الدكتور جميل حمداوي

نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة



إهـــــداء

أهدي هذا الكتاب إلى صديقي العزيز وأخي الوفي الدكتور جمال الدين الخضيري، رائد القصة القصيرة جدا في العالم العربي، اعترافا بجميله وفضله الكبير علي.

المقدمـــــــة

يتناول هذا الكتاب الذي سميناه بـ(**نظريات النقد الأدبي ومناهجه في فترة مابعد الحداثة**) مجموعة من النظريات الأدبية والمناهج النقدية التي ظهرت في مرحلة مابعد الحداثة.أي: مابين سنوات السبعين وسنوات التسعين من القرن العشرين. وقد وزعنا هذا الكتاب إلى مجموعة من الفصول، بعد أن مهدنا لها بمدخل يتناول الحداثة البنيوية التي ركزت على النص باعتباره عالما داخليا مغلقا. ومن ثم، فقد أقصت كل العوامل الخارجية والمرجعية.

هذا، ولقد تطرقنا ، في الفصل الأول، إلى مفهوم مابعد الحداثة الذي ينبني على التعددية، والتناص، وإعادة الاعتبار للمؤلف، والقارىء، والسياق الخارجي والمقصدية، والاهتمام بالاختلاف، والتركيز على المهمش والمدنس، مع استعراض ثنائية الذكورة والأنوثة، والاستعانة بمنهجيات التفكيك والتقويض والتأويل في قراءة الكتب المقدسة ، وتشريح النصوص والخطابات الأدبية وغير الأدبية. كما ركزنا في هذا الكتاب على مجموعة من النظريات الأدبية والتيارات النقدية، كالنقد النسائي، والنقد البيئي، والنقد الجنوسي، والنقد الجيني، والنقد الجنسي، والنقد الاستعماري، والنظرية الجمالية الجديدة، والنقد التاريخي الجديد، والمادية الثقافية، والنظريات الجديدة الأخرى.

وبعد ذلك، انتقلنا إلى تناول مناهج نقدية أدبية أخرى بالمساءلة والنقد، كالمنهج التفكيكي الذي ذاع صيته مع الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا(J. Derrida) وجماعة ييل(Yale) الأمريكية، وسيميوطيقا التأويل التي ارتبطت أيما ارتباط مع الفيلسوف الفرنسي بول ريكور(P.Ricoeur)، والنقد الثقافي الذي اشتهر مع الناقد الأمريكي فانسان ليتش(Leitch) والسعودي عبد الله الغذامي، والمقاربة المتعددة الاختصاصات التي اقترن اسمها في مجال الأدب والنقد بجان بول روسوبير (Jean-Paul Resweber)، والمقاربة الإثنوسينولوجية التي ارتبطت في مجال المسرح بجان

ماري براديي(Jean-Marie PRADIER). كما تناولنا مناهج أخرى تتعلق بالعرق، والبيئة، والقراءة، وتعدد التخصصات، والتداول، والجنس، والأهواء، والمخطوطات، والاستشراق، والجنوسة، والماركسية، والتاريخ،...
ومن ثم، فهذا الكتاب إضافة علمية جديدة وجادة في الساحة الثقافية العربية بصفة عامة، والساحة الثقافية المغربية بصفة خاصة. ونرجو من الله عز وجل أن ينال هذا المصنف إعجاب القراء الأفاضل، وينال كذلك رضا النقاد والمثقفين المتخصصين. وأعتذر عن كل الأخطاء التي أكون قد ارتكبتها في هذا الكتاب ؛ لأن الإنسان ضعيف بطبعه ، يعرف بالسهو والنسيان والعجز والتقصير. والله نسأل أن يجعل عملنا خالصا لوجهه الكريم، وهو حسبنا، ونعم الوكيل.

الناظور،المغرب،01 نوفمبر2011م
جميل حمداوي

تقديم

بقلم: الدكتور أحمد الكبداني

يبدو للمتأمل أحيانا،أنه من الصعوبة بمكان رسم الحدود التي تفصل بين مجالات نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة،ومختلف العلوم الإنسانية الأخرى لما يربط فيما بينها من علائق متشابكة.وإذا كان مفهوم ما بعد الحداثة قد نال كامل حظوظه على مستوى الاستعمال والتداول،فإنه بالرغم من كثرة ما كتب عنه أو ترجم ظل يشكل على الدوام أحد المفاهيم الأكثر غموضا والتباسا، اعتبارا لطبيعته المعقدة التي تتغير باستمرار من حقل إلى آخر.لذلك، فالحديث عن نظريات النقد الأدبي في فترة ما بعد الحداثة ليس بالأمر الهين،لأنه مجال واسع جدا بحكم اعتمادها على مفاهيم ابستمولوجية وإجراءات نظرية ومنهجية صارمة، وأيضا لتعدد أصول ومرجعيات كل تصور نظري أو منهجي سواء في سياقه النظري الذي ظهر فيه أم في أبعاده الإبستمولوجية،وطبيعة الخلفيات الفلسفية والإيديولوجية التي كانت وراء ميلاد نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة .

في هذا الإطار، يندرج كتاب(**نظريات النقد الأدبي ومناهجه في مرحلة ما بعد الحداثة)** للدكتور جميل حمداوي،وهو ثمرة عمل دؤوب لباحث كرس وقته وجهده في مواكبة المنجز النقدي النظري والمنهجي في الدراسات الغربية والعربية ، ومحاولة تمثل سياقها الثقافي والنقدي ضمن سيرورتها التاريخية.وهكذا، سيلاحظ القارئ أن كل فصل من فصول هذا الكتاب قد اتخذ مسلكا منهجيا يقوم على التعريف بنظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، والبحث في أصولها ومرجعياتها، مع عرض المفاهيم الأساسية التي تنظم كل نظرية على حدة كالتفكيكية، والنقد الثقافي،والنقد الاستعماري ، والنقد البيئي، والنقد الجنوسي،وجمالية التلقي...ولم يقتصر الكتاب على الجانب النظري فقط،وإنما أولى للتطبيق عناية خاصة،وقدم في هذا المجال نماذج تحليلية عديدة لنقاد عرب حاولوا تطبيق نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة في مقاربة النصوص والخطابات العربية إن على مستوى الفهم أو التفكيك أو التحليل كعبد الله الغذامي في النقد الثقافي. وبناء عليه،يمكن القول: إن كتاب (**نظريات النقد الأدبي ومناهجه في مرحلة ما بعد**

الحداثـة) للـدكتور جميـل حمـداوي كتـاب قـيم فـي مضـمونه ومحتواه،ومنهجـه المعتمـد علـى التسلسـل والتـدرج المنهجـي فـي عـرض الأفكـار،غني بالفوائـد النظريـة والتحليليـة والتعليميـة التـي تسـاعدنا علـى تطـوير أدواتنـا وتصـوراتنا النظريـة فـي مقاربـة النصوص والخطابات.وقد صيغ الكتاب بلغة مبسطة يسهل فهمها بالنسبة للقارئ العادي والمتخصص على حد سواء،وهو بذلك ينحو منحا تعليميا يقوم على إيصال الفكرة إلى القارئ بأسلوب ميسر وعبارات سهلة، متفاديا في ذلك ما أمكن الخوض في التفصيلات المعرفية الدقيقة،ويمكن أن تستفيد منه المكتبة النقدية العربية التي هي في حاجة ماسة إلى تجديد معارفها النقدية وأدواتها في المقاربة والتحليل والتفكيك.وسنرى بأن مثل هذا الكتاب هو في النهاية دعوة إلى الانخراط في الفكر النقدي الحداثي ومساءلته، مع الحرص على مراعاة خصوصية الهوية العربية الإسلامية. والله من وراء القصد وهو يهدي سواء السبيل.

المدخـــــــل:

الحداثـــة البنيويــة

البنيويـــــة والأدب: هل هي علاقة تكامل أم تنافر؟

يرتكز المنهج الواقعي في نقد الأدب كثيرا على المرجع الواقعي. في حين، يستند المنهج النفسي إلى ربط الأدب بالذات المبدعة شعوريا ولاشعوريا. بينما يهتم النقد الجمالي بالخصائص الإستيتيقية والجمالية في النص الأدبي. ويعنى المنهج الفني بالفنيات والمدارس الأدبية. بينما يهتم المنهج التاريخي بالتحقيب الزمني، وتقسيم الأدب حسب العصور السياسية. ومن جهة أخرى، يستند المنهج التأثري الانطباعي، في إصدار أحكامه التقويمية، إلى الذات والذوق والعاطفة. أما المنهج البنيوي اللساني ، فيركز على النص أو الخطاب في حد ذاته باعتباره بنية لسانية مغلقة وداخلية. إذاً، ما علاقة البنيوية اللسانية بالأدب: هل علاقة تكامل أم تنافر؟ وكيف نقارب النص الأدبي والجمالي في ضوء المنهج البنيوي اللساني؟ وما مكانة المنهج البنيوي في خريطة نظرية الأدب والنقد؟ هذه هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها ، بقدر الإمكان، في هذه الدراسة المقتضبة.

المبحث الأول: المنهج البنيوي أساسه لساني

من المعلوم أن الأدب شعرا ونثرا (قصة – رواية- سرد- مسرح) يصنع باللغة. أي: يصنع بالأصوات والمقاطع الصرفية والكلمات والجمل. فإذا أردنا تحليل نص أدبي - مثلا- سواء أكان قصيدة شعرية أم رواية أم قصة أم مسرحية، فلابد من الاستعانة بمنهج نقدي معين. ومن أهم هذه المناهج النقدية نذكر: المنهج البنيوي اللساني أو اللغوي، فهو أصلح المناهج للأدب؛ لأنه يهتم باللغة، ويهتم بعوالمها الشكلية والتعبيرية. وهكذا، فقد وضع العالم السويسري فرديناند دوسوسير سنة 1916م قواعد المنهج البنيوي،

في كتابه القيم(**محاضرات في اللسانيات العامة)**، وقد تحدث فيه عن مجموعة من الثنائيات: الدال والمدلول، واللسان والكلام، والمحور التركيبي والمحور الاستبدالي، والسانكرونية والدياكرونية، واللسانيات والسيميولوجيا. كما رصد مجموعة من المستويات اللسانية التي تقوم عليها البنيوية النصية، كالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي. وقد بشر فرديناند دوسوسور أيضا بعلم جديد هو علم السيميولوجيا الذي يدرس العلامات والرموز والإشارات، ضمن سياقها التواصلي الاجتماعي.

هذا، وترتكز البنيوية اللسانية على مجموعة من المصطلحات التطبيقية والمفاهيم الإجرائية ، مثل: البنية- النسق- الشبكة- الداخل- النص- اللسانيات- المستوى- الدال-المدلول- الأثر الأدبي- الحقل الدلالي والمعجمي- الثنائيات البنيوية- الوحدات البنائية- الفونيمات- المورفيمات- المونيمات-المحور التركيبي- المحور الانتقائي- التفكيك- التركيب- العلاقات- التضاد- الاختلاف- الراوي- الشكل- الكلية- الوظائف- اللغة- اللسان- الكلام- القواعد- النماذج الأدبية- البناء-العناصر- السانكرونية- الدياكرونية- القوانين الشكلية واللغوية...

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن مجموعة من البنيويات داخل اللسانيات، فهناك البنيوية السوسيرية، والبنيوية الوظيفية مع أندري مارتينه، وتروبتسكوي، ورومان جاكبسون. وهناك أيضا، البنيوية الكلوسيماتيكية مع هلمسليف، والبنيوية التأليفية مع كروس، والبنيوية التوزيعية مع هاريس وبلومفيلد وهوكيت وسابير. وهناك كذلك البنيوية التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي، والبنيوية التداولية الوظيفية مع فان ديك، وهاليداي، وحسن رقية...

علاوة على ذلك، طبق المنهج البنيوي على الأدب، لأول مرة، من قبل كلود ليفي شتروس ورومان جاكبسون، في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين ، وكان ذلك التطبيق البنيوي على قصيدة شعرية للشاعر الفرنسي الرمزي شارل بودلير تحت عنوان(**القطط/ Les chats**). وبعد ذلك، طبق هذا المنهج النقدي على

النصوص السردية، أولا من قبل الشكلانيين الروس(فلاديمير بروب، وشكلوفسكي، وتوماشفسكي...)، وثانيا من قبل مجموعة من البنيويين الفرنسيين، مثل: تودوروف، وكلود بريمون، وجيرار جنيت...
وقد تمثل كثير من النقاد العرب المنهج البنيوي اللساني، بطريقة من الطرائق، ككمال أبو ديب، وحسين الواد، ومحمد بنيس، وجابر عصفور، وعبد الله الغذامي، وعبد الملك مرتاض، وحسن بحراوي، وسيزا قاسم، ويمنى العيد، وخالدة سعيد، وعبد الفتاح كليطو...

المبحث الثاني: كيف نتعامل مع الأدب بنيويا؟

حينما نريد مقاربة النص أو الخطاب الأدبي الجمالي بنيويا ، فلابد من التسلح باللسانيات باستثمار مستوياتها المنهجية، كالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي، والمستوى البلاغي ، مستبعدين السياق الخارجي من مؤلف، ومرجع، وكاتب، ومقصدية، ورسالة، مع استبعاد جميع العتبات النصية التي كانت تهتم بها نظريات مابعد الحداثة ، كالعنوان، والتناص، والهوامش، والمقدمات، والإهداءات، والمقتبسات، والأيقونات، والصور... ويعني هذا أننا لانهتم بالمضمون، أو صاحب النص، أو ظروف النص وحيثياته السياقية، بل ما يهمنا كيف قال الكاتب ماقاله. أي: نركز على شكل المضمون برصد البنيات الخطابية واللغوية، وكشف الثنائيات المتآلفة والمتعارضة داخل النص. ومن هنا، تعتمد البنيوية اللسانية على خطوتين منهجيتين متكاملتين هما: التفكيك والتركيب. وبتعبير آخر، نقوم - أولا- بتفكيك النص الى عناصره البنيوية الجزئية من أصوات، ومقاطع، ودلالات، وتراكيب، وحقول دلالية ومعجمية، وصور بلاغية، ثم نقوم بعملية التركيب بشكل كلي في شكل ثنائيات أو استنتاجات بنيوية شكلية. وتتم هذه العملية استقراء واستنباطا. وتشبه هاتان العمليتان ما يقوم به الطفل الصغير حين يفكك لعبته أو دميته من أجل تركيبها من جديد.

وللتبسيط أكثر: إذا أخذنا على سبيل المثال قصيدة شعرية لتحليلها بنيويا ، فإننا نقوم بتفكيكها الى مستويات منهجية على الشكل التالي:المستوى الصوتي ، و المستوى الصرفي، والمستوى النحوي، والمستوى الدلالي، والمستوى البلاغي.

وإذا أردنا تفكيك نص سردي أو روائي ، فنحدد في البداية المقاطع والمتواليات السردية، ثم نرصد الوظائف الأساسية والثانوية والمؤشرات الفضائية، ثم نهتم بالعوامل، إلى جانب اهتمامنا بالمنظور السردي(الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، وتحديد وظائف السارد، ورصد بنية التواتر)، والتركيز على زمن السرد، والعناية بالصيغ الأسلوبية، كما عند جيرار جنيت، ورولان بارت، وكلود بريمون، وتودوروف... والهدف من هذا التفكيك هو رصد القواعد السردية التي تتحكم في النص أو الخطاب المدروس.أي: تبيان المنطق السردي الذي تقوم عليه القصة أو الرواية.

وإذا أردنا التعامل مع النص المسرحي، فلابد من تقطيع النص إلى متواليات مشهدية أولوحات درامية، وتحديد الوظائف المسرحية، وتجريد العوامل، ورصد البنية الفضائية، واستخلاص الإشارات الركحية، وتبيان أنواع الحوار.

إذاً، تبرز البنيوية اللسانية، في مقصديتها ، قواعد السرد والدراما ، في ضوء مقاربة شكلانية لسانية ، تعتبر النص الأدبي نصا داخليا مغلقا ، يتكون من مجموعة من البنيات التي تكون بدورها نسقا لسانيا ودلاليا معينا.

وبناء على ماسبق، يبقى المنهج البنيوي اللساني ، على الرغم من سلبياته وهناته، أقرب إلى الأدب والنص الفني والجمالي من بقية المناهج النقدية الأخرى؛ لوجود اللغة كقاسم مشترك بين الاثنين. ومن ثم، فعلاقة الأدب بالبنيوية علاقة تكامل وتداخل وانسجام. في حين، إن علاقة الأدب بالمناهج النقدية النفسية والاجتماعية والتاريخية علاقة تنافر وتباعد.

وخلاصة القول: على الرغم من أهمية المنهج البنيوي اللساني في كونه منهجا لغويا شكلانيا، يقارب النص الأدبي من الداخل تفكيكا وتركيبا، ويتعامل مع النص المعطى باعتباره بنية مغلقة ، في ضوء مستويات لسانية وصفية، تهدف - بشكل من الأشكال- إلى استكشاف البنيات المنطقية والقواعد العميقة التي تتحكم في توليد النصوص والخطابات، فإن هذا المنهج يهمل السياق الخارجي، ويقصي المبدع من حسابه، ويغض الطرف عن العوامل النفسية والاجتماعية والتاريخية التي يكون لها دور من الأدوار في عملية الإبداع والتأثير. ومن هنا، تقتل البنيوية الإنسان، وتهمش التاريخ، وتتعالى عن الواقع. بيد أن المنهج البنيوي اللساني يظل المنهج النقدي الأقرب إلى النص الأدبي الفني والجمالي لوجود اللغة كعنصر مشترك بينهما. ومن ثم، فعلاقة البنيوية بالأدب هي علاقة تكامل وترابط ليس إلا.

الفصل الأول:

مدخـــل إلى مفهوم مابعـــد الحداثة

تمتد فترة مابعد الحداثة (Post modernism) من سنة 1970م إلى سنة 1990م. ويقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية التي ظهرت ما بعد الحداثة البنيوية والسيميائية واللسانية. وقد جاءت مابعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقا الغربية ، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما وحديثا على الفكر الغربي، كاللغة، والهوية، والأصل، والصوت، والعقل...وقد استخدمت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والاختلاف والتغريب. وتقترن مابعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللامعنى واللانظام. وتتميز نظريات ما بعد الحداثة عن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمركز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وماهو متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح ، والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا البيضاء، والاهتمام بالمدنس والهامش والغريب والمتخيل والمختلف، والعناية بالعرق، واللون، والجنس، والأنوثة، وخطاب مابعد الاستعمار....
إذاً، ما مفهوم نظرية مابعد الحداثة؟ وماسياقها التاريخي والإبستمولوجي(المعرفي)؟ وما مرتكزات هذا المفهوم ومكوناته النظرية والتطبيقية والمنهجية؟ وما أهم النظريات التي رافقت مابعد الحداثة؟ وما إيجابيات مابعد الحداثة وسلبياتها؟

المبحث الأول: مفهــوم (ما بعد الحداثة)

من المصطلحات الأكثر التباسا وإثارة في فترة مابعد الحداثة هو مصطلح (مابعد الحداثة) نفسه، حيث اختلف حوله نقاد ودارسو (مابعد الحداثة)؛ نظرا لتعدد مفاهيمه ومدلولاته من ناقد إلى آخر. بل نجد أن المعاني التي قدمت لمفهوم (مابعد الحداثة) متناقضة فيما بينها ومختلفة ومتداخلة، حتى أثير حول استخدام مفهوم مصطلح (مابعد الحداثة) نقاش مستفيض، إذ يعتبر من أهم المصطلحات التي" شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد

إلى تحديد مصدره: فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمانها بعام 1965م. على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكنز تشابمان لمصطلح " الرسم مابعد الحداثي" في عقد 1870م، وظهور مصطلح مابعد الحداثة عند رودولف بانفتز في عام 1917م."[1]

وقد تبين واضحا أن أفكار (مابعد الحداثة) مختلفة نسبيا عن مفاهيم الحداثة السابقة. وهناك من يرى أن أفكار (مابعد الحداثة) مختلفة جذريا عن أفكار الحداثة. ويعتقد"بعضهم أنه من الممكن اعتبار الكتاب والفنانين في مرحلة (ماقبل الحداثة) على أنهم مابعد الحداثيون، بالرغم من أن المفهوم لم يكن مصاغا آنذاك. وهذا أقرب إلى الجدل الذي يرى نظريات فرويد عن اللاوعي أنها موجودة مسبقا في الفكر الرومانسي الألماني. وقد ناقش الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس (Habermas)أن مشروع الحداثة لم ينته أبدا بعد، حيث يواصل هذا المشروع سعيه لتحقيق أهدافه (وبهذا، يقصد هابرماس قيم تنوير العقل والعدالة الاجتماعية). ويعد مصطلح "مابعد الحداثة " (والكلمات المشابهة له) أيضا في نظر الكثيرين أنه يشير، بصفة عامة، إلى دور وسائل الإعلام في المجتمعات الرأسمالية في أواخر القرن العشرين. وأيا كان استخدامه المفضل، فمن الواضح أن نظرية تفسير التطورات الاجتماعية والثقافية عن طريق السرديات الكبرى لم تعد ممكنة أو مقبولة، وأنه لم يعد ممكنا للأفكار أن تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا مع الواقع التاريخي. فكل شيء هو **النص والصورة**. وبالنسبة للكثيرين، يحاول العالم الذي يتم تصويره في فيلم(**الماتريكس**)، حيث نجد الحياة البشرية تقلد الآلات التي تسيطر عليها، إقناع المشاهد بعالم مابعد الحداثة، لإقناعه

[1] - سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ، سنة 2000م، ص:138.

بكابوس **من عالم الخيال العلمي**، فهذا العالم هو بمنزلة استعارة أو مجاز عن حالة الإنسان الحالي."[2]

وهناك من الباحثين والدارسين من يربط (مابعد الحداثة) بفلسفة التفكيك والتقويض، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية من أفلاطون إلى يومنا هذا. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر (David karter)، في كتابه(**النظرية الأدبية**)،:"وتعبر هذه المواقف من "مابعد الحداثة" عن موقف متشكك بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني(من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى). وبالنسبة للكثيرين تعد "مابعد الحداثة" عدمية على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة. فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة"[3].

ومن ثم، فقد اعتمدت فلسفة (مابعد الحداثة) على التشكيك والتقويض والعدمية . كما اعتمدت على التناص واللانظام واللاانسجام، وإعادة النظر في الكثير من المسلمات والمقولات المركزية التي تعارف عليها الفكر الغربي قديما وحديثا. ومن ثم، تزعزع مابعد الحداثة- حسب دافيد كارتر- :" جميع المفاهيم التقليدية المتعلقة باللغة والهوية، إذ نسمع كثيرا من الطلاب الأجانب الذين يدرسون الأدب الإنكليزي ينعتون أي شيء لايفهمونه أو يعبرون عنه بمابعد حداثي. وكثيرا ماتكشف النصوص الأدبية في "مابعد الحداثة" عن غياب الانغلاق، وتركز تحليلاتها على ذلك. وتهتم كل من النصوص والانتقادات بعدم وضوح الهوية، وماهو معروف باسم" التناص": هو إعادة صياغة الأعمال المبكرة أو الترابط بين النصوص الأدبية."[4]

---

[2] - ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:130.

[3] - ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ص:131.

[4] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:131.

هـذا، ويمكـن الحـديث، فـي إطـار (مابعـد الحداثـة)، عـن أربعـة منظورات تجاهها ، المنظور الفلسفي الذي يرى أن (مابعد الحداثة) دليل على الفراغ بغياب الحداثة نفسها، والمنظور التاريخي الذي يرى أن (مابعد الحداثة) حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفضا لبعض جوانبها، والمنظـور الإيـديولوجي السياسـي الـذي يـرى أن (مابعـد الحداثـة) تعريـة للأوهـام الإيديولوجيـة الغربيـة، والمنظـور الإستراتيجي النصوصـي الـذي يـرى أن مقاربـة نصـوص (مابعـد الحداثة) لاتتقيد بالمعايير المنهجية، وليست ثمة قراءة واحدة، بل قراءات منفتحة ومتعددة.[5]

المبحـث الثـاني: السـياق الـذي ظهـرت فيـه (مابعـد الحداثة)

ارتبطت (مابعد الحداثة) ، في بعدها التاريخي والمرجعي والسياقي، بتطـور الرأسـمالية الغربيـة مابعـد الحداثيـة اجتماعيـا، واقتصـاديا، وسياسيا، وثقافيا. كما ارتبطت ارتباطا وثيقا بتطور وسائل الإعلام. كما جاءت مابعد الحداثة رد فعل على البنيوية اللسانية ، والمقولات المركزيـة الغربيـة التـي تحيـل علـى الهيمنـة والسـيطرة والاسـغلال والاستلاب. كما استهدفت (مابعد الحداثة) تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم، وتحتكر وسائل الإنتاج، وتمتلك المعرفة العلمية. كما عملت (مابعد الحداثة) على انتقاد اللوغوس والمنطق عبر آليات التشكيك والتشتيت والتشريح والتفكيك.

هذا، وقد ظهرت (مابعد الحداثة) في ظروف سياسية معقدة ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، في سياق الحرب الباردة، وانتشار التسلح النووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، وظهور مسرح اللامعقول(صمويل بيكيت، وأداموف، ويونيسكو، وأرابال...)، وظهـور الفلسـفات اللاعقلانيـة ، مثـل: السـريالية، والوجوديـة،

[5] - سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، ص:143.

والفرويدية، والعبثية ، والعدمية... وقد كانت التفكيكية معبرا رئيسا للانتقال من مرحلة الحداثة إلى (مابعد الحداثة).
ومن ثم، فقد كانت (مابعد الحداثة) مفهوما مناقضا ومدلولا مضادا للحداثة. ولذلك، "احتفلت مابعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها ، حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية ، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب "مابعد الحداثة" ونظرياتها تأبى التأويل، وتحارب المعاني الثابتة."[6]
هذا، وقد ظهرت (مابعد الحداثة) - أولا- في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية ، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية. ولايمكن الحديث عن (مابعد حداثة) واحدة، بل هناك (مابعد حداثة) عامة و(مابعد حداثات) فرعية. وقد غزت نظرية(مابعد الحداثة) جميع الفروع المعرفية، كالأدب، والنقد، والفن، والفلسفة، والأخلاق، والتربية، وعلم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، وعلم الثقافة، والاقتصاد، والسياسة، والعمارة، والتشكيل...

المبحث الثالث: مرتكزات (مابعد الحداثة)

تستند مابعد الحداثة ، في ساحة الثقافة الغربية، إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية والأدبية والنقدية، ويمكن حصرها في العناصر والمبادىء التالية:
◆**التقويض**: تهدف نظرية (مابعد الحداثة) إلى تقويض الفكر الغربي، وتحطيم أقانيمه المركزية عن طريق التشتيت والتأجيل

[6] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:142.

والتفكيك. بمعنى أن (مابعد الحداثة) قد تسلحت بمعاول الهدم والتشريح لتعرية الخطابات الرسمية، وفضح الإيديولوجيات السائدة المتآكلة باستعمال لغة الاختلاف والتضاد والتناقض.

◆ **التشكيك:** أهم ما تتميز به (مابعد الحداثة) هو التشكيك في المعارف اليقينية، وانتقاد المؤسسات الثقافية المالكة للخطاب والقوة والمعرفة والسلطة. ومن ثم، أصبح التشكيك آلية للطعن في الفلسفة الغربية المبنية على العقل والحضور والدال الصوتي. ومن هنا، فتفكيكية جاك ديريدا هي، في الحقيقة، تشكيك في الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى فترة الفلسفة الحديثة.

◆ **الفلسفة العدمية:** من يتأمل جوهر فلسفات مابعد الحداثة، فسيجدها فلسفات عدمية وفوضوية، تقوم على تغييب المعنى، وتقويض العقل والمنطق والنظام والانسجام. بمعنى أن فلسفات (مابعد الحداثة) هي فلسفات لاتقدم بدائل عملية واقعية وبراجماتية، بل هي فلسفات عبثية لامعقولة، تنشر اليأس والشكوى والفوضى في المجتمع.

◆ **التفكك واللاانسجام:** إذا كانت فلسفة الحداثة أو تيارات البنيوية والسيميائية تبحث عن النظام والانسجام، وتهدف إلى توحيد النصوص والخطابات، وتجميعها في بنيات كونية، وتجريدها في قواعد صورية عامة، من أجل خلق الانسجام والتشاكل، وتحقيق الكلية والعضوية الكونية، فإن فلسفات (مابعد الحداثة) هي ضد النظام والانسجام، بل هي تعارض فكرة الكلية. وفي المقابل، تدعو إلى التعددية والاختلاف واللانظام، وتفكيك ماهو منظم ومتعارف عليه .

◆ **هيمنة الصورة:** رافقت (مابعد الحداثة) تطور وسائل الإعلام، فأصبحت الصورة البصرية علامة سيميائية تشهد على تطور مابعد الحداثة، ولم تعد اللغة هي المنظم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساس للتحصيل المعرفي، وتعرف الحقيقة. ولاغرو أن نجد جيل دولوز (**Gilles Deleuze**) يهتم بالصورة السينمائية ، إذ يقسمها إلى الصورة - الإدراك ، والصورة – الانفعال ، و الصورة – الفعل، ويعتبر العالم خداعا، كخداع

السينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس، ويبدو ذلك واضحا في كتابيه(**الصورة- الحركة**) (1983م) و(**الصورة- الزمان**) (1985م).

◆ **الغرابة والغموض**: تتميز (مابعد الحداثة) بالغرابة ، والشذوذ، وغموض الآراء والأفكار والمواقف، فمازالت تفكيكية جاك ديريدا - مثلا- مبهمة وغامضة، من الصعب فهمها واستيعابها، حتى إن مصطلح التفكيك نفسه أثار كثيرا من النقاش والتأويلات المختلفة في حقول ثقافية متنوعة، وخاصة في اليابان والولايات المتحدة الأمريكية. كما أن فلسفة جيل دولوز معقدة وغامضة ، من الصعب بمكان تمثلها بكل سهولة.

