الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

النظرية الأدبية المعاصرة

استراتيجية القراءة ورهانات التأويل

إعداد الطالب : **إشراف. أ. الدكتور**

عبد القادر كحلول **رشيد بن يمينة**

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. أحمد بوزيان	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة تيارت.
أ.د. رشيد بن يمينة	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة تيارت.
أ.د. معازيز بوبكر	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة تيارت.
أ.د. عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة سيدي بلعباس.
أ.د. بوعرعارة محمد	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة تيسمسيلت.
أ. خالد تواتي	أستاذ محاضر "أ"	عضوا مناقشا	جامعة تيسمسيلت.

السنة الجامعية :1441 هـ – 1442 هـ / 2020–2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

عملا بقوله تعالى ﴿وَمَنْ يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ﴾ لقمان 12

وقوله صلى الله عليه وسلم لا يشكر الله من لا يشكر الناس

وقوله أيضا تهادوا تحابوا

فإني أتقدم إلى روح أبي و أمي مربيتي رحمهما الله تعالى اللذين أمادني بمدد الرعاية والحنان ومن خلفهما عائلتي الكريمة

إلى كل من كان سببا في تعليمي وتكويني

أهدي هذا العمل المتواضع

ومما تقتضيه أخلاق الطالب كلمة شكر معبرة عن ثناء صادق أقولها في فضل من ليس لي في جزاء إحسانهم إلا العرفان بالجميل إلى أستاذي المشرف الذي لم يدخر جهدا في سبيل توجيهي وإرشادي بنصائحه وأفكاره الصائبة التي أسهمت في إنجاز هذه الأطروحة بن يمينة رشيد الذي بذل جهدا في تقويمها وتنقيحها مما شابها من نقصان فلم يبخل علي بملاحظاته وكذا الأستاذ غانم حنجار فلهما مني كل الشكر والتقدير والاحترام على ملاحظاتهما القيمة وتوجيهاتهما المعتبرة فجزاهما الله عني نظير إرشادهما وإشرافهما خير الجزاء

ومن الوفاء أيضا أن أشكر النخبة من العلماء في جامعتنا هاته وإلى من سهر على العلم والتعلم في سائر الدور والجامعات

ملخص

ما تتميز به النظريات النقدية المعاصرة أنها لا تتوقف عن مساءلة النّص ومقاربته وكشف أسراره بشتى الأساليب، وهي في ذلك تحاكي التقدم المذهل في مختلف المجالات مما فرض على مدارس النقد الأدبي التعديل و التجديد في النظريات القرائية والآليات التأويلية من خلال تبني الكثير من الاستراتيجيات، حيث تطرقنا إلى مختلف النظريات المعاصرة بالرجوع إلى أصولها لرصد معالمها التاريخية ثم المقاربة بينها وصولا إلى أهم الأطروحات التي تميز كلّ نظرية بداية بالشكلية الروسية التي شكلت بذور مناهج البحث العلمي، ثم عرضنا لأهم الاتجاهات الماركسية والبنيوية وصولا إلى نظريات ما بعد البنيوية وما حملته من إمكانات تسعف القارئ، ثم عمدنا إلى تحليل المشهد النقدي المعاصر من خلال أبراز النماذج النقدية التي قدمت الكثير من الرهانات التأويلية التي اعتبرت عمدة قي قيام هياكل البحث الأدبي. حيث حاولنا الانتقاء ما استطعنا من مناهج الفكر سواء ما تعلق بالحيز السياق أو فضاءات التحليل النسقي ما شكل أهم أركان النظرية الأدبية، انتهجنا التيسير والتبسيط للباحث بعيدا عن الفلسفات العقيمة ووصولا إلى درجة عالية من الاستيعاب النظري والنضج النقدي.

Résumé

Ce qui distingue les théories critiques contemporaines, c'est qu'elles n'arrêtent pas de remettre en question le texte et de l'aborder de diverses manières et de révéler ses secrets, et en cela elles simulent les progrès étonnants dans divers domaines, qui ont imposé aux écoles de critique littéraire l'amendement et le renouvellement des théories de lecture et des mécanismes d'interprétation en adoptant de nombreuses stratégies où nous on a touché aux différentes théories contemporaines en revenant à leurs origines afin de suivre leurs traits historiques puis de les approcher pour atteindre les thèses les plus importantes qui caractérisent chaque théorie, en commençant par le formalisme russe qui a formé les germes des méthodes de recherche scientifique, puis nous avons présenté les tendances les plus importantes du marxisme et du structuralisme jusqu'aux théories du post-structuralisme et les possibilités qu'il portait pour aider le lecteur, Ensuite, nous avons analysé la scène critique contemporaine à travers les modèles critiques les plus importants qui présentaient de nombreux paris interprétatifs considérés comme le pilier de la mise en place de structures de recherche littéraire. Là où nous avons essayé de sélectionner ce que nous pouvions parmi les méthodes de pensée, qu'elles soient liées à l'espace contextuel ou aux espaces d'analyse systémique, ce qui constituait les piliers les plus importants de la théorie littéraire, nous avons poursuivi la facilitation et la simplification au chercheur loin des philosophies stériles jusqu'à un haut degré de compréhension théorique et de maturité critique.

Summary

What distinguishes contemporary critical theories is that they do not stop questioning the text and approaching it in various ways and revealing its secrets, and in this they simulate the amazing progress in various fields, which imposed on literary criticism schools the amendment and renewal in reading theories and interpretive mechanisms by adopting many strategies. Where we have touched to the various contemporary theories by going back to their origins in order to monitor their historical features and then approach them to reach the most important theses that characterize each theory, starting with the Russian formalism that formed the seeds of scientific research methods, then we presented the most important trends of Marxism and structuralism up to the theories of post-structuralism and the possibilities it carried to help the reader, Then we analyzed the contemporary critical scene through the most prominent critical models that presented many interpretive bets that were considered as the pillar of establishing literary research structures. Where we tried to select what we could from the methods of thought, whether related to the context space or the spaces of systemic analysis, what constituted the most important pillars of literary theory, we pursued the facilitation and simplification to the researcher away from sterile philosophies and to a high degree of theoretical comprehension and critical maturity.

مقدمة

مقدمة

شكل الأدب هاجسا لدى الكثير من المفكرين والأدباء والناقدين وغيرهم ممن اِلتمس في ظلاله أجوبة لما تعلق بحقيقة الوجود وما ارتبط بخوالج النّفس وأغوارها التي تجد في هذا الكيان ما يبرئ تارة وما يكون فضاء وملجأ لمن حاول الهرب من ظلمات الرؤية إلى عوالم الرؤيا، هي أسباب جعلت الأدب أهم وسيلة للتعبير البشري وأحسن عاكس لتاريخ الشعوب وثقافتها على مر الأزمان فبات محطة للدّارسين والنقاد، ولعل ما يبرر ذلك الكم الهائل من الأفكار والدّراسات التي تجسدت نظريات علمية بعد ما نحتت آثارا على الصخور وفي طيّات الكتب مذ خلق الله الكون إلى يومنا هذا. وباعتبار النقد علم وعمل إنساني فإنه لا يقتصر على أمة دون أخرى، ولأن العلوم جزئيات أفكار رحلت وارتحلت فاحتضنتها الشعوب وطورتها بما يلائم التمايز الثقافي إلاّ أن لعامل المثاقفة يد في ذلك التمازج والتماهي الذي صنع حبال الودّ بين الأعراف النقدية على اختلافها.

مازالت النظريات الأدبية تحبو في مسالك المناهج العلمية رغم محاولات النقاد والباحثين مسايرة عجلة التطور الرهيب، فاشتغلوا على فضاءات النصوص نقدا وتحليلا، وأوجدوا ركاما هائلا من المفاهيم والمصطلحات النقدية التي مازلت تتوالد وتتفرع وتتجدد حسب الراهن المستجد وعليه فمن غير المعقول التعرض لتلك الكثبان الفكرية، لذلك اقتصرت هذه الدّراسة على ما يخدم الموضوع بناء على ما توصلت إليه بحوث النظرية المعاصرة بصفة خاصة سعيا وراء إبراز الجهد الذي بذله علماء هذا الفن ووقوفا عند أهم المحطات والروافد التي أسهمت في تطور النظرية الأدبية.

قد لا أبالغ إن وصفت العمل الذي ندبنا عقولنا للبحث فيه من المشقات التي تحتاج إلى مكابدة متمرسٍ صاحب تجارب تقوم على موازين دقيقة يعتمد فيها على الموضوعية العلمية رغم أن هذه الأخيرة صعبة المنال بل هي في حكم المحال خاصة و قرائن الحال تثبت أن أرضية المعرفة عقبات وألغام، وكل ما تحمله من تباين بين مختلف النظريات والمدارس التي تحركها الأيديولوجيات وتشدها الخلفيات تجعل الواغل مرهقا كلما حاول الفصل بينها خاصة إذا واجه تلك المصطلحات الموظفة والتي تتحرك شططا مما جعلها غامضة المعالم وإن بدت للغافل أنها في المتناول، وهذا ما جعل ساحة البحث مكتظة مشوشة معتمة، لقد شعرنا بتيارات قوية تجذبنا إلى غياهب التعميم والتّيه، كثيرة هي المزالق والمخاطر فهذا غريماس صاحب منظومة اصطلاحية قلّ ما نجد لها نظير، يصرح بأن المنظر

يوظف مفاهيم تقريبية تجعل المفهوم عصيّ التحديد ملتبس الهوية مما يفرض نوعا من الالتباس بين شكل المضمون ومضمون الشكل، وهذا ما شهدناه عيانا في مسيرتنا العلمية هاته من انتفاء موضوعية علمية ثابتة، إذ نجد في النظرية الواحدة الكثير من التشاحن والتباين حول المسألة الواحدة وما تبع ذلك من تنافر في النتائج والرؤى، مما أوجس فينا خوفا وبث عندنا نوعا من القلق وصل حدّ العزوف، ومردّ ذلك هو خلل التوافق والتوازن بين ما يُنظر وما يُطبق. وآخر ما أصابني في هذا البحث وأنا أحاول تحقيق الانتماء إلى أكاديمية النقد تلك الذاتية المائلة الرافضة، فالناقد ليس صحيفة ناصعة البياض، مما جعلنا نرى الأشياء من زاوية الريب ونزنها بمساءلة العلم وهي شروط يزدهر من خلالها العلم ويتطور، ليست مبررات عاجز ولكنها حقيقة وقنطرة مرّ عبرها الكثير، ولابُدَّ دون الشهْد من إبَرِ النحْلِ.

إن أطروحتنا هذه الموسومة ***بالنظرية الأدبية المعاصرة استراتيجية القراءة ورهانات التأويل***، الهدف منها يكمن في كشف ورصد أهم النظريات الأدبية ثم محاولة تقفي وفحص أهم الاستراتيجيات القرائية لكلّ اتجاه وقوفا على أهم المدارس النقدية ومحاولة الكشف عن المفاهيم والآليات المعتمدة لتقديم صورة بسيطة لتجليات العمليات القرائية، لقد أشار النقاد حديثا إلى أن الحقل النقدي تضمّن رؤى واضحة في كثير من قضايا النظير وضبط نواميس النّص، لذلك حملتنا الرغبة في تقصي الجهود النظرية خاصة فيما تعلق بالأدوات الموصلة إلى المعنى ومحاولة الجمع والتحليل بين ما خلّفه النقاد في مجال القراءة والتأويل وصفا وتحليلا، حيث أردنا أن نسد ثغرة يسيرة في جدار البحث الأكاديمي في جامعتنا هاته إيمانا منا أن البحث العلمي عمل تكاملي تتضافر فيه الجهود السابقة واللاحقة من أجل الوصول إلى نتائج وأحكام من شأنها خدمة المسار العلمي، وهذا لا يعني أني سابق وأصيل في تناول هذا الموضوع بل إن حقل النظرية الأدبية مترامي الأطراف سبقني إليه نقاد وباحثون متمّرسون، إلاّ أن قناعتي باختلاف الآراء وتباينها حقيقة، و لكن ينشأ من أن البعض أعقل من البعض من حيث الأفضلية ولست أدّعي ذلك لأنها مكابرة، قال الشاطبي فالإنسان وإن زعم في الأمر أنه أدركه وقتله علماً، لا يأتي عليه الزَّمان إلا وقد عقل فيه ما لم يكن قد عقل، وهذا ما دفعني إلى الاجتهاد ما استطعت معتمدا على ربي ثم علما شربته من منابع العلماء عامة ومن أساتذتي في جامعتنا هاته خاصة.

اعتمدت أهم المصادر التي كانت بالنسبة لي قناديل تضيء ليّ السبيل، و لإثارة ما بدا لي واجب النظر نذكر كتاب رمان سلدان ترجمة جابر عصفور " النظرية الأدبية المعاصرة " وكذا جوناثان كولر و مؤلّفه "مدخل إلى النظرية الأدبية" وكتاب "نظرية المنهج الشكلي" لبوريس ميخائيلوفيتش أيخنباوم وياكوبسون وآخرون، و"فعل القراءة" لفولفغانغ إيرز و "جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي" لهانس روبرت ياوس و كتاب روبرت هولب "نظرية الاستقبال" و " محاضرات في الألسنية العامة " لفرديناند دي سوسير مرجع هذه النظريات على الإطلاق وإن ادّعت هذه الأخيرة غير ذلك رغم ما طال هذا الكتاب من ريب، فضلا عن دراسات كثيرة أخرى تطرق فيها أصحابها إلى القراءة والتلقي كلّ حسب توجهه، وغيرها من المصادر والمراجع التي لا يسعفنا الوقت لذكرها كلّها، إن هذه المصادر شكلت لدّي تصورا جليا فتح لي آفاق البحث وأعانني خاصة في ظل الدّراسات النّصية التي تشهد تطورا ملحوظا من حيث المناهج والنظريات والتقنيات الخاصة بمعالجة النّص، وأمام هذ الإرث المعرفي الضخم ارتأيت مقاربة الظاهرة بإثارة بعض الاشكاليات الهادفة كونها تعبر عن حيرة سكنت فكري وألمت بوجداني:

ما هي أهم النظريات النقدية المعاصرة؟ وما أهم الأصول والمبادئ التي تقوم عليها؟ وهل توصلت النظرية الأدبية المعاصرة إلى آمال وتطلعات القراء المتخصيصين في الأثار الأدبية، أو على الأقل إلى تحقيق وعودها المزعومة؟ ما القراءة؟ وما علاقتها بنظرية التلقي؟ وأهم آثار روادها في تخطيط استراتيجيات تأويلية تستوعب المعنى وتسهم في لملمة الدلالات المتشظية؟ ما هي أهم المرتكزات والمرجعيات الأبستمولوجية التي أسست لمعالم النظرية الأدبية المعاصرة؟ وكيف استفاد منها النقاد على مستوى التنظير والإجراء؟

هل صار سراب المعنى حقيقة تقبضنا عليها من خلال هذا الركام من النظريات والمفاهيم والمعايير أم أنها دفعت القارئ إلى متاهات الضياع والتيه؟ عَلَم تراهن هذه المخابر النقدية في تشريح الآثار الأدبية وتأويلها؟ هل تتحقق الدراسة لأي عمل أدبي بعيدا عن علاقاته السياقية؟ لما لم تعقد نظريات ما بعد البنيوية حبال الود بين المؤلف والقارئ وتسعى إلى تحقيق مساحة اتفاق وتعايش تتعدد من خلالها طرق القراءة وعوالم النص؟ هل بإمكاننا إيجاد نظرية أدبية تراعي الخصوصية وتقوم على استراتيجيات قرائية مستوحاة من طبيعتها ذات البعد التأويلي أساسا؟ هذا ما تجتهد الدّراسة في تلمس بعض الإجابات العلمية عنه بعيدا عن الحشو والتكديس والتعريفات الجافة والمفاهيم المغلقة،

وذلك ضمن مخطط دراسي محكم، سمح بوضع مدخل ومجموعة من الفصول حسب ما تفرضه الأطروحة وخاتمة.

فما تعلق بالمقدمة فلا يخفى على كل من انتسب للدّراسة الأكاديمية محتواها، أما المدخل فهو عبارة عن مهاد نظري تم خلاله التنقيب والنبش في أصول" ***النظرية الأدبية المعاصرة***" من حيث النشأة والتحول والمفهوم وعن الأسس الفلسفية والفكرية التي قامت عليها وكذا المرجعيات التي تحتكم إليها، كما قدمنا من خلاله الطروحات النظرية الهامة التي جاءت بها في الخطاب النقدي قديما وحديثا بإيجاز، حيث تم التعرض لنشأة النظرية في أرض ولادتها فوجدنا طرحا جديدا يرتكز على رؤية نقدية لم نألفها في النقد الغربي نفسه، وتناولنا بالشرح والتحليل الظروف التاريخية والمنطلقات المعرفية والأصول الفلسفية التي قامت عليها. بدء بالشكلانين الروس إلى ظواهرية رومان انجاردن مرورا بمدرسة براغ إلى هيرمينوطيقية جادامر وغيرها.

أما الفصل الأول فكان البحث فيه حول ***النظرية الأسلوبية*** التي تفرعت عبر العديد من المدارس النقدية منها الأسلوبية التعبيرية و الأدبية و الاجتماعية النفسية و البنائية وغيرها لاستخلاص أهم العناصر المكونة للنص حيث تطرقنا إلى أهم الآليات كالانزياح والانحراف وغيرها من المرتكزات حيث لاحظنا افتقارها إلى التطبيق المنهجي الدقيق خاصة المنهج الاحصائي الذي يؤدي إلى الابتعاد عن شعرية النص وفضائه النصي، إذ تفتقد هذه الدراسات لقيمتها لأنها تفتت النص دون أن تستخلص قيمته الفنية أو وظيفته الجمالية مما يؤدي إلى صعوبة هذه الدراسات وعدم مصداقيتها.

في حين كان الفصل الثاني حاملا لعنوان" ***النظريات الماركسية***" وقد تأسس على خلفيات هذه الأخيرة فتطرقنا فيه لأهم المبادئ التي قامت عليها ودعمنا كل ذلك بنماذج إجرائية، حاولنا من خلالها التنقيب عن بذور النشأة محاولين ضبط المصطلحات والمعاني وأهم الأساليب والآليات التحليلية، خاصة ما تعلق بتلك الإمكانات القرائية للواقع وما به من نتاجات مختلفة، وهي بالأساس نظرية في الاقتصاد السياسي والواقعية الاشتراكية السوفيتية خاصة عند لوكاش وما ما تعلق عنده بنظرية الانعكاس، كما تطرقنا إلى النظرية النقدية "مدرسة فرانكفورت" وما جسدته من مبادئ والبنيوية التكوينية وما أثرت به على هذا الاتجاه من خلال المناخ الثقافي، ثم محاولة استقراء المادية

الجدلية عند ماركس وما تقوم عليه من أفكار و الخلفية التاريخية والعلمية للمقاربات السوسيولوجية في دراسة الظاهرة الأدبية.

أما عن الفصل الثالث فقد وسمته بـ ***"النظريات الشكلانية الروسية"*** باعتبارها المنطلق الحقيقي للدراسات البنيوية والسيميائية الغربية المعاصرة والذي خصصناه لبعض المدارس النقدية التي تبنت هذه التصورات مثل مدرسة باختين، حيث تطرقنا لهذا التيار محاولين التقبض على السمات والمبادئ كالأدبية والعنصر المهيمن وكسر الألفة وإشكالية الشكل و ضبط الأجناس والتنظير للأدب والتعرض لإشكالية المرجع ومعايير السرد والتحفيز وغيرها من الأصول التي تقوم عليها بغية اكتشاف كلّ أصل نظري وخصوصيته حسب البيئة التي نشأ فيها، كما ركزنا في تقصي النظرية وتحليلها على أهم مقولات النقاد ثم عرّجنا على معاني المصطلحات عند منظري كل اتجاه.

أما الفصل الرابع فبسطنا الحديث فيه عن" ***النظريات البنيوية*** **وما بعد البنيوية** " فكابدنا فيه صعوبة تعلقت بوهم الانغلاق الذي تشبثت به نظريات البنيوية والإحالة الذاتية للنص، مما زاد الأمر صعوبة كلما غصنا في غياهب الأفكار والتصورات. وتستند البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية في عملية الوصف والملاحظة وهي أساسية في تفكيك النص وتركيبه كالنسق والنظام والبنية والشبكة والعلاقات والثنائيات ومبدأ المحايثة الذي يعتبر الركن الذي قامت عليه الدراسة البنيوية، إلى جانب الكثير من المرتكزات الأخرى التي نظّر لها كل من دوسوسور ومارتنيه وهلمسليف وجاكبسون وتروبوتسكوي وهاريس وهوكيت وبلومفيلد...، ثم تطرقنا إلى البنيوية السردية مع رولان بارت وكلود بريمون وجيرار جنيت. ولقد اعتبرت بداية فكر نقدي جديد بعد الانسداد السياقي وإهمال البنية النسقية للنص. ثم خصصنا جانبا لنظريات ما بعد البنيوبة وما حملته من إمكانات تسعف القارئ والتي شعرنا من خلال مبادئها بانجلاء تلك الغمامة التي أغشت أبصارنا خاصة بعد الانهمار الذي أغاث النص في فضاءات ما بعد البنيوية التي تأثرت بفلسفة نيتشه وهايدجر وفرويد... وهي بذلك ترفض أي مركزية ثابتة للأشياء، حيث اعتبرت مجرد مراجعة وصياغة نقدية جديدة لمصطلحات البنيوية بعيدا عن التحليل المغلق للنسق خاصة ما تعلق بالبنية التي تعتبر أرضية مناسبة للبحث من خلال تحقيق ذاتية العمل الأدبي. ثم عمدنا إلى تحليل المشهد النقدي المعاصر من خلال أبرز النماذج النقدية التي قدمت الكثير من الرهانات التأويلية التي اعتبرت عمدة قي قيام هياكل

البحث الأدبي. حيث حاولنا الانتقاء ما استطعنا من مناهج الفكر سواء ما تعلق بالحيز السياق أو فضاءات التحليل النسقي ما شكل أهم أركان النظرية الأدبية.

وكان الفصل الخامس و الموسوم"**بالقراءة والتأويل الاستراتيجية والرهانات**" يتمحور حول التوجهات التي تقرّ بالقيمة الفعالة والنشطة للقارئ بوصفه ركنا في إضفاء الوجود الحقيقي للعمل الأدبي خاصة ما تعلق بالمعنى قراءة ومعالجة، ناقشنا فيه فلسفات نقد استجابة القارئ لدى مدرسة كونستاس الألمانية خاصة منها طروحات هانز روبرت ياوس و الدور الاستراتيجي للتاريخ الأدبي وطرق انتاج المعنى، كما كان الاهتمام في مشروع فولفغانغ إيزر منصبا على المتلقي من خلال القارئ الفني، ثم تعرضنا لبعض المبادئ الأساسية التي تقوم عليها القراءة في كلا المشروعين حيث مهدنا طريق الباحث إلى فهم التقنيات التأويلية و الاستراتيجيات القرائية.

ثم خاتمة وما تضمنته من نتائج حاولنا فيها الإجابة عن بعض الإشكالات دون الادّعاء أننا أشفينا غليل السائل خاصة والمواضع شائكة تحتاج إلى علم وصبر وحكمة، لكننا رغم ذلك خضنا مغامرة البحث والتقصي، كما لا نغفل ذلك التفاوت في مادة الفصول ومرد ذلك إلى عدم تشابه النظريات وما أفرزته من مقولات لا تتوازى حتما ولا تتساوى من حيث الحجم المعرفي.

كلّ هذه القضايا ضبطها منهج دراسي تنوّع بين التاريخي والنقدي مجسدا في مقاربة نقد النقد على اعتبار قول على القول النقدي(الميتانقد) بحثا في مبادئ النقد وآلياته ترميما وتأصيلا وتثمينا وفق تلك الحوارية التي تسهم في إنعاش الخطاب النقدي اقتضاء لحال الظواهر المعرفية والمقاصد الدلالية، متوسلين في ذلك بمكتبة علمية جمعت بين المصدر والمرجع وبين الأصيل والجديد فضلا عن المجلاّت المتخصصة وفضاءات الانترنيت وكلّ عناوين هذه المجالات المعرفية مذكور مشخص في سياقه الخاص. هذا الجهد في اقتناء المصادر والمراجع وفرزها واستثمارها شكّل لي صعوبة على مستوى التعامل لكنها ظلت محفوفة بالمتعة، وفضلاً عن وفرة المصادر التي تناولت موضوع القراءة والتلقي فكان من الصعوبة بمكان استقرائها واستخلاص معانيها وأحكام مؤلفيها، ولعل السبب في ذلك تركيز الترجمة على اللفظ دون أداء المعنى وهذا ما جعل الأصل لا يجد انطلاقته الحقيقية.

أجدد شكري وامتناني لأستاذي الجليل بن يمينة رشيد نظير إشرافه على هذه الأطروحة ورعايتها مذ كانت فكرة إلى أن اكتملت عملا ولولا ذلك لما استقام هذا البحث في صيغته النهائية، وقد

أحاطني بتوجيهاته القيمة وملاحظاته العلمية وتصويباته السديدة، له مني الشكر والتقدير والإجلال وإلى اللجنة العلمية الموقرة التي تجشمت عناء القراءة والتصويب والتوضيح.

فإن أصبتُ فلا عُجْبٌ ولا غَرَرُ وإن نقصتُ فإن الناسَ ما كملوا

والكامل الله في ذاتٍ وفي صفةٍ وناقصِ الذاتِ لم يكمل له عملُ

فإن وُفقت فبفضل الله ثم توجيه أساتذتي وإن كانت الأخرى فلقصر باعي وقلة حيلتي.

وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ

تيارت1442هـ/2021م.

مدخل

أصول "النظرية الأدبية المعاصرة"

هناك الكثير من مرتكزات النقد الأدبي والتي أسهمت في بناء النظريات الأدبية المعاصرة وهي عبارة عن تيارات ومناهج واتجاهات تجسدت من خلال ما كان يعرف بمدارس النقد الأدبي، وإن ظهر للعيان أنها تختلف ولكن هناك العديد من المنطلقات والسمات التي تجمعها خاصة تلك الأفكار التي بثها كبار أعلام النقد وسائر العلوم الأخرى عبر التاريخ من عهد اليونان إلى يومنا هذا، والتي كانت بمثابة المنبع لاستنباطات واستنتاجات الكثير من التشكيلات النقدية، وهناك الكثير من الذين أسهموا في نشأة النقد منذ الوجود اليوناني أمثال أفلاطون وأرسطو و هوراس وهوميروس وهزيود واسخيلوس ويوريبيدس وغيرهم ممن كانت لهم بادرة البداية من خلال تلك العفوية، فهي بمثابة البواكير الأولى للنقد، لقد كان لأفلاطون وأرسطو تدخلات وآراء شكلت الأسس الأولى للنظرية النقدية ولعل المحاكاة أول نظرية في النقد عالجت ماهية الشعر من خلال تدخلات متناثرة حول العمل الدرامي والشعر وغيرها من الأعمال الفنية. لقد تنوعت المناهج النقدية وتباينت حسب الأسس والمفاهيم والخطوات الإجرائية التي اعتمدتها في دراسة النص الأدبي، ومن أهم الاتجاهات النقدية والمناهج ما يأتي:

1. الاتجاه الكلاسيكية: Classicalism

تعتبر المدرسة الكلاسيكية من أقدم المدارس عند الغرب حيث عكف اتباعها على دراسة ما خلفه كبار علماء الإغريق متبعين في ذلك أهم الأصول والمعايير التي رسمها الأدباء لبلوغ درجة الصنعة والتعمق في تفكيك النفس البشرية وما تحويه من أسرار، وما يمكن استنتاجه أن هذا الاتجاه الكلاسيكي قدم العقل وجعله أساس كل منطلق أدبي وهي في الحقيقة أفكار مستمدة من المبادئ التي أقرها أرسطو كإبعاد كلّ مظاهر الشخصية عن الأدب.

لقد وجد العقل ما كان يبحث عنه ويتساءل وهو ما تعلق بحقيقة الوجود والخلق وغيرها من مسائل الكون ولعل النظريات الكلاسيكية خير دليل على ذلك، كنظرية المحاكاة التي قربت البعيد وأعطت شروحات كثيرة حيث رُبط وجود الأشياء بالمثل الأعلى ومحاكاته من خلال نماذج مادية في واقع الحياة البشرية، إلاّ أن هذه النظرية وغيرها من الأقوال النقدية شهدت تطورا ملحوظا عبر اجتهادات أرسطو والذي ربطها بأجناس أدبية وفنون متعددة أبرزها الشعر وأجناسه كالملحمة والمأساة والملهاة، واكتسبت هذه النظرية الكثير من الأدوات والتف حولها النفر من النقاد والفلاسفة وارتسمت لها خرائط أخرى وشروحات تختلف عما أريد لها.

إن المتتبع لمختلف المناهج النقدية في ملامسة الإبداع الأدبي لا تخرج عن أركان ثلاث إما المؤلف أو العمل الفني أو القارئ أو ما ذهبت إليه الاتجاهات الأخرى التي ارتبطت بما يحيط بالإنتاج الأدبي، إن ما يمكن الإشارة إليه أن النقد الكلاسيكي ما كان ليصل إلينا لولا بعض التنقيبات التي قام بها نقاد كشفوا من خلالها اللثام على أعمال الإغريق فسلطوا عليها الأضواء وهذا ما أقدم عليه غوتهولد إفرايم ليسينغ "**Gotthold Ephraim Lessing**" (1729-1781م) الذي عرف عليه أنه يبتعد عن الأدب ونقده ولكنه «أول من انتشل النقد الحديث من المصير الذي كان وشيكا أن يهوي إليه على يد دعاته ...فقد كان أول من بين أن النقد الحديث لا ينجذب لحديث على قديم، وأن الناقد يجب عليه أن يعنى بالقديم ودراسته عنايته بالحديث ونقده، فإنه إن كان القديم بغير الحديث كتلة صماء لا نعرف حيويتها ولا يفهم جمالها، فإن الحديث بدون القديم هباء طائر وهراء يُتشدق به».[1] لقد تمكن من إحياء القديم خاصة لتضلعه في اللغة اللاتينية واليونانية وغيرها من اللغات الأخرى مما سمح له بالتعمق والبحث في الكثير من الآداب خاصة تقديسه لأرسطوطاليس"**Aristote**"(1840-1902م) ودنيس ديدرو وافتنيوس"**Aphthonius**"وتأثره بشعراء اليونان أمثال أخيلوس"**Achille**" وأرستوفانس "**Aristophane**"(446ق.م-386ق.م) حيث كان له العديد من الكتب.وبدأ النقد يكبر ويتخذ منحنيات أخرى من خلال النقاد الذين ترجموا وألفوا فيسروا الطريق وحملوا لواء النقد أمثال دريدن"**Dryden**" والشاعر الإنجليزي جراي"**Gray**" والذي اعتبر من أكبر النقاد الانجليز، لقد كانت له مؤلفات غاية في الأهمية أبرزها كتاب"**The Lettres**" ليفيض بآيات النقد.[2] وربما كانت إسهاماته في عالم الرواية والشعر القصصي لها الأثر الكبير في تقدم النقد والأدب وأعطت نوعا من الفعالية للدّراسات النقدية ودفعا للنظريات والمناهج حيث شكلت أهم رافدا لها.

لا شك أن معاقل النقد الكلاسيكي لا تبتعد كثيرا عن البيئة الفرنسية إلى أن ظهر ذلك الناقد الفرنسي دنيس ديدرو "**Denis Diderot**" (1713-1784م) والذي يعتبر موسوعة حيث ما ترك جنسا أدبيا إلاّ وكان له فيه رأيا نقديا رغم ما عرف به من اندفاع عاطفي غير مؤسس. ولا ترجع منزلة ديدرو الممتازة في علم النقد وعلم الجمال إلى كثرة مؤلفاته وتنوع تصانيفه، بقدر ما ترجع على حقيقة أنه لم يكن له مبدأ مقررا أو حد لا يتجاوزه أو دائرة لا يخرج عن محيطها لقد تعددت أشكال النقد

[1] – النقد الأدبي، أحمد أمين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2012م، ص: 244.

[2] – ينظر: النقد الأدبي، أحمد أمين، ص:248.

ومدارسه فبعد المدرسة الكلاسيكية وما أقره رواد هذا الاتجاه من نظريات اعتمدوا فيها على أقوال الإغريق كان الاهتمام منكبا على إحياء الآداب اللاتينية واليونانية واتباعها بل وتخليدها وعدم الخروج عن حدودها، إن ما يلاحظ ذلك التبجيل والتقديس للقدماء خاصة من قبل نقاد أمثال بلزاك وماليز وراسين ولا فونتين.[1] وعلى ذلك عرف نقده بالتشويق والطرافة والمتعة، ولقد جدد وأمدّ النقد بالكثير من الأفكار والابتكارات التي استفاد منها النقاد. حيث اهتموا بالعقل وجعلوا وسيلة جسّ للحقيقة والزيف وميزانا بين الفرح والألم كما ركزوا على اتقان النص وتهذيبه والاعتماد على اللغة المحلية وغيرها من القضايا التي أبرموا فيها الولاء لكل قديم. لا شك أن النقص مُصاحب لكلّ شيء وهذا ما انطبق على هذه الاتجاهات التي ما فتئت تشهد نوعا من الفتور والضعف ما عجل بظهور تيارات أخرى أبرزها الاتجاه الرومانسي.

2. الاتجاه الرومنطيقي: Romanticism

فبعد أفول الاتجاه الكلاسيكي الذي يمكن أن نختزله في المحاكاة، حيث أدت هذه الكلاسيكية المقلدة إلى سقم في الخيال، وكبح لقوة الخلق والإبداع، وكان أثرها في ألمانيا أوضح منه في غيرها، لقد فضلوا الشكل على المضمون والنص على النظام والتناسب وأصول الذوق ومراعاة المقام فصارت قيودا شدّت العبقرية بالأغلال وضيقت على حرية الخيال. ثم إن نظرية المحاكاة ليست بريئة من النقائص وهذا ما يظهر من خلال إغفال حال الشاعر وأمور أخرى عجلت بظهور نظريات أخرى.[2]

لقد انبجست النظرية الرومانسية وهي تحاول المرافعة لصالح الشعر ولكلّ حق نقدي مهضوم، فجاءت بأفكار جديدة خلخلت بها قواعد النقد الكلاسيكي وساهمت في بناء أسس النظرية الأدبية من خلال رواد هذا الاتجاه أمثال الأديب والفيلسوف السويسري جان جاك روسو" **Jean Jacques Rousseau**"(1712-1778م) وآن لويز جرمين ده ستال هولستين " **Anne Germaine de Stael Holstein**" (1766-1817م) و الكاتب الشهير فرانسو رينيه الفيكونت دوشاتوبريان" **François-René de Chateaubriand**"والشاعر والناقد الفرنسي شارل بودلير"**Charles Baudelaire**"(1821-1867م) والناقد الفرنسي الكبير شارل أوغستان سانت.بوف "**Charles Augustin Sainte-Beuv**"(1804-

[1] – ينظر: النقد الأدبي، أحمد أمين، ص:252.

[2] – ينظر: فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1955م، ص: 20.

1869م) ومجموعة من الشعراء الإنجليز ونقاد الحركة الرومنتيكية أمثال توماس جراي" **Thomas Gray**"(1716-1771م) ووليام بليك"**William Blake**" (1757-1827م) و بيرسي بايسش شيلي"**Percy Bysshe Shelley**" (1792-1822م)و جون كيتس"**John Keats**" (1795-1821م)و جورج غوردون بايرون أو اللورد بيرون"**Lord Byron** " (1795-1821م)ومثل الحركة الرومنتيكية الألمانية يوهان فولفغانغ فون غوته"**Johann Wolfgang von Goethe**" (1749-1832م)و يوهان غوتليب فيشته"**Fichte Gottlieb Johann**"(1762-1814م) صامويل تايلر كولريدج " **Samuel Taylor Coleridge** "(1772-1834م)، والقائمة كبيرة لا يتسع المقام لذكرها ،لقد أحدثوا ثورة في الدّراسات الأدبية من خلال تقويض أسس الكلاسيكية و اعتبار الفن محاكاة للطبيعة وتمجيد العقل وإعلاء العاطفة، و الفنّ فيض للعواطف والمشاعر وهذا ما أقره جوته من خلال اعتباره الفن التشخيصي هو الفن الوحيد الصادق الذي ينبثق من الشعور الداخلي الفردي الأصيل المستقل وهو صحيح حيوي سواء نبع من البدائية الجافة أو من الحسيّة المتحضرة، ودعمه وردزورت في تعريفه للشعر بأنه فيض تلقائي لعواطف قوية، وهو يريد القصيدة الغنائية.[1] لقد شكلت هذه الآراء حصنا منيعا للنظرية الرومنسية خاصة من قبل نقاد كبار مثل كولردج وجون ستيوارت وصار بذلك الشعر الغنائي هو أساس كلّ شعر و هو أكثر شاعرية.[2]

تغيرت المعتقدات القديمة في ظل هذه النظرية فاعتبرت المشاعر الحية كالعاطفة مثلا أساس كلّ فن، بعيدا عن نظرية المحاكاة الجامدة التي غُيرّت إلى مصطلح التعبير حيث أقر بينيدتو كروتشه **Benedetto Croce**(1866-1952م)«أن التعبير لا المحاكاة أساس في الشعر فالتقى مع الرومانطيقيين ولكنه بعد هذا كلّه انحرف عنهم بعيدا. ذلك لأن الرومانطيقي يرى الشعر والفن عامة تلقائيا أو نهرا متدفقا من العواطف العنيفة، حبا وكرها، ألما وسرورا، يأسا وأملا».[3] وعلى ذلك ينكر كروتشة كل عمل أدبي يغرقنا في العاطفة وهو يلح على إبعاد كلّ أنواع الانعكاسات العاطفية والشخصية على العمل الفني ويفضل التجربة حيث لا فرق عنده بين التعبير والتجربة.

[1] – ينظر: فن الشعر، إحسان عباس، ص: 24.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:24.

[3] – المرجع نفسه، ص:32.

لا نريد التوسع في هذه القضية ولكن ما يتضح «أن الرومانطيقية تنبع من التلقائية في التعبير فهي ذاتية، تقدس البدائية والسذاجة، وأنّ الكلاسيكية تقوم على النقل والمحاكاة فهي موضوعية معتدلة».[1] هي فروقات من خلالها يظهر أن الرومانسية أو الرومانطقية تدعوا إلى الثورة على التقاليد والعادات والتمسك باللامحدود والتمرد على العقل وصولا إلى التنفيس من خلال التعبير عن عالم بديل مليء بالحب المطلق المنزه، لقد حصروا مهمات الأدب خدمة للذات والولوج في عالم الخيال والأحلام وكلّ مشاعر النفس المعبرة عن الحزن أو الفرح والاعتماد على العفوية في التعبير دون قيد و على الطبيعة واتخاذها أساس كلّ عمل فني،« فالرومانتيكيون في أدبهم لا ينشدون الحقيقة التي تواضع عليها الناس وأقرها المنطق السائد، ومهما تكن من صلة بين أدبهم والحياة الواقعية فهي صلة الحالم المتحرر من حقائق المجتمع، ومما يقدسه ذلك المجتمع من تقاليد. لأنه يعيش في عالم لا هادي له سوى القلب والعاطفة».[2] بمعنى أن لغة الابداع عندهم تعتمد على ما ترسمه لغة الخيال والأحلام والعاطفة. لقد تأسس النقد الأدبي في هذا الاتجاه على حياة المؤلف وفكره محاولا عدم التركيز على القيم الجمالية مقارنة ونفسية المؤلف والتحرر من قوالب الصياغة الأدبية.

اندثرت أسس الرومانسية وأصابها الضعف بعد ما صارت الآداب مسرحا لكل هاوي مقلد من خلال كسر القيود، حيث أهملت اللغة وتهاوت تماثيل الرومانسية التي مثلت البرجوازية وبدأت اتجاهات أخرى تظهر إلى الوجود رغم أن جذورها كانت ممتدة في تاريخ الفكر البشري حيث فرضت ثورات أدبية وفكرية منطقها خروجا على كلّ قديم تماشيا وحركة التقدم العلمي في الكثير من الاتجاهات والمجالات الأخرى.

3.الاتجاه الواقعي: Realism

قامت الواقعية بالتوازي و الاتجاه الرومانسي الذي أسرف في عالم الخيال إلاّ أن لكل وجهة نظر وطريقة في معالجة الأمور دون أي تصادم، إن للواقعية وجود قديم و«الواقعيون شديدو الفطنة إلى ما يحيط بهم، حريصون على تسجيله كما هو وتناوله بالنقد والتجريح، وهم أميل إلى التشاؤم والحذر وسوء الظن لأنهم في الغالب يصدرون عن فكرة سيئة عن البشر بل وعن النظام الكوني».[3] لقد ظهر

[1] – فن الشعر، إحسان عباس، ص:35.

[2]– الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، د. ت، ص: 14.

[3] – في الأدب والنقد، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1988م، ص: 108.

هذا المذهب في القرن التاسع عشر محاولا الاعتماد على أصناف شتى من الآداب خاصة النثرية منها، حيث قدمت هذه الحركة الكثير من المؤلفات الأدبية التي صارت خالدة في الاتجاهات المعاصرة ولو بقليل من التغيير «وإذا كان فيكتور هيجو والفريد دي موسيه والفريد دي فيني ولامالارتين قد مثلوا الرومانتيكية، فإن بلزاك وموباسان وهنري بيك ومن نحا نحوهم قد مثلوا الواقعية أقوى تمثيل».[1] حيث عكفوا على اتباع طرق جديدة في الكشف عن أسرار واقع النفس البشرية وما تحمله من آثام ومعاملات دنيئة أفسدت الحياة، وهذا ما ظهر في كتب هؤلاء الرواد الذين صوروا الواقع الحقيقي من خلال تجاوز تلك الأوهام أو المظاهر الزائفة وصولا إلى جوهر الأشياء وواقعها الصحيح وما يصدر عنها من عادات، كما أرادوا أن يصوروا الواقع كما هو «بحيث يكون قلم الأديب كعدسة المصور، فهو يحصر جهده في اختيار المشهد الذي يروقه، ويقوم بتصويره... وبعضهم يضيف إلى ذلك أن المناظر التي تحظى باهتمام عدسة الأديب الواقعي هي تلك التي تنبثق من مشكلات عامة الناس وقضاياهم، وتبرز مظالمهم ومآسيهم».[2] وهذا ما يجعلنا نجزم أنها اتجاه قريب من اهتمامات المجتمع ومشاغلهم إلاّ أن الواقعية لا ترى تلك البطولات والفضائل سوى مظاهر خادعة تمثل نوعا من الرياء في باطنه شرور بشرية تمثل حيوانات كاسرة فاتكة.

إن ما يمكن أن نستخلصه من الواقعية التي تحولت إلى طبيعية اتجاهات ثلاثة: تصوير القبح والبشاعة والاهتمام بالتفصيلات التافهة ثم العناية بالفرد لا بالنماذج، وأخيرا السعي لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغيير أو تحوير...إنهم يرون أن الواقعية هي الدواء الشافي من كلّ داء في الأدب.[3] هي منافذ الواقعية وطرقها في معالجة العمل الأدبي بعيدا عن معتقدات الكاتب ومحاولة إعطاء آليات للقارئ تجعله يشارك في صنع القرار خاصة ما تعلق بتحليل النص وفهمه، وما يلاحظ أن الواقعية ماضية في التطور بخلاف المناهج الأخرى وذلك لارتباطها بالواقع دون تزييف حيث أعطت للأدب إمكانات أخرى من خلال التطور العلمي والجمالي، كما أن من خلالها صار الاهتمام بالقضايا الأدبية كبيرا هيئ لكثير من الاتجاهات الواقعية والنقدية المعاصرة.

---

[1]- في الأدب والنقد، محمد مندور، ص،110.

[2]- نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، عبد الرحمان رأفت الباشا، تقديم: أبو الحسن الندوي، دار الادب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 2004م، ص: 59.

[3] - ينظر: فن الشعر، إحسان عباس، ص:52.

4.الاتجاه الطبيعي:Naturalism

يمكن أن نجزم أن هذا الاتجاه امتداد للواقعية إلاّ أن الاختلاف يكمن في كون الطبيعية لا تتوقف عن مجرد الملاحظة إنما تعتمد على قوة التحليل والتجارب والتعمق في الكيان البشري كشفا عن الحقائق الغائبة، وقد صاغ إميل فرانسوا زولا **Émile Zola** (1840-1902م) هذا المنهج في عدة مقالات جمعها فيما بعد في كتاب سماه القصة التجريبية محاولا صياغة منهجا جديدا متأثرا بالكثير من الأدباء والنقاد من أنصار الفلسفة الوضعية أمثال أوجست كونت و النزعة العلمية الجبرية في نقد الأدب كما تأثر بالمناهج التجريبية في مختلف العلوم خاصة كتاب كلود برنار مقدمة في دراسة علم الطب التجريبي.[1] إن ما تؤمن به هذه الحركة وتحاول تجسيده عبر أفكار روادها أمثال الكاتب الفرنسي إميل زولا "**Émile Zola**" (1840- 1902م) حيث يعتبرون الحقائق العضوية والغرائز هي أساس الوجود البشري وعليها تبنى كلّ التصرفات الإنسانية، هي قناعات ومبادئ كانت دعائم لقيام الدّراسات النفسية المؤدية إلى اعتماد التحليل النفسي كمقاربة للوصول لجوهر الأعمال الإنسانية.

إن ما أقدم عليه زولا في كتاباته لخير دليل على قيام هذا الاتجاه، «ولعل في عنوان إحدى قصص زولا الشهيرة وهي الحيوان البشري "**la Bétc Humaine**" ما يرمز إلى نوع النظرة التي ينظر بها إلى الانسان وحقيقته فهو في جوهره حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية».[2] وهذا ما يجعلهم يعتقدون أن الإنسان تحركه احتياجاته العضوية التي تفرض نوعا من الضغوطات على شعوره وأفكاره وكتاباته بل ويتجاوز الأمر إلى تأثر الإنسان وما يصدر عنه من اِضطرابات وحالات نفسية وبيولوجيا.ربطت الطبيعة «إذن واقع الانسان وبالتالي واقع الحياة، أي طبيعتها العميقة، إلى الكائن العضوي وغرائزه وحاجاته، وتوفر جهدها على أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدفينة، وأن تصورها في الأدب وبخاصة أدب القصة الذي يتسع لمثل هذا التصوير».[3]ولقد جُبه تعميم هذه الأفكار بالاستنكار والرفض من كثير النقاد كونها تفتقد إلى الدّقة خاصة ما تعلق بأغوار النفس البشرية وأسرارها والتي تبقى نسبية غير مطلقة في الكثير من الأحوال.

---

[1] – الأدب ومذاهبه، محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص: 106.

[2] – المرجع نفسه، ص:106.

[3] – المرجع نفسه، ص:107.

5.الاتجاه الرمزي:le Symbolisme

استعمل الرمز قديما عند اليونان حيث ارتبط بنظرية المثل عند أفلاطون، «وقد آمن الرمزيون بهذه النّظرية، ونادوا بأن العالم الخارجي الواقعي ليس جديرا بأن يكون مجالا للشعر على الإطلاق، وأن العقل الواعي غير صالح لأن يكون مقوما لهذا الشعر، أو حكما عليه».[1] وقد استخدم هذا الاتجاه الرمز للتعبير عن الوجود وتمثيل الأشياء والتي في رأيهم ليست واقعية لأن الواقع لا وجود له أصلا، والرمزية مدرسة أدبية ظهرت في فرنسا وبلجيكا ووصلت إلى روسيا، وتأسست كرد فعل على المذهب الواقعي والطبيعي ومن أبرز مؤسسي هذا الاتجاه الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه " **Mallarmé Stéphane**" و شارل بودلير"**Charles Baudelaire**" وجين نيكولاس آرثر رامبو" **Arthur Rimbaud**" وبول فاليري "**Paul Valéry**" و الألماني ستيفان جورج"**Stefan Georg**" والأمريكية ايمي لويل"**Amy Lowell**" والإنجليزي أوسكار وايلد "**Oscar Wilde**".[2] وهناك الكثير من الذين ساهموا في نشأة هذا التيار وانتشاره، إن ما يميز معتقدي الرمزية ابتعادهم عن القيم الدينية واعتمادهم على عالم الخيال و ارتباطهم بالمثالية، لقد ألفوا أساليب أدبية جديدة تعتمد الإيحاء والرمز أما في الشعر فقد تحرروا من كل الأوزان التقليدية.

أما نظرتهم للأدب فكانت خاصة تختلف عن سابقيهم ذلك أنهم لا يعترفون بكل أنواع الأدب المرتبطة بتصوير الواقع فهذا الأخير وما يحمل من مظاهر يمثل صورا مشوهة للعالم الحقيقي المتواري والخفي وعلى ذلك فإذا «كتب الأديب قصة من روائع قصص التاريخ؛ فإن قصته لا تكون أدبا مهما كانت مثيرة للقراء مؤثرة في نفوسهم؛ ذلك لأنها عرضا الواقع أو ما يشبهه...والواقع لا وجود حقيقيا له، وكذلك إذا عبر الأديب عن شعوره تعبيرا صادقا، فإن ذلك لا يعد أدبا لأنه شعور واقعي، وهم يريدون من الشاعر أن يعبر عما وراء الواقع».[3] إنهم يتعمقون في عالم الروح والمثل وهذا ما يحيل إلى التحليلات النفسية القائمة على اللاشعور،«وقد نادى الرمزيون بنظرية إدراك الأشياء من خلال الحواس الخمس، وقالوا: إن الألوان، والروائح، والأصوات، تتداخل وتتجاوب، وتتعاون، وبذلك

[1] – نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، عبد الرحمان رأفت الباشا، ص: 86.

[2] – ينظر: الرمزية، إعداد الندوة العالمية للشباب الإسلامي. موقع صيد الفوائد، أطلع عليه يوم 2018/03/20، رابط الموقع، http://www.saaid.net

[3] – المرجع السابق، ص: 86.

تستطيع الحواس أن تولد عند الإنسان واقعا نفسيا موحدا».[1] إن عملية المزج والتداخل تعبر عن قوة الإدراك للأشياء.

إن هذه الأفكار أخذت في الانتشار والتوسع، فكلما حلت ببيئة إلاّ واصطبغت بمعتقدات تلك البيئة وتشبعت بأفكارها وهذا ما حدث في إنجلترا حيث صار الشعر الرمزي يميل إلى الصوفية واستعمل كتراتيل وتسابيح تنتشي بها النفوس الهائمة، ولقد انبثقت عنها مدارس كالسريالية والتجريدية والتعبيرية.[2] وهكذا فإن الرمزية اتجاه فكري أدبي يعتمد الموسيقى والأصوات وتحبذ الإيحاء والتلميح والغموض بعيدا عن الإفصاح والعرض.

6.الاتجاه البرناسي والفني:The parnassus

وينتسب المذهب البرناسي "**Parnassism**" إلى إله الشعر والخمر في جبل "البرناس" التابع لبلاد اليونان حيث يعتبر هذا المقام معبد الشعر الذي يعتمدون عليه في إيجاد الشعر يستمدون وحيهم من رب الشعر مباشرة اتباعا للسبل اليونانية واعتناقا للعقائد الكلاسيكية السحيقة.وكأن المكان معلما لهذه الجماعة من خلال وحدة الفهم والاعتقاد، و«الواقع أن البرناسية والفنية يكادان يعتبران مذهبا واحدا، فهما يقومان على معارضة الرومانسية من حيث أنها مذهب الذاتية في الشعر، أي عرض أفراح الفرد الخاصة وأحزانه على النّاس واتخاذ الشعرية وسيلة للتعبير عن الذات، بينما تقوم البرناسية والفنية على اعتبار الشعر غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات».[3] مفاهيم جمعت هذان المذهبان حيث أصبح الشعر عندهم غاية يحيل إلى إحساسات جميلة وهذا ما يصطلح عليه"الفن للفن" فالمذهب « الذي يسعى إلى تغذية حاسة الجمال في الإنسان لا ندري كيف يمكن أن يقصد إلى تمزيق الأخلاق، مع أن الأخلاق كثيرا ما تخدم الجمال، ومن البيّن أن المرأة في ثوب منسجم أجمل منها عارية، والأدب المكشوف يغلب أن ينفر منه النفس لأن الحياء جمال والتبذل قبح».[4] إنهم ينصرفون إلى جمال الطبيعة سكونا وطمأنينة هروبا من هموم الدنيا، إن هذه الأخيرة تساعد على تنمية الإحساس بالحقوق والواجبات، يريد هذا الاتجاه تحقيق المتعة الجمالية بعيدا عن مادية المنفعة تحقيقا

[1] – نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، عبد الرحمان رأفت الباشا، ص:88.

[2] – ينظر: الأدب ومذاهبه، محمد مندور، ص:89.

[3] –المرجع نفسه، ص: 110.

[4] – المرجع نفسه، ص: 115.

للسعادة عن طريق الفن والدعوة إلى الاهتمام بالشكل بعيدا عن المضامين الفنية والأدبية وهذا ما أدى ربما إلى الابتعاد عن لغة الإيحاء.

لا ريب أن المذاهب والاتجاهات تمازجت أفكارها من خلال ذلك التلاقح الفكري والفلسفي دون أن نغفل الترابط بينها وبين اللغة، لقد تمكنت هذه المذاهب إلى التغلغل داخل الأدب وفرضت منطقها مما أتاح لتوالد مذاهب أخرى كالسيريالية "**Surrealism**" والوجودية "**Existentialism**"وغيرها من التيارات والمناهج والتي وإن اختلفت حول بعض المفاهيم التي يقوم عليها العمل الفني أو غايات الأدب ووظائفه أو زاوية النظر كالشكل أو المضمون أو ما يعتمد عليه للوصول إلى المتعة الجمالية كالخيال أو الواقع وإشكاليات أخرى تفرعت من خلالها النظريات وأساليب الدّراسة، وفي هذا الكلّ يستند على قناعات لها وجود وامتداد تاريخي واسع.

وهكذا تمكن النقد السياقي من التكيف والبيئات التي انتشر فيها والآراء التي ركبها بداية من المدارس الأدبية الكلاسيكية والتي لم تخرج عن ذلك النقد المعياري الذي وضع قواعد صارت كالأوتاد التي تشد الناقد فلا يمكنه الانفلات منها إلى أن ظهرت اتجاهات أخرى كالرومانسية وغيرها من التيارات التي أفرزت ما يسمى بالمناهج السياقية كالتاريخية والاجتماعية والنفسية.

1. المنهج التاريخي:

اتفقت المعاجم على أن الاصطلاح اللغوي قد يبعد الباحث عن الدقة الاصطلاحية المرادة من وراء اللفظ وعليه فقد لا يخرج مفهوم المنهج عن معنى السبيل والطريق، يقول صلاح فضل: «أما تعريفه اصطلاحا فقد ارتبط بأحد تيارين: الأول-ارتباطه بالمنطق، وهذا الارتباط جعله يدل على الوسائل والإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي إلى نتائج معينة. لذلك فإن كلمة منهج انطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية، لتصل إلى عصر النهضة».[1] وما يتصف به المنهج هو الاتباع والانقياد وفق منهج وسبيل واحد دون الخروج عليه أو معارضته خاصة وأنه يتبع وسائل وإجراءات عقلية وصولا إلى أهداف مسطرة ومحددة مسبقا.

لقد أصبح المنهج يقوم على أسس تختلف عما عرف سابقا وهذا ما يظهر من خلال تعريف صلاح فضل، أما «الثاني -ارتباطه في عصر النهضة بحركة التيار العلمي ...خاصة مع ديكارت

[1] – مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002م، ص: 9.

...وهذا التيار لا يحتكم إلى العقل فحسب وإنما كذلك إلى الواقع ومعطياته وقوانينه. فالمنهج-إذن اقترن بنمو الفكر العلمي التجريبي. ووقع التزاوج بين طرائق العلماء والمنهجيين، وولد ما يسمى بالمنهج التجريبي».[1] ولا نريد الإفاضة في التوسع إلاّ بما يحقق المبتغى، وعليه فالمذهب يقوم على أسس لعل أهمها التخطيط والتفكير "العقل" واعتقادات تقوم على مجموعة من المبادئ القائمة على طريقة في المعتقد ونظام في التفكير لا يحيد عنها الدّارس، إنها إيديولوجيا في الفهم من خلالها يصدر أتباع هذا المنهج آراء نقدية تميزهم عن غيرهم.

وهكذا يكون المنهج بمثابة الاستراتيجية التي يعتمدها دارس العمل الفني مثلا كطريقة مميزة ينتهجها للوصول إلى أهدافه، «إن اختيار الناقد نفسه لمنهج دون آخر ما هو إلاّ تعبير عن فلسفته وعقيدته واتجاهه وذوقه، ولعل هذا هو الذي يحمله عندئذ على التركيز على جانب دون جانب».[2] والمنهج التاريخي أقدم منهج من حيث الظهور وقد أُسس على مجموعة من المبادئ أهمها العامل الزمني التاريخي الذي يعتبر أحد آليات التحليل الأدبي اعتمادا على مراحل تطوره ونشأته وزمانه الذي عاش فيه، فالعلاقة «بين الأدب والتاريخ هي علاقة وثقى، وهي علاقة متبادلة، كلّ منهما عون على الآخر، وسلاح من أسلحته، وإذا جهلنا التاريخ فسوف نشوه معنى النصوص».[3] إن العصر وما يحمله من أحداث ووقائع دعامة للوصول إلى المعاني والدلالات المتخفية وراء الزمن وبالتالي فإن النص لا يعزل في هذا المنهاج عن سياقه التاريخي الذي يحمل العديد من الإمكانات التي تساعد القارئ على كشف القيمة الحقيقية للعمل الأدبي والتي ترتبط حتما بعوامل شتى صنعت وأوجدت بنية النص الأدبي.

انبثق هذا النوع من النقد في رحاب المدرسة الرومانسية التي اعتمدت على التاريخ واعتبرته ركنا ركينا في عملية التطور والارتقاء من خلال الانتقال من المراحل البدائية إلى المراحل الأكثر تقدما وهي بذلك ترفض تلك الحركة الانتكاسية للزمن والتاريخ والتي كانت سائدة قبلها حيث تضع العصور الذهبية في الماضي وتنظر إلى الحاضر باعتباره تحللا وانهيارا وتدهورا.[4] وهذا هو المعتقد الذي اعتنقه

[1] – مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص:10.

[2] – مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، دار الفكر، البرامكة، دمشق، ط1، 2007م، ص: 21.

[3] – المرجع نفسه، ص:24.

[4] – مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص:26.

الكثير من رواد الرومانسية حيث ربطوا التاريخ وما يحمله من سمات ثقافية واجتماعية بالعمل الأدبي وتتجسد تلك الفاعلية في التأثير والتغيير من خلال هذه العلاقة الوثيقة. لقد رفع شعار هذا الاتجاه العديد من النقاد أبرزهم هيبوليت تين، وسانت بيف، ولا نسون، وفيلمان، وبرونتير، وهانيكان، وبورجيه، وغيرهم ممن رسم المنطلقات الفكرية والمبادئ النقدية التي يقوم عليها هذا النوع من النقد والتي تتلخص في هذه النقاط:[1]

1. يهتم النقد التاريخي في قراءته للعمل الأدبي على سيرة المؤلف منذ نشأته والظروف المؤثرة فيه وكل ما تعلق بشخصية الأديب وسيرته وروح العصر الذي نشأ فيه.

2. التركيز على العوامل التاريخية الخارجية الجبرية والتي حددها تين بالجنس والبيئة والعصر. وهي عوامل حتمية يخضع لها الأديب فتصنعه وتوجهه.

3. يلتزم هذا المنهج عند مقاربة العمل الأدبي بالموضوعية التي تعتبر شرط أساسي في الحقائق التاريخية.

4. النقد التاريخي نقد تفسيري وقيمي حكمي فقيمة الأدب عنده في كونه وثيقة تاريخية تقدم صورة للعصر، تعكس حركة التاريخ والمجتمع.

5. إن الأدب في المنهاج التاريخي ليس عالما مستقلا بذاته ومن ثم لا يمكن التعامل معه والتعمق فيه إلاّ من خلال ربطه بالعوامل التي شكلته واستحضار فضائه التاريخي وإطاره الزمني.

6. يهتم النقد التاريخي بمضمون العمل الأدبي باعتباره وثيقة حافلة بالمعرفة والخبرة والأحداث.

لا يمكن وصف هذا الاتجاه بالكمال والدّقة وهي حقيقة علمية ثابتة، وقد ترتبت عليه بعض المآخذ ولعل أبرزها اعتماده على التاريخ مقارنة بداخل النص وبنيته اللغوية والجمالية، فتحول الناقد التاريخي إلى مؤرخ أكثر منه دارسا أدبيا، حيث اعتمد على الأحكام التعميمية والقطعية دون تحري وإثبات، لقد تم التركيز على عوامل أخرى دون الاهتمام بخصوصية المؤلف وشخصيته من خلال استقراءات جزئية غير مؤسسة. ينبغي على دارس الأدب وفق المنظور التاريخي ألا يحصر الوقائع التاريخية ضمن حيزها الزمني الضيق والمجرد دون الاستفادة من تلك الروح التفاعلية والحركة الإيجابية للوقائع والأحداث ومحاولة تقفي آثارها التطورية وفق أطرها الثقافية والاجتماعية.

[1] – ينظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص:25-28.

2. المنهج الاجتماعي:

هناك من يرى أن للمنهج الاجتماعي علاقة وثيقة بالمنهج التاريخي خاصة لما نعلم أن تاريخ الأدب وحركته مربوط بالحركة التطورية للمجتمع، «بمعنى أن المنطلق التاريخي كان هو التأسيس الطبيعي للمنطلق الاجتماعي عبر محوري الزمان والمكان».[1] لا يمكن استيعاب التطور التاريخي دون المرور على التفاعلات الاجتماعية والتحولات التي صاحبت الأعمال الفنية على طول الحقب الزمنية، لقد أشارت مدام دي ستايل إلى دراسة الأدب من حيث علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية، كما فسر كارل ماركس بموضوعية تلك العلاقة المتينة بين الأدب والمجتمع حيث اعتبر الأدب واقعة اجتماعية تاريخية نسبية، وأن الكاتب يعبر في أعماقه عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو غير وعي.[2] فجوهر تحليلات هذا المنهج ترتكز بالدرجة الأولى على استقراء للعلاقات الرابطة بين المجتمع والأدب، خاصة إذا علمنا السوسيولوجيا اهتمت بدراسة هذه العلاقة من خلال تحليل آثار البيئة الاجتماعية على النفس المبدعة. إن الدّراسة الاجتماعية للأدب تؤدي إلى «تجميع أكبر قدر من البيانات الدقيقة عن الأعمال الأدبية».[3]

يعمد الناقد إلى عملية استقراء وإحصاء وتقصي لحيثيات العمل الأدبي الذي يعتبر جزء من المجتمع فهو مرآته التي من خلاله ترى وتكتشف صور هذا المجتمع، لقد ربط المنهج الاجتماعي الأدب بالجماهير حيث جعلها هدفا لخطاباته ولذلك ركز على تأثيرات الأدب فيها حتى ربط قيمة الأدب الجمالية بقدرته على التعبير عن الجمهور وتأثير الجماعة في القيم الجمالية للأدب من خلال تلك العلاقة الجدلية بينهما.[4] تتجلى أهم الأسس التي يقوم عليها النقد الاجتماعي في اعتماده على الفلسفة الجمالية الاجتماعية والتي تعتبر أهم ما أنتجته الإنسانية على مر العصور، التركيز على السوسيولوجيا باعتبارها الدّراسة الناجعة في استقراء وتفكيك العلاقات بين الأدب والمجتمع باعتبار

---

[1] – مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص:45.

[2] – ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، سمير حجازي، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2004م، ص:86.

[3] – المصدر السابق، ص:49.

[4] – ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، ص:38.

الأديب ابن بيئته التي لها التأثير البالغ في فكر المبدع وشخصيته. إن هذا النوع من النقد يعتمد في مقاربته للعمل الأدبي على الدلالات والمعاني الاجتماعية والتاريخية المتوارية خلف الأنساق الظاهرة.

3. المنهج النفسي:

إن المبتدئ ليتساءل ما علاقة الأدب بعلم النفس؟ ولكن أيتبادر هذا السؤال خاصة في هذا النوع من الاتجاهات دون المناهج الأخرى؟ ولقد أجبنا بسؤال آخر قد يجعلنا نجزم من خلال هاته الغرابة في الإشكالية والاستنكار في الطرح أن الدّارس لا يعدم في هامش البحث والتقفي أي سؤال إننا أمام حتمية لا مناص من الإذعان لها ولو رفضها الكثير من عمالقة النقد بحجة أن التحليل النفسي فضلى في مقاربة وتأويل النص ذلك أنها بحوث خارجة عن جوهر العمل الأدبي.

يقرأ الاتجاه النفسي الأدب، «قراءة تمتد خلف سطحه الظاهري، ولقد قام فرويد بوضع الأسس العامة للقراءة النفسية للأدب وحاول على ضوء هذه الأسس أن يضع تفسيرا لظاهرة الإبداع الفني، عن طريق فكرة التسامي النفسي لدى المبدع، فهذا الأخير يندفع تحت وطأة الرغبة اللاشعورية، نحو انتاج ما يشبع هذه الرغبة، فنشاطه النفسي على رأي فرويد موزع بين ثلاث قوى: الأنا (الشعور). والأنا الأعلى (الضمير). والهو (اللاشعور)».[1]

وعلى هذه الأسس الثلاث تبنى تحليلات العمل الأدبي خاصة ما تعلق بالصراع القائم بين هذه الأقطاب النفسية أو ما يصطلح عليه في التحليل النفسي بالقمع والكبت والتسامي، إن ما يحدث في أعماق المؤلف ينعكس على أعماله الأدبية والتي لا تحلل إلاّ بالغوص في فضاءات اللاشعور عبر فك طلاسم الأحلام، إذا دققنا النظر في كتابات شارل مورون "**Charles Moron**" وجدناه يدعو الناقد إلى توسيع مفاهيمه الأدبية والتنقيب في مخبآت النفس اللاشعورية للمبدع، حيث يحاول هذا الناقد انتهاج طريقة جديدة في التحليل تختلف عن أتباع فرويد الذين اعتمدوا على المعاني اللاشعورية دون غيرها من التحليلات التي تجمع بين التحليل اللغوي الفني العميق والتحليل النفسي النافذ إلى أغوار النفس.[2] فمخبآت النفس فيها ما لا يحصى ولا يعد من فضاءات المعاني المكبوتة.

[1] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، سمير حجازي، ص:65.

[2] –المرجع نفسه، ص:67.

ما ينتظر من التحليل النفسي هو تحقيق تلك التوأمة بين الظاهر والباطن بين الجلي والخفي دون غلو لأن المعنى لا يتعلق دائما بما تخفيه النفس أو اللاشعور إنما هناك منافذ أخرى وآليات متعددة، و«يصل المنهج النفسي إلى القارئ عن طريق قراءة صفحاته، وفي الحال، أو في الوقت ذاته، تفسر صفحاته إعلاء داخل هذه الشخصية. ليس هوى: فهذا الحدس وهذا التفسير يعتمدان على تفحص دقيق كامل، والرغبة في تفسير العمل عن طريق السيرة الخارجية أمر هوائي، وما يحسب هو وصف البناء الداخلي الواقعي».[1] وباعتبار العمل الأدبي شيء من صاحبه وثيق الصلة بدواخله الشعورية واللاشعورية بات لزاما على القارئ الغوص في هذا الفضاء دونما تردد لكشف مناحي النفس الإبداعية بحثا عن أصل العناصر الأدبية المبعثرة على مساحات النص من خلال مجموعة من التجارب الكامنة في هوامش النفس البشرية، إن التحليل النفسي الفعلي آلية تمنح الناقد إمكانات البحث عن سبل الإبداع في أعماق اللاشعور والشعور، يحاول المبدع أن يكون ترجمنا لأحاسيس المتلقي الغائبة لتتحقق رغبة الإشباع من خلال الكثير من الدلالات النفسية .

و«كان ريتشاردز من النقاد المهتمين بدراسة استجابة القارئ، وهو يرى أنه نظر للصعوبة التي يمكن أن نلقاها في دراسة نفسية الكاتب : وقلة ما هو علمي فيما يمكن التكهن به من علاقات نفسية بين الكاتب وعمله يحسن الاتجاه إلى الحديث عن نفسية القارئ انطلاقا من نظرية المعاني وعنده أن نفسية حدث القراءة أقرب إلى النقد من نفسية حدث الكتابة».[2] إن ما يعتمده النقد النفسي لمقاربة العمل الأدبي هو التركيز على كل العناصر الفاعلة بداية من المؤلف والعمل الأدبي والقارئ. يقول الناقد إيفور آرمسترونغ ريتشاردز "**I. A. Richards** " :«قال مسيو جول رومان "**Jules Romains**" حديثا ، إن كلّ ما أمكن لعلم النفس أن يفعله حتى الآن هو أنه عبر بلغة غامضة معقدة عما نعرفه جميعا معرفة مباشرة واضحة وبدون معونته، وهذا قول يصعب للأسف إنكار ما فيه من صدق، فليس من المتوقع أن تدهشنا أية ملاحظة صادقة عن الطبيعة البشرية يقولها

[1] – مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992م، ص:144.

[2] – مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، ص:61.

لنا عالم النفس، ولكننا على الرغم من ذلك نستطيع أن نقول إن علم النفس قد ألقى ضوءا جديدا على بعض النقط ».[1]

هو رد واضح لما أشكل في بداية التطرق لهذا المنهاج إلاّ أن ما يذهب إليه هذا الناقد أن إجراءات علم النفس الغامضة جعلت السهل المتاح صعبا بعيد المنال لكن هذا لا يمنع من الاعتراف بفضل هذا العلم في التنقيب عما يخفيه النص عبر طيات الحياة النفسية لمبدعه وقارئه، ومن مطبات علم النفس التحليلي عجزه في الربط والتوفيق بين العوامل النفسية والإبداعية، كما أنه لا يستطيع أن يمدنا بأدوات تعيننا في تمثل قيمتها الموضوعية والجمالية، بمعنى أن تجذر النص في نفس المبدع لا يكشف عن مستواه الفني، لأنه يرتبط بسؤال آخر: كيف تولد هذا العمل؟ بغض النظر عن قيمته في ذاته.[2] إن ما يعاب على هذا النوع من القراءة عدم اعتماده على معايير وقوانين واضحة نعتمدها في فك طلاسم النص بعيدا عن إشكال البحث في العلاقات والروابط بين المؤلف والنص.

1. النظرية الأدبية/مهاد نظري: Literary Theory

تتأسس المناهج والاتجاهات على مجموعة من الأيديولوجيات والأفكار التي تؤول إلى قيام مجموعة من النظريات في الأدب تسعى إلى إيجاد حلول لتساؤلات وإشكالات تتعلق بماهية الأدب ومصادر نشأته لتحديد هويته وحقيقته وطبيعته وصولا إلى مميزات وخصائص هذا الكيان الذي يحمل انشغالات المجتمعات وهمومها فيحولها المؤلف إبداعا يتألم له المتلقي تارة ويتمتع به تارة أخرى ويتلذذ، إن ما يمكن تأكيده أن النظرية الأدبية وما شهدته من تحولات متعلق بما حققته النهضة الأوربية من تطورات في ميادين شتى، فلقد ربط الكثير من النقاد هذه النهضة بالثورة على رجال الكنيسة ومحاولة إيجاد الحلقة المفقودة في سلاسل الربط بين الحضارات الإغريقية والرومانية.

شهدت النظرية تحولا في مختلف أركان هذه الأخيرة خاصة ما تعلق بمفاهيم ومصطلحات الأدب والنقد والقراءة والتأويل وتقنيات واستراتيجيات مقاربة النصوص وفك العلاقات والقوانين الداخلية والخارجية للأعمال الأدبية، لقد عمدت كلّ نظرية إلى استنباط مناهج حاولت من خلالها

[1] – مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، أ.أ. رتشاردز، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م، ص:133.

[2] – مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص:74.

إيجاد مصوغات لاستقلالية الأدب من خلال تحديد مميزاته وخصوصياته عبر المرور إلى تحديدات الإرث النظري والوصول إلى الفهم الصحيح للأدب، وفي كلّ هذا تحاول النظرية الاستباق لإيجاد إجابات شافية عن طبيعة الأدب وما يحيط به وما يتشكل منه وهي في ذلك تسعى جاهدة رغم التعثرات إلى دعم الدّارس بتقنيات وسبل من خلالها تمكن الناقد من تحليل الأدب فتؤسس له مجموعة من الإجراءات تسعفه في طريقه إلى خوض غمار الأجناس الأدبية.

ثمة مناهج ومدارس في النقد باتت تشكل مناطق للبحث وخنادق للنظرية الأدبية المعاصرة منها انطلقت وتشكلت عبر تلك الكثبان الفكرية والأنساق الافتراضية، إذن يجعلنا مصطلح النظرية ندخل في دوامة من الشك والارتباك، نتوجس خيفة ونحن نسير في حقول ومساحات هذه الأخيرة وهي مكتظة عن آخرها بما يحمله كل عقل نظّر وقنّن لمعايير ودساتير يقوم عليها الأدب.

تكاد تجمع الكثير من المعاجم الغربية على دلالة مصطلح نظرية فهو مأخوذ من نظر بمعنى الرؤية ولكن ما نريده الدلالة التأملية القائمة على الفكر والتصور الذهني والنظرة العقلية، من خلال استقرائنا لتاريخ النظرية واستعمالاتها وما تقدمة من خدمة يتضح «أن مفهوم النظرية "**Théorie,Theory**" مصطلح مشترك بين العلوم جميعا؛ فهو من المصطلحات التي تشيع في كلّ العلوم، وهو مفتاح المفاهيم التي تروج فيها، وأداة صارمة لجماع قواعدها وأصولها ».[1]

وكما ذكرنا فيما سبق أن مصطلح نظرية صاحبه الكثير من الاضطراب حيث ارتبط هذا اللفظ بالفكر، «وقد يعد مفهوم نظرية من المفاهيم الجديدة في الفلسفة الحديثة، وخصوصا في اللغة العربية حيث كان العرب عرفوا، أول الأمر فيما يبدو، معادل هذا المفهوم تحت مصطلح النظر بمعنى الفكر الذي يطلب به علم أو غلبة ظنّ، لا النظرية بمفهومها العلمي الفلسفي المعاصر».[2] وعليه بات المصطلح محاصرا يسعى إلى التحرر من هذه التعاريف المحدودة التي لا تتجاوز المعان اللغوية.

يقول عبد المالك مرتاض: وعلى الرغم من تواتر هذا الاستعمال لهذا اللفظ في الكتابات الفكرية والعلمية في التراث العربي الإسلامي، إلاّ أننا لم نصادف واحدا من المفكرين العرب القدماء ...اهتدى إلى ابتكار مصطلح نظرية بإضافة ياء النزعة أو الياء الصناعية ليصبح لفظا ذا دلالة

[1] – نظرية النص الأدبي، عبد المالك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010م، ص:31.

[2] – المرجع نفسه، ص:31.

اصطلاحية؛ وإنما كانوا يجترؤون باصطناع لفظ النظر دلالة على هذا المعنى، ونتيجة لاجتزاء المفكرين العرب القدماء بمصطلحي نظر ونظار أي ما يقارب مصطلح نظرية حيث حسب ما بلغنا ظل هذا المصطلح غائبا في المصطلحات النقدية والفلسفية والعلمية في التراث العربي.[1] لكن لا يمكن إصدار هذه الأحكام التعميمية القاصية، فهناك مصطلحات أخرى توافق هذا المصطلح أو تعادله؛ إذ ليس مشروطا وجوب التوافق اللفظي والمعجمي.

تنفصل النظرية عن تطبيقات الأدب الذي تتخذه موضوعا لها، إذ توجد النظرية كلما وجد الخطاب وانتاجاته، وتتميز بأنها تطبيق تأملي للأدب عبر التعبير والنقد والتاريخ حيث تقترح طرائق واستراتيجيات لفهم الأدب ومقاربته.[2] فالنظرية تسعى دوما لوضع خطط وفي الآن ذاته محاولة مساءلة ونقد المعايير ودراسة الفروع والأصول التي يقوم عليها الأدب.

إذا «فنظرية الأدب هي مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محددة، والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته».[3] ولا يمكن أن تدخل هذه الآراء ضمن النظرية إلاّ إذا اعتمد فيها على استراتيجية وفلسفة محددة، «إن الافتراض والاتساق والتثبت هي عبارات ذات شأن في تعريف مفهوم النظرية وتنهض معيارا دقيقا للتميز بين ما هو، حقيقة، نظرية، وبين ما هو غيرها أو هي أخيرا قضية تثبت ببرهان».[4] ولا ريب فيما يحدث عندنا اليوم من هرج ومرج في فضاءات النقد خاصة ما تعلق ببعض المؤلفات التي تحمل عناوين لنظريات يحسبها الظمآن ماء إلاّ أنها في حقيقتها لا تحمل للدراسات النقدية من النظرية إلاّ الإسم.

إن الضابط في وسط هذه المتاهات هي قوانين النظرية ومعايرها فهي «محاولة لحكم الممارسة بمعنيين: أولهما إنها محاولة لتوجيه الممارسات التطبيقية من موقع أعلى منها أو خارجها... وثانيهما

---

[1] – ينظر: نظرية النص الأدبي، عبد المالك مرتاض، ص:34.

[2] – معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سعيد علوش، مراجعة: كيان أحمد حازم يحي وحسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019م، ص:617-618.

[3] – في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص:12.

[4] – نظرية النص الأدبي، عبد المالك مرتاض، ص:35.

إنها محاولة لإصلاح الممارسات عن طريق تحييد الغاية، والاستبدال بوجهة نظر ذات طبيعة عقلانية أو منطقية عامة، يخضع لها الفرد آراءه ومعتقداته التي تتحكم فيها السياقات، وجهة النظر المنحازة والضيقة».[1] لقد فرض الواقع المستعصي إيجاد نظرية خاصة في ظل التطورات العلمية التي مست الكثير من نواحي العلوم والاتجاهات والدراسات وحاولت إعادة النظر في المعارف الإنسانية والمكتسبات وهي في ذلك تسعى للبناء والتأسيس اعتمادا على المناهج والاتجاهات وما توصل إليه الجنس البشري عبر العصور.

إن ما يمكن التوصل إليه من خلال هذه الجولة في المفاهيم والمصطلحات أن الأفكار والآراء والملاحظات تحتاج إلى عملية صقل وتمحيص لبلوغ درجة التقنين فتصبح جاهزة لأن ترقى لعالم التنظير فيعتّد بها شرط الابتعاد عن متاهات الغموض أو تشعب الأفكار والإجراءات، إن أشد معضلة يعاني منها النقد عدم التدقيق والتحديد ووضوح الرؤية النقدية التي كثيرا ما تصاب بفوضى التعميم فتؤد قبل أن تولد. نريد من خلال هذه الدّراسة الغوص في أعماق الكثير من النظريات والتي تباينت وتعددت حسب ما تفرضه كلّ خصوصية زمنية من خلال تعدد الثقافات واختلاف الأيديولوجيات التي تسهم في إفراز أنواع شتى من المناهج والنظريات خاصة ما تعلق بموضوع النظرية الأدبية المعاصرة وارتباطها بالنظريات النّصية التي حاولت إيجاد استراتيجيات في القراءة والتلقي وإنتاج الدلالات وصناعة المعاني.

شهد تاريخ النظريات الأدبية المعاصرة تحولات جذرية مست الثقافة الأدبية وأساليب البحث، و قامت في العالم النصي ثورات تترى أتت على طرق معالجة النص بداية من الاتجاهات البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وهي عوامل مؤثرة شكلت منعرجا في التصورات النظرية وعلى إثرها نشأ أنموذج نقدي وتأويلي يسعى إلى الكشف عن حقيقة النص، لا يمكن تحقيق ذلك إلاّ من خلال وضع وبناء قواعد صلبة تقوم عليها منظومة من البرامج والمناهج والإجراءات والقوانين والنظريات التي شهدها التاريخ الأدبي، ومحاولة التلحيم والربط بينها وما توصلت إليه استراتيجيات القراءة والتأويل ومقاربة النصوص تحقيقا للتناغم والتواصل بين الحضارات على اختلافها.

[1] – الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت د.ط، 2003م، ص:20.

لا يتحقق التواصل الإيجابي بين الأقطاب الثلاثة لفعل القراءة إلاّ بإدخال هوامش النص وضمها إلى مساحة البناء ولا يكون ذلك إلاّ بإضاءة كلّ جوانب العملية الإبداعية، إن ردّ الحقوق إلى أصحابها تجنب القضية الكثير من الألغام وتجعل عملية القراءة والتلقي في إنتاجية تفاعلية متكاملة، إن ما يمكن الخروج به من خلال هذه الدّراسة أن النظريات النقدية سلطت أضواء البحث إما على العمل الأدبي شكلا دون مضمونا أو ركزت المقاربة على هذا الأخير دون اعتبار لما يظهر دون إغفال تلك الاختلافات في مفاهيم بعض المدارس التي ربطت المضمون بالشكل وجعلتهما وجها واحدا لا يقبل الفكاك، وتتابعت النظريات كلما استحكمت نقدت ما قبلها فمنها ما انغلقت على بنية النص رافضة كلّ داخل معتمدة في ذلك مناهج أكثر تشدد وتزمّت، ومنها ما انفتحت على النص فحفزت القارئ و رغبتّه في تعدد الدلالات والمعاني، فنمت النظريات وأوغلت استراتيجيات القراءة والتأويل في النص تفجر طاقاته بعيدا عن تلك القداسة المفرطة وهي تراهن على ما يتراءى لها من تقنيات وما بدا لها من سبل لاستنطاق هذا الصامت بناء على تقنيات القراءة واستراتيجيات التأويل.

الفصل الأول

النظرية الأسلوبية

1. النظرية الأسلوبية: Stylistic theory

يتفق الكثير من النقاد أن النظرية الأسلوبية منهج كاشف للقيم الجمالية والبنى الفنية وطرق نظمها بحثا في الوسائل والخصائص اللغوية التي تمنح الفعل الأدبي هوية من خلال أشكال التعبير وعناصر البناء وقوفا على أساليب الإبداع والبيان، إنها العلم الحديث الذي يعني بفنون الأدب حيث يسعى لدراسة مواقع وطرق الجمال والامتاع واختراق حدود اللغة وصولا إلى قمم اللذة النصية.

إن الأسلوب فرع نما ونشأ في أحضان اللسانيات واغترف من منابع الشكلانية حتى صار علما نقديا ومنهجا تحليليا لأصناف الخطاب استقراء للروابط النّصية وأساليب نظمها، و محاولة الكشف عن الكفاءة التعبيرية والإبداعية من خلال القدرة على شحن الألفاظ خلاف المتوقع بعيدا عن المعنى المعجمي الخانق، إن الأسلوبية فن يمنح اللغة جمالية تبنى على التآزر لحظة التضاد والتنافر، إن الصياغة والتشكيل والبناء والإبداع مطالب وأساليب وخصائص و طرائق ومقاييس يتأسس عليها المنهج الأسلوبي، تقصيا لأشكال الدّلالة تحولا وانحرافا وانزياحا وصولا إلى أقصى أساليب المتعة والإثارة اللغوية. إن الأسلوب قاسم وحلقة جد حساسة تأبى الخلل يبنى عليها الفعل الأدبي، فإذ فقد التوازن صار حطاما أو فريسة تتجاذبها محاكم النقد، وتوخيا لهذا كان لزاما على هذا العلم البحث في التقنيات الأسلوبية وطرق الإبداع الخاصة بالكاتب والمتلقي القارئ والمادة الفاعلة.

2. الأسلوب بحث في المصطلح: The style

قبل ولوج علم الدلالات لهذا المصطلح نحاول رصد المعنى اللغوي عبر إطلالة خفيفة في معاجم اللغة، وقد كان لهذا المفهوم وجودا في اللغة العربية رغم الاختلافات في الرؤى والطرح، حيث وردت مادة سلب في مقاييس اللغة بـ«سلب السين واللام والباء أصل واحد، وهو أخذ الشيء بخفة واختطاف، يقال سلبته ثوبه سلبا. والسّلب: المسلوب».[1] إذا فالأسلوب يعني الطريق والمنهج وقد ربطه صاحب اللسان بأفانين القول أي أساليب القول، و«الأسلوب في الأزمنة القديمة هو الحرف الذي يستعمله المرء لحفر أفكاره في الشمع؛ لكلّ امرئ طريقته في استعمال الأسلوب، كما يكون لكلّ منا حرفه أو كتابته،...الأسلوب هو الفردية، الفرادة وحركة الفكر، التي تظهر للعيان من خلال

[1] – معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط2 ،1979م، ج3، ص:92.

الكلمات... انتقد ج. سياي بشدة هذا التصور لأسلوب شمولي ومطلق، كما انتقد الزعم بإدانة عمل فني بحجة أنه بلا أسلوب، فهو يعارض هذه الفكرة ويقابلها بفكرة الأسلوب الشخصي لكل فنان، الأسلوب الذي هو التعبير عن طابعه وعن طريقته في الشعور».[1] ومن خلال هذه المعاني والدلالات نتوصل إلى معناها العام الدّال على الكتابة وطرق التعامل حيث صارت هذه الأخيرة فنا.

الملاحظ أن الأسلوب مفهوم ارتبط بمساحات شتى من الطرق البشرية التي لا حدّ لها، إن المصطلح يزيد اتساعا كلما اقتربنا منه بحثا، لذلك نحاول في هذا الحيز الاقتصار على ما يثري البحث القرائي فيزيل اللبس ويحدد المعنى، خاصة وقد اتخذ مفهوم الأسلوب يتسع ويجد له موضعا ضمن نظريات حديثة ومناهج مستجدة و"لكن مضمون كلمة أسلوب واسع جدا" فهو عندما يخضع للتحليل يتناثر غبارا من المفاهيم المستقلة، و إذا عدنا إلى القواميس فسنرى أنها تقترح علينا ما لا يقل عن عشرين تعريفا لهذه الكلمة، يذهب أهمها من طريق التعبير عن الفكر إلى طريق العيش، مرورا بالطريقة الخاصة لكاتب من الكتّاب.[2] فالأسلوب هو الطريقة والميزة التي ينفرد بها كاتب أو مبدع ما عما سواه من خلال أنماط التعبير والتفكير وانتفاء الألفاظ أو الوسائل وكيفية توظيفها، فالأسلوبية دّراسة للتعبير اللساني، أما كلمة أسلوب إذا ردّت إلى تعريفها الأصلي فهي تعني طريقة للتعبير عن الفكر بواسطة اللغة.[3] فالأسلوبية هي العلم الذي يعالج اللساني كمادة "شريحة" يتطرق فيها إلى القوانين والأسس العامة بكل موضوعية وعلمية.

فالأسلوبية نظرية ومنهج وعلم تمكن المحلل والمبدع من معرفة خصائص الأدب الفني وطرق وأساليب التعبير والكتابة، لا نريد الخوض في إشكالات المصطلح وأيهما أسبق من حيث النشأة والتطور لكن جل المؤرخين العاملين في النقد الأدبي يقولون بأسبقية مصطلح الأسلوب عن الأسلوبية باعتباره مرحلة من مراحل تطور البلاغة قديما حيث اِعتبر انتاجا لنشاط الدّراسات اللغوية الحديثة؛ إذ ارتبط بدّراسة العلائق والصيغ والأفكار وهو ما يسمى علم أساليب التعبير.

---

[1] – موسوعة لالا ند الفلسفية، أندري لالاند، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2 ،2001م، ص:1341.

[2] – الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2 ،1994م، ص: 10.

[3]– المصدر نفسه، ص:10.

3. علم الأسلوب النشأة والتطور:

يقول صلاح فضل: «ونعود إلى التحديد الدقيق لمولد علم الأسلوب لنجد أنه يتمثل فيما أعلنه العالم الفرنسي جوستاف كويرتنج **Gustav Cowering** عام 1886م في قوله: «إن علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن... فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية.. لكن الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف عن أوضاعهما الأسلوبية في الأدب».[1] إن هذا التركيز على فئة خاصة أو أسلوب محدد تفتقد إلى الموضوعية والدّقة وتجعل الكثير من الأساليب مآلها الضياع، لقد حاولت العديد من المدّارس خاصة اللسانية تبني هذا الفكر وإثرائه، ومن أهم رواد هذا العلم الفرنسي اللغوي شارل بالي" **Charles Bally**" (1865-1947 م) تلميذ سوسيور ومؤسس علم الأسلوب صاحب كتاب "بحث في علم الأسلوب الفرنسي" والتي أثرى هذا العلم بنظريات كثيرة تطرق فيها لقضايا الكلام والشعور وكيفية رصد خصائص التعبير والجمال والإبداع فعدّ بذلك رائد الأسلوبية التعبيرية.

إن التعبير في صياغته وسبل نظمه ميزة تشكل منها بصمة المبدع التي لا يشاركه فيها أحد، الأسلوب نوع من الموهبة التي ربما توجّه ولكن لا تورَّث، «إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هم أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقود خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزيل ولا ينتقل ولا يتغير».[2] لا يمكن الجزم أن الأسلوب محصور في خوالج النفس ودواخلها الذاتية، لأن تقفي هذه الآثار تسقط المحلل في متاهات لا سبيل إلى الخروج منها، ما يؤدي إلى خدش عملية المقاربة الأسلوبية ببصمات المبدع التعبيرية التي دُست في غياهب النّص يتجرعها القارئ دون أن يشعر، كيف وقد انبهر أمام فكرة جميلة فاستسلم لذاتها وأذعن لسلطة المبدع التعبيرية، يشير ستاندال"**Standal** " إلى أن الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه، ويحصر ميشال ريفاتير" **Michel Riffaterre** " (1924-2006 م) الأسلوب في البروز الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل على انتباه القارئ، فاللغة تعبر والأسلوب يبرز، وقد جعل شارل

[1]- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998م، ص:16 .

[2]- الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، ص: 95- 96.

بالي مدلوله في تفجر طاقات التعبير الكامنة في اللغة.[1] إن للكاتب أسلوب وطريقة غالبة على شخصه بها يتميز، يحاول القارئ تحديد عناصرها وطرق صياغتها وتركيبها ولا يكون له ذلك إلاّ إذا تحقق التأثر، فريشة الكاتب ترسم وتتلاعب بالألوان و بالألفاظ صانعة عالما خاصا عن طريق اللغة، ولإيصال أفكاره يحاولا الحفاظ على الخيوط الرابطة بينه وبين القارئ، إن اللغة جوانب وقوانين أساسية من خلالها تتحدد وظائف كلّ من اللسانيات والأسلوبية باعتبارهما عالمين أساسين لدراسة اللغة وأساليب الكتابة، هذا التداخل فرض تباينا في المفاهيم و الأفكار و يوجز سعد مصلوح هذه الخلافات في مبادئ ثلاث:[2]

أولا- أن من ركز من الدّراسين على العلاقة بين المنشئ والنّص راح يلتمس مفاتيح الأسلوب في شخصية المنشئ المبدعة وطرق الاختيار لديه ولذلك رأى أن الأسلوب اختيار.

ثانيا- وهناك من اِلتمس مفاتيح الأسلوب في ردود أفعال القارئ حيال منبهات النّص الأسلوبية ومن ثم رأى في الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقي.

ثالثا- وأصحاب هذا المبدأ وهم أنصار الموضوعية عزلوا المنشئ والمتلقي واِلتمسوا مفاتيح الأسلوب في وصف النص وصفا لغويا.

كلها أراء جادة يراهن أصحابها على موضوعيتها في تحديد القيمة الأسلوبية لكلّ عمل من حيث الميزات والنمط المتبع ونوعية التعابير والعلائق الداخلية، وعليه يمكن لأي رأي من هذه الآراء أن يكون هدفا للأسلوبية وطريقة في البحث، وتحديد الأسلوب وطرق الإبداع وتبعا لهذه المبادئ كثرت مفاهيم وتعاريف الأسلوب، هذا الأخير الذي واكب تطورات علم اللغة واحتكاكه بعديد النظريات وهذا ما يظهر جليا في التعدد والتنوع الذي ميز علم الأسلوب "الأسلوبية" **Stylisties**.
إن مجال الأسلوبية علم متعدد يهتم بدّراسة أجناس اللغة الكثيرة، بالإضافة إلى تلك الصلة التاريخية بينها وبين اللسانيات والأدب «من ذلك ما يقرره سبيتزر من أن الأسلوبية هي جسر اللسانيات إلى تاريخ الأدب».[3] وكأن الأسلوبية علم تتظافر فيه النظريات والمناهج والعلوم خدمة للغة والأدب والأثر

[1]- ينظر: النص والاسلوبية (بين النظرية والتطبيق)، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، د.ط ،2000م، ص: 44.

[2] - ينظر: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، سعد مصلوح، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996م، ص:45.

[3] - الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2،1928م، ص108.

الأدبي عامة وهذا ما يجعلها تتميز بالشمولية كونها ارتبطت بحقول اللغة المتعددة وموضوعات التفكير اللساني وتأتي الأسلوبية تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، أو ما يسميه جورج مونان" **Georges Conan**"بالتشويه الذي يصيب الكلام والذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضرب من العدوى، وهذا ما ركز عليه بالي كل اهتمامات الأسلوبية التعبيرية محاولة منه تتبع ظواهر الكلام والكتابة.[1] إن الالتفات إلى التحولات التي واكبت هذا العلم بما يحقق للدّراسة الهدف دون التعمق في متاهات النشأة ليجبرنا على الوقوف في منعرج النضج لهذا العلم، أي أهم مؤسس للأسلوبية التعبيرية على وجه الخصوص.

4. اتجاهات الأسلوبية:

النظرية الأسلوبية منهجا دراسيا ونشاطا نقديا مارسته العديد من المدّارس فصارت بذلك نظرية تعددت اتجاهاتها ومجالاتها حيث وقع ذلك التقاطع في الكثير من العلوم والحقول الأخرى كالبلاغة واللسانيات وعلوم اللغة والنّص على اختلافها، والأسلوبية نفسها تشعبت وتنوعت تبعا لطرق التحليل والاجراء.

5. البلاغة العلاقة والأبعاد:

هل الأسلوبية وريثة البلاغة؟ دعونا نبتعد قليلا عن هذا السؤال إلى مساحة اتفاق وشبه إجماع نقدي على أن للبلاغة صلة وثيقة وأحبال وصيلة بينها وبين النظرية الأسلوبية حيث تتقلص في مباحثاتها حتى لا تعدوا أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، « وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلّها باعتبارها بلاغة مختزلة».[2]وهذا توجه يدعمه الناقد أيضا ويمكن أن نجزم أن الأسلوبية دراسة دعمت البلاغة وأكملت المشروع الجزئي الذي ركز على التنويعات الأدبية والمصطلحات البلاغية وذلك أن الأسلوبية تصافح الملفوظات الأدبية في حسيتها المباشرة فتكشف عن حقيقة هذه القراءة في كشفها عن الانحرافات التي في الكتابة.[3] فالبلاغة دعامة لها.

---

[1] – ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص:41.

[2] – البلاغة والأسلوبية (نموذج سيميائي لتحليل النص)، هنريش بليت، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1 1999م، ص:19.

[3]– ينظر: النص والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق)، عدنان بن ذريل، ص:48.

بعيدا عن تلك البحوث التي توقفت زمنا عند العموميات، و بعيدا عن الجانب الفني والجمالي بعدما انحرفت هذه البحوث وصارت معايير وقوانين جافة عطلت أهداف البلاغة،«وقد أتاح هذا القصور للأسلوبية الحديثة أن تكون وريثة شرعية للبلاغة القديمة؛ ذلك أن الأخيرة وقفت في دراستها عند حدود التعبير ووضع مسمياتها وتصنيفها، وتجمدت عند هذه الخطوة، ولم تحاول الوصول إلى بحث العمل الأدبي الكامل، وكان ذلك بمثابة تمهيد للحلول الأسلوبية في مجال الإبداع كبديل يحاول تجاوز الدّراسة الجزئية القديمة، وإقامة بناء علمي يبتعد عن الشكلية البلاغية التي أرهقتها مصطلحات البلاغيين بتفريعات كادت تغطي كلّ قيمها الجمالية».[1] إذا أردنا تجنب الإجابة عن الإشكال تمكنا من إنصاف علم الأسلوبية على أنه مستقل بذاته له مناهجه وطرق تحليله للظاهرة اللغوية التي تميزه عن سائر مباحث اللغة وهذا التداخل في الوظائف أرغم نقاد على الوقوع في شراك الخلاف، ويعود الالتباس بين اعتبار الأسلوبية من المعارف المختصة بذاتها واعتبارها مجرد مواصفة لسانية أو منهج في الممارسة النقدية وذلك مع كل من ميشال اريفاي"**Michel arrivé**" ودولاس وريفاتار يقول الأول :«إن الأسلوبية وصف للنّص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات ويقول الثاني: إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني».[2] ومن المواضيع الأسلوبية الكثيرة التي تشارك البلاغة في بحوثها، الصياغة وطرق الكلام والمقام ومباحث الجمال وغيرها والتي تطرقت إليها المعيارية البلاغية بشيء فيه توجس وخيفة، حيث صارت بعض المعايير والمقاييس أصناما لا يمكن التقرب منها.

إن الأسلوبية دّراسة دينامية فعالة أمدت البحث بشيء من العلمية والموضوعية ومرونة في التعامل مع النّصوص من خلال المقاربات المحايثة، لقد أسهمت المناهج والنظريات النقدية الحديثة التي احتك بها علم الأسلوب في تطوير الأدوات التي تستخدم في تحليل ومقاربة الأعمال الأدبية والترصد للجمالية بعيدا عن المعايير والقوالب الجاهزة، هذه الأخيرة لا ترعى فيها القيم الحقيقية للإبداع.

يمكننا القول إن الأسلوبية علم فجر حصون المعيارية الكلاسيكية وأسّس على انقاضها منهج دّراسي موضوعي يتعرض لحيثيات الأدب بنظرة ذات أبعاد تتماشى والرهانات، إنه العلم الذي يعمل على إيجاد وسائل وأدوات علمية حديثة لا تمهل أي قيمة أسلوبية في النّص وقوفا عند خصائص التعبير الفنية، لا تعطينا هذه الاختلافات في الوظائف بين الأسلوبية والبلاغة الحق في التّجني على

[1] – البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص:259.

[2] – الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص:48.

هذه الأخيرة التي اِعتلت في قديم الأزمان مكانة عالية في معالجة فنون الكلام، ثم نظّر لتطور العلوم وتسارع عجلة التغيير بما يناسب العصر. زرعت البحوث الأسلوبية كطريقة جديدة واكبت ذلك التحول في المشاعر والحياة والثقافات لأن «مبدأ التطعيم معترف به في عالم النبات، وبدأ الآن يغزو عالم الحيوان، ولكن الشرط الضروري لنجاحه في هذه الفرعين هو نفس الشرط الذي ينبغي أن يتوافر في عالم المعرفة، ومحاولة تطعيم الثقافات وهو قابلية الجسد الذي يراد إخصابه للمادة الوافدة، وقدرته على تمثلها والتفاعل معها».[1]

التطعيم الأدبي واللغوي والفكري بمثابة الجرعة التي تشكل حصنا لتجنب الهزات القاتلة التي يصير الأدب من خلالها أو العلوم التي تتطرق له بالدّراسة والتحليل شاحبة، بعيدا عن مجال النظريات وبعيدا عن شطط الأحكام بين البلاغة والأسلوبية، تتحقق وتتوقف تلك الصلة بينهما والقرابة وتقسيم المهام والأدوار ملائمة لكلّ نوع من الدّراسة، لاشك أن لكلّ علم منحى ومسار تطوري طبقا للعجلة الأدبية الإبداعية وكذلك مراعاة لأنواع التعابير وطرق الأساليب التي تجاوزت تلك التعقيدات الصّارمة إلى التعامل بوسائل تحليلية حديثة، وعندما «شب علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة في دورها المزدوج، كعلم للتعبير ونقد للأساليب الفردية؛ لكن هذا الدور لم يتكون مرة واحدة، بل أخذ ينمو ببطيء تدريجي، يتكسب خلاله العلم الجديد تحديدا دقيقا لموضوعه وأهدافه ومناهجه، ويتبين ما ورثه من أمه ليختبره ويفيد منه...وبهذا تحولت البلاغة إلى نوع من النحو المتقدم حين أصبحت دراسة ترتفع فيها سلامة القول النحوية إلى مستوى أسلوبي ممتاز».[2]

تتم معالجة النّص الأدبي وتقييمه من كلّ جوانبه تقريرا ووصفا اعتماد على جملة من الأدوات اللغوية التي تكشف أنماط الصيّغ وتحدد نسبة الجودة والفنية عند هذه الحدود، وعليه تعتمد الأسلوبية على منهج علمي يترصد أفنان الأساليب الأدبية والقيّم الجمالية في طرق المبدع عبر السياقات والدلالات جسّا لنبض الكلمات و بحثا عن المعاني، إنه من الخطأ الادعاء أو حتى إصدار حكم تعسفي دون رؤية في حق علم من العلوم بأنه نضج أو اكتمل، إن النظريات والمناهج على اختلافها تتبع بخطى تصاحبها الكثير من العثرات وهي تحاول مسايرة عجلة التطور الفكري فإذا عجزت

[1]– دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1998م، ص:8.

[2] – علم الأسلوب مبادئه واجراءاته، صلاح فضل، ص:175 .

ابتكرت آليات أخرى تتماشى وتطورات اللغة، فلا يمكن أن تظل قوانين نظرية صالحة لكلّ زمان ومكان كما يستحيل أن تخرج من دائرة المحدودية والمرحلية الزمانية التي أنتجت في نطاقها.

لا نريد أن نركز على كلّ العلاقات الأسلوبية والمناهج والعلوم الأخرى إلاّ ما يحقق الهدف في هذه الورقات، فعملية الاستقراء والبحث في مسيرة هذا العلم عسيرة نظرا للحركية الأسلوبية وارتباطها بحقول نقدية كثيرة كما أنها محطة تتزود منها النظريات النقدية والسيسيولوجية والسيكولوجية العاملة في تحليل الخطاب الأدبي فهي علم شامل للظاهرة الأدبية بما تتميز به من وسائل وطرائق لخطاب ومقاربة للفعل الأدبي.

6. شارل بالي ونظرية التعبير اللغوي:

الأسلوبية ذلك الاتجاه الذي أسّسه الناقد اللساني شارل بالي متبعا مسيرة أستاذة المنظر فردينان دي سوسير معتمدا في ذلك على آراء هذا الأخير النقدية ومفاهيم النظام البنيوي وفق نظرة مغايرة لعناصر اللغة من منطلق وجداني عاطفي، حيث ركز على طرائق التأثير وممارسة اللغة وهذا ما تجلى في منشوراته تمهيدا وتأصيلا للأسلوبية التعبيرية من خلال كتاب "المحتمل أو الوجيز في الأسلوبية" و" اللغة والحياة "و "اللسانيات الفرنسية" ودراسات أخرى وافق بها بين الأسس اللسانية والتصورات الأسلوبية التي أغاثت فضاءات الدراسات اللغوية، لقد تناول أساليب التعبير بدراسة دقيقة مركزا على طاقات الكلام وما يحمله من شحن عاطفي يدل على إحساس المتكلم.

7. النظرية التعبيرية التقنيات والخصائص:

7. 1-أوجه اللغة عند شارل بالي:

سعى بالي إلى دراسة اللغة وفق نظرة مغايرة لسابقيه حيث يركز في ذلك على الكثير من المفاهيم اللسانيات في دراسة اللغة حيث فرق شارل بين اللغة والكلام، «فاللغة في الواقع تكشف في كلّ مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها».[1] فأسلوبية بالي تتطرق للجانب العاطفي للغة يؤثر في المتكلم فيحدد بذلك الكلام وتحولاته انطلاقا من ذات المبدع ووقوفا عند واقع هذا الأخير والظروف المحيطة به، إن العاطفة والخيال والفكر والموضوعية كلها حوافز وعناصر تشكل التعبير

[1]- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص:40 .

اللغوي، و«تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي إنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية».[1] وهكذا يظهر أن للغة وجهان وجه وجداني ووجه فكري، حيث تابع بالي الجانب الوجداني للفكر وعلاقته بالشكل اللغوي دون إهمال الصفة البرغماتية للخطاب باعتباره قائم على اللغة "حدث لساني" إن أسلوبية بالي الوصفية "التعبيرية" تعتمد على منهج موضوعي أساسه علم اللغة بعيدا عن النظرة التاريخية للأداء اللغوي، حيث سعى شارل بالي إلى دراسة اللغة دراسة علمية منظمة للخصائص التعبيرية القارة في الاستعمال الفعال للغة القابلة للملاحظة والتحليل.

إن علم الأسلوب يتقصى لغة اجتماعية محتملة بكم هائل من العواطف والانفعالات التي تشكل مساحة البحث والتنقيح بعيدا عن جمالية النّص الأدبي المنبثقة عن قصد جمالي، «إن مهمة علم الأسلوب الرئيسية في تقديري تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم في فترة معينة حركات فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين والقراء».[2] فالأسلوبية لا ترتكز أبدا على الفكر الفردي لأن هذا الأخير لا يترتب عليه أثرا اجتماعيا أو من خلاله أنماطا حياتية أو تعبيرية بصفة عامة.

لقد اهتم بالي بالتراكيب اللغوي"التركيب النحوي"وهو ما يطلق عليه في علم الأسلوب بالأسلوبية التركيبية "**Synthetic stylistics**"وهو كل ما تعلق بأشكال وتراكيب الجمل من حيث الموقع والشروط والخصائص التي تتعلق بالبنى الأسلوبية كالتكرار والتقديم والتأخير.

7. 2-خواص اللغة:

الدّراسة الأسلوبية تولى اهتماما كبيرا بالمؤشرات اللغوية وهي بمثابة الموارد والخصائص التي تتحكم في التعابير ونوعيتها على «أن الخواص العاطفية للغة تنقسم عنده إلى نوعين: طبيعية ومستثارة؛ فبين الفكر والأبنية اللغوية التي تعبر عنه هناك روابط طبيعية، كلون من تكيّف الشكل وتلاؤمه مع الموضوع، وكنوع من الاستعداد الطبيعي الذي يتجلى في هذا الشكل للتعبير عن مقولات فكرية

[1]- الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، ص: 54.

[2] - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص: 21.

معينة. أما التأثيرات المستثارة فهي تختلف عن ذلك؛ إذ إنها تعكس مواقف تضفي فيها فئة اجتماعية معينة تأثيرا تعبيريا خاصا على الصيغ التي تستخدمها».[1]

إن هذه المؤثرات قارة في الشكل اللغوي يتلون بخاصية تميزه عن غيره من الأشكال اللغوية الأخرى، فالبيئة مثلا تفرض نمطا تعبيريا يمثل الطبقة المنتمية لتلك المنطقة والتي تتميز بأساليب تعبيرية خاصة ومشاعر وعواطف اجتماعية متفردة، ففي الكلام اليومي مثلا تستعمل أصناف وأنواع من الكلام حسب الفئة المخاطبة وكذلك للظرف الزماني والمكاني دور بارز في تحديد درجات التعبير ونوعيتها وهذا ما أشار إليه أحد مؤسسي الأسلوب بيير جيرو.

إن أسلوبية بالي اللغوية تبحث في الإمكانيات والآليات اللغوية وتبحث في القيمة وطرق التوصيل عندما تتحول الأفكار إلى تعابير من خلال اللغة التي تعتبر الرابط بين الباث والمتلقي ولكنها في الوقت ذاته حمالة أوجه مشحونة بعوامل وجدانية متنوعة تحددها المواقف، الواقع اللغوي عند بالي ينقسم إلى واقع لغوي خام غير محمل وواقع لغوي مشحون، فاللغة بوجهيها اللغوي البحت أو المزدوج يمكن أن تخضع للتحليل الأسلوبي حيث لا يمكن الفصل بين اللغة العقلية واللغة الأدبية أو العاطفية، وهذا الإنتاج اللغوي وما يحمله من تراكيب ومميزات صوتية وقواعد ينتج مالا حد له من الأصناف التعبيرية، وهذا ما أكده ناعوم تشومسكي بأن اللغة بطبيعتها خلاقة لأنها قادرة على أن تنتج أو تولد أنماط لا نهائية برغم أنها تتكون من عناصر محدودة.[2]

فالنظرية الأسلوبية تدرس اللغة باعتبارها كيانا وبنية، فالأسلوب التعبيري ارتبط دهرا بالذات الإنسانية وما تمثله من جوانب شتى لا يمكن اختزالها في جانب نفسي وعاطفي فهي جوانب تمثل مساحة الذات ومحيطها، إن اللغة ترتدي ألوانا وأصنافا من الألبسة بحسب الجماعة التي تحددها فلكلّ طبقة لغة خاصة أو بالأحرى قاموسا خاصا خاضع لنفسية المتكلم وطرق اختياره وتجاربه والتأثير البيئي، وهذا ما نلمسه في حياتنا اليومية ويتكرر معنا عديد المرات فللطبيب كلمات خاصة" نمط لغوي" تختلف بالكلّية عن حياة الفلاح مثلا وطرق عيشه اللغوية، فكلّ فئة يناسبها أسلوب خاص وطريقة تعبيرية تميزها عن غيرها من أصناف الفئات الأخرى « فالقدماء ميزوا من قبل بين أساليب ثلاثة: البسيط المعتدل والعالي، والمعلقون اللاتينيون المتأخرون رأوا هذه الأنماط الثلاثة في ثلاثة كتب

[1] – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص:22 .

[2] – ينظر: موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان، مصر، ط1، 2003م، ص:34.

رئيسية من كتب فرجيل **l'Eneide ,Les Georgiques ,Les bucoliques** وهي مصورة في «دولاب فرجيل» وتشير حلقات هذا الدولاب إلى الوضع الاجتماعي الذي يتناسب مع كلّ أسلوب من هذه الأساليب الثلاثة، كما تشير إلى الأسماء والحيوانات والأدوات، والمساكن ،والنباتات التي تصلح أن تنسب لها».[1]

إن اللغة مرآة عاكسة للبيئة والوسط والإنسان المعبر وأساليبه واختياراته الأسلوبية وعليه باتت تحتاج إلى منهجية موضوعية تتطرق لكلّ هذه الجوانب بالدّراسة مع التركيز على خواص لغة كلّ مبدع وذلك بإخضاعها لمناهج من التحليل بهدف الوصول إلى معايير موضوعية تساعد الناقد على التفسير من خلال ثلاثة توجهات في التحليل اللغوي للنّص، والتوجه الأول سيكولوجي وينطلق من مقولة بيفون "الأسلوب هو الرجل" حيث كان يؤمن بأن الأسلوب – وليس المضمون – هو الذي يصوغ الأعمال الأدبية ويمنحها شخصيتها المتميزة، حيث يؤمن بأن دراسة الأسلوب لا تكون صحيحة إلاّ بدلالتها على الخصائص النفسية التي تميز الأديب، وكان عالم النفس واللغة النمساوي ليوسبيترز قد قام بتطبيق أراء فرويد في التحليل النفسي على عدد من الأدباء من خلال منهج ابتكره وأسماه" الدائرة الفيلولوجية " حيث يرى أن الدارس عليه أن ينطلق من السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفنّي، مع تتبع التفاصيل الظاهرة على سطح العمل الفني ثم تصنيفها ثم البحث عن منهج تكاملها في نفسية الفنان.[2]

تتم قراءة العمل الأدبي وفق هذه المراحل والأوجه وصولا إلى نمط وخاصّية كلّ أسلوب، وعملية البحث تتواصل لتشمل كلّ أركان اللغة، «فعلم الأسلوب عند "بالي" ليس بحثا في قسط معين من اللغة، بل في اللغة بأكملها، ولم يزعم كما يتهمه بعض الباحثين بأن اللغة العاطفية توجد بشكل مستقل عن اللغة العقلية... و دعا إلى إجراء هذه الدراسة على المستويات الصوتية والصرفية والظرفية والمعجمية والنحوية والدلالية، على تفاوت ما بينهما في درجة ما تشف عنه قيم تعبيرية في لغة من اللغات».[3] ثم توجه ثاني في منهج سبيتزر وهو توجه وظيفي يحتم تحليل العمل الأدبي على المستوى الكلي للسياق وليس على مستويات جزئية، أما التوجه الثالث فهو توجه يرصد الظواهر اللغوية

[1] – الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، ص: 23.

[2] – ينظر: موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، ص:34-35.

[3] – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص: 26.

المكررة من خلال منهج الإحصاء العلمي يعتمد فيه على الجداول والأرقام رغم الانتقادات الرافضة لهذا التوجه.[1]

إن المساحة العلمية للأسلوبية واسعة حيث في بحثها عن الدلالة تتقفى كلّ الجوانب بما فيها الجانب الجمالي والوظيفي والأدبي واللغوي العاطفي والعقلي، وكان لبالي جهد فعّال في أسلوبية التعبير أو الأسلوبية الوصفية التي تتعرض لأحداث التعبير اللغوي بالوصف والتحليل اعتماد على مستويات متباينة كشفا لخواص اللغة والقيم التعبيرية المتوارية، وهذا من خلال استثمار مستويات التحليل التي نظّر لها شارل بالي وأتباعه.

1. صوتيات التعبير :(المستوى الصوتي):

تهتم النظرية الأسلوبية بالظاهرة الصوتية وهي سمات من شأنها الإسهام في قيمة الأسلوب حيث تمنح التعبير حياة عبر إيقاع ومقاطع مؤتلفة وأبنية مرتبة تصنع النّص شكلا وتناغما وسلطة، لا يستطيع المتلقي ردّها، و تسعى الأسلوبية الصوتية لمعالجة الإمكانات التعبيرية والمتغيرات الصّادرة كلاما رصدا لتلوينات الصوت نبرا وتنغيما، جهرا أو همسا، ثم محاولة تحديد درجة الكثافة والاستمرار وغيرها، وهي خاصيات لغوية بالغة الأهمية في مجال تحديد أساليب التعبير وهو ما يعرف عند ستيفان أولمان"**Stephen Ullmann** " بالأسلوبية الصوتية "**Phonostylistics**" يرى « بالي أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة؛ فالأصوات وتوافقاتها، وألعاب النغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار، والفواصل الصامتة، كلّ هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة؛ إلاّ أنها تظل في طور القوة والكمون ما دامت الدلالة والظلال العاطفية للكلمات مناهضة لها أو غير مكترثة بها، فإذا توافقت معها انطلقت من عقالها وانتقلت إلى طور الظهور والفعالية».[2] إن تحقق الانسجام بين الصوت والمعنى بمثابة جرعة الأكسجين التي تسهم في حياة النّص وتجعل مغاليق الفهم تتفتح للمتلقي على اختلاف درجاته فيتمكن من مداعبة تعابير اللغة من خلال أثر الأصوات على الكيان الإنساني إن النظم الصوتي وتناسق الأنغام يجعلنا نهتدي إلى نظام مفاهيمي نحدد من خلاله خواص التعابير واستراتيجية التواصل بين السامع والمتكلم، لقد« عرف نيقولاي تروبتسكوي" **Nikolay Sergeevitch Trubetskoy**" (1890-1938م) في كتابه "المبادئ الصوتية" إطار الأسلوبية الصوتية أخذ بذلك

[1] – ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص:35-36.

[2]– المرجع نفسه، ص:27.

مخطط ك. بولهير ولقد ميز :الصوتية التمثيلية وقد سميناها فيما سبق المفهومية وهي تدرس الصوائت باعتبارها عناصر لغوية موضوعية وقاعدية، الصوتيات الندائية، وسميناها الانطباعية، وهي تدرس المتغيرات الصوتية التي تهدف إلى إحداث أثر على السامع، الصوتية التعبيرية، وهي تدرس المتغيرات الناتجة عن المزاج وعن السلوك العفوي للمتكلم ويشكل العنصران الأخيران موضوع الأسلوبية الصوتية، وهي تهدف إلى إقامة جدول بالطرق الخاصة لحصر التعبيرية، النبر، التنغيم، المد، التكرار، إلى آخره».[1]

لا يمكن إنكار المتغيرات الصوتية وأثارها في الوصول إلى غايات أسلوبية كما أن اختلافات النبر لها دور كبير في تلونات المعاني واختلافاها من لغة إلى أخرى فكثير ما يجانب الصواب ذلك القارئ الذي يعمد إلى ربط الكلمات بتفسيرات جاهزة منمطة متغافلا عن نظريات جديدة وإمكانات تأويلية قائمة على سعة الفهم معتمدة في ذلك على آليات وأدوات حديثة، إن دراسة الكلمات بطريقة تاريخية من خلال تقنيين معناها وتحديد علاقاتها التاريخية بكلمات أخرى على أساس أن الكلمات لابد من معنى رئيسي، تنشق منه وتتفرع عنه أو تحللها منعزلة لدراسة مجانية للصواب فالتاريخ والارتباط بالماضي في مقاربة الكلمات وعزلها لا يحقق أبدا ذلك الوعي اللغوي.[2] علم الأسلوب يركز على هذه العوامل في تحديد أساليب التعبير ولا يهملها فالمؤثرات الخارجية والداخلية والتغيرات الصوتية كلها تسهم في تحديد دلالة الأشياء واختلافات المعاني.

تحوز اللغة نسقا كاملا من التغيرات الأسلوبية الصوتية حيث يمكن أن نميز بينها حسب مصطلحات بالي بالآثار الطبيعية كالمد والتكرار والمحاكاة الصوتية والجناس الاستهلاكي والتناغم كما تتميز كذلك عن طريق الاستدعاء نبر الطبقة والريف والمهنة والنطق القديم والطفولي والأجنبي وهناك قضايا غاية في الأهمية لم تدرس جيدا كالنطق غير الشعوري "العفوي" الذي يعبر عن"الذات" والنبر الاصطناعي والوعي والذي يبتغي الخداع والاقناع والدغدغة.[3] وهي فضفاضة تحتاج إلى تنقيب.

[1] – الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، ص: 60.

[2] – ينظر، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص: 30.

[3] – ينظر، المصدر نفسه، ص: 61.

2. صرفية التعبير: (المستوى الصرفي)

الألفاظ والكلمات مكونات أساسية لأشكال التراكيب والصيغ والموازين معايير دقيقة من خلالها تتحدد الدلالات وتكتمل المعاني، إن هذه القرائن الصرفية وظائف تعبيرية باعتبار اللفظ والصيغة الصرفية التي يتشكل وفقها حاملا فكرة ثم معنى، إذ الدلالة متعلقة دوما بشكل الكلمة ومكوناتها وهذه الأخيرة لها دور بارز في تغيرات المعاني وتراكيب التعابير، إن العلاقة بين اللباس الصرفي والمحتوى الدلالي وطيدة تترتب على آثرها صور بيانية وجمالية غاية في الروعة تشعر القارئ بتلك اللذة اللغوية وإن كان بالي قد حرص «على استبعاد القضايا الأدبية والجمالية منها وإن كان تلاميذه قد اِضطروا فيما بعد إلى تجاوز هذه الحدود وإدخال علم الأسلوب اللأدبي في بحوثهم».[1] إن أساليب التقديم والتأخير والحذف والزيادة والأوزان والصيغ الصرفية المتنوعة والبدائل التركيبية الدالة على التعجب والاستنكار وغيرها من التراكيب التي تتوقف على المتكلم وما يريده من تعابير تحقق له الذوق وتميزه عن غيره من خلال أنماط أساليبه المختارة وفق ما ينسجم و طريقة التعبير.

3. نحو التعبير: (المستوى النحوي)

تهتم هذه الدراسة بالتغيرات النحوية وعلاقاتها بالجمل حيث تركز الأسلوبية على التراكيب اللغوية والنحوية وما يترتب عنها من إمكانيات تعبيرية هائلة بناء على دائرة الأزمنة والأدوات والمقاطع والصيغ وأنواع الجمل حيث «تشكل دراسة الزمن والأنماط فصلا هاما من فصول الأسلوبية، لهذا عولجت من منظور نحوي بحت، أي بغية تحديد القيم الأسلوبية ولا نستطيع إلاّ أن نبرز بداهة المحصول الأسلوبي للماضي المستمر، ولصيغة الاحتمال وللحاضر التاريخي، وصيغة المصدر والماضي المستمر».[2]

لم تكن هذه الأشكال الأدبية والصيغ النحوية مبتكرة في علم الأسلوبية كاللسانيات مثلا وعلوم اللغة مما جعل الدراسات الأسلوبية تمتاز بثراء الآليات التحليلية التي تأسست خاصة على نظريات اللساني سوسير.ولكن لا يمكن حصر السمات الأسلوبية في هذه الأنماط النحوية دون غيرها من التلوينات والتغيرات التركيبية التي تضفي عليها معاني جديدة و«ربما تبادر إلى الذهن أن المتغيرات

[1] – الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، ص: 31.

[2] – المرجع نفسه، ص: 62.

النحوية تتركز في الحذف ومخالفة الترتيب ولكن هناك غيرهما من الأنماط النحوية ما يكون في استعماله سمة أسلوبية كما يتضح في إيثار استخدام الجمل الإسمية أو الجمل الفعلية، أو استخدام الجمل المعترضة بين أجزاء الجملة الأساسية».[1] تسمح هذه المستويات النحوية في إدراك قيم تعبيرية كثيرة وتحديد أنماطها بناء على وظائف كل صيغة نحوية داخل تنظيم الكلمات في تراكيب النص.

ويحدد «لنا النحو مالا نستطيع أن نقول من حيث يضبط لنا قوانين الكلام بينما تقفو الأسلوبية ما بوسعنا أن نتصرف فيه عند استعمال اللغة، فالنحو ينفي والأسلوبية تثبت».[2] فالعلاقة بين النحو والأسلوبية تكاملية حيث تتضح من خلال تقاسم الأدوار والوظائف، فالنحو بمثابة القانون والقاعدة التي بموجبها نتكلم بخلاف الأسلوبية التي تتحدد بناء على فنية الناقد وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقا في الزمن الأسلوبية إذ هو شرط واجب لها فهي رهينة القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصورة ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد لأننا إذا سلمنا بأن لا أسلوب بدون نحو فلا نستطيع إثبات العكس فنقول لا نحو بلا أسلوب،[3] فأسلوبية النحو تبحث في القوانين التي تضبط لنا التعابير ومواقع الألفاظ والصحة والفساد والضبط ونظام المعاني.

4. دلالة التعبير (المستوى الدلالي)

و تعتبر« المفردات المصدر الأساسي للتعبيرية وهي ما درس على كل حال، بصورة أفضل حتى هذه اللحظة».[4] تكتمل الدراسة الأسلوبية بالتطرق للوحدات المعجمية وما تفرزه من خصائص ومن حمولات دلالية "**Semantic Content**" في الكلمة حيث تتباين المعاني تبعا للظروف الزمانية "طبيعة الأفعال" السياقية، و يتحدث بيير جيرو عن مستوى الدلالة وما تطرح فيه من تغيرات وأثار للكلمات فيقول: «أما على مستوى الدلالة، فتطرح قضية الآثار الطبيعية للكلمات والآثار الاستدعائية ،كما تطرح من جهة أخرى قضية تغيرات المعنى، ترتبط الآثار بنوعية الأصوات وببنية الكلمات، وهي

[1]– الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الاسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، محمد عبد الله جبر، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، القاهرة، ط1،1988م، ص:19.

[2] – الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص: 56.

[3] – ينظر: الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، مومني بوزيد، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، سكيكدة، ع:9، 2014م، ص:84.

[4] – الأسلوبية، بير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، ص:64 .

بارتباطها هذا تعد جزءا من الصوتيات ومن الصرف، فهنالك كلمات معللة، تكون العلاقة فيها قائمة بين الصوت والمعنى، ويساهم شكل الكلمة قصيرا أم طويلا في إعطائها قيمة أسلوبية وذلك حسب تناغمها مع معانيها... تتشكل أثار الاستدعاء ميدانيا رفيعا للدلالة الأسلوبية ونحيل إلى ما قلنا سابقا عن النبر، وعن لغات الأجناس، والعصور، والطبقات الاجتماعية، والفئات الاجتماعية والأقاليم.[1] إن أبنية الكلمات في علاقاتها مع الصوت تشكل ذلك التداخل بين علمي الصوتيات والصرف حيث تتحدد قيمة الكلمة أسلوبيا بناء على تشكلاتها حسب انسجام النغم والمعنى وكأن بالي في دراسته لدلالة الكلمات يتطرق لأثار الكلمات الخارجية صوتا وبنية بالإضافة لأثار الاستدعاء " المؤثرات الاستدعائية" والتي تتلخص في علاقات الشكل اللغوي والظروف المحيطة به ثم الوسط الذي تستخدم فيه الكلمات والمواقف من خلال هذه النقاط تكتشف أساليب التعابير.

ركز بالي على شكل اللغة والفئة التي تستخدم هذه اللغة "الطبقة الاجتماعية" حيث يعتبر أن تطورات الكلمة تاريخيا بالإضافة إلى ما تدل عليه إيحائيا من أساسيات البحث الأسلوبي دون إقصاء عوامل أخرى تسهم في بلورة دلالة المفردة كالعوامل النفسية والاجتماعية ونوعية الأصوات وبنية الكلمات فالتجانس بين الصوت والبنية يولد معنى بناء على علاقات طبيعية بين الصوت والبنية فالعلاقة بين الدال والمدلول تخرج أحيانا عن النظام المعهود فينعدم ذلك التجانس الطبيعي إلى تجانس اعتباطي.

إن التغيرات في المعنى حادث لا حد له في اعتقاد الكثير من العاملين في حقل المقاربات النّصية، فالمجاز والتلقائية والانزياحات كلها أدوات تسهم في اتساع المعاني وعدم انحصارها في معنى معجمي قاصر، إن تغير المعنى أو الصور كما يصطلح عليه في أسلوبية بالي، فأسلوبية التعبير « هي موضوع دراسة هذا الفصل والقضية التي تطرح على مستوى هذه الدراسة هي قضية الإنتاج التعبيري للصور ويمكن أن يكون وجدانيا في عبارة مثال «يحترق من الرغبة» كما يمكن أن يكون سخرية،أو بذيئا أو مثير للإعجاب...كما يمكنه أن يكون أيضا جماليا وأدبيا، كما يمكن أن يكون قويا تقريبا وذلك يتعلق ببقاء تغير المعنى حيآ إلى حد ما في اللغة، ونضرب على ذلك مثلا: فكلمة "**Penser** - فكر" تقابل "**Peser**"- الوزن)».[2] إن دلالة الكلمة وسط هذا الزخم من الآليات والأدوات التي تمنح

[1]- ينظر: الأسلوبية، بير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، ص:64- 65.

[2]- المصدر نفسه،ص: 66.

لها مجالا لا يحصر ولا يعد من المعاني يجعل القارئ يصاب بالرعشة الفكرية ثم الضبابية عند اصطدامه بتعدد الدلالات وازدواجية المعاني بين الحقيقة والمجاز.

ما يمكن استخلاصه أن الدّراسة الأسلوبية عند شارل بالي لم تهمل في دراسة الأساليب التعبيرية عديد النقاط المهمة في التحليل الأدبي، كالترادف، والمشترك اللفظين وسياق اللغة المكتوبة، وموقف الكلام واختلافهما من حيث تعابير الوجه وتكوينات الصوت والنبر وغيرها من الحركات المصاحبة للتعبير الكلامي بخلاف المكتوب، مما يشترط في التحليل عند بالي عامل المعاينة أو ما يسميه" المعايشة الخلاقة" كما يركز أيضا على عوامل أخرى في إبراز السمات الأسلوبية لكلّ تعبير مثل المقارنة والترجمة والتلوينات الوجدانية والجمالية والمؤثرات الاجتماعية والبيئية والخواص الانطباعية «مما يدل على أن دراسة التعبير الكلي الشامل كفرع مستقل في علم الأسلوب تعد أمرا بالغ الصعوبة وشديد التشتيت في الوقت الراهن؛ إذ لا تكاد تتجاوز في حقيقة الأمر وسائل التعبير اللغوية حتى تقفز إلى مستويات الأبنية الأدبية المعقدة ومشاكلها المتشابكة».[1]

إن كثرة المواضيع وتداخل النظريات تجعل الأسلوبية في دراستها لأشكال التعبير تفقد طريقها جراء عدم الوضوح وكثرة مناهج التحليل وهذا ما أدى إلى ظهور الكثير من الدراسات الأسلوبية الأدبية التي نشرت مبادئ بالي وأوجدت أساليب أخرى وقواعد وأسس جديدة أقامت عليها مناهجها في التحليل ضمن أسلوبيات حديثة، تراعي وتساير التطورات الجديدة المتعلقة بوظائف اللغة مقاربة ووصفا بعيدا عن هنات وسقطات بالي النقدية في الدّراسات الأسلوبية، كعدم الاهتمام بالجانب الجمالي والأدبي وإهماله الأعمال الفنية القائمة على القصد.

8. الأسلوبية المثالية: Ideal Stylistic

يتشكل فكر الناقد اللغوي النمساوي ليو سبيتزر "**Leo Spitzer**" (1887-1960م) من أرضية معرفية مساحتها المنبثقة من المدرسة الهيغلية والفكر الماركسي الحامل لمشروع الفلسفة المثالية المطلقة والتي أسس عليها نظريته الجمالية خاصة ما تعلق بأساليب التعبير القائم على الحدس والإدراك، وهو بمثابة تصور صادق يتجسد عمليا بالإرادة الفردية وقد تأثر بأستاذه كارل فوسلر و« سبيتزر نفذ نشاطه في ميادين عدة، وخاصة في ميدان علم الدلالة، لكنه معروف أكثر كداعية إلى نظرية أصلية

[1]- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص: 40.

في الأسلوبية، رفض التقسيم التقليدي بين دراسة اللغة ودراسة الأدب وبحث عن المفتاح في أصالة الشكل اللساني أو لنقل في الأسلوب».[1]

لقد أثرت النظرية الجمالية والفلسفة المثالية على تكوينية ليو الذي أقام انقلابا على الأفكار الجامدة في الأسلوبية التعبيرية التي وصلت إلى مفترق الطرق، حيث عمد سبيتزر إلى إقامة تلك الأسلوبية الأدبية التي تتقفى أثار الإبداع الأسلوبي في ذاتية المبدع ولغته أو بالأحرى في عالمه الخاص فصنع بذلك جسرا بأفكاره الأسلوبية بين اللغة والأدب وإذ « كان فوسيلير" أستاذه" قد حاول أن يقارن مجموع الأدب القومي باللغة في جملتها، فإن سبيتزر يبدأ بشكل أشد تواضعا لطرح السؤال على النحو التالي :هل تستطيع أن تتعرف على كاتب معين من خلال لغته الخاصة».[2]

لقد سعى سبيتزر إلى إيجاد مفاهيم نظرية جديدة قائمة على قوانين موضوعية بعيدة عن الهفوات الانطباعية التي جسدت ذلك النقد المتعلق بدراسات لسانية والأسلوبية القديمة، و أسلوبية **سبيتزر** بنيت على نظريات وأفكار نوملير وكروتشه و شارل بالي و كراسو و ماروزو وغيرهم فركز بيو على الجانب النفسي معتمدا على مقولات فرويد من خلال مصطلح الدائرة الفيولوجية "**The Philological Circle**" حيث يرى أن الانطلاق يجب أن يكون من «السطح إلى مركز الحياة الداخلي للعمل الفني مع ملاحظة التفاصيل التي تظهر على سطح معين، ثم تصنيف هذه التفاصيل إلى مجموعات، وإيجاد منهج للبحث عن أساليب تكاملها عند صدورها عن مبدأ خلاق يكون كامنا في نفسية الفنان، وأخيرا نعود أدراجنا لدراسة وتحليل هذا الشكل الداخلي عند الفنان ومدى إنطوائه على كل الظواهر الأسلوبية التي رصدناها في المراحل السابقة».[3]

يعتمد سبيتزر في التحليل الأسلوبي على استراتيجية من خلالها يركز على مقاربة العمل الفني وعالم المبدع الخاص وأسلوبه المميز، ثم يحلل العمل سيكولوجيا ثم يحاول البحث عن التغيرات ومدلولات أخرى اعتمادا على دوافع نفسية للمبدع، فيركز على دراسة أسلوب الفرد الذي يمثل بالنسبة إليه نتاج تأثيرات اجتماعية، وفي الوقت نفسه هو فكر و اتجاه جديد خرق به كل القيود اللغوية فخرج عن نواميس اللغة المعتادة وذلك الخروج شكل لمسة فنية تستفز القارئ من جهة وتعتبر

[1]– الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة، منذر عياشي، ص: 76.

[2] – علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص:57.

[3] – موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، ص 34 -35.

ميزة في أسلوب الكاتب يتوصل لها عن طريق الحدس والبحث الأسلوبي «ثم يتم اختيارها مرة أخرى بشكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى».[1] لقد ابتكر سبيتزر هذه المنهجية أو الدائرة الفيولوجية، حيث يركز على الميزة الأسلوبية البارزة ثم يتوصل إلى رؤية نفسية تبنى على تلك الملاحظات، يراعي فيها ظروف العمل الفني وفق قراءة كلّية فهو يقارب ويحلل من الجزء وصولا إلى الكلّ لأن البنية الكلية هي مجموعة من الأجزاء أو الوحدات، وفق منهجية تختلف عن الأسلوبيات الأخرى، هذه الأسلوبية النفسية أو التكوينية أساسها الفرد أو الكاتب من خلال دراسة طرائق التعبير، هذا الأخير ووقوفا على أساليبه المميزة وعلاقتها مع المجتمع تصير الأعمال الأدبية مرآة لشخصية مؤلفها حتى وإن عبرت عن أفكار المجموع، فالفرد وليد عالم نفسي يحيل إلى الجماعة.

لقد اعترض أنصار المدرسة الأمريكية على أسلوبية سبيترز خاصة ما تعلق بالوقائع القوية والمقاربة النفسية والتي لا تقوم على أي دليل، إذ وجب الاعتماد وتأسيس فروضه على عديد من الوقائع المجمعة والمنظمة بحرص بالغ، ويرى أن المعرفة في الفيولولوجيا "فقه اللغة "لا يتم التوصل إليها بتفاصيل صغيرة بل بالسبق إلى الحدس، والاعتماد على الكل أيضا، فلا يفهم التفصيل إلاّ بعلاقته بالكلّ فهما للمجموع. لقد فتحت أسلوبية سبيتزر الأبواب المؤصدة في طريق الأدب حيث حررت الأفكار من خلال نظرة ليو الخصبة التي فتحت أفاق التحليل الأسلوبي رافعا بذلك من شأن الإبداع الفردي الذي حصر وهُمش جراء أحكاما معيارية وذوقية في الدراسات الأسلوبية، إن الأسلوبية الأدبية التي تبلورت نظرياتها على يد عالم اللغة والنفس وركزت مجال التحليل الأسلوبي على النّص الأدبي باعتباره شريحة اختبار بعيدا عن أي مؤثر خارجي للعمل الأدبي.[2]

إن روح المؤلف تسري في جسد الخطاب الأدبي وأي دراسة للسمات الأسلوبية لهذا الكاتب ينبغي أن تتقفى آثار فكره في هذه الوحدة التي لا تنفك، وعمليات الإجراء الكلي على العمل الفني تبدأ من الجزء وصولا إلى الكلّ، إن العدول والانحراف أدوات تحليل يعتمدها الباحث في الغوص إلى غياهب الكاتب الشخصية لاكتشاف سماته وخواصه الأسلوبية الفارقة والفاصلة بينه وبين سائر الأساليب.

[1] – موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، ص: 59.

[2]– ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص: 61.

9. الأسلوبية البنيوية: Structural stylistics

لا يمكن دحض تلك العلاقة القائمة بين اللسانيات والأسلوبية وقد أُسهب الحديث في هذا المجال مما لا يدع مجالا للشك فإذا «كانت لسانيات سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي فإن هذه اللسانيات نفسها ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصب معا "شعرية" جاكبسون و"إنشائية" تودورف و"أسلوبية" ريفاتار، ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد لساني من المعارف فإن الأسلوبية معها قد تبرأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومناهج ».[1]

إن هذا الاتصال المباشر بين مناهج التحليل النصية أوجدت أسلوبية التلقي التي يتزعمها ميشال ريفاتير، حيث زاوج بين النظريات اللسانية والتحليل الأسلوبي للنصوص الأدبية بناء على تصور جمالي، وعليه فالأسلوبية البنيوية تنطلق من النص، من خلال أجزائه المتناسقة وقد توجهت الدراسة إلى اللغة من خلال العناصر الإبداعية فيها، حيث يعرفها ريفاتير بأنها منهج لغوي في الأساس وذلك على أساس أن النّص الأدبي نص لغوي لا يمكن إدراك كنهه أو سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية التي ينطوي عليها، كما لا يمكن النفاذ إلى قيمة العمل الأدبي إلاّ من خلال النص ذاته.[2] إن هذه المقاربات تسعى إلى فك شفرات اللغة وتفجير الألفاظ وحل العقد النصية وجمع شتات الدلالات حسب أهداف تعتمد على منهج موضوعي أكثر مرونة خاصة وأن ميشال ريفاتير محسوب على أصحاب النزعة الفردية القائمة على الفلسفة المثالية والتي« لا تقبل تقييدا ولا تعقيدا فكأن ريفاتير بذلك يبعد العمل الأسلوبي عن ساحة العلم ويدرجه في نطاق الممارسات المرنة الواسعة».[3] تنوعت وتعددت أساليب القراءة كل حسب استراتيجياته «فمنها ما يستخدم أدوات تحليل علمية، ليس فيها مجال للأحاسيس أو الحدوس الشخصية، ومنها ما ينحو منحى خاصا يرتكز إلى العوالم الخاصة بالناقد، وتصدر أحكامه بحيث تتيح متسعا لتعدد الآراء بتعدد النقاد واختلاف نفسياتهم وثقافتهم».[4] وتتعدد آليات القراءة حسب ما يفرضه فضاء النصوص.

---

[1] – الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص: 51.

[2] – موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، ص: 37.

[3] – الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001 م، ص: 65.

[4] – المرجع نفسه، ص: 67.

تختلف طرق التحليل عند ريفاتير عن غيره من الأسلوبين حيث يعتمد على حرية الإدراك لدى القارئ وما يلفت الانتباه أن ريفاتير يعلق التحليل الأسلوبي على كلّ أشكال العمل الفني سواء تعلق الأمر بالمكتوب أو المنطوق، حيث يقول: « يفهم من الأسلوب الأدبي كل شكل مكتوب فردي، ذي قصد أدبي، أي أسلوب مؤلف ما، أو بالأحرى أسلوب عمل أدبي محدد يمكن أن نطلق عليه الشعر أو النص، وحتى أسلوب مشهد واحد، ويعلق المؤلف نفسه على تعريفه هذا بقوله: بدلا من «شكل مكتوب» «كل شكل دائم».[1] إن هذا الاستدراك والرجوع عن القول الأول يجعل ريفاتير أمام استثناء نظرية تستوعب الأعمال الفنية عامة وصولا إلى خواص الأدب الشفاهي كالأعمال الموسيقية مثلا.

لقد حاول الابتعاد عن دراسة الوقائع اللغوية لسانيا باعتبار هذه الدراسة مجحفة في حق النصوص ولا تمكن الدارس "القارئ" من التوصل إلى التحليل الأسلوبي الذي يمكن من ضبط وتمييز أساليب الكاتب في النص كما حاول أن يعطي صياغة جديدة للمقصدية، حيث يقول: «وفيما يخص كلمة "مقصدية" فالأمر هنا لا يتعلق بما أراد الكاتب قوله، كما أن كلمة "أدبي" لا تعارض بين الأدب وما دون الأدب مثلما أنها لا تعارض بصورة أقل بين الأدب الجديد والأدب الرديء».[2] ففي إطار هذه النظرية يصبح النص بالإضافة لكونه مجموعة من الأساليب التعبيرية إنه أيضا نتاجا فنيا، كما نلاحظ من خلال كتاباته أن عناصر اللغة تصبح علامات خاصة ذات سمات أسلوبية متى استعملها الكاتب قد أحدث تأثيرات محددة وهو بذلك يصدر بناء أنساق معيارية وبهذه الأطر التي رسمها لتحديد أدبية النص فإنه يستبعد تلك الإنشائية والنقد الأدبي، كونهما ارتبط بالأحكام المعيارية تعميم الظواهر على سائر النصوص، حيث يرى أن التحليل السليم ينطلق من النّص باعتباره صرحا مكتملا يحوي سمات الفردية دون إغفال القارئ وما يصدر منه جراء القراءة الخاضعة لسلطة النّص وبنائه حيث يتشكل حسب اعتقاده من بنية كلّية أو بنية مركبة من عديد البنى الجزئية "صغرى" تجمعها علاقات إما تنافر وتضاد أو تشابه ومماثلة بعيدا عن مفهوم الكلمات المفتاحية.

[1]- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص: 110.

[2]- معايير تحليل الأسلوبي، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحميداني، منشورات دراسات، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1993م، ص: 20.

لقد حدد ريفاتر الأسلوب في تعاريفه بالقصد الأدبي، أي أنه كل شكل مكتوب ذي قصد أدبي بعيدا عن التعاقب وتوالي الكلمات الجافة، ما نلاحظه أيضا أن ريفاتير ربط الدّراسة الأسلوبية بالترصد للملامح الأسلوبية الواعية في النّص "وعي المؤلف" واختزال وإقصاء الأقوال الأخرى رغم ما يتسم به هذا الفعل من عناء ومشقة، لأن المؤلف أحيانا لا يصرح فتكون المقاصد متوارية يصعب التقبض عليها مما يستدعي إجراءات تحليلية أخرى كالفيولوجيا مثلا «إن مهمة المؤلف باعتباره مسننا "**L'encodeur**" للرسالة، هي أكثر إجبارا من مهمة المتكلم يجب على المتكلم أن ينتصر على خمول المتلقي وشروده وعلى المجرى المتشعب العدواني لتفكيره، وعليه أن يؤكد كثيرا وأن يكون تأكيده هذا واقعا على النقط الأكثر أهمية في الخطاب».[1] يركز أيضا في نظرياته الأسلوبية على قراءة النص، وهو ما تجلى في خصوصية التفكير والتجربة الأدبية، وكذلك ما تعلق بالقراءة في الأسلوب، فمصطلح القراءة هو الميزة والطريقة التي يختص بها كلّ مؤلف عن غيره أو كما يقرر بعض علماء الأسلوب بأن البصمة "بصمة الكاتب" هي في الآن نفسه شيء من أشياء النّص أي بمعنى أدق هو النّص ذاته بخلاف التعريف التقليدي لبيفون بأنه الرجل، فلا يتحقق للنّص وجودا ولا فاعلية إلاّ من خلال تلك القراءة وذلك الأثر الذي يتركه في المتلقي كسلطة تتجسد حسبه اعتمادا على الطاقة المطلقة للنص.

