وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات (مطبوعة)
مقياسي
مناهج نقدية
و
نظرية الأدب
موجهة للسنة الثانية ليسانس
دراسات أدبية ولغوية
و
نـــقـــد

إعداد الدكتور
لخذاري سعد
أستاذ متربص بقسم اللغة والأدب العربي

أولا: مناهج نقدية (س 2 ليسانس د ل و د أ)

لقد عرف القرن العشرون بروز لمجموعة من المناهج النقدية كضرورة لمقاربة النص الأدبي، ومحاولة إعطاء مجموعة من المقاربات الفاعلة في تفسير كيفية الإنتاج، وكيفية تفتيق الدلالات، وكشفها، ولكل منهج أسسه ومنطلقاته المفهومية، وأسلوبه في الكشف.

ينبغي علينا أولا تحديد مفهوم كل من مصطلحي المنهج والنقد ثم بعد ذلك نفصل في المناهج النقدية.

1) مفهوم المنهج والنقد

1-1) المنهج: المنهج من الناحية اللغوية آت من لفظة "نهج"، حسب "ابن منظور" (ت711هـ) فإن لفظة "نهج":" طريقٌ نهجٌ: بيّنٌ واضح، وهو النهجُ...وطرقٌ نهجةٌ، وسبيل منهجٌ: كنهجٍ. ومنهج الطريق: وضّحه. والمنهاج: كالمنهج...وأنهَجَ الطريقُ: وضحَ واستبان وصار نهجًا واضحًا بيّنا..."[1]؛ فمن الناحية اللغوية فالمنهج يعني الطريق الواضحة المعالم التي يسلكها الإنسان كي لا يضل.

1-***2) النقد:***ورد في كتاب "دليل الناقد الأدبي" حول مفهوم "النقد" ما مفاده:" يرى بايل كذلك أن هدف النقد يتمحور حول البحث عن الحقيقة، لكنها حقيقة ليست سابقة وإنما إفراز للنقد ذاته. فالنشاط النقدي لا يقدم الحقيقة مباشرة وإنما بطريقة غير مباشرة، وحتى نصل إلى الحقيقة على النقد أن يحطّم أولا الأوهام والمظاهر الخادعة...فالنظرية النقدية تود الاحتفاظ ببعض الفواصل بين قضايا أساسية، كالفصل بين الاقتصادي والسياسي، والثقافة والطبيعة، والثقافة العليا والثقافة الدنيا، والخطأ والصواب، كما تسعى إلى تكريس مفاهيم التحرر والانعتاق والجدلية، والأهمية الشعبية والتاريخ"[2]، فالنقد ظهر كعلم حديث له مبادئه وضوابطه، فهو يبحث عن الحقيقة، وهو نشاط يخترق الأوهام والآراء والأفكار السطحية التي تبدو مشوهة ومضللة، فهو يدعو للتحرر وإطلاق العقل والفكر معا بطريقة منظمة ومنهجية،

---

1 ابن منظور، لسان العرب، ج 02، دار صادر، بيروت، ص 383 .

2 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2002، ص: 302، 303 .

ومن هنا ظهر ما يسمى بالمناهج النقدية، أي أن الباحث يسلك طريقة نقدية ما لكشف الحقيقة والظواهر بطريقة علمية واضحة وكاشفة.

2) السيميائية:

ورد في كتاب "أسس السيميائية" حول السيميائية ما مفاده:" باستثناء تعريف السيمياء الأساسي الأول (دراسة الإشارات) لا يتفق أعلام السيميائية على ما يتضمنه مصطلح السيميائية. وأحد أوسع التعريفات قول أمبرتو إيكو (Umberto eco): تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة، تتضمن السيميائية ليس فقط ما نسمّيه في الخطاب اليومي إشارات، لكن أيضا كلّ ما ينوب عن شيء آخر من منظور سيميائي، تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء، ولا يدرس السيميائيون المعاصرون الإشارات مفردة، لكن كجزء من منظومات إشارات...يدرسون كيفية صناعة المعنى وتمثيل الواقع"[1]؛ فالسيميائية تدرس حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية، وتدرس كذلك كيفية اشتغال المعنى، وكيف تنوب علامة عن علامة ثانية هي المقصودة من الإشارة، فمجال السيميائيات واسع شامل لكل الأعمال الأدبية شعرا ونثرا، قصيدة ورواية، صورة، ومسرح، وألوان، وملامح، وكل ما له علاقة بالتدليل وما يخبئ من إيحاءات ومعان خفية، فمجال السيميائية واسع وممتد ومهيمن، ظهرت مع قطبين بارزين في العصر الحديث، مع اللساني "دي سوسير" ومع الفيلسوف "شارلز سندرس بيرس" .

نشر "رولان بارت" سنة 1964:"...نص عناصر السيميولوجيا لتولد بالفعل النظرية السيميولوجية الغير–لسانية (رولان بارث من مواليد 1915) كاتب وناقد وصحفي، واعتبر أحد أقطاب النقد السيميولوجي منذ نشر كتابه بعنوان: الأساطير Mythologies الذي عمل على شهرته، بصوت لم يسبق له مثيل وأسلوب خاص يميزه هذا بعد قراءة مؤلفات بورس Peirce ييلمسليف Hjelmslev وسوسور F,de, Saussure فعلا كان أولا من أنجز تركيبا رائعا للمنظرين الثلاثة، ووضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية والمبنية، وكما كان شأن مؤلف ف، دو سوسور إبان نشره، كان كتاب بارث بمثابة القنبلة ويعتبر في

---

1 دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان، 2008، ص 28 .

الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميلوجية"[1]؛ فرولان بارت ناقد فرنسي حوصل مجهودات سابقيه من المنظرين للسانيات والسيميوطيقا فأخرج نظاما سيميائيا نقديا أدبيا لتحليل ودراسة الأعمال الأدبية النصية وكذا العلامات غير اللغوية كالأزياء ونظام الموضة واللباس، والرسم وغيرها من الأنظمة الدالة.

ومن أعلام النقد السيميائي "تزفيتان تودوروف" (Tzevetan Todorov) حيث أن:"...أعمال تودوروف هي كونها حصيلة لأعمال: بريمون Bremand، جينيت Genette، في الواقع النهج التحليلي لتودوروف يعتمد على المنطق الصوري للحكي والتآليف الممكنة لهذا الحكي مع الدلالات...مرورا بالدراسة البلاغية للحكي، لهذا يبدو لنا من الأهمية بمكان الإشارة إلى اسم وعمل تودوروف إلى جانب أعلام السيميولوجيا، بينما معظم الأبحاث من هذا النوع ترتبط بالدلالة النصية أكثر من السيميولوجيا...ولكن السيميولوجيا الأدبية ليست إلاّ جزءا من الدراسات السيميولوجية العامة، وأثر الأعلام والصورة أكثر أهمية من النص الكلاسيكي في المنظور التواصلي الاجتماعي، الرواية الأدبية ليست إلا جزءا ضئيلا من التواصل (المكتوب أيضا) في علاقته مع باقي وسائل التواصل (الصحافة، الإشهار، القصة المصورة...الخ) التي تعتمد على التعبير النصي "[2] ؛ فالسيميائيات منهج نقدي واسع يضم إلى جانب الدراسة الأدبية للأعمال الروائية، أنظمة تواصلية علاماتية أخرى، فهو علمٌ يدرس ما وراء البنية السطحية من دلالات ومعانٍ ويكشف النظام المعنوي وكيفية اشتغاله، ويحاول تصوير بنية الدلالة المجردة والخفية.

3) البنيوية: ترتبط البنيوية في النقد برومان جاكبسون (Roman Jakobson) والشكلانيين الروس، فبـ"...الرغم من أن الجهود المهمة للعالم السويسري فرديناند دي سوسير في مجال اللسانيات تعود إلى بدايات هذا القرن، إلاّ أن قطف ثمرات هذه الجهود لم يتحقق إلاّ بعد زمن من وفاته. إذ يرجع شيوع النزعة البنيوية مثلا إلى عام 1928. وهو العام الذي قدّم فيه جاكبسون واثنان من العلماء الروس بحثهم العلمي المعمق على المبادئ العامة

---

1 برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، ط2، بيروت، 2000، ص 44 .

2 المرجع نفسه، ص 88 .

للبنيوية في مؤتمر دولي لعلوم اللسان، عقد في لاهاي"[1]؛ فالتطبيق الفعلي للسانيات دي سوسير كان على يد الشكلانيين الروس، الذي وجدوا في مفاهيم سوسير حول مفهوم اللغة مجالا خصبا للتنظير لفهم العمل الأدبي.

فالبنيوية صارت منهجا نقديا، حيث:" تعد البنيوية منهجا وصفيا، يرى في العمل الأدبي نصّا منغلقا على نفسه، له نظامه الداخلي الذي يكسبه وحدته، وهو نظام لا يكمن في ترتيب عناصر النص كما هو شائع، وإنما يكمن في تلك الشبكة من العلاقات التي تنشأ بين كلماته وتنظيم بنيته...من هنا ركزت البنيوية متأثرة بنموذجها اللغوي، اهتمامها في البحث عن بنية العمل الأدبي، تلك البنية التي تكشف عن نظامه، بطريق تحليله تحليلا داخليا، مؤكّدة أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية، وبهذا تكون البنيوية مكملة لجهود الحركات النقدية السابقة، كالمدرسة الشكلية والنقد الجديد والمدارس اللغوية السابقة، مؤكّدة رفضها المقاربات (البيوغرافية) والمؤثرات الخارجية"[2]؛ فالبنيوية تدرس النص الأدبي كبنية مغلقة معزولة عن السياق الخارجي من الزمان والمكان والأحداث والوقائع الحافة، تدرس اللغة كبنية مكونة من شبكة من العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.

فالبنيوية ترى:"...أن الأدب هو صيغة متفرعة عن صيغة أكبر، أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسسة اجتماعية)، تحكمه قوانين وشيفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة كنظام. ويصبح الأدب من هذا المنظور نوعا من الممارسة الفعلية مقارنة مع الكتابة عموما، وبدوره يصبح هو بالنسبة لأنواعه نظاما لغويا وتتحول أنواعه بدورها إلى ممارسات فعلية يهيئ لها الأدب قوانين وأنظمة تجعل هذه الأنواع تأخذ صفاتها النوعية والأدبية...فالبنيوية تسعى إذن إلى تأسيس مثال أو أنموذج نظام الأدب نفسه على أنه هو المرجع الخارجي للأعمال الفردية. وما محاولتها دراسة وتحديد مبدأ البنية التي تنتظم الأعمال الأدبية عموما (وليس العمل الفردي) والعلاقات القائمة بين مختلف فروع

---

1 صالح هويدي، المناهج النقدية الحديثة، أسئلة ومقاربات، دار نينوى، ط1، دمشق، 2015، ص 122 .

2 المرجع نفسه، ص: 123، 124 .

الحقل الأدبي، ما هذه المحاولة إلا محاولة تأسيس منهجية علمية لدراسة الأدب"[1]؛ فالبنيوية منهج نقدي صارم يركز على التقنين والتجريد، وتحاول أن تطبق المعايير العلمية التي جاء بها سوسير، وهي تحاول إقامة النماذج العليا التي يحتكم إليها الأدب، تستمد خصائصها من اللسانيات، وتهمل كل العناصر الزئبقية التي لا تحتكم للضوابط والقوانين.

