحر الموضوع– عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر– ، منشورات دار سال، الدار البيضاء، 1990.

2. سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط ، 1989.

3. سمير سرحان، النقد الموضوعي، مكتبة الأنجلو المصرية، تحت إشراف: رشاد رشدي، القاهرة.

4. عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي نظرية وتطبيق La Thèmatique، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1411هـ- 1990م،.

5. عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب–، نجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1983.

6. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

7. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى، 1999.

8. محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي–دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

9. محمد مرتاض، الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993

10. يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، دار البريحانة للكتاب، الجزائر، 2007، ص 16.

11. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية – الجزائر–، 2002.

- **المراجع:**

12- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، المجلد 13، لبنان، 2000.

13- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1977.

14- أحمد الجرطي، تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، النيلا للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت –لبنان–، 2014.

15- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مطبعة السعادة، الطبعة السادسة، القاهرة،1960.

16- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبه النهضة المصرية، الطبعة الثامنة، القاهرة-مصر-، 1991.

17- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتاب، الطبعة الأولى، مجلد 3، القاهرة، 2008.

18- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة آداب، القاهرة، 1991.

19- إيليزابيت رافو رالو، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الصادق قسومة، دار رؤية سيناترا، المركز الوطني للترجمة، الطبعة الأولى، تونس، ،2010.

20- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، الإسكندرية، 2006.

21- تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء، بيروت، الطبعة الأولى، 1986.

22- جميل حمداوي، مقاربة النص النقدي العربي الحديث –محاولات في نقد النقد–، دار نشر المعرفة، الرباط –المغرب–، 2013

23- جنثن كاللر، مدخل وجيز جدا في نظرية الأدب، ترجمة: خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة- الجزائر–، 2007.

24- جوزيف شريم، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد

25- جون بول سارتر، الكينونة والعدم: بحث في الأنطولوجيا الفينومينولوجية، ترجمة: نقولا متيني، مراجعة: عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2009.

26- حسن المودن، لاوعي النص في روايات الطيب صالح – قراءة من منظور التحليل النفسي –، تقديم: محمد برادة، المطبعة والوراقة الوطنية، الطبعة الأولى، مراكش، 2002.

27- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو يرانت، الطبع الثالثة، فاس –المغرب–، 2014.

28- حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مناهج ونظريات ومواقف-مطبعة أنفو يرانت، الطبعة الثالثة، فاس-المغرب-،2014.

29- حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، دار سال، الدار البيضاء –المغرب–، 2014.

30- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، الدار البيضاء –المغرب–، 2000.

31- دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة:محمد يحياتين، منشورات الإختلاف، الطبعة الأولى، بيروت، 2008.

32- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دون طبعة.

33- زبير دراقي، محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون –الجزائر.

34- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي –سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

35- سامر فاضل الأسدي، البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، عمان –الأردن–، 2015.

36- سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي في المغرب العربي، الطبعة الثالثة، 2002.

37- سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى، مصر، 2001.

38- سيغموند فرويد، مختصر التحليل النفسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، لبنان،1981.

39- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2002.

40- صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، دار قانة للنشر والتوزيع، باتنة -الجزائر-، 2007.

41- صلاح فضل، علم الأسلوب-مبادئه وإجراءاته-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، 1985.

42- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة-مصر- الطبعة الأولى، 1998.

43- عبد الحق شريكي، التحليل النفسي المفاهيم والاتجاهات الأساسية، مطبعة أطلال، وجدة، 2014.

44- عبد الحكيم الشندودي، نقد النقد حدود المعرفة النقدية، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2016.

45- عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة، بيروت - لبنان-، 2006.

46- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1972.

47- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الطبعة الثانية عشر، الدار البيضاء -المغرب-، 2015

48- عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

49- عبد الله شريق، إشكالية المنهج في نقد الشعر العربي المعاصر من خلال تجارب النقد المرجعي، دار رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى،2015.

50- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي –معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

51- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد- متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها–، دار هومه للطباعة والنشر،الجزائر، 2005.

52- عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء "الشعريات المقارنة" قراءة مونتاجية، دار الراية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن–عمان–، 2010.

53- عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده–عرض وتوثيق وتطبيق–، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، الطبعة الأولى، الأردن، 2009.

54- عمار زعموش، النقد الأدبي المعاصر في الجزائر قضاياه واتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة –الجزائر–، 2001/2000.

55- عمر عيلان في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.

56- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي –دراسة–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق –سوريا–، 2008.

57- غاستون باشلار، الماء والأحلام–دراسة في الخيال والمادة–، ترجمة: على نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.

58- غاستون باشلار، النار في التحليل النفسي، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس، لبنان، الطبعة الأولى، 1984.

59- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، الطبعة الخامسة، 2000.

60- فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، حوار مع جان بيار ريشار.

61- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، 1995.

62- مجموعة من الباحثين، عبد الفتاح كيليطو متاهات الكتابة، تنسيق: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، جامعة محمد الخامس أكدال، الطبعة الأولى، الرباط-المغرب-، 2013.

63- مجموعة من المؤلفيين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة: رضوان ظاظا، مراجعة:المنصف الشنوفي، سلسلة كتب ثقافية شهيرة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ماي1997، الكويت.

64- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، الأردن، 2011.

65- محمد بن يزيد المبرد، الكامل، الجزء الأول.

66- محمد سويرتي، المنهج النقدي مفهومه وأبعاده وقضاياه، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء -المغرب-، 2015.

67- محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى، 1991.

68- محمد طه الحاجري، في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت، 1972.

69- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، دمشق، 1989.

70- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، 1997.

71- محمد مرتاض، النقد الأدبي القديم في المغرب العربي (نشأته وتطوره)، -دراسة تطبيقية-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا-، 2000.

72- مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دار عالم المعارف، الكويت، 1995.

73- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، الطبعة الأولى، دمشق، 1996.

74- ميشيل كولو، النقد الموضوعاتي، ترجمة: غسان السيد، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد كتاب العرب، العدد93، دمشق، شتاء1997.

75- نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-المغرب-.

76- نوال بنبراهيم، أثر التلقي مطبعة طوب بريس، الطبعة الأولى، الرباط - المغرب-، 2015.

77- هانس روبيرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، ترجمة: محمد مساعدي، مطبعة أفق فاس، منشورات الكلية، المغرب، 2004.

78- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث- رؤية إسلامية-، دار الفكر، الطبعة الأولى، دمشق -سوريا-، 2007.

79- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2007.

80- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1994.

81- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون -منشورات الاختلاف-، الطبعة الأولى، الجزائر العاصمة-الجزائر-، 2008.

82- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر العاصمة –الجزائر–، 2008، ص 152–153.

83- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض –بحث في المنهج وإشكالياته–، دار البشائر للنشر والاتصال، الرغاية–الجزائر–، 2002.

84- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، أكتوبر 2010، الجزائر، ص 148.

85- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع،الطبعة الأولى،2007، الجزائر.

- **المعاجم والقواميس:**

86- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، مطابع تيبو براس، 1993.

87- جبران مسعود، الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، بيروت، 1992.

88- سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعي، بيروت، د.ت.

89- عبد المنعم الحنفي، موسوعة عالم علم النفس، قسم الدراسات في دار نوبلس، ج 17، الطبعة الأولى، لبنان، 2005.

- **المجلات والدوريات:**

90- المجلة الثقافية الجزائرية، 2014

91- مجلة آمال، العدد السادس، الجزائر، 1999.

92- مجلة ثقافة وفنون، العدد 41614، 2000.

93- مجلة علامات في النقد الأدبي، المجلد الثاني، الجزء الخامس، جدة –السعودي، 1992.

94- مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مديرية تربية بابل، المجلد الثاني، العدد الأول، حزيران 2012.

- **الملتقيات:**

95- النقد النفسي، فعاليات الملتقى الدولي الثالث حول الخطاب النقدي العربي المعاصر المنعقد بالمركز الجامعي خنشلة أيام 3و4و5 ماي 2008، منشورات المركز الجامعي خنشلة، 2009.

