الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي–جيجل (الجزائر)

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

السنة الثّانية ليسانس

المجموعة الأولى / شعبة الدراسات الأدبية / تخصص: أدب عربي

محاضرات في مقياس
نظرية الأدب
-السّداسي الثّالث-

إعداد الأستاذة: جميلة بورحلة

السّنة الجامعية: 2024–2025م

المحاضرة 01: مفهوم نظرية الأدب

1- تعريف "النّظرية" لغة:

النظرية مشتقّة من الجذر (ن ظ ر)، ومنه النظر بمعنى حسّ العين وشعور القلب وتوقُّع الفضل، وهذه المعاني مجموعة في قول ابن منظور في "لسان العرب": «النَّظر: حِس العين، نظَره ينظُره نظَرا ومنظَرا ومنظرة ونظَر إليه. والمنظَر: مصدر نَظَر (...) وتقول نَظَرت إلى كذا وكذا مِن نظَر العين ونَظَر القلب، ويقول القائل للمؤمَّل يرجوه: إنما ننظر إلى الله ثم إليك أي إنما أتوقّع فضل الله ثم فضلك».

وورد حديثا في "معجم الوسيط": «(نَظَرَ) إلى الشيء -ُ نَظَرا، ونظَرْانا: أبصره وتأمله بعينه. و- فيه: تدبّر وفكَّر. يقال: نظر في الكتاب، ونظر في الأمر. ويقال: فلان ينظر ويَعْتاف: يتكهن. و- لفلان رثَى له وأعانه. ويقال: انظر لي فلانا: اطلبه لي. و- بَيْن الناس: حكَمَ وفَصَل بينهم. و- الشيءَ: أبصره (...) (النظريّ): يقال: أمر نظريّ: وسائلُ بحثه الفكر والتخيل. وعلوم نظرية: قلَّ أن تعتمد على التجارب العملية ووسائلها. (النظرية): قضية تثبتُ ببرهان. وفي الفلسفة: طائفة من الآراء تفسّر بها بعض الوقائع العلمية أو الفنية».

كلمة (Theory) الإنجليزية حديثة الاستعمال أيضا، وتكوّنت من الأصل الإغريقي (Theoria)، وتحمل هذه الكلمة دلالة مباشرة هي: المشهد أو المنظر، و(Theoros) هو: المشاهد، ثم اتسع معنى النظر مجازيا ليشمل التأمل أو التّفكر النظري، ويقابله التّطبيق.

2- تعريف "النظرية" اصطلاحا:

النظرية: «إطار فكري يفسر حقائق علمية ويضعها في نسق علمي مترابط، أو مجموعة من القضايا التي ترتبط بطريقة علمية منظمة، عن طريق مجموعة الفرضيات المتعالقة ضمن رؤية منتظمة. قد تكون النظرية كاملة أو جزئية أو متوسطة المدى؛ لأنها لا تنطبق إلا على مواضيع خاصة داخل فرع خاص. وتلعب النظرية دورا هاما في صياغة القانون الذي هو بمثابة تبيان للعلاقة الثابتة بين الظواهر المعنية، ولا يجعلها قابلة للتغير»

3- تعريف نظرية الأدب (Theory of Literature):

يعرّف شكري عزيز الماضي نظرية الأدب في كتابه "محاضرات في نظرية الأدب"، بقوله: «نظرية الأدب هي مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتّسِقة والعميقة والمترابطة، والمستنِدة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محدّدة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته. وهي تدرُس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط وتأصيل مفاهيم عامة تبيّن حقيقة الأدب وآثاره».

نظرية الأدب حسب جوناثان كولر: «ليست تقريرا لطبيعة الأدب أو مناهج دراسته، على الرغم من أن هذه الموضوعات تشكل جزءا من النظرية (...) وإنما هي مجموعة من الممارسات في التفكير والكتابة لها حدود يصعب للغاية وصفها».