4) النقد النفسي: يتكئ النقد النفسي الذي يتزعمه "سيغموند فرويد" (Sigmund freud) على التحليل، حيث أن:" كل خطاب هو لغز لما تترابط فيه من عمليات ومعان لا واعية وواعية. يمكننا مقارنة التحليل النفسي بعمل التحري: جمع الدلائل المجهولة، الخفية أو المهملة، ثم تصنيفها وربطها ببعضها البعض وبدلائل أكثر بدهية، وفي النهاية تنظيمها لإيجاد حل مقنع وفعّال معا. وفي الحالتين قد يشكل أي شيء دليلا: حركة ما، كلمة، نبرة صوت، التطابقات والاختلاف بين مختلف الروايات لحدث واحد، السهو، الاستطرادات، الإنكار الذي هو بمنزلة اعتراف...الخ وفي الحالتين نعمد إلى إعادة بناء القصة، ونستهدف في الحالتين حقيقة ما يبقى وضعها صعب التحديد"[2]؛ فالتحليل النفسي للخطاب يتم بفحص الخطاب المنتج أدبيا كان أم غير ذلك على مستوى العمليات التي يحدثها المنتج سواءًا كان هذا النشاط متحكم فيه أم غير متحكم فيه، وبغرض كشف المجهول، ونعتمد في هذا التحليل على الاستنتاج بناءا على ربط مختلف العناصر والمعلومات، حتى نمسك بالدلالات والمعاني، وسمة هذا العمل التعقيد والتشابك والصعوبة، فنحن نستنطق الخطاب وما يحمله من سمات نفسية من اعترافات وتناقضات، والإطناب في جزئية من الجزئيات التي تكشف اهتمام المنتج بموضوع ما.

لقد هيمن النقد النفسي في حقل الدراسات الأدبية فترة من الزمن، حيث لعبت:"...الأساطير والأدب في حتمية الاكتشاف التحليلي النفسي دورا كبيرا في بناء واختبار وتسويغ النظرية...حيث ينطلق رانك من الصراع الأوديبي ثم يرفض هيمنته مع اكتشاف أهمية البدايات الأولى للحياة النفسية، يقرأ المرء لكي يتحقق أو لكي يتصور، فلا يلبث أن

---

1 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 72 .

2 مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص: 59، 60 .

يعثر على شيء آخر. وهذا يعود إلى أن المفاهيم ليست بعد مثبتة ولا مدرجة هرميا: إذ يقدم الأدب أشكالا تخيلية وترميزات وكلمات لحدس سريري لا يزال تائها"[1]؛ فالأدب حسب النقد النفسي يفسر على أنه عقدة لدى الكاتب ولدى القارئ كذلك، وتحتاج إلى نظرة نفسية عميقة لمعرفة انفعالات الإنسان وأحاسيسه.

فأصحاب النقد النفسي يرجعون:"...الغموض في الفن وفي الأحلام والسلوك غير المعقول وغير المقصود إلى منابع كامنة في حاجات المرء ودوافعه اللاواعية، وهي دوافع تنحو نحو التعبير الرمزي الذي يتخذ شكلا غامضا غير مفهوم، حتى من لدن المبدع نفسه. إن للعمل الأدبي والفني، لدى أصحاب المنهج النفسي، أكثر من معنى. وقد يعثر الناقد من هؤلاء على معنى لم يكن ليدور في خلد صاحب العمل. فليس ثمة علاقة بين قصد المؤلف وصحة تفسير الناقد، ما دام العمل الإبداعي كامنا بطريقة لا واعية في ذهن منشئه"[2]؛ فالناقد النفسي لا يركز على قصد المؤلف فقط في التحليل، فقد يكشف أكثر مما أراده المؤلف ليحلل شخصيته ونفسيته التي تنعكس على نتاجه الأدبي، فهناك ظواهر عامة تكتنزها النفس البشرية، وهناك تعقيدات داخلية لا تظهر بسهولة إلاّ بالتأمل العميق ومعرفة ناقدة وفاحصة للأنا واللاوعي الإنساني.

5) علم السرد

علم السرد" هو نظرية البنائيات السردية المستوحاة من البنيوية لفحص بناء سردي أو لعرض وصف بنائي، يقوم عالم السرد بتحليل ظاهرة السرد إلى الأجزاء المكونة لها ثم يحاول أن يحدد الوظائف والعلاقات، وعمليا فإن كل نظريات السرد تميز بين ما نسرده، القصة (The story) وبين كيف نسرده، الخطاب (The discourse). ويؤثر بعض المنظرين من بينهم جيرار جينيت، معنى ضيقا لمصطلح السرد، حيث يقيد السرديات في النصوص المسرودة لفظيا (جينيت1988) في حين أن آخرين (بارت1975، وجاتمان1990، وبال1985) يرون أن أي شيء يحكي قصة، من أي نوع كان، يكون سردا...السرد Narrative أي شيء يحكي أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو

---

1 المرجع السابق، ص 70 .

2 صالح الهويدي، المناهج النقدية الحديثة، ص 86 .

خليطا من ذلك. وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية...الخ هي سرديات"[1]؛ فالسرد علم يبحث في النتاج الأدبي، يركز على العناصر التي تجعل من العمل أدبيا، أن كل قطعة أدبية تتكون من عناصر تؤدي وظيفة ما، وهناك علائق بين هذه الوظائف، فهناك كيفية تحكم القص والحكي، بحيث يوجد عرض عبر أحداث ووقائع متصلة وشخصيات تؤسس للعمل الفني.

يعتبر "غريماس" (Greamas) من الرواد في علم السرد، فـ:" التطور البارز في الدراسات السردية كمبحث مستقل عن الأساطير أو الحكايات الخرافية أو غير ذلك جاء على يد الفرنسي غريماس. وكان من منطلقات غريماس الأساسية مفهوم الفاعل (Actant) بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد، ففي البناء السردي تتألف الشخصيات من هذا الفاعل اللغوي ومن الذاكرة الجمعية للقص إذ تحضر إلى ذهن القارئ. فثمة علاقة تنشأ أثناء عملية التأليف، وبالتالي القراءة للنص السردي سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو غير ذلك من التحام الموضوعات المألوفة للقصص وما يتصل بذلك من أسماء شخصيات وغيرها باللغة كخطاب له بنيته الخاصة، وما يهم غريماس هو تحليل القوانين التي تحكم هذه العلاقة بين اللغة وعناصر القص المعروفة، على نحو يشبه تحليل دي سوسير للعلاقة بين اللغة النظام واللغة الأداء"[2]؛ فالفاعل هو الذي يؤسس للأدب كتابة وتلقيا، فهو يساهم في بناء الشخصيات ومختلف العلاقات فيما بينها والأحداث والصراعات، فتجاذبات الشخصيات تنسج الرواية والقصة، وأداة هذه الأحداث والعناصر هي اللغة التي تنسج هذه الأقطاب المختلفة، وكذلك هناك ضمير جمعي وعلاقات اجتماعية تساهم في عملية القص والتفاعل مع الأدب ونتاجه.

هناك نقطتان هامتان في علم السرد:"...الأولى: أن هذا العلم يسعى إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص، كما يحدث كثيرا في النقد الأدبي، فبدلاً من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من

---

1 يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوى، ط1، دمشق، 2011، ص: 51، 52 .

2 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص175 .

دلالات. وهو بهذا يسعى إلى تحقيق شرط علميته، أما النقطة الثانية، فهي أن الدراسات السردية أسهمت في زعزعة بعض القناعات الأدبية القديمة، ومنها طبقية النصوص، وهيمنة المعتمد...فشرط العلمية لا يعترف بأدب رفيع وآخر متواضع، وإنما كل النصوص سواء في قابليتها للتحليل السردي"[1]؛ فعلم السرد يسعى إلى علمنة الأدب ويدرس خصائصه وخطاطته السيميائية كما هي من غير إقحام لأقوال أو رؤى لا تمت للعمل الأدبي بصلة، فهو علم يدرس قوانين الأدب والقص والحكي، وهو علم لا يميز بين نتاج أدبي أو آخر، فكل الأعمال الأدبية قابلة للدراسة السردية، فهو يبحث في الأحداث والوقائع وعناصر الحكي من الشخصيات والأحداث والأفكار والعقائد والإيديولوجيا التي تحكم الروايات والقصص والأعمال الأدبية بصفة عامة.

6) الأسلوبية

الأسلوبية هي العلم الذي يهتم:"...بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن في تساؤل عملي ذي بعد تأسيسي يقوم مقام الغرضية الكلية: ما الذي يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة والغاية: يؤدي ما يؤديه الكلام عادة وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ويسلّط مع ذلك على المتقبّل تأثيرًا ضاغطًا، به ينفعل للرسالة المبلّغة انفعالا ما"[2]؛ فالأسلوبية فرع عن اللسانيات، وتستمد من خصوصيتها ومنهجها، فهي تهتم بالوظيفة الجمالية التعبيرية التأثيرية للخطاب الأدبي، وهي علم ظهر مع بروز اللسانيات واتضاح معالمها مع تلميذ دي سوسير "شارل بالي"، فاللغة يمكن أن تؤدي دورا تأثيريا حساسا على المتلقي، يسند إلى بقية الوظائف الأخرى، بحيث في الخطاب الأدبي يصير التأثير هو الطاغي وهو الباعث لتأسيس العمل الأدبي.

للبحث الأسلوبي أهداف محددة ينبني عليها،" تقوم الأهداف العامة للبحث الأسلوبي على أساس نظرية علم اللغة التطبيقي، مما يدعو إلى الاهتمام بالوسائل المنهجية المشتركة بينهما، ويصبح على البحث الأسلوبي أن يعنى في المقام الأول بتحديد موضوعه، والهدف

---

1 المرجع السابق، ص 176 .

2 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، تونس، ص 36 .

الأخير الذي ينشده؛ إذ يمكن تطبيق إجراءات التحليل الأسلوبي بطرق مختلفة، فيعالج مثلا نصًّا أدبيا مستقلا، أو إنتاج مؤلف بأكمله، أو يقوم بإجراء مقارنات أسلوبية متعددة، أو يدرس تغير الأسلوب من حالة إلى أخرى وتطوره من الوجهة الزمنية"[1]؛ فالأسلوبية تستمد خصوصياتها من اللسانيات، فهي تدرس النص منعزلا عن السياق ومؤلفه، أي تدرس الخطاب الأدبي من ذاته ولذاته وفق إمكانياته وطاقات اللغة وقوانينها، تدرس النص أو عدة نصوص لكاتب ما أو تغيرات الأسلوب، بمعنى مدونة لغوية تطبق عليها إجراءات البحث اللساني وكشف التغيرات الكفيلة بإحداث الحساسية المناسبة والتأثير المقصود.

