جامعة محمد الأول
UNIVERSITÉ
MOHAMED PREMIER

الكلية المتعددة التخصصات بالناظور

شعبة الدراسات العربية

الفصل الرابع

الأستاذ: عبد الغني حسني

محاضرات في مناهج النقد الأدبي الحديث

الموسم الجامعي: 2021 - 2022

محاور الوحدة:

القسم الأول: المناهج السياقية

المحور الأول: المنهج التاريخي

المحور الثاني: المنهج النفسي

المحور الثالث: المنهج الاجتماعي

القسم الثاني: المناهج النصية

المحور الأول: المنهج الشكلاني

المحور الثاني: المنهج البنيوي

أهم مراجع الوحدة:

1) الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، حميد لحمداني

2) النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، بسام قطوس

3) موسوعة كمبردج في النقد الأدبي

4) النظريات النقدية المعاصرة: الدليل الميسر للقارئ، لويس تايسون

5) مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل

6) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من المؤلفين

7) مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، شكري فيصل

8) في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد

مراجع إضافية:

1) النقد الاجتماعي، بيير زيما، ترجمة عايدة لطفي

2) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة عدد من النقاد المغاربة

3) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، تزفيطان تودوروف، ترجمة إبراهيم الخطيب

4) الشكلانية الروسية، فكتور إرليخ، ترجمة محمد الولي

5) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل

تقديم

هذه محاضرات في مناهج النقد الأدبي الحديث لطلبة شعبة الدراسات العربية. وهي تغطي فترة زمنية في النقد الغربي تمتد من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، حيث ظهرت البوادر الأولى لنشأة المنهج العلمي في النقد، إلى نهاية ستينيات القرن العشرين التي شهدت نهاية النقد الحداثي وظهور اتجاهات جديدة لنقد ما بعد الحداثة.

هذه الفترة الطويلة من تطور النقد الأدبي تميزت بظهور مناهج نقدية متعددة، غير أن هذه المناهج تشترك في خاصية تميزها عن نقد ما بعد الستينيات، هي أنها مناهج "علمية" تستند إلى العلم وتسعى إلى تحقيق نتائج دقيقة في مجال النقد الأدبي، عكس المناهج ما بعد الحداثية التي قامت على مرجعيات تشككك في العلم وتنظر إلى النقد الأدبي بوصفه مجالا للتأويل والاختلاف.

وقد عمدنا إلى تقسيم هذه المحاضرات إلى قسمين يلخصان أهم الفروق الكائنة بين هذه المناهج: فخصصنا القسم الأول للمناهج السياقية والقسم الثاني للمناهج النصية.

فالمناهج السياقية تشترك في البحث عن "تفسير علمي" لنشأة الأعمال الأدبية، يعود بها إلى أصولها التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية، بينما تشترك المناهج النصية في "التحليل العلمي" لهذه الأعمال بشكل يعزلها عن ظروف نشأتها وينظر إليها بوصفها ظواهر قابلة للدراسة العلمية عبر تفكيك مكوناتها النصية الداخلية.

وإذا كانت هذه المحاضرات تهتم أساسا بالتعريف بهذه المناهج ومبادئها في بيئتها الغربية، فإنها تهتم أيضا بانتقالها إلى النقد العربي ومساهمتها في تطويره. لذلك سيجد الطالب في ذيل كل محور من محاور هذه المحاضرات إشارات إلى أهم تجليات تأثير هذه المناهج في النقد العربي الحديث.

وقد وضعنا في آخر البحث لائحة بأهم المراجع التي يمكن للطالب العودة إليها لتوسيع مداركه حول هذه المناهج. وهي في معظمها مراجع تقدم معرفة عامة ومبسطة للطالب، ضممنا إليها مراجع إضافية يختص كل منها بمنهج بعينه.

والله الموفق

القسم الأول:

المناهج السياقية

المحور الأول: المنهج التاريخي

1) نشأة الوعي التاريخي في أروبا خلال القرن الثامن عشر:

يرتبط ظهور المنهج التاريخي في النقد بظهور الوعي التاريخي الذي كان مرتبطا بتصاعد الوعي القومي في أروبا بداية من القرن الثامن عشر، وموجّها لعلوم ومعارف مختلفة أهمها الفلسفة وعلم اللغة والبيولوجيا:

ففي **مجال الدراسات اللغوية** ظهرت بداية من القرن الثامن عشر نزعة نحو الاهتمام بتاريخ اللغة من خلال الدراسات اللغوية التاريخية والمقارنة التي احتضنتها الفيلولوجيا بتوجهها نحو دراسة النصوص الدينية القديمة وتحقيقها ثم الانتقال من ذلك إلى تحقيق النصوص الأدبية. فكان من نتائج ذلك إحياء التراث الأدبي الغربي والعناية بتحقيقه وتنقيحه.

وتجلى هذا الوعي في **مجال العلوم** من خلال **نظرية النشوء والارتقاء** لدارون التي تقوم على أساس التطور الخطي للحياة، والخضوع لقانون طبيعي حتمي يفرض هذا التطور، يتمثل في البقاء للأقوى.

وفي مجال **الفلسفة** مثّل **المذهب الرومانسي** نموذجا للوعي التاريخي بثورته على جمود الكلاسية من منطلق إيمانه بتطور حركة التاريخ والفكر الإنساني وسيرها في شكل خطي بدل العودة بها إلى الماضي. وانعكس ذلك على نظرته إلى طبيعة الإنتاج الفكري والأدبي والفني الذي لا يمكن فهمه إلا في تاريخيته، أي في ارتباطه بحركة التاريخ وتطوره. ولم يكن غريبا أن يكون الفيلولوجي الألماني فريديريك فون شليجل، وهو رائد المدرسة

التاريخية في الأدب، والأديبة الفرنسية مدام دوستايل في طليعة المفكرين الداعين إلى الرومانسية في مجال الأدب، بما تتضمنه من وعي بحركة التاريخ وتمرد على قوانين العصر الكلاسي، متأثريْن في ذلك بلا شك بالمنهج التاريخي والمقارن في دراسة اللغات الإنسانية، وهو المنهج الذي بسط هيمنته على مجال الدراسات اللغوية في ألمانيا خاصة خلال القرن التاسع عشر، إضافة إلى التوجه العام للرومانسية ونظرتها لحركة التاريخ وثورتها على قواعد الكلاسية.

وكان لارتباط الرومانسية بالثورات الاجتماعية وبالتمرد على كل ما يرتبط بالوجود الكلاسي من سلطة وفكر وأدب... أثر كبير على ربط الأدب بالمجتمع. وهو ما يفسر لنا ارتباط كاتب رومانسي كبير كفيكتور هوجو في أدبه ارتباطا وثيقا بالثورة الفرنسية.

وإضافة إلى الوعي التاريخي الذي كان مهيمنا على مجالات المعرفة في القرن التاسع عشر، كان **للفلسفة الوضعية** مع أوغست كونت أثر أيضا في التوجه نحو الدراسة العلمية للأدب، لثورتها على الميتافيزيقا وإيمانها بالتفسير العلمي للظواهر. وهو موقف عززه المنهج التجريبي في العلوم الدقيقة كالبيولوجيا والفيزياء، فصارت دراسة الأدب تتجه نحو تفسير نشأته تفسيرا علميا في ظل عوامل موضوعية تجعل شكله حتميا.

2) الدراسة الأدبية قبل ظهور المنهج التاريخي:

كان الاتجاه السائد للدراسات الأدبية قبل ما يسمى بالعصر الرومانسي قائما على التعريف بالكتّاب وأعمالهم، مع ذكر نماذج من أدبهم،

فلم تكن تستند إلى منهج نقدي ذي مبادئ واضحة تقوم على تحليل الأعمال الأدبية وتفسيرها. وقد أوضح ذلك الكاتبُ ديفيد بيركينز في مقال له حول "التاريخ الأدبي والمذهب التاريخي" ضمن موسوعة كمبردج في النقد الأدبي في قوله: "كانت تلك الأعمال تقوم بتعديد كل ما هو معروف عن كل مؤلف في المجالات المختلفة للأدب الراقي والتاريخ والفلسفة وفقه اللغة الكلاسيكي واللاهوت وما أشبه ذلك، وبترتيب المؤلفين في مجموعات حسب التعاقب الزمني (...) ويكاد الكتاب العظيم لتوماس وارتون تاريخ الشعر الإنجليزي (1774-81) لا يتجاوز كثيرا هذا الشكل. فأغلبه سرد للتواريخ وعناوين الكتب" (موسوعة كمبردج، ج5، ص550).

وكان أول كتاب يرصد تطور الأدب في علاقته بالمجتمع هو كتاب فريديريك شليجل عن تاريخ الشعر اليوناني والروماني سنة 1798. وبذلك فقد بدأ الرومانسيون في ألمانيا وغيرها من البلدان، كإنجلترا وفرنسا، في وضع مبادئ المنهج التاريخي وأسسه، فحدد الشاعر الإنجليزي شيللي مفهوم العصر الأدبي بالتشابه غير المقصود بين أدباء فترة معينة نتيجة لخضوعهم لعوامل مشتركة: "لا بد من وجود تشابه يجمع كتّاب عصر محدد، لا يكون تشابها مقصودا بإرادتهم. فلا يمكن لهم الهروب من الخضوع للتأثيرات المشتركة التي تنبع من مجموعة لا نهائية من ظروف ذلك الزمن الذي يعيشون فيه" (موسوعة كمبردج، ج5، ص553).

وهكذا وضع الرومانسيون أهم المبادئ التي قام عليها المنهج التاريخي في دراسة الأدب، والمتمثلة في التطور الخطي للأدب وارتباطه بالعصر ارتباطا حتميا، وتفسير نشأته تفسيرا سببيا، حيث تبلور عند بعضهم، أمثال مدام دوستايل وكولريدج وشليجل، مفهوم الانعكاس، فصاروا ينظرون إلى الأدب على أنه تعبير مباشر عن العصر. ومن ثم أصبحت الغاية من دراسة الأدب لا تنفصل عن السعي إلى معرفة العصر

وخصائصه، بهدف الوصول إلى الغاية الأسمى وهي معرفة التطور البشري الذي يعد الأدب جزءا منه. يضاف إلى ذلك أن التاريخ نفسه وروح العصر يساعدان بشكل كبير في فهم الأعمال الأدبية. وهو ما يعد تطورا كبيرا في منهج تأريخ الأدب مقارنة مع ما كان سائدا خلال العصر الكلاسي.

ومع ذلك فإن التوجه العام للرومانسية في انحيازها للعاطفة على حساب العقل وقوانينه، واهتمامها بالجوانب الجمالية في العمل الأدبي وبالموهبة الفردية وبالبعد التخييلي للأدب كان يمنعها من اعتماد منهج علمي في النقد بالشكل الذي تبلور عليه بعد ذلك مع نقاد تاريخيين بارزين أمثال فرديناند برونتيير وغوستاف لانسون وسانت بيف وهيبوليت تين.

3) مبادئ المنهج التاريخي وروّاده:

كان لهيمنة روح العلم الحديث ومنهجه التجريبي، وتراجع المذهب الرومانسي أثر بالغ في التحول الذي شهده النقد الأدبي بعد الفترة الكلاسية مع طائفة من النقاد الفرنسيين الذين يعدون مؤسسين حقيقيين للمنهج التاريخي في النقد الأدبي، وهم: فرديناند برونتيير وسانت بيف وهيبوليت تين.

فقد أخذ هؤلاء المبادئ التي أرساها الرومانسيون في تأريخهم للأدب وأضافوا إليها ما ينسجم مع روح العلم الحديث، ليؤسسوا منهجا تاريخيا علميا في النقد يعتمد على تفسير نشأة الأعمال الأدبية في ظل عوامل التاريخ والبيئة والعصر، من منطلق كونه نتاجا حتميا لهاته العوامل. وبذلك كان المنهج التاريخي أول المناهج النقدية الحديثة.

ويعد فرديناند برونتيير Ferdinand Brunetière أول ناقد يدعو إلى الاستفادة من نظرية النشوء والارتقاء لدارون وتطبيقها على دراسة الأدب، حيث رأى أن حتمية التطور تؤدي إلى تحول تدريجي في الأنواع الأدبية بما يؤدي إلى أفولها وإلى ظهور أنواع جديدة تحمل داخلها خصائص الأنواع السابقة، وألف في تفسير هذه الفكرة مجلدات تحمل عنوان "تطور أنواع الأدب" بيّن فيها أن النوع الأدبي يولد بسيطا ثم يتطور ويكتمل ليتحلل ويفسح المجال أمام نوع آخر.

أما سانت بيف Sainte-Beuve فقد عمل على تجاوز منهج مدام دوستايل التي كانت تدرس الأدب في دلالته المباشرة على واقعه، فجعل يدرسه في دلالته على مؤلفه. ولهذا كان يهتم بكل ما يتصل بالأديب من بيئة وثقافة وأسرة وعلاقات اجتماعية وصفات جسمية وأحوال نفسية... إيمانا منه بأن الأدب انعكاس لشخصية الأديب، ومطلقا عبارته الشهيرة: "كما تكون الشجرة يكون ثمرها". وكان من نتائج هذا المنهج ربطه بين الإنتاج الأدبي والجنس البشري، فحكم بتفوق أدب الآريين (الأروبيين) على الساميين بسبب تفوق الجنس الآري على غيره من الأجناس.

وكان هيبوليت تين Hippolyte Adolphe Taine تلميذا لسانت بيف ومتأثرا بأفكاره، لكنه كان أكثر ميلا إلى قوانين العلم، فسعى إلى تأسيس منهج وضعي في النقد ينطلق من مبدإ الحتمية الذي يَعُد الأدب نتاجا حتميا لثلاثة عوامل هي: البيئة والعصر والجنس، ولا مكان فيه للموهبة الفردية. وقد استفاد تين في قوله بمفهوم الحتمية من نظرية التطور لدارون ومن مفهوم الحتمية التاريخية في الفكر الماركسي. وهذا جعله يتجاوز دراسة حياة الأديب إلى دراسة بيئته (كالمناخ والجغرافيا) وعصره

(الظروف السياسية والاجتماعية) وجنسه البشري، لتفسير ما يجعل الأدب حتميا.

وفي بداية القرن العشرين تطور هذا المنهج مع غوستاف لانسون Gustave Lanson الذي يعدّ أهم نقاده وأكثرهم تأثيرا في النقد العربي الحديث. وقد فصل مبادئ منهجه في مقالته المطولة "منهج البحث في الأدب" التي حدد فيها منهجه بأنه "المنهج التاريخي" الذي يلتقي مع التاريخ العام في أن مادتهما معا هي الماضي، لكن تاريخ الأدب يمتاز بأن موضوعه ليس هو الماضي فقط بل الحاضر أيضا، بسبب تأثير عصر أدبي في عصر آخر.

ودعا لانسون إلى دراسة الأدب في دلالته على العصر في مختلف جوانبه: "نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية (...) ونحن إنما نحاول دائما أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب" (منهج البحث في تاريخ الأدب، لانسون، ضمن كتاب: النقد المنهجي عند العرب، محمد مندور، ص399). وهذا يعني النظر إلى الأدب بوصفه "وثيقة تاريخية"، لكنها تمتاز عن بقية وثائق التاريخ بما تثيره فينا من إحساس فني وجمالي.

ويقوم الطابع العلمي للمنهج الذي يقترحه لانسون على الأخذ بما سماه "روح العلم"، منتقدا بذلك ما قام به برونتيير من تطبيق صارم لنظرية التطور على الأدب. وهكذا حدد لانسون مجموعة من الإجراءات التي سماها "المنهج العملي" في دراسة النصوص الأدبية. وهي إجراءات تسعى إلى تحقيق علمية النقد وموضوعيته وتخليصه مما سماه "النقد التأثري" و"النقد التقريري" (لانسون: 396)، كما تسعى إلى الكشف عن علاقة الأدب بمحيطه التاريخي والاجتماعي، ومن هذه الإجراءات:

- التحقق من نسبة النصوص إلى أصحابها، ومن صحتها وخلوها من التشويه
- دراسة تاريخ النص وما طرأ على طبعاته من تغيير
- دراسة القيمة المعنوية والفنية للنص الأدبي بوصفه وثيقة تاريخية وفنية
- دراسة حياة الأديب والعوامل المؤثرة فيها لفهم النص الأدبي
- دراسة تأثير النص في الواقع

يقول في هذا السياق: "إن معرفة نص ما هي أولا المعرفة بوجوده (...) ثم هي أن نتساءل بالنسبة لذلك النص عدة أسئلة (...):

1. هل نسبة النص صحيحة؟ وإذا لم تكن صحيحة، فهل النص منسوب خطأ إلى غير صاحبه أم أنه نص منتحَل بأكمله؟
2. هل النص نقي كامل خال من التغيير أو التشويه أو النقص؟ (...)
3. ما هو تاريخ النص؟ (...)
4. كيف تغير النص منذ الطبعة الأولى إلى الطبعة الأخيرة التي طبعها المؤلف؟
5. كيف تكوّن النص من أول تسويدة إلى الطبعة الأولى؟ (...)
6. ثم نقيّم[1] المعنى الحرفي للنص (...)
7. وبعد ذلك نقيّم المعنى الأدبي للنص، أي نحدد ما فيه من قيم عقلية وعاطفية وفنية (...)
8. كيف تكوّن المؤلف الأدبي؟ أي نوع من الأمزجة استجاب لأي نوع من الملابسات فخلقه؟ حياة المؤلف هي التي تنبئنا عن ذلك. ثم من أي المواد تكوّن؟ هذا ما يخبرنا به البحث في المصادر (...)

[1] الصواب: نقوّم

9. أي نجاح لاقى المؤلَّف؟ وأي تأثير كان له؟ (...)

هذه هي العمليات الأساسية التي تؤدي بنا إلى المعرفة الدقيقة الكاملة بالكتاب (...) ثم نطبق تلك العمليات على الكتب الأخرى للمؤلف وعلى كتب المؤلفين الآخرين، ونجمع الكتب تبعا لما بينها من وشائج في الموضوع وفي الصياغة. وبفضل تسلسل الصياغات نضع تاريخ الفنون الأدبية، وبتسلسل الأفكار والإحساسات نضع تاريخ التيارات العقلية والأخلاقية[2]. وبالمشاركة في بعض الألوان وبعض المناحي الفنية المشتركة بين الكتب التي من نوع أدبي واحد ومن نفوس مختلفة نضع تاريخ عصور الذوق" (لانسون: 411).

هكذا يكون لانسون قد طور المنهج التاريخي ووضع له إجراءات دقيقة تأخذ "بروح العلم"، وتنظر إلى جانبه التاريخي والتكويني دون أن تغفل جانبه الفني، مع جعل هذا الأخير معبّرا عن الذوق الفني السائد في عصره.

ومن ثم يكون هذا المنهج قائما على جملة من المرتكزات والمبادئ المشتركة بين أبرز رواده، وهي:

- دراسة الأدب بوصفه وثيقة تاريخية وشخصية تعبر عن شخصية الأديب وعصره
- التزام التفسير العلمي لنشأة الأدب في ظل مبدأ الحتمية الذي يقضي بكونه نتاجا حتميا لظروف إنتاجه.
- الطابع التفسيري للنقد، من حيث كونه يسعى إلى تفسير نشأة الأنواع والتيارات الأدبية وتطورها في ظل ظروف البيئة والعصر والجنس والشخصية.

[2] الصواب: الخُلُقية

- الاهتمام بمضمون العمل الأدبي، بالنظر إلى كونه وثيقة تاريخية، مع دعوة لانسون إلى الاهتمام بجوانبه الفنية أيضا.

وهذه المبادئ تجعل مجالات الدراسة التاريخية للأدب متعددة، تشمل ما يلي:

- **دراسة النص**: عن طريق الاهتمام بدراسة النص الأدبي في ضوء الاتجاه الذي يمثله، وفي علاقته بالعصر، لكون النص انعكاسا للعصر وظروفه. وتشمل هذه الدراسة أيضا تحقيق النص والاهتمام بصحته وتاريخ إنتاجه ونسبته إلى مؤلفه والعصر الذي ينتمي إليه.
- **دراسة الأشكال**: تؤدي دراسة النصوص المفردة إلى الاهتمام بدراسة الأشكال الأدبية وتطورها في علاقتها بالعوامل المساهمة في ذلك. وهو ما ينتج عنه كتابة تاريخ لتطور الأشكال والأنواع الأدبية.
- **دراسة المدرسة الأدبية**: يؤدي تأريخ الأشكال الأدبية إلى معرفة تطور المدارس والاتجاهات الأدبية من عصر إلى عصر، والوقوف على مساهمتها في تطور تاريخ الأدب.
- **دراسة أدب العصر**: ينتج عن كتابة تاريخ للمدارس والاتجاهات معرفة الإنتاج الأدبي لكل عصر، ومساهمة العوامل الخارجية في تطوره.

