الفصل الثامن

تحليل البنية الدلالية للنّصّ الأدبي

منهجان نقديان أسهما في دراسة البنية الدلالية للشعر، هما: المنهج السيميائي، والمنهج التأويلي الجذري.

1- علم الدلالات أو المعاني (السيميولوجي)

هو فرع من علوم اللغة يتناول (نظرية المعنى)، ويدرس الشروط الواجب توافرها في (الرمز)، كي يكون قادراً على حمل المعنى.

ولكن ما هو (المعنى)؟

لقد حاول رتشاردز، وأوغدن، إيجاد تعريف للمعنى، في كتابهما: معنى المعنى (1923)، فوضعا ستة عشر تعريفاً للمعنى. وحدد ابن فارس ثلاثة مستويات للمعاني:

1- المعنى، وهو القصد، أو الدلالة الأولى.

2- التفسير، وهو التفصيل، أو إظهار ما خفي.

3- التأويل، وهو آخر المعاني، وأعمقها.

والواقع أن أنواع المعاني عديدة، ويمكن أن نذكر منها:

1- المعنى الأساسي، أو الأولي، أو المركزي. وهو العامل الأساسي في الاتصال اللغوي، والممثل الحقيقي للوظيفة الأساسية للغة في التفاهم وتوصيل الأفكار.

2- المعنى الثانوي، أو الإضافي، وهو الذي يتضمنه النّصّ اللغوي بالنسبة للظروف الاجتماعية لمستعمليه، والمنطقة الجغرافية التي ينتمي إليها وتبين فيه.

3- المعنى الإيحائي: وهو المعنى المجازي الذي تشعّه بعض الألفاظ حولها.

4- المعنى النفسي: ويدل على المعنى الذاتي الفردي، ويفيد في كشف نفسية المتكلم والمتلقي، فكلاهما مبدع للنّصّ.

هذا (المعنى) يقابل (المدلول) إذ يدل عليه اللفظ (الدّال). والجاحظ يعتبر اللفظ واحداً من أهم (الدالات) على (المعاني). وهو يفوق - في ذلك - الإشارة، والعقد، والخط، والنصبة. وذلك بفضل ما تميزت به اللغة من كونها أرقى وسيلة للإبداع. فاللفظ حامل للمعنى. ولذا ارتبطت الألفاظ بالحس، وارتبطت المعاني بالعقل، ومن هنا كانت الألفاظ معدودة، يمكن حصرها، لأنها مكشوفة، أساسها المواضعة، بخلاف المعاني التي هي ممتدة إلى غير نهاية.

ويختلف (المعنى) عن (الغرض)، و(الموضوع). فالغرض أو الموضوع أشمل وأوسع، وهو يحتوي معاني عديدة..

وكل المعاني مباحة للشاعر، وغير محظورة عليه. وعلى هذا الأساس رفض نقادنا القدامى المقاييس الأخلاقية في الشعر، فقال قدامة إنه (ليس فحاشة المعنى في نفسه يزيد جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثلاً رداءته في ذلك)[1].

و(المستوى الدلاتي) يتولد من العناصر الصوتية، واللفظية، والمعجمية، ولا يمكن تصوّر دلالة دون صوت، أو دون نظام نحوي محدد. ولن يتسنّى الوصول إلى نتائج علمية في تحليل نصّ أدبي دون تحليل هذه العناصر أولاً، لأن النّصّ (كلّ) متكامل، وظيفياً ودلالياً.

2- التحليل الدلالي (السيميائي) للنّصّ الأدبي

يهتم (المستوى الدلالي) بدراسة المعنى بوساطة أحد منهجين تحليليين:

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 19.

الأول آني، يحاول الباحث فيه أن يدرس مدلولات الألفاظ في النّصّ الأدبي، من حيث هي قديمة أو حديثة، ومن حيث هي مرتبطة بفكر اجتماعي أو سياسي ما. والثاني يدرس (المعنى) من خلال نظرة تاريخية، حيث يسعى الباحث إلى تتبع هذا المعنى من عصر إلى آخر، ليلاحظ ما طرأ عليه من تغيرات.

والمنهج الأول هو الأغلب في الدراسات الألسنية، ويتم من خلال دراسة (الوحدات اللفظية)، و(المصاحبات اللغوية)، وتحليلها، لاستنباط رؤيا الشاعر، أو فلسفة الكاتب.

والواقع أن التحليل الدلالي (السيميائي) يبدأ حيث تنتهي الدراسة الألسنية، أي إن (السيمياء) تتجاوز الجملة اللغوية المفردة، إلى دراسة الخطاب الأدبي ككل. وتعنى بدراسة المدلولات (المعاني)، من أجل اكتشاف (بنية) العمل الأدبي، من خلال دراسة الأنظمة الدلالية والرمزية فيه، وتحليل (المعاني) الكامنة وراء (بنية) النّصّ الأدبي. هكذا تنفتح مغاليق (عالم المعاني) في النّصّ الأدبي، من خلال القراءة (التأويلية) التي تحاول رصد شبكة الرموز في النّصّ، وفك (شفرة) العمل الأدبي، وفقاً للمبادئ السيميولوجية التي تنظم العلاقة بين النّصّ ومبدعه ومتلقيه، على أسس علمية. ذلك أن (القراءة) النقدية إذا لم تتم على نحو من التبصّر والتأمل، يجعل القارئ يغير من نظرته إلى الحياة والعالم، أو يعمّق هذه النظرة، فإنها ليست أكثر من قراءة سطحية، عابرة، بينما ينبغي أن تكون القراءة تأملاً، وشروداً، ثم إبداعاً. فمثل هذه القراءة (المبدعة) هي التي تُغني النّصّ، وتفتح له آفاقاً واسعة..

هكذا نتبين مستويات عديدة للقراءة، أفضلها (القراءة) التي تستجلي (جوهر) النّصّ، باعتباره (بنية) لغوية ذات دلائل متعددة، تنعكس على نحو مباشر. فإذا استطاع (القارئ - الناقد) أن ينجح في الكشف عن (العلاقات البنيوية) في النّصّ الأدبي، وأن يبين (أنساقه) و(رموزه)، استطاع أن يصل إلى (معناه) الحقيقي. وعندئذ يكون قد ملك النّصّ، بعد أن يملكه النّصّ في مرحلة القراءة الأولى.