تهتم الأسلوبية بدراسة الصور المختلفة، فـ:"...هدف التحليل الأسلوبي الحديث للأشكال البلاغية المختلفة لا يمكن أن يقتصر على مجرد حصرها وتعدادها في النص الأدبي، بل لابد أن يبين أوضاعها المحددة ويكشف عن علائقها المتناغمة أو المتنافرة بالتركيز على مظهرين: أحدهما معرفة التوظيف البلاغي لهذه الأشكال وقياس مداه ووصفه، والآخر محاولة اكتشاف الأهمية النسبية لبعض هذه الأشكال في نص معين على ما سواها ودورها في تكوين بنيته"[2]؛ فالأسلوبية في تحليلها اللغوي تتكئ أيما اتكاء على البلاغة، خاصة كيفية تحليل الصور المختلفة ودراستها، وقد أخذت الاستعارة اهتماما بالغا في التحليل الأسلوبي، لأن البلاغة القديمة أسلوبية القدماء، وتعتبر الأسلوبية وريثا شرعيا للبلاغة، فلا أثر ولا تأثير أدبي إلا بالتخييل المنبني على الصور البلاغية المختلفة خاصة الاستعارة والكناية، وما الصور إلاّ أدوات من اللغة وقدرتها على التمثل، لأن اللغة تحمل طاقات أسلوبية هائلة لإحداث تعبيرات على الأسلوب وبالتالي الحساسية المناسبة، أو ما يسمى بالانزياح الذي أخذ اهتماما بالغا في الدراسات البلاغية الأسلوبية، أي الخروج عن الاستعمال العادي المألوف وإحداث تركيبات جديدة ومستحيلة تؤسس للخطاب الأدبي الفني الراقي، فالأسلوبية تدرس الأدب كما هو بعد إنتاجه، ولا تفرض أية قيود على الكاتب، وإنما تقوم بعملية إخضاع للعناصر التي يتركب منها النص الأدبي خاصة العناصر المؤثرة التعبيرية.

---

1 صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998، ص 188 .

2 المرجع نفسه، ص 294 .

7) المنهج التأويلي:

التأويلية:" في الثقافة الغربية: مراعاة للتراتب الزمني فقد سبق الإغريق إلى هذا المصطلح، وهذا المصطلح عندهم لا صلة له بالنص الأدبي، بل هو من مصطلحات الفلسفة وأدواتها في قراءة النصوص الدينية والفلسفية كالتوراة خاصة، حتى قيل: التأويل المقدّس ثم توسع استعماله وصار يطبق على كل ما هو رمزي، ثم انتقل إلى الأعمال الشعرية والنثرية واستعمل لفهم كل الإبداعات والحكايات الأسطورية والأحلام"[1]، و" ما يميز التأويلية أنها كثيرا ما تعتمد على إيراد السياق الاجتماعي والتاريخي، وتحاول بهذا العمل المعقد استخراج كل الدلالات الممكنة والمحتملة، بينما يرى **بيار فيددا** (Fedida Piere) أن مصطلح التأويل اعتدى أشد تعقيدا وأبعد إشكالية منذ دخل في حقل التأمل الفلسفي والمعرفي الخاص بعلوم الإنسان، فالحديث عن التأويل يعني افتراض أن قراءة لا تكفي لفهم المعنى الذي يجب أن يكون مضاعفا"[2]؛ فحسبما نفهم أن التأويل هو نشاط يقوم به الإنسان لفهم النصوص فهما مضاعفا اعتمادا على السياق المحيط بالنص حتى ننتقل بالمعنى والفهم إلى أعمق كيفية ممكنة وأبعد مدى.

ورد في كتاب **دليل الناقد الأدبي** أن "التأويل":"... في أدق معانيه، هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل، وإعادة صياغة المفردات والتركيب ومن خلال التعليق على النص. مثل هذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذّر فهمها. أما في أوسع معانيه فالتأويل هو توضيح مرامي العمل الفني ككل ومقاصده باستخدام وسيلة اللغة. وبهذا المفهوم ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل وسماته، مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره وبنيته وغرضه وتأثيراته، أما مصطلح الهيرمنيوطيقا؛ فهو

---

1 عقيلة مصيطفى، "التأويل وتحليل المحتوى في البحث العلمي الإنساني والاجتماعي"، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد: 04، جامعة غرداية، 2009، ص 86.

2 المرجع نفسه، ص 86.

باختصار نظرية التأويل وممارسته، ولذلك لا حدود تؤطّر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره"[1]

فالتأويل هدفه التوضيح وتجلية المعاني اعتمادا على اللغة، وكذلك محاولة التفسير ورؤية مدى تأثير ومرامي النصوص الأدبية.

ورد عن **أمبرتو إيكو** (Embertoeco) حول التأويل ما مفاده:" لقد خلّف لنا التاريخ تصورين مختلفين للتأويل. فتأويل نص ما، حسب التصور الأول يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي، وهو ما يعني إجلاء جوهرها المستقل عن فعل التأويل. أما التصور الثاني فيرى، على العكس من ذلك أن النصوص تحتمل كل تأويل. إن هذا الموقف من النصوص يعكس موقفا مشابها من العالم الخارجي. فالتأويل هو تفاعل مع نص العالم، أو تفاعل مع عالم النص عبر إنتاج نصوص أخرى. فشرح الطريقة التي يشتغل من خلالها النظام الشمسي، استنادا إلى قوانين نيوتن، يعد شكلا من أشكال التأويل، تماما كما هو الإدلاء بسلسلة من المقترحات الخاصة بمدلول نص ما"[2]، فالرؤية للتأويل تتعدد، فيمكن أن يعني التأويل الكشف عن مقصد المؤلف، كما يمكن للتأويل كذلك أن يكون تأويل متعدد لنص واحد عبر تفاعل النص مع العالم.

يحدد الفيلسوف **هانس غيورغ غادامير** دلالة البحث التأويلي، وهي:"...الكشف عن معجزة الفهم وليس الكشف عن التواصل العجيب بين الذوات. الفهم هو المشاركة في القصد الجمعي. من جهة أخرى، تتطلب الوجهة الموضوعية لحلقة التأويل أن توصف بنمط آخر غير الوصف الذي قدّمه شلايماخر، لأن ما نحن عليه من اشتراك مع التراث الذي ننتمي إليه هو الذي يحدد أفكارنا المتخيّلة ويقود فهمنا. وعليه، فإن هذه الحلقة ليست من طبيعة

1ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2002، ص 88.

2أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2004، ص 117.

صورية بحتة، فهي ليست كذلك... يقع دورها بالعكس داخل هذا الحقل الممتد بين النص وبين من يفهمه. يقدّم قصد المؤوّل نفسه كوسيط بين النص وبين كل الذي يضمره هذا الأخير. يهدف التأويل إلى إرجاع وإحلال الاتفاق وتسديد النقائص"[1]؛ فالتأويل حسب غادامير يهدف للفهم وليس التواصل بين الذوات فقط، عن طريق ربط النص بتجاربنا جميعا كذاكرة موحدة، وكذلك بربط النص بكل التراث وما يحمله من أفكار، فالمؤوّل بذلك يحاول إخراج ما يضمره النص ويخفيه لجبر النقائص التي تتبدّى للقارئ.

8) التلقي

التلقي معناه؛ متلقي العمل الأدبي:"...بوصفه أهم عنصر بين عناصر العمل الإبداعي، لأنه يكمل ذلك العمل، تتجه إلى وضع النصوص في سياقها التاريخي، في كل زمن يختلف قراؤه، وتتنوع مداركه وأدواته، وتذهب بعيدا عن تفسير الشفرات الداخلية وآليات البناء النصية، وترفض التفسير الطبقي الذي يعبر عن نظرة أحادية ضيقة، تحيد بالأدب عن جوهره وتضعه في لبوس نفعي وغائية ثورية، إنما تضع القارئ من جديد في مكانه مستخدما العمليات الذهنية والذوقية، المحدودة بتاريخ القراءة، وهكذا يفهم التلقي هنا من خلال معنى مزدوج، يمتد إلى الاستقبال (أو الامتلاك) والتبادل في الآن نفسه"[2]؛ فالقارئ هو هدف كل تشكيل أدبي، فهو مشارك فعّال، ولا تكتمل حلقة الأدب إلاّ بوجود هذا القارئ، لأن وظيفته ملء الفراغات والحكم على العمل الفني، فلكل تلقي ظروف معينة تضع هذه القراءة تبعا للتاريخ والظروف وحالة هذا التواصل، فهناك عناصر تؤسس لعملية القراءة والتلقي، وكذلك

1هانس غيورغ غادامير، فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2006، ص 42.

2 مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص: 16، 17 .

يمكن أن يكون تلقي مختلف بين أشخاص عدة، لأن لكل شخص ميزاته وخصائصه العقلية والفكرية والسياقية.

فالتلقي يعني القراءة للعمل الفني، حيث:" انطلقت جمالية التلقي في بداية السبعينيات تدفعها الرغبة في إعادة النظر في التاريخ الأدبي، إذ لاحظ ياوس أن العمل الأدبي لا يفرض وجوده واستمراريته إلا عبر الجمهور. فالتاريخ الأدبي ليس هو تاريخ العمل الفني فقط بل هو تاريخ قرائه المتتابعين عبر الزمن، فينبغي تحليل الأدب باعتباره نشاطا تواصليا عبر تأثيره في المعايير الاجتماعية"[1]؛ فالعمل الأدبي يتأثر بالتاريخ والعناصر التي تطرأ على المجتمع الذي يتلقى هذا العمل، أي النص عبر بعده التداولي التواصلي، فتغيير السياق يعني بالضرورة التغير في المعنى والفهم، فيمكن لعمل أدبي أن يتسم بمميزات قد لا تكون نفسها لما نصل نفس العمل بأناس آخرين وفق ظروف أخرى.

لقد جاء الاهتمام بالقارئ:"...كردّة فعل على إهمال السياق الخارجي وصب الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد)، فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماما ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه. من هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله. ولئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارئ أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعني بمن هو القارئ؟ وكيف يستقبل النص ويتلقاه؟ لم تكن مطروحة. وقد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارئ أو هويته هي محور العملية النقدية"[2]؛ فالقارئ هو الذي أسس وساهم في نظرية التلقي، فهو قطب هام في العملية النقدية الأدبية للنص، فهو يحلل شفرات النص ويربط بنياته بالسياق التاريخي والثقافي حتى يتلقاه ويؤوله حسب رؤيته ونظرته للواقع والأحداث، فالتلقي جاء كردة

---

1 فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم، شكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 19 .

2 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 283 .

فعل على النزعة البنيوية الصارمة التي جرّدت النص من روحه ومقوماته وعناصره غير اللغوية الهامة.

القراء للنص صنفان:" القارئ المفترض والقارئ الحقيقي. وغالبا ما يكون القارئ المفترض هو من محض اختراع الناقد ولا يدل إلاّ عليه، ولا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله، أو أن يكون هو المثال الذي نحتذيه في مقاربتنا للنص...أما الصنف الثاني فهو الذي يعنى بالقارئ الحقيقي: الشخص الذي يشتري النص ويقرؤه. ومع هذا القارئ يصبح الإنسان الحقيقي مجالا جديدا للنقد الأدبي وهكذا تبدأ حدود النص وبنيته بالانهيار إذ يخرج النص والنقد معا إلى فضاء الثقافة العامة..."[1]؛ فالكاتب لما يكتب عمله يتصور قارئا نموذجيا يفهم عمله كما يريد ويرغب، ولكن هذه النظرة تفقد مصداقيتها مع القارئ الفعلي نظرا لوجود التأويل المضاعف للنصوص، إذ يبدأ النص المنجز بالتفاعل مع الثقافة والتاريخ والأحداث والتجارب ليدخل في دوامة من التجاذبات التي تأخذ النص ضمن مجال لم يكن يتوقعه الكاتب أو يقصده.