هذه المجالات والمبادئ التي تقوم عليها تجعل للمنهج التاريخي أهمية كبيرة تتمثل في كونه أول منهج نقدي حديث يعتمد إجراءات دقيقة في دراسة الأدب، وأول منهج يبحث في مسألة الأنواع الأدبية وتطورها. وهو ما جعله منهجا صالحا جدا في مجال تدريس الأدب. ومع ذلك فإنه لا بد

من الإشارة إلى أبرز الانتقادات التي وجهت إليه، والتي تتلخص في نقطتين هما:

- **إهمال النص**: فالمنهج التاريخي يهتم بالبحث في التاريخ والبيئة وحياة الأديب أكثر من اهتمامه بالنص الأدبي ذاته. وحتى عندما يهتم بالنص فإنه ينصرف إلى المضمون أكثر من انصرافه لأسلوب التعبير. وينتج عن ذلك أن عمل الناقد التاريخي لا يتجاوز تفسير نشأة الأعمال الأدبية ودلالة مضامينها على العصر، إذ يفتقد هذا المنهج إلى الأدوات التي تمكنه من تحليل النص والكشف عن جوانبه الفنية والجمالية، والوقوف على قيمته الإبداعية.
- **مبدأ الحتمية**: يربط المنهج التاريخي بين حياة الأدب وحياة العصر ربطا حتميا يجعل ازدهار السياسة وانحطاطها متحكميْن في ازدهار الأدب وانحطاطه، كما يهمل عاملا أساسا متحكما في الإبداع الأدبي يتمثل في الموهبة الفردية التي تجعل فروقا واضحة في درجة الإبداع بين أدباء ينتمون إلى عصر واحد ويخضعون لمؤثرات متشابهة.

4) المنهج التاريخي في النقد العربي:

ساهم الاستشراق بحظ وافر في تلقي النقد العربي الحديث للمنهج التاريخي، من خلال العمل التأريخي الذي قام به عدد من المستشرقين للأدب العربي، وهو ما كان يُعد منهجا جديدا في دراسة هذا الأدب

وتدريسه. وقد أدى ذلك إلى تطوير الممارسة النقدية العربية وإخراجها من طابعها التقليدي بداية من السنوات الأولى من القرن العشرين. ويمكن أن نشير في هذا الإطار إلى المحاضرات التي ألقاها كارلو نالينو بالجامعة المصرية سنتي 1910 و1911 وأصدرها ضمن كتاب "تاريخ الآداب العربية". وقد اعتمد فيها على تأثير البيئة على تطور الأنواع الأدبية ضمن ثلاثة عصور هي: العصر الجاهلي والعصر الإسلامي والعصر الأموي، كما يمكن أن نشير إلى كتاب كارل بروكلمان "تاريخ الأدب العربي" الذي ظهر في طبعته الأولى سنة 1900، واعتمد فيه أيضا على تأثير الحياة السياسية والثقافية في تطور الأدب وانحطاطه من الجاهلية إلى العصر الحديث. ومما قاله في ذلك: "لم يكد الازدهار الحقيقي للأدب العربي يستمر ثلاثة قرون. ففي أواسط القرن العاشر الميلادي لقيت الثروة المادية والحياة العقلية اضمحلالا سريع التدهور مع ذهاب الوحدة السياسية للدولة العباسية. نعم، حصل ازدهار متأخر دام ثلاثة قرون بعد ذلك، ولكن عواصف المغول في القرن الثالث عشر حطمت ذلك الازدهار تحطيما أخيرا" (بروكلمان: ط4، ج1، ص37).

وكان من الآثار التي تركتها مثل هذه الدراسات الاستشراقية ظهور النزعة التأريخية لدى النقاد العرب في دراستهم للأدب العربي. وهي نزعة تتبنى كلها مبدأ تأثير البيئة والتاريخ والمجتمع في الإنتاج الأدبي، حيث كانت بدايتها مع جرجي زيدان في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" الذي ألف بعض فصوله أواخر القرن التاسع عشر، وصدر في صيغته النهائية سنة 1911، ووصفه بأنه أول كتاب عربي في تأريخ الأدب العربي، وحدد فيه منهجه على أنه "منهج تاريخي" يستفيد من منهج المستشرقين في تأريخ آدابهم وآداب اللغة العربية، ويقوم على دراسة تأثير التحولات السياسية في تطور الأدب العربي (زيدان: ج1، ص8).

وكان عمل جرجي زيدان بداية لظهور مؤلفات عديدة في تأريخ الأدب العربي أبرزها: "تاريخ آداب العرب" لمصطفى صادق الرافعي، و"تاريخ الأدب العربي" لحنا الفاخوري، و"تاريخ الأدب العربي" لشوقي ضيف. وهي مؤلفات ذات غاية تعليمية بالأساس، تتتبع تطور الأدب العربي في عصوره المختلفة، رابطة هذا التطور بتحول الأوضاع السياسية. وهو ما جعل الناقد شكري فيصل يسمي هذا المنهج بالمنهج المدرسي.

غير أن أثر المنهج التاريخي في النقد العربي لم يقتصر على المؤلفات التي تؤرخ للأدب العربي، بل شمل أيضا الدراسات النقدية التي تنطلق من حتمية تأثير البيئة والتاريخ على الإنتاج الأدبي. وقد كان طه حسين رائدا لهذا المنهج في النقد العربي، فجسد ذلك في مقالات وكتب مختلفة أهمها: "حديث الأربعاء" و"تجديد ذكرى أبي العلاء"، حيث درس في الكتاب الأول أثر البيئة العربية القديمة في تطور الأدب العربي، وخصص كتابه الثاني لدراسة شخصية أبي العلاء المعري وأدبه، فنظر فيه إلى الأدب على أنه تعبير صادق عن شخصية صاحبه وعن بيئته، مشبها الأدب بالمرآة التي تعكس صاحبها ومجتمعه، ومستدلا على ذلك بنشأة الغزل في بيئتي نجد والحجاز. وهو ما يعد تبنيا واضحا لمبادئ المنهج التاريخي الوضعي عند رواده الغربيين. وقد جاءت فصول كتابه معبرة عن هذا التوجه، إذ قسمه إلى خمس مقالات هي:

- زمان أبي العلاء ومكانه
- حياة أبي العلاء
- أدب أبي العلاء
- علم أبي العلاء
- فلسفة أبي العلاء

وإضافة إلى طه حسين، يعد محمد مندور رائدا آخر من رواد المنهج التاريخي والداعين إليه في النقد العربي. وقد تجلى ذلك من خلال ترجمته لمقالة لانسون: منهج البحث في الأدب، حيث عبر في تقديمه لها عن إعجابه بالمنهج العلمي لغوستاف لانسون وقدرته على تطوير النقد العربي وعلى تدريس الأدب أيضا.

المحور الثاني: المنهج النفسي

تعود الإرهاصات الأولى للمنهج النفسي في مجال النقد الأدبي إلى النظريات التي ربطت الإبداع الأدبي بظروف المبدع، وخاصة مع الناقد سانت بيف الذي جعل شخصية الأديب عنصرا محددا لطبيعة إنتاجه الأدبي، فنظر إلى هذا الإنتاج، تبعا لذلك، على أنه وسيلة لمعرفة هذه الشخصية. وكان لذلك انعكاس على تطبيق المنهج العلمي التاريخي في النقد العربي مع طه حسين خاصة الذي درس أدب أبي العلاء في علاقته بالعوامل التي تفسر حتميته، ومنها: شخصية أبي العلاء ونفسيته وظروف عصره. لكن البداية الحقيقية لهذا المنهج تعود إلى مطلع القرن العشرين مع الطبيب النفسي الألماني سيغموند فرويد صاحب نظرية التحليل النفسي. وتعد هذه النظرية التي أحدثها فرويد في مجال علم النفس أساسا لنظرية المنهج النفسي في مجال النقد الأدبي.

1) مرتكزات المنهج النفسي:

يرتكز المنهج النفسي على نظرية فرويد في التحليل النفسي التي يقسم من خلالها مناطق النفس البشرية إلى ثلاثة هي: الأنا ego والأنا الأعلى super ego والهو id.

- **الأنا:** هو الجزء الظاهر من النفس الذي يسميه فرويد "منطقة الوعي"، والذي يسعى إلى التوافق مع القيم السائدة للحفاظ على وجود النفس الاجتماعي.

- **الأنا الأعلى**: يتكون من مجموع القيم السائدة الرقيبة على الأنا، كقيم الدين والأعراف الاجتماعية، فتمنعها من تحقيق رغباتها التي تتوافق مع هذه القيم.
- **الهو**: هو الجزء الذي يتحرر من القيم والتقاليد ورقابة الأنا الأعلى، ويضم الرغبات المكبوتة، وأهمها رغبة الجنس فيما يسميه فرويد "منطقة اللاوعي". هذه الرغبات التي تم إقصاؤها من منطقة الوعي بتدخل من الأنا الأعلى، لكونها غير منسجمة مع القيم السائدة، تعبر عنها الأنا في الأحلام وفي أحلام اليقظة عندما تتحرر من رقابة الأنا الأعلى.

ولهذا تكتسي الأحلام أهمية كبيرة في نظرية التحليل النفسي عند فرويد، لكونها معبّرة عن رغبات حقيقية للنفس يتمّ كبتها. ومن ثمة يكون تحليل الأحلام مفتاحا لتفسير كثير من الاضطرابات النفسية التي يعيشها الإنسان. وهذه الأحلام تتجلى فيها الرغبات المكبوتة بشكل صريح أو على شكل رموز تجد تفسيرها في أعماق النفس الإنسانية.

2) طبيعة الإبداع الأدبي والفني من منظور التحليل النفسي:

ننطلق مما سبق لنقول إن المنهج النفسي في النقد الأدبي منهج يعتمد التحليل النفسي للشخصيات الأدبية (سواء أكانت متخيَّلة أم كانت شخصيات واقعية) بناء على كون الأدب تعبيرا رمزيا عن مكبوتات تختزنها

نفسية الأديب في منطقة اللاوعي وتجد في الأدب وسيلة للتعبير الرمزي عن نفسها.

وهكذا يشبه فرويد الأدب، والفن عموما، بالأحلام الرمزية وبالتخيل وأحلام اليقظة عند المراهق واللعب عند الطفل، في تحرره من رقابة الأنا الأعلى، وفي كونه مناقضا للواقع. ولهذا كان اهتمام فرويد بالفن والأدب كاهتمامه بتلك الأشكال التي تتجلى فيها الرغبات المكبوتة للاوعي. فالأدب في منظور التحليل النفسي هو "حلم الأديب".

وينتج عن ذلك أن العمل الأدبي يجب النظر إليه في بُعده الواقعي لدلالته على نفسية الأديب، ولكونه "وثيقة نفسية" تكشف عن حقيقة صاحبه من خلال كشفها عن عقله الباطن. وتكتسي الصور والرموز التي يتم توظيفها في الأدب والفن أهمية كبيرة في الكشف عن نفسية الأديب، لأنه يستعملها بشكل غير واع في تجسيد نوازعه الباطنة، لتكون بذلك شبيهة بالرموز التي يجسدها اللاوعي في الأحلام.

وبما أن الأدب يعد مجالا للتعبير الرمزي عن الرغبات المقموعة، فإن منهج التحليل النفسي ينظر إلى الأديب بوصفه "حالة نفسية" تعاني من اضطرابات نفسية وعقد مكبوتة، تستدعي الكشف باستعمال منهج التحليل النفسي للرموز التي يزخر بها العمل الأدبي. ويرى فرويد أن العقد التي تكمن خلف الاضطرابات النفسية هي عقد ناتجة عن كبت رغبات جنسية، وأهمها: عقدة أوديب، وعقدة إلكترا، وعقدة النرجسية. فالأولى تعبر عن رغبة جنسية لاواعية موجهة من الابن الذكر نحو الأم، مع إخفائه للرغبة في قتل الأب لكونه منافسا جنسيا، والثانية موجهة من الأنثى نحو الأب، تصاحبها رغبة مكبوتة في التخلص من الأم، أما الثالثة فهي رغبة جنسية موجهة نحو الذات. وهكذا يجعل منهج التحليل النفسي غايته تحليل

شخصيات النص الأدبي للكشف عن إحدى هذه العقد الجنسية، مع النظر إلى هذا النص بكونه تعبيرا رمزيا عن عقدة أو عقد حقيقية يعاني منها الأديب أو الفنان، وتجد تجليها غير الواعي فيما ينتجه من أعمال.

ويقتضي الطابع التفسيري لمنهج التحليل النفسي لفرويد دراسة العمل الأدبي في دلالته على نفسية الأديب وفق نظرية الانعكاس، بحيث تسير هذه الدراسة في اتجاهين متكاملين: ينطلق أحدهما من حياة الأديب وطفولته لفهم نفسيته التي تساعد على فهم العمل الأدبي، وينطلق ثانيهما من النص الأدبي ومن حياة شخصياته وتحليل رموزه، وتحليل علاقته بالنصوص الأخرى للأديب من أجل الكشف عن نفسيته وما تعانيه من عقد كانت وراء الشكل الذي يتخذه العمل. فإذا كان تحليل العمل الأدبي وفق هذا المنهج يساعد على فهم نفسية الأديب، فإن هذا الفهم يساعد أكثر على فهم النص نفسه، كما يساعد على فهم نصوصه الأخرى.

وقد استند كل من فرويد وإرنست جونز إلى هذه النظرية ومبادئها لتحليل عدد من الأعمال الأدبية والفنية، نقف منها على عملين هما: كتاب "التحليل النفسي والفن" لسيغموند فرويد، وكتاب "هاملت وأوديب Hamet and 0edepus" لإرنست جونز.

3) التحليل النفسي للأعمال الأدبية والفنية عند فرويد وإرنست جونز:

يخصص فرويد كتاب "التحليل النفسي والفن: دافنتشي ودوستويفسكي" لتحليل شخصيتي: ليوناردو دافنتشي وفيودور دوستويفسكي من خلال أعمالهما الفنية والأدبية، ويجعل ذلك في قسمين

من الكتاب بعنوان: "ليوناردو دافنتشي: دراسة في السيكولوجية" و"دوستويفسكي وجريمة قتل الأب".

ويستند فرويد في القسم الأول من الكتاب إلى معطيات من طفولة دافنتشي تفسر ما كان يعيشه من اضطرابات نفسية، منها ذكرى ظلت مسيطرة عليه في كل مراحل حياته، رواها على الشكل التالي: "يبدو أنه قد قُدّر عليّ من قبل أن أشغل نفسي تماما بالنسر، فإنه يطرأ على ذهني كذكرى قديمة جدا، فحينما كنت لا أزال في المهد هبط عليّ نسر، فتح فمي بذيله، وضربني عدة مرات بذيله على شفتي" (فرويد: ص27). هذه الذكرى يفسرها فرويد تفسيرا رمزيا أسطوريا، بكونها ذكرى غير حقيقية، ولكنها عملية نقل لتخيل من مرحلة البلوغ إلى مرحلة الطفولة المبكرة. وتتجلى رمزية هذه الذكرى في دلالة النسر في بعض الأساطير القديمة على الأم، ليحلل من خلالها شخصية دافنتشي التي كانت تعاني، في رأيه من مرض نفسي يتمثل في عقدة أوديب، بسبب الاضطرابات التي عاشها في طفولته لكونه ولد من علاقة غير شرعية.

وينطلق فرويد من هذه المعطيات ليفسر عددا من لوحات دافنتشي، منها: "القديسة آن" و"الجوكندا" و"العشاء الأخير". فالسمة المشتركة بين هذه اللوحات هي الابتسامة الممتدة والعريضة التي تكررت في كثير من اللوحات التي رسمها دافنتشي. ويستنتج فرويد من خلال الربط بين هذه اللوحات وبين ذكرى النسر أن هذه الابتسامة الغامضة تعبر عن حرمان الطفل وحرمان الأم التي عاشت منبوذة في طفولته. ومن ثم فهي تعبير لا واع عن ارتباط جنسي لدافنتشي بأمه. هذا الارتباط، الذي تمثله عقدة أوديب، تم قمعه لتنتج عنه اضطرابات نفسية ذات أبعاد جنسية عند

دافنتشي، ومثلت اللوحات وذكرى النسر وسيلة للتعبير عنها بشكل رمزي بعيدا عن رقابة الأنا الأعلى.

ويدل هذا التحليل على أن فرويد يعتمد منهجا ينطلق من ذكريات الفنان لإجراء تحليل نفسي لشخصيته والكشف عن اضطراباتها وعُقدها الجنسية. وفي ضوء نتيجة هذا التحليل يفسر أعماله الفنية وما تحمله من رموز، ثم ينطلق من هذه الأعمال نفسها ومما توصل إليه من نتائج لإلقاء مزيد من الضوء على خبايا نفسية الفنان وشخصيته.

وفي القسم الثاني من الكتاب، الذي كان في أصله تقديما لرواية الإخوة كارامازوف، يتناول فرويد شخصية فيودور دوستويفسكي من خلال هذه الرواية، فينطلق من الشخصية المعقدة والمضطربة لدوستويفسكي، حيث كانت هذه الاضطرابات النفسية، المتمثلة في ميله إلى السادية والتعاطف مع المجرمين، تتجلى في نوبات صرع حادة كانت تعرض له بين الفينة والأخرى، مصحوبة بفقدان الوعي، مع أنها تعود إلى طفولته عندما بدأت على شكل نوبات خفيفة. ويرى فرويد أن هذه النوبات كانت تعبيرا رمزيا عن الموت: فهي تخفي رغبة دفينة في موت الأب (من خلال تقمص شخصيته)، وتأخذ في الوقت نفسه شكل العقاب للذات على هذه الرغبة. ويصوغ فرويد هذا العقاب على شكل خطاب يوجهه الأنا الأعلى إلى الأنا: "إنك تريد أن تقتل أباك لتصبح أنت هو. الآن أنت أبوك، ولكنك أب ميت" (فرويد: ص106). ومن المعروف في مدرسة التحليل النفسي أن الرغبة في قتل الأب عند الأطفال الذكور مقترنة برغبة أخرى هي الرغبة الجنسية في الأم المعروفة بعقدة أوديب. وتُعد الرغبة في قتل الأب (جريمة قتل الأب) عند فرويد المصدر الأول للشعور بالذنب الذي كان يعاني منه دوستويفسكي وكان سببا في نوبات الصرع.

وبعودة فرويد إلى رواية "الإخوة كارامازوف" يرى بأنها تكشف عن هذه الاضطرابات النفسية التي كان الكاتب يعاني منها، وذلك من خلال تنافس الأب كارامازوف مع ابنه البكر (الذي يرمز للكاتب) على حب فتاة كانت على علاقة بهما معا، فيقرر الابن قتل أبيه، لكن ابنا آخر غير شرعي لكارامازوف كان يعاني من الصرع يكتشف الخطة، فيستغلها للانتقام من أبيه الذي كان يسيء معاملته، لتتجه أنظار الشرطة نحو الابن البكر. وبذلك يكون الكاتب قد أسند الجريمة إلى شخص آخر نسب إليه ما كان يعانيه من صرع، دون أن ينفي عنه ذلك رغبته في ارتكاب جريمة قتل الأب المرتبطة بعقدة أوديب.

وبالعودة إلى حياة دوستويفسكي مرة أخرى فإن والده قد مات مقتولا. وهو ما يعني أن الجريمة التي ارتكبها شخص آخر هي رغبة أيضا للإبن فيودور. وبما أن قيم المجتمع ترفض التعبير الصريح عن هذه الرغبة، فإن لاوعي الكاتب كان موجها له للإفصاح عنها بشكل مقنَّع من خلال عمله الأدبي.

