

منهج النقد الموضوعاتيّ في البحث عن النّغم الضائع

د. جوزف لبّس*

«إنّ أيسر رغباتنا شأنًا، وعلى الرغم من تفرّدها لحناً، تتضمّن النغمات الأساسيّة التي تقوم عليها حياتنا». مارسيل بروست^١

مفهوم الموضوع والنقد الموضوعاتيّ

سُمّي المنهج النقديّ موضوعاتيّاً نسبةً إلى موضوع / تيمة (Thème)^٢.

الموضوع، في لسان العرب، اسمٌ مفعول: ما أُضْمِرَ ولم يُتكلّم به^٣؛ وفي محيط المحيط، هو «الشيء الذي عُيّن للدلالة على المعنى، والمُشار إليه إشارةً حسيّة»^٤؛ وفي المعجم الوسيط، «المادّة التي يبني عليها المتكلّم أو الكاتب كلامه»^٥.

* متخصصّ بالأدب العربيّة. أستاذ في الجامعة اللبنانيّة، وجامعة القديس يوسف - بيروت. له مؤلّفات في الجماليّة، والنقد الأدبيّ، وأدب السيرة، وأدب الرحلة، وتاريخ الأديان....

¹ Marcel Proust, *Albertine disparue* (Paris, Gallimard, 1992), p. 206.

^٢ لفظة Thème من أصلٍ يونانيّ، تعني فكرةً، معنيّ، اقتراحاً يتمّ التفكير فيه لإنتاج خطاب. أنظر: *Le Petit Robert* (Paris, 2003), p. 2605 ; *Le Petit Larousse illustré* (Paris, 2001), p. 1006.

^٣ إبن منظور، *لسان العرب* (بيروت، دار صادر، ط٣، ١٩٩٤)، ٣٩٦/٨؛ وفي *جمهرة اللغة*، تأليف ابن دريد، تحقيق رمزي بعلبكي (بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٨٧)، ٩٠٥/٢: «امرأة واضع، إذا ألفت قناعها».

^٤ بطرس البستانيّ، *محيط المحيط* (بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٨)، ص٩٧٤.

^٥ مجمع اللغة العربيّة، *المعجم الوسيط* (القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤)، ص١٠٤٠.

أما في النقد الأدبيّ، فالموضوع خيارٌ وجوديٌّ متشعب الأشكال، متعددّ التعابير، كثير التنويعات والتحوّلات، أي إنّه مجموع الوجوه البلاغيّة والصور البيانيّة والمشاهد الوصفية والمواقف السيكولوجية والأشياء التي يستعملها الكاتب لبناء عالمه الداخليّ، وتشكيل أناه الخالقة (المبدعة)، وهو يتحدّد وفق تكراره وثباته عبر متغيّرات النصّ⁶. وفي تعريفٍ آخر: الموضوع هو الأثر الذي تخلفه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب أو الفنّان وتلتقي فيه كلّ آفاق العمل الأدبيّ أو الفنيّ⁷؛ قال أحد الموضوعاتيين: «ليست الطفولة خزّان الماء الذي يروي حقول الراشد حيث تنضج سعادتنا فحسب، ولكنها قد تكون بدورها عملاً فنيّاً، ينبغي علينا الكشف عن مخطّطه ومآربه ومؤلّفه»⁸. وفي تعريفٍ ثالث: هو وحدة من وحدات المعنى، حسية علائقية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتبٍ ما، تنمو نموّاً شبكيّاً إشعاعياً أو خطوطياً أو جدليّاً أو منطقيّاً، فتبسط العالم الخاصّ بالكاتب⁹. وفي تعريفٍ رابع: «هو التردّد المستمرّ لفكرةٍ ما، أو صورةٍ ما، في ما يشبه لازمةً أساسيةً وجوهريّة، تتخذ شكل مبدأ تنظيميٍّ ومحسوس أو ديناميكيّة داخلية، أو شيء ثابت، يسمح للعالم المصغرّ بالتشكّل والامتداد»¹⁰. ويعترف جان بيار ريشار

⁶ Daniel Bergez et al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (Paris, Dunod, 1995), p. 96.

وعلى سبيل المثال: الحشرة موضوع (Thème) أي فكرة متسلّطة أو هاجس في شعر غارسيا لوركا، وظاهرة واضحة تتعلّق بمفردات اللغة؛ أما تنويعاتها الضمنيّة وتشكّلاتها الحسية (Motifs) في نصوصه فهي الحرير، والشرنقة، والطبيعة، وما يمكن أن ترمز إليه من مواسم العطاء والنضوب والزمن المتحدّد والمتآكل... ومجموع هذه الموضوعات تشكّل موضوعاتية (Thématique) الكاتب أو الشاعر، أي ما يرتبط بالموضوع ويستند إليه (جان بول فيبير في تكوين العمل الشعري). ومن عناصر التشكّل المتردّدة عند ستندال السحن المرتفع، والبرج العالي، وقبة الأجراس الشاهقة (مارسيل بروس في السجينة). ومن عناصر التشكّل عند بروس الزهر والسمك والمصباح والناقوس... ذلك لأنّ وعي الإنسان مسبق دائماً بظهور الأشياء، موضوع الوعي (جان بيار ريشار في بروس والعالم المحسوس).

⁷ Jean-Paul Weber, *La psychologie de l'art* (Paris, PUF, 1960), p. 91, 121.

⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁹ من حديث جان بيار ريشار في الإذاعة الفرنسيّة، ذكره عبد الكريم حسن في كتابه *النقد الموضوعي - نظرية وتطبيق* (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط ١، ١٩٩٠)، ص ٣٩. أما الحسية (Sensation) فهي لحظة تفتّح الوعي، وإدراك العالم الحسيّ؛ للحظة الأولى في عمليّة الخلق الأدبيّ، والتي يلمح فيها المبدع نفسه، وبينها بنفسه، في احتكاكه الحسيّ بإبداعه، بوساطة اللغة، فيكتسب عالمه معنىً، وتحلّ مشكلاته. أنظر: Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Paris, Seuil, 1955), p. 9.

¹⁰ سعيد علّوش، *النقد الموضوعاتيّ*، «وضعية النقد الموضوعاتيّ». من موقع د. سعيد علّوش:

بأنه «لا شيء أكثر ضبابيةً وهروبيةً من الموضوع»^{١١}، ولا أكثر منه غموضاً ومراوغة، وكأنه رسالة في زجاجة، ومحاولة تعريفه والإمساك به إبحارٌ بلا بوصلة.

كثيراً ما يحيا الموضوع في جميع أعمال الكاتب الواحد^{١٢}، ويتكرر ببني فنية متنوّعة وعناصر تشكّلية مختلفة، ويتخذ دور الخلية أو النواة التي تنقسم على ذاتها صانعةً أقساماً جديدة وتفصيل ترتبط في ما بينها بعلاقات قويّة وعميقة كأنّها رباط الدم بين الأشقاء، وكالأصدقاء أو الدوائر التي تنداح من المصدر الأول، و«كالتجويق الموسيقي الأوركستراي حيث الميلوديا الرئيسية هي حصيلة نقرات منفردة ومتعدّدة، تتألف وتتواكب لتعطي إيقاعاً أوركسترايلاً واحداً»^{١٣}. هذه القرى لا تبدو على سطح العمل، بل تعمل في أعماق النصّ / النصوص. وكأنّما الأدباء لا يكتبون في نهاية المطاف سوى عملٍ أدبيّ واحد، ولا يجدهم عليه إلا وسواسٌ أو هاجسٌ واحد. إنّ «المبدع مهما تناثر من نايه من ألحان، فإنّ هذه الألحان تخرج من فوهة واحدة»^{١٤}.

