محاضرة 01: أصول النقد المعاصر

المقدمة:

النقد المعاصر ليس منهجاً واحداً، بل هو كوكبة من الممارسات التأويلية التي تسعى إلى الكشف عن الافتراضات الخفية، وهياكل السلطة، والتكوينات الأيديولوجية التي تشكل النصوص الثقافية والمؤسسات الاجتماعية والحياة اليومية. إنه بطبيعته متعدد التخصصات، يستمد من الفلسفة وعلم الاجتماع واللسانيات والتاريخ والنظرية السياسية. سِمته المميزة هي الشك الانعكاسي تجاه الحقائق المُسَلَّم بها، والالتزام بكشف كيفية إنتاج المعنى والهوية والقيمة، وتنازعها، وتحولها. لفهم كيفية نشأة هذا المشهد النقدي، يتعين علينا تتبع التيارات الفكرية التي تلاقت في القرن العشرين – فترة من التخمر النظري غير المسبوق التي أنتجت الشكلانية والماركسية والتحليل النفسي والبنيوية وما بعد البنيوية والنسوية وما بعد الاستعمار والتاريخانية الجديدة. ستقوم هذه المحاضرة برسم خريطة لهذه الأصول، موضحة كيف ساهم كل تيار في أدوات النقد المعاصر.

1. الثورة الشكلية: من المؤلف إلى النص

شهدت أوائل القرن العشرين تحولاً حاسماً بعيداً عن النقد السيري والتاريخي والانطباعي، نحو تركيز صارم على النص ذاته. في بريطانيا وأمريكا، أصرَّ النقد الجديد – بقيادة آي. إيه. ريتشاردز وويليام إمبسون ولاحقاً جون كرو رانسوم وكليانث بروكس – على أن العمل الأدبي هو بناء لفظي مستقل. علَّم ريتشاردز في كتابيه "مبادئ النقد الأدبي" (1924) و"النقد العملي" (1929) أجيالاً على التعامل مع القصيدة باعتبارها كائناً قائماً بذاته، ينشأ معناه من التفاعل بين عناصره الداخلية، وليس من قصد المؤلف أو عاطفة القارئ. في الوقت نفسه، جادل الشكلانيون الروس (فيكتور شكلوفسكي، رومان جاكوبسون) بأن الأدب "يُغْرِب" الإدراك العادي من خلال استخدامه الفريد للغة. تشاركت هذه المشاريع الشكلية الرغبة في جعل النقد تخصصاً "علمياً"، خالياً من التبسيط الأخلاقي أو التاريخاني. من خلال عزل القطعة الجمالية، مهدت الطريق للنظريات اللاحقة التي ستشكك في الحدود الفاصلة بين النص والعالم ذاته.

2. المنعطف الماركسي: مدرسة فرانكفورت والنظرية النقدية

بينما سعى الشكلانيون إلى عزل الاجتماعي، أدى صعود الفاشية وأزمة الرأسمالية في ثلاثينيات القرن الماضي إلى إثارة نقد أكثر انخراطاً سياسياً. شكَّلت مدرسة فرانكفورت – ثيودور أدورنو، ماكس هوركهايمر، هربرت ماركوزه، ووالتر بنيامين – النظرية النقدية، وهي مزيج من ماركس وفرويد وهيجل يهدف ليس فقط إلى تفسير العالم بل إلى تغييره. في مؤلفهم المؤثر "جدلية التنوير" (1944)، جادل أدورنو وهوركهايمر بأن سعي التنوير نحو العقلانية قد تحول إلى أسطورة جديدة للسيطرة الأداتية: "فبالنسبة للتنوير، أي شيء لا يمكن حله إلى أرقام، وفي النهاية إلى واحد، هو وهم؛ الوضعية الحديثة تُسَلِّمُهُ إلى الشعر". كشف هذا النقد لـ"العقل الأداتي" كيف تنتج صناعات الثقافة السلبية والمطابقة، وهو موضوع سيتردد صداه في دراسات الإعلام والثقافة اللاحقة. حوَّلت مدرسة فرانكفورت النقل إذن من التحليل النصي إلى استجواب منهجي للكل الاجتماعي.

3. المنعطف اللغوي: البنيوية و "موت المؤلف"

شهد منتصف القرن حركة بنيوية مستلهمة من لسانيات فرديناند دي سوسير، تعاملت مع الظواهر الثقافية كأنظمة علامات تحكمها شفرات عميقة لا واعية. طبَّق كلود ليفي شتراوس هذا النموذج على الأسطورة والقرابة والطقس؛ وسَّع رولان بارت نطاقه ليشمل الموضة والإعلان والأدب. في مقالته "موت المؤلف" (1967)، أعلن بارت أن المؤلف ليس أصل المعنى بل هو "كاتب" يجمع فقط بين شفرات موجودة مسبقاً؛ المعنى يولده لقاء القارئ مع النص. لقد قامت البنيوية، إذن، بلا مركزة الذات الإنسانية وركزت الاهتمام على الهياكل اللاشخصية التي تكمن وراء كل تمثيل. سرعان ما ستُطَوَّر هذه الخطوة من قبل ما بعد البنيوية، التي شككت في ثبات هذه الهياكل ذاتها.

4. ما بعد البنيوية والتفكيك: عدم استقرار المعنى

في أواخر الستينيات، ظهر التفكيك، الذي ابتكره جاك دريدا، تحدياً لثقة البنيوية في الثنائيات الضدية (مثل: الطبيعة/الثقافة، الكلام/الكتابة). جادل دريدا بأن المعنى دائماً مؤجل، وأن كل نص يحوي آثاراً لما يستبعده، وأنه "لا يوجد خارج–النص" – فجميع الظواهر وسيطها اللغة والكتابة مسبقاً. حوَّل التفكيك النقد إذن إلى نشاط لا نهائي وانعكاسي ذاتي لتتبع الانزلاقات والتناقضات داخل الخطاب، نشأ التفكيك "في

الستينيات، كما نشأت النسوية؛ ونظرية استجابة القارئ... والتاريخانية الجديدة". أصبح إصراره على الطبيعة النصية للواقع حجر زاوية في الفكر ما بعد الحداثي اللاحق.

5. التدخل الفوكوي: السلطة/المعرفة والخطاب

قدم عمل ميشيل فوكو تكملة تاريخية–سياسية لتركيز التفكيك اللغوي. جادل فوكو بأن السلطة ليست قمعية فحسب، بل هي منتجة: إنها تولد أشكال المعرفة، وفئات الهوية، وأنظمة الحقيقة. "الحقيقة ليست خارج السلطة... الحقيقة شيء من هذا العالم: إنها تُنتَج فقط بفعل أشكال متعددة من القيود. وهي تحفز آثاراً منتظمة للسلطة". أظهرت مفاهيمه عن الخطاب والأنساب والسلطة البيولوجية كيف تنتج المؤسسات (السجون، المستشفيات، المدارس) الذوات من خلال تقنيات دقيقة للانضباط والمراقبة. تأثير فوكو واضح في التاريخانية الجديدة ودراسات ما بعد الاستعمار، تبحث في كيفية تداول السلطة عبر الممارسات الثقافية.

6. النقد النسوي وما بعد الاستعماري: توسيع النطاق

أشعلت الاضطرابات السياسية في الستينيات والسبعينيات النقد النسوي، الذي كشف الافتراضات الأبوية المتضمنة في التقاليد الأدبية والثقافية. طوَّرت شخصيات مثل جوليا كريستيفا ولوس إيريغاري وهيلين سيكسو نظريات عن الكتابة الأنثوية وتحدت النظام الرمزي الفرويدي/اللاكاني. في الوقت نفسه، أظهر النقد ما بعد الاستعماري، بقيادة إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق" (1978)، كيف شكَّل الخطاب الغربي "الشرق" كآخر غريب ودوني، مما شرعن بالتالي الهيمنة الاستعمارية. أصرت هذه الحركات على أن النقد يجب أن يعالج تقاطعات النوع والعرق والطبقة والإمبراطورية، متجاوزة النماذج الأوروبية المركزية الذكورية للنظرية السابقة.

7. التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية: عودة التاريخ

بحلول الثمانينيات، ظهر اهتمام متجدد بالتاريخ، لكنه الآن يُفهَم باعتباره سرداً متنازعاً عليه، وليس خلفية محايدة. استمدت التاريخانية الجديدة (ستيفن غرينبلات، لويس مونتروز) والمادية الثقافية (ريموند وليامز، تيري إيغلتون) من فوكو وماركس لقراءة النصوص الأدبية كجزء من "تداول أوسع للطاقة الاجتماعية". درسوا كيف تعكس النصوص وتشكّل في الوقت نفسه ديناميكيات السلطة في لحظتها، معاملين

الأدب كموقع للمفاوضة الأيديولوجية بدلاً من كونه انعكاساً لحقائق أبدية. أعاد هذا المنهج التاريخ إلى النقد مع رفض نموذج البنية التحتية–العلي الحتمي للماركسية الأرثوذكسية.

الخاتمة: حقل تعددية ومتنازع عليه

تكمن أصول النقد المعاصر في هذه السلسلة من الثورات النظرية المتداخلة والمتنازعة غالباً. من القراءة المتقنة للشكلانية إلى النقد السوسيولوجي لمدرسة فرانكفورت، ومن شفرات البنيوية إلى المآزق التفكيكية، ومن سلطة/معرفة فوكو إلى التدخلات النسوية وما بعد الاستعمار، وسَّع كل حركة نطاق الأسئلة التي يمكننا طرحها حول الثقافة والسلطة والتمثيل. اليوم، يستمر النقد في التطور، مُدرِجاً العلوم الإنسانية الرقمية، والنقد الإيكولوجي، ودراسات الإعاقة، وغير ذلك . ما يوحد هذه المناهج المتنوعة هو الالتزام باستجواب شروط إمكانية المعنى ذاته – التزام لا يزال حيوياً الآن كما كان عندما شخَّص أدورنو وهوركهايمر لأول مرة جدلية التنوير. في النهاية، النقد المعاصر ليس عقيدة مستقرة بل هو محادثة مستمرة، وممارسة للتساؤل الدؤوب التي تحافظ على فهمنا للعالم مفتوحاً وديناميكياً ومنخرطاً أخلاقياً.

محاضرة 02: النقد الشكلاني

1 مقدمة :

يشكل النقد الشكلي، المعروف أيضًا باسم النقد البلاغي والنقد الجديد، أحد العدسات الأساسية التي ينظر النقاد من خلالها إلى الأدب ويحللونه. يركز هذا المنهج الانتباه بشكل شبه حصري على شكل العمل الأدبي – عناصر مثل الحبكة والشخصية والإطار والموضوع والرمزية والسخرية وجهة النظر والنوع الأدبي. وعلى النقيض المتعمد من القراءات السيرة الذاتية أو التاريخية أو الاجتماعية، يقلل النقد الشكلي من أهمية السياقات الخارجية بما في ذلك حياة المؤلف، والاستجابة العاطفية الشخصية للقارئ، والبيئة السياسية أو الاقتصادية لخلق العمل أو إطاره. في جوهره، تدافع الشكلية عن استقلالية الأثر الأدبي، وتعاملها كنظام معنى ذاتي الاحتواء ومرجعي ذاتي. ويجادل مؤيدوها بأن العمل الأدبي يجب أن يُفهم ويُحلل بمعزل عن العوامل الخارجية الحيوية أو السياسية أو الاجتماعية أو غيرها.

سعت الحركة الشكلية إلى رفع النقد الأدبي إلى انضباط موضوعي ومنهجي أكثر، مما يقرّبه من أساليب العلم ويبعده عن ما رأته بمثابة تأملات ذاتية للنقد الانطباعي. كما يلاحظ أحد الباحثين، فإن الشكلية تصر على أن "النقد يجب أن يفضل الخصائص المشتركة للنص التي يمكن لجميع القراء أن يتعلموا التعرف عليها وفهمها". جعل هذا التركيز على العالمية والقابلية للتعليم الشكلية مناسبة بشكل خاص لنظام الجامعة الأكاديمي، خاصة في الولايات المتحدة، حيث هيمنت على أقسام اللغة الإنجليزية من العشرينيات حتى السبعينيات. وقد حفرت مكانة متميزة للدراسة الأدبية، منفصلة عن المجالات العلمية للتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم السياسية.

"أنا على علم بأشياء كثيرة لا تقل أهمية عن الكتابة الجيدة والقراءة الجيدة؛ ولكن في كل شيء يكون من الحكمة أن تذهب مباشرة إلى الكينونة، إلى النص، إلى المصدر، إلى الجوهر – وعندها فقط تطور أي نظريات قد تغري الفيلسوف، أو المؤرخ، أو ترضي فقط روح العصر." — فلاديمير نابوكوف

يجسد هذا الاقتباس من نابوكوف عقيدة الشكلي: التركيز الذي لا يتزعزع على النص نفسه كمصدر أساسي للمعنى والقيمة.

