الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMANT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE.
UNIVERSITE 8 MAI1945GUELMA.
FACULTE DES LETTERES ET DES LANGUES.
DEPARTEMENT DE LANGUE ET LITTERATURE
ARABE.

دروس في مادة المقاربات النقدية المعاصرة

مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس LMD (دراسات لغوية)

إعداد: د/ إبراهيم كربوش

السنة الجامعية: 2021/2020

	المادة: دروس في مادة: المقاربات النقدية المعاصرة	السداسي: الرابع	المعامل: 2	الرصيد: 3
	مفردات المحاضرة	تطبيق		
01	السيميائية/ السيميوطيقا	بيرس		
02	البنيوية	رومان جاكوبسون		
03	النقد النفسي	لاكان، مورو		
04	البنيوية التكوينية	لوكاتش، جولدمان		
05	سوسيولوجيا النص	باختين، بيار زيما		
06	علم السرد	رولان بارت جينات، جوليا كريستيفا		
07	الأسلوبية	شارل بالي		
08	الموضوعاتية	جورج بولي		
09	التأويلية	هانس جورج جادمير		
10	التلقي	آيزر، ياوس		
11	التداولية	بيرس، أوستين،		
12	التفكيكية	دريدا		
13	النقد الثقافي	ليتش		
14	النقد التكويني	جون ميشال		

1. السيميائية:

هو علم له امتدادات في الماضي البعيد، تناوله اليونان قديما والعرب وغيرهم، وذلك من خلال تأملهم وتفكيرهم في المعنى. وقد توصلوا إلى آراء مهمة وذات قيمة كبيرة. أخذ هذا العلم ينمو ويتطور إلى أن اتضحت معالمه في الفترة التي ازهرت فيها الدراسات اللسانية واللغوية في القرن العشرين، بصفتها علما شاملا يدرس كيفية اشتغال الأنساق الدلالية التي يستعملها الإنسان، والتي تطبع وجوده وفكره. فحياة الإنسان قائمة على الدلالة، إذ في إطارها بنى قيمه الأخلاقية والمعرفية والجمالية، وبها ومن خلالها طور تجربته بشقها المادي (الحضارة) وشقها الفكري الروحي(الثقافة)[1]. وإذا كانت المقاربات البنيوية قد تعلقت بوهم النسق المغلق والتحليل المحايث، فإن المقاربات السيميائية استطاعت أن تتجاوز هذه الحدود الضيقة، لترتقي بها إلى منزلة انبثق منها خطاب واصف، تمثلت وظيفته في البحث عن الأنساق السيميائية الدالة بمستوياتها اللسانية وغير اللسانية. وهذه الأنساق لم تفصلها السيميائية عن إطارها الاجتماعي العام، وملابساتها التي أحاطت بنشأتها، وذلك ما تنبأ به دو سوسير في محاضراته حول اللسانيات العامة[2]. وفي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ارتبط ظهور علم العلامة بوجود عالمين يرجع إليهما الفضل في ظهوره، على الرغم من عدم معرفة كل منهما الآخر. وهما العالم اللغوي السويسري دو سوسير(1857-1913) وكان هو الأصل في تسمية العلم السيميولوجيا، والفيلسوف الأمريكي بيرس(1838-1914)[3] .

- **النشأة والتأسيس:** تحتل السيميائيات في المشهد الفكري المعاصر مكانة مميزة، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من أصوله وامتداداته، ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية. إنه علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والانثروبولوجيا، ومن هذه الحقول استمدت السيميائيات أغلب مفاهيمها، وطرق

[1]- السيمياء العامة وسيمياء الأدب، عبد الواحد المرابط، ط1، دار الأمان، الرباط، 2010، ص:7.

[2]- القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، أحمد يوسف، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص:113.

[3]- الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، عصام خلف كامل، دار فرحة للنشر والتوزيع، المنيا- مصر، ص: 15.

تحليلها[1]. فالإنسان هو الكائن الوحيد المنتج للدلالات، وهو الكائن الوحيد الذي حول الأصوات إلى أشكال حاملة للمعاني، ولهذا ما كان بمستطاعه العيش في هذا الكون دون الاستعانة بالعلامات[2]*. إن كل مظاهر الوجود اليومي للإنسان تشكل موضوعا للسيميائيات. وبعبارة أخرى فإن كل ما تضعه الثقافة بين أيدينا هو في الأصل والاشتغال علامات تخبر عن هذه الثقافة وتكشف عن هويتها. فالضحك والبكاء والفرح واللباس وطريقة استقبال الضيوف وإشارات المرور والطقوس الاجتماعية والاشياء التي نتداولها فيما بيننا، وكذلك النصوص الأدبية والأعمال الفنية، كلها علامات تقعيد، أي تحتاج إلى الكشف عن القواعد التي تحكم طريقتها في انتاج معانيها، مستندة في ذلك على، وفي كثير من الحالات إلى ما تقترحه العلوم الأخرى من مفاهيم ورؤى[3]. فبالإضافة إلى دراستها للنسق اللساني، الذي يعد أهم الأنساق وأرقاها، فإن السيميائيات وسعت من دائرة اهتمامها لتجعل من كل الأنساق التواصلية التي يستعين بها الإنسان في خلق حوار مع الآخر موضوعا لدراستها. فجل التصنيفات الخاصة بالأنساق السيميائية لا تكتفي بإحصاء العلامات والمشتقة من اللسان، كما لا تكتفي برصد الأنساق البصرية التي خلقت تراكما هاما من الناحيتين النظرية والتطبيقية(الصورة في المقام الأول)، بل تدرج ضمن حقل دراستها مجمل الصيغ التعبيرية التي يستعملها الإنسان بشكل مباشر أو غير مباشر في حواره مع ذاته ومع الآخر، كالشم واللمس والسمع والذوق. فالحواس تنتج صيغا تعبيرية تتمتع بوضع إبلاغي خاص، ونظر إليها دائما باعتبارها دعامة أساسية في التواصل البيإنساني[4]. فالسيميائية تهتم أساسا بالعلامة ذلك أن الإنسان يقرأ الكون المحيط به من خلال علامات، ويعبر عنه من خلال أنظمة مختلفة من العلامات سواء كانت لغة أو رسما أو رموزا[5].

---

[1]- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بن كراد، ط3، دار الحوار للنشر والتوزيع-سوريا، 2012،

[2]- المصدر نفسه، ص: 27.

*- عرف إيكو العلامة: "شيء يقوم مقام شيء آخر"، السيميائية وفلسفة اللغة، ص:13.

[3]- المصدر نفسه، ص: 29.

[4]- المصدر نفسه، ص: 29، 30.

[5]- السيميائية وفلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ط1، تر: أحمد الصمغي، المنظمة العربية للترجمة، 2005.ص: 13.

والفضل يعود إلى السويسري دو سوسير الذي نبه على هذا العلم وأكد على مشروعية وجوده كما ألمعنا في السابق، حيث قال: "اللغة نسق من العلامات المعبرة عن أفكار وهي لهذا تقارن بالكتابة وبحروف البكم- الصم، بالطقوس الرمزية، وبعبارة الآداب العامة، وبالعلامات العسكرية، إلى آخره. إنها فقط ذات أهمية أكبر من كل هذه الأنساق، ويمكننا إذا أن نقيم علما يدر س حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية. ويشكل هذا العلم جزءا من علم النفس العام، ونحن نسميه(السيميائيات) وهي تسمية آتية من(اليونانية semeion العلامة) وهي تخبرنا عن تكون العلامات، وعن القوانين التي تسبرها، وبما أنها لا تزال غير موجودة، فإننا لا نستطيع أن نتكهن بما ستكونه، غير أنها تملك الحق في الوجود، ومكانها مقرر بشكل مسبق، وليست اللسانيات إلا جزءا من العلم العام"[1]. وتزامنا مع دعوة دوسوسير، قام الأمريكي peirce بيرس الذي وضع نظرية تتعلق العلامات وسماها (la semeotique) السيميائية، حيث يقول: "إن المنطق في معناه العام عبارة عن كلمة أخرى للسيميائية"[2]. إذ اعتبر أن النشاط الإنساني نشاط سيميولوجي في مختلف مظاهره وتجلياته، ويعد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات، يقول وهو بصدد تحديد المجال السيميولوجي العام الذي يتبناه:" إنه لم يكن باستطاعتي يوما دراسة اي شيء: رياضيات كان أم أخلاقا أو ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم النفس أو علم صوت أو اقتصاد أو تاريخ... دون أن تكون هذه الدراسة سيميولوجية[3]. ومن هنا يرى دو سوسير أن العلامات السيميولوجية لا تؤدي إلا وظيفة اجتماعية، بينما يرى بيرس أن وظيفة السيميوطيقا منطقية وفلسفية ليس إلا، وهكذا أصبحنا أمام مصطلحين: السيميولوجيا (semiologie) عند الأوروبيين، (la semiotique) عند الأمريكيين.

---

[1]- السيميائياتن دراسة الأنساق السيميائية غير لغوية، بيير جيرو، ط1، تر: منذر عياشي، دار نينوا، سوريا، 2016، ص: 5،6.

[2]- المرجع نفسه، ص: 6.

[3]- نقلا عن مدخل إلى السيميولوجيا، عبيدة صبطي وآخر، ط1، دار الخلدونية – الجزائر، 2009، ص:12

- **إشكالية المصطلح**: وقد حاول النقاد السيميائيون أن يقفوا على الفرق بين هذين المصطلحين (semiotique-semiologie) وقد أدرك غريماس فيما بعد أنهما يعنيان شيئين مختلفين حقا، فهو يرى بناء على بعض توجيهات كان قدمها يالمسليف بأن مصطلح السيميائيات (semiotiques) باستعماله في حال الجمع، يعني البحوث المتمخضة للحقول الخاصة مثل: الأدب والسينما، والإشارية، وهلم جرا. على حين أن مصطلح السيميائية (semiologie) يتمخض حينئذ للنظرية العامة لكل هذه السيميائيات[1]. ونجد كلا من دو سوسير وبيرس يعدان السيميائية علما أصليا تتفرع منه أنظمة علامية كالنظام السيميائي اللغوي. إذ يعترف دو سوسير أن هذا العلم الذي لم يظهر للوجود إلى حد الآن، لأنه لم يكن بالإمكان التكهن بطبيعته وماهيته له حق الظهور إلى الوجود[2]. وهو يرى أن علم اللغة إنما هو جزء من السيميائية العامة، كما أن بيرس في تقسيمه الثلاثي المعروف للعلامات: الأيقونة – المؤشر – الرمز، حصر العلامة في اللغوية في النوع الثالث فقط (العلامة الرمزية) بينما خصص العلامتين الأيقونية والمؤشرية لفحص مستويات سيميائية غير لغوية أو خارج لغوية. إلا أن رولان بارت هو أول من دعا إلى قلب الاقتراح السوسيري، فهو يرى أن علم اللغة(اللسانيات) ليس جزءا من ولو مفضلا من علم السيميائية، ولكن الجزء هو السيميائية باعتباره فرعا من علم اللغة. ولذا يدعو بارت السينيائية لأن تحتذي الأنموذج اللغوي. وفي الواقع كانت هنالك قبل بارت دعوات تؤكد على أهمية النظام السيميائي اللغوي بوصفه النظام السيميائي الوحيد الذي يمتلك تكاملا. إذ يشير كاسيرر إلى أن اللغة هي النظام السيميائي الوحيد الذي يستطيع أن تتحدث فيه عن بقية الأنظمة وعن اللغة ذاتها، وهو قريب مما ذهب إليه بنفنيست الذي يقول: هنالك على الأقل شيء واحد مؤكد، هو

[1]– نظرية النص الأدبي عبد الملك مرتاض، ط3، دار هومة – الجزائر، 2015، ص: 126.

[2]– علم اللغة العام، فرديناند دو سوسير، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد – العراق، ص:34،

أن لا توجد سيميائية للصوت أو اللون أو الصور، تتشكل ضمن حقول الصوت واللون والصورة، وأن سيميائية أي نظام غير لغوي يجب أن تستعير الأداة اللغوية [1].

- **مبادئ السيوطيقا:** من المعلوم أن السيميوطيقا هي لعبة الهدم والبناء بغية اقتناص المعنى عبر بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة، ولا يهم السيميوطيقا مضمون النص، ولا من قال النص، بل ما يهمها، كيف قال النص ما قاله، أي شكل النص. ومن هنا فالسيميوطيقا هي دراسة لأشكال المضامين. وتنبني على خطوتين هما: التفكيك والتركيب قصد إعادة بناء النص من جديد، وتحديد ثوابته البنيوية[2].

وترتكز على ثلاثة مبادئ أساسية هي:

أ- تحليل محايث: نقصد به البحث عن الشروط الداخلية المتحكمة في تكوين الدلالة، وإقصاء المحيل الخارجي، أي لا ينظر إلى النص إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه. التخلص من كل السياقات المحيطة به، فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته، ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر، وعليه يجب أن ينظر إلى المعنى على أنه ناتج عن شبكة من العلاقات الرابطة بين العناصر.

ب- يكتسي المعنى وجوده بالاختلاف وفي الاختلاف، ومن ثم فإن إدراك معنى الأقوال والنصوص يفترض وجود نظام مبنين من العلاقات، وهذا بدوره يؤدي بنا إلى تسليم أن العناصر النص لا دلالة لها إلا عبر شبكة من العلاقات القائمة بينها، لذا لا يجب الاهتمام إلا بالعناصر التي تدخل في نظام الاختلاف تقييما وبناءا، وهو ما نسميه شكل المضمون، أي: بعبارة أخرى نسميه تحليلا بنيويا، لأنه لا يهدف إلى وصف المعنى نفسه، وإنما تحديد شكل معماره.

ج- تحليل الخطاب: يهتم التحليل السيميوطيقي بالخطاب، أي يهتم ببناء نظام لانتاج الأقوال والنصوص، وهو ما يسمى بالقدرة الخطابية، وهذا ما يميزه عن اللسانيات البنيوية التي تهتم بالجملة[3].

---

[1]- نقلا عن اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، فاضل ثامر، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 1994، ص: 8.

[2]- السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، ط1، مطبعة الرواق، عمان – الاردن، 2011، ص: 41.

[3]- المصدر نفسه، ص: 41، 42.

اتجاهات السيميائية: تفرعت السيميائية إلى فرعين كبيرين هما:

1- **سيميولوجيا التواصل:** يرآ اصحاب هذا الاتجاه أن العلانة تتكون من عناصر ثلاثة: الدال، والمدلول، والوظيفة، وهؤلاء اللسانيون والمناطقة لا يهمهم من الدوال والعلامات السيميولوجية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية ذات وظيفة سيميولوجية تواصلية. ويمثل هذا التجاه جورج مونان، وأوستين، ومارتيني...

2- سيميولوجيا الدلالة: على رأس هذا الاتجاه رولان بارت الذي غير مقولة سوسير التي تعد اللسانيات جزء أو فرع من السيميولوجيا، إذ يرى أن السيميولوجيا فرع من اللسانيات، فمن الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة، بحيث إن إدراك ما تدل عليه مادة ما يعني اللجوء قدريا إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة. أم عناص سيمياء الدلالة فقد حددها في كتابه عناصر السيميولوجيا وهي مستقاة من ثنائيات الالسنية البنيوية، الدال والمدلول، اللغة والكلام[1].

[1]- اتجاهات النقد الأدبي في القرن العشرين، إبراهيم عبد العزيز السمري، ط1، دار الآفاق العربية، 2011، ص: 296،297.

2. البنيوية:

عرف في القرنين الأخيرين بروز الدراسات الوصفية للغة، بعدما كان يسيطر عليها المنهج التاريخي. وهي حركة فكرية ازدهرت في فرنسا، واتسع مداها في العالم، ودخلت حقول معرفية مختلفة كالأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، النقد الأدبي، والكيمياء وغيرهما. وبرزت شخصيات بارزة مثل كلود ليفي ستروس، ألتوسير، رولان بارت، ميشال فوكو، لا كان، فالبنيوية ليست فلسفة وإنما هي منهج لدراسة الظواهر. وقد جاءت البنيوية كبديل للوجودية، وهذا لا يعني أن الماركسية والوجودية قد تلاشتا تماما، وإنما تراجعت لرواج الفكر البنيوي. وشاعت مفاهيم البناء والنسق، والدال والمدلول على حساب المفاهيم الوجودية عن الحرية والذات والوجود لذاته والشعور. وجاءت البنيوية لتبشر بموت الإنسان ونهاية التاريخ، بعد أعلنت الوجودية موت الإله. تنطلق البنيوية من فلسفة ترى النسق على الأنظمة البشرية التي ينبغي غلى هذه الأخيرة الاستناد عليه، مما يفسر جوهر نزعتها المتمثل في النظر إلى البنية بوصفها نظاما مكتفيا بذاته، متخذة من النموذج اللغوي نموذجا مطلقا وصالحا للتعميم على سائر الأنشطة والمعارف[1].

نشأت البنيوية في فرنسا، في منتصف الستينيات من القرن العشرين عندما ترجم (تودوروف) أعمال الشكليين الروس إلى الفرنسية. فأصبحت أحد مصادر البنيوية.

ومن المعلوم أن مدرسة (الشكليين الروس) ظهرت في روسيا بين عامي 1915 و1930، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي، واعتبرت الأدب نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاساً للواقع. واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع. وقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكليون الروس.

المصدر الثاني الذي استمدت منه البنيوية هو (النقد الجديد) الذي ظهر في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأى أعلامه "أن الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية" (عزرا باوند)،

[1]- النقد الأدبي الحديث، صالح هويدي، ط1، مطبوعات جامعة السابع أبريل، الجماهيرية الليبية، 1426هـ، ص:110.

وأنه لا حاجة فيه للمضمون، وإنما المهم هو القالب الشعري (هيوم)، وأنه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته (جون كرو رانسوم).

والألسنية هي المصدر الثالث الذي استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم هذه المصادر، وعلى الخصوص ألسنية فرديناند دي سوسير (1857-1913) الذي يُعد أب الألسنية البنيوية، لمحاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد وفاته. وعلى الرغم من أنه لم يستعمل كلمة (بنية) فإن الاتجاهات البنيوية كلها قد خرجت من ألسنيته، فقد مهد لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاماً لغوياً خاصاً. وفرق بين اللغة والكلام: (فاللغة) عنده هي نتاج المجتمع للملكة الكلامية، أما (الكلام) فهو حدث فردي متصل بالأداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم[1].

فأول من فتح هذا الأفق الجديد في بداية القرن العشرين، هو العالم اللغوي السويسري دو سوسير، وإن كان جورج مونان يشير أن فكرة دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها (دراسة وصفية) هي ما تحدث عنه فرانز بوب في قوله: إن اللغات التي نعالجها في هذا الكتاب هي مدروسة لنفسها، أي أننا نتخذها كموضوع بحث لا كوسيلة معرفة[2]. وقد استفادت من المنهج التجريبي كما قدمه جون لوك في تحقيق المعرفة وتطوير نظرية علمية للغة[3]، لقد طرح دو سوسير تصورا جديدا للسانيات، يقوم على مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي أصبحت إرثا للمدارس البنيوية بعده مثل النسق، واللسان والكلام، والدال والمدلول، السانكرونية والدياكروني، والعلاقات المركبية والترابطية[4]. وقد تفرعت البنيوية إلى عدة مجالات معرفية، ففي مجال اللغة برز فريدنان دي سوسير الذي قال ببنيوية النظام اللغوي المتزامن، حيث أن سياق اللغة لا يقتصر على التطورية، أن تاريخ الكلمة مثلاً لا يعرض معناها الحالي، ويمكن

---

[1]- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص: 13، 14.

[2]- لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ذهبية حمو الحاج، دار الأمل للطباعة والنشر، ص : 43.

[3]- المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مطابع الرسالة- الكويت، 1998، ص:

[4]- أصول البنيوية(مقدمة المترجم)، جورج مونان، تر: جواد بنيس، ط1، مؤسسة الرحاب للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1916، ص :7.

في وجود أصل النظام أو البنية، بالإضافة إلي وجود التاريخ، ومجموعة المعاني التي تؤلف نظاماً يرتكز على قاعدة من التمييزات والمقابلات، إذ إن هذه المعاني تتعلق ببعضها، كما تؤلف نظاماً متزامناً حيث أن هذه العلاقات مترابطة وكان هذا الاتجاه من أقوى الاتجاهات. وفي مجال علم الاجتماع برز كلا من: كلود ليفي شتراوس ولوي ألتوسير اللذين قالا: إن جميع الأبحاث المتعلقة بالمجتمع، مهما اختلفت، تؤدي إلى بنيويات؛ وذلك أن المجموعات الاجتماعية تفرض نفسها من حيث أنها مجموع وهي منضبطة ذاتياً، وذلك للضوابط المفروضة من قبل الجماعة، فهي تقوم على منطق النظام. وهي جميعا تخضع لهذا النظام.

وفي مجال علم النفس برز كل من ميشال فوكو وجاك لا كان اللذين وقفا ضد الاتجاه الفردي في مجال الإحساس والإدراك وإن كانت نظرية الصيغة أو الجشتلت التي ولدت سنة 1912م تعد الشكل المعبر للبنيوية النفسية.

من الصعوبة بمكان إعطاء تعريف شامل موحد للبنيوية، وليس أدل على ذلك من التعريفات الكثيرة التي نجدها متناثرة هنا وهناك، إلا أن هناك بعض المنطلقات النظرية الأساسية تكون قاسما مشتركا بيت البنيوية في المجالات المختلفة، وعلامات أساسية تميزها عن المذاهب الأخرى.

وكلمة بنيوية structuralisme مشتقة من كلمة بنية structure وهي بدورها مشتقة من الفعل اللاتيني struere أي بنى، وهو يعني بذلك الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها. أما في اللغة العربية فبنية الشيء تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت لا يتبدل بتبديل الأوضاع والكيفيات[1]. ويقول جورج مونان: أن كلمة بنية ليست لها أية رواسب أو أعماق ميتافزيقية، فهي تدل أساسا على البناء بمعناه العادي[2]. فالبنية هي مجموعة من العلاقات التي تربط العناصر بعضها ببعض في فترة محددة، والنظام مجموعة من الوحدات، تقوم بينها مجموعة من العلاقات تربط بعضها ببعض، تغير عنصر ينجر عنه تغير في النظام كله[3]. ونلاحظ هنا درجة التقارب بين تعريف البنية والنظام.

---

[1]- البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، عمر مهيبل، ط3، ابن عكنون- الجزائر، 2010، 21.

[2]- لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ذهبية حمو الحاج، ص: 50.

[3]- المرجع السابق، ص:51.

ونبدو البنية بتقدير أولي: مجموعة من التحويلات تحتوي على قوانين المجموعة(تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجة. وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث، الجملة(الكلية)، التحولات والضبط الذاتي[1]. فالبنية تمثل **كلا متماسكا** تماسكا داخليا ويكون هذا الكل منتظما في نسق كامل بنفسه، فالبنية بهذا الفهم تتصف بالتماسك الداخلي بين عناصرها المكونة لها، وهي في الوقت نفسه ليست مجرد تجميع للعناصر، والأجزاء فيها مترابطة بحيث تكون كيانا من العلاقات فيما بين عناصرها وذلك بموجب القوانين التي تنتظمها داخل نسق البناء والأجزاء المكونة له، والأهم من ذلك أن هذه القوانين التي تحكم عناصر داخل البنية. أما بالنسبة **لميزة التحول**، هي أن البنية لا يمكن لها ، تظل في حالة سكون وثبات، فعلى البنية أن تكون قادرة على العمليات التحويلية التي تهضم من خلالها المادة الجديدة باستمرار. فهي تنطوي على دينامية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة. هذه التغيرات تحدث داخل النسق أو النظام، وتحكمها قوانين البنية. أما بالنسبة لخاصية **التنظيم الذاتي** معناه أن البنيات تنظم نفسها بنفسها، مما يسمح للبنية من المحافظة على نفسها، وكذلك يجعلها تعرف شيئا فشيئا من الإنغلاق على نفسها، وهي لا تحتاج إلى ما هو خارجها لتكسب عملياتها التحويلية صبغة مشروعة[2].

ترفض البنيوية المناهج السياقية الأخرى كالمنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي، وتكشف عن مبادئها نلخصها في النقاط التالية:

– النص الأدبي عمل مستقل بنفسه، مكتف بذاته، لا وجود ولا امتداد خارج كيانه اللغوي(جسد لغوي). ولا إحالة له على أي مرجعية أخرى. فالنص عالم مغلق له منطقه ونظامه له بنية، وهي مجموعة من العلاقات القائمة بين أجزائها. وكل لفظ لا يتحدد إلا بعلاقته بغيره، وهذه البنية هي التي

[1]– البنيوية، جان بياجيه، تر: عارف منيمنة وآخر، ط4، منشورات عويدات، بيروت–باريس، 1985، ص:8.

[2]– عتبات النظرية الأدبية الحديثة، عبد السلام صحراوي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية قسنطينة،2010، 165،166.

تجعل من الأدب أدبا، وجعل القصة قصة، الشعر شعرا، فالعمل الأدبي لا علاقة له بالمقاصد الفردية ومن ثم فهي لا إنسانوية.

– البنية مكونة من شبكة من علاقات الوحدات والأجزاء الصغيرة بعضها ببعض داخل النص الأدبي، والناقد البنيوي يفترض وجودها أولا في كل نص، ثم يعمل على الكشف عنها وتحليلها، يعني إدراك علاقاتها الداخلية، ودرجة ترابطها، والعناصر المكونة لها. فالتعرف على البنية، يعني تعرف قوانين التعبير الأدبي. يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف البنية، أو نظام النص دون الاهتمام بدلالتها، فهو منهج تحليلي، وليس منهج تقويم وحكم، وذلك لا أهمية لقيمة العمل الأدبي(إن كان من الأدب الرفيع أم لا). فالبنيوية لا تهتم بالمعنى، وإنما بكيفية إنتاجه، وتبحث في بنية العمل الأدبي ونظامه، حيث تتركز أدبيته، والتوصل إلى الأدبية لا يتم إلا بتجريد العمل من أبعاد المعنى، ومن جميع الأبعاد الأخرى الذاتية والاجتماعية وغيرهما.

– العمل الأدبي نظام من الرموز التي تولد في النص وتعيش فيه، ويدرس على المستويات المختلفة: النحوية، والايقاعية، والأسلوبية، حيث يجزأ النص إلى وحدات صغيرة وخاصة الرواية التي ركز الدرس البنيوي عليها كثيرا.

– اكتشاف البنية –يفرض وجودها– يتم التركيز على ظواهر أسلوبية موجودة في النص كالتشابه، والتناظر، والتعارض، والتضاد، والتوازي، وغيرها. وعلى ظواهر صوتية كالإيقاع والنبر، والجهر، والهمس، وغيرها.

– النظر إلى العمل الأدبي على أنه بنية متكاملة، وهو بناء لغوي، والوقوف على قوانين التي تعمل من خلالها البنية، ومفرداته لا تعالج باعتبارها ذات معنى في ذاتها، بل خلال علاقاتها بعضها ببعض.

– يقوم التحليل البنيوي على محاولة استخلاص وحدات وظيفية، وهي وحدات يمكن تطبيقها على الأعمال الأدبية جميعا. وعند ليفي ستروس هي الوحدات المتعارضة، وهي متعارضة في ظاهرها كالحياة والموت، الرجل والمرأة، والأعلى والأدنى. وإن بدت متناقضة فهي في الأصل متكاملة في الحقيقة. ولا يقوم بناء كل شيء في الكون إلا بها.

– الأعمال البنيوية لا تمتلك معنى أحاديان بل معان متعددة، وهذا لغياب قصد المؤلف، فالعمل الأدبي عند بارت أزلي، لأنه لا يفترض معنى وحيدا على أفراد مختلفين، وإنما لأنه يوحي بمعان مختلفة لشخص واحد.

– ظهور دور القارئ في محاورة النص، ويصبح هو الكاتب الفعلي للنص.

– فكرة موت المؤلف التي تحدث عنها بارت، فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف، وتجاوز المؤلف هو لمصلحة الكتابة(يأخذ القارئ مكانة الكاتب).

– البنيوية تفترض قارئا مثاليا، يمتلك القدرة على فك مغاليق النص، وهو ذات متعالية متللة من المحددات الاجتماعية المقيدة(بلا دولة، طبقة، جنس، ثقافة...) وهو كمفهوم يدين بالكثير لمفهوم الكفاءة الألسنية التي جاء بها تشومسكي[1].

نقد المنهج البنيوي: من الملاحظات المهمة التي وجهت إليها من طرف أصحاب الفكر الماركسي، ففي مجال النقد، تعسفت في تطبيق منهج لغوي قبلي، مستجلب من ميدان اللغة لتطبيقه على حقل آخر تقيسه عليه، ليصبح المنهج النقدي أسيرا لهذا النموذج اللغوي المعد سلفا.

– النهج البنيوي منهج تعميمي يعجز عن إبراز السيمات الخاصة للخطاب الأدبي ومحو الطابع الفردي فيها[2].

– انطلاقه من داخل بنية النص وعزله عن سياقاته النفسية والاجتماعية والثقافية التي أنتجته، ويحول دون رؤية الجدل بين الداخل والخارج.

– إقامتها تعارضا بين التعاقب والتزامن برفضها للمنظور التاريخي، وترتب على المنطق موت التاريخ، وموت الفلسفة، وموت الإنسان.

– تتنصل من التقييمات بالمعنى الواسع، كأن تعتبر عملا أدبيا محددا جيدا أو رديئا أو بين بين، لأنه في نظرها يبدو غير علمي[3].

---

[1]– مناهج النقد الأدبي الحديث، وليد قصاب، ط1، دار الفكر دمشق–سورية، 2007، ص:133–142.

[2]– النقد الأدبي الحديث، صالح هويدي، ص:114.

[3]– نظرية الأدب، تيري ايغلتون، تر: ثامر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية–دمشق، 1995، ص:211.

وبسبب هذه المآخذ التي أشرنا إليه، جعلت الكثير من رواد هذا المنهج يميلون عنها كرولان بارت وجاك دريدا وجوليا كريستفا.

3. النقد النفسي:

عرف القرن التاسع عشرة تطورا واضحا في مختلف العلوم، ومنها العلوم الإنسانية، ولم تكن اللغة ببعيدة عن التطور الحاصل، وعرف الفكر اللغوي مناهج جديدة أطرت الدرس اللغوي وحددت موضوعه، ولم يكن الأدب ببعيد عن هذا التحول الكبير. ومن المسلّم به الآن، أن النص الأدبي عالم ثري فسيح، يضمر أشياء كثيرة، مليء بالأسرار حاول الكثير من النقاد وغيرهم من الفلاسفة والعلماء سبر أغواره، وكشف مكنوناته ومطاردة معانيه، متوسلين برؤى ومناهج، كانوا يظنون أنها كفيلة بتحقيق مرادهم، إلا أنه كان دوما يتأبى ويتمنع، ويرفض الخضوع. والحقيقة أن تلك المناهج قد كشفت بعض جوانبه، اعتمادا على المدخل الذي اعتمدته في اختراق أجوائه، فهو كثير المداخل. وتوزعت جهود النقاد عامة في دراسة النصوص الأدبية بين الداخل والخارج. وكانت دراسة العلاقة بين العمل الأدبي ومؤلفة إحدى تلك المحاولات التي أشرنا إليها آنفا، وإن كانت الرؤية لها جذور قديمة تمتد إلى أفلاطون الذي أدرك قبل أثر الشعر مثلا في العواطف الإنسانية، وما يتركه من ضرر اجتماعي، وأما أرسطو الذي عارض موقف أفلاطون، فيعد الأب الشرعي للنقد النفسي، ذاهبا إلى القول بنظرية التطهير، المتحقق بفعل ما يستثيره الشعر من عاطفتي الشفقة والخوف على نحو رمزي يمكن ضبطه لتطهير المرء[1]. وعلى هديهم كانت آراؤهم منطلقا لمن جاء بعدهما كهوراس وكلوردج وسواهما[2]. وهذه الاتجاهات في البحث، اعتمدت في أكثر أحوالها على فروض أصبحت أساسية في الفكر الإنساني الحديث مميزة لهن يعود الفضل في هذه الفروض، المقام الأول، إلى أربعة علماء عظماء من مفكري القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وهم: داروين وماركس، وفريزر، وفرويد...فأما داروين فمنه جاءت الفكرة بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعي، وأن الحضارة تطورية. وأما ماركس فهو الذي ذهب إلى أن الأدب هو الذي يعكس ولو بطريقة معقدة وملتوية أحيانا، العلاقات الاجتماعية والانتاجية لهذا العصر أو ذاك. وأما فرويد فهو الذي يرى أن الأدب تعبير مقنع، وأنه

---

[1]- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، تر: إحسان عباس وآخر، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطابعة والنشر، ص:258.

[2]- النقد الأدبي الحديث، صالح هويدي، ط1، منشورات جامعة السابع أبريل- الجماهيرية الليبية، 1426، ص:80.

تحقيق لرغبات مكبوتة قياسا على الأحلام، وأن هذه المقنعات تعمل حسب مبادئ معروفة، وتحت هذا كله هنالك فكرته عن أن هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي[1]. ففرويد هو الذي أعطى هذا العالم معناه الكامل، وحدد معالمه على نحو منهجي منظم، وحرر المصطلحات المتعلقة به، وقدم معالم طبقة النفس، وشرح طريقة عمل الدوافع الداخلية، وأحدث الثورة الحديثة في صلة الإبداع بالنفس الإنسانية، ومن المعروف أن فرويد لم يكن ناقدا أدبيا، ولا صاحب منهج في نقد الأدب، ولكن أفكاره المتعلقة بعالم النفس، وطريقة إبداع، وتفسير الأعمال الأدبية على أساس من فهم علم النفس، وهي التي جعلت من الحديث عن المدخل النفسي في النقد الأدبي الحديث أمرا ممكنا، كما جعلت منه منهجا له حدوده، وطرق البرهنة عليه، وأدواته المعروفة في التحليل[2].

أسس فرويد نظريته النفسية على ثلاثة عناصر أساسية:

– أنه ثمة منطقة في النفس الإنسانية تقع وراء المنطقة الواعية، يمكن أن نسميها منطقة اللاوعي، ونحن لا نعيها، ولكنها موجودة، وهي منطقة مؤثرة في منطقة الوعي على نحو دائم وحاسم.

– إن عالم النفس محكوم بمجموعة من العناصر الفعالة النشطة التي يمكن أن نسميها العقد والدوافع.

– إن أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسي، وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد، وبخاصة في صيغته التي يسميها فرويد عقدة أوديب.

كان فرويد شغوفا بقراءة الآثار الأدبية، شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء، لأن الشاعر عنده رجل تراوده الأحلام في حالة اليقظة كما تراوده في نومه. ولقد وهب أكثر من أي إنسان آخر، والقدرة على وصف حياته العاطفية، وهذا الامتياز يجعل منه، في رأي فرويد حلقة الوصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة، فالشعراء والأدباء عامة يعيدون قصة الغرائز وفي لغة ساحرة مؤثرة ولكنهم لا يفصحون عن ماهيتها، وبذلك يوفرون لعالم النفس مادة غزيرة حين يصورون المشاعر العنيفة تصويرا مؤثرا يكسبونها دلالة شاملة، فالأدب إذا يقدم الأنماط العامة الخام عن النفس

[1]– النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن ، ص:15.

[2]– مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي(مقالة)، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج،23، ع:1 و2، 1994، ص:303.

