الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس – المدية –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث و معاصر

محاضرات :

في المفهوم النقدي

مطبوعة دروس معدة للتأهيل لرتبة أستاذ محاضر –أ–

موجهة لطلبة السنة الأولى ماستر

إعداد الأستاذ : بن علي بن زعمر

رتبة أستاذ محاضر –ب–

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

أ. بشير بوعتو
رئيس المجلس العلمي

السنة الجامعية:2024/2023

مقدمه

تمثل هذه المطبوعه البيداغوجيه مجموعه من المحاضرات عددها الثالثة عشرة قدمت لطلبة السنه الأولى ماستر L.M.D تخصص دراسات نقدية التزمنا فيها بمفردات الماده بتبسيط مفاهيم النقد المعاصر لطلبه هذه المرحله التعليميه نظرا لصعوبه استيعابهم لها وهذا ما فرض طريقه خاصه في تقديم الماده العلميه وذلك من خلال تبسيط المصطلحات والمفاهيم الرئيسيه المرتبطه بمفاهيم المناهج النقدية بالوقوف على المرجعيات المعرفيه والفكريه التي شكلت هذا الصرح المنهجي.

هذا الجهد العلمي لم ينشا من فريق بل اعتمد في تحريره على مجموعه معتبره من الكتب والمؤلفات المعتبره التي اشتغلت في هذا الموضوع نفسه وكانت السباقه لطرح قضايا سواء عربيه او مترجم تأسيسا على ما سبق محاور هذه المحاضرات في مادة المفاهيم النقدية التي قدمت لطلبه السنه أولىL.M.D خلال الموسم الدراسي 2023/ 2024 .

تسعى هذه المحاضرات الى كشف المفاهيم النقدية المعاصرة على اختلاف أسسها الفلسفية والمعرفية وعن أهم مقولاتها واتجاهاتها وأعلامها ليكون الهدف الاسمى من وراء هذا كشف معرفه الطالب للمنعرج الفكري والمعرفي للمفاهيم النقدية كما تكشف هذه المحاضرات عن توسع مجال لدراسات النقدية المعاصرة وثرائها معرفيا ومصطلحيا .

وفي الأخير نرجو أن يستفيد طلبتنا من هذه الدروس المبسطة وتكون لهم عونا على فهم المفاهيم النقدية المعاصر

اسم المادة:المفهوم النقدي

محتوى المادة:

- **المحاضرة الأولى المفاهيم النقدية الشكلانية**

- **المحاضرة** الثانية: **مبادئ الشكلانية وأعلامها :**
- المحاضرة الثالثة المفاهيم النقدية البنيوية :
- المحاضرة الرابعة :أثر المنهج البنيوي في النقد الأدبي
- المحاضرة الخامسة: المفاهيم النقدية السوسيولوجية:
- المحاضرةالسادسة:المنهج الاجتماعي و النقد العربي

المحاضرة السابعة: المفاهيم النقدية للتأويل و نظرية القراءة

- المحاضرةالثامنة:التأويل و الفهم
- **المحاضرة التاسعة:المفاهيم النقدية للنقد النسوي**
- المحاضرة العاشرة مفاهيم النقد النسوي في النقد لعربي .
- محاضرة الحادي عشرة: النقد المقارن:
- المحاضرة الثاني عشرة :المفاهيم النقدية للنقد السيميائي:
- المحاضرةالثالثة عشرة: النقدالسيميائي مدارس واتجاهات

المحاضرة الأولى: المفاهيم النقدية الشكلانية

تمهيد:

يسعى دارس الأدب للوقوف على جمال النص وقد إنتهج في سبيل ذلك أضرب من القراءات تنوعت آلياته،واختلفت مناهجها التحليلية ومرجعياتها الفلسفية، وقد تنوعت منطلقاتها بين الشكل والمضمون ومنهم من اتخذ العوامل الخارجية معيارا لجمال النص فمنها النفسية، الاجتماعية إلى أن ظهر المنهج الشكلي.

وقد ظهرت الشكلانية الروسية ما بين (1915-1930) في سياق تاريخي ينبذ الرأسمالية ولا يعترف إلا بالشتراكية العلمية التي تعوذ جذورها إلى كتابات مارل ماكس، بليخانوف وهجيل وأنجلي وجورج لوكاش وغيرهم من المنظرين الجدليين، فانعكس ذلك على الفكر النقدي الذي يدرس الأدب من رؤية ربط المضمون الأدبي بالواقع الثوري، ظهرت الشكلانية بمظهر النظرية الجمالية ،والنظام العلمي للأدب بعد فترة الأزمة التي دخلها الأدب الروسي بسبب هيمنة القراءات الخارجية على التحليل الأدبي، وقد تميزت المسيرة القصيرة التي قطعتها الشكلانية بكثافة الأبحاث التنظيرية الموجهة لمفهوم الأدب، وقد عرفت تلك الأبحاث انطلاقتها الفعلية بإيعاز من تيار المستقبليين الذي لفت الانتباه إلى ضرورة التجديد على مستوى البنى الداخلية للنصوص، وهو ما ألهم الشكلانيين تبني مشروع علم يبحث في الخصائص المميزة للأدب.

1-نشأة الشكلانية:

إن البدايات الأولى للشكلانية الروسية بدأت حينما نشر "فكتور شكلوفسكي" مقالته عن الشعر المستقبلي عام 1914 تحت عنوان "انبعاث الكلمة"،أما الانبثاق الفعلي لهذه الحركة فقد جاء نتيجة للاجتماعات والنقاشات ومنشورات جماعة من الطلاب أطلق عليها "حلقة موسكو اللغوية"، تأسست عام 1915،وكانت اهتماماتها بالأساس لغوية، حيث

وسعت نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية،ويعد رومان جاكبسون أبرز منظري هذه الحلقة، كان هم الشكلانين هو إرساء دعائم الدراسة الأدبية على قاعدة مستقلة، حيث حولت مركز الاهتمام من الشخص إلى النص، فكان السؤال الأول بالنسبة لهم ليس "كيفية دراسة الأدب، وإنما الماهية الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية[1].

هنالك اهتمام كبير في الشكلية الروسية على وظيفة الأدوات الأدبية المستخدمة وتتبع نشأتها في التاريخ الأدبي. وقد وضع الشكليون الروس طريقة علمية لدراسة لغة الشعر واستبعدوا المناهج النفسية والثقافية التاريخية في دراسة الشعر ،والتي كانت سائدة حينها. وقد كان هنالك مبدءان اثنان في دراسة الأدب في المدرسة الشكلية الروسية وهما: الأدب نفسه، أو السمات الأدبية التي تميز الأدب عما سواه من الأنشطة البشرية، التي يجب أن تشكل الأساس الذي تتوجه لدارسته النظرية الأدبية، أما المبدأ الآخر فهو "الحقائق الأدبية" التي يجب أن تعطى الأولوية فوق المسلمات الميتافيزيقية في النقد الأدبي سواء كانت فلسفية أو جمالية أو نفسية.

وقد تم تطوير العديد من النماذج لتحقيق هذه الأهداف. وقد كان هنالك توافق بين الشكليين على الطبيعة المستقلة للغة الشعر وخصوصيتها كموضوع يخضع للدارسة في النقد الأدبي؛وقد سعى الشكليون بشكل خاص إلى تحديد السمات الخاصة باللغة الشعرية، سواء كان ذلك في الشعر أو في النثر التي يمكن معرفتها من خلال تحديد البعد الفني فيها والعمل على تحليلها. فكان هنالك اتفاق على رفض الصورة النمطية التي تقول بأن الشعر فكرة مصورة مجازياً؛ وانتقل الشكليون إلى دراسة أدبية الأدب بدل دراسة الأدب، والتركيز على الأدب من ناحية ما هو أدب بدل اعتباره وسيطاً ينتقل من خلاله أمر آخر[2].

---

[1] – ينظر: ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين:19.

[2] – ينظر، جميل حمداوي: النظرية الشكلانية، في الأدب والنقد والفن:7-12.

ويعرفون بأنفسهم: بالرجوع إلى المهارة في الصنعة وهو تطبيق النموذج التكنولوجي على الإنتاج الفني الإنساني، ووصف (ايخنباوم) الشكلانيين بأنهم كانوا مهتمين بمسالة تقنية الأدب، ويضع السيارة في مقابل الأدب، فالشكلاني يوصف مثلما يوصف الميكانيكي الذي يركب أجزاء السيارة ويفككها، وهكذا كان فعلهم مثل فعل الميكانيكي في النص الشعري والسردي[1].

الشكلانية عزلت النص عن كافة المؤثرات التاريخية والاجتماعية والشخصية، واعتبرت النص الشعري شبيها بالكائن العضوي ببنيته المستقلة.

1-حدود الشكلانية:

1-تعريفها:

الشكلانية أو الشكلية مذهب أدبي ونقدي يذهب إلى أن "قيمة كل عمل فني تتمثل في عناصر صياغته وأصالة أسلوبة"[2] نلمس في هذا التعريف أهم سمة للمنهج الشكلي الذي يسعى إلى الوقوف على الصورية لعالم الأثر وأن يعتبر العلاقة الأدبية علاقة قائمة على التيمات الصوتية والتركيبة للغة الأثر ومن أن تلك العلاقة تتغير بتغير مضمون الأثر حيث يختلف مضمون العلاقة من نوع أدبي لآخر مع ثبات صورة تلك العلاقة"[3] ولهذا اختلف النقاد في تسمية المنهج بالمنهج النصي.

---

[1] – ينظر: نفسه:19.

[2] –وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية ،دار الافاق.ط2. 2009،ص87

[3] –سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص76

المحاضرة الثانية: مبادئ الشكلانية وأعلامها :

النسق: يرى الشكلانيون أن دراسة الأدب ترتكز على مبدأ الفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية حيث يرى شلو فسكي تباينا بين التصور الشكلي والتصور الرمزي للأدب في مقالته بعنوان "الفن نسق " وذكر أنواع من الأنساق التي تشكل العمل الأدبي وعد الإيقاع نسق من الأنساق التي تفرق بين العمل الشعري والعمل النثري كما أسهم فلاديمر برورب بدراسته الموسومة "مورفولوجيا الحكاية" حيث برهن على أن الحكايات والخرفات الشعبية تتدرج كلها في نسق معين وبنية محددة تتضح سماتها في الوظائف المتشابهة وهذا ما ذهب إليه أحمد يوسف إلى أن النسق مركب من أدوات التعبير أنه من الصعب تصور النسق اللساني خارج إطار الكلية والإنسجام."[1]

حيث يقر برورب في كتابه الشهير مرفولوجيا الحكاية الذي ظهر في 1927 أن المنهج الشكلي يهنم بصفة جوهرية باكتشاف صورية العلاقة بين أجزاء الأثر بعضها ببعض وعلاقة هذه الأجزاء بالكل باعتباره أن هذه الأجزاء على علاقة تفاعل وظيفي مع ذلك الكل"[2]

مفهوم الأداة:

تعتبر لأدة عند الشكلانين من أهم الوسائل الأدبية التي يتحقق منها مبدأ الإحساس بالشكل فالأداة هي نتاج انشاط إنساني مقصود تقوم فيه مهارة محددة بتحويل المادة الخام إلى ألية مركبة تلائم غرضا معينا وهكذا سواء كان العمل الفني يعكس روح العصر أو يعكس نفسية احبه فإنه لا أهمية لذلك المهم هو ملائمته لوظيفة قدر له أن يؤديها"[3] أكد

---

[1]–احمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم لمحايثة ،ج1،منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر ،2003،ص117

[2]– سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر ،دار التوفيق،دمشق،سورياوط1، 2004،ص78

[3]– بيتر شتاينر، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع2006،1045،ص43

جاكبسون عليها قائلا "إذا ما أردنا للدراسة الأدبية أن تصبح علما فلابد كما لها أت تقبل الأداة باعتبارها بطلها الوحيد"

الإدراك عند الشكلانين:

يعد كتاب إنبعاث الكلمة لشلوفسكي الباعث الحقيقي لمفهوم الأدراك عند الشلاكنين للأدب باعتباره للفنن مكون من الإدراك فهو وحدة ديناميكة وملموسة ليحقق جمالية الشكل يقول إيخناوم "إن الإداك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالة سكيولوجية الإدراك الخاص بهذا الشخص وذاك وإنما هو عنصر من عناصر الفن والفن لا يوجد خارج الإدراك" "[1].

التطور الأدبي والأدبية

حاولت الدراسات الشكلانية تجاوز الطور الادبي للظاهرة الفنية إلى ملامية الأدبية في العمل الإبداعي حيث صرح رومان جاكبسون "في كتابه الشعر الروسي" الذي صدر سنة 1921 قائلا "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[2] يمكن أن نلمس الفرق بين دراسة تطور الادب وبين القيمة الأدبية لعمل إبداعي حيث أن الحديث عن العصور الأدبية وحياة الكتاب وظروفهم وعلاقتها بتطور الادب يظل عديم الفائدة عند الشكلانيين حيث يركز التطور الأدبي على سيرورة الادب عبر حقبات فيهتم بالمضمون وتغيب الأدبية وبذلك تجن على خصوصيته الفنية "فالشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد وإنما ليحل محل الشكل القديم الذي يكون قد فقد قيمته"[3]حيث وضع جاكبسون مهمة علم الادب بقوله "إن موضوع علم الادب ليس الادب وإنما هو الأدبية"[4]

---

[1]– روبرت هولاب،نظرية التلقي،مقدمة نقدية،تر خالد التوزاني و الجيلالي الكدية ،منشورات علامات ، المحمدية ط1، 1999،ص21

[2]– بيتر شتاينر،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع2006،1045،ص43

[3]– بيتر شتاينر،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع2006،1045،ص43

[4]– بيتر شتاينر،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع2006،1045،ص43

كسر الألفة – التغريب.

يتميز الأدب عند الشكلانيين بكسر الألفة وتجاوز الأدب الكلاسيكي وهذا تحقيقا لكسر الألفة و تغير طريقة التلقي عند القارئ ليس ثم فرق كبير بين هذا المفهوم وسابقه، بل إن من الدارسين من يجعل منهما مفهوما واحدا، إذ الأداة التي تحدث شلوفسكي عن دورها في تحقيق التغريب هي ذاتها المسؤولة عن كسر الألفة.

إن ما كان يرمي إليه الشكلانيون من خلال هذا المفهوم هو تجاوز القصور الذي شاب التصور التقليدي للأدب باعتباره صورة طبق الأصل لنفسية صاحبه أو حياته أو مجتمعه... وكذا مفهوم الانعكاس الذي تبناه النقد الاجتماعي فيما بعد، إن ما يميز الأدب في نظر الشكلانيين، إغرابه في التصوير وهنا تكمن خصوصيته التي تمكنه من الارتفاع عن المباشرة والتقريرية، والدخول إلى مجال متفرد يشكل دهشة جمالية يواجهها القارئ لحظة القراءة، لعل أبرز جنس أدبي طبق عليه الشكلانيون هذه المفاهيم هو الشعر، حيث رأوه أكثر مناسبة من غيره لتجلي "الأدبية"، وفيه تتأكد أطروحة مباينة اللغة الشعرية للغة اليومية، فالشعر عندهم ينزع الألفة عن الأشياء والأفكار والتراكيب اللغوية التي أصبحت آلية بفعل الاستخدام اليومي، وبذلك يضفي على الحياة الإنسانية نوعا من الحيوية والديناميكية.

أعلامها[1]

رومان جاكبسون Roman Jakabson-1896-1982- هومؤسس حلقة موسكو اللسانية 1915–1920 التي اندمجت الأبوياز فشكلت الحركة الشكلانية فيما بين 1920–1939 في تشيكوسلوفاكيا حيث كان من أكثر الأعضاء نشاطا في حلقة براغ بتأليف كتبيه الاولين"الشعر الروسي الحديث"1921و حول الشعر الشيكي 1923 إهتم

[1]– بيتر شتاينر،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع2006،1045،ص43

بالشعرية من خلال ربط اللغة بستة عناصر هي 1) المرسل 2) المرسل إليه 3) الرسالة 4) المرجع 5) القناة 6) السنن وحدد لكل عنصر وظيف معينة وعليه فقد تحدث عن إدبية الأدب و القيمة المهمنة في تصنيف الأجناس والأنواع الأدبية .

ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin1895-1975 ركز باختين في دراسته على البنية اللغوية للاعمال الأدبية.

- **مفهوم الرواية البوليفونية:**

يقصد بالبوليفونية (Poliphonie/poliphony) لغة تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم، فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب.

وبتعبير آخر، يتم الحديث في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية،[1] واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب، وللتوضيح أكثر، تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، وذلك بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص.

بمعنى أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة؛ وهذا ما يجعل القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب،

[1]-جميل حمداوي وبلال داوود: مناهج النقد الأدبي من البنية إلى الأسلوب، دار ركاز، إربد ط1، 2023، ص121-122

ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد سواء.

ويعني كل هذا أن الرواية البوليفونية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية الأحادية الراوي والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور، وذلك بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السراد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية .

ومن أهم النصوص الروائية الممكنة في هذا المجال، نذكر: رواية :"إلواز الجديدة" (LaNouvelle Héloise)" لجان جاك روسو (J.J. Rousseau)، ورواية:" العلاقات الخطيرة (Les Liaisons Dangereuses)" لكوديرلوس دي لاكلو (Choderlos de Laclos)، وروايات دويستفكسي، وخاصة روايته الذائعة الصيت:" الجريمة والعقاب"... ومن أهم الروايات العربية التي سارت على هذا النحو، نذكر على سبيل المثال: رواية:" لعبة النسيان" للمبدع المغربي محمد براد. [1] هذا،

ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية.أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي.

حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل

[1] – **محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة2003م.**

كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."[1]

- **الرواية البوليفونية والرواية المنولوجية:**

إذا كانت الرواية المنولوجية ذات صوت إيديولوجي واحد، تعتمد على السارد المطلق العارف بكل شيء، وتستند إلى سارد واحد، ورؤية سردية واحدة، ولغة واحدة، وأسلوب واحد، وإيديولوجية واحدة، فإن الرواية البوليفونية رواية متعددة الأصوات على مستوى اللغة والأساليب والمنظور السردي والإيديولوجي، وكذلك من حيث الشخصيات، وتطرح أفكارا متناقضة جدليا، وتعطي المتلقي هامشا من الحرية والاستقلالية، لكي يختار الموقف المناسب الذي يتلاءم مع قناعاته وثقافته ومعتقده. وغالبا ما تتحدد بوليفونية الرواية من خلال وجود تنوع في المنظور الإيدولوجي. لذا، يرى أوسبنسكي (Uspenski) بأن الرواية البوليفونية تمتاز بمجموعة من الشروط، وهي:

1- عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

2- يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث أي بعبارة أخرى، ألا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

3- أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها.

---

[1]- **ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م، ص:59.**

وعلى هذا، فقد تخلصت الرواية الحديثة من أحادية المنظور وانزاحت كذلك عن اليقين المطلق الثابت، وذلك باسم النسبية والمعرفة الاحتمالية: " إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشبعة في النص القصصي أكثر ملاءمة.

وبناء على ما سبق، تتبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر(الرؤية من الخلف– الرؤية الداخلية– الرؤية من الخارج)، بالإضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم– ضمير المخاطب– ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية واختلاف وجهات النظر تواصلا وتبليغا واقتناعا. بمعنى أن كل قصة نووية يسردها سراد مختلفون، كل سارد له رؤيته الخاصة إلى زاوية الموضوع. أي :يعطي المؤلف للشخوص الحرية والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو مواربة أو تغيير لكلامه، كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية وتعبر شخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية أرستقراطية، وهكذا دواليك، ولكن للقارئ الحق الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن يفرض عليه الكاتب أو المؤلف أو السارد المطلق رؤية معينة، وذلك عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة وتسفيه آراء الشخصيات الأخرى وذلك عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي وإصدار أحكام القيمة.

وعليه، فمازالت الرواية الغربية والعربية على حد سواء ، ولا سيما التقليدية منها، رواية منولوجية بامتياز، يسيطر عليها الصوت الواحد، والمنظور المطلق، والخطاب المسرود.

بيد أن الرواية الجديدة ورواية ما بعد الحداثة ، قد تخلصتا- بشكل من الأشكال- من هذا المنظور المطلق الأحادي، واستبدلتاه بالرؤية البوليفونية القائمة على فلسفة النسبية، وفلسفة الاحتمال.

بوريس إيخنباوم -Boris Eichenbaum1886-1959 مؤرخ أدبي درس في جامعة لينيكراد تارخ الأدب الروسي وذلك في الفترة الممتدة بين 1918-1949 من أهم أعماله في الحقبة الشكلانية "ميلوديا الشعر الغنائي الروسي "1922 ويومياتي1922 وانشغل في الثلاثينيات بنشر الكتب الكلاسيكية الروسي كما خصص سنوات طويلة لدراسة كاتبين روسيين مها "ليرماتوف وتولستوي"

بوريس توماشفسكي 1893-1984 من أهم مؤلفاته "عن النظم"1929 النظم الوسي 1923 نظرية الأدب 1925 كما ساهم في نشر آثار بوشكين وقام بدراسة حوله كما قام تلامذته بنشر أخر كتابين له وهما "الشعر واللغة "1958و الأسلوبية و العرض 1959.

فيكتور شكلوفسكي1893-1984 كاتب وناقد أدبي تلميذ بودوان كورتناي"في اللسانيات ومنظم الأبوياز(جمعية دراسة اللغة الشعرية) التي تعتبر النواة التي ابثقت عنها الشكلاني ومن مؤلفاته روزانوف 1921 حركة الفارس 1923 الادب والسينما 1923 حول نظرية النثر 1925 المواد والأسلوب تولستوي 1928 كتب الرواية التاريخية ماركو بولو 1930 وفي النقد ملاحظات حول الكلاسكين الروس 1955 مع وضد ملاحظات حول دوستويفسكي 1957 و عن النثر الأدبي 1959

تولستوي1956

فلاديمير بروب Vladimir Propp 1895-1970 أصدر كتاب "مورفولوجية الحكاية الشعبية في أوربا الغربية خاصة إنجلتر 1958وفرنسا 1965حيث ذكر فيه مستويات الفعل.

1. مستوى الفعل المتعدي (أو الشرير)
2. الواحد (المانح)
3. المساعد (auviliiare
4. الأمير –الأميرة
5. المرسل –البطل
6. البطل المزي

المحاضرة الثالثة المفاهيم النقدية البنيوية :

ما المقصود بالتحليل البنيوي للعمل الأدبي؟ المنهج البنيوي هو منهج مشترك تُحاول الدراسات المختلفة في العلوم الطبيعية والأنثروبولوجيا واللغوية الأدبية والفنية أن تطبقه بإصرار، وهو منهج يزعم أصحابه أنه المنهج الأفضل الذي يوصل إلى الكشف عن الحقيقة، وهو على حد قول روبرت شولز مشروع مذهب لم يكتمل بعد، كان قد تميز تميّزًا واضحًا عن طريق منهجه، أمّا البنيوية لغويًا هي: نظرية قامت على تحديد مهام العناصر الداخلية في تركيب اللغة، وأنّ هذه العناصر حُدِّدَت بعِدة أوزان أو ضُمِّنت في مقارنات مع غيرها من العناصر في المناهج النقدية الأخرى، وقد أدرجت هذه العناصر في منظومات واضحة.[1] لقراءة المزيد، انظر هنا: تعريف المدرسة البنيوية. فيديو قد يعجبك: نشأة المنهج البنيوي في النقد الأدبي ما هي الظروف التي نشأ فيها المنهج البنيوي؟

نشأت البنيوية في أحضان الدراسات اللغوية :

وأفادت من مناهجها فهناك عوامل أسهمت في بلورتها، وهي: محاضرات فردناند دوسوسيرالتي ألقاها على طلبته في جامعة جنيف، وجمعت في كتاب بعنوان: دروس في علم اللغة العام وقد شكلت هذه المحاضرات نواة المنهج البنيوي، على الرغم من أن دي سوسير لم يستعمل كلمة بنية، والعامل الثاني هو ظهور الشكلانية الروسية في عام 1915م، على يد رومان جاكبسون وفيكتور شكلوفسكي ويرى هذا الاتجاه أن لغة الأدب ليست أداة لنقل الأفكار، وإنما الشكل فيها هو الجوهر ومن هذا المنطق سميت الشكلانية.