هي منطلاقات للتحليل والشرح، إن القارئ ينجذب إلى النّص من خلال تلك اللغة المشفرة عن طريق آليات الانحراف والانزياح ولا يصل إلى هذه المكانة في التحليل إلاّ القارئ العمدة الذي يحلل ويفكك الشفرات ويكشف العناصر المباغتة في اللغة والتي تحدث رجة وخلخلة بين الجوانب الدلالية وجوانب أخرى، وتواصل استمرار نظام الشفرات وهذا ما يطلق عليه ريفاتير الانصباب وهو آلية تحدد من تعدد معاني النص حيث توضح مقاصد المؤلف الذي يعتبر معيارا خصبا من خلاله يحلل النص، ويعتمد القارئ على الانصباب، فهو ذو طبيعة تراكمية ويمثل السياق الدلالي الذي يحد من تعدد معاني النص ويوضح مقاصد المؤلف، والإنصاب من أقوى وأعقد أشكال الإجراءات الأسلوبية، ليكتشف اتجاه الاجراءات الأسلوبية فلقد تحدث عن المقاصد الواعية للمؤلف، وكثيرا ما ينجم عن خطأ حذف لإجراءات الأسلوبية، ألا يستطيع قارئ اليوم استجلاء البروز الأسلوبي للنصوص القديمة وبوسعه حينئذ أن يعتمد على الانصباب ليكتشف هذا البروز بتحليل اتجاه الإجراءات الأسلوبية الأخرى، وتوقع أن تكون الإجراءات المندثرة مساوقة للتيار نفسه مما يساعده في

[1]– معايير تحليل الأسلوبي، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحميداني، ص :24.

نهاية الأمر على اكتشافها وتحديدها وجبر حذفها. فالانصباب في الواقع هو العامل الأسلوبي الذي يضمن استمرار نظام التشفير في النص، وهدف الأسلوبية قراءة العمل الأدبي وكيفية تحليله بعيدا عن معايير البلاغة القديمة وصولا إلى قراءة النص والأسلوب ثم يستنبط قاعدة مفادها أن للقارئ الدور الكبير في إنتاج النص وتحديد قيمته من خلال مكانته باعتبار النص موجه إليه.[1] يفرق ريفاتير بين الإيصال الأدبي للنص (النص والمستقبل) وكأن النص رسالة يفك طلاسمها القارئ.

لقد ذكر آلية أخرى وهي الوحدة الأسلوبية، وكأنه ينكر شرح الكلمة المفردة خارج الكلمة لأن ذلك ينافي الحدث الأسلوبي، ثم تطرق إلى قضية الانحراف والسياق، أي خرق المعتاد والخروج عن المألوف "المعيار"وهو سياق خارجي ووحداته الصغرى سياق أصغر فيتحدان معا ليكونان مسلكا أسلوبيا آخر، كما يركز أيضا على قضية التواصل من خلال لفت انتباه المتلقي.

إن السياق الأسلوبي نسق لغوي ينكسر بعنصر المفاجأة أو التصادم "التضاد" حيث يلتمس، فالتضاد أداة أسلوبية فاعلة تستفز المتلقي بما تحمله من عنصر الصدمة والمفاجأة، حسبنا هذا العرض الموجز حول إمكانات ومميزات هذه التقنيات حيث لم نورد كل الإسهامات الأسلوبية لهذا العلم الذي فتق البحث الأسلوبي البنيوي فكان له الدور البارز في التنظيرات الأسلوبية البنيوية والتي لا يتسع المجال لذكرها إلاّ بما يحقق للدراسة ما تصبو إليه كإشارات هامة في مجال القراءة والتحليل والاستنباط لتحديد الوقائع الأسلوبية بما أفاد البحث اللغوي عامة وعلم الأسلوب خاصة.

10.الأسلوبية الإحصائية:Stylistique statistique

تعمد هذه الأسلوبية إلى علم الإحصاء كتقنية لرصد الظواهر اللغوية الجلية أو الخفية في النصوص بحثا واستقراء دقيقا رغم ما يشوب هذه الظواهر من ريب ومن اعتراضات نقدية لعل أبرزها إنكار وردّ أساليب الإحصاء والحساب التي تجعل أساليب التعبير تفقد جمالها ويجعلها صماء معقدة «إذ إن الدقة الإحصائية عديمة الجدوى في الإمساك ببعض المسائل الغامضة أو النسبية أو المراوغة مثل المشاعر التي يثيرها العمل الأدبي».[2] إن معايير الحساب والإحصاء عاجزة عن إدراك السمات الجمالية واستعيابها كما أنها لا تسمح بتحقيق كلي للموضوعية إلاّ أن هناك من يرى أن للإحصاء

[1] - ينظر: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ص: 231.

[2] – موسوعة النظريات الأدبية نبيل راغب، ص: 36.

دور بارز في تشخيص الأساليب وتخطى العوائق «ولقد كان من الدوافع الرئيسية لاستخدام الإحصاء في الدراسات الأسلوبية هو إضفاء موضوعية معينة على الدراسة نفسها، وكذلك لمحاولة تخطي عوائق تمنع من استجلاء مدى رفعه أسلوب معين أو حتى تشخيصه».[1] وعليه فقضية الإحصاء والعد تبقى الآراء حولها متباينة، لكن يمكن أن نقوم بعملية الإحصاء بمصاحبة وسائل إجرائية أخرى تساهم في تفعيل النص وتلمس جمالياته حتى لا تصير العملية مجرد حسابات جافة بعيدة عن معالجة النصوص الأدبية و دون مراعاة الخواص اللغوية التي إن تسربت فقدنا سياقات بالغة الأهمية في تحديد أنواع الأساليب.

لقد ركزت الأسلوبية الإحصائية على إحصاء الكلمات البارزة في النص والتي صارت بمثابة الأوتاد التي بها يشد الخطاب ويطلق عليها الكلمات المفتاحية الواردة بكثرة مقارنة بكلمات أخرى التي من خلالها ندرك قيم أسلوبية إحصائية أو «كما يمكن أن يقام تفسير نفسي أو وظيفي ليفصح عن نفسية الكاتب أو البنية الداخلية لأعماله، وقد كان بودلير قد نبه على هذا الجانب من الدراسة نبحث في أعمال كاتب عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها ».[2]

جوبهت هذه الطريقة بنقد واسع كونها قاصرة عن التحديد غير العلمي، ما يقتضيه البحث الأسلوبي والموضوعي بالإضافة إلى أن هناك كلمات ربما تكون غاية في الأهمية، ولكنها لا تتكرر، فالتكرار أبدا لا يدل على أهمية الشيء ما لم يفحص من كل جوانبه وهذا ما يشير إليه ريفاتير من خلال بعض نقائص التحليل الأسلوبي حيث قال : تردد كلمة سبق أن أثارت الانتباه سيدرك أسرع من تردد كلمة أسندت لها قيمة فقط عن طريق تكرارها،...إن الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظات الدقيقة في الأسلوب كالظلال الوجدانية والأصداء الموحية والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة ... إن البيانات العددية يمكن أن تضفي دقة زائفة على معطيات أشد تعقيدا أو أصعب ضبطا، كما أنها لا تراعي تأثر السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي، ومن المآخذ أيضا أنها تقدم الكم على الكيف.[3] إن وصف الأسلوبية الإحصائية بالدقة العلمية يجانب

[1]– البنى الأسلوبية، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب ط1 ،2002م، ص:48.

[2] – ينظر: البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص: 49.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 50.

الصواب إذا ما قُرن بالمعايير العددية التي تمتاز في حقيقتها بالبساطة والابتذال وسرعة الإدراك من أي محلل كان، حيث لا تحتاج إلى جهد كبير للحصول عليها.

هذا النوع من التحليل القائم على الإحصاء تلتصق به الكثير من الشوائب «فالإحصائية والحق يقال، ضحية لاتجاهين، فمن جهة أولى، يخلط الإحصائيون غالبا بين الكّم والنوع، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين».[1] وكأن الأسلوبية فقدت تلك الثقة العلمية كونها تقدم الكم على الكيف، لا يمكن وأد العملية الإحصائية كونها تساعد على تمييز النص الأدبي أسلوبيا اعتماد على عدد الكلمات ونوعيتها، مما يسهم في اكتشاف طابع اللغة التعبيرية ونوع الأسلوب " أدبي أو علمي" وما يمكن الإشارة إليه أن الإحصاء الأسلوبي إجراء لا يجب تعميمه على النّصوص إلاّ بما تفرضه خاصية النص وصولا إلى الدلالات.

لقد أورد كولمان ثلاث مكاسب يمكن أن تفيد بشكل جدي من المعايير العددية وهي:[2]

1- بوسع التحليل الإحصائي أن يسهم باستخدام هذا التكتيك مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة النسب وعلاج قضايا الشعر وأصالته واكتمال القصائد ونقصها وتحديد المسار الزمني وتاريخ كتابة أعمال مؤلف خاص «حوارات أفلاطون مثلا» و«تجليات رامبوا».

2- المنظور الاحصائي يزودنا بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي فلكل تكرار دلالة.

3- قد تكشف الإحصاءات في بعض الأحيان عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبية مما يؤدي إلى طرح مشاكل ذات صبغة جمالية مهمة فالأرقام منبر للتأمل الجمالي في العمل حيث يؤدي تفسيرها وشرحها إلى تحديد بنيته الأدبية.

ثم يركز صلاح فضل على مبدأين أساسين للقيام بإجراءات التحليل الأسلوبي بشكل ديناميكي يتغلب على الطابع الثابت للوصف خلال القراءة النقدية وهما:

1- التحديد الكمي الشامل لعمليات رصد الوسائل الأسلوبية وتصنيفها كخطوة أولى في القراءة النقدية وتقويم العناصر التي تأثر أسلوبيا على حساب العناصر الثانوية.

---

[1] - الأسلوبية، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي: ص: 134.

[2] - ينظر: علم الأسلوب، صلاح فاضل، ص: 272-274.

2- تفسير هذه العناصر وتحديد جذورها الشخصية والموضوعية واستحضار جذورها الذاتية في شخصية الكاتب والشبكة الدلالية الموظفة لها من ناحية أخرى ويكون هذا التقدير في مرحلة أدبية معينة أو جنس أدبي خاص محوط بوجهة إيديولوجية تضفي على هذه المكونات الجمالية طابعها المتماسك.

11. المقاربة الأسلوبية: Stylistic approach

تعتبر الأسلوبية منهجا تحليليا يهدف إلى معالجة النصوص وفحصها من خلال تقنيات إجرائية لتحديد وظائف اللغة وفك مغاليق المعاني وتجلياتها ثم السعي الى ترصد خواص التعابير، فالمحلل يعتمد في ذلك على عامل التجربة والحدس في الاستنفاذ إلى أعماق الكاتب وتوجهاته من خلال تلك العناصر ليقدم أدلة صحيحة وبراهين مقبولة حول القيم العددية والنوعية التي توصل إليها أسلوبيا، إن لعلم الأسلوب طرائق يعتمدها المحلل لمقاربة النصوص دون الاستغناء عن علوم أخرى لهما قواسم مشتركة .إن « الأسلوبية لا تتطاول على النّص الأدبي فتعالجه إلاّ ولها منطلقات مبدئية تحتكم فيها إلى مضامين معرفية، وعلم الأسلوب يقتفي في ذلك ضوابط العلوم شأن علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الجمال».[1]

إن أصعب المشكلات ذلك الالتباس الذي يعتري البحث ويصيب العامل في مقاربة النصوص وترويضها ذلك الخليط بين المناهج والأسلوبية كون هذه الأخيرة لم تثبت البتة على تصنيف واحد يضمن لعلم الأسلوب تلك الاستقلالية في المنهج والذاتية في الأليات، يقول صلاح فضل: «لن تنجو الأسلوبية من طفرة الرائجات وشكلية البدائل، بل لن يستقيم أمرها بين الحداثات إلاّ إذا انتبه إعلامها إلى حقائق التصنيف المعرفي ومقوماته في المدة والمنهج، فلم تلتبس حدودها بحدود ما يتاخمها من بلاغة وبنيوية وعلم اللسان».[2] ولازال علم الأسلوب ينقب عن أسس يقوم عليها فيحقق الشرعية و يثبت قواعده في عالم النظرية الأدبية «فمنذ سنة 1941م عبر ماروزو عن أزمة الدّراسات الأسلوبية وهي تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات وجفاف المستخلصات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن أفنان الشجرة اللسانية العامة».[3] وهذا ما لا يمكن إنكاره بأن

[1]- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص:6 .

[2]- المرجع نفسه، ص: 7.

[3] - المرجع نفسه، ص: 22.

للأسلوبية مسارا متميزا في معالجة الكلام وهي في ذلك تتبع منحى علمي وموضوعي في تحليل الفعل الأدبي، وصولا إلى تحديد أهداف البحث الأسلوبي، ووظائف لغوية حددها ياكوبسون «في مقارنة شمولية هذا المنحى، فيعرف الأسلوبية بأنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا ».[1]

لقد أفاد ياكوبسون الكثير من الدراسات اللغوية خاصة ما تعلق بوظائف اللغة التواصلية، حيث اعتمد على علم اللسانيات في إرساء عناصر عملية التواصل الستة (المرسل والمرسل إليه والقناة والرسالة والسياق والشفرة) فجعل لكلّ عنصر وظيفة من الوظائف اللغوية حيث اقترح ميشال ريفاتير استبدال مفهوم الوظيفة الشعرية بمفهوم الأسلوبية، كما أسند لها مهمة تنظيم العلاقة بين الوظائف لكونها تحتل في نظره مركز الإرسالية.[2]

إن هدف الوظيفة الشعرية أو الوظيفة الأسلوبية هو إثارة المتلقي وزيادة لذاته الجمالية من خلال قوانين وعناصر لغوية تواصلية بين المرسل والمرسل إليه، وتتجسد في تلك الشفرات المشحونة حيث يحاول المتلقي تفجيرها وتحويلها إلى دلالات ومعاني حية، هي في الأصل اختبارات مدروسة ومقصودة من جانب المرسل وقد سماه ريفاتير «التعويض"**Compensation**" فعن طريق تعويض كلمة في تسنين مألوف بكلمة أخرى لا تجاريه، يتولد التناقض بين الإجراء الأسلوبي والسياق، ويلاقي التفكيك العادي للسنن أيضا مقاومة تجعل المتلقي مضطرا لتشغيل فعاليات أخرى في عملية التلقي».[3] اقتحمت الأسلوبية مجال المقاربات النصية فعمدت إلى مجموعة من التقنيات الإجرائية فكا للعقد وكسرا لشفرات الكلمات فيتقرب من النص من خلال سد الثغرات وإيجاد بدائل للبياضات تنسجم وما اعتمد عليه الكاتب من اختيارات و انزياحات .

[1] – الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص:37.

[2]– معايير التحليل الأسلوبي ميشال ريفايتر، ترجمة: حميد حميداني، ص:11.

[3] – المرجع نفسه، ص:11.

12. آليات التحليل الأسلوبي:

12. 1-الانحراف: Deviation

مقولة أساسية وظاهرة أسلوبية من خلال تبني النصوص جمالا عبر أنفاق وممرات سرية يعبر عبرها الكاتب فيبدع ويصنع باللغة ما يخترق به المعاجم والنواميس والمعايير التي تخنق الكلمات التي لا تعبر ولا تشحن إلاّ تحت سلطان القاعدة، تتجلى آلية الانحراف من خلال خرق المألوف وبلوغ درجة الغرابة، فتشحن اللغة وتحمل ما لا يعتاد حيث تزداد إيحاء وتوهجا، هي مغامرة يمارسها المؤلف ليتحرر من كل القيود ويبدو أن هذا المصطلح قد شاع وانتشر بين الباحثين المعاصرين من خلال الترجمات والاطلاع على الدراسات النقدية الغربية الحديثة، إذ أن هذا المصطلح قد عرف بالفرنسية على أنه"**Ecart**"والانجليزية"**Deviation**"و بالألمانية "**Abweichung**" وقد اختلفت تسميات هذا المصطلح في النقد الغربي وذلك باختلاف النقاد الذين تعاملوا معه ،فقد عدّه بول فاليري" تجاوزا "وبارت" فضيحة " تودوروف "شذوذا" جون كوهن"انتهاكا"وتيري" كسرا" وأراجون"جنونا".[1] رغم هذا التباين في الاصلاحات إلاّ أن الإنزياح والانحراف يمنحان اللغة فسحة جمالية تثير المتلقي بالخروج من حدود المتوقع بذلك الخرق لسنن اللغة، لقد تموقع الانزياح في الدّراسات الأسلوبية المعاصرة باعتباره وسيلة تجاوز للمعيار التعبيري المتواضع عليه عن طريق لغة رمزية ووإيحائية خارجة عن القانون المعتاد، لغة أكثر إثارة ذات أبعاد دلالية تكتسي طابعا جماليا وفنيا تصيب المتلقي بالذهول والانهيار جراء عناصر الغرابة المنتشرة في جسد النصوص، إن ظاهرة الانزياح تسمح للمؤول من الابتعاد عن القراءة الجانية للنص، حيث تدفعه تلك الانحرافات وذلك الخرق لما اعتاد عليه إلى متعة البحث والكشف ثم الغوص إلى أعماق النص رصدا للأساليب التغيرية المشوارية ومحاولة التعرف على اللغة الجديدة المتنكرة خلف المعيار «وتأتي الأسلوبية اتتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، أو ما يسميه جورج مونان "بالتشويه" الذي يصيب الكلام والذي يحاول المتكلم أن يصيب به سامعه في ضرب من العدوى».[2] فالشحن الذي تتعرض له حاملات المعاني "اللغة"هو مقياس به تحدد درجة الإبداع والفاعلية كما يحدد أيضا أسلوب الكاتب وقوة تمكنه من اللغة وترويضها مما يشكل أثرا بالغا لدى

[1] – الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، موسى ربايعة، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2003 م، ص: 44.

[2] – الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص: 41.

المتلقي «أما تودورف فإنه ينظِّر الأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرفه بأنه "لحن مبرر" ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليّا للأشكال النحوية الأولى ».[1]

يحاول أن يوضح مجال الإيصالات الانزياحية فيجدها في «المستوى النحوي والمستوى النحوي **Agrammdicat** والمستوى المرفوض ويمثل المستوى الثاني أريحية اللغة فيما يسع الانسان أن يتصرف فيه».[2] وما يمكن الوقوف عليه من انتقادات وجهت لمقولة الانزياح، أن هذا الأخير ليس مقياسا أبديا لجمالية النص ولا يمكن اتخاذه معيارا دقيقا تحدد به تلك الفنية ولو كان الأمر كذلك لأقصيّ الكثير من النماذج والتعابير ذات الأبعاد الفنية بحجة أن أصحابها لا يلجؤون إلى الانزياح كآلية لإثارة المتلقي. و«تتمثل أهم هذه المطاعن في صعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فالأسلوبين قبل ريفاتير يذهبون إلى أن هذا النّمط العادي يحدده الاستعمال، غير أن مفهوم الاستعمال نفسه نسبي».[3] إن هذه المقاييس المقترحة في تحديد الانزياح غير دقيقة وتفتقد لشيء من التقنين كما أن النصوص بطبعها خاضعة لعامل التغيير، إنه من العسير إيجاد قواعد قارة من خلالها تكتشف حدود الخرق حيث لا يمكن الحكم على كل الظواهر اللغوية التي لا تعتد بالقاعدة على اختلاف أنواعها أنها ظواهر أسلوبية ذات خصائص تخضع للتحليل الأسلوبي.

12. 3 – تقنية الاختيار: the choice

نصبت اللغة نفسها رافعة لشعريات النص التي تتجلى خلال التماسك والانتظام ولا يكون هذا الإبداع أو التفرد في ترويض نواميس اللغة واستغلال أجسادها لتحقيق مآرب لم تكن لتخطر ببال المتلقي ولا أفق متوقعه، إن اللغة إذ أعلنت الودّ والصلح مع الأديب منحت له ما حجبت ومنعت منه غيره فيعلو بها إلى مصاف الكبار وإلاّ هوى في وحل المعايير والأطر الجافة.

الاختيار أساس تقوم عليه موازين حساسة يعتمدها، بالإضافة إلى مجموعة من الخصوصيات التي تتوفر في الأديب مؤلفا أو متكلما تميزه عن أقرانه في انتقاد ما ينسجم وتعابيره أو بالأحرى ما يمكنه من بناء رسالته وإيصالها «وبشكل واضح، فإن كل مؤلف يعتمد على الذخيرة العامة للغة في

[1]- الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص: 102-103.

[2]- المرجع نفسه، ص: 103.

[3]- المرجع نفسه، ص: 104.

أية حقبة معينة، وأن ما يجعل الأساليب متميزة إنما هو اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها».[1] لا شك أن هذا الاختيار مرهون بما يريده المؤلف تحقيقه وما يناسبه وما يصبو إليه من وراء النص المراد ،وقد يختار المؤلف ألفاظا يراها أكثر إبداعا وملائمة رغم أن هناك شبيهات لها ولكنها لا تحقق له الغرض أو أنها تشوه له تلك الصورة التي رسمها في مخيلته ويريد تجسيدها تعابيرا متناسقة وحسب حسن ناظم الاختيار نوعان، «أحداهما لساني– أو بعبارة دقيقة اختيار كلامي يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للغة، وثانيهما متميز يستخدم في الاستعمال غير الاعتيادي للغة وذلك هو الاختيار الأسلوبي ».[2] إن هذا الأخير مناط الدّراسات الأسلوبية التي تحاول تتبع ما تم اختياره ودرجة انسجامه مع موضوع الخطاب، ثم إن النصوص تزداد فاعلية كلما كانت عملية الاختيار دقيقة بما يساهم في توالد الجمل كما أثبت تشومسكي في عديد الدراسات. إن الاختيار متباين الوسائل اللسانية الكثيرة يمكن أن يسوغ مقاربة بما يسميه ماروزو بـ (حالة حياد) اللسانية أو نوع من "الدرجة الصفر" في الأسلوب، ولقد انتقل هذا المفهوم في الدّراسات الأسلوبية من مستوى اللغة عند بالي إلى دراسة الكلام الفردي (موضوع الأسلوبية الكاتب وكلامه) على يد ماروزو ثم ليوسبيزر الذي أصل لها ونظر.[3] إن الانتقاد والاختيار أسلوب والأسلوب اختيار واع يسلطه المؤلف على ما توفره اللغة من سَعَة وطاقات، على أنه عملية واعية تقوم على اختيار يبلغ تمامه في أدراك صاحبه كل مقوماته.[4] فالباث وهو يختار تلك الألفاظ يخضع لمنطق خياله بناء على صور قد رسمها تملي عليه دلالات، حيث يحاول أن يقوم بعملية الشحن فيحمل ألفاظا أحيانا ما لا تطيق حتى يحقق الخطاب وظيفته مراعيا في ذلك نوعية المتلقي وخصوصياته، لأن قانون الاختيار ليس وقفا على الظاهرة الفنية في تعريف الحدث اللساني وإنما هو عقد من الوعي المشترك بين الباث والمستقبِل في جهاز التخاطب عامة، إن تحديد الأسلوب اعتماد على المخاطب تبين أن التسليم بفرضيات الاختيار تقوم على:

[1] – البنى الأسلوبية، حسن ناظم، ص: 53.

[2]– المرجع نفسه، ص: 54.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص:65. وينظر: مفاتيح الالسنية، جورج مونان، ص: 135.

[4]– الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص: 75.

– طاقة الضغط الموجه نحو غائية نوعية وهما دوافع الاختيار ووظائفه.[1]

فالوظيفة تحدد وتتحكم في فعل الاختيار فالكاتب يمارس عملية الانتقاء وهو خاضع لوظائف الخطاب فلا يمكن أن يحيد عنها وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا النوع من الاختيار ينافي مقولة اللاوعي، فالكاتب يتعامل مع كما هائلا من الإمكانيات اللغوية بوعي، فهذه الأخيرة تتنوع وتتباين، حيث يحاول أن يلبسها سمات لغوية تكسبها نوعا من التميز والاختيار يراعي فيه الجانب الصوتي والدلالي والوظيفي دون إغفال الجانب النحوي التركيبي لابد من تجربة تعيينها مهارة تجعل الأديب يتقمص ما يريد تجسيده.

12. 4-التركيب:

ينحصر اختيار الألفاظ في ما تقدمه اللغة من قوانين للأدب ولكن اللغة تذعن لصاحب ملكة وتجربة «فاللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب بل ينبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب ».[2] تتجسد نجاعة الأسلوب في كيفية الإيصال التي تتوقف على نوعية المتلقي ومدى تأثره وقبوله لهذه الرسالة، خاصة إذ علمنا أن درجة القبول مقرونة بعنصر المفاجأة من خلال مالا يجمع فتقع المفارقات والأضداد والمتنافرات يحدث نوعا من التوتر في الدّراسات الأسلوبية ،يكون التركيز على ذلك التركيب المخالف للتراكيب المذعنة لسلطة المعايير إما نحوية أو غير ذلك من القواعد النمطية المتداولة فطريقة رصّ الكلمات وتراتيبها أسلوب وسمة يمتاز بها كلّ أديب في تركيبه المخالف للقاعدة، لقد حاول ياكوبسون إعطاء مقاييس من خلالها يتم تحديد منحى الأسلوب وشعرية الكلام «فقد استغل معطى لسانيا قارا يتمثل في أن الحدث اللساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن ومتطابقتين في الوظيفة وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيبا تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبلُ التصرف في الاستعمال».[3]

[1] – ينظر: الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص:77 .

[2] – المرجع نفسه، ص: 85.

[3] – المرجع نفسه، ص: 96.

إن الأسلوب يتحدد بناء على انسجام بين محوري التراكيب، المحور التوزيعي" **TheDistribution Axis**"والاستبدالي "**Substitution**" وهي العمليات التي يرصدها علم الأسلوب والتي تحدث خلال عملية التبديل والاختيار من طرف المؤلف حيث يحاول كسر الألفة خروجا وانزياحا عن المعايير ووصولا إلى أنظمة تركيبية جديدة تولد دلالات غير منتظرة ،لكنها مقصودة من الكاتب يريد استفزاز المتلقي وإثارته، فهي عمليات منظمة وفق هذه المحاور قائمة على أسس منظمة وقوانين خاصة من صنع الكاتب تحقق الانسجام «أي تطابق بجدول الاختيار على جدول التوزيع ،مما يفرز انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط».[1] إن نظرية ياكوبسون هاته ذات أبعاد تتجلى حسب ريفاي في أن الرسالة الأسلوبية هاته تشكلت ضمن شبكة ارتبطت بين هذه المحاور دون أن تهمل عامل الزمن لحظة التأسيس والتركيب، واختيار الكلمات ينم أيضا بناء على حضور هذه الأخيرة في الخطاب أو غيابها حسب علاقاتها وانتمائها إلى نفس الحقل الدلالي دون إغفال الوظيفة الأدبية التي بها تتحدد أنماط التراكيب وجماليتها.

وحسبنا هذا العرض الموجز للنظرية الأسلوبية ومهما تطرقنا لمواضيع الأسلوبية إلاّ أننا نعجز أن نوافيها حقها، إن ما أسهم به روادها في الدّراسات النّصية خاصة ما يتعلق بالقراءة والتلقي ورغم ما تعرضت له هذه المدرسة من نقد كونها تفتقد إلى المنهجية وبأن دراستها جزئية لا ترقى إلى مصاف الدّراسات اللغوية الأخرى، كما أنها اعتمدت الأسلوب كمعيار جاهز لمختلف الظواهر اللغوية أي أنها تعتمد أدوات لغوية عاجزة عن مقارعة النصوص ذات الأنماط المختلفة فلا يمكنها بناء الأحكام الفنية ولا غيرها، لكن رغم هذه الانتقادات إلاّ أن الأسلوبية كنظرية مازالت في منحى تصاعدي محاولة استيعاب الظاهرة اللغوية والأدبية، لقد سايرت دينامية التسارع العلمي التطوري فأعادت التحديد في مقولاتها بما يتناسب ومستجدات الدّراسات النصية الراهنة خاصة مع روادها الجدد واستطاعت هذه النظرية أن تتميز بإجراءات تطبيقية على سائر النظريات الأخرى خاصة ما تعلق بحيثيات العبارة تركيبيا ودلالة وصوتا فصارت بذلك منهجا مهما في قراءة النص لاعتمادها مبادئ لسانية محضة في معالجة القضايا اللغوية خاصة وقد تقاطعت ونظريات أخرى حول مواضيع غاية في الأهمية كاللغة والكلام وخصوصيات وأنماط التعابير الأخرى.

[1]– الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، ص :96

1. نظريات النقد الجديد:Theories of New Criticism

1. 1-النقد الجديد في أمريكا:

في بداية ولوجنا إلى العالم النظري الفلسفي لهذه المدرسة، وقبل التوقف عند أهم المقولات الفكرية، يحتاج الباحث إلى الكثير من التروي والتريث قبل اتخاذ أي قرار يبعدنا عما نريد الوصول إليه، إن الادعاء بخلاص هذه النظريات مهما بلغت من الجدة في الفكر والأسبقية في إنشاء أرضيات نقدية جديدة ادعاء فيه سذاجة وإيهام فلا يمكن ارتشاف هذه الأفكار دون ترسبات شذرات نظريات أخرى، إذ أن الحقيقة المتفق عليها أنه لا يمكن الجزم بانبعاث نظرية جديدة خالصة دون سوابق نقدية، وعليه نعتبر هذه الترسبات بمثابة دعائم ومرتكزات قامت عليها.

إن مدرسة النقد الجديد لا تشذ عن هذه القاعدة خاصة وبعد الانتماء والتأثر لمعظم مؤسسيها بتيارات نقدية واتجاهات معقدة متشعبة لا يمكن حصرها كالفلسفة المثالية إيمانويل كانط " **Immanuel Kant**" (1724-1804م)و جورج فيلهلم فريديرتش هيجل" **Georg Wilhelm Friedrich Hegel**"(1770-1831م) والنقد الجمالي عند صامويل تايلوركولريدج" **Samuel Taylor Coleridge**"(1772-1834م) و بينيدتو كروتشه"**Benedetto Croce** " (1886-1952م) الذي استخدم سمات ومواصفات النقد الجديد والذي تجسد كمصطلح نقدي عند الأمريكي جون كروزانسيوم "**John Crocransom**" (1888-1974 م) من خلال كتابه (النقد الجديد) " **the New Criticism**" دون أن نتغافل عن ظهور هذا المصطلح في محاضرات جول ألياس ستيغارت " **Jules Allias Stewart** " تلميذ كروتشه في نيويورك سنة 1910م حيث بدأت تتشكل القاعدة النقدية لميلاد هذه النظرية الجديدة التي تمردت على الأعراف وخرجت عن المعايير فعمدت إلى المظلة الرومنسية بطريقة علمية موضوعية نسفت كل الدراسات السياقية رغم أن النقد الجديد له أصول في بريطانيا في نقد ت.س إليوت وفي نظرية إ. أريتشاردز ،وفي ممارسة وليم أميسون فإن تأثيره الأكثر قوة إنما كان في أمريكا مع الناقد جون كرو رانسوم، وقد أقر بفضل أليوت وريتشاردز عليه ،أما الكبار الأخرون من النقاد الأمريكيين الجدد فقد كانوا كلينث بروكس و ألان تيت و روبرت بن ورن، و.ك ويمزات)

ويرتبط بالنقد الجديد على نحو غير مباشر شخصيات على قدر من الأهمية من قبل كنث بيرك و رب بلاكمور.[1]

إن هؤلاء النقاد من الأوائل الذين أسهمو في بلورت أفكار ومبادئ نظرية النقد الجديد والتي تعلقت بمجموعة من الأفكار كالرمزية والفن للفن والمتعة الجمالية والمعادل الموضوعي والذاتية النصية واستقلالية العمل الأدبي، والسياقية الشعرية وغيرها من النظريات التي أسهمت في تطور النقد الأدبي وتحليل الأثر الفني بطريقة أكثر عمقا وتنوعا.

أن ما يمكن ملاحظته في فكر هؤلاء ذلك التنوع والتباين في الاتجاهات النقدية مما أثرى هذا المجال المعرفي والنقدي لهذه المدرسة، لقد دعمت تلك الخلفيات النقدية والعلمية وأنتجت مجموعة من المبادئ شكلت الدعائم الأساسية لبناء هذه المنظومة النقدية الجديدة التي أصبحت مرتكزا لمناهج ونظريات نقدية أخرى، لقد عرف نقاد هذا التيار بتسميات عدة منها النقاد الريفيون والهاربون وعرفت هذه المدرسة أيضا بمدرسة الكثلكة الجديدة حسب الناقد لويس عوض لاتباعهم الطريقة الكاثوليكية في ممارس طقوسهم الدينية. ظهرت هذه المدرسة في سنة 1941م خلال صدور كتاب للشاعر الأمريكي رانسوم حيث انتشرت عقائد هذا التيار الجديد في أنجلترا وأمريكا معتمدا على أفكار وكتابات الكثير من النقاد يتقدمهم إليوت وريتشاردز حيث «كان الهدف الأصلي للنقد الجديد في أمريكا إيجاد بديل للانطباعية والدرس التاريخي، وهكذا كان ثمة بعض المماثلات مع الشكلية الروسية، فقد أيد نقدا جوهريا اهتماما موضوعيا بالعمل الأدبي من حيث هو شيء مستقل، وعارض المناهج النقدية العرضية التي تشغل نفسها بمسائل من قبيل مقاصد المؤلف والنظرات التاريخية أو الأخلاقية أو السياسية واستجابة المتلقى».[2]

يمكن أن نلاحظ ذلك التشابه والتماثل بين النقد الجديد والنقد الشكلاني خاصة ما تعلق بطرق التحليل والنقد والتحليل النسقي وإقصاء كل العوامل السياقية فيصير النص بذلك شريحة خاضعة للاختبار كمقطع منقطع عن كل خارج وإقصاء كل ما تعلق بمحيط الذات بعيدا عن قائله بخلاف نظرية التلقي والتي ترى أن «ذات القارئ هي المصدر الأوحد لإنتاج الدلالة بل هي عندهم تعنى داخل النص مستقلا عن ذات المبدع والمتلقي، وذلك يجسد محاولة هذه المدرسة الأخذ بالمنهج

[1]- ينظر: نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م نيوتن، ترجمة عيسى على العاكرب، ص:39 .

[2]- المصدر نفسه، ص: 39.

العلمي وتجربته في التعامل مع النّص الأدبي ».[1] رغم اعتبار مدرسة النقد الجديد بمثابة الامتداد الفكري لبعض المدارس الأخرى كالشكلانية مثلا، إلا أنها تميزت بإلباس النّص حلة فنية ومنحته تلك الحرية والاستقلالية بعيدا عن كل دخيل، أصبحت هذه الأفكار والمبادئ أرضية نمت فيها نظريات أخرى كالبنيوية والشعرية والنظريات النّصية الأخرى كالتفكيكية، إن جذور النّص الأدبي المغلق والنص اللغوي المفتوح ولانهائية المعنى عند التفكيكين نمت داخل تربة النقد الجديد الذي يجمع بين كلّ هذه المتناقضات، إن النقد الجديد في مرحلته النفسية عند ريفساردز يعتبر رائد نظريات التلقي، فالمزاج الثقافي الأدبي كان يهتم بأفكار وآراء أخرى غير البنيوية أبرزها بالطبع النقد الجديد غربا والواقعية الاشتراكية شرقا.[2] لقد كان لهذه النظرية فضلا على كثير من الاتجاهات النّصية التي تعتبر النّص جسدا منعزلا يرفض أي دخيل، حاول هذا الموج النقدي الجديد أن يجرف في انجلترا ذلك الغثاء الأدبي الراكد ويُفعل بكرة الفن والثقافة المتأكلة الجامدة مسايرة لعجلة التكنولوجيا المتسارعة و«قد اتخذت حركة النقد الجديد في أمريكا من جامعات الجنوب مركزا لها وأصدرت مجلات (فيوجيتيف كينيون رفيو، سيواني ريفيو) وضمت نقاد بارزين من أمثال كلينث بروكس، وروبرت بن وارن، وجون كرو رانسوم، ووليم ويمزات، ودونالد ديفدسون، وميريل مور، وآلان تيت، ورضيت هذه الجماعة بتهمة الرجعية من قبل أصحاب المناهج الاجتماعية والإيديولوجية والنفسية».[3] لقد تأثرت كثير المناهج بهذا الفكر الجديد خاصة وأن أكثر روادها أساتذة في الجامعات أسسوا نماذج وأختاروا لها سبلا اتبعها الكثير من المدّارس الأخرى.

كان لهذه النظرية مشروعا نقديا عمل على وضع استراتيجية تقسيمية وتحليلية للعمل الأدبي و اكتشاف الجوانب الجمالية فيه، وقد عارضوا في ذلك النقد الإيحائي والانطباعي والدّراسات التاريخية اللغوية "الفيولوجيا" الخاضعة لعامل المعيار، لقد أفرزت هذه النظرية أفكارا عمرت أكثر من ثلاثة عقود تعالت الأصوات فيها مطالبة بضرورة التجديد في طرق البحث والتحليل واستراتيجية النقد بما يناسب تطورات الأدب.و تمكنت هذه النظرية من إنجاز عجيب تمثل في نوع من الخلود لم تصل إليه أي مدرسة نقدية في تلك الحقبة بفضل ما حققته من مبادئ نقدية أثرت مجال البحث نقدا وقراءة.

[1]–نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 22.

[2] – ينظر: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، عبد العزيز حمودة، ص: 121.

[3] – المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999م، ص: 61.

2. مبادئ نظرية النقد الجديد:

2. 1-المعادل الموضوعي: The Objective Correlative

أهم مبدأ قامت عليه هذه النظرية وهو بمثابة المعيار أو القانون الفني للأعمال الأدبية والأديب الناجح في مفهوم هذه النظرية هو ذلك المؤلف الذي يحول إحساسه إلى شيء يجسد فيه الاحساس فيصير مساويا ومعادلا له فلا يزيد عنه أو ينقص منه، وهذا ما يصطلح عليه في هذه النظرية «المعادل الموضوعي» ، والذي من خلاله يعبر ويمرر الإحساس نفسه إلى المتلقي فيشعر هذا الأخير نفس الشعور.

ولقد اتخذ هذا المصطلح أبعادا تفسيرية أخرى وقراءات متباينة تخضع للمعتقد الفكري لكل اتجاه ولكن ما يمكن التأكيد عليه أن قانون المعادل الموضوعي يُنسب إلى الناقد الأمريكي أليوت الذي يعطي لهذا المصطلح تفسيرا نقديا آخر فيقول: «الفن يسبب تعبيرا عن إحساس صادق مهما بلغ هذا الإحساس أو التعبير من الصدق. كما أن الفن ليس تعبيرا عن شخصية الفنان، فالفنان لا يخلق فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته تعبيرا متعمدا مباشرا، وإنما هو يعبر عن هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة، عندما يركز جهده في خلق شيء محدد. تماما كما يصنع النجار الكرسي أو المهندس الآلة، وكلما ازداد انفصال شخصيته عن عقله الخالق، ازداد اكتمال الفنان، وازدادت قدرة عقله الخالق على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن وعلى إحالتها شيء جديد هو العمل الفني».[1] فالمعادل الموضوعي بهذا المفهوم حسب ألبرت لا يعني البتة أحساس صادق أو تعبير صادق أو وصفا لحيثيات الكاتب وما كان يريد من وراء جماليته المطلقة ولكن المعادل الموضوعي هو أن يصنع وجودا وكيانا (معادل موضوعي) للإحسان الذي يريد التعبير عنه ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد ولكن أن يكون له صدى مشابها لهذا الإحساس عند المتلقي، فالعمل الفني حسب هذا الطرح لا ينقل الإحساس كما هو بل يعاد له هذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس ، فإذا لم يترجم الإحساس إلى (معادل موضوعي) انتقل إلى القارئ كما هو في الحياة، وبذلك يفقد العمل الفني أثره وتزول صفة البلاغة عنه.[2] فالمعاد الموضوعي أساس لهذه النظرية.

[1] – المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، ص: 77-78.

[2] – المرجع نفسه، ص: 78.

فالأديب الناجح هو الذي يحول التجارب والخبرات التي استفاد منها في حياته إلى إحساس مغاير لما عرف ومارس في قالب جديد إلى مركب كونه هو وحوله إلى شيء محدود هو المعادل الموضوعي بخلاف لو نقل لهم الإحساس الذي تثيره الدنيا لذلك نجد أن أليوت يرفض ذلك الأدب الذي تعلق بإحساس وشعور الأديب أو الفنان لأن الشعور المجرد الجامد لا يمكنه التعبير عن الأشياء حقيقة وهذا ما جعل هذا الناقد يوجه انتقادات لاذعة لبعض المسرحيين كشكسبير مثلا في بعض مسرحياته لعدم وجود المعادل الموضوعي.إن من مقاييس البلاغة في النقد الجديد التعبير غير المباشر فالكاتب البليغ حسب كلينيت بروكس لا يفصح عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق لغة المفارقة، إن التعبير المباشر حسب ي.ر ليفير يدل على إخفاق الكاتب لعدم وجود المعادل الموضوعي، فالبلاغة هي أن يجسم الكاتب الإحساس لا أن يخبرنا به.[1]

والمعادل الموضوعي ضارب في التاريخ النقدي باعتباره أداة رمزية تستخدم للتعبير عن المشاعر والأحاسيس والعواطف بطرق أخذت أبعادا مفاهيمية متباينة حسب معتقد كل ناقد، فالمرجعيات لهذا المصطلح كثيرة ومتشعبة وقد تعددت أشكاله عبر التاريخ منذ الواقعية الاشتراكية، ومن الذين نادوا به فلوبير الفرنسي و أميل زولا صاحب المذهب الواقعي الطبيعي وبلزاك ودافيد وجد يفورا و والترباتر والشاعر الرومانسي اللورد بايرون وهوسرل والفيلسوف جورج سانتيانا والفيلسوف الألماني نيتشه والكاتب الأمريكي واشنطن ألستون وفي كتاب المدرسة التصويرية إزارا باوند وعند الألماني مارتن هيدغر.[2] ولكن ما توصل إليه بعض الدارسين أن المعادل الموضوعي له امتدادات كثيرة في الثقافة العربية والشرقية لا يمكن التطرق لها كلها، إلاّ أن هذ المصطلح تطور نقديا وأخذ أبعادا أخرى في النقد الجديد عند إليوت بإعتباره شاعرا وناقدا، ولا نضيف جديدا إذا أخبرنا أن الأصالة المطلقة منتفية ومستحيلة ولكن التفرد والتميز يثبت حسب شخصية كلّ إنسان وقوة حضوره العقلي وبراعته في التطرق إلى المواضيع وإن شهد لها بالقدم وحقيقة التفرد.

[1] – المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، ص: 79.

[2] – ينظر: في النقد التطبيقي والمقارن، محمد غنيمي هلال، نهظة مصر للطباع والنشر، الفجالة، القاهرة، د. ط، 1974م، ص: 127-128-129.

2. 2- المعنى الكلي للأثر الأدبي: The total meaning of the literary effect

يعتقد رواد هذا التيار أن النّص الأدبي معنى جامع كلّي لا يتجزء ولكن الإشكال في الكيفية يعني كيف نحدد المعنى «فمعنى القصيدة أو القصة لا يستمد من جزء من أجزائها أو عنصر من عناصرها منفردا عن بقية العناصر بل من القصيدة بأجمعها.[1] فما ينتجه الأديب في نظر النقد الجديد كيان وكل لا يتجزأ لأن ما يشعره الكاتب لا يمكن تجزئته وإلاّ لما استطعنا نقل غرضه إلى القارئ بكلّ أمانة وهدف المبدع ليس اللغة في حد ذاتها، فهذا ربما إبداع من نوع آخر لا يشتعل المنشئ به إنما تركيزه في كيفية التوصيل، والأشياء الأخرى كلها وسائل للتعبير عن إحساس الكاتب.

لذلك «لا يمكن أن يقيم عملا أدبيا على أساس أن اللغة التي يستخدمها الكاتب لغة رصينة أو أن الأفكار أصيلة أو أن الأوصاف التي يرسمها أوصاف جميلة أو غير ذلك من المفهومات التي ماتزال شائعة بين المشتغلين بالأدب والنقد عندنا».[2] إن وصف هذه الوسائل أو الأجزاء لا يتعلق بالهدف الرئيسي للكاتب ولكن هذه التقييمات النقدية مجال آخر يتعلق بعلم الأسلوب والدراسات اللغوية الأخرى التي تتطرق لمعالجة لغة الكاتب وأسلوبه والألفاظ المستعملة وكلّ ما تعلق بطرق التأليف والإبداع.

2.3-النقد الجديد ومقولة العضوية: Organiscism

إن اعتبار العمل الأدبي تحفة والتأويل المحايث للنص الذي هو ملازم له بالإضافة اعتبار النص وحدة منسجمة».[3]

إن العمل الأدبي باعتباره وحدة منتظمة العناصر وبنية كلية متجانسة يفرض على الناقد دراسة تتناسب وهذا الكلّ دون فصل أو تجزئة وهذا ما يحيلنا إلى تلك الثنائية " الشكل والمضمون "وهي من القضايا الرئيسية التي حاول النقد الجديد معالجتها وتقويم ذلك الانحراف النقدي والفني في دراستها، لقد تغيرت مقاييس النقد بمقايس علمية صار الأدب بموجبها جافا فتحولت القصة إلى أخبار والقصائد إلى نثر وهذا ما يرفضه التيار النقدي الجديد، يقول الناقد المعاصر كينيث بيرك "K.Burke"

[1] – المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، ص: 79.

[2] – المرجع نفسه، ص: 80.

[3] – نظرية الأدب في القرن العشرين، إلرود إبش وآخرون، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص: 33.

: لقد اعتدنا أدب الخبر حتى أصبحنا نقرأ القصيدة أو القصة كما نقرأ الجريدة اليومية». فالخبر بالنسبة لنشر الأخبار هام في ذاته ولذاته ولكنه بالنسبة للعمل الأدبي لا قيمة له في ذاته والموضوع في العمل الأدبي يكتسب أهميته من عرض الكاتب وهو إثارة أحساس معين في نفس القارئ.[1]

فلا يمكن مثلا أن نلخص القصة كما لا يمكن تقييم العمل بفصله موضوعا "المضمون" و" شكلا" وهذا ما يرفضه النقاد الجدد أي فصل الشكل عن المضمون أو نثر الشعر، ففنية العمل الأدبي متوقفة على وحدة الشكل والمضمون وحياته مقرونة بذلك الكلّ وإلاّ بات ميتا ولا يمكن أن يحقق الغاية الفنية، « النقد الجديد يؤمن بأن العمل الفني لا يستمد قيمته من "موضوعه" ولا من شكله بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة موضوعية مهمتها خلق إحساس معين، وليس التعبير عن ذاتية الكاتب».[2] فالتمازج والتماهي بين المؤلف وما يحمله من موضوع بل يصبح صورة لموضوعه، فمن المفهومات الشائعة أن العمل الأدبي يجب أن يكون صورة صادقة عن الحياة وأنه كلما كان الكاتب أمينا في تصويره للحياة ازدادت قدرته على الإبداع. [3] إن هذا الاعتقاد الباطل عمر طويلا وقد أبرز منظومة من المصطلحات، والأفكار تعمل على نشر هذا الطرح، ويعتقد الكثير من النقاد أن الأدب إذا صار صورة للحياة يعادلها في كل شيء يقتضي إذن أن الأدب فرع والأولى أصل، ومن مهمات الأمور وأحسنها ما يجعلنا نزهد في الفرع فيصير بذلك الفن فضلى، وهذا التفكير لا أساس له ولا سند. للأدب خاصية وميزات تختلف كليا عن الحياة فهذا الاخير وسيلة المبدع ليعبر ويخبر ويصف الحياة أنه يمثل بكل بساطة مقطع صغير من صور الحياة ولا يتأتى له تمثيل صورة كلية للحياة «لذلك فإن إدراك العمل الأدبي على أنه مجرد ترجمة للحقائق الموجودة خارج العمل الأدبي هو إدراك خاطئ».[4] يعمد الأديب إلى تجسيد تجاربه أو تجارب غيره عبر ألفاظ أو تعابير أو قصة أو رواية أو أثر فني متعدد الأشكال وكلها أجزاء وصور من حياة الناس وواقعهم فيلفتنا الأديب ويحيلنا إليها تبسيطا لمتاهات الحياة ولكنها تبقى مجرد ورقات رسمت بنوع من الإثارة والجمالية لا ترقى أبدا معادلا حقيقيا للحياة.

---

[1] – ينظر: المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، ص: 83.

[2]– المرجع نفسه، ص: 85.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 81.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 82.

2. 4- استبداد الآلة والعقم الفكري:

لقد حمل نقاد النقد الحديث لواء الحرب والتمرد على نظام الآلة وما نتج عنها من مد صناعيا أتى على الحياة الأدبية وجعل الإنسان عبدا مملوكا للآلة، فقد ثار إليوت وأتباعه على مظاهر التمدن الحديث و أعتبرهم رينيه ويليك"**R.Wellek**" أعداء للعلم فهم « ممن يحمل العلم والآلة مسؤولية العقم في العلاقات الإنسانية إذ أصبح الانسان خادما للآلة، بدل أن يكون سيدها، وتضاءل تبعا لذلك إحساسه بفردياته وبكيانه كإنسان، وأصبح موقفه موقف المتفرج لا المساهم في صنع الحضارة».[1] إن نقاد هذ التيار يواصلون من خلال معتقدهم هذا اتجاه الثورة الصناعية "الآلة" المذهب الروماني في معاداته للحركة الصناعية التي وجدت في أوروبا ما يمكن استنتاجه من النظرية النقدية كمبادئ أو أسس نقدية يبنى عليها كيان النقد الجديد في أمريكا نلخصه في هذه العناصر:[2]

1. من ميزات النقد الجديد المعالجة العلمية للنصوص بعيدا عن المفاهيم والمعايير القديمة وانتهاج مقاييس عملية دقيقة في تحليل الفعل الأدبي.

2. الدّراسة المتفحصة للعمل الأدبي بعد إقصاء كلّ السياقات والمرتكزات الخارجية تحقيقا للاستقلالية الذاتية للنص الأدبي.

3. تحليل العمل الأدبي بعيدا عن حيثيات المبدع ولا المتلقي خاصة ما تعلق بالقصدية والعواطف والأحاسيس أو ما يطلق عليه في النقد الجديد بالمغالطة القصدية «والمغالطة التأثيرية» والتي كانت محور جدل عنيف ومدلول هذه النظرية يثبت استحالة تحديد قصد المؤلف، والمغالطة التأثيرية وهي الخلط بين الفعل الأدبي ونتائجه على نفسية المتلقي، حيث تبدأ باستخلاص معايير النقد من التأثيرات أو النتائج النفسية وهي دلالات انطباعية، وتعود أصول هذه المغالطة إلى الناقد ريتشاردز وأطروحاته الفكرية في النقد النفسي.فالنقاد الجدد لا ينفون قصد المؤلف بالكلّية وإنما تعنى الدراسة بالمقاصد الفنية الكثير من المؤلفين والمبدعين، قراءات تعلقت بمقاصدهم وكانت واهية بعيدة عما يريدون.

---

[1] – المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، محمد عزام، ص: 87.

[2] – ينظر: براءة النص (مقالات في النقد الحديث)، هشام الشيخ عيسى، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،2013م، ص: 17-18-19-20.

4. مبدأ الانسجام والعضوية في النص والذاتية (استقلالية النص).

5. مقاربة النصوص والبحث في إيحاءات الكلمات وبعد المعاني والتراكيب والنسق المعجمي.

2. 4-حركة النقد الجديد: The New Criticism Movement

حدثت صراعات ثقافية ونقدية في أوروبا عجلت بظهور تيار نقدي جديد في فرنسا بداية النصف الثاني من القرن العشرين بمميزات متباينة وتوجهات متنوعة، إن المتتبع لمبادئ النقد الجديد الأنجلوسكسونية والنقد الجديد الفرنسي يلاحظ ذلك الاختلاف الكبير في الرؤى والأسس رغم التقارب والتشابه من حيث الأسماء. تعتمد المدرسة الفرنسية في مقاربة النصوص على دعائم عدة بالإضافة إلى أوتاد نفسية وفلسفية وسوسيولوجية تشد هذه النظرية في فكرها ومشروعها النقدي «فمدرسة النقد الجديد الفرنسية تنطلق أساسا من عدم الاعتداد بالعمل الأدبي في ذاته بل بما يكشف عنه من علامات وإشارات نفسية واجتماعية أو فلسفية».[1] يحاول رواد هذه المدرسة الغوص في حياة الأديب كشفا عن خفايا ومرجعيات المعاني المتوارية ومحاولة إيجاد جذورها في دواخل الكاتب النفسية والاجتماعية والفلسفية وصولا إلى جمالية النصوص.إن هذه الحركة النقدية الجديدة في فرنسا تختلف عن النقد الجديد الأنجلوسكسوني من حيث ضبط مناهجها ومنظومة المصطلحات النقدية وقد استفادت من تيارات نقدية كثيرة ثم من الصراع النقدي المتحرر والنقد الأكاديمي المحافظ، لقد حاول رواد هذه النظرية أمثال رولان بارت و جان بول شارل ألمارد سارتر الدفاع عن هذا الاتجاه من خلال ما نشر من مقالات وكتب محاولا تفنيد ورد انتقادات النقد القديم خاصة بعد صدور كتاب بيكار "نقد جديد أم خدعة جديدة" بين أنصار النقد القديم وأنصار النقد الجديد، حيث كان رولان بارت من خلال كتابه "النقد والحقيقية" الوقوف ضد استهزاء وسخرية بيكار واتباع النقد القديم، وأعقبه دوبرفسكي بكتابه "لماذا النقد الجديد؟ " وفيير من خلال كتابه "النقد القديم والنقد الجديد" أو ضد بيكار.[2]

وقد كان هؤلاء النقاد في درجة عالية من العلمية والتفوق الفكري والدراسة المنهجية خاصة وأن معظمهم يملكون نظرة نقدية ثاقبة، خاصة الأكاديمي رولان بارت الذي يعتبر موسوعة علمية قائمة

[1] – التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، مكتبة مديولي، القاهرة، ط1،1992م، ص:75.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص :79-80.

على اتجاهات متنوعة، خاصة وقد عرف باهتمامه بالبحوث البنائية، ولا يتسع المجال لعرض كل ما تطرق له الناقد بارت إلاّ التطرق لذلك السجال بين النقد الكلاسيكي والنقد الجديد، وهي معارك نقدية ذات أصول وجذور قديمة غذاها الميل والتعصب الفكري والنظري ثم إلى طبيعة الفكر الفرنسي القائم على مناهج خالف تعرف، التي وجهت لهذه المدرسة وروادها وابلا من النقد ومن خلال تتبعنا لمسار الانتقادات التي طالت هذا التيار نلخصها في الآتي:

1- يعتبر النقد القديم الدراسات النقدية الجديدة بعيدة عن الموضوعية في نقدها للفعل الأدبي.

2- عدم استخلاص الشواهد في الإثبات اللغوي وانتهاج الطرق السيكولوجية في معالجة الجنس الأدبي أو ما يعرف بالتماسك السيكولوجي"**Psychological Cohesion** " وتفسيرات السلوك.

3- عدم احترام رغبة الأديب في النقد الجديد ونظرياته عبر تلك الزوائد التي لم تظف جديدا يحتدى به.

3. مرافعات بارت:

يجتهد رولان في الدفاع عن مدرسته والنقد الجديد الذي يؤسس له بكل ما أوتي من قوة وهذا ما ظهر جليا في ردوده على رواد النقد القديم، حيث يتساءل محاولا دحض مقولة غياب الموضوعية النقدية، «ما هي الموضوعية في النقد والأدبي؟ إذا ما أخذنا الموضوعية بمعناها الفلسفي «أي وجود الأشياء خارج ذواتنا، فيمكن التساؤل ماهي صفة العمل الأدبي الذي يوجد"خارجنا"؟ إن هذه الخارجية ليست متفق عليها!! فكثير ما أعطيت معاني جد مختلفة».[1] يقدم بارت أدلة وحجج عملية يرد فيها على مزاعم النقد القديم كغياب الموضوعية، هذه الأخيرة ليست محل اتفاق بين النقاد فأحيانا تفسر على أنها حياة المؤلف وما يحيط به أو البيئة أو الذوق أو حتى السياقات الثقافية والتاريخية، ثم يرد على مزاعم بيكار فيقول «فأولا ليس هناك ثبات للغة إلاّ إذا يقصد بذلك الثبات القاموسي ولكن ماذا عن الاستعمالات المجازية للكلمات، ماذا عن اللغة الرمزية العميقة التي هي لب أي عمل أدبي وصميمة، والتي لها معاني ودلالات متعددة»؟ ليس هناك قاموس يكشف عنها ثم ينكر تطبيقات التماسك السيكولوجي والتي حسبه غير دقيقة ولا ثابتة ثم أن هناك مدارس سيكولوجية

[1] – التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، ص :82-83.

متعددة وبذلك لا يمكن ضبط السلوك وتفسيره.[1] ويمضي بارت في تعرية ادعاءات بيكار النقدية حيث يبين أنه لا يمكن الكشف عن بناء الجنس الأدبي إلاّ من خلال نماذج منهجية ثم إذا سلمنا بوجود مناهج لبعض الأجناس كالتراجيديا مثلا، فهل يمكن إيجاد منهج محل إجماع بين النقاد يعالج الرواية»؟ وينتهي بارت إلى أن الموضوعية لا تبنى على اختيارات ذاتية فالموضوعية غير ثابتة على قوانين ومعايير علمية كما أن الموضوعية كثيرا ما تخضع لمنطق الناقد. يحاول بارت مناقشة وتوضيح إشكالية نوعية الأدب واحترامها فيقول: إن نوعية الأدب لا يمكن أن تحقق إلاّ داخل نظرية عامة للعلامات، ويرى أنه لكي تقرأ عملا أدبيا قراءة جيدة، لا بد لنا أن نعرف التاريخ والتحليل النفسي والمنطق وأن دفاع النقد القديم عن جمالية خالصة للأدب لا يمكن اِلتماسها عن طريق مناهج نفسية واجتماعية، فلكي تفهم الأدب لابد أن نخرج من نطاقه.[2] لقد اجتهد بارت في رسم مسار هذه المدرسة النقدية وإقامة دعائم نقدية تقوم عليها هذه النظرية وإن كانت ليست محل إجماع، كما يشير إلى أهمية ترتيب لغات المجتمع"لغة الحديث لغة الكتابة وغيرها " وتجنب ما وقعت فيه الثورة الرومانتيكية الفرنسية التي ثارت على الثورة الصناعية وهي تيار نقدي نادى بثبات الكتابة حيث كانت لا تفرق بين ضروب الكلام وهذا ما أدى حسب بارت إلى تجسيد وإنتشار الاضطراب اللغوي والكتابي، إن حركة النقد الجديد في فرنسا وضعت أسس قرائية صارت فيما بعد أبعادا للفكر البنائي والتي وضعها أحد رواد هذه المدرسة البارزين، رولان بارت فهي بمثابة الأطر والمقاييس الأساسية في النقد الجديد.و يرى بارت أن لكلّ عمل أدبي معان متعددة يوحى بها، وحتى تعاريف العمل الأدبي تغيرت فلم يعد مجرد واقعة تاريخية بل أصبح واقعة أنثروبولوجية "علم الإنسان وسلوك البشر ودراسة المجتمعات" والعمل الأدبي يكون خالدا لأنه يوحي بمعان متعددة لإنسان واحد، فالعمل يوحي والإنسان يقرر.و اللغة الرمزية التي تنتمي لها الأعمال الأدبية هي بحكم بنائها لغة اجتماعية والذي يساعد على فهمها سياق الكلام والملامح والحركات...إذا صح أن العمل الأدبي بحكم بنائه يتضمن معاني متعددة ينبغي أن يكون محلا لضربين مختلفين من ضروب الكتابة فإذا كانت كل المعاني موضعا للدراسة فهو علم الأدب وإذا كان معنى واحد من المعاني محلا للدراسة فهو النقد الأدبي.[3] وهو قانون نظرية النقد الجديد.

[1]- ينظر: التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، ص: 83.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص:84.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص:86-87.

وهكذا يجعل بارت من هذه المبادئ دستورا نقديا لنظرية النقد الجديد في فرنسا وفي الآن نفسه يجزم رولان بارت بأن علم الأدب بعيد التحقيق غير موجود حتى الآن وكل ما يصاغ ويجسد على الساحة الأدبية هو في الحقيقة تاريخ للأدب والسبب في رأيه متعلق بعدم اعترافنا بأن الفعل الأدبي قائم على الكتابة لأن الأدب حسبه موضوع مكتوب وتبقى هذه المجادلات النقدية والحجج القائمة على إثباتها أو نفيها مجرد اجتهادات نقدية.[1] لقد تعرض هذا التيار النقدي الجديد في أمريكا وفرنسا لأنواع شتى من الانتقادات القائمة على اختلاف الأفكار والعقائد النقدية، حيث جابهم الخصوم بتهم كثيرة لعل من أبرزها، أن النظرية الجديدة امتداد لمقولة الفن للفن دون اعتبار للوظائف الاجتماعية وعدم اعتبارهم للعامل التاريخي للأدب وذلك بإخراجه عن سياقه ومراحله التاريخية إن دعاة النقد الجديد رجعيون وهذا راجع لانتماءاتهم الفكرية والدينية ولاعتمادهم على مفاهيم كلاسيكية في الأدب «إن الأخذ بالمذهب التجريبي في التعامل مع النص الأدبي أوقع النقاد الجدد في مأزق حقيقي ظل ملائما حتى النهاية ،إن العلم بمنهجه والعقل بحدوده عاجزان عن تفسير يقيني كامل للوجود ».[2]

إن التناقض قائم جلي بين المناهج العلمية والمعارف والحقائق غير العلمية لا تخطئ العين الخبيرة، إن حقائق الأشياء تبقى نسبية لا يمكن الاعتماد عليها بالكلّية، رغم كل تلك التناقضات حول الذات وهامشية هذه الأخيرة في مساحة المعرفة والعصيان الفكري لمنطلق الآلة والعلم وعدم نضج نظرية اللغة إلاّ أن هذه النظرية الجديدة عبّدت الطريق لظهور نظريات أخرى انطلقت مما توصلت إليه نظرية النقد الجديد كاستقلالية النص وذاتيته وبواكير نظرية التلقي والقراءة اللصيقة للنص والمقاربات النصية ونظريات الدلالة وتوالد المعاني "لا نهائية المعنى" وكلها مبادئ كان للنقد الجديد الفضل في ظهورها صارت عند رواد نظرية البنيوية والتفكيكية والتلقي دعائم ارتكزت عليها هذه المدارس فأصبحت أصولا ومنطلقات لنظريات لاحقة.

[1] – ينظر: التحليل الاجتماعي للأدب، السيد يسين، ص:87.

[2]– المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، عبد العزيز حمودة، ص: 118.

الفصل الثاني
النظرية الماركسية

1. النظريات الماركسية:

في الزمن الذي برزت فيه المدرسة الشكلية ظهرت نظريات أخرى أكثر تشددا وغلوا في التراث الروسي والذي اعتبر مرتكزا وركنا ركينا لعلم الجمال في الفكر الشيوعي، و لقد قامت هذه النظرية في بادئ الأمر على أساس اقتصادي، مطالبة بتحرر الشعوب من الصراع الرأسمالي "الطبقي" الذي سلط كل أنواع القهر والاستغلال على الطبقة الكادحة أو ما يصطلح عليه "البروليتاريا"وهي فئة أكثرها من العمال، ويعتبر كارل ماركس **Karl Marx** (1818-1883م) وفريدريك انجلو"**Engels Friedrich**" (1820-1895م) من مؤسسي هذه المدرسة، هذا الأخير الذي يلقب بأبو المدرسة الماركسية وقد تأثر بالمفكر هيجل، إلاّ أنه انتقده وقلب مبدأه الجدلي المؤسس. لأن «ماركس وانجلس لم يقتبسا من ديالكتيك هيغل سوى نواته العقلية وطرحا قشرته المثالية ثم وسعاه وانمياه، وأعطياه طابعا علميا حديثا».[1] خاصة في العلاقة بين الفكر والواقع ففي الوقت الذي يمنح هيجل الأولوية للفكر أو الأنا/الذات على حساب الواقع (موضوع التجربة) ينطلق ماركس من الواقع ليجعله المحرك الرئيسي للفكر والتاريخ" الجدلية المادية التاريخية".

وما يُشتغل عليه في هاته الدّراسة، الأدب بصفة خاصة والذي كان في نظرهم مكبلا مغتصبا من طرف رؤوس الاقتصاد "الطبقة البرجوازية "حيث حاول أعلام هذه النظرية اعتماد أفكار جديدة تجعل الأدب متنفسا للطبقة الكادحة ليحقق لها تلك الحرية فيجعلها في الواجهة شريطة الانسجام والوعي التاريخي وفق دينامية الحاضر.

1. 1-كارل ماركس:

1. 2-نظرية الانعكاس:Reflection theory

من أهم نظرياته استخدامه لمصطلح الانعكاس"**Reflection**" استخداما متميزا يبين عمله فقد رفض النزعة الطبيعية "**Naturalisme**" العلمية التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرواية الأوروبية وعاد إلى النظرية الواقعية القديمة التي ترى الرواية انعكاسا للواقع.[2] لقد اعتمد الفلسفة الماركسية خاصة ما

[1] – المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، ستالين، ترجمة: قدري محمود حفني، دار دمشق للطباعة والنشر، سوريا، د، ط، 2007م، ص: 19.

[2] – النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدان، ترجمة: جابر عصفور، ص: 55.

تعلق بالجانب الاجتماعي والعامل الاقتصادي في مقاربة الفن، فكان هذا الأخير بمثابة الوعاء أو المرآة العاكسة للحياة الاجتماعية حيث أعطى ماركس تفسيرا موضوعيا للعلاقة بين الأدب والمجتمع وقد حاول رواد هذا الاتجاه تعميق العلاقة من خلال رؤية فعالة ومتفحصة للواقع. وإذا حاولنا تقفي بصمات هذه النظرية وجدناها ضاربة في القدم وقد وضع أسسها أفلاطون من خلال مفهوم المرآة، وأرسطو وما حاول تجسيده كنظرية حينما أكد على أن الفنون والآداب ماهي إلاّ صورة للواقع.

لقد انبثقت نظرية الانعكاس من منابت فكرية وفلسفية "الفلسفة الواقعية المادية"، ظل الفكر الماركسي حبيس العمليات الاجتماعية والصراع الطبقي ومناط هذا المبدأ أن الوجود الاجتماعي أبعد وأسبق تأثيرا من الوعي بل هذا الأخير وُلد فيه ونشأ منه، فالأدب ما هو إلاّ صورة تابعة له متأثرة ومتغيرة وخاضعة لمنحنيات تغيراته، إن الأدب يحاكي منشأه عاكس لعناصر إيديولوجية ترتسم كمعتقد لدى المفكر والذي يعيها ثم يجسدها أدبا.

حسب اعتقاد هؤلاء فإن هذه المرأة العاكسة لا يتحقق عملها إلاّ إذا تحرر عقل المبدع من شباك وعقد الطبقة الحاكمة ولا يكون ذلك إلاّ اذا انعتق الأدب من احتكار السلطة وانكسرت تلك المرآة وتشوهت الصورة وصارت محدبة، ولا يكون هذا الانعكاس صحيحا إلاّ إذ ابتعد عن النقل الفوتوغرافي الصوري الجاف، يجب أن يكون نقل وعكس الواقع بناء على موقف المبدع وفق رؤية فعّالة صادقة، و «بذلك استطاع جولدمان أن يطور أفكار لوكاش فيما يخص علاقة الأثر الأدبي بالسياق التاريخي الذي ينشأ فيه حين ذهب في مفهوم الانعكاس إلى أن الآثار الأدبية تعكس ظروفها التاريخية لا عكسا آليا وإنما على سبيل التمثيل والمضارعة؛ لذلك فإن الكتّاب العظام الذين يمثلون عصورهم ،حسبهم أولئك الذين يعبرون عن رؤية العالم».[1]

لقد سيطرت الطبقة على وسائل الإنتاج المادي وعلى وسائل الإنتاج الفكري فالطبقات الحاكمة تعد الفن والأدب احتكارا لها ولكن التناقضات والصراعات التي تحكم في البناء التحتي للمجتمع ينعكس أثرها على البناء الفوقي، والأدب والفن ليس سماوات علوية بعيدة عن التأثر بما يحدث من اضطرابات في البناء الاجتماعي ولكنها أرض معركة، وفيهما تتواجه الإيديولوجيات المتعارضة وتقع المبارزات التي لا رحمة فيها بين القديم والجديد فتسقط الأفكار الضعيفة وتموت وتظهر

[1] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 16.

الأفكار القوية وتسود، بيد أن هذه الآراء المتفرقة لم تكن وحدها لتشكل نظرية نقدية يعتد بها وإنما شكلت أرضية تنامت عليها معالم تيار نقدي ضخم مازال حتى يومنا هذا يحتل موقعه البارز على ساحة النقد الغربي المعاصر.[1]

لقد طغى ذلك الصراع على فكر أبرز مؤسس لهذه النظرية ماركس حيث توصل إلى الاشتراكية كتيار حتمي للبشرية وفق المنطق الجدلي الذي يسعى إلى تحرير العالم التحتي أو الطبقة الكادحة " العمال" من أغلال الرأسمالية، إنها أحداث وظروف انعكست على الأدب وتجسدت فكرا نظريا تمثلها كل من الألماني فردريك إنجلز "**Frederich Engels**"(1820-1895م) وماركس ولوكاتش وغيرهم من مؤسسي هذه النظريات دون إغفال النظريات النازحة من أوروبا وأميركا وبروز العديد من النقاد والمنظرين أمثال فريديريك جيسون"**Fredric Jameson**" من خلال مؤلفيه " الماركسية والشكل" و "سجن اللغة "و الانجليزي تيري ايجلتون "**Terry Eagleton**" وغيرهم ممن كان لهم الدور البارز في تجسيد وامتداد النظرية الماركسية في الاقتصاد و السياسية و بناء الأدب العالمي، ولا يمكن أن نقصي تلك التنظيرات السياسية عن الساحة الأدبية كونها تشكل الحجر الأساس لأدب الفكر الماركسي فالأدب «خاضع في التصور الماركسي للقوى الاقتصادية والايديلوجية وليس لأية قيم فنية جوهرية أو مستقلة». [2]

1. 3-نظرية الرواية عند لوكاتش:

حاول لوكاتش تقنين الرواية من خلال الكثير من الأعمال، حيث صارت الرواية مطلبا باعتبارها أداة تعبير وتمييز بين طبقات المجتمع، لقد تمكن هذا الناقد من خلال اعتماده على الكثير من الأعلام والاتجاهات أمثال هيجل وماركس وإنجلز، من العمل على إبراز إمكانات الرواية التي تعتبر بالنسبة لجورج لوكاتش ظاهرة تستوعب تاريخ الشعوب وثقافتها خاصة الطبقة البرجوزية، تكمن المعضلة الأساسية للشّكل الرّوائي، حسب لوكاتش، في أنّ بناء عوالم الرّواية وصناعة الأحداث يتطلّب دراية مناسبة بالمجتمع البرجوازي المتحرّك، وهو مبلغ يصعب الوصول إليه مبدئيا في تربة الوعي البرجوازي، لذلك أخذت الرّواية طابعا جدليا، لأن المادية الجدلية ورؤيتها البروليتارية للعالم، هي

[1] – ينظر: علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، محمد على بدوي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 2009م، ص: 149.

[2] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: 324.

الأكثر قدرة على استيعاب وجهي حقيقة المجتمع الرّأسمالي، مثلما يوضّحه في مقاله " مشكلات نظرية الرّواية"، حيث يكتسي الصّراع بعدين: ضد تدهور الإنسان داخل المجتمع الرّأسمالي وضد بقايا المجتمع الإقطاعي الوسيط مثل بطولة الفروسية.[1] يعتقد لوكاتش أنّ الرّواية تأسست في فترة مبكرة من خلال كبار الروائيين أمثال إميل زولا والنقاد الأوائل قبل القرن التاسع عشر، عندئذ فقط تأسّست الرّواية كشكل تعبيري نموذجي للبرجوازية، لأنها محاولات بعيدة عن النضج النظري عند لوكاتش.

لقد تمكن لوكاتش من وضع منظومة نقدية أعانت وسط ذلك الظلام فكانت أقوى ممهد وسند للكثير من النقاد معتمدا في ذلك على أفكار هيجل، يقول لوكاتش: «الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البرجوازي، وهناك ولا شك آثار أدبية يعود تاريخها إلى العصور القديمة و إلى العصر الوسيط غير أن الخصائص التي تعني بالرواية وحدها وترتبط بها لم تبدأ بالظهور إلاّ بعد أن صارت الرواية الشكل الذي يعبر عن المجتمع البرجوازي ...ففي الرواية نرى أن التناقضات التي يتميز بها المجتمع البورجوازي توجد مصورة بطريقة أكثر ملاءمة وإفصاحا».[2]

لقد استطاع لوكاتش أن يتجاوز السائد النظري أنذاك وحاول التمييز بين الأجناس الأدبية وأثبت أن لكلّ جنس أدبي ميزات بناء على الظروف التاريخية وما يميزها من أفكار وفلسفات، أن هذه العبودية المنقادة للهيمنة البرجوازية خلفت عصبية وغلو لدى نقاد التيار الماركسي فنتج ذلك التصور لانعكاس الواقع من خلال مفهوم المرآة الأدبية العاكسة، وهذا ما ظهر في طرح لوكاتش في الرواية حيث يعتبرها حس أدبي نستبصر الواقع من خلاله باعتبارها المرآة الكاشفة لدينامية الثقافة والتاريخ والمجتمع، كما أنها سماء رحبة مترامية الأبعاد لمختلف الأفكار والآراء والميول والإيديولوجيات التي يترصدها الأديب عبر مراحل التاريخ ثم يحاول تجنب الذاتية البيولوجية "الذات الكاتبة" وهذا ما يصبو إليه لوكاتش معتمدا في ذلك على المادية الجدلية، حيث يدعو إلى انفتاح العمل الأدبي على الواقع الذي يحمل كمّا لا محدودا من الانفعالات والتراكمات التي يحولها إلى واقع آخر أو بالأحرى إلى عالم آخر وفق الممكن مرتكزا على المادة اللغوية التي يعتبرها عنصرا فعالا في تغيير الحياة ثم الأدب لتغيير حال المجتمع.

---

[1]- ينظر: محمّد ساري، البحث عن النّقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، ط1: 1984م، ص: 33.

[2] - نظرية الرواية وتطورها، جورج لوكاتش، ترجمة: نزيه الشوفي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1: 1984م. ص:15.

ينطلق النقد الماركسي من خلفية تاريخية وعلمية "علم الاجتماع" يدرس الأدب من خلالها دراسة موضوعية قائمة على البراهين والاقناع عند تحليل النّص الأدبي وفق المقاربة السوسيولوجيا أو ما يصطلح عليه بالنقد السيسيولوجي الذي يبحث في العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع في ضوء التصور الجدلي وهذا ما تميز به جورج لوكاتش متأثرا في ذلك بهيجل وماركس وغيرهم.

1. 4-سيسيولوجيا الأدب جدلية الشكل والمضمون:

وصفت النظريات الماركسية بأنها أول مدرسة في ميدان الدّراسة السيسيولوجيا للأدب من خلال ما قدمه منظريها فصار الأدب من خلالهم ركيزة في بناء المجتمع والواقع الأدبي فهي قيمة حولها تعقد الأحكام النقدية، حيث صارت هذه المقاربة من المرتكزات النقدية التي أثرت النظريات النقدية وأفسحت المجال لرجال الأدب العاملين في فك طلاسم النّصوص ومقاربتها، أعطى لوكاتش مفهوما إجرائيا جديدا للتطور التاريخي للمجتمعات والتي تتراكم لتشكل أعمدة راسية تحكم البنية الفوقية للمجتمع فتشكل بذلك لب العلاقات الاجتماعية، ولا يكون الاهتمام بالجانب الخارجي على حساب أعماق وغياهب النفوس البشرية، فالغوص فيها إنما يكون لرصد الطاقات والإبداعات عن طريق الفن خاصة الرواية التي تعتبر مساحة لانهائية من التصورات فهي امتداد للواقع منه وإليه.

لا يمكن للنقد السيسيولوجي أن يفيد إذ انحصر في مجال المقاربات الضيقة فالأحكام المسبقة لا يمكن للعمل حسب لوكاتش أن يكون تاما وموضوعا إلاّ إذا توفر على تلك النظرة الواعية للعالم، يقول جورج لوكاش :«إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حيث يهمل النظرة إلى العالم، إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا ».[1]

يعتبر جورج لوكاش من كبار منظري الماركسية ومن الذين أوجدوا مفاهيم جديدة لثنائية الشكل والمضمون بخلاف النظرية الشكلية التي اعتمدت الصّياغة اللغوية حيث جعل الشكل والمضمون

[1] – دراسات في الواقعية، جورج لوكاتش، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985م، ص: 25.

كوحدة متجانسة فجسد من خلالها ذلك التمازج بين الوعي الجمعي والعمل الأدبي أو بين البنى الشكلية والبنى الجمالية دون إغفال العامل التطوري للجنس الأدبي فصار بذلك الشكل في نظرية لوكاش قيمة جمالية وفنية لا يمكن فصلها وفكها عن المضمون، لقد حملت كتابات ماركس وانجلز الكثير من النظرية النقدية ولكنها باتت شتات متناثر لم يكتب له التجسيد ك"نظرية التفاوت"مثلا والتي تتقفى وتكشف عن معاني كثيرة لم يقصدها المؤلف وهي نظرية كان لها التأثير الكبير على فكر الناقد الفرنسي ألتوسير.[1]

وما يجمع عليه النقاد أن الكثير من القضايا النقدية المتعلقة بالشكل لم يكتب لها الوجود لتخرج ماركس من القضايا التي لها علاقة بقضية الشكل، لقد أصيبت النظريات الماركسية بحساسية الشكل إلاّ أن لوكاش شذ عن القاعدة وغرد خارج السرب، وهذا ما تجلى في إسهاماته المتعلقة بتوطيد العلاقة بين الشكل الأدبي والسياق الاجتماعي خاصة إذا علمنا أن الأعمال الأدبية ما عادت أسيرة السلطة أو الكنيسة في ظل الانفجار التكنولوجي والمعرفي، فقد تجاوز النقد الماركسي النظرة الضيقة و قلص في المسافة بين الجمالي و السوسيولوجي وعمل على تطوير أدوات البحث عن أساسيات الوعي الاجتماعي والطبقي باعتبار النّصوص مجموعة من الإيديولوجيات حاملة لروح كاتبها يعتمدها لبناء قيم جديدة تساعده على تغير المجتمعات. لو نبشنا في حفريات النقد السوسيولوجي خاصة ما تعلق بالروائية منها، لوجدنا أن بيير فاليري زيما الذي يعتبر النص نسقا لغويا يجمع بين الواقع الاجتماعي المتباين و الأيديولوجيات من خلال ما يصطلح عليه عنده باللهج الاجتماعي"**Sociolecte** "وهي استراتيجية لبيير زيما تبحث في العلاقة بين المجتمع والأدب من خلال ما تحمله اللغة، وهذا الأديب البار للتيار الماركسي، انطلق من نظريات الجدلية معتمدا على أفكار سابقه لوكاش وغولدمان و نظريات باختين، إن المنهج السوسيونصي نظرية نقدية تقارب النص اعتمادا على آليات إجرائية وفق خصائص الحياة الاجتماعية و المواقف و الأيديولوجيات، و تسعى سيوسيولوجيا النّص الأدبي إلى تمثيل مختلف البنيات النّصية كبنيات لسانية واجتماعية في آن، دلالية

[1] – موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، ك. نلووف وآخرون، ترجمة: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط3، 2005م، ج9، ص: 143.

وتركيبية "سردية" ذات علاقات جدلية، ومن خلال هذه العلاقات يمكن اعتبار "العالم الاجتماعي"كجماع لغات اجتماعية مستوعبة ومحولة بواسطة النّص الأدبي.[1]

إن الأدب ترجمة لحياة المجتمعات والإيديولوجيات التي تعتبر بوصلة لتحديد مسارات الجماهير والعلاقات بين الوعي الجماعي والأدب، تحقيقا لمصلحة الشعوب التي تتجسد في التعبير عن أحلامها وبلوغ آفاقها، أن هذه المفاهيم الجديدة في النقد الماركسي كسرت العزلة التي سلطت على النّص فأخرجته من ذلك التقوقع الذي أباد كلّ إمكاناته مدة من الزمن، ويلاحظ زيما أن السرديات الشكلية، خاصة أعمال جينيت التي تقوم على أساس التحليل التقني للحكي، لا تسمح بإقامة علاقات بين البنية السردية والبنية الاجتماعية، ما دامت تهمل الأساس الدلالي للحكي، في حين يمكن للسيميوطيقا نقل مفاهيم السرديات الشكلية في مجال سوسيولوجيا الأدب.[2] وهذا ما عملت على تجسيده هذه المناهج من خلال البحث فيما يوطّد العلاقات للوصول إلى الأبعاد الاجتماعية في المفاهيم السيميوطيقية اعتمادا على اللغة.

إن «اللغة تظهر في إطار علم اجتماع النّص، كنظام تاريخي يمكن أن نشرح تغيراته اللفظية، الدلالية، التركيبية في ضوء الصراعات بين الجماعات الاجتماعية ومن ثم بين لغات جماعية" لهجات جماعية **Sociolectes**" ثم إخضاعها بشكل ما بوضوح للمؤسسة».[3] إن السمات الاجتماعية في اللغة غير مستقرة تخضع لسنن كونية في التغيير، إن النّصوص حاملة لوقائع اجتماعية متعددة يتم البحث فيها من خلال اللغة التي تتيح للقارئ الوصول إلى تلك الحمولات الاجتماعية والدلالية داخل الكلمات، دون إهمال الأنساق الخارجية وهذا ما أشار إليه بيير زيما الذي ينظر إلى النص على أنه « كيان ملموس وحي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، ولكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة

[1] – ينظر: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2001م، ص: 24-25-26.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:27.

[3] – النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، بيير زيما، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991م، ص: 191.

الاجتماعية التي يعيش في إطارها ويبدع ويتلقى».[1] ولكن زيما لا يكتفي بهذا المنهج إنما يريد الاعتماد على مناهج أخرى كالمنهج السيميوطيقي و التحليل البنيوي و نظريات قرائية أخرى.

بعيدا عن تلك القراءات المغلقة التي تبحث في دلالات مثالية على حساب الحقيقة النصية الواعية، إن هذا الناقد يركز على البنى الاجتماعية في النّص من خلال ذلك الكلّ المترابط، إنه يبحث في كلّ اللهجات الجماعية التي تحيل القارئ إلى جوانب هامة في العمل الأدبي.

رغم هذه المنهجية الجديدة في التحليل إلاّ أنه لا تخلو من نقص خاصة ما تعلق بالأسس الأخرى التي تقام عليها الرواية كعامل الزمان والمكان ودعائم أخرى يقوم عليها النّص عموما، إن للعمل الأدبي فضاءات وأسرار لا يمكن الوصول إليها وحصرها إلاّ في القنوات الاجتماعية دون غيرها؛ إذ أن النّص تجارب ورؤى وثقافات وعوالم، وعليه فما تؤاخذ عليه هذه الدّراسة هو النظرة الشمولية والتعميم ومجانبة جوهر الأثر الأدبي.

2. نقد النظرية الماركسية:

تعرضت النظرية الماركسية كغيرها من النظريات لسياط النقد خاصة ما تعلق بمرتكزات كارل ماركس في مقاربته للظواهر الاجتماعية واعتماده على المادية المفرطة بعيدا عن المخيلة "الغيب" وربطه للتحليل السيسيولوجي بالتحليل التاريخي واعتماده على أساس ميتافيزيقي يقوم على جانب واحد ولقد لخصت في بعض النقائص من ضمنها:

تعلقها بأحادية المعنى وطعنها في الأثار الأدبية الغامضة لعدم تناسقها حسب اعتقاده وعدم التميز بين أثارها الأدبية الجيدة والرديئة.[2] وعلى كلّ تبقى النظريات الماركسية رغم هذه الآراء النقدية منبعا لكثير من النّظريات والمدّارس التي اعتُمدت آرائها وأفكارها لإنتاج نظاما نقديا متوازيا مازال تعتّد به في الكثير من المقاربات المعاصرة إلى يومنا هذا.

يحاول لوكاش الأبتعاد عن تلك المحاكمات النقدية المتعصبة والتي تسهم في القضاء على العمل الفني ووأده حيث يسعى من خلال أفكاره إلى تجسيد تلك الحيوية والفعّالية والثراء في الأعمال الأدبية، إنه يمزج بين الجانب الجمالي والجانب الاجتماعي لكن تحاليله الأساسية تركزت دائما في مجال

[1] – النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، بيير زيما، ترجمة: عايدة لطفي، ص: 8.

[2] – ينظر: التوصيل وقراءة النّص الادبي، عبد الناصر حسن محمد، ص :17.

البحث عن المستوى الفلسفي والتنظيري للعلاقات القائمة بين الإبداع فيجمع بين ما هو شكلي وما هو جوهري لإتمام تمثل القيم الفنية التي تضيء طبيعة الحياة وذلك ما لا يتأتى إلا بعقد الصلة بين ميزات الإنسان الفردي الخاص والإنسان الاجتماعي العام.[1] إلا أن هذه الوحدة بين الشكل والمضمون جُبهت بالرفض والإنكار من طرف الألماني برتولت بريشت (1898-1956م) والذي كان بارعا في الكتابات المسرحية وقد حُصرت أسباب الرفض عند رمان سلدان في أمرين:

لأن المسرح الملحمي يختلف عن المسرح التراجيدي الأرسطي؛ الذي يتنافى والشروط التي يؤمن بها لوكاش في المسرح التراجيدي وفي مسرحه أيضا لا توجد قيود مصطنعة للزمان والمكان خاصة وقد أفاد برخت من الفنون المعاصرة خاصة السينما في أعمال شارلي شابلن ورواية الحداثة عند جيمس جويس"**James Joyce** " ودوس باسوس"**Dos Passos**"، آمن برخت بعدم وجود أنموذج للشكل الجيد يظل صالحا إلى ما لا نهاية، فليس هناك، قوانين جمالية أبدية، لكي يسيطر الكاتب على القوة الحية للواقع يجب أن يكون مستعدا للإفادة من كلّ وسيلة شكلية ممكنة، جديدة أو قديمة ولقد نظّر برخت إلى رغبة لوكاش في إضفاء القداسة على شكل أدبي بعينه بوصفه الأنموذج الوحيد الصحيح للواقعية على أنها نوع خطر من النزعة الشكلية.[2]

إن برخت لا يعترف بهذه القوالب الجاهزة والصيغ الرتيبة للنزعة الشكلية إن الأحكام النهائية كثيرا ما تغيب الآمال فلا تحقق المراد، فالقوانين والمعايير والمناهج يجب أن تخضع لتغيرات الواقع لأن «المناهج تبلى والمثيرات تفشل، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات جديدة، ومادام الواقع يتغير فإن تصويره يقتضي ضرورة تغيير الوسائل التي تصوره بها».[3] نلمس في هذه الآراء النقدية تحديدا أو تحررا وابتعادا عن الجمود إلاّ أننا نقر أن الدوافع سياسية بحتة وليدة صراع أبدي بين الشيوعية والرأس مالية، لقد قطع لوكاتش حبال الوصل بينه وبين المفكر المثالي هيجل فتخلى عن الانقياد الفكري والتنظيري وصار منظرا للمادية الجدلية محاولا تجسيد الفهم الماركسي لمعنى الواقعية العظمى، حسب اعتقاده بعيدا عن الواقعية الاشتراكية والتي عمرت طويلا في روسيا، حيث كان « أول من بدأ في إدانة

[1] – ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، محمد خرماش، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط1، 2002م، ص: 11.

[2] – ينظر: النظرية الادبية المعاصرة، رمان سلدان، ترجمة: جابر عصفور، ص: 60.

[3] – المصدر نفسه، ص: 61.

الواقعية الاشتراكية من الداخل إذ أنه هاجر إلى الاتحاد السوفياتي عام 1933م حيث ظل هناك أحد عشر عاما قبل أن يعود إلى وطنه الأصلي "المجر"،... كان يعمل في بناء تصوره الخاص عن الواقعية العظمى». [1]

حوّل لوكاتش الأسس وغير المفاهيم الهيجلية الخاصة بالانعكاس الآلي، ذلك التصور المميت وهو يصنع تصوره الخاص من خلال مبدأين هامين تقوم عليهما الواقعية العظمى مبدأ الصدق الفني ومبدأ التصوير الحي الديناميكي ورغم هذا الولاء لبعض منظري الفكر الماركسي إلاّ أنه استطاع أن يصنع منظومة نقدية يعتّد بها في القراءات السيسيولوجيا للنّص الروائي والتي انبهر بها علماء القراءة والتأويل فحاولوا إعادة تفعيلها والارتكاز عليها كمنطلقات أساسية في مقاربة النصوص.

لم تعد النظريات الماركسية مواكبة للأوضاع السياسية ولا التأويلية فظهرت المناهج الراديكالية ممثلة في نظرية فرانكفورت كردة فعل.

3. مدرسة فرنكفورت النقدية: Frankfurt School

حملت هذه المدرسة لواء الحرب ضد الواقعية والسيطرة الرأسمالية وهي أهم نظرية فلسفية في علم الاجتماع المعاصر تسعى إلى فك الأغلال الرأسمالية والقيود الإيديولوجية وقد تأثرت في التحليل الاجتماعي بأفكار ماركس وفرويد وهيجل وكاند فعدّت بذلك صعبة التحديد نظرا لتنوع خلفياتها ومرجعياتها الفلسفية والفكرية، كما ارتبطت بمعهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي القائم على خليط من الفلاسفة وعلماء الاقتصاد والاجتماع والنقد والنفس وعلم الجمال والمعتنقين للفكر الماركسي.

ومن بين مؤسسي المدرسة الجدلية النمساوي الأرثوذكسي المتشدد كارل كورنبرغ " **Carl Grünberg**"(1861-1940م)،ثم المنظر تيودور أندرو"**Adorno. W Theodor**" (1903-1969م) وماكس هوركايمز"**Max Horkheimer**" (1903-1969م) ويورغن هابرماس" **Jürgen Habermas**"(1929م) و أكسل هونيث "**Axel Honneth**" (1949م) والممول الرئيسي لهذه المدرسة فليكس فايل "**Weil-felix**" ووالده هيرمان فايل "**Hermann Klaus Hugo Weyl**" (و1885/ت1955)، ثم التحق بهم الكثير من النقاد أمثال الألماني والتر بنيامين" **Walter Benjamin**" (1892-1940م) والفيلسوف الألماني فريدريش بولوك "**Fredrich Pollock**" "

[1] – منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، صلاح فضل، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980م، ص:86 .

(1894-1970م) وغيرهم من أعضاء هذه المدرسة أو الذين تبنوا أفكارها، حيث تأسست في 3 نوفمبر 1923م بفرانكفورت عندما افتتح أستاذ الاقتصاد السياسيفليكس ويل"**Felix.Weil**" وبتمويل والده هيرمان فايل معهد البحوث الاجتماعية " **Institut Fur Sozial Forshung**" وابتداء من سنة 1931م غيرت المدرسة توجهها خاصة عندما تولى إدارة المعهد الفيلسوف هوركهايمر الذي ركز على علم الاجتماع والفلسفة بدلا من التاريخ والاقتصاد السياسي، كما اهتم المعهد بعلم النفس لأجل فهم الوعي الطبقي، ويحتل الفن والأدب مكانة متميزة في النظرية الاجتماعية لمدرسة فرانكفورت؛ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذي يمكن فيه مقاومة هيمنة المجتمع الشمولي.[1]

لقد تمثلت هذه النظرية النقدية "**Critical Theory**" الفكر الماركسي والسيسيولوجي المعاصر حيث شرعت في التنظير لمشاريع فلسفية ونقدية جديدة للمجتمع واضحة الأطر والمناهج، كما عمدت إلى آليات نظرية من خلالها يمكن الوقوف والتصدي للسلطة الفكرية المهيمنة وانتشار النازية التي كانت تشكل خطرا على هذه النظرية، فمع وصول هيتلر إلى الحكم أغلق المعهد خاصة وأن جلّ أعضاء هذه المدرسة من اليهود فقرروا نقل المعهد إلى جنيف وباريس ونيويورك وجامعة كولومبيا الأمريكية هربا من انتشار النازية والفاشية، وبعد استقرار المعهد في الولايات الأمريكية سنة 1934م حيث لم تحافظ المدرسة على تسميتها فسميت بالمدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي.[2] يعود الإشكال في صعوبة تحديد اسم لهذه النظرية لتعدد وتباين أفكار أهل النظر فيها وتشعب روافدها خاصة وأنها نتاج نظريات أدبية وفلسفية متباينة كفلسفة كانط وهيغل وماركس والتحليل النفسي لفرويد حيث لم يكن هذا التأثر بمعنى الذوبان والتقليد الأعمى بل كان هذا المزيج الفكري كشريحة اختبار معرضة للتحليل والدّراسة.

لقد أولت هذه النظرية للنقد الذاتي أهمية كبيرة حيث حاولت إيجاد نظرية جديدة بعيدا عن مفاهيم التقليد و إصدار الأحكام المسبقة، فحررت الفكر من عزلته و حاول هوركهايمر أن يربط النظريات المتوصل إليها بالحياة اليومية و تفعيلها وفق أطر اجتماعية كتحليل السلوك الإنساني و السيرورة التاريخية للحياة الاجتماعية، يقول ماركس هوركايمر:« إن محيطنا كما ندركه مدن و قرى

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدان، ترجمة: جابر عصفور، ص: 61. وينظر: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حماد حسن، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003م، ص:106

[2] – ينظر: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حماد حسن، ص:106 .

حقول و غابات يحمل علامة عمل البشر وليس هؤلاء البشر محصلة التاريخ في ملابسهم و هندامهم و مظاهرهم و حساسيتهم الخصوصية فقط، إذ أن طريقتهم في النظر و السمع ذاتها لا يمكن أن تفهم سوى بالرجوع إلى سيرورة الحياة الاجتماعية كما تعاقبت منذ آلاف السنين».[1]

3. 1- التأويل الاجتماعي (الخلفيات المتوارية): Social interpretation

حاول نقاد النظرية النقدية تجاوز تلك التناقصات ثم تغير الواقع المظلم والذي كبل تحركات المجتمع وأثقل كاهله، فهي نظرية تعالج المجتمع دون أن تنغمس أو تتماهى"**Identification**"في وحل أوضاعه وهي تنشد مجتمعا عصريا ومتطورا قائما على آمال الماضي الشائعة بعيدا عن الجمود والظلام، ولكن ليس ركوبا على صهوة التنوير الخارق لحصون الوجود الإنساني دون عقلانية، فهي نظرية تسعى إلى التحرر وهي بذلك تخوض حربا ضد من عاث في الفكر فسادا من أجل مستقبل اجتماعي ينطلق من حاضره، ولقد أسهمت هذه النظرية في إثراء النقد من خلال مؤلفات غاية في الأهمية لعل أبرزها "النظرية التقليدية والنظرية النقدية" و"الفلسفة و العلم الاجتماعي" و"خسوف العقل" والتي حاول هوركهايمر فيها أن ينّظر للنقد الثقافي و الاجتماعي، ثم حاول المنظر تيدور أدورنو التطرق لموجة التنوير و الحداثة ونقد أصول الحداثة الخاضعة لسلطة الكنيسة و السلطة الظالمة حيث دافع عن الإنسان و أرسى مفاهيم جديدة في علم الاجتماع. إن هيمنة الفكر الرأسمالي الليبرالي على الفلسفة الغربية فترة طويلة حولت الانسان إلى بضاعة أو شيء تمرر عليه غاياتها، ظهرت الحركة الشيوعية والاتجاه الاشتراكي الذي جعل الدولة هي المتحكم في الاقتصاد والملكية الشخصية، فغاب الفرد وقمعت حريته وسلبت ملكيته حتى عانى من اغتراب آخر وهو يعيش في الدولة يقودها العمال وكان نتيجة ذلك أن ظهرت مدرسة جديدة على صعيد الفكر في أوربا حاولت مجابهة وتحدي الفوضوية التي جاء بها الفكر الليبرالي والاتجاه الرأسمالي والجمود الذي جاء به الاتجاه الشيوعي.[2]

من القضايا المهمة التي حاولت المدرسة أن تجعل منها موضوعاً مهما، خاصة من الناحية النقدية، قضية التنوير القائم على دعائم اجتماعية وسياسية ودينية وفكرية، ولقد اعتمدت هذه

[1] – النظرية التقليدية والنظرية النقدية، ماركس هوركايمر، ترجمة: مصطفى الناوي، عيون المقالات النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص: 20.

[2] – ينظر: محنة الإنسان بين العلم والفلسفة والدين «دراسة لعلاقة العلوم المعاصرة بالمعرفة القلبية»، الجابري علي حسين، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د، ط، 2009م، ص: 13.

النظرية على مضمون التنوير الفلسفي وما جسده كانط من خلال هذا المفهوم، ولا يمكن الإشارة إلى هذا المصطلح دون التعرض لما تحمله كتابات هذا الفيلسوف، لا« حاجة للقول بأنه من غير الممكن الحديث عن التنوير من دون الحديث عن كانط ونقد العقل الخالص، فلقد تأثر التنوير في ألمانيا تأثرا كبيرا بما كان يحدث في إنكلترا وفرنسا، وأن فلاسفتها منذ ليبنتز وفولف وكانط، كانوا على علاقة بالفلسفات والعلوم التي انتشرت في هذين البلدين وشكلت مساهماتهم علامة مميزة لعصر التنوير».[1] وعليه يحتل التنوير مقاما أساسيا في هذه النظرية خاصة لما تعلق بالمفهوم الحقيقي لهذا المصطلح قبل أن ينحرف إلى ما لا يحمد عقباه بدل الرقي والتحرر المنشود، يبين هوركهايمر وأدورنو حقيقة التنوير بأنه «منذ أن وجد التنوير بمعناه العام، بما هو تفكير متقدم، فإنه كان يعمل على أن يحرر الناس من الخوف وأن يجعلهم سادة أنفسهم. إلاّ أن مصير الأرض قد انتقل من التنوير إلى الكارثة الكلّية».[2] وهكذا صار التنوير طريقا إلى الانكسار والانحطاط بسبب العقل الأدتي وكذلك بسبب وقوع العقل في الأسطورة خاصة ما تعلق بادعائه التحكم في الإنسان والطبيعة، ولم يكتف التنوير بذلك، بل جعل من الأسطورة محركا للتنوير، لأن الأسطورة تنجز التنوير وهذا الأخير يغرق كلّما خطى خطوة إلى الأمام.[3] لقد وجد الإنسان نفسه في هذه المفاهيم والأفكار التي ترى أنه لا يمكن السيطرة على الطبيعة إلا إذا عرف وأدرك قوانينها بمعنى السيطرة والمنفعة وهذا ما أدى إلى ظهور ذلك النمط المعرفي لدى مفكري المدرسة العقلانية الأداتية والتي تعتمد على العقل في ترويض الطبيعة وكأنه شيء ينتفع به خاضع للإنسان بل أصبح الإنسان نفسه خاضعا للتجويب، لهذا السبب اهتمت النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت كثيرا بمصير الإنسان الغربي المعاصر الذي تقلصت مساحات حريته، إن النقد الذي توجهه هذه المدرسة إلى التنوير والعقلانية لذاتها إنما هو موجه للفساد والإساءة في ظل المجتمع الرأس مالي والصناعي المكرس لاستبعاد الإنسان.[4] والتنوير فكرة دالة على نور العلم والمعرفة بعيدا عن ذلك الجمود والركود، وقد ارتبط هذا الفكر بتحرير العقل باعتباره وسيلة لتنوير الإنسان دون السيطرة

[1] – ما بعد الحداثة والتنوير (موقف الانطولوجيا التاريخية دراسة نقدية)، الزواوي بغوره، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص: 85.

[2] – المرجع نفسه، ص:218-119.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 219.

[4] – النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث)، كمال بومنير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص: 30-31-32.

عليه، لقد« اشتهرت مدرسة فرانكفورت بعبارة جدلية التنوير، وهو ما يفيد إرادتها في تقديم قراءة نقدية للتنوير تميز بين قيمه السلبية والإيجابية، وبالتالي فإنها لا تريد على ما يقال، رفض التنوير جملة وتفصيلا. إن الأطروحة الأساسية التي تدافع عنها مدرسة فرانكفورت فيما يتعلق بالتنوير، وبخاصة عند هوركهايمر وأدورنو، هي أن التنوير قد سقط في الأسطورة، وأن الأسطورة أصبحت جزءا من التنوير».[1] هذا التسارع التكنولوجي على حساب الإنسان الذي فقد كل حدود تفكيره اخترق مساحاته العقلية والجسدية، إن الأداة أتت على حساب ذاتية الإنسان فخسر على إثرها حريته وأصبح شيئا ما أو ما يصطلح عليه التشيؤ "**reifiction**" فالإنسان الجامد الذي تحول إلى أداة أو إلى شي مستهلك، تعطّلت ثقافته النقدية من قبل الثقافة الاصطناعية أو الأداتية.

عمد نقاد النظرية النقدية إلى وسائل أخرى ومفاهيم فلسفية محضة تتجاوز تلك الأزمة، محاولين القضاء على العقلية الأداتية، معتمدين على الفكر الاجتماعي لماركس ولكن بمفهوم واسع للخروج من نفق الاغتراب والانصياع، لكن هذا المشروع النقدي الذي يحقق تحررا وخلاصا للطبقة العاملة ظل حبيسا للتفكير التنظيري ليس إلاّ، لأن هذه الفئة عجزت فاستنزفت قواها وهذا ما جعل أدورنو يفكر في أبعاد أخرى يتحرر من خلالها عقل الإنسان لأنه الوسيلة الأساسية للخلاص.

لهذا الغرض كان وجود هذه النظرية النقدية والتي تُعد حسب الكثير من النقاد أنها مدرسة ثورية راديكالية و«من هنا وجدت مدرسة فرانكفورت نفسها تضطلع بمهمة رئيسية، تتمثل في ممارسة نمط من النقد الفلسفي ينصب أساسا على الوضع الاجتماعي قصد تغييره وتجاوزه. لهذا وجه فلاسفة هذه المدرسة انتقاداتهم الحادة للمجتمعات المعاصرة وتحديدا المجتمعات المتقدمة صناعيا».[2] القائمة على السيطرة التي تعتمد على المعرفة والتكنولوجيا وصولا إلى تحقيق المراد وهذا ما جعل هؤلاء النقاد يفكرون في مشروع آخر يحقق لهم أفكارهم التحررية وهو التنوير لتغيير الوضع السائد من خلال مجابهة الانحراف الثقافي والتمزق الفكري والتدمير الذاتي للعقل، ثم السعي إلى تحرير العقل من الهيمنة الاقتصادية ومحاولة إرجاع وردّ الثقافة إلى أصلها بعيدا عن لهو الأداة، ولكن سرعان ما أفَل نور هذا المشروع التنويري ولم يحقق شيئا ذا بال.

[1] – النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث)، كمال بومنير،ص:217.

[2]– المرجع السابق، ص :41

لقد أولت مدرسة فرانكفورت عناية كبيرة بالفن باعتباره في نظرهم المخَلّص والمغير للوضع القائم لأن «الفن أصبح ملاذا للإنسان وانعتاقا من العقلانية الأداتية التي أحكمت قبضتها على الإنسان وهيمنت على أبعاد وجوده لأن الفن نشاط يمكن أن يعبر عن الحرية».[1] فتظهر حرية العقل من خلال الأعمال الإبداعية التي تأبى الانصياع وتحاول أن تجد أبعادا ثقافية وفكرية أخرى، يبنى المجتمع من خلالها ويتطور ولا يكون ذلك إلاّ خارج قوقعة الواقع، فيُحول من خلالها محاولا إيجاد متنفسا بعيدا عن المحاكاة والانعكاس الأصم والممل، إن مهمة العمل الأدبي في نظر هذه النظرية يكمن في تغيير الحياة الاجتماعية من خلال عملية التقويم والانتقاء وهي وسائل بإمكانها تغيير الحرية الإنسانية إلى الأفضل، لأن التحرر الأدبي والفني أهداف تنشدها مدرسة فرانكفورت.

إن الدّارس للفلسفة النقدية لهذه المدرسة لا يثبت على معنى نقدي واضح خاصة وأنها تمزج بين النقد الفني الجمالي و النقد السياسي الثوري، فكما ذكرنا فيما سبق أنها حركة ثورية راديكالية تسعى للقضاء على القمع والقهر السلطوي الذي يمارس لاستعمار الشعوب وهو يرتدي أثواب المعرفة والعلم والتكنولوجيا، «إن الفن في ظل المجتمعات الليبرالية فقد وظيفته وأصبح أقرب إلى الزيف منه إلى الفن الأصيل، حيث أصبح مندمجا، وهذا على الرغم أنه البعد الذي كان من المفترض أن يوجه نحو تحرير الإنسان قصد تحقيق هذا الأخير ذاته ووجوده، ذلك أن في العمل الفني يتم تحقيق الجانب الذاتي والتحرري في شكل أثر فني إبداعي».[2]

تغيرت أهداف الفن في ظل هذه الأوضاع المادية فتحول إلى مادة للربح وابتعد عن تأدية تلك الرسالة المنتظرة، خاصة إذا علمنا أن للفن والأدب «مكانة متميزة في النظرية الاجتماعية لمدرسة فرانكفورت؛ ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذي يمكن فيه مقاومة هيمنة المجتمع الشمولي. ويرفض أدورنو نظرة لوكاش الواقعية مؤكدا أن الأدب لا يتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة».[3] وهذا ما يعتقده الكثير من رواد هذا الاتجاه فلا يمكن حصر أهداف العمل الأدبي في مجرد الانعكاس للواقع.

---

[1] – النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث)، كمال بومنير،ص:70.

[2] – المصدر نفسه، ص:71.

[3] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدان، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1998م، ص: 61.

لقد شعر الإنسان أنه صار أسيرا في يد الأنظمة البيروقراطية، التي تقرر له مصيره خاصة وقد تكالبت عليه الأنظمة والسلطات الاقتصادية والإعلامية فقيدت أفكاره ووجهت مشاعره حسب أجندات أصبح من خلالها مكبلا، وهذا ما جعل هذه المدرسة في مقام المخلص في ظل هذه الظروف الصعبة التي فرضتها إفرازات كانط الفكرية والماركسية الأرثوذكسية، لقد تمكن رواد هذا الاتجاه من مجابهة هذه الصعوبات وإنشاء إمبراطورية نقدية عظمى صمدت أمام الأعاصير، ولعل السر يكمن في ذلك المزيج الفكري والتنوع النقدي لنقادها ثم ثراء المرجعيات التي أوجدت حضورا نقديا صلبا إكتسب تلك الندّية التي جابها من خلالها العديد من القوى.

من المناسب تقفي آثار الفكر الفلسفي لهذا الاتجاه للتقبض على أسرار تكون هذا النوع من النقد والذي لا يبتعد كثيرا عما أفرزه الكثير من الفلاسفة، حيث شكل أكبر المصادر لهذا التشكيل، لقد تشبع فكر هذه المدرسة بالفلسفة الكانطية والمادية الجدلية التي تعتبر المرجع الأساسي الذي اعتمده رواد هذه المدرسة.

مهما قال المؤخرون في حق تأثير الفلسفة الكانطية على التطورات اللاحقة للفلسفة الغربية فإنهم لن يوفونها حقها كاملا. فهي تسيطر على القرن التاسع عشر الميلادي رغم ظهور اتجاه مضاد لاتجاهها في نهاية ذلك القرن إلاّ أن بعض المفكرين سيستمرون في القرن العشرين الميلادي في الخضوع لسلطانها. إنها منابع التنظير ذلك أن كانت نازع في إمكان قيام أية ميتافيزيقا على أساس عقلي لم يترك أمام المعرفة إلاّ واحدا من طريقين: إما أن تدرك العالم بمناهج العلم، وفي هذه الحالة سوف تنكمش الفلسفة لتصبح تركيبا من النتائج المتنوعة التي توصلت إليها العلوم المختلفة وإما أن تدرس الخطوات التي بها يتكون الواقع ابتداء من مبادئ العقل المنظمة، وفي هذه الحالة تصبح الفلسفة تحليلا لتكون الأفكار وأصلها وصيرورتها.[1]

لقد اعتمدوا على فلسفة كانط النقدية بطرق غير مباشرة أقل ما يقال إنها خفية ذات خيوط دقيقة لا يمكن التقبض عليها، رغم الحضور البيّن في النقد المعاصر مما يجعل مدرسة فرانكفورت لا تبتعد عن التأثر بالفلسفة الكانطية إلى الأثر الماركسي على رواد مدرسة فرانكفورت، فيقول: «إن النظرية النقدية في سياق صياغتها لأسئلتها وأساليب محاكمتها للوضعية ولنتائج الحداثة، لم تكف عن

[1] – الفلسفة المعاصرة في أوربا، إ.م. بومشنسكي، ترجمة: عزت قرني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1992م، ص: 27.

محاورة المتن الفلسفي الألماني، غير أن كانط وهيغل كانا أكثر الفلاسفة عرضة للنقد. صحيح أن دراساتهم لم تقتصر على هذين الفيلسوفين، لكن نسقي كانط وهيغل وفرا لأصحاب النظرية النقدية انفتاحات متعددة للتفكير والتأمل».[1] ولذلك فلا يمكن إثبات الطفرة كما لا يعقل إدعاء أي نظرية نقدية إمتلاكها للحقيقة المطلقة، إذا ففلسفة كانط حاضرة في تنظيرات الكثير من نقاد هذا الاتجاه. ولا يخفى أبدا على الدّارس أن هناك صنما يعبد في الاعتقاد النقدي لمدرسة فرانكفورت حيث يعتبر هذا الأخير دعامة أساسية في الفكر الفلسفي لهذه المدرسة، كما يُعد مثال يقتدى به في الفلسفة الاجتماعية.

أما عالم الاجتماع والفيلسوف الألماني يورغن هابرماس فقد اعتمد اللغة باعتبارها سلوكا اتصاليا لانتشال المشروع الحداثي الأوربي، و بعيدا عن التحجر اعتمد أساسيات الحداثة في مقاربة النّص الأدبي فزاوج بين التأويل الماركسي الكلاسيكي والفهم الديمقراطي التواصلي لمقاربة النّص، ولو أردنا التنقيب في فكر هيرماس توصلنا إلى قناعة تطرق لها الكثير من النقاد مفادها أن هيرماس له مؤاخذات كثيرة على جادمار الذي يعتمد في الفهم والتأويل على عامل التراث بخلاف رواد النظرية النقدية الذين يعتبرون التراث بؤرة للتمزق والانحراف من خلال العديد من الايديولوجيات والعثرات التي تجبر المؤول والقارئ على الزلل.

3. 2-رؤية يورغن هابرماس للتحليل النفسي:

إن المقاربة بالدرجة الأولى عند هيرماس تعتمد على التحليل النفسي من زاوية معرفية والمعرفة والفائدة هو تحديد موقع العالم اعتمادا على فرويد، مؤكدا على عدم اختزال التحليل النفسي لا إلى العلم الطبيعي أو التأويلي ولكن يعتمد عليها وفق رؤية جديدة وفي لحظة حاسمة من التهديم المعرفي الذي قام به هامبرس نفسه من خلال التحليل النفسي القائم على النظر الذاتي **Selbstreflexion**.[2]

فهو يعتمد على الذات القائمة في التحليل النفسي وترجمتها إلى معارف ومفاهيم خاصة رفضا لذلك التحجر الاجتماعي الذي كان يعيش تحت وطأة الإيديولوجيات البربرية حيث كانت القراءة

[1] – الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة (نموذج هابرماس)، محمد نور الدين أفاية، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1998م، ص: 24.

[2] – ينظر: مدرسة فرانكفورت، بول-لوران آسون، ترجمة: سعاد حرب، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2005م، ص: 107-108.

أحادية القطب السلطة الآلة و التكنولوجية وفق الخدع العلمية، وعليه حاول هابرماس ومنظري هذه المدرسة إعادة البناء المفاهيمي وفق استراتيجيات قرائية تعيد تفعيل وقراءة النّصوص التي شنقت بفعل المقاربات السابقة، يقول بول لوران أسون **Hermann Laurent** (19081841 – م) :«إن التناقض المركزي إذ هو تناقض العقل الذي يصير أداة بتحويله الطبيعة إلى أداة، بينما تسعى الطبيعة دوريا إلى الانتقام ضد هذا الإخضاع (حركة مزدوجة ظاهرة في الرؤية السادية للعالم) ويسمح تجدير النقد هذا بإعادة التأويل تلك الظاهرات التي حللت سابقا في الدائرة السياسية والأيديولوجية أي صناعة الثقافة و المعادة الحديثة للسامية».[1]

إن ما يلاحظ أن النّصوص أو بالأحرى المعاني كانت أسيرة الإيديولوجيات فصار التأويل مناهضا ثائرا على النمطية يحاول أن يجدد في كل شيء ضمن أسس فلسفية جديدة، لقد رفعت هذه المدرسة شعار الحرب ضد كل تأويل قد ينقاد لسلطات الخرافات فنادت هذه الفلسفة بإعطاء الحرية للعقل وبالقيام بنقد شامل لكلّ الأشياء والظواهر والمؤسسات والمفاهيم وبإخضاع كل هذه الموضوعات لمحك العقل محاولين تكسير قوالب الشكل الساقط للمعرفة الفلسفية.

لقد تأثر فلاسفة هذه النظرية بالتيار النقدي التنويري لفرنسا خاصة في هذا القرن والذي أطلق عليه قرن النقاد ولكن رغم هذه الآليات القرائية والتأويلية الجديدة إلاّ أن هذا التنوير العقلي والفكري ظل خاضعا للأنموذج القديم، وهذا اعتراف من هوركايمر نفسه حيث يقول: استقى التنوير جوهر مادته من الأساطير مع أنه كان يريد القضاء عليها، لكنه حين حكم ظل أسيرا لسحرها ولكنه في الوقت نفسه أوجد أساطيره الخاصة التي اعتمدها أساسا لمشاريعه التنويرية فالأساطير خاصته هي التقدم التكنولوجي الذي من خلاله سيطر على الطبيعة والإنسان أن تنوير المنشود الذي حاول القضاء على الأسطورة قد صار وتحول هو نفسه إلى أسطورة.[2]

لقد حاول ماكس هوركهايمر أن يجد أسس أخرى للتعامل مع العمل الفني تربط بين النظرية والإجراء فمدرسة فرانكفورت إذن تربط ربطا وثيقا بين الفلسفة والواقع الاجتماعي وترى أن تردي الواقع الاجتماعي واستلاب الإنسان وفقدان حريته يعود إلى انفصام هذه العلاقة أي إلى استغلال

[1] – ينظر: مدرسة فرانكفورت، بول–لوران آسون، ص:115.

[2] – ينظر: جدل التنوير (شذرات فلسفية)، ماكس هوركايمر وثيودور ف. أدورنو، ترجمة: جورج بطرس كتوره، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط2، 2006م، ص:31- 32.

التفكير الفلسفي كتفكير نظري بذاته عن الممارسة الاجتماعية، إن النظرية النقدية لا تفصل بين السوسيولوجيا والعلوم الاجتماعية عامة والفلسفة لدرجة، اعتبروا فيها أنها نظرية للمجتمع انبثقت من الفلسفة. [1]

إن هذا التأويل يستبيح الحدود بين العلوم الأخرى والفلسفة فيحدث هذا التدخل الذي يحاولون من خلاله انتاج نظرية جديدة تحكم الواقع الاجتماعي، هذه التناقضات التي عرفتها المجتمعات الغربية المعاصرة هي التي جعلت جهود رواد مدرسة فرانكفورت وعلى رأسهم أدورنو تنصب على القيام بنقد جذري (راديكالي) لهذه الصراعات والتناقضات الاجتماعية نظرا لما أصاب المجتمعات أنداك من أزمات وصراعات لوجودها ثم ذلك الاغتراب الذي أصاب المفكر الأوروبي فانحرف العقل عن انجاز ما يُنتظر منه على أكمل وجه.

لقد كان الاهتمام كبيرا بالمنهج الاجتماعي لدى مؤسسي النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت وهي دوافع وأسباب كانت وراء تأسيس هذه النظريات والتي صارت نظرية اجتماعية بامتياز تعتمد المقاربة الاجتماعية لتحليل الوضع الراهن.لا يمكن التطرق للمشروع الفلسفي النقدي لهذه المدرسة من كلّ جوانبه إلاّ بما يحقق مآرب دراستنا، حيث ركزت هذه النظرية على الواقع الاجتماعي من خلال نظرة تحقق التحرر والسعادة للمجتمع خاصة وأنها جسدت مشروعا حمله رواد متأخرين لهذه المدرسة من أمثال اكسل وسيلا وغيرهم والذين أسسوا مقاربات جديدة من خلال تحيين"**Realoulisation**" للنظرية النقدية ومسايرة التطورات الجديدة.ما يمكن استنتاجه أن النظرية النقدية هي مدرسة ذات مشروع تحرري اعتمدت أشكال متباينة للقراءة الماركسية للمجتمع، وإعطاء الإنسان والمجتمع أهمية كبرى ومحاولة نقد الفكر الرأسمالي ودحض مفاهيم الأداة والتشيؤ وفق رؤية فلسفية اجتماعية واقعية انطلاقا من التراث الفلسفي الألماني واليوناني. إن هذه النظرية في تأويلها للأدب تنتهج طرقا ماركسية ولكن وفق نظرة واسعة وأبعادا إيجابية تحاول من خلالها ردم الهوة بين المفاهيم الفنية والأدبية، لقد اعتمد ماركس هوركهيمر مقاربات تركيبية تقوم على ربط الفلسفة بالعلوم الاجتماعية والإنسانية، وهي بمثابة الانطلاقة الحقيقية التي أفرزت لا حقا ما عرف باسم النظرية النقدية.[2] وهي بمثابة الأسس.

---

[1] – ينظر الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة محمد نور الدين أفاية، ص: 22.

[2] – ينظر: يورغن هامبرس ومدرسة فرانكفورت (النظرية النقدية التواصلية)، حسن مصدق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص: 28.

فالمهمة الرئيسية لهذه المدرسة تقتصر على تغيير الوضع الاجتماعي بعيدا عن النزعة العلمية القائمة على إيديولوجيات ومعتقدات مغالية أخرجت الإنسان من إنسانيته، لقد أكد ما ركوز على الطابع الاجتماعي والتاريخي في مواجهة معضلة التقنية تجاوزا للطرح الميتافيزيقي الذي بقي هيدغر سجينا له، ذلك أن ما كان يهدف إليه ما ركوز هو إبراز وكشف آليات السيطرة التي تتم في ظل هيمنة التقنية التي أصبحت في عصرنا تحدد مسار التطور التاريخي للمجتمع.[1] ولا تتجه هذه المقاربة المعتمدة على الحقيقة الاجتماعية إلاّ من خلال الفهم الصحيح للواقع المعاش.

لقد وُجهت لهذه المدرسة مجموعة من الانتقادات خاصة ما تعلق بتلك المثالية المزعومة للمجتمع والتي تريد تجسيدها على أرض الواقع كبديل موضوعي للفكر الصناعي المتزمت، ولا يكون ذلك إلاّ من خلال الخروج من تلك الأوضاع المزرية ومحاولة توقيف زحف الآلة، ولكنها أحلام وتصورات بعيدة عن الواقع، و رغم الانتقادات إلاّ أن هذا الاتجاه تمكن من تغيير مفهوم المقاربة الاجتماعية معتمدا على خليط من الفكر الماركسي والنفسي لفرويد وفق رؤيا أكثر اتساعا مما سبق، كما أنهم أسهموا في تبسيط وتجديد الكثير من المفاهيم في النقد الماركسي خاصة ما تعلق بمفهوم التَشيُّؤ "**Verdinglichung** " و الاغتراب، وقد عارضت الماركسية في اعتمادها على المقاومة بدل العقل كوسيلة للتغيير.من هنا كان انتقادها للماركسية "الرسمية" التي جرى تحويلها إلى نصوص مقدسة. ومحاولتها تجديدها لتلائم متطلبات العصر تجاوزا للقراءات الماركسية الثابتة، إن هذه المدرسة تقوض لتبني من جديد محاولة تصحيح المفاهيم وتقويمها حيث تتوجه بالنقد للأنظمة الرأسمالية والتوجهات المتعصبة التي سيطرت على الإنسان والمجتمع، إلاّ أن هذه المدرسة لم تعمر طويلا خاصة بعد المد النازي في ألمانيا وانتقال أعضاؤها إلى جنيف وباريس ولندن، لقد تم نقل المعهد إلى الأراضي الأمريكية بعد ترحيب وقبول هذه الأخيرة.[2]

تمكن نقاد هذه المدرسة من تقليص مساحات النقد المنغلق التي عرفته أوربا حيث أقامت مشروعا نقديا متميزا وسع إمكانات البحث في ميادين نقدية شتى لعل أبرزها النقد الاجتماعي والسوسيولوجي، وهو ما يجمع الكثير من رواد هذه المدرسة رغم اختلاف اتجاهاتهم، فقدمت مدرسة فرانكفورت نظرية نقدية تناولت مختلف نماذج الوعي النظري والعملي وقد جمعت في آرائها بين

[1] – ينظر: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث)، كمال بومنير، ص:60.

[2] – ينظر: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت (النظرية النقدية التواصلية)، حسن مصدق، ص: 33.

الهيغيلية والماركسية ومدارس علم الاجتماع والنّفس بالشكل الذي جرى توظيفه في نقد نمطية الوعي والعقائد الجامدة، إلاّ أن هذا المشروع واجهته الكثير من العراقيل والصعوبات علّها السبب في مراجعة الأفكار وتغير المسار النقدي.

4. لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينية:" Lucien Goldmann "(1913-1970م)

أسهم الكثير من النقاد في صياغة وبلورت هذه النظرية خاصة المنظر الفرنسي بيير بورديو "Pierre Bourdieu"(1930-2002م) في علم الاجتماع وصاحب نظرية التشيؤ والوعي الطبقي الفيلسوف المجري جورج لوكاش"György Lukács" (1885-1971م) إلا أن اكتمال ونضج البنيوية التكوينية أو التوليدية تم على يد المنظر الفرنسي الروماني الأصل لوسيان غولدمان" Lucien Goldmann" والذي اصطلح عليه بـ "Genetic Structuralism " إن «البنيوية التكوينية أو التوليدية فرع من فروع البنيوية تنشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسمى أحيانا، في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما».[1] فالبنيوية التكوينية تقارب النّص محاولة تجاوز النسق الداخلي للنّص وتحيل إلى مراجع اقتصادية وثقافية أكثرها اجتماعية ذات أبعاد ماركسية تسعى إلى ردّ الاعتبار للعلائق الاجتماعية والتاريخية للعمل الأدبي .

4. 1-المقاربة السوسيولوجية عند لوسيان: Sociological approach

يكمن الخطأ الأكبر في أغلب دراسات علم النفس في معالجة الفرد في أغلب الأحيان كذات مطلقة، واعتبار الأشخاص الأخرين بالنسبة إليه فقط كموضوع لفكره، وهو موقف تبنته نظرية مشتركة بين ديكارت وأنا فيخته، وبين الأنا الاستعلائية لأتباع كانط وهي نظرية خاطئة بعيدة عن الدقة حيث لا يوجد تقريبا فعل واحد إنساني يقوم به فرد منعزل، لأن الذات الإنسانية الفاعلة هي مجموعة في الضمير نحن وتحويلها إلى كتلة من عدة شخصيات فردية متميزة ومنغلقة إحداها على الأخرى، الذات بالموضوع والأنا وأنت.[2] فمن غير الممكن تعميم الحالة النفسية على كل أفراد المجتمع

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص: 76.

[2] – ينظر: الإله الخفي، لوسيان غولدمان، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د،ط، 2010م، ص: 44.

وهذا ربما يحيلنا إلى مقولة رؤية العالم التي من خلالها يعتقد غولدمان أن المشاعر التي تتصف بها المجموعة الواحدة لكنها تتعارض ومجموعات أخرى.

ارتكز النقد السوسيولوجي على الكثير من الأسس كالأدب الواقعي الذي اعتمد على الظواهر الاجتماعية وربطها بالمجتمع كما هو الحال عند بلزاك وستاندال، كما قام على فكر إميل زولا في رصد العلاقات الطبيعية القائمة بين المجتمع والأدب، ثم ذلك التيار المادي والجدلية الماركسية وصولا إلى روافد أخرى كانت بمثابة المنابع التي تعتمدها الاستراتيجية السوسيولوجية كما هو الحال عند أوجست كونت وإميل دوركايم، وواصل هذا التيار زحفه متأثرا بالكثير من المناهج والفلسفات وهذا ما اتضح في الاجتهادات النقدية في ألمانيا وصولا إلى حقول النقد الاجتماعي والجمالي في مدرسة فرانكفورت، لقد أسهم الكثير من الرواد في بلورة هذه النظرية كما تطرقنا لذلك في فصول متقدمة أمثال جورج لوكاتش خاصة ما تعلق بالرواية وتيدور أدورنو وولتر بنيامين ولوسيان جولدمان. ويعتبر لوسيان أن للأدب صلة جدّ وطيدة بذلك المزيج الفكري للمجتمع استطاع المبدع أن ينظمه من خلال نسق بنيوي، ولكن ما يمكن استنتاجه من أفكار هذا الناقد أنه «يتميز عن كلّ من بياجيه ولوكاش بالتوغل في التحليل البنيوي لمنجزات الخلق الثقافي في مستويات تشكيله الدالة على رؤى العالم، التي هي أبنية متولدة ومولدة في الوقت نفسه».[1] إن مفهوم العلائق في فكر لوسيان يختلف عن غيره تماما لا من حيث المفهوم ولا من حيث الإجراء لأن البنية في الفكر السوسيولوجي في قاموس غولدمان هي ذلك التصور الكلي الشامل بين البنى الفكرية والاجتماعية والتي تراكمت ونضجت في أفكار هذا الناقد حيث لا يمكن الجزم أنها من بنات أفكاره ولكنها عصارة فكر سوسيولوجي قديم تأصل، والبداية من أفلاطون إلى آخر ما توصلت إليه النظريات الماركسية والبنيوية التكوينية.

البنيوية التكوينية نظرية أعادت الربط بين النّص وما يحيط به، فالأفكار والإبداعات وكلّ ما تفرزه الذات الإنسانية جزء من المجتمع لا ينفصل إذ لا يمكن لعاقل أن يعترض لحالة إبداعية بمعزل عن فضاءات إجتماعية ثقافية أو تراكمات تاريخية ساهمت في انتاج أدب ما، إن مقولة العزل والفصل محاولة يائسة وهذا ما يحاول غولدمان العمل على تحقيقه وهو في ذلك ينطلق من المادية الجدلية وهي «نظرية فلسفية ماركسية تعتبر العالم كلاّ، مكونا من مادة متحركة، وترى المادية الجدلية، بأن الحركة

[1] – نظريات معاصرة، جابر عصفور، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 1998م، ص:108.

التطورية، تتم نتيجة الصراع بين متناقضات».[1] ارتكزت النظرية السوسيولوجية في البنيوية التكوينية عند لوسيان على مفاهيم وفلسفات يعتمدها التحليل الأدبي في هذه المدرسة، إلاّ «أن النظرية الماركسية ومنهجها الديالكتيكي ومفاهيمها الإجرائية تبدو واضحة في عمل غولدمان ككلّ وهو نفسه يؤكد تقريبا عبر جميع كتبه ما يدين به لهذه الفلسفة، ويكفي للبرهنة على ذلك أن نؤكد أن المفهوم المركزي في عمل غولدمان أي مفهوم "الرؤية للعالم" تم استسقاؤه من كتاب ماركس "العائلة المقدسة" هذا فضلا عن مفاهيم أخرى كالبنية التحتية والبنية الفوقية والوعي والتشييء والكلّية الخ.. ».[2] الأفكار الماركسية حاضرة بكثافة في البنيوية التكوينية ولكن كفلسفات إذ لا يمكن اعتبارها كنظريات عند لوسيان.

هذا التمازج في الأفكار النقدية السيسيولوجيا"**sociology**"والسيكولوجيا "**psychology**" الفرويدية خاصة ما تعلق بمفهوم البنية، فرغم التعارض الملاحظ على مستوى تحليل الذات، يحاولا إيجاد حلولا لبعض إسقاطات البنيوية الماركسية والمتعلقة بالمقاربات النّصية و ربطها بالأنساق الخارجية عزلا أو إبعادا لأن « غولدمان يستلهم بياجي على المستوى الابسيتمولوجي التكويني، مؤكدا مع هذا الأخير، أن السلوك النفسي المحرك لكل فرد، يكمن في علاقاته مع الوسط المحتضن... وهو نفس ما يذهب إليه غولدمان حين يؤكد على الخاصية الدّالة لسلوك الذات الجماعية وعلاقة هذا السلوك بالوسط الاجتماعي».[3] إن هذا النوع من المقاربة ذات الأبعاد الاجتماعية تمنح للنص فسحة من جوانب أخرى كثيرا ما أهملت في تفكيك العمل الأدبي.

الملاحظ أن غولدمان يعتمد مشروعا فلسفيا ومنهجا سيوسيولوجيا بحتا في مقاربة العمل الأدبي حيث يجعله من أولويات التحليل الجّادة للمعنى، إذ «يعتبر المحيط الاجتماعي في هذه النظرية عبارة عن مجموعة من اللغات الجماعية التي تُقوم النّصوص الأدبية بامتصاصها وتحويلها، هذه "اللغات الجماعية" قابلة للرصد انطلاقا من تحليل مستوياتي إذ أن لكلّ لغة جماعية فهرسا معجميا مسننا

[1] – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1985م، ص:59 .

[2] – العلوم الإنسانية والفلسفة، لوسيان غولدمان، ترجمة: يوسف الأنطكي ومحمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ،1996م، ص: 26-27.

[3] – المرجع نفسه، ص:26-27.

خاصا بها، كما أن لها من جهة ثانية بنية تركيبية يحكمها مسار سردي».[1] فالأنساق الأدبية فضاءات جماعية خاضعة لنظام اجتماعي، والإبداع الفردي هو تعبير ناتج عن تفاعلات اجتماعية دالة على ثقافة وانتماء ذلك المجتمع وهذا ما تتقفى أثاره البنيوية التكوينية داخل أبنية النّصوص من خلال حفريات سوسيولوجية ومقاربات وتصورات تتقاطع لتشكل رؤى متباينة للعالم، لقد تمكنت الدّراسات السوسيولوجية من تكوين وبناء منظومة نقدية عريقة تغترف من منابع الفكر الفلسفي لأفلاطون وأرسطو وصولا إلى نظريات رواد هذا الفكر بداية بدي ستايل وهيجل كما رأينا في بحثنا وماركس وغيرهم من النقاد وان اختلفوا في الطرح إلاّ أنهم اتفقوا حول المبادئ ذات الطابع الاجتماعي العلمي، ولقد تطور هذا الأخير عند المنظر لوسيان وغيره من النقاد الذين إلتزموا بهذه التقنية بخلاف الفكر الميتافيزيقي عند أفلاطون وأرسطو، ومازال المعتقد السوسيولوجي في منحى تصاعدي رغم الاختلاف في طرق البحث خاصة المرتكز الديني وما تعلق بالأعراف وعلاقة كلّ هذا بالأدب.

4. 2-أسس البنيوية التكوينية في مقاربة النص:

2. 1-الفهم: Comprehension

تستعمل هذه الآلية في قراءة النّص عامة والنّص الأدبي على وجه الخصوص حيث يحاول المؤول أن يلج الأثر الأدبي الكلّي انطلاقا من الجزئيات التي يتكون منها هذا الأخير، فتنطلق من أبسط بنية لتحليل نّص ما أو جزء منه، بحيث يصعب أن نتصور فرضيتين لهما نفس الدّرجة من البساطة والفعالية وتسمى هذه العملية تأويلا أو فهما، ونؤكد على أنها ملزمة بالخضوع إلى قاعدة أساسية مفادها أن نأخذ بعين الاعتبار كامل النّص دون أضافة شيء إليه.[2]

فعملية الفهم مسلطة على أرضية العمل الإبداعي وفي حدوده دون الخروج عليه فالمساحة النّصية محددة بسياج من النّص وإليه "نسق كلي" فمهمة القارئ، «الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريبة من الشمول بينها وبين الأثر الأدبي، كما ينبغي للباحث في مرحلة الفهم

[1] – العلوم الإنسانية والفلسفة، لوسيان غولدمان، ص: 33.

[2] – البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، محمد الأمين بحري، منشورات ضفاف، بيروت، ط1 ،2015م، ص: 152.

هذه أن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النّص أو دلالات غير منتزعة من النّص ذاته».[1] فترتكز المقاربة على المعاني داخل النّص أو ما يطلق عليه في البنيوية التكوينية البنية الدلالية الشاملة فعملية الفهم لا تقتصر على شرح معجمي جاف ولكنها استراتيجية تبحث في العلائق والخصائص المنتمية للحيز النّصي دون زيادة أو حذف «عندئذ يستطيع الناقد من خلال "التحليل المحايث" الذي لا يتعدى نطاق العمل الأدبي، أن يفرز العناصر الطارئة بسبب الاحتكاك مع القوى الخارجية وأن يفصلها عما هو إبداع ورؤية أصيلة لدى الكاتب ».[2]

2. 2-التفسير: Interpretation

إن الجدل القائم بين الفهم والتأويل يكاد ينتفي في نظرية لوسيان فهو يرى أنهما ركنان أسياسيان في استراتيجية التأويل، لا يمكن الفصل بينهما لكن لكلّ منهما مجال وإطار تتجسد فيه عملية الكشف عن دلالة ما، ويتحقق من خلالهما التكامل في عملية التحليل والمقاربة فإذا كان الفهم وصف البنية الدلالية للعمل الأدبي فإن التفسير هو دمج لهذه البنية في بنية أخرى أكثر أتساعا وشمولا، فالتفسير أوسع من الفهم المحدد بنطاق بحثه بل إن التفسير يحتوي الفهم باعتباره يجد له معادلات وتماثلات في العالم الخارجي، فيشتغل الأول على المستوى الضمني الداخلي، والثاني على المستوى الخارجي وما يحايثه من بنى تؤثر على الموضوع، لأنها ضرورية في التأويل والشرح.[3]

التفسير عملية قرائية تالية للفهم مكملة في الآن نفسه، وتبحث في الأبعاد الخارجية للعمل الأدبي "السياق الخارجي" فعملية التفسير جسر رابط بين الأثر الأدبي من حيث المعنى الداخلي والواقع الخارجي وذلك «بإقامة العلاقة بين البنيات الدلالية المنتزعة بواسطة القراءة التفسيرية، وبين البنيات الذهنية المكونة للوعي الجماعي لفئة أوطبقة اجتماعية، فالتفسير يرتكز إلى بنية أوسع وأشمل من بنية النّص موضوع الدّراسة. وهكذا يرى أن مرحلتي الفهم والتفسير لحظتان من عملية واحدة».[4] فالنّص قائم على مفاصل وعلاقات داخلية وحيثيات خارجية تشكل تلك الوحدة، إن هذه المقاربات

---

[1] – تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، محمد ندبمي خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1 ،1997م، ص: 11.

[2] – المصدر نفسه، ص: 18.

[3] – ينظر: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، محمد الأمين بحري، ص:152.

[4] –المصدر السابق، ص: 11.

الناتجة عن الأثر الأدبي لا يعتبرها غولدمان انعكاسا متجاوز بذلك هذا الفهم مستعملا مصطلحا بديلا أكثر فعالية وهو" الرابطة الوظيفية" وهذا ما يقودنا إلى آلية أخرى أو مصطلح حاضر بقوة في المنظومة النظرية لدى لوسيا جولدمان.

2. 3-المحايثة: "Immanence"

في هذه النظرية لا يُرتكز أبدا على حيثيات الكاتب الحياتية إلاّ بما يعينه على تصعيد المعاني وفهمها وفق وحدة نّصية متماسكة مؤشرها المجتمع، حيث يكون الاهتمام بالموضوع ولا شيء غير ذلك، حيث تحرك فتتطور وتتجدد وتتفاعل ضمن فضاءات أخرى للمجتمع عندما تظهر أداة أخرى تعمل على إتمام المعنى من خلال الربط بين البنية الداخلية للنّص وتجاوز تلك الحصون إلى البنية الخارجية، حيث تتفاعل وتنسجم ثقافات المجتمع، ولا يحقق ذلك التفاعل بين البنى إلاّ عن طريق التفسير.

2. 4-التماثل: Homologie

أوجد غولدمان مصطلحات أخرى بديلة في المقاربة التحليلية للنصوص محاولا إبعاد المناهج والأفكار القديمة التي كبّلت العقل والفكر، حيث يحاول إدحاض فكرة الانعكاس فيرى أن الأدب يحقق التكامل بعيدا عن تلك النمطية الكلاسيكية التي تعتبر الأدب مرآة عاكسة ساكنة أصابها التشوه في الصورة فلم تعد تحقق المبتغى، ما يمكن استنتاجه أن هناك تماثل وتناظر دائم في أي عمل إبداعي بين السطح والعمق أو بين داخل النّص و خارجه وعالم اجتماع الأدب ينطلق إذن للبحث عن تماثل البنية بين أيديولوجية الفئة الاجتماعية، فكر العمل الأدبي.[1] إن هذا التلازم والتناظر بين الأدب والواقع في البنيوية التكوينية إنما جسد تحقيقا لذلك التوازي الحي لتفعيل وفهم الظاهرة الانسانية.

2. 5-البنية الدالة:

يعتبر «جولدمان البنية بوصفها وظيفة تؤدى كي تحقق توازنا مفتقدا بين مجموعة تاريخية ومشكل تاريخي محدد تواجهه. وبقدر ما تحل البنية مشكلا يدفع إلى توالدها، من حيث هي نتيجة له، فإن هذه البنية ليست حالا من السكون وإنما حال من الفعل الذي يمكن أن يؤدي إلى أبنية

[1] – ينظر: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة: محمد سبيلا، ص:75.

مغايرة».[1] ويتوقف مفعول هذه البنية إذا استطاعت أن تكون صورة حاملة لمواضيع المجتمع دالة على واقعه شاملة مستوعبة لآمال الإنسانية. وما دام العمل الأدبي بنية متوالدة عن هذه البنية الأشمل.

والبنية الدالة أو الدلالية من المرتكزات التي يقوم عليها المنهج البنيوي التكويني لدى لوسيان حيث جعلها قانونا للأعمال الأدبية للفصل في مدى تحقيقها للإجابية أو القيمة الإبداعية. فهي «المبدأ الأول في مسار البنيوي التكويني، كونها أشمل خطوات هذا المنهج، والمقولة الأساسية التي تتقصاها دراسته نحو استكشاف رؤية العالم، ذلك أن البنية تنطلق من التصور الجمعي والشمولي لمفهوم الرؤية، بداية من تضافر البعدين الفردي والجماعي».[2] فالفرد يتلاشى لصالح الجماعة فهو من خلال ابداعاته يمثل الصورة الجماعية أو الصبغة الإجتماعية التي تتلخص في هذا الفرد المبدع.

يصرح غولدمان قائلا: «كلّ انتصار للنوايا الواعية سيكون مميتا للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الجمالية على المقياس الذي يعبر فيه - رغم وضد النوايا والقناعات الواعية للكاتب - عن الكيفية التي يحس بها الكاتب وينظر من خلالها وينظر عبرها إلى شخصياته».[3] إن للبنية الدلالية وجودا قبل جولدمان من خلال علم النفس وهذا ما جاء في كتابات غولدمان حيث يرى أن علم الاجتماع البنيوي التكويني أخذ من التحليل النفسي ثلاث أفكار أساسية طورها قبل فرويد وهي:[4]

1- أن لكل عمل إنساني دلالة.

2- تنجم هذه الدلالة عن طابعها الشمولي النسبي ولا تستطيع أن تتبلور إلاّ بدخولها في بنية تشكل جزء منها أو تندمج فيها.

3- تنشأ البنى الدلالية عن ولادة ويتعذر فهمها وشرحها خارج هذه الولادة.

وهكذا فإن المقاربة التكوينية في نظرية غولدمان للبنية الأدبية لا يكون إلاّ باستقراء دقيق وصولا للبنية الدالة المتناثرة عبر أسطح النص ودواخله وأعماقه عبر الخلفيات والإيديولوجيات المعبرة عن عمق المجتمع.

---

[1] - نظريات معاصرة، جابر عصفور، ص: 121.

[2] - البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، محمد الأمين بحري، ص:146.

[3] - البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة: محمد سبيلا، ص:17.

[4] - المصدر السابق، ص:147.

5. الوعي معضلة التحديد ولانهاية المعنى:

إذ أردنا البحث والاستقراء في فضاءات العلوم على أنواعها أدركنا صعوبة تحديد مصطلح الوعي فهو من المفاهيم الشائكة الصعبة التحديد لما يمتاز به من غموض في المعنى نظرا لتدخلات النظريات التي تطرقت له، و تتجلى تلك الصعوبات في ارتباط هذا المصطلح بأفكار الإنسان اللامحدودة فالوعي صعب التحديد والتدقيق و «مصدر الصعوبة في الغالب، راجع إلى الطابع الانعكاسي لكلّ تأكيد على الوعي، نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه، فإنه يكون موجودا باعتباره «الذات» و«الموضوع» في الخطاب، مما يجعل مستحيلا الوصول إلى أي تأكيد يكون في آن نظريا خالصا وصحيحا من حيث الصلابة».[1] فلا يمكن الوصول إلى تفسير هذه الوقائع إلاّ في الفضاء الاجتماعي المتكامل، وعليه بات مصطلح الوعي من المفاهيم الصعبة التحديد، لكن رغم ذلك إلاّ أن لوسيا جولدمان يربطه بكلّ أعمال وسلوك الإنسان.

إن عملية الفهم والتفسير قائمة على درجة الوعي فكلما كان هذا الأخير إيجابيا كانت المقاربة على درجة كبيرة من الاكتمال خاصة إذ تعلق هذا الوعي بتطلعات المجتمع وكلّ ما تعلق هذا الوعي بتطلعات المجتمع وكل ما تعلق به من سلوك "الفعل الإنساني" ولا يكون ذلك إلاّ بالفهم والتحليل، كلّ واقعة اجتماعية تستنتج وقائع وعي بدون فهمها لا يمكن دراسة تلك الواقعة بكيفية إجرائية.[2] فالفهم والإدراك والإحاطة كلّها من متطلبات الوعي الذي يشترك فيه مجموعة من المجتمع يتجاوز فيها الفرد ذاتيته، حيث ينسخ معها وعيا جماعيا أصيلا ورؤية مشتركة للعالم يتحقق ذلك انطلاقا من المكونات النظرية التأسيسية للوعي التي يخلص إليها غولدمان في أبحاثه فيخلص إلى مستويات كبرى للوعي وهي:

5. 1-الوعي القائم : Real Consciousness

هو نمط من الفكر إكتسب عند عامة الناس إما عن طريق الممارسة أو بالأحرى التجربة، أو هو ذلك الوعي المورث المرتكز على الهوية التاريخية والحضارية لمجتمع ما، إنه وعي للواقع المعاش « فهو ذلك الوعي الناتج بطبيعته عن الماضي كموروث بكلّ زخمة الحضاري، والثقافي والتاريخي الذي جاء

[1] – البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة: محمد سبيلا، ص:33.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 36.