الإنسانية، فتنتفع بها مصطلحات التحليل النفسي.[1] وقد اعترف فرويد أن الفضل في اكتشاف عن العقل الباطن إلى الأدباء[2]. ويرى أن الأثر الأدبي يمثل على نحو واسع، عرضا مرضيا مستترا وراء ظاهر المعنى الصريح الذي يشير إليه النص الأدبي، لأن النص الأدب عنده شأنه شان الحلم يحمل معنيين أحدهما ظاهر، وآخر لا يمكن الوصول إليه إلا باستخدام طريقة التحليل النفسي القائمة على التداعي الحر، وفهم الأحلام فدلالة الأحلام ليست مقصورة على الحلم وحده، فإن الرغبات التي تنشأ عنها الأحلام ميراث لكل الجنس البشري، وفيها لمحات عامة عن تاريخ العقل الإنساني وتطوره في الأيام الأولى، فالأساطير والقصص والخرافات وغيرها من نتاج الخيال تنسج على نظام واحد ويسهل على الإنسان فهمها إذا ما ألم بتفسير الأحلام، فكما أن الحلم تعبير عن رغبة لم تشبع في عالم الواقع، فكذلك النشاط الفني ما هو إلا تعبير عن رغبة، وهذه الرغبة لم تجد تلبية لها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال. الفن إذا هو استبدال الغرض الواقعي الذي عجز عنه الفنان بغرض خيالي[3]. واهتمام فرويد بالأعمال الأدبية، لا يعني أنه يسعى إلى تأسيس منهج نقدي، بل كان همه هو جمع أدلة جديدة تؤكد فرضياته. فقد حلل تردد هاملت في الثأر لأبيه للتمييز بين العصاب الصرف، وبين الهستيريا التي هي من قبيل العصاب التحويلي. كتب دراسات طويلة منها: ذكرى طفولة ليناردو دافنشي، وحول شخصية دوتويفسكي بعنوان: دوستويفسكي وجريمة قتل الأدب. ففي الأولى يلح على الرابط النفسي بين خبرات الطفولة المنسية، والإنتاج الفني. وفي الثانية يربط بين مظاهر شتى من الحياة النفسية عند دوستويفسكي ولا سيما المرضية منها وآثاره الفنية، فعصاب دوتويفسكي من تحليل مواقف الكراهية والحب نحو أبيه تحت تأثير التهديد، التي يرى أنها مفتاح كل أنواع العصاب[4]. ومنهج فرويد قد يتجه نحو النص مباشرة ويدرسه دراسة نفسية اعتمادا على تقنيات التحليل النفسي دون الرجوع إلى حقائق السيرة، وقد يدرس العمل الفني دراسة طبية

---

[1]- الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، أحمد حيدوش، ديوان المطبوعات الجامعية ابن عكنون-الجزائر ص:14.

[2]- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن ، ص:262.

[3]- الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، أحمد حيدوش، ص: 15.

[4]- المرجع السابق، ص:20،21.

نفسية معتمدا على حقائق السيرة، واتخاذ الآثار الفنية دليلا هاديا إلى عالمه النفسي المريض. وقد حاول تلامذة فرويد تطبيق آرائه وتوضيحها وشرحها أو تعديلها كارنست جونز وشارل مورون الذي عمل على إنشاء نقد أدبي يعتمد أسس التحليل النفسي الفرويدي، ويسعى إلى أن يجعل النقد النفسي إسهاما في النقد الأدبي وليس شرحا للتحليل النفسي[1]. أما ألفرد أدلر فقد رأى أن الحياة النفسية يحكمها الشعور بالنقص، لا الجنس، أي أنه يحل تأكيد الذات على الدافع الجنسي، ويعده القوة الإيجابية المسيطرة في الحياة. وقد انشق عليه البعض الآخر منهم كارل يونغ الذي نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى ما يسمى باللاشعور الجمعي، مما جعله يتجاوز حدود الأفراد إلى حدود الجماعات البشرية المتمثلة في أسلافنا القدامى الذين تربطنا بهم صلات وثيقة تجعل الناس جميعا يشتركون في لاشعورهم الجمعي، وأساطيرهم التي تتخذ شكل صور ابتدائية أو نماذج أولية عليا تنحدر إلى المجتمعات في شكل رواسب نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف تنطبع بطريقة ما في أنسجة الدماغ وهذه الرواسب هي التي تبدو لنا في شكل رموز مألوفة[2]. وقسم الأعمال الأدبية إلى قسمين انطلاقا من مفهومه للتجربة الأدبية، قسم يسميه نفسيا وقسم يسميه رؤيويا، ما يقوم به في الأول هو تفسير أو إنارة محتويات شعوره الذي تكون بفعل تجاربه في الحياة العاطفية والانفعالية، فهو يستقي موضوعاته من الحياة ويستوعبها نفسيا، فيحولها إلى تجربة شعورية أو شحنة عاطفية يعبر عنها من خلال قصائده، أما القسم الثاني فلا يستمد مادته من منطقة الوعي فالمادة التي يقدمها لنا الشاعر هنا ليست من عالم الأشياء المألوفة عندنا إنها شيء غريب تماما عن الوعي الإنساني، وعن تجارب الشاعر الشخصية، إنه يستوحي ويستلهم في هذا الصنف عالما فوق البشرية يتباين فيه النور والظلمة تنساب مادته بلا زمن يحددها، كأنها رؤيا لعوالم أخرى، أو لغوامض الروح، أو لحالة بدائية سابقة لعمر الإنسان، أو لأجيال المستقبل التي لم تولد بعد[3]. إن فائدة هذا المنهج تظل في النهاية رهنا بمعرفة الناقد حدود منهجه النقدي، وحدوده أن يفيد من علن النفس ليكون عامل عون على إضاءة

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 25.

[2]- النقد الأدبي الحديث، صالح هويدي، ص: 84.

[3]- الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، أحمد حيدوش، ص: 29، 30.

العمل الإبداعي، من دون أن يتحول إلى ضروب من الدراسة النفسية التي تلحق ضررا بالعمل الأدبي، وتؤدي إلى ضياع القيم الفنية وإهمالها.[1]

ومن صور النقد التي وجهت إلى الاتجاه النفسي هو أن بؤرة الاهتمام في هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس، وأن الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة، ونماذج للكشف عنها، فتصبح مجرد شاهد على بعض الحالات التي توصف بأنها شاذة[2]. وأن ينظر إلى العمل الأدبي كوثيقة نفسية وحسب، إنما يكشف عن عيوب هذا المنهج الذي لا يفرق بين مستويات العمل الفني(لا يفرق بين الجيد والردئ). وإنما هو عنده عبارة عن وثيقة صالحة للاستشهاد بها، والتمثيل لمظاهره النفسية. ولا شك أن النتيجة التي تترتب على ذلك أن هذا المنهج، ما هو إلا تحليلا نفسيا لا منهجا نقديا يحلل الأدب ويتذوقه ويقومه. ومقياس الجودة عندهم، هو توفر قيم نفسية في العمل الأدبي لا قيم فنية. واعتمادهم على كشوفات علم النفس، وما هي إلا فروض علمية، ولم تصل بعد إلى درجة حقائق، ومن الخطأ اتخاذها كحقائق يقينية وتطبيقها على النصوص الأدبية، فليس العمل الفني رغبة من الفنان لإشباع ميوله الشبقية أو توقا لتحقيق دوافع نرجسية أو رغبة في التملك أو شهوة لسلطة، فليس الفنان مظهرا من مظاهر مرضه العصابي. ولعل إصرار المنهج النفسي على مقولات محددة وفرضيات ثابتة هو الذي أدى إلى إنتاج دراسات متشابهة ومكرورة. ولعل هذا ماقصده ستانلي هايمن حين رأى أن الدراسات النفسية تتحرك في دائرة واحدة لتصل إلى نتائج واحدة[3]. الحقيقة أن المنهج النفسي، وإن كان قد كشف بعض جوانب العمل الأدبي، فإنه لا يستطيع أن يدعي لنفسه إمكانية إحاطة وتغطية النص الأدبي والوقوف على أبعاده وكشف أعماقه وما يتضمنه من قيم مختلفة.

---

[1]- النقد الأدبي الحديث، صالح هويدي، ص:92.

[2]- مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة –مصر، 1996، ص: 70.

[3]- النقد الأدبي الحديث، صالح هويدي، ص:92.

4. البنيوية التكوينية:

ظهر هذا المنهج بعد المأزق الذي وقعت فيه البنيوية بسبب انغلاق البنية على ذاتها، وإبعاد السياقات النفسية والاجتماعية والتاريخية. فالبنيوية التكوينية مزيج من بنيوية الأنثروبولوجيين، والتكوينية التي هي في الأصل منظور تاريخي ولهذا قال أحد السائرين على خطى جولدمان: نحن لا نستطيع أن نحدد طبيعة الأدب في ذاته، أو أن نتحدث عن جوهر ما للأدب بعيدا عن الأخذ بسياقه التاريخي[1].

وهي استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي، كما يسعى أحيانا في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما[2]. ولهذا فالبنيوية التكوينية عند جولدمان مزيج من النظريات والفلسفات، اشتمل إذا على الماركسي كمكون أساس، مع أطروحات فلسفية لكانط وهيجل، بالإضافة إلى آراء بياجيه ولوكاتش، وكان سعي جولدمان، هو إيجاد البديل العلمي لبنيوية ليفي شتراوس، وفلسفة ألتوسير في دراسة المجتمع، وفهم ثوابت الثقافة الإنسانية متغيراتها[3]. وهذا المنهج يقوم على أساس الكشف العلاقة بين البنية الذهنية لمجموعة اجتماعية معينة، والبنية الكلية الدالة للعمل الأدبي، بوصفها بنية مناظرة للرؤية الفكرية التي وحدت أفراد الطبقة، وبهذا يكون العمل الإبداعي من نتاج فرد فاعل، وإنما من نتاج جماعة ينتمي إليها المبدع، ويعبر عن أفكارها وعواطفها وتطلعاتها، وبهذا الطرح تخلص جولدمان من مفهوم الانعكاس الآلي الذي ساد في الأفكار السوسيولوجية السابقة[4]. فإذا كانت البنية منغلقة على ذاتها عند البنيويين، فهي في المذهب الايديولوجي والمتمثل هنا في البنيوية التكوينية، فلا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما

---

[1]- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، ط2، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2007، ص:72.

[2]- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وآخر، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2002، ص:76.

[3]- المرجع نفسه، 77.

[4]- عتبات البنيوية ونقاط انطلاقها(مقالة)، عباس محمد رضا البياتي وآخر، كلية التربية والعلوم الإنسانية، جامعة بابل، العدد:25، شباط 2016، ص،455.

من خلال تطورها وتحركها وتفاعلها، وتنافرها داخل وضع محدد زمانيا ومكانيا، وهذه مقولة ماركسية واضحة، ويرى جولدمان أن الحجر الذي تفرضه البنيوية الشكلية على البنية، يفقدها إمكانية تحليلها وفهمها بشكل معمق. ذلك أن البنيوية التكوينية التي نادى بها جولدمان هي إيديولوجية ولها تصور للعالم، يرتكز على المادية الجدلية والتاريخية، ويعتقد أيضا أننا لا نستطيع أن نفهم جوهر الجمال بمعزل عن العالم الخارجي. ذلك أن فكرة الجمال ذاتها لها خلفية وجودية تاريخية، وليست فقط تصورية تحتة[1] التكوين أو التوليد لا يتضمن أي بعد زمني يعيد الشيء المدروس إلى تاريخ ولادته ونشأته. فالبعد الزمني في هذا الشأن ثانوي جداً ولا يخفي جلدمان عدم ارتياحه لكلمة بنية لخشيه من الثبات والسكون اللذين يمكن إضفاؤهما عليها، فيقول في هذا الشأن: تحّمل كلمة بنية، للأسف، انطباعاً بالسكون. ولهذا فهي غير صحيحة تماماً. ويجب ألا تتكلم عن البنى؛ لأنها لا توجد في الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادراً ولفترة وجيزة، وإنما نتكلم عن عمليات تشكل البنى[2]. ومن هذا المنظور فإن البنية التي يأخذ بها غولدمان ترتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية، إذ يكون فهمها محاولة لإعطاء جواب بليغ على وضع إنساني معين؛ لأنها تُقِيم توازناً بين الفاعل وفعله أو بين الأشخاص والأشياء. فصفة التكوين أو التوليدية هنا تعني الدلالية، دون الرجوع إلى النشأة بالضرورة.

وقد أشار عبد السلام المسدّي في كتابه قضية البنيوية بهدف هذا المصطلح من منظور غولدمان إلى إقامة توازن بين العالم الخارجي(الذي يحيط بالإنسان ويرسل إليه الحروب والفتوحات والنزوحات والاختلال مثلاً)، والعالم الداخلي(الذي ينبعث من الإنسان والمجموعة البشرية بغية التفاعل أو الرفض)، ويرى غولدمان أن هذا التوازن يتبدل من مجتمع إلى آخر ومن حقبة زمنية إلى أخرى[3].

المفاهيم والمعايير المنهجية التي تتضمنها البنيوية التكوينية:

- **البنية الدلالية:** يفترض مفهوم البنية الدلالية، الذي أدخله غولدمان، لا فقط وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية

[1]- قضية البنيوية، عبد السلام المسدي، ط1، المطبعة العربية بن عروس-تونس، 1991، ص: 207.

[2]- المرجع السابق، ص: 207، 208

[3]- المرجع نفسه، ص:208.

إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة، بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها. إن مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة، مع ذلك فهنالك عدد من قطاعات الواقع التي يبدو أنها تقتصر على مفهوم البنية، من حيث أننا لا نستطيع فصل الجوهري عن العرضي ولا دمجها في بنيات أوسع، فيما يتعلق بمقولة البنية يشير غولدمان إلى أنها، مع الأسف، ذات رنين سكوني، مما يجعلها غير دقيقة دقة صارمة، لذلك لأننا نصادف في الحياة الاجتماعية الواقعية بنيات قليلة بل بالأحرى نصادف عمليات لتشكل البنيات، عمليات يمكن وضعها في علاقة مع البنيات الذهنية الخاصة لا بأفراد بل بالمجموعات وبالطبقات. إن اتجاه تشكل البنية نحو بنية جديدة، الخاص بالمؤلفات الفلسفية الكبرى، وبالمؤلفات الأدبية والفنية، يعبر عن نظام وعن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس، والعلاقات القائمة بين الناس والطبيعة، في حين أن تفكك البنيات يعبر عن المسافة التي تفصلها عن البنيات القديمة وعن المواقف التي كانت المجموعة الاجتماعية تسعى نحوها في الماضي[1].

ويؤكد غولدمان أن البنيات الذهنية والوجدانية والبنيات السلوكية هي دوما بنيات تاريخية، يؤثر بعضها على بعض تأثيراً متبادلاً، وتتدامج ضمن بنيات تحتويها وتشملها. والنتيجة أنه لا يوجد أي سبب يدفع إلى التوقف في التحليل عند كتابة ما أو عند نتاج أو عند فردية المؤلف أو حتى عند الوعي الجماعي[2].

ويوصي جولدمان النقد الأدبي، **بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج، واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية، ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية**

[1]- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان جولدمان وآخرون، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، 1986، ص:76،77.

[2]- المصدر نفسه، ص:47.

الفنان، كأدوات مساعدة. كما يدعو إلى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي[1].

- **رؤيـة العالـم**: لا يأخذ جولدمان مقولة رؤية العالم في معناها التقليدي الذي يشبهها بتصور واعٍ للعالم، تصور إرادي مقصود، بل هي عنده الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين، أو النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج: إن ما هو حاسم، ليس هو نوايا المؤلف بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج، بمعزل عن رغبة مبدعة وأحياناً ضد رغبته، ويرى جولدمان، في منظور مادي جدلي أن الأدب والفلسفة من حيث أنهما تعبيران عن رؤية للعالم- في مستويين مختلفين- فإن هذه الرؤية ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة. وتبعاً لبرهنته، فإن أي رؤية للعالم هي من وجهة نظر متناسقة ووحدوية حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذي يندر أن يكون متناسقاً ووحدوياً باستثناء بعض الحالات. لا يتعلق الأمر هنا بوحدة ميتافيزيقية ومجردة، بدون جسم ولا شكل، بل يتعلق الأمر بنسق فكري يفرض نفسه، في بعض الشروط على مجموعة من الناس توجد في شروط مشابهه، أي على بعض الطبقات الاجتماعية[2]. فالكاتب كما تقول آن موريل: الكاتب لم يعد الوسيط الواقعي الضروري بين المجتمع والعمل الأدبي، حل محله في هذه الوظيفة مفهوم جديد هو رؤية العالم، ويسلم أن العمل الأدبي يعبر عنها من غير أن يكون مؤلفه واعيا بها(وهي في الغالب طبقة اجتماعية واحدة) ويباينون بها غيرهم من المجموعات. رؤى العالم هي تعبير نفساني عن الصلة القائمة بين بعض المجموعات البشرية وبين محيطها الاجتماعي والطبيعي، وهي شاهد على توافق بين فكر وسلوكات، ويعبر عنها في ميدان الأدب بإبداع عالم ملموس من الكائنات والأشياء بواسطة الكلمات[3]. ويرى جولدمان أننا نستطيع شرح نص ما باعتمادنا على البنية الدلالية التي تشكل مع رؤية العالم وحدة متكاملة، فالبنية الدلالية تشرح النص وتفسره، رؤية العالم تفهمه وتصفه في

---

[1]- المصدر نفسه، ص:48.

[2]- المصدر السابق، ص:49.

[3]- النقد الأدبي المعاصر، آن موريل، تر: إبراهيم أولحيان وآخر، ط1، المركز القومي للترجمة- القاهرة، 2008، ص:65.

إطاره الاجتماعي المتميز، يقول جولدمان: إذا أردت أن أشرح خاطرة لباسكال توجب علي الرجوع إلى جميع خواطره وفهمها، وشرح نشأتها بالرجوع إلى الجنسانية. ولفهم الجانسينية، ينبغي ربطها بطبقة نبلاء الرداء، وهكذا[1].

- **القيمـة** إن إحدى المعايير الأساسية لقيمة النتاج- حسب غولدمان- هي مقدار تمثيلها لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم وعلى مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسية. إن التفسير العلمي لنتاج ما لا ينفصل عن إبراز قيمته الفلسفية أو الجمالية، مما يفترض استخراج الرؤية المعبر عنها والتأويل الموضوعي لها. نحن نعرف مع ذلك أن الرؤية المتناسقة ليست هي المعيار الصالح الوحيد. وفي العلوم تتدخل الحقيقة، أما في الفن فإن المعايير تناسب الواقعية. وتضيف البنيوية الفرنسية بأنه يمكن القول أن نظرية علمية ما تأخذ قيمتها حين يعترف بها كنظرية خاطئة، في حين أن عملاً فنياً ما لا يمكن أن يكون غريباً كل الغربة عن كل واقعية- كما يحدث في العلم المعاصر- دون أن يفقد بذلك قيمته الجمالية. وإذا كان الفرق بين العلم والفن أمرا بديهيا، فإننا نعرف بأننا لا ننجح في فصل المعنى الأكسيولوجي المضفي على الواقعية[2]. يعلن غولدمان أنه يناصر الفكرة التي تبلورت في علم الجمال التقليدي، والتي تعرف القيمة ك (توتر متجاوز ومتغلب عليه) بين الثراء الحسي والوحدة التي تنظم هذا التعدد في مجموع متناسق. ويبدو هذا المنظور صادقاً بقدر ما يكون التوتر هو في نفس الوقت توتراً أكبر ومتغلباً عليه بصورة أكثر، أي بقدر ما يكون الثراء والتعدد الحسي للنتاج كبيرين، وبقدر ما يكون عالم النتاج عالما منظماً صارماً ويشكل وحدة بنيوية. فإن التناسق الذي يعتبر هو أيضاً رغم عدم كفايته كمعيار أساسي بجانب رؤية العالم وبجانب السمة التوترية للنتاج[3].

---

[1]- تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، 2003. ص:248.

[2]- البنيوية التكوينية والنقد الادابي، مصدر سابق، ص:49.

[3]- المصدر انفسه، ص:50.

إن القيم الحقيقية في مفهوم غولدمان، ليست هي القيم التي يعتبرها الناقد أو القارئ كذلك، بل هي القيم التي تنظم ضمنياً مجموع عالم النتاج. ومن البديهي في هذا المنظور أن لكل نتاج في حد ذاته قيمه الخاصة. حين يتعلق الأمر بالفن، فإن وجود القيم ليس وجوداً مفهومياً ومجرداً، وجوداً يأخذ في وعي المبدع صورة أخلاقية، والتي عبر عنها لوكاش قائلاً بأن (أخلاقية الروائي تصبح مشكلة جمالية للنتاج). أي أن الأمر لا يتعلق هنا بقيمة النتاج بل بالقيم التي يستدمجها، لذلك من غير الكافي أن تكون القيم الأخلاقية المعنية قيماً أساسية حتى يكون العمل الفني ناجحاً من وجهة نظر علم الجمال[1].

أن القيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي بل بالعكس تتكئ عليه، وهي تدقيقات في غاية الأهمية، رغم أن إطار حل المشكلة يمر عبرها بصعوبة. وبالفعل فإن الميكانيزم الملموس لتقييم النتاج مفقود فيها. إن فكرة أهمية المضمون (المأخوذة من لوكاش)، وواقع أننا أمام كائنات ملموسة وواقعية أنه يتعين علينا في تقديراتنا أن نأخذ ثراء ووحدة العالم المبدع بعين الاعتبار، ولكنها تبقينا في نفس المنظور العام. وإن التحليلات الملموسة التي يقوم بها المؤلف تنطلق في معظمها من الأعمال الفنية ومن مؤلفين معروفين، ومع أننا نتفق مع المواقف المبدئية لغولدمان- إلا أننا نأسف لواقعة أعماله تشعر المرء بضرب من (المضمونية) وأن المشاكل (اللغة) لا تعالج إلا في مدى ضعيف[2].

- **النتـــاج**: النتاج حالة خاصة ومتميزة للسلوك الإنساني في المعنى الذي يتعين فيه على السلوك الإنساني أن يعبر عن بنية دالة تنتمي لا إلى الفرد بل إلى المجموعة أو إلى الطبقة التي يمثلها هذا السلوك. إن التفاعل المتبادل بين الذات والموضوع مصوغة بصورة في منتهى الدقة، مبرهنة على أنهما بعيدان عن أن يكونا متموضعين في قطبين متعارضين تعارضاً كلياً أو أنهما لا يتداخلان فيما بينهما. إن الموضوع العالم الطبيعي والاجتماعي هو جزء كبير منه منتوج للأنشطة الإنسانية

[1]- المصدر نفسه، ص ن.

[2]- المصدر نفسه، ص، ن.

أي للذات إذن، في حين أن البنيات التي تحكم نشاط الذات وفي المقام الأول المقولات الفكرية والقيم- هي منتوج التطور التاريخي للعالم الطبيعي والاجتماعي[1].

- **الفن:** إن تصورات غولدمان المتعلقة بطبيعة الفن ليست تحليلات داخلية للفن(باستثناء بعض الحالات) بقدر ماهي مقدمات لإنشاء منهجية ضرورية للبحث، وليس من الصحيح أن الفن يقوم في شكل مستقل عن المضمون أو يمكن أن يأخذ صفاءه بواسطة اقتراب أكبر من الحياة الواقعية ومن الصراعات الطبقية، لذلك لا يمكن تقدير قيمة نتاج ما من خلال مضمونه، باسم بعض المذاهب أو بعض المعايير. فالفنان لا ينسخ الواقع، بل يبدع كائنات وأشياء تشكل عالماً موسعاً وموحداً إلى هذا القدر أو ذاك، عالما ذا تناسق ومنطق داخلي منظوراً إليه من زاوية معينة[2].

وعليه يقول غولدمان أنه:

1. لا يتعين علينا، في فهم النتاج، إيلاء اهتمام خاص للنوايا الشعورية لمؤلفه؟.

2. لا يتعين تقدير أهمية الفرد تقديراً زائداً ، خلال التفسير؛ لأن التفسير هو قبل كل شيء، البحث عن ذات فردية أو جماعية بحيث يكون للبنية الذهنية التي تسود النتاج الفني دور وظيفي ودلالي بالنسبة لهذه الذات.

3. ليس لـ (التأثيرات) أية قيمة تفسيرية بل أنها هي ذاتها تشكل عناصر يلزم تفسيرها.

4. إن قيمة طريقة التفسير ليست واحدة في منظور علم الاجتماع البنيوي وفي منظور التحليل النفسي، ولكنها ليست مع ذلك متعارضة بل هي بالأولى متكاملة.

5. إن نظام القواعد الخاصة بالنتاج ليست أبدا محايثة ولا موجودة قبل البنية الاجتماعية، بل العكس إن هذا النظام هو نتيجة عمليات تحويل اجتماعية شمولية[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص:51.

[2]- المصدر نفسه، ص:52.

[3]- المصدر نفسه، ص:53.

- **خطوات المنهج البنيوي التكويني في النقد الأدبي:**

في تحليل النص الأدبي، يستعمل المنهج التكويني مستويينهما: **الفهم والشرح**، وهما يتكاملان أثناء التحليل الأدبي. **فالفهم** عملية فكري تتمثل في وصف الشيء المدروس حتى يتسنى للباحث استخراج نموذج بنيوي دال، يتكون من عدد محدود من العناصر والعلاقات بين هذه العناصر التي تمكن من إعطاء صورة إجمالية للنص، بشرط أن يؤخذ النص وحدة متكاملة دون إضافة أي شيء إليه.

وأما **الشرح** فيحيط بالبنى التي تحيط بالعمل الأدبي المدروس، وهو يدرك العمل العمل الأدبي كعنصر وظيفي في إطار بناء أوسع، ولا يدخل الباحث في البناء الشامل إلا ما يساعده على كشف أصل العمل الذي يدرسه، ولا توضع هذه العلاقة مع فرد خارج العمل الأدبي، بل مجموعة اجتماعية ينتمي إليها المبدع الذي أبدع العمل الأدبي[1].

وهكذا تبحث البنيوية التكوينية في أربع بنيات للنص هي:

1- البنية الداخلية للنص.

2- البنية الثقافية أو (الأيدولوجية).

3- البنية الاجتماعية.

4- البنية التاريخية.

وهذه البنيات متكاملة ومتفاعلة فيما بينها. فإذا كانت القراءة الداخلية للنص تقدم لنا خطوة نحو فهم القوانين المتحكمة في البنية الداخلية، فإن هذا الفهم بحاجة إلى تفسير. وهذا ما ينبغي التماسه في البنية الثقافية. غير أن هذا التفسير يظل مجرداً ، إذا لم يتحول إلى فهم ، فيصبح بدوره بحاجة إلى تفسير، مما يستدعي مقاربة البنية الثالثة الاجتماعية.

- **منهج غولدمان في التحليل البنيوي التكويني:**

يمكن تحديد منهج غولدمان في النقد البنيوي التكويني في النقاط التالية:

[1]- تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزام، ص:262.

1. دراسة ما هو جوهري في النص، وذلك عن طريق عزل بعض العناصر (الجزئية) في السياق، وجعلها كليات مستقلة.

2. إدخال (العناصر) الجزئية في(الكل)، علماً بأننا لا نستطيع الوصول إلى كلية لا تكون هي نفسها عنصراً أو جزءاً، فجزئيات العالم مرتبطة ببعضها بعضاً، ومتداخلة بحيث يبدو من المستحيل معرفة واحدة منها دون معرفة الأخرى، أو دون معرفة الكل.

3. دمج العمل الأدبي في(الحياة الشخصية لمبدعه).

4. إلقاء الأضواء على (خلفية النّص) الاجتماعية، وذلك بدراسة مفهوم(رؤية العالم) عند الجماعة التي ينتمي إليها الكاتب، والتساؤل عن الأسباب الاجتماعية والفردية التي أدت إلى هذه الرؤية كظاهرة فكرية عبّر عنها العمل الأدبي في زمان ومكان محددين. وهذه الرؤية هي ظاهرة من ظواهر الوعي الجمالي الذي يبلغ ذروة وضوحه في نتاج المبدع.

- **المآخذ التي وجهت حول المنهج البنيوي التكويني:**

– يرى صلاح فضل أن الإشكالية الأساسية لدى هذا المنهج متمثلة في أنه يقيم تناظرا بين ظواهر غير متجانسة، الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية، والأعمال الأدبية التحليلية اللغوي ةمن ناحية ثانية، مازالت الفجوة بين المنطقتين قائمة.

الخطاب الأدبي شديد التجانس والقرب من خطاب الحياة العامة، ويمكن لتحليل العلاقة بينهما أن يكون هو المدخل الذي يجمع الظاهرتينن وويتفادى الطابع المفاهيمي الفلسفي...حتى أن مصطلح رؤية العالم في نهاية الأمر هو تصور فلسفي وذهني وفكري، ولكنه ليس تصورا تعبيرا أو لغويا، وليس مرتبطا بجذور الظاهرة الأدبية ذاتها[1].

أن البنيوية التكوينية الماركسية مثلها مثل البنيوية الشكلانية، تهمل المؤلف ولا تهتم بمقصديته[2].

[1]– مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الأفاق العربية– مدينة نصر– القاهرة، ص: 62.

[2]– مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، ط2،دار الفكر– دمشق، 2009، ص:144.

5. سوسيولوجيا النص:

المعروف أن العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة تضرب بجذورها في أعماق الفكر الإنساني، ولقد مرت هذه الحقيقة بثلاث مراحل تطورية: الأولى كان ينظر فيها إلى الأدب على أنه محاكاة للطبيعة في كثير من جوانبها الاجتماعية، والمرحلة الثانية صورت العلاقة بين الأدب والمجتمع على أنها علاقة انعكاس مباشر، وتفسر المرحلة الثالثة الأدب في ضوء مفهوم الإحالة الاجتماعية، ويعني هذا المفهوم الإصرار على أن الأدب لا يفهم إلا من خلال السياق الاجتماعي، أو بالرجوع إلى الظروف والأحوال الاجتماعية المحيطة بالأديب[1]. ويعتبر روبير اسكاربيت هذه العلاقة طبيعية، وتستجيب لمنطق الأشياء: الخلق الأدبي لا يصور وكأنه يدور في حلقة باطنية منطوية على ذاتها، بل ينبثق من ذات عاقلة وشاعرة، ليتوجه إلى الآخرين بما تفيض به هذه الذات، ويعمم عليهم هذا الفيض الفكري- الشعوري- ويجعلهم شركاء به، من هنا أن صفة الاجتماعية ملازمة حتما للأدب كما أنها تلازم الإنسان انطلاقا من طبيعته[2].

ظل علم الاجتماع والأدب بعيدين عن بعضهما البعض إلى وقت قريب نسبياً, ومن هذا التباعد التعارض بين المدخل الفردي الخاص بعلم النفس والتحليل النفسي من جانب, والمدخل الجماعي لعلم الاجتماع من جانب آخر, وهذه الإشكالية مازالت بارزه في النقد الحديث إلى الآن, يحاول **علم اجتماع النص تجاوزها من خلال الجمع بين المدخل الاجتماعي، ومدخل التحليل النفسي يتجه بهما إلى الوضع الاجتماعي اللغوي, اللهجة الجماعية والبنى الدلالية والسردية للنص التخييلي**[3].

فعلم الاجتماع النص الأدبي، له إرهاصات كثيرة وتاريخ عريض هو الذي **يمثل الحلقة الأخيرة في سوسيولوجيا الأدب** التي أفادت من تطور **المناهج النقدية المحدثة، البنيوية، والسوسيولوجية**

---

[1]- علم اجتماع الأدب، محمد علي البدوي، دار المعرفية الجامعية، 2009، ص :6.

[2]- سوسيولوجيا الأدب، روبير اسكاربيت، ط3، عويدات للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1999، ص:6.

[3]- النقد الاجتماعي(مقدمة المراجع)، بيير زيما، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة باريس، 1991، ص:273.

والنصية، لكي تعثر على الواسطة الملائمة التي يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة، الجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع[1].

على هذا الأساس يصر زيما على الانطلاق من الانجاز الهام الذي حققه النقد الأدبي في نصف القرن الماضي أو أكثر، ألا وهو **أهمية النص**. غير أنه يقدم **مفهوما مختلفا للنص،** لا باعتباره بنية لغوية مغلقة ينبغي البحث عن تجريدها المثالي، **وإنما هو ككيان ملموس وحي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، ولكن يحمل في هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في إطارها ويبدعة يتلقى.** ومن هنا فإنه يسمي منهجه علم اجتماع النص الأدبي. **ولكنه يحرص على الاستفادة من مناهج أخرى مثل المنهج السيميوطيقي ومن البنيوية ومن التحليل النفسي ومن نظريات القراءة**[2].

وقد كانت هناك محاولات كثيرة لتحليل الأشكال الأدبية في إطار سياق اجتماعي, ولكن أغلبها كانت تنطلق من معطيات الفلسفات الوضعية والمادية التي **ترى في الأدب تصويراً للواقع أو انعكاساً له،** إلا أن علم اجتماع النص بحسب زيما يرى أنه لا يمكن وصف علاقة النص بالمجتمع, إن **علم اجتماع النص يركز على مسألة ما إذا كان من الممكن وصف العلاقة بين النص الأدبي وسياقه الاجتماعي على المستوى الأمبريقي. ولا يتحقق وصف كهذا إلا إذا ظهر الأدب والمجتمع في منظور لغوي**[3].

فعلم الاجتماع المتعلق بسوسيولوجيا النص، والذي **يتجاوز في أطروحاته النظرية والمنهجية مفاهيم ومناهج علم اجتماع الأدب،** وبخاصة الدراسات التقليدية التي تتجه نحو المطابقة المباشرة (الانعكاس والتشابه) بين مضامين النص الأدبي، والوقائع الاجتماعية من خلال التركيز على المعطيات الخارجية, المرجعية والتوثيقية, **وإهمال البنى النصية:** الدلالية والسردية التي **أعطاها علم**

---

[1]- مناهج النقد المعاصر، صلاح فاضل، دار الآفاق العربية، مدينة نصر –القاهرة، ص:62.

[2]- النقد الاجتماعي(مقدمة المراجع)، بيير زيما،، ص:8.

[3]- المصدر نفسه، ص :172.

اجتماع النص أهميتها في تحليل النصوص. وسنعمل على إظهار أهم المفاهيم النظرية التي يرتكز عليها علم اجتماع النص التي تشكل في تداخلها وترابطها أدوات منهجية لتحليل النص الأدبي. هذه المفاهيم النظرية تعد تمهيداً نظرياً تساعد الباحث الاجتماعي المهتم بسوسيولوجيا النص للانتقال إلى تطبيق مفاهيم ومنهج وأدوات علم اجتماع النص على نصوص أدبية, رواية أو مسرحية أو غيرها[1].

ولطالما **أغفل علم الاجتماع المضامين الأدبية الإشارة إلى دور الكلام، والكلمة في الصنيع الأدبي،** تمثلا بعلم الاجتماع الماركسي ذي الأصول الهيغلية، وتشبها بعلم الاجتماع المعرفة(ذي الأصول الهيغلية أيضا). ولشد ما أصر ذلك العلم على اختزال النصوص الأدبية إلى مجرد مفاهيم، وعلى اكتشاف روابط متواطئة ما بين هذه المفاهيم وبين مراجعها الاجتماعية، وبحسب القائمين على هذا العلم فإن الفرق والأدوار الاجتماعية تقوم في الروايات والمسرحيات الدرامية، مثلما تقوم في القصائد- **أما الكلمات فتلبث على أيديهم، غير جديرة بأن يلتفت إليها**[2].

وبيير زيما يعتمد وجهة النظر المالارمية، نحاول أن نقلب المنظور ونرسخه، بأن **نتساءل عن الطابع الألسني للأيديولوجيات والفلسفات والنظريات الاجتماعية.** أليست هذه جميعها مصنوعة من كلمات شأن الأبيات الشعرية التي أحال إليها مالارمية؟ ثم أن هذه الكلمات أليست بدورها مرتبطة ببنيات دلالية, تصير لها الأرجحية في صياغة المساقات الدلالية والسردية التي يتألف منها خطاب معين؟[3].

ويؤكد زيما **أن الفضل في إقامة رابط ألسني بين الأدبي والاجتماعي يعود إلى الشكلانين الروس,** ولاسيما **تينيانوف** وزملاءه الذين بذلوا جهوداً جبارة لإيضاح الصلات بين الأدب والمجتمع, والمثال على ذلك ما **أورده تينيانوف أن الحياة الاجتماعية تقيم علاقة ترابط مع الأدب من خلال المظهر اللغوي**[4].

---

[1]- علم اجتماع النص الأدبي(مقال)، أحمد صالح، م جيل للدراسات الأدبية والفكرية، جامعة عدن-اليمن، ع :43، ص:9.

[2]- النص والمجتمع، بيار ف زيما، ط1، تر: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2013، ص:19.

[3]- المصدر نفسه، ص:20.

[4]- المصدر نفسه، ص:22.