أما حلقة براغ: التي تأسست عام 1927م، ودعت على لسان ياكبسون نفسه إلى استقلال الوظيفة الجمالية، وليس إلى انعزالية الأدب.[2] من ثم كانت أولى مهمات الدرس الأسلوبي

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، صفحة 52 . بتصرّف.

[2] إميل بنفنست، البنيوية في اللسانيات، صفحة 41. بتصرّف

عند تناول النص الأدبي أن يعرف القواعد العامة لاستعمال هذه الكلمة أو تلك، ثم ينظر في مدى استعمال الكاتب أو الشاعر لها، فالمطلوب من المنهج البنيوي فعله هو أن تبسط ما تعقد من الظواهر اللغوية وما يتصل بها من علاقات لفهم النص الأصلي الذي صاغته هذه العلاقات.[1]لقراءة المزيد، انظر هنا: نشأة البنيوية وما بعد البنيوية في الأدب.

مبادئ المنهج البنيوي في النقد الأدبي

ما هي أهم الأسس التي قام عليها المنهج البنيوي؟ انطلاقًا من هذا الفهم البسيط يمكن تحديد الأسس التي تقوم عليها البنيوية:[2] الكشف عن العلاقات المُتشابكة: بين عناصر العمل وموضع البحث، فهي بالدرجة الأولى تحليل للعلاقات. البنيوية لا تبحث عن المحتوى أو الشكل: أو عن المحتوى في إطار الشكل، بل تبحث عن الحقيقة التي تختفي وراء الظاهر من خلال العمل نفسه، وليس من خلال أي شيء خارج عنه. توجيه العناصر نحو كلية العمل أو نظامه: وليس نظام العمل أو الشيء سوى حقيقته. خصائص المنهج البنيوي في النقد الأدبي ما هي أهم السمات التي تُميّز المنهج البنيوي عن غيره من المناهج؟ إنّ الخصائص التي اتسمت بها البنيوية هي ما تميزت بها عن سائر المناهج الأدبية التي عنيت بتحليل النصوص الأدبية. الشمول وتعني خضوع العناصر التي تُشكّل البنية لقوانين تُميّز المجموعة كمجموعة، أو الكل ككلّ واحد، وهذه الخاصية انطلقت منها البنيوية في نقدها للأدب من المُسَلَّمة القائلة إنّ البنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى عناصر غريبة عنها وعن طبيعتها، فالعمل الأدبي إذًا يخضع لعدة قواعد وقوانين تطبع هذه العناصر بصفات تختص بها هذه العناصر عن غيرها، أي أنّ البنيوية تضيف طابعًا من التركيبة على العمل الأدبي، مثل خاصية شمولية البنية وكليتها التي لا تسمح بالاكتفاء بأجزاء منها عند الدراسة، وكذا لا تسمح

[1] شتراوس ترجمة شاكر عبد الحميد، الأسطورة والمعنى، صفحة 29. بتصرّف

[2] حسام الخطيب، هي جوانب من الأدب والنقد، صفحة 424 . بتصرّف.

بإدخال ما ليس منها؛ لأنّ ذلك يؤدي إلى تغيير في البنية.[1] التحولات هذا التحول يعني أنّ هناك قانونًا داخليًّا يقوم بالتغيرات داخل البنية التي لا يتبقى في حالة ثابتة فهي دائمة التغير، فكل عنصر من عناصر المنهج يتضمن جزءًا من البناء الداخلي للعمل الأدبي وله دور في البناء الهيكلي للعمل، وهو ما يعطي النص عملية التجدد لكون النّص الخاضع للتحولات الداخلية حاملًا لأفكار في داخله منتجًا لأفكار جديدة إذا ما دخلت على البنية التحولات.[2] التنظيم الذاتي أي أنّ البنية تستطيع تنظيم ذاتها بذاتها لتحافظ على وحدتها واستمراريتها، فكما يقول بياجي إنّ أي بنية باستطاعتها ضبط نفسها ضبطًا ذاتيًّا يؤدي للحفاظ عليها، ويضمن لها نوعًا من الانغلاق الإيجابي، وهو ما يجعل البنية تحكم الذاتية بمكوناتها، بحيث لا تحتاج إلى شيء آخر يلجأ المتلقي ليستعين به على فهمها ودراستها وتذوقها.[3]

مفاهيم المنهج البنيوي في النقد الأدبي ما أهم المصطلحات والعلوم التي شكلت المنهج البنيوي؟ إنّ دي سوسير هو الذي أسس النقاط المبدئية التي شكلت النواة الأولى لهذه المفاهيم والمصطلحات، ثم جاء البنيويون من بعده وبنوا على ما أسسه دي سوسير.[4]
علم الداخلي وعلم اللغة الخارجي: إنّ الداخلي يرتبط بالقوانين المشتقة من اللغة ذاتها، وأما الخارجي فيرتبط بالظروف والعلاقات والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية، وقد شكل علم اللغة الداخلي الذي حوّل اللغة إلى نظام لا يعرف إلا نسقه الخاص، وهو أحد بذور البنائية التي زرعها دي سوسير والتي حصلت نتائجها بسرعة.
السياقية والإيحائية: العلاقة اللغوية تنطلق من مستويين مختلفين، وكل مستوى منهما يولد نظامًا معينًا من القيم، والتقابل بينهما هو ما يجعلنا نفهم طبيعة كل منهما.

---

[1] إبراهيم محمود ، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، صفحة 69. بتصرّف

[2] بشير تاوريرت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، صفحة 12. بتصرّف.

[3] صلاح فضل ، النظرية البنائية في النقد الأدبي، صفحة 121. بتصرّف.

[4] عبد الله إبراهيم ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، صفحة 59. بتصرّف.

المخالفة والوحدة: النظام اللغوي طبقًا لدي سوسير هو مجموعة من الفوارق الصوتية المتألفة من مجموعة من الفوارق، وهذه المقابلة بين الأصوات والأفكار تولد نظامًا من القيم الأخلاقية وتشكّل وحدة في نفس الوقت، تتحدد قيمة كل جانب بعلاقته مع الجانب الآخر، وهذا ما يقترب من تصور البنيويين للبنية.

اعتباطية الرمز اللغوي: استعارت البنيوية من اللسانيات هذا المفهوم الاعتباطي، حيث لم يعد الدال الواحد في سياق البنية يشير بمدلول واحد مثلما حدث في اتجاهات النقد الكلاسيكي، بل أصبح الدال يشير مع البنيوية إلى مدلولات لا نهائية.

السميولوجيا: هو علم يقوم على دراسة العلامات داخل المجتمع، وكان لهذا العلم شأن عظيم في جميع العلوم الإنسانية، ولا شك أنّ إضافات سوسير ومدرسته لعلم اللغة الحديث، ولا يزال لها تأثير في إثراء الفكر البنائي وتزويده بالأدوات التي لم يتردد في استخدامها.

المحاضرة الرابعة :أثر المنهج البنيوي في النقد الأدبي

ما هي أهم الطرق المنهجية التي اعتمدتها البنيوية في نقدها؟ استخدمت البنيوية أكثر من طريقة في سبيل عرضها لمحتوى النقد للأعمال الأدبية. البنيوية التكوينية الفن له وظيفتان –من وجهة نظر البنيوية التكوينية– وهما: وظيفة اجتماعية ووظيفة فنية آلية، غير أن القيمة الجمالية هي المعيار الأساس، ويعد لوسيان غولدمان مؤسس هذه البنيوية التي لم تستطع النظر للنص كبنية منعزلة تمامًا عن الواقع الذي أنتجت فيه، بل ترى أنّ الأدب تعبير عن هذا الواقع، ولكنها تتفق مع البنيوية الشكلية في ضرورة إهمال مؤلف العمل الأدبي وعدم إعطائه أي قيمة فعلية في أثناء التحليل، لكنها عند إهمال المؤلف تسد هذا النقص بربط العمل الادبي بالمجتمع الذي خرج منه، وما يتضمنه هذا المجتمع من صراعات ومناورات كما يرى البنيويون الماركسيون.[1]

البنيوية الشكلية تُهاجم البنيوية الأدبية المناهج التي تعتني بدراسة الأدب من خلال الظروف والعوامل الخارجية ولا تفهمه أو تحلله إلّا في ضوئها، وعليه فالبنيوية الشكلية منهج يدعو لتحليل النصوص بالاكتفاء بها، بمعنى أنّ البنيويين لا يؤمنون بذاتية القارئ، فالقارئ عندهم مجموعة من الصفات التي بنيت وتشكلت من خلال القراءات السابقة لأعمال أدبية متنوعة، وتقدم ردود أفعاله وتقييماته لكل عمل أدبي جديد يُقرأ ضوء هذه الصفات، فمثلًا حين يقدم الكاتب أحد شخصيات روايته بطريقة معينة، يستطيع القارئ في ضوء الروايات التي قرأها من قبل تقديم طرق أخرى لتقديم هذه الشحصية.[2]

---

[1] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، صفحة 103. بتصرّف

[2] إبراهيم محمد مصاروة ، البنيوية بين النشأة والتأسيس، صفحة 86. بتصرّف.

مستويات النقد البنيوي

ما هي أهم المستويات التي اعتمدها المنهج البنيوي؟ الناظر إلى هذه المستويات يجدها كلها تتصل باللغة، فهي تنطلق من اللغة وتُطبق عليها، واللغة كما نعرف لا تحتمل الاتساع والتحدد كما في مناهج النقد الأخرى، ومن هنا تنبع عملية هذا المنهج وتعامله الدقيق مع النصوص الأدبية، وهي كالآتي:[1]

المستوى الصوتي: وهو المستوى الذي يدرس أصوات اللغة ويطلق عليه علم الفوناتيك، وهذا العلم ليس حديث العهد بل له بعد تاريخي ضارب في القدم، أي أنّ ما عثر عليه بما يخص هذا العلم كان مجهول المصدر، وكان يقدم صورة مبدئية عن أصوات اللغة، إذ تحاول أن تمثل بعلاماتها الكتابية صوت الحرف المكتوب.

المستوى النحوي: وهو المستوى الذي يدرس تنظيم الكلمات في شكل مجموعات، واتسع على المستوى مع ظهور النحو التوليدي على يد نعوم تشومسكي، حين وضع كتابه الأبنية التركيبية.

المستوى الصرفي: ويعنى هذا المستوى من مستويات النقد البنيوي بتناول البُنى اللفظية التي تمثلها الصيغ أو المقاطع، والعنصر الصوتي الذي يؤدي معاني صرفية أو نحوية، ويطلق عليه مصطلح المورفولوجي الذي يدرس الوحدات الصوتية دون أن يتطرق لمسائل التركيب.

المستوى الرمزي: وتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولًا أدبيًّا جديدًا يقود بدوره إلى المعنى الثاني أو ما يُسمى باللغة داخل اللغة.

---

[1] إبراهيم محمد مصاروة، البنيوية بين النشأة والتأسيس، صفحة 46. بتصرّف.

المستوى الدلالي: ذلك بإبانة الدلالات المباشرة وغير المباشرة والصورة المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة.

نظرية موت المؤلف في المنهج البنيوي

ما هي أهم الإسهامات التي قدمتها نظرية موت المؤلف؟ فضلت البنيوية الاهتمام بالبنية الدلالية التي حملت مضامين العمل الأدبي ودعت إلى تهميش المؤلف وإماتته، وهو ما أدّى إلى إلغاء دور التاريخ وعدم الاهتمام به لكونه قد قام على احتكار المعاني في المناهج النقدية التي أعطته دورًا مهمًا في تحليلاتها، وما كان لديهم من تحكيم للعقل الذي حكم على التاريخ بأنه لم يكن له أي دور في تطور المعارف الإنسانية منذ عصر النهضة الأوروبية حتى عصرنا الحاضر، ونظرية موت المؤلف أسهمت جديًا في الاعتماد على دور القارئ في فهم سياقات النصوص والوصول إلى دلالاتها.[1] لقراءة المزيد، انظر هنا: نظرية موت المؤلف. المنهج البنيوي في النقد العربي كيف أفاد النقاد العرب من المنهج البنيوي؟ بدأت البنيوية تشق طريقها في النقد الأدبي في البلاد العربية منذ سبعينات القرن العشرين، وأصبحت البنائية أو البنيوية تتردد في أبحاث الدارسين العرب، ففي البدء تأثر النقد العربي الحديث بالمنهج البنيوي في لبنان وسوريا والمغرب، ولم يلبث أن انتشر هذا المنهج في مصر وبلدان عربية أخرى، ولعلنا نستطيع أن نرى النقاد العرب قد أفادوا من هذا المنهج وأنهم أخذوا يحللون أعمالًا أدبية، فعلى الصعيد التطبيقي يلقانا كمال أبو ديب في جدلية الخفاء والتجلي والرؤى المقنعة وخالدة سعيد في حركية الإبداع، أما على صعيد السرديات فيلقانا سعيد يقطين في القراءة والتجربة، ويمنى العيد في تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي.[2]

---

[1] سامي يوسف أبو زيد، الأدب المقارن، صفحة 325. بتصرّف.

[2] محمد ولد بو غليبة ، النقد الغربي و النقد العربي، صفحة 58. بتصرّف.

رغم أن المنهج البنيوي كان من أقصر المناهج عمرًا، إذ لم يستطع الصمود فترة طويلة أمام ما واجهه من عقبات ومناهج، ولعل المنهج التفكيكي الذي حافظ على وجوده عند النقاد العرب محاولين توظيفه في التحليل الأدبي والولوج به في التعامل مع النص الديني أعلام المنهج البنيوي في النقد الأدبي من هم أبرز نقاد المنهج البنيوي؟

فريدينان دو سوسير: كاتب وعالم لغوي سويسري وهو مؤسس علم اللغة الحديث، تميز تأثير سوسير بالتوجيه العام الذي قدمه لعلم اللغة الذي اتّصف بالفاعلية العميقة وبعدم إثارة الجدل بالفعل إلا نادرًا، وتميّز بمجموعة من المفاهيم التي ساعد على رفع منزلتها وهي ثنائياته الشهيرة.

رولان بارت: كاتب مقالات وناقد اجتماعي وأدبي فرنسي، كانت كتاباته حول السيميائية والدراسة الرسمية للرموز والعلامات التي ابتكرها فرديناند دي سوسير، ساعد في تأسيس البنيوية والنقد الجديد كحركات فكرية رائدة.

ميشيل فوكو: الفيلسوف والمؤرخ الفرنسي، أحد أكثر الباحثين تأثيرًا وإثارة للجدل في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، حصل على فرصة الدراسة في تاريخ أنظمة الفكر في الكلية الفرنسية، والتي تعد أرقى مؤسسة ما بعد الثانوية في فرنسا.

جاك لاكان: محلل نفسي فرنسي اكتسب شهرة دولية كمترجم أصلي لأعمال سيغموند فرويد، امتدّ التأثير الذي اكتسبه إلى ما وراء مجال التحليل النفسي ليجعله أحد الشخصيات المهيمنة في الحياة الثقافية الفرنسية خلال السبعينيات في ممارسته للتحليل النفسي، لا كان معروفًا بأساليبه العلاجية غير التقليدية وحتى الغريبة كتب عن المنهج البنيوي في النقد الأدبي ما هي أهم الكتب التي تحدثت عن المنهج البنيوي؟ هذه الكتب مجتمعة هي التي شكّلت إرث المنهج البنيوي وما قدّمه من دراسات ومفاهيم على يدي أبرز مؤسسيه ونقاده، وهذه الكتب هي النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك:

للمؤلّف إبراهيم خليل، وهذا الكتاب يعرف بأهم المدارس البنيوية والاتجاهات والتيارات التي تبنتها كل مدرسة من هذه المدارس وملامحها ونظرياتها، ويعتمد في كل هذا على طرح الأمثلة وشرحها عصر البنيوية: لإديث كرزويل، وهو كتاب شامل يعرض للبنيوية منذ انطلاقها إلى زوالها، وهو كتاب تعليمي يعرض نشأة البنيوية وعوامل ازدهارها، ويذكر أهم ممثليها وأهم الانجازات والتغييرات التي حققتها البنيوية: جان بياجيه، يسهل الكتاب شرح مفهوم البنيوية وتحويلاتها، يتضمن الكتاب الدراسات البنيوية والمحاولات التي قدمتها لبناء هياكل أدبية بنيت أساسًا في اعتمادها على المنهج البنيوي.[1]

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، صفحة 52 . بتصرّف.

المحاضرة الخامسة: المفاهيم النقدية السوسيولوجية:

توطئة:

زاحمت العلوم الانسانية النقد الادبي في مهماته منذ وقت طويل فالفلسفه فرضت على النقد شكله الأول عند أفلاطون واريستون وكانت التأثير الأكبر في عملية النقد الادبي من نصيب العلوم الإنسانيه ونود هنا أن نشير إلى أن العلوم الثلاثه كان لها التأثير الأقوي في النقد الادبي[1]

أولها :علم النفس ثم علم الاجتماع وعلم اللغه واللسان كما نلمس في النقد النفسي ابتداء من فرويد مرورا بيونج وانتهاء بالقراءات النفسية عند لاكان يراعون ما نكتشف عن سيرة الكاتب او الشاعر من اشارات مردها المجتمع وهي اشارات ذات أثر او تأثير في إبداع الكاتب.

فأفلاطون أول ناقد يهتم بالناحيه الاجتماعيه باعتبارها معيارا لاستحسان الشعر فقد طرد الشعراء من جمهوريته لأنهم يفسدون الأخلاق على خلاف الذين ينظمون الحماسة للمحاربين فلهم التقدير الكلي وهذه نظره اجتماعيه للادب

علم الاجتماع السيسيولوجي يقول اذا اردنا ان نفهم ما هو علم الاجتماع وكيف تحددت شيئا فشيئا معالم المشكلات[2] التي يثيرها هذا العلم علينا اذا ان نبدا بعرض تاريخي للمبادئ بل الاسباب التي اثارت هذه المشكله ولكي ينتظم علم الاجتماع في عدد العلوم الموضوعيه كان لابد من ان يحمل أولا في جاذبيه العلوم القريبه منه[3] وهي المذهب الطبيعي والمذهب النفسي مستثمرا البعد التاريخي في فهم الانسان باعتباره مكونا

---

[1] – إبراهيم محمود خليل.النقد الأدبي الحديث.دار المسيرة.عما ط1.ص55

[2] – ارمان كوفالية.مدخل إلى السوسيولوجيا،تر،نبيه صقر،منشورات،عويدات بيروت 1988،ص15

[3] – محي الدين أبو شقرامدخل إلى سوسيولوجيا الادب،المركز الثقافي المغرب ،ط1، 2005، ص41.

اجتماعيا. ذهب كل من بيان كونج الذي اكد على طبيعه هذا العلم حين قال ان علم الحياه العضويه الذي يعتبر علم الانسان جزءا منه سيبحث فيه حسب المنهج الذي تتبناه العلوم الطبيعيه الاخرى ثم تبلورت نظريه المذاهب العضويه التي تشبه المجتمع بجهاز عضوي حي وذاك عند هنري ميل الذي يقول في كتابه مدخل الى دروس في علم الحياه العضويه والتشريح المقارن أن تقسيم العمل يوجد في اعمال طبيعيه كما يوجد في مسلك البشر اما هرب يرى أن التطور الاجتماعي هو جزء من التطور العام وفي هذا السياق تجدر الاشاره الى ان الفارابي قام بتشبيه المدينه الفاضله بالبدن الصحيح التام قبل هؤلاء جميعا وذلك في كتابه اراء المدينه الفاضله فهم البعد الاجتماعي للسكان من خلال قوله ان اعضاء البدن الطبيعي والهيئات التي لها قوى الطبيعيه واجزاء المدينه وان كانوا طبيعيين فان الهيئات والملكات التي يفعلون بها أفعالهم للمدينه ليست طبيعيه بل اراديه[1]

إن السوسيولوجيا هي الطريقه المباشرة لدرس المجتمعات التاريخيه الحيه التي تحقق ذاتها ضمن حركة التبدل والتغير والوعي والتفكير وهنا تبرز إمكانيه التقاء علم الاجتماع بالادب لكونه نشاطا فنيا واعيا والسيولوجي يستطيع أن يعرف الادب والتعبير عن التجارب البشريه وفق شروط ادبيه معينه.[2] التي تخضع لها الاثار الفنيه في مرحله تاريخيه معينه.

الادب كما قيل في تعريفه تعبير عن الحياة والحياة التي يتناولها الادب المتنوعه منها ما يرتبط بالتجربه ومنها بالتجربه الاجتماعيه التي تتصل بالاحداث وبالاحداث الاجتماعيه ومنها ما يرتبط بالتجربه الشخصيه التي قد تكون للتجارب الاجتماعيه وهو تعبير عن

[1] – الفارابي،آراء أهل الفاضلية ،دار الشروق'بيروت،ط03، 1986،ص 118.

[2] – سمير الحجازي، مدخل إلى المناهج النقد الأدبي المعاصر، ص85.

موقف الاديب في هذه التجربه الاجتماعيه والشخصيه ورأيه وفلسفته لها ثم طريقه تناول الفن وتقديمه لها والاديب حر في كيفيه تناوله طريقة التعبير عنها[1]

فالأدب حدث أو فعل اختياري وهو استخدام خاص لما تقدمه اللغه من وسائل تعبيريه مختلفه وهو عمليه تخيليه ليست واقعيه وصرف الحقيقة للاحداث الاجتماعيه فالادب طبيعه خاصه وهذا الاختلاف يمنح الادب ابداعا مضافا منها ما هو نفسي وفني وجمالي. اما الحدث الاجتماعي فليس له في هذه الابعاد وانه واقعي حقيقيه والحدث الادبي هو الواقعيه من خلال ما يضيف اليه الاديب من ابعاد اخرى تخص الادب وموهبه واعية أن الحدث الادبي يعبر عن وعي الاديب وهو يلعب عن هذا الوعي فقط لان الادب تمت نظريه الحديثه لا ينتج الادبره المتلقي[2]

كما تبين النظريات الحديثه أن النص لا ينتجه الأديب وحده بل يسهم في انتاجه المتلقي الذي يتقبل النص ولهذا قيل ان المستويات التعبير تتعدد بتعدد قرائه وكما يؤثر النص في قارئه يؤثر القارئ في النص ويثريه ويمده بابعاد واحتمالات تفسيريه كثيره.

فالادب متعدد والحدث الاجتماعي واحد وقد اختلفت الافكار والنظريات النقديه في علاقه الحدث الادبي بالحدث الاجتماعي فهناك افكار تؤكد ان الادب يتصل بالواقع كما ان له عالمه الخاص الذي يرقى على الواقع ولكنه لا ينفصل عنه بل له علاقه وثيقة بهذا الواقع وان للأديب استقلاله وميزته ولكنه ليس منعزلا عن الواقع الذي يسهم في تحديد الادب وتكوينه فهذه الافكار تقيد الادب بعناصر التكوين الاجتماعيه وتؤكد ان العلاقات المستمره ما بين الادب والمجتمع وان هناك ارتباطا ما بين المرحلة التاريخيه للمجتمع واشكال الفن السائده فيه فهو نشاط متاثر بالاحوال الماديه[3] وان العلاقه بينهما علاقه

---

[1] –بتول قاسم ناصر،محاضرات في النقد الأدبي.ص113

[2] – ينظر: المرجع نفسه:114.

[3] – ينظر: نفسه:ص ن.