إلى الحاضر الذي يعيد فهمه وصياغته انطلاقا من تلك المؤثرات والمعتقدات الراسخة في ذهن الجماعة الاجتماعية...فكل مجموعة اجتماعية تسعى بطبيعتها إلى فهم الواقع انطلاقا من ظروفها المعيشية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي ترهن يومياتها وسيرورة تعاملاتها في الحياة».[1] إن هذا الوعي الذي اعتبره غولدمان سلوك بشري اتجاه كلّ واقعة، فعلى مستوى الأرضية النّصية تتحدد درجة القراءة فعاليتها وقوفا على فهم الموروث "الماضي" وملاءمة ذلك الوعي للواقع وحدوث الانسجام بين الوعي الفردي والجماعي، إنها لحظة التجاوز والانتقال في سلم تصاعدي أكثر فهما وإيجابية وصولا إلى الوعي الممكن وخروجا من تلك البساطة المتعلقة بمحدودية الوعي.

5. 2-الوعي الممكن :Possible consciousness

إن هذا النمط من الوعي قائم على قوة التأمل وثبوت الشخصية وغزارة الثقافة،كلّها ميزات ومعايير يجب توفرها في الذات الداعية التي تسعى لفهم الواقع بناء على تصور يحوي الموضوع محل المعاينة، خاصة إذا تعلق الأمر بالعمل الأدبي وطرق التعامل معه وفق منظور فكري يتناسب والتطلعات الاجتماعية بل يتجاوزها اِستيعابا وفهما فيكبرها وعيا ولا تكبر عليه، فهو قوة فعالة تمنع الذات المحللة دعما وقدرة على تجاوز العقبات حيث «يصبح هذا الوعي مساحة لإبراز تلك القوى الكامنة أو المقموعة في عمق طبقات المجتمع المقهورة، وحملة لاستنهاض الإرادات المكبوتة في النفوس وإحياء الآمال التي وأدتها ترسيبات الواقع المفروض».[2] إنه وعي يعطى حلولا ويمنع مساحات في الفكر والفهم بما يلائم طبيعة الموضوع، هذ الأخير الذي يوضح ويفسر الوعي القائم، فالوعي الممكن يتجلى في تلك القراءة الراعية للأعمال الفتية والأدبية، والمقاربة العالية الدقة المستوفية للشروط الملائمة للموضوع فيحدث ذلك التداخل بين المبدع والموضوع والتفاعل بين الإنتاج الأدبي والواقع الاجتماعي. لا يمكن مقاربة وقراءة أي فعل أدبي وتحليله بصورة ودرجة مماثلة فالقراءات تتباين وربما تتقاطع وتتناقض ولكنها من حيث الوعي الإيجابي "الممكن" تختلف بناء على سلم الإحاطة والشمولية وقوة حضور الذهن، وكلّها خصائص داعمة لتوعية الوعي دون إغفال عاملان أساسيان في استراتيجيات المقاربة، الفلسفة والإيديولوجية والتي تكسب المبدع رؤية راقية لما يحيط به العالم أو

[1] – البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، محمد الأمين بحري، ص:160.

[2] – المصدر نفسه، ص:162.

كما يطلق عليها غولدمان "البنية التحتية" وهناك نوع أخر للوعي عند غولدمان كآلية لفهم وتفسير كلّ مستجد وهو الوعي المعالج كمختلف الاختلالات التي يفرزها الوعي الواقع، إنه الواقع المتوافق.

5. 3- الوعي المتوافق :adequate awareness

حيث «اعتبر غولدمان مرحلة الوعي المتوافق حالة توازن مؤقتة ناتجة عن اختلالات التوازن التي يحدثها الوعي الواقع واجتهادات تعديلية من طرف الوعي الممكن، ليتحقق الوعي المتوافق نسبيا مع الواقع الذي سرعان ما يقلب الطاولة من جديد، ويعيد الأمور إلى حالة عدم التوازن واختلال جديد».[1] هي تقسيمات ورثها لوسيان وتشبع بها من مؤلفات جورج لوكاش والتي استقاها من تقسيمات أبطال الرواية، وهذا مايصطلح عليه عنده بالوعي الخاطئ.

5. 4- الوعي الخاطئ :False Consciousness

اصطلح عليه بالكثير من المفاهيم، «وقد نجده تحت مسميات الوعي الواهم أو المستحيل، وهو نمط من الوعي يمثل المرحلة الاحتمالية الناتجة بطبيعتها عن الأنماط الثلاثة السابقة؛ حيث رتب غولدمان هذا النوع المتأخر من الوعي في المرتبة الأخيرة بعد كل من الوعي القائم والممكن والمتوافق، ولعل ذلك راجع لوضوح مفهومه ومؤداه في وصف خيبة المسعى، وانغلاق الأفق».[2] وهو محطة فكرية سلبية أو ما يطلق عليها بالوعي الزائف، جراء سوء فهمه للواقع فيفرض على الذات المفكرة انحرافا عن الواقع، وكلها تقسيمات وتصنيفات للوعي تبقى محل بحث ودراسة لأنها تعبر عن صاحبها خاصة وأنها تفتقد إلى الدّقة كلما جسدت على أرض الواقع مما يجعل القارئ يشعر بخيبة الضياع دون أن يرسو على معنى جلي للوعي.

6. رؤية العالم الرؤية الكونية واستراتيجية التأويل:

يتفق الكثير من علماء القراءة والتأويل أن الرؤية أول خطوة في الفكرة يترجمها المبدع تعبيرا عن واقع ما من خلال الفعل الأدبي تخيلا لصورة واقع مستهدف خروجا إلى ما تصبوا إليه المجتمعات، و«أن رؤية الأديب كلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع وتقهر إنسانية الإنسان، كما أنها تصبح أقدر على تخيل طبيعة المستقبل الذي يحقق

[1]- البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، محمد الأمين بحري، ص: 164.

[2] - المصدر نفسه، ص:165.

للإنسان إنسانيته».[1] و تتجلى براعة الناقد المبدع أو المؤول البارع في التكييف والتوظيف والملائمة فالرؤية العالية والدقة القائمة على استراتيجية تصويرية خارقة تجعل لصاحبها في مقام البطل المخلص المنقذ القادر على إيصال السفينة وسط الصعاب وتلاطم الأمواج إلى بر الأمان بكل حنكة، و عندها يحظى باهتمام المجتمع لأنه صاحب شخصية ناقدة فاعلة رئيسية، لأن « الشخصية الرئيسية هي الشخصية الوحيدة الفاعلة في حين تتحول الشخصيات الأخرى إلى شخصيات كرتونية سالبة مجوفة تتقبل الفعل ولا تفعل، تتحرك بإرادة غيرها لا بإرادتها لا طموح لها ولا حلم ولا هدف إذ أصيبت الشخصية الرئيسية بخدش كان علينا أن نتألم، وإذ قتل العشرات من الشخصيات الثانوية فيجب أن تتقبل ذلك كأمر طبيعي طالما كان موتها في خدمة البطل ...علينا أن نتقبل أمكانية وجود شخصية وحيدة تتحرك وتفعل وتتفعل وتتألم في عالم جامد وسلبي أفراده من الصم البكم العمي ».[2]

فالرؤية ذوق مبني على تصور ذهني إيديولوجي للعالم فيحاول الناقد معرفته وإدراكه تحليلا وتأويلا وفهما فالرؤية الكونية"**waltmanschawing**" استراتيجية فنية لمقاربة الأدب لأن مقولة «رؤية العالم هي أهم المقولات التي أسس عليها غولدمان منهجه النقدي ذي المراجع الفلسفية الماركسية لكن برؤية جديدة، وبعث إبستمولوجي حداثي في قراءته للمجتمع والتاريخ والعالم».[3] الرؤية للعالم"**World View**" أرضية منها ينطلق القارئ في التعامل مع العمل الأدبي فهي أهم أداة ترتكز عليها الفلسفة البنيوية التكوينية لغولدمان انطلاقا من إيديولوجيات كلاسيكية كمفهوم الكلّية الاجتماعية للوكاش ولكن برؤية استشرافية مستقبلية يتجاوز فيها النظرة الذاتية إلى نظرة جامعة لكثير من التطلعات والمشاعر الاجتماعية و «عند هذا المستوى يترك جولدمان مفهوم الذات الفردية ليؤكد الذات المجاورة للفرد "**Trans Individual Subject**"، يعني بهذا المصطلح أن الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، حاملة رؤية للعالم وخالفتها، وأن البنية المتلاحمة لهذه الرؤية ليست من صنع الفرد المفرد وإن كانت متضمنة في وعييه بالضرورة».[4] وكأن رؤية العالم محمولة في الطبقة الاجتماعية.

---

[1]- الرؤيا والأداة (نجيب محفوظ)، عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط3 ،1997م، ص:16.

[2] - المرجع نفسه، ص:19.

[3]- البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، محمد الأمين بحري، ص: 93.

[4]- نظريات معاصرة، جابر عصفور، ص: 115.

إن «البنيوية التكوينية هي أن السلوك البشري سلسلة من الأجوبة أو الردود ذات الدلالة على مواقف تواجهها الذات، وتحاول أن تقدم نوعا من التوازن بينها وبين العالم المحيط بها ».[1] إن هذا التلاحم في الرؤية ينتج وعيا يلائم الحياة الاجتماعية من خلال إحساس فردي يتجسد في أثر أدبي راق يعبر من خلال المبدع عن رؤيته المنبثقة من وعي اجتماعي بل هي كل ما يصفها المنظر غولدمان استجابة لفئة من الناس.

إذ أردنا الانصاف وردّ الآراء النقدية إلى أصحابها قلنا أن فلسفة الرؤية للعالم ضاربة في القدم بداية من ديلتاي ولوكاتش لكن السبق الإجرائي يعود لغولدمان على النّصوص بحثا وتحليلا اعتماد على آلية الوعي والذكر وطرق الإحساس والفهم، و يتحدد النقد في المنهج ويتمركز على العامل الاجتماعي خاصة وأنه نشأ كردّ فعل على انسداد المنهج البنيوي الشكلي الذي كبّل النّص وعزله بعيدا عن الظروف الاجتماعية التي أسهمت في انتاجه و«أولى خطوات هذا المنهج هي البدء بقراءة ألسنية للنّص، وذلك عن طريق تفكيك بنياته إلى وحدتها الصغرى الدّالة، وذلك باكتشاف "البنية السطحية" للنّص، وبيان بنيات الزمان والمكان فيه. ثم تركيب هذه الأجزاء للخروج منها بتصور عن (البنية العميقة) للنص، أو رؤية العالم كما تجسدت في الممارسة الألسنية للنّص».[2] فبنية المبدع سبيل الوصول إلى البنية الاجتماعية الخاصة به حيث يحاول القرئ الكشف عن البنية التاريخية والثقافية وغيرها من الأبنية المتشظية في النّص وصولا إلى الفكر الكلّي والوعي المكتمل أو ما يسمى رؤية العالم عند غولدمان التي ينحاز لها المؤلف وكيف تكونت تاريخيا والطريقة التي تولدت بها، لا يمكن الادعاء باستقلالية الوعي الفردي، فالبنية الفكرية لهذا الأخير تركيب لبنيات عقلية و اجتماعية أسهمت في صنع هذا المؤول حيث « يرى غولدمان أن النّص الأدبي يستمد معناه وبنيته الدلالية من رؤية العالم التي يعبر عنها، وإننا لا نستطيع أن نفهم البنية الدلالية إلاّ إذ ربطناها ببنى أوسع كالبني الذهنية، ورؤى الطبقات الاجتماعية للعالم ».[3] إن السّر كلّه في التقبض على العلاقات الرابطة بين العمل

[1] – تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، محمد نديمي خشفة، ص:55.

[2] – فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، محمد عزام، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1 ،1996م، ص:42.

[3] – المرجع نفسه، ص:45 .

الأدبي ورؤية العالم، إن هذه المقاربات التي اعتمدتها النظرية البنيوية التكوينية ترى أن النّص خاصة والفعل الأدبي عامة جزء من المجتمع بل المجتمع كلّه لا يمكن التغافل عنه أو تجاهله البتة.

أضحت بنية السياق الاجتماعي ضرورة ملحة لفهم النّص ودلالته فلا يمكن التقبض على المعنى وفهمه إلاّ في إطاره العام "الخلفية الاجتماعية" من خلال الجهاز التأويلي لرؤية العالم. النّص الأدبي عوالم، عالم خارجي يتشكل الفعل الأدبي من خلال تقاطع الكثير من الايديولوجيات والثقافات وكثير من البصمات التي ولد المنتج في أحضانها، وعالم داخلي" أغشاء النص" تتشكل وتتشابك ودواخل المبدع، حيث تتحد تلك العوالم وتتماهى من خلاله، واعتمادا على هذه الخلفية وهذه التقنية في القراءة نصل إلى فهم الواقع، حيث يجسد عبر العمل الفني.

في ظل هذا التصور الجديد تم الخروج من ذلك النفق الذي بقي النّص فيه مأسورا ومعزولا عن العالم الاجتماعي، لقد تأكد للعاملين في مجال المقاربات النّصية بأن هذه المعايير والمفاهيم والآليات أسهمت في توسيع عملية التأويل والقراءة، حيث ساعد ذلك المدّ في الفهم والرحابة في الوعي والشمولية في الرواية على الكشف عن الخبايا الفارقة بين العالمين وإعطاء مفهوم الانعكاس بعدا آخر اكثر حيوية وتجانس في البنيات، وفي الحقيقة نظرية رؤية العالم أو الرؤية الكونية استراتيجية متعددة متجاوبة مع مختلف الأنماط، إن البنيوية التوليدية مفهوم علمي عن الحياة الإنسانية مفهوم يتصل مفكروه الأساسيون بفرويد على أساس سيكولوجي ويتصلون بهيجل وماركس وبياجيه على أساس معرفي مثلما يتصلون بهيجل وماركس جرامش ولوكاتش على أساس تاريخي اجتماعي.إن هذا الاتصال الذي يتحدث عنه جولدمان بين البنيوية التوليدية من ناحية وكلّ هؤلاء الفلاسفة المفكرين من ناحية ثانية، يعني التسليم بالبحث عن نسق أو نظام في كلّ عمل أدبي، أي محاولة الوصول إلى بنية. ولكن هذه البنية لا تنعزل من حيث هي نتاج لذات، في مستوى فردي يتقوقع في الليبيدو.[1] وتتظافر الرؤى والطموحات لتشكل عالم آخر جديد يتجاوز غولدمان من خلالها مزالق نظرية الانعكاس عبورا إلى البنية الاجتماعية من خلال مقومات الربط بين العالم الواقعي والعالم التجريدي اعتماد على مبدأ المفارقة.

[1]- نظريات معاصرة، جابر عصفور، ص:121.

7. استراتيجية المفارقة:

المفارقة "**Irony**"أداة ذات إمكانات جمالية بلاغية تمنح القارئ مساحات تفسيرية شتى تتمحور بين الجلي والخفي بين الجد والسخرية فيتحدد ذلك التناقض والتشابك بين عناصر المعنى من خلال رؤية الكاتب، قال لوكاتش:«من أجل تحديد المعنى بصفة دقيقة يجب رؤية الفرق بين الواقع المتحقق في واقعيته، وما ليس سوى انعكاس جمالي بسيط».[1] أو ما يسمى بالتظاهر والخداع في لعبة المعنى وصولا إلى درجة كبيرة من الحيرة والغموض، إن هذه الرؤية تسمح للكاتب بالخروج قليلا من الكلام الصريح والمباشر إلى الإيحاء بعيدا عن قتل روح الإبداع، إن الشكل المباشر هو« الشكل المميت للعمل الإبداعي الذي يتوخى منه عكس ذلك، أن يتناول عالمه بصيغة جمالية توحي ولا تصرح، بشكل يجعل أفكار ومواقف الكاتب تتجلى في صورة رؤى لا تبرز على سطح العمل بل تتغلغل في صلب جماليات العمل على نحو تخفى فيه خلفياتها وتبرز جوهرها في صورة جمالية، وبالتالي يكون من الضروري إذ أردنا أن ننجو من ذلك الميكانيكية في الفهم أن نطرح النوايا المعلنة للكاتب جانبا ونركز الاهتمام على الدلالة الموضوعية التي يحملها العمل في طياته بعيدا عن مبدعه وأحيانا ضد رغبته».[2]
لا نريد أن نغوص في تاريخ المصطلح فلهذا الأخير وجودا في مؤلفات أفلاطون والثقافة الإغريقية والألمانية وعند كبار الفلاسفة والنقاد أمثال الشاعر والناقد الألماني فريدريش شليجل " **Friedrich Schlegel**" (1772-1829م) والكاتب والمترجم أوجوست فلهلم شليجل"**Wilhelm- August -Schlegel**"(1767-1845م) ورينيه ويليك "**René Laennec**" وغيرهم من النقاد الذين ساهموا في إنشاء هذا المصطلح ، فالمفارقة استراتيجية في التأليف والكلام تمنح القارئ كمّا لا نهائيا من المقاربات والتأويلات، يعمد الكاتب من خلالها اللجوء إلى طريقة خفية بعيدا عن التصريح المباشر، وهذا ما يُمكن القارئ من انتهاج تلك المغامرة بحثا للمعاني بعد تفكيك ألغام المفارقة خاصة وأنها تجمع بين الثنائيات المتضادة، مما يجعل التحليل صعبا خاصة إذ صادفتك تلك الضبابية في الفهم والتلاعب باللغة في غشاء تمويهي يُظهر للقارئ معاني زئبقية صعبة المراس تأبى الانصياع، إلاّ لصاحب فكر وذكاء ووعي وتجربة اِكتسبت من خلالها رؤيا واسعة تعين القارئ على فك طلاسم الألفاظ وتجنبه

[1]- نظريات معاصرة، جابر عصفور، ص: 104.

[2] - البنيوية التكوينية من الأصول المنهجية، محمد الامين بحري، ص: 105.

الألغام وما تخلفه من معاناة مرهقة، فإذا بلغ هذا المقام استطاع أن يكشف تلك الحيّل اللغوية التي تمكنه من النفاذ والتعمق في النّص بعيدا عن القراءات السطحية والنظرة العادية لظاهر الألفاظ.

يقول أرشيبالد مكليش: «نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره على أن يمنح وجودا؛ ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى. إننا نأسر المساحات التي لا حدّ لها في قدم مربع من الورق؛ ونسكب طوفانا من القلب الصغير بقدر بوصة».[1] ولقد تباينت مفاهيم المفارقة بين الأساليب الهادئة عند أفلاطون، وتعني الألم والتسلية أو التهكم والسخرية أو ما يصطلح عليه عند أفلاطون الاتضاح التهكمي، لقد تمكن لوسيان من تطوير هذه الاستراتيجية ليُفعل ويجسد مقولة رؤية العالم من خلال الرؤية ذات المفارقات العجيبة، حيث يضيف غولدمان خاصية جديدة أخرى تدعم الأساس النظري لرؤية العالم باعتبارها بنية متجاوزة الفرد والفئة الاجتماعية لتصبح كيانا ساريا على جميع مستويات وفئات المجتمع وأداة تخترق تلك المستويات من القاعدة إلى القمة.[2] إن هذه الرؤية تمنح للمعنى وجودا وللكلمة وظيفة بشرط أن يتمكن المبدع من تحقيق الجمالية النصية بناء على مفارقة حقيقية بين انسجام العالم وتماسكه وتفكك الواقع الاجتماعي واختلاف أفراده وعيا وتفكيرا، لقد حققت للأعمال الأدبية وجودا تجاوزت بها حدود المعاجم وحصون العقول المتحجرة فمن أن توصف بالعبقرية والعظمة، يحاول غولدمان الابتعاد عن حدة التناقض والمفارقة اللذين يميزان منطقه الجدلي والتي تذيب معها الفرد فينصهر وعيه في وعي الجماعة تحقيقا لمفهوم الفرد المتجاوز لفرديته.[3] ما يشغل عليه لوسيان هو تحقيق تلك الجدلية في الفهم والوعي للنص لا غير وهذا لا يعني إبعاد المؤلف وفصله لأنه في الحقيقة جزء من المنظومة التأويلية التي تسهم في مقاربة النص، يعمد القارئ إلى النّص فيفكك ويحلل محاولا البحث عن روابط الأشياء عن الخفي المتواري من حبات العقد المتناثرة، فيقوم بالجمع في اتساق منظم منسجم لترسم وتكتمل رفقة الكنز المفقود بين البنى النّصية والبنى المحايثة بناء على رؤية واعية للعالم، لا يمكن إنكار ما قدمه غولدمان ومنهجه البنيوي التكويني من الدّراسات المهمة في

[1] – الشعر والتجربة، أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1،1993م، ص:17.

[2] – ينظر: البنيوية التكوينية من الأصول المنهجية، محمد الامين بحري، ص:106.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 108.

التحليل النفسي والاجتماعي والمفارقات النقدية للأدب ولكن مزالق النقد حتمية لا تفسد في الود قضية إذ توجب ذكرها وفق تقويم علمي.

8. نقد البنيوية التكوينية:

تعرض غولدمان ونظريته إلى انتقادات لاذعة اقتصرت على أوجه القصور في البنيوية التكوينية خاصة وقد حاول غولدمان الجمع بين شتات النظريات السابقة فكانت بمثابة الصلة بين المناهج، حيث استفاد من البنيوية اللسانية التي أسس عليها نظريته الخاصة التي تميزت بكم هائل من النظريات إلاّ أنها لم ترق إلى الجانب الإجرائي، فإمكانية دراسة الأعمال الأدبية دراسة محايثة بقي مجرد مبدأ نظري ليس له ما يوازيه من الوسائل والتقنيات التي تسهل إنجازه على مستوى التطبيق.[1]

هي ثغرات ركز عليها خصوم لوسيان لعدم اعتماده على الأدوات والوسائل الإجرائية لتجسيد ذلك الفكر الضخم، كما لم تتضح الرؤية بالنسبة لبعض المصطلحات والمفاهيم كمصطلح البنية والاهتمام المبالغ فيه بالمدلول على حساب الدّال، ولقد تعرض لمجموعة من الانتقادات خاصة من قبل بعض النقاد أمثال رولان بارت وسيريج دويروفسكي وغيرهم.

لقد انتقد أيضا في اعتماده المفرط على الحدس وتجاوزه حدود الموضوعية في الربط بين النّص والمؤثرات الاجتماعية، وتجلى ذلك الخلل بين آلية الفهم والتحليل الإجرائي أي بين النظر والتجسيد، وتحتاج هذه الآليات إلى تطوير ودعم، ومن مزالق هذا الاتجاه كذلك حسب منظري النقد السيسيولوجي الاهتمام بالمضمون وإهمال الجانب الشكلي وعدم تطابق مقولة الشمولية والبنية الدلالية واستحالة الإحاطة بكل الأطر الذهنية للمجتمع، لقد اختلف بيير رزيما ولوسيان حول تقنية رؤية العالم وكيفية التعامل معها باعتبارها واقعة أو نظرة مثالية بعيدة عن الوعي الإجرائي "الواقع"، لقد ركزت البنيوية التكوينية على أعظم الكتاب وأشهرهم" العباقرة " وتتأكد أهمية الفلاسفة والفنانين والأدباء الكبار لأنهم المعبرون الحقيقيون عن بنية رؤية العالم عند الطبقة.[2]حيث اعتقد منظروها أن هؤلاء أحسن معبر للوعي كون هؤلاء يمتلكون حدسا يكتشفون من خلاله رؤى العالم، وتلك النظرة الضيقة جلبت لهذا المنهج الكثير من الإنكار لإهمالهم جانب كبير من الأعمال المبتذلة "الصغيرة" في

[1] – النقد الروائي والإيديولوجيا، حميد لحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1990م، ص:70.

[2] – نظريات معاصرة، جابر عصفور، ص:115.

اعتقادهم والتي هي في الحقيقة أشد قربا من الطبقات الاجتماعية، هي عثرات لا يمكنها مسح أثار ما خلقته البنيوية التكوينية على الساحة النقدية من آليات ونظريات مكنت النقاد والعاملين على مقاربة الآثار الأدبية على اختلاف أصنافها.

9. فلسفة ألتوسير بين الماركسية والبنيوية:

و «لقد بدأ ألتوسير بدراسة ما في الفلسفة الماركسية من تناقضات متأصلة، ربما كانت قد أدت إلى الممارسات الاستبدادية، واعيا أن الشيوعية السوفياتية تقيد حرية الفرد بقدر ما تفعل الفاشية. ولكن الفلسفة الماركسية في باريس كانت في ذلك الوقت تتسع للستالينية والماركسية الإنسانية معا، بل إن الماركسية الإنسانية قد أصبحت أشبه بتذييل يضاف إلى الصيغة الشعبية الذائعة للوجودية».[1] إن هذا الناقد يحاول من خلال فلسفته التجديدية للفكر الماركسي رغم معارضة الكثير من النقاد لأفكاره خاصة تلك المحاولات التي من خلالها استطاع تطوير الفكر الإيديولوجي وهذا ما جعل الكثير يرى بأن فلسفات ألتوسير كانت بمثابة القطيعة بينه وبين الفكر الماركسي، حيث يرفض تقريبا كلّ ما يراه ماركس من خلال قراءته المعتمددة على الفلسفة الهيجلية إن ما يصبو إليه «ألتوسير تحديدا هو قطع جميع الروابط بين الفلسفة الماركسية وغيرها من الفلسفات خصوصا الهيجلية، ولذلك رفض التسليم بأن الإنسان موجود يبدع ذاته عن طريق عملية جدلية تدور بين عمله والعالم الطبيعي الذي يحوله هذا العمل».[2] ما يمكن الجزم به أن هذا الناقد مشغوف بالفلسفة إذ يعلق كلّ طرح نظري بالفلسفة دون إغفال الفكر البنيوي الطاغي على هذا الناقد الذي تدرج وتأثر بالعديد من التيارات والأفكار السائدة في الساحة النقدية.

لقد «أخذ ألتوسير على عاتقه أساسا دراسة الطبيعة الخالصة للفلسفة والعلم اللذين أسسهما ماركس ولكن اهتمامه بالمسائل المعرفية قد شمل أيضا أزمة الستالينية في فترة ما بعد الحرب تلك الستالينية التي أخذ على عاتقه استئصال جوانبها القمعية».[3] لقد بدا ذلك التأثر بنوع الخطاب من خلال أفكار الرجل حيث أنه يرتكز في منهجه على مفهومين ، أما الأول فقد استمده من باشلار"**Bachelard**" مؤرخ العلم الذي يرى أن الفتوح المعرفية خلال تطور العلم توقف التراكم

[1] – آفاق العصر، عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:65-66.

[2] – المصدر نفسه، ص:65.

[3] – المصدر نفسه، ص:71.

المستمر للمعرفة، وتقطع تقدمها البطيء وتدفعها إلى دخول عصر جديد بعيدا عن أصلها التجريبي وتنقها من تعقيداتها الخيالية فتحول التحليل التاريخي من البحث عن البدايات الصامتة إلى البحث عن نمط جديد من العقلانية، أما المفهوم الثاني يرجع فيه إلى المنهج اللغوي البنيوي أي إلى نسق العلاقات المعجمية "**Lexical**" هو جزء من مقدرتنا اللغوية "**Competence Linguistic**" ، وبناء على هذه المقدرة اللغوية يرى البنيويون بوجود القارئ الممتاز.[1] والذي يعتبر في مجال المقاربة البنيوية أهم أداة لإعادة قراءة الخطاب من خلال تلك المقاربة العميقة لطيات النص.

يحصر ألتوسير عملية فهم الواقع في ثلاث عموميات حيث تمثل العمومية الأولى وتتلخص في المفاهيم العلمية والإيديولوجية، أما العمومية الثانية فهي جماع المفاهيم التي تؤسس وحدتها المتناقضة (إشكالية العلم)، أما العمومية الثالثة فهي المعرفة التي نتجت عن طريق تأثير فعل العمومية الثانية في الأولى والتي نتجت عن تأثير فعل المفاهيم التي تحددها إشكالية العلم في النظريات الموجودة من قبل تطور العلم.[2] يحاول ألتوسير إبداع آليات جديدة لقراءة النص بعيدا عن القراءات الماركسية التي يعتبرها تحصيل حاصل «فليس ثم من قراءة بريئة قط فيما يوضح ألتوسير، ذلك لأن القراءة تعتمد دائما وضمنا على أقل تقدير على نظرية تحدد طابعها والشرط المسبق لقراءة ماركس هو نظرية ماركسية... أي نظرية التاريخ المعرفي هي الماركسية ذاتها».[3]

إنه يركز على أهم النقائص التي ميزت قراءة ماركس خاصة ما تعلق بالإيديولوجيا البرجوزية كما يربط فشل ماركس من حيث النضج النظري كونه شابا لم يتفرغ لمهة المقاربة الحقة حيث صار ماركس في مرحلة متقدمة متحررا من أثقال البروليتاريا والمذهب المثالي وأفكار هيجل.

لقد أدرك ألتوسير أن إعادة صياغته للنقد القديم للفلسفة المبني على علمية متطرفة، قد أصبح نمطا آخر من الوضعية"**Positivism**"، أي أصبح إيديولوجيا كما أنه يعتقد أنه صمت كثيرا على قمع الحركة الشيوعية، كما ظل يمجد فظائل ماركس ولينين محاولا نقد القمع السوفيتي دون التنكر لنظرياته دون أن ينهي الصراع بين كونه ثوريا فاعلا وفيلسوفا أكاديميا في الوقت ذاته.[4] وبين الفلسفة النقدية

[1] – ينظر: آفاق العصر، عصر البنيوية، إديث كريزويل، ص:72.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:75.

[3] – المصدر نفسه، ص:75.

[4] – المصدر نفسه، ص:78-79.

والسياسة انقسم فكر الراجل بين الإيديولوجيات، لكنه ترك سماتا بالغة الأهمية في النظرية الأدبية الماركسية إمتد إلى نظريات البنيوية وما بعد البنيوية، «وكان ألتوسير يأمل في الخلاص من كل هذه النتائج، فقدم كتابه من أجل ماركس بمحاولة لشرح وتبرير قصر نظر الشيوعيين بمن فيهم هو ذاته، بعد الحرب العالمية الثانية. وكان لا يزال حتى ذلك الحين مؤمنا بأن الحزب الشيوعي الفرنسي سينفصل عن موسكو، أو أن الخط الحزبي للشيوعية الدولية سوف يتغير، لو قدمت إليه نظرية فعالة للممارسة».[1] لكن حسب هذه الأقوال يتضح أن ألتوسير اهتم بدراسة الفكر الماركسي الجديد أو الناضج بخلاف الكلاسيكي حيث أعاد قراءة ذلك الفكر محاولا الانعتاق من المقاربات والتقرب من الماركسية العلمية فهما وتحليلا.

وتبقى نظرية ألتوسير في الإيديولوجيا أكثر جوانب أعماله قابلية للاستمرار، فهي تشغل مكانة محورية في كتاب الإيديولوجيا: مقدمة لإيجلتون وكتاب سبينوزا وجذور النظرية النقدية الحديثة 1991م لكريستوفر نوريس. غير أن الطبيعة الشاملة للإيديولوجيا عند ألتوسير قد تم انتقادها، من ناحية لإفسادها أي نقد معارض، ومن ناحية أخرى، لحاجتها لمثالية في العلم. لقد كيل له القدح والمدح كلاهما بسبب مزاوجته بين الماركسية والبنيوية، والاسبينوزية والفرويدية؛ فقد أجيز رفضه لأغلب المفكرين الماركسيين ما عدا ماركس ولينين وماو بوصف هذا الرفض جزءا من المحاولة الأولى لتأسيس مبادئ الفلسفة الماركسية وهوجم بوصفه طريقا لمابعد الماركسية، لقد أثرى المكتبة النقدية بعديد المصطلحات كالربط الاشكالي، تعدد الأسباب، والاستجواب.[2]

ما يمكن استنباطه من هذا الاستقراء النقدي للفكر النقدي لألتوسير أنه استطاع أن يعيد للماركسية الروح من خلال إبعادها عن الإفراط الإيديولوجي والخلط النظري، اعتمادا على فكره العلمي البنيوي وأهم محطات الإبداع والنظج لماركس دون إغفال الجانب الإيجابي للماركسية الفرنسية، وعليه استطاع أن ينأى بالأدب عن سلبيات الفكر الماركسي المتحجر والذي ارتبط دهرا بالسجالات الاقتصادية عبر فلسفات هذا الناقد.

[1] – ينظر: آفاق العصر، عصر البنيوية، إديث كريزويل، ص:70.

[2] – ينظر: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، مداخل نقاد مفاهيم، إيرينار. مكاريك، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014م، ص:47.

الفصل الثالث

المدرسة الشكلانية

1. الشكلانية: Formalisme

تميزت القراءة الشكلانية عن غيرها من النظريات بالجرأة في الاقصاء والقوة في الاقتحام ،إذ عزلت شريحة الاختبار أو النص عن المؤثرات الخارجية التي في نظر روادها تثقل كاهل القارئ وتجعله كلما اقترب ابتعد عن القيمة الحقيقية والذاتية الأدبية، وأعلن الشكلانيون الثورة على كلّ النظريات العاملة خارج نطاق العمل الإبداعي بما في ذلك المناهج السيكولوجية والتاريخية والاجتماعية والأنثروبولوجيا وغيرها من النظريات السياقية، لقد انعطفوا عن الأصول النقدية القديمة بمفاهيم جديدة للعمل الأدبي وبمنهجية فريدة من نوعها حيث اِعتمدوا فيها على الإبداع التقني في الكشف عن ماهية وكنه الأدب والذي اِعتبروه كائنا مستقلا وبنية منعزلة عن كل المؤثرات، كما أنهم أنشأوا مبادئ نقدية وابتكروا آليات قرائية حديثة كانت بمثابة مرتكزات وأسس للنظرية الشكلانية. لقد حاولت هذه النظرية الخروج عن السائد في النقد الأدبي من خلال انتشال روح الأدب من الأزمات التي عصفت وخنقت أنفاس الدراسات الأدبية الرتيبة واللجوء إلى الجانب العلمي التنظيري وصولا إلى منهج فريد تقوم عليه نظرية الأدب، لقد أرست هذه النظرية للأدب بصفة عامة دعائم وأدوات واستراتيجيات قرائية أسعفت الأدب والنقد.

حاولنا الولوج إلى هذه المدرسة بداية باعتبارها المهاد الحقيقي لأهم النظريات النقدية، كالبنيوية وغيرها من التيارات التي ثارت على القراءات المعيارية المسيطرة على الفكر النقدي طويلا. فعمدت هذه المدرسة إلى تقنيات جديدة في دراسة الأدب عامة والنص على وجه الخصوص، حيث صار هذا الكائن الحي في ظل الفكر الشكلاني بنية مستقلة بذاتها وهو ما يعرف بالدّراسات النسقية، لقد دعمت هذه النظرية الفضاء النقدي بالكثير من المصطلحات والأدوات والاستراتيجيات الفاعلة في مخابر البحث والتحليل والمقاربة، ولقد كان لهذه الإجراءات في التيار الشكلاني الروسي الأثر البالغ في النقد العالمي المعاصر وفق تصورات اعتمدت العلم للبحث في خصائص العمل الفني بناء على الرؤية الفنية والجمالية، فارتكزوا على الكثير من المعايير والتقنيات والمهارات وفق أسس تكنولوجية علمية. وعليه نحاول من خلال هذا الفصل البحث في نشأة الفكر النقدي لهذا الاتجاه والآثار والتغيرات التي مست الساحات الأدبية، محاولين الكشف عن المآخذ التي جلبت الكثير من الانتقادات لهذا التوجه النقدي.

2. الشكلانية المعتقد النقدي والبعد النظري:

تكاثفت تعريفات الشكلانية والتي ارتكزت على إيديولوجيات نقدية وإصلاحات بلغت حد التناقض والقدح، حيث فرضت علينا الدّراسة العلمية والتحليلية الترك والابتعاد، وهذا ما جعل منظري وحاملي مشعل هذا الاتجاه يرفضون هذه التعريفات التي ألبسوها من قبل خصومهم حيث وصفوا الشكلانية بأنها تخريب إجرامي، و«اسم الشكلية"**Formalist**" لم يكن الإسم الذي اختاروه لأنفسهم أفراد الجماعة الذي أطلق عليهم: فرضه عليهم المنظرون والنقاد المعادون لأعمالهم ولتطبيقاتها، وقبلت الجماعة بعد هذا في شجاعة لقب الشكلية كنوع من التحدي لخصومهم».[1] وتظهر النظرية الشكلانية الروسية للوجود في عام 1915م بعدما اغترفت تاريخيا من الاتجاه الاشتراكي. كما اعتبرت الرافد الثاني للبنائية القائمة على أفكار سوسيور والتي كان لها الأثر البارز على الدّراسات الأدبية والنقدية بصفة عامة حيث قامت على اِتجاهين:

- حلقة موسكو اللسانية "**Moscow Linguistic Circle** "
- حلقة بطرسبرغ في لنينكراد "**The Petersburg Opojaz Circle**"

أما حلقة موسكو اللسانية فيعود تاريخها إلى1915م في موسكو ضمن مجموعة من الطلبة الثائرين على المناهج النقدية العقيمة محاولين إيجاد مناهج جديدة في الدّراسات اللسانية والشعرية وغيرها وكان من أعضائها بتر بوجاترف"**Petr Bogatyrëv**"وروما ن ياكوبسون"**Roman Jakobson** " وجريجوري فينوكر"**Grigory Vinokur**"في حين ظهر التجميع الثنائي في 1916م في بطرسبرغ وكانت تسمي أوبياز "**OPOJAZ**" وهي اختصارٌ لعبارة: "جمعية دراسة اللغة الشعرية"، تهدف إلى دراسة اللغة الشعرية وكان من أبرز أعضائها بوريس ايخنباوم "**BorisEikhenbaum**"و فيكتور شكلوفسكي " **Viktor Shklvsky**"، ويوري تينيانوف " **Yuri Tynyanov**" وكانت هناك علاقات صداقة وتقارب بين هاتين الحركتين، لكن هناك أيضا اختلافات تعيق دمج أفكار "الشكلية الروسية" في إطار نظري موحد.[2] وكانت تتوالد الأفكار والعقائد النقدية فيما بينها لتصنع نظريات أخرى منبثقة عنها ،« ومع

[1] – نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ديفيد بثبندر ، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996م، ص: 98.

[2] – See: Peter Steiner: Russian Formalism, IN: The Cambridge History Of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism, ED: Raman Selden, Cambridge University Press, New York, 2005, P.11

أن أعمال الشكلانيين الروس بقيت طي النسيان أكثر من 20سنة قبل أن يقوم ناشرون غربيون بترجمتها وطبعها إلاّ أن ظهورها من جديد برهن، بما لا يدع مجالا للشك، على قيمتها. ونشاهد حاليا بزوغ هذا التراث في الاتحاد السوفياتي حيث تظهر مدرسة جديدة للبنيوية الأدبية في جامعة تارتو «**Tartu**».[1]

هكذا تشكل هذا المنهج الذي استوعب الكثير من اللسانيين والشعراء والنقاد اجتمعوا على هدف واحد حيث أبدعوا فكرا ناهض الأيديولوجيات السائدة من خلال رفعهم للكثير من شعارات ومبادئ الشكلانية وإن كان منهم لا ينتمون إلى الشكلانية ، ولا نريد أن نقحم أسرار التاريخ ولكن علينا أن ندلي بما يسدل الستار على نقاط نعتقدها ذات أهمية بالغة في تاريخ هذه النظرية والتي جُبهت بالاستنكار والرفض لإبداعها مرتكزات لم يكن للأدب والنقد بها أي عهد وهذا ما جعل الخصوم المناوؤن يصفونهم بالشكلانيين وقد قُبلوا بالعداء النقدي الذي عصف بنظريتهم فتشتت أفكارهم لعدم الاستقرار حيث حاولوا إيجاد قواعد أخرى لإعادة بعث النظرية من جديد، أن «سنة1930تشكل بداية نهاية الشكلانيين فقد حاول أحد السوسيولوجين الروس واسمه ارفاتوف أن يطعم المنهج الشكلي بالتحليل الاجتماعي الماركسي ،فكان ذلك إيذانا بنهاية الشكلانية الروسية... ومنذ 1920 كان ياكوبسون قد تمكن من أن ينقل إلى براغ روح الأبحاث الشكلانية ، هكذا أسس هناك حلقة براغ اللسانية التي تولدت عنها، فيما بعد اللسانيات البنيوية» .[2] وشرعت النظرية الشكلانية في معالجة النماذج الأدبية وفق صبغة علمية وتقنيات دقيقة لفك علاقات الأثر الأدبي وتحليلها بعد عزلها وتجريدها من منشأها وواقعها ثم إعادة بنائها وإقصاء كل خارج عنها، وفي حقيقة الأمر أجهضت الشكلانية وطردت من الساحة الأدبية في روسيا على يد الفكر الدكتاتوري المتحجر فلم تنجز كل النظريات النقدية ولم تنل القدر الكافي من البحث والدراسة إلاّ بعد نشر كتابين هامين هما :

[1] – نظرية المنهج الشكلي الروس، نصوص الشكلانيين الروس ، إيخنباوم و جاكوبسون وآخرون ، ترجمة: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، لبنان، د،ط، 1982م، ص: 09.

[2] – المصدر نفسه، ص :09.

- الشكلية الروسية: لفيكتور ارليش.
- ونظرية الأدب الذي يضم نصوصا للشكليين الروس جمعهما وترجمها وقدم لها تزفيتات تودورف عام 1965م.[1]

وهكذا توالت الاكتشافات وتوالدت النظريات التي كانت متوازية في عقول منظريها خاصة ما تم تهريبه بعد ما بقي في سبات فترة من الزمن، إلاّ أن وُجدت له قاعدة وخلفية أخرى أكثر أمنا من روسيا فتواصلت بحوث الشكلانية مع ياكوبسون في حلقة براغ حيث أوجد للنظرية الشكلانية قاعدة أخرى لأفكاره ونظرياته التي بثها وكانت بمثابة همزة وصل بين الاتجاهات النقدية في حلقة براغ بتشيكوسلوفاكيا (1920–1930م) وفي أمريكا في جامعة هارفورد ومعهد التكنولوجيا (MIT). حيث اهتم باللسانيات العامة وجاء بالنظرية الفونولوجية وقد تأثر كثيرا بسوسير، ومن خلال أعماله ونظرياته يشكل رومان ياكوبسون الحلقة الرابطة بين النظرية الشكلانية والبنيوية كما يتصل المد النظري للشكلانية بأقطاب اللسانيات الحديثة أمثال لفي شترواس وتشومسكي وتأثره بتروبتسكوي نيقولاي وغيرهم. هذا المزيج النقدي واللساني كان بمثابة محطات تزود اغترفت منها النظرية الشكلانية عن طريق روادها الذين أسسوا دعائم وآليات قرائية ذات أهمية بالغة لم يسعفهم الوقت لإماطة الحجب عنها في مجال التنظير.

تمكنت حركة الشكلانيين الروس من تصدير أفكارها إلى الكثير من المدارس النقدية خاصة المدارس البنائية وهذا ما جعل توني بينيت يصرح: «بأن النقاش الذي يحاول أن يوضح أن هنالك خطا غير مقطوع بين الألسنية السوسيرية مرورا بالشكلانية، فالبنيوية الحديثة يعتمد في الأساس على الطرائق التي اعتمدتها هذه الاتجاهات في تحقيق أغراضها».[2] والتقت مطالب الشكلانية و ما سعى إليه دي سوسير خاصة ما تعلق بالوحدة اللغوية داخل النظام الذي يعتبر أساس الدراسات الألسنية وهي مفاهيم اعتمدها الفكر النقدي الشكلاني، حيث اعتبروا أن وظيفة الوسيلة الأدبية"**device Literary**" تعتمد في الأساس على علاقاتها مع الوسائل الأدبية الأخرى الذي يمثله النص بصورة عامة، كما استخدموا مفهومين أساسيين ظهر في الألسنية السوسيرية هما مصطلح عشوائية العلامة في

[1] – ينظر : النقد الأدبي في القرن العشرين، جان ايف تاديه ، ترجمة : قاسم المقداد ،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، لبنان، د،ط، 1993م، ص : 21.

[2] – نظرية النقد الأدبي الحديث ، يوسف نور عوض، دار الايمان ، القاهرة، ط1 ، 1994م، ص :16.

علاقتها مع ما تشير إليه، ومصطلح الاختلاف الذي عليه تقوم العلاقات بين الرموز في البناء الأدبي واللغوي، واتجه الشكلانيون إلى دراسة الأدب باعتباره علم مستقل يقوم على المنهجية البويطيقية الشعرية التي ترى أن الأدب عمل يتوسل باللغة.[1]

وهكذا ظهرت الشكلانية كردة فعل على الأزمات والنكبات التي أصابت النقد الروسي خاصة بعد استفحال ظاهرة إنغلاق الفكر الماركسي وانحصار الأدب في رقعة سوسيولوجية ضيقة تعتمد على فكرة الانعكاس الجاف "المرآة"، لكن ما يمكن الإقرار به أن جهود المدرسة الشكلانية وما قامت عليه من أسس خاصة البنيوية السوسيرية تعتبر بحق دعائم ارتكز عليها النقد العالمي البنيوي وما بعد البنيوي كنظريات السميولوجيا والنظريات النصية الأخرى. لقد نشأت الشكلية في روسيا بعد العديد من الثورات لعل أبرزها الثورة الاشتراكية عام 1947م والحروب الأهلية، فجسدت مشروعا علميا أدبيا تقوم عليها مختلف الدّراسات الأدبية، فما هي معايير ومقومات النظرية الشكلية؟

3. مرتكزات النظرية الشكلانية:

2.1-الأدبية لغة التعالي ووهم التحرر:Literarity

اعتمد رواد المنهج الشكلي رغم الاختلاف في وجهات النظر سبيلا في دراسة الأدب كفن بعيدا عن الأسس الاجتماعية الأخرى سعيا للاستقلالية التامة، وهي توجهات نقدية متباينة لرواد هذا المنهج أدى إلى ظهور منهج فلسفي جديد، يسعى إلى إيجاد آليات قرائية متباينة للأدب تتميز عن سائر المناهج السياقية الأخرى، حيث ينظر وفقها إلى الأدب نظرة علمية وفي فضاء مغاير أطاح بالأبحاث الفوقية التي تبعد القارئ عن جوهر الأدب، حيث أتاحت المجال للباحث الولوج إلى لبنات النص الإبداعية و التراكيب الداخلية، والعمل على توظيف الأدوات التي تجعل منه نصا جماليا يكتفي بذاته وكأنه مرجع داخلي ينطلق من النص وإليه، فينشئ بذلك عالمه الخاص المعزول عن العوالم الخارجية الأخرى بعيدا عن الإسقاطات الوافدة من خارج حصون العمل الأدبي، هنا تكمن خطورة هذه الدعامة وهذا الشرط إذ لا يمكن أن يتحقق هذا الأمر بسبب القارئ الذي يعتبر في حد ذاته عالما آخرا من الأفكار والنصوص المتداخلة الغازية لمساحات النص المراد تشريحه، وما تجلى من خلال

[1] – نظرية النقد الأدبي الحديث، ص :16.

رواد هذا الاتجاه حيث ركز رومان جاكبسون في نظريته على وظيفة الأدب فقال: «إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية **Littérarite**».[1]

وهذه المقاربة التي أرسى دعائمها رومان بمثابة المنعرج في مسار القراءات السياقية الأخرى وعليه ركز المستقبليون على تحرير العمل الأدبي من عبودية الاتجاهات الأيديولوجية والفلسفية والعمل على الدواعي الجمالية للأدب أي الدوافع التي تجعل منه عملا أدبيا فنيا ثم امتلاك الأدوات العلمية التي توصل القارئ إلى فهم أدبية العمل الأدبي من خلال الخصائص الداخلية للنص وصولا إلى «موارد تحليل الخطابات وممارسات القراءة التي يثيرها الأدب وتعليق المطالبة بالوضوح المباشر والتفكير في تضمينات معاني التعبيرات والاهتمام بالكيفية التي يتم بها المعنى، والكيفية التي تتحقق بها اللذة».[2] فالتنقيب والبحث والتحري عن المعنى الإبداعي لا يخرج عن سياق النّص وهو قابع بين أنساقه وفي فضائه. وهذه التقنية العلمية رجت أصنام النظريات السياقية وزلزلت أسسها وثوابتها الرتيبة وحررت النّص من القيود التي كبلته طويلا، لقد ركز حاملوا هذا الشعار في تحليل العمل الأدبي على خواصه الأدبية دون غيرها من الخواص.

و«لقد سعى فيكتور شاكلوفسكي"**Victor Chklovski**"وزملاؤه إلى اكتشاف طبيعة الأدبية... بتحليل بنيات المعنى، هكذا كانوا يرون النص الأدبي كبنية سيموطيقية أكثر مما يرونه تمثيلا يحاكي الواقع أو انعكاسا للانشغال الثقافي بالتاريخ، وعلم الاجتماع والسيرة، وعلم النفس، والسياسة...».[3] وتظهر مفاهيم الأدبية لدى الشكلانيين في خصوصياتها التي تميزها عما سواها فتحقق لها تلك الاستقلالية أو الكنه الذاتي الداخلي الذي يجعل المعنى يتلمس ويتركب ويلتئم من شتات المعنى المتناثر على صفحات النّص لا من خارجه، وعليه ابتكر رواد النظرية الشكلانية مقاربات جديدة تعتمد طرقا علمية غيرت مجرى القراءة، حيث رصدوا الخصائص الجمالية التي تجعل من النّص عملا فنيا إبداعيا يرقى إلى مستوى الأدبية من خلال التركيب وطرق نسج النص، أو المنهجية التي تحدد وظيفة الأدب الجمالية عند الشكلانيين.

---

[1] – نظرية المنهج الشكلي الروس، نصوص الشكلانيين الروس، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص:10.

[2] – مدخل إلى النظرية الأدبية، جوناثان كولر، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص:53.

[3] – نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ديفيد بثندر ، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم ، ص: 102.

إن الأدبية تحتم على المبدع أن يملك تقنيات يخرج بها الكلمات من حصار الألفة والعرف إلى الخرق والانزياح بعيدا عن القوالب المعيارية التي يشترك فيها العامة من القراء، والنّص من المنظور الشكلي ومن خلال تلك الانزياحات والخروقات يعيش بعيدا عن كل مرجع خارجي فيصنع ويبنى على عناصر و معان لا تخضع إلا لمعجم النّص الخاص والذي يكفر بكل المعاجم الأخرى فهو «لا يدمر اللغة العادية إلاّ لكي يعيد بنائها على مستوى أعلى فَعقب فك البنية الذي يقوم به الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد».[1] وهي مبادئ اِرتبطت بالشعرية ووفرت أدوات تحليلية جديدة للأدب، و خصائص علمية وفنية تكسب العمل الميزة أو الخاصية الفريدة التي تجعل منه عملا أدبيا و «من أجل تدعيم مبدأ النوعية دون الرجوع إلى علم جمال أدبي،كان من الضروري مقابلة المتوالية الأدبية بمتوالية من الواقع يتم اِختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظرا لتداخلها بالمتوالية الأدبية مع قيامها بوظيفة مختلفة».[2] إن هذه المميزات كانت الفاصل بين اللغة العادية واللغة الشعرية أو الأدبية التي صارت في المنهج الشكلي نظرية تم تطويرها فاستوعبت كلا الجنسين الشعري والنثري من خلال ابتكار لغة لا تخضع لمنطق العقل، وقد عمدوا إلى التركيز على اللغة لتحقيق ذلك التباين بينها وبين اللغة العادية اليومية حيث عدّلوا في اللغة وانحازوا عن قوانينها مركزين في ذلك على الوظيفة الجمالية للأدب بطرق وصفت بالعلمية، ولقد أبدع ياكوبسون حين مازج بين التقنية العلمية والبنيوية واللسانيات. فالشكلانيون اعتبروا أن لكلّ عمل أدبي خصائص فنية عاملة داخل تركيب البنية ضمن حدود النص.

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن الشكلانيين أوجدوا ميكانيزمات الانتهاك أو الانزياح عن اللغة المعيارية التي تخضع للقواعد النحوية وهو ما يعرف بنظرية الانزياح. يقول ليان موكروفسكي"**Yan Mukarovsky**": «إن انتهاك قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنتظم – هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة كلما كان انتهاكه أكثر تنوعا ومن ثم كثرت إمكانيات الشعر في تلك اللغة ومن ناحية أخرى كلما قلّ الوعي بهذا القانون، قَلت إمكانات الانتهاك. ومن ثم تقل إمكانات

[1] – بلاغة الخطاب وعالم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،د،ط، 1992م، ص: 52.

[2] – نظرية المنهج الشكلي الروس، نصوص الشكلانيين الروس، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص:36.

الشعر».[1] فلا تقوم أدبية الأدب ولا يرقى لها إلاّ من خلال كسر معيارية اللغة وإخراجها من المألوف والمعتاد، إن ما يصبوا إليه رواد هذا الاتجاه من خلال هذه المفاهيم هو الخروج والتحرر من كلّ القوانين والقوالب تحقيقا للاستقلالية التامة للأدب.

الأدبية إذا قانون وميزان تتميز النصوص من خلاله عبر لغة فنية تختلف عن اللغة المبتذلة، إن البناء النّصي في المنظومة المصطلحية للنظرية الشكلانية يتكون من مجموعة من التقنيات التي تؤدي وظائف داخلية ذاتية تعمل على أدبية النّص، ولا شك أن الأدبية لم تكتمل قراءة وتنظيرا إلاّ عبر أشواط قطعتها في ميدان النّصوص تقنيا وتنظيرا وهي تحاول بذلك معانقة وملامسة الجمالية من خلال كشف الخواص الفنية للعمل الأدبي، خاصة أن موضوع الشعرية عندهم ليس العمل الفني، «فما تستنطقه هو خصائص الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص المجردة التي تصنع قراءة الحدث الأدبي أي الأدبية».[2] وهكذا فإن هذه المدرسة تريد وضع نظرية للخطاب الأدبي لأجل الوصول إلى ما يميز هذا الأخير من خلال التوصل إلى الخصائص والسمات الواجب توفرها في النّص ليبلغ درجة الامتياز وهي الأدبية عبر لغة فريدة من نوعها تزداد جمالا كلما خرق بها راكبها النواميس والدساتير وجعلها لغة متميزة بغرابتها، حيث يقول بوريس ايخنباوم"**Boris Eichenbaum**" (1886-1959م): «إن الناقد الأدبي بوصفه ناقد أدب لا ينبغي له أن يهتم إلاّ بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية».[3] يسعى التحليل الشكلاني إلى تحديد طبيعة الأدب والمميزات والخصائص الواجب التنقيب عنها في المادة الأدبية، والحقيقة الملحة تستدعي البحث في السمات والقوانين التي تحرر الأدب من شرنقته خروجا إلى العلمية،"**Scientific**"، من خلال لغته المختلفة عن النماذج اللغوية الأخرى فلا يتميز الأدب وينفرد إلاّ من خلال تميز لغته عن طريق الخرق والايحائية فتتحقق بها تلك الأدبية عبر قانون اللغة الجديد الذي من خلاله يتفرد الأدب بتلك المميزات والخصاص. يؤكد رولان

[1] – اللغة المعيارية واللغة الشعرية، يان موكاروفسكي، ترجمة: ألفت كمال الرومي، مجلة فصول، مج 5، عدد 1، ديسمبر، 1984م، ص :38-39.

[2] – الشعرية، تزفيطان طودوروف ، ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص : 23.

[3] – الشكلانية الروسية ، فيكتور إرليخ ، ترجمة : الوالي محمد ،المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص :14.

بارت على ذلك فيقول: إن الأدب يظهر وفي عالم لغوي نعيش فيه وفي دنيا لغة خاصة متميزة عن اللغة العادية ومنحرفة عنها إذ وجود الأدب يتجسد انطلاقا من تحويل اللغة إلى لغة أدبية متعالية أكثر جمالية.[1] فالأدبية في التيار الشكلي بمثابة المحرر للغة يجعلها تنمو وتتوسع من خلال إمكانات الانحراف، إن اللغة الشعرية هي أداة التحرير من الآلية التي يتم بها تثبيت عملية التلقي لا على الأشياء، وإنما على الرسالة الناقلة ذاتها. لذلك فلو أبقينا الكلمات أو اللغة في إطار معجمي لا يخرج عن المعنى الواحد لجعلنها حبيسة القوانين المعيارية فلا تكاد تنفلت منها فتغيب الجمالية الإبداعية وعنصر الإبداع، إن النّص الأدبي في النظرية الشكلانية وبمفهوم الآلية الأدبية يتميز بتلك التقنيات كالاستعارات والرموز، وأشكال التكرار والتوازي وأبنية الإيقاع والشفرات السردية المختلفة مما يميزه عن باقي النّصوص اللغوية الصرفة.[2] من خلال هذا الفعل القرائي المعتمد على الهتك والخرق في موازين الدلالات والمعاني نلمس عبره غرابة في اللغة فيها ألفة بعد القراءة توصل المتلقي إلى فضاءات جمالية تشده إليها شدا، إنها تقنيات ابتدعها الفكر الشكلي خالف بها كل المقاربات.

زحزح الشكلانيون المناهج التي اعتبرت الأدب فيضا شعوريا لروح المؤلف ووثيقة اجتماعية أو مجموعة تمثلات فلسفية حيث تجاوزوا كلّ هذا، فاعتمدوا العلم في مقاربة العمل الأدبي على أنه حقائق مترابطة أو متسلسلة قائمة على خصائص محددة ومستقلة، ومن هذا المنطلق كانت "الشعرية" «كلام النص» باعتبار النّص كيان ينطق أدبا وفق قوانين مجردة للأدب ذاته دون فصل بين الشعر والنثر وإذا أردنا التدقيق قلنا إن الشعرية هدفها أوسع وأشمل يمتد إلى كلّ نص، يقول رومان منظر الشكلانية :« لا يمكن للتحليل اللساني للشعر أن يقتصر على الوظيفة الشعرية، فخصوصيات الأجناس الشعرية المختلفة تستلزم مساهمة الوظائف اللفظية الأخرى بجانب الوظيفة الشعرية المهيمنة وذلك في نظام هرمي متنوع».[3] هذا ما توصلت إليه الشكلانية تنظيرا في فضاء العمل الأدبي وهي في الحقيقة هرمية ترتكز على ما قبلها وما حولها وتعترف بنضح سابقتها الشعرية الأرسطية واكتمالها.

---

[1] – ينظر : درس السيميولوجيا، رولان بارط ، ترجمة : بن عبد العالي ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م، ص :34-35.

[2] – ينظر : بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ،عالم المعرفة، ص :162-215.

[3] – قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: الوالي ومبارك حنون ،دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص :32.

أما شعرية "تودوروف" فلا تهتم البتة بالأدب المعاش، بل بالأدب الحقيقي، لقد تجاوزته بمسافة ضوئية إلى ما يمكن أن يكون عليه مستقبلا وصولا وتحقيقا لخاصية أدبية تميزه عما سواه، ومما قرره ياكوبسون حول الوظيفة الشعرية أو الشاعرية "**Poeticity**"«عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله».[1] فميزان الجمالية الأدبية عندهم من خلال نظرية الشعرية ينفي تماما القانون الثابت المعجمي للكلمات ويخرج اللغة من الذوق الفطري المبتذل إلى لغة غير نفعية وغير مباشرة اغتصابا وانتهاكا لنظام اللغة المستعملة، بمعنى التسوية أو التغيير من الاستخدام المبتذل إلى الأدبي.

وباعتبار الشعرية من مرتكزات النظرية النقدية الحديثة التي منحت الأدب عامة والشعر خاصة تلك الخصوصية البعيدة عن المعتاد والمتداول فتحققت تلك الفعالية القائمة على العلمية، وصار الشعر متجاوز للحواجز الاجتماعية من خلال إبراز الهوية الجمالية التي تحقق الخاصية الأدبية، إن الخصائص الشكلية للنّص الأدبي التي بموجبها عزل الشكلانيون الأدب عامة عن السياقات الخارجية التي كانت بموجبها يتحدد المعنى، فهذا الأخير يتجسد وينمو وفق نظام ذاتي مستقل تتحرر عبره اللغة من ذلك الجمود القاموسي الخاضع للمعيار.

إن الشعرية نظرية في القراءة منحت وظائف عديدة في التحليل يحاول الناقد من خلالها إيجاد مخرجا من المزالق والانحرافات والمقررات النقدية المعتادة، فيتجنب تلك التفسيرات الكلاسيكية كالخيال والحدس بما يسمح بتحقيق تلك الاستقلالية للأدب يقول جيروم ستولينتر "**Jerome Stollenter**" «الفن عالم آخر قائم بذاته، هو ليس مكلفا بترديد الحياة أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن إذا شاء أن يكون فنا، ينبغي أن يكون مستقلا مكتفيا بذاته».[2] إنها حرب وانقلاب على أسس وأفكار نظرية المحاكاة التي في نظر الشكلانيين قتلت الفن وأعطته مفاهيم خاطئة، لقد أفسدت الإدراك وشوهت معاني الجمال وجعلت الأعمال الفنية مجرد ظلال لا حراك فيها.

---

[1] -- قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ص :19.

[2] – النقد الفني (دراسة جمالية) ، جيروم ستولينتر، ترجمة: فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية ، مصر، ط1، 2007م، ص :197.

لقد سنّت القوانين التي بموجبها الشعرية الحديثة اكسبتها سعة في الوظائف ورحابة وشمولية في التعامل مع مختلف الأجناس الأدبية وصارت الشعرية الجديدة منفتحة على كثير من التخصصات، هي مفاهيم جديدة لموضوع الشعرية في الفكر الشكلاني صودرت من خلاله تلك المعاني الضيقة للشعرية في النقد الكلاسيكي، ركزت الشعرية الحديثة على النثر كما الشعر وكسرت تلك الحصون المصطنعة بين الأجناس الأدبية، إن مصطلح الأدبية أو الشعرية يشتركان من حيث الغاية وما يجمعهما أكثر مما يفرق بينهما فهما يبحثان في الخصائص والميكانيزمات التي تمنح الأدب عامة تلك الذاتية والخصوصية والعلمية.

أعلت الشعرية من شأن النّص وصار بنية متفتحة متعددة القوانين متباين الاستنطاقات والمقاربات متعددة المعاني يستطيع الناقد والمحلل من خلال قوانين الشعرية أن يتعامل مع هذا الكيان النصي بنوع من العلمية، إن غياب الشعرية يؤدي إلى مزالق ومخاطر كثيرة، فليس بوسع الناقد أن يمارس حرفة علمية ومنهجية حينها، كما أنه بالتأكيد سوف يكون ذا أحكام مسبقة لا تستند إلى أسس منهجية ويكون النقد في حالة غياب الشعرية مجموعة بديهيات عقلية كامنة غير علمية تحاول الشعرية استئصال شراذم الآراء الانطباعية والحدسية التي عمرت طويلا.[1] على الرغم من تذبذب الآراء حول ما حققته الشعرية إلاّ أنها أسهمت في الربط بين الحقول الأدبية وأثرت التصورات الأدبية، هي أهداف ومكتسبات جمعت بين الشعرية والأدبية"**Literariness**" وقربت أبعاد التوازي رغم أسبقية الأدبية زمنيا في مقايس التنظير النقدي، ولو أردنا التدقيق في أسباب ودواعي تأسيس الشعرية الحديثة عند الشكلييين الروس قلنا إن الدافع الرئيسي هو وضع مقاييس وقوانين علمية مستمدة من الأدب، لا نريد أن نغوص في الفروق والاختلافات بين المصطلحات فلسنا بصدد الشرح المطلق وإنما اقتصار مهمتنا يتجلى في تطبيقات النظرية الشعرية على واقع الأدب على وجه الخصوص، ثم إننا نسعى للتيسير ما أمكن بما يمهد السبيل للباحث.

لقد حاول علماء التنظير الخروج من نفق الجدال ومفترق المفاهيم للإجابة على إشكال الشعرية أهي علم الشعر أم علم للأدب؟ «ولقد انتهت المعالجة إلى أن الشعرية علم الأدب بوصفها تبحث

[1] – ينظر: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص: 35.

عن قوانين الخطاب الأدبي في كلّ من الشعر والنثر».[1] ولكن هل فُضّ الخلاف؟ القضية الخلافية قائمة ولو حاولنا السعي إلى تقليل برزخ التناقض والاختلاف بين الشعر والنثر إلى أدق ما أمكن ما استطعنا لأن «ثمة يأسا أصاب بعض الكتّاب في إيجاد الحدود الفاصلة بين منطقة الشعر ومنطقة النثر...فالحدود مائعة بين الشعر والنثر ومحاولة العثور على تمييز موضوعي ومقنع بينهما تنطوي على مصادرات كثيرة لاسيما ونحن نشهد ظهور تيارات شعرية كرست ميوعة الحدود بينهما بتخفيفها من القيود الوزنية والقوافي أو بإلغائها».[2]

لو عدنا إلى العلاقة بين الأدبية والشعرية لمسنا ذلك التوازي القريب جدا بينهما رغم أسبقية الأدبية في النظرية النقدية ولكن نقاط الالتقاء كثيرة، كاعتمادهما المنهج العلمي وطرق الدّراسة، وبعيدا عن المفارقة الزائفة التي تبدو- ربما - في كون الأدبية موضوعا للشعرية، فإن نظرة دقيقة لاستراتيجية الشعرية، تظهر أن الأدبية هي موضوعها الأكيد، فمادامت الشعرية – ومن بين مهامها الأساسية – تستنبط الخصائص المجردة للخطاب الأدبي، وهذه الخصائص هي التي تضفي على الخطاب أدبيته، فالشعرية أيضا تستنبط الأدبية في الخطاب وعلاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع.[3] الشعرية أو الأدبية كلّ منهما نظرية حول فضاء النصوص على اختلافها تقويضا لحدود التنظير الكلاسيكي واختراقا لحدود الأجناس الأدبية من خلال فصل الحدود بين الشعري والنثري، إن رصد المواضيع المشتركة البحث فيها خصبا يستوعب كلاهما ولا يمكن الوصول إلى فاصل دقيق بين الأدبية والشعرية يحدد مجالهما.

إن الخيط الفاصل بين النثر والكلام اليومي أو بين النثر والشعر حسب المدرسة الشكلانية هو التوصيل الذي يتوطد بالنثر أكثر دون تجاهل عامل الإيقاع في كلاهما رغم ما أحاط حول هذه القضية من جدل، يقول ياكوبسون: الشعرية هي «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة».[4]وإذا أردنا التنقيب

[1] – مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، ص: 83.

[2] – المرجع نفسه، ص 83-84.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

[4] – قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.، ص:35.

واستقراء علاقات الشعرية بنظرية القراءة والتلقي كشفنا تلك الصلات الوثيقة خاصة ما تعلق بإنتاج النّص وخصائصه ومميزاته وعلاقة ذلك بتكاثر المعنى واستراتيجيات التلقي. إنها تبحث فيما يمنح التناغم والتناسب بين المتنافرات، إن الذاتية الأدبية التي تسعى الشكلانية إليها يصبح الأدب من خلالها وحدة مغلقة مكتفية بذاتها، وفي الآن نفسه يتخذ الأدب كشريحة مخبرية قابلة للتحليل والمراقبة وصولا إلى الإجابة عن ماهية الأدب وطبيعته؟ ومن خلال استنطاق خصائص الأدب، تبحث الشعرية في خصائص الخطاب الأدبي، هذا الأخير لا يشكل هدفا لهذه الدراسة إنما يعتبر مساحة بحث لا غير.

قاربت الشعرية الأدب من خلال الخصائص التي تميزه عما سواه تحقيقا لأرقى درجات الفن وما نشير إليه أن أعلام النظرية الشعرية مثل ياكبسون وتودوروف وغيرهم من رواد الفكر الشكلي أسّسوا للأدب وفق رؤية علمية قائمة بذاتها من خلال تقنيات الخرق والانزياح والعدول واللعب والتمويه اعتمادا على اللغة و باللغة لإضفاء لمسات الشاعرية إبهارا وخرقا لآفاق المتلقي وبعيدا عن لغة الخطاب العادي المستخدم، فاهتموا بالبيانات السردية والأسلوبية والإيقاعية والصوتية للنّص تجاوزا للتنظير الكلاسيكي القديم، عمدت الشعرية إلى تحطيم حصون الفصل بين الشعر والنثر فاخترق الشعرُ النثر، و بحثت هذه النظرية في عناصر وقوانين تتعلق بشعرية النّصوص الإبداعية عامة لأن «تحليل البيت الشعري هو بأكمله من شأن الشعرية ويمكن أن تُحد الشعرية بكونها هذا القسم من الألسنة الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى والشعرية بالمعنى الواسع للكلمة تهتم بالوظيفة الشعرية ليس في الشعر فقط، حيث تتقدم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة بل وخارج الشعر أيضا حيث تتقدم هذه الوظيفة أو تلك على الوظيفة الشعرية.[1] انشطرت المواقف حول الدّراسات الشكلية خاصة النظرية الشعرية والتبس الأمر على أصحابها ولم تُفض إلى أسس متماسكة تحيل الدّارس والباحث إلى ضوابط وقيم الأعمال الفنية على اختلافها وكيفية تحديد الوظيفة الشعرية بين الوظائف اللغوية الأخرى. إن ما يمكن استخلاصه أن الشعرية أو الأدبية قربت الأدب وفق استراتيجيات علمية مجردة أضفت طابع النسقية.

[1] – النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون، فاطمة الطب البركة، المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوريع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص :190.

لقد اعترض الشكلانيون على الكثير من المناهج والمقاربات التي سلكت طريقا طويلا به منعرجات اختلفت عبرها الفنون والعلوم، لقد أنكروا هذه العشوائية محاولين إيجاد طرق أكثر علمية تبحث في الخصائص والمميزات التي من خلالها يتحدد الجنس الأدبي ونوعه، وبهذه النظريات عمدوا إلى القضاء على الفوضى التي كانت تسود المناهج والقراءات الأدبية التقليدية وتعاملوا مع العمل الأدبي لذاته مجسدين بذلك مبادئهم حول استقلالية الدّراسة الأدبية وعزلها عن كل خارج، وهذا ما يسعف الناقد في تحديد الكثير من الخصائص والقواعد التي تؤدي إلى أدبية الأدب.

3. 2-التغريب وتقنية الخرق: Unfamiliar

وتحقيقا للقصدية أو ما يخفيه النّص وما يبقيه متواريا عن القارئ، ركز الشكلانيون على ميكانيزمات تبعد النّصوص الفنية عن الواقعية والألفة والرتابة والجمود، وعمدوا إلى الغرابة أو التغريب وإلى هذا يشير فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي "**Victor Chklovski**"(1893-1984م) قوله، «إن أداة الفن هي أداة تغريب الأشياء وأداة الشكل الذي أصبح، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها، ولا بد من إطالتها».[1] خاصة اللغة التي يشحنها المؤلف بناء على تجاربه ثم اعتمادا على ما يخزنه في معجمه اللغوي والاجتماعي والثقافي وكثير من الأعراف، ثم يحاول القارئ أن يخرج ما يقرأ من لغة تبدو للعيان أنها عادية إلى لغة غريبة من خلالها يكون القارئ علاقة ودّ بينه وبين ما تلقاه من نصوص.

أرسى هذا الناقد مفاهيم جديدة ما ألفها النقد خاصة ما تعلق بمفهوم الأدب إذ يرى أن الأدب وظيفة تكمن في الخروج عن المعتاد والمألوف لتحقيق الجمالية، فكلما زادت غرابة وصعوبة زادت جمالا. إن الجمالية أبدا مصاحبة للإبداع ولكنها مع مرور الزمن ينتابها الاعتياد والألفة ويصير المعنى متواريا شاحبا ويصبح الأدب بذلك بسيطا تتقاذفه العامة من الناس، إن الأدب في نظر الشكلانيين يحتاج لغة غير اللغة المستخدمة تتحدد فيها وظيفة الأدب بعملية تحويل وتكثيف اللغة العادية المستخدمة في تواصلنا العادي، فالأدب عنف منظم يمارس على الحديث العادي ولذا فإن أنجع الأشياء في معالجة الأدب هو علم اللغة لكونه القادر على تحديد هذه الانحرافات "**Deviation**" التي يحدثها الأدب في اللغة التي يستخدمها، لغة تخضع لمنظومة من الحيودات عن قاعدة، نوعا من

[1] – نظرية التلقي، مقدمة نقدية، روبرت هولب ، ترجمة : عز الدين إسماعيل ،المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، ط1، 2000م، ص:54.

العنف اللغوي.[1] إن هذا النوع من الاغتصاب للمعاني الحقيقية للغة والابعاد الدلالي والمعجمي للألفاظ تقنيات تصب كلها في مبدأ الإغراب الذي يؤدي إلى تشويه قنوات اللغة التي تأخذنا دون شعور إلى فضاءات غريبة ولكنها جميلة حين ندركها فننسجم معها دون أن نعتدها لأن هذه الآلية لا تحبذ البتة العالم العادي للأشياء.

لقد توصل النقد الشكلي إلى إبداع لغة تتميز عن سائر اللغات من خلال غرابتها، إنها لغة جعلت غريبة وبسبب هذا الإغراب، يصبح العالم اليومي بدوره غير مألوف فجأة. في روتينيات الحديث اليومي، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له راكدة، متبلدة، أو كما يقول الشكليون مؤتمة "**Automomatized**".[2] ولا يصل القارئ إلى أسرار اللغة وطرق تجددها إلاّ إذا كان فاهما مدركا لقواعدها واعيا بخفاياها، ومن خلال اللامألوف نحفر الفكر فينزاح عن المبرمج حيث تتغير الخطة الذهنية و يبعث المعنى من جديد، تتزعزع الروابط وتلك الأخوة الحميمية بين الدال والمدلول اعتمادا على تقنية الخداع والحيل والمغالطة، وللأدب في شق طريقه إلى البقاء وجب عليه الانعتاق والخروج من أحكام الاعتياد أو العادة وكسر تلك الألفة التي كبلت الشعور وجعلته يدرك مسبقا نتيجة كل عمل أدبي.

إن الغرابة التي يأملها القارئ في النظرية الشكلانية تعيد بناء الصور بطرق خارقة غريبة أكثر تفردا "**Singularization**" وتميزا وصولا إلى أقصى مراتب الإدراك الجمالي من خلال سحب اللغة الغائبة إلى الواجهة وإفراغها وإعادة شحنها من جديد وفق تنظيم فريد «له قوانين وبناه وصناعته النوعية الخاصة، التي ينتغي دراستها في ذاتها وليس ردّها إلى شيء آخر».[3] وبهذا جعلوا الأدب مناط التركيز دون غيره، فتتحقق ذاتية الأدب كما يرى شكلوفسكي: إن « الفن هو نقل الشعور بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه؛ لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة

[1] – ينظر : مقدمة في نظرية الأدب، تيري إيجلتون ، ترجمة : أحمد حسان ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، د،ط، 1991م، ص :14-15.

[2] – المصدر نفسه، ص :14-15.

[3] – المصدر نفسه، ص: 13.

أمدها. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية».[1] إن هذه التقنيات التي بموجبها يُدرس الأدب تعتمد على اللغة الخارجة عن القانون، إنها لغة مهشمة لا تبالي بالأنظمة المعيارية وهذا ما يفرض على المبدع الاستثمار فيها فيكسر تلك الرتابة خروجا عن المألوف والمعتاد، يقول شلوفسكي :« إن الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج، حتى أنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة، ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها..وننظر إلى ما نألفه فلا نراه..ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم؛ إذ يكفينا أن نتعرف عليه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب "الأكليشيهات" اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه والخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تثلمها العادة ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين».[2] يقدم المبدع على كسر العبارات الجاهزة "الأكليشيهات" ليقوم باختراق الحصون وفتح ممرات جديدة يعبدها بما يشاء رغم ظهورها غريبة وبتقنية التغريب وكسر الألفة ندخل المتلقي في دوامة الدهشة فيتجرع حلاوة العمل من خلال العنف اللغوي والانزياحات المتوالية التي تبعده عن المتوقع المعتاد.

المادة اللغوية هي ذاتها ولكنها ألبست بلباس غير لباسها فجعلها المبدع داخل نظام جديد لا يعترف بالقاعدة إنه التمرد والخروج عن القانون، وهذا ما يجعل المتلقي ضحية في وسط المسرح اللغوي حيث تحولت العلامات اللغوية فيه إلى أقنعة تنكرية. ويهدف المبدع من وراء ذلك إلى جلب الانتباه من خلال إضفاء طابع الخصوصية على المادة الأدبية التي أُسرت دهرا من الزمن وفق النمط التقليدي الذي جعل الأدب لا يخرج عن المعنى المباشر المبتذل حتى يخيل للقارئ أن الأدب واحد لا يختلف ولا يتميز رغم تباينه وهذا الواقع القاتل للإبداع حتم على الشكلانيين إيجاد تلك الآليات والتقنيات القرائية التي تندرج بالأدب شعرا أو نثرا إلى تلك الأدبية والشعرية بلغة بعيدة عن اللغة اليومية.

إن المكونات الأساسية للأدب والتي تقوم على الواقع في المفهوم الكلاسيكي القديم حاولت الشكلانية إعادة صياغتها وفق تصور جديد ينسجم والمفاهيم الحديثة للأدب، هذا الأخير لم يعد

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م، ص:30.

[2] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ترجمة: جابر عصفور، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م، ص:57.

مرتبط بالواقع أبدا حيث ينشأ من الأدب نفسه وفق نظام من العلاقات المتداخلة بالإضافة إلى المكون الثقافي والفكري والاجتماعي واللغوي للإنسان وهكذا يتلاشى الواقع ولا يستطيع أن يحقق تلك المكانة التي عمر فيها طويلا في نظرية المحاكاة ويصير بذلك الواقع غريبا ثانويا.

فالشكلانيون عملوا إلى إبراز الخاصية الأدبية وأعادوا صياغة كل العناصر الخارجة عن الأدب أو ما يصطلح عليه عندهم بمصطلح التحفيز، فالواقع مثلا أمر ثانوي عرضي غير مؤثر في الأدب فهو مجرد ذريعة خارجية لا تعكس الواقع الاجتماعي أبدا، لقد ركزوا على شكل المضامين الأدبية والفنية ودراستها في ضوء مقاربة شكلانية وتحقيق استقلالية الأدب عن الافرازات والحيثيات الاجتماعية باعتباره بنية مستقلة عن أي مرجع خارجي، لقد تجاوزوا المضامين والمحتويات والخبرات والشعرات الأيديولوجية فانعتق الأدب بذلك من أغلال المفاهيم الكلاسيكية التي حجبت الأدب دهرا كالمعارف والسير وغيرها، إن تلك الرؤية الكلاسيكية التي اعتمدت في دراستها للأدب على مبادئ علم الجمال وعلم النفس وعلم التاريخ والاجتماع وغيرها، واختراق الكثير من المرجعيات أبعدت الأدب وانحصرت الدّراسة في الوسائط فاتسعت الهوة، لقد ظهرت الشكلانية كرد فعل على السائد من خلال هذه المبادئ والاستراتيجيات التي أسعفت الأدب وأخرجته من ذلك الحصار، اعتمدت تقنيات جديدة كالتغريب ونزع الألفة التي جعلت العمل الأدبي في حركية وتفاعل تركز من خلاله الدّراسة على العناصر والخواص المؤدية إلى أدبية الأدب. لقد اِضطرب مصطلح التغريب من حيث المفهوم بين المدارس ولم يستقر على ترجمة واحدة وهذا ما نلمسه في الترجمات والدّراسات الغربية لأنه يرسو على خليط من التصورات والانتماءات، عبر ارتبطه بالوظائف التي يؤديها المصطلح كمفهوم بذاته وهذا ما أسهم في تشعب المفاهيم كالإغراب والإفراد والتغريب وغيرها من المصطلحات المتداخلة الأخرى.

إن الترجمات هذه لا تخرج عن تقنية نظرية التغريب التي تدعو إلى خرق المعنى المعتاد والمألوف وتغريبه عن الإدراك فيصير القديم والمألوف جديدا حيا بعدما وُئد بفعل الألفة والعادة، وآلية الانزياح والخرق تعيد للمتلقي ذلك الإحساس من خلال الانتهاك، و تظهر براعة المبدع عند حشد مجموعة من الاستراتيجيات كالخيال والإثارة ولعبة الكلمات والحيل التعبيرية فيصاب القارئ من خلال تلك الرجّة بالدهشة والانبهار فيتحول المألوف إلى اللامألوف والمعتاد إلى اللامعتاد والواقع إلى اللاواقع حيث يعمد المبدع إلى ربط العمل الأدبي بالإدراك الحسي بعيدا عن التقليد والمحاكاة فيحصل الارتباك بفعل تلك الهزة والخلخلة في موازين المعتاد الذي يحول إلى عالمه وإلى واقع غير واقعه من خلال تغيير

متواليته كما يدعي منظرو المدرسة الشكلانية وهذا التعمق في القراءة والتذوق في الأدب جعل النظرية الشكلية تسعى إلى جعل الأدب علما يتماشى و التسارع التكنولوجي والعلمي أو المادي"الآلة والتكنولوجيا ". لقد تمكن الشكليين الروس من تشكيل العلاقة بين الأدب و ما يجعل الأدب أدبا والسمات التي تحكم البنى العامة فتحقق ذلك الإبداع داخل النوع الأدبي الواحد"**Genre**"حسب بيتر شتاينر"**Peter Steiner**" (1927-2008م) وهو أحد رجالات الشكلية الروسية الذين كان لهم الدور الفعال في التنظير للعمل الأدبي خاصة في مرحلة التوهج النقدي، فما تعلق بالدراسات النسقية أوما يعرف بالبحث الداخلي للنص النسق"**System**"، كلها تحولات هزت أركان المفاهيم السائدة وعلى ركامها تبلورت مفاهيم جديدة مهدت لظهور النظرية الشكلية، فعملية القراءة والتلقي غاصت في مفاهيم الشكل وتعلقه بعملية الإدراك الفني الخارق للمألوف عندها يحضر عنصر التأمل اللامتناهي فتكثر الإثارة والغرابة والاستفزاز الجمالي يقول: شكلوفسكي إن الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل وإنه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالة سيكولوجية وإنما هو عنصر من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك.[1]

لا يمكن لأي عمل كان أن يحقق الوثبة التأثيرية على النفوس إلاّ إذ أنتهج سبل النقد والتميز عندها يحقق العمل الأدبي ذلك التمكين خاصة إذ لامس الذات فعبر عما يختلج في نفوس العامة الذين لم تسعفهم ألسنتهم للتعبير عما يشعرون ويأملون فيه فيحدث ذلك التلاؤم والانسجام وتتحقق الجمالية الفنية، استعانة بالواقع الذي يمنح المبدع حق التقرب والولوج إلى المتلقي ثم محاولة التمويه ونزع طابع الألفة وانتهاج الغرابة كأدوات تجميل. إن تقنية التغريب فضاء جديد أتاح إمكانيات كبيرة للمتلقي من حيث القراءة والتلقي تفاعلا مع النّص من خلال آلية الانحراف والانزياح، لقد اخترق مساحات كبيرة على مستوى الدلالة وهي خاصية تتحقق من خلال المقاربات السطحية للشكل التي تمدد إدراك المتلقي كلما زاد الشكل غموضا، فيتحرر العمل الأدبي و« يبدوا واضحا أن الشكلانيين استخدموا مفهومين أساسيين ظهرا في الألسنية السوسيرية، وهما مصطلح عشوائية العلامة في علاقتها مع ما تشير إليه، ومصطلح الاختلاف الذي يساعد على إقامة العلاقات المعقولة بين الرموز في البناء الأدبي أو اللغوي بصورة عامة. وكما فعل الألسنيون، اتجه الشكلانيون إلى دراسة الأدب على أنه علم

[1] – ينظر: نظرية المنهج الشكلي الروس، نصوص الشكلانيين الروس، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 41.

مستقل بذاته يقوم على منهجيته وإجرائيته الخاصة، وهي المنهجية البويطيقية الشعرية».[1] إن هذه العملية الأدبية التي وجدت بين الاتجاه اللغوي لمدرسة موسكو والاتجاه الأدبي لمدرسة بطرسبرج"**Opojaz**" أدى إلى اِنسجام في وجهات النظر وتقارب في استراتيجية القراءة، حيث توصلوا إلى معرفة حيثيات الموضوع ثم طبيعته ومبادئ الدّراسة والوسائل التي تتحقق بها تلك المفاهيم والتقنيات كالأدبية والتغريب، والتي تؤدي إلى توسيع دائرة الأدب وتجديده وفق حركية تأبى الألفة والرتابة ولا تولي المرجع أي اهتمام وهي تصر بذلك على اِستقلالية الأدب بعيدا عن كل السياقات لقد ثاروا على المعتقد القديم للأدب دون إغفالهم أسس الجمالية الفنية للعمل الإبداعي الذي لا يكون إلاّ عبر الخرق اللغوي بعيدا عن كلّ تمثيل للواقع.

على ضوء هذا الطرح نصل إلى الخواص الجوهرية للنظرية الشكلية بداية بالعلاقات الأدبية وعملية التجريد عن المكان وكلّ ما تعلق بالمحتوى الشخصي والاجتماعي وحتى التاريخي، ومن خلال تدرجنا في سلم مبادئ هذه النظرية يتراءى لنا ذلك البعد المفاهيمي الذي شكل فيما بعد أهم الدعائم التي بنيت وتأسست عليها النظريات الأدبية في ألمانيا وفرنسا وانجلترا خاصة ما تعلق بمفهوم البنية ثم الميكانيزمات التي تكسب الأدب وترتقي به إلى هرم الأدبية مركزين على هدم ثنائية الشكل والمضمون، إنها أفكار ونظريات أحدثت تحولا فكريا خاصة في ظل توهج الأزمة المنهجية التي أتت تبعاتها على الدّراسات والمناهج حيث أصيبت بتلوث فكري فكان الفكر الشكلي بمثابة المنقذ والملاذ الذي خلصهم من تبعات المناهج التقليدية فحاولوا التقنين والتنظير للفن الأدبي بعملية ومنهجية جديدة، وعليه فنزع الألفة"**Defamiliarisation**"في المفهوم الشكلي «يحدث إغراب وتدمير أنساق العلامات التقليدية، ويجبر انتباهنا إلى الالتفات إلى العملية المادية للغة ذاتها وبذلك يجدر إدراكاتنا وبعدم اعتبار اللغة أمرا مفروغا منه فإننا نغير من وعيينا كذلك».[2] إن هذه الأطر التي خططها منظرو المنهج الشكلي أعانت على ردم الفجوة بين المناهج القديمة والدّراسات النّصية الحديثة التي انكبت على سبر أغوار النّصوص ودراسة الأبعاد الفنية والخصائص الجمالية أو بمعنى آخر البحث في الأدب أو أدبية الأدب من خلال اكتشاف القوانين والخواص التي تحدد تلك الأدبية.

[1] – نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، ص:16.

[2] – مقدمة في نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ترجمة: أحمد حسان، ص :125.

تبقى مميزات الأدب ومقوماته التي تظل حقيقية مستعصية على الناقد يلفها الغموض، اذ يحاول هذا الأخير إيجاد أجوبة لما يجعل الأدب أدبا فلا يركز في الكشف والتفسير إنما يحاول أن يضع العمل الأدبي في مساره الصحيح بعيدا عن كلّ دخيل باعتبار الموضوع الأدبي نظام قائم بذاته تجنبا للطابع التقريري من خلال معاداة الواقعية، من هذه الخلفية يشرع الشكليون في بلورة نظريتهم بتركيزهم على التقنية في تناول الأدب، إن «ما يميز الأدب عن اللغة «العملية»"**Practical**" هو أنه حصيلة عملية بناء يقوم بها الأديب. ولقد عالج الشكليون الشعر بوصفه الاستخدام الأدبي الأمثل للغة، فالشعر لغة منتظمة في كلّ نسيجها الصوتي، والإيقاع أهم العوامل في بنائه».[1] وهذا ما تجلى في أعمال شكلوفسكي حيث يرى أن تغريب الموضوع الأدبي يرتبط بكسر أنماط الرتابة، لقد تحولت الآلة الشكلية إلى أداة دمار حطمت كل المعايير والثوابت فحررت الأدب من الواقع المعتاد إلى إدراك جديد فني غير اعتيادي يسمح ويتيح للمتلقي ملامسة جمالية الشكل، وهذا الإدراك يسمح بتجاوز القصور في الرؤية التي أخضعت الأدب لنفسية صاحبه ومجتمعه حيث لا يكاد يخرج عن شباك المباشرة والتقريرية، لقد تأسست مفاهيم جديدة في ظلال الشكلية و بدأت في التجلي حيث أرست دعائم ومفاهيم كانت بمثابة الأرضية للمشروع البنيوي للأدب.

يقول حسن ناظم معلقا على الشعرية: «جاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كلّ عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...ألخ. تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه».[2] تسعى هذه المدرسة إلى استنطاق العمل الأدبي من خلال وضع استراتيجية توصلنا إلى السمات والخصائص التي من خلالها ندرك مميزات العمل الفني من خلال أدبية الأدب.

ربما لا يستطيع أي ناقد أن يقوم بعملية تفسير للمصطلح قدر شكلوفسكي الذي يلفت الانتباه ويشد الأسماع لمفهوم، مصطلح التغريب بالروسية"**Ostranenie**"حيث يذهب إلى أننا لا نستطيع الحفاظ على نضارة إدراكاتنا للموضوعات، فمطالب الوجود «العادي» تحتم على الإدراكات

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:28.

[2] – مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم)، حسن ناظم، ص:17.

أن تصبح آلية الوقع "**Automatised**" إلى حد بعيد ...ومهمة الفن تحديدا هي أن يعيد إلينا الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعينا اليومي المعتاد...[1] ولا تتحقق هذه التقنية إلا إذا صارت الموضوعات صعبة غريبة غير مألوفة فيحدث التحويل الفني الجمالي ثم الاستجابة والخضوع لعمليات الشكل الفني عن طريق تقنية الإبطاء والإطالة والقطع، فإرجاء الأحداث وتطويرها تدفع المتلقي إلى تركيز الانتباه والابتعاد عن الآلية والألفة.[2] لقد نبذ الشكلانيون نظرية المحاكاة وثاروا على قيم الواقع وعلاقاته المباشرة للعمل الأدبي في هذه النظرية بأن حددوا الموضوع واستبعدوا كل التعريفات التي ربطت الأدب بنظم الواقع محاكاة وتعبيرا، فالأثر الأدبي عندهم ينشأ من الأدب نفسه دون إعطاء أهمية تذكر للمرجع وذلك بكسر تلك الاعتيادية المميتة للإبداع ورفع الحواجز الضيقة المحيطة بالأدب وإعادة تفعيله وتجديده عن طريق تقنية التغريب. وقد عمدت النظرية الشكلية إلى مباغتة المتلقي من خلال تغيير الصور التي تعود عليها انزياحا وهتكا للألفة.

الألفة ⟵ علاقة جدلية "ديالكتيك" ⟶ التغريب

فكلما زاد الأمر غرابة زاد جمالا، ومن «هذا المفهوم نجد أن الإغراب مهمة جوهرية للشكل وأن اللغة الأدبية يجب أن تكون مميزة وأكثر غرابة من اللغة الاعتيادية، وأن النّص الأدبي أكثر فعالية بلغته الخاصة من النّص الاعتيادي فاللغة إحساس ذاتي وشعور ذاتي وهي وسيلة أعلى من الرسالة التي تتضمنها وفوقها ومن هنا لا تكون الكلمات مجرد وسائط لنقل الأفكار بل الأشياء مطلوبة لذاتها وكيانات محسوسة أو كما يقول: «**سوسير**» تتفوق الكلمات عن عملها بوصفها دلالات وتتحول مدلولات ».[3] وهكذا عمد الشكليون على تطوير آلية التغريب"**Unfamiliar**" وكسر الألفة "**Defamiliarisation**" من خلال طرق التلقي والقراءة الحديثة عبر الانزياحات والتعمق في الغرابة التي تقوم على إطالة الصورة وغرابتها.

ويشير فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي"**Victor Chklovski** " إلى تقنية الألفة والغرابة التي تمنح العمل الفني فاعلية وتأثيرا، وهذا متوقف على قدرة المؤلف وبراعته في إسقاط وتغيير الأشياء

[1] – ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:29.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:31.

[3] – مناهج النقد الحديثة (الرؤيا والواقع)، زهران محمد جبر، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989م، ص:55.

فيلبسها أثوابا جديدة غير مألوفة، أو كما يريد رواد الشكلانية من خلال تعاملنا وإحساسنا وإدراكنا للأشياء بعيدا عن حقيقتها الآلية، فعملية الإدراك هي غاية جمالية بحد ذاتها، إن المبتغى يتحقق كلما صنع المبدع من خلال ما يجول في ذهنه قاموسا خاصا وشعورا فريدا يتجسد وفق رؤية متميزة.

3.3-المهيمنة ولعبة السيادة: The Dominant

العنصر البنائي والمسيطر والبؤري كلها مبادئ ومفاهيم أنشأها رومان عام 1935م يتحدد من خلالها العمل الفني، والمهيمنة ظاهرة مركزية وتقنية قيادية تتحرك في فضائها كل العناصر البانية للنّص باعتبارها «عنصرا بؤريا "**Focal**" للأثر الأدبي: إنها تتحكم وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية».[1] إن هذه السيادة المهيمنة تمنح النّص الفعالية وتبعده عن العشوائية فيتميز الشكل الأدبي من خلالها عن أشكال أدبية أخرى. أدرك الشكليون أن الوسائل الأدبية ليست من قبيل القطع الثابتة الجاهزة التي يمكن للقارئ أن يحركها كما يشاء داخل اللعبة الأدبية ذلك لأن قيمة هذه الوسائل ومعناها يتغيران بتغير الزمان والسياق، وهذا الإدراك أدى إلى تراجع مفهوم الوسيلة "**Device**" بوصفه المفهوم الرئيسي.[2]

إن المحدد لاتجاهها ومسارها لا يخرج عن سلطة هذا الربان القصري للعمل الأدبي من خلال العناصر الأخرى التي تشكل هذا النظام، إن «للأبحاث حول المهيمنة نتائج مهمة فيما يتعلق بالمفهوم الشكلاني للتطور الأدبي. ففي تطور شكل إنشائي، لا يتعلق الأمر كليا بزوال بعض العناصر وانبعاث عناصر أخرى بقدر ما يتعلق بانزلاقات في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام، وبعبارة أخرى: يتبدل في المهيمنة، إن العناصر التي كانت في الأصل ثانوية، في إطار مجموع معين من القواعد الإنشائية العامة أو بالأحرى الخاصة في مجموع القواعد الصالحة لنوع إنشائي معين تغدو على العكس أساسية وفي المقام الأول وخلافا لذلك فالعناصر التي كانت في الأصل مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى فتغدوا اختيارية».[3] وباعتبار القيمة المهيمنة مرجعا أساسيا للعمل الأدبي فإنها تمنح للقارئ إستراتيجيات بمثابة المعيار والميزان الذي يميز به القارئ بين الأجناس الأدبية. إن العامل المهيمن هو عامل التصدير الذي يكسب العمل الفني وظيفة ويسهم في التفاعل والتلاحم داخل النظام الذي

---

[1] – نظرية المنهج الشكلي الروس، نصوص الشكلانيين الروس، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 81.

[2] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:35.

[3]– المصدر نفسه، ص:84-85.

يتركب من عناصر مهيمنة وأخرى ثانوية عادية فهو عامل محوري يتحكم في ديناميية المكونات الأخرى يحولها أنى يشاء كونها متغيرة غير قارة مع العلم أن بنية العمل الأدبي وما يربطها من سياقات خارجية تخضع لعامل الحركة والتغير وتخضع لمقاربات متباينة. رغم الشطحات النقدية المنتشرة في الساحة النظريات النقدية الشكلية والتي تثير الكثير من الجدل إلاّ أننا نجزم أنها تظل ركنا ركينا في الحركة النقدية شكلت محورا أساسيا في تاريخها.

إن «هذا الفهم الحركي الدينامي للعنصر المهيمن أتاح للشكليين سبيلا نافعا لتفسير التاريخ الأدبي، على نحو غدت معه الأشكال الأدبية لا تتغير أو تتطور بطريقة عشوائية بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه».[1] فعنصر التصدير يهيمن على حركية العناصر الأخرى وينظمها وهذا السائد المهيمن في فترة ما قد يصير منعدما مبعدا نتيجة نظريات أخرى تفرض سلطتها على الأعمال الأدبية الحديثة، فهو عنصر يضمن السير الفعال لبقية العناصر الأخرى وانسجامها من خلال الوظيفة الشعرية، وتأسست النظرية الشكلية على أركان ثلاثة تقوم عليها مفاهيم الاتجاه الشكلي وكانت بمثابة البدايات الأولى للشعرية والمنطلق الفعلي لتغيير المفاهيم القديمة التي تأسس عليها الأثر الأدبي ردّها من الزمن.

إن هذه الدعائم التي أرستها الشكلانية حررت الأدب ورسمت سيادته انطلاقا من نسقه الخاص فالدراسة العلمية للأدب والبحث في التقنيات تضمن له تلك الأدبية بعيدا عن الأعباء الفلسفية والتأملات الجانبية، أهم منطلقات صنعت كيانا للمفاهيم النسقية وحددت خصوصية الأدب وفق مسار علمي تطوري، لقد كان مفهوم المسيطر"**The Dominant**" مثمرا: «إذا كان أحد المفاهيم الخطيرة والمحكمة والمثمرة حدا في النظرية الشكلانية الروسية، ويمكن تحديد المسيطر بوصفه ذلك المكوّن المحوري في العمل الفنيّ: ذلك أنه يتحكم في المكونات الباقية، ويبث فيها ويغيرها، إنه المسيطر الذي يأخذ على عاتقه كمال البنية».[2] فالمهيمن يسيطر على نوعية العمل والبنية فيؤثر في باقي العناصر العامة تحت وطأته، والمهيمنة تقنية دينامية خارجة عن الأطر السائدة فهي خاصية وميزة أدبية متجددة أساسها الذائقة الأدبية وعليه فالدراسات النقدية متطورة تنشد التنظير وفق ما يسير العصر،

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:36.

[2] – نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996م، ص:24.

فكل نظرية حديثة تهيمن مدة من الزمن ثم تؤول إلى الزوال فتنشأ على أنقاضها مسيطرة أخرى تتسيد المناهج الأدبية ثم تتلاشى، إنها دوامة من المتغيرات غير منتهية متجددة أساسها التداول على السلطة الأدبية توازيا مع التطور الإبداعي يفرضها الراهن المتسارع، فالدراسات السياقية مثلا في فترة ما كانت أقوى ما توصلت إليه الدّراسات الأدبية حيث أبدع الباحثون والمنظّرون فيها فيما يعرف بالمقاربات الخارج نصية ترصدا للمعنى ثم صارت هذه العوامل ثانوية وهوت من هرم السيادة، ثم تترأس القراءات المحايثة هرم الدراسات النقدية حيث أصبحت بذلك بؤرة الأشكال الأدبية.

لقد عمد ياكبسون إلى إسقاط عامل المهيمنة على الوظائف اللغوية الستة التي تتحكم في عناصر البنية التواصلية حيث تتفاعل الوظائف اللغوية مع مفهوم المهيمنة لتحدد طبيعة القيمة التواصلية والشعرية للشكل الأدبي الذي تتميز لغته عن بقية اللغات الأخرى فالوظيفة الشعرية لا تلغي الوظائف الأخرى بل تكتفي بالهيمنة عليها.[1] كانت وظائف اللغة هي آلة التصدير وهي المهيمنة فالقيمة اللغوية تجددها الوظيفة المهيمنة التي تتحكم بدورها في بقية الوظائف الأخرى، و«يمكن القول بتعبير آخر، إن التغيرات المستمرة في نظام القيم الفنية تتضمن تغيرات مستمرة في تقييم ظاهرات الفن المختلفة فما استخفت به من وجهة نظر النظام القديم أو حكم عليه بأنه ناقص، أو صنيع هواة، أو شاذّ أو ببساطة خاطئ، أو ما اعتدّ هرطقيا أو منحطا، ولا قيمة له، قد يظهر ويتخذ قيمة إيجابية من منظور النظام الجديد».[2]

إن هذا التداول على السلطة الجمالية في العمل الأدبي صار حجر الزاوية في الدراسات الشكلانية وعدّ أساس كل عمل الداعي بعدما أدرك العناصر والقيم وأدوات البناء الأدبية ليست قارة ولا ثابتة جاهزة «إذ لم يعد الشكليون يلزمون أنفسهم بالرفض المطلق للمضمون بل أصبحوا قادرين على إدماج مبدأهم الرئيسي "التغريب" في صميم نظرياتهم، أي أنهم بدلا من أن يضطروا إلى الحديث عما يقوموا به الأدب من تغريب للواقع، أصبحوا قادرين على الإشارة إلى ما يقوم به الأدب من تغريب لنفسه».[3] فالمهيمن هو المغير والحاكم لكل العناصر الأخرى التي تؤدي وظيفتها تبعا له فيحددها ويحورها كيف يشاء.

[1] – ينظر: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، ص:96.

[2] – نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ترجمة: عيسى علي العاكوب، ص:27.

[3] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:35.

إن ما سنلاحظه من خلال ولوجنا في هذه الجزئية من البحث تلك النمطية الثنائية المسيطرة.

4.هوس الثنائيات:

1.4-وهم الشكل ومغالطة الفصل:

انغمس النقد في معضلة الثنائيات دهرا فصار لا ينفك عن تحليل أو نقد أي عمل أدبي إلاّ من خلال منطق هذه الثنائيات سواء تعارضا أو تكاملا، وعلى الرغم من ايجابيات هذا المرتكز لتقريب المصطلحات وكشف كنهها والأدوات الموصلة التي ترصد الأشكال الإبداعية فيها إلاّ أن الإقرار بالقصور أمر لا مناص منه، خاصة ماتعلق بجوانب كثيرة في العمل الأدبي.

جلي أن التصنيف المزدوج للمفاهيم يبدو طاغيا على التيار البنيوي،[1] أحدث الشكليون رجة زلزلت أركان التقابل التقليدي للشكل والمضمون فعملوا على إرساء مفاهيم جديدة للعلاقة بين هذين القطبين بل تمردوا على تلك الثنائية القديمة "الشكل/المضمون" وعيا منهم بعدم مسايرة المصطلحات القديمة لدينامية الأعمال الأدبية الحديثة وافتقادها للدقة العلمية فأثبتوا آليات قرائية وإجرائية أخرى"المادة /الاجراء" أو الأداة والوسيلة وكانت شريحة الاختبار عندهم بالدرجة الأولى الشعر وشكله "مبدأ الإحساس بالشكل"حيث لا يتحقق التفاعل حسب النقد الروسي إلاّ من خلال العلاقات بين وحدات النص، وهذا ما جعل أصحاب هذه النظرية يكتسبون لقبا "الشكلانيون" ظل زمنا طويلا لصيقا بهم انتقاصا وتهكما، حيث لم يكن الاسم الذي اختاروه لأنفسهم إذ فرضه المنظرون والنقاد المعادون لأعمالهم، و خلال شعورهم بخطورة الأمر لجؤوا إلى تكثيف جهودهم لاستبعاد كل المقولات وإعطاء الشكل معنى آخر محاولين بذلك العمل على ترميم وتدعيم تماسك العمل الأدبي بما يشكل كلا لا يتجزأ إذ بالشكل يفهم المضمون، أي شكلنة المضمون ومحاولة طمس تلك الثنائية المبتذلة.[2]

تجاوز النقد الشكلي تلك المقاربات التي تفصل بين العناصر اللغوية والمحتوى الساكن في الشكل، وتمسكوا بعدم الفصل بين الشكل والمضمون وعملوا على تجسيد هذه المقولة، ثارت هذه

[1] – مبادئ في علم الأدلة، رولان بارت، ص:31.

[2] – ينظر: نظرية الأدب الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ديفيد بثبندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996م، ص:98.

المدرسة على مبدأ التشتيت وانزاحت عن منطق الفصل لكنها في المقابل اعتمدت مبدأ الأوليات فقدّست الشكل على حساب المضمون فلا ينفك المضمون ولا يستقل عن الشكل ولا يشكل هذا الأخير لمضمون وعاء ولا غشاء ولا غطاء، لقد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا، فلم يعد غشاء، وانما وحدة "**Intégrité**" ديناميكية وملموسة، لها المعنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي، وها هنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني والمبادئ الرمزية التي ترى أنه يجب أن يستشف عبر الشكل شيء من المضمون.[1] هي مفاهيم تفردت بها هذه النظرية على المناهج الرمزية التي جعلت الشكل محطة لفهم وتحليل المضمون وهي الثنائية التقليدية التي جعلتها الشكلية كلاّ واحدا، فأساس البناء الفني مرتبط باللغة والشكل فكأن الشكل تحول بهذا التمازج إلى عنصر مرئي يحلل ويلمس عبر رؤية"**Vision**" جديدة، لقد اكتسب الشكل صفات جديدة أكثر حركية داخل البناء نفسه من خلال التقنية التي تسعى إليها النظرية الشكلية عبر أدوات الانزياح اللغوي بعيدا عن قوانين اللغة العادية، إن «النّص الأدبي ليس كذلك من حيث نشأته وما عمل فيها من مؤثرات، وإنما هو أدبي بحكم صياغته، وأسلوبه، وطريقته، ووظيفة اللغة الفنية فيه».[2] بما يسمح للنّص بالتحرر من أحادية المعنى و الابتعاد عن المفاهيم المعجمية الضيقة للكلمة.

مازال الفاصل قائما منذ أرسطو "**Aristote**" (384-323ق.م) بين الفن والواقع والحياة إن السياق الشكلي هو الذي يمنح العمل الفني المسرحي مثلا ذلك الوجود الحي المتناغم وأن اختلف حقيقة عن الواقع، إلاّ أنه يتحول وينصهر في دلالات أخرى من خلال ذلك التداخل والذوبان بين المضمون والشكل، فقد يبدوا الموضوع «المضمون» في نظر المتلقين عابرا أو ثانويا أو هامشيا لكنهم سرعان ما يكتشفون أن حيوية الشكل وتفاعلاته وأبعاده قد رصدت من زوايا لا تخطر ببال القارئ ألقت عليه أضواء جمالية ودرامية أعطت معنى للحياة في أخص خصائصها.[3] رغم التطرف الفكري لبعض منظري النظرية الشكلية فيما يتعلق بالإقصاء الكلّي لقيمة المضمون إلاّ أن هذا الأخير يمكن أن يرقى إلى المصاف إذ كان جوهرا لشكل إبداعي متقن صنع له الأديب واقعا متفردا وخاصا من خلال رؤية فنية قائمة على الإدراك، يقول: فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي" **Viktor Borisovich**

[1] – ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترفيتان تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص:41.

[2] – نظرية التوصيل وقراءة النص الادبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د، ط، 1999م، ص:25.

[3] – موسوعة النظريات الأدبية، نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 2003م، ص:397.

Shklovsky"(1893-1984م) «إن الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي تتحقق فيه من الشكل، وأنه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالة سيكولوجية (الإدراك الخاص بهذا الشخص أو ذاك)و إنما هو عنصر من عناصر الفن والفن لا يوجد خارج الإدراك».[1]

إن الأعمال الأدبية تتميز عن غيرها بذلك الخرق والانزياح عن المعتاد، ومقاربة العمل الإبداعي يكون بإدراك خاصية أشكاله الداخلية مركزين في ذلك على لغة النّص حيث توصلوا إلى مفهوم النسق والوظيفة. لقد تجاهلوا كل المقاربات الخارج نصية وهذا ما عمل عليه يوري تيانانوف " **Iouri Tynianov**" (1894-1943م) «لقد هجرنا مؤخرا ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل والمحاكمة باعتبارها كائنات حية، غير أن أحدا لا يستطيع أن يضمن لنا ما إذا كانت تزاجم الشخصيات، أو محاولات إقامة الواقع التاريخي اعتمادا على تلك التراجم، قد اختفت تماما».[2]

فالدعامة الجمالية منطلق لكل معترك ومقاربة نقدية نترصدها عبر طرق وخبايا تنميط المادة وكيفية البناء والصيانة والعناصر المكونة للعمل الأدبي وقد تلمس الشكلانيون هذا في عديد الأنساق المشيدة للبناء الصوتية والصرفية والنحوية وغيرها، «إن وحدة الأثر ليست كيانا تناظريا مغلقا، بل تكامل ديناميكي له جريانه الخاص، إن عناصره لا ترتبط فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة، إنما بعلامة الترابط والتكامل الديناميكية».[3] ولقد نظّر تنيانوف للأدب وفق تقنيات تحسب له في الدّراسات النقدية كان لها الأثر البالغ في مقاربة الأجناس الأدبية كقانون الأضداد والتناسق بين الدلالة والبناء وإثراء الإيقاع الشعري الفاصل بين النثر والشعر «الوحدة والتتابع الايقاعي».هي تقنيات فنية جمالية أساسها الشكل تجعل التعبير العادي تعبيرا فنيا والمضمون عنصرا من عناصر الشكل، وعدّ هذا الأخير مكتفيا دالا على المعنى والمضمون دون وسائط لأنهما وجهان لأمر واحد فالمضمون الفكري مستقرا في ذهن المتلقي الذي لا يهتم للفكرة الجامدة والمجردة أصلا.

إن المعنى كلّ متجزئ في الشكل والمضمون معا وهذا ما يختلف تماما في المدارس الرمزية والسريالية إذ لم يعد للشكل والمضمون هوية والشكل على ما يحمل من دلالة وإيحاء موصل إلى المعنى

---

[1] – نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص:41.

[2] – المصدر نفسه، ص:76.

[3] – المصدر نفسه، ص: 77.

لا محالة، فجهاز الإعلام الآلي دال على مضمونه دون تفسير وتبرير وهذا ما جعلنا نتحدث عن البناء النصي لا المعنى الذي لا يهم الشكليين البتة، وهذا متجسد من خلال تلك العلاقات الرابطة والتي كثيرا ما ركز عليها النقد الشكلاني، ولا نريد الدخول في دوامة الصراعات النقدية حول الشكل والمضمون، حيث لا يمكن الفصل بينهما فالمعنى متحقق أبدا بتلك الوحدة وذلك المحتوى والمضمون فلا يتحقق المعنى ويتجسد إلاّ من خلال تلك الوحدة، فلا يمكن لقارئ أن يقارب باحثا عن المعنى فيؤول شكل النصوص دون المضمون.

لقد ثبّت الشكليون مبدأ الشكل من خلال الأعمال الإبداعية كبنية تحوي الشكل والمضمون معا فهذا لا يدرك إلاّ عن طريق الشكل يقول الفيلسوف الإيطالي كروتشيه بينيتيدو: «إن الحقيقة الإستطيقية هي الشكل ولا شيء غير الشكل».[1] مع العلم أن الشكل أحيانا عند كروتشه يستعمل بمعنى المضمون، لقد ثار الشكليون الروس على المفهوم الأيديولوجي الذي جعل الشكل إناء يحوي المضمون الجاهز، فالشكل كيان في المعتقد الشكلاني قابل للتحليل باعتباره بنية ذاتية مستقلة يتجسد جمال الأعمال من خلالها، حقق الشكلانيون الروس من خلال هذه الوحدة العضوية الجديدة مفاهيم نظرية حديثة ألغت كل الموازيين التقليدية وصنعت للشكل معنى ومفهوما نقديا تتوقف عنده خصائص الإبداع والجمال والفن بل صار هذا الشكل محصلة الإدراك الجمالي أو كما يعتبره شكلوفسكي عامل من عوامل الغرابة.

فتحقق تلك الجمالية مقرون بتلك العضوية وذلك الاقتران والتناسق بين الشكل السيد الذي كان بمثابة شعار المناهج الشكلية كردّة فعل تاريخية على المناهج القديمة، والمضمون الذي صار عند الشكلانيين دافع للعمل الأدبي، فالشكل عندهم أكمل صورة يتحقق من خلالها المضمون، وصار معتقد الشكل عندهم قطيعة مع الواقع وهو في الحقيقة إرث للرومانسية الألمانية. إن هذه الثورة على القديم أفرزت تقنيات علمية جديدة تمحورت حول الشكل الذي يتحول من المفهوم الجزائي إلى المفهوم الكلّي، فصار غاية الإبداع الفني وضرورة ملحة تنتظم المادة تحت وطأتها غير أن الشكليين الروس أدركوا في العادة أنه لا يكفي أن نجعل الشكل يستوعب المضمون، ولذلك فقد أحلوا محل

[1] – مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، د، ط، 1987م، ص:47.

الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الاستطيقية التي تقع خارج إطار الفن وبين مجموع الوسائل الفنية.[1]

لقد أصبحت الوسيلة عندهم أو الأداة موضوعا للتحليل الأدبي حيث ركزوا في ذلك على الشعر لاعتقادهم أنه الأرض الخصبة للإبداع الأدبي و مجال واسع للدّراسة الأدبية، فألفاظ الشعر زئبقية غير قارة لما تحمله من انحرافات وانزلاقات وتشوهات في اللغة، بالإضافة إلى أشكال الزينة والجمالية المتعددة كالبحور والإيقاعات والقوافي، فالمبدع يصنع ما يشاء باللغة اعتمادا على مجموعة من اللُعب اللغوية والحيل والأقنعة التي تسمح له بالتحريف والتهشيم خرقا لصور الواقع وكسرا للرتابة القاتلة، فما يميز الفنان عن غيره هو امتلاكه لنوع من الحرفة أو الصنعة التي تمنحه امتياز التغيير فيحول اللغة العادية إلى لغة غريبة جميلة يتمرد من خلالها على النواميس والأطر.

رغم هذه العجلة النقدية المتسارعة التي قلبت موازين النقد القديم إلاّ أننا نجزم أنها أحدثت شرخا في المفهوم الاصطلاحي للشكل، حيث صارت الصورة باهتة لا تلقى الإجماع داخل حصون المدرسة الشكلية نفسها على الرغم من شيوع مصطلح الشكل، لكن دلالته غامضة قد تستعصي التحديد، فهو يدل على طريقة ترتيب العناصر وعلاقتها المتبادلة، وتحقيق لون من الوحدة المتجانسة، بيد أن هذا التحديد يشير فقط إلى العناصر المادّية التي نصادفها في وسائط الرسم، والنحت، والموسيقى. ولكنها غير ذلك في الوسيط اللغوي، لأن العناصر فيه ليست دائما حسيّة وإنما هي إيحاءات لا حاصر لها ولا حاد يحدّها تتدفق خارج اللغة.[2]

إن الدّراسة النقدية التي تتخذ الموضوعية طريقا لا تقف على السطوح والقشور بل تسعى إلى استنفاذ جوهر البحث الأدبي بعيدا عن الانزلاقات النقدية، يقول: رينيه ويليك"**René Laennec**" (1781-1826م) «العضوية المتطرفة التي تؤدي إلى كليّة عجماء تجعل التمحيص مستحيلا، والخطر المناقض المتمثل في التجزئة».[3] يجب أن توازن بين المصطلحين حسب ما تقتضيه وضعية وهيكل هذا الكلّ بين الشكل والمضمون في العمل الفني خاصة إذا علمنا أن كل مصطلح يشير إلى عالم من

[1] – ينظر: مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، ص،55.

[2] – ينظر: الواحد المتعدد، حبيب مؤنسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط، 2005م، ص:27.

[3] – المرجع السابق، ص:56.

الظواهر والوسائل، إن معادلة الكلّ والجزء تتحقق إيجابياتها إذ ابتعدنا عن تلك الكليّة الصمّاء التي لا تقبل مرونة التحليل والتدقيق في جوهر الجزء أو الكلّ حسب ضرورة المقاربة.

إن المراهنة على الشكل دون تفاعل وصياغة بين عناصر المادة التي تصنع هذا الكلّ مغامرة، ينبغي ألاّ تقصى هذه الأجزاء التي تتفاعل في حركية دائمة مرنة، لأن هذا الشكل في الحقيقة اتخذ صنما يعبد، فللشكل السيادة الجمالية والمساحة النقدية المترامية ولكن الادّعاء بأن الشكل هو المبتغى والأساس وكلّ شيء متوقف عليه هو الانفلات الحقيقي نحو المجهول، إن العلاقة بين هذه الثنائية علاقة يحكمها قانون التأثر والتكامل والعضوية. ومن خلال استقرائنا يتبين أن التشبث بمبدأ الشكل مردّه إلى الانقلاب والتمرد على ثنائية الشكل والمضمون التي كانت أهم شعار للنظريات التقليدية زمنا، إذا اعتبر الشكل مبدأ أساسي وسمة ضرورية للخطاب الأدبي من خلال تحديد المساحة الأدبية وتميزها تتبعا للتحرر المطلق والذاتي للأدب، هي كلها أفكار ومبادئ كانت بمثابة الأعمدة والأسس التي قامت عليها الإمبراطورية البنيوية رغم استحالة الفصل بين الشكل والمضمون وهي حتمية أثبتها النقد الحديث.

5.فنية التحفيز وتقنية السرد:

أولى الشكلانيون الروس النّص الأدبي عناية منقطعة النظير خاصة ما تعلق بالنثر، كالسرد الروائي والقصة القصيرة واعتمدوا في ذلك على آلية التحفيز "**Mottivation**" فعلاقة هذا الأخير مثلا بالقصة يرتبط بأفكار القصيدة وموضوعاتها وإشارتها بأنها مجرد حجج سطحية لا علاقة لها بالمضمون يلجأ إليها المؤلف تبريرا لاستخداماته الشكلية ،إن التحفيز يسمح للمتلقي بالتواصل مع العمل الأدبي فمواضيع هذا الأخير تحفز القارئ على فهمه، وتقنية التحفيز ماهي إلاّ عاملا مساعدا لإبراز جمالية الأشكال الأدبية حيث تكون هذه الأداة موافقة للبنية القصصية فيقتنع القارئ بالعمل الأدبي يقول: توماتشفسكي «إن إدراج أي حافز جديد وأساسي في صلب القصة، ينبغي أن يكون مبررا ومقبولا بالنسبة للإطار العام، أي ينبغي أن تكون له علاقه شديدة بمجموع القصة، بحيث يكون القارئ مهيأ لقبوله وهذا التهيؤ الذي يعمد إليه الكاتب لإظهار حافز جديد هو ما يسمى بالتحفيز ».[1] إن

[1] – بنية النص السردي (منظور النقد الأدبي)، حميد لحميدان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م، ص:22.

الحافز يجب أن يناسب القصة ولا يكون اعتباطيا وقد يكسب وظيفة أخرى مثل الدلالة على حالة أو وصفة تكمل عناصر الجو العام للقصة مثل :ذكر القمر عند الحديث عن العشق ،وذكر السواد عند ذكر الحزن أو الألم، الحافز مجرد التعريف أو صرف الانتباه عن مسار الحبكة، مثل ما يوجد في الروايات البوليسية، وذلك يهدف إلى تضليل القارئ وإخفاء الحقيقة كأن يعتمد المبدع على الإيهام والتلاعب بعناصر اللغة لحجب الحقيقة الموجودة في الواقع وقد يلجأ إلى الخيال أو الأسطورة بما يتلاءم ونغم ومسار القصة، ويحقق ذلك البناء الجماعي وهذا ما جعل البنيويين يسعون إلى تحقيق تقنية الحافز في تحليلاتهم للنص السردي مثل ألخيرداس جوليان غريماس"**JulienGreimas**" (1917-1992م) وفلاديمير بروب"**Vladimir Propp**" (1895-1970م) وتزفيتان تودوروف(1939-2017م) وقد قسموا الحوافز وصنفوها إلى إيجابية وسلبية فهذا تودوروف مثلا حصر الحوافز الإيجابية في ثلاث أنواع هي الرغبة، التواصل، والمشاركة كما حصر الحوافز السلبية في ثلاث أيضا هي الكراهية والجهر والإعاقة.ولم يقف عند حد دراسة الحوافز لأن الأمر كان يتعلق باكتشاف أبنية أساسية أكثر أهمية من الحوافز بإمكانها أن تكون أكثر علمية في تركيب الفن الحكائي وهي الوظائف"**les fonctons**".[1]

ولقد تعلق التحفيز وارتبط بالسرد الروائي، والتحفيز عندهم على نوعين الحافز المقيد والحافز الحر وهذا الأخير يقل أهمية عن الحافز المقيد الذي يناسب الحكاية أو القصة، وما يثبت هذا التقسيم من حيث الأهمية توماتشفسكي في مقالته نظرية الأغراض حيث يقول: «إن الحوافز التي لا يمكن الاستغناء عنها تسمى حوافز مشتركة "**Associés**" أما تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث فهي حوافز حرة "**Libres**"».[2] وقد قسموا التحفيز إلى أقسام سنحاول التطرق لها بإيجاز.

5. 1-التحفيز النفسي:Motivation psychique

تتعدد أنماط وأصناف الحوافز في النظرية الشكلانية خاصة عند "شكلوفسكي" فهناك التحفيز النفسي "السيكولوجي" كتصوير مشاعر الرأفة والحب، حيث يتجسد التحفيز من خلال الصعاب والعراقيل التي تحول دون تحقيق الهدف، فالصياغة الفنية متوقفة على معايير اختيار الحوافز وفق سلم

[1] – ينظر: بنية النص السردي (منظور النقد الأدبي)، حميد لحميدان، ص:23.

[2] – نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص:182.

يراعي نوعية العمل الأدبي ويناسبه حتى نتجنب كلّ الاختلالات التي تمس التتابع الزمني للأحداث، والحافز عموما ضرورة للمتن الحكائي يساهم في تنامي الأحداث وتغيرها.

يقول توماشفسكي: «إن السند الغرضي للعمل يتشكل من الحوافز المتمازجة فيما بينها، على هذا النحو يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز متتابعة زمنيا وحسب السبب والنتيجة؛ كما يتجلى المبني الحكائي كمجموعة هذه الحوافز ذاتها لكن مرتبة حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل».[1] فالحوافز تتمازج والمتن الحكائي، يحكمها الزمن وتخضع لمبدأين السبب والنتيجة دون لفت الانتباه، أي هناك حوافز هامشية أو ثانوية غير بالغة الأهمية كالحوافز الحرة مثلا في النقد الشكلي وقد صنفوا الحوافز حسب طبيعتها وما يقتضيه كلّ حافز.

5. 2- التحفيز التأليفي: Motivation Compositionnelle

فهناك التحفيز التأليفي والذي يكمن في صلاحية الحوافز وتناسقها فهو بمثابة الأثاث والأشياء التي تجذب البصر وتؤثر فيه، فالتحفيز التأليفي مرتبط بالعلامات يَرد في شكل مؤشرات سيميائية لها دور كبير في مركبات القصة ومراحلها وما ينبغي أن يتوقع الحصول، «ومبدؤه يتلخص في اقتصاد وصلاحية الحوافز، فالحوافز المستقلة يمكن أن تصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ للمؤثثات"**les Accessoires**" أو أفعال الشخصيات المراحل. إن جميع المؤثثات يجب أن تستعمل من طرف المتن الحكائي».[2] ومن المؤثثات مثلا وسائل النقل أو أدوات القتل، «إن إدراج حافز المسدس يتوفر هنا على تحفيز تأليفي، نظرا لأن السلاح المعني ضرورة أثناء الحل».[3] والتحفيز التأليفي يهتم بكلّ الحركات الايحائية بما يلفت انتباه المتلقي فيصدر حكما أو استنتاجا في الوقت ذاته، تساعد على وضوح القصة وانسجام وديناميكية المتن الحكائي.

5. 2- التحفيز الواقعي: La motivation réelle

يعد هذا النوع عملية معنوية ومادية تعترض ذهن وسلوك المتلقي فهي بمثابة الدوافع التي تحرك المتلقي فيشعر بحقيقة الحكي"**Recit**" فيقتنع به مسبقا، فالتحفيز الواقعي يوهم بحقيقة العمل الأدبي

[1] - نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص:181.

[2] - المصدر نفسه، ص:194.

[3] - المصدر نفسه، ص:195.

وبواقعيته فيقتنع القارئ بحقيقة العمل ويسعى إلى إيجاد مبررات ومشابهات له في الواقع، وهذا الاعتقاد والتوهم يختلف من قارئ ساذج يسلم عقله مستسلما خاضعا معتقدا بأن الشخصيات موجودة حقيقة في الواقع بخلاف القارئ المطلع الذي يكتسي عنده الوهم الواقع حيث «شكل مطلب احتمال، فعلى الرغم من معرفته التامة بالخاصية الابتداعية للعمل، فإن هذا القارئ يطالب بنوع من التطابق مع الواقع، ويرى قيمة العمل في هذا التطابق، وليس بإمكان القراء أن يتحرروا سيكولوجيا من هذا الوهم، نظرا لقوانين التركيب الفني».[1] وهكذا فإن هذه التقنية تقارب الأبعاد وتعيد نسجها وتركيبها إلى درجة الإيهام بالتماثل والتطابق بين الحقيقي الواقعي والمتخيل الوهمي من خلال التناسق الدقيق في قوانين التركيب الفني للعمل الأدبي (الأساطير الخرافات...الخ).

5. 2- التحفيز الجمالي: Motivation Esthétique

يعمد إلى مراعاة مقتضيات البناء الجمالي للسرد بعيدا عن التشويه والنشاز في البناء الفني حيث يستثمر المبدع التحفيز الجمالي بما يجعل الخيالي والوهمي يتآلف ويتطابق والتحفيز الواقعي، يقتصر الدور الفعلي للحوافز الجمالية على تغيير واقع الأوضاع في بناء الحكي من خلال خرق نواميس القصة تجاوزا للواقع إلى عالم الخيال الجمالي الإبداعي عن طريق اللغة، إن إدخال الحوافز إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي، ومتطلبات البناء الجمالي.[2] وهكذا يبني ذلك التحفيز اللغوي تخرج اللغة من الأنساق الوظيفية العادية وتتحول إلى لغة أكثر مفارقة فيتحقق ذلك التناقض لعالم الواقع.

وتختلف الحوافز حسب طبيعة العمل الفني وما يتطلبه فهناك حوافز غير متحركة ثابتة كمكان الحدث وما تعلق بصفات الأبطال في القصة مثلا، وهناك حوافز متحركة تبعا للحدث وما تعلق بالشخوص من تحركات، ومن خلال هذه التقنيات المتعلقة بالحكي تمكنت المدرسة الشكلانية من إيجاد طرق لمعرفة البناء السردي وعلاقاته الداخلية وما تعلق بها من وظائف.

---

[1] - نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 195-196.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص:200-201.

6. علم السرد: Narratology

6. 1-إرهاصات النظرية السردية:

يتخذ السرد حيزا هاما في الدّراسات النقدية الأدبية وهو علم يبحث في الظاهرة الأدبية خاصة ما تعلق بالنصوص وفق معايير علمية واعتمادا على قواعيد وتقنيات أسهمت الشكلانية في تأسيسها خاصة و قد اتخذت الإبداعات السردية مجالا تطوريا لا يركن البتة، وعليه لم ينحصر التنظير الشكلي في علم السرد مجالا بعينه بل توغل البحث السردي في مجالات شتى تنظيرا وإجراء، وأعطى نماذج كثيرة في طرق التحليل والمقاربة خاصة وقد أضحى هذا الأخير أرضية خصبة تفتح شهية الباحثين مما جعل السرديات في تعاظم مستمر تماشيا والابتكارات العلمية في الكثير من المجالات، لقد تنوعت التحليلات وتميزت القراءات في الفضاءات النّصية، حيث تفاقم البحث وتنوعت سبل التحليل والتأويل وكثرت المقاربات النصية وتنوعت فانفتحت على آفاق كثيرة، و تجسيدا لهذه النظرية ما قدمه "يوري تينيانوف" من خلال دراسة النّص ومقاربته حيث أسهم في بلورة مصطلحات حديثة صارت فيما بعد بمثابة المرتكزات الأدبية والنقدية التي اعتُمدت عند الشكلانين الروس في مجال نظرية الأدب، وقد ركز يوري على الخصائص الأسلوبية للسرد فاعتمد على الكثير من التقنيات والأدوات المرتبطة بالبناء السردي.

ظل هذا العلم يلامس الكثير من التيارات والمدارس حاملا كمّا من النظريات التي شبّ في أحضانها واعتمد على دعائمها في ملاحقة النّص السردي، يقول جينز بروكمييز: «ونعتقد أن هذا التطور مهم لتخصص وجد تحت اسم"**Narratologie**" علم السرد طفلا للبنيوية الفرنسية، وحفيدا للشكلية الروسية والتشيكية. من منظور المفاهيم السيميوطيقية والثقافية والطبيعية الحالية للسرد كما قدمه مؤلفون، مثل: بال"**Bal**" (1997)، وفلوديرنك"**Fludernik**" (1996)، ولتشمان **Lachmann** (1997)، ونيوتن"**Newton**" (1995)، وتولان"**Toolan**" (1988-1996م)، كان لعلم السرد التقليدي مساهمات مهمة، لكنه حمل أيضا قصور البنيوية الكلاسيكية».[1] ويتمثل ذلك القصور في تجاهل الكلام من حيث الدراسة مقارنة بالنظام اللغوي في البحوث البنيوية.

[1] – السرد والهوية (دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة)، جينز بروكمييز ودونال كربو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015م، ص:12-13.

لقد كانت مفاهيم الشكلانية بمثابة ثورة في مجال الأدب عامة والسرد على وجه الخصوص، ففصلوا بين الحكاية والبنية السردية كما ركزوا على التحفيز والنسق وكل أنواع البناء، وهذا ما تطرقنا له عند شكلوفسكي من خلال اهتمام الشكلية الشعرية بالأجناس والأنواع والأنماط الأدبية وطرائق القراءة ودراسة أساليب الرواية وتصنيف الحكاية والأسطورة حسب الوظائف والتغيرات،كما تمكنوا من الولوج إلى أبواب الشعر وبحثوا في الإيقاع والنغم وكلّ ما ارتبط بعلم السرد وهذا ما ظهر في كتب ايخيانيوم بيرك ورومان جاكبسون و فلاديمير بروب وغيرهم، حيث يعتبر علم السرد نظرية بحث في نظام الأجناس السردية على اختلافها تحليلا ووصفا كما تركز هذه النظريات على الآليات الإنتاجية للنّصوص وما تعلق بالوظائف السردية وطرق البحث فيها.

6. 2-نظرية السرد:

في محاولتنا دخول فضاء المصطلح يصاب الدّارس بدوار وصداع جراء عدم مطابقة الدلالة العلمية والمراد اللغوي خاصة إذا كان المصطلح يحتاج إلى دقة في المعاني تتوقف وتتحدد من خلالها المدلولات، «واللفظ اللغوي لا تتضح دلالته إلاّ من خلال السياق الأسلوبي الذي يدرج فيه، فليس كلّ لفظ لغوي يحمل دلالة ثابتة ومستقلة، تستدعى عند النطق به في كلّ موطن يساق فيه».[1] خاصة إذا علمنا أن الكثير من الدّراسات أثبتت عدم نجاعة التمسك بالمفهوم المعجمي على حساب المعنى الاصطلاحي الذي يؤدي مباشرة إلى جوهر القضية، وهذا ما يجعلنا نزهد في الكثير من التعريفات اللغوية التي ربما لا يتضح مغزاها إلاّ من خلال وجودها السياقي الذي تتحدد من خلاله دلالات كثيرة يفرضها السياق.

والسرد هو التتابع في الحديث، يقول الفيروزآبادي: «السرد الخرز في الأديم كالسراد بالكسر والثقب كالتسريد فيهما ونسج الدرع، واسم جامع للدّروع وسائر الحلق، وجودة سياق الحديث».[2] فالمعنى اللغوي لا ينفك عن التتابع والسبك في الكلام بعد تحسينه لأجل استدراج المتلقي.

تمكن رولان بارت من توسيع مصطلح السرد من خلال فضاءات أخرى أكثر تنوعا حين أعطى حدا لمصطلح السرد فقال: «إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة».[3] فالسرد وسيلة

[1] – السرد ومناهج النقد الأدبي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، د، ط، 2004م، ص:13.

[2] – القاموس المحيط، محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط6، 1998م، ص: 288.

[3] – البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م، ص:13.

لوصف الحياة البشرية على اختلافها وما تحمله من ثقافات وتجارب عبر قنوات اللغة وإمكاناتها، ويعتبر السرد وسيلة للتعبير وطريقة لإيصال الأخبار والعلوم عبر وسائل أكثر جمالية، وتحتاج هذه الأخيرة إلى الكثير من الخبرة والحنكة والدّربة على صياغة الكلام وبراعة الوصف.

ومصطلح السرد مفهوم أسهمت النظرية الشكلانية في إبداعه و تحديد موضوعاته ونقده واستنباط الأسس التي يبنى عليها علم السرد، ويعتبر رواد الشكلانية من الذين ابتكروا هذا العلم حيث يعد تزفيتان تودوروف أول من أنشأ هذا المصطلح سنة 1969م في كتابه قواعد الديكاميرون وعرفه بعلم القصة، فهو العلم الذي يُعنى بمظاهر السرد وطرق البناء فيها وما تعلق بالمعاني والدلالات، لقد تطورت السرديات من خلال ما أَثرَت به هذه المدرسة في الدّراسات السردية من قوانين ونظريات سعى هذا التيار من خلالها إلى إرساء معالم النظرية السردية خاصة فيما يتعلق بمقاربة القصة والمتن الحكائي حيث انشغلوا بالمادة اللغوية شكلا وبناء واستبعدوا المقاربات المرجعية والخارجية واهتموا بدراسة النظام المورفولوجي للخرافة والعلاقات الرابطة والأركان والهياكل التي تبنى عليها أنواع السرد.[1]

ويطلق: «مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية ».[2] تركز هذه النظرية على الخطابات والنصوص الأدبية السردية. وقد اعتمدت نظرية السرد على النقد البنيوي الذي يهتم بطبيعة النص السردي ووظيفته، كما يركز على الأسس التي يقوم عليها الهيكل السردي كالأشخاص والزمان والمكان وغيرها من مقومات النص السردي.

إن السرديات فرع معرفي يحلل ميكانيزمات المحكي، محاولا الوصول إلى مكونات السرد عبر الحكاية. ويحاول الناقد من خلال علم السرد وما توصل إليه من معايير نظرية تحاكيها أنواع السرد المتعددة.[3] لقد تحقق للسرد وجودا في ظل القراءة الشكلانية فتهاوت دعائم النقد الكلاسيكي وهذا

[1] – ينظر: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011م، ص:7.

[2] – قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، رشيد بن مالك، دار الحكمة، الجزائر، د،ط، 2000م، ص:121.

[3] – ينظر: نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبأير)، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص:97.

ما ظهر في تصريحات تودوروف حيث قال: «لقد هجرنا مؤخرا ذلك النمط من النقد الذي يعمل على وضع شخصيات الرواية موضع التساؤل والمحاكمة باعتبارها كائنات حية، غير أن أحدا لا يستطيع أن يضمن لنا ما إذا كانت تراجم الشخصيات أو المحاولات إقامة الواقع التاريخي اعتماد على تلك التراجم قد اختفت تماما».[1]

إن قوانين النظرية الشكلانية تقوم على أسس عملية وقوانين تخضع لها المقاربة النّصية كمفهوم الشكل والبناء والتحول والألفة والتغريب والمهيمنة الأدبية ونظرية الأدب والإدراك والنسق والتطور الأدبي والغرابة والسرد والشعرية واللسانيات والانزياح والمتن الحكائي والوقائع الأدبية وهي تصورات أوجدها المنهج الشكلاني انفتحت من خلالها آفاق القراءة النّصية واستبعاد وإقصاء القراءات النفسية والاجتماعية التي تعلقت دهرا بالنقد الروسي الكلاسيكي حيث هدمت أصنام النظرية القديمة لتعتلي بدلها مصطلحات نقدية ومفاهيم جديدة مركزية تدور حول رحاها المنظومة السردية .

لقد خاض فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي **"Shklovsky Borisovich. Viktor"** (1893-1984م) مجال السرد خاصة فيما يتعلق بالمبنى الحكائي، واهتم بالأنساق التركيبية والأبنية التي يرتكز عليها السرد، فتمكن من إعطاء مفاهيم نقدية للبناء والنسق وأنظمة التحفيز كما تعرض إلى المكونات البنائية والإيقاعية والدلالية والتركيبية، ثم عالج من خلال مقالاته النسق السردي العادي والنسق المتسلسل وأنواع أخرى من الانساق كما أشار إلى نمطان رئيسان للحكي سرد موضوعي **Objectif** وسرد ذاتي **Subjectif**، حيث يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال الراوي ويمكن اختلاط النظامين.[2] أما بوريس توماشفسكي " **Boris Tomashevsky** "(1890-1957م) فيعتبر من أبرز مؤسسي النظرية السردية والتي كانت بمثابة القوانين والأسس التي انطلقت منها البنيوية والمدارس الأخرى وكثير من منظري النظريات والمناهج مثل رولان بارت وجيرار جينيت وجوليان غريماس وغيرهم، وقد حاول توماشفسكي التأسيس لعلم السرد حيث عالج قضية البناء السردي وما تعلق به من موضوعات

[1] – نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 78.

[2] - ينظر: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نوذجا تطبيقيا، مراد عبد الرحمان مبروك، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص:28-29.

وتعاقب الأحداث ونظامها، كما ركز في بحوثه على أهمية الحافز وغيرها من موضوعات علم السرد كما تطرق إلى التيارات اللغوية خاصة البنيوية منها.

7. توماشوفسكي وتقنية الأغراض:

إن نظرية الأغراض في علم السرد أداة أساسية في ربط الصلة بين النّص والقارئ ليتحقق ذلك القبول فكلما كانت الأغراض فعالة تلعب على أوتار القارئ، وكلما تعلقت بقضايا حية دينامية غير متناهية زاد العمل الأدبي حياة، والنظرية الشكلية عموما من خلال تنوع واختلاف منظريها أسست لعلم السرد من خلال خطوات إجرائية تقرب المعنى، أو ما يسمى بالقراءة العميقة وتقسيم النصوص والتمييز بين المتن والمبنى الحكائي والتفكيك والتحليل ودراسة الشخصيات وعناصر السرد وتصنيف الحوافز والتركيز على الانحرافات الزمنية والمكونات والسمات النّصية، تعتبر نظرية الأغراض علما قائما بذاته أسس من خلاله توماشفسكي لعلم السرد الذي صار قاعدة قامت عليها البنيوية فيما بعد وتجسدت في كتابات نقدية لرولات بارت وجيرار جنيت وغريماص ومن سار على منوالهم حيث كانت النظرية النقدية الشكلانية بمثابة الإرث الذي تأسست عليه البنيوية والسيميائية.

لا تقوم الوحدة السردية إلاّ بما يسمى وحدة العمل الأدبي، فمن «خلال السيرورة الفنية تتمازج الجمل المفردة فيما بينها حسب معانيها محققة بذلك بناء محدد تتواجد فيه منقحة بواسطة فكرة أو غرض مشترك، إن دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هي الغرض الذي نتحدث عنه وأنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض من عمل قد كتب في لغة العام للعمل أو أغراض أجزائه. ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلاّ ويتوفر على غرض أما العمل غير العقلي "**Tansrationnelles**" فلا غرض له، نظرا لأنه ليس سوى تدريب تجريبي، أو تدريب مختبري بالنسبة لبعض المدارس الشعرية ويتميز العمل الأدبي، بوحدة عندما يكون قد بني انطلاقا من غرض وحيد يتكشف خلال العمل كله، نتيجة لذلك تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين اختيار الغرض وصياغته"**Elaboration**".[1] فكلما تعدد النص وتنوع كلما زادت الأغراض فيه، لكن المؤلف بتطرقه لواقع المتلقي فإنه مطالب بانتقاء الغرض المناسب لراهن مجتمعه من خلال ملامسة الأذواق والاهتمامات والتطلعات، ففاعلية الكتابة متوقفة على دينامية الغرض، فإن وفق الكاتب في تناسق الأحداث واتصالها ونجاحه في اختيار الأغراض وصياغتها كان العمل الأدبي إيجابيا شكلا ومضمونا،

[1] – نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 175.

حيث تنتظم دلالاته ومعانيه، إن الروابط بين المؤلف والقارئ مرهونة بقوة التصور والاستحضار بينهما فيقع ذلك التآلف.

لقد تميز هذا الناقد من خلال الكثير من المفاهيم التي انفرد بها عن غيره من الشكلانين كمصطلح الحافز مثلا والذي اتخذ عنده مفاهيم أخرى وتقسيمات تطرقنا لها فيما تقدم، كما أسهم بوريس بنظرياته المتعلقة بالأغراض وطرق صياغتها وأهميتها في نجاح قنوات التواصل بين المؤلف والقارئ، و لقد أكد على المتن الحكائي والمبنى الحكائي"**Fable and Subjec**" وما تعلق به من أحداث بناء على العامل الزماني والسببي، فقد أشار إلى التسلسل النّصي للسرد، حيث يرى أن تنظيم هذه العناصر العرضية يتحقق حسب نمطين أساسيين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما وقتيا معينا"**Chronologie**"؛ وإما أن تُعرض دون اعتبار زمني أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية. حيث يربط الحالة الأولى بأعمال ذات مبنى كالقصة القصيرة أو الرواية أو قصيدة ملحمية، أما الحالة الثانية فهي المتعلقة بأعمال لا مبنى لها كالشعر مثلا أو تلك الكتابة المتعلقة بالرحلات.[1] وهكذا فإن مفهوم الأغراض فضاء يستوعب اللغة المادة الأساسية التي يقوم عليها العمل الأدبي.

إن المتن الحكائي "**Fable**" هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، حيث يعرض بطريقة عملية"**Pragmatique**" حسب النظام الطبيعي أي الوقتي والسببي للأحداث، وباستقلالية عن طريقة تنظيم الأحداث، أما المبنى الحكائي فإنه يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل وما يتعلق بها من معلومات.[2] إن هذه التقنيات التي أثرى بها هذا الناقد البحث السردي كانت الزاد المعرفي والقانون النظري الذي قامت عليه الكثير من الدّراسات السردية خاصة الرواية كما تعتبر نظريات توماشفسكي المنبع الذي اغترفت منه السرديات اللسانية وما تعلق بالبحث في الخطاب السردي تحليلا وقراءة، دون طمس جهود فلاديمير بروب رغم ما وجه له من نقد من قبل غريماس حول التحليل البنيوي للحكاية، ولقد أسهمت الشكلانية والبنيوية بالكثير من التقنيات في نظرية القص حيث شهدت هذه النظريات تحولات جوهرية إن على

[1] – نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص:179.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:180.

مستوى الموضوع أو المنهج متجاوزة النطاق الضيق للمعايير الوصفية والتحليلات السياقية وهذا ما جعلها تنفتح على الكثير من الفضاءات النّصية واللسانية والسيميائية والتداولية والتواصلية.

8.بذور التحليل المحايث والقطيعة المزعومة:

ركزت الشكلانية على أعماق النّص فصنعت لهذا الأخير سلطة مركزية أسست لها من خلال تلك المقاربات المحايثة، حيث أوجدت لذلك مقولات وقوانين نقدية تجاوزت بها تلك الأنساق العالقة والمتطفلة على النّص وأحدثت تحولا ملحوظا في مسار النقد السردي في هذا القرن فصار بمثابة إرثا قاعديا قامت عليه القراءة البنيوية، و لقد انطلقت المقاربات المحايثة وفق أطر نظريات الشعرية العاملة على دراسة القوانين الأدبية المجردة التي تشكل هوية الأدب، توصلت النظرية الشكلانية أن النّص الأدبي كيان مغلق وبنية مستقلة بموضوعها دون إغفال دور اللغة فيها ليتحقق ذلك الانسجام والتناسق القائم على علائق النّص ذاته، دون البحث عنما يقوله النّص أو ما له علاقة بحياة المبدع، إن ما تبحث فيه المنهجية الشكلانية هو خصوصية العناصر الفنية للعمل الأدبي والعلاقات والروابط التي تشكل المضمون، والكيفية التي يقوم بها وعليها العمل الأدبي وأوجه الاختلاف والاتفاق المتعلق بخواصه ومميزاته التي من خلالها تتحقق خصوصية النّص.