كما يعود الفضل في إحداث علم اجتماع النص إلى **ميخائيل باختين من خلال فكرته القائلة: (بأن غالبية ملفوظات الخطاب لا يمكن أن تدرك إلا في سياق حواري**[1]. لقد استطاع باختين أن يقدم فهماً مختلفاً للنص الروائي ينطلق من النظر إليه بوصفه شكلاً متميزاً عن غيره من الأشكال الأدبية, من حيث الطبيعة الحوارية والتعددية الصوتية التي تجسد الصراع الاجتماعي: صراع المصالح الجماعية للجماعات المختلفة, وصراع الإيديولوجيات.

غير أن هذا الفهم الباختيني للنص الروائي المبني على نظرة ثاقبة لعلاقة الأدب بالمجتمع عبر نافذة اللغة، ظل مجهولاً لمدة طويلة من الزمن, ولم يجد من يتلقفه ويبني عليه تصوراً نظرياً ونقدياً لعلاقة الأدب بالمجتمع، فقد أدرك النقاد والروس خاصة على هذه العلاقة المتبادلة، **فالحياة الاجتماعية تقيم صلة متبادلة مع الأدب من خلال مظهرها الكلامي، في المقام الأول**[2]. من خلال مظهرها اللغوي إلى أن جاء بيير زيما الذي استفاد من مفاهيم وأطروحات باختين, وأعاد صياغتها بمفاهيم وأطروحات نظرية ومنهجية جديدة تخدم مشروعه في إحداث علم اجتماع النص.

وبعد زمن طويل استعادت **سيميائية جريماس وبرييتو وهاليداي وآخرين, الأطروحة الشكلانية السابقة, وأضافت إليها بعدها النظري. وعليه يرى زيما أنه بات ينظر إلى الفلسفات, والأيديولوجيات السياسية والنظريات العلمية على أنها لغات, شأن النصوص الأدبية.**

وقد أتاحت لهم وجهة النظر (النصية) هذه أن يتبصروا في المجتمع على ضوء مظهره الكلامي, ومن دون أن يختزلوه في نصوص بذاتها. وعلى هذا الأساس فإن مصالح المجموعة أو الطبقة لم تعد مستبعدة، وإنما صارت الآن محددة على المستوى اللساني والخطابي[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص : 28.

[2]- المصدر السابق، ص:22.

[3]- المصدر نفسه، 23.

وبالعودة إلى نظرية جريماس فيما يخص مصطلح العوامل في الخطاب: العامل الذات, العامل المعاكس للذات, العامل الموضوع, العامل المرسل, العامل المعاكس المرسل, العامل المساعد, العامل المعارض. فإنها تمثل أدواراً اجتماعية يعكس توزعها تراتيبات اجتماعية بينة.

إن ما يستحق الاهتمام من وجهة نظر علم اجتماع النص بحسب زيما, هو الفكرة التي طرحها جريماس و وافقه عليها بريتيو ,**ومفادها أن البنى الدلالية الكامنة خلف الخطب هي التي تنطوي على المصالح الجماعية, وفي الوقت نفسه تحدد الاتجاه العام لمسار النص السردي**[1].

وكان هاليداي قد لخص **مشروعه لقيام علم اجتماع النص بوصفه سيمياء اجتماعية**, إذ نوه إلى نظير جريماس بأولية المخطط الدلالي والتنظيم الاستبدالي للمباشرة بأي تحليل اجتماعي[2].

وقد استفاد بيير زيما من مفاهيم مناهج لسانية ونقدية مختلفة من خلال إدماجه بعضاً من عناصر اتجاهين نقديين هما: السيميائية, وعلم الاجتماع أفضى به إلى علم اجتماع النص الذي عمل فيه منذ السبعينيات ولا يزال يعمل على بلورة مفاهيم وأدوات منهجية جديدة قادرة على **وصف العلاقة بين الأدب والمجتمع دون التضحية بأحدهما لصالح الآخر**.

ومن أجل استكمال الوصف الاجتماعي للآليات النصية (الدلالية والسردية) يرى زيما **ضرورة تصوير العالم الاجتماعي بمجموعة من اللغات الجماعية**. ثم الانطلاق من الفرضية الأساسية لعلم اجتماع النص، القائلة بأن **اللغات الجماعية تستوعبها وتحولها النصوص الأدبية التي تؤدي فيها هذه اللغات دوراً هاماً**.

وفي هذه الحالة يجب التركيز على مسألة ما إذا كان من الممكن وصف العلاقة بين النص الأدبي وسياقه الاجتماعي على المستوى الأمبريقي. ولا يتحقق وصف كهذا بحسب زيما إلا إذا **ظهر الأدب والمجتمع في منظور لغوي**[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص:25.

[2]- المصدر نفسه ص:29.

[3]- النقد والمجتمع، مصدر سابق ص:173.

6. علم السرد:

يعتبر موضوع السرد من أهم إنجازات البحث في العلوم الإنسانية في القرن العشرين، لما يحمله هذا المشروع من مناهج خاصة، وأدوات إجرائية مكنت- في كثير من الأحيان- من دراسة السرد في النصوص الروائية، وفي الحكايات العجيبة والأساطير، وتشكل الدراسات المنجزة في هذا الموضوع مساهمة عميقة في الجدل الذي عرفته النظرية السردية العامة، وفي العقود الأخيرة من القرن الماضي في البحوث الفرنسية، الأنجلوسكسونية، الروسية والتشيكية. وانصرفت السردية إلى الاهتمام بمكونات الخطاب السردي، ومظاهره وأبنيته، ومستوياته الدلالية، وانتظمت البحوث في هذا الحقل المعرفي الجديد في تيارين: تيار السردية اللسانية، وتيار السردية الدلالية(سيميائيات السرد)[1].

- **مفهوم السرد:** فقد جاء في تعريف السرد أنه دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي ستروس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين منهم: البلغاري تزفيتان تودوروف، الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح narratology (علم السرد)، والفرنسي غريماس والأمريكي جيرالد برنس. وفي فترة تالية تعرض لتغييرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى، إما تحت مظلة ما بعد البنيوية، كما في أعمال الفرنسي رولان بارت، أو من خلال الماركسية- التي تعرف بما بعد الماركسية كما في أعمال الأمريكي فريديريك جيمسون[2]. وعلينا أن نبين الفرق بين علم السرد وبين الدراسات الأدبية المعنية بنظرية الرواية، ونظرية القصة القصيرة، ونظرية القصص الخرافية، وغيرها من الأشكال السردية. فالفارق بينهما يمكن تلخيصه في جانبين متضمنين في صيغة المصطلح الانجليزي لهذا العلم في الجذر اللاتيني narratio وفي اللاحقة logy، ويتلق الجانب الأول بالمادة التي يتخذها هذا العلم موضوعا لبحثه، والتي يعمم عليها أحكامه، والجانب الثاني يتعلق بالمنهج المتبع في دراسة هذه

[1]- تحليل الخطاب الأدبي وقضاياه، عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.ص: 45،46.

[2]- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وآخرون، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2002،174.

المادة، وفي استنباط القوانين التي تحكمها. أما الجانب الأول فهو يتعلق بتحديد الخريطة الخاصة بهذا المجال من الدراسة، وهي خريطة واسعة الحدود تشمل الأعمال الأدبية المكتوبة والشفوية والسينيما والتاريخ، وكل الأشكال التي يوجد فيها عنصر السرد، أي كل الأعمال التي تعتمد على ترتيب الوقائع بصورة يقصد منها التأثير على المتلقي سواء أكان ذلك عن طريق الألفاظ المنطوقة أو المكتوبة أم عن طريق العرض، وبذلك فإن اتساع المجال البحثي إلى هذا الحد، جعل النتائج المترتبة على الدراسة السردية، تختلف عن نتائج الدراسات التي اتخذت من شكل سردي واحد كالرواية أو القصة القصيرة موضوعا. كما أنه جعل العناصر التي تتخذ مجالا للنظر والدراسة في هذه المجالات مختلفة أيضا[1]. أما الجانب الثاني المتعلق بالمنهج العلمي الذي يحرص علماء السرديات على الاتصاف به، فهو وإن لم يصل بالدراسات السردية إلى درجة العلم فإنه ترك فيها بصماته، مثل الموضوعية، وتحويل المناهج السردية إلى مناهج وصفية غير تقويمية، والنظر إلى النصوص بوصفها حالة متزامنة، بصرف النظر عن تاريخها، ومعاملتها بوصفها مادة منجزة بعيدة عن العوامل الخارجية، وغير ذلك من السمات التي تفصلها عن النقد الأدبي للأنواع السردية في صورتها المستقلة[2].

والحقيقة أن التفاعل بين الدرس اللغوي والدراسات الأدبية الخاصة بتحليل النص عموما لم يثمر حتى الآن نظريات متكاملة، يمكن أن توصف بأنها علمية، وبخاصة في مجال الرواية، وكل ما هنالك، أن مناهج التحليل والتفسير أصبحت أكثر انضباطا واقترابا من مناهج العلوم، وأبعد عن الانطباعية والذاتية. فتناول النص الروائي حسب المناهج البنيوية والأسلوبية وغيرهما، لا يستوعب كل إمكانات النص، بل تظل هناك خبايا، ولمحات يدخرها النص لكل قراءة جديدة ، ولكل عصر جديد، السبب الذي دفع أحد رواد الأسلوبية وهو ليو سبيتز leospitzer إلى القول: إن الطريقة الوحيدة للخروج من هذا الركام(أي النص) هو القراءة ثم تكرار القراءة. على أن المنافذ التي تسربت منها الأفكار

[1]- السرد ومناهج النقد الأبي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص: 81، 82.

[2]- المرجع نفسه، ص:83.

اللغوية إلى مجال دراسة النص الأدبي كانت متعددة، وليس بغريب، فالنص الأدبي نفسه ليس إلا أثرا لغويا، ودراسة تركيبه اللغوي غدت فرعا من فروع العلوم اللغوية، ويطلق عليه(لغويات النص). أما فيما يتعلق بالدراسات الأدبية، فقد أثمرت الأفكار اللغوية نظريات واتجاهات يمكن إجمالها في مقولتين: الأولى تقوم على أن النص يحمل بنية كلية تماثل تلك البنية الموجودة في الجملة المفردة، فالنص على حسب هذه المقولة جملة كبيرة، قال بارت: فإن الحكمة تقضي باقتراح علاقة متجانسة بين الجملة والخطاب، ولا يكون ذلك مقبولا إلا إذا ضبط التنظيم الشكلي نفسه كل الأنظمة الإشارية، مهما كانت موادها وأبعادها، وسيكون الخطاب بهذا جملة كبيرة تماما كما تعتبر الجملة ضمن بعض المواصفات خطابا صغيرا[1]. أما المقولة الثانية، فتعتمد على أن النص ليس كالجملة، وإنما هو في جوهره مجموعة من الجمل، لا يختلف عن سائر اللغة، من حيث الوظائف والتركيب والتشكيل ونظام التبليغ. ونتيجة لهاتين المقولتين ظهرت ومدارس واتجاهات متعددة في تحليل النص الراوئي، تأثرت كلها بالدراسات اللغوية وأشهرها: المدرسة الشكلية الروسية وحلقة براغ، البنيوية الأوروبية، والأسلوبية الجديدة[2].

1- **الشكلانية الروسية وحلقة براغ:** اعتمدت هذه المدرسة على مقاربة النصوص الأدبية بأدوات وتقنيات مستمدة من العلم، والمنجزات اللسانية خاصة، ظهرت في موسكو ثم براغ، يمثلها ثلة من الأعلام: شكلوفسكي وتوماشفسكي وجاكوبسون وبروب وباختين وغيرهم. رفضوا المفاهيم القديمة واستبدلوها برؤية جديدة، ترى أن النص عبارة عن استخدام خاص للغة، ووجهوا اهتمامهم إلى الجسد الموضوعي الملموس في التجربة الأدبية(أي النص) بأدوات مستمدة من علم اللغة. ولم يكتفوا بذلك بل رأوا أن الموضوع الجوهري للأدب ليس الأدب وإنما هو **الأدبية**، وهذه الأدبية النصية يمكن فهمها من خلال الرؤى المتعددة للشكلية في ثلاثة أشكال: **الشكل الأول:** تعتمد الرؤية فيه على تحديد موضوع(علم الأدب=النقد) يقول إيخنباوم: إن رومان جاكوبسون هو الذي أعطى لهذه الفكرة

[1]- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 1993، ص:32.

[2]- السرد في الرواية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي، ط1، مكتبة الآداب- القاهرة، 2006، ص: 22، 23.

صيغتها النهائية حين قال: إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا[1]. ويضيف إخنباوم: إن الناقد الأدبي، بوصفه ناقد للأدب، لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية[2]. واختلفوا في ما الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا؟. اختلفت من هنا الرؤى، فمنهم من تناولها تحت موضوع اللغة (المعيارية واللغة الشعرية) مثل ياكوبنسكي وموخاروفسكي. تقوم الفكرة على أن النص الأدبي هو خروج على الطراز المعياري العلمي للغة المعتادة(وظيفة التوصيل لغة الأحداث اليومية ولغة التجارب والعمل والصحافة وهي نفعية ومباشرة) وأما اللغة الشعرية(تقوم على الخروج على معايير هذه اللغة، بل تكسيرها والتمرد عليها، هي لغة فنية ملتوية، لغة لا عقلانية، تستهدف الاستمالة عن طريق التخييل والتصوير والتغريب).

كما ميزوا بين الحكاية بوصفها المادة غفل التي لم تشكل بعد، والحبكة، وهي المظهر الشعري المشكل أو المصنوع، وعلى هذا فإنهم يربطون بين اللغة المعيارية والحكاية، واللغة الشعرية والحبكة. أن الأولى تقوم على توالي الأحداث في خيط زماني منتظم كما تقع في الحياة، بينما الحبكة تقوم على منطق السببية، بمعنى أنها يمكن أن ينقض الترتيب الزماني، فتقفز إلى المستقبل، وتعود إلى الماضي، وتدور حول الحاضر، وقد تسرع الأحداث في الحبكة وقد تبطئ...إلخ.[3]

ولكن كيف يتم تحويل الحكاية إلى حبكة؟. يرى الشكليون أن الحبكة تتم عن طريق ما سموه بالتحفيز أو التغريب، فالفن يعمل على تجديد الأشياء وكسر رتابة اللغة وآليتها، وعلى تغريب العالم، فالتغريب ينبغي أن يكون هدفا من أهداف الفن، وأداة من أدواته. والتغريب لا يقتصر على مجرد التغريب فحسب، بل يعمل على قبول العالم المصور، وربطه بالواقع. ويميزون بين التحفيز والحوافز وهي عندهم أصغر وحدات في الحبكة، وهي الجزء الذي لا يتجزأ في عالم الحكي. ويقسمون الحوافز إلى قسمين: حوافز لا تتطلبها الحبكة، وليس لها وظيفة دلالية، وحوافز تتطلبها الحبكة، ولها وظائف

---

[1]- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس'جمعت وقدمت وترجمت إلى الفرنسية: تزفتان تودوروف)، ترع: أبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان وأخرى، 1982، ص: 33.

[2]- الشكلانية الروسية، فكتور ايرليخ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2000، ص:14.

[3]- المرجع نفسه، ص : 27،28.

دلالية وجمالية[1]. ويتفق شلوفسكي وتوماشفسكي حول النظر إلى النص الروائي على أنه ذو شقين: متن حكائي ومبنى حكائي لكنهما يختلفان حول موضع الحوافز من هذين الشقين، فشلوفسكي يرى أن الحوافز تدخل في نسيج المتن الحكائي والمبنى حكائي، بنسب متفاوتة. وأن هذه الحوافز إذا دخلت في إطار المبنى الحكائي واتخذت أشكالا جديدة للحبكة تسمى **الأنساق**. أما توماشفسكي فالحوافز ليست على نمط واحد، أو على درجة واحدة من الأهمية، فليس شرطا أن تذكر الحوافز الموجودة في المتن الحكائي كلها في المبنى الحكائي، بل يمكن تجاهل العديد منها، فالحوافز التي يمكن تجاهلها تسمى(الحوافز الحرة)، والتي لا يكمن تجاهلها تسمى(الحوافز المشتركة)، ويقسم الحوافز غلى قسمين: حوافز تعمل على تغيير الوضعيات النمطية في العالم القصصي، فيسميها(حوافز دينامية)، وحاوفز أخرى لا تعمل على تغيير شيء في الحكاية يسميها(حوافز قارة)[2]. وهذه الأفكار الشكلية عن التحفيز، كان لها اثر فيما بعد، على تحليل البنيويين من أمثال تودوروف وغريماس، حيث أقام تودوروف نموذجه التحليلي أيضا على تقسيم النص إلى حوافز، وقسمها إلى حوافز إيجابية، وحوافز سلبية، وحصر الحوافز الإيجابية في ثلاثة أنواع: الرغبة، التواصل، والمشاركة. وحصر الحوافز السلبية في ثلاثة أنواع كذلك: الكراهية، الجهر، والإعاقة[3]. وبهذا فإن أي حافز في القصة لا يخرج عند تودوروف عن هذه الأشكال. أما غريماس فقد أقام على فكرة التحفيز نظرية جديدة تسمى **الفاعل الدلالي** أو **نظرية العامل**، لقد استعارت السيميائيات السردية مفهوم العامل من تنيير، الذي يحدد العوامل على أنها الإنسان أو الأشياء التي تسهم في الفعل، ومن هذا المنطلق، يحدد العامل من الوحدات التركيبية ذات صفات شكلية خارج أي استثمار دلالي أو أيديولوجي. وبهذا المعنى ينظر إلى مفهوم العامل باعتباره بديلا لمصطلح الشخصية في السيميوطيقا الأدبية، وبديلا عن الشخصيات الدرامية كما يسميها بروب، لأنه يشمل ليس فقط الكائنات الإنسانية، وإنما أيضا الحيونات والأشياء

[1]- السرد في الرواية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي، ص: 28، 29.

[2]- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص: 184.

[3]- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط3، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 2010، ص:78.

والتصورات[1]. وهي نظرية لغوية سيميوطيقية تعتمد في مجال الرواية على المشابهة بين النص الروائي والجملة، في احتواء كل منهما على مسند(فعل) ومسند إليه(فاعل) أو شخصية، وتفرع عن ذلك تقسيم غريماس الأخير لأدوار المرسل، الفاعل، المرسل إليه، المساعد، الموضوع، والمعيق[2].

الشكل الثاني: يتعلق بالبنى الثابتة والهيئات المتغيرة للحكاية في تحليل بروب للحكاية الشعبية، وقد تأثر بنظرية سوسير في تمييزه بين اللغة والكلام، فبروب حاول كذلك على استنباط عددا من البنى الثابتة، أو الأنساق التي استقرت في بناء الحكايات الشعبية، وأخذ القصاص يتناقلونها من جيل إلى جيل، ومن شعب إلى آخر. هذه الأنساق التي استقرت في صلب البنية الحكائية، أصبحت بمثابة هياكل التي يعتمد عليها بناؤها، وأصبحت لغة، وفي مقابل هذه الأنساق أو البنى الثابتة تقوم الاستخدامات الشخصية أو الذاتية، والتي تختلف باختلاف الأشخاص، وباختلاف البيئات والعصور. وتقوم البنى الثابتة عند بروب على أنماط من تركيب الحكايات والشخصيات والعلاقات يشبه التراكيب النحوية في اللغة، أما تركيب الحكاية عنده فيأخذ ثلاثة محاور أو أجزاء:

- **الخروج**: أي خروج البطل من البيت، أو خروجه على الطاعة أو على الأعراف الاجتماعية المستقرة.

- **الإعاقة**: وهي العوائق التي تقف في طريق البطل، ثم معاناته في التفاعل مع هذه العوائق ومحاولة التغلب عليها.

- **الحل**: حين يتمكن النطل فيه التغلب على هذه العوائق، ومن ثم تغيير نمط الحياة الفردية أو الاجتماعية، وجعلها تسير على نظام جديد، أو اندحار البطل أو انهزامه، أو موته، واستمرار الحياة كما كانت قبل خروجه. وأما الأشكال التي تتخذها العلاقات داخل إطار الحكاية، فإن بروب يحصر هذه العلاقات في إحدى وثلاثين علاقة(وظيفة)، استنبطها من استقرائه للحككايات الشعبيةن

[1]- سيميائيات السرد الروائي، حليمة وازيدي، ط1، منشورات القلم المغربي، 2017، ص:15، 16.

[2]- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ط1ن دار الشرق، القاهرة، 1998، ص: 107، 108.

بخاصة حكايات الجنيات في الأدب الشعبي الروسي، وسماها الوظائف مثل علاقات: الابتعاد، التحريم، وارتكاب المحرم...إلخ[1].

الشكل الثالث: جاء فيه باختين بنظرية أسلوبية جديدة، تعد امتدادا للمدرسة الشكلية الروسية، حيث حاول أن يوائم بين الأفكار الماركسية التي سيطرت على الحياة العقلية في روسيا، وما حولها بعد الثورة البلشفية، والأفكار الأسلوبية التي ظهرت على أيدي العلماء اللغويين في موسكو وبراغ، وقد اهتم باللغة بوصفها خطابان وليس بوصفها نماذج نظرية تجريدية منطقية، بوصفها لهجات تعبر عن أنماط المتحدثين بها وعن ثقافاتهم وطبقاتهم الاجتماعية وخصائصهم الذاتية، ومن ثم كانت هناك لغات أو لهجات متعددة يتحاور بها الناس في المجتمع الواحد، لغة العمال، ولغة الرأسماليين، ولغة الموظفين...إلخ. وقد فرق بين الخطاب الشعري والخطاب الروائي، فالخطاب الشعري قائم على التجانس الأسلوبي، أم الخطاب الروائي فقائم على عدم التجانس اللغوي والأسلوبين بل توليف العناصر المتنافرة[2]. وقد تخلى باختين عن النظر إلى اللغة بوصفها مادة مستقلة بذاتها، ونظر إليها بوصفها خطابا أو قولا مرتبطا بالقائل وبمتلق. ويرى أن الصراع الطبقي الذي تدور رحاه في المجتمع، يدور صراع طبقي مثله بين هذه اللغات أو اللهجات. فباختين يربط بين الوعي الإيديولوجي واللغة[3].

- **الاتجاهات البنيوية الأروبية:** استفادت من الشكلانية الروسية ومن معطيات علم اللغة الحديث، تحليل النص الروائي، لكنها لم تكتف بالشكل، وترفض انقسام العمل الأدبي، وترى النص وحدة مكونة من عناصر ممتزجة امتزاجا فنيا، تتناغم فيه الأجزاء، وتتجاوب فيه العلاقات، ومثله في ذلك مثل وحدة الجملة في اللغة. والمضمون ليس مستبعدا لكن ينظر إليه بوصفه أحد عناصر البناء الفني للرواية. لكن المنهج الذي اتبعه في بحثهم عن بنية النص، لا يعتمد على استقراء النصوص واستنباط مقوماتها، بل اعتمدوا على منهج تصوري يفترض النموذج ثم يحاول

[1]- السرد في الرواية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي، ص: 34،35.

[2]- السرد في الرواية المعاصرة، عبد الرحيم الكردي، 37.

[3]- المرجع نفسه، ص: 36.

إثباته على ما يصدق عليه من نصوص، والنموذج مقترض من الألسنية. وظهرت عدة اتجاهات لأنها لم تلتزم بنموذج واحد، ومن هذه النماذج:

1- **رولان بارت:** يعتبر أن النص الروائي جملة كبيرة. وينقسم النص إلى ثلاثة مستويات: مستوى الوظائف، ومستوى الأعمال، ومستوى الإنشاء.

-الوظائف: يقصد بها تلك الوحدات الصغيرة التي يمكن أن يقسم على أساسها القول الروائي، فكل جزئية من جزئيات المستوى الكلامي في الرواية ، يفترض أنها ذات وظيفة، وأنها ذات معنى، وهي في الوقت نفسه جزء من البنية الكلية. وهذه الوحدات قد تأتي على هيئة كلمة أو فعل، أو حرف من حروف المعاني، أو ضمير أو غير ذلك، أو على هيئة جملة ، أو عبارة. وقسم الوظائف إلى وظائف توزيعية تعتمد على الروابط السببية المنطقية، وإلى قرائن تعتمد على مجرد التوالي الزمني أو المكاني، وهذا فعله أفلاطون حين ميز بين التراجيديا والتاريخ.[1]

- **الأعمال:** يرى أن هذا المستوى يتعلق بالأفعال التي تقع من الفاعلين، أو تقع على مفعول بهم، وهما يشبهان الفال والمفعول به في الجملة. ولا ينظر إليهما كشخصيات بل كعوامل مثل المساعد والشرير والمعيق والخادع، وهكذا أمكن لبعض البنيويين أن يختصر العلاقات التي تقوم بين الشخصيات في: الحب، التواصل، والمساعدة.

– الإنشاء: يقصد به من هذا المستوى اللغة، أو نظام الرموز الذي يربط بين قطبي النص الروائي: المنشئ والمتلقي داخل النص، فالمنشئ هو الكاتب، لكنه الكاتب الكامن في النص، والمتلقي أو القارئ الضمني أيضا هو أحد العوامل المضمنة في النص، مثله في ذلك مثل الكاتب أو الشخصيات، ووظيفته هي تلقي خطاب المنشئ والتجاوب معه. وكل من المنشئ والمتلقي والإنشاء هي أنساق نصية، لا علاقة لها بأشياء خارج النص. والمستوى الإنشائي هو لغة تسري تسري عليها قوانين اللغة وأحكامها، وهذا المستوى يستوعب الوظائف والأعمال معان في وحدة مترابطة ومتناغمة.

[1]- المرجع السابق، ص: 50.

2- **ليفي ستروس:** يقوم هذا النموذج على افتراض المشابهة بين جميع هياكل النتاج البشري على اختلاف أشكالها، مثل اللغة والقص، والقرابات الاجتماعية والأزياء، فكل هذه الهياكل تنطبق عليها القوانين الخاصة ببنية العقل البشري، أو العقل الجمعي كما سماها دوركايم الذي كان شتراوس يعده مصدرا من مصادر الفكر البنيوي. يرى شتراوس أن هناك نماذج منطقية رياضية تكمن في عقل الناس الجمعي كمونا غير واعن وكل مجموعة من هذه النماذج تشكل بنية، ويظهر أثر النماذج في السلوك البشري الاجتماعي أو اللغوي أو الفني على هيئة بنى منضبطة تنطبق عليها قوانين البنية بوجه عام. وهذه القوانين(الشمولية، الضبط الذاتي، والتحولات) يمكن تطبيقها على أشكال القرابات الاجتماعية، وعلى تشكيل القبائل البدائية، باعتبار القبيلة وحدة بنيوية تشمل الاسر والعشائر والأفراد، ويمكن تطبيقها على الأزياء باعتبارها وحدة بنيوية تشمل أغطية الرأس وأربطة العنق، والجوارب...إلخ

وهذه الأشكال هي مؤسسات بشرية اجتماعية ذات قواعد عامة، تتجاوز الاستعمال الفردين وهذه القواعد العامة تضرب في جذورها في العقلية الجماعية اللاواعية للجماعات البشرية. أما الاستخدام الفردي فيتعلق بالكيفية التصرف الواعي، من قبل فرد واحد أو مجموعة من الأفراد. وهذا يشبه تقسيم دو سوسير للغة والكلام. وليفي شتراوس ينظر مثله إلى البنية دائما في ثباتها وليس في تطورها. ويدخل الأساطير والحكايات الشعبية والقصص في دائرة مجال الأنثروبولوجي، باعتبارها من نتاج العقل الجمعي[1].

3- **تودوروف:** يتشابه هذا النموذج الذي قدمه شتراوس مع نموذج تودوروف من تقنيا فقط، لأن هدف كل منهما يخالف الآخر. فتودوروف يحاول فقط أن يصف الهيكل الذي يقوم عليه بناء الحكاية، بصورة تجريدية، عن طريق تطبيق المنطق اللساني الشائع في عصره، دون أن يكون من أهدافه البحث في البنية الأساسية للعقل البشري. ينطلق في تحليله للنص الروائي من نظرية توماشفسكي التي تميز بين **المتن الحكائي** و**المبنى الحكائي**، ويؤكد على أنه لكل رواية مظهرين متداخلين: **القصة**

[1]- المرجع السابق، ص: 50.

(المتن الحكائي) و**الخطاب** (المبنى الحكائي). ويرى أن هناك ثلاثة مقاييس يمكن أن يستخدمها محلل الرواية وهي: الزمن، الرؤية، والطريقة. وهي جميعها تستوعب القصة والخطاب معا، فلكل منهما زمنه الخاص، ورؤيته الخاصة، وطريقته. وهو يفرق بين القصة التي يصنعها الكاتب، وبين القصة التي يشكلها القارئ نتيجة للعالم المتخيل الذي يبنيه أثناء قراءته للرواية. والخطاب هو مناط البحث، وهو المادة الملموسة في الرواية، ومن خلاله نستطيع تبين كل مظهر من مظاهر القصة: زمانها رؤيتها وطريقتها. والخطاب ترتيبه فني ، يعتمد على أسس خاصة به في التقديم والتأخير، والذكر والحذف. وهو يخالف الترتيب الزمني للقصة.

4- **جيرار جينيت**: لقد وصلت البنيوية إلى ذروتها في النموذج الذي قدمه جيرار جينيت، وأكثرها نضجا وأيسرها في مجال التطبيق، انطلق من منطق لغوي، حيث رأى أن النص مثل الفعل في تعدد أبعاده(له زمان، حالة إعرابية، صوت، بناؤه للمعلوم وبناؤه للمجهول)، فإن النص كذلك يحتوي على ثلاث مستويات مشابهة: **القصة، الخطاب، السرد**. أما **القصة** فهي المضمون السردي ويقصد به العالم الخيالي الذي يبتغي القاص نقله إلى القارئ عن طريق اللغة، والعنصر الجوهري فيها هو التتابع الزمني المطرد لمجرى الأحداث. وأما **الخطاب** فهو المستوى القولي الملفوظ أو المكتوب، الذي يستخدم لاستحضار القصة أو تشييدها، وزمان الخطاب يختلف عن زمان القصة، وله مكانه وحجمه واتجاهه.و أما السرد يقصد به الهيئة التي يبني عليها قص الأحداث، مثل: زمن الرؤية، وطرق التقديم أي العرض أو الاستحضار، والأصوات السردية وغيرها[1]. يحلل جينيت النص الروائي من خلال الموازنة بين ثنائيات يستقصي من خلالها جميع المستويات السابقة، مثل ثنائية المحاكاة والتقديم وهي مستمدة من أرسطو وكذلك أفلاطون، حين فرق بين الدراما والتاريخ، فالدراما تعتمد على العرض أو التمثيل، بينما التاريخ يقوم على الإخبار والحكي. وفي النص الروائي أخلاط من هذين الأسلوبين.

[1]- المرجع السابق، ص: 60.

7. النقد الأسلوبي:

يعد المنهج الأسلوبي أحد المناهج اللغوية اللسانية التي فرضت نفسها في الساحة النقدية الغربية، وانصب اهتمامها على النص تنطلق منه، وتنتهي إليه. وتتنوع الأسلوبية على حسب تنوع مشارب مدارسها(التعبيرية، البنائية، النفسية، الإحصائية). ولم يكن هذا المنهج بعيدا عن الدراسات العربية القديمة التي تمس البلاغة والنحو وغيرهما.

فالأسلوبية من المناهج النقدية الغربية الحديثة، والتي حاولت أن تجد لها مكانة بين المناهج الأخرى في مقاربة النصوص الأدبية خاصة. وهو من الاتجاهات النقدية التي اتكأت على المنجز الألسني الذي يقوم أساسا على الدراسة العلمية الصارمة للغة في تعاملها معه تنطلق من معاييره المركزة على على الصرامة، الموضوعية، والانضباط المعرفي[1]، وغيرها من حقول أخرى تشاركها في أهم قضاياها، لكنها تختلف معها في أهدافها ورؤاها وزاوية النظر التي تعتمدها، وكذلك في مقاصدها وأهدافها كالبلاغة والنقد وعلم الدلالة والسيميائيات وغيرها. ويؤرخ ظهورها في بدايات القرن العشرين على يد شارل بالي(1865-1947) تلميذ دو سوسير الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد «مبحث في الأسلوبية الفرنسية» سنة 1909 تحديدا[2]، باعتباره امتدادا وفرعا عن لسانيات أستاذه. وهي عنده أنها جملة الصيغ اللغوية التي تعمل عملها في إثراء القول، وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم، وكشف عن سرائره، وبيان تأثيره في السامع[3]. وقد صادف النقاد اضطرابا كبيرا في تحديد مفهومه، تتجاذبه اللسانيات من جهة، والنقد الأدبي من جهة أخرى، ومع إدراكهم لهذه الظاهرة، فإنهم لم يقفوا على تحديد طبيعته والإطار النظري الذي تتم دراسته في نطاقه، ولا توجد نظرية توحد بين جهود الدارسين والنقاد، وقد أدى هذا إلى أن يقدم كثير من الباحثين في مقدمات كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصل في بعض الأحيان إلى

---

[1]- المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، رابح بوحوش، دارالعلوم للنشر والتوزيع، عنابة -الجزائر 2010، ص:77.

[2]- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، ط1، منشورات الإختلاف- الجزائر،، 2008 ص:175.

[3]- التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، دار المريخ للنشر، 1989، الرياض، 75.

نيف وثلاثين تعريفا[1]. وهذا ما جعل هذه المحاولات في هذا الشأن تصل إلى طريق مسدود وأفق غامض، ودون جدوى الشيء الذي جعل النقاد يدركون أن تحديد الأسلوب تحديدا جامعا مانعا، ضرب من الاستحالة في العصر الحديث، وهذا الأمر طبيعي في عصر مليئ بالتباين، والاختلاف في أصول الثقافة، والتفرغ والتشعب في أصل الثقافة الواحدة، وقد يكون ذلك عقبة في الطريق، حين نجد بعض الباحثين يقدمون لكتبهم ببحث في غموض المصطلح، وأدى ذلك ببعضهم إلى التطرف، فزعم أنه يمكن من استعراض مشكلات تعريف الأسلوب، والاعتراضات الموجهة إلى كل منهما استخلاص نتيجة مريحة، تحل الإشكال، وهي أنه لا وجود للأسلوب[2]. وأكد هذه الفكرة منذر عياشي: فالاسلوبية اليوم هي دراسة اللغة، وهي أيضا دراسة للكائن المتحول باللغة. وهي كذلك دراسة للعمل الإبداعين ودراسة لعملها الذاتي المبدع للعمل الإبداعي. ولما كانت هي كذلك، فإننا نفهم أن تكون مستعصية على التقنين والتقعيد[3]. فإن اختلفت وجهات النظر فيه وتباينت، فلا يمكن أن نبعده أصله اللغوي، وكذا العمل الأدبي فهو عموما رسالة لغوية موجهة من المنشأ إلى المتلقي، يستخدم فيها نظام لغوي مشترك، ويقضي ذلك أن يكون كل من منشئ، والمتكلم على علم بمجموعة الأنماط والعلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية تكون ذلك النظام[4]، ولهذا نقو أن الأسلوب يقوم على ثلاث ركائز هي: المتكلم والكلام والسامع ، فالنسبة للمتكلم، يقوم على أساس أن الأسلوب يعبر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه، بل ويعكس افكاره، ويظهر صفاته الإنسانية. أما بالنسبة للكلام أو النص، فيعتمد على فكرة الثنائية اللغوية التي تقسم النظام اللغوي إلى مستويين: مستوى اللغة ويقصد به بنية اللغة الأساسية، ومستوى الكلام. ويعني اللغة في حالة التعامل الفعلي بها. وينقسم المستوى الثاني إلى قسمين آخرين: أولهما الاستخدام العادي للغة، والثاني الاستخدام الأدبي لها، وهذا الأخير هو مجال البحث الأسلوبي، لما فيه من انحراف عن النمط العادي، والانحراف هنا يعني الخروج عما هو

---

[1]- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ط1، دار الشروق، القاهرة-مصر،1998، ص:95.

[2]- علم الأسلوب، محمد كريم الكواز، ط1، منشورات جامعة السابع أبريل، الجماهيرية الليبية، ص:56،57.

[3]- الأسلوبية، بيير جيرو، تر: منذر عياشي،(مقدمة المترجم) ط2، مركز الإنماء الحضاري، 1994، ص:6.