العله بالمعلول وانهما يرتبطان ارتباطا عضويا ونعت هذه الافكار الواقعيه على المثاليه البعيده عن الواقع التي لا ترعى الواقع بكل ابعاده ثم انها جعلت الادب وسيله تعبيريه عن الواقع بكل ابعاده ولخدمه المجتمع وبكل ميادينه فهو وسيله من وسائل التربيه ودفع المجتمعات الى الصلح والتقدم هناك افكار اخرى تصاحب هذا أو تتقدم وتركز على طبيعه الاستقلال للادب على تاثير المجتمع والتاريخ يؤكد الطبيعه الخاصه بالادب مع أنها نتاج حضاري متاكد لجميع النشاطات الانسانيه باحوال الماديه للوجود الا انه يتجاوز هذا الوقت نفسه ويتحرر من قيودها فهو تعبير إلهامي وإيحائي يستمد من عالم الاحلام والتخييل أو من عوالم غامضه ومصادر خفيه او اسطوريه كما يستمد من الروح الكونيه المطلقه والقوى اللامرئيه الكامنه وراء افضل مظاهر فهو أداة للاتصال بالالوهيه وللتمثيلها وتحقيقها إنه تلوين يجمع الأولى الى الفردية كما أنه يتجاوز الواقع فأنه يتجاوز القدرات البشريه إلى بعضها فمبعثه قوي فالادب والفن استثنائي فإنه من نشاط فردي هائل[1]

المنهج الاجتماعي :

يؤكد هذا المنهج على الدلالة الاجتماعيه للأدب والفن وبيان الصلة بين أثر الأدب والمجتمع الذي انتجه وهو في تفسيره وتقويمه للاثار الادبيه يصدر عن هذه الدلالة الاجتماعيه أن للفن وظيفة اجتماعيه والفن يعبر وعياأو عن غير واعي عما يسود مجتمعه وعصره من اتجاهات وتطلعات وأمال والفنان المشبع بأفكار وتجارب عصره قد يدفع طموحه لا الى تصوير الواقع وحسب بل الى تشكيله وصياغته تعود جذور النقد الاجتماعي الى اواخر القرن 18 مطلع القرن العشرين وقد تجلت في دراسه اصدرها ادباء فرنسيون هاجروا الى ألمانيا وانجلترا بعد عودتهم الى البلاد أمثال مدام د ستال التي

[1] – ينظر: المرجع السابق:115.

أصدرت في عام 1800 كتابا عن "الادب من حيث علاقته بالنظم الاجتماعيه" شاتوبراين الذي أصدر في عام 1802 كتاب "عبقريه المسيحية" وصار الاثنان بدايه لجمهرة من النقاد وضعوا المجتمع نصب أعينهم في دراستهم النقديه ثم ارتبط النقد الاجتماعي بدعوات اصلاحيه أو ثوريه تكون الاشتراكيه مهما يكون نوعها ماده خصبه فيها [1]

وفي الوقت الراهن تعد الواقعية الاشتراكيه أحد اهم مدارس النقد الاجتماعي ترى هذه الواقعيه أن للعوامل الاقتصاديه دور رئيس في تشكيل المجتمع وان البنى الفوقيه ومنها الفنون والاداب هو انعكاس للبنيه التحتيه التي تتمثل في الانظمه الاقتصاديه السائده في المجتمعات الانسانيه والمجتمع يؤثر تاثيرا كبيرا في الفن إذ أن المشكلات الاجتماعيه الحيويه للعصرية التي يعيش فيها الفنان هي التي تحفزه على الإنتاج الفني ولإن المجتمع ينقسم الى طبقات على أساس اقتصادي فإن صراعا ينشب بين مسيطرين على الثروات الاقتصاديه والمحرومين منها يولد هذا الصراع توترات في ميادين الحياه كافه وتغيرات سياسيه وقانونيه وفقدان الاستقرار الاجتماعي كما يؤدي الى خلق الفن فالفنان شانه شان اي فرد اخر في المجتمع داخل في هذا السياق فهو يرتبط ارتباطا قويا بالقوى الثورية في ميدان الاقتصاد أو يكون معبرا عن نظام قديم وفي كلتا الحالتين يكون أصل عمله والعامل الذي يحدد اتجاه هذا العمل هو المحركات الاجتماعيه لعصره[2] وفي هذا الوقت نفسه تدخل القوى والعوامل الاقتصادي في موضوع الفن نفسه فالاعمال الفنيه تتألف دائما من موضوعات لها دلاله اجتماعيه للألفاظ والأنغام والأشكال بارتباطات انفعاليه تتسم بأنها اجتماعيه والموضوع الذي يعالجه الفنان أي الشخصيه والبيئه والحوادث وكذلك الرموز التي يستخدمها تعكس ايديولوجيه ذلك العصر والافكار والاتجاهات التي يعبر

---

[1] – فائق مصطفى وعبد الرضا علي،في النقد الأدبي الحديث ،منطلقات وتطبيقات ،ج الموصل' العرق،1989، ط1، ص179

[2] – ينظر: نفسه ص،ن.

عنها تضعه في جانب أو اخر من الصراع الطبقي وهكذا نجد جميع عناصر العمل الفني تكشف عن تاثير المجتمع ومن هنا كان ظهور مواضيع جديده وأشكال تعبيريه جديده واسلوب جديد في أعقاب التبدلات التي تطرأ علي البنى الاجتماعيه وهذا المحتوى الاجتماعي الجديد لا يعبر عنه مباشره أبدا بل يعبر عنه بطريقه غير مباشره.

والمنهج الاجتماعي يمكن عن طريق تطبيقه تطبيقا واعيا فهم نشأة الظواهر الادبيه المختلفه وتطويرها وزوالها فالاجناس الادبيه مثلا والتطورات التي تلحق بها سواء كانت تطورات جزئيه وشامله لا يمكن فهمها على أساس أنه يحكمها منطق التطور الداخلي لها فقط بل لابد من رد هذه التغييرات الاجتماعيه والثقافيه التي لحقت المجتمع في فترة تاريخيه محدده .

يفيد المنهج الاجتماعي النقد اذا كان يتناول الأعمال الادبيه ذات الطابع الاجتماعي فيحدد الاصول التي ينشأ منها العمل الفني ويفسر ما ينطوي عليه من معاني ودلالات لكن تطبيق المنهج الاعلى جميع الاعمال الفنيه يسفر عن نتائج غير سليمه فثمت أعمال فنية لا تسري عليها مقولات التحليل الاجتماعي والاقتصادي كما أن هذا النوع من النقد شانه شان النقد النفسي لا يصلح لتفسير التركيب الداخل للعمل الفني فالناقل هنا يتكلم بعبارات تاريخيه واجتماعيه على الموضوع الذي يعالجه الفن العمل الفني والافكار التي يعبر عنها أنه عندما ينتقل الى العناصر الفني للعمل لا يستطيع ان يتحدث باللغة نفسها [1]

وكانت بدايات ارهاصات علميه مبكره لتحليل الادب في ضوء العوامل الاجتماعيه وكان على رأسها فيكو كانت تكتسب اهميتها بالنظر الى كونها جديده في عصرها وبالتالي تعد تمهيدات للافكار الاخرى جاءت بعدها لتنتهج اتجاها متميزا في دراسه الادبي من حيث

[1] – **ينظر: نفسه:ص180.**

علاقته بالواقع وبالتارخ ويعد المؤرخ الايطالي فيكو واحد من ابرز مفكري القرن 17 وال 18 في أوروبا حيث أجرى عددا من الدراسات الأدبيه والفلسفية واللغويه أعدت إرهاصات النظرية الكبرى في المجتمع البشري قدمها فيكو وفيما بعد في مؤلفه المهم" العلم الجديد"[1] الذي يبحث فيه العلاقه بين العقل الانساني باعتبار هذا التفكير وبين الكون المادي من حوله اما اطروحاته الرئيسيه التي تشكل قوى فلسفته برمتها فهي الحكمه الشعريه التي مفادها أن تاريخ الشعوب الاولى قد كانت بدايته شعرية وان شعراءهم أول من تغنوا باحداث التاريخ ومن ثم مكنهم من تأسيس الشعوب والنظم البشريه اما إنهارو فيريد فكان اهتمامهم موجها الى دراسه اللغه بوصفها الشكل الاول للتعبير البشري والشرط الاساسي للإنجاز الثقافي لدى الشعوب فكل شعب لن يكون لديه فكره ان لم يكن لديه كلمه يعبر بها عن هذه الفكره ثم ربطا بين طبيعه الادب وبين ظروف مناخيه فذهبا الى ان ادب الامم الشماليه يسوده الحزن في العاطفة في حين تسود في الاداب الجنوبيه مشاهد الحب الممتزجه بظلاله الوارفه[2]

وفي نهايه القرن 18 وبدايه القرن التاسع عشره كانت هناك حركتان فكريتان لكل منهما موقف محدد من طبيعه علاقه الادب علاقه بين الادب والمجتمع الحركه الاولى يمثلها هاربر ومدام د يستال الى اقامه الصلات عاديه بين الادب وبين الوقائع الماديه لتحقيق علمي باستخدام المنهج هو وسائل تثبيت تستخدمها العلوم الطبيعيه والحركه الثانيه يمثلها فكر سمايل النظر اليه ليس لوصفه انعكاسا بسيطا للمجتمع أو للوقائع الماديه مناخيه وجغرافيه ولكنه بوصفه تجسد نضال الانسان من أجل استمراره ومحاوله الادراك معنى عالم افرغه من القيم الحقيقيه بسبب الغزو المتتالي لتقسيم العمل وطوال القرنين التاسعه والعشرين تنازع علم الاجتماع هاتان النظريتان وضعيه التي برزت أساسها بصوره اوضح

---

[1] – ينظر:محي الدين أبو شقرا ، مدخل إل سيوسو.لوجيا الأدب العربي،ص51

[2] – ينظر: المرجع نفسه: ص52.

من خلال أعمال ماركس وانجليزي بيلينيستي التي تعكس التأرجح بين نزعه حتمية تربط بين البناء الاقتصادي للمجتمع كعامل أساسي واحد يحدد طبيعه بنيه الفطرة والايديولوجيه وبين نزعة مرنة تعترف باستقلال عناصر البناء الفوقي بما فيها الفن والادب بقدرة هذه العناصرعلى تمتع بالحريه والتخلص من العلاقه المباشره مع الاساس المادي للمجتمع كما حللها بيلينيستي.

أما أعمال بليخانوف الذي لم يعزل البحث الاجتماعي عن البحث الجمالي للنصوص وانما اعتبر البحثين بمثابة خطوتين في عملية النقد وذهب الى ان علم الاجتماع لا يجوز ان يغلق في وجه علم الجمال بل يجب على البحث أن يفتحه أمامه على مصرعيه وإن كان هذا النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد شهد أهم الجهود لتأسيس حقل الدراسات الاجتماعيه للظاهره الادبيه على مسلمات وضعيه من ناحيه وماركسيه من ناحيه اخرى

فإن كلا الاتجاهين الوضعي والماركسي قد أثارا من المشكلات بقدر ما اسهما في وضع المسلمات وكانت المشكلات التي بدات تتصل في معظمها بالجوانب المنهجيه[1] كما اثار الاتجاهين ردود افعال متباينه في الساحه الفكريه عموما وفي مجال علم الاجتماع والنقد الادبي خصوصا في كل من الشرق اوروبا وأغلبها وفي روسيا وفي الولايات المتحده الامريكيه ومن أهم التطورات الفكريه المنهجيه في تلك الحقبه ،ظهور الشكليه الروسيه التي قادها في البدايه في العقد الثاني من القرن كحركه مناهضه لكل اتجاه ينظر الى الأدب بوصفه وثيقه اجتماعيه أو فنية سياسيه أو إديولوجيه وليس في ضوء خصوصيته الجمالية وفي ضوء كونه استخداما خاصه باللغه وقد حددت الحركة مسعاها في تشييد علم الادب له موضوع خاص ومفهومه الخاصيه المحور لدى الشكلانين الروس هي

[1] – ينظر:المرجع نفسه:ص ن.

قضية الخصوصيه أي التمييز الادب عن لا ادب وتركب علاقة ان المجال الحقيقي لعلم الادب والأدبيه التي تجعل منه عملا معينا ادبيا واوجدت هذه المدرسه صدى في الولايات المتحده الامريكيه في تعريفه هناك بحركة النقد الجديد بدأ هذا النقد في الظهور ثم تبلورت من خلال اعمل كل منه اليوت "الغابه المقدسه "

وريتشارد "مبادئ النقد الادبي" وغيرهما مما افضى الى اغلاق الطريق امام نمو تقاليد ادبيه بمعناها المعروف في غرب اوروبا وشرقها و في الإتحاد السوفياتي حتى إذا وجدت نوع اخر من البحث السوسيولوجي المعتمد على أسلوب تحليل المضمون الذي يتعامل مع المستوى وثيقه تحمل معاني وقيما معينه يتم استخراجها احصائيا[1] في غالب الاحيان وهناك ايضا التيار الوثائقي تمثله بعض المؤلفات المدرسيه التي تهدف الى لفت الطلاب خصوصا طلاب علم الاجتماع الى ان الادب يعد مصدرا مهما لمعرفه السوسيولوجيه من الدراسات هذه التيار اختيرت نصوص معينه قصصيه غالبا وتحليلها باستخدام ما يعرف باسم تحليل المحتوى بهدف الكشف عن جوانب معينه من البناء الاجتماعي أو الظواهر مشتركة معينه يفترض أن النص يعكسها مثل العلاقات الأسرية او التمييز العنصري او الصراع الطبقي كدراسه والقاسم المشترك بين هذه الدراسة هو أنها جميعا تسعى الى الحصول على أدله من الاعمال الادبيه وقدرة تلك الاعمال على تسجيل الوقائع الاجتماعيه والثقافيه المختلفه وتنظر الى النصوص الادبيه تناقل امين لظروف المجتمع وحقائق التاريخ ولذلك فإن الاعمال التي يتم تحليلها في هذا النمط من الدراسة غالبا ما تختار في ضوء خصوصية معينه تجعلها متناسبه مع ما يتبناه الباحثون من افكار وما يطرحونه من تصورات ويسعون الى اثبات صحتها وهذا لا يتناقل مع اعترافين: أن الادب يمثل مصدرا خصبا يمكن للبحث الاجتماعي الاستعانه به في الاستبصار بخصوبه

[1] – ينظر:المرجع نفسه: ص53.

الحياة[1] الاجتماعيه أما الاتجاه الثاني يعتمد دراسه التي تهتم بهذا التيار في وسط الظواهر المحيطه الاداب والتي تتصل بانتاج الادب أوضاع الادبية وعمليهة النشر الكاتب وتوزيعها لجمهور القارئ وغالبا ما تكون هذه الدراسه مو جهه بتساؤلات فروض مستمده من مجال علم الاتصال وتستخدم مناهج وضعيه تعتمد فيها على الادوات التي يشيع استخدامها في البحوث الاجتماعيه مثل المقابلات والاستبيان ودراسه الحاله وتميل الى عرض نتائج في سورة التنميه كلما امكنها ذلك يمكن القول أن أهم ممثلي هذا التيار هم روبريت وزملائه وتلاميذته من أعضاء ما يعرف بمدرسه بوردو في فرنسا

يرى "استرابيت " في كتابه علم إجتماع الأدب أن وجود الواقعيه الأدبيه يشترط توصل ثلاثه اطراف هي المبدعون والاعمال الادبيه والجمهور القارئ وبين هذه الاطراف ثمة علاقه متبادله تتم من خلالها عمليه اتصاليه معقده ذات طبيعه فنيه وتقنيه وتجاريه وتحدث كلها داخل دائره شامله ينتج عنها العديد من القضايا والمشكلات

في المخطط الذي يضعه لمجال الدراسه الاجتماعيه للظاهره الأدبيه يؤكد "استرابيت" بصوره قاطعه ان هذه المهمه علم الاجتماع الادب ليس هي دراسه الجانب الجمالي والفني في العمل الادبي وانما هي تحديدا دراسه جوانب الانتاج والاستهلاك والتوزيع في الظاهره الادبيه على اعتبار ان الكتابه قد اصبحت في يومنا هذه مهنة تمارس في اطار نظام اقتصادي وأن الكتب قد صارت انتاجا مصنعا يتم توزيعه تجاريا ويخضع لقوانين العرض والطلب وان القراء هم الفئه المستهلكه لهذا الانتاج اهتم اضطرابه اكبر موجه الى جانب الاستهلاكي المتمثل في عمليه القراءه وهنا يستند الى افكار الفيلسوف الفرنسي جامبو في العلاقات الجدليه بين الكاتب والقارئ كما مر سابقا فيقول ان الكاتب يكون

[1] – ينظر:المرجع نفسه:ص 54.

دائما موجها باخر هو القارئ الذي تتشكل بينه وبين القارئ علاقه تاريخيه من خلال والصدق والكذب.

لا أظن ان هذه الدراسه التي تناولت جذور النظريه قد استوعبت كل الاتجاهات التي تسعى الى تفسير اجتماعي ولعل القارئ قد لاحظ ان الاهتمام الرئيسي صب في معظمه على المرحله التأسيسيه التي شهدت صياغة المسلمات الوضعيه والمسلمات الماركسيه ما تلا ذلك تاريخيا من جدال منهجي برزت معه بصوره واضحه اهم الاشكالات المنهجيه في الدراسات الاجتماعيه[1]

[1] – ينظر:المرجع نفسه:ص56.

المحاضرةالسادسة:المنهج الاجتماعي و النقد العربي

حد يمكن تصور سوسولوجيه أدب يتضح اعمال كبار النقاد من امثال قدامة ابن جعفرو عبد القاهر الجرجاني وغيرهما ان قضية اللفظ والمعنى والكذب الفني وغيرها من القضايا الفنيه شغلتهم عن محاوله فهم تاثير الحياه الإجتماعية الشخصيه او النفسيه او حياه القبائل والجماعات العربيه على إبداع الشعر صحيح أننا نجد في بعض الاثار الادبيه النقديه العربيه القديمه بعض الاشارات التي توحي بالربط بين الشعر والبيئات التي عاش فيها الشعراء مثل تلك التي وردت في أعمال ابن سلام الجمحي وعبد الله بن المعتز والامدي الا ان هذه الاشارات لا ترقى الى المستوى المبادئ والنظريات الا اذا حملت ما لا تطيق من استنتاجات ونحن لا نجد في الفكر العربي القديم او الوسيط من يسعى إلى الربط بين الادب او الادباء وبين واقعهم وما يصيب هذا الواقع من تحولات سوى ابن خلدون الذي يرى بعض الدارسين أنه أعظم ناقد في عصره على الرغم من انه لم يمنح النقد الادبي من جهده شيء كثير لانه كان مشغولا بتطوير نظريه عامه عن العمران البشري والقوانين التي تتحكم في عمليات تغيير الاجتماعي والسياسي

من فكر ابن خلدون نجد جذور النظر الاجتماعيه للظاهره الأدبيه وقد تمثلت هذه الجذور في امرين.

سوسيولوجيه الادب العربي:

لقد حاولت رصد معظم الاتجاهات المهمه لتفسير الظاهره الادبيه تفسيرا اجتماعيا ولا اظن ان الرصد جاء شاملا فثمة تيارات اخرى لا تقل اهميته من حيث ما تطرحه من رؤى نظريه ومبادئ منهجيه في هذا المجال والذين فرقوا بين المنهجين قالوا ان الدرس الادبي يتناول النصوص القديمه كان تاريخيا وان توجه الى الدرس النصوص الحديثه كان نقدا اجتماعيا.

وكان لتطور علم اجتماع والاحتمال على معطيات العلوم الطبيعيه التي تطورت خلال القرن 19 وصلت الى نتائج هامه في تطبيقاتها على الاحياء النباتيه والحيوانيه اثر في تعزيز هذا الاتجاه النقدي في محاولت بعض النقاد تطبيق هذه المعطيات على الادب وقالوا ان كانت بعض الفصائل الحيه في الطبيعيه كالنباتات والحيوان مثلا تتأثر بالمحيط والبيئه من حولها فإن الاديب الانسان متأثرا بها حتما ولابد أن يكون لهذه العوامل الخارجيه دور في تشكيله وأن الاتجاه الاجتماعي في الادب والنقد قد ذاع أمره وانتشر في ميدان الدراسه وصار له حضور قوي بسبب زيادة الوعي باهميه البعد الاجتماعي والتاريخ للادب[1]

من منطلقات المنهج الاجتماعي:

ربط الادب بالمجتمع والنظر اليه على انه لسان المجتمع والمعبر عن الحياه فالحياه هي ماده الادب فالادب اذا يقدم صوره للعصر والمجتمع والاعمال الادبيه وثائق تاريخيه العلاقه بين الادب وبين الادب والمجتمعه علاقه جدليه فالاديب يتاثر بمجتمعه ويؤثر فيه الأدب جزء من النظام الاجتماعي وهو كسائر الفنون ظاهره اجتماعيه ووظيفه اجتماعيه وبناء على ما تقدم يبدو أن الأدب ضروره لا غنى عنها هو نشاط اجتماعي متميز فهو ليس طرف لزخرفه بل هو حاجه ماسه والانسان لا يستطيع ان يقيم حضارة من دونه اذ لابد للحضارة من تكامل بين الحاجات الماديه والروحيه والادب وجهه من وجود هذه الحاجات الروحيه بل إن إنسانيه الحضاره لا تتحقق الا بالاداب والفنون وما شاكلهما واذا كان الادب كما راينا نتائج العوامل الثلاثه التي تحدثنا عنها هي العصر والجنس والبيئه فان الماركسيه التي هي من اشهر ما تبنى هذا المنهج النقدي قد قدمت على ايدي [2]

---

[1] – ينظر: نفسه:56.

[2] – ينظر: وليد قصاب المناهج النقد الأدبي ص36

من ملامح النقد الاجتماع: للنقد الاجتماعي ملامح كثيره مميزه وله اراء خاصه في كثير من القضايا الادب واللغه من ابرزها:

1. النقد الاجتماعي هو نقد مضموني بل ان بعض النقاد يسميه النقد المضموني اذ هو يعنى بمضمون العمل الادبي ويتوقف عنده بالدراسه والتحليل ويرى في الادب رساله اجتماعيه هادفه او حدثا ذا طبيعه اجتماعيه[1]

2. الادب في هذا النقد الاجتماعي ناقل للافكار السياسيه والفلسفيه والجماليه وغيرها لأفراد المجتمع او لطبقه منه وهو يوجهها وفق عقيده او ايديولوجيا معينه يتبناها الكاتب ويروج لها في كتاباته ولتصنف هذا النوع من النقد فيما أطلق عليه اسم النقد الايديولوجي او النقد المواقف والافكار. [2]

3. النقد الاجتماعي هونقد تفسيري وهو يتجه الى مضمون العمل الأدبي لأنه من أهم العناصر ويحاول النقد من خلاله ابراز الدلالات الاجتماعيه أو التاريخيه والنفسيه وغيرها الكامنه في هذا العمل من منطلق ما عرفناه من ان الادب يعكس المجتمع.

النقد الاجتماعي كذلك هونقد حكمي تقويمي وهو يعلى من شأن الكاتب الملتزم بقضايا مجتمعه المعبر عنها والذي يكشف عمله جيدا عن المجتمع يتوقف الناقد الاجتماعي طويلا ليبين ماذا تمثل أعمال الكاتب الفلاني وما محتواها الفكري ومدى تاثيرها في الجمهور والمتلقي تتبع قيمه العمل الادبي من مدى قدراته على التاثير في الجمهور وتصويره همومهم ومشكلاتهم والتعبير عن قضاياهم ومعاناتهم.

الالتزام يشترك اصحاب المنهج الاجتماعي في النقد الذي يتمثل في عده مذاهب كما سوف نراه في الدعوه الى الالتزام الاديب بقضية مجتمعه وتجنيد أدبه لتصويرها والتعبير

[1] – ينظر: المرجع نفسه:ص38.

[2] – ينظر: وليد قصاب المناهج النقد الأدبي،37.

عنها وعدم الوقوف على الحياد او العزله او الهروب وهي ترفض بناء مبدا الفن الذي جرد الفن من الوظيفه ولم يطلب الاديب باي دور سياسي او اجتماعي و خلقي .