ومن البديهي أن يدخل القارئ (عالم) النّصّ وهو غير خال من الأفكار المسبقة. ولكن (النقد الموضوعي) يقتضي ألا تؤثر هذه الأفكار على (معنى) النّصّ،

وألا تندمج في ما يريد النّصّ أن يقوله. ومثل هذه (القراءة) الفاحصة، التي ترفدها ثقافة واسعة لا يمكن أن تكتفي (بالمعاني) المباشرة في النّصّ، وإنما تتجاوز إلى (المعاني غير المباشرة)، أو بالأحرى إلى (البنية الباطنية) للأدب. وهذه هي القراءة (الإبداعية - الإنشائية) التي تقود إلى النقد الدلالي (السيميائي) الذي يحاور فيه النّصّ نفسه. وهو ما نجده لدى جوليا كريستيفا، ورولان بارت في مرحلته السيميائية، وغريماس..

ويمكن تلخيص التحليل السيميائي عند غريماس وكريستيفا في مستويين:

1- البحث عن (البنية الظاهرية) للعمل الأدبي، حيث يتم تحليل الصياغة التعبيرية، وبيان الخصائص الشكلية، والأسلوبية، والبنيات اللغوية... وهذه كلها (دالّ) لمدلول تال هو (البنية المضمرة).

2- البحث عن (البنية المضمرة) أو التحتية للعمل الأدبي، وفيه تُدرس (البنية الوظيفية)، و(العلاقات) بين الفاعلين..

وهكذا يهتم السيميائيون بالبنيتين الأساسيتين في النّصّ الأدبي: البنية السطحية الظاهرة. والبنية العميقة الباطنة. ومن هنا يمكن القول إن النقد الدلالي (السيميائي) يستخدم نوعين من القراءة:

1- القراءة الظاهرية التي تأخذ القارئ في خط مستقيم، إلى نهاية القصيدة، حيث يدرك معناها المباشر، من خلال الاهتمام بالبنيات اللفظية والتركيبية والمعجمية.

2- القراءة التأويلية التي تؤدي إلى إدراك (دلالة) القصيدة، وتحاول تجاوز الفهم الأولي للقصيدة إلى عمق التجربة الشعرية (الباطنية).

وهكذا يسهم النقد السيميائي في التأويل النقدي، كأحد اتجاهات التأويل في النقد الأدبي.

3- التأويلية الجذرية

الاهتمام (بالموضوعات) Thematique من خصائص النقد (الجذري) الذي

يعتبر (الجذر) تجربة، أو سلسلة من التجارب التي تؤسس وحدة محدودة في النّصّ الأدبي، تشبه (الخليّة) الرحمية، أو (شبكة) منظمة من الأفكار الملحّة..

ويختلف (الجذر) عن (الفكرة الرئيسية) في أنه ليس ظاهرة لغوية، وإنما يظهر على شكل (رمزي). فإذا كان (الطير) فكرة رئيسية لدى مالارميه، فإن (الطير الميت، أو الطير الجريح، أو الطير الساقط) هو الجذر عنده.

وقد استعان (النقد الموضوعاتي = الجذري) بتيارين فكريين: الألسنية، والتحليل النفسي، فرفداه بمصطلحاتهما، كما تأثر بالشكليين الفرنسيين، ووصل إلى أوجه في الستينيات من القرن الماضي على أيدي نقاد كبار من أمثال: تيبوديه، وغاستون باشلار، وجان بيير ريشار، وشارل مورون، وجان بول فيبر، وغيرهم..

وسنعرض جهود كل ناقد من هؤلاء النقاد، على حدة.

- **غاستون باشلار:**

يبحث (التحليل التأويلي) في (قصدية) الوعي. أي أن الوعي يتّجه دوماً إلى (موضوع) ما. وقد وظف باشلار (ظاهراتيته) في دراسة (موضوع الخيال)، حيث رأى أنه لا يوجد موضوع دون ذات، وإن وظيفة (التأويلية) ليست في وصف الأشياء كما هي في الطبيعة، فهذه مهمة عالم الطبيعة، وإنما وظيفتها تكمن في القدرة على استعادة الدهشة الساذجة حين رؤيتنا لأشياء الطبيعة. ذلك أننا (حين نحلم، فنحن ظاهراتيون دون أن نعلم)، وإن (الموضوع) يتحدد من خلال غيابه، ومعايشتنا له. فإذن هناك (موضوع)، و(ذات) واعية، و(حلم) ينشأ بتأثير التقاء الذات بالموضوع.

هكذا يبدو أن للظاهرة الفنية، ليس بعداً موضوعياً فحسب، بل وبعداً اجتماعياً، ونفسياً، بالإضافة إلى البعد (التأويلي). ومن هنا محاولة باشلار إلقاء الأضواء على هذه الأبعاد جميعاً. ومن هنا - أيضاً - تعددية (المناهج النقدية) التي اعتمدها باشلار وفتح أبوابها للدارسين بعده، حتى ليعدّ أباً لكثير من النقاد أمثال: جورج بوليه، وشارل مورون، وجان ستاروبنسكي، ولوسيان غولدمان، ورولان بارت، وغيرهم..

والواقع إن غاستون باشلار G. Bachelard (1884-1962) الفيلسوف الفرنسي المعاصر قد مرّ بمرحلتين حاسمتين في حياته العلمية: الأولى انصرف فيها إلى دراسة المسائل التي تثيرها طبيعة المعرفة العلمية، حيث أكمل دراسته الفلسفية عام 1927، وأصبح دكتوراً بأطروحته في (فلسفة العلوم)، فعيّن أستاذاً في (ديجون) 1930، ثم في (السوربون) 1940.

وقد أقام شهرته، في هذه المرحلة، على ثلاثة عشر كتاباً، جمعت بين الكفاءة العلمية، والنفاذ الفلسفي، وكان جهده - كأستاذ جامعي - منصرفاً إلى النقد الفلسفي للفكر العلمي، ذي الرؤية العقلانية المتحررة.

أما المرحلة الثانية من حياته العلمية فقد انتقل فيها باشلار إلى تلمس (الموضوعات الظاهراتية) في العالم المادي، مناقشاً إياها من خلال منظور (الخيال) كقوة كونية، وملكة سيكولوجية، حيث درس (صور المادة) من خلال (الإبداع) الأدبي متحولاً من دراسة فلسفة العلم إلى دراسة فلسفة الفن والجمال.

