مناهج النقد الأدبي الحديث
-قراءة تحليلية لمرجعيات مختارة-

د. رشيد وديجى
الكلية المتعددة التخصصات- الرشيدية
جامعة مولاي اسماعيل
مكناس- المغرب

الملخص:

النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان مواطن الجودة و الرداءة، ويميز مواطن الجمال ومواطن القبح، والطبع من التكلف والتصنيع والتصنع، وللنقد أهمية كبيرة؛ لأنه يوجه دفة الإبداع ويساعده على النمو والازدهار والتقدم، ويضيء السبيل للمبدعين، ويعرف النقد -أيضاً -الكتاب و المبدعين بآخر نظريات الإبداع والنقد ومدارسه وتصوراته الفلسفية والفنية والجمالية، ويجلي لهم طرائق التجديد و يبعدهم عن التقليد.

ولقد تعددت المناهج التي يتكئ عليها النقاد في تقويم النص الأدبي وتحليله وتفسيره ودراسته، فهناك -على سبيل المثال لا الحصر -المنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي.

وقع اختيارنا على هذا الموضوع لما كان لهذا المناهج من أهميةٍ وأثرٍ على النقد.

:Abstract

Critic process descriptive begin after the creative process directly targeted reading literary impact and approach unintentionally demonstrate citizen quality and mediocrity, and distinguishes the beauty and citizen ugliness, and printing of affectation, manufacturing and artificiality, and the criticism of great importance; it directs the helm of creativity and help him grow and prosper and progress, and illuminates the way for innovators , cash and knows creators another theories of creativity and criticism, schools, perceptions philosophical, artistic, aesthetic, Wigley them the modalities of renewal and keep them away from tradition.

The varied approaches that reclines by critics in the literary text and its analysis and interpretation, study calendar, there is, but is not limited to - historical approach , social approach, psychological approach.

We chose this topic because it was for this Subject of the importance and the impact on cash signed.

المبحث الأول: المنهج التاريخي

يتضـمن المنهج التاريخي إشـارة إلى قراءة الأدب، أو النص الأدبي، في ضـوء خلفيته التاريخية. وهو ما يستتبعه التفكير في النص الأدبي بناء على سياق تبلوره، وليس انطلاقا من عناصره النصية. وبذلك، فإن قراءة هذا النص تتم انطلاقا من ربطه بمرحلة تاريخية، حيث كان مبدع النص خاضـعا لتحولاتها وخصـائصـها. وهو ما يعني أن «النص لا يمكن أن ينفصـل عن تأثير البعد الاجتماعي واللحظة التاريخية بكل ما تحمله من حمولة ثقافية وفلسـفية»[1]. من هنا نتسـاءل: هل يمكن الحديث عن تجليات المنهج التاريخي في أصـوله العربية القديمة؟ وما هي ملامح هذا المنهج في أصوله الغربية؟

1-الأصول العربية للمنهج التاريخي:

ننطلق في الوقوف الموجز مع هذه الأصول من الإجابة عن السؤال الآتي: هل درس النقاد العرب القدامى الأدب في ضوء التاريخ؟

لن يجد متأمل المنجز النقدي العربي القديم حرجاً في الإجابة بنعم؛ أي أن النقاد العرب القدامى درسوا النصوص الأدبية، الشعرية منها بشكل خاص، في ضوء التاريخ. إن الدليل على ذلك يمكن استخلاصه من بعض النماذج، على سبيل الحصر لا التحديد، النقدية القديمة. فهذا "ابن سـلام الجمحي" يعطي في كتابه (طبقات فحول الشـعراء) إشـارات أولية عن المنهج التاريخي، لأنه اعتمد في إصـدار أحكامه النقدية على «وثائق شـفاهية وكتابية لتأليف كتابه.. وربط بين عوامل العصـر والبيئة والإنتاج الأدبي، كما ربط بين حياة الأديب وأدبه»[2]. فضـلا عن ذلك، فقد احتكم إلى المعيار الزمني لتقسـيم الشـعراء إلى طبقات، مما جعل الفترة التاريخية متحكمة في التصنيف النقدي؛ حيث «قسّم الشعراء إلى جاهليين وإسلاميين»[3].

يُعدُّ الاسـتناد إلى التفسـير التاريخي والبيئي للظواهر الأدبية من الدعائم الهامة في الممارسـة النقدية لدى "ابن قتيبة"، لأنه يركز في (طبقات الشـعراء) على المعطيات التاريخية والبيئية في تفسـير الظاهرة الأدبية. وهو نفس المنزع الذي سـار عليه "ابن المعتز"، وإن كان نقده التاريخي يجد أسـاسـه في التركيز على الشـخصـية المبدعة. ويتجلى كذلك المنهج النقدي الإخباري التاريخي في أعمال "الأصـفهاني"، خاصـة كتابه (الأغاني)؛ الذي يبرز احتكام الناقد إلى معطيات تؤكد الطابع التاريخي لنقده، ومن أهمها: «الإفاضـة في الخبر والتاريخ، وتقديم المعلومات البيوغرافية»[4].

2-الأصول الغربية للمنهج التاريخي:

تشير الأصول الغربية إلى الاتساع والعمومية، لكن لضرورة منهجية، فإن المقصود بهذه الأصول هو: الأصول الفرنسية التي بلورت النقد القائم على المنهج التاريخي، كما تجلى في القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين. لا يهمنا هنا الوقوف عند الخلفيات المعرفية المفضية لنشأة الاهتمام بالتاريخ، ولكن يهمنا الوقوف عند ثلاثة أعلام نقدية أسست المنهج التاريخي، وهم: سانت بوف، وهيبوليت تين، وغوستاف لانسون.

أ-سانت بوف *(Sainte-Beuve)* [1804-1869]

يشهد التاريخ النقدي "لسانت بوف" بفعالية نقده. إنها فعالية تجد أساسها في ثلاثة عناصر متعالقة؛ يقول أولها بتجديد الممارسة النقدية، ويبرز ثانيها الإجراءات المنهجية لهذه الممارسة، ويُظهر ثالثها انفتاح النقد على التجدد. لذلك، «فبفضل سانت بوف تجدّد النقد الأدبي بشكل تام.. إن الأمر لم يعد متعلقا بالحكم أكثر مما هو متعلق بفهم العلاقات: علاقة النتاج "الأدبي" بالإنسان، وعلاقته بالنتاجات الأدبية السابقة والعتيقة، وطنية كانت أم خارجية، هكذا أصبح النقد هو دراسة العلاقات. وهذا مسار لانهائي الخصوبة، ومنه ستنبثق منهجية هيبوليت تين، ومجموع التاريخ الأدبي المعاصر»[5]

يفصح هذا القول عن إشارات هامة لنقد "سانت بوف"، الذي مثّل الناقد النوعي الحريص على التخلص من "النقد المطلق" المؤطر بنزعة عقائدية (*dogmatisme*) «التي تؤمن بقدسية النماذج الأدبية الكلاسيكية وترى أن جميع الكُتاب ينبغي أن يتقيدوا بالأصول المسطّرة في أدب الأوائل»[6]. تعبّر هذه النزعة التمرّدية في الفعل النقدي عند "سانت بوف" على رؤية بنائية جديدة لهذا الفعل. رؤية تعرف الشروط المتحكمة في دراسة النّص الأدبي، مما يعبّر عن فرادة نقدية قوامها المنهج التاريخي؛ حيث يتمّ «اعتبار العمل الأدبي ليس غاية في ذاته، وإنما هو وسيلة لاكتشاف خصائص الإنسان الذي يقف وراءه. والحديث عن الخصائص المميزة للشخص هو وجه من وجوه استقراء التاريخ»[7].

يرسم هذا القول منهجا نقديا اعتمده "سانت بوف"، قوامه النظر إلى النص الأدبي في ضوء خلفيته وسياقه التاريخي. لكن بأي خطوات إجرائية يتم ذلك؟

يمكن الإجابة باختصار بالقول: إنه يتم عبر «طريقة "الصورة الأدبية"»[8]؛ والمقصود بها «تعريف الكتاب ورسم صور نفسية وأخلاقية وأدبية»[9]. على خلفية هذا الفهم، يتجلى النص الأدبي وسيلة، فتصير غاية النقد عند "سانت بوف" رسم "صورة" تفصيلية للكاتب في سياقه التاريخي الاجتماعي. وبذلك، ثمة إمكانية لفهم وتذوّق العمل الأدبي، لكن إصدار حكم يقتضي معرفة "سيرة الكاتب"، وإلماما بحياته؛ حيث «يمسك المؤلف في اللحظة التي خُلق فيها أو أثر ممتاز له، وطوراً يبعثه مرة أخرى أمام أعيننا في فترة نضجه، وذلك بعدة تفاصيل حياتية معبِّرة، وهكذا تنتظم الصورة شيئا فشيئا»[10].

يتجلى نقد "سانت بوف" قائما على البحث في "التاريخ الشخصي"، حيث توجهت العناية النقدية صوب سيرة المؤلِّف. وبهذا المعنى، فإن منهج "سانت بوف" قائم على حصر النقد في السيرة، أي سيرة الكاتب، حيث يبدو العمل الأدبي شديد الصلة بسيرة صاحبه. ولهذا، فإن "سانت بوف" أقام منهجه النقدي على «تفسير العمل الأدبي بحياة المؤلف، وذلك بالتأريخ للرجل ولميوله ونزعاته. والمؤلف إنسان حقيقي عاش في زمان معين وفي مكان معين، وكان شاهدا أو فاعلا في حوادث مذكورة في أعماله، وإن بصورة محرّفة أو مغيَّرة. فالتعرّف على سيرته يمكّن من ردّ العمل الأدبي إلى أصل معين، أي من إدماجه في الواقع»[11].