الالتزام في الاصل مصطلح فلسفي يعنى اعتناق وجهه نظر معينه في الحياه يدافع عنها الفيلسوف و يُدَلل عليها بكل الوسائل الفكريه التي يملكها ولكن هذا المصطلح أكثر ما اتضح في الادب وقد ظهر مصطلح الالتزام أو أدب المواقف نتيجه تأثير الايديولوجيه الحديثه بالأدب التي تشترك بالرغم من تعدادها وتباينها في شيء واحد وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعيه السريعة والعصرية من أجل ذلك تجبر هذه الايديولوجيه كل امرئ على ان يعيد فحص مواقفه النقدية من العالم ومسؤوليته نحو الاخرين وتحت تأثيرها ينظر الكاتب بصفه خاصه الى عمله من منظور جديد أي أنه يلزم نفسه على اتخاذ موقف ويعني هذا أنه أصبح واعيا بان الطبيعه الحق لفنه هي أن يصرف اهتمامه الى جانب من الواقع وان يحكم عليه بالضروره والعظمه في قدرته على ان يزود المجتمع عامه و– قراء عصره –بصوره خاصه ولصراعه ومشكلاتها ويتحدد نجاح كاتب في هذا الصدد من كونه ليس مشاهدا لا منتميا فحسب للمسرحية التي ينقلها لأنه يلعب دورا فيها أيضا وكل اتجاه الاجتماعي في النقد الادبي بشكل خاص بالاعمال الادبيه الواقعه ويهمل في أغلب الاحيان تلك الاعمال التي تخرج إلى أدب الرمز أو العبث والسرياليه ولعله لا يجد فيها في شكل واضح تلك المضامنين الاجتماعيه التي يبحث عنها ويعنى في العادة بدراستها والتركيز عليها او كان هذه الاثار الادبيه غير الواقعيه تبدو للقارئ وكأنها لغز يبحث عن الحل وهذا النوع من الادب يبدو وكان الهدف منه الهروب من الدلالة .

لأن الماركسيه كما مر معنا سابقا هي من اكثر المذاهب الفكريه اهتماما بالنقد الاجتماعي وتأثيرا فيه في الوقت نفسه فإنها حكمت الايديولوجيا بشكل صارخ في الحكم على الادب وفي تفسيره ودراسته وبدا هذا المنهج على يدها ذا نزعه صارخه في التعسف

والحكم راحت الماركسية تفسر الأعمال الأدبي' تفسيرا ماديا مستندا الى فلسفتها في تصور الحياه والمجتمع فردتها الى الصراع الطبقي وجعلت استنادا الى ما تقرر المادية التاريخيه تطور المجتمعات جميعا قائما على هذا على هذا الصراع

ترى الماركسية في هذا الكلام العلاقه بين الشكل والمضمون في العمل الادبي أن الشكل الفني تابع للمضمون الفكري كان ماركس يقول" لا قيمه للشكل ان لم يكن شكلا للمضمون "كذلك واذا كان هذا الذي يقوله المارسيون على ارتباط وكون المضمون الثوري محتاجا في زعمهم الى الشكل ثوري غير متحقق على ارض الواقع ولا حتى في الادب الواقعي ولا أدب الواقعيه الاشتراكيه نفسها واقول اذا كان هذا لم يتحقق كما يدعي الماركسيون فانهم يقولون في تعليل ذلك ان هذا عائد الى ان تطور الشكل يحتاج الى زمن طويل ذا هو بطبيعته المحافظ على خلاف المضمون الذي هو ثوره متغير[1]

نقد المنهج الاجتماعي:

ايجابيات المنهج الاجتماعي لاشك في اهميه الجانب الاجتماعي من الادب فالادب ووجه من وجوه النشاط الاجتماعي وعلاقه الادب بالحياه مما لا يشك فيها احد أن الادب مهما قيل في الكلام عن مصدره وعن مراحله الانتاجيه، هو بالدرجه الأولى تعبير عن حياته والمجتمع والناس والاديب لسان مجتمعه وهو مصور لهمومه ومشكلاته على أي وجه من الوجوه واذا كانت الصلة بين الادب والمجتمع صله حتميه قائمه بالضروره فان الذي لا شك فيه كذلك أن العلاقه بينهما علاقه تأثر وتأثير الاديب يؤثر في مجتمعه وأدبه سلاح من أسلحه التغيير والتطوير والصياغة الجديدة لما حوله ولكنه في الوقت نفسه خاضع للتاثير الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية من حوله وهي تتحكم بشكل أو بأخر في صبغ انتاج الفكري صبغة ما يسجل للمنهج الاجتماعي في الأدب أنه وقف بوجه

[1] – ينظر، وليد قصاب مناهج النقد الأدبي ص38.

تيار" الفن للفن" ووجه التيارات الشكلانية التي راح تجرد الادب من الوظيفه والغايه والتنكر عليه أن يأرب بتحقيق أي غايه النفعية وارادته خلافا للمنطق والتصور الفكر السليم ان يكون مقصورا على الامتاع والاطراب و نشدان الجمال وكان الأدب ما هو الا مجرد قالب شكلي باهر يتميز بالصياغه الجذابه الآسره ولكنه لا يحفل بالمظامين الاجتماعية او السياسية والدنية وغيرها إن التصور الاسلامي للادب لا يؤمن بهذه الصلة العميقه بين الادب والمجتمع وهو يدعو الادباء الى الصدور عن الحياه التعبيريه وتعبير عنها التصوير هموم الناس ومشكلاتهم والدفاع عن الإنسان المظلوم والمضطهد والتقديم الرؤيه السليمه عن هذه كل وان النقد الاجتماعي زياده على ما ذكر عونٌ على تفسير العمل الادبي وفهمه وادراك ظروفه تأليفه.

إن علم الاجتماع يلتقي مع التاريخ في الوظيفه الوصفيه وهي من غير شكي وظيفه هامه تضع العمل الادبي في جو ابداعي وظروف نشأته مما يعين على فهمه ومعرفة طبيعته ورؤيه هذا العمل على الحقيقه مما يساعد على تقويم بعد ذلك يقول ديفيد ديتش كثيرا ما نحتاجه في الواقع الى عون المؤرخ الاجتماعي ليفسر لنا ما هو الاثر الادبي في حقيقته قبل أن نقوم شيئا لابد أن نعرفه على حقيقته وإن كان الغرض الاول للناقد الادبي ان يرى الاثر الادبي على حقيقته فان عالم الاجتماع كالمؤرخ يستطيع ان يقدم له عونا في الغالب ومن هذا التفسير الذي يقدمه المنهج الاجتماعي انه يعين على معرفه لما اختار هذا الاديب اسلوبا معينا؟ ما دوافع ذلك؟ وما اسبابه؟ [1]

[1] – ينظر:وليد قصاب المناهج النقد الأدبي.49/48

المحاضرة السابعة: المفاهيم النقدية للتأويل و نظرية القراءة

مقدمة

يمر المتلقي، في تقبله النص الأدبي، بمراحل ثلاث تتلازم فيما بينها تلازما لا فكاك منه، وتتمحض كل واحدة منها لمقصد مخصوص. لذلك، يعسر أن نتصور تقبلا يتم دفعة واحدة. إنما هو يكون بحسب مستويات يحددها مطلب القارئ في كل لحظة من لحظات التقبل. وهذا التدرج سمة مطلوبة لأنه يسلم، عبر ترسبات مختلفة في ذهن القارئ، إلى الهدف الأقصى الذي ينشده المنشئ من وراء الكتابة نفسها، وهوفعل التأثير في القارئ بالتحكم في دقة الفهم.

وخليق بنا أن نحد أسس المصطلحات معرفيا، فنقول إننا سنميز بين التأويل بما هو لحظة ما في استراتيجية التلقي، وبين "علم التأويل" أو "الهرمنطيقا" وهو علم ينظم استراتيجية القراءة بوجه عام. وعلى هذا الأساس ينقسم التلقي إلى لحظات ثلاث متضامة فيما بينها وليس الفصل بينها إلا من قبيل الإيضاح المنهجي:

- لحظة التلقي الذوقي، وفيها يستشعر القارئ جمالية النص منذ الوهلة الأولى.
- لحظة التأويل الاسترجاعي، وفيها يتم استجلاء المعنى انطلاقا من المبنى.
- لحظة الفهم أو القراءة التاريخية التي تعيد بناء أفق الاستشراف لدى القارئ، بحيث يصبح النص جوابا على سؤال في زمن إنشائه، كما يلاحظ ذلك ياوس.

فلا مجال لفهم النص، كما يشترط ذلك بيتر زوندي، إلا إذا ما أسند إلى بنية أسلوبية يفك القارئ أواصرها لاستجلاء المعنى من خلال التأويل، ولا مجال للتأويل ما لم تسبقه قراءة ذوقية ينتبه عبرها القارئ إلى مواطن الخلق الأسلوبي والتجاوز.

فإذا كانت القراءة الأسلوبية تعتبر النص نقطة وصول، فإن القراءة التأويلية تعتبر التفكيك الأسلوبي نقطة انطلاق، وإن التلقي المباشر الأول هو الذي يهم طالب التأويل، فالفهم مادة خام للتصرف، فلا وجود لدلالة معطاة بصفة أولية، إنما الدلالة يمهد لها التلقي الذوقي الانطباعي، فهو أرضية سانحة للفهم وحائلة دون تخطي مقصد المنشئ مهما اختلفت دروب القراءة.

وضروري – استكمالا للفائدة المنهجية – أن نميز بين الفهم الضمني الذي تنطوي عليه القراءة الانطباعية، وبين الفهم المدرك الصريح الذي هو لحظة مستقلة بذاتها، ترد في المرتبة الثالثة ضمن استراتيجية التلقي العامة.

وحري بنا أن نشير إلى أن التأويل ليس ظاهرة مستحدثة في تاريخ الآداب والفنون، إنما هو يمتد إلى أرسطو القائل إن في كل كلام تأويلا من جهة أن اللغة تحريف لأشياء الواقع، ويمتد كذلك إلى المفسر الديني أوريجان صاحب نظرية "معاني الكتابة الأربعة" التي تقتضي تأويل النص الواحد من زوايا أربع:

- المعنى التاريخي الحرفي ويتوصل إليه بالدراسة النحوية.
- المعنى المجازي الذي يرمز إلى تعاليم الكنيسة.
- المعنى الأخلاقي الذي ينظم سيرة الإنسان الممارس للعقيدة.
- المعنى الصوفي التزهيدي الذي يكشف عن الحقائق الماورائية، وخاصة منها تلك المتعلقة بما بعد الموت.

وإننا نعي أن استرايجية التلقي لا تقتصر على النصوص الأدبية فحسب، بل هي تمتد إلى مختلف الإبداعات الفنية والتعبيرات العفوية كالأساطير والأحلام، بما يجعل التأويل ظاهرة مغرقة في القدم، غير مرتبطة بمرحلة ما، أو بالمكتوب دون الشفهي مثلا.

وإذ نعتبر "الهرمنطيقا" أو "علم التأويل" علما، فليس ذلك من جهة أنه يقوم على المعارف الدقيقة، بل من جهة أنه يسعى إلى الارتقاء بالإبداعات كلها، من القراءة السطحية المنعزلة، إلى تأسيس نظرية متكاملة نافذة في تدبر الآثار الفنية. وقد حاول علماء التأويل عموما أن تكون نظرياتهم جامعة مانعة تُدخل تحت طائلتها سائر الإبداعات، وما كان جامعا مانعا إنما هو إلى العلم أقرب منه إلى التوقع والتخمين.

ولئن رأى هانس روبيرت ياوس مثلا أن نظريته التأويلية تنطبق على الشعر أساسا دون النثر، فإننا لا نتخلف عن اعتبارها منطبقة على كافة الأجناس الأدبية الأخرى، ما دامت النصوص المكتوبة خاضعة للتفكيك والتأويل، بحكم انطوائها على درجة من الغموض، السمة اللصيقة بالشعر في الأصل، فالرواية أو المسرحية أو النادرة مثلا أجناس أدبية سانحة للتأويل، لأنها تقيم عبر جدلية الفن والواقع مسافة بين العالم والخطاب المعبر عنه. ومن ثم تتيح هذه المسافة التقبل الجمالي فالتأويل فالفهم.

أما الكتابة التاريخية، فغير مرشحة للتأويل، لعدم توفرها على الغموض، إحدى ركائز الشعرية. ولكن الموقف نفسه قد لا يُقبل على علته، وسنعمد إلى مناقشة شيء منه في مطاوي البحث.

لحظة القراءة الأولى أو الذوقية:

تُعرَّف القراءة الأولى بأنها محاولة لتذوق النص في كليته شكلا ومضمونا، وذلك بالتدرج من أول النص إلى آخره. فالقراءة الذوقية متنامية، علما بأن لكل نص مبتدأ ومنتهى.

وليس مفاد ذلك أن ما يستشعره قارئ ما من أثر قراءته لأحد النصوص هو ما يغنمه قارئ ثان من النص نفسه. إنما قوانين التذوق الجمالية غير موحدة من ثقافة إلى أخرى، لأنها خاضعة لضوابط تاريخية، بما يجعل الذائقة العامة متطورة على الدوام، من حقبة زمنية إلى أخرى [1]

وللقراءة الذوقية شرط آخر، فضلا عن التمثل الكلي، هو الإحساس بالقطع والفجإ في الانتقال من علامة أسلوبية إلى أخرى، لاسيما في النصوص الشعرية ذات الطابع الغنائي. فتتجلى صورة هذا الكسر في تغير ملامح الأنا النصي من مقطع شعري إلى آخر[2] . وآية ذلك أن هذا الأنا لا يستقر على وتيرة واحدة، إنما هو يتزبى بنتوءات النفس ووهادها، ويشهد ضروبا من التموج يحفزه إليه الانفعال الوجداني،

ولذا نسأل هنا عن معنى الجمال الذي يحصله القارئ المتذوق .إنه لا يكمن في استشعار الزخرف الفني في العلامة الأسلوبية المتميزة، بقدر ما هو متمثل أساسا في إدراك الفارق بين الاستعمال اللغوي التقليدي كما سنته المؤسسة اللغوية وبين الاستعمال العدولي عنها[3]، أو على الأقل، هو متمثل في المراوحة بينهما. فتصبح عملية الكتابة، وفق هذا، لعبة جذب حبل بين استعمال المألوف من الأفانين الأسلوبية، وبين اعتماد الخارق منها. ومن ثم، تصبح القراءة بدورها خاضعة للمزايدة من جانبين متقابلين؛ جانب مؤسساتي يدعو القارئ إلى تمثل القول من زاوية ما تقره المؤسسة اللغوية وجانب ثان يدفع القارئ إلى تمثل وجوه التجاوز، فالضمير المتخيل، كما يزعم جون بول سارتر ينفي عالم

[1]– انظرّ هـ. ر. يوص: "من أجل هرمنطيقا أدبية" النسخة الفرنسية، ص 368، منشورات غاليمار، فرنسا. 1988

[2]– نفسه ص 384

[3]– رولان بارث : "متعة النص" ، بالفرنسية ، ص 15 ، منشورات سوي ، فرنسا ، 1973

العلامات الموجودة، ليستطيع القارئ بفعل ذاتي أن ينشئ الجمال المتخيل. فالواقع ليس جميلا إلا في المتخيل لأنه يبطل العالم في بنيته الأساسية[1]

فالقراءة، بما هي جدل وتنازع بين جاذبين ونقطة تقاطع بينهما، تغدو لذة يصفها بارت بالاحتفالية، لأنه بقدر ما ينتبه القارئ إلى وجوه التجاوز تلك، تكون سعادته أعمق.

ويرى بارت في هذا السياق تحديدا، أنه بقدر ما يحافظ المنشئ على صرامة الجملة، من الجهة التركيبية يضعف شأن التجاوز، وبقدر ما يتقلص شأن الجملة تركيبيا، يتصل المنشئ من ثقل المؤسسة، وتغدو الكتابة مركزة على الكلمة في حد ذاتها. وبذلك تضحي الكتابة فعل خلق مؤسس للذات ومحقق للكيان، قوامه نص هو دفق من الكلمات المشحونة معاني نابعة من قاع الذات ومحققة للمكبوت من الرغبات[2]. وحين تتهاوى الصروح اللغوية، ومن خلفها الصروح الثقافية والإيديولوجية، تينع، على حسب تعبير بارت <جنة من الكلمات>، يؤمها القارئ للوهلة الأولى.

إن النص فضاء لذة طوباوي لفرط اتساعه. فاللعب بالكلمات، داخل هذه الجنة، لا حد له كما يشير إلى ذلك تودوروف. وهو لقاء ذلك، رهان اللذة القصوى، من جهة كونه غير محدود بمكان أو زمان، أو أي شارط آخر إنه فضاء يبتدعه القارئ أيا يكن سياقه التاريخي ليكون ملاذا لذاته وامتدادا لها، يحققها فيه من خلال قراءة الذوق. ذلك أن الخطاب مهما بعثرت كلماته، لا يفقد أبدا دلالته، كما يزعم فلوبار[3] بل لعل دلالته الوحيدة، في إخضاعه للخرق على مستويي التركيب والمجاز والإيقاع، وما إليه من الأساليب الجمالية.

---

[1]– كتابه المتخيل، بسيكولوجيا الخلق، بالفرنسية، ص. 239، باريس 1940

[2]– رولان بارت متعة النص، ص. 17

[3]– رولان بارت، متعة النص، ص. 18

إن استشعار القارئ اللذة الحق، هو في هذا الرهان الذي يجعل القارئ لاهثا وراء جمال النص من خلال سجف العدول. وإذ نسميها سجفا، فلأنها، بقدر ما ينكشف منها الخرق تبتذل وجوه الجمال في النص، فهذا الخرق يجب أن يتطلع إليه لمما حتى لا يفقد جوهره، فموطن الجمال كما يزعم ذلك بعض علماء النقد، ليس في النص العاري، بل هو في مواطنه الشفافة، تتشقق عن آيات الجمال عبر الأثقاب .وذلك ما دعا بارت إلى الحديث عن <كشف مفاتن النص.>

ومن هنا، وجب التمييز بين ضربين من القراءة قراءة المتعة وقراءة اللذة الأولى قراءة يطلب فيها صاحبها مخالفة النظم الجمالية السائدة والمحمول الإيديولوجي الذي تنطوي عليه، والثانية قراءة مخالفة القناعات الجمالية، والإيديولوجية مزعزعة لها [1].

وكأنما قدر القارئ، وهو يحمل إرثا ثقافيا لازما لا يستطيع منه فكاكا، أن يعيش في لحظة الذوق، القراءتين متجادلتين. فقراءة المتعة، بحكم دفاعها عن نظم المؤسسة، عمل يؤصل هويته، فيما توفر له قراءة اللذة المناخ السانح للانعتاق والتميز والتجاوز وبناء الكيان على النحو المشتهى [2].

وبقدر ما توغل القراءة في مخالفة النظم الثقافية تكون مرشحة للتأويل والفهم. ذلك أن قراءة المتعة عادة ما تقصر همتها على استقراء سطحي ظاهري للنص، بينما تسلم قراءة اللذة إلى استقراء عميق للبنية الدلالية. فهي ثاوية في تلافيف النص، تحملها علامات الجمال المخالفة للسنن الثقافية السائدة. أمثال ذلك أننا لن نعثر على مايشير إلى الدلالة الخفية في ضروب الإيقاع الخارجي للقصيدة أي ذاك الذي يتأتى عن الأبنية العروضية من تفعيلة وبحر وقافية وما إليها، فهي قواعد عروضية متعارفة متفق عليها. إنما تشير

---

[1]– المرجع نفسه، ص. 25

[2]– انظر المرجع نفسه ، ص. 26

إلى الدلالة الخفية ملامح الإيقاع الداخلي في القصيدة، أي ذاك الذي يصنعه الشاعر في الخطاب بمحض تصرفه الخاص، كالتوازي النحوي والترديد العلامي وأبنية تشكيل المعنى، وهذه معدودة من قبيل الإيقاع الذهني المجرد لا المسموع. وفي هذا المستوى من التشكيل الشعري الجمالي يستطيع المنشئ العدول عن السنن الثقافية والقوالب التنميطية الجاهزة، فإذا بالقارئ يستجلي من خلاله، في قراءة لذة، مكامن الدلالة الخفية ومظان الرفض حيال المؤسسة] [1].

[1]– من أجل هرمنطيقا أدبية، ص. 365

المحاضرةالثامنة:التأويل و الفهم

لحظة التأويل والاسترجاع:

تعتبر لحظة التأويل هذه استرجاعية لأن معولها بناء النص، من جديد، في الذهن، عبر علامته الأسلوبية المميزة، وذلك لغاية إدراك المعنى. فيمكن تعريفها بأنها سعي إلى تقصي المعنى منظورا إليه من خلال بنية أدبية مجازية. ولحظة التأويل مختلفة، على نحو ما سيتبين في الفقرة الثالثة من هذا البحث، عن لحظة الفهم بما هو استيعاب للنص من خلال تنزيله في سياقه المرجعي الواقعي أي في سياق التاريخ.

فمباشرة بعد أن ينهض القارئ بحق القراءة الذوقية يستشعر فراغ المعنى وخواءه، فإذا به يلتمسه من خلال قراءة ثانية تسترجع عودا على بدء النص في كليته، فينتظم الشكل كلا لا يتجزأ تتناسق ملامحه الأسلوبية المميزة. وعندما تصبح الملامح الأسلوبية، التي كانت ملغزة في تشتتها، ذات معنى في اجتماعها، متضافرة في تضامها فالمعنى لا ينشأ من الأشتات، إنما هو ينبع من الشكل الموحَد والموحِد. إن سائر العلامات الأسلوبية، سيان أن تتنزل على مستوى التركيب أو المعجم أو المجاز البلاغي أو الموسيقي، لا يجوز النظر إليها، من جهة حملها للمعنى، إلا على أنها منكبة على أداء معنى واحد. ذلك هو ما يسميه علماء الأسلوب بالإطناب ودعاه ابن رشيق في عمدته بالتتميم. وهو ليس تكرارا للمعنى من خلال الأساليب المختلفة، إنما ينهض المعنى بطبعه على أساس تضافر الأشكال الأسلوبية في ما بينها، فلا أسلوب منها يشذ عن المعنى المشترك، أيا يكن بين الأساليب من اختلاف. وإذا ما أتاح التأويل، في هذا المستوى، ضروبا من المعنى شتى، فشرطها ألا تتضارب في ما بينها. وعدم التضارب هذا، هو الذي يسمح لكل معنى بالمحافظة على مصداقيته في ذاته يبدو التأويل إذن، محكوما بتقصي المعنى المضمر في المطاوي يخفيه المعنى الظاهر. ومن هنا، وجب تأويل النص باعتماد مبانيه المجازية

وأشكال الخرق والعدول عنه، أي في كلمة واحدة، باعتماد قراءة اللذة، بالمفهوم البارتي الذي تقدم. أما بناء لحظة التأويل من جهة ما هو تعبير عادي، أو تعبير في مستوى درجة الصفر على حد تعبير بارت، فإنه غبن للنص واكتفاء بظاهره وذهول عن عمق دلالته، فكأنما المعنى الظاهر لا يعتد به في القراءة الأولى، أو في القراءة الثانية أو حتى في القراءة الثالثة التي سنسمها بلحظة الفهم. لأن تلقي النص، وفقا لظاهره اللفظي والمضموني، تحويل لهذا النص من كينونته الأدبية نحو كينونة تاريخية .فإذا جرد القارئ النص من علاماته الأسلوبية الحاملة لمظاهر العدول، كف عن أن يكون أدبا، وأصبح مجرد وثيقة تاريخية، تصف أشياء الواقع ولا توحي بها إيحاء فنيا.

والتأويل بهذا، المتصور، يفترض القراءة السطحية ملغاة، لأنها تخرج بالأدب إلى حيز التاريخ. ولما كان الفهم نفسه مستندا إلى لحظة التأويل، متولدا منها، فإنه بالتبعية لا يمكن أن ينبني على قراءة سطحية يعدها هو بدوره ملغاة، فالنص الأدبي لا يمكن أن يكون ذا وظيفة مرجعية، أو أن يكون محيلا على الواقع، إلا إذا تسلل فهمه عبر المظان الأدبية والجمالية الكامنة فيه [1]، شرطها العدول من أفانين القول المألوفة.