وقد درس باشلار (الصورة الشعرية)، واعتبرها (بروزاً) متوثباً ومفاجئاً على سطح النفس. واتخذ منها (موقفاً موضوعياً) قدر الإمكان، مستخلصاً إياها من العناصر المادية الأربعة (الماء، والهواء، والتراب، والنار)، وهي العناصر الأساسية في نظريات نشوء المادة.

ثم بدا له أن (الصورة) المدروسة من خلال الذات لا يمكن فهم جوهرها من خلال الإحالة إلى الذات فقط، لأن (الظاهراتية) تستطيع استعادة ذاتية الصورة باعتبارها تنويعية، لا تكوينية. ولذلك لا بد من إسهام الذات (= الروح)، والعلم (= العقل) في دراسة ظاهرة (الصورة الشعرية)، لأن الذات تمتلك بصيرة داخلية ليست انعكاساً للعالم الخارجي، وهي حالة نفسية تمتزج بالحلم، ويستريح فيها العقل، ولكنه لا يستقيل أو يتقاعد، فالروح يقظة دون توتر، والعقل يضع لها المشاريع الأولية. ومن هنا فإن باشلار يميّز بين القارئ العادي والناقد الأدبي، فيرى أن الأول يكتفي بالاستمتاع بما يقرأ، بينما الثاني يتجاوز ذلك إلى معرفة كل شيء، والإحاطة بكل شيء، بل ومحاولة الخلق مع المبدع نفسه.

وإن شغف باشلار بالتحليل النفسي، كعلم جديد، ومعرفته بفرويد، ويونغ، جعلاه يسلّم بقراءة نفسية للأثر الأدبي، ويعتبرها وسيلة نموذجية لمعرفة الكاتب. وقد حاول تجديد النقد الأدبي عن طريق إعادة الاعتبار (للخيال المادي) الذي ينفذ إلى عناصر الكون، فأقام منهجه النقدي على (الحلم). ولم يقيّد نفسه بمنهج نقدي واحد، واعتبر (الصورة الشعرية) بثّاً واعياً تقوم به نماذج وأنماط أصلية (لاشعورية)، عن طريق (الخيال). وهي معنى في حالة كامنة. وتتلبس الكلمة هذا المعنى، فتكتسب (دلالة) جديدة قادرة على إثارة الأحلام. وتكتسب الصورة دلالة مزدوجة: فتعني شيئاً آخر. وتثير أحلاماً بصورة مختلفة. ذلك أن الخيال والأحلام والفكر هي التي تتكلم، من خلال الأدب الذي يروي رغبة إنسانية.

وقد طبّق باشلار منهجه (الصوري) في كتابه (الماء والأحلام) على (خيال) إدغار ألن بو E. A. Poe فوجد أن صورة (الماء) هي التي تسوده. «أو بصورة أدق، ماء خاص، ماء ثقيل، أكثر عمقاً، وأكثر ركوداً من جميع المياه الراكدة العميقة، إنه عند (بو) الجوهر، الجوهر الأم».

هكذا يرغب باشلار في أن يكون الناقد ذاتياً وموضوعياً في آن. وأنه ينبغي أن يتم فهم الأدب عن طريق (الصور الأدبية). ذلك أن أصالة الكاتب إنما تقاس بجدّة صوره، وأن (يحلم) الناقد مع الآثار الأدبية، لا أن يقتصر على (رؤيتها) فقط. مؤكداً عدم كفاية (النقد الكلاسي) الذي يردّ الإبداع إلى ما هو شعوري فقط في الإنسان، والذي يعدّ (الصورة) زمنية، أو نسخة عن الواقع فحسب، ناسياً (الوظيفة الشعرية) للصورة في إعطاء شكل جديد للعالم.

ويؤكد باشلار وجوب ربط (الحياة الخاصة للصور) بالنماذج الأصلية التي يكتشفها التحليل النفسي. وعند ذلك تبدو الصور المتخيلة (تساميات) لهذه النماذج الأصلية، وليست إعادة إنتاج للواقع. ومن هنا رغبة باشلار في أن يكون الناقد يقظاً إلى أقصى حدود اليقظة، وأن يقرأ الأدب بإمعان، وأن يحصر همّه لا في (عقدة) الكتاب، بل في البحث عن (الصور) الجديدة القادرة على تجديد النماذج الأصلية اللاشعورية، لأنها هي وحدها العلامة على قدرة (الخيال) الخلاقة. وبهذا يبدو باشلار (حالماً) مع الآثار الأدبية، أكثر منه (ناقداً) يصف هذه الآثار.

وتحت تأثير التحليل النفسي والاهتمام بالعناصر المادية الأربعة، وضع باشلار كتبه: التحليل النفسي للنار 1938، الماء والأحلام 1942، الهواء والأوهام 1944، الأرض وهواجس الإرادة 1948، الأرض وحلم الراحة. ولكنه في مرحلة تالية وضع مؤلفات تنتمي إلى (التأويلية) أكثر من انتمائها إلى التحليل النفسي، من مثل: شاعرية الفضاء 1957، وشاعرية أحلام اليقظة 1961. وفيها يدرس (الصورة الأدبية) لا على أسس نفسية لاشعورية، كما كان يفعل سابقاً، بل على أسس (ظاهراتية) إذ لم يعد العمل الأدبي - عنده - يمتلك ماضياً، أو علاقة سببية بين (صوره) والنماذج الأصلية الكامنة في اللاشعور. بل أصبحت دراسة (الصورة والخيال) عنده تعني دراسة (ظاهرة الصورة) عند انبثاقها، باعتبارها نتاجاً مباشراً لكيان الإنسان في واقعه.

وهكذا أحدث باشلار (ثورة كوبرنيكية) في النقد الأدبي، عندما أعاد الاعتبار للخيال، ورأى أن مهمة الناقد هي أن (يحلم) مع المبدع، وأن يعثر على (الصورة الشعرية) في انبثاقها، وأن يدعها (ترنّ) في ذاته، وأن يكتشف (تنظيمها) السرّي.