◆ **التناص:** يعني التناص استلهام نصوص الآخرين بطريقة واعية أو غير واعية. بمعنى أن أي نص يتفاعل ويتداخل نصيا مع النصوص الأخرى امتصاصا وتقليدا وحوارا. و يدل التناص، في معانيه القريبة والبعيدة، على التعددية ، والتنوع ، والمعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة. وقد ارتبط التناص نظريا مع النقد الحواري لدى ميخائيل باختين(M.Bakhtine).

◆ **تفكيك المقولات المركزية الكبرى:** استهدفت (مابعد الحداثة) تقويض المقولات المركزية الغربية الكبرى، كالدال والمدول، واللسان والكلام، والحضور والغياب،إلى جانب انتقاد مفاهيم أخرى، كالجوهر، والحقيقة، والعقل، والوجود، والهوية... عن طريق التشريح، والتفكيك، والتقويض، والتشتيت، والتأجيل...

◆ **الانفتاح:** إذاكانت البنيوية الحداثية قد آمنت بفلسفة البنية والانغلاق الداخلي، وعدم الانفتاح على المعنى، والسياق الخارجي والمرجعي، فإن (مابعد الحداثة) قد اتخذت لنفسها الانفتاح وسيلة للتفاعل والتفاهم والتعايش والتسامح. ويعد التناص آلية لهذا الانفتاح، كما أن الاهتمام بالسياق الخارجي هو دليل آخر على هذا الانفتاح الإيجابي التعددي.

◆ **قوة التحرر:** تعمل فلسفات (مابعد الحداثة) على تحرير الإنسان من قهر المؤسسات المالكة للخطاب والمعرفة والسلطة، وتحريره أيضا من أوهام الإيديولوجيا والميثولوجيا البيضاء، وتحريره كذلك

من فلسفة المركز، وتنويره بفلسفات الهامش والعرضي واليومي والشعبي.

◆ **إعادة الاعتبار للسياق والنص الموازي:** إذا كانت البنيوية والسيميائيات قد أقصت من حسابها السياق الخارجي والمرجعي، وقتلت الإنسان والتاريخ والمجتمع، فإن فلسفات (مابعد الحداثة)، قد أعادت الاعتبار للمؤلف والقارىء والإحالة والمرجع التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، كما هو حال نظرية التأويلية، وجمالية التلقي، والمادية الثقافية، والنقد الثقافي، ونظرية مابعد الاستعمار، والتاريخانية الجديدة...

◆ **تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية:** إذا كانت الشعرية البنيوية تحترم الأجناس الأدبية، حيث تضع كل جنس على حدة تصنيفا وتنويعا وتنميطا، فتحدد لها قواعدها وأدبيتها التجنيسية، فإن (مابعد الحداثة) لاتعترف بالحدود الأجناسية، فقد حطمت كل قواعد التجنيس الأدبي، وسخرت من نظرية الأدب. ومن ثم، أصبحنا - اليوم- نتحدث عن أعمال أو نصوص أو آثار غير محددة وغير معينة جنسيا.

◆ **الدلالات العائمة:** تتميز نصوص وخطابات (مابعد الحداثة) عن سابقتها الحداثية بخاصية الغموض والإبهام والالتباس. بمعنى أن دلالات تلك النصوص أو الخطابات غير محددة بدقة، وليس هناك مدلول واحد ، بل هناك دلالات مختلفة ومتناقضة ومتضادة ومشتتة تأجيلا وتقويضا وتفكيكا، كما يتضح ذلك جليا في المنظور التفكيكي عند جاك ديريدا. وبتعبير آخر، يغيب المعنى ، ويتشتت عبثا في كتابات (مابعد الحداثة).

◆ **مافوق الحقيقة**: تنكر فلسفات مابعد الحداثة وجود حقيقة يقينية ثابتة، فجان بودريار - مثلا - ينكر الحقيقة، ويعتبرها وهما وخداعا، كما ذهب إلى ذلك نيتشه (Neitsze) الذي ربط غياب الحقيقة بأخطاء اللغة وأوهامها. بينما يربط بودريار الحقيقة بالإعلام الذي يمارس لغة الخداع والتضليل والتوهيم والتفخيم.

◆ **التخلص من المعايير والقواعد:** مايعرف عن نظريات (مابعد الحداثة)، في مجال الأدب والنقد ، تخلصها من النظريات والقواعد

المنهجية، إذ يسخر ميشيل فوكو من دارس ينطلق من منهجيات محددة يكررها دائما، ويحفظها عن ظهر قلب. لذا، فهو يرى النص أو الخطاب عالما متعدد الدلالات، يحتمل قراءات مختلفة ومتنوعة، كما يرفض ديريدا أن تكون له منهجية نقدية أدبية في شكل وصفة سحرية ناجحة لتحليل النص الأدبي؛حيث لا يوجد المعنى أصلا مادام مقوضا ومفككا ومشتتا، فما هناك سوى المختلف من المعاني المتناقضة مع نفسها كما يقول جاك ديريدا.

المبحث الرابع: رواد نظرية (مابعد الحداثة)

من المعلوم أن لـ(مابعد الحداثة) روادا ومنظرين وفلاسفة ونقادا، ومن بين هؤلاء نستحضر الفيلسوف الفرنسي جان بودريار (**Jean Baudrillard**) (1929-2007م) الذي اشتهر بنقده للتكنولوجيا الحديثة والإعلام. ومن ثم، فقد أدلى جان بوديريار بمجموعة من المفاهيم، كالحقيقة العائمة، ومافوق الحقيقة، والاهتمام بالخيال العلمي، والعناية بالعوالم الافتراضية غير المتحققة. ومن هنا، فقد انتقد العلاقة بين الدال والمدلول عند فرديناند دوسوسير ، حيث أنكر - كجاك ديريدا - وجود معنى واضح، بل قال بالدلالات العائمة أو المعنى المغيب. ومن هنا، " فقد رفض التمييز بين المظاهر والحقائق الكامنة وراء هذه المظاهر. وبالنسبة له، انهارت أخيرا الفوارق بين الدال والمدلول.ولم تعد العلامات تشير إلى مدلولات بأي معنى معقول، حيث يتكون العالم الحقيقي من الدلالات العائمة . وقد شرح بوديار هذه الأفكار في عمله(**التظاهرات والمحاكاة**) (1981م)."[7]

هذا، وقد أنكر جان بودريار ، مثل: الفيلسوف الألماني نيتشه، وجود الحقيقة مادامت ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة والخطإ والظن والمبالغة المجازية والبلاغة التخييلية ووسائل الإعلام. ومن ثم، فقد قال بودريار بمفهوم (مافوق الحقيقة):" يتولد مفهوم مافوق الحقيقة،

[7]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:132.

حيث يكون شيء ما حقيقيا فقط عندما يتحرك ضمن نطاق وسائل الإعلام. وتولد تكنولوجيات الاتصال في "مابعد الحداثة" الصور العائمة بشكل حر، حيث لايمكن لأحد أن يعيش أي تجربة إذا لم تكن بصيغة مشتقة. وقد أخذت تجربة العالم للعبث مكان أي ثقافة مميزة ، وأصبح للعبث لهجة واحدة فقط: تلك التي تمتلكها الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد أصبحت كتابات بودريار (على سبيل المثال:(**إستراتيجيات فادحة**) و(**وهم النهاية**)) عدمية بشكل متزايد: فقد أصبحت العلامات بلا معنى بسبب تكرارها واختلافها اللذين لاينتهيان...وقد قادت آراؤه المتطرفة إلى العبارة الشهيرة- التي اجتذبت انتقادات قاسية- أن حرب الخليج عام 1991م لم تكن حقيقية، بل كانت حدثا إعلاميا:" إنها غير حقيقية، إنها حرب دون أعراض الحرب". وهذا ماقاد العديد للشك في أن بودريار نفسه قد ابتعد إلى مافوق الحقيقة، ولم يعد يسكن جسدا دنيويا. "[8]

وعليه، فقد دفعه مفهوم مافوق الحقيقة إلى الاهتمام بالعوالم التخييلية والافتراضية. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر:"لايرى بورديار في حججه أي تفاصيل محددة عن السياقات الثقافية أو الاجتماعية . وليس في كتابة قصص الخيال العلمي والروايات الخيالية. وقد برهن بعضهم أيضا أن العديد من أفكاره قد استبقت في مثل هذه الأعمال. كتب بودريار نفسه مقالا يمدح كاتب الخيال العلمي ج. جي بالارد. وكما سبق الإشارة إليه وجدت رؤيته للعالم أصداء في السينما، وخصوصا في هذا النوع من الأفلام الذي يصبح فيه الواقع الافتراضي غير مميز عن العالم الحقيقي، وأيضا في مفهوم "السايبورغ"،وهو هجين من البشر والتكنولوجيا."[9]

ونستدعي أيضا من رواد (مابعد الحداثة) المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) (1924-1998م)، الذي أنكر الحقيقة مثل: نيتشه، وخاصة في كتابه(**حالة مابعد الحداثة**) (1979م). ففي هذا الكتاب،" يجادل ليوتار أن المعرفة

[8] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:133.

[9] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:133.

لايمكنها أن تدعي أنها تقدم الحقيقة في أي معنى مطلق؛ لأنها تعتمد على ألاعيب اللغة التي هي دائما ذات صلة بسياقات محددة. وهنا، نجد أن ليوتار مدين بالفضل الكثير لنيتشه وفيتغنشتاين، حيث يدعي أن أهداف التنوير في تحرير الإنسان ، وانتشار المنطق لم ينتج سوى نوع من العجرفة العلمية. وقد رفض يورغن هابرماس قبول هذا التقييم لمصير أهداف التنوير، حيث يعتقد أنها لاتزال قابلة للحياة."[10]

هذا، وقد ثار ليوتار على التمركز العقلي على غرار رواد الفلسفة التفكيكية (جاك ديريدا مثلا)، منتقدا هيمنته ، واستغلاله، وانغلاقه، وسطوته على الفن والحياة، حيث "يقدم ليوتار ملاحظة في كتابه(**الخطاب والشخصية**) (1971م) بأن البنيوية قد تجاهلتها . فقد ميز ليوتار بين ما" يرى" ويفهم وهو البعد الثالث. أي: الشكل ، وبين مايقرأ في النص ذي البعدين. ويناقش ليوتار مستشهدا بفوكو أن ما يعد تفكيرا عقلانيا من قبل المفكرين الحداثيين هو، في الواقع، شكل من أشكال السيطرة والهيمنة. وبالنسبة لليوتار المستوى "الشكلي "، الذي يبدو أنه يضم ما يشبه الرغبة الجنسية عند فرويد أو قوة الرغبة، يكتسب معنى موحدا من خلال عمليات التفكير العقلاني، وينتقد ويزعزع ويقلق الفن، من جهة أخرى.أي : معنى من معاني الانتهاء والانغلاق."[11]

وأهم مايطرحه جان فرانسوا ليوتار ، في إطار (مابعد الحداثة) النقدية الأدبية، هو التخلص من القواعد النظرية والمعايير التطبيقية في لحظة الممارسة النقدية. بمعنى أن يتحرر النقد الأدبي من الالتزام بالقواعد المنهجية والمعايير المسبقة. وفي هذا النطاق، يقول دافيد كارتر:" وأحد تلميحات ليوتار عن (مابعد الحداثة)، وهو أمر هام بالنسبة للإجراءات التي اعتمدها النقد الأدبي، هو أن التحليل يجب أن يمضي قدما دون أي معايير محددة مسبقا، حيث يتم الكشف عن المبادىء والقواعد المنظمة في عملية التحليل."[12]

---

[10] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:134.

[11] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:134.

[12] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:134.

ويعد جاك ديريدا (Jacques Derrida) كذلك من أهم فلاسفة (مابعد الحداثة) ، إذ اهتم بتفكيك الثقافة الغربية تشتيتا وتأجيلا، وتقويض مقولاتها المركزية بالنقد والتشريح بغية تعرية المؤسسات الغربية المهيمنة، وفضح الميثولوجيا البيضاء المبنية على الهيمنة والاستغلال والاستعمار والتغريب والإقصاء. ومن ثم، فقد ثار دريدا على مجموعة من المقولات البنيوية، كالمدلول والصوت والنظام والبنية، وغيرها من المفاهيم ، ودعا إلى تعويض الصوت بالكتابة، كما ارتأى أن مدلول العلامة ليس مدلولا واحدا، بل هو عبارة عن مدلولات مختلفة، وأن المعنى لايبنى على الإحالة المرجعية، بل على الاختلاف بين المدلولات المتناقضة.و لايحب ديريدا القواعد والتعاريف والمعايير والمنهجيات الثابتة. لذا، فالتفكيكية منهجية، وليست منهجية، لها خطوات ، وليس لها خطوات، هي ما بين بين، بين الداخل والخارج. ما يهمها هو تفكيك الفكر والنص والخطاب ، عبر آلية التشتيت والتقويض والهدم لبناء المعاني المختلفة والمتناقضة، والتشكيك في المسلمات اليقينية ، ودحضها عن طريق النقد والتشريح والاختلاف.

هذا، وقد انتقد جاك ديريدا الميتافيزيقا الغربية التي تمثل الحضور واللغة والدال الصوتي. ومن ثم، قوض مجموعة من المفاهيم السائدة، مثل: الهوية، والجوهر، واللوغوس، والعلامة، والمدلول،والظاهرة، والنظام، والكلية، والعضوية، والجوهر، والذكاء، والحساسية، والواقعية، والحقيقة، واليقين، والثقافة، والطبيعة، والتمظهر، والخطإ، والكلام،...

هذا، ويعد ميشيل فوكو(Foucault) كذلك من رواد (مابعد الحداثة)، وقد اهتم كثيرا بمفهوم الخطاب والسلطة والقوة ، إذ كان يرى أن الخطابات ترتبط بقوة المؤسسات والمعارف العلمية. بمعنى أن المعارف في عصر ما تشكل خطابا يتضمن قواعد معينة يتعارف عليها المجتمع، فتشكل قوته وسلطته الحقيقية. وبتعبير آخر، إن لكل مجتمع قوته وسلطته، ويتم التعبير عن تلك السلطة بالخطاب والمعرفة، وهذا مايوضحه فوكو في كتابه(**نظام الخطاب**) (1970م). ويرى فوكو أن ثمة علاقة وثيقة بين المعرفة والقوة،

وأن الخطاب حول الإنسان قديم ، وقد أصبح الخطاب في القرن التاسع عشر خطابا حول الإنسان بامتياز. ويتأثر فوكو بنتشه حين يبين مدى ترابط المعرفة بالقوة وسلطة المجتمع، وأن الحقيقة قوة وسلطة. ومن ثم، فقد قرأ المعرفة الإنسانية في ضوء تحليلات حفرية وجينيالوجية في علاقتها بالسلطة. كما ثار ميشيل فوكو على الفلسفة الغربية وتقسيماتها الكلاسيكية. بمعنى أنه قوض الأوهام الفلسفية، وارتأى أن من يمتلك العلم والمعرفة يمتلك السلطة. ويدرس فوكو ، في كتابه(**المراقبة والعقاب**)(1975م)، نظام السلطة باعتبارها مؤسسة مهيكلة ومنظمة ، وجهازا للضبط والتأديب والعقاب. وهي كذلك تعبير عن المجتمع الليبرالي، وقد تأثر فوكو في ذلك بأعمال بنتهام (Bentham). وقد بين فوكو في هذا الكتاب أننا قد انطلقنا تاريخيا من مرحلة مراقبة الأجساد إلى مرحلة مراقبة العقول والسلوكات. ويعني هذا أن الدولة مبنية على قوة السلطة والتأديب والانضباط، ومراقبة الأفراد أجسادا وعقولا وسلوكات. ومن هنا، فإن السجن - مثلا- نموذج لقوة السلطة الليبرالية وقوة الدولة وهيبتها. ويعني هذا أن فوكو يدعو إلى تحرير الإنسان من السلطة، وتخليصه من قوة الدولة المؤسساتية.

وعليه، يرتبط فوكو بفلسفة السلطة ارتباطا وثيقا، ويدافع عن حرية الذات ، ويبين بأن كل عصر ينتج خطابه المنظم والمهيمن. ومن ثم، يعلن نظام الخطاب حقيقة العالم ، ويجسد معاييره اليقينية الثابتة.

هذا، ولقد اهتم فوكو كثيرا بتحليل الخطاب ، ورفض التقيد بالمناهج الجاهزة، واستعمال آليات مكررة ، واعتبرها بمثابة علبة للمفاتيح. فالنص منفتح ومتعدد، لايمكن قراءته قراءة أحادية فقط. ويعني هذا أن فوكو يؤمن بتعدد القراءات، واختلافها من ناقد إلى آخر. وقد اهتم أيضا بمواضيع جديدة كالجنوسة والنظريات الجنسية. وقد كان أكثر الكتاب والفلاسفة الفرنسيين تأثيرا في الثقافة الأنجلوسكسونية.

ومن جهة أخرى، اهتم جيل دولوز(**Gilles Deleuze**) بالتعددية، والانفتاح على الآخر إدراكا وتفاعلا، إذ اعتبر الفلسفة خطابا قائما على التعددية. ومن ثم، فقد انتقد الهوية وفلسفة الواحد والتطابق. كما انتقد دولوز مجموعة من الفلاسفة، كدافيد هيوم ، وبرجسون،

وليبنز، وسبينوزا. وخصص الأنطولوجيا بدراسات فلسفية عميقة. وقد سخر فلسفته منطلقا لفهم الأدب والفن والسياسة. وبعد ذلك، تحدث عن الحقل الاجتماعي، وصاغ أنطولوجية ملموسة للفعل والحدث. وقد آمن جيل دولوز بالتعددية والاختلاف ، بعد أن تأثر في ذلك بأطروحات برغسون (Bergson) الحدسية حول الديمومة والزمان والمحايثة والتعددية. وقد اهتم دولوز بفلسفة التأسيس في كتابه(**الاختلاف والتكرار**)، وتحدث عن التعددية في إطار الاختلاف، والتعددية- كما هو معلوم - نقيض فلسفة الهوية. ومن ثم، يربط فلسفة التأسيس بالديمقراطية كفضاء لتحقيق الاختلاف، ويعتبر الديموقراطية النظام المناسب للتطور الحالي للمجتمع. وبالتالي، ففكر التأسيس والاختلاف هو فكر يناقض فكر الهوية والوحدة والإقصاء والتغريب.

المبحث الخامس: أهم نظريـــات (مابعد الحداثة)

ثمة مجموعة من النظريات الأدبية والنقدية والثقافية التي رافقت مرحلة (مابعد الحداثة)، مابين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين. وفي هذا الصدد، يمكن الإشارة إلى التأويلية، ونظرية التلقي أوالتقبل، والنظرية التفكيكية، والنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ونظرية النقد الثقافي، والنظريات الثقافية، والنظرية الجنسية، ونظرية الجنوسة، والنظرية التاريخانية الجديدة، والنظرية العرقية، والنظرية النسوية، والنظرية الجمالية الجديدة، ونظرية مابعد الاستعمار، ونظرية الخطاب (ميشيل فوكو)، والمقاربة التناصية، والمقاربة التداولية، والمقاربة الإثنوسينولوجية، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، والفينومينولوجيا، والنقد البيئي، والنقد الجيني، والنقد الحواري، والمادية الثقافية، وسيميوطيقا التأويل، وسيميوطيقا الأهواء...

هذا، وقد ظهرت النظرية الإسلامية في الحقل الثقافي العربي في الفترة نفسها التي ظهرت فيها نظريات (مابعد الحداثة)، في مجالات النقد والأدب والفن، لكن حداثتها تكمن في دعوتها إلى النظام

والانسجام والاعتدال والوضوح، والانطلاق من الثقافة الربانية، واستلهام التصور الإسلامي في الأدب والنقد وجودا ومعرفة وقيمة. وبالتالي، فهي نظرية أخلاقية متوازنة تهدف إلى البناء، والتأسيس، والتنوير، وتحرير الإنسان من الأوهام الإيديولوجية،وإنقاذه من الضلالة والوثنية والعبثية. كما أنها نظرية لاتؤمن بفلسفات التقويض والتشتيت والاختلاف. وتسعى جاهدة للتعمير، والتغيير، وتخليق الإنسان على أسس أخلاقية صحيحة مستمدة من المصدر الرباني اليقيني.

المبحث السادس: تقييم تجربة (مابعد الحداثة)

من المعلوم أن لنظرية (مابعد الحداثة) إيجابيات وسلبيات كباقي الظواهر والنظريات الثقافية ، وباقي المناهج النقدية الأدبية. ومن ثم، لايمكن الحديث عن الكمال والتمام في العلوم الإنسانية إطلاقا؛ لأن الأفكار والمناهج والتصورات تتناسخ وتتناسل وتتوالد تناصا وتقويضا وتفكيكا وتأجيلا وتشتيتا. ومن إيجابيات (مابعد الحداثة) أنها حركة تحررية تهدف إلى تحرير الإنسان من عالم الأوهام والأساطير، وتخليصه من هيمنة الميثولوجيا البيضاء. كما تعمل فلسفات (مابعد الحداثة) على تقويض المقولات المركزية للفكر الغربي، وإعادة النظر في يقينياتها الثابتة عن طريق التقويض والتشكيك والتشتيت والتشريح والهدم، والهدف من ذلك هو بناء قيم جديدة. ومن جهة أخرى، حاربت ثقافة النخبة والمركز، فاهتمت بالهامش والثقافة الشعبية، ثم انتقدت الخطابات الاستشراقية ذات الطابع الاستعماري بالنقد والتفكيك والتحليل. كما آمنت نظرية مابعد الحداثة بالتعددية والاختلاف وتعدد الهويات، وأعادت الاعتبار للسياق والإحالة والمؤلف والمتلقي، كما هو حال الهيرمينوطيقا وجمالية التلقي. واهتمت كذلك بالتناص والاختلاف اللوني والجنوسي والعرقي، وعملت على إلغاء التحيزات الهرمية والطبقية، واحتفت بالضحك ، والسخرية، والقبح، والمفارقة

والغرابة. واعتنت كذلك بالعرضية، والهامش، والمدنس، وانزاحت عن الأعراف والقوانين والقيم الموروثة. واستسلمت للغة التشظي والتفكك واللانظام، ونددت بالمفاهيم القمعية القسرية وسلطة القوة... بيد أن من أهم سلبيات ما بعد الحداثة اعتمادها على فكرة التقويض والهدم والفوضى، إذ لاتقدم للإنسان البديل الواقعي والثقافي والعملي، فمن الصعب تطبيق تصورات (مابعد الحداثة) واقعيا لغرابتها وشذوذها. و" بذلك، استهلكت (مابعد الحداثة) قدرتها الإستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المجحفة، دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي. ويعجب المرء من المفارقة بين قوتها العدائية ضد التحيزات والنهاية المحايدة التي تنجم عن مثل هذه الحرب الضروس. ولعل مثل هذه النهاية هي التي دعت الكثير إلى توجيه أصابع الاتهام. فهناك من يقول: إن هذه السمة ذاتها هي التي تجعل "مابعد الحداثة" متواطئة مع الأشكال الشمولية القمعية التي تسعى إلى الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي الاقتصادي. لاغرو والحالة هذه أن تدخل "مابعد الحداثة" مجال العلوم الإنسانية حديثا جدا، وحتى هذا الدخول لم يتسم بالفعالية نفسها التي عرفتها في الفن والأدب والموسيقا والاستعراضات المسرحية وغيرها من مشارب الحياة اليومية التي لايترتب عليها اتخاذ قرارات حاسمة تمس حياة الإنسان مباشرة. ولعل المفارقة القارة التي تجعلها عاجزة هي معاداتها للثنائية الضدية، إذ إن التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز، وبدون التضاد لايمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره. ولذلك، فإن دفاع "مابعد الحداثة" عن الهامش جعلها تتقمص خصائصه، إذ انقلب على أهميتها، فأصبحت هامشية لا تغير من الواقع شيئا. وككل هامشي، أصبحت "مابعد الحداثة" تتمنى أن يتحقق الوئام فجأة ، فتسود العدالة، وتختفي الطبقية الهرمية، ويختلط المركز بالهامش، وتلغى الفوارق من غير تحيز أو غاية. هذه هي الطوباوية التي تحلم بها كل المثاليات: حداثية كانت أو مابعد حداثية."[13]

[13] سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:138.

ويلاحظ أن نظرية (مابعد الحداثة) تقوض نفسها بنفسها ؛ نظرا لطابعها الفوضوي والعدمي والعبثي. وفي هذا السياق، يقول دافيد كارتر:" وقد اجتذبت (مابعد الحداثة) نقدا إيجابيا وسلبيا على حد سواء. فيمكن أن ينظر إليها على أنها قوة محررة إيجابية تزعزع استقرار الأفكار المسبقة عن اللغة وعلاقتها بالعالم، وتقوض جميع لغات الذات التي تشير للتاريخ والمجتمع. ولكن تعد حقبة "مابعد الحداثة" أيضا أنها تقوض افتراضاتها الخاصة، وتحجب جميع التفسيرات المترابطة. وبالنسبة للكثيرين تعد غير مؤثرة وغير ملتزمة من الناحية السياسية. وأحد الأنواع الأدبية الشائعة التي تمكن من الاعتراف الآني، وتفكك الأنماط الأدبية التقليدية. يحطم كتاب الحداثة الحدود بين الخطابات المختلفة، وبين القصص الخيالية وغير الخيالية ، وبين التاريخ والسيرة الذاتية (ومثال ساطع على ذلك هو كتابات و.ج.سيبالد)."[14]

وهكذا، يتضح لنا أن فلسفة (مابعد الحداثة) لها قيم إيجابية وقيم سلبية، بيد أن مايهم الإنسان في واقعه العملي هو التأسيس والتأصيل، وليس التفكيك والتقويض، مع السعي الجاد إلى البناء الهادف، بدل الانغماس في عوالم افتراضية عبثية وعدمية وفوضوية.

وخلاصة القول، نستنتج ، مما سبق ذكره، أن فلسفات (مابعد الحداثة) عبارة عن معاول للهدم والتقويض والتفكيك، و تعمل جاهدة على تحرير الإنسان من المقولات المركزية التي تحكمت في الثقافة الغربية لأمد طويل فلسفيا وأنطولوجيا ولسانيا، مع تخليصه من الميثولوجيا الغربية القائمة على الهيمنة، والاستغلال، والاستلاب، والتعليب، والتغريب، عن طريق التسلح بمجموعة من الآليات الفكرية والمنهجية، كالتشكيك في المؤسسات الثقافية الغربية، وفضح أوهامها الإيديولوجية، وتعرية خطاباتها القمعية المبنية على السلطة والقوة والعنف، وإدانة خطابها الاستشراقي

[14] - ديفيد كارتر: نفسه، ص144.

الاستعماري (الكولونيالي)، ومحاربة التمييز العرقي واللوني والجنسي والثقافي والطبقي والحضاري.
بيد أن لـ(مابعد الحداثة) كذلك عيوبها الخطيرة. ومن أهم هذه العيوب أنها نظرية عبثية وفوضوية وعدمية وتقويضية، تساهم في تثبيت أنظمة الاستبداد والقمع والتنكيل، وتجعل من الإنسان كائنا عبثيا فوضويا لاقيمة له في هذا الكون المغيب، يعيش حياة الغرابة والشذوذ والسخرية والمفارقة، ويتفكك أنطولوجيا في هذا العالم الضائع بدوره تشظيا وضآلة وانهيارا وتشتيتا.

الفصل الثاني:

التفكيكيـــة في قفص الاتهام

عرف النقد الغربي المعاصر ، في مسيرته المعرفية النظرية والتطبيقية، عدة مراحل أساسية، يمكن حصرها في: مرحلة المرجع مع التيار الواقعي، ومرحلة التماثل مع البنيوية التكوينية، ومرحلة الأسلوب مع الأسلوبية والبلاغة الجديدة، ومرحلة البنية مع التيار البنيوي اللساني والشكلانية الروسية ، ومرحلة العلامة مع التيار السيميوطيقي، ومرحلة التفكيك مع التيار التفكيكي، ومرحلة التأويل مع التيار الهرمينوطيقي والتيار الفينومونولوجي.

هذا، ولم تظهر التفكيكية مع جاك ديريدا إلا رد فعل على البنيوية اللسانية، وهيمنة السيميوطيقا على الحقل الثقافي الغربي. ويعني هذا أن التفكيكية - حسب جاك ديريدا - فلسفة التقويض الهادف، والبناء الإيجابي، جاءت لتعيد النظر في فلسفات البنيات والثوابت ، كالعقل، واللغة، والهوية، والأصل، والصوت، وغيرها من المفاهيم التي هيمنت على التفكير الفلسفي الغربي، أو جاءت لتنتقد المقولات المركزية التي ورثها الفكر الغربي من عهد أفلاطون إلى الستينيات من القرن العشرين، فترة ظهور التفكيكية مع جاك ديريدا[15].

وإذا كانت التفكيكية قد اتخذت منحى فلسفيا في الغرب مع جاك ديريدا، ومع مجموعة من الفلاسفة الأوروبيين، فإن التفكيكية قد اتخذت منحى أدبيا في القراءة والتأويل في الثقافة الأنجلوسكسونية، حيث سخرت كل أدواتها من أجل تفكيك النقد الجديد (New Criticism).

إذاً، ما التفكيكية؟ وما مرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟ وما تاريخها؟ وما خطواتها المنهجية؟ ومن هم روادها سواء أكان ذلك في الغرب أم في العالم العربي؟ وما أهم الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى فلسفة الاختلاف؟

المبحث الأول: مفهـــوم مصطلـــح التفكيـــك

[15] -Christopher Norris: **Deconstruction: Theory and Practice,** Routledge, London-NewYork, 2édition 1991, p: 2.