وإذا كان التأويل عند هانس روبرت ياوس استنباطا للمعنى من خلال العلامة الأسلوبية المشحونة جماليا، فإنه يقيم رأيه هذا بمخالفة مقولة من مقولات أرسطو النقدية، قوامها أن كل قول، أيا يكن نوعه، يعد تأويلا بقطع النظر عن شحن العلامة شحنا مجازيا أو عن إبقائها في مستوى درجة التعبير الصفرية أو الحيادية فمجرد التلفظ بالعلامة عنده، تأويل. ذلك أن العلامة اللغوية تقتضي علاقة اعتباط مع الأشياء التي ترمز إليها في الواقع. ومن ثم، كانت العلامة اللغوية تحريفا للواقع وزيغا عنه، أي في نهاية الأمر، هي تأويل له، إذ تحاول أن تعطي معنى لأشياء الواقع التي تتأبى على التحديد الحقيقي بمفعول

[1] انظر معجم الموسوعة الكونية (Encyclopaedia Universalis) بالفرنسية، المجلد العاشر، ص. 49 نشرة باريس.

الاعتباط. فالعلامة اللغوية، أصالة، هي التي تحمل التأويل، وليس شحنها الأسلوبي هو الحامل للتأويل[1] .

وإذا كانت العلامة اللغوية بطبعها تأويلا فإن شحنها أسلوبيا يغدو تأويلا للتأويل أي بحثا عن معنى للمعنى الطارئ فيها بفعل تحريفها لمركبات الواقع[2]

ولئن كنا نشير إلى مفهوم التأويل عند أرسطو فليس لغاية مقارنته بمفهوم التأويل المعاصر إنما ذلك لكون أرسطو يمثل مرحلة التأسيس في فهم الظاهرة التأويلية عامة، ومن ثمة، كان لزاما طلبا للاستقصاء المعرفي، أن ننظر في الظاهرة تأسسا وتطورا ومضربا من مضارب الجدل.

فالناقد الفرنسي بول ريكور مثلا، يعتبر هذه النظرة الأرسطية إلى التأويل غير موفية بالحاجة الإصطلاحية المعاصرة وإذ نفند هذا الزعم فلأننا نعتبر أن أرسطو انتبه إلى قاعدة جوهرية، وهي أن الكلام الذي هو عاجز عن محاكاة الواقع محاكاة مطلقة، لا يمكن أن يكون إلا تحريفا له. ومن هنا كان كل كلام منطويا بالضرورة على درجة من الجمال الأدبي لأن فيه بحثا مستديما عن معنى إيمائي إلى الواقع. وغاية ما في الأمر، أن درجات الأدبية متفاوتة من خطاب إلى آخر، وهي تخضع لتراتبية تحددها المؤسسة الثقافية.

ولا يخفى ما للقارئ من دور، هنا، في تحقيق أدبية النص وجماليته، ذلك أن أدبيته تلك تبقى معلقة منتظرة في حيز القوة، ما لم يتدخل القارئ لتحقيقها، فالنص بلا قراءة مجرد علامات متضام بعضها إلى بعضها الآخر، لا ترتقي إلى درجة الأدب، إن لم يباشر القارئ وظيفة القراءة الأولية، فالتأويلية فالمتدبرة.

---

[1]– المرجع نفسه، والصفحة نفسها

[2]– المرجع نفسه، المجلد العاشر، ص. 49

ذلك أن النص هو الذي يدعو، بنظامه العلامي الجمالي إلى التأويل فالفهم. وإنه لكذلك، لأنه يخيب لدى القارئ ما يسمى، في علم الأسلوب الحديث، بأفق الانتظار. فإذا تماهى النص مع ما ينتظره القارئ من استعمالات أدبية، على مستوى الشكل المصرح به، وعلى مستوى البناء المجازي، فإنه لا يثير لديه رغبة في استقصاء الدلالة العميقة. ومن هنا، تعد اللحظة الاسترجاعية لحظة حاسمة في صنع المعنى وبلورته في ذهن القارئ .فأفق الانتظار عقد ضمني ينعقد، عن وعي من جانب الكاتب وعن غير وعي من جانب القارئ، ويمتثل الثاني بمقتضاه للأول في خصوص توجيه فهمه. ومثلما هو مؤثر في القارئ، فهو، <على هذه الصفة، يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة، ويؤثر في إنشائه أيما تأثير([1].

ولنا أن نستنبط، مما تقدم، أن مقياس نجاح النص الأدبي، ليس في ما يحتويه من ظواهر جمالية بقدر ما يكمن نجاحه في مدى حثه القارئ على التأويل واستخلاص المعنى< .من هنا، اتفق الشكلانيون والهيكليون اللغويون، وهم ينعمون النظر في النصوص الأدبية، على أن الآثار الفذة هي تلك التي تتحمل عددا لا يحصى من التأويلات، بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة.

إن لحظة التأويل هذه، والتي أسميناها لحظة بحث عن المعنى الأولي، من خلال استعادة مظاهر التآلف الجمالي عودا على بدء، يجوز أن ننعتها بالتأويل النحوي، في معناه الواسع .ذلك أنها تنطلق من الأبنية اللغوية، على نحو ما يرى فردريك شلارماشار [2] فهو يصفها بالسلبية من جهة كونها مقيدة ومكبلة بحواجز لغوية ضيقة.

---

[1]– حسين الواد : مناهج الدراسات الأدبية، ص. 67 منشورات عيون، المغرب، 198

[2]– أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص. 61 ترجمة أنطوان أبو زيد، المغرب، 21–المرجع نفسه، ص. 67

فالتأويل النحوي يستقصي فيه القارئ ملامح المعنى من جانب اللغة، متناسيا عصر المنشئ من جهة أولى، والمنشئ نفسه من جهة ثانية، عدا ما يتسلل إلى التأويل أحيانا، وذلك في النقد النفساني خاصة، من ربط بين المعنى المؤول، وهيئة المنشئ المتلفظ، وهو في حال من النتوء النفسي والتحفز الشديدين.

ومن ثم، يبني المؤول معنى مشتركا بينه وبين الكاتب، على أرضية اللغة، وهي أرضية تعد مشتركة حتى إن كانت مجازية. فالمجاز، أيا يكن مداه وإلى حيثما يمتد اتساع رقعته، لا يعدو أن يكون جزءا من اللغة، ذلك أن رهان تحقيقه مشروط بتقبل المتلقي وقدرته على تفكيكه. وإلا يكن ذلك، يحصل التشويش بين الباث والمتلقي، ويغدو المجاز ضربا من اللغو. فالمجاز، بهذا المنظور، بنية جمالية سليلة اللغة، وصنوها من جهة الاتفاق في المواضعة بين طرفي جهاز الإخبار أو التواصل، أي الباث والمتقبل.

وإذا حدث أن اهتم المؤول بالعصر، في هذا السياق، فمن جهة الرغبة في معرفة طرائق التخاطب اللغوي فيه. وهنا ندخل في الحسبان قيام المعجم المشترك بين الكاتب والقارئ، إذ من دونه كذلك، يتعذر التواصل كما يعتبر بارت. ولعل أهم شروط التواصل بين الباث والمتلقي في التأويل النحوي، هو مبدأ <الكفاية النحوية >إذ النص في حال ظهوره من خلال سطحه (أو تجليه)، يمثل سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أن يفعلها المرسل إليه. والتفعيل] هو الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص، ساعيا إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة([1].

ويشير امبرتو إيكو إلى أن الكفاية النحوية ليست الكفاية الوحيدة الضامنة للتواصل، بل هو يحشر كل علامات النشاط السيميائي داخل جهاز التبليغ اللغوي، كضروب التكرار

[1]– **شارل فريفال : إنتاج الفائدة الروائية بالفرنسية، فصل <سلطة السارد>، ص. 153 وما بعدها، باريس، 1973.**

والترديد، بما يجعل النص نضيدا من الأنساق العلامية المتآلفة من أجل تحقيق التبليغ. فالنص عنده <إن هو إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينه ارتباطا لازما، فأن يكون المرء نصا، يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر [1].

ولذلك، لا مناص عند امبرتو إيكو من أن ينهض فعل الكتابة لدى المنشئ، على أساس معرفة مسلحة بكفايات القارئ كلها، علما بأنه قد برز، عند تودوروف مثلا، مفهوم القارئ الضمني، أي ذاك الذي يستطلع المنشئ سلفا درجة كفايته فيكيف كتابته بحسب ما ينتظره منه من تفعيل. فليس هناك، في تقديرنا، أي معنى لكاتب ينشئ أدبا وهو معزول منقطع عن التربة الثقافية التي تحضنه والقارئ، ولا وجود، كذلك، لكاتب يطلع على الناس بما يكتبه في برجه العاجي .ولكن السؤال المحير حقا هنا هو الآتي : إن كان لا بد للكاتب من أن ينظم استراتيجية الإنشاء وفق كفاية القارئ وأفق انتظاره، فما الذي يفسر أننا مازلنا نقبل على قراءة آثار فذة قديمة من عيون الأدب القديم، والحال أن ثقافتنا اللغوية وكفايتنا السيميائية عموما، لا صلة تجمعهما بثقافة الأقدمين وكفايتهم؟ أيجوز الحديث، هنا، عن جانب ثابت في الكفاية السيميائية وآخر متحول عبر العصور، فيكون الثابت مفتاح خلود هذه النصوص الفذة التي تؤثث خزانة أدبنا العربي؟

قد يبدو التأويل النحوي إذن، غير موف بالإحاطة بتفكير المبدع وبشخصيته في كامل أبعادها، اللهم بعض الإيحاءات النفسية المتولدة من حدة انفعال الفنان .ولكن فضل التأويل النحوي لقاء هذا القصور الذي نذكر، يتمثل في أنه يقي الشارح من السقوط في التخمين وولوج متاهات الافتراض، لأن له آليات أسلوبية بين يديه، هي بمثابة قرائن الطريق الحجرية التي تهدي المسافر سواء السبيل، حتى إن النص يتحول، على حد زعم

[1] – هانس روبرت ياوس، من أجل هرمنطيقا أدبية، ص. 365

الباحث الروائي شارل فريفال، بفضل هذه القرائن من دلالة إلى ‹ضمان دلالة ›يوجه القارئ الوجهة التي يرتضيها له الباث.(

إن التأويل دعوة، غير سافرة ومفضوحة، من جانب الباث حيال القارئ، إلى الانخراط في ‹حفلة المعنى ›وإذ نتخير هذا التعبير، فلأن لحظة التأويل تقف في منزلة بين منزلتين، ضمن استراتيجية التلقي العامة :هي، من جهة أولى حفلة، لأنها تجاوزت درجة التذوق الفردي الأولي، وغدت وليمة جماعية ينهل منها كل القراء بحسب ما حددته قرائن اللغة، وهي من جهة ثانية، حفلة ‹معنى ›يؤهل القارئ في هذا المستوى، لاستجلاء أبعاد الفهم التاريخي في اللحظة الثالثة.

لحظة الفهم:

نحن نقر، في ما يشبه الإطمئنان، بأن كل كتابة لا تخرج عن أن تكون، بوجه من الوجوه، تشخيصا، أي تمثيلا للواقع الذي تنطلق منه. وإذ نسوق ذلك، فمن غير أن نزعم أن الأدب استنساخ حرفي لوقائع المرجع التاريخي وإثبات حقيقي لأشيائه، بل هو ملامسة مجازية، لمجريات الواقع وقضاياه، تتم برفق وإيحاء.

لذا، كان لزاما، بعد أن يستوي النص معنى – كما أسلفنا في العنصر الثاني من هذا البحث –أن يرصد القارئ معنى للمعنى الذي أثبته في لحظة التأويل، على حد عبارة الجرجاني. إن لحظة الفهم توغل في مطاوي النص، يكون البحث عن المقصد هو الأساس فيه. وهذا المقصد لا يتبينه القارئ إلا بتنزيل النص ضمن سياقه التاريخي. فكأنما المعنى المتوصل إليه بالتأويل، لا تفك مغالقه إلا برصد دلالة تاريخية له. وإلا يكن ذلك بقي المعنى عند مستوى الإدراك الفني المجازي، واستعصى على التنسيب، فتأبى على الاندراج الظرفي.

وإذ يؤسس هانس روبرت ياوس للحظة الفهم، في سياق استراتيجية التلقي التي ينظر لها، فلأنه يسعى إلى ايجاد تآلف متوازن بين الخصيصة الجمالية والمقصد التاريخي اللذين ينهض عليهما كل إنشاء أدبي< .فالخصيصة الجمالية جسر إلى المعنى وليست تابعة له والمعروف تاريخيا، أن المدرسة النقدية الوضعية قد همشت الجمال النصي الأسلوبي، باسم المطلب العلمي الذي يقتضي النظر إلى الأدب من جهة كونه وثيقة مرجعية، تخضع لشروط التحليل الاجتماعي المقنن .فاعتبرت المعنى التاريخي الظاهر هو الأساس وباسم العلم كذلك، همشت المدرستان اللسانية أولا فالبنيوية ثانيا، البنية الدلالية في النص، في حين أنها حقيقة كامنة فيه، تكون الغفلة عنها ضربا من الغبن والتجني على النص.

لقد اقتضت المدرسة الوضعية تجرد الناقد من بعده الذاتي ومن سياقه التاريخي ليستنبط ما يحفل به النص من أبعاد موضوعية، وجاءت المدرسة البنيوية لتدحض المرجع والناقد معا فحقيقة النص الوحيدة أنه يحيل على ذاته، ومن هنا، كان للحظة الفهم التاريخي الفضل في تنسيب هذه المواقف، والتأليف بينها فكانت مرحلة لازمة لحفظ التحليل النصي من التوجيه الإيديولوجي المقنع، ومن التقييم الشكلاني الاعتباطي هي تقوم بوظيفة المراقبة من خطر الإسقاط الإيديولوجي ومن خطر تجويف النص من ناحية دلالته، وتحويله إلى هيكل خاو لا يدل إلا على ذاته.

ولا يخفين عن الأذهان أنه لا يمكن الحديث عن فهم، إلا حينما يكون النص، كما يزعم، هانس روبرت ياوس جوابا على سؤال .فالأثر يدلنا على ما كان للقراء من مشاغل زمن إنشاء الكاتب لنصه، في عصر من العصور، وبذلك تتسع المسافة بين لحظة التأويل، بما هي إدراك للمعنى من خلال المجاز وبين الفهم التاريخي بما هو وعي لمنزلة النص ضمن صيرورة المجتمع التاريخية ولا يمكن أن نعتبر النص في هذا السياق، وثيقة

تاريخية، لأنه يخضع حتما، بتأويله عودا على بدء انطلاقا من بنيته الأسلوبية، لجدلية الفن والواقع.

ومن خصائص لحظة الفهم هذه، تعددها الصوتي في الظاهر، وتوحدها الصوتي في الحقيقة(. ذلك أن الأفهام تختلف من قارئ إلى آخر، ولكنها لا تختلف في ما بينها أبدا، رغم تباين درجات التلقي الذوقي الأول، بين القراء. فلما كانت هذه الأفهام محكومة بقيد منهجي، وهو انبثاقها كلها من البنية التأويلية المشار إليها في اللحظة الثانية، تعذر تناقض أصوات القراء واستوجب الحال اتفاقها رغم قلق ظاهر في ما بينها.

ومن شروط الفهم، أنه ينبغي أن يكون شاملا. فهو ليس مجرد توضيح أو إجلاء لمقاطع نصية غامضة، بل كل شيء في النص غامض من جهة كونه يحتاج إلى تنزيل ضمن سياقه الاجتماعي التاريخي[1]

وهذا الرأي مستند، في تصوره، إلى قانون من القوانين الخطابية التي ينهض عليها المنهج التداولي. ذلك أن كل خطاب لا يكون إلا مظروفا وهو يستقي دلالته من تنزيله السياقي بدليل أن الخطاب الواحد يفهم على أنحاء عدة تتكاثر بقدر اختلاف ظروف البث وظروف الإنصات.

ونرى مفيدا، عند هذا الحد، استجلاء مواقف بعض الفلاسفة المحدثين في خصوص تناولهم ظاهرة الفهم. فهذا الفيلسوف الألماني امنويل كانط يعتبر وظيفة المؤول متمثلة في فهمه الكاتب أكثر مما فهم هو نفسه[2] ومعنى ذلك أن الفهم عنده عملية تشريح نفسي متنزل في سياق اجتماعي تنضاف إلى عملية استبطان ذاتي ينجزها المنشئ حين ممارسته فعل الكتابة.

---

[1]– قاموس المفاهيم الفلسفية، بالفرنسية، المجلد الأول، ص. 1131 مطابع فرنسا الجامعية، د.ت.

[2]– انظر المرجع نفسه والصفحة نفسها.

وهذا الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر يوجه الفهم الذي يمارسه القارئ وجهة غنوصية مباشرة (أي عن طريق الحدس)، فيبحث المؤول –في تقديره – عن هيئات الذات وأحوالها وتشكلاتها المختلفة إزاء العالم المحيط بها. وهو لا يهتدي إلى ذلك بواسطة قرائن دالة على وعي الإنسان للعالم، إنما هو يتوصل إليها حدسا ومن غير واسطة[1]

أما گادامار فإنه يعتبر الفهم جدلا بين الماضي والحاضر ويكون ذلك تحديدا في كيفية تداول المعنى في الماضي وفق سنة دلالية معينة، من جهة أولى، وفي تبيان رد فعل القارئ في الحاضر حيال الرسالة الخطابية الموجهة إليه[2] من جهة ثانية.

فالمعنى عنده محصلة يتوصل إليها المتلقي عبر سلسلة من الترسبات المتعاقبة من حقبة زمنية إلى أخرى، بحيث يستوعب الفهم الأخير الأفهام السابقة ويزيد عليها في الحاضر.

ونذكر أن ياوس يركز على لحظة التقبل في فهم النصوص، أكثر مما يركز على لحظة إنتاجها، فكل نص عنده، قبل أن يكون مرآة تتجلي فيها صورة صاحبه، ينبغي أن يقرأ – كما أسلفنا – من جهة كونه جوابا على أسئلة عصره، بحسب أفق الانتظار الذي هيأ له القارئ[3] .

وبذلك تعرض ياوس إلى نقد شديد مداره الإغراق في <التاريخانية >إذ حصر فهم النص في سياقه التاريخي الذي أنشأه، وأعرض عن الموثرات الأخرى الفاعلة في خلق النص.

وعلى طرف نقيض، يقف فكر ديلتاي، إذ أقر هذا الفيلسوف أن تجربة المعنى هي تجربة الحياة الذاتية .فالفهم عنده يمارس في علاقته بحياة الإنسان، لأن هذه حمالة بطبعها للمعنى .وتبعه في ذلك جل فلاسفة الوجود حينما بسطوا قضية الفهم في علاقتها بالذات

---

[1]– قاموس المفاهيم الفلسفية، المجلد الأول، ص 113

[2]– المرجع نفسه والصفحة نفسها

[3]– المرجع نفسه والصفحة نفسها.

محط كل المعاني، ومنقطعة عن الصلة المباشرة بالعالم [1]. تعددت إذن صور الفهم من زوايا نظر فلسفية متعددة، مما حدا بـ بول ريكور أن ينفي وجود هرمنطيقا جامعة أو نظرية تأويلية شاملة ولكن توجد في رأيه – قواعد متمايزة ومتضاربة للتأويل ومن ثمة كان من مهام النظر الهرمنطيقي تجاوز خلافات التأويل فضلا عن تأسيسه المعرفي له.

التأويلية في علاقتها بالأسطورة

إن أول ما يسنح بالبال في هذه المساءلة هو ما يلي: ما علاقة التأويل عامة بالأسطورة؟ وما قيمة أن نستحضر الأسطورة في بحث من هذا القبيل؟ نجيب على ذلك بأن نقول إن الأدب، بحكم خضوعه لجدلية الفن والواقع، لا يمكن أن يكون –في جانب منه– إلا تخييلا، والأسطورة ضرب من التخييل. بل لعلها أرقى درجات المجاز، ومن هنا، حق لنا أن نسأل عن دور الأسطورة –بما هي تخييل– في فهم العالم وإضافة إلى ذلك، سنسعى إلى معرفة مدى مساهمة الأسطورة في تعميق السؤال، إذا سلمنا بأن التأويل نفسه ينهض على مساءلة موصولة.

إن التأويلية المعاصرة تقر – عموما – مبدأ فهم الواقع فهما موضوعيا، وذلك انطلاقا من بنى النص الشكلية والمضمونية. وهي ترفض، من خلال ذلك كله، إقرار القيم الجوهرية أو تثمين الأفكار ذات المدى الكوني. فهمها الأوحد –في لحظة الفهم– هو وعي السياقات التاريخية التي تنشأ فيها الاثار الأدبية وتترعرع. لذلك ترتد التأويلية –في سياق هذا البحث– إلى جميع الوسائل التي تيسر لها فهم الواقع إذ كل شيء مسخر لهذا، بما في ذلك الأسطورة.

ومن هنا، لجأت التأويلية إلى الأسطورة تسائلها الخبر اليقين عن الواقع. فغدت مفتاحا يلج به المؤول ما استغلق عليه من أسرار الواقع. ولكن المشكلة تتمثل في أن الأسطورة نفسها

[1]– **الموسوعة الكونية، المجلد التاسع، ص. 263.**

أمرها ملتبس بين الحقيقة والخيال. هي بنية تخييلية ساحرة اللب والفؤاد يصنع بها منشئها العالم، إذ يدخل بواسطتها حيز الواقع كل ما يشرد عنه. وهي، في الآن نفسه، نتاج فكري عرفه الإنسان في العهود السحيقة وتخلى عنه اليوم. فالأسطورة إذن واقعية، من جهة كونها تفسر ما استعصى من الواقع، وتخييلية من جهة كونها نمطا من التفكير منقضيا، على ما يرى علماء الأجناس اليوم. ذاك هو مأزقها التاريخي فإذ لا حاجة للمجتمعات اليوم من إنشاء الأساطير يلجأ الكتاب إلى قديمها لتوظيفه توظيفا جديدا .فبدل أن يشخص الأديب الواقع مباشرة عن طريق البنى السيميائية اللغوية، يلجأ إلى تشخيصه بصفة لا مباشرة ورمزية عن طريق الأساطير، فتغدو الأسطورة، بما تحمله من أبعاد رمزية، موصلة إلى كشف الجوانب المتأبية من الواقع.

ولعل ما ينكشف بفضل الأسطورة أبلغ مدى مما ينكشف بفضل الكلام الخاضع لبنية العقل. فنقول – لنقارن بين الوظيفتين الأسطورية والمنطقية في تشخيص الواقع عبر التشكيل الأدبي – إن الوظيفة الأسطورية أوغل في الإحاطة بالواقع من الوظيفة المنطقية ذلك أن المنطق يستقصي قوانين العالم لذاتها. أما الأسطورة فإنها تخضع العالم للحقيقة من حيث هو عالم منظور إليه عبر تلافيف الذات البشرية ولعل مغزى هذا أن فهم الواقع بالأسطورة فهم يقيم الجدل والتوازن بين البعدين الوجداني والموضوعي في كل كتابة أدبية. وهذا الموقف حدا بلتمان إلى اعتبار الأسطورة طريقة تفكير تجعل ما لم يكن من العالم كما لو كان منه حقا، إذ تكمن حقيقته في وعي الذات البشرية له.

إن الأسطورة – بحكم نهوضها على الغموض وقبولها التأويل– تترجم ثراء الواقع أكثر مما يضطلع به الخطاب الواقعي، وتوفر معرفة أعمق بالمعين غير الناضب من مقدرات المجتمع والوجود عامة، ولعله من المفيد أن نستشهد هنا بقول مرسيا إلياد: إن الأسطورة

هي الشكل التعبيري المعقد والمتغير المفصح عن حال الإنسان إزاء الحقائق الغامضة التي تحف بحياته.

وهذا التعريف يقرب الأسطورة إلى التاريخ ويصهرها فيه، عوض أن ينظر إليها على أنها مجاز محاذ له. وهو أيضا تعريف يباعد بين الأسطورة وبين القدم، وذلك ليجعلها عملا ملازما لنشاط الإنسان الفكري على مر العصور ومهيئا لولادة العلم وتأمين رشده. فالأسطورة غير قابلة للاجتثاث من الفكر الإنساني، لأنها جزء منه لازمه عبر العصور في طلبه للعلم، فهي عنصر تأسيسي عند الإنسان البدائي، وعنصر رامز إلى مرحلة من مراحل التاريخ الإنساني لدى الإنسان الحديث.