- **جان بيير ريشار:**

وأما جان بيير ريشار J. P. Richard فقد بدأ حياته النقدية عام 1954، وفي عام 1961 نال شهادة الدكتوراه ببحثه عن الشاعر الفرنسي مالارميه S. Mallarmé، وهو يستند إلى خلفية فكرية ونقدية تسمح له ببناء منهجه النقدي الخاص به، والذي يستند إلى الفلسفة الظاهراتية (الفينومينولوجيا) Phenomenologie التي يمثلها إدموند هوسرل E. Husserl والفلسفة الوجودية لدى جان بول سارتر J. Sartre وفلسفة العناصر الأربعة عند غاستون باشلار G. Bachelrd.

وريشار هو أستاذ الأدب المعاصر في جامعة السوربون، وقد أمضى خمساً وعشرين سنة يدرّس الأدب الفرنسي في لندن ومدريد. واستفاد من أطروحات باشلار، وبوليه.

وصاغ منهجاً نقدياً جديداً أطلق عليه اسم المنهج الموضوعاتي (التيمي)

Thematique، ووضع كتباً هامة من مثل: الأدب والإحساس (1954)، والشعر والأعماق (1955)، والعالم الخيالي لمالارميه (1961)، وإحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث (1964)، ومنظر من شاتوبريان (1967)، ودراسات في الرومانسية (1971)، وبروست وعالم الإحساس (1974)، وستاندال وفلوبير (1975)، وقراءات مجهرية (1979)، وصفحات مشاهد (1984)..

ويعرف ريشار (التيمة) Theme بأنها مبدأ تنظيمي محسوس أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد.

و(الموضوعات) تميل إلى أن تنتظم كما يحدث في البنى الحية، وهي تترابط في مجموعات مرنة يهيمن عليها قانون التشاكل والبحث عن أفضل توازن ممكن.

و(الموضوع) هو المبدأ الذي تلتقي عنده مفاهيم النّصّ أو الكاتب، والمحور الذي تجتمع حوله كل القرابات السرية في النّصّ، والمركز الذي تتوجه إليه الدراسة. فمنه تبدأ، وإليه تعود، فهو يوجه العملية النقدية.

و(الموضوع)، عند ريشار، هو وحدة من وحدات (المعنى)، وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها تسمح بالتوسّع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي ببسط العالم الخاص للكاتب، وهو النقطة المركزية التي ينطلق منها الناقد، وإليها يعود. وحول هذا المحور النقدي تدور كل أبحاث ريشار ودراساته.

ويحدّد ريشار (الموضوع) بأنه مبدأ تنظيمي محسوس، أو دينامية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. ويكمن (الموضوع) في (القرابة السرية)، أو (العائلة اللغوية) التي يمكن عن طريقها تحديد (موضوع ما)، وتستند (العائلة اللغوية) إلى ثلاثة مبادئ: الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية[1].

ويتمثل (المنهج الموضوعاتي)، عند ريشار، في استنطاق مدلولات الصياغة اللفظية عبر ألفاظها وتراكيبها، وفق مبدأ التقدم والارتداد، وإضاءة المستوى اللغوي

---

[1] قام بهذا العمل، في نقدنا المعاصر، عبد الكريم حسن في كتابه: (الموضوعية البنيوية)، المؤسسة الجامعية - بيروت 1983.

بالمستوى النفسي، وبالعكس.

وأحياناً قد يخرج ريشار على هذه (الموضوعية) الصارمة، والمنهجية (الجذرية) ويعتمد الذائقة الشخصية، فيترك الكلمة لانطباعية حادة، مؤكداً أن الأثر الأدبي لا يفهم إلا (كتنغيم) موسيقي، ومعتقداً أن النقد، أولاً وأخيراً، هو انطباعية على ضوء منهج خاص يعتمده الناقد وسيلة لإلقاء المزيد من الضوء على الأثر الأدبي، فالالتزام بمنهج نقدي صارم هو بداية الطريق. ولكن نهايته هي عودة إلى الذاتية لممارسة انطباعية حرة. ورولان بارت مثال جيد على ذلك، فقد انتقل من البنيوية الشكلية ذات المنهج الوصفي الصارم، إلى (النقد الحر) ولعبة عشق الكلمات، جرياً وراء (لذّة النّصّ)، والسكر برحيقه. وكذلك فعل ريشار، في كتابه الأخير: قراءات مجهرية، حيث اكتشف (الجذور) أولاً، وفق منهجه النقدي، ثم أطلق عنان انطباعاته الذاتية، لتؤكد هذه (الجذور)، وتنطلق منها إلى آفاق قراءات تأويلية حرة.

و(القراءة الموضوعاتية) هي مسح لحقول حسية معينة، من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب فيها على كل مستوى من هذه المستويات المنقودة، وبيان لكيفية ارتسام دلالات الأشياء المرغوب عنها والمستبعدة.

والمهم أن يكون المدلول (دالاً)، لأن الاتجاهات (الدّالة) هي التي تغطي سجل الجرد والسجل المحسوس، لأن (الاتجاه الدّال) هو (المعنى) Sens ذلك أن (القراءة الموضوعاتية) هي قراءة وصفية تُعنى بالجرد والتنضيد والتصنيف، وتحركها الرغبة في كشف (التجانس) الذي يتجلّى في رسم مجموعة العناصر المعروضة (كنظام) منسق ذي خصوصية، ومن ثم تصنيف (المعنى)، عن طريق وضعه في مقولات، ينطوي كل منها على مجموعة من (النظائر) التي يمكن إبدالها من بعضها بعضاً. وهكذا يتبدى (الموضوع) كإحدى مقولات (المعنى).

ويحاول ريشار العثور على (القصد) الأساسي للكاتب، أو (مشروعه) الذي يقود مغامرته الأدبية، أو (موضوعه) الذي يستحوذ على كامل اهتمامه، في مستواه البدئي، المحسوس، معترفاً بدينه، في هذه الخطوة، لباشلار. ومن أجل ذلك فهو

يسجل كل الأشياء التي يعرضها الكاتب: المشاهد، والأحداث، والأصوات، والصفات، والماهيات. ثم يحاول ربطها ربطاً جميعاً ببعضها بعضاً، من أجل أن يعيد بناء نظام مسيرة معينة قام الكاتب بها.