9) التداولية:

تعرّف التداولية:"...بأنها دراسة استعمال اللغة مقابل دراسة النظام اللغوي الذي تعنى به تحديدا اللسانيات، وإذا تحدّثنا عن استعمال اللغة فلأن هذا الاستعمال ليس محايدا، من حيث تأثيراته، في عملية التواصل ولا في النظام اللغوي في حدّ ذاته. فمن نافل القول، فعلا، أن نشير إلى أنّ بعض الكلمات (المشيرات الدالة على الزمان أو المكان أو الأشخاص من قبيل الآن وهنا وأنا) لا يمكن تأويلها إلاّ في سياق قولها. وأقلّ سذاجة أن نذكّر بأننا، عند التبادل اللغوي، نبلّغ من المعاني أكثر مما تدل عليه الكلمات وليس من الساذج أن نقول أخيرا إن استعمال الأشكال اللغوية ينتج عنه بالمقابل إدراجٌ للاستعمال في النظام نفسه.

---

1 المرجع السابق، ص: 283، 284 .

فمعنى القول يقوم على شرحٍ لظروف استعمال أي لأداء ذلك القول"[1]؛ فالتداولية علم حديث جاء ليبحث اللغة في الاستعمال وعلاقة العلامات بمستعمليها، حيث تتدخل عناصر لغوية وغير لغوية في الدراسة، كطبيعة السامع وكذا صفات المتكلم التي تمنح خطابه القبول والنجاعة المناسبة، وكذلك تستعين الدراسة التداولية بالزمان والمكان والسياق وما يحمله من عناصر لها دور في الاستخدام اللغوي، كذلك القصد والتلقي حيث أن الكلمات والنصوص تزيد في الدلالة وتستفيض نتيجة ارتباط النص بعملية التفاعل ووجود لمؤشرات في النصوص تأخذ بالمعنى إلى آفاق أرحب وأوسع.

فالتداولية ترفض:"...في مجال الأدب والنقد التركيز على البنيات الشكلية والجمالية دون مساءلة أفعال الكلام والمقصدية الوظيفية. فضلا عن ذلك، تدرس المقاربة التداولية اللغة العادية واللغة اللاعادية (اللغة الشعرية، اللغة الروائية، واللغة الدرامية...)، وحضور الأنا والأنت، والسياق التواصلي، والوظيفة المقامية والمقالية، والانتقال من الحرفي إلى الإنجازي، ودراسة الحجاج في النصوص والخطابات التي يكون هدفها هو الإقناع الذهني والتأثير العاطفي الوجداني، وأيضا دراسة السرد الإقناعي كما عند غريماس، وخاصة في خانة التطويع والتحفيز المبنية على فعل الاعتقاد، وفعل التأويل، وخانة الكفاءة المبنية على منطق الجهات (وجود الفعل، ومعرفة الفعل، وقدرة الفعل، وإرادة الفعل)"[2]؛ فالأعمال الأدبية تحاول أن تقنع بالحجة والدليل وهذا ما تبحث فيه التداولية لأن العمل والاشتغال يكون على مستوى المتلقي، وتدرس التداولية كذلك الأفعال الكلامية، أي تلك الأفعال على مستوى الخطاب الأدبي التي تحرّك السامع لإحداث فعل، كالأمر والنهي والتعجب والاستفهام والتمني، أو ما يسمى بالأساليب الإنشائية في التراث العربي، كذلك تدرس التداولية في

---

1 جاك موشلر، آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الأساتذة والباحثين، دار سيناترا، ط2، تونس، 2010، ص 21 .

2 جميل حمداوي، التداوليات وتحليل الخطاب، الألوكة، www.alukah.net، ص 07 .

الأدب القصد، أي ما الذي يقصده المؤلف من نتاجه الأدبي ومن نصوصه المنتجة؟ كما أن المتلقي يساهم في العمل الأدبي مساهمة تداولية عن طريق التأويل والتفاعل مع الأثر الأدبي، وهو بذلك، أي القارئ، يتواصل مع المؤلف ويساهم معه في تلقي العمل الأدبي.

نستطيع فهم العمل الأدبي انطلاقا من السياق، حيث:" تهدف المقاربة التلفظية إلى دراسة الخطاب الإبداعي والأدبي في ضوء المعينات الإشارية، أو قراءتها بواسطة القرائن اللغوية أو مقاربتها عبر المؤشرات التلفظية التي تحدد سياق الملفوظ اللغوي واللساني. وهذه المعينات هي ضمائر الشخوص، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان، وصيغ القرابة والصيغ الانفعالية الذاتية. ومن ثم، تتبني المقاربة القرائنية أو المقاربة التلفظية على دراسة سياق التلفظ، وتحديد أطراف التواصل اللغوي، بالتركيز على مبادئ منهجية هي: البنية والدلالة، والوظيفة. ومن المعلوم أيضا أن هذه المقاربة القرائنية أو الإشارية تمنح آلياتها من اللسانيات الخارجية ذات البعد المرجعي، مع الانفتاح بشكل من الأشكال على التداوليات والسيميوطيقا النصية والخطابية"[1]؛ فعن طريق الخطابات الأدبية المنتجة يمكن أن نسلّط التحليل التداولي عليها لنفهم المعاني والمقاصد، فكل نتاج نصي أدبي يحمل مؤشرات وقرائن تداولية، فالضمائر يمكن وضعها في سياقها الاستعمالي لما نعرف من يتكلم نعرف ماذا يقصد من نتاجه، وكذلك الأمر مع أسماء الإشارة والظروف، التي تحيلنا على الخطاب ومجال إلقائه ومن يقصدهم تبعا للزمان والمكان، فنحن نستعين باللسانيات كعلم لغوي في تحليل المقاصد والاستعمالات اللغوية، فالكاتب أو الذي يلقي خطابا أدبيا يقصد التواصل ومحاولة إحداث التأثير اللازم على السامع ومن مضامينه استعمال كل الوسائل اللغوية التي تصب في مجال النجاعة للخطاب والتواصل الأكثر فاعلية.

---

1 المرجع السابق، ص 16 .

10) التفكيكية:

التفكيك:"...لا يقصد به كما يقول ديكومب الهدم والتخريب، وإنما إعادة ترتيب عناصر الخطاب على طريقة أهل النحو؟ ذلك أن مقطع النفي (De) يراد به هنا خلخلة تركيب الجملة لبيان الطابع الاتفاقي البحث للعلاقة بين التركيب اللغوي ومرجعيته؟ ففي قصيدة الشعر أو في الخطاب الفلسفي مثلا لا تخضع الجملة لمنطق المرجع الخارجي وإنما لضرورات الصياغة الشعرية أو الفلسفية. وتبرز عملية التفكيك بوضوح في حالة ترجمة الشعر من لغة إلى لغة أو عندما نحاول نقل معانيه إلى لغة النثر"[1]؛ ففي التفكيكية نحاول إعادة ربط الأجزاء لمعرفة الكل، وهو النص والخطاب، فهو منهج نقدي تحليلي، ينبغي لمن يقوم بعملية التحليل أن يتحلى بالفكر الرياضي والقدرة على الربط بين العناصر والأفكار، ففي التفكيك هناك مزاوجة بين العملية اللغوية والعملية غير اللغوية، أي التحليل بين البنية النصية والبنية السياقية المرجعية.

يرى "جاك دريدا" (Jack derrida) أن:"...حضور المعنى غير قابل للتحقيق بمقدار ما تحيل كل إشارة بلا انقطاع، إلى الدلالات السابقة واللاحقة، محدثة هكذا تفتيتا (حضور المعنى ولتماثله. بمعنى آخر: ليس المعنى حاضرا أبدا، لأنه يكون قد بات دائما مرجأً في حركة يسميها دريدا إرجاءً (Différance) هذا الإرجاء ملازم لكل اختلاف يزعم تحديد هوية كل من التعبيرين كما الحال مع التعارض السوسوري بين الدال والمدلول، إن الاختلافات إنما ينتجها إذا يرجئها، الإرجاء، ويوضح دريدا: إن الإرجاء Différance إنما هو ما يجعل حركة الدلالة غير ممكنة إلاّ إذا كان كل عنصر يقال إنه حاضر...ينتسب إلى شيء غير ذاته، محتفظا في ذاته بعلامة Marque العنصر السابق وتاركا نفسه تحفرها علامة علاقته بالعنصر القادم...إنه يسمي أثرا Trace تلك العلامة، علاقة العنصر السابق أو القادم التي

---

1 أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، ط1، بيروت، 2010، ص: 188، 189 .

تجعل من المستحيل تحديد هوية إشارة لفظية Signe verbal أو تحديدها أو جعلها حاضرة Présentification "[1]؛ يرى دريدا الرائد في التفكيكية أن المعنى لا يمكن الإمساك به وتحديده، فالمعنى مرتحل ومرتبط بالماضي والمستقبل، وإنما يترك المعنى الأثر الذي يدل عليه ويحيلنا إلى وجوده، وفي الأدب مثلا لما نلتقي مع قصيدة أو رواية فإننا لما نقرأها نحللها ونفككها لأجزاء، ثم نحاول إعادة الربط، وفي هذه العملية يتفاعل العمل الأدبي مع ماضي ومستقبل ماثل، فتترك فينا القراءة والفهم تأثيرا ما، ليس هو المعنى النهائي المقصود من العمل الأدبي.

لجاك دريدا طروحاته العميقة في النقد والأدب، فالقراءة عنده:"...هي النشاط الثقافي بكامله فضلا عن أنها هي أيضا المعرفة الخطيرة لعرف وتكوين ذلك النظام الذي يتعين على الثقافة أن تكتبه على الدوام. والكتابة تحمل طابع المخرّب المدمّر لموضوع مزاح، مغشوش منحط القيمة ذي جانب واحد ومع ذلك فإن هذا الموضوع يمارس ضغطا استحواذا دائما...والكتابة المخيفة يجب إلغاؤها لأنها تمحو الحضور الذاتي (الذي يقول له الفرنسيون Propre) في الكلام (دريدا)، ورد هذا الاقتباس في سياق فصل كتبه دريدا عن روسو الذي وجد دريدا في مقاله الذي عنوانه (مقال عن أصل اللغات) نقطة تبدأ عندها أهم وأذكى تأملات دريدا نفسه"[2]؛ فحسب دريدا على قارئ النص الأدبي أن يستحضر كل ثقافته وتجاربه، فالنص يجد مكانه الحقيقي في حضن الثقافة، ويجب على القارئ أن يجزء الخطاب ويخربه ويشرحه إلى أجزائه الصغرى، لكي لا تبقى النظرة والفكرة في نطاقها الضيق، كما أن دريدا يعيب على ذلك النوع من الكتابات الذي يحد النشاط التأويلي ولا يترك للقارئ السلطة الكافية في عملية الفهم والتقليب والتشريح، فالقراءة الحقيقية هي تلك القراءة التي لا تحدها

---

1 بيير ف. زيما، التفكيكية، دراسة نقدية، تر: أسامة الحلج، ط1، بيروت، 1996، ص: 75، 76 .

2 كريستوفر نوريس، التفكيكية، النظرية والممارسة، تر: صبري محمد حسن، دار المريخ، الرياض، 1989، ص: 83، 84 .

القيود، وتمنح للقارئ أن يفكك أسرار وأدغال النص حتى يكشف عن مخبوءاته وبنياته المخفية، فالحرية في النقد الأدبي هو ما تدعو إليه التفكيكية وتنطلق منه.

11) النقد الثقافي:

مصطلح النقد الثقافي يعود لـ "فنسنت ليتش" (Leetch Fensent) حيث سمى:"...مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدا ويجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما إنه خطاب، وهذا ليس تغييرا في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضا تغير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتاريخ والسياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي"[1].