ويتبع إرنست جونز في كتاب Hamlet and 0edepus هذا المنهج نفسه في تحليل نفسية ويليام شكسبير من خلال تحليل شخصية هاملت في مسرحيته الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه. ويتلخص تفسيره للتردد الذي عاشه هاملت في قتل عمه والانتقام لمقتل والده في أن هاملت كان يعاني من اضطراب نفسي سببه حبه الطفولي لأمه وكبته رغبة قتل الأب، فلما مات الأب تم إشباع هذه الرغبة، لكن زواج الأم من عمه أوقعه في مشكلة نفسية أكبر، لأن القيم التي كانت تمنعه من قتل الأب وتفرض عليه كبت رغبته في امتلاك الأم هي نفسها التي صارت تفرض عليه الاستسلام لواقع زواجها من عمه. فكانت النتيجة أن هاملت أصبح

يعيش حالة من التردد غير المبرر في الانتقام لأبيه. وهو تردد يكشف عن اضطراب نفسي سببه الصراع بين القيم التي يفرضها الأنا الأعلى وبين رغبة الأنا في قتل الأب والعم، بوصفهما منافسين جنسيين، من أجل امتلاك الأم.

هذا الأمر يكشف، من وجهة نظر التحليل النفسي، عقدة قتل الأب التي كان يعاني منها شكسبير نفسه، خاصة أنه كتب مسرحيته بعد وفاة والده، مثلما كتب مسرحية ماكبث بعد وفاة ابنه هاملت، وعالج فيها موضوع موت الابن.

فمنهج التحليل النفسي إذن ينطلق من المعطيات الخاصة بالحياة النفسية للأديب أو الفنان، ليقف على ما يعانيه من عقد واضطرابات يبحث عن تفسير لها في أعماله الإبداعية، ثم يعود مرة أخرى ليلقي مزيدا من الضوء على حياته النفسية. وهو ما يجعل هذا المنهج بعيدا عن مجال النقد الأدبي وأقرب إلى التحليل النفسي لحياة المبدع. لذلك نجد ما كتبه فرويد في هذا المجال متوجها في معظمه إلى تحليل حياة الأديب وتاريخه النفسي بعيدا عن تحليل النص الأدبي أو الفني وما يمتاز به من خصائص إبداعية.

4) اتجاهات أخرى للمنهج النفسي:

شهد المنهج النفسي تطورا بعدما وضع فرويد نظريته في التحليل النفسي، على الرغم من أن كل الاجتهادات التي جاءت بعد ذلك قد استندت إلى هذه النظرية وإلى مفاهيمها الرئيسة. وقد شهدت الساحة

النقدية ظهور نظريات متعددة تعتمد المنهج النفسي وتضيف إلى نظرية فرويد أو تصحح بعض مبادئها، نقف منها عند نموذجين هما: جاك لاكان وشارل مورون.

استفاد جاك لاكان من نظرية التحليل النفسي لفرويد ليصوغ نظريته في مراحل النمو النفسي للطفل التي قسمها إلى ثلاثة هي:

- **مرحلة المرآة:** هي جزء من مرحلة الطفولة المبكرة التي تمتد إلى حدود الشهر الثامن، وتمتاز بكون الطفل لا يستطيع تمييز نفسه عن محيطه ولا تكوين إحساس كامل بذاته. ولهذا فإنه يسعى إلى استكشاف كل شيء، بما في ذلك أعضاء جسمه، وكأنها جزء من المحيط الخارجي. وبداية من الشهر السادس يتمكن الطفل من تكوين إحساس بنفسه على أنه كيان كامل، كمن يرى نفسه في مرآة، لكنه لا يستطيع التعبير عن هذا الإحساس، لعدم قدرته على استعمال الكلمات.
- **مرحلة نظام الخيال:** هي امتداد للمرحلة الأولى التي تسبق امتلاك اللغة. فبعد اكتشاف الطفل ذاته يسعى إلى بناء عالمه عن طريق الصور والخيال، فيشعر بتحكمه في محيطه عن طريق أمه، فيزداد ارتباطه بها. وتمثل الأم عنصرا محوريا في هذه المرحلة، كما يحدد شكل علاقتها بالطفل ملامح شخصيته وطبيعة نفسيته في المستقبل.
- **مرحلة نظام الرموز:** تمثل مرحلة الخسارة الكبرى لدى الطفل، لأن انتقاله إلى استخدام اللغة يصاحبه إحساس بالاختلاف والانفصال عن المحيط، وشعور بالهوية (ذكر أو أنثى). غير أن الانفصال الكبير الذي يسميه لاكان بالخسارة

الكبرى هو الانفصال عن الأم. ويرى لاكان أن حياة الطفل المستقبلية كلها تبنى على هذه المرحلة، لأن كل ما يفعله الإنسان بعد ذلك هو سعي إلى تعويض الخسارة التي أصابته بالانفصال عن الأم، فيكون هذا السعي إلى الإشباع بطريقة من الطرق التي يحددها نظام الرموز، كالبحث عن الحب أو الشريك أو المال... دون أن يصل أبدا إلى تحقيق الرضى التام والتعويض الكامل للخسارة الكبرى.

ويرى لاكان أن دخول الطفل إلى نظام الرموز ينشأ عنه خضوعه الواعي للقيم الاجتماعية، وإقصاء لرغباته السابقة، كرغبته في استمرار الارتباط بالأم، لأنها لم تعد تنتمي إليه. إن نظام الرموز هو نظام القيم والمحظورات التي يخضع لها الطفل، فيكبت جميع رغباته التي لا توافق هذا النظام، بما فيها رغبته الجنسية في الأم، من أجل الحفاظ على وجوده الاجتماعي. لكن إقصاء نظام الخيال من منطقة الوعي وكبت الرغبات المرتبطة به يؤدي إلى حضوره بطريقة غير واعية. وتمثل اللغة وسيلة من وسائل التعبير الرمزي عن هذه الرغبات. ومن ثمة تعد الأعمال الأدبية وما تحمله من استعارات تعبيرا عن الاضطرابات النفسية الناتجة عن هذا الانتقال الذي يعود إلى مرحلة الطفولة.

واستفاد ناقد فرنسي آخر، هو شارل مورون، من نظرية فرويد في التحليل النفسي، لتطوير ما يسمى بمنهج النقد النفسي الذي يقوم على مفهوم مركزي هو "الأسطورة الشخصية" وعلى تحكم ثلاثة عوامل في إنتاج العمل الأدبي، هي: الوسط الاجتماعي وتاريخه، وشخصية الأديب وتاريخها، واللغة وتاريخها، ليجعل هذا العامل الأخير موضوعا للنقد النفسي. ويهتم مورون في تحليل الأعمال الأدبية بالكشف عن نفسية المبدع

من خلال لغته وصوره الفنية، عبر تجميع الصور المتكررة وتركيبها، للوصول إلى ما يسميه: الأسطورة الشخصية للمبدع. وهو في ذلك يتجاوز نظرية فرويد التي تقوم على عصابية الأديب وعلى كون الإبداع الأدبي تعبيرا غير واع عن هذه العصابية. فشارل مورون ينطلق من العمل الأدبي وما يحتويه من استعارات وصور، ويعمل على تحليلها وتركيبها لاستخلاص الصورة الأصلية التي تمثل "أسطورة" الأديب. ومن خلال هذه الأسطورة يكشف عن نفسية الأديب الذي يتجسد بشكل غير واع في أسطورته الشخصية.

5) مؤاخذات على المنهج النفسي:

لا شك في أن المنهج النفسي، باتجاهاته المختلفة، قد ساهم في تطوير النقد الأدبي الحديث بتقديمه منظورا جديدا له أهميته في عملية الإبداع الأدبي هو المنظور النفسي. وهو بذلك يتجاوز المنهج التاريخي الذي يلغي العامل النفسي والبعد الفردي لعملية الإبداع، ويجعل الأدب نتاجا حتميا لعوامل التاريخ والبيئة. وقد ساهم بذلك في ظهور اتجاهات نقدية متعددة تأثرت بالمفاهيم التي أرساها فرويد وتلامذته عن عملية الإبداع الأدبي. غير أن المنحى الذي اتخذه المنهج النفسي لم ينْأَ به عن السقوط في مقولة الحتمية أيضا، بانتقاله من الحتمية التاريخية إلى الحتمية النفسية، بنظرته إلى الأدب على أنه انعكاس حتمي لنفسية عصابية، ونظرته إلى كل أديب أو مبدع على أنه يمثل حالا مَرَضية ويعاني من اضطرابات وانحرافات نفسية. كما أنه يسقط فيما سقط فيه المنهج التاريخي من اهتمام بمضمون العمل الأدبي وبحياة صاحبه. يضاف إلى ذلك أن جعل اللاوعي متحكما في عملية الإبداع الأدبي يؤدي إلى إلغاء وعي الأديب الذي لا يمكن إنكار أهميته أيضا، نتيجة تأثره بما يحيط به من ظروف.

6) المنهج النفسي في النقد العربي:

كان للمنهج النفسي أثر في النقد العربي تجلى في أعمال عدد من النقاد الذين تأثر معظمهم بمنهج فرويد في التحليل النفسي والكشف عن الاضطرابات النفسية الكامنة خلف عملية الإبداع. ومن أبرز النقاد الذين نشير إليهم في هذا السياق: عز الدين إسماعيل في كتابه "التفسير النفسي للأدب" ومحمد مندور في كتاب "في الميزان الجديد" وعباس محمود العقاد في كتابه "أبو نواس" ومحمد النويهي في كتابه "نفسية أبي نواس" وجورج طرابيشي في عدد من مؤلفاته وأبرزها "عقدة أوديب في الرواية العربية".

فقد عمد عز الدين إسماعيل في كتاب "التفسير النفسي للأدب" إلى تقديم تفسير نفسي لعدد من الأعمال الأدبية كمسرحية شهرزاد لعلي أحمد باكثير ورواية السراب لنجيب محفوظ، إضافة إلى تفسيره النفسي لعدد من صور الشعر العربي، مع تحفظه على الدلالة السلبية لعصابية الأديب والفنان كما هي شائعة في مدرسة التحليل النفسي، والإقرار بأن الانحراف النفسي ليس هو المحدد الوحيد للعبقرية.

واتجه اهتمام محمد مندور في كتاب "في الميزان الجديد" إلى التحليل النفسي لشخصية أبي العلاء المعري من خلال رحلته الخيالية "رسالة الغفران"، فلاحظ هيمنة قيم التشاؤم واليأس والشك عليها، مفسرا إياها باضطراب نفسية أبي العلاء وعدم استقرارها.

أما العقاد فقد خصص كتابه "أبو نواس" لتحليل نفسية هذا الشاعر معتمدا على معطيات من حياته ومن شعره، ليخلص إلى أن جميع مظاهر الانحراف التي يثيرها شعره وجميع الصفات التي تميز شخصيته تعود إلى مرض نفسي يتمثل في عقدة النرجسية، حيث يقول: "وإنما تفسِّر آفاتِ

أبي نواس جميعا ظاهرةٌ نفسية أخرى هي النرجسية التي جعلناها عنوانا لهذا الفصل، وفيها تفسير لآفته الكبرى وتفسير للآفات الصغرى التي تتفرع على جوانبها" (العقاد: 32).

واهتم محمد النويهي بالتحليل النفسي لشخصية أبي نواس أيضا في كتابه "نفسية أبي نواس" من خلال أربعة فصول تصف سلوكه هي:

- الفصل الأول: الخمر
- الفصل الثاني: الشذوذ الجنسي
- الفصل الثالث: النشوة الدينية
- الفصل الرابع: اندفاع فانحلال

ويربط النويهي ما عرف عن أبي نواس من انحراف في السلوك، وما عبر عنه في شعره، بانحراف نفسي يعود إلى طفولته ويتمثل في عقدة أوديب. ويرى أن هذه العقدة التي يختزنها الشاعر في لاشعوره هي التي تتحكم فيما عبر عنه في شعره من انحراف. ومما قاله في ذلك: "واكتواؤه الباطن بعقدته وإدراكه الواعي لالتوائه وفساد سيرته أكسباه شعورا عميقا بالذنب عذبه أشد العذاب، بما ولّده فيه من إحساس بالخزي واشمئزاز من النفس، فكانت حيلته أن يتصنع عدم المبالاة ويبالغ في اندفاعه وجموحه مدعيا الفخر بشذوذه والزهو بآثامه. وقد وجد في حُميّا الخمر وما تُكسبه من الجرأة والشِّرّة أكبر معين على هذا الطيش.

تعويض جنسي عن النساء وتعويض عاطفي عن الأم، وتحقيق للنزوع الفاسق، وإشباع للارتداد الطفولي (...) لا جرم أن يجد في الخمر دواءه الأعظم لعلله النفسية" (النويهي: 158).

أما جورج طرابيشي فقد اهتم في كتابه "عقدة أوديب في الرواية العربية" بتحليل أعمال روائية لكل من إبراهيم عبد القادر المازني وتوفيق الحكيم وأمينة السعيد وسهيل إدريس. وقد صرح في تقديمه للكتاب بأن منطلقه في دراسة أعمال هؤلاء هو منهج التحليل النفسي، دون أن يعني ذلك اختزال النص الأدبي في بُعده النفسي. وهو ما يعني تجاوز عمل كل من فرويد وإرنست جونز اللذين وقفا عند حدود المبدع العُصابي، والاهتمام بالجانب الفني أيضا في النص الأدبي، إضافة إلى ما يحمله من إيديولوجيا ورؤية للعالم (طرابيشي: 2/363-364).

وفي جانب التحليل النفسي الذي يعتمده الناقد في الكتاب نكتفي بالوقوف عند نموذج من دراسته لروايتيْ "إبراهيم الكاتب" و"إبراهيم الثاني" لإبراهيم عبد القادر المازني اللتين يرى فيهما سيرة ذاتية تحضر فيها ذات الكاتب أكثر مما هما روايتان خياليتان. ومعنى ذلك أن الانحرافات النفسية التي تعبر عنها الروايتان في جانبها الجنسي خاصة هي في حقيقتها انحرافات الكاتب نفسه. يقول طرابيشي: "رواية إبراهيم الكاتب مبنية بتمامها على مفارقة كبرى: فبطلها لا يرى من علاقة للإنسان بالعالم إلا علاقة الرجل بالمرأة، وفي الوقت نفسه لا يرى أن ثمة علاقة ممكنة للرجل بالمرأة. وهذا الاختصار للعالم إلى بعده الجنسي، مع العجز في الوقت نفسه عن ولوج عالم الجنس، هو ما يجعلنا نختلف مع النقاد الذين درسوا إبراهيم الكاتب في تحديد السمة الأساسية لشخصيته: فنحن لا نرى فيه بطلا رومانتيكيا، ولا أنموذجا بشريا له وجهه من الصدق الذي يبعث على الإعجاب (...) وإنما نرى فيه نموذجا عُصابيا" (طرابيشي: 2/369).

وهكذا يرى طرابيشي أن الاضطرابات النفسية التي عاشها المازني في طفولته والتي عبر عنها في روايتيْه في شكل عجزه عن حب النساء سببها

عقدة أوديب: "لقد رأينا في تحليلنا لروايتيْ إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثاني أن إبراهيم ما استطاع أن يحب المرأة لأنه يحب أمه" (طرابيشي: 396/2).

المحور الثالث: المنهج الاجتماعي

يمكننا تعريف المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي بأنه منهج يفسر الإنتاج الأدبي في ظل ظروفه الاجتماعية التي ساهمت في نشأته. وهو، بهذا المعنى، يعد امتدادا للمنهج التاريخي الذي احتضن بذوره الأولى مع أمثال مدام دوستايل وهيبوليت تين الذي جعل البيئة عنصرا محددا لحتمية الأدب، بجانب العصر والجنس. غير أن عوامل أخرى ساهمت في ظهور هذا المنهج في صيغته الأولى القائمة على مفهوم الانعكاس بداية من أوائل القرن التاسع عشر، أبرزها ما خلفته الثورة الفرنسية من تكريس الوعي الاجتماعي وعلاقة الفكر بالتحولات الاجتماعية، وكذا الوعي بتاريخية الظواهر وخضوعها لمنطق التطور.

ويعد علم الاجتماع الماركسي أكبر عامل ساهم في ظهور هذا المنهج بترسيخه فكرة انعكاس الأبنية التحتية (الاجتماعية والاقتصادية) على الأبنية الفوقية (الفكرية) انطلاقا من أسبقية المادة على الفكر. ومن هذا المنطلق نظرت الفلسفة الماركسية إلى كل نتاج فكري، بما فيه الإنتاج الأدبي، على أنه انعكاس لأنماط الإنتاج المادية وللصراع الطبقي. وكان قول ماركس: "ليس إدراك الناس هو الذي يحدد معيشتهم، ولكن معيشتهم الاجتماعية هي التي تحدد إدراكهم" مرجعا لكثير من نقاد الأدب الذين اعتنقوا هذه النظرية للقول بأن الأدب، بما هو إنتاج فكري، يعد انعكاسا لعوامل الإنتاج المادية التي تتحكم في نشأته وتطوره. كما أن التصور الذي جاء به ماركس حول قيام العلاقة بين البنيتين على مبدأ الديالكتيك (الجدل) قد فتح الباب أمام اجتهادات طورت هذا المنهج وأخرجته من صيغته الأولى القائمة على مفهوم الانعكاس.

1) اتجاهات المنهج الاجتماعي:

شهد المنهج الاجتماعي تطورا نتج عنه ظهور اتجاهات متعددة تتفق جميعا حول تأثير عوامل الإنتاج المادية والصراع الطبقي على الإنتاج الأدبي، وتختلف في تصوراتها حول طبيعة هذا التأثير وحول منهج دراسة الأدب. وتتمثل أهم هذه الاتجاهات في: نظرية الانعكاس التي كانت بدايتها مع مدام دوستايل، والاتجاه التجريبي لروبير إسكاربيت، والاتجاه الجدلي لجورج لوكاتش ولوسيان غولدمان، والنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت.

أ) **نظرية الانعكاس:** كانت بدايتها مع الناقدة الفرنسية مدام دوستايل عندما أصدرت سنة 1800 كتاب: "الأدب في علاقته بالمؤسسات" الذي رأت فيه أن الأدب يتطور بتطور المجتمع والسياسة. واستشهدت لذلك بالأثر الذي أحدثته الثورة الفرنسية على تطور الأدب عن طريق الانتقال به من مدح الملوك (الذي كان سائدا في العصر الكلاسي) إلى عصر يرتبط فيه بالواقع ويصور سلبيات المجتمع ويدعو إلى تغييرها، فكان كل ذلك نتيجة للمفاهيم الثورية التي حملتها الثورة منذ أواخر القرن الثامن عشر. وهذا ما أكده بعد ذلك رائد آخر من رواد المنهج الاجتماعي هو جورج لوكاتش في قوله: "منذ الثورة الفرنسية اتخذ تطور المجتمع وجهة وضعت جهود الكتاب الأصليين، حتما، في تناقض مع أدب وجمهور عصرهم" (بلزاك والواقعية الفرنسية: 23). وبعد كتاب مدام دوستايل كتب الناقد دي بولاند سنة 1806 مقالا بعنوان "الأدب تعبير عن المجتمع".

وقد ساهم الناقد الفرنسي هيبوليت تين في ترسيخ هذا المنهج خلال القرن التاسع عشر ضمن منهجه التاريخي، وذلك من خلال القول

بوجود أسباب موضوعية دقيقة تحكم تطور الظواهر الثقافية مثل تلك التي تحكم الظواهر الفيزيائية. وهو ما ينتج عنه القول بأن الأدب نتاج حتمي لظروفه الاجتماعية والتاريخية، وأنه "مرآة العصر"، وبأن وظيفة الناقد هي تفسير هذه الحتمية والبحث عن الأسباب التي أدت إلى نشأة الأدب.

ولهذا يمكن القول بأن نظرية الانعكاس قد ولدت في أحضان المنهج التاريخي، وبأن النقاد التاريخيين قد ساهموا في ترسيخها عن طريق توسيع نظرتهم إلى العوامل المؤثرة في ظهور الأدب لتشمل العوامل الاجتماعية بجانب عوامل التاريخ والجنس والبيئة.

لكن فكرة المرآة لقيت معارضة من قبل نقاد آخرين رأوا أن الأعمال الأدبية الأصيلة تتجاوز عصرها ولا تكون مجرد مرآة له. وقد طور جورج لوكاتش هذه الفكرة ليؤسس نظرية جديدة في سوسيولوجيا الأدب، تقوم على الفكر الماركسي وتعتمد تصورا للعمل الأدبي يتجاوز مفهوم الانعكاس الحتمي الذي كان سائدا في المرحلة السابقة.