2 التطور التاريخي: من الجذور الروسية إلى الهيمنة الأنجلو أمريكية

2.1 الشكلية الروسية: البحث العلمي عن "الأدبية"

ظهر المشروع الشكلي لأول مرة في أوائل القرن العشرين ليس كمنهج موحد، ولكن من خلال مدارس فكرية متميزة ومترابطة في روسيا وإنجلترا والولايات المتحدة. نشأت الشكلية الروسية حوالي عام 1914–1916 مع جماعات مثل دائرة موسكو اللغوية (التي أسسها رومان جاكوبسون) وجمعية دراسة اللغة الشعرية (OPOYAZ، التي أسسها فيكتور شكلوفسكي ويوري تينيانوف وبوريس إيخنباوم)، وسعت إلى إنشاء أساس علمي للدراسة الأدبية. كانت مهمتهم المركزية هي اكتشاف وتحليل جودة "الأدبية" – التي تجعل العمل المعين عملًا أدبيًا، وتميزه عن الكلام اليومي أو أشكال الخطاب الأخرى.

جادلت الشكلية الروسية بأن الأدبية لا تكمن في المحتوى بل في الشكل، وتحديدًا في التشويه الفني للغة العادية. يضع المفهوم الأساسي لفيكتور شكلوفسكي "التغريب" (أو "جعل الأمر غريبًا") أن هدف الفن هو تعطيل التصور التلقائي. كما جادل شكلوفسكي، الفن موجود "ليجعل الحجرة حجرية"، لاستعادة إحساس الحياة بجعل الأشكال صعبة وإطالة عملية التصور. يتم تحقيق هذه العملية من خلال الأجهزة الأدبية (priemy) – الأدوات والتقنيات التي توجه الانتباه إلى الطبيعة المنشأة للعمل. بالنسبة للشكليين الروس، كان موضوع أو محتوى العمل ثانويًا بالنسبة لـ عملية عرض الأجهزة الأدبية، والتي أسموها "كشف" الجهاز.

يمكن تتبع جذورهم النظرية إلى الشعرية الكلاسيكية. كما يلاحظ الباحث تشينغهوا تشين، فإن التركيز المنهجي للشكلية الروسية على اللغة كشكل له سلالة عميقة تمتد إلى "فن الشعر" لأرسطو. لقد وفر تصنيف أرسطو للعناصر الستة للمأساة (الحبكة، الشخصية، الفكر، الصياغة، اللحن، والمشهد) وتركيزه على ترتيبها الهيكلي نموذجًا مبكرًا لتحليل كيفية إنتاج التأثيرات الفنية من خلال الشكل.

2.2 النقد الجديد الأنجلو أمريكي: النص كأيقونة

بالتوازي مع الشكلية الروسية وبشكل مستقل عنها، ترسخت حركة مماثلة في العالم الناطق باللغة الإنجليزية. من بين المدافعين الأوائل عنها تي. إس. إليوت وعزرا باوند، الذين رفضوا في العشرينيات من القرن الماضي نظريات التعبير الرومانسية لصالح نهج غير شخصي وموضوعي للقصيدة. تجمعت الحركة فيما أصبح يعرف باسم النقد الجديد، وهو مصطلح شاعه كتاب جون كرو رانسوم عام 1941 "النقد الجديد".

وشملت الشخصيات الرئيسية الأخرى آي. إيه. ريتشاردز (الذي رائد "النقد العملي")، ووليام إمبسون (مؤلف "سبعة أنواع من الغموض")، وكليانث بروكس، وروبرت بن وارن، ووليام ك. ويمسات، ومونرو بيردسلي.

شارك النقد الجديد مع الشكلية الروسية في التركيز الجذري على النص نفسه. بالنسبة للناقد الجديد، كانت القصيدة أثرًا لغويًا مكتفيًا ذاتيًا، ووحدة معقدة من المعنى والشكل يجب فحصها من خلال القراءة الدقيقة. حدد مقالان أساسيان لويمسات وبيردسلي العقائد الرئيسية: جادل "مغالطة القصد" (1946) بأن المعنى المقصود للمؤلف ليس متاحًا ولا مرغوبًا فيه كمعيار للحكم على معنى العمل؛ وحذرت "المغالطة الوجدانية" (1949) بالمثل من الخلط بين معنى النص وتأثيراته العاطفية على القارئ. لم تكن القصيدة قناة لنفسية المؤلف أو حافزًا لعاطفة القارئ، ولكن جسم ذو غاية في ذاته تم نسج معناه بشكل معقد في أنماطه اللغوية والهيكلية – تناقضاته، وغموضه، وسخريته، وتوتراته.

3 المبادئ الأساسية ومنهجيات التحليل الشكلي

3.1 مغالطتي القصد والتأثير

بُني النقد الشكلي على سلسلة من المحظورات المنهجية المصممة لإبقاء التحليل مركزًا على العمل الداخلي للنص. أشهر هذه المحظورات هي مغالطة القصد والمغالطة الوجدانية، التي حددها ويمسات وبيردسلي. تنص مغالطة القصد على أن "نية المؤلف في بناء النص الأدبي غير قابلة للمعرفة وبالتالي ليست ذات صلة بمهمة الناقد التفسيري". إن البحث عن غرض المؤلف هو ارتكاب لمغالطة لأن العمل، بمجرد نشره، يصبح كيانًا لغويًا عامًا يتحدد معناه من خلال اتفاقيات اللغة وبنية النص نفسه، وليس من خلال نفسية الخالق الخاصة.

وبالمثل، فإن المغالطة الوجدانية هي خطأ "الحكم على عمل فني من خلال تأثيره العاطفي على القارئ". إن معنى القصيدة لا يعادل المشاعر التي تنتجها – سواء كانت دموعًا أو فرحًا أو ملالًا – لأن هذه الاستجابات ذاتية ومتغيرة وخارجية للنص. من خلال عزل كل من القصد المؤلفي واستجابة القارئ، يهدف الناقد الشكلي إلى تحليل البنية اللفظية التي تولد المعاني والتأثيرات المحتملة.

3.2 التغريب والأجهزة الأدبية

من التقليد الروسي، يوفر مبدأ التغريب مفتاحًا لفهم سبب أهمية الشكل الأدبي. جادل شكلوفسكي بأن التعود يلتهم حيوية التجربة: "إذا كانت الحياة المعقدة للكثيرين تجري بأكملها على مستوى اللاوعي، فكأن هذه الحياة لم تكن موجودة أبدًا". يحارب الفن هذا الأتمتة بجعل الإدراك صعبًا، باستخدام الشكل لتجديد تجربتنا للعالم. في الأدب، يتحقق هذا من خلال أجهزة تعطل اللغة العادية – استعارات غير عادية، وتركيب معقد، وسرد مجزأ، أو أي تقنية تجعل الوسيط ملموسًا. التركيز ليس على ماذا يقال، ولكن كيف يقال. الشكل ليس حاوية زخرفية للمحتوى؛ إنه جوهر التجربة الفنية ذاته. كما تذكر إحدى النظرات العامة، بالنسبة للشكليين الروس، "المحتوى موجود من أجل الشكل".

3.3 القراءة الدقيقة: التقنية العملية

المنهجية العملية للشكلية هي القراءة الدقيقة – فحص دقيق، سطرًا سطرًا، لكيفية تفاعل العناصر النصية لخلق كل متماسك (أو متنافر عمدًا). يبحث الناقد الجديد عن أنماط الصور، والاستعارة، والرمز، والقافية، والوزن، والتركيب، ونقطة النظر السردية، ويفحص كيف تخلق هذه الأنماط موضوعات وتوترات وحلولًا. الهدف هو إظهار الوحدة العضوية للعمل، وإظهار كيف يخدم كل جزء الكل. الغموض والتناقض والسخرية ليست عيوبًا ولكنها غالبًا محركات المعنى الشعري، تكشف حقائق معقدة لا يمكن ذكرها بوضوح.

5 الانتقادات، الانحدار، والإرث الدائم

على الرغم من هيمنتها، واجهت الشكلية انتقادات كبيرة أدت في النهاية إلى انحدارها كمدرسة نقدية مهيمنة من السبعينيات فصاعدًا. جاء منتقدوها من معسكرات نظرية متعددة، وغالبًا ما تكون متعارضة.

– جادل النقاد التاريخيون والسيرة الذاتيون بأن إصرار الشكلية على الاستقلالية النصية كان مغالطة تاريخية. وأكدوا أن النصوص هي حتماً منتجات زمانها وأن فهمها يتطلب معرفة بسياقاتها التاريخية والاجتماعية والسيرة الذاتية. كما يلاحظ الباحث وانج زينجلونغ، شهد القرن العشرين تأرجح البندول بين المناهج الشكلية والتاريخية، مع حركات لاحقة مثل التاريخانية الجديدة تسعى إلى تصحيح التحيز اللاتاريخي المزعوم للشكلية.

– اتهم النقاد النسويون والماركسيون بأن ادعاء الشكلية بالموضوعية أخفى تحيزاتها الأيديولوجية الخاصة. من خلال عزل النص، يمكن للشكلية تجاهل هياكل القوة المضمنة في كل من النص وفعل

التفسير القائمة على الجنس والعرق والطبقة. على سبيل المثال، ساعدت النسويات في "إعادة تأسيس صلة سيرة المؤلف بالمشروع النقدي من خلال القول بأن الجنس مهم".

– هاجم منظرو استجابة القارئ وما بعد البنيوية المفهوم الشكلي الأساسي للنص ذاتي الاحتواء. جادلت نظرية استجابة القارئ بأن المعنى يكتمل من قبل القارئ، وليس متأصلًا في النص. تحدى التفكيكيون، بقيادة جاك دريدا، فكرة الوحدة النصية والمعنى المستقر، وكشفوا التناقضات والثغرات التي قد تخففها القراءة الدقيقة الشكلية.

"تمثل المدرسة الشكلية مثالًا على مثالية فاشلة مطبقة على مسألة الفن. يظهر الشكليون تدينًا سريع النضوج. إنهم أتباع القديس يوحنا. إنهم يعتقدون أن 'في البدء كانت الكلمة'. لكننا نؤمن بأن في البدء كان الفعل. وجاءت الكلمة بعد ذلك، كظلها الصوتي." — ليون تروتسكي

يسلط نقد تروتسكي من "الأدبية والثورة" الضوء على اعتراض مادي: الشكلية، في رأيه، فضلت "الكلمة" اللغوية على "الفعل" الاجتماعي والتاريخي، مما جعلها انحرافًا مثالياً.

ومع ذلك، فإن إرث الشكلية عميق ودائم. لا يزال تركيزها على التحليل النصي الدقيق مهارة أساسية تُدرس في فصول الأدب في جميع أنحاء العالم. تم استيعاب مفاهيمها – مثل التغريب – في نظريات لاحقة مثل البنيوية وعلم السرد. علاوة على ذلك، شهدت أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين حتى إحياء الاهتمام بالشكل تحت رايات "الشكلية الجديدة" أو "النقد الجمالي"، والتي تسعى إلى إعادة دمج التحليل الشكلي مع الوعي السياسي والتاريخي. بينما يستمر بندول المنح الدراسية في التأرجح، يظل الإصرار الشكلي على مادية النص – كلماته وتراكيبه وأجهزته – موازنًا لا غنى عنه للنقد الخارجي البحت أو السياقي.

6 الخاتمة:

قدم النقد الشكلي، بأشكاله المختلفة، خدمة ثورية للدراسات الأدبية: أعلن أن العمل الأدبي يستحق الدراسة بحد ذاته. من خلال الدعوة إلى نهج منضبط ومركز على النص، قدم أدوات للتحليل الدقيق لا تزال لا تقدر بثمن. بينما قامت الحركات النظرية اللاحقة بتعقيد فكرة النص المستقل بشكل صحيح، وأظهرت تشابكه في التاريخ والأيديولوجيا والقراءة، فقد بنت على المشروع الشكلي – ولم تتخل عنه بالكامل. قد يكون

الدرس الأكبر للشكلية هو تركيزها الذي لا يتزعزع على كيفية عمل الأدب، وعلى حرفة الكتابة كمصدر للمعنى. في عصر الفائض المعلوماتي والتغير الثقافي المتسارع، ربما تكون الدعوة الشكلية إلى التباطؤ، والانتباه إلى الترتيب المحدد للكلمات على الصفحة، أكثر أهمية من أي وقت مضى.

المحاضرة 03: النقد البنيوي

1. المقدمة:

سنستكشف واحدة من أكثر الحركات الفكرية تأثيراً في القرن العشرين: البنيوية وتطبيقها في النقد الأدبي. ظهرت البنيوية في منتصف القرن العشرين ولم تقدم مجرد منهج تفسيري جديد فحسب، بل اقترحت إعادة تصور جذرية للمعنى نفسه. حوّلت البنيوية التركيز النقدي بعيداً عن سيرة المؤلف، أو عاطفة القارئ، أو السياق التاريخي، نحو الأنظمة والبنى الكامنة التي تجعل المعنى ممكنًا في المقام الأول.