[4]- علم الأسلوب، محمد كريم الكواز، ص: 57.

مألوف في الاستعمال اللغوي، مما يشكل في النهاية ما يسمى بالخاصية الأسلوبية. أم بالنسبة للسامع أو المتلقي، هو أن دور المتلقي في عملية الإبلاغ مهم غلى الحد الذي يراعي فيه المخاطب حالة مخاطبه النفسية ومستواه الثقافي والاجتماعي[1].

التي قد أثرى الباحثون الأسلوب بدراسات متواصلة وعميقة، لكنهم اشتقوا لأنفسهم طرقا واتجاهات ضمن هذا العلم الجديد، راكمت البحث الأسلوبي وأثرته برؤى معرفية ومنهجية جديدة، ورسمته علما متعدد الاتجاهات غامض الهوية، فإذا نحن أمام اتجاهات أسلوبية متمايزة، يختلف رصدها وحصرها من باحث إلى آخر[2]. يعتبرها الكثير من منظري الغرب أنها جسر يربط اللسانيات بالنقد الأدبي، كأنه تعبيد لطريق عتيق شقته البلاغة القديمة، حيث أن البلاغة عند غيرو هي أسلوبية القدامى[3]، كما أن الأسلوبية هي بلاغة حديثة تحت شكلها المزدوج: علم التعبير، ونقد للأساليب الفردية، وعليه فالأسلوبية هي الوريث المباشر للبلاغة[4]. ومن خلال ما سبق يمكننا أن نسجل ثلاث نقاط نعتبرها كنتائج من خلال استعراضنا لنشأة الأسلوبية وهي: أولاك الأسلوبية علم يعنى بكل ما يتعلق بالأسلوب. ويكشف الخصائص المميزة للتعبير والمكتوب والمنطوق. وإن الاسلوب مصطلح ذو مدلول إنساني، ذاتي، نسبي، وإن الأسلوبية أصبحت جسرا، يربط علوم اللسان بالإبداع الفني الأدبين ثانيا: إن أهم مبدأ تعتمد عليه الأسلوبية، هو ثنائية اللغة والكلام التي تقوم تحليل الظاهرة اللسانية إلى اللغة، وهي نظام عام مجرد جماعي غير مقصود، وأن الكلام هو استعمال فردي شخصي لذلك النظام، ثالثا: إن أية نظرية في الأسلوب تقوم على أساس فرضية منهجية، قوامها أن المدلول الواحد يمكن التعبير عنه بدوال مختلفة. مما يؤدي إلى تعدد الأشكال التعبيرية، على الرغم من وحدة الصورة

[1]- الأسلوبية، فتح الله أحمد سليمان، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004، ص:7.

[2]- مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، ط1، جسور للنشر والتوزيع- الجزائر،2007، ص: 76.

[3]- الأسلوبية، بيير جيرو، تر: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري،1994، ص: 27.

[4]- إشكاية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي ص:182.

الذهنية. وإن المقارنة الأسلوبية هي الوسيلة الوحيدة لكشف الخصائص المميزة لكل شكل تعبيري، أو استعمال لغوي[1]. واعتمدت الأسلوبية مصطلحات تعتبر الأساس في التحليل الأسلوبي:

1- **الانزياح:** هو مصطلح شائع في الدراسات القديمة والحديثة تحت مسميات كثيرة كالانحراف والعدول والإبداع والتغيير والخروج...إلخ. ويعد مؤشرا على أدبية النص لأن الخروج عن النسيج اللغوي العادي في أي مستوى من مستوياته(الصوتي، التركيبي، الأسلوبي، والبلاغي) يمثل في حد ذاته حدثا أسلوبيا. والانزياح عند جان كوهن هو مبدأ الشعرية. ويتجلى في علاقة مفردة ما مع المفردات الأخرى ضمن السياق، فكلمة (سماء) لا تشكل انزياحا، إلا إذا اسند إليها فعل لم يعتد أن يسند إليها مثل (بكت) ليتشكل الانزياح في البلاغة استعارة، فعلاقة السماء مع بكت يمكن دراستها ضمن مجال الدرس الأسلوبي فوظيفته تبيان الوظيفة التأثيرية الجمالية، والدلالية لهذا الانزياح[2]. وما يجب أن ينبه إليه: ليس كل عدول أسلوبا، إذ لا بد من ارتباط العدول الأسلوبي بوظيفة يؤديها في النص، وإلا كان لعبة أسلوبية ليست بذات أثر[3]. والانزياح يرتبط بالاختيار ارتباطا وثيقا، لأن الاختيار يقوم على إمكانيات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف، وتحققه وتجليه إذ الاختيار يمكن أن يبرر بالمقارنة مع حالة الحياد أو الأسلوب المحايد أو ما يعرف بالدرجة الصفر، وبذلك فإن الاختيار ينفتح على الانزياح بشكل وثيق[4].

2- الاختيار: يعد الركيزة والمبدأ الأساس لتحليل الأسلوب، حيث يفسر المحلل الأسلوبي الاختيار الذي قام به الأديب من بين سائر صنوف الأداء اللغوي. ففي تكوين جملة لغوية يعمد الكاتب إلى اختيار عناصرها وجمعها في نسق متصل، وهو يقوم بالعمليتين في نفس الوقت تقريبا، عملية اختيار العناصر، وعملية تأليفها في منظومة لغوية، أما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء كلمات من بين

---

[1]- علم الأسلوب، محمد كريم الكواز، ص:68.

[2]- اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، إبراهيم عبد العزيز السمري، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2011، ص: 250.

[3]- المرجع نفسيه، ص: 251.

[4]- الأسلوبية، موسى ربابعة، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص: 43.

مجموعة من العناصر التي يمكن لها أن تتبادل موقعها، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى بالمحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة العنصر الماثل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما، أما نظم الكلمات المختارة في نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقي الذي يشير إلى تجاوز العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب[1].

3- التركيب: البحث الأسلوبي ينطلق كذلك من مقولة التركيب الذي يقوم بنظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي متوسلا في ذلك بعمليتي الحضور والغياب، الحضور للكلمات المختارة، والغياب للكلمات الأخرى المصفوفة في جدول الاختيار، والدخول في علاقة جدلية أو استبدالية، فالكلمات الأخرى تتوزع غيابيا في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي. إن صورة الغياب هذه تعطي للأفعال معان إضافية لأنها دائما حافة بالنص، كما تعطيها أيضا قيمة الشهادة على أسلوبية الجملة. فالتحليل هو دراسة الانسجام الحاصل بين المفردات، والأثر الجمالي الذي يتركه في ذهن المتلقين وعلى هذا يكون الأسلوب عند جاكوبسون تطابقا لجدول الاختيار على جدول التأليف أو التركيب[2].

أهم المدارس الأسلوبية:

أ- الأسلوبية التعبيرية: تعرف بأسلوبية بالي تلميذ دو سوسير، وقد عرفها بأنها تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية[3]. فقد تجاوز أستاذه وذلك من خلال تركيزه الجوهري والأساسي على العناصر الوجدانية للغة. إن الالتفات إلى إلى ظاهرة الشحن العاطفي الوجداني في اللغة يشكل مظهرا بارزا من مظاهر انفتاح الدراسة الأسلوبية على الجانب التأثيري، هذا الجانب الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وبخاصة إذا ما فهم الأدب على أنه تعميق وتجذير للجانب الإنساني، إذ إن الإنسان يظل هو مركز العمل الأدبي ومحوره. ومع الالتفات بالي إلى الجانب الوجداني لفهم الأسلوب إلا أنه لم يقصد به دراسة الأسلوب الأدبي، فهذه الالتفاتة لم تتجاوز حدود اللغة العامة

[1]- اتجاهات النقد الأدبي العربي، إبراهيم عبد العزيز السمري، ص:252.

[2]- المرجع نفسه، ص: 253، 254.

[3]- الأسلوب، محمد كريم الكواز، ص: 98.

والشائعة، ولم ينقلها إلى ميدان دراسة الأسلوب، وبذلك ظلت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة، وليس أسلوبية الأدب، وبذلك يكون بالي قد جعل الجانب التأثيري ليس في اللغة من حيث هي استعمال، وإنما من حيث هي ظاهرة قائمة في اللغة بشكلها العام. فأسلوبية بالي إذا لا تعني إلا الإيصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي[1]. واهتمامه بالمحتوى العاطفي جعله يغفل الجوانب الجمالية وتركيزه على الكلام المنطوق صرفه عن الاهتمام بالأسلوب الأدبين وتصنيفه للإمكانات الكامنة، أو المثارة في اللغة شده إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة، دون الاهتمام بالتطبيقات الفردية لها.

ب– الأسلوبية الأدبية: تطورت النظرة إلى علم الأسلوب، وإمكانية الإفادة منه في دراسة النصوص الأدبية، وبخاصة ما قدمه ليوشبتز الذي أقام جسرا بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، وأسس الأسلوبية المثالية، وأحدث تحولا أساسيا وجوهريا في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف من ملمح أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية. وقد بنى رؤيته هذه متأثرا بآراء فوسلر وكروس وفرويد، وأفاد من دراسات فرويد في الاعتناء بالجوانب السيكولوجية للمبدع، وهو جانب مهم جدا في دراسة العالم النفسي للمبدع، وقد تجلى هذا الأمر في بناء صلة بين علم اللغة وعلم الأدب من خلال العناصر النفسية التي تتمثل انعكاساتها في عمل الأديب. ومن أهم المرتكزات التي بنى عليها أسلوبيته، أولها: أن النقد يجب أن ينطلق من العمل الأدبي نفسه، ثانيهما: أن الأسلوبية يجب أن تكون نقدا قائما على التعاطف مع العمل، وأطرافه الأخرى، وأن عملية الدخول إلى العمل الأدبي تكون خلال الحدس القائم على الموهبة والدربة والتجربة، وأن السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وإن كل انزياح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى[2].

---

[1]- الأسلوبية، موسى ربابعة، ص:11.

[2]- المرجع السابق، ص: 12.

ج- الأسلوبية البنيوية: هي أكثر المدارس الأسلوبية شهرة، وتعد امتدادا متطورا لأسلوبية بالي في الوصفية، وامتدادا لآراء سوسير التي فرقت بين اللغة والكلام. وجاء جاكوبسون وقدم طروحات جديدة تبرز من خلال تعريفة للأسلوبية: إنها البحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا. فقد ميز بين الخطاب الأدبي ومستويات الخطابات الأخرى، وبهذا يكون قد أخرج اللغة العامية واللغة الشفوية واللغة غير الفنية. لأن الأسلوبية لا تشتغل إلا على الكلام الفني دون غيره. وقد ركز في دراسته للغة على قضية الإيصال، فاللغة تقوم بست وظائف (الانفعالية، والمرجعية، والشعرية، والانتباهية، والانعكاسية، والإدراكية) وركز جاكوبسون على الوظيفة الشعرية لأنها أبرز وظائف الفن اللغوي الأدبي. وفي ضوء هذه الوظائف فإن جماليات اللغة تنشأ من خلال الاختيار والتركيب اللذين يعتمدان على مبدأ التعادل، ولذلك يقول: إن الوظيفة الشعرية تكمن في إسقاط مبدأ الاختيار على مبدأ التركيب[1]. ثم جاء ريفاتير الذي يعر من رواد هذه المدرسة وقد ألف كتابا (محاولات في الأسلوبية البنيوية 1971) يبين أن الأسلوبية البنيوية تقوم عل تحليل الخطاب الأدبي، لأن الأسلوب يكمن في اللغة ووظائفها، ولذلك ليس ثمة أسلوب أدبي إلا في النص.[2] وقد عرف الأسلوب الأدبي: أنه شكل مكتوب وفردي، قصد به أن يكون أدبيا. ومن أهم الأمور التي طرحها هو التركيز على الوحدات الأسلوبية في النص، وذلك لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية، وبذلك تصبح الأسلوبية قائمة على الاختيار في المعالجة. وينطلق من مقولة: أن الأسلوبية تدرس فعل التواصل لا بوصفه مجرد إنتاج لسلسلة لغوية، ولكن بوصفه يحمل طابع شخصية المتكلم، وبوصفه يلفت انتباه المخاطب. ومن يبرز دور أهمية المتلقي، فغاية الباث في عملية الإبلاغ الأدبي تتمثل في توجيه المتلقي توجها يقوده إلى تفكيك الرسالة اللغوية على وجه معين مخصوص، فيعمد الباث عندئذ إلى شحن تعبيره بخصائص أسلوبية تضمن له هذا الضرب من الرقابة المستمرة على المتلقي في تفكيكه للمضمون اللغوي، ومن المقومات التي اعتمدها هو عنصر المفاجأة

[1]- المرجع نفسه، ص: 13.

[2]- المرجع نفسه، ص: 15.

لأنها تحدث خلخلة في إدراك المتلقي و وعيه[1]. واستعان ريفاتير بما يسمى القارئ العمدة وهو محصلة ردود أفعال عدد من المخبرين اللغويين تجاه النص بصفتهم نقاد ومترجمون وشعرا وما إلى ذلك. فالقارئ العمدة ليس قارئا بعينه، وإنما هو مجموعة استجابات للنص الذي يحصل عليها المحلل من عدد من القراء[2].

ثوابت التحليل الأسلوبي:

– الانطلاق من الظاهرة اللغوية خاصة، ومن مختلف مواد البناء والأداء في الكلام عامة، وتركيز النظر في كيفيات التعبير المفصحة عن صور الشعور والتفكير، سواء ما تعلق بالمفردة أو بالتركيب، أو بالصوت، أو بالمعنى أو بالصيغة أو الدلالة أو بالحركة والصورة، أو بنوع النص، أو بجنس الكتابة أو غرضها، ويكون الاعتماد في ذلك على الظواهر الموظفة توظيفا جديدا.

– التمهيد للتحليل الأسلوبي بأعمال تحضيرية، ليست من صميمه، ولكنه لا يجري إلا بعد حصولها، أهمها حل الإشكالات العائقة عن الفهم، وتحديد الموازين التي بها يعرف قيم الظواهر، لتطرح من الحساب كل ظاهرة مستعملة على غير وجه التوظيف الجمالي، ومعرفة ما استقر عليه العرف في الوضع اللغوي، والدرس النقدي والتاريخ الأدبي، استعدادا لتحديد مظاهر الأسلوب، وعناصر الإضافة، ومواطن الإبداع التي تقدمها النصوص المدروسة.

– المحلل الأسلوبي لا يسلم بأدبية النص أو شعرية الشعر تسليما، وإنما ينحو في عمله منحى البحث والمناقشة والمساءلة، قبل أن يطمئن إلى أي نتيجة.

---

[1]– المرجع السابق، ص:17.

[2]– المرجع نفسه، ص: 18.

8. الموضوعاتية:

المقاربة الموضوعاتية من المقاربات التي تتعامل مع النص الأدبي(شعرا أو نثرا)، وقد ظهرت في أوروبا إبان ستينات القرن العشرين مع موجة النقد الجديد، ومتجاوبة بشكل من الأشكال مع تيار ما بعد الحداثة[1]. وأول ما ظهر على وجه التحديد في الخمسينات من القرن العشرين في النقد الفرنسي الذي تطور في ظل الألسنية والبنيوية، وحاول أن يحافظ على استقلاله تجاه المناج النقدية التقليدية والحداثية[2].

يشتق مصطلح (الموضوعاتي، thématique) في الحقل المعجمي الفرنسي، من كلمة (thème) وترد هذه الكلمة بعدة معان مترادفة كالموضوع، والغرض، والمحور، والفكرة الأساسية، العنوان ، الحافز، والبؤرة، والمركز، والنواة الدلالية...إلخ

ويقابل كلمة (thème) عند اللسانيين الوظفيين الجدد،، مصطلح التعليق(Rhème) لأن التعليق عبارة عن موضوعات جديدة، أو أخبار تسند إلى المسند إليه، أو تضاف إلى الفكرة الرئيسية المحورية أو النواة البؤرية. لقد استعمل المصطلح الموضوعاتي أو التيمي أو الجذري بشكل انطباعي وعفوي من قبل جان بول ويبر، **إذ أطلقه على الصورة المتفردة والملحة في تكرارها واطرادها، والمتواجدة بشكل مهيمن في عمل أدبي عند كاتب ما**[3]. وقد تعني موقفا أو حادثا معينا، يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية، في أثر من آثار الكاتب، أو مجموعة من آثاره الأدبية إما بصورة رمزية، أو بصورة واضحة[4]. ومن الصعوبة بمكان تحديد المفهوم اللغوي للنقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة، نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية، ومن ثم فليس هناك ما هو أكثر إبهاما من الموضوعاتي، والنقد الموضوعاتي يوظف الكثير من خلاصات المناهج الأخرى ويحاول دائما أن ينفلت من التحديد

[1]- المقاربة النقدية الموضوعاتية، جميل حمداوي، أدب فن للثقافة والفنون والنشر، 2015، 6.

[2]- وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب-سورية، 1998، ص:14.

[3]- النقد الموضوعاتي، سعيد علوش، ط1، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط- المغرب، 1989، ص:6.

[4]- وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة، محمد عزام، ص: 14.

ويمكن القول بأن مبدأ الحرية الذي يتمتع به ممارس النقد الموضوعاتي هو الشيء الوحيد الثابت[1]، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة في استقصاء دلالتها وقراباتها الضمنية والخفية، واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال[2]. تنبني المقاربة الموضوعاتية على استخلاص الفكرة العامة أو الرسالة المهيمنة أو الرهان المقصدي أو الدلالة المهيمنة أو البنية الدالة التي تتجلى في النص أو العمل الأدبي، عبر النسق البنيوي وشبكاته التعبيرية تمطيطا وتوسيعا، أو اختصارا وتكثيفا، والبحث أيضا عما يجسد وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقا وانسجاما وتنظيما. ولا يمكن للمقاربة الموضوعاتية أن تبرز الفكرة المهيمنة أو التيمة المحورية إلا بعد الانطلاق من القراءة الصغرى نحو القراءة الكبرى، والتعرف إلى الجنس الأدبي، ورصد حيثياته المناصية والمرجعية، وتفكيك النص إلى حقول معجمية، وجداول دلالية إحصائية لمعرفة الكلمات والعبارات والصور المتكررة في النص أو العمل الإبداعي اطرادا وتواترا[3]. فالمقاربة الموضوعاتية تعتمد على خطوتين أساسيتين هما: الفهم الداخلي للنص المقروء بكشف بنيته المهيمنة الدالة معجميا وتركيبيا ولسانيا وشاعريا، وتأويله خارجيا اعتمادا على مستويات معرفية مرجعية مساعدة بإضاءة الفكرة المحورية وتفسيرها[4]. **والخلفيات الفكرية والفلسفية** التي يستند إليها هذا المنهج نذكر منها الفلسفة الظاهراتية لأدموند هوسرل، فالظاهراتية جاءت كرد فعل على النزعة المثالية والتجريبية معا، لأن المثالي يستبعد العالم الخارجي كمصدر للمعرفة، والتجريبي يؤكد على الدور السلبي للوعي. فهوسرل يرى أن الوعي هو وعي الذات بموضوعها لا وعي الذات بذاتها كما كان يرى سقراط وديكارت، أي أن وعي الإنسان بنفسه يمر أولا من خلال وعيه بالعالم مع التخلص من الأحكام المسبقة، وبالتالي فإن مهمة النقد الموضوعاتي تتمثل في القيام بتحليل النص الأدبي باعتباره وعيا فنيا يمثل وعي المبدع[5]. فإن الوعي والعالم الخارجي يمثلان حقيقة ماثلة، وأن الوعي عندما يفكر

---

[1]- سحر الموضوع ، حميد لحميداني، ط2، مطبعة أنفو ربانت-فاس، 2014، ص: 28.

[2]- النقد الموضوعاتي، سعيد علوش ، ، ص:7.

[3]- المقاربة النقدية الموضوعاتية، مرجع سابق، ص:10.

[4]- المرجع نفسه، ص: 13.

[5]- المنهج الموضوعاتي، جوزف لبس، (مقالة)، Gastonbacchelard.blogspot. com ، بتاريخ 2014/08/10.

في العالم يتجه إليه بصورة مباشرة تكون فيها الذات قاصدة، والشيء الخارجي مقصودا، فالنقد الموضوعاتي يبقى مرتبطا بالعمل الإبداعي ومدركا للتجربة الماثلة فيه، أما النقد الموضوعاتي الذي يستفيد من من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه هايدجر وسارتر (الوجوديان) عند تأكيدهما على أهمية وراديكالية الوعي، فيستطيع أن يتحرر من قيد النص، ويستعين الناقد في هذه الحالة بحدسه الثاقب أو بايديولوجيته الخاصة. فالإبداع يمثل بشكل متطابق وعي الكاتب[1]، وهذا لا يعني إهمال اللاوعي. فقد أشرنا في السابق أن النقد الموضوعي يهتم بالجانب النفسي لأن التيمة أو الجذر يقترب من العقدة في المنهج النفسي لأنه غالبا ما يكون لا شعوريا، ويرجع إلى طفولة الكاتب، فعقدة أوديب مثلا تعني رغبة الطفل في القضاء على أبيه والحلول محله في الاستئثار بأمه[2]، وغيرها من العقد النفسية المعروفة في التحليل النفسي. فالوعي النقدي الموضوعاتي، وعي بالذات(سارتر) و وعي بالعالم (هوسرل) و وعي بالعلاقة بين الذات والعالم(باشلار)، ومثلث الوعي هذا هو الذي يجعل الوعي النقدي الموضوعاتي وثيق الصلة بالوعي الفلسفي

فالمنهج الموضوعاتي منفتح على المناهج النقدية الأخرى، وهذا باعتراف أعلامه مثل جان بيار ريشار: الجذريون(انقاد هذا المنهج) لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن تنحصر العلاقة في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ، وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها. ويقول كذلك: نحن نتجنب التحليل النفسي الفرويدي، ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي. إننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنص الذي نعتبره واقعا حيا. ويذهب جان بيار ريشار بعيدا إلى تأكيد الاستفادة من البنيوية والتحليل النفسي والنزعة الشكلية، وفي الوقت نفسه يؤكد على استخدام الناقد الموضوعاتي لطاقة الحدس. وقد يستوعب معالجة أسطورية أو دينية[3].

---

[1]- سحر الموضوع ، حميد لحميداني، مرجع سابق، ص: 30.

[2]- وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة، محمد عزام، ص: 14.

[3]- سحر الموضوع ، حميد لحميداني، مرجع سابق، ص: 32.

آليات المقاربة الموضوعاتية تتكون من ثلاث مراحل: المرحة الأولى هي عملية الإحصاء(تعيين الموضوع من خلال التواتر وانتشار الحقل المعجمي، بدل الحدس وحرية المدخل كما نجدها عند ريشار، والبحث عن الذكرى في عالم الطفولة كما نجدها عند فيبير). المرحلة الثانية التحليل(فرز وتصنيف و وصف، اي البحث عن حاجات لسانية، وأسلوبية ورمزية، والكشف عن علاقاتها السرية ومحاولة ردها إلى مركز واحد هو الموضوع). أما المرحلة الثالثة فهي البناء(بناء عالم المبدع الخاص وكونه الخيالي والحسي بما توافر للناقد من مواد)[1].

وقد سجل بعض المآخذ على هذا النوع النقد نذكر منها أنه نقد نفسي فردين يخصص جهوده للبحث عن ذات المبدع، فيستلهم التحليل النفسي ولكنه يقصر في تحليل نفسية المتلقي والبيئة والعصر، فاين تكمن الخصوصية في دراسة موضوعات شاعر ما إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب الذي تنتمي إليه والعصر الذي يحويها. إضافة إلى أنه منهج فردي غير أكاديمي ولكنه حدسي، أي أنه يحاول العثور على المهيج أو النزوة الإبداعية، فيعين نقطة الانطلاق أي الحدس الأولي الذي يشع العمل الأدبي منه أو يتولد، وكل ناقد يوجه قراءته وفق حدسه الخاص إلى اختيار الموضوعات المفضلة التي يلاحقها، وهذا يعني أن للانطباع الشخصي دورا في الموضوعاتية، وبالتالي فقدان الضوابط والتيه في التأويل. كذلك هو منهج زئبقي يرفض الالتزام بمنهج أكاديمي محدد لأنه يعد العمل الأدبي مغامرة روحية وتجربة إنسانية لا يمكن أي معرفة استنفاد معانيها[2].

إن النقد الموضوعاتي ما زال يبحث عن ذاته، وعن أسس ثابتة يقوم عليها ويحف بهذا النقد خطر مزدوج، خطر الذوبان في الموضوع أو الابتعاد عنه بصورة مفرطة.[3]

---

[1]- المنهج الموضوعاتي، جوزف لبس، مرجع سابق.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، ص: 130.

9. التأويلية:

هيدغر: (العلم لا يفكر)، هذه المقولة أعادت صياغة الإشكالية والرؤية المرتبطين بالعلاقة بين الذات والموضوع[1]. العلم يستقبل ويلاحظ ما هو قابل للملاحظة والظهور، دون أن يتمثل أو يتأول، أي لا يفكر[2]. المنهج العلمي لم يصل إلى شمولية تامة في المعرفة بفعل حدوده الناشئة من حدود المنهج نفسه، أي القواعد والأنظمة والمقولات التي تفرغ الذات من محتواها لتجعلها ذاتا عارفة دون أن تكون فاهمة أي مفكرة في هذا الذي تعرفه، مؤولة لما لم يظهر لها اثناء المعرفة، دون أن تكون منتجة لتمثلاتها الداخلية عن الأشياء[3].

إن الهرمينوطيقا تأتي لتتوج الجهد الظاهراتي الهوسرلي في الاستعاضة عن المناهج العلمية في العلوم الإنسانية بمقاربة معرفية أعمق وأشمل، وهي تنطلق من فهم الذات والإطاحة بالأوهام المحيطة بها، ولذا وإذا ميزنا بين الهرمينوطيقا وبين نظرية المعرفة، فإنه لا يوجد أي سبب لتخيل أن الناس يجدون صعوبة في كبيرة في فهم أن الأشياء توجد ببساطة، وبأن الهرمينوطيقا ضرورية، لأن الناس هم الذين يخاطَبون وليس الأشياء، وعلية فإن الهرمينوطيقا تعيد الكشف عن الذات التي تستند عليها عمليات المعرفة[4]. لقد ظهر أن الاشياء لا تعطى للمعرفة في شكل مباشر، بل إنها تتوسط باللغة، إذ إن الوعي لا يقوم باستقبال العالم إلا بما يدركه عنه من تعابير وأسماء، فالعلم يعطى كخطاب، ولئن كان ذلك فالسؤال المهم يكون: ما مدى توافق هذا الخطاب مع أشياء العالم؟ أي إلى أي مدى يعبر خطاب اللغة عن مواضيع المعرفة؟ إلى أي مدى تستطيع اللغة حمل تمثلات الحقيقة إلى الفهم؟ وعليه اتضح أن عملا آخر مطورا عن نظرية المعرفة سيبحث في هذه الإشكاليات وهو عمل الهرمينوطيقا[5]. الهرمينوطيقا مقاربة للمجهول، والمعرفة مقاربة للمعلوم، فالأولى مقاربة للفكر، والثانية مقاربة للطبيعة[6].

---

[1]- اللغة والتأويل، عمارة ناصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص:13.

[2]- المرجع نفسه، ص:14.

[3]- المرجع نفسه، ص:15.

[4]- المرجع نفسه، ص:15.

[5]- المرجع السابق، ص:16.

[6]- المرجع نفسه، ص:17.

عرف هذا المصطلح في الفكر الغربي بالهرمينوطيقا وهي مشتقة من الفعل (hermeneutics) وهي مشتقة من الفعل الإغريقي (hermeneuein) وهو فعل يدل على عملية كشف الغموض الذي يكتنف شيئا ما(تفسير)، أو إعلان رسالة وكشف النقاب عنها[1]، ويبدو أنه يتعلق بالإله هرمس رسول آلهة الأولمب الرشيق الخطو الذي كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهة، ويفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة، ثم يترجم مقاصدهم وينقلها إلى أهل الفناء من بني البشر[2]. الهيرمينوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية يشير إلى مجموعة من القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني(الكتاب المقدس). واتسع مفهومه في تطبيقاته الحديثة، وانتقل إلى دوائر واسعة مثل العلوم الإنسانية والتاريخ وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا وفلسفة الجمال، والنقد الأدبي والفلكلور[3]. وهي المبحث الخاص بدراسة عمليات الفهم، بخاصة فيما يتعلق بتأويل النص[4]. ويمثل المفكر الألماني **شلايرماخر** (1843) الموقف الكلاسيكي بالنسبة للهرمينوطيقا، ويعود إليه الفضل في أنه نقل المصطلح من دائرة الاستخدام الديني ليكون علما أو فنا لعملية الفهم وشروطها في تحليل النصوص. ووصل بها لأن تكون علما بذاتها، ويؤسس لعملية الفهم، وبالتالي عملية التفسير. فالنص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، والعلاقة بينهما جدلية. وكلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة إلينا، وصرنا من ثم أقرب إلى سوء الفهم. لهذا لابد لنا من علم يعصمنا من سوء الفهم ويقربنا من الفهم. وهو يضع قواعد الفهم من خلال تصوره لجانبي النص(اللغوي والنفسي) ويحتاج المفسر إلى النفاذ إلى المعنى إلى موهبتين: الموهبة اللغوية، والقدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية. وفي أي نص جانبان: جانب موضوعي يشير إلى اللغة والمشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة. وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة.

---

[1]- النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، لطفي فكري محمد الجودي، ط1، مؤسسة المختار للنشر والإشهار، القاهرة، 2011، ص:2.

[2]- - مدخل إلى الهرمينوطيقا، عادل مصطفى، ط1، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 2003، ص:17.

[3]- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ط7، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2005، ص:13.

[4]- مدخل إلى الهرمينوطيقا، عادل مصطفى،ص:9.

وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي سعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته. وكلا الجانبين صالحان لنقطة البداية[1]. ومهمة الهرمينوطيقا هي فهم النص كما فهمه صاحبه، بل أحسن مما فهمه مبدعه. ويؤكد شلايرماخر عن استحالة أن يستطيع أي تفسير لعمل ما، استهلاك كل إمكانيات معنى العمل، وكل ما يطمح إليه هو الوصول إلى أقصى طاقته في تفسير النص[2].

لقد أثر في من جاء بعده حيث بدأ **دلتاي** (1911) مما انتهى إليه شلايرماخر من البحث عن تفسير وفهم صحيحين في مجال العلوم الإنسانية. بدأ جادمير من معضلة سوء الفهم المبدئي الذي حاول شلايرماخر أن يتجنبها. يفرق دلتاي بين العلوم الطبيعية والعلوم التاريخية والإنسانية، وكان ردا على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج مثل أوجست كونت وج س ميل. إن الإدراك الفني والإنساني هما غاية العلوم الاجتماعية وهكذا يمكن الوصول إليهما من خلال التحديد الدقيق للقيم والمعاني التي ندرسها في عقول الفاعلين الاجتماعيين، وليس من خلال مناهج العلوم الطبيعية. وهذه هي عملية الفهم الذاتي أو التفسير، نصل إلى هذا الفهم من خلال العيش مرة أخرى في الأحداث الاجتماعية[3]. فقد أقام العلوم الاجتماعية على أساس منهجي مختلف عن العلوم الطبيعية، مركزا على الفارق الجوهري باعتبار أن مادة العلوم الإنسانية هي العقول البشرية، وهي مادة معطاة وليست مشتقة من الطبيعة، بخلاف مادة العلوم الطبيعية، وعليه فإن العالم الاجتماعي يجد مفتاح العالم في نفسه وليس في خارجها، وعليه أساس الفهم الذاتي الصحيح يتجلى في إقامتها على أساس معرفي وذاتي[4]. الإنسانيات تقوم على أساس معرفي وأساس سيكولوجي، الأساس المعرفي كل معرفة قائمة على التجربة المعيشة هي عملية الإدراك الحسي، والتجربة تصبح هي الأساس الصالح للإدراك الموضوعي خارج الذات. ولكن كيف تتحول التجربة الذاتية عند الآخر الذي نسعى لفهمه،

---

[1]- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ص: 21-23.

[2]- المرجع نفسه ص:23.

[3]- المرجع نفسه، ص: 24.

[4]- النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، لطفي فكري محمد الجودي، ص: 31.

أو لفهم أنفسنا من خلاله. يتم ذلك من خلال عملية التعبير سواء تمثل في سلوك اجتماعي أو نص مكتوب. إن التعبير هو ما يعطي للتجربة موضوعيتها، وإنه يحولها من حالة ذاتية إلى حالة خارجية موضوعية يمكن المشاركة فيها[1]. إن التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله في الفن عموما والأدب خصوصا. إن تفسير العمل الأدبي عملية من التفاعل الخلاق بين النص وأفق المفسر، ينفتح فيه أفق المفسر لإمكانات من التجربة لم تكن متاحة من قبل. فتتغير من ثم تجربته وتتعمق، وتكون بالتالي إثراء معنى النص والنظر إليه من زاوية جديدة[2].

أقام مارتن **هايدجر**(1889م) الهرمينوطيقا على أساس فلسفي، طالما الفلسفة هي فهم الوجود. لقد حاول أن يبحث عن منهج يكشف عن الحياة من خلال الحياة نفسها. لقد وجد في ظاهرية أستاذه أدموند هوسرل بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة لدالتاي. وجد منهجا يمكن أن يفسر عملية الوجود في الوجود الإنساني بطريقة تكشف عن الوجود نفسه، لا عن التصوير الايديولوجي للوجود. لقد رفض في نظرية الوجود في الفلسفة الغربية اعتبارها الإنسان محور الوجود. وهو العنصر الفاعل في المعرفة، وإعطائها للوجود دورا ثانويا يخضع فيه للذاتية ويستجيب لمقولاتها[3]. فالفهم عنده هو قدرة إدراك الذات للوجود في سياق حياة شخص، ووجوده في العالم، ففهم اللوجود بما هو موجود هو أساس الهرمينوطيقا عند هايدجر، كما أنه هو أساس اللغة والتأويل، والتأويل هو عبار عن إضفاء الصراحة على الفهم، لأن الفهم متقدم على التأويل، فالتأويل مبنيي على أصل الفهمن وليس الفهم مبنيا على التأويل، إذ إن الفهم متقدم تقدما كيانيا على التأويل . ومعنى هذا التقدم أن الفم هو الذي يضمن للتأويل صحة مسراه لأن هذا التأويل ينحصر فعله في أن ينشر إمكانات الفهم ويحققها في عملية إدراك معاني الكائنات الت ي ينطوي عليها العالم[4]. ينتهي هيدجر إلى أن المنهج الظاهري يقوم على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي دون فرض

---

[1]- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق ص:26.

[2]- المرجع نفسه، ص: 30.

[3]- المرجع نفسه، ص: 31.

[4]- الفسارة الفلسفية، مشير باسيل عون، ط1، دار المشرق، بيروت، 2004، ص: 113.

مقولاتها عليها. لسنا نحن الذين نشير للأشياء أو ندركها، بل الأشياء نفسها تكشف لنا عن نفسها. إن الأصل الحقيقي للفهم الصحيح هو أن نستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه. ولكن كيف تكشف الأشياء عن نفسها؟ في تحليله اللوجوس يرى أنها تدل على الفكر، ولكنها تدل على الكلام. ووظيفته التي تجعل الفكر ممكنا. إن الأشياء تكشف عن نفسها من خلال اللغة(الكلام) واللغة ليست أداة للتوصيل اخترعها الإنسان ليعطي للعالم معنى، أو ليعبر عن فهمه الذاتي للأشياء. اللغة تعبر عن المعنوية القائمة بالفعل بين الأشياء. **إن الإنسان لا يستعمل اللغة، بل اللغة هي التي تتكلم من خلاله، العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة،** وبما أن اللغة هي مجال الفهم والتفسير، فالعالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتفسير، الإنسان يفهم من خلال اللغة، فهي ليست وسيطا بين العالم والإنسان. إن اللغة هي التجلي الوجودي للعالم[1]. النص لا ينظر إليه على أنه تعبير ذاتي كما في الرومنسية، أو أنه تعبير موضوعي كما هو عند دالتاي وإليوت، بل هو مشاركة في الحياة(تجربة وجودية) تتجاوز بالمثل إطار الذاتية والموضوعية. وفي فهم النص وتفسيره لا نبدأ من فراغ، بل نبدأ كما في فهم الوجود من معرفة أولية عن النص ونوعه، ومن جهة أخرى فنحن لا نلتقي النص خارج إطار الزمان والمكان، بل نلتقي به في ظروف محدد، ونحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت، ولكننا نلتقي به متسائلين، مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص، ومن ثم تفسيره[2]. حين أسس لوجودية العمل الفني على التعارض بين العالم والأرض(الشكل والمضمون) ويؤسس بناءه على التوتر القائم بينهما، النص الأدبي الذي يتجلى فيه العالم من خلال اللغة، يقوم التوتر بين الإنكشاف والوضوح من جهة، والاستتار والغموض من جهة أخرى، ومهمة الفهم هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح المكشوف، اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا الفهم للغامض والمسستر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص، وفي نطاق هذه الرؤية يستقل العمل الفني عن نبدعه[3].

