**الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة عبد الرحمن ميرة بجاية**

**كلية الآداب واللغات**

**قسم اللغة والأدب العربي**

المطبوعة البيداغوجية

# مقياس مناهج البحث الأدبي

السنة الأولى ماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

د/ صوالح وهيبة

أستاذ محاضر قسم "أ" جامعة عبد الرحمن ميرة/بجاية

**السنة الجامعية: 2026/2025**

**جامعة عبد الرحمن ميرة / بجاية**

**الكلية:** الآداب واللغات

**القسم:** قسم اللغة والأدب العربي

**الجمهور المستهدف:** طلبة سنة أولى ماستر

**المقياس:** مناهج البحث الأدبي

**التخصص:** أدب عربي حديث ومعاصر

**الرصيد: 03**

**المعامل:02**

**المدة:** السداسي (1-2)

**الأهداف التعليمية للدرس:**

بعد نهاية الدرس تتكون لدى الطالب مجموعة من المعلومات حول مناهج البحث الأدبي منها:

- مفهوم مناهج البحث الأدبي و مراحل تطورها.
- نشأة مناهج البحث الأدبي واتجاهاتها.
- أسماء أهم مناهج البحث الأدبي في العصر الحديث.
- المبادئ الأساسية لمناهج البحث الأدبي.
- دور مناهج البحث الأدبي في تطور القراءة والنقد.

**المتطلبات الأساسية:**

1. ينبغي على الطالب توسيع معرفته لاكتساب مزيد من المعلومات حول مناهج البحث الأدبي.
2. يجب أن يكون الطالب مؤهلاً لكتابة نص نقدي بالاعتماد على مناهج البحث الأدبي.

3. ينبغي على الطالب أن يتمتع بقدرات نقدية لمباشرة النصوص الأدبية واستخدام المعارف التي اكتسبها بطريقة جديدة ومتطورة مستعينا بالمناهج.

4. على الطالب أن يكون له أساليب صحيحة في تقديم المعلومات عند الحاجة.

5. ينبغي أن يكون الطالب قادرًا على الإجابة على معظم الأسئلة المتعلقة بالدرس.

**برنامج المقياس :**

1) مناهج البحث الأدبي (1)
2) مفاهيم: المنهج، الأدب
3) إشكالية المنهج في العلوم الإنسانية
4) المنهج الوصفي
5) المنهج التاريخي
6) المنهج النفسي
7) المنهج الموضوعاتي
8) المنهج الشكلي
9) المنهج الوظائفي
10) المنهج البنيوي
11) المنهج الأسلوبي
12) المنهج السيميائي
13) المنهج التفكيكي
14) المنهج التداولي
15) نظرية القراءة

## محاضرة: 01

- **مناهج البحث الأدبي (1)**
- **علم المناهج:**

يشكل علم المناهج (Methodology)، أو علم مناهج البحث أو المنهج العلمي جزءً أساسيًّا من العلوم الاجتماعية، ويركز هذا العلم على استكشاف الحقائق العلمية الكامنة وراء حدوث الظواهر الطبيعية والاجتماعية أو بمعنى آخر تفسير الظواهر أو دراستها. ويُعرف علم المناهج أيضًا بكونه علمًا مختصًّا بدراسة طرق البحث، ويتميز بتوفير إطار للبحث العلمي.

ويُستخدم مصطلح "علم المناهج" ترجمة للمصطلح الإنجليزي Methodology المشتق من الأصول اليونانية، وتنقسم الكلمة إلى: METHOD ويرمز إلى المنهج، و Logos الذي يعبر عن العلم؛ فيكون المعنى الحرفي: علم المنهج أو دراسة الطريقة العلمية. و«كلمة Methodology ترجع خصوصًا إلى كَانت. فقد قسم المنطق إلى قسمين : مذهب المبادئ، وموضوعه شروط المعرفة الصحيحة، وعلم المناهج الذي يحدد الشكل العام لكل علم، والطريقة التي بها تكوّن أي علم كان».[1] ويمكننا فهم علم المناهج كمجموعة من الطرق والأساليب والتقنيات المصممة خصيصًا لاستكشاف الظواهر والمعارف، بهدف إكمال المعلومات والنظريات السابقة، وتصحيح أو تعديل مسارها، ويعتمد علم المناهج على صياغة الفرضيات القابلة للتجربة والاختبار، خاصة تلك التي تتبع مبدأ الاستنتاج.

[1]– عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، (ط3؛ الكويت: وكالة المطبوعات، 1977م)، ص7.

- **نشأة المناهج عند الغرب:**

تعود جذور التفكير المنهجي إلى العصور اليونانية القديمة، ويُعدّ أرسطو (384–322 ق.م) من أوائل من وضعوا قواعد منهجية صريحة، «ولعل أول منهج وضع للبحث العلمي وطرق الاستدلال فيه والاستنباط هو منهج أرسطو الذي سماه باسم المنطق وهو يتحدث فيه عن الكليات الخمس المعروفة: الجنس والنوع والفصل والخاصة والعرض؛ ومنها تتألف الحدود والتعاريف».[1] وتجلى ذلك الاهتمام في كتابه الشهير «الأورغانون»، الذي يُعدّ أول مدونة منهجية شاملة للمنطق، حيث أسس أرسطو القياس البرهاني الاستنتاجي الذي يبدأ من مقدمات يقينية ليصل إلى نتائج ضرورية، فشكَّل بذلك اللبنة الأساسية لعلم المناهج فيما بعد. و«كانت أول محاولة واضحة في هذا السبيل مع بداية عصر النهضة في القرن السادس عشر عندما قام راموس (1515–1572) بمحاولة لتقسيم المنطق إلى أربعة أقسام التصور والحكم والبرهان والمنهج، وكان راموس أقرب إلى الأدب منه إلى العلم فعنى عناية خاصة بالمنهج في الأدب والبلاغة»[2]

جاءت الخطوة الحاسمة في تأسيس المنهج العلمي الحديث على يد الفيلسوف والمستشار الإنجليزي فرنسيس بيكون 1626–1561) (Francis Bacon) م) من خلال كتابه الشهير "الأورغانون الجديد" (Novum Organum) أي "الأداة الجديدة" الصادر عام 1620م. وقد اختار بيكون هذا العنوان تحديًا صريحًا ومعارضة مباشرة لـ"الأورغانون" الأرسطي، داعيًا إلى استبدال المنهج القياسي– الاستنتاجي القديم (الذي ينطلق من مسلّمات عامة) بمنهج استقرائي جديد يقوم على الملاحظة الدقيقة والتجربة المنظمة والتعميم التدريجي، مع ضرورة

[1]– شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته. مناهجه. أصوله. مصادره، (ط7؛ القاهرة: دار المعارف، 1992م)، ص 79.

[2]– يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1997م)، ص22.

التخلص من "أصنام العقل" التي تعيق المعرفة الصحيحة. وبهذا يُعدّ بيكون الرائد الحقيقي للمنهج التجريبي–الاستقرائي في العصر الحديث.

ثم برز العالم الإيطالي غاليليو غاليلي (Galileo Galilei) (1564–1642) ، الذي يُعدّ أحد رواد العلم الحديث في مجالات الفلك والفيزياء والرياضيات. واضطلع بدور محوري في نقض المنهج الأرسطي التقليدي القائم على السلطة والاستدلال اللفظي فقط، ودافع بقوة عن النظرية الكوبرنيكية القائلة بدوران الأرض حول الشمس. ويتميز منهج غاليليو بالجمع بين الرياضيات والتجربة الحسية، حيث اعتبر أول من طبق الملاحظة المنظمة والتجربة المتعمدة بشكل منهجي لاختبار الفرضيات الرياضية–الفيزيائية، مما جعله أحد الآباء الحقيقيين للمنهج التجريبي الحديث .

ظهر الفيلسوف والرياضي الفرنسي رينيه ديكارت (1596– 1650) René Descartes واضع الهندسة التحليلية، فرفض منهج أرسطو ليفسح المجال للمنهج الرياضي الذي رآه صالحًا لجميع أنواع العلوم، انطلاقًا من اقتناعه بوحدة العقل الإنساني، وبأن المنهج الرياضي هو أكثر المناهج ثباتًا وأشدّها يقينًا. ويقوم منهجه على أربع قواعد هي: التوثيق، التحليل، التركيب، المراجعة النهائية.[1]

شهد القرن السابع عشر ثورة علمية وفكرية كبرى ضد المنطق الأرسطي–المدرسي التقليدي، وهي الثورة التي مهَّدت لنشأة المنهج العلمي الحديث وما يُسمَّى لاحقًا "علم المناهج" أو "علم مناهج البحث".

وقد أفضت هذه الثورة إلى بلورة ثلاثة تيارات منهجية رئيسية هي:

1. **المنهج الاستقرائي–التجريبي** (الذي قاده فرنسيس بيكون وغاليليو ولاحقًا نيوتن).

[1]– أنظر: يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، ص 22–30.

2. **المنهج الاستنتاجي- العقلاني** (الذي تبناه رينيه ديكارت بشكل أساسي).
3. **المنهج التركيبي أو الافتراضي- الاستنتاجي** (الذي جمع بين الاستقراء والاستنتاج، وأكمله إسحاق نيوتن وبرز بوضوح في القرنين السابع عشر والثامن عشر).

في القرن التاسع عشر دعا عدد من النقاد والمؤرخين الأدبيين إلى تطبيق المناهج على الدراسات الأدبية، وإخضاعها لمناهج العلوم الطبيعية الصارمة وارتفعت ثلاث صيحات منهجية بارزة تدعو إلى التجربة الجديدة وهي:

- **سانت بيف Sainte- Beuve (1804- 1869)** تدعو فكرته إلى تطبيق قوانين علم النبات على تاريخ الأدب، وإخضاع دراسته لمناهجه العلمية، وهي فكرة تصنيف الأدباء على غرار تصنيف النباتات في علم النبات، في دراسة الشخصيات الأدبية من خلال الخصائص التي تميز كل أديب، وتعني بهذا أن الأدباء مثل النباتات يمكن تصنيفهم وفقا لخصائصهم الفردية.

- **هيبوليت تين Hippolyte Taine (1828- 1893)** تدعو فكرته إلى تطبيق مناهج التاريخ الطبيعي على الأدب والفن، وهناك ثلاثة عوامل رئيسية تؤثر على الأدب والفن: الجنس (العرق الخلفية الجينية)، المكان (البيئة الجغرافية)، والزمان (الحقبة التاريخية)، وهذه العوامل الثلاثة تحدد خصائص الأدباء والفنانين ولا يمكنهم الإفلات منها. فهو يرى أن كل أديب أو فنان يتشكل من خلال هذه العوامل التي تؤثر على طباعه وسلوكه وأعماله الفنية، مثلما تؤثر هذه العوامل على الكائنات الحية في الطبيعة.[1]

[1]- أنظر: يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، ص 35-36.

- **فرديناند برونُتيير، Ferdinand Brunetière (1849- 1906):**

دعا إلى تطبيق نظرية "داروين" المشهورة في النشوء والارتقاء على الأدب، حيث يرى أن الأشكال الأدبية تتطور مثل الكائنات الحية، فتولد أنواع جديدة من الأنواع القديمة وتتغير مع الزمن. وقام بتطبيقها على ثلاثة من فنون الأدب الفرنسي في عصره، المسرح والشعر الغنائي والنقد الأدبي، وتتبع طريقة نشأتها وتطورها، وانتهى إلى أنها تمضي في الطريق نفسه الذي تمضي فيه الكائنات الحية وتخضع للقانون نفسه في نشأتها وارتقائها وتطور أنواعها.[1]

وخفت حدة تلك الأفكار في مطلع القرن العشرين، تحت تأثير التطور الملحوظ في العلوم الإنسانية وازدهارها. وأدرك مؤرخو الأدب أن المنهج السليم لدراسة الأدب ينبغي أن يستمد أسسه وقواعده من العلوم الإنسانية، لا من العلوم الطبيعية. وبناءً على ذلك، وجب توجيه الدراسة الأدبية نحو المجالات التاريخية والاجتماعية والنفسية وغيرها، للاستفادة ممّا حققته هذه العلوم من تطور ونتائج، وما تبنته من مناهج وأساليب حديثة.

- **أصول المنهج عند العرب:**

تمكن العرب عبر تاريخهم الطويل من وضع أسس متينة لعلم مناهج البحث، وبذلوا جهودًا حثيثة لتحديد القواعد المنهجية اللازمة للبحث العلمي، سواء على المستوى التطبيقي أم النظري. وتُعد الملاحظات والفرضيات والتجارب من أبرز الأساليب المعتمدة. ولأن الاختلاف سنة الأوّلين فقد كان الأمر نفسه عندما «شهد النحو العربي في نشأته الأولى ظهور مدرستين: مدرسة البصرة التي يمثلها الخليل وسيبويه، ومدرسة الكوفة التي يمثلها الكسائي والفراء، وأساس الخلاف بين المدرستين راجع إلى اختلاف المنهج الذي اصطنعته

[1]- أنظر: يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، ص 36-37.

كل منهما»[1] وعلى الرغم من الجهود الملحوظة في الأعمال الأدبية العربية من حيث التنظيم والجودة والنتائج المحققة في فكرة مناهج البحث دون تخطيط أو عمل تحت هذا المسمى، فإنّ نظرة العرب للأدب كانت تشبه نظرتهم للتاريخ بوصفه مجموعة من الروايات والقصص المسرودة، الموثقة وغير الموثقة، وكانت مجموعة من الأفكار التي كانت في المكتبة العربية القديمة «تصلح أن تكون بداية طيبة على طريق مناهج البحث الأدبي، وربما كانت أوضح هذه الأفكار في أذهان القدماء وأشدها ظهورا في كتب الأدب القديمة، فكرة توثيق النصوص، وفكرة الإسناد في الرواية الأدبية، وكلتا الفكرتين تصدر عن أصل واحد وهو قضية الانتحال في الشعر القديم»[2]

ولعل كتاب ابن سلام «يمثل محاولة قوية لتأصيل منهج أدبي قائم على أسس واضحة ومحدّدة، وأننا لذلك لا نتردد في أن ننظر إليه على أنه دراسة منهجية للأدب العربي. والكتاب – كما نعرفه– يتألف من أربعة أقسام: طبقات الشعراء الجاهليين، وطبقات الشعراء الإسلاميين، وشعراء القرى، وشعراء المراثي. وحين ننظر في هذه القسمة الرباعية لنتبين الأسس المنهجية التي قامت عليها»[3] وماهو ملاحظ أنها قائمة على ثلاثة أسس وهي: «أساس زمني قامت عليه قسمة الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين، وأساس مكاني قامت عليه قسمة الشعراء إلى شعراء بادية وشعراء حاضرة، وهي فكرة سبق بها "تين" (Taine) الذي قال في القرن التاسع عشر بتأثير المكان في الأدب، وأساس فني جعله يفرد لشعراء المراثي قسما مستقلا في كتابه»[4] وهو ما يُبرز تصنيف الشعراء وفق أسس متعددة، ممّا يعكس تعدد العوامل المؤثرة في الأدب. غير أن هذه التقسيمات ليست مطلقة، إذ قد يتأثر الشاعر بأكثر

[1]– المرجع نفسه، ص71. ( لمزيد من التوضيح أنظر: في هاتين المدرستين يوسف خليف، حياة الشعر في الكوفة إلى نهاية القرن الثاني للهجرة/ ص261–269).

[2]– يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، ص79.

[3]– المرجع نفسه، ص86.

[4]– أنظر: يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، ص86–89.

من عامل في آنٍ واحد. كما أن الإشارة إلى "تين" توضح التقاطع بين النقد العربي القديم والمناهج النقدية الحديثة، ممّا يعزز فكرة أن الأدب متأثر ببيئته الزمنية والمكانية والفنية. ويمكن التساؤل: هل هذه التصنيفات كافية لفهم التجربة الشعرية بكامل تعقيداتها، أم أنها تحتاج إلى معايير أوسع تشمل العوامل النفسية والاجتماعية؟ و«استطاع ابن سلام أن يضع تخطيطا لمنهج دقيق لتوثيق النصوص لا يقل دقة عمّا يحاوله اليوم الباحثون في الأدب العربي القديم من محاولات لتصفيته وتخليصه من شوائب الوضع والانتحال».[1] وهو ما يدل على الدور الريادي لابن سلام في وضع منهج دقيق لتوثيق النصوص، ويجعل جهوده متقدمة في مجال التمحيص والتحقيق. و«لم يأخذ المنهج شكله النهائي، ولم يصل إلى قمة تكامله إلاّ عند أبي الفرج الأصفهاني في كتابه المشهور "الأغاني"»[2] وشهد المنهج في دراسة الأدب العربي في العصر الحديث تطورًا ملحوظًا، حيث انتقل من الأساليب التقليدية إلى مناهج أكثر دقة وتأصيلًا، ودفع الباحثين العرب إلى إعادة النظر في التراث الأدبي وفق أسس نقدية حديثة، وقد برزت جهود تهدف إلى تحقيق النصوص وتمحيصها، ممّا أسهم في بلورة رؤية أكثر علمية لدراسة الأدب العربي.

- **المنهج في البحث الأدبي:**

جاء المنهج كإطار علمي يساعد الباحث على اكتشاف هذه العناصر بفعالية، حتى يتيح له الوصول إلى نتائج موثوقة في وقت قصير، كما يمثل المنهج وسيلة تحمي الباحث من الضياع بين الأفكار المتشابهة، محافظًا على تركيزه ووقته. والمنهج عموما هو وسيلة الباحث ليقف في المكان المناسب في النص؛ إما أن يراه علة لمعلول سابق وهذا يعني أن يدرسه وفق سياقه الخارجي، وهذا يعني أن « النّص متحرك مفتوح يؤثر ويتأثر، وله

[1]– يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، ص91.

[2]– المرجع نفسه، ص97.

تفاعلاته الذاتية والموضوعية وهو أداة فنية طبقية، والإنسان كائن تاريخي زمني لا تزامني، وهو بهذا المعنى يسهم (من خلال الأدب وغيره) في تشكيل العالم وتفسيره وفق الشرط التاريخي والقوانين الاجتماعية التاريخية التي تتحكّم بصيرورة العالم، فالنص متغيّر وكذا الإنسان والعالم»[1] فكل نص يحمل جماليات خاصة به، إضافة إلى أبعاده الدلالية ومكوناته التي تساهم في تصنيفه. والنص ليس مجرد مجموعة من الكلمات، بل يمتلك قدرة على التأثير والتأثر والتفاعل مع البيئة المحيطة به، ولديه تفاعلات ذاتية وموضوعية، ويُعد النص أيضًا أداة فنية تُشكّل الواقع وتؤثر فيه بطريقة فنية.

يُعدُّ الإنسان كائنًا تاريخيًّا زمنيًّا، إذ يعيش داخل تاريخ متغيّر باستمرار، ولا يمكن تحديده بدقة في نقطة زمنية واحدة. ويؤكد النص أن الإنسان يسهم – سواء من خلال الأدب أو غيره من الوسائل – في تشكيل العالم وتفسيره وفق الشروط التاريخية والقوانين الاجتماعية التي تحكم تطوره. فالإنسان والنص والعالم كيانٌ واحد متغيّر، يتأثر كل منهم بالآخر تأثرًا متبادلًا، وهذا يعني ضرورة الاستعانة بالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي وغيرها من المناهج ذات الصلة.

وإما أن يدرس النص وفق علاقاته الداخلية وهذا يعني أن النّص الأدبي « عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ماهو خارج عنه وعن النسق الذي يدخل فيه، ومن أنّ دلالة الأشكال هي من النوع الوظيفي فقط. معنى هذا أنّ الأعمال الأدبية في نظر هؤلاء تكتسب دلالاتها من أشكالها في حدّ ذاتها ومن أنظمتها الداخلية»[2] ممّا يعني أن المعاني والإشارات تتبع أساساً من الأشكال الداخلية للعمل الأدبي ومن نظمه الداخلية، وليس بشكل أساسي من أي عوامل خارجية، وأنه ظاهرة لغوية وهو رفض لكل ما يحيط النص من ظروف خارجية

[1]– شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي المعاصر، (ط1؛ بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، 1997م)، ص17.

[2]– المرجع نفسه، ص28.

ولكل المناهج السياقية. ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه المدرسة البنيوية ممثلة برولان بارت وكلود ليفي ستروس، التي تُركّز على تحليل النص من داخله، معتمدة على هيكل النص ذاته دون النظر إلى العوامل الخارجية مثل: الثقافة أو التاريخ. وبالنسبة للبنيويين، فإنّ النص يمتلك هيكلًا ثابتًا ومنظمًا يمكن فكّه وتحليله من خلال الرموز اللّغوية والعلاقات البنيوية بين مكوناته المختلفة.

أما الشكلانية الروسية، ممثلة بمؤسسيها الأساسيين مثل بوسلاييف ورومان جاكوبسون وفيكتور شكلوفسكي، فهي المدرسة التي ينصب اهتمامها على "كيفية القول" لا على "ما يُقال"، أي على الأشكال والبنيات (حسب التسمية المتأخرة) بدلاً من المواد أو المحتويات. وهي ترى أن "الأدبية" غاية في ذاتها، لا مجرد وسيلة أو ذريعة لغايات خارجية .وكان أكثر ما يلفت الانتباه في بداية تأسيسها انشغالهم بالأغراض وتصنيفها، والنعوت، والإيقاع، والقافية، وكل ما يتعلق بالشكل الخارجي للنصوص، والبحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية تتخطى ما سمّاه تودوروف "النقد الدوغمائي"، وما سمّاه رينيه ويليك "النقد الخارجي". فلم يشغلهم جوهر الفن ولا أغراضه وأهدافه، ولا طبيعة الخلق الفني، كما لم يهتموا بالتأمل في الجمال المطلق. وفي هذا الصدد يوضح إيخنباوم في إحدى دراساته. «يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية، وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والمنظور الاجتماعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث، في رأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي».[1] و«قد جذب المنهج الشكلي الاهتمام إليه فأصبح قضية راهنة، ليس قطعًا

[1]– أنظر: فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، (ط1؛ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م)، ص8–15.

بسبب خصوصياته المنهجية، ولكن بسبب موقعه في مواجهة تفسير ودراسة الفن»[1] وفي نظر الشكلانيين، فإنّ النص مغلق وله هيكل ثابت، مع التركيز على تقنيات مثل: التكرار والأسلوب والإيقاع والتغريب والحبكة والرمزية الداخلية للنص نفسه. ولقد «برهن شلوفسكي على وجود أنساق خاصة بالتركيب، مرتبطة بالأنساق الأسلوبية العامة، وذلك بالاعتماد على أمثلة جد مختلفة: حكايات، قصص قصيرة شرقية، "دون كيشوط" لسرفانتس، تولستوي، "تريستام شاندي" لشتيرن».[2]

وتركز السيميائية، ممثلة بأمبرتو إيكو الذي يرى أنها علم يعنى بكل ما يمكن أن يُستعمل إشارة. على كل إنَّ كل ما ينوب عن شيء آخر يمكن أن يُعتبر إشارة من منظور سيميائي، تأخذ الإشارات شكل كلمات وصور وأصوات وإيماءات وأشياء. سواء أكان كلمات أم صورًا أم أصواتًا أم إيماءات أم أشياء. ولا يدرسون هذه الإشارات منفردة، بل يدرسون كيفية إنتاج المعنى وتمثيل الواقع.[3] وتتضمن السيميائية ليس فقط ما نسميه في الخطاب اليومي "إشارات"، بل أيضا على ما يحتويه النص من رموز يجب فكّ شيفرتها لفهم معانيه، وتعتمد السيميائية على تحليل العناصر اللّغوية والرمزية داخل النص، حيث تعتبره جزءًا من نظام سيميائي يحدّد كيفية تفسير الكلمات والرموز.

أما الأسلوبية ممثلة بشارل بالي Charles Bally (1865-1947) )، فتولي اهتمامًا خاصًا بأسلوب الكاتب وتقنيات الكتابة، مثل: التراكيب والجمل وأسلوب السرد، وتقوم بتحليل هذه العناصر داخل النص نفسه. و«الأسلوبية علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتجاوز مع السياق المضموني تجاوزا

[1]- إيخنباوم بوريس ورومان جاكوبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الخطيب، (ط1؛ الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982م)، ص32.

[2]- إيخنباوم بوريس ورومان جاكوبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ص44

[3]- أنظر: دانيال تشاندلِر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، (ط1؛ بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008م)، ص28.

خاصا، أي دراسة النص في ذاته ولذاته وتفحص أدواته وأنواع تشكلاته الفنية، وتمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي لم تحققه من غايات وظائفية»[1] وهذا يعني أن التحليل يركز على النص في حد ذاته، وليس على نية الكاتب أو الظروف الاجتماعية المحيطة به، وتهتم بتحليل الأدوات الأسلوبية المستخدمة داخل النص، مثل التراكيب اللغوية، والصور الفنية، والإيقاع، وغير ذلك من العناصر التي تشكل البنية الجمالية للنص. ومراعاة الوظائف التي يؤديها الأسلوب، مثل التأثير العاطفي، أو الإقناع، أو إبراز جماليات اللغة.

وبالنسبة للتداولية التي تبلورت على يد أعلامها، وعلى رأسهم إرفينغ غوفمان ( Erving Goffman) (1922–1982)، وجون أوستن (J. L. Austin)، فلها عدة تعريفات من بينها، إنها «دراسة للغة بوصفها ظاهرة خطابية وتواصلية واجتماعية، في نفس الوقت.. – وتعرف – بوصفها تحليلاً للوقائع الملاحظة، وينظر إليها في علاقاتها بسياقات وجودها الواقعية»[2] وهو ما يعني دمج الأبعاد الخطابية، والتواصلية، والاجتماعية، مؤكدًا على أن المعاني اللغوية لا تُفهم بمعزل عن السياقات التي تنتج فيها. والتداولية ليست مجرد دراسة للغة كبنية، بل هي تحليل لاستخدامها الفعلي في التواصل الإنساني، ما يجعلها مجالًا مهمًا في علم اللغة. فهي تركز على الفعل الكلامي وتتمركز حول النص ذاته، دون الانشغال بالسياقات الخارجية.

وهو ما يجعل المناهج تنقسم إلى اتجاهين، اتجاه يركز على السياق أي كل ماهو خارج النص، واتجاه يهتم بالنسق أي كل ما يتعلق بالبنية الداخلية للنص.

---

[1]– فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الغربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، (دط؛ بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع "مجد"، 2003م)، ص15.

[2]– فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر : صابر الحباشة، (ط1؛ اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2007م)، ص19.

ويقف لوسيان غولدمان ممثلا للاتجاه البنيوي التكويني، الذي «يسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها. مع المنهج البنيوي التكويني، لا يلغى "الفني" لحساب الايديولوجي، ولا يؤله باسم فرادة متمنعة عن التحليل»[1] وهذا يعني أن لوسيان غولدمان يفسر النص الأدبي من خلال بنياته الداخلية، أي عبر العلاقات التي تنشأ بين مكوناته. مع التركيز على كيفية تفاعل الفرد مع البنى واندماجه فيها. ويستمد غولدمان رؤاه من الماركسية ومن نظريات جان بياجيه معا، ليؤسس ما أصبح يُعرف بـ "البنيوية التكوينية"، التي تقوم فرضيتها الأساسية على أن كل سلوك إنساني هو استجابة لموقف معين، وأن الهدف هو تحقيق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي تتجه إليه.

وترتكز هذه الفرضية على فهم التوازن بين العمل الأدبي ومكوناته، وتدعو إلى التأمل في العلاقة بين الوعي الفردي والوعي الجماعي في سياق النص. كما تستند إلى فكرة لوكاتش الذي يربط بين البنية الصغرى، المتمثلة في النص، والبنية الكبرى، متمثلة في المجتمع، ما يجعل الشكل والمضمون في علاقة متشابكة طول الوقت.

- **البحث الأدبي:**

البحث هو عملية منهجية منظمة تهدف إلى جمع وتحليل المعلومات، سواء كانت قديمة أم حديثة، بغرض التوصل إلى رؤى جديدة وتعميق الفهم لموضوع الدراسة. و«البحث (=recherche) research طلب الحقيقة وتقصيها وإذاعتها في الناس. والبحث الأدبي: طلب الحقيقة الأدبية فيما حفظ لنا التراث من مصادر، وإذاعتها»[2] والبحث الأدبي هو عملية

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة: محم سبيلا، (ط2؛ بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986م)، ص7.

[2]– علي جواد الطاهر، منهج البحث الأدبي، (بغداد: مكتبة العاني (بمساعدة جامعة بغداد)، 1970، ص21.

استكشاف وتحليل لنص أدبي مهما كان نوعه سواء نثريا أم شعريا أم نقديا. ويتضمن البحث جمع البيانات وتحليلها بطريقة علمية دقيقة، مما يسهم في تطوير المعرفة والوصول إلى نتائج موثوقة وتوصيات قائمة على أدلة قوية ومقنعة. ويستخدم الباحث في نشاطه البحثي مجموعة من الآليات تتناسب مع نوع النص قيد الاشتغال، وغالبا ما يركز الباحث على مجموعة من العناصر الأدبية المكونة للنص كالمكان والزمان والشخصيات والحبكة.. أو يركز على مختلف السياقات الثقافية والتاريخية والإيديولوجية التي يقوم عليها النص. ولكل بحث أهداف ونتائج يرجى الوصول إليها، وهي متنوعة حسب النص والموضوع، وعموما، فالبحث الأدبي يهدف إلى فهم واستخراج المعاني والقيم المتضمنة داخل النص وتتبع الحركة النقدية، حتى يقدم تفسيرات وتقييما لهذه النصوص تبعا للفترة التي ولد فيها النص أو المكان الذي ولد فيه.

وعناصر البحث الأدبي عموما هي نفسها عناصر البحث العلمي مادام أنها مرتبطة بموضوع وهدف ونتائج قائمة على أدلة صحيحة باستخدام منهج يليق بموضوعه، ومصادر للمعلومات والباحث عليه أن يلتزم بتوثيق مصادر معلوماته، ويساهم البحث الأدبي في تنمية الفهم العام للأدب والفن والثقافة وتوسيع دائرة النقاش في مجمل المواضيع الفنية والأدبية والثقافية بشكل عام.

- **قواعد وأسس البحث الأدبي:**

تمر عملية البحث العلمي بعدة مراحل أساسية تضمن دقة المنهجية وعمق التحليل، وينبني البحث الأدبي على مجموعة من الأسس والمبادئ، ويعتمد هذا على مهارة الباحث في التزامه بهذه المبادئ، ومن ضمن هذه الأسس التي يعتمدها الباحث:

1. **اختيار موضوع البحث:** يستهل الباحث عمله بتحديد موضوع الدراسة ويرى العسكري أن حسن اختيار الموضوع هو محور العمل العلمي الناجح

وينصح عند اختيار الموضوع أن يتفادى الباحث جملة من الأمور وهي:

- الموضوعات التي يشتد حولها الخلاف.
- الموضوعات العلمية المعقدة.
- الموضوعات الخاملة.
- الموضوعات التي يصعب العثور على مادتها العلمية.
- الموضوعات الواسعة جدا.
- الموضوعات الضيقة جدا.
- الموضوعات الغامضة.
- الموضوعات الميدانية التي يلفها شيء من السرية.[1]

2. **عنوان البحث:** هو أول ما تلقاه عين القارئ لذلك وجب أن يختار الباحث عنوانا ملفتا يتناسب مع الموضوع.

وأن يراعي فيه مايلي :

- أن يكون مفصحًا عن موضوعه.
- أن تتبين منه حدود الموضوع وأبعاده.
- أن لا يتضمن ما ليس داخلاً في موضوعه.
- إيحاؤه بالأفكار الرئيسية بصورة ذكية.[2]

3. **خطة البحث وعناصره:** وهي خطوة مهمة تتطلب من الباحث أن يكون ملما بموضوعه متعمقا فيه من خلال قراءة الكتب والمقالات وما إلى ذلك.

[1] – أنظر: عبود عبد الله العسكري، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، ط2، دمشق: دار النمير، 2004م، ص29– 30.

[2]– عبود عبد الله العسكري، منهجية البحث العلمي، ص33.

الخطة هي ركيزة البحث وهي صورة عن فهرس المحتويات وتتضمن عدد من العناصر وهي:

- **مقدمة:** يتحدث فيها الباحث عن أهمية هذا الموضوع، ويشير إلى الدراسات السابقة والصعوبات التي اعترضته أثناء إعداد البحث ثم يصيغ مشكلة البحث.
- **تبويب البحث:** أن يقسم الباحث البحث بشكل واضح ومتناسق ومنظم (الترتيب الزمني، تتابع الأفكار.. وما إلى ذلك وأن يكون تقسيم البحث وفق ما يتطلبه نوع البحث، في شكل أبواب وفصول ومباحث..
- **منهج البحث:** هو خطوة أساسية في البحث وبه يحدّد الباحث الأدوات والإجراءات التي يكتب بها بحثه حتى يصل إلى النتائج التي توقعها في بداية بحثه.
- **الدراسات السابقة:** على الباحث أن يطلع على أكبر عدد من الدراسات التي تعرضت لموضوعه حتى يحدد موقعه منها ويتمكن من الوصول إلى نتائج جديدة تعبر عن جهوده البحثية.

**تحديد مشكلة البحث:** وأفرد موريس أنجرس في كتابه منهجية البحث العلمي أربع أسئلة رئيسية لتدقيق المشكلة وهي:

- لماذا نهتم بالموضوع؟
- ما الذي نطمح بلوغه؟
- ماذا نعرف إلى حد الأن؟
- أي سؤال سنطرح؟

وصياغة سؤال بحثي محوري يمهد لاستقصاء معمّق ويفتح آفاقًا متعددة للتحليل والاستنتاج.

4. **استقصاء المصادر وجمع البيانات (التقميش):** بعد أن يرسم الكاتب خطته العلمية ينطلق في رحلة جمع المعلومات والبحث عن المعطيات ذات الصلة، مستعينًا بمصادر موثوقة ومتنوعة، مثل الدراسات السابقة، قواعد البيانات، المجلات العلمية، المكتبات الأكاديمية، والمصادر الرقمية. وغيرها من الموارد المتاحة.

5. **تمحيص المعلومات وتقييمها:** بعد أن يطلع الباحث على كل ما وصل إليه من معلومات ينتقل إلى مرحلة التقييم، ويقوم بفرز البيانات وتنظيمها، متحققًا من مصداقيتها ومدى ارتباطها الوثيق بموضوع البحث، وضمان الاعتماد على معطيات موثوقة. مع السعي لتقديم أفكار جديدة تُطور بحوثه ونتائجها.

6. **تحليل المعطيات واستنباط الدلالات:** يوظّف الباحث مناهج علمية وأدوات تحليلية مناسبة لفهم الظواهر المدروسة وتأويلها، مما يسمح باستخلاص نتائج قائمة على أسس منطقية وعلمية، وتفسيرها بكفاءة وفعالية.

7. **صياغة النتائج وعرضها:** يقدم الباحث استنتاجاته في سياق مترابط، موضحًا انعكاساتها على الفرضيات المطروحة، ومبيّنًا إسهامها في تطوير المعرفة في مجاله البحثي.

8. **إعداد الدراسة وتوثيقها:** أن يلتزم الباحث بالمعايير الأكاديمية لتوثيق المصادر والمراجع. وأن يعتمد على طرق التوثيق العلمية المعروفة، مثل: الطريقة التقليدية بأن توضع المراجع في نهاية البحث أو دمجها داخله بطريقة APA أو غيرها من الطرق المعتمدة.

9. **الأمانة العلمية:** وهي من أهم مبادئ البحث الأدبي وعلى الباحث أن يوثق كل الاقتباسات وينسبها إلى أصحابها.

10. **خاتمة:** يصوغ الباحث استنتاجاته استنادًا إلى الأدلة التي جمعها، ثم يقدم توصيات مبنية على تحليل موضوعي للنتائج، بما يسهم في تطوير المعرفة أو اقتراح حلول عملية للمجال البحثي.

في نهاية كل بحث على الباحث أن يراجع بحثه ويدققه لغويا، وأن يتحقق من هيكله حتى يضمن جودته.

## المحاضرة: 02

### مفاهيم: المنهج، الأدب

- **مفهوم المنهج:**

المنهج هو الأداة التي توفر الكثير من الجهد والوقت على الباحث حتى يصل إلى أهدافه البحثية و«المنهج (=La méthode) the method في أبسط تعريفاته وأشملها: طريقة يصل بها إنسان إلى حقيقة.»[1]

- **المنهج لغة:**

عديدة هي المعاجم التي قدمت مفهوم المنهج بحسب تخصصها؛ فالمنهج في اللّغة يركز على الكلمة وجذرها كما جاء في معجم لسان العرب لابن منظور قوله: «:" نَهَج: طريق نَهِج، بيِّن واضح، وهو النّهج، والجمع نهجات ونُهَج ونُهوج... وأُنهِج الطريق: وضُح واستَبانَ، و صار نهجا واضحا بيّنا. و المنهاج: الطريق الواضح. ونهَّجْتُ الطريق: أَبنْته و

[1]– علي جواد الطاهر، منهج البحث الأدبي، ص13.

أوضَحتُه. ونهجْتُ الطريق سَلكْتُه ... و النَّهْج: الطريق المستقيم، و نهج الأمر إذا وضُح».[1] وظيفته هي التوضيح والاستعانة به في كتابة البحث، وتشتق كلمة منهاج من الفعل نهج، أيضا، وجاء تعريفها في معجم الوسيط، «(المنهاج): الطريق الواضح، وفي التنزيل العزيز: ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا﴾[2] و- الخطة المرسومة. (محدثة). ومنه: منهاج الدراسة، ومنهاج التعليم ونحوهما. (ج) مناهج. (المنهج): المنهاج. (ج) مناهج. (الناهج): يقال: طريق ناهج: واضح بيّن. وطريقه ناهجة: واضحة بيّنة».[3] وهو ما يعني أن المنهج يتضمن جانبين رئيسيين: الأول هو الإطار التعليمي، الذي يهتم بطرق نقل المعرفة إلى الطلاب عبر استخدام وسائل وأساليب تعليمية حديثة تسعى لتحقيق الأهداف التعليمية بفعالية. والثاني هو النهج البحثي، الذي يركز على تطبيق هذه الوسائل من خلال مناهج معتمدة للوصول إلى غايات الدراسة بدقة، ويتمحور المنهج حول موضوع تعليمي محدد، مع ضرورة تنفيذه بطريقة منسقة ومنظمة لضمان نجاحه وتأثيره.

**- المنهج اصطلاحًا:**

يُعرف المنهج اصطلاحًا بأنه السعي المنظم لاستكشاف المعرفة أو الكشف عن الحقائق وفق خطوات مدروسة بعناية. ويتضمن ذلك تحديد الإطار الذي يشتغل الباحث ضمنه، واستقصاء السياق الذي يندرج تحته الموضوع، مع مراعاة دقيقة للغة النص وأسلوبه، فضلاً عن تحليل الرموز المستخدمة فيه وتفكيك دلالاتها بمهارة واحترافية. و«المنهج يعني مجموعة من القواعد العامة التي يتم وضعها بقصد الوصول إلى الحقيقة في العلم.. والمناهج أو طرق

[1]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم )، لسان العرب، (ط1؛ بيروت: دار صادر)، مادة (نهج).

[2]- القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 48.

[3]- ابراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، (ط2؛ طهران: مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، 1972م)، ص957.

