

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي



محاضرات في مادة النقد الموضوعاتي

مطبوعة مقدّمة لطلبة السنة الثالثة - ليسانس -

تخصص: نقد ومناهج

إعداد الدكتور / مصطفى بوجملين

السنة الجامعية: 2022/2021

السداسي السادس

عنوان اللىسانس: النقد والمناهج

المادة: النقد الموضوعاتي

أهداف التعليم

المعارف المسبقة المطلوبة

محتوى المادة:

الرقم	مفردات المحاضرة
1	مفهوم المقاربة الموضوعاتية
2	مصادر المقاربة الموضوعاتية
3	آليات المقاربة الموضوعاتية 1
4	آليات المقاربة الموضوعاتية 2
5	النقد الموضوعاتي عند الغرب: غاستون باشلار
6	جون بيارريشار
7	جورج بولي
8	جان ستاروبينسكي
9	تكوين الأثر الشعري جون بول ويبر
10	عبد الكريم حسن
11	سعيد علوش
12	حميد لحميداني
13	سمير سرحان
14	شارل مورون

مقدمة

شكّلت المناهج النقدية بلونها السياقي والنصّاني حدثا نقديا ماضويا وحداثيا؛ إذ تلقّفها الأقسام البحثية، وسعت إلى الكشف عن مرجعياتها الفكرية والمعرفية ومنظومتها الميكانيزماتية الإجرائية.

وانطلاقا من هاته الاتجاهات النقدية برز إلى الوجود شكل مقارباتي جديد ومستحدث اتّكأ على مقولاتها النقدية النظرية والممارساتية، ثمّ انطلق في تشييد منهج خاص به؛ ومن ثمّة تبلورت معالم المنهج المسّمي بـ النقد الموضوعاتي -أو النقد التيماتكي باصطلاح بعضهم-.

وبهذا، فإننا سعينا إلى إنجاز مطبوعة بيداغوجية بها سلسلة من المحاضرات المتعلقة بمقياس النقد الموضوعاتي، والتي أقيمت على طلبة السنة الثالثة -تخصص: دراسات نقدية- خلال السنة الدراسية: (2020/2019). ولقد تتبّعنا فيها المفردات المبرمجة في هذا المقياس والمطابقة لما جاء في عروض التكوين الجديدة.

وبخصوص طبيعة التيمات المتناولة -ههنا-؛ فإنّها تتلخّص عبر أربعة عشر محاضرة علمية إذ استهلّت بمحاضرة استفتاحية وسمت بـ: (مفهوم المقاربة الموضوعاتية)؛ والتي بسطنا فيها الأطر المفهومية لمسّمي "التيمة"، وكذا الكشف عن دلالات المقاربة الموضوعاتية واهتماماتها جماليا، وتبيان استشكالاتها المنهجية والميكانيزماتية. ثمّ درجنا إلى المحاضرة الثانية؛ والتي عنونت بـ: (مصادر المقاربة الموضوعاتية)؛ حيث نوّهنا إلى أبرز روافد هذه المقاربة النقدية؛ كالرومانسي، والسيكولوجي، والفينومينولوجي، والبنوي وفيما يتعلّق بالمحاضرتين الثالثة والرابعة قد خصّنا لقضية آليات المقاربة الموضوعاتية؛ إذ أشرنا فمهما إلى جملة الميكانيزمات التي يراهن عليها الناقد الموضوعاتي في كشوفاته

التحليلية للأثر الفني. أما المحاضرة الخامسة فتناولنا فيها الإسهامات النقدية للناقد والمفكر (غاستون باشلار) في حيّز الدراسات الموضوعاتية؛ ومعاينة أهم المسائل التي تميّز في دراستها؛ كالوعي، والخيال والصورة. كما عرّجنا في المحاضرة السادسة إلى المنظورات النظرية والمنهجية للناقد (جون بيار ريشار) في الحقل الموضوعاتي؛ والتي امتازت بالعمق والفرادة على المستوى الإجرائي ولقد خصّصنا المحاضرة السابعة إلى الجهود النقدية لدى الناقد الموضوعاتي (جورج بولي) والذي كانت له عناوين مهما تناولت مسائل الممارسة الموضوعاتية ومقاصدها الجمالية، ثمّ درّجنا إلى المحاضرة الثامنة، والتي تناولنا فيها المنجزات النقدية لـ(ستاروبينسكي)، والذي ساهم أيضا في بناء صرح النقد الموضوعاتي عبر عناوين نقدية بارزة. وأتممنا الرواد الموضوعاتيين الغربيين في المحاضرة التاسعة والتي أفردت للناقد (جون بول ويبر)، والمعروف بإخلاصه للمنهج وضوابطه، والمتوغل في التوجه الموضوعاتي السيكلوجي. ولعلّ ظلّ التلقي العربي واضحاً لهذا المنهج النقدي وهي المسائل التي خصّصنا لها محاضرات جليّنا من خلالها المنجزات النقدية العربية المكاشفة لهذا الاتجاه النقدي الزئبقي؛ إذ عرضنا أبرز الأعلام النقدية التي ألّفت كتاباتها حول الأفكار النظرية والأطر المنهجية للنقد الموضوعاتي، وهم كالآتي: عبد الكريم حسن وسعيد علوش، وحميد لحميداني، وسمير سرحان.

وختاماً، ذيلت المطبوعة بمحاضرة تناولنا فيها الناقد الموضوعاتي (شارل مورون) والذي أمّد الطروحات النقدية الموضوعاتية بتحليلات مهمة استقاها من دراساته المتشعبة للنقد السيكلوجي، والتي كان لها الأثر في اتساع دائرة المقاربة الموضوعاتية للأعمال الإبداعية.

وفيما يتعلّق بالمراجع المؤسسة لهاته المحاضرات العلمية، فإنّه يحسن القول أنّها تميّزت بالتعدّد والتنوع؛ إذ سعينا إلى أن تكون سمة التظافر بينها معلما واضحاً فيها؛ وهي: (المنهج الموضوعي) لـ(عبد الكريم حسن)، و (سحر الموضوع) لـ(حميد لحميداني)، و (النقد

الموضوعاتي) لـ: (سعيد علوش)، و(النقد الموضوعي) لـ(سمير سرحان)، و(التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري) لـ: (يوسف وغليسي)، و(وجوه الماس) لـ(محمد عزام).

وخلاصة القول، فإننا قد سعينا إلى تقريب القضايا المحورية في شقيها النظري والمنهجي لهذا الاتجاه النقدي الجديد عبر محاضرات هذه المطبوعة؛ والتي نأمل أن تكون نافذة مشرعة أمام الطلاب والباحثين للوصول إلى حيثيات أخرى تتماس مع هذا المنهج النقدي وذلك خدمة للبحث العلمي العربي؛ الذي هو أحوج إلى أقلام بحثية أصيلة متفرّدة في طروحاتها النيرة، والتي تسبر دهاليز القضايا الإشكالية الشائكة في الزمن الراهن.

مصطفى بوجملين

بسكرة في: 2022/3/1

المحاضرة الأولى: مفهوم المقاربة الموضوعاتية

شكّلت مسألة الموضوعاتية -أو التيماتيكية باصطلاح بعضهم- حدثا نقديا مستشكلا وذلك نظرا لعدم استقلالية هذا الاتجاه النقدي نظريا وإجرائيا. وقبل الولوج إلى مفاهيم المقاربة الموضوعاتية وبيان مقاصده المستهدفة في دراسة العمل الإبداعي في شقيه المضموني والشكلي؛ فإنّه حريّ بنا ضبط مفاهيم المصطلح الأجنبي thème -الموضوع- حيث نجد (فيبير Weber) -مثلا- محدّدا لإطاره المفهومي، في كونه دالا على «الأثر الذي تركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب، وتلتقي فيه كل آفاق العمل الأدبي "مجالات موضوعاتية Domaines thématiques»¹.

ولقد شكّل "الموضوع" كذلك خيارا وجوديا «متشعب الأشكال، متعدّد التعابير، كثير التنوّيعات والتحوّلات؛ أي إنّهُ مجموع الوجوه البلاغية والصور البيانية والمشاهد الوصفية والمواقف السيكلوجية والأشياء التي يستعملها الكاتب لبناء عالمه الداخلي، وتشكيل أنّاه (المبدعة)، وهو يتحدّد وفق تكراره وثباته عبر متغيّرات النصّ»².

كما وقف الناقد (سعيد علوش) عند دلالة هذا المصطلح الغربي؛ والذي رأى في تحديده جانبا إجرائيا؛ إذ نراها قائلًا في هذا الصدد: «يعدّ اصطلاح الموضوعاتي (thème) تحديدا إجرائيا تعالج من خلاله وحدات ذات درجة تكون تركيبية واحدة دون اشتغالها على عدد العناصر نفسها، شريطة تداخل الأشكال المترابطة، لا الأشكال الحرّة»³.

¹ مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ماي، 1997، ص113.

² Daniel Bergez, introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, paris, 1995, p96.

³ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 1989، ص6

ومن أجل تحديد الدلالة الدقيقة للموضوع في عمل ما، فإننا نلغي الناقد (ميشال كولو) منوهاً إلى مسألة إخضاع النقد الموضوعاتي لـ«مخزونه الدلالي لعملية غريبة لمختلف السياقات التعبيرية، حيث يكون الأمر ضرورياً. هذه المواجهة وحدها تسمح بتعريف ما أسمّيه البذور السياقية للموضوع. يجب أن يتكامل الاتجاه الظاهراتي مع تحليل النص والاتجاه البنيوي»¹.

وفي سياق ضبطه وتحديده للإطار المفهومي للموضوع، فإننا وقفنا عند قوله الآتي: «هوية الموضوع تتحدّد عبر مجموع تبادلاته الداخلية التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها، فالموضوع ليس شيئاً آخر غير مجموع هذه التبديلات، أو على الأصح استخدامها»².

ولم تتوقف الأزمة الإشكالية عند المسمّى الأجنبي thème فحسب؛ لأننا ألفينا الباحث (محمد بلوحي) رابطاً إيّاه بمفردة رديفة أخرى وهي Sujet؛ وبذلك فهما يتقاطعان معا في دائرة الموضوعاتية؛ وهذا ما دلّ عليه قوله: «إن لفظي Objet Thème في الفرنسية يستوعبان في أصل المعنى نفسه، ولكن الأولى ذات أصل يوناني والثانية ذات أصل لاتيني... فكل ما هو Thème بوصفه موضوع تفكير أو تأمل أو نظر، هو Objet وكل ما هو Objet هو Thème لأنه قابل لأن يكون موضوع تفكير أو تأمل أو نظر.. ولكن Objet تتقابل مع Sujet ولا تستطيع كلمة Thème أن تحقق هذا التقابل. ومن هنا يبدأ هذا الالتباس في الكلمة العربية "موضوعية" والتي تتضمن المعنيين. ولكن السياق في أغلب الأحيان كفيل

¹ ميشال كولو، النقد الموضوعاتي، تر: غسان بديع السيد، علامات في النقد، جدة، السعودية، ج 24، مج 6، 1997، ص 257.

² إيمان مرداسي، تلقي النقد الموضوعاتي في النقد المغربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة تبسة، الجزائر، 2020/2019، ص 50.

بتمييز المراد من هذه الكلمة. فإذا عجز السياق عن توفير هذه الضمانة وضعنا المقابل الفرنسي Objectivité إلى جانب الكلمة العربية "موضوعية" في كل مرة تعبر فيها عنها¹.

وبخصوص المقولات النقدية التي خصت مفهوم المقاربة الموضوعاتية ومقاصدها المستهدفة فهي عديدة ومتباينة في الكتابات النقدية؛ وذلك نظرا لخصوصية الموضوع داخل العمل الإبداعي؛ لأنّ الموضوعات «مهما كانت عالميتها، أي مهما كان كثيرا ما نعرفه عن الأدب العالمي، تظهر في كلّ عمل بخصوصية مختلفة، ولهذا فإنّ ما يقوم به النقد الموضوعي في العمق، هو إبراز الموضوعات كاستعارات فردية. إنّه إذن دراسة الأشياء الخاصة»².

ويجدر التنويه إلى الالتباس المفاهيمي الذي يحيط بمصطلح "الموضوعاتية" ومرادفاته من مثل: "المواضيعية" و"الموضوعية"؛ ذلك أنّ «كلا من هذه الألفاظ الثلاثة تدلّ على معنى محدّد: ف"الموضوعية" تدلّ على الموضوع Object الفكري والتأملي، وهي عكس الذاتية. وقد اعتمدتها الدراسات النقدية التقليدية في بيان أفكارها الرئيسية، ثمّ أصبح منهجا نقديا مستقلا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين في بريطانيا وأمريكا، ومن أشهر رواده: أ.أ. رتشاردز، وت.س. إليوت، وكلينت بروكس. والمواضيعية نسبة غير موفّقة إلى "الموضوع". وأمّا الموضوعاتية فهي "الثيمية" وتدلّ على "الموضوعات" الكامنة في الأثر الأدبي»³.

¹ محمد بلوحي، النقد الموضوعاتي: الأسس والمفاهيم، <https://urukpace.wordpress.com>، 2020/03/28، 10:00

² إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1991 ص166.

³ محمد عزام، وجوه الماس، ص13.

ويشكّل النقد الموضوعاتي في "معجم المصطلحات الأدبية" جزءاً من النقد الجديد في فرنسا، وهو «منهج في القراءة النقدية، يسعى -من خلال دراسة الثوابت الموضوعاتية وعودة الموتيفات- إلى إبراز انسجام العالم الخيالي مع المقصدية العميقة للكاتب»¹.

ولقد تعرّض الناقد (ميشال كولو) إلى النقد الموضوعاتي؛ حيث عدّه «من المناهج النقدية التي تحاول سبر أغوار النصّ الأدبي، والوصول إلى معناه الحقيقي عن طريق استخدام كلّ المفاتيح الممكنة»².

ولعلّ صعوبة الدراسة وفق هذه المقاربة الموضوعاتية مرجعه امتدادها إلى البحث البلاغي القديم الذي ركّز بشكل كبير على ما سمّي بالموضعية الكامن في الأثر؛ وهذا ما أبانت عنه المقولة الآتية: «مرجعية "الموضوعات" في الدراسات الأدبية تعود إلى فترة أبعد من ذلك بكثير فالمصطلح موروث عن علم البلاغة القديم، الذي يعطي أهمية كبيرة لـ "الموضعية topos" وهي عنصر مدلولي élément de signification حاسم في أي نص»³.

وتدعم هذه الإشكالية معضلة أخرى مقتضاها أنّ المقاربة الموضوعاتية لا تحكمها قوانين الدراسة البنيوية -الشائعة في الكتابات النقدية-؛ بل إنّها منهج زئبقي لا يثبت عند ميكانيزمات مخصوصة وبالإضافة إلى ذلك ارتباطها بروافد فلسفية وفكرية؛ ومن هنا، فإنّ «الموضوعاتية Thématique ليست حكراً على البنيوية، بل هي منهج بلاهوية، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية "الظواهرية الوجودية، التأويلية البنيوية، النفسانية..."، التي تتظافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها»⁴.

¹ يوسف وغيليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، دار جسور، المحمدية، الجزائر، ط1، 2017، ص17.

² ميشال كولو، النقد الموضوعاتي، تر: غسان بديع السيد، ص247.

³ مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص97.

⁴ يوسف وغيليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2007، ص147.

وما يدعم مسألة الانفصال الجزئي بين الطرح الموضوعاتي والبنوي؛ هو أنّ المقاربة الموضوعاتية لا تراهن على قضية استقلالية الموضوع ضمن نصّ معين؛ لأنّ نتاجات المبدع المختلفة والمتباينة تظلّ تيمات متعاضدة فيما بينها؛ بالرغم من التأثيرات الزمنية والحدثية فيها؛ فالموضوعاتية «تعتقد أنّ نصوص المبدع الواحد ومهما اختلف زمان كتابتها ومكانه ومهما اختلفت الاحداث المؤثرة فيه، لا بدّ أن يجمع بينها خيط موضوعاتي رفيع يوحدّها لتتحوّل تلك النصوص إلى لبنات في بناء المشروع الإبداعي المتكامل، والذي يرغب كلّ مبدع في الوصول إلى تحقيقه»¹.

ولقد نحا الناقد (ميشال كولو) صوب العمل النقدي المنتهج في مدار المنهج الموضوعاتي حيث عبّر عنه بقوله: «العمل النقدي الكامل للموضوعاتية يبدأ في الواقع من وجهة نظري منذ اللحظة التي نتعرّف فيها عن الإمكانيات الدلالية للموضوع، تلك التي تنتقل من القوة إلى الفعل بصورة حقيقية، وتؤدي إلى فهم العالم الخيالي، في هذه اللحظة لا يستطيع الناقد القيام بهذا الفعل على أساس معرفة الآخر أو التطابق قليلا أو كثيرا مع الكاتب، بل عليه إجراء دراسة منهجية لوضع الموضوع في النصّ»².

أمّا الرؤية الأخرى لعمل المنهج الموضوعاتي، فإنّ معالمها تتّضح جليّا في مقولة الناقد (يوسف وغليسي)؛ إذ نراه قائلاً في هذا الصدد: «يقوم هذا المنهج على تخصيص مفهوم الموضوع بالذات، وبحسب الفكرة التي يقيم فيها الوعي علاقة بين الموضوع والعالم الذي يندرج في، يستطيع النقد وصف كيفية الوجود في عالم الأديب الخاص، بفهمه للواقع كما يظهره النصّ»³.

¹ حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1 2017، ص11.

² ميشال كولو، النقد الموضوعاتي، تر: غسان بديع السيد، ص257.

³ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص17.

وفيما يتعلّق بقضية التقارب بين المقاربة الموضوعاتية ونظيرتها التأويلية؛ فإننا نجد بعض الأصوات النقدية لا تنساق نحو مسألة التماهي والتطابق الكليّ بينهما؛ ذلك أنّ منظورهم لهذا الطرح الضبابي فحواه أنّ «القراءة الموضوعاتية ليست قراءة تأويلية ولا تفسيرية ولكّنها وصف شامل يمكن تسميته بالجرد والتنضيد، والنقد الموضوعاتي نقد للمدلول أو لنقل إنّه نقد مقولاتي يقوم على سبر السجلات الأساسية حيث ينتشر المعنى في كلّ عالم أدبي خاص، ووضع هذه السجلات مع بعضها موضع التجانس»¹؛ وهي الفكرة ذاتها التي رآها الناقد (حميد لحميداني) محدثة للجلبة النقدية؛ إذ ساق المنظور الشائع الذي يضمّ المنهج الموضوعاتي إلى المناهج المعتدّة بالتأويل والتفسير؛ حيث نلفيه قائلًا في هذا الشأن: «تعرضنا في هذا المدخل مشكلة أساسية قائمة في تحديد ما يقصد بالمنهج الموضوعاتي *méthode thématique*؛ لأنّ هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظّريه في هذا المجال، فهم لا يتفقون على تسمية واحدة، خلافا لما هو حاصل بالنسبة للمناهج الأخرى (...). وبعضهم يضمّ هذا المنهج إلى كلّ المناهج التي تعتمد التأويل *interprétation* أو التفسير *explication*»².

وبالتالي، فإنّ الطابع الوصفي هو الغالب في هذا الاتجاه النقدي، والذي يراهن على كشف مدارات المضامين المنزرعة في الجسد النصّي ككل.

ولقد ظلّت المقاربة الموضوعاتية مدافعة على طموحها المشروع في أن تكون مجالا رحبا يعتدّ بها النقاد في دراساتهم للمتون الإبداعية؛ ولكنها لا تروم إلى بلوغ أهداف ومقاصد يقينية ثابتة؛ لأنّ «كلّ فهم يظلّ نسبيا في الوضعية والطبيعة الفردية الفاهمة التي تجهد نفسها لتوليد الإضاءات ونبش المنظورات؛ لأنّ المناهج التي يستعملها النقد الموضوعاتي

¹ حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 35.

² حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة آنفو- برانت فاس، المغرب، ط 2، 2014 ص 27.

لهاته الغاية ليست من إبداعه، بل من اقتباساته عن الرصيد المشترك في المعرفة المعاصرة»¹.

وبهذا، فإنّ المقاربة الموضوعاتية لا تجهد نفسها في إصدار الأحكام اليقينية الثابتة وذلك لأنّها تراعي طبيعة التحوّل واللاثبات في البنيات المدروسة؛ وذلك خلافاً للمنهج التاريخي القائم على التتبّع الديكروني للقضايا المستهدفة بشكل منطقي؛ وبالتالي، فإنّ النقد الموضوعاتي لا يسيجّ العمل بسياج ثابت «لكنّه يعمل على عكس ذلك على الإلمام بالبنيات المتحرّكة، والمعمار النازع نحو هدف، وحالة نجاح ما. وبعكس النقد التاريخي - الذي يحاول إبراز الأعلام في حال تطوّرها من عمل إلى عمل، عبر الظروف والتأثيرات- يعمل النقد الموضوعاتي على عدم ملاحقة التسلسلية، بل يبحث عن الطبيعة المنطقية والجدلية التي تترصدّ الكشف عن التقدّم الداخلي لوجود يلتزم بملاحقة شيء ما من منظور أنطولوجي»².

وتعدّ مسألة ملاحقة التيمة وصورها منذ بواكير نشأتها الأولى -الفعل البدئي- وتطوّراتها داخل العمل الأدبي عملية مهمة يوظّفها الناقد الممارس للمقاربة الموضوعاتية؛ وهذا ما أشار إليه (محمد بلوحي) في مقالته المهمة، والموسومة بـ "النقد الموضوعاتي: الأسس والمفاهيم" بقوله: «تعتقد القراءة الموضوعاتية أنّ الموضوعات والصور التي يصفها هذا المبدع أو ذاك إنّما توجد منذ بواكيره، وعلى القراءة التقاط هذه الموضوعات وتلك الصور من يبايعها لكي تحدّد الجغرافية الأسطورية عند هذا المبدع أو ذاك؛ ومن ثمّ لا بدّ من متابعة هذه الموضوعات ومراقبة تطوّراتها أو تلاشيها في النصّ، وبذلك تسعى القراءة

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 1989، ص31.

² المرجع نفسه، ص30-31.

الموضوعاتية إلى الوقوف على "الفعل البدئي" في النص الذي ماهيته تكمن في إعادة الصور إلى العنصر الأصلي الذي تنتهي إليه النصوص الإبداعية»¹.

ولقد رشّح الناقد (نجيب التلاوي) النقد الموضوعاتي ليكون الاتجاه النقدي الشائع في الكتابات النقدية المعاصرة؛ وذلك بديلا عن المناهج السابقة له (السياقية/النسقية)؛ وذلك عبر اعتبارات يراها مهمة؛ والتي مقتضاها الآتي²:

- الموضوعاتية تتعامل مع مثلث العملية الإبداعية (المبدع-النص-المتلقي)، لأنها معنية بموضوع النص (الفكرة)، ومعنية بتحديد البصمة الإبداعية للمبدع، ثم هي توسّع لمساحة الجهد الذاتي للناقد/المتلقي.

- ستحدث الموضوعاتية قدرا من التوازن بجمعها لمميّزات الاتجاهات النقدية التقليدية؛ كنقد خارجي، ومميّزات الاتجاهات النقدية الحدائية كنقد داخلي.

- ستمكّن الموضوعاتية من الجمع بين الفكر الإبداعي والقدرة على الكشف عن هندسة البناء الفني للنص، وذلك بتمديد مفهوم (التيمة).

- ستحافظ الموضوعاتية على (علمية النقد)؛ لأنها تستنطق التيمات المائزة في النص (النصوص)..من الداخل، ولا تسقط على النص من الخارج، ومن ثمّ فتحدد التيمات سيكون موثقا من معطيات النص (النصوص) المنقود.

¹ محمد بلوحي، النقد الموضوعاتي: الأسس والمفاهيم، Gastonbachelard1.blogspot.com، 2019/10/28، 11:00

² محمد نجيب التلاوي، تجديد الخطاب النقدي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص36.

المحاضرة الثانية: مصادر المقاربة الموضوعاتية

ساهمت الدراسات النقدية الأكاديمية العديدة حول النقد الموضوعاتي في كشف معالم مهمة تخصّ مصادر مقارباته وروافده المختلفة؛ إذ ارتبط بمذاهب فكرية ومناهج تملك منظومة أدواتية مقنّنة.

وهذا، فإنّنا سنبسّط الروافد التي نهلت منها المقاربة الموضوعاتية مقولاتها المعرفية وميكانيزماتها الإجرائية، والتي نعرضها وفق الآتي:

❖ الرافد الرومنسي:

لا مشاحة في أنّ يكون الاتجاه الرومانسي -أو الرومانطيسي باصطلاح بعضهم- معلما مهما للمقاربة الموضوعاتية؛ ذلك أنّه مصدر ثابت ومعلوم، أقرّت به الدراسات التأصيلية لهذا النقد الجديد. وبالتالي، فإنّه «ليس من الغريب إذن أن يجعل النقد الموضوعاتي من الرومنسية عصره المفضل. فقد خصّص له بيغان وريمون وريشار وبوليه عددا من الدراسات، وهم يرون فيه انتصارا لأدب وعي الذات conscience la de litterature ينسجم مع إجراءاتهم الخاص»¹.