أمّا النقد الموضوعاتيّ فهو المسار الذي يأخذه البحث لاكتشاف الموضوع، وكذلك الكشف عن أشكال التجلّيات التي يتّخذها هذا الموضوع في العمل الأدبيّ. وقد وصل إلى أوجه في ستينيات القرن العشرين، في مرحلة كانت تسيطر فيها مجموعة من المناهج النقدية، كالنقد

^{١١} م. ن.، «مقدمة عالم مالارمه التخيليّ»، ترجمة سعيد علوش.

^{١٢} على سبيل المثال: العمى في أعمال طه حسين، والصراع في أعمال توفيق الحكيم، والتصوّف في أعمال بنت الشاطي، والجلجلة في أعمال ميخائيل نعيمة، والجوع في أعمال توفيق يوسف عوّاد، واليتم في أعمال ليلي عسيران. أنظر كتابنا: **الحبّ والموت من منظور السيرة الذاتية بين مصر ولبنان** (بيروت، دار المشرق، ط١، ٢٠٠٩). ومن الباحثين من درس الشعراء انطلاقاً من «تيمة أساسية» لا تنفك تجلياتها تدور في إطارها ولا تخرج عن مدارها، وهذه التيمة هي مفتاح هذا الشاعر أو ذلك، كالضمير المتكلم في شعر عنتر، وضمير المتكلمين في شعر عمرو بن كلثوم، وصيغتي الأمر والنهي في شعر أبي نواس، وصيغ التسوية في شعر أبي العلاء، والمفارقة بين الماضي والحاضر في شعر صلاح عبد الصبور، ورفض استنساخ الماضي حاضراً في شعر أدونيس. أنظر: أحمد عبد الحّي، **مفاتيح كبار الشعراء** (القاهرة، بلنسية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٦)، ص١١-١٢.

^{١٣} راجع محاوره ريشار وفؤاد أبي منصور في **النقد البيويّ الحديث** (بيروت، دار الجيل، ط١، ١٩٨٥)، ص١٨٩.

^{١٤} عبد الكريم حسن، م. س.، ص٧١.

السيكولوجي مع شارل مورون (١٨٩٩-١٩٦٦)، والنقد السوسولوجي مع لوسيان غولدمان (١٩١٣-١٩٧٠).

روافد النقد الموضوعاتي ورواؤه

النقد الموضوعاتي مدينٌ لروافد كثيرة، لعلّ أهمّها: الرومنسيّة، والظاهرانيّة، والوجوديّة، والنفسيّة، والأسلوبية.

رأى الرومنسيون في العمل الشعريّ تعبيراً عن أنا الشاعر، وفي الخيال عَصَب الكيان الشعريّ، وعنهم أخذ الموضوعاتيون. وأخذوا عن هوسرل (Husserl) أنّ الوعي إنّما هو وعي الذات لموضوعها لا وعي الذات لذاتها (كما كان يقول كلٌّ من سقراط وديكارت)، أي إنّ الإنسان ليس جزيرة أو سحناً أو شرنقة، ووعيه لذاته إنّما يتحدّد بطريقته في إدراك العالم، وبعلاقته بالناس والأشياء. وبالتالي، فإنّ مهمّة النقد الموضوعاتيّ تتمثّل في القيام بتحليل النصّ الأدبيّ باعتباره وعياً فنياً يمثّل وعي المبدع. وأخذوا عن الوجوديّة (سارتر) الخيار الأصليّ الذي اصطنعه الكاتب لنفسه، وحياته، وللوجود؛ فإذا كان الوعي يحدّد الحرّيّة، فإنّ الحرّيّة تحدّد المسؤوليّة، ويحدّد سارتر مهمّة الناقد في قراءة العمل الإبداعيّ بأنّها محاولة جلاء المغامرة الخاصّة بالإنسان الذي دفعه قلقه الوجوديّ إلى أن يكون كاتباً. نفسياً، يدفع الفنّ بالرغبة المكبوتة، من طريق الإيهام، إلى التعبير عن ذاتها بالصور، كأنّها الصورة تستر العورة. وفي حين يجهد التحليل النفسيّ في الكشف عن اللاوعي والصراعات والعُقَد، يسعى الموضوعاتيون الأدبيون إلى الكشف عن التوازن الذي تنحلّ فيه المتناقضات كلّها^{١٥}. والموضوعاتيون كالوجوديين، يرفضون مقولة اللاوعي. أمّا الأسلوبية فقد دفعت بالنقد الموضوعاتيّ إلى معالجة لغويّة جماليّة متعدّدة، لأنّ

^{١٥} أنظر: نبيل أيّوب، نصّ القارئ المختلف (بيروت، مكتبة لبنان، ط١، ٢٠١١)، ص ٢٩٢-٢٩٣.

أطياف الشعور أو اللاشعور تتبلور لغوياً بوساطة تراكيبٍ وتعابيرٍ وتقنياتٍ معيّنة، فيغدو النسيج الجماليّ مفتاحِ النسيجِ الفكريّ الموغل في الباطنيّة أو المتناثر رموزاً على سطح الكتابة.

ويُعدّ مارسيل بروسست مؤسس الرؤية الموضوعاتيّة؛ ففي كتابه *بحثاً عن الزمن الضائع (السجينة)*، يشرح كيف أنّ كبار الأدباء والفنّانين (دوستويفسكي، فيرمير، رامبرانت) لم يصنعوا سوى عملٍ واحد، وعكسوا عبر أوساطٍ مختلفةٍ جمالاً واحداً حملوه إلى العالم^{١٦}.

أمّا أبرز نقّادها ففرنسيّون أو كتبوا بالفرنسيّة:

غاستون باشلار Gaston Bachelard (١٨٨٤-١٩٦٢)

فيلسوف فرنسيّ في العلوم وفي الشعر. كان جدّه فلاحاً، وأبوه إسكافياً؛ ولكنّه كان عصاميّاً، فما كان يتوقّف عن تثقيف نفسه ليلاً بعد الانتهاء من عناء العمل نهاراً في إدارة البريد والبرق والهاتف، حتّى نال إجازة في الرياضيات (١٩١٢). وصف ليالي الدراسة والكدح والعزلة التأمليّة في كتابه *لهب شمعة* (١٩٦١). درّس في التعليم الثانويّ الفيزياء والكيمياء سنواتٍ مديدة. ترمل بعد ستّ سنوات من زواجه (١٩٢٠)، وعاش وحده مع ابنته (سوزان) ووقف نفسه على تربيتها، وظلّ يوالي صعوده الجامعيّ، فحصل على شهادة التبريز في الفلسفة (١٩٢٢)، وعلى الدكتوراه في الآداب من السوربون (١٩٢٧)، ثمّ عُيّن أستاذاً للفلسفة في كليّة الآداب في ديجون، وشغل كرسيّ فلسفة العلوم في السوربون (١٩٤٠-١٩٥٥). كان أسلوبه في الحقل الفلسفيّ نسيجٍ وحده، أنضجه العمل في العزلة وأبعده عن الطرائق الأكاديميّة. تأثّر باشلار بكانط وهيغيل

^{١٦} يقول بروسست متوجّهاً إلى صديقه ألبيرتين: «تجدد لدى ستنال إحساساً بالارتفاع يرتبط بالحياة الروحيّة: في المكان العالي حيث سُجن جوليان سوريل (بطل رواية *الأحمر والأسود*)، والبرج الشاهق الذي اعتقل فابريس (بطل رواية *محبسة بارما*)، وقبّة الجرس التي ينصرف فيها الأب بارنيس إلى علم التنجيم والتي يتسوّى منها لفابريس إطلالة ما أجملها». أنظر: Marcel Proust, *La Prisonnière* (Paris, Gallimard folio, 1991), p. 363 ; voir aussi p. 361.

