

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل (الجزائر)



كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

السنة الثانية ليسانس
المجموعة الأولى / شعبة الدراسات الأدبية / تخصص: أدب عربي

محاضرات في مقياس
المقاربات النقدية المعاصرة
-السداسي الرابع-

إعداد الأستاذة: جميلة بورحلة

السنة الجامعية: 2024-2025م

المحاضرة 01: النقد النفسي

1- تعريف النقد النفسي:

يُسمى أيضا: النقد التحليلي النفسي، التحليل النفسي للأدب، القراءة النفسية للأدب، الدراسة النفسية للكاتب، سيكولوجية الأدب...

يعرف رنيه وليك وأوستن وارن النقد النفسي بقولهما: «دراسة الكاتب كنمط أو كفرد، أو دراسة عملية الخلق، أو دراسة الأنماط والقوانين السيكلوجية داخل الأعمال الأدبية، أو -أخيرا- دراسة الآثار التي يتركها الأدب لدى قرائه (سيكولوجية المستمع)». يقدم هذا التعريف خمسة أدوار للنقاد في تحليله للنص الأدبي من الوجهة النفسية: - دراسة الأديب كنمط: أي كنموذج مرضي عام، حيث يجد كل قارئ جانبا من ذاته وخصوصياته حاضرا ومكشوبا في ما يسرده ويصوره الكاتب.

- دراسة الأديب كفرد؛ مهما كانت الدوافع والغرائز عامة، فإن لكل إنسان طريقة خاصة للتنفيس أو التعويض، لعل أرقاها هي طريقة الأديب، والتي تجعل منه في نظر القراء عبقريا، وله خصوصية إبداعية فائقة. - دراسة عملية الخلق: أي الأصول النفسية للعمل الأدبي، وهي عادة موصولة بطفولة الكاتب. - دراسة المضامين النفسية في النصوص الأدبية لوضع قوانين علم النفس: هذه الطريقة معتمدة من قبل المحللين النفسيين، من أجل استنتاج القوانين النفسية المتحكممة في سلوك الشخصية، مثلما فعل سيغموند فرويد حين وضع عقدة أوديب ونظرية لتفسير الأحلام بعد تحليله لنصوص أدبية. - دراسة ما يتركه النص الأدبي من آثار وانطباعات في نفوس قرائه.

حسب عمر عيلان، النقد النفسي هو النقد الذي «يتعامل مع النصوص الأدبية من منطلق منهجي، ويوظف مراحل وآليات التحليل الإكلينيكي بمثابة مفاتيح للتأويل والحكم، وينطلق هذا التمييز من التصور الذي يستند إليه فرويد في تحديده لشكلين من أشكال تمثل الصور في الذهن هما: الوهم والحلم»، فحسب هذا المفهوم فإن الأدب تنفيس عن آلام مكبوتة أو تعبير عن أحلام دفينية في اللاشعور، ويحاول الأدباء إحداث ملاءمة بينها وبين الشروط الاجتماعية، ومن جهة أخرى قد يتضمن الأدب صورا واهمة لا علاقة لها بالواقع، ولا يمكن تفسيرها إلا بالهواجس والاضطرابات العصابية التي تعترى نفسية الكاتب.

أهم النقاد العرب الذين يدينون للتحليل النفسي الفرويدي في كتاباتهم النقدية:

- أمين الخولي: تحليل حياة أبي العلاء المعري من الوجهة النفسية.
- محمد خلف الله أحمد: مجموعة مقالات في كتابه "من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده".
- مصطفى سوييف: أصدر سنة 1951م كتاب "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة".

- محمد التّويهي: أصدر عام 1951م كتاب "شخصية بشار"، حلّ فيه شخصية بشار بتحديد العوامل الوراثية والمكتسبة التي أنتجت شخصية الشاعر. وعام 1953م أصدر كتاب "نفسية أبي نواس"، وفسّر خصائصه النفسية والسلوكية (شذوذه) برابطة الأم (عقدة أوديب)، على عكس العقاد الذي فسّرها بالنرجسية.
- طه حسين في دراساته عن أبي تمام وابن الرومي والمتني وأبي العلاء وشوقي وحافظ.
- عز الدين إسماعيل: أصدر سنة 1963م كتاب "التفسير النفسي للأدب".

2- أسس النقد النفسي للأدب:

- اتخذ النّقاد من التحليل النفسي منهجا لدراسة النص الأدبي عبر سيرة حياة المؤلف، وأهم مفاهيم وأسس الدراسة النفسية للأدب ما يلي:
- فتح حديث فرويد عن عالم اللاشعور المجال لإعادة الحديث عن قضية الإلهام وفق صيغة علمية، فإن كانت ربّات الشعر عند أفلاطون مصدر إلهام الشعراء، وإذا كان الخيال مصدر أحلام الرومانسيين، فإن اللاشعور الفردي حسب فرويد هو مصدر تلك الأحلام الفنية التي تنقل لإراديا رغبات الإنسان الغريزية.
- تمر العملية الإبداعية بمسار بيولوجي خالص؛ أول مراحل عدم قدرة الفنان على إشباع لذته ورغباته بسبب موانع ذاتية أو اجتماعية، فتُكبّت في العقل الباطن، بعد الكبت تأتي مرحلة التنفيس عن الرغبات عن طريق التسامي، ويتجسد التسامي في مختلف الأعمال الفنية التي يمكن للفنان من خلالها التعويض عن عدم قدرته على تنفيذ رغباته بكيفية مباشرة.
- تفسير العمل الفني بعقدتي أوديب أو إكتر: هاتان العقدتان ليستا مسلكا حتميا في تفسير سلوكيات الناس "العاديين"، ولكن بالنسبة للأدباء -وبما أن الأدب أرقى مظاهر التنفيس عن المكبوتات- لا بد من إيجاد منفذ تأويلي لربط عُصاوية الكاتب بعقدة أوديب، وربط عُصاوية الكاتبة بعقدة إكتر.
- منعرج التأويل هو السبيل الوحيد لحل التكتيفات اللغوية والكشف عن عمليات الإزاحة والكبت الماثلة في أعماق الصور الأدبية، وهذا ما يقتضي استدعاء كل ما يمتّ بصلة لسيرة الكاتب النفسية منذ طفولته، مما يجعل عملية التأويل محكومة بالتعديل المستمر والتناوب بين الحاضر والماضي، وعدم ارتسام طريق تأويلية واضحة، وهذا ما اصطُح عليه مارسيل ماريني تسمية "المنعرج التأويلي".
- يقوم النقد النفسي للأدب على تتبّع السيرة النفسية للكاتب، على أساس أنه لا يمكن فصل الإبداع عن صاحبه، يعرف فرويد السيرة النفسية بأنها: «دراسة قوانين النفس الإنسانية من خلال أفراد أفاض»، وترسّخ السيرة النفسية مجموعة من الشّعارات: العمل الأدبي سرّ طفولة مبدعه، العمل الأدبي اعتراف مطوّل، العمل الأدبي ينجب أباه، العمل الأدبي ناتج عن فصام خلاق. ما تستبطنه هذه الشّعارات هو أنّ الكتابة ليست جمالا بل هي رموز تخفي صراعا طويلا الأمد يجهله المؤلف أو لا يستوعبه، مما يجعل الأدب مستودعا للأمراض النفسية، والنقد النفسي ميدانا لتجريب مصطلحات ومفاهيم التحليل النفسي... والاستخدامات المجازية لا تكون ذات صبغة فنية بل هي رموز لأعراض عصائية...