ويؤكد الناقد (يوسف وغليسي) هذه القضية النقدية المذهبية في كتابه (التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري) أن يوجد احتفاء كبير بهذا المنزع الرومنسي عند أبرز رواد النقد الموضوعاتي، ونخصّ بالذكر (جون بيار ريشار)؛ والذي أفرد دراسته النقدية للرومانسية، وذلك لأنّ المقاربة الموضوعاتية تبحث في تيمة الإحساس المشاعرية للذات الإنسانية، وهذا ما يفهم من مقولته التي نصّها: «لا غرابة أيضا، ومن موقع الاحتفاء بالذات

¹ مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص 97-98.

الحساسة كذلك، أن تتمحور جلّ الممارسات الموضوعاتية لجون بيار ريشار حول الشعر في توجّهاته الرومنسية خصوصاً، وأن يخصّ الرومنسية ذاتها بكتاب كامل (دراسات في الرومانسية) في ثلاثة أقسام، ينفرد قسمه الثاني بدراسة أشهر شعراء المذهب الرومنسي (لامارتين، فينيني هيغو، موسي غيرين)¹.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ تثبيت هذا التعاضد النقدي والجمالي بين الموضوعاتية والتيار الرومانسي مردّه الاهتمام الواسع الذي توليه الدراسة الموضوعاتية لعنصر "الخيال" والذي يعدّ قطبا مهماً داخل منظومة الاتجاه الرومانسي؛ وهذا ما أبانت عنه الكتابات الباشلارية المترصّدة لمدارات الخيال المتعدّدة في عالم المبدع. ومن هنا، فقد عدّ «الإصرار على الإحالة إلى مفهوم الخيال أكثر ما يدل على هذا التوجه النقدي فهو يسمح للموضوعاتيين بالابتعاد عن التصور الوظيفي للنفس الإنسانية واعتبارها ملكة مبدعة ومنجزة؛ إذ يرى باشلار. وهو الذي مهّد هذا المجال أمام جميع النقاد الموضوعاتيين أنّ الخيال دينامية منظمة وبيتعد هذا التصور كل البعد عن تصور سارتر الذي يضيف على الخيال أثر الواقع "العدمي" فالخيال ينظم العالم الخاص للفنان؛ لأنه ظاهرة وجود»².

ولعلّ ربط مسألة الخيال بالأعمال الباشلارية نابع من فكرة ظاهرية هذا العنصر الدينامي الحيوي؛ إذ يمكّن من الكشف عن معالم الصور الجمالية وارتباطها بالوعي وعلى هذا الأساس؛ فإنّ قضية الخيال تظلّ «فكرة ظاهرية في الأصل استعان بها غاستون باشلار وجون بيار ريشار لتوضيح مفهوم الصورة في النقد الموضوعاتي، فباشلار يرى أنّه لإيضاح مسألة الصورة الشعرية علينا أن نلجأ إلى ظاهرية الخيال، وهذا يعني دراسة

¹ يوسف وغيلسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 35-36.

² مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص 105.

ظاهرة الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني وهي مدركة في حقيقة هذا الوجود»¹.

❖ الرافد الظاهراتي (الفيينومينولوجي):

لا مرء في أن تقف الدراسات المؤصلة لمصادر المقاربة الموضوعاتية عند التيار الظاهراتي -أو الفيينومينولوجي باصطلاح بعضهم-؛ وهذا ما أكده بشكل واضح الناقد الموضوعاتي (عبد الكريم حسن)؛ إذ أثبت هاته الصلة الوثيقة بين الموضوعاتية والظواهرية بقوله: «المنهج الموضوعي يستفيد من الظواهرية بما تحمله من بنية تعددية، فالدراسة الموضوعية تتجه نحو دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد من أجل الوصول إلى البنية الشفافة في النهاية؛ أعني البنية المفهومية»².

وبالرغم من خلو المقولة الأنفة من إيضاحات تفصيلية لهاته العلاقة بين المنهجين الموضوعاتي والظاهراتي، واقتصارها فقط على مبدأ الظهور العنقودي والمتعدد للتيمة الواحدة؛ فإننا نجد أنّ القضية الأساسية لهذا التشابك بين هذين المنهجين يتلخص أساسا في مبدأ "الوعي"؛ باعتباره علامة مرجعية للاتجاه الظاهراتي؛ والذي أرسى معالمه "هوسرل" وسارع (غاستون باشلار) إلى تكريسه في دراساته الموضوعاتية؛ إذ «لا جدوى من الحديث عن موضوعات معينة في نصوص كاتب ما، بمعزل عن وعي الذات الكاتبة في إدراكها لتلك الموضوعات الحميمة. إذن، لا موضوع بدون ذات، في التصور الموضوعاتي المغلف بفلسفة فيينومينولوجية»³.

وبهذا، فقد أصبح عنصر "الوعي" محورا أساسا في معاينة التيمة وإدراكها بشكل قصدي؛ وهذا ما أوضحه (يوسف وغليسي) بقوله: «قصديّة الوعي، إذن، هي عماد

¹ حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 52.

² عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1990 ص 33.

³ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 38.

الفيينومينولوجيا، حيث تتجلى قدرة الذات على إدراك الموضوع إدراكا حسياً؛ أي أنّ الوعي بالعالم وموضوعاته يتّجه نحوهما من خلال الأفعال القصديّة»¹.

كما أنّ ظاهرية (هوسرل) جاءت في نظر (ماجليولا) كرد فعل على النزعة المثالية والتجريبية معاً؛ «لأنّ المثالي يستبعد العالم الخارجي كمصدر للمعرفة، والتجربي يؤكّد على الدور السلبي للوعي. أمّا هوسرل فيرى أنّ الوعي والعالم الخارجي يمثلان حقيقة ماثلة، وأنّ الوعي عندما يفكر في العالم يتّجه إليه بصورة مباشرة تكون فيها الذات قاصدة، والشئ الخارجي مقصوداً. لذلك يمكن التعرّف إلى الحقيقة من خلال التعرّف إلى الماهيات الماثلة في الوعي»².

وإن كان مبدأ "الوعي" المنزوع داخل الكيان الفيينومينولوجي مصدراً مهماً للمقاربة الموضوعاتية، فإنّنا نجد لها مستفيدة من عنصر ظاهراتي آخر؛ والمتمثّل في "الحدس" والذي يشكّل بنية عقلية تجريدية تستهدف العلاقات المختلفة بين التيمات والذوات الواعية حيث «تأثّر الموضوعاتيون بمفهوم الحدس intuition لدى هنري برغسون H.Bergson ويرتبط الحدس ارتباطاً وثيقاً بالفيينومينولوجيا، إلى حدّ الحديث عن (حدس فيينومينولوجي) يعرف بأنّه الرؤية العقلية للماهية وللعلاقات والبنى الخالصة التي تنتظم الموضوعات من حيث هي أشكال وعي ذات بداهة عقلية مطلقة»³.

وقد بيّن بعض الدارسين نوعية الحدس الذي يراهن النقاد الموضوعاتيون على تفعيله في ممارساتهم الإجرائية للأعمال الأدبية؛ والمتمثّل -تخصيصاً- في مسمّى "الحدس الأوّلي" إذ «يتركز النقد الموضوعاتي وبصورة ملحة حول اللحظة الأولى الأصلية التي يفترض أنه

¹ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري ص 37.

² حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعات في الرواية والشعر، ص 30.

³ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 38.

تولّد عندها العمل الأدبي: فهذا النقد يسعى إلى تعيين نقطة الانطلاق؛ أي الحدس الأولي الذي يشع العمل الأدبي بدءاً منه»¹.

❖ الرافد السيكلوجي:

شكّل التحليل السيكلوجي رافداً بارزاً لدى المشتغلين على المقاربات الموضوعاتية وذلك لأهميته في استنطاق الجانب المشاعري الدينامي داخل الذوات المبدعة، وتجلياته في نصوصهم المشبعة بتيمات متباينة، والمتجلىة عبر تشكيلات جمالية مخصصة وبالتالي، فإنّ التحليل السيكلوجي يظلّ «جزءاً لا يتجزأ من الجهاز الإجرائي للمقاربة الموضوعاتية التي تتخذ منه وسيلة منهجية تتوسّلها في سبيل الإمساك بجذور البنية الموضوعاتية للعمل الأدبي، وثبيتها في الجهاز النفسي لصاحب العمل»².

والجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، «ومن الضروري أن تنحصر العلاقة في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ، وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها»³.

ولقد نوّه (ج. جنمير) إلى الحضور الفعلي للجانب السيكلوجي في الدراسات النقدية الموضوعاتية حيث استشهد بأحد دراسات الناقد الموضوعاتي (ريشار)؛ حيث نلفيه قائلاً: «ريشار (منذ "قراءات مجهرية" 1979) بدأ يكثر من استعمال التحليل النفسي، فيدرس بالخصوص-وحدات نصّية صغيرة أو موتيفات، بتضييقها دلالة على التعمّق، بحثاً عن الروح المحرّكة (La psyché)؛ حيث المشهد (pysage) الموجود في النصّ ضرب من الهوام (fantasme) يرتدّ إلى رغبة لا شعورية»⁴.

¹ مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص 111.

² يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 41.

³ حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص 32.

⁴ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 42.

ولا تقتصر القضية السيكلوجية في التطبيقات النقدية الموضوعاتية على ريشار فحسب إذ نجد من يدعّم هذا التوجه النقدي؛ والمتمثل -تحديدا- في (ستاروبنسكي)؛ والذي «يراهن رهانا قويا على الحضور السيكلوجي في الممارسة الموضوعاتية؛ يتجلى ذلك خصوصا في القسم الموسوم (التحليل النفسي والأدب) من أقسام كتابه "العلاقة النقدية" (La relation critique)؛ حيث يلاحظ أنّ التحليل النفسي قد تأسّس -أصلا- على نصوص أدبية»¹.

❖ الرافد البنيوي:

ظلّ تأثير البنيوية بشتى حمولاتها الفكرية ومنظوماتها الميكانيزماتية بيّنا في شتى المناهج النقدية المختلفة؛ ومن ضمنها المنهج الموضوعاتي؛ إذ نوّهت عديد الكتابات النقدية على المستويين الغربي والعربي إلى هاته التوأمة بين المنهجين البنيوي والموضوعاتي وهذا ما بيّنه الناقد (يوسف وجليسي) عبر قوله: «كثير من الممارسات الموضوعاتية التي كانت البنية أو نعوتها جزءا لا يتجزأ من جملة العنوان؛ فقد نشر ج.ديران "البنى الأنثروبولوجية للمتخيّل" Les structures anthropologiques de l'imaginaire سنة 1960، ونشر ج.ب.ويبر "ستاندال: البنى الموضوعاتية للأثر" سنة 1969 ونشرت م.ب.كرسودون "دراسة موضوعاتية وبنيوية لعمل موباسان (الفخ)»².

وفيما يتعلق بالكتابات النقدية العربية التي مارست النقد الموضوعاتي في ضوء الميكانيزمات البنيوية، فإننا نذكر الدراسة المميّزة والرائدة، والتي أنجزها الناقد السوري (عبد الكريم حسن) والموسومة ب: (الموضوعية البنيوية-دراسات في شعر السياب-) والتي عقّب عليها السيميائي (غريماس) وصنّفها في دائرة الموضوعاتية المعجمية؛ ولكن ذلك لم يمنع بعضهم من الإشادة بالتمييز والفرادة التحليلية لدى مؤلف هذا العمل

¹ يوسف وجليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري ، ص43.

² المرجع نفسه ، ص40.

وهذا ما أكّده الناقد (يوسف وغليسي) قائلاً: «وقد تعمّقت علاقة الموضوعاتية بالبنوية في النقد العربي كذلك، عند عبد الكريم حسن، بوجه خاص في كتابه "الموضوعية البنوية -دراسة في شعر السياب-، ثمّ تغلّغت هذه العلاقة في كتابه "المنهج الموضوعي"، حيث أوضح أواصر هذه القربى المنهجية في المبحثين المتعلّقين بـ"مفهوم البنية" وبين "الموضوعية والبنوية"»¹

والأمر كذلك -عندنا- ينسحب على الناقد، الذي وظّف التحليل البنيوي في دراساته التطبيقية؛ التي ضمّها عمله النقدي الموسوم بـ: (التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري).

¹ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 40-41.

المحاضرة الثالثة: آليات المقاربة الموضوعاتية 1

المقاربة الموضوعاتية كغيرها من المقاربات النقدية الأخرى لها معالمها المنهجية التي تؤثر عليها؛ ولكنها تملك بعض الخصوصيات التي تميزها، ومن ذلك انسياقها إلى مضامين التيمات أكثر من كشف الهندسة الشكلية الجمالية؛ ذاك أنّها قد «عملت على التخفيف من سطوة الشكل ولكن دون أن تعود بالعملية النقدية إلى السياقية التي تغفل قيمته في التعبير الأدبي. لذلك تقاطعت الموضوعاتية مع المناهج ما بعد البنيوية في العمل على تأويل مختلف المستويات اللسانية في النصّ أو النصوص، ولكن ليس للوصول إلى دلالات جزئية متعلّقة بها، بل بحثاً عن الموضوع الموحد الذي يجمعها»¹.

ولعلّ حظوة المدلول المضموني بالنسبة للدال الشكلي الجمالي تجد مبرراتها والتي كان أهمها قيمة المعاني المساهمة في تأويل المعمار الشكلي المؤطر لها داخل الكينونة النصّية للعمل الإبداعي، وهذا ما أشار إليه الباحث الأكاديمي (حسين تروش) قائلاً: «حافظ هذا المنهج النقدي على الحدود التي وضعتها المناهج النقدية ما بعد البنيوية ولم يحد عن قواعدها الأساسية إلا في شيء واحد ولكنّه جوهري، لأنّه يحدّد لذا المنهج خصوصيته النقدية ويميّزه عن باقي المناهج النصّانية، فإنّ كانت هذه الأخيرة تتّفق على غلبة الشكل على المضمون وإحالة الأوّل على الثاني، فإنّ الموضوعاتية تعتقد أنّ قيمة المعنى لا يمكن إغفالها، لأنّها تساعد على تأويل الشكل اللغوي الذي سكبت فيه، ليصبح المنهج الموضوعاتي واسطة العقد في النقد المعاصر لموازنته بين هذين العنصرين

¹ حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 11.

الأساسيين في التأليف الأدبي، الشكل والمضمون، الذين ينتجان في تفاعلها الموضوع الأدبي»¹.

وتظلّ فكرة البحث عن طبيعة الموضوع الموحد الوارد الهدف المبتغى في الدراسة الموضوعاتية؛ إذ تسعى إلى كشفه والنظر في تحولاته المختلفة؛ فهي بذلك -أي المقاربة الموضوعاتية- تعين «هوية الموضوع عبر مجموع تبدلاته الداخلية التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها: الموضوع ليس شيئا آخر غير مجموع هذه التبدلات أو على الأصح استخدامها»².

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ هذه المقاربة تستقرئ الأعمال الأدبية قصد الكشف عن العناصر الداخلية التي تحكمها، والنظر في العلاقات السريّة التي تجمعها وبالتالي، فإنّ منظورها تطبعه القراءة الشمولية الكلّية؛ فالإجراء النقدي الذي تحقّقه هذه المقاربة «يسعى لفهم تجربة ما في "الوجود -في- العالم" كما تتحقق في العمل الأدبي، والناقد يحاول الوقوع عليها من خلال الوحدة الكلية العضوية للنص المدرّس. وينعكس هذا الطموح الشمولي في اختيار موضوعات متميزة للتحليل؛ فمسألة الأنا ووحدتها وتماسكها مطروحة دوماً؛ لأنها ترجع إلى فكرة وحدة العمل الأدبي وإلى الإجراء النقدي الموحد»³.

ومن جهة أخرى، فإنّنا نلفي بعضهم مشيراً إلى علائقية المقاربة الموضوعاتية بما أطلق عليه "النقد المتعاطف"؛ حيث «يلتقي الإجراء الموضوعاتي مع «النقد المتعاطف critique de sympathie الذي يمثله سانت . بوف Sainte- Beuve في القرن التاسع عشر وابتعد جذريا عن معظم توجهات «النقد الحديث» الذي يتميز على العكس من ذلك بالبحث عن موضوعية objectivite تقوم على عناصر يمكن ملاحظتها في النص. ذلك أن

¹ حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 12.

² يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 150.

³ مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص 107.

حقيقة العمل الأدبي تخترقه وتتجسد فيه لكنها لا تختزل فيه لأنها ذات جوهر روحي. ويجب. بالتالي - عن طريق «التعاطف» وبنوع من الجاذبية الشعرية capillarité النقدية- العثور على المهيج الإبداعي الذي هو أساسها»¹.

وبعيدا عن الجانب المضموني المستهدف في الدراسة الموضوعاتية، فإنّ الكشف الإحصائي القائم على قانون التواتر والترداد قد لا يسعف في تبيان خبايا العمل الفني؛ فـ «ليس معيار التواتر والترداد هو ما يسمح باستخلاص الموضوعاتية المكوّنة لنصّ ما لعدم دلالة التكرار في أغلب الحالات، بل علينا أن نبحت عن استراتيجيات الموضوعاتية وموقعها وطوبولوجيتها. إذ يكفي لتمييز الموضوعاتية تحديد وضعها في عدّة تجارب تمكّنتنا من إبراز عناصرها المؤثرة ضمن معاني عديدة وكلمات محورية، يتحرّك الموضوعاتي في إطار دلالة معيّنة»².

ولعلّ الإقصاء الجزئي لمبدأ التواتر، وبيان عدم نجاعته في هذا النوع من الدراسة النقدية مردّه الاهتمام البالغ بمركزيه الوعي المتعاقد مع التيمات التي يصلها العمل الفني مع بعضها، وهذا ما أفصحت عنه المقولة النقدية الآتية: «المقاربة الموضوعاتية ليست إطلاقا كشفا بالتواترات، بل هي جملة الصلات التي يرسمها العمل الأدبي في علاقتها بالوعي؛ الذي يعبر عن ذاته من خلالها»³.

¹ مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص 110-111.

² سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 33-34.

³ مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، ص 113.

المحاضرة الرابعة: آليات المقاربة الموضوعاتية 2

لا تختلف المنظورات النقدية المعاصرة لطبيعة المقاربة الموضوعاتية عن أبرز ميكانيزمات المكاشفة التحليلية لهذا اللون النقدي الجديد؛ والتي تتمثل تحديداً في الركون إلى الممارسة السيكولوجية، وكذا القراءة المجهرية، وبالإضافة إلى ذلك، تفعيل تقنية الترداد على مستوى النصوص الإبداعية المدروسة، وهناك من يضيف الغرض، بعده تقنية إجرائية لها.

فبخصوص الجانب السيكولوجي، فإنّ معظم الرواد المؤسسين للنقد الموضوعاتي استقطبهم هذا المنهج النقدي السياقي؛ إذ لا يقتصر «الحضور السيكولوجي في الممارسة الموضوعاتية على تجربتي فيبر وريشار، فحسب، بل يتجاوزهما إلى تجربة جون ستاروبنسكي (الذي كان طبيباً نفسانياً، في الأصل)، وبحكم هذا التخصص، فإنّ ستاروبنسكي يراهن رهانا قويا على الحضور السيكولوجي في الممارسة الموضوعاتية»¹.

ولعلّ الانسياق تجاه الممارسة السيكولوجية يجد ما يبزّره، والمتمثل -تحديداً- في مبدأ "الحرية" التي يتيحها مجال علم النفس المتشعب للناقد الموضوعاتي؛ وهي القضية التي نوّه إليها (حميد لحميداني) بقوله: «إنّ مبدأ حرية الناقد في ممارسة التحليل الموضوعاتي للأعمال الأدبية هو الذي جعل أحد المهتمين بتاريخ النقد الفرنسي وهو روجي فايول R.Fayolle يلاحظ أنّ هذا المنهج يرتبط بممارسات علم النفس والتحليل النفسي إلى جانب الفلسفة الوجودية»².

¹ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 43.

² حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص 28.

أمّا الميكانيزما الأخرى؛ والتي أطلق عليها بمسّمى (القراءة المجهرية)، فإنّها تظّل أداة إجرائية مهمة؛ لأنّه تسنح للناقد بالكشف عن الجزئيات الدقيقة للعمل الأدبي؛ وبالتالي، فإنّ التحليل النقدي على مستوى «أجزاء صغيرة في النّص الأدبي، وقد يكون ذا الجزء نقطة، فاصلة حرفاً، جملة، فقرة، مشهداً، حدثاً، أو غير ذلك ممّا يدخل في تكوين عالم النّص وبنائه، وهو عمل يدخل في صميم مفهوم الموضوعاتية الأساسية التي هي النواة المركزية التي ينبثق منها النّص الأدبي فينمو حتى يكتمل عالماً جميلاً»¹.

كما يضيف بعضهم ميكانيزما "الترداد"، والتي ترتبط بالوحدات على مستوى نصّ معيّن أو نصوص متعدّدة؛ وبالتالي، فإنّها ترداد هذه البنّيات يظّل مؤشراً على العالم الخيالي للمبدع إذ تدلّ «بفضل تضافرها على أحاسيسه التي كانت سبباً في تأليف النّص، والقراءات المتعدّدة تعطينا حقولاً حسّية متنوّعة للمبدع الواحد، يلجأ إليها النقد الموضوعاتي من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها على كل مستوى من هذه المستويات المنفردة، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها والمستبعدة»².

وفيما يتعلّق بالغرض، فإنّنا ألفينا الباحث الأكاديمي (حسين تروش) جاعلاً إيّاه ميكانيزما إجرائية في المقاربة الموضوعاتية؛ ولكنّه -أي الغرض- أداة عامة لها دورها على مستوى الأنساق اللسانية والقيم الجمالية المبتوثة فيه؛ وهذا ما يفهم من قوله: «الغرض مثله مثل الموضوع أداة إجرائية نقدية تساعد على الدخول إلى عوالم النصوص المغلقة وفهم طرائق تشكّلها، غير أنّ الغرض هو أداة عامة والموضوع جزء خاص منه ولكنّه جوهري، لأنّه يحقّق

¹ حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 68-69.

² المرجع نفسه، ص 36.

التفرّد الذي ينتج من تفاعلات البنى اللغوية، ويخلق عالما من النظام والدينامية التي تخترق الغرض وتبين عن القيم الفنيّة القابعة في أعماقه»¹.

ولعلّ الانحصار في إطار ميكانيزماتي ضمن المنهج الواحد قد لا يكون له الأثر الواضح في كشف مضان العمل الأدبي المستهدف موضوعاتيا؛ وهي المسألة التي أدت بالناقد (ويبر) -مثلا- إلى تفعيل أدوات إجرائية من مناهج عدّة؛ لأنّ هذا التكامل الميكانيزماتي يسعفه في الإلمام بشتى التمفصلات التيمية والجمالية للأثر الفني؛ حيث «أفاد في دراسته للعمل من إجراءات منهجيات أربع، اتّخذت طابعا إجرائيا موضوعيا واستقراء تكامليا منظّما ألا وهي المقاربة البنويّة الوصفية (أوّلا)، ثمّ المقاربة التاريخية التحليلية (ثانيا)، ثمّ المقاربة النفسية التفسيرية (ثالثا)، وأخيرا المقاربة الحكمية التقويمية التي تؤكّد أنّ ظاهرة (السقوط) هي التّيمة (thème) المهيمنة في نصوص الشاعر مالارمي»².

وانطلاقا من هذه التباينات على مستوى الميكانيزمات الإجرائية الموضوعاتية؛ والتي تكشف سمة الالتباس المنهجي لهذا النقد الجديد، فإنّنا نلفي ما يبرّر هذا التآزم على المستوى التطبيقي؛ والذي يعزى إلى تكامل منهجي لا يعزّز مشروعية المنهج التيماتكي الموحّد؛ حيث يجمع «الدارسون على صعوبة الجزم بوجود منهج موضوعاتي موحّد، ذي أسس واضحة يشترك فيها جميع المنشغلين بهذا المنهج. ولكن الأقرب إلى منطق الموضوعاتية أنّها اتجاهات مختلفة قليلا، تتداني حيناً، وتتباعد حيناً آخر، يجمعها هاجس استخدام كلّ المفاتيح الممكنة ابتغاء استبطان أغوار النّص الدلالية والإحاطة بعوالمه المختلفة»³.

¹ حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 27.