استعمل جاك دريدا (Jack derrida) مصطلح(التفكيك/ déconstruction) لأول مرة في كتابه (علم الكتابة/ **الغراماتولوجيا/ De la grammatologie**)، متأثرا في ذلك بمصطلح التفكيك لدى مارتن هايدجر (**Heidegger**) الذي شغله في كتابه(**الكينونة والزمان**). وليس التفكيك عند جاك ديريدا بالمفهوم السلبي للكلمة، حيث ترد كلمة التفكيك في القواميس الفرنسية بمعنى الهدم والتخريب، لكن ترد في كتابات جاك ديريدا بالمعنى الإيجابي للكلمة بالمفهوم الهيدجري.أي: ترد كلمة التفكيك من أجل إعادة البناء والتركيب، وتصحيح المفاهيم، وتقويض المقولات المركزية، وتعرية الفلسفة الغربية التي مجدت لقرون طوال مفاهيم مركزية، كالعقل، والوعي، والبنية، والمركز، والنظام، والصوت، والانسجام... في حين، إن الواقع قائم على الاختلاف، والتلاشي، والتقويض، والتفكك، وتشعب المعاني، وتعدد المتناقضات، وكثرة الصراعات التراتبية والطبقية. ويعني هذا أن دريدا يعيد النظر، عبر مصطلح التفكيك ، في مجموعة من المفاهيم التي قامت عليها الأنطولوجيا والميتافيزيقا الغربية تثويرا وتقويضا وتفجيرا . وهكذا، فمصطلح التفكيك ليس بمعنى الهدم السلبي، وليس بمعنى النفي أو الرفض أو التقويض والإنكار كما في فلسفة نيتشه، بل بمعنى إعادة البناء والتركيب، وتصحيح الأخطاء، وفضح الأوهام السائدة.

وهنا، لابد من فتح قوس لنقول : إن التفكيكية في البنيوية والسيميائية، ليس بمعنى التفكيك في فلسفة ديريدا، فلا يراد من التفكيك البنيوي والسيميائي سوى تشريح النص، وتحديد بنياته العميقة، واستخلاص القواعد المجردة والثنائيات المنطقية التي تتحكم في توليد النصوص اللامتناهية العدد بالاحتكام إلى العقل والمنطق واللغة. بيد أن تفكيك ديريدا هو تشريح للنصوص من أجل هدم المقولات الثابتة، وتقويض البنيات الثنائية، والتشكيك في فعاليتها الفلسفية والإجرائية. بمعنى أن التفكيك البنيوي والسيميائي تفكيك إيجابي ومنهجي ومجد في قراءة النصوص الفلسفية والأدبية، وطريقة عامة لفهم الخطاب وتفسيره علميا، بينما تفكيك ديريدا

تفكيك سلبي يقوم على التضاد والاختلاف ، وهدم تلك الثوابت البنيوية تشكيكا وفضحا وتعرية لأوهامها الإيديولوجية بالمفهوم السلبي والعدمي للتقويض والتفكيك. ومن ثم، ففلسفة جاك ديريدا في مجال التفكيك قريبة جدا ، بشكل من الأشكال، من فلسفة النفي لدى الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه(**Friedrich Wilhelm Nietzsch**).

المبحث الثاني: التصـــور النظــري للتفكيكيــة

من المعلوم أن التفكيكية تيار فلسفي وأدبي ظهر في ستينيات القرن العشرين، وهي منهجية لمقاربة الظواهر الفلسفية والتاريخية والأدبية تشريحا وتفكيكا وتقويضا. وقد ارتبطت التفكيكية بالفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا(Jacques Derrida)[16] الذي تأثر بهايدجر(Heidegger)، وهوسرل(**Edmund Husserl**)، ونيتشه(**Neitsze**). كما اقترنت التفكيكية بتشريح اللغة والفلسفة والنصوص الأدبية. بمعنى أن جاك ديريدا قد تسلح بالتفكيكية لتقويض المقولات المركزية للسانيين، وإعادة النظر في ثنائياتهم المزدوجة كالدال والمدلول، والصوت والكتابة، والسانكرونية والدياكرونية، واللغة والكلام، والتضمين والتعيين، والمحور الاستبدالي والمحور التركيبي...

هذا، ومن أهم الكتب التي ألفها جاك ديريدا لعرض نظريته التفكيكية، نذكر منها(**علم الكتابة**)، و(**الكتابة والاختلاف**)، و(**الصوت والظاهر (الفينومين)**) ، وقد صدرت هذه الكتب الثلاثة

---

[16] - ألف جاك ديريدا مجموعة من الكتب حول النظرية التفكيكية، منها:

- ◆**De la grammatologie**,Paris,Minuit,1967.
- ◆**L'écriture et la différence,**Paris,Seuil,1967.
- ◆**La dissèmination**,Paris,Seuil,1972.
- ◆**Marges de la philosophie**,Paris,Minuit,1972.
- ◆ **Memoires for Paul de Man**, New York, Columbia .Univ.Press, 1986.

سنة 1967م، وقد أعقبها كتاب آخر ألف سنة 1969م، وهو**(التشتيت) (La dissemination)**

وعليه، فقد قوض جاك دريدا فلسفة الدال الصوتي الذي هيمن لسانيا على الثقافة الغربية لقرون عدة، منذ أفلاطون إلى فرديناند دي سوسير، ليعوض بالدال الكتابي، وآثاره الباقية، وأطراسه الناسخة. ويعني هذا كله أن فلسفة الدال التي هيمنت على ثقافة الغرب كانت بمثابة ميتافيزيقا مثالية ليس إلا. ومن هنا، يشكل الصوت الحضور والوجود والكينونة الأنطولوجية.أي: رمز تواجد الجسد ، وحضور المتكلمين في الزمان والمكان، وعلامة على حضور الوظيفة التواصلية، والمقصدية التداولية، وتعبير عن الوعي والتفكير والروح. وبتعبير آخر، الصوت إشارة إلى حضور الذات، والغير، والمادة، والمعنى، والوعي. بينما الكتابة ليست أداة للتعبير عن الفكر، لكنها علامة العلامة، ويتموقع خارج الكلام الحي المرتبط بالمتكلم والسامع. علاوة على ذلك، فقد قوض جاك دريدا الصوت والدال الكلامي، وأعطى الأسبقية للكتابة على الصوت. إنها مقاربة منطقية جديدة للإضافة. ومن ثم، تحيل الكتابة على مؤسسة، ونظام مستمر الذي يعد شبكة من الاختلافات. وبهذا، يكون المدلول جماع مجموعة من الاختلافات، وهلم جرا. بمعنى ليس هناك مدلول واحد، بل مدلولات متعددة ومختلفة. أي: ليست هناك دلالة أحادية، بل هناك اختلافات الاختلافات، وآثار الكتابة، وبصماتها الباقية.

وللتوضيح أكثر، فإذا كان دوسوسير يرى أن العلامة مكونة من الدال والمدلول، و ليس هناك سوى مدلول واحد متفق عليه، فإن جاك دريدا يرى أن هذا المدلول ليس واحدا، بل هو مدلول متعدد ومختلف ومتناقض . وهكذا، تحيل كلمة الماء على معان متعددة ولامتناهية ما يعطي الحيوية للدال، فالماء قد يعني كأس ماء، أو قطرات من الماء، أو المطر، أو البحر، أو البحيرة... ويعني هذا وجود دلالات غير محددة ومختلفة. بمعنى أن ليس هناك مركزية ولابداية، وتؤدي كل علامة إلى علامة أخرى في شكل سلسلة لامتناهية من الاختلافات المتضادة والمتناقضة مع نفسها، وعلامة العلامة هي الكتابة. ومن ثم، يعلن ديريدا غياب الأصل والجذر

والبداية ، مادام هناك ما يسمى بالتناص، وتداخل النصوص، وتعدد المعاني ووفرتها .
أما في مجال الأدب، فلقد انتقد ديريدا فكرة الكتاب التي تحيلنا على فكرة الانسجام، وفكرة الكلية العضوية المحددة، وأحادية المدلول البنيوي. ويعني هذا أن ديريدا يرفض فكرة التأويليين كبول ريكور(Paul Ricoeur) مثلا، فيعتبر أن الكتاب الحقيقي هو الذي لايرتبط بمبدعه أو مؤلفه أو كاتبه، أو لايحمل هويته الفردية أو الإبداعية، بل الكتاب الحقيقي هو الذي تنعدم فيه الكلية، وتغيب فيه الدلالة، وتكثر فيه الاختلافات وعلامات العلامات.
وعليه، فعلى الرغم من هذا التصور الإقصائي للمرجع الخارجي، والتشكيك في الإبداع الفردي، فإن التفكيكية هي خطة إستراتيجية في القراءة، تعنى بالجزئيات المتشذرة، وتهتم بكل ماهو معقد ومتناقض في النص، وقد انتقلت هذه القراءة التفكيكية من الفلسفة إلى الأدب تنظيرا وتطبيقا وتأويلا مع جماعة ييل(Yale) الأنجلوسكسونية. ومن ثم، فمن الصعب بمكان تحديد القراءة التقويضية بشكل دقيق ؛ نظرا لغموض فلسفة الاختلاف عند ديريدا، وصعوبة استيعاب دلالات مفاهيمها التصورية والذهنية والنظرية، واختلاف الدارسين والباحثين في تفسيرنظريتها بشكل من الأشكال. ويعلم المتخصصون ما تثيره كلمة الاختلاف (Différance) ترجمة ومعجما من مشاكل معقدة في تعيين دلالاتها الحقيقية من ثقافة إلى أخرى. فليست التفكيكية - إذاً- بحثا عن المقصدية أو المبدع أو المؤلف أو الهوية الذاتية، وليس بحثا عن الانسجام، بل التفكيكية هي تلك القراءة التي تؤمن بالغياب الكلي للانسجام. التفكيكية هي في الجوهر تقويض للنص، وهدم له، وتفجير له، وإدخاله في صراع اختلافي مع ذاته. التفكيك - إذاً- هو إثارة التعارضات،ومساءلة الذات والموضوع، وتعرية التفاوتات الاجتماعية، وانتقاد التراتبيات السياسية والطبقية، واستخلاص التناقضات والاختلافات التي تؤشر عليها قشور السطح، وهي كذلك لاتقتصر على التشريح والشرح والتأويل فقط، بل تعمل جاهدة لرد الاعتبار للهامش والمدنس والمخفي والمقصي. علاوة على ذلك،

فالتفكيكية هي رفض للهوية والأصول والكينونة، ونفي لهيمنة الأنا على الغير. ومن ثم، فالتفكيكية - بصفة عامة - هي ضد الأنطولوجيا والميتافيزيقا والمثالية وفلسفات الهوية.

وبناء على ماسبق، تهتم التفكيكية ، على مستوى التأويل، بإبراز التضاد،والتشديد على التعارض والتناقض والاختلاف. ومن ثم، فهي منهجية لاتهتم باستخلاص البنيات الثابتة كما تفعل البنيوية والسيميائيات واللسانيات، بل تستكشف مواطن الاختلاف والصراع والتضاد، وكيف تتلاشى المعاني غيابا وانتظارا وتأجيلا، وتتظافر الاختلافات تضادا وتناقضا وتقويضا وتشتيتا؟!!

وهكذا، يرى جاك دريدا أن التفكيكية ليست فلسفة، ولامنهجية، ولاتقنية، ولا مجموعة من القواعد أو الإجراءات النظرية والتطبيقية نحتاج لتعلمها من أجل تطبيقها. ويعني هذا أن التفكيكية فكر إشكالي يطرح السؤال حول السؤال منذ أفلاطون إلى مارتن هايدجر.

وإذا كانت البنيوية اللسانية مع فرنديناند دوسوسوير تركز على الدال الصوتي، مع تهميش الكتابة، فإن ديريدا يركز بشكل بارز على الكتابة وأطراسها البصرية. ومن هنا، يميز رولان بارت (Barthes) بين النص القرائي والنص الكتابي، فالنص الأول "هو ما يسمح للقارىء فقط أن يفهم بشكل محدد سلفا . أما النص الثاني فهو ما يجعل القارىء منتجا للمعنى الذي يريد. ومن الواضح، أن بارت يفضل النوع الثاني، هذا النص المثالي هو عبارة عن مجرة من الدالات، وليس هيكلا من المدلولات. من الممكن للقارىء تطبيق عدد لاحصر له من التفسيرات لمثل هذا النص. وليس من الضرورة أن يحتاج أيا منها إلى أن يكون جزءا من وحدة شاملة."[17]

وإذا كانت البنيوية تعترف بوجود بنيات ومقولات مركزية، فإن التفكيكية ترفض التمركز، والتبنين، والمعنى الأحادي، والبنيات الثابتة، مادام هناك الاختلاف والتلاشي والتفكيك والتأجيل. ويعني هذا أن التفكيكية تقر بغياب البنية والمركز واللوغوس . ومن ثم، ترفض التفكيكية كل التعارضات الثنائية البنيوية(الدال والمدلول/

[17] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:112.

الروح والجسد/ الثقافة والطبيعة...)، لتؤمن بفكر التعدد، وتمثل شرعية الاختلاف والتنوع.
وتأسيسا على ما سبق، يرفض ديريدا الفلسفة الميتافيزيقية الغربية على غرار مارتن هايدجر، مادامت هذه الفلسفة الماورائية مبنية على اللغة والعقل والمنطق والصوت والحضور، كما يرفض الخطاطة السوسيرية التي تميز بين الدال والمدلول، وبين الصوت والكتابة، ويرفض أيضا كل ثنائية زوجية أو تعارض ثنائي يذكرنا بفلسفة الثوابت والنواميس.

المبحث الثالث: السيـــاق التاريخـــي للتفكيكيـــة

ظهرت التفكيكية في 1960م رد فعل على البنيوية، وهيمنة اللغة، وتمركز العقل، وهيمنة اللسانيات على كل حقول المعرفة. وأصبحت التفكيكية ابتداء من سنة 1970م منهجية نقدية أدبية في الثقافة الأنجلوسوكسونية، وآلية للبلاغة والتأويل. وقد ظهرت هذه المنهجية في سياق ثقافي خاص يتمثل في تقويض مقولات اللسانيات الغربية ، وهدم المرتكزات البنيوية ، في إطار ما يسمى بـ(ما بعد الحداثة) (Post Modernism)، وظهور جماعة تيل كيل ، وجماعة ييل (Yale) الأمريكية. كما تندرج فلسفة التفكيك في إطار حركة اليسار التي جاءت لتقوض دعائم المؤسسة الرأسمالية باسم الثورة، والهدم، والرفض، والشك، والتقويض. ولاننسى أيضا أن فلسفة جاك ديردا فلسفة جيل الثورة والرفض والانتفاضة، والتمرد عن قوانين العقل والمنطق والمؤسسة السياسية . ويعني هذا أن فلسفة جاك ديريدا فلسفة عدمية قائمة على الهدم والتقويض ، وإزاحة الثوابت العقلية التي انبنت عليها الميتافيزيقا الغربية ، تلك الميتافيزيقا القائمة على التمركز والبنية والعلامة والعقل . ويعني هذا، أن التفكيكية أتت في سياق الفلسفات اللاعقلانية الثائرة على الوعي والعقل والنظام والانسجام والكلية .

وعلى أي حال، فإن أهم عامل قد ساهم في إفراز الفلسفة التفكيكية هو تنوع المناهج الفلسفية والأدبية، واختلاف تصوراتها النظرية، وتعدد خلفياتها الإبستمولوجية، مثل: البنيوية اللسانية، والسيميوطيقا، والهيرمونيطيقا، والأنتروبولوجيا، والفينومينولوجيا... وفي هذا، السياق، يقول عبد الله إبراهيم: " لقد وصفت الأرضية التي انبثق منها التفكيك، إذ هي مرحلة من مراحل جدل المنهجيات وصراعها. وإذا كانت المنهجيات التقليدية، والمنهج البنيوي، تطمح إلى تقديم براهين متماسكة لحل الإشكال إن في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب إلى معناه، فإن التفكيك يبذر الشك في مثل هذه البراهين، ويقوض أركانها، ويرسي على النقيض من ذلك دعائم الشك في كل شيء. فليس ثمة يقين، ويكمن هدفه الأساسي في تصديع بنية الخطاب، مهما كان جنسه ونوعه، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية. فهو من هذه الناحية ثورة على الوصفية البنيوية. فهو يذهب إلى أن لاضابط قبل التفكيك، ولاضابط في ظله، فهو رحلة شاقة، بل مغامرة محفوفة بالمخاطر، ولا يتوفر له أدنى عامل من عوامل الأمان، في أودية الدلالة وشعابها، دون معرفة دون دليل، دون ضوابط واضحة، وكشوفاته ذاتية، فردية، لاغيرية، جماعية، حقلها الدلالة، وتعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة.أي: استحضار المغيب، وهذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال. وبذا، فإن تنازع القراءات فيما بينها للخطاب، يفضي إلى متوالية لانهائية من المدلولات، لايمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر، فنقطة بدء القراءة ووجود الدال واحدة، لكن لاخط لنهاية الرحلة، فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستنفرها القراءات، فنبدأ بالشكل كالأجنة، مكونة بؤرا دلالية، وحقولا شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها."[18]

وهكذا، فقد ظهرت التفكيكية رد فعل على اللسانيات البنيوية، والسيميوطيقا، والتأويلية (الهيرمينوطيقا)، والظاهراتية، كما ظهرت

[18] - عبد الله إبراهيم: **التفكيك: الأصول والمقولات**، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص:44-45.

باعتبارها ثورة مضادة على الميتافيزيقا الغربية ذات الطابع العقلي والمنطقي، كما جاءت نقيضا لفكر اليمين والرأسمال الغربي.

المبحث الرابع: مرتكزات المقاربـــة التفكيكيـــة

تنبني المقاربة التفكيكية على مجموعة من المبادىء والمرتكزات النظرية والتطبيقية التالية:

المطلب الأول: الثورة على العقل أو اللوغوس

ثار جاك ديريدا على مجموعة من المقولات المركزية الكبرى، ولاسيما مقولة العقل أواللوغوس،حيث يقول ديريدا:"أما بالنسبة لنقد هايدجر، فهذا ما كنت أقوم به في الواقع منذ البداية. ففي جوانب كثيرة من عمله، وجدته ما يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية، هناك لديه أولا استمرار لتمركز اللوغوس أو العقل. "[19]
ويعني هذا أن جاك ديريدا ، مثل: مارتن هايدجر ونيتشه، قد عملوا جميعهم على الثورة على العقل الذي سيطر لأمد طويل على التفكير الغربي. كما عمل ديريدا على تقويض المنطق ، مستبدلا إياه بالاختلاف والتقويض واللاعقل. ويدل التمركز العقلي على مجموعة من الدلالات، كالحضور، والانسجام ، والوحدة، والهوية، وتمركز الدال الصوتي... ويهدف ديريدا من وراء التمركز العقلي إلى " تحطيم تلك المركزية المعينة وجوديا بوصفها حضورا لامتناهيا، جاعلا من هذه المقولة دليلا لنقد مفاهيم التمركز، وهادفا إلى معاينة نظم المقولات المعتمدة على الحضور، ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز، فالمركز لايمكن لمسه في شكل الوجود، بل ليس له خاصية مكانية، كما أنه ليس مثبتا موضعيا ووظيفيا، إنه، في حقيقة الأمر، نوع من اللامكان، وبغيابه، أو

[19] - جاك ديريدا: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988م، ص:47.

تقويضه، يتحول كل شيء إلى خطاب، وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة أو المتعالية، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحول قوة الحضور، بفعل نظام الاختلاف، إلى غياب الدلالة المتعالية ، إلى تخصيب للدلالة المحتملة."[20]
وهكذا، تثور فلسفة جاك ديريدا على كل المدارس العقلية التي تشيد بالعقل والمنطق على حد سواء، ويدعو إلى التقويض من أجل تفكيك هذا التمركز الذي تحكم في الفكر الغربي لمدة طويلة.

المطلب الثاني: تقويض الميتافيزيقا

أعلن ديريدا نهاية الميتافيزيقا على غرار مارتن هايدجر. وفي هذا السياق، يقول ديريدا:" إن ديني لهايدجر هو من الكبر، بحيث إنه سيصعب أن نقوم هنا بجرده، والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية. أوجز المسألة بالقول : إنه هو من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا ، وعلمنا أن نسلك معها سلوكا إستراتيجيا يقوم على التموضع داخل الظاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل.أي: أن نقطع شوطا مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تظهر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها الجواني. إن الميتافيزيقا، كما عبرت عنه في موضع آخر، ليست تخما واضحا، ولادائرة محددة المعالم والمحيط،يمكن أن نخرج منها ، ونوجه لها ضربات من هذا الخارج. ليس هناك من جهة ثانية خارج نهائي أو مطلق. إن المسألة مسألة انتقالات موضعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل، وهذه العملية هي مادعوته بالتفكيك."[21]
وبهذا، يطعن ديريدا في الميتافيزيقا الغربية المبنية على المنطق، واللغة، والحضور، والتمركز العقلاني الذي يشكل معيار الحقيقة والبداهة واليقين ... وهكذا، فقد وظف ديريدا" قدرته الحوارية

[20] - عبد الله إبراهيم: **التفكيك: الأصول والمقولات**، ص:61-62.
[21] - جاك ديريدا: **الكتابة والاختلاف**، ص:47.

العالية، مستعينا بمقولة التمركز العقلي للعمل على إنشاء هيكل نظريته الشاملة، بمواجهة التراكم الهائل للميتافيزيقا الغربية، فبعد أن أفلح بتجزئة الألفاظ والفرضيات الأساسية، ثم تطوير الأبنية التناقضية والحجج التناقضية التي تنطوي عليها هذه الألفاظ والفرضيات، انتقل إلى صلب موضوعه، ألا وهو تفكيك النظم العامة للفكر الغربي، بدءا من أفلاطون، فأرسطو، وروسو، وديكارت، وفرويد، وصولا إلى معاصريه من الفينومينولوجيين، هؤلاء الذين نشأ معهم على إفرازات تلك النظم الفكرية من أمثال: هيدجر وهوسرل. لقد قاده الاستقراء والوصف التفكيكي إلى نسف الزعم بوجود معنى موحد له هوية أو تطابق ذاتي ؛ لأن عمله الذي نهض على التعارض وكشف الأبنية المتناقضة تبين، له وجود تعارض صميمي في هيكل تلك النظم ، وهو ما أمده بوسائل متطورة لتفكيك تلك النظم من الداخل بوساطة إعادة قراءتها من جديد."[22]

المطلب الثالث: نقد فكرة الهوية والخصوصية والجذور الأصلية

يرفض جاك ديريدا التمركز العقلي، ويمقت كل انطواء على تسييد العرق أو الجذر، أو التبجح بالخصوصية المركزية، أوالإيمان بهيمنة عنصر على آخر. ومن ثم، يرفض ديريدا أسطورة الأصل ، كأن ندافع - مثلا - عن الرجل الأبيض ضد الرجل الأسود ، أو نرجح كفة العرق الغربي أو العرق الآري على حساب الأعراق الأخرى كما فعل المستشرق رينان، أو نتعصب لقومية جنسية مَا كما فعل مارتن هايدجر، حينما تعصب للقومية الألمانية الجرمانية. فعن طريق التفكيك والتقويض والتشتيت، يتم محاربة كل فكر عرقي ، ومجابهة كل تمركز سائد مهيمن.

[22] -عبد الله إبراهيم: نفسه، ص:65-66.

المطلب الرابع: تفكيك مفهوم التاريخ

يرفض ديريدا التاريخ الكلاسيكي القائم على الصوت الواحد المهيمن، ويدعو إلى تاريخانية جديدة متعددة الأصوات، تهتم بالشعوب التي تعيش على الهامش، وتهتم كذلك بالثقافات المقصية. وفي هذا السياق، يقول ديريدا:"أما عن نسيان التاريخ، فقد أوضحت مرارا وتكرارا أنني تاريخاني بصورة كاملة، وأن ما يهمني دائما هو الانحدار التاريخي لجميع المفهومات التي نستخدمها، وجميع حركاتنا، وأنه إذا كان هناك شيء لايمكن نسيانه فهو التاريخ.إلا أن ما شجع على إطلاق هذه التهم أو غذاها، هو كون مفهوم التاريخ بقي مستخدما لدى الكثير من الفلاسفة والمؤرخين ومؤرخي الفلسفة، وسواء أتعلق الأمر بالمثالية أم المادية، ولدى هيغل أم لدى ماركس، ضمن نزعة غائية بدت لي هي الأخرى ميتافيزيقية، مما جعلني أقف منها موقف المتحفظ، أو المحترس باستمرار، ولكن ليس باسم لا- تاريخية أولا- زمنية، وإنما باسم فكر آخر للتاريخ."[23] وبهذا، يرفض ديريدا التاريخ المبني على التمركز العقلي، وهيمنة الصوت الواحد، وتسييد العرق الواحد. ومن هنا، فالمرأة المثقفة المعاصرة - مثلا- ترفض التاريخ؛ لأن ذلك التاريخ قد سطره الرجل ، كما يرفض الرجل الأسود تاريخه؛ لأنه من صنع الرجل الأبيض.

المطلب الخامس: أسبقية الكتابة على الصوت

يعتبر جاك ديريدا أن الكتابة هي أصل النشاط الثقافي الإنساني[24] ، وليس الصوت أو الدال الصوتي. ويعني هذا أسبقية الثقافة(الكتابة) على الطبيعة (الصوت). وإذا كان فرديناند دوسوسير قد أعطى الأهمية الكبرى للصوت أوالفونيم باعتباره يمثل المنطق والعقل

[23] - جاك ديريدا: نفسه، ص:52.

[24] - Christopher Norris. **Deconstruction.theoty and practice**, p: 32.

على حد سواء، فإن جاك ديريدا قد أعطى أهمية كبرى للكتابة باعتبارها تعني التعدد والتشتت والاختلاف. ويخلص ديريدا إلى أن" أحد أكثر السبل تأثيرا التي نهض عليها التمركز العقلي في الفلسفة الأوروبية، هو اهتمامها بالكلام على حساب الكتابة. فالتمركز المنطقي هو في حقيقة الأمر تمركز صوتي، ويرجع جذر هذا الاهتمام إلى أفلاطون الذي عبر عن الحقيقة قائلا:" إنهاحوار الروح الصامت مع النفس".
وهذا التأكيد هو إحدى الدعائم الأساسية لحضور المتكلم مع نفسه. فالحقيقة ، حسب أفلاطون، ماهي إلا المباشرة الصريحة للنفس، كما يتمثل حضور التمركز الصوتي في الحوار بين متحدثين يجمعهما زمان واحد، ومكان واحد، وما سوف يرشح عن حديثهما من معنى أو مقصد حول ماقالاه بالضبط، أو ماقصداه يقولهما على وجه الدقة."[25]

المطلب السادس: تقويض الكلية والانسجام

يعمل جاك ديريدا على تقويض مفهوم الكلية والانسجام في الحقل الثقافي ، ولاسيما في مجال تحليل النصوص الأدبية والفلسفية. وفي هذا النطاق، يقول ديريدا:" أنا لاأتعامل والنص. أي نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نص متجانس.هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص.هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه."[26]
بمعنى أنه إذا كانت البنيوية السردية والسيميوطيقا تبحثان عن كل مظاهر الانسجام الدلالي، وتسعيان إلى إبرازالتشاكل العضوي داخل النص أو الخطاب من أجل إزالة الغموض والالتباس، مع تسهيل عملية القراءة الفعلية، فإن ديريدا جاء ليقوض فكرة الانسجام، محولا النص أو الخطاب إلى عالم من اللانسجام

[25] - عبد الله إبراهيم: نفسه، ص:63.
[26] - جاك ديريدا: نفسه، ص:49.

والصراع الداخلي الذاتي، فيتصارع النص مع نفسه عن طريق آليات التفكيك والتقويض والتشتيت، وكشف مواطن التضاد والاختلاف والتناقض.

المطلب السابع: تفكيك النصوص والخطابات

يعتمد ديريدا على آلية التفكيك في تقويض النصوص، وتشريح الخطابات، سواء أكانت أدبية أم فلسفية،وما يهم ديريدا في القراءات التي يحاول إقامتها" ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه...أن يفكك النص نفسه، فهذا لايعني أنه يتبع حركة مرجعية-ذاتية، حركة نص لايرجع إلا إلى نفسه، وإنما هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته..."[27]

ويعني هذا أن ديريدا يستبعد الخارج النصي، ويتموقع داخل النص أو الخطاب ليمارس لعبة الهدم والتفكيك والتقويض، بغية الإطاحة بالطابوهات الموروثة، ونقد المقولات المركزية السائدة في الثقافة الغربية، وفضح الأوهام الإيديولوجية ، ولاسيما إيديولوجية الدولة المهيمنة، والمؤسسات الحاكمة. لكن التفكيك الذي يمارسه ديريدا ليس بالمفهوم البنيوي والسيميائي الذي يعقبه التركيب ، وإعادة البناء بالمفهوم الإيجابي، فالتفكيك لدى ديريدا من أجل التفكيك والتقويض والاختلاف . أي: باسم الهدم السلبي، والتشتيت المتنافر.

المطلب الثامن: تعدد اللغات والمعاني والنصوص

يعرف جاك ديريدا التفكيكية أنها هي التي لاتؤمن بلغة واحدة. أي: تؤمن بلغات متعددة عبر آليات الاختلاف والتناقض والحوار والتقويض والتناص. ويعني هذا التشديد على التعددية اللغوية

[27] - جاك ديريدا: نفسه، ص:47.