ب) الاتجاه التجريبي: نشأ هذ الاتجاه متأثرا بنظرية الانعكاس التي تجعل لكل مجتمع أدبه الخاص. وهو يهتم بدراسة الإنتاج الأدبي دراسة كمية إحصائية من حيث ظروف إنتاجه، وعملية توزيعه ونشره، وعلاقته بالسوق والاقتصاد، فيهمل بذلك جوانبه الأدبية. وأبرز من يمثله: الناقد الفرنسي روبير إسكاربيت في كتابه "سوسيولوجيا الأدب" الذي عرض فيه لقضايا تتعلق بإنتاج الأدب وتداوله من قبيل: مهنة الأدب ونشر الكتاب ودوائر توزيعه ومشكلة التمويل والاحتكار وتأثيره في القراء...

وعلى العموم فإن هذا الاتجاه يسعى إلى الكشف عن علاقة الإنتاج الثقافي والأدبي بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، ولا يلتفت إلى

جوانبه الإبداعية. وهو ما يجعله أقرب إلى علم الاجتماع منه إلى مجال النقد الأدبي.

ج) الاتجاه الجدلي: يعتمد هذا الاتجاه على فلسفة التاريخ ومفهوم الجدل عند هيجل الذي يرى من خلاله بأن حركة التاريخ تسير في شكل خطي يحكمه صراع المتناقضات. وهو المفهوم الذي أخذه ماركس ليصوغ من خلاله نظريته في تطور أنماط الإنتاج الاقتصادي التي تقوم على مفهوم الصراع بين أنماط الإنتاج المتناقضة وعلى نفي النمط اللاحق للسابق. هذا التصور الماركسي يقوم أيضا على مساهمة الإنتاج الفكري في هذا التطور من خلال علاقة جدلية تربطه بأنماط الإنتاج المادية، ليكون بذلك نتاجا لهذه الأنماط، لكنه في الوقت نفسه مساهم في تغييرها. وهذه المساهمة التي تجسدها الطبقات المقهورة عبر وعيها بواقعها ومستقبلها هو ما يسمح لحركة التاريخ بالسير إلى الأمام حتى يصل التطور إلى غايته النهائية وتأسيس المجتمع الشيوعي.

وقد سمح هذا بظهور تصور للأدب يرى فيه إنتاجا طبقيا معبرا عن وعي الطبقة الاجتماعية ومساهما في تحررها من ظروف الاستغلال التي تخضع لها. وكان أول منظر لهذا الاتجاه هو الفيلسوف الماركسي المجَري: جورج لوكاتش.

أقام لوكاتش نظريته النقدية على أساس الفلسفة الماركسية التي تعد الأدب جزءا من الإنتاج الثقافي للمجتمع، وظيفته تحرير المجتمع من سيطرة الطبقات الرأسمالية المتحكمة. وقد عبر لوكاتش عن هذا التوجه ضمن مؤلفات منها: "التاريخ والوعي الطبقي" و"بلزاك والواقعية الفرنسية"، حيث سعى في الكتاب الأول إلى العودة لما سماه "الماركسية الأصلية"، أي الأفكار الحقيقية التي عبر عنها ماركس حول المجتمع وتطور أنماط الإنتاج وعلاقتها

بالفكر، ومن ضمنها أن الثقافة وسيلة من وسائل الصراع الإيديولوجي التي ينبغي للبروليتاريا استعمالها في مواجهة الثقافة البورجوازية وإيديولوجيتها. ولا يمكن للثقافة أن تؤدي هذه الوظيفة الريادية والتحريرية إلا إذا كانت صادرة عن "وعي طبقي". وهذا الوعي ليس قطعا وعيا فرديا أو مجموع وعي الأفراد المنتمين إلى الطبقة الاجتماعية، ولكنه وعي جماعي. ويعد الطابع الجماعي لهذا الوعي أهم ما يميز الأعمال الأدبية العظيمة والطليعية عن غيرها (التاريخ والوعي الطبقي: 52).

معنى ذلك أن لوكاتش ينظر إلى الأدب بوصفه جزءا من الوعي الطبقي ومعبرا عنه. ومن ثم فهو ليس "مرآة للواقع" ولا انعكاسا حتميا للأوضاع الاجتماعية، بل هو موقف إيديولوجي من الواقع وصورة من صور الوعي الذي تحمله الطبقة الاجتماعية. هذا الوعي ينعكس من خلال الطابع التخييلي والجمالي للأدب.

وبذلك يكون لوكاتش قد قوّض التصور الذي كان يرى في الأدب انعكاسا حتميا للواقع ويستبعد، من ثم، جوانبه التخييلية والجمالية. فقد صار الأدب مع الاتجاه الجدلي الذي أسسه لوكاتش شكلا من أشكال الإيديولوجيا الطبقية التي توظفها الطبقات المسحوقة في صراعها مع البورجوازية. هذه الإيديولوجيا تجعل الوعي الذي تحمله وعيا جماعيا لا فرديا، كما تجعل الجوانب التخييلية والجمالية للعمل الأدبي وسيلة من وسائل تصريف هذا الوعي.

وبناء على ذلك نظر لوكاتش إلى الشخصيات الروائية بوصفها نماذج اجتماعية، تمثل وعيا طبقيا وتساهم في التعبير عن إيديولوجيا النص الروائي.

وينتج عن التصور الذي قدمه لوكاتش نتيجة أخرى في غاية الأهمية: ذلك أن ارتباط العمل الأدبي بالوعي الطبقي وبتطلع الطبقة الاجتماعية نحو التحرر يجعل له وظيفة طليعية ثورية تربطه بالمستقبل. وتنبني هذه النتيجة على كون الوعي الذي تمتلكه الطبقة الاجتماعية ليس وعيا بحاضرها فقط، ولكنه وعي بمستقبلها أيضا. وهذا ما يعطيه بُعدَه الثوري والطليعي.

غير أن ارتباط الأدب بأنماط الإنتاج المادية وطبيعة الصراع الطبقي ليس مؤثرا على طبيعة الوعي الذي يحمله فقط، ولكنه مؤثر أيضا على طبيعته الأدبية والفنية. وفي هذا السياق ينظر لوكاتش إلى تطور الأنواع الأدبية في علاقته بأنماط الإنتاج السائدة بصياغته مفهوم "سوسيولوجيا الأجناس الأدبية" الذي يرى من خلاله أن تطور الأجناس مرتبط بتطور أنماط الإنتاج. ومن هنا كان تفسيره لنشأة الرواية على أنه مرتبط بتحول نمط الإنتاج من الإقطاع إلى الرأسمالية، واصفا إياها بأنها "ملحمة البورجوازية".

وقد طور الناقد والفيلسوف الفرنسي لوسيان غولدمان أفكار لوكاتش لصياغة نظريته في سوسيولوجيا الأدب المعروفة أيضا بالبنيوية التكوينية التي ترتكز على القواعد التالية:

- الأدب ليس انعكاسا آليا ولا حتميا للواقع الاجتماعي ولا النفسي، ولكنه تعبير عن وعي الطبقة الاجتماعية. وتعكس هذه القاعدة أثر الفكر المادي الماركسي الذي يجرد الجانب النفسي من كل وظيفة في الإنتاج الفكري، إذ أن العمل الأدبي ليس عملا فرديا معبرا عن ميول نفسية أو عواطف ذاتية مجردة أو نوازع مكبوتة في لاوعي الأديب، بل هو نتاج لوعي

جماعي ومعبر عن إيديولوجيا تتحدد في ظل نمط الإنتاج المادي وما ينتج عنه من صراع طبقي.

— هذا الوعي ليس فرديا، ولكنه جماعي. والأدب الذي يعبر عن وعي فردي أدب مزيَّف وليس ناضجا، لأنه تخلى عن وظيفته الثورية.

— هذا الوعي الطبقي يتضمن وعي الطبقة بواقعها ووعيَها بالمستقبل. ومن ثم يكون الأدب معبرا عن نوعين من الوعي لا ينفصلان هما: الوعي الكائن (وهو وعي الطبقة بواقعها ووضعها تجاه الطبقات الأخرى) والوعي الممكن (وهو وعيها بمستقبلها وبأساليب تحررها من الاستغلال المادي).

— تمتاز الأعمال الأدبية ببنيات دلالية كلية تفهم من العمل في كليته. وهذه البنية الدلالية هي بنية الوعي الجماعي للطبقة. ويسمي غولدمان هذه البنية الكلية في العمل الأدبي: **الرؤية للعالم la vision du monde**. فكل عمل أدبي، بهذا المعنى، يعبر عن رؤية للعالم تعكس وعي الطبقة الاجتماعية بحاضرها مستقبلها.

— **الرؤية للعالم** التي يعبر عنها العمل الأدبي يشترك فيها مع إنتاجات فكرية أخرى للطبقة الاجتماعية نفسها، كالفلسفة والمسرح والفن.

— الجوانب الجمالية والتخييلية للعمل الأدبي جزء من بنياته الدلالية التي تعكس رؤيته للعالم. وبذلك فإن التحليل السوسيولوجي للعمل يجب ألا يكون مجرد تحليل للمضامين.

وقد قدم غولدمان تصورا منهجيا لترجمة هذه القواعد يقتضي تحليل الأعمال الأدبية وبنياته النصية والإيديولوجية وفق إجراءين منهجيين متكاملين ومتداخلين سماهما: **الفهم والتفسير**.

فالفهم ينصب على تحليل البنيات الجزئية المشكّلة للنص بغاية البحث عن بنية دالة كلية تعكس انسجامه.

أما **التفسير** فيقوم على إدماج البنية الدلالية الكلية للعمل الأدبي ضمن بنية شاملة هي بنية الوعي الجماعي للطبقة الاجتماعية (رؤيتها للعالم) التي لا يمكن فهمها أيضا إلا في سياق بنية أشمل تتمثل في نمط الإنتاج وطبيعة الصراع الطبقي السائدين في المجتمع والعصر.

ويؤكد غولدمان أن هذين الإجراءين ليسا مرحلتين متعاقبتين في التحليل، ولكنهما عمليتان متداخلتان قد ينقلب فيهما التفسير إلى فهم والفهم إلى تفسير: ذلك أن استخلاص الرؤية للعالم من البنية الدلالية الكلية للعمل الأدبي يعد تفسيرا لهذه البنية، لكنه ما يلبث أن ينقلب إلى فهم يستدعي تفسيرا في ظل أنماط الإنتاج المادية السائدة. فكل عملية تعد فهما بالنظر إلى ما بعدها وتفسيرا لما قبلها.

وبذلك يكون النقد السوسيولوجي الماركسي على يد كل من جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان قد ساهم بشكل كبير في تطور النظرية النقدية بتجاوزه مفهوم الانعكاس التقليدي واهتمامه بالجوانب الجمالية للعمل الأدبي، بعدما كان اهتمام النقاد التاريخيين والاجتماعيين منصرفا إلى المضمون وحده للكشف عن مدى تعبيره عن أوضاع العصر والمجتمع.

د) النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت: هي النظرية النقدية التي صاغتها مدرسة فرانكفورت النقدية منذ تأسيسها سنة 1923 بمعهد

البحث الاجتماعي الذي كانت له ميول ماركسية متأثرة بأفكار جورج لوكاتش، وذلك على يد روادها الأوائل من أمثال كارل غرونبرغ وماكس هوركايمر وهربرت ماركوزه وتيودور أدورنو.

وعلى الرغم من بعض الاختلافات التي قد نجدها بين بعض أفكار هؤلاء الرواد حول الأدب، فإن ما يوحدهم هو تأثرهم بأفكار كارل ماركس وجورج لوكاتش حول تأثير الظروف الاجتماعية والتاريخية في عملية الإبداع الأدبي، مع تقديم قراءة مختلفة في كثير من الأحيان لهذه الأفكار.

وهكذا، ففي الوقت الذي كان كارل غرونبرغ، مؤسس المدرسة، يذهب فيه إلى أن كل تعبير فكري يعد انعكاسا للأوضاع الاقتصادية، فقد حقق هوركايمر وأدورنو نوعا من التحرر من هذه النظرية الانعكاسية الآلية إلى الأدب. وكان هوركايمر يرى بأن هذا التفسير يعد فهما سيئا للماركسية. وقد أوضح تصوره هذا في مقال حول "الفن والثقافة الجماهيرية" بيّن فيه أن الفن ليس انعكاسا آليا للأوضاع الاقتصادية، كما كان يذهب إلى ذلك غرونبرغ، ولكنه يعبر عن تطلع للطبقات الاجتماعية الدنيا إلى نوع من التحرر من احتياجات الاقتصاد التي تفرضها الطبقة المهيمنة. وهذا التحرر يتحقق عن طريق إنتاج ثقافة مضادة ومقاومة للهيمنة. وفي هذا السياق يرى هوركايمر أن السلطة تستخدم الثقافة الجماهيرية لإشاعة نوع من الانسجام الزائف الذي يحافظ على الوضع وعلى تلبية الحاجات الاقتصادية للطبقة المتحكمة، وأن ما على الطبقات الدنيا فعله هو إنتاج نوع من الفن المتمرد على الثقافة السائدة، والذي يكسر هذا الانسجام ويكشف زيفه.

وقد تبنى أدورنو هذه الفكرة ضمن نقده لما سماه "**التشيؤ**" في الفكر العقلاني الوضعي الذي يسعى إلى الحفاظ على ثبات الأشياء، ثم طورها بحديثه عن مفهوم **الصناعة الثقافية** وعن الثقافة بوصفها سلعة ذات

قيمة في سوق الأفكار. ويعد حديثه، بجانب هوركايمر، عن صناعة الثقافة حديثا عن نوع من الثقافة يختلف عن الثقافة الجماهيرية السائدة، على الرغم من أنها تقدّم على أنها كذلك. فصناعة الثقافة، حسب كل من أدورنو وهوركايمر، وسيلة للهيمنة وإشاعة الانسجام تحت غطاء الديمقراطية. يقول كل من أدورنو وهوركايمر في مقالهما "صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خداعا جماهيريا": "لقد ميزت الخطوة من الهاتف إلى المذياع ذلك التمييز الواضح بين الأدوار (أدوار الوعي الفردي). فالأول أتاح للمشترك أن يلعب دور الذات، وكان ليبراليا، أما الثاني فهو ديمقراطي: يحوّل كل المعنيين إلى مستمعين ويخضعهم ذلك الإخضاع السلطوي لبرامج إذاعية واحدة" (النظرية النقدية: مدرسة فرانكفورت). وكانت هذه دعوة إلى ثقافة شعبية وجماهيرية حقيقية تواجه تشيؤ المجتمع الرأسمالي، بعيدا عن "الصناعة الثقافية" التي تنهجها القوى المهيمنة لضمان استمرار هيمنتها الاقتصادية.

ودعا أدورنو، سنة 1949 في مقالة حول "النقد الثقافي والمجتمع" إلى نقد جديد للأدب لا ينظر إلى وظيفته النفعية المباشرة في خدمة المصالح المادية للطبقة الاجتماعية بقدر ما ينظر إلى قيمته الثقافية وعلاقته بسوق الأفكار، وذلك انسجاما مع نظرته إلى الأدب والثقافة على أنهما سلعة تخضع لقانون التبادل الذي تخضع له السلع المادية، وأنهما وسيلتان في يد الرأسمالية لفرض الهيمنة الثقافية التي تخدم الهيمنة الاقتصادية. وبذلك صاغ أدورنو مفهوم "الناقد الثقافي" ليدل به على أن الناقد الأدبي هو ناقد للثقافة التي يعد الأدب جزءا منها ومعبّرا عنها.

وبذلك كان كل من هوركايمر وأدورنو أبرز ممهدين للاتجاه النقدي الذي نشأ أواخر القرن العشرين في كل من أمريكا وبريطانيا والذي يسمى النقد الثقافي. فهما ينطلقان من مرجعية ماركسية ليوسعا مجال النقد الأدبي

إلى مجال الصراع الثقافي داخل المجتمع، ويجعلان اهتمامهما بالأدب غير منفصل عن اهتمامهما بأشكال الهيمنة التي تفرضها الثقافة السائدة.

2) المنهج الاجتماعي في النقد العربي:

بدأ تلقي النقد العربي المنهجَ الاجتماعي منذ الخمسينيات، في صيغته الجدلية التي قدمها كل من لوكاتش وغولدمان، على يد النقاد المتأثرين بالفكر الماركسي، وذلك عندما أصدر كل من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كتابهما "في الثقافة المصرية" الذي قدم له مفكر ماركسي آخر هو حسين مروة. وقد أشار حسين مروة في تقديمه للكتاب إلى المنهج العلمي الذي أقام عليه الكاتبان دراستهما للثقافة المصرية من منطلق العلاقة الجدلية بين البنيتين: التحتية الاقتصادية والفوقية الثقافية والفكرية.

وأثار الكتاب، بسبب توجهه الماركسي واعتماده المنهج الاجتماعي الجدلي، نقاشا حادا داخل المجتمع المصري. لكن محمود أمين العالم واصل مشروعه في الدفاع عن الفكر الماركسي عامة وعن المنهج الاجتماعي بشكل خاص في مؤلفات أخرى أبرزها كتاب: "مفاهيم وقضايا إشكالية" وكتاب "ثلاثية الرفض والهزيمة: دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم".

ففي كتابه "مفاهيم وقضايا إشكالية" يؤكد أن كل فرد نتاج لانتمائه الطبقي ومرتبط به ارتباطا حميما، دون أن ينفي عنه ذلك فرديته. ومن ثم فإن علاقة الفرد بطبقته علاقة جدلية قائمة على التأثير والتأثر، ذلك أن الفرد إذا كان نتاجا للأوضاع المادية التي تعيشها الطبقة

الاجتماعية، فإن انتماءه إليها يسمح له بتكوين وعي طبقي يشترك فيه مع بقية المنتمين إلى هذه الطبقة. وهو ما يجعل هذا الوعي وعيا جماعيا يوظفه الفرد في تغيير أوضاع طبقته.

وعلى هذا الأساس ينظر العالم إلى الأدب بوصفه شكلا خاصا من أشكال الوعي: ذلك أنه نتاج فكري محمل بإيديولوجيا طبقية كغيره من الإنتاجات الفكرية التي تفرزها الطبقة الاجتماعية. أي أنه ينطلق من وعي ذي طبيعة جدلية: تتأثر بأوضاع الطبقة وتسعى إلى تغييرها. وهو ما يعني اعتناق تصور كل من جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان في تجاوزهما لنظرية الانعكاس. غير أن البعد الإيديولوجي للأدب لا ينفي عنه صفته الأدبية التي يمتاز بها عن الإنتاجات الفكرية الأخرى.

ويرى العالم، مثل لوكاتش وغولدمان، أن الوعي الذي تعبر عنه الأعمال الأدبية قد يكون وعيا حقيقيا، في الأعمال الأدبية العظيمة التي تكتسي طابعا طليعيا وتعبر عن إيديولوجيا ثورية، وقد يكون وعيا زائفا يعكس رؤية فردية أو مصلحية ضيقة. ولا يمكن للأدب أن يساهم في الثورة الاجتماعية المطلوبة ويؤدي وظيفته التحريرية إلا إن كان معبرا عن وعي حقيقي هو وعي الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأديب.

ويطبق العالم هذا التصور في كتابه: "ثلاثية الرفض والهزيمة" لدراسته ثلاث روايات للروائي صنع الله إبراهيم هي: "تلك الرائحة" و"نجمة أغسطس" و"اللجنة".

ولم يكن اختيار الكاتب لتطبيق المنهج السوسيولوجي على روايات صنع الله إبراهيم اعتباطا، بل كان منسجما مع انتمائه الماركسي وتبنيه للإيديولوجيا الثورية التي وجد في صنع الله إبراهيم معبرا عنها من خلال

كتابته الروائية، كما وجد في المنهج السوسيولوجي أفضل منهج يمْكنه الكشفُ عن هذه الإيديولوجيا.

ويتبع الكاتب في دراسته التحليلية لرواية "تلك الرائحة" خطة منهجية تسير وفق العناصر التالية:

- العنوان
- ازدواجية المكان
- الزمان بين الازدواج والتناقض
- الأنا والآخرون
- ازدواجية البنية اللغوية

ليستخلص منها أن البنية الدالة التي توحد بين مختلف هذه العناصر هي بنية الازدواج والتناقض، حيث يقول: "إن عالم الرواية مجتمع تتجاور فيه المتناقضات... ولهذا فالرواية تكاد أن تقدم، ضمنا، تخطيطا ذهنيا للواقع يقوم على هذه الثنائيات أو المتناقضات المتجاورة"

غير أن الرواية في الحقيقة ليست مجرد تصوير للمتناقضات، لأن الأدب الحقيقي، في المنظور الماركسي الذي ينطلق منه العالم، ليس مجرد مرآة تعكس الواقع، ولكنها رفض ضمني لهذه المتناقضات، ورفض لهذا الواقع أيضا.