² عاشور توامة، المقاربة المنهجية الموضوعاتية في تحليل النصوص الأدبية، مجلة اللغة العربية، مج 21، ع 45، الثالثي الثالث 2019، ص 362.

³ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي، ص 19.

المحاضرة الخامسة غاستون باشلار Gaston Bachelard

هو فيلسوف وناقد فرنسي معاصر، اهتم خلال شبابه بالدراسات العلمية والفلسفية، وعيّن بعد الحرب العالمية الأولى أستاذاً للفيزياء والكيمياء. ثم أكمل دراسته الفلسفية عام 1927م فأصبح دكتوراً في الأدب وكتب أطروحته عن (فلسفة العلوم) ثم علّم في كلية (ديجون) عام 1930م ثم في السوربون عام 1940م ولقد ساهم الناقد بأبحاث ودراسات مهمة ضمن مجال النقد الموضوعاتي (التيماطيكي) والمتمثلة في الآتي:

1- التحليل النفسي للنار

2- الماء والأحلام

3- الهواء وأضغاث الأحلام

4- التراب وأحلام يقظة الإرادة

5- الأرض وأحلام يقظة الاستراحة

6- شعرية الفضاء

7- شعرية حلم اليقظة

مرّ الفيلسوف الفرنسي المعاصر (غاستون باشلار 1962-1884) بمرحلتين حاسمتين في حياته العلمية: الأولى انصرف فيها إلى دراسة المسائل التي تثيرها طبيعة المعرفة العلمية حيث أكمل دراسته الفلسفية عام 1927. ونال الدكتوراه بأطروحته عن (فلسفة العلوم) فعين أستاذاً في (ديجون) 1930، ثم في (السوربون) 1940.

وقد أقام شهرته، في هذه المرحلة، على ثلاثة عشر كتاباً، جمعت بين الكفاءة العلمية، والنفاز الفلسفي وكان جهده -كأستاذ جامعي- منصرفاً إلى النقد الفلسفي للفكر العلمي، ذي الرؤية العقلانية المتحررة. أمّا المرحلة الثانية من حياته العلمية فقد انتقل فيها إلى تلمس (الموضوعات الظاهرية) في العالم المادي مناقشاً إياها من خلال منظور (الخيال)، متحولاً من دراسة (فلسفة العلم) إلى دراسة (فلسفة الفن والجمال).

ويمكن القول إنّ التحليل الظاهراتي يبحث في (قصديّة) الوعي؛ أي أن الوعي يتجه دوماً إلى موضوع ما. وقد وظف باشلار ظاهريته في دراسة (موضوع الخيال)، حيث رأى أنه لا يوجد (موضوع) دون (ذات)، وأنّ وظيفة الظاهراتية ليست في وصف الأشياء كما هي الطبيعة، فهذه مهمة عالم الطبيعة، وإنما في القدرة على استعادة الدهشة الساذجة حين رؤيتنا لأشياء الطبيعة؛ ذلك أننا حين نحلم فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم، وأنّ الموضوع يتحدد من خلال غيابه، ومعايشتنا له. فإذن هناك (موضوع)، و(ذات) واعية و(حلم) ينشأ بتأثير التقاء الذات بالموضوع.

وهكذا يبدو أن للظاهرة الفنية بعداً موضوعياً وبعداً اجتماعياً، بالإضافة إلى البعد الظاهراتي. ومن هنا محاولة باشلار إلقاء الأضواء على هذه الأبعاد جميعاً. وخاصة مسألة تعددية المناهج النقدية التي اعتمدها، وفتح أبوابها للدارسين بعده، حتى ليعد أباً لكثير من النقاد أمثال جورج بوليه، وشارل مورون، وجان ستاروبنسكي ولوسيان غولدمان، ورولان بارت، وغيرهم....

ولقد درس (باشلار) الصورة الشعرية «واعترها بروزاً مفاجئاً على سطح النفس. واتخذ منها موقفاً موضوعياً قدر الإمكان، مستخلصاً إياها من العناصر المادية الأربعة (الماء،

والهواء والتراب، والنار)، وهي العناصر الأساسية في نظريات نشوء الكون. ثمّ بدا له أنّ الصورة المدروسة من خلال الذات لا يمكن فهم جوهرها من خلال الإحالة إلى الذات فقط لأنّ الظاهرية تستطيع استعادة ذاتية الصورة باعتبارها تنوعية لا تكوينية»¹.

وهنا تكمن خصوصية الفلسفة الجمالية باشلارية وانعكاسها على خصوصية الإبداعي فهي «تبحث عن خصوصية الإبداع من خلال إرجاع العمل الأدبي إلى عنصر ما. وهذا ما يستدعي نتيجة هامة جداً، وهي أنّ "باشلار عندما يبحث عن العناصر الأربعة، لا يبحث عنها في الطبيعة؛ وإنّما في الفكر الإنساني»².

ولذلك، لا بدّ من إسهام (الذات = الروح)، و(العلم = العقل) في دراسة ظاهرة (الصورة الشعيرية)؛ لأنّ الذات تمتلك داخلية ليست انعكاساً للعالم الخارجي. بل حالة نفسية تمتزج بالحلم، ويستريح فيها العقل؛ فالروح يقظة دون توتر. والعقل يضع لها المشاريع الأولية. ومن هنا، فإنّ باشلار يميّز بين (القارئ) العادي و(الناقد) الأدبي، فيرى أنّ الأول يكتفي بالاستمتاع بما يقرأ، بينما الثاني يتجاوز ذلك إلى معرفة كل شيء والإحاطة بكل شيء؛ بل ومحاولة الخلق مع المبدع نفسه؛ فالأدب كما يؤكّد "باشلار" يجب أن «يثير الدهشة وهو يحقّق ذلك بواسطة الصور. والنقد كما يراه "باشلار" يتخذ موضوعاً له تصنيف الصور الأساسية للخيال، إلا أنّ أكثر الأشياء أهمية هو جدّة الصور ومن ثمّ أصالة المؤلف»³.

ولقد تأثّر (باشلار) بالتحليل النفسي وبصورة خاصة بـ"يونج"، «فهو يميل مثله إلى الأخذ بمفهوم اللاشعور الجماعي الذي يصنع الصور البدائية للعالم الخيالي. لكن "باشلار" حاول بصورة خاصة التوصل إلى الأشكال المختلفة التي تولدها هذه الصور البدائية لدى الكتّاب. وقد أكّد على الأخصّ على الدور الذي تلعبه انطباعات حياة الطفولة وذكرياتها في أعداد الأشكال. وقد اكتشف "باشلار" مع المدافعين عن التحليل النفسي عدم كفاية النقد

¹ محمد عزام، النقد الموضوعاتي، gastonbachelard1.blogspot.com، 2021/10/28، 11:00

² عبد الكريم حسن، النقد الموضوعي، ص 19-20.

³ نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، (د.ط)، 1979، ص 76.

الكلاسيكي الذي يرد الخلق إلى ما هو شعوري في الإنسان، والذي يعتبر الصورة إما زمنية أو نسخة عن الواقع وينسى الوظيفة الشعرية التي هي في جوهرها إعطاء شكل جديد للعالم الذي لا يوجد بصورة شعرية إلا إذا أعيد تخيله باستمرار»¹.

ولعلّ شغف باشلار بالتحليل النفسي، كعلم جديد، ومعرفته بفرويد، ويونغ. جعلاه يسلم بقراءة نفسية للأثر الأدبي، ويعتبرها وسيلة نموذجية لمعرفة الكاتب. وقد حاول تجديد النقد الأدبي عن طريق إعادة الاعتبار (للخيال المادي) الذي ينفذ إلى عناصر الكون، فأقام منهجه النقدي على (الحلم). ولم يقيّد نفسه بمنهج نقدي واحد، واعتبر (الصورة الشعرية) «بثا واعيا تقوم به نماذج وأنماط أصلية لا شعورية فتكسب (دلالة) جديدة قادرة على إثارة الأحلام وتكتسب الصورة دلالة مزدوجة: فتعني شيئاً آخر، وتثير أحلاماً بصورة مختلفة؛ ذلك أن الخيال والأحلام والفكر هي التي تتكلم، من خلال الأدب، الذي يروي رغبة إنسانية»².

وقد طبّق باشلار منهجه الصوري في كتابه (الماء والأحلام) على خيال (إدغار ألن بو)، فوجد أنّ صورة (الماء) هي التي تسوده، أو بصورة أدق ماء خاص، ماء ثقيل أكثر عمقاً، وأكثر ركوداً من جميع المياه الراكدة العميقة. إنه عند بو الجوهر. الجوهر الأم وهكذا «يرغب الناقد في أن يكون الناقد ذاتياً وموضوعياً في آن. وأنه ينبغي أن يتمّ فهم الأدب عن طريق (الصور الأدبية). ذلك أن أصالة الكاتب إنما تقاس بجدة صوره، وأن يحلم الناقد مع الآثار الأدبية، لا أن يقتصر على رؤيتها فقط. مؤكداً عدم كفاية النقد الكلاسيكي الذي يردّ الإبداع إلى ما هو شعوري فقط في الإنسان، والذي يعدّ (الصورة) زمنية، أو نسخة عن الواقع فحسب، ناسيا (الوظيفة الشعرية) للصورة في إعطاء شكل جديد للعالم»³.

¹ نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 72-73.

² محمد عزام، النقد الموضوعاتي، gastonbachelard1.blogspot.com، 2021/10/28، 11:00

³ الموقع نفسه.

و(باشلار) رغم أنه يستخدم تعابير كثيرة اقتبسها من التحليل النفسي «إلا أنه يمنحها معنا خاصاً؛ فالعقد حسب رأيه تحمل معنى خاصاً بعيداً عن معنى العقد النفسية، فهو يقصد بالعقد النقاط التي تتركز فيها الأساطير الأدبية»¹.

كذلك نجده معرفاً نفسه بأنه قارئ متيقظ إلى أقصى حدّ ممكن، «يقرأ الكتب بإمعان محاولاً جهد الإمكان عدم إشغال فكره بعقدة الكتاب الذي يقرأه. وهو كما يقول لا يقرأ الحكايات؛ لأنّ هذه يمكن اعتبارها بمثابة القسم الشعوري من الكتاب، ويحصر همّه في البحث عن صور جديدة قادرة على تجديد النماذج الأصلية اللاشعورية. وجدّة هذه الصور بالنسبة له علامة على قدرة الخيال الخلاقة»².

ولقد أكّد الناقد (حميد لحميداني) هذا التوجّه النقدي نحو دراسة الصورة وديناميتها لدى باشلار -باعتباره بنية مركزية في الأثر الفني-؛ إذ نلفيه قائلاً في هذا الشأن: «تحتلّ فكرة فعالية الصورة في النتاج الشعري عند غاستون باشلار مركزاً مهماً، فالناقد تبعاً لذلك ينبغي أن يتحدّد دوره في التفاعل مع سلسلة الصور التي تنتظم في العمل الشعري. وترجع الأهمية المركزية التي تحتلّها الصورة إلى علاقتها مع أنماط الحياة البدائية للإنسان إنّها تعكس صدى هذا العمق التاريخي، وتمتلك في نفس الوقت خاصية الخلود. هذا ما يجعلها قائمة في الأعماق في شكل أحلام يقظة أو استهجمات لا شعورية تعود بنا إلى الماضي البعيد»³.

كما تطرّق (جان إيف تادي) إلى قضية الصورة عنده؛ وهذا ما أفصح عنه بقوله: «يجب أن نفهم جيداً بأنّ الصورة بالنسبة لباشلار ليست صورة بلاغية ولا هي جزئيات النصّ، إنّها تيمة كليّة *thème globale*، وهي تستدعي تظافر الانطباعات الأكثر تنوعاً، الانطباعات الآتية من مختلف الاتجاهات. وهي ليست أبداً تأليفاً لأجزاء واقعة مدركة أو

¹ نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 76-77.

² المرجع نفسه، ص 75.

³ حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص 36.

لذكريات الواقع المعيش، كما هو الحال بالنسبة لثقافة أو نقد واقعيين. والفنان الباشلاري ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحظة على أحسن وجه، ولكنّه ذلك الذي حلم بصورة جيّدة. وإنّ الصورة هي أثر وظيفة اللاواقعي في النّص. إنّها تسبق الإدراك perception، بما أنّها تصعيد لنموذج مثالي، وليس إعادة إنتاج للواقع»¹.

وبخصوص رؤية (حميد لحميداني)، فإنّها تتلخص في قوله: «وما يلاحظ بصدد النقد الموضوعاتي الباشلاري هو أنّه من المتعذر أن تستوعب جميع تلك الدلالات المتعددة والقيم الجمالية التي تختزنها تلك الصور الشعرية ذات الطبيعة المثالية. ولن يكون في إمكان الناقد أن يرقى إلى هذا الطموح إلا إذا سلك طريق ما أطلق عليه بـ "التحليل الاستثنائي analyse exceptionnelle، الذي يعتمد فيه أيضاً على لغة شعرية شفافة في دراسة النّص. وهذا ما جعل الباحث ج.ل. كابانيس يبدو متحفظاً من نقد يحوّل عمله إلى تحليل للشعر بشعر آخر»².

ويؤكد باشلار وجوب ربط (الحياة الخاصة للصور) بالنماذج (الأصلية) التي يكتشفها التحليل النفسي؛ وعند ذلك «تبدو الصور المتخيلة (تساميات) لهذه (النماذج) الأصلية، وليست إعادة إنتاج للواقع. ومن هنا رغبتة في أن يكون الناقد يقظاً إلى أقصى حدود اليقظة، وأن يقرأ الأدب بإمعان وأن يحصر همّه، لا في (عقدة) الكتاب، بل في البحث عن (الصور) الجديدة القادرة على تجديد (النماذج) الأصلية اللاشعورية. لأنها هي وحدها العلامة على قدرة (الخيال) الخلاقة»³.

وتحت تأثير التحليل النفسي والاهتمام بالعناصر المادية الأربعة، وضع باشلار كتبه: التحليل النفسي للنار 1938، الماء والأحلام 1942، الهواء والأوهام 1944، الأرض وهواجس الإرادة 1948، الأرض وحلم الراحة ولكنه في مرحلة تالية وضع مؤلفات تنتهي

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 37-38.

² المصدر نفسه، ص 36-37.

³ محمد عزام، وجوه الماس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1998، ص 17.

إلى (الظاهراتية) أكثر من انتمائها إلى التحليل النفسي، من مثل: شاعرية الفضاء 1957 وشاعرية أحلام اليقظة 1961. وفيها يدرس (الصورة الأدبية) لا على أسس نفسية لا شعورية، كما كان يفعل سابقاً بل على أسس (ظاهراتية)؛ إذ لم يعد العمل الأدبي -عنده- يمتلك ماضياً، أو علاقة سببية بين (صوره) والنماذج الأصلية الكامنة في اللاشعور، بل أصبحت دراسة (الصورة والخيال) عنده تعني دراسة (ظاهرة الصورة) عند انبثاقها باعتبارها نتاجاً مباشراً لكيان الإنسان في واقعه.

وبخصوص مسألة تأسيس ما يسمّى بـ"ميتافيزيقا الخيال" عند (باشلار)؛ فإنّها وردت في سياق قوله: «في مؤلفاتنا السابقة التي تخصّ الخيال كنّا في الحقيقة قد فضلنا أن نتخذ موقفاً موضوعياً إلى أقصى حدّ ممكن أمام صور العناصر الأربعة للمادة. وقد حاولنا اتّباعاً لمنهج فلسفة العلوم اعتبار الصور خارج كلّ محاولة للتفسير الشخصي ثمّ بدا لي هذا المنهج شيئاً فشيئاً رغم الحذر العلمي الذي يتّصف به غير كاف لتأسيس ميتافيزيقا للخيال»¹.

وختاماً لهذه الاطلاقات التاريخية والمعرفية والجمالية على منجزات المفكر الناقد (غاستون باشلار)؛ فإنّنا نجد في كلام الناقدة (نهاد التكرلي) إشادة نوعيّة باسهاماته العلمية الكبرى والمميّزة، وهذا ما أفصحت عنه قائلة: «لقد وجّه "باشلار" النقد الأدبي الفرنسي توجيهاً جديداً ومؤلّفاته تحتوي على عناصر جديدة ممتازة؛ اهتمامه وشغفه بالخيال الخالق، سحر أسلوبه، ابتعاده عن النقد الأكاديمي الجامد، الدور الممتاز الذي يمنحه اللاشعور في الخلق الأدبي. وهذا يعني بأنّ "باشلار" بحدسه وتقنياته وتحليلاته قد مهّد الطريق لرواد النقد الجديد الذين أعقبوه»²؛ وذلك بالرغم من الرّؤى النقدية التي توجّهت إلى كتاباته الاستيمولوجية في منأى عن بحوثه النقدية في مجال الإبداع الفنّي الجمالي؛ «فإذا كانت مفاهيمه في الجانب الأوّل أكثر صرامة من الناحية النظرية، فإنّ

¹ نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 79.

² المرجع نفسه، ص 80.

اشتغالات باشلار النقدية تميّزت بنوع من الانسياب الخيالي، فباشلار لم يكن يسعى سوى إلى متعة القراءة، والاستمتاع بنصوص شعرية ونثرية. هذه القراءة التي كانت تتحوّل في لحظات كثيرة إلى تأملات شاردة»¹.

وبهذا، فإنّ اسهامات الناقد الفرنسي (غاستون باشلار) في مجال النقد التيميائي قد ظلّت حجر الأساس لمن جاؤوا بعده؛ وخاصة في مجال المقاربة الظاهرية الممزوجة بروح الخيال الخلاق، الذي يسمه الأعمال الفنيّة.

¹ سعيد بوخليط، باشلار بين التحليل النفسي والمنهج الظاهراتي، www.aljabriabed.net، 2021/5/1، 20:00

المحاضرة السادسة جون بياريشار Jean-Pierre-Richard

هو أستاذ الأدب المعاصر في جامعة السوربون، وقد أمضى خمساً وعشرين سنة يدرّس الأدب الفرنسي في لندن ومدرّيد. واستفاد من أطروحات باشلار، وبوليه. وصاغ منهجاً نقدياً أطلق عليه اسم المنهج الموضوعاتي (التيهي). ووضع كتباً هامة من مثل:

1- أدب وإحساس (1954)

2- شعر وأعماق (1955)

3- عالم ماالارمي الخيالي (1961)

4- إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث (1964)

5- مشهد شاتوبريان (1967)

6- دراسات في الرومانسية (1970)

7- بروسست والعالم المحسوس (1974)

8- ستانداال وفلوبير (1975)

9- قراءات مجهرية (1979)

10- صفحات مشاهد (1984)

11- حالة الأشياء (1990)

بدأ (جون بيار ريشار) حياته النقدية عام 1954، وفي عام 1961 نال شهادة الدكتوراه ببحثه عن الشاعر الفرنسي مالارمي، وهو يعتمد على خلفية فكرية ونقدية تسمح له ببناء منهجه النقدي الخاص به، والذي يستند إلى الفلسفة الظاهرانية، التي يمثلها إدموند هوسرل والفلسفة الوجودية لدى جان بول سارتر، وفلسفة العناصر الأربعة عند غاستون باشلار.

وقبل الولوج إلى منظوره النقدي للممارسة التيمية، فإنّه وجب لزاما التعرّيج إلى المفهومة التي خصّها لمصطلح (الموضوع Thème): إذ يمثّل عنده «المبدأ الذي تلتقي عنده مفاهيم النص أو الكاتب و(المحور) الذي تجتمع كلّ القربات السّرية في النص، و(المركز) الذي تتوجه إليه الدراسة. فمنه تبدأ، وإليه تعود. فهو يوجّه العملية النقدية»¹.

كما أنّه -أي الموضوع- وحدة من وحدات المعنى وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما كما أنها تسمح بالتوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي ببسط العالم الخاص للكاتب، وهو النقطة المركزية التي ينطلق منها الناقد؛ إذ يشكّل مرتكزا تنظيميا محسوسا، أو دينامية داخلية، أو شيئا ثابتا يسمح للعالم حوله بالتشكيل والامتداد. ويكمن الموضوع في (القراءة السّرية)، أو (العائلة اللغوية) التي يمكن عن طريقها تحديد (موضوع ما)، وتستند (العائلة اللغوية) إلى ثلاثة مبادئ: الاشتقاق، والترادف والقراءة المعنوية.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّه قد سعى إلى «وضع أسس ومعادلات للنقد التيماتيك، وقد ركز مثل غاستون باشلار وجورج بولي على صلة الوعي بالفعل الفني والإبداعي؛ فانسجام العمل سيتجلى حينما يكون الناقد قادرا على تلمّس عدد معين من التيمات المرتبطة بالتيمة

¹ محمد عزام، النقد الموضوعاتي، gastonbachelard1.blogspot.com، 2021/10/28، 11:00

المركزية؛ فالعمل المأخوذ كلياً ينطوي على بنية وتيمات ورموز، تمكن الناقد من الوقوف بشكل مباشر على "فكر مهيكّل" ووعي يتمظهر باللغة»¹.

أمّا بخصوص الواجهة التحليلية الأخرى عند (ريشار)، فإنّنا كانت متمركزة حول الجانب الحسّي؛ وهو المنحى المتفرّد عن باقي القراءات التيماتيكية عند رواد هذا النقد الجديد. وهذا ما أكّده الناقد (عبد الكريم حسن) قائلاً: «مما لا شكّ فيه أنّه في نفس الوقت الذي كانت تتطوّر فيه أعمال "ريشار"، فإنّ هذه الأعمال حافظت على خيوط مشتركة. وأهمّ هذه الخيوط هو تناول العمل الأدبي من جانبه الحسّي "Sensoriel". وهذه هي أهمّ الخصوصيات في النقد الريشاري؛ فالتناول الحسّي هو الحقل الذي انفرد به "ريشار" من بين زملائه النقاد الموضوعيين»².

ويتمثل المنهج الموضوعاتي عند ريشار، في استنطاق مدلولات الصياغة اللفظية عبر ألفاظها وتراكيبها، وفق مبدأ التقدم والارتداد، وإضاءة المستوى اللغوي بالمستوى النفسي وبالعكس. وأحياناً «قد يخرج على هذه (الموضوعية) الصارمة، المنهجية (الجزرية) ويعتمد الذائقة الشخصية فيترك الكلمة لانطباعية حادة، مؤكداً أن الأثر الأدبي لا يفهم إلا (كتنغيم) موسيقي ومعتقداً أنّ النقد هو انطباعية على ضوء منهج خاص يعتمد على الناقد وسيلة لإلقاء المزيد من الضوء على الأثر الأدبي»³. وهذا ما أقدم عليه (ريشار) في كتابه الموسوم بـ(قراءات مجهرية)؛ حيث اكتشف (الجدور) أولاً، وفق منهجه النقدي، ثم أطلق عنان انطباعاته الذاتية لتؤكد هذه (الجدور) وتنطلق منها إلى آفاق قراءات تأويلية حرة...

¹ سعيد بوخليط، النقد الأدبي الموضوعاتي massareb.com، 2019/05/28، 00:00

² عبد الكريم حسن، النقد الموضوعي، ص 14.

³ محمد عزام، النقد الموضوعاتي، gastonbachelard1.blogspot.com، 2021/10/28، 11:00

ويحسن التأكيد كذلك على أنّ القراءة الموضوعاتية هي مسح لحقول حسية معينة، من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها على كل مستوى من هذه المستويات المنفردة، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب عنها والمستبعدة.

ويتجسّد منهج ريشار النقدي في البحث عن الاختيارات (والأفكار المتسلطة) على الكاتب والمشكلات التي تكمن في أعماق وجوده الشخصي، وتراكيب أحلام اليقظة لديه. و(المركز) في شخصيته. ولتحقيق هذا الغرض فإن الناقد يحاول تأليف (متحف) من الموضوعات والصور والإيقاعات المفضلة لدى الكاتب، باعتبارها وسائل التعبير الأولية التي يبدع الكاتب بواسطتها عالمه.

وتستهلّ نقطة البدء في هذا المنهج في (إحصاء) مفردات، في العمل الأدبي، ويتم تحديد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة لتوضع في مجموعات أو حقول شاقولية. ثم تلي ذلك الخطوة الثانية، وهي تحليل مفردات كل حقل من حقول (الموضوعات) المستخرجة ثم استخراج النتائج، وصولاً إلى شبكة (العلاقات الموضوعية) المعبّرة عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة. وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها.

كما تُعنى القراءة الموضوعاتية عند ريشار بالبني الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء. ومن هنا يصبح النقد الموضوعاتي بحثاً عن (البنيات) من أجل التعرّف على المعنى الذي يوحد هيكل المشهد الأدبي. وهذا المعنى هو الرؤيا الكلية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه للعمل الأدبي إلى وحدات صغيرة، وموضوعات، وترسيمات...