والدلالية والثقافية. ويمكن القول :إن تفكيكية جاك ديريدا تفكيكية تعددية اختلافية ، لاتؤمن بمنطق الوحدة، والانسجام، والكلية، والعرقية، والخصوصية، كما تأبى منطق الهيمنة والتمركز والتثبيت...
ولقد أصبح التناص ، ولاسيما مع جوليا كريستيفا وجماعة ييل الأنكلوسكسونية ، من أهم التصورات النظرية والتطبيقية التي اغتنت بها التفكيكية بصفة خاصة، و(مابعد الحداثة) بصفة عامة، وخاصة أن التناص يعبر عن تعدد المعاني، واختلاف الدلالات ، وتكرار النصوص والخطابات تناسلا وتوالدا. وبتعبير آخر، لم يقف التفكيك " عند هذه الحدود، فقد اغتنى إثر اكتشاف التناص، ولم تعد آفاق الدلالة منظورة، فضلا عن ذلك، إن اكتشاف التكرارية من قبل ديريدا قد ألغى الفواصل بين النصوص الأدبية، ولما كانت النصوص متداخلة مع غيرها، يصبح مستحيلا حصر دلالاتها. ويقوم ليتش (Leitch) بتنظيم التكرارية ضمن نظرية طريفة، فيقول: " إن تاريخ كل كلمة في النص مضروبا في عدد كلمات ذلك النص، يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الأخير، قيد القراءة، ولتعذر تحديد تاريخ كل كلمة في النصوص السابقة، فإن النصوص المتداخلة لاحصر لها، ومن ثم، فإن دلالاتها لايمكن الوقوف عليها لسعتها وتعددها"".[28]

المطلب التاسع: مبدأ الاختــلاف

يرى جاك ديريدا أن المعنى في النصوص والكتابات المعطاة يتحدد نتيجة تعدد المدلولات بين الكلمات المختلفة. ويعني هذا أن الاختلاف ميسم إيجابي في منهجية ديريدا، فالمعاني تتعدد بتعدد الاختلافات. وإذا كان فرديناند دوسوسير يرى أن للمدلول معنى اتفاقيا واحدا، فإن ديريدا يرى أن لذلك المعنى مدلولات مختلفة

[28] - عبد الله إبراهيم ، وسعيد الغانمي، وعواد علي: **معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص:130-131.

لامتناهية ومتعددة . وبهذا، يكون الاختلاف ملمحا إيجابيا يساهم في إثراء اللغة والنص الأدبي أو الفلسفي. ولتوضيح هذا النوع من الاختلاف الإيجابي، استنبت دريدا مصطلح (différance) المقابل للمصطلح السلبي لمفهوم الاختلاف الكلاسيكي (différence). وفي هذا النطاق، يقول ديريدا مميزا بين الكلمتين:"أعتقد أن القلق حول ترجمة هذه المفردة يتجه إلى صميم الشكل. فهي ليست غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الإنجليزية وسواها من اللغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاتيني، كما أنها، في اقتصادها نفسه، غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى. ولكن يمكن بالطبع أن نوضح استخدام هذه المفردة، وأن نقيم خطابا حول استخدامها، وحول، مايعبر عن نفسه فيها بصورة اقتصادية، أو مقتصدة، إنني أكتب في الحقيقة على هذا النحو، وأعتبر أنني أكتب حقا حين أذهب في اللغة إلى الحدود التي تصبح معها شبه عصية على الترجمة.هذه طريقة في عدم نسيان أننا نكتب دائما داخل لغة معينة.

أما حول دلالات هذه المفردة، فأنا اعتقد أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها. الكتابة مثلا، أو الأثر أو الزيادة أو الملحق، وهي جميعا كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين: الأثر هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه.أي: مالايكون حاضرا أبدا. والزيادة هي ما يأتي ليضاف، ومايسد نقصا. و(Hymen) ، مثلما لدى ملارميه، تدل في الوقت نفسه على غشاء البكارة الذي يمنع من النفاذ، ويصون العذرية، وعلى الالتحام في الزيجة. و" الفارماكون"، هذه المفردة، الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه، على السم والترياق، الخير والشر(وجهي الكتابة) الخ.إنها، إجمالا كلمات ليست كلمات، ولامفهومات، وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل للـ" Différance" الاختلاف بحسب التسمية الدريدية، وإن كانت مختلفة عنها أيضا.إنها، إذاً، سلسلة

تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي، ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة."[29]
ويعني هذا أن الاختلاف يقوم على تلاشي المعاني ، وتعدد المدلولات، ووفرة المعاني الناتجة عن التشتيت والتضاد والتناقض.

المطلب التاسع: الحضور والغياب

ينبني الاختلاف على فلسفة الحضور والغياب. بمعنى أن الدوال تحمل مدلولات تتعدد بالاختلاف، فيحضر هذا المعنى، ويغيب ذاك. وبهذا، تتناسل الاختلافات، وتتعدد المدلولات توالدا وتلاشيا وتفكيكا وتأجيلا وتشتيتا. ويعني هذا كله أن ثمة وحدات تحضر، ووحدات تغيب في الوقت نفسه. ويؤكد هذا انبناء فلسفة التفكيك على فلسفة التقويض ، وآلية تشتيت المعاني وبعثرتها.

المطلب العاشر: نقد الثوابت البنيوية

تنبني فلسفة التفكيك على نقد جميع الثوابت البنيوية التي انبنت عليها البنيوية، كاللغة، والصوت، والدال وغير ذلك من المفاهيم والمقولات العقلية والثنائيات البنيوية. ومن ثم، فالتفكيكية بنيوية وغير بنيوية في الوقت نفسه. ومن ثم، تتأرجح التفكيكية بين الداخل والخارج، بين البداية والنهاية، بين البنية واللابنية. وفي هذا السياق، يقول ديريدا:" كانت البنيوية يومذاك مهيمنة. وكان التفكيك ذاهبا في هذا الاتجاه مادامت المفردة تعرب عن انتباه معين إلى البنيات ، التي ليست، ببساطة لا أفكارا ولا أشكالا، ولاتركيبات ولا حتى أنساقا. كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية، أو بأية حال، حركة تضطلع بضرورة معينة للإشكاليات البنيوية. ولكنه أيضا حركة ضد بنيوية، وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس. كان الأمر يتعلق بحل، بفك، بنزع رواسب البنيات، جميع ضروب البنيات اللغوية

[29] - جاك ديريدا: نفسه، ص:53.

وتمركزية لوغوسية وتمركزية صواتية، بما أن البنيوية كانت يومها خاضعة بخاصة إلى نماذج لغوية (نماذج علم اللغة أو الألسنية المدعوة بالبنيوية)، ونماذج اجتماعية مؤسساتية وثقافية وفلسفية"[30].

وتأسيسا على ماسبق، فإن الفلسفة التفكيكية جاءت لتقوض جميع الثوابت البنيوية والثنائيات التي قامت عليها، خاصة ثنائية الصوت والكتابة، وثنائية الدال والمدلول...

المطلب الحادي عشر: التأويل المتناقض والمختلف

يستند الفكر التفكيكي إلى التأويل المبني على الاختلاف والتناقض، وخاصة في مجال الأدب والنقد كما عند الأنجلوسكسونيين؛ لأن ديريدا حصر التفكيك في بداية الأمر في مجال الفلسفة ليس إلا. في حين، توسع التفكيك مع جماعة ييل ليشمل البلاغة والسيميوطيقا وقراءة النص الأدبي، كما هو الحال مع بول دومان ، وهارولد بلوم،وجيوفري هارتمان،وهيليز ميلر...

وعليه، تستعين التفكيكة بقراءة تقويضية همها الأول هو كشف التناقضات والاختلافات الفكرية، وترجيح الهامش على المركز، والاهتمام بالمدنس على حساب المقدس. ومن ثم، فالقارىء هو الذي يمارس القراءة التفكيكية. ومن المعلوم أن التأويل لايوجد داخل النص أو في مرجعه، بل يمارسه القارىء بطريقة ممتعة، لاستكناه الدلالات المتناقضة فيما بينها اختلافا وتلاشيا وتصادما. ومن هنا، فليس هناك دلالة معينة داخل النص، بل يحلل القارىء النص في ضوء تجربته الشخصية، وفي ضوء تجربة قراءته المعينة. ويرى الباحث المغربي محمد مفتاح أن التيار التفكيكي يعتمد على"أسس فلسفية رافضة للثنائيات القديمة، وعلى مفاهيم سوفسطائية وتراث قبالي وفلسفة عدمية. ومنطلقه الأساسي" أن كل نص لايقبل أو لايحتوي تأويلات مختلفة فقط، ولكنه يقبل تأويلات متناقضة يلغي

[30] - جاك ديريدا: نفسه،ص: 59-60.

بعضها بعضا". وقد تفرع عن هذا المبدأ العام عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يلي:

◇ يجب أن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري.

◇ أن النص لايتحدث عن خارجه (مرجعه)، بل إنه لايتحدث عن نفسه ، وإنما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه.

◇ أن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الأساس، فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلقة أساسا بمؤهلات القارىء، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لاينتهي تقشيرها، وإن السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص، وإنما الهدف تحقيق المتعة، ولذلك، فإنه لا اعتبار للتأويلات الأخرى التي ليست إلا إركامات ممنوحة من قبل النقاد للنص ليلائموا بينه وبين قيمهم."

تلك هي خلفيات التفكيكيين...وهي خلفيات تستقي من تيارات فلسفية تهدف إلى تحطيم البنيات العتيقة بمختلف أشكالها وأنواعها، وإلى تفضيل الشكل، وإلى الأخذ بنسبية مطلقة قد تصل إلى العدمية."[31]

ونفهم من هذا كله غياب الدلالة والحقيقة، ورفض المعطى الخارجي(صاحب النص، وظروفه، وسياقه، وعتباته..)، والتخندق داخل النص بين الانفتاح والانغلاق، والتلذذ بالنص في أثناء عملية القراءة.

المبحث الخامس: التفكيكية منهجية في القراءة والكتابة

من المعلوم أن التفكيكية مدرسة وفلسفة ومنهجية في تحليل الكتابات الأدبية والفلسفية والصحفية. وتنتمي هذه المقاربة إلى الفلسفة المعاصرة أو فلسفة (ما بعد الحداثة). وتستهدف هذه المقاربة إلى

---

[31] - محمد مفتاح: **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص:101-102.

تحصيل المعاني القائمة على التلاشي والاختلاف. أي: تستكشف المنهجية تلك المعاني المختلفة الموجودة في ثنايا النصوص أو الكتابات. وهناك من يقول : إن التفكيكية ليست طريقة أو منهجية فلسفية أو أدبية، بل هي تطبيق وممارسة فعلية. لكن ديريدا لايعتبر التفكيكية منهجية، والدليل على ذلك صعوبتها، واختلافها عن المنهجيات الأخرى. ولوكانت منهجية لخضعت للتنظير، وكانت لها لغة خاصة بها، وكانت لها قواعد إجرائية معينة ، وهذا ماترفضه التفكيكية التي تثور على القواعد والبنيات الثابتة والمقولات المركزية. فاللغة التي نستعملها ونعبر بها - حسب هايدجر وديريدا ونيتشه- قيدت جميع المفكرين والدارسين ونقاد الأدب، وسيجتهم في قوالب معينة ثابتة، وأغرقتهم في عوالم التخييل والمبالغة والمجاز الكاذب. ويتأرجح ديريدا منهجيا بين الانفتاح والانغلاق، بين البنيوية وضد البنيوية. ومن ثم، فلابد من تفجير اللغة أثناء الكتابة، وتثويرها بشكل جذري.

ومن هنا، فالتفكيكية هي بناء إبداعي قائم على التثوير ، والتقويض، والتشتيت، والتشديد على الأمل والمستقبل. وإذا كانت التفكيكية قد انطلقت من أوروبا، فإنها اغتنت وانتشرت، بشكل من الأشكال، في أمريكا الشمالية، وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. ويعني هذا أن التفكيكية لها نسخة أوروبية ونسخة أميركية. ولم تظهر التفكيكية في الثقافة الأنجلوسكسونية ، باعتبارها منهجية نقدية أدبية لمقاربة النصوص الإبداعية، إلا في سنوات السبعين (1970م) من القرن العشرين، مع مجموعة من النقاد الأمريكيين، مثل: بول دو مان (Paul De Man)،وهيليس ميلر(J.Hillis Miller)،وهارولد بلوم(Harold Bloom)، وجيوفري هارتمان(Geoffrey hartmann)، وشكلوا ما يسمى بمدرسة ييل(Yale).

هذا، ويهدف التأويل التفكيكي إلى استكشاف الاختلاف، واستكناه المعاني المتضاربة والمختلفة فيما بينها. وما يهم في التشريح والتحليل هو الاهتمام باختلافات الدليل وتقويضها، واستخراج العلامات والسمات الاختلافية. " إن تقنية ديريدا الفعلية هي التركيز على النقاط في النص تكون فيه التناقضات واضحة(نقاط عرضية)،

حيث تتابع تقنية ديريدا الآثار المترتبة على هذه النقاط، وتؤدي في نهاية المطاف إلى تقويض أو تفكيك البنيان كله."[32]

هذا، وتنبني منهجية الاختلاف على النقط الأساسية، وهي:

◇ رصد مظاهر الاختلاف والتقويض ، ومواطن التناقض والتضاد في نص أو خطاب ما.

◇ تعيين العناصر المهمشة، وإبراز البنيات والهوامش المقصية. والتركيز على نقطة معينة لتطويقها اختلافا وتناقضا، والإحاطة بها تقويضا وتضادا وتشتيتا.

◇ التعرض لهذه النقط المهمشة بآليات تفكيكية من أجل استكشاف مظاهر الاختلاف والتناقض والتضاد.

◇ إقصاء الخارج النصي من مؤلف، وسياق، وتحقيب تاريخي، وتصنيف أدبي وأجناسي ومدرسي...

◇ الاهتمام بالتناص والتكرار وتداخل النصوص...

◇ ممارسة لغة التشكيك والتقويض والتشتيت والاختلاف، حين التعامل مع الأفكار والمعاني والرسائل المباشرة وغير المباشرة.

◇ الانتقال من الدلالات الظاهرية الصريحة إلى الدلالات الإيحائية العميقة الثاوية وراء السطح.

◇ الاهتمام بالمختلف والمتناقض والمتضاد والهامش والمدنس...

◇ إعادة الاعتبار للكتابة كالوشم، والأطراس، والآثار وغيرها...

◇ استعمال مجموعة من المفاهيم المصطلحية و الآليات الإجرائية، مثل: التشريح، والتفكيك، والتقويض، والتشتيت، والفضح، والتعرية، والهدم، والبناء...

◇ تعتمد التفكيكية على القراءة الاستكشافية الداخلية للنص والخطاب، و زحزحة الإشكاليات الأساسية، وتشغيل قراءة الحفر والتعرية. وبتعبير آخر، تتم عملية التفكيك باكتشاف الأجزاء المهمشة والمخفية والمطموسة في نص أو خطاب ما،وفرز هذه الأجزاء المخفية بعد نبشها ونشرها على طاولة التشريح والتحليل والتقويض، لمعرفة كيف تمارس دورها ضمن البنية العامة للفكر.

---

[32] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:119.

و" من ثم، معرفة نقاطها الضعيفة والقوية، الصالحة والطالحة. وعندئذ، نتوصل إلى إمكانية أكبر وفعالية أكثر في نقد شروط إنتاج ثقافة معينة والوظائف التي تملؤها هذه الثقافة ، وتقوم بها. إن الهدف الأقصى للتفكيك يتمثل بإتاحة معرفة أفضل للظواهر البشرية والاجتماعية والتاريخية، ومعرفة كيف تشكلت وانبنت. كما أنه يقوم بوظيفة تحريرية وتطهيرية مؤكدة."[33]

ويعني هذا كله أن التفكيكية تعتمد على خطوتين إجرائيتين هما: التفكيك التشريحي القائم على رصد الاختلافات والمتناقضات والمعاني المتعددة اللامتناهية، وإعادة تركيبها ليس في ثوابت مقولاتية أو في شكل قواعد صورية أو بنيات مجردة كما تفعل البنيوية السردية والسيميوطيقا، بل تتم إعادة البناء عن تقويض كل الدلالات، وتشتيتها تفكيكا وتأجيلا.

المبحث السادس: رواد التفكيكية في العالمين الغربي والعربي

تمثل مجموعة من الفلاسفة ونقاد الأدب فلسفة الاختلاف أو المقاربة التفكيكية منهجا للبحث والقراءة والدراسة، وتشريح النصوص والخطابات الفلسفية والأدبية والتاريخية والنصوص الدينية المقدسة، وذلك كله من أجل إضاءة بعض النقاط المعتمة ، وتقويض الأدلة والمدلولات، بغية هدم المقولات المركزية المهيمنة، وإعادة النظر في ما هو هامشي ومقصي ومستبعد من الفكر الإنساني. فالرواية النسائية – مثلا- نموذج للتفكيكية ، حيث تبين هذه الرواية الصراع المضاد ضد العادات والتقاليد الموروثة، مع نقد سلطة الرجل وسلطة المؤسسة البطريركية.

---

[33] - هشام صالح: (بين مفهوم الأرثوذكسية والعقلية الدوغمائية)، **الفكر الإسلامي: قراءة علمية**،ترجمة: هشام صالح، محمد أركون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، طبعة 1987م، ص:10.

ومن أهم التفكيكيين الغربيين نستدعي: مارتن هايدجر(Heidegger)، ونيتشه(Neitsze)، وجاك ديريدا(Derrida)، ورولان بارت (Barthes)، وجان لوك نانسي (Jean-Luc Nancy)، وفيليب لاكو لابارث(Philippe Lacoue-Labarthe)، وجوليا كريستيفا(Julia Kristeva)، وهيلين سيكسو(Hélène Cixous)، وبرنارد شتايكلير(Bernard Stiegler)، ولويس دي ميراندا(Luis de Miranda ,)، وريشارد روتي (Richard Rorty)، وأفيتال رونيل (Avital Ronell)، وفرانسوا نول (François Nault)، وجورج شتاينر(George Steiner)، وإيفيس سيطون(Yves Citton)، وجاك إيرمان(Jacques Ehrmann)، وتيودور أدورنو(Théodore Adorno)...

ومن أهم روادها في الثقافة الأنجلوسكسونية، نذكر: بول دو مان (Paul De Man)،وهيليس ميلر(J.Hillis Miller)، وهارولد بلوم(Harold Bloom)، وجيوفري هارتمان(Geoffrey hartmann)،وقد شكلوا جميعا ما يسمى بمدرسة ييل(Yale).

أما عن التفكيكيين العرب، فيمكن الحديث، في مجال الفلسفة، عن: إدوارد سعيد في كتابه(**الاستشراق**)[34]، وعبد الكبير الخطيبي في مجموعة من كتبه سيما(**النقد المزدوج**)[35]، و (**في الكتابة والتجربة**)[36]، و(**الاسم العربي الجريح**)[37]، ومحمد أركون في كتابه(**الفكر الإسلامي: قراءة علمية**)[38]، وعبد السلام بنعبد العالي

---

[34] - إدوارد سعيد: **الاستشراق**، ترجمة: كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، البطعة السابعة، سنة 2005م.

[35] - عبد الكبير الخطيبي، **النقد المزدوج**، دار العودة، بيروت،لبنان، طبعة 1980م.

[36] - عبد الكبير الخطيبي: **في الكتابة والتجربة**، ترجمة: محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة 1980م.

[37] - عبد الكبير الخطيبي: **الاسم العربي الجريح**، دار العودة، بيروت،لبنان، الطبعة الأولى 1980م.

[38] - محمد أركون: **الفكر الإسلامي: قراءة علمية**، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.

في كتابه(**أسس الفكر الفلسفي المعاصر**)[39]، ومحمد نورالدين أفاية في كتابه(**الهوية والاختلاف**)[40]، وفتحي التريكي في كتابه(**قراءات في فلسفة التنوع**)[41]، وعلي حرب في كتابه(**نقد النص**)[42]،و(**هكذا أقرأ مابعد التفكيك**)[43]، ومطاع صفدي في كثير من مقالاته المنشورة في مجلة الفكر العربي المعاصر[44]، ومحمد أحمد البنكي في كتابه(**دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي**)[45]، وعلي أومليل في كتابه(**شرعية الاختلاف**)[46]...

أما عن التفكيكيين العرب، في مجال الأدب والنقد، فهم: عبد الله الغذامي في كتابه(**الخطيئة و التكفير: من البنيوية الى التشريحية**[47]) ، ومحمد مفتاح في كتابه(**مجهول البيان**)[48]، وكتابه(**تحليل الخطاب الشعري**)[49]، وعبد الله إبراهيم في كتابه(**التفكيك:**

---

[39] - عبد السلام بنعبد العالي : **أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا** ، دار توبقال ،الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1991م.

[40] - محمد نورالدين أفاية: **الهوية والاختلاف**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

[41] - فتحي التريكي: **قراءات في فلسفة التنوع**، دار التنوير للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1988م.

[42] - علي حرب: **نقد النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، طبعة ثانية 1995م.

[43] - علي حرب : **هكذا أقرأ ما بعد التفكيك** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.

[44] - مطاع صفدي: (في الذات الحي بعد كل تفكيك)، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العددان:152-153، السنة 2010م، ص:4-21.

[45] - محمد أحمد البنكي في كتابه: **دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.

[46] - علي أومليل: **في شرعية الاختلاف**،المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب،الطبعة الأولى سنة 1991م.

[47] -عبد الله الغذامي: **الخطيئة و التكفير: من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق**، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 2006م.

[48] - محمد مفتاح: **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص:101.

[49] - محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1985م.

الأصول والمقولات)[50]، وهشام الدركاوي في كتابه(**التفكيكية:التأسيس والمراس)**[51]، وسعد البازعي في كتابه(**استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)**[52]، **وكتابه(الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف**[53])،وكتابه مع ميجان الرويلي(**دليل الناقد الأدبي)**[54]، وعبد العزيز حمودة في كتابه(**المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية)**[55]، وعبد الملك مرتاض في كتابه(**دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي" لمحمد العيد)**[56]، وبسام قطوس في كتابه(**إستراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي)**[57]، وخالد أمين في كتابه(**الفن المسرحي وأسطورة الأصل)**[58]...

المبحث السابع: قيمـــــة التفكيكيـــة

أصبحت التفكيكية منهجية مطبقة في الفلسفة والأدب والفن وجميع حقول الثقافة ، وخاصة في الثقافة الأنجلوسكسونية. وقد تم ترحيلها

---

[50] ـ عبد الله إبراهيم: **التفكيك: الأصول والمقولات،** عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

[51] ـهشام الدركاوي: **التفكيكية: التأسيس والمراس،** دار الحوار، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2011م.

[52] ـ سعد البازعي: **استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)**،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م.

[53] ـ سعد البازعي: **الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف،** المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.

[54] ـ ميجان الرويلي وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي،** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 2000م.

[55] ـ عبد العزيز حمودة : **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية،** سلسلة عالم المعرفة، العدد:232، السنة 1998م.

[56] ـ مرتاض، عبد الملك: **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد،** ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 1992 م.

[57] ـ **قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي،** دار الكندي، إربد، الأردن، 1998م.

[58] ـ خالد أمين: **الفن المسرحي وأسطورة الأصل،** مطبعة ألطوبرس، طنجة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م.

من حقل الفلسفة واللاهوت إلى حقل الأدب والبلاغة والتأويل مع جماعة ييل.

ومن المعروف أن التفكيكية هي طريقة لفضح الأوهام والأخطاء الشائعة، واكتشاف المتناقضات في الأفكار والمعاني والاتجاهات والمعتقدات، وتعرية أوهام الإيديولوجيا، وتشغيلها أداة للحوار والاختلاف البناء، واستعمالها آلية للحفروالنبش والتنقيب في النصوص والخطابات، وآلية منهجية لإعادة قراءة التاريخ، وقراءة الهامش في تقابله مع المركز، وهي بمثابة " نوع من السيميولوجيا للحياة اليومية التي تزخر بالدلالات والعلامات."[59]

وهكذا، فإن التفكيكية هي مقاومة للترهات والحماقات والخزعبلات، وكتابة للدفاع عن اللامعقول. كما أنها نبراس لكشف المختلف عن طريق تجليته، والإحاطة به تقويضا وتشتيتا وتأجيلا، بغية تحريره من الترسبات الفكرية المغلقة والمحنطة، وتخليصه من رواسب العادات الموروثة، والتقاليد المضللة التي تسيج الفكر في مجموعة من الأنماط الجاهزة والقوالب النمطية.

هذا، وقد تعرضت التفكيكية لانتقادات عنيفة، سواء في شقها الأدبي أم الفلسفي، وخاصة في شعب الأدب في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية. فما يلاحظ على التفكيكية أولا أنها رؤية فلسفية غامضة في طرحها النظري والمنهجي، وأن مقولاتها ومفاهيمها أكثر تعقيدا وصعوبة وإبهاما، فإذا أخذنا - مثلا- مصطلح التفكيك عند ديريدا، فيختلف عن مفهوم التفكيك عند البنيويين ، فهو عند البنيويين إيجابي يحترم ثوابت العقل والمنطق واللغة الكلامية. في حين، يعني التفكيك عند ديريدا الهدم ، والتقويض، والتشتيت، وبعثرة الدلالات المختلفة بشكل عدمي وسلبي. ويعترف ديريدا بذلك شخصيا حينما يقول:" إن صعوبة تحديد مفردة التفكيك. وبالتالي، ترجمتها، إنما تنبع من كون جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدلالات المعجمية، وحتى التمفصلات النحوية التي تبدو في لحظة معينة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي

[59] - عبد السلام بنعبد العالي: **الفلسفة أداة للحوار**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م، ص:80.

الأخرى للتفكيك وقابلة له، مباشرة أو مداورة،إلخ... وهذا يصح على كلمة التفكيك وعلى وحدتها، مثلما على كل كلمة..."[60]

كما تختلف النسخة الأمريكية من التفكيكية عن النسخة الأوروبية الدريدية في كثير من المبادىء والأفكار. والسبب في هذا التباعد هو الترجمة لأفكار ديريدا من الأصل الفرنسي إلى اللغة الإنجليزية؛ مما أفقد هذه الأفكار دلالاتها الاصطلاحية الأصلية، ومفاهيمها العميقة. فالترجمة - كما قيل- خيانة، وخير دليل على ذلك ترجمة مصطلح الاختلاف الذي أثار كثيرا من سوء الفهم في الثقافة الأنجلوسكسونية والثقافة اليابانية.

ومن المعلوم أن التفكيكية – باعتبارها إيديولوجية راديكالية- متشبعة بأفكار كارل ماركس الثورية. لذا، تحسب هذه النظرية الفلسفية الجديدة على سياسة اليسار، وفكر (مابعد الحداثة) ، كما أن ديريدا محسوب على اليسار الفرنسي. وهنا، ننبه إلى أن لا علاقة للتفكيكية بفشل ثورة الطلاب بفرنسا سنة1968م؛ لأن ديريدا كتب أفكاره في سنوات الخمسين وبدايات الستين من القرن الماضي. ومن ثم، فمدرسة ييل الأمريكية مختلفة سياسيا وإيديولوجيا عن سياسة ديريدا؛ لأن المدرسة تدافع عن سياسة أمريكا الليبرالية ذات الطابع الرأسمالي. وهناك من يتهم التفكيكية و(ما بعد الحداثة) بالنعوت السلبية بأنها ترعى جيلا بلا مواطنة، وذا وعي ثوري رافض وعدمي ، وذا تفكير سلبي.

وهكذا، فالتفكيكية في جوهرها هي ضد الأفكار السياسية ذات الطابع المؤسساتي. لذا، تحارب التفكيكية البنيوية والسيميائية. ومن هنا، فديريدا يطالب بتعرية الخطاب الرسمي، وفضح مقاصده الإيديولوجية؛ لأن الإيديولوجيا تتخفى وراء الخطاب. ومن هنا، يستعمل ديريدا خطابه التفكيكي التقويضي لمناهضة الديمقراطية الرأسمالية، واستبدالها بديمقراطية مستقبلية ستحل يوما ما.

---

[60] - جاد ديريدا: نفسه، ص:62.

ويرى كثير من الباحثين والدارسين أن التفكيكية قد ابتعدت كثيرا عن أفكار جاك ديريدا كما طرحها في أصولها الحقيقية. ولم يلتزم أصحابها بوعود ديريدا، ولم يتقيدوا بشروطه النظرية والتوجيهية.
هذا، ويرفض ديريدا أن تتحول التفكيكية إلى منهجية أو طريقة نقدية لقراءة الأدب، لكن التفكيكيين في الولايات المتحدة حولوها إلى طريقة في التأويل النقدي، وقراءة النصوص الأدبية كما هو حال بول دومان. وبهذا، أصبحت التفكيكية طريقة في القراءة والتأويل وتشريح النصوص والخطابات كيفما كان نوعها.