(في فلسفة الرفض)، وبكونت (في تكوين العقل العلمي)، ونيتشه وبرغسون وفرويد ويونغ^{١٧}، فكان أبا النقاد الموضوعاتيين الروحي. إهتم بالخيال الإنساني الذي يضم جميع الوظائف النفسية، أكثر من اهتمامه بالعالم التخيلي الخاص بالمؤلف. ورأى أنّ مكونات الخيال الماديّ كامنة في العناصر الأربعة (النار والماء والهواء والتراب أو الأرض) التي ذكرها فلاسفة اليونان، وهي العناصر الأساسية في نظريات نشوء العالم، ويقابلها في الطبّ القديم الأمزجة الأربعة (الدموي، والصفراوي، واللمفاوي، والبلغمي)، ما يتيح نوعاً من تحليل نفسيّ كيميائيّ أو تحليل نفسيّ فيزيائيّ. وعندما يبحث باشلار عن العناصر الأربعة، لا يبحث عنها في الطبيعة، بل في الفكر الإنسانيّ. من مؤلفاته: التحليل النفسيّ للنار (١٩٣٧)، الماء والأحلام (١٩٤٢)، الهواء والأفكار (١٩٤٣)، التراب وأحلام السكون (١٩٤٦)، التراب وأحلام الإرادة (١٩٤٨)، شاعريّة المكان (١٩٥٧)، شاعريّة أحلام اليقظة (١٩٦٠)...^{١٨}

جورج بوله Georges Poulet (١٩٠٢-١٩٩١)

كلّ دراسة، في منهجه، هي بحثٌ عن سرّ أو عن أصل، أي عن اللحظة السابقة لحظة الكتابة. الكتابة معناها اكتشاف الذات المتأملّة، ما يُلزم الناقد اختراق وعي المؤلف، واستبدال وعي بوعي آخر. على الناقد أن يقارب نتاج أيّ أديب كما لو أنّه يفكر ويشعر ويتألّم ويتصرّف داخله هو نفسه، وأن يتمثل وعالمه. أصول قراءته الموضوعاتيّة تنبع من مقولة وعي الأديب لذاته من خلال وعيه للزمان والمكان / الفضاء، استناداً إلى كتابات باشلار عن الزمان، ومقارنته مفهوم اللحظة. وما النصّ الأدبيّ سوى تجسيد هذا الوعي تجسيدا فنياً أو هو كوجيتو الكاتب^{١٩}. قال: «السؤال

^{١٧} أنظر تأثر باشلار خاصّةً بيونغ في كتابه: *La psychanalyse* (France, PUF, 1960), p. 17+ ; *La poétique de la rêverie* (France, PUF, 1960), p. 17+ ; *du feu* (Paris, Gallimard folio, 1990), p. 47+.

^{١٨} عن سيرة باشلار، أنظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة (بيروت، دار الطليعة، ط٢، ١٩٩٧)، ص ١٤٣-١٤٤.

^{١٩} «كوجيتو» لفظة لاتينية معناها أفكر، ارتبطت بمقولة ديكارت: «أنا أفكر، إذاً أنا موجود» (Cogito ergo sum). أنظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفيّ (بيروت، الشركة العالميّة للكتاب، ١٩٩٤)، ٢/٢٤٩-٢٥٠.

من أنا؟ يمتزج بسؤال متى أنا؟ ما هي اللحظة التي تمكّنتُ فيها من اكتشاف نفسي عند عتبة زمان أصبح زماناً وجودياً؟ سؤال يماثله آخر: أين أنا؟ ما هو الفضاء الذي أكتشف فيه نفسي؟²⁰. أهمّ أعماله: دراسات في الزمن الإنسانيّ (٤ أجزاء، ١٩٤٩-١٩٦٨)، تحولات الدائرة (١٩٦١)، الفضاء البروستي (١٩٦٣)، الوعي النقديّ (١٩٧١).

جان روسه Jean Rousset (١٩١٠-٢٠٠٢)

يكاد يكون وحده من بين الموضوعاتيين، من أولى الشكل (والبلاغة) عنايةً فائقة. يقول بأنّ الكاتب لا يكتب إلّا ليعبر عن نفسه لا ليقول شيئاً ما. وهذا ما يؤكّد مدى ترابط الذات بالموضوع. من أهمّ أعماله: الشكل والدلالة (١٩٦٢)، الداخل والخارج (١٩٦٨)، أسطورة دون جوان (١٩٧٨)، القارئ الحميم (١٩٨٦)...

جان ستاروبنسكي Jean Starobinski (١٩٢٠-)

تنتظم قراءته ضمن موضوع حقل النظر، لأنّ النظرة تجسّد قوّة الرغبة. تناول المؤلفين الذين لديهم مشروع كتابة سيرهم الذاتية (مونتاني- روسو- ستندال). العمى الذي أصاب مونتسكيو لم يمنعه إملاء كتبه، كما لو أنّه يرى أفكاره. البشر يفهمون متى عرفوا النظر، ويتصرفون لوضوح النهار ضدّ مخاوف الليل. لم ير ستاروبنسكي في مونتسكيو سوى خادم النور. وتركيزه في حقل النظر جعله الأشدّ انفتاحاً، من بين الموضوعاتيين، على التحليل النفسيّ (الفرويدية). وقد ماثل تخصّصه الطيّ برؤاه النقدية. من مؤلفاته: مونتسكيو بقلمه (١٩٥٣)، جان جاك روسو - الشفافية والعائق (١٩٥٧)، العين الحية (١٩٦١)، اكتشاف الحرية (١٩٦٤)، العلاقة النقدية (١٩٧٠)، مونتاني متحرّكاً (١٩٨٢)...

²⁰ La conscience critique (Paris, José Corti, 1971), p. 313.