4- هل النظرية الأدبية فلسفة للأدب؟ فلسفة الأدب تعني إخضاع النصوص الأدبية للدراسة على ضوء التحليل المنطقي الفلسفي، وهذا النسق التحليلي العقلي المنظم هو نفسه المعتمد في تحليل الأفكار الأدبية من أجل بلوغ

نتائج عامة وتأسيس نظرية، لأن أفكار الأدب كثيرة ومتشعبة، وتحتاج إلى منهج عقلي مثل الفلسفة تماما من أجل اختيار الأفكار وتحليلها والبرهنة على صحة التحليل قبل بلوغ النتائج العامة، والتي لا تكون قطعية بل عرضة للانتقاد والتساؤل أو التفكير المستمر في التفكير، وهذا أساسا ما يجعل نظرية الأدب فلسفة للأدب.

* * *

المحاضرة 02: طبيعة الأدب

1- الأدب عند الشكلانيين الروس:

الأدب من وجهة نظر الشكلانيين واقعة مادية شكلية، مادّتها اللّغة، وليس مشاعر الأديب أو مواضيع المجتمع أو مواضيع خيالية متعالية، فهو بناء لفظي يتّبع صنعة خاصّة، حتّى ليمكن للناقد عزل هذا البناء وتحليله بطريقة موضوعية تماثل التحليل أو الوصف العلمي لآلة، ممّا يخوّل القول بأنّ الأدب قد تحوّل إلى تقنية لغوية أو صنعة محكومة بقوانين خاصّة، أبرزها "التغريب" الذي يقصد به في لغة الشكلانيين: تحريف اللغة الأدبية عن أنماط الاستعمال العادي لها، بصورة منظمة، تشمل: تركيب الأصوات (الكلمات)، والإيقاع والقافية، والنحو، والتقنيات السردية.

2- الأدب عند البنيويين:

فتحت دراسات الشكلانيين المجال للنقاد من بعدهم لتطويرها؛ فبفضل تعريفهم للأدب بأنّه استعمال خاص للّغة، على الرغم من عدم دِقّتهم في تحديد ملامح الخصوصية، اندفع البنيويون لتأكيد شكلية الأدب، وعلى رأس هؤلاء رولان بارت، وفي نظره: «ليس الأدب تواصلاً وإنّما لغة. وقلّما يجدُ الكاتب نفسه متورّطًا بوصفه كذلك في استعمال اللّغة منه في طريقة استعمالها. فالأدب أوّلا وقبل كلّ شيء نشاط شكلي». وهذا النشاط الشكلي ليس نشاطا وظيفيا بسيطا يبلّغ بطريقة واضحة دلالة ظاهرية، وإنّما هو نشاط معقّد يحمل دلالة علوية تتعدّى الدّلالة الظاهرية للإشارات اللغوية. ومن ثمّ فإنّ غاية الأدب هي «أن يقول شيئا آخر غير ما يقوله بوضوح للوهلة الأولى».

3- الأدب في الفلسفة الوجودية:

طرح بارت مشروعه البنيوي ردّا على المدّ الوجودي السارتري الذي نشر فكرة التزام الأدب بالتعبير عن الواقع الاجتماعي، مهملا تقنيات التركيب اللغوي، ومحطّمًا قيمة الكينونة اللغوية الحقيقية للكتابة الأدبية؛ فقد جعل سارتر الحقيقة اللغوية الجمالية عماد الشعر الخالص الذي يستخدم الألفاظ بطريقة تلفت الانتباه إلى ذاتها كما تفعل الفنون الجميلة (الرسم والنحت والموسيقى)؛ فالشاعر يتخذ الكلمات أشياء في ذاتها غايتها تكمن في الهيئة النهائية للعمل الشعري من حيث التّنظيم أو الانسجام الحاصل بين الوحدات اللغوية التي تختفي خلفها الانفعالات الأولية التي أثارتها بعد أن اتخذت هذه الوحدات بُعدًا مجازيا... بينما النثر هو ميدان المعاني لأنّه يستخدم الكلمات بعدّها أدوات تنقل معنى ما، لا يكون الشّكل الجمالي إلاّ تابعا له، وعفويا غير مقصود إليه لأنّ هدف الناثر هو اختيار الأدوات اللفظية التّي من شأنها الدّلالة بدقة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ ذات الطابع الاجتماعي.