ويعمد العالم إلى **"تفسير"** هذه البنية الدالة عبر إدماجها ضمن بنية عميقة تتمثل في تعبير الرواية عن رفض السجين الشيوعي (الذي هو الكاتب نفسه) للواقع الذي كانت تعيشه مصر بعد مبادرة الرئيس جمال عبد الناصر الإفراج عنه خلال الستينيات، إذ يجد نفسه أمام واقع مخيب مليء بالمتناقضات. يقول العالم: "والرواية تعبر عن خيبة الأمل التي أسفر

عنها اللقاء بين هذا السجين الشيوعي المفرج عنه وبين هذا الواقع الجديد– القديم، بمفاهيمه وقيمه ومشروعاته وشعاراته وتطبيقاته".

هذا الرفض الذي يعبر عنه الكاتب عبر شخصية السجين هو في حقيقته رفض جماعي يستند إلى **رؤية للعالم** هي رؤية الطليعة الثورية التي تمثلها شخصية السجين ويمثلها الكاتب أيضا.

ويتبع العالم هذا المنهج نفسه في دراسته لروايتي "نجمة أغسطس" و"اللجنة"، ليستخلص اشتراك الروايات الثلاثة في بنيتاها الدلالية العامة المتمثلة في رفض واقع ما بعد "ثورة الضباط الأحرار"، لعجز هذه "الثورة" عن حل المشكلات الأساسية التي ظل المواطن المصري البسيط يتخبط فيها.

وهذا يعني أن العالِم ينظر إلى كل رواية من روايات صنع الله إبراهيم تشكل بنية دالة، تندمج في بنية عامة هي بنية الوعي التي تعبر عنها الروايات الثلاثة. وهذه البنية العامة تندمج في بنية أعم هي بنية الوعي الحقيقي للكاتب، التي تعد كذلك جزءا من بنية شاملة هي بنية وعي الطبقة الاجتماعية والمناضل الشيوعي في رفض الواقع. ويقدم التصور الماركسي هذا الوعي في علاقته الجدلية التي تربطه بوعي الطبقة من جهة، وبالواقع من جهة أخرى. أي أنه ليس مجرد انعكاس للأوضاع الاقتصادية التي تعيشها الطبقة، ولكنه مساهم في تغيير وعي الطبقة بواقعها ومستقبلها، ومساهم من خلال ذلك في تغيير واقعها وواقع النظام الاجتماعي.

وقد كانت جهود محمود أمين العالم ذات أثر في النقد العربي عموما وفي النقد المغربي بشكل خاص، حيث تبنى عدد من النقاد المنهج الماركسي في النقد الأدبي، نكتفي بالإشارة منهم إلى الناقد حميد لحمداني في كتابه: "الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي: دراسة بنيوية تكوينية" الذي يعتمد

فيه المنهج البنيوي التكويني في دراسة الرواية المغربية والكشف عن "رؤيتها للعالم". وهو يكشف من خلال دراسته عن موقفين أساسيين في الرواية المغربية منذ الخمسينيات هما: موقف المصالحة وموقف الانتقاد، من خلال تحليل نماذج روائية يعتمد فيه على الإجراءين المنهجيين اللذين وضعهما غولدمان، وهما: الفهم والتفسير. ويتجلى هذان الإجراءان في دراسة الكاتب للمتن الروائي عبر مستويين هما:

- مستوى البنية الفنية
- ومستوى الرؤية الإيديولوجية للواقع

حيث يمكّنه المستوى الأول من "**فهم**" البنية الدلالية التي توحد روايات المتن من خلال دراسة بنياتها الفنية، ويمكنه المستوى الثاني من "**تفسير**" هذه البنية في ضوء بنية أشمل هي بنية الوعي الطبقي الذي تعبر عنه الروايات. وهذا الوعي ينقسم إلى "وعي زائف" يعبر عن موقف المصالحة لدى روائيين أمثال محمد عزيز لحبابي ومبارك ربيع و"وعي حقيقي" يعبر عن إيديولوجيا ثورية متمردة لدى بعض الروائيين الطليعيين أمثال محمد زفزاف وأحمد المديني وعبد الله العروي.

القسم الثاني:

المناهج النصية

المحور الأول: المنهج الشكلاني

1) من السياق إلى النص:

مع السنوات الأولى من القرن العشرين بدأ مفهوم النقد الأدبي يشهد تطورا تدريجيا نتج عنه بعد ذلك تحول جذري في طريقة تناول الأعمال الأدبية، بشكل يمثل ثورة على المناهج السياقية التي كانت تهتم بتفسير عوامل نشأة النصوص أكثر من اهتمامها بتحليل مكوناتها الجمالية.

وعلى الرغم من تعدد المناهج النصية التي وجهت اهتمامها إلى النص الأدبي ومكوناته البنيوية (الشكلانية – البنيوية – الأسلوبية – النقد الجديد – السيميوتيقا...) فإن السمة المشتركة بينها هي سمة التصور النسقي المغلق للنص، وتَحَرُّرُها من النزعة التفسيرية التي تبحث في العوامل التاريخية والنفسية والاجتماعية عما يفسر نشأة النص الأدبي ويحدد حتميته.

وهكذا حدث تحول في مفهوم "المنهج العلمي" للنقد الأدبي من منهج يفسر حتمية العمل في ظل ظروف إنتاجه إلى منهج يستبعد كل المعطيات الخارجة عن النص ليخضعه للتحليل الذي يستكشف طرائق اشتغاله الداخلية.

وقد مهدت عدة عوامل لانتقال اهتمام النقد الأدبي الحديث من السياق إلى النص، لعل أبرزها الثورة التي قادها فرديناند دو سوسيير في منهج دراسة اللغة "في ذاتها ولذاتها"، محدثا بذلك قطيعة مع الدراسات اللغوية الفيلولوجية والتاريخية التي ظلت سائدة إلى حدود أواخر القرن التاسع عشر، وما نتج عن هذا المنهج من تمييز بين اللغة والكلام وتحديد موضوع اللسانيات في اللغة التي تعد نسقا مغلقا لا يعرف سوى تنظيمه الخاص.

يضاف إلى ذلك رغبة عدد من النقاد الذين كانوا مهتمين بالدراسات اللسانية في مقاومة النزعة الإيديولوجية التي هيمنت على الأدب والنقد بعد الثورة الاشتراكية في روسيا.

هذه العوامل ساهمت في نشأة أول منهج نصي في النقد الأدبي الحديث هو المنهج الشكلاني.

2) نشأة المنهج الشكلاني:

نشأ المنهج الشكلاني من اندماج تجمعين لغويين هما: **حلقة موسكو** اللغوية التي تأسست عام 1915 وكان من روادها رومان ياكبسون وميخائيل باختين، **وحلقة لينغراد** (أو جماعة **الأوبوياز** 0pojaz: جمعية دراسة اللغة الشعرية) التي تأسست عام 1916 وكان معظم أعضائها من الطلبة.. وأبرز روادها: بوريس إيخنباوم ويوري تينيانوف وبوريس توماشيفسكي وفيكتور شلوفسكي. وتشترك الحلقتان في

اهتمامهما باللسانيات وبالشعر الجديد، أو شعر المستقبليين الروس، من أمثال أنّا أخماتوفا وفلاديمير مایاكوفسكي وفيليمير خليبنيكوف، الذين أخذوا على عاتقهم تدمير تقاليد الكتابة الشعرية. فكان هذان المصدران من أهم المصادر الموجِّهة للنظرية النقدية الجديدة التي نشأت في حضن هاتين المدرستين. وكان من أبرز آثار التوجه اللغوي على الشكلانية نظرة الشكلانيين إلى العمل الأدبي بوصفه نظاما يستند إلى نظام آخر هو نظام اللغة، أو لغة من الدرجة الثانية، قائمة على مبدأ "التغريب" وكسر الألفة.

وإذا كانت **الأوبوياز** قد شهدت نهايتها السريعة حوالي سنة 1930 بعد إصدار الحزب الشيوعي الروسي مرسوما بحل التجمعات الأدبية، فإن المضايقات التي تعرضت لها **حلقة موسكو** بسبب موقفها من الثورة قد دفعت بياكبسون إلى الانتقال إلى براغ لتأسيس حلقته اللسانية مع نهاية عشرينيات القرن العشرين بجانب عدد من اللغويين أبرزهم هافرنيك وترانكا.

وقد كانت حلقة براغ امتدادا للشكلانية الروسية وتمهيدا للبنيوية أيضا. لكن ضغوط الستالينية عجلت بنهايتها التي كانت أيضا سنة 1930، فاعتزل بعض أعلامها مجال النقد وهاجر بعضهم الآخر إلى فرنسا ليمهدوا الطريق أمام ظهور المنهج البنيوي بهذا البلد.

أما تسمية "الشكلانية" فهي صفة وَصَف بها النقاد والمفكرون الماركسيون، من أمثال ليون تروتسكي، في بداية الأمر جماعة الأوبوياز تعبيرا عن انتقادهم "شكليةَ" المنهج الذي نادت به هذه الجماعة، إذ كان

الماركسيون يرون في ذلك معارضة من الجماعة للإيديولوجيا الثورية. وكان الشكلانيون يسمون أنفسهم بالمورفولوجيين أو المتخصصين، دفعا لتهمة الشكلية التي رماهم بها خصومهم الإيديولوجيون. وفي هذا الإطار يقول بوريس إيخنباوم: "منهجنا عادة يعرف كمنهج شكلي، وأُفضِّل أن أسميه بالمنهج المورفولوجي لتمييزه عن المقاربات الأخرى مثل النفسية والاجتماعية وما شابه ذلك، حيث يكون موضوع البحث ليس هو العمل نفسه".

3) العمل الأدبي من منظور المنهج الشكلاني:

بنى النقاد الشكلانيون منهجهم على أساس نظري يحدد رؤيتهم للعمل الأدبي بوصفه إنتاجا مستقلا عن صاحبه وعن ظروفه الاجتماعية، وليس انعكاسا لأي منهما. ومن ثَمَّ فإن ما يمتاز به عمل عن آخر لا يعود إلى العوامل التي ساهمت في تكوين كل منهما، بل إلى خصائصهما الشكلية المهيمنة.

وقد نتج عن ذلك نظرتُهم الجديدةُ إلى تاريخ الأدب على أنه تاريخُ تطورِ أشكاله وأساليبه، وليس نتيجة تطور عوامل إنتاجه الخارجية. فشكلت هذه النظرة تجاوزا للعلاقة الحتمية التي أقامها النقاد التاريخيون بين العصور الأدبية والعصور التاريخية.

يضاف إلى ذلك أن قولهم بكون تطور الأشكال ناتج عن هيمنة خصائص شكلية وتراجع أخرى قد نتج عنه أيضا إعادة النظر في طبيعة

التطور الذي يخضع له الأدب: فهو ليس تطورا خطيا قائما على النفي والتجاوز، بل هو تناوب في أهمية التيارات والاتجاهات والخصائص الشكلية، يهيمن بعضها في فترة من الفترات، ثم ينسحب ليحل محله عنصر آخر يحظى بالهيمنة دون أن يزيح العناصر الأخرى بشكل كلي...

وقد أخذ الشكلانيون هذا المبدأ الأخير من موقف سوسيير من علاقة التاريخ باللغة: فهو يرى أن تطور اللغة يحدث بفعل تحول في أنظمتها الداخلية لا بفعل العوامل الخارجية، في الوقت الذي كان الماركسيون والتاريخيون يعتقدون أن التاريخ محدِّدٌ مركزي في تطور الفكر والمجتمع، وأن كل شيء خاضع لتطور خطي يفضي في النهاية إلى سيادة النموذج الاشتراكي.

وتعني نظرة الشكلانيين إلى العمل الأدبي بوصفه نظاما خاضعا لقوانينه الداخلية تبنيا لموقف سوسيير أيضا في نظرته إلى النظام اللغوي بوصفه نظاما كليا لا تَكتسِب عناصرُه قيمتَها إلا في سياقها اللغوي وفي علاقتها ببقية العناصر وبهذا النظام الكلي. وفي هذا الإطار يقول يوري تينيانوف متحدثا عن النظام الداخلي للعمل الأدبي: "إن العمل الأدبي يمثل نظاما من العناصر المترابطة. وترابط كل عنصر بالعناصر الأخرى هو وظيفة هذا العنصر بالنسبة للنظام ككل. ووظيفة كل عمل كامنة في ترابطه مع الأعمال الأخرى... هذه الوظيفة لا تكمن في العنصر في حد ذاته، بل تتجلى في العلاقات بين مختلف هذه العناصر".

4) مبادئ المنهج الشكلاني:

يقوم المنهج الشكلاني على تحديد موضوع النقد ومنهجه وهدفه من خلال المبادئ التالية:

أ- النقد علم (علم الأدب) قائم على الدراسة الموضوعية الداخلية للعمل الأدبي: ويعني هذا المبدأ استبعاد كل دراسة للأدب تمزج النقد بالإيديولوجيا أو الميتافيزيقا. وقد كان الشكلانيون يرون أنفسهم مبتكرين لمنهج جديد يطبق المنهج العلمي على الأدب الذي ظل، إلى حدود تلك الفترة، خارج دائرة اهتمام المناهج السائدة. وكانوا يصفون الأدب بأنه "أرض لا مالك لها". يقول بوريس إيخنباوم: "إن الشكلانيين، في اعتراضهم على المناهج الأخرى، أنكروا ولا يزالون ينكرون، ليس تلك المناهج في ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة. لقد اعتبرنا، ولا نزال نعتبر كشرط أساسي، أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى. وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع، بواسطة بعض ملامحها الثانوية، أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد" (نظرية المنهج الشكلي: 35). وفي هذا السياق عرّف شلوفسكي الشكلانية بأنها تطبيق النموذج التكنولوجي على الإنتاج الفني والأدبي، فشبَّه الأدبَ بالسيارة والناقدَ بالميكانيكي. وعرّفها إيخنباوم بأنها "تقنية" الأدب: "إن تسمية هذه الحركة باسم المنهج الشكلي، وهي التسمية التي باتت الآن مستقرة، تحتاج إذن إلى تبرير. فما يميزنا ليس الشكلانية بوصفها

نظرية جمالية، ولا المنهجية بوصفها منظومة علمية محكمة، وإنما هو فحسب الكفاح من أجل إقامة علم أدبي مستقل، مؤسس على خصائص محددة للمادة الأدبية".

وبسبب هذه النزعة العلمية كان بعض الشكلانيين يؤكدون أن "علم الأدب" لا يهتم بغير الظواهر المدرَكة من العمل الأدبي، ولا شأن له بالجوانب الميتافيزيقية التي تعدّ بعيدة عن مجال النقد. يقول توماشيفسكي في رده على اتهام خصوم الشكلانيين لهم بإهمال الأبعاد الوجودية والواقعية المساهمة في نشأة العمل الأدبي: "سأجيب من خلال المقارنة: من الممكن دراسة الكهرباء مع عدم معرفة ماهيتها. وما الذي يعنيه سؤال (ما الكهرباء؟) على أي حال؟ سأجيب: إنها تلك التي تضيء إذا أدار المرء مصباحا كهربائيا. ولا يحتاج المرء في دراسة الظواهر إلى تعريف مسبق لجوهر الأشياء. المهم هو أن يدرك تجلياتها، وأن يكون واعيا بارتباطاتها. وهذه هي الطريقة التي يدرس بها الشكلانيون الأدب. إنهم يتصورون أن الشعرية تحديدا علم يدرس ظواهر الأدب وليس جوهره".

وإذا كان الشكلانيون يتفقون، عموما، حول تأسيس "علم الأدب" وحول الدراسة الداخلية التي تحلل مكونات العمل الأدبي واستبعاد الميتافيزيقا (العوامل النفسية والتاريخية والاجتماعية)، فإن ياكبسون كان يعارض التفسير الذي حدد به توماشيفسكي موضوع هذا العلم. إذ أن "علم الأدب" عند ياكبسون هو "الأدبية" لا الظواهر، أي: ما يجعل الأدب أدبا، مما قد يتجاوز الظواهر أحيانا. وفي هذا الإطار كان يرى في تفسير

توماشيفسكي مبالغة في تحديد موضوع علم الأدب ويشبّهه بالشرطي الذي يريد أن يقبض على المجرم فيقبض على كل من يصادفه في الطريق.

ب- المنهج الشكلاني منهج وصفي: فهو يكتفي بوصف الظواهر الأدبية وكشف أدبية الأدب، ويتحرر من التفسيرات الميتافيزيقية ومن الإيديولوجيا والافتراضات والأحكام المسبقة.

ج- موضوع علم الأدب هو الأدبية (ما يجعل الأدب أدبا):

يقوم هذا المبدأ على تمييز الشكلانيين بين الأدب والأدبية، وبين العناصر الشكلية ومضمون العمل الأدبي، فيحصرون مجال دراستهم في الظواهر الشكلية ووظائفها الجمالية التي تحقق أدبية الأدب، كما تحدد الطبيعة النوعية للعمل الأدبي، ولا يلتفتون إلى المحتوى الذي يعد عنصرا متغيرا من نص إلى آخر. يقول إيخنباوم: "إن الباحث الأدبي يجب أن يهتم فقط بالبحث داخل المميزات العامة للمواد الأدبية". وكان شلوفسكي يشبّه النص بالثوب المنسوج، ويقول بأنه يهتم فقط بنوع الخيوط وطرق النسج، ولا يهمه الوضع في سوق القطن العالمية. وبذلك وضع الشكلانيون الروس أهم قواعد النقد السردي الذي سيتحول مع البنيويين إلى ما يسمى "علم السرد" أو "السرديات"، وذلك من خلال مجموعة من الثنائيات التي تعكس التقابل بين مضمون العمل الأدبي وشكله، وأهمها التمييز الذي أقامه توماشيفسكي بين مكونين في العمل السردي هما: **المتن الحكائي والمبنى الحكائي**، فحدد موضوع علم الأدب في **المبنى الحكائي**، أي في العناصر

الثابتة المشتركة بين النصوص السردية والتي تحدد **أدبيتها** وانتماءها إلى جنس السرد أو إلى نوع خاص منه.

5) مفاهيم الشكلانية:

تقوم الشكلانية على مجموعة من المفاهيم التي تحدد رؤيتها لطبيعة العمل الأدبي ومنهج دراسته. وأبرز هذه المفاهيم:

أ- الأدبية: يقصد بها الخصائص البنائية التي تجعل العمل أدبيا يمتاز عن غيره. لذلك كان اهتمامهم منصرفا إلى هذا الجانب البنائي الشكلي أكثر من انصرافه إلى مضمون العمل الأدبي. فجعل ياكبسون الأدبية، لا الأدب، موضوعا لعلم الأدب: "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، ولكن هو الأدبية أي ما يجعل العمل الأدبي أدبيا".

ب- الأداة: يقصدون بها الأداة الفنية المستعملة في النص. فهي عندهم أساس لبناء الشكل الأدبي. والبحث لا يجب أن يقتصر على وصفها، بل على كشف وظيفتها الجمالية في علاقتها بالأدوات الفنية الأخرى داخل النص، بما يساهم في تحقيق أدبيته.

ج- التغريب وكسر الألفة: يرى الشكلانيون أن وظيفة الأداة الفنية هي تحقيق التغريب وكسر الألفة. وهذا ما يحقق للنص أدبيته وطبيعته النوعية ويميزه عن النصوص غير الأدبية القائمة على تحقيق الألفة. يقول شلوفسكي: "إن أداة الفن هي أداة تغريب الموضوعات وأداة الشكل التي

بها يصير صعبا. وهي أداة تزيد من صعوبة الإدراك ومدته، لأن عملية إدراك الفن هي غاية في حد ذاتها، ولذلك ينبغي تمديدها". وينطبق هذا التغريب على طبيعة العلاقة القائمة على عدم المطابقة بين الدال والمدلول في النصوص الأدبية فتمتاز بذلك عن النثر العلمي، كما ينطبق على علاقة النص بالعالم الخارجي، حيث يرون أن وظيفة الفن تكمن في إعادة صياغة عناصر هذا العالم وتقديمها بصيغة غير مألوفة.

وفي هذا الإطار اهتم الشكلانيون بالعناصر الصوتية في الشعر بوصفها أدوات فنية تضاف إلى أدوات لغوية أخرى كالصورة الفنية، تسعى جميعا إلى تحقيق التغريب وكسر ألفة النص، بما يحدد أدبيته وطبيعته النوعية، فوجدوا في شعر المستقبليين الروس ما يحقق هذا النزوع نحو التغريب وكسر الألفة في الكتابة الشعرية.