جان بيار ريشار Jean Pierre Richard (١٩٢٢-)

إهتمّ بالتنظير للموضوعاتية وتطبيقها. تكلم على إدراك العالم الحسيّ، وكان الخيال والحسّ فرسَيْن تقودان عربة نقده. وفي منهجه، على القارئ (الناقد) أن يحدّد موضوعاتية النصّ، ويلاحقها عبر تنوعاتها وتشكيلاتها (تمزيق جسد أوزيريس)، ويحلّلها لكي يكشف عن الثّريّ السريّة بين الموضوع وتحوّلاته المختلفة (كجذع الشجرة وغصونها)، وهيكله غير المرئيّ، وقوانينه الداخليّة، حيث تتكوكب الموضوعات وتبادل الإشعاع وصولاً إلى العالم الفنيّ الحسيّ الخياليّ (جمع أشلاء أوزيريس في وحدة جديدة). ومن مبادئه النقديّة وإجراءاته العمليّة: الحلويّة أو تعاطف القارئ مع المبدع، حرّيّة المدخل أو الحدس بالموضوع، القراءة المجهريّة أو الوقوف على التفاصيل مهما صغرت، الاطراديّة أو التكرار وتواتر الموضوع. مع ريشار تحوّل النقد الموضوعاتيّ إلى منهج متكامل. من مؤلفاته: الأدب والحسيّة (١٩٥٤)، الشعر والأعماق (١٩٥٥)، عالم مالارمه التخييليّ (١٩٦١)، إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث (١٩٦٤)، بروسست والعالم المحسوس (١٩٧٤)، قراءات مجهرية (جزآن، ١٩٧٩-١٩٨٤) ...^{٢١}

جان بول فيبير Jean Paul Weber

هو أوّل من استعمل المصطلح (الموضوع) في معنى نقديّ خاصّ. من مؤلفاته: علم نفس الفنّ (١٩٥٨)، تكوين العمل الشعريّ (١٩٦٠)، ميادين موضوعاتية (١٩٦٣)، ستندال - البني الموضوعاتية للأثر والقدر (١٩٦٩)، حيث أرجع أعمال ستندال الإبداعية كلّها إلى منبع واحد (أو موضوع واحد) هو «العضّة» التي تعود إلى حدّث وقع له في طفولته، حين عضّ قربيته البالغة من العمر ٢٥ سنة، وأحدث تشويهاً في حدّها لمّا ألحّت عليه أن يقبلها وهو طفلٌ صغير

^{٢١} خصّص عبد الكريم حسن دراسته (النقد الموضوعي - نظرية وتطبيق) للتجربة النقديّة الريشاريّة.

لم يتجاوز الثالثة^{٢٢}. أما عنوان روايته الشهيرة **الأحمر والأسود** فتعدّلُ جُزئيّ لموضوع العَضّة، أي لحدّ الفتاة الأحمر قبل حدوث العَضّة وللون الأسود بعدها. ومثله بول فاليري الذي وقع طفلاً في حوض ماءٍ للبعج، وما انفكّ يلمح في قصائده إلى هذا الحدّث (المقبرة البحريّة- الاحتضار العذب...). تقوم طريقة فيبير على أربعة إجراءات تقنيّة يحدوها تأويل النصوص: ١- البحث في عالم الطفولة عن الذكريات المضيئة (البصمة)، ثمّ مقارنتها بأعمال المؤلّف؛ ٢- البحث عن نصوص بسيطة (قصيرة) تحمل دلالات رمزيّة إلى موضوع ما؛ ٣- الكشف عن الإلحاحات اللسانيّة والأسلوبية (التكرار)، والسعي لإرجاعها إلى إحدى ذكريات الطفولة؛ ٤- القيام بمسح شامل لأعمال المؤلّف في محاولةٍ لإرجاعها كلّها إلى موضوعٍ واحد.

الأسس الفلسفيّة والنقد الموضوعاتيّ

الوعي النقديّ الموضوعاتيّ وعيٌّ للذات (سارتر) ووعيٌّ للعالم (هوسرل)، ووعيٌّ لعلاقة الذات بالعالم (باشلار وريشار). ومثلث الوعي هذا هو الذي يجعل الوعي النقديّ الموضوعاتيّ وعياً وثيقاً الصلة بالوعي الفلسفيّ.

إنّ الأنا المُبدعة (الحاملة والواعية ذاتها) هي أشغولة النقد الموضوعاتيّ، وليس أنا الكاتب. ولذلك، يجتنب الموضوعاتيّون استخدام اسم المؤلّف، أو الأنا التاريخيّة (أنا السيرة الذاتية والحياة اليوميّة)، عند كشفهم عن تشكُّل الأنا الإبداعية، ويستخدمون كلماتٍ مثل: أنا، ذات، كائن؛ لكونهم يتناولون أنا المؤلّف في متغيّراتها، خصوصاً في الحركة الجوهرية التي يتحقّق فيها التحام الأنا بالعمل الأدبيّ؛ فالكاتب لا يقول ذاته فَحَسَب، بل هو يتدعها باستخدام الكلمات. وقد نصح

^{٢٢} روى ستندال هذه الحادثة في سيرته الذاتية حياة هنري برولار، الفصل الثالث.

بروست^{٢٣} بإقصاء السيرة الذاتية التي كان يرى فيها سانت بوف أصل العمل الأدبي، ورأى فيها الموضوعاتيون المادة الأولية التي يستند إليها عملهم النقدي؛ فالسيرة الذاتية التي يعتبرها سانت بوف هي الأصل، يقابلها عند بروست رسم حياة عالم الأديب، أي كتابة حياته الروحية. إن السمات الثلاث: عالم المؤلف الخيالي، والبحث عن الأصل أو نقطة انطلاق العمل الأدبي، والتطابق الحميمي التي قال بها بروست، تبنّاها الموضوعاتيون الأدبيون. وهكذا، ركز غاستون باشلار على الصورة الفنية، مقياس الخيال الأدبي، وجان بيار ريشار على العالم الخيالي عند المؤلف وكأنه عين الحقيقة والواقع، فيما كان تركيز جان روسه على كونٍ ذهني. والبحث عن أصل العمل الأدبي، وتالياً عن نقطة انطلاقه، كان هوساً لازم جورج بوله، يعدله الاهتمام نفسه عند ستاروبنسكي الذي مال إلى البحث عن الأصل في السيرة، وربط مصير الأديب إنساناً بإبداعه الأدبي، فتشابك عنده الوجود والفكر والنشاط الأدبي. أما رغبة التطابق الحميمي بين الوعيين: وعي المؤلف ووعي القارئ فهي متكافئة، ومدار اهتمام الجميع^{٢٤}.

ويرفض النقد الموضوعاتيّ مبدأ أن يكون الكاتب سيّد عمله، كما يرفض أن يكون الأثر الأدبيّ تعبيراً لاوعياً عن صاحبه، منطلقاً من الأنا الخالقة متحوّلةً ومتشكّلةً بالنصّ وفيه، فيهتم بعلاقات هذه الأنا النصّية وما يحيط بها من ظواهر المكان والزمان ومُدركات الحواسّ، محاولاً الكشف عن قُربى سرّيّة بين عناصر تبدو متباعدة ومتناثرة في نتاج الأديب كلّ، مبيّناً كيف يخلق العملُ الإبداعيّ سعادةً وتوازناً نفسياً عند صاحبه، وحلاً لمشكلاته ومتناقضاته وإشكاليّة الواقع.

^{٢٣} نشر مارسيل بروست في العام ١٩٥٤ كتاباً نقدياً حمل عنوان ضدّ سانت بوف (*Contre Sainte-Beuve*)، أداره على أدبائه الأثريين لديه (نفال، بودلير، بلزك، فلوير)، وهاجم فيه الناقد الأدبيّ الشهير سانت بوف (١٨٠٤-١٨٦٩)، وناهض منهجه النقديّ الذي يدرس شخصيات الكتاب والشعراء درساً نفسياً عضويّاً، ويرى في آثارهم الأدبيّة انعكاسَ سيرهم كما الصورة في المرآة. ونادى بروست بتطبيق نقدٍ نصّيّ أسلوبيّ يعزل العملَ الأدبيّ عن العوامل الخارجيّة. وإنّ عمله الإبداعيّ الكبير (بحثاً عن الزمن الضائع) يُعدّ تحقيقاً لرؤياه النقديّة. يمكن

قراءة كتاب بروست ضدّ سانت بوف على الرابط التالي: http://fr.wikisource.org/wiki/Contre_Sainte-Beuve

^{٢٤} نبيل أيوب، م. س.، ص ٢٩٧-٢٩٩.