المحاضرة 02: النقد الاجتماعي

1- مفهوم النقد الاجتماعي:

النقد الاجتماعي واحد من أنواع النقد السياقي و«هو ذلك النوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، للفن». ويشمل سياق النصوص الأدبية وفق هذا التعريف الظروف والحوادث التاريخية المحيطة بنشأة العمل الأدبي، ظروف المجتمع الذي يعيش فيه الأديب، وسيرة الأديب ورغباته وشواغله النفسية، وهذا ما يعني أن النص الأدبي ليس له استقلالية جمالية فقيمته مرتبطة فقط بالظواهر المحيطة به.

2- إيديولوجية النقد الاجتماعي:

ارتبطت الإيديولوجية بفكرة شائعة مفادها أن الفكر الجمعي هو مصدرها، ولكن أي فكر جمعي؟ الإيديولوجيا ليست كاللغة تنشأ من التواضع الجماعي، بل هي ببساطة أفكار محددة بدقة من قبل الاقتصاديين، ثم تُنشر بين العامة ليتقبلوا النظام الاقتصادي الناشئ، حتى تغدو مع الوقت راسخة في الأذهان معمولا بها وكأنها قانون حتمي يضمن سلامة وسيرورة مختلف الأنظمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، يقول جيروم ستولنيتز: «ومن الممكن أن تُدرس الإيديولوجية بدورها دراسة علمية. فأكثر النظم في المجتمع أساسية هو النظام الاقتصادي. أي أن نظام ملكية وسائل الإنتاج والتبادل هو مصدر الإيديولوجية، وهو يؤثر في جميع النظم الأخرى. ومن هنا كانت النظرية الماركسية تسمى "حتمية اقتصادية". فقد رأى ماركس أن فهم ديناميات النشاط الاقتصادي يتيح لنا فهم تركيب المجتمع. ويمكننا من التنبؤ بمجرى التغير الاجتماعي». أصبح ظهور الأفكار الإيديولوجية مسألة حتمية في الأدب، فلم يعد الفنان مطالباً بالخوض في مسائل أخلاقية أو دينية أو ذوقية، بقدر مطالبته بنقل إيديولوجية عامة، لها علاقة مباشرة بالوضع الاقتصادي للبلاد.

3- نشأة النقد الاجتماعي:

أول المحاولات التي ربطت بين الأدب وتأثيرات المجتمع هي محاولة الفيلسوف الإيطالي جان باتيست فيكو الذي أكد وجود علاقة بين الأعمال الأدبية والمجتمع الذي ينتمي إليه الأديب، وله وجهتا نظر بخصوص هذه العلاقة:

- المجتمع ينمي أدباء يستخلصون أعمالهم ومهاراتهم الفنية وأفكارهم الأدبية منه، أي من حوادثه وظروفه.
- كل مرحلة زمنية تطرح أشكالاً أدبية ونزعات جمالية تتلاءم مع تصورات وقيم الجماعة التي نشأ بها الأديب.

ومضت مدام دو ستايل على منواله في كتابها "عن ألمانيا" (1813م)؛ في كتابها الأول حاولت تبيان «تأثير الدين والسلوكيات والقوانين على الأدب وما هو تأثير الأدب على الدين والسلوكيات والقوانين». والكتاب الثاني قابلت فيه بين الأدب الألماني والأدب الفرنسي؛ فبينما الأدب الألماني ذو جذور شعبية وقومية، الأدب الفرنسي هو نتاج الطبقة العليا في المجتمع. فدو ستايل ههنا تحدّد طبيعة الآداب بحسب انتماء الأدباء الطبقي، فالأدباء الألمان أكثرهم ينتمون إلى الطبقة الشعبية،

والأدباء الفرنسيون أكثرهم أبناء الطبقة المخملية، لذلك من الحتمي أن ينعكس واقع الطبقتين على الأدب شكلا ومضمونا.

أثر تطور العلوم الطبيعية في منهجية الدراسة الأدبية؛ إذ أصبح بإمكان النقاد الاستفادة من قوانين هذه العلوم في دراسة الأدب، ومنهم سانت يوف الذي لم يهتم بجماليات النص الأدبي بل راح يصنف الأدباء في فصول مختلفة بحسب تمايزاتهم الجسمية والأخلاقية والعقلية، وحياتهم الاجتماعية والعائلية والمادية. واتخذ تلميذه هيوليت تين هذه الطريقة مطية لصياغة نظرية الحتمية، وملخصها دراسة النص الأدبي بحسب جنس المؤلف وبيئته والعصر الذي يعيش فيه: «فأما الجنس [العرق] فهو تلك الصفات والمقومات النفسية التي ورثها الشخص من شعبه، وأما المكان [البيئة، الوسط] فهو البيئة الجغرافية التي تحيط بالفرد من أرض مزروعة أو صحراوية، في مناخ حار أو بارد إلخ ... وأما الزمان [العصر، اللحظة] فهو ما يحيط بالإنسان من أحداث السياسة وأحوال العمران وأطوار المجتمع، كل هذه المؤثرات الجنسية والزمانية والمكانية تتعاون على خلق شخصية الأديب والشاعر فتفرغها في قالب معين، ثم تنتج هذه الشخصية أعمالها الأدبية، فدراسة هذه الأعمال لا تتحقق إلا بدراسة هذه الشخصية ودراسة هذه الشخصية ليست إلا دراسة العوامل الموروثة والمحيطية التي اجتمعت على تكوين الفرد». هذه النظرية تتيح حصر خصائص الأدب بحسب مؤثرات البيئة وما يتوفر فيها من صفات الجنس وحوادث العصر، مما يسهل منهج المقارنة بين الآداب العالمية، ولكنها تحمل في طياتها بذور خرابها، لأن تقييد حرية الأديب وتقنين الدراسة الأدبية، يحملان نتائج عكسية أكثر من النتيجة الإيجابية المذكورة.

وفي سبيل ترسيخ نظرية الحتمية في تفسير نشأة الأدب وتقييمه، ألغى تين وأتباعه كل مفردات معجم الذاتية مثل: الصدفة، والوهم، والخيال، والانفعال، والغموض، والإلهام، والعبقريّة... ولكن على الرغم من هذا الاجتهاد في علمنة أصل الأدب وتفسيره، لم تخل النظرية من ثغرات سرّعت في تراجع شهرتها، وتلك الثغرات نافذة في كل العناصر الثلاثة التي قدمها تين.