كان هذا جزءًا من اتجاه فكري أوسع في فترة ما بعد الحرب، غالباً ما كان معادياً للإجماع الإنساني الليبرالي الذي سيطر على النقد السابق. وعدت البنيوية بمنهج موحَّد، يكاد يكون علمياً، لفهم الثقافة البشرية، من اللغة والأسطورة إلى الأدب والعلاقات الاجتماعية. كما لخص المنظّر سيمون بلاكبيرن، إنها "الاعتقاد بأن ظواهر الحياة البشرية لا يمكن فهمها إلا من خلال علاقاتها المتبادلة". قبل أن نتمكن من فهم أي عنصر منفرد – كلمة، أسطورة، رواية – يجب أن نفهم أولاً البنية الأكبر التي ينتمي إليها.

2. الأساس اللساني: التحول النموذجي لسوسير

حجر الزاوية في كل الفكر البنيوي هو عمل اللساني السويسري فرديناند دي سوسير. مثّل كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" (1916) ثورة بنقل الدراسة من التعاقبية (التطور التاريخي للغة) إلى التزامنية (نظام اللغة في لحظة معينة).

2.1 المفاهيم الأساسية للسانيات السوسيرية

قدم سوسير مجموعة من الأزواج المفاهيمية التي أصبحت حجر الأساس للتحليل البنيوي ، قاد هذا الإطار إلى البصيرة الأساسية: "اللغة تؤلِّف العالم". نحن لا نستخدم اللغة لمجرد وصف واقع موجود مسبقاً؛ إن إدراكنا للواقع مشكَّل بنظام اللغة الذي نعيش فيه. هذه الفكرة، أن الواقع البشري مُنشأ ثقافياً وليس طبيعياً أو جوهرانياً، تتخلل كل الفكر البنيوي.

3. التوسع في العلوم الإنسانية: شبكة البنيوية

كانت قوة نموذج سوسير في عالميته الظاهرة. تبنى مفكرون من مختلف التخصصات منطقه، مكونين حركة ثرية متعددة التخصصات.

الأنثروبولوجيا (كلود ليفي ستروس): طبق اللسانيات البنيوية على الظواهر الثقافية مثل أنظمة القرابة والأساطير. جادل بأن الأساطير من ثقافات متباعدة تتشارك بنى عالمية لأنها تنبع من بنى العقل البشري الثابتة. حلل الأساطير إلى وحدات أساسية – "الميثيمات" – وأظهر كيف ينشأ معناها من حزم الثنائيات الضدية (مثلاً، الطبيعة/الثقافة، النيء/المطبوخ) والتوسط بينها.

علم السرد (فلاديمير بروب، جيرار جينيت): أظهر تحليل بروب للحكايات الشعبية الروسية أنه رغم الاختلاف السطحي، تتشارك الحكايات مجموعة محدودة من 31 وظيفة سردية وأنماط شخصيات (البطل، الواهب، الشرير). حوّل هذا التحليل من محتوى القصة إلى كيفية بنائها الأساسي.

السيميائيات (رولان بارت): وسّع بارت نطاق السيميائيات – علم العلامات – ليتجاوز اللغة إلى كل الممارسات الثقافية (الأزياء، الإعلان، السينما). حلل كيف تُنتج هذه الأنظمة "أساطير"، أو دلالات من الدرجة الثانية، تجعل المعتقدات الأيديولوجية تبدو طبيعية.

أكد هذا التطبيق متعدد التخصصات قناعة البنيويين بـ"منهج موحَّد منفرد للحياة البشرية يشمل كل التخصصات".

4. البنيوية كنقد أدبي: المناهج والتطبيقات

عند تطبيقها على الأدب، تصبح البنيوية منهجاً لـ"إزالة الغموض بلا رحمة"، على حد تعبير تيري إيغلتون، تجرّد النص من هالته الجمالية لتكشف آلياته التكوينية.

4.1 أسئلة تحليلية تأسيسية

يسأل الناقد البنيوي عادة:

1. ما الأنماط في هذا النص التي تعكس أنماطاً في نصوص أخرى (النوع الأدبي، بنية الحبكة)؟
2. ما الثنائيات الضدية التي تنظِّم معنى النص (الضوء/الظلام، الحب/الكره، الطبيعة/الثقافة)؟
3. كيف تُقَيَّم كل قطب من الثنائية؟ هل هناك تراتبية مضمرة؟

4.3 "موت المؤلف"

يقود هذا المنهج منطقياً إلى إعلان رولان بارت الشهير عن "موت المؤلف". إذا كان المعنى يكمن في البنية اللاشخصية للغة والرموز السردية، فإن نوايا المؤلف، وسيرته، وعواطفه تصبح غير ذات صلة.

النص هو "بناء" يُحدَّد معناه بالنظام الذي ينتجه، وليس بالشخص الذي يجمعه. يُعاد تصور المؤلف كـ"كاتب ناسخ"، مشارك في البنى الموجودة مسبقاً للغة.

5. الأزمة الكامنة: من البنية إلى اللعب

رغم تأثيرها الهائل، احتوت البنيوية على بذور نقدها الذاتي. بدأ إصرارها على البنى الثابتة العالمية يُنظر إليه على أنه شكل جديد من العقائدية المقيدة.

مشكلة المركز: حدد جاك دريدا، في نقده لليفي ستروس، تناقضاً. سعت البنيوية إلى لامركزية الوعي الإنساني، لكنها غالباً ما افترضت مركزاً جديداً متعاليًا – مثل البنى العقلية العالمية أو نظام لغوي ثابت.

عدم استقرار المعنى: جادل ما بعد البنيويين بأنه إذا نُتِج المعنى من خلال سلسلة لا نهائية من الاختلافات ("الاختلافات بدون حدود إيجابية" كما قال سوسير)، فإنه غير مستقر بطبيعته ومؤجَّل باستمرار، وهي عملية أسماها الفيلسوف تشارلز ساندرز بيرس "السيميائية غير المحدودة". لا يمكن أن تكون هناك بنية نهائية ثابتة.

من التزامنية إلى الديناميكية: كان التحول من رؤية البنية كنظام مغلق تزامني إلى النظر إليها على أنها مفتوحة، تعاقبية، وقابلة للاختراق. أدى هذا إلى تركيز ما بعد البنيوية على التفكيكية، والخطاب، وتعددية المعنى التي لا يمكن اختزالها.

كما تلاحظ مؤسسة الشعر، بحلول أواخر الستينيات، أفسح نموذج البنيوية للغة كنظام "مغلق ومستقر" الطريق لما بعد البنيوية.

6. الخاتمة:

بينما مرت ذروة هيمنة البنيوية، فإن إرثها تأسيسي. علمتنا أن نكون متشككين في المعاني "البديهية" وأن نبحث عن الشبكات والرموز الخفية التي تشكل التعبير الثقافي. قدمت مصطلحات تحليلية دقيقة غيَّرت بشكل دائم دراسات الأدب والثقافة.

الأهم من ذلك، أن البنيوية أسست البديهية النقدية القائلة بأن "المعنى ليس طبيعياً – إنه مُنشأ". كل قصة نحكيها، كل نص نقرؤه، هو مظهر من مظاهر بنى أعمق مشتركة للفكر والتواصل الإنساني.

بالانتقال من سؤال "ماذا يعني هذا؟" إلى سؤال "كيف يمكن لهذا أن يعني؟"، قامت البنيوية بعملية نقدية لا رجعة فيها ولا تقدر بثمن.

محاضرة 04: النقد البنيوي التكويني

مقدمة:

سنشرع اليوم في استكشاف متعمق لتيار محوري في النظرية الأدبية في القرن العشرين، وهو تيار كثيراً ما أُسيء فهمه: النقد التكويني البنيوي، أو البنائية التكوينية بالفرنسية. وكما سنرى، هذه ليست مجرد منهج لقراءة النصوص، بل هي فرضية شاملة حول طبيعة السلوك البشري، والإنتاج الثقافي، والعلاقة الجدلية بين الإبداع الفردي والهياكل الاجتماعية الجماعية.

سيكون دليلنا في هذا المجال الفكري هو مهندسه الرئيسي، الفيلسوف وعالم الاجتماع الروماني-الفرنسي لوسيان غولدمان. في أعمال مثل الإله الخفي (1955) ونحو علم اجتماع الرواية (1964)، سعى غولدمان إلى الجسر بين عوالم تبدو غير قابلة للتوفيق: الماركسية sociology، الفلسفة الوجودية، والشكلانية الصارمة للبنيوية.

سننظم مناقشتنا حول أربعة مجالات رئيسية: أولاً، الأسس الفلسفية والفرضيات الأساسية للمنهج؛ ثانيًا، مفرداته المفاهيمية المركزية؛ ثالثًا، عرض عملي لكيفية عمله كأسلوب تحليلي؛ وأخيرًا، تقييم نقدي لإرثه وصدى أفكاره المدهش مع الفكر المعاصر في تخصصات أخرى.

الجزء الأول: الفرضية التأسيسية – المعنى، البنية، والتاريخ

لفهم البنيوية التكوينية، يجب علينا أولاً استيعاب المشكلة الفكرية التي سعت إلى حلها. بحلول منتصف القرن العشرين، كانت الدراسات الأدبية مستقطبة بشكل متزايد. على جانب، كان هناك المنهج الشكلاني والمنهج البنيوي المبكر، المستلهم من علم اللغة لدي سوسير، والذي سعى لتحليل القوانين الداخلية للنص بصفته نظامًا مغلقًا. على الجانب الآخر، كان هناك النقد الاجتماعي والتاريخي الذي غالبًا ما كان يختزل العمل الأدبي إلى مجرد انعكاس لسياقه الاقتصادي أو السياسي.

وجد لوسيان غولدمان كلا المنهجين غير مكتملين. فالشكلانية، في سعيها للدقة العلمية، فرغت التاريخ والفاعل البشري من محتواهما. أما الماركسية المبتذلة، في تركيزها على الهياكل الاقتصادية الأساسية، فقد تعاملت مع العمل الفني بصفته مجرد ظاهرة بنيوية فوقية ثانوية، تفتقر إلى منطقه الخاص المتماسك. كانت عبقرية غولدمان في توليف هاتين القوتين المتعارضتين. لقد افترض أن البشر ليسوا كيانات

معزولة، بل هم كائنات اجتماعية في الأساس. وعينا، وقيمنا، وأفعالنا تتشكل بواسطة ما أسماه "الذوات العابرة للأفراد" —أي الطبقات الاجتماعية، الجماعات، أو المجتمعات.

من هذه الفرضية، صاغ غولدمان الفرضية التأسيسية للبنيوية التكوينية. وكما تلخص إحدى الدراسات ذلك بوضوح، تقوم النظرية على فكرة "أن كل سلوك بشري هو محاولة لإعطاء استجابة ذات مغزى لوضع معين، لخلق توازن بين الذات الإنسانية (كفاعل) والبيئة (كموضوع)" . هذا هو البعد "التكويني" للمشروع: الفعل البشري، بما في ذلك فعل الكتابة، هو عملية ديناميكية من التبنيو، محاولة مستمرة لفهم وضع تاريخي معين والتكيف معه. أما البعد "البنيوي" فيكمن في حقيقة أن هذه الاستجابات ليست عشوائية؛ بل إنها تترابط لتشكل كليات منظمة وذات مغزى.

الهدف الأسمى من هذه العملية، بالنسبة لغولدمان، ليس مجرد التفسير، بل الفعل. تشير قراءة نقدية مهمة لعمله إلى أنه "التناغم بين البنية الذهنية والعالم الخارجي يؤدي إلى وضع يمكن بواسطته للسلوك البشري أن يغير العالم" . إذن، العمل الأدبي ليس انعكاسًا سلبيًا، بل أداة محتملة لكشف العالم، وفي النهاية، لتغييره.

الجزء الثاني: الأدوات المفاهيمية – التجانس، رؤية العالم، والفاعل الجماعي

هذه الفرضية تولد مفردات تحليلية محددة. دعونا نتفحص ثلاثة من أهم مصطلحاتها:

1. رؤية العالم (Vision du monde):

يمكن القول إن هذا هو المفهوم الأكثر أهمية في معجم غولدمان. رؤية العالم ليست مجرد الرأي الشخصي للمؤلف. بل هي الإطار المفاهيمي المتماسك والمنهجي الذي من خلاله تفهم مجموعة اجتماعية معينة مكانها في الكون. إنها أقصى حالة ممكنة من الوعي لطبقة ما. كما يوضح غولدمان، فإن العمل الأدبي الرفيع لا يعبر عن نفسية الفرد الخاصة، بل ينقل رؤية العالم الجماعية هذه إلى عالم النص التخييلي. الكاتب العظيم هو القادر على بناء عالم خيالي متماسك، يكون متجانسًا بنيوياً بشكل صارم مع الإطار المفاهيمي لمجموعة اجتماعية محددة. وكما يوضح تحليل لمنهج غولدمان، فإن الهدف هو التحقيق في "رؤية المؤلف للعالم" كما تتجلى بنيوياً في العمل.