يفضي هذا الفهم المنهجي لدى "سانت بوف" إلى الإقرار بثلاثة أمور متعالقة: أولها جعل العمل الأدبي وسيطا مناسباً لرسم صورة دقيقة عن مبدعه، بناء على المعطيات المتوفرة عنه، كما يحتفظ بها زمنه وواقعه، ونظام علاقاته. وثانيها دعم "المنهج" بنقد يستخدم الذوق، ويؤكد أحقيته في مجاورة العلم، وإصدار الحكم. لهذا يقول: «أريد سعة العلم أن يسيطر عليها الحكم وينظمها الذوق»[12]. وثالثها: «الميل إلى التصنيف (*Classification*) واكتشاف الأنماط الذهنية المختلفة انطلاقا من دراسة النتاجات الأدبية»[13]. وهذا الفعل النقدي تظهر تجلياته في قول "سانت بوف" الآتي: «أود أن تنفع كل هذه الدراسات الأدبية ذات يوم لتقيم تصنيفا للأذهان»[14].

ب-**هيبوليت تين** (*Hippolyte Taine*) [1828-1893]

يقول "هيبوليت تين" متحدثا عن منهجه، ما يأتي: «يقتصر المنهج الحديث الذي أحرص على اتباعه على اعتبار الآثار الإنسانية بنوع خاص لوقائع ونتاجات، يجب أن تحدد سماتها وتُبحث أسبابها، لا أكثر. إن العلم حسب هذا المفهوم، لا يدين ولا يسامح: إنه يعاين ويشرح»[15]. وإمعانا في شرح منهجي النقدي، المؤطر برؤية "علمية"، يفصح "تين" بوضوح كبير عن منهجه النقدي في قوله الآتي: «هكذا يعمل العالم، ويتوصل بالعلم، بواسطة القوانين التي يكتشفها إلى الأسباب الواقعية، هكذا يجب أن نترك العالم الإنساني سواء أكان موضع البحث موضوع البحث إنسان، أو عصر، أو أثر، أو أدب، فينبغي أن نستخلص العلاقات التي تفضي إلى السبب الجوهري لمجموعة وقائع خاصة وإلى الظروف، أي إلى الجواهر الأخرى التي ارتبط بها السبب الأساسي. وتتفق هذه المتطلبات النظرية مع المواضيع المعروفة جدا: «الملكة الرئيسية» من جهة و «العِرق والبيئة والزمان» من جهة أخرى»[16].

يضيء قول "تين" في النموذجين معاً، طبيعة الممارسة النقدية عنده؛ باعتبارها قائمة أولاً على خلفية علمية، حيث يتجلى هدفها في كشف وشرح وتفسير العمل الأدبي. وبوصفها ثانيا مؤسّسة على تصوّر قوامه النّظر إلى الأدب في علاقته بالبيئة والعِرق (الجنس) والزمان، وهي العناصر التي تؤثر في «الملكة الرئيسية» للمبدع. وهذا يعني أن «كل الخصائص التي يتميّز بها المبدع في إبداعه، بعد أن يكون قدر مرّ بها على البيئة والزمان والجنس، [تُردّ] إلى

قوة سيكولوجية (وهي هنا بمعنى قوة روحية) وقد أطلق عليها تين اسم الملكة الرئيسية (*faculté maîtresse*)» [17].

إذا كان "تين" عمل في نقده على تجاوز مأزق النقد التاريخي الذي جعل الاهتمام بالسيرة منطلقا لدراسة الأدب، فإنه حدّد مهمّة نوعية للناقد ودارس الأدب، تتجلى معالمها في «البحث عن ما وراء المحيط التاريخي والبيئي، أي البحث عن الخاصية "السيكولوجية" التي هي الملكة الرئيسة، باعتبار أنها تمثل السر الكامن وراء إبداع كل أديب»[18]. وهذا يعني أن تحديد "الملكة الرئيسية"، لدى "تين"، رهين بإيضاح مفاهيم البيئة والجنس (العرق) والزمان؛ لكونها مسؤولة عن وسم الإبداع بخصائص نوعية تفضي لاكتشاف تلك الملكة، باعتبارها "قوى روحية".

لم ينظر "تين" في النص والعمل الأدبي، بل نظر في الإطار التاريخي والمحيط البيئي للمؤلف أو الأديب. لهذا، فسَّر "تين" القوانين والمعايير التي تتحكم في إنتاج الإبداع الأدبي، بوصفها ذات طبيعة جماعية، وهي الجنس (العرق) والبيئة والزمان، في قوله كما يأتي: «إن العِرق هو «مجموعة استعدادات سيكولوجية فطرية وراثية» تضاف عامة إلى ميزات تتأثر بالمزاج والبنية الجسمية؛ البيئة هي «مجموع الظروف التي يخضع لها شعب» ولا يمكن فصلها عن الزمان الذي هو باعث مكتسب «دفعة من الماضي إلى الحاضر، هو نقطة يصل إلى فكر شعب في صيرورته»[19].

يظهر أن "العرق" (الجنس) يتخذ طابعاً سيكولوجيا معبِّرا عن كينونة الذات في وجودها الفطري الطبيعي (الفيزيولوجي والذهني والفطري)، وارتباطها بما سبق (الاستعدادات الوراثية). بينما "البيئة" تتحقق بوصفها تاريخا مشتركا لفئات يوحدها انتماء جغرافي وثقافي (شعب). في حين "الزمان" «هو حاصل تطور الفكر لدى شعب ما عبر مراحل متعاقبة»[20]. كل هذه العناصر جعلت "تين" يربط صلة وثيقة بين الأدب والبيئة والجنس (العرق) والزمان، مما أفضى إلى جعل نقده ينفتح على علوم عدة يبرزها جهاز مفاهيمي متنوع المرجعيات؛ مثل: «الملاحظة *Constatation*، التفسير *Explication*، الترابط *Corrélation* (=العلاقات)، شروط الوجود، الأسباب *Causes*، تعيين الخصائص (المميزات *Caractéristiques*)»[21]. إن هذه المفاهيم لا تلغي النزوع السيكولوجي في نقد "هـ.تين"، رغم الخلفية التاريخية التي تظهر بجلاء في نقده؛ وهو ما يفسره قوله الآتي: «إن التاريخ هو في الحقيقة مشكلة سيكولوجية»[22].

ج-**غوستان لانسون** (*G.Lanson*) [1857-1934]:

يقول "غ.لانسون" متحدثا عن وظيفة المنهج النقدي ما يأتي: «كان من أهم وظائف المنهج أن يطارد هذا النقد التأثري الذي يظل جاهلاً بما يفعل، وأن نطهر منه أبحاثنا»[23]. ويقول متحدثا عن منهجه النقدي الخاص: «منهجنا هو في صميمه المنهج التاريخي»[24].

يظهر في القول الأول انتقاد واضح للنزعة الانطباعية في الفعل النقدي، ودعوة صريحة لتخليصه منها. وبالتالي، فإن "لانسون" يُنادي بجعل الخطاب النقدي قائماً على أسس إبستمولوجية، مما يسعف في معرفة دقيقة بالعمل الأدبي، فيتم تجاوز التأثر الانفعالي إلى أحكام مُعلّلة أساسها النص الأدبي الخاضع للتحليل. أما في القول الثاني، فيتجلى بوضوح المنهج الذي يعتمده "غ. لانسون" في مقاربة العمل الأدبي وتحليله، وهو "المنهج التاريخي".

يقيم "لانسون" منهجه النقدي على أمرين متعالقين؛ جَعْلُ المنهج النقدي أداة تسعف الناقد على الحكم الموضوعي، وتُخلِّصه من التميّز والخضوع للأحكام الانطباعية التأثيرية. وبذلك، فإن فضل "لانسون" يكمن في كونه «أدخل مناهج في الدقة والصواب وجعل لها الأفضلية.. وحرصه أن يكون مفكراً إنسانيا»[25]. كما يظهر فضله في إقامة علاقة تفاعل بناء بين النقد والتاريخ، حيث يغدو التاريخ الأدبي مفهوماً ترتهن دراسته بربطه بحقل النقد الأدبي. وهذا معناه أن الفصل بينهما غير سليم، مما يوجب عقد الصلة بينهما؛ حيث يقول "لانسون" في هذا الصدد: «علينا أن ندرس مفهوم «التاريخ الأدبي» في علاقاته مع النقد بحدّ ذاته»[26].

لقد عقد "لانسون" الصلة بين التاريخ الأدبي والنقد، فصار نقده دالا ومعبرا عن هذه العلاقة. ولهذا، تجلّت نزعته التاريخية في خطابه النقدي في الجوانب الآتية:

«-دراسة نتاج أدبي في سياق حياة كُتاب كبار.

-تمييز العصور الأدبية وتحديد الاتجاهات المهيمنة فيها.

-إظهار الطابع التسلسلي للظواهر الأدبية من عصر إلى عصر.

-ربط الحوادث الأدبية بوقائع التاريخ والظواهر الاجتماعية.

-إعادة إحياء النصوص والمؤلفات القديمة وربطها بمحيطها وجميع ملابساتها لكي نحياها كما كانت في القديم»[27].