الجنس: يقسم الشعوب تقسيما عنصريا، فيوزع الذكاء والبلادة والشجاعة والذلة، استنادا إلى مبدأ الأقوى اقتصاديا وسياسيا.

البيئة: أثرها في نوعية أفكار الأدب غير واضح ولا مبرر له، كيف يمكن أن يكون أدب كاتب يعيش في بيئة باردة مثلا أفضل من أدب كاتب صحراوي، أو أدب أديب البيئة الحارة أفضل من أدب البيئة الباردة؟! البيئة تطرح احتمالات أخرى: هل يبقى أثر البيئة الأم في نصوص الأديب لما يغير المكان، أم تكون تأثيرات المكان الجديد أغلب؟ كيف تتفاعل المظاهر الطبيعية مع الخصائص الوراثية والظروف الاجتماعية والسياسية مشكلة طرائق ومضامين كتابة متميزة؟ وما تفسير اختلاف نصوص أدباء من نفس الجنس ويعيشون في نفس المكان وتحت وطأة نفس الظروف؟

العصر: الكاتب ليس مجبرا على تصوير واقع العصر الذي يحيا فيه، فمن الممكن أن ينقل حوادث عصر سابق من باب استرجاع التاريخ والاعتبار منه، وهذا ما يسقط مبدأ حتمية تأثير العصر الفعلي للكاتب في توجيه أفكاره ولغته.

المحاضرة 03: النقد البنوي

1- تعريف البنوية (Structuralism):

ظل الجدل قائما في دوائر النقد الغربي والعربي بخصوص طبيعة البنوية: هل هي فلسفة أم منهج؟
يصرح شايف عكاشة بأن البنوية نشأت بوصفها مذهباً فلسفياً وليس منهجاً علمياً، ولكن هناك مذاهب فلسفية كالماركسية والوجودية ترفض إدراج البنوية داخل حيز الفلسفة، وتحصنها في إطار البحث العلمي فقط لأن البنوية من منظورها تستند إلى الموضوعية الآلية في البحث.
ينفي برنار فاليت أن تكون البنوية فلسفة: «المنهج البنوي هو عبارة عن تقنية وليس فلسفة. أثار ولعا شديداً ابتداء من الستينيات، ويعود ذلك بدون شك لكفاءته المزدوجة، فلكونه سابق -ومستقل- عن كل رؤيا تأويلية، يياشر التحليل والتركيب. تحليل الأنساق المعقدة: قصة قصيرة، رواية، قصة شعبية، أو أعمال مسلسلة. أما التركيب: فتجسد من خلال دراسة تكرار الظواهر البنوية انطلاقاً من مختلف المدونات الشفوية أو المكتوبة». البنوية حسب هذا القول منهج تحليلي تركيبي؛ تحليلي لأنه يسند إلى تقنية اللغة ذاتها لتحليل الأنظمة التي تأسست عليها النصوص الأدبية، وتركبي من خلال إقامة النماذج العلائقية بين وحدات النص، استناداً إلى ما هو متداول في الخطابات الشفهية أو النصوص المكتوبة، فالناقد البنوي بعدما ألغى المؤلف والسياق الخارجي، فإن ما يتبقى لديه هو أشكال النصوص المكتوبة والخطابات الشفهية التي تساعد على اكتشاف البنى اللغوية المكررة في النص المدروس، وتلك التي انزاحت عن الأشكال اللغوية المتداولة.

2- تعريف البنية (Structure):

البنية حسب جان بياجيه هي: «مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية. وبكلمة موجزة، تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجُمْلَة، والتحويلات، والضبط الذاتي». البنية بهذا المفهوم مكثفية بذاتها، غير محتاجة إلى عناصر خارج نظامها اللغوي لتحديد معناها، فالمعنى البنوي معنى شكلي علائقي ينتج من لعبة العلاقات بين أجزاء البنية، ولكن هذه اللعبة ذات قوانين ثلاثة:

- **الجُمْلَة، الكلّية، الشمولية**؛ تتشكل البنية من أجزاء، وهذه الأجزاء تخضع لقوانين الكل أو المجموعة، فالمجموعة لها خصائص تختلف عن خصائص الأجزاء، لذا وجب النظر في الشبكة العلائقية بين الأجزاء لتحديد القانون العام المتحكم في الكل.

- **التحويل**: الجمل أو الوحدات النصية الصغرى متصلة بالقانون العام للنص، ومع ذلك هذا القانون لا يمنع الحركة الداخلية بين الوحدات، أي تحول وتبدل مواقع العلاقات بين الأجزاء تبعاً لأشكال التعارض بين الوحدات الحاضرة في النص والكلمات الغائبة مثلاً أو عبر التقديم والتأخير، مما يسمح بإنتاج المعنى من النص ذاته دون حاجة إلى السياق الخارج-نصي.

- الضبط الذاتي، الانتظام الداخلي: هذه الميزة مرتبطة بما قبلها، لأن البنيات النصية تضبط ذاتها بذاتها حفاظاً على مبدأ الانغلاق البيوي، أي أن التحويلات القائمة بين البنيات الصغرى لا تتجاوز حدود النص، ومن ثم تكون المعاني المتولدة عن تلك التحويلات معاني نسقية خالصة.

3- البنيوية اللغوية في تحليل الحكايات الشعبية:

تجاوز النجاح الذي حققه التحليل البيوي اللساني مجال تحليل الخطاب التواصلية إلى تحليل صنوف ثقافية متعددة، ومنها الحكايات الشعبية؛ حيث أفاد فلاديمير بروب من الثنائيات اللسانية في تحليل مائة حكاية شعبية روسية، ضمن كتابه "مورفولوجيا القصة" (الطبعة الروسية الأولى 1928م)، وقد توصل إلى تحديد البنى الصغرى الثابتة في الحكايات المدروسة، معلناً بدوره نجاح التحليل البيوي في تحليل القصص الشعبي.

وعلى الرغم من أن كثرة عدد القصص تطرح مشكلة تعدد الموضوعات، ومن ثم احتمالية عدم توفر نفس البنى في كل القصص العجيبة، فإن بروب انطلق من مجموعة من الفرضيات التي أثبت تحليله صحتها، وهي:

- وجود عناصر ثابتة ودائمة في كل القصص الموسومة بالعجيبة (أو الخرافية أو الشعبية)، وهذه العناصر سماها وظائف الشخصيات (مهما اختلفت أسماء الشخصيات أو اختلفت طرائق تأدية الوظائف).

- عدد الوظائف في كل قصة محدود.

- ترتيب الوظائف لا يتغير.

- لا تحتوي كل القصص بالضرورة على جميع الوظائف، وإن لم تتوفر وظيفة أو أكثر فإن هذا لا يغير من قانون ترتيب الوظائف.

قيمة التحليل البيوي للحكايات الشعبية تكمن في تجاوز دراسة القصص عبر تصنيف موضوعاتها، إلى تحليل بناء الحبكة وتحديدًا من ناحية وظائف الشخصيات؛ فالحوادث التي تقوم بها الشخصيات لها المزية الكلية في بناء المعمار الكلي للنص، وليس الموضوعات.