* * *

المحاضرة 03: وظيفة الأدب

1- وظيفة الأدب في العصرين اليوناني والروماني:

أقدمُ ما ذُكر بخصوص وظيفة الشاعر أنها: "الإمتاعُ الذي يولّده نوعٌ من الشّعر" عند هوميروس، و"التعليمُ أو نقلُ رسالة سماوية" عند هِسْيود. واشترطَ أفلاطون في الشّعر المقبول في جمهوريته الالتزامَ الأخلاقي؛ إذ رَتّب أجناسَ الشعر حسب درجة خدمتها للأخلاق، فجعلَ في أعلى المراتب الشعرَ الملحمي الذّي يتغنّى بالأبطال وأمجادهم، ثُمّ المأساة والملهاة في أدنى المراتب لِتأثيرهما السلبي في أخلاق الناس وتهييجهما للانفعالات، وهو ما يتنافى مع الأهداف الأخلاقية المثالية التي يسعى أفلاطون إلى ترسيخها.

في المقابل لم يجد أرسطو طاليس بأسا من إثارة المأساة للمشاهدين، لأنها مرحلةٌ ضرورية تؤدّي إلى تطهيرهم من انفعالاتهم من خلال ما تثيره فيهم من مشاعر الرحمة والخوف، ووظيفةُ الملهاة أيضا تطهيرُ المرء من انفعالاتِه ولكن من خلال سرورِه وضحكه. أما مهمةُ الشاعر أو وظيفتُه فقد حدّدها أرسطو برواية الأحداث الممكنة الوقوع، فيمتلك بذلك المعرفةَ الكلية التي تمكّنه من زعزعة مكانةِ الفيلسوفِ ومنافستِه عليها.

وفي العصر الروماني ذاع موقفُ هوراس الذي جمع بين الوظيفةِ الإمتاعية للشعر ووظيفتِه التعليمية، وتوطَّدَ هذا الجمعُ في عصر النهضة مع فيليب سِدْني الذي جمعَ هو الآخر بين المتعة والتعليم، إضافة إلى إعلائِه من شأن المتعة بجعلها الوسيلةَ المثاليةَ لجذب الناس إلى الفضيلة.

2- وظيفة الأدب في العصر الحديث:

2-1 الوظيفة الأخلاقية:

أكثرُ المنتصرين للأخلاق تعصّبا ماثيو أَرنولد الذي ضخّم الوظيفةَ الأخلاقية للشعر بتكهّنه علوَّ مرتبة الشعر على مرتبة الدّين في يوم من الأيام، وعلى الفلسفة والعلم كذلك؛ فبَعْد أن طبعَت الماديةُ حياة الناس واجتاحَتْها، لم يعد الدين والفلسفة والعلم أدوات رائدةً في تعزيز الأخلاق وتوطيدِها، وما تنقُلُه من حقائق ناقص مزيف، وهذا ما أوحى إلى أرنولد تصوّرَ قربِ خلافةِ الشعر للدين على القيم الأخلاقية الثابتة الخالدة. في المقابل جعل ليو تولستوي الفنَّ خادما للدّين أو داعية له، واستثنى منه كل فن لا يخدم أهدافه.

2-2 الوظيفة الفنية:

تبع دعاةَ الفن للأخلاق دعاةُ الفن للفن الذين تعصّبوا -ردا على سابقيهم- لصورة الفن أو شكله دون مضمونه، فنحَوْا منحى مثاليا عَزَلهم عن واقع الحياة وتقاليدها ونظمها، بسبب انشغالهم بالتجربة الخيالية التي لا تسعى إلى هدف مخصوص سوى الإحساس بالجمال.

2-3 الوظيفة التأثيرية:

سعى التأثُّريون مسعى مثاليا أيضا، وهم يحصرون وظيفةَ الأدب في إثارته للمشاعر التي تبعث بها القراءةُ المباشرة، فكان احتفاؤُهم بوقع المشاعر والأحاسيس في نفوسهم بالغا، وحديثُهم عن رحلاتهم العاطفية الانطباعية واسعا، إلى حدّ الانحراف عن الأثر الفني والغلوّ في التعبير عن الذات المنفعِلَة.

2-4 الوظيفة الاجتماعية:

أما الاتجاه الواقعي فيتخذ الأدبَ أداةً نفعيةً مهمتها تصويرُ حياة الناس والعلاقات الاجتماعية، وخدمة قضايا المجتمع من أجل تحقيق المساواة والتقدم.