المبحث العاشر: هل يمكن قراءة الكتب المقدسة في ضوء المقاربة التفكيكية؟

يمكن لنا قراءة القرآن نصا وخطابا وكتابا في ضوء المقاربات العلمية والموضوعية كالبنيوية اللسانية والسيميوطيقا والهيرمونيطيقا القائمة على التأويل. لكن هل يمكن قراءة القرآن اعتمادا على التفكيكية بالمفهوم الدريدي؟ في اعتقادي ، لايمكن إطلاقا دراسة القرآن انطلاقا من المنهجية التفكيكية تشريحا واختلافا. لأن القرآن يحوي حقائق وبنيات عقائدية وتشريعية ثابتة، من الصعب الطعن فيها لقدسيتها الربانية، كما أن ما ورد في القرآن الكريم يقيني وثابت ومحكم، لايمكن التشكيك فيه بأي حال من الأحوال.
فعلا، يمكن تفكيك القرآن بنيويا وسيميائيا من أجل معرفة البنيات السردية أو المنطقية التي تتحكم في توليد الآيات القرآنية أو دراسة قصص القرآن الكريم قراءة سيميائية لمعرفة الثوابت التكوينية في تلك القصص السردية. لكن يستحيل تطبيق التفكيك بمفهوم جاك ديريدا؛لأن منهجية ديريدا التفكيكية قائمة على الهدم والتقويض والتشكيك ، وتعرية السائد، وفضح الإيدولوجيا، والثورة على الانسجام. في حين، نجد القرآن الكريم خطابا متجانسا في آياته وأحكامه التشريعية، ولاعلاقة له بالإيديولوجيا لامن قريب ولا من

بعيد. علاوة على ذلك، فالتفكيكية تعمد إلى الهدم والثورة والرفض، ونقد المقولات المركزية في الفكر الغربي بصفة خاصة، والفكر العالمي بصفة عامة كاللغة، والعقل، والتاريخ، والعرق، والصوت...وغيرها من المقولات التي تمثلها الفكر الإنساني. أما القرآن، فيتسم بالانسجام والاتساق والإعجاز، والدعوة إلى استخدام العقل لمعرفة الله، وتعمير الدنيا. كما أن القرآن ليس فكرا بشريا لتعريته، وليس إيديولوجيا بشرية أو سياسية للإطاحة بها، ونقدها تفكيكا وتشريحا. علاوة على ذلك، ترفض فلسفة ديريدا التفكيكية بشكل مطلق كل التعارضات والثنائيات الزوجية: الروح والجسد ، والعقل والمادة، والحياة والموت... في حين، ينبني القرآن الكريم على مجموعة من الثنائيات المتقابلة ، كالليل والنهار، والحياة والموت، والمذكر والمؤنث، والعلم والجهل، والسعادة والشقاء، والجنة والجحيم...

أضف إلى ذلك أن فلسفة ديريدا هي فلسفة التقويض، والفوضى، والهدم، وإشاعة السلبية، وإثارة نزعات الصراع والاختلاف. ومن ثم،فالقرآن الكريم بعيد كل البعد عن هذا، فهو كتاب ديني مقدس، يهدف إلى ترقية الإنسان ماديا وروحيا، والسمو به بشريا وأخلاقيا ونفسيا، وهدايته إلى السبيل الصحيح للفوز بالدنيا والآخرة.أي: إنه كتاب عقدي إيجابي في خدمة الإنسان، والحفاظ على الفرد والجماعة ، ضمن نظام مجتمعي ثابت قوامه الاحتكام إلى الشريعة الربانية. وبالتالي،فالقرآن ضد الاختلاف من أجل الاختلاف، أو إثارة الفتنة والغواية والشقاق بين طبقات المجتمع.

علاوة على ذلك، لايقبل القرآن الفلسفة السلبية القائمة على العدمية، والنسبية المطلقة ، والرفض لماهو ثابت ويقيني.

وما يمكن قوله عن القرآن، يمكن قوله عن الكتب المقدسة الأخرى كالتوراة والإنجيل، فحينما تحارب التفكيكية المنطوق الصوتي، والوحدة والانسجام والنظام والثبات والمركز، فهي في الحقيقة تحارب عقيدة التوحيد، ولا تعلم أن هذا الكون المنظم له رب خبير عليم. وفي هذا الصدد، يقول ديفيد كارتر(David Carter):"ظهرت البوادر الأولى لهذه الثورة التفكيكية في مقالة

قدمها ديريدا في جامعة جونز هوبكنز في أمريكا في عام 1966م بعنوان(**البنية والعلامة واللهو في خطاب العلوم الإنسانية**). وللتعبير عما كان ثوريا فيها باختصار، فقد برهن ديريدا بأنه حتى البنيوية تفترض وجود مركز للمعنى من نوع ما، كما يفترض الأفراد مركزية ضمير " أنا" في وعيهم، ويضمن هذا المركز الشعور بوحدة الوجود. ولكن بالنسبة لديريدا أدت التطورات في الفكر الغربي حتما إلى عملية التهميش. تقليديا كانت هناك دائما عمليات تمركز أو تمحور : الوجود، والنفس، والجوهر، والله، إلخ. وهذه الحاجة الإنسانية سماها ديريدا مركزية المعنى. وهذا مستمد من استخدام العهد الجديد لمصطلح علامة (التي تعني في اليونانية كلمة) للتعبير عن اعتقاد المسيحية بأن السبب الرئيس لجميع الأمور هو كلمة الله:" في البداية كانت الكلمة". ومن ثم، في مركزية المعنى تكون الكلمة المنطوقة أقرب إلى الفكر من الكلمة المكتوبة. يسمي ديريدا ذلك مركزية الصوت التي تفترض دائما وجود النفس. عندما نسمع الكلام، فإننا نفترض وجود المتحدث. ولانفعل الشيء نفسه في الوجود الكتابي عندما نقرأ الكتابة. وبهذه الطريقة، تتيح الكتابة لنفسها مجالا للتفسير ، وإعادة التفسير؛ لأننا نستطيع أن نعيد القراءة والتحليل بسهولة أكبر."[61]

وهكذا، يتبادر إلى أذهاننا أن التفكيكية ، باعتبارها مقاربة فلسفية تقويضية، تتعارض مع الكتب المقدسة جميعها، تلك الكتب التي أعطت أهمية كبرى للدال الصوتي بيانا وفصاحة وبلاغة، تلك الكتب التي تؤمن بالنظام الرباني المنسجم، وتؤكد تناسق هذا الكون بإرجاعه إلى عظمة الله وقدرته الخارقة. والهدف من خلق الإنسان، واستخلافه في الأرض،هو تعمير الكون، والجمع بين العبادة والعمل. ومن ثم، فالبناء هو الأساس في سنة الحياة، أما التقويض فهو النشاز والشذوذ والغرابة.

[61] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:118.

وأخيرا، يتبين لنا ـ من هذا كله ـ أن التفكيكية رؤية فلسفية جديدة إلى الإنسان والمعرفة والوجود والعالم والقيم، وهي أيضا منهجية تشريحية في القراءة، والتأويل ، وتحليل الخطاب الأدبي. وما يهمنا في هذه المنهجية أنها تنبني على تبيان شرعية الاختلاف، ورصد التنوع الثقافي، وكشف ثقافة الاختلاف، وتعتمد على آلية الحفر والتعرية والتنقيب، واستقراء المعاني المضمرة المختفية تحت السطح، وتكشف كثيرا عن المغالطات الموروثة، وتشكك في كثير من القيم الزائفة السائدة، وتغربل كثيرا من الحقائق تفكيكا وتقويضا وتضادا، حيث تركز على بواطن أخطائها وقوتها، ثم تستكنه تناقضاتها ، ثم تبرز اختلافها وتضادها. كما تسعفنا التفكيكية كثيرا في فهم النصوص والخطابات التي تزخر بالأوهام الإيديولوجية ، ولاسيما تلك التي تدافع عن عرق على حساب عرق آخر، أو تسيد ثقافة على حساب ثقافة أخرى، أو تخدم مصلحة طبقة اجتماعية على حساب طبقة أخرى، كما تفضح الخطابات التي تمرر الأوهام والأهواء والخرافات سياسيا وفلسفيا وأدبيا.

وعلى الرغم من إيجابيات التفكيكية، فإنها فلسفة سلبية عدمية، تشكك في كل شيء ، وليس ذلك من أجل الوصول إلى اليقين، مثل: الكوجيطو الديكارتي:" أنا أفكر. إذاً، أنا موجود"، بل هي تشكك من أجل الشك والتقويض والهدم. وتسعى جاهدة إلى نسف التقاليد والعادات ، وإزاحة الثوابت والمقولات المركزية، وتسفيه القيم الموروثة، والتشكيك حتى في الكتب الدينية المقدسة، وإخضاعها لمشرح التأويل الاختلافي، والتشتيت التقويضي. علاوة على ذلك، فهي لاتعترف بالخارج النصي، كالمؤلف، والسياق، واللغة، والقارىء، والحقيقة، والعقل، والبنية، والتاريخ... إنها ممارسة للاختلاف من أجل الاختلاف، وتقويض متعمد من أجل الهدم، لا من أجل البناء والتركيب. ويعني هذا كله أن التفكيكية هي فلسفة الرفض، والعدمية، والتقويض، والهدم، والتضاد، والجدال السلبي، حيث يتلاشى الكل، وينهار الواقع، ويتفكك النص والخطاب على حد سواء ، فيخوض النص حربا ضد نفسه تآكلا وتضادا واختلافا. ومن هنا، فحاجتنا ماسة إلى منهجية البناء والتثبيت والتأسيس، لا

إلى منهجية تقويضية تستهدف الهدم والتقويض والبعثرة والتشتيت. بمعنى أن جاك ديريدا قد وقف عند محطة التقويض، ولم يتجاوزها إلى محطة التأسيس الحقيقي والفعال، والبناء الهادف، وتقديم البديل الحضاري الممكن لإنقاذ البشرية من براثن المادة، وسطوة الرأسمال، وثقافة الاستهلاك.

الفصل الثالث:

السيميوطيقا التأويليـــة عند بول ريكور

(في خدمة الكتب المقدسة والنصوص الأدبية والفلسفية)

إذا كانت التداوليات المنطقية تهتم بالمعنى والإحالة المرجعية، وإذا كان علم الدلالة منشغلا بدلالات الجمل، فإن السيميوطيقا تهتم بالعلامات والرموز والإشارات والأيقونات والدوال اللسانية ، بعيدا عن حمولاتها المرجعية والمقصدية والواقعية. ويعني هذا أن السيميوطيقا هي نظرية للعلامات بصفة عامة. في حين، تعنى الهرمينوطيقا (Hermineutique)بتفسير النصوص وترجمتها وتأويلها، والتمييز بين المعنى الظاهري والمعنى الباطني من جهة، أو الفرز بين المعنى الأحادي والمعنى المتعدد من جهة أخرى. ومن هنا، فقد مر النقد الغربي المعاصر بعدة مراحل هي: مرحلة البنية مع البنيويين السرديين، ومرحلة العلامة مع السيميوطيقيين، ومرحلة التفكيك مع فلاسفة الاختلاف والتشريح، ومرحلة التأويل مع أنصار الهيرمونيطيقا والفينومينولوجيا(شلاير ماخر، ومارتن هايدجر، وبول ريكور، وبولتمان، وهيرش، وغادامير، وميرلوبونتي...). وقد استعان الكثير من الباحثين والدارسين بالتأويل في حقول معرفية ثلاثة: اللاهوت، والفلسفة، والتفسير الأدبي.

هذا، ويمكن الحديث اليوم عن مشاريع سيميائية متنوعة، مثل: سيميوطيقا الفعل، وسيميوطيقا الأهواء، وسيميوطيقا الأزمة، وسيميوطيقا التلفظ، وسيميوطيقا الزمان، وسيميوطيقا الفضاء، وسيميوطيقا الصورة ،وسيميوطيقا التوتر، وسيميوطيقا التأويل التي ارتبطت أيما ارتباط بالفيلسوف الفرنسي بول ريكور(Paul Ricoeur).

إذاً، ما أسس المقاربة السيميوطيقية عند بول ريكور؟ ومامكونات الدائرة التأويلية لديه؟ وما أهم الخطوات المنهجية التي تنبني عليها قراءة بول ريكور التأويلية؟ وما أهم المشاكل والعوائق التي تعترض مقاربته السيميوطيقية؟

المبحث الأول: من هو بول ريكور؟

يعد بول ريكور (Paul ricoeur) من أهم الفلاسفة الفرنسيين الذين طوروا الفينومينولوجيا(Phénoménologie) والتأويلية (Herméneutique) في حقل العلوم الاجتماعية بصفة خاصة، والعلوم الإنسانية بصفة عامة. واهتم أيضا بالوجودية المسيحية واللاهوت البروتستانتي. وكان يعتني كثيرا بمجموعة من المفاهيم الفلسفية والأدبية تحليلا ومناقشة، مثل: المعنى، والذاتية، والتخييل، والتاريخ، والأدب، والاستعارة، والذاكرة، والحقيقة، والهوية، والقصدية، والإحالة...

ومن أهم مؤلفات بول ريكور: (**فلسفة الإرادة**) (1950م)، و(**التاريخ والحقيقة**) (1964م)،و (**الفهم، بحث حول فرويد**)(1966م)،و(**صراع التأويلات**) (1969م)، و(**الاستعارة الحية**) (1975م)، و(**الزمان والسرد**) (1983-1985م)، و(**من النص إلى الفعل**) (1986م)،و(**أنا مثل الغير**) (1990م)، و(**التفكير في الإنجيل**) (1998م)،و(**مسارات التعرف**) (2004م)...

وتأسيسا على ماسبق، يتبين لنا أن تفكير بول ريكور كان خاضعا لمجموعة من المؤثرات الفكرية والعوامل الثقافية التي تنحصر في: الوجودية (التأثر بسارتر...)، والفينومينولوجيا(التأثر بإدموند هوسرل...)، والهرمينوطيقا(التأثر بالقراءات التأويلية للإنجيل...)، والتحليل البنيوي السردي(التأثر بكريماص مثلا)، واللسانيات(التأثر ببنيفنست، ودوسوسور، وأندريه مارتينه، وهلمسليف....)، والفلسفة التحليلية...

هذا، ويتميز بول ريكور منهجيا وقرائيا بأنه ربط التأويلية بالفلسفة والشعرية (Poétique) والبلاغة الأدبية.

المبحث الثاني: مفهوم السيميوطيقا التأويلية

إذا كانت سيميوطيقا كريماص (Greimas) مقاربة علمية موضوعية تبحث - نصيا وخطابيا- عن المعنى وآثار الدلالة، بالتركيز على شكل المضمون، وإقصاء المرجع والذات المبدعة،

والالتجاء إلى علم الدلالة والتركيب والمنطق لاستكناه المعنى داخليا وبنيويا ، عن طريق الاستعانة بالمربع السيميائي، مع اتباع المسارين : التوليدي والتحويلي في استحصال البنيات الدلالية العميقة ، فإن مقاربة بول ريكور السيميوطيقية تتجاوز التفسير العلمي الداخلي، لتنتقل إلى الفهم والتأويل الخارجي. ويعني هذا أن بول ريكور يتعدى دلالة الشكل إلى البحث في الإحالة والمرجع، والانفتاح على الخارج. بمعنى أنه يتجاوز الظاهر إلى الباطن، باستعمال مشرح التفسير والتأويل الهيرمينوطيقي، بربط النص الكلي بالذات، والإنسان، والتاريخ، والمقصدية، والمرجع الإحالي.
ومن المعروف أن السيميوطيقا التأويلية عند ريكور تهتم بتفسير الكتابات الإبداعية والفلسفية والأسطورية أولا، وتفسير الأعراض النفسية ثانيا، مع التركيز على الرموز والعلامات التي تزخر بها الكتب المقدسة ثالثا. ويعني هذا أن نقد بول ريكور يتأرجح بين السيميوطيقا وعلم الدلالة والفلسفة والهيرمونوطيقا؛ والسبب في ذلك أن الرمز متعدد الدلالات والإيحاءات ، ويتخذ عند ريكور أبعادا فلسفية ورمزية ولاهوتية ووجودية.
هذا، وإذا تتبعنا مفهوم التأويل تاريخيا، فقد كان معروفا في التراث اليوناني عند أفلاطون وأرسطو بالخصوص، وكان معروفا أيضا في التراث العربي ، وكان يمارس ، في هذا التراث نظرية وتطبيقا، عبر آليات ثلاث هي: المنطق المسموع، والشرح، والترجمة. وقد ارتبط التأويل - خصوصا على مستوى الممارسة - بشرح الكتب المقدسة (التوراة، والإنجيل، والقرآن)، وتأويل معانيها، وترجمة دلالاتها المتوارية. ومن المعلوم، أن فعل التأويل قد ازدهر بشكل كبير في الثقافة العربية الإسلامية ، كما يتجلى ذلك واضحا في تفسير القرآن والحديث، والاهتمام باللغة العربية نحوا ومعجما وبلاغة، وخوض الجدال الكلامي والفلسفي والصوفي. وبصفة عامة، فقد كان التأويل جليا في كتابات النحاة، ورواة اللغة، والمفسرين، وعلماء الكلام، والفلاسفة، والمتصوفة، ونقاد الأدب، والفقهاء، وعلماء أصول الفقه...

وهناك دراسات عربية حديثة اهتمت بالتأويل إما تنظيرا أو تطبيقا، مثل: العقاد في بحثه للغة الشاعرة بطريقة فينومينولوجية[62]، ومصطفى ناصف في كتابه(**نظرية التأويل**)[63]، وعابد الجابري في كتابه(**بنية العقل العربي**)[64]، وعبد الفتاح كليطوفي كتابه(**الحكاية والتأويل**)[65]، ومحمد مفتاح في كتابيه(**مجهول البيان**)[66]، و(**التلقي والتأويل**)[67]، ، والطائع الحداوي في كتابه(**سيميائية التأويل**)[68]، ورشيد الإدريسي في كتابه(**سيمياء التأويل**)[69]، ونصر أبو زيد في كتبه(**إشكالية القراءة وآليات التأويل**)[70]، و(**الخطاب والتأويل**)[71]، و(**فلسفة التأويل**)[72]، وشعيب حليفي في كتابه(**مرايا**

---

[62] ـ مصطفى ناصف:**نظرية التأويل**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2000م، ص:8.

[63] ـ مصطفى ناصف:**نظرية التأويل**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2000م.

[64] ـ عابد الجابري: **بنية العقل العربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

[65] ـ عبد الفتاح كليطو: **الحكاية والتأويل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

[66] ـ محمد مفتاح: **مجهول البيان**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

[67] ـ محمد مفتاح: **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.

[68] ـ طائع الحداوي: **سيميائيات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

[69] ـ رشيد الإدريسي: **سيمياء التأويل**، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.

[70] ـ نصر أبو زيد: **إشكالية القراءة وآليات التأويل**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، السنة 1995م.

[71] ـ نصر أبو زيد: **الخطاب والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.

[72] ـ نصر أبو زيد: **فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي**، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية 1993م.

التأويل)[73]، ومحمد المعادي في كتابه(**حدود القراءة وحدود التأويل)**[74] ،...

هذا، وقد ارتبط التأويل، في الثقافة الغربية المعاصرة، بالفيلولوجيا، والسيكولوجيا الفرويدية، واللسانيات، والنقد الأدبي، والفينومينولوجيا، والوجودية، والفلسفة الألمانية(شلاير ماخر (Schleiermacher)، وفلهلم دلثي(Wilhelm Dilthey)- ومارتن هايدجر(Heidegger)- وجادامر(Hans George Gadamer)، وهيرش(Eric.D.Hirsh)...)، وماكس فيبر (Max Weber).

ومن هنا، إذا كانت الهيرمينوطيقا القديمة قد ارتبطت بتأويل الكتب المقدسة (التوارة، والإنجليل، والقرآن)، فإن الهيرمينوطيقا المعاصرة قد التصقت بالرومانسية الألمانية التصاقا شديدا، وأصبحت تهتم بالنصوص الفلسفية والأدبية والدينية على حد سواء فهما وتفسيرا.

وعليه، فالهيرمينوطيقا قراءة رمزية تأويلية، تعنى بتفسير المعاني الباطنية الخفية، مع تجاوز المقاربة النحوية والبلاغية التقليدية إلى قراءة تأويلية استكشافية ، والانتقال من الظاهر إلى الباطن، ومن السطح إلى العمق، والعمل على تأويل الدلالات الحرفية الظاهرية المباشرة بدلالات رمزية مجازية أو إيحائية.[75]

المبحث الثالث: مرتكزات السيميوطيقا التأويلية

[73] - شعيب حليفي: **مرايا التأويل**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2009م.

[74] - محمد المعادي: **حدود القراءة وحدود التأويل**، منشورات مرايا،طنجة، الطبعة الأولى سنة 2005م.

[75] - Maurice Delcroix et Fernand Hallyn: **Méthodes du texte**,Duclot,Paris,1987,p:314.

تستند السيميوطيقا التأويلية عند الفيلسوف الفرنسي بول ريكور إلى عدة مبادىء ومرتكزات نظرية من جهة، ومفاهيم ومصطلحات إجرائية من جهة أخرى، ويمكن حصرها في التوجهات التالية:

المطلب الأول: الاعتراف بالهوية الذاتية

إذا كانت البنيوية اللسانية قد أقصت المؤلف باسم النص والبنية والشفرة، فإن السيميوطيقا التأويلية لريكور قد أعادت الاعتبار للمؤلف والذات المبدعة، بعد أن سيطرت فكرة التناص كثيرا على النقد اللساني. وبذلك، تم تهميش فردية المبدع حضورا ووجودا وكينونة. وفي هذا السياق، يقول مصطفى ناصف:" إن تأويل النص يعني الاعتراف بفرديته التي طغت عليها فكرة التناص في بعض المذاهب. وإذا كان النص يخضع لطائفة من القواعد المولدة أو المؤسسة ، كما سبقت الإشارة في بعض الحديث، فإنه في الوقت نفسه ينمو نموا فرديا. وقد تحدث أرسطو عن إشكالية الفرق بين الفرد والنوع."[76]
ومن هنا، فالتأويلية في خدمة الإنسان لا في خدمة التحليل الموضوعي العلمي. وقد تأثر ريكور بلسانيات إميل بنيفنست، فقد تبني نظريته في التلفظ، على أساس أن اللغة - بالذات - تتحدد بالقرائن التلفظية، كالضمائر ، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان. بمعنى أن سياق التلفظ أو التكلم دليل على وجود الذات المتكلمة، وحضورها كينونة وفلسفة وهوية.

المطلب الثاني: التركيز على الإحالة والمقصدية

يتجاوز بول ريكور ثنائية فرديناند دوسوسير: الدال والمدلول، لينفتح على المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنيوية والسيميائيات قد أقصت من حسابها الإحالة أوالمرجع، بينما سيميوطيقا بول

[76] - مصطفى ناصف: **نظرية التأويل**، ص:2010.

ريكور أعادت لها الاعتبار؛ لأن المؤول لاينبغي أن يقف عند حدود التفسير العلمي للواقعة النصية، فلا بد أن يقرأ النص قراءة ذاتية من أجل فهم الذات، وفهم الغير، وفهم العالم الخارجي لتأسيس هويته الشخصية. ومهما كان النص تخييليا أو علاماتيا أو رمزيا، فإنه ينقل،عبر استعاراته ولغته ومخياله، العالم الخارجي، أو المعطى الواقعي المادي محاكاة وتماثلا وتقابلا. ومن ثم، تضع سيميوطيقا ريكور تقابلا بين البنيوية باعتبارها علما لعالم مغلق من العلامات، والهيرمونيطيقا بمثابة مقاربة تأويلية تفسيرية للمرجع اللغوي في علاقته بالعالم.

المطلب الثالث: الاهتمام بالخطاب في كليته العضوية

ويعني هذا أن السيميوطيقا الهيرمينوطيقية تهتم بالنص باعتباره خطابا كليا وعضويا. بمعنى أنها لا تتعامل مع المقاطع أو المتواليات الصغرى، كما تفعل البنيوية السردية أو السيميوطيقا الكريماسية، بل تعتبر النص عملا كليا، أو تتعامل مع العمل ككلية رمزية دالة. وبذلك، تختلف عن اللسانيات التي تنطلق من الجمل واللكسيمات، مادامت هذه الهرمينوطيقا تنطلق من النصوص الكلية أو الخطاب المتسق والمنسجم. وفي هذا، يقول الدكتور مصطفى ناصف:" وهنا، نعتمد على تحليل الخطاب من حيث هو عمل بأكثر مما نعتمد على تحليله من حيث هو نص مكتوب. إن الخطاب من حيث هو عمل أكبر من تتابع أفقي للجمل، إنه عملية تراكمية كلية. ولايمكن أن يشتق التركيب الخاص بالعمل من الجمل المنفردة التي تهتم بها الدراسات اللغوية، ولذلك، يتمتع النص بنوع من وفرة الأصوات. وهي وفرة تتميز من الكلمات المفردة المتعددة الدلالات، كما تتميز من التباس الجمل الفردية."[77]

[77] - مصطفى ناصف: نفسه، ص:209.

المطلب الرابع: النص عالم رمزي مفتوح ومتعدد المعاني

بمعنى أن النصوص ليست مغلقة، بل هي عوالم ممكنة ومنفتحة، تحبل بدلالات موحية ورمزية متنوعة، تتطلب قارئا متعدد القراءات والتخصصات. ومن ثم، تصبح النصوص والخطابات والألفاظ والإشارات والاستعارات والعوالم التخييلية والأساطير وسائط لنقل الواقع، والإحالة عليه. وفي هذا السياق، يرى مصطفى ناصف:" إن النصوص الأدبية- بالمعنى العام- تقوم على آفاق ممكنة يمكن أن تحقق بوسائل مختلفة. هذه الخاصية تتصل في الأغلب بدور المعاني الاستعارية والرمزية الثانية بأكثر مما تتصل بنظرية الكتابة العامة. وكثير من الباحثين يهتمون بفك شفرات الرموز والاستعارات وطبقاتها المتنوعة. ولكن اللغة الرمزية والاستعارية ينبغي أن تكون جزءا من النظرية العامة للتأويل التي تشمل مشكلة الخطاب كلها وما تنطوي عليه من كتابة وتأليف أدبي.
من الممكن أن نلاحظ دورا توسعيا في حقل العبارات الوفيرة الدلالات، ويجب أن نربط مشكلة المعنى المتعدد بمشكلة المعنى بوجه عام. والأدب يتأثر بهذا التوسع بحيث يمكن أن يعرف في حدود العلاقة بين المعاني الأولى والمعاني الثانية. والمعاني الثانية تفتح العمل على قراءات متنوعة على نحو مانجد في الأفق الذي يحيط بالأشياء التي نراها. ويمكن أن يقال: إن هذه القراءات تخضع لشبه فرائض تتعلق بهوامش احتمالية تحيط بالنواة الدلالية للعمل. ولكن هذه الفرائض أيضا لابد لنا من أن نخمنها قبل السماح لها بتوجيه التفسير."[78]
هذا، ويستلزم تحديد المعنى المتعدد والمفتوح مستويين متضافرين، وهما:علم الدلالة البنيوي (La sémantique)، سواء أكان معجميا أم سيميا (الحقول المعجمية والحقول السيمية)، بالتركيز على وحدات اللغة أوالوحدات البنيوية الدلالية التي تفسر المكونات

[78] - مصطفى ناصف: نفسه، ص:210-211.

الرمزية؛ والمستوى الهيرمونيطيقي الموجود على مستوى النص، حيث يقوم بتأويل الدلالات الرمزية والإيحائية.

المطلب الخامس: جدلية الفهم والتفسير

إذا كان التفسير في خدمة التحليل الموضوعي، فإن الفهم في خدمة الإنسان. ومن هنا، فالسيميطويقا التأويلية عند ريكور توفق بين الطرح البنيوي اللساني الذي يركز على التفسير الموضوعي الدقيق للنصوص، والطرح الفينومينولوجي الذي يعتني بالتأويل والفهم على أساس تجربة الإنسان. و" نظرية التأويل هي دراسة من هذا الطراز الثاني. تحاول أن تربط معا مجالين اثنين: السؤال عما يحدث في واقعة فهم النص، والسؤال عن ماهية الفهم ذاته بمعناه الأصلي والوجودي.التأويل في مجرى الفكر الألماني العام يتأثر بالفينومينولوجيا الألمانية، والفلسفة الوجودية. ومن الطبيعي أن يكون لهذا كله أهمية في تناول التفسير الأدبي أو شرح النصوص"[79].

ويعني هذا أن التأويل يتجاوز التفسير، وأن التأويل أو الفهم يعنى بماوراء شرح النصوص، وتفكيك الأقنعة في ضوء المقصدية وفهم الذات والغير والعالم. ومن هنا، فظاهرة " الفهم تمتد إلى ماوراء شرح النصوص. والعناية بها هي في الواقع عناية بكل الأنظمة الإنسانية. نظرية التأويل من حيث هي دراسة في فهم أعمال الإنسان تجاوز الأشكال اللغوية للتفسير. ومبادؤها يمكن استخدامها في توضيح الأعمال المكتوبة، والأعمال الفنية معا. وتبعا لذلك، كانت نظرية التأويل شديدة الأهمية بالنسبة لكل العلوم الإنسانية، وتفسير كل مايقوم به الإنسان.التأويل أكبر من مجرد نظام مشترك ؛ لأن مبادئه هي الأساس لكل ما أهم الإنسان.هذه المبادىء الأساسية يجب السعي نحوها."[80]

---

[79] - مصطفى ناصف: نفسه، ص:21.

[80] - مصطفى ناصف: نفسه، ص:21-22.

ويتبين لنا ، من هذا كله، أن التفسير هو تحليل علمي محايث. في حين، إن الفهم هو بمثابة تأويل للأقنعة اللغوية وغير اللغوية. وبتعبير آخر، فإن التفسير ذو طابع علمي، بينما الفهم ذو طابع تاريخي وإنساني وذاتي وتأويلي.

المطلب السادس: الجمع بين الداخل والخارج

ينبني الداخل على دراسة النصوص دراسة علمية موضوعية، باستيحاء مناهج علوم الطبيعة، والتركيز على الداخل المغلق ، واستخلاص البنيات والثوابت التي تتحكم في العلامات. في حين، يرتبط الخارج بالتأويل والمقصدية والذات. أي : يقترن الخارج أو الفهم بالقراءة التأويلية والحدسية لاستخلاص المعنى الكلي للرموز والعلامات الموحية. إنها قراءة روحية وعرفانية وحدسية وذاتية للمعنى.