حصر بروب وظائف الشخصيات في إحدى وثلاثين وظيفة مرتبة كالتالي: 1- أحد أفراد الأسرة يبتعد عن المنزل، 2- إبلاغ البطل بالمحذور، 3- الحظر يتعرض للتجاوز، 4- يسعى المعتدي للحصول على المعلومات، 5- يتلقى المعتدي معلومات عن ضحيته، 6- يحاول المعتدي أن يخدع ضحيته ليستحوذ عليها أو يستولي على ممتلكاتها، 7- تستسلم الضحية للخديعة فتساعد بذلك عدوها رغماً منها، 8- يقوم المعتدي بإيذاء أحد أفراد العائلة أو إلحاق الضرر به، 9- تفشي خبر الإساءة أو الحاجة فيتم التوجه إلى البطل بأمر أو طلب ويُبعث به أو يُسمح له بالذهاب، 10- البطل الباحث يوافق على التحرك أو يقرره، 11- يغادر البطل داره، 12- يخضع البطل للامتحان أو الاستجواب أو الهجوم وكل هذا يُعدُّ لتلقي أداة سحرية أو مساعد سحري، 13- رد فعل البطل على أفعال المانح المقبل، 14- توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل، 15- يُنقل البطل أو يقاد أو يُصطحب إلى المكان الذي توجد فيه ضالته، 16- يتواجه البطل والمعتدي في معركة، 17- يوسم البطل بعلامة، 18- هزيمة المعتدي، 19- إصلاح الإساءة البدئية أو سد الحاجة، 20- يعود البطل، 21- مطاردة البطل، 22- تتم نجدة البطل، 23- يصل البطل متنكراً إلى داره أو إلى بلد آخر، 24- يقوم البطل المزيف بإظهار مزاعم باطلة، 25- يكلف البطل بمهمة

صعبة، 26- إنجاز المهمة، 27- التعرف على البطل، 28- اقتضاح الشرير بطلا مزيفا كان أو معتديا، 29- يكتسب البطل مظهرًا جديدًا، 30- عقاب البطل المزيف أو المعتدي، 31- يتزوج البطل ويرتقي سدة العرش.

4- منهجية النقد البنيوي:

ليس هدف البنيوية الوقوف على جمالية النص الأدبي، وإنما تقديم معرفة لغوية به، لذلك عمل البنيويون على اصطناع منهجية تقترب بالنقد الأدبي من منهجية العلوم: «البنيوية مشغولة بمثل هذه المعرفة الموضوعية. والنقد في هذه الممارسة فرعٌ من العلم لا الإبداع الأدبي، إن الناقد لا يكتب أدبا، وإنما يدرسه بما في الدرس من سعي نحو الانضباط». واتباع منهجية العلوم يصبح الناقد البنيوي مطالبا بإقصاء انطباعاته الشخصية، وكذا الافتراضات المسبقة عن النص الأدبي، وكل ما يعرفه عن تاريخ النص والظروف الاجتماعية والسياسية والمحيطية به، ونفسية الكاتب... وينطلق من النص ذاته واصفا نظامَ بنائه، وليس مفسراً لاختيارات الكاتب للتراكيب والمضامين، ولا باحثاً عن قيمة النص بالنسبة إلى الكاتب أو القارئ أو المجتمع، فالنص الأدبي مستقل عما حوله، وموضوعه هو لغته ذاتها. ومن أدوات المنهجية العلمية في البنيوية:

- استخدام المخططات والرسوم والأشكال الهندسية: «إن الرسوم والمخططات تقدم الفكرة من خلال نسق بلاغي مغاير لنسق التواصل اللغوي المعتاد، ومن ثم تمثل الفكرة في الذهن من خلال مزيج من نسقين إشاريين مختلفين؛ نسق اللغة، ونسق بصري ممثلاً في الأشكال والرسوم والمخططات». الغرض من الرسوم والمخططات توضيح الفكرة وإيصالها بطريقة أقرب مما لو شُرحت بالكلام العادي، كما أنها تمنع التباس الفهم وتغلق نافذة التأويلات التي لا علاقة لها بلغة النص الأدبي.

- الإحصاء: بما أن الإحصاء حصد نتائج إيجابية في العلوم الإنسانية فمن المعقول اعتماده في النقد الأدبي وهو في سبيل بناء المنهجية الموضوعية، وفي وسع الناقد أن يحصي مختلف مكونات النص من أصوات وكلمات وتراكيب، شرط ألا يتحول الإحصاء إلى هدف خال من البحث عن القيمة الدلالية للبنى التي قام الناقد بتعدادها: «إن الإحصاء لا يحيل النص أو القصيدة مثلاً إلى أرقامٍ ونسب، وإنما يُقدّم تصورات وأدلة على رؤية الناقد حول النص، ويضبط رؤيته المنهجية التي يسعى فيها إلى تقديم معرفة موضوعية». ليس المقصود برؤية الناقد أن يقدم تصورا شخصيا أو انطباعيا بخصوص النص، فالناقد لا يقدم إحساسا بالنص ولا يربطه بإيديولوجية معينة ولا يحكم عليه، كما أنه ليس مطالبا بإحصاء جميع الدوال النصية، بل يحصي تلك التي يفترض فيها طاقة دلالية أثناء تحليله للكلمات والتراكيب والأصوات على مستوى محوري الترتيب والاستبدال، فحسبه أنه يستنبط الدلالات من البنى النصية الصغرى، محاولا اكتشاف البنية الكلية التي تحكمها انطلاقا من لغة النص، ومن الدلالات التي تقدمها النسب الإحصائية.

المحاضرة 04: النقد البنوي التوليدي

1- تعريف البنيوية التوليدية/التكوينية:

عرّفها سعد البازعي بقوله إنها: «منهج يجمع الشّيتين، التّوجه الشّكلي والتّوجه الماركسي، على نحو يرضي الرّغبة في الإخلاص للنّواحي الشّكلية في دراسة الأدب مع عدم التّخلي عن القيم والالتزامات الواقعية». أما شايف عكاشة فيعرّف النقد البنوي التكويني انطلاقاً من مبدئين أساسيين، مبدأ يتعلّق بطبيعة الأدب، والثاني بوظيفته:

- الأدب بنية فوقية ينقل من خلالها الكاتب وعيه بالبنية التّحتية، وهي الواقع الاجتماعي.

- الإبداع الأدبي ذو رسالة اجتماعية يسعى الأديب إلى تحقيقها.