2. التجانس البنيوي (Homology):

هذا المصطلح، المستعار من علم الأحياء والرياضيات، يصف التطابق البنيوي بين كليين تم تشكيلهما بشكل مستقل. بالنسبة لغولدمان، العلاقة بين النص الأدبي والطبقة الاجتماعية التي ينبثق منها ليست علاقة تأثير سببي أو محتوى انعكاسي، بل هي علاقة تجانس بنيوي. هذه علاقة أكثر تطورًا وديناميكية من مجرد الانعكاس البسيط. على سبيل المثال، جادل غولدمان بشكل مشهور أن بنية الرواية، كنوع أدبي، هي متجانسة مع بنية التبادل في اقتصاد السوق. رحلة البطل الإشكالي بحثًا عن قيم أصيلة في عالم متدهور تعكس بنية الاقتصاد القائمة على قيمة التبادل، التي حطت من قيمة الاستخدام.

3. الفاعل الجماعي:

هذا المفهوم يتعامل مع مسألة الفاعلية (من صاحب الفعل). إذا كان الموضوع (أو الفاعل) النهائي للإبداع الثقافي ليس الفرد، فمن هو إذن؟ إجابة غولدمان هي الذات العابرة للأفراد. إنه يصر على أن "التناغم بين البنية الذهنية والعالم الخارجي" ليس إنجازًا فرديًا في المقام الأول . إنه إنجاز جماعي. المؤلف الفرد هو الوسيلة التي من خلالها تحقق رؤية العالم الجماعية تعبيرها الأكثر تماسكًا وقوة جمالية. هذا ليس إنكارًا للعبقرية الفردية، بل إعادة تعريف لها. العبقري هو الفرد القادر على تجاوز خصوصيته ليعطي صوتًا للبنية القيمية المتماسكة والمتطلعة لطبقة اجتماعية بأكملها. لهذا السبب يجب على الناقد أن يسأل: "هل الهوية الاجتماعية تتجاوز حقًا الهوية الفردية؟" . بالنسبة لغولدمان، الإجابة هي نعم محددة؛ الهوية الاجتماعية توفر الفئات ذاتها التي من خلالها يتم تنظيم التجربة الفردية وجعلها ذات مغزى.

الجزء الثالث: المنهج عمليًا – الجدلية المزدوجة

كيف، إذن، يمكن للمرء أن يقوم عمليًا بتحليل تكويني بنيوي؟ يقترح غولدمان منهجًا قائمًا على "جدلية مزدوجة": حركة ذهاب وإياب مستمرة بين فهم الكلي وفهم الأجزاء.

تتضمن هذه العملية عمليتين مترابطتين:

1. **الفهم** (Comprendre): هذه هي المرحلة التحليلية، الشبيهة بالمنهج البنيوي. تتضمن تحليلاً محايثًا (داخليًا) للنص نفسه للكشف عن بنيته الداخلية. يسأل الناقد: ما هو العالم المتماسك وذو المغزى لهذا العمل؟ ما هي عناصره المكونة، وما هو قانون تكوينها؟ تتعامل هذه المرحلة مع النص كنظام مغلق لتأسيس "بنيته الدالة".

2. **التفسير** (Expliquer): هذه هي المرحلة التكوينية الاجتماعية. بمجرد تحديد البنية المحايثة للنص، يسعى الناقد إلى إدراجها في بنية أكبر شمولاً. يسألون: ما هي الذات العابرة للأفراد التي تمثل رؤيتها للعالم هذه البنية متجانسة معها؟ ما هو الوضع التاريخي المحدد الذي تعتبر هذه البنية الأدبية "استجابة ذات مغزى" له؟

على سبيل المثال، في دراسته لباسكال وراسين، كشف غولدمان أولاً عن البنية المأساوية لأعمالهما – وهي بنية تحددها مفاهيم الله، والعالم، والإله الخفي – ثم فسر هذه البنية بإدراجها في رؤية عالم مجموعة اجتماعية محددة: الجناح المتطرف الراديكالي من الحركة اليانسنية، أي منعزلي بور رويال، الذين تم استبعادهم من السلطة ومن التسلسل الهرمي للكنيسة الرسمية.

هذا المنهج يتجنب مزالق النقد السير ذاتي. فهو يهتم بشكل أقل بما إذا كانت طفولة باسكال مضطربة، ويهتم أكثر بكيفية تقديم عمله لاستجابة تخيلية ومفاهيمية متماسكة لأزمة النبلاء الفرنسيين في القرن السابع عشر. الهدف هو إظهار أن "الجماليات الاجتماعية تتحقق بشكل جيد" عندما يكون هناك "علاقة تزامنية بين رؤية العالم وبنية القصائد" .

الجزء الرابع:

البنيوية التكوينية لم تسلم من النقاد. فقد اتهمها المنتقدون بنوع من الحتمية الاجتماعية، والتقليل من شأن عدم تجانس النصوص، وعدم القدرة على تفسير الابتكار الجمالي الذي لا يتماشى بدقة مع وعي طبقي موجود مسبقًا. يبقى السؤال النقدي: "هل نسي غولدمان النص الأدبي؟" . بالتركيز الشديد على رؤية العالم، هل يخاطر بإذابة خصوصية المصنوع الأدبي مرة أخرى في التيار الاجتماعي الذي سعى لإنقاذه منه؟

علاوة على ذلك، إذا كان المؤلف مجرد قناة لرؤية عالم جماعية، كيف نفسر الاختلافات الجذرية بين كتاب من نفس البيئة الاجتماعية والتاريخية؟ السؤال الذي طرحه أحد النقاد لا يزال ذا صلة: "ما الاختلافات التي تميز الكاتب المأساوي راسين عن الكاتب الهزلي موليير؟ ألم يعش كلاهما في عهد لويس الرابع عشر في القرن السابع عشر؟" . إذا كان الفاعل الجماعي هو نفسه، كيف نفسر الخيارات الشكلية والموضوعية المتباينة لأعضائه الأفراد؟ اعتماد غولدمان على مفهوم "أقصى وعي ممكن" لطبقة ما يحاول معالجة هذا، لكنه يظل نقطة توتر نظري.

على الرغم من هذه الانتقادات، فإن إرث البنيوية التكوينية عميق. إنها تقدم واحدًا من أكثر النماذج تطورًا لعلم اجتماع ثقافي غير اختزالي، مُصرّة على الطبيعة المتماسكة والمنظمة وذات المغزى للأعمال الثقافية.

أود أن أختم بالإشارة إلى توازٍ مثير للاهتمام، وغير متوقع، في الفكر المعاصر، مما يثبت القوة الدائمة لأنماط التفكير البنيوية والتكوينية. في الآونة الأخيرة، بدأ علماء مثل بيتر مكماهون في رسم تشابهات صريحة بين البنيوية وعلم الأحياء. عمل مكماهون، البنيوية والشكل في الأدب وعلم الأحياء، يجادل بأن "مفاهيم الشكل في الكائن الحي مماثلة للأفكار المماثلة في الفلسفة البنيوية والنظرية الأدبية" . إنه يستعين بأعمال مفكرين بنيويين مثل سوسير ويعقوبسون لتسليط الضوء على المناقشات في علم الأحياء حول العلاقة بين الجين والكائن الحي ككل.

ينتقد مكماهون النظرة الاختزالية التي ترى الكائن الحي ليس إلا تعبيرًا عن شفرته الوراثية – وهو نوع من "الذرية" البيولوجية – ويجادل بدلاً من ذلك من أجل فهم أكثر كلية وبنيوية للكائن الحي ككل متكامل، أو ما يسميه "الكائن الحي المفسر" . يشير هذا المنظور إلى أنه كما أن العمل الأدبي هو أكثر من مجرد مجموع كلماته، فإن الكائن الحي هو أكثر من مجرد مجموع جيناته. كلاهما بنيان ديناميكيان يتشكلان بواسطة بيئتهما، ولكنهما أيضًا يفسرانها ويستجيبان لها.

يشير هذا الصدى متعدد التخصصات إلى أن الأسئلة الأساسية التي طرحتها البنيوية التكوينية – العلاقة بين الجزء والكل، بين البنية والتكوين، بين الوحدة الفردية والنظام الشامل – لا تزال حيوية كما كانت دائمًا. إنها لا تزال تغذي المناقشات ليس فقط في العلوم الإنسانية ولكن أيضًا في علوم الحياة، مما يثبت أن البحث عن البنى ذات المعنى في التاريخ البشري والطبيعي هو مشروع فكري دائم.

المحاضرة 05: النقد الجيني

1. المقدمة:

نبدأ بمفارقة مألوفة لكل باحث أدبي: العمل المنشور الذي يجلس على رفوفنا يقدم نفسه ككيان مكتمل وثابت، إلا أننا نعلم أنه نشأ من عملية إبداعية مضطربة، غالبًا ما تكون فوضوية. كيف يغير فهم تلك العملية فهمنا للعمل نفسه؟ هذا السؤال يقع في صميم النقد الجيني (نقد المسوّدة)، وهو منهج بحثي يحوّل التركيز من الدراسة الأدبية من المنتج النهائي إلى الرحلة الديناميكية للكتابة.

النقد الجيني هو في الأساس استراتيجية قراءة وأسلوب للبحث الأدبي يحقق في العمليات الإبداعية من خلال تحليل المخطوطات والمسودات والملاحظات والتنقيحات – ما يُطلق عليه الباحثون اسم النص الأولي، افتراضه الأساسي هو أن معرفة كيفية صنع شيء ما تساعدنا على فهم كيف ولماذا يعمل. لا يسعى هذا المنهج إلى نص واحد موثوق، بل يستمتع بتعدد حالات النص، بحجة أن المعنى غالبًا ما يوجد في الحركة بين النسخ بدلاً من نقطة نهاية ثابتة. كما يقترح ديرك فان هول، فإن هذه الطريقة تُعطي الأدب بُعدًا زمنيًا ملموسًا، أشبه باستخدام تكنولوجيا الأشعة السينية في تاريخ الفن لرؤية التنقيحات المتعددة الطبقات تحت سطح اللوحة.

ستتتبع هذه المحاضرة الأسس التاريخية والنظرية للنقد الجيني، وتفحص منهجياته الأساسية، وتستكشف تطبيقاته، سننظر أيضًا في النقاشات النقدية حوله ومستقبله المتطور في العصر الرقمي.

2. التطور التاريخي: من النظرية الفرنسية إلى الممارسة العالمية

ظهرت المنهجية الرسمية للنقد الجيني في فرنسا في أواخر الستينيات والسبعينيات، وولدت من تقاطع عدة تيارات فكرية. نشأت كرد فعل على التركيز البنيوي على النص المغلق والثابت، الذي مثله شخصيات مثل رولان بارت. بينما استعار النقاد الجينيون الأدوات التحليلية للبنيوية، سعوا لإعادة إدخال الزمن والعملية والوكالة المؤلفة إلى الدراسة الأدبية.

كانت المؤسسة المحورية في هذا التطور هي معهد النصوص والمخطوطات الحديثة، الذي تأسس في المركز الوطني للبحث العلمي عام 1968. تحت تأثير باحثين مثل لويس هاي، أثبت النقد الجيني ذاته ليس مجرد تقنية مساعدة في التحرير، بل كشكل شرعي للنقد الأدبي بحد ذاته. لم يسأل "ما هو النص

الصحيح؟" بل "ماذا يمكن أن تخبرنا النسخ المتعاقبة لهذا النص عن الإبداع، والنية، والمعاني المحتملة للعمل؟"

شهدت أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحادي والعشرين توسع هذا المنهج خارج أصوله الفرنسية. كما يوضح كتاب النقد الجيني في حركة، شهد المجال عولمة وتنويعًا لموضوعات دراسته، ليشمل الآن الشعر البولندي، وأدب الأطفال، وحتى الأعمال الرقمية الأصل. حول هذا التوسع النقد الجيني من منهجية فرنسية المركز إلى ممارسة علمية عالمية ومتعددة التخصصات.

3. المفاهيم الأساسية والإطار النظري

3.1 النص الأولي:

الابتكار المفاهيمي المركزي للنقد الجيني هو النص الأولي. يشمل هذا المصطلح مجمل الوثائق السابقة للنشر – الملاحظات، والمسودات الأولية، والمسودات الكاملة، ونصوص الآلة الكاتبة، وبراهين الطباعة، والمراسلات – التي تسبق وتحيط بالنص "النهائي". النص الأولي ليس مجرد مجموعة من قصاصات مهملة؛ إنه إعادة بناء نقدية لعملية الكتابة، وفضاء حيث العمل في حالة صيرورة. كما يصف بيير–مارك دي بياي، فإن المهمة الأولى للناقد الجيني هي "جمع، وتصنيف، وتحليل" هذا الملف قبل تفسيره.