ولقد تميز في هذه النظرية كل من ياكبسون و كوهن وجان مولينو وريفاتير وغيرهم، يقول صلاح فضل: « على هذا لا ينفي وجود خصائص ثانوية أخرى للأدب تعنى بها العلوم المجاورة لها دون أن يشغل بها مؤرخو الأدب كما يفعلون حتى الآن؛ فهم في نظر الشكليين مثال رجال الشرطة الذين يذهبون لاعتقال أحد فلا يكتفون بإمساكه وإنما يقبضون أيضا على من يوجد معه في نفس الحجرة، وربما أمسكوا ببعض المارة في الطريق كذلك، فمؤرخو الأدب يحاولون استغلال كل معلوماتهم عن حياة المؤلف الشخصية وظروفه النفسية والسياسية والفكرية، وينتهون بعد كل ذلك – لا إلى تكوين علم الأدب – وإنما لمجموعة مكدسة من المعلومات المتجمدة ،غافلين عن كل عنصر من هذه العناصر ينتمي إلى علم آخر قد يكون تاريخ الفلسفة أو الثقافة أو علم النفس».[1]

كلها مبادئ تأسست عليها المقاربات التي قوضت تلك الأركان والمناهج القائلة بانعكاس الأدب لشخصية مؤلفه، حيث بات الفن في نظرهم نوع من التدفق والإلهام الإلاهي بعيدا عن ذلك

[1] – النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فاضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م ص: 43.

التطابق المزعوم، وعلى هذا سارعت الشكلانية إلى الثورة على أصنام التطابق والانعكاس وشخصية المؤلف وغيرها من السياقات الخارجية، لقد أصبح العمل الفني بموجب هذه القوانين العلمية الجديدة خاضع للتركيب الأدبي أو بالأحرى للوظيفة الجمالية وهو ما جعل كل المقاربات والدّراسات النقدية ترتكز على تحليل ووصف النّص الأدبي لذاته عزلا عن كلّ خارج.

شهدت الساحة النقدية عامة مصطلحات جديدة وافدة من النظرية الشكلانية تغيرت على أثرها الكثيرا من المعتقدات والمسلمات، حيث فرق النقد الشكلي بين الشعر والنثر وربطوا ذلك بوظيفة التوصيل التي تربط أكثر بجنس النثر، هي معايير حريته بموجبها تجاوزوا بها نواميس الثنائيات التقليدية التي تميز أنماط وأساليب اللغة، تمكن الفكر الشكلاني من التأسيس للتحليل المحايث من خلال إيجاد نظرية علمية تدرس العمل الأدبي في استقلالية بعيدا عن كلّ المؤثرات الخارجية بوصفه كيان ونظام قائم بذاته وهو ما عرف فيما بعد في الدراسات النقدية بالبنية، حيث يقول فيكتور أرليخ: إنّ مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي بعيدا عن حياة المؤلف أو القارئ أو حتى ما يحيل إلى النّص من علائق خارجية فلا يرتكز التحليل إلاّ بالسمات التي تسهم في أدبية الأدب.[1] يحاول المنهج الشكلاني في مقاربته للنّص الأدبي عدم الاهتمام بالواقع الخارجي كالبيئة أو حيثيات المؤلف، فالتركيز منصب على المادة الأدبية كبنية معزولة من خلال البحث في ألفاظه وطرق بنائها وصياغتها وعناصرها التي جعلت منه نصا أدبيا بعيدا عن أفكار المؤلف، ولكن هذه متاهة جلبت لهم الكثير من الانتقادات إذ لا يمكن وجود كلمات دون أفكار كاتبها، رغم ذلك تمكن الشكلانيون من إخراج العمل الأدبي من عبودية الأيديولوجيات والسياقات الخارجة الثانوية التي أثقلته وجعلت النص يخرج عما أريد له، إن ما تسعى له هذه المدرسة هو تلك الذاتية النّصية الداخلية التي تقوم على أسس النّص وتنتظم وفق دعائمه وقوانينه الخاصة بعيدا عن السياقات الخارجة عن حدوده، لقد تأسست المحايثة كمبدأ حيث انتقلت من الفكر الشكلاني إلى التحليل البنيوي وصارت من الأسس التي اعتمدت في اللسانيات البنيوية.

9.متاهات التاريخ والتوالد الأدبي:

سعت الشكلية إلى دحض الأفكار القائلة بثبات الأدب واستقراره على منهج واحد ومحاولة دراسة الوقائع الأدبية دراسة علمية بعيدا عن التصورات الكلاسيكية الجافة والنمطية القارة، لقد

[1] – ينظر: الشكلانية الروسية، فيكتور إرليخ، ترجمة: الوالي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص:14.

«عارضت الشكلية الأفكار الأكاديمية التقليدية عن تطور الأدب ومساره التقدمي المطرد، وأنكرت فكرة التوالي الطبيعي للمذاهب الأدبية أو توالدها فيما بينها، وحرصت على إبراز حقيقة عدم الاستقرار في الأشكال الأدبية».[1] فحاولت بذلك كسر تلك الرتابة وفتحت المجال لحرية التأويل حسب ما يلائم كل عصر بما يحقق عامل التجديد والتطور الديناميكي للأجناس الأدبية، و «يرتبط تاريخ الأدب أو الفن ارتباطا وثيقا بالمتواليات التاريخية الأخرى، وكل متوالية "**série**" من تلك المتواليات تتضمن نسيجا معقدا من القوانين البنيوية الخاصة بها».[2] فلكلّ حقبة زمنية قوانين بنيوية خاصة بها، فلا يمكن تعميم تلك الأدوات دونما الفصل بإضاءة توضح تلك القوانين والمفاهيم، إن «مفهوم النظام التزامني الأدبي لا يطابق مفهوم الحقبة "**Epoque**" الساذج نظرا لأن هذا المفهوم لا يرتكب فقط من أعمال فنية متقاربة في الزمن، وإنما أيضا من أعمال انجذبت إلى فلك النظام آتية من آداب أجنبية أو من حقب سابقة، إنه ليس كافيا أن نفهرس، بلا مبالاة الظواهر المعايشة؛ فما يهم هو دلالتها السلمية بالنسبة لحقبة معينة».[3] إن المنهجية العلمية والموضوعية لا تقبل البتة القراءات الثابتة وترفض تسلسل الأنظمة وترابطها والتي لا تقيم اعتبارا لخصوصية المرحلة أو تباين النظام، إنها تستهلك وتتجدد وتتطور وتستمر وفق خصوصية وذاتية، لقد حققت الشكلانية الروسية دعائم ومكتسبات أفادت بها النظرية النقدية، حيث اهتمت بما تحقق للأدب من خلال تلك الذاتية والخصوصية القائمة على أسس علمية في ضوء مقاربة شكلانية ومحاولة إبعاده عن الحيثيات والدواخل الاجتماعية، ودراسته باعتباره بنية مستقلة قائمة وأن هذه البنية الأدبية تقترب إليها بتحليل محايث واستعملوا في ذلك مصطلحات نقدية جديدة كالسيموطيقا واعتماد تقنية الانزياح والخرق بين الشعر والنثر.

لقد استعانوا بكثير من الحجج العلمية لإثبات تجدد الأنظمة وتطورها بعيدا عن فكرة الركود الكلاسيكية، وعمدوا إلى إنشاء قوانين ميزوا بها كل نّص أدبي عن غيره، أو ما يعرف بالوظيفة عند رومان أوسيبوفيتش جاكبسون"**Roman Osipovich Jacobson**" وقد وظفت النظرية الشكلانية مكتسبات اللسانية في مقاربة الشعر استنادا على المستويات الصوتية والفونولوجية والإيقاعية

[1] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص: 69.

[2] – نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، إيخنباوم وجاكوبسون وآخرون ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 101.

[3] – المصدر نفسه، ص:102- 103.

...والوقوف عند دلالات التركيب خاصة في مجال السرد. لقد اعتنوا بالشكل وجعلوه أساس المعنى فتجاوزوا بذلك تلك الثنائيات القديمة "الشكل والمضمون" وقد عملوا على تقنين الأجناس فأسّسوا لنظرية الأدب وفق مقاربات لسانية وبنيوية وسيميائية مهدوا بها لظهور صنف جديد من الشعر مستقبلي إيحائي يتميز بلغة فريدة بعيدا عن لغة المشاعر والأفكار، واهتموا بالسياق والأبنية الأدبية.

لقد ارتحلت هذه النظريات إلى أوروبا من خلال جسور الترجمة ولعل تودووف من خلال مؤلفه "نظرية الأدب" أقوى ناقل للإرث النظري لهذه المدرسة ثم الناقدة جولياكريستيفا "**Julia Kristeva**" التي ساهمت ببحوثها النقدية في مجال العلامة حيث توافقت بين النقد الماركسي واللسانيات والسيموطيقا بالإضافة إلى هذين الرائدين الذين ساهما في نشر النظرية الشكلانية في أوروبا، و يشكل جاكبسون جسرا بين النظرية الشكلانية الروسية والمدرسة البنيوية خاصة فيما يتعلق بنظرية الوظيفة "**Functionlism**" والفونولوجيا والأسلوبية ونظرية الدلالة والإعلام ونظرية الأدب عامة، حيث قنن وحدد المكونات الأساسية التي تبنى عليها لغة التخاطب"**Message**" و الشفرة أو السنن "**Code**" والسياق "**Conteste**" أو المرجع "**Referant**" والقناة "**Canal**" وجعل لكل ركن من هذه الأركان وظيفة لغوية يتجدد من خلالها الخطاب كالوظيفة التعبيرية"**Expressive**" أو الانفعالية والتأثيرية "**Coative**"والوظيفة المرجعية"**Referentille**" والوظيفة الواصفة"**Metalinguistics**" وتسمى أيضا ما وراء اللغة والوظيفة الشعرية "**Poetic**" والوظيفة الإفهامية "**Conative**" أو وظيفة إقامة الاتصال.[1]

10. المأزق النظري الشكلاني:

إن أهم ما أفرزته الشكلانية هو إيجاد مفهوم للأدب على أنه نوع من النظام العلائقي متغير بعامل التاريخ حيث تتحدد بذلك وظيفة اللغة، ولقد اعتقد الشكلانيون أن الأدب لا يعكس الحقيقة الواقعة؛ حيث يعبر عن الاستمرارية الديكرونية للأدبوية من خلال مفهوم التناص، وفصل الشكلانيون بين الأدب والمؤلف والحقيقة، مما أدى إلى تغير كلّي في الأعراف والأسس التقليدية للأدب.[2] دخلت الشكلية في دوامة جراء تأزم الأوضاع واحتقانها ثم تكالب التيارات الأيديولوجية الأخرى التي عاصرت النظرية، كلها عوامل حتمت على هذه المدرسة الاعتراف بالأخطاء خاصة فيما يتعلق بعملية الإبادة والإلغاء لكلّ ماله صلة بالكيان الأدبي كالظواهر الاجتماعية والثقافية مثلا، وأعلن الاعتراف بالخطأ،

[1] – ينظر: النظرية الأدبية، دافيد كارتر، ترجمة: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2010 م، ص:37.

[2] – ينظر: نظرية النقد الأدبي الحديث: يوسف نور عوض، درا الأمان، القاهرة، ط1، 1994م، ص: 18.

إن الحياة الاجتماعية والأنظمة الثقافية الأخرى عناصر تتشابك والأدب عبر وظائف اللغة التي تعتبر حلقات ربط بينها وبين العمل الأدبي، ومن الانتقادات الموجهة للشكلانية أيضا إهمالها لمشاكل علم الجمال، وإغفالها لمبادئ علم النفس وعلم الاجتماع، وتحويل الدراسة الأدبية إلى تطبيقات شكلية وتقنية لا فائدة منها، مادامت هذه الدراسات تهمل الإنسان والتاريخ والمجتمع والنفس الإنسانية. أي: تهمل الذات المنتجة والذات المتلقية، وتقصي الواقع الذي يجمعهما على مستوى الإرسال والمرجع.[1]

11. مدرسة باختين: ميخايل باختين Mikhaïl Bakhtine (1895-1975م)

11. 1-الحلقة المفقودة:

أسهم باختين في وصل الشكلية والماركسية وعمل على التنظير للغة باعتبارها ظاهرة إجتماعية حيث «قام بتطوير النتائج المترتبة على هذه النظرية الدينامية إلى اللغة، وطبقها على النصوص الأدبية، ولكنه لم يعالج الأدب بوصفه انعكاسا مباشرا للقوى الاجتماعية، بل أبقى على اهتمام شكلي الطابع بالبنية الأدبية».[2] واختلف عن البنيوية من حيث الاهتمام باللغة التجريدية فعمل وركز على الخطاب بوصفه علامة اجتماعية وأن هذه اللغة تتلون وتختلف تبعا لاختلاف أصناف المجتمع فتفرز لنا دلالات ومعان متباينة، كما اهتم بطرق صياغة اللغة، لقد اختلف باختين وعارض الفكر الشكلي والأسلوبي المتأثر بنظرية دي سوسير الذي ينظر للغة بوصفها بناء مستقلا، حيث يعتقد باختين أنه لا يمكن الفصل بين الأسلوب والجنس الأدبي معتمدا في ذلك على الفلسفة الماركسية والألسنية.

لقد تأسست مدرسة باختين النقدية الحوارية على أسس نظرية جديدة تقوم على توطيد العلاقة بين المبدع والقارئ والإنتاج الأدبي مركزا في ذلك على العامل الاجتماعي والتاريخي وعلاقتهما بالنّص الأدبي، وتجسدت هذه الأفكار في كتابه "الأسلوب الشكلاني" ومشاكل أو معضلات شعرية دوستويفسكي سنة 1929م، لقد شهدت الساحة النقدية أهم نظرية في الرواية والتي تشهد النور بعد زمن طويل من كتابتها فوُئدت هذه الدّراسات التي بحثت في الرواية وتاريخها وأسس الخيال الحواري والزمن الروائي وأصناف الخطاب.[3] يحاول في كلّ هذا التنصل من صفة الشكلانية ومما يدعم هذا

[1] – ينظر: النظرية الشكلانية في الآداب والنقد والفن، جميل حمداوي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2016م، ص: 17.

[2] – النظرية الأدبية، المعاصرة، رمان سلدان تر: جابر عصفور، ص: 38.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 39.

الاتجاه كتاباته النقدية التي زادته بعدا واختلافا عن سابقيه في هذه المدرسة مما جعله مؤسسة نظرية قائمة بذاتها استطاعت أن تكون صلة بين المدارس الشكلية والماركسية والبنيوية، لقد جسد باختين نظرية نقدية تؤصل للربط بين السمات الفنية الأدبية والعناصر الأيديولوجية في الرواية، كما توصل إلى إرساء روابط الود بين بنائية الشكل والمضمون، و حاول إيجاد مصوغات جديدة للرواية حيث جعل لمحيطها التاريخي والسياسي والثقافي وجودا في مقاربة الرواية وأن اللغة ركن ركين في تأويل الرواية وبنائها التاريخي حيث يعتمد في قراءته للرواية على التداولية الخلفية السيميائية في تعامله مع النّصوص الروائية.

11. 2-باختين أبعاد فكر وآفاق نظرية:

ليس من الهين إحصاء فكر المنظر الروسي ميخائيل باختين فهو موسوعة فكرية ومشروع نظرية يصعب التقبض على اتجاهاتها خاصة إذا علمنا أنه اخترق وداس على حدود التخصص فصال وجال في عديد العلوم، أرّخ ونظّر للأدب وبسّط الفكر والتنظير في جمالية التلقي والسيميائيات واللسانيات وغيرها من العلوم فكان المنعرج في تاريخ النقد إذ يُعد أحد كبار المنظرين، ساهم في بلورة نظرية الأدب خاصة ما تعلق بمجال الرواية، فأسّس للنظرية النقدية الحوارية وعمل باختين لقيام مشروعا تنظيريا يعتّد به، لقد أدرج المؤثرات الثانوية والخارجية في العمل الأدبي وهو بذلك قد انسلخ بمفاهيمه الحديثة عن الشكلانية فتجاوز القراءة الماركسية والكلاسيكية المنغلقة.

لقد وجّه لهذه المدرسة وابلا من الانتقادات من خلال كتاباته ومؤلفاته مثل رؤية نقدية للفرويدية"**Freudianism**" منتقدا النفساني فرويد ثم واصل حربه النقدية منتجا بذلك قواعد وقوانين تنظيرية معارضا فيها نقاد الشكلانية خاصة ما تعلق بالرواية وتاريخها وهذا ما تجلى في أهم مقالتين سنة 1953م "مقال في الرواية" و" أشكال الزمن وامتداداته في الرواية "سنة 1973م ثم كتاب" أجناس الخطاب" سنة 1953م لتكون هذه المؤلفات بمثابة ولادة نظرية أدبية بلغت سماء التنظير الأدبي وحققت رواجا علميا في الأدب، و ينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه من داخل الفلسفة الماركسية وباطلاع جيد على الألسنة وأبحاث الشكلانيين والأسلوبين والوعي أيضا بسلبيات الوثوقية الأيديولوجية التجريدية، كما أنه يعتمد على خلفية مزدوجة: لسانية تداولية ترتكز على تصور فلسفي يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع، وخلفية نقدية، سيميائية تسائل النص الروائي

اعتمادا على العلائق الداخلية والخارجية من خلال آفاق التحليل السوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي.[1]

لقد اعتبرت أعمال باختين النقدية بمثابة القطيعة الفكرية والمعرفية للحركة النقدية السوسيولوجية والماركسية، حيث تجاوز بذلك التحليل الكلاسيكي من خلال ابتكار منظومة فكرية وإجرائية لمقاربة النّصوص، لقد أبطل المقولات النقدية لدي سوسير التي قامت على أسسها المدارس الأسلوبية والشكلانية وما تعتده من إجراءات، والتي اعتبرت اللغة كيانا مكتفيا بذاته وأنساقه يخضع للدراسة العلمية.

حاول باختين أن يوافق بين النظريات النقدية اللسانية وبين مخرجات النقد الشكلاني الذي يمثله، حيث ينظر إليه بأنه ذلك الإبن العاق الذي مرق عن ذلك الركود النظري، إن «باختين من بين النقاد الماركسين الأوائل الذين يراجعون مقولة الانسجام في العمل الأدبي ويقتربون قليلا من فكرة أن النّص الأدبي يقوم على بنية التناقض وهو ما روج له ألتوسير وجماعة فرانكفورت وانتهى عند التفكيكين تيارا فكريا ونقديا مستقلا».[2] لقد صحح باختين ذلك الفكر الشكلاني السائد، وأوجد نظرية تقوم على مفهوم الحوارية والعلامة الهجينة للغة ونفى الثنائية اللغوية والدلالية حيث أكد على أهمية السياق التاريخي والاجتماعي في العمل الأدبي ثم تطرق للقواعد الجمالية وارتباط مفهوم الأدب بتغيرها وتطورها يقول باختين: «لن نفحص اللغة باعتبارها نسقا من المقولات النحوية المجردة وإنما سنتعامل معها باعتبارها لغة مشبعة إيديولوجيا وباعتبارها مفهوما للعالم، بل وكأنها رأي ملموس، أو كأنها ما يضمن الحدّ الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية».[3] لقد منح اللغة شحنة تنحاز بها عن المألوف في اللسانيات الجافة والأسلوبية الشكلية فصارت الكلمة بذلك أرضا خصبة أساسها التناقض والتنوع الدلالي، حيث جعل لكلمة شعرية "**Poetic**" خصوصية تجعلها أكثر نماء وانفتاحا وهي في كل هذا تعكس ذلك الثراء الأيديولوجي والاجتماعي المتناقض، فقد شكّل باختين انقلابا نقديا ونظريا على مفاهيم الأيديولوجية الماركسية ونظرية الانعكاس فأنتج نظرية

[1] – الخطاب الروائي، ميخائيل باختيين، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص:15.

[2] – الكرنفال والحوارية، ميخائيل باختين، ترجمة: عبد الوهاب شعلان، مجلة التواصل الأدبي، منبر الأدب العام والمقارن، جامعة برج باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع 2، جوان، 2008 م، ص:08.

[3] – المصدر السابق، ص: 44.

الحوارية الجمالية في النّص الروائي، ثم حاول الجمع بين الشتات الفكري حول الرواية، وقد تعامل مع النّص وفق قواعد قائمة على الدلالة اللسانية وبعض أفكار الشكلانية ونظرية تقارب النّص ضمن أطر اجتماعية وإيديولوجية حيث تبلورت أفكاره وقامت على حطام هاتين المدرستين فظهرت بذلك على الساحة النقدية نظرية باختين التي اتخذت الرواية مخبرا للبحث والإثبات، فدحض الكثير من المقولات من خلال الثنائية الاجتماعية التاريخية واللغوية.

هذا المزج بين النظرية الشكلانية وما تحمله من فكر اجتماعي والماركسية وما تعتقده من فلسفة شكّل أهم مبادئ تقوم عليها نظريات باختين، خاصة ما يصطلح عليه بالتعدد الحواري ومبدأ التناقض والاختلاف والكرنفالية واللغة الساخرة والحوارية والنّص باعتباره ظاهرة اجتماعية تحمل عديد الصّور الحياتية.

11. 3-الكلمة وتعدد النبرة:

لقد اكتسبت الكلمة فسحة تجاوزت بها النواميس النقدية المتحجرة وانعتقت من شباك المعاجم الضيقة وأصبح لها وجودا واقعيا واجتماعيا فاكتسبت قيمة في مجال التنظير الروائي. لقد استثمر باختين في الرواية فعبر إلى عوالم مختلفة مبنية على أساس اللاستقرار محطما بذلك قيود الكلمة ومتحررا من أحادية الرؤية محاولا بذلك إبعاد الرواية عن ملامح التعقيد، بخلاف الأجناس الأخرى ذات المناهج القارة، لقد رفض باختين حصر الرواية في مجال مغلق مكبل بالمجتمع البرجوازي، وإذا أردنا التعمق أكثر قلنا إن باختين لا يريد مصطلح الكرنفالية بحد ذاته وإنما يركز على تلك العبثية الاحتفالية وذلك الصخب والعفوية التي تصاحب تلك الثورة على الهدوء و على المعتاد، و«الكلمة في أصولها تعني موسم الاحتفال الذي يسبق فترة الصوم الكبير عند النّصارى؛ أو أي لحظة احتفالية أو ابتهاج عام أو تظاهرة جماعية مفرطة الفوضى. ولعل هذه المفردات تحيط بالمعاني الدينية، والروح الجماعية، وكذلك القصف والعربدة. لكن المرء لا يدرك الأبعاد التي دعت باختين لاختيارها، ما لم يلم بشيء مما يعنيه الكرنفال في القرون الوسطى».[1] لا يمكن للكلمة أن تُصنع إلاّ في رحم الأيديولوجيات فتصير كائنا متحركا متعددا وهذا ما دفع باختين إلى تحرير الكلمة الروائية من الخضوع لسلطة المؤلف وعليه سارع إلى تجسيد أفكاره من خلال بعض مؤلفاته "مشكلات شعرية دوستوفسكي"و" استقيا الرواية ونظرياتها" و"الماركسية وفلسفة اللغة "ومؤلف فرانسوا ابليه التي أثبت

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 3، 2002 م. ص: 214.

فيها ذلك التنوع في الرواية القائم على تعدد الشخصيات والمزج بين الأساليب وقد وضع لذلك أسس لقيام نظرياته فكون وأنتج منظومة مصطلحات جديدة من ضمنها مصطلح "تعدد الأصوات" أي الديالوج "**Dialog**"و"الرواية البوليفية"، وغيرها من المصطلحات التي أسس من خلالها مفاهيم نقدية حديثة صعبة التحديد لارتباطها بإيديولوجيات ذات أصناف متباينة، وُصفت من قبل تودوروف بأنها تتسم بالصعوبة والتعقيد ويعود ذلك إلى العمق النقدي والمنهجي لباختين،[1] دون إغفال المناهج الفلسفية والفكرية المتعددة التي ارتكز عليها، ثم ما يمتاز به من التوسع المعرفي والعمق التنظيري.

لقد تجاوز كل الأعراف والنواميس اللغوية للكلمة وجعلها تتنامى في ديناميكية تأبى التوقف لأنها تبنى على لهجات اجتماعية كثيرة تبث فيها الحياة فتتلون وتتمثل وفق المتحدثين بها فتتخلى عن القواعد اللغوية المعهودة، وتعيش في فضاء جديد تحكمه العلاقات الاجتماعية والثقافات والعادات والتقاليد الشعبية على اختلاف مراتبها. إن هذه الأنساق اللسانية تشكل عمق الكلمة فتصنع بدورها معجما. إن هذا التنوع منح اللغة في مدرسة باختين حياة فصارت تخضع لأبعاد أخرى تتلاءم وسيرورة التغيير.

11. 4-استراتيجية باختين في مقاربة الرواية:

توالت دّراسات المناهج والنظريات النقدية بحثا وتعمقا في كينونة الرواية والأسس التي تقوم عليها والقوانين التي تضبطها باعتبار النّص السردي الروائي فضاء شاسعا تتقاسمه الأفكار وتسكن إليه الذوات، هروبا من متاهات العصرنة وتعقد الأحداث، إن هذه الحركة اللامتناهية للعالم سكنت هذا الجنس الأدبي الصعب المراس فاستحوذ ذلك الضياع والفراغ والعمق الإنساني، يقول باختين: لم تكمل الرواية تطورها بعد فهي تلج الآن مرحلة جديدة فعصرنا هذا يميزه التعقد... والعمق والتفكير النقدي للإنسان وهذه الخطوط تحدد تطور الرواية، كما أنها الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل حيث تعكس الواقع نفسه.[2] أن هذا التلون والتفتح والمرونة التي تستوعب عديد

[1] – ينظر: من الحوارية إلى التناص إلى المتعاليات النصية: جينيالوجيا مفهوم التناص في الدراسات الغربية، أم السعد، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة كلية الآداب واللغات مخبر النقد ومصطلحاته، ع: 5، ديسمبر، 2013 م، ص:3-4-5.

[2] -Mikhail Bakhtine: Récit épique et roman; in Esthétique et théorie du roman: Traduct du russe par Daria Olivier, Edition Galimard, 1978; p: 473. /نقلا عن جينيالوجيا الرواية عند ميخائيل باختين التفاتة إلى الأجناس الهجينة، أم السعد حياة، مجلة مقاليد، جامعة الجزائر2، ع:2، ديسمتر 2012م، ص:30.

أشكال الحياة، كلها ميزات في الرواية تجعلها صعبة المراس تأبى الانصياع إلى القوانين والأطر.أقدم باختين على تطوير وتفعيل النّصوص الأدبية بعيدا عن الأنماط الكلاسيكية حيث تجاوز مفهوم الصورة العاكسة للمجتمع، إنها واقع يعبر عن التغيرات الاجتماعية بل هي الواقع ذاته، وهذا ما جعل **باختين** يعمل على صياغة اللغة بأساليب فيها الكثير من الحرية بعيدا عن مفاهيم الأحادية التي تمنح للمؤلف سلطة استبدادية.

لقد اقتحم عالم الرواية مخالفا بذلك الاتجاهات السائدة فشكل منظومة نقدية في التاريخ الأدبي عامة والرواية خاصة، كانت بمثابة حركة انقلابية على الحركة النقدية السوسيولوجيا والماركسية وقد اعتمد في ذلك على الكثير من النقاد حيث تجلى ذلك في تحليلاته القائمة على خلفية مزدوجة "لسانية تداولية وسيميائية" تقارب النّص سوسيولوجيا وفق تصور يستسقى آلياته من معطيات تاريخية واجتماعية محضة.

11. 5-الحوارية وإرهاصات التناص:

يحاول باختين من خلال هذه الشريحة الأدبية الرواية أن ينتقد نظريات هيجل ولوكاتش حيث ضيقا متسعا، لقد جعل الرواية جنسا له خصوصيته وإمكاناته بعيدا عن النمذجة محاولا إيجاد تفسيرات أخرى للرواية في الثقافة الشعبية أو جمع الشتات الروائي المتناثر في الحضارات الإغريقية والعصور السحيقة. و ينطلق باختين في إرساء مصطلح الحوارية "**Dialogisme**" اعتمادا على علوم كثيرة في الأدب كعلم الجمال والفلسفة وغيرها من الروافد المعرفية الأخرى كما يستند وتولوستوي في ابتكار مبدأ الحوارية الذي شكل في ما بعد أهم مسلك نقدي تستند عليه نظرية التناص"**Intertextuality**" لجوليا كريستيف"**Julia Kristeva**" حيث اعترف أن دوستوفسكي هو أول من تطرق إلى قضية تعدد الأصوات أو ما يصطلح عليه بالبوليفية تعددية الأصوات " **Polyphony** " في الرواية أو تعدد الأيديلوجيات وهو ما عبر عنه باختين بمصطلح الحوارية أو الديالوجية "**Dialogism**" ، حيث تبنى الرواية في نظره على تعددية الأصوات وحرية الاختلاف بعيدا عن سلطوية الكاتب مما يصنع تلك الدينامية التفاعلية بين النصوص، لقد مارس باختين قراءة التناص بمفهوم الحوارية رغم ما يتسم به هذا المصطلح بالغموض والارتباك، وبات المصطلح مشوها إلاّ أن أزيل ذلك الارتباك في عهد البنيوية لاحقا ووسع في إطار ما يصطلح عليه بنظرية التناص عند جوليا أو

المتعاليات النّصية عند جيرار جينيت.[1] ولعل ما يصبو إليه باختين من خلال مبدأ الحوارية بين النّصوص اختراقا لحدود الزمان والمكان وتجاوزا لحصون النّص المعاين القائم على تعددية الأصوات وهو ما يرفض مقولة الخاصية والتفرد، وهذا ما أشار إليه تودوروف حين قال: إنّ من الوهم أن نعتقد بأن العمل الأدبي له وجود مستقل، إنه مندمجا داخل مجال أدبي ممتلئ بالأعمال السابقة، إن كلّ عمل فني يدخل في علاقة معقدة مع أعمال الماضي، حيث يشكل مزيجا من الاتجاهات والفلسفات ويبرم علاقات خفية عن طريق الحوار الفعلي والتفاعل اللغوي داخل العمل الأدبي و الرواية لا تخرج عن هذه الحتمية، إن الحوار الإيديولوجي يمنح فسحة للمتلقي ورؤية أكثر وعيا للواقع ولا تتحقق تلك الحوارية إلاّ لموضوعية المؤلف وحياده بل واضماره في ذلك، فمؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه وإنما في أن يتوسع إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي الحقيقة عليه أن يفعل ذلك في ضوء اتجاه محدد» وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الأخرين المساوية له في الحقوق غير أن ذلك كان ضروريا لإعادة تركيب الطبيعة المتعددة الأصوات الخاصة بالحياة نفسها. [2]

لقد ركز على منبع هام في اللغة ورافد اجتماعي يحمل في طياته الكثير من الخلفيات، وقد اعتمد في ذلك على نظرية الحوارية والتي تعتبر نافذة على فضاءات متباينة وقناة تواصل بين المجتمعات والثقافات، إن الحوارية فضاء بين مختلف الألسنة واللغات وقد أطلق عليه مصطلح التجاوز اللساني "**Translinguistic**" والذي من خلاله تكسر كل الحدود وتخترق الحصون، إن هذا الخليط لدى باختين ثورة على أطروحات دي سوسير القائلة باستقلالية وذاتية اللغة، وقد تبلورت عنده نظرية جراء تلك الفلسفة الواسعة والاطلاع المنقطع النظير على الثقافة الألسنية العالمية من خلال بعض الروائيين ورواد الفكر الإنساني، وبهذا الطرح لباختين صارت الرواية مثالا و ترجمة لخطابات متعددة، فقد أسس اتجاهه على قاعدة ماركسية قائمة على اللسانيات الحديثة وأبحاث الشكلانيين الروس و الأسلوبين، وبوعي أيضا لسلبيات الوثوقية الأيديولوجية التجريدية "**idéologique dogmatisme**"،

[1] – ينظر: علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، المناصرة عز الدين، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 م، ص: 142.

[2] – ينظر: شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1986م، ص: 97. وينظر: ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بغداد، د.ط،1986م، ص:225.

طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري السائد آنذاك.[1] إن هذا التراكم المعرفي أوجد مبادئ النظرية الحوارية عند باختين مع كثير من الخرق والانقلاب على أهم المبادئ القديمة حيث عمم مبادئ نظرياته على جميع الخطابات الإنسانية بكلّ أصنافها، أما في الرواية فهو يرى أن ما يميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية كونها تجسد تلك الحوارية فتشجع نماذج الخطابات المتباينة و تحمل كمّا من الأصوات والخطابات الحاملة بين طياتها أذواق شتى تتلاءم وأساليب المتلقين، وهو ما يصطلح "بالبوليفونية" تعددية الأصوات "**la polyphonie**"، إن هذه الحوارية تمنح النص الأدبي تلك الفسحة وتكسبه الحرية المطلقة فتحرره من سلطة اللغة و تجعل« خطاب الآخر يفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيرا غير مباشر، كما أنه يحول خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت: إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائما ذو صيغة حوار داخلي. هذا ما نجده في الخطابات الهزلية والساخرة، والبارودية، وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص، وأخيرا في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة... فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ذات صيغة حوارية داخليا. فيها جميعها، توجد بذرة حوار كامن غير منتشر، مركز على نفسه، هو حوار صوتين، ومفهومين للعالم وحوار لغتين».[2]

يصنع النّص الأدبي وجودا من خلال لبنات اجتماعية بانية للنّص، فهو عصارة نّصوص أخرى حسب باختين لتجسد للقارئ كمّا من الاختلافات والثقافات لدى الجنس البشري على مرّ التاريخ فيصمت الكاتب برهة من الزمن ويتحول إلى محرر لهذا التلفظ أو النطق الذي يشحن بذوات كثيرة مكتملة في النّص عوض الذات الكاتبة أو إن شئتم الذات المخرجة التي تسير سفينة الرواية فتقسم المهام وتسيرها، لقد تعددت نبرات الكلمة فصارت فضاء لأبعاد حوارية متداخلة الأصوات تمثل «الخطاب المروي خطاب في الخطاب وتحدث في التحدث «قول في قول»، لكنه في الوقت ذاته «خطاب عن خطاب» و«تحدث عن تحدث».[3] هذه اللبنات الكلامية تشكل أسس البناء النّصي عامة والروائي على وجه الخصوص، إن «العمل الأدبي والروائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة إذ تتجاوز متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح

[1] – ينظر: الخطاب الروائي: ميخائيل باختين محمد برادة، ص: 14-15.

[2] – المرجع نفسه، ص: 17.

[3] – ينظر: الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص: 155.

فئوية وغيرها».[1] فالتعدد اللغوي الذي يشكل حوارية الأصوات والثقافات والخطابات في حسم الرواية لا تنصهر أمام لغة المبدع بل يتكاثف وجهوده فتنسج تلك الأساليب واللغات الاجتماعية لتتحول إلى آراء متحاورة عبر منبر المتلقي وحياد الكاتب.

ما تلاشت جهود باختين في مجال النقد الحواري بل تدرجت في سلم النظرية الروائية من خلال «جهود اثنين من النقاد الذين يعملون في أوروبا الغربية أحدهما تودوروف والأخرى جوليا كريسيفيا وكلاهما بلغاريات يقطنان فرنسا منذ الستينات وأقرب إلى بيئة باختين الثقافية، وكان دور كريستيفا حاسما لكونها أول من قدم مفهوم الحوارية إلى الساحة الفرنسية في محاضرة ألقتها ...عام 1966م وذلك في مقالة بعنوان "الكلمة، الحوار والرواية" وقد جاء تقديمها لذلك المفهوم تحت مسمى النّصوصية أو عبر النّصية "**Tntertextulity** "... إذ إنه تزامن مع مرحلة الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية».[2]

منحت نظرية الحوارية للكلمة الأدبية أبعادا غير متناهية في سماء بكر، عبر تقاطع وتآلف نّصوص أخرى، تمكن باختين من إدراج الرواية ضمن مصاف الدّراسات النقدية والنظريات النّصية بعدما كانت مهمشة أو لا يلقى لها بالا خاصة وأنها أجحفت فأصابها التشويه جراء إقصائها من قائمة أصناف الجمال النّصي حيث تناولها الدّارسون أطرفا وحواشي دون النظر إلى عمقها الأدبي، لقد عمد **باختين** إلى أساليب جديدة في عالم الرواية لتحقيق الحوارية من خلال ابتكار مصطلحات نقدية يقوم عليها النّص الروائي وهي كالآتي:

11. 6-اللغة ولعبة الأقنعة:

لقد أبدع باختين لغة تنكرية عبثية مغالية في الفوضى غريبة جدا، تحاول الانحلال والانفلات من قيود السلطة على اختلافها دينية كانت أو اجتماعية، وأن هذه العربدة أطلق عليها صاحب النظرية بمصطلح الكرنفال /الكرنفالية / **carnaval /carnavalesque** والتي تعني الاحتفال الصاخب غير المنظم أو بالأحرى الخارج عن القانون بأسلوب مازح ساخر يضفي على الرواية تلك الحوارية البسيطة القائمة على ألسنة البسطاء أو الطبقة الكادحة التي تكن في أجوافها خوفا ورعبا وثورة على

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: 318.

[2] – المرجع نفسه، ص: 319.

السائد في الآن نفسه ولكن لا سبيل لها إلاّ تلك الباروديا "**parody**" لغة السخرية "**l'ironie**"ويظهر اختراع باحثين لمصطلح الكرنفالية التي لا وجود لها في المعاجم الغربية، فتكاد تنحصر في اختراع باختين معجما لنفسه، فهو في كتابه رابيليه وعالمه يرى أن الاحتفالية تتأسس حالما تبدأ معاني الاحتفال بتمزيق القيّم الاجتماعية وتشويشها وقلبها رأسا على عقب؛ كما أنه قسمها إلى ثلاثة أشكال رئيسية هي: المشاهد الطقوسية والتآليف اللفظية الهزلية، ومختلف أجناس اللغة البذيئة، ورغم هذا التمييز والعزل، إلاّ أن فواصلها غير مانعة، فهي غالبا ما تجمع وتختلط معا في الكرنفال.[1]

إن هذه اللغة المتعددة الجامعة بين الجد والهزل تمنح وجودا للرواية من خلال التعبير عن أصناف الطبقات وانشغالاتها دون اللجوء إلى اللغة الرسمية "المركز" بل يعمد إلى خرقها وتجاوزها، إن هذا التناسق بين تعدد الأصوات والكرنفالية في تراص لبناء الرواية بلغة جامعة تستوعب معظم أذواق المتلقين وتتجاوز تلك السلطة الأحادية عبر مظاهر الغرابة والانحلال والارتجال والمجنون والحوارية والتنكر وغيرها، رفضا للسائد وخروجا عن الأنماط الرتيبة للواقع، إن هذه الأقنعة تصنع نوعا من الخديعة داخل هذه الأنساق فتحمل وعيا داخل الرواية لتفسير الحياة وفق رؤية ناضجة.

هذا المزج أو الدمج أو الإلقاء يمنح خلال مجموعة من النّصوص مولودا لغويا جديدا مهجن داخل ملفوظ واحد دون ذوبان تلك اللغات التي تشكل أمهات هذا الملفوظ الذي يعتبر قيمة لغوية واعية تتميز بالتنويع والجمالية.

11. 7-الكرنفالية:

أسس باختين نظرية ترتكز على فلسفة مغايرة وبوعي أكثر نضحا جسد من خلاله نوعا من القطيعة بين الفرضيات الكلاسيكية والمفاهيم الأيديولوجية، في الوقت ذاته لم يستطع باختين التنصل من الفكر الشكلاني والألسني والخلفية السيميائية التي شكلت ركنا ركينا في مقاربته السوسيولوجيا للنّص الأدبي، ولقد تأثرت هذه المدرسة بالنقد الماركسي خاصة ما تعلق بالعلاقة الوطيدة بين اللغة و الأيديولوجيا ولكن وفق رؤية جديدة تخالف السائد وتسعى إلى أعماق اللغة دون تجاهل الكيان الاجتماعي، بعيدا عن النمطية والرتابة حيث اشتغل على عامل التعدد والتناقض، «يمتلك الموقف الكرنفالي من العالم قوة منعشة ومحاولة جبارة، كما يمتلك حيوية لا يمكن تحطيمها. ولهذا السبب،

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: 215.

فإن تلك الأصناف التي لها صلة وإن كانت ضعيفة جدا بتقاليد الأدب المضحك بجد...إن ذلك الأدب الذي تعرض، بصورة مباشرة أو غير مباشرة لتأثير هذه الأشكال أو تلك من الفولكلور الكرنفالي (إغريقي وروماني قديم أو قروسطي) هذا الأدب سنطلق عليه اسم الأدب ذو النكهة الكرنفالية».[1] والكرنفالية خاصية من خلالها يصل المراد الجدي والحقيقي إلى المتلقي عبر الهزل أو الضحك، و«هناك صنفان اثنان في قطاع الأدب المضحك بجد- الحوار السقراطي والهجائية المينيبية كان لهما أهمية حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاص بتطور الرواية والنثر الفني الذي اصطلحنا على تسميته بـ الحواري».[2] والحوار السقراطي هو صنف أدبي يتعلق بالذكريات والمناقشات الحقيقية التي أجراها سقراط والمدونات الخاصة بالمناقشات الحقيقية التي أجراها سقراط. وهي تعتمد على أساس كرنفالي شعبي وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم.[3] أما الهجائية المينيبية فيمثلها بيون بوريسثينيس"**Bion of Borysthenes** " (325/350ق.م - 255/245 ق.م) والتي تطورت على يد الكثير من النقاد حتى اقتربت من الرواية كما أنها شكل من أشكال الرواية الإغريقية والهجائية الرومانية عند لوشيلي وهوراس. وقد أثرت على الادب المسيحي القديم والبيزنطي والأدب الروسي وهو نوع مشبع بالروح الكرنفالي.[4] إن الكرنفال قناع تتجلى من خلاله تلك التنوعات والصراعات الاجتماعية داخل النّص، إنه خرق للمعتاد عن طريق الضحك، كما أن هذه الأصناف تتميز بخواص عديدة لعل أبرزها الطابع الاجتماعي. كلها أدوات وفلسفات كانت بمثابة البذور والشذرات التي شكلت المفاهيم النقدية التي أسس عليها باختين نظرياته وهي نتائج حتمية عبر ذلك المزج والتلاقح بين مختلف التيارات، ثم هي بمثابة تصحيح لما أفرزته النظريات الشكلية والماركسية.

11. 8-آلية الأسلبة والانصهار:

يعمد باختين إلى تقنية الأسلبة "**stylisation**" بين لغتين يسيطر من خلالها المتكلم على لغة أجنبية أخرى فيسلبها عنصرها ومكوناتها ثم يشحنها ويوجهها لبلوغ مراده فتصبح بذلك اللغة المؤسلبة عاملة ظاهرة للعيان محققة للمراد، وتظل اللغة المعاصرة خفية مضمرة في تعالق معها، إنما

[1] - شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م، ص: 156-159.

[2] - المصدر نفسه، ص:158.

[3] - المصدر نفسه، ص: 159.

[4] - المصدر نفسه، ص: 165.

يستعير من اللغة الأجنبية ما يناسب مقتضى حديثه ومواضيعه، إنه يستعملها كغطاء للغته وكنفس جديد يلبسها مرونة تجعلها تمتص روح لغات أخرى محملة بمجموعة من التجارب والثقافات، فبراعة المغتصب لهذه اللغة تكمن في طريقة ترويضها وشحنها بمادته يستحيل حملها، يحاول باختين من خلال الأسلبة أن يكسب اللغة حرية مطلقة في المعاني والإمكانات التي لا حصر لها لتتجسد تلك الحوارية بين اللغات وسط صراع الأيديولوجيات وهذا التنويع "**variation** "نوع من الأسلبة يضع المولود اللغوي في مواقف جديدة.

إن الأسلبة ظاهرة فنية تمنح اللغة بعدا تنوعيا، فعملية التحميل والتبديل اللغوي تجعل الكلمات تتحرر من الدلالات الأحادية من خلال عملية الانصهار والدمج والادخال بصياغة حوارية أو ما يصطلح عليه بالتجاور الحواري، واستقراء لنظريات باختين الروائية ندرك أن الرجل تجاوز كلّ مفاهيم النقد التي تنفي التطور وتقول بثبات الأنموذج، لقد عمل على تجسيد مفاهيم ورؤى نقدية جديدة تثبت أن جنس الرواية لا نهائي باعتباره وثيق الصّلة باللغة التي من خصائصها الحركة وعدم السكون لانفتاحها على إيديولوجيات كثيرة و لهجات محملة بثقافات وعادات تمتزج في كلّ لا ينفصل تتعانق واللغة وهذا ما جعل النّص عامة و نص الرواية خاصة حسب معتقد باختين من خلال نظرية الحوارية قائم على نّصوص أخرى جعلته ينشأ في فضاء من الذرات النّصية التي يتأسس عليها فتعدد بذلك دلالات ونبرات الكلمة .لقد استحدث باختين مفهومه عن الاحتفالية أو الكرنفالية "**Carnivalism**" من خلال ثلاثة معايير: فالمعيار الأول يتمثل في أن الحاضر الحي المعيش بالفعل هو القاعدة التي ننطلق منها لفهم الواقع الراهن، أما المعيار الثاني فيتمثل في أنها لا تعتمد على الأساطير والخرافات والتّهاويم، لأنها تتخذ من التجربة الحية والخبرة المعيشة مصادر للابتكار الحر والإبداع نحو الآفاق الجديدة، أما المعيار الثالث فيقوم على رفض التوجه الأحادي المفروض على العقل البشري.[1]

فالحوارية وسيلة لاستنباط الذات كشفا للطاقات والإبداعات البشرية بعيدا عن رقابة السلطة ونمطية السائد وهي في ذلك تصبوا إلى آفاق التغيير اعتماد على براعة هذه التقنيات الروائية الجديدة. لقد منح باختين بهذا التوجه الدّراسات النقدية الشكلانية نفَسا آخر بعدما صارت على حافة الانهيار إلاّ« أن طرحه لم يسلم من النقد بل إن نزعته الدينية تتسرب إلى نظريته إن لم تكن مهادها، ويرى بول ديمان إن النزعة الميتافيزيقية والدينية لمفهوم "الحوارية" كانت دافعا رئيسيا لأن يقوم المهللون

[1] – ينظر: موسوعات النظريات الأدبية: نبيل راغب، ص: 3.

لفكرة ربط (حواريته) بالحوارية الهيومنطيقية عند غدامير وبالمبدأ الحواري عند بوبير "Buber" وتتجلى نظرة باختين الطوباوية في مفهومه لأهمية اللحظة الراهنة في اتحاد المكان بالزمان، تزامن الكرنفال آنيا في المكان، كما أن أهمية الحوار تقوم على أهمية "الذات" أو "الأنا" ومع غيابها في الطرح ما بعد البنيوي، فإن حوارية باختين تفقد عنصرا أساسيا تماما كما يفقد المرء «جسده البيولوجي » في الكرنفال حتى يعيش الجسد البشري الجماهيري التاريخي.[1] ما يريده باختين من نظرياته تجسيد معنى الأنموذج في كلّ شيء حيث أراد أن يجعل الكون وما فيه قائم على مبدأ الحوارية حيث يعتبر أن لكلّ شيء أصل يقوم عليه وكأن ذلك الأصل أو الانموذج الأولي يتجسد من خلال أشياء أخرى إعادة لذاك الأول الذي تتفاعل فيه العلاقات إما محاكاة أو مفارقة.

أسهمت أفكار باختين ونظرياته في جعل النّص الأدبي أكثر حيوية وانفتاحا على التطلعات الاجتماعية مستجيبا لطموحاتها، حيث اعتمد في كلّ هذا على سابقيه إلاّ أن الملاحظ أنه كسر كلّ القيود وتجاوز كلّ الطقوس المقدسة وداس القوانين السلطوية وأسقط كل أنواع الكبر والتعالي من خلال تلك الهجنة الشعبية القائمة على الواقع الاجتماعي الفعّال، فقدّم الأصيل في قالب السوقي والرفيع في نمط الوضيع فانقلب المشهد رأسا على عقب من خلال فوضى الكلمات دون إغفال أركان نظرياته الأساسية، الحوار، التنوع، الانفتاح و غيرها من المصطلحات النقدية الباختينية التي أغنت الساحة النقدية خاصة ما تعلق بالخطاب الروائي على وجه الخصوص.

12. نقد الشكلانية:

إن الدّارس لمختلف النظريات والمناهج النقدية يدرك تلك الهامشية الضيقة بين الاعتدال والتطرف التي تعتبر سُنة كونية في طبيعة المنظِر لا يمكنه التخلص أو الإفلات منها وهذا ما ينطبق على أعلام المدرسة الشكلانية فمن مآخذ هذه النظرية، أنها «تنظر إلى الأثر الأدبي على أنه صوّر فارغة من العلاقات الإنسانية».[2] إن عزل الأثر الأدبي عن المؤثرات الاجتماعية محاولة يائسة ومغالطة تجرعت تبعاتها هذه المدرسة، فلا يتسنى أبدا للدّارس مقاربة النّصوص الأدبية وفهمها بعيدا عن السياق الإنساني والواقع الاجتماعي، وتواصلت مطبّات هذا التيار باعتراف الكثير من روادها خاصة ما تعلق بعدم الاهتمام بالقضايا غير الجمالية على أنها فضلى في النّص، إن جل المبادئ والمرتكزات

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: 217.

[2] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، ص: 78.

التي دعت إليها النظرية الشكلانية يكتنفها الغموض خاصة ذلك الإقصاء الهمجي لمعظم قواعد العلم الأدبي دون نظرة متفحصة واعية، لقد تغاضت الشكلانية حسب بعض النقاد على قضايا جوهرية في علم الجمال والتحليل النفسي والاجتماعي والانغماس في المفاهيم الشكلانية بعيدا عن أهم مؤثر في الفعل الأدبي، (المرسل والمرسل إليه). اعتبرت المدرسة الشكلانية وروادها منظمة خارجة عن القانون الروسي حيث لوحق أفرادها باعتبارهم أعداء للفكر الإيديولوجي الاشتراكي.

تهتم النظرية الشكلية بالخصائص والسمات التي تبلغ بالعمل الأدبي إلى مصاف الأدبية حسب ياكوبسون وهذا ما يؤكده شلوفسكي حينما ركز على مضمون العمل أو حيله الأسلوبية، كلها إمكانات تكسب الأدب تلك العلمية «إن العمل الأدبي بالنسبة للرافضين للشكلية الألية الساذجة ليس مجموع جزئياته، لأن العمل الأدبي يمتلك خاصية داخلية ما، خاصية تميزه هو عن غيره من الأعمال، وهي خاصية يفقدها العمل إذا اقتصرنا على تشريحه إلى جزئيات بصورة آلية، وبهذا ننتقل من آلية مبكرة يتمسك بها الشكليون إلى عضوية لا تختلف كثيرا عن مفهوم البناء العضوي الذي سوف يركز عليه النقاد الجدد في الغرب».[1]

كلّ هذه الانزلاقات النقدية لم تؤثر في إنجازات النظرية الشكلية بل تجاوزت أفكارها ومفاهيمها النقدية كلّ الحدود وصارت مبادئ للكثير من الدّارسين و الباحثين خاصة رواد البنيوية واللسانيات والسيموطيقا، واعتبرت مرتكزا في اللسانيات وعلم الجمال والسيميائيات رغم إعادة قراءتها وتحيينها بما يساير الراهن، لقد أثبت مؤرخوا النظريات أن المخزون النقدي الشكلاني صار بمثابة بواكير وارهاصات، إنها المعين لمدارس واتجاهات كثيرة خاصة البنيوية، ولقد تجاوز بعض روادها ذلك القصور فحاولوا ردم الهوة من خلال أفكار وأطروحات الكثير من النقاد والباحثين حيث أعادوا الاعتبار للمؤشرات غير الأدبية وإدراجها ضمن التحليل النقدي فعدّلوا وتفادوا ذلك القصور وفق رؤية ناضجة مثمرة، وهذا ما ظهر جليا في نظريات التحليل الماركسي والبنيوي.

[1]- المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، ترجمة: عبد العزيز حمودة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1999م، ص: 110.

الفصل الرابع

النظريات البنيوية

وما بعد البنيوية

1. إشكاليات الظاهرة البنيوية:

إبتداء هل اِنبجست البنيوية من حجر أصم؟ أم هل حدثت فجأة دون سوابق وممهدات؟ أبدا لا يقول بهذا إلاّ مختل أو حديث عهد يجهل طبيعة الأشياء وبديهيات الأمور! إن الطبيعة تأبى الطفرة، لقد شهدنا دراسات ومناهج وتيارت نقدية متباينة هي شذرات مثلت بواكر النقد البنيوي، ومن الإنصاف الاعتراف أن «أفكار العالم اللغوي السويسري الشهير دي سوسير هي المنطلق لهذه التوجهات لأن مبادئه التي أملاها على تلامذته في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية النهجية للفكر البنيوي».[1]

إن ما يمكن أن نتلمسه في منحى النقد أن النظريات التي شهدها عالم اللغة وصفا وتحليلا لأنظمتها، فيها تشابه بين الكثير من المدارس والنظريات حتى أننا نلاحظ ذلك الامتداد الفكري بين تيار وآخر إذ «أن بعض أبرز أعلام البنيوية نشأوا داخل خيمة الشكلية الروسية، وفي مقدمتهم ياكوبسون وتودوروف».[2]

يعد الرواد الأوائل من الملتزمين بمبادئ المناهج البنيوية اللسانية أمثال فلاديمير بروب" **Vladimir Propp**" (و1895/ت1970) و ميخائيل باختين و رومان ياكوبسون وكلود ليفي ستروسي ولوي بيير ألتوسير في المقاربة البنيوية اللسانية و المبدأ الحواري و التحليل المورفولوجي للحكاية واللغة وعلم الاجتماع والفلسفة الماركسية والمنهج البنيوي وغيرهم ممن حملو المشروع البنيوي واجتهدوا في تجسيده واقعيا نقديا، لقد تداولت على ملازمته مناهج ونظريات كالسيميائية والعلوم النّصية والتداولية ونظريات القراءة والتلقي، صار المنهج البنيوي ناموسا نسقيا لمعظم التيارات النقدية، إن هؤلاء المفكرين وعلى رأسهم ياكوبسون الذي يعد من أهم رجالات البنيوية الأدبية الذين صنعوا لهذا الاتجاه وجودا بداية من الشكلانية والنقد الجديد وعلوم أخرى كاللسانيات والفونولوجيا التي تؤسس لوجود نظام تقوم عليه اللغة البشرية.

انتهج هؤلاء سبيلا واعتمدوا أفكارا كانت بمثابة الأرضية التي قامت عليها الإمبراطورية البنيوية، لقد كانت بدايات الفكر التأسيسي لأصول البنيوية على يد العالم اللغوي فرديناند دوسوسور "

[1] – مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص: 85.

[2] – الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، ص:86 .

Ferdinand de Saussure" (1857-1913م) الذي غير موازين الدّراسات اللسانية حيث أوجد تقنيات حديثة في الدراسة الوصفية للغة كظاهرة اجتماعية، شكلت هذه الآفاق الفلسفية منعرج البحوث اللغوية و يعود الفضل فيها إلى اكتشاف تلك اللغة القديمة التي استعملت في الأدب الهندي خاصة في المعاهد و الكنائس كتراتيل طقوسية هندوسية، لقد تمكن من ابتداع أساليب فكرية فتق بها اللغة فشيد علما جديدا مؤكدا من خلاله على مبادئ ودعائم اعتمدها في تحليل بنية اللغة باعتبارها نظاما قائما بذاته ونسقا مغلقا وتتحدد قيمة إشاراتها من خلال العلاقات التي تربط عناصر تكوينها، حاول فريدينان إنشاء منظومة فكرية قامت عليها النظرية البنيوية.

لقد توصلنا فيما تعلق بالمنهج البنيوي إلى أن أفكار فردينان وكتاباته لم تجمع كلها ثم «إن الإلقاء الشفوي غالبا ما يناقض في شكله الأسلوب المكتوب وهو أمر محفوف بالصعوبات، ثم إن دي سوسير ينتمي إلى هؤلاء الرجال الذين لا يقفون عند حد، فقد تطورت أفكاره في جميع الاتجاهات من غير أن تناقض نفسها نتيجة لذلك إن نشر جميع أجزاء المادة كما هي عليه في أصلها أمر يصعب تحقيقه».[1]

لا تطابق البتة بين الشفهي من الأفكار وبين الأسلوب المكتوب كما يستحيل تحديد أفكار الإنسان وجمعها أو حدها وهذا ما ينطبق على هذا الناقد خاصة وقد عرف بالإلقاء الكثير تجسيدا لأفكاره التي تطورت ولكنها ضاعت أو أهملت ولم يسجل منها الكثير، إن الجميع الذين منحت لهم الفرصة لحضور دروسه القيمة شعروا بالأسى لأن هاته الدروس لم تظهر في كتاب، وبعد وفاته سعينا للاطلاع على مخطوطاته وقد أتيحت لنا فرصة بفضل مدام دي سوسير فقدمت لنا الخطوط العامة الأصلية أو المناسبة لمذكراته القيمة .وفكرنا أول الأمر أن نقارن بين مذكراته وملاحظات تلاميذه ويبدو أنه قد أتلف مسودات محاضراته مما زاد الأمر صعوبة، ثم انتهينا إلى حل أكثر جرأة وهو محاولة إعادة الصياغة اعتماد على دروسه الأخيرة ومذكراته، إن مسألة إعادة خلق أفكار دي سوسير مسألة صعبة.[2] وهذا الأمر مناط الشك والريب في أعمال دي سوسير.

[1] – علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مالك يوسف المطلبي، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، ط1، 1985م، ص :6.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:5-6.

هذا ما يجعلنا نجزم أن أفكار وأعمال الرجل طالتها الآيادي حذفا مما خلق شروخات في أعمال فردينان، و مازال النقاش حولها عسيرا وحادا هذا دون إغفال عامل الموضوعية الغائب في مثل هذه المواقف، والحالات التي ذكرت سابقا بعد ما ضاع الأصيل وكثر الفرع الذي عمدت إليه الأقلام، حيث اجتهدوا في جمعه كالذي قام به شارل بالي **Charles Bally** (1865-1947م)وما تعلق بالأسلوبية الحديثة وألبيير سيشهاي"**Albert sechehaye**" (1870-1946م) حيث تجسدت هذه الاجتهادات والآراء في نص الكتاب، وهي عبارة عن محاضرات لأستاذهما، إننا لا نريد أن نساهم في زيادة الشكوك ولكننا ننتسب إلى هيئة أكاديمية تنشد الموضوعية هدفا والعلمية منهجا، ونقول أن كلّ ما قيل حول حيثيات هذا الكتاب وملابسات تأليفه كان لها صدى في الدراسات النقدية من قبول أو رفض و ادعاء إن بعض المبادئ البنيوية مثلا لم يصرح بها هذا العالم وإنما سيقت له استنتاجا أو ذكرها أحد أتباعه، ولعل بعض الملاحظات التي ذكرت كتعقيبات واحترازات على الكتاب أكبر دليل على ذلك التناقض بين مخطوطات وجدت نصوصا أضيفت، وبين ما ألف في الكتاب.

ولقد حملت مجموعة من التناقضات يبقى باب الأسئلة فضفاضا حول تلك التغيرات والزيادات التي طالت المخطوطات والتي هي عبارة عن مسودة لم تكن معدة للنشر.رغم كل هذه الملاحظات التي لا تنقص من فضل فردينان شيئا، لأنه يعتبر حامل لواء المشروع البنيوي وأحد علماء زمانه فكرا وعلما خاصة ما ظهر في مؤلفيه النظام البدائي للصوائت في اللغات الهندو أوروبية بالإضافة إلى إسهاماته النقدية حول اللغة والنحو المقارن وأبحاث كثيرة و التي جعلت منه ركنا في البحث اللغوي، حيث صار أنموذجا في العلوم الإنسانية الخاضعة لمبدأ العلم والموضوعية، لسنا هنا بصدد شرح مفصل لكل المنهج البنيوي ولكن نسعى جاهدين لعرض حيثيات هذه النظرية وعلاقاتها بالأدب من حيث الاستراتيجية القرائية بشكل موجز مركزين في ذلك على المبادئ الأساسية لهذا المنهج محاولين شرح بعض ما استغلق من المفاهيم التي يعتمد عليها التحليل البنيوي ومجالاتها الأدبية والنقدية.

رغم الاختلاف الطارئ على معاني البنية أو البنائية أو غيرها من المناهج التي ترتكز على المنهج البنوي في بناء نظرياتها إلاّ أنها لا تستطيع إخفاء ذلك الرد الذي يحيل إلى الأصل "دوسوسير" وكتابه المقدس "**Cours de l'linguistique général**" لدى أتباع هذا الفكر البنيوي المعادي لعقائد النقدية المحافظة والتي عمرت حقبا متعاقبة ما استطاع ناقد الحد منها فمنذ « عهد بعيد وهذا القارئ يؤمن

أن العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية المؤلفة وأن النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بنية - بوصفه قارئا- وأفكار المؤلف ومشاعره».[1]

فجأة تزول كل هذه الأصنام وتمحى تلك المعتقدات لتحل بدلها أسس ومبادئ عزلت الذات الإنسانية وأخرجتها من الوجود النّصي والإبداعي، حجتهم في ذلك أن المؤلف"ميت"وأن النّص الأدبي خطاب لا يتضمن وظيفة الإخبار بالحقيقة وهذا ما رفضه الكثير من المعاديين للبنيوية ويجدد رولان بارت النظرة البنيوية حيث يعتبر بأن الكتّاب ليس لديهم شيء سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنهم لا يكتبون ليعبروا عن أنفسهم بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والذي في الحقيقة هو معجم كتب من قبل.[2]

2.مرتكزات التحليل البنيوي:

1.2- البنيوية: Structuralisme

دون أن ندخل في المجادلات الفلسفية والإيديولوجية التي أثارها مصطلح البنية حيث أعطي المصطلح طابعا علميا، إذا احتفظنا بالمحاور الكبرى التي انتهى إليها يمسلف، نعتبر البنية ككيان مستقل من العلاقات الداخلية المتكونة على أساس التدرج. وتصور كهذا يتضمن الأولوية التي تعقد للعلاقات على حساب العناصر، فالبنية هي شبكة علائقية تشكل فيها التقاطعات العناصر. وهذه الشبكة العلائقية التي تحدد البنية تدرج، يعني وحدة مجزأة إلى أقسام تقيم في ترابطها علاقات مع الكل الذي تشكله. والبنية كيان مستقل تشتمل على تنظيم داخلي خاص بها، ثم تقيم ارتباطا متبادلا مع المجموعة، فالبنية كيان تعني وحدة ذات مقدار انتولوجي ليس في حالة لأن يحاور.[3]

يؤكد صلاح فضل على أن: كلمة بنية في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني"**Stuere** " الذي يعني البناء والطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي... ثم ما لبث أن اتسعت لتشمل

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدان، ترجمة: جابر عصفور، ص: 86.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص: 88.

[3] – ينظر: مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص "عربي، انجليزي، فرنسي"، رشيد بن مالك، ص: 197.

الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواء كان جسما حيا أو معدنيا أو قولا لغويا، دون إغفال متدأ التضامن بين الأجزاء.[1]

يقول سعيد علوش: البنية نظام تحويلي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجيء إلى عناصر خارجية وتشتمل البنية على ثلاثة طوابع هي الكلية والتحول والتعديل الذاتي والبنية مفهوم تجريدي لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها، فهو مصطلح قليل الإجرائية، نظرا لاتساعه، وهو أيديولوجي أساسا ويسمح بتجميعات، غالبا ما تكون زائغة في حقل البحث. فهي نظرية في البنية بموجتها تتكون علاقات تطبق على الموضوع المدرس.[2] فالبنية أجزاء تربطها علاقات وفق نظام. وباعتبار اللغة نسق، يصبح الأمر هو تحليل بنائها.**Structure**، فكل نظام يتكون من وحدات تؤثر في بعضها البعض، يختلف عن الانساق الأخرى بفضل الترتيبات الداخلية لهذه الوحدات، ترتيبات تمثل بنائها، بعض التركيبات " **Combinations**" متكررة، وتعضها نادر إلى حد كبير، بينما البعض الآخر وهو ممكن نظريا، لا يتحقق أبدا. إن تصور لغة ما صوتيا أو مورفولوجيا باعتبارها نسقا ينظمه بناء.[3]

يمكن الجزم «بأن البنيوية في أصولها محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وبالتحديد تطبيق المنهج الذي طبقه العالم اللغوي فردينان دي سوسير... في دراسته للغة، فاكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب».[4] ربما يجرفنا التيار إلى رأي النقاد الذين يروا أن دي سوسير لم يسعفه الزمن لتجسيد الكثير من مشاريعه الفكرية في النظرية البنائية ولقد أتعب فردينان أقرب الناس إليه والذين عرفوا بالحاملين لمشروعه اللغوي خاصة ممن ينتسبون إلى مدرسة جنيف "التلاميذ".

تباينت المقاربات في معالجة مصطلح البنيوية أو البنية، ولا نريد الخوض في المعنى المجرد للمصطلح في مساحات المعاجم اللغوية، وحصرها في التعاريف الجافة، ولكن نريد جس نبضه من

---

[1] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص: 120-121.

[2] – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ص:52-53.

[3] – المريا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، عبد العزيز حمودة، ص:175.

[4] – في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص:183.

خلال آفاق هذا المصطلح النقدية الذي تأسس وهو يحمل ذلك المفهوم الكلّي الشامل بخلاف تلك الشذرات والمفاهيم التي خضعت لها النصوص والعلوم والآداب دهرا من الزمن.

يتضح من خلال المصنفات العلمية أن لكلمة البنية حضور في تخصصات كثيرة كالآداب وعلم النفس خاصة عند سيغموند شلومو فرويد"**Sigmond Freud**" (1870-1946م) وجاك لا كان"**Jacques lacan**" (1901-1981م) والفكر الماركسي كارل هانريك ماركس وكلود ليفي ستروس "**Claude Lévi-Strauss**" (1908-2009م) وكما يدعي أبو البنيوية وأحد علماء الاجتماع والانتروبولوجيا "**Anthropologie**" (علم الانسان)، كما عرف مصطلح البنية كفكر نقدي في المشروع الشكلي خاصة في تنظيرات ياكوسبون إلاّ أننا لمسنا من خلال استقرائنا لأقوال الكثير من النقاد إذ يتعذر علينا ذكرهم بأن مصطلح البنية ما كان له وجودا بهذه الصيغة لدى الرائد البنيوي فردينان حيث استعمل مصطلح النسق والذي يتقاطع والبنية من حيث المفهوم لأن «تصور "سوسير" للغة قريب جدا من التصور الذي يمكن أن نطلق عليه «الأبنية اللغوية» وإن لم يستخدم هذا المصطلح ».[1] ولو أردنا تفكيك هذا المصطلح وجدناه يدل على استراتيجية في التفكير فهو المنظومة التي يقوم عليها وصف النصوص وقرائتها واختزال كلّ خارج ومرجع، فيصبح النص بهذا المفهوم صاحب النفوذ والسيادة، كما نجد أحد رواد المدرسة الشكلانية خاصة تيانوف يتناول الموضوع بشيء من الجّدية حيث يتساءل «هل ما يسمى بالدراسة الأصلية لعمل أدبي ما... خارج علاقته بالنسق الأدبي ممكنة؟».[2]

ولقد استخدم تنيانوف مصطلح البنية دون الخوض في حيثياته النقدية بخلاف رائد البنيوية خاصة وقد شهدت هذه الأخيرة محطات تطورية ارتبطت بتحركات الرحالة ياكوبسون بين مدارس وبيئات عدة تشبع بأفكارها بين متبني ورافض، وقد تطورت البنيوية اللغوية من خلاله حيث عمد إلى توسيع الاتجاه وتجسيده من خلال دراسات لغوية وصوتية عالج فيها قضية الوحدات الصوتية "الجزئية " التي تكون ذلك الكلّ وتنتظم في وحدة "بنية" خاضعة لقوانين وعلاقات تتغير بتغير الجزء وتثبت بثباته وفق معايير الانسجام والتماسك الخاضعة لها جميع الأجزاء، هي مفاهيم حملها دو سوسير

[1]- مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص:86.

[2] - نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 26.

حيث رأى « أن على الألسني أن يُعنى بالبنية الموضوعية والوظائف الأساسية للغة، فيدرسها بذاتها ولذاتها».[1]

وبهذه الفلسفة الحديثة جُردت البنيوية من تقاليد الدراسة الكلاسيكية العقيمة وقوضت كل المواثيق وهي بذلك تسعى لتوطيد العلاقة بين الدال والمدلول، إنها مبادئ في غاية الأهمية في المنظور البنيوي بعيدا عن حيثيات المؤلف الذي كان يشكل أهم مواضيع البحث قديما وما تعلق به من أحاسيس وأدوار كانت في مناهج أخرى رئيسية تُعلق عليها الآمال في تحليل النصوص ومقاربتها، فالدراسة البنيوية إذن طريقة بحث في الواقع لكن ليس في الأشكال الفردية بل في العلاقات بينها. «ولقد خالفت البنيوية الفلسفة في مقولات الوجود والذات والإنسان والتاريخ، وأصبحت تتحدث عن البنية والنسق والنظام واللغة، وما شاكل ذلك، فهم يرون أن لكلّ شيء بنية، ويمكن تفسيره من خلال معرفة هذه البنية ودراسة مكوناتها».[2]

إن البنيوية نظرية في اللغة تتخذ النص منطلقا للدراسة باعتباره وحدة ونسق وبنية مستقلة بذاتها عن الذات المنتجة للنص، إن البنية في معانيها المتنوعة تحيل إلى الكلّية القائمة على مجموعة من الأجزاء التي تخضع لقوانين خاصة تتطور وتتغير بموجبها وتنتظم "مبدأ النظام"، فهي أتساق جزئية داخلية يحكمها قانون النسق العام، إن أكثر إهتمامات المنهج البنيوي يتمحور حول أجزاء البنية أو بمعنى أخر العناصر التي تشكلها والعلاقات الرابطة بينها «إن التحليل البنيوي للأدب ليس أكثر من محاولة لتحويل الدراسات الأدبية إلى نظام علمي ... إلى مجموعة متماسكة من المفاهيم والآليات تهدف إلى تحقيق معرفة بالقوانين الأساسية ... إن الحديث عن القوانين العامة التي يمكن تطبيقها على الأنساق الفردية "النصوص الأدبية"هو جوهر البنيوية الأدبية سعيها الطموح لتحقيق العلمية والعالمية».[3] إن تتبع اكتشاف هذه القوانين أو عناصر النظام في الفعل الأدبي أساس المنهج البنيوي الذي يسعى إلى تطبيق منهج علمي على اللغة وصولا إلى تلك العلاقات التي بموجبها ينقشع الغموض عن النص ويظهر معنى الكلمة ويتحدد من خلالها السياق أو البنية أن العلاقات، إن هذا الفكر النقدي أساس المنظومة النقدية في المنهج البنيوي حيث كانت لأعمال فرديناند بالغ الأثر في

[1]- بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ليونارد جاكوبسون، ص :70.

[2]- مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية اسلامية)، وليد قصاب، ص:119.

[3]- الخروج عن التيه، دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة ص:90.

البنيوية عموما (والعلوم الانسانية على وجه الخصوص)وتقوم نظرية سوسير على أن لا شيء يتميز قبل البنية اللغوية كما أن خصائص الجزء لا تعكس خصائص الكلّ(ذرة الاكسجين وذرتي الهيدروجين = قطرة ماء) وأن الأفكار والمفاهيم لا توجد بمعزل عن هذه البنية.[1]

كلها مبادئ قامت عليها البنيوية وفق طرق علمية أكثر تعقيدا وصرامة في تعاملها مع الأنموذج اللغوي باعتباره نسقا مغلقا، حيث يعتبر المؤلف بموجبه جسما غريبا عن النص، فالاهتمام مقتصر على ذلك الكيان اللغوي دون الأشياء العالقة والخارجة على النص وحتى وإن ركزت الدراسة البنيوية على عناصر اللغة فإن الاهتمام مركز على العلاقة التي تربط هذه العناصرو تحدد قيمتها داخل البنية وربما مثل دي سوسير أحسن تجسيد لمفهوم البنية (النسق) والنظام لأن ما يكون نجاح اللعبة هو العلاقات التفاضلية أو التمايزية "**Differential Nature**" بين القطع وليس قيمتها الذاتية.[2]

فالقطع التي تتشكل منها اللعبة لا قيمة لنوعيتها أو أشكالها منفردة حيث يمكن أن نعوض أحدها أو بعضها بأي شيء يحقق تلك العلاقات التي بها تسير اللعبة فلا معنى ولا قيمة للكلمة إلاّ بمقابلتها لكلمات أخرى، إن النسق عند فرديناند شهد تطورا ملحوظا وصار أكثر نضجا وقد عرف بمصطلح البنية عند تينانيوف وليفي شترواس ورومان ياكوبسون وكثير من أقطاب البنيوية الذين أسهموا في تطوير المصطلح حيث أتخذ أبعادا مفاهيميه ونقدية أخرى استوعبت الكثير من القضايا النقدية التي كانت غامضة أو عبارة عن شتات، وهذا في أنواع كثيرة من العلوم حيث صارت هذه المبادئ أعمدة تقام عليها مناهج البحث والتحليل يمكن استعمالها في أنساق ودراسات شتى أو كما يصطلح عليه عند رولان بارت "بالنشاط البنيوي" بحثا عن الدلالة. فالبنيوية «ليست فلسفة جديدة، لاإيديولوجيا جديدة إنها منهج علمي تعتبر العقلانية الجديدة معطياتها الفلسفية الأساسية، وتقوم البنيوية على أساس المدخل الكلي إلى مواضيع العالم الواقعي».[3] أي بما يعرف بالانغلاق النسقي.

---

[1] – دليل الناقد الأدبي ميجان الرويلي، سعد البازغي، ص: 68-69.

[2] – ينظر: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص: 310.

[3] – من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ت، أ. ساخاروفا، ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق، بيروت، لبنان، ط 1، 1984م، ص:171.

ولقد حدثت مشادات نقدية حول مصطلح البنية خاصة وقد انبنى على تصورات معقدة، تجعل الوقوف على وضوح المصطلحات صعبة المنال ولا تشفي غليل الناقد، إن البحث عن قواسم مشتركة بين كلّ النظريات وما أفرزته من تحليلات نقدية لهذا المصطلح محاولة يائسة.

أما بياجيه فقد جعل للبنيوية خصائص تضبطها وتأسس من خلالها حيث «تبدو البنية بتقدير أولي، مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة "تقابل خصائص العناصر" تبقى أو تعنى بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة، تتألف البنية من مميزات ثلاث: الجملة، والتحولات، والضبط الذاتي».[1]

فالجملة "**La Tolite**" وهي التي تعني النسق أو الكيان الكلّي للشيء خاصة اللغوي، فهي الأجزاء التي تكون الكلّ أو المجموعة، ثم يركز على الخاصية الثانية وهي التحويلات" **Transformations**" فالعناصر تتحول وتتغير وتتطور داخل حدود البنية فتحدد قيمتها بناء على القوانين التي تضبط المجموعة الضوابط الذاتية"**L'auloréglage**" أو النظام فهو القانون الذي يضبط حركية الأجزاء أو العناصر داخل دائرة مغلقة، إن هذه الخواص تساعد على إنماء هذا النسق المتكاسل المتلقي بخواصه الذاتية، وهو اعتقاد لدى سوسير ترسخ في أفكار رجالات هذا المنهج الذين اعتمدوا مقولاته خاصة اعتباره اللغة بنية مكتفية ذاتيا فهي نسق من الإشارات التي يصدرها الإنسان بصوته.[2] شكلت اللغة من خلال أفكار فردينان منعرجا نقديا وصارت قوة ضاغطة على كلّ دارس، لقد نظر إليها على أنها إجراء وتمثيل لنظام منبثق من طقوس وعادات لغوية اجتماعية، كما أرسى هذا الناقد أركان ودعائم الفكر البنيوي القائم على التقابلات الثنائية التي اعتبرت بعد نضج هذه المنظومة البنيوية مبادئ جُلَ المقاربات النصية التي اِعتمدها الكثير من نقاد النظريات المعاصرة.

3.مقومات البنية:

باعتبار البنية نظام قائم على قوانين تضبط الأجزاء وفق معايير منتظمة تتحول إلى دلالة، لكن هذه البنية لها أسس ومواصفات وميزات منها: – الشمول"**Universality**" – التحول"**Convertible** " - الضبط الذاتي"**Self- organization** ".

[1] – البنيوية، جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 4، 1985م، ص: 8.

[2] – ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 29.

3. 1-مبدأ الكلّية والشمول:Universality

إن مفهوم النسق في المنهج البنيوي قائم على هذه الأنظمة والتي من خلالها تخضع كلّ عناصر البنية إلى القوانين المميزة والمسيرة للكلّ فيحدث ذلك التماسك الداخلي بين عناصر النص، يقول صلاح فضل: «مصطلح البنية يعد أهم مصطلح لغوي حديث إلاّ أن كثيرا من الباحثين يستخدمونه بمفاهيم مختلفة، فأحيانا يطلقونه على الكلّ الذي تنتظم فيه عناصر ذات طبيعة محددة».[1] إن هذه الخاصية تؤدي بالقارئ إلى محاولة مقاربة النص عبر ذلك التماسك الداخلي للعناصر التي تسبح في فضاء النص المغلق. و«يمكن فهم خاصية الشمول في البنية ابتداء من تعريفها نفسه، إذ يجمع الباحثون على التمييز بين البنية والعناصر المضافة التي تتكون من أشياء مستقلة، فالبنية تتكون بدورها من عناصر في حقيقة الأمر، لكنها خاضعة لقوانين تتحكم في النظام بأشمله؛ وتسمى قوانين التركيب. ولا تقتصر على مجرد تداعيات تجميعية متراكمة، ولكنها تضفي على المجموع صفات تميزه بهذا الاعتبار عن العناصر المكونة له».[2] فما يحدد هذه الخاصية ويميزها هو الكلّ القائم على العلاقات التي تتحرك وفق قوانين شاملة.

إن الأعمال الأدبية برمتها تمثل أبنية كلية لأن دلالتها في الدرجة الأولى ترتبط بهذا الطابع الكلي لها. فالنتيجة الكلّية في الرياضيات مثلا لا تعد محصلة لمجموع الأجزاء فحسب إنما هي خاضعة لطبيعة العلاقات الماثلة فيما بينها، فالقصيدة لا تصبح مجرد بناء من الأبيات حسب النظرة السطحية، لأنها تبنى في الحقيقة من مستويات يقوم عليها العمل الأدبي كالبنية الإيقاعية والتركيبية والتعبيرية والتخييلية التي تصل إلى ذروتها في المستوى الرمزي الكلي. وهذا ما يحدث كذلك في الرواية والتي لا تقتصر على فصول ينقسم لها ذلك البناء الخارجي السطحي بل تتحدد من أبنية صوتية فاعلة وزمانية مختلفة دون إغفال مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار وحوارية وغيرها.[3] وهكذا تتغير مفاهيم الجزئية والكلية وفق قوانين البنية.

---

[1] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص: 114.

[2] – المصدر نفسه، ص:129.

[3] – ينظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص: 96-97.

2.3- مبدأ التحولات: Transformation

باعتبار البنية غير مستقرة فهي نظام متناسق من التحولات، «وإذا كانت خواص الكل البنائي تنجم عن قوانين تركيبية فإنها تصبح حينئذ أبنية طبيعية لا تكف عن كونها بانية مبنية متحولة؛ مما يؤكد قابليتها للفهم اعتمادا على هذه العملية البنائية نفسها. ومعنى هذا أن النشاط البنائي يتمثل فحسب في نظام التحولات».[1] وهكذا تجعل هذه الخاصية البنية في حركة دائمة بخلاف الجمود.

3.3- التحكم الذاتي: loutoreglage

تقوم البنية على مبدأ مهم وهو «التحكم الذاتي مما يعني حفاظها على نفسها في نوع من الدائرة المغلقة، واعتمادا على ذلك فإن التحولات اللازمة للبنية لا تقود إلى أبعد من حدودها وإنما تولد عناصر تنتمي دائما إلى البنية وتحافظ على قوانينها، بمعنى أننا عندما نجمع أو نطرح أرقاما صحيحة تؤكد قوانين مجموعات الإضافة الرياضية لهذه الأرقام وتهذا الشكل فإن البنية منغلقة على نفسها».[2] وهذا لا يعني البتة ذلك الانغلاق السلبي الجامد والتام إنما هو عمل وحركة ذاتية تستغني عن كل سياق خارجي. «لأنه عندما نتوصل إلى حصر مجال ما من المعرفة في بنية تتميز بالتحكم الذاتي فإننا نكون قد وصلنا إلى المحرك الحقيقي للنظام».[3] فتتحقق تلك الذاتية التي تحيلنا إلى خاصية أخرى والتي تعتبر من أقوى المبادئ في النظرية البنيوية وهي فكرة المحايثة.

3.3- المحايثة: Immanence

تعتبر المحايثة من الأسس التي قام عليها الفكر البنيوي من المبادئ التي تسعى البنيوية إلى ترسيخها في الدراسات والتنظير لها كأسس يقوم عليها التحليل البنيوي للوصول إلى تلك الذاتية المرجوة في النص ولا يكون ذلك إلاّ بسياسة العزل والإبعاد لكل الشوائب والتي تعتبرها سياقات تثقل من النص وتبعده عن جوهر المقاربة الصحيحة، إنها قراءة تعتبر النص نسق وبنية محصنة مغلقة مستقلة ذاتيا لا ترتكز على أي سياقات خارجية.

---

[1] – مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص: 129.

[2] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص:129.

[3] – المصدر نفسه، ص:131.

إن مصطلح المحايثة «يدل على الاهتمام بالشئ من حيث هو ذاته وفي ذاته، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها».[1] كلها مفاهيم وأدوات دعم لفكرة الذاتية والنسق والبنية والانغلاق، فهي قوانين ومعايير لتجسيد مبادئ المقاربة المحايثة القائمة على الرفض والقطيعة مع كل خارج حسب المعتقد الشكلاني والبنيوي، لأن «اللغة هي المنطلق والعدة التي يُعتمد عليها في عمليات المقاربة ، والذي ينبغي قوله هو أن الأشياء ليست شعرية بالقوة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلاّ بفضل اللغة، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة».[2] دون إغفال النص تلك الرقعة والشريحة التي من خلالها تتحدد موازين البحث والقراءة، ولو حاولنا إيجاد أهم الخيوط الموصلة إلى أسس هذه النظرية وجدناها تمتد إلى الكثير من المدارس والنظريات خاصة الشكلانية التي بذرت أولى منطلقاتها ثم ما فتئت تنمو في أراضي البنيوية ثم تقوى ويستقيم عودها من قبل أعلام هذه التيارات أمثال ياكوبسون و إيخمباوم وغيرهم.

إن «كلمة "**Immanence**" مشتقة من كلمة "**Manoir**" الدالة على قصر ريفي صغير، وقد تطورت لتدل على فعل البقاء والمكوث أو الإقامة أو السكن أي "**Demeurer**"، أو لتعني: ثوى أو استقر "**Séjourner**"، وهي مشتقة من الفعل اللاتيني "**Immanere**"بمعنى: يمكث في"**.....Resterk**". وقد اكتسبت هذه الكلمة دلالة اصطلاحية في الفلسفة المثالية الحديثة لدى كانط الذي استعملها مقابل المفارقة، للدلالة على حضور الشيء في ذاته».[3] إن هذه الآليات عمرت طويلا في فكر اللسانيات البنيوية والتي اعتبرتها أدوات فك ومقاربة تسعى إلى بحث ورصد داخل حدود النص وحصونه، لقد اتسمت المحايثة بالبحث المحدد حيث «تدل على دراسة الظاهرة حيث هي، وتفسرها وفقا لقوانينها الداخلية النابعة منها لا الخارجة عنها».[4] لقد صار هذا المصطلح ركنا للدراسات

[1] –عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:391.

[2] – بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص:37

[3] – إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص: 133.

[4] – المرجع نفسه، ص:138.

النسقية المغلقة والتي تبعد النص على مختلف السياقات الخارجية باعتباره بنية داخلية وجب عزلها وإبعادها عن المؤلف وكلّ ما يحيط بالنص من سياقات مختلفة.

يقول جميل حمداوي متحدثا عن مبادئ التحليل والسيميوطيقا: «التحليل المحايث: إن السيميوطيقا تبحث عن الشروط الداخلية المولدة للدلالة التي تبحث عنها. ومن ثم فالتحليل المحايث "**Immanente**" يتطلب الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة. ولا يهمها العلاقات الخارجية ولا الحيثيات السوسيو تاريخية والاقتصادية التي أفرزت عمل المبدع. إن السيميوطيقا تبحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التشاكلية أو التضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني».[1] فمن شروط المقاربة البنيوية القراءة الداخلية دون إحالة إلى أي خارج، إن العلاقات الخارجية ولا الحيثيات السوسيو تاريخية والاقتصادية دون اعتبار رغم أنها أساسية في كلّ إبداع.

لقد حققت اللسانيات إنجازات نظرية وإبستيمولوجية مهمة، سواء على مستوى المنهج والرؤية، أو على مستوى تقنيات وإجراءات التحليل. وبفضل هذا الإنجاز العلمي، تحولت إلى نموذج تمثيلي، تتطلع العلوم الأخرى إلى الاحتذاء به. حيث أصبح للغة دور مركزي في عملية البحث بالإظافة إلى المفاهيم النسقية التي دشنها دي سوسير.[2] لقد «تعرض مفهوم المحايثة لانتقادات من اتجاهات سوسيولوجيا النص الأدبي، لأنه يوحي بأن المعاني متعالية وكلّية، ويعكس رؤية لا تاريخية للأدب، حيث ينفي أي تأثر للأدب بشروط الإنتاج والتلقي هذه الانتقادات وإن كان لها ما يبررها في إطار صراع النظريات، فإنها لا تمنع التأكيد على فعالية مفهوم المحايثة، حتى ولو لم تكن هناك محايثة خالصة أو مطلقة وتكمن فعاليته في أنه يحصن المحلل ضد أي ارتداد في تأويل النص إلى الأحكام المسبقة الجاهزة».[3] ولكن هل يمكن إحالة المحايثة إلى المحاكمة دون منحها حق الرد لأنها حسب ما أثبتته الدراسات المتأخرة أن الدراسات النسقية أثبتت لا تقول بالرفض الكلي للسياقات الخارجية كما لا تعتبرها ركنا في القراءات النصية.

---

[1] – السيميوطيقا والعنوان، جميل حمداوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مجلة عالم الفكر، مج:25، ع/3، يناير/مارس 1997م، ص: 80.

[2] – ينظر: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011 م، ص: 13.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص:26.

4. موت المؤلف:

بين الاختلاف والائتلاف تستلب حقوق المؤلف ويحول إلى إنسان ظالم، حيث تقام له محاكمة دستورها اللا قانون، تحيل صاحب الملكية إلى العزل أو الوأد. لقد تمكن رولان من تنصيب القارئ ملكا يحي داخل النّص الذي ينمو كلما كانت ذاكرة قارئه فضفاضة لا نهائية أو كما وصفها بارت بلعبة المكعبات المفتوحة النهاية، إنها قراءة ممتعة ممتدة الأصول متجددة خارقة لحجب المستقبل، إنها قراءة تتصف بنوع من التشكل الذاتي، تمنح النّص ديمومة تحررية من ربقة الزمن.

بدأت الاستراتيجية البارتية تطغى، وارتسمت خيوط المؤامرة لانتزاع ملكية عمّرت كثيرا في رحاب النظريات السابقة وصارت مستباحة لقارئ من نوع خاص على شروط رولان يتصف بالموهبة وقوة الشخصية التي تجعله لا يأبه بتلك الأوثان التي تخرجه عن البنية الأصلية للنّص بعيدا عن تلك الشكليات المرتبطة بالمؤلف، لقد قوَّض كلّ الحصون فأحدث فوضى في مساحات الخصوم من خلال الجمع بين الواقعي والرمزي يحاول بذلك منح النّص تلك الخاصية التي تجعل منه كائنا متجددا دائم الحركة وفق مسار الزمن، فالنّص في رأيه فضاء متعدد الأبعاد تختلط وتتداخل فيه مجموعة من الكتابات البعيدة عن أي أصالة لأنها بنيت بالألاف من ذرات الثقافة الممتدة عبر التاريخ.

القراءة في رأيه عملية نشطة يغترف القارئ فيها من المنابع النفسية والموضوعاتية والوجودية ليستعين بها على فك طلاسم النّص، وما توقف هذا الناقد حتى انطلق إلى تثبيت قواعد وقوانين للنظرية اللغوية فتحدث في تعدد الكتابة ووحدة اللغة وهو يريد نوعا من التعدد والاختيار والتجديد فتتنوع القراءات والتأويلات وتنفتح ممكنات اللغة وتتراجع سلطة المؤلف وتنحل قبضته وسطوته على النّص، ثم حاول أن يقدم من خلال أعماله وتحليلاته للكثير من الأساطير التي أعاد تفعيلها وهو يعطي للنقد تصورا آخرا للبنية دون الابتعاد عن الفلسفات البنيوية، كما تطرق إلى سبل قراءة البنيات المسرحية(راسين) مركزا على الثنائيات التقابلية والوظائف والدلالات الرمزية وهي مقاربات تحيلنا بعض الشيء إلى ما اعتمده شارل مورون، يحاول في كل هذا الكشف عن الوحدات السردية التي يتشكل منها العمل السردي.

مازال المؤلف بطلا يكافح ويصنع لذاته وجودا من خلال كتاباته التي يرسم فضاءاتها اللامتناهية، إنه لا يريد التنازل عن حقه المغتصب ولا يرضى بذلك التهميش، فلا يعقل أن يواصل الجسد الحراك دون روح تتعهده؟! إن المؤلف مرآة النّص وروحة وكلّه، وواضع العمل الأدبي سبيل إلى

أعماقه إلاّ أنها دّمرت بمؤامرة العزل أو القتل التي كان لها جذورا في الفكر الفلسفي للمذاهب والتيارات الفكرية الغربية الكلاسيكية التي انهمكت منصبّة على المؤلف بوصفه بؤرة تلاقي القوى الإبداعية، فعدّ بذلك عندهم مرجعية قرائية ولكن سرعان ما اجتهد أعلام البنيوية و ما بعدها في إسكات هذا الكائن ونفيه من مساحات النّصوص كاستراتيجية لمقاربة الأثر الأدبي، وإذا أردنا إعطاء هذا المرتكز النظري حقه من الدّراسة وجب الولوج في الصّرح الذي وُجدت فيه هذه النظرية كعلقة نمت فيه وتشكلت إلى أن استوت كنظرية عند صاحبها بارت.

لو أردنا التدقيق وصفا قلنا إن الموت أو العزل ما هو في حقيقة الأمر إلاّ وأدا لهذا المالك واستيلاء على حقوقه فهو بمثابة التمرد على الأعراف النقدية السابقة. فلقد نشأ جراء الظروف التي ميزت أوربا خاصة بعد الكفر والتمرد على الكنيسة، وهذا ما أكده الفيلسوف الوجودي نيتشه من خلال إعلانه موت الإله، ليبادر النقاد لتبني هذا الشعار محاولين الابتعاد عن تلك التفسيرات الغيبية الساذجة لتحل محلها الإبداعات البشرية.

لقد كان لمصطلح موت المؤلف"**The Death of the Author**" لرولان بارت وجودا في الأيديولوجيات والمناهج النقدية السابقة بصور وفلسفات متباينة بداية من ستيفان مالارميه " **Stephane Mallarme**"(1842-1898م) الذي عمد إلى كسر سلطة المؤلف، وبول فاليري " **Paul Valéry**"(1871-1945م) الذي شكك في تأثير هذا الكاتب وأكد عدم جدوى الاستنجاد به في مقاربة العمل الأدبي ونقاد آخرين من زعماء النقد الذين أجهزوا على هذا المؤلف الذي يعد في نظرهم سجّانا لروح النّص وطاقاته، وهو ما تجسد عند زعيم الفكر البنيوي دي سوسير و معتنقي العقيدة البنيوية الذين تشبثوا بمقولة الانغلاق باعتبار النص شبكة من عناصر الاتصال اللغوية، فتكون اللغة بذلك في ذاتها منفذا إلى مغاليق النّص، حيث يرفض النقد الجديد أن يكون النص منتميا إلى مؤلفه بأي وجه فليس للكاتب وجودا في التصنيف التاريخي أو الواقعي، كما أن النص نفسه محرم عليه الإنتماء إلى مجتمعه.[1] إن ما يريده هؤلاء في حقيقة الأمر الوقوف على مساحة النّص دون غيره فداخله يغني المقارب عن خارجه أو ما يحيط به من الزوائد كالمؤلف والسياق، فيصير النص بيد مالك

[1] – ينظر: نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010 م، ص: 117-120.

آخر هو القارئ الذي يعيد له النبض بما يقرره من معاني جديدة يحقق لها وجودا من خلال خصوبة ذهنه أو ما يسمى "أفق التوقع"، فيتحول النص إلى نص آخر فتتناص النّصوص من قارئ لآخر.

تكسرت المرآة التي تعكس مقولات الحياة وانتفت ولم يعد لها وجودا وانقطعت حبال الودّ بين المبدع وتجاربه، من خلال الناقد بارت الذي يُعد أفضل سفير لما بعد البنيوية حيث كتب في مقال له «عن موت المؤلف 1967م حيث يرفض النظرة التقليدية التي ترى في المؤلف أصل النّص ومصدر معناه والسلطة الوحيدة لتفسيره».[1] إنها نظرية تجسد المرجعية الذاتية للإبداع ويمحى ذلك الوجود القدسي وتنتزع السلطة الأبوية للمؤلف وتصير المعاني متفرقة كثيرة متعددة لا قرار لها جارية غير راكدة يغترف منها كلّ قارئ منتج، بعيدا عن المعاني النهائية المحتجزة من قبل المؤلف، ليحل محله القارئ الذي يعقد اتفاقا مع اللغة فتتشكل تلك الثنائية المنتجة لكثير من الدلالات داخل العمل الفني، وهذا ما اجتهدت في تحقيقه نظريات ما بعد البنيوية حينما عزلت المرجع واعتمدت المحايثة كآلية لمقاربة النّصوص وهو في الحقيقة تقويض لكّل النزعات والعواطف الإنسانية وإعلاء سلطة النّص وتنصيب القارئ ملكا، ما يمكن استنتاجه من وراء هذه القواعد التنظيرية أن بارت «من أكثر المنظرين جرأة وذكاء وقدرة على جذب الانتباه طوال الستينات والسبعينات، ولقد مرت حياته العملية بأكثر من منعطف، ولكنه ظل على اهتمامه بموضوع أساسي هو عرفية كلّ أشكال التمثيل" **Representation**" وقد حدد الأدب (في مقال مبكر) بوصفه: رسالة عن دلالة الأشياء وليس معناها، وأقصد تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام، وليس المعنى أو ذاك ».[2]

يلمح بارت إلى رفض الادعاء بأن اللغة شفافة تحيل القارئ إلى التقبض على حقيقة ما وبأن القراءة عملية طبيعية وهو في ذلك يفتح المجال إلى تعدد القراءات وتكاثر المعاني لأن القراء في نظر بارت دون قيد يمارسون لعبة تصيّد الدوال بعيدا عن قيود المدلول وقبضته، بل للقارئ سلطة مطلقة لدفن مقصد المؤلف متمتعا بما يحققه من متعة وله أن يتلذذ بتنوع المعاني واختلافها، يقول بارت «نعلم الآن أن النّص لا ينشأ عن رصف كلمات تُولّد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير هو "رسالة" المؤلف الإله؛ وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:120.

[2] – المرجع نفسه، ص:119.

أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة : النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة».[1]

إن «التركيز على اللغة وكيفية عملها ودلالتها ومع تطور المنهج البنيوي ودعوته إلى محاربة المذهب الإنساني، ومع شيوع الطرح ما بعد البنيوي لم يعد المؤلف يتمتع بالميزات نفسها التي تمتع بها في عصر هيمنة النص الكلاسيكي، فلا هو مبدع ولا هو عبقري، وإنما هو مستخدم للغة لم يبتدعها، بل ورثها غيره».[2] وكأن المؤلف قدم اللغة إلى المبدع القارئ كقطعة خام لا روح فيها ولا حركة تنتظر من يبث فيها روح، فلا عبقرية إلاّ عبقرية القارئ الذي ينشئ معاني متوالدة كلما فكك وحلل وقرأ. لقد أصبح المعنى «يعتمد على القارئ الذي يستمد معرفته من الدربة واكتساب القدرة /الكفاءة، وما المؤلف إلاّ ناسخ يعتمد على

مخزون هائل من اللغة الموروثة. فلا بد له أن يتنازل للكتابة أو النص عن العرش الذي تربع عليه لمدة قرنين من الزمن خاصة أن اللغة المادة ذاتها هي التي تنطق وتتكلم وليس المؤلف أو صوته».[3]

تمكنت النّصوص من الانعتاق من قيود التفسير الأحادي ومن ثبات المعنى إلى فضاءات لانهائية دائمة الحركة أو ما عرف عند رولان بالانتشار"**Dissemination**" الذي يسعف القارئ فيمنحه فسحة لا نهائية في الدلالات، لقد تلاشت حدود النّص واتسعت مساحاته ليتجاوز ويستوعب كلّ كبير وكأن القارئ الفذ يمتلك مفاتيح سحرية يلج من خلالها إلى عوالم لغوية تبهر المتلقي وتفجر سكون الرتابة، يقول رولان بارت: «إن اللغة لتنبني في مكان آخر، يبنيها الدفق المستحيل لكل لذائذ اللغة، ولكن أين، وفي أي مكان آخر؟ إنه في فردوس الكلمات. هنا يكون النّص فردوسيا حقا، وطوباويا من غير مكان، وشذوذا ممتلئا كمالا: إنّ كلّ الدوال قائمة هنا، وإن كل دال منها ليصيب هدفه. ويبدو أن الكاتب القارئ يقول لها: أحبك جميعا أحبك كلمات وأشكالا، وجملا، وصفات، وقطيعات: أحبك حابلا ونابلا: أحب الإشارات، وأشباح الأشياء التي تمثلها».[4] وكأن القارئ من

[1] – دروس السيميولوجيا، رولان بارت، ترجمة: بن عبد العالي، ص:85.

[2] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص:241.

[3] – المرجع نفسه، ص:140-142.

[4] – لذة النّص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، المغرب، ط1، 1992م، ص:31.□

خلاله تلك المعاهدة المبرمة بينه وبين اللغة ينشئ حبال والودّ فتمنحه اللغة إمكانات وسلطة داخل بساتينها يقطف ويتلذذ حتى الثمالة.

يأبى النّص الركون في ظل هذه الثقافة فيصنع ذاتيته بفناء مؤلفه وتقهقر تلك الإمبراطورية التي حكمته فحجبت معالم الرؤيا فيه فصار قحطا قفرا منعدم الروح مهجورا تنفر منه العقول، لأنه متى «أقصى المؤلف باتت دعوى فك رموز النّص مؤلفا هو فرض قيد على النص، مد النص بمدلول نهائي، إيقاف الكتابة. مثل هذا التصور يناسب النقد كثيرا، إذ يعطي النقد لنفسه عندئذ العمل المهم المتمثل في اكتشاف المؤلف قد وجد، يفسر النص وذلك انتصار للناقد ولذلك ليس ثمة استغراب من حقيقة أن سلطة المؤلف، كانت أيضا تاريخيا سلطة للناقد، ولا من حقيقة أن النقد (وليكن الجديد) اليوم تقوضُ أركانه مع المؤلف».[1]

لو أردنا الكشف عن حقيقة هذه المقولة وجدنا أنها تنافي المنطق حيث تحمل في باطنها تسيبا نقديا غير معلن، تحاول النظريات البنيوية وما بعدها اختراق تلك الرقابة النّصية واختراق سلطة المؤلف وإحلال سلطة أخرى فوق الشرعية المعهودة وهذه الآليات لا تحقق تقدما ذا بال في مجال المقاربات النّصية وهذا ما جعل أكبر المتفائلين لهذا الطرح يتراجع علنا في بعض مقالاته النقدية وهذا ما سنتطرق له في طيات هذه الدراسة، إن محاولة الإبعاد والتنكر للباث مغالطة نقدية أتت على قدرات المبدع باعتباره فُضلى تعيق تطور النص ووظائف الأدب وهكذا «تصبح صورة المؤلف الآن هي صورة الناسخ الذي لا يستطيع أن يزعم أبوته للنص أو تقدمه عليه، فهو يواكب النص في ميلاده، ولا زمان إلاّ زمان الكتابة، أي قيام بمهمة أو عمل في الوقت الحاضر، ليس فيها قول، فمحتوى القول هو الفعل ».[2] لا يمكن لعاقل أن يدعي أنه وجد قبل النص والمراد هو زمن الكتابة، فالمؤلف يكتب النص وربما ينسب إليه ولكن هذا لا يعني أنه الواجد الحقيقي للنص، فهذا الأخير متكون من ذرات لا حصر لها من التراكمات الثقافية التي يجهل تاريخها الحقيقي، وهذا الفهم يحيلنا إلى فكرة التناص وفضاء التمازج والتعدد، «لأن الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل، فالكتابة هي هذا الحياد وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السواد والبياض، الذي تتيه فيه كلّ هوية،

[1] – نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ترجمة: عيسى العاكوب، ص:165.

[2] – نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2001م، ص:41.

بدءاً بهوية الجسد الذي يكتب».[1] إن هذا التعدد في الكتابات تقوم عليها جبال من الثقافات المتباينة التي تعتبر ركائز للنظريات القائمة، إنها نصوص وإيديولوجيات تترسب وتتكثف وتجتمع في مكان علق حوله بارت قائلا: «ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية. وهذا المكان، ليس الكاتب، كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ. فالكاتب هو الفضاء نفسه، وفيه تكتب كل الاستشهادات نفسها دون أن يضيع شيء منها».[2] لم يكن للقارئ وجودا في اهتمامات النقد الكلاسيكي مقارنة بالمؤلف الذي قُدم قربانا للقراءة في النقد ما بعد البنيوي.

لقد أسهم الطرح النقدي المعاصر سواء كان نقد النماذج العليا أو الشكلانية أو النقد الجديد مساهمة فعالة في موت المؤلف. فنقد النماذج العليا لا يعني بشخص المؤلف وإنما بالرمز، أما الشكلانية فأستبعدت الجانب الشخصي كليا مما أفضى إلى استبعاد المؤلف وكذا النقد الجديد الذي اهتم بالقصيدة على حساب المؤلف. وحارب احتكار المؤلف لقصده ومعناه.[3] ما يظهر من خلال هذا الطرح والكثير من القناعات النقدية لهذه المشاريع القرائية أنها كانت بمثابة ردة الفعل على المناهج الكلاسيكية والرومانطيقية التي مجدت الشعراء وسيّر الأدباء، «حتى أصبحت السيرة الشخصية جزء من الإنتاج الأدبي ومن نقده، لذلك أصر إليوت على مقولة"ليس للشاعر شخصية" ولعلها مقولة تجد ترجمتها الفعلية عند بارت حين يقول : إن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف؛ أن تكتب هو أن تصل إلى تلك النقطة حيث اللغة هي التي تفعل وتؤدي وليس أنا [ضمير المتكلم] .ولا تتحقق مثل هذه المقولة إلاّ من "خلال متطلب مسبق هو اللاشخصية"».[4] وهكذا سلبت إمكانات المؤلف و صارت اللغة من خلال هذا الاقصاء بمثابة المتكلم والمتصرف حيث أزاحت المؤلف من منصة الإبداع.

يقول فوكو: «يعتقد الرجال أن لغتهم هي خادمتهم، ولا يدركون أنهم يخضعون هم أنفسهم لأسرها».[5] وهذه الجرأة في تحقيق هذه المكاسب النقدية في نظر البنيويون صارت مطلبا وواجبا في نظريات ما بعد البنيوية حيث «أصبح استبعاد المؤلف حتمية أكيدة تقتضيها آلية اللغة ومسار

[1] – نقد وحقيقة، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، القاهرة، ط1، 1994م، ص:15.

[2] – المرجع نفسه، ص:24.

[3] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص:242.

[4] – المرجع نفسه، ص:242.

[5] – المرجع نفسه، ص:242.

دوالها».[1] حيث صار للغة وجودا وحقيقة لا يمكن تجاهلها، إن مقولة موت المؤلف اتخذت حيزا كبيرا في الدراسات البنيوية التي جعلت العلم أساس كلّ بحث غير أبهة بالذات البشرية، و«يختلف فوكو، لذلك عن بارت وعن دريدا في معالجته قضية المؤلف وإن أصروا جميعا على عزله عن صلاحياته الكلاسيكية. فيرى فوكو أن المؤلف فضاء ثقافي ملأه هذا المفهوم لمدة معينة ولأسباب قابلة للتحديد، ترتبط في النهاية بمفهوم القوة والسلطة. كما أنه يحذر من أن موت المؤلف سيترك فراغا لا بد أن يملأه مفهوم آخر ليتأكد من حتمية موت المؤلف إلى الأبد... فهو يؤكد على الفراغ الذي خلفه انسحاب المؤلف من الخطاب، يرى فوكو أننا نخادع أنفسنا ونكتفي بالإعلان فقط بينما المؤلف يتمتع بصلاحيات وامتيازات الأمر والنهي. أما بارت فوقع فيما حذر منه فوكو، خاصة أن بارت قد قلص المؤلف إلى ضمير لغوي ورقي.[2]

حيث لم يتوقف ذلك السجال النقدي بين المدارس وعلماء التنظير وقد استبدلوا سيادة المؤلف ومنحوها للقارئ، حيث صرح قائلا: «إن القارئ هو الفضاء الذي حفرت عليه جميع الاقتباسات التي تؤسس الكتابة، من غير أن يضيع منها شيء إن وحدة النص لا تقع في منبعه وإنما في مصبه. غير أن المصب لا يمكن أن يكون شخصا: إن القارئ لا تاريخ له ولا سيرة ذاتية، ولا نفسانية؛ إنه ببساطة ذلك المرء الذي يجمع معا في حقل وحيد كافة الآثار التي يتألف منها النص المكتوب».[3] وبهذه الحجج والأدلة نصّبوا القارئ مالكا للنص لأنه في اعتقادهم غير مثقلا بتلك المرجعيات التي أحاطت بالمؤلف وأنهكت النص، لعل مثل هذه النتيجة هي التي جعلت دريدا يقول: إنني أحاول أن أضع نفسي على حافة الخطاب الفلسفي. أقول حافة وليس موت، فأنا لا أومن أبدا بمثل ما يدعى اليوم بكل بساطة بموت الفلسفة ولا كذلك ببساطة موت أي شيء – موت الكتاب، موت الإنسان، موت الآلهة فهو ميت يجتذب قوة مخصوصة وهي نفسها التي أفرزها موت المؤلف عند بارتن حيث يقول دريدا بأهمية الكتابة التي تقضي على صلاحية المؤلف التقليدية لأن المؤلف يكتب بلغة لا يستطيع التحكم بها كما لا يستطيع الخلاص منها، فهو يقول بأهمية القراءة عوض القارئ

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص:242.

[2] – المرجع نفسه، ص:244.

[3] – المرجع نفسه، ص:245.

وبدل أهمية المؤلف يقول بأهمية النص والكتابة.[1] وبهذا الطرح يجعل دريدا النص مكمن كلّ شيء بما فيه المرجع الثقافي فهو يرى أن لا شيء خارج النص كما تطرقنا إليه في طيّات البحث.

5. موت المؤلف في ميزان النقد:

لقد طفت الخروقات المعرفية على مساحات معتبرة في النقد البنيوي ساحة التحليل والمقاربة حيث وردت نظريات ثقيلة على التصور وذلك بما تحمله من خلفيات وأيديولوجيات نرها تدفع النقد إلى فوهة متأججة من الصراعات حول سبل القراءة وآليات التأويل، فموت المؤلف مقولة تعمد إلى العزل وهتك حرمة أملاك النّصوص وهو تجّني على النقد بحجة التعدد والتنوع والتحرر في القراءة، ولكن أيعقل حدوث نص من العدم؟، فلا بد من مؤثر لكلّ أثر، لقد أصبح المعنى بذلك مستعصيا يأبى الانتظار، ومن تبعات ذلك ظهور قضية أخرى يمكن تسميتها بانفلات المعنى، فالمعنى في ضوء مثل هذه المقولة يغدو أمرا صعب المنال، قال بول فاليري"**Paul Valéry**": لا يوجد معنى حقيقي للنص؛ لأن المعنى يتهرب باستمرار ويتعالى على كلّ نقد سخيف.[2] رغم ما حققته هذه النظرية من تقدم في ترويض النصوص وتحريرها من تلك الأحادية في المعنى إلاّ أنها وقعت في نوع آخر من العبودية والانصياع لسلطة أخرى أكثر قداسة في هذه المدرسة وهي النّص، حيث صار القارئ أمام حتمية خوض هذه المعركة دون طلب المدد أو الاستنجاد بسياقات تشكل في الحقيقة جسد النّص كالمرجع الثقافي والاجتماعي وكلّ ما تحمله مكونات الذات المؤلفة.

هل يمكن إعادة بناء هرم النّص كما تدعي هذه النظرية وقد تم إبعاد عناصره الأساسية؟! لقد حاولت نظريات ما بعد البنيوية الدفاع عن مقولاتها وخاصة ما تعلق بموت المؤلف التي طالتها الانتقادات، حيث زعموا أن المؤلف بات جسما غير مرغوب فيه ترفضه البنية النّصية باعتباره كائنا غريبا قلص من حرية القارئ في إعادة بناء النّص، وهذه حجج داحضة ما أشفت غليل الكثير من النقاد الذين يعتبرون المؤلف والقارئ والنص أسسا تقوم عليها المحاورة و تتضح من خلالها سبل الإبداع ولا يكون ذلك إلاّ بوجود هذه العناصر وتفاعلها، لقد راهنت ما بعد البنيوية جمالية من نوع آخر أراها أكثر جمودا خاصة وقد انفصلت عن حلقات الربط بينها وبين السياق الاجتماعي والثقافي التي غُيبت بنفي المؤلف وتدميره. إن الملفت للانتباه عند بارت «الفكرة التي ترى أن القراء أحرار في

[1] – ينظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص:245.

[2] – ينظر: متخيل النّص وعنف القراءة، حسين خمري، مجلة علامات في النقد، 1988م، مج11، ص:114.

فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا –حين يشاءون – تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول، وإذا كان القراء – بدورهم – مواقع من إمبراطورية اللغة، فإن لهم الحرية في ربط النص بأنساق من المعنى، وفي تجاهل"مقصد" المؤلف».[1] وبهذه المقولة يحاول بارت تحرير النص وإخراجه من البنية المغلقة وتحرير النص.

إن بارت يعيب على الدراسات البنيوية التي حصرت السرد ذات الأحادية البنيوية حيث يرى أنها محاولة عقيمة لأن الاختلاف ثابت لا ينفيه عاقل، يحاول نقاد ما بعد البنيوية جاهدين إثبات لا نهائية المعنى، وقد تغافلوا أن المؤلف بما يحمله من تراكمات معرفية تمنح نبضات أخرى في حياة النص، هناك الكثير من النقاد الذين حاولوا إيجاد مبررات لهذه المقاولة مفادها أن هذا الإبعاد ظرفي أو ما يسمى تبادل الأدوار بين القارئ والنص، لأن للمؤلف مهمة التأليف التي تنقضي بمجرد الانفصال عن العمل المنجز.لا يمكن وصف هذه المغامرة النقدية إلاّ بالمؤامرة والمخاطرة التي أدت إلى قصور نقدي ملحوظ، لما لم تنادي ما بعد البنيوية مثلا بحق التعايش بين المؤلف والقارئ بما يمنح للمقارب إمكانات دلالية تفتح عليه مغاليق النص فتتعدد اللذات تمتعا بما تجود به الأفكار؟ بات لزاما على أهل هذا الفن إعادة النظر في تقسيم الأدوار فتصير السلطة مشتركة بين هذه الآليات بما تقتضيه ضرورة القراءة خاصة إذا علمنا أن المبعد (المؤلف)عاد بكلّ قوة إلى ساحات التأويل والقراءة.

6.مبادئ البحث البنيوي:

اِلتزم سوسير بأسس أو بالأحرى بثنائيات كانت الركائز التي اِعتمدها في مناهج البحث اللغوي التي صارت أنموذجا للنظريات البنيوية اللاحقة، لقد أقام فردينان بنيويته على استراتيجية النظام أو النسق القائم على معايير وقوانين ضابطة لدلالة الكلام، والنظام مفهوما أعاد صياغته فردينان و أقره ديكرو "**Ducrot**" لأن «مفهوم النظام الثابت في اللغات لم يكتشفه سوسور، إنما كان سابقاله، وغاية ما أنجزه تمثل أساسا في أنه أعاد صياغته وسوّاه في جهاز نظري متماسك فرض نفسه».[2] ولقد اتخذ النظام مفاهيم أخرى في الدراسات اللسانية متباينة اكتسبت تلك الذاتية والاستقلالية القائمة على

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:121.

[2]– النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، محمد الناصر العجيمي، دار محمد على الحامي للنشر والتوزيع، سوسة، ط1، 1998م، ص:76 .

قواعدها الخاصة. وتزاحمت أراء سوسير اللغوية وشكلت نظرية مرنة صالحة لمختلف الأنظمة غير اللغوية في نظر البنيويين والتي قامت على مجموعة من العلاقات"الرؤية الثنائية"بين الألفاظ أو الكلمات وما تقابلها من أشياء.

1.6 -ذاتية اللغة وواقع الكلام:

حاول فردينان جاهدا بناء جدار فاصل بين مفاهيم هذه الثنائية للتميز بين اللغة والكلام وإيحاء العلاقات الرابطة تيسيرا لمعضلة الفهم التي رافقت هذين المصطلحين ولعل أول من لمس هذا اللبس هو فردينان الذي يتساءل قائلا: "ماهي اللغة"؟ ثم يجيب بأنها بالنسبة له لا ينبغي أن تختلط بالكلام، فليست اللغة سوى جزء معين من الكلام وإن كانت أساسه الجوهري.[1] لقد فرق بين اللغة "**Langue**" والكلام "**Parole**" حيث يرى أن اللغة هي القابلة للدراسة بخلاف الكلام، وقد برز إلى الوجود إشكالا آخر حول أيهما أسبق؟ اللغة كنظام من القواعد "نسق" أو الكلام كتجسيد وإجراء لهذا النسق، إن هذه الإشكالات كانت بمثابة الأرضية القابلة للاختبار، فالبنيوي في دراسة هذا النسق يحاول فهم القواعد والقوانين والكشف عنها و«هكذا أدخلت اللغويات البنيوية أو التي تدرس اللغة باعتبارها ظاهرة متزامنة تحولا ثوريا في المنظور، وقد كان هذا النوع من اللغويات قادرا على إدراك أن الدراسة الشاملة للغة لابد أن تضم روايتي النظر، ولكنها مستعدة الإهمال زاوية النظر التتابعية من أجل وضع اللغويات على أسس أقوى تؤتى ثمارا أكثر».[2]

لقد اهتم رواد هذه المدرسة باللغة وحاولوا الكشف والتوضيح لهذا النظام الذي تدور حوله كلّ الأنظمة الأخرى، خاصة ما تعلق بالنّص "علم النص البنيوي" منطلقين من إسهامات فردينان الذي يرى أن اللغة كيان مستقل فهي نظام قائم بذاته تميزه خصائص وتضبطه قوانين، إن اللغة "بنية"من العلامات المتماسكة تدرس وفق نظرة علمية باعتبارها مؤسسة اجتماعية بعيدا عن تلك الدراسات التي تهتم بأصل الكلمات أو التاريخ اللغوي، تلك المقاربات الجافة لا تكشف البتة عن مضامين وخصائص اللغة، ومن ضمن ما تتميز به مفاهيم اللغة عند فردينان، أنها نظام و «مجموعة القواعد

[1] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص: 20.

[2] – البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، ع 206، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د،ط، 1996م، ص: 13-14.

والقوانين المحدودة التي تهيئ حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول».[1] و تتشكل اللغة من مجموعة القوانين التي تنظم عملية الكلام، أي أنها بمثابة المعايير الضابطة للممارسات الكلامية، فاللغة ظاهرة ثابتة بقوانينها غير متغيرة بخلاف الكلام الذي يأبى الضبط والتحديد.

إن السعي خلف الكلام الفعلي محاولة غير محمودة العواقب حيث «اعتقد سوسير أن علم اللغة سيوقع نفسه في مأزق لا فكاك منه إذ شغل نفسه بالكلام الفعلي، أو"**Parole**" كما سماه ».[2] وتحاول البنيوية إبعاد أفعال الكلام عن الدراسة فقد استثمر الناقدون في هذه الرؤية وحاولوا بناء مقارباتهم بعيدا عما يقوله الناس على نظام البنية وما تخفيه «فالبناء لا يبحث محتوى الشيء وخصائص هذا المحتوى، بل يبحث في علاقة الأجزاء أو العناصر بعضها ببعض، بقصد الكشف عن وحدة العمل الكلّية ... إن اللغة بالنسبة لمؤسس البنيوية اللغوية شكل وليست مادة».[3] فهو بذلك يبعد كل الشوائب العالقة باللغة تاريخية كانت أو اجتماعية أو غيرها، إن المقاربة البنيوية للعمل الأدبي مركزة على داخل العمل الأدبي وعلاقة عناصره ونظامه وقواعده دون الخروج عن حدود البنية اللغوية لأنه لا تتحدد أي كلمة خارج السياق فمكان تموقعها بين كلمات أخرى وتميزها يكسبها تلك الدلالة.

لقد تمكن دي سوسير من إعطاء لمحة موجزة عن الروابط والمميزات بين اللغة والكلام في محاضراته مجسدا تلك الميزة التي تتصف بها اللغة وتفرقها عن الكلام، فاللغة في المنهج البنيوي حدث اجتماعي متعلق بنمط لغوي محدد، فحينما تسمع أناسا يتكلمون فإننا حتما نسمع أصواتا ولكن لا نفهم لغة لأننا بكل بساطة خارج العنصر الاجتماعي، فعملية الكلام متعلقة بالفرد تتبع أسلوب كلامي "نظام نحوي" خامد في عقله، اللغة شيء محدد تحديدا واضحا، ضمن الكتلة غير المتجانسة كعناصر اللسان فهي الجانب الاجتماعي للسان، فلا وجود لها إلاّ باتفاق أعضاء المجتمع "قواعد" فعلى المتعلم أن يقضي فترة يتعلم فيها وظيفة هذه اللغة.

-اللغة خاضعة للدراسة والتحليل بشكل منفصل عن الكلام.

[1]- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازلي، ص: 69.

[2] - مقدمة في نظرية الأدب، تيري ايجلتون، أحمد حسان، ص:122.

[3]- المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص:177.

-اللسان غير متجانس، أما اللغة فهي نظام من الإشارات، جوهره الوحيد الربط بين المعاني والصور الصوتية.

-اللغة شيء ملموس، فالإشارات اللغوية مع أنها سيمولوجية إلاّ أنها موجودة في الدماغ تدرك بالحواس ثم تتحول إلى رموز كتابية تخضع للقواعد والتراكيب والأنماط الصوتية والصرفية وغيرها.[1]

لقد صارت اللغة في المنظومة البنيوية العمدة حيث تأسست عليها معظم النظريات وتبنها الكثير من المفكرين أمثال بارت ولاكان ودريدا وغيرهم «حتى لايمكن القول إنهم جميعا مهوسين بها ومهوسين بالطبيعة المؤسسية للغة بقدرتها اللامتناهية على الخلق».[2] لقد تمكنت البنيوية من تمهيد الطريق لعلوم اللسان وأسهمت في تطوير الدّراسات اللغوية خاصة ثنائية اللغة والكلام، والتي في الحقيقة ضاربة في التاريخ لها خيوط وإن كانت دقيقة إلاّ أنها موصولة بثقافات اجتماعية متعددة.

أثبت فردينان من خلال هذه المقاربة أن اللغة حاملة للأعراف والتقاليد، فهي نظام من العلامات تستدعي منهجية صارمة لفكها وتأويلها، إن النظرية البنيوية تحيلنا إلى الكشف عن القيمة الكلّية للعناصر التي تشكل النظام بناء على العلاقات التي تجمعها في كيان واحد، وهي نظرية كسرت تلك الفلسفات الكلاسيكية التي منحت الفرد الأولوية في المجتمع بل ربطت وجود هذا الأخير بوجود الفرد. إن هذه العلامات اللغوية الخاضعة للنسق لا يتحدد معناها إلا بتجسيد هذا اللانصياع لمبدأ النظام فتؤدي وظيفة الدلالة على الأشياء.

2.6-الدال والمدلول بين الاعتباطية ومأزق التّأويل:

استعمل فردينان مصطلح علامة وهو يريد ذلك الكلّ القائم على ثنائية الدال والمدلول أو بين العلامة التي تشير إلى الشيء المراد كتابته أو نطق وهو الدال "**Signifier**" أو الصورة والمدلول " **Signified**" وهو ما ينطبق على ما نعنيه وما نشير إليه وهو المفهوم "**Concept**" إن هذا الوفاق أو القران بين هذين الشيئين قائم على العشوائية في نظر دي سوسير ولكن ألا يمكن أن يتوصل من خلال تأويلات شتى إلاّ أن هناك روابط خفية تعزز هذه العلاقة بين الدال والمدلول والابتعاد قليلا عن تلك الاعتباطية في كلّ شيء «ومبدأ اعتباطية الدواليل هو مبدأ يسهل فهمه والتقاطه، لكن

[1] – ينظر: علم اللغة العام، فردينان دي سوسير، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، الاعظمية، بغداد، د.ط، 1984م، ص:33. ونظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فاضل، ص:21.

[2] – البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا، جون ستروك، محمد عصفور، ص:22.

الشيء الذي لا يتم يمثل هذه السهولة هو تخلص المرء من الشعور بأن ثمة شيئا ما طبيعيا في هذه الدواليل؛ على غرار الشعور بأن ثمة ما هو فيليّ ضخم في كلمة "فيل"».[1]

كثير هي السمات الجامعة والمعززة للعلاقات بين الصورة ومفهومها، لقد خاض جمع من العلماء والفلاسفة في مبدأ الاعتباطية فاختلفت وجهات النظر وتباينت الآراء بين متبني لمبدأ التحليل والقراءة عند فردينان لدرجة التعصب والاعتقاد ورافضا لها، إلاّ أن هناك من أسهب في شرح هذه الاعتباطية المزعومة ومحاولة إعطاء حجج لهذه العلاقة التي تخضع لأيديولوجيات وعقائد قائمة على أراء ثلاث:

1. علاقات توفيقية مردّها إلى الإرادة الإلهية. "نظرية التوقيف"
2. علاقات طبيعية تطورية قائمة على المحاكاة. "نظرية محاكاة أصوات"
3. علاقات قائمة على أساس المواضعة والعرف الإصطلاحي. "نظرية الاصطلاح"

وهناك الكثير من النظريات حول نشأة اللغة كنظرية جسبرسن الذي اهتم بلغة الطفل، ولغات القبائل البدائية، وطالب بدراسة علمية للتطور اللغوي لمعرفة كيف نشأت اللغة الإنسانية الأولى وهناك نظرية النشوء والتناسل القائمة على عامل الطفرة والتكاثر أو التلقائية وغيرها من النظريات، لا نريد الدخول في متاهات الخلاف بقدر ما نحاول ملامسة حقيقة هذه النظرية وعلاقتها بالمقاربات البنيوية وعلاقة هذه العلامات بوظيفة اللغة. يربط دي سوسير بين الدلائل وقيمتها حيث تتحدد مدلولات الأشياء بناء على علاقات الاختلاف والتعارض بين الكلمات ودي سوسير «يتفادى كلمة الرمز عند تحديده للأنظمة اللغوية، ويقول إن الكلمات وإنما هي مجرد علامات أو إشارات للأشياء، ويعني بهذه العلامات الكلّ المزدوج الذي يفيد الدال والمدلول معا، وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطية أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية مسببة بين الدال والمدلول».[2]

ونلمس تراجعا في مفهوم هذه العلاقات التعسفية الاعتباطية "**Arbitrary**" بين الدال والمدلول خاصة ما تعلق بوجود مسبب تسبب بين الدال والمدلول ولكن ليس هذا المبدأ على إطلاقه وهذا ما

[1] – بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ليونارد جاكسون، ترجمة، ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط2، 2008م، ص: 84.

[2] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص: 29.

يشير إليه ليفي شتراوس حيث يقول: «إن الرمز اللغوي إذ كان اعتباطيا مسبقا فإنه لا يظل كذلك مؤخرا، أي أننا إذ أخذنا في الاعتبار الكلمة اللغوية بعد استعمالها لاحظنا أنها تفقد خاصية التعسف والاعتباط ولا يصبح المعنى الذي نعزوه لها مجرد وضع اصطلاحي».[1] إن للمخيلة دور بارز في تشكل المفهوم بناء على ارتسام الصورة السمعية للشيء الذي يثير ويستفز تلك الصورة المخزنة في مخيلتي فيتحقق ذلك الانسجام والتلاؤم والتطابق لما يترك مجالا للريب حول أحقية العلاقة وصدق التسمية فالدال «لا يدل بذاته صوتا منطوقا أو هيئة مكتوبة على " مدلوله" أي معناه ولكنه يدل عليه بالعرف والتواضع الثقافي والتاريخي ولو كان لفظ الحجر يدل على معناه بصوته أو صورته المكتوبة لعرف معناه –كما يقول أبن جني: « كلّ واحد وإن لم يعرف العربية».[2] لا يمكن بأي حال في كل الدوال وجود معنى يتناسب بين الدال والمدلول فيحقق ذلك الانسجام المدّعى الذي يحقق إيجابية العلاقة الطبيعية بينهما، أعطى ابن جني مثالا على ذلك في لفظ "الحجر" والذي هو في الحقيقة لا يتعلق أبدا بصوته ولا صورته.

وجسد دي سوسير نظرية الاعتباطية وهي كسر العلاقة بين الدال والمدلول المكونان الأساسيان للعلامة دون ذكر المرجع الذي لا وجود له في المنظومة العلاماتية لفردينان، كما أنه لم يقصد قط الانفصال الكلّي بينهما بل هما وجهان لعملة واحدة، وقد ضرب لذلك مثالا بوجهي الورقة التي لا يمكن أن يطالها التمزيق في إحدى الوجهين دون أن يسلم الوجه الآخر، هذه الكلّية هي العلامة وقد أعطاها أندري لالاند " **Andre laland**" (1867-1963م) بعدا أخر حيث اعتبرها إدراك راهن يسوغ بكيفية أكيدة نسبيا والعلامات توجد على صنفين علامات طبيعية وأخرى اصطناعية، أما الأول فهي تلك التي لا تنجم علاقاتها بالشيء المشار أليه عن طريق قوانين طبيعة، فالدخان على سبيل المثال يشير إلى النار على نحو خاص أما العلامات الاصطناعية هي التي تقوم علاقاتها بالشيء المشار إليه على قرار إرادي وجماعي في الأغلب كالعلامات الجبرية والعلائم الموسيقية.[3] إنها وحدة ذات طبيعة نفسية بين التصور والصورة أو بين الدال والمدلول كما حددها فردينان.

---

[1] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص:30.

[2] – مناهج النقد الأدبي الحديث، وليد قصاب، ص: 132.

[3]– موسوعة لالاند الفلسفية، أندري لالاند، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001م، ص:1293-1294 .

والعلاقة بين الدال كصورة صوتية والمدلول كمفهوم أو معنى لا تقوم على المشابهة والمناسبة، وإلاّ لما تعددت الألسنة، بل تقوم هذه العلاقة على الاعتباطية بعيدا عن العلاقات الطبيعية وتجسيدا للعلاقات التجريدية، ومفهوم محايد إذ تلغي الذات والإيديولوجيا، وعليه فإن سوسير اِهتم بإنتاج العلامة لا بالتعبير عنها، إن نسق الدلائل خاضع في نظر سوسير لنظرية القيمة، فالدليل لا يتحدد من خلال واقعه المادي إنما يتحدد من خلال عامل المجاورة.[1] إن التعارض والتضاد والاختلاف يشكل كلاّ متماسكا تظهر قيمته من خلال العلاقات الرابطة و في الآن نفسه يتحدد بناء على اختلاف العلامات وتبادلها في النظام الواحد.

لقد أسس فردينان نظرية العلامة اللغوية ودعمها بأسس وقوانين رغم الامتداد البعيد لها كفكرة في عديد الثقافات ، إلاّ أنه بنى هذه الأفكار على رواسب اتجاهات نفسية وفلسفات ضاربة في التاريخ، وتمكن هذا العالم من إعطاء الدراسة اللغوية منهجية علمية بعيدا عن الدراسات الفيلولوجيا "**Pailology**"–دراسة الظاهرة اللغوية في تطورها التاريخي المقارن–، كما أنه أعطى معنى أخر للعلامة بأنها كلّ جامع بين تصور وصورة أو بين الأثر النفسي عند تلقي الأصوات الذي يبقى أقل أهمية مقارنة وآثاره ثم الانطباع، وكأنه ذلك التفاعل الذهني لهذه المادة الجديدة التي اخترقت سمعه ونفسه وكيانه.إن مسألة الانفصال بين الدال والمدلول تحمل في طياتها قضايا لغوية جوهرية لعل أهمها أسبقية اللغة على العقل البشري "أسبقية المادة على الانسان" العداء للإنسانية "**Anti-humanism**" والقضية الثانية، ضمور الواقع فاللغة هي التي تنتج الواقع "المادة هي تشكل الوعي" والقضية الثالثة هو التأكيد على أن اللغة نسق مكتف بذاته وقوانينه، فاللغة هي المادة والقوة الكامنة في الكون.[2]

إن هذا الاعتقاد يخرج اللغة من مفهومها الواسع المتداول على أنها ذلك الوعاء الثقافي والمعرفي ،فهي أهم أداة من أدوات التواصل والتفاهم إلى كونها ظاهرة طبيعية متحكمة في الكون لا نريد الانصياع لهذا الفهم الفلسفي الرافض لأي قيم دينية أو إنسانية مبدأ قد تخلى عنه أنصاره حيث يقرون «أن مفهوم البنية عند البنيويين ومفهوم اللغة عند دي سوسير لا يزالان «ملوثين» بالميتافيزيقا،

[1] – ينظر: دروس في السيميائيات، حسون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1987م، ص: 37 –38.

[2] – ينظر: اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب الميسري، دار الشروق، القاهرة، ط1،2002 م، ص: 137.

فهما لم يسقطا تماما في عالم الصيرورة، إذ إن هناك علاقة ما بين الدال والمدلول، ولا تزال هناك إمكانية للتواصل والوصول إلى المعنى، ولا يزال هناك مفهوم للطبيعة البشرية».[1]

إن تجربتنا الإنسانية تنفر من هذه الاستقطابات الطفولية التي تتأرجح بين الجنينية وحلم اليقين الكامل حيث لا ثغرات "تلاحم الدال والمدلول" والصيرورة الكاملة (الانفصال الكامل بين الدال والمدلول) فنحن ندرك أن الدال لا يتحد مع المدلول وأن العالم متغير وأن القلب قلب وأن البشر تحب وتخون وأن الحالة الإنسانية حالة توجد داخل حدود الصيرورة، ولكنها ليست مستوعبة فيها تماما ،فالمعنى في عقولنا ملاحم متكامل ولهذا فهو يأخذ شكل في الدائرة والتصريح عنه متعاقب يأخذ شكل المستقيم، فالمعنى كلي متزامن والإفصاح جزئي متعاقب فثنائية اللغة (النسق اللغوي)والام (التعبير الذاتي) ثنائية حقيقية ،مثل ثنائية الدال والمدلول والذات والموضوع ولكنها ثنائية تكاملية، فلا يمكن الوصول إلى الحقيقة الكلّية واليقين الكامل، وإنما نأمل الوصول إلى حقيقة نسبية لا نتوقع أن يجسد النّص المعنى وإنما يوصله فيمكن للغة أن توصل لنا الإحساس بالمطلق وبالعالم المتجاوز دون أن تكون هي ذاتها مطلقة أو متجاوزة.[2]

ولكن ما يمكن الإشارة إليه أن ماذهب إليه دي سوسير حول العلامة اللغوية أقل ما توصف به أنها نظرية عرجاء فيها الكثير من التناقضات، إن وصف العلامة اللغوية بالتغير والثبوت في آن واحد من قبل دي سوسير قد يبدو أمرا متناقضا، ولكنه بمقابلة هذين النقيضين، أراد أن يؤكد على أن اللغة تتغير على الرغم من عدم مقدرة الناطقين بها على تغييرها، وعادة ما تميل العلامات إلى الثبوت. لأن ثمة قوى تعمل على منع التغير اللغوي، وتقاوم التبدل الاعتباطي، ومن بين هذه القوى كما يقول وترمان: الثروة المفرداتية الكبيرة، والبنية اللغوية المعقدة، والجمود الذي يميز اللغة، بالإضافة إلى كون اللغة ملك للجميع، وأن جذورها ضاربة في أعماق التاريخ ونحن ورثناها عن الأجداد، وما علينا إلاّ تقبلها.[3] الحقيقة المطلقة لا تدرك أبدا ويستحيل الوصول إليها، وعليه تبقى إشكالية الدال والمدلول قائمة فضفاضة تأبى الفصل، لقد تمكن فردينان إلى تجسيد آليات العلامة في الفكر البنيوي كمبادئ تشكل الإطار المنهجي للمقاربات البنيوية على أشكالها، كما أبعد المرجع ولم يعد له وجود

[1] – ينظر: اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود، عبد الوهاب الميسري،ص: 147.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 148.

[3] – اللسانيات النشأة والتطور، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2005م، ص: 128.

فيما تحول إليه المعاني أو المدلولات بين الدال والمدلول، إلاّ أنه مازال ماثلا في دراسات أخرى حيث شكلت مثلثا دلاليا للعلامة عند بيرس وريتشارد وأجدن وغيرهم.

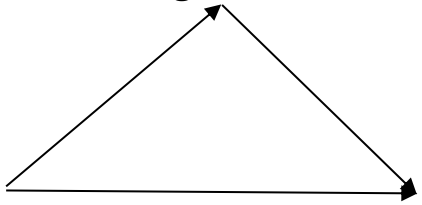
لقد خالف شارل ساندرزبيرس "**Charles Sanders Peirce**"(1839-1914م) فردينان واستند على أفكار كانط وبعض التصورات الأخرى كالرؤية الفينومينولوجيا (علم الخبرة الحدسية وما تمثله في الوعي) للإدراك عند"هوسل" مما جعله يعطي لمفهوم العلامة فسحة تجاوز بها حدود اللغة، حيث صارت قائمة على «ثلاثية بين الرمز" **Symbol** "وبين الفكر"**Thought**" أو أيضا ما يطلق عليه المؤلفات إسم "**referance**" أي القصد وبين المرجع الخارجي"**réfèrent**".[1]

ويمكن تمثيل هذه العلامة وفق هذا المثلث.

المدلول (فردينان)

الفكر

Thought =Referance



الرمز Symbol الدال **Réfèrent – مرجع خارجي**

6. 3- السانكرونية والدياكرونية:

ما عرفت النظريات الأخرى عامل الزمن كمؤثر أساسي في الدراسات اللغوية خاصة ما تعلق بمفهوم الآنية أي التطرق لشريحة لغوية في لحظة معينة ودراستها ضمن زمن مقتطع دراسة وصفية بعيدا عن تلك الشمولية التي مارستها الدراسات اللغوية الكلاسيكية، فالدراسة السانكرونية "**Synchronic** تتطرق لحالة «من حالات اللغة وهذه الحالة هي بمثابة الإسقاط لذلك الواقع التاريخي في نقطة معينة من الزمن».[2] فلا يمكن بأي حال دراسة كل حالات اللغة وبلوغ درجة كبيرة من الدقة دون غض الطرف عن الدراسات التاريخية الدايكرونية "**Diachronic**" التي عمرت طويلا حيث كانت المقاربات اللغوية التي تعنى بدراسة تلك النقوش اللغوية التي لم يعد لها وجودا إذ هي لغات ميتة محاولين الوصول

[1] – تيارات في السيمياء، عادل فخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2005م، ص:18 .

[2] – دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون، الدار العربية للكتاب، د. ط، 1985م، ص: 137.

إلى أهم التطورات والتغيرات التي طرأت على اللغة، ولكنها دراسة عجزت عن الوصول إلى حالات الجملة، إن ذلك الثبات والجمود في معالجة البنية، جعل البنيويين يعتمدون الدراسة التزامنية كآلية للمقاربة بخلاف القراءات التعاقبية التي تعتمد التاريخ كمرآة تعكس ظروف البنية. لقد انتهجوا الدراسة الداخلية وفق نظام تزامني يناسب البنية القائمة على قوانين النظام. هي أفكار ونظريات جلبت الكثير من الانتقادات خاصة لإهمالها المعاينة التاريخية.

إن الدراسة التاريخية جانب مهم في الدراسة لكن لأعلام البنيوية رأي آخر« فسوسير يرى أن أي ظاهرة لغوية معينة يمكن دراستها إما دراسة تزامنية آنية على أنها جزء واحد من نظام يتزامن مع نفسه، أو دراستها على أنها جزء من سلسلة تاريخية نتجت أو عكست غيرها من الظواهر التي ترتبط بها، وهذا مالا يفضله ولا ينكره سوسير، بل يدعو إلى دراسة استخدم أية كلمة دراسة تزامنية على أنها ترتبط بغيرها من الكلمات التي يتزامن استخدامها مع استخدام المفردة المدروسة، لا أن تتم دراسة تطورها التاريخي من جذر معين أو صوت محدد يرتبط أو ينتمي إلى أصوله وإلى ما يأتي أثره من بعد».[1] إن الآلية الساكرونية تعمد إلى تجزئة الزمن كفترة متقطعة تحلل اللغة وفقها واقعا ثابتا دون النظر أو الاهتمام بالتطور اللغوي أو ما يسمى بالبعد الدياكروني، وإذا حاولنا تحليل كلام فردينيان أيقنا أن الرجل لا ينكر تماما الدراسة الدياكرونية لأن هذه الأخيرة إن فككناها لمسنا أنها مركب من وحدات وحقب زمانية متتالية وهي دراسة وصفية ألح عليها فردينان وحاول من خلالها إثبات قصور الدراسة التطورية القائمة على تقصي آثار التغيرات اللغوية التاريخية التي تتميز بالعموميات وإصدار أحكاما تغفل الجانب الواقعي والذهني للغة، لقد كان لياكوبسون بعض التحفظات اتجاه الدراسة الساكرونية للغة، وحاول إعادة صياغتها وتفعيلها « أما ياكوبسون وبعض الآخرين فقد أبدو ارتيابا حيال الفصل الكامل بين التزامني والتزمني وأشار ياكوبسون إلى أن الأشكال القديمة والحديثة قد تتواجد جنبا إلى جنب في لغة ما، بل إنها قد تظهر في كلام شخص واحد».[2] لقد أعاد ياكوبسون قراءة تلك الثنائية التي ربما أولت وحملت ما لم يرده فردينان فحاول ياكوبسون تجسيد ذلك الرابط بين الدراسة السايكروية والدياكرونية من خلال إمكانية تحقيق تلك الألفة اللغوية بين لغة قديمة مارسها أصحابها في سنة ما ثم عايشوا زمنا لغويا آخر متقدما ومتطورا فاستعملوا كلتا اللغتين في وقت راهن

[1]– دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص: 70.

[2] – بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ليونارد جاكسون، ترجمة، ثائر ديب، ص:83.

«ولقد تجاوز جاكوبسون معظم الألسنيين في تناوله هذه الظاهرة، ورأي أن التوتر بين الأنظمة اللغوية المميزة المتواجدة معا هو واحد من العوامل التي تؤدي إلى التغيير اللغوي ».[1] اجتهد ياكوبسون في البرهنة على إيجابية الدراسة الدياكرونية وإمكانية تقفي آثار وسمات التغير اللغوي وصولا إلى رصد تتابع الأنظمة اللغوية والإفادة منها في دراسة اللغة وهو ما يدعوه بالتغيرات الألسنية أو النظامية وغائية حيث اصطلح عليه بالسانكونية الدينامية عند مارتيني.[2] وهذا ما أدى برواد البنيوية أمثال ياكوبسون وغيرهم إلى الاهتمام بالتطورات التاريخية للغة والأدب وصارت أفكار رواد البنيوية أمثال ياكوبسون وزعيمها دي سوسير بمثابة الانطلاقة التي أصابها التشوه والفرج فخضعت لتصويبات وإمدادات نقدية صارت نماذجا يعتد بها في المقاربات اللسانية والحركات النقدية.

6. 4-المحور التركيبي والمحور الاستبدالي: Paradigmaticaxis /Syntagmaticaxis

لاحظ فردينان أن اللغة باعتبارها بنية قائمة على نظام من المتواليات اللغوية والعناصر اللغوية شبكة دقيقة التنظيم تتجسد وفق أليات الموقعية"**Paradigm**" والسياقية "**Syntagm**" إن هذين المحورين بمثابة الموازين التي تحتكم إليها الوحدة اللغوية في توازنها وتموقعها فمحور التركيب ترتكز عليه وتتآلف البنى الأساسية للغة من حيث البدائل والصيغ الأخرى، ومحور الاستبدال من خلاله تتحدد مهارة المؤلف والمبدع بصفة خاصة بناء على الاختيار والتقسيم الذي يتم على مساحة العلامات اللغوية باستبدال علامة بالأخرى.

أ. المحور التركيبي:

وهو يحتوي على علامات لغوية قائمة على فكرة الخطية "**Linéarite**" والتي تجعل كل علامة تكتسب قيمتها بناء على تجاوزها لعلامات أخرى «وتضفي كل وحدة معنى إضافيا على الكلّ، وتكون في حالة تقابلية مع بقية الوحدات اللغوية الأخرى، ولا تكتسب قيمتها إلاّ بتقابلها مع الوحدات التي تسبقها أو تليها أو معهما جميعا وتسمى هذه الأنساق الخطية تراكيب».[3] إن التراكيب تمنح تلك الازدواجية من خلال ذلك التقابل عند تحقيق الوظيفية المنوطة بها من خلال الإمكانية اللفظية التي تمنحها وفق الزمن الواحد وعدم قبول علامة أخرى نطقا في الآن الواحد.

---

[1]- بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ليونارد جاكسون،ص: 83.

[2]- المصدر نفسه، ص: 83.

[3] - اللسانيات النشأة والتطور، أحمد مومن، ص: 130.