* * *

المحاضرة 04: نظرية المحاكاة

1- نظرية المحاكاة عند أفلاطون:

نظرية المحاكاة أول نظريات الأدب، ويؤرَّخ ظهورها بالقرن الرابع قبل الميلاد مع أفلاطون، الذي أشار إلى المحاكاة في الفن ضمن فلسفته المثالية.

ترتكز الفلسفة المثالية على فكرة وجود عالم مثالي سابق على العالم المحسوس الطبيعي ومستقل عنه، وتنطلق نظرية المحاكاة من محاورة هذين العالمين؛ فالعالم المحسوس ما هو إلا صورة مزيفة ناقصة عن صورته المثالية الحقيقية، أو ظلال وخيالات وانعكاسات لها، وتجتمع في ذلك: الحكومة، والقوانين، والأشياء، واللغة، والفضيلة...

الأديب، حسب أفلاطون، دون مرتبة الصانع الذي يتأمل ماهية الشيء ويتصور شكلا يقارب صورته المثالية فيصنعه: كالسرير أو المنضدة مثلا، والصانع بدوره دون مرتبة الفيلسوف الذي يتدرج في الوصول إلى المعرفة الثابتة المثالية التي يمثل فيها الحق والخير والجمال. وبهذا يتشعب الوجود إلى ثلاثة عوالم: عالم المثل أو الحقائق الثابتة، عامل الحواس أو الحقائق الطبيعية، وعالم الصور الفنية. والفنان أو الأديب لا يحاكي عالم المثال، وإنما يحاكي وسيطه الناقص، وتترتب عن محاكاته إعادة تزييف الحقيقة، لأنه إنما يحاكي الشيء المحسوس الناقص ولا يلجأ إلى التأمل في محاولة منه للاقتراب من الصورة الحقيقية أو الفكرة المثالية كما يفعل الصانع.

2- نظرية المحاكاة عند أرسطو:

اختلف أرسطو مع أستاذه في تحديد طبيعة المحاكاة، اختلافا جعله الأكثر حضورا فيها، وزاد عليه بتكوين نظرية مكتملة من نظريات الأدب ضمن كتابه "فن الشعر"، ويتميز أرسطو أيضا باعتماد المنهج الاستقرائي الذي مكنه من الاطلاع على تجارب معاصريه من الشعراء واستنباط الأحكام مما يلاحظه واقعيا، على عكس أفلاطون الذي احتكم إلى ما هو غائب ميتافيزيقي بارتكازه على المنهج التأملي.

يقسم أرسطو مواضيع المحاكاة إلى ثلاثة أقسام: فهناك مواضيع تحاكي أفعال الناس بأفضل مما هي عليه، وأخرى بأسوأ منها، وثالثة في مرتبة مساوية. ومن خلال هذا التقسيم الثلاثي يتضح أن المحاكاة الأرسطية لا تلزم الشاعر بتوخي النظرة الموضوعية، بل هي تمنحه إمكانية تأمل الأمور وإتمام نقص الواقع الإنساني، لأن مهمته الحقيقية: «ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة: إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة». وبهذا المفهوم يتجسد الفرق بين الشاعر والمؤرخ؛ فالأول يروي الأحداث الممكنة الوقوع، أما المؤرخ فتتوقف مهمته عند حدود رواية الأحداث الواقعة بالفعل. كما فضل أرسطو الشعر على الفلسفة؛ إذ جعل الشعر «أوفر حظا من الفلسفة»، من حيث قدرة الشاعر على محاكاة عالم المثال أكثر من الفيلسوف.

* * *

المحاضرة 05: نظرية التعبير

1- مفهوم نظرية التعبير:

ينطلق مفهوم التعبير في الأدب من ربط الإبداع الأدبي بالواقع الذاتي للأديب، باعتبار أن الإبداع الأدبي ليس مجرد محاكاة آلية للواقع الخارجي الذي يعيش فيه الأديب، وإنما هو تعبير عن الواقع الداخلي له. وفي إطار هذا المفهوم العام أصبحت نظرية التعبير لا تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه مجرد صورة يعكسها الأديب كما تعكس المرآة منظرا طبيعيا، وإنما هي تنظر إلى الإبداع الأدبي على أنه معادل لإحساسات ومشاعر داخلية أحس بها الأديب وامتلأت بها نفسه.