وللنقد الثقافي عند "ليتش" ثلاث خصائص هي:[2]

أ) لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي، بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة، وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة، سواء كان خطابا أو ظاهرة.

ب) من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج) إن الذي يميز النقد الثقافي المابعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى بارت وديريدا وفوكو، خاصة في مقولة ديريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها ليتش بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي المابعد بنيوي، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي كما عند بارت، وحفريات فوكو.

---

1 عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2005، ص: 31، 32 .

2 المرجع نفسه، ص 32 .

فالنقد الثقافي هو مجال ثري يفتح النص على كل شيء في الكون، وعلى كل المساحات المعرفية، فهو يستعين بالمناهج النقدية التي سبقته، وفي نفس الوقت يضيف ويثري النص بأبعد مما كان سائدا قبلا، وبالتالي يقوم النقد الثقافي على تفجير النص حتى يفضي بكل أفكاره ودلالاته القريبة والبعيدة، ويتعين على من يمارس النقد الثقافي في الاتسام بالموسوعية والقراءة الطويلة الأمد والواسعة الأفق.

النقد الثقافي:" نشاط وليس مجالا معرفيا خاصًّا بذاته، كما أفسر الأشياء، بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات المتضمنة في هذا الكتاب –في تراكيب وتباديل– على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة، فإن النقد الثقافي –كما أعتقد هو مهمة متداخلة، مترابطة، متجاورة متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة، وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، ,أيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، وبمقدوره أيضا أن يفسر (نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والإنثروبولوجية...إلخ) ودراسات الاتصال، وبحث في وسائل الإعلام، والوسائل الأخرى المتنوعة التي تميز المجتمع والثقافة المعاصرة (وحتى غير المعاصرة)"[1]؛ نلاحظ من خلال هذه الأفكار أن النقد الثقافي، جاء من تصور كل المناهج النقدية التي سبقته، وأضاف مجالات أخرى إلى ترسانته وأجهزته المفاهيمية، حتى يحيط بالعمل الأدبي والأعمال الفنية إحاطة بالغة التعقيد والتشابك، فيدخل النص بين يدي المحلل الثقافي فيحلل طولا وعرضا، تركيبا وتشريحا، فلسفة، وعمقا، حتى نخرج كل ما فيه من معاني، وفكر، وإيديولوجيا، ومعرفة، ففي النقد الثقافي نمزج بين علوم عدة قد تبدو متناقضة ولا تلتئم، ولكن النقد الثقافي يكيفها ويربطها ببعضها البعض، حتى تؤتي ثمارها

---

1 أرثر أيزا برجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص: 30، 31 .

على العمل الفني، كما أن النقد الثقافي لا يتورع في التنقيب في التراث والماضي السحيق حتى يدعم أساليبه في الكشف، فهو مجال قديم حديث، لا يفرق بين المناهج النقدية، ولا يعترف لسلطة أي ناقد، بل يعتبره جزءًا من العملية النقدية المستفيضة.

ثانيا: مقياس نظرية الأدب السنة الثانية ليسانس نقد

1) نظرية الأدب (الماهية والمفهوم)

للأدب عدة تعريفات، حيث يمكن أن نعرفه:" بأنّه كتابة تخيّلية Imaginative بمعنى التخييل Fiction؛ أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحرفي للكلمة. لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عموما تحت عنوان الأدب تكفي للقول إن هذا التعريف لا يفي بالغرض"[1]؛ فالأدب يأتي عن طريق التخييل ولا يمكن للكتابة الأدبية أن تكون حقيقية لو رأينا في المعنى المباشر للكتابة، ولكي نحاول أن نضبط مصطلح الأدب فإن هذا الأمر سيكون صعبا لا محالة لاختلاف وجهات النظر وتضارب الآراء.

الأدب بوصفه خطابا: إن معالجة الأدب بوصفه خطابا معناها النظر إلى النص بوصفه علامات متوسطة بين مستخدمي اللغة: ليس فحسب علاقات الكلام، بل أيضا علاقات الوعي، والإيديولوجيا والمساهمة والطبقة. إذ لا يعود النص شيئا، بل يغدو فعلا أو عملية[2]. فالأدب يمكن أن يعالج كخطاب، حيث لا يقتصر الأمر على دراسة علاقات أجزاء الكلام، بل التفاعل الحاصل بين الكاتب والقارئ بحيث يمكن أن تحضر الإيديولوجيا، وتحصل تفاعلات ومواقف وأخذ ورد وحراك نشط فكري وثقافي.

يعرف "يوري لوتمان" (Youri lotman) الأدب من منطلق ثقافي فيقول:" إن نحن اعتدنا الأدب مجموعة محددة من النصوص، فإنه ينبغي أن يلحظ أولا أن هذه النصوص لا تؤلف سوى جزء من النظام العام للثقافة. إن وجود النصوص الأدبية يتضمن كلا من الحضور المتزامن للنصوص غير الأدبية والقدرة، من جانب المجموعة التي تستخدمها، على

---

1 تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1995، ص 09 .

2 ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1996، ص: 132.

التمييز بينها... عندما نكون غير متيقنين من تحديد حورية الماء...بأنها امرأة أو سمكة، أو تحديد الشعر الحر بالشعر أو النثر، نصدر عن هذه التقسيمات التصنيفية كما هي، وبهذا الفهم يسبق تصورنا للأدب منطقيا، لا تاريخيا، الأدب نفسه"[1]؛ فالنصوص الأدبية وليدة ثقافات معينة، فهي تستحضر ما هو غير أدبي وكذلك قدرات القراء وأفكارهم وقناعاتهم وخبراتهم، فالقارئ لما يلتقي بنص أدبي فإنه سيتفاعل معه من منطلق ثقافته ونظرته للحياة وما تحمله من أشياء، وبذلك تتعدد القراءات تِبعًا لتعدد الثقافات.

النظرية :"... عموما سواءًا كانت علمية أم أدبية تنطوي على مجموعة من التعميمات التأويلية التفسيرية التي تؤدّي إلى شرح وتفسير نصوص معينة، وبذلك تؤدّي وظيفة منهجية من شأنها في أفضل الأحوال أن تحد الحقل المعرفي لا أن توسّعه. على أن أهم خصائصها تتمحور حول التمييز بين النظرية والتطبيق"[2]؛ فالنظرية ضرورية للضبط المنهجي للظواهر العلمية عموما والظواهر الأدبية على وجه الخصوص في هذا المقام، فسمة النظرية هو الاختصار ومحاولة التقنين، فهي نظرية أكثر منها تطبيقية لأنها ترجمة وصورة للأعمال التطبيقية الأدبية.

لقد برزت **نظرية الأدب** خلال السبعينيات والثمانينيات، فـ"...ارتباطها بالأدب بوصفه تخصصا مؤسساتيا جعل من المحتم إرساء قواعد جامعة له، خاصة أن دراسة الأدب تقتضي من الاهتمام ما من شأنه أن يتجاوز الاهتمام بالتجربة الجمالية والذوق الشخصي. بل إن المنظرين للأدب أصروا على أهمية المعرفة التي لابد أن تكون غاية الدرس العلمي المتجرد. ويعود الاهتمام بالنظرية إلى النقد الجديد وإلى نقد النماذج العليا الذي أرسى أسسه نورثروب فراي، مما يؤكّد تحول النقد إلى تخصص قائم بذاته. والنظرية في هذا المجال تستهدف تأمل المعنى والتركيز على الفهم وليس الحقائق أو الكون التي هي مجال العلم..."[3]؛ وبالتالي فقد صارت النظريات تشتغل على الأدب، ما أدى إلى بروز حقل النقد الأدبي الذي صار تخصصا علميا قائما بذاته، فبعدما كان الأدب يُدرس كتجربة شخصية

---

1 المرجع السابق، ص 186.

2 ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 2002، ص 277 .

3 المرجع نفسه، ص 277 .

جمالية، صار علما له أصوله وضوابطه، فقد كانت نظرية الأدب تستهدف الإحاطة بالمعنى وكيفية فهم العمل الأدبي، عكس العلم الذي يفتش عن الحقيقة ويقلب الكون وظواهره المضبوطة.

يقول "ميلر هيليس" (Miller Hillis) عن نظرية الأدب:" إنني أعني بنظرية إزاحة تركيز النظر في الدراسة الأدبية عن معنى النصوص وتركيزه على الطريقة التي بها ينقل المعنى. والنظرية، لكي نضعها بطريقة أخرى، هي استخدام اللغة للحديث عن اللغة. ولكي نضع الأمر مرة أخرى بطريقة أخرى، فالنظرية هي تركيز النظر على المرجعية بوصفها إشكالية لا بوصفها شيئا يربط القارئ، بشكل أكيد وغير غامض بالعالم الواقعي من التاريخ والمجتمع ومن الناس العاملين ضمن المجتمع على خشبة مسرح التاريخ. واستخدام اللغة للحديث عن اللغة يزيح النظر عن المعنى ليرسيه على صيغ إنتاجه..."[1]؛ فحسب ميلر فإنه يرى أن نظرية الأدب ينبغي أن تركز على طريقة نقل المعنى، أي الاستعانة باللغة لتصف اللغة، بمعنى التركيز على المرجع، والاستعانة بالتوصيف التجريدي ومعرفة آليات المرجع التعميمية التي تحكم الأدب والمعنى، ونستطيع بعد ذلك معرفة كيف ينتج المعنى ويتوالد.

2) نظرية الأدب والعلوم الأخرى:

يمكن للأدب أن يكون له علاقة مع العلوم والفنون الأخرى، ومن أبرز العلاقات بين نظرية الأدب، والعلوم الأخرى الموسيقى، حيث:"...يمكن للأدب أن يكون بدوره موضوعا لفن التصوير أو الموسيقى، وخاصة الموسيقى الصوتية، وموسيقى البرامج، كما صاحب الأدب فن الموسيقى، خاصة المقطوعة الغنائية منه، والمسرح. وهناك أعداد متزايدة من الدراسات حول أغاني العصور الوسطى، والشعر الغنائي الإليزابيثي التي تؤكّد الارتباط الوثيق بين الأدب والخلفية الموسيقية. وفي تاريخ الفن ظهر جمع كبير من الدارسين (أروين بانوفسكي Erwin panovsky) (فريتز ساكسل Fritz Saxl) وآخرون الذين يدرسون المدلول الفكري والرمزي للأعمال الفنية (الدراسة الأيقونية Iconology) وغالبا ما يتناولون الإيحاءات والعلاقات الأدبية لهذه الأعمال"[2]؛ فالموسيقى والأدب متداخلان في المجال، لأن

---

1 المرجع السابق، ص 280 .

2 رنيه وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992، ص 174 .

الموسيقى قديما وحديثا ارتبطت بالشعر الغنائي وفي المسرح، كما أن الموسيقى تحمل وظائف أدبية، وتؤدي إلى إحداث الأثر والفاعلية على السامع ما يستدعي لنظرية الأدب أن لا تهمل تلك العلاقة بين الأدب والموسيقى كمجالان يتداولان الأدوار والمواقف.