النقد البنوي التكويني يحمل ميزة التّكامل حسب لوسيان غولدمان: «لقد مثّلت البنيوية التكوينية حول هذه النّقطة تغييراً كاملاً في الاتجاه باعتبار أنّ فرضيتها الأصولية هي على وجه الدّقة أنّ الطابع الجماعي للإبداع الأدبي أت من أنّ بني عالم المبدع متجانسة مع البنى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية أو هي على علاقة واضحة معها». تطلّع النقد البنوي التوليدي إلى تحقيق التّكاملية في قراءة النصوص الأدبية، لا يعني أنّه قد أخذ بمسؤولية جميع المناهج النقدية السابقة عليه، فحسبه أنّه محاولة لتدارك أخطاء أهمّ منهجين في تاريخ النقد الأدبي، وهما البنيوية الشّكلانية والنقد الاجتماعي، فكلاهما ألقا ضرراً بالنّص الأدبي طيلة عقود، ومع ذلك هذا الضّرر لا يقتضي إلغائهما، بل الأخذ بالإيجابيات وصهرها في بوتقة البنيوية التوليدية التي أُسّست لموازنة العلاقة بين داخل النّص وخارجه.

2- روافد البنيوية التوليدية:

إذا كان سعد البازعي قد جعل البنيوية التكوينية خلاصة الجمع بين الماركسية والبنيوية، فإنّ شايف عكاشة يوسّع الرّوافد إلى ثلاثة؛ فهو يرى أنّ البنيوية التوليدية تأسّست من جمع خصائص مميزة من ثلاثة مناهج رائجة: هي الواقعية الاشتراكية عند جورج لوكاش، والمنهج النفسي عند بياجيه، والمنهج البنوي الشّكلي لرولان بارت. وحسب حبيب مونيستي استفادت البنيوية التوليدية من رافد شكلائي واحد هو البنيوية، ومن عدّة روافد تهمّ بما يوجد خارج النّص: التّاريخ، علم الاجتماع، علم النّفس الاجتماعي، والأنثروبولوجيا. وهذا الجمع حسبه يهدف إلى إعادة الاعتبار للنّص الأدبي في بعده السياقي، بعدما أقصته البنيوية الشّكلانية إقصاء تاماً، وتقوم البنيوية التكوينية وفق هذا التصور: «على مبدئين متلازمين، يتحدّد الأوّل من خلال رؤية نصية داخلية، ويتميّز الثاني برؤية سياقية يفضي الجمع بينهما إلى الحقيقة النّصية التي لا تهمل الطابع الجمالي والفني للأثر الأدبي. ذلك ما جعل هذه القراءة أكثر حيوية وأكثر عطائية، تتأسّس لغتها القرائية على عناصر تشويقية هامة، تبتعد عن جفاف اللّغة الشّكلانية. حتى وإن كانت تأخذ ببعض الأساليب الإحصائية، والجداول الهندسية التي أولعت بها القراءة الأخرى». يفيد هذا القول أنّ معنى النّص الأدبي وفق المنظور البنوي التكويني لا يتحدّد في مرحلة قرائية واحدة، بل بالجمع بين قراءتين متلازمتين؛ قراءة

الشكل لبيان مضمونه الاجتماعي، وهذا المضمون بدوره سيكون مستخلصاً من شكل النص، لذلك فالشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة هي النص الأدبي.

3- رؤية العالم من وجهة نظر بنيوية تكوينية:

رؤية العالم من منظور جورج لوكاش ذات بعد واقعي، لذلك فهي تبعد عن التصورات الميتافيزيقية المسببة للإلهام، ومصدر الواقعية هو ربطها بالوعي الطبقي للجماعة التي تغذي الأديب بإيديولوجيتها: «إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاماً. فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي. والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة إلى العالم. إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا». يفيد هذا القول أن أدبية النص لا تتحقق بوعي الجماليات اللغوية الخالصة، بل ببراعة الكاتب في تقديم رؤيته للعالم عبر أفعال الشخصيات وأوصافها وحواراتها، حتى إن الكاتب لا يمكنه التعبير عن وضعه النفسي بشكل أكثر صدقاً وإفادة إلا حين يتمكن من تضمين وعيه بأحوال الطبقة التي بنى منها وإليها عوالمه الأدبية. واستناداً إلى الإرث اللوكاتشي يمضي غولدمان في تعريف رؤية العالم قائلاً: «رؤية العالم/ هذه هي بالضبط، كل الطموحات والمشاعر والأفكار التي تجمع أعضاء مجموعة (هي غالباً طبقة اجتماعية) وتجعلها في مواجهة المجموعات الأخرى». ويقول أيضاً: «لا يجب اعتبار رؤية العالم حقيقة ميتافيزيقية أو لها طابع تأملي بحت. فهي تشكّل الجانب الرئيسي المحسوس للظاهرة التي يحاول علماء الاجتماع وصفها منذ عشرات السنين تحت مسمى الوعي الجمعي».

بما أن رؤية العالم عبارة عن تصورات وتطلّعات بشأن واقع المجتمع في الحاضر والمستقبل، فهي محكومة بالإيديولوجية التي تسيّر كلّ طبقة بوعي ولاوعي، فتجعلها متعارضة مع طبقات اجتماعية أخرى ولو داخل نفس المجتمع، إذن فالبعد الإيديولوجي للرؤية الطبقيّة هو ما يحدّد قيمتها، ومن ثم وجودها ضمن هذا العالم المحكوم بنسق الاختلاف وليس التآلف.

ولا يكتفي غولدمان بالتّظير، فقد حدّد خطوتين منهجيتين في نقد النص الأدبي نقداً بنيوياً توليدياً استناداً إلى مفهوم الرؤية للعالم:

الخطوة الأولى: تحديد رؤية العالم في علاقتها بالتّعبير اللّغوي لهذه الرؤية.

الخطوة الثانية: حصر الأسباب الاجتماعيّة والفردية التي جعلت الرؤية تتّضح في موضع (بنية) محدّد من النص، وفي العصر الذي حدّده الكاتب وبالطريقة التي نقلها بها.

* * *

المحاضرة 05: النقد السيميائي

1- تعريف العلامة السيميائية:

ورد في تعريف العلامة السيميائية: «تشير العلامة إلى فئة واسعة من الموضوعات، أو الأحداث، أو الإشارات، التي تُستخدم أو تُؤوّل لتنقل معنى ما؛ وقد يشمل ذلك العلامات الموضوعية على نحو صريح [باللغة] وكذلك الأعراض [الجسدية، كالرشح والطفح الجلدي مثلا] أو الحوادث الطبيعية المتكررة، مثل المتحجرات أو الأنواء الجوية». معنى العلامة لا يكون قصديا ومباشرا سواء كانت العلامات إنسانية أو طبيعية، فحتى علامات الأنواء الجوية والمتحجرات لا تقدّم الدلالات الحقيقية؛ فهي مجرد احتمالات يقدمها الإنسان وفق ما فهمه، ولو استخدم الآلات والتحليل لموضعة نتائج.