2- العاطفة في الأدب:

إذا كانت مسألة الصدق المرادف للحقيقة قد استحوذت على اهتمام النقاد الكلاسيكيين، فإن قضية الصدق في الأداء هي من المسائل النقدية التي اهتم بها النقاد التأثريون. وقد اتضح هذا، على سبيل التمثيل، في حديث أ.إ رتشاردز في كتابه "العلم والشعر" الذي جاء فيه أن الصدق يكمن في مدى ملاءمة ما يعبر عنه الأديب لما يجيش في كيانه من أحاسيس وعواطف، وفي صدق الأداء، بحيث يخلو الإبداع الأدبي من عوامل التكلف والدوافع المنافية للتلقائية.

وقد أكد هذه الفكرة أيضا كل من جون كيتس، وستيوارت مل، ووليام ووردزورث؛ إذ اعتبروا الشعر انسيابا تلقائيا للمشاعر، ينبعث بصورة طبيعية كما تنبعث الأوراق من الشجرة.

3- الخيال في الأدب:

الرومانسية أبرز مدرسة أدبية أعطت للخيال مكانته المطلوبة في الصياغة الأدبية، إذ عدّت الخيال منبعا للطاقة الروحية، مفنّدة بذلك النظرية الديكارتية التي تعتبر الصورة المتخيلة شكلا من أشكال الانفعال بالعالم الخارجي، ومجرد انطباعات تشبه عمل آلة التصوير.

ويعد صامويل كولريدج أبرز النقاد الرومانسيين الذين اهتموا بالتنظير للخيال، إذ قسمه إلى قسمين: "خيال أولي" هو تلك القوة الحية والعامل الأساسي في كل إدراك للعالم الخارجي، ومجاله هو العالم الواقعي المألوف. و"خيال ثانوي" خاص بالإبداع الفني، يقوم على تفتيت الواقع وتفكيكه ثم إعادة تركيبه، لخلق صور جديدة لا تحاكي الواقع مباشرة.

* * *

المحاضرة 06: نظرية الانعكاس

1- نظرية الانعكاس في علاقتها بالمذهب الواقعي:

نظرية الانعكاس هي المهاد الفكري للمذهب الواقعي «الذي يقرر للواقع الخارج عن التعقل وجودا مستقلا، ويقيس صدق الكلام بمطابقته للواقع (...) الواقعية في الفن مذهب من يطلب من الفن أن يعكس ويعبر عن الواقع، وليس عن مثاليات متخيلة».

وتستند الواقعية إلى أفكار الماركسية التي أسسها كل من ماركس وإنجلز في أواسط القرن التاسع عشر، من خلال الجمع بين مبادئ المادية الجدلية والمادية التاريخية والاقتصاد السياسي والشيوعية العلمية، وتوجيهها من أجل كشف صراع الطبقة العاملة في سبيل دحر الاستغلال الرأسمالي، ومن ثم إقامة اشتراكية البروليتاريا.

ومن المسلمات في الماركسية أن الاقتصاد -بوصفه أساس البنية التحتية للمجتمع- هو المتحكم في طبيعة المكونات المشكلة للبنية الفوقية كالإيديولوجيات والمؤسسات والممارسات كالأدب والفنون. واستنادا إلى هذا التحديد فرض ماركس وإنجلز، ولينين الذي نحا منحاهما، نظريا البعد الواقعي في الكتابة الأدبية، فانبرى السياسيون انبهارا بفكرهم لجعله قانونا إلزاميا يعرض عاصيه للصد والعقاب، إذ «اشتدت الرقابة في عهد "ستالين" فرفضت كل فن لا يخضع لهذا الإلزام خضوعا صريحا مباشرا، وتمادت في صرامتها إلى حد المصادرة لحرية الأديب في أن يحوم حول الأساطير، كيلا يتخذ منها ذريعة لستر موقفه، كما رأت في "الرومانتيكية" تحايلا للهروب من الواقع».