يقول جان ستاروبنسكي: «الفنّ محاولةٌ لإصلاح علاقةٍ تاعسة بالأشياء والأشخاص، وثأرٌ مُرجأ»²⁵. ويقول جان بيار ريشار: «الكتابة نشاطٌ فعّالٌ وخلاقٌ يسمح لبعض الأدباء بالعثور على ذواتهم. وإنّ العمل الأدبيّ العظيم ليس إلا اكتشافاً لأفقٍ حقيقيّ يُطلّ على الذات والحياة والناس (...). أمام الورقة، يصوغ الفنّانُ ذاته (...). إنّ حقيقة كلّ شاعر مدوّنة في قصائده أكثر ممّا هي مدوّنة في محاضراته عن الشعر»²⁶. وهذا يعني أنّ النقد الموضوعاتيّ يقول بأنّ الأدب مغامرة أو تجربة روحية، ولا يقبل أن يكون النصّ الأدبيّ موضوعاً خاضعاً لدراسةٍ علميةٍ صارمة تغربل الآثار الأدبية وفق تصنيفاتٍ جاهزة، بدل أن تسلّط الضوء على خصوصية كلّ أثر وديناميته / حركيته الداخلية.

الخيال الشعريّ: يجد الخيال الماديّ (Imagination matérielle) جذوره في الإرادة التي تطوّع الموادّ وتتحدّها وتقاومها، بمعونة اليد، في حقول العمل اليدويّ المختلفة. وإنّ معالجة المادّة يدويّاً نفاذاً إلى قلب العناصر. أمّا الخيال الديناميّ (Imagination dynamique) أو خيال الحركة، فيحرّز المادّة، ويحوّلها إلى روح، ويوقظ مشاعر الرقة والحنان والحماسة والترقّب. وهو غائيّ يتمتّع بقوةٍ هائلة، يطوّعه الشاعر لخلق صورته، كما الحدّاد الذي يعالج الموادّ الصلبة، والخزاف الذي يشكّل الأجسام الرطبة، والخبّاز الذي يشارك العجينة نموّها وتطوّرها. الخيال العلائقيّ (Imagination relationnelle) المسؤول عن تشكيل أنا المبدع، وعودته إلى أحضان الوجود، هو خيالٌ ماديّ حسّيّ يلازم الخيال الحركيّ الديناميّ²⁷.

²⁵ Jean Starobinski, *La relation critique* (Paris, Gallimard, 1970), p. 274.

²⁶ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation* (Paris, Seuil, 1957), p. 14; *L'univers imaginaire de Mallarmé* (Paris, Seuil, 1961), p. 9; *Poésie et profondeur* (op. cit), p. 10.

²⁷ أنظر: رزق الله قسطنطين، تشكّل الأنا الشعريّ في شيخ الغيم وعكازه الريح لجوزف حرب - دراسة موضوعاتية (بيروت، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط ١، ٢٠١١)، «حدّ المصطلح»، ص ١٨٦-١٩٤ متناً وحاشية. ويستند الباحث في تحديده هذه إلى باشلار وريشار.

العناصر الأربعة: النار والتراب والماء والهواء هي أصل الصور التي تُنتجها البشرية وتبني بها أحلامها وتستثير الخيالات. النار كائنٌ اجتماعيٌّ حيٌّ، هي المسؤولة عن التحوّلات السريعة، ترمز إلى نزعة التمرد والثورة وتجاوز الأجداد والآباء والمعلّمين، وإلى الرغبة في التغيير والتدمير واستعجال الزمن لبلوغ الما وراء. والنار حميمية، كانت العملية الجنسية في أساس اكتشافها، ترتبط بصور الاحتكاك وما يتولّد عنه من مشاعر الدفء والحنان؛ والنار ازدواجية، تجتمع بالماء، كما في المشروبات الكحولية، وتجمع بين المادة والروح، الخير والشرّ، الحياة والموت... المياه الصافية هي مرآة النرجسية، تعبّر عن الرغبة في التطهّر والتألّق والطموح والتحليق خارج الزمن بأجنحة الأمل، والاتّحاد بالكون. المياه الرقراقة ترتبط بصور الطفولة والأمومة والأنوثة، وتستثير المتلاذّنة منها جسد المستحمة البضّ وروحها البديل طائر البجع الذي يمثّل غناء احتضاره قِمة الإغراء وهو الموت حباً. والمياه الراكدة تعبّر عن رغبة الإنسان الدفينة في الراحة الدائمة، وترتبط برؤية الموت، هذه الهوة السوداء الرهيبة، وبخاصّة إذا اتّحد بالليل. مياه الينابيع العذبة ترتبط بالأنوثة وبرغبة في اللمس، في حين أنّ مياه البحار المالحة ترتبط بالأهوال والأخطار، وتلتقي السادية بالمزوخية في عملية السباحة... أمّا الهواء فيدفع بخيال الشاعر إلى الإثراء والإخصاب وإلى التحرّر والانطلاق، كما السهم أو العصفور الأزرق أو الخفاش الأسود، ويُنبت له جناحين، فيرمز إلى حلم الطيران الخاضع لجدلية الخفة والثقل، وهو حلم السعادة والطهارة والنقاء، أو يتردّى في دياجير الدناءة والشرّ والقنوط. والهواء موطن البرودة والصمت، يمثّل جوهر الحرّية، بكونه يتضوّع على القمم. ويتحوّل إلى ريح عندما يغضب ويثور على العناصر الأرضية وعلى العفونة، ويطرد الروائح الكريهة، لكنّه حين يرقّ وتهدأ سوّته، يصبح نسيماً وديعاً. وترتبط بالهواء أحلام النجوم والكواكب المرتكزة على البطء والسفر البعيد. وتثير السحب أحلام الحركة والتسامي وخيالات الخفة والطيش والنزق، ويمثّل السحاب الرماديّ المثقل بالمطر تهديداً بالسقوط والهبوط. وتستطيع الشجرة الباسقة أن تطلق أحلام المتكئ على جذعها وخيالات التسلّق وتحديات الزمن. ويجسّد