- **المراجع الأجنبية:**

96- Le Robert: dictionnaire historique de la langue française Paris1992

97- Petit Rober: dictionnaire de la langue française, Paris 1992

98– Sigmund freud, le rêve et son interprétation, gallimand,

فهرس الموضوعات

- المقدمة	**أ-هـ**
- المدخل	**8**
1- مفهوم الأدب	**9**
2- مفهوم النقد	**13**
3- مفهوم التلقي	**17**
4- مفهوم نقد النقد	**30**
- الفصل الأول	**42**
المبحث الأول: النقد الموضوعاتي المفهوم المبادئ والأسس	**45**
1- مفهوم الموضوع	**46**
2- بين الموضوعاتي والموضوعاتية	**51**
3- النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد	**56**
* جذوره عند بروست	**58**
- مدرسة جنيف	**59**
* أهم مبادئ البنيوية	**59**
أ- ثنائية النظام اللغوي	**59**
ب- الفرق بين اللغة والكلام	**60**
ج- المحوران الزمني والثابت	**60**
د- اعتباطية الرمز اللغوي	**61**
4- مصادر المقاربة الموضوعاتية.	**62**
أ- جورج بوليه.	**64**
ب- جان ستار وبنسكي	**64**
ج- جان روسيه	**64**
5- الأسس الكبرى للموضوعاتية	**65**
أ- الموضوع.	**65**
ب- المعنى	**69**

ج- الحسية.	**70**
د- الخيال	**72**
هـ- الدال والمدلول	**73**
و- شكل المضمون	**74**
ن- مفهوم البنية	**75**
6- الأسس الفلسفية والجمالية للنقد الموضوعاتي	**76**
أ- الأنا المبدع	**77**
ب- العلاقة مع العالم	**79**
ج- الخيال وحلم اليقظة	**80**
7- الأسس الإجرائية للموضوعاتية	**82**
أ- العمل الأدبي كوحدة كلية	**82**
ب- المعرفة العديمة الجدوى ووجهة نظر القارئ من ذلك	**83**
8- علاقة النقد الموضوعاتي بالفلسفة الظواهرية وفصله بين المنطقي والنفسي	**86**
• طبيعة العلاقة بين النقد والنص عند الموضوعاتيين	**90**
أ- مفهوم النقد	**90**
ب- مفهوم النص	**90**
9- بذور المنهج الموضوعاتي في النقد الغربي	**92**
أ- ماثيو أرنولد.	**92**
ب- مدرسة الفن للفن " البرناسية "	**95**
ج- مدرسة شعراء الصورة.	**97**
د- نظرية المنهج الموضوعي عند اليوت	**98**
المبحث الثاني: أهم رواد الموضوعاتية الغربيين "غاستون باشلار، جون بول سارتر، أدموند هوسرل، جورج بولي، جان بيار ريشار".	**102**
1- غاستون باشلار.	**103**
أ- أهم أعمال باشلار.	**104**

ب- مفهوم الحلم عند باشلار.	**105**
1- التكثيف .	**106**
2- الإزاحة " النقل " LE DEPLACEMENT	**106**
3- الترميز " المجازية ".	**107**
ت- منطقة الاحتكاك البدائي بالعالم	**108**
ج- الأدوات الإجرائية التي استند إليها باشلار	**109**
1- الإبيستمولوجيا والناقد الشعري.	**109**
2- انطولوجيا التخيل وظاهريته عند غاستون باشلار .	**111**
3- باشلار قارئا	**113**
4- دينامية الخيال من المادي إلى الحركي	**115**
2- جان بول سارتر	**117**
أ- الأسس التي قامت عليها الوجودية عند سارتر	**119**
1- الوجود سابق عن الماهية	**119**
2- الذات والحرية ومفهوم الاختيار .	**119**
3- مفهوم الالتزام الوجودي عنده	**120**
3- أدموند هوسرل	**120**
أ- أهم المبادئ التي أسست لفلسفة هوسرل	**121**
1- مبدأ القصدية	**121**
2- مبدأ الاختزال	**122**
4- جورج بولي.	**123**
1- الزمن .	**124**
2- المكان	**125**
5- جان بيار ريشار.	**128**
أ- مفهوم الموضوعاتية عنده	**128**
ب- القراءة الريشارية لكتاب مالارميه من خلال كتاب "العالم التخليلي لمالارميه"	**130**