د– النسق: يقوم التصور الشكلاني لشكل العمل الأدبي على أنه مجموعة من الأنساق المترابطة التي تحدد شكل العمل الأدبي وتشكل صيغته النهائية. ومن هنا تقوم دراستهم وظيفة الأداة الفنية على البحث في علاقتها ببقية الأدوات الأخرى ووظائفها الجمالية.

هـ– (القيمة) المهيمنة: يحدد هذا المفهوم طبيعة العلاقة التي تربط بين العناصر الشكلية للنص الأدبي. وهي علاقة قائمة على تبادل الهيمنة، بحيث تبرز أهمية عنصر ما حين تتراجع أهمية العناصر الأخرى. وينظر ياكبسون إلى القيمة المهيمنة في مستويات مختلفة منها: مستوى العمل الأدبي، حيث تؤدي هيمنة بعض العناصر إلى تحديد نوعه (هيمنة العناصر

الإيقاعية على النص تحدد طبيعته الشعرية)، ومستوى النوع الأدبي (نوع الخطاب)، حيث تعد الوظيفة الشعرية، مثلا، مهيمنة على الخطاب الشعري وتهيمن وظائف أخرى على أنواع أخرى من الخطابات، ومستوى العصر، إذ تهيمن أنواع أو فنون محددة على بعض العصور الأدبية. يقول ياكبسون: "كان مفهوم المهيمنة جد مثمر: لقد كان مفهوما من أكثر مفاهيم النظرية الشكلانية جوهرية وصيغة وإنتاجا. ويمكننا تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي: إنها تحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية. إن المهيمنة تُكسِب الأثر نوعية. فالخصيصة النوعية للغة الشعرية هي، بداهةً، خُطاطتها العروضية (...) لكن الشعر بدوره ليس مفهوما بسيطا، وليس وحدة غير منقسمة، بل هو في ذاته نظام من القيم. وككل نظام قيم، فهو يتوفر على سُلّمية خاصة لقيمه العليا والدنيا (...) ففي الشعر التشيكي للقرن الرابع عشر، مثلا، لم تكن العلامة الملازمة للشعر هي الخطاطة المقطعية، بل القافية (...) وعلى العكس من ذلك، فالقافية في الشعر الواقعي التشيكي للنصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت نسقا اختياريا، بينما كانت الخطاطة المقطعية عنصرا إجباريا (...) وبدونه لم يكن الشعر شعرا (...) وبما أن التشيكيين اختاروا اليوم حل الشعر الحر المعاصر، فإنه لم يعد ضروريا لا القافية ولا أي نموذج مقطعي لكي يكون هنالك شعر. وعوضا عن ذلك غدا العنصر الإجباري الآن يتركز في النبر (...) إنه من الممكن بحث وجود مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد (...) ولكن أيضا في فن حقبة معينة، باعتبارها كُلاًّ واحدا. مثلا: في فن عصر النهضة كانت الفنون البصرية، بداهةً، تمثل

المهيمنة (...) أما في الفن الرومانتيكي، فإن القيم العليا، خلافا لذلك، قد أُسندت إلى الموسيقى. وهكذا أخذ الشعر الرومانتيكي يتجه صوب الموسيقى" (نظرية المنهج الشكلي: 81-82).

لكن حديث ياكبسون عن هيمنة قيم وعناصر على نصوص أو أنواع أو عصور لا يعني إلغاءها القيمَ والعناصرَ الأخرى التي تحافظ على وجودها منتظرة الفرصة لتعود للهيمنة مرة أخرى. ومن ثم فإن القيمة المهيمنة تعد عنصرا حاسما في تطور الأشكال والأنواع الأدبية. ولهذا يرى ياكبسون أن تاريخ الأدب هو تاريخ هيمنة قيم وتراجع أخرى. وهو ما يعني أنه لا يسير بشكل خطي قائم على التجاوز، لأن القيم التي تتراجع في فترة قد تعود مرة أخرى إلى البروز وتحقيق الهيمنة. يقول في هذا السياق: "لقد كانت للأبحاث حول المهيمنة نتائج مهمة فيما يتعلق بالمفهوم الشكلاني للتطور الأدبي: ففي تطور شكل إنشائي، لا يتعلق الأمر كليا بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى، بقدر ما يتعلق بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام، بعبارة أخرى: بتبدُّل في المهيمنة. إن العناصر التي كانت في الأصل ثانوية في إطار مجموع معين من القواعد (...) تغدو، على العكس، أساسية وفي المقام الأول. وخلافا لذلك، فالعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى" (نفسه).

6) الإجراءات النقدية للمنهج الشكلاني:

يقوم الإجراء النقدي الشكلاني على تحليل المستويات اللغوية في النص الأدبي، بالتركيز على كل مستوى من جهة، ودراسته في علاقته بالمستويات الأخرى من جهة أخرى لاستخلاص وظائفه الجمالية.

وقد لخص الشكلانيون المستويات المتعددة لدراسة النص إلى ثلاثة رئيسة هي:

- مستوى العناصر اللغوية الشكلية ووظائفها الجمالية في النص
- ومستوى العمل الأدبي بوصفه نسقا متكاملا من العلاقات التي تربط بين هذه العناصر
- ومستوى الأدب القومي الذي ينتمي إليه العمل.

وكل مستوى من هذه الثلاثة يشكل بنية مستقلة وذات علاقة بالمستويين الآخرين، حيث تساهم الوظائف الجمالية للعمل الأدبي في تحقيق أدبيته وتحديد طبيعته النوعية، وتساهم دراسة الأعمال الأدبية المختلفة في عصر من العصور في تحديد الخصائص العامة للأنواع، كما تساهم معرفة الأنواع في معرفة خصائص الأدب القومي في كل عصر. وهو ما يفسر في نهاية الأمر تاريخ الأدب وتطوره من عصر إلى آخر.

7) أثر المنهج الشكلاني في النقد الأدبي

لم تُعرف الشكلانية في أروبا إلا في الخمسينيات والستينيات بفضل بعض الكُتاب الذين شرعوا في الاهتمام بهذا المنهج والتعريف به، أمثال رونيه ويليك في كتابه "مفاهيم نقدية" الذي ظهر سنة 1963، وتزفيطان تودوروف الذي ترجم نصوص الشكلانيين الروس إلى الفرنسية سنة 1965 ضمن كتاب "نظرية الأدب".

هذا البعث المتأخر لأعمال الشكلانيين جعلها إرثا مشروعا للبنيويين الذين استغلوا إنجازاتها، فلم يكتسب المنهج الشكلاني قيمته إلا من خلال الدراسات البنيوية التي استثمرت نتائجه لتأسيس المنهج البنيوي في النقد، ومن خلال الأفكار المتعددة التي أغنى بها نظرية الأدب، سواء في مجال السرد أو الشعر، مع بعض النقاد الذين صاغوا مفاهيم كان لها امتداد في المنهج البنيوي من أمثال ياكبسون وفلاديمير بروب وتوماشيفسكي.

وفي إطار هذا الامتداد الذي شهدته الشكلانية في النقد البنيوي يمكن النظر إلى ياكبسون بوصفه حلقة وصل أساسية بين الدراسات اللسانية، من خلال انتمائه إلى حلقة موسكو اللغوية وتأسيسه حلقة براغ، وبين المنهجين النقديين: الشكلاني والبنيوي، إذ تمثل مدرسته نهاية للشكلانية وبداية للبنيوية.

ويتجلى الأثر الذي تركته الشكلانية على مجال النقد الأدبي الحديث في صياغة بعض روادها نظريات في نقد السرد ونقد الشعر تعتمد على المبادئ والمفاهيم التي تمت الإشارة إليها آنفا، وتتضمن مفاهيم نقدية

كان لها أثر كبير على تطور الدراسات النقدية وعلى نشأة المنهج البنيوي بشكل خاص:

ففي مجال نقد السرد أدى اهتمام الشكلانيين بالخصائص البنائية الشكلية للنص إلى ثورة في دراسة السرد من خلال عدد من المفاهيم والتصورات النقدية التي تأسس عليها النقد البنيوي كثنائيتي السارد/ الكاتب، والمتن الحكائي/المبنى الحكائي، والسرد الذاتي/السرد الموضوعي، ومفاهيم: الوظيفة والحبكة والحافز...

ويعد النموذج الذي قدمه فلاديمير بروب من أبرز النماذج السردية الشكلانية تأثيرا في السرديات البنيوية والسيميائيات السردية، من خلال دراسته "مورفولوجية الحكاية الخرافية" التي أسس من خلالها لمفهوم "الوظيفة" مميزا بينها وبين الشخصية، حيث نظر إليها بوصفها "فعلا" للشخصية من جهة مساهمتها في بناء الحبكة.

فقد انتهى بروب، من خلال دراسته مائة حكاية خرافية روسية، إلى وجود ملفوظات سردية تظل ثابتة في معظمها على الرغم من تغير محتواها والشخصيات التي تساهم فيها من حكاية إلى أخرى. وحدد بروب هذه الملفوظات في إحدى وثلاثين وظيفة تشكل ما سماه **بالحبكة السردية** التي تتخذ شكلا ثابتا في تسلسل أحداث هذه الحكايات، بحيث تبدأ بالرحيل وتنتهي بمكافأة البطل وزواجه بالأميرة، متضمنة لوظائف أخرى منها: المنع والصراع والخداع...

ولاحظ بروب أن هذه الملفوظات السردية تؤديها شخصيات مختلفة، لكن وظائف هذه الشخصيات لا تخرج عن سبعة أنواع نمطية تتردد في معظم هذه الحكايات هي: الأميرة والبطل والبطل الزائف والمعتدي (الشرير) والباعث والواهب والمساعد.

وبذلك يكون بروب قد وضع نموذجا سرديا لدراسة الحكاية الخرافية من خلال تحديد مكوناتها الشكلية الثابتة، ومن خلال تمييزه بين الوظيفة والشخصية: إذ حدد الوظيفة بكونها إطارا مجردا ثابتا في معظم الحكايات التي شكلت موضوعا لدراسته، يمكن إسنادها لشخصيات تختلف من حكاية لأخرى. فكان عمله هذا تمهيدا لتأسيس غريماس نموذجه العاملي على أساس التمييز بين الممثل (الشخصية التي تؤدي وظائف سردية في الحكاية) والعامل (الوظيفة المجردة التي يؤديها الممثل).

يضاف إلى هذا أن منهجه المستمد من اللسانيات البنيوية، والمتمثل في دراسة النصوص المفردة لاستخلاص قواعد النوع السردي التي يتم تطبيقها أيضا على النصوص المفردة قد شكل مبدأ من أهم مبادئ النقد البنيوي في دراسة النص الأدبي من جهة علاقته بالنوع.

وفي مجال نقد الشعر توجه اهتمام الشكلانيين إلى الجوانب الصوتية وغيرها من العناصر التي تحقق كسر الألفة كالصورة والاستعمال غير المعياري للغة. واكتست بعض المفاهيم، كمفهوم التغريب ومفهوم القيمة المهيمنة الذي صاغه ياكبسون، أهمية كبيرة في الدراسة النقدية، إذ بحث الشكلانيون في الوظائف الجمالية للغة الشعرية وفي هيمنة التوازي الصوتي

على الشعر بوصفه من أبرز الأدوات الفنية التي تحقق "شعريته". وشكل ذلك أساسا للنموذج البنيوي الذي طوره ياكبسون حول نقد الشعر، مستفيدا فيه من التوجه الوظيفي لمدرسة براغ، ومعتمدا فيه على تحليل المستويات اللسانية وخصائصها التي تحدد "شعرية" النص.

وبهذا تكون الشكلانية قد خلّصت النقد الأدبي من التفسيرات الأيديولوجية والتاريخية والنفسية التي ظلت مهيمنة عليه إلى حدود العقد الثاني من القرن العشرين، ووجهت اهتمامها إلى النص وجوانبه الجمالية التي أهملتها المناهج الخارجية، مؤسسة بذلك منهجا لسانيا لنقد الشعر كان ممهدا لظهور المنهج البنيوي.

لكن اهتمامها بالجوانب الجمالية والشكلية انتهى بها إلى إهمال مضمون العمل الأدبي ورسالته. وهو ما عملت بعض المناهج التي جاءت بعدها على تجاوزه.

8) الشكلانية في النقد العربي:

على الرغم من أن الشكلانية قد ظهرت على الساحة النقدية خلال عشرينيات القرن العشرين، فإن أثرها لم يصل إلى النقد العربي إلا بعد مرور نصف قرن على ظهورها، وذلك حين ترجم محيي الدين صبحي كتاب "نظرية الأدب" لروني ويليك وأوستين وارين سنة 1972.

ويعود عدم الاهتمام النقدي بها لعوامل أبرزها: العامل اللغوي والعامل الإيديولوجي: إذ يتمثل العامل اللغوي في تأخر ترجمة أعمال الشكلانيين الروس إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية، بما يتيح الاطلاع عليها ونقلها إلى اللغة العربية، ويتمثل العامل الإيديولوجي في انشغال النقد العربي بالنظريات والمناهج التي تربط العمل الأدبي بالسياق الاجتماعي بسبب الأوضاع التي عاشتها المجتمعات العربية خلال الخمسينيات والستينيات والتي تميزت بهيمنة الإيديولوجيا الماركسية.

وهكذا كان كتاب روني ويليك ووارين أول نافذة تفتح للنقد العربي على الشكلانية الروسية، لكنها مع ذلك لم تكن بالسعة التي تحقق اطلاعا حقيقيا على مبادئها ومفاهيمها، لأن ما تضمنه هذا الكتاب عن المنهج لم يتجاوز بعض الصفحات التي عَرّف فيها الكاتبان به. وكان الباب الذي أشرع على الشكلانية خلال هذه المرحلة مغربيا من خلال ترجمة إبراهيم الخطيب نصوصا من كتاب نظرية الأدب لتودوروف لأبرز الشكلانيين الروس بداية من سنة 1975، حين ترجم مقالة إيخنباوم "نظرية المنهج الشكلي"، ليتوج هذا الجهد بترجمة نصوص أخرى جمعها في كتابه "نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس" الذي صدر سنة 1982، متضمنا تقديم تودوروف لكتابه "نظرية الأدب" حول أهمية المنهج الشكلاني ومساهمته في نشأة البنيوية.

المحور الثاني: المنهج البنيوي

أولا: العوامل المساهمة في نشأة المنهج البنيوي

لقد كان ظهور المنهج البنيوي أكبر حدث نقدي في العصر الحديث. فهو يشكّل فاصلا بين ثلاث مراحل يؤرَّخ بها النقد الحديث هي: مرحلة ما قبل البنيوية ومرحلة البنيوية ومرحلة ما بعد البنيوية. وهو ما يبرز أهمية الثورة التي أحدثها هذا المنهج في الساحة النقدية. لكن هذه الثورة، على أهميتها، لم تظهر فجأة، بل كانت لها جذور في مجالات علمية مختلفة احتضنت التصور البنيوي للمعرفة قبل أن ينتقل هذا التصور إلى حقل الدراسات الأدبية التي كان لها الفضل في تطويره ووضع عدد من مفاهيمه ومبادئه. وأهم المجالات التي احتضنت الأفكار البنيوية أولاً وتبلورت فيها مفاهيمها قبل أن تصبح منهجا نقديا مستقلا: اللسانيات والنقد الشكلاني وعلم النفسي البنيوي والأنثروبولوجيا البنيوية.

1- اللسانيات البنيوية: كان تأسيس فرديناند دو سوسير ما عرف فيما بعد باللسانيات البنيوية منطلَقا لإعادة التفكير في منهج دراسة اللغة وممهدا لإعادة النظر أيضا في منهج دراسة النص الأدبي، ذلك أن المنهج الذي ثار عليه سوسير في دراسة اللغة، ممثَّلا في الفيلولوجيا

والدراسات التاريخية التي قادها "النحاة الجدد" والتي لا تولي اهتماما لأنظمة اللغة الداخلية، كان مثلُه سائدا خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في مجال النقد الأدبي، ممثَّلا في المنهج التاريخي الذي كان يهتم بتاريخ النص أكثر مما يهتم ببنياته الداخلية.

وكان تأثير المنهج الجديد للسانيات البنيوية على ظهور المنهج البنيوي من خلال عدة مبادئ حددها سوسيير لدراسة اللغة وشكلت كذلك أساسا للدراسة البنيوية للأدب، أهمها:

أن **اللغة نظام اجتماعي مستقل** عن الفرد، ويتمتع بوجوده الخاص. ومن ثم فإن دراستها يجب أن تتوجه إليها بوصفها كذلك، لا بوصفها نتاجا لعوامل خارجية أو معبرةً عنها. ومن هنا حدد سوسير موضوع اللسانيات في أنه يتمثل في الدراسة العلمية للغة بغاية الكشف عن نظامها الداخلي الذي يحكم مختلف مستوياتها، وهو ما يعرف لديه بدراسة اللغة "لذاتها وفي ذاتها". وقد انتقل هذا التصور إلى مجال الدراسة الأدبية البنيوية، فأصبح اهتمامها متوجها إلى النص "في ذاته ولذاته" بهدف الكشف عن بنياته الداخلية وبمعزل عن عوامل نشأته.

ولما كانت اللغة كيانا مستقلا يتمتع بنظامه الداخلي الخاص فإن هذه الدراسة العلمية يجب أن تتوجه نحو **اكتشاف القوانين الثابتة** (العميقة) لهذا النظام، واستبعاد الظواهر السطحية المتعلقة بالإنجاز. ومن هنا جاء التمييز الذي أقامه سوسير بين "اللغة" و"الكلام"، **بجعل اللغة موضوعا**

للسانيات، لكونها أكثر ثباتا وتجسيدا للقواعد، واستبعاد "الكلام" الذي يعد إنجازا فرديا يصعب إخضاعه للدراسة العلمية، فلا يُدرَس إلا بقدر مساهمته في كشف النظام اللغوي. وقد أدى نقل هذا التمييز إلى حقل الدراسة الأدبية البنيوية إلى تشبيه "النص المفرد" بالكلام الفردي، فلا يكون الاهتمام به إلا بقدر مساهمته في كشف النظام الداخلي للنوع أو الجنس الأدبي.

وينتج عن القول بالنظام الداخلي للغة عند سوسير النظر إلى اللغة بوصفها **شبيهة بلعبة الشطرنج**، حيث يخضع استعمال كل علامة للقانون الداخلي للغة، مثلما تحدد لعبة الشطرنج قانونها الخاص الذي تتحرك القطع وفقا له، كما تتحدد قيمتها من موقعها في السياق وعلاقتها مع القطع الأخرى واختلافها عنها، كما هو شأن قطع الشطرنج. وهو ما يعني أن **العلامة اللغوية تكتسب قيمتها من خلال موقعها في السياق وتقابلها مع علامات أخرى**، لا من خلال إحالتها على خارج النظام اللغوي، أي أن قيمتها تتحدد من داخل النظام اللغوي لا من خارجه. وقد كان لهذه الفكرة تأثير على النقد البنيوي للأدب، حيث أصبحت عناصر النص، بما فيها اللغة، تكتسب قيمتها من سياقها داخل النص ومن علاقاتها بالعناصر النصية الأخرى، لا من إحالتها على مرجع خارجي أو قيمة خارجية.

هذه القيمة التي حددها سوسير للعلامة اللغوية، بنفي قيمتها الإحالية، جعلته يعيد النظر في **علاقة الدال بالمدلول**، فوصفها

بالاعتباطية. وكان من نتائج ذلك قوله بأن الكلمات لا تحاكي الأشياء، إذ لا وجود لعلاقة طبيعية بين الكلمة والشيء الخارجي، ولكنها قائمة على الاتفاق. ومعنى ذلك أن الدلالة تتغير بتغير السياق وألاّ دخل للواقع الخارجي في تحديد قيمة العلامة اللغوية. ولا يخفى أن هذا التوجه ينسجم بشكل كبير مع الثورة التي أحدثها البنيويون في نظرتهم إلى النص الأدبي وقولهم بأن قيمته تكمن في نظامه الداخلي لا في إحالته على السياق.

وقد أدت هذه المبادئ كلها إلى تشكّل مفهوم **النسق** أو **البنية** في مجال الدراسة اللغوية في وقت مبكر خلال أوائل القرن العشرين، على الرغم من أن سوسير لم يستعمل هذا المفهوم بشكل صريح في محاضراته.