كل شيء يمثل شيئا آخر - أي يكون قابلا للتأويل وإعطاء معنى غير المعنى الظاهري له - يعد علامة، وينضوي تحت ذلك: الآثار، التراث، الإعلام، العملات، التماثيل، الإيماءات، الأكسية والزينة الجسدية، النُذْب، الجوازات، معالم الحدود، الإيماءات المشفرة والكلمات التي يستخدمها المحكّمون في المباريات الرياضية، بصمات الأصابع، الأشكال، علامات الوقف والتنقيط، النوطة الموسيقية، لغة الصم والبكم، كما أن الرسم والتصوير والطباعة والمذياع والتلفاز والسينما كلّها من الوسائل الهامة في صناعة العلامات (مثل: الملصقات الإعلانية، الأفلام، وبرامج التلفاز والراديو...). كل العلامات تتراوح بين العلامات اللغوية وغير اللغوية (إشارات وحركات، صور)، ولكن عندما تدخل ميدان الدراسة السيميائية فتقدّر على أنها نصوص تُحلّل بواسطة اللغة.

وقد ميز تشارلز ساندرس بيرس بين ثلاثة أنماط من العلامة:

- النمط الأيقوني أو التصويري: عندما تكون علاقة شبه ومماثلة بين العلامة ومرجعها، والأيقونة تعطي دلالة واحدة، مثل دلالة صورة إشارة مرور "صخور متساقطة" عن وجود خطر تساقط الصخور.
- نمط المؤشر: علاقة سببية بين العلامة والمرجع، كالإشارات الطبيعية (الدخان، السحاب، الرعد، آثار القدم، الصدى، الروائح غير الاصطناعية)، الأعراض أو العوارض المرضية (الرشح، الألم، الطفح الجلدي، معدل دقات القلب)، العلامات (طريقة الباب، رنة الهاتف)، الآثار الشخصية (الخط، التعابير الشخصية).
- النمط الرمزي: العلاقة بين العلامة والمرجع اعتبارية، تخضع للاتفاق الجماعي، مثل: اللغة بما تحتويه من حروف أبجدية وكلمات وتركيب الجمل، وكذلك علامات الوقف، الأعداد، لغة الصم والبكم، شفرة مورس، إشارات السير الضوئية، الأعلام الوطنية.

2- تعريف السيميائية:

يقول أمبرتو إيكو في تعريف السيميائية: «تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره علامة». تحدّد سابقا في مفهوم العلامة أنها يمكن أن تشمل كل موجود إنساني وطبيعي، ولغوي وغير لغوي، ولكن الدراسة السيميائية لا تعني بتلك العلامات إلا في حالة واحدة، فالإشارات حسب دانيال تشاندلر: «تأخذ شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات

وأشياء. ولا يدرس السيميائيون المعاصرون الإشارات مفردة، لكن كجزء من "منظومات إشارات". أي أن العلامة لن توصف بالعلامة إلا إذا أحيطت بمنظومة سياقية تشمل الزمن والمكان والوعي الذاتي، وكذلك مختلف العلامات المحيطة بها.

وبما أن العلامة موجودة بكيفية تلقيها فإن العلاماتية في الأدب نظرية قراءة، يقول جوناثان كولر: «وسيكون علم العلامات هذا نظرية قراءة ولن يكون موضوعه الأعمال الأدبية نفسها بل إمكانية فهمها: الطرائق التي تكون مفهومة بها، الطرائق التي يكون القراء قد أدركوا بها المراد منها». في الأدب المعنى لا ينتقل من الكاتب إلى النص ثم القارئ بل من القارئ إلى النص، لأن القارئ يؤول إشارات النص بحسب خلفياته المعرفية، بحثا عن المعاني الضمنية والمستترة خلف كلمات وتشكيلات النص.

3- التأويل طريق المعنى السيميائي:

السيميائية ذات بعد دلالي لأنها تهتم بكيفية صناعة المعنى، والتأويل هو السبيل الأساسي لذلك، ولا تكون علامة ذات معنى إلا بتأويل، يقول تشارلز موريس: «لا يُعد الشيء علامة إلا لأنه مؤول بوصفه علامة لشيء بوساطة مؤول». ونظرا لاستناد التحليل السيميائي على التأويل، وعدم اشتراط تقارب فهم المتلقين للعلامة الواحدة، عرف أمبرتو إيكو السيميائية بأنها: «دراسة أي شيء يجعل الكذب ممكنا».

والتأويل أيضا حسب دانيال تشاندلر هو ما يجعل الدراسات السيميائية مكتظة بالمصطلحات والعبارات، لكن من دون معنى في النهاية: «تخبرنا السيميائية عن أشياء نعرفها، لكن بلغة لن نفهمها أبدا».

4- سيمولوجيا رولان بارت-من "موت المؤلف" إلى "ميلاد القارئ":

يقول بارت عن طبيعة المعاني النصية: «النص يحتوي دوما على معاني إلا أنه يحتوي على عودة المعنى. فالمعنى يأتي ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر وهكذا دواليك (...) إن المعنى يعود، لكن كاختلاف وليس كتطابق وهوية». فالمعنى لما يؤول إلى ما لانهائية من المعاني، يبقى النص مفتوحا على جميع الاحتمالات دون الحاجة لحصر التشابهات، لأنه لن يكون بين تلك المعاني سوى الاختلاف.

ولم تعد الكتابة حسب بارت تعني أسلوب الكاتب وإنما ما يكتبه القارئ: «والمشكل المطروح الآن هو أن نجعل من القارئ كاتباً. إن جميع المشاكل التي تطرحها القراءة ستختفي يوم نتمكن من جعل القارئ كاتباً بالقوة. فإذا قرأنا ما يظهر أنه عسير القراءة، متابعين حركة كتابته فإننا لا بد وأن نفهمه جيدا. وبطبيعة الحال فالأمر يتطلب تغييرا، بله تربية. ومن أجل ذلك ينبغي القيام بتغيير اجتماعي». فعلا توطين المفاهيم الأدبية والنقدية الثورية يحتاج إلى تغيير اجتماعي، وذلك ما حصل فعلا؛ فإذا كانت حداثة التصورات الاجتماعية والبني الاقتصادية قد أنتجت المفاهيم الشكلانية والبنوية الصارمة، والتي راحت تبحث في النص عن بنيته الأصلية الموضوعية، فإن ما بعد الحداثة التي تأسست على الهدم والتغيير والاختلاف قد مهدت لتوطين القطيعة الأدبية والنقدية مع كل ما هو قديم وحديث وحداثي.

ويعد المفهوم السيميائي للقارئ أهم المفاهيم الجديدة التي اضطلعت بالتغيير الجذري في مفهوم النص والكتابة، فهذا القارئ أُعطي السلطة التامة في قراءة/كتابة معاني النص، ثم ترسّخت سلطته بفضل نظرية التلقي والتفكيك والتأويلية.

* * *

الماضرة 06: جماليات التلقي

1- مفهوم نظرية التلقي:

نظرية التلقي بتعريف سمير حجازي: «مجموعة من القواعد والمبادئ التي تعالج المعنى والبناء في العمل الأدبي باعتبارهما ناتجين من التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته لوظائف وأهداف وعمليات الأدب، باعتباره المبدع المشارك لا للنص ولكن لمعناه وقيمه وأهميته بوساطة ثقافته اللغوية وإجاءاته النفسية والاجتماعية». فمعنى النص الأدبي متجسدا في وعي متلقيه أصبح مدار الحركة النقدية الجديدة. وينطوي هذا التعريف على عدد من الأفكار، هي:

- المعنى والبناء يشكلان وحدة متكاملة بفعل خاصية التفاعل التي يجسدها المتلقي بينه وبين بنية النص.
- توظيف القارئ لمعرفته الخاصة بخلفيات العملية الأدبية.
- توظيف القارئ ثقافته اللغوية وتحليلاته النفسية ومعرفته الاجتماعية.