ويتمثل منهج ريشار النقدي في البحث عن الاختيارات والأفكار المتسلطة على الكاتب، والمشكلات التي تكمن في أعماق وجوده الشخصي، وتراكيب أحلام اليقظة لديه. و(المركز) في شخصيته. ولتحقيق هذا الغرض فإن الناقد يحاول تأليف (متحف) من الموضوعات والصور والإيقاعات المفضلة لدى الكاتب، باعتبارها وسائل التعبير الأولية التي يبدع الكاتب بوساطتها عالمه. وهكذا يبدو (النقد الموضوعاتي) عند ريشار تأملاً، واستنباطاً، وتجوالاً، وليس موقفاً مسبقاً، أو إلقاء نظرة، أو وقوفاً على مدخل الأثر الأدبي فحسب.

وتتمثل نقطة البدء في هذا المنهج النقدي في (إحصاء) مفردات كل موضوع، في العمل الأدبي، ففي موضوع (الحب) مثلاً تحصى كل المفردات التي تتعلق به، من مثل: أحب، يحب، الحبيبة، المحبوب، الهوى، اللثم، القبلة... إلخ. ويتم تحديد العناصر التي تتكرر بشكل ذي دلالة لتوضع في مجموعات أو حقول شاقولية.

ثم تلي ذلك الخطوة الثانية، وتتمثل في تحليل مفردات كل حقل من حقول (الموضوعات) المستخرجة، ثم استخراج النتائج، وصولاً إلى شبكة (العلاقات الموضوعية) المعبّرة عن بنية الموضوعات، في مرحلة شعرية معينة. وهي أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها.

ولدى تطبيق ريشار هذا المنهج (الموضوعاتي) على أعمال إبداعية، وجد في آثار الشاعر الفرنسي الفرد دوفيني (خليّة الساعة)، ورأى أن مسرحيته (شاترتون) إنما تدور حول هاجس الزمن، كما اكتشف (تجربة الهوّة) عند جيرار دو نرفال، وآرثر رامبو، وبول فرلين. ثم عمّم مفهوم (الهوّة) على مستويات الموضوع والعاطفة والشعور واللغة، واستنتج أن الوجود، بالنسبة لهؤلاء الشعراء، ضائع في العزلة المأساوية التي أحاطوا بها أنفسهم، وأصبحت تكتنف نظرتهم إلى الحياة. ومن هنا (إشكالية) شعرهم، لموقفهم المعارض لموقف مجتمعهم، ولغوصهم في أعماقهم النفسية بهدف

استكشافها.

كما درس مالارميه S. Mallarmé وهو شاعر ذو صياغات لغوية غامضة ومكثفة. وقد حاول ريشار اجتذابه إلى منطقة السهولة والوضوح، وحاول تأليف (متحف) من الصور والألوان والإيقاعات المفضلة لديه. فهذه الأشياء هي وسائل التعبير الأولي لآلية الغموض عنده، ثم تابع تقصّي ملامح هذا الاتجاه ومتابعته بدقة. وحاول بناء (أطلس) مالارميه، فقدم (متحفاً) للخيال المالارمي، صنّف فيه كل الأشكال المحببة عند مالارميه: كالمرات الجبلية، وأشباه الجزر، وضمّ كل أنواع النبات والحيوان والنساء في عالم (ظواهري) محسوس، يحتوي الأصوات المحبوبة والأشياء المعشوقة لدى مالارميه. وقد انتهى إلى أن بلوغ الخاصتين الأهم في العمل الأدبي العظيم هما: التجانس، والبساطة، حيث لا حشو، ولا إسفاف أو تناقض. وأن ما يهم الناقد من النّصّ إنما هو المنطق الحسي الذي يغذي نداء النّصّ لنا.

إن تصنيف عناصر (المعنى) على أساس مقولاتي يتطلب أن نضع كل مجموعة من العناصر في سلسلة (المقولة) التي تنتمي إليها. ولكن هذا التصنيف الذي يقوم على أساس (الائتلاف)، ينبغي أن يترافق مع تصنيف آخر يقوم على أساس (الاختلاف) ذلك أن (التقاء) العناصر مع بعضها بعضاً ذو دلالة، كما أن (تباينها) عن بعضها بعضا ذو دلالة أيضاً. ومن هنا وجوب البحث عن (المؤتلف) و(المختلف) في عناصر (المعنى)، قبل تصنيف المعنى ووصفه.

وقد وجد ريشار لدى بروست ترسيمة (الزهرة)، فحدّدها بأنها (زهرة الغريب)، منطلقاً من وجوب تحليل الزهرة كمركب أولي (فهي نوع من الأحمر)، وكمركب حراري (فهي درجة من الالتهاب)، وكمركب حميمي (فهي زهرة حانية بذاتها، وهي زهرة متفتحة، منغلقة). وهكذا تتشكل (الترسيمة) الحسية. وعلى هذا المستوى العملي يمكن تصنيف ودراسة كافة (الترسيمات) و(الموضوعات).

وهكذا يفكك (النقد الموضوعاتي) العمل الأدبي، بحثاً عن (معناه)، ثم يعيد تركيبه، وفق (مشروع) أو (هدف) وجودي، يرتبط، ليس بوعي الكاتب، وإنما

بوعي النّصّ الأدبي المنقود.

والخطوة الأولى في (المنهج الموضوعاتي) تقوم على العمل (الإحصائي). أما الخطوة الثانية فتنصب على (التحليل). والثالثة يتم فيها جمع النتائج ووضعها ضمن منطق (مقولاتي) يرتسم في نموذج شبه بنيوي. وهنا تقترب (الموضوعاتية) من البنيوية، حين تبحث عن القوانين والأنظمة والعلاقات التي تشكل العمل الأدبي. وهذه الخطوات الثلاث ليست منفصلة عن بعضها بعضاً، بل هي متماسكة إلى الحد الذي تستدعي فيه كل خطوة تاليتها.

وهكذا يبدو إسهام ريشار كبيراً في (النقد الموضوعاتي) حتى ليعدّ - بحق - مؤسسه. وقد أغناه بمقولات ومفاهيم نقدية زادته وضوحاً، من مثل: الكثافة، والبنية. والدّال، والمدلول، والعمق، والعلاقة، والحلولية، والخيال، والحسّية، والتجانس... إلخ. في ثنائيات ضدية مستقاة من ألسنية سوسير.