فالأدب ونظريته في ارتباط مع فنون وعلوم أخرى متجاورة، إن:" لكل من الفنون المختلفة، الفنون التشكيلية، والأدب، والموسيقى، تطوره المنفرد، توقيت مختلف، وتركيب داخلي مختلف لعناصره. لا شك أن الفنون على اتصال دائم أحدها بالآخر، ولكن هذه العلاقات ليست مؤثرات تبدأ من نقطة ثم تحدد تطور الفنون الأخرى، بل لابد أن ندركها على أنها نظام مركب من العلاقات الجدلية التي تعمل في اتجاهين، من فن يعينه من جهة إلى فن آخر والعكس، وقد تتحول تحولا كاملا خلال الفن الذي استجدت عليه، فليست المسألة ببساطة مجرد (روح العصر) تتجدد وتتغلغل في كل فن من الفنون، إذ علينا أن نرى مجمل الأنشطة الإنسانية على أنها نظام جامع يضم حلقات ذاتية التطور لكل منها معاييرها الخاصة بها التي لا تتفق بالضرورة مع معايير ما يجاورها من الحلقات"[1]؛ فالأدب نشأ بجوار علوم أخرى، من الموسيقى، والرسم، والمسرح، والتاريخ، والفلسفة إلى غير ذلك من الفنون والعلوم، حيث أن لكل مجال ميكانيزماته وآلياته ووسائله التي تنظمه، ولكن هناك خيوط خفية تحكم علاقة العلوم بعضها ببعض، فهناك مجال للتفاعل والنشاط، وتأثير متبادل، يجعل الأدب يلتبس بخصائص العلوم التي ترافقه وتحاوره.

3) نظرية الأدب وتاريخ الأدب ونقده:

فيما يتعلق بالأدب ونظريته والتاريخ يمكننا طرح السؤال التالي:" هل يمكن أن يكتب تاريخ أدبي، بمعنى أن تكتب مادة تكون أدبية وتاريخا معا؟ ينبغي أن نصرح أن معظم تواريخ الأدب إن هي إلا تواريخ اجتماعية، أو تواريخ للفكر كما يصوره الأدب، أو انطباعات وأحكام عن أعمال معينة مرتبة ترتيبا زمنيا. ونظرة إلى عملية تأريخ الأدب الإنجليزي ستؤيد هذا الرأي. فقد علل توماس وارتن THOMAS WARTON أول مؤرخ رسمي للشعر الإنجليزي، دراسة الأدب القديم بأنه يسجل في أماته أحوال العصر، ويخلد أشد صور التقاليد جذبا وتعبيرا، وينقل إلى

1 المرجع السابق، ص 186 .

الذرية رسما حقيقيا للحياة...أما و.ج كورتهوب W.J.CORTHOPE المؤلف للتاريخ الوحيد للشعر الإنجليزي المبني على تصور موحد لتطوره، فقد عرّف دراسة الشعر الإنجليزي على أنها في الواقع دراسة النمو المستمر لمؤسساتنا القومية كما انعكس في الأدب وبحث عن وحدة الموضوع بالتحديد في الجهة التي اتجه إليها المؤرخ السياسي أي في حياة الأمة ككل"[1]؛ فالأدب ينقل الأحداث ويعبر عن تاريخ، فلا يمكن فصل الأدب عن التاريخ، لأن الأعمال الأدبية تحمل وضع اجتماعي معبر عنه، والأدب ناقل لأوضاع سائدة، وتقاليد ونمط من التفكير، كما يعكس أوضاعا سياسية ما، لأنه وسيلة للتأثير وللسياسة وإحداث أثر يخدم وضعا ما.

يمكننا التأريخ للأدب عن طريق مسلسل تطوري:"...يمكن إقامته بعزل سمة بعينها من الأعمال الأدبية ثم تتبع تقدمها نحو نمط مثالي (وإن ظل مثاليا لفترة ما)، ويمكن إجراء هذا بدراسة أعمال كاتب واحد، إذا درسنا مثلا –كما فعل كليمن CLEMEN تطور الصورة عند شكسبير، أو يمكن تطبيقها على عصر معين أو على أدب أمة بأكملها. وكتب مثل تلك التي كتبها جورج سانتسبري GEORGE SAINTSBURY عن تاريخ العروض الإنجليزي وإيقاع النثر تعزل عنصرا معينا وتتبع تاريخه، رغم أن كتب سانتسبري الطموحة يشوبها غموض وبلى مفاهيم العروض والإيقاع التي بنيت عليها. وهي بذلك تقوم دليلا على أنه لا يمكن كتابة تاريخ ثبت دون أن يستند إلى قواعد كافية محددة. وستنشأ نفس نوع المشاكل في كتابة تاريخ العبارة الشعرية الإنجليزية، الذي ليس لدينا منه إلاّ بضع كتابات مجملة أو تاريخ للصورة الشعرية الذي لم يسبق محاولة كتابته"[2]؛ فدراسة الأدب عبر تطوره التاريخي ممكن، ولكن ينبغي أن تتوفر لدينا الظاهرة المدروسة عبر طول التاريخ المدروس، وإلا سيكون التأريخ للأدب منقوص وغير ملائم، ولابد من وجود ظواهر أدبية يمكن التأريخ لها، عبر طول أعمال كاتب ما عبر أزمنة مختلفة، وأعمال متعددة.

---

1 المرجع السابق، ص 351 .

2 المرجع نفسه، ص 361 .

4) طبيعة الأدب:

للأدب خاصية تجعله يتميز عن سائر الكتابات الأخرى،"...وقد ناقش توماس بولوك Thomas pollock هذا الموضوع أخيرا في كتابه (طبيعة الأدب) (The nature of literature) ...الأدب يمتاز عن الفنون الأخرى في أنه ليس له وسيلة تعبير خاصة، وفي أن الأشكال الأدبية تختلط ويدق التدرج بينها. وقد يكون من السهل تمييز لغة العلم عن لغة الأدب...إذ أن الأدب يشتمل على الفكر...اللغة الأدبية إذا ما قورنت باللغة العلمية فستبدو قاصرة في بعض النواحي، فهي حافلة بالتراكيب التي تحتمل أكثر من معنى، وهي ككل لغة تاريخية تضم ألفاظا متعددة الدلالة، كما أنها تنطوي على تصنيفات لغوية قسرية كالتأنيث والتذكير، وهي أيضا مشبعة بالعوارض التاريخية والذكريات والتداعيات، واللغة الأدبية باختصار تضمينية إلى حد كبير، أضف إلى ذلك أن لغة الأدب أبعد عن أن تكون تقريرية بحتة، إذ لها جانبها التعبيري"[1] ؛ فالأدب لغة مغرقة في الخيال وفي تعدد المعاني والإيحاءات، تعكس لغة الأدب واقعا وتاريخا وتجربة وتضمينا فكريا، ولهذا فإن خصائص الأدب التشابك والإغراق في التغريب، أي استعمال أساليب غريبة عن اللغة العادية تأخذ بزمام فكر القارئ وفق متاهات وفراغات تنتظر من يملؤها، عكس اللغة العلمية التي تحتمل دلالات عادية، وتكون وصفية مباشرة، فالتعبير الأدبي يتطلب شخصا ذواقا يتعامل مع النص الأدبي بمخيال ورؤية نوعية ترمي إلى كشف الخروقات اللغوية، والتغييرات المرافقة للعمل الأدبي.

الأدب:"...نوع من الكتابة التي تمثل عنفا منظما يُرتكب بحق الكلام الاعتيادي، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكبسون. ذلك أن الأدب يحوّل اللغة الاعتيادية ويشددها، وينحرف بصورة منظمة عن الكلام اليومي، وإذا ما دنوت مني عند موقف الباص ورحت تدمدم (وتظلّين عروس السكينة البكر)، فسوف أدرك للتّو أنني في حضرة الأدبي، وأنا أعرف ذلك لأن تركيب كلماتك، وإيقاعها ورنينها يتجاوز معناها المجرد، أو كما يقول الألسنيون بصورة أكثر تقنية، لأن ثمة عدم تناسب بين الدّالات والمدلولات. فلغتك تلفت الانتباه إلى

---

1 المرجع السابق، ص: 34، 35 .

ذاتها، وتزهو بكينونتها المادية، الأمر الذي لا تبديه عبارة مثل: (ألا تعلم أن السائقين مضربون)"[1]؛ فلغة الأدب لغة ذات طبيعة مختلفة لما تقع على ذهن السامع يفهم مباشرة أن التعبير مجازي، ولا يمكن أن يوجد هناك دال يستدعي مدلول محدد، بل دال ومدلولات كثيرة، عكس اللغة العادية المباشرة، وهناك بنيات خاصة بالتراكيب الأدبية، تجعل الكتابة الأدبية لديها تقنياتها الخاصة ضمن إمكانات اللغة وقدرتها على التصوير.

5) وظيفة الأدب:

للأدب وظائف عدة، حيث:" إن دراسة وظيفة الأدب لها تاريخ طويل في العالم الغربي من أفلاطون إلى عصرنا الحاضر...يعد الجمال هو في ذاته مبرر وجوده...إنهم يتساءلون عن فائدة الشعر، مالغرض منه؟ وهم يطرحون السؤال على البعد الاجتماعي والإنساني بأكمله. ويضطر الشاعر أو محب الشعر إزاء هذا التحدي إلى تقديم الحجة إلى المجتمع، وذلك باعتبارهم مواطنين ذوي مسئولية فكرية. وترد حججهم في فقرات من فن الشعر Ars poctica أو في (دفاع) عن الشعر أو تبرير له وكل هذه ترادف في الأدب ما يقال له التبريرات Apologetics في علوم اللاهوت. وحين يكتب المدافعون عن الأدب لهذا الغرض، لقراء من هذا الطراز، فهم بطبيعة الحال يؤكّدون نفع الأدب أكثر مما يؤكّدون البهجة الناتجة عنه، ومن ثم أصبح من السهل الآن أن نعادل من ناحية المعنى بين وظيفة الأدب وبين ارتباطاته بأشياء أخرى مغايرة له في الطبيعة، بيد أنه منذ الحركة الرومانسية كثيرا ما أجاب الشاعر بإجابة مختلفة لمواجهة تحدي المجتمع، إنها الإجابة التي حددها أ.س.برادلي A.c.bradley بقوله الشعر للشعر ذاته...استطعنا القول بأن للشعر وظائف كثيرة ممكنة، ووظيفته الأولى والرئيسية هو الوفاء لطبيعته"[2]؛ فما يستدعي للكتابة الأدبية هو جمال الأدب وروعته وقدرة اللغة على التصور في حلة جميلة معبرة وأخّاذة مخالفة لنمطها المعتاد، وللأدب أبعاد هامة إنسانية اجتماعية تاريخية، حيث أن الأدب يحدث تغييرا في السلوك والأخلاق والقيم، ويعتبر مدونة تاريخية لأمة من الأمم، ويؤدي وظيفة نفسية اجتماعية من حيث التعديل في المواقف والقناعات، فالشعر والكتابة الشاعرية لها نمط

---

1 تيري إيغلتون، نظرية الأدب، ص: 11، 12 .

2 رنيه وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، ص: 54، 55.

سحري، والأدب وليد الطبيعة ومحاكاة لواقع وتجارب ما لإنسان ما، له طبيعة تسمه من حيث قدرته على الأخذ بالذوق الإنساني إلى مساحات جديدة لم تكن مجربة، وللأدب وظيفة في كونه يأخذ القارئ والكاتب معا إلى فضاءات يعبّر فيها عن مشاعر وعوالم لا يتيحها الكلام العادي، عوالم معقدة ومتشابكة توجد من ناحية ما من نواحي الشعور والفكر الإنساني وللأدب وظيفة في اللغة من كونه يتيح للغة أن تعبر بأساليب وطرق جديدة لم تكن مألوفة.