وإذا كان للتأويلية الحديثة من طلب في تعليل الأسرار الكونية بالأسطورة، فمن جهة كون استحضار الأسطورة يعد، في حد ذاته، لحظة انبهار تحيل على موقف الإنسان البدائي المسائل، فكأنما تدفع التأويلية إلى طرح السؤال طرحا متجددا وعدم القناعة بالجواب الواحد. ذلك أن كل فهم يجب أن يفضي إلى مزيد المساءلة، بما يقيم العلاقة الجدلية بين الفكر ومواضيع البحث والنظر، وفي ذلك ضمان نشاط التفكير.

إن البشرية قد افتقدت – بمرورها من لحظة الأسطورة إلى لحظة العلم – ما كان لديها من سذاجة معرفية، أي تلك الرغبة في معرفة كل شيء على علته، وهو موقف ينطلق من أن الإنسان جاهل بكل شيء .فالإدراك العلمي يقبر هذه الرغبة في التطلع المعرفي، لأن نتائجه مقنعة وتامة ونهائية. أما الإدراك الأسطوري فإنه غير موف بالمطلوب على الدوام .لذلك تكون نتائجه محل تأويل مستمر، بما هو عمل يحث على البحث المتجدد.

والتأويلية باعتمادها الأسطورة الرمزية معولا لفهم بعض مغالق الواقع، إنما هي تستطيع أن تعيد إلى الإنسان –اليوم – سذاجته المعرفية تلك، وانسياقه التلقائي في اقتفاء ظل الحقيقة الكونية عامة. لذلك هي تجعل كل تفسير، أيا ما تكن درجة إقناعه، تفسيرا حاثا على

المراجعة ومزيد التأويل والإيغال في الاستقصاء ففضل الأسطورة – في سياق استراتيجية الفهم والتلقي عامة – فضل مزدوج الوظيفة. فهي تقوم بوظيفة مباشرة تتمثل في تأصيل النص الأدبي– في كليته– في نسق تاريخي معين، مهتمة أساسا بما عسر تفسيره المنطقي لتضفي عليه لبوسا أسطوريا وجلبابا عجائبيا. عندها، يرقى النقد من مجرد الوصف أو التفسير التقريري الجاف، ليصبح بدوره عملا فنيا يجد فيه المتلقي لذة تضاهي لذة التأليف نفسه. وهي تقوم كذلك – أي الأسطورة– بوظيفة أنطولوجية، إذ تحث الإنسان على مزيد معرفة نفسه والعالم المحيط به، معرفة موصولة لا تنقطع.

خلاصة

بدا من هذا البحث أن المنهج التأويلي جاء توفيقا منظما بين اعتبار الجانب الشكلي في النص من ناحية أولى، واعتبار دلالاته الوجودية والاجتماعية، سواء أكان ذلك عند الباث أم عند المتلقي، من ناحية ثانية، هو منهج استفاد من أبرز المراحل التي تأسس عليها النقد المنهجي الحديث واستوعبها ولم يكن لها جاحدا متنكرا فكان بحق منهجا علميا متحريا في التعامل مع الموجود على الساحة النقدية.

واتضح كذلك أن التأويلية ليست منفصلة عن قطاعات معرفية أخرى، كفن الأسطورة والفلسفة والبلاغة وما إليها، مما أدى إلى تعميق النظر في الظاهرة الأدبية والتنكب عن اعتبارها مجرد متعة عابرة، وذلك بربطها بحركة الإبلاغ الإنساني وتقدير طرفيها الباث والمتقبل، وبربطه بصيرورة التاريخ. فالأدب نشاط إبلاغي فاعل في المجتمع، انطلاقا من بناه الجمالية، حتى إن تاريخ الأدب لم يعد يعرف عند بعض أصحاب نظرية التلقي بما تعاقب من تآليف تستقر على الرفوف، بل هو يعرف بكونه جماع تأثيرات فعل الكتابة بين طبقات القراء المتلاحقين، عبر الأزمان.

وإن في تركيز النقد الأدبي على الظاهرة الأدبية من جهة مولدها واستيعابها وتأويلها واندراجها في حركة التاريخ تحويلا جوهريا لمشاغل بعض النقاد. فهم لم يعودوا يكتفون بأن يسألوا ‹ما الظاهرة الأدبية؟، إنما سألوا كذلك لم الظاهرة الأدبية؟ ويضيف الأستاذ حسين الواد في سياق حديثه عن أعلام الحركة الفرنسية المحدثة التي جاءت لتنقد ما تقدمها من مناهج نقدية، انهم يعتبرون أن خصوصية الأدب لا تلتمس في جوهره، لأنه لا جوهر له، وإنما في عده ظاهرة واقعية لها وظيفتها المادية الملموسة في التشكيلة الاجتماعية وبرزت في أعمالهم تعابير من قبيل "حضور الأدب في الواقع وأثر الآثار الأدبية في الحياة الاجتماعية، ووظيفة الأدب في الواقع

ومن هنا، نتبين أن المنهج التأويلي يسعى إلى تفعيل الأدب بتصييره آلية متفهمة للبنى الاجتماعية، محورة لها، ولكن هذا التفعيل يبقى معطلا ومعلقا، ما لم يستكمل بالإنجاز الفاعل من قبل القارئ فهو الذي يخرج الأدب من طور القوة إلى حيز الفعل. وهو الذي يلون هذا التفعيل بلون خاص من عصر إلى آخر، وما لم يكن هناك تأويل، تجرد الأدب من أية قيمة أو منفعة، وأصبحت آنذاك حقيقته الوحيدة متمثلة في أنه ضرب من الترف.

المحاضرة التاسعة:المفاهيم النقدية للنقد النسوي

المقدمة

ما المقصود بالنقد الأدبي النسوي ؟ ما خصوصياته؟ و ما الغرض منه؟ وكيف يمكن أن يؤثر في طريقة قراءتنا؟ ما النسوية؟ وما الفرق بينها وبين النسائية ؟وما الذي يربط دراسة الأدب بهذا الجدل السياسي والأخلاقي؟

مصطلح "النقد النسوي" ،صاغته الناقدة الأمريكية إيلين شوالتز فيكتابها نحو "بلاغة نسوية "عام 1979. وقد دعت إلى "نقد نسوي يركز على المرأة أي إلى اتجاه يتناول النصوص التي تكتبها المرأة

في كتابها "النقد النسوي في العراء عام 1978. وقد نشأ هذا الصنف من النقد الأدبي في منتصف القرن العشرين في أمريكا في نطاق الحركة النسوية المطالبة بالمساواة وعرف رواجا كبيرا في كندا، ثم تحول إلى فرنسا في السبعينات، فضبطت دوافعه وغاياته ومناهجه ، وظهرت دراسات عديدة تطبقه"[1]

والنقد النسوي ،كما تراه ماريا هوللي ،"يعد رفضا لكل مواضعات المرأة في المجتمع ،حيث أنه نقد يصدر عن منظور راديكالي للأدب، ومختلف الأدوار الجنسية، كما أنه يمثل خطوة مبدئية لصيغة إستطيقا ادبية نسوية وتطويرها، إستطيقا تؤسس لقطيعة كاملة مع كل معايير القيم الذكورية المتسيدة، وذلك يجعلها تقيم الأدب، وتحلله من منظور الحياة

[1]– سعاد عبد العزيز المانع : النقد الادبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ،المجلة العربية، العدد 32،سنة 1977،ص72

الأصيلة للمرأة/الأنثى وهو بذلك يدل على أننا ،نحن معشر النساء، قد بدأنا ننظر لذواتنا ولثقافتنا نظرة جدية تماما "[1]

يقول عبد الرحمان عوف في كتابه القراءة في الكتابات الأنثوية أن "مهمة النقد النسوي تكمن في التفاعل مع الكتابة النسوية من خلال الارتكاز على عدة اختلافات بين الرجل والمرأة لكونها تؤدي دورا حاسما في تشكيل الخطاب النسوي إبداعا ونقدا من خلال الإختلافات الموجودة بينهما والمتمثلة في البنية النفسية للمرأة تختلف عن البنية النفسية للرجل كما نجد اختلاف خيال الرجل عن خيال المرأة مما يستدعي اختلاف الذاكرة النسوية عن الذاكرة الذكورية."[2]

أما حفناوي بعلي فيرى أن "خطاب المرأة النقدي في الثقافة العربية يعد خطابا مكملا لنقد الرجل وليس مناقضا له ملتحما مع قضايا المرأة والمجتمع .غير أنه جاء محتشما في مراحله المتقدمة، وشهد تطورا مشهودا في العقود الأخيرة ، وبرزت تجارب وكتابات نسوية ناضجة ، دخلت بقوة إلى الساحة الأكاديمية. بالرغم من كون النقد الذكوري ظل طاغيا إلى يومنا هذا "[3]

أ-**مفهوم النقد الأدبي النسوي** :إذا بحثنا في مفهوم النقد الأدبي النسوي نجد أن هناك إختلافا بينا وواضحا بين النقاد فمثلا يعرفه محمد عناني في كتابه" المصطلحات الأدبية الحديثة" بأن النقد الأدبي النسوي من أشد مجالات النقد الأدبي تعقيدا، بسبب ترجمة مصطلحاته ترجمة كفيلة بتوصيل المعاني المقصودة إلى القارئ العربي"[4] وهذا لأنه

---

[1]راشيا هولي : الوعي والأصالة،نحو تأسيس إستيطيقا نسوية ،مجلة فصول ،العدد 65،خريف 2004،،-شتاء-2005ص:106

[2] عبد الرحمن أبو عوف، القراءة في الكتابات الأنثوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001،ص 108

[3]- حفناوي بعلي، بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات،ص 10

[4]- محمد عناني،المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر ن لونجمان مصر ط3، 2003، ص 180.

مصطلح غامض وغير محدد فهل نعني به النقد الذي تكتبه المرأة؟أم النقد الأدبي الذي تكتبه النساء؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو الى تحرير المرأة؟ فالنقد النسوي يؤكد وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري لكل منهما هويته وملامحه الخاصة .[1]

ويدعم ذلك حفناوي بعلي في تأكيده على الطابع المميز للنقد النسوي عموما أنه "يميل الى التركيز على عالم المرأة الداخلي بما في ذلك الأمور الشخصية والعاطفية ،وتجلية هذا الجانب من خلال القراءة النقدية لأعمال المرأة وهو التاريخ الأدبي الموروث للمرأة ،وهو التاريخ الذي همشته الأعمال السابقة، بفضل الهيمنة المزعومة للأدباء والمؤرخين من الذكور على هذا المجال من الخطاب النسوي "[2]ويتفق معه محمد عناني في تعريف النقد النسوي أنه "كل نقد يهتم بدراسة تاريخ المرأة ،وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع من أجل إقصاء المرأة وتهميش دورها في إغناء العطاء الأدبي والبحث عن الخصائص الجمالية والبنائية واللغوية في هذا العطاء"[3]

في حين يفرق إدوارد سعيد بين أمرين فيما يخص هذا النوع من النقد الجديد فالأدب الذي تكتبه امرأة يسميه ببساطة: كتابة المرأة أو الأدب النسوي، أما الأدب الذي يعبر عن موقف محدد عقائدي، ينبع من التعلق بما يعتقد به صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقفها فيه فإنه يسميه أدبا أنثويا موازيا وهكذا يتحدث عن النقد الأنثوي وعن الحركات الأنثوية وما يعنيه هذا التميز هو أن النقد الأنثوي قد يكتبه رجل لأنثى تحديدا موازيا للأدب الذي يكتبه الرجل.[4]

---

[1]- المرجع نفسه،ص18

[2] حفناوي بعلي، بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات ، ص27

[3] محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة-1996،ص 18

[4] سعيد: الثقافة والإمبريالية،ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب ،بيروت،ط2-1988،ص:25، 53

أما حسين مناصرة فيرى أن النقد النسوي منهج وممارسة نقدية يقوم بها كل من الرجل والمرأة وذلك في تعريفه لهذا النقد بأنه :"خطاب نقدي أو منهج نقدي يتبناه الرجل والمرأة دون التفريق بينهما في هذا الجانب."[1]

ومن خلال ما سبق من التعاريف نجد أن هناك من يعد النقد النسوي منهجا في تناول النصوص بينما هناك من يرفض إطلاقا إسم منهج على هذا النقد ،على نحو ما نجده عند الناقد بسام قطوس الذي يعرفه بأنه: "كل نقد يهتم بدراسة أدب المرأة، ويتابع دورها في إبداعها ويبحث عن خصائصه الجمالية واللغوية والبنائية "[2]

أما الناقد حفناوي بعلي فيذهب الى أن النقد النسوي هو: "فرع من النقد الثقافي الذي يركز على المسائل النسوية، وهو الان منهج في تناول النصوص والتحليل الثقافي بصفة عامة".[3]

في حين يرى صبري حافظ أن "النقد النسوي قد قدم إنجازات نقدية ضخمة ترقى الى مستوى الثروة النقدية التي تستحق من نقادنا ودارسينا النظر و الإهتمام وخاصة في تحليل هذا النقد الجديد للأدب النسوي وفي بلورة مجموعة من الاستراتيجيات النقدية التي تمكن الناقد من الكشف عن تيارات المعاني التحتية الرمزية السارية في نصوص المرأة الأدبية وفك شفرات لغتها الإشارية المعقدة "[4]

وتذهب الدكتورة شيرين أبو النجا إلى أن النقد النسوي: "ليس منهجا قائما بذاته ولكنه منهج انتقائي أي إستفاد من جميع النظريات السابقة والمعاصرة له، وهو تيار يضع

---

[1]– حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة والإبداع ،عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، ط1، 2008 ،ص114.8

[2]– بسام قطوس ،المدخل إلى منهاج النقد المعاصر ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر،ط1، 2006 ،ص218.

[3] –حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منات الاختلاف ، الجزائر،ط1، 2007، ص109

[4]صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شوقيات للنشر والتوزيع ،القاهرة،مصر ط13

نصب عينيه كسر منظومة التضاد الثنائية، وهو تيار يهدف الى قراءة النسوي وكتابته بين السطور، وفي الثغرات وفي المناطق المعتمةالتي لا تسلط عليها البنية الأبوية الأضواء، أي المفاهيم الموجودة بالفعل ، ولكنه غير معتــرف بها لأنها ليست المماثل." [1]

لذا يستوقفنا سؤال مهم يطرح غالبا وهو هل يدخل النقد النسوي تحت المظلة الواسعة للنقد الثقافي أم هو جزء من مصطلح ما بعد الحداثة المتأثرة بفلسفة التفكيك ؟أم هو مشروع حداثي يرمي من خلاله الناقد إلى الدفاع عن المرأة ككيان إجتماعي وحمايتها من نزعة ذكورية تقمعها وتهمشها ؟

يعد كتاب "الجنس الآخر" لسيمون دي بوفوار الصادر عام 1949،"أول محاولة للحديث عن قضايا المرأة وتاريخها، أما البداية الفعالة حسب إجماع أغلب النقاد والأدباء والمؤرخين، كانت في الستينات نتيجة لحركات تحرير المرأة في الغرب ومطالبتها بالمساواة والحرية الاجتماعية والاقتصادية ".[2]

وقد اتهمت فرجينيا وولف وسيمون دي بوفوار الغرب بأنه "مجتمع أبوي يحرم المرأة من طموحاتها وحقوقها، وأن تعريف المرأة مرتبط بالرجل ،فهو ذات مهيمنة ،وهي "آخر" هامشي سلبي" [3]

ب- إشكالية المصطلح : يحمل موضوع النسوية في الأدب والنقد الكثير من الإشكاليات منها استخفاف البعض واتخاذه مجالا للسخرية ،بل هناك من صرح بعدم جدوى إثارته وهو قليل من كثير يعترض هذا الموضوع ويقف حائلا بينه وبين التقدم سريعا في البحث فيه الى درجة استعمال مصطلح عدم القابلية للتحديد أثناء تصور الكتابة النسوية ،فالكتابة

---

[1]شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة ،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،مصر،1998،ص58.

[2]- ينظر:مقال:فتحية إبراهيم صرصور،النقد الثقافي والنقد النسوي ،مدونة دنيا الوطن ، غزة -فلسطين -تاريخ النشر:2005-04-06

[3]- -بسام قطوس،المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ،ص215

في هذا المضمار تعتبر في حد ذاتها تحد وهذا ما تعترف به لوسي إيدجاري في تفسيرها لهوية المرأة نفسها بوصفها" هوية متمددة جدا بخلاف هوية الرجل فإذا كانت الكتابة النسائية مهمة بالإمتثال بهذا التمدد والإختلاف فإنه من غير المفيد أن نحبس المرأة في التعريف الدقيق لما تعنيه" [1]

كما تسهم مقولات دريدا مساهمة فعالة في النقد النسوي الحديث وتتمثل هذه المساهمة من خلال مفهوم (الجدل المستمر بين الإرجاء والاختلاف) فهو يرى أن "أي بحث عن معنى أساسي ومطلق ونهائي وثابت هو نوع من العبث أو دلالة نهائية ذات معنى بنفسها فقد كشف عن تغلغل التصور الأدبي ببنيته السلطوية في المنظور النقدي، مما أدى الى نفي الآخر(المرأة)"[2] ويذهب البعض إلى أن مصطلح النسوية feminismeقد طرح لأول مرة عام 1860 ،ثم طرح من جديد في الثلاثينات من القرن العشرين بقوة في أمريكا، بينما طرح في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية [3]،وازدهر في الستينات والسبعينات في فرنسا [4]

وقد عرف معجم "hachette النسوية" بأنها "منظومة فكرية أو مسلكية مدافعة عن مصالح النساء وداعية إلى توسيع حقوقهن "[5]

أما معجم webster فيعرفها على أنها" النظرية التي تنادي بمساواة الجنسين سياسيا وإقتصاديا واجتماعيا، وتسعى كحركة سياسية الى تحقيق حقوق المرأة واهتماماتها إلى إزالة التمييز الجنسي الذي تعاني منه المرأة "[6]

---

[1]- المرجع نفسه،ص182

[2]- حسين المناصرة،النسوية في الثقافة والإبداع، ص17

[3]- حسين المناصرة،النسوية في الثقافة والإبداع، ص17

[4]- مية الرحبي،النسوية مفاهيم وقضايا،ط1، 2014،الرحبة للننشر والتوزيع،14

[5]-المرجع نفسه،ص14

[6]- -المرجع السابق ،ص14

أما جوليا كرستيفا julia kristiva فهي ترفض مفهوم الهوية من أصله، وبالنسبة لها لا وجود للفروق بين الجنسين بما في ذلك القول بهوية نسوية واخرى رجالية ،وترى أن مصطلح féminité مفهوم خلقته بنية الفكر الأبوي في تقنينها لعلاقات القوى الإجتماعية وهو مفهوم – تراه –يضع المرأة في إطار هامشي ضمن منظومة علاقات القوى المعتمدة في المجتمع الأبوي . [1]

وبدورها الناقدة خالدة سعيد ترفض مصطلح الإبداع النسوي باعتبار أن المصطلح يتضمن معنى الهامشية في مقابل الذكورية، فهي تدعو إلى إلغاء التمييز الجنسي بين الذكر والأنثى، عن طريق رفض اتخاذه كمعيار لخصوصية الكتابة الأنثوية، مما يعني استرجاع الذات المفقودة والإنطلاق مع هوية جديدة تحمل معاني الإستقلال والتحرر.[2]

ج –**الفرق بين النسوية والنسائية** :يعرف لسان العرب" أن النسوة والنسوة بالكسرة والضم، والنساء والنسوان والنساء جمع نسوة إذا كثرن فالفرق بين النسوة والنساء هو فارق بحت حيث لفظة النساء أكثر عددا من لفظة النسوة .[3]

غالبا ما يطرح التساؤل حول الفرق بين المفهومين، وقد أشارت إليه الدكتورة شيرين أبو النجا، في كتابها (نسوي أم نسائي) فعرفت النسوي أنه ":نتيجة إلى الوعي الفكري والمعرفي وأن النسائي يتجه الى الجنس البيولوجي، إذ تؤكد في مقدمتها: أنه تلزم التفرقة دائما بين نسوي أي وعي فكري ومعرفي، ونسائي أي جنس بيولوجي ".[4]

و تفرق رشيدة بن مسعود بين مفهومي النسوية والنسائية حيث تقول في النسوية "أنها كتابة تلجأ فيها المرأة إلى توظيف الأدب كأداة للإحتجاج على أوضاعها، الإجتماعية

–23ينظر جوليا كرستيفا،الهوية في الإختلاف،ترجمة:أزراج عمر ،مجلة الكتابة،ع 2ص53

[2] – ينظر خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، دار الساقي ،بيروت ،2009 ،ص186

[3] –لسان العرب ،ابن منظور ،181/06(نسأ)،ط1،دار صادر،بيروت،1997.

[4]شيرين أبو النجا،الهيئة المصرية العامة للكتاب –مكتبة الأسرة،ط1، 2002،ص10

والأسرية والتعليمية والسياسية، وعلى أوضاع المرأة عموما داخل المجتمع الذكوري، للإحتجاج على الرجل، أما الكتابة النسائية هي التي تلجأ فيها المرأة إلى أساليب ادبية وجمالية محضة، لاتتبنى فيها موقفا مسبقا من الرجل "[1]

ونجد سارة جامبل "sara Gambel" في كتابها "النسوية وما بعد النسوية" تذهب إلى أن النسوية تعني: "كل جهد نظري أو عملي يهدف إلى مراجعة واستجواب، أو نقد وتعديل النظام السائد ...الذي يجعل الرجل هو المركز هو الإنسان والمرأة جنسا ثانيا أو الآخر في أنثوية الأنثى."[2]

أما سعاد المانع فتقول من خلال متابعتها النقد النسوي الغربي أنه: "يمكن القول أن النقد النسوي في الغرب مازال موضع عدم استقرار، وبالنسبة لوجود لغة انثوية خاصة ،يبدو هذا أقرب إلى التجربة منه الى نظرية ثابتة، وترى أن النقد النسوي العربي ليس سوى انعكاسا للنقد النسوي في الغرب، وأن الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة وهكذا يصبح النص والبطلة والأنثى فيه امتدادا نرجسيا للمؤلفة". [3]

وهذا عبد الله الغذامي يرى" إن حادثة المرأة والكتابة لا تقف عند ظاهرها الإ بداعي وكأنما هي مجرد إنجاز ثقافي ولكنها تتعدى ذلك لتكون ضرورة ثقافية ،ولذا فإنها ترتبط بالقلق وتتشابك الكتابة مع الإكتئاب

فالمرأة إنما تكتب بدافع ذاتي، فلا أحد يملي عليها ما تكتبه ،طالما أنها دخلت وبرغبة منهـا إلى فضــاء الكتابـة، هو ذكوري التأسيس والتأصيل ثقافيا واجتماعيا، دخلت سعيا

---

[1] رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة،إفريقيا ،الشرق1994،ص10

[2] ا-8ينظر حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية،منشورات الإختلاف،الجزائر،ط2009،1،ص45.

[3] سعاد المانع،النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر،المجلة العربية للثقافة ،العدد 32،ص83

منها لتشكيل خطاب أنثوي جديد ،لا يطمس الخطاب الذكوري ولا يهمشه بل يتقاطع معه".[1]

من خلال هذه التعاريف نلاحظ أن هناك إجماع على أن النسوية في أصلها عبارة عن حركة سياسية بالأساس تسعى إلى الدفاع عن حقوق المرأة السياسية والإجتماعية كالحق في العمل والتعليم وغيرها من الحقوق التي كانت حكرا على الرجال دون النساء.

فالنسوية إذا محاولة لرد الإعتبار للمرأة بعد التمييز والتهميش التي عانت منه طوال عصور خلت...