ب. المحور الاستبدالي:

يتحدد هذا المحور بناء على الوحدات اللغوية التي تشترك في وظيفة سياقية واحدة من خلال إمكانية الاستنجاد بكلمات أخرى تنتمي إلى المخزون الذهني والتي يمكن أن تحل محلها في الذاكرة. وينتظم النص من خلال عامل الاختيارات المتوفرة لدى المبدع فيحاول أن يُكون ويبنى تلك السلسلة اللغوية محاولا الارتقاء بها إلى الأجود خضوعا للتكيف والانسجام فتتم تلك المناداة والاستدعاءات للعلامات لتتناسق وفق المحورين دون الفصل بينهما، إن هذين المحورين بمثابة محرك العلامات، محور عمودي استبدالي بناء على نوعية المخزون الفكري لدى المؤلف، ومحور أفقي دوره تنظيم هذه العلامات وتركيبها، إن هذه الحركية تمنح النصوص اِتزانا وانسجاما يسهم في تدعيم نظرية النظام والنسق أو البنية التي أقام عليها دي سوسير نظرياته اللسانية واللغوية وبأن اللغة كيان منظم (نظام) ذاتي وشبكة من العلامات والتراكيب المستقلة والتي تكتسب قيمها من هذا الكلّ القائم على العلاقات بين وحدات اللغة المختلفة.

لقد أسهمت النظريات البنيوية في تحليل علم اللسان وإيجاد حلولا لسد ثغرات البحوث اللسانية على مر التاريخ، فصار التحليل الوصفي لدي سوسير بمثابة القبلة والمركزية الجديدة للبحوث اللسانية ، لقد اعتمد هذه الثنائيات وهو بذلك يريد تحقيق ذلك التجانس بدل الفوضى التي شهدتها العلوم اللسانية، حيث أوجد معايير وقوانين لضبط الظواهر اللغوية بطرق علمية متماسكة، فكان لما جاء به أهمية عظمى في الأدب والنقد، إن المنهج البنيوي لا يهتم أبدا بشرح العمل الأدبي، أو تفسيره ولا يطرح على الإطلاق سؤالا عن وظيفته أو دوره وهو لا يهتم بالبحث عن القيمة الشفافة للموضوع ذلك أن المنهج البنيوي هو منهج تحليلي وليس منهج تقويم وحكم، فمن وجهة نظر بارت تقتصر مهمة البنيوي في الكشف عن الحقائق من خلال توضيح الممكن فقط ولا يسعى لكشف أعماق الكاتب إنما السعي كله لأن يطابق بين لغة عصره والكلام ولا يهدف إلى فك معنى العمل الأدبي، ولكنه يحاول إعادة بناء قواعد انتظام المعنى وإعادة بناء العمل الفني وكيفية انتاج المعنى.[1]

لقد اهتم المنهج البنيوي بالأدب وسعى لتنقيته من كل البراثين والملابسات، ونظر إليه على أنه بنية متكاملة ذاتيا وأن العمل الأدبي لا يختزل في معنى واحد ضيق بل يمتاز بتعدد المعاني وتباينها محاولين إيجاد دلالات النص بأي شكل من الأشكال.

[1]- ينظر: مناهج النقد الادبي الحديث، وليد قصاب، ص: 134-135.

1. السيميولوجيا التصورات والأبعاد:

في نهاية أهم الثنائيات، نجد دي سوسير وهو يشحذ آلياته النقدية الجديدة مستعدا لشن حروب ضد النزاعات الكلاسيكية القديمة محاولا تجسيد تصوراته لميلاد علم جديد أحدث من خلاله القطيعة مع الطرح النقدي، لقد تبلورت أفكار علم «نتيجة تعمق (سوسير) في تحليل الرموز اللغوية المندرجة في نظم متكاملة إن حدسه قاده إلى تصور علم جديد لم يكتب له النمو إلاّ ابتداء من الستينيات من هذا القرن».[1] إلا أن الدرس السيميولوجي كفكر قيم النشأة حتى قبل هذا العالم، أما باعتباره علم حديث الولادة فقد اختلفت عليه الآراء والأقلام المؤرخة فمنهم من ينسبه إلى ياكوبسون إلاّ أن الشائع المتواتر يقف عند فردينان حيث أنشأ هذا العلم الذي ظهر فنيا محتشما غير واضح الرؤية مرتكزا على أفكار عامة لأن « سوسير لم يتناول السميولوجيا إلا عرضا في فترة لم يشق فيها البحث اللساني طريقه بعد وبالتالي لم يكن بوسع هذا العلم الجديد السيميولوجيا أن يتبلور بعد كمجال معرفي مخصوص، فقد اقتصر على تقديم تصور عام لا غير، تصور عام لهذا العلم ولموضوعه ولمنهجه».[2]

ظهرت السيميولوجيا بداية على شكل شذرات ضمن طيات علوم أخرى تنبأت بهذا المولود العلمي خاصة عند رائد اللسانيات دي سوسير، وقد قام هذا المنهج بهدف تحليل العلامات على اختلافها بل وتجاوز ذلك إلى كلّ النشاطات الإنسانية وهذا ربما الأمر الذي أدخل الدارسين في متاهاتتحديد هذا العلم. «ومن ثم، يهدف المنهج السيميولوجي إلى استكشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها الخطابات والأنشطة البشرية بنية، ودلالة، ومقصدية؛ والبحث عن الأنظمة التواصلية تقعيدا، وتجريدا، ووظيفة. كما تعمد السيميولوجيا إلى وضع قواعد مجردة كونية للخطابات الأدبية سطحا وعمقا لفهم الإبداعات الفردية في كلّ تمظهراتها السطحية على المستويات الصرفية، والتركيبية، والدلالية».[3] وقد كثر الخلاف حول المصطلح وانبثقت على إثره إشكالات عديدة. لقد تمكن دي سوسير من خلال تصوراته لأهداف هذا العلم وأبعاده أن يعرفه بقوله: «يمكننا إذن أن نتصور علما

[1] – نظرية البنائية، صلاح فضل، ص: 34.

[2] – دروس في السيميائيات، حنون مبارك، ص:69.

[3] – السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص: 6.

يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية».[1] وبدا المصطلح يأخذ مكانا بينا وسط تلك التصورات التي جعلته ينمو وسط كثبان النقد فصار عصي التحديد بجانب الدقة. «يمكن القول إن سوسير لم يتجاوز التنبؤ المتدئي بوجود مثل هذا العلم. ولهذا السبب، بقي موضوع السيميولوجيا، عنده غير محسوم في أمره أنساق قائمة على الاعتباطية أم أنساق غير قائمة عليها وإن كان يميل إلى اعتبار الدلائل الاعتباطية بوصفها دلائل تشكل النموذج الأفضل للاجرائية السيميولوجية».[2] وعليه وجب البحث والتنقيب في أصول الاصطلاح لهذا العلم.

تشهد مساحة البحث الكثير من الاختلالات الاصطلاحية التي نتجت عنها فوضى عارمة أدت إلى اختلال في موازين النقد وشكلت صداعا لدى الدارس جراء ذلك التداخل والتشابه في المصطلح، نحاول التركيز في هذا الفصل على أقوال بعض النقاد التي تجنبنا الوقوع في هذه المتهات فلعل ما شهده هذا الحقل من تباين في المسميات أسهم في خلخلة معايير البحث وأفرز مصطلحات كالسيميولوجيا والسيميائية والسيميوطيقا وعلم الدلالة وعلم المعنى وغيرها من المصطلحات التي ارتبطت بإيديولوجيات وثقافات عديدة وبيئات ولغات منتجيها، لقد «ارتبط ظهور علم العلامة بمنبعين اثنين هما: العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير 1857-1913، الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ (السيميولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرس بيرس 1838-1914، الذي هو الأصل في تسمية العلم بـ(السيميوطيقا). وقد اقترح سوسير علم العلامة في كتابه دروس في علم اللغة العام، الذي هو تجميع للمحاضرات التي كان يسجلها طلبته في الجامعة، والصادر عام 1916، أي بعد وفاته بثلاث سنوات».[3] وهذا ما ثبت في كتابات كثيرة تعضد مقولة انتساب هذا المصطلح لصاحبه دي سوسير.

وهذا مايثبت ربما الأسبقية لهذا العلم ماورد في كتاب السيميائيات لسعيد بنكراد حيث يقول: «في بداية القرن الماضي بشر عالم اللسانيات السوسيري فرناندو دوسوسير بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم السيميولوجيا، ستكون مهمته، كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته 1916، هي

[1] – ماهي السيميولوجيا، برنار توسار، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000م، ص: 9.

[2] – الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو داسكال، ترجمة: حميد لحميداني وآخرون، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص:4.

[3] – معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:73.

دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية. ولقد كانت الغاية المعلنة والضمنية لهذا العلم الجديد هي تزويدنا بمعرفة جديدة ستساعدنا، لا محالة، على فهم أفضل لمناطق هامة من الوجود الإنساني بأبعاده الفردية والاجتماعية، ظلت مهملة لوجودها خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية».[1]

إن هذا العلم قائم على أهمية خاصة أساسية عرف فيها المنهج البنيوي عامة وسوسير خاصة العلامة اللغوية التي هيمنت على الفكر اللساني والسيميائي خاصة في القرن العشرين. « فإنه من الممكن أن تتصور علما يدرس حياة الدلائل في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون قسما من علم النفس الاجتماعي وبالتالي قسما من علم النفس العام و نقترح تسميته ب"**Sémiologie**" أي علم الدلائل مشتقة من كلمة اليونانية "**Sémeion**" بمعنى دليل، ولعله سيمكننا من أن نعرف مم تتكون الدلالات والقوانين التي تسيرها، ولما كان هذا العلم غير موجود بعد فإنه لا يمكن أن نتنبأ بما سيكون ، ولكن يحق له أن يوجد ومكانه محدد سلفا، وليست الألسنية سوى قسم من هذا العلم العام، والقوانين التي سيكشف عنها علم الدلائل سيكون تطبيقها على الألسنية ممكنا وستجد الألسنية نفسها ملحقة بميدان محدد المعالم مضبوط ضمن مجموعة الظواهر البشرية».[2] ولقد ألح فردينان على فصل الدراسة اللغوية عن العلوم الأخرى وهو بذلك ينكر على من ربط دراسته داعيا إلى الاعتراف بعلم العلامات (الإشارات) باعتباره علم مستقل بذاته له قوانين وأسسه ومناهجه «ولا شك أن إضافات «سوسير» ومدرسته لعلم اللغة الحديثة أعرض وأعمق من هذه الإشارات التي اكتفينا على اعتبار أن الهدف من وضعه كرائد في مقدمة هذا البحث هو تناول جملة من مبادئه التي كان و لايزال لها تأثير خطير في إثراء الفكر البياني».[3] لقد تجسدت التصورات على الأفكار ليتأسس علما ركز من خلاله فردينان على أهمية الرابطة بين مفاهيم العلامة والنظام والبنية (النسق) والسيمويولوجيا "**Semiologoe**" مصطلح تباينت حوله الشروحات و«الواقع أن بعض الباحثين قد حاولوا أن يفرضوا فروقا بينهما مثل محاولة قصر السيميولوجيا على العلم النظري وجعل السيميوطيقيا تنصرف إلى تطبيقات هذا العلم ولكن هذه المحاولات لا تستند إلى الاستعمال الجاري،

[1] – السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3، 2012م، ص: 9.

[2] – دروس في الألسنية العامة، فردينان دي سوسير، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون، ص: 37.

[3] – نظرية البنائية، صلاح فضل، ص:32 .

فالسيميولوجيا أكثر شيوعا بالمعنيين في الكتابات الفرنسية، والسيميوطيقيا أكثر شيوعا بل هي السائدة الأن (وحدها تقريبا) في كلّ ما يكتب بالانجليزية». [1]

ومع تنامي الوعي بأهمية المصطلح وضرورة ضبطه وتوحيده، ركز بعض النقاد على الفروق الموجودة بين المصطلحات التي كان يُظن أنها من قبيل الترادف، وبناء على هذا الأمر إلتف بعض الدارسين إلى التمييز بين مصطلحي السيميولوجيا و السيميوطيقا؛ مثلما فعل جون دوبوا، وعمد آخرون إلى التفريق بين السيميوطيقا و السيميولوجيا والسيميائيات، ومنهم غريماس الذي أفرد- في معجمه الشهير الذي ألفه رفقة جوزيف كورتيس وقدّم معجم"**Hachette**" الموسوعي تعاريف وتفاريق واضحة بين هذه المصطلحات؛[2] بحيث عرف السيميولوجيا بأنها علم يدرس العلامات وأنساقها داخل المجتمع، وحدد السيميوطيقا بأنها النظرية العامة للعلامات والأنظمة الدلالية اللسانية وغير اللسانية ، وحدد السيميائيات"**Sémantique** " بأنها دراسة اللغة من زاوية الدلالة، ويعرف الأوكسفورد هذا المصطلح بأنه دراسة معاني الكلمات.[3]

ولكن يتم الآن استعمال اللفظين سيميولوجيا وسيميائيات في العديد من المواقف دون تمييز. إلاّ أن اللجنة الدولية التي قامت بإنشاء الجمعية الدولية للسيميائيات في جانفي 1969 قبلت مصطلح سيميوطيقا باعتباره يغطي كل معاني اللفظين دون أن تلغي استعمال سيميولوجيا.[4] ولقد استخدم مصطلح السيميولوجيا لدى الفرنسيين طاعة وانصياعا لفردينان والذي استقاه من الحقول الطبية بخلاف الذين أثاروا مصطلح السميوطيقيا "**Semiotique**" و الذي يعود امتداده إلى الكلمة اليونانية "**Semeiotike**"، وإذا أردنا اختزال كثير الخلافات قلنا أن المصطلحين كانا في الأصل دالين على العلامات التي من خلالها تشخص الأمراض ثم عمم للدلالة على العلامات بصفة عامة ويفضل «الأمريكيون السميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف الأمريكي تشارلس ساندرربيوس ».[5] ولقد

---

[1]- المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة. معجم انجليزي- عربي، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر لويخمان، مصر، ط3، 2003م، ص:153.

[2] - HACHETTE: Dictionnaire Hachette encyclopédique, Hachette livre, Paris, 2002, p212.

[3] – ينظر: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو داسكال، ترجمة: حميد لحميداني وآخرون، ص: 56-58/ نقلا عن الدرس السيميائي بين التراث والحداثة أسس ومعطيات، عبد القادر شارف، مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب، جامعة حسيبة بن بوعلي، مجلة جسور المعرفة، الشلف، ع:3، ص:10.

[4] – ينظر: المقاربة السيميولوجية، جان كلود دومينجوز، ترجمة: جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، ع:3-4، ص:40.

[5]- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص:177.

حدد فردينان مجال هذا العلم في الكشف عن الدلائل والإشارات والرموز بصفة عامة دون إغفال الخلفيات والإيديولوجيات التي إرتكز عليها العلم قديما وحديثا كعلم الطب والمنطق والرياضيات وغيرها من العلوم كالأدب واللغة والانثروبولوجيا (علم الانسان) وعلم النفس وعلم الجمال والإعلام.

لكن هل بالإمكان تحديد الاختلافات خاصة ما تعلق بتاريخ هذا العلم فعلى« الرغم من ذلك، فإن كتابة تاريخ علم ما ليس بالأمر الهين ، خاصة إذا كان هذا العلم ينتمي إلى ميدان الإنسانيات المعروفة بتنوع جهات نظرها بل بتناقضاتها الدائمة والمستمرة، ولهذا فإن كتابة تاريخ للسيميائيات، أو حتى محاولة تحديد بعض محطاتها الكبرى أمر بالغ الصعوبة ويثير حوله الكثير من الجدل، بل قد يؤدي إلى الكثير من الفهم».[1] و العلة في ذلك تعود إلى تشعب هذا الفكر وانتشاره في الكثير من البلدان وتلونه بثقافات وايديولوجيات عدة، ثم ما نستخلصه من هذه الأراء النقدية أن هذا العلم ارتبط بحقول معرفية متباينة جعلت هدف التقبض عليه بعيد أو سراب كلما اقترب منه الدارس تلاشى أو تناثر عبر الكثير من الجزئيات الزئبقية الصعبة الالتقاء.

يعطي بن كراد وسيلة ناجعة تمكن الباحث من تحديد مسار هذا العلم بعدما ارتبط بتصنيفات كثيرة فيقول: «فالسيميائيات في جميع هذه الحالات هي بحث في المعنى لا من حيث أصوله وجوهره، بل من حيث انتثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة، أي بحث في أصول السميوز التي تنتج وفقها الدلالات وأنماط وجودها باعتبارها الوعاء الذي تصب فيه السلوكات الإنسانية. انطلاقا من هذه المسلمة يمكن تصور تاريخ للسميائية يتقفى أثر هذه السيرورة كما يتم تحققها في مجالات متعددة».[2] من خلال هذا الطرح يمكن تقليص قنوات البحث وتسهيل عملية التقفي لهذا العلم.

شهد هذا العلم تطورا ملحوظا لا على المستوى التنظير فحسب بل على مستوى الإجراء إذ صار أصلا لكل العلوم حيث اعتبر في نظر سوسير أصلا واللسانيات فرعا غير أن « رولان بارت الذي مارس التحليل السيسيولوجي على أكمل وجه جاء بما يقلب مقولة سوسير، إذا رغم أن اللسانيات (بوصفها أكمل الأنظمة العلاماتية) هي الأصل وأن السيميولوجيا فرع منها، أما جاك دريدا وإن اعترف بجهود بارت، فقد دعا إلى قلب مقولة بارت نفسها، وذهب إلى أن النحوية (الكتابة بوصفها أثرا) هي سمة الإشارة الكبرى، ولابد أن تكون الأصل الذي تتفرع السيميوطيقا

[1] – السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، ص:11.

[2] – المرجع نفسه، ص:12.

واللسانيات».[1] ولقد حاول دي سوسير الفصل بين اللسانيات والسيميولوجيا حيث جعل هذه الأخيرة هي المنبع لعلم اللسانيات، ولتجنب الوقوع في متاهات الخلاف حول المصطلح حاولنا التلخيص، ولكن من الإنصاف أيضا الإشارة إلى أن هذا العلم واسع مترامي بما يحمله من تقنيات النقاد تعد غاية في الأهمية أمثال رولان بارت وياكوبسون وغريماس وكرستيفيا وريفاتير وغيرهم.

نستطيع الجزم أن دي سوسير كان يريد أن ينتج من خلال السيميولوجيا نظرية نقدية تستوعب كلّ العلوم وتمنح في مجال القراءة والتأويل إمكانات لا يمكن إهمالها في مقاربة العمل الأدبي و «بنفس القدر الذي فتح به باب السيميولوجيا، أثار العديد من الأسئلة التي لم يجد لها جوابا، وربما كان ذلك يعني أن مطمح سوسير القاضي بتأسيس السيميولوجيا كان أكبر من كفاءة اللساني باعتبار أن أدواتها مسامدة من اللسانيات والسيبيرنيطيقا (علم القيادة أو التحكم في الأحياء والآلات ودراسة آليات التواصل) والبيولوجيا والأنثروبلوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع والأدب والفلسفة والمنطق... ومن ثمة فأدواتها المعرفية ومفاهيمها وطبيعة وحداتها لن تطابق ما قد يوفره أي علم من هذه العلوم على حدة من أدوات معرفية ومفاهيم وتحديد لطبيعة وحداته».[2] وتمكن البحث السيميولوجي إلى تحديد وظائف النظم الدالة المختلفة عن اللغة طبقا للمنهج البنائي الذي يتمثل ويتصور الأشياء الملاحظة، ووجهة النظر التي تختارها السيميولوجية تشير بالضرورة إلى دلالة الأشياء المحللة دون الخوض في الجوانب النفسية والاجتماعية والطبيعية.[3] ويرتبط التحليل السيميائي كذلك على مجموعة من الحواس كالمصافحة شدا على اليد والتقبيل بالنسبة لحاسة اللمس، وكالعطور بالنسبة للشم، واختيار أطباق الأكل وترتيبها بالنسبة للذوق ، كما أن هناك خاصية مهمة تفصل بين الرموز السمعية والبصرية بشكل حاسم وهي اعتماد الرموز السمعية والبصرية بشكل حاسم على عنصر الزمان(التعاصر) في تركيبها البنائي بينما تقوم بنية الرمز البصري على عنصر المكان.وقد نستغني في المقاربة السيميولوجية على عنصر الزمان كما يحدث في الرسم مثلا والنحث بينما يصبح الزمن أمرا أساسيا في الأفلام السينيمائية.[4] فتتحدد مركزية الزمن وفق الأثر الأدبي أو العمل السينمائي.

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص: 178.

[2] – الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو داسكال، ترجمة: حميد لحميداني وآخرون، ص:5.

[3] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص:302.

[4] – المرجع نفسه، ص:309.

لقد جرت مناظرة طريفة بين لسينج صاحب النظريات الأدبية الشهيرة الذي حاول إقامة حدود فاصلة بين الأدب وبقية الفنون الجميلة وهيرد الفيلسوف الألماني حيث أكد الأول أن فن الرسم يعتمد على عنصر المعاصرة بينما يرتكز الشعر على التعاقب الزمني وقد ردّ عليه هيرد بأن فكرة التعاقب الزمني البسيط في الادب وهمية إذ لا يوجد فن مؤسس على الزمن فحسب.[1] وعليه فأن مقولة الفصل بين الزمان والمكان باتت لا تلقي الاجماع في الأوساط النقدية فلكي نقارب نصا وجب الاعتماد على البعدين معا.

وهناك الكثير من النقاد الذين أسهموا في تطور هذا العلم ومن «أشهر أعلام السيميولوجيا تشارلس ساندرس بيرس، ورولان بارت، وغريماس، ورومان ياكبسون وأمبيرتو إيكو، ومايكل ريفاتير، وجوليا كريستيفا، وباربرا هير نستاين سمث، هذا إذا استثنينا إشارات سوسير».[2] ولكن شهد هذا العلم منحنى تصعادي من خلال جهود ساندرس بيرس وهذا لا يعني أن الذين أسهموا في بلورة هذا العلم وتطوره لم يعتمدوا على مرتكزات التحليل البنيوي، وسواء تعلق الأمر « بطرح سوسير أو بارت ، ظل منطلق التحليل السيميولوجي مرتكزا على العلاقة بين الدال والمدلول أو المرجع، أي على مفهوم العلامة الذي جاء به سوسير. وهكذا فإن جميع أقطاب الطرح السيميولوجي يفترضون وجود هذه العلاقة التي يسميها بيرس البيئة الشاملة، ويسميها بارت علاقة التكافؤ لا علاقة المساواة ضمن ما يسميه الإيحاء الكلي».[3]

1. فلسفة بيرس السيميائية وفضاء العلامات:

طور ساندرزبيرس هذا العلم ومنحه أبعادا فلسفية أخرى دون الانفصال عما بشر به فردينان رغم بعد المكان، لقد تحولت السيميولوجيا أو بالأحرى السيموطيقا عند ساندرس إلى علم استوعب كل الأنشطة البنيوية والدراسات بكل أنواعها حيث يقول : «ليس باستطاعتي أن أدرس كل شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا، والجاذبية الأرضية والديناميكية الحرارية، والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الأصوات وعلم الاقتصاد، وتاريخ

[1] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ص:310.

[2] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص: 179.

[3] – المرجع نفسه، ص: 181.

العلم، والكلام والسكوت والرجال والنساء...وعلم القياس والموازين، إلاّ على أساس أنه نظام سيسيولوجي».[1]

لقد عالج بيرس من خلال هذا العلم الجديد العلامات بصفة عامة محاولا إيجاد قانونا تحتكم اليه كالعلاقات التي تقوم عليها الدوال، أما سوسير في سوسيولوجيته فقد ركز على الطاقة اللغوية وأنظمتها فهما وتحليلا فساعد هذا العلم على مقاربة اللغة من خلال فك سلسلة العلامات " **Sequence of signs**" المتتابعة ومحاولة الولوج إلى ذلك التجاوز والتجانس العلاماتي وإبرام علاقة تقارب إدراكا للدلالات.

إن النظرية السيسيولوجية كعلم للعلامات ركزت على الدائرة التواصلية عن طريق التبادل العلاماتي (سيميائية التواصل) وما يمكن استنتاجه أن السيميولوجيا السوسيرية بمثابة الفضاء الأصل الذي انبثقت منه كل السيوسيولوجيات فهي الفلسفة والقانون والمرجع، تطور هذا العلم وأصبح نظرية في علم الإشارة مجسدا تصور فردينان بقيام علم يدرس حياة العلامات اجتماعيا ونفسيا ولكن ساندرس تجاوز أفكار دي سوسير بأشواط، حيث كان قد رسم لهذا العلم سبلا وقد أعد قوانين وأسسا قامت عليها السيميوطيقيا البورسية.لقد أقر أدريان نافيل"**Adrien Navelle**" بسبق سيميوطيقا بيرس على سيميولوجيا سوسير وهذا أمر لا يناقش لأن سوسير، عالم لغة أساسا وهو مؤهلا أكثر لدراسة اللغات منه إلى تكوين نظريات حول اللغة، كما أن بيرس هاجم النزعة النفساوية لسوسير حيث وصف التفسير النفسي بأنه أكثر الظواهر والأحداث ظلامية حيث اعتمد النظرية السلوكية كما اعتمد المبدأ الذرائعي كمنفذ لعجز التحليل العقلاني.[2] لقد كان لبيرس شيء من الميل للنزعة الاجتماعية للعلامة وهو تضيق وتقسيم للعلامة في فكر هذا العالم يخالف التقسيم المعهود عند سوسير حيث أعطى بيرس للمتحدث أو الأنا المتكلمة بعدا إجتماعيا عوض تلك الذاتية المنعزلة. وولجنا إلى مفاهيم النظرية السيميوطيقية (السيميولوجيا) عند الأمريكي شارل لتداخل المفاهيم وهذا ما أشار إليه بعض النقاد ومؤرخي النظريات النقدية راسمين تأثر سوسير ببيرس. إنتشرت السيسولوجيا

[1]- السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، آن إينو وآخرون، ترجمة: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008م، ص: 65. وينظر: علم الإشارة والسميولوجيا، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس، سوريا، ط1، 1998م، ص: 10-11.

[2]- ينظر: السيميائيات أو نظرية العلامات، جيراردولودال، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2004م، ص:42-43.

واخترقت ميادين الحياة على اختلاف جوانبها خاصة الاتجاهات النقدية والمقاربات النصية بحثا عن أجوبة شافية للموجودات وخبايا الكون. وأوجدت السيميولوجيا البنيوية لها مكانا مختلف النشاطات فعبرت حدود الزمان والمكان فكان لها وجودا أو نشاطا من خلال دراسات وكتابات بيرس الذي جعل للعلامة سلطة ومنطقا ورؤى. وهنا لا بد من ملاحظتين اثنين: أولاهما أن سوسير لغوي بينما بيرس فيلسوف وعالم منطق وعليه اعتمد كلّ عالم على قناعته واختصاصه العلمي، وثانيهما أن ذكر بيرس لا يعني أنه الممثل الوحيد للاتجاه السيميولوجي الأمريكي.[1]

إن هذا المزيج بين السسيولوجيا اللسانية والسيميوطيقا الفلسفية والمنطقية منح المنهج البنيوي فسحة نقدية رغم اختلاف الطرح فالعلامة في نظر دي سوسير ثنائية (دال ومدلول) أما بيرس فجعل للعلامة كيانا مبني على أركان ثلاث الممثل أو المفسرة "**Interprétant**" و الرابطة (الوسيلة) "**Connective**" والموضوع "**Object**" وهو تقييم مستوحى من الفكر الكانطي « وسواء تعلق الأمر بطرح بيرس أو غيره فإن التحليل السسيولوجي تبنى الإجراءات والمنهجية البنيوية التي أرساها سوسير، ولئن استبعد سوسير السميولوجيا من التحليل البنيوي اللساني، فإن رولان بارت مثل السيسيولوجية السوسيرية خير تمثيل، ومن الوهم أن نظن أن بارت في تحليله السيسيولوجي قد تجاوز البنيوية وإجراءاتها فسواء تعلق التحليل بطرح سوسير أو بيرس أو بارت ظل منطلقا التحليل السيسيولوجي مرتكزا على العلاقة بين الدال والمدلول (المرجع) أي أن المفهوم العلامة الذي جاء به سوسير ».[2] لكن هل تمكن سوسير وبيرس من تحقيق المراد ررغم اختلاف طرق التحليل والمقاربة؟ لقد جاء بورس بمقاربة مختلفة لما أسماه السيميوطيقا المتشعبة بالمنطق ذي القيم المتعددة توسيعا لمفاهيم الدليل ليستوعب مختلف الظواهر ككيفيات وموجودات وضروريات. قائمة على عملية ترميزية أساسها الممثل والموضوع والمؤول حيث يرمي بورس من خلال هذه السيميوطيقا إلى صياغة قواعد تجنب الوقوع في عدم التمييز بين الدلائل الحقيقية والدلائل المزيفة التي ينبغي إقصاؤها. لقد اعتبرت سيميوطيقا بيرس علما نقديا للظواهر الاجتماعية والفكرية والثقافية لم يغفل فيها أي جانب مستوعبا بذلك كافة الدلالات من خلال واقعية وجدلية ذات أبعاد نحوية تركيبية ودلالية وبعد منطقي دلالي.[3] كما أنها

[1] – ينظر: محاضرات في السيميولوجيا، محمد السرغيني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص:58.

[2] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازغي، ص: 181.

[3] - ينظر: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، مارسيلو داسكال، ترجمة: حميد لحميداني وآخرون، ص:5.

اعتمدت على الدّراسات الصوتية في دراسة العلامات دون إغفال الجانب التركيبي الذي يسمح بتحليل الجمل والنصوص اعتمادا على الآليات النحوية والصرفية.

وهكذا «تحتل السيميائيات في المشهد الفكري المعاصر مكانة مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية...فالسيميائيات تهتم بكل مجالات الفعل الأنساني: إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدأ من الانفعالات البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجيا الكبرى».[1] وقد كانت ومازالت السيميائيات تلهث و تتعقب خطى الدلالة بل تعتبر صانعة للدلالة واستنادا لهذا فإن الموضوع الرئيس للسيميائيات هو السيرورة المؤدية إلى إنتاج الدلالة، أي ما يطلق عليه في الإصطلاح السميائي السميوز"**Sémiosis** " والسميوز هو الفعل المؤدي إلى إنتاج الدلالات إنها صيرورة يشتغل من خلالها شيء ما باعتباره علامة.[2] حيث ترتكز هذه المقولة على الأقسام الثلاثة التي يعتبرها بيرس أساسا للعلامة وهي الممثل والموضوع والمؤول.

وهناك من يرى أن سيميوطيقا بيرس شهدت اخراقا للعديد من المجالات باختلاف سيميولوجية دي سوسير، حيث جعل بيرس فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديدا أشمل وأكثر عمومية، بوصفها كيانا ثلاثي البنية يتكون من المصورة "**Representamen**" وتقابل المدلول عند سوسير، والموضوع "**Object**"، ولا يوجد له مقابل عند سوسير، وقد ميز نوعين من الموضوعات: الأول هو الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة، وتحاول أن تمثله، والثاني هو الموضوع المباشر ويشكل جزءا من أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها المكونة.[3] و تنقسم العلامة عند سوسير إلى دال ومدلول والعلامة عند أوجدين وريتشاردز: تنقسم إلى الرمز والذي يقابل الدال والفكرة والتي تقابل المدلول أما المشار إليه فإنه غير موجود. والعلاقة بين الرمز والفكرة سببية أي أن الفكرة هي العلة في وجود الرمز. وهذا ما أثبته دي سوسير من أن المدلول يثير في الذهن الدال. إلا أن أوجدين وريتشاردز يدخلان اعتبارات أخرى اعتبارات أخرى في عملية الربط بين الفكرة والرمز

[1] – السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، ص:25.

[2] –ينظر المرجع نفسه، ص:33.

[3] – ينظر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد، دار العالم العربي، القاهرة، جمهورية مصر العربية، د، ط، 1986م، ص: 26.

حيث ما يستدعي الرمز ليس الفكرة وحدها ولكنه عنقود من العلل الذهنية والسلوكية الاجتماعية والتي تلعب دورا مهما في الربط بين الفكرة والرمز.[1]

أما بيرس فقد وسع فاعلية العلامة حيث أصبح ركيزة أساسية وقد تمثلت في المصورة وهي الحامل المادي للعلامة وتقابل الدال عند سوسير والرمز عند أوجدين وريتشاردز. أما المفسرة فتقابل المدلول عند سوسير والفكرة عند أوجدين وريتشاردز، والمفسرة هي علامة ناتجة عن أثر موضوع العلامة في ذهن المفسر"**interpreter** "، وهنا يختلف بيرس عن سوسير في أنه لا يعتبر المفسرة تصورا ذهنيا أو مفهوما ولكنه يرى أنها علامة متشعبة ومتعددة فبيرس يجعل للمفسرة وجودا مستقلا عن الذهن. والمفسرة هي كل ما يمكن أن يعرف عن موضوع العلامة بالفعل أو بالقوة. فقد تكون مصورة من نظام سيميوطيقي آخر غير الذي تنتمي إليه العلامة الأصلية. وقد تكون تعريفا علميا فالملح يترجم مثلا إلى كلوريد الصوديوم. وقد تكون إيحائية فالعلامة " كلب " تترجم إلى وفاء. وقد تكون ترجمة عادية، وقد تكون سلوكا تثير المتلقي كصفارة الإنذار. وينتقد بنفنست بيرس في جعله العلامة أساسا للعالم بأسره سواء كانت عناصر حسية ملموسة أو مجردة. والموضوع الذي لا يوجد له مقابل في تعريف سوسير للعلامة ويقابل المشار إليه عند أوجدين وريتشاردز. والموضوع جزء من العلامة وليس من عالم الموجودات، ويميز بيرز بين نوعين من الموضوعات: الموضوع الديناميكي" **Dynamic Object**" وهو الشيء الذي تحيل إليه العلامة وتحاول تمثيله وهو الموجودات الواقعية، والموضوع المباشر"**Immediat Object** " وهو عنصر من عناصر العلامة وهو الكليات المجردة.[2]

ويميز السيميوطيقيون بين علامات عرفية اصطلاحية وعلامات معللة. أما الأولى فهي من النوع الذي لا تربط بين الدال والمدلول علة سواء كانت طبيعية أو منطقية (اللغة الطبيعية وهي من إيداع الجماعة البشرية) أما الثانية فهي التي يتطابق فيها شكل التعبير مع شكل المحتوى (الدخان ووجود النار).
وعليه أصبح التقسيم الثلاثي للعلامة عند بيرس أساسا في السيميوطيقا. ويمكن تلخيصها حسب بيرس على النحو التالي:[3]

[1] – ينظر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد، ص:23-24.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:27-28.

[3] – المرجع نفسه، ص:30-31-34.

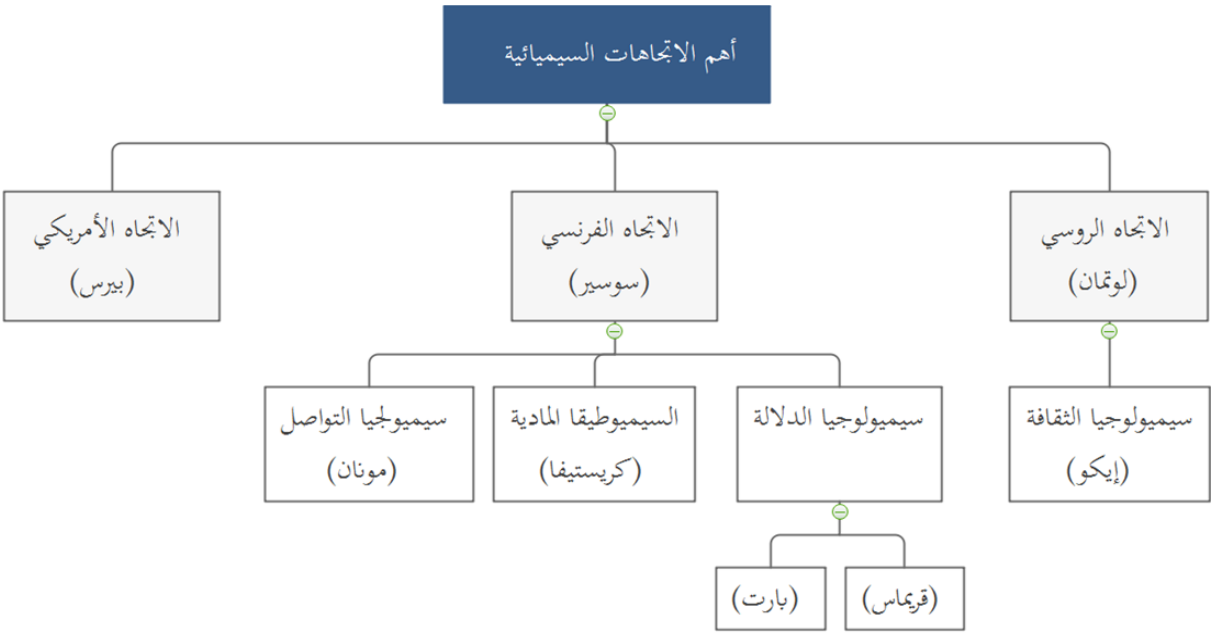
1. الأيقونة"**Icon** " وتمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمشار إليه في المقام الأول، فالعلامة عند بيرس تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تملكها، خاصة بها وحدها. ويمثل لذلك بالصورة الفوتوغرافية والصورة التمثيلية.

2. المؤشر"**index** " ترتبط العلامات والمؤشرات بموضوعها ارتباطا سببيا أي هي سبب لحدوث الموضوع كالدخان مثلا مؤشر على وجود نار والاعراض الطبية مؤشرات على المرض. ويتجاوز بيرس الحدود حينما يجعل العلامات اللغوية كأسماء الإشارة والضمائر علامات طبيعية (الآن مثلا واللحظة الأنية وهي المشار إليه) رغم بعض الانتقادات إلاّ أن حجته في ذلك أن هذه العلامات لا تفهم إلاّ بتجاورها وفق موقف الخطاب.

3. الرمز: "**Symbol** " وتكون العلاقة بين الدال والمشار أليه في الرمز غير معللة إذ لا يوجد بينها تشابه بينما تشير الى الشيء من خلال قانون يعتمد على التداعي بين أفكار عامة.

لقد تمكن هؤلاء الأعلام من وضع أسس هامة لقيام نظرية في السيمياء شكلت مزيجا بين الأفكار ونظريات دي سوسير والنظرية الفلسفية لبيرس وإجراءات وتحليلات بارت. إن هذا التعدد منح المقاربات النصية فسحة خاصة ما تعلق بأجناس المعاني ووظائفها وحياة المعاني وكل ما يتصل بنظريات القراءة والتلقي حيث اعتمدت كآلية للفهم والتأويل، كما أن النظرية السيسيولوجيا اعتمدت في تأسيسها على مناهج بنيوية شتى وارتكزت في تحليلها على أسس سيميائية معاصرة متجددة خاصة إذا علمنا أن هذا العلم اعتمد مرجعيات ونظريات متجددة ومتسارعة تأبى التوقف يسعى من خلالها إلى تحليل البنى وأنظمتها، وقد تجاوز في ذلك مفهوم العلامة الضيقة ليعبر إلى فنيات وجماليات الخطاب اللغوي وغير اللغوي كاشفا ومحللا أصناف شتى من العلامات. لكن هناك من يرى أن سيميوطيقا بيرس لم تشهد توسعا نقديا بخلاف سيميولوجية دي سوسير التي اعتمدت اللسانيات كجسر للعبور. يمكن الجزم أن هذا العلم وإن اختلفت حوله الاصطلاحات إلاّ أنه منح أبعادا أخرى في تحليل وقراءة ووصف الإنتاج الأدبي بأساليب دقيقة تمنح نوعا من الحيوية والإنعاش إن صح التعبير للعمل الأدبي أو العلامة على وجه الخصوص.

وهذا مخطط بياني لأهم المدارس السيميولوجيا.[1]



3. رولان بارت وسيميولوجية الدلالة:Semiotic of Semantic

لقد استمدت السيميولوجيا هذا العلم الذي يمكن أن نحدده رسميا بأنه علم الدلائل، استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، إلاّ أن اللسانيات ذاتها، شأنها شأن الاقتصاد تقريبا وربما لا تخلو المقارنة من دلالة، في طريقها إلى الانفجار بفعل التمزق الذي ينخرها: فهي تنحو، من جهة نحو الصياغة الصورية، وتبعا لذلك فما تزداد صورية مثل القياس الاقتصادي، ثم انها تتمكن من جهة أخرى من إدراك مضامين ومحتويات تزداد غنى وبعدا عن ميدانها الأصلي ومثل موضوع الاقتصاد الذي امتزج بالسياسي والثقافي، فإن اللسانيات لم يعد لها حدود فاللسان هو المجتمعي حسب بينفينست"**Benveniste**" ، لقد أصبحت اللسانيات تتفكك من شدة الشبع أو الجوع مدا وجزرا وهذا التقويض هو ما أدعوه من جهتي سيميولوجيا.[2] وحسب الكثير من النقاد فإن رولان من خلال السيميائية وجد منفذ الخلاص من الانغلاق البنيوي، كيف لا وهو الذي لا يحبذ البتة ذلك التصنيف لشخصه وتلك الانتماءات التي صار يضيق بها ذرعا وهذا ما شهدناه في طيات هذه الأطروحة.

[1] – موقع إثارة، أطلع عليه في :18 أكتوبر 2020م.رابط الموقع: https://atharah.com

[2] – ينظر: درس السيميولوجيا، رولان بارط، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م، ص: 21.

لقد منحت له السيميولوجيا أبعادا وفضاءات كثيرة يخترق من خلالها حدود المادة اللغوية وصولا إلى حرية الدوال، «بهذا المعنى تكون السيميولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفي اللسان ويطهر اللسانيات، وينقي الخطاب مما يعلق به، أي من الرغبات والمخاوف والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات والنغمات، وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية».[1] وهذا ما دأب بارت على تجسيده دون الخضوع والانقياد لأي مشروع، ومواجهة لعصيان النص وانفلاته يحاول المشروع السيميولوجي من خلال عملية التحليل والفك لعقد النص وتشابكه.

ورولان بارت «خير من يمثل هذا الاتجاه؛ لأن البحث السيميولوجي لديه هو دراسة الأنظمة والأنسقة الدالة. فجميع الوقائع والأشكال الرمزية والأنظمة اللغوية تدل، فهناك من يدل باللغة، وهناك من يدل بدون اللغة المعهودة، بيد أن لها لغة خاصة. وما دامت الأنساق والوقائع كلها دالة، فلا عيب في تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية. أي: تطبيق الأنظمة السيميوطيقية غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي... وقد انتقد بارت في كتابه عناصر السيميولوجيا، الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا، مبينا أن اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات ».[2] لقد استطاع هذا الباحث صرف البحث السيميولوجي عن البحث الضيق الذي ركز على الأنساق اللفظية دون غيرها من الأنساق الأخرى التي يمكن أن تحيل إلى دلالات اعتمادا على اللغة، ولقد حدد بارت للسيميولوجيا مبادئ أو عناصر متأثرا في ذلك بأسس البنيوية و« هي: اللغة والكلام، والدال والمدلول، والمركب والنظام، والتقرير والإيحاء(الدلالة الذاتية و الدلالة الإيحائية) ».[3]حاول بارت من خلال هذه الأفكار تجسيد فهما آخر من خلال قوانين ومعايير لغوية على ظواهر غير لغوية.

ويرى بارت أن التوسيع السيميائي لمفهوم اللغة /الكلام لا يخلو من إثارة بعض المشاكل التي تصادف الجوانب التي لا يمكن فيها اتباع خطى النموذج اللغوي ويتحتم من ثم تعديله. يتعلق المشكل الأول بأصل النظام، ففي اللغة لا يمكن لأي شيء أن يدخلها ما لم يكن الكلام قد اختبره. كما

[1] – درس السيميولوجيا، رولان بارط، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ص:21-22.

[2] – دروس في السيميائيات، حنون مبارك، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص: 76. / السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص:53.

[3] – السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، ص:54.

يستحيل إنشاء أي كلام لا يستجيب لوظيفته التواصلية ما لم يستمد من خزينة اللغة. وذلك لأن وضع اللغة تم بتواطؤ المتكلمين بها على ما فيها من دلالات، في حين أن العلامات وهي مجال السيميائيات تم وضعها بطريقة اصطناعية اعتباطية.[1]

لقد ثار بارت على المفاهيم السائدة والتي تزعم أن اللغويات تنتمي إلى السيميولوجيا أو علم العلامات حيث جعلها نظاما مستقلا قائما بذاته، فهو يرى أن «السيميولوجيا تقوم على العلاقة الثلاثية بين العلامة والدال والمدلول، ويستند بارت هنا إلى المفهوم الجوهري الذي بنى عليه سوسير علم اللغة، وهذا المفهوم مؤداه أن العلامة، أو اللفظ، تتكون طبقا لتعريف سوسير – من جزأين: جزء مادي صوتي هو " الصورة السمعية " وجزء مجرد ذهني هو "المفهوم"».[2] ولقد اختلف مع الكثير من النقاد حول تصوره لعلم الدلالة فجعل العلامة أكثر انفتاحا من خلال العبور إلى الطرف الآخر خلف ما تخفيه حجب الدال والمدلول واستطاع تغيير الكثير من المفاهيم خاصة ما تعلق بالانغلاق اللساني على السيميولوجيا في منظور دي سوسير.

3. 1-عناصر بارت السيميولوجيا:

يحاول بارت استثمار ما توصلت إليه البنيوية من خلال لسانيات دي سوسير في مشروعه السيميائي وتجسيد ذلك على ظواهر لسانية وغير لسانية من خلال نظام الثنائيات، « ليس للعناصر المقدمة هنا هدف آخر غير استنباط مفاهيم تحليلية من اللسانيات، يعتقد مسبقا أنها عامة بالقدر الكافي للدفع بالبحث الدلائلي السيميائي إلى الأمام».[3] إنه يسعى إلى اتخاذ هذه الثنائيات كعناصر يرتكز عليها في البحث السيميائي مع الكثير من الخرق في المفاهيم دون المحاكاة العرجاء وقد حاول انتقاء هذه الأسس اعتمادا على رؤيا استشرافيا، وقد لخصها في أربع ثنائيات"اللسان/الكلام، المدلول/ الدال، المركب/ النظام، التقرير/ الإيحاء". وسنحاول التقبض على أهم المقولات التي اعتمدها بارت لمقاربة هذه المفاهيم.

[1] – ينظر: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:101.

[2] – أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف، سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد (السيميوطيقا في الوعي المعرفي المعاصر، أمينة رشيد)، ص:53.

[3] – مباديء في علم الأدلة، رولان بارت، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 1987م، ص:30.

أخال أن بارت غير في موازين العلامة من خلال قوانينه السيميولوجيا التي فتق بها حجب ومعايير اللسانيات الكلاسيكية أو بالأحرى السوسيرية مخالفا إياه في العديد من القوانين التي اعتمدها سوسير حيث يقول: «يجب من الآن، تقبل إمكانية قلب الاقتراح السوسيري، ليست اللسانيات جزء ولو مفضلا، من علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعا من اللسانيات».[1] وسنحاول من خلال هذه التنائيات أن نتقبض على آثار بارت النقدية.

3. 2- اللسان والكلام:

إن «اللسان لغة بلا كلام فهو مؤسسة مجتمعية ونظام من القيم بمثابة العقد الجماعي، إنه مستقل بقوانينه حيث لا يستعمل إلاّ بعد تعلمه».[2]

وفي مقابل اللسان يوجد الكلام والذي يعتبر وسيلة نجسد من خلالها اللسان وعليه «فلا لسان بدون كلام، ولا كلام خارج اللسان، ففي هذا التبادل يقع التطبيق اللساني المحض كما أشار إلى ذلك موريس ميرلوبونتي **M.Merleau-Ponty** ، ويقول بروندال أيضا **V.Brondal** : اللسان كيان تجريدي محض ومعيار أعلى من الأفراد، ومجموعة من النماذج الأساسية التي يحققها الكلام بصفة تتنوع بشكل لا نهائي».[3] لقد جسد بارت تقنيات جديدة خرج بها عن المألوف من خلال التلاعب بالألفاظ وإنشاء التقنيات التي تمنح الاستقلالية المطلقة لمنتج النص، ومجمل القول القول : إن اللسان نتاج وأداة للكلام في الوقت ذاته: إذن فالأمر يتعلق بجدلية حقيقية.[4] ولكن ما يلاحظ أن بارت لم يأتي بالبديل لهذه الثنائية وهذا مأكده في كتابه مباديء في علم الأدلة حيث يقول: يتضح لنا من خلال هذه اللمحات المجملة مدى غنى مفهوم اللسان/ الكلام بالتطورات غير-اللسنية وما وراء-اللسنية سنسلم إذن بوجود مقولة عامة إسمها اللسان/ الكلام مطردة تمتد لتسع كلّ أنظمة الدلالة؛ ولعدم توفرنا على مصطلح أفضل فسنحتفظ هنا بمصطلحي اللسان والكلام حتى ولو طبقا على أنواع

[1] - معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:96.

[2] - المرجع السابق، ص:34-35.

[3] - مباديء في علم الأدلة، رولان بارت، ترجمة: محمد البكري، ص: 36.

[4] - المرجع نفسه، ص: 37.

التواصل غير اللفظية.[1] هذا صراحة ما ميز الطرح البارتي من خلال شمولية التقنية والثنائية ولو طبقت على أنماط أخرى غير تواصلية.

لكن يبدو لي أن الرجل كثير التردد موسوعي الفكر مشوش لا يكاد يثبت على رأي، لقد توجس خيفة ولم يستطع ضبط وحصر هذه الثنائية خاصة ما تعلق بمجال الإشهار، «إذن من السابق للأوان حصر وضبط الصنف الذي يضم وقائع اللسان والصنف الذي يحتوي وقائع الكلام، بالنسبة لهذه الأنظمة، ما دام لم يتم الحسم فيما إذا كان لسان كل واحد من هذه الأنظمة المعقدة أصيلا أو مكونا فقط من ألسنة ثانوية تساهم فيه. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، سيبقى الأمر كذلك مادامت هذه الألسن لم يقع تحليلها إننا نعرف اللسان اللسني، لكننا نجهل لسان الصور والموسيقى».[2] ووقوفا على هذه التصريحات النقدية ندرك أن بارت مازال مترددا حول حقيقة اللسان ومكوناته خاصة ما تعلق بالأنظمة والميادين الفنية الأخرى ويخص بالذكر الصور والموسيقى. لا يمكن إغفال أن السيميائية بصمة من بصمات اللسانية.

تشكل ثنائية اللسان والكلام في السيميائيات عند بارت وحدة لا يمكن الفصل بينها، «يستحيل أن توجد لغة من دون أن يوجد كلام، وفي الثانية لا بد أن تتعاقب اللغة والكلام من غير أن ينطلقا معا من المنطلق نفسه».[3] فلكل مجال لغة وان اختلفت عن اللسان الحقيقي (القواعد والمعايير اللغوية) وعليه فكلّ علامة أو إشارة تحقق تواصلا دالا تعتبر لغة.

يشير بارت إلى بعض المشاكل التي تعترض الفضاء الدلالي لثنائية اللسان/الكلام خاصة ما تعلق بأصل النظام القائم بينهما فلا يمكن لأي شيء أن يدخل في اللسان ما لم يكن الكلام قد اختبره، ويستحيل أنشاء كلِم لا ينسجم للوظيفة التواصلية ما لم يستمد من خزينة اللسان. هذا الأخير لا يستقيم ولا يهيء إلاّ من قبل فئة مقررة أحادية الجانب فيصير اعتباطي مصطنع يتجاوز التجديد الفردي.[4] ويتعلق المشكل الثاني بعلاقة هذه الثنائية والسعة أو الحجم، فالملاحظ أن حجم الكلام لا يقارن البتة وسعة اللسان باعتباره مجموعة لا حصر لها من القواعد والأقوال التي تنشأ على

[1] – مباديء في علم الأدلة، رولان بارت، ترجمة: محمد البكري، ص: 49.

[2] – المرجع نفسه، ص:55.

[3] – معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:100.

[4] – ينظر: المصدر السابق، ص: 56-57.

منوال هذه المعايير. وقد أعطى نماذج جسد من خلالها هذا الطرح كالاثاث وأنواع الطعام التي تقدم في المطاعم واللباس وطرق الاختيار والتي يرى فيها الكلام فقيرا قليلا ومواجهة لهذه المعضلة يرى وجوب التعديل في النظرية السوسيرية التي تريد من اللسان أن يكون مجرد نظام من الخلافات وهي حالة حسب بارت يستحيل الإمساك بها خارج الكلام ما دامت سلبية كليا. كما لا يمنع من إكمال زوج اللسان/الكلام بعنصر ثالث دال قبليا سواء كان مادة أم ماهية.[1] وهو يعتبر هذا التعديل بمثابة الركن في المعترك الدلالي خاصة وقد أغفلته اللغة، ويضرب لذلك مثالا بهذه العبارة " البنورة طويلة أو قصيرة" فكلمة تنورة ماهي في رأيه إلاّ دعامة للمتنوع طويل –قصير الذي ينتمي إلى اللسان اللباسي. وهذا التمييز تجهله اللغة لأن الصوت يعتبر دالا بشكل مباشر ولا يمكن تجزيئه إلى عنصر جامد وآخر دلالي. وهكذا تقوم الدلالة على المادة واللسان والاستعمال. وهكذا يفسر الأمر ويوضح خاصة في الأنظمة التي لا يمكن تنفيذها، حيث يرى أن اللسان في الأنظمة الأخرى يقوم على المادة وليس على الكلام لأن لتلك الأنظمة أصلا منفعيا وليس دالا بخلاف اللغة البشرية.[2] وهذا ما تتميز به اللغة البشرية بخلاف الأنظمة الأخرى.

3. 3- الدال والمدلول:

تعتبر هذه الثنائية مبدأ أساسي عند دي سوسير رغم تلونه باصطلاحات كثيرة عبر ارتحاله وفق مسارات مناهج ونظريات عبر التاريخ لكن ما يهمنا الفكر السوسيري والنسخ البارتي لهذا الطرح يقول بارت: «لكي يسمي سوسير العلاقة الدالة فقد ألغى بسرعة الرمز لأنه يتضمن فكرة التحفيز وليحلّ محله الدليل المعرف على أنه وحدة بين دال ومدلول كما يتوحد وجه الورقة بقفاها ...وحدة صورة سمعية ومفهوم».[3] ولكن رغم ذلك مازال اللبس، وقدكثر السجال بين المناهج حول حقيقة هذا الدال.

لكن ما يمكن استنتاجه من قراءة بارت للدال والمدلول أنهما متباينان إلاّ أنها «تتكون من وحدة ثنائية المبنى دال ومدلول، وهنا يمكن القول إن هناك علامة لسانية وأخرى سيميائية لا تفهم طبيعة

[1] – ينظر: مباديء في علم الأدلة، رولان بارت، ترجمة: محمد البكري ، ص: 57-58.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 59-60.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 65.

إحداهما إلا بفهم طبيعة الأخرى».[1] لكن ما تم التركيز عليه في العلامات السيميائية الجانب الاجتماعي خاصة ما تعلق بدور واستعمال كل علامة سيميائية. و«هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال، وهذا الاستعمال مشروط بحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليسا شيئا غير علامة لهذا الاستعمال».[2] فالوقت علامة وحدوث الشيء أو ارتباطه بالوقت مدلول لتلك العلامة وهذا بخلاف العلامة اللسانية التي لا يمكن فكها ولا إبعادها عن تلك الخاصية وهي الوحدة كما مثل لها دي سوسير بظهر الورقة ووجهها وقد تطرقنا لها في طيات بحثنا بالشرح.

إن ما تتميز به العلامة في السيميائية اختراقها حصن العلامات اللغوية إلى مواضيع أخرى لا تتعلق أبدا بالأقوال، كما أنها حسب بارت متعلقة بالجانب الاستعمالي أو الوظيفي. حيث يقول: «ليس المدلول فعل وعي، ولا حتى واقعا، وإنما لا يمكن تعريفه إلاّ ضمن سيرورة الدلالة...إن المدلول أحد طرفي **Relata** الدليل؛ الفرق الوحيد الذي يجعله معارضا للدال هو أن هذا الأخير وسيط ولا يمكن للوضع في جوهره أن يكون مغايرا في علم الأدلة، حيث إن الأشياء، والصور، والحركات.. الخ، تحيل بقدر ماهي دالة إلى شيء لا يمكن قوله إلا من خلالها».[3] هي كلها خواص وميزات تفصل بين المدلول السيميولوجي واللساني حيث «يتميز اللساني عن السيميولوجي بكونه يجد مصداقيته في علم الدلالة **La Sémantique** وفي هذه الحالة، يعبلر عنه لغويا أي معجميا بكلمة مفردة. فكلمة الثوب مفردة على المستوى اللغوي، وهي مدلول لما يلبسه الانسان. أما السيميولوجي فيجد مصداقيته في غير علم الدلالة، وفي هذه الحالة، يعبر عنه بمجموعة من المترادفات، بأن تطعم دلالته بعناصر وصفية تنسب أليه».[4] رغم أن اللباس واحد ولكن يزيد وظوحا بأوصاف تابعة له فهو مدلول للنوع مثلا قطني أو حريري أو حتى اللون.

يشير بارت إلى قضية أغفلها دي سوسير ثم مافتىء يبحث ويحلل فيها حتى أصبحت القيمة مبدأ من مبادئ البنيوية السوسيرية، يقول بارت: «لقد قيل أو على الأقل لمح إلى أن معالجة الدليل في ذاته كوحدة بين الدال والمدلول فقط، تجريد فيه الكثير من الاعتباطية ولكنه ضروري. الحاصل يجب

[1] – معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:101.

[2] – المرجع نفسه، ص: 101.

[3] – مباديء في علم الأدلة، رولان بارت، ترجمة: محمد البكري، ص: 72.

[4] – محاضرات في السيميولوجيا، محمد السرغيني، ص:22.

مقاربة الدليل من خلال ما يحيط به وليس أبدا من خلال بنائه ذاك هو مشكل القيمة».[1] وحسب بارت فإن للقيمة أهمية كبيرة في اللسانيات البنيوية. إذا كانت طبيعة الدال شبيهة بطبيعة المدلول، «يستحيل فصل تعريفه عن تعريف المدلول، فإن الفرق الوحيد بينهما هو أن الدال واسطة بين الدلالة والمدلول، في حين أن المدلول لا يمكن أن يكون واسطة لأنه أحد طرفي هذه المقولة الثلاثية».[2] وعلى كل ما يمكن استخلاصه من مقولات بارت أن الألفاظ تقوم على مبدأ التبادل داخل سياق الجملة أو حتى داخل الكلمة الواحدة ثم يصل إلى قناعة أن العلامات السيميائية على إطلاقها تكتسب قيمتها وأهميتها بناء على ما تؤديه من وظائف واستعمالات.

ما نستطيع الفصل في إمكانية خروج بارت من الحصن البنيوي كما يدعي الكثير، «من الوهم أن نظن أن بارت في تحليله السيميولوجي قد تجاوز البنيوية وإجراءاتها. فسواء تعلق التحليل بطرح سوسير أو بيرس أو بارت، ظل التحليل السيميولوجي مرتكزا على العلاقة بين الدال والمدلول أو المرجع، أي على مفهوم العلامة الذي جاء به سوسير».[3] وهي علاقة ماثلة في الكثير من النظريات على اختلاف استراتيجياتها رغم الاختلاف في المصطلح، ويصطلح بيرس على هذه العلاقة بـ " البيئة الشاملة "، ويسميها بارت علاقة "التكافؤ" لا علاقة المساواة ضمن ما يسميه "الإيحاء الكلي". أما سوسير فقد أصر على أن العلامة هي الوحدة الكاملة التي تجمع الدال والمدلول معا، ولهذا فإنها نتاج اتحاد الدال أي الصورة الصوتية بمدلوله النفسي. وقد مثّل بارت لرؤيته السيميولوجية بباقة الورد والتي يعتبرها مجرد دال إذا كانت العاطفة دلالتها حيث ينتج عن اتحادهما من خلال باقة الورد مصطلح جديد هو العلامة وهي نفسها الباقة، والتي تختلف كليا عن باقة الورد بوصفها دالا أي بوصفها وحدة زراعية دالة.[4] وهكذا تأبى العلامة التوقف وفق المسار الثقافي والبيئي وفي ظل الاستعمالات المتباينة. لقد صارت الدلالة أو علم السيميولوجيا ضرورة اخترقت ميادين شتى سواء لغوية أو غير لغوية، وأصبحت جل الظواهر خاضعة لمنطقها.

---

[1] – محاضرات في السيميولوجيا، محمد السرغيني، ص: 87.

[2] – معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:102.

[3] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص: 181.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 182.

وتتوالد المدلولات للتتجزء إلى إيحاءات أخرى وفق القارئ والفضاءات التي تسهم في تكاثر المعاني ولقد وجد بارت لذلك مثالا في «صورة الجندي الفرنسي الزنجي المنشورة في الجريدة وهو يرتدي زيه الرسمي مؤديا التحية العسكرية لعلم الجمهورية الفرنسية. ويرى بارت دلالة الصورة في المستوى الأول هي ما تعنيه الصورة: جندي يؤدي تحية عسكرية لعلم بلاده. لكن الصورة ككل هي أيضا دال في مرحلة أخرى، وبوصفها دالا فإنها مفرغة من الدلالة، بل مجرد دال يشير إلى مدلوله لينجم عن اتحادهما معا علامة جديدة مشحونة بالدلالة أي دلالة على المستوى الأسطوري».[1] والصورة في حقيقة الأمر موحية تحمل في طياتها الكثير من التأويلات فتدل مثلا على أن فرنسا دولة متقدمة لا فرق فيها بين الأجناس والأعراق، أو من خلال الغوص في أعماق هذه الدولة من خلال قراءة عميقة تحيلنا إلى ما تريده فرنسا كأن تظهر للعالم أنها قوة تستوعب الشعوب وليست قوة استعمارية، وهكذا تتنامى الدلالات، ففي هذه الصورة هناك الدال في المستوى الأول (الجندي الزنجي يحيي العلم الفرنسي)، والمدلول (الانتماء الفرنسي العسكري)، لكن اتحادهما معا أفرز دلالة جديدة من خلال مدلول سابق تحول بدوره إلى دال. ويسمي بارت هذا النتاج الجديد (أي العلامة عند سوسير): " الدلالة ".[2]

3. 4- المركب والنظام:

تكاد تجمع الكثير من النظريات حول تمركز العلامة داخل سياق الجملة وأنها تتحدد وفق العلاقات التي تربطها بغيرها من العناصر لتصنع لنفسها وجودا دلاليا داخل الحشد، «يرى دي سوسير أن العلاقات التي توحد بين الألفاظ يمكن أن تنمو على صعيدين يتلاءمان مع شكلين من أشكال النشاط الذهني، أولهما صعيد المركبات (السلسلة الكلامية)، حيث تستمد كل لفظة قيمتها من تعارضها مع سابقاتها ولا حقاتها أما النشاط التحليلي الذي ينطبق على المركب فهو التقطيع. الصعيد الثاني: هو صعيد تداعي الألفاظ وتجميعها خارج الخطاب أي النظامي».[3] لقد تعرض بارت إلى مشكل التقطيع والتحليل خاصة ما تعلق بالمركبات الايقونية وعليه كان لزاما حسب رأيه إرفاق هذه العلامات بكلام يفسرها ويشرحها، «ورغم هذه الصعاب كلها يبقى تجزيء المركب عملية

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازعي، ص: 183.

[2] – المرجع نفسه، ص: 183.

[3] – معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:103.

أساسية لأنه من المفروض فيه أن يوفر الوحدات الجدولية المكونة للنظام».[1] إذا فنحن أمام حتمية الفك والتحليل.

وهناك طرق كثيرة لتقطيع المركب فمثلا في النص اللامتناهي في اللسانيات يتم بواسطة الاختبار الاستبدالي وهو مصطلح إجرائي عند تروبتسكوي، ثم طور من قبل أولدال وهلمسليف حيث يركز هذا الاختبار في إحداث تغيير اصطناعي على صعيد العبارة الدوال ثم معرفة تحولات ذلك على مستوى المحتوى المدلولات وذلك بإيجاد تماثل اعتباطي من النص اللامتناهي للتحقق مما إذا كان استبدال دال بدال يؤدي حتما الى استبدال مدلولين بمدلول، وعليه يمكن القول أن الاستبدال عادة ما يحدث على صعيد الدوال ، لأن المركب هو المقصود بالتقطع وليس اللجوء إلى المدلولات لأنه لجوء شكلي لأن المدلول لا يستدعى لذاته فهو ملحق بالدال.[2] إذا« كان محورا اللغة هما المركب والنظام هكذا، فإن التحليل السيميائي يقوم بتوزيع ما وقع جرده من الأحداث على كل واحد من هذين المحورين. ومن المنطقي الشروع بالتقطيع المركبي لأنه هو الذي يزودنا، مبدئيا بالوحدات التي يجب تصنيفها أيضا».[3] أي نقوم بعملية تقطيع الخطاب إلى علامات جزئية ثم نحاول دراسة النظام الذي تقوم عليه. إذا فالمركب والنظام محوران تقوم عليهما اللغة ولقد كان لهما وجودا في اللسانيات البنيوية، وقد اعتبرهما بارت حقيقة لا يجب تجاهلها في أنظمة دلالية أخرى.

3. 5- التقرير والإيحاء:

ما يمكن استنتاجه من خلال ما تطرقنا إليه في أسس التحليل السيميائي سابقا أن الدلالة تنشأ من تكاثف العديد من العلامات و تداخل الأنظمة التي تتكون من صعيد العبارة وصعيد المحتوى، يقول بارت: «أشرنا سابقا إلى أن كلّ نظام دلائلي يحتوي على صعيد العبارة(ع) وصعيد المحتوى أو المضمون(ض)، وإن الدلالة تتطابق مع العلاقة (ق) الرابطة بين الصعيدين (ع ق ض) وسنفرض الآن أن نظاما ل(ع ق ض) يصير بدوره مجرد عنصر في نظام ثان يصبح بهذه الكيفية توسعا وامتدادا له».[4] رغم هذا التداخل والتشابك بين النظامين إلاّ أنهما منفصلان بطرق مختلفة

[1] – مباديء في علم الأدلة، رولان بارت، ترجمة: محمد البكري، ص: 101.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 101.

[3] – معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:103.

[4] – المصدر السابق، ص:135.

حسب نقطة اندماج النظام الأول في الثاني مؤديا إلى مجموعتين متعارضتين حيث يصبح النظام الأول (ع ق ض) صعيدا تعبيريا دالا للنظام الثاني أو بكيفية أخرى (ع ق ض) ق ض.إنها الحالة التي يصطلح عليها يالمسليف بالدلائلية الإيحائية حيث يشكل النظام الأول صعيد التقرير"**Dénotation** " ويشكل النظام الثاني وهو توسع للأول صعيد الإيحاء. سنقول إذن: إن النظام الموحى"**Connoté** " نظام يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام للدلالة، وتتألف الحالات الإيحائية العادية من أنظمة معقدة تشكل اللغة نظامها الأول وهي حالة الأدب، أما الحالة الثانية للانفصال المناقضة للاولى فيصير النظام الأول (ع ق ض) فيها مدلولا للنظام الأول وليس صعيدا تعبيريا.[1] حيث يرى بارت على العلاقة بين مستوى الجملة أو العبارة و المضمون في النص الأدبي معتبرا أن للعلامة الدالة وجه الدال أو العبارة ووجه المدلول أو المضمون حيث يترابطان من خلال الدلالة حيث لا تتوقف هذه الصيرورة الانتاجية وهناك كيفيات أخرى تتوسع من خلالها الأنظمة المزدوجة.

من خلال هذا الاستقراء يتحدد الدرس السيميولوجي في التركيز على الظواهر عامة بغض النظر عن كونها لسانية أو غير لسانية، لكن ما يجب التركيز عليه هو كيفية اختيار المتن الذي سيكون أرضية للتحليل مع مراعاة طبيعة الأنظمة فمثلا متن الأغذية يختلف عن متن السيارات مع الأخذ بعين الإعتبار كل عناصر المتن أو النوع دون إغفال عامل الانسجام.[2] وتعتبر ثنائية التقرير والإيحاء أهم ما قدمه بارت كخاصية للعلامة في السيميولوجيا حيث نجد «أنفسنا أمام نظامين تداخل أحدهما في الآخر، وانفصلا في الوقت نفسه. هذا الانفصال يتحقق بطريقتين جد مختلفتين حسب النقطة التي تم منها تداخل الأول في الثاني. ففي الطريقة الأولى يصبح النظام الأول مخططا تعبيريا، أو دالا على النظام الثاني... يشكل النظام الأول صعيد التقرير ويشكل النظام الثاني وهوتوسيع للأول صعيد الإيحاء...نظام يتكون مستواه التعبيري ذاته من نظام الدلالة، أي نظام معقد تشكل اللغة المنطوقة نظامه الأولي وهذا شأن الأدب».[3] حيث صارت اللغة تجسيدا لهذا النظام الإحائي، ثم هناك نظام آخر جعله بارت موصلا للمضمون أو الدلالة، «هذه الطريقة الثانية هي حالة اللغة الواصفة للغة،

[1] – ينظر: مباديء في علم الأدلة، رولان بارت، ترجمة: محمد البكري، ص: 135.

[2] – ينظر: محاضرات في السيميولوجيا، محمد السرغيني، ص:26.

[3] – معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون، ص:105.

تلك التي هي عبارة عن نظام يتكون مخطط مضمونه من نظام دلالي، أو أنها بعبارة أخرى سيميائية في سيميائية أخرى».[1]

لقد استطاع بارت خلخلت موازين الأدب بل تجاوز الحد ليدخل الشك لكلّ فكرة كتبها أو نظرية عمل على تجسيدها خاصة ما تعلق بالمعنى، لأن الأدب في نظره «يظل بعيدا عن تحطيم كلّ علاقاته بالمعنى، إنه مخترق بفكر حيوي وحيّ، متولد عن لعبة الدوال، وفي هذا المستوى يلتقي الذكاء الأدبي بالمنطق الرياضي».[2] خاصة إذا علمنا أن هذا الأخير يقوم على العمليات التخيلية تعتمد المنطق. يجسد بارت منهجا جديدا وفق رؤيا يخالف بها كلّ تلك الأفكار التي نظرت لمفهوم الشكل والمضمون. والدّارس لمسار بارت النقدي يدرك تلك التأثيرات التي ميزت فكر رولان، «بالنسبة لبارت كما هو الحال بالنسبة لجاكبسون، فالراجح في الخطاب الأدبي هو جانب اللغة الشهوانية. ولأن الدال هو الذي يظهر على حساب المدلول، فالأدب لا بد وأن يعطي معنى غير محدد والكلمات بسبب العمل الذي يفرضه النص عليها، تتوقف عن الالتصاق بمضامينها، وتحرر تبعا لذلك فضاء لعبيا، حيت يصبح اللعب بالعلامات وتصبح القراءات المتعددة أمورا ممكنة».[3]

فلا يمكن محاصرة المعنى إنه مثل الماء الجارف الذي لا يتوقف عن الانهمار إلاّ إذا وكلّ إلى عقل لا حراك فيه، و«هكذا فإن ما يعشقه بارت في الاشتغال الإيحائي ليس هو المتعة النصية التي بتيحها عدم حصولنا على المعنى فقط، ولكن ما يعشقه بالخصوص أيضا هو إمكانية تحرير اللغة من الشرك الإيديولوجي الذي يضعها فيه المجتمع. إن دور الفن هو الامتناع عن التعبير عن المعبر عنه، وهو انتزاع لغة أخرى، لغة حقيقية».[4]

ولا تتحقق المتعة في الأدب إلاّ بهذا الشكل. وتستمر النصوص تمارس نشاطها بكل حرية، «وبالفعل فإن الانفكاك "**Le Décrochage** " في النص يعتبر من دون حدود، وهروب المعاني هو الآخر من دون حدود. إن الدلالة تملأ العمل الأدبي: وعندما نقول كل شيء يدل فذلك يرجع إلى

[1] – معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم واخرون ص:106.

[2] – الأدب عند رولان بارت، فانسان جوف، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2004م، ص:92.

[3] – المرجع نفسه، ص: 94.

[4] – المرجع نفسه، ص: 101.

تلك الفترة البسيطة، والأساسية مع ذلك، والتي تفيد أن النص هو كليا مشبع ومغلف بالدلالية...مغمور من جميع الجهات بنوع من تقاطع معاني لا محدودة يقوم بتوزيعها بين اللغة والعالم».[1]

تحاول هذه النظريات مسابقة الزمن للوصول إلى ما يحرر النص ويمنح له أنفاسا تجعله يتفاعل وينفعل من خلال سمات الزئبقية والفرار وهذا ما تعمل السيميولوجيا على تحقيقه. يقول بارت: « هذه السيميولوجيا التي أنا بصدد الحديث عنها منفعلة فعالة في ذات الوقت...السيميولوجيا التي أقترحها هنا هي إذن سلب وانفعال ولنقل رغم ركاكة التعبير، إنها إنكارية **Apophatique**: لا لكونها تنكر الدليل وتنفيه؛ وإنما لأنها تنفي إمكانية وصفه بأوصاف إيجابية ثابتة، لا تاريخية، لا جسدية، أي بتعبير موجز، أوصاف علمية».[2] إذن ما أعتقده أن سيميولوجيا بارت تختلف عن الاتجاهات السيميائية الأخرى وإن بدى للدارس أنها تغترف من البنيوية أو بالأحرى من لسانيات دي سوسير، ويظهر ذلك الاختلاف فيما يتميز به رولان عن غيره من النقاد خاصة وقد تأثر بالكثير من النقاد وتدرج في العديد من المدارس وجمع بين الكثير من الأصناف والمناهج النقدية، «ولذلك يرفض بارت أي تصنيف يحصره في نمط بعينه».[3] لقد استطاع بارت أن يبلغ قمم المجد من خلال المعترك النقدي عبر سبل السيميولوجيا التي مكنته ولو بالنزر القليل من الابتعاد عن حصون الانغلاق البنيوي وكلّ هذا الإمكان يحدث في فضاءات النص بل يتجاوز الأمر إلى ظواهر أخرى جعلها بارت علامات تعتلي سلم السيميولوجيا تحليلا وتأويلا.لقد شكل بارت مزيجا من الثقافات النقدية فلم يكن برنامجا بارتيا خالصا بل مثل نتاجا نقديا لجهود نقاد كثر في هذا الميدان، بدءا من من ثنائية سوسير عن اللغة والكلام، مروراً بشكلانية ياكوبسون، وانتهاءً بمعطيات بنفسنت اللغوية، ومفاهيم شتراوس وفراي التنظيرية على حد اعتراف بارت.[4] وهذا ما صرح به بارت من خلال كتاباته.

---

[1] – الأدب عند رولان بارت، فانسان جوف، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي،ص: 118.

[2] – درس السيميولوجيا، رولان بارط، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ص:24.

[3] – أفاق العصر عصر البنيوية، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص: 249.

[4] – ينظر: عن الحياة والأعمال، مصطفى المسناوي، بيت الحكمة، ع: 7، 1988م، ص: 15 – 16. نقلا عن محمّد سالم من لسانيات سوسير إلى سيميائية بارت: بيرس – التوسير– لاكان، أطلع عليه يوم 2017/09/06م.رابط الموقع: http://post2modernisme.blogspot.com

4. المرتكزات البنيوية لنظرية السرد:

لا شك أن مصطلح السرد حديث على الفكر النقدي، حيث تمكن هذا الجنس في ظرف وجيز من البروز بقوة في الساحة النقدية، ويعود ذلك التطور إلى مختلف الإيديولوجيات والفلسفات التي انبثق منها، وما يحمله من آمال وأعراف الشعوب ثم النظريات التي أسهمت في نشوئه بداية بالشكلانية الروسية ذات الفكر البنيوي، ومن أهم أعلام هذا العلم فلاديمير بروب " **Vladimir probe**" وتزفيتان تودوروف الذي أعطى لهذا الأنموذج الأدبي صياغة جديدة فكان من الأوائل الذين أسهموا في هذا الاصطلاح.

إن المتخصص في تاريخ هذا الفن يدرك إشكاليات عدم التقيد بمفهوم وحد لكونه سلك سبلا عويصة ولامس ثقافات شتى ابتداء بالفكر الروسي والانجلوسكسوني والفرنسي والألماني. لقد اختلفت التصورات لهذا الفن، السرد " **Narrative**" بناء على خواصه ووظائفه وأنماطه مما دفع إلى ظهور العلم النظري والإجرائي الذي من خلاله تتشكل الإستراتيجية النقدية لعلم السرد "**Narratology** ".

تمكن الفكر البنيوي من اكتساب تجربة نقدية تجاوز بها الكثير من العقبات والمطّبات التي تعيق الناقد والباحث في تعامله مع أصناف النصوص بناء وفهما وتحليلا، فتطورت الرؤية ونضجت ولا ندعي لهم في ذلك الكمال، ولكن ثبت لهم ذلك الوعي النظري كيف لا؟ وقد عكفوا على الدراسات والمبادئ الأساسية التي قامت عليها النظريات السابقة كالشكلانية والبنائية والروائية التي اعتمدها النقد الإنجليزي، وأثرى الفكر البنيوي الشكلاني المكتبات العالمية بدعائم اصطلاحية شكلت المرتكز النظري لكثير من الفنون الأدبية حيث «كانت أقرب إلى التنظير والتجريد بحيث أنها كانت شديدة الطموح لبناء نظرية عامة للحكي، وهذا ما جعل النقد البنائي المعاصر يعتبر نتائج البحث الشكلاني مرتكزا أساسيا لبحثه سواء في بنية الحكي أم في علم دلالة الحكي».[1]

4. 1- مقاربات فلاديمير بروب Vladimir Propp

تأبى السرديات الانقياد والانتماء إلى أصل وجنس وحيد باعتباره هذا العلم كل متشعب اغترف من عديد المنابع فتعددت مصادره ولأن السرديات «تنأى عن جذورها الأدبية، وتتحول بذلك من

[1]- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحميداني، ص:18 .

اختصاص جزئي أو خاص إلى اختصاص كلي أو عام».[1] حيث ترتكز النظرية السردية على مجموعة من الخصائص التي تتشكل قواسم مشتركة مع كثير من الأنماط الخطابية المتباينة وما يهم نظرية السرد الوسائل واللغة التي على أثرها يصنف، وطرائق الحكي والأحداث والشخصيات وغيرها وكلّ ما يشكل بنية القص.

4. 2-نظرية الوظائف:

اعتمد فلاديمير منهجية نقدية لمقاربة النصوص السردية (القص) باعتبارها بنية متكاملة تتشكل من ثنائية هي بمثابة معتقد لدى بروب (شكل ومعنى) يحاول أن يحتكم إلى آليات تنظيرية لكيان القصة وهو ما يصطلح عليه فالوظائف، لقد « تمكن من ايضاح أن الوحدة المكونة الأساسية التي تحدد بنية الحكاية (**Tale**) وطبيعتها تتمثل في الوظيفة، وهي عبارة عن فعل يتم تعريفه في إطار دوره في مجريات حدث الحكاية».[2] ثمة مجموعة من الوظائف أو الأحداث ترد في المتن السردي وهي وحدات تختلف حسب توزيع الأدوار ومن خلال طبقات القص فمنها الرئيسية ومنها الثانوية، ومن خلالها تتحدد بنية الحكي ونظامه ثم محاولة معرفة أجزائه عبر شبكة العلاقات التي تربط تلك الأجزاء.

إن دراسة بروب للحكي مرتبط بجوهر الحدث وما يتألف منه كثوابت تقوم عليها الوظائف وتحدد. لقد اعتمد بروب على كم هائل من القصص والحكايات الشعبية بعد تحليلها وتفكيكها ومعرفة الأساسيات فيها، ثم اتخذها كمرجع لبناء نظرياته ،فصنف الأفعال والأحداث وجعل لكلّ فعل ووظيفة، إن علم السرد دراسة تبحث في الأسس والخصائص التي تقوم عليها بنية النصوص السردية ويرتكز في ذلك على استراتيجيات متباينة في التحليل كونها اعتمدت على الكثير من الحقول المعرفية خاصة وأن السرديات « تتطور وتتوسع فتنهل من غيرها من المعارف كاللسانيات والسيميائيات والتداولية، كما تتسرب إلى اختصاصات كثيرة شأن الأدب والتاريخ والفولكلور والمسرح والسينيما والموسيقى... ومن شأن هذا التوسع أن ينزل السرديات منزلة محورية من البحث المتعدد الاختصاصات في عصرنا».[3] وهذا باتفاق الكثير من النقاد، حيث تستعين السرديات وترتكز على اللسانيات.

---

[1]- الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص:23 .

[2]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (من الشكلانية الى مابعد البنيوية)، رامان سلدان، ترجمة: أمل قارئ، جمال الجزيري أخرون جابر عصفور، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006م، ج 8، ص:187 .

[3] - معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010 م، ص: 05.

تأسست أفكار بروب على اتجاهات نقدية مختلفة وعلى نظريات لرواد المدرسة الشكلانية ثم على أهم مرتكز في الدراسات النصية وهو الرؤية البنيوية ونحاول وضع أطر جديدة لمقاربة المتن الحكائي، بعيدا عن تلك المقاربات التاريخية التي جانبت جوهر البحث فلم تكشف خصوصيات البنية السردية وصارت بذلك طرقا عاجزة تحيط حول حِمى النص ولا تلج فيه.

توصل بروب إلى تقنية قارة تقوم عليها الخرافة ومحاولة الكشف والبحث في معظم الحكايات الأخرى متغيرة أو ثانوية وبين ثنائية الثابت والمتغير أوجد بروب منهجا تحليليا قائما على أفعال أساسية داخل البناء القصصي اصطلح عليها بالوظائف، وهي في ترابط منطقي تستدعي بعضها البعض الأخر ولا توجد قصرا في كلّ النماذج القصصية.

هي وظائف وهمية قائمة على الافتراض وقد حصرها في إحدى وثلاثين وظيفة «ولقد انطلق "بروب"في دراسته للقصة العجيبة من المبدأ القائل بأن الدراسة التزامنية "**Diachranique**" (التاريخية التكوينية) ينبغي أن تكون مسبوقة بوصف تزامني " **Synchronique**" دقيق».[1] لقد اعتمد بروب في دراسته للقصة من منطلق فهمه للثنائية السوسيرية المتعلق (سنكروني–دياكروني) في عملية الوصف وأعطى للوظيفة بعدا أخر حينما ربطها بأفعال الأشخاص غير مبال بمضمون القص محاولا إيجاد مصوغات جديدة اعتمد فيها مرتكزات تحليلية بنيوية وسيميائية.

ويعود «الفضل في تفصيل الكلام عن الوظائف إلى الشكلاني الروسي فلاديمير بروب " **Vladimir Propp** " وهو ينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتماد على بنائها الداخلي، أي على دلائلها (**Signes**)الخاصة، وليس اعتماد على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي اللذين قام بهما من سبقوه في البحث».[2] وجه بروب وابلا من الانتقادات للتحليلات الكلاسيكية القديمة القائمة على المنهج التاريخي أو المهتمة بالمضامين الجافة دون إيحاءات ودلائل، اهتمت البحوث السردية قديما بأشياء ثانوية بالتركيز على الشخصيات وطرق تجسيدها للأفعال وحيثيات الشخوص وكيفية أفعالها.

[1] – موروفولوجيا القصة، فلاديمير بروب، ترجمة: عبد الكريم حسن وسيرة بن عمور شوارع، للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996 م، ص: 207.

[2] – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، ص: 23.

إذا حاولنا الرجوع إلى منحنى هذا العلم خاصة ما تعلق بمصطلح السرد وجدناه أكثر ارتباطا بتزفيتان تودورف إلاّ أن بوكير هذا الجنس عميقة في التاريخ حيث كان لها وجودا في دراسات بوريس إلاّ أن فلاديمير كانت له إسهامات جمة في تشكيل هذا العلم معتمدا على ما جاءت به الحكايات والخرافات والأساطير الشعبية الروسية حيث توصل إلى نماذج مورفولوجية غاية في الأهمية للتحليل البنيوي السردي، ولقد حملت دراسات بروب نماذج صارت فيما بعد مرتكزات ومبادئ التحليل السردي خاصة من خلال مؤلفه "مورفولوجيا الحكاية الخرافية" لينطلق في نظرته هاته من أسس بنيوية محضة، حيث يرى أن الحكاية هيكل بنية مركبة معقدة يمكن تفكيكها، واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين ».[1] توصل هذا الناقد إلى اكتشاف نمط أطلق عليه مصطلح المثال الوظيفي وهو بمثابة المسار أو المنهج الذي تسير وفقه كل الحكايات وإن تغيرت أشكالها وموضوعاتها، فالوظيفة أو فعل الشخص العامل في القصة هو حدث (وظيفة) تنتج عنه وظائف أخرى تستدعي بعضها البعض تسلسلا ،والوظائف من خلال طرقه تتابع فارضة أخرى تستدعي بعضها البعض تسلسلا، والوظائف من خلال طرفه تتتابع فارضة ذلك التسلسل والترابط كوحدة لا تقبل الفصل حيث قام بتوزيع الوظائف على محركي الحكاية العجيبة (الشخصيات الأساسية) ولقد حددها بروب بواحدة وثلاثين وظيفة وذكر أنها لا توجد كلها بالضرورة في حكاية واحدة، ولكنه لم يذكر الحد الأدنى من الوظائف الذي يمكن أن يشكل حكاية.[2]

لا يمكن الجزم أن هذا المنهج بمثابة القانون والمنهج التحليلي الأصلح لكلّ النماذج فحتى بروب لا يقول بإمكانية التعميم «وقد أشار بعض النقاد إلى أن منهج بروب لا يمكن تطبيقه على الأشكال القصصية القصيرة كالأحدوتة أو على الليجند (أساطير) "**Legend**" أو حتى على الحكاية الخرافية نفسها عندما تكون أقرب إلى الأسطورة "**Myth**" لأن المنهج مبنى أصلا على الحكاية الخرافية وحتى من انتقدوا المنهج التحليلي لبروب يقرون بقيمة المنهج فيقولون هو «حسنة بروب العظيمة».[3] إن أقل

[1] – مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د. ط، 1986م، ص:19 .

[2] – ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية ط1، 1919م، ص: 41.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 41.

ما يوصف به هذا التصنيف هو منهج فريد من نوعه وإن كان هناك بعض المحاولات التي سبقت بروب ولكنها لم تلقى الذيوع والتجسيد مثل ما عليه حال التحليل المورفولوجي عند فلاديمير.

لقد استعمل نيكفورف "**Nikirov**" مصطلح مورفولوجيا وكذلك فون هاهن " **J. Gvon Hahen** " في عام 1818م حيث قدما منهجا تحليليا متكون من14عشر عنصرا وأوتورانك"**Otto Rank**"وتيلر "**Teyler** " رغم اختلاف الدراسات إلاّ أنها كانت بمثابة الإرهاصات التي مهدت لظهور منهج تحليلي علمي للخرافة عامة والسرد على وجه الخصوص.[1] تمكن فلاديمير من إنشاء منهجا مرفولوجيا للحكاية من خلاله يتم فحص أشكال الحكاية فهي كل مركب تتقاسمه هذه الوظائف التي تجمعها علاقات وقد قسمها على شكل دوائر كل دائرة تمثل فعل أي وظيفة وهي 7 أفعال.

1. –دائرة فعل الشرير وتشمل مظاهر الشر على اختلافها التي تواجه البطل.

2. –دائرة فاعل المانح (المزود) وهي ما يمنح للبطل من أشياء سحرية.

3. –دائرة فعل المساعد التي تساعد البطل على اجتياز عقبة ما (مهمات صعبة –تغيير مظاهر البطل).

4. –دائرة فعل أميرة أو شخص مطلوب وتشمل مهام صعبة أو التعرف او التعذيب شريرتان – الزواج. شعور بالخطر اتجاه ابنته من طرف البطل المزيف.

5. – دائرة فعل المرسل؟

6. –دائرة فعل البطل وتشمل المغادرة للبحث –رد فعل لمطالب المانح حفل زفاف ويمكن لكل شخصية تأدية أفعال (وظائف أخرى)(31 وظيفة) وقد لخص في أفعال التغيب –الخطر-الانتهاك – الانحراف –التلقي –الخداع- التواطؤ – النذالة –الافتقار-التوسط –الفعل المضاد –الرحيل – المساعد(وظيفة المانح)-استجابة البطل تلقي عامل سحري –استجابة البطل –اكتشاف قدرة –التنقل والارشاد-الصراع الوشم –الانتصار –القضاء على المصيبة –العودة –المطاردة –الانقاذ –الوصول المتنكر –مزاعم البطل الزائف –المهمة الصعبة – الحل التعرف –الفضح والكشف تغيير الشكل العقاب –

[1]– ينظر: مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر المصدر نفسه، ص:43.

الزواج.[1] وهو في هذا التوزيع الوظيفي يحاول التركيز على الأدوار فقط واسدال الستار على كنه الشخصية ونوعيتها وأوصافها التي لا أهمية لها في التحليل المورفولوجي، لقد استقبلت أفكاره بالقبول تارة وبالرفض تارة أخرى رغم أهمية دراساته المورفولوجيا لأنواع الحكاية، والتي اتخذت كدعائم للدراسات السردية بعد تنقيحها وتطويرها فصارت بذلك علما منظرا له قوانينه.من الذين أسهموا في صقل هذا المنهج كلود ليفي الذي انتقد هذا المنهج وخاصة الوظائف التي اعتبرها كثيرة ومعقدة، حيث يرى أن عمل بروب ذو طابع شكلي كما أن البحث المورفولوجي للحكاية خالي من البحث التاريخي وكلها مزاعم في رأي "فلاديمير" لا تقوم على أصل، رغم أنها غاية في الأهمية والمتعة في الآن نفسه وقد حملها كتاب مورفولوجية الحكاية " إلاّ أن "بروب" يعترف و يصرح أن اختيار مصطلح المورفولوجيا عن"جوته" أعطته معنى ليس علميا بل فلسفيا ومن الأحرى اختيار مصطلح البنية أو الانتشار فيكون بنية الحكاية الخرافية الشعبية وحتى مصطلح البنية صعبة التحديد.[2] وما يمكن استنتاجه من مرافعات بروب ودفاعه عن اختياره لبعض المصطلحات في نظريته التحليلية أنه نوع من الرجوع والاعتراف بالخطأ ومناط ذلك عدم الدقة في تصنيف وانتفاء المصطلحات، وهو يقر بذلك خاصة ما تعلق بأهم مصطلح في منهجه وهو الوظيفة، حيث يمتاز هذا المصطلح بنوع من الشمولية فهي كلمة شفافة فضفاضة تحمل عديد الأوجه وقابلة للتأويل رغم الردود النقدية الجارحة بين الناقدين، إلاّ أنها توضع ضمن الأفكار التي أثرت البحث السردي، دون إغفال إسهامات غريماس من خلال نظرياته القائمة على رؤية معرفية والتي من خلالها أعطى تعريفات ودلالات أخرى لمصطلح الوظيفة وصنفها إلى ثلاث أنواع : العقد "**Contrat** " الاختبار" **épreuve** " الاتصال – الانفصال " **Conjonction –disjonction**" من حيث التقسيم فليس في نظره كلّ فعل يعتبر حيث أعطى لنظرية القص فاعلية أكثر مما ظهرت عليه عند غريماس.

4. 3-ألخيرداس جوليان غريماس والسيميائية السردية:Algirdas Julien Greimas

لقد طور غريماس "**A .j .Griemas**" (1917-1992م) نظرية بروب التي هدف من خلالها إلى دراسة صنف بعينه من القص بينما غريماس بنى قواعد كلية للنّص عموما من خلال تطبيق التحليل الدلالي لبنية الجملة على هذه القواعد مستبدلا الوظائف بثنائيات متعارضة تتضمن كلّ الأدوار أو

[1] – ينظر: ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلاديمير بروب، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، ص: 158.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص:344 -346.

الذوات"**Actants**" التي أشار أليها بروب فاعل /مفعول، مرسل /مستقبل، مساعد /معارض، حيث ترسم هذه الأزواج ثلاث نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر في كل أنواع القص: رغبة أو بحث أو هدف (فاعل/ مفعول) اتصال(مرسل/مستقبل) دعم إضافي أو إعانة(مساعد/ معارض) وهي نماذج بمثابة المعايير الصالحة للتحليل هادفة ناقدة في كل انموذج.[1] لقد تمكن غريماس من اختزال عديد الوظائف وتبسيطها محاولا النبش في العلاقات التي تربط الوحدات وتحيل المحلل إلى تلك الأسس البنيوية في التحليل بعيدا عن تعقيدات الفكر الشكلاني.

يحاول ناقد آخر الخوض في عالم القص انطلاقا من انجازات سابقيه مرتكزا في ذلك على المنهج اللساني الشكلاني و البنيوي، فاقترح آليات جديدة في دراسة الخطاب عموما و القص على وجه الخصوص، لقد تمكن من التمييز بين القصة باعتبارها نظاما حكائيا و بوصفها نظاما خطابيا، و يعتمد تزفيتان في مقارنته للقص على نظريات سابقيه جريماس و بروب، لكنه أسهم في تطوير المفاهيم النقدية من خلال مؤلفاته و مقالاته التي حملت منظومة مفاهيمية أعانت الدراسات السردية و القراءة البنيوية للقص، و مما عرف به هذا الناقد أن القصص مكون من افتراضات وتنويعات سردية جزئية " **micro récité**" وهي صيغ ثابتة و أساسية في كثير من الحكايات و قد سمى هذا الشكل بالأنموذج الثلاثي ويقسمه إلى ثلاث وحدات الفعل و الاختزال و التوازن والنموذج التماثلي " **modèle homologique**" حيث يتحدد السرد من خلاله و يرتبط بشبكة من العلاقات الاستبدالية والتماثل والمقابلة وهي احتمالات قصصية لا يمكن تجاهلها في السرد.[2]

لقد جعل تزفيتان «من القواعد النحوية قواعد للقص، أعني قواعد الفاعلية **Agency** والإسناد **Prédication** ووظائف النعت، والفعل وصيغة الفعل "**Mood**" ووجه الإعراب **Aspect** ...وتغدو أصغر وحدات القص هي القضية "**Proposition**" التي يمكن أن تكون "فاعلا" أي شخصا أو "مسندا إليه" أي حدثا، على نحو يمكن معه وصف الطابع البنيوي لقضايا القص بأقصى درجة من التجريد والعمومية».[3] تمكن تودرورف من تطوير آليات الوظائف فجعلها محددة ودقيقة خاصة وأن

---

[1] – ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن جابر عصفور، ص:97.

[2] – ينظر: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 1984 م، ص: 64-65. / نقلا عن

. See: Tzvetan Todorov: les categories du rècit littèraire: in communication n 8, 1966, p 136

[3]– المصدر السابق، ص :98-99.

نظرياته شكلت مزيجا بين مختلف المدارس وعديد الأفكار لإعلام أمثال رولان بارت باختين ياكبسون بالإضافة إلى أعلام الفكر السوسيولوجي والانثروبولوجي مما جعله محطة فكرية لكل دارس.

ومن إسهاماته النقدية أنه أول من صاغ علم السرد كمصطلح في علم القصة سنة 1969م، كما حدد طرق الإجراء للوصول إلى البنية السردية ثم ينطلق في تثبيت نظرية تبحث في خصائص الأدب وتحديد البنية النصية وهو ما يصطلح عليه بالشعرية "**Poétique**" حيث اعتمد كما ذكرنا على نحو السرد فيرى أن القواعد النحوية تمنح إمكانيات التصنيف وفك شفرات القصة بناء على آليات نحوية كالأفعال والأسماء وهكذا يسمح لنا تحليل القصة بعزل وحدات شكلية تقدم تشابهات بادية مع أجزاء الخطاب: إسم علم وفعل وصفة، لقد تمكن من صياغة آليات وصفية مشكلة من اختصار واعتزال عديدا التعقيدات التي اعتمدها بروب في مقاربته السردية فأدمج الوظائف المتشابهة انطلاقا من تماثل الأحداث، كما أعطى معنى أخر للجملة باقتراح مصطلح (المتوالية) أجزاء القصة.[1] ما يمكن استنتاجه أن تزفيتان أقام نظاما مفاهيميا وأسسا يقوم عليها الفن القصصي من خلال اجتهاداته في عديد الأبحاث خاصة في كتاب نحو الديكاميرون وكتاب شعرية النثر ومقولات المحكي الأدبي، كلها تمثل منطلقات فعلية لعلم السرد، حيث طور أفكاره وأعاد النظر في أهم مقولاته ليصل إلى تطوير وإنتاج نظرية قاعدية في علم السرد.

4. 4-جيرار جينت وأبعاد السرد: **Gérard Genette**(1930-2018م)

شكلت دراسات جنيت أهم المبادئ التي تبنى عليها نظرية القص في التنظير النقدي لعلم السرد خاصة وأن هذا الناقد يحوز منظومة ثقافية ونقدية ذات صلة بما وصلت إليه البحوث السردية على مدار الزمن بداية من أهم منطلق نظري لبروب وانتهاء بما وصل إليه الفكر البنيوي خاصة ما تعلق بليفي ستراوس وجريماس وتودوروف.

لقد تمكن جيرار من تجسيد وبناء أهرامات نظرية سردية يستحيل الاستغناء عنها أو تجاهلها في عالم المقاربات النصية عامة والسردية على وجه الخصوص وهو في ذلك يقر في عديد كتاباته أنه يستحيل تحليل نص دون اعتماد نظرية أدبية قائمة على دراسات موضوعية وعلمية، وهذا ما يستشف من خلال كتاباته في علم السرد "خطاب الحكاية" "عودة إلى خطاب الحكاية" "نظرية

[1] – شعرية النثر مختارات، تزفيتان تودوروف، ترجمة: عدنان محمود محمد، جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011م، ص: 57-58.

السرد من وجهة النظر إلى التبئير" " طرائف تحليل السرد الأدبي" وعديد المصادر التي من خلالها أنتج نظرية سردية فرضت وجودها في عالم السرديات وانحازت إلى المقاربات التحليلية التي ميزت منهج جنيت عن غيره من المناهج التحليلية، إننا أمام نظرية أقل ما توصف به أنها شكلت نضجا فريدا وجدية جلية سمحت بتحديد مجال السرديات وإخراجها من ذلك الخلط والعشوائية التي لازمتها دهرا من الزمن حيث «يشرع جنيت في إبراز اللبس المكتنف لمصطلح الحكاية، ويميز فيه بين الحكاية بصفتها مضمونا حدثيا أي قصة، والحكاية بصفتها خطابا سرديا، والحكاية بصفتها فعلا سرديا، ليصل إلى تحديد موضوع السرديات في الخطاب السردي وعلاقته بالفعل المنتج له وبالمضمون الحدثي».[1] لقد استطاع أن يميز بين النصوص وهو في ذلك يسعى إلى عزل الأحداث والمواضيع التي تحملها القصة كمادة وأبعادها عن الدراسة، حيث «ركز على ثلاث مجموعات من العلاقات العلاقة بين النص السردي والقصة، والعلاقة بين النص السردي ومقام فعل السرد، والعلاقة بين القصة ومقام فعل السرد».[2]

لقد اعتمد منهجا نحويا، وركز فيه على قضايا الزمن (بين المواقف والأحداث) وهو في الحقيقة تمييز حدده توماسفشكي " **Tomasevski**" أهم ما جاءت به المدارس الشكلانية والبنيوية التأسيس لسرديات خاصة ما تعلق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي ومصطلح الخطاب وأزمنة الفعل، وهدف الأخيرة أساسيات اقترحها تزفيتان ويعتمدها في الحكاية وتتجلى في ثلاث مقولات وهي:« مقولة الزمن التي يعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، ومقولة الجهة أو «الكيفية التي يدرك بها السارد القصة» ومقولة الصيغة أي «نمط الخطاب الذي يستعمله السارد» وأتبنى دون أي تعديل المقولة الأولى».[3] إن السجلات النقدية في عالم السرد قامت على مبدأ الزمن وتطورت وتجنبت الكثير من التشويهات الزمانية التي صاحبت الدراسات القائمة حول الخطاب السردي قديما إلاّ أنها أعطت دفعا لجنيت حيث استفاد نقاد كبار في عالم السرد أمثال لاميرت "**Lammert**" فيما يخص الترتيب الزمني، وجنتر مولر" **Gunther Muller** " فيما تعلق بالمدة وبروكس" **Cleanth Brooks** " وروبرت بن

[1]- خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2 1997م، ص: 17.

[2]- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: رامان سلدان، جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ،2006م، مج 8: ص:201 .

[3]- المرجع السابق، ص: 40.

وارين "**Robert Penn Warren** " وما تعلق بوجهة النظر.[1] لقد تمكن علماء السرد من الخطاب بنوع من الشمولية وبحثو في كثير من القضايا النصية فوضعوا أسسا بها نميز بين الاختلافات الزمنية والتواتر السردي المتعلق بطريقة الحكي وعدد مراته وتناسبه مع الحدث والمسافة السردية وأنواع الكلام، وبنية القصة وميزو بين المكونات الرئيسية التي تترابط القصة و تنسجم وتتماسك والمكونات الثانوية التي تغفلها دون أن تتأثر البنية الكلية للقصة ثم ركزوا على عدة عوامل كعناصر التشويق والمتعة السردية، ولكن إذا تعمقنا في علم السرد بحثا وتدقيقا اكتشفنا أن جيرار قدم لهذا العلم نظرية منهجية في المقاربات والتحليل السردي خاصة وأن أفكاره ونظرياته لا تتوقف عند حدود المكان، لقد تأسست نظرياته على النماذج السردية الكلاسيكية و الحديثة، و«حضي عمل جيرار جينيت بأهمية خاصة لدى منظري الأدب والمختصين في نظرية العلامات (علماء السيمياء)، فالهم الدائب في كل أعماله، التي تمتد عبر الطيف الأدبي، ابتداء من المؤلفات الكلاسيكية اليونانية وحتى أعمال بروست "**Proost**"، وينصب على إنتاج نظرية عامة تعتمد على مخططات تصنيفية حول فرادة الموضوع الأدبي».[2] يبدو أن أفكار جيينيت حضيت باحترام كبار النقاد لما يمتاز به من نظرة علمية في التحليل وقوة وجود وانسجام على مستوى المنهج وإذ نتقصى أرجاء النظر حتى نتمكن من مقولات الناقد التي اعتمدها لبناء هذا الصرح النظري السردي فنصل إلى أهم الآليات أو المقاربات التي من خلالها نعقد ودا بين القارئ والقص.

5.4-أبعاد الزمن تقنية المفارقة وآلية الخرق:

لا يعقل أبدا إجلاء المكون الزمني من هويته (البناء القصصي) إذ يعتبر مكون عمدة به تنظم الأحداث وتتوالى فتنتج علاقات هي بمثابة العقد الزمني الذي إذا انفرط اندثرت معمارية القص فصارت مبعثرة، وعليه يهتم جيينيت ويركز على الزمن كمفارقة في الحكاية حيث يرى أن «هناك زمن الشيء المروي وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)وهذه الثنائية لا تجعل (الالتواءات الزمنية كلها التي من المبتذل بيانها في الحكايات – ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخصة في جملتين من رواية) أو في بضع لقطات من صورة مركبة سينمائية «تواترية بل الأهم أنها تدعونا إلى

[1] – ينظر: ا موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: رامان سلدان، جابر عصفور، ص: 202.

[2] – خمسون مفكر أساسيا معاصر من البنيوية إلى بعد الحداثة، جون ليتشيه، ترجمة: فاتن البستاني محمد بدري، ص: 129.

ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر».[1] إن الفضاء السردي على إختلاف أنواعه وتصانيفه يتأرجح إلى مراتب جد متدنية مقارنة بالفضاء الزمني، هذا الأخير ترتكز عليه الأحداث وتتوالد بل تبنى عليه بنائية القصة أو الحكي.

خضع العامل الزمني إلى دراسات شاملة في علم السرد على يد منظري هذا الفن أمثال جينيت وكذلك تودورف وبال وتشاتمان وشلوميت وريمون كنان وآخرون والذين وصفوا الترتيبات الزمنية التي يتبعها النص السردي والاختلافات الزمنية "**Anachronies**" من حيث الاسترجاع والاستقدام وبينات تعذر التحديد الزمني "**Achronic Slructures**" غير المذكور زمنها، فوصفوا السرعة السردية ودرسوا التواتر السردي.

-النص السردي الأحادي ◄——► أسرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة

-النص السردي التكراري ◄——► أسرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة

-النص السردي الاختزالي ◄——► أسرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة

وبحثوا في المسافة السردية والمنظور السردي (الموقع التصوري الذي من خلاله تصور للأحداث المروية) ودرسوا أنواع السرد الكبرى وطرق الجمع بينهما وهي السرد اللاحق للأحداث المروية زمنيا والسرد السابق المتواقت (أي الذي يتم في وقت ووقوع الأحداث نفسه، والسرد المتداخل بين لحظات الحدث المعروض.[2]

لقد تمكن جينيت من التفريق بناء على هذه الأبحاث والدراسات السردية في الزمن وأنواعه بين الحكاية والخطاب من خلال تتابع الأحداث في القصة وتتابع الأحداث في الحكاية من خلال الزمن والزمن الكاذب في الحكاية، ولقد صنف علم السرد الزمن إلى زمن خارجي كزمن الكتابة وزمن القراءة وزمن داخلي وهو ما تعلق بزمن وتاريخ وقوع أحداث القصة والزمن المتعلق بحيز القصة يعني مدتها وترتيب الأحداث وتموقع السارد وتزامن الأحداث و«هناك عدة أزمنة تتعلق بفن القص :أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة – زمن القراءة - وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها،

[1] – خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص: 45.

[2] – ينظر: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، رامان سادن، جابر عصفور، ص:204-205.

وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها».[1] تمكن جيرار بما يحوزه من نظرة علمية ممنهجة وثقافة نقدية واسعة أن يؤسس نظرية سردية في علم القص معتمدا على مقولات علماء كبار أمثال تودوروف اللساني السيميائي و إيميل بنفنيست " **Émile Benveniste**" (1902-1976م) واللساني اللغوي زينيغ هاريس"**Zellig SabbettaiHarris**"(1909-1992م) فتمكن من الفصل بين السرد (الحكاية) و الخطاب معتمدا على الزمن كتقنية.

لقد تطرق إلى عتبات النص واقترح معايير للمفارقات السردية ينبني عليها النظام الزمني في السرد وقد قسمها إلى ثلاث محاور: محور النظام محور التواتر ومحور المدة ثم أشار إلى الفروقات الزمنية والترتيب الزمني للحكاية والترتيب الزمني للخطاب، والمفارقات الزمنية التي تطرق لها كذلك تلك الخلخلة والارتباك الذي يحدثه الزمن في المتلقي كمزج الماضي في الوقت الراهن وهو ما يصطلح عليه "**Analepse**" وهو الذي يعني الاسترجاع ومنوعات استرجاع داخلي وهو العودة إلى ماضي تابع لبداية القص، وأساس الاسترجاع علاقة رابطة بالأحداث أو محاولة وصف ماضي شخصية ما لها حضور في القصة.

لقد أسهم الكثير من النقاد والدارسين في بلورة النظرية السردية أمثال: تازفيتان تودوروف ولوريس وفلاديمير ورولان بارت وجوليان غريماس وغيرهم .إنها قراءات ذات إيديولوجيات ورؤى بنيوية تعتمد (إلغاء البعد الذاتي) "**demontion subjenctiv**" للأثر القصصي ومحو قيمته المرجعية " **Valeur referemielle** " فالقصة أصبحت في هذه المدرسة أثرا مبتورا منبتًا إذ وضع الشكلانيون صلتها بالمؤلف وبالمحيط التاريخي والفكري والحضاري وحتى الأدبي، حيث يعتبر النص علاوة عن عملية الإيجاد التي يقوم بها المؤلف الفنان، عصارة نصوص سابقة وتعابير مأثورة "**Stéréotypes**" ولكن هذه المشكلة المبسوطة تتعدى إطار القصة ونظرياتها لأنها تهم في الواقع قضية أنسانية وعامة هي قضية اللغة والخطاب "**Langue et discourt** "والكتابة عموما.[2]

بناء على كل هذه المراحل النقدية والانتقادات والتحليلات البنيوية تأسست نظرية علم السرد ضمن منظور متعدد الاتجاهات «المستوحاة من البنيوية، وعلم السرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة

[1] – بناء الرواية، سيزا قاسم، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط.د، 1978م، ص:37 .

[2]– مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي، جميل شاكر، ص: 64.

السرد كما يحاول أن يحدد القدرة السردية، وبصفة خاصة فإنه يقوم بتحديد السمة المشتركة بين كلّ أشكال السرد».[1]

4. 6-نظام ترتيب الأحداث: Events Ordre System

الزمن من المستجدات المهمة التي شغلت النقاد والمنظرين والأدباء الذين ركزوا في كتاباتهم واهتموا بهذه الظاهرة الكونية المعقدة وهذا ما حمل القديس أوغسطين"**Augustin**" على الاعتراف بصعوبة البحث والتحليل[2]، فقضية الزمن جوهرية يقوم عليها السرد فنا وعلما، خاصة وأن الأمر مُلح في ظل تفاقم البحث في نظرية السرد وارتباط هذا العلم بعامل الزمن كعنصر أساسي، وظهور اهتمامات مصاحبة تعمل في مجال الإبداع السردي كالرواية مثلا، فصار الزمن بذلك من المكونات الأساسية للبناء السردي والهيكل الذي يقوم عليه التشكيل الجمالي لأحداث الحكاية.

لقد حظيت مقولة الزمن بالكثير من الاهتمام لدى رواد البنيوية السردية في مجال النقد السردي خاصة إذا علمنا أن ميدان الأدب وما تعلق بجانبه السردي عُدّ إبداعا فنيا خالصا خاضعا لمنطق الاستطيقا "**Aesthetics**"من جهة وبكّل ما يحوزه من تغيرات زمنية ارتبطت بالرؤية المحايثة وما تحمله من تصورات كانت بمثابة الأركان التي يقوم عليها المنهج البنيوي، من جهة أخرى حاول رواد هذا المنهج صقل مادة الخام التي استخرجت من مناجم الشكلانية الروسية، حيث « يُؤثَر عن الشكلانين الروس أنّهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم، ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزائها ».[3] فركزوا على سير الأحداث التي تخضع لمنطق زمني متسلسل منتظم أو اللا منطق وهذا الفكر ما كان اليوم مذهبا اتفق عليه جّل النظريات وما استطاعوا تطويق هذا المكون الزمني وحصره في زاوية تسمح باتخاذها آلية لمقاربة

---

[1] – ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1،2003 م، ص: 157.

[2] - Paul tillich. The Shaking of the foundations (new york charles scibners (son (2) 1966) P : 34

نقلا عن مفهوم الزمن في الفكر والأدب ، رابح الأطرش، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس، سطيف،مارس، 2006م، ص :1.

[3] – بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص:107.

النّصوص، لقد اهتم النقد الفرنسي والأنجلو سكسوني بالزمن وتأثيراته على سيرورة الحكاية وما يترتب عليه من مستلزمات التشويق وتتابع الأحداث.

لو أردنا الإنصاف قلنا إن النظرية البنيوية في السرد ما كانت يوما طفرة في فضاء السردية "**Narratology**" إنما نمت وتأسست على أهم الآليات المنهجية للتحليل البنيوي للنّص السردي، وعلى أفكار ونظريات العديد من النقاد لعل أبرزهم الناقد الإنجليزي بيرسيل بوك" **Persil Bock**" وفورستر"**Forster**" وإدوين موير"**Edwin Muir**" والفرنسي ميشال بوتور"**Michel Butor**" وصولا إلى الناقد البنيوي رولان بارت الذي تطرق إلى دور الأزمنة في النّص كما تطرق إلى أزمنة الأفعال معتمدا على أفكار أرسطو حيث أكد على أهمية المنطق السردي ودوره الفعّال بخلاف الزمن السردي الذي جعله ثانويا لأن «المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلاّ في شكل نسق أو نظام. وبالنسبة للسرد فإن الزمن ليس موجودا، ذلك أن الزمنية ليست إلاّ وصفا بنيويا للمسرود (الخطاب) تماما كما في اللغة حيث لا وجود للزمن إلاّ عل شكل منظومة أو هو موجود وظيفيا، فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب الحقيقي، بل إلى المرجع الخارجي، والمسرود واللغة لا يعرفان إلاّ زمنا سيميائيا. الزمن الحقيقي ليس إلاّ وهما مرجعيا واقعيا كما بين ذلك تعليق بروب وفاليري.[1] وهكذا فقد جعل بارت الزمن السردي بمثابة الزمن الدلالي، والزمن الحقيقي حسب رولان ما هو إلاّ وهم مرجعي واقعي.

إن الدراسة الزمانية للسرد متشعبة كثر حولها الجدل وتباينت حولها النظريات خاصة فيما تعلق بترهين السرد واختلافاته وأنواعه، زاد الأمر تعقيدا فيما تعلق بزمن السرد وأنماطه وما يتطلبه من علاقات بين حركة الأحداث، ولقد اجتهد العلماء في الوصول إلى تقنين زمن السرد محاولين الوقوف على أهم وظائفه داخل النّص سائرين في ذلك على درب السابقين كليفي شتراوس"**Claude Lévi-Strauss**" مثلا والذي يعد رائد البنيوية المعاصرة وأشهرهم.

[1] – شعرية المسرود، رولان بارت وآخرون، ترجمة: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق د.ط، 2010م، ص:26.

لقد اجتهد العلماء في الوصول إلى تقنين هذا الجنس محاولين الوقوف على أهم وظائفه داخل النص سائرين في ذلك على درب فلاديمير ياكوفليفيتش بروب " **Vladimir Yakovlevich Propp** " الذي تمكن من البحث في أهم أصناف السرد خاصة ما تعلق ببنية الحكاية الشعبية ووحداتها وقد ركز في ذلك على أهم الوظائف اللازمة في تشكلات المادة السردية وهي إنجازات لم يتنكر لها ليفي شتراوس "**Claude Lévi-Strauss**" والذي يعد من أهم البنيويين المعاصرين وأكثرهم شهرة، بل إن البنيوية ترتبط باسمه ارتباطا مباشرا حيث « أثنى على إنجازات بروب، إلاّ أنه أخذ عليه عدم تحليل الروابط بين الوظائف الإحدى والثلاثين التحليل الذي تستحقه، كما أخذ عليه على نحو أكثر عمومية تفضيل الشكل الخطي السطحي، وليست البنية المنطقية العميقة، والتركيز على المضمون الظاهر في مقابل المضمون المستتر».[1]

جسد شتراوس ثنائيات رائد البنيوية العالم السويسري دي سوسور " **Ferdinand de Saussure**" و انطلقت الأقلام تخط سبلا لهذا العلم الذي حمل العديد من ترسبات الشكلانية البنيوية، وتبلورت أفكار العديد من العلماء على اختلاف توجهاتهم وصار لهذا الفن قاعدة صلبة يرتكز عليها، وبات في ديمومة تحولية اكتسى من خلالها بأثواب البنيوية التي صممت بمشاريع رولان وفريديريك جيمسون وانطلق علم السرد مكسرا حدوده الأدب التقليدية ليشمل فنونا أخرى مثلت القصة أحسن تمثيل، ومازال علم السرد في منحى تصاعدي يشهد تطورات وإن تنوعت من حيث البحث حيث قام وتأسس على أفكار العديد من العلماء يصعب التعرض لكل تصوراتهم وآرائهم الأمر الذي قد يبعدنا عن غرض البحث إلى متاهات أخرى لا سبيل إلى الخروج منها، إن ما ينبغي التأكيد عليه أن لمكون الزمن وجودا موضوعيا لا يمكن إغفاله، لقد حسم الشكلانيون الروس هذا الإشكال منذ زمن بعيد، ولم يعد أحد من النقاد المعاصرين يجرأ على التشكيك في وجود العنصر الزمني كبنية قائمة بذاتها ضمن العالم الروائي، بل إن هذا الزمن قد أصبح موضوعا خصبا لبحوث وأطروحات غاية في الدقة والتخصص، وتأتي أهمية دراسة الزمن في السرد أنه يعرفنا على القرائن التي تدلنا على اشتغال الزمن في العمل الأدبي حيث يشكل النّص بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات.[2]

[1] – موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:190.

[2] – ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1990م، ص:113.

تُلح الدّراسة خاصة ما تعلق بهذا المحور التركيز على أهم منظر أولى عناية منقطعة النظير للزمن وقد تشبث بخيوط سابقيه أو حتى معاصريه كتزفيتان تودوروف وكلود بريمون وجوليان جريماس وغيرهم على اختلاف ايديولوجياتهم، إلاّ أن جيرار جنيت "**Gerard Genet**" من كبار المنظرين لعلم السرد والذي أرشد العديد من العلماء إلى طريق البحث والتحليل السردي من خلال عديد المصادر والدّراسات التي صارت حجّة في علم السرد الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالفضاء الزماني وما تعلق به تنظيرا وإجراء حيث يستهل مقدمة كتابه بحكم نقدي لعالم الاجتماع كريستيان ميتز " **Christian Metz**" (1931-1993م) وهو من مؤسسي السينماتوغرافية(سميائية السينما) له إسهامات كبيرة في علم العلامات والرموز والتركيب حيث يقول:« الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...: فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلّها -التي من المبتذَل بيانُها في الحكايات- ممكنة فحسب (ثلاث سنوات من حياة البطل ملخّصه في جملتين من رواية، أو في بضع لقطات من صور مركّبة سينمائية تواتريه، ...إلخ)، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر».[1]

هكذا استهل جيرار جينيت كتابه خطاب الحكاية "**Discours du Récit**" وهو يرافع لصالح الثنائية الزمنية، مؤكدا على لعبة الزمن التي لا تأبه البتة بمنطق الحكاية أو بالأحرى إلى التسلسل النمطي للأحداث الذي يتحول إلى عملية طيّ للمسافات الزمانية التي تركن وتخضع بدورها لمؤشر اللغة التي توهم المتلقي فلا يشعر بتلك الفجوات الزمنية، يحاول جينيت أن يقسم السرد من حيث الزمن إلى سرد لاحق "**ultérieur**" – وسرد سابق "**Antérieur** "- متزامن "**Simultané**" وسرد متضمن "**Intercalé**"، يمكن أن لا يتحدد الفضاء المكاني ولكن لا يمكن أن ينطبق ذلك على المكون الزمني « فالزمن يتحدد على الأقل بسبب الفعل المستخدم في السرد (مثلا الماضي أو المضارع) أي أنه محفور في اللغة ككل، بالإضافة إلى ذلك، فإن الواقعة السردية ستكون لها علاقة زمنية محددة بالأحداث التي تتم روايتها».[2] ولكن الأمر ليس على الدوام، فقد يأتي السرد عقب الأحداث وهناك سرد مستقبلي (النبوءات والرؤى مثلا) وهناك سرد آني يتزامن ووقوع الأحداث وهناك سرد يجعل فعل

[1] – خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م، ص:45.

[2] – خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، ص:132.

السرد هدفا للتركيز إلاّ أن لجينيت استنتاج آخر حيث يشير إلى غرابة السرد في أنه لا زمني حيث يرى بأنه لا يوجد دليل على زمن الكتابة أو السرد.[1]

وقد جعل في دراسات أخرى مصطلح الاستذكار" **Rétrospection**" كمقابل للواحق ومصطلح سوابق الأحداث "**Anticipation**" وهناك أشكال أخرى يدرجها كمتممة "**Complétives**" أو مكملة لسد ثغرات السرد ويجعل أحداث متكررة لأجل مضاعفة الأحداث وتكثيفها "**Répétitives**"، حيث يبنى نظام الزمن (المفارقات) على الاسترجاع "**Analepse**" الذي يسرد فيه ما حدث في الماضي ويسمى الاستذكار كما ذكرنا سابقا، والاسترجاع قسمان: خارجي قبل بداية الرواية وداخلي يعود فيه الراوي إلى ماض تابع لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في الرواية، وهناك استرجاع يجمع بين النوعين وهناك من يفاجئ المتلقي من خلال حيل تضليلية، أما والاستباق "**Prolepse**" فهو تقنية يستعملها السارد (الراوي) ليسبق الأحداث إلى المستقبل ويحاول من خلالها إيجاد نوعا من التشويق الناتج عن مجموعة من التعقيدات الزمنية بعيدا عن النمطية السائدة والهتك الزمني والخلخلة في المواقيت تضفي على العمل الفني كثير من الجمالية «من الواضح أن الاستشراف، أو الاستباق الزمنّي، أقل تواترا من المحسّن النقيض، وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل؛ هذا مع أن الملامح الثلاث الكبرى القديمة، وهي"الإلياذة" و"الأوديسة" و"الانياذة" ، تبتدئ كلّها بنوع من المجمل الاستشرافي ».[2]

لقد شكلت آراء جيرار منطلقات لأهم النظريات النقدية النّصية باحثا في المرتكزات التي يقوم عليها النّص خاصة مبحث الزمن والذي يختلف نسبيا ويتعدد في النّص الواحد، وقد أشار إلى ذلك نقاد كثر وقسموا هذه الأزمنة حسب كّل عمل، فهذا تودوروف الذي قسم الأزمنة في الرواية إلى ثلاثة أصناف وهي زمن القصّة أي الزمن الخاص بالعالم التخيلي، وزمن الكتابة وهو مرتبط بعملية التلفظ ثم زمن القراءة وأزمنة أخرى خارجية لها علاقة مع النّص التخيلي. يكتشف جينيت"**Genette**" ثلاث ثنائيات متعارضة. الثنائية الأولى يتعارض فيها التقديم"**Diegesis**" مع المحاكاة "**Mimesis** " في القص، وهي ثنائية يوجد فيها "السرد" "**Narration** " مع "الوصف" "**Description** "وتفترض تميزا في الجانب الفعال والجانب التأملي من السرد، فيتصل جانبها الأول الفعّال بالأحداث والأفعال، بينما

[1] – ينظر: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني ، ص:133.

[2] – خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص:76.

يتصل جانبها الثاني بالموضوعات أو الشخصيات، فالسرد يبدو أساسيا، مازلت الأفعال والأحداث جوهر المضمون الزماني والدرامي للقصة، في حين يبدو الوصف ثانويا وزخرفيا فجملة مثل " ذهب الرجل إلى المنضدة والتقط سكينا " هي جملة حركية وقضية (سردية) إلى حد بعيد. ولكن جينيت ينقض هذا التمييز بمجرد أن يفرغ منه، فيشير إلى أن الأسماء والأفعال في الجملة هي أفعال وأسماء وصفية في الوقت نفسه. وإذا استبدلنا بكلمة "الرجل "كلمة"طفل" و"بالمنضدة" "الطاولة" بالفعل "التقط" الفعل"انتزع"، نكون قد غيرنا الوصف. وأخيرا تأتي ثنائية القص"**Narration**" والخطاب "**Discoures** "التي تميز بين الحكي الخالص الذي لا يتكلم أحد متعين فيه والحكي الذي نعرف فيه شخصية المتكلم. رغم كّل هذا إلاّ أن هناك من يؤاخذ النظرية الأدبية البنيوية ويرى أنها لا تسعف النقد التطبيقي، خاصة في اعتمادها على القصص الخرافية والأساطير والقصة البوليسية، وعليه باتت هذه الدراسات تقدم معايير والمبادئ العامة عوض تقديم مفاهيم وشروحات لنصوص فردية.[1]

لقد توالت الدراسات حول المكون الزمني في فن القّص حيث قُسم إلى أزمنة عدة «أزمنة خارجية (خارج النّص) زمن الكتابة –زمن القراءة– وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يُكتب عنها– وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها. وأزمنة داخلية (داخل النّص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول...الخ، والزمن الداخلي، أو الزمن التخيلي هو الذي شغل الكتاب والنقاد على السواء، خاصة ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية.[2] تعرضت الترتيبات الزمنية للنّص السردي لوصف مفصل من قبل علماء يشهد لهم في الساحة النقدية بعمق في النظرية أمثال تودوروف و جينيت، لقد اعتمد علماء السرد في ذلك أُسسا(عناصر الإيقاع الزمني) أقاموا عليها نظرياتهم، حيث استنتجوا أن النّص يخفي أحداثا كثيرة استغرقت زمنا طويلا لا نجد لها ما يناظرها أو يقابلها وأطلقوا على ذلك مصطلح الحذف" **Ellipse** " ثم مصطلح الايجاز أو الموجز "**Summary**" و قد وُصف به ذلك النّص القصير المختصر الذي يمثل سردا طويلا أما النّص الطويل الذي يمثل زمنا قصيرا فيصطلح عليه بالإطالة "**Lengthening** " وهناك

[1] – ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989م، ص:101-102.

[2] – بناء الرواية، سيزا قاسم، ص: 37.

تطابق بين النّص والزمن وهو ما يصطلح عليه بالمشهد"**Scene** " أما النّص السردي إذا طال ولا يناظر الزمن فيحدث عندها توقف أو وقفة "**Pause**" خاصة إذا لجأ الراوي إلى الوصف فيتوقف الزمن والوصف، كما هو معلوم صار مطلبا جماليا في الرواية الحديثة. ثم يحاول جينيت البحث في التواتر السردي"**Fréquence**" بين الحكاية والقصة وهو ما تعلق بالوحدات السردية المتناثرة في مساحات النّص وهو ما يسمى في علم السرد" **Singulatif** " المفرد والسرد التكراري "**Itératif**" وقد تم التطرق إليه سابقا.عُدّ الزمن محوريا في الرواية تترتب عليه عناصر التشويق والإيقاع، وقد صار لكّل ساعته الزمنية الخاصة به ونظامه الوقتي المختلف حيث يؤثر عند آينشتاين أنه قال: البطل يصل إلى المكان الذي ضرب فيه الموعد في الوقت الكرنولوجي وهو الوقت المحدد بالساعة، ثم ينتظر نافذ الصبر مدة تبدو له سنين بالوقت السيكولوجي الخاص بساعته الخاصة حيث يحدد قيمة الوقت وأثره النفسي ووقعه على حياته المرتبطة بعملية التذكر وما ينجر عنها وما يترتب من أحداث عاطفية واجتماعية.[1]

لقد تمكنوا من تفصيل الأزمنة والتلاعب بها حيث تفكك الزمن وتبعثر في الرواية المعاصرة، حيث لم تعد الرواية تعرض الأحداث وفق التتابع الزمني، بل غدت تعتمد على البعثرة المنهجية في التعبير عن الواقع المعاش، فالترتيب الزمني لا يفرض نفسه علينا إلاّ حين نقرأ التاريخ، إن اللعب بالزمن كالتوقف مثلا ثم العودة إلى الوراء لسرد أحداث قبلية قد ولت كما حدث في الإلياذة مثلا أصبح يعد من المفارقات الزمنية التي تعتبر سمة مهارية للسارد، وقد اقترح جيرار جينيت أبعاد أخرى للواقع القصّصي من خلال الزمن، لا يتسع المجال لذكرها كّلها فقد تصرفنا عما تسعى الدّراسة إليه.[2] إنها ممارسات تؤول حتما إلى اللاّوقت الذي يخلف هما لسلا لم الترتيب الزماني فيصير المقدم مؤخر والمؤخر مقدم مما يجعل المتلقي يصاب بصداع البحث والتقفي خاصة إذا كان قارئا بسيطا «هذه الاسترجاعات الاستباقيّة كلها مفارّقات زمنية معقدة، تربك أفكارنا المطمئنة عن الاستعادة والاستشراف بعض الإرباك».[3] وهذا ما يحتاج إلى تفكير معمق وقراءة تغوص في جنابات الأثر الأدبي.

[1] – ينظر: الزمن والرواية، أ.أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس وإحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص:39.

[2] – ينظر: تحولات الحبكة (مقدمة لدراسة الرواية العربية)، خليل رزق، مؤسسة الأشراف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص: 69-68.

[3] – خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، ص:90.

إن هذه الالتواءات والخروقات الزمانية تجعل السارد يجد متنفسا للقارئ ليمتطي سفينة الزمن تاركا له شرف القيادة فينتقل بين فضاءات الزمن أو بالأحرى بين شوارع الرواية مستعملا استباق خيالي حينا يفوق قدرات الشخصية المحاصرة وهذا ما جعل أهل هذا الفن يقسمون الاستباقات الزمانية إلى ممكنة التحقق أو خارقة لا تتحقق البتة أو استباقات تخالف المعقول، تعتبر نظريات جيرار جينيت من أهم الأسس التي اعتمدها النقد الجديد في فرنسا، في مقاربة النّصوص السردية، وصولا إلى إيجاد قواعد يضبط بها علم السرد أساليب التحليل والمقاربة خاصة وأن جينيت موسوعة نقدية أسّس من خلالها لبناء النظرية البنائية ثم تدعيما لمشروع شعرية النّص وآلياتها التي تمكن الدّارس البحث في مقومات النّص خاصة وأن الرجل اجتهد فيما تعلق بالإجراءات المنهجية وقد أسس ذلك مرتكزا على المبدأ الأفلاطوني في مقاربة الشعر و كتابات مارسيل بروست "**Marcel Proust**" وقد طاف على الكثير من الأعلام مثل سانت أمون "**saint Amand**" بروست"**Proust**"، مالارميه"**Mallarmè**" فلوبير"**Flaubert** "، رولان بارت "**R.Barthes**" وغيرهم من المنظرين في مجال الأدب بكل فنونه وهو ما خلف لديه وعيا فذا ومنهجية منضبطة جديدة في التحليل البنيوي للنّص كما تطرق إلى ما يسمى العتبات النّصية، حيث ولج عوالم لا مألوفة وغير سابقة الفتح في التنظير الأدبي حيث أعاد قراءة وتفعيل النظريات السابقة وفق أطر جديدة فصل من خلالها مغاليق القرن العشرين، ولقد تمكن من اجتراح أشكال أدبية جديدة و جسد مقولات أساسية في ميدان الخطاب تتمثل في الزمن والجهة والصيغة وله اسهامات أخرى في نظرية القصص (السرد) ثم أنجز أعمال أخرى يثبت فيها صدى النّصوص وتداخلها في كتابه الناسخ والمنسوخ وهو مايصطلح عليه"**Palimpsest**" إن « أعمال جينيت الكاملة، بكل ما فيها من غث وسمين، تعتبر دافعا لبناء مصطلحات منهجية وصارمة ودقيقة لغرض التنظير فيما يتعلق بأدبية الأدب ».[1]

4.7- نقد علم السرد:

لا يمكن بأي حال ردّ إنجازات السردية البنيوية، فما حققته في فترة جدّ قصيرة عجزت أمامه المناهج الكلاسيكية العاملة في حقل النّصوص تنظيرا وتحليلا وإذا أردنا تلخيص مجمل مؤاخذات علم السرد فقد تمثلت في النقاط الأتية:

[1] – خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، ص:136.

1. النزعة الأفلاطونية في تمييزه بين القصة والخطاب.

2. النزعة العلمية المغالية جراء افتتان علم السرد بالاستراتيجية العلمية.

3. جمود نماذج علم السرد وعجزها عن وصف القوى الداعمة والمحركة لعلم السرد.

4. ابتعاد علم السرد عن إيجاد نظريات متجانسة تجمع بين القصة والخطاب.

تمكن علماء السرد من اختراق الحصون الفاصلة بين الأجناس الأدبية على اختلافها من خلال الإجراءات والأدوات والحجج السردية العلمية التي استخدمت في الخطاب الأكاديمي وكذلك في النقد الفني والدّراسات السينمائية والتحليل الثقافي، كما تمكن علماء السرد من إعطاء تلك الشرعية لعديد العلوم وأشكال المعرفة من خلال علم السرد، كما تغلغل هذا العلم لا في النصوص الأدبية واللغة العادية فحسب، ولكنه اخترق كلّ الميادين بما في ذلك الخطاب الأكاديمي أو التقني وعلم الموسيقى والنقد الفني. والدراسات السينمائية وفي التحليل الثقافي، كما له آثار ضمنية مهمة على فهمنا للبشر.[1]

لقد بلورت السردية المقولات اللسانية وقوانين التحليل البنيوي للسرد واعتمدت في مقاربة النّصوص أهم ما توصلت إليه البحوث اللغوية ساعية بذلك إلى علمنة السرد، لقد صارت النظرية السردية من خلال ما توصل إليه رولان بارت وتودوروف وجيرار جينيت مرتكزا ومحورا لأهم النظريات النقدية الجديدة، خاصة وأن جيرار وما يحوزه من ثقافة نقدية أهلته ليؤسس نظرية بنائية سردية و آليات غاية في الدقة تبحث في مقاربة الخطاب ومقومات النّصوص العميقة محاولا الربط بين منابع وأصول النّصوص (مثولية النّص) منذ وجود الكتابة، كما تمكن من إنشاء محاور وأطر تمكن الدّارس من الوصول إلى مكونات النّص الباطنة، هي إمكانات ثمينة وجهود نقدية رغم ما تعرضت له من نقد إلاّ أنها غيرت الوجهة القديمة وجسدت أرضية علمية ترتكز عليها الكثير من النظريات في مجال التنظير والتقنين العلمي في أجناس أدبية كثيرة و في فن السرد خاصة.

5. ياكوبسون وقوانين التنظير اللغوي:

قدم ياكبسون من خلال نظرياته الكثير للنقد البنيوي حينما أثبت أن اللغة كائن حي يتفاعل، دائم الحركة منسجم مع حركة المجتمع وتطورات الحضارة، لقد تمكن من تجسيد أفكاره من خلال

[1] – ينظر: موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:214.

مدارس عدة لعل أبرزها مدرسة الشكلانيين الروس حيث تطرق إلى الصوتيات باعتبارها بنية تحوي وحدات صوتية تنتظم وفق مسارات ومستويات متباينة تشكل كلاّ متجانسا، ثم أوجد مقاييس وآليات من خلالها ميز بين النّصوص خاصة الشعرية منها كما قنّن للوظيفة الشعرية وقد اعتمد في كثير نظرياته على اللسانيات لتدعيم آرائه رغم ما تعرض له ياكوبسون من ضغوطات جراء ذلك التيار النقدي المغضوب عليه حتى من النقاد أنفسهم، فالشكلية طردت أينما حطت وارتحلت ولكن ياكوبسون حمل على عاتقه عبء ما تريد تحقيقه مدرسته الروسية حيث انتقل إلى براغ ملحقا ثقافيا، ووجد هناك وسطا خصبا لتطوير مبادئه الشكلية، فحاول تطبيقها على الشعر التشيكوسلوفاكي وحقق في هذا الجانب نتائج ذات شأن وقد تبنت المجموعة الأوربية معتقداته خاصة ما تعلق بالدّراسة الوصفية للأدب خاصة ما تعلق بالشعر و لما استقر حاول ترميم ما كُسر خاصة وقد ظهرت عيوب كثيرة للشكلية وجب تعديلها.[1]

لقد تمكن ضمن مجموعة من نقاد حلقة براغ الذين تشابهت أفكارهم من تطوير وتفعيل مبادئ الشكلانية معتمدين في ذلك على لسانيات دي سوسير التي اعتبرت منطلقا للفكر البنيوي التي تعتقد أن العمل الأدبي بنية وظيفية قائمة على مجموعة من العلاقات التي تربطها فتحقق ذلك الحضور الذاتي المنعزل والبعيد عن كل خارج، لقد أسس نظرياته اللغوية معتمدا على أفكار رواد كلية علم الاشتقاق اللغوي لأن «دراسة اللغة هي المفتاح لفهم الأدب والتراث الشعبي وكذلك الثقافة بصورة عامة».[2] خاصة وقد تأثر بأفكار إدموند هوسِّرل"**Edmund Gustav Albrecht Husserl**" (1859-1938م) مجسدا الفلسفة الظاهراتية "الفينومينولوجية" التي اعتبرت حجر الأساس لقيام فلسفة تكرس رؤية فريدة ومتميزة نحو الظاهرة، لتصف عملية الإدراك مباشرة سعياً إلى فهم أعمق لوجود الإنسان والعالم.

لقد تزامن وجود ياكوبسون في فرنسا وظهور البنيوية الفرنسية حيث انتقل إلى أمريكا، كما أنه تأثر أيضا بالمدرسة السلوكية "**Behaviorism** " حيث أصبح أستاذا وسفيرا للسانيات الفرنسية خاصة ما تعلق بالصوت والمعنى"**Sound and Meaning**" (الدّراسة الفونولوجيا) وهو ما شكل الأركان الأساسية التي تقوم عليها نظرية علمية بنيوية في اللغة وهو إنجاز لساني فعّل من خلاله أفكار سوسير

[1] – ينظر: تحولات الفكر النقدي في القرن العشرين، محمد مشرف خضر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1،2019م، ص:25.

[2] – خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة) ، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، ص:139.

من خلال التعامل مع النصوص الأدبية على أنها مادة وبناء وشكل وقيمة معتمدا على الآليات الصوتية، والتركيبية، والدلالية، والبلاغية في مقاربة العمل الأدبي، ساعيا إلى تجسيد نظريته الشعرية(**Poétique**) ،كلها أفكار متشابكة و مجتثة من عقول علماء أسهموا في تجسيد الاتجاه البنيوي الوظيفي أمثال نيكولاي تروبوتسكوي"**Troubetskoï Nikolaï**"، وماتيسيوس"**Mathesius**"، وأندريه مارتيني "**A.Martinet**"، ووليام لابوف "**William Labov**" والذي من خلاله يسعى ياكوبسون إلى الربط بين اللغة وما تؤديه من وظائف إجتماعية وشعرية وسياقية أخرى حيث تمكنت مدرسة براغ من إرساء مفاهيم ووظائف أخرى إضافة إلى فكرة النظام"**System**"عند دي سوسير كالوظيفة الاجتماعية والوظيفة الشعرية.[1] هذه الأخيرة القائمة على أركان من خلالها تتحدد وظائف الجنس الأدبي وهي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والمرجع، والقناة، والسنن وقد تم التطرق إلى هذه القضية في باب الشكلانية، ثم وجه اهتمامه نحو اثبات أن الأصوات في اللغة تعمل بشكل تفاضلي"**Differentally**" أو تفاوتي ليس لها معنى جوهري وهي نظرية طبقها جاكوبسون في الفونولوجيا، والتي سيطبقها تشومسكي فيما بعد على التركيب، أتاحت له إبداع نظرية أخرى تعرف بنظرية (السمة المميزة).[2] وهذه النظرية سمحت بفتح الكثير من مغاليق معالجة النّصوص السردية خاصة ما تعلق بالتفريق بين الأصوات المتشابهة والقريبة المخارج.

5. 1-نظرية السمات المميزة:"Distinctive Feature "

يقدم ياكوبسون من خلال ما يسمى الحبسة"**Aphasia**" دعائم لقيام منهج تفسيري يميز من خلاله الناقد بين الثنائية البنيوية اللغة والكلام، حيث «ينطبق هذا على دراسات رومان ياكوبسون "**Roman Jakobson**" عن"الحبسة" **Aphasia** (عيب كلامي) وتطبيقاتها الأدبية، حيث يبدأ ياكوبسون بإقامة تمييز أساسي بين البعد الأفقي والبعد الرأسي من اللغة، وهو تمييز يرتبط بالتمييز بين اللغة **Lange** والكلام **Parole** ».[3] والحبسة اضطراب لغوي متعلق بالخلل في القدرة على الكلام وعدم التفريق بين الأصوات حيث يتعرض المتكلم إلى نوع من الخلط والربط بين الأشياء ومسمياتها، وهناك من يدرج هذه الصعوبات الكلامية في خانة الإعاقة من خلالها يتعرض الجهاز العصبي

[1] – ينظر: مدارس علم اللغات ، ابن رشد المعتمد وخريص محمد ، المكتبة الثقافية، المغرب، ط1،1993م، ص:49.

[2] – ينظر: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة) ، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، ص:139.

[3] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:102.

المركزي"**Système Nerveux Central**" في المنطقة المسؤولة عن اللغة إلى ضعف واضطراب في قدرات الاستعاب، وهناك أنواع كثيرة في رأي الكثير من الأطباء والباحثين في علم النفس اللغوي ومنها الحبسة اللفظية أو حبسة بروكا (في النطق والكتابة) والحبسة الإسمية (المعاني المنفردة)و الحبسة القواعدية(تركيب الجمل) و الحبسة الدلالية (عدم فهم الكلام المركب) وهناك أنواع أخرى لا يمكن التطرق لها بالتفصيل.

لقد بحث ياكوبسون في أبرز العقبات التي تؤدي إلى انهيار وظائف اللغة وعدم القدرة على النطق أو الكلام مما جعله يغير الوجهة إلى أركان أخرى للبنية اللغوية.[1] لقد بحث ياكوبسون في أبرز العقبات التي تؤدي إلى انهيار وظائف اللغة وعدم القدرة على النطق أو الكلام مما جعله يغير الوجهة إلى أركان أخرى للبنية اللغوية وهي «الأشكال البلاغية المتعلقة بالاستعارة "**Metaphor** " التي تقتضي التشابه وبالكناية "**Metonymy**" التي تقتضي التقارب، ويقول ياكوبسون إنه لا ينبغي الخلط بين الكناية والمجاز المرسل"**Synecdoche** "الذي مثل الكناية، يُعرَّف بأنه استعمال الجزء في مقام الكّل، إلاّ أنه يتضمن علاقة داخلية بين الجزء والكّل (مثل علاقة الشراع بالسفينة) ، بينما في الكناية تكون العلاقة خارجية مثل (علاقة القلم بالكاتب)».[2] ولقد ربط ياكوبسون هذا باضطرابات الاختيار واضطرابات التركيب التي تؤدي إلى خلل على مستوى الرموز عند الطفل خاصة في المراحل الأولى لاكتساب اللغة، إن المصاب بالحبسة عامة لا يستطيع أن يُحدث ذلك الانسجام والتناسب بين الألفاظ ومعانيها أو عند اختياره لتلك الألفاظ على المستويين التركيبي والتسلسلي و هذا ما يشير إليه ياكوبسون بانهيار ملكة الانتقاء والاستبدال الذي يترتب عليه عدم التوازن في تسلسل الألفاظ وتحدث شبه فوضى في العلاقات اللغوية (التشابه والتقارب)، خاصة إذا علمنا أن المعنى مؤسس على محوري التركيب والاختيار دون إغفال العلاقات الخارجية للتجاور والتشابه وهذا ما يُفتقد عند المصاب مما يصعب عليه الوصول إلى الدلالات الاستعارية للألفاظ.

لقد أثبت ياكوبسون أن الكتابة أو الكلام خاصة لا يستقيم إلاّ بحسن الاختيار والانتقاء للوحدات اللسانية المتكافئة ولا يكون ذلك إلاّ بالعزف على وترين (محورين) وهذا متوقف أبدا على ذوق المتكلم ومخزونه فيبعد ما يشاء ويختار ما يشاء اعتمادا على صفة التشابه والتركيب حيث تنتظم

[1] – ينظر: محاضرات في علم النفس اللغوي ، حنفي بن عيسى، ديوان المطبوعات الجامعية ،ط5، 2003م، ص:174.

[2] – خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، ص:140.