فمقولة (الكثافة) عند بروست مرتبطة (باللاكثافة). وكلتاهما مرتبط بسجل (المادة). ومقولة (الانطلاق) مرتبطة بمقولة (الانفتاح). وكلتاهما مرتبط بالسجل (المكاني). ومقولة (الوحدانية) مرتبطة بمقولة (التعددية)، و(الاستمرارية) مرتبطة (بالانقطاعية)... إلخ، وهذه (المقولات) هي (الموضوعات) الموظفة في هندسة المشهد. و(القراءة التأويلية) هي التي تظهر (فيض المعنى) الصادر عن محتوى العمل الأدبي، وذلك من خلال مبدأ (التمفصل) المستمر، حيث يتفكك المعنى باتجاه معنى آخر يتفكك بدوره باتجاه كل المعاني الأخرى.

كما تُعنى (القراءة التأويلية)، عند ريشار، (بالبنى) الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء. ومن هنا يصبح (النقد التأويلي) بحثاً عن (البنيات) من أجل التعرّف على (المعنى) الذي يوجد (هيكل) المشهد الأدبي. وهذا (المعنى) هو (الرؤيا) الكلّية الواحدة التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه للعمل الأدبي إلى (وحدات) صغيرة، و(موضوعات)، و(ترسيمات)..

بيد أن السمة المميزة (للبنية) في (النقد التأويلي) هي أنها (بنية شبكية) أو (بنية إشعاعية)، حيث يُحيل كل عنصر فيها إلى كل العناصر الأخرى.

وأما (الدّال) في النقد (الموضوعاتي) فهو (الشكل)، و(المدلول) هو (المعنى). ولكن القراءة (التأويلية) تتجاوز هذا التصنيف فتجعل المدلول (= المعنى) دالاً على مستوى آخر. ذلك أن (النقد التأويلي) إنما هو نقد للمدلول، أي إنه يسبر السجلات الأساسية، حيث ينتشر المعنى، ويصنّف كلاً منها في (خانة)، ثم يعود فيجمع هذه (الخانات) في وحدة (معنى)، وبهذا تجعل (القراءة التأويلية) المدلول دالاً. ومن هنا ابتداع ريشار لمصطلح (مضمون الشكل).

ولما كان (الموضوع) وحدة من وحدات (المعنى)، فإن كل (موضوع) يشتمل على مجموعة من (الظهورات)، وكل ظهور يعدّ لباساً للمعنى، وكل ظهور للمعنى هو صدى لظهور آخر للمعنى ذاته. واكتساب العنصر المدروس هويته إنما يتمّ من خلال انتمائه إلى النسق الذي يتشكل فيه. وهو يكتسب القدرة على التكوكب حول العناصر الأخرى التي تنتمي إلى نفس النسق.

ويميّز ريشار بين نوعين من المعنى: (المعنى الظاهري)، و(المعنى الخفي) ومهمة النقد هي الكشف عن المعنى الخفي في النّصّ الأدبي، ذلك أن المعنى موجود، وعلى الناقد إيقاظه من سباته العميق، والكلام الحقيقي هو ما لا يقال في الكلام. وقراءة الشعر الحديث يجب أن تتجاوز ما في السطور إلى ما خلف السطور. ونحن نجد أمثال هذه (المعاني) المستترة في النصوص الرمزية والغامضة. ونجد معها أزواجاً من المتضادات المحسوسة: كالسطحي والعميق، والمنغلق والمنفتح، والقريب والبعيد، والموجود وغير الموجود... إلخ.

ومع توق الشعر إلى إظهار (المعنى)، فإنه يرغب - أيضاً - في (اللامعنى). هكذا يبرز (العدم الخصب) عند سان جون بيرس، و(البرق المتصل) عند رينيه شار، و(الظل المضيء) عند بول إيلوار، و(النار الخلاقة) عند إيف بونفوا، و(الحد اللامحدود) عند جاكوتيه.

وريشار، في نقده (الموضوعاتي) لا يبحث عن المعنى لذاته، بل لما يكمن وراءه. إنه يبحث عن أصل المعنى، ومصدره، وغايته، وهدفه. وفي ذلك يقول: (حاولت في دراستي لهؤلاء الشعراء أن أعثر على (القصد) الأساسي، أو (المشروع) الذي يسيطر

على مغامراتهم، وأن أصف هذا (المشروع).

و(النّصّ) هو الحقيقة المطلقة في (النقد الموضوعاتي). ومن خلال النّصّ تتكشف حقيقة المبدع، وإلا (فأين يمكن أن يوجد الكاتب إن لم يكن في جملة ما كتبه؟) وكذلك الناقد فإنه ينطلق من النّصّ، ويعود إليه، ويحلّ فيه، من أجل أن يبينه، ويعيد بناءه، حتى يستقر على النحو الذي يرضيه.

و(القراءة الموضوعاتية) هي قراءة (حلوليّة)، لأن (النقد الموضوعاتي) هو بالأصل (نقد حلولي)، ينفي الإحالة إلى أي مصدر خارجي اجتماعي أو تاريخي، كما ينفي الإحالة إلى الكاتب الذي يفيض عنه العمل الأدبي. فالكاتب موجود خارج العمل المنقود. وهذا يعني قدرة العمل على أن يخلق خالقه، أكثر مما يخلقه خالقه!

وأما (مفهوم الحسيّة) فهو أحد المفاهيم القاعدية في (النقد الموضوعاتي). ويتجلّى في مسح الحقول الحسية المعينة، من أجل تحديد أهم الخيارات الشخصية الفاعلة فيها.

ويتحدّد (مفهوم الحسية) عند ريشار في البحث عن اللحظة الأولى في عملية الخلق الأدبي عند الأديب، حيث يحتك، بدءاً بالأشياء. وفي الكشف عن تمفصل العناصر الأولية التي يستمدها الشاعر من حسه وخياله. وإن نقطة ولادة العمل الأدبي إنما تعني تحليل هذه العناصر الحسية الأولية لهذا العمل، كمرحلة أولى. ثم تحديد الكيفية التي تلتقي بها هذه العناصر كمرحلة تالية.

وقد انتهى ريشار إلى أن بعض (الموضوعات) تعاود نفسها في العمل الإبداعي. وهذا ما يوصل إلى مفهوم (الاطراد)، لأن هذه (الموضوعات) تقوم بمهمة تنسيق الحياة الخفية في العمل الإبداعي، وهذا ما يقود إلى (الوظيفة النوعية) للموضوع.