ولقد بيّن الناقد (سعيد علوش) الخطوات التي تنبني عليها الدراسة النقدية الموضوعاتية لدى (ريشار)، والمتمثلة في المراحل الأربع¹ الآتية:

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص36.

- قراءة عمل أو أعمال الكاتب والتنقيب عن بنياتها الداخلية.

- التعليم على انتظامية الموضوعاتية في مجموع متجانس ومتضاد.

- تكوين صورة عن لاوعي الكتابة عند الكاتب.

- معاينة معادلة الصور لحياة الكاتب المبكرة.

كما وقف الناقد (حميد لحميداني) على المعايير النقدية التي انتهجها (ريشار) في دراسته الموضوعاتية التي تضمّنها كتابه (الشعر والعمق)؛ والتي لخصّها في الخطوات المنهجية الآتية¹:

- محاولة الفهم والتعاطف مع الإنتاج الشعري من خلال اللحظة الأولى للإبداع، تلك التي يولد فيها النتاج من الصمت الذي سبقه، إذ يتجسّد من خلال تجربة إنسانية فيصبح الكاتب قادراً على إدراك ذاته ولمسها بل وبنائها.

- محاولة رسم واكتشاف ووصف المقصدية intentionnalité الأساسية لهؤلاء الأدباء (*) الأربعة، أي وصف مشروعهم المهيمن على مغامرتهم، وذلك من خلال ما سمّاه ريشار الإحساس الخالص sensation pure، حيث تبدو الصورة في لحظة ميلادها الأولى.

- محاولة فهم العلاقات المسؤولة عن الانسجام الداخلي في الأعمال الإبداعية الشعرية التي لها قيمة عالية.

كما تعرّض الناقد (محمد عزام) إلى المنهج النقدي الريشاري؛ والذي تسمه المعالجة الشاملة والعميقة والتأملية، إذ يقول: «يتمثّل منهج ريشار النقدي في البحث عن الاختيارات والأفكار المتسلّطة على الكاتب، والمشكلات التي تكمن في أعماق وجوده الشخصي، وتراكيب أحلام اليقظة لديه. و(المركز) في شخصيته. ولتحقيق هذا الغرض

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص41.

فإنّ الناقد يحاول تأليف (متحف) من الموضوعات والصور والإيقاعات المفضّلة لدى الكاتب، باعتبارها وسائل التعبير الأولى التي يبدع الكاتب بواسطتها عالمه. وهكذا يبدو (النقد الموضوعاتي) عند ريشار تاملًا واستنباطًا، وتجوالًا، وليس موقفًا مسبقًا، أو إلقاء نظرة، أو وقوفًا على مدخل الأثر الأدبي فحسب»¹.

وتكملة للإجراءات التحليلية للأعمال الفنيّة لدى (ريشار) فإنّ نجده في مدوّنته النقدية المعنونة بـ(بروست والعالم المحسوس) متقصّيًا أنساقًا أساسية، وهي²:

- المادة (Matière)؛ حيث صال وجال في موضوعات الطعام والهواء والغريزة، والمشمش والمخملّي والحريري والمرمري...

- المعنى (Sens)؛ حيث طاف بالتحفيز الخيالي، والموضوع التأويلي، وفضاء المعنى.

- الشكل (Forme)؛ حيث استعرض الهيئة والتبئير والتشكيل والتجميع والاستعارة والكتابة والقزحيّة واللمعان...

إنّ النقد من منظور (ريشار) لا يمكن أن يكون إلا جزئيًا وافتراسيًا ونسبيًا، ((ولعلّ هذا الجزئي، هو ما يعكس الحالة المتفجّرة للأدب والمجتمع. لهذا يرى ريشار، ضرورة إقرار وظيفة للأدب وقدرات تتجاوز كثيرًا دوره القديم، في التسلية التنميق، ويتوق إلى أن يرى فيه تعبيرًا عن الاختيارات المتمحورة في قلب الوجود الشخصي، حيث يتعامل مع الخلق الأدبي كتجربة وتحقيق للذات المجرّبة، واستمرارية في التمرّن على التعلّم. ومن هذا المنظور يتمّ التعامل مع مالارمي وفولوبير وستاندال وجلّ الشعراء المعاصرين؛ إذ يلاحق النقد الموضوعاتي بنيات أعمالهم الداخلية (...). سواء تعلق الأمر بالحب أو الموت أو الذكرى»³.

¹ محمد عزّام، وجوه الماس، ص20.

² يوسف وغليسي، تحليل الخطاب الشعري، ص61.

³ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص35.

كما وجد (ريشار) ارتباطا للموضوعاتي بمفهوم الأساس؛ والذي ((يمثل مجموعة من الحروف داخل كلمات تشرح ضمن لغة ما، رغم أنّ هذه الكلمات تنزع في الغالب من سياقها التداولي. ليصبح الموضوعاتي بذلك المبدأ المحسوس في تنظيم ثابت ومتغيّر يتكوّن ويتحلّق حوله عالم يكشف عن قرابات خفيّة، تظهر عبر التباسات مختلفة، كما أنّ الموضوعاتي يظهر بشكل عادي من خلال بلاغة التكرار»¹.

ولقد بحث الناقد كذلك عن العلاقة التي يقيمها فاعل ما مع موضوعاته الداخلية أو الخارجية؛ «أي علاقة هذا الفاعل بالعالم. فالعلاقة الموجودة بين باشلار و ج.ب. ريشار تقوم في كون الأوّل يدرس الصور المنعزلة، بينما يدرس الثاني الأعمال الشعريّة في مجموعها، من خلال معمارية عوالم التخيل وبنياته العديدة والمعقدة»².

ولفرط اعتداده بالحواس والأحاسيس، «فقد أسّس مفهومه للموضوع على قاعدة حسّية متينة؛ حيث الموضوع هو -ببساطة عميقة- وحدة حسّية»³.

كما لخصّ (يوسف و غليسي) مسألة الإحساس وفق المنظور الريشاري؛ وهذا ما أفصح عنه قوله: «الإحساس، إذن، هو المواجهة الأولى مع الموضوع، أو هو النواة الموضوعاتية التي تنبثق منها رغبة الامتلاك الذاتي للعالم، تلك الرغبة التي تنطلق من هذا الوعي الحسيّ في سبيلها إلى الوعي بالعالم»⁴.

أمّا الناقد (سعيد علوش) فقد بسط مسألة الإحساس في المنظور الريشاري؛ وخاصة في دراسته للعالم الشعري عند (مالارمي)؛ والذي تطوف فيه الخيالات والأحلام والمظاهر السحرية؛ وهذا ما أفصح عنه قوله: «التقصّي الدائم للدوافع المكوّنة لمنطقية العلاقة مع الجسد هو الهاجس الكامن وراء كلّ تقليب لأوجه الصور الأدبية. وهاته الدوافع هي ما يريد

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 33

² المرجع نفسه، ص 29

³ يوسف و غليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 59.

⁴ المرجع نفسه، ص 59.

ريشار استخلاصها من شرائح الأعمال الشعرية بكلّ بنياتها العقلية والتخييلية في ملاحقة لحركات الأحلام ومتاحف الخيال وظواهر الأشياء السحرية والإيقاعات الجذّابة في عالم مالارمي التخيلي. من هنا، يعتقد ريشار بوجود نقطة مضيئة في الحلقة الغامضة للأعمال الأدبية، ومنها تصدر إضاءات وإضاءات دواخل، تؤكد على عمق التجربة الشعرية التي تمتلك جذورها في العالم الحسي¹.

ويستمر الناقد في تبيان أهمية القراءة الداخلية للعمل، وإصدار التفسيرات الذاتية في منظور ريشار؛ وهذا ما أوما إليه في قوله: «يعترف ريشار بأنّ كلّ تفسير هو تفسير ذاتي، وأنّ على النصّ لكي يكون واضحاً أن يقرأ من الداخل، فالنقد الأكثر موضوعية لا يدرس هذه الضرورة، كما أنّ الفكر لا يأخذ العمل صفحة صفحة، وجملة جملة، وكلمة كلمة، إلا إذا تولّد منه الوعي الفعلي المكوّن للمحاكاة. وكما يقول ريكور، علينا أن نفهم لكي نعتقد، ونعتقد لكي نفهم، ونكون بذلك في قلب هرمنوتيكية النصّ الأدبي²».

ولا تكاد تختلف دراسة جان بيير ريشار، للأعمال الروائية عن دراسته للشعر، فهو دائماً يبحث عن التيمات المتحكّمة في شاعرية الإبداع الروائي والكامنة في الدلالات لا في التقنيات، «وقد فحص في كتابه "الأدب والإحساس" المشاعر العاطفية والحياء والحزن والفرح عند ستانداال ثمّ الرغبة والنشوة والحياء عند فلوير. ولا يكتفي جان بيير ريشار بالبحث في مستوى محتويات الشعور أو الوعي؛ بل يبحث -كما يلاحظ "فايول" عن معنى ساذج naïf وضمني، عن لغة تحتية ما يمليه اللاشعور عندما يكون بصدد بناء وتنظيم الأفكار من بدايتها³».

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 32.

² المصدر نفسه، ص 35.

³ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 43.

وهكذا يبدو إسهام ريشار كبيراً في النقد الموضوعاتي حتى ليعد -بحق- مؤسسه. وقد أغناه بمقولات ومفاهيم زادته وضوحاً، من مثل: الكثافة، والبنية، والبدال والمدلول، والعمق والعلاقة، والحلولية والخيال، والحسية، والتجانس... الخ. في ثنائيات ضدية مستقاة من ألسنية سوسير.

المحاضرة السابعة جورج بولي George Poulet

هو ناقد من أصل بلجيكي (ولد عام 1902م). عمل مدرّسا في جامعة إدامبورغ ثمّ في جامعة بالتمور، وفي زيورخ، وأخيرا في نيس.

ولقد أنجز الناقد عدّة دراسات نقدية، والمتمثلة في الآتي:

- 1- دراسات حول الزمن الإنساني
- 2- المسافة الداخلية
- 3- تحولات الدائرة
- 4- الفضاء البروستي
- 5- نقطة الانطلاق - دراسات حول الزمن الإنساني-
- 6- الدروب الحالية للنقد
- 7- الوعي النقدي
- 8- الشعر المتشظّي
- 9- التفكير اللامحدود، من النهضة إلى الرومانسية

إنّ الاطلاع عن الجهود النقدية لـ(جورج بولي) في مجال النقد الموضوعاتي -الجزري- هو بمثابة الإقرار بالإسهامات الكبرى له؛ فلا تخلوا الكتابات المعاصرة حول هذا الاتجاه الجديد من التنويه له، وتبيان أفكاره ومقولاته وممارساته الإجرائية للعمل الأدبي الجمالي. ويجدر التنويه إلى أنّ مقارنته للأعمال الإبداعية تنطلق من رؤية ميتافيزيقية، مستندا في ذلك على كتابات باشلار حول الزمان، ومقارنته لمفهوم اللحظة التي جاءت ضدا على التصور الاستمراري للزمان، الذي كان يجسده بامتياز برجسون؛ فبدراسة السلوك الجوهري، لكاتب ومبدع أمام المكان والزمان، حاول بولي الوقوف على مختلف مظاهر الوعي الأدبي، وكذا البحث في الوضعية الأولية التي يعيشها ويتحملها كل كاتب، وينزع لا واعيا إلى التملص منها أو تنظيمها: حينئذ يصبح العمل علامة، انتصاره أو إخفاقه¹.

إنّ (جورج بولي) المنشغل بثقافته الفلسفية، يسائل الأدب انطلاقا من أفق ميتافيزيقي أساسه مقولتي الزمان والمكان، وكيفية انتظام المحتوى الخيالي؛ «السؤال من أنا؟ يمتزج إذن طبيعيا بسؤال متى أنا؟ ما هي اللحظة التي تمكنت معها من اكتشاف نفسي عند عتبة زمان يصبح زمانا وجوديا؟ سؤال يماثله آخر: أين أنا؟ ما هو الفضاء الذي أكتشف فيه نفسي وأنا متموضع حاليا، وكيف يتحدد مقارنة بفضاءات أخرى؟ إذن، الفحص النقدي للوعي الذاتي يفتح على دراسة للزمان وكذا تناول للفضاء»².

ويحدّد بولي انطلاق النقد من الأشكال الأدبية. ويستعين بالتحليل الظاهراتي (للزمان) و(المكان) من أجل العثور على التجربة الأولى للكاتب، أو ما يسميه (كوجيتو) الكاتب. فيتساءل: ما هو الموقف الذي اتخذته الكاتب حيال (الزمان والمكان)؟.

وبالتالي، فقد كان في قراءته للأعمال الإبداعية يعكف على ما تحمله هذه الأعمال من وعي بمفهومي الزمان والمكان Le temps et L'espace. وهذا يعني أنّه كان يتّجه نحو المنقود

¹ ينظر: سعيد بوخليط، النقد الأدبي الموضوعاتي <http://massareb.com> 2019/05/28، 00:00

² الموقع نفسه.

لمعرفة وعيه بهذين المفهومين ومن هنا تأتي فكرة التوحد L'identification بين الناقد والمنقود هذه الفكرة التي حملها بوليه وتبناها ريشار من أجل الوصول إلى المقولات الزمانية والمكانية الأولية التي تحدّد خصوصية الإبداع.

ويرى بولي أنّ الأشكال الأدبية ينبغي ألا تنوب عن الروح التي تبعد هذه الأشكال في العمل الأدبي، فالناقد مطالب بالكشف عن «النظام العقلي الذي يتمتع به الكاتب من أجل إدراك الفعالية الروحية التي يمكن فهمها إلا إذا وضعنا أنفسنا في مكانها وفي منظوراتها؛ فكل ما هو خارج العمل الأدبي لا يهمّ الناقد. وكل بحث يصبح باطنياً من أجل العثور على التجربة الروحية للكاتب»¹.

كما يشترط بولي على الناقد أن يندمج، ولو بصورة جزئية بالعمل المدروس الذي تعتبر معرفته وفهمه والاندماج فيه الغاية الحقيقية للنقد. مؤكداً بذلك على الذاتية التي ينبغي أن تسيطر، فإذا لم ينجز الناقد هذا العمل الذاتي، فإنه لن يرى إلا الأوجه الخارجية للأشياء.

ويرى في مقاله الموسوم بـ(ظاهراتية القراءة) أنّ «وعي القارئ متى انغمس في النتاج الأدبي تحرّر من قيود الواقع، ومن إحساسه العادي، وأصبح يمتلك أفكار غيره، وكأنما هي أفكاره وأن فعل القراءة يعني الاندماج في العمل الأدبي الذي يصبح عقلاً يعي ذاته من خلال القارئ - الفاعل»².

وتكمن أهمية وعي القارئ في النقد الموضوعاتي من خلال المفارقة التي يحدثها مع وعي المبدع من جهة والمفارقات العديدة بين القراء المتعدّدين أنفسهم من جهة أخرى؛ فالقارئ لا يكتفي بتلمّس وعي المبدع بل يوظّف إدراكه الخاص بالأشياء، ممّا يعطيه القدرة

¹ محمد عزام، النقد الموضوعاتي، gastonbachelard1.blogspot.com، 2021/10/28، 11:00

² حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 48.

على المساهمة في إنتاج الموضوع؛ لأنّ لكلّ واحد منهم شعوره الراهن اتجاه الأشياء، وبتعدّد القراءات تتعدّد أشكال غدراك الأشياء، وبالتالي، أشكال الوعي بوجودها.

كما بيّن الناقد (يوسف وغليسي) مكانة الوعي عند (جورج بولي)؛ وذلك حينما استشهد بكتابه الموسوم بـ(الوعي النقدي)؛ وهذا ما يثبت الأثر الفينومينولوجي في التفكير المنهجي للناقد؛ وهذا ما عبّر عنه قوله: «لعلّ كتاب (الوعي النقدي) أن يبلور صورة عامة حول تصوّر بولي للفعل النقدي، ويبدو من عنوان الكتاب ومنتنه الداخلي أنّ الوعي هو الرأسمال المنهجي للناقد، تحت تأثير ظاهراتي واضح؛ ومنذ البدء يؤمن ج. بولي بأنّ القراءة النقدية هي نقطة تقاطع بين وعي القارئ ووعي الكاتب»¹.

ولقد ركّز النقاد الموضوعاتيون على فكرة الوعي وارتباطها الجمالي بالعملية الإبداعية واعتبروها أساساً نقدياً تستمدّه الدراسة المحايدة من الجذور الميتافيزيقية لهذا المنهج حيث رأوا أنّ الفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الموضوعاتي سواء كان محايداً أو ميتافيزيقياً هي اعتبار الإبداع عملاً يمثّل وعي المبدع. ولقد أكّد بولي على مسألة الدلالات الضمنية، أي على جوهر محتوى الوعي وهو شيء ممتدّ إلى حدود اللاوعي-، والذي يقترب من الدراسة الرمزية symbolique التي تفرض ضرورتها تأملات هوسرل، فالأنماط التجريبية mode expérimentales التي تنشأ عن تصوّرات الأشياء في الذهن نجد تعبيرها من خلال الرموز اللغوية بشكل حتمي غير أنّه لا يتحدّث عن الترميز اللغوي البسيط، بل يلتقط عدداً من التيمات الدلالية التي تكوّن المظهر السطحي aspect superficiel في العمل الأدبي، فيؤولها إلى دلالة رمزية مستهدفة في العمق².

¹ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص50.

² ينظر: حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص43-44.

ويواصل (يوسف وغليسي) تفصيلاته في قضية "الوعي"؛ والذي عقده بجانب الذات (الأنا) وذلك لكي يستقيم فهم مبدع الأثر الفني؛ إذ نلفيه قائلًا في هذا الشأن: ((يرتبط الوعي بالذات ارتباطًا وثيقًا، جعل الناقد في مبحثه حول (فينومينولوجية الوعي النقدي) يصرّح بأنّ الأثر يحيا داخل الأنا: l'œuvre se vit en moi. وبما أنّ الذات التي تدير الأثر لا يمكن أن تكون إلا داخل الأثر ذاته، فقد أعطى أولوية للأثر الأدبي، لكن دون تجاهل مطلق للسياقات الخارجية؛ لأنّ الوعي النقدي في سبيله إلى فهم وعي الكاتب داخل أثره لا شيء يمكن التغاضي عنه، ثمّة معارف لا متناهية ضرورية: بيوغرافية، وببليوغرافية، نصّية أو نقدية عموماً، رغم أنّ هذه المعارف لا تتوافق مع المعرفة الداخلية بالأثر»¹.

والعملية النقدية حسب (جورج بولي) لا يمكنها الاكتفاء فقط بحدود ما تقوم بتأمّله؛ «بل يجب كذلك عبر هذا الصعود ثانياً من صورة إلى صورة، وإلى غاية الأحاسيس، الوصول إلى الفعل الذي من خلاله يتعاقد الفكر مع جسده وجسد الآخرين. ثم، التوحد مع الموضوع من أجل اكتشاف الذات»².

كما يضيف الناقد (سعيد بوخليط) جانباً من النظرة المنهجية في المعالجة التيماتيكية عنده؛ والتي يلخصها قوله: «تظهر الرؤية النقدية لـ جورج بولي Poulet أبنية، يؤدي تحليلها في النصّ إلى التوضع عند مصدر الوعي، ومنبع العالم المتخيّل؛ فالأدب تمرين روحي، يبتغي القصديّة الأساسية للمبدع. يتوقّف الناقد دائماً عند فكر الآخر، الذي يعطيه جوهرة وماهيته، ذلك أنّ فعل القراءة الذي إليه يؤوّل كل فكر نقدي حقيقي ينطوي على تطابق وعين؛ وعي القارئ ثمّ وعي المؤلف. والحال أنّ التقاءهما هو بالضبط ما يميّز أفضل من أيّ شيء آخر النقد الحالي»³.

¹ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 50-51.

² سعيد بوخليط، النقد الأدبي الموضوعاتي، <http://massareb.com/?p=6877>، 2019/05/28 الساعة: 00:00

³ الموقع نفسه.

وإذا كان (باشلار) يجدّد النقد بانطلاقه من علم النفس المادة، فإنّ "جورج بولي" يجدّده بانطلاقه من علم نفس الأشكال، ومن مقولتي: المكان والزمان؛ «أي أن يستعين بالتحليلات الظاهرية للمكان والزمان للعثور على التجربة الأولى لكاتب، أو يمكن تسميته بـ"كوجيتو" هذا الكاتب. فهو يتساءل ما الموقف الذي يتّخذه الكاتب أمام المكان والزمان، ثمّ يحاول بعد ذلك أن يجد في كتابات هذا الكاتب موقفا ابتدائيا يأخذه على عاتقه ويسعى بصورة لا شعورية إلى الهروب منه أو إلى تنظيمه، وفي هذه الحالة يصبح الأثر علامة على انتصاره أو على إخفاقه»¹.

ولا يحفل "بولي" بالتحليل النفسي الفرويدي، ولا يعتبره جوهر كل نقد وغايته القصوى كما تفعل المدرسة الفرويدية، «كما أنّه يتجنّب النقد التاريخي والاجتماعي وحتى النقد الجذري. وفي رأيه أن الناقد يمكن أن يستعين بكل هذه المحاولات العلمية في فهم الأثر لكن بشرط أن يندمج ولو بصورة جزئية بهذا الأثر المدروس الذي تعتبر معرفته وفهمه والاندماج فيه الغايات الحقيقية للنقد»²؛ وهذا يعني أنّ التفاعل الخاص مع الأثر الجمالي والسعى إلى فهمه مقصد أساس في فلسفة الناقد (بولي)؛ فغياب روح استشعار العمل مع تطبيق الأدوات العلمية التحليلية الصارمة يجعل الممارسة النقدية قاصرة على استيعاب المقاصد والدلالات التي تحويها بنياته المعجمية وتيمات المركزية.

¹ نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 81.

² المرجع نفسه، ص 82-83.

المحاضرة الثامنة جان ستاروبينسكي Jean Starobinski

هو ناقد وطبيب نفساني سويسري، درس في جامعة جنيف، حيث أحرز دكتوراه الطب ودكتوراه الآداب. اشتغل أستاذا مساعدا للأدب الفرنسي في جامعة جنيف؛ ثم أستاذا في جامعات بلتيمور، جنيف، كولييج دوفرانس، وزيوريخ...

وبخصوص مؤلفاته النقدية، فهي كالآتي:

- 1- مونتسكيو بقلمه
- 2- جان جاك روسو-الشفافية والحائل-
- 3- العين الحيّة
- 4- العلاقة النقدية
- 5- اختراع الحرية
- 6- الكلمات تحت الكلمات -جناسات فردينان دوسوسيرالتصحيفية-
- 7- ثلاثة هيجانات
- 8- مونتين حركيا
- 9- الملنخوليا في المرأة-ثلاث قراءات لبودلير-
- 10- لوحة التوجيه-الكاتب وسلطته-
- 11- الدواء والداء
- 13- جمال العالم-الأدب والفنون
- 14- الفعل وردّ الفعل

تميّز ستاروبنسكي بالإطلاع المعرفي الواسع، وذلك ضمن مجالات علمية متعدّدة وهذا ما أكّده (جيرار جنمبر)؛ والذي رأى هذا التكامل المعرفي في خطابه النقدي المستمدّ من الطبّ، والطبّ العيادي، والتحليل النفسي، واللسانيات، وتاريخ الفن، وعلم الجمال والتاريخ الأدبي. وهو الأمر الذي جعل (ج.إ.تاديبه) واصفا إياه بالناقد الأكثر انفتاحا على العلوم الانسانية، ضمن نقاد مدرسة جنيف، وهو وصف تجمع عليه جلّ الدراسات التي تناولت كتاباته النقدية المثبتة لذلك.

ولعلّ أهم كتاباته النقدية التي تؤكّد هاته المنهجية التكاملية مدوّنته الموسومة بـ(العلاقة النقدية)، والتي تقع في ثلاثة أقسام، قسم أوّل في (اتجاه النقد) يخوض في مسائل العلاقة النقدية، والقراءة الأسلوبية لدى يوسبتزر، وتطوّر المؤول، حيث يتمظهر ستاروبنسكي في صور شتى منظرًا نقديا، وعالما أسلوبيا، وناقدا هيرمونيطيقيا، وقسم ثان، يبرز خلاله في هيئة الناقد الفينومينولوجي، الذي يخوض في امبراطورية المتخيّل. وقسم ثالث، يحتكره ستاروبنسكي المحلّل النفساني للأدب، وعنوانه "التحليل النفسي والأدب".

كما يعدّ ستاروبنسكي من بين المبدعين والنقاد الذين «تجاوزوا النمطية الكلاسيكية التي صاغها الذوق القديم، فراح يبحث عن براهين منهجية في صيغة تقاربية تراعي الجوانب الإبداعية والتلقي حيث أن النص في نظره لا يكون نصا إلا إذا احتمل التخريجات، وأمست الذات تؤسس أنطولوجيتها من خلال المعنى المطروح، وهذا الموضوع أو المعنى، أو الشكل أو اللغة، أو التلقي، لا يأخذ شعريته إلا من خلال البعد الرؤيوي، لذا عمل على الربط بين البعد النفسي، والبعد الأدبي، والفني»¹.