2- نظرية التلقي من منظور هانز روبرت ياكوس:

ارتكزت أهم آراء ياكوس على فكرة مؤداها أن العمل الأدبي لا تتحدد قيمته إلا أثناء قراءته، لأنها هي التي تبعث الحياة فيه، فجعل القارئ العنصر أو العامل المستهدف في الأعمال الأدبية، ومثل هذه الأعمال، بتعبيراتها المجازية، مفتوحة تسمح بتعدد القراءات وإغناء النصوص، فتلتقي بذلك نظرية التلقي مع التفكيك. ويستلزم هذا التعدد بالضرورة عدم تساوي القراء في نظرهم إلى النص الواحد، وقد قسمهم ياكوس إلى ثلاثة أنماط، هي:

- القارئ العادي: هو رديف القارئ السلبي لأنه لا يضيف شيئا للنص.
- القارئ العارف أو المهتم: وهو الذي يعيد، بما أوتي من خبرة، إنتاج النص الأدبي في ذاته فقط (أي لا يتعدى شرح إستراتيجيات النص).

- القارئ الناقد: ويرتبط بمصطلح "القراءة المنتجة" أو "القراءة الفعلية"، وهو القارئ الذي يستطيع تجاوز قراءة النص في ذاته إلى صياغته من جديد في قراءة تؤثر في أحد القارئين السابقين.

والملفت الذي طبع أعمال ياكوس هو مفهومه الذي أطلق عليه مصطلح "أفق انتظار القارئ" أو "أفق التوقعات"، وهو فضاء يجمع بداخله التوقعات الممكنة المحتملة التي يعمل بإزائها القارئ على بناء معاني النصوص الأدبية وإنتاجها من خلال عملية التأويل الأدبي، أو هو كل ما يجيب عن إشكالية: ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص؟ ومن هنا لم

يعد المعنى محددًا سلفًا وفق المعايير الإيديولوجية التي تسبق ولادة النص، وإنما أصبح سليل عملية التأويل التي ترتكز على استثمار القارئ الفعلي لمعارفه، أو هو (المعنى) ما يستتبع استخدام القارئ لما يختزنه أفق انتظاره أثناء مزاولته نشاط القراءة، ولا إطار مرجعي يحدده عدا مرجعية القارئ التي تنم عن فهم أو إدراك خاص لحدود النص الأدبي والعملية الأدبية.

وإذا كان النص الأدبي حيزًا مفتوحًا على القارئ ويقدم له إمكانات التأويل من خلال إشارات نصية معينة، فإنه بالمقابل قد يقدم إشارات تتنافى وأفق توقعاته، فتنشأ مسافة بين هذا الجديد الذي ابتدعه النص وبين خبرة القارئ، هي ما يسميه ياوس "المسافة الجمالية"، يحدد مساحتها مخزون أفق التوقعات سواء على مستوى الموضوع أو اللغة أو الشكل الفني أو الأساليب الفنية الخاصة.

3- موقف فولفغانغ أيزر:

انصب اهتمام أيزر على تحليل علاقة التفاعل بين النص ومتلقيه، وللوقوف على هذه العلاقة استخلص مجموعة من المفاهيم والمصطلحات يتقدمها مصطلح "القارئ الضمني" الذي استخدمه ليفارق به "القارئ الحقيقي" عند ياوس؛ فإذا كان القارئ الحقيقي هو الذات الواعية التي تتقمص فعل القراءة والتفاعل مع أنسجة النص، فإن الثاني «شبكة من أبنية الاستجابة التي يمكن أن يخلّفها النص في قرائه، هو تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره»، أي أنه كل ما يمكن للنص أن يخلقه -من خلال أدواته الخاصة- من تصورات تسمح بقراءته، ولا وجود لقارئ حقيقي إلا بعد مروره بجسر القارئ الضمني.

ويتم التفاعل أيضا بين النص والقارئ من خلال مفهوم "رصيد النص"؛ الذي يضم معايير اجتماعية وثقافية وتقاليد أدبية وقيم جمالية، تتحدد وفقها قراءتنا وتوقعاتنا عن نص أدبي ما. رصيد النص يكمل القارئ الضمني؛ فليس النص وحده ما يفرض سبل فهمه على القارئ، القارئ الحقيقي أيضا يمتطي في تلك السبل حسب معرفته الأدبية والاجتماعية والثقافية عامة.

وما يضيفه أيزر كذلك حديثه عن "بنية الفراغات"؛ إذ القارئ أثناء قراءته لنص ما يواجه مجموعة من الفراغات التي قد تحدث شرخا يعيق عملية استكمال وتحقيق المعنى، فيلجأ القارئ إلى ملئها «بإعادة توجيه المعنى وإعادة اكتشاف التجانس»، من خلال سلسلة من التعديلات والاختيارات التي قد تلغي ما قبلها أو تؤجله في سبيل تحقيق التلاؤم والانسجام.

لا تخلو قراءة نص أدبي من أحكام انطباعية، ولكن نظرية التلقي بفضل مفاهيمها ومصطلحاتها أسقطت هذه التهمة، فارتفع دور القارئ في كشف الأغوار اللامتناهية للنصوص الأدبية، خصوصا وأن نقاد الأدب سواء من السيميائيين أو من رواد التأويل والتفكيك، قد وجدوا ضالتهم في مفهوم "القارئ الناقد"، لتحرير النص من سجن اللغة ودفع القارئ إلى حمل قلم الإبداع والنقد في آن واحد.

المحاضرة 07: النقد الموضوعاتي

1- مفهوم النقد الموضوعاتي:

النقد الموضوعاتي منهج نقدي ظهر في النقد الفرنسي في خمسينيات القرن العشرين، وقد تطور في ضوء الألسنية والبنوية، مع ذلك حاول أن يحافظ على استقلاله تجاه المناهج النقدية التقليدية والحداثية. ولكن يكتفي دانييل برجيز بتسميته نقدا فقط ولا يتاخمه إلى حدود المنهج، إذ يرى أن النقد الموضوعاتي لا يشكل عقيدة حافظ عليها ناقد بعينه في شتى مراحل حياته النقدية، كما لا تتوحد فيه الآراء إلى غاية تشكيل مذهب يتفق في مبادئه مجموع النقاد الموضوعاتيين، لذلك فهو لا يستند إلى تصور شكلاي يتخذ النص الأدبي هدفا سهلا يمكن استنفاد معناه بالتقصي العلمي، وإنما يستند إلى فكرة مفادها أن «الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة، وأن هذه التجربة ذات جوهر روحي».