البحث عن الحقيقة تختلف باختلاف المواضيع، ولهذا توجد عدة أنواع من المناهج العلمية»[1] ويقدم المعجم الفلسفي تعريفًا للمنهج بأنه: « وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة».[2]

ويركز المنهج على عدد من العناصر المحدّدة منها :

المشكلة البحثية، والتخطيط المحكم للبحث باختيار الآليات والأساليب المناسبة للخوض في الدراسة، وجمع المادة ذات الصلة بالموضوع، وتحليل المعلومات ونقدها وتأويلها والاستعانة بها أثناء البحث، وتوثيق المعلومات، وصولا إلى النتائج والتوصيات.

المنهج بشكل عام هو الطريق الذي يعتمده الباحث لكتابة بحثه مستعينا بمجموعة من الآليات والإجراءات، ودوره الأساسي هو التخطيط وتوجيه الدراسة للوصول إلى أهداف يحدّدها الباحث منذ البداية بطريقة منظمة وممنهجة، ويعتمد اختيار المنهج على طبيعة الموضوع وأهداف البحث وتصور الباحث لبحثه، ويعد المنهج عنصرا مهما في عملية البحث فهو يساعد على ضمان نسبة كبيرة من جودة البحث ودقة نتائجه واحترام توصياته. وللمناهج أنواع كثيرة وطبيعة البحث هي من تفرض المنهج الذي على الباحث أن يستخدمه.

**- مفهوم الأدب:**

**- الأدب لغة:**

تعود جذور كلمة "الأدب" في اللغة العربية إلى مفهوم الدعاء، إذ يرتبط الآدِب – أي الداعي – بفعل دعوة الناس. ويتجلى هذا المعنى بوضوح في مصطلح "المأدبة"، حيث يكون الآدِب هو المضيف الذي يجمع المدعوين حول مائدته، في تعبير عن التكافل والكرم. ويعكس هذا المفهوم تحية طرفة بن العبد: «نحنُ في المَشْتاةِ نَدْعو الجَفَلى... لا تَرى الآدِبَ

[1]– عمار بوحوش، دليل الباحث في المنهجية وكتابة الرسائل الجامعية، ( ط2؛ الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990م)، ص19.

[2]– مذكور ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، 1938م)، ص195.

فينا يَنْتَقِر».[1] يفتخر طرفة بن العبد في هذا البيت بكرم قومه، موضحًا أنهم في فصل الشتاء، حيث تشتد الحاجة إلى الضيافة، يدعون الناس دعوة عامة دون تمييز، وهو ما يُعرف بـ"الجَفَلى"، أي الدعوة المفتوحة للجميع. ويؤكد أن المضيف أو "الآدِب" لا يختار ضيوفه أو ينتقيهم، بل يستقبل الجميع بسخاء دون تفريق بين غني وفقير أو قريب وبعيد. ويعكس هذا المعنى أحد أهم القيم العربية الأصيلة، وهي الكرم المطلق، حيث يكون العطاء بلا حساب ولا انتظار مقابل، خصوصًا في أوقات الشدة والحاجة.

وقالَ الأزْهَرِيُّ: «(والأدَبُ الَّذي يَتأدَّبُ به الأديبُ مِنَ النَّاسِ، سُمِّيَ أدَبًا؛ لأنَّه يَأدِبُ النَّاسَ الَّذين يَتعلَّمونَه إلى المَحامِدِ، ويَنْهاهم عن المَقابِحِ، يَأدِبُهم، أي: يَدْعوهم)»[2] وسُمِّي الأدب بهذا الاسم لأنه يُهذِّب الإنسان، فيوجِّهه نحو الفضائل ويبعده عن الرذائل، فهو بمثابة دعوةٍ إلى الأخلاق الحميدة والسلوك القويم. فكما يدعو المضيف ضيوفه إلى المأدبة، يدعو الأدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن القبائح. و«أدب: الأدب: الذي يتأدب به الأديب من الناس؛ سمي أدبا لأنه يأدب الناس إلى المحامد وينهاهم عن المقابح . وأصل الأدب الدعاء، ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الناس: مدعاة ومأدبة. ابن بزرج: لقد أدبت آدب أدبا حسنا وأنت أديب، وقال أبو زيد: أدب الرجل يأدب أدبا ، فهو أديب، وأرب يأرب أرابة وأربا ، في العقل ، فهو أريب. غيره: الأدب: أدب النفس والدرس. والأدب: الظرف وحسن التناول. وأدب، بالضم، فهو أديب، من قوم أدباء . وأدبه فتأدب: علمه، واستعمله الزجاج في الله – عز وجل – فقال : وهذا ما أدب الله تعالى به نبيه. وفلان قد استأدب: بمعنى تأدب. ويقال للبعير إذا ريض وذلل: أديب مؤدب. وقال مزاحم العقيلي:

وهن يصرفن النوى بين عالج ونجران ، تصريف الأديب المذلل

---

[1]– محمد بن محمد حسن شُرَّاب، شرح الشواهد الشعرية في أمات الكتب النحوية «لأربعة آلاف شاهد شعري»، (ط1؛ ج1، بيروت: مؤسسة الرسالة، 2007م)، ص564.

[2]– محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبومنصور، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ج14، (ط1؛ بيروت: دار إحياء التراث العربي، 2001م)، ص 147.

والأدبة والمأدبة والمأدبة : كل طعام صنع لدعوة أو عرس .

ويُقالُ: أَدُبَ أَدَبًا فهو أديبٌ. وفي الحديث عن عبْدِ اللهِ بنِ مَسْعودٍ رَضيَ اللهُ عنه: (إنَّ هذا القُرآنَ مَأدُبةُ اللهِ)».[1] أي أنه بمثابة مائدة روحية وعلمية يُقدّمها الله لعباده، فيها الخير والهداية والبركة. كما أن المأدبة في العرف العربي تُقدَّم للضيوف ليأكلوا منها وينتفعوا، فإن القرآن يُقدَّم للناس ليأخذوا منه العلم، والقيم، والهداية، ويتغذّوا به روحيًا كما يتغذون بالطعام جسديًا.

**- الأدب اصطلاحا (بين القديم والحديث):**

الأدب هو فن التعبير عن الأفكار والمشاعر والتجارب الإنسانية من خلال اللغة بأسلوب يجمع بين الجمال والتأثير. ويشمل هذا الفن أشكالًا متنوعة كالشعر والنثر، ويتفرع عنهما أنواع متعدّدة مثل: القصة، الرواية، المسرحية، والمقالة.. ويتجاوز الأدب كونه مجرد وسيلة تواصل، فهو يخاطب العاطفة ويثير الانفعالات في نفوس المتلقين، معتمدًا على الخيال في بناء مشاهده وشخصياته وأحداثه. وبما أن العواطف بطبيعتها معقدة وغامضة، فإن الأدب يسعى إلى استكشافها والتعبير عنها بأساليب إبداعية تعكس ثقافة المجتمعات ورؤيتها للعالم، سواء أكان ذلك من خلال تصوير الواقع أو استلهام الخيال. و«يقصد به إلى إثارة الانفعالات في قلوب القراء والسامعين، ولذلك كان يعتمد على الخيال، يعتمد عليه في التركيب الكلي لآثاره، على نحو ما يلاحظ في تكوين العمل الروائي وخلق شخوصه وما يجري على ألسنتهم من أقوال وعلى أيديهم من أفعال، كما يعتمد عليه في عناصره الجزئية ووحداته المفردة، على نحو ما يلاحظ في لغته التصويرية وما يتداخل فيها من التشبيه والمجاز والكناية والاستعارة».[2] الخيال ليس مجرد أداة سطحية، بل هو أساس التركيب الكلي للعمل الأدبي

[1]– ابن منظور ، لسان العرب، ص70.

[2]– شوقي ضيف، البحث الأدبي، مناهجه. أصوله، مصادره، ص 9،10.

مثل: الرواية وشخوصها وأفعالها وأقوالها، و**العناصر الجزئية** كاللغة التصويرية والرموز البلاغية: التشبيه، المجاز، الكناية، الاستعارة. فالأدب يعتمد على الخيال لخلق تجربة متكاملة تجمع بين البناء السردي واللغة الفنية لإحداث أثر وجداني وجمالي.

- **مفهوم الأدب قديمًا:**

- **الأدب في العصر الجاهلي:**

انحصر مفهوم الأدب في العصر الجاهلي وصدر الإسلام في المعنى اللغوي المرتبط بالدعوة إلى الطعام، وهو استخدام يعكس أهمية الضيافة في الثقافة العربية آنذاك، بينما يحمل في الوقت ذاته دلالات تتعلق بتهذيب النفس، والتثقيف، وصقل الأخلاق. وكان البعد المعنوي للكلمة هو الأوسع انتشارًا والأكثر شيوعًا، و« إذا رجعنا إلى العصر الجاهلي ننقب عن الكلمة فيه لم نجدها تجري على ألسنة الشعراء، إنما نجد لفظة آدب بمعنى الداعي إلى الطعام.. وذهب "نالينو" إلى أنها استخدمت في الجاهلية بمعنى السنة وسيرة الآباء مفترضًا أنها مقلوب دأب، فقد جمع العرب دأبًا على آداب كما جمعوا بئرًا على آبار ورأيًا على آراء، ثم عادوا فتوهموا أن آدابًا جمع أدب، فدارت في لسانهم كما دارت كلمة دأب بمعنى السنة والسيرة، ودلو بها على محاسن الأخلاق والشيم»[1] ممّا يعكس تحولًا من معناها الحسي المتعلق بالدعوة إلى الطعام إلى معنى معنوي أوسع مرتبط بالفضائل والقيم، نتيجة لفهم جديد للكلمة، ما يعني أنها خضعت للتطور الدلالي عبر العصور.

[1]– أنظر: شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ج1، (ط24؛ القاهرة: دار المعارف، 2003م)، ص 7-8.

- **الأدب العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي:**

شهد مفهوم "الأدب" في العصر الأموي تحولاً دلالياً بارزاً، مدفوعاً بتركيز الخلفاء على تهيئة أبنائهم لتحمل مسؤوليات الحكم. فقد أولوا اهتماماً كبيراً بتأهيل أمرائهم، موكلين هذه المهمة إلى صفوة العلماء في ذلك الزمان. وتولى هؤلاء العلماء تعليم الأمراء أسس المعارف الدينية واللغوية، وصقلوا مهاراتهم في فنون الإدارة السياسية وتوجيه الشؤون العامة، كما تمت تربيتهم على تمييز السلوكيات المقبولة من غير المقبولة. وأُطلق على هؤلاء المعلمين تسمية "المؤدبين"، ومن أبرزهم عامر الشعبي الذي تولى تهذيب أبناء عبد الملك بن مروان، وعبد الصمد بن عبد الأعلى الذي ربى الوليد بن عبد العزيز، والجعد بن درهم الذي كان مرشد مروان بن محمد.

استمر استخدام مصطلح "الأدب" بمعناه الأخلاقي خلال فجر الإسلام وعهد الأمويين والعباسيين، ليصبح رمزًا يُطلق على مؤلفاتهم أو على فصول محدّدة ضمن كتبهم التي تناولت الأخلاقيات الاجتماعية، كالاهتمام بالروابط الأسرية، وإكرام الوالدين، واللين في معاملة الناس، والإحسان إلى المحتاجين والفقراء، واحترام حقوق الجيران، وغيرها من القيم النبيلة.[1] و«في عصر بني أمية نجد الكلمة تدور في المعنى الخلقي التهذيبي، وتضيف إليه معنى ثانيًا جديدًا، وهو معنى تعليمي فقد وجدت طائفة من المعلمين تسمى بالمؤدبين، كانوا يعلمون أولاد الخلفاء ما تطمح إليه نفوس آبائهم فيهم من معرفة الثقافة العربية، فكانوا يلقنونهم الشعر والخطب وأخبار العرب وأنسابهم وأيامهم في الجاهلية والإسلام. وأتاح هذا الاستخدام الجديد لكلمة الأدب أن تصبح مقابلة لكلمة العلم الذي كان يطلق حينئذ على

[1]– وقد جسّد البخاري هذا التوجه في مؤلفه "الأدب المفرد"، وكذلك في الفصل المخصص لـ"الأدب" ضمن صحيحه، وتبعه مسلم في تخصيصه قسمًا لـ"الآداب" في كتابه. كما سار على هذا النهج علماء آخرون مثل أبو داود والترمذي وابن ماجه وغيرهم، حيث خصصوا أقسامًا مماثلة في كتبهم.

الشريعة الإسلامية»[1] ويشمل هذا التطور كل من الشعر كتراث أدبي ولغوي، والخطب كوسيلة للبلاغة والتأثير، وأخبار العرب وأنسابهم لتعزيز الانتماء القبلي والتاريخي، وأيامهم في الجاهلية والإسلام لاستخلاص الدروس التاريخية، مما هدَف إلى إعداد الأمراء للحكم بتزويدهم بالمعرفة الثقافية والتاريخية اللازمة، فأصبح "الأدب" مرادفًا لـ"العلم" بمعنى الثقافة العامة، متميزًا عن العلم الشرعي الذي كان يُطلق عليه "العلم" في تلك الحقبة.

**- الأدب في العصر العباسي:**

شهد مصطلح "الأدب" في بداية العصر العباسي، تطوّرًا ملحوظًا نتيجة النهضة العلمية والثقافية في تلك الفترة. وأصبح يُفهم فيما بعد كعلم يتعلق بفنون الكلام والكتابة، ويشمل الشعر والنثر، والشرح والنقد والتعليق. وفي «العصر العباسي وجدنا المعنيين التهذيبي والتعليمي يتقابلان في استخدام الكلمة، فقد سمى ابن المقفع رسالتين له تتضمنان ضروبًا من الحكم والنصائح الخلقية والسياسية باسم "الأدب الصغير" و "الأدب الكبير". [2] ولم تقف الكلمة عند هذا المعنى التعليمي الخاص بصناعتي النظم والنثر وما يتصل بهما من الملح

[1]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص8.

[2]– "وبهذا المعنى نفسه سمى أبو تمام المتوفى سنة 232هـ/ 846م الباب الثالث من ديوان الحماسة الذي جمع فيه مختارات من طرائف الشعر، باسم باب الأدب، وينطبق هذا المعنى تمام الانطباق على كتاب الأدب الذي عقده البخاري المتوفى سنة 256هـ/ 870م في مؤلفه المشهور في الحديث والمعروف باسم الجامع الصحيح، كما ينطبق على كتاب الأدب الذي صنفه ابن المعتز المتوفى سنة 296هـ/908م. وفي هذه الأزمنة أي في القرنين الثاني والثالث للهجرة وما تلاهما من قرون كانت الكلمة تطلق على معرفة أشعار العرب وأخبارهم، وأخذوا يؤلفون بهذا المعنى كتبًا سموها كتب أدب مثل "البيان والتبيين للجاحظ" المتوفى سنة 255هـ وهو يجمع ألوانا من الأخبار والأشعار والخطب والنوادر، مع ملاحظات نقدية وبلاغية كثيرة. ومثله كتاب "الكامل في اللغة والأدب للمبرد" المتوفى سنة 285هـ وقد وجه اهتمامه إلى اللغة لا إلى البلاغة والنقد كما صنع الجاحظ، وقد صورًا من الرسائل النثرية التي ارتقت صناعتها في تلك العصور، جاء في مقدمته: "هذا كتاب ألفناه يجمع ضروبًا من الآداب ما بين كلام منثور وشعر مرصوف ومثل سائر وموعظة بالغة واختيار من خطبة شريفة ورسالة بليغة". ومما أُلف في الأدب بهذا المعنى كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة المتوفى سنة 276هـ والعقد الفريد لابن عبد ربه المتوفى سنة 328هـ وزهو الآداب للحصري المتوفى سنة 453هـ . شوقي ضيف، الأدب الجاهلي" ص 9.

والنوادر، فقد اتسعت أحيانًا لتشمل كل المعارف غير الدينية التي ترقى بالإنسان من جانبيه الاجتماعي والثقافي»[1] اندمجت دلالتا كلمة "الأدب" التهذيبية والتعليمية، لتعبر عن مفهوم شامل يجمع بين التربية الأخلاقية والتثقيف الفكري، وهو ما تجلى في اختيار ابن المقفع، أحد أبرز الكتاب في تلك الفترة، تسمية رسالتيه "الأدب الصغير" و"الأدب الكبير"، وهما نصان تضمنا حكمًا وإرشادات أخلاقية تركز على تهذيب السلوك، وتوجيهات سياسية تهدف إلى تعليم فنون الحكم والإدارة، مما يعكس الدور المزدوج للأدب كأداة لتحسين الأخلاق والسلوك من جهة، وزيادة المعرفة والوعي الفكري من جهة أخرى، وهو تطور يبرز أهمية الأدب في المجتمع العباسي كوسيلة للإصلاح الاجتماعي والسياسي في سياق ازدهار ثقافي وفكري.

أشار ابن خلدون إلى أن الأدب يتمثل في مهارة الإبداع والإتقان في صياغة النصوص الشعرية والنثرية، مستلهمًا أساليب العرب وطرائقهم التعبيرية. ومع الوقت، أُطلق اسم "الأدب" على الأعمال الأدبية التي تشمل الشعر والنثر ضمن هذا الإطار. وأكد ابن خلدون أن الأدب يجسد التميز في استخدام الأشكال النثرية والشعرية، معتمدًا على إرث العرب في مجالات البلاغة والأساليب اللغوية، وهذا التطور في مفهوم الأدب يبرز مدى التقدم الثقافي والعلمي الذي شهده المجتمع العربي في تلك الحقبة. ويمكننا أن نجد نموذجًا واضحًا لذلك في عمل عالم اللغة أبي العباس المبرّد، صاحب "الكامل في اللغة والأدب"، وذكر في مقدمته: «هذا كتاب ألفناه، يجمع ضروبا من الآداب، مابين كلام منثور، وشعر مرصوف، ومثل سائر، وموعظة بالغة، واختيار من خطبة شريفة، ورسالة بليغة» [2] وهو بذلك يعد مثالًا جليًّا على هذا الاتجاه. وقد استمر هذا الأسلوب لاحقًا، حيث أصبحت تُعرف الأعمال الشعرية والنثرية باسم "الأدب".

---

[1]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص8–9.

[2]– محمد بن يزيد المبرد أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، (ط3؛ ج1، القاهرة: دار الفكر العربي، 1997م)، ص5.

**- مَفْهومُ الأدَب حديثًا:**

يشمل الأدب في معناه العام، كل ما ينتجه العقل البشري من أفكار ومعارف في مجالات متنوعة، كالفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع والرياضيات وعلوم الطبيعة، إلى جانب فنون الشعر والنثر والكتابة الإبداعية. ليصبح الأدب مرادفًا لمفهوم الثقافة، إذ يعكس التراكم المعرفي والفكري للإنسان عبر العصور. أما في معناه الخاص، فيقتصر الأدب على النتاجات اللغوية والفنية التي تُصاغ بأسلوب جمالي متميز، متجاوزًا مجرد نقل المعلومات إلى التعبير عن العواطف والتجارب الإنسانية بطرق إبداعية. ويتجلى هذا المعنى في الأعمال الشعرية والروائية والمسرحية، حيث لا يُنظر إلى الأدب باعتباره انعكاسًا مباشرًا للواقع فحسب، بل بوصفه فضاءً للتخيّل والإبداع، يتيح استكشاف عوالم جديدة ويعبّر عن أفكار ورؤى لا يحدّها منطق الحقيقة أو الخطأ. و«كلمة "أدب" في اللغات الأوروبية، حديثة العهد جدًا بمعناها الراهن: إنها لا تكاد تسبق القرن الثامن عشر. فهل المقصود ظاهرة تاريخية لا "أبدية"؟ ناهيك بالكثير من اللغات (في إفريقيا مثلاً) التي لا تعرف من تعبير نوعي النتاجات الأدبية كافة. والأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة. لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الواقع ضرورة، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود. إن الأدب تخيل: وذلكم هو تعريفه البنيوي الأول.. فقد سبق لأوائل علماء المنطق المحدثين (ومنهم فريجي Frege مثلا) ان لاحظوا أن النص الأدبي لا يخضع لمعيار الحقيقة، وأنه ليس بصحيح أو مغلوط، لكنه تخيلي على وجده الدقة. وذلك ما أضحى اليوم حيزًا مشتركًا »[1]

[1]– سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2002م)، ص 5-8.

في الواقع، كلمة "أدب" كانت تستخدم في اللغات الأوروبية بمعانٍ محدّدة تتعلق بالأعمال الأدبية فقط منذ القرن الثامن عشر، مما يجعلها ظاهرة تاريخية نسبية وليست أبدية. وهذا يعكس تحولاً في الاستخدامات اللغوية والثقافية مع مرور الزمن، وهناك العديد من اللغات في أفريقيا وغيرها من الثقافات التي لا تتمتع بمفهوم محدد لكلمة تشمل جميع الأعمال الأدبية، مما يظهر أن التعريفات والمفاهيم حول الأدب قد تختلف بشكل كبير بين الثقافات المختلفة. والأدب يُعرف عادةً كمحاكاة بالكلام تشبه المحاكاة بالصورة، لكنها تخصيصية ولا تقتصر على محاكاة الواقع فقط، بل تتعدى ذلك لتشمل خيالًا وتخيلًا يمكن أن يكون غير واقعيًا أو موجودًا في الحقيقة.

ويعكس الأدب اليوم تعريفًا يشترك فيه كثيرون، مع تفسيرات واسعة تتنوع بين الثقافات والتقاليد. وهذا يظهر كيف أن الأدب يعبر عن تعقيدات الفكر والخيال بطرق متعدّدة، ممّا يجعله موضوعًا للنقاش الدائم والتطور في الفهم والاستخدام.

والأدب في جوهره تعبير عاطفي ينبع من ذات الإنسان، حيث يعبّر فيه الكاتب أو الشاعر عن مشاعره وأفكاره بألفاظ مؤثرة تمتلك القدرة على التأثير في المتلقي وإثارة اهتمامه. وغالبًا ما يتجلى هذا التعبير العاطفي في روائع الشعر المرهف والنثر البديع، حيث تتشابك الكلمات لتصوغ لوحات فنية تعبّر عن الأحاسيس العميقة والتجارب الإنسانية المختلفة. غير أن الأدب لا يقتصر على البوح العاطفي فحسب، بل يتعدّاه إلى كونه وسيلة لنقل الأفكار والرؤى، مما يجعله حقلًا واسعًا يتفاوت تعريفه باختلاف المنظورات. وتتعدد التعريفات التي تحاول تحديد جوهر الأدب، لكنها غالبًا ما تلتقي عند مفاهيم رئيسة، أبرزها كونه فنًّا لغويًا يقوم على التخيّل والإبداع، ويتحرر من قيود الحقيقة المطلقة، ليخلق عوالم رمزية تحمل أبعادًا جمالية وفكرية. وبناء على هذا لا يُنظر إلى الأدب باعتباره مجرد انعكاس للواقع، بل بوصفه فضاءً يسمح باستكشاف الذات والمجتمع والوجود عبر رؤية فنية فريدة. وعلى الرغم

من اختلاف الباحثين حول مفهومه، و«مَهْما يَكنْ بيْنَهم مِنِ اخْتِلافٍ فهُمْ لا يُمارونَ في تَوافُرِ عُنْصرَينِ في كلِّ ما يَصِحُّ أنْ نُطلِقَ عليه أدَبًا؛ هُما: الفِكرةُ وقالَبُها الفنِّيُّ، أو المادَّةُ والصِّيغةُ الَّتي تُصاغُ فيها. وهذانِ العُنْصُرانِ يَتمثَّلانِ في جَميعِ صُوَرِ الإنتاجِ الأدَبيِّ؛ سَواءٌ أكانَ تَصْويرًا لإحْساساتِ الشَّاعِرِ وخَلَجاتِ نفْسِه تِجاهَ عَظَمةِ الكَوْنِ وما فيه مِن جَمالٍ وأسرارٍ، وحيال آلام الإنسانية وآمالها، أم كانَ تَعْبيرًا عن أفكارِ الكاتِبِ في الإنسانِ والمُجْتمَعِ، وسَواءٌ كان ذلك الإنتاجُ الأدَبيُّ رِسالةً أو مَقالةً، أم مَسْرحيَّةً أو قِصَّةً، يدعو فيها الكاتب أو الشاعر إلى فلسفة الحياة، أو يحلل شخصيات أبطاله، عن طريق الكشف عن الحقائق، وتصوير النماذج الإنسانية تصويرا يكفي فيه عرض حالات النفس في مواقفها المختلفة للإيحاء بالأفكار، بل لترجمة هذه الأفكار إلى مشاعر وعواطف وأعمال»[1] ما يعني أن الأدب يقوم على عنصرين أساسيين: الفكرة والقالب الفني (المادة والصيغة)، اللذين يتجليان في التعبير عن أحاسيس الشاعر تجاه الكون والإنسانية أو أفكار الكاتب عن المجتمع. سواء كان النص رسالة، مقالة، مسرحية، أو قصة، يسعى الأدب إلى كشف الحقائق وتصوير النماذج الإنسانية، مترجمًا الأفكار إلى مشاعر وعواطف وأفعال عبر تحليل الشخصيات وعرض حالات النفس في مواقفها المختلفة.

## المحاضرة: 03

### إشكالية المنهج في العلوم الإنسانية:

من القضايا التي تستدعي الاهتمام والدراسة وتهم كل باحث أو طالب يسعى لفهم النصوص الأدبية الثقافات التاريخ والسلوك البشري وهي ما يُعرف بـ "إشكالية المنهج" في العلوم الإنسانية، وكما هو معلوم أن دراسة الرواية، أو القصيدة، أو المسرحية ليست مجرد قراءة للكلمات، بل هي محاولة لاستكشاف الروح التي تقف خلفها، وهنا تكمن أهمية المنهج.

[1]– محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، (ط9؛ القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2008م)، ص 10.

والمنهج هو الخريطة التي ترشد كل باحث في هذه الرحلة، وهذا يتطلب من الباحث أن يقارن بين مناهج العلوم الإنسانية والطبيعية، و«على الدارس لمنهج البحث الأدبي أن يطل بمعارفه على (لومبروز) وفرويد وأدلر ويونج وكروتشه وريتشاردز، وغيرهم، وأن يكون قارئًا جيدًا لرؤى وأفكار رينان ونيكولسون وبلاشير ومارجليوت وكارل نالينو وجرونباوم وغيرهم، إلى جانب التواصل مع الاستشراق الموسوعي عند بروكلمان وجب وسزكين وغيرها من دراسات ومصادر تركت أثارًا واضحة في مسيرة الإبداع العربي، حين وضع كل منهم موضع القراءة والمراجعة والمساءلة سلبًا أو ايجابًا»[1] وسيتم التعرض لمختلف التحديات التي يمكن للباحث أن يواجهها.

لو أن الباحث يقف أمام رواية مثل: "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة كيف سيدرسها؟ هل سيقرؤها للاستمتاع بجمال لغتها وسردها؟ أم سيحلّل الرموز التي تحويها ليفهم الرسائل الفلسفية؟ أم أنه سيستخدم أدوات مثل الملاحظة ليفهم تأثيرها على القراء أو الاستبيان لمعرفة آراء الجمهور حولها؟ فكل طريقة من هذه تُمثل "منهجًا"، أي أسلوبًا منهجيًا للتعامل مع النص. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: أي من هذه المناهج هو الأنسب؟ وهل هناك منهج واحد يمكنه أن يُغطي كل جوانب النص؟ هنا تكمن "إشكالية المنهج" في العلوم الإنسانية. و«من المتوقع أن يكون للبحث والباحث هدف وغاية، يل البحث وأدواته وسائل للوصول إليها؛ الأمر الذي تعكسه نتائج البحث وتوصياته في ختام الرحلة المنهجية، وهو ما يمكن أن يتخذ مرجعًا لباحثين آخرين يفيدون من نتائجه، أو يقتربون من ساحة مشروعاته»[2]

تُعنى العلوم الإنسانية، ومنها الأدب تحديدًا، بدراسة الإنسان في أبعاده المختلفة: أفكاره، مشاعره، علاقاته، وإبداعاته. وكل هذه الأمور ليست ثابتة مثل قوانين الطبيعة، بل هي

[1]– عبد الله التطاوي، منهجية البحث الأدبي ومداخل التفكير العلمي، (ط1؛ القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2005م)، ص58.

[2]– المرجع نفسه، ص59.

متغيرة، معقدة، ومليئة بالمعاني المتعدّدة. وعلى سبيل المثال، إذا أراد الباحث دراسة تأثير قصيدة للشاعر الجزائري قدور رحماني[1] على جمهوره، قد يستخدم الملاحظة لدراسة ردود فعل القراء، أو المقابلات لفهم انطباعاتهم، أو التحليل النصي لفهم الأسلوب الشعري. وكل أداة من هذه لها حدودها، وتكمن الإشكالية: كيف يختار الباحث المنهج الذي يساعده في فهم الظاهرة دون أن يفقد جوهرها؟ وتساعد الخطوات القادمة على معرفة جواب هذا السؤال.

- **المقارنة بين مناهج العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية:**

لفهم إشكالية اختيار المنهج بشكل أكثر وضوحًا يمكن مقارنة الطريقة التي يُدرس بها الأدب والطريقة التي يدرس بها العلماء الطبيعة، مثل الفيزياء أو الكيمياء. و«لعل العلوم الإنسانية تختلف في كثير من الحيثيات عن العلوم التطبيقية، ومع هذا تتلاقى في هذه المتطلبات الأساسية التي يفتح فيها باب الاجتهاد وإعمال العقل وتجليات الذات، ولكن في إطار الضوابط والأنساق المنهجية الصادرة عن امتلاك الأدوات إلى حد التمكن والتمثل، أو القصور والتقصي»[2] ويمكن عقد المقارنة بين هذه المناهج عبر عدد من العناصر وهي:

- **الهدف:** الهدف في العلوم الطبيعية هو الوصول إلى حقائق ثابتة وقوانين لا تتغير، فإذا سقطت تفاحة من شجرة، فستسقط على الأرض بسبب الجاذبية، وهذا القانون لا يتغير سواء كان في القرن السابع عشر أم اليوم. أما في الأدب، فالهدف ليس الوصول إلى قانون ثابت، بل فهم المعاني والسياقات. عندما يقرأ الباحث قصيدة لأحمد شوقي، لا يسعى لإيجاد قانون يحكم شعره، بل يسعى لفهم مشاعره، أفكاره، والسياق التاريخي الذي كتب فيه.

[1]– شاعر جزائري من ولاية برج بوعريريج، وأستاذ في جامعة محمد بوضياف "المسيلة" .

[2]– عبد الله التطاوي، منهجية البحث الأدبي ومداخل التفكير العلمي، ص67.

- **طبيعة الموضوع:** في العلوم الطبيعية، الموضوع مادي وملموس، مثل الماء أو الضوء ويمكن قياسه بأدوات دقيقة. أما في الأدب فالموضوع هو النصوص، وهي ليست مجرد كلمات، بل تحمل شخصيات وأفكار وثقافات.. وتحليل رواية "قصر الشوق" لنجيب محفوظ؛ لا يمكن قياس "الحرية" أو "الفرح" فيها بمسطرة أو ميزان، لأنها ظواهر غير ملموسة.

- **المناهج والأدوات:** يعتمد العلماء على المنهج التجريبي في العلوم الطبيعية، ويستخدمون أدوات مثل: التجارب المعملية، القياسات، والملاحظات المضبوطة. ويمكن للباحث أن يسخن الماء ليعرف درجة غليانه، ويكرر التجربة ليصل إلى النتيجة نفسها. بينما في الأدب، لا يمكنه أن يجري تجربة معملية على نص أدبي. وبدلاً من ذلك، يستخدم مناهج متنوعة وأدوات مثل: التحليل النصي، الدراسة التاريخية، الملاحظة الميدانية (لدراسة ردود فعل القراء)، والاستبيانات (لجمع آراء الجمهور)، والمقابلات (لاستكشاف التجارب الشخصية). وقد يستخدم الباحث الاستبيان لمعرفة كيف يرى القراء الشخصيات في رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، أو يستخدم الملاحظة لدراسة تأثير تلاوة قصيدة "الشابي" على الجمهور في أمسية شعرية.

- **الموضوعية:** في العلوم الطبيعية، النتائج موضوعية، لأن الجاذبية لا تهتم بمن يدرسها. لكن في الأدب، قد تتأثر قراءة الباحث للنص بتجاربه الشخصية. وقد يرى قارئ في قصيدة حب تعبيرًا عن الفرح، بينما يراها آخر تعبيرًا عن الحزن، بناءً على تجاربه الخاصة.

على الباحث أن يكون ملمًّا بمبادئ البحث العلمي، مؤمنًا بأن العملية البحثية تسير وفق منهجية واضحة ونظام دقيق، بعيدًا عن الذاتية أو العشوائية في الطرح، ممّا يضمن الدقة

والموضوعية في استنتاجاته. فالعلم « نشاط إنساني منظم له آلياته وخصائصه، وله أدواته ومناهجه التي ينبغي أن يتعرف عليها الباحث، وأن يصدر عنها بدءًا من وجوب:

1- وضوح الرؤية ودقة المفاهيم، وكشف الحقائق، وتجاوز الأوهام والخرافات والأساطير، مع تقدير منزلة المعقول والمفهوم، واستيعاب حدود المصطلحات بناءً على دلالاتها وشواهدها، بهدف كشف الحقائق وتجاوز الأوهام والخرافات.

2- اتساق المقدمات مع النتائج ضمانًا لعدم الوقوع ضحية الارتباك أو التناقض، أو زحام الاحتمالات أو الاضطراب في أي من خطوات البحث.

3- تقدير الفروق الجزئية بين العلوم الإنسانية والطبيعية انطلاقا من مفهوم التكامل المعرفي. ووحدة الفكر الإنساني، مع قبول التعدّدية والأنماط بما بينهما من مفارقات وما بينهما من صيغ التلاقي والتجانس.

4- إتاحة مساحة مناسبة للشك، وقبول التعدّدية والرأي المضاد، وتجنب الصياغات المجانية غير الهادفة..

5- الإفادة من تراكمية العلم وتواصل الأجيال، وتلاقي الأفكار أو حتى تناقضاتها، مع إدراك الحدود الفاصلة بين الموضوعاتية والتأثرية، الفكرة المسبقة والفكرة العارضة أو الطارئة..

6- وجوب الدقة والتمهل والأناة والرؤية في فحص المعلومات واكتشاف ما بينها من علاقات التناقض أو التجانس أو التلاقي، او التقارب. »[1]

[1]– أنظر: عبد الله التطاوي، منهجية البحث الأدبي ومداخل التفكير العلمي، ص70– 72.

تسعى هذه الرؤية إلى كشف الحقائق وتجاوز الأوهام والخرافات من خلال الوضوح والتركيز على المعقول وفهم دلالات المصطلحات، مع ضمان الاتساق بين المقدمات والنتائج لتجنب التناقض والارتباك، وتقدير الفروق بين العلوم الإنسانية والطبيعية ضمن التكامل المعرفي وقبول التعددية. وتتيح مساحة للشك والرأي المضاد، وترفض الصياغات غير الهادفة، مستفيدة من تراكمية العلم وتلاقي الأفكار مع تمييز الموضوعية عن التأثرية. وتؤكد على الدقة والتمهل في فحص المعلومات واكتشاف علاقاتها من تناقض أو تجانس أو تقارب.

- **تحديات المناهج في العلوم الإنسانية:**

تواجه المناهج التي يستخدمها الباحث في العلوم الإنسانية تحديات كبيرة، حتى عند استخدام الباحث لمختلف الأدوات مثل: الملاحظة، الاستبيان، والمقابلات. ومن أهم هذه التحديات:

- **تعقيد الظواهر الإنسانية وتغيرها المستمر:**

النصوص الأدبية ليست مجرد كلمات على ورق، بل هي مرآة تعكس أحوال الإنسان والمجتمع. وهذه المرآة ليست ثابتة، وتتغير باستمرار. وإذا أراد الباحث دراسة مسرحية "هاملت" لشكسبير مثلا، يجب أن يأخذ بعين الاعتبار السياق التاريخي الذي كُتبت فيه، والجمهور الذي كُتبت له، والقيم التي كانت سائدة آنذاك. إلى جانب أن هذه العوامل تتغير مع تغير الزمن، فقد يرى جمهور القرن الحادي والعشرين معانٍ مختلفة عن تلك التي رآها جمهور القرن السادس عشر. وهذا التعقيد يجعل من الصعب تطوير منهج واحد يناسب جميع الحالات، حتى عند استخدام أدوات مثل الملاحظة لدراسة ردود فعل الجمهور أو الاستبيان لمعرفة آرائهم.

- **صعوبة تحقيق الموضوعية بسبب تدخل الذات الباحثة:**

عندما يقرأ الباحث نصًا أدبيًا، فهو لا يقرأه بعقل فارغ، بل يأتي إليه بتجاربه، ومشاعره، وقيمه. وإذا كان يقرأ قصيدة عن الحرب لأحمد شوقي، فقد تتأثر قراءته بما إذا كان قد عاش في منطقة حرب أم لا. وهذا التأثير الشخصي يجعل من الصعب أن يكون محايدًا تمامًا، حتى عند استخدام أدوات مثل: المقابلات لفهم تجارب القراء، أو الملاحظة لدراسة انطباعاتهم، لأن تفسيره لهذه البيانات قد يتأثر بذاتيته.

- **صعوبة إجراء التجارب المتكررة في الظروف نفسها:**

في العلوم الطبيعية، يمكن للعالم أن يكرّر تجربته في الظروف نفسها ليتأكد من النتائج. غير أنه في الأدب، لا يمكنه أن يكرر الظروف. ولا يمكن للكاتب أن يكتب رواية "مائة عام من العزلة" لماركيز بالسياق الثقافي والتاريخي نفسه ليرى كيف كان الجمهور سيستقبلها. فكل نص أدبي هو تجربة فريدة لا تتكرر، وهذا ما يجعل من الصعب تطبيق مناهج تجريبية صارمة، لأن ردود فعل القراء تختلف باختلاف الزمان والمكان.

- **عدم إمكانية التوصل إلى قوانين ثابتة:**

هناك قوانين ثابتة في العلوم الطبيعية، مثل قانون الجاذبية. لكن في الأدب، لا يمكن أن يوضع قانونًا يقول: "كل قصيدة حب تتبع نمطًا معينًا". وكل نص أدبي هو تعبير فريد عن تجربة إنسانية، لأن «الباحث أمام النص الإبداعي فهو يعيش حالة خاصة، باعتبار أن تحليل النص يمثل المملكة الخاصة التي تفتح الأبواب لإعمال أدوات الباحث وقدراته من حيث امتلاك الوعي النقدي، والقدرة على التفسير والتحليل، والوعي بأبعاد النص؛ مما يحتاج سلسلة من القراءات اللغوية والبلاغية والنقدية»[1] وهو ما يعني أن دراسة الأدب لا يمكن أن

[1]– عبد الله التطاوي، منهجية البحث الأدبي ومداخل التفكير العلمي، ص75.

تؤدي إلى نتائج نهائية أو قوانين ثابتة بل غالبا إلى تفسيرات متعدّدة، وفي مجملها صحيحة في سياقها. حتى عندما تستخدم أدوات، مثل تحليل النص أو الاستبيانات، فإن النتائج تظل متغيرة وغير قابلة للتعميم.