لن يتحقق هذا الفعل النقدي إلا إذا أسس التاريخ الأدبي ثوابته الخاصة، وبدأ كينونة نوعية بوصفه منهجا قائم الذات غير خاضع لمناهج العلوم الأخرى من جهة، وباعتباره منهجا ممتلكاً صفات علمية من جهة ثانية: «لكي يكون في التاريخ الأدبي شيء من العلم يجب عليه أن يبدأ فيحضر على نفسه محاكاة العلوم الأخرى، مهما كان نوعها»[28]. إنها دعوة صريحة لتشييد كينونة خاصة للمنهج التاريخي؛ فيكتسب استقلاليته الذاتية، ثم يصير أداة نوعية لتحقيق خطاب نقدي يجنح نحو "العلمية" والموضوعية.

لا ينادي "لانسون" بخطاب نقدي علمي، بناء على توظيف المنهج التاريخي، بل يؤكد على "روح العلم" (*Esprit scientifique*) التي يجب الاستعانة بها في ممارسة الفعل النقدي؛ بوصف هذه "الروح العلمية" تسعف الناقد في «النزوع إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية والصبر الدؤوب والخضوع للواقع والاستعصاء على [عدم سهولة] التصديق، ثم الحاجة المستمرة إلى النقد والمراجعة والتحقيق»[29].

لن تتجلى أهمية الأفعال والأحوال التي تفرضـــها "الروح العلمية" على الناقد إلا من خلال تفعيل المنهج النقدي. في هذا الصـــدد يتحدث "لانســـون" عن منهجه النقدي (المنهج التاريخي) قائلا: «إن عمليّاتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض لنميّز الفردي من الجماعي والأصـــيل من التقليدي، وجمعها في أنواع ومدارس وحركات، ثم تحديد العلاقة بين هذه المجموعات وبين الحياة العقلية، والأخلاقية والاجتماعية في بلادنا وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الآداب والحضارة الأوربية»[30].

يفصح كلام "لانسون" عن الخطوات الإجرائية التي يقوم عليها منهجه النقدي (المنهج التاريخي)، وهي أربع خطوات أساسية تؤطرها مقولات محورية: التعرّف، والمقارنة، والتصنيف، والعلاقات.

يفضي الفعل النقدي الأول إلى التّعرف على النصوص الأدبية، عبر تحقيقها وتقويمها وإدراك مضمونها؛ حيث تتضمن هذه الخطوة المنهجية « ضرورة إدراك الناقد للمضمون الحرفي للنص لأن التعرف إلى النص لا يكتمل إلا بهذا الإدراك الأول لمعنى النص»[31]. وهذا يقتضـــي التفكير في أمرين؛ الأول هو العناصـــر المســـاعدة على الإدراك، وهي عناصـــر معجمية ولغوية تركيبية وأســـلوبية. والثاني هو تحديد العنصـــر المدرك؛ ويحدده "لانســـون" في القيم العقلية والعاطفية والفنية[32].

يســـاهم الفعل النقدي الثاني (المقارنة) في انتقال الناقد الأدبي إلى التمييز في مســتويين؛ يتأســس التمييز الأول على محور التاريخ، حيث يتم «تمييز الأصـيل من التقليدي». وينهض التمييز الثاني على محور نوعية المنتج، حيث يتم «تمييز الفردي من الجماعي». وفي المقارنة بين النصـوص يظهر هدف "لانسـون" وهو: إبراز النصـوص الجيدة والجديدة، وتحديد قيمتها، وإبراز "عبقرية" أصحابها، وكشف أصولها الفكرية والجمالية.

يسعف الفعل النقدي الثالث (التصنيف) في إبراز أهمية النص الأدبي في سياق التراكم والسيرورة الإنتاجية؛ حيث «تكون النصوص الأصيلة هي وحدها الخاضعة للتصنيف، ويتم ذلك عن طريق المقارنة بين خصائصها وموضوعاتها، وأنواعها، فلا تُضمّ النتاجات إلى بعضها في اتجاه واحد إلا إذا حصل التشابه بينها في الصياغة والموضوع»[33].

ويعبّر الفعل النقدي الرابع القائم على رصـــد العلاقات بين أنواع من النصـــوص والمدارس والحركات والحياة العقلية...، عن وجود علاقة بين الأدب والمجتمع. وبذلك، فالمنهج التاريخي عند "لانســـون" يبرز الفعالية التي يؤســـســـها المجتمع في بناء النص الأدبي. وهو ما يعني، بلغة أخرى، وجود علاقة قوية بين الأدب والمجتمع؛ علاقة يصـــفها "لانســـون" بقوله: «ينتهي التاريخ الأدبي بإيضـــاح العلاقات التي تقوم بين الأدب والحياة. وهنا يتصـــل الأدب بالاجتماع، فالأدب مرآة الجماعة تلك حقيقة لاشـك فيها وإن صـدر عنها كثير من الأخطاء. الأدب

يكمل صـــورة الهيئة الاجتماعية إذ يعبّر عن كل ما لم يمكن تحقيقه من حســـرة وقلق وآمال للرجال»[34].

يظهر أن الأدب عند "لانســـون" يعبّر عن الواقع الاجتماعي؛ أي يبرز مَعالم التعالق بين "الأدب والحياة". لكن هل يبرزها بصـيغة انعكاسـه ميكانيكية، بناء على "دلالة المرآة" في كلام "لانســـون"؟ يمكن الإجابة بأن "الانعكاس" هنا ليس ميكانيكيا، لأنه يتجاوز الحديث عن "الواقع الكائن" إلى "الواقع الممكن" (ما لم يتم تحقيقه).

يتجلى في النهاية أن دراســـة الأدب من وجهة تاريخية يقتضـــي التمييز بين شـــيئين: «تاريخ الحياة الأدبية، وحياة النصـــوص الأدبية، فتاريخ الحياة الأدبية يمكن أن يفســـر بعض الاتجاهات والخصائص التي تميّز النصوص، لأنه سيحدثنا عن المؤثرات والعوامل الثقافية، أي ما يشـــكل لوحة الحياة الأدبية في مجتمع ما بما في ذلك مجموع النشـــاط الثقافي لجمهور القراء»[35].

المبحث الثاني: المنهج الاجتماعي، البنيوية التكوينية نموذجاً

1-مدخل حول المنهج السوسيولوجي:

لم تخْل التصورات النظرية للنقاد المهتمين بدراسة الأعمال الأدبية عبر المنهج التاريخي، المشار إليهم سابقا، من وجود مؤثرات اجتماعية في النص الأدبي، مما يجعل الخلفية السوسيولوجية هامة في تفسير عوالمه الدالة والبنائية. في هذا السياق تبلور المنهج السوسيولوجي، باعتباره أحد المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، في سياق سيرورة تطورية عرفها النقد الأدبي. إنه التطور الذي أفضى لإنتاج اتجاهين بارزين في النقد القائم على المنهج السوسيولوجي؛ الاتجاه الأول تمثله «السوسيولوجيا التجريبية (*Sociologie Empirique*) التي تدرس العناصر الخارجية عن النص الأدبي مثل دراسة القراء والكتاب والناشرين..»[36]. وقد مثّل هذا الاتجاه إنجازات "روبير سكاربيت" (*R.Escarpet*) (فرنسا)، و"فوكن" (*Fugan*) و"سيلبرمان" (*Silberman*) (ألمانيا)، و"روز نجرين" (*Rosengren*) (السويد). والاتجاه الثاني تعبّر عنه «السوسيولوجيا الجدلية (*S.Dialectique*) التي أطلق عليها "لوسيان غولدمان" البنيوية التكوينية فيما بعد»[37]. وقد تزعم هذا الاتجاه كل من "جورج لوكاشن" (*G.Lukacs*) و"لوسيان غولدمان"، و"جاك لينهارت"، و"بيير زيما"، و"ميشيل زيرافا".

لا يهمنا، هنا، إلا الوقوف عند "الاتجاه الجدلي"، لكونه يبلور ممارسة نقدية قوامها تحليل النص-العمل الأدبي، انطلاقا من الكيفية التي يظهر عليها ويتجلى بها. إن ذلك يتم على أساس فهم ورصد العلاقات القائمة بين النص الأدبي والواقع الاجتماعي، وهو ما يعني أن التحليل النقدي للنص الأدبي، من منظور السوسيولوجية الجدلية، أو البنيوية التكوينية، ستكون «مجبرة على المضي في مستويين يختلفان من حيث المرجع، هما مستوى الفهم حيث يستخلص الناقد السوسيولوجي نمطاً بنائياً دالا، يتألف من عدد محدد من العناصر والعلاقات القائمة بين هذه العناصر، ومستوى التفسير حيث يتم الربط الوظيفي بين الشكل البنائي المستخلص آنفا، والمجتمع ككلية شاملة»[38].

من هنا، نتساءل: كيف تبلورت البنيوية التكوينية لتحقق نقديا المستويين المذكورين؟ وهل يمكن اعتبارهما مراحل هامة في التحليل النقدي داخل هذا المنهج؟ وما هي المفاهيم والمصطلحات التي تشكله؟ وما هي النتائج التي أفضى إليها تطبيق هذا المنهج النقدي؟

2-البنيوية التكوينية: منهج "لوسيان غولدمان" [1913-1970]

وجب القول إن تبلور البنيوية التكوينية ناجم عن التطورات التي همّت المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي، مما جعلها مندمجة ضمن مسار تكونيّ قوامه التطور. وهذا يعني، أن هذا المنهج النقدي خضع في سيرورة تشكله للإضافات النوعية التي أضافها "ل.غولدمان"، لما قدّمه أستاذه "ج.لوكاتش" (1885-1971)؛ سواء على مستوى التوضيح النظري لطبيعة هذا

المنهج، أم للصيغة الدقيقة لجهازه المفاهيمي، أم لتفعيله العملي بتطبيقه على النص المسرحي"أندروماك" (*Andromaque*) والشعري لـ"راسين" (*Racine*).