2- أقسام الواقعية:

2-1 الواقعية النقدية:

انتشرت في القرن التاسع عشر، وهي تؤمن بأن الأدب لا يتوقف عند إعادة إنتاج إيديولوجيات المجتمع بل ينقدها أيضا، وينقل التناقضات الحاصلة داخل المجتمع البرجوازي. استنادا إلى هذا المفهوم أخذت هذه الواقعية صفة النقدية، ولكن هذا لا يعني أنها تعمل على إعطاء حلول لمشاكل المجتمع أو توجيهه لتشييد مستقبل خال من الصراع والطبقية، فهي تكتفي «بتشخيص الأمراض الاجتماعية ووضعها أمام القراء، دون أن تحدّد سبل معالجتها».

2-2 الواقعية الاشتراكية:

موضوعها هو نفس موضوع الواقعية النقدية؛ وصف صراع القوى العمالية ونقد النظام الرأسمالي، ولكنها لا تتوقف عند الانتقاد السالب والتشاؤمي بل تعمل على بناء تصورات جديدة للمجتمع والتفاؤل بواقع أفضل، من خلال العمل بالتعاليم الماركسية-اللينينية ونشرها في الأدب بعدّه الفضاء الأنسب لدفع الناس لوعي واقعهم الاجتماعي ودفعهم إلى النضال والتغيير.

2-3 الواقعية السحرية:

أُطلق المصطلح بوفرة لوسم أعمال الأديب الكولمبي غابرييل غارسيا ماركيز «الذي استطاع في (مائة عام من الوحدة) أن يعانق الأسطورة والأفعال الخارقة لتمثيل القوى الكامنة في الإنسان، ثم هو في تقنيته الفنية راح يثري رمزه بأبعاد ميثولوجية تعددت إشعاعاتها في النص».

الواقعية السحرية تهرب من الواقع نحو الخيال، ولكنه خيال رمزي تلف إشعاعاته كل جوانب العالم الواقعي دون أن ترمي بسهمها إلى واقعة بعينها، مما يعني أن رؤية الواقعية السحرية رؤية كلية لأنها لا تنقد الواقع ولا تكشف عنه، بل تعرّف به وتكشف أسراره الغامضة عبر النظر إليه من العالم الموازي الذي يضم اللامعقول والجماد والخوارق...

* * *

المحاضرة 07: نظرية الخلق اللغوي

1-دور المناهج النقدية في تكوين نظرية الخلق اللغوي:

اضطلعت العديد من التيارات والمناهج النقدية بالتأصيل لنظرية الخلق اللغوي، أهمها:

1-1 النقد الأنجلوسكسوني أو النقد الجديد:

من أعلامه في إنجلترا: ت.س. إليوت وأ.أ. ريتشاردز، وفي أمريكا: جون كرو رانسوم، عزرا باوند، كلينث بروكس... ينطلق هذا المنهج من "أدبية الأدب" ويركز على أن مهمة النقد هي دراسة الإبداع الأدبي بوصفه ظاهرة فنية مستقلة، وهذا أمر يتطلب الابتعاد عن الانطباعات الذوقية والتخلي عن ظاهرة الفصل بين الشكل والمضمون. كما يقوم هذا المنهج على دراسة الحقائق في العمل الأدبي نفسه، وليس في كونه تعبيرا عن قضايا اجتماعية أو خلجات نفسية أو حقائق تاريخية.

كما يرفض النقاد الجدد تطبيق القواعد النقدية العامة على النصوص الأدبية، ويرون أن النص الأدبي يقدم قواعده الخاصة، وما على الناقد إلا توضيحها وتفسير كيفية بنائها: «إن كل نقد "باطن" يحترم فردانية العمل الخاص. فهو، مثل الإدراك الجمالي ذاته، يدرك ما هو مميز في العمل، وما يفرق بينه وبين الأعمال "المماثلة". أما النقد بواسطة القواعد فيفترض مقدّما أن الأعمال الفنية يمكن أن تقسّم إلى "أنواع"، وأنها بالتالي تخضع لمعايير تقيس الجودة في كل "نوع". ويشك "النقاد الجدد"، بما عرف عنهم من تعلق بفردانية كل عمل، في مشروعية هذا التصنيف. ففي رأيهم أن معايير القيمة ينبغي أن تتكيف وفقا للعمل الخاص موضوع البحث، بل ينبغي أن تصنع خصيصا لهذا العمل». يؤمن النقاد الجدد أنه لا يوجد تشابه في تشكيل النصوص، سواء أتعلق الأمر بنصوص الكاتب عينه أم بنصوص تنضوي تحت نفس النوع، فكل نص أدبي يكون بالضرورة جديدا مختلفا عما قبله وعما يمكن أن يكتب بعده، ومن ثم يتحتم على الناقد الجديد تحليل النص الأدبي انطلاقا مما يقدمه النص ذاته من عناصر تشكيلية.