الهواء نفحة الروح ومنبع الإلهام الذي تتدفق منه القصيدة وتنفس... وأما التراب فعنصرٌ يرسخ الإنسان في عالمه، ويجسد رفضه الانسلاخ عن الذات. ومن التراب تنشأ صور الصلابة والسمود والإرادة، وترتبط بأحاسيس الأعماق والنفوذ إلى أسرار الوجود، ومشاعر العنف والعظمة والمهابة، كما الرغبة في الهدوء والراحة والاستقرار. أما اجتماع صور الماء والتراب أي المرونة والصلابة، فتعبّر عن التحوّل والصبور، وترمز إلى الجنس وملابساته. ويرتبط بهذا العنصر الأرضي المنزل الأول، وحوث يونان، والمغارة، والمتاهة، والثعبان، والجذر (La Racine)، والخمرة، والصخرة، والعجينة، واللؤلؤة، وقطرة الندى... وفي استطاعة الناقد الأدبي أن يعيد الصور الشعرية كافةً عند شاعرٍ ما إلى عنصرٍ معيّن من هذه العناصر الأربعة، وهنا تكمن خصوصية الفلسفة الباشلاربية الجمالية وانعكاسها على خصوصية الإبداع، إذ هي تبحث عن هذه الخصوصية من خلال إرجاع العمل الأدبي إلى عنصرٍ واحد. إنّ أصالة الكاتب إنّما تُقاس بجِدّة صورته، وإنّ وظيفة الصورة أن تعطي العالم شكلاً جديداً، وإنّ الناقد من يعثر على الصورة الشعرية في انبثاقها، ويدعها ترنّ في ذاته، ويكتشف تنظيمها السري، ويحلم برفقة الآثار الأدبية. قال: «لحلم اليقظة (أو الهاجس) ميادين أربعة، أربع زوايا ينطلق منها إلى الفضاء اللامتناهي. لتكشف سرّ شاعرٍ حقيقيّ، يكفي أن تسأله سؤالاً واحداً: قل لي ما هو شبحك؟ هل هو العفريت، أو السمنندر (أو السمندل)، أو حورية البحر، أو السلّفة؟»²⁸.

²⁸ Bachelard, *La psychanalyse du feu*, p. 154.

السمندل دويّة تدخل النار ولا تحترق، والسلّفة كائن خرافيّ أنثى يرمز إلى الهواء في الأساطير السلتية. أنظر: سهيل إدريس، المنهل - قاموس فرنسيّ عربيّ (بيروت، دار الآداب، ط ١٦، ١٩٩٥)، ص ١٠٩٠، ١١٦٧. يستحضر باشلار في تحليله النار هرقليطس وأنبادوقليس ونوفاليس وهولدزلين وهوفمان وغوته؛ وفي تحليله الماء، يستحضر إدغار ألن بو ونوفاليس وشكسبير وسترنديغ؛ وفي تحليله الهواء، نيتشه وشيلي وبلزاك ونوفاليس؛ وفي تحليله التراب، ولیم بلايك وهنري ميشو ودنيس هويسمان... للتوسّع، راجع: محمّد عليّ الكردي، «نظرية الخيال عند غاستون باشلار» (الكويت، مجلّة عالم الفكر، العدد ٢، ١ يوليو ١٩٨٠)، ص ١٩٩-٢٣٤؛ غادة الإمام، باشلار - جماليّات الصورة (بيروت، دار التنوير، ط ١، ٢٠١٠).

العمل الأدبيّ وَحدة كَلِيَّة: ليست مُهمّة الناقد الموضوعاتيّ إطلاقاً أحكام أو التنقيب في ظُلُمات اللاوعي بقدر ما هي البحث في مجموع أعمال المؤلّف عن عناصر النظام الحسّيّ والفكريّ والشعوريّ والخياليّ التي يدور في فلكها، ولذلك تمتاز طريقة هذا المنهج بأنّها تبرأ من تهمة «أنّ معظم النقاد يُعوّزهم الاطّلاع الشامل والدقيق على كلّ نتاج المؤلّف»^{٢٩}، وبأنّها تعرض وتوضح أكثر ممّا تفسّر وتحكم، فيتقدّم الوصف فيها التحليل^{٣٠}، متأثّرةً بفلسفة الفيلسوف الألمانيّ إدموند هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) «الظواهرية / الظاهراتيّة» (La Phénoménologie) التي تعتمد على مراقبة الظواهر ووصفها كما هي عليه في الزمان والمكان (الزمكان)، وصولاً إلى الجوهر^{٣١}. بيد أنّ الناقد الموضوعاتيّ لا يَنفي المستجدّات الطارئة في حياة الكاتب ولا يهَمّشها، بل يستعين بها لكي يتلمّس طريقه إلى عالم الكاتب، مثلما استعان الناقد الموضوعاتيّ جان بيار ريشار بالتحليل النفسيّ لبيّن أنّ الموضوع نوعٌ من أحلام اليقظة الدالّة على رغبة غير واعية مكبوتة ضارية في عهود الطفولة الأولى^{٣٢}، مقتفياً أثر باشلار الذي يشبّه الحلم بنجمة، قرصها ذكريّ قديمة أثيرة وأشعتها أجاهاثٌ نفسيّة عنيفة^{٣٣}. ويُشبههما في ذلك قبيير الباحث عن ذكريّ / حدّث في بئر الطفولة^{٣٤}. بيد أنّ الحدّث الطفوليّ أو الذكريّ ليست عُقدَةٌ ولا ينبغي تصنيفها في زُمرّة العُقد التي يتحدّث عنها التحليل النفسيّ الفرويديّ. والكاتب ليس مريضاً تجسّد أعماله عُقدته النفسيّة. والقراءة الموضوعاتيّة، على عكس القراءة التفكيكيّة،

^{٢٩} أنسي الحاج، خواتم (قبرص ولندن، رياض الرّيس للكتب والنشر، ط١، ١٩٩١)، ص١١٨.

^{٣٠} Bergez, *op. cit.*, p. 116.

^{٣١} اقرأ مختصراً مفيداً للفلسفة الظواهرية (أو الظاهراتية) أعدّه أنطوان حوري في الموسوعة الفلسفية العربية (بيروت، معهد الإنماء العربي، ط١، ١٩٨٨)، مج ٢، القسم الثاني، ص٨٣٩-٨٥٤. وقرأ أيضاً ما أعطت فلسفة الفينومينولوجيا النقّد الموضوعاتيّ في كتاب عبد الكريم حسن، م. س، ص٢٩-٣٥. ومن المفيد جدّاً قراءة ما كتبه باشلار عن فينومينولوجيا الخيال والحلم والصورة الأدبية في مقدّمتي كتابيه:

La poétique de l'espace (France, PUF, 1957), p. 1-21 ; *La poétique de la rêverie* (*op. cit.*), p. 1-23.

Microlectures (Paris, Seuil, 1979), p. 7-11.

^{٣٢} راجع مقدّمة ريشار، في كتابه المسّمى قراءات مجهرية:

^{٣٣} *La psychanalyse du feu*, p. 36.

^{٣٤} أنظر الحاشيتين: ٧-٨، ومبحث جان بول فيبير في هذا البحث.