6) المحاكاة:

لقد تم التطرق إلى المحاكاة منذ الفلسفة اليونانية، و:"...في آخر القرن التاسع عشر وجدت فكرة المحاكاة في الفن مرحلة أخرى من مراحل تطورها فيما كتب الأديب الروسي المعروف ليوتولستوي عن حقيقة الفن. لقد نادى تولستوي بأن الفن يجب أن يجرد عن فكرة الجمال من ناحية وعن فكرة اللذة من ناحية أخرى. إنه لم يخلق لا ليصور الجمال ولا ليحدث لذّة لأنه مجرد تعبير، ليس غير، ينقل إحساس الفنان إلى متلقي الفن، يعرّف تولستوي الفن فيقول: أن يثير الفنان في نفسه إحساسا أحسه يوما. فإذا ما أثاره أوصله بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال معبرا عنها بكلمات إلى الآخرين على نحو يسمح لهم بأن يمرّوا هم في نفس ما مرّ فيه الفنان من إحساس، هذه هي عملية الفن"[1]؛ فالفنان والأديب في المحاكاة يكتب العمل الأدبي بناءًا على محاكاة تجاربه وخبراته السابقة، أي أنه يكتب الكلمات بوضعها في قوالب جاهزة من خياله الخصب، تجارب سابقة ومواقف يتم السير على منوالها لإخراج الفن والأدب.

يقدم "إليوت" مفهوما للمحاكاة، حيث:"...يحلل بأسلوب الشاعر وحسه وتفكيره عملية الإبداع الفني في مقاله المعروف عن: التقليد والملكة الفردية، فيقول: ليس على الشاعر أن يبحث عن انفعالات جديدة وإنما عليه أن يستعمل الانفعالات الموجودة بالفعل ليخرج منها إحساسات ليست في الانفعال العادي بالمرة. والانفعالات التي لم يجربها الشاعر شخصيا تنفع كما تنفع تلك التي يكون قد مرّ بها فعلا. إن التعبير الشائع الذي يصور العملية الفنية من أنها: الانفعال يتذكر في هدوء. لتعبير خاطئ كل الخطأ. إنها ليست انفعالا وليست

---

1 سمير القلماوي، فن الأدب، المحاكاة، مصر، 1953، ص: 134، 135 .

تذكّرا ولا هي هدوء إذا استعملنا كلمة هدوء في معناها الأصلي. إن الإبداع الفني تأمل عميق وإخراج شيء جديد من هذا التأمل العميق. تأمل عميق لطائفة كبيرة من التجارب الحسية التي لا تبدو للرجل العادي الضارب في الحياة أنها تجارب أصلا...إن التجارب لا تتذكر ولكنها تتجمع"[1]؛ فتفسير "إليوت" للعمل الأدبي من منطلق المحاكاة يأتي من فكرة أن الكاتب يجمع مختلف التجارب والأفكار والذاكرة ليخرج العمل الأدبي بعنف وقوة، فالكتابة الأدبية حسب المحاكاة تذكر واسترجاع بشكل عجيب ومبدع، ليس الاسترجاع الأدبي مجرد استرجاع عادي مألوف مثلما يرجع كل الناس تجاربهم، ولكنه عملية تحليلية واستنتاجية عميقة، فلابد للكاتب والشاعر من رصيد معرفي وثقافي سابق يبني عليه إبداعه الأدبي، فهو يحاكي ويتأمل في مواقف سابقة.

7) نظرية التعبير:

إن لنظرية التعبير نقاط مهمة يمكن تلخيصها فيما يلي:[2]

1- إن الأدب نتاج الفرد بحيث يكتب فردٌ معين عما في أعماق قلبه وكذلك عمّا يصوره في ذهنه من الخيال الشخصي.

2- الخيال الجميل يقود إلى إيجاد العمل الفني المتميز.

3- الخيال له علاقة وطيدة بمشاعر الأديب أو الفنان وأحاسيسه في الحياة.

4- قدرة الشاعر في إبداع العمل الفني تختلف من أديب إلى أديب، وهذا يعدّ مقياس مرتبة العمل الفني عند عيون القرّاء والسامعين.

5- نظرية التعبير نتاج للثورة البورجوازية، وفي الوقت نفسه ردّ فعل لنظرية المحاكاة التي تهتم بقيمة العقل والمنطق وترك قيمة العواطف والانفعالات.

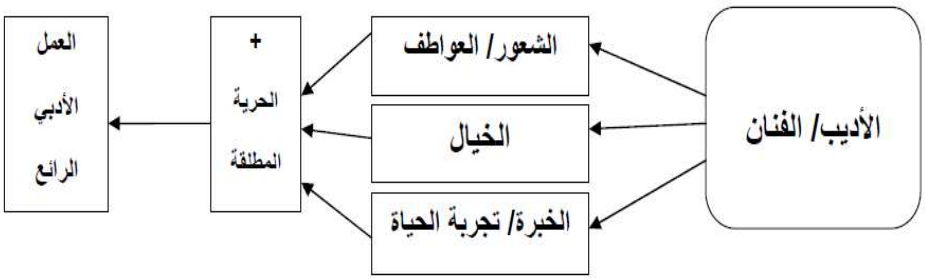
6- إن نظرية التعبير لا تهتم بالكشف عن المعنى بالذات، ولكنها تهتم بالكشف عن علاقة خفية بين ذات الأديب وكيفية تصويره للأشياء.

---

1 المرجع السابق، ص 139 .

2 محمد شهريزال بن ناصر، رحمة بنت أحمد الحاج عثمان، "العمل الأدبي بين نظرية التعبير ونظرية النص المثالي"، مجلة الرسالة، العدد التاسع، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، 2009، ص: 96، 97 .

ونلخص البيان عن فكرة نظرية التعبير من خلال الرسم البياني الآتي:[1]



فنظرية التعبير تقوم على حرية الأديب في نسج فنه راقيا متميزا، باحترام تجربته وخبرته وخياله ودقته في التصوير، بحيث لا نتدخل في شخصية الأديب، بل نتركه يعبر ويطلق لسانه ويعبّر عن ما يجول بخلده، لما نعطي المساحة للكاتب فإن خياله الواسع يبدع ويخرج أرقى ما عنده، وينبغي احترام مشاعر المؤلف وأحاسيسه، ولكل أديب سماته وخصائصه وطريقته، فنظرية التعبير ترفض القيود والضوابط، تنطلق من الأديب ومكانته في الإنتاج والإبداع والتصور والأحاسيس.

نظرية التعبير:"...تمثل التمرد على كل القواعد والنظم والقوانين. وقد كان للفيلسوفين الألمانيين إيمانويل كانط (1724-1800) وفريدريك هيجل (1770-1831) أثر واضح في إرساء دعائم هذه النظرية معرفيا وفلسفيا حيث كانا يمثلان المنظرين الفلسفيين للبورجوازية والفردية، والموجهين الحقيقيين للنقاد والأدباء الذين ظهروا في هذه الحقبة. هكذا اعتبر كانط الشعور طريق المعرفة الحقيقية وهيجل الفن إدراكا خاصا للحقيقة وأن أداة هذا الإدراك هي الخيال. بذلك تأطرت نظرية التعبير فلسفيا فذهب أصحابها إلى القول إن الأدب تعبير عن الذات والعواطف والقلب والمشاعر، ذلك أن القلب هو ضوء الحقيقة لا العقل. بذلك أصبحت

1 المرجع السابق، ص 97 .

وظيفة الأدب عندهم تتمثل في إثارة انفعالات المتلقين وعواطفهم. هكذا اهتمت نظرية التعبير بذات الشاعر/الأديب بدل شكل الأدب، وأعطت الأهمية القصوى للطبيعة على حد التقديس...وكما ترى هذه النظرية، أيضا، في عملية الإبداع أن الشاعر يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الذاتية الخاصة"[1]؛ فقد جاءت النظرية التعبيرية كرد فعل على تقييد العملية الأدبية ووضع ضوابط صارمة عليها، فجاءت لتحرر الأدب والأديب معا ليعبر عن أحاسيسه ورؤيته الخاصة ووجهة نظره، وتجاربه الشخصية، وقد رافقت الفلسفة التنظير للأدب، وطرح رؤى نقدية عليه، وبالتالي فإن فلسفة كانط وهيجل خدمت نظرية التعبير وفتحت لها المجال لتعبر عن أنساقها، وبالتالي تم تحرير الإبداع الأدبي وأتيح المجال للكتاب ليعبروا كيفما شاءوا ووقتما أرادوا.

8) نظرية الأجناس الأدبية:

أوصى "كارل فياتور" (Karl vietor) الناقد الألماني حول الأجناس الأدبية:"...في الأسطر الأولى من بحثه في تلك المسألة بالحذر الشديد في أمور الاصطلاح: في الجدال العلمي الذي قام، في بحر العقد الماضي، حول علاقات الأجناس الأدبية بعضها ببعض، لم يكن لاستعمال مفهوم الجنس من الوحدة ما ينبغي لكي يحصل التقدم أخيرا في هذا الميدان الصعب. آيته أنهم يتحدثون عن الملحمة والشعر الغنائي والمسرح بصفتها الأجناس الثلاثة الكبرى، وفي الوقت نفسه تسمى القصة القصيرة والملهاة والأنشودة أجناسا أيضا. فيكون على مفهوم واحد أن يشتمل على ضربين من أشياء مختلفة"[2]؛ فيوجد هناك خلاف حول تحديد ما هي الأجناس الأدبية؟ فالأجناس الأدبية هي مجموعة من فروع الأدب التي تكون بارزة ولها ميدانها الخاص ووجودها النوعي، فرضت نفسها عبر تاريخ الأدب والكتابة في الأدب وممارسته.

قام "نورثروب فراي" (Northrop Frye) الناقد الكندي:"...في فصل من كتابه تشريح النقد (Anatomie de la critique) (1957) إلى وضع أسس نظرية في الأجناس

---

1 لحسن الكيري، "النظرية التعبيرية"، قاب قوسين صحيفة ثقافية إلكترونية، الموقع الإلكتروني: www.qabaqaosayn.com، نشر بتاريخ: 03-09-2014

2 إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان، 2014، ص: 23، 24 .

استنادا إلى معايير خطابية وتداولية، بدأ بملاحظة أسس القسمة الثلاثية: أصل هذه الألفاظ: المسرح والملحمة والغنائي، يفيدنا حقا أن المبدأ الأساس في تمييز الأجناس شديد البساطة. يقوم تعريف الأجناس في الأدب على شكل العرض، من شأن الكلام أن يكون محاكًى بين يدي المتفرجين، أو إنشادًا على السامعين، أو يكون ترنّما أو غناءا أو يكون مكتوبا ليقرأه قارئ...نعم، لكن نقد الأجناس أساسه الخطابة، من جهة أن الجنس يتعيّن بالطريقة التي يقام بها التواصل بين الشاعر وجمهوره"[1] ؛ فرؤية نورثروب رؤية تداولية لقضية الأجناس الخطابية، لأن كل من المسرح والملحمة والغناء، كلها خطابات ذات بعد تداولي يتعلق باللغة في الاستعمال، فعلى منتج الجنس الأدبي مراعاة حال الجمهور وكيفية تقبّله وتفاعله لأعماله الأدبية.