وتكمن وظيفة النقد الأدبي لدى ستاروبنسكي في أن يزيدنا علما وألا يقف عند الحدّ الذي يقف عنده التحليل النفسي، فلا يكفينا الاطلاع على سوابق الآثار الفنيّة

¹ محمد بلوحي، النقد الموضوعاتي: الأسس والمفاهيم، urukpace.wordpress.com ، 2021/11/11، 14:00

أي على الإنسان بوصفه كائنا طبيعيا أو اجتماعيا، بل ينبغي أن نطلع عليه في قدرته على تجاوز ذاته؛ أي في كل ما أبدع من إنتاج جعله يغيّر من الأقدار التي رضح لها كإنسان عادي.

وبخصوص الممارسات التحليلية لدى ستار وبنسكي فإنّها تتموضع داخل أعماق تفترض معرفة جيّدة بالنظريات الفرويدية، إذ «يصبح الخفيّ الوجه الآخر للظهور والحضور وتصبح سلطة الغياب تشير إلى فضاء سحري لانسياق نظرتنا وراء فراغ يتشكّل في الشيء المغربي. فلقد اعتمد الناقد على فكرة "النظرة" ضمن أعمال (روسو) و (كورني) و (راسين) في استيعاب الأعمال التي طبّقها فرويد على النقد الأدبي، باعتبار أنّ النظرة تعبير عن كثافة الرغبة»¹.

ويؤكّد الناقد (عبد الكريم حسن) على هذا المرتكز النقدي المهم (النظر) وصلتها بالجانب السيكلوجي لدى (ستاروبنسكي) بقوله: «وأما جان ستاروبنسكي J.Starobinski فقد انفرد بحقل النظر Le regard. ففي النظر تظهر الرغبة Le désir في أقصى كثافتها وحدّتها. ومن هنا تظهر أهمية موضوع النظر وصلته الوثيقة بالتحليل النفس. فلقد كان ستاروبنسكي متمكّنا لأدوات التحليل النفسي، فادرا على عقد الصلة بين الفرويدية والأعمال الإبداعية»².

أمّا عن رؤية (سعيد علوش) لخاصية (النظرة) في الكتابات النقدية التطبيقية التي عقدها (ستاروبنسكي) لأعمال إبداعية مختلفة، فإنّ نصّها قوله: «لاحق الناقد في أعماله (النظرة) في أعمال روسو، وكورني، وراسين وستاندال، في استيعاب للتطبيقات الفرويدية على النقد الأدبي، ما دامت (النظرة) تعبّر عن (كثافة الرغبة). ويستخلص ج. ستاروبنسكي من قراءته أنّ الكاتب الأوّل يحسّ أنّه (ضحية نظرة مجهولة لمتفرّج دون هوية)، كما أنّ بطل الكاتب

¹ محمد بلوحي، النقد الموضوعاتي: الأسس والمفاهيم، urukpace.wordpress.com ، 2021/11/11، 14:00

² عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص15.

الثاني يحسّ أنّه في حاجة إلى (نظرة تواطؤ الشعوب والأجيال الشاهدة)، بينما نجد عند الكاتب الثالث (نظرة لا تقتضي المجد، ولكنها تجلب الخجل)، أمّا عن الرابع، فإنّ الاسم المستعار لا يعدّ هروباً من مجهول، بل فنّاً للظهور»¹.

وإنّ العمل النقدي وفق منظور (النظرة) يجعل ممارسته متموضعة في احتمال أقل وأكثر موضوعاتية، وبيان ذلك الآتي²:

* أقل: لأنّه يريد القيام بجزء لكلّ موضوعاتي له علاقة بالنظرة.

* أكثر: لأنّ الانتباه إلى المتطلبات التي تسكن النظرة، والتي لا يكفيها الظهور الأوّل، يدفعه إلى مغامرة تتمّ ما بين فاصل العين الناظرة، والشيء المنظور في إدراك لما تكوّنه النظرة من رابط حيّ بين الشخص والعالم، وبين الأنا والآخر.

كما نوّه الناقد (سعيد بوخليط) إلى هاته الآلية النقدية المهمة بقوله: «شكّل ستاروبنسكي بهذا الميكانيزم الجديد للقراءة، أحد المحطات الأساسية في تجاوز الرؤية الكلاسيكية. ووضع تصورا، آخر للفعل النقدي باعتباره لحظة وعي بالبعد الخُلبي الذي يحكم اشتغالات المبدع فأسس بذلك "نقد المماثلة"، بحيث أنهى كل تباين وانفصال بين الفكر الناقد والمنتقد، وهي الرغبة التي عبر عنها بامتياز غاستون باشلار. بالتالي، أصبح النقد وسيلة للاختراق»³.

ويجدر التنويه هنا أنّ اشتغال النقدي السيكلوجي عند ستاروبنسكي لا يعني ممارسة التحليل النفسي الفرويدي؛ فهو يعترف في كتابه (جان جاك روسو: الشفافية والعائق) بعدم ميله إلى التقصّي النفسي والطبّي المتعلّق بالأدباء، والذي يمارسه نقاد يدفعون بهذه الجثث إلى طاولة التشريح، وكأنّهم يستعدّون للكشف عن الدافع السريّ للأعمال الأدبية

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص24.

² المصدر نفسه، ص25.

³ سعيد بوخليط، النقد الأدبي الموضوعاتي، <http://massareb.com/?p=6877>، 2019/05/28 الساعة: 00:00

في أحد الانسجة المعطوبة، ذلك لأنّ الفنّان وإن ترك دوما بقايا جثته، فإنّنا لا ننفذ أبدا من خلالها إلى فنّه.

وتتمّة للمنظور التحليلي لدى ستارابونسكي فإنّنا نلفي الناقد (حميد لحميداني) مجلّيا لمهمات للنقد الموضوعاتي؛ -والتي استخلصها من بعض مقولاته-، والمتمثلة في الآتي¹:

- دراسة البنية الرمزية والدلالية، وذلك مع الحرص على أن يكون التحليل محايا للنصّ على الأقل في هذا الجانب بالذات.

- تأويل العمل الأدبي، أي إظهار موقف كاتبه تجاه العالم الذي يواجهه.

- الاهتمام بما هو خارج النصّ عند اللزوم، وتوظيف ذلك في فهم موقف الكاتب.

إنّ نقد (ستاروبنسكي) لا يقف عند حدود العلاقات الظاهرة أو الخفيّة التي تجمع الشخصيات بالعالم، والكائنات المحيطة به، «بل يضع بحدق علاقات ثنائية في الأعمال المدروسة، ويركّز على المواقف النرجسية والأفعال والمواقف وغيرها من خطوط الطول والعرض التي تهتمّ المحلّل النفسي خاصة. إنّ الناقد عند ستاروبنسكي هو الذي يواجه الألقنة والمظاهر الفاسدة، إنّّه ناقد الأعماق»².

وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ فحوى الممارسة النقدية في متصوّره لا تحيد عن محيط العمل الأدبي، «مما يمكن أن يقدّم للناقد وسيلة لإلقاء الضوء على العمل المدروس، ويشدّد خاصة على مبدأ الحرّيّة في التعامل مع الموضوع»³.

وتعتمد دراسته ل(هولويز الجديدة) على تيمة أساسية يفسّر بها مجموع العمل «وهي صفة الشفافية transparency. ويتلمّس الناقد هذه التيمة من خلال جميع المواقف

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص45.

² سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص25.

³ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص33.

والمشاعر التي تعبّر عنها الرواية، سواء في مواجهة الطبيعة أم عند سماع الموسيقى أم في التعبير عن الإحساس الرثائي بالماضي، أو استقبال يوم العيد، ثمّ عند الشعور بالمساواة مع الآخرين أو الإحساس بالاستقلال المادي، وحتى عند لحظة مواجهة الموت (...). هناك إذن في كلّ ما سبق من المواقف المشار إليها تتجلّى شفافية معيّنة، يختلف الإحساس بها طبعاً تبعاً لتغيّر المواقف»¹.

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص45.

المحاضرة التاسعة جون بول ويبر Jean -Paul-Weber

يعدّ الناقد (جون بول ويبر) واحد من أشدّ النقاد الموضوعاتيين وضوحاً وانسجاماً وإخلاصاً للمنهج؛ أو بالأحرى لاتجاهه الإجرائي الذي خطّه في المسار المنهجي الموضوعاتي والذي يمكن تسميته بـ"الموضوعاتية السيكلوجية".

وفيما يتعلّق بالدراسات البحثية التي خصّها الناقد لهذا الاتجاه النقدي، فإنّنا نجدها ممثّلة في أربع مدوّنات، وهي:

❖ سيكلوجية الفن (La psychologie de L'art)، 1958.

❖ تكوين العمل الشعري (Genèse de L œuvre poétique)، 1961.

❖ ميادين موضوعاتية (Domaines thématique)، 1963.

❖ ستندال، البنى الموضوعاتية للأثر والقدر Stendhal. Les structures

.1969. thématiques de Lœuvre et du destin

1- مفهنة الجر-الآفمه- لءى (جون بول ووبر):

فآءء مفهوم الجر عند (ووبر) فف كونه ءالا على «ءاءء أو موقف فمكن أن فظهر بصورة شعورفة أو لاشعورفة فف نصّ ما، بصورة واضحة أو رمزفة، فهو فقارب (العقءة) فف الآللل النفسف، لأنّه فظلّ (فر مفهوم) من الكاءب نفسه باءباره فعود إلى عهد الطفولة»¹.

كما نجد الناقة (نهاء الآكرفف) موافقة لهذا الآرفف المءءء لمسئى (الجر) -مع اءآلاف بسفط فف صفاغته أسلوبفا-؛ إء نجءها قائله فف شأن مفهومه: «فقصء "جان بول ففبر" بالجر ءاءءا أو موقفا (بالمعنى العام لهذه الكلمة)، فمكن أن فظهر بصورة شعورفة (أو لاشعورفة فف أغلب الأحيان) فف أءر أو فف مجموعة من أءار شعرفة أو أءبفة أو تصورفة إمّا بصورة رمزفة، وإمّا بصورة واضحة»².

والجر بهذا المعنى فقارب معنى "المركّب" أو "العقءة" فف الآللل النفسف الفروفءف؛ «لأنّه فبقى لا شعورفا وفف أغلب الأحيان فر مفهوم من الكاءب نفسه؛ لأنّه فرجع إلى عهد الطفولة»³.

كما أنّه افآراض فف البءافة، ءفء فقوم (الآللل الآمائلف) للنصوص بآفبفه ومن أجل العآور على هذا الافتراض «فنبغف اللجوء إلى ذكرفا الآفولة إءا ما آرك الكاءب وءائف سفرفه. ثمّ آفبء هذا (الفرض) بنصوص أءبفة من نآآ الشاعر. إمّا إءا لم فآرك الكاءب وءائف عن طفولته، ففمكن عنءها اللجوء إلى الآللل الآرآءاءف»⁴؛ وذلك بالانآلاق من الأءر الأءبف، والآرآءاء إلى الءكرف.

¹ محمد عزام، وجوه الماس، ص 27.

² نهاء الآكرفف، آآآاهاء النقا الأءبف الفرفسف المعاصر، ص 129.

³ المرجع نفسه، ص 129.

⁴ محمد عزام، وجوه الماس، ص 27-28.

وبخصوص مسألة تنوع الجذر؛ فإنه يجب التفرقة بين الجذور الشخصية والجذور التي تقع عبر الأشخاص؛ وهذا ما بيّنه (فيبر)، والذي يعتقد بوجود «جذور شخصية غير قابلة للاختزال أو التبسيط توجه بشيء كثير أو قليل من الإصرار أثر الكاتب ومصيره في نفس الوقت. والجذر الشخصي يبتعد عن العقدة أو المركب بموجب خاصيته نفسها، فهو يقع خارج المفردات العامة للدوافع والعقد كما أسّسها أتباع "فرويد"، وهو يعرف طبقة مختلفة من الدلالات الضمنية وهي طبقة أكثر شخصية مزودة بعدد لا نهائي من البنيات والفروق الدقيقة»¹.

ويطلق (فيبر) مسمّى "التنغيم" أو "التجويق الموسيقي" للجذر «على ظهوره الرمزي في الأثر أو المصير عندما يتعلّق الأمر بجذر شخصي، وعبارة "الخاصيات الغالبة" أو السائدة في مجموعة من الآثار الفنيّة أو الأدبية عندما يتعلّق الأمر بالجذور اللاشخصية»².

ولعلّ الفكرة المحورية التي يدافع عنها، تتلخّص في كون «الأثر الكامل للمؤلف وبصورة خاصة الشاعر يعبرّ من خلال عدد لا حصر له من الرموز عن فكرة ثابتة أو جذر وحيد. وهذا الجذر نفسه يثبت أصوله في حادث منسي في طفولة الكاتب»³.

2- المدار المنهجي لدراسة التيمة لدى (جون بول ويبر):

مارس (ويبر) نقدا موضوعيا على أساس نفسي، فهو «يبحث في العمل عن عناوين تجربة جراحية تبرز في موضوعات ملحة»⁴. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ الخاصية المنهجية الأخرى لدى الناقد تتعلّق -تحديدا- بميزة الأعمال الإبداعية الكاملة للمبدع عموما؛ إذ يراها الناقد تدور -مهما تلوّنت بالرموز والصور- حول موضوع رئيسي. «ويرتبط هذا الموضوع

¹ نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 129.

² المرجع نفسه، ص 130.

³ المرجع نفسه، ص 131.

⁴ إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، ص 165-166.

بحدث منسي في طفولة المؤلف. ويشترط "فيبر" لطريقته ثلاثة شروط وهي حقيقة اللاوعي، وأهمية الطفولة والإمكانية في أن يعبر الرمز عن حقيقة قديمة أغفلها المبدع. ويؤكد "فيبر" أنّ الفعل الخلاق "L'acte Créateur" يمكن أن يكون مفهوما بكلّيته على أنّه تموجات لا نهائية لموضوع واحد وهذا المعنى تكن الكتابة الإبداعية إيقاظا أو تدرّجا في التذكر لموضوع غارق في النسيان، ولكنّه موضوع وحيد»¹.

كما أشار (سعيد علوش) إلى خصوصية نقدية إجرائية لدى (ويبر) في كتابه (مكونات العمل الشعري) بقوله: «نجد، من هنا، أنّ ج.ب. ويبر، في (مكونات العمل الشعري) يكشف عن موضوعاتية الساعة الحائطية في شعر فيني، ممّا يدفعه إلى القيام بجرد إحصائي لكلّ الكلمات المرتبطة بالساعة: (الآن/الزمن/اليوم)، باحثا في حياة شاعره عن الحدث-انطلاقا من اعتباره تراكما من الذكريات التي تحيل باستمرار على استهجمات ووقائع مبرهنة على حضورها عبر مجموع من الأسماء والافعال والصفات والصور»².

وختاما، فقد اقترح (ويبر) سلّما منهجيا لإدراك التيمة في مختلف تعديلاتها ومستوياتها الموضوعاتية والذي يتحدّد عبر الطرائق الأربع التالية:

1- الموضوع في درجة الصفر؛ ويمكن تحديده عن طريق التواتر الإحصائي (تواتر كلمة مجموعة دلالية، أفق دلالي...).

2- الدرجة الأولى للموضوع؛ وتتحدّد على مستوى الصور والاستعارات والمصاحبات اللفظية الشاذة، حيث تتجلّى الذكريات الموضوعاتية³.

¹ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق، ص 16.

² سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 27.

³ يوسف وغيلسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص 69-70.

3- الدرجة الثانية للموضوع؛ وهي مستوى أكثر تعقيدا، حيث المواقف الجزئية الممكن فك رموزها حالا أو لاحقا.

4- الدرجة الثالثة للموضوع؛ حيث توجد سلسلة من المستويات المجملة، مستوى الشخصيات مستوى الحكايات الشاملة.

إنّ منهج (فيبر) يأخذ على عاتقه أن يبيّن أولاً؛ «بأنّ جميع النصوص التي تعود إلى كاتب ما (أو بالأحرى كلّها تقريبا؛ لأنّ هناك عددا من النصوص يمكن أن تعبّر عن اهتمامات تتعلّق بظروف طارئة) تعبّر عن فكرة متسلّطة وحيدة أو موضوع أو حادث وحيد (لا يهم أن يكون هذا الحادث متخيّلا أو واقعيًا) وأنّ يكتشف ثانيا هذا الجذر؛ أي أن يعثر على القاسم المشترك المتحصّن في طفولة الكاتب»¹.

ولقد أشارت الناقدة (نهاد التكرلي) إلى أساسيات المذهب الجذري لدى "جان بول فيبر" والذي رأته قائما على ثلاث مسلمات؛ وهي²:

الأولى: هي وجود اللاشعور رغم أنّ تحليل "فيبر" لا يستوحي التحليل النفسي.

الثانية: أنّ الفن بصورة عامة وبضمنه الآثار الأدبية هو تذكر لعهد الطفولة، هذه الطفولة التي تلعب دورا رئيسيا في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ، لكن "فيبر" يجرّد الطفولة من جميع الأساطير الجنسية والنموجية التي ينسبها إليها المحلّلون النفسيون.

الثالثة: هي أنّ هنالك واقعة معيّنة يتذكّرُها الشخص البالغ يمكن أن تسيطر دون معرفته على حياته اللاشعورية.

ولقد أثار المذهب الجذري للناقد اعتراضات كثيرة، منها أنّه بقي خاضعا للتحليل النفسي وأنّ تحليلاته مجانية، «وأنّ التحليل الجذري اعتباطي وهو يترك جانبا الناحية الجوهرية

¹ نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 131-132.

² نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 134-135.

وهي عبقرية الفنان وقدرته الخالقة. أو كما يقولون "هنالك أطفال كثيرون سقطوا في حوض ماء لكن لم يكن يوجد سوى فاليري واحد". ومن هذه الاعتراضات أيضا أنّ بالإمكان وجود أشخاص متعدّدين يتأثرون بنفس الجذر، ولذلك ففكرة الجذر الشخصي الوحيد لا أساس لها. وقد حاول "فيبر" في كتابيه (تكوين الأثر الشعري) و(مجالات جذرية) الردّ على هذه الاعتراضات¹.

كما أنّ مذهبه لا يخلو من بعض العيوب، والتي من ضمنها انطلاقه من نظام فكري مسبق إذ يحاول الولوج إلى الخيال الخلاق للمبدع في هذا النظام، «كما أنّ منهجه يتضمّن عملية اختزال وتبسيط للأثر. وبالرغم من أنّ "فيبر" يدّعي بأنّه يبدأ بالنصوص ذاتها، فإنّه في الحقيقة يبدأ بذكرى من ذكريات طفولة الكاتب ثمّ يفتّش في الأثر عمّا يمكن أن يتلاءم مع هذه التجربة الطفولية. وهذا المسعى يتكلّل بالنجاح أحيانا وبالفشل أحيانا أخرى. والصعوبة في هذا المنهج هي أنّه لا يبدو فعّالا دائما عندما يتعلّق الأمر بالشعر»².

كما نوّه الناقد (يوسف وجليسي) كذلك إلى بعض الانتقادات المسلّطة على موضوعاتية فيبر؛ وخاصة على مستوى ضبابية المفهومة للموضوع -أو التيمة-؛ وذلك بالرغم من تأكّيده على بعض الجوانب الإيجابية في أعماله النقدية؛ والتي تلخّصت أساسا في: الوضوح والدقّة والثبات؛ والتي مكّنت الباحثين من تطبيق الأدوات الإجرائية لهذا المنهج بشكل يسير ومبسّط؛ وهذا ما أفصح عنه قوله: «عموما، فإنّ موضوعاتية ج.ب. فيبر كانت من الوضح والدقّة والثبات، بحيث سهّل استنساخ آلياتها الإجرائية في بعض التجارب العربية (محمد السعيد عبدلي، حفصة طالبي)، لكن ذلك لم يمنع بعض الآراء الغربية من انتقادها انتقادا مرّا، كما فعل دانيال برجيز، الذي اعترض -أصلا- على تعريف فيبر للموضوع وربطه

¹ نهاد النكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 135-136.

² المرجع نفسه، ص 136.

بذكريات طفولة الكاتب، ملاحظاً أنّ هذا التعريف لا يخلو من إكراه، وهو مقيد ومختزل سواء من وجهة نظر التحليل النفسي أو تصوّر الأدبي للنصوص»¹.

وبهذا، فإنّ جلّ الكتابات حوله تثبتت مبدأ الرجوع إلى طفولة المبدع، وهي ميزة تفرّدت بها دراساته الموضوعاتية؛ وذلك دليل على قيمة الوقائع الماضية المؤثرة في عالم الكاتب.

¹ يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي، ص70.

هو أكاديمي وناقد سوري، يعمل كأستاذ اللغة العربية في جامعة تشرين. أصدر عدّة دراسات نقدية، ومنها: «الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب»، و«المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق»، و«لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات»، و«قصيدة النثر وإنتاج الدلالة: أنسي الحاج انموذجا».

وقبل الولوج إلى الفضاءات النظرية والإجرائية للمقاربة الموضوعاتية في المتصوّر النقدي لدى (عبد الكريم حسن)، فإننا ارتأينا الوقوف عند المقولة التعليقية التي خصّها (يوسف وغليسي) لمسّي (الموضوعي) -والتي راهن عبد الكريم حسن على تكريسها وتبنيها لهاته المقاربة النقدية-؛ إذ نلفيه قائلاً في هذا الصدد: «ينفرد عبد الكريم حسن بالحرص على النسبة إلى المفرد (الموضوعي)، وتفادى النسبة إلى الجمع (الموضوعاتي، المواضيعي) تحقيقاً لقاعدة لغوية عتيقة، لم يعد لازماً احترامها في الاستعمالات اللغوية المعاصرة، بل إنّ أشدّ المجامع اللغوية تزمتاً أصبحت تبيح الخروج عنها تفادياً للالتباس الدلالي. ولا سيما أنّ "المنهج الموضوعي" الذي يصطنعه عبد الكريم حسن كثيراً ما يلتبس بما هو غير ذاتي، فيختلط الأمر علينا بين هذا المنهج الذي يدرس الموضوعات، وبين ثنائية "الموضوعي: objectif" و "الذاتي Subjectif"»¹.

1- المنهج الموضوعاتي عند عبد الكريم حسن:

تتلخّص رؤية (عبد الكريم حسن) للمسألة الخلافية التي لقت الموضوعاتية وذلك باعتبارها منهجاً نقدياً متكاملًا بقواعده وميكانيزماته أم عدّها مجرد طريقة نقدية مقارنة للعمل الفني-، في انتصاره إلى النظرة الأولى التي تكرّسها كمنهج ضمن المناهج

¹ يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص158.

النقدية الأخرى؛ وهذا ما ألفيناه واضحا في مقولاته عنها؛ والتي من ضمنها قوله: «المفهوم المركزي، الذي تلتف حوله المفاهيم الأخرى في المنهج الموضوعي هو "الموضوع"، فعلى محيط الموضوع تتجمّع وتتفاعل مفاهيم عديدة كمفهوم البنية والشكل والعلاقة، ممّا يقدّم الموضوعية كمنهج متكامل في التحليل والتفكير»¹.

وقوله الآخر الذي أورده في كتابه (الموضوعاتية البنيوية)، والذي نصّه: «إنّ تقديمنا للمنهج الموضوعي لا يعدّ مجرد نقل من لغة إلى لغة أخرى، وإنّما إعادة خلق. فناقدنا "ريشار" لم يقدّم منهجه في يوم من الأيام على النحو الذي قدّمناه، وهذا ما يجعل من دراستنا مرجعا للمنهج الموضوعي لا في اللغة العربية فحسب، وإنّما في اللغات الأخرى. ولا بدّ من التأكيد على أنّ المفاهيم "Les concepts"، التي نقدّمها في هذه الدراسة؛ إنّما تقتصر على التجربة النقدية الريشارية»².

كما لمّح الناقد (حميد لحميداني) إلى العمل النقدي الرائد لـ: (عبد الكريم حسن)؛ حيث بيّن مسألة التعاضد بين النقد البنيوي والتماتيكي؛ ولكنّه أشار إلى بعد هذا المنهج المزدوج من دائرة التأويل، والذي يتطلب اقتحام العوالم النفسية والاجتماعية والثقافية؛ وهذا ما بيّنه قوله: «ويسلمنا الالتقاء بين المنهج الموضوعاتي والبنائية المعاصرة إلى الحديث عن ما سمّاه بعضهم "البنيوية الموضوعاتية structuralisme thématique. والواقع أنّ الباحثين الذين اشتهروا بمساهماتهم الفعّالة في مجال الدراسات النقدية البنائية، عالّجوا الأعمال الإبداعية القصصية على الخصوص بمنظور مزدوج. تجلّى ذلك في الأخذ بمفهوم الدراسة التيماتية والحرص الكامل، في نفس الوقت، على عدم اقتحام عالم التأويل الذي يجزّ عادة نحو مناهج أخرى؛ كعلم النفس وعلم الاجتماع، وبعض المتاهات الثقافية»³.