3.2 النص الديناميكي مقابل المنتج الثابت

غالبًا ما يهدف النقد النصي التقليدي إلى إنشاء طبعة نهائية موثوقة عن طريق إزالة المتغيرات والأخطاء. على النقيض، فإن النقد الجيني، كما يعرفه دانييل فيرير، يزعزع استقرار النص بمواجهته مع نسخه المحتملة. إنه "علم الابتكار" وليس "علم التكرار". يُنظر إلى النص على أنه كيان ديناميكي، سجل للأفعال الإدراكية والإبداعية. يصف الباحث إليوت مورسيا، بتطبيقه هذا على دي. إتش. لورانس، دراسة "نصوص ديناميكية" بدلاً من "نصوص ثابتة معينة"، مما يكشف كيف تتطور وتتحول مواضيع مثل الحياة والموت عبر المسودات.

3.3 القصدية و"موت المؤلف"

يتحاور النقد الجيني بشكل دقيق مع النظريات ما بعد البنيوية للتأليف. بينما أعلن بارت "موت المؤلف"، فإن النقاد الجينيين، من خلال فحص المخطوطات، يصادفون حتمًا أثر يد المؤلف – ترددداتهم، وتنقيحاتهم، وخياراتهم. ومع ذلك، هذه ليست عودة بسيطة إلى القصد المؤلفي كمعنى أعلى. بدلاً من ذلك، يحقق في النية كقوة عملية ومتناقضة غالبًا داخل الكتابة نفسها. تصبح المخطوطة موقعًا حيث تُؤدّى النية وتُختبر وتتحول.

4. المنهجيات والممارسات

4.1 التحليل الأرشيفي والفحص "الجنائي"

المنهجية الأساسية للنقد الجيني هي التحليل التفصيلي للمخطوطات المادية (أو الرقمنة). يتضمن ذلك فك الخط اليدوي، وتفسير الإضافات والحذف، وتتابع المسودات، وإعادة بناء التسلسل الزمني للكتابة. إنه، بمعنى ما، علم أدبي جنائي يجمع بين قصاصات الأدلة المادية لبناء رواية خلق النص. يتجاوز هذا التحليل المحتوى ليعتبر مادية الكتابة – نوع الورق، والحبر، الفعل المادي للقص واللصق – عناصر ذات معنى في العملية الإبداعية.

4.3 النقد الجيني الرقمي

أحدثت الثورة الرقمية تحولاً عميقًا في المجال. تسمح الأدوات الرقمية بإنشاء طبعات جينية ديناميكية وتفاعلية. مشاريع مثل مشروع بيكيت الرقمي للمخطوطات تستخدم صورًا فوتوغرافية عالية الدقة، ونصوصًا منسوخة، وترميزًا متطورًا (مثل إرشادات مبادرة ترميز النص) لتصوير طبقات التنقيح. تجعل هذه البيئات الرقمية النص الأولي قابلاً للتجوال والتحليل بطرق جديدة، مما يدعم ما يسميه فان هول "البُعد الزمني" للقراءة من خلال السماح للمستخدمين بالانتقال بسلاسة بين مراحل مختلفة من تطور العمل.

6. الانتقادات النظرية والقيود

رغم رؤاه، يواجه النقد الجيني عدة انتقادات. أولاً، يمكن اتهامه بـ "مغالطة الغائية" – أي اعتبار جميع المسودات الأولى تؤدي بالضرورة إلى النص المنشور النهائي، مما يعيد بذلك تأكيد سلطة ذلك المنتج النهائي الذي يسعى إلى زعزعة استقراره. ثانيًا، اعتماده على الأرشيفات يثير قضايا الوصول وتشكيل الكانون؛ من الأسهل تطبيقه على المؤلفين المعاصرين الذين حُفظت مخطوطاتهم، مما يميّز تقليلات أدبية

وشخصيات معينة. ثالثًا، هناك نقاش مستمر حول خطر الاختزال السير ذاتي، حيث يؤدي التدقيق في المخطوطات إلى قراءات تحليل نفسي مبسطة بدلاً من التحليل الأدبي.

كما يحذر دانييل فيرير، يجب على النقد الجيني أن يسير في مسار حذر: إنه يدرس العملية التي تولد النصوص، لكن النص نفسه يشبه "الرماد المتبقي عندما يحترق الحريق" – الأثر، وليس الحدث. التحدي هو وضع نظرية للعملية الإبداعية دون اختزال العمل الأدبي إلى منشئه.

7. خاتمة:

يواصل النقد الجيني التطور. تتوسع حدوده في ثلاثة اتجاهات مثيرة على الأقل:

1. **الجينيات الوسائطية:** تطبيق المبادئ الجينية على فنون أخرى، مثل التأليف الموسيقي، والفنون البصرية، والوسائط الرقمية، حيث قد يتضمن "النص الأولي" لوحات القصة، أو المسودات الموسيقية، أو مستودعات الشيفرة البرمجية.
2. **الجينيات التعاونية والاجتماعية:** التجاوز عن أسطورة المؤلف المنعزل لدراسة عمليات الكتابة التعاونية، وجينيات الترجمة، ودور المحررين والكاتبين والناشرين في تشكيل الأعمال.
3. **الأدب الرقمي الأصل:** مواجهة التحدي المنهجي للأعمال "الرقمية الأصل"، حيث قد لا تترك عملية الكتابة أثرًا ورقيًا تقليديًا بل سجلاً معقدًا للملفات الرقمية، وتواريخ النسخ، والروابط التشعبية.

في الختام، يقدم النقد الجيني تحولًا بارادايميًا قويًا في الدراسات الأدبية. يعلمنا أن العمل الأدبي ليس جسمًا بل حدثًا؛ ليس نصبًا تذكاريًا بل حركة. بفتح "الصندوق الأسود" للإبداع، يثري قراءتنا، ويُعقد نظرياتنا عن التأليف، ويقدم الأدب في النهاية كما كان دائمًا: نشاطًا إنسانيًا عميقًا. كما تقترح استعارة ألكسندر كويريه، فقد نقلنا النقد الجيني من صورة عالم نصي مغلق ومحدود إلى الكون المفتوح للإمكانية النصية – فضاء لا نهائي للصيرورة حيث، بكلمات الناقد الجيني، "ومع ذلك فإنه يتحرك".

محاضرة 06: النقد النفسي

1. المقدمة:

يمثل النقد النفسي منهجًا بينيًا مهمًا في الدراسات الأدبية يطبق نظريات ومفاهيم من علم النفس لفهم النصوص الأدبية. في جوهره، تفترض هذه المنهجية النقدية أن الأدب يقدم رؤى عميقة للنفس البشرية، حيث يعمل كَنافذة على الدوافع والرغبات والصراعات الواعية واللاواعية. كما تصرح لويس تايسون في كتابها "النظرية النقدية اليوم"، يمكن أن تساعدنا النظرية في "أن نتعلم رؤية أنفسنا وعالمنا بطرق جديدة قيمة". يساعدنا النقد النفسي تحديدًا على "التعرف على دوافعنا ومخاوفنا ورغباتنا والتعامل معها" من خلال التفسير الأدبي.

تعامل هذه المنهجية النقدية الأعمال الأدبية كتجليات للعمليات النفسية – سواء كانت خاصة بالمؤلف، أو الشخصيات، أو حتى القراء. تشرح الدكتورة ليزا لونج أن "النقد النفسي هو في الواقع مصطلح شامل يشمل مجموعة متنوعة من الأطر النظرية من مجال علم النفس، ولكن جميعها تضع العقل (أو النفس) في مركز اهتمامها". ما يميز هذا المنهج عن مجرد الاستجابة الذاتية للقارئ هو تطبيقه المنهجي لنظريات نفسية راسخة بدلاً من ردود الفعل العاطفية الشخصية على النصوص.

إن الطبيعة البينية (التداخلية) للنقد النفسي تخلق حوارًا ديناميكيًا بين الدراسات الأدبية وعلم النفس، حيث يغذي كل مجال الآخر. من علم النفس، يقترض النقاد الأدبيون مفاهيم حول الدافع البشري والتطور والمرض؛ أما لعلم النفس، فإن الأدب يقدم دراسات حالة غنية للسلوك البشري في سياقات سردية معقدة. لقد أتاح هذا الإثراء المتبادل بعضًا من أكثر المناهج النقدية الأدبية ديمومة لفهم أسباب تصرف الشخصيات (والمؤلفين) كما يفعلون، وما يدفع الصراع السردي، وكيف تعمل الرموز نفسيًا داخل النصوص.

2. المفاهيم والأطر النظرية الأساسية

2.1 الأسس التحليلية النفسية الفرويدية

يرتبط تطور النقد النفسي ارتباطًا وثيقًا بعمل سيغموند فرويد، الذي قدمت نظرياته التحليلية النفسية الإطار الأول الشامل لاستكشاف الأبعاد اللاواعية للأعمال الأدبية بشكل منهجي. صاغ فرويد نفسه تأكيدين ثوريين سيُشكلان الأساس للنقد النفسي: أولاً، أن "العمليات النفسية في حد ذاتها لا واعية، وأن تلك العمليات

الواعية ليست سوى أفعال وأجزاء معزولة من الحياة النفسية الكلية"؛ وثانيًا، أن "الدوافع الغريزية التي لا يمكن تسميتها إلا بالجنسية بالمعنى الضيق وكذلك الواسع، تلعب دورًا كبيرًا بشكل غير مألوف" في كل من الاضطرابات العقلية والإنجازات الثقافية.

تتمحور عدة مفاهيم أساسية حول النقد التحليلي النفسي الفرويدي:

– **النفس الثلاثية الأقسام:** قسم فرويد النفس إلى الهو (الدوافع البدائية الساعية للمتعة)، والأنا (الوسيط الموجه للواقع)، والأنا العليا (المعايير الأخلاقية الداخلية). يوفر هذا النموذج الهيكلي إطارًا لتحليل دوافع الشخصيات ونزاعاتها.

– **اللاوعي:** افترض فرويد أن جزءًا كبيرًا من الدافع البشري يعمل دون وعي، حيث تجد الأفكار والرغبات المكبوتة تعبيرًا عنها عبر الأحلام، وزلات اللسان، والأعمال الإبداعية.

– **التطور النفسي–الجنسي:** تقدم نظرية فرويد عن مراحل النمو في الطفولة (الفموية، الشرجية، القضيبية، الكمون، التناسلية) والصراعات المرتبطة بها، خاصة عقدة أوديب، عدسة لفهم تكوين الشخصيات وعلاقاتها.

– **آليات الدفاع:** توفر مفاهيم مثل الكبت، والتسامي، والإسقاط، والإنكار أدوات لتفسير كيف تدار الشخصيات (والمؤلفون) الصراعات النفسية.

لقد أسست أفكار فرويد حول الإبداع الفني كشكل من أشكال التسامي – حيث يتم إعادة توجيه الرغبات اللاواعية غير المقبولة نحو تعبير إبداعي مقبول اجتماعيًا – فرضية أساسية للنقد الأدبي التحليلي النفسي. كما تلاحظ أنات جوزيف: "اعتقد فرويد أن الفن والكتابة يسمحان للناس بمشاركة ما لا يستطيعون قوله بصوت عالٍ". تعامل هذه الرؤية الأدب كشكل من أشكال التعبير الرمزي الذي يكشف ما يخفيه الخطاب الواعي.

2.2 التوسع اليونغي: النماذج الأصلية واللاوعي الجمعي

طور كارل يونغ، وهو تابع لفرويد في البداية، منهجًا متميزًا وسع بشكل كبير نطاق النقد النفسي. بينما ركز فرويد على علم النفس الفردي وعلم النفس المرضي، قدم يونغ مفهوم اللاوعي الجمعي – "طبقة كونية موروثة من اللاوعي تحتوي على النماذج الأصلية، أو الرموز والموضوعات العالمية المشتركة بين

جميع البشر". اقترح يونغ أن هذا اللاوعي الجمعي "يمكن اعتباره مستودعًا للذكريات العرقية وللصور الأولية وأنماط التجارب، والتي يسميها النماذج الأصلية".

يؤكد النقد النفسي اليونغي على:

– **الأنماط النموذجية الأصلية:** رموز وأنواع شخصيات عالمية تتكرر عبر الثقافات والفترات التاريخية، مثل البطل، والظل، الأنيمة/الأنيموس، والشيخ الحكيم. يتم التعبير عن هذه النماذج الأصلية "في الأحلام، والأساطير، والحكايات الخرافية، والأساطير، والأعمال الفنية، والدين، والتجارب الرمزية".