**- معالجة الإشكالية وتطوير المناهج:**

كيف يواجه الباحث هذه التحديات ويُطور المناهج في دراسة الأدب والعلوم الإنسانية؟ وللإجابة على هذه الإشكالية وجب التركيز على أدوات المنهج:

**- التكامل بين المناهج الكمية والكيفية:**

قد يبدو للوهلة الأولى أن استخدام الأرقام والإحصاءات بعيدًا عن عالم الأدب، غير أن بعض الحالات فندت ذلك وكان مفيدًا، كاستخدام التحليل الكمي، مثل: الاستبيانات، لدراسة عدد المرات التي يذكر فيها الشاعر كلمة معينة مثل "السيف" في شعر الشاعر أبو تمام الطائي، لفهم أنماط تعبيره. وهذا وحده لا يكفي، فالباحث بحاجة إلى التحليل الكيفي أيضًا، مثل: المقابلات مع القراء لفهم المعاني والمشاعر التي تحملها القصائد، أو الملاحظة الميدانية لدراسة ردود فعلهم أثناء تلاوة الشعر، والجمع بين هذه الأدوات يمكن أن يعطيه صورة أكثر شمولية عن النص.

**- دراسة الظاهرة من زوايا متعدّدة:**

النصوص الأدبية ليست مجرد كلمات، بل هي جزء من عالم أكبر، وهو ما يتيح للباحث أن يدرس النص من زوايا مختلفة باستخدام أدوات متنوعة ليفهمه بشكل أعمق. فعند دراسته لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، يمكنه أن يستخدم التحليل النصي لفهم الشخصيات والأسلوب، والدراسة التاريخية باستخدام الوثائق لفهم الاستعمار، والملاحظة

الميدانية لدراسة تأثير الرواية على القراء في سياقات ثقافية مختلفة. وهذا النهج متعدّد الزوايا يساعده على تقدير النص بكل أبعاده.

**- تطوير مناهج تتكيف مع خصوصية العلوم الإنسانية:**

بدلاً من محاولة تقليد مناهج العلوم الطبيعية، يمكن تطوير مناهج خاصة تناسب وعالم الأدب باستخدام أدوات مبتكرة. مثل: استخدام أداة "التحليل السردي" لدراسة القصص داخل النصوص، أو أداة "التفكيك" لفهم المعاني الخفية في الشعر، أو أداة "الملاحظة الإثنوغرافية" لدراسة كيفية استقبال النصوص في سياقات ثقافية مختلفة. كما يمكن الاستفادة من التكنولوجيا، مثل: برامج تحليل النصوص، لدراسة الأنماط اللغوية في الأعمال الأدبية الكبيرة، كأعمال شكسبير أو الشعر الجاهلي، أو استخدام الاستبيانات لفهم آراء القراء حول نص معين.

إن إشكالية المنهج في العلوم الإنسانية، ومنها الأدب، هي تحدٍ كبير، لكنه تحدٍ ممتع أيضًا. وإن تعقيد النصوص الأدبية، وتأثير ذاتية القارئ وصعوبة تكرار الظروف، وعدم وجود قوانين ثابتة، كلها تجعل دراسة الأدب مغامرة فكرية لا نهائية، حتى عند استخدام مختلف الأدوات البحثية، وهذه التحديات ليست عيوبًا بل هي جزء من جمال عالم الأدب. ولحل هذه الإشكالية، يحتاج الباحث إلى أن يكون مبدعًا في مناهجه، فيمزج بين الأدوات الكمية مثل: الاستبيانات والإحصاءات، والأدوات الكيفية، مثل: المقابلات والملاحظة، وأن ينظر إلى النصوص من زوايا مختلفة، ويُطور أساليب جديدة تناسب طبيعة دراسته. وتكمن أهمية تطوير المناهج في أنها تمكن الباحث من مواكبة عالم متغير، حيث النصوص الأدبية ليست مجرد كتب قديمة، بل هي أصوات حية تتحدث إليه وتعكس تجارب الإنسان في كل زمان ومكان.

## المحاضرة 4:

### المنهج التاريخي:

استند الدارسون العرب على المنهج التاريخي الذي يقوم على متابعة مسيرة الأدب العربي لاستكشافه عبر أطواره الزمنية الممتدة، انطلاقًا من بداياته في قلب الجزيرة العربية، مرورًا بتوسعه في أقاليم الدولة الإسلامية الرحبة، وصولًا إلى مراحله المتأخرة وهو ما يكشف عن الوعي المبكر بأهميته. حيث يُبرز المنهج الارتباط الوثيق بين روح الأدب وتحولاته وبين السياقات السياسية التي عايشتها الأمة العربية، من الجاهلية إلى العصر الحاضر.

### مفهوم المنهج التاريخي:

المنهج التاريخي ليس مجرد سرد للأحداث، بل هو فن وعلم في آن واحد يجمع بين التسجيل الدقيق للحقائق الماضية وتأويلها تأويلاً عقلانيًا يجعل من التاريخ أداة معرفية فعّالة للحاضر والمستقبل. و«يُقصر أغلب المؤرخين معنى التاريخ على بحث واستقصاء حوادث الماضي، كما يدل على ذلك لفظ ( historia) المستمد من الأصل اليوناني القديم ، أي كل ما يتعلق بالإنسان منذ بدأ يترك آثاره على الصخر والأرض، بتسجيل أو وصف أخبار الحوادث التي ألمت بالشعوب والأفراد. وقد تدل كلمة تاريخ على مطلق مجرى الحوادث الفعلي الذي يصنعه الأبطال والشعوب، والتي وقعت منذ أقدم العصور، واستمرت وتطورت في الزمان والمكان حتى الوقت الحاضر»[1].

ويُعرَّف المنهج التاريخي بأنه العملية المنظمة التي تهدف إلى استحضار الأحداث والوقائع الماضية من خلال مراحل متسلسلة ودقيقة؛ فالمنهج التاريخي في البحث العلمي هو أسلوب منهجي يعتمد عليه الباحث في دراسة الأحداث الماضية، وتحليل أخبار الأمم

[1]– حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، (ط8؛ القاهرة، دار المعارف، 1964م)، ص12.

والفترات الزمنية المختلفة، بهدف التحقق من الوقائع وتحقيقها، وتفسيرها، وتوثيقها استنادًا إلى مصادر موثوقة، مما يتيح فهم تطور الظواهر وربطها بسياقاتها التاريخية.

وبهذا يُعد المنهج التاريخي منهجًا أساسيًا تعتمده العلوم الإنسانية في دراسة الماضي انطلاقًا من سجلاته ووثائقه، إذ يرتكز على الجمع الدقيق للبيانات وانتقائها وتصنيفها، ثم تأويل الوقائع وفق إطار منهجي علمي، حيث تتمثل المهمة الأولى للمؤرخ في الكشف عن الأحداث التي غمرها الزمن والتثبت من صحتها قبل الشروع في تحليلها واستخلاص دلالاتها.

والمنهج التاريخي ليس مجرد وسيلة لمعرفة "ماذا حدث؟"، بل هو مدخل معرفي عميق للإجابة عن "لماذا حدث؟" و"كيف يمكن أن يتكرر أو يُتفادى؟".

**- نشأة المنهج التاريخي وتطوره:**

يُعدّ المنهج التاريخي نتاجًا تطوريًا طبيعيًا للفطرة البشرية، لا يُنسب إلى فرد محدّد، بل ينبع من الدافع الإنساني الأصيل نحو استرجاع الخبرات السابقة وتفهمها. وسعى الإنسان منذ الأزل إلى تسجيل أحداثه وسرد تجاربه، محاولًا فهم سلوكه ودوافعه من خلال استحضار المواقف والوقائع التي مرّ بها، وهو ما يُشكّل جوهر البحث التاريخي.

تعود جذور المنهج التاريخي الحديث في التراث العربي الإسلامي إلى عبد الرحمن بن خلدون (733–808 هـ / 1332–1406 م) المؤرخ والمفكّر العربي التونسي المولد، رائد علم الاجتماع والعمران البشري، وصاحب التأثير الواسع في الاقتصاد والفكر السياسي، والذي لا يزال صداه قويًا في الفكر الغربي الحديث.

يبدأ ابن خلدون "المقدّمة" بتعريف ظاهري لفن التاريخ، «فن التاريخ فن عزيز المذهب جم الفايدة شريف العايدة إذ هو يقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم والأنبياء

في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم حتى تتم فايدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا فهو محتاج إلى مآخذ متعددة ومعارف متنوعة وحسن نظر وتثبت يفضيان بصاحبهما إلى الحق وينكبان به عن المزلات والمغالط لأن الأخبار إذا اعتد فيها مجرد النقل ولم تحكم أصول العادة وقاعد السياسة وطبيعة العمران والأحوال في الاجتماع الانساني ولا قيس الغايب منها بالشاهد والحاضر بالذاهب فربما لم يؤمن فيها من العثور ومزلة القدم والحيد عن جادة الصدق»[1] ثم ينتقل فورًا إلى نقد جذري للمنهج التقليدي القائم على الإسناد، كما يلخّص علي أومليل «يبدأ مشكل التاريخ عند ابن خلدون من نقد جذري للخطاب التاريخي التقليدي، ولكنه ينطلق أيضا من اهتمام بموقعه الشخصي من التاريخ. إن هذا هو مغزى النقد الخلدوني الذي اتجه إلى أسس علم التاريخ العربي. وهو يعيد النظر في منهجه الأصلي، أي الإسناد والذي قام عليه التأريخ العربي الأول»[2] يرى ابن خلدون أن الإسناد – رغم دقّته في علم الحديث – تحوّل في كتب التاريخ إلى إجراء شكلي يُغطي على غياب تمحيص المضمون والسياق، فيؤدي إلى تاريخ ميت.

لذلك يؤسّس علمًا جديدًا للتاريخ يقوم على ثلاثة مبادئ أساسية مترابطة:

- رفض الخبر المخالف لقوانين الطبيعة البشرية والاجتماعية (نقد داخلي).
- ربط الوقائع بسياقها الحضاري والاقتصادي والسياسي "علم العمران".
- وعي المؤرّخ بذاتيته ومشروطيته بزمانه وبيئته لتجاوز التحيّزات.

حوّل ابن خلدون بمنهجه هذا التاريخ من مجرّد "خبر" متناقل إلى "علم" نقدي تحليلي، مُرسيًا اللّحظة التأسيسية لعلم التاريخ الحديث في التراث العربي الإسلامي. ويخلص ابن

[1]– ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: المستشرق الفرنسي أ.م.كاترمير، مجلد1، (بيروت: مكتبة لبنان علي مولا، 1992م)، ص2.

[2]– علي أومليل، الخطاب التاريخي دراسة لمنهجية ابن خلدون، (ط3؛ بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 1985م)، ص6.

خلدون إلى أن المؤرخين السابقين اكتفوا بالنقل دون نظر في أسباب الوقائع وسننها، فيقول: «اقتفى تلك الآثار الكثير ممن بعدهم واتبعوها وأدوها إلينا كما سمعوها. ولم يلاحظوا أسباب الوقائع والأحوال ولم يراعوها. ولا رفضوا ترهات الأحاديث ودفعوها. فالتحقيق قليل. وطرف التنقيح في الغالب كليل»[1]

وعلى الرغم من قدم جذوره الفطرية والحضارية، فإن تبلور المنهج التاريخي كإطار منهجي علمي منظّم لم يتم إلا في العصر الحديث، وبشكل خاص خلال القرن التاسع عشر. فقد تزامن ذلك التطور مع ازدهار علوم اللغويات والفيلولوجيا، ومع انتشار الكتابة والقراءة كأدوات أساسية لتوثيق المعرفة ونقلها عبر الأجيال. هذه القدرة على"التأريخ" المنظم هي التي منحت المنهج التاريخي دفعة نوعية، إذ تحول من مجرد سرد ذكرياتي إلى ممارسة علمية تقوم على إجراءات منهجية صارمة.

إنّ المنهج التاريخي بصيغته العلمية الحديثة هو نتاج تطور القرن التاسع عشر. فقد بدأت بوادره مع المدرسة التاريخية الألمانية، وعلى رأسها ليوبولد فون رانكه Leopold von Ranke (1795–1886م) الذي دعا إلى كتابة التاريخ "كما حدث فعلاً wie es) " eigentlich gewesen its) مع الاعتماد على المصادر الأولية والنقد الصارم.

غير أن التبلور النهائي للمنهج التاريخي العلمي جاء مع المدرستين الفرنسية والإنجليزية، وأهم إنجازاتها كتاب شارل لانغلوا وشارل سينيوبوس ( Charles–Victor Langlois et Charles Seignobos (1863–1929) "مدخل إلى الدراسات التاريخية" Introduction aux études historiques) الصادر عام 1898م، الذي وضع القواعد المنهجية الثلاث الشهيرة: (جمع الوثائق – النقد الخارجي والداخلي – التركيب والتفسير).

[1]– ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ص282.

وقد تُرجم هذا الكتاب إلى عدة لغات وأصبح المرجع الأساس لتكوين المؤرخين في أوروبا والعالم. ويُعدّ أهم مرجع فرنسي كلاسيكي في المنهج التاريخي، ولا يزال حتى اليوم الأساس في هذا المجال على الرغم من مرور أكثر من قرن. يهدف الكُتاب إلى وضع شروط المعرفة التاريخية العلمية من خلال الإجابة عن: ما الوثيقة؟ كيف تُنقد وتُعالج؟ كيف تُجمع الوقائع وتُركَّب لتشييد العمل التاريخي؟ كُتب هذا الكتاب ليُعوّض الكتب السابقة الغامضة والسطحية والخطابية، فأصبح الأساس المنهجي لتكوين المؤرخين عالميًا.

ويوجد العديد من الأعلام الذين كان لهم دور بارز في الاهتمام بالمنهج التاريخي، وتألقت العديد من العقول البارزة وأسهمت في صياغة نظريات علمية مهمة، بعضها لا يزال محل نقاش وجدل حتى يومنا هذا. من بين هؤلاء العلماء:

- **غوستاف لانسون gustave lanson (1857–1934م):**

يُعدّ لانسون المُبلور الحقيقي للمنهج التاريخي في النقد الأدبي، حتى أُطلق عليه في فرنسا "اللانسونية". لم يخترع لانسون المنهج من العدم، بل نظّمه وصقله انطلاقًا من الفلسفة الوضعية وإسهامات سابقيه (سانت بوفCharles Augustin Sainte–Beuve ، وتين Hippolyte Taine)، فجعله منهجًا علميًا دقيقًا يجمع بين الروح العلمية والذوق الفني دون تطرف في أي منهما.

حدّد لانسون في مقالته الشهيرة "منهج تاريخ الأدب" (1910م) الأسس النظرية والخطوات العملية للمنهج، مؤكدًا أن الحكم الأدبي الصحيح يقوم على عاملين متلازمين:

- معرفة تاريخية موضوعية (السياق، البيئة، الظروف).
- ذوق فني شخصي مدعوم بالمعرفة لا ينفصل عنها .

انتقل هذا المنهج إلى الدراسات العربية في عشرينيات القرن العشرين مع عودة البعثات من فرنسا، وكان طه حسين أبرز من تلقّاه مباشرة من لانسون نفسه في السوربون، ثم طبّقه على الأدب العربي القديم بجرأة ودقة. تبعه تلاميذه ومعاصروه: حسن توفيق العدل، محمد مندور، شوقي ضيف، سهير القلماوي، وآخرون، فأصبح المنهج التاريخي–الاجتماعي العمود الفقري للنقد الأكاديمي العربي في النصف الأول من القرن العشرين.

- **طه حسين علي بن سلامة (1307– 1393 هـ / 1889– 1973 م).**

يعتمد طه حسين على "النقد الخارجي" وتعد المرحلة الإجرائية الأولى للبحث الأدبي التاريخي، حيث يُركّز على استرداد السياق التاريخي والمادي للنص من خلال تحقيقه وتوثيقه بدقة موضوعية، مستندًا إلى علوم مساعدة متنوعة، تمهيدًا للنقد الداخلي والتفسيري اللاحق. يقول: «أريد أن ادرس شعر أبي نواس، فانا مضطر أول الأمر إلى أن أبحث عن هذا الشعر، ولهذا البحث المنظم قواعده، وأصوله – فإذا وجدت هذا الشعر، فأنا مضطر إلى أن أقرأه وأحقق نصوصه وأقارن مقارنة علمية دقيقة بين النسخ التي تشتمل عليه، فإذا استخلصت من هذه النسخ المختلفة والنصوص المتباينة نصا انتهى إليه بحتي واختياري، فأنا مضطر إلى أن أقرأ هذا النص قراءة الباحث المنقب الذي يريد أن يفهم ويفسر ويحلل ويستخلص ما في هذا الشعر من خصائص لغوية أو نحوية أو بيانية. فإذا أنا فرغت من هذا كله فاستكشفت النص وحققته وفسرته، واستخلصت خصائصه ومميزاته مستعينا في هذا كله بهذه العلوم المختلفة التي يجمعها لفظ أجنبي لا أعرف كيف أترجمه إلى العربية L'erudition فقد انتهى القسم العلمي الخالص من عملي مؤرخا للآداب، وبدأ القسم الفني الذي أجتهد فيه، سواء أردت أم لم أرد، على الذوق، وهذا القسم هو النقد»[1]

[1]– طه حسين، في الأدب الجاهلي، (ط4؛ القاهرة، دار المعارف بمصر، 1947م)، ص56.

يُوضح طه حسين هنا المرحلة العلمية البحتة (القسم العلمي الخالص) في منهجه التاريخي لنقد الأدب، وهي إلزامية وقائمة على الموضوعية التامة قبل أي حكم ذوقي:

1- البحث المنظّم عن النصوص.

2- تحقيقها ومقارنة النسخ بدقة علمية.

3- استخلاص النص الصحيح.

4- قراءته قراءة تحليلية (لغوية، نحوية، بيانية) مستعينًا بالعلوم المساعدة (L'érudition).

وهو ما يجعل عمل مؤرّخ الأدب في هذه المرحلة عملًا تحقيقيًّا بحتًا يقوم على الدقة والموضوعية المطلقة، وأنه لا نقد أدبي صحيح بدون أساس علمي محقّق وموضوعي أولًا؛ والنقد الحقيقي يبدأ بعد التحقيق لا قبله.

- **حسن توفيق العدل(1862 - 1904) :**

باحث ومترجم مصري يُعدّ كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية" أوّل تطبيق منهجي للمنهج التاريخي على دراسة الأدب العربي. أسّس العدل نظرية تربط تطوّر الأدب ارتباطًا وثيقًا بالتحولات السياسية والدينية، معتبرًا أن الأوضاع السياسية أو الدينية إما تُحفّز الحركة الفكرية والإبداع، وإما تُسبّب جمودها.

وقسّم الأدب العربي إلى خمسة عصور رئيسية:

1. عصر الجاهلية. 2. ابتداء الإسلام والدولة الأموية. 3. الدولة العباسية والأندلس. 4. الدول المتتابعة. 5. العهد الحاضر (العصر الحديث).

سارت على هذا النهج معظم الكتب اللاحقة، مع اختلافات طفيفة في التفاصيل الزمنية، من أبرزها:

أحمد السكندري في "الوسيط"، أحمد حسن الزيات في "تاريخ الأدب العربي"، جرجي زيدان في "تاريخ آداب اللغة العربية"

فأصبح التقسيم التاريخي–السياسي للعصور الأدبية – من الجاهلية إلى الحداثة – هو الغالب والسائد في معظم المؤلفات الشاملة والمتخصّصة التي أُلّفت على هذا المنهج حتى منتصف القرن العشرين تقريبًا.

- **شوقي ضيف (1906- 2005):**

يُعدّ الدكتور شوقي ضيف رائد المنهج التاريخي النقدي في الدراسات الأدبية العربية المعاصرة. رفض في موسوعته "تاريخ الأدب العربي" (بدأت بعشرة مجلدات رئيسية واستكملت لأكثر من خمسة عشر) التقسيمات السياسية التقليدية، وابتكر تقسيمًا أدبيًا يعتمد على انتقال مراكز الإبداع والتحولات الاجتماعية والفنية، مستفيدًا من المناهج الأوروبية الحديثة كمدرسة الحوليات والتاريخ الاجتماعي للأدب. حوّل بذلك دراسة الأدب العربي من سرد زمني إلى تحليل نقدي يكشف قوانين التطور الأدبي، فأصبح إنجازه مرجعًا أساسيًا يجمع الأصالة بالحداثة.

يُقسِّم كثير من الباحثين تاريخ الأدب العربي وفق معايير سياسية في المقام الأول، فيجعلون العصور تتوافق مع تغيُّر الدول والخلافات، وهو تقسيم عرض شوقي ضيف أبرز صوره في مطلع كتابه "تاريخ الأدب العربي" ليُبيِّن مدى شيوعه، فقال :« من المؤرخين من يقسم هذا العصر قسمين، فهو إلى نهاية عصر الخلفاء الراشدين يسمى عصر صدر الإسلام، وما يليه إلى آخر الدولة الأموية يسمى العصر الأموي. (3) والعصر الثالث هو

عصر العباسيين أو العصر العباسي ويستمر إلى سقوط بغداد في يد التتار سنة 656 هـ/1258 م. ويقسم بعض المؤرخين هذا العصر قسمين: العصر العباسي الأول ويمتد نحو مائة عام، والعصر العباسي الثاني ويستقل ببقية العصر. ومن المؤرخين من يقسمه ثلاثة أقسام، يبقى فيها على القسم الأول بنفس الاسم، أما العصر العباسي الثاني فيقف به عند سنة 334 هـ/ 945 م وهى السنة التي استولى فيها بنو بويه على بغداد والتي أصبحت الخلافة العباسية منذ تاريخها اسمية فقط، ويمتد العصر العباسي الثالث إلى استيلاء التتار على بغداد. وقد يقسم بعض المؤرخين هذا العصر العباسي الثالث قسمين، فيقف بالقسم الأول عند دخول السلاجقة بغداد سنة 447 هـ/1055 م ويستقل القسم الثاني أو العصر العباسي الرابع ببقية العصر. (4) وباستيلاء التتار على بغداد يبدأ العصر الرابع ويستمر إلى نزول الحملة الفرنسية بمصر سنة 1213 هـ/1798 م (5) ثم العصر الحديث الذى يمتد إلى أيامنا الحاضرة»[1] وهو ما يعني:

أن شوقي ضيف يرفض هذه التقسيمات التقليدية رفضًا قاطعًا؛ لأنها – في رأيه – لا تُعكس التطور الأدبي الحقيقي، وإنما تُخضِع الأدب للتاريخ السياسي. لذلك ابتكر تقسيماً جديدًا يعتمد معيارًا أدبيًا بحتًا يقوم على انتقال مركز الإبداع الأدبي وفقدان بغداد ريادتها منذ القرن الرابع الهجري، فجعل العصور خمسة فقط:

- العصر الجاهلي..
- العصر الإسلامي: من البعثة إلى نهاية الدولة الأموية.
- العصر العباسي الأول (مقسَّم إلى مرحلتين داخليتين: الأولى حتى نحو 232 هـ، والثانية حتى 334 هـ) .

[1]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص14.

- عصر الدول والإمارات: من 334 هـ إلى أواخر القرن الثاني عشر الهجري / أوائل القرن التاسع عشر الميلادي
- العصر الحديث.

ويؤكد ضيف أن هذا التقسيم أدق وأكثر انسجامًا مع طبيعة النشاط الأدبي وتحولاته.

وفي العالم العربي، انتقل المنهج التاريخي الحديث مع حركة الترجمة والتأليف في القرن العشرين، وبرزت أعمال عبد الرحمن بدوي "مناهج البحث العلمي"، وحسن عثمان "منهج البحث التاريخي"، ومحمد شفيق غربال، وغيرهم، الذين نقلوا هذا المنهج وطوّروه بما يتناسب مع التراث العربي الإسلامي، مستلهمين في الوقت نفسه من عبقرية ابن خلدون الذي سبق عصره بقرون في وضع أسس علم العمران والتحليل التاريخي.

وبذلك تحول المنهج التاريخي من مجرد سرد حكائي إلى علم دقيق يخضع لقواعد منهجية صارمة، ممّا جعله أحد أهم مناهج البحث في العلوم الإنسانية والاجتماعية.

وبموجب هذا التطور، اكتسب المنهج التاريخي مكانة بارزة بين المناهج البحثية العلمية، ليصبح أداة أساسية في تفسير الظواهر الحاضرة من خلال فهم جذورها الماضية، وفي استشراف المستقبل انطلاقًا من دروس التاريخ وأنماطه المتكررة.

## المحاضرة: 05

### - مفهوم المنهج الوصفي :

تأتي أهمية المنهج الوصفي وشيوعه في ميدان البحث العلمي، من قدرته على تحليل الظاهرة المدروسة واستيعابها من خلال وضعها ضمن إطارها الملائم، وتوضيح العوامل المحيطة بها والمؤثرة فيها، حيث يُشكل ركيزة أساسية ضمن طرق التحقيق العلمي بشكل عام، ممّا يُمثل خطوة جوهرية للوصول إلى استنتاجات دقيقة وموضوعية في ختام البحث. ويُتيح هذا المنهج للباحث أن يقدم توصيات وحلول عملية تُسهم في معالجة الإشكالات المرتبطة بموضوع الدراسة، وبالتالي الحد من النقاشات والجدل المثار حوله. ويتطلب تطبيق المنهج الوصفي، كغيره من المناهج، بذل جهد كبير واستثمار وقت طويل لجمع بيانات دقيقة تُعزز جودة الدراسة. و«وجد المنهج الوصفي سبيله إلى التطبيق على يد العالم السويسري (فردينان دي سوسير) ويعد كتابه ( محاضرات في علم اللغة العام) كشفًا في المجال اللغوي، وتحولاً عميقًا في الدراسات اللغوية.. على الرغم من تشعب المنهج الوصفي إلى اتجاهات متعددة في ما بعده، إن أول ما يركز عليه هذا المنهج أن موضوع الدراسة الألسنية الوحيد هو اللغة التي ينظر إليها على أنها "كيان موحد قائم بذاته"»[1] واهتم بتحليل الظواهر اللّغوية والوصفية بهدف فهم سماتها الظاهرة، ممّا أدى إلى تراجع الاعتماد على المنهج التاريخي خصوصًا، ثم امتد التأثير إلى الدراسات الاجتماعية لاحقًا. «منذ ظهور كتابه "محاضرات في علم اللغة" بعد وفاته عام 1916م بدأ علماء اللغة يبتعدون عن الدراسات التاريخية والمقارنة ويركزون على الدراسات الوصفية»[2]

[1]– نوزاد حسن أحمد، المنهج الوصفي في كتاب سيبويه، (ط1؛ بنغازي: دار الكتب الوطنية، 1996م)، ص23.

[2]– نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ( الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر 1978م)، ص82.

يُعد المنهج الوصفي من أكثر الأساليب البحثية اعتمادًا في الدراسات العلمية، حيث يُستخدم لوصف الظواهر بدقة، سواءً من خلال القياسات **الكمية** التي تعتمد على البيانات الإحصائية، فـ« المناهج الكمية تهدف في الأساس إلى قياس الظاهرة موضوع الدراسة. وقد تكون القياسات من الطراز الترتيبي (ordinales)، مثل: "أكثر من أو أقل من"، أو عددية وذلك باستعمال الحساب.»[1] أو من خلال التحليلات **الكيفية** التي تركز على التفسير العميق للظاهرة. وتهدف «المناهج الكيفية بالأساس إلى فهم الظاهرة موضوع الدراسة. وعليه ينصب الاهتمام هنا أكثر على حصر معنى الأقوال التي تم جمعها أو السلوكات التي تمت ملاحظتها».[2] وينطلق هذا المنهج من طرح تساؤلات جوهرية تستدعي استقصاءً علميًا، ثم يتبعها بجمع المعلومات من عينة ذات خصائص محدّدة، ليقوم الباحث بعد ذلك بتنظيم البيانات وتحليلها بشكل منهجي للوصول إلى استنتاجات دقيقة وقابلة للتفسير.

كما يُنظر إلى المنهج الوصفي على أنه عملية استقصائية دقيقة لمشكلة أو ظاهرة معينة، يعتمد على أدوات البحث العلمي لاستكشاف المعطيات واستنباط النتائج، ثم عرضها بأسلوب متكامل يُبرز عمق التحليل ووضوح الرؤية. و«الأسلوب الوصفي هو نوع من أساليب البحث، يدرس الطبيعة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية الراهنة دراسة كيفية توضح خصائص الظاهرة وحجمها وتغيراتها، ودرجات ارتباطها مع الظواهر الأخرى.»[3] ويُعرف بأنه أسلوب تحليلي يدرس الظواهر المتكررة والمحدّدة المعالم، يهدف إلى التوصل إلى خلاصات علمية موضوعية تستند إلى البيانات المتاحة، ممّا يجعله نموذجًا مثاليًا لتحقيق التوازن بين الدقة العلمية والواقعية في البحث. و«تستخدمه العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية، ويعتمد

[1]– موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الانسانية، تر: بوزيد صحراوي، كمال بوشرف، سعيد سبعون، (ط2؛ الجزائر: دار القصبة للنشر، 2006م)، ص100.

[2]– موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، ص100.

[3]– سيف الإسلام سعد عمر، الموجز في منهج البحث العلمي في التربية والعلوم الإنسانية، (دط؛ دمشق: دار الفكر، 2009م)، ص69.

على الملاحظة بأنواعها بالإضافة إلى عمليات التصنيف والإحصاء مع بيان وتفسير تلك العمليات. ويعد المنهج الوصفي أكثر مناهج البحث ملاءمة للواقع الاجتماعي كسبيل لفهم ظواهره واستخلاص سماته. ويأتي على مرحلتين:

- **الأولى** مرحلة الاستكشاف والصياغة التي تحتوي بدورها على ثلاث خطوات هي:
  - تلخيص تراث العلوم الاجتماعية فيما يتعلق بموضوع البحث.
  - الاستناد إلى ذوي الخبرة العلمية والعملية بموضوع الدراسة.
  - تحليل بعض الحالات التي تزيد من استبصارنا بالمشكلة وتلقي الضوء عليها.
- **المرحلة الثانية** فهي مرحلة التشخيص والوصف وذلك بتحليل البيانات والمعلومات التي تم جمعها تحليلاً يؤدي إلى اكتشاف العلاقة بين المتغيرات وتقديم تفسير ملائم لها »[1] وبشكل مختصر المنهج الوصفي يعتمد في العلوم الطبيعية والاجتماعية على الملاحظة، التصنيف، والإحصاء لفهم الظواهر الاجتماعية واستخلاص سماتها، وهو الأنسب للواقع الاجتماعي. وينقسم إلى مرحلتين:
  - **المرحلة الأولى (الاستكشاف والصياغة):** تشمل تلخيص التراث العلمي، الاستناد إلى الخبراء، ودراسة حالات لتوضيح المشكلة.
  - **المرحلة الثانية (التشخيص والوصف):** تركز على تحليل البيانات لكشف العلاقات بين المتغيرات وتفسيرها بدقة.

ما يعني أن «المنهج الوصفي منهج استقرائي، يبدأ بالملاحظة والتجربة والتصنيف وصولاً إلى استنتاج القاعدة».[2]

[1]– أنظر: عبود عبد الله العسكري، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، ص6.

[2]– نوزاد حسن أحمد، المنهج الوصفي في كتاب سبويه، ص30.

**- نشأة المنهج الوصفي:**

لجأ العرب في عصورهم الأولى إلى المنهج الوصفي بأسلوب تلقائي لم يتقيد بإطار منهجي صارم، وتجلى ذلك بوضوح في إرثهم الأدبي، ولاسيما في شعر الجاهلية، إذ تفوقوا في نسج صور حية للحياة اليومية بتفاصيل دقيقة تكاد تنبض بالواقعية والعمق. ولعل اهتمام العرب بالمكان يماثله «ما جاء به "سانت بيف" من تركيز على فكرة المكان، ومتابعة أثره على الظاهرة الإبداعية، وعلى غراره كان ما تردد عند "تين" من الخصائص الجماعية للإبداع، دون اقتصار على نظرية "الفردية" طبقًا لنظرية الأجناس أو قانون البيئة والعصر والزمان، مما يمثل خطوة مهمة كانت لها تداعياتها في مسار تطور البحث الأدبي عبر تعددية الاتجاهات والأدوات»[1] ومع اتساع رقعة الإسلام وترسيخ مكانة اللغة العربية كوعاء للمعرفة والتعبير، اكتسب هذا الأسلوب بعداً أكثر تطورًا ونضجًا، فأصبح عنصراً محورياً في الأعمال الأدبية خلال العصرين الأموي والعباسي، حيث تحول الوصف إلى أداة متكاملة قادرة على إغناء المضامين وإلقاء الضوء على الفكر ببراعة وسلاسة. ومع تبلور الفكر العلمي واشتداد الحاجة إلى آليات بحثية متقنة، تطور المنهج الوصفي ليخرج من عباءة الإبداع الأدبي إلى فضاء البحث العلمي المنظم، مستنداً إلى قواعد منهجية راسخة؛ فأصبح بذلك أداة رئيسية تمكن الباحثين من استكناه الظواهر المعقدة، وتحليل التحديات التي تعترض المجتمعات المعاصرة في شتى المجالات، معززاً بذلك مكانته كركيزة لصياغة الدراسات العلمية بأسلوب يجمع بين الدقة الموضوعية والإبداع التحليلي.

وكان المنهج الوصفي على مر العصور رفيقًا دائمًا للإنسان، وكان يُشكّل أداة أساسية لصياغة الأنظمة الشعرية التي لم تكتفِ برسم ملامح البيئة المحيطة، بل جسّدت أيضًا أفكاره وانفعالاته العميقة. واتخذ الوصف أشكالًا متعدّدة، فظهر في النصوص المقروءة والمكتوبة، وكذلك في الأعمال البصرية المرسومة والمصورة، ممّا يعكس مرونته كوسيلة

[1]– عبد الله التطاوي، منهجية البحث الأدبي ومداخل التفكير العلمي، ص57.

تعبيرية تتجاوز حدود اللغة إلى فضاءات أوسع من الإبداع الفني. كما أن بعض المفكرين والمبدعين الأوائل تبنّوا أساليب وصفية دقيقة وممنهجة، أضحت فيما بعد مرجعًا مهمًا استند إليه المجدّدون، ممّا يؤكد عمق هذا النهج ودقته في نقل الواقع وتحليله.

وبرزت الحاجة إلى المنهج الوصفي كاستجابة إبداعية لتجاوز محدودية المناهج العلمية التقليدية، مثل: التجريبي والتاريخي وغيرها، التي أخفقت في استيعاب تعقيدات الظواهر الإنسانية. فهذه الظواهر، بطبيعتها المتغيرة والمتداخلة، تتطلب رؤى تحليلية معمقة ومقاربات مرنة تكشف عن أبعادها المختلفة بدقة. وقد تجلى دور المنهج الوصفي بوضوح في مجالات العلوم الاجتماعية والإنسانية، وكان في بداياته مقتصرا على « الجانب الشكلي في وصف الظواهر اللغوية»[1] ثم امتد لاحقًا بفعالية إلى العلوم الطبيعية، مؤكدًا بذلك مرونته وشموليته كأداة بحثية قادرة على التكيف مع مختلف التخصصات.

تطور المنهج الوصفي خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ليصبح منهجا متكاملاً، مدعومًا بجهود مجموعة من العلماء الأوروبيين الذين سعوا لمعالجة الإشكاليات الاجتماعية المعقدة. من خلال وضع أسس منهجية محدّدة وقواعد صارمة، تمكنوا من تعزيز دوره كأداة رئيسية في البحث العلمي. وشكل هذا التطور نقطة انطلاق حاسمة، حيث أصبح المنهج الوصفي عنصرًا أساسيًا في دراسة الظواهر وتحليلها بطريقة منهجية وموضوعية، مما ساهم في تعميق فهم الواقع الاجتماعي بدقة واتساق، و«تبلور المنهج الوصفي في اللسانيات الحديثة خلال القرن العشرين، خاصة مع فردينان دو سوسير الذي أبرز أهمية الاعتماد على المعطيات اللغوية المباشرة في دراسة اللغة أو اللهجة، ثم تطور على يد مدرسة براغ مع تروبتسكوي (Trubetzkoy) في أبحاثه الصوتية الوظيفية، وكذلك مع اللسانيات البنيوية الأمريكية لدى سابير وبلومفيلد(Bloomfield) وهاريس (Harris). ويقوم هذا المنهج على وصف الظاهرة اللغوية وصفًا دقيقًا وموضوعيًا اعتمادًا على ما تتيحه المادة اللغوية نفسها،

[1]– نوزاد حسن أحمد، المنهج الوصفي في كتاب سبويه، ص27.

بغية فهم بنيتها ووظائفها على نحو علمي»[1] وقد تطور المنهج الوصفي في القرن العشرين فعليا عبر مدارس لغوية مختلفة (سوسير، براغ، أمريكا)، ويركز على وصف الظاهرة بدقة وعمق لفهم الحاضر وتوجيه المستقبل، مستندًا إلى مجموعة من المناهج الفرعية.

- **خصائص المنهج الوصفي:**

يركز المنهج الوصفي على تحليل الظواهر الحالية بدقة من خلال دراسة خصائصها، أشكالها، علاقاتها، والعوامل المؤثرة فيها، ممّا يميزه عن المنهج التاريخي الذي يهتم بالماضي. كما يتيح المنهج التنبؤ بالمستقبل بناءً على البيانات الحالية، ممّا يجعله أداة شاملة لفهم الواقع واستشراف ما قد يأتي. و«يستخدم المنهج الوصفي في دراسة الأوضاع الراهنة للظواهر من حيث خصائصها، أشكالها، وعلاقاتها، والعوامل المؤثرة في ذلك، وهذا يعني أن المنهج الوصفي يهتم بدراسة الحاضر الظواهر والأحداث بعكس المنهج التاريخي الذي يدرس الماضي مع ملاحظة أن المنهج الوصفي يشمل في كثير من الأحيان على عمليات تنبؤ لمستقبل الظواهر والأحداث التي يدرسها»[2]. ويهتم هذا المنهج بتشريح الظواهر بدقة، باستخدام أدوات نوعية أو كمية، ويمكن تطبيقه على نقطة زمنية واحدة أو تتبع مسار طويل، بهدف فهم الظاهرة أو تقييم الوضع لأغراض عملية. و«يرتكز هذا المنهج على وصف دقيق وتفصيلي لظاهرة أو موضوع محدد على صورة نوعية أو كمية رقمية. وقد يقتصر هذا المنهج على وضع قائم في فترة زمنية محددة أو تطوير يشمل فترات زمنية عدة.

[1]– أنظر: إسماعيل سيبوكر، نجلاء نجاحي، أهمية المنهج الوصفي للبحث في العلوم الإنسانية، (مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، العدد 16، جوان 2019م)، ص47.

[2]– ربحي مصطفى عليان، عثمان محمد غنيم، مناهج وأساليب البحث العلمي النظرية والتطبيق، (ط1؛ عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2000م)، ص 42.