¹ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 12.

² المصدر نفسه، ص 9.

³ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 47-48.

2/ طبيعة التحليل الموضوعاتي لدى عبد الكريم حسن:

إنّ المقولات التي يجليّ من خلالها (عبد الكريم حسن) طريقته المنهجية في معالجة العمل الأدبي وفق المقاربة الموضوعية البنيوية عديدة؛ ومن ضمنها تصريحه بأنّ الغاية المنشودة هي الدراسة المسحية الشاملة للتيّمات في كلّ المراحل التي مرّت بالشاعر (السياب)؛ حيث يقول: «منهجنا موضوعي؛ بمعنى أنّه بحث في الموضوع. وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كلّ مرحلة من المراحل الشعرية عند السيّاب. ومنهجنا بنيوي بمعنى أنّه يكتشف البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية. وهذا المنهج وإن كان منتزعا من دراسة الشعر السيّابي إلا أنّه يصلح في رأينا لدراسة الموضوع في كافة الفنون الأدبية، وأنواع العمل الأدبي»¹.

وفي سياق آخر، فإنّنا نجده محاججا على تطبيقه البنيوي؛ والذي من علاماته تحليلاته للبنية اللغوية؛ والتنقيب عن جذورها المختلفة؛ وذلك وفق منهجية علمية موضوعية إذ يقول: «إنّ ما يضمن الصفة البنيوية لدراستنا، ويثبت أنّها ليست لعبة مرايا بيننا وبين النصّ. هو تلك الحقيقة الخارجية التي اعتمدنا عليها في التحليل وهي الجذور اللغوية. فعن طريق الحقيقة اللغوية تنتظم الموضوعات وتتكشف البنى الموضوعية. ويبقى الهدف من هذا البحث هو الوصول إلى منهج علمي في البحث»².

ولا يخفي الناقد توظيفه للأدوات السيكلوجية أحيانا؛ وهي عنده ليست الأولوية الأولى في التحليل؛ ولكن الدراسة هي من تستدعي النظر في العالم النفسي الذي يحيط بمعمارية المنجز الجمالي؛ وهذا ما أفصح عنه قائلا: «إنّ التحليل النفسي ليس هدفا وإنما هو وسيلة.

¹ عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص32.

² المصدر نفسه، ص49.

وهو وسيلة وإن كنا لا ندعي القبض عليها بشكل كامل إلا أنّ النصّ الأدبي كان يدفعنا أحيانا إلى استخدامها»¹.

أمّا الأداة المنهجية الأخرى في تحليله الموضوعاتي، فإنّها تتمثّل في الجرد المعجمي؛ والذي يمكنه من بسط مختلف الدلالات المهيمنة؛ حيث نلفيه قائلًا في هذا الشأن: «وفكرة الإحصاء حدس شخصي جاءنا من أنّ المجموعة اللغوية التي تردّد مفرداتها بكثرة لا بدّ وأن يكون لموضوعها أهمية متميّزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى. والعكس صحيح؛ إذ أنّ اهتمام الشاعر بموضوع ما، لا بدّ وأن يدفعه إلى الدوران في حومة المفردات التي تعبّر عنه»².

ولتوضيح المنهج الإحصائي في المقاربة الموضوعاتية، فإننا نلفي الناقد مستشهدا بتيمة "الحب"؛ والتي يقول في شأنها: «لدى إحصاء مفردات "الحب" مثلا فإننا نقوم بإحصاء صيغها الفعلية والاسمية كلّها، وذلك كـ"أحب، يحب، الحبيبة، المحبّة...، ثمّ ننتقل إلى إحصاء مترادفات هذه المفردة وبكافة صيغها أيضا، وذلك كـ"الهوى، والغرام، والصبابة.... وفي خطوة ثالثة، فإننا نحصي المفردات ذات القرابة المعنوية مع الحبّ في كافة الصيغ التي تتجلّى عليها. وهذا يعني أنّ إحصائياتنا قد تجاوزت الثلاثين ألف كلمة. ولم يكن من الممكن أن نقدّم جداولنا الإحصائية التي تأخذ بالحسبان الصيغ المختلفة للمفردة الواحدة، وذلك لأنّ مثل هذا العمل يستدعي آلاف الصفحات»³.

وفي سياق آخر، فإننا نجده مجلّيا تجربته في هذا العمل الإحصائي؛ والذي يحمل خاصيتي الكمّ والنوع؛ حيث يقول: «ولقد أثبتت لنا التجربة أنّ مفردة أو مفردتين هما اللتان تسيطران على بقية المفردات ضمن الموضوع الرئيسي. وهذه السيطرة كمّية ونوعيّة؛ فمن

¹ عبد الكريم حسن، الموضوعية البنوية، ص 37.

² المصدر نفسه، ص 32.

³ المصدر نفسه، ص 33.

الناحية الكمية نلاحظ أنّ هذه المفردة أو هاتين المفردتين تتردّدان أضعاف ما تتردّد المفردات الأخرى وفي نفس العائلة مجتمعة. وعلى المستوى النوعي فإنّهما يحملان معظم نويّات المعنى Sèmes للموضوع بكامله»¹.

ولقد كانت للناقد اجتهاد تحليلي مكّنه من استحداث أداة منهجية أطلق عليها مسمّى "الفعل المحرّك"؛ والذي يكشف في منظوره هواجس المبدع في أعماله؛ إذ نراه قائلاً: «وتكشف دراستنا في إحدى نتائجها عن وجود عنصر آخر يحدّد خصوصية العمل الأدبي وهذا العنصر هو الفعل المحرّك Le verb motor عند الشاعر. والفعل المحرّك تعبير نحن أبدعناه، ونعني به تلك الديناميكية المحرّكة للشاعر في كلّ أعماله. إنّه الدافع المختبئ وراء أعماله. وعندما نصل إلى تحديد الفعل المحرّك، فإنّ كل عنصر من عناصر العمل الأدبي يتحوّل إلى مظهر رمزي لهذا الفعل»².

ولقد أوضح الناقد مرجعية التحليل الموضوعاتي الذي ينتهجه في مقارنته النقدية والذي تجلّى بوضوح في مقولة مهمة أوردها في كتابه الموسوم بـ: (الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السيّاب)؛ فنراه قائلاً في هذا الصدد: «والتحليل عندنا كما هو عند J.P.Richard بحث عن المعنى. وهذا البحث وصفي بشكل خاص "Descriptive"، ونفسي أحيانا "interprétative". ولم لا؟ أوليس التحليل النفسي بحثاً عن المعنى الباطني من خلال المعنى الظاهري؟ وإذا، أفلا يحقّ لنا الاستعانة بوسائل التحليل النفسي من أجل الكشف عن المعنى في العمل الأدبي»³.

كما يمكن التنويه إلى قضية مهمة أكّد عليها (عبد الكريم حسن) بخصوص الدراسة الموضوعاتية، والمتمثلة فيما أسماه (العائلة اللغوية)؛ والتي تستند إلى ثلاثة مبادئ: الأوّل

¹ عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، ص 35.

² المصدر نفسه، ص 47.

³ المصدر نفسه، ص 37.

وهو الاشتقاق، والثاني هو الترادف، والثالث، وهو القرابة المعنوية "Parenté Sémique" فالعائلة اللغوية تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد والمترادفات والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة الترادف. إنّ العائلة اللغوية، والتي يتفاوت عدد عناصرها من مرحلة إلى مرحلة هي الوجه الدال la face signifiante للموضوع (...)، وأمّا عناصر العائلة اللغوية فهي تلك الأستار المتعدّدة التي تحدّث عنها "J.P.Richard" والتي يختبئ تحتها ذلك التطابق الخفي وهو الموضوع.

3/ رؤية الناقد للممارسة الموضوعاتية عند (عبد الكريم حسن):

انتقد (حميد لحميداني) ضبابية المنهج النقدي في دراسة (عبد الكريم حسن) للعمل الشعري السيّابي، حيث نراه قائلًا في هذا الشأن: «لا بدّ أن نلخص هنا تلك التناقضات الأساسية التي حدّدت تصوّر الناقد لمنهجه الخاص، فإذا كان عنوان البحث (...) يجسّد حضور الموضوعاتية والبنوية؛ فإنّ المقدمة تعكس في بدايتها اضطرابًا منهجيًا واضحًا يجعل الناقد بعيدًا عن التقيّد بمنهج محدّد. غير أنّنا لا نلبث أن نجدّه يعتصم بالموضوعاتية، ثمّ بالتاريخ ثمّ التحليل النفسي، لتظهر بعد ذلك البنية بشكل مفاجئ، بحيث يتخلّى عن كلّ تحليل خارجي»¹.

ويستمر الناقد في ملاحظاته الانتقادية للجانب التطبيقي في كتاب (عبد الكريم حسن) وخاصة في إشارته لعدم وجود أيّ تصوّر أدواتي بنيوي في دراسته للشعر السيّابي؛ والذي يشي بالعدول الكامل عن المنهج البنيوي المثبت في العنوان الرئيسي لعمله النقدي؛ حيث نلّفه قائلًا في هذا الصدد: «من الملاحظات الأساسية التي ينبغي تسجيلها بصدد نوعيّة التحليل الذي مارسه الباحث، هو أنّه لم يستخدم في ذلك أيّة وسيلة أو أداة إجرائية ذات طابع بنيوي للوصول إلى الشبكة الموضوعاتية Grille thématique. فقد انطلق منذ البداية

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتية في الرواية والشعر، ص 113.

من موضوع الموت باعتباره محورا ثم انتقل إلى تفرّيع التيمات المنضوية تحته، اعتمادا على حدسه الخاص، وهذه ملاحظة أساسية قدّمها "غريماس" سابقا. وهكذا فالإعلان عن المنهج البنيوي في آخر مقدمة الكتاب لم يكن له أيّ دور في جانب الممارسة¹.

وإن كانت ملاحظة (حميد لحميداني) فيها شكل من الحدّة النقدية، إلا أننا نجد (سعيد علوش) مثنيا على الجهد الذي بذله (عبد الكريم حسن) في مجال التحليل الموضوعاتي ونصّ ذلك قوله: «ومع كلّ المآخذ التي قد تبرز في تجريبية عبد الكريم حسن، فإنّ مقاربتة تسمح لنا بالتعرّف على القنوات الأساسية في انتقال الأفكار والأساليب والمناهج والتيارات فالمنهج النقدي الذي يتحدّث عنه الباحث لا ينقل أو يترجم، بل إنّه يكيّف بين طبيعتين: شعرية وموضوعاتية، الأولى حقّقت ريادتها على مستوى الشعر الحرّ، والثانية ما زالت تعاني من الانهيار بها، إن لم نقل جهلها في العالم العربي على خلاف الوجودية والبنيوية والشكلانية»².

كما يذكر (يوسف وغليسي) تميّز الأعمال النقدية الموضوعاتية عند (عبد الكريم حسن) والتي تتلخّص -تحديدا- في كتابه التطبيقي (الموضوعية البنيوية)، وكذلك العمل النظري الذي أسماه (المنهج النقدي)، فنجده قائلا في هذا الشأن: «أمّا المجهود الاستثنائي الجبار الذي قدّمه عبد الكريم حسن في دراسته لشعر السيّاب فيحتاج إلى وقفة متأنّية ذلك أنّه مجهد ضخم في حجمه، رائد في منهجيته، دقيق في آلياته، متميّز في مسلكه العام (...)، وقد رأينا عبد الكريم حسن في كتابه اللاحق "المنهج الموضوعي"، يسعى إلى تأكيد هذا التميّز محاولا أن يشقّ لنفسه اتجاها مستقلا داخل الإطار الموضوعاتي، له خصوصيات إجرائية مختلفة»³.

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص 117.

² سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 40

³ يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 160-161.

وبالتالي، فإنّه يمكننا الحديث عن تجربة نقدية رائدة في مجال النقد الموضوعاتي على الصعيد العربي؛ ذلك أنّ اسهامات (عبد الكريم حسن) تمثل انطلاقة لتوهّج الممارسات النقدية المعاصرة؛ والتي برزت بعضها عبر كتابات، وأخرى في شكل مقالات بحثية. والأکید أنّ باب الكشوفات وفق المنهج الموضوعاتي ستظل هدفا مشرعا للنظر والمعاينة والابتكار على مستوى الأدوات المنهجية الجديدة التي تنضاف إلى غيرها السابقة لها.

المحاضرة الحادية عشر: سعيد علوش

يعدّ الناقد (سعيد علوش) من بين الأعلام العربية التي ساهمت في وضع لبنات الاتجاه النقدي وذلك عبر بيان أصوله المنهجية لدى مؤسسيه الغربيين، وميكانيزمات اشتغاله على المتن الفني ولقد تمثّل منجزه المخصوص لهذا النقد الجديد المستحدث في مدوّنة نقدية وسمها بـ: (النقد الموضوعاتي)، والتي تتأسس عبر محاور نقدية محدّدة، والتي يمكن تلخيصها وفق الآتي:

1- وضعية النقد الموضوعاتي

2- النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد

3- إرهاصات النقد الموضوعاتي عند العرب

4- النقد الموضوعاتي والقصيدة الحديثة

وبعد عرضنا للمحطات النقدية الكبرى في هذا العمل المزاج بين الجانب النظري والإجرائي، فإننا سندسعى إلى بسط أبرز المقولات الأساسية المتعلقة بهذا الاتجاه النقدي الجديد في هاتمة المدوّنة النقدية؛ وذلك عبر القراءة الوصفية الآتية:

نوّه الناقد بدءاً إلى إشكالية الاحتفاظ بمصطلح "التيمة" -وفق صيغته الأجنبية في لغة الأصل- أو النزوع إلى ترجمته العربية "موضوع"؛ ولكنه لم يفتأ أن راهن على الملفوظ المترجم بديلاً عن الأجنبي؛ وهذا ما دلّل عليه قائلاً: «إنّ الانتقال إلى الحقل الثقافي العربي يجعلنا نتردد بين الاحتفاظ بالمصطلح، كما هو في لغته: التيم/التيمة/التيماتية thème/thématique/thématiser، أو اعتماد التعريب العربي: الموضوعاتي/الموضوعاتية، الموضوعاتيات، وهي تعريبات يدعمها في غالب الأحيان

الأصل الأجنبي، كما نجد ذلك في مقاربات عبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيثي سالم، وكليطو. هذا إذن ما دفعنا إلى اختيار تعريب المصطلح مع التشديد على الأصل المرجعي¹.

وفيما يتعلق بالدلالات التي يفصح عنها دال "الموضوع" في المتصوّرين الغربي والعربي عنده فإنّها ظلّت منحصرة في ثنائية: (الفكرة/الصورة)؛ ذاك أنّ تردّدهما المستمر داخل فضاءات العمل يجعل منهما المحور المركزي للعالم النصّي، ويكسبها ميزة "الموضوع"؛ وهذا ما نوّه إليه بقوله: «مفهوم الموضوعاتي في الحقلين العربي والغربي هو التردّد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغّر بالتشكّل والامتداد»².

وبخصوص أدوات الممارسة النقدية الموضوعاتية، فإنّنا نجد الناقد (سعيد علوش) واضعاً بعض منطلقاتها؛ والتي أفصح عنها قوله: «البحث إذا في الموضوعاتي هو بحث عن النقاط الأساسية التي يتكوّن منها معنى العمل الأدبي. ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها، وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معيّنة إلى أخرى شائعة. ولهذه الغاية، يجري افتراض مقارنة التردّد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكننا ملاحظته عبر توترات تظلّ غير متوقّرة على قواعد ثابتة وعامة، مع أنّ بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي أو السيميائي بالموضوعاتي الأساسي والثانوي في النصّ، ممّا يساعد على تبين المعمار الظاهر أو الخفي وإدراك مفاتيح مكوّناته، كعلامة على قابليته للفهم والتأويل»³.

ويواصل الناقد تأكيده على أهمية هذا التوجّه النقدي؛ والذي يراه ينادي في تحليلاته عن البعد السوسيو-تاريخي؛ لأنّه متشابك أساساً بالعلامات الداخلية للعمل -في حدّ ذاته-

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 7.

² المصدر نفسه، ص 7.

³ المصدر نفسه، ص 7.

ومرتبط كذلك بمبدأ الوعي المبعوث في الفلسفة النقدية الباشلارية؛ إذ نلفيه قائلاً في هذا الشأن: «النقد الموضوعاتي الذي يتغذى على الميراث الباشلاري يؤكد في النص على تلازم واستقلالية الأدب المتحرر من العلاقة المباشرة بالافتراضات السوسيو-تاريخية إنّه يعالج تحت غلاف البنية قضية الوعي الاختزالي (...)، من ثمّ، نجد أنفسنا أمام قواعد لشكل آخر من التحليل النصّي المؤسس في هذه المرة على العمل ذاته، مكوّناً بذلك شبكة دالة من العلامات الخاصة»¹.

وتحت عنوان فرعي أسماه بـ"رواد النقد الموضوعاتي" والمندرج ضمن مبحث أساس عنوانه بـ"النقد الموضوعاتي بين الأصول والامتداد"، فإنّنا نلفي (سعيد علوش) مسترسلاً في بسط المنجزات النقدية المنضوية ضمن هذا الاتجاه، ومنوّهاً لمقولات عدّة ومتباينة للأعلام الرواد.

وبناء على ذلك، فإنّنا سنعرج إلى أبرز مقولاته في هذا العمل النقدي المهم؛ وبيان ذلك الآتي:

نوّه الناقد (سعيد علوش) إلى الرافد الظاهراتي -أو الفينومينولوجي باصطلاحه- الذي ميّز الكتابات الباشلارية؛ والذي ربطه بدراسة الصورة لدية، وبيان علائقيتها بمبدأ الوعي وهذا ما أفصح عنه بقوله: «الظاهر أنّ باشلار يختار الفينومينولوجيا على أمل معالجة الصورة المحبّبة إلينا بنظرة جديدة تجعله لا يعرف هل يتذكر هذه الصورة أم يتخيّلها وما تطالب به الفينومينولوجيا الصور الشعاعية و أمر بسيط؛ إذ تشدّد على أصولها وتلمّ بكائن هذا الأصل ذاته، بحيث تظهر الصورة الشعاعية ككائن جديد للغة تنير الوعي بضوءها»².

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 14.

² المصدر نفسه، ص 19.

أما حديثه عن (ريشار) فقد تركز حول مسائل نقدية عدّة؛ كالوعي، والصورة، القراءة الداخلية الداخلية، التفسير الذاتي وغيرها؛ والتي تبين بوضوح حجم الممارسات التحليلية المهمة لهذا الناقد الموضوعاتي.

كما التفت (سعيد علوش) إلى كوكبة من النقاد؛ الذين رأهم قدموا إسهامات في مجال الدراسة الموضوعاتية؛ والتي أبانت عنها عناوين مؤلفاتهم؛ وذلك من مثل: ستاروبنسكي ووبر بولي، روسي، مانسي، جان بريكوس، ميشال كيومار.

أما بخصوص الإسهامات العربية في مجال المنهج الموضوعاتي فقد أفرد لهم (سعيد علوش) مبحثاً وسمه بـ: (إرهاصات النقد الموضوعاتي عند العرب)؛ حيث أشار إلى عنوانين نقديين رأى فيهما اشتغالا منهجيا تيماتيكيا؛ وهما: (الموضوعية البنيوية في شعر السياب) لـ: (عبد الكريم حسن)، و(موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك) لـ: (عبد الفتاح كليطو)؛ حيث لم يتوان في بسط منهجية عملهما في هذين الدراستين بشكل تفصيلي لكل الجزئيات النقدية المتناولة عندهما.

وبعد هاته الإطلاقات النظرية لجملة الأعمال النقدية الموضوعاتية على الصعيدين الغربي والعربي، فإنّ (سعيد علوش) ارتأى تخصيص قسم تطبيقي في كتابه، والذي عنوانه بـ: (النقد الموضوعاتي والقصيدة الحديثة "الصوت والعين والوجه": نموذج أشعار ياسين طه حافظ) وبيّن فيه دواعي دراسة هاته التيمات الثلاث -تحديداً-؛ والمتمثلة في المبررات الآتية¹:

1- دلالاتها الخاصة في قصيدة الحرب، ودواوين الشاعر الأخرى.

2- مرجعية الدلالة العميقة والسطحية للصوت والعين والوجه.

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 63.

3- لعلائق موضوعة الحرب بالصوت والعين والوجه.

4- للتشديد على طابع القراءة المصغرة للنوع الأدبي.

5- للسياق الأنطولوجي والوجودي للصوت والعين والوجه.

وفيما يتعلّق بمقولات الناقد حول كتابة هذا العمل العلمي فهي عديدة؛ إذ سنحتبي أهمها كي تتّضح المعالم الكبرى لهذا الاتجاه النقدي الجديد في متصوّر الباحث العربي المعاصر. ولعلّنا نستهلها بفكرة فتح مجال التساؤل داخل فضاءات الرؤى النقدية المتّسعة؛ والتي أبان عنها بوضوح في قوله: «يأتي كتاب النقد الموضوعاتي لا ليسدّ ثغرة في الصرح الكبير، ولا ليفتحها في نفس هذا الصرح، ولكنّه يأتي لتوسيع فضاء السؤال، حول أبعاد عمق وصلابة المقاربات الأدبية التي تعصف بنا كسلطة معرفية ووجودية (...). كما كشف عنها ج.ب.ريشار، في (عالم مالارمي التخيلي)، وكليطو في (موضوعاتية القدر في روايات مورياك)، وكيتي سالم في (قلق قصص موبسان)، وعبد الكريم حسن في (الموضوعية البنيوية في شعر السياب). إنّها إذن هموم الباحثين والمبحوث عنهم، تلك التي يقودنا النقد الموضوعاتي نحوها»¹.

كما أوضح الناقد في سياق نصّي آخر مقاصد إقدامه على تطبيق وفق أدوات المقاربة الموضوعاتية؛ والتي رأها أبعد عن الوصفة الجاهزة -على حدّ وصفه-، وهذه المسألة تؤكّد هلامية هذا الاتجاه النقدي المستحدث؛ والذي ظلّ مرتبطاً أيّما ارتباط بالمناهج السابقة له -سياقية أكانت أم نصّانية-، وهو بحاجة إلى تقلاب طروحاته النظرية والتطبيقية في جملة الكتابات المترجمة والرسائل الأكاديمية، وغيرها؛ وهذا ما يفهم من قوله: «أقدم اليوم مقارنة حول النقد الموضوعاتي وهو بدوره لا يقدم وصفة جاهزة قابلة للتطبيق بقدر ما يمهد للإطار المفهومي في علائقه بالنقد الجديد. لهذا لا تتموضع مقاربتنا ضمن نوع

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 4-5.

من الاستغراب في مواجهة الاستشراق. كما لا ندعي سد فراغ أو تعويض غياب الإنتاج النظري بمادة استهلاكية أبدية؛ لأنّ حذف مادة النقد الموضوعاتي من برامجنا الدراسية الجامعية أو غيابه في كتاباتنا لم يصب قراءتنا بالخيبة أو كليّاتنا بالأسف. من هنا، فنحن نعتقد أنّ وجود هذا العمل لن يغيّر الكثير من قناعاتنا بقدر ما يدفع إلى التساؤل عن هذا المسكوت عنه في الترجمات والمقاربات والرسائل الجامعية»¹.

ويواصل الناقد كشف المعظلة الفكرية والمعرفية والفنية التي لزمّت هذا الاتجاه النقدي والتي أجملها في الثنائية المتأزمة الآتية: (أزمة النقد الموضوعاتي/أزمة غياب قراء النقد الموضوعاتي). كما لم يفوت إطلاع القارئ العربي بأنّ عمله لا يدعي الإمام الشامل بكل مفاصل هذا التيار النقدي؛ وهذا ما أوضحه قوله: «هل هي أزمة نقد موضوعاتي أم أزمة عدم وجود قراء محتملين له؟ وهل حدثتنا العربية لا تمتلك من القنوات المعرفية غير تلك التي خصّت بها ورّجت لها جملة من الانتقادات والتأليفات المكيفة والتبسيطية لهذه الحداثة العربية. ولكي لا تبقى أحادية المنظور أقدم عرضاً لا أقول بأنّه يشمل ويلمّ بالنقد الموضوعاتي، ولكنّه يمكّن القارئ المغربي والعربي أن يكون قارئاً له حق الاستئناس»².