والواقع أن (معاودة) موضوعات ما، من قبل أديب ما، في أعمال أدبية متعددة، إنما هي (مقياس) لأعماله، و(مفتاح) لتنظيمها، و(دليل) على (هوس) الأديب بها، نظراً (لاطرادها) في أدبه، وتتابعها فيه.

ولكن الإمساك بهذه (المعاودة) و(الاطراد) من قبل الباحث يحتاج إلى حصر الموضوعات الجزئية، والكلمات، وبالتالي إلى عملية إحصائية. ومن هنا ينبغي على

الباحث أن يبني معجماً للتواتر اللفظي في العمل الأدبي، ويظل دقيقاً وصابراً في قراءة النّصّ، فالدقة والصبر هما اللذان يقودان إلى القوانين الداخلية للرؤية والخيال، ومن هنا فإن ريشار يتناول مفهوم (الاطراد) بتحفظ، ودون أن يجعله المعيار الوحيد، ذلك أن (الغزارة) ليست معياراً نهائياً لتحديد الموضوعات المهيمنة في العمل الأدبي، فمن التكرار ما قد يكون بلا قيمة دالة. والمطلوب هو البحث عن (نقاط التقاطع)، كنقاط حساسة، كما في (صورة العري) عند مالارميه، فهي تسيطر على الحقل.

وينتهي ريشار إلى أن قيمة أي موضوع إنما تتحدّد من خلال إلحاحه وقدرته على التمفصل، وإن معنى أي موضوع إنما ينتج عن علاقته بالآخر، ضمن (الكون التخييلي). وإن (الموضوعات) تميل إلى الانتظام في (مجموعات) مرنة عندما يهيمن عليها قانون (التشاكل)، و(البحث عن أفضل توازن ممكن).

ومن (الموضوع) يميز ريشار عنصراً أكثر خصوصية ومحسوسية هو (الترسيمة)، Motif التي تتكرر، وترتبط بطريقة مميزة، وقد اكتشف ريشار (ترسيمات) بروست، فوجدها في: الزهر، والسمك، والمصباح، والناقوس، والخمر... إلخ. وهذه (الترسيمات) التي تدل على اختيارات الكاتب، معروضة في العمل الأدبي، بشكل غير منظم. ولكنها تتعلق (بالمعنى). و(تحليل الموضوع) ووصفه إنما يعني تعيين (الترسيمات) المتنوعة في داخله، وهذا يعني تحديد هذه (الترسيمات) من خلال ائتلافها واختلافها. وتصنيف (الموضوع) في (ترسيمات) يعني أن الموضوع يتطور حسب نسق هذه (الترسيمات) التي تلتقي داخل العمل الأدبي. وهذا ما يجعل (القراءة الموضوعاتية) قراءة أنساق من (الترسيمات) التي تلتقي على أساس المنطق المقولاتي.

وفي دراسته لبروست يتساءل ريشار: كيف يتشكل (المكان) عند بروست؟ وما أهميته؟ وما هي المحاور التي ينتظم بموجبها؟ وكيف يتجسد عبر تعبيره؟.

وفي مقولة (الزمان) يتساءل - أيضاً - ما الصيغ الخاصة بالزمن البروستي؟ وما هي الأزمنة المحببة لديه؟ وما هي الأزمنة المكروهة عنده؟ وهل لديه أزمنة حيادية؟

وفي ما يخص (الأشياء) التي تناولها بروست: ما هي الأشياء التي تتمركز عليها رغبته؟ وما صفات هذه الأشياء؟

وفي ما يخصّ (الأجساد): أي نمط من الأجساد يتشوق إليه بروست؟ وما هو مقام الجسد في أعماله؟

وفي (المجال الحسّي) كيف تتوزع الألوان؟ والأشكال؟ والأصوات؟ والحركات؟... إلخ.

وهكذا يصل الباحث أخيراً إلى (النوعية الشخصية للحسّ). وهي الجوهر النوعي لإحساس آخر لا يمكن الوصول إليه إلاّ عن طريق الفن.

وأما (مفهوم التجانس) فيعني به ريشار وصف العالم الخاص بالعمل الأدبي وتأويله، في تجانسه ومرماه، وتجانسه يتجلّى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسق ذي خصوصية. وكذلك عندما نلحظ ميلاً إلى تكرار بعض المواقف، وتأكيداً على بعض البنى التي تشكل القاعدة الأساسية للنّصّ الأدبي.

وأحياناً يختار ريشار مصطلح (القراءة السرية)، و(المعمارية غير المرئية)، و(القوانين الداخلية) كبديل عن (مفهوم التجانس) الذي يجعله دليلاً على عظمة العمل الأدبي.

ومهمة النقد كشف هذا (التجانس)، وإبرازه، عن طريق (القراءة الموضوعاتية) التي تلتقط أصداء (العلاقات)، والتي - ربما - أعادت تنظيم الأشياء.

- **شارل مورون:**

يعتمد شارل مورون (1899 - 1966)، في نقده، منهج التحليل النفسي الفرويدي، مضافاً إليه الألسنية البنيوية، ويقوم منهجه النقدي على مقاربة تسمح بتنظيم النّصّ الأدبي حول (بنيوية رمزية لأزمة ما)، من أجل تقصّي ملامح الأسطورة الشخصية للكاتب، وكيفية ظهورها عبر الصور والاستعارات الملحّة عنده. وبهذا يصبح النّصّ تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب وتكوينه النفسي.

ويعتقد مورون أن الكاتب يعبّر، من خلال رموزه، عن فكرة ثابتة وعقدة

راسخة قد تكون أحياناً واقعية، وأحياناً خيالية. يتناولها الناقد، في بداية تحليله، كفرضية قابلة للتطوير، في سياق العمل، ثم يقوم بتحليل تماثلي للنصوص، وفق أسلوب التقدم والارتداد، آخذاً بعين الاعتبار جملة من المسلّمات، من أهمها:

اللاشعور، وأهمية الطفولة ودورها في تشكيل اتجاهات الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في اللاوعي والذاكرة، ووجود النزوات المتسلطة...(لخ)[1].