ويهدف هذا المنهج إما إلى رصد ظاهرة أو موضوع محدد بهدف فهم مضمونها أو مضمونه. أو قد يكون هدفه الأساسي تقويم وضع معين لأغراض عملية».[1] وبالتالي فهو:

- **يركز على الواقع الحالي:** يُعنى بتحليل الظواهر كما هي الآن، مع النظر إلى خصائصها وعلاقاتها دون الالتفات إلى الماضي بشكل أساسي.
- **يعتمد الدقة في الوصف:** يقدم صورة واضحة ومفصلة للموضوع، سواء عبر تحليل نوعي يرصد الجودة أو كمي يعتمد على الأرقام.
- **يتميز بالواقعية:** يضع الباحث في صلب الحدث، ممّا يعزز فهمه العميق للظاهرة من خلال التفاعل المباشر مع بيئتها.
- **يحد من التدخل البشري:** يسعى لتحقيق الموضوعية عبر تقليل تأثير الباحث، فتأتي النتائج مستندة إلى الواقع المُشاهَد.
- **يدعم التنبؤ المستقبلي:** يتيح استشراف ما قد تؤول إليه الظواهر بناءً على بيانات الحاضر.
- **يناسب القضايا الاجتماعية:** مثالي لدراسة المشكلات الإنسانية كالسلوكيات أو الظواهر المجتمعية.
- **يتيح المقارنة الفعّالة:** يساعد على قياس الظاهرة عبر سياقات مختلفة، كمقارنة التحديات بين مناطق متعدّدة.
- **يخدم التخطيط العملي:** يوفر أسسًا لاتخاذ قرارات مدروسة وتصميم استراتيجيات لمواجهة التحديات المستقبلية.
- **يتميز بالمرونة الزمنية:** قد يركز على لحظة محددة أو يمتد ليغطي تطورات عبر فترات طويلة.

[1]– محمد عبيدات وآخرون، منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات، (ط2؛ عمان: دار وائل للطباعة والنشر، 1999م)، ص46.

**- خطوات البحث باستخدام المنهج الوصفي:**

تُشكل منهجية البحث العلمي ركيزة أساسية لفهم الظواهر الاجتماعية. وهي تساعد على تفكيكها بأسلوب دقيق ومحايد، إذ تعتمد على جمع بيانات وافية ومحددة، وتحليلها بترتيب منهجي للكشف عن العوامل المحركة للظاهرة قيد الدراسة. من خلال تطبيق أدوات بحثية متنوعة واختيار عينات تعكس المجتمع بدقة، ممّا يضمن تقديم نتائج دقيقة ذات قيمة علمية عالية. فيقوم المنهج الوصفي على «جمع بيانات كافية ودقيقة عن ظاهرة أو موضوع اجتماعي وتحليل ما تم جمعه من بيانات بطريقة موضوعية كخطوة ثانية تؤدي إلى تعرف العوامل المكونة والمؤثرة على الظاهرة كخطوة ثالثة. يضاف إلى ذلك أن هذا المنهج يعتمد لتنفيذه على مختلف طرق جمع البيانات كالمقابلات الشخصية والملاحظة المباشرة الآلية منها والبشرية، واستمارات الاستبانة وتحليل الوثائق والمستندات وغيرها. أما بالنسبة للعينات التي يمكن استخدامها فيجب أن تكون ممثلة لمجتمع الدراسة سواء كانت هذه العينات عشوائية احتمالية أو غير عشوائية تساعد في المحصلة النهائية الباحثين على الحصول على نتائج واستنتاجات لها درجة معقولة من المصداقية حتى يمكن تعميمها»[1]. ويمكن تحديد هذه الخطوات في شكل نقاط وهي:

- **تجميع بيانات دقيقة:** يبدأ الباحث بجمع معلومات كافية ومحددة عن ظاهرة اجتماعية أو موضوع معين.
- **تحليل موضوعي:** يتم تنظيم البيانات ودراستها بعقلانية لضمان نتائج خالية من التحيز.
- **تحديد العوامل:** يكشف العوامل المكونة للظاهرة والمؤثرة فيها.
- **استخدام أدوات متنوعة:** مثل: المقابلات، والملاحظة المباشرة، والاستبانات، واستخدام وسائل تقنية لتحليل البيانات والوثائق.

[1]– محمد عبيدات وآخرون، منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات، ص47.

- **اختيار عينات ممثلة:** يشترط اختيار عينات تمثل المجتمع المستهدف، سواء بعشوائية أو بطرق مدروسة.
- **تقديم نتائج موثوقة:** يهدف إلى تحقيق نتائج ذات مصداقية عالية قابلة للتعميم بناءً على العملية المنهجية.

- **مراحل المنهج الوصفي :**

يُمثل البحث العلمي عملية منظمة تهدف إلى فهم الظواهر المختلفة عبر منهجيات دقيقة وخطوات مترابطة. و«تتلخص في مرحلتين أساسيتين الأولى ويطلق عليها مرحلة الاستطلاع والثانية ويطلق عليها مرحلة الوصف الموضوعي، وتهدف المرحلة الاستطلاعية إلى تكوين أطر نظرية يمكن اختبارها وذلك بعد تحديد واضح لمشكلة الدراسة أو البحث موضوع الاهتمام».[1] إذ تتلخص هذه المرحلة في توفير قاعدة صلبة للتحليل والتأويل، وتوجيه الباحث نحو بناء أساس معرفي يمكن اختباره لاحقًا، مما يضمن توجيه البحث في الاتجاه الصحيح بعيدًا عن العشوائية. ثم تأتي مرحلة التشخيص والوصف؛ التي تستند إلى معالجة البيانات بأسلوب منهجي لاستخلاص نتائج علمية دقيقة بهدف تقديم صورة متكاملة عن الظاهرة المدروسة. وفي هذه المرحلة، يتم اختبار الأطر النظرية المستخلصة من الاستطلاع، ممّا يسهم في الوصول إلى استنتاجات قائمة على أسس علمية موضوعية.

- **عيوب المنهج الوصفي:**

في سياق البحث العلمي، تبرز المنهجيات كأدوات حيوية لفهم الظواهر وتحليلها، لكنها لا تخلو من التحديات التي قد تعيق دقتها وموثوقيتها. و«يعاني هذا المنهج من بعض العيوب أهمها سمة التحيز الشخصي للباحث عند جمعه للبيانات المختلفة حول الظاهرة الأمر الذي

[1]– محمد عبيدات وآخرون، منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات، ص47.

قد يؤدي إلى الحصول على بيانات غير دقيقة لا يمكن أن تؤدي إلى نتائج موضوعية يمكن تعميمها على مجتمع الدراسة وبالتالي فإن مصداقية هذا المنهج قد تصبح ضعيفة بالمقارنة مع مزايا المناهج الأخرى للبحث العلمي»[1] ممّا يدعو إلى التأمل في حدود فعاليته مقارنة بغيره من المناهج.

وعلى الرغم من هذه العيوب، يتميز المنهج الوصفي بقربه الاستثنائي من الطبيعة البشرية، ممّا يجعله، في نظر المتخصصين، جديرًا بلقب "سيد المناهج" أو "أب المناهج"، على الرغم من تحفظ بعض العلماء التجريبيين على نقاط ضعف محتملة في تطبيقه. وخلافًا للاعتقاد السائد بأنه يقتصر على الدراسات الاجتماعية والإنسانية، فإنه يمكن أن يستفاد منه كذلك في بعض البحوث الطبيعية بأسلوب متميز، إذ يتكامل مع مناهج أخرى لضمان نتائج تتسم بالدقة العالية.

## المحاضرة: 06

### المنهج النفسي:

- **المفهوم والنشأة:**

يُعدّ المنهج النفسي أحد أبرز الاتجاهات النقدية الحديثة التي سعت إلى تفكيك آليات الإبداع الأدبي من خلال الغوص في أعماق النفس البشرية. يقوم المنهج النفسي على فرضية أساسية مفادها أن العمل الأدبي لا ينبع فقط من الوعي السطحي، بل هو نتاج تفاعل معقد بين الشعور واللاشعور، بين المعلن والمكبوت، بين الظاهر والباطن. «إن تقسيم الحياة النفسية إلى ماهو شعوري وما هو لا شعوري هو الغرض الأساسي الذي يقوم عليه التحليل النفسي.. ولفظ "شعوري"، من جهة أولى، إنما هو لفظ وصفي بحت يعتمد على إدراك حسي

[1]– محمد عبيدات وآخرون، منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات، ص 47 – 48.

ذي طابع مباشر ويقيني جداً . وتبين الخبرة، من جهة ثانية، أن العنصر النفسي كالفكرة (مثلاً) لا يكون شعورياً دائماً. فالفكرة التي تكون شعورية الآن لا تظل شعورية في اللحظة التالية، مع أنها تستطيع أن تصبح شعورية مرة ثانية تحت شروط معينة من السهل توفرها».[1] ويُنظر إلى اللاشعور ليس كفراغ سلبي، بل كخزان حيّ يزخر بالدوافع المضمرة والانفعالات غير المصرَّح بها، فتجد هذه الدوافع في النص الأدبي متنفسًا آمنًا وتعبيرًا بديلاً بعيدًا عن رقابة الأنا العليا« إننا نستمد إذن مفهومنا عن اللاشعور من نظرية الكبت. ونعتبر المكبوت كنموذج للاشعور. ونحن نرى مع ذلك أنه يوجد نوعان من اللاشعور – اللاشعور الذي يكون كامنًا ولكنه يستطيع أن يصبح شعوريًا، واللاشعور المكبوت الذي لا يستطيع بذاته وبدون كثير من العناء أن يصبح شعوريًا».[2]

على الرغم من أن المقاربة النفسية بلغت نضجها المنهجي المنظَّم في الغرب مطلع القرن العشرين على يد **سيجموند فرويد Sigmund Freud** وأتباعه، فإن بذورها كانت موجودة – وإن بصورة أولية وغير منهجية – في التراث النقدي العربي القديم. فقد أدرك عبد القاهر الجرجاني، من خلال نظريته الخالدة في "النظم"، أن سرّ الإبداع الشعري لا يكمن في جمال المفردات المعزولة، بل في التناسق الداخلي بين التركيب اللغوي والشعور النفسي المتغلغل في أعماق النفس. وكذلك أشار ابن قتيبة – وإن بصيغة غير مباشرة – إلى أن التجربة العاطفية والنفسية للأديب تترك بصمتها الخفية على اختياراته التعبيرية وصياغته الفنية، حتى لو لم يُصرّح بها. ويؤكد ذلك محمد مندور في قوله: «عرفنا الأدب بأنه كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته أنواعا خاصة من الانفعال، فمن الضروري أن تكون هناك استجابات وأن يصدر عنها النقد، والذي لاشك فيه أن استجابات العرب لم تكن فاترة، وفي أخلاقهم عنف البداوة، كما أن في شعرهم ما يحرك ضروبا من الانفعال الشخصي والقبلي،

[1]– سيجمند فرويد، الأنا والهو، الأنا والهو تر: محمد عثمان نجاتي، (ط4؛ بيروت، دار الشروق،1982م)، ص25– 26

[2]– المرجع نفسه، ص28

وهذا ما كان، فقد وجد النقد الأدبي عند العرب ملازما للشعر. وكان نقدهم كما نتوقع نقدًا ذوقيا في نشأته».[1] من هذا المنظور لم يعد النص الأدبي مجرد بناء لغوي أو تركيب فني، بل صار كيانًا حيًّا يبث نبض التوترات النفسية الداخلية لمبدعه. ويتحول إلى حقل تعبيري تتسلّل من خلاله المشاعر غير المصرَّح بها والأفكار المكبوتة لتجد لنفسها مخرجًا آمنًا عبر الرمز، أو الصورة الشعرية، أو الإيقاع الداخلي للغة.

فبيت الشعر الغامض والصورة السريالية، واللحن المنبثق من جرحٍ عميق كلها تجليات لتوتر لا واعٍ يتخذ في العمل الإبداعي شكله الجمالي المقنَّع ومتنفَّسه الوحيد. وبهذا يغدو النص الأدبي وثيقةً نفسية بالمعنى الدقيق، ومرآةً كاشفة تعكس صور الذات في لحظاتها الأكثر هشاشةً أو رغبةً جامحةً، أو مقاومةً عنيدةً أمام سلطة ورقابة الوعي.

- **النقد النفسي وتحدياته:**

يظل النقد النفسي الأكثر جرأةً والأعمق غوصًا في أعماق النفس البشرية من بين كل المناهج النقدية الحديثة، لأنه لا يقرأ النص الأدبي كمجرد بناء جمالي أو لغوي، بل يراه مرآةً مشوهةً ومموّهةً للعالم الداخلي المضطرب. و«يرتبط النقد النفسي بعالم التحليل النفسي سيجموند فرويد Freud (1865م، 1939م) الذي يرى في العمل الأدبي موقعًا أثريًا ذا طبقات من الدلالات متراكم بعضها فوق بعض، ولابد من الحفر فيها للكشف عن غوامضه وأسراره»[2] لم يكتفِ فرويد بتحليل الأحلام والزلات اللسانية والأعراض العصابية، بل امتدت رؤيته لتشمل الإبداع الأدبي نفسه، الذي يتيح للرغبات المحظورة أن تعبر عن نفسها دون أن

[1]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م)، ص15.

[2]– ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، (ط4؛ عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2011م )، ص56.

تعرض الأنا لخطر الانهيار، ويرى في النصوص الأدبية تعبيرات رمزية للرغبات المكبوتة والصراعات اللاواعية.

وعلى الرغم من أهمية المنهج النفسي، فهو ينطوي على مخاطر إذا أُسيء استخدامه، إذ قد يؤدي إلى اختزال الأدب إلى تحليل نفسي للكاتب، مُهملًا القيمة الفنية للنص. وفي النقد العربي، واجه نقاد مثل العقاد والنويهي انتقادات «فالانسياق وراء التحليل النفسي دون ضوابط لا يخلو من مزالق لأنهم حولوا دراسة الأدب إلى دراسة للغدد والجينات وتركوا الأدب نفسه على الهامش»[1] يتطلب هذا المنهج حذرًا لتجنب التعميمات التي تختزل الإبداع في نوازع نفسية فقط.

**- تطورات المنهج النفسي: تلاميذ فرويد وما بعدهم**

**- أوتو رانك Otto Rank و إدموند بيرغلر Edmund Bergler :**

اختلف بعض تلاميذ فرويد مع أوتو رانك في بعض الجوانب، وأكد أوتو رانك أن «الفنان له نشاط معين وهو ليس بحالم ولا عصابي. بل يسعى للاندماج الاجتماعي والشهرة، مدفوعًا أحيانًا بنزعة نرجسية. وأن كل إبداع أدبي أو فني يصاحبه الجهد الذهني وتصاحبه المعاناة، بينما رأى برجلر أن الأديب لا يبدع إنتاجه الأدبي من أجل التعبير عن رغباته المكبوته وإنما للدفاع عن قيام هذه الرغبات في نفسه»[2] ، معبرًا أيضًا عن رغبات الجمهور. فبينما يرى فرويد أن العمل الفني هو في الأساس تفريغ رمزي للرغبات الجنسية والعدوانية المكبوتة "شبيه بالحلم أو بالعَرَض العصابي"، جاء هذا الاتجاه التصحيحي ليؤكد أن الفنان ليس حالمًا منعزلاً ولا مريضًا عصابيًّا يهرب من الواقع، بل هو بالأحرى شخصٌ شديد الوعي والانضباط يمارس نشاطًا إراديًّا مُجهِدًا ذهنيًّا وعاطفيًّا، وغالبًا ما تكون دوافعه اجتماعية ونرجسية قوية،

[1]- أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص58.

[2]- المرجع نفسه، ص59.

الرغبة في الاندماج داخل المجتمع، وتحقيق الشهرة وإثبات الذات والحصول على الحب والتقدير. ويذهب إدموند برجلر (Edmund Bergler) ، (1899–1962) وغيره من الباحثين إلى أن الإبداع ليس مجرد تنفيس عن الرغبات المحظورة، بل هو في المقام الأول دفاع نرجسي وتعويضي، لا يسعى الأديب أساسًا للتعبير عن رغباته المكبوتة كما يظن فرويد، وإنما يسعى لإنكار وجود هذه الرغبات أصلاً في نفسه ولإثبات تفوّقه الأخلاقي والجمالي عليها؛ فيحوّل ضعفه إلى قوة رمزية ويغطي نقصه بستار العظمة.

- **كارل غوستاف يونغ Carl Jung واللاوعي الجماعي:**

من بين الذين جددّوا علم النفس الأدبي الألماني كارل يونغJung الذي قدّم مفهوم اللاوعي الجماعي، معتبرًا أن الأدب يعبر عن "اللاوعي الجمعي الذي يتصل بالمجتمع. واستشهد بمسرحية فاوست لجوته "**Goethe**، التي توقظ لدى المشاهدين الألمان الروح البدائية القديمة عبر شخصية فاوست كنموذج أسطوري و (Archetype) طوّر نورثروب فراي هذه الفكرة، مشيرًا إلى أن النماذج الأسطورية تؤلف مادة لا غنى عنها للرموز والصور التي تعج بها الأعمال الأدبية. [1] قدَّم مفهوم اللاوعي الجماعي باعتباره مستودعًا مشتركًا للبشرية جمعاء يحتوي على تراث نفسي موروث يعود إلى العصور البدائية. يحوي هذا المستودع "النماذج الأولية" وهي صور وأشكال رمزية أولية (الأم العظيمة، البطل، الظل، الحكيم، الخداع.. وما إلى ذلك) لا تُكتسب بالخبرة الشخصية بل تُولد مع الإنسان. وعندما يُبدع الأديب أو يقرأ القارئ عملًا عظيمًا، فإن هذه النماذج تُستثار وتَتفعَّل، فتُوقظ فيه طاقة نفسية عميقة ومشتركة. وطوَّر نورثروب فراي هذه الأفكار لاحقًا إلى نظرية أسطورية– نقدية شاملة تُفسِّر تكرار الأنساق والرموز عبر التاريخ الأدبي كله. من "كبت الفرد" (فرويد) إلى "تراث الجنس البشري" (يونغ وفراي).

[1]– ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص60.

- **إيفور آرمسترونغ ريتشاردز (I. A. Richards ) والتوصيل:**

يُعدّ إيفور آرمسترونغ ريتشاردز (I. A. Richards) شخصية محورية في النظرية الأدبية الحديثة وأحد مؤسسي النقد الجديد. كتابه "مبادئ النقد الأدبي" (1924)، الذي نقله إلى العربية محمد مصطفى بدوي، يركز على الوظيفة النفسية للأدب. ويرى ريتشاردز أن الأدب يعمل على تنظيم الدوافع الشعورية للكاتب والقارئ على السواء، ممّا يوفر متعة وتوازنًا نفسيًا عبر تحرير هذه الدوافع في سياق فني آمن ومنضبط، بعيدًا عن صراعات الحياة الواقعية. وهذا التركيز على التأثير النفسي للقراءة جعله يُصنَّف كأحد المساهمين البارزين في المنهج النفسي–الوظيفي الحديث.[1] وهذا التوازن يجعل الأدب تجربة تحررية لكلا الطرفين. ويؤكد ريتشاردز أن سرّ الإبداع يكمن في قدرة الفنان على استحضار الحالة الانفعالية الأصلية حيةً دون أن يفقد توازنه، وهو أمر يعجز عنه الإنسان العادي. ويرى أن الإنسان مجموعة من الدوافع المتضاربة – معظمها لاشعوري – بعضها إقبال وبعضها إدبار. وتتحدد قيمة الدافع بحاجته إلى الإشباع، وخطورته بما يُحدثه كبته من اضطراب في باقي الدوافع.

أما العمل الأدبي الناجح فينظّم هذه الفوضى ويشبع أكبر قدر من الدوافع دون قمع الآخرين. وينال المبدع رضا عميقًا واكتمالًا نفسيًا، ويحصل المتلقي على لذة جمالية حقيقية بتحرير دوافعه المكبوتة في جو آمن ومنضبط، بهذا يكون الأدب – في نظر ريتشاردز – أرقى وسيلة لتنظيم الحياة النفسية وتحقيق التوازن الإنساني.

ويعد نور ثروب فراي (Northrop Frye) – له كتاب بعنوان: تشريح النقد Anatomy of Criticism – من أتباع النقد النفسي. فقد طوَّر جانبًا آخر من المنهج النفسي عبر مفهوم "النماذج الأولية" المستمد من اللاوعي الجماعي عند يونغ، وأسس به كتابه الشهير "تشريح النقد " (Anatomy of Criticism 1957) النقد الأسطوري– النمطي.

[1]– أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص62.

- **التطورات الحديثة للنقد النفسي:**

طوّر شارل مورون (Charles Mauron) المنهج النفسي في القرن العشرين، مستخدمًا تأويل الرموز وفقاً لطريقة فرويد لتفسير قصائد ستيفان مالارمي (Stéphane Mallarmé) و«إليه يعزى مصطلح "النقد النفساني (Psycho– critique)، قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا؛ إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية».[1]

كما قدم إيف غوهان (Yves Gohin) وسيرج دوبروفسكي (Serge Doubrovsky)مفهوم "القراءة النفسية (Psychollecture)، بينما ركزت مارسيل ماريني(Marcelle Marini) على التناقضات في التوصيل الأدبي. وربطت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) التحليل النفسي بالسيميائي، معتبرة النصوص مواجهة بين «اللغة الإشارية الأمومية والرمزية الأبوية»[2] ، ورفضت اختزال الأدب إلى الثنائية الجنسية. وبدأت جوليا كريستيفا، بعد صدور كتابها الشهير "ثورة في اللغة الشعرية" (1974)، في التحوّل التدريجي نحو التحليل النفسي، وهو التحوّل الذي تجسّد بوضوح في ثلاثيتها اللاحقة: "الشمس السوداء" (1987)، "حكايات حب" (1983)، و"قوى الرعب" (1980).

تركّز هذه الأعمال على التقاطع العميق بين التحليل السيميائي والتحليل النفسي، من خلال المعارضة الجوهرية التي وضعتها كريستيفا بين بعدين لغويين متمايزين وهما البعد السيميائي والبعد الرمزي. إنّ « "السيميائي" و "الرمزي" هما، طبقًا لجوليا كريستيفا، شكلان

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها،(ط1؛الجزائر: جسور للنشر والتوزيع، 2007م)، ص 23.

[2]– ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص63– 64.

للعملية الدالة نفسها. واللغة تتشكل من خلال عملية دالة.. وتحدد كرستيفا العلاقة القائمة بين السيميائي والرمزي على أنها علاقة "جدلية"».[1] ولهذين المصطلحي (السيميائي والرمزي) تاريخ طويل ومعقد، «فالرمزي، كما ترى كرستيفا، مشدود إلى علاقة الدال (الكلمة)/ المدلول (التصور).. وتقترح كرستيفا أن الجانب التحفيزي لهذه العلاقة يكمن في الدوافع اللاشعورية والعمليات الأولية (الإزاحة والتكثيف) التي تعضد الترابط الاعتباطي لدال معين بمدلول معين»[2] ما يعني أن الرمزي (le symbolique) نظام اللغة المنظَّم (نحو، صرف، دلالة، خطاب)، المرتبط بالقانون الأبوي والنظام الاجتماعي- الذكوري (مستلهمًا إلى حد كبير من لاكان).

و«يتميز السيميائي عند كرستيفا بالتدفق والوسوم، والتمهيد العصبي [أو التيسير]، وبتحولات الطاقة وبتقطيع متصل جسدي واجتماعي، وتقطيع محتوى المادة الدلالية"»؛[3] فالسيميائي (le sémiotique) البعد الإيقاعي- الانفعالي- الجسدي للغة، المرتبط بالمرحلة ما قبل الرمزية (الطفولة الأولى)، والذي تحمله دلالات أنثوية-أمومية واضحة.

طبّقت كريستيفا هذا المنظور على نصوص مالارميه وغيره، مستفيدةً من علم اللغة النفسي، فخلصت إلى أن الذات القريبة من السيميائي تمثّل الأنوثة، والمنحازة للرمزي تمثّل الذكورة. وعلى الرغم من رفضها الصريح تأسيس نقد جنسي بيولوجي، فقد انتهت إلى استحالة تطبيق الثنائية الجنسية الفرويدية- اللاكانية على النصوص، لأن السيميائي والرمزي يتداخلان دائمًا داخل كل كاتب وكل نص بصرف النظر عن جنسه.

---

[1]- هيو سيلفرمان، نصيات بين الهرمونطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلى حاكم صالح، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م)، ص256.

[2]- المرجع نفسه، ص257.

[3]- هيو سيلفرمان، نصيات بين الهرمونطيقا والتفكيكية، ص 259.

- **أسس المنهج النفسي رؤية سيجموند فرويد Sigmund Freud:**

**1. اللاوعي:**

لعلّ ما يمنح المنهج النفسي قوته التحليلية هو قدرته على تجاوز ظاهر النص إلى ما يُخفيه من دلالات ضمنية ومحتوى نفسي دفين. ابتكر فرويد مصطلح اللاوعي Unconscious معتبرًا أنه مخزن للرغبات المكبوتة التي تؤثر على سلوك الإنسان وإبداعه. و« تقوم فكرة اللاوعي عنده على أن المرء يبني واقعه بناءً على رغباته المكبوتة. ولهذا فإن كل تعبير سلوكًا كان أو خيالاً هو مجموعة معقدة من الرموز التي تحاول الكشف بطريقة غير مباشرة عما يتمنى هذا المرء فعله، ولكن العرف الاجتماعي أو الأخلاقي يمنعانه من ذلك.. الأدب والفنون عامة، في رأي فرويد شكل من أشكال التعبير عن هذه الرغبات المكبوتة وصورة من صور التنفيس الشكلي عن اللاوعي المختزن».[1] يُشبه العمل الأدبي هنا موقعًا أثريًا متعدّد الطبقات، وهو ما يخلف شعورا بالراحة والتخلص من المكبوتات عند الشاعر أو الأديب أو الفنان. وبما أنّ هناك تصور بأن مافي النص هو تخزين لمكبوتات الأديب فإن «دارس العمل الأدبي أو الفني لا مناص له من التنقيب في أخبار الكاتب أو الفنان وسيرته وتاريخه وعلاقاته، وتطوره، بحثًا عن أي إشارة يمكنها أن تلقي الضوء على المشكلات النفسية الكامنة في لاوعيه»[2]. ويوفر هذا التنفيس راحة نفسية للمبدع، إذ يسمح بإطلاق الدوافع المكبوتة ضمن إطار رمزي مقبول اجتماعيًا.

وكان لفرويد رأيه في مجموعة من الفنانين والأدباء باستعانته بكل الأدوات التي تمكنه من تحليل أعمالهم سواء الفنية أم الأدبية وصولا إلى ما يخفى من محتواهم مثل: تحليله لعمل الفنان ليوناردو دافنشي «وتوصل إلى رأي قاطع في الفنان وهو أنه كان يعاني من الشذوذ

[1]– ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص56.

[2]– المرجع نفسه، ص56.

الجنسي. أما الكاتب الروسي الشهير تيودور دستويفسكي. مؤلف الإخوة كارامازوف. فقد توصل إلى رأي قاطع فيه، وهو أنه كان مصابًا بالصرع، وأنه كان يعاني من نزوع شديد نحو الجريمة والرغبة القوية في إيذاء الذات».[1] وهنا لا يكتفي المحلّل النفسي للأدب بتتبّع الحبكة أو استجلاء الرموز الظاهرة، بل يغوص في البنى اللاواعية وديناميات الشخصيات وانزياحات اللغة، ليكشف كيف يتسرّب القلق أو الرغبة أو الحرمان من بين السطور، وكيف يتشكّل النصّ من أحاسيس لم يُسمح لها بالظهور المباشر؛ فيعمل الناقد النفسي على تحليل البنية الرمزية للنصوص، مستعينًا بأدوات علم النفس التحليلي، لا سيما الفرويدية وما بعدها، لفكّ شيفرات اللاوعي المتضمنة في الشخصيات، الأحداث، والصور الشعرية وما إلى ذلك.

وحدّد فرويد آليات يستخدمها اللاوعي للتعبير عن الرغبات المكبوتة للكاتب، وهي:

- **التكثيف:** حذف أجزاء من مواد اللاوعي، وخلّط عناصر عدة بعضها ببعض ليؤلف منها وحدة متكاملة تغني عن التفاصيل الكثيرة.

- **الإزاحة:** إبدال موضوع الرغبة اللاوعية الممنوعة بأخرى مقبولة اجتماعيًا وعرفيًا.

- **الرمز:** تمثيل أو عرض المكبوت، وغالبًا ما يكون موضوعًا جنسيًا، من خلال موضوعات غير جنسية تشبه المكبوت أو توحي به، وعلى هذا فإن لكل عمل أدبي أو فني مظهرين: أحدهما خفي وثانيهما ظاهر.[2] مما يتطلب من الناقد تحليل الرموز لكشف الدلالات اللاواعية.

[1]– ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص57.

[2]– أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص57.

2. **النص:**

ألهمت نظريات فرويد تيارات أدبية مثل السريالية، التي عنيت بالتعبير عن الأحلام والرؤى، أي إطلاق سراح الإنسان الداخلي من هيمنة القيود العقلية والأخلاقية، كما ازدهر فن السيرة الذاتية، حيث أصبح الاهتمام بحياة الأديب يفوق الاهتمام بدراسة آثاره.[1] ممّا أثار انتقادات بعض النقاد في الأدب العربي، برزت أعمال مثل السراب لنجيب محفوظ كتطبيق للتحليل النفسي، إلى جانب روايات تيار الوعي التي استكشفت التدفق الداخلي للأفكار.

تنبع أهمية المعايير التي يطرحها المنهج النفسي في فهم الأدب فيما تمنحه للناقد من أدوات دقيقة للولوج إلى الطبقات العميقة للنصوص، وتفسيرها لا بوصفها مجرد إنتاج جمالي، بل كشهادات مشفّرة عن الحياة النفسية لصاحبها.«إنه يغوص إلى الأعماق، إلى اللاشعور، وقد لا يكون الفنان على شعور بانه يغوص إلى اللاشعور، وإنما يدع لخياله أن يعمل فإذا هو يلتقط من الأشكال والألوان، ما ينفض اللاشعور إلى الخارج مقنعا وفقا للآليات التي يتم بها خروج اللاشعور في احلام الليل واحلام اليقظة»[2] فيتحول النص الأدبي إلى مرآة للذات، ووثيقة شعورية تسبر أغوار الإنسان، وتعزز من فهمنا للأدب كصوت داخلي يُترجم إلى لغة.

حاول نقاد مثل جاك لاكان التوفيق بين التحليل النفسي والبنيوية عبر مفهوم "لاوعي النص"، مستلهمين فكرة "موت المؤلف" لبارث، حيث «اللاوعي لا يوجد خارج الإنسان» [3] هذا التحول ركز على النص كحامل للدلالات اللاواعية، بدلاً من التركيز على سيرة المبدع.

---

[1]– أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص57–58.

[2]– الدروبي سامي، علم النفس والأدب، (ط2؛ القاهرة: دار الشروق، 1981م)، ص28.

[3]– ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص64.

ولا يقف الناقد عند تحليل نص منفرد، بل يتوسّع في مقاربة شاملة للإنتاج الأدبي بوصفه وحدة عضوية متكاملة، تُضاء بعض أجزائها ببعض. فمن خلال مقارنة الأعمال، وتحديد القواسم النفسية المشتركة، ورصد تكرار الرموز أو الصور أو الثيمات، تتجلى خرائط اللاوعي وتشكلاته المتكررة. وتصبح النصوص سجلاً نفسيًا لا يقل أهمية عن السيرة الذاتية، بل يفوقها أحيانًا في الصدق والدلالة، إذ يكشف ما لا يُقال ويبوح بما لا يُصرّح به.

فالرموز في هذا المنهج لا تُقرأ بوصفها محض عناصر جمالية، بل باعتبارها مؤشرات دالة على عُقد نفسية أو رغبات دفينة أو صراعات داخلية لم تجد متنفسًا سوى في المتخيل الأدبي. وقد لا يكون الأديب واعيًا بحمولتها، لكنها تنساب في نصوصه بفعل التخييل الذي يمثّل آلية دفاعية ولاشعورية في آن. وهنا تتجلى دقّة مهمة الناقد النفسي وقدرته على فكّ شفرات النص، والتقاط الإشارات الخفية، وتحليل التوترات البنيوية والرمزية التي تحمل في طياتها أثر التجربة الإنسانية في أعمق مستوياتها.

3. **المؤلف:**

يُعامل المؤلف كنصّ مفتوح للتحليل النفسي؛ فلا يكتفي المنهج بدراسة النص بل يتوسّع ليشمل حياة المؤلف وطفولته وعلاقاته وسيرته الذاتية. ويُصبح الكاتب بذلك موضوعًا للتحليل، ويُقرأ إبداعه بوصفه استجابة لاشعورية لتجارب لم تُحسم في الوعي. وبالاستعانة بالوثائق، والمخطوطات، والاعترافات، يرسم الناقد النفسي صورة مركبة للذات الكاتبة، كما تكشّفت لا كما أرادت أن تُرى.

ينطلق المنهج النفسي في النقد الأدبي من فرضية محورية مفادها أنّ العمل الإبداعي لا يُنتج في فراغ، بل هو تعبير متشابك عن البنية النفسية للكاتب، وتجلٍ خفيّ لسيرته الذاتية وتجاربه الوجدانية. فالنص الأدبي نتاج رمزي معقّد لتفاعلات اللاوعي الفردي يعكس رغبات مكبوتة وصدمات دفينة وأشواقًا داخلية غالبًا ما تظل مستترة عن وعي الأديب ذاته؛ ليصبح

تحليل الجوانب الحياتية للمبدع مدخلًا حيويًا لفهم بنيته النفسية وما يعتمل في أعماقه من توتر أو افتتان أو صراع.. تتبدى في النصوص بصيغ رمزية، واستعارات دالة، وشخصيات متخيّلة تحمل أصداء تلك التجارب.

ويقوم الناقد النفسي، بدور شبيه بالمحلل الإكلينيكي، إذ يتطلب هذا الدور وعيًا عميقًا بالبنية النفسية للنصوص، ومعرفة دقيقة بتجربة المبدع الحياتية حيث يتتبع محطات حياة الأديب، بدءًا من الطفولة والروابط العاطفية الأولى، مرورًا بالصدمات والفقد، وانتهاءً بعلاقاته المعقدة وتجاربه الوجودية، لا من باب الاستقصاء التوثيقي، بل من أجل الكشف عن البنى السيكولوجية التي شكّلت رؤيته للعالم، ومكّنت قلمه من رسم عوالمه السردية أو الشعرية. فلا غرابة أن تتسرّب إلى النصوص ظلال تلك التجارب، فتتجسد في بنية السرد، أو تُشفّر عبر الرموز، أو تتكرّر في ملامح الشخصيات وخياراتهم، لتصبح الكتابة نفسها شكلًا من أشكال البوح المستتر أو المصالحة مع الألم.

ينطلق هذا النوع من النقد من فرضية أساسية ترى أن العملية الإبداعية ليست معزولة عن التجربة الإنسانية، بل هي انعكاس داخلي لصراعات الأديب، وتعبير مشفر عن رغباته ومخاوفه ومكبوتاته التي لم تجد منفذًا سوى في الكتابة.

وبشكل عام «استثمرت الدراسات الأدبية حقائق علم النفس ومفاهيمه بكيفيات شتى، عبر مجالات مختلفة نذكر منها:

- دراسة العملية الإبداعية في ذاتها (سيكولوجية الإبداع)؛ أي ماهيتها النفسية وعناصرها وطقوسها الخاصة. رائد هذا الاتجاه هو الدكتور مصطفى سويف وشاكر عبد الحميد..

- دراسة شخصية المبدع (الاتجاه البيوغرافي أو سيكولوجية المبدع)؛ بمعنى البحث في دلالة العمل الإبداعي على نفسية صاحبه. رواد هذا الاتجاه عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني..
- دراسة العلاقة النفسية بين العمل الإبداعي والمتلقي (سيكولوجية التلقي أو الجمهور).
- دراسة العمل الإبداعي من زاوية سيكولوجية (التحليل النفسي للأدب)؛ وهذا هو المجال الحقيقي للممارسة النقدية النفسانية التي يمكن أن نذكر روادها: أمين الخولي ومحمد خلف الله أحمد وعزالدين إسماعيل .. وجورج طرابيشي..[1]

وتتجلى مهمة الناقد النفسي في الغوص العميق في سيرة الأديب، لا على نحو وصفي أو تقريري، بل ضمن مقاربة تحليلية تتعقب الأثر النفسي الذي يترسّب في لاشعوره، وتنعكس لاحقًا في أعماله من خلال رموز وصور واستعارات قد لا يكون واعيًا بها. إن تتبع هذه الآثار لا يهدف إلى التلصص أو الإسقاط، بل إلى فهم كيفية تحوّل التجربة الفردية إلى بناء إبداعي، وكيف تعبّر اللغة الأدبية عن واقع داخلي يتجاوز المدركات الظاهرة. فالرموز الأدبية هنا ليست تزيينات أسلوبية، بل هي مداخل إلى العالم الباطني للمبدع وغالبًا ما تكون انعكاسًا لتجارب معيشة أو رغبات مكبوتة لم تجد سبيلها إلى التصريح. وهذا ما يجعل تفسير الرموز مهمة دقيقة، تتطلب حذرًا من التعميم، ومرونة في التأويل، وشمولية في قراءة المسار الإبداعي بأكمله، لا سيما عند تتبع الأنماط النفسية المتكررة في مختلف أعمال الأديب.

ولا تقتصر مهمة الناقد على دراسة النص الأدبي في عزلة عن واقعه الخارجي، بل يسعى إلى ربطه بالسياق الحياتي والاجتماعي الذي نشأ فيه، ساعيًا إلى إقامة علاقة جدلية بين العالم النفسي للكاتب وظروفه المعيشة. واعتبر فرويد أن فهم سيرة المبدع ضرورية لتفسير

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص23–24.

أعماله. وخلص في تحليله لليوناردو دا فنشي مثلاً إلى أنه «كان يعاني من الشذوذ الجنسي"، بينما رأى في دوستويفسكي أنه كان مصابًا بالصرع، وأنه كان يعاني من نزوع شديد نحو الجريمة والرغبة القوية في إيذاء الذات، كما أُعيد تفسير هاملت لشكسبير، حيث رأى النقاد أن هملت كان يعاني من عقدة أوديب ولذا تردد في القضاء على قاتل أبيه الذي تزوج من أمه».[1]

فالنصوص، من هذا المنظور، تصبح تجليات لواقع داخلي مشحون، يمكن تفكيكه وتحليله لفهم الكيفية التي تفاعلت بها مكونات النفس (الهو، الأنا، الأنا الأعلى) مع المؤثرات الخارجية، وانعكست في اختيار الموضوعات، وبناء الشخصيات، وتشكيل الأسلوب.

### 4. الشخصيات الأدبية في المنهج النفسي:

يُعد تحليل الشخصيات الأدبية مدخلاً رئيسيًا لفهم البنية النفسية للنص. فالشخصيات المتخيلة لا تُقرأ بوصفها أدوات فنية، بل بوصفها كائنات تعبّر عن رغبات الكاتب أو تمثّل وجوهًا مختلفة لذاته أو لأشخاص أثّروا في مسيرته. وقد تُجسّد بعض الشخصيات صراعات دفينة أو مواقف رمزية تعيد تمثيل أحداث واقعية بطريقة متحوّلة ومشفّرة. ويُعدّ هذا التحليل ضربًا من الترجمة النفسية للعمل الإبداعي، يكشف عن رموزه وحمولات عاطفية غير الظاهرة.

ويتجاوز المنهج النفسي النظرة التقليدية إلى الشخصيات الأدبية، فيراها ككائنات تحمل عمقًا نفسيًا حقيقيًا لا مجرد عناصر فنية تحرّك الحبكة؛ فهذه الشخصيات تنبثق من وجدان المبدع، وتحمل سمات من تجربته النفسية، سواء عبّرت عن قلق وجودي، أو انكسار عاطفي، أو توقٍ غير مشبع. وقد تمثّل الشخصية نموذجًا رمزيًا لحالة داخلية عايشها الكاتب

[1]– أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص58.