يتعين الجنس إذا في هذا التصور بعلاقة الإشراك بين المؤلف وسامعيه. الأدب فن محاكٍ بلا منازع، يحاكي أوضاعا قد تجدها في الطبيعة: اللغة على حكاية القول في الملحمي إذ يواجه فيه الشاعر سامعيه، والفكر المجرّد في التخييل، والأصوات والصور في العمل الغنائي، واللغة المعدولة في المسرح. ومن الممكن أيضا ترتيب أربع صيغ بعضا على بعض: الملحمي والتخييل يحتلان في الأدب منزلة وسطى، بين الغنائية من جهة والعرض المسرحي من الأخرى.[2] ففي الجنس الأدبي هناك عملية ونشاط وتفاعل عالٍ بدءا من التأسيس للأدب عن طريق تصورات نكتسبها من الخبرة والفكرة معا، فنبدع لكي نؤثر في المتلقي عن طريق المسرحيات والأعمال الغنائية، فالأدب طبقات ومستويات متراتبة ولها علاقات متبادلة.

فالجنس الأدبي:"...فئة من نصوص لها بموجب مواضعة ثابتة سمات مشتركة خاصة بتلك الفئة وحدها، فستسلم بأن كل نص خاص لا يتصوره الجنس، ولا يقرؤه إلاّ في علاقته بالنصوص التي تشبهه كافة، فالجنس متقدم الوجود على العمل الفردي.[3] فالجنس

---

1 المرجع السابق، ص: 43، 44 .

2 المرجع نفسه، ص 45 .

3 المرجع نفسه، ص 228 .

الأدبي بمثابة تنظير للعمل الأدبي ومحاولة لتقنينه بالبحث في السمات المشتركة بين نصوص أدبية عديدة ومحاولة التعميم والتجريد بغرض الفهم والحصر والإيضاح.

9) نظرية الشعر:

نظرية الشعر أو الشعرية:"...علم موضوعه الشعر، وكلمة الشعر لها في العصر الكلاسيكي معنى لا غموض فيه. كانت تعني جنسا أدبيا هو القصيدة التي تتميز بدورها باستخدامها للأبيات...بدأ المصطلح أولا يتحول من السبب إلى الفعل، من الموضوع إلى الذات هكذا أصبحت كلمة الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن المشاعر أو الانفعالات الشعرية...أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر.

أطلق أولا في الفنون (شعر الموسيقى، وشعر الرسم...إلخ) ثم على الأشياء الطبيعية، كتب فاليري Valery: نحن نقول عن مشهد طبيعي إنه شعري، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة...ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ تلك اللحظة، وهو يغطي اليوم لونا خاصا من ألوان المعرفة بل بعدا من أبعاد الوجود"[1]؛ فالشعرية ونظرية الشعر وعلم الشعر، كلها أوجه متعددة لنفس العملة أو المجال، ونظرية الشعر كمصطلح معتمد تبحث في الخاصية الشعرية الجمالية في كل إنتاج أدبي قصيدة أو نص نثري أو موقف إنساني أو لوحة فنية أو رسم معبر، فهي تبحث عما يجعل الإنتاج الأدبي متسما بخصوصية الجمال والأخذ بالألباب وإثارة العواطف، ولنظرية الشعر إرهاصات قديمة جدًّا بدءًا من اليونان إلى مختلف الحضارات والعلوم عبر التاريخ للبحث في الإنتاج الأدبي الراقي المحدث للحساسية والمتميز عن الكلام المبتذل العادي.

يقول "جون كوين":"...اعتبار الشعر ظاهرة كالظواهر الأخرى، قابلة للملاحظة من الناحية العلمية، وقابلة للتحديد من الناحية الإحصائية، اعتبار يصدم بالتأكيد، هو الشعور العام، فالشعر اليوم له درجة من التقديس، يخشى أن تبدو معها أي محاولة لاختراق نظام الميكنة داخله وكأنها محاولة للتدنيس.

---

1 جون كوين، النظرية الشعرية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، تر: أحمد درويش، ط4، القاهرة، 2000، ص 29.

علم الشعر؟ إن التعبير يبدو وكأنه يحمل من التجديف قدر ما يحمل من التناقض ما دام الشعر كما اعترفنا فنا يوجد في الطرب المقابل للعلم. لكن ينبغي أن نزيل مرة أخرى البس الذي يحدث دائما بين الملاحظة والمادة موضوع الملاحظة، أن الشعر يقابل العلم باعتباره مادة لكن ذلك التقابل لا يعرض سلفا على منهج الملاحظة المتبع"[1]؛ فالعلمية يمكن أن تحضر في العمل الشعري الأدبي، فالشعر جنس لغوي يمكن أن نستعين باللسانيات وفروعها في دراسة الشعر والتنظير له، فالشعر مكون من ظواهر لغوية وظواهر أخرى غير لغوية يمكن دراسته كمادة وكعينة لكشف كيفية اشتغال المعنى وتوليده، واستنباط كل الظواهر التي تؤسس لوجوده، كالنبر والتنغيم والقافية والمحسنات والصور بالنسبة للقصيدة، وكذلك خصوصيات شعرية في الخطاب النثري كالصور (المجاز والكناية والتشبيه والاستعارة)، أي القيام بعملية إحصاء علمي لمعرفة مدى مساهمة كل العناصر في المعنى والتأثير المناسب.

10) نظرية الرواية:

يرى "عبد المالك مرتاض" أن الرواية تتخذ:"...لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة. أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة؛ فلأن الرواية تغترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسين الأدبيين العريقين، وذلك على أساس أن الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تلفي أي غضاضة في أن تغني نصها السردي بالمأثورات الشعبية، والمظاهر الأسطورية والملحمية جميعا"[2]؛ فالرواية تتداخل مع الأجناس الأدبية الأخرى نظرا لأنها محور نشاط لكل أجناس الأدب، كالحكاية والأساطير والملحمة، فهي كيان معقد ومتشابك موغل في الدلالة، وهذا ما أعطاها الهيمنة والريادة وصارت جنسا أدبيا عاليا غنيا عن البيان، لأنها ببساطة صارت جوهرة الأدب المعاصر.

فحسب النقاد فإن للرواية نظريتان:" نظرية رواية التحليل الخالص، ونظرية الرواية الموضوعية. ويطالب أشياع النظرية الأولى الكاتب بأن يفصل كل شيء في كتابته، فيعمل

---

1 المرجع السابق، ص: 45، 46 .

2 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 11 .

على ذكر أصغر التطورات لباطن النفس، وكل ما له صلة بباطن أسرارها التي تحدد طبيعة ممارستها. على حين أن أشياع الموضوعية يزعمون على عكس أنصار نزعة التحليل أنهم قادرون على أن يصوروا لنا على نحو من الدقة شديد، ما وقع في الحياة، ويتحاشون بعناية وذكاء، كل شرح شديد التعقيد من حول الأسباب والأحداث، ذلك لأن هؤلاء يرون أن كل ما له صلة بعلم النفس يجب أن يتخفى في الإبداع، كما يتخفى في الحقيقة تحت الأحداث عبر الوجود"[1]؛ فللرواية رؤى مختلفة، فهناك من يدعون أن يقوم الراوي بإظهار وتجلية كل شيء بالدقة في الوصف والسرد وذكر كل التفاصيل، بينما يرى طرف آخر بأن الرواية سمتها الإخفاء وعدم الإظهار والتجلي للأحداث والتفاصيل.

يقول عبد المالك مرتاض:" والرواية، من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحظي، والأدب السريّ، فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين...من أجل ذلك نلفي الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي"[2]؛ فلكي تشكل رواية ينبغي معرفة كل العناصر التي تدخل في تشكيلها من لغة وخيال وأساطير وتجربة وسرد، فمختلف هذه العناصر المذكورة كافية لتشكيل نظرية حول الرواية، أي نسق عام يؤسس للرواية والكتابة فيها، وهذا ما أغرى النقاد والكتاب أن يوجهوا كل نشاطهم صوب الرواية التي تحمل الإيديولوجيا والمتعة والفن.

---

1 المرجع السابق، ص 16 .

2 المرجع نفسه، ص 27 .

11) نظرية الدراما:

الدراما ونظريتها هي العمل المسرحي وما يتعلق به، حيث:" يستحيل تحديد بداية نشوء الفكرة الحديثة للدراما الرمزية نظرا لكونها بقية فلسفة رومانتيكية قديمة، إلا أن أحد المصادر الأساسية التي أثرت على المسرح الحديث تأثيرا مباشرا كانت النظرية الجمالية للمؤلف الموسيقي ريتشارد فاغنر (1813–83) ونتيجة لاهتماماته المتوازية بكل من الموسيقا والدراما، لم يكتف بالأوبرات الرئيسية مثل تريستان وايزولده (1865) و(سيد المغنين) والرباعية الملحمية (خاتم نيبيلونغن) وقد أخرج العمل بكامله عام 1876 التي كتب نصها وموسيقاها، وإنما تبني نظرية مفصلة ومعقدة عن شكل وطبيعة الدراما الموسيقية التي اعتمد فيها على شوبنهاور والميتافيزيقيين الألمان. كان فاغنر يؤمن أن الدراما الموسيقية ستصبح فن التمثيل المستقبلي، فن تستطيع فيه اللغة أن تزيد من قدرتها عن طريق الصوت لتخلق بيانا عاطفيا أكمل"[1]؛ فالمسرح جنس أدبي فرض وجوده منذ القديم لدى اليونان، وقد تم التنظير له، ونشوء ما يسمى الدراما الحديثة، فالمسرح أدب وعاطفة وجمال، ارتبطت الدراما بالفلسفة والموسيقى والرواية، ففيها أحداث ووقائع وسرد ولغة وتصور خاص.

إن جنس الدراما لا يعرف بطريقة ذاتية أو من خلال عملية الكتابة، وإنما من خلال الاستخدامات والتطبيقات الاجتماعية التي تصنع النصوص، والنصوص تؤدى من خلال مؤسسات متنوعة مثل مسرح الهواة ومسرح المحترفين والتعليم والتليفزيون والسينما والراديو وأفلام الفيديو والصحافة ومعالجة وتعليم الحديث والتدريب الصوتي لأحاديث العامة المحددة والمنشورة، وغيرها في أية صورة من صور الأداء التمثيلي.

تعد النصوص الدرامية دائما نصوصا مختلفة حتى لو كان الأداء مسجلا في صورة نص مكتوب أو على شريط سينمائي أو فيديو، ولن يكون النص الدرامي أبدا واحدا، بسبب الرؤى

---

1 ج.ل ستيان، الدراما الحديثة، بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمّول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 213 .

التحريرية له والتي تصنع في أثناء التسجيل وبسبب اللقاءات المختلفة الموجودة في صور ونماذج مختلفة من الأداء وبسبب اختلاف طرق الاستقبال لكل من الجمهور والممثلين.[1]

فالدراما تنطلق من الواقع المعاش والأحداث كما هي في المجتمع، ولا تنطلق من نصوص ثابتة، فهي مجال يعتمد على التمثيل والأداء، فالنص الدرامي سيكون مختلف من شخص إلى آخر، لأن كل واحد من المدونين له نظرته وتصوره للأحداث والتلقي الذي يراه ماثلا حقيقيا أمامه، فالدراما هي الحياة بكل تعقيداتها ومعارفها تجسد الأنا الإنسانية وتقلباتها المختلفة، كما تسجل تفاعل الإنسان مع الحياة ومواقفه المختلفة.

1 ديفيد برتش، لغة الدراما، النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005، ص: 40، 41 .