المطلب السابع: التأرجح بين الذاتية والموضوعية

من المعروف أن التأويل يخف من الحدة والصرامة العلمية. بمعنى أن التعامل مع النص تعاملا وضعيا ، في ضوء المقاربات العلمية والموضوعية، عمل مشروع في البداية ، بغية استكناه البنى الثاوية التي تتحكم في النصوص والخطابات، كما تفعل البنيوية اللسانية والسيميائيات السردية.بيد أن ثمة مرحلة مهمة وضرورية تعقبها هي مرحلة التأويل التي تستند إلى الذات والذاتية، وتتخلص من كل قراءة تقنية علمية موضوعية صرفة، لتستسلم الذات القرائة لنفسها وتأويلاتها الفردية .
هذا، وقد قال موريس ميرلوبونتي الفنومنولوجي:" إن العلم يعالج الأشياء، ولا يعيش في داخلها. وهذا ماحدث لكثير من التفسير الأدبي. وقد نسينا أن العمل الأدبي ليس موضوعا يخضع تماما لتصرفنا، العمل الأدبي فيما يقول الفينومنولوجيون إنسان ينبعث من الماضي، ويجب أن يعود إلى الحياة. فالحوار لا التشريح هو وسيلة

العمل الأدبي في فتح أبواب العالم. وهذا يعني أن الموضوعية غير المتحيزة لاتلائم فهم العمل الأدبي. حقا إن الناقد الحديث يؤمن أحيانا باستقلال العمل، ولكنه ينظر إليه باعتباره موضوعا قابلا للتحليل. والفنومونولوجيا ترى أن الأعمال الأدبية تضار من هذه الناحية، ويجب استنقاذها ؛ لأنها أصوات إنسانية تتكلم.ويجب أن يغامر القارىء بجوانب من عالمه الشخصي، إذا أراد الدخول في حياة عالم نسميه قصيدة غنائية أو رواية أو مسرحية.إننا لانحتاج إلى منهج علمي يتخفى، ولانحتاج إلى تشريح النقد، ولكننا نحتاج إلى تفهم إنساني لما يعنيه تفسير العمل.

إن فهم العمل أكثر مراوغة وتاريخية من التناول الموضوعي.العمل لمسة إنسانية. وكلمة العمل ذاتها تدل على هذا ؛ لأن العمل عمل إنسان أو عمل الله تعالى.هناك فرق أساسي بين فكرة الموضوع وفكرة العمل. والنقد الأدبي يحتاج إلى منهج أو نظرية تهتم بفك شفرات الأثر الإنساني أو المعنى."[81]

المطلب الثامن: ضرورة ممارسة فعل التأويل

نحن في حاجة ماسة إلى فعل التأويل، مادام العصر الذي نعيش فيه يستخدم الأقنعة، ويعبر بالرموز والإشارات والعلامات ، ويشغل التخييل والمخيال والاستعارات، ويعبر باللغة والطقوس والأشكال اللاشعورية . ومن هنا، يثير التأويل الشك والتساؤل والدهشة، ويبحث عن عالم ممكن أوسع وأرحب وأعمق، وتتحول القراءة إلى قراءات حوارية متسائلة ومتضاربة من جهة، أوإلى قراءات متوافقة من جهة أخرى. ومن هنا، فالتأويل متعة ولذة، وتثبيت ومحو، وهدم وبناء، وشك واقتناع، وجواب وتساؤل، ومسؤولية ونهوض بالواجب، والتأويل اختيار وتساؤل ونقد، وهو كذلك ممارسة وتجربة ومغامرة، والتأويل في خدمة النمو والتفاعل، والتأويل

[81] - مصطفى ناصف: نفسه، ص:19.

حوار واختلاف وتوافق وتفاهم، والتأويل في خدمة التراث والحياة عبر ممارسة الحوار والإنصات.[82]

المطلب التاسع: الجدل بين القارىء والنص

يبدأ القارىء اتصاله بالعمل في مرحلة ماقبل الفهم، بإدراك النص في كليته المنظمة، على اعتبار أن النص مجموعة من الخصائص اللسانية والأسلوبية والموضوعاتية ...ويبدأ القارىء في اللحظة الأولى بحدس الدلالة الكلية للنص عن طريق إدراك أولي لموضوعة (تيمة) ما، أو مظهر أسلوبي ما... وبعد ذلك، تأتي مرحلة التفسير باستجلاء البنيات الجذرية والثوابت البنيوية والسيميائية بطريقة علمية داخلية محايثة. ويقوم بتثبيت ماهو مقرر في مرحلة ماقبل الفهم. ويعني هذا أن المرحلة الأولى من القراءة حدسية واستبقاية للمضمون أو الدلالة في شكل فرضيات وإشكاليات.ويعني هذا لابد من تطوير الدلالة وتعميقها بعد استخلاص الدلالة الحدسية والافتراضية. وبعد ذلك، تأتي مرحلة التأويل للتركيز على الذات والمقصدية والمرجع والغير. وتشكل هذه المراحل الثلاث ما يسمى بالدائرة التأويلية (Cercle herméneutique). وبعد القراءة المنسجمة داخليا، تأتي القراءة المنسجمة خارجيا، وهذا كله بحثا عن الموضوع والمركز والبؤرة الرئيسة.

المطلب العاشر: الإحساس بالتاريخ والوجود والهوية

إذاكانت البنيوية أو السيميائيات تهتم بالبنى الصورية والمنطقية المتعالية، فإن الهيرمونيطيقا أو السيميوطيقا التأويلية تعتني بالذات والهوية والوجود والتاريخ. ويعني هذا أن تأويل النصوص يساعد المؤول على فهم النفس والذات والغير والعالم . كما يجدد التفسير

[82] - مصطفى ناصف: نفسه، ص: 06-14.

تلو التفسير هوية القارىء، ويغير دائما ثقافته العامة، ويساعده على استيعاب ثقافته الوطنية والقومية. ويميز ريكور بين التضمين القائم على تعدد المعاني الرمزية الموحية، والتعيين المقترن بالمعنى الحرفي المباشر.

المطلب الثاني عشر: التمييز بين الجملة والخطاب

يميز بول ريكور بين الجملة والخطاب، فإذا كانت الجملة هي منطلق علم الدلالة كما عند كريماص، فإن الخطاب هو منطلق الهيرمينوطيقا التأويلية. والخطاب - هنا- هو مجموعة من النصوص ذات وحدة موضوعية وعضوية تتسم بالاتساق والانسجام والتشاكل. ويعني هذا أن التأويليين يبدأون من حيث ينتهي السميوطيقيون.

المطلب الثالث عشر: الانسجام

تحلل التأويلية النصوص والخطابات باعتبارها دلالة كلية قائمة على الاتساق والانسجام. ومن ثم، ينبغي تفسير الخطاب وفهمه في ضوء خاصية الانسجام والاتساق . كما أن لكل خطاب بؤرة مركزية أو فكرة محورية أو عنصر جوهري تتوسط العمل، وتكون بمثابة المقصدية التي يريدها الكاتب أو المؤلف، مثل: الحبكة هي جوهر النص السردي.

المطلب الرابع عشر: إعادة الاعتبار للكاتب والقارىء معا

إذا كان موريس بلانشو (Maurice Blanchot) قد اعتبر العمل أو المؤلف عملا غير شخصي، بمعنى أن ليس له مؤلف أو قارىء لهيمنة التناص على الفكر البشري، فإن التأويلية قد شددت كثيرا

على إعادة الاعتبار للمؤلف والقارىء معا[83]؛ لما لهما من دور كبير في إغناء عملية التأويل فهما وشرحا وتفسيرا.

المبحث الرابع: الخطوات المنهجية التي تعتمد عليها السيميوطيقا التأويلية

تتكىء السيميوطيقا التأويلية عند بول ريكور على مجموعة من الخطوات المنهجية في مقاربة النصوص الأدبية والإبداعية والفلسفية ، وتأويل النصوص الدينية والكتب المقدسة والخطابات اللاهوتية. وتتمثل هذه الخطوات المنهجية في ثلاث مراحل أساسية، وهي: ماقبل الفهم، والتفسير، والتأويل، وذلك كله من أجل تأكيد عبارته المشهورة: **" شرح أكثر لفهم أفضل"**. وتشكل هذه المراحل الثلاث ما يسمى بالدائرة الهيرمونيطيقية للتأويل. وتشبه هذه المراحل خطوات غادامير (H.G.Gadamer)، ألا وهي: دقة الفهم، والتفسير، والتطبيق[84]. وتتمثل خطوات بول ريكور المنهجية فيما يلي:

❶ **ماقبل الفهم**(Précomprehention): يعني ما قبل الفهم تلك العلاقة المباشرة التي يربطها القارىء بالنص لأول مرة. ويعني هذا الاتصال الأولي وجود المتلقي، وحضوره ذاتيا وإنيا وذهنيا ووجدانيا. بمعنى أن هذه المرحلة فيها تلتقي الذات مع النص ، وهي كذلك بداية تموقع الذات وجودا وحضورا. وهنا، يتم التركيز على الحدس والافتراض لاستخلاص ماهو كلي وعضوي ، وتحصيل الدلالة الافتراضية البؤرية.

❷ **التفسير** (Explication): وهي مرحلة الشرح والتحليل، أو هي المرحلة التي نستخدم فيها المقاربات العلمية الموضوعية:

---

[83] - Maurice Delcroix et Fernand Hallyn: **Méthodes du texte**,p:319.

[84] - François- Xavier Amherdt: **L'Herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son Importance por l'éxègese Biblique**, les éditions de Cerf,2004.

الفيلولوجيا ، والنقد الأدبي، والتاريخ، واللسانيات، والسيميائيات. ويكون التفسير في خدمة الفهم والإدراك. ويعني هذا أن التأويل أو التفسير أو الشرح هو بمثابة تحليل النص أو الخطاب في ضوء مجموعة من المقاربات النصية لسانيا ، وبنيويا ، وسيميائيا... ، من أجل تحصيل المعنى العلمي والموضوعي للنص ، واستكناه آثار الدلالة بطريقة داخلية مغلقة . وهنا، تلتقي الهيرمينوطيقا الريكورية مع السيميوطيقا الكريماصية على مستوى المحايثة، ورصد شكل المعنى، والاكتفاء بالداخل، واستثمار مفاهيم اللسانيات، وتمثل مصطلحات التحليل البنيوي والسيميطيقيا السردية.

❸ **الفهم :** أو ما يسمى أيضا بفهم الدلالة أو الفهم المساعد(La compréhention médiatisée). وهنا، نلتقي مع العلامات والرموز والنصوص ، أو مايسمى أيضا بالوساطة الرمزية . وإذا كان دوسوسير يعرف اللغة بأنها علامات تؤدي وظيفة التواصل، فإن اللغة عند بول ريكور مجرد وسيط للفكر والتعبير عن الواقع. بمعنى أن اللغة والخيال والاستعارات والرموز والنصوص والخطابات والأساطير هي بمثابة وسائط رمزية ، وقنوات لنقل الواقع، والإحالة عليه مرجعا وواقعا. ومن هنا، فقد ذهب بول ريكور ، في كتابه(**الاستعارة الحية)** (1975م)، إلى أن الاستعارة مجرد وسيط ذات وظيفة معرفية وإخبارية، وذات وظيفة إحالية تنقل لنا الواقع ليس إلا. بمعنى أن الاستعارة تنقلنا إلى عوالم تخييلية مجردة لتنقل لنا عوالم واقعية حقيقية.

ومن ثم، تعني عملية التأويل الشرح والتفسير، وتحليل الرموز الثاوية والعميقة، واستخلاص دلالاتها المتعددة . وهنا، ننتقل من مرحلة البحث عن الشفرة والواقعة ، للحديث عن الإحالة والمرجع والذات والمقصدية والرسالة. بمعنى أن العلوم الوضعية تلتزم بالواقعة والشفرة على مستوى عملية الشرح. في حين، تبحث مرحلة الفهم عن الرسالة والمقصدية. وبهذا يكون بول ريكور قد وفق بين هيرمونيطيقا التفسير وهيرمونيطيقا الفهم.

وتأسيسا على ماسبق، تتخطى السيميوطيقا التأويلية عند ريكور التحليل السيميوطيقي الكريماصي، بالانتقال من الداخل إلى الخارج،

أو تجاوز معنى النص إلى الذات والغير والعالم الخارجي.أي: الانتقال من منهجية سيميوطيقية ظاهرية وصفية إلى منهجية هيرمونيطيقية تفسيرية تأويلية تجمع بين الظاهر والباطن. وفي هذا الصدد ، يقول بول ريكور:" أعرف جيدا أن النقد الأدبي حريص على إبقاء التمييز قائما بين داخل النص وخارجه. ويعد أي استكشاف أو سبر للعالم اللغوي خروجا عن نطاقه.إذاً، يتسع تحليل النص ضمن حدود النص، ويحرم أية محاولة للخطو خارج النص.هنا، يبدو لي أن هذا التمييز بين الداخل والخارج هو نتاج منهج تحليل النصوص نفسه، وأنه لايتطابق مع تجربة القارىء. وينشأ التضاد بينهما عن تعميم الخواص التي تتسم بها بعض الوحدات اللسانية على الأدب، مثل: الفونيمات واللكسيمات والكلمات. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات.لاالقاموس ولا النحو يحتويان على الواقع. إن هذه المبالغة في النقل الاستقرائي من اللسانيات إلى الشعرية هي بالضبط، فيما يبدو لي، مايغري النقد الأدبي، أعني التصميم المنهجي المناسب للتحليل البنيوي، في معاملة الأدب من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخل والخارج. ومن وجهة نظر تأويلية (هرمينوطيقية)، أي من وجهة نظر تأويل الترجمة الأدبية، فإن للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ماندعوه المرجعية، والوساطة بين الناس هي ماندعوه الاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي ماندعوه بالفهم الذاتي. ويتضمن العمل الأدبي هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي.إذاً، تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر. وهي تحاول أن تكتشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية، وملامح للتأملية ليست نرجسية، مادامت هذه التأويلية عند نقطة التقاطع بين الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل

(CONFIGURATION)، وبين إعادة التصوير الخارجية للحياة (REFIGURATION)."[85]

هذا، ويعد كتاب (**الزمان والسرد**) من أهم الكتب النقدية النظرية والتطبيقية التي شغل فيها بول ريكور السيميوطيقا والهيرمونيطيقا، من خلال الانتقال من الداخل إلى الخارج، أو المرور من معنى النص إلى النقد السردي البنيوي والسيميائي من بابه الواسع، وذلك إلى جانب كل من : فلاديمير بروب، وميخائيل باختين، وتوماشفسكي، وكريماص، ورولان بارت، وتودوروف، وجوليا كريستيفا، وجون بويون، ورولان بارت، وكلود بريمون، وكلود ليفي شتروس، وجوزيف كورتيس، وجاك فونتاني، ورومان جاكبسون، وجيرار جنيت، وجاب لينتفلت...

ومن هنا، فقد ارتأى بول ريكور أن السرد محاكاة للواقع، وهو مبني على التحبيك من جهة، وعلى الترسب التراثي والإبداع الحداثي من جهة أخرى، و قائم أيضا على الصراع والتعاون، كما يتنوع زمنه إلى ثلاثة أنواع على غرار نظرية القديس أوغسطين في كتابه(**الاعترافات**): زمن التذكر متعلق بالزمن الماضي، وزمن التوقع مرتبط بالمستقبل، وزمن الانتباه مقترن بالحاضر. ومن هنا، " يأتي تذبذب الزمان، بل يأتي تقطعه المتواصل. وعلى هذا النحو يعرف أوغسطين الزمان بأنه انتفاخ الروح. فهو يجمع في مقابلة دائمة بين الطبيعة المتحولة للحاضر الإنساني وثبات الحاضر الإلهي الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرة وفعل خلاق."[86]

وينهي بول ريكور كتابه النقدي السردي بالتركيز على الحياة والخيال ، والانطلاق من الهوية السردية في علاقتها بالذات والواقع المعيش:" ويمكن لنا أن ننكب على مفهوم " الأصوات السردية" التي تشكل سمفونية الأعمال العظيمة مثل: الملاحم والمآسي والمسرحيات والروايات. في جميع هذه الأعمال، يكمن الاختلاف

---

[85] - بول ريكور**: الوجود والزمان والسرد**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م، ص:47-48.

[86] - بول ريكور**: الوجود والزمان والسرد**، ص:53.

بينهما في أن المؤلف يتخفى بوصفه الراوي، ويلبس قناع مختلف الشخصيات، ومن بينهم جميعا، قناع الصوت السردي المهيمن الذي يروي القصة التي نقرأها. ونستطيع أن نكون الراوي في محاكاة هذه الأصوات السردية، دون أن نتمكن من أن نصير المؤلف.هذا هو الاختلاف الكبير بين الحياة والخيال. وبهذا المعنى، يصح القول: إن الحياة تعاش، أما القصص فتروى. ويظل هناك اختلاف لايردم، غير أن هذا الاختلاف يتلاشى جزئيا بقدرتنا على الانصراف إلى الحبكات التي تلقيناها من ثقافتنا، وبتجريبنا مختلف الأدوار التي تتبناها الشخصيات الأثيرة في القصص العزيزة علينا. وبوساطة هذه التحولات الخيالية لذاتنا نحاول أن نحصل على فهم ذاتي لأنفسنا، وهو النوع الوحيد الذي يتهرب من الاختيار الواضح بين التغير الجارف والهوية المطلقة. وبين الاثنين تكمن الهوية السردية."[87]

ويرى ريكور أن السرد المروي عبارة عن تأويل تاريخي للذات في مسارها الواقعي عبر الخيال الرامز:" إن معرفة الذات تأويل، وأن تأويل الذات، بدوره، يجد في السرد، من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محولة قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي تمكن مقارنته بسير أولئك العظام الذين يتضافر بهم التاريخ والسرد."[88]

وهكذا، يكون بول ريكور قد تناول ، في إطار السرديات ، مثل رولان بارت، منطق الأفعال أو الوظائف، والشخصيات الفواعل، والسرد تزمينا ومنظورا وأسلبة.علاوة على ذلك، ينفتح بول ريكور على جمالية التلقي ، متأثرا في ذلك برولان بارت، ويوس، وآيزر...، حينما يعطي للقارىء دورا كبيرا في ممارسة عملية التأويل الهيرمينوطيقي:" إن فعل القراءة هو الذي يكمل العمل الأدبي، ويحوله إلى دليل للقراءة، بما فيه من مزايا غير قطعية

[87] - بول ريكور: نفسه، ص:55.

[88] - بول ريكور: نفسه، ص:251-252.

وثروة تأويلية خبيئة، قادرة على أن يعاد تأويله بطرائق جديدة، وفي سياقات تاريخية جديدة."[89]
وعليه، فقد ربط بول ريكور نظرية السرد بفعل التأويل، والتشديد على استحضار الذات والغير والعالم الخارجي ، والتركيز على الإحالة والمرجع والمقصدية.

المبحث الخامس: الخلاف بين بول ريكور وكريماس

لقد دخل بول ريكور في سجال علمي مع كريماس صاحب سيميوطيقا الفعل أو العمل، وكان الاختلاف منصبا على منهجية كريماس ذات الطابع اللساني والموضوعي. بمعنى أن السيميوطيقا تفسير ينبني على علمنة الظاهرة الأدبية، وبحث في شكل المضمون، مع تغييب التاريخ والزمان والذات والمقصدية. في حين، تستلزم سيميوطيقا ريكور الانتقال من التحليل العلمي الداخلي إلى التأويل الخارجي لاستكناه المقصدية، واستحضار الذات والغير والعالم الخارجي. وإذاكان كريماس يدرس النص دراسة تجزيئية في شكل مقاطع ومتواليات، فإن ريكور يدرس الخطاب باعتباره مجموعة من النصوص، أو يدرسه باعتباره منظومة دلالية كلية ذات وحدة عضوية وموضوعية.
ومن هنا، فمنهجية ريكور مزدوجة تجمع بين الداخل والخارج، وبين الذات والموضوع. وعلى الرغم من ذلك، فقد أشاد بول ريكور بكريماس أيما إشادة، وقد اعترف بأنه علمه كيف يقرأ النصوص قراءة بنيوية علمية. وفي الوقت نفسه، استفاد كريماس وجاك فونتاني كثيرا من بول ريكور في كتابهما(**سيميوطيقا الأهواء)**[90]، حينما اهتما بسميأة الذات والانفعالات والعواطف في ضوء المقاربة الفينومينولوجية والقراءة التأويلية لبول ريكور. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على انتقال كريماس من سيميوطيقا الفعل والعمل

[89] - بول ريكور: نفسه، ص:48.
[90] - Greimas et Jacques Fontanille **: Sémiotique des passions**.SEUIL .PARIS.France.1991.

إلى سيميوطيقا الأهواء والانفعال الذاتي. ومن هنا، يتم الانتقال إلى الفلسفة الفينومينولوجية التي تركز على الجسد والذات والإدراك والإحساس .
ومن الأسباب التي استلزمت هذا السجال العلمي هو طغيان اللسانيات والبنيوية والسيميائيات، وسيطرتها على الحقل الثقافي الغربي، إذ تعاظمت سطوة البنية والعلامة على حساب الذات والتاريخ والإنسان والمرجع. وكان هذا هو مصدر الاختلاف والجدال بين ريكور وكريماس. ومن هنا، أرى بول ريكور صائبا إلى حد كبير، فلابد من الجمع منهجيا بين الداخل والخارج، ولابد كذلك من الانتقال من التفسير العلمي إلى الفهم التأويلي، ولابد من التأرجح بين الذاتية والموضوعية، ولابد من إدخال المرجع إلى نسق العلامة، وتجاوز الدال والمدلول الشكليين من أجل تحقيق عمل متكامل ومنسجم[91].

المبحث السادس: سيميوطيقا بول ريكور في الميزان

واجهت سيميوطيقا التأويل عند بول ريكور مجموعة من المشاكل والعوائق؛ لأن ريكور يميز فقط بين الكلمة والجملة والنص ، بينما تزخر اللسانيات البنيوية بمجموعة من المصطلحات اللسانية المختلفة من لساني إلى آخر، فهناك: الفونيم، والمورفيم، والمونيم، والمركب، والجملة، والقيم الخلافية، والدال، والمدلول، والميتيم، واللكسيم، والطاكسيم، والسيمات. فبيرس - مثلا - يميز بين الكلمة (rheme)، والحرف(**dicisigne**)، والجملة(argument)....
ويعني هذا كله أن ريكور قد واجه فعلا مشاكل عويصة فيما يخص

[91] -Guy Bouchard: « Sémiologie, sémantique et herméneutique selon Paul Ricoeur »,**Laval théologique et philosophique**, vol. 36, n° 3, 1980, p. 255-284.

الوحدات الدلالية واللسانية، فقد استعمل مفاهيم لسانية تختلف عن تلك المفاهيم التي يستخدمها كل من: فرديناند دوسوسير، وبرييطو، وأندري مارتينيه، وتودوروف، وبيرس، وسيرل، وفتجنشتين...
أما المشكل الثاني، فيتمثل في تعدد الاختصاصات. ويعني هذا أن سيميوطيقا بول ريكور قائمة على مجموعة من التخصصات المتداخلة، كالفيلولوجيا، والفلسفة، والتأويل، والبنيوية السردية، والأنتروبولوجيا، والتاريخ، .....
أما المشكل ، فهو الإحالة أو المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنيوية والسيميائيات قد أقصت المرجع لصالح الدال والمدلول، لكن بول ريكور قد أعطى أهمية كبرى للإحالة المنطقية. ومن ثم، فمنهجيته تتجاوز الفهم إلى استحضار الذات والمرجع والغير. ومن ثم، فاللغة والاستعارة والنصوص والخيال مجرد وسيلة للإحالة المرجعية لنقل العالم الواقعي. ومن ثم، يعقد ريكور تقابلا تماثليا بين طبيعة العمل وعالم هذا العمل. بيد أن ريكور يختلف مع مجموعة من المناطقة حول طبيعة هذا المرجع، وهذه الإحالة.

وهكذا، نستنتج ، مما سبق، أن سيميوطيقا بول ريكور جاءت رد فعل على لسانيات البنية والعلامة والتفكيك، من أجل الخروج من عالم داخلي مغلق مسيج بالثوابت البنيوية والثنائيات الضدية، إلى عالم أوسع وأرحب يعتمد على التأويل والذات والمقصدية، واستحضار الغير والقارىء والعالم الخارجي. ويعني هذا أن سيميوطيقا بول ريكور تتجاوز الداخل إلى الخارج، وتتجاوز الدال والمدلول نحو المرجع، وتربط الذات بالمقصدية، وتتأرجح بين الذاتية والموضوعية. لكن بول ريكور واجهته مشاكل منهجية عويصة، تتمثل في تحديد الوحدات الدلالية واللسانية بدقة ، كما اعترضه مشكل تعدد الاختصاصات، حتى أصبحت منهجية بول ريكور تشبه ما يسمى بالمنهجية المتعددة الاختصاصات، كما واجه مشكل المرجع الذي يختلف حوله اللسانيون والمناطقة بشكل من الأشكال.

وعلى الرغم من الانتقادات التي وجهت إلى سيميوطيقا بول ريكور، خاصة أنه لم يأت بشيء جديد في مجال السرديات إلى حد ما، إذ أعاد- في رأيي- أفكار رولان بارت، وتودوروف، وكلود بريمون...إلا أن منهجيته أعادت الاعتبار للسيميوطيقا الخطابية التي سقطت في التحليلات العلمية الموضوعية الصرفة، وغيبت الذات والمقصدية والمرجع. ومن ثم، فلابد أن تكون السيميوطيقا منهجية نصية وخطابية شاملة، تجمع بين الذاتية والموضوعية، وتخلق تآلفا بين الداخل والخارج، وتوفق بين النص والذات والعالم الخارجي. وهذا ما لاحظناه - فعلا - مع سيميوطيقا الأهواء التي أعادت الاعتبار للذات مع كريماص وجاك فونتاني[92]، وسيميوطيقا التلفظ التي تهتم بالذات المتكلمة كما عند إميل بنيفنست[93].

[92] - Greimas et Jacques Fontanille **: Sémiotique des passions**.SEUIL .PARIS.France.1991.

[93] - Benveniste(E) :(la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique générale 1**, édition Gallimard, Paris, 1966.

الفصل الرابع:

النقـــد الثقافي بين المطرقة والسندان

يعد النقد الثقافي من أهم الظواهر الأدبية التي رافقت (مابعد الحداثة) في مجال الأدب والنقد، وقد جاء رد فعل على البنيوية اللسانية، والسيميائيات، والنظرية الجمالية (الإستيتيقية) التي تعتني بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة، أو ظاهرة فنية وجمالية وبويطيقية (شعرية) من جهة أخرى. ومن ثم، فقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معا، بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثل في المنهج الثقافي الذي يهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، ودراستها في سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والمؤسساتي فهما وتفسيرا. وقد تأثر المنهج الثقافي بمنهجية جاك دريريدا التفكيكية القائمة على التقويض والتشتيت والتشريح، لكن ليس من أجل إبراز التضاد والمتناقض، و تبيان المختلف إضاءة وهدما وتأجيلا، بل من أجل استخراج الأنساق الثقافية عبر النصوص والخطابات، سواء أكانت تلك الأنساق الثقافية مهيمنة أو مهمشة، وموضعتها في سياقها المرجعي الخارجي ، متأثرة في ذلك بالماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد الاستعماري (الكولونيالي)، والنقد النسوي الذي يدافع ثقافيا عن كينونة التأنيث في مواجهة سلطة التذكير .إذاً، ما النقد الثقافي؟ وما تطوره التاريخي؟ وما مرتكزاته المنهجية؟ وما سلبياته وإيجابياته؟

المبحث الأول: مفهـــوم النقد الثقافي

من المعلوم أن مصطلح الثقافة عام وعائم وفضفاض في دلالاته اللغوية والاصطلاحية، ويختلف من حقل معرفي إلى آخر، وهو من المفاهيم الغامضة في الثقافتين: الغربية والعربية على حد سواء . فالثقافة بطابعها المعنوي والروحاني تختلف مدلولاتها من البنيوية إلى الأنتروبولوجيا وما بعد البنيوية. وتندرج الثقافة مجاليا ضمن الحضارة التي تنقسم إلى شقين: الشق المادي والتقني، ويسمى بالتكنولوجيا(Technologie)، والشق المعنوي والأخلاقي والإبداعي، ويسمى بالثقافة(Culture).

ومن ثم، يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري: الدراسات الثقافية (Cultural studies) التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني، وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي(Cultural criticism) الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبويطيقية، وهو الأحدث ظهورا مقارنة بالنوع الأول. ومن ثم، يهتم النقد الثقافي بالمؤلف، والسياق، والمقصدية، والقارىء، والناقد. ومن ثم، فالنقد الثقافي نقد إيديولوجي وفكري وعقائدي. وهكذا، فقد رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة بولنجتون في عام 1949 م للشاعر عزرا باوند؛ لأنه كان مؤيدا لموسوليني وهتلر في الحرب العالمية الثانية. ويعني هذا أن هؤلاء المثقفين كانوا ينطلقون من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية أكثر من انطلاقهم من مرتكز النص أو الخطاب باعتباره علامة ثقافية وسياقية ، تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون علامة جمالية أو فنية أو شكلية. ومن ثم، يهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية. ويعني هذا أن النقد الثقافي هو" فعل الكشف عن الأنساق،وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها، وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة."[94]

هذا، ويرى مجموعة من النقاد الثقافيين، كفانسان ليتش(Vincent B.Leitch)، وعبد الله محمد الغذامي، وغيرهما... بأنه آن الآوان للاهتمام بالنقد الثقافي باعتباره بديلا للنقد الأدبي، بعد أن وصل هذا النقد - حسب عبد الله محمد الغذامي- إلى سن اليأس، ووصلت البلاغة العربية بعلومها الثلاثة(البيان، والمعاني، والبديع) إلى مرحلة العجز والموت، حيث يقول الغذامي:" مازلنا ندرس طلابنا في المدارس والجامعات مادة البلاغة بعلومها الثلاثة، ولانعي أن ما ندرسه لهم هو علم لم يعد يصلح لشيء، فلا هو أداة نقدية صالحة

[94] - عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى سنة 2000م، ص:15.