هذه الوحدات وتتراص وتتناسق ضمنيا على شكل مصفوفات، لقد تمكن من اكتشاف الفروقات بين القيم الصوتية الشعرية وعلاقتها بالمعنى من خلال مقارنته بين الشعر الروسي والتشيكي فتوصل إلى أن الفارق يكمن في الإيقاع، كما توصل جاكوبسون مرتكزا على أفكار سابقيه التي طورها إلى أن الإصابات"**lésion**" الدماغية (الحبسة) سببها فقر وظيفي"**Carence Fonctionnelle**" في القدرات اللسانية، حيث يصنف ياكوبسون الاضطرابات عند المصاب بالحبسة إلى اضطرابات متعلقة بمحور الاختيار وأخرى خاصة بمحور التراكيب كما استنتج أن الشخص الذي أصيب باضطراب في التماثل لا يتمكن من الاستعارة في حين ينعدم المجاز على محور التجاور وهو يريد أن يثبت نتيجة مفادها أن الكلام قائم على دعامتين أساسيتين هما الاستعارة والمجاز المرسل.[1]

و ركز على العلاقة بين الصوت والمعنى والفاصل بينهما يسميه" السمة المميزة" بمعنى أن اللغة نظام من المعاني والكلام ليس أصوات بل فونيمات تتسم بصفات صوتية متوافقة تعتمد للتفريق والتمييز بين المعاني المختلفة عن طريق الحواس "**Sense Discriminating**" مثل الهورية أو الصوت الرنان "**Sonority** "والأنفية"**Nasality** " ومصطلح السمة ظهر لأول مرة عند بلومفيلد وسابير.[2] لقد تمكن من تغيير مجرى اللسانيات وأسقط ذلك الاعتقاد بأن اللغات قد تختلف بعضها عن بعض و أن لكل لغة نحو و معيار يميزها عن غيرها، لأنه كان يؤمن أن اللغات قد تختلف فيما بينها فعلا، ولكن يوحدها قانون نحوي كلي.

فوضع مجموعة من السمات المميزة للفونيمات، للتفريق بينها، بعيدا عن اللغة المجردة، بمعنى إذا كان الفونيم هو أصغر وحدة لسانية عند اللسانيين، فإن ياكوبسون يقسم هذا الفونيم إلى أصغر من ذلك، أي: إلى مجموعة من السمات والقيم الخلافية هذا وقد وضع ياكوبسون نظاما من اثنتي عشرة خاصية صوتية وتنغيمية تطبق على الصوامت والصوائت، إن تلفظا، وإن سمعا، حيث ميز بين مجموعة من السمات المميزة، مثل: صامت/صائت، ومجهور/مهموس، ونهائي/لانهائي، وانفجاري/غير انفجاري، وهادئ /حاد، وممتد/ باهت، فتقسيم الصوائت والصوامت لم يعد قائما عند ياكوبسون على أساس فيزيولوجي (وظائفي) فقط من حيث اندفاع الهواء دون اعتراض في الصوائت، واعتراضه

[1] – ينظر: النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون (دراسة ونصوص)، فاطمة الطبال بركة، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993م، ص:28.

[2] – ينظر: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، ص:143.

في موضع معين من جهاز النطق في الصوامت وإنما هو مبني على اعتبارات سمعية أيضا، وهي الاختلاف في السمات التمايزية لكلّ منهما من حيث الوضوح في السمع وطول الصوت وارتكازه وتنغيمه، فقد يستوي صامت وصائت في الطول والنغم ولكنهما يختلفان في النبرة.[1]

رغم ذلك تبقى هذه الدّراسة جدّ صعبة مما يشكل حاجزا للوصول إلى نتائج دقيقة لذلك اعتمدوا أجهزة متطورة لتحديد طبيعة الأصوات، لكن ما يمكن التأكيد عليه أن ياكوبسون قدم الكثير لعلم الفونولوجيا حيث أسس نظرية اعتمدت في دراسة أصوات اللغة، كما صارت نظرية السمات المميزة مبدأ تخضع له كّل اللغات، لقد أرسى رومان ياكبسون نحوا شاملا موحدا مهد وقنّن لقيام نظرياته في اللسانيات، حيث أشار إلى أن اللغات مهما اختلفت إلا أنها خاضعة لقوانين نحوية تضبطها، رغم أهمية هذه الآراء والنظريات لكن لا يمكن التعامل معها جامدة دون تفعيل أو إعادة قراءة وهذا ربما ما أقدم عليه ديفيد لودج "**David Lodge**" من الدعوة لتطوير هذه النظريات «توضيحا سليما أن المهم في النظرية كلها هو السياق».[2] وهو يشير في ذلك لقضية المجاز ويضرب لذلك مثال بما يحدث في الاستعارات السينمائية، كما يلفت انتباه الناقد إلى أن اللغات على اختلافها تخضع لنظام نحوي يكون بالنسبة لها معيارا للضبط.

6. البنيوية الفرنسية:

لقد قامت البنيوية الفرنسية على أنقاض الشكلنيين حيث تجلى ذلك في أعمال بارت وجيرار جينيت وغيرهم من البنيويين الفرنسيين، خاصة ما عمد إليه عميد البنيوية ليفي شتراوس" **Claude Strauss Lévi**"من تطبيقات في الأنثروبولوجيا اعتمادا على ما توصل إليه ياكوبسون، إلاّ أننا لا نضخم ولا نجامل إن قلنا هناك الكثير من الإنجازات الفرنسية حققت قفزة نوعية تجاوزت بها المفاهيم النسقية السائدة من خلال تصورات حديثة حول الدراسات النّصية واللغوية، حيث «قام جوناثان كوللر "**Jonathan Culler**" بأول محاولة لتمثيل البنيوية الفرنسية من منظور نقدي أنجلو-أمريكي عام

[1] – ينظر: النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون (دراسة ونصوص)، فاطمة الطبال بركة، ص:32.

[2] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:105.

1975م، وتقبل المسلمة القائلة بأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعية بأفضل نموذج معرفي، ولكنه آثر ما طرحه نوام شومسكي"**Noam Chomsky**" من تمييز بين القدرة والأداء».[1]

إن القدرة "**Competence**" والأداء "**Performance**" ثنائية ظهرت عند تشومسكي الذي يعتبر من مؤسسي علم اللغة الحديث حيث فرق بين القدرة والتي تعني الكفاية و المعرفة الشاملة للغة من قبل المتكلم حيث يتمكن من إنتاج لغوي تنسجم فيه لغة المتكلم وتتناسق بناء على مراعاته للمعاني المرادة، وهذا ما يصطلح عليه بحسن الأداء أو الكفاءة اللغوية، التي يجسدها الإنسان كلاما فهي الصورة والمرآة للكفاءة الإنسانية التي تحوي مجموعة من المعارف والتجارب يستعملها المتكلم في مواقف مناسبة صحيحة وبصيغ قوية وبطرق معينة و هذه الثنائية تحيلنا إلى ثنائية اللغة والكلام عند دي سوسير الذي ميز بينهما فجعل اللغة اجتماعية أما الكلام فهو فردي، فاللغة عنده ليست وظيفة الفرد، بل هي نتاج يهضمه الفرد بصورة سلبية، أما الكلام فعلى العكس فهو فعل فردي وهو عقلي مقصود وعليه وجب التمييز ضمن هذا الفعل بين الارتباطات التي يستخدمها المتكلم حين يستعمل اللغة (الشفرة اللغوية) للتعبير عن فكرة والعملية السايكوفيزياوية التي تساعد الفرد على إظهار هذه الارتباطات بمظهرها الخارجي فاللغة شيء محدد ضمن الكتلة غير المتجانسة لعناصر اللسان يتجسد موقعها في دائرة الكلام حيث تقع خارج الفرد الذي لا يستطيع أن يصنعها بمفرده لأنها اتفاق بين عناصر مجتمع معين.[2]

وقد ظهرت نظريات متباينة حول صياغة هاذين المصطلحين فهناك من جعل الكفاية مقابل مصطلح القدرة والمعرفة الذهنية أو الكفاءة اللسانية "**Competence linguistic**" وكلها مفاهيم وإن تداخلت وتعددت إلاّ أنها ما تباينت من حيث المفاهيم خاصة عند صاحب النظرية تشومسكي، كما توازت الثنائيات عند هذا الأخير ودي سوسير خاصة عند التحول من المبادئ والقواعد الثابتة في اللغة إلى المستويات اللغوية المستخدمة، منها مما يستنتج من نظرية تشومسكي حول مفهوم الكفاية اللغوية:

-أن اللغة غير متناهية الجمل والجمل غير متناهية العناصر والوحدات الصوتية وهذا ينطبق على كّل اللغات.

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:106.

[2] – علم اللغة العام، دي سوسير، فردينان، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار الآفاق العربية، بغداد. ط 3، 1985م، ص:33.

-يركز التحليل اللغوي على التمييز بين السلاسل النحوية التي تمثل جمل اللغة والسلاسل غير النحوية التي ليست بجمل اللغة ودراسة أبنية السلاسل النحوية. ونحو اللغة هو الجهاز الذي يولد جميع السلاسل النحوية.

-يشترط للمتكلم إحصاء ومعرفة للجمل النحوية في لغته وتحديد خصائصها وهو ما ينتمي إلى نظرية الأداء.

فالكفاية معرفة ضمنية باللغة والأداء استعمال اللغة في مواقف ملموسة، الكفاية معرفة مكتسبة، والأداء فعل كلامي متحقق يعني هذا أن الأداء هو طريق الوصول إلى الكفاية التي لا تدرك إلاّ من أفعال الأداء اللغوي.[1] وهنا يكمن الفرق لأن اللغة عند فردينان نظاما قاعديا ونحويا موجود بالقوة في العقل بخلاف ما نادى به تشومسكي والتي اقتصرت على الكفاية النحوية " **Grammatical Competence**" مما دفع هايمز وهاليدي إلى اقتراح ما أسمياه بالكفاية الاتصالية التي تشمل المعرفة بأصول الكلام وأساليبه ومراعاة المخاطبين، مع القدرة على تنويع الكلام حسب مقتضى الحال، إضافة إلى المعرفة الواعية بقواعد اللغة ومفرداتها. وهذا ما عملت على تفعيله النظريات التوليدية العاملة في مجال تحليل الكلام والتمييز بين الملكات والكفايات اللغوية.[2]

وهكذا نلاحظ أن هذه النظريات أسهمت في حل الكثير من المشكلات اللغوية كما أن الفصل والتمييز اللغوي الذي اهتم به تشومسكي والمتعلق بالكفاءة والأداء لا ينفك عما سلكه دي سوسير في التفريق بين اللغة والكلام. حيث تمكن من إثبات الاتصال الوثيق بين القدرة والمتكلم ومدى استعداده على إنتاج الجمل وفهمها معتمدا معرفته بنسق اللغة وفي هذا يشير كوللر إلى أهمية هذا الطرح في النظرية الأدبية فيقول: «إن الموضع الفعلي للشعرية "**Poetics**" ليس العمل الأدبي نفسه وإنما تعلقه إذ لا بد للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التي يتم بها فهم الأعمال الأدبية، بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التي يتمكن بها القراء من فهم الأعمال».[3] استقراء لهذا القول

[1] – النص والخطاب والاتصال، محمد العبد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، د.ط،2014م، ص: 22-23-24.

[2] – ينظر: العقل واللغة في النظرية الألسنية التوليدية التحويلية، مجلة الثقافة النفسية، ع: 9، مج/3 ،1992م، ص: 157.
وينظر: مصطلح الكفاية وتداخل المفهوم في اللسانيات التطبيقية، خالد بسندي، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع:2، مج/5، 2009 م، ص:40-41.

[3] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:106.

يظهر لنا أنها دعوة مبكرة إلى الاهتمام بالقارئ وهو في ذلك يلح على الموازين التي من خلالها نفهم النّصوص ونحللها ونشرحها أو نفسرها بناء على مجموعة من القواعد والمعايير الضابطة لعملية تحليل النّص الأدبي، فهو لا يركز على بنية النّص إنما يشير إلى الأنساق التي من خلالها يتحدد النّص ويعتمدها القارئ في المقاربة والتفسير. «إن الصعوبة الأساسية في منهج كوللر تدور حول السؤال عن الكيفية التي يمكن أن يتسق بها المنهج فيما يتصل بالقواعد التفسيرية التي يستخدمها القراء، إنه يعترف بأن إجراءات القراء الماهرين تختلف حسب النوع والحقبة الأدبية».[1] وقد طالت الانتقادات هذا الطرح بحجة أن كوللر لم يعترف بالخلفيات والايديولوجيات وكّل ما يمكنه تغيير وجهة وأفكار ذلك القارئ وإن اتصف بالمهارة وكثرة المراس، إن الفضاء الذي يشكل حاضنة لهذا القارئ يتكون من آليات متباينة ثقافية واجتماعية ودينية ...تشكل قوة ضاغطة على المحلل توجهه أنّ شاءت وتفرض نوعا وميزة للقراءة، كما لا يمكن إيجاد قواعد موحدة تضبط طرق القراءة والتفسير، «وعلى أية حال فإنه يمكن التسليم بوجود أي كيان نطلق عليه اسم القارئ الماهر الذي نحدده بوصفه نتاج المؤسسات التي نسميها " النقد الأدبي"».[2] حاول البنيويين الرفع من مناهجهم القرائية وأملهم الوصول إلى أعلى درجات الدقة والعلمية في التعامل مع هذا الكيان الحي المكون والمرتبط بالإنسان إلاّ أنهم فشلوا عندما تفننوا في الغلو الفكري والنّظري، إذ هشّموا السياقات فخنقوا النّصوص التي جردوها من كلّ طعم فصارت أجسادا بلا روح.

7. أنثروبولوجية كلود ليفي شتراوس: Claude Lévi-Strauss (1908 – 2009م)

شهدت مرحلة ما بعد البنيوية العديد من المنظرين الفرنسيين الذين ارتبطت أسماؤهم بالمدرسة البنيوية، ثم ما لبثت أن توسعت أفكارهم لتتجاوز القيود البنيوية فتنوعت أنشطتهم بين لغويات دي سوسير البنيوية إلى النقد الثقافي، فالدراسات الصوتية وتحليل اللغات البشرية والطقوس والرموز والأساطير. لعل أبرز منظر للبنيوية عالم الاجتماع شتراوس الذي نال شهرة كبيرة حيث حوّل المنهج البنيوي من اللغة إلى نظرية في المقاربة الاجتماعية استلهم فيها أفكار دي سوسير والمنهج الصوتي لياكوبسون ملحا على ربط الأصوات اللغوية فيما بينها مركزا على الأساس اللاشعوري لهذه الظواهر في أفكاره اللغوية لبناء نظرية جديدة في الأنثروبولوجيا "**Anthropology**" (علم دراسة الإنسان) حيث

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:107.

[2] – المصدر نفسه، ص:108.

اعتمد فيها الأسس البنيوية دون أن يبتعد فيها عن أصوله حيث كان وفيا للثقافة الفرنسية، لقد تمكن من ردّ الاعتبار للإنسان غير الكتابي الذي اعتمد الأسطورة دينا فأثبت أنه لا فرق بينه وبين الأنسان المتحضر، مما أسهم في ترسيخ قيم التسامح وقبول الثقافات المختلفة بخلاف ما جاء به فرايزر وتايلور حول المعرفة المباشرة بأحوال الشعوب البدائية.[1] انتهج ليفي في ذلك منهجا علميا دقيقا صارما، يرى من خلاله أن اللغة نسق من بين الأنساق التي يستعملها الإنسان للتواصل وأن الحياة الاجتماعية تتأسس على جهاز رمزي متعدد الأنساق والمستويات. وقد حاول إظهار أن الانسان بإمكانه النطق بكم هائل من الأصوات اللغوية إلاّ أنه يستعمل ما يحتاجه في معاملاته فقط وهذا ما ينطبق على سائر الثقافات البشرية التي تستعمل بما ينعكس ويجسد خصوصيتها ودينها ويتناسب وفق بيئتها.

لقد عمد شتراوس إلى المنهج الأنثروبولوجي كآلية لدراسة أعماق المؤسسات الاجتماعية خاصة ما تعلق بالبنايات القاعدية العميقة للذهنيات البشرية بحثا عن الحقيقة معتمدا في ذلك على كمية معتبرة من الأساطير بناء على عامل التشابه والاختلاف والموطن الرئيسي لكل أسطورة، حيث يعتقد أنَ كلّ النِتاج البشري يتعلق بالرموز التي تحمل دلالات أو ما يسمى بالواحدة التكوينية وهي عبارة عن أصغر وحدة في نص الأسطورة، وقد وجد أن الوحدة التكوينية تتوسط في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل ، فتوصل إلى نتائج من خلالها أفحم سابقيه ودحض معتقداتهم، مبينا أن الفكر العلمي الحديث لا يبتعد كثيرا عن الفكر الأسطوري.

لقد حاول التركيز أيضا على تعابير القبائل الهندية وعلى مواطن الإبداع الفني في المتاحف الأمريكية مقتفيا آثار التراث الثقافي من خلال الرسوم التي خلفتها الثقافة البدائية وهذا ما جعله يكتشف الفرق بين الثقافات العاملة التي فعّلت واستفادت من تراكمات ثقافية غاية في الأهمية بخلاف ثقافات قارة، حيث ردّ دعاة الفكر التطوري الذين يعتقدون أن كّل الشعوب تتشابه في الخطط والأهداف والغايات،كما فند الأفكار الاستعمارية التي تدّعي نشر العلم والتطور لإسعاف ومساعدة الأمم والشعوب المتخلفة وهي في رأيه تحاليل خاطئة قائمة على التميز و العنصرية، لقد أثبت أن هناك فرق شاسع بين أمم حققت تراكم حضاري وأخرى نمطية تحاكي نفس التجارب. وهذا ما يعرف في مبادئ نظريته بثقافات تراكمية"**cultures cumulatives**"وثقافات ساكنة"**cultures stationnaires**"، إن ما جعل شتراوس يتشبث بالمنهج البنيوي ذلك أن البنيوية الفرنسية كانت أكثر

[1] – ينظر: البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:29-30-31.

مناوأة لقضية المضمون التي وقف عندها النقد الماركسي، كما تعد تمردا على مذهب الشكلية الروسية بصفة خاصة، فمن أجوائه نبعت، وعلى منحاه الوصفي التقليدي في دراسة النّص تمردت، حتى أصبحت لدى روادها أعلى قاعدة علمية يستعين بها القارئ في التعامل مع النّص، مع غض الطرف عن اللغة التي كتب بها، والمذهب الذي ينتمي إليه.[1] هذا ما اعتمده شتراوس في تحليل الظواهر اللغوية وصولا إلى البنية التحتية اللاواعية المنتظمة وفق علاقات منسجمة في نسق، لقد « أدرك بفطنته أن المنهج التاريخي والتحليلي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليل علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة، إن النموذج اللغوي يمكن أن يكون أكثر عونا وأشد خصوبة من التحليل التاريخي».[2] وهي أفكار جمعت بينه وبين ياكوبسون حيث جسد شتراوس مشروعه الفكري الضخم الذي وصف بالصعوبة والتعقيد محاولا الانطلاق من المبدأ البنيوي المعتمد في اللغة التي تعتبر جسد الفعل الأدبي بعيدا عن المتاهات الأخرى، وصولا إلى الأبنية الداخلية أو ما يصطلح عليه بأدبية الأدب وهكذا توالدت النظريات البنيوية كمجموعة من الأفكار نتيجة تنوع الكثير من التيارات والعلوم التي حققت قفزة نوعية في مجال التحليل الأدبي، إن « التجديد الذي أتى به ليفي شتراوس هو الإمساك بهذه المعضلة من قرنيها فحاول، بدلا من مقابلة الطبيعة البشرية للتنوع الثقافي بوصفها فكرتين متعارضتين، أن يبين أن الفكرة الأولى تكمن خلف الثانية بوصفها بنية موحدة مجردة تتحكم بالتنويعات المجسدة الخاضعة للملاحظة ».[3] رغم أن هذا المبدأ كان له وجودا، إلاّ أن ليفي تمكن من إعادة تفعيله خاصة ما تعلق بالخصوصيات الثقافية التي لا تخرج في رأيه عن الفكر الواحد للبشرية أجمع.

يتيح ليفي شتراوس البدء في تهيئة دراسة المؤسسات الإنسانية على أساس علمي حقيقي وذلك بإعادة تحديد موضوع العلوم الإنسانية...حيث تمكن من عزل نظام مستقل ذاتيا عن الواقع وعن البشر الرامزين لأن المعاني الثقافية كامنة في الأنظمة وهذه المعاني مستقلة عن العالم الخارجي وسابقة عليه من ناحية حيث توصل أن للعالم وجودا موضوعيا فقط في الأنظمة الرمزية التي تمثله، إن الفكرة الأساسية التي يحملها المشروع البنيوي هو اكتشاف المرتكز الموضوعي للمعنى بعد تجريده من

[1] – ينظر: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996م، ص:68.

[2] – مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ص:89.

[3] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:26.□

التفسيرات الذاتية.[1] تسعى البنيوية جاهدة أن تبعد المعنى عن الوعي و إحالة المقاربة إلى اللاوعي وهي في ذلك مدّعية أنها تستطيع التقبض على المعاني المتضمنة بعيدا عن التفسيرات الذاتية من خلال العلمية الرامية إلى الوصول إلى البنية التحتية اللاواعية، إن شتراوس لا يستطيع أن يدّعي التحرر أو حتى الأصالة في أفكاره، لقد اكتسى بأثواب عالم الاجتماع الفرنسي ديفيد إميل دوركايم" **David Emile Durkheim**" (1858-1917م) وبصمات اللسانيات الوضعية"**Positivism**"وأُسس التحليل النفسي لسيغموند فرويد "**Sigmund Freud**" (1856-1939م)، فتشكل مخزونه من مزيج ثقافي أنتج نظرية جديدة في البنيوية منحت فسحة نقدية مكنت المنظرين الفرنسيين من إعادة تفعيل الكثير من المناهج الكلاسيكية كالماركسية مثلا، والانثروبولوجيا(علم الإنسان) بشيء من الصرامة بين المناهج البدائية ما قبل البنيوية وما أنجزه شتراوس خاصة ما تعلق بنظرية القرابة رغم صعوبة نظرياته حسب الكثير من النقاد « فهي مادة أنثروبولوجية غنية، وعلى من يفضلون الطعام الخفيف على الطعام الدسم أن يفكروا بقدراتهم على الهضم ».[2]

أزاحت البنيوية الفرنسية العديد من الفلسفات السلبية كالوجودية والظاهراتية واستولت على مساحات شاسعة في النقد الأدبي إلاّ أنها لم تعمر طويلا حيث بدأت مبادئها في الاختلال والأفول مباشرة بعد ميلاد فكر ما بعد البنيوية الداعي إلى تمجيد الذات الإنسانية، وتوالت المقالات النقدية على نظريات ليفي شتراوس من البنيويين المتأخرين خاصة ما تعلق بالمعنى المرتبط باللاوعي الذي لا يمكن أن يقدم الكثير لآليات مقاربة المعنى غير أنه يحيلنا إلى بنى منعدمة الحركة إلاّ أن لاكان"**Lacan**" حاول إسعاف هذه الأفكار التي قام حولها السجال النقدي بمحاولته إعادة تفعيلها وصياغتها أما سارتر "**Sartre**" فقد « رفض مفهوم الأبنية العقلية اللاّواعية رفضا يتصل بإنكاره وجود اللاوعي أصلا، ورأى في منهج ليفي شتراوس المعقد من التّداعي الحر نوعا من تحصيل الحاصل يقيم الدليل على حقيقة فكرة من الأفكار بمجرد إظهار علاقتها بغيرها ».[3] وهكذا فإن سارتر يرفض نمط النظام الذي يعتمده شتراوس "**Strauss**"والسبب في ذلك هو أن سارتر لا يحبذ البتة دراسة الإنسان بأسس وجودية حيث ينكر الشرط الأساسي لهذا المذهب الوجودي القائم على الحرية بخلاف شتراوس الذي

[1] – أسس البنيوية (نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية)، سايمون كلارك، ترجمة: سعيد العليمي، جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م، ص:10.

[2] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:54.

[3] – أفاق العصر (عصر البنيوية)، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م، ص: 49.

يرى أن للبشر وجودا اجتماعيا حيث يصفهم بحوامل لا واعية لنظام وأبنية لم تنكشف بعد، وعلى كلّ هو خلاف نقدي بين القراءة السطحية والقراءة البنيوية العميقة، لقد تمكن ليفي شتراوس من تطوير مفاهيم كثيرة ظلت غامضة ردحا من الزمن و جسّد أفكارا جديدة في وسط فوضى من الآراء في المجال الاجتماعي والنفسي والسلوكي وكّل ما تعلق بالكائن البشري مرتكزا على العقل البنيوي الذي يتراءى واضحا دقيقا بعيدا عن المفاهيم الميتافيزيقية، لقد تمكن من الإفادة من المنهج اللساني البنيوي في الدراسات الانثروبولوجيا وأسهم بالكثير في الثقافة الأوربية عامة والثقافة الفرنسية على وجه الخصوص وأثرى قاموس المصطلحات النقدية بالكثير من آليات المقاربة والتحليل وأمطر الساحة النقدية عامة والبنيوية على وجه الخصوص بالمصطلحات والأدوات التي اعتمدت كمرتكزات تنظيرية في الكثير من المناهج النّصية المعاصرة.

8. رولان بارت: Roland Barthes (1915 – 1980م)

ظهرت في فرنسا جماعة من النقاد الشبان شكلت قوة نقدية خلخلت موازين النقد الكلاسيكي حاملين أثقال التيار البنيوي الذي تولد صلبا نتيجة أوضاع ثقافية عويصة هللت لها الحناجر التي ما فتئت تتحصر وهي تريد الانفلات من حصون النسق والانعتاق من عبودية البنية مما دفع الكثير من دعاة هذه المدرسة مراجعة آرائهم والتنازل عن بعض معتقداتهم، وهذا ما سنلمسه قريبا من خلال ورقات هذه الدّراسة.

لقد تعرضت المناهج النقدية إلى الكثير من الأزمات ووقف نقادها حائرين في متهات لا مخرج منها، خاصة وقد أصيب هؤلاء بشيء من العقم الفكري مما خلف كما هائلا من النظريات وإن بدت للمقلد أنها جديدة إلاّ أنها سرعان ما تنكشف عراها لدي جهابذة النقد من النخبة، ولكن دعونا نلج هذه المساحات النقدية بشيء من الحيطة والحذر وأملنا في ذلك مصابيح نقدنا علنا نعثر على ما يروي ظمئنا.

إن تقفي آثار البنيوية ومحاولة الفصل بين ما تميزت به على بساط الثقافة الفرنسية دون سواها من الرقع الأخرى أمر في غاية الصعوبة ذلك أن البرزخ الفاصل بينها جّد دقيق قد تخطئه العقول غير الواعية، إن البنيوية الفرنسية رغم ما توصلت إليه إلاّ أنها لم تعدم التيه، وهذا ما جعل أكبر دعاتها يعترفون بذلك إما سرا أو علنا، ورولان بارت لم يثبت يوما على رأي يعتّد به بل كان كثير الحركة يصول ويجول في أزقة النقد، فقد « مر نتاج رولان بارت"**Roland Barthes**" بعدد من المراحل ،لأن

رولان بارت نفسه قد تقلب بين الوجودية والماركسية والبنيوية وعلم اللّغة والنّقد النّصي، وجمع ما بين علم الاجتماع والنّقد الأدبي».[1] ولكن ما يهمنا في هذا الباب ما تعلق ببارت البنيوي الفرنسي وهي مرحلة عابرة في حياة هذا الرجل الذي كان كما ذكرنا متعدد المواقف كثير التنظيرات حيث عرف بكثير التوجهات فكلّ «كتاب جديد ينشره هو بشكل واضح تجاوز لأفكاره السابقة وليس تعزيزا لها...فبارت يصر على إبقاء ذهنه في حركة دائمة وعلى ألاّ يسمح لنظراته الثاقبة المتنوعة ومشروعاته المختلفة لتفسير النصوص الأدبية بأن تتجمد في مذهب ثابت المعالم والحدود ».[2]

وانتشرت البنيوية الفرنسية بسرعة كبيرة ذلك أن المجتمع الفرنسي ينطلق من معرفة غير متباينة التقاليد حيث أملت الحاجة بعد اندثار النازية إلى حركة فكرية جديدة خاصة مع وجود ذلك الركام الذي شوه صورة النقد في فرنسا كالوجودية والذاتية المتحجرة، وفي تفاقم هذه الظروف صعوبة ظهر رولان بارت بمثابة المبشر الذي كان جريئا إلى حد ما، فأقدم على تجديد الفكر ومفاهيم الكتابة والقراءة والتنظير النقدي في أجناس وميادين متباينة كاللغة والتحليل النّصي والجمال وهذه الموسوعة العلمية والنقدية التي صنعت بارت لم تمنع هذا الأخير من الانطلاق في بنيويته الأدبية مما حققته الشكلية الروسية حيث يصرح قائلا: « ونقترح للتمييز في العمل السردي بين مستويات ثلاثة من الوصف مستوى الوظائف بالمعنى الذي يعطيه كّل من بروب وبريمون"**Bremond**" للكلمة ومستوى الأفعال بالمعنى الذي يعطيه لها جريماس"**Greimas**" عندما يتحدث عن الأشخاص بوصفها فواعل ومستوى السرد الذي يمثله مستوى الخطاب عند تود وروف».[3] وهذا ما منحه ذلك القبول والالتفاف حول موضوعاته التي صارت مَعلما تُتبع وسط انعدام الرؤية، وتتجلى بنيوية بارت في تركيزه «على العلاقة بين الأثر الأدبي ولغته، فهذه الأخيرة في رأيه ليست جوهر الأثر بل هي بنيته».[4] لقد أولى بارت البنية اهتماما منقطع النظير مقارنة بالمضمون، وقد تجاوز الكثير من القضايا المجهرية التي أثقلت الناقد البنيوي محاولا البحث في ما يخلفه الأثر اللغوي خاصة ما تعلق بالمعاني الخفية معتمدا في ذلك على العلوم الإنسانية، وباعتبار «النقد الأدبي نشاطا عقليا تنحصر وظيفته الأساسية في

---

[1] – أفاق العصر (عصر البنيوية)، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:249.

[2] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:65-66.

[3] – تحولات الفكر النقدي في القرن العشرين، محمد مشرف خضر، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م، ص: 100.

[4] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر (قاموس المصطلحات الأدبية)، سمير حجازي، ص: 15.

الكشف عن الدلالة الرمزية للأثر، يجعل من بارت مفكرا وناقدا بنيويا يوحد بين اللغة والأثر واللغة انطلاقا من فكرة أن الأثر نسق يتألف من شبكات أو عناصر من الدلالات ».[1]

وبارت كثير الطواف بين الحركات النقدية يجمع في رحيقها يعدلها تارة ويعيد قراءة غيرها تارة أخرى وكأنه يسعى إلى التورية والاختفاء لا يحب الألقاب ولا الانتماءات كيف لا وهو يصف نفسه بذلك في كتابه (رولان بارت بقلم رولان بارت) حين يصرح أنه يتعذب حين يربط اسمه باتجاه نقد ما أو تتشكل له صورة، حيث يكافح لكيلا يصبح شيئا يدرس فالأشياء في اعتقاده كالأموات.[2] تتبدد شكوكنا إذا ما استقرأنا الأسباب وراء هذا التخفي لأنه بكل بساطة لا يريد أن يتهم أو يصنف ضمن حركات فكرية كان الأثر البالغ في فرنسا كالوجودية التي كان جزء منها أو البرجوازية التي يكن لها كّل العداء، وإذا أردنا التنقيب عن دواخله الدّينية بطُل الكثير من الشكوك حول أسباب تلك المنجزات النقدية التي توصل إليها أو التي بقيت مبهمة لحد الساعة، خاصة إذا علمنا أن المرض شكل بالنسبة إليه عائقا أوقف ذلك الفكر الجارف الذي طغى على معظم النظريات النقدية واستولى حتى على المعادية له.

إنه « لا يؤمن بالوحدة ولا حتى بالله الواحد الأحد، بل يدعم كّل ما هو متعدد أو متقطع ...أخذ على عاتقه منذ البداية الاخلال بالآراء السائدة عن الأدب في فرنسا عندما كان شابا إخلالا يهزها من الأعماق، وكانت هذه الآراء هي التي اكتسبها على ظهوره وكأنه اللعنة المسلطة على النقد الأكاديمي، ومما امتاز به أنه لم يكن هو نفسه مدرس أدب جامعيا».[3] خاصة إذا علمنا أنه تحرر من الرقابة الأكاديمية فعمد إلى إنشاء نظرياته الذاتية و المستقلة و البعيدة عن كّل تقليد وهو في ذلك يتنكر لذلك الركام التاريخي الفرنسي للأدب، كما أنه ينعت أصحاب المعاني الخاضعة للنمطية حين يعترض على النقاد الأكاديميين واصفهم بالعمى الرمزي "**A-symbolia**" وهؤلاء في رأيهم خنقوا النّص وضيقوا المعنى، لقد انغلقت أذهانهم أمام لطائف اللغة"**Ambiguities**" وهو في ذلك يقطع الصلة بين العمل الأدبي والسياقات المحيطة به، فليس فيه حياة عملية تقول لنا أي المعاني نعطيه.[4]

---

[1] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر (قاموس المصطلحات الأدبية)، سمير حجازي، ص:16-17.

[2] – ينظر: البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:66.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص:67-68.

[4] – ينظر: المصدر نفسه، ص:71.

إن بارت يحاول من خلال رفضه لهذا النوع من التحليل وكشف المعاني أن يحيلنا إلى القراءة الخاطئة لبعض النقاد في رأيه الذين يهتمون بماهية المعنى ودلالته بعيدا عما تعني النصوص، إن هذا النوع من النقد تحكمه الإيديولوجيا التي عمرت طويلا، حيث أفسدت الحياة الأكاديمية وأوهمت المتلقين بأن الوضعيين يمتلكون قيّم عامة لا تقتصر على طبقة من طبقات المجتمع. دأب بارت على استعمال مصطلحات أكثر تشددا في حق خصومه كالتعمية"**Mystification**" و«هي كلمة لوم استعارها بارت من الماركسية ... والتعمية عنده قوة شريرة تآمرية غرضها لاأخلاقي، هو إعطاء الظواهر التاريخية أو الثقافية مظهر الظواهر الطبيعية».[1] في حين يزعم الفرنسيون أن لغتهم هي أكثر وضوحا مقارنة بلغات أخرى وهذا بخلاف ما يعتقده بارت أنها صفة بلاغية غير شاملة لكّل الأزمنة.

وعلى كّل حلت البنيوية محل الحركات النقدية التي تلاشت من الساحة الفرنسية، لينشأ هذا الفكر النقدي الجديد الذي وجد المناخ الثقافي خصبا لبناء قواعد نقدية أسهم من خلالها عميد النقد البنيوي الفرنسي رولان بارت إرسائه حيث «شرع في أبراز شكل أدبي جديد يعبر عن التغيرات الثورية الواقعة في المجتمع، حالماً بدُنو تحول اجتماعي جذري يعجل به اِلتزام الكتّاب وذلك في لهفة تطلعه إلى تجدد أساسي يشمل الجوانب الاجتماعية والسياسية والفكرية لفرنسا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية».[2]

وهكذا أفلس المشروع النقدي الشيوعي وتبنى الكثير من المثقفين الفرنسيين المشروع البنيوي خاصة ما تعلق بعلم السيميولوجيا أو ما عرف بعلم العلامات وسعى بارت إلى المقاربة البنيوية في جميع المجالات « وافتتن بارت بالوعد الذي انطوت عليه أفكار ليفي شتراوس، بعد أن ظل منظوره الخاص هامشيا إلى حد ما بالقياس إلى النظرات الماركسية و الوجودية، فاندفع إلى المناظرات البنيوية من حوله، وانغمس فيها إلى أن تجاوز البنيوية في النهاية إلى ما بعد البنيوية ...ذلك أن علم اللغة عند دي سوسير كان قد لمس وترا حساسا عند بارت ، وذلك لما يقوم عليه هذا العلم من رفض النظر إلى اللغة بوصفها كيانا مطلقا، وتأكيد العلاقة التي تتوسط بين اللغة الموجودة واستخدامها الفعلي ».[3]

وقد تبنى بارت ما ذهب إليه دي سوسير باعتباره اللغة كيانا يحتاج إلى الدقة والفحص.

---

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ، ص:73.

[2] – أفاق العصر (عصر البنيوية)، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:251.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص:252.

يسعى بارت إلى إخفاء ذلك الكبر والجدال الذي وصف به من قبل الكثير من النقاد خاصة وأنه فتق حُجب الحياء النقدي ولم يترك مجالا إلاّ وخاض فيه فصار متعدد الاتجاهات متباين الآراء لا تكاد تقف له عن إجماع نقدي يعتّد به، ومما أثار ضجة لدى أقرانه اعتباره أن اللغة ليست سوى نسق واحد من الأنساق المتعددة للعلامة، أي أنساق الصور والإيماءات والأصوات الموسيقية والموضوعات، بل ذهب إلى أن هذه الأنساق تترابط مع أنساق أخرى غيرها ووافقه في ذلك ريكور ولا كان ولوفيفر بأن يكون للغة حضور كلي يلقي الضوء على ظواهر اجتماعية أو أدبية.[1]

لقد حاول بارت تجاوز الكثير من المعضلات النقدية التي واجهته وهذا ربما السبب الوجيه كذلك في التغيرات التي لازمت قراراته النقدية، وهذا ما ظهر في أفكاره حول الكتابة وأحقيتها كآلية للوصول إلى مقاصد اللغة و باعتبارها موضوعية اجتماعية تتخذ كأداة للتوصيل «ولقد افضى تطوير بارت لعلم اللغة عند دي سوسير إلى نتائج اجتماعية تتصل باستخدام المتكلم للغة، خصوصا للتلفظ"**Articulation**"، وذلك بإبراز المكان أو الأصل الطبقي أو مستوى التعليم أو الخصوصية الشخصية، حيث يشير حضور أو غياب كلمات بأعينها في اللغة إلى ما هو مهم في ثقافة هذا المتكلم...أكد في"مبادئ السميولوجيا" أن العلاقة المتبادلة بين اللغة والكلام تكمل مفهوم دوركايم عن الوعي الجمعي، كما أكد أن فلسفة ميرلوبونتي تضيف إلى النسق الذي طرحه دي سوسير، وذلك بما تقيمه هذه الفلسفة من تقابل بين الكلام المتكّلم"**parole parlante** " (المعقد الدال للكلمة في حالة ظهورها) والكلام المتكّلم "**parole parlée** "الكلمة المنطوقة ».[2]

لقد خرق بارت القانون النقدي الأكاديمي محاولا وضع استراتيجياته القرائية و منهجه الخاص في علم اللغة والسوسيولوجيا وعلم العلامات(السميولوجيا) وهو في ذلك يجسد مقولاته في إعطاء الأدب معنى مكثف وعدم حصر العمل في معنى أحادي خاص بالناقد، وأن نضع الأدب في السياق العام للغة بعيدا عن سياقات الأشياء، لقد انسلخ بارت وابتعد عن الشكلية فهو لا يعرف الولاء قط، كيف لا وقد كان رحالة من الماركسية إلى البنيوية ثم السميولوجيا محاولا التركيز على النّص شرحا وتحليلا خاصة وقد وجد ضالته في ترويض النّصوص وهو بذلك يقارب نصوص الكتابة أكثر من

[1] – أفاق العصر (عصر البنيوية)، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:253.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص: 258-259.

نظيرتها لأنها يسيرة التفكيك والتحليل وصولا إلى مقاصدها ودلائلها وقد افترض لذلك مفاتيح سرية لقراءة النصوص تتجلى في خمس شفرات وهي:

1. -الجوانب التأويلية.**Hermeneutics**
2. -الجوانب الدلالية.**Semantics**
3. -الجوانب الرمزية.**Symbolism**
4. -الجوانب الخاصة بالحدث.**Action**
5. -الإشارة.**Reference**

وقد اتخذ بارت رواية بلزاك كأنموذج لمقاربة النصوص حيث يصرح بأن الكتاب كان نتيجة الاستماع الخلاق إلى الأصوات الداخلية للنص، حيث تولِّد الكتابة "**écriture**" أصداء وتفسيرات جديدة تعتمد على اللاوعي الخاضع لمنطق اللعب وسحر الدال وصولا إلى الزمان الأسطوري، لقد استنتج بارت أن ما يميز نص الكتابة عن نص القراءة أن هذا الأخير قرين الثبات حيث يحط من شأنها ويعتبرها غير قابلة لفعل الكتابة وهي ذات مقصد مباشر كنصوص الإعلان مثلا، إن نصوص الكتابة تعيد المكانة المركزية للأدب في الحياة الجماعية.[1] بارت المشاكس هكذا يبدو لي من خلال كتاباته التي لا تتوقف عن قطع حبال الطاعة وهو يحاول أن يبني لنفسه -أو بالأحرى لعقله لأنه في الحقيقة هو عدو ذاته- إمبراطورية نقدية قائمة على أعمدة متحركة تستجيب لمن يمتلك شفرات المفاتيح السحرية، إنه يستثير القارئ والناقد وكلّ من يقف في وجه نظرياته المحملة بكم هائل من الإشكاليات، إنه يحاول إعادة بناء المعنى الذي يتملكه القارئ الذي يكتسب السلطة المطلقة بل الحاكمة للنّص.

5. 4-أزمة النقد البنيوي:

شهد الكون تغيرات فرضتها طبيعة الحروب والعواصف التي مست جوانب كثيرة في الحياة، لقد توالت الأحدث خاصة في البيئة الفرنسية التي خضعت لمنطق نقادها الذين عاثوا في النقد تقويضا وتغيرا وقد تعددت العلل في ذلك إما ولاء لمعتقد الاتجاه أو لنزواتهم لا غير وربما كان بارت أحسن

[1] - ينظر: أفاق العصر (عصر البنيوية)، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:269-270-171.

مثال على ذلك، لقد كان سريع التحول سرعان ما يتخلى عما كان يؤمن به خاصة وأن عجلة النقد قد أبطأت «ذلك لأن انهيار الأبنية السياسية والاجتماعية قد كشف عما تنطوي عليه البنيوية من تقاليد ثابتة، فكان ذلك دافعا إلى أن يعيد مفكرون بنيويون متباينون النظر في مواقفهم...ولكن كان المنهج البنيوي لبارت قد استبدل أرضا بأرض، في هذه الأثناء، وتخلى عن صلته بالشكلية، وتزايد تركيزه على تحليل النص وما إن نصل إلى عام 1973م حتى يلاحظ ريتشارد هوارد" **Richard Howard**" أن بارت قد قام بدورة انقلابية كاملة، إذ نسى النظرة السميولوجية وأسلم نفسه إلى نوع من التتابع العشوائي للشظايا والحقائق والأقوال، بل اللمسات والتدفعات والوكزات والتدافعات وفقاقيع الأوهام وإطلاق البالونات ...لمخطط عشوائي يطمح إلى اقتناص اللذة والوصول إلى النشوة ».[1] لقد سلك بارت إلى تحليل النّصوص ملتجئا باحثا عن التحرر بعيدا عن الصراعات السياسية وهو يعتزم إلى إنشاء نظرية تدعو إلى تحرر المؤلف وهذا ما سنفصل فيه لاحقا فيما يعرف بنظريات ما بعد البنيوية كما أنه تأثر كثيرا بالتطورات النقدية والفكرية، ومما أسهم في انزياحه عن بعض أفكاره وما نشر حول حياته وتبريراته السلبية كلها إماءات وبدايات التحول من فكر نظري إلى فكر تطوري أفرزه الواقع وأملته تنامي الأعمال الأدبية.

لكن البنيوية وما يحيط بها من أعلام ما استطاعت إخفاء أو تبرير الكثير من المخلفات النقدية غير المبررة، لقدشكلت أزمات خانقة لهؤلاء النقاد الذين زحفوا إلى ما بعد البنيوية ذلك أن أهل هذا الاتجاه قطعوا وعدا بتحرير النّص والاهتمام به والرفع من شأنه إلاّ أنهم فشلوا داخل متاهات العلامات والعلاقات والبنى «دون كثير الاهتمام بالمعنى، وهذا موقف يهدد بتحويل البنيوية إلى موقف بدأ ثوريا ثم عاد إلى نقطة البداية، وهي النقد الجديد، مع الأخذ في الاعتبار أن ذلك النقد الجديد، قام بمهمة التحليل بصورة أكثر كفاءة وأقل عبثية».[2] وبين التشدد لمبادئ المنهج البنيوي والزيغ النقدي اِنهالت سياط النقد على البنيويين من قبل الكثير من أعلام التنظير أو ممن شقوا عصا الطاعة وانشقوا عن مدارس بالأمس القريب شيّدوها أمثال: عالم اللغات وعالم الصوتيات الدنماركي ينْس أُتّو هاري جسْبرسِن"**Jens Otto Harry- Jasperson**" (1860- 1943م) الذي يعتقد أن تقسيم دي سوسير المتعلق بثنائية اللغة واللسان أنهما في الحقيقة جانبان لشيء واحد ويقدم تقسيم أخر وهو

[1] – أفاق العصر (عصر البنيوية)، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:268.

[2] – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص: 180.

الحدث اللغوي ولغة الفرد ولغة الجماعة، كما انتقد أيضا جون روبرت فيرث"**John Rupert Firth** "(1890-1960م) طريقة التقسيم لأن اللغة أصلا تنتمي إلى عملية اجتماعية، حيث لا يرى للسان وجودا ذهنيا مختلفا عن الكلام الفعلي الفردي ومن المؤاخذات إهمال البنيوية التقليدية بالخاصية الإبداعية للغة والتي ترتبط بتأويلات المتلقي لجمل اللسان. لقد اجتهدت البنيوية في مسح السياقات التاريخية وغيرها من حيثيات النّصوص التي أثبتتها النظريات النّصية. ولكن على نحو أصبحت معه البنيوية نفسها أقرب إلى نزعة متعالية تلغي التاريخ وتغترب بالإنسان في سجون النّسق والبنية والنّظام، وسرعان ما صارت البنيوية مجالا لهجوم الطلاب عليها، في تمردهم الذي هزّ أركان الحياة الفرنسية كلها مما حتّم على الكثير من البنيويين إعادة النظر في مبادئهم ومواقفهم.[1] وبالفعل أفل نجم البنيوية وهناك من أكد ذلك، فبارت هجر الكثير من مواقفه ومازالت البنيوية الفرنسية تغير أثوابها وتسعى إلى تجديد الطريق وهذا «المفكر الفرنسي جاك ديريدا الذي انطلق، ابتداء من مبدأ تدمير البنيوية ».[2]

انفرط العقد وبدأت الألغام تنفجر على واضعيها حيث لم يتوقف الأمر عند هاذين الناقدين فاكتشفت هنات أخرى تعلقت بالأنموذج اللغوي البنيوي والذي اتُخذ كمعيار لمعالجة قضايا وميادين أخرى كالأنثروبولوجيا والتحليل النفسي و«تتمثل نقاط الضعف هذه في أن النموذج السوسوري لا يشتمل على تصور واف للنحو أو التركيب؛ وفي أنّ فكرته عن المقولة الأساسية في هذا النموذج، وهي الدلول، فكرة مضطربة مشوّشة».[3] وقد مسّ النظرية البنيوية العجز لعدم ايجادها مبررات أو تعليلات للمبني للمعلوم والمبني للمجهول مثلا أو صيغ الاستفهام و وإجاباتها، كما أن الفصل والتمييز بين اللسان والكلام جُبه بالرفض، لقد تصدعت الكثير من المساحات البنيوية وأصابها القحط وكان ذلك في سنة 1967م حيث «بدأت بعض الشخصيات المهمّة جدا تبتعد عن الإطار الفكري البنيوي ؛ وراحت تتعامل معه وكأنه ليس إطارا جدّيا ... تغيرت نبرة الكتابة البنيوية الجديدة بسرعة كما تغير موقفها».[4] انعكست المفاهيم الجديدة والنظريات المبتكرة على البنيوية سلبا فلم تعد تؤدي تلك الوظائف المنتظرة منها في كثير من الأعمال الأدبية دون عتاب نقدي أجبرها على التوقف وصارت شاحبة تنتظر الغوث خاصة وأنها أُجبرت على البقاء وحيدة في ساحات المرافعات وقد تخلى

[1] – ينظر: أفاق العصر (عصر البنيوية)، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:9.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:10.

[3] – بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، ليونارد جاكسون، ترجمة: ثائر ديب، ص: 27.

[4] – أفاق العصر (عصر البنيوية)، إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، ص:166.

عنها أقرب مقربيها وسط الكثير من المنازعات و الاتهامات، إن ذروة ما بلغته النظرية في دراساتها تلك الأهمية التي أولتها للبنية التي سرعان ما تلاشت في كثير من الأعمال الأدبية فعجز أتباعها على إيجاد مبررات لما خلفته من أخطاء وتعقيدات خاصة ما تعلق بعلم المعنى وسبل ترصده.

إن «البنيوية تجتذب نقاد الأدب لأنها تعد بأن تأتي بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب، ولكن هذه الدقة لها ثمنها؛ إذ عندما يضع البنيوي الكلام موضع الإذعان إلى اللغة فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص، ويعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من برادة للحديد أنتجتها قوة خفية. وليس الخطر مقصورا على النص من هذا الثمن، إذ ينتهي البنيوي إلى إلغاء المؤلف عندما يضع-بين قوسين- العمل الفعلي والشخص الذي أنتجه، في سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه- وهو النسق».[1] لقد أزاحوا أهم ركن في العمل الأدبي على اختلاف أجناسه فكان بمثابة القرابين التي قُدّمت لبركة البنية والنظام «ولعل المخاطر الفكرية للبنيوية أكثر فداحة، فهي إذ تلغي التطور وتهتم بالنظام تنظر نظرة سكونيه للتاريخ، إذ ترى أن التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التي تعجز الإرادة الإنسانية عن إحداث أي خدش في تشكيلها أو مسارها. ذلك أن العقل البشري يفكر أيضا من خلال أنظمة، فالعقل هو العقل دائما منذ بدء التاريخ حتى الآن».[2]

كلها مزالق نقدية حتّمت على الكثير من النقاد إبداع آليات قرائية واستراتيجيات بديلة للمنهج البنيوي، أقدم لوسيان جولدمان "**Lucien Goldmann** " على إنشاء البنيوية التوليدية «في محاولة لتمييزه عن المنهج البنيوي اللغوي أو الشكلي الذي يمثله رولان بارت وتودوروف وغيرهم».[3] إن إزاحة التاريخ مزلق نقدي يؤدي إلى القضاء على الإبداع فتختنق الدلالة خاصة إذا علمنا أن التأويل البنيوي ما برح يوما خارج أسوار النّص وضمن شكله اللساني. «وهذا هو مايميز المقاربات البنيوية أو لنقل القراءات البنيوية حيث تصوغ المعنى من خلال بنية (مخبوءة للنص) ... وبهذا تصبح المشكلات اللسانية التي ينطوي عليها النص هي التي تقرر المعنى الأدبي».[4] انتقدت نظريات القراءة هذا الفكر واعتبرته نوعا من المغالطة والغموض، إن ما توصلت إليه النظريات البنيوية يعد سلما

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:108.

[2] – في نظرية الأدب، شكري عزيز ماضي، ص: 187.

[3] – المرجع نفسه، ص: 187.

[4] – نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص:36.

أفادت منه الدراسات الأدبية وتسلقت من خلاله ظواهر الإبداع إلى قمم الجمال الفني رغم الصيغة العلمية التي انتهجتها البنيوية وهي تريد بذلك تحقيق الدّقة والمنهجية في مقاربة الأعمال الأدبية إلاّ أنها لم تستطع الوصول إلى ما رسمته من استراتيجيات تأويلية اعتمادا على الأنموذج اللغوي، خاصة بعد ما اعتبرت النصوص عوالم مغلقة لكّل منها سلطة خاصة وفق نظام وعلاقات داخلية ترتسم من خلالها حياة النّص.بعد تجريد النّص من كثير الملابسات حاولت البنيوية إيجاد آليات إنتاج المعنى دون وضع عدسات الإضاءة صوب المعنى نفسه إذ بقي الأخير تحت الظّل مادام أنها تسعى إلى إثبات تعددية المعنى بعيدا عن تلك القصدية المنشودة للمؤلف، لو «كانت الكلمات لا تحمل سوى معنى قاموسي واحد لما كان هناك أدب، فالأدب يقوم على هذه التعددية للمعاني بالذات.. ومن ثم فالعمل الأدبي –عند بارت –أزلي، لا لأنه يفرض معنى وحيدا على أفراد مختلفين، وإنما لأنه يوحي بمعان مختلفة للشخص الواحد».[1]

على ما يبدو تحاول البنيوية السير قدما حيث لم تتوقف عند عزل المؤلف وهذا ما سنتطرق إليه في الفصول القادمة خاصة عند نظرية موت المؤلف، وإنما تريد عزل النّص وانغلاقه عن كّل دخيل بما في ذلك المجتمع الذي يعتبر المرحلة الأصل التي ارتسم فيه كيانه الوجودي وحياة المبدع الفكرية. «لقد كتب الكثير عن اختفاء الذات"**Subject**" في ظل البنيوية، بمعنى أن البنيوية تطرفت في تحيّزها ضد الجوهرية"**Essentialism**" إلى حد أنكارها– بشكل من الأشكال– لوجود الكائنات البشرية إنكارها تاما إلى حد رؤية الفرد باعتباره ليس أكثر من شكل غير مستقر، قابل للاستبدال، ضمن نظام لا روح فيه».[2] ولما اضمحلت وضعفت آليات البنيوية وقواعدها وتراجعت وابتعدت عن حصون شيدتها كان لزاما ظهور تيارت نقدية وصلت إلى مراحل متقدمة من النضج لعل أسبابها تتلخص في أن الكثير من منظريها نشأوا في كنف مقدسات البنيوية واستفادوا من زلاتها حيث تحولت معتقدات منظريها الذين أسسوا نظريات اتسمت بالتنوع والتضاد أحيانا و اصطبغت بميزات قلّ ما تجد لها قرار بيئي وثقافي جراء ارتحالها وطوافها بين مدارس موسكو وجنيف وامتزاجها بأفكار أعلام برلين كوبنهاجن والعاملين في مدارس باريس وواشنطن، لقد اخترقت هذه النظريات العديد من المجالات

[1] – مناهج النقد الأدبي الحديث، عبد الناصر حسن محمد، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009م، ص:140.

[2] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:18.

واخترقت أنشطة شتى فكانت بمثابة الموضة التي يسعى إلى ارتدائها كل مريد وسفينة التغيير التي إن تخلف عنها ناقد غرق وصار في غياهب النسيان.

لا يمكن وصف هذا النوع من النقد القائم على آليات قرائية عرجاء إلاّ بالغلو والتطرف، كما أن البنيوية دُفعت إلى محيطات مجهولة العمق دون وسائل حماية حيث اِدُعي أنها مدججة بقوى خارقة فنصبوا لها وجودا في كّل ميدان ثم تحولت إلى شعار وموضة لكّل باحث، ولكن لو تفحصنا الأسباب بموضوعية من خلال اِستقراء مراحل النشوء التي كانت وسط زحام نقدي قوي وعواصف هوجاء تعرض من خلالها دعاة البنيوية إلى ضعف في الرؤية خاصة وأن أغلبهم مارسوا النقد ارتجالا دون اتباع الأعراف النقدية أو التّتلمذ على الأقل وفق أسّس أكاديمية معهودة. ثم لا ريب أن الاعتراف للبنيوية بذلك الوجود الفعّال لا يُعد في ذاته جريمة أو تواطأ، لقد تعددت إيجابيها خاصة ما تعلق باستراتيجياتها التحليلية لضبط السمات اللغوية وبنياتها، لقد حررت النّص ووضعته في فضاءات لا متناهية من الدلالات رغم الانغلاق، جعلت القارئ يستمتع بحدائق المعاني المتعددة عبر الحريات التي منحت له. وبعد هذه الإسهامات البنيوية والمغامرات النقدية التي مهدت بشكل أو بآخر لظهور استراتيجيات جديدة مهدت لما يسمى نظريات ما بعد البنيوية.

1. نظريات ما بعد البنيوية:"poststructuralism theories "

هل هي مرحلة النضج النقدي؟ وإن كان كذلك لماذا رُبطت هذه النظريات بالبنيوية؟ نحاول من خلال تجاوزنا لهذا الفاصل الزمني أن نتلمس إجابات دقيقة تغنينا عن متاهات تبعدنا عن هدف البحث خاصة وأنها مرحلة حساسة ارتبطت بالكثير من الإفرازات النقدية الجديدة التي نتجت عن تقويض البنيات وترميم التصدعات ومحاولة إدخال الخارج المبعد ولا يتأتى هذا إلاّ من خلال زعزعة حصون اللغة.

لقد امتازت هذه المرحلة بجرأة شكلت ظاهرة في عالم الدّراسات النقدية مست اتجاهات وتخصصات متباينة حاملة للكثير من السمات والخصائص التي اكتسبت من عديد الثقافات العالمية التي أنتجت فكرا نقديا صال وجال بين أصقاع الأرض بداية من موسكو ووصولا إلى أمريكا وقد حمّل العديد من النظريات أكثر تكاملا ونضجا بعد ما حاول العديد من النقاد تطويرها وتجنب الكثير من مزالق البنيوية رغم أن تيار ما بعد البنيوية قام على أشلاء البنيوية والغريب أن الكثير من دعاتها دخلوا جماعات تحت هذه المضلة الجديدة من أمثال رولان بارت وميشيل فوكو و جاك دريدا، وجيرار

جينيت وميكائيل ريفاتير وجيل دولوز وجوديث بوتلر وجوليا كريستيفا... وغيرهم، حيث «تمخضت البنيوية عن "ما بعد البنيوية " في أواخر الستينات على وجه التقريب. ويرى بعض المعلقين أن ما بعد البنيوية كانت بمثابة تطور لجوانب متضمنة في البنيوية نفسها، على نحو يمكن معه القول إن ما بعد ليست سوى ثمرة لهذه الجوانب المتضمنة ».[1]

إلاّ أن هذا الطرح ليس محل إجماع خاصة ما تعلق بالكثير من القضايا التي حملت شعارها البنيوية كالعلمية والانغلاق النسقي والاستحواذ النظري على علم العلامات، ويبدو أن هذه الإنجازات لا معنى لها في مرحلة ما بعد البنيوية التي تسعى إلى ردّ الاعتبار للكثير من المساحات المهمشة على حساب السيدة البنية. على الرغم من الهالة التي أثيرت حول هذه المرحلة الزمنية التي أعقبت أفول البنيوية إلاّ أنها لم تستطع الوصول إلى نقاط شمول أو تكامل بينها وبين النقد البنيوي، دون إغفال جوانب اعتمدها المنهج البنيوي عند دي سوسير خاصة ثنائية الآنية/والتاريخية "**Diachronique/Synchronique**" المعتمدة في دراسة اللغة حيث صار للمبحث الزمني وجودا أساسيا آخر فيما بعد البنيوية.

حقق المشروع النقدي ما بعد البنيوي ثورة على الكثير من الثوابت البنيوية وأسس لمبادئ جديدة واستراتيجيات قرائية قائمة على الكثير من الآليات التي تسعف القارئ في مقاربة النصوص محاولين التفنن في تحليل النّصوص ودراستها وفق نظرية موضوعية قائمة على العلم والتكنولوجيا، إلاّ أنها مازالت تشعرنا بروح الانقياد ولم تستطع البتة التحرر من أدران البنيوية.

1. 1-التناص: Intertextuality

تداولات المناهج والنظريات على منصة البحث في عالم النصوص محاولة إيجاد أهم الطرق المؤدية إلى أعماق النص إلاّ أن هذه البحوث كثيرا ما أصيبت بخيبة جراء ولوجها فضاءات لا نهائية من النصوص المتمازجة أو الأعمال المتنكرة بأقنعة الحاضر، إلاّ أنها تحيل إلى روافد عدة يصعب فكها ارتبطت بحضارات إنسانية عميقة دائمة الحركة، حيث أفرغت في وعاء نصي جامع لمجموعة من التراكمات والتعالقات النصية التي سايرت التاريخ، حيث اغترفت في سيرها من ثقافات لا حصر لها، واتجاه هذا الطرح الجديد في جولوجية النص بات لزما إيجاد آلية تقصي وبحث في غياهب النّصوص.

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:117.

فرض التناص وجوده في الدراسات النقدية كاستراتيجية لتبرير ذلك الوجود المخترق لعديد النصوص ويكون بمثابة جهاز كشف"**Detection device**" في ميدان القراءة والتأويل. ليس الدّارس بمنأى عن ذلك التداخل والاختلاف في مفهوم مصطلح التناص الذي اتسم بعدت تعريفات استجابة لكثير من التوجهات والنظريات، حيث عرف بالتفاعل النصي والمتعاليات النصية والدراسات المقارنة والحوارية وتعددية الأصوات، إن كلّ مصطلح يحيلنا إلى فضاءات نقدية لا حصر لها وترسبات مفاهيمية تنأى بنا أميلا عن السبيل والهدف المراد، ولكن ما يهمنا تطور المصطلح وبلوغه مرحلة النضج حيث استقام مصطلحا بصيغته المعهودة، فظهر « للمرة الأولى علي يد "جوليا كريستيفا" في أبحاث عديدة لها ظهرت بين عامي 1966م و 1967م في مجلتي "**Tel-Quel**" و"**Critique**".و هذا المصطلح بدا واسعا الانتشار –رغم حداثته–لدى العديد من النقاد الأوربيين والأمريكيين والعرب أيضا».[1] لقد ارتبط المصطلح بالناقدة البلغارية جوليا كريستيفا "**Julia Kristeva**" فلقد بادرت بتقنين المصطلح حيث اعتمدت على حقل أخر لصناعة هذا المصطلح وهو النحت"**Agglutination**" بالإظافة إلى اللاحقة أو البادئة"**Inter**"ومنحته إمكانات صار النص من خلاله نافذا إلى مساحات شاسعة من الثقافات المحشوة في عوالم النص، إن التّناص بهذا المعنى «امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين».[2]

النص مهما كان نوعه يصنع لذاته وجودا وسط تكتلات نصية ومدلولات متباينة، فيكون بذلك بريدا يمكن من خلاله قراءة خطابات كثيرة في عمقه، ولكن هل اتضح هذا المصطلح وتم تحديده بما يغني السائل عن التيه؟ يقول محمد مفتاح: لقد حدده باحثون كثيرون مثل (كريستيفا، وأرفي، ولورانت، ورفاتير...) على أن أيّ واحد من هؤلاء لم يصغ تعريفا جامعا مانعا، ولذلك فأننا سنلتجئ–أيضا–إلى استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة، وهي: فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها فتصير منسجمة مع فضاء بنائه و مقاصده، محول لها

[1] – في نظرية الأدب، شكري عزيز ماضي، ص: 193.

[2] – علم النص، جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص:78.

بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها، فالتناص هو تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة.[1]

فلا يمكن بأي حال نشوء أيّ نص طفرة، فالتداخل حتمية ثابتة لا يمكن إنكارها، إن الانصهار والتعالق والتماهي والحوار مفاهيم وحدود يحملها التناص تمنح النص تحررا وانعتاقا من حدود المرئي، إن التناص آلية قرائية تعطي صورا يجدد بها النص أثوابه فتعين القارئ على بلوغ آفاق دلالية تستدعي بعضها بعضا يتجاوز القارئ من خلالها تلك الحدود الرتيبة والقوانين النّصية الجائرة، ومن خلال مفاهيم المصطلح يتضح أنه ينحصر في ذلك التمازج بين النصوص بخلاف العزل والأصالة، لأنه «ليس هناك نص يكتب بمعزل عما كتب سابقا، وهو بصفة واضحة أو أقل وضوحا، أثر وذكرى ميراث وتقاليد. يتمثل التناص إذن، في كلّ كتابة تقع دائما ضمن الأعمال التي تسبقها، ولا يمكن أبدا أن تمحوا الأدب السابق عليها، وهو أمر قد يبدو بسيطا وبديهيا».[2]

لا نريد الغوص في مصطلحات التناص المتناثرة في ساحات النقد، إنما نريد ما يحمله تصور كريستيفا لهذا المصطلح الذي يتأسس عندها على ذلك التعالي من خلال العلاقات المتوارية والظاهرة المنعقدة بين النصوص، ولو تفحصنا هذا التوجه يتراءى ذلك التوافق والامتداد لنظرية موت المؤلف ومحاولة تجاوزه إلى ما وراء النص إلى جيناته الخفية التي تصب في اتفاقية نصية تتفاعل فيها ثقافات فتتطابق أو تتنافر إيجابيا في حوارية يتوالد من خلالها قراءات تنتج لنا- وهذا متوقف على القارئ- دلالات تمنح نوعا من الأبدية للنص. وفي الحقيقة مصطلح الحوارية الذي ولد عند باختين في مجال الرواية المتعددة الأصوات كما تطرقنا له في طّيات الدراسة يعتبر سلما كثيرا ما تسلقته كريستيفا وهي تريد أن تثبت نوعا من الشرعية النّصية لغير مؤلفه.

يصبح النص بعد مولده ناضجا يصنع لنفسه وجودا في عوالم كثيرة، وهو ما يصطلح عليه بتداخل النصوص"**intertextuality**" يقول ليتش: النص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى، فكل نص هو حتما نصا متداخل ...ولذلك تؤكد كريستيفا

[1] – ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م، ص:121.

[2] – مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي غروس، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، اسورية، دمشق، ط2، 2012م، ص:11.

على أن كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وهي تعتقد أن كلّ نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى.[1] ولكن هذا الطرح يحيلنا إلى التسليم بمقولة النص السابق واللاحق أو ما يعرف في الدراسات المقارنة علاقة التأثر والتأثير وقد ركزت جوليا في حفرياتها لآثار النصوص حيث اعتمدت البذور الأولى كمنطلق أساسي في تقفي بديات المعنى، و التناص لا يتحقق ظاهرا جليا أحيانا إلاّ بحضور عقلي محقق وفق رؤية وموقف ومخزون ثقافي واسع. لأن النص عندها استلهاما لنصوص أخرى تتداخل فتمتص ثقافات وتقاليد ضاربة في عمق التاريخ لتبعث فيها الحياة من جديد عبر نص آخر، إنها عملية انتاج لدلالات ومعاني غائبة لا تنجلي إلاّ بالغوص في بطون النصوص دون أن تعير اهتماما لما كان يعتقد في القراءات السيميولوجيا الساذجة التي لا تكاد تتجاوز حدود الظاهر. إن التناص فضاء خصب تتداخل من خلاله النصوص فتنتج نصّا جديدا يحي بروح القارئ الذي يمتطي اللغة فيروضها ويحولها هاتكا لحجبها لتنفتح له إمكانات التأويل.

فالتّناص « إذن هو الفعل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر، والتّناص هو مجموع النصوص التي يتماس معها عمل ما، قد لا يذكرها صراحة (إذا كان الأمر يتعلق بالإيحاء) أو تكون مندرجة فيه (في مثل الاستشهاد)».[2] حيث لا يمكن أن تظهر تلك النصوص المنتجة للنص من خلال قراءة سطحية جافة لا يروم القارئ من خلالها تحقيق غاية ترجى، إن المعول عليه ذلك المتواري أو البنية العميقة لدى تشومسكي، يظهر « التّناص **Intertextualite** إذن كمفهوم شديد الاتساع فليس الإحاء **Allusion** ، المحاكاة الساخرة **Parodie**، المعارضة **Pastiche** وحدها تعود إلى التناص، بل أيضا كلّ شكل من أشكال التذكر **Reminiscence**، إعادة الكتابة **Recriture**، وكذلك أشكال التبادل التي يمكن أن تقوم بين نص ومجموع اللغة المعاصرة له إذا ما كان الأدب في أساسه تناصيا، فليس فقط لأن كلّ كتابة تراعي مجموع النّصوص المكتوبة، بل أيضا لأنه يقع في معترك مجموع الخطابات التي تحيط به».[3] لقد منح هذا التعريف لمصطلح التناص مجالا واسعا من المفاهيم واكتسب تلك العمومية التي يدخل تحت مضلتها كلّ مكتوب لأن نظرية التناص في حقيقة الأمر لا تبحث في هذه الظواهر الضيقة بل تركز أكثر على الآثار المخلفة واستدعاء لكلّ ما سبق أو استجد، لقد

---

[1] – الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م، ص:15.

[2] – مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي غروس، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ص:11.

[3] – المرجع نفسه، ص:16.

اعتمدت كريستيفا على بعض النماذج الروائية للبرهنة على هذا الطرح وهذا ما لجأ إليه باختين لتجسيد النظرية الحوارية كما ظهر في كثير من النماذج التي اعتمدتها لتحقيق نظرياتها حيث استعارت الكثير من المفاهيم من حقول علمية شتى كالرياضيات مثلا كما اعتمدت بعض المصطلحات الواردة في أعمال بعض النقاد كحوارية باختين والنحو التوليدي التحويلي لتشومسكي.

إنّ «كتابات باختين **Bakhtine** حول الحواريّة إذن أساسية بالنسبة لتكون مفهوم التناص، فالتّحديد الذي اقترحته جوليا كريستيفا **Julia Krstiva** هو قبل كلّ شيء مرتبط جدّا بتعليقها على أعمال باختين **Bakhtine** التي ساهمت في التعريف بها في فرنسا».[1] حيث اغترفت هذه الناقدة من منابع كثيرة ولعلها أسباب ساهمت في تعقيد هذا المصطلح، يقول محمد مفتاح: «إن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تقنينها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للامساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين، والإحالة على جنس خطابي برمته».[2]

وهذا ما يحتم على القارئ الغوص في غياهب النص واجدا للكلمات فضاءات دلالية متنوعة وحركية تغترف من الماضي وتوازي الراهن وتستشرف المستقبل، إن قراءة كهذه تحتاج فحولة وعبقرية يراهن عليها القارئ فيتحكم في أوتار اللغة يلاعبها تارة ويخترق نواميسها تارة أخرى.

إن ما يمكن استنتاجه من نظرية التناص أنها استراتيجية قرائية قامت لتؤكد استقلالية النص وتجسد مقولة موت المؤلف، فهي تصورات تُنظِر لما بعد البنيوية، كما أن كريستيفا كانت زعيمة حركة ثورية ترفع شعار التحرر والتغيير من ذلك الحجر والانغلاق الذي مورس على النص خاصة إبان القراءة الوصفية التي كسر عودها حين تعالت أصوات التشكيك والرفض خاصة وأن النّص بات مبهما تحوم حوله الشكوك جاهلة لكنهه وحدوده وأسسه التي ينبني عليها، ومما زاد الأمر تعقيدا حصره في بنية مغلقة يقبع النص فيها تحت سطوة القمع والإبعاد لكلّ من يسعى لربط أصوله وحقيقة تكوينه.

[1] – مدخل إلى التناص، ناتالي بييقي غروس، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ص:38.

[2] – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ص:131.

خلال هذه الحروب الضارية والأسئلة المحيرة برز التناص كوثيقة شخصية تثبت هوية النص، ورغم أن لكلّ ناقد نظرته الخاصة لمصطلح التناص إلاّ أن القاسم المشترك بين هذه الآراء أن للنص نسبا يتعهده القارئ من خلال عملية الاستدعاء والاحصاء وفك عقد التداخل، إنها حتمية التناص التي تمس كلّ مكتوب «فالنّص وفق مفهوم التناص بلا حدود، إنه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى وتوالده من خلالها، فالنص لا تحده قراءة واحدة ولا ينطوي على دلالة واحدة ووحيدة، بل ولا يتضمن بؤرة مركزية أو بنية محددة».[1] القراءة لا تتشابه أبدا بل لا تتوقف لتتوالد المعاني من خلالها وتتباين لتتجسد تلك الإنتاجية التي أشارت لها كريستيفا في الكثير من أعمالها، وقد نجد المقارب الواحد يؤول النص على معاني متعددة تختلف باختلاف الزمان والمكان والحالات النفسية للقارئ ولعل لعلم النفس جولات فيما يتعلق بتصرفات الإنسان المختلفة.

ولا نريد أن نعطي للمصطلح متسعا يطغى على متطلبات الدّراسة قدر ما نريد الإشارة إلى هذه النظرية التي كان لها حضورا معتبرا في أعمال رولان بارت، كبر واتسع صداه في الدّراسات النصية المتقدمة خاصة وأن النص كما وصفه الغذامي بقوله: «إن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكلّ أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية».[2]

و كأن النص مهرجان تلتقي من خلاله النصوص المتداخلة فتتقاطع إيجابا أو سلبا من خلال ما أشارت إليه كريستيفا للتناص إما بالتوازي النصي"**Paratextualité**" وهو علاقة النص مع غيره من النصوص كالعتبات والعنوان ...والنصية المتفرعة "**Métatextualité**" أو ما يصطلح عليه بالماوراء نصية ويقوم على أساس الاشتقاق والمحاكاة لنصوص قديمة أو سابقة وهناك أنماط كثيرة من التناص لا يمكن التطرق لها كلها تتحول ليعقد من خلالها القارئ صفقة ودّ بينها لتمنحه مفاتيح مكنوناتها «النص الأدبي وجود عائم ، فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ، ويأخذ في تقرير حقيقته».[3] إن الآداب على اختلاف أجناسها تحن إلى أصل وجودها، فالإنسان وإن بعُدت بينه وبين بني جنسه المسافات واختلفت اللغات والثقافات إلاّ أن عناصر الانجذاب وحبال الترابط وثيقة

[1] – في نظرية الأدب، شكري عزيز ماضي، ص: 202.

[2] – الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، عبد الله الغذامي، ص:16.

[3] – المرجع نفسه، ص:28.

لا تنقطع وهو في تواصله بيث إبداعات يحاول من خلالها أن يعبر عن عالمه مرتكزا على ما جادت به الحضارات الإنسانية على امتدادها، فلا غرابة إذا وُجد ذلك التداخل بين ما لا يعد من النصوص التي تجعل النص كخلية نحل تجمع فيها ما لا يحصى من شذرات الرحيق لتشكل بها عسلا مصفى يشفي العليل.

يحاول روبرت شولز أن يعطي لمصطلح التناص حدا فيقول: «النصوص المتداخلة إصطلاح أخذ به السيميولوجيون مثل بارت وكريستيفا وريفاتير وهو اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية، تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (**Signs**)تشير إلى إشارات أُخر، وليس إلى الأشياء المعنيّة مباشرة، والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص. لذا فإن النص المتداخل هو: نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع».[1] ارتبطت نظرية التناص بالسيمياء، لذلك نجد الكثير من المتتبعين للساحة النقدية، من مختص وغير مختص، يسمون الأول بالإجراء والثاني بالعلمية، وفي رؤية أخرى نجد منهم من يعطي التناص دائرة أكبر وأشمل بوصفه علما، تتخلله إجراءات ومفاهيم منعزلة معتزلة.

لا يمكن إغفال إمكانات اللغة الفرنسية بالنسبة لكريستيفا حيث استطاعت أن تسهم في توسيع معاني المصطلحات خاصة ما تعلق بالمعنى المقابل فغيرت علامات التذكير والتأنيث، فالسيميوطيقي"**la Sémiotique**" بعلامة التأنيث وقد تم التطرق إليه في علم العلامات خاصة عند بارت ولكن السيميوطيقي(بعلامة التذكير) والذي يعني التنظيم المتفجر المتكشف من داخل الجسد للدوافع الغريزية، حيث يؤثر على اللغة من حيث الممارسة عبر صراع جدلي مع الرمزي (بعلامة التذكير) "**the Symbolic**" الذي يرتبط بتأسيس أنظمة العلاقة، ليتجاوز هيمنته وهذا ما سنتطرق له في إسهامات لا كان"**Jacques** " في مرحلة ما بعد البنيوية.[2] وبين هذا العراك والجدل بين السيميوطيقي والرمزي يظهر وجه الخطاب ويتحدد حسب كرستيفا لإنهما لا يستقلان عن بعضهما وهذا الاتحاد والتقابل يشكل الأساس الذي تقوم عليه اللغة، إن السيميوطيقي يرتبط بالأم بالأنثى وهي في ذلك تريد أن تجسد معنى التحرر من سلطة الأب مقابل الرمز الدال على الجمود وتستدل

[1] – الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، عبد الله الغذامي ، ص:324-325.

[2] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص: 128.

على ذلك بمرحلة أوديب، إنها ثورة معلنة من كرستيفا على كلّ أشكال الانغلاق حول الذات البيولوجيا وهي تريد أن تستثمر ذلك الرفض للعبودية عبر اللغة الشعرية الثائرة ضد الخطاب الذكوري أو كما يراه لا كان أنه سلطة و قانون الأب، إن ممارسة الخرق والهتك للنظرية من قبل السيميائي هو في حقيقة الأمر إبداع وخروج أو انفصال واستقلالية ولكن في الوقت نفسه تعارض تلك الكتابات التي كانت تنادي بخصوصية الكتابة النسوية لأنها تريد تفعيل الذات التي تقوض القيود الجنسية الخاضعة للحتمية البيولوجية.

كلها آليات و قوانين منحت فضاءات وإمكانان استراتيجية تعين الذات المبدعة المتحررة في مجال البحوث النّصية، وتفتح آفاقا متعددة للغة عند امتلاك نواميسها عند المقتدر البالغ وهو يحاول أن يصنع لنفسه وجودا ذاتيا ينفصل به عن قدرات الأم الداعمة، لقد استطاعت أن تنتشل الرمزي؛ وهي تعني الانزياحات وكسر السنن بمعنى أن يصير الدال إلى تكثيف في المعنى من خلال آلية الانزياح ثم الاستعارة التي تحيل إلى الجوانب البنيوية والدلالية للغة وهو ما اصطلح عليه عند كرستيفا بالرمزي، إن الذات المتكلمة في نظريتها قوة نصية تغترف من اللاشعور حيث تتداخل مع ذوات متعددة لتمنح هامشا للممارسة النّصية بانتهاك النظامية "**Systematicity**" « أي انتهاك للوحدة الخاصة بالأنا المتعالي لا يمكن أن تكون ذات الممارسة الذات المتعالية، التي تفتقر إلى التغيير، الانقسام في الوحدة المنطقية الذي تسببه اللغة التي تفصل ضمن المجموعة الدالة، النظام الرمزي عن أعمال الليبيدو وهذا يكشف نفسه أخيرا من خلال التنظيم السيميائي ويعني تحديد التنظيم السيميائي على الحقيقة تحديد التغيير في الذات المتكلمة ».[1] إنها ذات لها قدرة على صنع نظام جديد من خلاله تتحقق المتعة. اخترق تناص كريستيفا اتجاهات وتيارات نقدية كثيرة وصار من الآليات القرائية المهمة في الدّراسات الأدبية رغم ما لحقه من انتقادات إلاّ أنه قُوم ونقح فكان متنفس كلّ مقارب وسبيل إلى فك طلاسم وعقد كلّ تعدد.

وما يمكن الإشارة إليه أن نظرية التناص حُملت معايير متباينة حسب كل مدرسة، لقد تلاشت تلك الأحادية والمركزية فانتفت بذلك استقلالية كلّ عمل أدبي، و النّص يحمل العديد من الأرواح بخلفيات ثقافية وإيديولوجيات متوارية، و هذا التداخل لا يعني البتة أن الكاتب منعدم البصمة غائب الوجود، بل تتحدد إمكاناته من خلال فك ذلك التشابك ليجسد معنى ما وسط كم هائل من

[1] – نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ترجمة: عيسى العاكوب، ص:192.

الثقافات المزدحمة التي تفتح شهية القارئ استدراجا وإحالة إلى نصوص أخرى تشكل عصارة الوعي الإنساني، تُمنح للقارئ من خلال هذه المقولة ملكية النص مباشرة بعد أن هتك خلوة الكلمات ليلبسها حُلّة جديدة من خلال دلالات لا متناهية.

1. 2-البنية اللاشعورية والكيان اللغوي عند لا كان: Jacques Lacan (1901-1981م)

اللاوعي في الفكر الفلسفي للا كان هو بناء لغوي متكامل. فمن ناحية التكثيف يرى لا كان بأنها تشبه المجاز الأدبي الذي من خلاله يمكننا تحويل دلالة خاصة غير مناسبة لاسم ما إلى دلالة أخرى، حيث يستدل بمراحل الطفولة وما يظهر عليها من أعراض نفسية، واللاشعور عنده يعتمد على الدال دون المدلول وعليه باتت اللغة صعبة المنال وامتلاكها وهم وبالتالي يصبح الغموض والإبهام في خطاب لا كان محُرّضا ودافعا للبحث والاستقصاء، لأن اللاشعور هو خلاص الأديب وتحرر طاقاته المثبطة بقيود الواقع حيث تتحرر كلّ قدراته الإبداعية خاصة اللغة التي تفقد الكثير من الكلمات المخبأة في غياهب النفس في منطقة يقبع فيها كائن نفسي آخر أو ما يصطلح عليه في منظومة لا كان "**Jacques**" النفسية الذات الخيالية "**Fictional self**" وهي ذات مستقلة اكتشفت في مراحل الطفولة المتقدمة (مرحلة المرآة)أو الانعكاس"**Mirroring Stage**" حيث تتجلى صورة للشخصية تعكسها المرآة فيتعرف عليها، إنها أفكار يحاول من خلالها إعادة قراءة أعمال فرويد واستثمار بنيوية ليفي شتراوس حيث توصل إلى أهمية اللغة في تكوين تلك الشخصية وقد اعتمد على التحليل النفسي للولوج إلى الآخر عبر ثلاثة مستويات الخيالي والرمزي والواقعي، ومرحلة الانعكاس أو المرآة قاعدة أساسية يرتكز عليها التنظير النفسي والوعي البشري وما تعلق بسلوكيات الإنسان وكلّ هذا له وجودا آخر متأصل في البنية اللاشعورية التي اعتبرت بنية لغوية خالصة.

يقول رامان سلدان: «طرحت كتابات لا كان في التحليل النفسي نظرية جديدة عن الذات. وبعد أن كان النقاد الماركسيون والشكليون والبنيويون يرفضون النقد الذاتي بوصفه نقدا رومانسيا رجعيا، قدم لا كان تحليلا ماديا عن الذات المتكلمة».[1] ما من ريب أن هذا المنظر من أبرز المحللين النفسانيين والذي تمكن إلى حد بعيد من الإسهام في توضيح كينونة الفرد النفسية طبعا دون الإنقاص من شأن فرويد، لقد تمكن من تحديد مفهوم الذات الشعوري حيث فصل وميز بين الذات والأنا، هذه الأخيرة التي تشمل الشعور وهو المسؤول عن كلّ حركة وعملية قائمة على العقل. يقول

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:129.

سيغموند فرويد :«الأنا هو ذلك القسم من الهو الذي تعدّل نتيجة تأثير العالم الخارجي فيه تأثيرا مباشرا بواسطة جهاز الإدراك الحسي، الشعور أي أن الأنا هو عبارة عن امتداد لعملية تمايز السطح».[1]

الهو والأنا والأنا العليا ثلاث تقسيمات طغت على الساحة النفسية في تحليلات فرويد للنفس وتقسيماتها مفرقا من خلالها بين العقل الواعي والعقل اللاواعي حيث يرى أن الأنا تتصف بالوعي في تعاملها مع الواقع الخارجي، والأنا العليا أقل وعيا وكأنها تميل إلى الأخلاقية الداخلية، أما الهو فهو اللاوعي وفيه تركن الرغبات والغرائز والمكبوتات. وهذه العناصر الثلاث في تحليلات فرويد هي خليط الشخصية فهي نتيجة التفاعل بين هذه الأنظمة الثلاثة. والأنا باعتبارها وسيطا بين الهو والعالم الخارجي وكأنها معيارا تسير مطالب الهو وفقا للواقع، واتباعا لقانون العقل والادراك والوعي والإرادة.

لا نريد الغوص في أعماق النفس إلاّ بما يجسد ما توصل إليه لاكان في أن اللاوعي في تنظيمه مثل اللغة بل هو من نتائجها فوسيلة المريض للإفصاح عما يخفيه جسمه من أمراض هي اللغة باعتبارها المرآة العاكسة وهي ركيزة أساسية في عملية التواصل وقد اعتمد على الفكر البنائي للغة واصفا اللاوعي بطريقة علمية بحتة و«كان أهم ما اكتشفه فرويد في نظر لاكان ونظر الكثير من الكتّاب الآخرين ليس هو أن اللاوعي موجود. هذا أمر واضح، بل هو أن اللاوعي بنية وأن هذه البنية تؤثر بأشكال لا حصر لها على أقوالنا وأفعالنا وأنه عندما يفضح نفسه على هذه الشاكلة يجعل نفسه قابلا للتحليل».[2]

لقد حظي علم اللغة البنيوي بالقبول لدى الكثير من النقاد الفرنسيين وغيرهم من أتباع المدارس الأخرى، لقد ردّ جاك كلّ ادعاءات المحللين المتحجرة خاصة ما تعلق بمرحلة المرآة، حيث «قدم لاكان صياغة أخرى أكثر تنقيحا للنظرية نفسها، في المؤتمر السادس عشر الذي عقدته الرابطة في زيوريخ عام 1936م. وفي ذلك الوقت، كان إلحاح لاكان على أن تشكيل الأنا إنما يتحقق من خلال تشويهات"**Distortions**" تماثل ما يحدثه انعكاس المرايا على المرايا،كان هذا الإلحاح بمثابة الإثم الأعظم في نظر المحللين الفرويديين، ممن عولوا أكثر فأكثر على سيكولوجية الأنا "**Ego psy**

[1] – الأنا والهو، سيجموند فرويد، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982م، ص:42.

[2] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:139.

chology" ».[1] لقد انحرف جاك عن كلّ الأعراف في ميدان التحليل النفسي وخالف القواعد التي تضبط سيكولوجية الأنا.« ومن هنا كانت فكرته التي تقيم تشكل الأنا على أساس من التوالجات المتشابكة المشوشة في اللغة اللاواعية للذات بين الأنا "**The I**"و الآخر"**The Other**" بمثابة مناقضة للاتجاه الذي كان لوفنشتين (الذي تولى تدريب لا كان على التحليل النفسي) واحدا من ممثليه، فكان الصدام بين الإثنين (التلميذ السابق والأستاذ القديم)على نحو انطوى معه الصدام على طابع شخصي (أو طابع أوديبي كما يقول البعض)».[2] وأهم ما دعى إليه هو إعادة قراءة أعمال فرويد ومحاولة انتشالها من ركام التبسيطات، كما تمرد بهذه النظريات الجديدة عن السائد من المفاهيم النفسية التي عمّرت طويلا في باريس و أمريكا.

من «الواضح أن اللغة كان لا بد لها أن تكون القاسم المشترك الذي يصل بين مختلف جوانب السياسة والتحليل النفسي والنقد الأدبي والفلسفة عند لا كان، حتى لو لم تكن البنيوية قد ابتدعت. والحق أنه أكد أهمية اللغة قبل أن يصبح علم اللغة البنيوي أداة أثيرة في تحليل الواقع».[3] ركز لا كان على أهمية دور اللغة في تخيلات ما قبل اللغوية معتمدا على نتائج الكلام في التحليل النفسي، لقد اهتم كثيرا بوظائف اللغة بخلاف أتباع فرويد كما اهتم بأهمية الكلام في المعالجة النفسية أو ما تعلق بما يصدر من عواطف أو عنف أو ما كان له علاقة بالموضوع الليبيدي (الدافع الجنسي) داعيا إلى مناهج التحليل التي جسدها فرويد.

يؤكد لا كان على أن اللاشعور بنية تخضع لنظام مثل اللغة، حيث بات التحليل اللغوي سبيل لفك مغاليق اللاشعور والوصول إلى نتائج إيجابية في شرح هذه البنية حيث «يرى أن التوسط اللغوي يمتد أبعد بكثير من الديالوج التحليلي، ويشير إلى أن الإنسان نفسه ينغرس، وهو يكتسب اللغة، في نظام رمزي سابق الوجود ومن ثم تخضع رغبته للضغوط النسقية لذلك النظام».[4] وتتجلى بنيوية لا كان في اعتماده على ما توصل إليه دي سوسير في فهمه للعلامة اللغوية وتقسيمه للعلامة ووظيفة الكلام، ويحاول أن يبتكر صيغة للدال والمدلول حيث «يستخدم الصيغة **S/s** الدال على المدلول "

[1] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:209.

[2] – المصدر نفسه، ص:210.

[3] – المصدر نفسه، ص:220.

[4] – جاك لا كان وإغواء التحليل النفسي، جاك لا كان، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ط1، 1999م، ص: 88.

Signifier over signifid" كشكل من أشكال التلخيص الشديد لنظرية سوسير وأيضا كوسيلة لتسليط الضوء على المشكلة المستعصية فيها: حالة المدلول ودوره الدقيق».[1]

إن اختيار هذه الرموز بهذه الصيغة لم يكن اعتباطيا إنما يشير جاك إلى أن المدلول يأبى الظهور فيستحيل التقبض على صورته المحضة خارج سياق الكلمات «إن اللغة لها دور تكويني في تفكير الإنسان؛ وليس ثمة وجود لسيكولوجية محضة من النوع الذي استشهد به سوسير. إن السلسلة الدالة ذاتها هي موضوع الاهتمام الحقيقي عند المحلل النفسي واللساني والعلاقات التي يمكن ملاحظتها في تلك السلسلة هي أوثق الشواهد على البنية النفسية وبنية الذات الإنسانية».[2] جعل لا كان للغة مكانا استراتيجيا في تفكير الإنسان كما أسهم بالكثير الذي تدين به له اللسانيات وتجاوز ذلك إلى علوم أخرى كالتأويل والبلاغة والأسلوبية مقدما صيغا ما ألفها التحليل النفسي من قبل وأعطى للذات مكانا حيث يؤكد أن « واقع الطاقة اللاشعورية بعيدا عن الحاجة إلى حراسة الأنا وسيطرتها المشددتين دائما سخى سخاء يفوق التوقع: إنه المكان الحقيقي للذات، مستودع الحقيقة، إن ضمير المتكلم لا يقيم هناك كقوة احتلال قسرية ولكن كقوة تهجر الزيف إراديا وتعود إلى موطنها؛ ويصبح ضمير المتكلم السخي ذاتا بقدر عودته إلى اللاشعوري وتبنّي بنياته الجمعية ».[3] لقد منح لا كان للأسلوب اللغوي إمكانات في غاية الأهمية خاصة ما تعلق بوصف اللاشعور خاصة من الناحية العلمية معتمدا على المنهج البنيوي، حيث اتخذ التكلم (كلام المريض) مدخلا إلى أغوار الذاتية وهي عملية تأويلية محضة لألغاز اللغة الكامنة في اللاوعي من خلال عملية إحصاء لكثير من الدلالات المهملة، إنه يعتقد أن اللاوعي بناء لغوي يجسد كلاما أو كتابات.

أخالُ أن الابداع يتغذى من رحيق الذات فهي زاده وفي الآن نفسه تشكل أهم دعامة يعتمدها التحليل النفسي اللغوي إلاّ أن الأدوار تتغير لتحل ذات أخرى قارئة مؤولة، وهو ما تطرقنا له في نظريات كرستيفا «إن الذات عالقة بين السيميائي والرمزي، بين الذات النزوية، المفتتة"**Pulvérisé**" والذات الموضوعاتية "**Thétique**" التي تتأكد في البلاغ"**L'énoncé**"والحرية الوحيدة للذات المتكلمة

[1] – جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، جاك لاكان، ص:89.

[2] – المرجع نفسه، ص:90.

[3] – المرجع نفسه، ص:104.

هي في لعبتها المميزة، والتي لا تخضع لحساب، مع وضد الدليل"**Signe**": إنها خاصية الذات في الفعل».[1]

يصر جاك على النسق الذي من خلاله تتحدد الدوال فيقول: «إن الذوات الإنسانية تدخل نسقا موجودا من قبل من الدوال التي لا تتحدد معانيها إلاّ داخل نسق لغوي، فدخولنا في اللغة هو الذي يمكننا من أن نجد وضعا للذوات داخل نسق علائقي (ذكر/أنثى، أب/أم/ابنة)، ويحكم اللاوعي هذه العملية والمراحل التي تسبقها».[2] يحاول لا كان أن يتميز من خلال ثنائية الخيالي والرمزي بخلاف كرستيفا كما وضحنا ذلك فيما انقضى من الدّراسة، حيث لا تظهر ولا تتضح تلك المميزات بين الذات والموضوع، فيستعمل ثنائية الخيالي والرمزي دليلا على مراحل تطور نمو الطفل (مرحلة المرآة) إذ يربط الخيالي بمراحل سابقة للمرحلة الأوديبية كأن يحاول الصبي أن يكتشف ذاته عبر ذلك الاحتكاك الحاصل بينه وبين جسد والدته التي تمثل بالنسبة إليه الآخر فيحاول أن يتمركز عبثا (تمركز الذات). والرمزي إشارة إلى الكثير من العلاقات والأبعاد التي يغدو طرفا فيها من خلال عنصر آخر وهو الأب الرمزي فيتعزز نظامه اللغوي وتبدأ ذاته تتجسد وتتشكل من حيث الاستقلالية في مواجهتها مع الآخر. لقد أثبت لا كان أن للاشعور بنية تؤثر في اللغة وتستجيب لعملية التحليل ثم توصل إلى أن للدال سيّادة من خلالها يتفوق على الذات.

تمكن لا كان من إعادة القراءة لنظريات فرويد محاولا الاستفادة من محاولات دي سوسير في رأب الصدع بين انفصال نسق الدال والمدلول خاصة ما تعلق بالذوات والنظام الرمزي والصلة التي يمكن أن تنشأ بين الدال والمدلول، ولكن الأنا لا توجد حيث تظن بل توجد على محور الدال والمدلول كائنا منقسما، عاجزا أبدا أن يمنح لموضعه الحضور الكامل، لأن المدلول ينزلق تحت دال يطفو فيما يفسر به لا كان العلامة، كما يختلف في تفسيره للأحلام عن فرويد الذي يراها متنفسا للمكبوتات في حين يعتبرها هو نظرية نصيّة.[3] وقد اختلف فرويد عن لاكان في تفسير العلامة.

---

[1] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1997م، ص: 91.

[2] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:129.

[3] – المصدر نفسه، ص:131-132.

تمنح للقارئ مفاتيح الحل لفك تلك الطلاسم التي تحجب الرؤيا و«اللاشعور يخفي المعنى من صور رمزية تحتاج إلى حل شفرتها، وصور الأحلام تخضع إلى عملية تكثيف (تجمع صورا متعددة) وعملية إحلال تحولات الدلالة من صورة إلى صورة مجاورة. يطلق لا كان على العملية الأولى مصطلح " الاستعارة " بينما يطلق على الثانية مصطلح " الكناية"».[1] وكما ذكرنا فيما سبق أن لا كان يعتبر الدّوال مشوهة كما ينظر إلى المجازات والتحريفات على أنها التواءات في الدال حيث توصل إلى نتيجة كثيرا ما سعى إلى تحقيقها في تنظيراته بأن التحليل النفسي للاوعي هو البلاغة الخاضعة إلى العلمية. كما أسهم من خلال علم اللغة البنيوي في قراءة وتوضيح مبادئ دي سوسير وفرويد خاصة ما تعلق بالدّال والمدلول واللغة واللاشعور ومرحلة المرآة والخيالي والرمزي والذات وكلها مصطلحات أججت الصراعات والمرافعات النقدية اتجاه لا كان من قبل الكثير من المشتغلين معه في هذا الفن أمثال أندري جرين "**André Green**" صاحب كتاب الخطاب الحي"**The Living Speech** " و جاك لا بلانش"**Jean Laplanche**" وسيرج لا كلير" **Serge Leclaire** " وغيرهم من النقاد الذين اختلفوا معه في كثير من المسائل التي اعتبروها غامضة مبهمة لعل ابرزها اللغة واللاوعي. ولكن هل يفسد هذا في الود قضية؟!!! لقد صارت كتابات لا كان وافتراضاته مصلا لكلّ محلل وزادا لكل قارئ وشراعا تقي سفن البحث من الغرق، لقد تمكن من خلال تحليلاته اللغوية ومحاضراته أن يغوص ويلامس معظم النظريات أبت أو سكنت، فشيّد مدرسة تشهد لها نظريات التحليل النفسي أصبح من خلالها من أبرز أعمدة التحليل النفسي البنيوي.

1. 3-جاك دريدا التفكيكية وآليات التقويض: **Jacques Derrida**(1930-2004م)

يقول دريدا: «التفكيكية مبدعة وإلاّ فهي لا شيء؛ وهي لا تكفي بالإجراءات المنهجية، بل تفتح ممرا، وتخطو قدما وتترك أثرا؛ وكتابتها ليست أدائية وحسب، وتنتج قواعد-أعرافا أخرى- للأدائيات الجديدة ولا تنصب نفسها في اليقين النظري لتضاد بسيط بين الأدائي والتقريري».[2]

[1] – ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:132.

[2] – ألوان من التفكيكية دليل للمستخدم، نيكولاس رويل، ترجمة: عبد الوهاب علوب، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014م، ص: 22.

إن البحث والاستقراء في المنظومة النقدية لما بعد البنيوية يجعلنا نقف على ركام من المقاربات التي عملت على مساحات نصية مغلقة لا تكاد تنصرف عن تلك البنية المقدسة والتي قُدّمت لها القرابين عبادة لوصل حبال الودّ و محاولة الغوص في أعماقها معالجة وحفرا على ما تخفيه من دلالات ومعاني، ولما اضمحلت وضعفت آليات البنيوية وقواعدها وتراجعت وابتعدت عن حصون شيدتها كان لزاما ظهور تيارت نقدية وصلت إلى مراحل متقدمة من النضج لعل أسبابها تتلخص في أن الكثير من منظريها نشأوا في كنف مقدسات البنيوية واستفادوا من زلاتها حيث تحولت معتقدات منظريها الذين أسسوا نظريات اتسمت بالتنوع والتضاد أحيانا و اصطبغت بميزات قلّ ما تجد لها قرار بيئي وثقافي جراء ارتحالها وطوافها بين مدارس موسكو وجنيف وامتزاجها بأفكار أعلام برلين كوبنهاجن و العاملين في مدارس باريس وواشنطن، لقد اخترقت هذه النظريات العديد من المجالات واخترقت أنشطة شتى فكانت بمثابة الموضة التي يسعى إلى ارتدائها كل مريد وسفينة التغيير التي إن تخلف عنها ناقد غرق وصار في غياهب النسيان.

لا نستطيع في حديثنا عما قبل التغيير من أواخر البنيوية إلى مرحلة البعدية التي ارتكزت على انتقادات وُجهت إلى الحصون البنائية فدكتها دكا وهي تحاول أن تصل إلى الذروة النقدية التي من خلالها تتمكن من الاستيلاء على مقاعد الريادة التي كانت قد شغلتها البنيوية، إن ما بعد البنيوية " **Post Structuralism**" مرحلة خصب نقدي تنوعت بين مناهج البحث والدراسة واستراتيجيات القراءة والتأويل، حاول دعاة هذه المرحلة الاهتمام بالجانب النقدي على حساب العلوم الأخرى، وهذا ما مكنهم من اجتياح مناطق النص ساعين إلى نزع تلك الأوتاد والأغلال والثوابت النقدية التي زادت النص غموضا، إن هؤلاء الجنود أمثال رولان بارت وهيليس ميللر وجيفري هارتمان وبول دي مان وهارولد بلوم وميخائيل باختين وجوليا كريستيف وغيرهم من النقاد الذين حملوا شعار الفوضى والتدمير لكل أنواع القراءات المركزية والأحادية التي قزمت النص وعطلت وظائفه وحرمته من قدراته فصار مستكينا خاضعا للمعنى الواحد.

حل هذا الناقد لخلخلة البنى اللغوية وكسر وحدة السكون بين ثنائية الدال والمدلول ساعيا إلى احتلال مساحات الميتافيزيقا –ما وراء الطبيعة والتركيز على جوهر الأشياء– والذات وهو متشبعا بأفكار **نيتشه** الداعية إلى خرق الأنظمة، يعدّ هذا الناقد الفرنسي والفيلسوف المتمرد ظاهرة نقدية كثر حولها الجدّل وذلك بما يحمله من فكر تسلطي مناهض لكلّ ما تدعو إليه النظريات النقدية عامة

والبنيوية على وجه الخصوص حيث يعتبر أحسن ممثل لمرحلة ما بعد البنيوية فهو من «أكثر المفكرين الفرنسيين ارتباطا بما بعد البنائية وتعبيرا عنها، لأنه من أشد هؤلاء المفكرين انشغالا بالكشف عن التناقضات والمفارقات التي لا تخلو منها أعمال الكتاب البنائيين وتحليلاتهم التي تستند إلى مفهومات ومصطلحات اللغويات البنائية ».[1] إنه يرفض كلّ أنواع التمركز داعيا إلى التحرر والانتشار والخضوع العقلي لأشكال الميتافيزيقا وقد قدم بديلا نقديا لمعالجة النص ودراسته اصطلح عليه التفكيك وهذا المصطلح من أشد المفهومات تعقيدا وغموضا، يقول جوناثان كللر:«إنه يمكن أن ننظر إلى التفكيك من عدة زوايا :إما على أنه موقف فلسفي أو استراتيجية سياسية أو عقلية، وإما على أنه أسلوب أو طريقة للقراءة ».[2] ما يمكن استنتاجه من تنظيرات هذا الناقد وما نتجت عنها من مصطلحات وآليات قرائية أنها أقرب إلى الزئبقية بعيدة التحديدات أشبه بالمتاهة وأنا لا أخرج في تصريحي هذا عن المعهود أو السائد فقد اعترف دريدا نفسه قائلا:« أنه من المستحيل تعريف التفكيك" **Déconstruction**" أو تحديده، أو أن هذا التعريف أو التحديد سيكون منقوص المصداقية على أقل تقدير: إن أي جملة من نوع" التفكيك هو **س**" أو "التفكيك ليس **س**" هي جملة تفتقر، وبشكل قبلي، إلى الملاءمة، أو لنصفها بالحد الأدنى فنقول إنها جملة خاطئة».[3]

لا يمكن أن نثبت لكلّ تعريف الحقيقة المطلقة خاصة إذا علمنا أن لغة كل ناقد لا تعتبر بريئة بمعنى الموضوعية والعلمية والتجرد إنما نلمس ذلك الميل للنظرية أوالمشروع النقدي الذي يعتقده كلّ ناقد، فالتفكيك آلية نتفحص بها العمل الأدبي حلت محل البنيوية فهي فكر مناهض لها، يحاول دريدا السيطرة على مصطلحه هذا وتحديده بما ينفض ذلك الغبار عليه فيقول: «إذا ما كان لي أن أتجشم بعض المخاطر، وليحفظني الإله منها، فإن هناك تعريفا واحد للتفكيك : مقتضب، يتميز بالإيجاز، اقتصادي وكأنه أمر من الأوامر، ودون تحذلق هو: إنه أكثر من لغة **Plus d'une langue**».[4] لقد زاد هذا التعريف صعوبة دون إغفال ما يحمله صاحبه من شعائر دينية محضة لكن ما يهمنا ذلك التعدد

---

[1] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، أحمد أبو زيد، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، مصر، القاهرة، ط1، 1995م، ص: 288.

[2] – المرجع نفسه، ص:290.

[3] – المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، جان غراندان، ترجمة: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص: 163-164.

[4] – المرجع نفسه، ترجمة: عمر مهيبل، ص:165.

اللغوي الذي حمله هذا التعريف، إنه يحيلنا إلى قراءات، ذلك أن المعنى فضفاض قابل للتأويلات وهذا بكل اختصار منهج دريدا الغامض الدال على المتاهة التي لا طائل من البحث فيها عن بصيص أمل خاصة وأنه لا يثبت على تحديد واحد لا في منهجه ولا لغته ولا هويته وهذا ربما ما جعله يقول: «نعم أنا لا أمتلك إلاّ لغة واحدة، ومع ذلك ليست لغتي ».[1] إنه يصرح بأن لا لغة أصلية له إنه يحاول التمويه وإخفاء أي أثر ثقافي ثابت وهذا ما جعله في مبادئ نظريته يعلن الحرب ضد المركز بصفة عامة ومركزية الكلمة على وجه الخصوص حيث «أثبت دريدا بوصفه فيلسوفا أو قارئ نصوص فلسفية أن التراث الفلسفي الغربي ظل دائما متشبعا بما سماه مركزية الكلمة"**Logocentrismes**" أو ميتافيزيقا الحضور "**Metaphysics of presence**" وبين أن نظريات الفلسفة وأطروحاتها المختلفة ماهي إلاّ صيغ من نظام واحد، ورغم أننا لا نستطيع الركون إلى أمل التخلص من هذا النظام، إلاّ أن بوسعنا على الأقل أن نتعرف على ظروف الفكر التي يفرضها بالإصغاء إلى ذلك الذي يسعى هذا النظام إلى كسبه».[2] إننا نكابد محاولين الابتعاد عن مواطن التيار خوف الانجذاب وراء سراب تحديد المصطلح ما يمكننا قوله إننا كلما اقتربنا وقاربنا ابتعدنا فغايتنا إحصاء ما تحويه آبار التفكيكية من إجراءات وآليات لمقاربة النصوص، والتفكيكية تتجاوز قضيا الإقصاء والنقد و تحاول ردم فوهات النقائص والثغرات إنها بحق نظرية للتقويض كما يصفها عبد المالك مرتاض، إن دريدا متشبع بفلسفة الهدم القائمة على استراتيجية التفكيك «أما استراتيجية التفكيك فقد تأسست على رفض عملية النقد، والشك في كلّ الأنظمة كالثور الهائج في حانوت العاديات يحطم كلّ غال وثمين أو مقدس، واستبدل التفكيكيون بالنموذج ذاتية القراءة والتمرد على نهائية النص أو إغلاقه ».[3]

إن أتباع دريدا من العصاة للمذاهب النظامية، يتعمدون سبيل اللعب بالعلامات ورفض كلّ أنواع الخضوع للمرجع، أفكارهم وآلياتهم القرائية أثارت الكثير من الفوضى والضجيج، كسّروا كلّ القيود التي من خلالها حجزت الدلالة واعتقل المعنى، لكن بعض المتعصبين للتفكيكية الساعين إلى تحقيق اللامعنى لا يتوانون من تسليط أقصى العقوبات على المتساهلين من أتباعهم «وإذا كان التفكيكيون قد أثاروا كلّ هذا الصخب حينما حاول واحد منهم تبسيط الأمور بعض الشيء، وتقديم

[1] – أحادية الآخر اللغوية، جاك دريدا، ترجمة: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص:11.

[2] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص: 207.

[3] – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص: 8.

النظرية مستخدما معايير النطق التقليدي الذي يرفضه غلاة التفكيكيين، فلنا أن نتخيل ما يمكن أن يثيروه من صخب إذا تجرأ ناقد ينتمي إلى مدرسة مختلفة مهما علا قدره على محاولة كشف لعبة التفكيك».[1] لقد حاول أحد أشهر اتباعهم في مقال له تقويم مقولاتهم الداعية إلى إلغاء المعنى الجاهز جراء تلك القراءات الضيقة الخاضعة لقوة المركز، إلاّ أنه جُبه بالرفض والاستنكار واتهم بأنه صاحب فكر متحجر جامد، إنه الكاتب الأمريكي إم. إتش أبرامز " **Meyer Howard Abrams** " الذي اعترض في مقال عام 1977.[2] على معظم مفاهيم وإجراءات التفكيكية معتبرها تيار يمثل كلّ أنواع الفوضى.

يعلن دريدا صراحة أن التفكيك ليس منهجا يمكن تطبيقه على نص أدبي، حيث يعتبر التفكيكية كلمة لم ترق لي قط وتداهمني بشكل غير سار، وهو يعتبرها طيف زائر.وهذا ماأكده جيوفري بننجتون حينما صرح أننا نقضي وقتنا في تنظير الفشل المأساوي.[3] كان هذا الاتجاه في كثير من مقارباته للنص صورة حقيقية لفوضى النقد حيث تعامل مع الكثير من المصطلحات البنيوية بشيء من الريب وهو في طريقه إلى تثبيت المنهج التفكيكي الذي داس على كل الضوابط والقوانين إلاّ أنه استطاع أن يستدرج إليه الكثير من النقاد فنجح في تحقيق طموحاته وسط ذلك الصخب النقدي، فما بعد البنيوية نظريات تعمل في مساحات مهمشة تسعى إلى امتلاك أسرار البنية بعد ترويضها، إنها موجة قوية من التغيير والتي أتت على قواعد كانت بالأمس القريب معايير وأطر تقوم عليها البنيوية، وشيّدوا نظرية ركزوا من خلالها على اللغة والبنية ووضعوا وصفات لتحليل ومقاربة العمل الأدبي عبر مقالات ومن أشهر ما أُلف في هذه النظرية كتاب دريدا "**في الكتابة**" رغم أن نصوص دريدا وكتاباته تأبى التحديد عصّية مخالفة للمألوف متمردة رافضة لكلّ أنواع الممارسات السلبية التي سلطت على النظام اللغوي، تمكن هذا الناقد إلى حد ما من اكتشاف الحواشي النّصية القابعة تحت الظل وهو في ذلك يريد إخراج العمل الأدبي من أقفاص الذات وسلطة المركز.

تطمس الدساتير وتختفي القوانين أمام جنون هذا الناقد «تتحدى نصوص دريدا "**Derrida**" عملية التصنيف بأي معيار من معايير الحدود الواضحة التي تحدد وتقنن المناقشات الأكاديمية الحديثة،

[1] – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص:19.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:20.

[3] – ينظر: ألوان من التفكيكية دليل للمستخدم، نيكولاس رويل، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص: 14-15-16.

لأن هذه النصوص تنتمي أصلا إلى مجال الفلسفة بالنظر إلى ما تثيره من أسئلة مألوفة محددة عن الفكر واللغة والجنس"**Identity** " فضلا عن موضوعات النقاش الفلسفي الأخرى» .[1] وفلسفة دريدا امتزجت وتماهت وثقافات سابقة بداية من أفلاطون وهسرل هايدجر إلاّ أنه في الحقيقة لا يتقبض على فلسفته التي تعارض كل التقاليد والنظم الكلاسيكية القديمة حيث امتّد ذلك العصيان إلى المناهج الحديثة وصار بذلك يصنع لنفسه ذاتية نقدية تفكيكية «تعمل قبل كل ذلك على تفكيك الفكرة التي يسميها دريدا باسم الوهم السائد في ميتافيزيقا الغرب... التي مفادها أن العقل يستطيع بصورة أو بأخرى التخلص من اللغة ويصل بغيرها إلى حقيقة أو نظرية خالصة مؤكدة للذات ».[2]

توصل معظم الباحثين أن الفاصل بين لغة النقد والأدب يكاد ينعدم، ففي نظره أن الكلام على اختلافه يفرز الكثير من التناقضات نتيجة اختلاف التفكير الغربي وعليه تمحى كلّ الحدود التقليدية مما يجعل الأمر في غاية المتعة تنعما بتلك الحرية المطلقة، التي استغلها لتوجيه سهامه النقدية الصارمة لمختلف العلوم الإنسانية على اختلافها فهو يقر في مقابلة صحفية أنه لا يتعامل مع النّص كمجموع متجانس، لأنه لا يعترف بوجود هذا النوع من النصوص، فعملية التفكيك تمس وتستنطق البنية غير متجانسة للنّص وما هذا التوتر والتناقض في النّص إلاّ مرتكزات ينطلق منها النص ليقرأ نفسه، خاصة إذا علمنا أن صاحب هذا المشروع النظري التفكيكي يرى أن القراءات الشكلانية و المقاربات التي تعتمد المحايثة سبيلا لتأويل النص قاصرة عاجزة خاضعة لقوانين وحدود صنعها التاريخ وقوانين سلبت للنص حريته بل وجعلت القارئ محاصرا في زاوية من زوايا النص الموحشة والمظلمة، «إننا لا نستطيع أن نبقى داخل النّص، ولكن هذا لا يعني أن علينا أن نمارس بسذاجة، سوسيولوجية النص أو دراسته البسيكولوجية أو السياسية، أو سيرة المؤلف، أعتقد أن ثمة بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال أو الحيز، وأعتقد أنه سواء أفي القراءة الباطنة أم في القراءة التفسيرية للنص عبر مسيرة الكاتب، أو تاريخ الحقبة، يظل شيء ما ناقصا دائما ».[3] وحسب ما أعتقد فإنه اعتراف ضمني بمحدودية القراءة النسقية.

---

[1] – التفكيكية النظرية والممارسة، كريستوفر نوريس، ترجمة: صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، د.ط، 1989م، ص: 55.

[2] – المصدر نفسه، ص:57.

[3] – الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م، ص: 51.

بحسب دريدا فإن مشروعه القرائي يهدف إلى إزالة هذه الأصنام التي باتت في طريق القراءة حاجزا كفزاعة المزارع والحقول التي تثير الرعب لكلّ متطاول، إنها قراءة تفك الروابط بين عناصر النص لتعيد تشكيلها وبنائها من جديد لتصل إلى فتحات وأروقة وممرات داخل أعماق النص وسط كما هائلا من المعاني المتناثرة على مساحات النصوص، أليست هذه حربا معلنة على كلّ بنيوي متطرف؟ بلى. تسعى مناهج التغيير ما بعد البنيوية إلى تجسيد مقولات التعددية ليس في النقد الأدبي وحسب، إن التفكيك منهج مرن تجاوز كلّ الأطر حيث صار شعارا لكثير من التوجهات خاصة إذا علمنا أن دريدا تشبع بفلسفة فريديريك نيتشه"**Friedrich Nietzsche** "ومارتن هيدجر "**Martin Heidegger** " ولكن بعيدا عن النزعة الأفلاطونية التي هيمنت على النظريات الأوربية، و الميتافيزيقا المرتبطة باللاهوت والتي تعرف عند دريدا بميتافيزيقا الحضور (اللوجوس/الكلمة)، فدريدا يتفق مع هذه القامات الفكرية والنقدية على نقد لتلك الميتافيزيقا حيث يقول: «ربما كان من الضروري أن نبدأ في التفكير في أنه لم يكن ثمة مركز، وأن المركز لم يكن له موضع طبيعي، وأن مكانه لم يكن ثابتا بل كان وظيفة، نوعا من اللاموضع حيث يدخل عدد من العلامات البديلة التي لا حصر لها في اللعبة».[1] إن اللوجوس فكر عنصري نُصّب له تمثالا شكل من خلاله مركزا لكلّ العالم في تفكيره حيث يعتبر أن الشعوب الأوربية لها كامل التقدير والإجلال مقارنة بالشعوب الأخرى المستعبدة، إنها الميتافيزيقا التي تجعل المعنى خاضعا للنص وهي في نظره تمثل النظر إلى الوجود في حضور مراكز شتى كالجوهر، و المادة، و الذات، والوعي، و الإله، و الإنسان و التفكيك يقوم على خلخلة هذه الميتافيزيقا وتفكيك اللغة ومحاولة هدم المعنى الواحد ولا يكون ذلك إلاّ بعزل الدال عن المدلول وتدمير العلاقة القائمة بينهما، إن التفكيكية في مسعاها إلى تجاوز قراءة هيدغر الخارجية للميتافيزيقا التي استند فيها على بنية اللغة، إن دريدا يجسد استراتيجية مغايرة تعتمد على الكشف العميق عبر تقويض النسق الداخلي فكّا وتحليلا، إن زعزعة المفاهيم من خلال رؤيا ذات آفاق لا نهائية هدف رسمه الناقد جاك دريدا ومن بعده ممن اقتنعوا بفكر الاختلاف وهدم المركز أمثال جفري هارتمان وبول دي مان وهيلز ميللر وإن اختلفوا في الطرح النقدي إلاّ أن دريدا برع في توجيه سهام النقد لتلك الميتافيزيقا المتحجرة والتي اختل توازنها فآلت إلى فكر عقيم متحجر، إنه يرفض ويتمرد على كلّ أشكال ميتافيزيقا

[1] – نحو نظرية جديدة للأدب المقارن البحث عن النظرية، أحمد عبد العزيز، ترجمة: كاظم جهاد، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2002م، ص: 109.

الحضور"**Metaphysices of presence**" أو «مايسميه دريدا **Logocentrism**، وإن كانت كلمة **logos**، الجذر اليوناني للمصطلح، تعني العقل والكلام والمعنى».[1] فيتمرد عليها عندما تشكل كتلة يحكمها العقل، لقد اندلعت الثورة على كلّ المفاهيم والمناهج القديمة التي أفرزت نوعا من المسلمات عدّت الجوهر والأساس الذي يبنى عليه الفكر الإنساني.

يقوم التفكيك على محاولة إعادة التشكيل والبناء بعد التشتيت والهدم لكل خطاب بحثا وتنقيبا عن المركزية التي يدور حولها النص والتي تمثل عصارة ما خلفته ترسبات التاريخ، إن هذه المهمة تتطلب ذاتا قارئة لا تقيم اعتبارا للتقاليد ولا تعترف بالمراكز الثابتة ولا تلقي بالا للمعاني الجاهزة وهو في ذلك يخالف موازين العقل والعلم كاستراتيجية في عملية المقاربة والتلقي، خاصة إذا علمنا أن المدلول في هذه النظرية يواصل الهرب والتخفي وهو في ذلك يساهم في غياب الدال وابتعاده، لأن« الناقد التفكيكي وهو يقلب النّص رأسا على عقب، ويبحث عن اللبنة القلقة ليخلخلها حتى يتداعى النّص من أساسه، أو حينما يغير في علاقات المركز بالمحيط، ويحول المركزي إلى هامشي والهامشي إلى مركزي في كلّ قراءة تفكيكية جديدة، لا يقصد بذلك نسف بناء النص، بل نسف معناه أو قراءته/قراءته السابقة».[2] إن المنهج التفكيكي يتقفى آثار المتناقضات التي ألمت بالفكر الغربي بغية كشفها وتقويضها، ونريد أن نتفحص الخصائص والمرتكزات التي تقوم عليها النظرية التفكيكية رغم أننا نتوجس خيفة من اقتحام هذا الحصن الملغم ولكن متعة الاطلاع وتفكيك المفكك حملتنا على الغوص في مقولات ومفاهيم هذا النوع من القراءة بما ييسر للدّارس اتباع آليات القراءة والتأويل من المنظور الدريدي، والذي يحتم علينا إقصاء النقد الكلاسيكي ليحل محله اللانقد أو بالأحرى اللانظرية.

1. 4-مركزية الكتابة والاختلاف بين متعة التعدد وهيمنة الصوت:

تحيلنا أفكار جاك دريدا إلى اِقتناع مفاده أن الكتابة أسبق من أي نظام كتابي لغوي، «إن الكتابة بوجه عام، هي كتابة أصلية، كتابة أولى... يريد التلميح هنا وعبر مفهوم (الكتابة الأولى)، إلى

[1] – الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عبد العزيزة حمودة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2003م، ص: 65.

[2] – المرجع نفسه، ص:60.

لغة متعالية، مكتوبة بالأصل؟ (ألواح موسى) حصرا تلك التي تلقاها مكتوبة من ربه بأبعادها الانطولوجية بمعناها الإلهي، بشفراتها وإشاراتها».[1]

إنه التركيز على الأثر الذي تخلفه العلامة، في المقابل هو الصوت الذي خلفه الكلام، إن دريدا يحاول أن يكشف الأساس الميتافيزيقي لثنائية الكلام والكتابة ثم يردّ على مزاعم لسانيات دي سوسير الذي حصر العلامة في ثنائية الدال والمدلول بينما الحقيقة غير ذلك حيث منح دريدا للكتابة دورا مركزيا ومهما بناء على مفهوم الأثر الذي يعتبر أصل العالم كلّه، وفي الحقيقة هو إدعاء يجسد ما أكده تودوروف "**Todorov** " حين أثبت أن علم الكتابة "**Grammatology**" يقدم اللغة على أنها سلسلة من الكلمات المرئية والتي تتحرك في غياب المتكلم ضمن دلالات يحكمها الاختلاف. وبعيدا عن الطرق البدائية التي ترى الكتابة على أنها أشكال وخطوط، تمكنت الدّراسات من اكتشاف حقائق أخرى للكتابة والتي تعتبرها نسقا ونظاما من الأدلة والعلاقات، كما أن هذه الكتابة تتمثل بنى لا تعد من العلامات التي تحيل إلى أوجه متباينة من المعاني يحكمها السنن اللساني، يحاول زعيم التفكيكية أن يعطي للكتابة مكانتها الحقيقية التي سلبت منها في ظل اللسانيات السوسيرية و هي مواجهات نقدية حاسمة بين دريدا واللسانيات البنيوية، و في دفاعه عن الكتابة يمنحها أوسمة وفضاءات ما عرفتها زمنا طويلا في المناهج السابقة « إن الكتابة بالنسبة لدريدا هي اللعب الحر أو عنصر اللاقرار للكلام ومعناه المضلل لهيمنة المفهوم على اللغة.إن الكتابة هي الإحلال اللانهائي للمعنى الذي يتسلط على اللغة ويضعها أبدا بعيدة عن المعرفة الجامدة، وبهذا المعنى فإن اللغة الشفهية تعود من قبل إلى الكتابة الاستقرائية التي يختفي تأثيرها في كلّ مكان بوهم ميتافيزيقيا الحضور، إن اللغة دائما ما تكون مطبوعة في شبكة من الرحلات والآثار المتفاوتة التي لا يمكن أبدا إدراكها من قبل المتكلم الفرد».[2]

لقد عطلت مفاهيم الكتابة في مناهج اللسانيات وصارت تُقوم في مجال ضيق ارتبط بأصوات الثقافة الغربية دون غيرها من الأصناف الأخرى وهي في نظر دريدا تجسيد لتلك المركزية اللغوية التي تطمس الكثير من مجالات علم اللغة وفق سلطة التراث الأعمى، ثم يؤكد على عدم رفضه التام

[1] – التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، عادل عبد الله، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، سورية، دمشق، ط1، 2000م، ص: 16.

[2] – المرآة والخارطة (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)، مجموعة من النقاد، ترجمة: سهيل نجم، (جاك دريدا، اللغة من نفسها، كريستوف نوريس)، السلسلة النقدية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2001م، ص: 134-133.

لمشروع دي سوسير حيث يعتبر البنيوية مرحلة ضرورية لقيام التفكيكية، هذه الأخيرة ترفض ذلك النوع من النقد التقليدي الأعمى والجزئي المغلق إن « الفعالية التفكيكية مدعمة بمصطلح مثل الكتابة يعتمد على مقاومته لأي نوع من المعنى التعريفي أو الثابت، فإن تسمى مفهوما فهو السقوط تماما في فخ تخيل نظام تجريبي لأفكار متسلسلة هرميا تشغل الكتابة فيه مكانتها المتميزة».[1] إن عملية الكتابة عنده تقطع مساحات واسعة من الوظائف فتكون الأساس المعتمد في أي نشاط ثقافي كما أنها الركن الفعلي للكلام تجسيدا لمقولة دريدا " لا شيء خارج النص"، إن لهذا المصطلح دلالات عميقة فهي «ليست عند رائد التفكيكية محض مفهوم أو تصور، بقدر ما هي عملية إجرائية لا يمكن من غيرها فهم ليس فكر دريدا نفسه ودوره التقويضي للعقلانية الغربية فحسب، وإنما مجمل الفكر الأوروبي الموسوم بالحداثة».[2] لقد أحدث هذا المصطلح ثورة على مصطلحات الكلام والصوت وإنشاء مفاهيم أخرى تحقق للغة آفاق لا نهائية.

يعلق دريدا على الفراغات أو المساحات البيضاء التي تخلفها الكتابة بين ثنايا السطور بأنها «نوع من قراءة الغائب–الظاهر أو الخفي– المقروء كما يقول، وهي قراءة غير متاحة إلاّ بواسطة ازدواج الرؤية؛ أي ما يسميه الكاتب تارة الجلسة المزدوجة"**Double Séance**" وتارة أخرى ظاهرة تعليق النص "**Suspens** "».[3] فالعنوان لا يلخص في نظره موضوع النص بقدر ما يعين القارئ على تلمس الكلمات وسط تلك المنعرجات النصية الوعرة، فالعنوان لا يحكم ولا يلخص دلالات القصيدة مسبقا، أعطى دريدا للكتابة فسحة إجرائية، «إن الكتابة باعتبارها أثرا "**Trace**" أو علامة أو وحدة نقشية/مرسومة"**Grapheme**"تصبح الشرط المسبق لكلّ الأشكال الظاهرية أو الظاهراتية" **Phenomenal Forms**". هذا هو المعنى المتضمن في عمل دريدا في الغراماتولوجيا وبالتحديد في الفصل المعنون نهاية الكتاب وبداية الكتابة. يبين أنها ليست ما يتم انتاجه، بل ما يجعل الإنتاج ممكنا».[4] إن هذا البياض أو ما يصطلح عليه بالفراغات هي في الحقيقة ألغام ورموز وعقد تحتاج إلى قراءة متفحصة.

---

[1] – المرآة والخارطة (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)، مجموعة من النقاد، ترجمة: سهيل نجم، (جاك دريدا، اللغة من نفسها، كريستوف نوريس)، ص:138.

[2] – من الوجودية إلى التفكيكية (دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر)، محمد على الكردي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د، ط، 1998م، ص: 151.

[3] – المرجع نفسه، ص:159.

[4] – خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، ص:225.

لقد خالفت مفاهيم الكتابة في المنظومة الاصطلاحية والإجرائية ما كان سائدا في المعاجم الفكرية الغربية بداية من أفلاطون إلى ليفي شتراوس، يجعل دريدا الكتابة بدل الكلام وهو في ذلك يريد أن ينتزع تلك السلطة المنتهكة من قبل المتكلم أو المؤلف، فبسيادة الكتابة يسود قارئ النص الذي يفهم من النص ما يفهم، ويستخرج منه ما يريد بشكل مباشر أو غير مباشر. وهكذا تكون الكتابة عندئذ إطارا للغياب والاختلاف والتعدد.[1] والغياب والحظور لطالما ارتبط في النظريات القبلية والتي عمرت طويلا، تعتقد أن الوعي مرتبط دوما بما حضر في الفكر الواعي فتتجلى الدلالة ويتحدد المعنى لكن سرعان ما انقلبت الموازين مع النظريات البعدية الثائرة والتي تتقفى المبعد أو الغائب المتخفي وراء الذات.

إن آليات الكتابة في التفكيكية وما تمنحه من إمكانات وفضاءات للقراءة تمثل امتدادا لمقولات الإبعاد والموت التي جعلها بارت ورواد ما بعد البنيوية كأدوات للقراءة والتأويل والتي حلّت كبديل لقواعد الحدس والقصدية والأحادية التي ثبتتها المذاهب الكلاسيكية، إن «تحرير الكتابة من هيمنة الصوت الحي يعني بالضرورة موت المعلم والمؤسس وأخيرا المؤلف، إذ إن الموت حقيقيا كان أم رمزيا، شرط من شروط حياة الكتابة ونموها. إلاّ أن ذلك يخلخل العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، إذ سرعان ما يحتل الثاني محل الأول ويفرض على ما تركه أو خلفه من أثر معاني ودلالات غير متوقعة».[2] إن ما تلبست به الكتابة من مفاهيم وفلسفات اعتقدها دريدا من خلال آلياته التفكيكية ما هي في الحقيقة إلاّ كسرا للسائد من الفكر الأفلاطوني الذي اعتمده التحليل الكلاسيكي في مقاربة الأدب، إن الكتابة تدعم مصطلح الانتشار والتعدد واللعب الحر والانزياح والمجاز والمتعة والتشتت التي قوضت الأحادية والمركزية والسلطة والتبعية.

1. 5-الاختلاف: difference

مما وقفت عليه من خلال هذه الدراسة أن دريدا يقتبس اقتباسات دينية منبعها الإنجيل بحكم معتقده كما أنه في تحديداته للمصطلح يغور في مفاهيم فلسفية مائعة لا يُتقبض عليها البتة وعليه حاولنا أن نرتكز عما يعيننا في طريق بحثنا والفضلى نزهد فيها لدراسات أخرى، إن ما يميز هذه المصطلحات تداخلها وترابطها حتى لا يكاد ينفصل مصطلح عن مفهوم مصطلح آخر، حيث

[1] – مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، وليد قصاب، ص: 197.

[2] – جاك دريدا والتفكيك، أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص: 203.

يوضح دريدا ذلك في مقالاته إذ يقول: «هي جميعا كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين ».[1] والاختلاف دلالة على التعدد والتنوع في المعنى مما يمنح للنص ديمومة للدوال من خلال نوع من التضاد الثنائي الممتع، وقد دأب صاحبنا على تقنية التضليل والتورية والغموض.

الاختلاف من «المفردات-يرفض دريدا نفسه أن يسميها كلمة أو مفهوما -التي ارتبطت باستراتيجية التفكيك عامة وباسم دريدا خاصة منذ البداية كلمة"**Difference**"، والتي خصص لها دريدا بحثا منفصلا نشره بالفرنسية بعد بحثه المشهور الذي ألقاه في جامعة جونز هوبكنز بعام واحد. وبرغم تعرض بعض مفاهيم وشعارات التفكيك للصدأ بدرجات متفاوتة، فإن لفظة الاختلاف/التأجيل لم تفقد بريقها الذي اكتسبته منذ تلك الأيام المبكرة لاستراتيجية التفكيك، ولم تفقد أيضا قدرتها على إثارة الجدل والاختلاف حول نتائج المقولة وليس بالضرورة حول دلالة الكلمة».[2] ودون ملامسة ذلك الجدل الذي صاحب المصطلح في طريقة كتابته، فإن الاختلاف يدل على إبعاد المعنى ريثما ترى غزارة الدلالات وهي تنهمر من خلال إعادة الكتابة والقراءة لما يُكتب ليؤجله القارئ مستغلا تلك السلطة التي حُولت إليه.

لقد تجلى ذلك التباين بين مصطلح الاختلاف عند دريدا والثنائيات المتضادة عند دي سوسير ثم تفاقم فوضى التحديد مما جعل الإدراك الصحيح لهذه المصطلحات صعب المنال «الاختلاف إذن، وإن كان يختلف عن التضاد الثنائي، يلعب دور تحقيق الدلالة، أي أن الدلالة ممكنة في ضوء الشطر الأول من الثنائية، وهنا يأتي دور الشطر الثاني وهو التأجيل. وإذا كان الاختلاف عنصر تثبيت الدلالة فالتأجيل عنصر تفكيكها. إن التأجيل يعني عملية مستمرة من تأجيل الدلالة».[3] ألاّ يمكننا الجزم أن التفكيكية ومصطلحاتها هاته إعلان إطلاق سرب الطيور التي عاشت دهرا تحلق في أقفاصها وهي تظن تغافلا أنها طليقة؟ إنها النتيجة المؤكدة والحتمية لما يريده دريدا "**Derrida** " هو الحصول على نصوص متحركة مفتوحة لا أبواب لها وأنساق مستمرة في الدوران متجددة لا قرار لها.

[1] – الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، ص: 53.

[2] – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص:326.

[3] – المرجع نفسه، ص:329.

1. 6-تقنيات القراءة التفكيكية:

إن الاختلاف في التأويل والقراءة صك على بياض للقارئ يمكنه من اختراق حرمة النصوص دون رادع، فتصير القراءة من خلاله حية خصبة مثمرة، ودريدا بالإضافة على ذلك مشغوف بالهدم والتشتيت حيث يقدم الجزء على الكلّ، وحجته في ذلك قصور النظريات السابقة في الوصول إلى الدلالة والتقبض على المعنى في أغوار المجهول، إن «السماء ناعمة ملساء منبسطة، لكن هذا مظهر مخادع، فهي عميقة لا يعرف لها قرار، تماما مثل المدلولات المراوغة دائما لدوالها في النص. وهذا العراف/ القارئ يرسم حدودا في الهواء، حدودا لا تترك علامات أو آثار إنه يحاول عن طريقها تحديد حركة الطيور في السماء/ الدلالات. لكنها أبدا مهاجرة تنتج في هجرتها مناطق فراغ».[1]

هي بياضات يحاول القارئ من خلالها أن يبسط سلطته عبر آليات تمنحها هذه النظريات له كالاختلاف ونقد التمركز"**Critique of Centricity**" وعلم الكتابة "**Grammatology**"و الانتشار"**Dissemination**" والتناص ونظرية اللعب "**Theory of play**"**و** الحضور والغياب" **Presence and Absence**" وهو يطمح إلى ترويضها أو تشتيتها ثم تركيبها على أشكال جديدة متمتعا بذلك باللعب الحر وإذا كانت نظرية اللعب ترتبط بنقد المركز، وتدعم ثنائية الحضور والغياب واللعب بانتظام يمكن حسب دريدا أن يُفكك أي نظام من خلال التناقضات وعديد التفسيرات التي تسمح بترصد شراكا للدلالات، إن القراءة في المفهوم التفكيكي ليست عملا هادئا مسالما بل هي حربا لا تذر على النص تأتي على أعمدته فيصير حطاما لتتبعها مرحلة أخرى يعيد فيها صاحب السلطة الجديدة البناء -إعادة الكتابة- «ولذلك فإن القراءة التفكيكية -عند مقاربة النص- لا تقنع بما هو واضح ظاهر من معانيه، بل تبادر إلى تقويضها بالبحث عن معان أخرى تتناقض مع ما هو ظاهر أو مصرّح به، وذلك أن النص كما يعتقد التفكيك...ناقص، مليء بالفجوات، ومن غير المعقول عندهم أن يكون النص متكاملا».[2] حتى وإن توارت تلك الثغرات وحاولت الالتحام والاحتماء والتورية، إلاّ أن القارئ التفكيكي بما أوتي به من أدوات تخول له الفتك بالنص تمزيقا وهدما ضاربا الأعراف عرض الحائط، التي رسمت نوعا من القراءة دأب عليها القراء عبادة زمنا طويلا دون هتك لحرمتها وقداستها إلى أن حل التفكيك حلا ورصد للدلالة خروجا عن المألوف وبعيدا عن الحتمية وسلطة المركز إلى

[1] – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص:296.

[2] – مناهج النقد الأدبي الحديث (رؤية إسلامية)، وليد قصاب، ص: 199.

اللاسلطة، إلى المعاني المنتظرة في طابور لا يعرف له آخر، تتوالد عبره الدلالات وتتوالى في حركة آلية يحكمها القارئ دون أي اعتبارات لا للمؤلف ولا لحدود النص ولا لمرجع ثابت، فهو صاحب النص المفترض يعيد تأليفه وكتابته أنّى شاء، فيصير هذا المكتوب صورة لمن كتبه يحي وفق منظوره وتصوره. يتفق التفكيكيون على عدم وجود النص وهم يريدون نفي السلطة المطلقة للنصوص وانغلاقها والتي تعني انعدام الرقابة ووجوب التجاوز والاجتياح "**Debordement**"، والابتعاد عن أحادية الدلالة، إنه المشروع الذي تتبناه كلّ الاتجاهات التفكيكية وإن تباينت آلياتها، هي قناعات تروم إخراج القراءة من عبودية المركز عبر مسالك الهرب والمراوغة التي ترتبط عند دريدا بتقنية اللعب وصولا إلى فضاءات الدلالة ولا نهائية المعاني.

1. 7-عدوى التفكيك:

تمكن دريدا من غزو قوى النقد الأمريكي خاصة وأن تلك البيئة كانت خصبة مهيئة لهذا النوع من النقد خاصة وأن الفكر الرومانسي كان طاغيا على كتابات الكثير من الشعراء «ذلك لأن عددا من هؤلاء النقاد متخصص في الرومانسية، ولقد كان الرومانسيون منغمسين كل الانغماس في تجارب الإشراق اللازمني، أي التجليات التي تقع في لحظات متميزة من حياتهم، محاولين استعادة هذه الألفاظ البؤر الزمنية في شعرهم، وإشباع كلماتهم بحضورها المطلق».[1] لقد وجدوا ضالتهم في آليات التفكيك محاولين الخروج من انغلاق الشعر الرومانسي باحثين عن ذلك الحضور الغائب ولعل اجتهادات الناقد الأمريكي بول دي مان"**Paul de Man**" (1919-1983م). لقد أقام هؤلاء تفسيراتهم انطلاقا من فكرة الوحدة العضوية أو الشكل العضوي المستوحاة من نظرية كولردج "**Coleridge**" (1772-1834م) حيث يعتبر العمل الأدبي كالبذرة التي تنمو على غير وعي من صاحبها لتتفاعل مع مؤثرات خارجية ولكنهم سرعان ما حوّلوا بوصلة البحث قِبلَ دريدا خاصة إذا علمنا أن نقاط التوافق النظري بينه وبين دي مان كثيرة إذ يطرح هذا الأخير «تساؤلات حول التمييز بين الفلسفة والأدب وبين المعنى الحقيقي والمجازي وهي تساؤلات توازي الشكوك التي آثارها دريدا حول التمييز بين الكلام والكتابة. فالفلسفة لا يمكن أن تكون فلسفة إلاّ إذا تجاهلت أو أنكرت خاصيتها النصية، وهي تقف بمنأى عن هذا التحريف ».[2] إن الأدب أساسه الخيال به يستقيم ويتحرك إلاّ أن لدريدا رأي آخر

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:141.

[2] – المصدر نفسه، ص:143.

حيث لا يقبل أن يقدم الأدب على الفلسفة بل لا يرى ذلك الانفصال بينهما إذ يقارب الأدب باعتباره فلسفة. «لا يقرأ أصدقاء دريدا الأميركيون لكي يكشفوا التجانس الصوتي والدلالي والنحوي الخاص بالنص؛ إنهم يبحثون بالأحرى عن اجتماعات الأضداد، المتعذر تبسيطها فيه وعن تناقضاته ومآزقه المنطقية».[1] لقد سارع النقد الأمريكي إلى احتضان النقد التفكيكي واتخاذه كاستراتيجية لمقاربة النص بعيدا عن الأدوات البنيوية ولعل أهم أعمال النقد التفكيكي الأمريكي كتابان لِبول دي مان التحليل الذاتي سنة 1975م وكتاب العمى والبصيرة. ومن أهم ما تطرق له هذا الناقد تلاقي الأضداد أو ما يطلق عليه تناقضات النص والتي يعتبرها تشويشا يتأبى القراءة أو ما يصطلح عليه لا إمكانية قراءة النص"**The unreadability of**" «إن علم أخلاق القراءة يتمثل إذا، لدى ميلر كما لدى بول دو مان، بالاعتراف بالطابع المتناقض للنص ولا قابليته للقراءة وبالتسليم بفشل القراءة بدلا من تطبيق شبكة الرموز النظرية على الموضوع المحلل بهدف التمكن من إخضاعه للمقال المفهومي ».[2]

إنهم يدعون إلى التقرب من النص بشيء من الودّ وربما هذا ما يميز هذا الاتجاه الداعي إلى تبني القراءة الحوارية البعيدة عن اِغتصاب النص وإخضاعه للذات، إن المقاربة الإيجابية في رأيهم لا تهمل تموجات النص ومآزقه، ولو اعتبرنا دومان قائدا للتفكيكية الأمريكية فإنه يتبنى أفكار نيتشه حينما يريد مقاربة الفلسفة اعتمادا على التصوير البلاغي الخاص بالأدب، كما أعطى لنظرية المجاز دورا فعالا في تعدد دلالات النص وإمكانا يتيح للقارئ أن يقول ما يشاء بعيدا عن الحقيقة المباشرة، وكلّ ما أفرزته الميتافيزيقيا الغربية التي هيمنت طويلا، إن هذا المشروع يهدف إلى قلب موازين النص والتركيز على ما يقوم عليه من علاقات خفية اعتمادا على مبادئ النقد والتفكيك والاختلاف والارجاء.

1. 8- نقد التفكيكية:

تتمثل خطورة ما يدعو إليه دريدا في «نقطتين محوريتين: الأولى ترى استحالة إرجاع النص الإبداعي إلى نقطة إحالة مرجعية ثابتة أو مركزية يمكن عن طريقها تثبيت معنى النص من ناحية، أو وضع حد للعب الحر للدوال من ناحية ثانية، فلا وجود لنقطة يبدأ منها أو عندها النص أو نقطة

[1] – التفكيكية دراسة نقدية، بيير. ق–زيما، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص: 105.

[2] – المصدر نفسه، ص:106.

ينتهي بها أو عندها، ولا وجود لمركز أو أصل».[1] يريد دريدا الابتعاد عن مقولة المركز والذي يعني الثبات الدال على أحادية المعنى في حين أن التفكيكية تقوض كلّ ما يدل على الثبات في الدلالة ولا وجود للأصل أو نقطة البداية، لأن كلّ أصل يحيل إلى أصل آخر، فالنص فضاء من الإحالات بلا حدود ولا قرار وهذا ما ينطبق على أنساق العلامات التي يحيل كلّ منها إلى أنساق أخرى لا نهائية. ومن مؤاخذات التفكيكية أنها تقف «بنا عند حدود الإنشاء والوصف دون أن يفسر النص بأي معنى من المعاني؛ لأن القارئ الناقد حين يغير وظائف بعض العناصر ويحطمها ثم يعيد بناءها ويصبح أمام نص لا يرتبط بالنص القديم».[2] ألا يعني هذا أنه تطفل وإلغاء لشخصية المبدع صاحب العمل الحقيقي، رغم مبررات سارقي النص وحججهم القرائية الغريبة إلاّ أنها كلها تؤول إلى طمس حضارة هامة تجسدت في شخصية هذا المؤلف الذي تآمرت على قتله النظريات.

مقولات إلغاء سلطة المرجع ماهي في الحقيقة إلاّ مغالطات نقدية وغلو انطباعي لا طائل منه ولا دليل عقلي يثبته، إذ كيف يعقل ألاّ يكون للعمل الأدبي عامة والنص على وجه الخصوص من أوجده وبث فيه روحه كلمات تتحرك، والقاعدة العقلية تقول إن لكلّ أثر مؤثر، إن إلغاء الجانب العلمي والوجود العقلي وراء كلّ عمل ماهو إلاّ عبارة عن لعب نقدية مراهقة لا تقدر فيه العواقب الوخيمة لهذا العزل، ولعل أدناها ذلك التشتت والضبابية التي تحيط بدلالة النص ومنطقه الخاص.

إن لا نهائية المعنى متاهة من التموجات والسبل التي تنهك القارئ بحثا وهو يعلم مسبقا أنه يكابد لأجل بلوغ اللامعنى، لقد انتقد دريدا أدوات البحث التي ارتبطت بالبنيوية وما شابهها لكنه في الحقيقة «انتقل من نقيض إلى نقيض حينما رفض قصور النموذج البنيوي في تحقيق المعنى وتحول إلى المعنى اللانهائي...إن التفكيكيين قد انتقلوا في حقيقة الأمر من لا معنى المشروع البنيوي إلى لا معنى استراتيجية التفكيك ».[3] ما يمكن استنتاجه من خلال هذا الانحلال النقدي الذي تبناه دريدا ومن اتبعه أنه يجرنا حتما إلى حالة من عدم الاستقرار و فوضى القراءة و التأويل. ما لفت انتباهي تقويمات إدوارد سعيد اتجاه دريدا حيث يرى أن القارئ يصاب بشيء من الحيرة والقلق الناتج عما يحمله هذا الاتجاه من ريب، فأعمال دريدا نفسها تثير الكثير من البلبلة، حيث يعتبر إدورد دريدا فيلسوفا أكثر

[1] – الخروج من التيه، عبد العزيزة حمودة، ص: 174-175.

[2] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، سمير حجازي، ص: 49.

[3] – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، ص:345-346.