أو اختزنها في لاوعيه، فتتجسّد على الورق بوصفها كيانًا مستقلًا ينبض بالمشاعر والتوترات والصراعات.

يتخذ النقد النفسي من الشخصيات الأدبية مدخلًا أساسيًا لفهم البنية النفسية العميقة للمبدع، متجاوزًا النظرة التقليدية التي ترى فيها مجرد أدوات فنية تخدم الحبكة أو الوظيفة الجمالية. فوفق المنظور النفسي، تتحول هذه الشخصيات إلى كائنات رمزية حاملة لدلالات نفسية معقّدة، تعكس رغبات مكبوتة، أو صراعات داخلية، أو حالات وجدانية لم تُصرّح بها الذات الكاتبة بشكل مباشر. فالنص الأدبي، في هذا الإطار، لا يُقرأ كمنتج لغوي خالص، بل كوثيقة نفسية تكشف خفايا اللاشعور، ويُصبح كل عنصر فيه، وبخاصة الشخصيات، بمثابة نافذة تطل على أعماق المبدع وتجاربه الذاتية.

يُعدّ أحد أبرز مواقف النقد النفسي تجاه الشخصيات هو النظر إليها بوصفها امتدادًا للذات اللاواعية للمؤلف. فالشخصية المختلقة في الرواية أو المسرحية أو القصيدة ليست كيانًا عارضًا، بل تجسيد رمزي لحالة داخلية دفينة، قد تكون شعورًا بالذنب أو رغبة دفينة في التمرد أو حاجة إلى الخلاص لم تجد تحققها في الواقع. وغالبًا ما تظهر هذه الحالات النفسية في النص من خلال الإزاحات الدلالية أو الرموز اللغوية، أو الصور المتكررة التي تشكّل في مجموعها خريطة نفسية يُمكن تتبعها لفهم دوافع الإبداع.

ويعتمد النقد النفسي، في تحليله لهذه الشخصيات، على أدوات مستمدة من نظريات التحليل النفسي، وخصوصًا النظرية الفرويدية التي تقسم النفس إلى "الأنا" (الذات الواعية المتوازنة)، و"الهو" (مركز الرغبات الغريزية)، و و"الأنا الأعلى" (الضمير الأخلاقي الصارم).«أما الركن الأول من النفس فهو مزيج من الوعي واللاوعي وتُقرأ الشخصيات في هذا السياق بوصفها تمثيلات جزئية لهذه القوى المتصارعة داخل الكاتب؛ فشخصية متمردة قد تعبّر عن رغبات "الهو"، بينما شخصية مثالية متصلبة قد تكون تجسيدًا لـ"الأنا الأعلى"،

فيما تحاول شخصيات أخرى أن تجد توازنًا هشًّا بين الطرفين، مثلما يفعل "الأنا" في الحياة النفسية الواقعية أمثلة عن روايات عالمية وعربية شهيرة:

- **روايات عالمية كلاسيكية:**

- الجريمة والعقاب – دوستويفسكي. راسكولنيكوف: صراع مرعب بين الهو: رغبة القتل والتفوق النيتشوي الأنا الأعلى: الضمير الذي يعذّبه حتى الجنون الأنا: يحاول تبرير الجريمة نظريًا ثم ينهار

- الأخوة كارامازوف – دوستويفسكي الأب والأخوة الأربعة = تجسيدات حيّة للثالوث الفرويدي : فيودور (الأب): الهو الخالص إيفان: الأنا الفكرية المتمردة دميتري: الهو الغرائزي العنيف أليوشا: الأنا الأعلى المقدس. سميردياكوف: الهو المقهور المنتقم.

- هاملت – شكسبير أشهر تطبيق فرويدي في الأدب : هاملت يعاني عقدة أوديب كلاسيكية (رغبة قتل الأب البديل كلوديوس + كراهية الأم). التأجيل الشهير هو صراع الأنا مع الأنا الأعلى.

- **روايات عربية حديثة:**

- الخبز الحافي – محمد شكري. محمد نفسه: الهو الجائع الجنسي يسيطر تمامًا، الأنا الأعلى غائب تقريبًا، والأنا تكبر بالقسوة والتمرد.

- شرق المتوسط – عبد الرحمن منيف . رجب وسجانوه: صراع بين الهو (الرغبة في الحياة والكرامة) والأنا الأعلى (النظام السياسي القامع) والأنا المحطَّمة في التعذيب.

ومن الزوايا التي يركز عليها النقد النفسي كذلك اعتبار الإبداع نفسه مظهرًا من مظاهر الحالة العصابية أو القلق النفسي. فالمبدع قد لا يكتب فقط من أجل الجمال أو الإفصاح، بل أحيانًا بدافع الحاجة إلى التخفيف من ضغط نفسي، أو كطريقة للتصالح مع جرح قديم، أو للسيطرة على توتر داخلي لا يملك سبيلًا للتعبير عنه في الحياة اليومية. وبناء عليه، تُصبح الشخصيات الأدبية المتوترة، أو المضطربة، أو المعذبة، تجسيدًا لما لم يُحلّ بعد في وجدان المبدع، حتى وإن لم يكن واعيًا بذلك أثناء الكتابة.

إن تحليل هذه الشخصيات وفق المنهج النفسي لا يتوقف عند البنية الظاهرة للنص، بل يقتضي تفكيك الرموز، وتأويل الإزاحات، وتتبع الصمت والانقطاع في السرد، بما يُفضي إلى رسم ملامح الذات الكاتبة كما تكشفت لا كما أرادت أن تظهر. ففي كل شخصية جانب من المؤلف، وفي كل حوار أو فعل سردي صدى لانفعال دفين، أو علاقة لم تكتمل، أو موقف لم يُفصح عنه إلا عبر الحيلة الفنية. ولهذا يُشبه الناقد النفسي المحلّل السريري، حيث لا يبحث فقط عمّا قيل، بل عمّا تسرّب دون وعي، واستقرّ في النص كرمز أو صورة أو اختيار لغوي لافت.

في ضوء هذا التصور، تُصبح الشخصيات مداخل تحليلية لفهم المؤلف ذاته؛ فكل شخصية قد تعبّر عن صوت داخلي معين، أو تمثل حالة عاطفية عاشها المؤلف في ماضيه، أو تسجّل أثرًا من طفولته أو من علاقته بوالديه أو من خسارة وفقد. ومن خلال هذه المقاربة، يقدّم المنهج النفسي رؤية عميقة للعمل الأدبي، لا باعتباره مجرّد نتاج فني، بل بوصفه عالمًا نفسيًا مكتملًا، يعكس اللاشعور الجمعي والفردي في آن، ويفتح للناقد آفاقًا لفهم الإبداع كفعل داخلي، تنفلت فيه الذات من رقابة الواقع، وتتجلّى بأقنعتها المتعدّدة في شخصيات متخيلة تبدو – على الرغم من وهمها – أقرب ما تكون إلى الحقيقة النفسية.

يُبرز المنهج النفسي التفاعل العميق بين الأدب وعلم النفس، مقدمًا رؤى حول الإبداع من خلال تحليل اللاوعي الفردي والجماعي. من فرويد إلى يونغ وريتشاردز وكريستيفا، تطور هذا المنهج ليشمل أبعادًا جديدة، مع الحاجة إلى استخدامه بحذر، ويبقى المنهج أداة قيّمة لفهم الأدب كتعبير عن الإنسان في أعمق حالاته النفسية.

- **مبادئ المنهج النفسي:**

ينطلق المنهج النفسي في النقد الأدبي من جملة من المبادئ النظرية التي تُضيء العلاقة المركبة بين النص الأدبي والبعد النفسي الخفي للمبدع. فهو لا يكتفي بتفكيك البنية الظاهرة للنص، بل يسعى إلى سبر أغواره العميقة، حيث تنعكس التجارب النفسية والدوافع اللاواعية بأشكال رمزية ودلالات غير مباشرة، وبناء على هذا يُنظر إلى النص الأدبي بوصفه مرآةً دقيقة للاشعور يتجلّى فيها ما خفي من الرغبات والمخاوف والانفعالات المكبوتة، فيتحوّل النص إلى نافذة مفتوحة على الداخل النفسي للكاتب، لا مجرد منتج لغوي متقن الصنعة.

أحد أهم مبادئ هذا المنهج تتمثّل في الإيمان بوجود بنية نفسية كامنة تتغلغل في أعماق المبدع، وتجد طريقها إلى النص من خلال الصور، الرموز، والتكرارات اللافتة. وهذه البنية ليست سطحية أو طارئة، بل متجذّرة في الذاكرة اللاواعية، وتُعيد تشكيل التجربة الذاتية للكاتب ضمن سياقات فنية معقّدة. والتحليل النفسي للنصوص لا يركّز على ما هو معلن فحسب، بل يوجّه اهتمامه إلى الإيحاءات، والانزياحات، والرموز التي قد تنطوي على تأويلات نفسية دقيقة ترتبط بالمكبوت والمنسيّ والمقموع.

على الرغم من التنوع الكبير في الاتجاهات النفسانية التي نهلت منها الدراسات الأدبية، إلا أن النقد النفساني ظل يتحرك عبر تطوراته المختلفة ضمن إطار من المبادئ والثوابت الجوهرية، أهمها: «

- ربط النص بلا شعور صاحبه.
- افتراض وجود بنية نفسية تحتية منحدرة في لا وعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص. لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.
- النظر إلى الشخصيات (الورقية) في النصوص على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.
- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي (Névrosé)، وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا»[1].

هكذا يقدّم المنهج النفسي أداة تحليلية فريدة، تجعل من النص مجالًا لاستكشاف البنى النفسية التي تحرّك الإبداع من الداخل. إنه لا يُعنى بالظاهر وحده، بل بما يتخفّى خلف النص من طبقات شعورية، وما يتسلّل عبره من شفرات نفسية مكثفة. وبهذا يصبح العمل الأدبي حيّزًا يتلاقى فيه التعبير الفني مع الانفعال النفسي، وتتحوّل الكتابة إلى مسار من مسارات التشكّل الذاتي، يُفرغ فيه المبدع هواجسه، ويعيد تشكيل ذاته بلغة الرمز والتخييل.
يمتد المنهج النفسي في النقد الأدبي إلى طيف واسع من المجالات التحليلية التي تجعل من النص الأدبي بنية نفسية معقّدة، تُستَقرأ لا فقط بوصفها عملاً فنياً، بل كوثيقة تعبّر عن أعماق المبدع، وتكشف خبايا اللاشعور الذي يغذّي الإبداع ويحرّكه. وينطلق هذا المنهج من مسلّمة أساسية مفادها أن العملية الإبداعية ليست فعلًا تلقائيًا، بل استجابة داخلية لتجربة شعورية متجذّرة في بنية نفسية لاواعية؛ فالكاتب وهو يخلق نصه إنما يعيد بطريقة رمزية تشكيل رغباته المكبوتة، وصراعاته الذاتية، وأحلامه الطفولية التي لم تجد منفذًا صريحًا في الواقع.

[1]– يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص21–22.

ومن أبرز مبادئ المنهج النفسي تحليل النص بوصفه مرآة للذات الكاتبة؛ فالمؤلف من حيث لا يدري، يترك في نصوصه بصمات من طفولته، ومواقف من حياته، وانفعالات لم تندمل. وهنا لا يتعامل الناقد مع النص من زاوية فنية فقط، بل بوصفه مفتاحًا لتحليل بنية الكاتب النفسية، متتبعًا صراعاته، وعلاقاته، ومراحل تَشكّله الداخلي، سواء عبر ما هو مصرح به أو عبر ما هو مضمر خلف الصور والأساليب والاختيارات التعبيرية.

**- تقسيم النفس عند فرويد:**

يُنظر إلى الإبداع بوصفه امتدادًا للّعب والتخييل والحلم، وهي ثلاث وظائف نفسية كبرى أبرزها سيغموند فرويد في تفسيره لنشأة الفعل الإبداعي. فالطفل حين يلعب لا يُمارس مجرد نشاط ترفيهي إنما يبني عالمًا خاصًا يخضع لرغباته. ومع نموّه يتحوّل هذا اللعب إلى خيال خصب في المراهقة، ثم يأخذ بعدًا أكثر رمزية في الرشد من خلال الأحلام أو الإنتاج الأدبي. وعليه فإن التخيل الإبداعي ليس هروبًا من الواقع إنما هو إعادة تشكيل له على نحو يُراعي قوانين النفس، ويسمح بتصريف المكبوتات في صورة فنية مواربة.

كذلك يشترك الإبداع مع **الحلم** في التحرّر من رقابة "الأنا" الواعية، مما يسمح بظهور الرموز والدلالات التي تنتمي إلى عالم "الهو" اللاواعي. فالعمل الأدبي، كالحلم لا يُفصح دائمًا عن مضمونه مباشرة بل يتوسّل الصور والاستعارات ليقول ما لا يُقال، وينقل ما لا يُعاش في الواقع. ومن هنا تتجلّى العملية الإبداعية كفعل نفسي خالص يحمل أثرًا من الرغبة والقلق والحنين، ويتجاوز الوعي المباشر ليغوص في أعماق النفس البشرية.

يستند المنهج النفسي إلى **النظرية الفرويدية** في تقسيم النفس إلى ثلاثة مستويات رئيسية:

- **الهو :(Id)** يمثل الرغبات الفطرية والغرائز التي تسعى للإشباع الفوري، ويعمل وفق مبدأ اللذة بعيدًا عن أي اعتبار أخلاقي أو واقعي.

- **الأنا :(Ego)** هو البعد الواعي الذي يتعامل مع العالم، ويعمل على التوفيق بين مطالب "الهو" ومثالية "الأنا الأعلى." ويوازن بين الهو والواقع الاجتماعي.

- **الأنا الأعلى :(Super Ego)** يمثل السلطة الأخلاقية والضمير والمثالية، ويتشكل من التماهي مع القيم الأبوية والمجتمعية منذ الطفولة. ويفرض قيودًا على الرغبات.

يؤدي الصراع بين هذه المكونات إلى توتر نفسي يتجلى في الأعمال الإبداعية، حيث "الأنا يقوم بدور الوسيط بين الأنا الأعلى والهو" ، مما يجعل الأدب منصة للتعبير عن هذا الصراع. [1]

وتظلّ الركيزتان الأخيرتان (الهُو والأنا الأعلى) في صراع وتوتر دائمين، وهما بالتحديد ما يُولِّدان لدى الفنان ذلك القلق الإبداعي الذي يميّز مسيرته. أما **الأنا** فيضطلع بدور الوسيط الدقيق بين اندفاعات **الهُو** الغريزية وقيود **الأنا الأعلى** الأخلاقية، فيُنظّم الدوافع اللاواعية ويوجّهها نحو مسارات الجمالية، فيصبح الفنّ تسويةً عليا لهذا الصراع الثلاثي الأبعاد.

تُسهم هذه المستويات الثلاثة في تشكيل العمل الأدبي، سواء من خلال شخصياته أو لغته أو بنيته السردية. فالنص وفق هذه الرؤية انعكاس للتوترات بين هذه القوى النفسية، ويمكن قراءته كمسرح داخلي تتصارع فيه الرغبة مع الضمير والمكبوت مع المعلن.

[1]– أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص57.

## المحاضرة: 07

### المنهج البنيوي:

**- مفهوم البنية:**

يطرح عبد الملك مرتاض مسألة تحديد مصطلح "البنيوية" لغويا في كتابه "في نظرية النقد" مبينا الخطأ الذي يقع فيه معظم الباحثون العرب في استخدامهم لمصطلح "البنيوية" عوض "البنوية" وذهب إلى أن «لفظ "البنيوية"، هو الإطلاق الشائع بين الناس خطأ، ووقع الإصرار، لدى نهاية الأمر، على أن يطلق كثير أو قليل من النقاد العرب المعاصرين، الذي قد ينقص بعضهم شيء من الحس اللغوي المصفى: أن يتداولوا الاستعمال الخاطئ، وهو "بنيوية"، وذلك عوضا عن الاستعمال النحوي السليم الذي هو إما "بنْيِيَّة" – بالقياس إلى ما جاء في مذهب أبي عمرو بن العلاء – كما يمكن أن يقال: "بنَوي".. وهو مذهب يونس بن حبيب. ويمكن العودة إلى سبويه، في "باب الإضافة".. إما أن يكون على أصل اللفظ الذي هو "البنية" وإما أن يكون على القلب فيقال: "بنَوي" وهذا الإطلاق – سليم من الخطأ، أخف على اللسان، وقعه أجمل على الأذن– فلا ندري كيف ذهب الاستعمال النقدي العام المعاصر إلى هذا الخطأ الفاحش الذي لا مبرر له، إلا أن يكون الإصرار على إفساد العربية وفأسها بالفأس.. إن الاستعمال الخاطئ حين يصر على استعمال "البنيوية" تعني أن الأصل هو "بنْيُيُة"، وذلك حتى يمكن قلب الياء الثانية واوًا.. أما أن هاء التأنيث تُقلب واوًا فذلك مجرد جهل صُراح بالعربية، لأن هذه الهاء لا تعد لدى النُحاة في تحديد بنى الألفاظ.. الهاء لا تقلب ياء لدى النسبة أبدا، بل تسقط وينسب إلى الحرف الذي قبلها، كقولهم "مكيٌ"، نسبة إلى مكة..»[1] وهذا التصويب الذي جاء به مرتاض إنما هو حجة له حتى يبين سبب

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، (الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م)، ص191.

استخدامه مصطلح بنوية وأن الخطأ لا يمكن أن يبرر لمجرد أنه شاع ولا حجة لأهل الخطأ أبدًا.

تشتق كلمة "بنية" من الفعل الثلاثي "بنى"، و« البنية والبُنية ما بَنَيْتَهُ وهو البِنَى والبُنى.. يُقال بِنْيَةٌ.. كأن البنية الهيئة التي بنيت عليها، والبنى بضم المقصور مثل البنى يقال بنية وبنىً وبنية وبنى بكسر الباء مقصور .. ».[1] ليس البنية مجرد هيكل جامد، بل نسق حي يولد المعنى من تفاعل عناصره الداخلية، بحيث ينعكس أي تغيير في تركيبها مباشرة على الدلالة الكلية للنص. و«الزيادة في المبنى زيادة في المعنى، فكل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة، والبنية موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية؛ لأن كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه»[2] و«البنية هي صورية الشيء التي تسمح بفهمه وإدراك تكوينه وطريقة تشغيله، والإنسان البنائي يتناول الواقع ويفكه ويحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى، مما قد يبدو للوهلة الأولى عملا تافها لا أهمية له، ولكنه في حقيقة الأمر شيء حاسم؛ إذ إنه من خلال هاتين اللحظتين في النشاط البنائي ينتج لنا شيء جديد هو "قابلية الفهم" »[3]

وفي سياق التمييز بين المفاهيم، «نرى لزاما – في هذا المقام– أن ندقق المقصود من البنية والشكل. فعلاقة الأولى بالثاني هي علاقة المسار المفضي إلى المنتهى، أي هي علاقة المتحرك الذي ينمو إلى ثابت. فالبنية تقتضي أن تكون هنالك علاقات جدلية داخل البناء، فهي تجربة المخاض أو هي عناصر تتحرك جدليًا لتنتج شيئًا آخر، أما المنتوج

[1]– ابن منظور، لسان العرب، جذر بنى، ج15، ص 93، 94.

[2]– محمد بن عبد الله بن صالح بلعفير، البنيوية (النشأة والمفهوم) "عرض ونقد"، العدد 15، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية، 2018م، ص239.

[3]– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، (ط1؛ القاهرة: دار الشروق، 1998م)، ص 140.

النهائي فهو الشكل. ولا يمكن أن نصل إلى الشكل إلا عبر سيرورة ليغدو هو الصورة النهائية التي تخرج عليها العلامة»[1]

أما الكشف عن البنى اللغوية، فهو قديم قدم الدرس اللغوي نفسه، إذ «إذا كنا نقصد بالبنية كل نظام مفردorganisation ، فإن الكشف عن البنى (التراكيب) اللغوية قديم جدا قدم الدرس اللغوي».[2] ومن هنا، تُفهم اللغة كنظام دلالي متكامل تحكمه العلاقات الداخلية بين عناصره، لا كألفاظ متجاورة اعتباطيًا؛ فكل تغيير في التركيب أو الصياغة يفضي ضرورة إلى تغيير في المعنى.

شهد مفهوم "البنية" تباينًا ملحوظًا في تعريفاته، ناتجًا عن تنوع تجلياته عبر الحقول المعرفية المختلفة، مما يصعب استخراج قاسم مشترك يجمعها كلها.

رأى جان بياجيه في كتابه "البنيوية" أن صياغة تعريف موحد مشروطة بالفصل الدقيق بين الرؤية المثالية الإيجابية التي تُبرز الخصائص المشتركة لأنواع البنيات، وبين الدوافع النقدية التاريخية التي صاحبت ظهور كل بنيوية كرد فعل على التيارات السائدة. وبهذا التمييز، يُقدم بياجيه تعريفًا مركزيًا للبنية باعتبارها نسقًا من التحولات «يحتوي قوانينه الخاصة، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائمًا ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاث خصائص: هي الكلية والتحولات والضبط الذاتي» [3]

---

[1]– محمد بن عيّاد، في المناهج التأويلية، (ط1؛ صفاقس: التسفير الفني بصفاقس، 2012م)، ص69.
(مأخوذ من: مادة " Forme " (Dictionnaire de philosophie (Jacqueline Russ) p : 113-114

[2]– ذهبية الحاج حمو، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ((د.ط)؛ الجزائر: دار الأمل للطباعة والنشر)، 2005، ص 49.

[3]– جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، (ط4؛ بيروت: منشورات عويدات، 1985م)، ص8.

يُبرز هذا التعريف جوهر البنية كنسق مستقل يحكمه قوانين داخلية، قادر على الاستمرار والتطور ذاتيًا دون عوامل خارجية، معتمدًا في نموه على تحولاته الداخلية نفسها. وتضمن الخصائص الثلاث – الكلية والتحولات والضبط الذاتي – بقاءه وتجدده المستمر.

وأنثروبولوجيا يحدد كلود ليفي–شتراوس البنية بأنها «نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى»[1]

أما جورج مونان فيؤكد على البعد العملي للمصطلح قائلاً: « إن كلمة بنية ليست لها أية رواسب أو أعماق ميتافيزيقية، فهي تدل أساسا على البناء بمعناه العادي؛ حيث أن دلالة البنية في اللغة الفرنسية تتعدد فهي تعني النظام Organisation، التركيب Constitution، الشكلForme ، الهيكلة"Organisation »[2]

في تطبيق البنيوية على النقد الأدبي، تنطلق البنيوية في مقاربتها النقدية للأدب من المبدأ الأساسي القائل بأن البنية تكتفي بذاتها وتستقل عن العناصر الخارجية، ويُعد النص الأدبي بنية متكاملة تتألف من عناصر مترابطة تخضع هذه العناصر لقوانين تركيبية معينة تتجاوز مجرد وظيفتها كروابط تجمع أجزاء النص كوحدة متماسكة. مما يجعل النص كيانًا عضويًا متكاملاً يتجاوز في خصائصه مجموع مكوناته الفردية، ويحرر التأويل من الاعتماد على النوايا الذاتية أو السياقات التاريخية الخارجية.

«البنوية مدرسة فكرية تقوم على مجموعة من النظريات التي تؤثر، في العلوم الاجتماعية والإنسانية، دراسة البنيات وتحليلها، ولقد عظم شأنها في الأعوام الستين من القرن العشرين، ولعل أكبر الأعمال البنوية في المجال النقدي هي تلك التي كتبها رولان بارط وميشال فوكو،

[1]– عز الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ( ط1؛ عمان: دار مجلاوي، 2007م)، ص540.

[2]– ذهبية الحاج حمو: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ص50.

وتعد البنوية قطيعة مع التقاليد الموروثة عن الفيلسوف الألماني كانت. وأهم ما تقوم عليه البنوية من الأسس الكبرى لفلسفتها أنها تتعامل مع اللغة والخطاب وترفض الإنسان».[1]

**- النشأة والمفهوم:**

يُعتبر النقد الجديد (New Criticism) الذي برز في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي، خاصة في بريطانيا على إيفر أرمسترونغ ريتشاردز (Ivor Armstrong Richards): بريطاني (ولد في إنجلترا، المملكة المتحدة). ثم في أمريكا على يد جون كرو رانسوم (John Crowe Ransom): أمريكي (ولد في الولايات المتحدة). و كلينث بروكس (Cleanth Brooks): أمريكي (ولد في الولايات المتحدة). و روبرت بن وارن (Robert Penn Warren): أمريكي (ولد في الولايات المتحدة). وآخرين، نقلة نوعية حقيقية وثورية في تاريخ النقد. كان السبب الرئيسي في هذه "النقلة" هو التحول الجذري في محور الدرس النقدي، قبل النقد الجديد، كان النقد يركز بشكل أساسي على عوامل خارجية عن النص نفسه، سيرة الكاتب (المنهج السيرذاتي)، الظروف التاريخية والاجتماعية (المنهج التاريخي أو الاجتماعي)، أو تأثير النص في القارئ (الانطباعية). أما النقد الجديد فقد أعلن استقلالية النص الأدبي ككيان مغلق ومكتفٍ بذاته، وطالب بدراسته من خلال عناصره الداخلية فقط، الشكل، البنية، التوترات الدلالية، الإيقاع، الاستعارات، التناقضات (البارادوكس)، والتوازن بين الشكل والمضمون.

وإن لم يكن النقد الجديد بنيويًا بالمعنى الدقيق، فإنه يُعدّ تيارًا موازيًا وممهّدًا له من حيث تركيزه على استقلالية النص والاشتغال على بنيته الداخلية، في حين تقوم البنيوية نظريًا على اللسانيات السوسيرية بريادة فرديناند دي سوسير وما تلاها من امتدادات أنثروبولوجية. وفي هذا الإطار يركز المنهج البنيوي على دراسة النصوص من داخل بنيتها الذاتية، متجاوزًا كل

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص192.

إحالة خارجية، ومعامِلًا اللغة كنسق متزامن يقوم على شبكة من العلاقات الداخلية التي تحدد قيمة كل عنصر فيه.

وبفضل قرابته الجوهرية من الأدب – إذ تُعد اللغة جوهر الإبداع الأدبي – انتقلت أدوات التحليل البنيوي بسلاسة لكشف التراكيب الشكلية والخطابية في الأعمال الأدبية، مستندةً إلى التمييز السوسيري الشهير بين "اللغة" كنظام مجرد عام و"الكلام" كتجليات فردية، وبين "الأدب" كنسق رمزي شامل و"النصوص الأدبية" كتجليات محددة. ومن أبرز ما أكده سوسير في قوله: «إن اللغة نظام System من الإشارات أو العلامات العشوائية التي يستخدمها الناس طبقًا لقواعد معينة تجعل لكل إشارة منها معنى.. وذهب سوسير إلى القول بأن دراسة اللغة من حيث هي وسيلة اتصال يجب أن تكون دراسة وصفية Synchromical وليست تعاقبية Diachronical .»[1] قبل سوسير، كانت دراسة اللغة تاريخية تعاقبية (Diachronic)، تركز على التغيرات عبر الزمن. أما سوسير فقد اقترح ثورة منهجية بدراسة اللغة كنسق متزامن(Synchronic) ، أي في حالته الحاضرة كبنية داخلية مترابطة.

وفي صميم هذه الرؤية تكمن فكرة أن اللغة نظام إشاري يقوم على علاقات متزامنة، حيث يتحدد المعنى تفاضليًا لا جوهريًا، والعلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية تمامًا، مما يجعل اللغة نسيجًا مترابطًا من الفروق[2] أو الاختلافات يُدرس في آنيته بعيدًا عن أي اعتبار تاريخي تعاقبي.

[1]– أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 87–88.

[2]– المعنى لا يأتي من "جوهر" ثابت أو طبيعي للكلمة بحد ذاتها (أي ليس هناك ارتباط ضروري بين الصوت والشيء الذي يدل عليه)، بل يتحدد تفاضليًا، أي من خلال الفروق أو الاختلافات بين العلامات اللغوية بعضها وبعض الآخر. مثال بسيط: كلمة "قط" تحصل على معناها ليس لأن صوتها يشبه القطة طبيعيًا، بل لأنها تختلف عن كلمات أخرى مثل "كلب" أو "فأر" أو "قت" (في الفرق الصوتي .(اللغة إذن شبكة أو نسيج tissue) من هذه الفروق السلبية (ما ليس عليه الكلمة هو ما يحدد ما هي عليه)، وهذا ينطبق على المستوى الصوتي (الفونيمات) والدلالي .هذا المبدأ مرتبط بفكرة أن اللغة نظام إشاري متزامن(synchronic) ، يُدرس في حالته الحاضرة ككل مترابط، بعيدًا عن التطور التاريخي.

في سياق تطور المناهج النقدية الحديثة، برزت الشكلانية الروسية كتيار رائد ساهم في إثراء الدراسات الأدبية بتركيزه الدقيق على البنى الداخلية للنص. غير أن هذا التركيز غالبًا ما أُسيء فهمه، إذ أُلصقت بهم تسمية "الشكلانيين" التي تحمل في طياتها دلالات نقدية، كأنها تتهمهم بالانشغال الحصري بالشكل على حساب المعنى والمضمون. «وعلى الرغم من اشتهارهم بتسمية شكلانيين، وهي التسمية التي تشي بروائح قدحية تنم عن اهتمامهم بالشكل لا المعنى، فإن الواجب يقتضي التوضيح بأن مسألة المعنى لم تغب عن اهتمامهم أبدًا. وقد كان وعيهم بكون اللغة هي في الآن نفسه دال ومدلول كفيلاً بأن يجنبهم السقوط في شراك الشكلية المحظة. الشكلية تعلق عندهم باللفظ والمعنى معًا»[1] وبهذا التفكير الواعي تجنب الشكلانيون الروس الوقوع في فخ الفصل بين الشكل والمضمون، بل رأوا في اللغة الأدبية وحدة عضوية تجمع بين الدال الصوتي أو التركيبي والمدلول الدلالي، مما جعل تحليلهم أكثر عمقًا وشمولاً، ومهد الطريق لتيارات بنيوية لاحقة.

ومن أبرز المفاهيم الرئيسية التي يعتمد عليها المنهج البنيوي:

1. **العلامة اللغوية:** تتكون من الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (المفهوم)، والعلاقة اعتباطية. وهو أهم مبدأ على الإطلاق عند سوسير، ويُعتبر حجر الزاوية في المنهج البنيوي ككل.

2. **اللغة مقابل الكلام:** اللغة نسق مجرد، والكلام استخدام فردي. وهي من المبادئ الجوهرية التي ميّزت اللسانيات البنيوية عن الدراسات السابقة.

3. **المعنى تفاضلي:** يتحدد من خلال الفروق والاختلافات داخل النسق اللغوي.

[1]– فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ص8.

4. **الثنائيات المعارضة:** تُعدّ أساسًا هيكليًا في تنظيم البنى اللغوية والثقافية، وهي موجودة بشكل ضمني عند سوسير (خاصة على مستوى التمييزات الصوتية)، لكنها طُوِّرت وأُبرزت بشكل كبير لاحقًا على يد رومان جاكوبسون في اللسانيات، وكلود ليفي–ستروس في الأنثروبولوجيا البنيوية.

**- أدوات المنهج البنيوي ورواده:**

انتقلت أدوات البنيوية بسرعة إلى حقول أخرى خارج اللسانيات، محولةً إياها إلى علوم تبحث عن "البنى" الخفية الكامنة وراء الظواهر. وقد ساهم في هذا التوسع رواد بارزون مثل رومان جاكوبسون الذي طوّر فكرة الثنائيات المعارضة، ورولان بارت الذي طبقها في النقد الأدبي والسيميولوجيا، وكلود ليفي–ستروس في الأنثروبولوجيا، وغيرهم.

**- في النقد الأدبي :**

يُقدم الشاعر والمفكر الفرنسي بول فاليري رؤية فريدة لمفهوم النقد الأدبي، تجعله جزءًا لا ينفصل عن الإبداع الأدبي ذاته. في نظره، يتحول النقد إلى عمل إبداعي يتفاعل مع النصوص الأصلية، يكملها ويخلّدها، في علاقة تبادلية تجعل النص الأدبي علة لوجود النقد، والنقد بدوره علة في إشهار النص وتخليده. «إن النقد، كما يلاحظ ذلك فاليري (Paul Valéry , 1871–1945)، أدب: موضوعه الأدب نفسه، إن أي نص إبداعي، موضوعه نص إبداعي آخر: أحدهما يسبق الآخر، وثانيهما يكمل الأول، وأولهما يكون علة في وجود الثاني، وثانيهما، أطوارًا، يكون عّلة في إشهار الآخر وتخليده»[1] وقد تبنى هذه الرؤية أو طورها عدد من النقاد الحديثين، أبرزهم:

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص197.

- **رومان جاكوبسون:**

في سياق انتقال أدوات البنيوية وتوسّعها خارج الإطار اللساني السوسيري، يبرز "رومان جاكوبسون" بوصفه أحد الرواد الذين مهّدوا لهذا التحول مبكرًا، وذلك بحكم انتمائه إلى "الشكلية الروسية". فقد كان جاكوبسون عضوًا في جماعة من اللغويين والنقاد الذين سعوا، في مرحلة مبكرة من القرن العشرين، إلى استكشاف البعد الإبداعي للغة، بعيدًا عن اختزالها في وظيفتها التواصلية أو المرجعية. «يمثل ياكبسون واحدًا من مجموعة لغويين شكلوا ما يعرف بالشكلية الروسية، وهي جماعة اتجهت إلى البحث (في زمن مبكر– عن تجليات الوجه الإبداعي للغة. ووجدوا أن هذا الوجه لا يتجلى في شيء قدر تجليه في الخطاب الشعري.»[1] حيث تصبح اللغة موضوعًا لذاتها، وتُستثمر إمكاناتها البنيوية في إنتاج الجمالية والمعنى.

بدأ جاكوبسون منذ وقت مبكر بتوظيف الأدوات اللّسانية لفهم الظاهرة الأدبية، مؤكدًا «ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب؛ إن موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثرًا أدبيًا»[2] وقد تجلت هذه الرؤية عمليًا في دراسته الأولى عن أعمال الشاعر الروسي خليبنيكوف عام 1921، التي شكلت دعوة صريحة لإخضاع النص الأدبي للتحليل الألسني «وجاءت دراسة جاكبسون لأعمال الشاعر خليبنكوف (1921) دعوة صريحة لإخضاع النص الأدبي للدراسة الألسنية»[3] ثم جاءت خطوة تنظيرية أكثر عمقًا عام 1928، حين تعاون مع يوري تينيانوف في صياغة برنامج منهجي لتطبيق النموذج اللساني على الأدب، ويُعد هذا التاريخ بداية ما اصطلح على تسميته "البنيوية الأدبية" «أما

[1]– ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 90.

[2]– فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، ص 14.

[3]– ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص88.

محاولات تطبيق هذا النموذج على الأدب فتعود إلى عام 1928، حين وضع كل من جاكبسون وتينيانوف برنامجًا بهذا الخصوص. وكانت تلك بداية البنيوية الأدبية»[1]

ووسّع جاكوبسون أفكار فرديناند دي سوسير ببراعة، وطبقها خاصة على الشعر، مقترحًا نموذجه الشهير لست وظائف للغة، و«عرض جاكبسون فرضية تقوم على إمكان اشتمال لغة واحدة على عدة بنيات فونولوجية مختلفة، تتوسط كل منها في طراز معين من العمليات النحوية»[2]

مع إبراز الوظيفة الشعرية التي تركز انتباه المتلقي على الرسالة ذاتها وعلى شكلها وتركيبها. كما عامل القصائد كبنى مترابطة تقوم على التوازي (parallelism) والمعارضات الدلالية والصوتية، مما جعل تحليله نموذجًا رائدًا للدراسة البنيوية للنصوص الشعرية.

[1]– ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، (ط2؛ دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، 2008م)، ص47.

[2]– كلود ليفي ستروس، الانتروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، ج1، (دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1977م) ص78. (جاكبسون، جانب اللغة الصوتي والنحوي في علاقتهما المتبادلة، أعمال مؤتمر اللغويين الدولي السادس، باريس، 1948. )

| النمط | مُوَجَّه إلى | الوظيفة | مثال |
|---|---|---|---|
| **إرجاعي** | السياق | يُطلق المعلومة | إنّها تمطر |
| **تعبيري** | المتكلّم | التعبير عن الأحاسيس والمواقف | يا للمطر المزعج مجدّداً! |
| **نزوعي** | المخاطب | التأثير في السلوك | انتظر هنا إلى أن يتوقّف المطر! |
| **للمُجاملة** | الاتّصال | إقامة العلاقات الاجتماعيّة أو تثبيتها | طقس مزعج مجدّداً، أليس كذلك؟ |
| **وصف اللغة** | الشيفرة | الحديث عن طبيعة التواصل (مثال: الصنف) | هذه هي نشرة الطقس. |
| **شِعري** | المرسلة | إبراز سِمات النص | هَطلٌ كأنّه مطر لطيف من الجنّة. |

الجدول البياني 6 ـ 4 الوظائف اللغويّة الست عند جاكوبسون

الجدول البياني 6-4 الوظائف اللغوية الست عند جاكبسون[1]

وعبر مراحل حياته الفكرية المتنوعة – من أيام الدائرة اللغوية في موسكو، مرورًا بحلقة براغ، وصولًا إلى سنواته الطويلة في أمريكا – أشار جاكوبسون مرارًا إلى أن جوهر علم الأدب لا يكمن في مجرد سرد النصوص أو وصفها الخارجي، بل في اكتشاف ذلك المكون الأساسي الذي يمنح العمل صفة "الأدبية"، أي ما يميزه كإبداع فني حقيقي. «أكد ياكبسون سواء وهو في حلقة موسكو أو حلقة براغ أو في الولايات المتحدة أن موضوع علم الأدب لا يتمثل في معرفة الأدب نفسه ولكن في معرفة الشيء الذي يجعل من أثر ما عملاً أدبيًا».[2]

[1]– دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص311.

[2]– إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص90.

من هذا المنظور الأسلوبي، يبدأ الباحث في دراسة النص الأدبي بتحديد الأنماط السائدة والمألوفة لتوظيف الكلمات والعبارات في الاستخدام اللغوي اليومي، ثم يتتبع كيف يتعامل المبدع مع هذه العناصر: هل يلتزم بالقواعد المتعارف عليها، أم يقوم بانزياحات مقصودة عنها، وإلى أي مدى؟ كما يرصد تكرار أشكال التركيب النحوي وتنويعاته بعناية.

عادة يوجد دائمًا نموذج مرجعي للأداء اللغوي "القياسي"، وما يصنع خصوصية الأسلوب الأدبي هو تلك التحويرات الإبداعية، فهي التي تحول اللغة من مجرد وسيلة تواصل إلى تعبير جمالي متميز يحمل لمسة فنية فريدة.

- **رولان بارت (في مرحلته البنيوية المبكرة):** تعامل بارت في كتبه مثل "عناصر السيميولوجيا " و "درجة صفر الكتابة" مع النصوص الأدبية كنسق رمزي يمكن تفكيكه وتحليله وفق العلاقات الداخلية بين عناصره. ركّز على كشف القوانين والبنى التي تنظم النصوص، معتبرًا أن فهم النص لا يقتصر على المضمون الظاهر بل على الطريقة التي يُنظّم بها النص ذاته.