بينما يذهب روجيه غارودي أحد الفلاسفة المعاصرين والذي أطلق عليه البعض بأنه مفكر نسوي بإمتياز في كتابه الأساسي في هذا الموضوع والموسوم بـ pour l'événement de la femme في سبيل ارتقاء المرأة) "إلى أن النسوية ليست حكرا بالنساء وحدهن بل هي فلسفة للجنسين معا أي لكل من يؤمن بمبادئ هذه الفلسفة ويناضل من أجلها فكرا وقولا وعملا ".[2]

يبرز من خلال تتبعنا للإشكالات التي يلاقيها النص المنجز من قبل المرأة أن أهم ما يثار نقديا هو تعدد المصطلح وعدم اتفاق النقاد عليه ما يؤكد أن هذا المصطلح لا يزال يبحث عن مسمى يجمع عليه الدارسون في حقل كثرت فيه التسميات ،فنجد من يطلق عليه اسم: النقد المؤنث ونقد الأنثى ونقد المرأة والنقد النسوي والنقد النسائي ولعل المصطلح الأخير أكثر ارتباطا في ذهن القراء لا سيما الكاتبات تحديدا بقراءات نقاد مشهورين نظروا لنص المرأة نظرة سلبية تنم عن الانتقاص والسخرية.

---

[1]– عبد الله الغذامي،المرأة واللغة ،المركز الثقافي العربي،ط3،ص8

[2]روجيه غارودي،في سبيل ارتقاء المرأة، ينظر مقال للكاتب جلال مطرجي،مجلة الآداب،مايو ،1981

الأمر الذي أيده ميجان الرويلي وسعد البازعي في دليل الناقد الأدبي على أن النقد النسوي يمكن تقسيمه الى نوعين متميزين يهتم النمط الأول بالمرأة بوصفها قارئة وبالمرأة من حيث هي مستهلك للأدب الذي ينتجه الرجال أما النمط الثاني للنقد النسائي فيهتم بالمرأة من حيث هي منتج للمعنى النصي وهو ما توجه إليه كثير من الأتباع ويعرف بالنقد الجينثوي (gynocriticism)أي النقد الذي يعنى على وجه التحديد بإنتاج النساء من كافة الوجوه ".[1]

وغاية النقد النسائي إنصاف المرأة وجعلها على وعي بحيل الكاتب الرجل وإبراز طريقة تحيزه" ضد المرأة وتهميشها بسبب أنوثتها"[2]

ومن ثم فإن النقد النسوي يتحرك بصفة عامة على محورين:

الأول :دراسة صورة المرأة في الأدب الذي أنتجه الرجال

والثاني :دراسة النصوص التي أنتجتها النساء

ويلتقي المحوران في الواقع عند نقطة واحدة هي هوية المرأة أو ذاتها وجوهر فكرة النقد الأدبي أو فلسفته عند الحركة النسائية هو ما لقيته المرأة من ظلم– حسب إعتقاد الحركة – على امتداد تاريخها الطويل سواء في مجال النقد إذ لم تتح لها الفرصة للتعبير عن أراءها النقدية التي قد تكون مخالفة لوجهة نظر الرجل "[3]

كما يتعلق أدبها بفكرة الإحساس بالظلم التاريخي للمرأة وما تقدمه الحركة النسائية من تصور يفصح عن رفضها الجنس بصورته التقليدية أي مفهوم المرأة مصدر المتعة أو

---

[1]–ميجان الرويلي وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط2000،2،ص224

[2] –ينظر حفناوي بعلي،بانوراما النقد النسوي، ص13

[3]– حفناوي بعلي:الخطاب النسوي في الأدب الموازي..إبداع المرأة الوعي الجديد،مجلة تايكي،تعنى بالأدب النسوي، الأردن، العدد 2004،18،ص42

الجمال أو الفتنة فذلك في رأي بعض زعيمات الحركة مثل نعومي وولف مؤلفة كتاب أسطورة الجمال "كان من ذرائع خداع الرجل للمرأة واستغلالها على مدى العصور". [1]

وتلخص ماري إيجيلتون في كتابها "النقد الأدبي النسائي" الصادر عام 1992،خضوع المرأة ولمدة طويلة للنظريات الأبوية التي يضعها الرجال يثبتون فيها أن المرأة أدنى من الرجل.[2]

[1]– ينظر مقال :خرافات الجمال:نموذج للكاتبات النسوية،سمير الشناوي، 28 يونيو 2018

[2]ينظر ماري إنجيلتون،النظرية الأدبية النسوية،ترجمة عدنان حسن –رنا باشور،دار الحوار للنشر والتوزيع ،ط1،ص 23

المحاضرة العاشرة مفاهيم النقد النسوي في النقد لعربي .

وقد تأثرت الحركة الأدبية في العالم العربي بحركة الأدب النسوي الغربية إلى حد كبير مع إختلاف البيئة والثقافة والمعتقدات ولكن عددا كبيرا من النساء العربيات انسقن في تيار الحركة النسائية الغربية.

وترى أن مصطلح الأدب النسوي نفسه جاء لتهميش المرأة وإبداعها لأنه يفصل بينها وبين الرجل ويكرس الفوارق بينهما ومنهن من ذهبت إلى هجاء المنطقة العربية الموبوءة بالحروب الديكتاتورية والتخلف الإجتماعي وغلبة العقلية الدينية المتخلفة الداعية إلى طمس شخصية المرأة خلف جدران التابوهات والممنوعات والقمع الأسري والفكري والسياسي والديني [1]

وكما يصرح به كثير من النقاد فسواء كان المصطلح نسويا أو نسائيا أو أنثويا أو مؤنثا فهو واحد والدلالة مشتركة[2]

وأخيرا وليس آخرا يظهر أن النقد النسوي العربي قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالنقد النسوي الغربي مشكلا جدلا نقديا عنيفا بين مؤيد ومعارض وحتى رافض لخصوصية هذا النمط النقد الأدبي ضمن الجهود المتواصلة غربيا وعربيا للتقريب بين المفاهيم والرؤى.

---

[1] ينظر حفناوي بعلي،بانوراما النقد النسوي ،ص20

[2] – ينظر حفناوي بعلي،بانوراما النقد النسوي ،ص10

محاضرة الحادي عشرة: النقد المقارن:

"يقوم على مراقبة الحضارات وآدابها، ويرصد أثر هذه الآداب بعضها في بعض، في الأنواع الأدبية المختلفة أو التيارات الفكرية، وعليه أن يعتمد على التسلسل التاريخي العلمي، ويفيد من التاريخ الذي رصد ظهور الحضارات والآداب". ومما يمكن أن يتناوله بالدرس "المفرد اللغوي، والنوع الأدبي، والأوزان والقوافي في الشعر، والتيارات الأدبية والفكرية والفلسفية"[1].

القائم بدراسات الأدب المقارن ومؤهلاته: هذا العمل إنما يقوم به الباحث المقارن الذي يجب أن تتوافر فيه مؤهلات معينة حتى تمكنه من البحث في موضوعات الأدب المقارن المتشابكة[2]، و"لا شك أن شخصية الباحث المقارن مركبة من مؤرخ أدب لأكثر من أمة، وناقد أكثر من أدب، فإن هذا التخصص الواسع والاهتمام بأدبين في آن واحد هما ميزة الباحث المقارن؛ ولذلك فمن مؤهلات هذا الباحث:

1- الإلمام باللغات المختلفة: خاصة تلك التي يبني دراساته على آدابها، ويقوم بالمقارنة بين آدابها، أو بين كتّابها، لرصد الأخذ والعطاء بين الأدبين أو بين كاتبين أو كتابين إلخ...

2- الإلمام بالآداب المختلفة وتطورها ونموها، ومراحل انتشارها، وبذلك يمكنه رصد مراحل التأثر والتأثير رصدا علميا دقيقا.

3- الاهتمام بالمصادر والبحوث والدراسات التي تتناول الآداب التي يهتم بها، وتساعده في الوصول إلى النتائج العلمية الدقيقة في دراساته حول التأثير الأدبي.

---

(1) **الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية:13.**

(2) **الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية:14.**

4- معرفة التاريخ معرفة جيدة؛ ليتمكن من رصد العلاقات السياسية والاجتماعية والدينية بين الأمم، ومعرفة كيفية الانتقال من هذا النوع من التأثير إلى التأثيرات الفكرية الأخرى، ومتى حدثت التأثيرات الأدبية أو الفلسفية أو الفنية؟

5- الاهتمام بالأدباء والشعراء من ذوي المرتبة الثانية والثالثة؛ لأنهم قد يكونون الحلقات التي تكشف عن هذا التأثير الذي يبحث عنه ويريد الوصول إلى نتائجه.

6- القيام بدراسات متخصصة دقيقة، فإن النظرة الشاملة في الدراسات المقارنة غالبا ما تكون خادعة، وتؤدي إلى نتائج غير علمية أو غير دقيقة دقة علمية"[1].

مساعدات الباحث المقارن: مما "يساعد الباحث المقارن في عمله ويسهل له هذا الواجب الشاق:

1) وجود سجل للمراجع التي تتناول الموضوعات التي ينوي دراستها، بحيث يلم بما تم من دراسات في هذا الباب، والدراسات التي هي في حاجة إلى بحث أو مزيد بحث.

2) توافر كتب التراجم؛ فإنها توفر للباحث معرفة تأثير الكُتّاب بعضهم في بعض من خلال معرفة ما قرؤوا من آثار، وما اطلعوا عليه من فكر ومعرفة اللغات التي تثقفوا بها إلخ".

3) وجود كتب في تاريخ الأدب للأمم التي يهتم بدراسة أثر آدابها أو تأثرها بالآداب الأخرى"[2].

الاعتراضات على عمل الأدب المقارن: "قد تقوم بعض الاعتراضات على الدراسات المقارنة من الذين لا يرون كثير فائدة فيها، ومن هذه الاعتراضات:

([1]) **الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية:14.**

([2]) **الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية:14-15.**

أن اختلاف اللغات قد يكون حاجزا منيعا في انتقال الآثار وخاصة في الشعر؛ فإن نقله من لغة إلى لغة يفقده كثيرا من خصائصه الفنية... والرد على ذلك أن التأثر والتأثير سواء أكان ذلك في الشعر أم في غيره إنما يكون في المضامين والعاطفة والشكل وطريقة المعالجة، وهذه أمور قد لا تستعصي استعصاء كاملا على النقل والترجمة.

أن الدراسات المقارنة قد تدقق في التأثر والتأثير في كاتب ما، ولكنها تعجز عن تفسير العبقرية أو القدرة الفنية العالية التي يتميز بها كاتب ما، وتهمل الدراسات المقارنة الحديث عن قابلية الكتّاب والشعراء، وأن ما تهتم به إنما يقوم على مقدار ما أخذه وما أعطاه فقط... والرد على ذلك هو أن العبقرية مهما بلغت في عظمتها فلا بد لها أن تتغذى وتنمو، وأنها تعتمد على منابع أخرى في سبيل تنشيط نفسها، وزيادة قدرتها على الإبداع... ولذلك فإن الأدب المقارن لا ينكر وجود العبقرية، ولكنه ليس له أن يبحث عن أسرار العبقرية، وإنما هو بصدد تأثرها وتأثيرها ليس إلا"[1].

(1) الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية:15.

المحاضرة الثاني عشرة :المفاهيم النقدية للنقد السيميائي:

توطئة:

عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية بفضل المثاقفة والترجمة والاحتكاك مع الغرب، من بينها: المنهج البنيوي اللساني والمنهج البنيوي التكويني والمنهج التفكيكي ومنهج القراءة والتقبل الجمالي والمنهج السيميولوجي الذي أصبح منهجا وتصورا ونظرية وعلما لايمكن الاستغناء عنه لما أظهر عند الكثير من الدارسين والباحثين من نجاعة تحليلية وكفاءة تشريحية في شتى التخصصات والمعارف الإنسانية.إذا، ماهي السيميولوجيا؟ وما منابعها؟ ومامرتكزاتها المنهجية؟ وما هي اتجاهاتها ومدارسها؟ وما مجالات تطبيقها سواء في الغرب أم عند العرب؟ وإلى أي مدى حقق البحث السيميائي نجاعته وفعاليته في مقاربة النصوص وتحليلها ولاسيما الأدبية منها .

هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول الإجابة عنها قدر الإمكان

1- تعريف المصطلح:

إن أهم الإشكالات النظرية التي يصطدم بها الدرس السيميائي يتجلى بالأساس في تداخل المصطلحات وتشعبها واختلاف مضامينها. لذلك سوف نقتصر في هذا الصدد على تحليل مدلول المصطلحين الرئيسين المستعملين في هذا الحقل المعرفي وهما: السيميوطيقا Sémiotique والسيميولوجيا sémiologie معترفين أننا مهما حاولنا إيجاد محاولة لتعريف هذين المصطلحين لا نستطيع أن نستقر على تعريف دقيق ومحدد، لأن "أية محاولة للتعريف، لابد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا. خصوصا إذا نحن أدركنا الحيز الزمني الذي يستغرقه وهو حيز قصير "ويضيف جون كلود كوكيه J.C.Coquet أحد اقطاب مدرسة باريس السيميائية قائلا:" إن القارىء العادي، وكذلك الباحث في مجال العلوم الاجتماعية من حقهما أن يتساءلا عن موضوع هذا العلم، إلا أنهما مع ذلك يجب أن يعلما- على الأقل-

أن التعريفات والتحديدات، تختلف ولاسيما إذا تعلق الأمر بموضوع علمي لم يمر على ميلاده وقت طويل ."

إن هذين المصطلحين يترادفان على المستوى المعجمي، حيث استعملا في الأصل للدلالة على" علم في الطب وموضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض". ولاسيما في التراث الإغريقي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لايتجزأ من علم الطب

وقد وظف أفلاطون لفظ Sémiotike للدلالة على فن الإقناع، كما اهتم ارسطو هو الآخر بنظرية المعنى وظل عملهما في هذا المجال مرتبطا أشد مايكون بالمنطق الصوري، ثم توالت اهتمامات الرواقيين الذين أسسوا نظرية سيميولوجية تقوم على التمييز بين الدال والمدلول والشيء (المرجع.(

ومع بداية النهضة الأروبية نصادف الفيلسوف ليبنتز Leibnitzالذي "حاول أن يبحث عن نحو كلي للدلائل، وعن ضرورة وجود لغة رياضية شكلية تنطبق على كل طريقة في التفكير. "

وإذ حاولنا استقراء تراثنا العربي، وجدناه حافلا بالدراسات المنصبة على دراسة الأنساق الدالة، وكشف قوانينها ولاسيما تلك المجهودات القيمة التي بذلها مفكرونا من مناطقة وبلاغيين وفلاسفة وأصوليين...إلخ. بيد أن مثل هذه الآراء السيميولوجية التي شملتها كل هذه المجالات المعرفية لم تكن منهجية أو مؤسسة على أسس متينة ولم تحاول يوما أن تؤسس نظرية متماسكة تؤطرها أو تحدد موضوع دراستها أو اختيار الأدوات والمصطلحات الإجرائية الدقيقة التي تقوم عليها. وبالتالي لم تفكر في استقلالية هذا العلم، بل ظلت هذه الآراء السيميولوجية مضطربة تجرفها وتتقاذفها التصورات الإيديولوجية والسوسيولوجية والثقافية. ويقول مبارك حنون في هذا الصدد :" إلا أن مثل

تلك الآراء السيميولوجية التي احتضنتها مجالات معرفية عديدة. بقيت معزولة عن بعضها البعض. ومفتقدة لبنية نظرية تؤطرها كلها.

وإذا، بقيت عاجزة عن أن تبني لنفسها كيانا تصوريا ونسيجا نظريا مستقلا إلى أن جاء كل من سوسير وبورس ."

يتفق جل الباحثين على أن المشروع السيميولوجي المعاصر بشر به سوسير في فرنسا في كتابه" محاضرات في اللسانيات العامة"، وارتبط هذا العلم بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بورس PEIRCE. CHS في أمريكا. لكن على الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية متقاربة، فإن بحث كل منهما استقل وانفصل عن الآخر انفصالا تاما إلى حد ما. فالأول– كما قلنا– بشر في "محاضراته" ب "ظهور علم جديد سماه السيميولوجيا (Sémiologie) سيهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية ولن" يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة" على حد تعبير سوسير –Saussure–الذي يقول كذلك في هذا الصدد:" ونستطيع – إذا– أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس العام. ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة :Sémiologie من الكلمة الإغريقية دلالة .Sémion وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني. ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءا من هذا العلم العام ".

وقد تزامن هذا التبشيرمع مجهودات بورس (1839–1914) الذي نحا منحى فلسفيا منطقيا وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به ب "السيميوطيقا "SEMIOTIQUE واعتقد تبعا لهذا أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف مظاهره وتجلياته. ويعد

هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات .يقول وهو بصدد تحديد المجال السيميائي العام الذي يتبناه: "إنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء- رياضيات كان أم أخلاقا أو ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت، أو اقتصاد أو تاريخ علوم أو ويستا (ضرب من لعب الورق) أو رجالا ونساء،أو خمرا، أو علم مقاييس دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية ."

إذا فالسيميوطيقا حسب بورس تعني نظرية عامة للعلامات وتمفصلاتها في الفكر الإنساني، ثم إنها صفة لنظرية عامة للعلامات والأنساق الدلالية في كافة أشكالها... وبالتالي، تعد سيميائية بورس مطابقة لعلم المنطق . يقول أمبرطو إيكو Umberto Eco في هذا الخصوص عن بورس محددا مضمون علمه بكل دقة ووضوح وعلاقته بعلم المنطق:" لنستمع الآن إلى بورس: إنني حسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ماسميته السيميوطيقا SEMIOTIC أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل" إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر" المنطق" تعرض نفسها كنظرية للدلائل. وهذا مايربطها بمفهوم " السيميوزيس" الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل ."

ويحسن بنا في هذا المضمار،أن نستحضر بعض تعاريف باقي الباحثين السيميائيين ولو بإيجاز كي يتسنى لنا التمييز بين المصطلحين أو بعبارة كي نستطيع الإجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه علينا بإلحاح ألا وهو: الفرق بين المصطلحين . وبالتالي، هل يؤثر تغيير شكل المصطلحين على تغيير مضمونهما؟

فهذا بيير غيرو -Pierre Guiraud أحد أساتذة جامعة نيس الفرنسية- يعرف السيميوطيقا قائلا:" السيميوطيقا علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة

الإشارات، التعليمات...إلخ. وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيميوطيقا يتبين لنا من خلال هذا التعريف أعلاه ، أن غيرو يتبنى نفس الطرح السوسيري الذي يعتبر اللسانيات فرعا من السيميولوجيا، غير أن رولان بارت Roland Barthes سيفند هذا الطرح ويقلب المعادلة على عقبيها ، بتأكيده على أن السيميولجيا لايمكن أن تكون سوى نسخة من المعرفة اللسانية .فإذا كان العالم السوسيري قد ضيق الدرس السيميولوجي ووجه كل اهتماماته للغة، وجعلها الأصل محل الصدارة ، فإن مفهوم بارت للسيميولوجيا فسح المجال بحيث اتسع حتى استوعب دراسة الأساطير واهتم بأنسقة من العلامات التي أسقطت من سيميولوجية سوسير كاللباس وأطباق الأكل والديكورات المنزلية ،ونضيف الأطعمة والأشربة وكل الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية.

أما جورج مونان George Mounin أحد أنصار اتجاه سيمياء التواصل بفرنسا إلى جانب كل من برييطو Prieto وبويسنسBuyssens ومارتينيه...Martinetإلخ فيعني بالسيميولوجيا:"دراسة جميع السلوكات أو الأنظمة التواصلية، وعوض في الفرنسية بالسيميوطيقا ." SEMIOTIQUEثم نصادف باحثا آخر وهو أمبرطو إيكو أحد اقطاب المدرسة الإيطالية السيميائية الذي يفضل استبدال مصطلح السيميولوجيا SEMIOLOGIE بمصطلح السميوطيقا SEMIOTIQUE يقول في مستهل كتابه: البنية الغائبة La structure Absente معرفا هذا العلم " السيميوطيقا تعني علم العلامات. " أما بالنسبة لمدرسة باريس التي تضم كلا من غريماس Greimasوكوكيه Coquet وأريفيArrivéإلخ...فلها تعريف مغاير للتعاريف السالفة الذكر. فالسيميوطيقا في مشروعها" تأسيس نظرية عامة لأنظمة الدلالة. "

هذا ويتبين لنا من خلال التعريف أن السيميولوجيا والسيميوطيقا متقاربتان في المعنى. فالسيميولوجيا –إذا– مترادفة للسيميوطيقا، وموضوعها دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا كما تدرس أنظمة العلامات غير اللسانية. فلم تعد ثمة

أسباب أو مبررات تجعل أحد المصطلحين يحظى بالسيادة دون الآخر. وإن كانت هناك أسباب تميز بعضهما. فهي في الواقع أسباب تافهة تعتمد النزعة الإقليمية على حد تعبير ترنس هوكز الذي يقول في هذا الخصوص: "ومن غير اليسيرالتمييز بينهما، وتستعمل كلتا اللفظتين للإشارة إلى هذا العلم(يعني به علم الإشارات) والفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين أن السيميولوجيا مفضلة عند الأوربيين تقديرا لصياغة سوسير لهذه اللفظة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل السيميوطيقا احتراما للعالم الأمريكي بيرس "؛ لكن الصيغة الثانية السيميوطيقا كتسمية لمجال هذا العلم هي التي أقرت أخيرا. وقد أخذ بها من قبل " المجمع الدولي لعلم السيميوطيقا" المنعقد بباريس في شهريناير سنة 1909م. يقول أمبرطو إيكو في هذا الصدد:" لقد قررنا على كل حال أن نتبنى هنا بصفة نهائية مصطلح السيميوطيقا Sémiotique بدون أن نتوقف عند المناقشات حول التوريطات الفلسفية أو المنهجية لكلا المصطلحين. نحن نخضع بكل بساطة للقرار المتخذ في يناير سنة 1969 بباريس من لدن الهيئة الدولية التي تمخضت عنها الجمعية الدولية للسيميوطيقا والتي قبلت (بدون أن تقصي استعمال السيميولوجيا) مصطلح السيميوطيقا على أنه هو الذي ينبغي ابتداء من الآن أن يغطي جميع المفاهيم الممكنة للمصطلحين المتنافس فيهما. "

والاختلاف بين السيميولوجيا والسيميوطيقا في رأي كثير من الباحثين لايجب أن يأخذ الجانب الأوسع، أو الحيز الكبير من اهتماماتهم. إذ هما سيان كما رأينا، غير أن هذه الأخيرة، ونعني السيميوطيقا أصبحت تطغى في الساحة. يقول غريماس ردا على سؤال روجي بول دروا Roger–Pol–droitحول الاختلاف بين المصطلحين في حوار صدرته صحيفة " العالم Le Monde " 7 يونيو 1974م تحت عنوان: "علم العلامات": " أظن أنه لاينبغي أن نضيع الوقت في مثل هذه الجدالات الكلامية حينما تكون أمامنا أشياء كثيرة. فعندما تقرر منذ سنوات في 1968 إحداث جمعية دولية، وجب الاختيار بين

المصطلحين. وبتأثير من جاكبسون وموافقة ليفي شتراوس وبنفنست وبارت بالإضافة إلي تم التمسك بالسيميوطيقا غير أن مصطلح السيميولوجيا له جذور عميقة في فرنسا. ومن ثم تم الأخذ بتسمية مزدوجة، وقد يعتقد اليوم أن الأمر يتعلق بشيئين مختلفين. وهذا أمر مغلوط طبعا. وسنقترح في الغالب وتبعا لنصيحة هيلمسليف لتخصيص اسم السيميوطيقات Sémiotiques للأبحاث المتعلقة بالمجالات الخاصة كالمجال الأدبي والسينمائي والحركي كما سنعتبر السيميولوجيا بمثابة النظرية العامة لهذه السيميوطيقات ". أهم ما يمكن أن نستشفه من خلال هذا التصريح ال"كْريماصي" هو أنه حاول أن يقدم تفسيرا دقيقا لظاهرة لم يتم الحسم فيها على ما يبدو واقترح تبعا لنصيحة هيلمسليف Hjelmslevالأبحاث التي سيختص بها كل على حدة. فالسيميوطيقا ستنصب اهتماماتها على القسم المتعلق بالمجالات التطبيقية في حين يعد علم السيميولوجيا مجالا نظريا عاما تندرج تحته جميع السيميوطيقات وهذا ما نلامسه من خلال تصفحنا لبعض الكتب التي ألفت في هذا المجال. فحينما يتعلق الأمر بتحليل نصوص أدبية كانت أم توراتية (دينية) أو حينما يتعلق الأمر بمحاولات تطبيقية بصفة عامة. يفضل مؤلفو هذه الكتب استعمال مصطلح السيميوطيقا لعنونة مؤلفاتهم التطبيقية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر" :

عن المعنى: محاولات سيميوطيقية " Du sens :essais sémiotiques " لغريماس و"موباسان: سيميوطيقة النص، تمارين تطبيقية Maupassant :la " sémiotique du texte : exercices pratiques"والتحليل السيميوطيقي للنصوص – Analyse sémiotique des textesلجماعة أنتروفيرن وغيرها من المؤلفات مثل : ميشيل أريفي وكوكيه إلخ...