تُعدّ البنيوية التكوينية الإطار المنهجي الذي بَنى من خلاله "لوسيان غولدمان" منهجية نظرية خاصة به؛ فتتجلى منهجية نقدية «تشرح العمل الأدبي في علاقاته الداخلية، وتدرج بنيته الدلالية في بنية اجتماعية أكثر شمولاً واتساعاً. وتفصح البنية الأولى عن أدبية العمل، كما تتجلى في مستوى خاص به، له شكله وأدوات تعبيره، وتُحيلُ البنية الثانية على الحياة الاجتماعية، التي تضع في العمل مقولات فكرية محدّدة وتفرض عليه شكلا معيّنا»[39].

يُسعف هذا التصور المنهجي في استخلاص المبادئ الأساسية التي قامت عليه البنيوية التكوينية عند "غولدمان"، وشَكّلت جهازها المفاهيمي، ومقولاتها المحورية: **البنية الدالة، والرؤية للعالم، والفهم والتفسير، والتماثل البنيوي (التناظر البنيوي)**. إنها المفاهيم التي ستعمل على إبراز دلالتها، كما قدّمها "غولدمان" ووضّحها.

أ-البنية الدّالة: (*Structure significative***)**

يَدْفَع هذا المفهوم إلى النظر للعمل الأدبي من زاويتين؛ الأولى تعتبر العمل الأدبي بنية، مما يجعل النص يتجلّى بوصفه وحدة متكاملة بين مختلف الأجزاء التي تشكله. والثانية تُحتّم النظر إلى العمل الأدبي باعتباره بنية دالة على معنى، أي تشكل بنية دينامية دالة (*Structure signifiante dynamique*). هذا يعني أن «البينة الدالة»، تفترض وحدة الأجزاء في كلية كبرى، ووحدة في التكوين. ولذا تصير البنية الدالة عنصرا دالا على التحول المستمر الذي يهدم السكون والثبات، أي الخضوع الدائم لسيرورة البناء وسيرورة التفكك، وهذه «السيرورة، في وجهها، تشكّل جوهر الحياة الاجتماعية الفعلية، ذلك أن الحياة، التي لا تعرف بنية ساكنة، تتعرّف دائما سيرورة بنيوية قوامها البناء والتفكيك»[40].

يظهر أن «البنية الدالة» تقوم على التحول، لأن إنتاج نصّ أدبي هو جزء من سلوك إنساني «يعتبر محاولة لتقديم جواب دال على وضعية خاصة، وذلك من أجل إيجاد التوازن المطلوب بين الذات الفاعلة والموضوع الذي ينصب عليه الفعل في المحيط القائم»[41]. غير أنه وجب التنبيه أن البنيات الذهنية، المدرجة في العمل الأدبي، في سعيها المستمر إلى تعديل العالم الخارجي تميل باستمرار إلى تحقيق وضعية متوازنة في هذا العالم. لكنها وضعية سرعان ما تصبح متجاوزة، بفعل التحولات التي يعرفها العالم في علاقاته المختلفة المؤسسة من لدن الإنسان؛ وهذا يعني «أن محاولات ربط الإنتاج الثقافي بالجماعة الاجتماعية باعتبارها المبدع الحقيقي، تبدو أكثر فعالية من اعتبار ذلك الإنتاج من إبداع الفرد فقط»[42].

يتضح أن البنية الدالة تُبرزُ النص الأدبي باعتباره بنية تعبيرية يُمكنُ فهمها من خلال وصف وتحليل عناصرها، كما يمكن تفسيرها من خلال وضعها داخل إطارها السوسيو-ثقافي الذي يتبلور بوصفه نسقاً أنتجه الفرد المبدع بعلاقاته المختلفة مع القضايا المتعدّدة، وبنظام

تصـــوراته المتحكمة في تلك العلاقات. وبهذا المعنى تؤكد «البنية الدالة» أن النّص الأدبي أبدعته الفئات الاجتماعية المختلفة، وليس من إبداع فرد واحد. وبالتالي فالنص الأدبي هو تحقُّق إبداعي لمجموعة اجتماعية، وتعبير عن وعيها العميق ورؤيتها المتميزة للواقع والوجود.

يُقرُّ مفهوم «البنية الدالة» بقدرة النص الأدبي على مواكبة التحولات الاجتماعية، وعلى تفكيك البنى العقلانية والوجدانية الموافقة لها، على اعتبار أن «نشـــوء بُنى جديدة، مرتبطة بالإبداع في وجوهه المختلفة، هو تعبير موضوعي عن موقف إنساني متسق، يفرضه جديد العلاقات الإنسانية، كما علاقة الإنسان بالطبيعة، بينما تكشف العملية المغايرة، أي تفكك البُنى، عن المسافة بين الواقع المستجد والبُنى القديمة، التي شكّلت مرجعاً لمجموعة إنسانية معينة في زمن مضى»[43].

الخلاصـــة أن «البنية الدالة» باختصـــار وبســـاطة، هي «ذلك المعنى المســـتخلص من المحاولات التي تقوم بها الجماعة لتغيير وضـــعية معينة إلى وضـــعية أخرى أكثر تلاؤما مع الطموحات التي تحملها، وهذا يعني أن كل ســـلوك، وكل واقعة إنســـانية بالتالي، هو ذو طابع دلالي قد لا يكون ملحوظاً، ولكن على الباحث أو المحلل أن يجتهد في اكتشـــافه وتوضـــيحه»[44]. وبهذا، فإن دراســـة العمل الأدبي تقتضـــي النظر إلى بنيته الاجتماعية التي تحدّد طبيعة العمل ودلالته الموضـــوعية، بوصـــفها بنية تنطوي على تاريخ أنتج البنية والدلالة، بعيداً عن فردية المبدع والوعي الجماعي المرتبط به أيضا.

ب-**الرؤية للعالم**: (*La vision du monde*)

بناء على معطيات «البنية الدالة» يمكن القول إن المقصـــود بـــــ"الرؤية للعالم" هو «النســـق الفكري الذي يســـبق عملية تحقق الإبداع، أو هو الكيفية التي يُحسّ وينظر بها المبدع إلى واقع معين»[45]. وبهذا المعنى، فإن الرؤية للعالم تتحدد في تصوّر "غولدمان" بوصفها «وجهة نظر متناسقة وموحدة حول مجموع الواقع»[46]. لذا، فإن الرؤية للعالم تتجلى نظاما فكريا يفرض نفســـه على جماعة معينة، تعيش ظروفا اجتماعية واقتصـــادية متشـــابهة، مما يجعلها رؤية منفتحة على التعدّد.

يظهر أن العمل الأدبي يتحدّد في مســـتويين متعالقين؛ المســـتوى الأول تحدده طبيعة العلاقات الداخلية التي تحكم تشكّل العمل الأدبي، والمستوى الثاني يوضّحه الوعي الاجتماعي (الرؤية للعالم) للطبقة التي ينتمي إليها. وبهذا، فإن "الرؤية للعالم" هي وعي جماعي، وليســـت وعياً فردياً؛ لأنه «لا وجود لإبداع أدبي، أو إبداع ثقافي بشكل عام، بمعزل عن جماعات اجتماعية تتمتع بتصـــور للعالم، يدفعها إلى رؤية العالم في تطوره وتغييره، ويقضـــي عليها أن توحد بين ذاتها وآفاق المجتمع ككل»[47].

تتأســـس الرؤية للعالم، عند "غولدمان"، على الطابع الجماعي من جهة، وعلى الميل إلى الربط بينها وبين التقدم والتطور من جهة ثانية. لذلك، فإن الرؤية للعالم هي «الرؤية

الخاصـــة بإحدى الجماعات الاجتماعية التي يعبّر عنها المبدع أو يتبنى أفكارها»[48]. وهذا يجعل الرؤية للعالم (أو رؤية العالم) بناء فكريا أو ذهنيا، يُقصـد بشـكل عام «تكوين نسـق من الأفكار البالغة الانســجام لدى كل طبقة اجتماعية في ظروف اســتثنائية تتمكن بواســطتها من بلورة وعيها بالواقع وإدراك مجموع طموحاتها العملية والعاطفية والثقافية»[49].

يُفهم من كلام "غولدمان" أن الإنتاج الثقافي ذو طباع جمعي دائما، حيث يتعذر على الفرد أن يفهم وحده بنية ذهنية في مثل تجانس وانســجام «الرؤية على العالم». لهذا رغم ارتباط "الرؤية للعالم" بالذات الفاعلة (*Le sujet créateur*) أو المبدع الحقيقي، فإنها تظهر أكثر وضوحاً في ضوء ما يسميه "غولدمان" بـــ"**الوعي الكائن** (القائم) **والوعي الممكن**"؛ لأن «ما يجمع بين أفراد المجموعة أو الطبقة الاجتماعية هو إحسـاسـهم المشـترك بظرفيتهم الواحدة وبنفس المشاكل التي تواجههم جميعاً في نفس الوضعية»[50].