ولقد بسط الناقد (حميد لحميداني) جانبا من الرؤية النقدية لهذا الكتاب؛ -وتحديدا قراءته لمحاوّر القسم التطبيقي فيه-؛ إذ نراه قائلاً في هذا الشأن: «الجانب الأخير في عمل الناقد متعلّق بترجمة مقدمات ثلاثة نقاد موضوعاتيين غربيين، وهم جورج بولي، وجان بيار ريشار، وبيتر كريل. والجدير بالذكر أنّ القيام بترجمة هذه المقدمات هو عمل مفيد للبحث النقدي في العالم العربي خصوصاً، إذا ما التزمت ترجمات النقاد بالحرص على دقة العبارة في أداء أفكار الغير من الموضوعاتيين التي غالباً ما نجدّها مدثّرة بالصور الشعرية

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص3.

² المصدر نفسه، ص3-4.

والعمل أيضا على ضبط المصطلحات الهاربة أحيانا من كل معيار ضابط في هذا المنهج المفتوح على مختلف التأثيرات الثقافية والمنهجية والمعرفية»¹.

وبخصوص المدار المصطلحي لمسمى "الموضوعاتي"، فإننا نجد (سعيد علوش) مسترسلا في تبيان الدوال النظرية له دلاليا؛ وهذا ما أفصح عنه قائلا: «ويمثل الموضوعات بالنسبة للحبكة ما يمثله المعنى بالنسبة للشكل، فهو تطوّر فاعل وفكرة هامة، وخيط مركزي وتعميم أدنى، وصنف دلالي مجرد يقود مجموعة من الحوافز أو الوحدات. فالموضوعاتي هو إطار وبنية صغرى ونموذج للواقع ونظام لترتيب معارفنا حول موضوع ظاهرة ما في العالم»².

أما عن فحوى تطبيقاته النقدية، وطريقة معالجته الموضوعاتية للعمل الأدبي؛ فإننا سنكتفي بذكر شواهد توضيحية تجلّي هذه المسألة؛ وأولاها ما تعلق بتحليله لقصيدة الشاعر (طه حافظ)؛ والتي لم تحد عن المنهج الريشاري؛ وبالضبط تفكيكه للمعجم الشعري وتصنيفه، ثمّ تبيان الدلالات المفرداتية المتشابكة مع الموضوعات الكبرى داخل بهو القصيدة الشعرية؛ حيث نلفيه قائلا: «كانت أول عملية للقراءة المصغرة لقصيدة ياسين طه حافظ هي تفكيك المعجم الشعري الموظّف كمرحلة أولية، ألقت بنا في خضم الأدوات التي يعتمدها الشاعر، وقد حصلنا في البداية على خليط من الكلمات والتعابير التي كان علينا أن نعيد تصنيفها من منظور مفهومي وموضوعاتي، أي إعادة ترتيبها تبعا لعلائقها الموضوعاتية، وهذا الترتيب الأخير هو ما انتهى بنا إلى الحصول على مجاميع معجمية تندرج تحت موضوعة: الصوت، الوجه، والعين»³.

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 52.

² سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 10.

³ المصدر نفسه، ص 62.

كما عرض الناقد طبيعة الكشف الموضوعاتي، الذي يهدف إلى إبراز ثنائية: (القراءة المصغرة/القراءة المكبرة)، وبالإضافة إلى ذلك العمل الإحصائي والتأويلي؛ حيث يقول: «من ثمّ، فالنقد الموضوعاتي، كما يطبّق على قصيدة الحرب عند ياسين طه حافظ، هو نقد يفضّل سبر غور العمل الشعري، من خلال طرحه لقراءة مصغرة، تستهدف الانتهاء إلى قراءة مكبرة، في شكل ملاحقة لتداعيات اللغة التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير؛ إذ تتحوّل كلّ مقطوعة من مقطوعات ياسين حافظ طه إلى رمز. من هنا، يلاحق النقد الموضوعاتي الكلمات- المفاتيح والصور- المفضّلة، والعلامات البارزة عبر وتائر إحصائية مرة، وتأويلية ثانية»¹.

أمّا الخلاصة النقدية التي استشفّها بعد دراسته لقصيدة (الحرب) عند (ياسين طه حافظ) في لا تنأى عن القبض على التيمات المحورية المحرّكة لهذا العمل الشعري؛ والتي تظلّ متداخلة وظيفيا، حيث يقول: «ينتهي بنا النقد الموضوعاتي في قصيدة الحرب، عند ياسين طه حافظ إلى توظيف الصوت والعين والوجه، كمحاور مرآوية توقع فوقها آثار موضوعاتية، تحيل على تحولات الصوت إلى احتجاج، والعين إلى مرآة، والوجه إلى تاريخ وهذه الآثار الموضوعاتية تتكامل في تقاطعها، إذ لا تستقبل في موضوعاتيتها ودلالاتها بنفسها، ولا تملك حق إعلان القطيعة مع حدّ من الحدود الثلاثة، لتداخل مكوّناتها على المستوى الوظيفي»².

¹ سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 108.

² المصدر نفسه، ص 107.

المحاضرة الثانية عشر: حميد لحميداني

كان للنقد المغربي حضور مميّز في فضاء الدراسات الموضوعاتية؛ والممثل في الإسهام النقدي ل: (حميد لحميداني)، والذي حمل عنوان (سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر)؛ إذ بسط فيه الناقد قضايا نقدية شتى تختصّ بتجليّ الموضوع-التيمة- ومشكلة المنهج التيماتكي، وطبيعة الميكانيزمات التي تراهن عليها مقاربات هذا الاتجاه النقدي. ففيما يتعلّق بتجليات التيمة في النصوص الفنيّة، فإنّنا نقف أمام مقولتها والتي نصّها: «يتجلّى الموضوع في الإبداع الأدبي من خلال سحره الخاص، ذلك أنّ المبدع لا ينقاد إلى موضوعاته بملكاته الواعية وحدها، إنّهُ على الأصحّ، ينجذب نحوها بقوة لا يطول دائما معرفة طبيعتها الخفية (...)، وفي النصّ تيمات متنوّعة تتناسل وتتقاطع وتتعارض وتظهر وتتوارى»¹.

كما تطرق الناقد إلى مشكلة المنهج المرتبط بالنقد الموضوعاتي؛ إذ يرى جانبا من الاستعصاء المتعلق بالمنتسبين إليه، وكذا تداخله مع المناهج الأخرى القائمة على التأويل والتفسير؛ وهذا ما أبان عنه قائلا: «تعترضنا في هذا المدخل مشكلة أساسية قائمة في تحديد ما يقصد بالمنهج الموضوعاتي "méthode thématique" لأنّ هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظّريه في هذا المجال، فهم لا يتّفقون أيضا على ممثلي هذا الاتجاه. وبعضهم يضمّ هذا المنهج إلى كل المناهج التي تعتمد التأويل *interprétation* أو التفسير *explication*»².

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص3.

² المصدر نفسه، ص27.

ويواصل الناقد في التأكيد على قضية المثاقفة القائمة بين المنهج الموضوعاتي والمناهج الأخرى السابقة له؛ والتي يراها شكلا من التأثيرات المتبادلة؛ وخاصة في مجال النقد الروائي العربي؛ فالمنهج الموضوعاتي -وفق منظوره- ليس اتجاها أو مدرسة مستقلة؛ بل «هوشات من التأثيرات المتعدّدة، كما أنّ علاقته بالمناهج النقدية الأخرى قائمة في كلّ اتجاه. لذا نستطيع القول بأنّ ظهور هذا المنهج في النقد الروائي العربي لا يعود دائما إلى تأثير خارجي محدّد؛ بل يمكن اعتباره غالبا نتاج المثاقفة التي تفاعلت فيها العناصر النقدية العربية التقليدية بما فيها من مرتكزات حدسيّة وذوقية مع شتات من العناصر النقدية الغربية مأخوذة من المناهج المحدّدة بشتى أنواعها "سوسولوجية، نفسية، وجودية، وبنوية.."»¹.

ولقد انتقد (حميد لحميداني) الدراسات النقدية العربية، التي راهنت على تطبيق النقد الموضوعاتي على الأعمال الأدبية -الروائية تحديدا-؛ إذ رأى النقص فيها متمثلا في افتقادها للقسم التنظيري الشارح للأدوات المنهجية، التي يمارس بها النقد التطبيقي؛ حيث يقول في هذا الشأن: «يمكن القول بأنّ معظم الكتب العربية التي مارست نقدا روائيا يغلب فيه التوجّه الموضوعاتي، تخلّى أصحابها عن وضع مقدمات منهجية يحدّدون فيها تصوّرهـم النظري، وإذا ما حدث أن كتبوا مقدمة أو مدخلا، فإنّهم يعالجون فيها قضايا عامة لا ترتبط بالضرورة بما يمكن اعتباره تصوّرا منهجيا. وفي بعض الحالات تناقش مسألة المنهج، ولكن الاختيار النهائي بشكل عام إلى عدم التقيّد بأيّ منهج محدّد»².

كما التفت الناقد إلى طبيعة اللغة النقدية الموظّفة لدى بعض أعلام هذا المنهج والتي رآها مشبعة بالأسلوب الشعري الجمالي، ونأبها عن التقنية العملية الصرفة؛ وخاصة في كتابات (غاستون باشلار)؛ وهذا ما أعلنه بوضوح قائلا: «بإمكاننا أن نلاحظ أنّ النقد

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص 81.

² المصدر نفسه، ص 55.

الموضوعاتي، سواء ذلك الذي رأيناه لدى باشلار أم جان بيير ريشار لا يكاد يلتفت إلى الجوانب التقنيّة في تحليل الأعمال الشعرية، فهو نقد مأخوذ بالمعاني العميقة، وباشتغال تلوينات الدلالة في الشعر. وقد أمكننا الوقوف على الكيفية التي ينتقل بها هذان الناقدان عبر معاني الدواوين الشعرية متتبعين جميع الدلالات المتناسلة في النصوص، مأخوذين بالإيحاءات الشعرية *poétiques connotations* إلى أن تحوّلت لغتهما معا إلى كلام شعري آخر، وهذه الخاصية تميّز بها لغة باشلار بشكل أقوى، حتّى إنّنا نستطيع القول بأنّ ممارستهما كانت نقدا شعريا بامتياز»¹.

ولقد نوّه الناقد كذلك إلى مسألة الاستنجاد بحقول أخرى غير المناهج النقدية في الممارسة الموضوعاتية؛ من مثل: الأسطورة، والدين... وغيرهما. وقد برّر ذلك من خلال إشارته للملاحظة النقدية التي خصّها (جون بيار ريشار) لـ(ستاروبنسكي)؛ والمتمثلة في إقحامه للمعطيات الأسطورية والدينية في دراسة العمل الفنّي، وهذا ما بيّنه قوله: «ولا يقف استيعاب النقد الموضوعاتي لشتى التأثيرات الواردة من مناهج أخرى عند هذه الحدود، فقد يستوعب معالجة أسطورية أو دينية. ويفسّر جان بيير ريشار لجوء بعض النقاد الموضوعاتيين مثل جان ستاروبنسكي إلى نزعة صوفية مغرقة، بضرورة لها علاقة بطبيعة النصّ المدروس، فإذا اتّجه الناقد الموضوعاتي نحو وجهة صوفية، فليس إلاّ لأنّ العمل المدروس يفرض ذلك»².

وفي سياق آخر، فإنّنا نجده متحدّثا عن مسألة التحرّر من قيود المنهج الأحادي وبالتالي؛ فإنّ للناقد الحرّيّة في التطواف عبر المناهج المختلفة في دراسته التيماتيكية؛ والتي تظنّ في منظورنا مطلبا يملك المشروعية في ظلّ قصور أدوات منهج معيّن، والتي تفرض لزاما الاتكاء على آليات متنوّعة تنسجم مع الموضوع قيد الدراسة والتحليل؛ حيث نراه قائلا

¹ حميد لحمداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، ص 42-43.

² المصدر نفسه، ص 32-3.

في هذا الصدد: «والواقع أنّ الناقد الموضوعاتي، بحكم توظيفه لكثير من خلاصات المناهج الأخرى يحاول دائما أن ينفلت من التحديد. ويمكن القول بأنّ مبدأ الحرّية التي يتمتع بها ممارس النقد الموضوعاتي critique thématique هو الشيء الوحيد الثابت في هذا المنهج»¹.

وبالموازاة مع مسألة الحرّية في القراءة النقدية، فإنّنا نجد (حميد لحميداني) مطالعا القارئ باتجاه نقدي يجد وفاقا مع تصوّر النقدي المتحرّر، والمتمثّل -تحديدا- في (النقد المثالي) إذ يقول: «ويبدو لنا أنّ ما دعاه "ستانلي هايمن" بـ"النقد المثالي" critique idéaliste يعدّ شكلا قريبا جدا من الموضوعاتية؛ لأنّ مبدأ حرية التجوال والتأليف بين المناهج هو أيضا أساس تصوّر هذا الاتجاه، ويرى هايمن أنّ هذا النقد يستطيع أن يأخذ من كلّ المناهج جوانبها الإيجابية ويترك سقطاتها»².

كما تحدّث الناقد عن معطى آخر يعين الممارسات النقدية الموضوعاتية؛ والمتمثّل في ما أطلق عليه بـ"القرائن الحضارية"؛ إذ يقول في هذا الصدد: «يبدو أنّ نقد القرائن الحضارية ينظر إلى ما يحيط بالأدب كعالم زاخر يمكن أن يمدّه بضوء كاشف بالنسبة للعملية النقدية، وما يوحد بين الاتجاه الموضوعاتي، وهذا النقد هو النظر إلى الموقف الحضاري أو العالم الواسع المحيط بالأدب، باعتباره مادة مساعدة وليس رؤية ايديولوجية vision idéologique ، حتّى أنّه ليبدو لنا أنّ تصنيف بارت للنقد الموضوعاتي ضمن المناهج الإيديولوجية أمر قابل للنقاش على الأقل بالنسبة لبعض الممارسات التي تنتمي إلى هذا الاتجاه»³.

وفي معرض تناوله لمسألة تعاضد الظاهراتية -الفينومينولوجيا- بالموضوعاتية، فإنّنا نجده مثبّتا لمعيار الوعي، وكذلك تنويهه إلى مسألة اللاوعي أيضا، والذي برز بشكل واضح

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 28.

² المصدر نفسه، ص 35.

³ المصدر نفسه، ص 34.

في استدعاء النقاد الموضوعاتين للتحليل النفسي في دراساتهم؛ وخاصة أعمال "باشلار" في مجال الأحلام؛ وهذا ما يفهم من قوله: «والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري/الموضوعاتي، سواء كان محايثا أو ميتافيزيقيا، هي أنّ الإبداع يمثل بشكل متطابق وعي المبدع، وهذا لا يعني نفي الظاهرية للعمليات اللاواعية التي تجرى أثناء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي الانتباه إليها؛ لأنّها تفسّر لماذا لجأ النقاد الظاهريون أحيانا إلى التحليل النفسي وإلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسّبة في الذات المبدعة، وهذا ما فعله باشلار»¹.

كمّا خصّ (حميد لحميداني) فقرات نصّية للحديث عن إسهامات رائد النقد الظاهراتي والفينومينولوجي (غاستون باشلار)؛ والتي استهلها بقضية (الصورة)؛ والتي ظلّت ولا زالت تشغل الباحثين المعاصرين؛ حيث يقول: «تحتلّ فكرة فعالية الصورة في النتاج الشعري عند غاستون باشلار مركزا مهما، فالناقد تبعا لذلك ينبغي أن يتحدّد دوره في التفاعل مع سلسلة الصور التي تنتظم في العمل الشعري. وترجع الأهمية المركزية التي تحتلّها الصورة إلى علاقتها مع أنماط الحياة البدائية للإنسان *mode de vie primitive de l'homme*، إنّها تعكس صدق هذا العمق التاريخي، وتمتلك في نفس الوقت خاصية الخلود. هذا ما يجعلها قائمة في الأعماق في شكل أحلام يقظة أو استهجمات لاشعورية تعود بنا إلى الماضي البعيد؛ حيث كانت تتحدّد العلاقة الطبيعية الأولى بين الإنسان وأشياء العالم الأساسية: (الماء، الأرض، النار، الهواء)»².

وبعدها، تدرّج الناقد إلى التمثيل لها من خلال كتابه (نفسانية الماء)؛ ولكنه استدرك عليه ضعف أدوات الدراسة التحليلية؛ لأنّه -في منظوره- ينطلق من الحدس؛ وبالإضافة إلى ذلك طابع الغموض في دراسته للبنيات الاستعارية؛ حيث رأى العملية النقدية أقرب إلى الإنشاء

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 30.

² المصدر نفسه، ص 36.

الشعري؛ وهذا ما يفهم من قوله: «لقد كان كتاب باشلار الأول نفسانية الماء معبراً عن فكرة إمكانية التوصل إلى معرفة موضوعية بالنشاط الذاتي، سواء لدى العالم الفيزيائي أو الطبيب أو المبدع، فهؤلاء كلّهم ينطلقون من نفس الصور ويتجهون إلى نفس الوجهة؛ غير أنّ موضوعاتية النقد الأدبي في هذا الكتاب الأول، تبقى مفتقرة لأدوات إجرائية ملموسة ما دام حدس الناقد يتدخل دائماً بشكل حاسم. وإذا ما كانت محاولة باشلار تستند في هذا إلى مسألة اكتشاف أنساق الاستعارات وما تخفيه وراءها من دلالات عميقة في أغوار الطبيعة الإنسانية، فإنّ العملية النقدية تكون دائماً معرضة لآفة الغموض بسبب ما تنضح به من الصور التخيلية؛ لأنّها تحوّلت بدورها إلى إبداع شعري»¹.

ولم يكتف الناقد بهذه الملاحظات النقدية؛ بل سعى كذلك إلى النظر في طبيعة دراسته للصور الطفولية المتحرّرة من الجانب التاريخي لا يمثّل عنده شكلاً من استرجاع الواقعة الماضية؛ فالاستنجاد بالصور لوحدها تمثّل شرخاً في القراءة السليمة والفنية لعالم الكتابة الفنية؛ وهذا الأمر يمثّل شكلاً من البناء المستحدث لخيال جديد متّصل بخيال ماضي؛ وهذا ما أوضحه قوله: «وبتركيز باشلار على الصور الطفولية وعلى دلالتها المتحرّرة من التاريخ والذاكرة، يجعلها ترقى إلى مستوى المنبع الخيالي الذي لا يخضع أبداً لقوانين الاسترجاع والإعادة المألوفة لواقع الحياة الماضية؛ لأنّ استعادة الماضي عن طريق الصور هي بناء خيال جديد فوق خيال عتيق، ولا يفعل باشلار شيئاً آخر سوى أنّه يلتقط النماذج الشعرية التي لها دلالة قويّة على مقاصده، فيما يخصّ علاقة الصور بحلم اليقظة و بالخيال الطفولي»².

وفي ختام القسم الأول من كتابه، فإنّنا نلفي الناقد (حميد لحميداني) مستخلصاً طبيعة النقد الموضوعاتي، حيث أبان عن إشكالاته المصطلحية والمنهجية؛ وكذا كشفه عن الميزات

¹ حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 37.

² المصدر نفسه، ص 39.

الأساسة التي تطبعه؛ -وذلك بعد استقرائه لمختلف مقولاته النظرية والإجرائية-
والتي فحواها المرتكزات الآتية¹:

- تعددت تسميات هذا المنهج في حقل النقد النظري الغربي، وهو ما انعكس على الترجمة
العربية لمصطلحاته التي جاءت متعددة كما يلي: النقد الموضوعاتي أو التيماتى critique
thématique والنقد الظاهراتى critique phénoménologique والنقد الجذري critique
radicale ثم النقد المدارى (ويقصد به النقد الشمولى) critique totalitaire)).

- التأكيد على مبدأ الحرية وعدم التقيّد بنظرية نقدية واحدة في الأغلب العام.

- قابلية احتواء جميع المناهج أو الاستفادة منها في جوانب محدودة: المنهج التاريخى
méthode historique بما في ذلك توظيف سيرة الكاتب-المنهج النفسى méthode
psychique بما يشمل من المعارف النفسية والتحليل النفسى - المنهج الاجتماعى، المعارف
الفلسفية، المنهج البنائى، الهرمونيطيقا.... وغيرها.

- تفعيل اللغة الشعرية الجمالية في الدراسة النقدية؛ والتي تكون بمثابة إعادة بناء عمل
إبداعي جديد.

- استخدام المقارنة في العملية التحليلية عمل مشروع في الدراسة الموضوعاتية.

- العمل الإبداعي يظلّ فضاء رحبا لمختلف الأفكار الواعية واللاواعية لدى المبدع.

- مشروعية إصدار الأحكام القيمية بعد تفعيل الحدس في المقاربة النقدية.

- تغليب الطابع السردى على الطابع التحليلي المنطقي.

¹ ينظر: حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص52-53.

- تسعى الدراسة الموضوعاتية لرسم صورة عامة عن الوحدة العضوية التي تجمع جميع نتائج مبدع واحد، مع التركيز على الموضوعات المحورية التي يتردد حضورها داخل النسق العام للعمل الإبداعي.

المحاضرة الثالثة عشر: سمير سرحان

قدّم الناقد (سمير سرحان) عملاً نقدياً يختص بما أسماه النقد الموضوعي؛ ومدار قضاياها طبيعة الدراسة النقدية للأثر الفني؛ والتي تتأرجح بين العلمية والذاتية. فبدءاً انساق الناقد نحو الرؤية النقدية التي تقصي وتزيح المعيار التاريخي في تفسير العمل الجمالي؛ وهذا ما بيّنه بقوله: «المقياس التاريخي في الحكم على العمل الفني يضلّلنا بسهولة لأننا -إذا أخذنا به- قد نبالغ في تقدير قيمة شاعر ما وشعره لما له من أثر ولو طفيف على تقدّم أمة ما في اللغة أو الفكر أو الشعر، فلا نستطيع أن نحكم على القيمة الحقيقية لشعره، وبذلك نبتعد عن مجال النقد الأدبي المنصب على تفسير العمل الفني إلى مجال التقييم التاريخي للفكر أو الثقافة أو اللغة»¹.

ويمكن القول إنّ هذه الرؤية المستبعدة للجانب التاريخي في قراءة المتن الإبداعي تجد وفاقاً وتعاضداً مع الفكر النقدي لدى (آرنولد)؛ والذي حتّ على استبعاد المعطى التاريخي والشخصي في الدراسة العلمية للفن الأدبي -عموماً-، والشعر -تخصيصاً-؛ حيث «يرفض آرنولد المقياسين التاريخي والشخصي؛ لأنّهما يعوّقان تذوّق الشعر "كما هو على حقيقته" ويحولان دون النظرة الموضوعية إلى الأعمال الأدبية، والناقد الذي يستخدم أحدهما أو كلاهما هو ناقد يأخذ في اعتباره ما سمّاه آرنولد في "وظيفة النقد" بالأهداف الخارجية *Ultérieur considérations*، التي تتعدّى العمل الفني "كما هو على حقيقته" لتبحث فيه عن تحقيق لأهواء معيّنة شخصية أو تاريخية أو سياسية أو غير ذلك»².

¹ سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص 26.

² المصدر نفسه، ص 25-26.

كما عمد الناقد (سمير سرحان) إلى تبيان قضية نقدية جمالية مهمة أشار إليها (أرنولد) والتي تختص بمسألة التناغم بين العمل الأدبي -الشعر تحديدا- والإحساس لدى المتلقين له؛ أي اتّصالهم بجوهر الأشياء وحقائقها الجديدة الكامنة فيه، وبالإضافة إلى ذلك قدرته على تفسير الموضوعات ومعالجتها؛ وهذا ما أفصحت عنه مقولته التي نصّها: «إنّ أعظم قدرة للشعر هي قدرته على التفسير، ولا أعني بذلك القدرة على بسط أسرار العالم أمامنا في وضوح، وإنّما القدرة على معالجة الأشياء بطريقة تثير فينا إحساسا كاملا بجديتها، وصلتها الوثيقة بنا. وعندما يثار فينا هذا الإحساس بالنسبة للأشياء الخارجة عن ذواتنا، نشعر بأننا على اتّصال بطبيعة هذه الأشياء في جوهرها، فلا نعود نحسّ إزاءها بأيّة رهبة أو ضيق، وإنّما نعرف سرّها، ونتوافق معها»¹.

وفي سياق آخر، نلني الناقد منوّها إلى مسألة نقدية مهمة تتعلق بجمال التيمة في العمل الفني لا يبرز في جانبها الوصفي للأشياء والموجودات الخارجية؛ بل في تغلغلها للحياة الجوانية الداخلية للإنسان؛ والمقدرة على تصوير مشاعره وأحاسيسه؛ فالعمل الشعري -مثلا- لديه «ليس فنّا وظيفيا، وإنّما هو فنّ يعرض حياة الإنسان الداخلية عن طريق تصوير اتّصاله بباقي الموجودات، وعن تصوير حياته العاطفية»².