«إن اللغة، ما إن يُنطق بها، حتى وإن ظلت مجرد همهمة، فهي تصبح في خدمة سلطة بعينها. إذ لابد وأن ترتسم فيها خانتان: نفوذ القول الجازم، وتبعية التكرار والاجترار: فمن ناحية اللغة جزم وتقرير .. ومن ناحية أخرى، فإن الدلائل والعلامات التي تتكون منها اللغة، لا توجد إلا بقدر ما يعترف بها، أي بقدر ما تتكرر وتردد. فالدليل تبعي مقلد؛ وفي كل دليل يرقد نموذج متحجر»[1]

«إن الأدب، مهما اختلفت مدارسه، هو دوما واقعي بصفة قاطعة. إنه حقيقة الواقع وإشعاعه. وبالرغم من ذلك فإن الأدب – وفي هذا تكمن موسوعيته– يجعل المعارف لا يقر

[1]– رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، (ط3؛ الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1993م)، ص13.

لها قرار ولا يُثبت ولا يجسد أيا منها ولا يقدسه. وهو يعطيها مكانة غير مباشرة. وعدم المباشرة شيء ثمين. فهو يسمح، من ناحية، بتعيين المعارف الممكنة، التي لا تكون في الحسبان أو التي لم تتحقق: إن الأدب يعمل عمله في فجوات العلم. وهو لا يلحق به أبدا، فإما أن يكون متقدما عليه أو متأخرا عنه.. ومن ناحية أخرى، فإن المعرفة التي يعمل الأدب على إنعاشها لا تكون قط مكتملة ولا نهائية. إن الأدب لا يدعي معرفة شيء ما، وإنما معرفة بشيء ما، او بتعبير أفضل، إن له دراية بالأمور، ومعرفة بالبشر. وما يعرفه عن البشر هو ما يمكن أن ندعوه الخسارات العظمى للغة.»[1]

- **فلاديمير بروب:** يُعد فلاديمير بروب أحد أبرز رواد التحليل البنيوي للسرد، حيث يرى أن جوهر هذا التحليل يكمن في إدراك التتابع النسقي للوظائف السردية، ويمكن تعميم منهجه على الحكاية الشعبية والقصة القصيرة وحتى الرواية. وعلى الرغم من تعرضه لنقد بسبب تركيزه الظاهر على الشكل وإهمال المضمون، دافع بروب عن موقفه مؤكدًا أن تحليله يكشف في الواقع "شكل المضمون" ذاته ولا يُلغيه.

وقد تأثر نقد القصة والحكاية بالمنهج الشكلاني، ثم تطور نحو البنيوي الذي ركز – خاصة في مرحلته الشكلانية–البنيوية – على كشف البنى الداخلية الثابتة والقوانين النسقية التي تحكم النصوص، مع إقصاء العوامل الخارجية مثل السياقات التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية، لصالح دراسة الشكل والتركيب الداخلي.

يُمثل كتابه الشهير "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" (1928) نموذجًا كلاسيكيًا لهذا المنهج، إذ يقسم الحكاية إلى 31 وظيفة ثابتة تتكرر بترتيب نسقي بغض النظر عن الشخصيات أو المضمون المحدد. ويُميّز بروب بوضوح بين الوظيفة كعنصر بنيوي مجرد (المسند)، والشخصية كمجرد حامل للوظيفة (المسند إليه). كما يفرق بين الوظائف الدافعة Active)

[1]– رولان بارط، درس السيميولوجيا، ص15.

(functions التي تدفع السرد نحو الحل والخاتمة، والوظائف المعاكسة Opposite functions) التي تبطئ السرد وتُضيف تعقيدات جانبية أو تركيبات إضافية. [1]

استند بروب في تحليله إلى دراسة مئة حكاية شعبية روسية، محددًا وظائف أساسية مثل: الابتعاد، الحظر، خرق الحظر، تلقي المعونة السحرية، العودة، وغيرها، والتي تتحدد من خلال المتتاليات السردية الثابتة. ويستمد هذا التحليل جذوره مباشرة من الروح البنيوية السوسيرية التي تركز على النسق والعلاقات الداخلية بين عناصره والثبات النسبي للبنى.

ترك منهج بروب أثرًا عميقًا على نقاد بنيويين لاحقين، منهم كلود ليفي–ستروس في دراسة الأساطير، وتزفيتان تودوروف، وجيرار جنيت، وأ. ج. غريماس في نظرية السرد البنيوي. فقد طوّر تودوروف وجنيت تحليل السرد مستلهمين نموذج بروب، مع التركيز على العلاقات النسقية الداخلية وكيفية تنظيم النصوص وفق قوانين بنيوية، مما أتاح تعميم المنهج على أشكال أدبية متعددة.

- **كلود ليفي– ستروس Claude Lévi–Strauss:**

طبّق كلود ليفي– ستروس المنهج البنيوي على دراسة الأساطير وأنظمة القرابة، انطلاقًا من فرضية أساسية مفادها أن العقل البشري يُنظّم تجربته وتفكيره عبر ثنائيات معارضة كونية، مثل الخام/المطبوخ، والطبيعة/الثقافة، والعلوي/السفلي، والذكر/الأنثى.[2]

---

[1]– أنظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 91.

[2]– منهج كلود ليفي–ستروس البنيوي في دراسة الأساطير مستمد أساسًا من أعماله الأصلية مثل: مقالته الشهيرة " The Structural Study of Myth" (الدراسة البنيوية للأسطورة)، التي نُشرت أول مرة في مجلة " Journal of American Folklore" عام 1955، حيث يشرح فيها كيفية تقسيم الأسطورة إلى وحدات صغيرة (mythemes) وتحليلها عبر أبعاد متزامنة وتسلسلية لكشف الثنائيات المعارضة. هذا المنهج يُفصل أيضًا في سلسلة كتبه "Mythologiques" وخاصة الجزء الأول "The Raw and the Cooked" (الخام والمطبوخ) عام 1964، الذي يطبق التحليل على أساطير أمريكا الجنوبية ليبرز كيف تعمل الأسطورة كوسيط للتناقضات الثقافية. كما يلخص أفكاره في كتاب "Myth and Meaning" (الأسطورة والمعنى) عام 1978، حيث يؤكد على البنى العقلية الكونية المشتركة.

«تبدو اللغة كشرط من شروط الثقافة بالقدر الذي تمتلك به هذه الأخيرة بنية شبيهة ببنيتها. تقومان كلتاهما على مجموعة من التقابلات والعلاقات المتبادلة، أو العلاقات المنطقية، بحيث يمكن اعتبار اللغة أساسا معدا لتلقي أعقد البنيات، أحيانا، على أن تكون من طراز بنياتها نفسه، التي تطابق الثقافة المدروسة في مختلف جوانبها». ص90

ويرى ليفي ستروس «أن البنوية في اجتهادها تشكل درجات من العلوم الدقيقة لتطبيقها على علوم الإنسان»[1]

كان ليفي–ستروس مولعًا بعلوم الحاسوب، وبالأخص بالنظام الثنائي الذي يعتمد على الصفر والواحد لتوليد أكثر التراكيب تعقيدًا وغنىً دلاليًا. وقد استلهم هذا النموذج في تحليلاته، مستخدمًا الثنائيات المعارضة كوحدات أولية تُشكّل – عبر تركيباتها وتحولاتها – بنى الأساطير والنظم الاجتماعية. يمكننا اقتراض هذا التشبيه المثمر لتوضيح جوهر المنهج البنيوي بطريقة مبسطة وشيّقة، إذ يُظهر كيف تُنتج أبسط العناصر الثنائية معانٍ معقدة ومنظمة، تمامًا كما يفعل النظام الرقمي في عالم الحواسيب.

يصل كلود ليفي– ستروس، من خلال تطبيقه الدقيق للمنهج البنيوي، إلى استنتاجات عميقة ومثيرة للاهتمام، أبرزها اعتباره أن أي بحث عن المعنى هو في جوهره عملية بنيوية خالصة. ذلك أن المعنى، في نظره، ليس كيانًا ثابتًا أو جوهرًا مستقلاً، بل هو نظام من القواعد الداخلية يحكم التحولات والانتقالات بين الأشكال المختلفة للتعبير، مما يتيح له الاستمرار والتجدد دون الاعتماد على عناصر خارجية.

يُختزل المعنى عند شتراوس إلى "النظام" نفسه، لا إلى الوحدات الفردية الاعتباطية أو الجواهر الثابتة التي تشكل الظاهرة ظاهريًا. فالوحدات لا تحمل معنى بذاتها، بل تكتسبه فقط

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص192.

من خلال موقعها ضمن النسق العلاقاتي، ومن قدرتها على التحول وفق قوانين بنيوية مشتركة بين الثقافات كافة، مما يجعل الأساطير – على سبيل المثال – ليست مجرد حكايات محلية، بل تعبيرات عن بنى عقلية كونية يمكن اختزالها وتحليلها عبر الثنائيات المعارضة والقواعد التحويلية. وبهذا، يُحرّر شتراوس دراسة المعنى من الاعتماد على السياقات التاريخية أو الذاتية، محولاً إياها إلى علم نسقي موضوعي يشبه في دقته العلوم الطبيعية.

شكلت دراسة الأسطورة محورًا مركزيًا وواسعًا في أعمال كلود ليفي–ستروس الرئيسية، إذ طبق فيها منهجه البنيوي بصرامة، مفترضًا وجود بنى عميقة كامنة خلف تنوع الأساطير عبر الشعوب والثقافات المتباينة.

رفض شتراوس القراءة التسلسلية التقليدية للأساطير – التي تتبع ترتيب الأحداث الزمني الظاهر – واقترح بدلاً من ذلك نظامًا تحليليًا يعتمد على "جدولة" النص الأسطوري. يتم في هذا النظام تقسيم الأسطورة إلى وحدات سردية صغيرة(mythemes) ، ثم ترتيبها في جدول يجمع بين البعد المتزامن – (synchronic) أي العلاقات الرأسية بين الوحدات المتقابلة في اللحظة نفسها – والبعد التسلسلي – (diachronic) أي التتابع الأفقي للأحداث.

من خلال هذه الجدولة، تبرز الأنماط المتكررة والرموز المتعامدة، وتكشف عن ثنائيات معارضة أساسية (مثل الخام/المطبوخ، الطبيعة/الثقافة) تحكم بنية الأسطورة. ولا تقتصر دلالة هذه الرموز على السرد نفسه، بل تمتد إلى تفسير التناقضات الاجتماعية والثقافية والبيئية في المجتمعات المنتجة للأسطورة، إذ تعمل الأسطورة – في نظر شتراوس – كآلية

لتوسط هذه التناقضات وتجاوزها عبر النسق الرمزي، مما يجعلها تعبيرًا عن بنى العقل البشري الكونية المشتركة .[1]

«اللغة هي الظاهرة الاجتماعية الوحيدة التي تبدو اليوم قابلة لدراسة علمية حق، تفسر طريقة تكونها، وتتوقع بعض أوضاع تطورها اللاحق».[2]

- **في علم النفس :**

يُعد جاك لاكان (Jacques Lacan،1901-1981) المحلّل النفسي الفرنسي، أحد أكثر الشخصيات تأثيراً في توسيع المنهج البنيوي وتطبيقه على ميدان التحليل النفسي، حيث أعاد صياغة نظرية فرويد تحت شعار "العودة إلى فرويد"، مستنداً إلى إسهامات فرديناند دي سوسير في اللسانيات، وكلود ليفي-ستروس في الأنثروبولوجيا، ورومان جاكوبسون في الشعرية. يقول لاكان: «افتحوا أي صفحة من صفحات كتاب حول الأحلام، الصفحة التي تفتحون عليها أولاً، فلن تجدوا فيها إلا حديثا عن شؤون الكلمات، تجدون فرويد يتحدث عنها حديثا تلحظون من خلاله أنها قد كتبت فيها بالأحرف الكاملة وبالضبط قوانين البنية التي أشاعها السيد سوسير في أنحاء العالم، ومع أنه لم يكن الأول في ذلك لكنه كان الناقل المتحمس لتشكيل ما ينجز حاليا من الأعمال الراسخة تحت لواء اللسانيات»[3]

أبرز إنجازاته في هذا السياق مقولته الشهيرة: "اللاوعي مبني مثل لغة"، التي تعني أن اللاوعي ليس مجرد فوضى غريزية، بل نظام هيكلي يخضع لقوانين اللغة من تقابلات

[1]- أنظر: كلود ليفي ستروس، الأنثربولوجيا البنوية، تر: مصطفى صالح، ج2، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983م، ص 167- 285.

[2]- كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ج2، ص78.

[3]- أريفيه ميشال، اللساني واللاوعي، تر: محمد خير محمود البقاعي، (بيروت: دار الكتاب الجديدة، 2011م)، ص188.

وإزاحات وتراكيب دلالية، مستلهماً تعسفية العلامة وتفاضلية المعنى عند سوسير، فأصبح اللاوعي شبكة من الدوال تتحرك في سلاسل دلالية تُكشف من خلال الكلام التحليلي.

منذ الثلاثينيات، قدم لاكان مفهوم "مرحلة المرآة"، حيث يبني الطفل (بين 6 و18 شهراً) "أنا" خيالية من خلال التماهي مع صورته الخارجية، مما يُحدث انقساماً أساسياً في الذات ويُمهد لدخول النظام الرمزي الذي تحكمه اللغة والقانون.[1]

كما طوّر نموذجاً بنيوياً يقسم الوجود النفسي إلى ثلاثة أوامر مترابطة: الخيالي (عالم الصور والتماهي)، الرمزي (عالم اللغة والقانون و"اسم الأب")، والحقيقي (ما يفلت من التمثيل والرمزية كصدمة مطلقة)، وهو امتداد بنيوي لثالوث فرويد (الهو، الأنا، الأنا الأعلى).«إذا لم نستند إلى هذا النموذج الثلاثي، فسيصبح من المستحيل علينا فهم أي جانب من تقنية فرويد وتجربته النفسية».[2]

في الخمسينيات والستينيات، كان لاكان بنيوياً كلاسيكياً، لكنه في السبعينيات اقترب من ما بعد البنيوية بانتقاده لحدود البنيوية وتركيزه على "الحقيقي" كعنصر مقاوم للهيكلة الكاملة.

**- أسس البنوية:**

**1. حركة الشكلانيين الروس:**

برزت الشكلانية الروسية في روسيا خلال الفترة من 1915 إلى 1930م، وشكلت نقطة انطلاق حاسمة للمنهج البنيوي اللاحق. ركزت هذه الحركة على قراءة النص الأدبي من

[1]–قدم لاكان هذا المفهوم في مداخلة عنوانها: " مرحلة المرآة باعتبارها مشكلة لوظيفة الأنا" ضمن أعمال المؤتمر الدولي السادس عشر للتحليل النفسي بـ "زيوريخ" 1949م. وتعد أحد أهم اسهامات لاكان في النظرية التحليلية.

[2] –Dylan, E. (1966). An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis. London and New York: Rutledge. p. 135.

داخله فقط، معتبرةً الأدب نظامًا لغويًا مستقلاً يتكون من وسائط إشارية تحيل إلى الواقع دون أن تكون انعكاسًا مباشرًا أو مرآة له .

ورفضت الشكلانية أي ربط خارجي بين الأدب والأفكار الفلسفية أو السياق الاجتماعي أو التاريخ أو السيرة الذاتية للمؤلف، مؤكدةً أن قيمة العمل الأدبي و"أدبيته" تكمن أساسًا في بنيته الداخلية وآلياته الشكلية.

كثيراً ما يقصر النقاد المعاصرون الشكلانية على المدارس الروسية التي نشأت في زمن الحرب العالمية الأولى، مع أن هذه النزعة الفكرية أقدم من ذلك بكثير، وتعود جذورها الأساسية إلى فلسفة إيمانويل كانت، حيث يُخضع نظامَه الميتافيزيقي التجربةَ الحسية لشروط عالمية مسبقة تنظم الإدراك قبل أي محتوى خارجي، ممّا يجعل الشكل سابقاً ومشكّلاً لكل معرفة ممكنة.

والحقيقة أن الشكلانية، كاهتمام مفرط بالأشكال والتراكيب، تمثل نمطاً قديماً جداً من أنماط التفكير في الكتابات الإنسانية، يتجاوز كانت والشكلانيين الروس معاً، إذ نجدها في حضارات متعددة تركز على جمال النسج والتركيب أكثر من المضمون المجرد. وفي النقد العربي القديم، على سبيل المثال، كان الاهتمام بديباجة البحتري ينصب أساساً على جمالية النسج اللفظي، وانسجام الأصوات، ودقة التركيب، حتى إذا كان المعنى مألوفاً، فهي شكلانية عفوية تُقدم اللفظ كمصدر رئيسي للمتعة الجمالية والتأثير[1] .

ينبع هذا التصور من نشاط ذهني بدئي يهدف إلى ضبط التجربة وإدراكها عبر أطر شكلية سابقة، ثم ما يلبث أن يتنامى ليغدو بعدًا تخييليًا إبداعيًا يجد لذته في الشكل من حيث هو شكل. وبهذا المعنى، لا تُختزل الشكلانية في كونها مدرسة تاريخية عابرة، بل تُفهم

[1]– أنظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 210.

بوصفها نزعة إنسانية متجددة، تعكس ميل الإنسان الدائم إلى جعل البنية والتركيب منبعًا أصيلًا للدلالة والجمال، في الفلسفة كما في النقد، وفي الممارسة الشعرية ذاتها.

وحين «جاءت البنوية لم تأت شيئاً غير التعلق المفرط بنزعة الأشكال، فعدت الكتابة شكلا من أشكال التعبير قبل كل شيء، في حين أن اللغة، في تمثلها، هي أيضا لا تعدو كونها شكلاً للتعبير أو أداته ، وهي لا تحمل أي معنى، والمدلول غيرها مندمج في الدال. ومن أجل ذلك رفضت مضمون اللغة، ومن ثم مضمون الكتابة وعدتها مجرد شكل».[1]

عندما برزت الشكلانية الروسية في خضم الحرب العالمية الأولى، لم تكن مجرد حركة نقدية عابرة، بل كانت دعوة جذرية لإعادة النظر في جميع القيم والمعايير الفنية التي استند إليها الأدب ونقده على مدى عقود طويلة .

فقد سعت هذه المدرسة، بقيادة روادها مثل فيكتور شكلوفسكي ورومان جاكوبسون وبوريس إيخنباوم، إلى تفكيك الافتراضات التقليدية التي ترى في الأدب مرآة للواقع أو تعبيراً عن عواطف المؤلف، مفضلةً بدلاً من ذلك التركيز على الشكل الداخلي للعمل الأدبي كمصدر أساسي للدلالة والتأثير الجمالي، مما شكّل انقلاباً حقيقياً في مفهوم "الأدبية" نفسها.

**2. رفض التاريخ:**

لم تأت الشكلانية الروسية (التي برزت في سياق الحرب العالمية الأولى، 1914–1918) بشيء غير المناداة بمراجعة كل القيم والمعايير الفنية التي كان الأدب ونقده ينهضان عليها.

ولم تكن مجرد حركة عابرة، بل دعوة جذرية لإعادة تقييم كامل للقيم والمعايير الفنية التي بني عليها الأدب ونقده طوال القرن التاسع عشر وبدايات العشرين. كانت تلك المعايير

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص210.

التقليدية ترى في الأدب انعكاساً للواقع الاجتماعي أو التاريخي، أو تعبيراً عن شخصية المؤلف وعواطفه، أو مرآة للقيم الأخلاقية والفلسفية. أما الشكلانيون الروس (مثل شكلوفسكي وإيخنباوم وجاكوبسون)، فلم يأتوا بجديد جذري في المحتوى بقدر ما أتوا بانقلاب في المنظور، التركيز الحصري على الشكل الداخلي للنص، و"الأدبية" كخاصية تكمن في الإغراب والتركيب اللغوي، لا في المرجع الخارجي. فأصبحت المناداة بمراجعة القيم دعوة لتحرير النص من أعباء التاريخ والمجتمع والسيرة الذاتية.

ثم جاءت البنيوية في الستينيات (مع ليفي–ستروس، بارت، تودوروف، وغيرهم) لتأخذ هذه الدعوة إلى أقصاها، رافضةً تلك القيم تماماً لأنها – في نظرها– لا فائدة منها في فهم البنية الداخلية للنص أو الظاهرة الثقافية. فأعلنت "موت التاريخ" كعامل تفسيري، و"موت المؤلف"، و"موت الإنسان" كمركز للمعنى، مستلهمةً في ذلك جزئياً من هيجل وماركس، لكن بطريقة أكثر راديكالية. «لقد جاءت البنوية إلى هذه القيمة فرفضتها لانعدام فائدتها، في تمثلها هي على الأقل، فنادت بموت التاريخ، وبموت كل القيم التي كان نادى تريستان وبريطون بموتها أيضاً. ولم تكن المناداة بموت التاريخ الذي كانت الماركسية روجت له، من بعض الوجوه، ببلورة نظرية المادية التاريخية (Materialisme historique) إلا إعلاناً عن موت الإنسان نفسه. ولعل موت الإنسان هنا كان يراد به إلى موت القيم التي ظل الإنسان يناضل من أجل تكريسها، عشرات القرون، دون عناء»[1].

يُشير النص هنا إلى تريستان تزارا (مؤسس الدادائية) وإعلانه "موت الفن" أو موت القيم التقليدية في سياق الحداثة المبكرة، كما لو أن البنيوية تكرر هذه المناداة لكن على مستوى نظري أعمق. والبنيوية، على الرغم من معاداتها الظاهرية للماركسية في بعض الجوانب، فهي تتقاطع معها في أن كلاهما يُفرغ الإنسان من مركزيته، ويُعلن موت القيم الإنسانية

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص213.

التقليدية (الحرية، الكرامة، الإبداع الفردي) التي ناضل الإنسان عشرات القرون لتكريسها، من عصر النهضة إلى التنوير.

في النهاية، يُقدم النص نقداً ضمنياً لهذه المناهج: إن هذا الرفض المتتالي للقيم (من الشكلانية إلى البنيوية) ليس تحريراً للنص فحسب، بل قد يكون إعلاناً عن فراغ وجودي، حيث يُفقد الإنسان مركزيته، ويُختزل الأدب إلى بنى خالية من التاريخ والقيمة الإنسانية. هكذا، يصبح الانقلاب النقدي انقلاباً فلسفياً يمس جوهر الإنسانية ذاتها.

**3. موت المؤلف:**

بدأت بوادر رفض سلطة المؤلف في النقد الأدبي قبل انتشار البنيوية في ستينيات القرن العشرين، وكان الشاعر الفرنسي بول فاليري (1871–1945) من أبرز من ألحّ على هذه الفكرة، معتبراً المؤلف "تفصيلاً غير ذي معنى.(L'auteur est un détail inutile) "

تبنى هذا الاتجاه لاحقاً عدد من المنظرين الفرنسيين مثل جيرار جينيت، رولان بارت، ميشال فوكو، وكلود ليفي– ستروس، الذين أعلنوا "موت المؤلف" وأكدوا استقلال النص عن مبدعه. «تلتقي النزعة النقدية الماركسية مع البنوية في عد المبدع أمرًا غير ذي بال، إذ إنما يجب أن يكون المدار في ذلك على إبداعه، لا على ترجمة حياته، فالنقد البنوي والنقد الماركسي معًا يخالفان عن أمر تين في نظريته الثلاثية الأبعاد.»[1]

إن هذا الرفض يمثل امتداداً طبيعياً لرفض النظرية السائدة في القرن التاسع عشر وبدايات العشرين، أي "التأثير الاجتماعي" والتاريخي على الأدب، بالإضافة إلى عامل آخر مستمد من دراسة النصوص الشفوية والشعبية، خاصة الأساطير التي بحثها ليفي–ستروس بعمق، فخلص إلى غياب المؤلف الفردي فيها لأنها تنتمي إلى الذاكرة الجماعية. غير أن بعض

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص194.

المنظرين الفرنسيين تعجلوا في تعميم هذه الفكرة على النصوص الأدبية المكتوبة، فخلطوا بين النص الشعبي المتوارث جماعياً والنص المكتوب الذي يُفقد المؤلف سيطرته عليه فور إصداره، كما يبدو في بعض كتابات فوكو[1].

أما بالنسبة إلى ربط الإبداع الأدبي بمبدعه نفسياً كما عند فرويد، فإن البنيويين يرفضون الاعتراف بأهليته النقدية، مقتصرين على اعتباره متخصصاً في علم النفس فقط.[2]

### 4. رفض المعنى من اللغة:

اهتم النقاد والبلاغيون العرب القدامى اهتماماً بالغاً بمسألة "اللفظ والمعنى"، فكثيراً ما خصصوا لها حيزاً واسعاً وتفصيلاً دقيقاً في كتاباتهم. ومن أبرز من تناولها بإسهاب أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت 322هـ)، الذي أفرد لها كلاماً مطولاً ولطيفاً، منه أن... «للمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حُسناً في بعض المعارض دون بعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه.»[3]

ويذهب ابن رشيق في كتابه العمدة في محاسن الشعر وآدابه. أن "المعنى روح الشعر واللفظ جسده، فإذا اعتلّ اللفظ — وإن صحّ المعنى — نقص الشعر وشابهته الهجنة"

وعلى حين أن فلوبير كان يردّد مشتكياً من اعتياص اللغة عليه، وليس المعنى، حين كان يكتب روايته مدام بوفاري (Madame (Bauvary) فقال: «في كل سطر، وفي كل لفظ، كانت اللغة تُخطئني ، وكانت الألفاظ تنقصني على نحو كنت أضطر فيه غالباً إلى تغيير

[1]– عبد الملك مرتاض، ص 214–215.

[2]– حسب ما ورد على لسان بعض المنظرين : "فرويد ليس ناقداً أدبياً، بل نفساني"

[3]– محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، (ط2؛ بيروت: دار الكتب العلمية، 2005م)، ص14.

تفاصيل الأشياء كنا ألفينا شاعراً عربياً كبيراً وهو الفرزدق يشكو من اعتياص هذه اللغة عليه فكان يعد إملاء بيت من الشعر بمثابة قلع ضرس"[1].

غاص النقاد العرب القدامى عميقاً في قضية "اللفظ والمعنى"، وأولوها اهتماماً بالغاً، ويبرز من بينهم عبد القاهر الجرجاني الذي اعتبر المعنى أشرف من اللفظ وأصلاً في ترتيب الكلام وتدبيجه. فقد أصر الجرجاني –في كتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة– على أن الفصاحة والبلاغة وكل ما يتعلق بهما صفات تعود إلى المعاني وإلى ما تشير إليه الألفاظ، لا إلى الألفاظ ذاتها. ذلك أنه إذا كان التقسيم بين المعاني والألفاظ فقط، ولم يكن في الألفاظ المجردة تعارض إلا ما هو معروف، فإن المعارضة الحقيقية لا بد أن تكون من جهة المعاني المدركة بالعقل، لا من جهة الألفاظ المسموعة بالأذن[2].

و«كان النقاد والأدباء الغربيون التقليديون أنفسهم يرون بمعنوية الألفاظ المصطنعة في الكتابة، وأنها تمثل أساس العمل الأدبي؛ فلم يكن الأدب العظيم، في رأي الشاعر الأمريكي إزرا بوند (1972–1988 (Ezra Pound, وبكل بساطة، إلا حين تشحن الألفاظ بأسمى ما يمكن من المعاني». .. لكن ناطالي صاروط تتساءل في شيء. من

السخرية البادية من هذه المقولة قائلة: «لكن أي معنى ؟ وكل السؤال هنا ..."

وكان الجاحظ، على عكس عبد القاهر الجرجاني، لا يرى في المعاني إلا أنها أفكار مطروحة في الطريق، وهي يمكن أن تقع لجميع الناس، وهذه هي النظرية التي طبقتها المدرسة البنوية بخاصة، ومدارس النقد الجديد بعامة»[3]

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 217.

[2]– أنظر: المرجع نفسه، ص218.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 219.

مهما يكن من أمر، فإن التصور البنيوي يقوم على إنكار الطابع المعنوي للغة، إذ يذهب – كما يؤكد رولان بارث – إلى صعوبة التسليم بإمكان وجود نسق من الصور والأشياء، أو عالم من المدلولات، قائم خارج اللغة؛ فمجال الدلالة، في هذا المنظور، لا ينفصل عن اللغة ذاتها ولا يتجاوزها.

وانطلاقًا من هذا الأساس، تزعزع البنيوية مرتكزاتٍ جوهرية اعتمد عليها النقد التقليدي؛ إذ تنفي الاعتبار التاريخي، وتقصي مفهوم المؤلف إلى حد الإعلان عن «موته»، كما تقطع الصلة بين الإبداع وسياقه الاجتماعي، وترفض إحالة الألفاظ إلى معانٍ سابقة عليها، مؤكدة استقلال اللغة بذاتها، بوصفها نظامًا مكتفيًا بنفسه لا يستمد شرعيته من خارج حدوده.

- **الانتقادات الموجَّهة للمنهج البنيوي وإرثه النقدي:**

على الرغم من التأثير الكبير الذي تركته البنيوية في الدراسات اللغوية والنقدية، إلا أنها واجهت منذ نهاية الستينيات موجة نقدية عنيفة، جاء معظمها من التيارات التي انبثقت عنها، وأبرزها ما بعد البنيوية .

ركزت هذه الانتقادات على بعض المقدمات الأساسية التي قامت عليها البنيوية، مثل نزعتها الشكلانية الجامدة، وإلغاؤها لدور التاريخ، وإهمالها للذات الفاعلة والإنسان كمركز للمعنى .

تُعد البنيوية التكوينية، التي بلورها الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان Lucien Goldmann منهجاً نقدياً يجمع بين التحليل البنيوي الداخلي للنص والربط بالسياقات الاجتماعية والتاريخية، إذ «تسعى البنيوية التكوينية إلى رصد العلاقة بين البنيات، وعلى رأس هذه البنيات، بنية النص الدالة، والبنية الذهنية التي تعود إليها أي عملية إبداعية

وفكرية»[1] وبهذا النهج، «البنيوية التكوينية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها»[2] ، مما يجعلها محاولة للتوفيق بين الاستقلال النسبي للنص وبين جدلية التأثير المتبادل مع الواقع الاجتماعي.

فقد اعتبر جاك ديريدا أن البنيوية، على الرغم من زعمها التحرر من الميتافيزيقا التقليدية، فهي بقيت محاصرة بمنطق "الحضور" والثنائيات الجامدة (كالدال والمدلول، والكلام والكتابة)، وافترضت ثبات المعنى داخل بنية مغلقة، في حين أن المعنى في أفق التفكيك متأرجح ومؤجل، لا يستقر أبداً[3] .

أما ميشيل فوكو فقد انتقد إقصاء البنيوية للتاريخ والذات والسلطة، مؤكداً أن الخطابات ليست أنظمة لغوية محايدة ومنعزلة، بل ممارسات تاريخية مشروطة بعلاقات القوة والمعرفة والمؤسسات الاجتماعية. يقول فوكو: «نوافق على أن البنيوية كانت أكثر المجهودات تنسيقا لإخلاء عدد من العلوم الأخرى، وحتى التاريخ في النهاية من مفهوم الحدث. ولا أرى من يمكن أن يكون مضادا للبنيوية أكثر مني. لكن ماهو مهم ألا نفعل بالحدث ما فعلناه بالبنية. إذ لا ينبغي أن نضع كل شيء في مستوى واحد هو مستوى الحدث، بل ينبغي أن نعتبر أن هناك سلما من أنماط الأحداث المختلفة التي ليست لها نفس الأهمية، ولا نفس الامتداد الزمني ولا نفس القدرة على إحداث تأثيرات»[4] ويعني هذا أن البنيوية نجحت في تنظيم العلوم الإنسانية عبر إزاحة فكرة "الحدث" العابر الفردي لصالح البنى الثابتة، حتى أن التاريخ فقد بعده الدرامي التقليدي. غير أن فوكو يحذر من الخطأ المعاكس الآن، أي تسوية كل الوقائع

[1]– مهى جرجور، دليل مناهج البحث العلمي، (بيروت: الجامعة اللبنانية، 2020م)، ص 145.

[2]– لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص7.

[3]– جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، منى طلبة، (ط2؛ القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008م)، ص380– 381.

[4]– ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، (بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 2007م)، ص59.

في مستوى واحد يُسمّى "الحدث"، داعيًا إلى التمييز بين درجات الأحداث بحسب أهميتها، ومدتها الزمنية، وقدرتها على التأثير.

كما اتهمت البنيوية عموماً بتبسيط الظواهر البشرية عبر اختزالها إلى بنى ثابتة، وتجاهلها للتجربة الحية والتغير التاريخي والبعد الإيديولوجي للنصوص، مما أدى إلى نوع من "تشييء" النص وفصله عن سياقات إنتاجه وتلقيه .

ومع ذلك، يبقى إرث البنيوية غنياً ومؤثراً؛ إذ ساهمت في تأسيس السيميائيات المعاصرة، وطورت أدوات تحليل الخطاب، ومهدت الطريق للدراسات الثقافية ونظريات التلقي والتحليل النصي الدقيق، وظل حضورها قوياً في النقد العربي الحديث سواء بالقبول أو بالرفض النقدي.

- **انتقاد البنيوية: المآخذ**

تنكر بعض البنيويين أنفسهم للبنيوية، بل دعاة لهدمها والتخلي عنها. ومن أبرز هؤلاء:

- **جاك ديريدا :(Jacques Derrida)** هاجم البنيوية بشدة لما فيها من تجريد مفرط، واختزال شكلي، واعتماد على آنية ميتافيزيقية (حضور فوري وثابت للمعنى).
- **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** ومجموعة Tel Quel دعت إلى سيميائية جديدة تتجاوز قيود البنيوية التقليدية .

أهم المآخذ والانتقادات التي وُجهت إلى البنيوية في النقد الأدبي، هي:

- **البنيوية شبه علم (Pseudo-science)** : تستخدم لغة غريبة، ورسوم بيانية، وجداول معقدة لتقول أشياء بديهية نعرفها مسبقًا. لذا فهي ليست عديمة القيمة فحسب، بل مؤذية لأنها تجرد الأدب والنقد من طابعهما الإنساني.

- **تجاهل التاريخ تمامًا:** قد يكون هذا مقبولًا عند التعامل مع الثوابت والعناصر الساكنة، لكنه غير مبرر عند دراسة الظواهر المتغيرة تاريخيًا وزمنيًا .
- **تشوه للنقد الجديد: (New Criticism)** البنيوية مجرد صورة محرفة له، إذ تعامل النص ككيان منعزل عن موضوعه وعن دوافع القراءة والسياق الخارجي.
- **إهمال المعنى:** على الرغم من إقرارها بتعدد المعاني في النص، فإنها لا تهتم بالمعنى فعليًا، مما يضعها في تناقض مع المنهج التأويلي(Hermeneutics) ، ويجعلها عاجزة عن تقديم إسهام حقيقي في فهم النصوص[1].

هذه محاولات بعض النقاد الماركسيين "ترقيع" البنيوية وإصلاح عيوبها، خاصة إقصاء التاريخ وإهمال البعد الاجتماعي، من خلال تطوير البنيوية التكوينية (Genetic Structuralism) التي تنسب عادة إلى الناقد لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann).

## محاضرة: 08

### المنهج السيميائي:

**- مفهوم السيمياء:**

تُعدّ السيميائية علمًا متعدد التخصصات يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة واسعة من الحقول المعرفية، مثل اللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنثروبولوجيا، حيث اقتبست من هذه الحقول معظم مفاهيمها الأساسية ومناهج تحليلها. ويتميّز موضوعها بعدم التقيّد بمجال معيّن، إذ تهتم السيميائية بكل مظاهر الفعل الإنساني، فهي أداة تحليلية شاملة

[1]– أنظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 103.

لقراءة السلوك البشري في تنوّعه كله؛ بدءًا من الانفعالات البسيطة، مرورًا بالطقوس والممارسات الاجتماعية، وصولًا إلى الأنساق الإيديولوجية الكبرى.

أما اصطلاحيا، فكلمتا "السيميائيات" و "السيميولوجيا" منقولتان عن الإنكليزية عنصر(emiology ) و عنصر (emiotic) عنصر. وكلاهما مشتق من الأصل اليوناني عنصر (émeion) الذي يعني "العلامة" أو "الإشارة". وتعرّف السيميولوجيا بأنها «علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها. وهذا يعني أن النظام الكوني بكل مافيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة. وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون ويدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية»[1]

ويصف رولان بارت طبيعة هذا العلم بقوله: «السيميولوجيا ليست تأويلا. فهي تصور أكثر مما تنقب. إنها Via porre وليستVia di le vare ، أما موضوعاتها المفضلة فهي النصوص التي ينتجها الخيال: إنها الحكايات والصّور، والتعابير، واللهجات، والأهواء، والبنيات التي تتمتع في ذات الوقت بمظهر الاحتمال وعدم يقين الحقيقة. من الممكن إذن أن أسمي "سيميولوجيا" مجرى العمليات الذي يمكن عن طريقه – بل ونرجو– الاستمتاع بالدليل كما لو كان لوحة فنية، بله وهما.»[2]

ويُضيف بارت في سياق آخر: «علم السيمياء، سنة 1966 هي البداية، أقله على الصعيد الباريسي»[3] مشيرًا إلى الزخم الباريسي الذي شهدته السيميائية في منتصف الستينيات.

[1]– مازن الوعر، دراسات لسانيات تطبيقية، (ط1؛ دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989م)، ص156.

[2]– رولان بارط، درس السيميولوجيا، ص26.

[3]– رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: انطوان أبو زيد، (ط1؛ بيروت: منشورات عويدات، 1988م)، ص5.

أما في التراث العربي الإسلامي، فقد ارتبط مصطلح "السيمياء" غالبًا بعلوم أسرار الحروف والأوفاق، وكان يُنظر إليه بتحفّظ شديد. يقول ابن عربي في الفتوحات المكية: "علم السيمياء، يقول ابن عربي، مشتق من السمة وهي العلامة أي علم العلامات التي نصبت على ما تعطيه من الانفعالات من جمع حروف وتركيب أسماء وكلمات". ويؤكد ابن خلدون في "المقدمة" أن هذا العلم حديث نسبيًا، إذ يقول: «وهو المسمى لهذا العصر بالسيمياء، فاستعمل استعمال العام في الخاص، وحدث هذا العلم في الملة بعد صدر منها».[1]

كما يحذّر الإمام الذهبي منه، معتبرًا إياه من العلوم المحرّمة إلى جانب السحر والكيمياء والشعوذة، في قوله:

وفيه يقول العلوي الشنقيطي:

ومن علوم الشر علم الجدول والسيمياء والكيمياء والهيكل.

يتضح التباين الجوهري بين مفهوم "السيمياء" في التراث العربي الإسلامي – الذي يرتبط بعلوم خفية محظورة – وبين "السيميائية" الحديثة كعلم منهجي محايد يدرس العلامات والدلالات في سياقات ثقافية واجتماعية واسعة.

والسيمياء كمنهج « يهتم بدراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية في النّص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على علاقة الدّال بالمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوي سوى في أنّه يهتم بالإشارات غير اللّغوية التي تحيل على ماهو خارج النّص بما في ذلك الدّال والمدلول»[2]

[1]– ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، مجلد 1، دار الفكر، (ط2؛ بيروت، دار الفكر، 1988م)، ص 664.

[2]– ابراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، (ط1؛ القاهرة: دار الآفاق العربية، 2011م)، ص285.