– **عملية التمايز (التفرد):** يقدم مفهوم يونغ للنمو النفسي من خلال دمج الجوانب الواعية واللاواعية للذات إطارًا لتحليل تطور الشخصيات والمسارات السردية.

– **قوى دافعة أوسع:** على عكس تركيز فرويد على الدوافع الجنسية، رأى يونغ الدافع البشري شاملاً "لقوة حياة أكثر عمومية تتضمن كل الطاقة النفسية، وليس فقط الطاقة الجنسية"، مع اعتبار الروحانية والإبداع والسعي للمعنى دوافع بنفس القدر من الأهمية.

كان منهج يونغ مؤثرًا بشكل خاص في تحليل العناصر الأسطورية في الأدب وفي ما أصبح يُعرف بالنقد النموذجي الأصلي. كما أوضح يونغ نفسه، غالبًا ما يُساء فهم مصطلح "النموذج الأصلي" على أنه يشير إلى "صور أو دوافع أسطورية محددة"، لكن هذه ليست سوى تمثيلات واعية لأنماط لاواعية أعمق.

2.3 لاكان والمنعطف اللغوي

أحدث جاك لاكان ثورة في النظرية التحليلية النفسية (وبالتالي، النقد التحليلي النفسي) من خلال دمج اللسانيات البنيوية مع المفاهيم الفرويدية. أعلن لاكان بشكل مشهور أن "اللاوعي مُنظم كلغة"، محولاً التركيز من الدوافع البيولوجية إلى البنى اللغوية ودور اللغة في تشكيل الذاتية.

تشمل المفاهيم اللاكانية الرئيسية ذات الصلة بالنقد النفسي:

– **مرحلة المرآة:** تقدم نظرية لاكان حول كيفية تطور الرضع للإحساس بالذات من خلال التعرف على صورتهم في المرآة إطارًا لتحليل موضوعات الهوية، والاغتراب، والنرجسية في الأدب.

– **النظام الرمزي:** عالم اللغة، والقانون، والهياكل الاجتماعية الذي يشكل الذاتية الفردية. الدخول إلى هذا النظام الرمزي من خلال اكتساب اللغة يتيح التواصل ويخلق النقص/الرغبة في نفس الوقت.

– **الواقعي، والتخيلي، والرمزي:** ثلاثية لاكان من السجلات النفسية – الواقعي (ما يقاوم الترميز)، والتخيلي (عالم الصور والتعريف)، والرمزي (عالم اللغة والهيكل الاجتماعي) – تقدم إطارًا متطورًا للتحليل النصي.

– **الرغبة والنقص:** بالنسبة للاكان، الرغبة هي في الأساس رغبة في الآخر، مُنظمة باللغة ودائمًا غير مُرضية في النهاية. تُطلع هذه الرؤية تحليلات الدوافع الشخصية والديناميكيات السردية.

يميل النقد اللاكاني إلى التركيز بشكل أقل على نفسية المؤلف أو دراسات حالة الشخصية وأكثر على كيفية كشف العمليات اللغوية في النصوص عن آليات الرغبة وبناء الذاتية. كما لوحظ في استطلاعات النقد الأدبي، "شجعت نظريات لاكان على نقد يركز ليس على المؤلف ولكن على العمليات اللغوية للنص".

4. التطورات والتكاملات المعاصرة

4.1 التوسع فيما وراء التحليل النفسي التقليدي

وسع النقد النفسي المعاصر أسسه النظرية بشكل كبير بعد التحليل النفسي الكلاسيكي ليشمل وجهات نظر نفسية متنوعة. كما تلاحظ الدكتورة لونج: "نحن لسنا مقيدين بنظريات فرويد التحليلية النفسية عندما نقوم بالنقد النفسي". قد يستمد الممارسون المعاصرون من:

– **علم النفس المعرفي وعلم الأعصاب:** استكشاف كيف تشرك الأعمال الأدبية العمليات المعرفية، والتعاطف، ونظرية العقل، أو الاستجابات العصبية للسرد.

– **علم النفس التنموي:** تطبيق أطر مثل مراحل بياجيه للتطور المعرفي أو نظرية كولبرج للتطور الأخلاقي على تحليل الشخصيات. طبق أحد الطلاب نظرية كولبرج "على رواية إيشيغورو كلارا والشمس لاستكشاف كيف طورت كلارا، الصديقة الاصطناعية، ذكاءها الأخلاقي الخاص".

– **علم النفس الاجتماعي:** فحص كيف تعمل ديناميكيات الجماعة، والمطابقة، والتحيز، أو عمليات العزو في الأعمال الأدبية.

– **نظرية الصدمة:** تحليل تمثيلات الصدمة النفسية وعمليات الشفاء في الأدب، مستندة على علم نفس الصدمة المعاصر.

- **علم النفس الإيجابي:** استكشاف التمثيلات الأدبية للمرونة، والرفاه، وصنع المعنى، والإزدهار البشري.

جعل هذا التنوع النظري النقد النفسي أكثر استنادًا إلى التجربة وأقل تأمليًا من بعض المناهج التحليلية النفسية المبكرة مع الحفاظ على التركيز على الأبعاد النفسية للأعمال الأدبية.

4.2 التقاطعات مع مناهج نقدية أخرى

يتقاطع النقد النفسي بشكل متزايد مع أطر نظرية أخرى، مما يخلق مناهج هجينة تعالج التداخل المعقد بين العوامل النفسية والاجتماعية والثقافية:

- **النقد النفسي النسوي:** الجمع بين تحليل النوع الاجتماعي والمنظورات النفسية، كما في عمل ساندرا جيلبرت وسوزان جوبار، أو استكشاف مفاهيم مثل "حسد الرحم" من التحليل النفسي النسوي لكارين هورناي.

- **النقد النفسي ما بعد الاستعماري:** فحص الآثار النفسية للاستعمار، والشتات، والهجنة الثقافية كما مُثلت في الأدب، مستمدًا بشكل محتمل من نظرية فرانتز فانون النفسية ما بعد الاستعمار.

- **نظرية المثليين والتحليل النفسي:** التوفيق أو إعادة صياغة المفاهيم الفرويدية واللاكانية من خلال وجهات نظر نظرية المثليين حول الرغبة، والتعريف، والجنسانية.

- **علم النفس البيئي والأدب:** استكشاف العلاقات النفسية بالطبيعة والبيئة كما مُثلت في الأعمال الأدبية.

تعكس هذه التقاطعات ملاحظة لويس تايسون أن النظرية النقدية تساعد على تعريضنا لـ "تنوع التجربة البشرية، والفكر، والسياسة، والظروف"، مع مساهمة النقد النفسي ببعد أساسي واحد في التحليل الأدبي متعدد الأبعاد.

6. خاتمة:

بينما يقدم النقد النفسي رؤى قيمة، فإنه يواجه عدة انتقادات مشروعة يجب على الممارسين الاعتراف بها:

– الاختزالية: خطر اختزال الأعمال الأدبية المعقدة إلى مجرد رسوم توضيحية لنظريات نفسية أو دراسات حالة. كما لوحظ سابقًا، يمكن أن يتسبب هذا النهج في جعلنا "نفتقد [أهميتها] الأوسع وربما حتى التجربة الجمالية الأساسية".

– التكهن النظري: يمكن أن تبدو بعض التفسيرات النفسية، خاصة التقليدية التحليلية النفسية، شديدة التكهن مع أساس تجريبي محدود.

– إهمال الأبعاد الجمالية: التركيز المفرط على المحتوى النفسي على حساب الاعتبارات الشكلية أو الأسلوبية أو الجمالية.

– قضايا القصد المؤلفي: خاصة مع المناهج المركزة على المؤلف، مشكلة نسب الحالات النفسية للمؤلفين بناءً على أدلة نصية فقط.

على الرغم من هذه القيود، يستمر النقد النفسي في التطور والحفاظ على الأهمية من خلال:

– التطور النظري المتزايد: دمج نظريات نفسية أكثر دقة، وحساسية ثقافية، واستنادًا إلى التجربة.

– المناهج المركزة على القارئ: التحول من التركيز الحصري على المؤلفين والشخصيات إلى تضمين التجارب النفسية للقراء، كما في عمل نورمان هولاند حول استجابة القارئ.

– التعاون بين التخصصات: بناء روابط أقوى بين الدراسات الأدبية وبحوث علم النفس المعاصر.

– تطبيقات العلوم الإنسانية الرقمية: استخدام الأساليب الحسابية لتحليل الأنماط النفسية عبر المجاميع الأدبية الكبيرة.

بينما نواصل استكشاف تقاطع علم النفس والأدب، يظل هذا المنهج النقدي حيويًا لفهم ما تكشفه الأعمال الأدبية عن العقل البشري – الفردي والجمعي على حد سواء. بكلمات فرويد: "الكلمات لها قوة سحرية. يمكنها أن تجلب إما السعادة الكبرى أو اليأس العميق؛ يمكنها نقل المعرفة من المعلم إلى الطالب؛ الكلمات تمكن الخطيب من التأثير على جمهوره وتحديد قراراته". يساعدنا النقد النفسي على فهم تلك القوة السحرية من خلال استكشاف كيف يعكس الأدب عالمنا الداخلي ويشكله.

محاضرة 07: النقد الأنثرويولوجي.

المقدمة:

نبدأ رحلة استكشاف نهج نقدي يجلس عند نقطة التقاطع الحيوي بين تخصصين: الأنثروبولوجيا، وهي دراسة المجتمعات والثقافات البشرية، والنقد الأدبي، وهو تحليل النصوص المكتوبة. هذا هو النقد الأنثروبولوجي. من الأهمية بمكان أن نلاحظ منذ البداية أن "لا يوجد تعريف واحد واضح للنقد الأنثروبولوجي". بل يشكل عائلة واسعة ومتطورة من المنهجيات تجمعها فرضية أساسية: يجب أن يُفهم صنع الأدب ونشره وتلقيه ضمن إطار الممارسات الثقافية والأنظمة الرمزية للمجتمعات البشرية.

ولكن هذا المشروع ليس محايداً على الإطلاق. كما سنرى، يحمل النقد الأنثروبولوجي معه تاريخاً معقداً ومقلقاً في كثير من الأحيان، تاريخاً تورط في المشاريع الاستعمارية والتحيزات العرقية المركزية وإدامة عدم التوازن في القوة. يلاحظ أحد النقاد بحدّة تواطؤه التاريخي "بأشكال متنوعة مع العنصرية والعبودية... واستعداده لتسهيل الحكم الاستعماري". لذا ستكون رحلتنا تقديراً لقوته التفسيرية ونقداً رصيناً لأساساته التاريخية والمعرفية على حد سواء.

سنتبع تطوره من المقارنة التطورية المبكرة، مروراً بالمنعطف الطقوسي، والأنظمة الكبرى لنقد الأسطورة، وصولاً إلى المنعطفات التأويلية والرمزية في أواخر القرن العشرين. وسنختم بدراسة مظاهره المعاصرة في النقد الثقافي والنظرية ما بعد الاستعمارية، متسائلين عن الدور الذي يمكن أن يلعبه نقد أنثروبولوجي مستنير أخلاقياً في الدراسات الأدبية اليوم.

الجزء الأول: الأسس التاريخية: من التطور إلى الطقس

1. البدايات المقارنة والتطورية (أواخر القرن التاسع عشر – أوائل القرن العشرين)

نشأ أول تأثير أنثروبولوجي كبير على الدراسات الأدبية من الأنثروبولوجيا التطورية المقارنة في أواخر العصر الفيكتوري. التي روج لها شخصيات مثل إي. بي. تايلور (الثقافة البدائية، 1871) وتوجت في عمل السير جيمس فريزر الضخم الغصن الذهبي (1890–1922)، افترضت هذه المدرسة تقدمًا خطيًا عالميًا للمجتمع البشري من مراحل "بدائية" إلى "متحضرة".

الفرضية الأساسية: تمر جميع الثقافات بمراحل تنموية متشابهة (الروحانية ، تعدد الآلهة ، توحيد الآلهة ، العلم). تم اعتبار الطقوس والأساطير "البدائية" كالمقدمات الخام للدين والفلسفة والفن الحديث.

التأثير الأدبي: وفر هذا الإطار علم أنساب جديد للأدب الغربي. اقترح أن لجذور أساطير وسرديات الحضارة "الراقية" في الممارسات الطقسية لأسلاف "متوحشين".

2. "طقوسيو كامبريدج" وأطروحة "من الطقس إلى الأدب"

جاء التطبيق الأكثر مباشرة لهذه الأنثروبولوجيا المبكرة من قبل "طقوسيي كامبريدج" (أو الهلينيين)، بما في ذلك جين هاريسون، وجيلبرت موراي، وإف. إم. كورنفورد. طبقوا أفكار فريزر على الأدب اليوناني الكلاسيكي، مجادلين أن المأساة والكوميديا الأثينية كانا نتاجًا تطوريًا مباشرًا لطقس بدائي.