بهذا المعنى، فإن ما يتحكم في أفراد المجموعة الاجتماعية هو "وعيهم القائم" (أو الكائن)، بوصـفه وعياً متحركاً ومتطوراً في بنيات تتَّسـم بالتحوّل والمغايرة، بناء على ما تعرفه المجموعة الاجتماعية من تحولات. في هذا السـياق الديناميكي تتشـكل تطلعات وغايات تتوخى المجموعة أو الطبقة الاجتماعية تحقيقها، مما يولّد "وعيا ممكنا" باعتباره تصــورا لما ينبغي أن يكون.

يظهر أن "الوعي الكائن" (أو القائم) «يتعلق بواقع المعاناة التي تعيشها المجموعة»[51]، بينما "الوعي الممكن" (أو المحتمل) يتعلّق «بتصــور إمكانية تغييره وتعديله حســب الحلول المســتشــرقة التي تراها المجموعة محققة للتوازن»[52]. هذا الوعي بصــيغتي الكينونة (الكائن) والإمكان (الممكن) هو المؤســس للرؤية للعالم التي تتمثلها الإنتاجات الثقافية. لذلك، فالعمل الأدبي، حســب غولدمان، يعبّر عن الوعي الممكن، أي «يُعبّر عن وضــع طبقة (أو مجموعة) اجتماعية وإمكانياتها ونزوعاتها وآفاقها»[53]. وهذا ما يجعل وجود العمل الأدبي رهينا بتحقيق هذه الوظيفة، مما يسمح لهذا العمل المبني على وعي كائن أن يولّد، انطلاقا من اتساق عناصر العمل الأدبي، الوعي الممكن.

يتجلى الوعي الكائن والوعي الممكن بوصــفهما مفهومين تتولّد عنهما الرؤية للعالم، في صورتين؛ الصورة الأولى أساسـها التحقّق في "الوجود"، ونقصد به ارتباط "الوعي الفعلي" (الكائن، القائم) «أساسـاً بالمشـاكل التي تعاني منها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، في حين أن الوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغيِّر الواقع المعيش وتطرح بدائل جديدة»[54]. والصــورة الثانية قوامها الارتباط بالزمن؛ حيث يتجلى "الوعي الكائن" متصــلاً بالحاضــر، بينما "الوعي الممكن" مقترنا بالمسـتقبل؛ أي أن «الوعي الفعلي خاضـع للتحقق من حيث وجوده الحاضـر في فترة زمنية معينة، أما الوعي الممكن فليس إلا إمكانية مرتبطة بزمن المستقبل»[55].

ج-الفهم والتفسير: (*La compréhension et l'explication*)

يُعدّ الفهم والتفسير من المفاهيم المركزية في المنهج السوسيولوجي عند غولدمان، خاصة في طابعهما الإجرائي، مما حولهما إلى مرحلتين هامتين تضطلعان بدور كبير في فهم الجوانب الجمالية والاجتماعية للعمل الأدبي. وكأن غولدمان، بهذا المعنى، طبّق نظريته عبر مرحلتين أساسيتين ومتعالقتين، أثناء دراسة العمل الأدبي، هما: مرحلة الفهم، ومرحلة التفسير.

تُعتبرُ مرحلة الفهم محورية أثناء دراسة العمل الأدبي، لأن فهم هذا العمل، من وجهة نظر البنيوية التكوينية، تقتضي «إدراك البنية العامة التي تنتظمُ عناصر المحتوى في العمل الأدبي»[56]. وهذا يعني، أن الفهم متصل بإدراك الانسجام الداخلي للنص الأدبي، وبالتالي البحث في داخله (أي في عالمه التخييلي) عن بنية دالة شاملة. لذا، فإن «الغاية من مرحلة الفهم هي استخلاص البنية الدالة (*Structure significative*) للعمل المدروس»[57].

تستقي مرحلة التفسير أهميتها من كونها «محاولة لإلقاء الضوء على البنية المستخلصة سابقا [البنية الدالة] من خلال مقارنتها مع إحدى بنيات رؤى العالم الموجودة لدى الطبقات القائمة في المجتمع الذي ينتمي إليه المبدع»[58]. وهو ما يعني أن الفهم هو إدراك لطبيعة العلاقة القائمة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي. من هنا، يظهر أن الفهم مقترن دائما بالنص، بينما التفسير متصل بما يحيط به، أو بما هو خارج عنه.

لكن رغم ذلك فإن مفهومي الفهم والتفسير يشكلان عنصرين متعالقين داخل سيرورة واحدة؛ حيث «يقوم المستوى الأول (الفهم) بفهم الموضوع المباشر الخاضع للدراسة، بينما يكون على المستوى الثاني (التفسير) تفسير جملة البُنى الاجتماعية والفكرية التي لا وجود للموضوع من دونها»[59]. بهذا المعنى، فإن الفهم إجراء فكري يتعلق بوصف البنية الدّالة، بمختلف مكوناتها الأساسية والنوعية. وبالتالي فإن الفهم قائم على استخلاص المعنى الموجود في العمل الأدبي، انطلاقا من بنياته التكوينية التي تتعالق فيما بينها بشكل متجانس ومتسق. كما أن التفسير، هو الأخر، إجراء فكري يعمل على مَوْضَعَة البُنى الداخلية للنص الأدبي ضمن بنيات أوسع، اجتماعية وثقافية وتاريخية وإيديولوجية ... إلخ.

بناءً على ما سبق، أمْكنَ القول إنّ «عملية الفهم سيرورة ذهنية تصف العلاقات الجوهرية المكوّنة لبنية داخلية، في حين أن التفسير عملية تدرج بنية العمل الأدبي الدّالة في بنية أخرى أكثر شمولاً (...) لهذا، يقوم الفهم، من حيث هو تفسير محدود، بإضاءة البُنى الجزئية للعمل [الأدبي] المدروس، بينما يعود إلى التفسير، وهو فهم من نوع خاص، إضاءة البُنى الكلية التي تندرج فيها البنى الجزئية»[60].

د-التماثل (التناظر) البنيوي: (*L'homologie structurelle*)

يقوم هذا المفهوم على التعارض مع مفهوم الانعكاس، لأنه يتجاوز التصوّر المنهجي القائل بأن العمل (النص) الأدبي يستنسخ (يعكس) بشكل ميكانيكي الواقع التجريبي. وبهذا المعنى، فالبنيوية التكوينية، مع "لوسيان غولدمان" تنطلق من اعتبارات معرفية ومنهجية مفادها «أن العلاقة الأساسية بين الإبداع الأدبي وبين الحياة الاجتماعية لا تهُمّ المحتوى بقدر ما تهم البنيات المتناظرة، بمعنى أن الطابع الاجتماعي للنتاج الأدبي يتأتّى من كون البنيات التي يتضمنها عالمه المتخيَّل، مناظرة أو مماثلة (*Homologues*) للبنيات الذهنية لدى بعض الجماعات الاجتماعية، أو هي على صِلة واضحة بها؛ أما فيما يخص محتوى الإبداع الذي تُؤسسه تلك البنيات فإن الكاتب يتمتع فيه بحرية كاملة، وقد يستعمل حصيلة خبراته الشخصية في إبداع عوالمه المتخيلة»[61].

يَظْهَر من هذا الكلام أن الإبداع الأدبي لا يخلقه المبدع، باعتباره ذاتاً فردية، بل إن خالقه هو مجموعات اجتماعية تتصل وترتبط بطبقات اجتماعية موافقة لها. وهذا يعني «أن التناظر بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وبنية العمل الأدبي تصل إلى حدود التطابق، تقريبا، حتى لو كان التناظر أحيانا بسيطا وفقير الدلالة»[62].

لهذا، يتجلى التناظر بوصفه ضامناً للملاءمة بين المبدع وبين جماعته، في عمله الأدبي، على مستوى الوعي الممكن لجماعته. وهذا يعني، بلغة "غولدمان"، أنه «لا يوجد تناظر بين البنية الاجتماعية للذات الكاتبة والبينة الاجتماعية للجماعة، بل بين البُنى العقلية الأساسية للعمل الأدبي، من حيث هي تعبير عن البنى العقلية الممكنة للجماعة»[63].

يتضح أن مفهوم التناظر البنيوي يطرح التفكير في "وظيفة الأديب"، لأنه مطلوب منه أن يخلق هذا التناظر بين عمله وجماعته، من خلال البنيات الذهنية التي تؤطر عمله. وبهذا المعنى، فإن «الكاتب البارع هو بالضبط ذلك الشخص الفذ الذي يستطيع أن يخلق عالماً متخيَّلا في غاية الانسجام ويجعل بنياته مطابقة للبنيات التي ينزع إليها مجموع الجماعة، فيستطيع أفرادها أن يعوا من خلاله ما كانوا يفكرون فيه أو يحسّونه أو يفعلونه، ولم يكونوا عارفين بدلالاته معرفة موضوعية»[64]. وهذا يعني أن الأهمية الأساسية في التناظر البنيوي تعود للبنيات من حيث هي «بناء ذهني»، وليست مجرد «محتويات» دلالية، لأنها قد تكون مختلفة أو متعارضة. إن هذا ما يمكن ملاحظته حينما يبدو «العالم المتخيل بعيداً كل البعد عن التجارب الحياتية كما هو الشأن في الخرافات والحكايات مثلاً، ولكنه من حيث البناء قد يكون مناظراً لتجربة جماعية معينة أو تكون له صلة دالة بها على الأقل»[65].