ويستمر الناقد في بيان مركزية العاطفة داخل الموضوع الإبداعي؛ والتي كشف عنها عبر استقراءه لمقولات (أرنولد)؛ ذاك أنّ بناء التيمة ينطلق أساسا من العواطف، ومسائلها ومخاطبتها لا تنزاح عن شكل وجودها وتمظهرها لدى المتلقي. كما أنّ تفسير العمل الفني ينطلق من الحياة؛ لأنّها الموضوع الرئيس والمحوري لهاته المعاينة والكشف، وعدم اعتبار المجتمع موضوعا مستهدفا؛ لأنّ مهمته هي تهيئة الفضاء الملائم للإبداع؛ فالشاعر «يتخذ من هذه العواطف أو المشاعر الأولية موضوعا له، ويخاطبها كما هي موجودة عند القارئ

¹ سميير سرحان، النقد الموضوعي، ص 68.

² المصدر نفسه، ص 71.

(...) كما أنّ الحياة هي موضوع هذا التفسير . أمّا المجتمع وما ينطوي عليه من مساوئ أو حسنات فلا يمثل موضع الشاعر الرئيسي، عند آرنولد، إنّما يقتصر دوره على تهيئة الجو الملائم للإبداع»¹.

وتتجلى طبيعة الحكم الموضوعي للتيمة داخل العمل الفني لدى (سمير سرحان) عبر منهج نسقي يرتكز على البنية الشكلية الداخلية له، وليس القيم الخارجية المحيطة به-، وهذا ما أفصح عنه قائلا: «الحكم الموضوعي، إذن، يفصل العمل عن كلّ ما عداه من قيم خارجية لينظر إليه هو من داخله وليكتشف ما بداخله من معنى لا يمكن الكشف عنه إلا من خلال تحليل "البناء" أو "الشكل". وهذا "الشكل" ليس إناء يصبّ فيه "المعنى" أو كما يقول الناقد بروكس السكر الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الإنسان ابتلاعها وإنّما هو المعنى نفسه الذي يوصله العمل الفني (...)، فإذا كان وجود "القيم" منفصلا عن بناء العمل الفنيّ أو "الشكل" فلا يصبح عملا فنيا، ولا يمكن للنقد الموضوعي أن يتناوله بوصفه فنا»².

وبالتالي، فإنّ معاينة الجانب الشكلي وفق أدوات المنهج العلمي تقود حتما إلى الكشف عن المعاني المستترة داخل البنيات الهيكلية للعمل الفنيّ؛ فالعمل النقدي عند (سمير سرحان) يظلّ في منأى عن الأطر الخارجية التي تحيط به.

¹ سمير سرحان، النقد الموضوعي، ص72.

² المصدر نفسه، ص16.

أشادت كتابات عدّة بالجهود النقدية المهمة للناقد (شارل مورون)؛ والتي انتهج المسلك السيكولوجي؛ والذي يعدّ أبرز روافد النقد الموضوعاتي. ولقد صرّح الناقد بوضوح بعده عن المحلّل النفسي؛ لأنّ دراساته تظلّ فنيّة أساساً؛ -على الرغم من استلهاها لقوانين ومنظومة التيار النفسي-؛ إذ استبعد «أن يكون التحليل النفسي للأدب والفنّ مجرد تحليل "كينيكي" تحكمه قواعد التشخيص الطيّب، كما استبعد أن يكون الأديب أو الفنّان -في كلّ الحالات- إنساناً عصابياً، أو أن يكون أدبه كشفاً عن أمراضه، علماً أنّه لم يهمل بعض فرضيات التحليل النفسي في تناوله شخصية الأديب وعمله الأدبي»¹.

وهي القضية ذاتها التي نوّه إليها (سمير حجازي) قائلاً: «مورون ليس محلّلاً نفسياً وهو نفسه يؤكّد ذلك، ويرى أنّه ليس أكثر من ناقد أدبي قد أخذ على عاتقه التزام حدود مبحثه الجمالي. إلا أنّه قد حرص على دعوة الناقد إلى توسيع مفاهيمه الأدبية والتنقيب في مخبّات النفس اللاشعورية للمبدع، عن طريق شبكة الاستعارات والصور البلاغية المضمرة في بناء أثره الأدبي»².

ولعلّ التأكيد على هاته المسألة النقدية في ممارسات (شارل مورون)، مردّها معارضته الشديدة لفكرة التطرف السيكولوجي؛ الذي ألفاه لدى بعض النقاد؛ إذ يرى أنّ الانصهار الكلّي في التيار السيكولوجي يفقد المقاربة النقدية للعمل الجمالية المستهدفة؛ «والواقع أنّ ما يأخذه مورون على هؤلاء أنّهم قد شوّهوا حقيقة الأثر الأدبي، وتنگّروا للجوهر الذي ينهض عليه حينما جعلوا منه مجرد وثيقة معرفية نفسية. في حين أنّه لا شأن للنقد الأدبي بالبحث عن الوثيقة المعرفية في الأثر الأدبي؛ فربط النظرية الفرويدية بالأدب دون مراعاة

¹ عبد اللطيف حتّي، جمالية النقد النفسي عند شارل مورون، مجلة معارف، جامعة البويرة، الجزائر، مج 3، ع 5، ص 40

² سميح حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، دمشق، سوريا، ط 1، 2004، ص 66-67.

صميم جوهره، لم يكن من شأنه سوى إغفالا لمشكلة لغته الفنيّة (...). لهذا كان مورون يرى أنّه من الأفضل العودة إلى لغة النّص الفنيّة»¹.

وانتقد الناقد فكرة اللاشعور المرضي داخل النصوص الفنية وفق التصرّور الفرويدي واستبدله بمسّى النقد النفساني القائم على دراسة منظومة الصور ودلالاتها المتشابكة مع لاوعي المبدع؛ وذلك بهدف «فهم النص بالدرجة الأولى وليس إثبات عصابية المبدع ومرضىته»².

وفي ضوء المقاربة الموضوعاتية السيكولوجية نجد (شارل مورون) متناولا «نتاج مجموعة من الأدباء أمثال: راسين، وبودلير، وفاليري، وبروست، وكوكتو... . وطبّق عليه تقنيات منهجه النفسي التي تدور حول المونولوج الباطني والنزعة المتسلّطة للأحلام والأفكار ذات الإيقاع الهدياني، ففي كتابه: من الاستعارات الملحّة إلى الأسطورة الشخصية (1972) قام مورون بتنضيد النصوص المختلفة للكاتب الواحد، من أجل اكتشاف شبكة (الاستعارات المتماثلة) و (الصور الميثولوجية المتسلّطة)، و(المواقف الدرامية المتواترة)، متقصّيا، في النّصوص الوقائع والعلاقات المستترة، وشخصية الكاتب اللاشعورية، والشهادات، واليوميات والملاحظات، والتداعيات اللاإرادية، تحت البنى الإرادية المتجسّدة في النّص»³.

ولقد بسط الناقد (سمير حجازي) التفاتة مهمة في دراسة (شارل مورون) لقصائد (مالارمييه)؛ والتي رأها متمركزة حول تيمة أساسية غيّبتها الدراسات النقدية؛ إذ نلّفه قائلًا في هذا الشأن: «وحسبنا أن نقول أنّها تدور حول حصار فكرة الموت عند الشاعر وإصابته بعقدة أوديب. فهناك حادث هام في حياة مالارمييه، وهذا الحادث هو موت أخته ماريا

¹ سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 67.

² سعاد أشوخي، المنهج النفسي عند شارل مورون، https://www.alukah.net/literature_language، 2020/2/2، 20:00.

³ محمد عزام، وجوه الماس، ص 26.

في الثالثة عشر من عمرها حين كان الشاعر في الخامسة عشرة، ومورون وجد أنّ أغلب الباحثين الذين تناولوا دراسة شعر مالارمي لم يشيروا إلى هذه الحادثة، بل ولم يستفيدوا منها حتى في تفسير الجانب السيكولوجي لشخصية مالارمي، رغم أنّها تعدّ عنصر هاماً في فهم الوقائع العميقة في حياة الشاعر»¹.

كما كانت الدعوة للقراءة الباطنية المتجاوزة للسطحية مطلباً لدى الناقد؛ وذلك لكشف جوهر العمل الأدبي، وزيادة المعرفة بخصوصية تيماته ومقاصدها الدلالية؛ وقد برزت هذه الرؤية بوضوح في مجموع «الدراسات التي أجراها عن مالارمي أو عن الشاعر راسين أو عن فيدر؛ حيث يبحث في مسألة تداعي الفكر اللاإرادي تحت بنيات النصّ الإرادية»².

كما يذهب (مورون) إلى قضية نقدية مقتضاها أنّ «الأعمال الأدبية تتطلّب من الدارس الذوق والتعمّق في ثناياها، والغوص في بناها العميقة، وخاصة في توظيف منهج التحليل النفسي، ويغدو البحث في الروابط الخفية التي تشدّ مكاناً وأساسيات العمل الأدبي بمثابة الورشة الواسعة التي تتضمّن وتحتوي على كلّ الوسائل التي تقوم بتشريح وتفصيل وتجزئة الأثر الأدبي، كالوقوف أمام شبكة الاستعارات، ووصف الدراسة بالواسعة في أهدافها ومراميها ونتائجها»³.

ولقد بحث الناقد عن العلاقة النفسية، وأوغل في تبيان الأنساق الوجدانية اللاإرادية وذلك قصد الكشف عن "الأسطورة الشخصية للكاتب"؛ والتي تبرز لا شعورياً، وتؤثر في نفسية مبدع العمل الفني؛ وهذا ما نقرّؤه بوضوح في مقولة الباحث (عبد اللطيف حنّي) والتي نصّها الآتي: «لم يقصر دراسته على إعادة صياغة لبعض المفاهيم النفسية الأدبية بل أوغل في صميم ماهية العلاقة النفسية الأدبية من أجل إعادة تأسيس هذه العلاقة

¹ سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 68.

² المرجع نفسه، ص 72.

³ عبد اللطيف حنّي، جمالية النقد النفسي عند شارل مورون، ص 42.

على ضوء مفاهيم النقد الأدبي وعلم النفس في نفس الوقت، مع إبراز العناصر وبنيات التداعي والتدفّقات الوجدانية اللاإرادية للوصول إلى ما سمّاه بالأسطورة الشخصية للكاتب التي تبدو في الأثر الأدبي على نحو غير شعوري، بحيث تضغط على جوانب النفس الشعورية عند المبدع في لحظات إبداعه الخاصة»¹.

ويواصل الباحث تقصّيه للمنظور السيكولوجي لدى (شار مورون)؛ وخاصة في المسائل الآتية: (التيمة الواقعية والخيالية/ فرضيات التحليل وتطويره/ التحليل وفق طريقة التقدّم والارتداد/ الوقائع في عالمي اللاشعور والذاكرة)؛ حيث نجده شارحا ذلك عبر قوله: «يعتقد مورون أنّ الكاتب يعبر من خلال رموزه عن فكرة ثابتة أو عقدة راسخة، قد تكون أحيانا واقعية، وأحيانا خيالية. يتناولها الناقد في بداية تحليله كفرضية قابلة للتطوير في سياق العمل، ثمّ يقوم بتحليل تماثلي للنصوص وفق أسلوب التقدم والارتداد، آخذا بعين الاعتبار جملة من المسلمات من أهمها: اللاشعور، وأهمية الطفولة ودورها في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ، وآثار الوقائع الراسخة في اللاوعي والذاكرة، ووجود النزوع المتسلّطة»².

ولقد ساهم الباحث (علي بوشنفة هلال) في بسط الرؤى النقدية في منهج الدراسة عند (شارل مورون)؛ إذ استلها بالنجاح الباهر لأعماله في الميدان السيكولوجي؛ إذ رأها المؤسس الفعلي للنقد السيكولوجي بمختلف قواعده المنهجية؛ إذ يقول في هذا الصدد: «لقيت آراء شارل مورون النقدية نجاحا كبيرا عند كثير من الدارسين في مجال الأدب والنقد معا، حيث يعدّ أوّل من أرسى قواعد نظرية النقد النفسي، وسطر معالمها وأسسها المنهجية، إذ لم يعد التحليل النفسي للأدب مجرد كشف عن الصراعات النفسية أو العقد التقليدية في نصّ

¹ عبد اللطيف حتّي، جمالية النقد النفسي عند شارل مورون، ص 45.

² المرجع نفسه، ص 46.

أدبي ما، بل أضحى شكلا نقديا جديدا في محاورة النصوص وإيجاد علاقة متطورة بين العمل الأدبي وحياة الكاتب»¹.

وبخصوص الزوايا النقدية التي عالج في ضوءها هذا الناقد الأعمال الفنية، فإنها تتميز بالتعدد؛ ولعلّ أولها مسألة العلاقة الوطيدة بين ثنائية (اللاشعور/ لغة النص)؛ ذلك أنّه «يركّز في مشروعه النقدي على علاقة اللاشعور بلغة النصّ الفنية، لأنّه لا ينبغي في نظره أن تحلّل النصّ بطريقة جزئية تعتمد القراءة السطحية، وإنّما على مفكك ألغاز العمل الأدبي أن يركب لغة الأثر التي تعبّر عن خفايا الحياة اللاشعورية»².

وقد انتقل الباحث إلى قضية أخرى عنده، والتي تتعلّق بما أسماه "التنضيد"؛ والذي يمتاز عن "المقارنة"؛ فقد «ميّز شارل مورون بين تطبيق تنضيد النصوص والمقارنة بين نصّ وآخر؛ إذ تعتمد مقارنة النصوص على محتويات شعورية وإرادية، وهي من اختصاص النقد الكلاسيكي. أمّا التنضيد فإنّه على العكس من ذلك يمزج بين المحتويات الخاصة بكلّ نصّ من النصوص المنضّدة. فهو يضعف بعضها ببعض، من أجل أن يبرز بعض التكرارات الملحّة، أقلّ ممّا يظهر قليلا أو كثيرا من الروابط اللاشعورية وغير المرئية»³.

وفي سياق آخر، فقد ارتأى الحديث عن اطلاق مسمّياتي عند (مورون)، والمتمثّل في (الأسطورة الشخصية)؛ والتي تظلّ مرتبطة بالخلفية الفكرية للمبدع، ولها علاقة بالهاجس والوسواس والتخيّل؛ حيث «يطلق شارل مورون مفهوم الأسطورة الشخصية على استمهام دائم يضغط على الكاتب عندما يمارس فعاليته الخلاقة. إنّها ليست الحلم أثناء النوم، أو أحلام اليقظة أو مظهرا عصابيا. تبرز أحيانا في شكل هاجس أو وسواس

¹ علي بوشنفة هلال، في الأسس النظرية لمنهج النقد النفسي -شارل مورون انموذجا-، التواصل الأدبي، جامعة عنابة، الجزائر،

مج10، ع1، 24.

² المرجع نفسه، ص20.

³ المرجع نفسه، ص27.

في خلفية فكر الكاتب، وتعبّر عن دينامية عميقة الاتصال بالوظيفة المتخيّلة المرتبطة بالديمومة الحيّة للإنسان الخلاق»¹.

أمّا عملية التنقيب عن "الأسطورة الشخصية"، ووضع طرائق إجرائية لذلك، فإنّ بيانها المقولة الآتية: «وعليه تتميز آليات البحث عن الأسطورة الشخصية لكاتب ما عند شارل مورون بالتراتبية والانتظام، وذلك بتحديد الخطوات الإجرائية التي يسلكها الباحث من أجل استقصاء الأسطورة الشخصية في البحث عن الشبكات: Le recherche des réseaux. ويشغل هذا الإجراء بتنضيد وتراكب نصوص مختلفة لكاتب واحد لاكتشاف "شبكة الاستعارات" التي تتفرّع وتتوالد ضمن أشكال وتعبير متعدّدة. وسبيله في ذلك هو التنقيب عن الاستعارات الملحاحة داخل الأثر الأدبي؛ ليس تماما من أجل إعطائها ترجمة رمزية، بقدر ما هو من أجل إبراز الشبكة المكوّنة من العلاقات التي توجد بينها»².

و (شارل مورون) يبحث من خلال مفهوم الأسطورة الشخصية عن بنية مشتركة دالة على الشخصية اللاشعورية للكاتب؛ «فدلالة الأسطورة الشخصية ليست فقط في تعاود صورها، وإنما في التفاعلات الموجودة بينها، وفي النسيج المتكوّن من تنظيم وضبط شبكة الصور والمعاني الدالة عليها؛ فالمعنى هنا لا يكتشف، وإنما يركّب من خلال تجميع الصور فيما بينها. وهكذا تقود الشبكات التجمّعية ذات الصور الثابتة في مجموع أعمال كاتب ما، إلى الوضعيات الدرامية التي يمكن أن يتجلّى نسقها اللاشعوري إلا بتنضيد المواقف المساوية وتركيب الحقول المعجمية أو تكرار الآثار الأسلوبية»³.

¹ علي بوشنفة هلال، في الأسس النظرية لمنهج النقد النفسي -شارل مورون انموذجا-، ص28.

² المرجع نفسه، ص29-30.

³ المرجع نفسه، ص30.

وبخصوص قضية "الاستعارة الملحاحة"؛ والتي كانت مقصدا مهما في منهج الدراسة النقدية عند (شارل مورون)؛ إذ سعى إلى الكشف عنها عبر طرائق جديدة؛ وهو في ذلك لا يبحث عن رمزياتها، ولكن الهدف هو إبراز الأنساق البانية لها؛ وهذا ما يفهم من قول (جان بيلمان نويل)؛ والذي نصه الآتي: «إننا نعرف أنّ شارل مورون يلتقط بوسائل جديدة الاستعارات الملحاحة داخل أثر، ليس تماما من أجل إعطائها ترجمة رمزية، بل من أجل إبراز الشبكة المكوّنة من العلاقات التي توجد بينها»¹.

ومن جهة أخرى، فإنّ المبحث النفسي لم يعد مجرد زاوية للممارسة النقدية عند (مورون) بل أضحي حتمية لا مناص منها في الكشوف النقدية عن جوهر الأعمال الفنيّة؛ فالأثر الأدبي «واقع في صلب بحوث هذا القارئ الولوع الذي هو "مورون". لقد جعل هذا الباحث أداة التحليل النفسي في خدمة النقد كما قال "جنات" في بحثه "القراءة النفسية"، على أنّ التحليل النفسي لم يجعل عنده مجرد أداة وإنّما هو يتدخل في ممارسته النقدية بصفته ضرورة لا محيد عنها»².

ومن جهة أخرى، فإنّ الريادة التي حظيت بها دراساته، تنمّ عن الكفاءة النقدية العالية التي امتاز بها (مورون)؛ وخاصة في مقدرته على إزاحة اللبس عن أشعار (مالارمي)؛ والتي ظلّت مستعصية قبله؛ حيث «فكّ مورون 1938 رموز قصائد "مالرمي" (التي كانت توصف في ذلك الوقت بكونها مهمة تماما)، وذلك باعتماده على توضيح النصوص بعضها ببعض. وإزاء شبكات الرموز التي اكتشفها بدا له أنّه لا يستطيع المضيّ في فهم الأثر ومسائله الجوهرية إلا إذا اعتمد على مبادئ فرويد في تأويل الأحلام ووضع مصطلحاته النقدية بين مالارمي وفرويد»³.

¹ جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، مطابع الأهرام، مصر، (د.ط.)، 1997، ص 97-98.

² دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية، تر: الصادق قسومة، مطابع الجامعة، الرياض، السعودية، (د.ط.)، 2008، ص 173.

³ المرجع نفسه، ص 173-174.

ولقد ظلّت بصمته واضحة في مجال النقد السيكولوجي؛ إذ ساهم في استقلالته كمنهج جديد يملك ميكانيزمات إجرائية مخصصة؛ وهذا ما نصّت عليه المقولة الآتية: «في سنة 1948 ابتدع مورون عبارة النقد النفسي ليعبر استقلال هذا المنهج الجديد، الذي عليه أن ينشئ أدواته الخاصة، وذلك حسب غايته المتمثلة في الإنتاج الجمالي، ويمكن القول إنّه المكتشف الوحيد لمنهج خاص يضاهي منهج الممارسة التحليلية ذاتها، لكنّه لا يتطابق معها تمام التطابق»¹.

وفيما يتعلق بمصادر المقاربة التيماتية السيكولوجية عنده، فإنّ مرجعها التحليل النفسي الإنجليزي؛ والذي أخذها من دراسات (ميلاني كلاين)؛ ذاك أنّ «الإنتاج الاستهامي» هو نشاط خلاق يبدأ مع أولى العمليات النفسية (التي تستمر ماثلة في جميع ذواتنا) مثل الاندماج والتقمص والإسقاط والتعرّف بالإسقاط والانفاسخ والحداد والإصلاح وغيرها. وهذا المتخيّل الذي اعتبر في الغالب دافعا إلى الاستلاب وذلك منذ بحوث "لاكان" ما زال حتى الآن ينبوع حياة الفنّ. وفي هذا الاتجاه بدل استعمال الأشكال والصور ينبغي استعمال مصطلح "صوري" الذي ابتدعه "يونج" (...)، وهو لا يعني رسوما خيالية كونية ولا إعادة إنتاجات شخوص حقيقيين من الطفولة، وإنّما يعني إنتاجات نفسية مركّبة»².

ولقد عرض (شارل مورون) منهجه النقدي في أطروحته الموسومة بـ "من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية"، والذي يتلخّص في الآتي³:

- التنضيدات التي تتيح بناء هيكل الأثر حول شبكات من الترابطات.
- استخراج الصور والوضعيات الدرامية المتّصلة بالإنتاج الاستهامي.
- الأسطورة الشخصية التي ترمز في نشأتها وتطوّرها إلى الشخصية اللاواعية وتاريخها.

¹ دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية، تر: الصادق قسومة، 175.

² المرجع نفسه، 184.

³ المرجع نفسه، ص 175-176.

- دراسة معطيات السيرة الذاتية التي يعتمد عليها في مراجعة مدى صحة التأويل، ولكن هذه المعطيات لا تكتسب أهميتها ومعناها إلا من قراءة النصوص.

قائمة المصادر والمراجع

أ/ المصادر:

1- حميد لحميداني، سحر الموضوع: عن الموضوعاتي في الرواية والشعر، مطبعة أنفو- برانت فاس، المغرب، ط2، 2014

2- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، شركة بابل للنشر، الرباط، المغرب، ط1، 1989

3- سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1990

عبد الكريم حسن:

4- المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1
1990

5- الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان ط1، 1983

ب/ المراجع العربية:

6- حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، الأردن، ط1، 2017

7- سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق، دمشق، سوريا، ط1 2004

8- محمد نجيب التلاوي، تجديد الخطاب النقدي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2009

9- محمد عزام، وجوه الماس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط) 1998

- يوسف وغلبيسي:

10- التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017

11- مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007

12- نهاد التكرلي، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، دار الحرية للطباعة، بغداد العراق، (د.ط)، 1979

ج/ المراجع المترجمة:

13- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب القاهرة مصر، (د.ط)، 1991

14- جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، مطابع الأهرام، مصر، (د.ط)، 1997

15- دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية، تر: الصادق قسومة، مطابع الجامعة، الرياض، السعودية، (د.ط)، 2008

16- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ماي، 1997

د/ المجالات:

17- مجلة اللغة العربية، مج21، ع45، 2019

18- مجلة معارف، جامعة البويرة، الجزائر، مج3، ع5

19- التواصل الأدبي، جامعة عنابة، الجزائر، مج10، ع1

هـ/ المواقع الالكترونية:

11:00 ،2021/10/28 ،Gastonbachelard1.blogspot.com -20

22:00 2020/20/20 ،https://www.alukah.net/literature_language-21

14:00 ،2021/11/11 ، urukpace.wordpress.com

الفهرس التحليلي

الصفحة	الموضوع
3-1	مقدمة
4	المحاضرة الأولى: مفهوم المقاربة الموضوعاتية
12	المحاضرة الثانية: مصادر المقاربة الموضوعاتية
19	المحاضرة الثالثة: آليات المقاربة الموضوعاتية 1
22	المحاضرة الرابعة: آليات المقاربة الموضوعاتية 2
25	المحاضرة الخامسة: غاستون باشلار
33	المحاضرة السادسة: جون بيار ريشار
42	المحاضرة السابعة: جورج بولي
48	المحاضرة الثامنة: جان ستاروبينسكي
54	المحاضرة التاسعة: تكوين الأثر الشعري جون بول ويبر
61	المحاضرة العاشرة: عبد الكريم حسن
69	المحاضرة الحادية عشر: سعيد علوش

77	المحاضرة الثانية عشر: حميد حميداني
85	المحاضرة الثالثة عشر: سمير سرحان
88	المحاضرة الرابعة عشر: شارل مورون
98	قائمة المصادر والمراجع
101-100	الفهرس التحليلي