تبحث عن التجانس والتوافق والتشاكل، وترفض القول بالفجوات والتباينات والمآزق المنطقية التي تعمل التفكيكية على الكشف عنها في النتاج الأدبي. ولذلك تسعى القراءة الموضوعائية إلى الكشف عن تماسك الأعمال الأدبية وإظهار الصّلات السريّة بين عناصرها المبعثرة وعالم المُبدع. ومن العمل الأدبي وعالم مُبدعه، تنبثق «وحدة نغمية تشبه تلك التي تُصدرها أوتارُ العود، وهي تهترّ مباشرةً مع علبتها الخشبية المقعّرة»³⁵. قال جان بيار ريشار: «أين يوجد الكاتب حقاً، وفي أوفر حقيقته، إذا لم يوجد في مجموع كتبه»³⁶؟

مغامرة القارئ في عوالم الكاتب: ثمّة مشاركة روحية في العمل الفنيّ ومغامرة تخصّ القارئ كما الكاتب؛ الكاتب يكتب ليكون، ليصنع نفسه، ليغيّر حياته، لينيّ عالماً يكون عالمه الحقيقيّ. يقول باشلار: «غالباً ما يجدّ الخيال في إثر السعادة، يبتكر حياةً جديدة، ويفتح الأعين على أنماطٍ مستحدثة للرؤية»³⁷. ويقول ستاروبنسكي في المعنى عينه: «ينفي الكاتب ذاته في عمله، يتجاوزها، يتحوّل»³⁸. أمّا الناقد فقارئٌ يقظ، يُعيد اكتشاف تجربة الكاتب، يتمثلها، يحلم الحلم نفسه، ويعيد بناء أو تأسيس عالم الفنّان/ الإنسان. إنّه يسائل النصّ بوصفه شكلاً من أشكال حضور الآخر، وكأنّ دراسة النصّ ضربٌ من المحاكاة أو الترجمة أو الحلولية. وفي هذا المجال، يقول رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠)، وهو مثال الأديب المُبدع الآتي من عالم النقد والنقاد: «ينبغي أن نقرأ كما نكتب... أن نُعيد القراءة، يعني، بالقوّة، أن نُعيد الكتابة»³⁹. ويقول فيلسوف الصورة الأدبية والعناصر الأربعة غاستون باشلار: «حين نقرأ الشعر، نحيا من جديد إغراءً أن نكون شعراء. كلّ قارئٍ شغوف بالقراءة، يغدّي رغبةً أن يكون كاتباً ويُخفيها...

³⁵ J. P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 28.

³⁶ مقدّمة عالم مالارمه التخيليّ، ترجمة سعيد علّوش في النقد الموضوعاتيّ (من موقعه).

³⁷ Bachelard, *L'eau et les rêves* (Paris, José Corti, 1942), p. 8, 25.

³⁸ Starobinski, *op. cit.*, p. 22.

³⁹ Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, Seuil, 1966), p. 52- 53.

وقد مارس بارت نفسه النقد الموضوعاتيّ في كتابه ميشله بقلمه (١٩٥٤)، وخصّص صفحات للقراءة الموضوعائية في كتابه س/ز (١٩٧٠).

يبدو أنّ متعة القراءة انعكاسٌ لمتعة الكتابة، كما لو أنّ القارئ هو شبحُ الكاتب»^{٤٠}. هذه القراءة النقدية المتعاطفة تجعل النقد الموضوعاتيّ تجوّلاً في نصوص الكاتب، وتسمح بمقارنتها ومقارنتها بنصوصٍ أخرى لأدباءٍ آخرين، فإذا النصّ وسيلةٌ لكتابة نصّ جديد، وإذا القارئ / الناقد منتجُ النصّ لا مستهلكٌ إيّاه فَحَسْب، حتّى ليمتزج صوت الكاتب وصوت الشارح (القارئ) معاً، ويغدوان توأَمين^{٤١}.

إجراءات المقاربة الموضوعاتية

تتألف المقاربة الموضوعاتية من ثلاث مراحل:

١. الإحصاء: تعيين الموضوع من خلال التواتر وانتشار الحقل المعجمي، بدل الحدس وحرية المدخل كما لدى ريشار، والبحث عن ذكرى في عالم الطفولة كما لدى فيبير، أو الانطلاق من السيرة الذاتية.
٢. التحليل: فرز وتصنيف ووصف، أي البحث عن إلحاحات لسانية وأسلوبية ورمزية، وعرض العناصر التشكُّلية الحسية، والكشف عن علاقاتها السريّة، ومحاولة ردها إلى مركزٍ واحد هو الموضوع أو الذكرى الحدّث.

⁴⁰ Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 9-10.

^{٤١} يعتمد النقد الموضوعاتيّ إلى الإكثار من الشواهد ونسج الكلام النقديّ وصوت العمل الأدبيّ معاً؛ فالنصّ والتحليل عند جورج بوله وجان بيار ريشار مثلاً لا يكادان ينفصلان، إذ يستعير الناقد كلماتٍ من النصّ يحتويها داخل خطابه الخاصّ. راجع:

Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, tome 4 (Paris, Plon, 1964); Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne* (Paris, Seuil, 1964).

وستاروبنسكي يتكلّم بلسان روسو وستندال، ويختار من كلام الأول بعضَ عناوين فصوله. راجع كتابه:

L'œil vivant (Paris, Gallimard, 1961), p. 191-240; Jean-Jacques Rousseau, *la transparence et l'obstacle* (Paris, Gallimard, 1971).

وباشلار، إذ يقرأ النصّ الأدبيّ، يترك صدها ينتشر في نفسه، فتأتي تعليقاته مفعمة بالإعجاب أو حاملة، كأنه يحلم بأحلام شعرائه. أنظر على سبيل المثال: *L'eau et les rêves*, p. 108. وهو يعكف على ذاته موظّفاً بعضَ ذكريات طفولته في سبيل استكمال أبحاثه النفسية. أنظر:

La psychanalyse du feu, p. 25-27.

٣. البناء: بناء عالم المُبدع الخاصّ وكونه الخياليّ والحسّيّ بما توافر للناقد من موادّ، والكشف عن علاقة الذات بالموضوع، والعالم بالوعي، والمُبدع بعمله. وفي ما يلي تفصيل ما أُجمل.

تبتدئ القراءة الموضوعاتيّة بعملٍ إحصائيّ، يليه إجراءٌ تحليليّ، ينتهي ببناءٍ تركيبّيّ، على أن يلاحق القارئ امتدادات الموضوع وتحولاته^{٤٢}. يُعيّن الموضوع بالكلمة الأساسيّة التي دلّ عليها التواتر، وانتشر لها حقلٌ معجميّ واسع. ويمكن أن تكون العائلة اللغويّة هي حدّ الموضوع. والتواتر أو التكرار دليل هوس. ولكن من التكرار ما قد يكون بلا قيمة. كذلك العناية بدراسة العنوان^{٤٣}، رأس النصّ ونواته وثرثاه، والوسيط بين النصّ والقارئ، والتساؤل الذي يجيب عنه النصّ. بعد ذلك، لا بدّ من كشف علاقات الكلمات الأساسيّة بشبكاتها المعجميّة، أي كشف علاقات الموضوعات بعضها ببعض، وروابطها السريّة، أو توالدها، وإمكان ردّها جميعاً إلى مركزٍ واحد، وكأتما النقد الموضوعاتيّ يتّجه عفويّاً إلى أن يكون نقداً بنيويّاً. من هنا، يمكن أن تُعدّ البنيويّة ملاذاً يقي خطرَ التفتّت (والتفلّت) الذي يهدّد النقد الموضوعاتيّ. ولما كانت سمة الموضوع تتمثّل بتوسّعه الشبكيّ لبسط عالم الكاتب الخاصّ، أو كونه الخياليّ والحسّيّ، فإنّ دور الناقد ههنا أن يعيد بناء هذا العالم بالموادّ التي تقدّمها إليه النصوص. وتفصيل المنهج الموضوعاتيّ في خطوات أو مراحل لا يعني فصل بعضها عن بعض، بل هي متماسكة تماسك البناء الواحد.