ج- خلاصة التعريف المقولاتي الذي استخدمه جان بيار ريشار.	132
- **الفصل الثاني:** رواد النقد الموضوعاتي في النقد المغاربي	136
المبحث الأول: الناقد حميد لحمداني .	140
1- أهم أعمال الناقد حميد لحمداني	140
2- تلقي الخطاب النقدي العربي لمصطلح " الموضوعاتية "	141
3- النقد الموضوعاتي وأصوله النظرية والفلسفية عند لحمداني	142
4- الأفكار الغربية التي انطلق منها لحمداني خاصة أفكار جاكبسون.	143
-المرسل: وهو الذي يولد الوظيفة الانفعالية **FONCTION EMOTIVE** أو التعبيرية **.EXPRESSIVE**	144
- الرسالة: وتتولد عنها الوظيفة "الإنشائية " أو "الشعرية" **FONCTION POETIQUE**	144
- المرسل إليه: وتولد مراعاته في الرسالة الوظيفة " الإفهامية" FONCTION **.CONATIVE**	145
- السياق: ويولد الوظيفة المرجعية **FONCTION REFERONTIELLE**	145
*الأيقونة **.ICONE**	145
*القرينة **INDICE**	145
*الرمز **SYMBOLE**	145
الصله: وتولد الوظيفة الإنتباهية **FONCTION PHATIQUE**	145
السنن: ويولد الوظيفة الميتالسانية أو "ما وراء اللغة" **FONCTION METALINGUISTIQUE** وتسمى أيضا "الوظيفة المعجمية" **FONCTION DE GLOSE**	146
5- أدواته الإجرائية	146
- الأهداف	148
- المتن	148
- الممارسة النقدية.	149
- الوصف.	149
- التنظيم	149

– التأويل	**150**
– التقويم الجمالي	**150**
– اختبار الصحة.	**150**
* دراسة حول كتاب "سحر الموضوع".	**150**
المبحث الثاني: الناقد سعيد علوش	**157**
1– أهم أعمال سعيد علوش	**158**
أ– في مجال الرواية.	**158**
ب– في المجالات الأخرى.	**158**
2– وضعية النقد الموضوعاتي عنده.	**159**
3– اعتماده على أفكار جان بيار ريشار	**160**
4– علاقة النقد الموضوعاتي بالنقد الجديد عنده	**162**
*دراسة لكتاب " النقد الموضوعاتي " لسعيد علوش	**164**
المبحث الثالث: الناقد عبد الفتاح كليطو.	**168**
1– أهم أعمال عبد الفتاح كليطو.	**169**
2– مفهوم النص الأدبي عنده.	**169**
3– مفهوم النقد الموضوعاتي عنده.	**171**
*دراسة حول كتاب "موضوعاتية القدر في روايات فرنسوا مورياك" لعبد الفتاح كليطو	**172**
المبحث الرابع: تلقي النقد الجزائري للنقد الموضوعاتي	**176**
أ–الناقد عبد الملك مرتاض	**177**
1– أهم أعماله	**177**
2– دراسة لكتاب "القصة الجزائرية المعاصرة"	**178**
ب– الناقد محمد مرتاض	**181**
1– من أهم أعماله	**181**
2–دراسة لكتاب "الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري"	**182**
ج–الناقد يوسف وغليسي	**187**

1-أهم أعماله	**188**
2-مفهوم الموضوعاتية عنده	**188**
3- دراسة لكتابي "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية" وكتاب "التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري"	**191**
أ- دراسة حول كتاب "النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية"	**191**
ب- دراسة كتاب "التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري"	**191**
- **الفصل الثالث:**	**196**
المبحث الأول: تلقي النقاد المشارقة للنقد الموضوعاتي	**208**
1- الناقد رشاد رشدي	**208**
أ- أهم مؤلفاته	**209**
ب- تبنيه لمدرسة النقد الجديد	**210**
ج - مفهوم المعادل الموضوعي عند الناقد رشاد رشدي.	**213**
د- مبادئ النقد الجديد التي اعتمدها الناقد رشاد رشدي.	**213**
1- مفهوم موضوعية الأدب.	**213**
2- العلاقة بين الأدب والحياة.	**213**
3- العلاقة بين الشكل والمضمون.	**214**
4- العلم والأدب	**214**
2- الناقد جبرا إبراهيم جبرا.	**215**
أ- من أهم أعماله	**216**
ب- نظرية النقد عند جبرا	**217**
أ- قضية الالتزام	**217**
ب- الذرة في الأدب والفن	**218**
ج- المدرسة الرومانسية.	**220**
• أهم الخصائص الفنية للمدرسة الرومانسية	**220**
د- المدرسة السريالية la surrealisme	**221**