وعلى ضوء هذه المفاهيم النقدية، تناول مورون نتاج مجموعة من الأدباء أمثال: راسين، وبودلير، وفاليري، وبروست، وكوكتو... إلخ. وطبّق عليه تقنيات منهجه النفسي التي تدور حول المونولوج الباطني والنزعة المتسلطة للأحلام والأفكار ذات الإيقاع الهذياني: ففي كتابه: من الاستعارات الملحّة إلى الأسطورة الشخصية (1963)، قام مورون بتنضيد النّصوص المختلفة للكاتب الواحد، من أجل اكتشاف شبكة (الاستعارات المتماثلة)، و(الصور الميثولوجية المتسلطة)، و(المواقف الدرامية المتواترة)، متقصياً في النصوص الوقائع والعلاقات المستترة، وشخصية الكاتب اللاشعورية، والشهادات، واليوميات، والملاحظات، والتداعيات اللاإرادية، تحت البنى الإرادية المتجسدة في النّصّ.

وبعد تنضيد النصوص وفق حقول الاستعارات والصور الملحة، تأتي الخطوة التالية في هذا المنهج النقدي، حيث يتم الكشف عن (الأسطورة الشخصية) للكاتب، والتي هي عبارة عن استيهام دائم، يضغط على الكاتب، ويظهر على الكاتب، ويظهر من خلال نصوصه الإبداعية.

وأما الخطوة الثالثة فهي التفسير النفسي للأسطورة، باعتباره مسرحة لهذيان لا واعٍ للكاتب، بوساطة الكتابة.

والخطوة الأخيرة، هي مقارنة النتائج بالسيرة الذاتية. وهكذا يجمع منهج مورون النقدي بين ثلاثة محاور: الوسط الاجتماعي، وشخصية المبدع. والنتاج الأدبي.

ولدى تطبيق مورون منهجه النقدي هذا على (أزهار الشر) لبودلير، بدأ بتنضيد عدة قصائد نثرية، ثم قرّبها من حلم لبودلير أدرجه الشاعر في رسالة كتبها

---

[1] فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث، دار الجيل - بيروت 1985، ص 87.

إلى أحد أصدقائه، واستخلص أن ثمة شبكة ترابطية ومسلسلة من الاستعارات الملحّة تدور حول عبء شعري يربض بوزنه الشبقي على المرأة في قصيدته (دوروتيه الحسناء)، ومخلوق خيالي لدن كالمطاط، يثير الشفقة في قصيدته (لكل منا وهمه). وقد انتهى مورون إلى أن الشاعر بودلير عاش تمزقاً حاداً بين الحلم والواقع، وأن هنالك صدعاً نفسياً لديه أشارت عقاربه إلى ساعة الزمن.

- **جان بول فيبر:**

الناقد الفرنسي المعاصر، عني بالنقد (الجذري)، ووضع في هذا المجال عدداً من الكتب، من أهمها: بسيكولوجيا الفن (1958)، وتكوين الأثر الشعري (1961)، ومجالات جذرية (1963)، وستاندال: البنيات الجذرية لآثاره ومصيره (1969).

و(الجذر) عند فيبر هو حادث أو موقف يمكن أن يظهر بصورة شعورية أو لاشعورية في نصّ ما، بصورة واضحة أو رمزية. فهو يقارب (العقدة) في التحليل النفسي، لكنه يظل (غير مفهوم) من الكاتب نفسه، باعتباره يعود إلى عهد الطفولة.

والجذور - عنده - نوعان: جذور شخصية، وجذور عامة. فالجذور الشخصية غير قابلة للاختزال أو التبسيط، وهي بعيدة عن (العقد) النفسية، والفرق بين الجذور الشخصية والجذور العامة هو أن جميع الأطفال يمرّون، مثلاً، (بعقدة أوديب) ولكن من النادر أن يتوقفوا عند هذه المرحلة فلا يتجاوزونها. وهذا الوقوف يدعى (التثبيت)، في علم النفس المرضي.

و(الجذر) هو افتراض في البداية، ثم يقوم (التحليل التماثلي) للنصوص بتأييده. ومن أجل العثور على هذا (الافتراض) ينبغي اللجوء إلى ذكريات الطفولة إذا ما ترك الكاتب وثائق سيرية. ثم تأييد هذا (الغرض) بنصوص أدبية من نتاج الشاعر. أما إذا لم يترك الكاتب وثائق عن طفولته، فيمكن عندها اللجوء إلى (التحليل الارتدادي)، وذلك بالانطلاق من الأثر الأدبي، والارتداد إلى الذكرى...

ولدى تطبيق فيبر منهجه الجذري على النصوص الشعرية وجد أن الشاعر دوفيني قد توقف عند موضوع (الساعة). وهذا جذر شخصي جعله الشاعر موضوعه الملّح، وإن الشاعر مالارميه قد توقف عند (الطير المحتضر، أو الطير الذي وقع في

الفخ).

وهذه كلها جذور شخصية، بخلاف (الجذور العامة) التي هي مشتركة بين أشخاص لا حصر لهم.

وقد يعبّر الجذر عن نفسه بشكل رمزي، ويطلق فيبر على هذا التعبير اسم (التنغيم الموسيقي) في الجذور الشخصية، و(الخاصية الغالبة) في الجذور العامة. وهكذا يعبّر الأثر الأدبي، من خلال عدد لا حصر له من الرموز، عن فكرة ثابتة، أو (جذر) وحيد. وهذا الجذر، يثبت أصوله في حادث منسي في طفولة الكاتب.

وبعد أن يفترض الناقد الفكرة المتسلطة، يقوم بالتأكيد على التشابه الذي يمكن أن يوجد بين هذه الفكرة الثابتة وين كل نصّ يجرى فحصه. وقد قام فيبر بهذا، فقارن حادثة سقوط بول فاليرى، عندما كان طفلاً، في حوض ماء. فوجد في قصائد فاليرى تلميحات إلى هذا الحادث: (الاحتضار العذب، المقبرة البحرية... إلخ). وأكّد بعشرات التفاصيل هذه الفكرة المتسلطة، وربطها بالحادث الذي وقع لفاليرى في طفولته.

وهكذا يسهم النقد الموضوعاتي - الجذري في التأويل النقدي، كأحد تيارات المنهج التأويلي في النقد الأدبي.