ولخص عالم اللسانيات الفرنسي إميل بنفنست مبادئ المنهج البنيوي في دراسة اللغة في نظرته إلى **اللغة** على أنها **نسق كلي مستقل ومغلق يتكون من أنساق جزئية صغرى** (تمثل مستويات التحليل اللساني)، **وكل نسق جزئي يخضع لنظام وتحكمه علاقات داخلية، كما تحكمه علاقات بالأنساق الأخرى داخل اللغة ويخضع لنظامها الكلي**. ومن ثمة فإن دراسة الأنساق اللغوية الصغرى يجب أن يسعى إلى استخلاص هذا النظام الكلي للغة، كما أن هذا النظام نفسه هو الذي يحدد لنا دراسة تلك الأنساق.

وقد كان هذا التصور، الذي يعود فيه الفضل إلى جهود سوسير، رائدا وثوريا في دراسة اللغة خلال السنوات الأولى من القرن العشرين. وهو

ما جعل تأثيره يمتد إلى حقول معرفية مختلفة تبنت الفكر البنيوي كالأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم النفس، إضافة إلى اللسانيات والنقد الأدبي.

2- المنهج الشكلاني: وهو منهج نقدي ظهر في روسيا ما بين 1915 و1930. وكان امتدادا للدراسات اللسانية التي نشأت في حلقتين لسانيتين هما: حلقة موسكو وحلقة بطرسبرغ (لينغراد). ولهذا كان رواده ينطلقون من اهتماماتهم اللغوية من أجل تأسيس منهج علمي في النقد الأدبي يتخلص من الطابع الإيديولوجي ويستفيد من الإنجازات العلمية الدقيقة التي حققتها اللسانيات البنيوية. وتجلى ذلك بشكل خاص في نظرتهم النسقية إلى العمل الأدبي بوصفه نظاما مستقلا عن محيطه وخاضعا لقوانين داخلية تحكمه. فكان هذا من أهم المبادئ التي طورها النقد البنيوي.

3- نظرية النقد الجديد: هي نظرية نقدية سادت في بريطانيا وأمريكا ما بين الثلاثينيات والستينيات. من أبرز أعلامها: توماس إليوت وريتشاردز وكينيث بروكس وجون كرو رانسوم. تقوم هذه النظرية على نقض مبادئ النظريات النقدية السياقية التي تربط العمل الأدبي بمحيطه ربطا مباشرا وآليا وحتميا. وقد قدمت تصورها للنقد عبر مجموعة من الأفكار التي صاغها هؤلاء الرواد، وكان لها تأثير على نشأة النظرية البنيوية، أهمها: النظر إلى **العمل الأدبي** بوصفه **كيانا مستقلا** عن مؤلفه ومحيطه، **والاهتمام**

باللغة الإبداعية القائمة على المفارقة التي يحددها السياق، إضافة إلى تأكيد **الطابع العلمي للنقد** الأدبي.

4- علم النفس البنيوي: يتجلى أثره الواضح في المنهج البنيوي من خلال منهج التحليل النفسي لفرويد الذي كان ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه بنية كلية منسجمة تعبر عن نفسية الأديب، كما يتجلى في نظرية الإدراك الكلي (**الجشطالت**) مع كل من ولفجانج كوهلر وكورت كوفكا اللذين رأَيَا أن **إدراك العقل الإنساني للأشياء إدراك كلي** لا يقوم على تقسيمها إلى أجزاء، على أساس أن الكل أكبر من مجموع أجزائه. وقد شكل هذا المبدأ أساسا من أسس البنيوية التي تنظر إلى العمل الأدبي بكونه ينطوي على بنية كلية هي التي تنظم عناصره الداخلية، ومن ثم فإنه لا يمكن إدراكه إلا في طابعه الكلي.

5- الأنثروبولوجيا البنيوية: يعود الفضل للأنثروبولوجي وعالم الاجتماع الفرنسي كلود ليفي ستراوس في تأسيس الأنثروبولوجيا البنيوية التي تأثر فيها بشكل واضح باللسانيات البنيوية من خلال اتصاله برائد مدرسة براغ اللسانية: رومان جاكبسون. وكان ستراوس يسعى منذ خمسينيات القرن العشرين إلى الكشف عن البنيات الذهنية الخفية التي تشترك فيها الثقافات الإنسانية رغم اختلاف عاداتها وتقاليدها وممارساتها الاجتماعية، فلاحظ أن تلك الممارسات تكشف عن بنية ذهنية واحدة. ومن ذلك مثلا: أن كل الثقافات تخلد ولادة الإنسان أو زواجه وتحتفل به، على الرغم من

اختلافها في طرائق تجسيد ذلك. وطبق ستراوس هذا المبدأ على دراسة الأساطير التي أنتجتها الحضارات القديمة، فرأى أنها تعبر كلها عن بنية ذهنية واحدة تتمثل في السعي إلى فهم الكون. وسمى هذه البنية المشتركة **بوحدة الأسطورة الأساسية**. ولا شك في أن اهتمامه بدراسة بنية الأساطير، بوصفها نصوصا سردية، قد ساهم في ظهور الدراسات البنيوية للنص السردي.

وكان توجه ستراوس نحو اعتماد المنهج البنيوي في دراساته الأنثروبولوجية للأسطورة منطلِقا من اقتناعه بعدم جدوى الدراسة التاريخية للمجتمعات، وبسطحية التحليل الشكلاني للحكاية العجيبة، فوصف عمل بروب في دراسة الحكاية العجيبة بالشكلية، داعيا، في المقابل إلى تجاوز العناصر الشكلية للنصوص السردية (الأسطورة بشكل خاص)، وإلى البحث عن العلاقات الخفية والبنيات العميقة التي تربط بين تلك العناصر.

وهكذا، فإذا كان بروب قد وجه اهتمامه إلى مورفولوجية الحكاية وشكلها، فإن ستراوس كان يسعى إلى تجاوز الجانب المورفولوجي الشكلي نحو استخلاص البنيات الذهنية التي تكمن خلف تنظيم هذا الجانب. أي أن غايته كانت تتجاوز "الأسطورة" إلى "الفكر الأسطوري".

ومعنى ذلك أن ستراوس كان يتبنى المنهج اللساني البنيوي القائم على البحث خلف العناصر النصية الظاهرة عن بنية عميقة تنظمها. وقد جسد هذا الاقتناع المنهجي في تعاونه مع ياكبسون في دراسة قصيدة

"القطط" لشارل بودلير من منظور بنيوي، فكان هذا العمل المشترك إعلانا لبداية النقد البنيوي وخروجه من مجال نقد الأسطورة وعلاقات القرابة إلى مجال دراسة النصوص الإبداعية الحديثة. وبذلك استحق ستراوس اللقب الذي عُرف به في الأوساط النقدية الحديثة، وهو أنه رائد البنيوية بجانب صديقه رومان ياكبسون.

هذه أهم المرجعيات التي تأسس عليها المنهج البنيوي في النقد الأدبي، يضاف إليها روافد أخرى غذت هذا المنهج أهمها: المنهج التجريبي الذي أرسته العلوم الدقيقة في سعيها للوصول إلى حقائق الظواهر واستبعاد الميتافيزيقا من مجال التحليل العلمي. غير أن اللسانيات البنيوية تظل أكبر موجه للفكر البنيوي ولبقية المجالات المعرفية التي ساهمت في ظهوره.

ثانيا: ياكبسون وتطوير المشروع الشكلاني

تأسست حلقة براغ اللسانية عام 1926 على يد جماعة من اللغويين أبرزهم رومان ياكبسون وترانكا وهافرنيك. وقد استوحى هؤلاء تسميتها من حلقة موسكو، خاصة أنها كانت تضم بين أعضائها عضوين سابقين في حلقة موسكو هما: ياكبسون وبوجاتريف. وبعد تأسيسها انضم إليها نقاد ولغويون آخرون بلغ عددهم، بعد اتساعها، حوالي خمسين عضوا أبرزهم: جون موكاروفسكي وسيرجي كارسيفسكي وروني ويليك وفيليكس فوديتشكا...

وقد بدأ اهتمام الحلقة لسانيا منسجما مع الغاية التي تأسست من أجلها، فوضعت عام 1929 مبادئ **اللسانيات البنيوية**، منطلقة في ذلك من المنهج الذي أرسته مدرسة جنيف مع سوسير، مع تطويره وإعطائه أبعادا وظيفية. وبداية من الثلاثينيات أصبح هذا الاهتمام يتجاوز مجال اللغة إلى مجال الأدب والنقد من خلال الاهتمام المتزايد بموضوع **الشِّعرية** والخصائص الجمالية للعمل الأدبي، ومن خلال مواجهة الأفكار الماركسية حول الأدب. فكانت بذلك امتدادا للمدرسة الشكلانية الروسية التي تأسست في ظل حلقتي موسكو والأوبوياز.

ومن أهم الإنجازات التي حققتها هذه المدرسة، وكان لها تأثير حاسم على عدد من الحقول المعرفية: صياغة ياكبسون مفهوم "البنية" لأول مرة سنة 1929، محددا تصوره له في قوله: "حال أن نجمل الفكرة التي يهتدي بها العلم حاليا في مختلف تجلياته، لن نجد وصفا ملائما سوى (بنيوية). فالعلم المعاصر عندما يتناول وضع ظاهرة ما بالدراسة يتناوله من حيث هو كُلٌّ بنيوي مكتمل وليس مجرد حشد آلي للعناصر، ذلك أن مهمته الأساسية استجلاء القوانين الداخلية لهذا النسق" (موسوعة كمبردج في النقد الأدبي). وهذا التصور عبّر عنه رائد آخر من رواد مدرسة براغ هو جون موكاروفسكي، وإن كان لا يستعمل مصطلح "البنية" في قوله: "يغدو النسق المفاهيمي لكل فرع معرفي على حدة شبكة من العلاقات الداخلية المتبادلة: فكل مفهوم يتحدد بالمفاهيم الأخرى، وهو يحددها بدوره. ومن

ثم يكتسب أي مفهوم تعريفه النهائي عبر الموقع الذي يشغله في النسق المفاهيمي الذي ينتمي إليه، وليس بتعداد محتويات النسق" (نفسه).

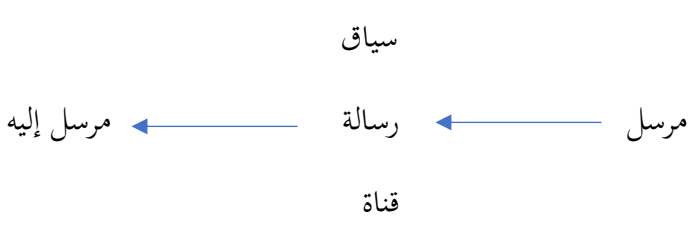
وعل الرغم من أن تحديد مفهوم البنية، عند ياكبسون، والنسق، عند موكاروفسكي، كان موجها في بداية الأمر إلى تطوير منهج دراسة اللغة، فإنه كان تأسيسا أيضا للانتقال من "لسانيات الجملة" إلى "لسانيات النص" مع النقد الشكلاني. وهكذا فإن مفهوم البنية، كما حددته مدرسة براغ، يقتضي النظر إلى العمل الأدبي بوصفه نسقا سيميوتيقيا دالًّا يندرج ضمن نسق ثقافي شامل، وهو ما يعني تطوير هذه المدرسة التصورَ الشكلاني للأدب من الحديث عن انعزال العمل الأدبي إلى الحديث عن استقلال الوظيفة الجمالية، دون أن يؤدي ذلك إلى استبعاد المضمون الذي يُعَدّ بنية جزئية دالة من بين بنيات العمل الأخرى.

ويمتاز التصور البنيوي، كما طورته مدرسة براغ، بالنظر إلى البعد السيميوتيقي للعمل الأدبي على أنه ذو وظيفة تواصلية. وينطلق هذا التصور من المنهج الوظيفي اللساني للمدرسة ومن النموذج الوظيفي لكارل بوهلر الذي كان قد حدد ثلاثة أركان تقوم عليها وظائف اللغة في الثقافة الغربية هي: المرسِل والمرجع (الإحالة) والمستقبِل. وبناء على هذه الأركان حدد موكاروفسكي ثلاث وظائف للمقام التواصلي للعمل الأدبي، تحضر بطريقة تراتبية هي: الوظيفة الإحالية (حين يكون اهتمام العمل الأدبي بالمرجع)، والوظيفة الإرادية (حين يتوجه اهتمامه إلى الرسالة)، والوظيفة التعبيرية

(حينما يهتم بالمرسِل أكثر من اهتمامه بالعنصرين الآخرين). وبعد ذلك أضاف موكاروفسكي إلى هذه الوظائف وظيفة مرتبطة باللغة سماها "الوظيفة الجمالية" التي صارت وظيفة مركزية في العمل الأدبي الذي يهتم بجمالية اللغة أكثر من اهتمامه ببقية العناصر.

وقد طور ياكبسون، في مرحلة تالية، هذا النموذج ضمن مقالة بعنوان "اللسانيات والشعرية" سنة 1963، بتوسيع عناصر التواصل اللساني لتصبح ستة حددها في قوله: "من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل سيرورة لسانية ولكل فعل تواصلي لفظي. إن **المرسِل** يوجه **رسالة** إلى **المرسَل إليه**. ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، **سياقا** تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا المرجع...)، سياقا قابلا لأن يدركه المرسَل إليه. وهو إما أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك. وتقتضي الرسالة بعد ذلك **سَنَنا** مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسِل والمرسَل إليه (أو بعبارة أخرى: بين المسنِّن ومفكِّك الرسالة). وتقتضي الرسالة، أخيرا، اتصالا، أي **قناة** فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسِل والمرسَل إليه" (قضايا الشعرية: 27).

وقدم ياكبسون نموذجه على الشكل التالي:



وعلى أساس هذه العناصر حدد للغة ست وظائف قد تحضر مجتمعة في كل تواصل لساني، لكن المقام التواصلي يحدد **وظيفة مهيمنة** بحسب العنصر الذي يتم التركيز عليه من بين هذه العناصر الستة. يقول ياكبسون: "يولّد كل عامل من هاته العوامل وظيفة لسانية مختلفة. ولْنقلْ على الفور إنه إذا ميّزْنا ستة مظاهر أساسية في اللغة، سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير. إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى، وإنما يكمن في الاختلافات في الهَرَمية بين هذه الوظائف. وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما، قبل كل شيء، بالوظيفة المهيمنة. لكن حتى ولو كان استهداف المرجع والتوجه نحو السياق، وباختصار الوظيفة المسماة (...) مرجعية هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى في هذه الرسائل ينبغي أن يأخذها اللساني المتمعن بعين الاعتبار" (قضايا الشعرية: 28). وهذه الوظائف هي:

- **الوظيفة التعبيرية** (الانفعالية): حينما تركز الرسالة على التعبير عن موقف المرسِل (كما هو الأمر في استعمال صيغ التعجب)
- **الوظيفة الإفهامية** (التأثيرية): حينما يتم التركيز على المرسَل إليه (كما في الأمر والنهي والنداء)
- **الوظيفة المرجعية:** حينما يتم التركيز على السياق الخارجي أو المرجع. ويمثِّل ياكبسون لذلك بالشعر الملحمي الذي يستعمل ضمير الغائب للحديث عن "الآخر" وعن الأحداث والبطولات التاريخية.
- **وظيفة اللغة الواصفة:** ويسميها أيضا "الوظيفة الميتالسانية" أو "وظيفة الشرح" التي تتحقق حينما يركز التواصل اللساني على سَنن التواصل وشرح مضمون الرسالة للمرسَل إليه.
- **الوظيفة الانتباهية:** حينما يتم التركيز على قناة التواصل من أجل إدامة عملية التواصل اللساني. ويضرب ياكبسون لذلك مثلا بسؤال أحد المتواصلين على الهاتف: "أتسمعني؟"
- **الوظيفة الشعرية:** حينما يتم التركيز على الرسالة ذاتها. وهي **الوظيفة المهيمنة على النصوص الشعرية**. أي أنها الوظيفة التي تحقق "شعرية النص".

ويقدم هذه الوظائف، تبعا لعناصر التواصل اللساني المحددة لها، على الشكل التالي:

الوظيفة المرجعية

الوظيفة الانفعالية الوظيفة الشعرية الوظيفة الإفهامية (التأثيرية)

الوظيفة الانتباهية

الوظيفة الميتالغوية

وعلى هذا الأساس حدد ياكبسون موضوع "الشعرية" في **الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية** التي تهيمن على النص الأدبي، فوضع بذلك أسس منهج بنيوي في دراسة النص الأدبي يقوم على مجموعة من المفاهيم والأسس أبرزها:

1- التحليل اللساني: ومعناه أن دراسة النص الأدبي يجب أن تنطلق من تحليل عناصره اللسانية الداخلية. وهو ما يعد انتقالا واضحا من التوجه اللساني الذي تأسست عليه مدرسة براغ إلى توظيف اللسانيات في مجال النقد الأدبي، أي إلى **لسانيات النص، وخاصة النص الشعري**.

2- مفهوم الهيمنة (أو القيمة المهيمنة): بحيث تتحدد طبيعة النص الأدبي بهيمنة الوظيفة الشعرية، دون تغييب الوظائف الأخرى للغة.

كما أن الطبيعة النوعية للشعر تتحدد بهيمنة خاصية من خصائص اللغة هي "التوازي".

3- العلاقات: يحدد ياكبسون قيمة النص وطبيعته من خلال العلاقات القائمة بين وظائفه اللغوية، وذلك بهيمنة وظيفة وتراجع وظائف أخرى. وهو ما فتح المجال لإعادة النظر في تاريخ الأدب الذي لم يعد يعني تطورا خطيا خاضعا لظروف التاريخ والسياسة والمجتمع، بل أصبح يُنظر إليه على أنه **تناوب في هيمنة قيم وتراجع أخرى**. بمعنى أن الأدب لا يتطور **نتيجة** تأثير حتمي لعوامل خارجية، بل نتيجة تبادل عناصره اللسانية للهيمنة من مرحلة إلى أخرى.

وكان ياكبسون قد جسد جزءا من هذا التصور البنيوي اللساني للنص الأدبي في وقت مبكر بداية من الخمسينيات من خلال دراسته التطبيقية التي اشترك فيها مع ستراوس حول المستويات اللسانية لقصيدة "القطط" لشارل بودلير، والتي كانت من البوادر الأولى للتوجه البنيوي الذي عبر عنه بوضوح بداية من الستينيات.

وبذلك تكون المفاهيم والأفكار التي طورها ياكبسون أثناء وجوده ضمن حلقة براغ اللسانية التي شكلت كذلك امتدادا للنقد الشكلاني، وبعد هجرته إلى أمريكا والتقائه بكلود ليفي ستراوس، من أهم بوادر المنهج البنيوي الذي شهد تطورا كبيرا في فرنسا، خاصة، مع أعلامه البارزين أمثال: تزفيطان تودوروف وجيرار جنيت ورولان بارت وألجيرداس غريماس.

ثالثا: مفاهيم البنيوية ومبادئها

يقوم المنهج البنيوي على جملة من المفاهيم والمبادئ التي تم تأسيسها بناء على المرجعيات المختلفة التي ساهمت في نشأته، وأبرزها: اللسانيات والأنثروبولوجيا وعلم النفس والنقد الشكلاني والنقد الجديد. ويمكن اختزال هذه المبادئ والمفاهيم في اثنين يتفرع عنهما غيرهما، هما: **مفهوم البنية ومبدأ العِلْميّة**.

1- مفهوم البنية: البنية في التصور البنيوي نظام مفهومي مجرد يحدد الطبيعة النسقية والمستقلة للنص الأدبي، وتحكمه ثلاثة قوانين هي: الكلية (أي أن الأجزاء تعمل بوصفها كُلًّا، لا أجزاء منفصلة. فالنص الأدبي يشبه جزيئة الماء التي تتكون من تكامل ذرات الأكسجين والهيدروجين، بحيث إن هذا التكامل وحده هو الذي يحدد وجود وطبيعة هذه الجزيئة) والتحول (أي أن كل بنية خاضعةٌ لتحول داخلي ناتج عن تفاعل عناصرها وما يوجد بينها من علاقات) والتنظيم الذاتي (هذا التحول خاضع لنظام هو نظام البنية المستقلة التي تخضع لها عناصرها الداخلية، ولا دخل فيه للعوامل الخارجية).