**- نشأة السيميائية وجذورها التاريخية:**

تُعدّ دراسة الأنظمة الإشارية من أقدم مظاهر التفكير البشري إذ ترافق في قدمها نشأة الوعي الإنساني ذاته، غير أنّ أسسها النظرية لم تكن ثابتة عبر التاريخ، بل تنوّعت واختلفت حسب العصور والشعوب، متأثرة بتعدّد الثقافات الإثنية[1] وتنوّع المراحل الحضارية. وعلى الرغم من أن تحديد الحدود النظرية للسيميائية وتبيان مجالاتها الدقيقة لم يبدأ إلاّ في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فإن التراث الإنساني في شقيه الغربي والعربي الإسلامي على حد سواء يزخر بأفكار سيميائية متناثرة وإشارات مبكرة. فقد احتوت كتب الأقدمين على تأملات عميقة حول العلامة ومكوناتها، وآليات إنتاج الدلالة وتلقيها، في محاولة لكشف أسرار المعاني التي يولّدها الإنسان أثناء تفاعله مع محيطه الطبيعي والاجتماعي والثقافي. [2] إلا أنّ هذه المحاولات، على الرغم من قيمتها الكبيرة وأهميتها التاريخية لم ترقَ إلى مرتبة الدراسة العلمية المنهجية المبنية على أسس موضوعية واضحة المعالم. إن « أول باحث قدّم المصطلح "سيميولوجيا" أو "سيميائيات" هو الفيلسوف ج. لوك (J.Locke) (1632–1704) ولكن الدراسة السيميولوجية في عصره لم تخرج عن إطار النظرية العامة للغة وفلسفتها النظرية، ولم تصبح السيميولوجيا علمًا قائمًا برأسه إلا بالعمل الذي قام به الفيلسوف الأمريكي ت. بيرس (C.Peirce) (1839–1914). فالسيميولوجيا

[1]– يُقصد بـ "الثقافات الإثنية" مجموع السمات الثقافية التي تميّز جماعة بشرية معيّنة وتشكل هويتها الخاصة، مثل اللغة، والعادات، والتقاليد، والمعتقدات، وأنماط التفكير، والرموز، وطرائق التعبير عن المعنى. وترتبط الثقافة الإثنية عادةً بالانتماء إلى جماعة ذات أصل أو تاريخ مشترك، ما يجعلها إطارًا مرجعيًا خاصًا لإنتاج الدلالات وفهم العلامات. وفي المجال السيميائي، يدلّ اختلاف الثقافات الإثنية على أن "العلامات لا تحمل المعنى نفسه في جميع المجتمعات"، بل تتغيّر دلالاتها ووظائفها باختلاف الخلفيات الثقافية والتاريخية التي تنتمي إليها الجماعات البشرية، وهو ما يفسّر تنوّع المقاربات النظرية لدراسة النظام الإشاري من حضارة إلى أخرى.

[2]– أنظر: سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، (ط3؛ اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2012م)، ص26.

طبقًا لاعتقاده – هي علم الإشارة الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى»[1]. أما البداية النظرية الحديثة لعلم السيميائية فتعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع الفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس، وفرديناند دي سوسير (1916)، الذي اقترح علمًا يدرس "حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية" مركّزًا على النموذج الثنائي (دال – مدلول) في إطار اللغة و«اتخذت السيميولوجيا اتجاها آخر بظهور كتاب عالم اللسانيات السوسيري – فرديناد دي سوسير (F.De saussure). "دروس في اللسانيات العامة" course in General Linguistics)

فهذا العالم كان قد تطلع إلى السيميولوجيا بمنظار لساني، وليس بمنظار فلسفي. فقد كانت تفسيرات دي سوسير وأفكاره السيميولوجية محدودة، وذلك لأنه تطرق إليها أثناء حديثه عن الإشارات اللغوية فقط.

فاللغة – طبقا لاعتقاده – هي نظام إشاري من أنظمة إشارية عديدة تدخل كلها ضمن إطار السيميولوجيا، يقول بهذا الشأن "اللغة نظام إشاري يعبر عن الأفكار"..»[2] لا يتجاوز إسهام فرديناند دي سوسير هذه الأفكار الأساسية، التي لعبت دورًا حاسمًا في تهيئة التربة الفكرية لعلم السيميولوجيا، ولا سيما من خلال تعريفه الشهير للعلامة اللغوية كوحدة ثنائية تتكون من الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (المفهوم الذهني). صحيح أن هذه الأفكار نشأت أساسًا في إطار اللسانيات وتركيزها على تحليل اللغات البشرية كنسق اجتماعي اعتباطي، إلا أنها جذبت انتباه الباحثين في السيميولوجيا في الوقت ذاته، وفتحت الباب أمام توسيع دراسة العلامات لتشمل كل أشكال الدلالة غير اللغوية في الحياة الاجتماعية والثقافية.

[1]– مازن الوعر، دراسات لسانيات تطبيقية، ص157.

[2]– مازن الواعر، دراسات لسانية تطبيقية، ص158.

يُعدّ الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر مصدرًا فلسفيًا هامًا للسيميولوجيا من خلال كتابه "فلسفة الأشكال الرمزية"، حيث رأى أن اللغة ليست مجرد وسيلة إيصالية، بل عامل أساسي في خلق الواقع وتمييز الإنسان عن الحيوان، وأن هناك أنظمة إشارية أخرى تشاركها هذا الدور مثل الأسطورة والدين والفن والتاريخ والعلم، مع التركيز على قوانينها الخاصة المختلفة عن قوانين المنطق. استفادت السيميولوجيا الحديثة من أفكار كاسيرر ومن الفلاسفة المناطقة مثل فريج وراسل وكارناب، ثم قدم تشارلز موريس نموذجًا متطورًا في الثلاثينيات يميّز بين الأبعاد الدلالية (علاقة الإشارة بالموضوع)، التركيبية (علاقتها بالإشارات الأخرى)، والوظيفية (علاقتها بمستعمليها). كما ساهم إريك بيوسنس (1943) بمفاهيم تمييزية مثل الإشارة المباشرة والداخلية والخارجية، مع الاعتماد على أفكار سوسير، فيما طوّرت اللسانيات البنيوية الأوروبية والأمريكية الجوانب السيميولوجية للغة ضمن الأنظمة الإشارية الأخرى. وقد برز دور الفن والأدب في تطوير السيميولوجيا، خاصة عند يان موكاروفسكي الذي رأى الفن إشارة جمالية تحمل إشارة إيصالية ثانوية، وعند سوزان لانجر التي ميّزت بين النظام اللساني والفني رغم تشابههما الشكلي.[1]

ويُعتبر مصطلح "السيمياء" الأكثر تداولاً في العالم العربي، مقارنةً بـ"السيميائية" أو "السيميولوجيا"، وذلك بفضل إسهامات باحثين بارزين من المغرب العربي، مثل محمد بورايو، ورشيد بن مالك، والسعيد بوطاجين، الذين عملوا على تأصيل المفهوم وتكييفه ضمن السياقات الثقافية واللغوية العربية. هؤلاء الباحثون ساهموا في نقل النظريات السيميائية الغربية وإثرائها بمرجعيات عربية، مما جعل "السيمياء" يحمل دلالات أقرب إلى التراث العربي (رغم التحفظات التاريخية عليه)، وأكثر انتشارًا في الدراسات الأكاديمية والنقدية العربية المعاصرة، خاصة في مجالات تحليل النصوص الأدبية والثقافية والإعلامية. هذا

[1]– أنظر : مازن الواعر، دراسات لسانية تطبيقية، ص 159– 160.

التداول يعكس جهودًا في توطين العلم، مع الحفاظ على التمييز بين الدلالات الخفية التقليدية والمنهج العلمي الحديث.

- **رواد المنهج السيميائي:**
- **فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure :**

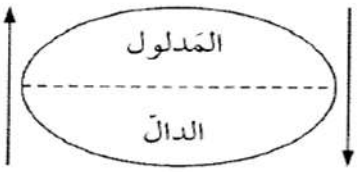
وهو مؤسس التيار الأوروبي، ورائد فكرة اللغة كنظام علاما، يركز دي سوسير على الوظيفة الاجتماعية للغة ويرى أن السيميائيات « عبارة عن "علم يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية". والنص الذي يتلى دائمًا هو: "اللغة نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، وهي لهذا تقارن بالكتابة، وبحروف البكم – الصم، وبالطقوس الرمزية، وبعبارة الآداب العامة، وبالعلامات العسكرية، إلى آخره. إنها فقط ذات أهمية أكبر من كل هذه الأنساق. ويمكننا، إذن، أن نقيم علمًا يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية. ويشكل هذا العلم جزءً من علم النفس العام. ونحن نسميه (السيميائيات)، وهي تسمية آتية من (اليونانية عنصر emelon– علامة) وهي تخبرنا عن تكون العلامات، وعن القوانين التي تسبرها»[1]

يُقدّم فرديناند دي سوسير هنا رؤية تأسيسية لعلم السيميائيات (أو السيميولوجيا كما أطلق عليها هو)، معتبرًا إياها "علمًا يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية". يبدأ سوسير بتعريف اللغة كنسقٍ منظّم من العلامات التي تعبّر عن الأفكار، لا كظاهرة معزولة، وإنما كنسق يُقارن بأنساق رمزية أخرى موجودة في المجتمع كالكتابة وحروف لغة الصم والطقوس الرمزية، وآداب السلوك الاجتماعي كعبارات اللياقة، والإشارات العسكرية.. وما إلى ذلك.

[1]– بيير جيرو، السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، تر: منذر عياشي، ط1؛ دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2016م، ص6.

غير أن اللغة تتفوّق عليها جميعًا في الأهمية والتعقيد لكونها النسق الأكثر شمولاً ومركزية في التواصل البشري. ومن هذا التشبيه ينتقل دي سوسير إلى فكرة ثورية، وهي إمكانية إقامة علم عام يتجاوز اللغة ليدرس "حياة العلامات" ككل داخل النسيج الاجتماعي أي كيف تتشكّل هذه العلامات؟ وكيف تعمل؟ وما القوانين التي تحكمها؟ ويضع هذا العلم في إطار علم النفس الاجتماعي أو علم النفس العام في بعض الترجمات؛ مؤكدًا أن العلامات ليست مجرد أدوات فردية بل اتفاقات جماعية تعيش وتتطوّر داخل الحياة الاجتماعية.

ويبدو جليا أن سوسير أحدث نقلة نوعية من اللسانيات التقليدية إلى بنيوية واسعة جعلت من السيميائيات أداة لفهم كل أشكال الدلالة البشرية، من الرموز اليومية إلى الطقوس الثقافية، ممهّدًا الطريق لتحليل الثقافة والمجتمع كشبكة مترابطة من العلامات الاعتباطية التي تكتسب معناها من الاختلافات داخل النسق نفسه.

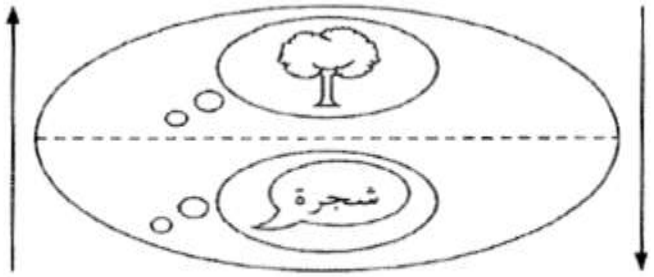



الرسم البياني 1 ـ 1 نموذج الإشارة السوسوري

المصدر: بالاستناد إلى: Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Payot, 1967), p. 158.

بالنسبة إلى سوسور، الدالّ («الطراز الصوتي») والمدلول (الأفهوم) كلاهما «نفسيّ» محض[6] كلاهما شكل وليسا مادة.

ويساعد الرسم البياني 1 ـ 1 في توضيح هذا الجانب في النموذج السوسوري.




الرسم البياني 1 ـ 2: الأفهوم والطراز الصوتي

نموذج فرديناند دي سوسير الثنائي[1]

«اهتم سوسور بخاصة بالإشارات اللسانية (كالكلمات)، فحدد الإشارة على أنها تتكون من "دال" و "مدلول"، ويميل الشراح المعاصرون إلى وصف الدّال بأنه الشكل الذي تتخذه الإشارة، والمدلول بأنه الأفهوم الذي تُرجِع إليه.»[2] يوضح بوضوح أن العلامة ليست شيئًا واحدًا، بل اتحاد لا ينفصل بين:

-**الدال: (signifiant)** الصورة الصوتية أو اللفظ "شجرة" (أو /chajara/ في النطق)

- **المدلول: (signifié)** المفهوم الذهني أو الصورة الذهنية للشجرة (ليس الشجرة الفعلية في الواقع، بل التصور عنها).

- **يبرز الاعتباطية: (arbitraire)** لا علاقة طبيعية أو منطقية بين "شجرة" والشجرة الحقيقية؛ العلاقة اتفاق اجتماعي/

- الخط المتقطع يرمز إلى أن الدال والمدلول وجهان لعملة واحدة، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر دون تدمير العلامة.

**- خطوات التحليل السيميائي حسب نموذج سوسير:**

[1]– أسس السميائية، ص47–48

[2]– أسس السيميائية، ص46.

وبناء على ما سبق يمكن الوقوف على أربع خطوات منهجية مستمدة من رؤية دي سوسير، تركز على النسق الاجتماعي والثنائية الدلالية:

- **تحديد النسق الإشاري:** اعتبر الظاهرة لغة أو رموز ثقافية كنسق منظم من العلامات الاجتماعية، وقارنها بأنساق أخرى، كتابة، طقوس، إشارات عسكرية، لتأكيد تفوّقها وشموليتها.
- **تقسيم العلامة ثنائيًا:** قسّم كل علامة إلى دال (الشكل المادي/الصوتي) ومدلول (المفهوم الذهني)، مع التأكيد على اعتباطية العلاقة بينهما وتفاضليتها (المعنى من الفرق عن غيرها) **دراسة حياة العلامات اجتماعيًا:** راقب كيف تتشكّل العلامات وتعمل داخل النسيج الاجتماعي كاتفاق جماعي، مع كشف قوانين تكوّنها وتطوّرها في إطار علم النفس الاجتماعي.
- **توسيع التحليل نسقيًا:** استنتج كيف تكتسب العلامات معناها من الاختلافات داخل النسق، مما يُمكّن من فهم الدلالات الثقافية كشبكة مترابطة اعتباطية.

- **تشارلز ساندرز بيرس Ch Peirce :**

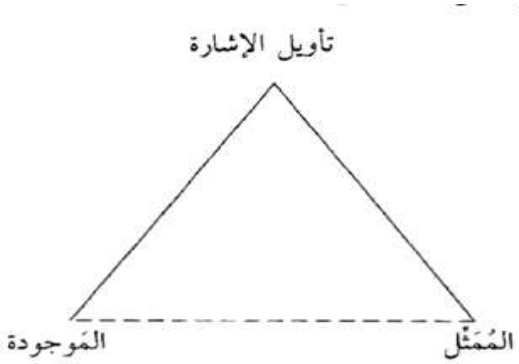
يُعدّ تشارلز ساندرز بيرس (1839–1914) مؤسّس التيار الأمريكي في السيميائية، المعروفة لديه باسم "السيميوطيقا" وقد ربط بيرس السيميوطيقا بالمنطق العام، معتبرًا أنّ« المنطق في معناه العام عبارة عن كلمة أخرى للسيميائية،..وهي نظرية بالغة الضرورة أو تتعلق بشكل العلامات، وحين أصف النظرية بأنها "بالغة الضرورة" أو شكلية، فإني أتطلع إلى أننا سنرى سمات هذه العلامات كما نستطيع، وذلك انطلاقًا من ملاحظات جميلة، وعن طريق سيرورة لا أرفض أن أسميها بالتجريد. وأرى أننا قادرون إلى أحكام ضروراتها العظمي، وعلى

صلة بما يجب أن تكون السمات العلامية التي يستعملها الذكاء العلمي»[1] هذا الربط يُظهر طموح بيرس الفلسفي العميق في جعل السيميوطيقا علمًا أساسيًّا يشمل كل أشكال الدلالة في الكون – من الطبيعة إلى العلم والتفكير البشري – متجاوزًا الحدود اللغوية والاجتماعية التي رسمها سوسير، وممهّدًا لتطبيقات حديثة واسعة في مجالات الذكاء الاصطناعي والسيميائية الثقافية والحيوية. وضع بيرس نظرية عامة شاملة للعلامات تختلف جذريًّا عن النموذج الثنائي السوسيري، مفضّلاً نموذجًا ثلاثيًّا ديناميكيًّا يتكوّن من: (الممثّل: الشكل المادي للعلامة)، و(الموضوع: الشيء الذي تشير إليه)، و(المؤوّل: المعنى أو التأثير الذي يولّده في ذهن المفسّر)، مما يجعل عملية الدلالة (السيميوزيس) سيرورة مستمرّة لا نهائية. إن « نظام بيرس السيميولوجي عبارة عن مثلث "تشكل الإشارة فيه الضلع الأول الذي له علاقة حقيقية بالموضوع الذي يشكل الضلع – أي المعنى – هو بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرزه المعنى»[2] كما صنّف بيرس العلامات إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

- الأيقونة، تعتمد على التشابه.
- الدليل أو الفهرس، يعتمد على ارتباط سببي أو فيزيائي.
- الرمز، يعتمد على الاصطلاح الاجتماعي الاعتباطي.

[1]– بيير جيرو، السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، تر: منذر عياشي، (ط1؛ دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2016م)، ص 6.

[2]– مازن الوعر، دراسات لسانيات تطبيقية، ص157.




الرسم البيانيّ I ـ 5
المثلّث السيميائي البيرسيّ

النموذج البيرسي[1]

يُقدّم تشارلز ساندرز بيرس نموذجًا ثلاثيًا شهيرًا للعلامة، يُصوَّر غالبًا كمثلث يتكون من ثلاثة عناصر مترابطة:

1- **الممثل:** الشكل الذي تتخذه الإشارة (وهو ليس بالضرورة ماديا، مع أنه يعتبر عادة كذلك). ويسميه بعض المنظرين "حامل الإشارة".

2- **تأويل الإشارة:** وهو ليس مؤولاً؛ إنما المعنى الذي تحدثه الإشارة.

3- **الموجودة:** وهي شيء يتخطى وجوده الإشارة التي يُرجع إليها (المرجَع إليه).[2]

- **خطوات التحليل السيميائي في نموذج بيرس:**

من خلال النموذج الثلاثي (الممثّل – الموضوع – المؤوّل) والتصنيف الثلاثي للعلامات (أيقونة – دليل – رمز)، يمكن تلخيص مبادئ وخطوات التحليل السيميائي عند بيرس كالتالي:

[1]- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 71.

[2]- المرجع نفسه، ص69.

**1. تحديد الممثّل عنصر:** البدأ بتحديد الشكل المادي للعلامة في النص أو الظاهرة (كلمة، صورة، إيماءة، صوت، إلخ). اسأل: ما هو الحامل الحسي أو المادي للدلالة؟

2. **ربط الممثّل بالموضوع:** تحديد الشيء أو الواقع الذي تشير إليه العلامة. اسأل: ما الذي يُشار إليه فعليًا (موضوع فوري أو ديناميكي)؟ هنا يظهر نوع العلامة:

- أيقونة: إذا كانت العلاقة بالتشابه.
- دليل (فهرس): إذا كانت بالارتباط السببي أو الفيزيائي.
- رمز: إذا كانت بالاصطلاح الاجتماعي.

3. **استكشاف المؤوّل** : تحليل المعنى أو التأثير الذهني الذي يولّده الممثّل في ذهن المتلقي. اسأل: ما المعنى الذي يُنتج؟ وكيف يصبح هذا المعنى بدوره علامة جديدة (سيميوزيس لانهائية)؟

4. **تتبع السيرورة اللانهائية:** راقب كيف يولّد كل مؤوّل علامات جديدة، ممّا يفتح على سلاسل دلالية متتالية، ويربط التحليل بالتفكير المنطقي والعلمي (كما ربط بيرس السيميوطيقا بالمنطق العام).[1]

**- رولان بارت ومشروعه السيميائي:**

في سياق دراسته للنصوص الأدبية وآليات إنتاج المعنى فيها، يولي الناقد الفرنسي رولان بارت اهتمامًا خاصًا بالسيميولوجيا (علم الدلالات)، معتبرًا إياها أداةً فعالة لفهم ديناميكية اللغة داخل النص، ويصف ما أسماه "لعبة الدلائل"، كما يتضح في قوله: «يهتم كثيرًا بما تقدمه السيمولوجيا من ملاحظات حول ما يسميه لعبة الدلائل في النص. والتي يعني بها أن

[1]- ولمزيد من الشرح أنظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، 70-72.

النص هو آلة لغوية ليس من السهل التحكم بها وإنما علينا أن نترك الذي يتكشف عن وجود طرق مختلفة للإبلاغ والتوصيل والتعبير»[1]

ساهم رولان بارت بشكل حاسم في تجديد النقد الأدبي، وأعاد صياغة السيميائيات لتشمل النصوص الإبداعية والثقافية المتنوعة، مانحًا إياها رؤية معاصرة وأدوات تحليلية حديثة. من خلال منظور تفكيكي يفكك الخيوط الدلالية، كشف آليات إنتاج المعنى في النص الأدبي مع الحفاظ على غاية جمالية تعيد الاعتبار لمتعة القراءة واللعب الدلالي الحر. كما طور السيميائيات في النقد الثقافي، كاشفا كيف تحول الثقافة البرجوازية معانيها إلى "أساطير" تبدو طبيعية، وموسعًا تحليله ليشمل علامات الثقافة الشعبية في الغرب وخارجه، كما يقول:«تتمثل أهمية المشروع البارتي السيميائي في قدرته على اكتشاف وكشف وتحليل كم كبير من علامات الثقافة الشعبية ليس الغربية فقط بل والثقافة الشعبية الموزعة على عدة بقاع في العالم لتصبح بالتالي في إطار المنهج السيميائي علامات لثقافة شعب ما وتصبح بالتالي سمات أساسية لتوصيف حضارة شعب معين.»[2]

طور بارت المنهج السيميائي مستفيدًا من إسهامات رواد اللسانيات البنيوية مثل فرديناند دي سوسير، ولويس هيلمسليف، ورومان جاكوبسون، وإميل بنفنيست، بالإضافة إلى تأثره بأعمال جان بياجيه في علم النفس الوراثي وكلود ليفي–ستراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية. من خلال مشروعه الفكري المتميز، الذي جمع بين التحليل الدقيق للعلامات والنقد الثقافي الجريء، استطاع بارت أن يجذب اهتمامًا واسعًا من جيل كامل من المفكرين والنقاد في مجال السيميائيات والدراسات الثقافية، من أبرزهم جوليا كريستيفا، وجاك لاكان، وتزفيتان تودوروف، وجاك دريدا، وجيل دولوز، ولوي ألتوسير، وجان فرانسوا ليوتار، وعبد الكبير

[1]– إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 105.

[2]– مراد الخطيبي، "مشروع رولان بارت السيميائي بين مرحلتي البنيوية وما بعد البنيوية دراسة تحليلية، مجلة سيميائيات، العدد 06، الرباط: جامعة محمد الخامس، 2016م، ص62.

الخطيبي، الذين تأثروا بأفكاره أو تفاعلوا معها بطرق متنوعة، مما ساهم في توسيع دائرة التأثير السيميائي في الفكر المعاصر.

وكان لابد من تقسيم المشروع البارتي في مجال السيميائيات إلى قسمين:

**القسم الأول:** استفاد من لسانيات فرديناند دي سوسير. وعلى الرغم من تأثره بنظرية دوسوسير حول علاقة اللسانيات بالسيميولوجيا باعتبارها حاضنة لها إلا أن بارت أتى بأطروحة جديدة بخصوص العلاقة ويقول بارت في هذا الخصوص: « اللسانيات ليست سوى قسم في علم الأدلة العام، إلا أنه من غير الأكيد قطعا أن تكون في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة، غير اللغة البشرية لما لهذه الأخيرة من سعة وأهمية»[1] فهو يرى اللسانيات فرعًا داخل علم السيميائيات الأوسع، مع تفوق اللغة البشرية في سعته وأهميته على أي أنظمة دلالية أخرى في الحياة الاجتماعية.

**القسم الثاني:** موقفه من استقلالية السيميائيات، يقول: إنّ «السيميائيات لا يمكن أن تكون مجالا مستقلا بذاته بل هي جزء لا يتجزأ من علم اللغة أو اللسانيات عموما لأنها في نظريات عالم من صور وأشياء وسلوكيات بدلالات كثيرة ولكنها لا يمكنها الانفصال عن اللغة»[2] وهو ما يعكس موقف سوسير الأصلي الذي رأى السيميائيات فرعًا محتملًا من اللسانيات أو علم النفس الاجتماعي، مع اعتبار اللغة النموذج الأكثر تعقيدًا للعلامات. لكن التطورات اللاحقة مع بارت وغيره أثبتت استقلالية نسبية للسيميائيات كمنهج يحلل الدلالات في مجالات غير لغوية كالصور والسلوكيات الثقافية دون ارتباط ضروري باللغة اللفظية.

اعتمد رولان بارت على أربعة محاور كبرى استقاها من اللسانيات البنيوية محولاً إياها إلى أدوات لتفكيك الإيديولوجيا في الثقافة والإعلام وهي:

[1]– رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، (اللاذقية: دار الحوار، 1987م)، ص27.

[2]– المرجع نفسه، ص28.

1. **اللسان والكلام:** اللسان كنظام مجرد جماعي من القواعد الثقافية، والكلام كاستعمال فردي فعلي يعكس التطبيق الخاص في نصوص مثل الإعلانات أو الأفلام.

2. **الدال والمدلول:** مع توسيعها إلى مستويين دلاليين – حرفي أولي وأسطوري إيديولوجي

3. ثانوي يعمل على "تطبيع" الإيديولوجيا – يكشف أوهام التمثيل والمشابهة والمباشرية والمطابقة.

4. **المركب والنظام:** المركب كتسلسل أفقي خطي يربط الوحدات، والنظام كمخزون عمودي من الاختيارات، مما يبرز العلاقات الترابطية داخل النص الثقافي.

5. **التقرير والإيحاء:** التقرير كمعنى مباشر حرفي بريء، والإيحاء كمعانٍ إضافية ثقافية وعاطفية تحمل الإيديولوجيا المخفية، حيث يدعو الناقد إلى تعريتها لفضح السلطة الثقافية.

بهذه الأدوات، حوّل بارت السيميائيات إلى منهج نقدي يفكك الإيديولوجيا ويكشف تشكل الدلالة في الحياة اليومية والفن.[1]

**- رومان جاكبسون (Roman Jackobson):**

يُعدّ اللساني الروسي– الأمريكي رومان جاكوبسون (1896–1982) أحد أبرز الرواد الذين ساهموا في ربط اللسانيات البنيوية بالسيميائيات، إذ وسّع نطاق التحليل الدلالي ليشمل ليس اللغة فحسب، بل كل أشكال التواصل البشري والسلوك الدلالي. من خلال نموذجه التواصلي الشهير الذي يستعير عناصر من نظرية الاتصال، وحدّد جاكوبسون ست وظائف لسانية ترتبط بعناصر الرسالة، مؤكدًا أن العلامة لا تعمل إلا ضمن شبكة من العلاقات

[1]– أنظر : مراد الخطيبي، مشروع رولان بارت السيميائي بين مرحلتي البنيوية وما بعد البنيوية: دراسة تحليلية، ص 67.

تشمل المرسل والمرسل إليه والمرجع والشفرة. وفي هذا السياق يوضح جاكوبسون العناصر الأساسية التي تشكل وظيفة العلامة داخل الرسالة، قائلاً: «تتجلى وظيفة العلامة في إيصال أفكار بوساطة الرسالة. وهذا يستلزم موضوعا أو شيئًا نتكلم عنه، كما يستلزم مرجعًا، وعلامات، وإذن يستلزم أيضًا قاعدة وأداة توصيل. وكذلك يفترض وجود مُرسِل ومُرسَل إليه.

حدد جاكبسون، انطلاقًا من رسم مستعار من نظرية التواصل، ست وظائف لسانية»[1]

تتجلى وظيفة العلامة، كما يظهر في نموذج رومان جاكوبسون الشهير (1960) المبني على أعمال شانون وويفر، في كونها أداة أساسية لإيصال الأفكار داخل فعل تواصلي منظّم ومترابط، إذ لا تتحقق دلالتها إلا من خلال رسالة تحمل معنى موجّهًا من مرسِل إلى مرسَل إليه عبر وسيط أو أداة توصيل محدّدة. ويقتضي هذا الفعل التواصلي وجود موضوع أو شيء يُتحدّث عنه، ومرجع سياقي تستند إليه العلامة في عملية الإحالة، فضلًا عن نسق من القواعد أو الشفرات (الكود) التي تنظّم بناء الرسالة وتضمن إمكانية فكّها وفهمها من قبل المتلقي. وتقوم العملية التواصلية على تفاعل دينامي بين ستة عناصر أساسية، وهي: المرسِل، والمرسَل إليه، والرسالة، والوسيط، والكود، والمرجع، ويقابل كل عنصر منها وظيفة لغوية حدّدها جاكوبسون، وهي الوظائف التعبيرية، والإفهامية، والانتباهية، والمرجعية،

[1]– بيير جيرو، السيميائيات دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، ص 10. (ولشرح مستفيض أنظر: ص11، ص12، ص13 من المرجع نفسه).

والتعريفية، والشعرية. ويكشف هذا التصور عن رؤية سيميائية عميقة للتواصل بوصفه عملية متعددة الأبعاد، لا تختزل في مجرد نقل للمعلومات إنما تقوم على بناء مشترك للدلالة داخل سياق مرجعي وتفاعلي، يجعل من العلامة كيانًا دلاليًا فاعلًا لا يعمل في الفراغ أو بمعزل عن شروط إنتاج المعنى.

يُقدّم نموذج جاكوبسون التواصلي إطارًا منهجيًا يربط بين عناصر الفعل التواصلي كإطار لإنتاج الدلالة ووظائف اللغة الست، مما يتيح تحليلًا سيميائيًا يركز على كيفية إنتاج الدلالة داخل الرسالة. ويمكن استخلاص الخطوات التالية للتحليل السيميائي بناءً على هذا النموذج، ويمكن تلخيص خطوات التحليل في:

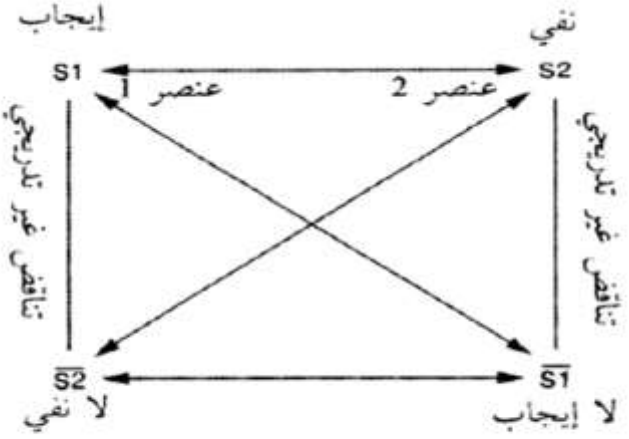
- **تحديد العناصر الستة:** تحديد المرسِل في الرسالة والمرسَل إليه والرسالة، والوسيط، والكود، والمرجع.
- **ربط العناصر بالوظائف اللغوية:** تقيّيم الوظيفة المهيمنة (تعبيرية، إفهامية، انتباهية، مرجعية، تعريفية، شعرية) وتداخلها.
- **تحليل التفاعل الديناميكي:** مراقبة كيف يُنتج المعنى من تفاعل هذه العناصر والوظائف داخل السياق التواصلي.
- **كشف الدلالات العميقة:** استنتاج التوترات الثقافية أو الإيديولوجية الكامنة، وإظهار الدلالة كبناء مشترك متعدد الأبعاد.

يُبرز هذا المنهج الطابع الوظيفي والسياقي للعلامات، ويُمكّن من تحليل شامل لأي رسالة تواصلية.

**- ألخيرداس جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas ):**

**- غريماس والمربع السيميائي:**

يُعدّ المربع السيميائي إحدى أبرز التقنيات التحليلية في السيميائية البنيوية، إذ يسعى إلى كشف التقابلات الدلالية ونقاط التقاطع بينها داخل النصوص والممارسات الاجتماعية، من خلال تنظيم الثنائيات الأساسية في علاقات منطقية رباعية. وقد صاغ هذه الأداة ألجيرداس جوليان غريماس ليُمكّن من تحليل المفاهيم السيميائية المزدوجة بعمق أكبر، رسمًا خارطة واضحة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص. «تتضمن إحدى التقنيات التحليلية، التي تسعى إلى إظهار التقابلات، ونقاط التقاطع بينها في النصوص والممارسات الاجتماعية، تطبيق ما يُعرف بالمربع السيميائي. وألجيرداس غريماس Algirda)عنصر Greimaعنصر( هو الذي صاغه وجعله وسيلة لتحليل الأفاهيم السيميائية المزدوجة بعمق أكبر؛ فيضع خارطة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص.»[1]




الرسم البياني 3 ـ 4 المربّع السيميائي

يُعدّ المربع السيميائي، الذي طوّره ألجيرداس جوليان غريماس، أداة تحليلية مركزية في سيميائية الدلالة، تهدف إلى كشف البنية الدلالية العميقة للنصوص من خلال تنظيم المعاني

[1]– دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص186.

في شبكة من العلاقات المنطقية. وينطلق المربع من تحديد ثنائية دلالية أساسية (العنصر الأول والعنصر الثاني)، مثل "الحياة / الموت" أو "النور / الظلام"، ثم يُشتق منها النفيان المنطقيان: نفي العنصر الأول (مثل "لا حياة") ونفي العنصر الثاني (مثل "لا موت").

تنشأ بين هذه العناصر الأربع علاقات ثلاثية أساسية: التضاد (بين العنصر الأول والعنصر الثاني، وبين نفي الأول ونفي الثاني)، التناقض (بين العنصر الأول ونفي الأول، وبين العنصر الثاني ونفي الثاني)، والتكامل أو الإيحاء (بين العنصر الأول ونفي الثاني، وبين العنصر الثاني ونفي الأول). هذا التركيب يتيح تتبع المسار الدلالي داخل النص، حيث ينتقل المعنى عبر هذه العلاقات ليولّد دلالات سطحية وعميقة، كاشفا التوترات الأيديولوجية والثقافية الكامنة، ومحوّلاً التحليل إلى استكشاف ديناميكي لآليات إنتاج المعنى في النظام الدلالي. إنّ «الإشارة عندما تشغل موقعا في الإطار المذكور، تكتسب معاني. ويمكن استخدام المربع السيميائي لإبراز مواضيع تحتية "مستترة" في نص أو ممارسة»[1]

يُبرز فريدريك جايمسون، في تقديمه لترجمة أحد كتب غريماس، القيمة الإبداعية العميقة للمربع السيميائي كأداة تكشف المعاني المستترة في النصوص والممارسات الثقافية. فالإشارة حين توضع داخل هذا الإطار الرباعي، تكتسب دلالات جديدة من خلال علاقاتها المنطقية بالعناصر الأخرى، مما يتيح إبراز مواضيع تحتية غير ظاهرة سطحيًا.

يؤكد جايمسون على أهمية البداية بقائمة شاملة لجميع الكيانات حتى الهامشية وترتيب الثنائية الأساسية بعناية، لأن موقع العنصر الأول غالبًا ما يكون "محظيًا" إيديولوجيًا. كما يشدد على ضرورة تصور العناصر الأربعة ضمن نطاق مرادفاتها المتعددة، مع الإشارة إلى أن "غير العنصر 2" (نفي النفي) هو الأكثر صعوبة وإبداعًا، إذ يبقى مفتوحًا أطول وقت

[1]– دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 188.

ويكمل البنية عند تحديده، محوّلاً التحليل إلى عملية إبداعية تكشف التوترات الدلالية والإيديولوجية الكامنة. [1]

يُقدّم العديد من الباحثين تطبيقات عملية للمربع السيميائي تُبرز مرونته في تحليل الظواهر الثقافية والاستهلاكية. فدان فليمينغ يستخدمه في سياق ألعاب الأطفال لكشف البنى الدلالية الكامنة في سلوكيات اللعب، مما يُسهل فهم الدلالات الرمزية لهذه الأنشطة. أما جيلز ماريون فيطبّقه على مجال الملابس، محوّلاً ثنائية "الرؤية/عدم الرؤية" إلى أربعة أغراض وهي: الرغبة في أن يُرى المرء، وعدم الرغبة في ذلك، والرغبة في ألا يُرى، وعدم الرغبة في ألا يُرى، مما يكشف عن دوافع نفسية واجتماعية عميقة وراء اختيار اللباس. واستخدم جان ماري فلوش المربع مؤخرًا لتحليل "قيم الاستهلاك" كما تتجسد في علامة هابيتات التجارية للمفروشات، مُظهرًا كيف يُنتج الإعلان دلالات ثقافية محددة.

ينتقد بعض الباحثين هذا النهج الغريماسي، معتبرين أن إنتاج المربع السيميائي قد يؤدي إلى اختزالية مفرطة وبرنامجية ميكانيكية في عملية فك التشفير، حيث يُفرض نمط رباعي جامد على تنوّع الدلالات النصية. هذه التطبيقات والانتقادات تُبرز معًا قوة المربع كأداة تحليلية وحدوده في الوقت ذاته. [2]

**- خطوات التحليل السيميائي حسب نموذج غريماس (المربع السيميائي):**

يُقدّم المربع السيميائي لغريماس أداة تحليلية منظمة لكشف البنى الدلالية العميقة، ويمكن تلخيص خطوات التحليل في:

[1]– أنظر: المرجع نفسه، ص189.

[2]– أنظر: دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص190.

1. **تحديد الثنائية الأساسية:** اختيار ثنائية دلالية مركزية في النص أو الممارسة (مثل "حياة / موت"، "نور / ظلام"، "رؤية / عدم رؤية").

2. **بناء المربع الرباعي:** إنشاء المربع بإضافة النفيين المنطقيين: نفي العنصر الأول (مثل "لا حياة") ونفي العنصر الثاني (مثل "لا موت")، للحصول على أربعة أقطاب: العنصر الأول، العنصر الثاني، نفي العنصر الأول، نفي العنصر الثاني.

3. **كشف العلاقات المنطقية:** تحديد العلاقات الثلاثية بين الأقطاب: التضاد (بين العنصر الأول والعنصر الثاني، وبين نفي الأول ونفي الثاني)، التناقض (بين العنصر الأول ونفيه، وبين العنصر الثاني ونفيه)، والتكامل أو الإيحاء (بين العنصر الأول ونفي الثاني، وبين العنصر الثاني ونفي الأول).

4. **تتبع المسار الدلالي والتأويل:** مراقبة كيف ينتقل المعنى عبر هذه العلاقات، وكيف يُنتج دلالات مستترة أو إيديولوجية، مع التركيز على "غير العنصر 2" (نفي النفي) كموقع إبداعي يكمل البنية ويكشف التوترات الكامنة.

5. **تقييم التطبيق:** مقارنة النتائج بالسياق الثقافي، مع الإدراك أن المربع قد يؤدي أحيانًا إلى اختزالية إذا فُرض جامدًا على تنوّع النص.

هذه الخطوات تحول التحليل إلى عملية ديناميكية تكشف كيف تُنتج المعاني من التقابلات والتقاطعات داخل النظام الدلالي.