---

[1]- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق ص:32.

[2]- المرجع نفسه، ص:33.

[3]- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص:36، 37.

جادمير (1900-2002) مع ظهور كتاب الحقيقة والمنهج لجادمير دخلت التأويلية مرحلة جديدة ومهمة، ونجد أفكار هيدجر التأويلية الثورية قد وجدت لها في كتابه تعبيرا منظما ومكتملا، وخرجت إلى النور متضمناتها فيما يتعلق بالتصور التاريخي والاستطيقي. نجد التصور القديم للهرمينوطيقا بوصفها المنهج الخاص بالعلوم الإنسانية(دالتاي) قد أهمل وضرب صفحا عنه، بل نجد فكرة **المنهج** ذاتها قد حوكمت، ومكانة المنهج نفسه قد اهتزت. ذلك أن عنوان كتاب جادمير ينطوي على تهكم: فالمنهج عنده ليس هو الطريق إلى الحقيقة! بل من دأب الحقيقة، على العكس، أن تفوت رجل المنهج وتروغ منه، والفهم في تصوره ليس عملية ذاتية لإنسان بإزاء موضوع وقبالته، بل الفهم أسلوب وجود الإنسان نفسه. الهرمينوطيقا ليست فرعا مساعدا للدراسات الإنسانية بل هي نشاط فلسفي يحاول تفسير الفهم على أنه عملية أنطولوجية في الإنسان. أسفرت هذه المراجعات والتفسيرات الجديدة عن صنف جديد من النظريات التأويلية هي الهرمينوطيقا الفلسفية لجادمير[1]. فالفهم عند جادمير لا يشير إلى علم التأويل أو قواعده، ولا إلى المنهج المعرفي للعلوم الإنسانية، إنما هو فعل فلسفي يرتكز على عملية الفهم وعلة إمكانية حدوثه. فهو يرى أن الفهم فعل تاريخي، بمعنى أن النص لا يفهم إلا في سياق متطلبات العصر، ولهذا فإن الفهم يرتبط دائما بالزمن الحاضر، ولا وجود له خارج التاريخ. وأن المفسر له فهم خاص يختص بعصره يجب أن لا ينفك عنه، بل لا يستطيع ذلك. ولما كانت مهمة العملية التأويلية تتمركز حول واقع حركية النص في علاقته بالمتلقي، بدا الاهتمام في ظل هذا السياق بدور القارئ في دراسة النص الأدبي يتنامى بشكل مطرد، بل ويشغل حيزا كبيرا مهما في الدراسات النقدية الغربية الحديثة، وقد اختلفت نظرة هذه المدارس إلى القارئ باختلاف منطلقاتها وتوجهاتها، فقد تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك، ولا تتعدى إلى حدود التفاعل والمشاركة، ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير، فهو لم

[1]- مدخل إلى الهرمينوطيقا، عادل مصطفى، ص: 194،195.

يعد مستهلكا، ولم يعد النص يمارس السلطة على القارئ، وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطته على النص حتى يستطيع أن يدخل عالمه، ويشارك في إكمال ما هو غائب فيه[1].

جاء بيتي وريكور وهيرش وحاولوا إقامة نظرية موضوعية في التفسير[2]. انصب اهتمام ريكور على تفسير الرموز، وهو يفرق بين طريقتين: طريقة تتعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها عالم من المعنى. والطريقة الثانية يمثلها فرويد وماركس ونيتشه: التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ. فالرمز هنا لا يشف عن معنى، بل يخفيه ويطرح بدلا منه معنى زائفا، ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح[3]. لقد شكك فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحي يخفي وراءه اللاوعي. يشترط ريكور أن يكون الرمز معبرا عنه باللغة، ومن ثم يهتم بتفسير الرموز في النصوص اللغوية، إذ غاية التفسير هي ليس تحطيم الرمز، بل نبدأ به. إن عملية التفسير تقوم على شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر. ويرفض ريكور الفهم البنيوي للغة. لقد انتهت إلى جعل اللغة تؤسس عالما بذاتها، لم ترفض اللغة شكلا للحياة، ولكنها صارت نظاما قائما على الاكتفاء الذاتي للعلاقات الداخلية. لقد ركزت البنيوية في التحليل اللغوي على اللغة لا على الكلام، باعتبار اللغة تمثل، أما الكلام فيمثل الحدث اللغوي. النظام يمثل الثبات والقابلية للفهم، أما الحدث فهو فان ويستعصي على الفهم. إن الحدث اللغوي يتجلى في الجملة. وهذه الجملة ليست مجموعة كلماتها، ولكنها كينونة مستقلة، إنها قد تشير إلى الحدث اللغوي، ولكن هذا الحدث لا يفنى يبقى في الجملة، والعلاقة بين الحدث اللغوي والمعنى علاقة جدلية. **إن اللغة لا تتكلم، ولكن الناس يتكلمون**، والحدث اللغوي يشير إلى جانب منه إلى المتكلم. وفي جانب منه إلى الكلام، والعلاقة بينهما علاقة تأثير متبادل. ينتقل ريكور من مستوى الكلام إلى النص المكتوب، الذي يعد من الوجهة الحضارية تثبيتا للكلام، أو تثبيتا للحدث اللغوي. وينتهي إلى أن النص المكتوب–وإن اشار إلى كاتبه كما يشير الحدث اللغوي إلى المتكلم– يحمل في طياته

---

[1]– النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، لطفي فكري محمد الجودي،ص:33،34.

[2]– إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص:44.

[3]– المرجع نفسه، ص:44.

استقلاله من حيث المعنى. وهذا الاستقلال يحمل في طياته أهمية عظيمة بالنسبة للهرمينوطيقا، حيث يبدا تفسير من فض مغلق هذا العالم من المعنى المستقل. وهكذا ينتهي ريكور إلى ربط النص بالكاتب، ويؤكد في نفي الوقت استقلاله من حيث المعنى. وتصبح مهمة المفسر هي النفاذ إلى عالم النص وحل مستويات المعنى الكامن فيه، الظاهر والباطن، الحرفي والمجازي، المباشر وغير المباشر. وتتساوى عند ريكور من الوجهة الهرمينوطيقية النصوص الأدبية والأساطير والأحلام، طالما أن هذين الأخيرين قد تجسدا في شكل لغوي[1]. وتتزايد عند هيرش نغمة الدفاع عن المؤلف في مواجهة إهماله لحساب التجربة الحية عند ديلتاي، أو تجربة الوجود عند هيدجر، أو لحساب النص في النقد المعاصر. ويرى إهمال المؤلف نابع من تصور أن معنى العمل الأدبي يختلف من ناقد لناقد، ومن عصر لعصر، بل يختلف عند المؤلف نفسه من مرحلة لأخرى، ولكي يتغلب على هذه المعضلة يقيم تفرقة بين المعنى والمغزى، يرى أن مغزى النص الأدبي قد يختلف(إن المغزى يقوم على أنواع من العلاقة بين النص والقارئ)، ولكن المعنى ثابت(المعنى قائم في النص نفسه).

[1]- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، مرجع سابق، ص:46.

10. نظرية التلقي:

هي من النظريات ما بعد الحداثية، التي أعطت القارئ النصيب الأوفى وهي تدين لمدرسة كونستانس الألمانية:

- **مدرسة كونستانس:** هي مدرسة نشأت في جامعة كونستانس الألمانية في أواخر الستينات من القرن العشرين، كرد فعل على مدارس ثلاث كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية آنذاك هي: التفسير الضمني المدرسة الماركسية ومدرسة فرانكفورت، وأبرز منظري هذه المدرسة هما: "هانز روبرت ياوس" – و"فولفغانغ آيزر" – Wolfgang Iser، وهما أستاذان في جامعة كونستانس بفرانكفورت[1].

أولا = [هانس روبرت ياوس]/ Hans Robert Jaus 1921-1997

نشر "ياوس" محاضرات بعنوان (لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب ؟ 1967) حيث بحث في العلاقة بين الأدب والتاريخ وركز على التاريخ الأدبي، ورفض اعتماد المناهج التاريخية والماركسية لاعتبارهما الأدب مرآة للعالم الخارجي، كما رفض المنهج الشكلاني لأنّه يقدّم الإدراك الجمالي كأداة لاستغلال الأعمال الأدبية ويجعل إجراءات الإدراك في الفن تتبدّى كهدف وغاية في ذاتها من خلال (مادية الشكل) و(اكتشاف الأساليب) وهذا ما جعل من نقد الفن منهجا عقليا واعيا يتخلى عن المعرفة التاريخية[2].

وبذلك حاول "ياوس" ردم الهوة بين الأدب والتاريخ من النقطة التي توقفت فيها المدرستان (الشكلية والماركسية) اللتان حرمتا الأدب من بُعد هو من خاصيته الجمالية ووظيفته الاجتماعية (التداولية) وهو تلقيه وتأثيره من طرف قطبه الثالث (المتلقي) الذي يشارك مشاركة فعّالة في الإدراك الجمالي والمساهم في عملية تغيير أفق التجربة الفنية عبر التاريخ فيتجاوز المعايير الجمالية المعترف بها إلى إنتاج جديد يتجاوزها[3].

---

[1]- محمد عزام، التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1، 2007، ص91.

[2]- المرجع نفسه، ص92.

[3]- المرجع نفسه، ص92.

إنّ التلقي الأول للعمل الأدبي يتضمن اختبارا لقيمته الجمالية في لحظة معينة ويعزز هذا العمل الأدبي بسلسلة من التلقيات من جيل إلى جيل وبهذا يتقرر المغزى التاريخي للعمل الأدبي وتتوضح القيمة الجمالية أكثر فأكثر.

فتاريخ الأدب الذي مارس اضطهادا على القرّاء كان منصبا على العمل الأدبي وتطوره وظروف إنتاجه وتاريخا للأدباء فحسب، أصبح عند "ياوس" تاريخا لاستقبال الأدب من خلال سلسلة القراءات المتعاقبة، ذلك أنّ «الأدب لا يحقق ذاته إلاّ بواسطة قرّائه الذين يتمتعون به ويقوّمونه »[1]. فالتاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ التلقي وردود الفعل والتأثر والتأثير ، وأصبح غاية "ياوس" في إثارة هذه المشكلات هي (كتابة تاريخ جديد للأدب يتجاوز الظروف الاجتماعية والتاريخية والنفسية للأدباء إلى تفاعل النص مع القارئ).

وفي سبيل هذه الغاية يحاول "ياوس" الجمع بين المتطلبات الماركسية التي تقرّ بالبعد الاجتماعي للأدب وبين الشكلانيين الروس في الاستفادة من إنجازاتهم في إجراءات تحليل العمل الأدبي ومعايير الإدراك الفني والجمالي لشعرية النص الأدبي[2].

ومنه جاءت دعوة "ياوس" إلى إعادة كتابة تاريخ الأدب على أن تكون مهمته « الدمج الناجح للماركسية بالشكلانية ، ويمكن إنجاز ذلك بإرضاء المتطلبات الماركسية المتعلقة بالتوسط التاريخي تاركين للشكلانية عالم الإدراك الجمالي»[3]. ولكتابة تاريخ جديد للأدب يفترض "ياوس" سبعة مقومات .

---

[1] – المرجع السابق، ص94.

[2] – يرى "ياوس" في كتابه (pour une esthétique de la réception) أنّ « المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص، الذي يجب حتما على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تهتما به؛ لأنّه – أي القارئ – من يتوجه إليه العمل الأدبي في الأساس. إنّ الناقد الذي يحكم على مؤلف جديد والكاتب الذي يبدع عمله تبعا لنموذج عمل سابق، سلبيا كان هذا العمل أو إيجابيا، ومؤرخ الأدب الذي يربط العمل الأدبي باللحظة والتقليد اللذين ينتمي إليهما والذي يؤوّله تأويلا تاريخيا، إنّ كل هؤلاء أيضا قرّاء، قبل أن يعقدوا مع الأدب علاقة تأمل تصبح بدورها منتجة» ص 43. ومن ثم أوجب "ياوس" إعادة كتابة التاريخ بالاهتمام بتاريخ تعاقب قراءات العمل الأدبي.

[3] – روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، ط2، 2007، ص 107.

- **مقومات إعادة كتابة تاريخ الأدب**

1- إن تحديد التاريخ الأدبي يقتضي إزالة الآراء القبلية من الموضوعية التاريخية والجمالية التقليدية للإنتاج الأدبي من أجل التمثيل بجماليات التلقي والتأثير. (**جدلية الإنتاج والتلقي**)

2- على العمل الأدبي أن يعدّ جمهوره لنوع من التلقي، وذلك من خلال علامات ظاهرة أو خفية فيوقظ ذكرياته ويحمل القارئ إلى موقف انفعالي خاص ويثير فيه توقعات وقوانين مألوفة من نصوص سابقة، وعند ذلك يمكن للقارئ أن يغيّر أو يبدل أو ينتج من جديد. (**أفق التوقع**)

3- أن إعادة بناء أفق التوقعات في العمل الأدبي يمكّن من تحديد الخاصية الفنية للعمل، من خلال نوعية تأثيره ودرجتها في جمهور مفترض. (**الانزياح الجمالي**)

4- بإعادة بناء أفق التوقعات يمكن فهم المسائل التي قدّم النص إجابة عنها، والكيفية التي فهمها بها قرّاء عصرها وقرّاء العصور التالية وتقديم الاختلاف التأويلي بين الفهم السابق والمعاصر للعمل الأدبي. تقتضي جمالية التلقي أن يوضع العمل الأدبي في السلسلة الأدبية التي هو جزء منها، لتبين موقعه ومغزاه التاريخيين في سياق تجربة الأدب. (**الدياكرونيك/الزمنية**)

5- يمكن فهم منظومة الأعمال الآنية عن طريق نظرية التلقي. (**السانكرونيك/الآنية**)

6- إنّ مهمة تاريخ الأدب لا تكتمل إلاّ بربط التاريخ الخاص (الذي يشكله تاريخ الأدب) بالتاريخ العام (السياسي، الاجتماعي، الاقتصادي، الحضاري الفنيّ ...) (**الوظيفة الاجتماعية للأدب**)

ومن خلال هذه الفرضيات يتم استقصاء التفاعل بين القارئ والنص عبر التاريخ لتشكل أفقا وفضاء واسعا يكون بمثابة مخزون قرائي في ثقافة القارئ يستطيع من خلاله ممارسة نظرية التلقي على العمل الأدبي كجهد في التحليل والإدراك الجمالي والتذوق الفنّي ومن ثم إعادة الإنتاج لا كمنهج نقدي سلبي.

ومن هنا يتجلى دور تاريخ استقبال الأدب (التاريخ الجديد للأدب) حيث أنّ « الفهم الأول للقارئ سوف يساند ويغني، وبهذا فإنّ الدلالة التاريخية للعمل سوف يتم تقريرها واعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل»[1] يستند إليه القارئ المعاصر.

ويتلخص موقف "ياوس" من الماركسية (التاريخية) والشكلانيين الروس (الجمالية) في تعبيره عن دور التلقي في إدراك قيمة الفن والأدب: « إنّ الفن والأدب إنّما يمارسان وجودهما ارتباطا بالوعي التاريخي (تاريخ الأدب) وداخل الوظيفة الاجتماعية التي تربط بينهما وبين هذا الوعي (تفاعل الأدب والجمهور)، كما أن الأدب ليس مرآة سلبية للعالم الخارجي (الماركسية)، بل إنّ الأدب فاعل في هذا العالم ومنفعل به، مؤثر فيه ومتأثر به (نظرية التلقي)، وهذا ما يفسر امتداد العمل الذي أنتج في ذلك الماضي (التاريخ) إلى تلقي الزمن الحاضر (المعاصرة) رغم احتفاظه بصورة ووقائع العصر الذي وجد فيه»[2] .

وعليه يمكن إيجاز الهدف من تأرخة الأدب في نظرية التلقي عند "ياوس" بكونها في مركز النظرية، حيث يقول "ياوس" : « أنّ تأرخة الأدب بهذا المنظور ستلعب دورا وسيطا واعيا بين الماضي والحاضر بدلا من القبول البسيط بالتقاليد كما قدمت وأنّ تأرخة الاستقبال الأدبي سيتم استدعاؤها لإعادة التفكير بثبات بالأعمال على ضوء معيار كيف تأثرت وكيف أثّرت بالظروف الحالية »[3].

- **مبادئ ومفاهيم نظرية القراءة والتلقي عند "ياوس"**

انتقد "ياوس" كلاّ من النقد الألماني (الماركسي) والنقد الشكلاني البنيوي اللذين لم يثبتا – في نظره – جدارة في تحليل الأدب ووضع تلك الانتقادات في كتابين له سنة 1971، الأول بعنوان (من أجل جمالية التلقي الأدبي) والثاني بعنوان (من أجل تأويل علمي للأدب)، وضمّن هذين الكتابين أهم مبادئ نظرية القراءة والتلقي والمتمثلة أساسا في المفاهيم الآتية:

---

[1] – روبرت هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، ص108. وانظر محمد عزام، التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1، 2007، ص96.

[2] – Hans Robert Jauss ; Pour une Esthétique de la Réception, trad Claude maillard, édition Gallimard, Paris, 1978, pp31,32.

[3] – روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص 108.

– أفق التوقع (أفق الانتظار) – اندماج الآفاق – تغير الأفق – المنعطف التاريخي

1 – مبدأ أفق التوقعات/الانتظار/ Horizon d'Attente

نتج هذا المفهوم من جرّاء القصور الذي رآه "ياوس" في النظريتين الشكلانية (التي تدرس النص الأدبي دراسة وصفية آنية جمالية من خلال بنيته وأساليبه وأنساقه الداخلية باحثة عمّا يقوله النص ذاته لا عمّا يقصده المؤلف حقيقة). وكذا قصور النظرية الماركسية التاريخية (التي تجعل المؤلف فردا خاضعا لعصره ولحتميات التاريخ والمجتمع وصراعاته الطبقية، فتثبت له حق التصوير وتنفي عنه حق الإبداع والتعبير عن ذاته الحرّة).

فكلا النظريتين يراهما "ياوس" قاصرتين عن فهم طبيعة العمل الأدبي وتحليله لغياب القطب الهام المكتشف الحقيقي للمعنى في النص الأدبي وهو قطب القرّاء باعتباره مؤسسة نقدية جمعت رصيد القراءات المتعاقبة عبر التاريخ، حتى يتسنى للقارئ المعاصر للعمل الأدبي الإحاطة والإلمام.

ويعدّ مفهوم (أفق التوقع) [1] المحور الذي أقام على أساسه "ياوس" مشروعه في تجديد تاريخ الأدب الذي يقوم على جدلية (الإنتاج والتلقي). وهو المبدأ الذي يعوّل عليه "ياوس" في تخليص التجربة الأدبية للقارئ من عوائق نزعته النفسية التي تهدد موضوعية الفهم والتحليل (القراءة). من خلال اعتماد مجموعة من المعايير أو المقاييس الموضوعية المشتركة بين القرّاء ، حيث يعرفه "ياوس" بأنّه « نسق من الإحالات قابل للتحديد الموضوعي يسمح بقياس استعدادات القارئ لتلقي عمل جديد بعيدا عن العوائق النفسية»[2] . وذلك من خلال أدوات ومعطيات تجريبية تسمح باستخلاص السنن الجمالية التي تتحكم في تلقي الجمهور للعمل الأدبي الذي أسهم بدوره في تشكّلها انطلاقا من قراءاته لنصوص تندرج ضمن الجنس الذي ينتمي إليه النص المتلقَى. ذلك لأنّ «النص الأدبي لا يأتي

---

[1] – تجدر الإشارة إلى أنّ "ياوس" لم يكن الرائد في اكتشاف هذا المفهوم في سياقه الفلسفي، فقد تناوله "إدموند هوسرل" في تحديده (الزمان الظاهراتي) أي امتداد الحاضر في الماضي والمستقبل، كما تناوله "هـ.ج. جادامير" الذي يعرفه بأنّه « نطاق الرؤية الذي يحتضن كل ما يمكن رؤيته انطلاقا من موقع محدد» ومنه تتحدد كيفية عملية الفهم ومن ثم طريقة اشتغال الأداة التأويلية. انظر مجلة عالم الفكر العدد1، المجلد 39، سبتمبر 2010، ص 19.

[2] -H. R. Jauss ; Pour une Esthétique de la Réception, p49.

من فراغ بل إنّ كل مبدع ينطلق من خبرة أو أفق فكري وجمالي، يتحكم في إنتاجه الفنّي سواء على مستوى الأفكار والموضوعات والأساليب واللغة، وهذه الخبرة تنتج عن التمرس الإبداعي بالجنس الأدبي، وأيضا القراءات»[1]

وهذا المنطلق ينطبق أيضا على القارئ (المتلقي)، فهو لا يُقبِل على القراءة وهو صفحة بيضاء خالي الذهن، بل إنّه يملك أفقا فنّيا وفكريا يتحكم في تلقي النص وشحنه بالمعاني وتأويله»[2].

- **كيفية معالجة بناء أفق التوقعات:**

« يقترح "ياوس" ثلاث معالجات لبناء أفق التوقعات[3]

- **المعالجة الأولى**: عبر معايير شائعة أو شعريات ملازمة للمذهب. أي من خلال خبرة الجمهور أو القرّاء المسبقة بالجنس الذي ينتمي إليه العمل الأدبي. [الخبرة الفنية أو الجمالية] (التجربة القبلية التي يملكها القرّاء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي).
- **المعالجة الثانية**: عبر علاقة ضمنية في الأعمال الشائعة في الأدب التاريخي المحيط. أي من خلال أشكال وموضوعات أعمال ماضية يُفترَضُ التعرّف عليها في العمل الأدبي [التناص]. (وهي تلك الأشكال والموضوعات التي تدخل في نسيج النص الأدبي الجديد).
- **المعالجة الثالثة**: عبر مواجهة بين الواقع والخيال بين الشعرية العملية للغة وتلك المتوفرة دائما للقارئ الانعكاسي أثناء القراءة كإمكانية للمقارنة.» [4]. أي بإجراء معارضة (مقارنة) بين اللغة الشعرية واللغة العملية بين العالم الواقعي اليومي والعالم الخيالي [الانزياح عن اللغة العادية].

فمن خلال تضافر هذه العناصر الثلاثة المشكّل لأفق التوقع بنى "ياوس" نظريته التي تهدف إلى التأريخ لتلقيات النص الأدبي المتعاقبة. مقيما بذلك ارتباطا بين الأنساق الأدبية والمعايير الجمالية

---

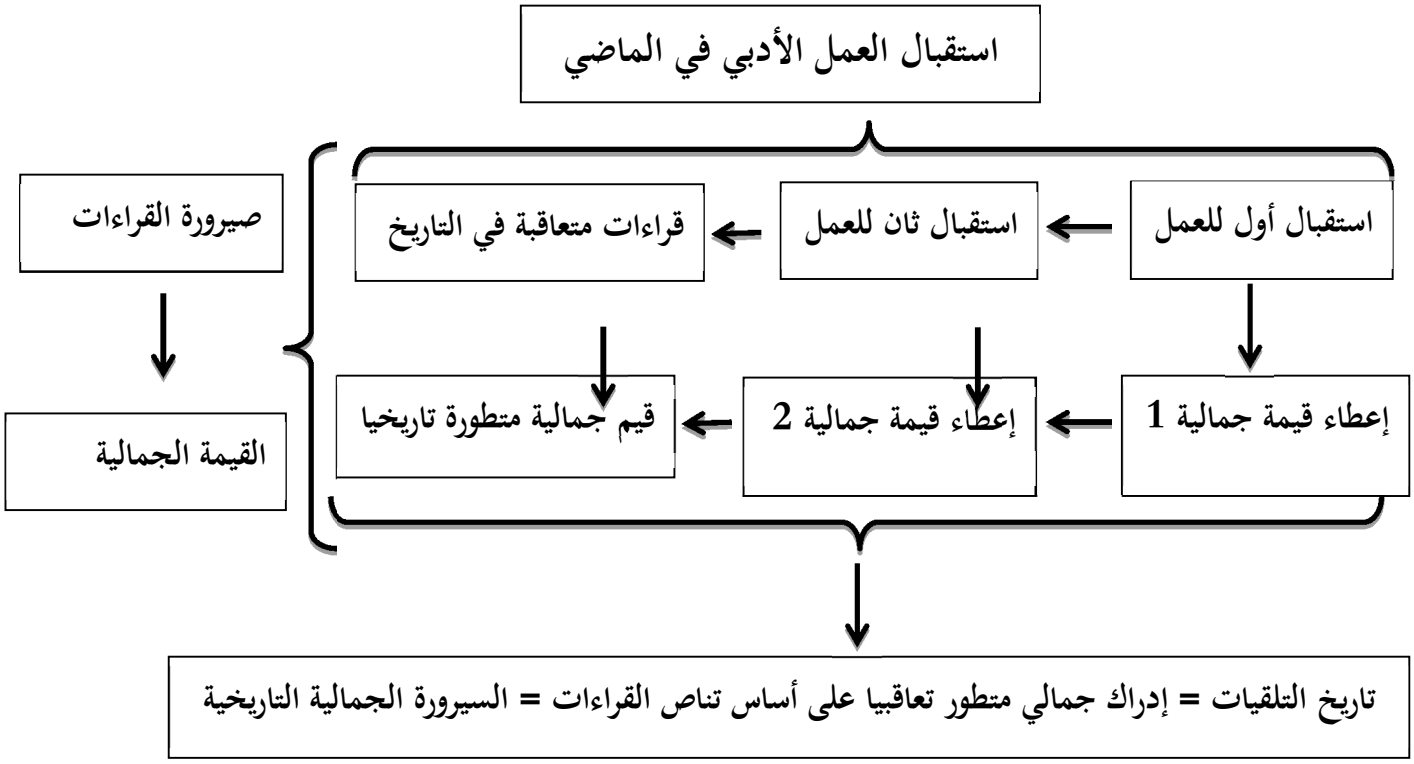
[1]- مقال (جمالية التلقي وتحديد تاريخ الأدب) للدكتور سعيد الفرّاع، مجلة عالم الفكر، ع01، مج 39، سبتمبر 2010، ص19

[2]- المرجع نفسه، ص19

[3]- ينظر محمد عزام، التلقي والتأويل، ص97

[4]- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص 111.

المشكّلة لمختلف آفاق التوقع، ومن ثمّ بين مختلف التلقيات التي أنتجت حول نص أدبي ما عبر التاريخ في اتجاه تحديد مدى تطور الحساسية الأدبية والجمالية. [1]. وبهذا جسّد "ياوس" تكامل الماركسية التاريخية وجمالية الشكلانية الروسية. ويمكن توضيح اشتغال هذا المبدأ في الشكل التالي:



لقد كان أفق التوقعات هو أساس القراءة والتفسير، في نظرية التلقي باعتبار يمثل منظومة التوقّعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي ترسبت في ذهن القارئ حول نص ما قبل الشروع في قراءته والتي قد تكون فردية خاصة بقارئ ما حول نص محدد كما قد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القرّاء .

وإذا حدث وأن واجه القارئ العمل الأدبي الفني بما يتوافر عليه من انزياحات شعرية أو خلخلة في التقاليد الفنية أو تشويشا جديدا في هذه التقاليد فإنّ هذا سيحدث توترا بين ما جاء به النص الجديد وبين توقعات القارئ الأولية، وهذا ما يسمى بـ "**المسافة الجمالية**" (وهي خاصة بالجوانب

[1]- مقال (جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب) للدكتور سعيد الفرّاع، مجلة عالم الفكر، ع 01، مج 39، سبتمبر 2010، ص20

الفنية والمعايير الجمالية) الأمر الذي يستدعي تشكيل استجابة جديدة واستعداد القارئ لأخذ موقف تجاه هذا الجديد غير المتوقع .

وعليه تكون ردّة فعل القارئ إمّا **الرضا والارتياح** وإمّا **الخيبة** وإمّا **التكيّف مع الجديد**. وعليه « فإنّ أفق التوقعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة يلتقي بالنص الجديد الذي يقرأه، وحينئذ فتوقعاته قد تكون تنويعا على ما سبق أو تصحيحا له أو تبديلا أو مجرد توقعات قديمة تنبعث من جديد»[1] .

فإذا كان العمل الأدبي يعيد إنتاج خصائص إنتاج سابق وفق المعايير الفنية والذائقة القرائية في عصره فإنّ هذا العمل سيعرف نجاحا فوريا لأنّه يثير لدى قرّائه لذّة التعرف و**لأنّه جاء وفق أفق مبدأ التوقعات**. كما حدث مع قصيدة البردة لكعب بن زهير حيث وافقت المقدمة الطللية الغزلية أفق توقع المتلقي في صدر الإسلام باعتبارها قيمة جمالية راسخة ومألوفة في العرف الفني للقصيدة العربية. وهذا راجع **لتقلص المسافة الجمالية** بين ما يحمله النص وما يتوقعه القارئ لحظة تلقيه، فأفق النص هو نفسه تقريبا أفق توقع المتلقي. فالعمل الأدبي من هذا النوع يحقق في المتلقي **أثر الاستجابة والرضا**، ولا يعدّ في نظر "ياوس" عملا فوق العادة، لأنّه لا يقدم حساسية فنية جديدة بل يعيد استنساخ وتكريس المعايير الجمالية السائدة، بل هو شبيه في نظره من الكلام بفن الطبخ.

2 – مبدأ اندماج الأفق (أفق الحاضر / أفق الماضي)

وهو ما سمّاه غدامير (منطق السؤال والجوالب)، وقد قصد به "ياوس" تلك **العلاقة بين الانتظارات الأولى** التاريخية للأعمال الأدبية (أفق توقعات جيل القراء المعاصرين للعمل) **وبين الانتظارات الجديدة** (أفق توقع القرّاء اللاحقين) التي قد يحصل معها نوع من التجاوب يمنح للنص الذي أنتج في الماضي حداثته واستجابة القارئ له في عصر لاحق، وبهذا الدمج بين الآفاق يستطيع القارئ إدراك الكيفية التي فهم بها النص في حينه وعبر العصور المتلاحقة. ومن خلال هذا الدمج

[1] – السيد إبراهيم، النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، مجلة "علامات في النقد" مج8، ج32، ماي1999، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ص169.

الآفاقي يتمكن قارئ القرن العشرين من فهم المسائل التي قدّمها الأدب الكلاسيكي الواضح وأجاب عن اسئلة جمهوره المحافظين، وكيف عجز عن الإجابة عن تطلعات الرومانسيين فيما بعد، وكيف قوبل النص الرومانسي العاطفي الثائر في حينه بالرفض لكسره القيود الاجتماعية والدينية، ثم صار أدبا رفيعا عند جمهور تواق للحرية والتجديد والثورة. ثم كيف أصبح مرفوضا عند جمهور القرّاء الواقعيين عندما جنح للخيال الجامح وبعده عن تطلعات المجتمع ... فكل هذه الآفاق تمكن قارئ القرن العشرين من خلال دمج أفقه المعاصر [توقعاته المعاصرة] من طرح أسئلة جديدة لم تجب عنها تلك الأعمال الأدبية في حينها، ومن خلال هذا الدمج يتعرف على الاختلاف التأويلي بين الفهم السابق والمعاصر للعمل الأدبي؛ « لأنّ النصوص الأدبية تفهم فهما ناقصا إذا لم يحسب حساب متلقيها ... فدور القارئ يتمثل في الوساطة بين كيفية إدراك النص في الماضي وإدراكه في الحاضر»[1] **لهذا توجب نظرية التلقي – من أجل فهم العمل الأدبي – إقحام أفقنا الحاضر في أفق الماضي بما يسمى (اندماج الأفق).**

ويتعلق هذا المبدأ بتقييم العمل الأدبي التراثي بالمنظور الحاضر، هذا العمل الذي سبقت فيه أحكام أنتجتها الممارسات النقدية السابقة إذ لا يمكن أن نطرح على النص القديم أسئلة معاصرة ونحن نعزل أنفسنا وآفقنا عن كيفيات تلقيه السابقة وفي هذا يقول روبي وليك « من المستحيل أن نكفّ عن كوننا أناسا نعيش في القرن العشرين حين ننشغل بالحكم على الماضي »[2] .

نخلص إلى أن "ياوس" يخضع كل نص أدبي تراثي – حتى ولو نال مرتبة الأعمال الخالدة – لمبدأ اندماج الأفق ليتسنى تقييمه عن طريق وعي المتلقي وفق أفق زماننا الحاضر بالذات، انطلاقا من الخاصية الفنية التي تلازمه كشكل فني عبر مختلف مراحل التلقي التاريخي، هذه الخاصية الفنية هي عُملته عبر كل لقاء بينه وبين القارئ.

---

[1] – محمد عزّام، التلقي والتأويل، ص98.

[2] – رونيه وليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص 46.

3 – تغير الأفق / إعادة بناء:

يتجلى هذا المبدأ أثناء مباشرة القارئ للنص الأدبي. حيث يَحدُث للقارئ تعارضٌ بين ما لديه من أفق توقع وما يأتي به النص من توقعات . وباعتماد معيار (المسافة الجمالية) تقدر أدبية العمل الأدبي بدرجة مخالفته لتوقع القارئ الفرد أو توقعات جيل فئة القراء المعاصرين، فكلما خيّب العمل توقع القرّاء زادت المسافة الجمالية بين ما يحمله العمل وما يتوقعه القارئ . هذا الأخير قد يضرب بالعمل عرض الحائط بالرفض. وقد يستجيب القرّاء إيجابيا ويتقبلون ذلك الانحراف على أنه تجديد يحمل قيمة فنية ، لأنّ الذائقة الأدبية تميل وتثار بما هو جديد يستفزها ويثير انتباهها، وتعدّل من أجله تذوقها لما هو فني مثير. فيتحقق مبدأ تغير أفق التوقع أو إعادة بنائه من أجل ذلك الجديد. وحتى وإن كان « التجديد وحده ليس هو المعيار الوحيد على أدبية الأدب لأنّ النصوص تطرح وجوها مختلفة في أعصر مختلفة لمجموعات مختلفة من القرّاء »[1] لكنّه في نظرية التلقي يعد معيارا بالغا لأنّ « العبرة في رد الفعل الراديكالي الذي يحدثه نص ما على قارئ ما »[2]

فأصحاب نظرية التلقي وعلى رأسهم "ياوس" يعتبرون النص الذي لم تخيَّب توقعات قارئ النص أو تُنتَهك فيه فإنّ هذا النص من ثمَّ سوف يكون نصا من الدرجة الثانية؛ إمّا إذا اخترق العمل الأفق فسوف يكون فنّا رفيعا[3]

ولهذا قيل عن الشعر في العصر الإسلامي ما هو إلاّ امتداد وتقليد للشعر الجاهلي من حيث الإيقاع والموسيقى والأغراض؛ فهو لم يخرق أفق التوقعات المألوفة عند المتلقي في هذا العصر، إذ لم يأت بجديد فنّي يذكر. باستثناء المضامين الإسلامية.

---

[1]- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1، 1994، ص163.

[2]- المرجع نفسه، ص164.

[3]- حسن البنا عزالدين، قراءة الآخر قراءة الأنا، (سلسلة كتابات نقدية) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص31، 32.