1- الحلم.	**221**
2- الطفولة.	**222**
3- نظرية الشعر عند جبرا.	**223**
أ- نظرية الشعر عند هيوم.	**223**
ب- الشعر الحر	**224**
ج- بدر شاكر السياب	**225**
د-أدونيس	**226**
هـ- يوسف الخال	**227**
4 - نظرية الرواية عند الناقد جبرا إبراهيم جبرا	**229**
أ- الرواية الغربية	**229**
ب- الرواية العربية.	**230**
3 - الناقد عبد الكريم حسن	**231**
أ- أهم أعمال الناقد عبد الكريم حسن	**233**
ب- تحديد مفهوم الموضوعاتية عند عبد الكريم حسن.	**233**
ج- الموضوعاتية البنائية في الأدب	**234**
• دراسة لكتاب " الموضوعية البنيوية -دراسة في شعر السياب- " لعبد الكريم حسن	**236**
• بعض الآراء النقدية التي وجهت للناقد عبد الكريم حسن.	**248**
المبحث الثاني: علاقة النقد الموضوعاتي بالتوجهات النقدية الأخرى.	**252**
1- المنهج البنيوي.	**252**
أ- مفهوم البنية .	**252**
ب- أثر المرجعيات الأدبية في المدرسة البنيوية	**253**
1- الشكلانيون الروس "FORMALISTES RUSSES 1915-1930"	**253**
أ- حلقة موسكو "1915-1920".	**253**
ب- جماعة الأوبوياز OPOJAZ 1916.	**254**
2- حلقة براغ " CERCLE DE PRAGUE 1926-1948".	**254**

3- جماعة TEL QUEL 1960.	**255**
ج- علاقة البنيوية بالتوجهات النقدية الأخرى خاصة الموضوعاتية .	**255**
2- المنهج النفسي.	**257**
أ- الأسس التي تقوم عليها فكرة التحليل النفسي.	**258**
1-الشعور واللاشعور.	**258**
أ-العقل الظاهر أو الشعور" الوعي".	**258**
ب-العقل الباطن أو اللاشعور	**259**
2-نظرية الدوافع الغريزية	**260**
أ-غريزة الإيروسEROS.	**260**
ب-غريزة الثاناتوس THANATOS.	**261**
3- عقدة الغرائز الجنسية.	**261**
أ-عقدة أوديب.	**262**
ب-عقدة إليكترا	**262**
4-رواد النقد النفسي في الساحة النقدية الغربية.	**263**
1-شارل مورون.	**263**
2-جاك لاكان	**264**
3- جان بيلمان نويل	**265**
ج- علاقة النقد النفسي بالنقد الموضوعاتي	**266**
3-المنهج الأسلوبي	**268**
أ- تعريف الأسلوب	**268**
1- مفهوم الأسلوب لغة	**268**
2- مفهوم الأسلوب اصطلاحا	**268**
ب- مفهوم الأسلوبية	**269**
ج- نشأة الأسلوبية	**270**
د- تلقي مصطلح الأسلوبية في الثقافة العربية	**272**

هـ- اتجاهات الأسلوبية	**272**
1- الأسلوبية التعبيرية	**272**
2- الأسلوبية النفسية	**273**
3- الأسلوبية البنيوية	**273**
4- الأسلوبية الإحصائية	**274**
و-علاقة الأسلوبية بالنقد الموضوعاتي	**274**
* إيجابيات وسلبيات المنهج الموضوعاتي	**275**
أ-الإيجابيات	**275**
ب- السلبيات	**276**
الخاتمة	**279**
قائمة المصادر والمراجع	**285**
فهرس الموضوعات	**296**
ملخص اللغة العربية	
ملخص اللغة الفرنسية	