الحجة الرئيسية: حافظ الدراما اليونانية على البنية المتحجرة لطقس موسمي قديم وشامل – الصراع (أغون) بين إله يموت ويبعث (دايمون إينياوتوس)، مجسداً الانتصار الدوري للحياة على الموت. على سبيل المثال، تتبع موراي بنية المأساة إلى تسلسل مراحل بدائية: الصراع، الموت القرباني، إعلان الرسول، النحيب، والبعث.

التوسع خارج الكلاسيكيات: سرعان ما انتقل هذا المنهج الطقوسي إلى دراسة الآداب الحديثة. كانت محاضرة جيلبرت موراي عام 1914 "هاملت وأوريستيس" معلماً بارزاً، حيث طبق النمط الطقوسي على شكسبير. فسرت جيسي إل. ويستون في من الطقس إلى الرومانس (1920) أساطير الكأس المقدّس كإصدارات متحضرة لطقوس الخصوبة، وهو العمل الذي أشاد به تي. إس. إليوت كأساس لملحمته الحداثية الأرض الياب.

3. الحداثة و"المنهج الأسطوري"

استنهض الكتاب والنقاد الحداثيون الهمة بهذه المادة الأنثروبولوجية. بالنسبة لهم، يمكن إعطاء النظام للعالم الحديث المجزأ والفوضوي من خلال أوجه تشابه مقصودة مع الأنماط القديمة العالمية. صاغ تي. إس. إليوت هذا بوضوح في مقالته عام 1923 "يوليسيس، النظام والأسطورة"، مادحاً استخدام جيمس جويس "المنهج الأسطوري":

"في التلاعب بتوازٍ مستمر بين المعاصرة والقدم... [إنها] خطوة نحو جعل العالم الحديث ممكناً للفن".

استخدم هذا المنهج نتائج أنثروبولوجية ليس كحقيقة تاريخية، ولكن كأداة هيكلية، سقالة رمزية يمكن من خلالها ترتيب التجربة الحديثة.

الجزء الثاني: الأطر النظرية والمنعطفات الرئيسية

شهد منتصف القرن العشرين تنوع النقد الأنثروبولوجي، مستمداً من تيارات نظرية جديدة داخل الأنثروبولوجيا نفسها. يلخص الجدول التالي هذه التحولات الرئيسية:

يمثل كتاب نورثروب فراي تشريح النقد (1957) ذروة التوليف بين الأسطورة والطقس. ابتكر فراي مخططاً شاملاً شبه علمي يصنف الأدب إلى أربعة ميثوي (فئات سردية) محاذية للفصول: الكوميديا (الربيع)، الرومانس (الصيف)، المأساة (الخريف)، والسخرية/الهجاء (الشتاء). بالنسبة لفراي، كان الأدب أسطورة "مزاحة"، وكانت مهمة الناقد إعادة بناء الكون البدئي الكلي الذي تنبثق منه جميع الأعمال الفردية. كما صرح بشكل مشهور (ودال): "لا يهم للناقد الأدبي أبداً ما إذا كان مثل هذا الطقس له وجود تاريخي أم لا". النمط نفسه، وليس حقيقته التاريخية، هو المهم.

شكل المنعطف اللاحق نحو الأنثروبولوجيا الرمزية والتأويلية، الذي قاده فيكتور تيرنر وكليفورد جيرتز، تحولاً حاسماً. ابتعد عن البحث عن أنماط عالمية وتجه نحو تحليل إنتاج المعنى الخاص المقيد بالسياق. أصبح مفهوم جيرتز "الوصف الكثيف" – تفسير فعل ثقافي (مثل الغمزة) من خلال فك طبقاته المتعددة والمتداخلة من الدلالة – نموذجاً قوياً للتحليل الأدبي يقدس العمق السياقي على التصنيف التصنيفي.

الجزء الثالث: المشكلات النقدية والمنعطفات الأخلاقية

منذ السبعينيات فصاعداً، واجه النقد الأنثروبولوجي تدقيقاً مكثفاً وضرورياً من جبهات متعددة. خضع تخصص الأنثروبولوجيا نفسه لأزمة عميقة "لتمثيل"، تشكك في سلطته لوصف وتفسير الثقافات الأخرى.

1. النقد الاستعماري

اتُهمت الأنثروبولوجيا بأنها خادمة فكرية للإمبريالية، تصنع الشعوب غير الغربية كـ "الآخر" الغريب والبدائي لتبرير الهيمنة الغربية. كان كتاب إدوارد سعيد الاستشراق (1978) أساسياً، حيث أظهر كيف أن إنتاج المعرفة الغربي خلق صورة مشوهة وقابلة للإدارة عن الشرق. إن النقد الأنثروبولوجي، بتطبيقه أنماطاً عالمية مستمدة من الغرب (مثل إله فريزر المحتضر) على جميع آداب العالم، عرّض نفسه لخطر تنفيذ شكل من الإمبريالية التأويلية.

2. النقد النسوي

كشف الباحثون النسويون عن التحيز الذكوري في كل من الدراسات الأنثروبولوجية الكلاسيكية والنقد الأدبي المبني عليها. وتحدوا السرديات التي جعلت التسلسلات الهرمية بين الجنسين أمراً طبيعياً. على سبيل المثال، جادلت شيري بي. أورتنر بأن التقييم العالمي للمرأة نبع من ارتباطها الرمزي بـ "الطبيعة" مقابل "الثقافة" الذكورية. حللت غايل روبين، منتقدة ليفي شتراوس، "اتجار بالنساء" كبنية اجتماعية تأسيسية قائمة على الأبوية. هذا استدعى إعادة قراءة النصوص الأدبية وأسسها الأنثروبولوجية من خلال عدسة جندرية.

3. المنعطف ما بعد الحداثي والانعكاسي

جسّدت المجموعة البارزة كتابة الثقافة: شعرية وسياسة الإثنوغرافيا (1986)، التي حررها جيمس كليفورد وجورج ماركوس، الأزمة. جادلت بأن الإثنوغرافيات لم تكن نوافذ شفافة على الواقع بل إنشاءات أدبية، تشكلها الأساليب البلاغية، وأعراف السرد، والموقف الذاتي للأنثروبولوجي. هذا "المنعطف الأدبي" في الأنثروبولوجيا طمس الخط الفاصل بين المجالين: إذا كانت الإثنوغرافيا نوعاً من الكتابة، فإن أدوات النقد الأدبي ضرورية لتحليلها. بالمقابل، جعل النقاد الأدبيين أكثر وعياً بسياسات تفسيراتهم الخاصة.

الجزء الرابع: الاتجاهات والتطبيقات المعاصرة

إذن، ما الذي تبقى من النقد الأنثروبولوجي بعد هذه الانتقادات؟ لم يختفِ، بل تحول إلى ممارسات أكثر انعكاسية ووعياً سياسياً وتجذراً ثقافياً.

1. النقد الثقافي

يتضمن ذلك استخدام المنظورات الأنثروبولوجية لإزالة الألفة والنظر النقدي في ثقافة المرء الخاصة. كما يلاحظ كيث هارت، إنه "استخدام الأنثروبولوجيا لجذب الانتباه النقدي إلى المؤسسات التي يأخذها القراء

كأمر مسلم به". روجت لهذه الممارسة مارغريت ميد (البلوغ في ساموا) وروث بنديكت (أنماط الثقافة)، تستخدم هذه الممارسة المقارنة بين الثقافات للكشف عن الأسس الطارئة، وليس الطبيعية، للأعراف الغربية حول المراهقة أو الجندر أو المنافسة. قد يستخدم الناقد الأدبي هذا المنهج لإظهار كيف يكشف الرواية عن الطقوس غير المعلنة للحياة المؤسسية، أو ديناميكيات الأسرة الضواحي، أو السياسات القومية.

2. دراسات ما بعد الاستعمار وأدب العالم

هذا ربما هو الساحة المعاصرة الأكثر حيوية. استخدم نقاد ما بعد الاستعمار مثل تشينوا أتشيبي البصيرة الأنثروبولوجية بفعالية مدمرة. في نقده المشهور لرواية كونراد قلب الظلام، اتهم أتشيبي كونراد بتقليص إفريقيا إلى "ساحة معركة ميتافيزيقية تخلو من كل إنسانية معروفة"، وإطار يعمل مجرد كـ "دعائم لانهيار عقل أوروبي تافه واحد". هنا يتحول النقد الأنثروبولوجي ضد الكانون الغربي، محللاً كيف يصنع "الآخرين" العرقيين والثقافيين. يستخدم علماء مثل هومي ك. بابا مفاهيم أنثروبولوجية (التهجين، المحاكاة) لتحليل الإنتاجات الثقافية المعقدة والمتضاربة لعالم ما بعد الاستعمار.

3. دراسة الأدب كممارسة اجتماعية

مستنيرة بنظرية الممارسة والجناح الاجتماعي للأنثروبولوجيا، يفحص هذا المنهج الأدب ليس كقطعة أثرية نصية فحسب، بل كنشاط اجتماعي مغروس في ممارسات مادية: شبكات النشر، ثقافات الجوائز، مجموعات القراءة، قصص المعجبين، منصات السرد الرقمية، والعروض الأدائية. يسأل: كيف ينتج الأدب وينتشر ويستهلك كسلوك اجتماعي طقسي؟ هذا ينقل النقد بقوة إلى عالم الدراسات الثقافية.

الخاتمة:

لذلك، النقد الأنثروبولوجي هو مشروع غير مكتمل ونقدي ذاتي. تكشف رحلته عن توتر ديناميكي بين:

العالمي والخاص: البحث عن أنماط إنسانية مشتركة مقابل تكريم الخصوصية الثقافية غير القابلة للاختزال.

التفسير والتأويل: تصنيف النصوص في أنظمة كبرى مقابل تقديم "أوصاف كثيفة" للمعنى المحلي.

السلطة والانعكاسية: افتراض وجهة نظر الناقد الموضوعية مقابل الاعتراف بالطبيعة الموضعية والجزئية لكل تفسير.

قد لا تكمن قيمته الكبرى اليوم في تقديم مفتاح رئيسي لكل أسطورة، بل في تعزيز حساسية نقدية متعددة التخصصات. يعلمنا أن نقرأ الأدب كفعل رمزي مغروس ثقافياً، وأن نتحدى الحدود التي نرسمها بين الجمالي والاجتماعي، وأن نظل يقظين أخلاقياً تجاه ديناميكيات القوة الكامنة في أي فعل تفسيري. كما ذكرنا كليفورد جيرتز، تحليل الثقافة "ليس علماً تجريبياً يبحث عن قانون بل علماً تأويلياً يبحث عن المعنى". يمكن قول الشيء نفسه عن أكثر النقد الأدبي الأنثروبولوجي إقناعاً – فهو بحث منضبط وسياقي ولا ينتهي فضوله عن المعاني التي نصنعها، وكيف تجعلنا تلك المعاني ما نحن عليه.

محاضرة 08: النقد الأسلوبي

1. مقدمة:

النقد الأسلوبي، الذي يُطلق عليه غالبًا اسم الأسلوبية، هو حقل دراسي بين تخصصي يشكل جسرًا يربط بين التحليل اللساني والتفسير الأدبي. فهو يتجاوز التذوق الذاتي ليفحص كيف تخلق الخيارات اللغوية – من الكلمات الفردية إلى التراكيب النحوية – المعنى، وتثير العاطفة، وتشكل استجابة القارئ. كتخصص، تهتم الأسلوبية في الأساس بدراسة الأسلوب علميًا، حيث تحلل النصوص باستخدام منهجيات قابلة للقياس والتكرار مع الحفاظ على تفاعل عميق مع الفن الأدبي.

في صميمها، يطرح النقد الأسلوبي السؤال: كيف تساهم السمات النصية – الاختيار المعجمي، والنحو، والإيقاع، والاستعارة، والصوت السردي – في التأثير الجمالي والبلاغي للعمل؟ الهدف ليس مجرد تصنيف الأساليب بل فهم دلالتها الوظيفية. وكما تشير أحد المصادر، فإن نقد الأسلوب يتضمن "تقييم العناصر المميزة التي تميز عملًا فنيًا أو قطعة كتابية، مثل النبرة والمزاج واستخدام الأجهزة الأدبية، لفهم مدى فعالية مساهمتها في العمل ككل". تعزز هذه العملية التحليلية تقديرنا للتعبير الإبداعي مع ترسيخ التفسير على أدلة ملموسة.