4 – المنعطف التاريخي:

المقصود به أنّ الأعمال الأدبية الجديدة ترتبط بالمنعطفات والتغيرات التاريخية الكبرى مثل التحولات الفكرية والفلسفية عبر التاريخ والتي تأتي بمفاهيم ورؤى جديدة مغايرة لآفاق الانتظار السابقة بسبب ما تحمله من تصورات جديدة للعالم . كالتحول من التفكير الخرافي الميتافيزيقي إلى المثالي المتعالي إلى الديني الكنسي ثم إلى تحرر الفكر وتسييد العقل والتجريب الذي جلب الثورة الصناعية، وتحول المجتمعات من الإقطاعية إلى الملكية ثم إلى الرأسمالية بتأثير الرومانسية ثم إلى الواقعية والرمزية وغيرها من التحولات الفكرية والاجتماعية الكبرى التي طبعت الفكر والفن والأدب وجعلت آفقه مسايرة لسيرورة التاريخ وصيرورته.

ثانيا = [فولفغانغ آيزر – فعل القراءة]/ Wolfgang Iser (1926- 2007)

وهو الباحث الثاني في مدرسة كونستانس الذي اهتم بنظرية التلقي، ومن أكثر المنظرين الألمان أهمية، فقد كان أستاذا وباحثا في الأدب الإنجليزي، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات في ألمانيا وأمريكا. أسهم في تطوير نظرية التلقي ووضع أسسها . ويعدّ مشروعه تكملة لمشروع زميله "ياوس" الذي انصب اهتمامه على تجديد تاريخ الأدب وعملية التأويل متأثرا بفلسفة "غادامير" في الهيرمينوطيقا (التأويلية). إلاّ أن "آيزر" كان متأثرا بـ "إنغاردن" تلميذ إدموند هوسرل صاحب **الفلسفة الظاهرتية** [1]، والذي تأثر بدوره بما سبقه من فلسفات مثالية أو واقعية. وتمخضت هذه التأثيرات الفلسفية في انبثاق رؤية آيزر لجمالية القراءة والتلقي من خلال بعض الأصول والمفاهيم الظاهرتية منها:

[1] – الظاهرتية فلسفة ذات بعد إشراقي، تعتمد على التماهي بين الذات والموضوع في إدراك الحقائق، و أوّل من جعل الظاهرتية منهجا فكريا في العصر الحديث هو الفيلسوف إدموند هوسرل (1859- 1938) مفادها أنها تنفي وجود الظاهرة خارج الذات المدركة لها. وأنّها فلسفة تعتمد "الشعور والحدس" كنقطة بداية في عملية الإدراك وتحصيل المعرفة. على أساس العلاقة القصدية المتبادلة بين الشعور الداخلي والعالم الخارجي. فالهدف من الفينومينولوجيا عند هوسرل هي تأسيس الفلسفة كعلم كليّ يقيني دقيق يكون موضوعه الماهيات العقلية المجردة، ويقف هذا العلم في مستوى أعلى من العلوم الأخرى والمعارف الممكنة (ينظر سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل ص 7، 8)

- أنّ الشعور الخالص هو نقطة البداية والأساس في عملية إدراك الحقيقة من خلال الوعي بالظاهرة المدرَكة.
- **مبدأ التعالي** : يطلق "التعالي" على ما هو قبلي وضروري لكل معرفة، فهو التصورات البديهية القبلية التي تسبق كل معيار أو معرفة مكتسبة، يعني ما هو كامن في الشعور ويعتمد على الحدس؛ حيث إنّ «الذات المتعالية هي التي تخلع على العالم الخارجي اليقين وتضفي عليه شرعية وجوده، وأصبح الشعور الداخلي (لا الحسي) بشتى أفعاله هو المحور الأساسي لوصف العالم الخارجي وفهم حقيقته وحدس ماهيته»[1] . فالذات المتعالية هي ذات شاعرة تدرك ببداهة ماهية الظواهر لحظة حضورها في الشعور.

وقد أسقط "آيزر" هذا التصور على النص الأدبي واعتبر أن المعنى الأدبي لا يوجد ولا يخرج للوجود إلاّ بعد أن يدركه القارئ ويعيه لحظة فعل القراءة. وهذا يعني أنّ معنى العمل الأدبي هو خلاصة الفهم الفردي الخالص للقارئ أثناء تواصله مع النص الأدبي وتفاعله معه دون تدخل للأحكام المسبقة أو المعايير والقيم السابقة على فعل الحدس.

- **مبدأ القصدية** : انبثق هذا المبدأ بعد أن رفض "هوسرل" فكرة "كانط" القاضية بأنّ لكل شيء ظاهر وباطن، وأنّ العقل البشري لا يمكن أن تتعدى معرفته ظواهر الأشياء، وأنّ الإدراك الإنساني بمبادئه العقلية مرتبط بما يظهر لحواسنا من هذا الوجود. أمّا "هوسرل" فقد رفض هذا التقسيم « وإنّما جعل تلك الظواهر تمثل حقيقة الشيء كاملة دون أن تخفي خلفها أيّة حقيقة أخرى كامنة فيها، وبذلك أصبح كل ما هو موجود ظاهر وقابل للمعرفة من خلال (الأنا) ، وبالتالي أصبح ظاهر الشيء يمثل في نفس الوقت ماهية هذا الشيء أو هو الشيء ذاته فعلا »[2]

ومن هنا جاء مفهوم القصدية؛ فهي تتمثل في أنّ كل فعل شعوري بشري هو شعور قصدي نحو مدرك حسيّ، فالشعور هو دائما شعور بشيء ما، فمثلا الشعور بالخوف لابد أن يكون من شيء ما

[1]- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص 45.

[2]- المرجع السابق، ص 44.

مخيف والشعور بالإعجاب هو دائما مقرون بالمعجب به، فلا يوجد شعور خالص بمعزل عن الظاهرة المدركة «فالشعور لابدّ من أن يكون شعور بشيء، وهذا الشيء نفسه ليس إلاّ ظاهرة نفسية تقوم في الشعور»[1] .

وتنقل (د. بشرى موسى صالح) مقولة للفيلسوف "هوسرل" وهو يشرح إدراكه لظاهرة تفتّح زهرة الكاردينيا مثالا على تضايف فعل الإدراك مع موضوع الإدراك وإحالة كل منهما على الآخر حيث يقول «إنّني عندما أتأمل هذه الظاهرة ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء أو إرجاء الأفكار التي تفسّر هذه الظاهرة تفسيرا ماديا وطبيعيا وأركز شعوري على الظاهرة التي تكوّنت في وعيي أي عملية التفتح وحدها»[2] ... أي أنّ "هوسرل" في فعله هذا قد أرجأ ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة وركّز على الظاهرة التي علقت في شعوره بوصفها بنية دالة ، وأنّ هذه الدلالة هي المعنى الموضوعي الذي يعنيه لأنّه معنى خالص مدرك آنيا من قبل ذات متعالية عن كل معطى مسبق.

إلاّ أنّ " إنغاردن" انتقد أستاذه "هوسرل" في نظرته المثالية لمفهوم القصدية ورأى أنّه لا ينطبق على الموضوعات الطبيعية والواقعية بل هو أنسب للأعمال الفنية دون غيرها. لأنّ ظاهرة القصد موجودة في العمل الفني لحظة إبداعه من قبل الفنان الذي يقصد ما يبثه في آثاره من خلال أدوات فنّه ، وكذا يجب أن تدرك من قبل المتلقي وفنياته في استقبال هذا الفن.

وحوّل "إنغاردن" مفهوم القصدية إلى إجراء تطبيقي على الأدب باعتبار الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي وأدرج الإدراك (الفهم) ضمن تلك البينة « فإدراك الظاهرة الأدبية بقصدية انغاردن قائم على عامل يوجد في ذاتها (النص) وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي)، ووجد أنّ هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي ، هي : 1 – طبقة صوتيات الكلمة 2 – طبقة وحدات المعنى 3 – طبقة الموضوعات المتمثلة 4 – طبقة المظاهر التخطيطية »[3] .

---

[1]– المرجع نفسه، ص 50.

[2]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول تطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص 36.

[3]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 37.

وقد تبنّى "آيزر" فكرة عدم الفصل بين الظاهر والباطن بين الذات والموضوع (القارئ/النص)، (اللفظ/ المعنى) (البنية السطحية/البنية العميقة) فكلاهما ينخرط في عملية التواصل الأدبي ويتم التفاعل بين النص والقارئ فيتحقق الوعي بالظاهرة الأدبية (العمل الأدبي) ويصبح فهم المتلقي هو نفسه المعنى الأدبي. فالمعنى – انطلاقا من مبدأ القصدية – لا يوجد في النص بمعزل عن فهم القارئ، بل إنّ فهم القارئ والمعنى الأدبي يتمان في آن واحد، لحظة فعل القراءة، باعتبار أن المعنى نتاج الفهم والاستكشاف يتم في جدلية بين النص والقارئ. لا نتاج لما نقل عن النص مع مقولات معرفية أو نقدية خارجية.

- **مبادئ نظرية القراءة عند "آيزر"**

بنية العمل الأدبي : وهو مفهوم استقاه آيزر من الفيلسوف الجمالي 'إنجاردن" الذي اعتبر العمل الأدبي –كما سبق الإشارة – « بنية مؤلفة من أربع طبقات لا متجانسة ومع ذلك تكوّن بينها وحدة عضوية »[1] ، وهي التي تشكل ماهية العمل الأدبي ويمكن تصنيفها في مستويين رئيسيين :

المستوى اللغوي : ويضم:

1- **طبقة الصياغات الصوتية اللغوية=** حيث يتم فحص الجانب اللغوي باعتباره مؤلف من كلمات وجمل لها علاقة بالمعنى، ويتم هذا الفحص على مستوى أوّلي في صوتيات الكلمة ومستوى أعلى كما في صوتيات الجملة وتسلسلات الجمل. فهذه المرحلة تهتم بالتحليل السيمانطيقي للعلاقة (صوت/معنى). بدءًا بالكلمة المفردة وما توحي به صياغتها ورنينها الصوتي من معاني شعرية حتى نصل إلى الدور الذي تقوم به أصوات الكلمات المتتابعة في تأسيس صياغة صوتية عليا خاصة بالجملة. ويدخل في هذا الإطار كل انسجام أو تماثل صوتي ضمن الموسيقى الداخلية والخارجية مع المعنى داخل النص، ومن ثم تدخل في علاقة مع بقية طبقات العمل الأدبي في إحداث الأثر الجمالي. وهذا ما يفسر فقدان النص الأدبي لقيمته الجمالية عند ترجمته للغة أخرى لأنّه يفقد خصائصه الصوتية التي تسهم في تأسيس انسجام الكيفيات الجمالية

[1]- سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مكتبة الاسكندرية، دت، ص: 410.

للعمل، وهذا يعتبر « برهانا كافيا لدحض الراي القائل بأنّ الطبقة الصوتية هي مجرد وسيلة لكشف العمل»[1] .

ويدخل في هذا المجال النبر (تعوّضه الشدّة) والتنغيم (كظاهرة صوتية يعوّضه الوقف وعلامات الترقيم) فعبارة (لا عافاك الله) قد تفهم على أنّها دعاء على الشخص في حين أنها جواب بالنفي ودعاء بالخير.

2- **طبقة وحدات المعنى** = وهي الطبقة التي أعطاها إنجاردن الاهتمام البالغ في دراسته للعمل الفني الأدبي. باعتبارها شرطا لظهور الطبقة الثالثة والرابعة ، والعمل الأدبي ككل. وهي تتألف من وحدات الدنيا للمعنى وهي خاصة بالكلمة، والوحدات العليا للمعنى وهي خاصة بالجملة والجمل المركبة أو سياق الجمل. والمقصود من هذا العرض أنّ معنى الكلمة وإن تعدد معجميا فإنّه يتعدّل حينما يرتبط بمعان أخرى ليكوّن جملة، وتتنازل الكلمة المفردة عن تحديدات معناها الصارم داخل الجملة وبمجاورة بقية الكلمات أو ما يسمى بسياق الجملة وذلك في سبيل تحقيق معنى الجملة. وهذه الجملة بدورها تتعدّل معانيها وتتحول عندما ترتبط معا في سياق جملة مركبة (فقرة/مقطع شعري/ مشهد قصصي). وتسير هذه الجمل في حلقة تأويلية تجاه الغاية أو الهدف (المعنى التأويلي). على أنّ "طبقة المعنى" هي المسؤولة عن الطابع العقلاني المميز للعمل الأدبي « فالعمل الأدبي يتطلب نوعا من الفهم الذي يكون بالتحديد على فهم وحدات المعنى فيه (الكلمات) ... فعنصر الفهم يمثل لحظة أساسية في خبرتنا الأدبية ... ولهذا يقول "إنجاردن" إنّ الانتقال من المجال العقلاني يكون أمرا لازما تماما للوصول إلى الطبقات الأخرى للعمل »[2] وذلك حتى نؤولها تأويلا أكثر صوابا وأكثر اتساقا وانسجاما مما يؤدي إلى ظهور طبقة الموضوعات المتمثلة (مضامين النص). إذن فمن خلال طبقة وحدات المعنى نستطيع الكشف عن طبقة الموضوعات المتمثلة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 414.

[2]- المرجع السابق، ص: 414.

فلفظة (شرق) في سياق ما تعني الجهة، وفي سياق سياسي تعني المعسكر الشيوعي إذا ما وجدناها في النص مع لفظة (غرب، والحرب الباردة) في حين قد تعني العرب إذا جاءت في سياق حضاري مربوطة بالدول الغربية، وكذلك لفظة (شمال وجنوب) [الجهة/ العالم الثالث المتخلف- العالم المتقدم/ اسم للرياح] .

وهكذا فإن فهم طبقة وحدات المعنى مرهون بخبرتنا الأدبية مضاف إليها خبراتنا الحياتية في ربط وحدات المعنى بعضها ببعض فنضطر إلى تعديل فهمنا أثناء فعل القراءة لنصل إلى المعنى التأويلي للعمل الأدبي لذلك «فإنّ فهم النص الأدبي يقتضي اكتشاف قصد المعنى داخل السياق (سياق الجملة أو سياق الحال والموقف)، فاكتشاف قصد المعنى الخاص بالكلمة على حدة وبمعزل عن السياق الذي ترد فيه إنّما يكون فهما غير أمين بالنسبة للنص »[1] .

المستوى الموضوعاتي (المضامين):

1. = **طبقة الموضوعات المتمثلة** : وهي تمثل مستوى الموضوعات التي توصف مثل الأشياء والأماكن (كهف) والشخصيات والأحداث (داخل القصة) وكذا المشاعر. ووصفت هذه الموضوعات بأنّها متمثلة لأنه ليس المقصود بها الموضوعات الموجودة في الواقع ولكن الموضوعات التي يتصورها القارئ ويتمثلها في ذهنه، فهي تنتمي إلى المجال الخيالي للعمل الفنّي، ولهذا « فإنّ طبقة الموضوعات المتمثلة تقدّم المساحة الخيالية للعمل الفنّي التي يتجه إليها قصد الملاحظ (القارئ) من خلال نشاط تخيّلي»[2]. فمثلا نستطيع أن نتمثل شكل الكهف وصورته في الآية ((فأووا إلى الكهف)) أنّه غار بالنظر إلى طبقة وحدات المعنى فالكهف لا يكون كهفا إلاّ إذا كان غارا داخل جبل، نستطيع أن نتمثل أنّه خارج المدينة على الرغم من أنّ الآية لم تحدد ذلك، وتحيلنا كلمة (أووا) إلى أنّ الفتية فرّوا من قومهم، ونستطيع أن نتمثل مشاعر الخوف لأنّه لا يحدث فرار إلى من جرّاء الخوف من خطر ما.

[1] - سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مكتبة الاسكندرية، دت ص 440.

[2] - المرجع نفسه، ص: 338.

2. **طبقة المظاهر التخطيطية:** وهي طبقة تنبثق من الطبقة الموضوعات المتمثلة وتتمّها، فهي التي تؤسسها الرؤى والمنظورات، كأن يزودنا النص بإلماحات وسياقات ومواقف بشكل محدد وواضح « يستعين بها المتذوق والملاحظ في عملية تعيين المضمون القصدي للموضوعات، وكأنّ الفنّان قد أراد بهذه المظاهر التخطيطية أن يوصل رسالة إلى المتذوق من خلال شفرة معيّنة» كما لو أننا نظرنا إلى الصورة في الأسفل فإننا نتمثل صورتين مختلفتين بحسب بؤرة تركيز النظر ما بين تأخير أحد الأشكال وجعله كخلفية وتقديم الآخر كشكل بارز أو العكس، وقد نختار أيّهما الصورة المقصود إبرازها ؟ هل هي صورة أربعة رجال أم صورة أعمدة منحوتة؟

وإذا ما عدنا إلى الآية (فأووا إلى الكهف)) فإن نظرنا إلى الفتية من زاوية الحاكم فإننا نفهم أنّهم عصاة ويجب معاقبتهم ، ولكن الله عزّ وجل أمدّنا في قصة أصحاب الكهف بمظاهر تخطيطية إذا ما ربطنا بينها نتوصل إلى أنّ الأمر يتعلق بصراع بين الكفر والإيمان والحق والباطل ومن ثم نستطيع أن نفهم سبب فرارهم ليس حقيقة هو الخوف على أنفسهم ولكن الخوف على دينهم وأنّ الحكمة في هذه القصة ليست في مجرد النجاة من القهر بقدر ما هي معجزة ربّانية ترمز إلى انتصار المؤمن ولو كان ضعيفا على الكافر ولو كان قويا. وهنا تكمن قيمة الآية القرآنية باعتبار أنّ التأويل هو إدراك الحقيقة التي يؤول اليها المعنى.

ولقد وضع آيزر مجموعة من المفاهيم الواصفة لفعل القراءة وإنتاج المعنى وأهمها مصطلح القارئ الضمني.

- **القارئ الضمني:**

يدخل مفهوم القارئ الضمني عند "آيزر" ضمن أساسيات نظريته في فعل القراءة ، إذ لا يفترض كتابة نص بدون التفكير فيمن يقرأه، ومادامت قيمة العمل الأدبي تتمثل فيما يحدثه من تأثيرات وما يثيره من تجاوبات فلا بد من أن يكون هناك قارئ يتأثر ويتجاوب مع العمل الأدبي. ومن ثم يقول آيزر « يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدّد مسبقا بأي حال من الأحوال طبيعته أو وضعيته التاريخية ويمكن أن نسميه ... (القارئ الضمني) ... إنّه مجسّد كل الاستعدادات

المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره ، وهي استعدادات ليست مرسومة من طرف واقع خارجي بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارض الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي ... فهو بنية نصيّة تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة ...»[1] فكل تحيين (تفعيل القراءة) للعمل الأدبي يعدّ تحقيقا انتقائيا للقارئ الضمني الذي يوفر رابطا بين جميع تحيينات النص للقارئ الحقيقي عبر التاريخ « فمفهوم القارئ الضمني نموذج متعال يجعل من الممكن وصف التأثيرات المبنينة (المهيكلة) للنصوص الأدبية »[2]. ويمكن قياس درجة تأثير القارض الضمني في عملية القراءة من خلال إنتاج المعنى الجمالي عن التأويل أو الحوار أو النقد أو المقاربة.

«يذكر هولب أنّ القارئ الضمني استخدمه آيزر ليصف التفاعل بين النص والقارئ ... فإنّ مصطلح القارئ الضمني لا ينتمي إلى النص ولا إلى القارئ بل إلى كليهما، إذ يجسد كلا من لحظة ما قبل بناء النص التي تسمح أو تسهل إنتاج المعنى ، ولحظة تحقيق القارئ للمعنى الممكن في أثناء عملية القراءة ... وآيزر هنا يحاول أن يميّز القارئ الضمني من الأنماط المتعددة للقارئ المستخدمة في نقد استجابة القارئ فهو يريد أن يعلل حضور القارئ ولكنه يسعى إلى تجنب كل من القارئ الفعلي أو التجريبي اللذين تقررت مؤهلاتهما قبل مواجهتهما أي نص أدبي محدد » فهو نموذج متعال فينومينولوجي يجسد كل قابلية ضرورية للتعامل مع نص معطى بعيدا عن التدخل التجريبي (افتراضي) ... فأيّ نص يفترض قارئا مثاليا لديه منطلقات بعينها (أخلاقية ثقافية اجتماعية دينية الخ)متناسبة مع ذلك النص حتى يمكن له أن يحقق كامل تأثيره عليه ...وهكذا فإنّ معظم الشعر الديني يفترض قارئا ضمنيا يخاف الله ، ولكن كثيرا من القراء الفعليين اليوم ملحدون»[3]

---

[1]- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد لحميداني، ص 421.

[2]- المصدر السابق، ص 34.

[3]- قراءة الأنا قراءة الآخر، ص 35.

- **التفاعل بين بنية النص والقارئ :**

يقتض هذا المبدأ أن فعل القراءة لا ينصبّ على النص الفعلي فحسب بل يجب أن تهتم بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص الذي يقدّم لنا مجرد توجيهات نصيّة (قرائن وتلميحات) تأخذ بأيدنا صوب فهم معناه الأدبي يقول آيزر «إنّ الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه...فالنص ذاته لا يقدّم إلاّ مظاهر خطّاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق»[1]

- **الفرق بين النص وتعيّن النص والعمل الفني :**

يمكن أن نقول إنّ مفهوم آيزر لفعل القراءة ينبني على مفاهيم ثلاثة هي : القارئ الضمني والتفرقة بين [النص] [تحقق النص في ذهن القارئ] و [العمل الفنّي].

[النص باعتباره قطبا فنيّا] « النص وهو الجانب المادي، أي ما هو موضوع هناك أمامنا من قبل المؤلف كي نقرأه، ويمكن إدراكه على أفضل نحو بصفة إمكانية قابلة للتحقق »[2]

[تعيّن النص/ القطب الجمالي] « فهو تعيّن النص، فيشير في المقابل إلى نتاج نشاطنا الإنتاجي، فهو تحقق النص في عقل القارئ، وقد أنجز من خلال ملء الفجوات للتقليل من إبهام النص»[3]

[العمل الفنّي] « فليس هو النص ولا هو تعيّن النص، بل شيء ما فيما بينهما، إنّه يقع في نقطة اندماج النص والقارئ، وهي نقطة لا يمكن أن تحدد أبدا على نحو كامل»[4]

- **القارئ الفذ عند ريفاتير :**

بفترض ميشال ريفاتير في كتابه (سيميوطيقا الشعر) مفهوم القارئ الفذّ وهو « الذي يبحث في تحليله لنص ما عن المعاني التي تتجاوز المعاني السطحية وتكمن تحتها، ويمثل هذا القارئ الفذّ مجموع ردود الفعل تجاه لغة النص المعروضة في العمل ... ويعتقد ريفاتير أنّ الوظيفة الأسلوبية لنص

---

[1]- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد لحميداني، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 42.

[3]- المرجع نفسه، ص 42.

[4]- قراءة الأنا قراءة الآخر، ص 42.

من النصوص يمكن أن تحلل موضوعيا، وأنّ ذلك الأسلوب ذو نغمة ذاتية متحولة مستمرة ، وهو يقترح أنّ مهمة الأسلوبي هي أن يكشف ما هو غير نحوي أو ما هو غير عرفي أو شاذ بطريقة أو بأخرى في إنشاء النص »[1]

- **حول طبقات بنية العمل الأدبي لإنغاردن .**

« أثناء إجراءات القراءة للعمل الأدبي بطرق متعددة، ومن وجهة نظر انجاردن فإنّ إدراكنا يلعب دورا فعّالا فيما يخص جميع طبقات العمل. وإنّ طبقات كلمة الأصوات يمكن أن تصبح معلنة عبر السرد والروي أو لمجرد تذكر الأصوات وشكل الأصوات في القراءة الصامتة. وكمثل ذلك القراءات الفردية، إن كانت تنافسية، حيث تصعب تجنب جزء فعّال من وحدات المعنى. والفراغات في البناء المؤقت (والتي تدعى البعد الثاني من العمل) تحتاج أيضا أن تكون جسرا للنص يمكن فهمه » [2]

- **ملء الفراغات:**

«ربما تكون فعّالية للقرّاء هي تلك المتمثلة بملء فراغات الغموض أو أوجه التخطيط في النص، ويشير إنجاردن عادة لهذه الفاعلية بالتجسيم،

- بالتفرقة بين ظاهر الشيء وباطنه تتمثل القصدية في أنّ كل فعل شعوري بشري هو شعور قصدي نحو مدرك حسيّ. فهناك إحالة متبادلة بين الشعور الداخلي والموضوع الخارجي.

1- **مفهوم التعالي** : وهو النواة المركزية في الفكر الظاهراتي، والمقصود به « أنّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص»[3]. فالظاهرتية كفلسفة تنفي وجود الظاهرة (أي ظاهرة) خارج الذات المدركة لها، فمعنى الظواهر لا يوجد مستقلاّ عن الذات بل يوجد ويتمثل لحظة الوعي به. بمعنى

---

[1]- قراءة الأنا قراءة الآخر، ص 38.

[2]- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1992، ص 40.

[3]- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، درا الشئون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص 43.

وقد أسقط "آيزر" هذا التصور على النص الأدبي واعتبر أن المعنى الأدبي لا يوجد ولا يخرج للوجود إلاّ بعد أن يدركه القارئ ويعيه لحظة فعل القراءة. ولهذا ركّز "آيزر" جهده على محاولة تفسير وتشريح (عملية القراءة) وإبراز آلياتها وتحديد تمفصلاتها .

- **الحاجة إلى نظرية القراءة والتلقي في العالم العربي :**

«ولا شك أنّ الحاجة الأساسية لمثل هذه النظريات الجديدة في العالم العربي شديدة الإلحاح، لأنّ تاريخ النقد العربي أيضا تركّزت فيه كثيرا سلطة المؤلف إلى الحدّ الذي جعل النقاد يعتبرون النصوص كمستودعات للمعاني، وأنّ القراءة ليست شيئا آخر سوى فعل إفراغ هذه المستودعات من محتواها وإعلانه للآخرين »[1]

التفاعل بين بنية النص والمتلقي:« يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفنّي والقطب الجمالي، الأوّل هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ.» [2]

طبيعة البنية النصيّة :

« يمكن أن نفترض أن كل نص أدبي يمثل بطريقة أو بأخرى رؤية منظورية للعالم يركّبها المؤلف. والعمل في حدّ ذاته ليس قَطْعًا مجرد نسخة للعالم المعطى، بل يركّب عالما خاصا به من المواد التي هي في متناوله. إنّ الطريقة التي يتركب بها هذا العالم هي التي تحدث المنظور المقصود من طرف المؤلف. وبما أنّه لابد أن يكون لعالم النص درجات متغيّرة من عالم المألوفية بالنسبة لقرّائه المحتملين فيجب على هؤلاء القراء أن يكونوا في وضعية تمكنهم من تحيين الرؤية الجديدة »[3]

القارئ الضمني (عند آيزر) :

« إنّه مجسّد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره – وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي أو تجريبي بل من طرف النص ذاته –

---

[1] – فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب،(المقدمة) تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبية المناهل، فاس، المغرب، دت، ص7.

[2] – المصدر نفسه، ص12.

[3] – المصدر نفسه، ص30.

فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص ، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أيّ قارئ حقيقي » [1]

مفهوم التعالي:

وهو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي

المشاهد المخططة:

إن الموضوعات الأدبية تأتي إلى الوجود من خلال إظهار مجموعة من المشاهد التي تشكل الموضوع في مراحل وفي الوقت نفسه تعطي شكلا ماديا من أجل أن يتأمل القارئ وهي التي تسمى "المشاهد المخططة" وهذه المشاهد ستشرع في تقديم الموضوع بطريقة تمثيلية ، والسؤال المطروح هو كم من المشاهد يلزم لإعطاء فكرة عن الموضع الأدبي ؟ والجواب إنّها كثيرة ، وكل مشهد منها سيكشف منفردا جانبا واحد من الموضوع وعلى الرغم من كل مشهد منها يلمح إلى الآخر، إلاّ أنّه قد لا يبدو في البداية أي رابط بينها وأنّ درجة ارتباطها عادة غير محدّدة ، مما يعني أنّ الموضوع الأدبي لا يصل إلى نهاية تحديده المتعدد الوجوه .... فهناك بين المشاهد المخططة منطقة محرمة من اللاتحديد تنشأ تماما عن تحديد تعاقب كل مشهد فردي، وهذه المناطق (الفجوات) تتيح للقارئ الفرصة ليبني جسوره الخاصة رابطا بين المظاهر المختلفة للموضوع التي انكشفت لح حتى هذه اللحظة من لافعل القراءة

1- مبدأ اندماج الأفاق / Fusion D'horizons:

لقد كان أفق التوقعات هو أساس القراءة والتفسير، في نظرية التلقي باعتباره يمثل « منظومة التوقّعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي ترسبت في ذهن القارئ حول نص ما قبل الشروع في قراءته والتي قد تكون فردية خاصة بقارئ ما حول نص محدد كما قد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القرّاء عن نص أو نصوص بحيث يستقبلونها وهم محمّلون حولها بهذه التصورات التي تشكل "أفق التوقع"، وتتكون هذه التصورات من: سياق الجنس الأدبي، ومن اللغة الشعرية، ومن النمط السردي، ومن الحاصل الأدبي. ويأتي النص المقروء إمّا ليؤكد هذه التوقعات، أو ليعدلها، أو ينقضها

[1]- المرجع السابق،،ص:30.

ويسخر منها وينسفها نسفا كاملا »[1]. وكما هو أساس للقراءة والتفسير فهو أيضا أساس لإبداعية النص.

« وبناء على ما يحدث تبعا لذلك فإنّه من الممكن فحص النص الأدبي على أساس ما سماه "ياوس" (المسافة الجمالية / Distance esthétique) وهو عن مقدار مخالفة النص لتوقعات القرّاء. حيث يسمو النص إبداعيا حسب حجم هذا الاختلاف، ويتراجع إبداعيا حسب اقترابه من التوقع. مما يجعل الاختلاف والمشاكلة – حسب مفهومنا نحن – أساسا لإبداع النص المختلف تراجع النص المشاكل »[2]. وعليه لابد من مقابلة النصوص بما هو مطبوع في أذهاننا، وعندها سنتبيّن مدى المسافة الجمالية بين ما هو متوقع وبين ما هو خارق للتوقع[3].

«والتجديد وحده ليس هو المعيار الوحيد على أدبية الأدب لأنّ النصوص تطرح وجوها مختلفة في أعصر مختلفة لمجموعات مختلفة من القرّاء »[4]. لأنّ « العبرة في رد الفعل الراديكالي الذي يحدثه نص ما على قارئ ما »[5].

تخييب أفق التوقع:« بعد تأسيس أفق للتوقع، يمكن للناقد من ثمَّ أن يتقدّم ليقرِّرَ المكانة الأدبية لعمل ما عن طريق قياس المسافة الجمالية بين العمل والأفق، ويستخدم "ياوس" هنا بصورة أساسية نموذجا انحرافيا: فالقيمة الجمالية لنص ما تتم رؤيتها بوصفها وظيفة لانحرافها عن معيار معيّن ، وإذا لم تخيَّب توقعات قارئ للنص أو تُنتَهك فإنّ النص من ثمَّ سوف يكون نصا من الدرجة الثانية؛ إمّا إذا اخترق العمل الأفق فسوف يكون فنّا رفيعا، على الرغم من أنّ عملا ما يمكن أن يخرق أفق توقعاته ومع ذلك يظل غير معترف به بوصفه عملا عظيما، لكن هذا الموقف لا يمثل مشكلة بالنسبة إلى "ياوس"، فالخبرة الأولى بالتوقعات المخيَّبَة سوف تثير تقريبا على نحو ثابت استجابات سلبية على

---

[1]- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت لبنان، ط1، 1994، ص163.

[2]- المرجع نفسه، ص163.

[3]- المرجع نفسه، ص163.

[4]- مرجع نفسه، ص163.

[5]- المرجع نفسه، ص164.

نحو قوي، وسوف تختفي بالتالي أمام القرّاء اللاحقين. وفي عصر لاحق يتغيّر الأفق ولا يعود العمل يمزّق توقعات قرائه سلبيا. وبدلا من ذلك يمكن أن يعدّ عملا كلاسيكيا أي عملا قد أسهم في تأسيس أفق توقعات جديد»[1].

شرح الأسس السبع لإعادة كتابة تاريخ الأدب :

1- جدلية الإنتاج والتلقي :أنّ تاريخ الأدب ليس هو ذلك التسلسل الموجود بين الإنتاجات الأدبية بل هو تلك التجربة الجمالية التي تمدنا بها سلسلة القراءات، وهذا ما يفرض على مؤرخ الأدب أن يتحول إلى قارئ باستمرار ليتمكن من فهم عمل ما وتأسيس حكمه النقدي الخاص على الوعي بوضع العمل الأدبي ضمن السلسلة التاريخية للقرّاء المتعاقبين، بحيث لا يصدر الناقد أحكاما معيارية مسبقة مادام القرّاء هم الذين يفعّلون النص الأدبي ويتذوقونه ويتحكمون في عملية الإنتاج من خلال التأثير على المبدع الذي يضع في الحسبان أذواق القرّاء وإقبالهم على عمله أو نفورهم منه. فقيمة العمل الفنية تخضع لمدى تأثيره في القرّاء ، والأديب يحرص على هذا التأثير، وعلى الناقد أن يكون قارئا في هذه الحلقة (مبدع – نص – متلقي).

2- مبدأ اندماج الأفق

انطلاقا من مفهوم "أفق التوقع"

شرح الأسس السبع لإعادة كتابة تاريخ الأدب :

3- جدلية الإنتاج والتلقي :أنّ تاريخ الأدب ليس هو ذلك التسلسل الموجود بين الإنتاجات الأدبية بل هو تلك التجربة الجمالية التي تمدنا بها سلسلة القراءات، وهذا ما يفرض على مؤرخ الأدب أن يتحول إلى قارئ باستمرار ليتمكن من فهم عمل ما وتأسيس حكمه النقدي الخاص على الوعي بوضع العمل الأدبي ضمن السلسلة التاريخية للقرّاء المتعاقبين، بحيث لا يصدر الناقد أحكاما معيارية مسبقة مادام القرّاء هم الذين يفعلون النص الأدبي ويتذوقونه ويتحكمون في

[1]- حسن البنا عزالدين، قراءة الآخر قراءة الأنا، (سلسلة كتابات نقدية) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص31، 32.

عملية الإنتاج من خلال التأثير على المبدع الذي يضع في الحسبان أذواق القرّاء وإقبالهم على عمله أو نفورهم منه. فقيمة العمل الفنية تخضع لمدى تأثيره في القرّاء ، والأديب يحرص على هذا التأثير، وعلى الناقد أن يكون قارئا في هذه الحلقة (مبدع – نص – متلقي).

11. التداولية:

لقد كانت المدارس النقدية على اختلاف اتجاهاتها منذ أرسطو وأفلاطون حتى عشرينات القرن الماضين تختلف فيما بينها في درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث الأدبي(المؤلف، النص، القارئ)[1] دون الضلعين الآخرين. وقد تتسع دائرة المؤلف شخصيته وسيرته لتشمل الظروف الاجتماعية والسياسية التي عايشها الأديب باعتباره مرآة عاكسة لعصره. ويسمى هذا المنحنى بالاتجاه التاريخي (النفسي، الاجتماعي، التاريخي). أما الاتجاه الثاني فقد ركز على النص (العمل الأدبي)، وكان الشغل الشاغل لأصحابه (النص، المعنى) باعتبار المعنى واحد، ومضمن داخل النص لا في بطن المؤلف أو مستوحى من بيئته. وأما الاتجاه الأخير فقد ركز على الضلع الثالث في المثلث الأدبي القارئ وباعتباره حاضنا وشريكا في المعنى، وكانت مهمته أن يقرأ في النص الواحد أكثر من دلالة أو أكثر من مستوى للمعنى معتمدا القيمة الإيحائية للغة الأدب التي لا تكفي بالتقرير العلمي المحدود[2].

القراءات السياقية:

حتى أواسط السبعينات من هذا القرن العشرين كانت المناهج النقدية تعنى بتحليل النص الأدبي من خارجه، **كالنظريات السياقية** التي تنظر إلى النص الأدبي وتحاول فهمه من خلال عصره وبيئته التي أنتج فيها، فكانوا يتعرضون للبيئة الاجتماعية والسياسية والفكرية والأدبية وغيرها من السياقات لفهم النص وتحليله، وشرحه لجمهور القراء. ومثل هذا الاتجاه النظرية **الماركسية** التي تركز على الوظيفة المرجعية للنص الأدبي.