للتوظيف، ولا هو أساس لمعرفة ذوقية أو تبصر جمالي، وإن كانت قديما كذلك إلا أنها لم تعد أساسا لتصور ولا لتذوق. ومن ذا يحتاج إلى رصد الكنايات والجناسات والطبقات في أي نص، ومن ذا يحتاج إليها لتذوق أي نص أو تعرف صيغه ودلالاته، ونحن في الجامعات ندرس طلابنا وطالباتنا كل ماهو نقيض لهذه البلاغة ومتجاوز لها، ولكننا لانجرؤ على إلغاء مقررات البلاغة، وقد نظن أن إلغاءها سيكون بمثابة الانتحار المعرفي، أو التآمر ضد التراث، وضد ذائقة الأمة. تتصنم العلوم مثلما يتصنم الأشخاص حتى لتبلغ حد القداسة، وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا، وعربيا، بما أننا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته. ولسوف أشرح أسباب هذه النظرة عندي فيما يلي من ورقات، وأبدأ بما صار يأتيني من أسئلة حول مشروعي في (النقد الثقافي)، وعن كونه بديلا عن النقد الأدبي وعن إعلان موت النقد الأدبي."[95]

وعليه، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة. وبتعبير آخر، هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن. ومن ثم، لايتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أساس أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية. ومن هنا، يتعامل النقد الثقافي مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا ، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن.

علاوة على ذلك، علينا ألا نخلط النقد الثقافي بنقد الثقافة أو الدراسات الثقافية العامة، فالنقد الثقافي هو الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية، فيحاول استكشاف

[95] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص:12.

أنساقها الثقافية المضمرة غير الواعية، وينتمي هذا النقد الثقافي إلى ما يسمى بنظرية الأدب على سبيل التدقيق. في حين، تنتمي الدراسات الثقافية إلى الأنتروبولوجيا والإتنولوجيا وعلم الاجتماع والفلسفة والإعلام وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى. وفي هذا السياق، يقول عبد الله الغذامي:" ونميز هنا بين (نقد الثقافة) و(النقد الثقافي)، حيث تكثر المشاريع البحثية في ثقافتنا العربية، من تلك التي عرضت وتعرض قضايا الفكر والمجتمع والسياسة والثقافة بعامة، وهي مشاريع لها إسهاماتها المهمة والقوية، وهذا كله يأتي تحت مسمى (نقد الثقافة)، كما لابد من التمييز بين الدراسات الثقافية من جهة والنقد الثقافي من جهة ثانية، وهذا تمييز ضروري التبس على كثير من الناس حيث خلطوا بين (نقد الثقافة) وكتابات (الدراسات الثقافية)، وما نحن بصدده من (نقد ثقافي)، ونحن نسعى في مشروعنا إلى تخصيص مصطلح (النقد الثقافي) ليكون مصطلحا قائما على منهجية أدواتية وإجرائية تخصه، أولا، ثم هي تأخذ على عاتقها أسئلة تتعلق بآليات استقبال النص الجمالي، من حيث إنه المضمر النسقي لايتبدى على سطح اللغة، ولكنه نسق مضمر تمكن مع الزمن من الاختباء، وتمكن من اصطناع الحيل في التخفي، حتى ليخفى على كتاب النصوص من كبار المبدعين والتجديديين، وسيبدو الحداثي رجعيا، بسبب سلطة النسق المضمر عليه."[96]

وعليه، فالنقد الثقافي عبارة عن مقاربة متعددة الاختصاصات، تنبني على التاريخ، وتستكشف الأنساق والأنظمة الثقافية، وتجعل النص أو الخطاب وسيلة أو أداة لفهم المكونات الثقافية المضمرة في اللاوعي اللغوي والأدبي والجمالي. أما الدراسات الثقافية، فتهتم بعمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها، وقد توسعت لتشمل دراسة التاريخ، وأدب المهاجرين، والعرق، والكتابة النسائية، والجنس، والعرق، والشذوذ، والدلالة، والإمتاع... وذلك كله من أجل كشف نظرية الهيمنة وأساليبها.

---

[96]- عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، ص:37-38.

المبحث الثاني: تطــور النقــد الثقافــي

من المعلوم أن الدراسات الثقافية (Cultural studies) قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر، أو ربما قبل هذه الفترة بكثير، في ظل العلوم الإنسانية(علم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، والإثنولوجيا، وعلم النفس، وعلم التاريخ، والفلسفة...)، مع انبثاق الثورة الصناعية.

هذا، وقد انتشرت الدراسات الثقافية بشكل متميز في الغرب منذ سنة 1964م ، مع تأسيس مركز بريمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، وبروز مدرسة فرانكفورت في الأبحاث الثقافية ذات الطابع النقدي والسوسيولوجي ، لتنتشر الدراسات الثقافية بشكل موسع في سنوات التسعين في مجالات عدة، بعد أن استفادت من البنيوية ومابعد البنيوية. وتشكلت على هداها نظريات ومذاهب وتيارات ومدارس واتجاهات ومناهج نقدية وأدبية، وظهرت في الغرب مجموعة من الدراسات الثقافية لدى رولان بارت، وميشيل فوكو، وبيير بورديو صاحب المادية الثقافية، وإدوارد سعيد، وهومي بابا، وجي سي سبيفاك، وجان بودريار، وجان فرانسوا لوتار...

ويعني هذا أن مدرسة بريمنغهام الإنجليزية ومدرسة فرانكفورت الألمانية من المدارس التي ساهمت في إغناء الدراسات الثقافية، فكانت النظرية النقدية تنظر إلى النقد الأدبي على أن من بين وظائفه الرئيسة " التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسس اليقين بها على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل، في حين أن هذه الأشكال من العقلانية المزيفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركايمر بالعقل الأداتي."[97]

[97] - توم بوتومور: **مدرسة فرانكفورت**، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا،دار الكتب الوطنية، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004م، ص:207.

وكانت هناك نظريات أخرى ساهمت في إفراز النقد الثقافي والدراسات الثقافية إلى جانب مدرسة بريمنغهام ومدرسة فرانكفورت كنظرية (ما بعد الحداثة)، والنظرية التفكيكية، ونظرية التعددية الثقافية، والنقد النسوي، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، ونظرية الجنوسة، والنقد الاستعماري (الكولونيالي)، ونظرية التلقي أو التقبل، وثقافة الوسائل والوسائط الإعلامية، والخطاب السردي التكنولوجي...

هذا، ويمكن الحديث عن نوعين من الثقافة: ثقافة الاستقبال وثقافة الرفض والمقاومة. وتنبني ثقافة الرفض بدورها على أنواع ثلاثة من القراءات: قراءة الهيمنة، وقراءة التحاور، وقراءة المعارضة.

بيد أن الظهور الفعلي والحقيقي للنقد الثقافي لم يتحقق إلا في سنوات الثمانين من القرن العشرين(1985م) في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث استفاد هذا النقد من البنيوية اللسانية، والأنتروبولوجيا،والتفكيكية، ونقد (ما بعد الحداثة)، والحركة النسوية، ونقد الجنوسة، وأطروحات مابعد الاستعمارية...

ومن ثم،لم ينطلق النقد الثقافي إلا بظهور مجلة(**النقد الثقافي**) التي كانت تصدر في جامعة مينيسوتا في شتى المجالات الثقافية[98]. وبعد ذلك، أصبح النقد الثقافي يدرس في معظم جامعات الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت تعتني أيما عناية بتدريس العلوم الإنسانية. بيد أن مصطلح النقد الثقافي (Cultural criticism) لم يتبلور منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي فنسان.ب.ليتش(Vincent.B.Leitch) ، الذي أصدرسنة 1992م كتابا قيما بعنوان(**النقد الثقافي:نظرية الأدب لـ(ما بعد الحداثة))**[99] . ومن ثم، فليتش هو أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظرية (مابعد الحداثة)، واهتم بدراسة

---

[98] ـ فينيست ليتش، **النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،الطبعة الأولى سنة 2000 ، ص 410.

[99]-Vincent B. Leitch: **Cultural criticism, literary theory, post structuralism,** Columbia University Press1992 ,. 186 pages.

الخطاب في ضوء التاريخ والسوسيولوجيا والسياسة والمؤسساتية ومناهج النقد الأدبي. وتستند منهجية ليتش إلى التعامل مع النصوص والخطابات ليس من الوجهة الجمالية ذات البعد المؤسساتي، بل تتعامل معها من خلال رؤية ثقافية تستكشف ماهو غير مؤسساتي وماهو غير جمالي. كما يعتمد النقد الثقافي عند ليتش على التأويل التفكيكي، واستقراء التاريخ، والاستفادة من المناهج الأدبية المعروفة، والاستعانة بالتحليل المؤسساتي... كما أن منهجية ليتش هي منهجية حفرية لتعرية الخطابات بغية تحصيل الأنساق الثقافية استكشافا واستكناها ، وتقويم أنظمتها التواصلية مضمونا وتأثيرا ومرجعية، مع التركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية للظواهر النصية لرصد الأبعاد الإيديولوجية، متأثرا في ذلك بجاك ديريدا، ورولان بارت، وميشيل فوكو...

ويعني هذا أن ليتش ينتمي إلى نقد ما (بعد الحداثة)، حيث يلتجىء إلى تشريح النص تفتيتا وتفكيكا، واستجلاء الأنظمة غير العقلية والأنساق الثقافية الإيديولوجية ضمن رؤية انتقادية وظيفية. وبتعبير آخر، يتعامل ليتش مع النص أو الخطاب بالتركيز على الأنظمة العقلية واللاعقلية، وتفكيكها اختلافا وتقويضا وتضادا على غرار التصور التفكيكي عند جاك ديريدا. ويعمل ليتش أيضا على نقد المؤسسة الأدبية التي توجه أذواق القراء بالطريقة التي ترتضيها هذه المؤسسة . ومن ثم، ينتقد ليتش المؤسسة الثقافية التي كان لها تأثير سلبي على طريقة التلقي والاستجابة لدى القراء. وهنا، يتفق ليتش في نقده مع نقاد استجابة القارىء، مثل: بليتش وفيش... ويتفق كذلك مع نقاد مؤسسة الأدب كتودوروف وكوللر ، وتأثر كذلك بميشيل فوكو وجيل دولوز وليوتار الذين انتقدوا مؤسسات المجتمع الاستهلاكي بربط الخطاب بالمؤسسة. كما يستعرض ليتش مجموعة من الأعمال الثقافية التي تنتمي إلى النقد المؤسساتي، مثل: كتاب إدوارد سعيد عن (**الاستشراق**)، وكتاب ميشيل فوكو حول(**السلطة والمعرفة**). وهنا، يضيف ليتش مصطلحا آخر إلى نظرية التقويض لدى جاك ديريدا، وهو مصطلح التمأسس (Instituting). ويعني

المصطلح استحالة الهروب من المؤسسة، بدلالة أنه لايمكن محاربة المؤسسة إلا بواسطة مساءلة المؤسسة نفسها.[100]

ومن أهم النقاد العرب الذين انبهروا بالنقد الثقافي عند فانسان ليتش هو الناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي في مجموعة من كتبه النظرية والتطبيقية، مثل: (**النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية الغربية**) (2000م)، وكتاب (**تأنيث القصيدة والقارىء المختلف)(1999م)**[101]، وكتاب(**نقد ثقافي أم نقد أدبي**) (2004م)...

فإذا أخذنا كتابه القيم(**النقد الثقافي)** الذي ظهر في طبعته الأولى سنة 2000م، فإن الكاتب يحدد فيه مفهومه للنقد الثقافي، ويذكر أهم الخلفيات المعرفية التي كانت وراء ظهور النقد الثقافي، مع التركيز على (فانسان ليتش) باعتباره رائد النقد الثقافي في الحقل النقدي الأمريكي. وبعد ذلك، ينتقل الكاتب إلى توضيح عدته المنهجية التي حصرها في مجموعة من المفاهيم، كالجملة الثقافية، والمجاز الثقافي، والتورية الثقافية، والدلالة الثقافية، والوظيفة النسقية، والنسق المضمر، والمؤلف المزدوج...ومن ثم، يخلص الكاتب إلى تطبيق منهجيته الثقافية على الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر، مركزا على أشعار المتنبي، وأبي تمام، ونزار قباني، وأدونيس...

هذا، وقد توصل الباحث إلى أن هذا الشعر كان شعر الفحولة ، والتغني بالطاغية الذكوري ، وقد امتد هذا إلى شعر الحداثة الذي صار شعرا رجعيا ؛ لأنه يسير على النهج القديم في تمجيد الفحولة والطاغية. وفي هذا النطاق، يقول الغذامي:" تصنع أدونيس شعرا جميلا وخلابا، لكنها لاتضيف شيئا جديدا جدة جوهرية إلى الثقافة العربية، ذلك لأن الشعر مذ معرفة الإنسان به يقوم على هذه الأسس، وهي أسس خالصة الشعرية، ولقد تشبعت الذات العربية بها منذ الأزل، وهي في عرفنا ما أسهم في شعرنة الشخصية العربية،

---

[100] - عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي**، صص:31-35.

[101] - عبد الله الغذامي**: تأنيث القصيدة والقارىء المختلف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.

وصيغها بالصبغة الشعرية، حتى صار النموذج الشعري هو الصيغة الجوهرية في المسلك والرؤية، مما سمح للنسق الفحولي التسلطي والفردي بأن يظل هو النهج والخطة.
وبما أن أطروحة أدونيس تدور حول هذا النموذج النسقي وتصدر عنه، فإنها لايمكن أن تكون أساسا للتحديث الفكري والاجتماعي.وملاحظة أدونيس على غياب الحداثة في البعد الاجتماعي والفكري صحيحة بالضرورة، والسبب فيه وفي نموذجه الذي هو نموذج مغرق في رجعيته، وإن بدا حداثيا، وادعى ذلك، إنها حداثة في الشكل وحداثة فردية متشعرنة، فيها كل سمات النموذج الشعري، بجماليته من جهة، وبنسقيته من جهة ثانية."[102]
أما في كتابه الثاني **(نقد ثقافي أم نقد أدبي؟)**[103]، فقد دخل في سجال نقدي مع الدكتور عبد النبي اصطيف حول مبادىء النقد الثقافي، وقد تبين لنا مدى التباعد بين الكاتبين، واختلاف وجهة نظريهما بشكل طبيعي. فالأول يدافع عن النقد الثقافي، والثاني يدافع عن النقد الأدبي.
هذا، ويصدر الباحث الجزائري حفناوي بعلي كتابا بعنوان(**مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن**)[104]، وقد اعتمد في عرض آرائه على كتابات عبد الله الغذامي التي تعتبر مراجع ومصادرأساسية لكل الكتابات العربية في النقد الثقافي بحثا وجمعا وتوثيقا ونقدا.
أما الدكتور صلاح قنصوة في كتابه(**تمارين في النقد الثقافي**)[105]، فإنه يدرس الجمل والأمثال الشعبية الشائعة والمتداولة بين الناس ، في ضوء المقاربة الثقافية القائمة على مجموعة من التصورات الفلسفية ذات الطابع الاجتماعي لكي يقيم الدليل على انعدام الهوة بين الإنسان العامي والإنسان المثقف ، مختلفا في ذلك مع أبي حامد

---

[102] - عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي،** ص:294-295.
[103] - عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.
[104] - حفناوي بعلي **: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م، عدد الصفحات 384.
[105] - صلاح قنصوة: **تمارين في النقد الثقافي،** ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م. عدد الصفحات 194.

الغزالي، وابن سينا، وأبي حيان التوحيدي. ومن ثم، يتضمن الكتاب قواعد وتمارين تطبيقية ووضعيات للإنجاز.
وعليه، يعرف صلاح قنصوة الثقافة بأنها فعالية سلوكية وذهنية وفكرية يمكن تعليمها وتعلمها، ويتم نقلها عبر الأنساق و النظم الإجتماعية. وبعد ذلك، يقسم الثقافة إلى ثلاثة مستويات: ثقافة الجلد، و هى تتضمن العرق و الدين و اللغة، و ثقافة المشترك أو المتصل القومى، و الثقافة المعاصرة للمجتمع أو الأمة.
هذا، ويعرف النقد الثقافي بأنه دراسة النصوص والخطابات في ضوء المقاربة الثقافية، باعتبار أن النص حامل لثقافة معينة، سواء أكانت مادية أم معنوية، قولا أم ممارسة فعلية. ومن ثم، يحصر النقد الثقافي في نقد الأساطير والأوهام على غرار تفكيكية جاك ديريدا، ونقد الأصولية الدينية تقويضا وتفكيكا، والوقوف ضد فكرة صراع الحضارات التي يطرحها صمويل هنتغتون، وتعرية الداروينية الجديدة، ونقد كل الأفكار والقضايا المستجدة في الساحة الفكرية العالمية بصفة عامة، والساحة العربية بصفة خاصة.
علاوة على ذلك، ينتقد بعض النصوص في ضوء المقاربة الثقافية كدراسة (**ألف ليلة وليلة)** الزاخرة بالأنساق الجمالية والثقافية والفلسفية والحجاجية. كما يرصد المؤلف ثنائية الهوية والغير من خلال الدفاع عن الذات . وفي الوقت نفسه، يمارس الكاتب النقد الذاتي لتقويم بنية الثقافة العربية تفكيكا وتشريحا ورصدا.
ومن الكتب التي تندرج ضمن النقد الثقافي ماكتبه محسن جاسم الموسوي تحت عنوان(**النظرية والنقد الثقافي)**[106] ، حيث يرى الكاتب أن النقد الثقافي قد ظهر مرافقا لنظريات (مابعد الحداثة) أو مابعد البنيوية، وأن هذا النقد يستعين بمجموعة من العلوم المعرفية، لمعرفة أثر فعل الثقافة في المجتمعات. ويهتم الكتاب بقضية الحياة الثقافية وتعقيداتها وأنساقها في المجتمعات العربية. و الكتاب في الحقيقة دعوة صريحة لممارسة النقد الذاتي، وتصحيح أخطائنا وعيوبنا، والنظر إلى الواقع بمنظار تفكيكي حقيقي، بغية التحرر من

[106] - محسن جاسم الموسوي: **النظرية والنقد الثقافي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م. عدد الصفحات:196 صفحة.

شرنقات النقص والتخلف والتقوقع الحضاري. ويذهب جاسم الموسوي إلى أن النقد الثقافي يهتم كثيرا بتناول النصوص والخطابات التي تحيل على الهامشي والعادي والمبتذل والعامي واليومي والسوقي والوضيع، في مقابل النصوص المنتقاة للكبار والمشهورين من الكتاب والمبدعين.
ويكاد يتفق محسن جاسم الموسوي مع عبد الله الغذامي حينما يعتبر نظرية السرقات الشعرية وفكرة الطبقية لدى الجمحي وغيره تكريسا للثقافة المركزية القرشية التي كانت تتحكم بشكل من الأشكال في توجيه متلقي الشعر العربي، إذ كانت تفرض مجموعة من مقاييس التقبل والاستجابة، وتشترط معايير الاستساغة الجمالية والفنية الصحيحة...[107]

المبحث الثالث: المؤثـــرات الثقافيـــة

استفاد النقد الثقافي نظرية وتطبيقا من حقول ومجالات معرفية عدة، مثل: الفلسفة، والبلاغة، والأدب، والنقد. كما انفتح على مجموعة من المناهج النقدية تمثلا أو معارضة، مثل : البنيوية، والسيميائيات، والتفكيكية، والتأويلية، والنقد النسائي، والبنيوية الأنتروبولوجية، وجمالية القراءة، والماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والنقد الكولونيالي أو ما يسمى أيضا بالنقد الاستعماري، والنقد الجنوسي... وبصفة عامة، لقد تأثر النقد الثقافي أيما تأثر بالنقد الحداثي والنقد ما بعد الحداثي على حد سواء.
كما تأثر هذا النقد الثقافي بكتابات ريتشاردز، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وجاك ديريدا. وفي هذا النطاق، يقول الغذامي في كتابه(**النقد الثقافي**):" لقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملا) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص)، ووقوفه على الشفرات الثقافية كما فعل في قراءته لبلزاك

[107] - محسن جاسم الموسوي: **النظرية والنقد الثقافي**،ص:53.

وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية. جرى الوقوف على فعل الخطاب وعلى تحولاته النسقية، بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية."[108]

ويبدو لنا من هذا أن النقد الثقافي أقرب إلى المنهج التفكيكي من باقي المناهج الأخرى نظرا لوجود مجموعة من القواسم المشتركة التي تتمثل في : الاختلاف، والتشريح، والنص المضاد، والتقويض، واستكشاف المضمر والمختلف...

وعليه، فقد ظهر النقد الثقافي في الغرب رد رد فعل على النظرية الجمالية، والبنيوية اللسانية، والسيميائيات النصية، والبويطيقا ، وفوضى التفكيك وعدميته، وذلك باتجاهاته المختلفة: الماركسية الجديدة، والمادية الثقافية، والتاريخانية الجديدة، وما بعد الكولونيالية، والنقد النسوي...[109]

هذا، وقد ارتبط النقد الثقافي ، على مستوى التحليل وتشغيل الآليات المنهجية، بمجموعة من العلوم الإنسانية، كالتاريخ، والإثنولوجيا، والأنتروبولوجيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلوم الإعلام، وعلوم الحضارة.... إذاً، " فقد تبنت الدراسات الثقافية دور مساءلة العلوم المنتمية إلى الحقل الاجتماعي وعلوم الإنسان، واستجوبت ممارسات النقد الأدبي التقليدية وممارسات النظرية الجمالية، ولعبت فيها دورا حاسما، وهذا ما يجعلها إفرازا للنظرية البنيوية وما بعدها، وتجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه مابعد البنيوية من دور في الحياة العامة، وهو دور أحجمت عنه ما بعد البنيوية في صورتها التقويضية لأسباب منهجية تتعارض جذريا مع طرحها، لكن الدراسات الثقافية تبنته، واعتبرته وازع قوتها، ودافع نشاطها."[110]

---

[108] - عبد الله الغذامي: نفسه، ص:13.

[109] - عبد العزيز حمودة، **الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص**، سلسلة عالم المعرفة 298، الكويت، 2003، ص 351.

[110] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:73.

وهكذا، فالنقد الثقافي هو مجموعة من المناهج والمقاربات المتعددة الاختصاصات التي تصب كلها في الحقل الثقافي ، وخدمة الأنساق المضمرة اللاعقلية والأنظمة الإيديولوجية.

المبحث الرابع: مواضيع النقـــد الثقافي

تتناول الدراسات الثقافية بصفة عامة، والنقد الثقافي بصفة خاصة، المواضيع ذات الطبيعة الثقافية والذهنية والفكرية، سواء أكان ذلك في المجتمعات الطبيعية البدائية أم المجتمعات الثقافية المتمدنة.أي: دراسة ثقافات المجتمع المختلفة، ودراسة نظمه، وقيمه، وعاداته ، وتقاليده، وأنماط تفكيره وتصوره. والتعريف كذلك بوسائطه، وفنونه، وإنسانياته. ويعني هذا أن الثقافة ترتبط بعالم الفن، والخيال، والأفكار، والتشكلات البشرية، والتركيز على المؤسسات الثقافية ، وتبيان أنظمتها الدلالية، ومعرفة كل ما أنتجته الثقافة وما أفرزته.
ومن ثم، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس النصوص والخطابات ضمن أنساقها الثقافية المضمرة، سواء أكان ذلك في الشعر أم في الرواية أم في القصة أم في المسرح ، بل يمكن القول : إن النقد الثقافي يمكن تطبيقه في جميع المجالات الأدبية والفنية . ومن ثم، يدرس النقد الثقافي مواضيع الطابو(المرأة، والجنس، والشذوذ، والسحاق، واللواطية، والاغتصاب...) ، وعلاقة الأنا بالغير، والهويات المهمشة، والمواضيع المرفوضة والممنوعة في الأوساط الأكاديمية، كما تنكب على الأعراف غير المقبولة مؤسساتيا. وبهذا، تتحول ثقافة الهامش إلى ثقافة المركز. ومن " هذه الصعوبة القاهرة، أصبح التعامل مع الثقافة تعاملا محليا. أي: ضمن المؤسسة (الثقافة) الخاصة. ولذلك، يأتي تعريف الثقافة أبدا مقصورا على خصوصية مجتمعه، ومقصورا على ذاتية الخصوصية.أي: إن النظام الثقافي في خصوصيته سيبقى منغلقا على نفسه مهما حاول الانفتاح. ليس مستغربا أن نجد دراسات الثقافة تصب اهتمامها على جزئية فرعية أو على مجتمعات صغيرة جدا ومحدودة كالاهتمام

بجزئية من قيم المجتمعات البدائية في علم الأنتروبولوجيا، أو دراسات الجنوسة (التذكير والتأنيث) كموضوعة (تيمة) في نصوص بعينها، أو التركيز على الجنس في الدراسات النسائية، وهلم جرا. ويعود سبب الخصوصية المنغلقة إلى حد الثقافة نفسه، وخصوصية الثقافة ذاتها. فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي، فلابد أن يقف النظام الدلالي نفسه حدا بين ثقافة وأخرى."[111] وعليه، فمواضيع النقد الثقافي عديدة ومتنوعة، ومن الصعب استقصاؤها، أما في مجال النقد الأدبي، فيدرس النقد الثقافي النصوص والخطابات من خلال الانتقال مما هو جمالي إلى ماهو ثقافي وتاريخي وسياسي وإيديولوجي ومؤسساتي.

المبحث الخامس: مرتكزات النقـــد الثقافي

ينبني النقد الثقافي على مجموعة من الثوابت والمفاهيم النظرية والتطبيقية، وهي بمثابة مرتكزات فكرية ومنهجية ، لابد أن ينطلق منها الباحث أو الدارس لمقاربة النصوص والخطابات فهما وتفسيرا وتأويلا. وتتمثل هذه المفاهيم والمرتكزات في العناصر التالية:

المطلب الأول:الوظيفة النسقية

يرى الغذامي أنه لابد من ربط النقد الثقافي بالنسقية، فإذا كان رومان جاكبسون قد حدد ست وظائف لستة عناصر، الوظيفة الجمالية للرسالة، والوظيفة الانفعالية للمرسل، والوظيفة التأثيرية للمتلقي، والوظيفة المرجعية للمرجع، والوظيفة الحفاظية للقناة، والوظيفة الوصفية للغة. فقد حان الوقت لإضافة الوظيفة النسقية للعنصر النسقي[112]. ويعني هذا أن النقد الثقافي يهتم بالمضمر في

---

[111] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه ،ص:75.

[112] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه،ص:24.

النصوص والخطابات، ويستقصي اللاوعي النصي، وينتقل دلاليا من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية.

المطلب الثاني: الدلالـــة النسقية

يستند النقد الثقافي إلى ثلاث دلالات: الدلالة المباشرة الحرفية، والدلالة الإيحائية المجازية الرمزية، والدلالة النسقية الثقافية. و" إذا قبلنا - يقول الغذامي- بإضافة عنصر سابع إلى عناصر الرسالة الستة، وسميناه بالعنصر النسقي، فهو سيصبح المولد للدلالة النسقية، وحاجتنا إلى الدلالة النسقية هي لب القضية، إذ إن ما نعهده من دلالات لغوية لم تعد كافية لكشف كل ماتخبئه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصريحة التي هي الدلالة المعهودة في التداول اللغوي، وفي الأدب وصل النقد إلى مفهوم الدلالة الضمنية، فيما نحن هنا نقول بنوع مختلف من الدلالة هي الدلالة النسقية، وستكون نوعا ثالثا يضاف إلى الدلالات تلك. والدلالة النسقية هي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي. ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر، كما في الصريحة، أو الوعي النقدي، كما في الضمنية، أما الدلالة النسقية فهي في المضمر وليست في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدإ النقد الثقافي لكي تكتشفها، ولكي تكتمل منظومة النظر والإجراء."[113].

وما يهمنا في هذه الدلالات الثلاث هي الدلالة الثقافية الرمزية التي تكتشف على مستوى الباطن والمضمر، فتصبح أهم من الدلالتين السابقتين: الحرفية والجمالية.

المطلب الثالث: الجملة الثقافية

[113] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:26-27.

يعتمد النقد الثقافي على التمييز المنهجي بين ثلاث جمل رئيسة هي: الجملة النحوية ذات المدلول التداولي، والجملة الأدبية ذات المدلول الضمني والمجازي والإيحائي، والجملة الثقافية التي هي" حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عددا كميا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية. أي: إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف."[114]
ونفهم من هذا كله أن الجملة الثقافية هي الهدف والمرمى ، وأنها تهتم باستكشاف المنطوق الثقافي، وتحصيل المعنى السياقي الذي يحيل على المرجع الثقافي الخارجي.

المطلب الرابع: المجاز الكـــلي

يهدف النقد الثقافي إلى استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تتجاوز المجاز البلاغي والأدبي المفرد، حيث يتحول النص أو الخطاب إلى مضمرات ثقافية مجازية" وهذا، معناه أننا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى، والمضمرة، ومع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي، يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي، ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة، وما تفعله في ذهنية مستخدميها.
والمجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لنصاب بما سميته من قبل– يقول الغذامي- بالعمى الثقافي. وفي اللغة مجازاتها الكبرى والكلية التي تتطلب منا عملا مختلفا لكي نكشفها، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك، وخطاب الحب مثلا هو خطاب مجازي كبير، يختبىء من تحته نسق ثقافي، ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة."[115]

---

[114] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه،ص:27-28.
[115] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:28-29.

ويعني هذا أن النص أو الخطاب الثقافي يتحول إلى استعارات ومجازات كلية، تحمل في طياتها مدلولات ومقصديات ثقافية مباشرة وغير مباشرة.