1-2 الشكلانية الروسية:

التي برزت في الربع الأول من القرن العشرين، من أعلامها فكتور شلوفسكي، و فلاديمير بروب، ورومان جاكبسون. تنطلق الشكلانية من أن الإبداع الأدبي فن لغوي، وأن عنصري اللغة والشكل هما أساس بنائه الفني، وترى أن الصورة الأدبية خلق لرؤية خاصة بالشيء وليست مجرد تعبير عنه أو انعكاس له.

يؤمن الشكلانيون بفردانية الشكل الأدبي تحت مبدأ "التغريب" (Defamiliarization) الذي يرتبط بطريقة بناء الكلمات، وكيفية التحكم ببناء اللغة الإنشائية، والحفاظ على تميّزها واختلافها بنزع ألفتها عما اعتاد الناس استعماله منها، إذ إن الكلمة -حسب جاكبسون- «حين توضع داخل البيت الشعري، تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي، وأحيطت بجو دلالي جديد، فتدرك، بالضبط، في إطار علاقتها باللغة الشعرية، وليس في علاقتها باللغة عامّة»

2- نظرية المعادل الموضوعي في الأدب:

نظرية المعادل الموضوعي أهم ما يميز نظرية الخلق اللغوي، وقد ارتبطت باسم الشاعر الناقد ت.س إليوت، وعماد نظريته هو تقويض الرابطة الرومانسية بين المؤلف والنص، وبين النص والقارئ. ويمهد إليوت لموضوعية النقد

بتحديد موضوعية عملية الإبداع أولا؛ إذ إن طريقة الشاعر تعتمد على استغلال خبراته الذهنية كليا أو جزئيا، وتدريجيا كلما ازداد الشاعر اكتمالا انفصل فيه الشخص المنفعل الذي يعاني عن العقل الخالق، وازدادت قدرته الذهنية على اختيار العناصر الملائمة لصنعته، وتحويل الانفعالات، وهي المادة الأصلية، إلى شيء جديد. ومن ثم فإليوت لا ينفي الانفعال، ولكنه يتخذه المنطلق فقط للإبداع، أما ما بعده من سبيل فلا بد أن يُسلَّم زمامه إلى العقل، لذا ففضل الذهن على الشعور كبير، لأن ذهن الشاعر وعاء يختزن عددا غير محدود من الأحاسيس والعبارات والصور، ولكنها لا تبقى في حلّتها الخام عند الخلق الشعري؛ إذ تتجمع الجزئيات وتتحد معلنة خروج مزيج جديد.

المعادل الموضوعي هو القالب الفني بمعنى النص الذي يحتوي مجمل الخصائص المميزة لتجربة الكاتب ومشاعره ولكن المنقولة في شكل صور ورموز، بحيث تغدو هذه الأشكال وطرائقها هي غاية النقد وليس التجربة الشخصية للكاتب، لهذا لن يكون للنقد البيوغرافي الذي يعطي الأولوية لحياة المؤلف وظروفه الشخصية وإنجازاته أهمية كبيرة في تفسير النصوص الأدبية. فهذه الأمور الخارجية لا تزيد من فهم النص والاتصال به، بل تعطله، وإذا ما فشل المبدع في إيجاد معادل موضوعي فني لعواطفه سيغدو نصه الأدبي فاشلا، ومن ثم فالعاطفة مجرد هامش يتوسطه مركز اللغة.