يعمل هذا الحقل على سلسلة متصلة بين الشكلية اللسانية والنقد الأدبي. من جهة، يستخدم أدوات من علم الأصوات، والصرف، والنحو لتشريح الأنماط اللغوية؛ ومن جهة أخرى، يستمد من التقاليد التأويلية لاستكشاف كيف تؤثر هذه الأنماط على الثيمات وتصوير الشخصيات والصدى الثقافي. هذا الاتجاه المزدوج يجعل الأسلوبية مؤهلة بشكل فريد لمعالجة كل من "الكيف" و"السبب" في التعبير الأدبي.

2. الأسس التاريخية: من البلاغة الكلاسيكية إلى الأسلوبية الحديثة

لدراسة الأسلوب جذور قديمة، تمتد إلى البلاغة الكلاسيكية. فقد وضعت كتابات أرسطو في الخطابة وكتاب ديمتريوس "في الأسلوب" (حوالي 100 ميلادي) الأسس المبكرة من خلال تصنيف الأساليب (مثل الرفيع والمتوسط والواطئ) وربط الخيارات اللغوية بالتأثيرات الإقناعية. ركزت هذه النماذج الكلاسيكية على الأسلوب كحرفة متعمدة، جوهرية للتواصل الفعال.

لكن الأسلوبية الحديثة ظهرت في أوائل القرن العشرين من خلال حركتين رئيستين: الشكلية الروسية ومدرسة براغ. فقد حول الشكليون الروس مثل فيكتور شكلوفسكي ورومان جاكوبسون التركيز من المحتوى إلى الشكل، مقدّمين مفاهيم مثل "التغريب" – فكرة أن الفن يجعل المألوف غريبًا لتجديد الإدراك. وطورت مدرسة براغ مفهوم "البروز"، حيث "تتميز اللغة الشعرية عن لغة الخلفية غير الأدبية" من خلال الانحراف أو التوازي. أصبح هذا التركيز على "التمييز" اللغوي حجر زاوية في التحليل الأسلوبي.

في منتصف القرن، اكتسبت الأسلوبية زخمًا من خلال علماء مثل ليو سبيتزر ومايكل هاليداي. جمعت دراسات سبيتزر للأسلوب بين القراءة المتأنية والتفسير الثقافي، مؤكدة أن الأسلوب يعكس "حساسية نفسية أو اجتماعية أو تاريخية معينة". بدوره، قدم هاليداي "اللسانيات الوظيفية النظامية"، محللاً كيف تنجز الخيارات اللغوية الوظائف الفوقية الثلاث: المثالية (تمثيل التجربة)، والشخصية (تفعيل العلاقات الاجتماعية)، والنصية (تنظيم الخطاب). أظهرت دراسته عام 1971 لرواية وليام جولدينغ "الورثة" كيف تعكس الأنماط النحوية رؤية قبيلة بدائية للعالم – وهي دراسة رائدة في الأسلوبية الوظيفية.

بحلول أواخر القرن العشرين، ترسخت الأسلوبية كتخصص أكاديمي بمجلاتها المتخصصة (مثل "Style" عام 1967 و " Language and Style" عام 1968) وبتنوع متزايد في منهجياتها. يعكس تطورها توترًا مستمرًا بين الصرامة الوصفية (إعطاء الأولوية لعلم اللغة) والحرية التأويلية (التفاعل مع المعنى الأدبي) – وهو توتر لا يزال يحرك النقاشات المعاصرة.

3. منهجيات ومناهج التحليل الأسلوبي

يشمل النقد الأسلوبي منهجيات متنوعة، يقدم كل منها عدسة مميزة لفحص النصوص. يلخص الجدول أدناه المناهج الرئيسية ومراكز تركيزها التحليلية:

- الأسلوبية اللسانية
- التركيز الأساسي: علم الأصوات، الصرف، النحو، الدلالات
- المفاهيم/الأدوات الرئيسية: البروز، الانحراف، التوازي
- تطبيق مثال: تحليل الوزن وأنماط الصوت في الشعر
- الأسلوبية الوظيفية

- التركيز الأساسي: اللغة كعلامات اجتماعية
- المفاهيم/الأدوات الرئيسية: وظائف هاليداي الفوقية؛ تحليل السجل اللغوي
- تطبيق مثال: ربط الخيارات النحوية بديناميكيات القوة بين الشخصيات في الروايات

- الأسلوبية المعرفية
- التركيز الأساسي: العمليات العقلية في القراءة
- المفاهيم/الأدوات الرئيسية: الاستعارة المفاهيمية، نظرية المخطط، الإشارة
- تطبيق مثال: رسم كيف يشكل المنظور السردي تعاطف القارئ

- أسلوبية المدونة/الحاسوبية
- التركيز الأساسي: الأنماط الكمية عبر النصوص
- المفاهيم/الأدوات الرئيسية: العد التكراري، التصاحب، التحليل المكوني الأساسي
- تطبيق مثال: تحديد المؤلف عبر ملفات تردد الكلمات

- الأسلوبية الانفعالية
- التركيز الأساسي: ديناميكيات استجابة القارئ
- المفاهيم/الأدوات الرئيسية: القراءة "بطيئة الحركة"، المضمر
- تطبيق مثال: تتبع كيف تتلاعب تراكيب الجمل بتوقعات القارئ

3.1 العناصر الأساسية للتحليل الأسلوبي

بغض النظر عن المنهج، يفحص الأسلوبيون عادةً عدة عناصر أساسية:

- **الاختيار المعجمي**: تحليل المفردات من حيث السجل اللغوي (رسمي/عامي)، والدلالة الثانوية، والمجالات الدلالية.

- **التركيب النحوي وبناء الجملة** : طول الجملة، وتعقيدها، وأنماطها تؤثر على الإيقاع، والتأكيد، وسهولة القراءة.

- **اللغة المجازية**: تضيف الاستعارة والتشبيه والتجسيد طبقات من المعنى.

- **المنظور السردي**: تؤثر التحولات في التبئير أو الزمن على انحياز القارئ والغموض الموضوعي.

- **السمات الصوتية والرسومية** : أنماط الصوت (الجناس، التوافق الصوتي) والتخطيط المرئي (فواصل الأسطر، الطباعة) تساهم في التأثير الجمالي.

نادرًا ما تكون هذه العناصر منعزلة؛ فتفاعلها يخلق ما يسميه الأسلوبيون "النَّسِيج" النصي – القماش اللغوي الفريد للعمل.

3.2 عملية التحليل الأسلوبي

غالبًا ما تتبع التحليلات الأسلوبية المنهجية مراحل:

1. **المرحلة الوصفية:** تحديد السمات اللغوية البارزة.
2. **المرحلة التأويلية:** استكشاف كيف تساهم هذه السمات في المعنى أو النبرة أو التأثير.
3. **مرحلة التقييم:** تقييم النجاح الوظيفي للخيارات الأسلوبية ضمن التصميم العام للنص.

هذه العملية تتماشى مع الرأي القائل بأن الأسلوبية "تربط النقد الأدبي باللسانيات من خلال تحليل العناصر اللغوية في النص تحليلاً موضوعيًا". ومع ذلك، فإن درجة "الموضوعية" القابلة للتحقيق تظل قضية مثيرة للجدل.

4. الأسلوبية الحاسوبية: مناهج تعتمد على البيانات للمؤلفية والأسلوب

أحدث المنعطف الرقمي ثورة في الأسلوبية من خلال الأساليب الحاسوبية، مما مكّن من التحليل واسع النطاق للأنماط اللغوية التي كانت غير محسوسة سابقًا. تستخدم الأسلوبية الحاسوبية تقنيات إحصائية لتحديد "بصمات" المؤلف، وأعراف الأجناس، وتحولات الأسلوب التاريخية.

في إحدى الدراسات، حلل الباحثون الكلمات الاثنتي عشرة الأكثر شيوعًا (مثل: أنا، أنت، الـ، و) عبر خمسة وعشرين مسرحية لشكسبير. كشف التحليل المكوني الأساسي أن المكون الرئيسي الأول (المسؤول عن 33٪ من التباين) ميز المسرحيات "التفاعلية" (ذات التردد العالي للضمائر) عن المسرحيات "الاستطرادية" (التردد العالي لأدوات التعريف وحروف الجر). فصل هذا المحور مسرحيات التاريخ عن الكوميديات والتراجيديات، مما يشير إلى أن الجنس يؤثر على أسلوب الحوار أكثر من التسلسل الزمني.

تتحدى هذه الرؤى الحاسوبية التصنيفات التقليدية. على سبيل المثال، تجمعت التراجيديات بشكل مكثف في "المنطقة الوسطى" الأسلوبية، في حين أظهرت الكوميديات والتواريخ تباينًا أوسع – مما يشير إلى

مرونة نوعية أكبر. ومع ذلك، تواجه الأسلوبية الحاسوبية أيضًا انتقادات إبستمولوجية: هل المحاور الإحصائية "حقائق أسلوبية" أم هي مصنوعات منهجية؟ كيف نفسر الأنماط دون اختزال النصوص إلى نقاط بيانات؟

تتيح الأدوات الحاسوبية الآن الملف الشخصي القياسي الأسلوبي للنصوص التاريخية، وكشف الانتحال الأدبي، وتحليل نقل الأسلوب بين اللغات. تمثل هذه الأساليب تطلع الأسلوبية إلى "الدقة، والقابلية للتكرار، والحياد"، ومع ذلك يجب أن تحافظ على حوار مستمر مع التقاليد التأويلية لتجنب ما يسميه النقاد "الشكلية العقيمة".

5. الأسلوبية الانفعالية واستجابة القارئ: دور القارئ

على النقيض من موضوعية المناهج الحاسوبية، تقدم الأسلوبية الانفعالية – التي رفع لواءها ستانلي فيش – تجربة القارئ الزمنية إلى المقدمة. يجادل فيش بأن المعنى لا يكمن في النص ككيان ثابت بل في "الحدث" القرائي، حيث تشكل الهياكل اللغوية الاستجابات المعرفية والعاطفية بشكل تسلسلي.

يوضح تحليل فيش الشهير لجملة عن انتحار يهوذا هذا المنهج. تبدأ الجملة: "أن يهوذا أهلك نفسه شنقًا، لا يقين في الكتاب المقدس..." في البداية، يفترض القارئ اليقين الواقعي ("أن يهوذا أهلك...")، فقط ليقابل بالنفي ("لا يقين..."). يخلق هذا الانقلاب النحوي إيقاعًا من التوقعات المُثارة والمحطمة، محاكيًا الغموض الموضوعي حول الحقيقة والتفسير. بالنسبة لفيش، معنى الجملة ليس محتواها القضوي بل أداؤها – "تجربة عجز القارئ عن الوصول إلى معنى نهائي".

وبالتالي تحول الأسلوبية الانفعالية التركيز من ماذا تعني النصوص إلى كيف تعني، مستخدمة التحليل "بطيء الحركة" للتأثيرات على مستوى العبارة. يتماشى هذا مع نظريات استجابة القارئ الأوسع، التي تعامل التفسير على أنه معاملة بين النص والقارئ. وكما تلاحظ إحدى المصادر، فإن الأسلوبية الانفعالية ليست "وصفًا للاستجابات الانطباعية للقارئ بل تحليلًا معرفيًا للعمليات العقلية التي تنتجها عناصر محددة في النص".

ومع ذلك، يشكك النقاد في ما إذا كانت الأسلوبية الانفعالية تستبدل ذاتية (نية المؤلف) بأخرى (تجربة القارئ) فحسب. لاحقًا، تنازل فيش عن أن التأويلات مقيدة بـ "مجتمعات تأويلية" – معايير مشتركة

تحكم كيفية قراءتنا. ومع ذلك، يؤكد عمله على القوة الديناميكية للأسلوب في تنظيم مشاركة القارئ، مما يجعل الأسلوبية الانفعالية نقيضًا حيويًا للمناهج الشكلية.

6. الخاتمة:

النقد الأسلوبي اليوم هو حقل نابض بالتطور. تشمل الحدود الناشئة:

– علم الأعصاب المعرفي والأسلوبية: استخدام التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي وتتبع العين لدراسة كيف تنشط اللغة المجازية أو التشويق السردي المسارات العصبية.

– الأسلوبية الإيكولوجية: تحليل كيفية تمثيل اللغة للوعي البيئي.

– الأسلوبية متعددة الوسائط: توسيع التحليل للروايات المصورة والفيلم والوسائط الرقمية حيث تتفاعل الأساليب البصرية واللفظية.

في النهاية، يذكرنا النقد الأسلوبي أن الأدب هو فن وحرفة معًا – نظام من الخيارات حيث "كل جملة ذات دلالة مضاعفة". من خلال ترسيخ التفسير على أدلة لغوية، لا تعمق الأسلوبية تقديرنا للأعمال الفردية فحسب، بل تنير أيضًا الروابط العميقة بين اللغة والفكر والثقافة.

بينما نواصل صقل أدواتنا – من القراءة المتأنية إلى التعلم الآلي – تبقى المهمة الأساسية: فهم كيف يشكل الأسلوب العوالم التي نتخيلها والمعاني التي نحيا بها.