بهذا، يكون الاجتهاد النظري والصياغة المنهجية التي بلورها "غولدمان" هو ما أسعف الدراسات النقدية السوسيولوجية في تقديم خطاب نقدي نوعي، ينطلق من النص الأدبي لفهم

إطاره الخارجي، خاصـــة وأن "غولدمان" نقل منهجه النقدي إلى مجال التطبيق؛ حيث درس مسرحية "أندروماك" لراسين، كاشفا أبعادها والرؤية المأساوية المتحكمة فيها.

المبحث الثالث: المنهج النفسي:

شكلّت العناية بالأدب والفن، من زاوية التحليل النفسي، منطلقا هاما لبلورة منهج نقدي يقارب العمل الأدبي والمنجز الفنّي في ضـوء نفسـية صـاحبه، مما أسـس لثقافة نقدية قوامها كشـف العوالم الفكرية والدلالية للأعمال الأدبية عَبْر التحليل النفســي؛ لأن «تطبيق طريقة التحليل النفسي لا يقتصر، بحال من الأحوال، على حقل الأمراض النفسية، لكنه يمتدّ أيضا إلى حلّ مشـكلات الفنّ والفلسـفة والدين»[66]. وبهذا المعنى، فالأدب أو الفن تعبير حاملٌ للكثير من معطيات الحياة النفسية للأديب والفنان، حيث يسعف التحليل النفسي في كشفها وإبرازها. من هنا نتسـاءل: ماهي الخصـائص المميّزة للمنهج، بوصـفه منهجا قادرا على شـرح الكثير من العوالم النفسـية التي يحملها التعبير الفنّي أو النص الأدبي؟ وما هي مميزات النقد الأدبي النفسي، كما بلوره فرويد ومن جاء بعده، من رواد المنهج النفسي؟

1-التحليل النفسي للأدب:

يستمد المنهج النفسي أسسه النظرية من التحليل النفسي، باعتباره أحد الفروع الهامة في علم النفس، كما بلورتها دراسـات نقدية لرواد هذا المنهج، خاصـة ما شـيّده "فرويد"؛ حيث «لم يسـبق لعلم النفس أن أصـبح وثيق الصـلة بالثقافة والأدب إلا عن طريق التحليل النفسـي الذي أرسـى دعائمه الطبيب النمساوي سـيجموند فرويد *Sigmund Freud* (1856-1939)»[67]. من هنا نتساءل: ما هي طبيعة العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، وهي العلاقة التي بموجبها تبلور المنهج النفسي في حقل الدراسات النقدية؟

تقتضي الإجابة عن هذا السؤال الوقوف عند طرفي ثنائية التحليل النفسي والأدب، ثم كشف طبيعة العلاقة بينهما؛ خاصة من الزاوية التي جعلت الأدب "موضوعا" للتحليل والمقاربات النفسية.

يحدّد "معجم التحليل النفسـي"[68] التحليل النفسـي بأنه منهج ابتكره "س. فرويد" لتسـهيل التلفّظ بما يتعذر بلوغه بما أنه مكبوت. وكأن التحليل النفسـي، بهذا المعنى، إجراء منهجي لتفسـير الأوضـاع المختلّة للإنسـان، لأنّ تجلّيه كان محكوما بغاية علاجية؛ حيث إن «التحليل النفسي كعلم نشأ حصرا في حقله الخاص، حقل الأمراض الذهنية (عصاب، ذهان، انحراف.. إلخ) وذلك في علاقته المحدّدة بالممارسة السريرية»[69]. لكن التحليل النفسي لم يبقَ متصلا بمجاله الطّبي الخالص، بوصفه علاجا سريريا للمرضى على أساس "الاستشفاء بالكلام"، بل امتدّ للبحث في المجال الأدبي. وبهذا المعنى، صار التحليل النفسي جزءا من سيرورة نقدية؛ حيث أعطت دراسـة النصـوص الأدبية للتحليل النفسـي «فرصـة تجاوز الحقل الطِّبي المحض، ليجعل من نفسه نظرية عامة للنفسية وللصيرورة الإنسانيتين»[70].

يتّضح أن التحليل النفسي، في بداية تكوّنه، اتخذ طابعا طبّيا غايته معالجة المرضى، لكن بعد ذلك صار أداة نقدية تسعف الدّارس في تناول النصوص الأدبية؛ سواء كانت نصا محدّد بحجمه، أم كان مؤلفا كاملا. لهذا، فالتحقّق النظري للتحليل النفسي يبرز أنه «جهاز من المفاهيم يُعيدُ بناء التفسية العميقة ونماذج التفكيك»[71]، مما يسوّغ قراءة العمل الأدبي وفق هذا المنظور. لكن كيف يبدو الأدب من زاوية نفسية؟

يتجلّى الإبداع الأدبي أو العمل الفني بوصفه «المظهرَ المقبول لتحوّل الغرائز، باعتبار أن ذلك يمثّل نشاطا إنسانيا إيجابيا لا يفقد معه الفرد تكيّفه مع المجتمع، كما هو حاصل بالنسبة للأمراض النفسية»[72]. بهذا المعنى، فإن الإنسان الذي يعاني من مرض نفسي قد يقع ضحية انفصاله عن مجتمعه، بينما المبدع أو الأديب يساهم إبداعه في توازنه، لأنه يصرف طاقاته الغريزية في مجالات إيجابية ومُنتجة. لذا، فإن الأدب إنتاج ثقافي يؤدي وظيفة نفسية اجتماعية، باعتباره تشخيصا للواقع النفسي الذي يبنيه الأديب بشكل مضمر. إن هذا ما يؤكده علماء التحليل النفسي بقولهم إن الفنّ، والأدب كذلك، هو «تعويض تصعيدي عن غريزة مكبوتة»[73].

يبدو من هذا التعريف أن الأدب، من منظور التحليل النفسي، تتحكم فيه الغريزة والكبت؛ باعتبار الأولى (الغريزة) ممثلا نفسيا لحاجة بديلة، مما تطلب الإشباع باستمرار. وبوصف الثاني (الكبت) محكوما بغاية قِوامها القضاء على شحنة انفعالية، أو وقْفها بشحنة انفعالية مضادة. لذلك، يبدو العمل الأدبي قريبا من الحُلم؛ حيث فيهما معا يتمُّ «إطلاق الغريزة من عقالها رمزا»[74]. بهذا المعنى، فإن الأدب هو إنجاز يتخفّفُ بموجبه الأديب من طاقة عاطفية تمّ كبتها، واستحال إفراغها بسبب وجود عوائق وموانع حالت دون ذلك. لهذا، فالموهبة الفنية لدي الأديب أو الفنان حينما تُضاف للحرمان، فإن النتيجة هي "ولادة" الإبداع الأدبي أو الفني؛ لأن «حرمان الفنان من تحقيق رغباته تحقيقا واقعيا هو الذي يدفعه إلى تحقيق هذه الرغبات بالفن تحقيقا تعويضيا»[75].

انطلاقا من هذه المعطيات نتساءل: كيف يتصوّر "س. فرويد" و"شارل مورون" العمل الأدبي؟ وما هي الأطر النظرية التي حكمت قراءتهما للأعمال الأدبية عبْر منهج نفسي؟

2-النقد النفسي الفرويدي:

يرى "فرويد" أن إبداعات الفنان أو الأديب، أي أعماله الفنية أو الأدبية، ما هي «إلاّ تلبية خيالية لرغبات لاشعورية مثلُها مثلُ الأحلام التي تجمعها وإيّاها سمةٌ مشتركة واحدة، وهي أنها بمثابة تسوية وحلّ توفيقي، لأنها مُلزمة هي أيضا أن تتحاشى الصراع المكشوف مع قوى الكبت»[76]. في هذا التصوّر ما يبرز أن "فرويد" يربط الأعمال الأدبية، والأعمال الفنّية بصفة عامة، بالرّغبات اللاشعورية التي يتحدّد موقعها في **الهو** Le ça، بخلاف سلطة القيّم والأخلاق التي يحدّدها **الأنا الأعلى** Le Surmoi، مما يجعل الأعمال الأدبية شبيهة بالأحلام التي يكون

تفريعها مهما لحفظ توازن الذات، وتجاوز المزيد من الكبت. إن هذا الفهم جعل "فرويد" يؤسس منهجه النقدي في التحليل النفسي للأدب على ثلاثة مستويات هي:

أ-التحليل السريري للشخصية المبدعة:

اهتم "فرويد" في هذا المستوى بالشخصية المبدعة، أكثر من العناية بالعمل الإبداعي؛ أي وَجّه دراسته النفسية للأديب المبدع، وليس للنص الأدبي. هكذا، يقرّبنا "فرويد" من طبيعة كينونة المبدع الأديب من جهة، ومن خصائص وجوده وانعاكسه على إنتاجه الإبداعي من جهة ثانية. إن هذا ما جعل "فرويد" ينظر «إلى المبدع باعتباره عصابيا، ولكنه عِوَض أن يُمظهر عُقده القديمة في حالات مرضية، نراه يجعلها تتجسّد في أعمال فنية وأدبية من خلال الأحلام والصّور والاستعارات وغير ذلك من الوسائل التخييلية الدالة»[77].