**نماذج تطبيقية:**

**نموذج تطبيقي: تحليل رواية ريح الجنوب بالاستعانة بالمنهج البنيوي**

**ملخص لرواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدّوقة:**

تدور رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة في قرية جزائرية خلال السنوات الأولى لما بعد الاستقلال، وتتمحور حول عودة نفيسة الشابة المتعلمة في المدينة إلى بيئة ريفية ما زالت خاضعة لأعراف تقليدية قاسية وسلطة ذكورية تتمثل في الأب. يرى الأب في تزويج نفيسة من رجل له سلطته في القرية حتى لو كان خطيبا لأختها سابقا وحتى وإن كان أكبر منها سنًّا استمرارًا طبيعيًّا لسلطته ووفاءً بواجباته الاجتماعية، بينما تعد نفيسة هذا الزواج سجنًا يُجهض طموحها ويهدّد حريتها؛ فتنفجر الأحداث ويزيد الصراع والمواجهة بين جيل متشبّث بالتقاليد وجيل ناشئ يطالب بحقِّه في رسم مصيره.

يُشكِّل المكان الريفي (القرية) في رواية "ريح الجنوب" مساحة خصبة محملة بالمعاني والدلالات، يفرض المكان سلطته بشكل قاسٍ على نفيسة وعلى معظم الشخصيات، ويُحدِّد موقع كلٍّ منها داخل التراتبية الاجتماعية التقليدية. وتتجسَّد هذه الطبقية بوضوح في عائلة ابن القاضي: الأب هو مركز السلطة الرمزية والفعلية، يُمارس دوره كحارس للتقاليد عبر فرض الزواج على ابنته نفيسة من مالك، وهذه الشخصية تُمثِّل الامتداد الطبيعي للنظام الاقتصادي والاجتماعي الريفي، فيصبح قبول مالك أو رفضه مرادفًا لقبول القرية أو رفضها كلِّها. أما نفيسة الفتاة المتعلمة العائدة من العاصمة، فتُقدَّم كشخصية مغتربة داخل هذه التراتبية الاجتماعية وحضورها يُحدِث خلخلة بنيوية لأنها تحمل قيمًا مدينية وتطلُّعات متفردة تتناقض مع منطق المكان الريفي الجامد. ويقف الراعي في أدنى السلّم الاجتماعي ويعيش دور المهمش أو المُهمَل، من قِبل نفيسة فيرفض هذا الدور ويتحول من عنصر سلبي إلى قوّة تُعجِّل بانهيار جزئي للبنية القديمة.

وبذلك تصبح القرية ليست مجرد فضاء جغرافي، بل بنية دلالية حيّة تُنتج الشخصيات وتُوزِّع الأدوار وتُولِّد الصراع، وكل علاقة بين الشخصيات هي في الوقت نفسه علاقة بالمكان الريفي نفسه، إمّا اندماج في نسقه أو تمرُّد عليه. ومن ثَمَّ تتجسَّد التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي عرفتها الجزائر بعد الاستقلال ملموسةً في هذه العائلية القروية، ويتحوَّل التوتر بين استمرارية النظام التقليدي الريفي وتطلُّعات الشباب نحو نمط حياة حديث إلى صراع وجودي يُحدِّد مصير الشخصيات ويُعيد رسم حدود المكان نفسه.

وتُجسِّد «ريح الجنوب» نموذجًا بارزًا للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري، إذ ترصد الواقع وتدعو ضمنيًّا إلى التغيير والتقدُّم، كما تحتلُّ مكانة تاريخية استثنائية لكونها أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، ممّا يجعلها نصًّا تأسيسيًّا في الأدب الجزائري، ووثيقة أدبية مرجعية لمرحلة التحوُّل الوطني الدقيقة التي عاشتها الجزائر في ستينيات القرن الماضي.

**التحليل من منظور المنهج البنيوي:**

يمكن قراءة رواية «ريح الجنوب» لعبد الحميد بن هدوقة كمنظومة سردية تحمل دلالات كثيرة مغلقة مبنية على شبكة من الثنائيات المتضادة التي تُشكِّل العمود الفقري للبنية السردية، وهي ثنائيات تُنظَّم وفق محورين أساسيين:

1. محور مكاني– اجتماعي :

القرية / المدينة (العاصمة)

الريف التقليدي / الحضر الحديث

هذا التقابل يُولِّد بنية مكانية ثنائية تُحدِّد مسار الشخصيات وتُنتج التوتر السردي الأولي بعودة نفيسة من فضاء الحداثة إلى فضاء التقاليد.

2. الصراع بين الأجيال– السلطة الذكورية .

3. الشخصيات وعلاقاتها مع (المكان، الزمن، الأحداث) : تصطف الثنائيات بشكل كثيف وعلى معظم المستويات.

الأب (سلطة تقليدية – ذكورية – ريفية) / نفيسة (طموح حديث – أنثوي – متعلم)

الجيل القديم / الجيل الجديد

الزواج التقليدي المفروض / الاختيار الفردي الحر

هذه الثنائيات تُشكِّل الصراع والتناقض بين الثبات والتغيير.

تُبنى الشخصيات وفق وظائف بنيوية واضحة:

– الأب: المُوجِّه للقيم التقليدية .

– نفيسة: البطلة التي تسعى إلى هدفها وهو (الحرية والتعليم والاستقلال).

– مالك: الشخصية المرفوضة والمفروضة الذي يُمثِّل استمرار النظام القديم.

–الراعي: الحاقد و المساعد في الوقت نفسه الذي ستُحدِث إهانته انقلاباً في البنية.

علاقة الشخصيات بالمكان، علاقة المكان بالأحداث، علاقة المكان بالزمن .

أما على مستوى السرد، فالرواية تتبع نمطاً خطياً ظاهرياً يخفي بنية دائرية:

عودة نفيسة إلى القرية تُحدث الصدام ثم الأزمة ثم الانقلاب ثم (الموت/تحول الراعي) ثم يُعاد ترتيب النظام الاجتماعي جزئياً، مما يُظهر أن كل حدث هو وحدة تؤدي وظيفة سردية داخل تسلسل سببي– نتيجة محكمة.

كذلك تُشكِّل اللغة نفسها بنية تؤدي دورا دلاليا: مفردات الريح، الجنوب، الحر، القيد، الأرض، السماء تتكرر كمحمولات دلالية تُعيد إنتاج التقابل بين الحركة/ الحرية والثبات/القيد، فتُصبح اللغة نظاماً إشارياً موازياً للبنية السردية.

يُظهر التحليل البنيوي للرواية أنها ليست مجرد انعكاس للواقع التاريخي– الاجتماعي، إنما نص يُنتج معناه من خلال تنظيم داخلي للثنائيات الضدية على مختلف المستويات السردية، مما يجعل الصراع بين التقليد والحداثة ليس موضوعاً خارجياً فحسب، بل بنية متكاملة بالإضافة إلى مركبات المكان التي تجعل للمكان معنى مثل:

الأشياء، الصوت، الرائحة..

**الخاتمة:** تكتب **خاتمة:**

الإجابة الواضحة على إشكالية البحث، إعادة تركيب النتائج بإيجاز دون تكرار، إبراز القيمة المعرفية والمنهجية للتحليل، فتح آفاق مستقبلية للبحث، الإيجاز والكثافة اللغوية، عدم إدخال فكرة أو نص جديد تمامًا، والربط المنطقي الختامي بالمقدمة لإغلاق البحث.

ملاحظة: بالنسبة للنتائج يمكن وضعها تحت نهاية الفصل الأخير قبل الخاتمة

ويمكن رصف نتائج كل فصل تحته.

وهناك من يفضل أن يختم بحثه بالنتائج.

**المقدمة:** تكتب **مقدمة** وهي أول ما يُقرا وآخر ما يكتب

العناصر الأساسية التي يجب أن تحتويها مقدمة دراسة عن «ريح الجنوب»:

- تقديم الرواية والمؤلف وسنة النشر والأهمية التاريخية (أول رواية جزائرية بالعربية).
- تحديد السياق التاريخي–الاجتماعي (الجزائر في السنوات الأولى بعد الاستقلال).
- صياغة الإشكالية البحثية الرئيسية بوضوح.

- تبرير اختيار المنهج النقدي المعتمد وملاءمته للنص. (المنهج البنيوي)
- توضيح هدف الطالب من هذه الدراسة والقيمة المعرفية المتوقعة.
- عرض سريع لتقسيم الدراسة أو محاورها الرئيسية.
- عبارة انتقالية موجزة إلى المتن.

## 2. تطبيق المنهج الأسلوبي

**محمود سامي البارودي : قالت وقد سمعت شعري فأعجبها**

قَالَتْ وقَدْ سَمِعَتْ شِعْرِي فَأَعْجَبَها إِنّي أَخَافُ عَلَى هَذَا الغُلامِ أَبِي

أَرَاهُ يَهْتِفُ بِاسْمِي غَيْرَ مُكْتَرِثٍ وَلَوْ كَنَى لَمْ يَدَعْ لِلظَّنِّ مِنْ سَبَبِ

فَكَيْفَ أَصْنَعُ إِنْ ذَاعَتْ مَقَالَتُهُ مَا بَيْنَ قَوْمِي وهُمْ مِنْ سادَةِ الْعَرَبِ

فَنَازَعَتْها فَتَاةٌ مِنْ صَوَاحِبِهَا قَوْلاً يُؤَلِّفُ بَيْنَ الْمَاءِ واللَّهَبِ

قَالَتْ دَعِيهِ يَصُوغُ الْقَوْلَ في جُمَلٍ مِنَ الْهَوَى فَهْيَ آياتٌ مِنَ الأَدَبِ

وما عَلَيْكِ وفي الأَسْمَاءِ مُشْتَرَكٌ إِنْ قالَ في الشِّعْرِ يا لَيْلَى وَلَمْ يَعِبِ

وَحَسْبُهُ مِنْكَ داءٌ لَوْ تَضَمَّنَهُ قَلْبُ الْحَمامَةِ ما غَنَّتْ عَلَى عَذَبِ

فَاسْتَأْنَسَتْ ثُمَّ قالتْ وَهْيَ بَاسمَةٌ إِنْ كانَ ما قُلْتِ حَقًّا فَهْوَ في تَعَبِ

يا حُسْنَهُ مِنْ حَدِيثٍ شَفَّ باطِنُهُ عَنْ رِقَّةٍ أَلْبَسَتْنِي خِلْعَةَ الطَّرَبِ

**تحليل القصيدة**

**الفكرة العامة:**

تتحدث القصيدة عن أحاسيس الشاعر تجاه فتاة أعجبت بشعره، وتعبر أيضا عن مخاوفه من تأثير هذا الإعجاب عليه، بالإضافة إلى تفاعل الفتيات حوله وتعليقهن على شعره.

**الموضوعات:**

**إعجاب الفتاة بالشعر:** كيف أثر هذا الشعر في الفتاة وجعلها تعبر عن إعجابها.

**الخوف من الشائعات:** قلق الفتاة على الشاعر من أن تنتشر أقواله بين قومها وتسبب له مشاكل.

**الحوار بين الفتيات:** تفاعل الصديقات مع الفتاة وإقناعها بأن حب الشاعر لها هو حب عذري وكله أدب.

**الصور/الأساليب:**

**التشبيه:** استخدام تعبيرات مثل: "آيات من الأدب" و"قلب الحمامة" لإبراز جمال الشعر ومشاعر الحب.

**الاستعارة:** استخدم الشاعر صورا مجازية تعبر عن مشاعره اتجاه الفتاة وتأثير هذا الحب عليه. مثل: "خلعة الطرب".

**الحوار:** إن وجود الحوار بين الفتيات يعكس تفاعل المجتمع مع الشاعر ومناصرته.

**خلاصة في شكل نقاط:**

- الشاعر يعبر عن مخاوف الفتاة من تأثير إعجابها بشعره.
- تفاعل الفتيات مع مشاعره اتجاه صديقتهن وحول شعره يظهر أهمية الأدب في حياتهم.
- القصيدة تحتوي على صور بلاغية تعزز من جمال المعاني.
- الشاعر يعبر عن توتر الفتاة ويعبر عن توتره من الشائعات المحتملة حوله.

يظهر المنهج الأسلوبي في مستوياته الثلاثة المتعارف عليها في النقد العربي الحديث:

1. **المستوى الصوتي :**

- تحديد البحر بدقة استخدم الشاعر: (البحر البسيط: مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)
- دراسة الموسيقى الداخلية والتكرار الصوتي (اللام، الفاء، التجنيس في «يؤلّف ... ماء ... لهب».
- إبراز دور الإيقاع في خدمة المشاعر (تمدد البسيط يناسب تدفق الحوار والتحول من الخوف إلى الطرب).

2. المستوى التركيبي والصرفي:

- دراسة بنية الحوار الدرامي الثلاثي.
- التحولات النحوية التي تعكس التحول النفسي من الجمل الخبرية القلقة إلى الجمل الإنشائية الفرحة.
- استخدام الطباق والمقابلة والتجنيس والاشتقاق.

3. **المستوى الدلالي والصور:**

- تحليل الصور مثل: قلب الحمامة، الحديث الشفاف، خلعة الطرب..
- دراسة التناقضات الدلالية وكيف تتحول من سلبية (داء، لهب) إلى إيجابية (طرب، خلعة.
- الكشف عن الإيحاءات المبطنة بأسلوب راقٍ.

يمكن للطالب أن يستعين بالمنهج الأسلوبي إلى جانب مناهج مساعدة أخرى بحكم أن القصيدة مشهد حواري مسرحي مصغر، كما أنها تتحدث عن التحول النفسي من الخوف إلى الاستئناس والطرب.. وهوما يجعل الطالب بحاجة إلى المنهج النفسي الذي يمكنه النفاذ إلى أعماق الشخصيات في القصيدة.

والمنهج الرئيسي في هذا النموذج هو المنهج الأسلوبي بمفهومه الواسع (الصوتي والتركيبي والدلالي).

**دراسة أسلوبية لقصيدة محمود سامي البارودي الغزلية (قَالَتْ وقَدْ سَمِعَتْ شِعْرِي فَأَعْجَبَها)**

هذه القصيدة للشاعر المصري محمود سامي البارودي (1839–1904) ويُعدّ من أبرز رواد الشعر العربي الإحيائي في العصر الحديث، ويبدو جليا تأثره بالتراث الكلاسيكي مثل: أبي نواس في الغزل الجريء والحواري.

وتعد هذه القصيدة نموذجًا لأسلوبه الذي يمزج بين الكلاسيكية والحداثة في الغزل الخفيف. القصيدة من البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) الذي يمنحها إيقاعًا متدفقًا يناسب الحوار العاطفي.

- **البنية العامة والشكل الدرامي:**

- القصيدة عبارة عن مشهد مسرحي مصغَّر مكوَّن من ثلاثة أصوات رئيسية:

1. الفتاة المحبوبة الخائفة (شطر الأبيات من 1–6): تعبر عن قلقها من الفضيحة.
2. الصديقة الذكية المطمْئنة (شطر الأبيات من الشطر 7–14): تقنع صديقتها بذكاء.
3. المحبوبة بعد الاقتناع (شطر الأبيات من 15–18): تعبر الفتاة عن اطمئنانها بابتسامة.

يعتمد هذا الحوار الذي يجمع بين ثلاثة جهات على تقنية "المحاكاة الدرامية" أو ما يمكن أن يسمى الواقعية العاطفية بمعنى أن الشخصية تعيش الموقف ولا تشاهده فقط، وهي تُعدّ من سمات أسلوب البارودي في إحياء الشعر، حيث يجعل الغزل حيًا ومسرحيًا، مستلهمًا التراث العباسي لكن بلمسة حديثة أكثر واقعية.

- **الإيقاع الصوتي والموسيقى الداخلية (مع التركيز على البحر البسيط):**

يمنح البحر البسيط للقصيدة إيقاعًا يتصف بالحركة والمرونة، ويتناسب مع تدفق الحوار الواقعي والعاطفي، يشبه الكلام اليومي المتدفق دون إكراه أو مراقبة.

**مثال من القصيدة:** تقطيع البيت الأول:

قَالَتْ وَقَدْ سَمِعَتْ (مُسْتَفْعِلُنْ) شِعْرِي فَأَعْ (فَاعِلُنْ) جَبَهَا (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ – مع حذف القافية في النهاية).

هذا الإيقاع يعطي شعورًا بالانسياب العاطفي، وكأن الكلمات تتنفس بمزيج من الخوف والفرح، وهو ما يعكس تأثر البارودي بالبحور الكلاسيكية دون إغفاله قدرتها على خدمة المعاني الحديثة.

– تتكرر بعض الأصوات مثل تكرار صوت «اللام» في الأبيات الأولى يحاكي الهمس والقلق:

«أَخَافُ عَلَى هَذَا الغُلامِ ... اسْمِي ... مُكْتَرِثٍ ... لَمْ يَدَعْ لِلظَّنِّ»

التجنيس اللفظي في البيت: « قَوْلاً يُؤَلِّفُ بَيْنَ الْمَاءِ واللَّهَبِ» يجمع تناقضًا صوتيًا (ماء × لهب) بالتأليف اللفظي، ممّا يعزز الإيقاع الداخلي ويبرز الذكاء الأسلوبي.

- تكرار صوت «الفاء» في الأبيات 7–10 يضيف خفة وسرعة:

فَتَاةٌ ... فَهْيَ ... فَي الأَسْمَاءِ ... فَهْوَ فِي تَعَبِ.

4. **الصور والاستعارات الحسية الجريئة:**

« قَلْبُ الْحَمامَةِ ما غَنَّتْ عَلَى عَذَبِ»:

صورة مليئة بالأحاسيس المفعمة تعبر عن الرقة: كالحمامة التي يمرز بها الشاعر لـ ( الرقة والغزل في التراث) لو حملت هذا الداء (الهوى) لما غنّت على ماء عذب، أي أن حبّه قاتل حتى على أرق الكائنات.

هذه الصورة تجمع بين الجمال والألم في إيقاع البحر البسيط المتدفق، وتعكس أسلوب البارودي في استخدام الرموز التراثية بطريقة حديثة

« حَدِيثٍ شَفَّ باطِنُهُ عَنْ رِقَّةٍ أَلْبَسَتْنِي خِلْعَةَ الطَّرَبِ»:

**استعارة:** الحديث شفاف كالثوب الرفيع يكشف عن «جسد» الرقة، ثم تحولت إلى خلعة فاخرة من الطرب وهنا تحول من الشفافية إلى الزينة، يعكس التحول النفسي في القصيدة ويبرز حسّ البارودي الشعري.

5. **الطباق والتناقض الجمالي:**

- خوف × استئناس (الأبيات الأولى × الختام).
- الماء × اللهب يُحلّان بالقول (شطر البيت 7)، طباق يكشف عن قدرة الشاعر على اختيار ألفاظه بذكاء حتى يصل إلى أهدافه، وهي من سمات أسلوب البارودي في خلق التوازن العاطفي.
- الخوف من الفضيحة × الافتخار بالحب.
- «حَسْبُهُ مِنْكَ داءٌ» (مرض) × «خِلْعَةَ الطَّرَبِ» (فرح وشفاء).

**6. السخرية الرقيقة والذكاء اللفظي**

الصديقة تقول: «وما عَلَيْكِ ... في الأَسْمَاءِ مُشْتَرَكٌ إِنْ قالَ في الشِّعْرِ يا لَيْلَى وَلَمْ يَعِبِ»: سخرية لطيفة تتشابه بالغزل العذري (مثل مجنون ليلى الذي يكني)، ويستخدم الشاعر هذه التقنيات للدفاع عن حقه في التصريح بمشاعره ومغازلة من يحب، وهي من أهم الخطوات التي ساعدته في تجديد الشعر: «ليلى» مشتركة في الأسماء لتجنب الفضيحة، لكن الجرأة أجمل.

هذا الذكاء الذي يتسم به البارودي هو من جعل من القصيدة مساحة نقد بسيطة للشعر التقليدي، مدعومة بإيقاع البسيط الذي يسمح بالحوار الطبيعي وهو ما يعكس روح التفاعل.

7. **الحركة النفسية داخل القصيدة (التحول الدرامي)** : وهي ما تم التحدث عنه سابقا ويمكن تكراره بأنه يعبر عن:

- مرحلة الخوف والتردد (المرأة الأولى، وهي صوت القلق الاجتماعي).
- مرحلة الإقناع بالمنطق (الصديقة، صوت داخلي للفتاة في جسم آخر يمثل صديقتها وتعبر عن التراث وعن ذكاء ملموس عند الشاعر).
- مرحلة الاستئناس والفرح (المرأة تبتسم، صوت الاطمئنان والسعادة والتحرر من الخوف).

هذا التحول السريع الملحوظ في مشاعر الفتاة مدعوم باختيار موفق من الشاعر للبحر البسيط، وهو سر الخفة التي يشعر بها القارئ وهو يقرأ القصيدة ويتابع التحولات التي تحدث في مشاعر الفتاة والتي تنعكس على القصيدة وتزيد من جاذبيتها، وهو ما يستخدمه البارودي ليجعل شعره أكثر وضوحا في التعبير عن الصراعات العاطفية الحديثة.

**8. اللغة:**

على الرغم من بساطة اللغة في هذه القصيدة، فالبارودي يستخدم كلمات ذات دلالات مزدوجة: «شَفَّ باطِنُهُ» (الشفافية تشير إلى الكشف الجسدي)، «خِلْعَةَ الطَّرَبِ» (الخلعة وهي ثوب فاخر، وترمز للعري العاطفي أو الجسدي في سياق الغزل). وهذا الأسلوب يجعل

من القصيدة قطعة غزلية تتسم بالجرأة، واستلهم البارودي التراث فيها بطابع حديث يتناسب مع البحر البسيط الذي يمنح مساحة للتلميحات.

ما يميز هذه القصيدة أنها نموذج للجرأة في الغزل، والذكاء في الحوار، والإيقاع الطبيعي في البحر البسيط هو الذي جعلها تبدو كقطعة مسرحية حية، يظهر فيها تجديد التراث العربي بوضوح.

**ملخص رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ.**

سعيد مهران، لص محترف من حي الجمالية الشعبي، يخرج من السجن بعد أن قضى أربع سنوات بسبب سرقة قام بها. وكان يعتقد أن زوجته نور وابنته سناء والأستاذ الصحفي رؤوف علوان الذي كان يمدحه يومًا ويصفه بـ«لص الشعب الشريف سينتظرونه. غير أنه يكتشف الحقيقة المرة فور خروجه وأن زوجته نور تزوجت من رفيقه القديم في السرقة عليش سدرة، وهو من وشى به للشرطة أصلاً. وابنته سناء صاحبة 6 سنوات لا تعرفه تقريبًا وترفضه. تحول أستاذه رؤوف علوان بعد ثورة 1952 إلى مليونير وصحفي كبير يدافع عن النظام الجديد ويحتقر اللصوص الذين كان يمجّدهم سابقًا. يغلي سعيد غضبًا ويقرر الانتقام من الثلاثة: عليش، نور، ورؤوف علوان. و يحصل على مسدس من صديق قديم، ثم يبدأ رحلة ثأر جنونية في شوارع القاهرة الليلية؛ فيقتل شخصًا بالخطأ في بيت عليش كان يظنه عليش. ويفشل في قتل رؤوف علوان مرتين، فيقتل بدلاً منه حارسًا وسائقًا بريئين. ثم يلجأ إلى الشيخ علي الجنيدي الصوفي فيحاول الشيخ تهدئته بالزهد والتوبة، لكن سعيد يرفض. ويعود إلى نور للمرة الأخيرة، فيجامعها ثم يتركها وهو أكثر حقدًا. ويختبئ عند نبوية وهي امرأة كانت تحبه، وابنتها سنا، لكنهما في النهاية يخونانه ويبلغان الشرطة خوفًا. وتطوّقه الشرطة والكلاب البوليسية في حوش المقبرة (حوش آدم) ليلاً.

يصرخ سعيد في الظلام: «الكلاب... الكلاب...»، ثم يُطلق النار عشوائيًا حتى تنفد رصاصاته، فيُقتل برصاص الشرطة وهو يصرخ اسم نور آخر مرة.

تنتهي الرواية بجملة قصيرة مريرة وهي "وسقط اللص ميتًا بين الكلاب"

**تطبيق النقد النفسي الفرويدي على شخصيات رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ**

يُعدُّ النقد النفسي الفرويدي من أكثر المناهج قدرةً على كشف الصراعات الداخلية للشخصيات الروائية، وذلك من خلال ثالوث النفس الذي وضعه فرويد:( الهو Id ) مخزن الرغبات الغريزية الخام. و (الأنا Ego ) الذات الواعية المسؤولة عن التوازن، و(الأنا الأعلى Superego ) الضمير الأخلاقي والقيم الموروثة.

وتُقدّم رواية «اللص والكلاب» (1961) لنجيب محفوظ نموذجًا مناسبا لهذا الصراع الثلاثي داخل شخصية البطل سعيد مهران، وفي الشخصيات المحيطة به أيضًا.

**سعيد مهران:** الثالوث في أقصى حالات التمزّق الهو: يتمثّل في رغبته الغريزية العارمة في الانتقام والقتل والعودة إلى نور (المرأة) وابنته. وهذه الرغبات بدائية وفورية ولا تعرف التأجيل، وتظهر في تكرار عبارات مثل "سأقتلهم جميعًا" و"الدم بالدم".

- الأنا الأعلى كان موجودًا قبل السجن في صورة قيم "الوفاء" و"الشرف" و"الطريقة الصحيحة" التي تعلّمها من الشيخ علي الجنيدي، لكنه ينهار تدريجيًا بعد الخيانة؛ فيصبح صوتا ضعيفا يُسكَت بالتبريرات..
- الأنا: هي الجزء الأكثر معاناة؛ تحاول أن توازن بين اندفاع الهو وأوامر الأنا الأعلى المتداعية، فتلجأ إلى آليات للدفاع. «أنا لست لصًا، أنا ثائر» ثم ينكر ثم يُسقط أحكامه ويتهم المجتمع كله بالخيانة. وفي النهاية تنهار الأنا تمامًا، فيتحول سعيد إلى كلب مسعور يُقتل في وضح النهار.

- **عليش سدرة صديق مهران الخائن:** تجسيد الهو الخالص المنتصر يمثل عليش الجانب الغريزي الذي لا يعرف ضابطًا أخلاقيًا؛ سرق زوجة صديقه، وخانه، واستولى على مكانته، ويعيش في رفاهية بلا أي شعور بالذنب. ويؤكد نجاحه فكرة فرويد أن الهو قد ينتصر تمامًا إذا غاب الأنا الأعلى أو ضعف.
- **رؤوف علوان:** صوت الأنا الأعلى الزائف كان في السابق رفيق نضال وصاحب مبادئ، ليتحول إلى صحفي ناجح ومندمج في النظام. ويصبح تجسيدًا للأنا الأعلى المزيّف البرجوازي الذي يدين سعيد ويبرر خيانته باسم "الواقعية"، ممّا يزيد من تمزّق سعيد.
- **نور:** محاولة الأنا للعودة إلى التوازن، تمثل نور نموذج الرغبة في الحياة والأمان والحب (محاولة الأنا لإنقاذ ما يمكن إنقاذه). لكن حتى هي تفشل؛ فالهو الانتقامي يغلب، ويرفض سعيد العيش معها خوفًا من أن يُعتبر هروبًا ..
- **الشيخ علي الجنيدي:** الأنا الأعلى في أنقى صوره يحاول استعادة ضمير سعيد بالصوفية والتسامح، غير أن صوته يبقى خارج الواقع تمامًا، فيُهمل ويُرفض؛ وهذا يعكس رفض سعيد لأي سلطة أخلاقية بعد أن تحطمت ثقته تماما.

ختاما: تُظهر الرواية أن انهيار التوازن بين الهو والأنا والأنا الأعلى يؤدي حتماً إلى مصير مأساوي. وسعيد مهران ليس مجرد لص أو ثائر، بل هو نموذج حيّ للإنسان الذي تحطمت فيه القدرته على التخطيط الصحيح أو التحكم في النفس. فتحول إلى كائن غريزي يُصطاد كالكلب ويُقتل كالكلب، مما يجعل «اللص والكلاب» واحدة من أكثر الروايات العربية يمكن للطالب أن يفهم من خلالها القراءة الفرويدية الدقيقة.

**تطبيق المنهج الوصفي على رواية «اللص والكلاب» لنجيب محفوظ (1961)**

**المنهج الوصفي :** يركز هذا المنهج على وصف العناصر الفنية داخل النص نفسه دون الالتفات إلى السيرة الذاتية أو الظروف التاريخية أو التأويلات النفسية العميقة، وإنما يصف فقط ما هو موجود فعلاً :

-الموضوع .

-الأحداث وتقنيات السرد .

-الشخصيات.

-الزمان والمكان .

-الأسلوب واللغة .

-الرموز والصور الملموسة.

**1. الموضوع المركزي (كما هو في النص)**

الخيانة والثأر الفردي في مجتمع ما بعد ثورة 1952، وتحديداً مصير الإنسان الذي يخرج من السجن ليجد أن كل شيء قد تغيّر (الزوجة، الأستاذ، الأصدقاء، الحي نفسه)، فيتحول إلى كلب مطارد ينتقم عشوائياً حتى يُقتل.

2. **الأحداث وتقنيات السرد:**

- **الأحداث دائرية مغلقة:** تبدأ أحداث الرواية بخروج سعيد مهران من السجن، وتنتهي بموته في المكان نفسه تقريباً وهو حوش المقبرة.

- **تقنية المونولوج:** هي السمة الأبرز في الرواية.

- يأخذ المونولوج نسبة معتبرة من النص ويتعلق بسعيد مهران، ممزوجا بالحوار الخارجي، دون علامات تنصيص أحياناً، ممّا يخلق إحساساً بالضياع والتشتت.

**-الزمن السردي مختلط :**

- زمن الحاضر يتجلى بعد الخروج من السجن.
- استرجاع لفترة السجن وذكرياته فيها، ولعلاقته بنور ورؤوف علوان بشكل متتالٍ.

3. **الشخصيات (وصف وظائفها):**

- **سعيد مهران:** البطل المحوري، لص سابق، تحول إلى قاتل ثأري، يتحدث بضمير المتكلم في معظم الرواية.
- **نور:** وهي الزوجة الخائنة التي تزوجت عليش سدرة، تظهر جسدياً مرتين فقط لكن حضورها بشكل رمزي.
- **رؤوف علوان:** وهو الأستاذ الصحفي الاشتراكي الذي كان يمجّد اللصوصية "الثورية" قبل الثورة، ثم صار من أثرياء النظام الجديد.
- **عليش سدرة:** الخائن الصغير، لص تافه، يمثل الوصولية.
- **الشيخ علي الجنيدي:** الصوفي الذي يحاول إنقاذ سعيد بالطريقة الروحية لكنه يفشل.
- **نبوية وسناء:** الأب وابنته، الملجأ الوحيد المتبقي له، لكنهما يخونانه أيضاً في النهاية.

4. **المكان (وصف دقيق):**

تجري الرواية في خمسة أمكنة رئيسية تتكرر طوال النص:

1.4- حي الدراسة والجمالية (القاهرة الشعبية).

2.4- بيت رؤوف علوان الفاخر في حي الدقي.

3.4- بيت نور وعليش (الخيانة الزوجية).

4.4- مقهى طرزان والحانات (عالم الليل).

5.4- حوش المقبرة (مكان الموت النهائي، وهو مكان حقيقي في القاهرة يُسمى «حوش آدم».

5. **الزمان**

يغطي زمن السرد أقل من شهرين تقريباً (من خروجه من السجن حتى مقتله)، وتمتد الاسترجاعات إلى 8–10 سنوات سابقة مايدل على كثرة الأحداث التي وقعت في فترة زمنية ماضية.

6. **الأسلوب واللغة:**

– اللغة مزيج بين الفصحى والعامية المصرية داخل المونولوج الداخلي وهو شيء جديد في الرواية العربية في فترة صدور الرواية.

–الجمل قصيرة متقطعة في لحظات التوتر وهي تمثل صوت الغضب والخوف..

– تكرار أسماء الأشخاص والأماكن بكثافة ملحوظة، رؤوف... عليش... نور... الكلاب... الكلاب...وهو ما يعكس حالة الوسواس الثأري.

7. **أبرز الأشياء والرموز في النص:**

. **الكلب:** يُذكر أكثر من 70 مرة، يتحول سعيد نفسه إلى كلب في النهاية.

. **البندقية:** رمز الثأر الفاشل، تُسرق منه ثم تُستخدم ضده.

. **الصحيفة التي يكتب فيها رؤوف علوان:** رمز الخيانة الفكرية والطبقية.

. **ضوء القمر والظلام:** يتكرران في كل فصل تقريباً، وهما صورة عن الحالة النفسية للشخصيات.

تقدم الرواية حكاية لص يخرج من السجن فيُخان من الجميع فيسعى للثأر فيُقتل.

كل عناصر النص (الشخصيات، الأمكنة، الرموز، الأسلوب) تخدم هذا الموضوع الواحد بإحكام، ولا تحتاج إلى تأويل خارجي عميق لفهمها؛ كل شيء مكشوف وموجود على السطح الفني للنص نفسه.

وهو ما يطلبه المنهج الوصفي، وصف ما نراه ونقرأه فعلاً داخل الرواية دون أن نخرج عن حدودها.

**قائمة المصادر والمراجع**

القرآن الكريم

**قائمة المراجع:**

1. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، (ط2، مجلد2)، القاهرة: مجمع اللغة العربية (مكتبة الشروق الدولية)، 1972م.

2. إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، القاهرة: دار الآفاق العربية، 2011م.

3. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ط4، عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2011م.

4. ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: المستشرق الفرنسي أ.م.كاترمير، مجلد1، بيروت: مكتبة لبنان علي مولا، 1992م.

5. ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون، مجلد 1، ط2، بيروت: دار الفكر، 1988 م.

6. ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري)، لسان العرب، (د.ط، ج1 ، بيروت: دار صادر، 2003م.

7. أريفيه ميشال، اللساني واللاوعي، تر: محمد خير محمود البقاعي، بيروت: دار الكتاب الجديدة، 2011م.

8. إسماعيل سيبوكر، نجلاء نجاحي، أهمية المنهج الوصفي للبحث في العلوم الإنسانية، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، العدد 16، جوان 2019م.

9. إيخنباوم بوريس ورومان جاكوبسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط1، الرباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1982م.

10. بيير جيرو، السيميائيات: دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية، تر: منذر عياشي، ط1، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2016م.

11. جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث، منى طلبة، ط2؛ القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2008م.

12. جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4، بيروت: منشورات عويدات، 1985م.

13. حسن عثمان، منهج البحث التاريخي، ط8، القاهرة: دار المعارف، 1964م.

14. دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، ط1، بيروت: المنظمة العربية للترجمة ، 2008م.

15. الدروبي سامي، علم النفس والأدب، ط2، القاهرة: دار الشروق، 1981م.

16. ذهبية الحاج حمو، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، (د.ط)، الجزائر: دار الأمل للطباعة والنشر، 2005م.

17. ربحي مصطفى عليان، عثمان محمد غنيم، مناهج وأساليب البحث العلمي النظرية والتطبيق، ط1، عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، 2000م.

18. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: انطوان أبو زيد، ط1، بيروت: منشورات عويدات، 1988م.

19. رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، تر: محمد البكري، اللاذقية: دار الحوار، 1987م.

20. رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر: بنعبد العالي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1993م.

21. رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط3، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1993م.

22. سعيد بنگراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، اللاذقية: دار الحوار للنشر والتوزيع، 2012م.

23. سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2002م.

24. سيجمند فرويد، الأنا والهو، تر: محمد عثمان نجاتي، ط4، بيروت: دار الشروق، 1982م.

25. سيف الإسلام سعد عمر، الموجز في منهج البحث العلمي في التربية والعلوم الإنسانية، (د.ط)، دمشق: دار الفكر، 2009م.

26. شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي المعاصر، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر، 1997م.

27. شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ط7، القاهرة: دار المعارف، 1992م.

28. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ط24، ج1، القاهرة: دار المعارف، 2003م.

29. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، القاهرة: دار الشروق، 1998م.

30. طه حسين، في الأدب الجاهلي، ط4، القاهرة: دار المعارف، 1947م.

31. عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، ط3، الكويت: وكالة المطبوعات، 1977م.

32. عبد الله التطاوي، منهجية البحث الأدبي ومداخل التفكير العلمي، ط1، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2005م.

33. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2010م.

34. عبود عبد الله العسكري، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، ط2، دمشق: دار النمير، 2004م.

35. عز الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ط1، عمان: دار مجلاوي، 2007م.

36. علي أومليل، الخطاب التاريخي دراسة لمنهجية ابن خلدون، ط3، بيروت: دار التنوير، 1985م.

37. علي جواد الطاهر، منهج البحث الأدبي، بغداد: مكتبة العاني (بمساعدة جامعة بغداد)، 1970.

38. عمار بوحوش، دليل الباحث في المنهجية وكتابة الرسائل الجامعية، ط2، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990م.

39. فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد الغربي الحديث "دراسة في تحليل الخطاب"، (د.ط)، بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع "مجد"، 2003م.

40. فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م.

41. فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، ط1، اللاذقية: دار الحوار، 2007م.

42. كلود ليفي ستروس، الانتروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، ج1، دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي، 1977م.

43. كلود ليفي ستروس، الأنثروبولوجيا البنوية، تر: مصطفى صالح، ج2، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1983م.

44. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، راجع الترجمة: محمد سبيلا، ط2، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986م.

45. ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، تر: ثائر ديب، ط2، دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، 2008م.

46. مازن الوعر، دراسات لسانيات تطبيقية، ط1، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989م.

47. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 2005م.

48. محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي أبو منصور، تهذيب اللغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، ط1، ج14، بيروت: دار إحياء التراث العربي، 2001م.

49. محمد بن عبد الله بن صالح بلعفير، البنيوية (النشأة والمفهوم) "عرض ونقد"، العدد 15، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية، 2018م.

50. محمد بن عيّاد، في المناهج التأويلية، ط1، صفاقس: التسفير الفني بصفاقس، 2012م.

51. محمد بن محمد حسن شُرَّاب، شرح الشواهد الشعرية في أمهات الكتب النحوية «لأربعة آلاف شاهد شعري»، ط1، ج1، بيروت: مؤسسة الرسالة، 2007م.

52. محمد بن يزيد المبرد أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، ط3، ج1، القاهرة: دار الفكر العربي، 1997م.

53. محمد عبيدات وآخرون، منهجية البحث العلمي القواعد والمراحل والتطبيقات، ط2، عمان: دار وائل للطباعة والنشر، 1999م.

54. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط9، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2008م.

55. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م.

56. مذكور ابراهيم، المعجم الفلسفي، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، 1938م.

57. مراد الخطيبي، "مشروع رولان بارت السيميائي بين مرحلتي البنيوية وما بعد البنيوية دراسة تحليلية، مجلة سيميائيات، العدد 06، الرباط: جامعة محمد الخامس، 2016م.

58. مهى جرجور، دليل مناهج البحث العلمي، بيروت: الجامعة اللبنانية، 2020م.

59. موريس أنجرس، منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تر: بوزيد صحراوي، كمال بوشرف، سعيد سبعون، ط2، الجزائر: دار القصبة للنشر، 2006م.

60. ميشيل فوكو، نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، 2007م.

61. نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، الكويت: سلسلة عالم المعرفة (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، سبتمبر 1978م.

62. نوزاد حسن أحمد، المنهج الوصفي في كتاب سيبويه، ط1، بنغازي: دار الكتب الوطنية، 1996م.

63. هيو سيلفرمان، نصيات بين الهرمونطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000م.

64. يوسف خليف، مناهج البحث الأدبي، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1997م.

65. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها، ط1، الجزائر: جسور للنشر والتوزيع، 2007م.