ويؤكد البنيويون أن البنية، مع ذلك، ليست شيئا محسوسا في العمل الأدبي، بل هي تصور ذهني ينظم العقلُ من خلاله عناصر العمل الأدبي.

وبناء على **قانون الكلية** الذي ينظم عناصر البنية، ينظر البنيويون إلى النص الأدبي بوصفه **بنية كلية** مكونة من بنيات جزئية تربط بينها

علاقات داخلية. وهذه الكلية ليست حاصلة عن تجميع الأجزاء (مثال جزيئة الماء الذي ذُكر سابقا)، كما أن البنية الجزئية ليست هي الجزء الشكلي من النص المتمثل في بيت أو مجموعة أبيات من النص الشعري، أو في فقرة من النص السردي، بل هو نظام مجرد يخترق النصَّ من بدايته إلى نهايته، ويرتبط ببقية البنيات الجزئية بعلاقات داخلية. والبنيات الجزئية للنص، بذلك، شبيهة بمستويات التحليل اللساني للغة. وهكذا يمكننا الحديث في النص السردي عن بنيات جزئية كالزمان والمكان والشخصيات، كما يمكننا الحديث عن بنيات جزئية في النص الشعري كالبنية اللغوية والبنية الإيقاعية. ومن خلال تحليل هذه البنيات وربطها بالبنيات الأخرى نصل إلى **البنية الكلية للنص**.

2- عِلْميَّة النقد: تعد "علمية النقد" شعارا مشتركا بين مختلف المناهج النقدية الحديثة. ولا شك في أن رفع هذا الشعار يعود إلى القيمة التي أصبحت تكتسيها نتائج العلم، بفضل التطور الكبير الذي شهده خلال القرن العشرين. وبذلك أصبحت "العلمية" وسيلة لإضفاء الشرعية على المنهج النقدي والرفع من قيمته. وإذا كانت هذه "العلمية" في المناهج السياقية تعني "تفسير" نشأة العمل الأدبي تفسيرا "علميا" في ظل عوامل التاريخ والمجتمع والنفس، فإن البنيويين أصبحوا ينظرون بعين الريبة إلى هذا الصنيع ويَعُدّونه إقحاما للإيديولوجيا ونوازع النفس في مجال النقد الأدبي، وهو ما يفقده، في نظرهم، طابعَه العلمي. وبذلك استندوا إلى المنهج العلمي، كما قدمه سوسير في مجال اللسانيات، **ليحددوا علمية النقد في**

دراسة العمل الأدبي من خلال مكوناته اللسانية، بمعزل عن عوامل التاريخ والنفس والمجتمع، أي دراسته **في ذاته ولذاته**، على حد تعبير سوسير.

لهذا يعيد البنيويون تحديد الغاية من النقد: فإذا كانت المناهج السياقية تسعى من خلال دراستها النصَّ الأدبي إلى الكشف عن عوامل نشأته وعن إيديولوجيته، فإن البنيويين يحددون غايتهم من النقد في الكشف عن أدبية الأدب. وهذا الهدف لا يحققه المنهج التاريخي المشبع بالإيديولوجيا، ولا المناهج السياقية الأخرى التي تهتم بخارج النص، بل يحققه المنهج العلمي الذي يعتمد على المكونات اللسانية التي تحدد الخصائص النوعية للنص من خلال ما يربط بينها من علاقات داخلية.

ومن هنا جاء إلغاءُ البنيويين دراسة السياق وقولُهم **بموت المؤلف** تعبيرا عن استقلال النص الأدبي عن عوامل إنتاجه.

رابعا: إجراءات التحليل البنيوي للنص الأدبي

ينطلق البنيويون من تصور نظري يرى في **النص بنية كلية مستقلة خاضعة لنظام داخلي ومكونة من بنيات جزئية مستقلة أيضا وتربطها علاقات التكامل**، فيقترحون ثلاثة إجراءات منهجية في تحليل النص الأدبي هي:

1- الإدراك الكلي (الأولي) للعمل الأدبي: بحيث تتم قراءته وإدراكه إدراكا شموليا بوصفه بنية كلية مستقلة تتضمن مجموعة من البنيات الصغرى.

2- تحليل بنيات النص الجزئية بغرض الكشف عن وظائفها الجمالية. ولمّا كانت البنيات الجزئية للنص قريبة من مستويات التحليل اللساني للغة، فإن هذه المستويات قد تشكل بنيات جزئية قابلة للتحليل، إذ يمكننا الحديث عن بنيات جزئية في النص الشعري كالبنية الصوتية والبنية الصرفية والبنية المعجمية والبنية التركيبية، إضافة إلى بنيات أخرى تحددها طبيعة النص كبنيات: الزمان والمكان والشخصيات في النص السردي.

3- استنتاج البنية الكلية التي تربط بين مستويات النص وبنياته الجزئية: وهو **إجراء تركيبي** ينطلق مما تم التوصل إليه في الإجراء الثاني، بحيث يبحث الناقد عن البنية المجردة التي تجمع بين مختلف البنيات الجزئية. ويعود هذا إلى التصور البنيوي الذي يرى أن **كل نص أدبي يشكّل بنية كلية مستقلة تتكون من بنيات جزئية تربط بينها علاقات داخلية**. وهذه البنية الكلية هي التي تحدد أدبية النص وطبيعته النوعية. ولهذا فإن الإجراء التركيبي في النقد البنيوي لا يتوقف عند حدود بنية النص الكلية، بل يتجاوزه إلى النوع: بمعنى أن الناقد البنيوي يستنتج من البنيات الجزئية للنص ما يشكل بنيته الكلية، كما يستنتج من ذلك كله ما يشكل بنية النوع الأدبي. وهكذا فإن من أهم الأهداف التي يحددها البنيويون لدراستهم النقدية: تحديد بنية

النوع الأدبي انطلاقا من النصوص المفردة التي تنتمي إلى النوع نفسه، ثم الانطلاق من هذه البنية نفسها لقياس مدى توافق النص مع البنية العامة للنوع. ولهذا تتمثل الغاية المثلى من هذا الإجراء التركيبي في بناء نماذج عامة تلخص قواعد الأنواع والأجناس الأدبية. ويلخص رولان بارت هذا الأمر في قوله: "سوف نستخلص من كل رواية نموذجَها، ومن هذه النماذج سوف نصوغ بناء روائيا عظيما سوف يطبق على أي قصة" (س/ز).

خامسا: أبرز إنجازات النقد البنيوي

تتمثل أبرز إنجازات البنيويين في تأسيس علم للأدب بدأت بوادره النظرية في الظهور منذ الستينيات، في شقّيْه: الشعري والسردي ضمن ما أصبح يعرف بالشِّعريات (علم الشعر) والسرديات (علم السرد).

1- ففي مجال الشعريات يعدّ النموذج الذي قدمه **ياكبسون** من أبرز النماذج البنيوية التي ساهمت في تطوير نقد الشعر، وذلك من خلال سعيه إلى تأسيس لسانيات للنص أطلق عليه اسم **"الشِّعرية"** وهو "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى" (قضايا الشعرية: 35)، وكذا من خلال عدد من المفاهيم التي صاغها، بناء على ذلك، واعتمد عليها النقاد البنيويون وغيرهم، أهمها: حديثه عن عناصر التواصل اللساني والوظائف المرتبطة بها، والنظر إلى **الوظيفة الشعرية** بوصفها وظيفة مهيمنة على الخطاب الشعري، والبحث

في آلية تحققها عبر **إسقاط محور الاختيار على محور التأليف**، وحديثه عن مفهوم **القيمة المهيمنة** وعن **التوازي** بوصفه آلية لتحقيق شعرية النص، إضافة إلى قيام الدراسة البنيوية للوظيفة الشعرية للغة والتوازي على أساس العلاقات الداخلية التي تربط بين وظائف اللغة وعناصر النص، بحيث تعد **هيمنة** عنصر أو وظيفة محدِّدةً للطبيعة النوعية للنص.

وإضافة إلى هذا الجهد الذي نتج عنه اهتمام كبير بالعناصر الصوتية في الشعر، وهو ما ينسجم أيضا مع التوجه اللساني الوظيفي لمدرسة براغ واهتمامها بمجال الفونولوجيا، كانت هناك جهود أخرى لبعض النقاد البنيويين الذي ساروا أيضا على هذا النهج المتمثل في تأسيس "شعريات" بنيوية، أبرزها مشروع **جون كوهن** في تأسيس بلاغة شعرية بنيوية تنظر في طبيعة اللغة الشعرية وفي خصائصها التي تتحدد من خلالها شِعرية النص. وحدد مجال اهتمامه، على هذا الأساس، في "الشِّعرية" مُعَرِّفا إياها بأنها "علمٌ موضوعُه الشعر" (بنية اللغة الشعرية: 9). وقد جسد جون كوهن هذا التوجه نحو وضع أسس هذا العلم من خلال صياغة مفهوم **الانزياح** الذي يعدّ مفهوما مركزيا في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، وكان له أثر كبير على تطور الدراسات النقدية البنيوية وغيرها. فقد جعل كوهن مفهوم الانزياح أساسا تتحدد من خلاله "شعرية" النص، ذلك أنه إذا كانت الشعرية عند ياكبسون وظيفةً من وظائف اللغة التي تهيمن على الخطاب الشعري وتحضر فيه بجانب وظائف أخرى ثانوية للغة، كما تحضر في خطابات أخرى غير شعرية، فإنها عند كوهن سمة للغة الشعرية وحْدَها

تتحقق لها **بانزياحها** عن اللغة المعيار: لغة النثر العلمي. ومعنى ذلك أن **الانزياح عن المعيار هو العنصر الحاسم في تحديد شعرية النص**. ويرى كوهن أن هذا الانزياح يأخذ في النص الشعري أبعادا وتجليات مختلفة تتمحور كلها حول "تشويش" الرسالة. فإذا كان **النثر العلمي يحرص على سلامة الرسالة**، فإن **النص الشعري يحرص**، على العكس من ذلك، **على غموض الرسالة وتشويشها**. وهذا ما يجعل لغته منزاحة عن المعيار. ويتحقق ذلك بصور مختلفة منها: الصور الشعرية والانزياحات التركيبية والعناصر الصوتية وغيرها.

2- أما في مجال "السرديات" فنقف عند جهود نقاد فرنسيين بدؤوا منذ الستينيات في نشر بحوثهم بمجلة كومينيكاسيون (التواصل)، وعلى رأسهم: ألجيرداس غريماس وجيرار جنيت وتزفيطان تودوروف ورولان بارت وكلود بريمون، حيث كان **تودوروف أول من صاغ مصطلح السرديات**، أو علم السرد. وكانت غايته من ذلك وضع علم لدراسة السرد يستمد منهجه من منهج اللسانيات في وضع قوانين عامة مشتركة تحكم الخطاب السردي وتكون مُنطلَقا لدراسة النصوص السردية المختلفة.

ولعل أهم ما أنجزه هؤلاء في مجال السرديات يتمثل في نقل التحليل البنيوي للسرد من مجال الحكايات العجيبة والأساطير (مع فلاديمير بروب وكلود ليفي ستراوس) إلى مجال السرد الحديث. ويعد كتابا **جيرار جنيت** "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية" نموذجين واضحين لذلك،

حيث خصصهما لوضع قواعد صالحة لتحليل السرد الحديث من خلال تحليله روايةَ مارسيل بروست "في البحث عن الزمن الضائع".

وقد وضع جنيت في هذا الكتاب جملة من القواعد والمفاهيم التي صارت مرجعا في الدراسات السردية البنيوية، أهمها تمييزه بين ثلاثة مكونات للخطاب السردي هي: **القصة** L'histoire **والحكي** Le récit **والسرد** La narration، حيث عرف **القصة** بأنها مضمون أحداث النص السردي، لتكون مرادفة لما سماه الشكلانيون **بالمتن الحكائي**، وعرّف **الحكي** بأنه الطريقة التي تبنى بها الأحداث والتي تتخذ صيغا مختلفة، بينما عرّف **السرد** بأنه الفعل الذي ينجزه السارد، ليكون بذلك صيغة من صيغ الحكي.

ثم انطلق من هذا التقسيم، الذي هو في أصله تقسيم ثنائي يميز بين **المتن والمبنى** (حسب تعبير بوريس توماشيفسكي من الشكلانيين الروس)، ليحدد موضوع السرديات في الحكي لا في القصة. أي في "الدالّ" لا في "المدلول"، لأن الحكي، لا المضمون الحكائي، هو الذي يحدد "سردية" النص وخصائصه النوعية.

ومن هنا استخلص جنيت منهجا لدراسة **الحكي** وصيَغِه المتعددة في النص السردي، كالمفارقات الزمنية وصيغ كسر الإيقاع الزمني والتبئير... وكان وضع هذا المنهج خاضعا لمعطيات الحكي التي توفرها رواية مارسيل بروست والتي تعدّ قوانين عامة تحكم النص السردي.

وبالإضافة إلى النموذج الذي قدمه جنيت في دراسة زمن السرد والتبئير وصيغ الحكي، يعد نموذج **ألجيرداس غريماس** في دراسة "العوامل" مرجعا مهما أيضا في التحليل البنيوي للسرد ضمن ما يسمى **بالسيميائيات السردية**.

فقد انطلق غريماس من التصور اللساني البنيوي ليُنشِئَ قطيعة مع المناهج السياقية في دراسة الشخصية، فقال بأن **الشخصية الحكائية** لا تحمل دلالات إحالية تربط النص بالسياق، بل هي **علامة نصية شبيهة بالعلامة اللغوية** لا تحيل إلا إلى داخل النص، كما طور النموذج الذي قدمه فلاديمير بروب عن دراسة الوظائف في الحكاية الشعبية، فوسَّع مفهوم الشخصية الحكائية ليجعله متجاوزا معنى "الشخصية الإنسانية". وقد أخذ عن بروب مفهوم الوظيفة ليصوغ من خلاله **"نموذجا عامليا"** يقوم على التمييز بين الشخصية (الممثل) والوظيفة (العامل). ورأى في هذا الإطار أن **النصوص السردية تمتاز بثبات الوظائف وتغير الممثلين**، فحدد، على هذا الأساس، ستة أنواع من الوظائف التي يمكن للممثلين (أو الشخصيات المتجسدة داخل النص) أداؤها. وقد أخذها من الوظائف السبعة التي حددها بروب، وهي:

- **الذات:** وتمثلها داخل النص السردي شخصية تكون لها رغبة تسعى إلى تحقيقها. وتشكل هذه الرغبة أساس البرنامج السردي الذي يتمحور حوله النص.

- **الموضوع:** ويسمى أيضا موضوع القيمة. ويتمثل في شيء أو قيمة تسعى الذات إلى تحقيقها
- **المرسِل:** هو عامل يحرك الذات ويدفعها إلى البحث عن الموضوع
- **المرسَل إليه:** هو العامل المستفيد من الموضوع
- **المساعد:** تمثله في النص السردي كل شخصية أو قوة تساعد الذات على تحقيق رغبتها
- **المعيق:** هو عامل يقوم على معارضة الذات وإعاقة وصولها إلى الموضوع.

ثم حدد بناء على هذه الوظائف (العوامل) ثلاثة محاور تعبر عن أنواع من العلاقات بينها، هي:

- **محور الرغبة:** يجمع بين الذات والموضوع
- **محور الإبلاغ:** يجمع بين المرسِل والمرسَل إليه
- **محور الصراع:** يجمع بين المساعد والمعيق

ورأى غريماس أن هذه العوامل وما يربط بينها من علاقات تشكل أساسا لما يسمى **"البرنامج السردي"** الذي يعني تتابع مجموعة من **الحالات والتحولات**. إذ أن وجود الذات في وضعية (حالة) الفقدان يدفعها إلى إنجاز مجموعة من الأفعال التي تنتج عنها تحولات غايتها الوصول إلى حالة الامتلاك (امتلاك الموضوع). وهذا التتابع بين الحالات والتحولات، الذي

هو خاضع لقواعد منطقية تتم برمجتها بشكل مسبق، هو الذي يحدد "سردية" النص، إذ لا مجال للحديث عن سرد ونص سردي في غياب برنامج سردي يتكون من حالات وتحولات.

سادسا: البنيوية في النقد العربي

لقد شكلت البنيوية نقطة تحول جذري في الممارسة النقدية الحديثة، حتى صار النقد الحديث يؤرّخ بما قبل البنيوية (قبل الستينيات) وبعصر البنيوية (بداية من الستينيات) وما بعدها (بداية من السبعينيات). وبسبب قيمتها هاته صارت عنوانا للحداثة، فأصبح الحديث عن عصر الحداثة وما بعدها مرادفا للحديث عن البنيوية وما بعدها. وعلى المستوى المنهجي فقد قدمت البنيوية للنقد الأدبي عُدّة منهجية ومفهومية ساهمت في تطويره، عبر تأسيس "شعريات" و"سرديات" بنيوية تشترك في أسسها اللسانية، ويعتمد كل منها قواعدَ منهجيةً واضحة تضفي عليه صفة "العِلْمية" التي وصف بها البنيويون نقدَهم.

وقد وصل التأثير البنيوي إلى النقد العربي منذ أواخر السبعينيات مع عدد من المؤلفات النقدية التي عملت على التعريف بهذا المنهج وتطبيقه، وأبرزها: "الأسلوبية والأسلوب" لعبد السلام المسدي، و"جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر" لكمال أبو ديب، و"نظرية البنائية في النقد الأدبي" لصلاح فضل، و"بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب

محفوظ" لسيزا قاسم. ثم اتسع هذا التأثير بداية من الثمانينيات، فظهرت مؤلفات ودراسات تتبنى المنهج البنيوي من خلال نماذجه الشعرية والسردية، أبرزها: "الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي" لعبد الفتاح كيليطو، و"القراءة والتجربة" و"تحليل الخطاب الروائي" لسعيد يقطين، و"في الشعرية" و"الرؤى المقنّعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي" لكمال أبو ديب. وهي كلها دراسات تسعى إلى تطبيق المنهج البنيوي من خلال المفاهيم والمبادئ التي بلورها رواده أمثال كلود ليفي ستراوس ورومان ياكبسون وجيرار جنيت وتزفيطان تودوروف وألجيرداس غريماس ورولان بارت...

فسيزا قاسم مثلا تعتمد في كتابها "بناء الرواية" على نموذج التحليل السردي لجيرار جنيت لدراسة ثلاثية نجيب محفوظ "بين القصرين". ويستفيد كمال أبو ديب في كتابيه "جدلية الخفاء والتجلي" و"الرؤى المقنعة" من النموذجين اللذين صاغهما كل من بروب وستراوس في تحليلهما الحكاياتِ الشعبيةَ والأساطيرَ، وذلك لتأسيس منهج بنيوي في قراءة الشعر الجاهلي، كما يسعى في كتابه "في الشعرية" إلى وضع أساس "لشعرية بنيوية" تستند إلى المقولات المركزية للفكر البنيوي الذي تُجسدُه جهود سوسير وياكبسون ويوري لوتمان وليفي ستراوس ورولان بارت... وهي مقولات: **العلائقية والكلية والتحول**. أما سعيد يقطين فيحدد مرجعيته البنيوية في كتابيه "القراءة والتجربة" و"تحليل الخطاب الروائي" في نظرية السرد عند كل من تودوروف وجنيت، بينما اختار سعيد بنكراد النموذج السيميائي السردي

لغريماس، وعمل على تطويره في كتبه المختلفة، ومنها "السميائيات السردية: مدخل نظري" و"شخصيات النص السردي"، وسار على نهجه نقاد آخرون.

والخلاصة أن المنهج البنيوي قد ساهم بنصيب وافر في تحديث الممارسة النقدية سواء في الغرب أو في العالم العربي. ولعل أهم ما قدمه لهذه الممارسة هو تخليصها من الإيديولوجيا وتوجيهُ الاهتمام إلى النص الأدبي وخصائصِه البنيوية التي كانت المناهجُ السياقية تجعلها في مرتبة ثانوية من اهتمامها. وقد أدى ذلك إلى وضع قواعد وإجراءات دقيقة لتحليل النصوص الشعرية والسردية.

وعلى الرغم من هذه الإنجازات، فإن لهذا المنهج عيوبا أيضا، لعل أبرزَها قولُه بالنص المغلق الذي لا مؤلِّفَ له، وإهمالُ العوامل التي تساهم في نشأته. وهو ما حاولت المناهج النقدية لما بعد البنيوية تجاوزَه، بإعادة النص إلى سياقه مع استفادتها من إنجازات البنيوية.