من كونه ناقدا متزنا.[1] إن ما وقفنا عليه بعد ترصد أهم ما جاءت به هذه النظرية إن أمكننا وصفها بذلك أن القارئ الحكيم الذي يسعى إلى مقاربة النّص من خلال ملامسة شيء من قصدية الباث لا شك أنه يزداد تحصلا لأنه في حقيقة الأمر إنما يجاور ثقافة من نوع آخر ويحتك بحضارة يرشفها بملاعق النص فتحصل تلك المتعة واللذة التي تمنح النص الحياة كلما تناوب عليه القراء. ولكن هل يحدث هذا التناسق في دوامة الفوضى واللاستقرار؟!

تُمارس على النص تأويلات لا تستند إلى حقائق نهائية، دور التحليل فيها تحريك تفسيرات متعددة لقراءة نص معين، تظل المعاني والدلالات متحركة، فلا التراكيب ثابتة ولا البنى في حالة ساكنة. إن الاعتماد على مرتكزات التفكيك للوصول إلى الحقيقة النصية المطلقة مراهنة غير محمودة النتائج ولا واضحة المعالم، وكأننا في متاهة، إن الولوج إلى الفكر النقدي لدريدا يحتاج إلى قراءة متأنية وقاعدة نقدية صلبة تمنح الدّارس شيء من الاطمئنان لمجابهة اللانظام ومحاولة جمع شتات العديد من الفلسفات والتيارت المتناثرة.

2. ميشال فوكو أركيولوجيا الخطاب بين تعسف السلطة ووهم التعدد: "Michel Foucault"

توقف ميشال فوكو (1926– 1984م) حائرا عاجزا أمام ما تشهده البشرية من تحولات رهيبة خاصة فيما تعلق بالمعارف والعلوم والثقافات التي كانت فيما مضى تشكل يقينا راسخا فتصير خطأ وخرافة، وقد وجد لتلك الظواهر المتغيرة طريقة ومنهاج لرصدها وتفسيرها وهو ماأصطلح عليه بالأركيولوجيا "**Archeology** " ولقد تردد هذا المصطلح في كتاب أركيولوجيا العلوم الإنسانية وأركيولوجيا المعرفة وإن اختلفت الترجمة لهذين الكتابين حيث حاول تجاوز المعيارية البنيوية ومحاولة الغوص في جذور الأفكاربعيدا عن نمطية التسليم بالنظريات الكلاسيكية والسعي إلى هيكلة كلّ شيء خاصة ما تعلق بالثوابت الفكرية التي يعتقد أنها عقائد في الغرب لا تتغير . فما الاركيولوجيا؟

2. 1-الأركيولوجيا وإمكانات النص الغائبة من القراءة إلى الحفر: Archeology

مصطلح يدل على الأخذ بالشهادة الطبيعية للأشياء وليس بشهادة البشر، فهذا المصطلح جديد وجاء نتيجة تطور العلوم الطبيعية والجيولوجية والفيزيائية فكانت بدايته مع مطلع القرن التاسع

[1] – ما بعد الحداثة والتفكيك، مقالات فلسفية، أحمد عبد الحليم عطية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 2008م، ص: 195.

عشر...فهو مصطلح يطلق على علم الآثار. وأول ما شهد لهذا المصطلح وجودا في منهجية فوكو كان في كتابه تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي كتاب مولد العيادة ثم انتشر المصطلح في أعماله، ويبدو أن المصطلح ارتبط بدراسة الحضارات الإنسانية الزائلة والتي عجزت المناهج الأخرى على دراستها مما جعله يعمد إلى أساليب أخرى لمقاربة اللغة كالإركيولوجيا فيصرح: بأن هناك مناهج كثيرة قادرة على وصف اللغة وتحليلها بحيث لا يمكن لأي كان أن يزهو بنفسه ويعجب بها مدعيا أنه يضيف منهجا جديدا إليها.[1] هكذا دأب نقاد ما بعد البنيوية إلى اتباع طريق الردّة والعصيان للمناهج السائدة الرتيبة، ولكنه لا يدّعي السبق إلى هذا المنهاج إنما يؤكد على أن الأركيولوجيا عنده آلية كشف الوثائق ووصف الخطابات وبداية تشكلها.

يصنع فوكو منهجا خاصا به حيث ينتقي مصطلحات سبقه إليها بعض النقاد إلاّ أنه يعطيها وجهة أخرى تلائم استراتيجياته النقدية، «لقد كان لكلمة أركيولوجيا أهمية خاصة في ثبت المصطلحات الكثيرة التي استخدمها ميشيل فوكو، فهو يستخدمها للدلالة على منهجه، ويجعل منها قاسما مشتركا لتسمية مؤلفاته الفلسفية، إذ نجد عنده أركيولوجيا النظرة الطبية، وأركيولوجيا العلوم الإنسانية، وأركيولوجيا العلوم الإنسانية، وأركيولوجيا المعرفة».[2]

فالمصطلح هذا ارتبط كثيرا بالتنقيب والبحث في حفريات الشيء والبحث عن البدايات التاريخية وهذا الشطر المفاهيمي لهذا المصطلح يستعمله فوكو كأداة للكشف عن التغيرات الفكرية والمعرفية، «إن كلمة أركيولوجيا علم الآثار مشتقة من اللفظ اليوناني أركيه "**Archéé**" أو أرخايوس"**Arkhaios**" الذي يعني قديم ، ونحن نعرف أن دراسة الآثار القديمة تستلزم القيام بحفريات من أجل استخراج آثار الماضي من طوايا الأرض، والعمل على إعادة تركيب تاريخ الحضارات القديمة، ولكن فوكو لا يستخدم هذا الاصطلاح بهذا المعنى المعروف ».[3] وكأن فوكو يريد تتبع كلّ عصر من خلال الكشف عن المجال الإبستمولوجي للتجارب والمعارف قصد الوصول إلى ملابسات المعرفة والأوضاع التي ساهمت في ظهورها بعيدا عن مسالك الميتافيزيقا الباحثة في منطلق البداية، إنه لا يعني

[1] – حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1987م، ص: 125.

[2] – البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، عبد الوهاب جعفر، دار المعارف، الاسكندرية، القاهرة، د.ط،1989م، ص:71.

[3] – مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1989م، ص: 119.

ذلك إطلاقا،« وتلاحظ الباحثة آنجيل ماريتي "**Marietti**" أن دور أركيولوجيا المعرفة إنما يقتصر على فحص الممكنات "**les Possibles**" التي جعلت الواقع واقعا، أي الأنساق التي تيسر إمكانية حدوث الصور النسقية الأخيرة».[1] إنها تتفق وما يريده فوكو من هذا المصطلح الذي يركز من خلاله على الخطاب لا غير، لقد أسس فوكو من هذا المصطلح الذي يركز من خلاله على الخطاب لا غير، لقد أسس فوكو للمجال المعرفي واللغويات وحاول البحث عن مراكز القوة والشفرات التاريخية للمعرفة.

قد يتداخل المنهج الأركيولوجي مع منهج التداخل التاريخي خاصة إذا تعلق الأمر بعامل الزمن ولكن لميشال فوكو رأي آخر في العلاقة بين المنهج الاركيولوجي ومنهج الأنساق ومنهج التتابع التاريخي حيث يقول: «المنهج الأركيولوجي ربما يكون جد مختلف عن منهج النسق فيما يختص ببعض التكوينات المقالية، غير أن ربما تطابق مع منهج التتابع التاريخي في بعض الحالات، وعلى كلّ فإنه دائما ينبغي عدم الخلط بين هذه الاتجاهات الثلاثة ».[2]

تتجلى مهمة الأركيولوجيا في تحديد أهم الأسس التي قامت عليها المعرفة أو الخطاب باعتباره وثيقة بعيدا عن كل الشوائب ومحاولة الغوص في البنى الداخلية للخطاب ووصفها وتحليليها بشيء من الدّقة، هذا ما لا تتوفر عليه ويكاد ينعدم في المناهج الأخرى كتاريخ الأفكار مثلا والذي يبحث في الحواشي والهوامش بعيدا عن الدّقة العلمية ودون التطرق إلى تاريخ العلوم ولا الماهية، إن التأريخ الفكري منهج جامد ضيق يلهث وراء البدايات باحثا عن النشأة والأصل ثم يحاول ربطها بالحاضر المختلف عن تلك البدايات التي تكونت بناء على واقع ما كان ثم اندثر، إن إركيولوجية فوكو آلية كشف علمي ووصف دقيق مهمتها تصفية الخطاب من ترسبات الذاتية والأفكار الإيديولوجية وإبعاد كلّ أثر مقدس، تعمل على إبقاء الخطاب في سياقه دون أن يهشم في معناه أو يُؤول إلى نصوص أخرى تبنى على أنقاضه.

2. 2-القوة والخطاب:

تطرق فوكو إلى مفهوم القوة الحيوية التي تهدف إلى "إدارة الحياة" لتطويرها حيث تحول اهتمام الحكومة من السيادة إلى إدارة السكان. وتنطوي القوة الحيوية على مفهومين مفهوم "التشريح-السياسي" للجسد الإنساني، ومفهوم "البيو-سياسي" الذي يتعلّق بحياة السكان، ويركز فوكو بوضوح

[1] – مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، زكريا إبراهيم، ص:74.

[2] – البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، عبد الوهاب جعفر، ص:91-92.

شديد على أنّ الموضوع الخاص بالسلطة هو التحكّم في الجسد ومراقبة الحياة، والتحكم في القوى البيولوجية. حيث يتبنّى فوكو فلسفة نيتشه، فيرى فوكو أن الحرية شرط القوة وأساسها الذي تقوم عليه شرط أن تكون ثمة حرية حتى تمارس القوة فإن اختفت الحرية زالت القوة وحلّ الإكراه المطلق للعنف. وهذا التلازم بين القوة والمقاومة حسب فوكو يشير إلى بقاء الأخيرة خياراً مفتوحاً أمام الفرد طالما استمرت القوة حاضرة في كل شبكة النسيج الاجتماعي حتى لو كانت هذه المقاومة عند حدها. تعتبر المعرفة عنصرا أساسيا في مظاهر القوة والسلطة والمعرفة والعلم كلها أعمدة تبنى عليهما السلطة، وفي اعتقاد الكثير من الدارسين أنهما ركنان أساسيان لتشكل الصراع. ومن هذا المنطلق النقدي يرى فوكو أن العلوم الإنسانية تسهم في انحراف العقول وإدارة الأجساد واستعبادها. إن المعرفة وما تقوم عليه من علوم وما تجسده في أرض الواقع من أساليب الخطاب التي تمارس تحت السلطة جعلت الفيلسوف الفرنسي فوكو من خلال ثنائية السلطة/القوة، يجسد عددًا من المفاهيم حول ظاهرة السلطة، حيث ينطلق من قناعات عدائية اتجاه المذاهب الإنسانية فحلل العنف والجنون والحقيقة والسلطة والمعرفة، هذه الأخيرة عنده لا تقوم إلاّ اعتمادا على الأسس والقوانين التي يتشكل منها هذا المصطلح كما أن الخطاب العلمي عنده ليس نتاج دراسة موضوعية لظاهرة ما، وكأنه ينفي الموضوعية معتقدا أن هناك قوى أيديولوجيا جائرة تتحكم في سير هذه المجالات المعرفية داخل مجتمع ما يوجهها أنى شاء، إنها مفاهيم تسيرها السلطة وفق قوى قمعية غير شرعية تسهم في اكتساب قناعات اجتماعية سلبية. تطمس وتؤثر على المعرفة العلمية خاصة إذا تعلق الأمر بصناعة الخطابات، ويقترح فوكو اعتمادا على مقترحات ماركس حلا يمكن أن تمارس السلطة من خلاله دورا إيجابيا على العلم من خلال قبول حق الحكم، ولكنه مبتغى صعب التحقق في المجتمعات الحديثة، فعند ربط هذا المفهوم للسلطة بممارسة العلم، نخرج بفهم واضح لطبيعة المعرفة العلمية لدى فوكو الذي يجادل بأن السلطة تلعب دورًا رئيسيًا من خلال صناعة الخطابات.[1]

لو أردنا التفسير أكثر دعونا نذهب إلى المفهوم العلمي للجنسانية-المشاعر والسلوكيات البيولوجية -يعتقد فوكو إن المحرمات الاجتماعية (التابوهات) قوة ضاغطة شوهت وقمعت معرفتنا عن الجنسانية، وجعلتها مدفونة مبعدة تحتاج إلى نوع من التحرر النفسي للوصول إلى

[1] – ينظر: يجب الدفاع عن المجتمع، فوكو ميشيل، ترجمة: الزواوي بغوره، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 2003م، ص: 234-240.

الحقيقة الموضوعية والعلمية، هناك اتجاه مغاير في فكر ما بعد البنيوية يؤمن أنصاره بأن العالم شيء أكبر من أن يكون مجرة من النصوص، وبأن بعض النظريات النصية يتجاهل الترابط الوثيق بين الخطاب والقوة، فهذه النظريات تختزل القوى السياسية الاقتصادية والسيطرة الاجتماعية الإيديولوجية في جوانب مرتبطة بالدلالة، فحين يقوم شخص مثل هتلر أو ستالين بإملاء أوامره على أمة بأكملها مستغلا قوة الخطاب.[1]

لقد استعملت السلطة خطابا مصطنعا خاص بالجسد خاضع للسيادة، حيث فرضت سبلا موجهة تؤثر في نوعية تفكيرنا، إن المفاهيم والخطابات مواد تصنع في قوالب السلطة تجعل الذوات البشرية تحت قوة المنظومة لا يمكنها الخروج عنها. يستنكر هذا القول ما ألفت النظريات النّصية في تعاملها سلبا اتجاه النّصوص خاصة ما تعلق بآثار القوة بأنواعها على الخطاب، إن القوة الممارسة من خلال الخطاب تسهم في صنع الدلالة وبناء المعنى المراد وهذا ما يذهب إليه الفيلسوف الألماني نيتشه" **Nietzsche**" من أن الإنسان يسعى إلى تكييف الحقائق والنصوص أنّى شاء خدمة لمآربه. فالمخاطب المالك للسلطة تجعله يدير النصوص وفق تصوره فتضعف وتستكين له، يقول فوكو: «أعتقد أنه يوجد مبدأ آخر للتقليل من الخطاب، وهو إلى حد ما مبدأ مكمل للأول، يتعلق الأمر بالمؤلف، المؤلف طبعا لا من حيث هو الفرد المتحدث الذي نطق أو كتب نصا، بل المؤلف كمبدأ تجميع للخطاب، كوحدة وأصل لدلالات الخطابات وكبؤرة لتناسقها».[2] وكأنه يشير إلى ذلك العبء الذي يتحمله الخطاب من خلال سلطة المؤلف التي تضغط على أنفاس الخطاب فتخنقه، إن نظريات ما بعد البنيوية تركز على النص عبر قنوات القراءة التي يشقها القارئ مستبعدة أي وجود للمؤلف، إن الوأد والقتل والإبعاد سمات تجسد همجية النقد البنيوي وما بعد البنيوي رغم اختلاف الآليات الإجرائية ولذلك عمد ميشال فوكو إلى الاركيولوجيا لفك الكثير من التشكلات التاريخية التي تقوم عليها بنية الخطاب بحثا عن المتواري وراء شفرات المعرفة بعيدا عن تمجيد الذات، إنها طريقة تبحث في الأداء اللفظي.

[1] – ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:152.

[2] – نظام الخطاب، ميشيل فوكو، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2 ،2007 م، ص: 14.

يسعى فوكو إلى إيجاد مصوغات السلطة كقوة لإخضاع الخطاب حيث لا يعتبر بعض الظواهر المادية المتجسدة في المؤسسات القمعية كالسجون مثلا كافية للتعبير عن القوة أو العقاب لأن دوره يقتصر على أنه ضمان أو رهن بتناول الشخص وجسده.[1]

ولكن يرى أن السجن دلالة على العنف والعقوبة، إن ما يريد البرهنة عليه تلك العلاقة المتينة بين السلطة "**Authority**" وما ينجر عنها من عنف وسيطرة وصراع وكلها أشكال للقوة حاضرة في الخطاب الذي لا يمكنه الحفاظ على دلالته الخاضعة لوطأة السلطة، وهكذا يفقد الخطاب لسيادته ويصير منزوع الإرادة، إن المعنى في ظل هذا الوضع يتحول إلى مملوك خاضع لمركزية السلطة التي تسعى إلى بناء دلالات أخرى، من هذا المنطلق يحاول فوكو من خلال الأركيولوجيا الكشف عن الدلالات الحقيقية للخطاب، وما يلاحظ في كتابات فوكو صعوبة تحديد أشكال القوة «وتكون العمليات المتعددة للقوة من وجهة نظر فوكو على أوضحها وعلى أشدها صعوبة للتحديد فيما يعتبره أساس الفعل الثقافي بشكل عام، ألاّ وهو الخطاب"**Discouse**"، والخطاب مصطلح يجمل فيه فوكو كلّ أشكال الحياة الثقافية وتصنيفها، و منها فيما يبدو جهوده هو لإخضاع هذه الحياة للنقد».[2] ألا يلاحظ أن لغة فوكو غامضة وفكره متشعب صعب التحديد لقد جعل لكلّ مصطلح ما لا يحصى من التمثيلات وهذا ما ينطبق على مصطلح الخطاب، « إن خطاب فوكو يمضي دون ضابط يضبطه في الظاهر، ودون هدف يسعى إليه فيما يبدو، وقد نشر حتى الآن تسعة كتب والعديد من المقالات، والمقابلات، والمقدمات لكتب قديمة أعيد نشرها، والبيانات، وما أشبه- وفيضا مما يدعوه تصريحات"**Énoncés**" تهدد بإغراق حتى أشد المعجبين به».[3]

لا يمكن بأي حال أن تحاكم ناقدا مجنونا أو أن تصل إلى مراده أو تتمكن من النجاة وبلوغ مرفأ مبادئه النقدية. «وذلك لأن فوكو ينكر محسوسية المسمى ويرفض فكرة وجود واقع يسبق الخطاب ويكشف وجهة لإدراك سابق على الخطاب. ونحن لا نستطيع كما يذكرنا في الفقرات التي اقتبسناها قبل قليل أن نسأل ما سندك؟ لأن فوكو يعتبر انطلاق خطابه الحر أعلى من أي سند. وهو

[1] – المراقبة والمعاقبة ولادة السجن، ميشيل فوكو، ترجمة: علي مقلد ومطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1 ،1990 م، ص: من 140-إلى 147.

[2] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص: 114.

[3] – المصدر نفسه، ص: 118.

يطمح إلى التوصل إلى خطاب حر بشكل جذري إلى خطاب يتحلل من سلطانه هو، خطاب ينفتح على صمت لا توجد فيه سوى أشياء بكلّ ما تتصف به من اختلاف لا يُبسط، ويقاوم كل دافع لاكتشاف أي تشابه يوحد تلك الأشياء في أي نظام مهما كان».[1]

تلك الحرية التي يسعى إلى تجسيدها في الخطاب تعلو على كلّ قيد وعلى كلّ مركز، خطاب دلالته ذات أبعاد تاريخية تخضع لمركزية النشاط الإنساني، «ولا يختلف ميشيل فوكو " **Michel Foucault**" عن غيره من مفكري ما بعد البنيوية في النظر إلى الخطاب"**Discouse**" بوصفه نشاطا إنسانيا مركزيا، ولكنه لا يراه نصا عاما كونيا، أو بحرا هائلا من الدلالة، فهو يهتم بالبعد التاريخي من التغيير الخطابي؛ ذلك لأن ما يمكن قوله يتغير من حقبة إلى أخرى ».[2]

لقد ربط قراءة الخطاب بالتاريخ، فتغير الدلالة يتوقف على ما يقوله الخطاب في زمن ما دون إطلاق العنان للتعدد الدلالي المتحرك فقد يتغير معنى الخطاب بتغير الحقبة الزمانية التي تتخذ عند فوكو نوعا من المركزية التي تنشأ الخطابات تحت مضلتها دون إحالتها كما كان من قبل فتصير صماء لا تتكلم إلاّ بما يراد لها دون الخروج عن الرقابة، « وإذا كنا نعزل، مستوى الحدث الأدائي العباري عن اللغة والتفكير، فليس ذلك بغية نثر الوقائع نثرا، بل احتياطا منا حتى لا تتم إحالتها أو يتم إرجاعها إلى معاملات تركيبية سيكولوجية محضة كقصدية المؤلف، وطبيعة مزاجه ودقة تفكيره، والقضايا الفكرية الأساسية التي كانت تستأثر باهتمامه، والمشروع الذي كان مستبدا به ويستقطب كلّ نشاطاته».[3] يتمحور مبتغى فوكو من وراء العامل التاريخي ليس إبعاده عن واقعه وكنهه الزماني بل المراد إيجاد تلك الترابطات والعلاقات دون الالتفات إلى وعي المؤلف ولا إلى ما يتناص به بين نصوص أخرى قدر «إخراج الفضاء الذي تتم فيه الأحداث الخطابية إلى واضحة النهار، لا يعني محاولة إعادته معزولا عن كلّ وشائجه وارتباطاته؛ ليس يعني كذلك أننا نريد أن نفصله عن كلّ ما يحيط به ونقفل الأبواب عليه، بل يعني أننا نريد أن نبيح لأنفسنا وصف مجموع العلاقات داخله وخارجه».[4] فالعلاقات بين الداخل والخارج تحتاج إلى فك وتحليل.

---

[1] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص: 119.

[2] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:153.

[3] – حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة: سالم يفوت، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط2 ،1987 م، ص: 28.

[4] – المرجع نفسه، ص:28-29.

لا يهتم فوكو بمقولات البنيوية رغم أنه من دعاتها وإن تنصل منها ولكنه يعتد ببنية من نوع آخر لا يعترف فيها بقانون الإغلاق ولا العزل ولا الإحالة، بل يسعى استنادا إلى أدواته الأركيولوجيا كالحفر في حواشي النص والبحث في وحدات مغايرة يثبت من خلالها الوجود الخطابي المشتت والمتواري من خلال ماابتدعه من موضوع للأركيولوجيا اصطلح عليه بالأبيستيمية "**Epistémé**"وهو البنية الضمنية للفكر فهي«الأرضية التي تقوم عليها معرفة عصر معين، ومجاله المرئي، والمرتكز الثابت الذي يوزع خطاباته، أي الفضاء الذي تنتشر فيه موضوعاته، وقانون تواتر مفاهيمه، ونظام توزع مشاكله، وقاعدة توزع أساليبه :أي فرض من الإكراهات المغلقة وغير المتحددة الملامح، التي تسم من قبل موطن كلّ خطاب».[1]

ويعود عليه السبق في اكتشاف هذه الآلية التي من خلالها يبحث في الأحكام والمعارف والشروط التي تتعلق بكلّ عصر، إنه يغوص في عمق المعارف باحثا عن الأنظمة الخفية للخطاب داخليا وخارجيا وصولا إلى الأوليات التاريخية "**Apriori Historique**" بما تحققه هذه المعارف للحقبة التي أنشأت لأجلها لتدخل في ضرورة التتابع وتبادل الأدوار ثم تنقضي لتظهر معارف أخرى، يبحث فوكو من خلال آليات الحفر والتنقيب عما يحقق تلك الوظيفة الآنية لزمن ما وفق قوانين تنظم هذه المعارف وفق ميزان الرغبة والقوة «والخطاب، شأنه شأن الرغبة والقوة، يتكشف في كل مجتمع ضمن سياق الضوابط الخارجية التي تظهر على هيئة قواعد استبعاد، قواعد تقرر ما يمكن أن يقال وما لا يمكن أن يقال، من له حق الكلام حول موضوع ما، وأي الأفعال يمكن اعتبارها معقولة وأيها حمقاء، وماذا يمكن عده صحيحا وماذا يمكن عدّه خاطئا. وتحدد هذه القواعد شروط وجود الخطاب بطرق مختلفة كلما اختلفت الأزمان والأمكنة».[2]

هذه القواعد بمثابة المعايير التي يقاس بها الخطاب من حيث الجودة والرداءة، إن هذه القوانين تُعتمد كضوابط وشروط تقوم عليها آليات الانتقاء بين الحسن المقبول والمعقول وبين اللامعقول أو المجنون هذا الأخير جعل فوكو مترددا في الدفاع عنه والذي يصنف ضمن خطاب الجنون والمرض والجريمة «ومن هنا يأتي تمجيده لكتّاب من نوع دي ساد وهولدرلن ونيتشه وأرتو ولوتريمون وروسل، وغيرهم من ناحية وهدفه الذي لا يفتأ يؤكده لأن يمضي إلى ما وراء التميز بين الخطاب اللائق وغير

[1] – نظام الخطاب، ميشيل فوكو، ترجمة: محمد سبيلا، ص:45-46.

[2] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص: 123.

اللائق من أجل كشف الأسباب التي تجعل هذا التمييز ينشأ من الناحية الأخرى. وعلى الرغم من تردده إلاّ أن استقصاءاته تأخذ شكل التشخيصات الهادفة إلى الكشف عن باثولوجيا (علم أمراض) آلية السيطرة التي تتحكم بالنشاط الخطابي"**Discursive**"وغير الخطابي"**non-discursive**" على حد سواء».[1] بخلاف النظريات الكلاسيكية التي تسعى إلى ربط الخطاب بذات المؤلف وهي مقاربات في نظر فوكو زائفة وجب التخلص منها لأنها تجعل الخطاب مكبلا يضرب بعضه بعضا، حيث يصير خاضعا لسلطة أخرى هي سلطة الدال.

تتجلى نظريات فوكو حول القوة أو السلطة والخطاب في محاولته تحرير الخطاب من كلّ أشكال العبودية، «لفتح مصراعيه لمشروع قول أي شيء يمكن أن يقال وبكل الطرق الممكن قوله بها- وباختصار- من أجل الإشراف على انحلال الخطاب عن طريق ردم الهوة التي ينشئها التمييز بين " الكلمات والأشياء "».[2] وفي هذا المجال استعمل الجنون كأسلوب أدبي باعتباره واقع اجتماعي ووضع أساسي للأفكار حيث أثار به الفلاسفة بلغة شعرية تعتمد اللعب بالكلمات والمجاز منتقدا الفلسفة الإنسانية والعقل الغربي واستعمالاته السلطوية وكل أشكال الهيمنة، ثم قبل تطرقه للجنون يتحدث عن الحلم فيجعله وسيلة للمعرفة ،«فالصور ليست هي لحمة الحلم، بل هي ما يحتفظ به الشعور اليقظ أو ما يعيد إنشاءه: فخلال الحلم ذاته، تتجه حركة التخيل نحو اللحظة الأولى من الوجود التي تم فيها التشكل الأصلي للعالم، وقبل أي تقسيم، فإن الحلم هو اللحظة التي نعثر عليها في الروح الرومانسية، حيث يولد معا كلّ من الذات والموضوع، الشخص والعالم، دون أن يكونا قد انفصلا بعد، وفي ذلك فإن القرابة بين الحلم والجنون بديهة وواضحة».[3]

هي نظرة نحو الأشياء تختلف عما يعتقده الناس حيث عولج من قبل باعتباره حالة مرضية وهناك من اعتبره صمت ولحظة فارقة وكلّ هذا هو بمثابة أوصاف ودراسات حول الجنون لا خطاب المجنون وهي حسب فوكو ناقصة ولقد مرّ بأربع مراحل. حيث أزيح في القرن السادس عشر من القداسة باعتباره الحقيقة الإلهية، أما في القرن السابع عشر فاعتبر حسب فوكو يقابل العقل من حيث الاتصال أو المحاورة حسب طريقة ذلك العصر الإنسانية في مقابل الحيوانية، والعقل في مقابل

[1] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:124.

[2] – المصدر نفسه، ص: 125.

[3] – نظام الخطاب، ميشيل فوكو، ترجمة: محمد سبيلا، ص:75.

اللاعقل، حيث حُوجز المجنون مع المجرمين والمنحرفين والفقراء الذين وُضعوا على هامش المجتمع، أما في القرن التاسع عشر أبعد المجنون من دائرة الإجرام وصار لا يختلف جوهريا عن غيره من الأصحاء وهذا في إصلاحات بينل وتوك "**Pinel et Tuke**" التي بينا فيها أن هؤلاء المجانين يحتاجون إلى نوع من المعاملة في مصحات خاصة، وفي القرن العشرين تبنت مدرسة التحليل النفسي و فرويد حيث ضعف الفرق بين الصحة العقلية والجنون وازداد تأكيد التشابه بينهما وجرى التوسع في فكرة العصاب الوسيطة بينهما حيث يعتبر فوكو فرويد أول رجل عصري يصغي لما كان المجانين يقولونه محاولا اكتشاف المعقول في اللامعقول متبعا منهجا في ذلك، وحيث خلّص فرويد المجنون من المصحة لم ينجح في تخليصه من سلطة الطبيب.[1] وهكذا كان للجنون وجودا في النظريات الكلاسيكية من خلال دراسات متباينة تدرجت حالة الجنون فيها إلى قمم الإنسانية فصار من خلال التحليل النفسي حسب فوكو موضوعا بعدما كان تحت هامش الاعتبار والاهتمام.

يعتقد البعض أن «مسألة السلطة "**Authority**" أو اكتساب القدرة على إجبار الناس على التسليم بالمعايير الاجتماعية تحتل القلب من خطاب فوكو في الكتب التي تلت" الجنون والحضارة "بدءا بدراسة للخطاب المتعلق بالمرض (مولد العيادة) وانتهاء بدراستيه الخاصتين بالخطاب المتعلق بالإجرام (راقب وعاقب) وبالخطاب المتعلق بالحياة الجنسية (تاريخ الحياة الجنسية)، وهذه المسألة هي المسألة التي تحتل القلب في أبعد كتبه تأثيرا (نظام الأشياء)، وهو الذي يدرس فيه الخطاب المتعلق بالإنسانية».[2] لقد اهتم فوكو بمسألة السلطة وعالج طرق الممارسة والتجسيد على الواقع من خلال استعمالها في انقياد الناس وتسليمهم، أما المعرفة فتجيب الإجابات الحاسمة والنهائية لكلّ الأسئلة المتعلقة بمشكلات فلسفية، وتبحث في الصلة بين الذات والموضوع، لقد أعطى أفلاطون للمعرف حدا آخر إذ جعل المعرفة مرتبطة بالوجود كما اعتبر المعرفة المرتبطة بالعالم المحسوس معرفة ظنية بخلاف المعرفة اليقينية التي ربطها بالعالم المعقول أما تلميذه أرسطو فربط المعرفة بالماورائيات فلا يفصل بين المعرفة كنظرية والميتافيزيقا.

[1] – ينظر: البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص: 133.

[2] – المصدر نفسه، ص:135.

السلطة عند فوكو قضية محورية منطلقا من فلسفة نيتشة وطريقته الجينيالوحية ينبغي قطع رأس الملك،[1] بهذا التعبير تخلى فوكو عن المفهوم القانوني للسلطة حيث ترتكز فلسفة فوكو على الواقع بكل ملابساته والسعي إلى تفكيكه بطريقة موضوعية، بكل مكوناته الجزئية حفرا في حقيقة الذات في لحظة زمنية وتاريخية معينة بحثا حول الآليات التي تعتمدها السلطة و إظهار الخلفيات المعرفية والاجتماعية والسياسية التي تحكم العلاقة بين الذات والسلطة، بالتوغل داخل راهن النسق الاجتماعي و مقاربة هذه الوقائع في المجتمع الحديث والمعاصر والكشف عن أسرار وخفايا الخطاب السلطوي المتعالي و صولا إلى تحرير الذات من كل أنواع القمع التي أنتجتها الحضارة الغربية، فقد تبلورت أدوات ومفاهيم فوكو انطلاقا من تغير جذري في طبيعة العلاقة بين النظرية والممارسة، تكشف إعادة قراءة فوكو لمفهوم السلطة بأن هذه الأخيرة ليست مِلْكية لأحد ولا شرعية باعتبارها قائمة على الحيل و المؤامرات والمناورات، إن مفهوم السلطة في فكر ميشيل فوكو لا يستند على فلسفة في التاريخ، أو "رؤيا للعالم"، أو نظرية سياسية محددة، وإنما يرتكز على منظور استراتيجي يركز بالدرجة الأولى على واقع الصراعات التي تخترق الحقل الاجتماعي.

وفي الأخير يحاول فوكو أن يبين مواطن القوة بعد ما حلّل أشكالها فيقول: «إن القوة تنتشر في كلّ مكان...وهي ليست شيئا يمكن اكتسابه، فعلاقاتها كامنة في كلّ الأنواع الأخرى من العلاقات (الاقتصادية، والسياسية.. إلخ). وهي تأتي من تحت، وعلاقتها مقصودة وغير ذاتية».[2] وحسب ما توصل إليه فوكو أن للقوة فاعلية متى كانت متوارية وراء الخطاب وهذا ما سعى إلى توضيحه في كتاباته المتعلقة بنظرية الكبت خاصة ما تعلق بالخطاب الجنسي والذي يتلاعب بآثار القوة في المجتمع ومحاولة السيطرة عليه حيث جعل للقوة وجودا بين الكلمات والأشياء، فيتحدث فوكو عن تحليل هذا النوع من الخطابات فيقول: «أريد أن أبين أن الخطاب ليس مساحة رهيفة وضيقة، يتماس فيها الواقع واللغة، ويتشابك فيها القاموس مع التجربة ؛ أريد أن أوضح بأمثلة دقيقة أن تحليل الخطابات نفسها، يضعنا أمام مشهد انحلال عرى الروابط التي تبدو لنا ظاهريا أنها جد وثيقة، بين الكلمات والأشياء، وأمام ظهور مجموعة من القواعد الخاصة بالممارسة الخطابية».[3] فالخطاب فضاء رحب يحلل

[1] - https://www.madamasr.com اطلع عليه يوم.2017/12/12/ رابط الموقع:

[2] – البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، ص:149.

[3] – حفريات المعرفة، ميشيل فوكو، ترجمة: سالم يفوت، ص:47.

بناء على مقاربات جادة بعيدة عن القاعدة والسلطة، والغوص داخل مختلف الروابط التي تبدو أنها كتلة لتفكيكها، كما يحث على عدم اتخاذ الخطابات على أنها مجموعة من الأدلة نثبت بها الأشياء لأن الخطاب أوسع بكثير من هذا التحليل الضيق.

2. 3-رأب الصدع وردم الهوة:

لا ريب أن الهمجية النقدية ألقت بضلالها على كلّ قديم وحاولت تدمير كلّ أشكال الحداثة وما أنتجته العقلانية الغربية حيث نعتت بأوصاف قاسية تتلاءم وتلك الفوضى والدمار الذي خلفته نظريات ما بعد البنيوية، «إن نقاد ما بعد البنيوية يطرحون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من أجوبة، وهم يستغلون كلّ الاختلافات بين ما يقوله النص وما يظن أنه يقوله، فيطلقون النص ليعمل ضد نفسه، ويرفضون إجباره على أن يعني شيئا».[1]

ألاّ يدل ذلك على انهزامهم أمام جبروت النصوص وتيارات الفكر العاتية وما اعتراف فوكو نفسه إلاّ أكبر دليل على ذلك حيث يقول :« أنا أفكر حيث لا أوجد وبالتالي فإنني موجود حيث لا أفكر ...أجل فإنه هيهات لي أن أوجد حيث لا أكون سوى مجرد ألعوبة في يد فكري».[2] لقد وُجهت سهام النقد لنظريات فوكو المثيرة للاستغراب خاصة ما تعلق بالمنهج الأركيولوجي للمعرفة الذي أغفل مراحل التطور العلمي، حيث يحاول فوكو إلباسه صيغة العلمية وإدراجه بدل التاريخ التقليدي دون مراعاة العواقب الوخيمة لهذا التغيير، يحاضر فوكو لأجل الانسلاخ من ثوب الأنثروبولوجيا الدّالة على مركزية الإنسان التاريخية باعتباره صانع التاريخ، فما توصلت إليه هذه الدّراسة أن أقرب وصف يلازم هذا الناقد أنه تجسيد لفلسفة نيتشة التأويلية، لا يتميز فوكو عن غيره من حيث الغموض في الفكر و انعدام الرؤية النقدية التي تعين الدّارس على التقصي والبحث، والأمثلة على ذلك كثيرة خاصة ما تعلق بتعريفه للسلطة بأنها قوة رغم تقاربهما في الدّلالة إلاّ أن الحيطة والحذر شرطان أساسيان في تحديد المصطلحات حيث غيَّب السلطة بمجرد إعطائها حدا واحدا ومصطلح القوة، والملاحظ أيضا أن مصطلح الخطاب ما انفك يوجد في دوامة اصطلاحية غامضة بين وسمه ملفوظا أو نوعا من الممارسة اللفظية دون وضوح القوانين والأسس التي تضبطها

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص: 158.

[2] – مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، ص: 5.

خاصة إذا علمنا أن هذا المجال جدّ حساس يتطلب واقعية موضوعية وعلمية دقيقة في ميدان التحليل والمقاربة.

سعى نقاد ما بعد البنيوية إلى هدم الكثير من البنى محاولين إخفاء ذلك الإخفاق اتجاه السلطة بأشكالها، فحاولوا جاهدين تغير أسس البنية اللغوية والتشكيك في القواعد العلمية والنقدية التي أثبتتها المناهج البنيوية، إلاّ أنهم انطلقوا بناء على احتمالات وافتراضات قائمة على العدم والفوضى والتخريب والهدم، إن "ما بعد البنيوية" بمثابة المقوم والمصحح لمسار البنيوية فهو أشبه بالمراجعة النقدية للفكر البنيوي، لقد ألزمت عهدا بالعمل على تحصيل فضاءات أخرى وآفاق مستقبلية لقراءة العالم انطلاقا من النّص أو بالأحرى من لغة النّص، فانتهكت الحصون وحررت الأنساق وشكلت وحدة بين لغة النص وما يحيط بها كدعامة للمقاربة والتفسير، ولكنها سقطت في شراك التناقضات بخروجها عن الأعراف والقوانين التي انعكست سلبا على ممارساتها النّصية حيث طالها الهدم والتقويض فوجد دعاة هذا الاتجاه أنفسهم مرغمين على مسايرة ما وضعوا من قوانين واستراتيجيات عجزوا عن صدها إن هذا التمرد والتدمير القائم على تصورات وتأويلات لا نهائية متضادة أرغم الكثير على إعلان الرجوع والاعتراف بتلك الفوضى ومحاولة التصحيح ورأب الصدغ والتورية والدعوة إلى قراءات أخرى أكثر جدِّية تفضي إلى إيجاد البديل الواقعي والعلمي.

الفصل الخامس

نظرية القراءة، التلقي والتأويل

1. تصدع جدران المحايثة:

عمرت هذه الأخيرة طويلا وباتت قناعة تنمو في الفكر الشكلاني إلى أن اشتد عودوها فتحولت إلى نظرية تأسست عليها أهم مقولات البنيوية كالبنية والنسق وموت المؤلف ... وما تفرع عنها من أدوات وآليات امتدت جذروها في غياهب الأدب وصارت كالورم الذي لا يرجى منه الخلاص وتزاحمت الأقلام تحت غطاء الود تحاول الولوج إلى ذلك العالم النصي المنغلق على ذاته، و عجّ الفضاء النقدي بالكثير من الدراسات التي أسهمت في نظرية المحايثة التي غدت مرتكزا في مقاربة الفعل الأدبي والفني المقاربة المحايثة "**The Immanent Approach**"، لقد سعت الشكلانية والبنيوية إلى إيجاد «علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية».[1] سعى رواد المحايثة إلى تحقيق تلك الكينونة المغلقة بعيدا عن مؤثرات البيئة وقطعا لكل الارتباطات التاريخية والسياقية الأخرى، لقد قوضوا كلّ الأصول الأبوية للعمل الأدبي، و عزلوا هذا الكائن النّصي واعتبروه بنية مكتفية غنية بذاتها عن كلّ دخيل.

حاول هؤلاء عبثا ترسيخ هذا المعتقد في الكثير من النظريات المنطوية تحت مظلة النسقية المغلقة إلاّ أن النص يواصل البحث والهروب اتجاه خلفياته المبعدة، لكن سرعان ما ظهرت ألوية أخرى ينشد حاملوها الحرب ضد الجبروت النقدي والبنيوي المتزمت محاولين دكّ حصون الانغلاق، لقد رفعت نظريات القراءة والتأويل هذه الشعارات وقد مكنت القارئ من حقوقه حيث صار صاحب قرار سمح له بتفعيل النصوص وتحيينها، لقد تمكنت جماليات التلقي من ردّ الاعتبار للمتلقي وانتشاله من شراك وشباك الإقصاء والإبعاد، فالقراءة إذاً فعل أحيا النص ووضعه ضمن حركة التاريخ والتحول، ذلك أن النص يبقى محدوداً بزمن الكتابة، بخلاف القراءة التي تُعتبر فعل تحول وانفتاح زمني عبر مسار الحركة التاريخية، فتتعدد القراءات بتعدد أزمنة القراءة، ومن خلالها يكتسب النص وجوده و انفتاحه واستمراره فتتعدد القراءات وتتوالد المعاني.[2] اتجهت نظريات القراءة إلى دحض مزاعم النظريات السياقية المغلقة التي ادعت امتلاك النص معنى واحد جاهز نهائي، فأرست آليات من خلالها اكتسب النص ديمومة وحركة متجددة مع كلّ قراءة.

[1] – نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص: 31.

[2] – ينظر: انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، ص 76.

تحاول هذه الدّراسة تتبع نظريات القراءة والتلقي بمختلف روافدها العربية والغربية، حيث تركز على الأسس والمفاهيم والأطر التي أسهمت في تبلور هذه النظرية، عبر جولة نقدية نكتشف من خلالها أهم الروابط الخفية بين تيارات النقد المختلفة ونظريات القراءة ثم الغوص في غياهب الزمن تقفيا لمجالات العلم والمعرفة التي شكلت منابع حياة للنظرية تصنع أصولها وتؤثر في بناء تصوراتها، ذلك لأن الطبيعة تأبى الطفرة، إن التنقيب التاريخي لجذور آليات القراءة "**Lecture**" يحتم علينا التواصل"**Communication**" مع مختلف المناهج النقدية والروافد الأساسية لهذه النظرية، والتي تكونت في أغوار نظرية النقد ونمت ثم نشطت فرضيتها فصارت من أهم ركائز الدراسات النقدية.

إن أي نظرية "**Théorie**" لا يكتب لها النضج الفكري والمنهجي إلا عبر معطيات تزود بمختلف المناهج والنظريات الأخرى، وهذا ما انطبق على نظرية التلقي التي شحنت بحمولات كثيرة بداية من الدراسات اليونانية التي اهتمت بالمتلقي "**récepteur**" (الجمهور) من خلال نظرية المحاكاة والتطهير"**Catharsis**" ومفهوم التعالي وهي أرضيات فلسفية تأسست عليها نظرية التلقي " **Théorie de la Réception**" حيث نتج جراء هذا التفاعل" **Interaction**" والاندماج والتداخل خلط وعسر في تحديد المجال التاريخي للنظرية، ففرضت مصطلحات ومفاهيم مبتكرة تعذر من خلالها إحتواء مجالها الدلالي خاصة في ظل تطور الإنتاج الأدبي. إن «نظرية التلقي نشأت من حوار عميق مع المناهج التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلانية والبنيوية "**Structuralisme**" والسيميوطيقا ونظرية التواصل والمقاربات الماركسية والتحليل النفسي للأدب، ومع الخلفيات الأبستمولوجيا والفلسفية والإيديولوجية التي وراء تلك المناهج ».[1]

نظرية التلقي نتاج مناهج مختلفة كان لها الدور البارز في ظهورها واكتمالها إن «التحولات العميقة التي شهدتها الدراسات الأدبية والنقدية والجمالية"**Esthétique** "في العقود الأخيرة من هذا القرن، كانت ثمرة من ثمار التطور الفكري الحديث، والفلسفات المتعاقبة والإنجازات العلمية، التي ما لبثت ترج المعتقدات رجا، إلى درجة تدع إلى الاعتقاد بأن العقل البشري أوشك على أن يستنفذ قدراته الكاملة، ويعطي كل ما لديه من طاقات خلاقة، وفي هذا السياق المعرفي لم يكن الوعي النقدي والفكر الجمالي في منأى عن هذه التحولات الجذرية التي تركت أثارها الواضحة في طبيعة

[1] – نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، أحمد بو حسن، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 1994م، ص: 07.

التلقي مخلفة أسئلة جوهرية تمخضت عنها تصورات نقدية وجمالية شكلت ما يعرف بـ" نظرية القراءة"**Théorie de lecture**" أو (جمالية التلقي) "**Esthétique de la Réception**"».[1] وهذا ما خلف كما هائلا من المفاهيم المصطلحية "**Terminologie**" للتلقي وجعل المشتغلين في حقل القراءة والتلقي يكابد لأجل حصر حدا فاصلا يلقى الإجماع بين أهل الاصطلاح.

2. نظريات القراءة:

تبنى النظرية على مجموعة من التصورات والافتراضات وتتشكل ضمن منظومة من التعريفات والاصطلاحات التي تعطينا نظرة منظمة لظاهرة ما وإنما كانت النظرية من أجل طرح بدائل فكرية ونقدية بديلة للنماذج الرتيبة التقليدية، « فالنظرية عادة ما تكون نقدا مشاكسا لمفاهيم الإدراك المألوف، والأبعد من ذلك هي محاربة لكشف ما نُسلم به جدلا على أنه إدراك مألوف هو في الحقيقة تشييد تاريخي "**Historial Construction**"».[2] وبما أنها تخالف كل ما هو مألوف فإنها تسعى بالمقابل إلى التجديد والإبداع وفق معطيات العصر كما أنها تنتهج الدقة والعلمية في طرحها بخلاف المناهج التقليدية والمفاهيم الجاهزة مسبقا.

التلقي «بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه أو ينقده، قد يُعجب به، أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه ويتبنى تأويلا مكرسا أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أخيرا أن يستجيب للعمل بأنه ينتج بنفسه عملا جديدا».[3]

فالتلقي هو تلك الفعالية في المعنى"**Sens**" من خلال فعل القراءة "**Acte de lecture**" محاولا قول ما لم يقله النص، إما إعجابا أو رفضا وهذا يتوقف على حنكة المؤول وقدرته على محاورة النص، محاولا إبرام صفقة مع هذا الكائن كاشفا عن عوامله، لأن المتلقي في هذه النظرية طرفا فاعلا في

[1] – القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحادثة، يوسف أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م، ص: 152.

[2] – مدخل إلى النظرية الأدبية، جوناثان كولر، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص: 18.

[3] – الشعر ومستويات التلقي، الغريب خالد، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج9، د،ط، 1999م، ص: 115.

عملية القراءة، ونظرية التلقي ليست مجرد مقاربة"**Approche**"جمالية للنصوص في مستواها التحليلي فقط، إنما هي نسق فكري عام يعتمد المنهجية والتخطيط الذاتي القائم على العلمية ومرتكزا على فنون متنوعة وهذا ما نلاحظه في البيئة الألمانية التي نشأت في أحضانها هذه النظرية والتي ارتبطت «بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي والنقدي، وليس معنى هذا أن التلقي مختصا بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى، إلاّ أن القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا، وما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية وممارسات تطبيقية هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية».[1] أي أن نظرية التلقي استلهمت مبادئها من الفكر الألماني بالدرجة الأولى، ثم تفاعلها مع آداب إنسانية ونظريات فلسفية تعلن بذلك ميلاد منهج نقدي جديد يدعي الاستقلالية في المفاهيم ويدعوا إلى تغيير القواعد القديمة وإعادة النظر في التعامل مع الأعمال الأدبية الحديثة.

لقد «وُضعت لاصطلاح التلقي ألفاظا مشتركة في مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، وقد تعرض إيراد هذه الألفاظ (أسماء وصفات) بتسلسل تاريخي دقيق ومقبول بسبب كثرتها وتداخلها وصعوبة الفصل بينها ... وقد يكون (التلقي) و (القراءة) لفظين جديرين بالعناية لكونهما يؤديان الغرض المقصود».[2] ويعود عدم تحديد المصطلحات بدقة إلى تقاطع الدراسات الأدبية مع النظرية وارتباطها بعلوم أخرى كالفلسفة وعلم النفس، وكذلك إلى التجديد في المفاهيم بما يساير النهضة الأدبية الحديثة، الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر إذ هي مسميات دالة على التلقي، والمتلقي هو المستجيب للنص وهو المستقبل وهو الفاهم وهو المرسل إليه وهو المخاطب وهو السامع والقارئ، إن المصطلحات الرئيسية المستخدمة في الدراسات الأدبية الحديثة هي أربعة أساسية وما عداها هو إما تبع لها أو مرادف وهي التلقي – القراءة – الاستقبال - الاستجابة، ونرى أن المصطلح الجامع لها هو التلقي، المصطلح الأساسي والقوة المهيمنة إلا أن مصطلح القراءة يبقى هو المستخدم والسائد في دراسة النقد الحديث.[3] ويعود هذا الخلط في تحديد المصطلح خاصة في الدراسات النقدية إلى توالي الترجمات للتعريف بهذه النظرية وما

[1] – نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، أحمد بوحسن، ص: 11.

[2] – استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص: 27.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 30.

زاد الأمر تعقيدا أن أغلب الترجمات لم تنقل من الألمانية إلى العربية وإنما عن طريق لغة ثانية كالإنجليزية أو الفرنسية، و سبب هذا الأمر لُبسا مصدره المترجمون إلى هذه اللغة الوسيطة ثم إلى العربية.[1]

إن هذا الاختلاف في ضبط المصطلح يعود إلى الاختلاف في الرؤية والمرجعيات المعرفية، لكنه قد يشكل عائقا أمام النقاد ، يظل مصطلح التلقي مصطلحا منفتحا بإجراءاته النقدية على المناهج النقدية والأدبية مجتمعة كانت أو منفردة وعلى تقنياتها، فيتيح الشمولية والموازنة والمقارنة، مما يجعله يتميز بقدرة الاحتواء والمسايرة على التنقل وفق إمكانيات القارئ المتعددة، ذلك أن القراءة المتقنة والواعية المدققة والمتوازية إذ دعمت بمنهج نقدي متميز وقارئ مرهف موهوب يملك حساسية نقدية ومعرفة لغوية وثقافية ونفسية، يمكن لها أن تفتح آفاق التجربة الإبداعية، ومن ثم تحقق لنا تجربة نقدية إبداعية صحيحة.[2] ما نخلص إليه أن جمالية التلقي استفادت من كلّ ما سبقها من المعارف في إقامة هيكلها التنظيري مما جعلها تتسم بالانفتاح والقدرة على التفاعل بين عدة مناهج على اختلاف مشاربها، كما أنها أعادت الاعتبار للقارئ من منطلق كونه المنتج الفاعل في العمل الأدبي من خلال مكنوناته وتجاربه الجمالية التي يبثها في النص فيكتب له الديمومة والبقاء مع كل فعل قرائي يرتكز على مبادئ نظرية التلقي، وإذا أردنا تحسس المصطلح في المنظومة الاصطلاحية لياوس وجدنا مفهوم التلقي مزدوجا يشمل معا الاستقبال (أو التملك) والتبادل ،حيث يتأسف لضيق المصطلح في اللغة الألمانية فكلمة "**Rezeptionsasthetik**".توحي للأسف بسوء فهم محتوم بينما كلمة "**Reception**" الفرنسية أو"**Reception**" الإنجليزية لا تستعمل إلاّ في لغة الصناعة الفندقية، أما التلقي فيرتبط بوجهين أحدهما بأثر العمل المنتج في القارئ، والآخر بكيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له.[3] ما يمكن الوقوف عليه في فضاء النظريات أن الإجماع على مفهوم اصطلاحي جامع يعد ضربا من الخيال لصعوبة الاتفاق على تحديد مصطلح لهذه النظرية يقلل دائرة الخلاف بين المدارس والنظريات، ولكن

[1] – ينظر: بحوث في القراءة والتلقي، نظريات التلقي، هالين فرناند وشوبر فيجن فرانك وأوثان ميشيل، تر: محمد حيز البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م، ص: 31.

[2] – ينظر: المسار في النقد الأدبي، دراسة في نقد النقد الأدبي القديم والتناص، حسين جمعة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص: 22.

[3] – ينظر: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، هانز روبيرت ياوس، ترجمة: رشيد بن حدو، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ع 484، ص: 101.

ما يمكن استنتاجه أن هذه التيارات والمناهج لا تختلف في كونها جسدت للقارئ وجودا ومنحت له ملكية في أراضي النصوص يصنع فيها ما يشاء وفق جمالية مركبة بين النص ومتلقيه.

إن القارئ لم يغيب قط بمعنى الإقصاء الكلّي في النظريات الكلاسيكية رغم ما تدعيه بعض الكتابات النقدية الحديثة، ولكن مُنحت له هوامش ضيقت عليه متسعا ثبطت قدراته وجعلت وجوده باهتا لا يلتفت إليه، لقد تمكنت نظريات التلقي من الظهور من خلال واقع نقدي شهد الكثير من الاختلالات والتناقضات. لقد تمكنت جمالية التلقي من فتح آفاق جديدة من خلال إيجاد بدائل جديدة لتاريخ الأدب ومنحه إمكانات معتبرة حررته بها من عقال المبدع والمنتج حيث عمدت إلى إدراج العمل الفني وفق أفقه التاريخي الذي أنتج فيه عبر روافده الثقافية.

2. 1- نظريات القراءة النشأة والتطور:

يجمع النقاد على أن ألمانيا موطن خصب ساعد على نشأة نظرية التلقي فيه حيث «نشأت نظرية التلقي في ألمانيا سنة 1966م بجامعة كونستانس"**Université de Constance**" على يد مجموعة من كبار العاملين في مجال الأدب والنقد، وأشهر روادها هانس روبرت ياوس " **Hans Robert Yauss**"(1921-1997م) وفولف غانغ آيزر"**Wolf Gang Ezer**" (1926-2007م) وعدد آخر من المساهمين في نشأة هذه النظرية في وسط فكري متردي، وترتبط نظرية التلقي بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي والنقدي، وليس معنى هذا أن التلقي مختص بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى ».[1]

فقد سبق هذا الظهور في ألمانيا عدة نظريات حاولت وصف النص ومقاربته وهذه الأعمال النقدية أسهمت في نشأة جمالية التلقي وكانت بمثابة الأصول المعرفية لها. فهي تقاطع بين ثقافات وبيئات عدة أفرزت طروحات ونظريات كان لها الدور البارز في ظهور واكتمال معالم نظرية التلقي، ويصرح بذلك ياوس موضحا أنه: «منذ سنة 1966م استعارت جمالية التلقي من هانس جورج جدامر"**Hans George Cadamer**" فرضيات فلسفته التأويلية لتعارض خاصية الموضوعية في مناهج التأويل المتداولة في تدريس الأدب».[2] إذا علمنا أن جورج جدامر (1900-2002م) فيلسوف ألماني و

[1]- نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، أحمد بوحسن، ص: 11.

[2] - جمالية التلقي، هانس روبرت ياوس، ص: 104.

موسوعة في الفكر الإغريقي و الفينومينولوجية حيث صار رافدا من روافد نظرية التلقي، إذ لا يمكن لأي نظرية كانت أن تنشأ مستقلة عن النقد الأدبي وهذا ما انطبق على نظرية التلقي التي ارتكزت على عديد الفلسفات ونهلت من مدارس كثيرة آلياتها وأدواتها، إلا أنها ثارت على المذاهب السابقة كالماركسية والشكلية الروسية "**Formalisme Russe**" وغيرها. وركزت هذه النظرية على حرية القارئ وأعلت من شأنه بعد ما كان تعامله مع النص في حدود إيديولوجية"**Idéologie**" تلغي ذاتيته، إذ كان دوره يقوم على الاستهلاك ليس إلا و "قد انتهى" ياوس من محاولاته في التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص وقد أطلق على هذه الرؤية جمالية التلقي"**Esthétique de laRéception**".[1]

وعليه تعتبر هذه النظرية بداية تغيير في المسار الفكري النقدي وميلاد لآفاق جديدة ركزت على البعد الجمالي للنص، فركزت على القارئ والقراءة والجانب التواصلي في نظرية الأدب وإذا أردنا أن ننصف المناهج السالفة قلنا إنها أسهمت ولو بالقليل في نضج نظرية التلقي والتي جعلت من كتابة تاريخ نشأتها في غاية الصعوبة جراء توالي النظريات والمناهج غور أفكارها وعلى هذا الأساس يعتقد ياوس «أن جمالية التلقي لا تزعم -كغيرها من المناهج الشمولية - رغم جزئيتها ومحدوديتها، فهي لا ترغب في أن تكون مبحثا مكتفيا بذاته مستقلا عن غيره».[2] فقد أشار في عديد كتاباته إلى ذلك، إن «معظم المذاهب النقدية تنهض في أصلها على خلفيات فلسفية، على حين أننا لا نكاد نظفر بمذهب نقدي واحد يقوم على أصل نفسه، وينطلق من صميم ذاته الأدبية، وما ذلك إلا لأن الأدب ليس معرفة علمية مؤسسة، تنهض على المنطق الصارم والبرهنة العلمية، ولكنه معرفة أدبية جمالية أساسها الخيال والإنشاء، قبل أي شيء آخر».[3]وهذا الأمر من المسلمات إذ لا يمكن أن تقوم أي نظرية وتتكون دون أن تستفيد وتغترف من مذاهب أخرى، مما يجعلها تنشأ على أسس نسبية علميا والأدب عموما ينبني على الجمال والخيال.

---

[1]- ينظر: نظرية الاستقبال، هولب روبرت، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992م، ص:75-78.

[2]- المصدر نفسه، ص:75-78.

[3]- في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002م، ص: 79.

إن «هذا التقاطع بين الحقول المعرفية الشائكة جعلت " كونرجيم وستار ونسكي" يقر بصعوبة كتابة نظرية التلقي بسبب تعقد حقل البحث، ويبقى الاعتقاد السائد عند فولفغانغ أيزر " **Wolfgang Izer** "أن مكمن الصعوبة في دراسة عملية التلقي لا يتمثل في طرفيها "النص والقارئ" بل في الحدث الحاصل بينهما».[1] فهذا اعتراف من منظري نظرية التلقي بصعوبة دراسة نظرية التلقي والإحاطة بكلّ حيثيتها لتقاطعهما مع مختلف المدارس والنظريات ولأنها تبنت أنواعا شتى من الأفكار مما يتطلب دراسة نقدية وكفاءة عالية للتمكن من احتواء عملية التلقي. و «جمالية التلقي ليست مبحثا مباحا للمبتدئين المتعجلين، وتكمن هذه الصعوبة في أن ياوس يسعى إلى كتابة جديدة لتاريخ الأدب تتجاوز ظروف النشأة».[2] فقد قامت وتأسست نظريات القراءة والتلقي على آليات الفهم والتفسير والتأويل وهي نظريات وسعت فضاء الدّراسة، و«يبدو من المشكوك فيه أن تمثل نظرية القراءة اتجاها قائما بذاته في النقد الأدبي الحديث، ذلك أن معظم المقاربات القرائية ماهي في حقيقتها سوى تأكيد على بعض الاتجاهات السابقة أو تركيز على جانب واحد من جوانب نظرية الإبلاغ سواء كان ذلك الجانب إعلاميّا أم اِتصاليّا أم برجماتيّا، ويمكن على وجه العموم أن نميز في الوقت الحالي ثلاثة مسارات رئيسية في نظرية القراءة وهي المسار السيميائي، والمسار الاستقبالي، والمسار المنوَّع».[3]

لقد تحول النّص الأدبي في ظلالها إلى فضاء لغوي مترامي الأطراف، حيث منحت للقارئ المؤول سلطة تامة على النص، وهذا ظاهر لمن يرصد فعل القراءة وعلاقته بالنصوص، ومن خلال تتبعنا لأهم الممارسات القرائية والتي لا تحتاج إلى إثبات وبرهان أن القراءات توالت على أنواع شتى من ضروب الكلام شعرا ونثرا فكانت تلك القراءة تفسيرية تأويلية لما هو قائم من صلة بين القراءة والتفسير والتأويل. وهذا الترابط بين هذه المفاهيم متولد من كون كل آلية من هذه الآليات لا تتحقق إلاّ من خلال ارتكازها على أداة أخرى فقد اتفق المشتغلون في حقل نظرية التلقي والمتعاملون في مجال فك طلاسم النصوص أن القراءة الفاحصة والمثمرة لا تتحقق بمجرد اللقاء الأول مع النص، إنما

[1] – التفاعل بين النص والقارئ، فولفغانغ إيزر، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية، فاس، المغرب، 1992م، ع 07، ص: 08.

[2] – نحو جمالية التلقي، جان ستار وبنسكي، تر: محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية، الدار البيضاء، المغرب، ع06، 1992م، ص: 43.

[3] – نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م، ص:51.

يتحقق المراد إلاّ من خلال سلم قرائي متسلسل يكون تبعا لتأويلات متعددة وأفهام وتفسيرات شتى وصولا إلى جوهر المعنى.

إن هذه المقاربات "**Approches**"في الحقيقة اختلفت وتباينت حسب الظروف والبيئات التي ولدت ونمت فيها، إن استقراء مفاهيم المصطلحات والآليات التي صنعت لنفسها وجودا نوعيا في الممارسات القرائية حينما استنطقت النصوص، وهذا ما ظهر جليا في المدونات التفسيرية أو البلاغية من خلال علم التفسير والتأويل والأصول وعلم الكلام والبلاغة والنحو، والربط بين الآليات القرائية والأدوات المستعملة في التنقيب والحفر والترصد والكشف عن جواهر المعاني والإحاطة بمقاصد النصوص هذا في تراثنا العربي فما بالك بجذورها في الثقافات الأخرى التي كثرت فيها التيارات والمناهج والنظريات التي كانت تشهد حركية نشطة ما انفكت تتوقف إحداها حتى تنشأ أخرى.

كما أن نظرية التلقي في مسيرتها، أو من خلال إرساء مبادئها مرت بثلاث مراحل أو محطات كما ترى بشرى موسى صالح، إذ تقول: «نجد أن العمر المنهجي الحديث يتطور على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر التاريخي، النفسي والاجتماعي ... ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه».[1] فبالإضافة إلى المعطيات التي شكلت للنظرية أهم الدعائم والمبادئ فإن مفهومها السياسي مرتبط بالصراع الفكري الألماني مع النظام الماركسي الذي كان يعاني أزمة في الأدب وانحراف في التعامل مع النصوص بسبب إلغاء دور القارئ الفرد والتركيز على المجتمع، وهذا ما حاولت نظرية التلقي الخروج والثوران عليه، حيث فكت القيود التي كبلت الإبداع وجعلت القارئ لا يخرج في تعامله مع النصوص من معيارية الإيديولوجيات" **Idéologies**" وأحادية المعنى طاعة وخدمة للجماعة أو المذاهب أو ما يسمى بالقراءة الموجهة، رغم ما تدعيه نظرية التلقي في كونها المحرر الوحيد للقارئ خدمة وتطويرا للعملية الإبداعية إلاّ أنها أغفلت لسامع النص المبدع أحواله النفسية والاجتماعية والتي لا تفيد حسبها في التعامل مع النص.

تستقي جمالية التلقي في تجاربها من البحث السيميولوجي والتاريخ الأدبي، فتحاول الاستثمار في النتائج المحصل عليها في النقد الأدبي. ومنهج النظرية يقوم على عدم التسليم بالإنتاج الفني التام أو الوصول إلى الحقيقة الكلّية «فلا يفسر الطابع الجزئي لجمالية التلقي إذن من خلال عنايتها بالعلاقات

[1] – نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص:32.

بين الإنتاج والتلقي فحسب، بل أيضا بالاعتراف بأن أي إعادة لإنتاج فني ماضي محكوم عليها أن تظل جزئية».[1] فإن طابع الجزئية في العمل الإبداعي قضية حتمية مسلم بها.

إن الدراسات النقدية ترى أن النص ليس له معنى موضوعي جاهز مهمة القارئ إخراجه للوجود، إن النص في المنظور الجديد مادة خام صماء والقراءة هي التي تبعث فيه الحياة عبر عملية عقلية شديدة التعقيد يباشرها القارئ متسلحا بترسانة من الآليات والذائقة التي هي أساس مشروع في القراءة ذلك أنه لن تتوفر للمتلقي- فيما يبدو- آليات القراءة الصحيحة التي يستطيع من خلالها الإلمام بجزئيات النص والإحاطة بظروفه وملابساته من غير حس جمالي نابع من ذاته، ويتجلى هذا الذوق في طابع آليات داخلية تجري على مستوى العقل ونشاطاته.[2] فالفن يتسم بطابع النسبية الخاصة لا يمكن له أن ينتج قراءة تامة وشاملة لكل عناصر الإبداع، فعلاقة النص بالقارئ تتحدد داخل آلياته، وتقاس بمدى ارتكاز فهمه على بنية النص والتمكن من فك رموزه وإضاءة الغامض فيه، فتتحقق بذلك القراءة الفعالة المنتجة. وهذا يتوقف على استراتيجية القارئ وآلياته في تجسيد المعاني المتوارية في أوعية الألفاظ، هذا ما ركزت عليه نظرية التلقي والقراءة، والتي تجعل من القارئ المالك الحقيقي للنص، يقول عبد الله الغدامي: «إن الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحرا بيانيا يسرقون به ما تبقى منا: أخيلتنا. وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة».[3] بمعنى أن القارئ يصبح المالك الحقيقي للنص فيرى فيه ذاته من خلال تجسيد ماضيه فيتفاعل ويفعِّل ويغير فيبدع بمحاولة تأسيس نص داخل نص.

القراءة بهذا المفهوم عملية تعيد للنص النبضات بعدما كان جسم لا حراك فيه، فتمدد له البعد الحياتي عن طريق استجوابه واستنطاقه عبر الفجوات والرموز لفك طلاسمه، إن القارئ يجمع شتات النص ليبني معنى جديدا يعبر به عن ذاته، رغم ذلك تبقى قراءة غير شاملة ذاتية تدخل ضمن سلسلة

---

[1] -Hans robert Jauss. Pour une esthétique de la réception. Edit. Gallimard. Traduit. Par. Claude Maillard. Préface de jean Slarolimski.Paris .1978. p.521.

[2] – ينظر: الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، دراسة تحليلية نموذجية، نواري سعودي أبو زيد، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 2005م، ص: 84.

[3] – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(Deconstruction) ، عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006م، ص: 288-289.

المقاربات والاحتمالات تتعدد بتعدد أفكار القرّاء وواقعهم فـ: «كل قراءة في النص تشكل واقعة مضافة».[1] فكل قراءة فسحة في عالم المعاني وتجديد في مساحات الوقائع.

2. 2- القراءة والتلقي الخلفيات الفلسفية والايديولوجيا:

لا يمكن لأي نظرية كانت أن تتأسس من فراغ، أو أن تحدث طفرة وهذا ما ينطبق على نظرية التلقي والتي بنيت على جملة من الأفكار الفلسفية والإيديولوجية و نظرية التلقي والقراءة اغترفت من ينابيع متنوعة وامتزجت بأفكار ومذاهب، شكلت الإرهاصات الأولى للنظرية، وقد لخصها روبرت هولب "**Robert Hulpe** " في قوله: «وعلى هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص، خمس مؤشرات هي الشكلانية الروسية، بنيوية براغ ظواهرية رومان أنجاردن، هرمنيوطيقا هانز جادامر وسيسيولوجيا الأدب».[2] إن البناء المعرفي لكلّ نظرية يقوم على مخلفات وإرث تاريخي متباين، إذ لا يمكن الادعاء أن الروافد والمشارب والخلفيات التي حصرها هذا الناقد في هذا القول تشكل الأصول المعرفية لهذه النظرية دون سواها من المرتكزات والمرجعيات الفكرية والفلسفية والمذاهب النقدية التي اعتبرت مخزونا تلجأ إليه في بناء صرحها النقدي وتلك بديهية لكلّ جديد ينعدم القول من خلالها أن الشيء بني على أصله فتَشكل من العدم، إن الدّارس لآليات النظرية واستراتيجياتها القرائية ليكتشف تلك الروابط الخفية والخيوط السرية التي تُنسج منها عباءاتها التي تتباها بها في ساحت الصراع النقدي وقد صارت مرجعيات وأسس تأطير وفق صياغة خاصة.

2. 3- بواكير القراءة عند الشكلانيين:

لقد أسهم التحول الذي رفعت رايته الشكلانية بين القارئ والنص بتوسيع مفهوم الشكل والاهتمام بالإدراك الجمالي وتحديد عمل الفن والتركيز على تطبيقات التفسير، لقد بحث الشكلانيون الروس في آليات النص ومادة بنائه، وكيفية تحليله من داخله، يرى ياوس أن: نظرية التطور الأدبي الشكلانية تعتبر بحق أحد أهم عوامل التجديد بالنسبة لتاريخ الأدب، فلقد أوضحت بأن التحولات التي تتم في التاريخ تندرج حين يتعلق الأمر بالأدب أو بغيره، ضمن نسق معين، حيث حاولت أن

[1] – هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، على حرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص: 21.

[2] – نظرية التلقي، مقدمة نقدية، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص: 48.

تبني نسقا للتطور الأدبي.[1] فإدراك الأدبية في النص أدى بالشكلانيين إلى تحقيق الطابع الجمالي فيه، لكن ما يعاب عليها إهمال دور القارئ وأهميته، لقد ردّ نقاد هذه المدرسة كلّ القراءات الكلاسيكية المعتمدة على ما يحيط بالنص، لقد تنبهوا إلى القراءة العميقة من داخل النص ونظّروا لذلك، فكانت لهم أدوات قرائية أخرجوا من خلالها القارئ من عزلته.

تقوم القراءة في إطار الاستراتيجية الشكلانية على الكثير من المقولات والتي تحدثنا عنها في فصل الشكلانية التي صارت آليات قرائية تعتمد لفك مغاليق الأدب ومقاربة النصوص وقد أفردنا فصلا لذلك اهتمت الدّراسة فيه على كلّ ما تعلق بالمدرسة الشكلية كمنهج ونظرية دون التركيز على آليات القراءة التي نلخصها في النقاط التالية:

1- القراءة الشكلانية تعتمد على مبدأ إدراك الشكل دون المضمون باعتبار هذا الأخير أداة للإدراك التي ترتكز عليها القراءة الأدبية فهي المعايير التي ينتقى ويتميز من خلالها العمل الأدبي، وإن كانت نظرية عرجاء أبعدت المضمون الذي يعتبر ركن أساسي في نظرية القراءة.

2- التغريب ونزع الألفة والذي يعتبر أرضية خصبة لعملية القراءة والتلقي وهو آلية قرائية تستفز المتلقي تُفعل من خلالها المقاربة التي تمنح النص نوعا من الجمالية بخلاف المألوف المبتذل، إنه أداة تنتهك بها اللغة عن طريق خروقات وانزياحات، تخرجها من الألفة المعتادة يدخل الواقع من خلالها في غربة ممتعة تضفي على النص نوعا من الجمالية "**Aesthetics**".

3- المهيمن "**Dominant**" وقد ارتبط برومان جاكبسون الذي جعله بؤرة"**Focal**" الأثر الأدبي التي تتحكم في العناصر اللغوية الأخرى، كما أنه مركز بنائي وقد ارتبط بالشعر، خاصيته الحركة والتغير حسب الواقعة التي تجعل منه مهيمنا ثم يأفل ليهمن عنصرا آخر.

4- الأغراض السردية التي ارتبطت بالمتن والمبنى السردي أو الحكائي عند توماشوفسكي" **BorisTomashovsk**" وهي مجموعة الأحداث والوقائع التي تقوم عليها الحكاية حيث تتكون من متن حكائي ومبنى حكائي، أو بالقصة والخطاب وتعتمد في تحليل النصوص السردية بأنواعها باعتبارها ركن أساسي أو غرض يحمل دلالات يقوم عليها بناء النص مهمة القارئ اكتشافه وتطويره.

[1] – ينظر: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، هانز روبيرت ياوس، ترجمة: رشيد بن حدو، ص: 57.

5- تقنية الأداة التي تسهم في بناء العمل الفني وتعين القارئ على وعي الأشياء، إنها المعالج للفجوات الحاصلة بين النص والقارئ، كما أنها وسيلة لإدراك الشكل ورابطة بين القارئ والنص.

لقد اعتمدت الشكلانية آليات قرائية متعددة تمهد للقراءة النسقية وفك العلاقات الداخلية " القراءة المحايثة" التي تقوم عليها بنية النص كما اعتمدوا ثنائيات غاية في الأهمية في عملية التلقي لعل أهمها ثنائية (القارئ والنص) والتي كانت بمثابة المرتكز في نظريات القراءة التي جعلت للقارئ دور مهم في تحديد قيمة العمل الأدبي بطريقة علمية وهي مبادئ قامت عليها المقاربات البنيوية التي تعتمد على ذاتية النص وعزل كلّ خارج.

2. 4- مبادئ القراءة في بنيوية براغ:

لقد تقاربت أهداف المدرسة مع ما تدعو إليه نظرية التلقي والقراءة وروادهما فلقد كانت أعمال موكارفسكي "**Jolur Mokarvski**" وتلميذه فليكس فوديكا "**Felix Vodicka**" من أكثر المصادر للنظرية سيادة في ألمانيا ... حيث ظهرت ترجمات ألمانيا لعدد كثير من كتاباته.[1] فقد حدد منظّرو هذه المدرسة الإطار العام للفن باعتباره نظاما دالا وأن كل عمل فني بنية غير مستقلة عن التاريخ وهذا ما ساعد في فهم بنية النص الأدبي وتراكيبه. ومن مقولات القراءة الرئيسية لهذه المدرسة نورد مايلي:

1. لقد اختلف نقد هذا الاتجاه مع ما يراه دي سوسير من كون اللغة نظام، إذ يعتبرون اللغة مجموعة من الوظائف وكل وظيفة قائمة على نظام من العلامات.

2. اعتمدوا ثنائيات دي سوسير في الدّراسة الصوتية حيث قسموا اللغة صوتيا إلى ظاهرة فيزيائية أساسها السمع باعتباره عنصرا في نسق المنظومة.

3. اعتمدت نظرية القراءة على ما جادت به هذه المدرسة في الجانب اللغوي من خلال نظرية وظائف اللغة التواصلية عند جاكبسون والتي اعتمد فيها على ستة عوامل (المرسل- المرسل إليه- الرسالة – الشفرة – القناة – السياق) حيث جعل لكلّ عنصر وظيفة، الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية " **The expressive function**" و المتعلقة بما ينتجه المرسل من رسائل حاملة لمجموعة من الانطباعات والتأثرات، والوظيفة الشعرية وهو ما تحمله الرسالة من معنى وهذا خاص بفن الشعر إلاّ أن هذه

[1] – ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، 1999م، ص: 76-77.

الخاصية سرعان ما مست النثر أيضا –الوظيفة الانتباهية "**Phatic Functio**" والتي تتعلق بإثارة المتلقي ولفت انتباهه ، الوظيفة الإفهاميَّة "**Cognitive function**" وقد خصصها ياكوبسون للمتلقِّي، فيكون التركيز فيها على المؤثرات ودرجة الإقناع كما يهتم فيها القارئ بأساليب الأمر والنداء و ردّة فعل المتلقي، الوظيفة المرجعية "**the referential functio**" أو الايحائية هي الأساس الذي يقوم عليه الاتصال وتتحدد من خلال العلاقة القائمة بين موضوعها والمرجع والسياق الذي تحيل إليه عن طريق الرمز–وظيفة ما وراء اللغة "**The metalinguistic function** "وهي لغة يستعملها المخاطب لوصف اللغة نفسها وتفسيرها وشرحها.

لقد تمكن جاكوبسون من وضع أحكام فصل من خلالها لغة الشعر حيث قال: «إن الخاصية المميزة للشعر تتماثل في أن الكلمة فيه تتلقى ككلمة؛ لا كمجرد محاكاة لشيء محدد أو انهمار عاطفي، وهنا تكتسب الكلمات وأوضاعها ودلالتها وشكلها الداخلي والخارجي ثقلا وقيمة خاصين بها».[1] وهكذا بات من المؤكد اتباع طرق تحليلية وقرائية خاصة بلغة الشعر دون غيرها من خلال اختراق نظامها وسياقها الخاص لكشف الدلالة الشعرية. لقد اكتسبت مدرسة براغ مكانتها في نظريات القراءة والتلقي بمبادئها ومعايرها خاصة ما تعلق بالدراسات الفونولوجيا، وإذا علمنا أنها امتداد للكثير من الفلسفات التي تبناها مفكروها والذين كان لهم الدور البارز في تدعيم استراتيجيات القراءة بالكثير من الآليات التحليلية أمثال: فيلم ماتسيوس و رومان ياكوبسون و نيقولاي تروبتسكوي و سركي كراكفييسكى و رينيه ويلك و يان موكاروفسكي وأندريه مارتيني و إميل بنفنيست و غيرهم من المنظرين والنقاد الذين أسهموا في تطور نظريات القراءة والتأويل.

2. 5–القراءة السوسيولوجية للأدب: Sociology of Literature

إن «فعل القراءة لسوء الحظ ليس مجرد فعل معرفة إنه مجرد فعل معرفة إنه تجربة تلزم الكائن الحي كله في مظاهره الفردية كما في مظاهره الجماعية».[2]

هذا النوع من القراءة يهتم بالتحليل الاجتماعي والنفسي للمتلقي رغم عدم قبول بعض النقاد العلاقة المباشرة لنظرية التلقي و القراءة السوسيولوجيا للأدب إلاّ أن التركيز على الظروف التي تم فيها

[1] – نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م، ص: 82.

[2] – سوسيولوجيا الأدب، روبير إسكاربيت، ترجمة: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999م، ص: 119.

التلقي وطبيعة القراءة وأثر العلاقات الاجتماعية والنفسية في توجيه وتحديد العمل الأدبي ضرورة، إنها رسالة اجتماعية هدفها تحسين وضعية هذا المجتمع من خلال منح القارئ الآليات الفعالة وجعله في أحسن الظروف القرائية، كلها أسس قامت عليها نظرية التلقي، إن التأثر المتبادل بين النقد السوسيولوجي من خلال رواده ليو لاونثال "**Leolowenthal**" وجوليان هيريش "**Julian Hirsh**" حيث تم الاهتمام في نظرية القراءة والتلقي والتركيز على الأدب ومواضعه على العامل الاجتماعي، خاصة إذا علمنا أن المجتمع متلقي ركن في الاستراتيجية القرائية، إن سوسيولوجية الأدب تعتبر القراءة فضاء يمنح جرعات أكسجين للمجتمع، هي كلها مفاهيم وآليات أسهمت في بلورة جمالية التلقي.

إن البعد السوسيولوجي تتقاطع حوله الدراسات لما يمتاز به من مجالات متباينة ومساحات خصبة لمجالات النقد المتعددة، فأركان القراءة والتلقي وليدة المجتمع فهو المنشأ والمحيط الذي يقبع فيه، فالقارئ مثلا رسالة حية تحيل إلى مجتمعه إذ لا يمكن إبعاده عن هذا الفضاء المتعدد، الذي يدرك من خلال فك طلاسم وعُقد المجتمع عبر القراءة السوسيولوجيا، هذه الأخيرة وطيدة العلاقة بين القارئ الجمهور على اختلاف ثقافاته والنص الذي تتضح ملامح كنهه اعتمادا على تفاعل الذات القارئة والكيان الاجتماعي الذي تنتمي إليه.

2. 6-ظواهرية رومان انجاردن (الفينومينولوجيا): Phenomena of Roman Engarden

كان الاهتمام في هذه المدرسة منصبا على العلاقة بين النص والقارئ فأكدوا على المتلقي ودوره في تحسين المعنى، فللظاهرية الفضل في صياغة أهم مفاهيم نظرية التلقي حيث: «دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي إلى تفاعل القارئ والنص، إعادة لثنائية الذات والموضوع الظاهراتية، فقد تأثر رواد هذه النظرية (ولاسيما إيزر وياوس) بالفكر الظاهراتي من إدموند هوسرل فغادامير حتى هيدجر واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل "أفق الانتظار" أو التوقع"**Horizon D'attente**" والمسافة الجمالية "**Distance Esthétique**" و "فراغات النص" و "الواقع الجمالي" التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها».[1]

ظهرت هذه المصطلحات بمفاهيم أخرى لعل أبرزها التحقق العياني ويعني عملية فرز للعناصر المبهمة ومحاولة ردم الفراغات، ومصطلح آخر كان له الأثر الظاهر في عملية التلقي وهو الفهم الذي

[1] – ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، حاتم الكبير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998م، ص: 109.

عدل فيه انجاردن خلافا لأستاذة هوسرل وهذا ما عمل على تفعيله أهم ناقد في عملية التلقي وهو" إيزر"، فالقارئ الفذ يحاول من خلال مقاربته للنص أو إعادة كتابته عبر الفجوات أو ما يصطلح عليه بالبياض، يحاول المتلقي إدراك كنه العمل الأدبي وما يقوم عليه من بنيات وأسس وشتات حيث يحاول إكماله وفهمه وإعادة صياغته فيتركب المعنى ويكتمل. لقد استفادت هذه النظرية من مقولات كثيرة وفلسفات أسهمت في تفعيل عملية القراءة، وقد منحت فينومينولوجيا إنجاردن لعملية التلقي أهم أستراتيجية في مقاربة العمل الأدبي وهي القصدية "**Intentionality**"وهو ما تعلق بإرادة المؤلف وما يريده من معنى عن طريق الخبرة أو الحدس أو الوعي الخاص، «و الفينومينولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية التي تعني ظهور الأشياء خصائصها العامة أو الجوهرية، إذ تزعم الفينومينولوجيا أنها تكشف لنا عن الطبيعة الكاملة الشاملة لكل من الوعي الإنساني و"الظواهر".كأن ذلك محاولة لإحياء الفكرة التي خفتت منذ عهد الرومانسيين التي ترى أن العقل الإنساني الفردي مركز كلّ معنى ومصدره».[1] وهذا ما يصطلح عليه في النظرية التفكيكية بمركزية اللوجوس والتي تهتم بالذات المتعالية للمؤلف أو ذات القارئ.

كل هذه المفاهيم كانت معتمدة في نظرية التلقي في بناء مشروعها القرائي كما أن هناك مفاهيم أخرى أثرت في نظرية التلقي والتي حاولت الربط بين الذات القارئة والبنية النّصية فكل هذه المؤثرات من نظريات ومناهج شكلت الإرهاصات الأولى لعملية التلقي و أسهمت بشكل كبير في توجيه المسار العام الذي تقوم عليه القراءة رغم اختلاف التقنيات والآليات التي اعتمدها منظّرو هذه التيارات الفكرية والفلسفية خدمة لعملية التواصل والاستقبال، فكانت بذلك نظرية القراءة والتلقي الوعاء المعرفي الذي يضم مختلف وجهات النظر والتعاليم التنظيرية التي سبقت ظهورها، فصارت بذلك ثمرة لكل هذه المدارس مما جعلها تهيمن على الساحة النقدية والأدبية.

2. 7-تأويلية غادامير: Interpretation of Gadamir

عملت هيرمينوطيقا غادامير "**Gadamer**" على تقديم مجموعة من الأدوات الإجرائية من خلال عملية التأويل والتفسير والفهم وكذلك توجيه استراتيجيات"**Stratégies** " القراءة، وحتى التأثير في رواد النظرية خاصة ياوس تلميذ غادا مير، إن « المبدأ الهيرمينوطيقي الذي يستلزم الإقرار بتحيز ملازم لكل تأويل، ليس الإرث الوحيد الذي تدين به التأويلية الأدبية لأختها الفلسفية، ذلك أن هيرمنيوطيقا

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:170.

غادامير تحثها إضافة إلى ذلك على تطوير فعل الإدراك من خلال لحظات الفهم "**Ver Stehen**" والتفسير"**Auslegen**"والتطبيق"**Anweden**" الثلاث ».[1] إن التأويل وعمل الفهم وتركيزه على التاريخ أو ما يصطلح عليه بالأفق التاريخي "**Historic horizon**" في إعادة تأويل المعنى من خلال ربط ودمج الماضي بالحاضر وفق زمن المتلقي فنحصل على أبعاد أخرى نعالج من خلالها الراهن، إنها عملية مركبة للدلالة عبر سلسلة من المعاني الجزئية عبر أزمنة متباينة متراكمة في وعي القارئ.

حسب ما تعرضنا له من مناهج وأفكار سبقت نظرية التلقي والتي تجسدت من خلال هذه المدارس والتي صبت في قوالب نظرية التلقي المعرفية حيث كانت هذه المناهج والنظريات السبب في نشأة نظرية التلقي في ألمانيا، لقد حاولت هذه النظرية العمل على قصور الكثير من الاتجاهات في تناولها للظاهرة الأدبية خاصة ما تعلق بإقصاء القارئ وإهماله، فحاولت نظرية التلقي والقراءة الاهتمام بالعناصر المغيبة في النص إكمالا للجمالية وتحقيقا للإبداع وطرائق المعرفة، وهذا ما جعلها تحقق مكانة كبيرة في الدراسات الأدبية بفضل روادها ياوس وإيزر، «وإذا كان النجاح قد كتب لهذه النظرية، فإن ذلك لم يكن إلا بفضل مجهودات منظريها، وبعد نظرهم».[2] وما نخلص إليه أن المدارس النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية وغيرها من المدارس لها الأثر البالغ في نشأة جماليات التلقي.

3. التلقي في مدرسة النقد الجديد:

لا يمكن الكشف عن الخيوط الخفية الرابطة بين هذه المدرسة وما قدمته من أفكار نقدية ومنابع اغترفت منها نظرية التلقي، إلاّ أن الأواصر الربطة بينهما متينة خاصة ما تعلق بقضية القارئ وما يتعلق به من تعددية في المعنى من خلال تلك القراءات المتباينة المبنية والمعتمدة على السياق الزمنى والثقافي، وأحيانا يفاجئنا القارئ بمقاربة تختلف كليّا عما يريده النص وهذا ما يعرف في نظرية القراءة بأفق القارئ، لقد كان للقارئ وجودا في مقالات نقاد هذه المدرسة ومنهم لويز روزنبلات " **Louise Rosenblatt**" والتي كانت لها إسهامات في نظرية استجابة القارئ وهي تعترف ضمنيا أنها اعتمدت

[1] – جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص، هانس روبيرت ياوس، ص: 104.

[2] – مدخل إلى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد، حفيظ علوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1999م، ج34، ع: 09، ص:86.

على أفكار ريتشاردز"**Richards** ".[1] إذا لقد كان لفكرة القارئ حضورا في كتابات هؤلاء النقاد حيث كان لهم الدور البارز في بلورة هذه الفكرة واعتمادها في مناهج القراءة والتحليل لدى نظرية القراءة والتلقي. لقد كان لهذه المدرسة الفضل في تثبيت أسس التنظير المعاصر ووضع أساليب جديدة في مقاربة النصوص كالتحليل بعيدا عن المؤثرات الخارجية، فكانت هذه الأفكار بمثابة شذرات شكلت نقاط البدء في عملية القراءة والتلقي.

وما دامت القراءة فعلا خلاقا، فقد انتقل مفهومها من الانتشاء والرغبة إلى سعة المشاركة في إعادة البناء والاستنتاج فقد نُظر إليها في الأبحاث والتنظيرات المعاصرة من زوايا مختلفة، حيث كانت هناك أبحاث في سيكولوجية القراءة وأخرى في سيميولوجية القراءة، فقد اتخذت أبعادا متعددة تبعا لتعدد منظريها.كما تكمن جاذبية القراءة في الأحاسيس التي تثيرها فينا.[2] أي تبعا للمدارس النقدية التي ينتمي إليها كل ناقد وما تنتجه هذه الأخيرة من نظريات متباينة مما يفرض نوعا من الخصوصيات والاختلافات في المصطلح، ووردت القراءة في قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر بمعنى التفسير أو الشرح للعلامات والرموز النصية وهي: «مفهوم يشير إلى تغيير الإشارات النصية باعتبارها عناصر رمزية معبرة عن النص وعن الحضارة التي نشأ أو ظهر فيها النص، وهذا المفهوم شائع في بحوث ودراسات النقاد الذين يعتمدون في أعمالهم عن نظرية التلقي والقراءة المفتوحة».[3] أي هي قراءة اقتصرت على فك شفرات النصوص "**décodage**" من خلال شرح وتحليل الرموز الغامضة وتغييرها، و«القراءة "**lecture**"هي فك كود الخبر المكتوب وتأويل نص أدبي ما».[4]وهناك كما هو معلوم نوع من القراءة يختص أصحابها بفك الكلمات المبهمة المرمزة والتي هي على شكل طلاسم يستحيل للقارئ البسيط فك تشفيرها مما يستدعي خبراء هذا العلم.

[1] – ينظر: نظرية التلقي، خلفياتها الأبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، غنيمة كلوقلي، دار التنوير، الجزائر، ط3، 2013م، ص:61.

[2] – ينظر: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ص:17-18-19.

[3] – قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، حجازي سمير سعيد، دار الأفاق العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص:66.

[4] – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص:175.

وورد في معجم ديداكتيك اللغات أن القراءة في السيمائيات"**sémiologie**" الأدبية تشغيل مجموعة من عمليات التحليل وتطبيقها على نص معطى، فالقراءة إبداع وإنتاج مقابل للوصف أو الشرح الكلاسيكي للنص الأدبي، إنها قراءة لاشتغال النص أي للعمليات التي تؤسسه كنص من النصوص.[1] وقراءة النص لفك شفراته ورموزه تأويلا وتحليلا، كما نلاحظ أن المفهوم الاصطلاحي للقراءة لم يقتصر عل تعريف أحادي، إذ شهد تنوعا في المفاهيم حسب اقتران كل معجم بالدراسات النقدية المختلفة.

ويتضح لنا وتتبعا لمدلولات القراءة عبر أبرز المحطات التاريخية أنها اتخذت بعدا واسعا حسب ما تبدعه القرائح، حيث عرف مفهوم القراءة تحولا واضحا فانتقل من المعنى المعروف البسيط إلى المعنى المتشابك المعقد، وقد ارتبط بالدراسات النقدية الكثيرة ؛إذ أصبح من الصعب التقبض على مفهوم القراءة فهي متشعبة المسالك والمفاهيم لأنها لا تدعي الاستقلال بناتجها بل تدعو إلى نوع من التكامل بين المعارف، فالقراءة هدم للاعتقاد.[2] القراءة إذا متعددة ليست لها أدوات واضحة ولا مرجعية قارة، ولا موضوع خاص، ويمكن أن تظهر في كل مرة ضمن احتمال مفهومي من الاحتمالات المذكورة، مما يعني أن اقترانها بالنقد يزيد في تقوية درجة الإشكال ولا يحله قط.[3] وقد جاء هذا القول ليؤكد صعوبة الإحاطة بهذا المصطلح مما أثر سلبا على إمكانية القبض وتحديد حقله الذي ينتمي إليه، ويعود ذلك لاغترافه من ينابيع نقدية كثيرة ولاسيما في المنظور الغربي من خلال ما تطرحه الدراسات النقدية وتؤسس له فلسفة التنظير الأدبي كما يظهر لاحقا.

فلقد حدثت شبه فوضى في التعامل مع المصطلحات وسبب ذلك اختلاف الثقافات واللغات المدروسة وهذا ما نراه جليا في التفاوت من حيث الاصطلاح بين المغرب العربي والمشرق العربي، وهذا ما جعل النقد العربي المعاصر يعاني من أزمة في المصطلح سواء في توحيد المصطلحات لدى النقاد أم في ضبط مفاهيمها، خاصة إذا كان الأمر يتعلق بمصطلح وافد لذا نجد الشكوى والحيرة عند الكثير من

[1] – ينظر: تدريس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، محمد حمود، منشورات ديداكتيكا، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص:16،17،18.

[2] – ينظر: كشاف اصطلاحات الفنون، التهانوي محمد علي، تح: رفيق العجم وعلي دحروج، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان ط1، 1996م، ج2، ص:1306.

[3] – ينظر: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، محمد الدغومي، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط1، 1999م، ص:273.

النقاد، إن إشكالية المصطلح تبدو ظاهرة في نقدنا وربما يكون النقد الغربي متجاوزا إلى حد ما هذه الإشكالية.[1] فمعضلة تحديد المصطلح وضبطه ليست وليدة الساعة، هذا عند أهل الاختصاص الذين لم يستطيعوا الفصل في مفاهيم اصطلاحية كثيرة فما بالك بالباحث المبتدئ ، و«حاصل ذلك أننا في خطاب النقد ... وخطابات التنظير له نجد كلمة "قراءة" ما تزال مشحونة بدلالة عامة يصعب فيها تبين الحدود الفارقة بينها وبين المصطلح، خصوصا وأن الاستعمال يقرن الكلمة المصطلح بالنقد والنص فلا نعرف في أي سياق يتم هذا الاقتران وماهي مرجعياته بالإضافة إلى هذا حتى الذين يملكون وعيا بالاصطلاحية يميلون إلى جعل القراءة تسميته لفعل يصطنعونه مخالفة مع مناهج القراءة المعروفة بحيث يصير مصطلح القراءة دالة على عناصر شتى».[2]

لقد تميزت المعاجم الغربية بتنوع الشرح وكثرة التعاريف للقراءة إذ وردت هذه الأخيرة بعدة معان فقد أورد وليم راي"**William Ray**" مفهوما للقراءة إذ يقول: «تعرف القراءة بأبسط مستوى البديهية الشخصية على أنها دمج بمجرى النص».[3] أي اندماج القارئ في النص ويبدأ ذلك من خلال القراءة البسيطة.

1. فعل القراءة: «"**ACTE DE LECTURE**"وهو الأداء الذي يعتبر مهارة لغوية، وهو التمثل على أوجه عدة ومعرفة بنياته من خلال فاعلية القراءة».[4]

2. نشاط القراءة: أي قراءة وفك رموز الكتابة وإعادة قراءتها.[5]يعني محاولة مقاربة النصوص من خلا لفك الطلاسم.

3. طريقة الفهم: وهي الآلية التي من خلالها يتم إدراك وفهم المكتوب أي المنهج المتبع في فهم وضعية ما.[6] فكما هو معلوم أن لكل قارئ منهجية خاصة تعتمد آليات وأدوات ينفرد بها عن غيره.

---

[1] – ينظر: مفاهيم الشعرية، حسن ناظم، ص:11.

[2] – حاضر النقد الأدبي (مقدمة)، إميل ستا يجر، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1977م، ص:275.

[3] – استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، ص:163.

[4]-Duden Deutsches Universalwörterbuch, Dudenverlag, Mannheim, 2003, artikel lesen, p1013, Dictionnaire, encyclopédique illustré, Larousse, Paris 1990, article lecture p889.
Le Robert Méthodique, le Robert, Paris 1990, article lecture, p801.
- Oxford Advances learner's dictionary, reading article OXFORD University presses venth edition, 2005, p1255.

[5]-Duden, Ibid. artikellesen p1013, Dictionnaire encyclopédique illustré Ibid. p899.

[6]-Duden, Ibid, artikellesen p1013, Le Robert Méthodique, Ibid. p801.

4. فهم المحتوى:"COMPRENDRE LE CONTENU "التوصل إلى ربط ثم فهم العلاقة بين المكتوب وما تعمله من معنى معجمي أي القراءة إدراك للبناء المعجمي.[1] يعنى الإحاطة بالمحتوى والتراكيب.

5. القراءة بمفهوم التأويل: وهي القراءات المتعددة التي تنجز على نص أدبي، والقراءة هنا بمفهوم التأويل من خلال فهم ظاهر النص وصولا إلى المعنى وأحيانا تكون القراءة بمفهوم التأويل وصولا إلى معنى المعنى.

6. قراءة الملامح: وعموما يقصد بها التنبؤ بأشياء خفية اعتمادا على الملامح الظاهرة كاستنتاج وفهم تهديد من خطاب عادي أو قراءة الأفكار.

ومن خلال هذه الأقوال ورد مصطلح القراءة في الفرنسية "LECTURE" وورد في الإنجليزية"READING " في حين نجده في اللغة الألمانية بمعنى الفعل "LESEN ". فهي القراءة الكاشفة العميقة التي تغوص في أعماق النص لاستنطاقه، من خلال توليد دلالات أخرى غير ظاهرة يكتب للنص من خلالها التجدد ومواصلة النبض.

وهكذا بدأ يتوسع مفهوم القراءةحيث صار في حقيقته بعدا واسعا يشمل كل قراءة حول كل ما تنتجه القرائح وخصوصا ماله صلة بالإبداع، ومحاولة استحضار الغائب الذي كان مهمشا "المؤلف" في ظل الدراسات النقدية الحديثة، ومن خلال ما سردناه من تعريفات لمصطلح القراءة يتضح أنه مشحون بمفاهيم كثيرة لارتباطه بالدراسات النقدية المختلفة حيث ارتبط فعل القراءة بعملية التأويل وهذا حسب ما أورده فولف غانغ إيزر، إذ يرى أن «هناك شيء واحد واضح هو أن القراءة شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي».[2] والعلاقة تظهر إذا أمعن الباحث في مراحل قراءة النصوص وكأن القارئ يتفاعل مع النص محاولاً تأويل المبهم منه، ولا يكون التأويل الاّ بعد القراءة الأولى.

1. نظرية التأويل: The theory of interpretation

تعتبر قضية التأويل من أهم القضايا التي شغلت الفكر الإنساني إذ اعتمدت البشرية التأويل محاوِلة إيجاد مبررات لظواهر الكون المتعددة واكتشاف ما خفي منها مرتكزة في ذلك على منطلقات فلسفية وإيديولوجية، كما ارتبطت حسب كتب التاريخ بتفسير الكتاب المقدس وهذا في كل الديانات

[1]-Duden, Ibid, artikel lesen p1013, Oxford vanced leaners Dictionary, Ibid, p1255.

[2] – فعل القراءة، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ط، 1995م، ص:11.

السماوية غايتهم في ذلك التقبض على المعنى المقصود من خلال فك غوامض الألفاظ، كما أن التأويل أخذ أبعاداً أخرى حسب تطور الحقب الزمانية ومسايرة للاختلاف الفكري ولقد اكتسبت مادة التأويل تعريفات ومفاهيم شتى، سنحاول من خلالها الوقوف على المعنى.

إذا فالتأويل صرف اللفظ عن المعنى الظاهر إلى معنى آخر محتمل غير متبادر، وهو المعتمد على العقل، وفي هذا القول ظهرت آلية أخرى يتخذها القارئ كسند يرتكز عليه، نفاذا من ظاهر اللفظ إلى ما يحتمله فالتأويل آلية يستعملها القارئ لصرف الظاهر إلى الخفي من القول وسيلته في ذلك ومادته التي يرتكز عليها هي اللغة: «فالتأويل تقنيته وإستراتيجيته، فهو سؤال في النص وما قبل النص وتحرير للقول من فردنة القول، لأن النص يتسع كالقول المختلف ويتلاءم مع التعددية الافتراضية في معانيه الكلّية».[1] عملية التأويل هي أقرب إلى الافتراض والاحتمال، ولا تدعي التقبض على الحقيقة بل هي مجرد مقاربة تجعل اللغة مطية لأجل الوصول إلى المستور أو المخفي، دون الخروج عن فضاء النّص احتراما ومراعاة للسياق و مع ذلك فإن كل المقاربات والتأويلات تبقى تلامس الحقيقة ولاتملك الحقيقة مما يعني أنها مجرد قراءة لكثير من القراءات غير المنتهية والتي تلهث وراء المعنى الذي يتذبذب بين الإعلان والكتمان، ولكننا ندين لها بالاعتراف مادامت تراعي الأعراف ولا تخرج عن المعقول، فناصف مثلا جعل: « الأهم في التأويل هو استكناه المحذوف، ففي كلّ فكر يعتد به هذا الجانب. وكلّ ثقافو ملهمة تتكون من جانبين: ما قالته وأعلنته، وما سكتت عنه أو لم تنطق به، وهذا مدار التأويل. مدار التأويل هو ما يكمن خلف الظاهر القاطع، ذلك الفراغ الخلاق أو اللاوجود عنصر أساسي من عناصر الثقافة الإنسانية يجب دائما أن نتجه إليه، المسكوت عنه لا يقل أهميته بأية حال عما ظهر وحسم أمره».[2] يجب على القارئ أن يستنطق النص هذا الجسد المبهم، منقبا عن المعنى المراد أو مفاعلا للفظ فيحاول صقل الكلمات وربطها وإعادة النفث فيها بما تجود به مخيلته، فيخرج بذلك نصا جديدا ولد في أحضان النص القديم. والتأويل يسمح بإبعاد اللفظ عن الحقيقة المعجمية على فضاء تتحرر من خلاله المعاني. وهذا متوقف على الإبداع المؤول وقدرته على إنتاج دلائل أخرى.

[1] – التأويل والاختلاف، محمد أحمد الخضراوي، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، كتابات معاصرة فنون وعلوم، بيروت، 1996م، ج 07، ع 26، ص: 57.

[2] – نظرية التأويل، مصطفى ناصف، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2000م، ص: 89-90.

التأويل آلية فعالة بها يتوصل القارئ إلى لب المعنى النابض أو كما يقول علي حرب: «ليس التأويل مجرد تقنية للبحث أو أداة للمعرفة أو طريق إلى الحقيقة، وإنما هو مجال للفهم يتيح القول في الوجود من جديد ويسمح بإعادة تعريف الأشياء، فالمنهج ليس طريقا إلى الحقيقة وحسب، ولكنه أيضا سبيل إلى تجديد فهمنا للحقيقة ذاتها وبذلك تتضاعف دلالة الوجود ويتسع معنى الحق».[1]

لقد شهد التأويل تطورا ملحوظا تماشيا مع الفلسفة اليونانية وكذا اللاتينية مما جعل المقاربات النصية تختلف حسب اختلاف البيئات والأزمنة وحمولة المصطلح بفعل الاحتكاك بمختلف أشكال الأدب وانفتاحه على مختلف النظريات الحديثة، حيث أن النظام المعرفي يختلف اختلافا جوهريا في تعامله مع ظاهرة التأويل ، إن النظرية التأويلية تقوم على معطيات الواقع الحسي، وما يلمسه الكاتب ذلك التباين في المصطلحات وكله ناتج عن اختلاف الظروف والبيئات بالإظافة إلى العامل الديني والواقع الثقافي خاصة إذا علمنا أن للفكر الأثر البالغ في تكوين المفهوم، وهذا ما تجلى في مجال الاصطلاحي لمفهوم التأويل.

من خلال أقوال أهل الاختصاص وجب التعامل مع هذه النظرية بما يحافظ على خصوصية نقدنا أو على الأقل يجب أن يسد كلّ الثغرات التي تفقد هوية نصوصنا. لا نريد الخوض في متهات البحث وذلك حفاظا على المسار المرسوم لهذه الدراسة التي نحاول من خلالها تتبع حضور المصطلح في نظرية القراءة.

اِنبعث التأويل من رحم تدارس الكتب المقدسة وترعرع في ظل الفكر الديني عند الغرب والتأويلية أو ما يسمى الهيرمنيوطيقا والتي اتسعت خلال القرن التاسع عشر لتشمل وتعم كل النصوص ويعود الفضل في ذلك إلى شلايرماخر ودبلشي سلفا هايدغر والفيلسوف الألماني هانز جورج غادا مير، ونظرية التأويلية تسعى لاكتشاف المعنى الصحيح والأصلي للنصوص العامة، والتأويلية أو فن التأويل لا تخرج عن كونها فن التعامل مع النصوص شرحا وكشفا لإزالة الإبهام والغموض، وهناك من فضل «فن التأويل لترجمة كلمة "**Herméneutique**" تميزا لها عن التأويل بمعنى

[1] – التأويل والحقيقة قراءة تأويلية في الثقافة العربية، على حرب، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2007م، ص: 23.

"**Interprétation**" إذ أن البعض يفضل تعريبها بعلم التأويل».[1] أو التأويلية وهذا ما نجده في كتاب نظرية القراءة لعبد المالك مرتاض الذي يعترض على ترجمتها إلى الهيرمينوطيقا مقابل مصطلح "**Herméneutique**" ويعتبرها من أسوأ الاستعمالات اللفظية نطقا وسمعا في اللغة العربية المعاصرة، وأشدها إزعاجا للسمع، عكس مصطلح (التأويلية) لأنه أجمل وقعا وأولى دلالة وأعذب صوتا.[2]

والهيرمينوطيقا أو علم التأويل أو نظرية التأويل فإن العامل المشترك يبقي دائما النص، ومحاولة الكشف عن المعنى الغائر فيه، ومصطلح التأويلية في النقد الغربي لم يستقر على مفهوم واحد فالتحول الدلالي الذي حصل لمصطلح الهيرمينوطيقا من خلال تطور الفلسفة اليونانية وتعاملها مع النصوص المقدسة وكذلك اختلاف الترجمة اليونانية واللاتينية فترجمته بـ "**Interprète**" أثرت على دلالة الهيرمينوطيقا "**Herménia**" وحدث تداخل بين اللفظين "**Interprétation**" و "**Herméneutique**" فالكلمة الأولى "**Interprétation**" تعني الجهد العقلي الذي تقوم به في إرجاع معنى ظاهر ومجازي إلى معنى باطن أو حقيقي في حين أن الثانية ذات حمولة فلسفية بما أنها تهدف إلى الإمساك بالكائن من خلال تأويل تعبيرات جهده من أجل الوجود.[3] وهذا التباين في المفاهيم يعود إلى تعدد المناهج وكذلك نضج المصطلح من الناحية العلمية، وعليه فالتأويلية فعل قرائي ارتبط بالنصوص الدينية لكشف خباياها وتأويلها اعتمادا على العقل، وقد اتفقت الدّراسات على أن «أكثر الإسهامات الأوربية أهمية في ميدان علم التأويل الحديث قدمها مارتن هايدجر الذي وضع الأسس في الوجود والزمن لتحول كامل في هذا المجال الخاص للفلسفة الألمانية.

لقد « نشط فلاسفة التأويلية الأوربيون اللاحقون بمن فيهم إيميليو بيتي وهانز جيورج جادامر وبول ريكور وبيتر تسوندي في أعقاب الثورة الهايدجرية».[4] شهدت الكثير من الّدراسات لهذه النظرية التي كانت بمثابة الانطلاقة الأولى في ميدان القراءة والتأويل الذي فتق جدار البداية فيه كلّ من فريدريك دانيال إرنست شليرماخر"**Schleiermache Friedrich**" (1768-1834م) وفيلها لم ديلثي

---

[1] – تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص: 31.

[2] – ينظر: نظرية القراءة، عبد المالك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2008م، ص: 13.

[3] – ينظر: النظرية التأويلية عند بول ريكور، حسن بن حسن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط02، 2003م، ص: 15.

[4] – النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، فنسنت ب. ليتش، ترجمة: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000م، ص: 202.

"**W. Dilthey**" (1833-1833م) حيث كانت لهما صولات وجولات في هذا الفن وهو ما عرف بالنقد القديم، وطبقة أخرى تزامنت والفترة الحداثية في القرن العشرين حيث برزوا في علم التأويل وفق رؤى عصرية، وقد شهدت هذه الفترة اجتهادات ملفتة ركزوا فيها على الربط بين القارئ والنص تأويلا وتفسيرا أو ما عرف عند هايدجر "بالفهم".

لقد تواصلت الحركة التأويلية رغم ما يوجد من فروقات بين التأويلية الظاهراتية عند هايدجر والموضوعية الكلاسيكية لشلايرماخر وأتباعه، وإلتف حول هذا العلم النقاد الأمريكيين وزاد الاهتمام بهذه الفلسفات حيث عمدوا إلى إيجاد مصوغات ومنهج دقيق يقوم عليه التفسير والتأويل، وبدأت دائرة التأويل في الاتساع وهي تحمل حمولات نقدية متباينة، لقد حطّ الرحال في ألمانيا بعد موجة ما بعد البنيوية وبعد تنقلات كثيرة وظهر ما يعرف بنقد استجابة القارئ كاتجاه في النظرية الأدبية التي اشتغلت على القارئ (الجمهور)في المقام الأول اعتمادا على كم هائل من التجارب في مقاربة النص وإيجاد تلك الدلالة الغائبة.

ساهمت هذه الاتجاهات والمناهج والنظريات في ظهور نظرية القارئ والتي كانت على شكل شتات في كتابات كوكبة من النقاد على اختلاف مشاربهم أمثال هولاند نورمان وستانلي فيش وإيزر وياوس وبارت وإيفور آرمسترونغ ريتشاردز ولويز وغيرهم، إن هذه النظرية جسدت مقولة القارئ كحقيقة مصيرية وحتمية في إعادة الروح إلى النص.

لقد اختلفت الاتجاهات والمناهج في طرق معالجة العمل الأدبي وهي تحاول كسب ودّ العقول وإقناعها على أنها صاحبة الشرعية النقدية والطرق المثلى في قراءة النصوص الأدبية إلاّ أن الإخفاق كان حليفها، لقد نشأت نظرية التلقي والقراءة في ظل ذلك الانسداد وسوء الرؤية والفوضى التي مست مساحات النصوص وهي تحاول تجسيد مشروعها القرائي حيث قدمت طروحات جديدة وآليات ترتكز عليها المنظومة النقدية لجامعة كونستانس، نحاول أن نتحسس أُطر وحدود مفهوم القارئ في نظرية التلقي بعدما كان مبعدا مهمشا حيث أعادت له الملك ونصّبته فاعلا في النص مؤثرا في الاستراتيجيات القرائية يفعل فيها أنى شاء صانعا المعنى متصرفا فيه، يسعى من خلال علاقته به أن يخرجه من حيزه المجرد متجاوزا الطلاسم والمعاني المبتذلة إلى أفق الجمالية والإبداع. نسعى من خلال هذه الدراسة إلى التطرق إلى المبادئ والأركان التي تقوم عليها نظرية التلقي بداية بالقارئ.

2. مبادئ التلقي بين التأسيس والتأصيل:

إن روافد هذه النظرية كثيرة متباينة لكن ما يلفت النظر أنها اعتمدت معتقدات جدّ معقدة متعددة غامضة تحتاج إلى ترسانة من الآليات النقدية لفهمها خاصة إذا علمنا أنها طافت الكثير من مناطق العلم لعل أبرزها ألمانيا وأمريكا وفرنسا وهي تصطبغ بفلسفات الإرث الألماني والفلسفة الظاهراتية، لقد قامت في ظروف سياسية عويصة فكانت بمثابة المنفرج لكثير من الإيديولوجيات والثقافات التي عاشت تحت سلطة قمح الحريات خاصة خلال الحروب العالمية التي شهدتها المنطقة.

يقول محمد مفتاح: حول ظروف نشأة نظرية التلقي «نشأت في سياق إطار منافسة إقليمية.. وعلى هذا، فقد تتلقى على أنها نظرية المنهزم الذي يسعى إلى النهوض من كبوته، والذي يريد أن يستخلص العبرة من تاريخه الخاص ومن التاريخ الكوني، أو من يريد أن يتشبث بالقيم اليهودية المسيحية في سبيل تركيز قيم أوربية على الخصوص، أو هي نظرية من يريد أن يرجع القيمة المسلوبة من الإنسان لكي يبدع ويخترع ليتجنب كلّ الصعوبات التي تعترضه، ويبتكر حلولا ناجعة لها».[1] إن ما يميز هذه النظرية عن المدارس الأخرى أنها صنعت لنفسها وجودا من خلال مزيج من العلوم الإعلامية والبيولوجية والاجتماعية والسياسية الداعية إلى الديمقراطية بعيدا عن الأنظمة الوضعية الظالمة، بخلاف التاريخانية الجديدة "**New Historicism**" التي تسعى إلى القطيعة مع الوعي و رفض التعامل مع الحقب التاريخية وعدم الاعتراف بالمركزية الأوربية بدعاويها المختلفة، نحاول من خلال هذه الإطلالة البحث في أهم المبادئ والقوانين والمفاهيم الإجرائية التي تقوم عليها جمالية التلقي"**Aesthetics of Reception**".

ولقد كثرت تنظيرات أعلام ونقاد نظرية التلقي إلاّ أن الأكثر إسهاما وتأصيلا في مدرسة كونستاس الناقد هانز روبارت ياوس و فوفغانغ أيزر و علماء تبنوا هذا الفكر وطوروا هذه النظريات فيما بعد، وما يميز هذه النظرية اعتمادها على الكثير من الاتجاهات الفاعلة كنقاد مدرسة برلين ومدرسة كونستاس بالإضافة إلى إسهام الكثير من النقاد الذين خلّفوا منظومة نقدية معتبرة امتدت إلى العالم أجمع أمثال روبرت سي هولب"**Robert C Holb**" ووليام راي"**William Ray**" وجوناثان كولر"**Jonathan Koller**"وإليزابيث فروند"**Elizabeth Frond**" و رينر فارنينج " **Renner Farning**"و

[1] – النص من القراءة إلى التنظير، محمد مفتاح، تقديم: أبو بكر العزاوي، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص: 45.

هانس أورليش جمبرشت"**Hans Ulrich Gambrecht**" وفولف ديتر ستمبل"**Wolf Dieter Tempele** " و كارلهينز ستيرل "**Karlehinz Stierl**" كما برز أعلام في الولايات المتحدة الأمريكية تحت غطاء مصطلح آخر هو"استجابة القارئ" لعل أبرزهم جوليان هيرش "**Julian Hirsch**" و ستانلي فيش"**Stanley Fish**"و سجفريد شفت"**Siegfried Hevc**" وغيرهم من النقاد الذين أَثْرَوا النظريات القرائية بالكثير من الأفكار والآليات والاستراتيجيات التي مهدت الطريق للقارئ في ظلمات النصوص.

ما يهمنا في هذه الدّراسة التركيز على أبرز رواد هذا الاتجاه وهما ياوس وأيز وأهم المفاهيم الإجرائية لكل منهما.

3. هانز روبرت ياوس وآفاق التوقعات:Waiting Horizon

بدأت قضية التلقي تطفو إلى الأفق حاملة معها العديد من الانشغالات والمسائل المتعلقة بالأدبية والحجاب اللغوي للنص والعلاقات والأسس التي يقوم عليها النص، دون إهمال أن هذه النظريات إنما وجدت لترافع لصالح القارئ الذي هُمش وهُشِم، فثار لنصرة هاته المبادئ الناقد الألماني ياوس الذي اجتهد رافعا شعار التغيير محاولا إعادة الصياغة، ثائرا على المناهج الكلاسيكية المتحجرة، إنه وجد البديل النظري الذي من خلاله حقق طفرة في أصول المقاربة والتأويل خاصة ما تعلق بأسس الاستجابة وما تعلق بحيثيات القراءة والتلقي.

تأثر ياوس كغيره من مؤسسي نظرية التلقي بجادامير صاحب الفلسفة التأويلية خاصة ما تعلق بمقولة أفق التوقعات أو الانتظار "**Waiting Horizon**"، يقول الناقد الإسباني أنطونيو جارثيا بيريو:« أن ياوس قد تأثر، في صياغة هذا المصطلح بمفهوم ظهر عند جادامير منذ عام 1960م وهو أفق الأسئلة...وهذا المفهوم نفسه استلهمه **إيزر** في فكرته التي تقول إننا لا نستخلص من النص إلاّ ما به من عناصر ذات صلة بنا. ويستخدم ياوس مصطلح أفق التوقعات في وصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور».[1] كما أنه أستلهم هذا المصطلح من مفاهيم خيبة الانتظار عند كارل بوبر "**Karl Popper**" وهو ما تعلق بالعواقب أو ما هو

[1] – الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، د.ط، 2003م، ص: 78.

منتظر من نتائج، دخل هذا المصطلح كغيره من مصطلحات التلقي في عتمة من الغموض والكثير من التأويلات، إلاّ أن المفهوم العام لهذه الآلية يتجه إلى البحث في تكوينات العمل الأدبي، حيث يظهر «أن الأثر الفني لا يمكن أن يكون معزولا بصورة كاملة عن كلّ ما يمكننا أن ننتظره منه، فالعمل الفني يظل مكيفا بالغيرية أي بالعلاقة بالآخر بوصفه ذاتا مدركة، وحتى في الحالة التي يكون فيها هذا العمل إبداعا لغويا صرفا يلغى الانتظار أو يتجاوزه فإنه يفترض معلومات مسبقة أو توجيهات للانتظار..أي أن أي عمل مهما بلغت درجة إغراقه في الجانب الشكلي فإنه ينطوي على كم من المعلومات المسبقة التي توجهه نحو الانتظار أو التوقع».[1]

وهكذا نستطيع أن نجزم أن الأفق هو آلية معايير يحتاجها المتلقي لرصد النصوص الأدبية وتقييمها، لم يفصل ياوس في مقالاته تحديدا لهذا المصطلح إلاّ ما حاول النقاد من بعده تبينا وشرحا لما تعلق به من تنظيرات، «غير أن استخدام ياوس للمصطلح مختلف بعض الاختلاف. وعلى الرغم من أنه في مقالته التي ضمتها دعوته لم يقدم أي تعريف لمصطلح أفق التوقع" **Erwartungshorizont**" فإنه يظهر من كلامه أنه يشير به إلى نسق بين ذاتي أو بنية من التوقعات، أو نسق من المرجعيات أو نظام عقلي يستحضره شخص افتراضي حين يواجه نصا من النصوص».[2] فكانت هذه النظرية التي جعلت القارئ الركن في إنتاج المعنى وبنائه من خلال خلفيات التوقع التي يتمحور حولها النص الأدبي ومراحل تطوره وفق السيرورة التاريخية، يقول ياوس:« لن أحاول إنكار أن مفهوم أفق التوقع في نظريتي مازال يعاني من كونه نما في حقل الأدب وحده، وأن سنن المعايير الجمالية الخاصة بجمهور أدبي محدد، كما سيعاد تشكيله، يمكن وينبغي تعديله سوسيولوجيا بحسب التوقعات النوعية للفئات والطبقات وربطه كذلك بمصالح وحاجات الوضع التاريخي والاجتماعي التي تحدد هذه التوقعات».[3] إن أفق التوقع هذا يمنح للقارئ صورا عن سياقات النص وآفاق القارئ فيحمل كما هائلا من الموضوعات والثقافات والتجارب حيث «تندمج فيه أيضا وقبلا تجارب أدبية سابقة، ويمكن لاتحاد الأفقين، أي الأفق الذي يتضمنه النص والأفق الذي يحمله القارئ في قراءته، أن يتحقق بشكل عفوي في متعة التوقعات المستجاب لها وفي التحرر من الرتابة والإكراهات اليومية

[1] – الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، ص:80.

[2] – موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص: 484.

[3] – جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، ص: 135.

وفي التطابق المقبول كما كان مقدما أو بشكل أعم في الالتحام بفائض التجربة الذي يحمله العمل».[1] كما يمكن أن ننكر علاقة التراث الفني بأشكاله باعتباره المكون الرئيسي لآفاق التوقعات كما أنه يتحدد وفق جنس أدبي معين بناء على انتماءاته، حيث «يربط ياوس أيضا مفهوم الجنس الأدبي في جوهره بمفهوم التواصل التاريخي من خلال علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المكونة للجنس، والتي يتولد عنها أفق توقع لدى المتلقي».[2] من خلال هذا الربط يركز على مفهوم الجنس الجوهري الدال على علاقة النصوص ببعضها وفق حقبة زمانية معينة، إن القارئ المتمكن صاحب تجربة لا بأس بها في ترويض النصوص تتكون لديه قابلية تجعله يتعامل مع النصوص عبر رؤيا تخترق النصوص الجيدة إلى مخيلته فيسترجعها من خلال النص الجديد حيث يقوم بعملية استدعاء لنصوص سابقة وهذا ما يصطلح عليه أفق التوقعات، يحاول المتلقي مواجهة تلك الصدمة والرعشة الفكرية التي يخلفها العمل الأدبي الجديد والتي تخلف كل ما كان ينتظره المتلقي الذي يحاول أن يخفي تلك الدهشة غير منتظرة حيث يسعى إلى معاودة الانسجام والتقبل والتكيف إن صح التعبير ويحصر ياوس عوامل أفق التوقع في :

1. –المعرفة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي المقبل على مقاربته.

2. –المعرفة والتجربة الخاصة لشكل الأعمال السابقة وخصوصيتها ومضمونها.

3. –التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية بين العالم الخيالي والواقع اليومي.[3]

لقد جلب هذا المصطلح الكثير من العتاب لصاحبه فتوالت عليه الانتقادات، فهذا روبرت هولب يرى أن مصطلح الأفق قد عُرف عند ياوس تعريفا غامضا للغاية. وقد اعترف واستدرك ياوس نفسه في بحث له سنة 1975م، قائلا: «إن مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة أمرا شائعا فقط، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسئولا عن جزء منها ».[4] ورغم كلّ هذه المنعرجات في الكثير من مقولات نظرية التلقي إلاّ أننا نجد أنفسنا مرغمين بالاعتراف بأن أفق التوقعات آلية لاستعادة رفات النصوص السابقة من سيادة التاريخ الأدبي مما يتطلب من

[1] – جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، ص:136.

[2] – الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، ص:81.

[3] – ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، ص: 222.

[4] – المرجع السابق، ص: 84.

القارئ دراية واسعة بهذا الأخير وكيفية التعامل معه زمانا ومكانا وجنسا و الخلفيات التي نمى العمل الأدبي في كنفها عبر ذلك التمازج بين آفاق النص وآفاق القارئ والذي اصطلح عليه جدامير بانصهار الأفق "**Merging horizons**".[1] وهذا ما سعى ياوس إلى تجسيده من خلال دعوته إلى الاهتمام بالتاريخ البنيوي للجنس الأدبي، لقد اعتمد على هذه الآلية التي تساعد القارئ على التأويل والفهم اعتمادا على قراءات متعددة لنص واحد مما يفرز ميزة الاختلاف بين القراءة الأولى والتي قد تتعلق بالمتعة الجمالية ثم تتبعها قراءة أخرى أو تتماشى معها في الآن ذاته والتي تتعلق بقوة الذاكرة لما سبق فتتكون عنده ما اصطلح عليه في نظرية التلقي بالمسافة الجمالية "**Aesthetic Distance**" من خلال توالد الصور والخبرات فيحصل التناغم والانسجام.

تتجسد المسافة الجمالية بناء على تلك الأبعاد بين لحظة الانتظار وحادثة الدهشة لحظة الزلزال الذي يغير كل نواميس التفكير لدى المتلقي خاصة لما نعلم أن ذلك الزلزال تتبعه لحظات ارتدادية مما يصطلح عليه في النقد بالخرق والانزياح فيتغير الأفق وتتهاطل ندى الجمالية الناتجة عن كسر المعيارية والخروج عن السائد، والمسافة الجمالية من أهم الآليات الإجرائية التي تقوم عليها نظرية التلقي والتي تنبني على رصد ردود فعل المتلقي التي تتحقق تبعا لتلك الانزياحات ولو أردنا البحث قلنا أن لهذا المصطلح امتداد في النظريات السابقة كالبنيوية، وهذا ما تطرقنا له في بنيوية براغ على الخصوص، والمتعة الجمالية مرهونة بجودة العمل الأدبي إذ لا تكفي المسافة التي تحققت بناء على أبعاد الأفق، كما لا يجب ربط المتعة الجمالية بإرضاء رغبات القارئ قدر ما يجسد رغبات وطموحات و خبرات أخرى ما كانت مألوفة قط.

وهكذا فإنها الخيبة التي تخرج العمل الأدبي من قوقعة الطبيعي والمعتاد إلى الخارق فتدخل القارئ في دوامة من الحيرة مما يجعل مساحة الجمالية تتسع، إذا ما يمكن استخلاصه أن ياوس صنع من هذه المسافة معيارا للجودة والرداءة من خلال ذلك التضاد والاصطدام بين العمل الفني الأدبي وبين الأفق، أما ما تعلق بالمتعة الجمالية "**aesthetic enjoyment**" يحاول ياوس معارضة المتعة السلبية، إن « ما يعارض به ياوس جماليات السلبية هذه هو في المحل الأول التجربة الجمالية؛ فهو يذكرنا بالحقيقة البسيطة القائلة إن معظم الاتصال بالفن كان سببه المتعة "**Genuss**". ولهذه الكلمة

[1] – ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص:139.

معنيان في اللغة الألمانية؛ وقد أراد ياوس أن يضمن مفهومه المعنيين كليهما».[1] وحتى لو اختلفت الترجمة من البهجة والمتعة إلى المنفعة، إلاّ أن طموح ياوس يتجه إلى رفض ومناهضة التقليد من خلال إعادة التجربة الجمالية إلى محور ومركز النظرية الأدبية محاولا الجمع ودمج المعنيين بين تلك المتعة الأدبية والإفادة منه، لقد تمكن **ياوس** من مقاربة المتعة الجمالية حيث حلل المقولات الأساسية الثلاث للمتعة الجمالية وقد ربطها بفعل الإبداع"**Poesis**"، و الحس الجمالي "**Aisthesis**" والتطهير" **Catharsis**" .[2] أما الإبداع فهو عنده ما تعلق بما سيصنع المبدع مستقبلا من خلاله تجاربه، لقد اهتم ياوس بالحس الجمالي باعتباره يقدم خدمة لغوية للمتلقي كما يسهم في ردّ للفن دوره المعرفي، كما صارت الأعمال الأدبية وما يرافقها من تجارب بمثابة الرابطة بين عناصر العالم التكنولوجي، إن ما يشير إليه مصطلح التطهير هو إحداث تغيرات في سلوك المتلقي، يسعى المبدع إلى تغير المعتقد الخاطئ من خلال ما تمله المشاهد الفنية التي يعتبرها المتلقي بمثابة القدوة أو الأنموذج المثالي الذي يجب محاكاته.

6. 1-الحافز التاريخي في التأويل الأدبي:

كثيرة هي الأسئلة التي تراود الدّارس فيكتمها ولعل أهمها هذا الذي بين أيدينا، ألا يعتبر التاريخ إستراتيجية لمقاربة الأدب؟ لا يمكن تجاهل تلك المعارف المكدسة وأكوام التجارب التاريخية العميقة في القدم باعتبارها صفحات من التغيرات البشرية وحضارات أمم عريقة لا يمكن فصلها عن أي عمل فني، لأن هذا الأخير جزء منها، لقد تفطن ياوس للبعد التاريخي المغيب في الدراسات الأدبية، «وقد عزا ياوس أزمة الأدبية في ذلك الحين أي أواخر الستينات إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب. ومن ثم فإن هناك حاجة ملحة للمحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر».[3] يركز هذا الناقد على أهمية تاريخ الأدب في نظرية الأدب والعلاقة الوطيدة بين الفن والمتلقي عبر عصره مما يمنح إمكانات تفسيرية للعمل من خلال التطورات التاريخية وما تحمله من نماذج قرائية وطرق تأويلية رغم ما شهدت هذه المراحل من تردّي ونقص في أشكالها التقليدية خاصة

[1] – نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت ياوس، ترجمة: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م، ص:123.

[2] –ينظر: المصدر نفسه، ص: 125.

[3] – الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، ص: 73.

ما تعلق بإبعاد القارئ، لقد ركز ياوس على إحياء الرابطة بين تفسيرات الماضي و إجراءات الحاضر بناء على قراءات واعية حيث «يسعى ياوس إلى أن يلبي حاجة الماركسيين إلى التوسطات التاريخية بأن يضع الأدب في سياق أوسع من تسلسل الأحداث التاريخية، وفي الوقت نفسه يعتد ياوس بإنجازات الشكلانيين الروس، حيث يضع إدراك الوعي في قلب اهتمامه».[1] لقد ربط ياوس التأخر والرداءة في دراسة الأدب بتضييع وإهمال القيم التاريخية والأفكار التي كانت ربما في ذلك الزمن من جواهر الأدب. يقول ياوس: «إنني أرى أن الحافز لدراسة التاريخ يأتي من خلال حل النزاع الناشئ في تاريخ الأدب ما بين الأسلوب الماركسي والأسلوب الشكلي ومن هنا فإن محاولة بناء جسر من التواصل بين الأدب والتاريخ، وكذا التعرف التاريخي الجمالي يمكن أن تكون في مكانها، عندما يتماسك هذان الاتجاهان».[2]

إنه يريد نوعا من التحاور بين القارئ والعمل الأدبي والتاريخ ليحدث التواصل الإيجابي للتوصل إلى الحلول الإيجابية للمعضلة الأدبية من خلال الاستفادة من مجموع الخبرات التاريخية ومحاولة جمع تلك الترسبات الجمالية والاستفادة منها في حاضر الأدب نتيجة استيعاب الماضي« ما بين قيم الأدب القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعية المعاصرة، وإذا قام أي مؤرخ للأدب بتجاهل مثل هذه المرحلة فإنه لا يمكن أن يصل إلى البواعث التي تواجه فكره وأحكامه ومن هنا خلص ياوس إلى فكرته الأساسية والمتمثلة ...في أن مرتبة تاريخ الأدب بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية».[3] تحاول هذه العملية المعتمدة على الأبعاد التاريخية وجود تلك القواسم المشتركة مع شيء من التعديل والتجديد الذي يتناغم وروح العصر وفق قراءة جمالية للنص.

يكتسب المتلقي قدرة وخبرة في التعامل مع العمل الأدبي من خلال استقراء تاريخية الأعمال الأدبية الماضية تسمح له بالقراءة الواعية للنص الراهن، «إذ إن عملية تلقي أعمال بعينها عبر الزمن هي جزء من عملية أكبر، وتتصل أيضا بفكرة تماسك الأدب. والحق أن الأدب لا يكون له معنى بالنسبة إلينا إلاّ حين نفهمه من حيث كونه ممثلا لما قبل تاريخ تجربتنا الحالية. فنحن نفهم المعاني

[1] – موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: رامان سلدن، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، ترجمة: أمل قارئ وآخرون، المشرف العام: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ج8، ط1، 2006م، ص: 482.

[2] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 104.

[3] – المرجع نفسه، ص:107.

القديمة من حيث هي جزء متكامل مع ممارساتنا الحالية. ولا يحقق الأدب معناه إلاّ من حيث هو مصدر مهم لعملية التوسط بين الماضي والحاضر».[1] وبخلاف الاتجاهات النقدية التي اتسمت برؤية أحادية للعمل الأدبي، كالنظرة البنيوية المنغلقة التي أقصت كلّ الإحالات والمراجع حيث جردت النص من كلّ وظيفة اجتماعية أو دينية، وفي ظل التزمت الماركسي الذي لا يرى لأي عمل إنساني وجودا وحركة إلاّ بتعلقه بأعمال الإنسان التاريخية، وبين هذا وذاك اِلتزمت نظرية التلقي بتعهدات حملت بموجبها العمل الأدبي إلى بر الأمان من خلال استيعاب جدي لتلك التصورات وعدم الإقصاء ومحاولة استثمار تنقلات العمل الأدبي عبر حقب تاريخية راشدة صنع من خلالها بنية متحركة تغذت فيها من منابع شتى، و يرى ياوس أن قراءة هذا العمل وتأويله لا تتم إلاّ بالغوص في أعماق التاريخ الشفاف بعيد عن رصد تلك الحسابات البيانية الجافة والحسابات التاريخية الصماء.

يقوم التأويل التاريخي في مشروع جمالية القراءة والتلقي على تصور دقيق لتعاقب القراءات ومحاولة ردم الهوة الزمانية بينها بمحاورتها ومجاورتها والقيام بعملية تأويل واستحضار للماضي ووضعه في سياق الحاضر، فإنما يفهم الأدب بتلك الإطلالة على ما سبقنا من تجارب باعتبارها موارد لتجاربنا، كما لا يتحقق للعمل الأدبي تلك الاستمرارية والفاعلية"**Wirkung**" إلاّ بعملية تلحيم بين آفاق الماضي والحاضر. إن ياوس لا يتنكر لأساتذته في نظريته للقراءة خاصة النظرية التأويلية عند جدامير، كما أنه وافق بين الإيجابية الماركسية في التعامل مع الوسائط التاريخية وما حققته الشكلانية في الإدراك الجمالي، إن الجوهر التاريخي لأي عمل أدبي في نظر ياوس يتجلى في محاورة بين الإنتاج والتلقي لتتحقق الخاصية التاريخية للأدب وللفن عبر تعاقب الأعمال من خلال الذات المنتجة والمستهلكة والتفاعل بين المؤلف والجمهور.[2] إنه الوعي التاريخي الحركي الذي أراده ياوس في جمالية التلقي التي تجسد له ذلك التماسك الأدبي من خلال السيرورة القرائية للدلالات الماضية بما يتلاءم وآفاق المعاني الراهنة.

[1] – موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: رامان سلدن، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، ترجمة: أمل قارئ وآخرون، المشرف العام: جابر عصفور، ص: 482.

[2] – نظرية التلقي مقدمة نقدية، روبرت ياوس، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص:103.

7. فولفانج أيزر والقارئ المضمر: Implied Reader Theory

اعتمد النقد الأمريكي على الكثير من الفضاءات بداية بالتركيز على النص ثم محاولة البحث في سياقات كثيرة محيطة بالنص، ثم ما لبث الكثير من النقاد الحاملين لمناهج شتى وتوجهات متعددة متباينة، أن اشتغلوا على حرية القارئ التي سُلبت في ظل الماركسية والايديولوجيات القمعية الأخرى، لقد جُعل القارئ شرطا لكلّ عملية إبداعية وركنا نشيطا في بناء المعنى بعدما ردّت إليه الحقوق ووكِّلت له مهام مقاربة النصوص فصار مرجعا وصاحب سلطة شرعية جُعل العمل الأدبي من خلالها في فضاء دلالي لا نهائي تحكمه تلك العلاقات والروابط الوطيدة، يحاول القارئ أن يفعِل النّص فيصنع المعنى ويملأ الفجوات بما رسخ في كيانه وفكره من لماسات حضارية وثقافية واجتماعية.

يعتبر فولفغانغ أيزر(1926-2007م) أهم ناقد في مدرسة كنستاس الألمانية ومن أكبر المنظرين لجمالية القراءة والتلقي، لقد أقحم القارئ في عوالم النص وفق حركة قرائية مثمرة يصبح النص من خلالها يقيني متجسد الحضور مترابط متماسك وقد تمكن القارئ من خلال اختياراته وتركيباته و تفننه في الانتقاء والبناء والتشكيل من إيصال أشياء كان النص يريد قولها، حيث تكلم عندما سكت النص ونطق حينما أشار، إن التفاعلية النّصية تكمن في خروج مكنونات النص إلى العلن من خلال القارئ، و يلخص أيزر مهمة الناقد فيما يخلفه النص من آثار في تصرفات القارئ « فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة، ويمكن تقسيم مصطلح "قارئ": إلى "قارئ مضمر" و"قارئ فعلي"، والأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل "شبكة من أبنية استجابة"، تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، فإذا كان القارئ ملحدا فإن تأثره بقصيدة وردزورث لا بد أن يختلف عن تأثره إذا كان مسيحيا، بالمعنى الذي تختلف معه تجربة القراءة باختلاف التجارب الماضية».[1] لا يمكن للعمل الأدبي أن يتجسد على أرض الواقع قراءة إلاّ إذا اعتمد على أبار القارئ التي يغترف منها عند الحاجة، فالقارئ عند إيزر هو الذي يمنحنا تلك الصورة لأسمى العلاقات الحوارية بين النص والمتلقي، بخلاف بعض النماذج لقراء صنفوا بناء على منطلقات فلسفية تبناها الكثير من النقاد يراها إيزر أنها قاصرة لم تبلغ بعد تلك القيم التي يعطينا إياها فولفغانغ. فأي التصنيفات التي يشير إليها في نظرياته؟

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 171.

8. القارئ الحقيقي والقارئ المثالي: The Real Reader and the Ideal Reader

لقد ظهر الكثير من الأنماط العاملة في فن القراءة ومقاربة النصوص حيث كان لكل صنف موقع خاص في النقد الأدبي كلّ حسب توجهه وانتمائه وموقعه التاريخي والثقافي حيث «يستحضر القارئ الحقيقي أساسا في دراسات تاريخ التجاوبات، أي عندما يركز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معين من القراء العمل الأدبي».[1]

وكأن القارئ الحقيقي يكون مرتبط بمرجع تاريخي لقراءات الجمهور يستحضرها وفق طريقة ما تعكس مواقف الجمهور المتلقي وأذواقه، إن العقبات التي تخدش في جدار هذا النوع من القراء هو في درجة تطابق القراءة بين الراهن والغائب البعيد بين القارئ الحقيقي لذلك الزمن وما يريده النص من خلال المؤلف عبر القارئ، إن القارئ الحقيقي كيان صنعته الأحداث التاريخية التي تعتبر محاور وموازين تنظم طريقة القراءة، فالقارئ الحقيقي هو «الشخص الذي يشتري النص ويقرؤه، ومع هذا القارئ يصبح الإنسان الحقيقي مجالا جديدا للنقد الأدبي وهكذا تبدأ حدود النص وبنيته بالانهيار إذ يخرج النص والنقد معا إلى فضاء الثقافة عامة: الفكر والتاريخ والمجتمع والأنثروبولوجيا وعلم النفس وغيرها».[2] وهذا ما يسهم في صعوبة التحديد حيث هذا الفضاء المتداخل مع فضاءات أخرى دون إغفال هذه الطبقية في القراء واختلاف توجهاتهم ومشاربهم النفسية خاصة والمكانة التي اعتلاها القارئ في هذه النظرية وهي رجة زلزلت أركان الفكر النسقي الذي عزل كل سياق خارجي، لقد صار القارئ ركنا من أركان العملية القرائية إن لم نقل كلها حيث اِلتفته نظرية الاستقبال بحفاوة البحث والنقد في الهوية وصولا إلى دلالات المعنى.

القارئ المثالي قارئ فذ يستطيع اختراق حجب النص من خلال مخيلته المرنة والواسعة التي تستوعب مضامين النص «فالقارئ المثالي وهو عنده محض تخيل، لأنه القارئ القادر على استنفاد معنى التخيل، ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعي، وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلا فإنه يملأ ثغرات الحجية، التي تنفتح في أثناء مقاربة العمل والتلقي الأدبيين، وهو قادر بفضل لا نهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله».[3]هذا الأنموذج من القراء

[1] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص: 21.

[2] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: 284.

[3] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 133.

مقدم على غيره بما يكتسبه من حركية في الخيال يسعفه في إيجاد مضامين معاني ودلالات يقارب بها العمل الأدبي، وحسب أمبرتو إيكو فإن كلّ نص يحوي قارئا مثاليا أعده المؤلف، لديه آليات تمكنه من فك طلاسم النص من خلال المعرفة والتجربة حيث يدخل النص في أبعاد جديدة وهكذا يتجسد ذلك التفاعل أثناء عملية الالتقاء بين النص والقارئ، لقد تعددت تقسيمات ونماذج القراء حسب كلّ اتجاه وقد يصطلح للنوع الواحد من القراء اصطلاحات عدة.

ويشترط إيزر في القارئ المثالي أن يبلغ بما لديه من إمكانات قمة التطابق فيقول: «ينبغي على القارئ المثالي أن يكون له سنن مطابق لسنن المؤلف، ومع ذلك فإن المؤلفين عموما يجيدون تنظيم السنن السائدة في نصوصهم، وبالتالي ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمنة في هذه العملية».[1]

وقد يكون لهذا القارئ مفهوما آخر فهناك ثلاثة نماذج من القراء المعاصرين أحدهم حقيقي وتاريخي حسب الوثائق الموجودة والنموذجان الآخران افتراضيان أحدهما مركب من المعرفة الاجتماعية والتاريخية لفترة ما والثاني مستنبط من دور القارئ في النص، ويكاد يقابل القارئ المعاصر القارئ المثالي حيث يصعب من أين ينحدر القارئ المثالي رغم الادعاء بأنه ينبثق من ذهن الفيلولوجي أو الناقد نفسه.[2]

ما يمكن استنتاجه أن القارئ مطالب بمراعاة بعض الحدود والموازين كأن يمتلك دراية واسعة عن المراحل الزمانية والقدرة على احتواء المعنى الكامن للنص التخييلي كله، رغم أن هذا الأخير خضع للكثير من المقاربات المتباينة والتي أفرزت معاني متناثرة حسب الزمان والمكان والظروف دون إغفال تعدد القراءات، وعليه بات إدراك ذلك كله ضربا من الخيال، وهذا ما تعلق ربما بالقارئ المثالي إذن « لا يجب على القارئ المثالي أن يحقق المعنى الكامن للنص في استقلال عن وضعه التاريخي فحسب، بل عليه أن يفعل ذلك بطريقة كاملة، وستكون النتيجة هي الاستهلاك التام للنص وهو ما سيكون بالذات تدميرا للأدب».[3] ولا يتحقق الوعي الكامل لمكنونات النص إلّا من خلال جس نبضات النص وآثاره عبر المكون الزماني والمكاني.

[1] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:22.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:22.

[3] – المصدر نفسه، ص:23.

لقد اكتسب القارئ المثالي في نظرية القارئ مركزية ومرجعية بما يحققه من معنى دون أن يجعل من النص رقيبا ووتدا يمنعه من الحركة وهذا ما أشار إليه بول فاليري "**Paul Valery**" عندما صرح بعدم وجود أي معنى حقيقي جاهز للنص بما يتيح إمكانية تعدد القراءات واختلافها. وفي هذه الإنتاجية الفعالة يشعر هذا النوع من القارئ أنه حرّ وقد تخلص من عقال القوانين والأيديولوجيات.

9. القارئ الضمني: Imlied Reader

يعتمد إيزر ظاهرية انجاردن فلسفة في مقاربته للعمل الأدبي من خلال تجسيد جمالية النص عبر العلاقة الرابطة بين النص والمتلقي، حيث يحاول إجلاء المظاهر المتشتتة في العمل الأدبي، إنها إنتاجية في المعاني مشتركة بين قوة النص وعملية القراءة القائمة على رحابة الذهن وقوة الحضور التي تجعل القارئ يستحوذ على النص وكأنه منتجه من خلال ملء الفجوات والتصرف فيها تكييفا وإظهارا للغائب من العناصر المضمرة أو كما يعتقد إزر في شأن القراءة بأنها تمنح للقارئ الفرصة لصياغة ما ليس مصوغا، ألاّ يشكل النص لعبة أطفال؟ بل، ولكن أطفال من نوع خاص آلفوا تسلق الجبال الراسيات فصنعوا لأنفسهم مجدا لا يعقل، وصاروا عباقرة وأساطير في الذكاء والمقاربة، هذا مايريده **إيزر** من قارئ النص من خلال ذلك التفاعل الرهيب في بناء المعنى وتجسيد الجمالية المتوارية.

والقارئ الضمني حسب إيزر في تداخل مع النص متجذر فيه ولكنه مفترض داخل في تفكير المؤلف لأنه يكتب لأجله فيبدع لمتلقي موجود في خياله حيث يحدث ذلك التواصل والتجاوب عبر تلك العلاقات المبرمة يتقاسم من خلالها المبدع والقارئ الأدوار هذا الأخير يكون فيها فاعلا منتجا مجددا بخلاف المقاربات الكلاسيكية التي تغيب القارئ فيصير جسدا لا حراك فيه. هذا ما دفع **إيزر** على إلغاء الثنائية بين الذات والموضوع، كما هو الحال في الفلسفة الظواهرية.