مآخذ (نقد النقد الموضوعاتيّ)

النقد الموضوعاتيّ نقدٌ نفسيّ فرديّ، يخصّص جهوده للبحث عن ذات المبدع، فيستلهم التحليلَ النفسيّ؛ ولكنه يقصّر في تحليل نفسيّة المتلقّي والبيئة والعصر. إنّ الخصوصيّة في دراسة

^{٤٢} نبيل أيّوب، م. س.، ص ٣٠٣، ٣١٦.

^{٤٣} كعناية جورج بوله بعنوان رواية بروسست في البحث عن الزمن الضائع؛ وعناية جان بول فيبير بعنوان رواية ستندال الأحمر والأسود.

موضوعاتٍ شاعرٍ ما تتجلى إذا ما وُضعتْ ضمن خريطة الموضوعات في الأدب الذي تنتمي إليه
والعصر الذي يحتويها.

وهو منهجٌ فرديٌّ غير أكاديميٍّ ولكنّه حدسيٌّ، أي إنّّه يحاول العثور على المهيج أو النزوة
الإبداعية (L'impulsion créatrice)، فيعين نقطة الانطلاق أي الحدس الأوّل الذي يشعّ
العمل الأدبيّ منه أو يتولّد، وكلّ ناقد يوجّه قراءته وفق حدسه الخاصّ إلى اختيار الموضوعات
المفضّلة التي يلاحقها. وهذا يعني أنّ للانطباع الشخصي (الانطباعيّة أو التأثيريّة) دوراً في القراءة
الموضوعاتيّة، وبالتالي فقدان الضوابط والتيه في التأويل.

وهو منهجٌ زبقيّ يرفض الالتزام بمنهج أكاديميٍّ محدّد لأنّه يعدّ العمل الأدبيّ مغامرةً روحيةً
وتجربةً إنسانيةً لا يمكن أيّ معرفة استنفاد معانيها، فيتعد من معظم توجّهات النقد الحديث التي
تنادي بالعلميّة والموضوعيّة. ولذلك لم تتحوّل المقاربة الموضوعاتيّة إلى مدرسة نقدية، ولم يترك
أفادها وراءهم خلفاً يكون سليل باشلار أو ستاروبنسكي أو ريشار^{٤٤}. ويُحِيل إلينا أنّ القراءة
الموضوعاتيّة أعادت الاعتبار إلى التأثيريّة، لكنّها حاولت تقنينها لأنّها تتطلّب العفويّة (أو
الانطباعيّة) والمقدرة على التأمّل والتحليل في آنٍ معاً. قال جان بيار ريشار موقناً بجزئيّة المنهج
الموضوعاتيّ ونسبيّته: «النقد لا مهمّة له غير نسج لوحة لا تنتهي، فهو يشبه بينلوب^{٤٥} التي

⁴⁴ Cf. Bergez, p. 86-98-100-102-119.

^{٤٥} بينلوب (Penelope) زوجة أوديسيوس (عولس)، انتظرت عودة زوجها من حرب طروادة عشرين عاماً، تقدّم في أثناءها رجالٌ كثيرون
يطلبون الزواج بها، ولكنّها راوغتهم ثلاث سنوات، واحتجّت بأنّها مشغولة بنسج كفنّ والد أوديسيوس العجوز، وكانت تحلّ بالليل ما تنسجه
بالنهار، حتّى عاد زوجها فانتقم منهم. وصفها هوميروس في الأوديسة بامرأة رائعة الجمال حميدة الخصال، وقيّة لزوجها، ماهرة في التربية، موفّرة
بين الناس. أنظر: أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانيّة والرومانيّة (السويس)، مؤسّسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان، ط ٢،
١٩٨٨، ص ١٣٣-١٣٤.

ليست في حاجة إلى الاستيقاظ ليلاً لفكّ نسيج يومها، ما دام التقدّم في القراءة (النقدية) يوماً بعد يوم هو ما يكشف ويضع الاكتشافات موضع تساؤل»^{٤٦}.

الحُكم الختاميّ

يمنح النقدُ الموضوعاتيّ الباحثُ:

- حرّية اختيار الموضوعات التي تثيره (حرّية المدخل).
 - حرّية مقارنة النصوص بعضها ببعض واستنطاقها (القرى السريّة).
 - حرّية الإفادة من سائر المناهج الأدبيّة، وتقاطع النصّيّ والنفسيّ، وانفتاحه على علم النفس والفلسفة (مع إقراره بجُرئيته).
- إنّ النقد الموضوعاتيّ نقدٌ فريد، يصبو إلى أن يكون دراسةً مرنةً شاملةً وجامعةً إن بأهدافها أو بوسائلها؛ فالكلام، في عمقه وثرائه، يرادف الوجودَ الإنسانيّ الكامل. ومن هنا لصوق النقد الموضوعاتيّ بذات صاحبه (بدءاً بالذاتية في اختيار الموضوعات) وانفتاحه على العلوم الإنسانيّة ولا سيّما التحليل النفسيّ، واستعانتة بمختلف المناهج النقدية في سبيل التقاط نبض الخطاب الأدبيّ وإيقاعه الرئيس. والنقد الموضوعاتيّ لا ينفى الظروف الاجتماعيّة والتاريخيّة والاقتصاديّة، لكنّه يضعها بين قوسين. يقول ريشار في هذا الصدد: «النقد أولاً وأخيراً ممارسة انطباعيّة في ضوء منهجٍ خاصّ يعتمد على الناقد وسيلةً لإلقاء مزيدٍ من الضوء على العمليّة الأدبيّة (...). الإحساس فرس رهان النقد (...). بداية الطريق النقدية انقياداً للمناهج الصارمة، أمّا نهاية الطريق

^{٤٦} مقدّمة عالم مالارمه التخيليّ، ترجمة سعيد علّوش في كتاب النقد الموضوعاتيّ (من موقعه).

فعودة إلى الذاتية وممارسة انطباعية حرّة»^{٤٧}. إنّ النقد الموضوعاتيّ هو، في نهاية المطاف، مغامرة وجودية شخصية مهما بلغت أداؤها النقدية من دقة^{٤٨}.

^{٤٧} راجع محاوره ريشار مع فؤاد أبي منصور في النقد البنيويّ الحديث، ص ١٩٢ بتصرف. وللوقوف على مفاهيم النقد الموضوعاتيّ في منهج ريشار، راجع كتاب عبد الكريم حسن الأنف الذكر.

^{٤٨} لتأصيل المنهج النقديّ الموضوعاتيّ (التيميّ)، يُراجع: سعيد علّوش، النقد الموضوعاتيّ (الرياض، دار بابل، ١٩٨٩) وهو متوافر على موقعه الإلكترونيّ (http://www.saidallouch.net/oeu/c_the/index.htm)؛ حميد لحداني، سحر الموضوع - عن النقد الموضوعاتيّ في الرواية والشعر (الدار البيضاء، منشورات دراسات سال، ١٩٩٠)؛ عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعيّ - نظرية وتطبيق (بيروت، مجد، ط ١، ١٩٩٠)؛ محمّد السعيد عبدليّ، البنية الموضوعاتية (أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، ٢٠٠٣)، الفصلان ١ و ٢، ص ١٢-١٧٥. إضافةً إلى مؤلفات أساطين النقد الموضوعاتيّ الواردة في سياق هذا البحث باللغة الفرنسيّة، ومدوّنة غاستون باشلار العربيّة على هذا الرابط: <http://gastonbachelard1.blogspot.com>