اعتمد "فرويد" في دراسته التي أساسها التحليل السريري للشخصية المبدعة على تصوّر غايته العناية بالمبدع أكثر من اهتمامه بإبداعه الأدبي، مما يؤشر على انتماء دراساته لبعض الأدباء والفنانين إلى مجال التحليلات السريرية، وليس إلى مجال النقد التحليلي النفسي. إن هذا يُمْكنُ اكتشافه بوضوح في الدراسة أو التحليل النفسي الذي أخضع له "فرويد" الكاتب الروسي "فيدور دوستويفسكي" (1881-1821)؛ لأن اهتمامه الأول أثناء دراسة هذا الأديب والروائي كان هو «إعادة بناء الحالة العُصابية التي كان يعاني منها الكاتب في صباه، وخاصة تلك العلاقة المتوترة مع الأب التي تجلّت في نوع من الصّرع المصحوب بشعور مفاجئ بالموت»[78].

لهذا، فإن "فرويد" وَجّه اهتمامه صوب "دوستويفسكي" ليس باعتباره أديبا، ولكن لكشف **الشخصية العصابية** التي عاشت في شخص دوستويفسكي الطفل والشاب والكهل؛ حيث يظهر أن هذا الأديب والروائي قد عاقب نفسه، من خلال مظهرين مرضيين: «أحدهما نوبات الصرع المصحوبة برُهَاب الموت، والآخر سلوك المقامرة الذي لم يكن يستطع التخلص منه، وما كان يصحبه من إهانة وتحقير للنفس أمام زوجته المعاتبة»[79]. يظهر أن "فرويد" ينطلق من كون الأعمال الفنية والأدبية ترتبط بالرغبات التي تمتد جذورها إلى مرحلة الطفولة، لكنها رغبات تظلُّ محكومة بالكبت.

ب-الاهتمام بالأثر الأدبي عند القارئ:

يتخلّص "فرويد" في هذا المستوى من التصوّر النظري الذي يجعل العمل الأدبي تعبير فرديا خالصا من الرغبات اللاشعورية، ويتبنّى، في هذا المستوى من التحليل، تصوّرا يؤكّد الطابع التفاعلي للأدب. لهذا، تتجلى إبداعات الفنان الأدبية قادرة على إحداث تأثير واضح، بمضامينها وأدواتها الفنية، على الوضع السيكولوجي للقارئ. بهذا المعنى، فإن المضامين اللاشعورية التي تحكمت في بناء العمل الأدبي، يمكنها أن تساهم في تحريك الكوامن اللاشعورية المخفية عند القارئ؛ حيث إن «ما يشعر به المبدع من ارتياح ناتج عن تصريف الطاقة الغريزية، قد يتكرر مع القارئ عند إجراء القراءة»[80].

يتجلى الأدب عند "فرويد"، في هذا المستوى، مخالفا عن الحُلم، لأنه يتخلّص من الطابع الفردي، ويمتدّ لإشراك الآخرين في تحريك ما هو مكبوت في لاشعورهم الخاص. وهذا يعني، أن الأدب بمقوماته الجمالية وبمحمولاته الدلالية يُغري القارئ كي يدخل في علاقة تواطؤ مع الكاتب في «الاستمتاع برغباته القديمة التي تصبح هي أيضا رغبات القراءة أو أنها تلْتبس بها»[81]. يُفهم من كلام "فرويد" أن الإبداع الأدبي لا يقف عند حدود التعبير عما تريده ذات المبدع، بل يُعبِّر عن ما يرغب فيه الآخرون، أي القراء، وما يُحقِّق متعتهم أثناء القراءة. لذلك، فإن «الإبداع الأدبي والفني يُخضِعُ الغرائز إلى عملية **إعلاء** *Sublimatin* بحيث تسْمُو بنفسها فتصبح بذلك مقبولة لدى المجتمع، ويتلقاها القُراء باعتبارها ناطقة في نفس الوقت بإحباطاتهم وبما يبحثون عنه أيضا من تعويض عن خسارتهم المرتبطة بمرحلة الطفولة»[82].

ج-تحليل البنية النّصية للعمل الأدبي:

ينتقل "فرويد" في هذا المستوى إلى ممارسة النقد التحليلي النفسي، لأنه صار مرتبطا بالعمل الأدبي من حيث معطياته الدلالية ومكوناته الفنية؛ حيث ركّز تحليله النقدي على العمل الأدبي، وصَرَف النظر عن الاهتمام بالشخصية المبدعة، أي الأديب. لقد تجلى هذا المستوى من النقد النفسي عند "فرويد" أثناء دراسته لرواية "غراديفا"، للأديب الألماني "ويلهالم جونسون"؛ حيث وجّه "فرويد" عنايته التحليلة والنقدية صوْب دراسة هذه الرواية (بوصفها نصا أدبيا إبداعيا) «من الداخل مركزا على مراحل حياة الشخصية الرئيسية [للرواية] وعلى أحلامها وهواجسها من أجل كشف أسرار البنية الدلالية للنص [الروائي]»[83].

يبني "فرويد"، وِفق هذا الفهم، خصائص منهجية تسعف في دراسة النص الأدبي عَبْر النقد التحليلي النفسي؛ حيث يمكن كشف معالمها، انطلاقا من دراسته لرواية "غراديفا"، في العناصر الآتية:

-تحليل عناصر العمل الأدبي (العمل الروائي هنا) ذاته، والعمل على ربط العلاقات بين مكوناته البانية، ثم إعطاء تفسير عقلاني لبنيته الرمزية.

-الاهتمام بالعمل الأدبي وحده، دون عودة إلى المبدع، ومحاولة الاتصال بسيرته لتفسير بعض العوالم النصيّة.

-التعامل مع الأحلام الواردة في النص الأدبي بوصفها جزءا من بناء النص. لذلك، فإن تأويلها يجب أن يتمّ انطلاقا من وضعها ضمن السياق العام لمجموع النّص، مما يمنح ملاءمة لتفسير رمزيتها النّصية.

هكذا، أسس "فرويد" طريقة خاصة في نقد النص الأدبي، من وجهة نظر نفسية، لأنه فسّر النص الأدبي (الرواية هنا) خارج الاتكاء على معطيات متصلة بحياة الكاتب. لهذا، فرغم أن "فرويد" ظلّ محتفظا بجهازه المفاهيمي المرتبط بنظرية الكبت والأحلام، فإنه استطاع أن يقدّم تصورا نقديا نفسيا قوامه التركيز على النص الأدبي، وبناء تأويل منتظم لعالمه الدلالي

بما يناسب محمولات النص، ورموزه الحُلمية، ومكوناته الفنية والجمالية. لقد ظهر هذا المستوى المنهجي في النقد النفسي أثناء اشتغال "فرويد" على رواية "غراديفا"؛ حيث «ظل مشدوداً إلى بنية النص وجُمله وصوّره الحلمية وعباراته وكلماته الدالة مقارنا بينها وعاقدا كثيرا من الروابط النصية والدلالية الداخلية من أجل بلوغ تأويل متماسك لعالم الرواية. ولم يكن هناك أيّ رجوع لحياة المؤلّف ولا أيّ اهتمام بدراسة حالته النفسية، فقد أخذ البطلُ الرئيسي بكامل اهتمام الناقد إلى حدّأنه نسي أو كاد ينسى علاقته بالكاتب»[84].

3-النقد النفسي الفرويدي:

يحدّد "شارل مورون" *(Ch. Mauron)* (1899-1966) المعالم الكبرى لمنهجه النقدي في مقدمة إحدى كتبه، فيقول: «النقد النفسي منهج للتحليل الأدبي. ولأنه هو نفسه تجريبي في عملياته، يُقترح أن يكشف ويدرس، داخل النص النصوص، العلاقات التي من المحتمل ألاّ تكون مفكّرا فيها ومُرادة بطريقة واعية من طرف المؤلّف. فالشخصية الواعية لهذا الأخير هي إذاً مأخوذة بعين الاعتبار لكن فقط كمصدر لإبداع أدبي.

لقد حاولت في مكان آخر عرض وتبرير هذا المنهج. إنّه يقوم على عمل بسيط جدا: إن خلق تراكب بين نصوص نفس المؤلّف يفسد العلاقات الواعية ويبرز العلاقات اللاواعية. إن تراكب النصوص يلعب، إذاً، في مادة التحليل الأدبي، الدّور الأساسي الذي تلعبه التداعيات الحرة في التحليل النفسي»[85].

يتضح أن الإطار المنهجي لـ"شارل مورون" قائم على دراسة النّص الأدبي انطلاقا منه، وجعل حياة المبدعين مساهمة في فهم نصوصهم الإبداعية. وبهذا المعنى، فإن "مورون" يشير «ضرورة عزل ودارسة مجموعة من البنيات النّصية التي نراها تتضمن تعبيرا دالا على الشخصية اللاواعية للكاتب»[86].

يظهر أن "مورون"، وهو يشير إلى الإطار العام لمنهجه وواصفا إياه بالبسيط، يوجّه عنايته النقدية نحو النّص الأدبي، أكثر من اهتمامه بلاوعي الكاتب. وإذا كان "مورون" قد عرض منهجه النقدي بتفصيل، خاصة في كتابه "من الاستعارات الملحّة إلى الأسطورة الشخصية"، فإن المحطات الكبرى الضابطة لمنهجه يمكن إبرازها كما يأتي:

1-العمل على «مراكبة Juxtapotion نصوص كاتب واحد، بعضها على بعض، من أجل بنينة العمل الأدبي اعتمادا على شبكة التداعيات الحرّة»[87]. يتطلب هذا الإجراء ضرورة قراءة الأعمال الأدبية لكاتب واحد، لأجل استكشاف العلاقات النسقية التي تقوم بينها؛ لأن كل نص يمكن أن يمثّل عنصرا تجمعه علاقة سياقية بآخر، خاصة على مستوى الموضوعات والبنيات التصويرية.