وتدور نظرية التأثير بين بعدين، أولهما: فنية النص وبناؤه اللغوي وأخرهما: بعد جمالي يتمثل في نشاط عملية القراءة، ويلتحم البعدان ويذوب أحدهما في الآخر "عملية التأثير"، إنه انسجام بين النص والقارئ الذي يغتنم أقرب فرصة يمنحها له المبدع اعتمادا على آلية ملء الفجوات فيشحنها بطاقاته وقدراته ثم يتعهدها بعد ما كانت فسيلة لتصبح شجرة مورقة منتجة للكثير من الدلالات

والمعاني المثمرة.[1] وهذا ربما أكبر دليل وأقوى حجة على صحة كلّ القراءات فلا يمكن أن نخطأ قارئا إلاّ إذا حاول ليّ النصوص مقتحما الأطر الموضوعية راكبا ما لا يُركب، فالفجوات مساحات تُمنح للقارئ يزرع فيها ما يشاء وهذا متعلق بخصوصية ذوقه وأسلوبه وظروفه والسياقات التي تبعث فيها روح القارئ، فينفث فيها دلالات ومعاني تختلف عما يليه من القراء للنص الواحد بل قد تختلف قراءة الشخص الواحد للنص الواحد بحسب الزمن والواقع والظروف والحالة النفسية للمتلقي، إن الفراغات مساحات خاصة تخضع لقرار القارئ الخاص وبعد كلّ هذا أبقي ما يقال في قضية عزل النص عما يحيط به من سياقات؟!

إن «ثمة حقيقة تقرُّ بهذا مفادها أن قراءة ثانية لقطعة أدبية ما تحدث غالبا، انطباعا مختلفا عن القراءة الأولى، وربما يكون مردّ ذلك إلى تغير ظروف القارئ الخاصة، ومع ذلك ينبغي للنص أن يتيح هذا التغير، وفي قراءة ثانية تميل الحوادث المألوفة الآن إلى الظهور في ضوء جديد، وتبدو على أنها مصححة في أوقات معينة، ومخصبة في أوقات أخرى».[2] وهذا لا يعني الإبعاد والمخالفة ولكن هو لعب أدوار بين المؤلف والقارئ بما يحقق نوعا من التوازن الذي يمنح للنص القيمة المنتظرة.

و«يذهب إيسر إلى أنه خلال عملية القراءة فنحن في العادة نتعامل مع مستويات مختلفة؛ إذ نحن نتبنى آراء شخص آخر هو المؤلف، في نفس الوقت الذي لا نريد أن نسمح فيه لشخصيتنا بالاختفاء، ومؤدى ذلك أن يكون القارئ نوعا من الجشطالت للنص الأدبي».[3]

الجاشطلت "**Gestalt Theory**" نظرية ظهرت في ألمانيا حيث تأسست من قبل عالم النفس ماكس وريشماير"**MaxWertheimer**" (1880-1943م) ولفانج كوهلر"**Wolfgang Kohler**" (1887-1967م) وكورت كوفكا "**Kurt Kovka** " (1886-1941م) وغيرهم تقوم على مبدأ البنية والكلية والتناسق بين العناصر وضبطها وإعادة بنائها بما يسمح بتجاوز أشكال الغموض وفهمها، حيث يرى مؤسسوها أن للكل معنى يصعب إدراكه اعتمادا على الجزء هذا الأخير تنعدم جدواه منفصلا،

[1] – ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، د،ط، 2001م، ص: 241-242.

[2] – نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم، مراجعة: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1999م، ص: 121.

[3] – نظرية النقد الأدبي الحديث، يوسف نور عوض، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م، ص: 55.

وأساس نظرية الجاشطلت الاستبصار والإدراك، وتقوم على استكمال الأشكال حيث يعمد القارئ فيها إلى جمع الشتات لوضعها في إطارها الصحيح، وتعد هذه النظرية من أكثر المدارس المعرفية تحديدا وأكثرها اِعتمادا على البيانات التجريبية حيث رفضت مناهج المدرسة البنائية في دراسة الخبرة الشعورية.[1] يحاول إيزر تجسيد مفاهيم للقارئ مغايرة للسائد حيث يقسم مصطلح قارئ إلى « قارئ مضمر وقارئ فعلي، والأول هو القارئ الذي يفرضه النص لنفسه ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغرينا على القراءة بطرائق معينة، أما القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صورا ذهنيا بعينها أثناء عملية القراءة».[2] لا يمكن إلاّ أن نخرج بقناعة مفادها أن هذه التقسيمات قديمة ومتغيرة لا أصالة لإيزر فيها وهذا ما أثبته الكثير من النقاد فهولب مثلا يذهب إلى أن إيزر اعتمد على أفكار واين بوث "**Wayne Booth**" فيما تعلق بالقارئ الضمني لكن مع الكثير من التغيير.

وإذا « كان بوث يقصد بالمؤلف الضمني الأنا الثانية للمؤلف التي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وتتحد بالعالم التخيلي، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبي، لأنها تتحول إلى أصوات متجاورة في كلّ عمل، لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي».[3] كما أنه ربط مفهوم القارئ الضمني بالتوجه المباشر للبناء السردي للرواية حيث اعترض إيزر على هذا الطرح حيث يرى أن النص لا يحمل قارئا ضمنيا وإنما هو نوع من التوجه الضمني بالعمل الأدبي إلى المتلقي وهو في نظريته القرائية توجها لا ينفصل عن أي عمل أدبي، كما أنه يعتبر عمدة في عملية التواصل.

مفهوم القارئ الضمني إنما هو مفهوم يضع القارئ أمام النص، وذلك في حدود التأثيرات النصية التي يصبح الفهم إزاءها فعلا من الأفعال، لقد كثرت الشروحات وتباينت مفاهيم القارئ الضمني وهذا ما جعل **إيزر** ينصبه قارئا كفؤا قادرا على التفاعل مع النص المحدد وجب إعادة تأهيله.[4] ووجود هذا القارئ سابق في نظرية التلقي عند إيزر أساسي متحقق دون حضور ما جُسد قبل بروز

---

[1] – ينظر: نظريات التعلم، عماد عبد الرحمان الزغلول، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م، ص: 171-172.

[2] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د.ط، 1999م، ص: 132.

[3] – المرجع نفسه، ص: 132.

[4] – ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، ص: 228.

المعنى وكشفه فهو قارئ يفترضه المؤلف، لقد تمكن إيزر من التغلب على بعض العقبات وسد الفجوات من خلال آلية قراءة النص المتعلقة بالقارئ المضمر باعتباره طريقة في مقاربة النص، « إنه تصور يثبت في بنية النص، لكنه يتشارك أيضا مع نشاط القراءة نفسه. فالقارئ الضمني إذن له صبغة أدبية وصبغة نصية من جهة، لكنه من جهة أخرى مصطبغ بفكرتي الوعي والقصدية بالمعنى الفينومينولوجي».[1] وهذا المفهوم بمثابة الفاصل بين قارئ إيزر والنماذج الأخرى التي ظهرت بحمولات معرفية متباينة، لقد اعتمد في تنظيراته على الفينومينولوجيا حيث صنع معجمه الاصطلاحي القائم على مجموعة من مبادئ نظرية التلقي.

إن القارئ الضمني عنده عملية تكوين النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة. إن المعنى الكامل للقراءة كما يصفها شكري عياد هو الانتقال إلى أفق الكاتب دون مغادرة أفق القارئ الخاص؛ ومن ثم أكسب شيئا من عالمه الحيوي دون أن أخسر شيئا من عالمي، ولا ننسى أيضا أن منظوري لعمل الكاتب يظل منظورا متميزا، لأنه منبعث من عالمي الخاص.[2] وكأن القراءة صراع ملكيات قائم على مبدأ السرعة والاستحواذ على أكبر قدر من المساحات ولا يكون ذلك إلاّ بمن يتمكن من إيجاد الحلول وفك الطلاسم والاطلاع على المكنونات وسط شح النص وعدم البوح وكثرة الاغراء.

وهناك نماذج كثيرة لبعض القراء لا يتسع المجال لذكرها كالقارئ المستهلك مثلا وهي قراءة أساسها الذوق دون ملامسة لعمق المعنى وأنماط أخرى من القراءة ربطها تزفيتان تودوروف بالقراءة الاسقاطية والتي تتعامل مع النص من الخارج أساسها المؤلف لأنها تعتقد أنه الأصل حيث تعتبر العمل الأدبي ترجمة ونقل والقراءة التعليقية أو الشارحة وهي تتعلق بظاهر النص والقراءة الشاعرية " **Poetics**" والتي تهتم بخصائص الخطاب الأدبي.[3]

إن القارئ الضمني في اتجاهات أخرى يتموقع في مناطق نقدية أخرى تجعله محروما من تلك الفاعلية المتبادلة بين النص والمتلقي خاصة عند انجاردن، «وقد طور آيزر مفاهيمه كرد على انغاردن

[1] – موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تحرير: رامان سلدن، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، ترجمة: أمل قارئ وآخرون، المشرف العام: جابر عصفور، ص: 493.

[2] – ينظر: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، ص: 235.

[3] – ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، ص: 229-230.

الذي يرى أن الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص ويتجه إلى القارئ، أما آيزر فيرى أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية دائما على محوري الزمان والمكان، فكلّ قراءة تعمل على إيجاد وتأسيس ما تدفع به إلى الواجهة مما ينجم عنه، بالتالي ما يندفع بالاتجاه المضاد إلى الخلفية».[1] إن الدائرة التواصلية القائمة على المحاورة لا يمكن أن تتجسد من طرف واحد، يجب أن تتواصل تلك الدينامية بين النص والقارئ وهذا ما سعت جمالية التلقي إلى تأسيسه رفضا للنظرة الأحادية التي تعترض حركية النص.

يركز آيزر على وجوب التعايش بين القارئ والعمل الأدبي للوصول إلى المعاني المتوارية، كما يشير إلى المحور الزماني ودوره في اكتمال المعنى من خلال عملية الربط بين القديم والجديد بين الماضي والحاضر اعتمادا على عامل التصوير الخيالي و التكون الجشطالتي (نظرية فلسفسية في علم النفس) الذي يسمح بترتيب وجمع المفاهيم والدلالات، نظرية التلقي لا تريد ذلك القارئ العادي المنهزم أمام قوة الألفاظ المنكسر عند أول مواجهة مع النص والعاجز أمام الفراغات، إن مدرسة التلقي " **Reader Response Critisme**"تريد ذلك القارئ الذي يستعين بالماضي والحاضر لتجاوز معضلة الفجوات وتفسيرها، ويؤسس إيزر «رؤيته على أساس قصدية المؤلف، ويفرق بين القارئ الفعلي الذي ينتمي إلى أفق التوقعات التاريخي والذي يقرأ النص بطريقة ما، والقارئ الضمني المعاصر الذي يقرأه بطريقة أخرى. ذلك القارئ الضمني هو القادر على إعادة تشفير أفق التوقعات الماضي وإعادة بناء السياقات الاجتماعية والتاريخية للنص، ثم فك شفرات ذلك الأفق مما يمكنه من فهم حقائق لم يكن يعرفها».[2] والقارئ الضمني قارئ وُسم باصطلاحات أخرى أيضا كالقارئ العليم" **Informed Reader**" عند ستانلي فيش الذي يتفق مع رواد مدرسة التلقي في خوفهم المفرط من تفاقم فوضى القراءة والتفسير بسبب طغيان ذاتية القارئ.[3]

صار هذا الأنموذج من القراء في نظرية التلقي أساس حياة النص، منحت له سلطة شرعية كاملة يمارس من خلالها حريته القرائية، إن مفهوم القارئ الضمني هو نموذج متعال يجعل من الممكن وصف

[1] – دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: 285.

[2] – الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2003م، ص:120.

[3] – ينظر المرجع نفسه، ص:121.

تأثيرات بنية النصوص الأدبية التي تحدث متتالية من الصور الذهنية التي تقود إلى النص وهو يترجم نفسه داخل وعي القارئ. إن المضمون الحقيقي لهذه الصور الذهنية سيكون مصبوغا بمخزون تجربة القارئ فهو بمثابة الخلفية المرجعية التي يقارب بها المجهول، فتتحول البنايات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية.[1] لقد رأى روبرت هولب أن مفهوم القارئ الضمني أحرى به دليلا على قصور في الدقة، فإذا كان وجود هذا القارئ وجودا نصيا صرفا فإنه يكون مرادفا لبنية التشويق في العمل الأدبي، وهنا تصبح تسمية القارئ من باب اللغو إن لم تكن مضللة، ولكي يتجنب إيزر هذا المنزلق جعل له ثنائية وظيفية هي البنية النصية والفعل المتسق.[2] ولو أردنا الدقة حول هذه الثنائية فإن البنية النصية والتي ربطها **إيزر** بالقارئ هي ما يحمله النص من معاني والفعل المتسق ما تعلق بمحاولة القارئ جمعا للمعنى وإعادة إنتاجه، والاعتماد على النصية حسب هولب يبعد نظرية التلقي من الأساس التي قامت عليه ويجعل مساهمة القارئ في انتاج المعنى منعدما، أما الفئة المعارضة فترى أن ربط مفهوم القارئ الضمني بتلك الثنائية نوعا من الضبابية لأنه في دائرة مفرغة دون تحديد إسهامات كلّ طرف.[3] وعلى كلّ كثرت وجهات النظر دون الوصول إلى رقعة اتفاق حول هذه المفاهيم، كما ارتبطت فئات أخرى من القراء بطرق ومناهج النقد المختلفة نحاول من خلالها تقفي كلّ أنموذج مع الملاحظة أن هذه التقسيمات قد تكون فرعية لنماذج حقيقية مجسدة على واقع النقد.

10. القارئ الأعلى: Super Reader

يعتبر هذا القارئ الأعلى أو الجامع عند الناقد الأسلوبي ميشيل ريفاتيري " **Michel Riffaterre**" (و1924/ت2006) بمثابة المصباح الذي تستكشف به ظلام النص فهو أداة استطلاع وتقفي للدلالات، وللنص سلطة على القارئ عند ريفاتير حيث يمثل «مجموعة من المخبرين الذين يلتقون عند النقط المحورية في النص وبالتالي يؤسسون وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة. والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النص».[4] من خلال هذه الكثافة في عدد القراء يحاول الابتعاد عن ذاتية القارئ الفردي في التحليل

[1] – ينظر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:35.

[2] – ينظر: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، د.ط، 2003م، ص: 119.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 119.

[4] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:24.

الأسلوبي، ورغم هذه الكثافة في عدد القراء إلاّ أن ذلك لا يمنع من الوقوع في الخطأ.[1] يحاول ريفاتيير أن يجسد أسلوبيته على حساب هذا النوع من القراء حيث يجعل هذه القراءة مجرد رد فعل عن المثيرات النصية، يسبر هذا القارئ على جنبات النص مستكشفا لما يشد انتباهه من أساليب ثرية، إن ميشال لا يريد أن يركز على السياقات التاريخية ولا الاجتماعية لهذا القارئ كما أن ردوده لا تخضع للعلمية كونها انطباعية حتى أن مصطلح الأعلى في أنموذج **ريفاتير** لم يثبت على مفهوم واحد من القراء.

11. القارئ المخبر: Informed Reder

إن الملاحظ في هذا القارئ أنه يعتمد على كفاءته وخبرته في تحديد كنه العمل الأدبي وفيش يهتم لهذا القارئ والكيفية التي يعالج بها النص بعيدا عن ردود فعل القراء، وقد جُعل لهذا القارئ شروطا وجب التقيد بها، ومن هذه الشروط:[2] أن يكون خبيرا بلغة النص متمرسا.

1. أن يكون متمكنا من المعارف الدلالية والمعجمية وأيضا اللهجات وكيفية التعامل معها أثناء عملية الفهم.

2. الكفاءة الأدبية وما تحمله من خبرات، ومعارف، ومهارات ميدانية في عالم التحليل والقراءة.

يسعى هذا المخبر بما يمتلكه من خبرة وكفاءة أن يغوص في أعماق النص مقتفيا المعاني مراقبا لردود أفعاله الخاصة حيث «تتميز متوالية ردود الأفعال التي تثار لدى القارئ بواسطة بنية النص الأدبي السطحية، بكون استراتيجيات النص تضلل القارئ، وهذا هو السبب الذي يجعل قراء متباينين تكون لهم ردود فعل مختلفة. وتفجر البنية السطحية في القارئ عملية يمكنها أن تتوقف بطريقة مفاجئة تقريبا إذا كان القصد من البنية السطحية هو فقط كشف البنية العميقة».[3]

إن هذه المستويات والقدرات اللغوية والملكات النصية التي تمكن القارئ الخبير من تجاوز البنية السطحية إلى عمق النص معتمدا حسب فيش على النحو التوليدي، لكن هذه القراءة قاصرة كون القارئ فيها يبعد الفهم كآلية للقراءة، وحسب كوللر فإن فيش قد فشل في إيجاد طريقة علمية لمعالجة

[1] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:25.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:25-26.

[3] – ينظر: المصدر نفسه، ص:26.

النصوص وفي «صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد، ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذي يكتسب مقدرة لغوية»[1].تسمح له بمجابهة النصوص عند القراءة بحثا عن الدلالات وهذا ربما سببا في اعتراض كوللر على قارئ فيش وطريقته في مقاربة النصوص والتي حسبه تخلو من استراتيجيات وأعراف القراءة وحتى تلك القراءة المتجزئة التي يقارب بها الجمل متفرقة جملة جملة هي في الحقيقة قراءة سلبية لا تحقق الغرض.

12. القارئ المقصود: Intended Reader

القارئ المقصود هو أنموذج مستهدف في مخيلة المؤلف يجعله كمعلم يبني عليه فكرته التي من خلالها يقدم النص، «وقد انتقد **إيزر** هذا المفهوم، عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص أن يفهمه في حين أن هذا النص لم يتوجه إليه، وجد إيزر أن القارئ المستهدف ليس سوى واحدا من آفاق النص».[2] بل قد يشكل هذا النوع مجموعة من الآفاق فهو من خلاله تبنى المفاهيم وتتحدد، إنما المؤلف يكتب لهذا النوع من الجمهور المتلقي بناء على موازين تاريخية، إن هذا النوع من القراء يتميز بخصائص وحدود يرسمها المؤلف في مخيلته لأجل صياغة تلك الخطابات الموجهة إليه، «إذا يتخذ القارئ المقصود بعض المواقع والمواقف في النص، ولكنها لا تكون بعد مطابقة لدور القارئ لأن كثيرا من هذه المواقع يتم تصورها بطريقة ساخرة وهذا غالبا هو حال الروايات».[3] لا يمكن أن توصف هذه النماذج بالحقيقة المطلقة إنما هي افتراضات تدخل في نسب تقديرية بناء على نوعية المنهج والاستراتيجية القرائية وكلّ هذه النماذج بمثابة إعادة القراءة والبناء والتصحيح والمراجعة لمنعرجات مسار النظريات السابقة.

ما لا يُختلف حوله أن القارئ في نظرية التلقي صار ملكا صاحب سلطة واسعة، لا يحي النص ولا تبعث فيه الحركة إلاّ من خلاله ولكن هذه المنزلة العظمى التي بلغها القارئ بإمكانياته التي تجعله ينتج معنى ما لا يخرج عن كونه تفسيرا قابل للطعن، هذا دون أن نغفل تلك القراءات اللانهائية

[1] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 135.

[2] – المرجع نفسه، ص: 136.

[3] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:28.

بسبب تعدد القراء وانتماءاتهم، إن استعمال السلطة كذريعة لهتك معايير المقاربة وبث أي معنى دون أي ضابط يذكر، يؤكد هيرش على أهمية القصدية كما يتبنى في الوقت نفسه مقولة استحالة وجود معنى النص خارج وعي المتلقي به، وهذا ما جعله في تناقض إلاّ أن هناك حلا بين التناقضات هاته مفاده أن هناك معنى قصده المؤلف يكتشف بالقراءة.[1] وهذا ما يحيلنا إلى مبدأ القصدية " **Intentionality**" و«الواقع أننا لا نستطيع التعبير عن كيفية استخدام القارئ لسلطته الجديدة، والمدى الذي وصل إليه في ظل مقولات التلقي، بكلمات أكثر تحديدا من كلمات هيرش الذي يحدد على وجه الدقة ماذا فعل قارئ التلقي بسلطته. في ظل تلك السلطة المطلقة أصبح النص يعني أي شيء نريد له –نحن القراء بالطبع–أن يعنيه لأننا نحن وليس نصوصنا الذين نصنع المعاني التي نفهمها».[2]

هي قناعة حتى من أشد المتعصبين لهذا الفكر تقول باستحالة تحديد وضبط القراءة في ظل مقولة سلطة القارئ مما أوجد تلك الفوضى في القراءات وتعدد الدلالات وقد وصل الأمر بالقراء إلى وضع معايير لقراءاتهم من صنع أنفسهم فصار النص الحقيقي في خبر كان حيث فقد تلك النعومة الأولى في وسط فوضى التأويل والقراءة.

13. إشكالية القصدية: Intentionality

إن هذا المصطلح المباغت لدعاة التلقي العاملين في مجال كشف المعاني والتنقيب عن الدلالات المضمرة والكامنة وراء جدران النصوص، إن المؤلف حين بناء نصه ونسج معانيه البعيدة عن عالمه المحدد وإرادته التي سعى إلى تجسيدها كلمات وألفاظ يريد لها أن تحقق أمرا ما، هي في الحقيقة مراده وقصده وما يحققه النص من وجود وكنه، إن هذا المقارب القارئ يريد أن يتحسس آثار المؤلف وصولا إلى روح النص التي ما كانت لتبنى وتكون إلاّ تحقيقا لتلك المقصدية وأمام هذا العمل الجاد والمتعب يريد هذا القارئ أن يستحل النص غير آبه لما يريده النص أو صاحبه فينتهكه معنى وعقلا محاولا أن يركب المعنى يوجهه حيث شاء، إن الحقيقة التي تزعج الكثير أن قصدية المؤلف صعبة المنال مستعصية على المتلقي، ولعل الشروط الصعبة التي وضعت لتحديد تلك المقصدية لدليل على ذلك كوجود المؤلف الذي يفصل في تحديد الوجهة أمام صعوبة المتاهات ثم توفر قارئ متمرس صاحب تجربة متضلع في فك الشفرات على اختلافها، ثم ينبغي وجود مسافة نقاش وود بين هذه الأقطاب ليتحقق

[1] – الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، ص:129.

[2] – المرجع نفسه، ص:130.

التواصل والحوارية وسط أنساق النص ودلالاته الخفية.« إن القصدية صفة للحالات العقلية والحوادث التي يتم بها التوجه إلى موضوعات العالم الخارجي وأحواله أو الإشارة إليها؛ فإذا كان هناك اعتقاد ما مثلا، فإنه لا بد أن يكون خاصا بهذا أوبذاك أو أن تكون الحالة كذا وكذا».[1]

تسعى هذه النظرية خلف المعنى الكامن والمخفي والمراد في النص أو بالأحرى المتواري خلف حجب النص وهي حسب هذا الناقد مرتبطة بالذات المنتجة ودواخل العقل وما يحيل إليه في عالمه الخاص، فهي آلية واستراتيجية قائمة قبل النص بل تسهم في تركيب المعنى وقيامه. «وتوحي الكلمة بأن القصدية، بمعنى التوجه **Directedness**، لابد من أن تملك دائما علاقة ما مع يقصد **Intending** بالمعنى الذي فيه، على سبيل المثال، أنا أقصد الذهاب إلى السينيما هذه الليلة».[2] فالعلاقة شرط لبلوغ الهدف من وراء القصد ويعتقد سيريل جون "**Cyril John** " للوصول إلى «فهم بنية الحالات القصدية يتطلب منا وضع بعض التميزات الأساسية...بالنسبة لأية حالة قصدية، الاعتقاد، والرغبة، والأمل، والخوف، والإدراك الحسي البصري، أو قصد أداء فعل نحتاج إلى وضع تمييز بين مضمون الحالة ونوعها».[3] إن البوح طريق للمعنى إذا كان المؤلف موجودا لكن الأمر أكبر من هذا إن القصد المراد هو مراد النص لأن «النص هنا هو محور القصدية، وهو السلطة المرجعية التي يحيل أليها من يؤمنون بمبدأ القصدية».[4] يسعى الكثير من النقاد إلى كشف تلك الأباطيل التي ارتبطت دهرا بإمكانية الوصول إلى قصد المؤلف خاصة إذا علمنا أن القائمين على ترويض النصوص في نظرية التلقي يسهمون في تأكيد الروابط بين النص وفعل القراءة و«مبدئيا فإن موقف أعضاء نادي التلقي من القصدية يتفق مع ما انشغلوا به من نقل سلطة التفسير بالكامل إلى القارئ أو فعل القراءة، ففي ظل هذا التحول الجديد لا يصبح لقصد المؤلف أو النص مكان في القراءة التأويلية».[5] لا يمكن انحصار القراءة فيما يقرره ويريده النص كما لا يعني بالضرورة ردّ المقاربات التي لا توافق النص

[1] – القصدية بحث في فلسفة العقل، جون سيرل، ترجمة: أحمد الأنصاري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، د،ط، 2009م، ص: 21.

[2] – العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العلم الواقعي، جون سيرل، ترجمة: صلاح إسماعيل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ، ط1، 2011م، ص: 121.

[3] – المصدر نفسه، ص:135.

[4] – الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، ص:131.

[5] – المرجع نفسه، ص: 132.

واعتبارها قراءات خاطئة، يقول على حرب: لا يعني عدم التطابق بين القراءة والنص المقروء، أن القارئ لنص ما يخطئ بالضرورة في شرحه، أو يسيء تفسيره، أو يغلو في تأويله...ذلك أن إشكالية القراءة... لا تكمن في قصور القارئ المعرفي ولا في انحرافه الخلقي وانحيازه المذهبي ولا في جدارة القارئ على القراءة، ولا في استقامته مع مقروئه إنما قوام الإشكالية أنه لا تطابق ممكنا بين القارئ والمقروء ، إذ النص يحتمل بذاته أكثر من قراءة؛ وأنه لا قراءة منزهة، مجردة، إذ كلّ قراءة في نص ما، هي حرْفٌ لألفاظه وإزاحة لمعانيه.فليست القراءة إذن مجرد صدى للنص وليس القارئ كالمرآة لا دور له.[1] هنا تظهر فروسية القارئ في كيفية الترويض فيكون جديرا بهذه القراءة في وسط فضاءات من العلامات والدلالات يقتني منها ما يشاء، إنه يجعل للنص الواحد نوافذ متداخلة لا نهائية تطل على عوالم لا تتشابه البتة.

و«يتخذ هذا المعيار موقعا مركزيا في سيرورة بناء التأويل، مادام أن أي فعل للقراءة هو تعاقد مركب بين قدرة القارئ ونوع القدرة التي يسلم بها نص معين كي يقرأ بطريقة إقتصادية».[2]

لقد صار القارئ صاحب قرار في تحديد المعنى وفق علاقة تواصلية مع النص فالتأويل المعتمد على قصدية المؤلف فضلى وهذا ما جعل نقاد نظرية التلقي يجمعون على ردّ القصدية المتعلقة بمراد المؤلف، إلاّ أن الناقد هيرش كان عنده رأي آخر وتقسيمات أخرى أقل ما توصف بأنها أكثر ارتباكا ولم يصل إلى درجة كبيرة من الاقناع فيما تعلق بالقصدية، لقد فصل نقاد جمالية التلقي في الأمر فما عاد لذلك الجدل وجودا كيف لا وهو يشهد مراسيم انتقال سلطة المعاني والدلالات إلى صاحب السمو القارئ وفق قواعد وقوانين نسجت خيوطها الأولى وفق مقاسات فلسفات التأويل الألماني و ظواهرية رومان انجاردن وتأويلية غادامير وغيرهم.

ولكن التأويل في محاولته البحث والترصد لهذه القصدية سواء ما تعلق بمخبوءات النص أو ما ارتبط بدواخل المؤلف وأعماقه يصطدم ببعض المعوقات وهذا ماجعل إيكو يميز بين قصد الكاتب وقصد النص.

[1] – ينظر: نقد الحقيقة، على حرب، ص:6.

[2] – استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص:74.

يرفض إيكو البرنامج الأول، لأنه يقوم على ما يسميه النقد الجديد بـ " المغالطة القصدية "، ويقبل بالبرنامج الثاني، ويخضعه لعملية تفكيك من خلال البحث عن قصد النص بالرجوع إلى انسجامه السياقي وما يحيل إليه من أنظمة دلالية- البحث عما يريده القارئ بناء على أنظمة هذا الأخير الدلالية ورغباته وغرائزه ويحاول ايكو تجاوز البرنامج الآلي الذي يطابق قصدية النص بمقاصد الكاتب الفعلي محاولا صياغة مفهوم جدلي وديناميي يدمج قصدية القارئ وقصدية النص في نسق تفاعلي ويصطلح عليه بالتعاضد النصي.[1] وهذا ما يهم في تضييق الهوة بين النظريات البنيوية المنغلقة على النص وما بعد البنيوية المراهنة على فضاء القارئ. وهذا ما جعل إيكو يختار لهذه المهة الصعبة ويشترط قارئا نموذجيا وهذا ما سنتطرق له في سياقه الخاص عبر طيات هذا البحث.

14. إستراتيجية القراءة عند إيزر:

14. 1-وجهة النظر الجوالة: Wandering Viewpoint

يعد إيزر من المؤسسيين البارزين حيث أسهم في التأصيل والتنظير لنظرية التلقي فاعتمد على مصادر كثيرة لإقامة هذه النظرية القرائية التي تبحث في مكامن المعنى وسر وجوده وكنهه حيث عمد إلى وضع مبادئ واستراتيجيات عليها تقوم نظرية القراءة والتلقي فجسد من خلالها تلك الأهمية التي تتعلق بالذات القارئة وسبل تلقي الخطاب وصنع المعنى وانتاجه من خلال ذلك التفاعل بين النص والقارئ هذا الأخير بات في صدارة البحث الأدبي، ولقد أعتمد في نظرياته على فلسفات ومناهج قد ذكرنا في بحثنا، لقد اعتمد على أفكار رومان حيث استخلص منها تلك الثنائية التي يتوسط بينهما العمل الأدبي كالقطب الفني والقطب الجمالي، أما الأول فيشير إلى إبداع المؤلف والثاني إلى التحقق العياني"**Concretizacion**" التي يقوم بها القارئ، إن نوعا من التآلف يمنح النص وجودا ويجعله في ديناميكية، حيث تتشكل بين المؤلف والقارئ شراكة نصية يطلق عليها **إيزر** لعبة التخيّل وقد استعار هذا المصطلح من الناقد لوران سترن "**L.Sterne**" الذي يعتبر النص كقطعة أرض يلعب فوقهما القارئ والمؤلف لعبة التخيل.[2] فمن خلال خيال القارئ والمؤلف ينتعش النص.

[1] – ينظر: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، ص:75.

[2] – ينظر: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، ص: 111-112.

هذا ما يجعل القراءة عملية فعالة وممتعة تحيط بها أنواع شتى من اللذة خاصة إذا علمنا أن عالم النص غير محدود يقوم على أبعاد خاصة أساسها الخيال، إنه لا يركن إلى حدود الواقع، تمكن **إيزر** من تجسيد مقولة إنجاردن حول التسلسل القصدي للجمل، مما يجعل المعاني متتابعة مترابطة لكنها تبقى مجرد أجزاء تقوم بتحريك عملية يتمخض عنها المضمون الحقيقي للنص نفسه.[1] وهذا ما يصطلح عليه "وجهة النظر الجوالة" في نظرية **إيزر** القرائية والتي ارتبطت عنده ببناء المعنى من خلال التحرك داخل حقول النص حيث «لا يمكن للإدراك بالترابط أن يحدث إلاّ على مراحل، وكلّ مرحلة على حدة تحتوي على مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي بأنها تمثله، وبالتالي لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقا مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة».[2]

يحاول القارئ أن يتلقى ما شاهده في بحثه وحركته ويجمعه في الذاكرة خلال جولته داخل النص فيعيد البناء والترتيب والصياغة وهي عملية معقدة يحتاج فيها إلى قوة التذكر والاسترجاع وهذا ما يصطلح عليه إيزر بالترقب والتذكر"**Pretension and Retention**" وكأنه يعيد عملية البناء والإنتاج لما يريد تجسيده من معنى اعتمادا على النص وما يأمله منه، إن العوالم تتداخل أثناء القراءة وتتشابك أبعاد الزمن بين الماضي والحاضر، إن القارئ يخزن الأجزاء المنظورة الماضية في وقته الراهن فيحاول ربط أطراف العقد الزمني بين المتواليات الزمانية المختلفة، و« بما أن وجهة النظر الجوالة لا تقع حصرا في أي منظور واحد من المنظورات. لكن فعل التأليف لا يمكن أن يكون ممكنا إلاّ بواسطة التعديلات المحتفظ بها في اللحظات العديدة للقراء والتي تصبح متمفصلة بواسطة عملية تسليط الضوء».[3]

إن ما يميز وجهة النظر الجوالة تحركها المستمر في مجالات المنظورات وفي هذه اللحظة تبرز فاعلية القارئ من خلال ترابط وانسجام وتآلف المنظورات النصية، التي يحاول غربلتها وتميزها ثم إعادة التشكيل وصولا إلى المعنى الذي لا يمكن إدراكه دفعة واحدة خاصة إذا علمنا أن وجهة النظر الجوالة تمنح للقارئ الوقت حتى يكتشف النص وأروقته ثم يطلع على الحاضر والغائب فيه من خلال عملية الاستحضار للخلفيات.

[1] – ينظر: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، ص: 113-114.

[2] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:58.

[3] – المصدر نفسه، ص:64.

ويصف الناقد غومبريخ"**Gombrich**" هذه العملية فيقول :« من الصعب دائما التمييز في قراءة الصور، كما في الاستماع إلى الكلام، بين ما يعطى لنا وما نضيفه نحن إلى عملية الإسقاط التي يثيرها الإدراك ...إن تخمين المشاهد هو الذي يختبر مزيج الأشكال والألوان من أجل الحصول على المعنى المنسجم، مبلورا هذا المزيج في قالب حالما يتم إيجاد تأويل متّسق ».[1] فالقارئ هو سلطان هذه العملية حيث يقوم بصنع تلك الجمالية بناء على ما يملكه من خبرة وما يذخره من مرجعيات، فهو يترقب في الجمل والفراغات ويتوقع ماآلات الجمل بين السابق واللاحق، إن مصدر قوة القارئ ووجوده في النص هو صدى النص الذي يتحول إلى معاني، بمعنى أن يحقق القارئ تلك الكينونة المعنوية للنص نتيجة تفاعله مع المتلقي فهي حركة وفعل متبادل وهو ما عرف عند إيزر بمصطلح "**Interaccion**" وهذا شرط أساسي في نظرية التجاوب والتلقي، «أي أن القراءة هي أكثر من كونها مجرد إدراك حسي لما هو مكتوب، فالنصوص الأدبية تُنشِّط ملكاتنا الخاصة، وتمكننا من إعادة خلق العالم الذي تقدمه، ويمكن أن ندعو نتاج هذه الفعالية الإبداعية البعد الفعلي" **Virtual Dimension** "للنص، الذي يمنح النص واقعيته. يمكن وصف فعالية القراءة بأنها مشكال "**Kaleidoscope**" من المنظورات والمقاصد المسبقة وإعادات التجميع».[2] ولكن لا يمكن للخيال منفردا صناعة هذا العالم دون ذلك التمازج بينه وبين النص، فينكشف المستور والمتواري، إنه العالم الذي لم يذكر في النص.

14. 2-الفراغات: Leerstelle

كثير ما وقف القارئ عاجزا أمام تحدي الفجوات خاصة لما نعلم أن الكثير من النظريات ما كانت لتمنح له سلطة البحث والتصرف في السبل التي يتبعها في هندسة تلك الفراغات البيضاء " **Blank Space**" إن هذه المساحات أو مناطق اللاتحديد ترتبط بما أشرنا إليه حول التسلسل القصدي للجمل الذي ارتبط بإنجرادن وطوره إيزر والذي يترك أحيانا فراغات هي بمثابة محطات اختبارية لقدرات القارئ تسمح له بمحاورة النص والمؤلف، «أي أن الفجوات"**Huecos**" أو الفراغات " **Vacios**" هي المناطق غير المعبر عنها في الخطاب، والتي تناط بالقارئ مهمة تعبئتها بما يؤدي إلى أنتاج المعنى نتيجة للتفاعل القائم بين النص والقارئ».[3] فهي مساحات تحفيز واستفزاز للمخيلة

[1] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ص:70.

[2] – نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم، ص:119.

[3] – الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، ص:118.

يسدها القارئ بخبرته كي يتواصل مع النص فيتشكل المعنى فهذا الأخير بمثابة البنية المركبة التي تحتاج إلى من يتمم أجزائها ليكتمل المعنى، تشكل الفراغات كلمات السر ومفاتيح اللعبة التي من خلالها تبنى مضامين النصوص ودلالاتها، «تحدد الفراغات والخواءات المحور التركيبي في تفاعلنا مع النصوص عن طريق إرشادنا على طول الطريق الذي هو طريق داخلي، وبوصفنا قراء فإننا أيضا على الرغم من ذلك نتصل بالنصوص على المستوى الإحلالي فعبر ملء الفراغات على المستوى التركيبي، يكتسب القارئ منظورا يجعله يتخلى عن آراء عتيقة أو غير سديدة كان قد تمسك بها من قبل».[1] وهي قراءة تسعى إلى ربط حبال الود بين النص والقارئ من خلال الفراغات أو البياض.

تتمحور الفجوات حول نصوص غير مرئية عميقة تحتاج من يخرجها إلى الوجود بعد ما كانت غائبة في النص، ويطلق أيزر على هذه البنية التحتية غير المكتوبة مصطلح النفيية"**Negativity**" ويحدد وظائفها العامة الثلاث على النحو الآتي:[2]

1. –تنظم الفراغات وأنواع النفي التي يتتبعها القارئ لتسهيل عملية التواصل.

2. –يربطها إيزر بنفي المسعى الإنساني وقد تم تصويرها منذ هومر"**Homer** " إلى العصر الحالي، وتتسم النفيية بازدواجية في العمل فكما تتسبب في الإخفاق والتشويهات ترممها في الآن ذاته.

3. –تشير النفيية إلى فهم المواضع المشوهة عبر القارئ فهي وسيط بين التمثيل والتلقي، إنها تقوم بصياغة ما لم تتم صياغته.

إن هذه الآلية تسمح للقارئ بمواجهة هذه البياضات الصعبة التحديد، حيث تحيل المتلقي إلى عوالم أخرى تعينه على تبسيط مغاليق النص التي تعرقل عملية القراءة، إنها فراغات تسمح بتجديد النبض في النص فهي بمثابة مفاتيح النجاة، يسعى القارئ جاهدا إلى إظهار قدراته واعتمادا على استراتيجيات وتقنيات لتجاوز الفراغات، «لقد أصبح الحد الذي كان في الماضي أداة توحيد للدال و المدلول في قولنا علامة=دال/مدلول=دلالة، أصبح ذلك الحد حاجز الفصل المنيع بين الاثنين وفوق هذا وذاك خلقت العلاقة الجديدة فراغا، أو فجوة، أو مراوغة لا حدود لها. وكلما زاد سمك الحاجز الفاصل بين طرفي العلامة زادت الفجوة اتساعا. وأصبح النص بهذا المفهوم الجديد شيئا مليئا بالثقوب

[1] – موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص: 496.

[2] – المصدر نفسه، ص :497.

والفجوات، ثقوب يكلف القارئ وحده برتقها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها!!».[1] وهكذا تتلاشى سلطة النص القديمة وتتحول السلطة إلى شراكة تنتج عنها جمالية نصية كما يدعي **إيزر** وتحدد الطبيعة الإبداعية للنص، إن الاستراتيجيات القرائية المعاصرة تنفر من تلك الأعمال الأدبية التي تبوح بكل شيء، ظاهرة تُستنفذ لمجرد النظر من خلال قراءة سطحية ساذجة.

والتأويل في نظرية التلقي مركز على الغائب من النص والخفي والمبهم عبر سرب من العلامات التي تشكل ألغازا وألعابا في نفس الوقت، و «أي عمل مهما بدا متماسكا، هو بالنسبة لنظرية الاستقبال مكوّنا فعليا من ثقوب، مثل الطاولات تماما بالنسبة للفيزياء الحديثة كالثقب بين الجملة الأولى والثانية في ثنائيات مثلا».[2] يتقفى المؤول ذلك المغطى محاولا إضاءة الظلمة صانعا للمعنى عبر ما يمتلكه و ما يحوز عليه من مواد وإيديولوجيات في أعماقه يستخرجها بعد ما تصقل فيحاول أن يضعها في مكانها الصحيح بمجاورة العلامات الجزئية الأخرى ليقبلها النص فتصبح مألوفة متناسبة متناغمة تصنع للنص وجودا وللقراءة هدفا.

14. 3- رصيد النص والمواضعات: Convenciones

ما يلاحظ أن هذه الخاصية التي جسدها **إيزر** تقابل فكرة أفق التوقعات عند ياوس«تقترب فكرة رصيد النص عند إيزر من فكرة أفق التوقعات عند زميله روبرت ياوس، ورصيد النص هي التسمية التي أطلقها إيزر على ما يسمى المواضعات، والمواضعات "**Convenciones**" أو الأشياء المتعارف عليها في مجال الأدب مختلفة عنها في مجال اللغة أو الفعل الكلامي، وإن كان ثمة تماثل واضح بين المجالين».[3] إن هذه الآلية تسمح بكشف البياض وتجاوزها عن طريق هذا الإطار المرجعي فمهمة رصيد النص هي إعادة التفعيل والصياغة للطبيعي والمألوف وقد اصطلح على هذا الرصيد بالمواضعات الفنية ولقد ارتبطت عند إيزر بالاستراتيجيات وهي الأسس التي تبنى عليها القراءة، تعتبر هذه المواضعات مجموعة من الموارد الثقافية والحضارية والاجتماعية وغيرها من السياقات التي يعتمدها القارئ للولوج إلى النص وهي ما يصطلح عليه إيزر بالذخيرة وهي «إطار يجب على القارئ أن يركب فيه موضوعا جماليا لنفسه. وبالتالي فالبنيات النصية وأفعال الفهم المبينة تشكل قطبين في فعل

[1] – الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، عبد العزيز حمودة، ص:137.

[2] – نظريات الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1995م، ص:135.

[3] – الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، ص:126.

التواصل، وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ».[1] إن النص أصلا مبني على تفرعات ومرجعيات أصولها ضاربة في التاريخ، والقارئ يحاول من خلال هذه الذخيرة الربط والنقل الصائب بما يجعل التفاعل قائما بين القارئ والنص، «ورغم أن هذه النصوص يمكن أن تنتقى موضوعاتها من العالم التجريبي ...فهي تزيل عنها صفتها التداولية لأن هذه الموضوعات لا ينبغي تحويلها، إن التعيين يفترض مسبقا شكلا مرجعيا ما، يدل على معنى محدد للشيء المعين. ومع ذلك ينتزع النص الأدبي موضوعاته المنتقاة من سياقها التداولي، وبالتالي يحطم إطارها المرجعي الأصلي؛ والنتيجة هي كشف المظاهر (مثلا مظاهر الأعراف الاجتماعية) التي كانت قد ظلت مخفية قدر بقاء الإطار المرجعي سليما».[2] ما على القارئ إلاّ الغوص في الذخيرة في عالم آخر باحثا عن أصول أخرى للمعنى بعيدا عن النص محاولا ارجاع وتنصيب المقصى.

14. 4- الإستراتيجيات والسجل النصي: Strategies and Text Repertoire

تتعلق بما يحال إليه عند المقاربة والدال على ما حمل من نصوص أخرى وثقافات وتراكمات معرفية واجتماعية ولدت قبل هذا النص، إن القارئ مطالب أن ينتقي من هذا السجل ما يناسبه من هذا الركام من الحصى المتناثرة هنا وهناك «والاستراتيجيات عند إيزر عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولة تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، أي أن النص نتيجة لضرورة استناده إلى سجل يتمثل فيما انتفى من اتساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي».[3] هي مثل القواعد والشروط المتفق عليها حول النص حتى تتحقق تلك الفاعلية النصية وفق تناسق وتكافؤ بين أصول القراءة، حيث يسعى القارئ إلى كشف مكنونات النص معتمدا على هذه الاستراتيجيات التي تسمح بتصميم هندسة للنص، والقارئ يتبع تلك الخطوط التي من خلالها يتم بناء المعنى، ووظيفة الاستراتيجية عند **إيزر** تتحدد في «أنها تصل بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، إنها تقوم برسم معالم موضوع النص

[1] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:55.

[2] – المصدر نفسه، ص:57.

[3] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 130.

ومعناه».[1] إذا يعتمد القارئ على السجل النصي وهي مجموع الإحالات التي تقنن اعتمادا على هذه الاستراتيجيات التي تعين القارئ على تحديد معالم النص ودلالات المعاني وسط مغاليق الألفاظ.

15. متاهات النص واستراتيجية القارئ النموذجي عند إيكو:

شهدت المقاربات النصية والنظريات القرائية آليات جديدة وهي في ذلك تريد الاستثمار في السياقات المحيطة بكائن النص، وعليه تغيرت وجهة القراءة والتأويل إلى نوعية القارئ وما يرشحه من موسوعية تسمح له بخوض غمار النصوص وتحليلها إلى اللامتناهي من القراءات من خلاله قدرته على استدعاء الغائب والتنقيب عن المخفي وراء حقول النصوص.

يلح عالم السيمياء أمبرتو إكو"**Umberto Eco** " (1932- 2016م) من خلال نظريته القرائية التي يختلف فيها عن رواد جمالية التلقي من خلال هذا الأنموذج الذي يصطلح عليه بالقارئ النموذجي"**Model reader**" حيث يرى أن للنص معاني متعددة من ضمنها معاني ودلالات بثها المؤلف في النص هي في الحقيقة موجودة قبل وجود القارئ وعليه لا يمكن لأي قارئ حسبه اكتشاف ما وراء النص، إن القارئ الذي يعنيه هو الذي تتوفر فيه قدرات ويملك مؤهلات وخبرات ومعارف أو ما يعرف عنده بالموسوعة، إن النص في نظر إيكو مجموعة من العلامات السيميائية أو الشفرات غير المتناهية حيث «يرى إيكو كذلك أن وظيفة النصوص الجمالية هي إثراء الشفرات أو الأنظمة التي تستخدمها وذلك عن طريق استعمال الشفرة الإضافية التي تتألف بدورها من زيادة أو نقصان الشفرة التي توسع عن طريقها الشفرات الحاضرة».[2] ويربط هذا الناقد جمالية النص بالخروج عن معايير هذه الشفرات لأن النص مكتفي بذاته يتحكم في دلالاته يجددها أن شاء خاصة في تفاعله مع موسوعات قرائية أخرى.

15. 1-القراءة النشيطة عند إيكو:

تعمل القراءة عند إيكو على تنشيط النص الذي يعتبر كتلة مجردة، تحتاج إلى قارئ نموذجي" **UN LECTEUR MODELE**" يفعل» في التوليد مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين، ويكون قادرا على تحيين

[1] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص:130.

[2] – المرجع نفسه، ص: 141.

«ACTUALISATION»"النص بالطريقة التي كان يفكر بها الكاتب» .[1] ولتحديد أولويات القراءة النشيطة يطرح إيكو ثلاث مقولات هي الموسوعة "L'ENCYCLOPEDIE " الطوبيك "LE TOPIC" والعالم الممكن «LE MONDE POSSIBLE ».[2]

1. **الموسوعة:** "THE ENCYCLOPEDIA " وهي الرصيد اللغوي والثقافي الضارب في السياق الاجتماعي الذي يصطلح عليه **إزر** "IZER" بالذخيرة أو السّجل "LEREPERTOIRE" الذي يفترضه النص ويستحضره القارئ كي يستطيع بين التمظهر الخطي لذلك النص وبين بنيته اللسانية، وبدون كفاءة "موسوعية" لا يمكن التعاون مع النص أو مساعدته على إنجاز مبتغياته ولا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك "COOPERANT " الفعال الذي يملئ الفراغات ويحمل التناقضات ويستخلص المقولات.[3] فالموسوعية آلية تسهم في فعالية القارئ من خلال استثمار المخزون في شحن البياضات.

2. **الطوبيك:** أو الموقع المفترض: الطوبيك مصطلح استعاره إيكو من اللسانيات، ويمثل أداة متقبضيه أو فرضية تعاونية ينشئها القارئ ليتمكن من تعيين النص وفق إرفاماته الخطية والإشارة يفضل إيكو الطوبيك على مصطلح التيمة أو التناظر لأنه يرى فيه ظاهرة تداولية لها علاقة مباشرة بالفعل الذي ينجز القراءة في حين أن القيمة أو التناظر يشكلا مظهرين دلاليين. هو فرضية للقراءة إنه ترسيمه عامة يستعين بها القارئ للولوج إلى عالم النص، ويحدده إيكو"**Emberto eco**" بأن الطوبيك نقطة خرساء بدائية داخل مسار تأويلي، لأنه أداة سابقة على النص أو هو ترسيمة من عند القارئ. ونستطيع أن نعبر عنه بالمخزون أو هو تلك التراكمات التي يستعين بها القارئ وقت الحاجة.

3. **العالم الممكن:** "PROTOTYPE UNIVERSE " إن «مفهوم العالم الممكن كما شرحه "إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" ضروري للحديث عن تخمينات القارئ وتوقعاته فحينما يزاول القارئ وظيفته الحدسية فهو يبني سلسلة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع إمكانيات النص، بمعنى أنه يتخيل عالما افتراضيا يمكن أن يستوعبه النص، هو العالم الممكن LE MONDE POSSIBLETHE

[1] – فعل القراءة واشكالية التلقي، محمد خرماش، مجلة علامات، المغرب، 1998م، ع:100، ص:54.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:54.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 54.

الذي يعتبر محصلة الاستنباطات التي تسمح بها تجليات النص».[1] وعليه فمفهوم العالم الممكن يشتغل باعتباره آلية من آليات القارئ على ثلاث مستويات:

4. بما هو أداة ضرورية للقارئ الكفء.

5. باعتباره مسجلا في النص.

6. بتوجيه السلوك المفتوح "**PROPOSITIONNEL** " لكائنات النص ومكوناته.

إن القارئ الذي لا يتقيد بقواميس مجهزة تملى عليه بسذاجة ما تريد أن يقوله، وكأنه مؤول ساكن خاضع لقوة النص، إن قارئ أمبرتو يختلف عن كلّ ما عرفناه من نماذج في نظرية التلقي، إن النص عصّي دائم الهرب منغلق به تموجات ومتاهات وبياضات أو ما يصطلح عليه بالبنى الغائبة" **Les Nom Dits**" فهو «نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها فرجات سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببين، الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة أو مقتصدة تحي من قيمة المعاني الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص...ولأن النص يقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية».[2] وعليه ألاّ ينبغي لنص مثل هذا أن يفاوضه قارئ جدير بهذه النّدية؟ إن هذه المغامرة تحتاج إلى نوع من التحاور والتفاعل والاشتراك النصي"**Coopération Textuelle**" التي تسمح بالخروج عن مركزية المعنى إلى الكثير من التأويلات ويجعل لذلك إيكو شروطا وأدوات من خلالها يتمكن القارئ من إضاءة ظلام النص وهي كالتالي:[3]

مراعاة ظروف التلفظ حيث ينبغي على القارئ النموذجي أن يتحرى حيثيات وملابسات الألفاظ فلا ينخدع بالتجليّ الخطي، لأنه «حين نقرأ نصا مكتوبا، تكون لإحالتنا إلى ظروف التلفّظ وظائف أخرى».[4] فلا يجب التوقف عند القراءة المعجمية مما يجعله يجانب المضمون بخلاف ذلك القارئ الذي يحوي النص وفق استراتيجية قرائية تعلو على العمل الأدبي.

1. الكفاية الموسوعية والتي تجعل القارئ يدرك ظروف الخطاب بما يحوزه من رصيد معرفي أو ما يصطلح عليه "بالكفاية الموسوعية".

---

[1] – فعل القراءة واشكالية التلقي، محمد خرماش، ص:55.

[2] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 144.

[3] – ينظر: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ص: 92 -100.

[4] – المصدر نفسه، ص:94.

2. خاصية امتلاك القاموس أو ما يصطلح عليه بالإرث المعجمي وهو ما يسمح له بكشف الدلالات الأساسية للكلمات والقصد من ورائها حيث يعلق القارئ النموذجي الذي يعتمد على قاموسه الخاص قراراته بناء على خاصيتين، الخاصية التركيبية فيدرك من خلالها مثلا أن كلمة أميرة هي كيان فريد أنثوي، وخاصية دلالية يدرك من خلالها أنها بشر وذات وروح.

3. أن يتمكن القارئ من إزالة الالتباسات المحيطة بالأدوات والإشارات من خلال ما يسمى بقواعد الإرجاع التي تسمح باستخلاص نتائج من خلال مثلا معرفة أحوال الجملة وما يليها فجملة بياض الثلج لم يجد القارئ من خلالها صعوبة في إدراك جملة أخرى تليها هي غاية في الجمال.

4. أن يكون جاهزا لتأويل سلسلة من الأعجومات المركبة والتركيبات المجمدة التي توصل إليها التقليد البلاغي من خلال رجوعه إلى الموسوعة.

5. لا يمكن قراءة أي نص بمعزل عن الاختبار الذي اكتسبه من خلال قراءاته لنصوص أخرى.

النص عالم خفي لا يكشف عن مضامينه للقارئ حيث لا يصرح بكل شيء خاصة تلك البياضات التي يستعملها النص للتورية والغياب وهذا ما يصطلح عليه إيكو بما وراء النص والتي لا يمكن للقارئ العادي إدراك ما وراء النص.

تذهب الكثير من الدراسات أن الناقد إيكو تأثر في بلورة نظرياته بسيميوطيقا بيرس القائمة على نظرية لا نهائي التفسيرات خاصة إذا علمنا أنه كان شديد الاهتمام بالروايات" **Lector in Fabula**" وقراءتها وتحليلها. إلاّ أن إيكو يؤسس قراءة النصوص وفق استراتيجية قرائية من خلالها يتنبأ لنوع المتلقي وهذه الاستراتيجية متبادلة بين كاتب النص والقارئ، حيث يباشر المتلقي عملية البحث وهو يحاول الكشف عن مخططات النص من خلال تلك الاستراتيجية وهو ما يدخل في مفهوم الموسوعة حيث يعمد إلى سمات سيميولوجيا مرتكزا على عديد الكفاءات للتوصل إلى فهم قوانين النص من خلال الانسجام والتفاعل بين العمل الأدبي والقارئ"**Textual cooperation**" ليتمكن من ملء الفضاءات، لقد جسد لنا إيكو قارئا نموذجيا مفترضا وصنع له عالما ممكنا يتقاطع وعالم النص لتتكون بينهما علاقة حسن الجوار، من خلالها تعمل تلك الشراكة، وهذا في نظر أيكو لا يخرج عن العالم الواقعي، يتصرف القارئ فيها وفق خطط واستراتيجيات يقوم عليه التأويل و القراءة.

15. 2- ضوابط التأويل حسب إيكو:

يعتمد إيكو في نظريته للتأويل من تصور موغل في القدم عبر منظومة من الأساطير وعلوم الفلسفة وغيرها من العلوم الأخرى كالفلسفة والحركات الصوفية باحثا عن قضايا التأويل ليصل إلى قناعات يرى من خلالهما أن هناك أرقى شكلين للتأويل تاريخيا –حالة أولى يكون فيها التأويل محكوما بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية. حيث يتشكل من سلسلة لا متناهية فكل علامة تحيل على علامة أخرى وفق مبدأ المتصل الذي يحكم الكون الإنساني، إلاّ أن ما يحدد اللامتناهي هو في ذات الوقت ما يقف حاجزا أمام التأويل ويخضعه لإرغامات تدرجه ضمن كون متناهي.[1] وهذا ما يجعلنا ندرك ما أكده بيرس حول نسبية الكيانات ورفضه للنظرة المطلقة كون التأويل يخضع لمنطق القراءة التي تقدم دلالات على أخرى تبعا لاستراتيجية يفرضها القارئ. وحالة ثانية يكون التأويل فيها ضمن متاهات لا تحكمها غاية، إن المتناهي يتحدد بحدود وينتهي عند غاية، وهذا ما استندت ونشأت عليه الحضارات، لأن المحدود في الزمان والمكان يحدد طبيعة الامتلاك وحجمه وهذا هو التصور الذي استندت عليه فكرة التأويل المتناهي المحكوم بغاية، والتأويل مغامرة وإحالات محكومة بنقطة بداية ونهاية لأن التأويل لا يمكن أن يقود إلى كل المدلولات الممكنة لأن ذلك خرقا لمبادئ التفكير العقلي.[2]

من هنا يعلم أن التأويل اللامتناهي يأتي على كل منجزات القراءة القائمة على التفكير الغربي، كما أن النص تحكمه سنن وشفرات وجب على القارئ إدراكها، فهو مجموعة من الألغام والأسرار والخدع التي تحتاج إلى قارئ بارع يقوم بفك الألغام وتحييين النص لأن هذا الأخير بالنسبة لإيكو ألة كسولة من خلال البيضات الفارغة التي تركت للقارئ عمدا لملئها وتفعيلها،« النص إذا نسيج من الفضاءات البيضاء ، والفجوات التي يجب ملؤها، وأن الذي أنتجه أرسله كان دائما بأنها ستملأ وأنه تركها لسببين :أولهما لأن النص إوالية "**Mécanisme**" بطيئة أو اقتصادية تعيش على فائض قيمة

[1] – ينظر: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، أمبرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنكرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2004م. ص:11.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:14.

المعنى الذي يدخله فيه المتلقي ».[1] فالنص يبدو للمتلقي مثل الخريطة المبهمة الواجب حلها وإخراج مضامينها وصولا إلى المبتغى.

يعطينا أمبرتو خطاطة لكيفية القراءة في كتابه (القارئ في الحكاية) وهي طريقة للتعامل مع البنى الخطابية، نحاول استخراج أهم السبل المتبعة لفك طلاسم العمل الأدبي ومن ضمنها التالي:[2]

1. **التبيين الدلالي**: يقف القارئ عاجزا إزاء أعجومة "**Lexme**" غير مدرك لأيّ سميمة "**Seméme** " التي تحتوي خاصة دلالية وجب تفكيكها وإخراجها من الكمون حيث تبقى مسجلة في موسوعة القارئ يُفَعلها وفق مسار النص.

2. المدار الدلالي: وهو ما تعلق بمفهوم التوالد الدلالي فهو عبارة عن مسار تأويلي غير محدود لا يتوقف إلاّ بإرادة القارئ وهذا ما يجعلنا نصل إلى نظرية إيكو المتعلقة بالتاريخ الأدبي فالنص سلسلة من الإحالات، كما أن هناك مدارات من جمل ومدارات خطابية تروح تتوارى كلما شئنا تغييب المدار الغالب في النص. إن تعيين المدار يعني الاستدلال أو ما يدعوه بيرس "**Abduction**" يعني فرضية حول مسالك النص، حتى إذا توصل القارئ النموذجي الذي لا يتآمر عليه المؤلف إلى نتيجة يصير النص مستنفدا. إذا فالمدار "**Topic**" عبارة عن تكرار سلسة من السميمات أو الكلمات المفتاحية على أن تحديد المدار بدقة يتيح سلسلة من عمليات الدمج الدلالية التي تعين على المعنى. فالمدار هو ما يدور حوله النص.

3. النظير: يعرفه غريمس على أنه مجموع من الفئات الدلالية التي تجعل القراءة السردية قراءة متسقة أمرا ممكنا، ومن وظائفه رفع الالتباس فيما يتجاوز الجمل أو النص. والنظير أنواع لا يسع المجال لذكرها، ولكن ما يمكن استنتاجه أن النظير كلمة تغطي ظواهر مختلفة تتوارى تحتها المعاني فالنظير تكرار مجرى من المعنى تحتاج إلى حركة تعاضدية تداولية تسوق القارئ إلى تعيين النظائر باعتبارها خصائص النص الدلالية.

[1] – نظرية الأدب القراءة، الفهم، التأويل، نصوص مترجمة، أحمد توحسن، 2004م، ص:31.

[2] – ينظر: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية، أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص: من 111- إلى 131.

هكذا يتمكن قارئ إيكو الذي قدمه كأنموذج عال للقراءة والذي يستطيع أن يقرأ ما وراء النص فيتعدى حدود النص إلى ما وراء نصي "**Méta textuel**"، من خلال الحرية التي منحها إيكو للقارئ الذي يسعى للتواصل مع النص لكن لا يعني ذلك أن تصبح تلك الحرية ذريعة للتأويلات اللانهائية، إن النص مجموعة من الإشارات والقوانين التي تمنح للنص وجودا يقوم عليه منطقه الخاص، يقول إيكو: «الإشارات نتيجة مؤقتة لوضع القوانين في شفرة تقيم علاقات عابرة بين العناصر يمكن لكل عنصر من هذه العناصر في ظروف خاصة متصلة بالشفرة».[1]

إن ما يريده هذا الناقد ذلك الترابط بين التأويلات غير المتناهية التي تجعل النص في حركية دائمة عبر توالد المعاني. إن ما يمكن الوقوف عليه مقارنة بين منظري نظرية التلقي وإيكو أن الاتفاق قائم على الكثير من المعايير والقوانين المتعلقة بالقارئ واستراتيجية القراءة إلاّ أن الخلاف لا ينعدم خاصة ما ارتبط بجدلية الذات واللغة حيث يخلص «في إطار فهمه للنص الجمالي إلى أنه لما كان هذا النص يرتبط فيه كلّ مستوى من المستويات الأخرى عن طريق السميولوجيا فإن النص الجمالي يغير دائما دلالاته إلى ظلال معان جديدة فلا تبقى عناصرها عند مفسرها الأول».[2] بمعنى انفتاح النص على محتويات أخرى مما يسمح للقارئ من خلال اتساع الرؤيا وثراء التجربة الجمالية بممارسة نوع من القراءة الحرة والمختلفة عن العديد من القراء والمفسرين رغم تعاملهم مع النص الواحد واللغة الواحدة ولكنهم لا يتعدّون الحدود ولا ينتهكون الأعراف التأويلية التي رسمت لهم كقواعد يجب احترامها.

إن الوسائط التي أدرجها إيكو كاللغة والموسوعة و مكتسبات التراث والتجربة وغير ذلك من الآليات التي تسعف القارئ في ديمومة الاشتغال والإنتاج على مستوى النص احتراما لحدوده ثم محاول الاستخدام العقلاني للتأويل الحر، هذا التأويل الذي تتجاذبه طرق المؤلف واختياراته من جهة واستراتيجيات القارئ من جهة أخرى، وإذا كان إيكو يرى أن القارئ يكون فرضيات أو عوالم تجريبية ثم يقوم بالتأكد من صحتها أو نبذها على أساس قرار الصدق والكذب فإن هذا لا يسمح بالتفعيل المتبادل بين النص وقارئه بوصفها استراتيجيتين نصيتين فإذا تصور القارئ عالما لا يسمح به النص

[1] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 140.

[2] – المرجع نفسه، ص:142.

فعليه أن يتخلص من عالمه كي يقبل بالظروف التي تقيمها بنية السرد».[1] إن هذه الأخيرة هي الآمر والناهي فهي التي تتحكم في كلّ شيء وعليه بات القارئ هذا مطالب بشيء من التنازل.

إن القارئ النموذجي لا يستطيع أن يعمر طويلا إلا ببناء عالما من التوقعات والدلالات والمعاني والأفكار وهو ما اصطلح عليه بالعالم الممكن وهي عوالم فضاءاتها مشتركة بين مساحات المؤلف ومساحات القارئ، حيث قنن إيكو لهذه العوالم من خلال التعاضد التأويلي بين القارئ والنص والمؤلف ثم من خلال مجموعة من الاستعارات التي تحيل إلى عوالم افتراضية غير متوقعة والتي تقام على روابط بينها وبين العالم الواقعي تصنع بناء على تصورات القارئ حول الواقع يستند فيها القارئ إلى رصيده الثقافي والاجتماعي والديني وغيرها من مكونات عالمه الخاص.

16. تجربة القارئ والأسلوبيات التأثيرية: The Reader Experience

يعتبر الناقد الأمريكي ستانلي فيش"**Stanley Fish**" من الذين أسهموا في تطور نظرية القراءة والتلقي خاصة ما تعلق بالقارئ حيث دعم النظرية بما اصطلح عليه بالأسلوبيات التأثيرية " **Stylistics Affective**" و يرى هذا الناقد أن القارئ الذي يمتلك كفاءات لغوية وقدرات أدبية يمكنه الولوج إلى النصوص يحللها جملة جملة وفق تتابع زمني وهي نظريات جوبهت بالنقد العنيف من قبل الكثير من النقاد لعل أبرزهم كولر «ولقد دعم جوناثان كوللر أهداف فيش، ولكنه انتقده بسبب فشله في تقديم صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد؛ ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذي يكتسب مقدرة لغوية يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة، بالطريقة نفسها التي يكتسب بها القارئ الخبير للنصوص الأدبية مقدرة أدبية، أو معرفة بالأعراف الأدبية».[2]

يعتقد هذا الناقد أن فيش لم يقدم نظرية واضحة المعالم أي أن هذه الصياغة غامضة بعيدة عن قوانين وأعراف القراءة وحتى ما تعلق بالقراءة الجزئية للجمل فإنها غير مبررة ولا مؤسسة، إن الاعتراض

[1] – نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، ص: 149.

[2] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 178.

على أسلوبيات العاطفة والتي اعتبرها النقاد دليل على الانطباعية"**Impressionism** " البدائية، حيث يعترف فيش نفسه بتجربته القرائية والتي اعتبرها معيارا يجب أن يتبع.[1]

لقد اعتمد هذا الناقد الأسلوبية الانفعالية في مقاربته للنصوص حيث ركز على مفردات الجمل، لقد جعل العامل الزماني مهما في القراءة، وما يلاحظ أن القارئ في نظرية فيش صار مصدرا مهما في تحديد المعنى حيث يقول:«في الزمن"**In Tim**" إن المنهج -إذن- يقوم على دراسة التدفق الزمني لخبرة القراءة مفترضا أن القارئ يستجيب وفقا لجريان الزمن وليس للقول ككل، وهذا يعني أن القارئ يتوقف عند الكلمة الأولى ثم الكلمة الثانية ثم الكلمة الثالثة وهكذا، وأي وصف لما يحدث للقارئ يصبح دائما وصفا لما حدث في تلك اللحظة».[2] يحاول القارئ الاعتماد على خبرات مستقبلية في قراءة تلك الكلمات وهذا ما تطرقنا له سابقا فيما تعلق بالتفسير المتجزئ والذي يقول فيه: «أريد أن أقترح هنا أنه لا توجد علاقة مباشرة بين معنى الجملة فقرة أو رواية أو قصيدة وبين معاني كلماتها أو وحتى تكون المسألة أقل استفزازا، إن الحقائق التي يحملها كلّ تعبير، وهي بمنزلة الرسالة التي ينقلها ليست إلاّ مكونا من مكونات المعنى وهي بالتأكيد لا يمكن أن تتطابق معه فالخبرة بالكلمات، الخبرة ذاتها وليس ما يدور حولها من حديث، وهي معنى هذه الكلمات».[3] وفش في نظريته هاته يؤكد على استحالة التطابق المعنوي لجملتين وإن كانت ترتكز على مفردات متشابهة ولكن تختلف في الموقع.

فعندما نستبدل بخبرتنا المباشرة باللغة لونا من التأويل أو التجويد لهذه الخبرة، وبذلك نعرض خبرتنا باللغة للخطر، إننا نحتال لكي ننسى ما حدث لنا في حياتنا مع اللغة، إننا نبتعد عن الحادثة اللغوية قبل أن نخبر عنها فنقول مثلا إن عبارة "**The Book of The Father** " وعبارة" **The Father's Book**" تعنيان الشيء نفسه وننسى أن كلمة"**Father**" وكلمة "**Book**" يشغلان موقعين مختلفين بناء على خبراتنا المختلفة.[4] يشير فش إلى قضية مهمة وهي الاعتقاد الساذج أن الجمل أو حتى الكلمات

[1] – ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص:178.

[2] – هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة، ستانلي فش، ترجمة: أحمد الشيمي، إشراف: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م، ص:67.

[3] – المرجع نفسه، ص:71-72.

[4] – المرجع نفسه، ص:72.

تتساوى في المعنى خاصة عند مباشرة عملية التأويل والتأثر بالضغط الممارس من قبل اللغة التي تسعى إلى التغيير و التورية في ممارستها نوعا من التلاعب على المبتدئين.

1.16-ستانلي فيش واستراتيجية القراءة:

يرافع هذا الناقد لصالح الفن الحركي الذي حسبه يجعل المتلقي واعيا بذاته عند ممارسة عملية القراءة وذلك الوعي يجعل القارئ في تغير مستمر كما أن هذا النوع من الفن في حراكيته لا يسمح البتة بالجمود، «لا يسمح الفن الحركي بالتفسير الثابت لأنه يأبى أن يكون ثابتا، ويأبى أن يتركك ثابتا في مكانك أيضا. وهو أثناء عمله يجعل الدور الحقيقي للباحث القارئ أمرا لا مفر منه».[1]

من هذا المنطلق يرى هذا الناقد أن النقد الذي يتعامل مع العمل الأدبي بوصفه شيئا يتطلب فعل نقدي ثابت، إنه نقد لا يحقق المراد بعيد عما نصبوا إليه لأنه لا يصل إلاّ لحواف الأشياء وبداياتها دون الغوص فيما وراء الأدب أو ما يريده الأدب، «إن السؤال الذي يطرحه هذا النقد هو ما لذي يجري داخل العمل؟ بدلا من السؤال الذي يقول ماذا يفعل العمل؟ إنه نقد يزعم الموضوعية ظلما لأنه يتجاهل عن عمد الشيء الموضوعي الحقيقي وهو"نشاط القراءة"».[2] يحاول الردّ على المعارضين من خلال هذه الإثباتات التي يفحم فيها هذا النوع من التفسير والقراءة والتي ارتبطت بقراءات مادية سطحية، إن التحليل والقراءة التي يسعى إلى تجسيدها ستانلي هي التي تزاوج بين لغة الفعل والحدوث مركزا فيها على عامل المكان والزمان وهذا هو التحليل الموضوعي. ولكن لا يكفي هذا في نظره إذ يؤكد على السر في عملية التحليل على الخبرة والتي يعتبرها مفتاحا في القراءة.

إن «القراءة والفهم بصفة عامة هي عملية استخراج: إن المطلوب من القارئ هو أن يستخرج المعنى من المادة المطبوعة التي أمامه. وبالنسبة لي فإن القراءة والفهم بصفة عامة حدث لا يجب أن ننسى منه جزءا وفي ذلك الحدث الذي هو تحقيق المعنى، تلعب البنية العميقة دورا مهما فيه بيد أنها ليست كل شيء لأن قدرتنا على الفهم لا تأتي من البنية السطحية ومراجعتها المتواصلة لها على أساس تصورنا (على أساس من البنية السطحية دائما) ستتكشف عنه البنية العميقة، وعندما يتم الاكتشاف الأخير ويتم فهم البنية العميقة فإن جميع الأخطاء ...لن يتم إلغاؤها فلقد اختبرها القارئ

[1] – هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة، ستانلي فش، ترجمة: أحمد الشيمي، إشراف: جابر عصفور، ص:85.

[2] – المرجع نفسه، ص:86.

وكانت موجودة في حياته الذهنية ».[1] إن هذا النموذج من القراء والذي تحدنا عنه فيما مضى من الدّراسة وهو القارئ الخبير أو المخبر "**Informed Reder**" يمتلك حسا تصوريا متحركا ناضجا أو كما يشبهه ستانلي بقارئ وارده في نضجه يمتلك كفاءة قارئ ملتون، إن فيش في الأخير يختار قارئه من تلقاء نفسه فهو ذلك الذي يتحدث اللغة التي كتب بها النص بكفاءة. إن القارئ الذي أتحدث عن استجابته إذن هو هذا القارئ الخبير، لا هو بالمجرد ولا هو قارئ فعلي حي يرزق، إنه خليط يجعل عقله مستودعا للاستجابات المحتملة التي قد يستدعيها نص معين.[2] دافع هذا الناقد على نظرياته بحدة وبكل جرأة كما يدعي حيث جسد أفكاره واقعا من خلال قارئه أو الجماعة المؤولة عنده التي تصنع واقع النص لأن المعاني عنده متماهية مع القارئ لا وفق النصوص خاصة وقد ألح على عدم ثبات المعنى والنصوص فارغة مضامينها متعلقة بما يشحن فيها من قبل القارئ، والقراءة والتأويل لا يدلان على الدلالات المطلقة حيث يعتقد ستانلي أن عملية المقاربة متوقفة بناء على الواقع الاجتماعي حيث اقترح الكثير من الآليات والأنظمة القرائية التي تبقى قابلة للنقاش والنقد.

17. أدبية ريفاتير:

تميزت نظريات التلقي بتوجهات جديدة غيرت مسار البحث بعدما تمكنت من تغيير مراتب السلطة وإدارة النصوص، لقد تغيرت منارات المراقبة فمنحت لجهات أخرى كانت بالأمس القريب حكرا على جهات قلّدوا مهام نقد النصوص وقراءتها وفق مناهج متحجرة سلبت النص روحه، لقد باتت هذه المدارس داخل دوامة من الخيبة جراء العقم الفكري الذي ألم بالمناهج البنيوية، لقد عصفت نظريات ما بعد البنيوية بهذه الأصنام التي تحطمت أمام السيل الجارف، وصارت الملكيات إلى أصحابها من خلال ما قدمه أعلام التيارات الجديدة من خدمة جليلة أسعفوا بها النصوص من خلال جعل القارئ محور القراءة والتلقي ولعل الأسلوبي ميشال ريفاتير"**Michael Rifatierre**" (1924- 2004م) تمكن من مقاربة الأدب بنظرة مغايرة تبحث في تاريخ الأدب بعيدا عن الحسابات الرتيبة محاولا وصف السمات التي من خلالها تتحدد أدبية الأدب.

[1] – هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة، ستانلي فش، ترجمة: أحمد الشيمي، إشراف: جابر عصفور، ص:90.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص:91.

لقد ساهم في إثراء بنك نظرية القراءة خاصة ما تعلق بالتفسير وطرق إنتاج النص وهذا ما ظهر جليا في دراساته حول السيريالية والشعر، كما ضل نجمه ساطعا فيما تعلق بنظرية التناص" **Intertextuality**" حيث حاول من خلال كتبه خاصة كتاب "محاولات في الأسلوبية البنيوية" إعطاء مفاهيم جديدة للأدبية والشعرية وقد أرسى قواعد التحليل البنيوي على النصوص التي تطرق لها، ولم أردنا التدقيق في الأدوات النصية التي يستعملها هذا الناقد لأدركنا أن التناص اختبار لقدرات القارئ وخبراته ورصيده المعرفي حول تاريخ الكتابات والنصوص وسبل القراءة المتناثرة لاكتشاف تعالق النصوص و نسبة الاحتكاك بينها.

ما يتميز به هذا الناقد فيما تعلق بالتلقي تلك البساطة في التحليل بخلاف بعض النقاد وهذا ربما ما جعله يثور على ياكوبسون وشتراوس، غلاّ أنه تأثر بفكر المدرسة الشكلانية و«هو يأخذ هذه النظرة الشكلية عن ياكوبسون، ولكنه يهاجم - في مقال مشهور- تفسير ياكوبسون وشتراوس لقصيدة "القطط" لبودلير، موضحا أن الملامح اللغوية التي يكتشفانها في القصيدة قد لا يدركها القارئ الخبير نفسه».[1]

إنه لا يقبل تلك التلاعبات المضللة للغة والتي تعرقل مسار القراءة إلاّ أنه يعتبر أن القارئ الكفء هو الذي لا تغريه الصور السطحية البراقة للنصوص والتي قد تثبط من همم القارئ العادي فتوقفه وتشتت انتباهه مما يؤثر سلبا على إدراك المعنى الذي يتلاشى بين طيات النصوص «وإذا كان المطلوب من القارئ هو مجرد المقدرة اللغوية العادية لفهم معنى القصيدة فإن المقدرة الأدبية لا زمة للتعامل مع اللانحويات المتكررة التي يواجهها القارئ أثناء قراءة القصيدة، فالقارئ مضطر - خلال عملية القراءة التي يواجهه فيها العائق المربك من الانحراف النحوي - إلى الكشف عن مستوى ثان أعلى من الدلالة التي تفسر الملامح اللانحوية للنص».[2] إن هذا الناقد يحيلنا إلى قدرات القارئ التي يجب أن تتجاوز عواقب النص ولا تقف عند السمات النحوية.

إن القارئ من خلال اكتشافه لما يصطلح عليه ريفاتير بالمولد "**Matrix**" البنائي الذي يختزل على نحو غير مباشر لأنه لا يوجد فعليا عبر كلمة أو جملة، وتتصل القصيدة بمولدها بواسطة ما يتولد

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 179.

[2] – المصدر نفسه، ص:180.

عنه من صيغ فعلية من خلال تعبيرات مألوفة عرفية وهي" المضمنات" **Hypograms** " التي تدل على المولد الذي يضمن للقصيدة وحدتها. وتتم هذه العملية كالتالي:

1. حاول القراءة باحثا عن معنى عادي.

2. وجوب الانتباه والتركيز على تلك العناصر التي تبدو لا نحوية.

3. اكتشاف الركائز التي تنال قسطا أكبر من التعبير العادي في النص.

4. استخلاص المولد من المضمنات من خلال البحث عن كلمة أو جملة تقوم بتوليد هذه المضمنات.[1]

يرسم ريفاتير مسارا تحليليا للنصوص يبدأ بقراءة المعنى عن طريق القواعد النحوية وما يفرضه السياق، ووجه آخر من القراءة يتحدد عبر مكونات أخرى ضمن بنية النص محاولا استخراج الدلالة المختفية في النص، «فالوقائع الأسلوبية، من جهة، لا يمكن ضبطها إلا داخل اللغة ما دامت اللغة هي حاملتها، وينبغي من جهة أخرى، أن يكون لهذه الوقائع طابع خاص، وإلاّ فإنه لا يمكن تمييزها عن الوقائع اللسانية».[2] وهذا ما ينتج عنه ذلك الخلط بين العناصر اللسانية وغيرها من الوحدات الأسلوبية وهذه الخيرة لها أهمية كبرى في عملية القراءة لأن «الأسلوب هو ذلك الإبراز " **Mise en Rrelief**" الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية، بحيث لا يمكن لهذا القارئ أن يهمل تلك العناصر دون تشويه النص، كما أنه لا يمكنه أن يكتشفها دون أن يجدها دالّة ومتميزة والذي يعمل القارئ على عقلنته عندما يتعرف في النص إلى شكل من أشكال الفن، هو شخصية ما ومقصدية ما ...الخ».[3] لقد تمكن ريفاتير من تنصيب أنموذج جديد من القراء من نوع خاص يتجنب عثرات القراء بحيث يستفيد مما توصل إليه هؤلاء من إنجازات جمالية ليستعين بها في تعمقه داخل أغوار النص. «فالقارئ يستدل على الكلمات بواسطة المركبات المجزأة في رسمها الإملائي، ويعيد بناء مجموع الجملة انطلاقا من بعض الكلمات التي يدركها فعليا. وبما أن احتمال الورود"**Occurence**" في السلسلة المكتوبة يتغير تبعا لمختلف المركبات فمن الممكن توقع المركبات

[1] – ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 180-181.

[2] – معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص:17.

[3] – المصدر نفسه، ص:21.

اللاّحقة، بقدر كبير أو قليل من الدقة، انطلاقا من أحد عناصر الجملة».[1] تتحقق القراءة من خلال تقفي الكلمات الفاعلة التي يدركها المتلقي ثم محاولة تتبع المركبات بشيء من الدقة خاصة بعد التركيز على المنبهات"**Stimulus**" المنتشرة في النص. ويركز أيضا ريفاتير على السياق الأسلوبي والذي يراه آلية قرائية مهمة باعتباره أنموذج لساني فهو لا ينفك عن محاولة القارئ الاقتراب من النص وهذا ما يسمح بتعدد الأوجه القرائية، ما يمكن الوقوف عليه في نظرياته حول التلقي هو ذلك الرفض لكل أنواع وطرق القراءة القائمة على موضوع ما كالقراءة ذات الأهداف السياسية، كأن نقرأ القصيدة من أجل رسالتها السياسية.[2] تتمحور أدبية ريفاتير حول النص والقارئ وما يصدر منه نحو النص لأنه رهن هذا الأخير فلا يقرأ إلاّ تحت سلطة النص، ولقد جسد أفكار جديدة في التحليل بعيدا عن المقاربة المعيارية الجامدة التي وقفت عاجزة أمام أدبية النصوص ليجعل من الأسلوبية الأدبية آلية فعالة لقراءة النصوص.

18. اعتراضات جوناثان كولر:

يلح جوناثان على العاملين في مجال التنظير على إلزامية الصرامة في سن القوانين والأطر التي تنظم عملية التفسير والتأويل والقراءة، بوضع استراتيجية تسهم في التقليل من فوضى التفسير، من خلال وضع ضوابط وقوانين تنظم عملية القراءة والتأويل تكون بمثابة خارطة لكشف المعنى ومنهجية لتقفي الدلالات، خاصة إذا حققت هذه السبل القرائية الإجماع وهو ما يصطلح عليه كولر" بأعراف القراءة " "**Conventions of Reading**" فتكون بمثابة أرضية اتفاق حيث يقول كولر: «وإذا تم إدراك عمل أدبي بوصفه سلسلة من الأفعال المتوالية بناء على فهم قارئ، فإن تأويل العمل الأدبي إذ ذاك ربما كان موضوع تلك الملاقاة، بسلبياتها وإيجابياتها: حيث تمارس أعراف واحتمالات متنوعة تأثيراتها، وتفترض الروابط، وإما أن تهزم الاحتمالات أو أن تعزز وحتى تفسر نصا ينبغي أن تتحدث عن قصة القراءة». [3]

ويضرب لذلك مثلا في تباين القراءات للنص الواحد في ظروف زمنية متباعدة حيث تختلف آفاق توقعات القراء حتما، ويذهب جوناثان «إلى أن الاختلاف هو نفسه ما يجب أن تشرحه

[1] – معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحميداني، ص:26.

[2] – ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 181.

[3] – النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ترجمة: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2004م، ص:78.

النظرية، فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظلون يتبعون المجموعة نفسها من الأعراف التفسيرية، وأول مثال يقدمه كوللر على ذلك هو الفرضية الأساسية للنقد الجديد، أعني فرضية الوحدة؛ إذ قد يكتشف قراء مختلفون هذه الوحدة بطرائق متعددة في نص بعينه».[1] وهكذا تبقى وحدة المعنى هي الإطار الذي يريده كل قارئ وإن اختلفت سبل القراءة.

إن هذا الطرح يجعل الدّارس يدرك أن هذا الناقد يختلف عن غيره من النقاد كونه يتبع سبيلا تنظيريا واضح المعالم. وهو إذ يلح على وحدة القوانين ليتفادى ذلك الشرخ في معايير البحث، ولا يتحقق ذلك التماسك في الدلالات إلاّ باتباع شروط العقد بين القارئ والنص وبين القارئ والمنظومة القرائية التي تسهر على حياة النص بعيدا عن الارتجالية والعفوية واللا قانون.

رغم صعوبة القوانين وصلابتها إلاّ أنها مهمة في عملية التفسير لأنها الميزان الذي إن احترم تناغم المعنى وفُهم المراد وفي هذه الحالة تظهر الكفاءة القرائية. لو أردنا البحث في نظرية القراءة عند هذا الناقد نجده يتساءل متعجبا عن طرق استخراج المعنى أهو كامن في صدر المتكلم؟ أو متواري في النص يصنعه القارئ، أو أن السياق يحدد المعنى، أو المعنى متعلق بتجربة القارئ ومن خلال كل هذا يبقى التساؤل، ما لذي يحدد المعنى؟ [2] إن ما توصل إليه هذا الناقد من خلال مجموع ما ظهر في الدّارسات النّصية أن المعنى صعب عسير التقبض تتظافر فيه عوامل شتى لا نهائية في تفرقها إنما تعمل كآليات مجتمعة للوصول إلى هذا المعنى، ولا يتوصل إليه إلاّ عبر المؤلف والقارئ وسياقات كلّ منهما ثم الظروف، ويحدد كولر معالم المعنى فيقول: «ومعنى عمل ليس ما يحمله المؤلف في ذهنه لدى نقطة معينة، وكذلك ليس مجرد خصيصة للنص أو لتجربة القارئ. فالمعنى فكرة لا غنى عنها لأنه ليس شيئا بسيطا أو شيئا يمكن تحديده ببساطة إنه تجربة ذات وخصيصة نص في آن واحد. وهو ما نفهمه وما نحاول أن نفهمه في النص».[3]

لا يمكن إذا الجزم بأن المعنى ظاهر بيّن، حيث مازالت المناهج والنظريات إلى حد الساعة تحاول القطع والفصل في محددات المعنى وربما ما ذهب إليه كولر لخير دليل على ذلك، إذ يقول: «من عدم إمكان وجود نظرية لبنية النصوص أو الأنواع، بسبب عدم وجود شكل شامل للمقدرة التي تنتج هذه

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 182.

[2] – النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ترجمة: رشاد عبد القادر، ص:80.

[3] – المصدر نفسه، ص:82.

النصوص أو الأنواع، ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث إلاّ عن مقدرة القراء في تعقل ما يقرأون، وعن شعراء وروائيين يكتبون على أساس من هذه المقدرة ما داموا يكتبون ما يمكن قراءته».[1] وهكذا يلح هذا الناقد على التكامل المعرفي بين المقدرة الأدبية والمقدرة اللغوية أو كما يصطلح عليها هذا الناقد بالكفاءة الأدبية "**Literary Competence**" التي من خلالهما نواكب دراسة النصوص ومقاربتها كما لا يغفل التركيز على الدراسة الأنية للعمل الأدبي بعيدا عن تلك البحوث التاريخية العقيمة التي تصرف الدراسة عن الأهداف المرسومة.

19. القراءة السيكولوجيا وتيمة الهوية:

شهد النص الأدبي حركة منقطعة النظير تعلقت تارة بالنص وأخرى بقضايا القارئ، لقد حاول أهل هذا الفن إيجاد مصوغات لما يحمله هذا الفن من إبداعات وقدرات وطاقات، ولقد حفل الفضاء النقدي بممارسات غاية في الأهمية وهي تحاول التنقيب عن مضمرات النص فتنوعت القراءات بين سياقية ونسقية وهذه الأخيرة شغلت الكثير من الدّارسين وهي تحاول الادعاء أنها صاحبة الفضل في استيعاب العمل الأدبي، نحاول من خلال هذه النظرية الولوج إلى القراءة السيكولوجية خاصة ما تعلق بمصطلح الهوية، «إن المصطلح النفسي الأكثر تعقيدا هو مصطلح الهوية. وقد اقترح إريك إريكسون" **Erik Erikson**" الذي جهد أكثر من أي شخص آخر لكي يجعل هذا المصطلح متداولا في التحليل النفسي وفي خارجه».[2] وما توصلنا إليه أن الهوية في التحليل النفسي ينتابها الغموض وقد اقترح هذا الناقد بعض التفسيرات علها تكشف اللبس كتعلق الهوية بوعي الفرد بوجوده الزماني والمكاني وإدراكه لوعي الأخرين بتجسيد وجوده من خلال وعيه وتوازن وانسجام أسلوبه ومجتمعه وفق الزمن الراهن.

رغم تلك التوضيحات إلاّ أن المصطلح اتخذ منعرجات أخرى أبعدت القارئ عن وضوح المعنى وهذا ما جعل بعض النقاد يفضلون مصطلح الشخصية رغم أنها أداة تحليلية كلاسيكية إلاّ أنها أقرب لأداء مهمة الوصف والتحليل. وهذا ما ذهب إليه ناثان ليتس"**Nathan Leitas**" وهاينز اخنشتين " **Heinz Lichtenstrin**" هذا الأخير يرى أننا «حين نصف شخصية شخص آخر أو هوية شخصية **Personality**، فإننا نقوم بتجريد ثابت من سلسلة لا متناهية من التحولات الجسدية والسلوكية التي تحدث خلال حياة الفرد بأسرها، وهذا يعني أننا يمكن أن نكون دقيقين بخصوص الفردية من خلال

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 183.

[2] – نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم، ص:216.

اعتبار الفرد كائنا حيا بمعزل عن المتغيرات التي تطرأ على موضوعية هوية معينة، تماما مثلما قد ينهي موسيقار متغيرات لا محدودة على لحن واحد، فنحن نكتشف تلك الموضوعية الأساسية عبر تجريدها من متغيراتها».[1] موضوع الهوية مساحات كبيرة قد تبعدنا عما نريده وهو ما تعلق بعملية القراءة والتلقي، فقضية الهوية متعلقة بتكوينات الطفولة في مرحلة النمو خاصة فيما ارتبط بعلاقته الأمومة ثم هويته الخاصة وهي مراحل لا شك لها تسربات تؤثر إيجابا وسلبا في صناعة هذا المخلوق وتكونه.

يحاول الناقد الأمريكي إيجاد سبل أخرى إلى نظرية التلقي حيث اعتمد علم النفس كآلية لمقاربة النصوص، وهذا «نورمان هولاند"**Norman Holland**" فقد تبنى نظرية مؤداها أن كلّ طفل يتلقى عن أمه سمة من "هوية أولية" أشبه بالتيمة الموسيقية التي تقبل التنويع مع بنيتها الأساسية الثابتة».[2] فعندما يمارس المتلقي عملية القراءة لنص ما إنما تحدده تلك السمات المنبثقة من تيمة الهوية من خلال ذلك الانسجام والتوافق بين النفس القارئة والنص، وهذا الأخير يكون بالنسبة إلينا ترجمانا لأعماقنا وحلا لعقد مشاعرنا وغرائزنا، لأننا «حين نقرأ نستخدم العمل الأدبي لكي نرمِّز لأنفسنا، ولكي نلتف عليها في النهاية، فنحن ننفذ نماذجنا الخاصة في الرغبة والتكيف من خلال النص، ونتفاعل مع العمل جاعلين منه جزءا من تنظيمنا النفسي الخاص، وجاعلين من أنفسنا كذلك جزءا من العمل الأدبي عندما نقوم بتأويله».[3] هذا ما يجعلنا نفكر مباشرة بالتجربة ثم هناك تلك الروابط الخفية التي من خلالها نشعر وكأن النص يتحدث عنا أو على الأقل يحمل خبايانا التي لا نود التحدث عنها. أما الناقد الثاني فهو ديفيد بلايخ "**David Bleich**" والذي يرفض رفضا قاطعا الجانب الموضوعي في النقد حيث يطالب بإعادة النظر في هذا النوع من النقد معللا ذلك بإنكار العلماء للعالم الموضوعي الحقيقي، حيث «يذهب بلايخ إلى أن اكتساب الطفل للغة يمكنه من تأسيس سيطرة ذاتية على التجربة، فنحن لا نستطيع فهم الكلمات الأخرى إلاّ بوصفها فعلا دافعيا، أي بوصفها طريقة في السيطرة على الأشياء التي لها أهمية عند المتكلم. وإذا كان كل تلفظ يحدد مقصدا، فإن كل فعل لتفسير تلفظ هو منح لمعنى».[4] وهذا ما يجعل القارئ يسبح في تموجات من المعاني والدلالات.

[1] – نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم، ص:217.

[2] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 183.

[3] – المصدر السابق، ص:224.

[4] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص:185.

فأهم طريق للوصول إلى الحقيقة أو هو أقرب إلى الحقيقة يتجلى في المعرفة الحقيقية للذات واكتشاف ظلمات النفس، حاول ديفيد بلايخ القيام بمجموعة من البحوث حول الذات حيث توصل «إلى التمييز بين أمرين؛ أولهما استجابة القارئ العفوية للنص، وثانيهما المعنى الذي ينسبه القارئ إلى هذا النص. ويطرح القارئ المعنى عادة بوصفه تفسيرا موضوعيا شيئا مطروحا للتفاوض في موقف تربوي ولكن هذا المعنى هو تطور-بالضرورة- لاستجابة ذاتية عند هذا القارئ».[1] إن المقاربات الأخرى وإن كثرت فلا يمكنها تجاهل الانعكاس الذاتي لكل استجابة شخصية من خلال النص.

وعلى كلّ تختلف المنطلقات والفلسفات في النظرية الأدبية خاصة إذا علمنا أن أعلام التنظير تختلف روافدهم الفكرية فإيزر وياوس يعتمدان الفينومولوجيا والهرمنيوطيقا كاستراتيجية لوعي القارئ في حين يفترض ريفاتير قارئا يمتلك قدرة أدبية متميزة، أما ستانلي فيش فيرى أن للقراء استجابة اتجاه الكلمات في الجمل، وهذا جوناثان كوللر يؤسس لنظرية في القراءة اعتمادا على الفكر البنيوي متبعا العناصر المنتظمة في استراتيجية القراءة رغم انتاجها قراءات متباينة. كما نجد أيضا ناقدا آخر وهو بارت الذي يحول ويسلم مقاليد القوة للقارئ لإيجاد وصنع المعاني من خلال اللعب اللامتناهي للشفرات في حين يسعى الناقدان الأمريكيان هولاند وبلايخ لإثبات أن القراءة وسيلة لإشباع الحاجات السيكولوجية للقارئ، وقد تكون هذه الرغبات مرتكزات لعملية القراءة والتفسير حيث يستحيل أن يتجسد وجودا للمعنى دون القارئ.[2] وهذا ماأثبتته نظريات القراءة والتلقي.

20. مؤاخذات على نظرية القراءة والتلقي:

من خلال الاشتغال على أفكار هذه النظرية وما حققته من أهداف اتجاه القارئ الذي صار بموجب الكثير من القوانين والمعايير ملكا في فضاءات التحليل والمقاربة إلا أنّ هذا الأمر ما كان ليتحقق دون أن يخلف ثغرات اتخذتها نظريات أخرى ذريعة وحجة على نظرية التجاوب، ولو أردنا التدقيق توصلنا إلى أن أهم الانتقادات تتجلى في «كونها تضحي بالنص من أجل الاعتباطية الذاتية للفهم».[3] ومن خلال هذا الطرح يصبح الفهم مبتورا مبعدا من سياقه وهويته الخاصة دون إغفال ذاتية القارئ و معايير النص الخاصة، إن ما توصلت إليه الآراء الناقدة أن الذاتية و الموضوعية تقومان

[1] – النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة، جابر عصفور، ص: 185.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص:186.

[3] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:15.

بعملية تشويه لعملية القراءة، إن «النظرية الجمالية هي منطقيا محاولة فاشلة لتعريف ما لا يمكن تعريفه، ولإقرار الخصائص الضرورية والكافية لما ليس له أي خصائص ضرورية وكافية، ولتصور مفهوم للفن كشيء مغلق، في الوقت الذي يكون استعماله الحقيقي يبين ويتطلب انفتاحه، ومع ذلك ففي الممارسة غالبا ما يفشل نقاد الأدب في أن يأخذوا بعين الاعتبار مثل هذا التبصر، ويستمرون في توقعهم لتعريف ما لا يمكن تعريفه ».[1] يعجز هؤلاء على إعطاء مبررات لأحكامهم وإن فعلوا فإنها أحكام أقل ما توصف بها أنها ذاتية غير مؤسسة على دعائم علمية. لقد ترتب على تحويل السلطة إلى القارئ ردود أفعال رافضة لهذا التحول دون قيد، يقول عبد العزيز حمودة: «يوم تحولت سلطة تحقيق الدلالة من النص وهو كيان موجود في العالم على حد تعبير إدوارد سعيد فيما بعد، إلى القارئ، كل قارئ للنص في الواقع؛ انفتح الباب على مصراعيه ليس فقط أمام تفسيرات أو معان متعددة للنص الواحد فقد تتفاوت أو تتباين أو حتى تتعارض فيما بينها، بل أمام لا نهائية التفسير».[2] خاصة تعرض النص إلى المراهنة الخاضعة لمنطق القارئ وردوده وأهوائه التي يغلب عليها الشك والريب، إن هذا ما يؤدي حتما إلى فوضى في القراءة وعدم التحديد و إلى القصور في احتواء العمل الأدبي.

إن التلقي عملية صعبة محفوفة بالمخاطر تحتاج إلى استراتيجية دقيقة تقوم على تبادل المراكز بين المؤلف والقارئ والنص ولا تمنح السلطة هكذا دون ضوابط تجنبا لتلك الانطباعية أو الذاتية أو العفوية التي أصابت النقد الأدبي ودخل من خلالها في دوامة التعقيد واللا تحديد. إن النظريات القرائية على تباينها ورغم ما صاحبها من انتقادات إلاّ أنها أثرت العلم النقدي بالكثير من التصورات والأفكار والمصطلحات والاستراتيجيات التي تسهم في قراءة النص ولا تظهر ثمارها إلاّ من خلال التكامل النقدي بين كلّ النظريات دون إقصاء للوصول إلى هرم الفهم والتأويل والتفسير والقراءة.

[1] – فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ إيزر، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ص:17.

[2] – ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، ص: 233.

خاتمة

الخاتمة

ما يدرك من خلال هذه الرحلة بين حقول النظريات النقدية ما لمسناه من التحليلات والقراءات الشكلانية والتأويلات المحايثة التي أنهكت النص وجعلته قليل النبضات وسط حيز لا يكاد يرى من خلاله النور، حيث يئس الغرب من محدودية المناهج الكلاسيكية التي باتت تثقل كاهل الدّارس بعد ما عجزت عن إيجاد تقنيات جديدة لمقاربة النص تواكب العصر وتبتعد عن تلك المعايير المجحفة والصارمة، التي فقدت الكثير من فعاليتها أمام التسارع التكنولوجي والتدفق الإبداعي، لقد حاولت نظريات ما بعد البنيوية على اختلافها تخليص العمل الأدبي وإخراجه إلى عوالم متداخلة ومتعددة حيث غيرت مركزيته واكسبته من خلالها وجوده، لقد توالت القراءات وصولا إلى القراءة الثقافية التي تكشف جوهر العمل الأدبي وتبحث في أنظمته محاولة فك وتأويل شفراته و إخراج المعاني الكامنة في أعماق النص، إنها تبحث في التراكمات التاريخية التي من خلالها يصل القارئ إلى شبكة العلاقات النصية التي تسعفه في كشف الأسرار الدلالية المتوارية خلف مختلف الأقنعة البلاغية والجمالية وكثير من أنواع الزينة اللفظية وكأنها في موكب احتفالي.

– لا شك أن هذه المغامرة محفوفة بالمخاطر تحتاج إلى منقب وقارئ مدجج بالكثير من العدّة والعتاد ثم يخطط لذلك استراتيجية يراهن عليها حتى يتمكن من تحديد الروابط والعلاقات ويقوم بعملية الفرز وحل العقد المتشابكة بين العديد من المرجعيات والخلفيات والمعارف والحفر تحت الأسس لاكتشاف ما تقوم عليه النصوص والخطابات وما تتستر عليه الأنساق وما تشكله مختلف القيّم.

– أجد نفسي أبتعد عن الكثير من القناعات التي أصيب النقاد من خلالها بالتخمة النقدية حيث اكتفوا بما جادت به الأقلام وتوصلت إليه النظريات المشتغلة في ميدان القراءة والتأويل، بينما النص يأبى التوقف والاستسلام خاصة وأن هذا الكيان قائم على صراعات الفكر وهواجس العاطفة ولا نهائية الإبداع، إن النّص مساحة خصبة وفضاء مترامي قابل للانفتاح والتأويل، إنه لا يعيرك انتباها إلاّ إذا امتلكت مفاتيح ترويضه وأسرار البوح فيه.

–إن النظريات والمناهج والعلوم تسابقت وتناحرت تحاول عقد حبال الوصال مع العمل الأدبي على تباين أجناسه واختلاف أنواعه وكلّ منها يراهن على خرائط الشفرات ومفاتيح الحلول وصولا إلى

المبتغى، ولكن عين الحال تقرر غير ذلك فكلما تقدموا تأخروا لأن الحقائق نسبية لا يمتلكها ناقد ولا تصلها نظرية مهما بلغت من الاجتهاد المعرفي وطورت من ترسانة آلياتها القرائية وأدواتها التأويلية.

– نجاعة النقد مرتبطة حتما بعدم إقصاء الآخر والابتعاد عن غرور التفرد بالحلول وغلو التعالي والنفي لاتجاهات النقد الحداثي، لا يتجسد الوعي بحقائق الإبداع وسبل فهمها إلاّ بتظافر الجهود تحقيقا للتكامل بين ما توصلت إليه بحوث وتحقيقات النظريات النّصية حول مناطق المعنى الذي ألف الانتقال والارتحال بين المؤلف وبنية النص تارة أو اختفائه في أنساق القارئ تارة أخرى، إن ما أثبتته المركزية الثقافية أن المعنى يتسم بشيء من الزئبقية جعلته يأبى الثبوت حتى صار شذرات منتشرة بين جنبات النص وأنساقه، يحاول القارئ جمع شتات المعنى اعتمادا على تجاربه ليعيد البناء والصياغة، وما على الناقد إلاّ السعي إلى ردم الهوة بين الاجرائي والنظري والتوفيق بين سكون التاريخ وحركته بين الغابر السحيق والراهن المتجدد.

– القراءة الفاعلة والتأويل الراسخ يتأسسان على تجاوز المعيارية الذاتية والوعي بآليات اللغة وأنساقها ومتعة التوافق بين الكثير من أصناف القراءات، تراهن العملية التأويلية على عدم محاصرة المعنى في زويا وهوامش مظلمة، لأنه متى رَكن المعنى إلى إرادة القارئ اختنق النص وصار عبدا لهواجس القارئ وأذواقه الذاتية.

–إن النظرية الأدبية عبر صيرورتها المتجددة تسعى للدفاع عن سلطة النص الأدبي بعيدا عن خروقات التنظير الخاضعة للانغلاق الايديولوجي وأصنام النظرية البنيوية، هذه الأخيرة أنهكت الدّارس وأدخلته دوامة إحصاء المعايير والقوانين والخضوع لها، لقد عالجت بعض هذه المناهج النص الأدبي اعتمادا على أهواء النقاد البعيدة في الكثير من الأحيان عن الموضوعية والعلمية أو انغماسا فيها حتى صار المعنى متوقفا على مجموعة من الطلاسم والأرقام، لقد أغفلت النظريات الشكلانية والبنيوية خصوصية المكان والزمان والمناخ الإيديولوجي والفكري جراء ذلك التعميم في سنّ دساتير المقاربات التي باتت تُلقى على النصوص قوالب جاهزة، إن تلك الأنظمة التي أُنتجت في مخابر البحث القرائية تبقى خاضعة للمساءلة والتمحيص والردّ ولأنها كذلك فلا تفرض على معالج النص ولا تلزمه كون المعنى تحكمه حيثيات النص وأبعاده المتباينة.

– هل يمكن اللجوء يوما ما إلى نظريات بديلة نصل من خلالها إلى قناعات أن ما استعمل من استراتيجيات لفك طلاسم النص وما جُسّد من أدوات وتقنيات كاشفة لنويا ومقاصد المؤلف وما أقيم من صخب احتفالي للقارئ عامة كانت بمثابة أفكار مراهقة أثبتت عجز الكثير منها على مصارعة ومقارعة الجبال الراسيات من الأفكار والإبداعات التي تبث ليلا نهارا من خلال سيل النصوص التي تأبى التوقف.

– يتوقف القارئ عند التأويل كمحطة ترصد للمعنى فيتفاجأ بمسارات تأويلية لا تحصر، ذلك أنها في ديناميكية تأبى التوقف، إن الاستراتيجية القرائية في تحرك مستمر ويظل التأويل مفتوحا على رهانات لا حدود لها خاصة ما تعلق بالتأويل الدلالي الخاضع لنزوات المؤول، وعليه بات النص كمُذنب وسط فضاءات من الدلالات والمعاني اللامتناهية التي تفرض نوعا من السلطة الذاتية الرافضة لمعايير العقل ونواميس المنطق الشاحبة، إن ما لمسناه من خلال هذا المسار أن للتأويل مخزون دلالي وفائض كالصيب المنهمر الجارف. إن له حياة تتجدد وفق كل تأويل متعدد مختلف منفتح تتبدد دونه الحدود فتنفجر تلك اللغة التي لا تدين لأوتاد الاسناد، يصير التأويل من خلالها معلقا في دوامة من الرهانات اللانهائية.

– بين غلو التأويل التفكيكي القائم على استراتيجية التشتيت ولا نهائية المعنى ونظريات القراءة والتلقي المراهنة على تقبض المعنى وإمكانية إنتاجه يسعى الفكر الوسطي إلى إثبات بعض القوانين التي تسمح للنص بممارسة شيء من الكينونة الدلالية وإن تعددت هذه الأخيرة وفق الممارسات القرائية المتباينة.

– أخال أن آفاق النظرية الأدبية المعاصرة مرتبطة بفضّ الخلاف بين الانغلاق المحايث وحرية القارئ من خلال الاستثمار في نصوص أخرى لها التأثير البالغ في بناء الدلالة كالقارئ والنص والمؤلف وصولا إلى هوامش ودّ يقوم من خلالها التأويل على استراتيجية قرائية تُضمن عبرها حقوق النص.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

1. أحمد بوحسن، نظرية الأدب القراءة، الفهم، التأويل، نصوص مترجمة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2004م.

2. أحمد عبد الحليم عطية، جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

3. أحمد يوسف عبد الفتاح، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، بيروت، ط1، 2010م.

4. إديث كريزويل، ترجمة: جابر عصفور، أفاق العصر (عصر البنيوية)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993م.

5. إلرود إبش وآخرون، ترجمة: محمد العمري، نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

6. أمبرتو إيكو، ترجمة: سعيد بنكرد، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2004م.

7. إنريك أندرسون إمبرت، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مناهج النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1992م.

8. إيخنباوم و جاكوبسون وآخرون، ترجمة: إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي الروسي، نصوص الشكلانيين الروس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د،ط، 1982م.

9. إيرينار. مكاريك، موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، مداخل نقاد مفاهيم، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1،2014م.

10. بول-لوران آسون، ترجمة: سعاد حرب، مدرسة فرانكفورت، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2005م.

11. بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، الأسلوبية، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سوريا، ط2 ،1994م.

12. بيير. ق-زيما، ترجمة: أسامة الحاج، التفكيكية دراسة نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

13. تزفيطان طودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

14. تيري إيجلتون، ترجمة: أحمد حسان، مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د،ط، 1991م.

15. تيري إيغلتون، ترجمة: ثائر ديب، نظريات الأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1995م.

16. جاك دريدا، ترجمة: عمر مهيبل، أحادية الآخر اللغوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

17. جان غراندان، ترجمة: عمر مهيبل، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

18. جابر عصفور، نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، ط1، 1998م.

19. جوليا كريسطيفا، ترجمة: فريد الزاهي، علم النص، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

20. جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، عالم المعرفة، ع 206، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د،ط، 1996م.

21. جون سيرل، ترجمة: أحمد الأنصاري، القصدية بحث في فلسفة العقل، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د،ط، 2009م.

22. جون سيرل، ترجمة: صلاح إسماعيل، العقل واللغة والمجتمع الفلسفة في العلم الواقعي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م،

23. جون ليشته، ترجمة: فاتن البستاني، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

24. جوناثان كالر، ترجمة: رشاد عبد القادر، النظرية الأدبية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2004م.

25. جوناثان كولر، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، مدخل إلى النظرية الأدبية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

26. جيرار جينيت وآخرون، ترجمة: ناجي مصطفى، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبأير)، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.

27. جين ب. تومبكنز، ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم، نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعة: محمد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1999م.

28. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د،ط، 2001م.

29. حسين خمري، متخيل النّص وعنف القراءة، مجلة علامات في النقد، 1988م.

30. حماد حسن، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003م.

31. ديفيد بثبندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996م.

32. دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، ط 1، 2010 م.

33. رامان سلدان، ترجمة: أمل قارئ، جمال الجزيري أخرون جابر عصفور، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (من الشكلانية الى مابعد البنيوية)، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006م.

34. رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، النظرية الأدبية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.

35. روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م.

36. رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، لذة النّص، دار لوسوي، باريس، المغرب، ط1، 1992م.

37. رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، نقد وحقيقة، مركز الانماء الحضاري، القاهرة، ط1، 1994م.

38. رومان ياكبسون، ترجمة: الوالي ومبارك حنون، قضايا الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

39. رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، د، ط، 1987م.

40. سايمون كلارك، ترجمة: سعيد العليمي، أسس البنيوية (نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية)، جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م.

41. ستالين، المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، ترجمة قدري محمود حفني، دار دمشق للطباعة والنشر، سوريا، د، ط، 2007م،

42. صلاح فضل، ترجمة: جابر عصفور، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م.

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

44. عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط1، 2008م.

45. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1999م.

46. على حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 1999م.

47. على حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

48. علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.

49. فردينان دي سوسير، ترجمة: صالح القرمادي وآخرون، دروس في الألسنية العامة، الدار العربية للكتاب، د. ط، 1985م.

50. فردينان دي سوسير، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، مالك يوسف المطلبي، علم اللغة العام، دار آفاق عربية، الأعظمية، بغداد، ط1، 1985م.

51. فلاديمير بروب، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية ط1، 1919م.

52. فلاديمير بروب، ترجمة: عبد الكريم حسن وسيرة بن عمور شوارع، مورفولوجيا القصة، للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996 م.

53.فولفغانغ إيزر، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، فعل القراءة، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د.ط، 1995م.

54.فيكتور إرليخ، ترجمة: الوالي محمد، الشكلانية الروسية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

55.كريستوفر نوريس، ترجمة: صبري محمد حسن، التفكيكية النظرية والممارسة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، د.ط، 1989م.

56.ك.م. نيوتن، ترجمة: عيسى علي العاكوب، نظرية الأدب في القرن العشرين، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 1996م.

57.كمال بومنير، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت (من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

58.ليونارد جاكسون، ترجمة، ثائر ديب، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط2، 2008م.

59.ماركس هوركايمر، ترجمة: مصطفى الناوي، النظرية التقليدية والنظرية النقدية، عيون المقالات النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

60.المبخوت شكري، جمالية الألفة، النص ومستقبله في التراث النقدي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، ط1، 1993م

61.محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

62.محمد مفتاح، تقديم: أبو بكر العزاوي، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

63.محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996م.

64.ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، شعرية دوستويفسكي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1986م.

65.ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة: ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

66.ميشيل فوكو، ترجمة: سالم يفوت، حفريات المعرفة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط2 ،1987 م

67.ميكائيل ريفاتير، ترجمة: حميد لحميداني، معايير تحليل الأسلوب، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م.

68.ناتالي بييقي غروس، ترجمة: عبد الحميد بورابو، مدخل إلى التناص، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط2، 2012م.

69.نيكولاس رويل، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ألوان من التفكيكية دليل للمستخدم، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014م.

70.هالين فرناند وشوبر فيجن فرانك وأوثان ميشيل، تر: محمد حيز البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، نظريات التلقي، ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م.

71.هانز روبيرت ياوس، ترجمة: رشيد بن حدو، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

72.هنريش بليت، ترجمة: محمد العمري، البلاغة والأسلوبية (نموذج سيميائي لتحليل النص)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1999م.

73. هولب روبرت، تر: رعد عبد الجليل جواد، نظرية الاستقبال، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992م.

74.وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، البرامكة، دمشق، ط1، 2007م.

ثانيا: المراجع

75.أ.أ. رتشاردز، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.

76.روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط3، 1999م.

77.أ.أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس وإحسان عباس، الزمن والرواية، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.

78.إ.م. بومشنسكي، ترجمة: عزت قرني، الفلسفة المعاصرة في أوربا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1992م.

79.ابن رشد المعتمد وخريص محمد، مدارس علم اللغات، المكتبة الثقافية، المغرب، ط1،1993م.

80.ابن عبد القوي المنذري، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، الترغيب والترهيب من الحديث الشريف، دار الكنب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003م.

81.ابن قتيبة الدينوري، تح: مفيد قميحة، الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط1، 1981م.

82.أبو الحسن حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب بن خوجة، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 2007م.

83.أبو الفرج ابن الجوزي، تح: محمد زهير الشاويش، زاد الميسر، تفسير ابن الجوزي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 2008م

84.أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، تحقيق: محمد باسل عيون لسود، أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2008م.

85.أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار هجر للطباعة والنشر والتوزيع والإعلان، القاهرة، ج1، ط1، 2001م.

86.أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط07، 1998م.

87.إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1955م.

88.أحمد أبو زيد، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، مصر، القاهرة، ط1، 1995م.

89.أحمد أمين، النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ط1، 2012م.

90.أحمد بو حسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 1994م.

91.أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1998م.

92.أحمد عبد الحليم عطية، ما بعد الحداثة والتفكيك، مقالات فلسفية، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 2008م.

93.أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن البحث عن النظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2002م.

94.أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2005م.

95.أرثر أيزبرجر: ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، النقد الثقافي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د، ط، 2000م.

96.أرشيبالد مكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر والتجربة، دار اليقظة العربية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1،1993م.

97.إسحاق الشاطبي، شرح عبد الله دراز، الموافقات في أصول الشريعة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط05، 2001م.

98.أفلاطون، ترجمة: أحمد المنياوي، طه عبد الرؤوف سعد، الجمهورية المدينة الفاضلة، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، ط1، 2010م.

99.الجابري علي حسين، محنة الإنسان بين العلم والفلسفة والدين «دراسة لعلاقة العلوم المعاصرة بالمعرفة القلبية»، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د، ط، 2009م.

100.الإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، البرهان في علوم القرآن، مكتبة دار التراث، القاهرة، مصر، ج1، ط3، 1980م.

101. أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكاية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

102.إميل ستا يجر، ترجمة: محمود الربيعي، حاضر النقد الأدبي (مقدمة)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1977م.

103.آن إينو وآخرون، ترجمة: رشيد بن مالك، السيميائية الأصول والقواعد والتاريخ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008م.

104.أندري لالاند، تعريب: خليل أحمد خليل، موسوعة لالا ند الفلسفية، منشورات عويدات، بيروت، ط2 ،2001م.

105.بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

106.برنار توسار، ماهي السيميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2000م.

107.بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، علم الإشارة والسميولوجيا، دار طلاس، سوريا، ط1، 1998م.

108.بيير زيما، ترجمة: عايدة لطفي، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1991م.

109.ت، أ. ساخاروفا، ترجمة: أحمد برقاوي، من فلسفة الوجود إلى البنيوية، دار دمشق، بيروت، لبنان، ط 1، 1984م.

110.ترجمة: محمد البكري ويمنى العيد، الماركسية وفلسفة اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

111.تزفيتان تودوروف، ترجمة: عدنان محمود محمد، جمال شحيد، شعرية النثر مختارات، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2011م.

112.جاك دريدا، ترجمة: عمر مهيبل، أحادية الآخر اللغوية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

113.جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، الكتابة والاختلاف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م.

114.جاك لاكان، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، جاك لاكان وإغواء التحليل النفسي، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ط1، 1999م.

115.جان ايف تاديه، ترجمة: قاسم المقداد، النقد الأدبي في القرن العشرين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، لبنان، د، ط، 1993م.

116.جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، البنيوية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 4، 1985م.

117.جان غراندان، ترجمة: عمر مهيبل، المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

118.جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

.119

120.جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1985م.

121.جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ترجمة: نزيه الشوفي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1: 1984م.

122.جيراردولودال، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، السيميائيات أو نظرية العلامات، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2004م.

123.جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م.

124.جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

125.جيروم ستولينتر، ترجمة: فؤاد زكريا، النقد الفني (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ط1، 2007م.

126.جينز بروكمبير ودونال كربو، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، السرد والهوية (دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015م.

127.حاتم الكبير، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998م.

128.حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، د.ط، 2003م.

129.حبيب مؤنسي، الواحد المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط، 2005م.

130.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1990م.

131.حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند بول ريكور، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط02، 2003م.

132.حسن مصدق، يورغن هامبرس ومدرسة فرانكفورت (النظرية النقدية التواصلية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

133.حسن ناظم، البنى الأسلوبية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب ط1 ،2002م.

134.حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

135.حسون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1987م.

136.حسين جمعة، المسار في النقد الأدبي، دراسة في نقد النقد الأدبي القديم والتناص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

137.حفناوي رشيد بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة في ترويض النص وتقويض الخطاب، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

138.حفيظ علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 1999م.

139.حميد لحميدان، بنية النص السردي (منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م.

140.حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003م.

141.حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

142.حميد لحميداني، النظرية الشكلانية في الآداب والنقد والفن، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2016م،

143.حنفي بن عيسى، محاضرات في علم النفس اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط5، 2003م.

144.خالد عبد الرحمان العك، أصول التفسير وقواعده، دار النفائس، بيروت، لبنان، ط2، 1926م.

145.خليل رزق، تحولات الحبكة (مقدمة لدراسة الرواية العربية)، مؤسسة الأشراف للتجارة والطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

146.دنيس كوش، ترجمة: منير السعيداني، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

147.دي سوسير، فردينان، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، علم اللغة العام، دار الآفاق العربية، بغداد، ط 3، 1985م.

148. ديفيد بثبندر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، نظرية الأدب الأدب المعاصر وقراءة الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996م، ص:98.

149.رولان بارت وآخرون، ترجمة: عدنان محمود محمد، شعرية المسرود، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق د.ط، 2010م.

150.رولان بارت، ترجمة: بن عبد العالي، دروس السيميولوجيا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م.

151.رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993م.

152.رولان بارت، مباديء في علم الأدلة، ترجمة: محمد البكري، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 1987م.

153.زكريا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1989م.

154.زهران محمد جبر، مناهج النقد الحديثة (الرؤيا والواقع)، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1989م.

155.الزواوي بغوره، ما بعد الحداثة والتنوير (موقف الانطولوجيا التاريخية دراسة نقدية)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

156.ستانلي فش، ترجمة: أحمد الشيمي، إشراف: جابر عصفور، هل يوجد نص في هذا الفصل؟ سلطة الجماعات المفسرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004م.

157.سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996م.

158.السعيد شنوقة، تقديم: مختار الأحمدي، التأويل في التفسير بين المعتزلة والسنة، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، ط1، 2005م.

159.سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م.

160.سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2001م.

161.سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3، 2012م.

162.سمير المرزوقي جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، د. ط، 1986م.

163.سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر (قاموس المصطلحات الأدبية)، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2004م.

164.سيجموند فرويد، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، الأنا والهو، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982م.

165.سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف، دار العالم العربي، القاهرة، جمهورية مصر العربية، د، ط، 1986م.

166.السيد أحمد عبد الغفار، التأويل وصلته باللغة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990م.

167.السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مديولي، القاهرة، ط1،1992م.

168.سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط.د، 1978م.

169.شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

170.شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1954م.

171.صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعالم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د، ط، 1992م.

172.صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،1998م.

173.صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002م.

174.صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980م.

175.عادل عبد الله، التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، سورية، دمشق، ط1، 2000م.

176.عادل فخوري، تيارات في السيمياء، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 2005م.

177.عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، د.ط، 2003م.

178.عبد الرحمان رأفت الباشا، تقديم: أبو الحسن الندوي، نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد، دار الادب الإسلامي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط5، 2004م.

179.عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م.

180.عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، د، ط، 2004م.

181.عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط2،1928م.

182.عبد السلام محمد رشيد، لغة النقد العربي القديم بين المعيارية والوصفية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2008م.

183.عبد الفتاح أحمد الحموز، التأويل النحوي في القرآن الكريم، مكتبة الرشد، الرياض، ط1، 1984م.

184.عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد الفاضلي، أسرار البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط03، 2001م.

185.عبد القاهر الجرجاني، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط3، 1973م.

186.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006م.

187.عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

188.عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م.

189.عبد المالك مرتاض، القراءة العربية، حوليات الجامعة للبحوث الإنسانية والعلمية، وهران،1995م.

190.عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002م.

191.عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010م.

192.عبد المحسن طه بدر، الرؤيا والأداة (نجيب محفوظ)، دار المعارف، القاهرة، ط3 ،1997م.

193.عبد الناصر حسن محمد، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009م.

194.عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الادبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د، ط، 1999م.

195.عبد النبي ذاكر، سيميائيات التواصل وفعالية الحوار، المفاهيم والآليات، مكتبة الرشاد للطباعة النشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، د، ط، 2004م.

196.عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب العربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

197.عبد الوهاب الميسري، اللغة والمجاز، بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، القاهرة، ط1،2002 م.

198.عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكو، دار المعارف، الاسكندرية، القاهرة، د.ط،1989م.

199.عدنان بن ذريل، النص والاسلوبية (بين النظرية والتطبيق)، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، د.ط ،2000م.

200.عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2001 م.

201.على حرب، التأويل والحقيقة قراءة تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2007م.

202.عماد عبد الرحمان الزغلول، نظريات التعلم، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010م.

203.الغريب خالد، الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ج9، د، ط، 1999م.

204.غنيمة كلوقلي، نظرية التلقي، خلفياتها الأبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، الجزائر، ط3، 2013م،

205.فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة دبي، ط1، 2006م.

206.فاطمة الطب البركة، النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون، المؤسسة الجامعية للدرسات والنشر والتوريع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

207.فخري صالح وآخرون، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2007م.

208.فانسان جوف، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2004م.

209.فنسنت ب. ليتش، ترجمة: محمد يحي، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينيات، ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

210.قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه، المؤسسة المدنية للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

211.لوسيان غولدمان وآخرون، ترجمة: محمد سبيلا، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، حلب، سوريا، ط2،1986م.

212.لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د،ط، 2010م.

213.لوسيان غولدمان، ترجمة: يوسف الأنطكي ومحمد برادة، العلوم الإنسانية والفلسفة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ،1996م.

214.ماكس هوركايمر وثيودور ف. أدورنو، ترجمة: جورج بطرس كتوره، جدل التنوير (شذرات فلسفية)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

215.مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1997م.

216.مجموعة من الكتاب، ترجمة: رضوان ظاظا، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1997م.

217.مجموعة من النقاد، ترجمة: سهيل نجم، (جاك دريدا، اللغة من نفسها، كريستوف نوريس)، المرآة والخارطة (دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي)، السلسلة النقدية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2001م.

218.محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

219.محمد أديب صالح، تفسير النصوص في الفقه الإسلامي، دار المكتب الإسلامي، بيروت، ج1، ط4، 1993م.

220.محمد الأمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية (دراسة في نقد النقد)، منشورات ضفاف، بيروت، ط1 ،2015م.

221.محمد الدغومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، المغرب، ط1، 1999م.

222.محمد الطاهر بن عاشور، التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 2008 م.

223.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، د.ط،2014م.

224.محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

225.محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

226.محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد على الحامي للنشر والتوزيع، سوسة، ط1، 1998م.

227.محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2،1985م.

228.محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011م.

229.محمد حسين الذهبي، التفسير والمفسرون، مكتبة وهبة، القاهرة، ج1، ط7، 2000م.

230. محمد حمود، تدريس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م.

231.محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط1، 2002م.

232.محمّد ساري، البحث عن النّقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، بيروت، ط1: 1984م.

233.محمد عبد الله جبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الاسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، القاهرة، ط1،1988م.

234.محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

235.محمد عدنان سلام، القراءة أولا، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.

236.محمد عزام، المنهج الموضوعي في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999م.

237.محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1 ،1996م.

238.محمد على الكردي، من الوجودية إلى التفكيكية (دراسات في الفكر الفلسفي المعاصر)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د، ط، 1998م.

239.محمد علي بدوي، علم اجتماع الأدب (النظرية والمنهج والموضوع)، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 2009م

240.محمد علي الصابوني، التبيان في علوم القرآن، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

241.محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، المصطلحات الأدبية الحديثة، القاهرة، مصر، ط3، 2003م.

242.محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، د. ت.

243.محمد غنيمي هلال، في النقد التطبيقي والمقارن، نهظة مصر للطباع والنشر، الفجالة، القاهرة، د. ط، 1974م.

244.محمد مشرف خضر، تحولات الفكر النقدي في القرن العشرين، دار العلم والايمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013م.

245.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992م.

246.محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.

247.محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1988م.

248.محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع مؤسسات ع، بن عبد الله، تونس، ط1، 1988م.

249.محمد نديمي خشفة، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1997م.

250.محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة (نموذج هابرماس)، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1998م.

251.محمود محمد يعقوب، أسباب الخطأ في القرآن، دار ابن الجوزي، الرياض، السعودية، ط1، 2004م.

252.مساعد مسلم عبد الله، أثر التطور الفكري في التفسير في العصر العباسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 1984م.

253.مراد عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نوذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002م.

254.مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 2000م.

255.المناصرة عز الدين، علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتي تفاعلي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 م.

256.مناع القطان، مباحث في علوم القرآن: مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 26 ،1996م.

257.موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2003 م.

258.مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة: حميد لحميداني وآخرون، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.

259.ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 2002 م.

260.ميخائيل باختيين، ترجمة: محمد برادة، الخطاب الروائي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.

261.ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.

262.ميشيل فوكو وآخرون، ترجمة: فاروق أحمد مصطفى آخرون، التحليل الثقافي، المركز القومي للترجمة (جابر عصفور)، القاهرة، ط1، 2008م.

263.ميشيل فوكو، ترجمة: علي مقلد ومطاع صفدي، المراقبة والمعاقبة ولادة السجن، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1 ،1990 م.

264.ميشيل فوكو، ترجمة: محمد سبيلا، نظام الخطاب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2 ،2007 م.

265.ميشيل فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، ترجمة الزواوي بغوره، دار الطليعة للطباعة والنشر لبنان، ط1، 2003م.

266.ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.

267.نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 2003م.

268.نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الأدب، القاهرة، ط1، 2005م.

269.هشام الشيخ عيسى، براءة النص (مقالات في النقد الحديث)، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،2013م.

270.يان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011م.

271.يوسف أحمد، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحادثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م.

272.يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م.

273.يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

ثالثا: المعاجم

274.إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

275.أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي، الكليات، مؤسسة الرسالة، لبنان، بيروت، ط2، 1998م.

276.أبو الحسين أحمد بن فارس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط2 ،1979م.

277.أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1993م.

278.أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، مطبعة السعادة، جمهورية مصر العربية، القاهرة، مصر، ط7، 2000م.

279.أبو حيان محمد بن يوسف بن حيان النحوي الأندلسي، البحر المحيط، تفسير البحر المحيط، جمهورية مصر العربية، القاهرة، مطبعة السعادة، ط1، 2000م

280.أبو منصور بن محمد الأزهري الهروي، تح: أحمد عبد الرحمان مخيمر، تهذيب اللغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004م.

281.أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، دار النشر مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 2001 م.

282.إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، مصطلحات عصر العولمة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2007م.

283.إسماعيل ابن حمّاد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفار عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج4، ط4، 2008م.

284.التهانوي محمد علي، تح: رفيق العجم وعلي دحروج، كشاف اصطلاحات الفنون، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان ط1، 1996م.

285.التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1999م.

286.جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار محمد بربري، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1،2003 م.

287.حجازي سمير سعيد، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

288.خالد بسندي، مصطلح الكفاية وتداخل المفهوم في اللسانيات التطبيقية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، ع:2، مج،5، 2009 م.

289.الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 2003م.

290.الراغب الأصفهاني: تحقيق: صفوان عدنان داوودي، مفردات ألفاظ القرآن، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1992م.

291.رشيد بن مالك، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص "عربي، انجليزي، فرنسي"، دار الحكمة، الجزائر، دط،2000م.

292.روحي البعلبكي، المورد، قاموس عربي انجليزي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط08، 1996م.

293.سعيد علوش، مراجعة: كيان أحمد حازم يحي وحسن الطالب، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2019م.

294.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

295.شوقي ضيف، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004م.

296.على بن محمد الشريف الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، معجم التعريفات، دار الفضيلة، القاهرة، مصر، ط1، 2004م.

297.محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010 م.

298.محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، دمشق، ط6، 1998م.

299.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة. معجم انجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لويخمان، مصر، ط3، 2003م.

300.وهبة مجدي والمهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

رابعا: المجلات

301.أم السعد، التفاتة إلى الأجناس الهجينة، حياة، مجلة مقاليد، جامعة الجزائر2، ع:2، ديسمتر 2012م، ص:30.

302.بوجمعة الوالي، النص العربي ومناهج النقد الجديد، مجلة التبيين، الجزائر،2003م.

303.أم السعد، من الحوارية إلى التناص إلى المتعاليات النصية: جينيالوجيا مفهوم التناص في الدراسات الغربية، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة كلية الآداب واللغات مخبر النقد ومصطلحاته، ع: 5، ديسمبر، 2013 م.

304.جان ستار وبنسكي، ترجمة: محمد العمري، نحو جمالية التلقي، مجلة دراسات سيميائية أدبية، الدار البيضاء، المغرب، ع: 06، 1992م.

305.جان موكاروفسكي، ترجمة: ألفت كمال الرومي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، مجلة فصول، مج: 5، ع: 01 ديسمبر 1984.

306.جان كلود دومينجوز، المقاربة السيميولوجية، ترجمة: جمال بلعربي، مجلة بحوث سيميائية، ع:3-4، ص:40.

307.جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنوان، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مجلة عالم الفكر، مج:25، ع:03، يناير/مارس 1997م.

308.حسين خمري، متخيل النّص وعنف القراءة، مجلة علامات في النقد، 1988م.

309.خالد بسندي، مصطلح الكفاية وتداخل المفهوم في اللسانيات التطبيقية، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج:05 ع:02، 2009 م.

310. فؤاد المرعي، العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994م.

311.فولفغانغ إيزر، ترجمة: الجيلالي الكدية، التفاعل بين النص والقارئ، مجلة دراسات سيميائية أدبية، فاس، المغرب، 1992م.

312.رشيد يحياوي، التلقي في النقد العربي القديم، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، جدة، السعودية، 1996م.

313.رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس، سطيف، مارس، 2006م

314.محمد خرماش، فعل القراءة واشكالية التلقي، مجلة علامات، المغرب، 1998م.

315.محمد أحمد الخضراوي، التأويل والاختلاف، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، كتابات معاصرة فنون وعلوم، بيروت، 1996م.

316.محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

317.مومني بوزيد، الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، سكيكدة، ع:9، 2014م.

318.ميخائيل باختين، ترجمة: عبد الوهاب شعلان، الكرنفال والحوارية، مجلة التواصل الأدبي، منبر الأدب العام والمقارن، جامعة برج باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع: 02، جوان، 2008 م.

319.مصطفى المسناوي، عن الحياة والأعمال، بيت الحكمة، ع 7، 1988م.

320.ميشال زكريا، العقل واللغة في النظرية الألسنية التوليدية التحويلية، مجلة الثقافة النفسية، مج:03، ع: 09، 1992م.

خامسا: المراجع الأجنبية

321.- Duden, Deutsches Universalwörterbuch, Dudenverlag, Mannheim, artikle lesen, 2003.

322.- Izer (Wolfgang), L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga éditeur, 1976.

323.-Dictionnaire encyclopédique illustré, article lecture, Larousse, Paris ,1997.

324.Mikhail Bakhtine : Récit épique et roman ; in Esthétique et théorie du roman : Traduit du russe par Daria Olivier, Edition Galimard, 1978

325.Peter Steiner: Russian Formalism, IN: The Cambridge History of Literary Criticism, Volume VIII, From Formalism to Poststucturalism, ED: Raman Selden, Cambridge University Press, New York, 2005.

326. Paul tillich. The Shaking of the foundations (new york charles Scribner's Sons (2)1966.

327. See : Tzvetan Todorov : les categories du rècit littèraire : in communication n 8, 1966,

328. Hans robert Jauss. Pour une esthétique de la réception. Edit. Gallimard. Traduit. Par. Claude Maillard. Préface de jean Slarolimski.Paris .1978.
329. HACHETTE : Dictionnaire Hachette encyclopédique, Hachette livre, Paris, 2002.

سادسا: المواقع الالكترونية:

330.http://post2modernisme.blogspot.com.
331. https://atharah.com.
332. Modernité et le Post-Postmodernisme https://www.youtube.com/

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

اهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: أصول النظرية الأدبية المعاصرة

1-الاتجاه الكلاسيكية:Classicalism 2

2-الاتجاه الرومنطيقي: Romanticism 4

3-الاتجاه الواقعي: Realism 6

4-الاتجاه الطبيعي:Naturalism 8

5-الاتجاه الرمزي:le Symbolisme 9

6 -الاتجاه البرناسي والفني:The parnassus 10

1-المنهج التاريخي: 11

2-المنهج الاجتماعي: 14

3-المنهج النفسي: 15

1-النظرية الأدبية/مهاد نظري:Literary Theory 17

الفصل الأول: النظرية الأسلوبية

1- النظرية الأسلوبية:Stylistic theory ..... 23.

2 -الأسلوب بحث في المصطلح: **The style**..... 23

3- علم الأسلوب النشأة والتطور : 25

4- اتجاهات الأسلوبية : 27

5- البلاغة العلاقة والأبعاد: 27

6-شارل بالي ونظرية التعبير اللغوي:.....30
7-النظرية التعبيرية التقنيات والخصائص: 30
7-1-أوجه اللغة عند شارل بالي:.....30
7-2-خواص اللغة:.....31
1- صوتيات التعبير :(المستوى الصوتي):..... 34
2-صرفية التعبير: (المستوى الصرفي) 36
3-نحو التعبير: (المستوى النحوي).....36
4-دلالة التعبير (المستوى الدلالي) 37
8-الأسلوبية المثالية Ideal Stylistic.....39
9-الأسلوبية البنيوية: Structural stylistics.....42
10- الأسلوبية الاحصائية: Stylistique statistique.....45
11- المقاربة الأسلوبية: Stylistic approach.....48
12- آليات التحليل الأسلوبي: 50
12-1- الانحراف:Deviation 50
12-3- تقنية الاختيار: the choice 51
12-4- التركيب: 53
1-نظرية النقد الجديد: Theories of New Criticism 55
1-1-النقد الجديد في أمريكا.....55
2-مبادئ نظرية النقد الجديد.....58
2-1-المعادل الموضوعي:The Objective Correlative 58
2-2-المعنى الكلي للأثر الأدبي:The total meaning of the literary effect..60

2-3-النقد الجديد ومقولة العضوية:Organiscism 60
2-3-استبداد الآلة والعقم الفكري..... 62
2-4-حركة النقد الجديد: The New Criticism Movement..... 63
3- مرافعات بارت..... 64

الفصل الثاني: النظريات الماركسية

1-النظريات الماركسية: 68
1-1-كارل ماركس: 68
1-2-نظرية الانعكاس:Reflection theory 68
1-3- نظرية الرواية عند لوكاتش: 70
1-4-سيسيولوجيا الأدب جدلية الشكل والمضمون: 72
2- نقد النظرية الماركسية: 75
3-مدرسة فرنكفورت النقدية: Frankfurt School 77
3-1-التأويل الاجتماعي الخلفيات المتوارية:Social interpretation 79
3-2-رؤية يورغن هابرماس للتحليل النفسي: 84
4-لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينية: Formative structural..... 88
4-1-المقاربة السوسيولوجيا عند لوسيان:Sociological approach 88
4-2-أسس البنيوية التكوينية في مقاربة النص: 91
2-1-الفهم: Comprehension... 91
2-2-التفسير: Interpretation..... 92
2-3- المحايثة:Immanence 93
2-4- التماثل:Homologie 93

2-5- البنية الدالة..... 93
5 -الوعي معضلة التحديد ولانهاية المعنى 95
5-1-الوعي القائم :Real Consciousness.....95
5-2- الوعي الممكن :Possible consciousness.....96
5-3- الوعي المتوافق :adequate awareness.....97
5-4- الوعي الخاطئ :False Consciousness.....97
6 -رؤية العالم الرؤية الكونية واستراتيجية التأويل : 97
7 -استراتيجية المفارقة.....101
8- نقد البنيوية التكوينية : 103
9 -فلسفة ألتوسير بين الماركسية والبنيوية.....104

الفصل الثالث: النظرية الشكلانية

1-الشكلانية:Formalisme 108
2-الشكلانية المعتقد النقدي والبعد النظري: 109
3 مرتكزات النظرية الشكلانية : 112
3-1-الأدبية لغة التعالي ووهم التحرر Literarity: 112
3-2 -التغريب وتقنية الخرق: Unfamiliar 121
3-3 المهيمنة ولعبة السيادة: The Dominant: 129
4-هوس الثنائيات: 132
4-1-وهم الشكل ومغالطة الفصل: 132
5-فنية التحفيز وتقنية السرد: 137
5-1-التحفيز النفسي: Motivation psychique 138

5-2-التحفيز التأليفي:Motivation Compositionnelle 139
5-2-التحفيز الواقعي:La motivation réelle 139
5-3-التحفيز الجمالي:Motivation Esthétique 140
6-علم السرد: Narratology 141
6-1-إرهاصات النظرية السردية: 141
6-2-نظرية السرد: 142
7-توماشوفسكي وتقنية الأغراض: 145
8-بذور التحليل المحايث والقطيعة المزعومة..... 147
9-متاهات التاريخ والتوالد الأدبي: 148
10-المأزق النظري الشكلاني: 150
11-مدرسة باختين: ميخايل باختين Mikhaïl Bakhtine..... 151
11-1-الحلقة المفقودة: 151
11-2-باختين أبعاد فكر وآفاق نظرية: 152
11-3-الكلمة وتعدد النبرة:..... 154
11-4-استراتيجية باختين في مقاربة الرواية..... 155
11-5-الحوارية وإرهاصات التناص: 156
11-6-اللغة ولعبة الأقنعة:..... 159
11-7-الكرنفالية: 160
11-8-آلية الأسلبة والانصهار:..... 161
12-نقد الشكلانية: 163

الفصل الرابع: النظريات البنيوية وما بعد البنيوية

1-اشكاليات الظاهرة البنيوية: 166
2-مرتكزات التحليل البنيوي: 169
2-1-البنيوية: Structuralisme 169
3-مقومات البنية: 174
3-1- مبدأ الكلّية والشمول:Universality 175
3-2-مبدأ التحولات:Transformation 176
3-3- التحكم الذاتي: loutoreglage 176
3-4- المحايثة:Immanence 176
4- موت المؤلف 179
5- موت المؤلف في ميزان النقد 186
6-مبادئ البحث البنيوي: 187
6-1-ذاتية اللغة وواقع الكلام: 188
6-2-الدال والمدلول بين الاعتباطية ومأزق التأويل: 190
6-3-السانكرونية والدياكرونية: 195
6-4-المحور التركيبي والمحور الاستبدالي Paradigmaticaxis /Syntagmaticaxis 197
أ-المحور التركيبي 197
ب-المحور الاستبدالي 198
1-السيميولوجيا التصورات والأبعاد 199
2-فلسفة بيرس السيميائية وفضاء العلامات: 205
3-رولان بارت وسيميولوجية الدلالة: Semiotic of Semantic:.....211

3-1- عناصر بارت السيميولوجيا:..... 213
3-2 - اللسان والكلام.....214
3-3 - الدال والمدلول.....216
3-4 - المركب والنظام.....219
3-5 - التقرير والإيحاء.....220
4-المرتكزات البنيوية لنظرية السرد 224
4-1 -مقاربات فلاديمير بروب: Vladimir Propp 224
4-2 -نظرية الوظائف 225
4-3-ألخيرداس جوليان غريماس **والسيميائية السردية**: Algirdas Julien Greimas 229
4-4 -جيرار جينت وأبعاد السرد:Gérard Genette 231
4-5 - أبعاد الزمن تقنية المفارقة وآلية الخرق 233
4-6 - نظام ترتيب الأحداث:Events Ordre System 236
4-7 – نقد علم السرد:..... 243
5- ياكوبسون وقوانين التنظير اللغوي: 244
5-1 - نظرية السمات المميزة:Distinctive Feature..... 246
6- البنيوية الفرنسية: 249
7-أنثروبولوجية كلود ليفي شتراوس:Claude Lévi-Strauss.....252
8 - رولان بارت: Roland Barthes.....256
6- أزمة النقد البنيوي:..... 261
1-نظريات ما بعد البنيوية:" poststructuralism theories " 266
1-1- التناصIntertextuality 267

1-2- البنية اللاشعورية والكيان اللغوي عند لا كان:Jacques Lacan 275

1-3-جاك دريدا التفكيكية وآليات التقويض: Jacques Derrida..... 280

1-4- مركزية الكتابة والاختلاف بين متعة التعدد وهيمنة الصوت..... 287

1-5- الاختلاف:difference 290

1-6- تقنيات القراءة التفكيكية: 292

1-7- عدوى التفكيك: 293

1-8- نقد التفكيكية:..... 294

2- ميشال فوكو أركيولوجيا الخطاب بين تعسف السلطة ووهم التعدد:..... 296

2-1- الأركيولوجيا وإمكانات النص الغائبة من القراءة إلى الحفر: Archeology..... 296

2-2- القوة والخطاب: 298

2-3- رأب الصدع وردم الهوة..... 307

الفصل الخامس: نظريات القراءة، التلقي والتأويل

1- تصدع جدران المحايثة:..... 310

2-نظريات القراءة: 312

2-1- نظريات القراءة النشأة والتطور:..... 315

2-2- القراءة والتلقي الخلفيات الفلسفية والايديولوجيا..... 320

2-3- بواكير القراءة عند الشكلانيين..... 320

2-4- مبادئ القراءة في بنيوية براغ..... 322

2-5- القراءة السوسيولوجية للأدب: Sociology of Literature 323

2-6- ظواهرية رومان انجاردن (الفينومينولوجيا): Phenomena of Roman Engarden..... 324

2-7- تأويلية غادامير: Interpretation of Gadamir..... 325

3- التلقي في مدرسة النقد الجديد..... 326
4-نظرية التأويل..... 330
5-مبادئ التلقي بين التأسيس والتأصيل: 335
6-هانز روبرت ياوس وآفاق التوقعات:Waiting Horizon 336
6-1-الحافز التاريخي والتأويل الأدبي: 340
7- فولفانج أيزر والقارئ المضمر: Implied Reader Theory.....343
8- القارئ الحقيقي والقارئ المثالي.The Real Reader and the Ideal Reader .. 344
9- القارئ الضمني Imlied Reader:..... 346
10- القارئ الأعلى: Super Reader:..... 351
11-القارئ المخبر: Informed Reder:..... 352
12- القارئ المقصود: Intended Reader:..... 353
13- إشكالية القصدية:Intentionality 354
14-إستراتيجية القراءة عند إيزر:..... 357
14-1- وجهة النظر الجوالة: Wandering Viewpoint: 357
14-2- الفراغات: Leerstelle: 359
14-3- رصيد النص والمواضعات: Convenciones:..... 361
14-4-الإستراتيجيات والسجل النصي Strategies and Text Repertoire:..... 362
15- متاهات النص واستراتيجية القارئ النموذجي عند إيكو:..... 363
15-1 -القراءة النشيطة عند إيكو: 363
15-2- ضوابط التأويل حسب إيكو: 367
16- تجربة القارئ والأسلوبيات التأثيرية: The Reader Experience: 370

16-1- ستانلي فيش واستراتيجية القراءة: 372
17- أدبية ريفاتير: 373
18-اعتراضات جوناثان كولر: 376
19- القراءة السيكولوجيا وتيمة الهوية 378
20-مؤاخذات على نظرية القراءة والتلقي: 380
خاتمة 383
قائمة المصادر والمراجع 387
-الفهرس 407