ونستنتج من كل ما سبق، أن السميولوجيا والسميوطيقا كلمتان مترادفتان مهما كان بينهما من اختلافات دلالية دقيقة، أي إن السيميولوجيا تصور نظري والسيميوطيقا إجراء

تحليلي وتطبيقي. وبالتالي، يمكن القول بأن السيميولوجيا هي علم ونظرية عامة ومنهج نقدي تحليلي وتطبيقي.

2- المرجعيات والمنابت:

وتجدر الإشارة إلى أن السيميولوجيا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنموذج اللساني البنيوي الذي أرسى دعائمه وأسسه العالم السويسري فرديناند دو سوسير منذ القطيعة الإبيستمولوجية التي أحدثها في ميدان الدراسات الألسنية إن جاز التعبير مع الفيلولوجيا وفقه اللغة واللسانيات التاريخية الدياكرونية.وقد جعلت هذه القطيعة اللسانيات العلم الشامل والرائد الذي تستفيد منه مختلف المدارس والمشارب المعرفية كالنقد الأدبي والأسلوبية والتحليل النفسي وعلم الاجتماع بالإضافة إلى جهود الوظيفيين والكلوسماتيكيين في اللسانيات والشكلانيين الروس في الشعرية.

وأخيرا، السيميولوجيا باعتبارها علما حديث النشأة اقتدت هي الأخرى في بناء صرحها النظري بالمبحث اللساني البنيوي، واستقت منه تقنيات وآليات ومفاهيم تحليلية تعد بمثابة مرتكزات أساسية يقوم عليها المبحث السيميائي الحديث، ولاسيما سيميوطيقا الدلالة التي تندرج في إطارها أبحاث رولان بارت السيميائية. هذا الأخير الذي التجأ منهجيا إلى اشتقاق بعض الثنائيات اللسانية وطبقها على موضوعات سيميائية غير لغوية ذات طبيعة اجتماعية كالألبسة والأطعمة...إلخ. أهم هذه الثنائيات: اللسان/الكلام، الدال/المدلول، المركب /النظام، التقرير /الإيحاء .

وعليه، يمكن أن نحدد مجموعة من المرجعيات التي استندت إليها السيميولوجيا أو السيميوطيقا. ومن هذه المرجعيات أو المنابع:

1- الفكر اليوناني مع أفلاطون وأرسطو والرواقيين؛

2- التراث العربي الإسلامي الوسيط (المتصوفة- نقاد البلاغة والأدب كالجاحظ..)؛

3- الفكر الفلسفي والمنطقي والتداولي(بيرس، فريج، كارناب، راسل...)؛

4- اللسانيات البنيوية والتداولية التحويلية بكل مدارسها واتجاهاتها؛

5- الشكلانية الروسية ولاسيما فلاديمير بروب صاحب المتن الخرافي الذي انطلق منه كريماس وكلود بريمون لخلق تصورهما النظري والتطبيقي إلى جانب أعلام أخرى في مجالات الشعر والأدب والسرد....؛

6- فلسفة الأشكال الرمزية مع إرنست كاسيرر الذي درس مجموعة من الأنظمة الرمزية التواصلية مثل: الدين والأسطورة والفن والعلم والتاريخ.

3- مبادىء السيميوطيقا:

من المعلوم أن السيميوطيقا هي لعبة الهدم والبناء، تبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة. ولا يهم السيميوطيقا المضمون ولامن قال النص، بل مايهمها كيف قال النص ماقاله،أي شكل النص. ومن هنا فالسيميوطيقا هي دراسة لأشكال المضامين. وتنبني على خطوتين إجرائيتين وهما: التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النص من جديد وتحديد ثوابته البنيوية.

وترتكز السيميوطيقا على ثلاثة مبادىء أساسية، وهي:

أ -**تحليل محايث:** نقصد بالتحليل المحايث البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة وإقصاء المحيل الخارجي. وعليه، فالمعنى يجب أن ينظر إليه على أنه أثر ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

ب- **تحليل بنيوي:** يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف. ومن ثم، فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبنين من العلاقات. وهذا بدوره يؤدي بنا إلى تسليم أن عناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها. ولذا لايجب الاهتمام إلا بالعناصر إلا ماكان منها داخلا في نظام الاختلاف

تقييما وبناء، وهو مانسميه شكل المضمون، أي بعبارة أخرى تحليلا بنيويا لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه، وإنما شكله ومعماره.

ت –**تحليل الخطاب:** يهتم التحليل السيميوطيقي بالخطاب، أي يهتم ببناء نظام لإنتاج الأقوال والنصوص وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية. وهذا ما يميزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة .

المحاضرةالثالثة عشرة: النقد السيميائي مدارسه واتجاهاته.

لقد استعرض مارسيلو داسكال هذه الاتجاهات في اتجاهين رئيسيين:المدرسة الأمريكية المنبثقة عن بيرس والتي يمثلها كل من موريس وكارناب وسيبووك ، والمدرسة الفرنسية أو بالأحرى الأوربية المنبثقة عن سوسير والتي يمثلها كل من بويسنس وبرييطو وجورج مونان ورولان بارت وغيرهم. كما استعرض بعض الاتجاهات الفرعية الأخرى يمثلها كل من كْريماس وبوشنسكي وجوليا كريستيفا .لكن ما يلاحظ على مارسيلو داسكال Marcelo Dascal هو إغفاله لاتجاه أو مدرسة تعد من أهم المدارس السيميولوجية الروسي، وهي مدرسة تارتو التي يمثلها كل من يوري لوتمان وأسبنسكي وبياتغورسكي وإيفانوف. أما الأستاذ محمد السرغيني فهو يرتضي تقسيما ثلاثيا للاتجاهات السيميولوجية تتمثل في الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي. ولكنه يقسم الاتجاه الفرنسي إلى فروع على النحو التالي:

1- سيميولوجيا التواصل والإبلاغ كما عند جورج مونان؛

2- اتجاه الدلالة الذي ينقسم بدوره إلى الأشكال التالية:

أ -اتجاه بارت وميتز الذي يحاول تطبيق اللغة على الأنساق غير اللفظية.

ب -اتجاه مدرسة باريس الذي يضم : ميشيل أريفي وكلود كوكيه وكْريماس.

ت -اتجاه السيميوطيقا المادية مع جوليا كريستيفا.

ث -اتجاه الأشكال الرمزية مع مولينو وجان جاك ناتيي أو ما يسمى مدرسة " إيكس على اعتبار مولينو كان ولايزال يدرس بكلية آداب هذه المدينة الفرنسية .

في حين يفضل مبارك حنون التقسيم التالي: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة، وسيميوطيقا بورس، ورمزية كاسيرر وسيميولوجيا الثقافة مع الباحثين الروس (يوري لوتمان

وأوسبانسكي وإيفانوف وطوبوروف..) والباحثين الإيطاليين (أمبرطو إيكو وروسي لاندي..) وتنطلق هذه السيميولوجيا من اعتبار" الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية ."

4- موضوع السيميائيات:

من خلال تمعن التعريفات التي قدمت للسيميائيات يتضح أنها جميعها تتضمن مصطلح العلامة. ويعني هذا أن السيميولوجيا هي علم العلامات (الأيقون- الرمز -الإشارة). ومن الصعب إيجاد تعريف دقيق للعلامة لاختلاف مدلولها من باحث لآخر. فعند فرديناند دوسوسير تتكون العلامة من الدال والمدلول والمرجع .ولكنه استبعد المرجع لطابعه الحسي والمادي واكتفى بالصورة الصوتية وهي الدال والصورة الذهنية المعنوية وهي المدلول. كما اعتبر السيميولوجيا علما للعلامات التي تدرس في حضن المجتمع. وهذا يؤكد لنا ارتكاز العلامة على ماهو لغوي ونفسي واجتماعي. وتبدو العلامة في تعاريف السيميائيين كيانا واسعا ومفهوما قاعديا وأساسيا في جميع علوم اللغة.

وتنقسم العلامات على نسقين:

أ -العلامات اللغوية المنطوقة:(اللغة- الشعر- الرواية....)

ب-العلامات غير اللفظية: (الأزياء- الأطعمة والأشربة- الإشهار- علامات المرور- الفنون الحركية والبصرية كالسينما والمسرح والتشكيل....)

وإذا كانت العلامة عند سوسير علامة مجردة تتكون من الدال والمدلول، أي تتجرد من الواقع والطابع الحسي والمرجعي. فإن العلامة عند ميخائيل باختين العالم الروسي ذات بعد مادي واقعي لايمكن فصلها عن الإيديولوجيا. وفي نظره ليس كل علامة إيديولوجية ظلا للواقع فحسب وإنما هي كذلك قطعة مادية من هذا الواقع. إضافة على

ذلك، يرى باختين أن العلامات لا يمكن أن تظهر إلا في ميدان تفاعل الأفراد أي في إطار التواصل الاجتماعي. وبذلك فوجود العلامات ليس أبدا غير التجسيد المادي لهذا التواصل. ومن هنا يخلص باختين في دراسته السيميائية إلى ثلاث قواعد منهجية وهي:

1- عدم فصل الإيديولوجيا عن الواقع المادي للعلامة.

2- عدم عزل العلامة عن الأشكال المحسوسة للتواصل الاجتماعي.

3- عدم عزل التواصل واشكاله عن أساسهما المادي .

5- علاقة السيميائيات بالمجالات الأخرى:

للسيميولوجيا تفاعلات كثيرة مع معارف وحقول أخرى داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية. فلقد ارتبطت السيميولوجيا في نشاتها مع اللسانيات والفلسفة وعلم النفس والسوسيولوجيا والمنطق والفينومولوجيا أو فلسفة الظواهر علاوة على ارتباطها بدراسة الأنتروبولوجيا كتحليل الأساطيروالأنساق الثقافية غير اللفظية، كما ترتبط السيميولوجيا منهجيا بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية كالموسيقى والتشكيل والمسرح والسينما. وترتبط كذلك بالهرمونيطيقا وبدراسة الكتب الدينية المقدسة، وارتبطت كذلك بالشعرية والنحو والبلاغة وباقي المعارف الأخرى، وإذا كانت السيميولوجيا أهم من اللسانيات أي إن اللسانيات جزء من السيميولوجيا كما عند سوسير فإن رولان بارت يعتبر السيميولوجيا أخص من اللسانيات، أي إن السيميولوجيا فرع من اللسانيات وأن كثيرا من العلامات البصرية والأنساق غير اللفظية تستعين بالأنظمة اللغوية.

6- مجالات التطبيق السيميولوجي:

لقد صار التحليل السيميوطيقي تصورا نظريا ومنهجا تطبيقيا في شتى المعارف والدراسات الإنسانية والفكرية والعلمية وأداة في مقاربة الأنساق اللغوية وغير اللغوية. وأصبح هذا التحليل مفتاحا حداثيا وموضة لابد من الالتجاء إليها قصد عصرنة الفهم وآليات التأويل

والقراءة ويمكن الآن أن نذكر مجموعة من الحقول التي استعملت فيها التقنية السيميوطيقية للتفكيك والتركيب:

1- الشعر(مولينو- رومان جاكبسون- جوليا كريستيفا- جيرار دولودال- ميكائيل ريفاتير.....)
2- الرواية والقصة: (كْريماس- كلود بريموند- بارت- كريستيفا-تودوروف- جيرار جنيت- فيليب هامون...)
3- الأسطورة والخرافة:(فلاديمير بروب.(...
4- المسرح(هيلبو -كير إيلام.(Elam Keir
5- السينما(كريستيان ميتز- يوري لوتمان.(...
6- الإشهار(رولان بارت- جورج بنينو – G. Peninoجان دوران. J. Durand)
7- الأزياء والأطعمة والأشربة والموضة (رولان بارت.(....-
8- التشكيل وفن الرسم:(بييرفروكستيل -Pierre Francastel لويس مارتان louis -Martinهوبرت داميش -Ebert Damisch جان لويس شيفر.(....
9- التواصل: (جورج مونان- بربيطو.(....-
10-الثقافة(يوري لوتمان- توبوروف- بياتيكورسكي- إيفانوف- أوسبنسكي- أمبرطو إيكو- روسي لاندي.(....-
11-الصورة الفوتوغرافية:(العدد الأول من مجلة التواصل- رولان بارت- Avedon ...).
12-القصة المصورة): La bande dessinée بيير فريزنولد دوريل Pierre FresmanIt-Deruelle.....).
13- الموسيقى: (مجلة Musique en jeu في سنوات 70-1971)
14-الفن: (موكاروفسكي....)

7- السيميولوجيا في العالم العربي:

ظهرت السيميولوجيا في العالم العربي عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على الإنتاجات المنشورة في أوربا والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب . وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينيات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا(حنون مبارك- محمد السرغيني -سمير المرزوقي - جميل شاكر- عواد علي- صلاح فضل- جميل حمداوي- فريال جبوري غزول-...)، أو عن طريق الترجمة(محمد البكري- أنطون أبي زيد- عبد الرحمن بوعلي- سعيد بنكراد...)، وإنجاز أعمال تطبيقية في شكل كتب(محمد مفتاح -عبد الفتاح كليطو- سعيد بنكراد- محمد السرغيني- سامي سويدان(...، أومقالات(انظر مجلة علامات ودراسات أدبية لسانية وسيميائية بالمغرب ومجلة عالم الفكر الكويتية وعلامات في النقد السعودية ومجلة فصول المصرية...) ورسائل وأطروحات جامعية تقارب النصوص الأدبية والفنية والسياسية... على ضوء المنهج السيميائي أنجزت بالمغرب وتونس وهي لاتعد ولاتحصى.

ولقد وقع النقد السيميولوجي العربي في عدة اضطرابات اصطلاحية ومفاهيمية في ترجمة المصطلح الغربي Sémiologie-Sémiotiqueإذ نجد: علم الدلالة (محمد البكري...)- الرمزية (أنطون طعمة في دراسته" السميولوجيا والأدب -(..."السيمياء(محمد مفتاح في كتابه" في سيمياء الشعر القديم")- علم العلامات- علم الإشارات- السيميولوجيا- السيميوطيقا...

وما يلاحظ على هذه التطبيقات السميائية أنها عبارة عن تمارين شكلية تغفل الجوانب المرجعية والمضمونية والأبعاد الإيديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقا وانتقاء.أما النتائج المتوصل إليها فأغلبها تبقى- في اعتقادي- تحصيل حاصل بعد تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرسومات الهندسية والأسهم التواصلية ؛ولكن الفائدة

قليلة جدا تتمثل في لعبة التفكيك والتركيب دون الحصول على معارف جديدة ماعدا القليل من الدراسات والأبحاث الجادة. ويلاحظ أيضا أن هذا المنهج السيميائي يقف عند حدود الملاحظة والوصف ولا يتعدى ذلك إلى التقويم والتوجيه الذين يعدان من أهم عناصر النقد الأدبي.

خلاصة

تلكم نظرة موجزة عن مفهوم السيميولوجيا وما يتصل بها من مفاهيم، وتلكم كذلك أهم منابتها المرجعية ومبادىء التحليل السيميائي ومستوياته ومدارسه واتجاهاته وتطبيقاته في الغرب والعالم العربي.

المصادر و المراجع

1- ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين:19.

2- ليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية ،دار الافاق.ط2. 2009،ص87

3- سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، دمشق، سوريا، ط1، 2004، ص76

4- احمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم لمحايثة ،ج1،منشورات الاختلاف،ط1، الجزائر ،2003،ص117

5- سمير حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر ،دار التوفيق،دمشق،سورياوط1، 2004،ص78

6- بيتر شتاينر، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع1045،2006،ص43

7- روبرت هولاب،نظرية التلقي،مقدمة نقدية،تر خالد التوزاني و الجيلالي الكدية ،منشورات علامات ، المحمدية ط1، 1999،ص21

8- بيتر شتاينر،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع1045،2006،ص43

9- بيتر شتاينر،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع1045،2006،ص43

10- بيتر شتاينر،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع1045،2006،ص43

11- بيتر شتاينر،موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي،من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،ع1045،2006،ص43

12- جميل حمداوي وبلال داوود: مناهج النقد الأدبي من البنية إلى الأسلوب، دار ركاز، إربد ط1، 2023، ص121-122

13- محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة2003م.

14- ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م، ص:59.

15- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، صفحة 52 . بتصرّف.

16- إميل بنفنست، البنيوية في اللسانيات، صفحة 41. بتصرّف

17- شتراوس ترجمة شاكر عبد الحميد، الأسطورة والمعنى، صفحة 29. بتصرّف

18- حسام الخطيب، هي جوانب من الأدب والنقد، صفحة 424 . بتصرّف.

19- إبراهيم محمود، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التقكيك، صفحة 69. بتصرّف

20- بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، صفحة 12. بتصرّف.

21- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، صفحة 121. بتصرّف.

22- عبد الله إبراهيم، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، صفحة 59. بتصرّف.

23- عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، صفحة 103. بتصرّف

24- إبراهيم محمد مصاروة ، البنيوية بين النشأة والتأسيس، صفحة 86. بتصرّف.

25- إبراهيم محمد مصاروة، البنيوية بين النشأة والتأسيس، صفحة 46. بتصرّف.

26- سامي يوسف أبو زيد، الأدب المقارن، صفحة 325. بتصرّف.

27- محمد ولد بو غلية ، النقد الغربي و النقد العربي، صفحة 58. بتصرّف.

28- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، صفحة 52 . بتصرّف.

29- إبراهيم محمود خليل.النقد الأدبي الحديث.دار المسيرة.عما ط1.ص55

30- ارمان كوفالية.مدخل إلى السوسيولوجيا،تر،نبيه صقر،منشورات،عويدات بيروت 1988،ص15

31- محي الدين أبو شقرامدخل إلى سوسيولوجيا الادب،المركز الثقافي المغرب ،ط1، 2005، ص41.

32- سمير الحجازي، مدخل إلى المناهج النقد الأدبي المعاصر، ص85.

33- بتول قاسم ناصر،محاضرات في النقد الأدبي.ص113

34- فائق مصطفى وعبد الرضا علي،في النقد الأدبي الحديث ،منطلقات وتطبيقات ،ج الموصل' العرق،1989، ط1، ص179

35- محي الدين أبو شقرا، مدخل إل سيوسولوجيا الأدب العربي،ص51

36- وليد قصاب المناهج النقد الأدبي ص36

37- وليد قصاب المناهج النقد الأدبي،37.

38- هـ. ر. يوص: "من أجل هرمنطيقا أدبية" النسخة الفرنسية، ص 368، منشورات غاليمار، فرنسا. 1988

39- رولان بارث: "متعة النص"، بالفرنسية، ص 15، منشورات سوي، فرنسا، 1973

40- كتابه المتخيل، بسيكولوجيا الخلق، بالفرنسية، ص. 239، باريس 1940

41- رولان بارت متعة النص، ص. 17

42- رولان بارت، متعة النص، ص. 18

43- من أجل هرمنطيقا أدبية، ص. 365

44- معجم الموسوعة الكونية (Encyclopaedia Universalis) بالفرنسية، المجلد العاشر، ص. 49 نشرة باريس.

45- حسين الواد: مناهج الدراسات الأدبية، ص. 67 منشورات عيون، المغرب، 198
46- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ص. 61 ترجمة أنطوان أبو زيد، المغرب، 21-المرجع نفسه، ص. 67
47- شارل فريفال : إنتاج الفائدة الروائية بالفرنسية، فصل >سلطة السارد<، ص. 153 وما بعدها، باريس، 1973.
48- هانس روبرت ياوس، من أجل هرمنطيقا أدبية، ص. 365
49- قاموس المفاهيم الفلسفية، بالفرنسية، المجلد الأول، ص. 1131 مطابع فرنسا الجامعية، د.ت .
50- الموسوعة الكونية، المجلد التاسع، ص. 263.
51- سعاد عبد العزيز المانع : النقد الادبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر ،المجلة العربية، العدد 32،سنة 1977،ص72
52- راشيا هولي: الوعي والأصالة،نحو تأسيس إستيطيقا نسوية ،مجلة فصول ،العدد 65،خريف 2004،،-شتاء-2005ص:106
53- عبد الرحمن أبو عوف، القراءة في الكتابات الأنثوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2001،ص 108
54- حفناوي بعلي، بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات،
55- محمد عناني،المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر ن لونجمان مصر ط3، 2003، ص 180.
56- حفناوي بعلي، بانوراما النقد النسوي في خطابات الناقدات المصريات.
57- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان القاهرة-1996.
58- سعيد: الثقافة والإمبريالية،ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب ،بيروت، ط2-1988،ص:25، 53

59- حسين المناصرة ، النسوية في الثقافة والإبداع ،عالم الكتب الحديثة، الأردن ، ط1، 2008 ،ص114.8

60- بسام قطوس ،المدخل إلى منهاج النقد المعاصر ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر ،ط1، 2006 ،ص218.

61- حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منات الاختلاف، الجزائر ،ط1، 2007، ص109

62- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شوقيات للنشر والتوزيع ،القاهرة، مصر ط13

63- شيرين أبو النجا، نسائي أم نسوي، مكتبة الأسرة ،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،مصر ،1998،ص58.

64- مقال:فتحية إبراهيم صرصور،النقد الثقافي والنقد النسوي ،مدونة دنيا الوطن ، غزة –فلسطين –تاريخ النشر:2005-04-06

65- بسام قطوس،المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ،ص215

66- - حسين المناصرة،النسوية في الثقافة والإبداع، ص17

67- جوليا كرستيفا،الهوية في الإختلاف،ترجمة:أزراج عمر ،مجلة الكتابة،ع 2

68- خالدة سعيد، في البدء كان المثنى، دار الساقي ،بيروت ،2009 ،ص186

69- لسان العرب ،ابن منظور ،181/06(نسأ)،ط1،دار صادر،بيروت،1997.

70- رشيدة بن مسعود، المرأة والكتابة،إفريقيا ،الشرق1994،ص10

71- حفناوي بعلي،مدخل في نظرية النقد النسوي وما بعد النسوية،منشورات الإختلاف،الجزائر ،ط1،2009،ص45.

72- سعاد المانع،النقد الأدبي النسوي في الغرب وانعكاساته في النقد العربي المعاصر،المجلة العربية للثقافة ،العدد 32،ص83

73- عبد الله الغذامي،المرأة واللغة ،المركز الثقافي العربي،ط3،ص8

74- روجيه غارودي،في سبيل ارتقاء المرأة، ينظر مقال للكاتب جلال مطرجي،مجلة الآداب،مايو ،1981

75- ميجان الرويلي وسعد البازعي،دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، ط2، 2000،ص224

76- حفناوي بعلي:الخطاب النسوي في الأدب الموازي..إبداع المرأة الوعي الجديد، مجلة تايكي،تعنى بالأدب النسوي، الأردن، العدد 18،2004،ص42

77- ماري إنجيلتون،النظرية الأدبية النسوية،ترجمة عدنان حسن –رنا باشور،دار الحوار للنشر والتوزيع ،ط1،ص 23

78- الفارابي،آراء أهل الفاضلية ،دار الشروق'بيروت،ط03، 1986،ص 118.

79- مية الرحبي،النسوية مفاهيم وقضايا،ط1، 2014،الرحبة للننشر والتوزيع،14

80- خرافات الجمال:نموذج للكاتبات النسوية،سمير الشناوي، 28 يونيو 2018

81- شيرين أبو النجا،الهيئة المصرية العامة للكتاب –مكتبة الأسرة،ط1، 2002

82- جميل حمداوي: النظرية الشكلانية، في الأدب والنقد والفن:7-12.