* * *

المحاضرة 08: نظرية التناص

1- ميلاد مصطلح "التناص":

مصطلح "التناص" إرث من الشكلانية الروسية، ومنها انتقل إلى البنيوية فالسيميائية؛ إذ أولُ من أشار إليه في النقد الحديث هو ميخائيل باختين، حين اكتشف مبدأ الحوارية (Dialogism)، في دراسته لشعرية روايات ديستويفسكي، مؤكدا أوّلا أن تحاور أو تداخل النصوص أساس بناء النص الروائي ودليل على شعريته، ومبينا ثانيا أنّ الحوارية لا تخصّ الرواية في تحاورها مع النّوع الروائي فقط، بل هي بنية تستوعب مختلف الأصناف الفنية مثل: القصص والأشعار والمقاطع الكوميدية والإرث الإغريقي والروماني... ثم سنة 1965م قامت جوليا كريستيفا بتجسيد مبدأ الحوارية بتسمية (Intertextualité) التي أصبحت الأكثر تداولا عند الحديث عن التّناص: أي اعتماد نص ما على نص آخر أو أكثر.

2- مواقف نقدية سيميائية:

2-1 موقف رولان بارت:

يقول رولان بارت في هذا الصدد: «النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق (...) كل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات، وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها. فحتى لو أراد التعبير عن

ذاته، فإنه ينبغي أن يعلم، على الأقل، أن "الشيء" الباطني الذي يدّعي "ترجمته" ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز، لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية». هذا التصور الجديد لم يحرّر النص فقط من سلطة المؤلّف، بل حرّر كذلك النص من سلطة الناقد؛ لأن الناقد في المناهج السياقية كان يبحث عن المعاني الاجتماعية والسياسية والسيرية والنفسية التي تردّ المعنى إلى أصل ثابت، وفي النقد البنيوي كان الناقد مطالبا بتحرّي البنية العلائقية الأصليّة التي انبثق عنها النص، لذلك فالناقد السيميائي قد فاز بحريته لأنه لم يعد مطالبا بتحري الحقيقة، بل بالكتابة عن إيحاءات العلامات، وعن علاقتها بنصوص لامحدودة نسجت بناء تلك العلامات.

2–2 موقف يوري لوتمان:

يمهّد التناص للانهائية الدلالة بفضل انفتاح النص على نصوص وأشكال ثقافية متنوعة وغير ثابتة، وكذلك بفضل توقع القارئ وجود علاقات "ما بين نصية" فيسعى جاهدا لاستخلاصها، ولو بقراءة بعد قراءة، وعدم الوصول إلى الأصل: «معنى النص ليس مجرد شأن داخلي: فهو يتأصل أيضا في علاقة النص مع أنظمة أوسع للمعنى، ومع نصوص أخرى، وسنن ومعايير في الأدب وفي المجتمع ككل. كما يتعلق معناه أيضا بـ "أفق التوقعات" لدى القارئ». النص الأدبي ولو كان ذا بنية فنية خاصة، يظل في النهاية جزءا من الحياة، لذلك فالسيميائية تبحث في جميع الاحتمالات الوجودية التي يمكن استخلاصها من علاقة العلامات النصية بعلامات نصية سابقة، وبالعلامات الثقافية المتنوعة، وبثقافة القارئ وأفق توقعاته.

2–3 موقف جوليا كريستيفا:

استعارت مصطلح "الإنتاج" من المذهب الماركسي حتى تقوض به مصطلح الإبداع (يتضمن الإقرار بوجود مبدع للنص)، ولكن ليس لتجعل من النص إنتاجا للمجتمع، بل هو إنتاج لكتابة، أي لنصوص سابقة للنص، وهذا ما يستدعي الحديث عن التناص من وجهة نظر جوليا كريستيفا: «كل نصّ يقع عند التقاء عدة نصوص يكون في نفس الوقت إعادة لقراءتها وتكثيفا وتحريكا وانزياحا وتعميقا لها». النص مجموع من النصوص المكثفة وكذلك المنزاحة أو المحرَّفة بطريقة ما عن أصلها، فلو كانت النصوص المتفاعلة داخل النص واضحة، لانتهى فعل القراءة/الكتابة ولأصبح النص علامة مغلقة.

* * *