2- موضوعاتية جان بيير ريشار:

يعتمد ريشار أسلوب التحليل النفسي لاهتمامه بمستوى اللاوعي، بحثا عن معانٍ ضمنية وأشياء ثابتة قد ترجع إلى طفولة الكاتب، حيث الأفعال والحوادث الأصلية التي كُتبت وصُفدت، لكن خرجت يوما فعلا خلاقا وعملا إبداعيا، ومن ثم فجوهر طريقته ليس وصف المضمون الفكري للعمل الإبداعي، وإنما البحث عن المبدأ الذي يوحد عمل الكاتب أو أعماله كلها، أو الفعل الخلاق الأصلي الذي يُعدّ ركيزة البنية الإبداعية، وهو بتبنيه مصطلح الفعل الخلاق، الأصلي، والثابت، إنما يتبنى موقف فيبر الذي يجعل من معرفة طفولة الكاتب مفتاح معرفة جوهر النص الأدبي، ويواجه اجتهاد الكاتب ومثابرته على الإبداع والتجديد بتأكيد أن جميع أعماله الإبداعية مهما تنوعت رموزها وصورها، ليست سوى تموجات غير نهائية لموضوع رئيسي واحد يرتبط بمحدث منسي حصل في الطفولة.

حدد ريشار مبادئ أساسية في عملية الفهم الموضوعاتي: الاختزال والإبعاد والقصدية، ويتقدمها في عملية الوعي الإبعاد، ويعني إزاحة كل ما هو تجريبي من أجل الوصول إلى الجواهر القابعة في البنى تامة الشفافية، والجوهر هو ما لا يقبل الاختزال، وهو في الكائن الإنساني أنه المتسامي وأفكار هذا الأنا؛ فالكائن الإنساني المادي يتحول ويُختزل إلى وعي ومفاهيم يعيها هذا الوعي، وعند اكتمال عملية الاختزال يتحقق القصد أي المعرفة؛ وتكون تامة حين يصبح الشيء الذي نفكر فيه داخل الوعي، وناقصة حين لا ندرك إلا بعض جوانب الشيء، ما يعني أن الغاية من وصف أفعال الوعي حين تتجه إلى الأشياء لاستيعابها، هي تحديد مفاهيم للأشياء تكشف حقيقتها الشفافة التي لا يختلف فيها اثنان.

يستفيد المنهج الموضوعاتي من الفلسفة الظواهرية «بما تحمله من بنية تعددية. فالدراسة الموضوعية [أي الموضوعاتية] تتجه نحو دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد من أجل الوصول إلى البنية الشفافة في النهاية؛ أعني البنية المفهومية»، والرؤية التعميمية للمفهوم لا تعني تضييع خصوصية العمل الأدبي، كما أن شفافية المعنى لا تعني بلوغ حقيقة ثابتة تمنع قارئاً آخر من أن يدلي فيه بوعيه وبوعي حاضره؛ فالنقد الأدبي قد يأخذ من الظاهراتية توجهها

في البحث عن الجوهر، دون أن يدّعي أن هدفه هو الوصول إلى الجوهر الكوني الخالص، وإنما يحصر مهمته في البحث عن جوهر العمل الأدبي، وعندما يقوم الناقد باختزال المظاهر التي تحلّيه فإنه لا يلغي خصوصية هذا العمل، لأنه يجمع التفاصيل والخصوصيات الصغيرة من أجل الوصول إلى الميزة الكبرى التي يتفرد بها عن غيره من الأعمال الإبداعية.

3- المنهجية العامة في النقد الموضوعاتي:

على الرغم من أن غاية بلوغ الجوهر تشكل أمراً ملحاً في قراءة جان بيير ريشار، فإن أغلب الموضوعاتيتين يتفادون الوصول إلى تخوم تلك الغاية، ويحتفظون بما قلّ ودلّ في خطاطة ريشار البنيوية/السيمائية، والتي يمكن تحديدها في الشعب التالية:

- دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد (الأصل، الجذر).
 - تعيين الحوافز/الكلمات المتكررة في العمل الأدبي قصد الوصول إلى الموضوع الأساسي في النص.
 - رصد فرادة العمل الأدبي وتميزه، وليس ما يجمعه ببقية الأعمال.
 - تحديد بنية الموضوع الأساسي في النص، والذي تتشعب منه وتلتقي عنده جل المعاني الجزئية.
- ويعدّ التكرار مسلّكاً سهلاً لتحديد الموضوع، حيث يمنح الموضوعاتيون اهتماماً كبيراً بعلاقات التشابه في قراءتهم للأعمال الأدبية، من أجل الكشف عن تماسكها الداخلي وإظهار الصلات الخفية بين عناصرها المبعثرة. ومبتغاهم تكوين نظرة كلية عن النصوص وفهم تجربة وجود في العالم، وهذا ما يتحقّق حين تلمّس الوحدة الكلية العضوية للنص المدروس.

مع ذلك يبقى هذا الكلام أقرب إلى الجانب النظري الذي لا مردّ فيه عن الكلام على الكلام، لأنه في المجال التطبيقي لا مجال للحزم بأن التكرار يحل مشكلة المعنى أو الموضوع الأساسي، فتكرار كلمة يمكن أن يقدم معنى ولكن قد لا يكون هو المعنى المطلوب. قد يتحقق المطلوب في كلمة أخرى، واحدة، أو صورة بسيطة، لا تربطها علاقة اتلافية ببقية عناصر النص، وإنما علاقة اختلافية! فكما يمكن لتكرار كلمة ولالتقاء العناصر ضمن موضوع واحد أن يعطي دلالة، يمكن أن يعطي أيضاً تباين العناصر عن بعضها واختلافها دلالة.

هذا ما جعل جان روسيه يصرّح بأن جرد التقنيات مجرد عامل مساعد يخدم مشروعاً نقدياً يتجاوزه، لأن قضايا الكتابة ترتبط دوماً بقضية وجودية، ما يعني أن التوقف عند حدود المعنى السطحي للنص، أو حتى التوغل نحو بنيته اللغوية لرصد ما تقوله اللغة باللغة، أمر غير مشروع، لذلك فقراءة النص الأدبي لا تحصل بالكلمات -إن صح التعبير- ولا من أجل الكلمات، بل تحصل بالوعي لأجل وعي الوجود في العالم، وجود الناقد من خلال الكاتب وليس وجود الكاتب من خلال الناقد، ولا يخرج أي ناقد عن هذه الصيغة الموضوعاتية؛ إذ ينطلق في قراءته للنص من موضوعه المفضّل، ثم يلاحق ذاتيته في تحليله، وعلى الرغم من وجود نقاط تشابه بينه وبين آخر فإن كل واحد يتفرد بطريقته الخاصة في تشكيل وعيه الذاتي في القراءة.

إذن النقد الموضوعاتي ذو حدين؛ يكشف رحلة كتابة الشاعر التي يعبر بها عن تجربة وجوده في العالم، ويكشف رحلة قراءة الناقد لوجود الشاعر ووجوده عبر الكتابة.