ومنها نظريات كانت تقارب النص الأدبي وتستوعبه من خلال حياة الكاتب نفسه وسيرته ومعاناته رغباته ومكبوتاته الدفينة في اللاشعور وهي المناهج النفسية في النقد والأدب التي تغذت بمقولاتسيجموند فرويد. وجعلت الذات المبدعة هي محور العملية الإبداعية. كما كان في النقد

---

[1]- المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب-الكويت، 1998، ص: 85.

[2]- المرجع نفسه، ص:87.

لرومانسي ومدارس **التحليل النفسي** حيث الوظيفة الانفعالية التعبيرية هي المهيمنة على النص في منظورهم.

القراءات النسقية:

جاءت نظريات أخرى تؤمن بالنص في حد ذاته ولذاته (الفن للفن) موضوعا وسلطة تفرض نفسها بقوة البنية والتشكيل الفني، وهي النظريات النسقية التي تعد النص الأدبي نسقا فريدا من نوعه، له بنيته الخاصة التي تتجلى من خلال أسلوب الكتب، وطريقته في التعبير واستخدام أدوات البلاغة، وما يميزه عن غيره من الكاتب أسلوبا وتعبيرا. كالنظريات البنيوية التي تعد النص بنية الكبرى فيه بنيات صغرى في كل مستوى من مستويات اللغة، والشكلانية التي تهتم بالسمات الأدبية، التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، كتحديد الأجناس الأدبية، وموضوعاتها وخصائصها المميزة، والأسلوبية بفروعها التي تعمل هي الأخرى على إبرازا أدبيات الأجناس الأدبية، وخصائص كل فن وكذا التوقف عند خصائص الأسلوب عند أديب من الأدباء معتمدة نتائج الشكلانية والبنيوية.

القراءات التداولية: النص الأدبي خطاب تواصلي يحقق وظيفة تأثيرية (من مرسل إلى متلقي) في كل النظريات الألسنية السابقة، ظل التركيز على محورين أساسيين في قيمة العلامة اللغوية داخل النص الأدبي وهما : علاقة العلامات اللغوية بعضها ببعض (**النحو التركيبي– نحو النص**)، علاقة العلامات بالمعاني التي تدل عليها (**الدلالية– السيميلوجيا**). وكان علم اللسانيات من خلال هذين القسمين يطمح إلى وصف الظاهرة اللغوية وفهم عمل اللغة البشرية.

ومع تطور الألسنيات منذ السبعينات، أضاف اللغويون قسما ثالثا مهما يعني بعلاقات العلامة اللغوية بمستخدميها، حيث انصب الاهتمام على ما يتم إنجازه من أفعال الكلام، وهي التداولية فانبثقت هذه الجهود على علاقة ثلاثية الأبعاد في علم الألسنيات مهدت الطريق إلى نظرية القراءة والتلقي بعدما وجهت عدة انتقادات لما سبقها من نظريات بسبب من القصور الحاصل في نظرتها للنص الأدبي وفهمه وتحليله، دون إيلاء قيمة للمرسل إليه الذي أنشئ النص من أجله.

مفهوم التداولية (pragmatics) : تقوم التداولية على مخطط موريس(1938) الذي يرى فيه ثلاثة أبعاد للسيميوطيقا هي: **النحو**(دراسة علاقة العلامات فيما بينها في التراكيب النحوية)، و**الدلالة**(دراسة علاقة العلامة بالمرجع الذي تحيل إليه)، و**التداولية**(علاقة العلامات بمؤوليها). ذلك التعريف الذي تبلور في أنه دراسة العلاقات بين المرسل والمستقبل وعلاقتهما بسياق الاتصال، فمن المعروف أن أول تحديد لوظيفة التداولية في حقل اللسانيات هو تحديد ش. موريس الذي أقر دور الرؤية التداولية في عمليتي التأويل والتوصيل دون وضع تحديد لهذه القواعد المشار إليها[1]. وبذلك بشر موريس بالمقاربة التداولية التي تعنى بالوظيفة السياقية. وجاءت هذه المقاربة الوظيفية السياقية رد فعل على منهجية نعوم شومسكي التي تركز على التركيب والدلالة، وتقصي الوظيفة السياقية، وهي وظيفة ضرورية لاكتمال الفهم الحقيقي المتعلق باللغة الإنسانية، على الرغم من أن نعوم شومسكي فيما بعد، سيدمج القدرة التداولية إلى جانب القدرة الكفائية ضمن نظريته اللسانية التفسيرية التي تسمى بالنظرية التوليدية التحويلية.[2] فموريس أقر بدور التداولية في عملية التأويل، وهي فكرة مستوحاة من رؤية شارل ساندرس بيرس الذي جعل المؤول هو الحد الثالث داخل البناء الثلاثي للعلامة اللغوية، وغيابه يعني أن الكتابة اقتصار على تجربة لا تعرف الفكر، ولا الماضي ولا المستقبل« إنها(الكتابة) مثيرات لحظية تنتهي بانتهاء اللحظة التي أنتجتها»[3].

فالمقاربة التداولية هي تلك المنهجية التي تدرس الجانب الوظيفي والتداولي والسياقي في النص والخطاب، وتدرس مجمل العلاقات الموجودة بين المتكلم والمخاطب، مع التركيز على البعد الحجاجي والإقناعي وأفعال الكلام داخل النص، بمعنى أن التداوليات هذ ذلك العلم الذي يدرس المعنى، مع التركيز على العلاقة بين العلامات ومستعمليها والسياق، أكثر من اهتمامها بالمرجع أو الحقيقة، أو التركيب. وتهتم أيضا بالمرجع والإحالة التي تم إقصاؤها من طرف فرديناند دو سوسير الذي حصر العلامة في الدال والمدلول. ومن ثم ترفض المقاربة التداولية في مجال النقد والأدب، التركيز على البنيات

[1]- التداولية، عيد بلبع، ط1، بلنسية للنشر والتوزيع، مصر، 2009، ص:17.

[2]- التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ط1، almothaqaf.com، 2015، ص:11.

[3]- التأويل بين بيرس ودريدا، سعيد بن كراد، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع:11، 1999.

الشكلية والجمالية، دون مساءلة أفعال الكلام والمقصدية الوظيفية، فضلا عن ذلك تدرس اللغة العادية واللغة اللاعادية[1]. ومن الواضح أن تعريفات التداولية جميعها ترتبط فكرة الاستعمال التي ربما ترددت في التعريفات جميعها بشكل أو بآخر، فالتداولية هي دراسة اللغة التي تركز على الانتباه على المستعملين، وسياق استعمال اللغة، بدلا من التركيز على المرجع(علاقة العلامة بما تحيل إليه، أي علاقة الدال والمدلول) أو قواعد النحو(أي علاقة العلامات فيما بينها في التركيب النحوي)، فهي تدرس استعمال اللغة في السياق[2]. ومن أشهر ما قيل في تعريفها: هي دراسة اللغة في الاستعمال أو التواصل، لأنها تشير إلى أن المعنى ليس شيئا متصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا المتلقي وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والمتلقي في سياق محدد(مادي، اجتماعي، لغوي)، وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما[3]. ومن المفيد أن نشير إلى أن هذا الموضوع، أي الاستعمال اللغوي، قد تجاذبته حقول متنوعة وفق زوايا مختلفة، ولذلك كان لابد للسانيات التداولية أن تفيد من النتائج التي تقرها هذه العلوم:(علم الدلالة، علم اللغة الاجتماعي، علم اللغة النفسي، تحليل الخطاب) من أجل الوقوف على القوانين الكلية التي تضبط الانتاج اللغوي. وذكر جون ديبوا أننا نجد تحت التداولية من حيث هي منهج توجهات مختلفة، ففي البدء كانت تعني بخصائص استعمال اللغة، أي الدوافع النفسية للمتكلمين، وردود أفعال المستقبلين، والنماذج الاجتماعية للخطاب. وذلك بمراعاة الخصائص التركيبية الدلالية. ثم تحولت فيما بعد مع أوستين إلى دراسة أفعال اللغة، إلى أن امتدت واتسعت لتشمل نماذج الاستعمال والتلفظ وشروط الصحة والتحليل الحواري. فالفكرة الأساسية للتداولية هي الطبيعة الحدثية أو الفعلية أو الإنجازية للإنتاج اللغوي، فالقول ليس مجرد ممارسة فيزيولوجية، بل إنه فضلا عن ذلك سلوك لغوي أو فعل اجتماعي[4].

---

[1]- التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ص: 9.

[2]- التداولية، عيد بلبع،:17.

[3]- آفاق جدية في البحث اللغوي المعاصر، محمود نحلة، دار المعرفة الجامعية، 2002، ص: 14.

[4]- المرجعية اللغوية في النظرية التداولية، عبد الحليم بن عيسى، (مقالة)، مجلة دراسات أدبية، يصدرها مركز البصيرة للبحوث والاستشارات الخدمات والتعليمية، ع:1، ماي، الجزائر، 2008، ص: 12.

يقول فان ديك:« ما نعنيه بقولنا إننا نفعل شيئا متى صغنا عبارة معينة هو أننا نقوم بإنجاز فعل اجتماعي، كأن نعد وعدا ما أو نطلب وننصح وغير ذلك مما شاع وذاع أنه يطلق عليه أفعال كلام، ويطلق على نحو أخص قوة فعل الكلام، ومن الواضح علاوة على ذلك أنه يوجد بون شاسع بين حال إصدار بعض الأصوات من ناحية أولى، وبين القيام بإنجاز فعل مجتمعي معقد من ناحية ثانية»[1]. ومنه نلاحظ النقلة النوعية في اللسانيات التداولية التي تجاوزت في دراسة الإنتاج اللغوي البنية الصوتية والنحوية والدلالية إلى البحث في الأثار الاجتماعية والإنجازية للغة، فأصبحت اللغة في ظل هذا التحول فضاءا للإنجاز والممارسة والفعل، حيث الأمر والنهي والاستفهام، وغيرها مما يمثل إنجازات لغوية. ومنه فنظرية أفعال اللغة تعد دراسة نسقية للعلاقة بين العلامات ومؤوليها، ويتعلق الأمر بمعرفة ما يقوم به مستعملوا التأويل، وأي فعل ينجزون باستعمالهم لبعض العلامات. وقد بين أوستن أن كل قول يعبر عن عمل، فأقر الطبيعة الإنجازية للعبارات اللغوية، وقد ذكر أن حينما ننطق أفعالا معينة فإننا نقوم بأفعال كلامية، وهي في حقيقتها أفعال اجتماعية. ومنه فوظيفة اللغة في إطار هذا الطرح لا تقف عن حدود ايصال معلومات، أو وصف العالم، أو التعبير عن فكر، كما هو متداول في اللسانيات البنيوية أو اللسانيات التوليدية التحويلية، بل هي كما يذكر أوستين مؤسسة على تحويل الأقوال إلى أفعال لغوية ذات صبغة اجتماعية معينة، تتجدد بالسياق الذي ترد فيه[2].

مجالات البحث التداولي: يكاد يتفق معظم دارسي التداوليات مجالات البحث التداولي وحصروها:

أولا: المؤشرات: تحوي اللغات الإنسانية عادة عددا من الكلمات التي يصعب التعرف على دلالتها، حتى لو وضعت في سياق واضح، لأن بنيتها وجذورها لا تسعف في التعرف على دلالتها، ولا يعني ذلك أن هذه الكلمات ليس لها مرجعية معجمية، فأسماء الإشارة على سبيل المثال لا يمكننا أن نعرف ما تشير إليه، ما لم نعرف المتحدث، وإلى ماذا يشير، فعبارة: لن تتكرر هذه الأخطاء مستقبلا بعون الله. تعدها التداولية اللسانية مبهمة لوجود كلمة(هذه) التي لا نستطيع تحديد دلالتها

[1]- النص والسياق، فان ديك، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا للشرق، المغرب، 2000، ص: 263.

[2]- المرجعية اللغوية في النظرية التداولية، عبد الحليم بن عيسى، ص: 12.

ما لم نتعرف على طرفي الخطاب. وقد تسمى أيضا المعينات، لأنها تحيل إلى مكونات السياق الاتصالي (ويستقى تفسيرها منه) وهي المتكلم والمتلقي، وزمن المنطوق، ومكانه...إلخ، ويعني هذا أن هذه التعبيرات غير مستقلة عن السياق المتغير، ولها دائما محيلات أخرى، وذلك أن في كل اللغات كلمات وتعبيرات، تعتمد اعتمادا تاما على السياق الذي يستخدم فيه، ولا يمكن انتاجها أو تفسيرها بمعزل عنه، وقد تكون هذه المؤشرات زمانية(أمس، غدا، الآن...) أو خطابية(لكن، فضلا، عن ذلكن من ثم...) أو مكانية مرتبطة بمكان المتكلم، أو شخصية من الضمائر الدالة على المتكلم أو المتلقي(أنا، أنت) أو اجتماعية لتشير إلى علاقة بين المتكلمين والمتلقين[1].

ثانيا: الافتراض المسبق: يعنى الافتراض المسبق بالمعلومات المشتركة بين المتكلم والمتلقي والمعروفة سابقا، حيث يوجه المتكلم حديثه إلى المتلقي، على أساس مما يفترض سلفا أته معلوم له، فإذا قال رجل لآخر: اغلق النافذة؟ فالمفترض سلفا أن النافذة مفتوحة، وأن هناك مبرر يدعو إلى إغلاقها، وأن المتلقي قادر على الحركة، وأن المتكلم في منزلة الآمر، وكل ذلك موصول بسياق الحال، وعلاقة التكلم بالمتلقي، وتتضح أهمية الافتراض السابق ودوره التداولي في تاسيس المتكلم حديثه وتواصله مع المتلقي على أساس المعلومات السابقة المشتركة بينهما، وهذ جزء جوهري من السياق، ومن العملية الاتصالية[2].

ثالثا: الاستلزام الحواري: يرجع البحث في هذا المجال إلى الفيلسوف **جرايس** عندما ألقى محاضراته في جامعة هارفارد سنة1967 كانت نقطة البدء عنده، أن الناس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون...فأراد أن يقيم معبرا بين ما يحمله القول من معنى صريح، وما يحمله القول من معنى متضمن، مما نشأ عنه فكرة الاستلزام الحواري. وخواصه عند جرايس تتلخص فيما يلي:

1- الاستلزام يمكن إلغاوه.

---

[1]- المنحى التداولي في التراث اللغوي، خديجة محفوظ محمد الشنقيطي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد- الاردن، 2016، ص:30.

[2]- المرجع السابق، ص: 30.

2- الاستلزام متصل بالمعنى الدلالي لما يقال.

3- الاستلزام متغير.

4- الاستلزام يمكن تقديره.

وستعين معرفة الاستلزام على الإحاطة بالفعل الإتجازي غير المباشر، الذي قدمه جون سيرل في نظريته الإنجازية، كما وضح جرايس انقسام الدلالة التركيبية إلى معان صريحة ومعان ضمنية، فالمعاني الصريحة تشتمل على محتوى قضوي وقوة إنجازية حرفية، بينما تشير المعاني الضمنية إلى معان عرفية اقتضائية ومعان حوارية استزامية، وهذا ما سيتطرق إليه البحث بشيء من التفصيل في الفصل التالي، كما سيتطرق لمفهوم الأفعال الكلامية.

رابعا: الأفعال الكلامية:

يعد لبحث في نظرية الفعل الكلامي، (ويطلق عليها أيضا: نظرية الحدث اللغوي، ونظرية الحدث الكلامي، والنظرية الإنجازية)؛ بحثا في صميم التداولية اللغوية، بل إن التداولية في نشأتها الأولى، كانت مرادفة للأفعال الكلامية. وتجدر الإشارة هنا إلى مصطلحات النظرية ومقابلاتها العربية، فقد اختلف اللغويون في فرنسا في ترجمة المصطلح الإنجليزي acts) (speech، إذا ظهرت مقابلات متعددة، مثل(les actes de langage) و(les actes de parole) و(les actes de discours) ، ونتج عن ذلك تعدد في ترجمة هذه المصطلحات إلى العربية، فقد ترجمت على التوالي إلى: أفعال لغوية، وأفعال كلامية، وأفعال خطابية، وأعمال لغوية (كلامية)، وأعمال خطابية. ويذهب بعض الدارسين العرب إلى إمكان استعمال الأعمال القولية والأعمال الكلامية. وكما جون اوستن أول من نبه عليها من الفلاسفة المعاصرين ودرسها باستفاضة، ثم نضجت النظرية في مرحلة لاحقة على يد العالم جون سيرل. وتقون على مبدأ تداولي، وهو أن الناس لا يكتفون بتوظيف الكلمات والجمل للتعبير عما في نفوسهم، بل أحيانا يؤدون أفعالا عن طريق نطق الجمل؛ فالمتكلم في هذه الحالة لا ينطق فقط، بل يربط الفعل بكلامه[1].

[1]- المنحى التداولي في التراث اللغوي، خديجة محفوظ محمد الشنقيطي، ص: 32.

خامسا: نظرية الملاءمة:

صاغها كل من الإنجليزي ديردر ولسن، والفرنسي دان سبربر. وتتلخص مبادئها في المزاوجة بين الترميز والاستدلال في عملية تأويل الخطابات، وذلك لإنتاج مثير واضح للمخاطب. فيسعى إلى جعل مجموعة من الافتراضات واضحة أو أكثر وضوحا بالنسبة إلى المخاطب. كما أن السياق في هذه النظرية، ليس معلومات معطاة به، بل هو بنية مولدة من افتراضات سياقية مستمدة من تأويل للأقوال السابقة من ناحية، ومرتبطة من ماحية أخرى بالمحيط الفيزيائي الذي أطر العملية التواصلية، وكذا المعلومات المستقاة من ذاكرة النظام المركزي بداخلها الثلاث: المدخل المنطقي، والمدخل المعجمي، والمدخل الموسوعي[1].

[1]- المرجع نفسه، ص: 32، 33.

12. التفكيكية:

هي أحدث النظريات الأدبية النقدية، وهي توصف دائما بأنها أنجلو- أمريكية، لأن أغلب روادها (بول دي مان، ج. هيليس فيللر، جيفري هارتمان، هارولد بلوم، ينتمون إلى جامعة ييل الأمريكية، ولأنها _كعادة معظم التيارات الأمريكية_ انتقلت فورا إلى انجلترا. لكن الأب الروحي والرائد الأول لهذه المدرسة النقدية هو الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الذي أرسى دعائم هذه النظرية حين نشر عام 1967 كتابه "الحديث والظواهر"، والذي ترجم إلى الإنجليزية عام 1973، ثم تلاه بكتاب "عن علم النحو"، ترجم إلى الإنجليزية عام 1976، ثم كتاب "الكتابة والاختلاف"، الذي ظهرت ترجمته الإنجليزية عام 1978. وأثارت آراء دريدا اهتمام النقاد خصوصا في أمريكا[1]. لقد خرجت التفكيكية من رحم البنيوية كما أشار جاك دريدا:" يمارس الشكل إغواءه عندما لا نعود نتمتع بالقوة الكافية لفهم القوة الهاجعة فيه، أي الخلق، ومن هنا فالنقد الأدبي البنيوي في كل عصر، وبفعل جور، وبفعل مصير، لم يكن ليعرف ذلك، وأصبح يدركه الآن، وهو اليوم يفكر في نفسه، في مفهومه ونظامه وطريقته، بات يعرف أنه مفصول عن القوة التي ينتقم منها أحيانا عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب[2].

فحركة ما بعد البنوية التي ظهرت في منتصف ستينات القرن الماضي ليست قطيعة في المسار البنيوي، وإنما هي أقصى تقدير نقطة انعطاف-بالمفهوم الرياضي- في منحنى الدالة البنيوية، تعبر عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأملها في مسار تطورها[3].

بعد أن استقت ما بعد البنيوية خصوبتها من الثراء الفلسفي المتفاعل مع أسرار تنامي التفسير اللغوي للوجود، حاول الدخول في جدلية نقدية مع المشروع البنيوي، ثم تصوير كل شيء على أنه

---

[1]- المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية، نهاد صليحة، مجلة فصول، مج:5ن ع:4، الهيئة المصرية للكتاب، 1985، ص:147، 148.

[2]- الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، تر: كاظم جهاد، ط:2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 2000، ص: 133.

[3]- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008ن ص: 335.

نص، وبناء قاعدة جديدة لتفسير المعنى وكشفه، فضلا عن سعيها- ما بعد البنيوية- لاكتشاف القواعد التي تنبني عليها الدوال. وقد طورت ما بعد البنيوية الموقف النقدي البنيوي تجاه اللغة، وبنت منظومة تحليلية جديدة تنطلق من تعددية المعنى وغيابه، فضلا عن بنائها لمنظومة مفاهيم مزدوجة، تسهم في تقديم بدائل مستمرة للمراكز المهمشة، كما هو الحال في منظومة الكتابة والاختلاف. إن التوجه النقدي لما بعد الحداثة دفعها إلى رسم خصوصيتها النقدية من الطرح التفكيكي، أي معطيات جاك دريدا، والإعلان أن الممارسات النقدية لما بعد البنيوية هي نفسها الممارسات النقدية التفكيكية، بمعنى أن مصطلح ما بعد البنيوية مساو لمصطلح التفكيكية، وأن معطيات جاك دريدا التفكيكية هي الممثل الشرعي لتأسيس البرنامج النقدي لما بعد البنيوية[1].

فالتفكيكية هي مشروع قراءة جديدة تنظر للنص الأدبي بوصفه كتلة صماء، لا بد من تفجيرها من الداخل من أجل الكشف عن جوهرها، قراءة مؤجلة يستطيع القارئ بموجبها شحن اللغة بما لا نهاية من المعاني والدلالات. قراءة حفرية وقل إن شئت قراءة سيئة تعمل على النبش في الخطابات بهدف خلخلتها، والتفكيكية هي بحث أبدي في النسق الداخلي للنص، وخلخلة لكل المعاني التي تستمد منشأها من اللوغوس، وبالخصوص معنى الحقيقة، ولأنها تقوض النص بأن تبحث عن في داخله ما لم يقله بشكل صريح واضح(مسكوت عنه)، وهي تعارض منطق النص الواضح المعلن وادعاءاته بالمنطق الكامل في النص، كما أنها تبحث في النقطة التي يتجاوز فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه، فهي عملية تعرية للنص وكشف أو هتك لكل أسراره، وتقطيع أوصاله وصولا إلى أساسه الذي يستند إليه[2].

ترجع جذور التفكيكية إلى الفيلسوف تيتشه الذي وجه سهام النقد إلى مفهوم الحقيقة، ثم جاء هيدجر فوضع مصطلح التفكيك، وركز نقده على الخطاب الغيبي، وليس من شك في أن هيدجر بفلسفته كان له بالغ الأثر في توجيه فلسفة دريدا توجيها ماديا بعيدا عن الميتافيزيقا، الأمر الذي جعل

[1]- الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، محمد سالم سعد الله، ط:1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2007، ص: 159.

[2]- التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، بشير تاوريرت، ط1، مكتبة اقرأن قسنطينة، 2006، ص:13.

دريدا يقول عنه:إن ديني لهيدجر من الكبر بحيث أنه يصعب أن نقوم هنا بجرده والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية...إنه نوع من فرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلمنا أن نسلك معها سلوكا استراتيجيا يقوم على التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل. ولم يقف تأثير هيدجر على دريدا عند هذا الحد بل إن بعض الافكار الأساسية لتفكيك دريدا مثل المعرفة واللغة، الحضور والغياب، لا نهائية الدلالة، رفض الثوابت والقراءات المعتمدة، وغياب المركز الثابت للمعرفة والتناص، وفوق هذا وذاك مفهوم التدمير ذاته، تتطابق مع فلسفة هيدجر التأويلية بصورة تتخطى حدود المصادفة أو تواتر الفكر[1]. لقد كانت الفلسفة من أفلاطون إلى هيجل هي فلسفة حضور، ونعني بذلك أن الوعي لا يعترف إلا بما خضر-في الوعي-لديه فيتخذ شكل الدلالة والمعنى والقانون والهوية، فيتطابق هكذا مع مقولاته، مما يعني أن فكر الإنسان هو مركز الكون...غير أن الانقلاب الذي حصل في صف الفلسفة عند هيدجر ومنه انطلق جاك دريدا بالقول بفلسفة الغياب تلك الفلسفة التي تقول بالآخر المغاير الذي لا يفتأ ينأى عبر صيرورة الاختلاف. وأول إعلان لميلاد التفكيكية يرجع إى الندوة التي نظمتها جامعة جون هويكنز حول موضوع اللغات النقدية وعلوم الإنسان في أكتوبر 1966 وقد اشترك في هذه الندوة مجموعة من النقاد والباحثين أمثال: رولان بارت، تودوروف، لوسيان جولدمان، لاكان، جاك دريدا[2]. ويبدو أن منطلقات التفكيك كانت في أول أمرها لاسيما عند دريدا منطلقات فكرية، فقد كان الهدف من وراء التفكيك خلخلة مرتكزات التي استند عليها الفكر الغربي، وكان التفكيك يمثل نقدا للذات الأوروبية، فالفكر الغربي بحب دريدا قام على مجموعة من الثنائيات مثل: العقل/العاطفة، الذات/الآخر، المشافهة الكتابة، الرجل/المرأة، والأكثر من هذا نرى أن هذا الفكر قد نظر إلى الطرف الثاني من هذه الثنائيات نظرة دونية، مما جعله يتمركز منطقيا على الطرف الأول، فغابت عنه نصف الحقيقة، وقد سار على وفق هذه الخطيئة

[1]- اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، إبراهيم عبد العزيز السمري، ص: 328.

[2]- المرجع نفسه، ص: 328،329.

التاريخية ورسخها أكثر علماء اللغة وعلى رأسهم سوسير الذي أكد على ثنائية الدال والمدلول مبرزا حضور اللفظة وغياب المعنى، وكذلك امتياز الصوت على الكتابة أو الخط[1].

تقوم منظومة النقد التفكيكي على خمسة عناصر هي: الاختلاف/ الإرجاء، نقد التمركز، علم الكتابة، الحضور والغياب).

– **علم الكتابة**: يأخذ دريدا مسلمات الفلسفة الغربية ويخضعها لاستجواب دقيق، ففي ما يتعلق بأولية الصوت وأوليته على الكتابة، يبدأ دريدا بمساءلة الفرق أو الاختلاف بينهما(أي السمة التي يأخذها الفكر الغربي كمسلمة لا يرقى إليها الشك). فلو كان اللفظ سابقا للكتابة ومختلفا عنها(كما يزعم كل من تعامل مع الكتابة كنقيض للفظ مثل أفلاطون وروسو وسوسير)لكان من الصعب معرفيا أن تكون الكتابة مجرد تمثيل للأصوات الملفوظة، بل يتعذر علينا فهم الكتابة بنفس الطريقة التي نفهم بها اللفظ لأنهما سيكونان حتما نظامين مختلفين. وعلى الرغم من أن الفكر الغربي يرى أن الكتابة نظام مختلف عن اللفظ إلا أنه دائما يعود ليمثل اللفظ بالكتابة[2]. ومن أجل نقض هذه الطريقة في التفكير تصدى دريدا لهذه المهمة محاولا تأكيد اسبقية الكتابة على اللفظ، ومن ثم تأكيده على تهافت...يرى دريدا أولا أن الكتابة لا بد أن تكون سابقة للصوت لا كما اعتقد الفكر الغربي، لأنه وجد أن الكتابة ليست تمثيلا فقط للأصوات الملفوظة، وإنما تمثل أصلا يتوحد فيه اللفظ والمعنى على وفق مبدأ الاختلاف الذي يطلق عليه دريدا مصطلح(الكتابة الأصل)، فالكتابة عند دريدا عملية(انكتاب) دائم فهي توليد واختلاف وتكرار، والكتابة الأصل لا وجود لها إنما هي عملية مستمرة لتوليد المعاني، لذلك فإن الأمر ينسحب على علاقة الفلسفة بالأدب، فلطالما ادعت الفلسفة أنها أكثر عقلانية من الأدب بحجة أنه يعتمد على الاستعارات والمجازات البلاغية في حين أن حقيقة الأمر تؤكد على أن لغة الفلسفة أكثر استخداما لتلك الفنون البلاغية من الأدب ذاته، لأننا لا نستطيع أن نضع أيدينا على الكتابة الأصل التي تخلو من الاستعارة والمجاز، فلا مبرر لادعاءات

[1]– ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، علي حسين يوسف، ط1، دار رضوان للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، 2016، ص: 126.

[2]– دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وآخر،ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 2002، ص:109.

الفلاسفة بعقلانية لغتهم وعلوها على لغة الأدب[1]. فالتفكيك يعتمد الكتابة بدل الكلام لأن الكلام في نظره يعني احتكار سلطة الخطاب، وإعطاء هذه السلطة للمتكلم، على حين أن الكتابة تمنح النص مزيدا من التفسيرات، وتغيب المؤلف/المتكلم، وتعطي السلطة للقارئ، وتكون الكتابة عندئذ إطار للغياب والاختلاف والتعدد. وبسيادة الكتابة يسود قارئ النص الذي يفهم من النص ما يفهم، ويستخرج منه ما يريد بشكل مباشر أو غير مباشر، وبذلك تكون التفكيكية في ضدها أو هدمها لميتافيزيقا الحضور(العقل/المنطق/الكلام) قد قدمت بدائل أخرى ونحت منحى خاصا بها مستعينة بمقولات(الاختالف/القراءة/الكتابة/الأثر[2].

- **الاختلاف والإرجاء:** يقوم مصطلح الاختلاف في فلسفة التفكيك على تعارض الدلالات، فهناك العلامات التي تختلف كل واحدة منهما عن الأخرى، وهنا المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية. وهكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجمية إلى دلالة اصطلاحية[3]. فبراعة لغوية(معجمية) ومعرفية كبيرة، ولد جاك دريدا هذا المصطلح المركزي في فكره التفكيكي، بعدما عمد إلى الفعل الفرنسي(differer) ليستثمر صيغته في القاموس الفرنسي: الصيغة اللازمة التي تدل على الشيء المغاير المختلف، والصيغة التي تدل على إرجاء وتأجيل أمر ما إلى وقت آخر. مشتقا مصدر اختلاف (diference) من الصيغة الأولى ذات الدلالة المكانية اساسا، أما الصيغة الثانية ذات الدلالة الزمانية فقد اشتق منها مصدرا جديدا لا عهد للغة الفرنسية به، وهو الإرجاء أو التأجيل أو الاختلاف. وقد استوحى فكرة الاختلاف أصلا من دوسوسير الذي يرى أن العلامات لا تدل بذاتها، وإنما باختلافها عن غيرها. إن الاختلاف يؤدي إلى التأجيل(إرجاء المعنى)، والنص في نظره تأجيل دائم للمعنى، لأنه لا يحيل على فكرة قاطعة معصومة موحدة، بل لعبة دلالية متنوعة، وهكذا يرى دريدا أن المعنى مؤجل باستمرار في لعبة الدوال في اللغة. إن الاختلاف مفهوم مكاني تنبثق فيه العلامة من نسق

---

[1]- ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص: 127.

[2]- الجذور المعرفية والفلسفية للمناهج النقدية المعاصرة، محمد بلعيد، مجلة جيل للدراسات الفكرية والأدبية، ع:53، يونيو 2019، ص: 115.

[3]- المدخل غلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر،2006، ص:152، 153.

للاختلافات التي تتوزع داخل النسق، أما الإرجاء فمفهوم زمني تفرض فيه الدوال إرجاء لا نهائيا للحضور[1].

–الحضور والغياب: الحضور من الكلمة الفرنسية (presence)، وهو مصطلح استخدمه هايدجر وأشاعه دريدا، والحضور ما لا يستند وجده(حضوره) إلى شيء إلا نفسه. والحقيقة هي التمييز بين الحضور والغياب، ورغم جدة المصطلح، فهو مرادف لكلمات أخرى في الفلسفة الغربية مثل اللوغوس والاصل والأساس النهائي، والركيزة النهائية، والمبدأ الواحد، الكلي والنهائي، والمركز، والميتافزيقا، المطلق، وعالم المثل، والكليات الثابتة المتجاوز... وقد ذكر دريدا نفسه بعض المرادفات الأخرى مثل: الجوهر، والحقيقة، الوجود، والغرض، وعرفه بأنه الأساس الصلب الثابت لأي نسق فلسفي. والحضور مقولة أولية قبلية توجد في البدء قبل تفاعل الذات بالموضوع، وهو مكتف بذاته ومصدر للوحدة والتناسق والمعنى في الظواهر، وهو يتجاوز الإنسان وواقعه المحسوس، ويتجاوز التفاصيل الحسية ويهرب من قبضة الصيرورة، أي أن الحضور يؤدي إلى ظهور ثنائية الحاضر/الغائب أو ثنائية المتجاور/الكامن التي هي تعبير عن ثنائية أولية(ثنائية الخالق/المخلوق)، وينتج عن هذه الثنائية ثنائيات أخرى مثل: الذكر/الانثى، الإنسان/الطبيعة، المقدس/المدنس، الثابت/المتحول. ومن خلال الحضور يمكن تنظيم أجزاء الواقع بشكل هرمي، والحكم عيها وتقرير ما هو كلي وجزئي، وما هو مركزي وهامشي[2].

– التمركز حول العقل: التمركز حول العقل(logocentrism) كلمة مركبة من(logos) وهي كلمة يونانية لا يمكن القبض عليها قبضا رياضيا نظرا لانصهارها داخل مجموعة من الحقول الدلالية[3]. تعود إلى الموروث الغريقي فلسفة ولغة، بل إن اللفظ الإغريقي واللفظ العربي للمفردة يكاد يتوحد في كلمة لغة. وقد شاعت حديثا مع تركيز جاك دريدا على ربطها بالتمركز. فأهم مفردات طرح التقويض(أي التمركز المنطقي: المرادف الحقيقي للتمركز الصوتي/اللفظي) تقوم على هذه المفردة. وقد وظف دريدا هذا التمركز لكي يكشف أن الفكر الغربي عموما(مهما تشعب وتعقد) يعود في النهاية إلى ليعلي من

---

[1]– إشكالة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديدن يوسف وغليسي، ص:360،361.

[2]– موسوعة اليهودية والصهيونية، عبد الوهاب المسيري، ط1، دار الشروق، مصرن 1999، 422/5.

[3]– الجذور المعرفية والفلسفية للمناهج النقدية المعاصرة، محمد بلعيدن ص: 120.

شأن الكلمة المنطوقة (logos) ويستبعد الكلمة المكتوبة بوصفها صورة للنطق وتمثيلا ينوب عنه غياب المتحدث. ولهذا فإن المفردة تعني اللفظ أو الصوت اللفظين غير أن ارتباط هذا الصوت بكينونة متعالية جعلها صفة تخص قوى التحكم بالكون الموروث الإغريقي وتخص الذات الإلهية في الفكر المسيحي. لكن الفكر المسيحي نقل الفكرة إلى مرحلة ثانية هي مرحلة الخلق المتجسد، ومن هنا كانت الافتتاحية الإنجيلية(في البدء كان اللوغوس، ثم تحول اللوغوس إلى كينونة متحققة). وقد أخذ الفكر المسيحي مفهوم اللوغوس الإغريقي بمعانيه الفعالة كالعقل الخلاق عند أفلاطون، والمعرفة الإلهية، ليصبح اللغوس معادلا للعقل الإلهي، ومبدأ الخلق الأول في الكون، لئن كان اللوغوس لدى الإغريق قوة غير مرئية تدير نظام الكون، فإن رجال الكنيسة نقلوا مفهوم إلى مرحلة الحلول والتحقق الدنيوي، أي أصبح كينونة متجسدة لحما ودما، في ذات المسيح. يرى كيرفيرد أن هذه المفردة تحيل إلى فضاءات ثلاث: فضاء اللغة والتشكل اللساني، وفضاء الفكر والعمليات الذهنية، وفضاء الكون الحسي[1]. أما التمركز(centrism) فهي تعني المركز(centre)وعناه وجود مركز خارج النص/اللغة يكفل ويثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابل للطعن فيه أو البحث عن حقيقته. وعلى هذا الاساس فالتمركز حول العقل(logocentrism)أو ميتافيزيقا الحضور لفظة يونانية تعني الكلام أو المنطق أو العقل يترتب على ذلك أن أي توجه فكري كيفما كان نوعه: فلسفي/نقدي/علمي...يرتكز على هذه الأصول الثلاثة من أجل إضفاء الشرعية على خطاباته ومقولاته، ويثبت صحة المعنى وامتلاك الحقيقة، وأي تصور يرجع إلى هذه الأقانيم الثلاثة يكون قد سقط في ما يسميه دريدا (اللوغومركزي) الذي جاءت التفكيكية لهدمه وتدميره[2].