2-العمل على «إظهار الصوّر والمواقف الدرامية ذات العلاقة مع الاستيهامات»[88]. وهذا يعني أن "ش. مورون" يستدعي منظومة الجهاز النفسي كما بلوره "فرويد"؛ لأن اللذات،

بمكوناتها المتصارعة، تصير مسرحا لصراع درامي يعدّ الأساس الذي ينهض عليه الكائن الفردي في بنيته النفسية (الأنا، الأنا الأعلى، الهو)، وذلك حينما يدخل في علاقة متعارضة مع جانب معارض له في ذاته.

3-البحث في النتاج الأدبي المتضمن عن مجموعة من الصور الخاصة الكاشفة طابعا دراميا، وهي صور تتكرر بأشكال متباينة في جميع أعمال الكاتب، لكنها تظل حاملة للخصائص الجوهرية للصورة الأولى المحركة للفعل الإبداعي. إنه البحث الذي يقود لتفسير "الأسطورة الشخصية"، باعتبار أنها «استيهام مهيمن على الكاتب يتمظهر من خلال صورة مهيمنة على أعماله. وتكون دائما لهذا الاستيهام علاقة بلاوعي الكاتب، وهو ما يستدعي البحث في حياته الشخصية للتأكد مما توصلت إليه القراءة المباشرة للنصوص»[89]. وبهذا المعنى، فالأسطورة الشخصية هي نواة الشخصية التي ستصير في ما بعد ممثلة إلى حد ما، ومدمجة داخل بنية عامة. من هنا، فالبحث عن الأسطورة الشخصية هو بحث في الدينامية التي ميزت حياة المبدع التي تعرف تطورا دائما ومستمرا، لكنها حياة لا يتم نقلها ميكانيكيا للعمل الأدبي، مادامت الأسطورة الشخصية تتمّ بطريقة رمزية وتمثيلية.

4-القيام بـ«فحص نتائج القراءة المباشرة بواسطة معطيات حياة الكاتب التي لا تهمنا إلا بقدر ما تترك على نفسيته من آثار سيكولوجية »[90]. لهذا، يتوجّه جهد الناقد صوب فحص النصوص الأدبية، والبحث في حياة الكاتب، قصد رصد العلاقة القائمة بين الصوّر والاستيهامات، ثم الآثار النفسية المسبّبة لها. وهذا يعني، أن الدوافع النفسية ليس دائما مصدرها طفولة الكاتب، بل قد تكون بعض "الصدمات النفسية" سببا لها.

يظهر أن "شارل مورون" يقدم منهجا نقديا مؤسسا على التحليل النفسي؛ حيث يكتسي هذا المنهج أهميته وتطوره النوعي من منحه الأهمية الكبرى للأثر الأدبي، وإن اهتم بالكاتب أو الأديب. لهذا، فمنهج "ش. مورون" يعدّ قيمة مضافة في صيرورة التحليل النفسي للأدب، لأنه ساهم في تأسيس ممارسة نقدية غايتها «جعل النقد النفساني يخصص معظم جهده لدراسة النّص وتطويع حياة الكاتب لعملية التفسير والفهم والاهتمام بالصّور والمواقف الدرامية الدالة على اشتغال اللاوعي في العملية الإبداعية»[91].

الهوامش:

[1] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر: مناهج ونظريات ومواقف، منشورات مشروع «البحث النقدي ونظرية الترجمة»، إنفوبرانت، فاس، ط1، 2009، ص: 24.

[2] – عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص: 18.

[3] – نفسه، ص: 18.

[4] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص:42.

[5] – نفسه، ص: 44.

[6]– نفسه، ص: 44.

[7] – نفسه، ص: 44.

[8] – كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط3، 1986، ص: 36.

[9] – نفسه، ص: 37.

[10] – نفسه، ص: 37.

[11] – آن موريل، النقد الأدبي المعاصر: مناهج، اتجاهات، قضايا، ترجمة: إبراهيم أولحيان ومحمد الزركاوي، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2008، ص: 43.

[12] – كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص: 40.

[13] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 46.

[14] – كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص: 40.

[15] – نفسه، ص: 37–38.

[16] – نفسه، ص: 50–51.

[17] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 50.

[18] – نفسه، ص: 51.

[19] – كارولني وفيللو، النقد الأدبين مرجع مذكور، ص: 53.

[20] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 50.

[21] – نفسه، ص: 42.

[22] – كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص: 54.

[23] – لانسون، منهج البحث في تأريخ الآداب، ترجمة: محمد مندور، الجزء الثالث من كتاب: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، دون تاريخ، ص: 23.

[24] – نفسه، ص: 24.

[25] – كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص: 85.

[26] – نفسه، ص: 86.

[27] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 50. إن هذه الجوانب هي تلخيص دقيق للأفكار التي قال بها "لانسون"، بناء على ما أورده الناقدان "كارولوني وفيللو"، وهي كالآتي: «[1] مجموع دراسات من كتاب كبار، [2] أن نميز العصور ونحدد من خلالها الاتجاهات المسيطرة، [3] أن نظهر تسلسل الأحداث، ونقيم لكل عنصر أو لكل نوع ندرسه عصر، [4] أن نربط الحوادث الأدبية بوقائع أخرى للتاريخ [أي] أن نقدم الأدب في ديمومته وفي استمراره الحي، [5] أن نحي مؤلفات الماضي القديم أو القريب، كما لو كنا نعيش زمن ظهورها ونحن نفهمها على نحو أفضل لأننا نعرف النتيجة»، النقد الأدبي، ص: 29.

[28] – لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، مرجع مذكور، ص: 406.

[29] – نفسه، ص: 408.

[30] – نفسه، ص: 409.

[31] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 52.

[32] – لانسون، منهج البحث في تاريخ الآداب، مرجع مذكور، ص: 410.

[33] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 59.

[34] – لانسون، منهج البحث في تاريخ الأدب، مرجع مذكور، ص: 413.

[35] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 61.

[36] – عبد الرحمن بوعلي، في نقد المناهج المعاصرة، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 1984، ص: 11.

[37] – نفسه، ص: 12.

[38] – عبد الرحمن بوعلي، في نقد المناهج المعاصرة، مرجع مذكور، ص: 16.

[39] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–بيروت، ط1، 1999، ص: 37.

[40] – نفسه، ص: 52.

[41] – محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، أنفوبرانت، فاس، ط1، 2001، ص: 18.

[42] – نفسه، ص: 20.

[43] L.Goldman, Marxisme et science humaines, Gallimard, 1970, p : 13–20–

[44] – محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 22

[45] – عبد الرحمن بوعلي، في نقد المناهج المعاصرة، مرجع مذكور، ص: 19.

[46] – نفسه، ص: 20.

[47] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع مذكور، ص: 48.

[48] – حميد لحمداني، فكر النقد الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 71.

[49] – نفسه، ص: 71–72.

[50] – محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 39.

[51] – نفسه، ص: 40.

[52] – نفسه، ص: 40.

[53] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع مذكور، ص: 48.

[54] – عمر محمد الغالب، مناهج الدراسات الأدبية، مرجع مذكور، ص: 241.

[55] – نفسه، ص: 241.

[56] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 72.

[57] – نفسه، ص: 73.

[58] – نفسه، ص: 73.

[59] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع مذكور، ص: 53.

[60] – نفسه، ص: 53.

[61] – محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 21.

[62] – فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، مرجع مذكور، ص: 51.

[63] – نفسه، ص: 50.

[64] – محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 22.

[65] – نفسه، ص: 23.

[66] – سارة كوفمان، طفولة الفن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1989، ص: 16.

[67] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 87.

[68] –Dictionnaire de Psychanalyse , sous la direction de R . Chemama, éd Larousse, Paris, 1993, p : 220.–

[69] – مارسيل ماريني، «النقد التحليلي – النفسي»، ضمن: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مؤلف جماعي، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت العدد 221، مايو 1997، ص: 60.

[70] – نفسه، ص: 60.

[71] – جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، ترجمة: د. عبد الوهاب تزّو، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1996، ص: 16.

[72] – حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 90.

[73] – سامي الدروبي، علم النفس والأدب، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، مصر، دون تاريخ، ص: 227.

[74] – نفسه، ص: 231.

[75] – نفسه، ص: 244.

[76] – ورد ضمن: حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 92.

[77] – نفسه، ص: 93.

[78] – نفسه، ص: 93.

[79] – نفسه، ص: 94.

[80] – نفسه، ص: 95.

[81] – نفسه، ص: 96.

[82] – نفسه، ص: 97.

[83] – نفسه، ص: 94.

[84] – نفسه، ص: 103.

[85]– Charles Mauron, Psychocritique Du Genre Comique, éd Jose Corti, Paris, 1985, p : 7 – 8.

[86] – ورد ضمن: حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مرجع مذكور، ص: 105.

[87] – نفسه، ص: 108.

[88] – نفسه، ص: 110.

[89] – نفسه، ص: 110.

[90] – نفسه، ص: 111.

[91] – نفسه، ص: 111.