[1]- دليل الناقد الأدبي، ص: 219، 220.

[2]- الجذور المعرفية والفلسفية للمناهج النقدية المعاصرة، محمد بلعيد، ص: 121.

13. النقد الثقافي:

النقد الثقافي من المناهج النقدية الحديثة التي اتصفت بالتكاملية، فقد وسع دائرة اهتمامه وانفتح على فضاءات العلوم الأخرى، حتى غدا يتشكل من أسئلة ما بعد الكولونيالية حول القهر الاستعماري، ومن أسئلة دراسة النوع(الجنس) إضافة إلى الدراسات النفسية والاجتماعية المتصلة بالفلسفة الماركسية، كما أخذ يتشكل أيضا من أسئلة الاجراءات الانثروبولوجية، ومن تطبيقات النقد الأدبي والجمالي، مما جعله في نهاية الأمر أشبه بتجمع أطياف مختلفة تشبه في تجمعها ألوان قوس قزح المتنوعة...وعلى الرغم من التكاملية التي يتصف بها النقد الثقافي إلا أن ذلك قد يحرمه من امتلاك مبادئ ونظريات خاصة به[1]. ولهذا كان من الصعوبة بمكان تحديد تعريف واضح للنقد الثقافي، وينتابه الكثير من الالتباس عند الغربيين أنفسهم: فهو كتابة ليس لها نظرية محددة، ولا منهج يكمن الاشتغال به. وهو كتابة عن موضوعات وأشكال فنية ونصوص ذات تجنيس أدبي، ونصوص ليس لها تجنيس. وفيه من يرى أنه بديل عن النقد والدراسات النقدية وتاريخ الادب، نقد يهتم بالنصوص دون الأخذ بمعايير النقد الأدبي والنظريات الأدبية التي تعنى بالقيم الجمالية والبلاغية والخصائص النوعية للأجناس الأدبية المميزة بصفة الرقي والرسمي والمهيمن، والاهتمام بالخطابات الأدبية أو الشبيهة بالأدب التي ينجزها الهامشيون والفئات المقهورة وطبقة العمال...إلخ. وكل التعريفات التي نصادفها لدى من يكتب في النقد الثقافي أو الدراسات الثقافية، تعني أن النقد الثقافي ليس علما حتى نسلم بوجود كليات، وليس نظرية، ولا منهجا نستعيره أو نطوعه ونكيفه بصفته تلك[2]. ونحن نعلم أن تعريف الثقافة في حد ذاته من الأمور الصعبة التي لم تلق توافقا أو إجماعا عند المفكرين والفلاسفة والنقاد وغيرهم

وحتى الآن استعملت كلمة ثقافة بدون تحديد ما يعنيه النقد الثقافي بها في الواقع. الثقافة بحسب النقاد الثقافيين، سيرورة وليس نتاجا، تعاش كتجربة، وليس تعريفا ثابتا. الثقافة بشكل أدق،

---

[1]- تفاعل النقد الثقافي مع المناهج النقدية والمعارف المتعددة، نزار جبريل السعودي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج:14، ع:2،ص: 199.

[2]- نحن والنقد الثقافي، محمد الغمومي(مقالة)، البلاغة والنقد الادبي، ع:2، 2015/2014، ص:130،131.

مجموعة من الثقافات المتفاعلة، كل واحدة منها تتطور وتتغير، وكل واحدة منها تتشكل في لحظة معطاة من الزمن من خلال تقاطع الجندر، والسلالة، والعرق، والتوجه الجنساني، والطبقة السوسيواقتصادية، والمهنة، والعوامل المشابهة التي تسهم في تجربة أفادها[1]. فالنقد الثقافي نشاط أو فعالية تعنى بالأنساق الثقافية التي تعكس مجموعة من السياقات الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية، والأخلاقية، والإنسانية، والقيم الحضارية بل حتى الأنساق الثقافية الدينية والسياسية، وأما النص الأدبي فيتعامل معه ليس بوصفه نصا جماليا بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر ما هو مضاد للمعلن في النص الأدبي، ويقصي الجانب الجمالي ووظيفته الشعرية لأنه يؤدي إلى (العمى الثقافي) الذي لا يجعلنا نرى أن نكتشف(الحيل الثقافية) التي يتوسم لتمرير أنساقه المضمرة، والنقد الأدبي هو الذي يعنى بالجمالي والشعري في الأداء النصي[2]. وإذا تتبعنا مصطلح النقد الثقافي نجد أن اغلب النقاد الثقافيين قد أجمعوا على أن مفهومه يشير إلى نشاط معرفي يتناول بالتحليل الظواهر الثقافية كافة، في ضوء العلاقة بينها وبين كل من المجتمع والأيديولوجيا والثقافة، وذلك من خلال الكشف عن الأنساق الثقافية الكامنة والفاعلة في هذه الظواهر، بهدف تقويضها وتفكيكها[3].

ظهر النقد الثقافي لأول مرة في العالم على يد أدورنو Adorno في مقالته الشهيرة عالميا(النقد الثقافي والمجتمع) 1951، حيثقال جملة شهيرة أيضا: لكي يكون الفن ناجحا، عليه أن يقدم بعض الحقائق التي يتحاشاها المجتمع[4]. واعتبرت من أولى الإشارات إلى اتجاه جديد في البحث المعرفي والثقافي وهاجم فيه ما هو سائد ومقبول في الثقافة الغربية وتسليمها بالمرتكزات الثابة في المعرفة، وأكد على أن يكون النقد نقدا للحضارة الغربية باعتبارها تتعامل مع الثقافة كسلعة تجارية، وقد أيد أبرماس في كتابه (المحافظون الجدد) آراء صديقه في مدرسة فرنكفورت أدورنو. أما هيدن وايت الأمريكي في

[1]- التاريخانية الجديدة والأدب، غرينبلات وآخرون، ط1، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء-المغرب، ص:160.

[2]- النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، سمير خليل، ط1، دار الجواهري، بغداد، 2012، ص:8.

[3]- منهجية النقد الثقافي بين النظرية والتطبيقرسائل جامعية)، محمد إبراهيم السيد عبد العال، مجلة فصول، مج: (3/25)، ع:99، 2017، ص: 683.

[4]- النقد الثقافي السلافي، عزالدين مناصرة(مقال)ن مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مج:5، ع: 99، 2017، ص: 117.

(بلاغيات الخطاب) مقالات في النقد الثقافي 1978 فقد أكد على على أن العلوم الإنسانية تقوم على خطابات بلاغية وليس عملية. وفي عام 1990 صدر كتاب(كلاسيكيات النقد الثقافي) في بريطانيا، وجاء فيه أن هذا النقد اتصل بالنشاط الإستعماري البريطاني كونه رؤية جماعية تعمل على قمع المثقفين. أما المفكر الماركسي ريموند وليامز فقد حاول تجاوز الفرضيات البريطانية في تصوير جمود النقد الثقافي وبرجوازيته، وهو من المؤسسين لما يعرف بالدراسات الثقافية.

وقد حدد ليتش أهداف النقد الثقافي في النقاط التالية:

1- يحاول النقد الثقافي في تجاوز الانحسار داخل النصوص والتقيد بحدود النص مثلما فعلت الشكلانية والبنيوية.

2- يحاول التركيز على الثقافة الشعبية والجماهيرية، ويتخلى عن الدراسات التنظيرية في الأدب وغيره، ويمكن أن نستقرئ الثقافة السائدة من خلال دراسة الأدب وليس العكس.

3- لا يؤمن النقد الثقافي بمسلمات وأسس وثوابت ولا حدود ولا حواجز بين التخصصات ولا يؤمن بما هو معتمد أو رسمي في الثقافة.

وبذلك يعتمد النقد الثقافي أساسا على اتجاهات(ما بعد بنيوية) كما توجد عند بارتن ودريدان وفوكو، كما يعتمد على المناهج التقليدية كما في النقد الاجتماعي[1].

لم يكتسب النقد الثقافي استقلاله كميدان معرفي إلا مع فنسنت ليتش الأمريكي الذي دعا إلى نقد أسماه(نقد ثقافي في ما بعد بنيوي)[2].

ويظهر أن أصحاب هذا الاتجاه يسعون إلى طرح النقد الثقافي كبديل للنقد الأدبي وتعود هذه الفكرة إلى تيري ايجلتون الي أعلن ذلك في كتابه نظرية الأدب بقوله: بدأت هذا الكتاب بمحاولة لتبيان أن الأدب ليس موجودا، فكيف للنظرية الأدبية أن توجد إذا؟. وقد طرح هذه الفكرة سعيا لتثبيت دعائم النقد الثقافي الذي اعتبره بديلا للنقد الأدبي، وتبعا لذلك فقد هاجم الأدب وعده

[1]- ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، علي حسين يوسف، ص:155، 156.

[2]- المرجع نفسه، ص:155.

نخبويا وقمعيا، ووجه اهتمامه نحو وسائل الإعلام والاتصال، على أساس أن تلك الوسائل أكثر جاذبية وأكثر مصادر المعرفة سيطرة ونفوذا[1]. واقتدى به الغذامي ورأى أن النقد الأدبي قد أدى دورا مهما في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على التذق الجمالي، وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي[2]. إن تدبر الأدب الذي خضع لهذه التحولات، وتدبر اشكال التعبير الفنية الأخرى لم يعودا ممكنين–فيما يرى بعضهم– من خلال النقد الأدبي الذي بات غير قادر على الإحاطة بالنص الأدبي الجديد، أو التعامل على نحو مرض مع ما تنطوي عليه وجوهه المختلفة من غنى في التقنيات والدلالات، ولذا فإن على المجتمعات العربية الحديثة أن تدع النقد الأدبي لأنه استنفذ مسوغات وجوده، وغدا مجرد نشاط فكري غير مجد ولا فعال في معالجة الانتاج الأدبي العربي الحديث، وأن نتبنى نقدا آخر هو النقد الثقافي الذي يستطيع–كما يؤكد هؤلاء– أن يستجيب للظروف والشروط والمحددات الجديدة التي باتت تحكم هذا الانتاج الجديد[3]. وفيه من يرى أن النقد الثقافي–عموما– ينظر إلى النص الأدبي باعتباره حدثا ثقافيا بالدرجة الأولى بغض النظر عن مستواه الجمالي الرفيع أو الوضيع، وهؤلاء يرون أن النقد الثقافي أشمل من النقد الأدبي. وهناك من ينظر إلى النص الأدبي باعتباره حدثا جماليا/ثقافيا أو ثقافيا/جماليا. أي أن ابعاد النص الجمالية الثقافية لا تنطوي على أي تعارض أو توتر. وهنا تصبح مساحة الاهتمامات المشتركة بين النقدين(الأدبي/الثقافي) كبيرة[4]. وقد رد شكري عزيز الماضي هذه القضية إلى أربعة أسباب حيث يقول: ويبدو لي أن إشكالية العلاقة بين النقد الأدبي والثقافي تكمن في /ور عديدة منها أن هناك أكثر من تصور أو مفهوم للثقافة أولا، وأكثر من معنى للنقد الثقافي ثانيا، ومنها اتساع أو ضيق

[1]– تفاعل النقد النقد الثقافي مع المناهج النقدية(مقالة)، نزار جبريل السعودي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج: 14، ع: 2، 2017، ص: 200.

[2]– النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص: 7، 8.

[3]– ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، عبدالنبي اصطيف(مقالة)، مجلة فصول، مج:(3/25)، ع: 99، 2017، ص: 17.

[4]– مقاييس الأدب، شكري عزيز الماضي، ط1، دار العالم العربي، الإمارات العربية المتحدة، 2011، ص: 214.

(النصوص والخطابات) المادة المنقودة وطبيعتها ثالثان وتعدد رؤية الباحثين للعلاقة بين الجمالي والثقافي(في النص الواحد) رابعا[1].

- **آليات النقد الثقافي**: على النقد الثقافي أن يستثمر عدة آليات منهجية من أهمها: أن السعي للوقوف على العلامة الثقافية لا يكون ما لم تعامل كل النصوص الأدبية وغير الأدبية على السواء على أنها دوال على أنساق مضمرة، ولذلك فليس غريبا أن تقرا الحادثة الثقافية أيا كان جنسها كما يقرأ اي نص أدبي، فكل النصوص قابلة لأن تبيح نفسها لكشف مكوناتها النسقية، لكن لا يمكن القيام بذلك ما لم يضاف عنصر آخر لعناصر الرسالة الستة، وهو العنصر النسقي الذي يوازي عنصر الرسالة عندما تركز على نفسها ومن خلاله يتم الكشف عن البعد النسقي في الخطاب، وفي الرسالة اللغوية وأهمية هذا العنصر تكمن في توليده للدلاة النسقية التي تعتبر من جوهريات النقد الثقافي، لأن الدلالات اللغوية الصريحة منها أو الضمنية لم تعد قادرة على كشف كل ما تخبئه اللغة، ويضاف نوع آخر جديد من الجمل للنوعين التقليديين: الجملة النحوية ذات المعنى التداولي، والجملة الأدبية ذات المعنى البلاغي هي الجملة الثقافية التي تكشف النسق وتعبر عنه، فضلا عن هاتين الإضافتين سعى النقد الثقافي إلى توسيع مفهوم المجاز البلاغي إلى المجاز الكلي وتوسيع فكرة التورية البلاغية إلى التورية الثقافية، والجملة الثقافية لا تتقيد بالتعريف التقليدي للجملة العربية، فقد تكون مجموعة من الأبيات أو مشهد سردين ومثلما أن الجملة التقليدية قد يؤطرها المجاز لتعبر عن صورة مجازية محدودة فإن الجملة الثقافية هي الأخرى قد يتلبسها المجاز الكلي بحسب النقد الثقافي الذي تعتبر من خلاله الجملة الثقافية تورية خفية في النسق الثقافي الذي أنتجها. والعلامة الثقافية التي يبحث عنها النقد الثقافي في النصوص ليس حكرا على المتن المعلن أو الرسمي كما كان سائدان ولذلك تم الالتفات إلى ما هو شعبي أو ممنوع أو مسكوت عنه بوصفه ربما يكون أدل على العلامة الثقافية من المتن المعلن نفسه، وبذلك يمكن أن نعد أهم مميزات النقد الثقافي بسعيه للتساؤل الحثيث عن الأنساق المضمرة بعد أن كان سؤال

[1]- المرجع نفسه، ص:214.

النقد التقليدي عن دوال النص الظاهرة، وبذلك تحول الاهتمام من النخبة الأدبية إلى الاستهلاك الجماهيري، وبذلك أعيد الاهتمام إلى جماهيرية الأدب بعد أن استحوذت عليه النخبة قرون طوال، ومن جهة أخرى أصبح النقد ليس عملية بحث عن الجماليات، إنما كشف لعبة الثقافة في تمرير أنساقها، وهذا بحد ذاته نقلة نوعية في العمل النقدي[1].

[1]– ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، ص: 157، 158.

14. النقد التكويني:

رأينا فيما سبق أن المناهج النقدية المختلفة، قد تناولت النص الإبداعي من زوايا مختلفة بين السياقية والنسقية وغيرها، ولا يكون هذا إلا بعد أن يكون النص الأدبي خرج إلى حيز الوجود أي بعد أن يكون مطبوعان وبين يدي القارئ.

ينطلق النقد التكويني من مقولة تعبر عن أمر واقع ومفادها أن النص النهائي لعمل أدبي ما هو مع بعض الاستثناءات النادرة جدا محصلة عمل أي إنشاء تدريجي وتحول يظهر في فترة زمنية منتجة، كرسها المؤلف لكي يبحث مثلا عن الوثائق أو المعلومات وتحضير نصه، ومن ثم كتابته والتصويبات الي يدخلها عليه مرة تلة المرة. ويتخذ النقد التكويني موضوعه من هذا البعد الزمني للنص في حالة تولده، وهو ينطلق من فرضية تقول إن العمل الأدبي عند اكتماله المفترض، يظل حصيلة عملية تكونه. ولكن من البديهي أن تكون العمل الأدبي كيما يصبح موضوع دراسة، لا بد أن يكون قد ترك في هذا العمل آثارا. فهذه الآثار المادية هي التي يكرس النقد التكويني نفسه لإعادة كشفها وايضاحها. فإلى جانب النص وقبله، قد تكون هناك وثائق الكتابة التي انتجها الكاتب وجمعها، وربما احتفظ بها، وهذا ما يطلق عليه عادة اسم مخطوطات المعمل[1]. وبتعبير آخر يقصد بالنقد التكويني، ذلك النقد الذي يهتم بالمصادر الأولى للعملن والعناية بمسودات النص ومستنسخاته ومخطوطاته، ومن ثم فهو يدرس النص في حالته المخطوطة والمسودة والمستنسخة، قبل أن يطبع وينشر ويوزع. ومن ث م يعكس النقد التكويني نيات المؤلف المباشرة وغير المباشرة، ويحدد لنا رؤيته الحقيقية تجاه العا لم بصدق، قبل أن يخضع لمقص المرقابة الذاتية والغيرية، وقبل أن يخضع أيضا للمراجعة والتنقيح والتصحيح، الحذف والإلغاء، والتخلص من الشوائب الزائدة، أو كل ما يمكن أن يسبب المشاكل للمبدع واقعيا، بعد مرحلة الطبع والنشر. زد على ذلك أن النقد التكويني يهتم بالمسودات والمخطوطات اليدوية، قبل أن تتحول إلى نص أو كتاب مدون بين دفتي الغلاف الخارجي، ويمكن

[1] – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من كتاب، تر: رضوان ظاظا، عا لم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص: 13.

اليوم التمييز بين نقد تكويني ورقي، ونقد تكويني رقمي وآلي، كما يمكن التمييز بين النقد التكويني الذي يهتم بنقد المصادر والمسودات والمخطوطات، التي ينبني عليها العمل قبل أن يطبع وينشر، وبين البنيوية التكوينية التي ظهرت مع لوسيان جولدمان، وتسعى جاهدة إلى ربط الداخل النصي بالسياق الخارجي ربطا غير مباشر، عبر التماثل بين البنى الأدبية والجمالية، والبنى السياسية والاجتماعية، والاقتصادية والثقافية والتارخية[1]

- **مفهوم النقد التكويني:** يعنى النقد التكويني، أو ما يسمى أيضا بالنقد الجيني بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطا إلى أن يصير كتابا، بمعنى أنه يهتم بالمراحل التكوينية التي يقطعها الكتاب، ومن ثم فهذا النقد حسب قول دايفد كارتر: يسعى إلى أدلة نصية يمكن إثباتهان تتعلق بنيات المؤلف، كما أن هذا النقد يحلل العوامل التي تحدد طبيعة النص النهائي، كلما تقدم من شكل مخطوطة نحو شكل كتاب، وكما يدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والنتقيح، فإنه يحاول أن يحدد بدقة ما يمكن ان يقال منطقيا عن النص، ويربط الناقد جان ميشال رباتيه ارتباطا وثيقا بصياغة المبادئ التي تحكم ممارساتها[2].

وتتخذ النظرية التكوينية التي هي فرنسية في الأساس إجراءاتها النقدية والتحليلية والتفسيرية في الفترة الزمنية التي تبدأ من لحظة تولد العمل الأدبي وتمتد لتشمل مراحل تكوينه. فالنص النهائي للعمل الأدبي ليس المرجع الأساسي أو الوحيد في العملية النقدية التكوينية كما يقول الناقد بيير مارك دو بيازي في كتابه تحليل المخطوطات وتكون العمل 1958. وقد تكون هناك مجموعة من المخطوطات أو الوثائق الشخصية التي أنتجها الأديب وجمعا وربما احتفظ بها، وهذا ما يطلق عليه دو بيازي مخطوطات العمل. وهذه المخطوطات إذا كانت موجودة تتغير وتتحول كما ونوعا طبقا للعصور والأدباء والأعمال المطروحة للنقد التكويني. وكل ملف مخطوط لنص أدبي منشور-إذا كان تفصيليا ومستفيضا بدرجة معقولة- يمكن أن يقدم صورة توضح ما حدث بين اللحظة التي خطرت فيها

[1]- نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، مؤسسة المثقف، 2011، ص: 339.

[2]- المرجع نفسه، ص: 340.

بذهن المؤلف فكرة مشروعه الأولى حتى اللحظة التي يظهر فيها النص المخطوط مطبوعا في كتاب. أي أن النظرية التكوينية تتداخل مع كل النظريات الأدبية والنقدية التي تسعى إلى تأويل النص، وفي مقدمتها النظرية التأويلية أو الهيرمنيوطيقية، والاسلوبية، والأنثروبولوجية، والأيديولوجية، والتفكيكية، السيميوطيقية، والظاهرية، والسياقية، والنصية. لم تتبلور النظرية التكوينية في مجال النقد الأدبي إلا مع ظهور المخطوطة الحديثة، على أساس أنه يوجد إلى جانبها شكل آخر من أشكال تحقق النص، يكتمل النص جمالي، وهو الكتاب المطبوع الذي يثبت العمل الأدبي في نص نهائي معتمد من المؤلف. فقد لعب المخطوط حتى اختراع المطبعة في القرن الخامس عشر، دور الأداة الوحيدة تقريبا لتدوين وتوصيل ونشر النصوص خاصة الأدبية منها. وكانت التعديلات تتفاوت، من حيث أهميتها، ومن نسخة إلى أخرى، بحيث أصبح من المتعذر التعرف على حالة أصلية للنص. ومع التقدم التقني للطباعة في الهاية القرن الثامن عشر، حل الكتاب المطبوع نهائيا محل النسخة المخطوطة كأداة أساسية لنشر النصوص بين الجمهور. ومنذ تلك الفترة دخل المخطوط الأدبي حقبة جديدة فقد فيها وظيفته كأداة توصيل، لكنه اكتسب معناه كمركز لأصالة ما. وكشاهد على عمل أدبي مكتوب بيد المؤلف. ومنذ الربع الأخير في القرن العشرين أصبح ما يطمح إليه النقد التكويني هو تحليل الوثيقة المكتوبة بخط المؤلف بغية فهم آلية الانتاج وتحولات الكتابة ذاتها، وتوضيح مسار الكاتب والعمليات التي في ظهور العمل الأدبي[1]. ويمكن الحديث أيضا عن نوع آخر من النقد التكويني وهو عدد الطبعات، فالطبعة الأولى قد تتحول إلى طبعة أصلية ومولدة، في حين تأتي الطبعات المصححة والمراجعة، والمعدلة والمنقحة، لتضيف أشياء جديدة، أو لتصحح أشياء أخرى لم تعجب الكاتب، أو تكون فرضت عليه قصرا، ينبغي للمؤلف تصحيحها[2]. ويمر تكون العمل الأدبي بأربعة مراحل كبرى هي: مرحلة ما قبل الكتابة، ومرحلة الكتابة، ومرحلة ما قبل الطباعة ، ومرحلة الطباعة[3].

[1]- موسوعة النظريات الأدبي، نبيل راغب، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، مصر، 2003، ص: 35، 36.

[2]- نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، 343.

[3]- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص: 20.

- **السياق الذي ظهر فيه النقد التكويني:** ظهر هذا المصطلح سنة 1979م. بعد أن طبعت دار فلامايون بباريس كتاب تحت عنوان: أبحاث حول " النقد التكويني، نص لوي أراغون نوذجا". وقد ألحقت بالكتاب دراسة للويس هاي عنوانها: "النقد التكويني، الأصول والمنظورات". وفيها يعرف الباحث بالنقد التكويني، ويرصد مراحل هذا النقد، ويجمل مختلف المنظورات إزاء المخطوط الأدبي، ويعني هذا أن النقد الجيني قد ظهر في مرحلة ما بعد الحداثة، وذلك في سنوات السبعين، لتجديد النقد الأدبي تحديثه، فيكون الهدف منه هو مقاربة النصوص الأدبية في ضوء مخطوطاتها ومصادرها الأولى، ومن ثم انتقل الاهتمام من النص الداخلي إلى ما قبل النص، ومن السارد إلى المؤلف، ومن البنيات إلى المراحل، ومن العمل إلى المصادر، وبهذا يكون الناقد التكويني هو الذي يهتم بمجموعة من المراحل وهي: الادراك، الإخبار، التوثيق، التحرير، التنقيح، التصحيح، والمراجعة، ويعني هذا أن النص المطبوع عرف مجموعة من التحولات على مستوى الكتابة، وله ذاكرة وراثية واعية ولا شعورية عن تكونه وولادته[1].

ويرتبط النقد الجيني بدراسة النص المخطوط في ضوء المقدمات والإهداءات وهو ما يسمى بالعتبات، وأصبحنا نلتجئ ضمن النص الرقمي إلى الوسائل الرقمية المتنوعة... وثم نقطة يجب الإشارة وهي الوسيط بين المؤلف والمطبعة وهو الناسخ أو الكاتب باليد، أو بالآلة الراقنة أو الحاسوب...ويمكن الحديث عن سيميوطيقا المخطوطات والمسودات التي تدرس الفضاء البصري للكتابة، وغلامات الترقيم, تنظيم الصفحة، وتوزيع الكتابة أفقيا وعموديا...ومن جهة أخرى يمكننا الحديث عن المخطوط الرقمي الإلكتروني. زد على ذلك يهتم النقد الجيني باستحضار جميع المسودات والمدونات، والمنسوخات والمخطوطات والكتابات المتنوعة التي وظفها الكاتب، سواء نصوصه السابقة، أو من أعمال كتاب آخرين، وهذا النوع من الاقتباس الواعي وغير الواعي يسمى بالتناص على مستوى الكتابة.

[1]- نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، ص: 344.

ومن أهم النقاد الذين اهتموا بالنقد الجيني، إما قديما كجوستاف لانسون، ورودلر، وب. أوديان تيبوديه، وإما حديثا كجيرار جنيت ولوي هاي، وجون بيلمان نويل وغيرهم[1].

[1]- المرجع السابق، ص: 347، 348.

المصادر والمراجع:

1- اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، إبراهيم عبد العزيز السمري، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2011.

2- اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، إبراهيم عبد العزيز السمري.

3- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، 361.

4- إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ط7، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2005.

5- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، ط1، منشورات الإختلاف- الجزائر، 2008.

6- أصول البنيوية(مقدمة المترجم)، جورج مونان، تر: جواد بنيس، ط1، مؤسسة الرحاب للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، 1916.

7- آفاق جدية في البحث اللغوي المعاصر، محمود نحلة، دار المعرفة الجامعية، 2002.

8- الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، أحمد حيدوش، ديوان المطبوعات الجامعية ابن عكنون- الجزائر.

9- الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، محمد سالم سعد الله، ط:1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2007.

10- الأسلوبية، بيير جيرو، تر: منذر عياشي،(مقدمة المترجم) ط2، مركز الإنماء الحضاري، 1994.

11- الأسلوبية، فتح الله أحمد سليمان، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.

12- الأسلوبية، موسى ربابعة، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

13- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان جولدمان وآخرون، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، 1986.

14- البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، عمر مهيبل، ط3، ابن عكنون- الجزائر، 2010.
15- البنيوية، جان بياجيه، تر: عارف منيمنة وآخر، ط4، منشورات عويدات، بيروت-باريس، 1985.
16- التاريخانية الجديدة والأدب، غرينبلات وآخرون، ط1، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء- المغرب.
17- التأويل بين بيرس ودريدا، سعيد بن كراد، مجلة علامات، مكناس، المغرب، ع:11، 1999.
18- التداوليات وتحليل الخطاب، جميل حمداوي، ط1، almothaqaf.com، 2015.
19- التداولية، عيد بلبع، ط1، بلنسية للنشر والتوزيع، مصر، 2009.
20- التركيب اللغوي للأدب، لطفي عبد البديع، دار المريخ للنشر، الرياض، 1989.
21- التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، بشير تاوريرت، ط1، مكتبة اقرأن قسنطينة، 2006.
22- التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، محمد عزام، دار الينابيع، طباعة نشر توزيع، دمشق، ط1، 2007.
23- الجذور المعرفية والفلسفية للمناهج النقدية المعاصرة، محمد بلعيد.
24- السرد ومناهج النقد الأبي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004.
25- الشكلانية الروسية، فكتور ايرليخ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2000.
26- الفسارة الفلسفية، مشير باسيل عون، ط1، دار المشرق، بيروت، 2004، ص: 113.
27- الفينومينولوجيا عند هوسرل، سماح رافع محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
28- القصيدة والنص المضاد، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
29- الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، تر: كاظم جهاد، ط:2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، 2000.
30- اللغة والتأويل، عمارة ناصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.

31- المدخل غلى مناهج النقد المعاصر، بسام قطوس، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، 2006.

32- المرايا المحدبة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، مطابع الرسالة- الكويت، 1998.

33- المقاربة النقدية الموضوعاتية، جميل حمداوي، أدب فن للثقافة والفنون والنشر، 2015.

34- المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، رابح بوحوش، دارالعلوم للنشر والتوزيع، عنابة - الجزائر 2010.

35- المنحى التداولي في التراث اللغوي، خديجة محفوظ محمد الشنقيطي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد- الاردن، 2016.

36- المنهج الموضوعاتي، جوزف لبس، (مقالة)، Gastonbacchelard.blogspot.com ، بتاريخ 2014/08/10.

37- النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، لطفي فكري محمد الجودي، ط1، مؤسسة المختار للنشر والإشهار، القاهرة، 2011.

38- النص والسياق، فان ديك، تر: عبد القادر قنيني، أفريقيا للشرق، المغرب، 2000.

39- النص والمجتمع، بيار ف زيما، ط1، تر: أنطوان أبو زيد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2013.

40- النقد الاجتماعي(مقدمة المراجع)، بيير زيما، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة باريس، 1991.

41- النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، ط2، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2007.

42- النقد الأدبي الحديث، صالح هويدي، ط1، مطبوعات جامعة السابع أبريل، الجماهيرية الليبية، 1426هـ.

43- النقد الأدبي المعاصر، آن موريل، تر: إبراهيم أولحيان وآخر، ط1، المركز القومي للترجمة- القاهرة، 2008.
44- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، تر: إحسان عباس وآخر، مؤسسة فرنكلين المساهمة للطابعة والنشر.
45- النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، سمير خليل، ط1، دار الجواهري، بغداد، 2012.
46- النقد الثقافي، عبد الله الغذامي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.
47- النقد الموضوعاتي، سعيد علوش، ط1، شركة بابل للنشر والطباعة، الرباط- المغرب، 1989.
48- تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، محمد عزام، من منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، 2003.
49- تحليل الخطاب الأدبي وقضاياه، عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.
50- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ط3، دار الفارابي، بيروت-لبنان، 2010.
51- دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، سعيد توفيق، مكتبة الاسكندرية، دت.
52- دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي وآخر، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، 2002.
53- سحر الموضوع، حميد لحميداني، ط2، مطبعة أنفو ربانت-فاس، 2014.
54- سوسيولوجيا الأدب، روبير اسكاربيت، ط3، عويدات للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1999.
55- سيميائيات السرد الروائي، حليمة وازيدي، ط1، منشورات القلم المغربي، 2017.
56- عتبات النظرية الأدبية الحديثة، عبد السلام صحراوي، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية قسنطينة،2010.

57- علم اجتماع الأدب، محمد علي البدوي، دار المعرفية الجامعية، 2009.
58- علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، ط1، دار الشروق، القاهرة-مصر،1998.
59- علم الأسلوب، محمد كريم الكواز، ط1، منشورات جامعة السابع أبريل، الجماهيرية الليبية.
60- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، فولفغانغ آيزر، تر: حميد لحميداني.
61- قراءة الآخر قراءة الأنا، حسن البنا عزالدين، (سلسلة كتابات نقدية) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.
62- قضية البنيوية، عبد السلام المسدي،ط1، المطبعة العربية بن عروس-تونس، 1991.
63- لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، ذهبية حمو الحاج، دار الأمل للطباعة والنشر.
64- ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، علي حسين يوسف، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، 2016.
65- مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، رولان بارت، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، 1993.
66- مدخل إلى الهرمينوطيقا، عادل مصطفى، ط1، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، 2003.
67- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة.
68- مقاييس الأدب، شكري عزيز الماضي، ط1، دار العالم العربي، الإمارات العربية المتحدة، 2011.
69- مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، ط2،دار الفكر- دمشق، سورية، 2009.
70- مناهج النقد الأدبي الحديث، وليد قصاب، ط1، دار الفكر دمشق-سورية، 2007.
71- مناهج النقد الأدبي، يوسف وغليسي، ط1، جسور للنشر والتوزيع- الجزائر،2007.
72- مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، دار الآفاق العربية، القاهرة -مصر، 1996.

73- موسوعة النظريات الأدبي، نبيل راغب، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، مصر، 2003.

74- موسوعة اليهودية والصهيونية، عبد الوهاب المسيري، ط1، دار الشروق، مصرن 1999، 422/5.

75- نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، جميل حمداوي، مؤسسة المثقف، 2011.

76- نظرية الأدب، تيري ايغلتون، تر: ثامر ديب، منشورات وزارة الثقافة السورية-دمشق، 1995.

77- نظرية الأدب، رونيه وليك، أوستين وارين، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987.

78- نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، روبرت سي هولب، تر: رعد عبد الجليل جواد، ط2، 2007.

79- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، ط1ن دار الشرق، القاهرة،.

80- نظرية التلقي: أصول تطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001.

81- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، جمعت وقدمت وترجمت إلى الفرنسية: تزفتان تودوروف)، ترع: أبراهيم الخطيب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت-لبنان وأخرى، 1982.

82- وجوه الماس، البنيات الجذرية في أدب علي عقلة، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب- سورية، 1998.

المجلات والدوريات:

1- تفاعل النقد الثقافي مع المناهج النقدية والمعارف المتعددة، نزار جبريل السعودي، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج:14، ع:2، 2017.

2- الجذور المعرفية والفلسفية للمناهج النقدية المعاصرة، محمد بلعيد، مجلة جيل للدراسات الفكرية والأدبية، ع:53، يونيو 2019.

3- جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب(مقالة)، سعيد الفرّاع، مجلة عالم الفكر، ع01، مج 39، سبتمبر 2010.

4- المرجعية اللغوية في النظرية التداولية، عبد الحليم بن عيسى، (مقالة)، مجلة دراسات أدبية، يصدرها مركز البصيرة للبحوث والاستشارات الخدمات والتعليمية، ع:1، ماي، الجزائر، 2008.

5- المسرح بين النظرية الدرامية والنظرة الفلسفية، نهاد صليحة، مجلة فصول، مج:5ن ع:4، الهيئة المصرية للكتاب، 1985.

6- النظرية النقدية ومفهوم أفق التوقع، السيد إبراهيم، مجلة "علامات في النقد" مج8، ج32، ماي1999، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

7- النقد الثقافي السلافي، عزالدين مناصرة (مقال)، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، مج:5، ع: 99، 2017.

8- عتبات البنيوية ونقاط انطلاقها (مقالة)، عباس محمد رضا البياتي وآخر، كلية التربية والعلوم الإنسانية، جامعة بابل، العدد:25، شباط 2016.

9- علم اجتماع النص الأدبي (مقال)، أحمد صالح، جيل للدراسات الأدبية والفكرية، جامعة عدن- اليمن، ع :43.

10- ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، عبدالنبي اصطيف(مقالة)، مجلة فصول، مج:(3/25)، ع: 99، 2017.

11- مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي(مقالة)، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج،23، ع:1 و2، 1994.

12- منهجية النقد الثقافي بين النظرية والتطبيق(رسائل جامعية)، محمد إبراهيم السيد عبد العال، مجلة فصول، مج: (3/25)، ع:99.
13- نحن والنقد الثقافي، محمد الدغمومي (مقالة)، البلاغة والنقد الادبي، ع:2، 2015/2014.