المطلب الخامس: التورية الثقافيـــة

تتكىء التورية الثقافية في النقد الثقافي إلى معنيين : معنى قريب غير مقصود، ومعنى بعيد مضمر، وهو المقصود. ويعني هذا أن التورية الثقافية هي كشف للمضمر الثقافي المختبىء وراء السطور. وفي هذا الصدد، يقول الغذامي:" وتبعا لمفهوم المجاز الكلي بوصفه مفهوما مختلفا عن المجاز البلاغي والنقدي، فإن التورية هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، ونحن هنا نوسع من مجال التورية لالتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد، ولكننا نقول بالتورية الثقافية. أي:إن الخطاب يحمل نسقين، لامعنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر.[116]"

وهكذا، يوسع الغذامي البلاغة العربية القديمة ليتخذ من التورية مفهوما إجرائيا جديدا، بغية تطبيقه على النصوص في ضوء المقاربة الثقافية.

المطلب السادس: النسق المضمر

يعتمد النقد الثقافي على مصطلح النسق المضمر ، وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية، على أساس أن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقا ثقافية مضمرة . وبتعبير آخر، ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبية والشعرية، فهناك كذلك الوظيفة النسقية التي يعتني

[116] - عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:29.

بها النقد الثقافي. وفي هذا الصدد، يقول عبد الله الغذامي:" نزعم في عرضنا لمشروع النقد الثقافي، أن في الخطاب الأدبي، والشعري تحديدا، قيما نسقية مضمرة، تتسبب في التأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائما، ظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه ، مذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنسق الشعرنة."[117]

ويعني هذا أن النقد الثقافي يكشف أنساقا متناقضة ومتصارعة، فيتضح أن هناك نسقا ظاهرا يقول شيئا، ونسقا مضمرا غير واع وغير معلن يقول شيئا آخر. وهذا المضمر هو الذي يسمى بالنسق الثقافي. وغالبا، ما يتخفى النسق الثقافي وراء النسق الجمالي والأدبي. ومن ثم، فاستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة ذات قابلية جماهيرية شعبية ، على عكس الأنساق النخبوية التي لاتلقى شعبية عامة على مستوى الاستقبال والاتصال. بمعنى أن النقد الثقافي في خدمة القيم الإنسانية وخدمة الإنسان كيفما كان مستواه الاجتماعي والطبقي والعرقي والإثني" إن قيما مثل: قيم الحرية، والاعتراف بالآخر، وتقدير المهمش والمؤنث، والعدالة ، والإنسانية، هي كلها قيم عليا تقول بها. أي : ثقافة، ولكن تحقيقها عمليا ومسلكيا هو القضية. ولو حدث وكشفنا أن الخطاب الأدبي الجمالي، الشعري وغيره، يقدم في مضمره أنساقا تنسخ هذه القيم وتنقض ماهو في وعي أفراد. أي: ثقافة، فهذا معناه أن في الثقافة عللا نسقية لم تكتشف، ولم تفضح، ويكون الخطاب متضمنا لها، دون وعي من منتجي الخطاب ولا من مستهلكيه."[118]

ويعني هذا أن المقاربة الثقافية لايهمها في النص تلك الأبنية الجمالية والفنية والمضامين المباشرة، بل ما يعنيها هو استكشاف الأنساق الثقافية المضمرة.

---

[117] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:31.

[118] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:33.

المطلب السابع: المؤلف المزدوج

يمكن الحديث في إطار المقاربة الثقافية - بشكل من الأشكال- عن مؤلف مزدوج، الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج أنساقا أدبية وجمالية فنية ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة عن طريق الرمزية والإيحائية، وهناك في المقابل المبدع الثقافي الذي يتمثل في الثقافة نفسها التي تتوارى وراء الظاهر في شكل أنساق مضمرة غير واعية" يأتي مفهوم المؤلف المزدوج بعد هذه المنظومة الاصطلاحية لتأكيد أن هناك مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذلك هو أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شرط الجميل الإبداعي، غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص سنجد نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي، وإن كان مضمرا، إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نصا جميلا فيما الثقافة تبدع نسقا مضمرا، ولايكشف ذلك غير النقد الثقافي بأدواته المقترحة هنا."[119]

ويعني هذا أن هناك فاعلين رئيسين: المبدع الفردي أو مايسمى أيضا بالمبدع الأدبي والجمالي والفني، والفاعل الثقافي الذي يتمثل في السياق الثقافي. وثمة مفاهيم أخرى لم يشر إليها عبد الله الغذامي، مثل: السياق الثقافي، والمقصدية الثقافية، والتأويل الثقافي...

المبحث الثقافي: رواد النقد الثقافي غربيا وعربيا

ثمة مجموعة من رواد الدراسات الثقافية بصفة عامة، والنقد الثقافي بصفة خاصة، ومن بين رواد الدراسات الثقافية(Cultural

[119] -عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:.33-34

studies)، نذكر:ماثيو آرنولد في كتابه(**الثقافة والفوضى)** (1869م)، ومقاله الثقافي الآخر(**مهمة النقد في الوقت الحاضر)** (1865م)، وتايلور في كتابه(**الثقافة البدائية)** (1871م)، وريموند وليامز في كتابه(**الثقافة والمجتمع: من عام1780م- 1950م)** (1958م)، وهلم جرا...

ومن جهة أخرى، ثمة مجموعة من رواد النقد الثقافي غربا وشرقا، ومن أهم هؤلاء النقاد الغربيين الذين أثروا النقد الثقافي (Cultural criticism)، نستحضر الناقد الأمريكي: فانسان ليتش(Leitch.Vincent.B) الذي اهتم بالنقد الثقافي منذ سنوات الثمانين من القرن العشرين، وخاصة في كتابه(**النقد والطابو:النقد الأدبي والقيم)** (1987م)، حيث بلور منهجية جديدة سماها النقد الثقافي باستيحاء فلسفة (مابعد الحداثة)، وتمثل آراء ما بعد الماركسية. وقد اشتغل ليتش على تقويم ثلاثة نقاد أمريكيين هم الناقد واين بوث(Wayne Booth) صاحب التعددية الليبرالية، وروبرت شولز(Robert Scholes) صاحب البنيوية، وهيليز ميلر(Hillis Miller) ممثل التفكيكية. وقد أصدر ليتش مجموعة من الكتب النقدية، منها: مابعد البنيوية، والنقد الثقافي، والنظرية الأدبية، والنقد الأدبي الأمريكي،...

هذا، وقد كتب ليتش منذ سنة 1987م مجموعة من المقالات النقدية في إطار النقد الثقافي للتعريف به نظرية وتطبيقا ، لتبيان موقفه من (ما بعد الحداثة)، وموقفه من مدرسة ييل(Yale) التفكيكية. وقد كتب ليتش سنة 1983م كتابا حول النقد الثقافي، مبينا مرتكزاته النظرية والتطبيقية.

هذا، وقد كتبت جانيت وولف (**Janet Wolff**) كتابا بعنوان(**في الطريق مرة أخرى: استعارات السفر في النقد الثقافي)**[120]، وكتب

---

[120] -Janet Wolff: **On the road again: Metaphors of travel in cultural criticism**, cultural studies, volume7, Issue 2, 1993.

أرتور عيسى بيرجر(Arthur Asa Berger) كتابا عنوانه(**النقد الثقافي: بداية مفتاح المفاهيم)**[121]**...**

ومن أشهر الدارسين العرب الذين اهتموا بالنقد الثقافي ، نذكر: عبد الله الغذامي في كتابه(**النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**[122]، وفي كتابه المشترك مع الدكتور عبد النبي اصطيف**(نقد ثقافي أم نقد أدبي؟)**[123]، وسعد البازعي وميجان الرويلي في كتابهما(**دليل الناقد الأدبي)**[124]، والباحث الجزائري حفناوي بعلي في كتابه(**مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن)**[125]، وصلاح قنصوة في كتابه(**تمارين في النقد الثقافي)**[126]، والدارس العراقي محسن جاسم الموسوي تحت عنوان(**النظرية والنقد الثقافي)**[127]**...**

ومايلاحظ أيضا أن النقد الثقافي قد انتشر في الشرق العربي بشكل لافت للانتباه خاصة في المملكة العربية السعودية، بينما لم يتمثل النقاد المغاربة النقد الثقافي في تحليلاتهم ودراساتهم النقدية والتطبيقية، على الرغم من كونهم سباقين عربيا إلى الاستفادة من النقد الحداثي نظرية وتطبيقا، والسبب في ذلك- حسب اعتقادنا- أن النقاد المغاربة يهتمون بالثقافة الفرنكفونية أكثر مما يهتمون بالثقافة الأنجلوسكسونية. وفي هذا السياق، يوافقنا عبد الرحمن بن محمد

---

[121] - Arthur Asa Berger: **Cultural Criticism: a primer of key concepts**, Sage publications, 1995.

[122] - عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية**،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2000م. عدد الصفحات 312.

[123] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م. عدد الصفحات:224.

[124] - سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2000م. عدد الصفحات:343.

[125] - حفناوي بعلي **: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م، عدد الصفحات 384.

[126] - صلاح قنصوة: **تمارين في النقد الثقافي**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م. عدد الصفحات 194.

[127] - محسن جاسم الموسوي: **النظرية والنقد الثقافي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م. عدد الصفحات:196 صفحة.

الوهابي الذي صرح قائلا :" نرى في المغرب اهتمام النقاد بصورة أكثر فاعلية في ترجمة الكثير من الكتب التنظيرية، وكانت كتاباتهم على وجه الخصوص حول الشكلانية الحديثة، والبنيوية، وبخاصة الصادرة من الفكر الفرنسي. وهذه الدراسات المغربية أكثر رواجا بالنسبة لبعض النقاد السعوديين المهتمين بمثل هذه الإسهامات. ولسوء الحظ، فإن هؤلاء النقاد جملة لم يهتموا بالدراسات الثقافية الأخرى ذات الأهمية الكبرى لمجتمعاتهم وتطورها، مثل: الدراسات النسائية وحقوق للمرأة المعروفة جيدا في الدراسات الفرنسية والأوروبية."[128]

وينطبق هذا الحكم - فعلا - على النقد الثقافي، لكن اليوم ثمة دراسات عديدة في مجال الدراسات الثقافية ، ولاسيما النقد النسوي ككتاب نعيمة هدي المدغري (**النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب)**[129]، وكتاب زهور كرام(**السرد النسائي العربي)**[130]، وكتاب فاطمة الزهراء أزرويل وآخرين ، وهو تحت عنوان(**ملامح نسائية)**[131]...

المبحث السابع: الخطوات المنهجية للمقاربة الثقافية

يستند النقد الثقافي منهجيا إلى مجموعة من الخطوات التحليلية، والمفاهيم النظرية ، والمصطلحات الإجرائية التي يمكن الانطلاق

---

[128] - عبد الرحمن بن محمد الوهابي: **الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، الطبعة الثانية 2010م، ص:206.

[129] - نعيمة هدي المدغري: **النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب**، منشورات فكر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.عدد الصفحات:253 صفحة.

[130] - زهور كرام: **السرد النسائي العربي**، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2004م. عدد الصفحات:199 صفحة.

[131] - فاطمة أزرويل وآخرون: **ملامح نسائية**، سلسلة مقاربات، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م. عدد الصفحات: 250 صفحة.

منها لمقاربة النصوص والخطابات الثقافية فهما وتفسيرا. وتتمثل هذه الخطوات المنهجية في ما يلي:

❶ طرح أسئلة ثقافية جديدة كسؤال النسق بدلا من سؤال النص، وسؤال المضمر بدلا من سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري بدلا من سؤال النخبة المبدعة، وسؤال التأثير الذي ينصب على ثنائية المركز والهامش، أو ثنائية المؤسسة والمهمل، أو سؤال العمومي والخصوصي. وبتعبير آخر، طرح أسئلة ثقافية مركزة ودقيقة.

❷ الانطلاق من النص أو الخطاب باعتباره حاملا للعلامات الثقافية التي ينبغي التعامل معها فهما وتفسيرا وتأويلا.

❸ الانطلاق من النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية لاستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة .

❹ رصد حيل الثقافة التي تمرر عبر أنساق النصوص والخطابات الجمالية والفنية والأدبية. ويعني هذا أن النص الأدبي حامل أنساق ثقافية مضمرة وغير واعية. ومن هنا، الوقوف على الأنساق الثقافية، وليس على النص الأدبي والجمالي.

❺ التركيز على الأنساق الثقافية المضمرة، والدلالات النسقية الثقافية، وآليات البلاغة الثقافية من مجاز كلي وتورية نسقية.

❻ إن وظيفة النص ليست الوظيفة الأدبية أو الشعرية أو الجمالية ـ كما يقول رومان جاكبسون في نظامه التواصلي-، بل هي الوظيفة النسقية الثقافية.

❼ الاهتمام بالمضمر الثقافي، بدلا من الاهتمام بالدوال اللغوية ذات الطبيعة الحرفية أو التضمينية (الإيحائية). فقد اكتشف عبد الله الغذامي أن" كبار مبدعينا كأبي تمام والمتنبي ونزار قباني وأدونيس، حيث نكتشف ماتنطوي عليه نصوصهم من أنساق مضمرة تنبىء عن منظومة طبقية/فحولية/رجعية/ استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تك في وعي أي منهم، ولا في وعي أي منا، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق. وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرب في ضميرنا الثقافي، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعري والطاغية

السياسي والاجتماعي، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آن الآوان لممارستنا النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعي، من بوابة النقد الثقافي لتكشف ما يحمله الإبداع، لامن جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن ننتبه لها."[132]

❽ اكتشاف التأثيرات التي تخلفها الأنساق المضمرة في الوسط الثقافي بصفة خاصة، والوسط الجماهري بصفة عامة. أي: الانتقال من ثقافة النخبة إلى ثقافة الجماهير.

❾ الانتقال من مرحلتي: الفهم والشرح إلى مرحلة التأويل الثقافي.

هذا، ويمكن أن نطرح توجها منهجيا جديدا في إطار النقد الثقافي ، يتسم بشكل من الأشكال بنوع من الوضوح والانسجام والتسلسل والإضافة العلمية، مع استخدام المفاهيم نفسها التي طرحها الباحث السعودي عبد الله الغذامي في كتابه(**النقد الثقافي**). ويمكن حصر هذه الخطوات المنهجية في المراحل التالية:

❶ **مرحلة المناص الثقافي**: ندرس فيها كل العتبات الثقافية من مؤلف، وعنوان، ومقدمة، وإهداءات، وسياق، وهوامش، ومقتبسات، وصور، وأيقونات، ووسائط إعلامية ... وذلك كله من أجل استخلاص الأبعاد الثقافية في هذه العتبات الفوقية والمحيطة.

❷ **مرحلة التشريح الداخلي:** هنا، نقوم بتحليل النص، وتشريحه، وتفكيكه جماليا وبنيويا وسيميائيا وأسلوبيا ، فلابد من الاهتمام بماهو فني ولغوي وأسلوبي وبلاغي لفهم ماهو ثقافي.

❸ **مرحلة الرصد الثقافي:** تعتمد هذه المرحلة على رصد التمظهرات الثقافية، واستخلاص الأنساق الثقافية المضمرة، بالوقوف عند الجمل والمجازات والكنايات والصور والدلالات والأنساق الثقافية المضمرة.

❹ **مرحلة التأويل الثقافي:** نتكىء في هذه المرحلة على العلوم الإنسانية، كالتاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وعلم النفس، والنقد الأدبي في استجلاء الأبعاد الثقافية، وفضح

[132] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه،ص:41-42.

الإيديولوجيات، ونقد الأوهام والأساطير المؤسساتية في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية.

المبحث الثامن: قيمـــــة النقــد الثقافي

لا أحد ينكر أن للنقد الثقافي، كما طرحة فانسان ليتش وعبد الله الغذامي، مجموعة من الإيجابيات، وتتمثل في كون النقد الثقافي ثورة منهجية جديدة في عالم النقد الأدبي، حيث أعاد النظر في الكثير من المفاهيم والمسلمات التي تقبلناها، حينما كنا ندرس أدبنا العربي على أنها أحكام صحيحة ويقينية بشكل من الأشكال.بيد أن عبد الله الغذامي صحح لنا مجموعة من هذه المفاهيم الخاطئة في ضوء المقاربة الثقافية، بفضل منهجه النقدي الجيد الذي يعد مشروعا نقديا عربيا بكرا يستحق منا التنويه والتشجيع، على الرغم من بعض هناته النظرية الطفيفة ، و تصوراته المجانبة للصواب، وأحكامه الإيديولوجية المتسرعة.
لكن هناك مجموعة من الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى النقد الثقافي بصفة خاصة، والدراسات الثقافية بصفة عامة، وتتعلق بالنقط التالية:

المطلب الأول: شيخوخة البلاغة العربية

يرى عبد الله الغذامي أن البلاغة العربية بعلومها الثلاثة : البيان والبديع والمعاني، قد شاخت وهرمت، وهذا الحكم صحيح إذا كنا ندرس البلاغة انطلاقا من التصور التقليدي للبلاغة، بينما تدرس البلاغة – الآن- في ضوء منهجيات جديدة أو في إطار الشعرية أو الأسلوبية أو السيميوطيقا أو الحجاج التداولي، وقد استفاد الدرس البلاغي في المغرب كثيرا من الحداثة الغربية. ومن ثم، أعتقد أن الغذامي لم يطلع على المستجدات الحديثة في عالم البلاغة ببلدي

المغرب على سبيل التخصيص، كما عند محمد العمري، ومحمد الولي، ومحمد مفتاح، ومحمد مشبال...

المطلب الثاني: موت النقد الأدبي

يؤكد عبد الله الغذامي موت النقد الأدبي ، لكن أرى أن النقد الثقافي هو الذي سيموت في يوم ما، إذا لم يطور أدواته المنهجية، وينقح تصوراته النظرية والتطبيقية، حيث ينبغي أن يسايركل الحداثات المتجددة الممكنة بجدية وانفتاح وتواضع. أما النقد الأدبي، فهو عالم واسع ومفتوح نظرية وتطبيقا ، ويسير بخطوات حثيثة، وبإيقاع سريع ، محققا في ذلك تطورا منهجيا كبيرا، ويظهر لي أن عبد الله الغذامي لا يرى أمامه سوى النقد الثقافي. ومن ثم، لم يطلع على تطور النقد الأدبي في مجال السيميائيات، وما حققه من نتائج باهرة في مجال سيميائيات الفعل، وسيميائيات الأهواء، وسيميائيات التلفظ، والسيميائيات البصرية، وغيرها من السيميائيات...

المطلب الثالث: تسييس النقد الأدبي

يبدو أن النقد الثقافي يهتم بشكل كبير بمقاربة الأنساق الثقافية في ضوء مقاربة سياسية إيديولوجية، تحيلنا على تصورات الواقعية المادية والماركسية الجديدة. ومن ثم، يتحول النقد الثقافي إلى أحكام سياسية مبتذلة، تطلق بشكل معمم، دون الاستناد إلى معايير جمالية وفنية مقبولة إن تفكيكا وإن تركيبا.

المطلب الرابع: تعميم الأحــكام

يسقط الناقد الثقافي عبد الله الغذامي في مشكل تعميم الأحكام، حيث يرى أن القصيدة الشعرية العربية القديمة تتحكم فيها بنية الفحولة الناتجة عن سيادة طغيان الاستبداد السياسي والاجتماعي، حيث

يقول الغذامي:" هنا، نشأت صورة الفحل، صورة الذات الطاغية، وهي ولا شك صورة مجازية، غير أن مجازيتها لم تمنعها من أن تكون حقيقة اجتماعية وسياسية وثقافية، بمعنى أن الصورة الشعرية التذوقية المجازية تحولت لتصبح نموذجا ذهنيا يتسم استيعابه واستنباته عبر الخطاب الشعري، ثم يجري استنساخه اجتماعيا وذهنيا ليصبح صورة ثقافية نسقية."[133]

ويعني هذا أن الشعر العربي كله شعر مبني على النفاق الاجتماعي والسياسي، كما يتضح ذلك جليا في غرضي المدح والهجاء، وأساس الشعر العربي هو التغني بالفحولة تمجيدا وإشادة وتعظيما. وقد حورب شعر الحب؛ لأنه ينافي مبدأ الفحولة العربية" إن أهم خطاب في الثقافة العربية، أي خطاب الحب، هو خطاب مجازي، ولم يتمكن من التوثق في الذات الثقافية، ولم يتحول إلى صورة مسلكية ونمط في العلاقة الاجتماعية والإنسانية، والسؤال هو: لماذا...؟

نحيل السبب في هذا الأمر إلى كون النسق الثقافي المهيمن هو النسق الفحولي، وبما أنه كذلك، فإن هذا النسق يتوسل بكل الوسائل الممكنة لكي يمنع قيام خطاب مضاد، وكل خطاب تتبدى فيه علامات كسر النسق الفحولي تجري دوما محاصرته، وتضييق مجاله، بل تشويهه، كما حدث لخطاب الحب، الذي تحول من خطاب في التفاني في الآخر وفي المساواة في العلاقة الإنسانية، مما هو نقيض النسق الفحولي، غير أن الثقافة، عبر حراسها وعبر حيلها النسقية المحكمة، تمكنت من تشويه خطاب الحب، وإظهاره بمظهر الخطاب غير الفعال وغير الحقيقي، وتحويله إلى مجاز ومتخيل جمالي، لاواقع له، ولا تمثل لقيمه."[134]

بل يمكن القول مع الغذامي: إن الشعر العربي الحداثي مع أدونيس ونزار قباني هو استمرار لشعر الفحولة. لذا، فهو شعر رجعي ليس إلا. وفي هذا السياق، يقول الغذامي:" كما حدث في تجيير خطاب الحب وشعرنته، فإن خطاب الحداثة العربية ما إن نشأ على يد امرأة

---

[133] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:53.

[134] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:59.

هي نازك الملائكة، وبدأ مشروع في تأنيث القصيدة العربية، وبرز شعراء ذكور يؤسسون لنسق جديد إنساني ومناهض للفحولة، كالسياب، ما إن ظهر ذلك حتى توسلت الثقافة بحراسها وأظهرت لنا شعراء أعادوا تفحيل القصيدة، واستعادوا قيم النسق الفحولي المتشعرن، مثل أدونيس، الذي يبدو على السطح حداثيا تنويريا، غير أنه شاعر نسقي فحولي، وعبر هذا لم تعد الحداثة مشروع تغيير، بل صارت مشروع تنسيق (أي غرس النسق وتعزيزه كما كان أو أكثر)، وهذه كلها دلالات على طريقة مسار النسق وتمركزه، حتى ليقضي على كل محاولة للخروج عليه."[135]

وهكذا، يقرر عبد الله الغذامي أن الشعر العربي القديم والحديث في عمومه شعر فحولي، يمجد الاستبداد الفردي، ويعكس الطغيان السياسي والاجتماعي. بيد أن تعميم الحكم بهذه الصيغة يتنافى مع خصوصية الشعر العربي شكلا وجمالا وتصويرا، ويقصي شعر المغمورين من الشعراء، ويغض الطرف عن الشعر الشعبي،" لقد اتخذت الثقافة الشعر وسيلة لتمرير أنساقها واستدامتها وغرسها ؛ لأن الشعر هو خطاب العرب الأول، وهو ديوانهم وسجل ذاكرتهم، ولما يزل كذلك من خلال تغلغله في النسيج الثقافي حتى لقد أصبحت الخلايا والجينات الثقافية جينات متشعرنة، وهذا ما يقتضي نقدا ثقافيا يكشف عن الأنساق ويعريها، ويتتبع تطورها في خطابات أخرى غير الشعر، بعد أن خرجت من المطبخ الشعري إلى المائدة الاجتماعية، وإلى سائر الخطابات والسلوكيات، مما يجعلنا نقول بفحولية الثقافة وتشعرن الأنساق الثقافية. أي: إنها تحمل القيم الشعرية المجازية ذات العمق المستفحل، ولا بد من نقد هذه الثقافة وكشف تحولاتها ولعبة الأنساق فيها."[136]

وهكذا، يطلق عبد الله الغذامي أحكاما عامة لا تخصص شيئا، ولا تستثني أحدا، ولاتميز بين الخطابات والمذاهب والأغراض الشعرية. ومن ثم، فقد أغلق باب الاجتهاد على مصراعيه أمام

---

[135] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:59-60.

[136] - عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:64.

دارسي الشعر العربي قديمه وحديثه، مادامت هناك أحكام نقدية ثقافية جاهزة أطلقت على الشعر العربي بصفة عامة.

المطلب الخامس: الوظيفة النسقية والوظيفة السابعة

أضاف عبد الله الغذامي الوظيفة السابعة إلى النظام التواصلى عند رومان جاكبسون، وهي الوظيفة النسقية الخاصة بعنصر النسق الثقافي. بينما هناك من السيميائيين من أضاف الوظيفة الأيقونية إلى هذا النظام التواصلي الجاكبسوني ألا وهو ترنس هوكس ، وهذه الوظيفة تتعلق بالأيقون البصري[137]. ومن هنا، تكون الوظيفة النسقية هي الوظيفة الثامنة، وليست السابعة.

المطلب السادس: فهم خاص للنقد الأدبي

ينظر عبد الله الغذامي إلى النقد الأدبي نظرة ضيقة، فيحصره في ماهو جمالي وبلاغي. لذا، يعلن موت هذا النقد الأدبي، وأنه قد استكمل رسالته، وليس لديه ما يعطي،لكن عبد الله الغذامي لايعرف أن ثمة مناهج نقدية مازالت مستمرة، ومازالت تعطي ثمارها، وقد أظهرت نتائج هامة، كما هو حال السيميطويقا، والتفكيكية، وجمالية التلقي، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، والهيرمينوطيقا، والشعرية التوليدية.... ومن ثم، لايمكن للنقد الثقافي أن يكون بديلا للنقد الأدبي؛ لأن النص الإبداعي جمال ومتعة، قبل أن يكون فائدة ورسالة ثقافية ومقصدية إيديولوجية، وإلا سنعود إلى تلك المناهج الخارجية، من واقعية، وماركسية ، وبنيوية تكوينية ، التي كانت تحاكم النص الأدبي في ضوء المرجع الخارجي باستمرار. وفي هذا الصدد، يقول عبد النبي اصطيف:" وأول ما يضعف موقف الغذامي في دعوته إلى النقد الثقافي تصوره الخاص جدا للنقد الأدبي، وهو

---

[137] - ترنس هوكس: (مدخل إلى السيمياء) ، **مجلة بيت الحكمة**،المغرب، العدد5، السنة الثانية، سنة 1987م، ص:120؛

تصور محفوز بغرضه، ولا يكاد يشركه فيه الكثيرون من النقاد العرب المعاصرين الذين لايزالون يؤمنون بالنقد الأدبي، وبقدرته على ممارسة وظائفه الحيوية في المجتمعات العربية الحديثة.
وكذلك، فإن ممارسته ذاتها للنقد الثقافي لاتعطي انطباعا بالاطمئنان، نتيجة مايعتورها من انتقائية مغرضة، ومواقف متكافئة الضدين، وماتنطوي عليه من أحكام ناجزة تحتاج إلى كثير من الجهود للتدليل على صحتها.[138]"
ويعني هذا أن النقد الأدبي لايمكن تعويضه إطلاقا بالنقد الثقافي، فالنقد الأدبي مجال واسع، وظاهرة وصفية ميتالغوية مفتوحة، وهو أكثر شساعة من النقد الثقافي الضيق الذي لايبحث إلا في ماهو خارجي وإيديولوجي ومرجعي. بينما النقد الأدبي أقرب إلى الأدب، مادام المشترك بينهما هو اللغة والنص والخطاب والوظيفة الشعرية والجمالية، بينما المرجع الخارجي والثقافي هو أبعد مايكون عن الأدب ونقده.

المطلب السابع: الذاتية الشخصية

يبدو أن منهجية النقد الثقافي عبارة عن تأويل شخصي ذاتي قائم على أطروحات تاريخية أو غير تاريخية، قد تكون حقائق صحيحة أو حقائق خاطئة. بمعنى أن نتائج النقد الثقافي نتائج انطباعية، تحتاج إلى فحص علمي دقيق تاريخي واجتماعي ونفسي وجمالي وأنتروبولوجي. بمعنى أن النقد الثقافي نقد ذاتي شخصي، وليس نقدا علميا موضوعيا، يمكن الاطمئنان إلى نتائجه المعممة. ومن ثم، يتحول الأدب الجمالي - حسب الناقد الثقافي- إلى تفسيرات ثقافية مادية وماركسية مكررة، وتأويلات سياسية إيديولوجية عقيمة، فلنسمع إلى مايقوله عبد الله الغذامي، وهو يحمل الشعر رسالة إيديولوجية ضحلة : " إن الشعر حامل نسق، وأنه علامة ثقافية ذات

[138] - عبد النبي اصطيف وعبد الله الغذامي: نفسه،ص:176.

بعد نسقي، مع مافيه من جمالية، وما فيه من تأثير نفسي وذوقي بليغ، وهذا التأثير هو مايسوق النموذج، ويقوي فعله فينا، ويسمح باستنساخه سياسيا واجتماعيا. وهذا ما نقصده بمصطلح (الشعرنة)، حيث تشعرنت الثقافة، وتشعرنت معها الذات ، وتشعرنت الرؤية، وصرنا كائنات مجازية، تقول ما لاتفعل، وتكذب الكذب الجميل، وتتمركز الذات على نفسها، وتتجافى مع قيم العمل لتأخذ بدلا من العمل بالمجاز، وحدث فصل رهيب بين القول والفعل، وصرنا ننسب الصفات والسمات إلى فحولنا السياسيين والاجتماعيين نسبة مجازية، وكل صفة تقال هي صفة مغتصبة، وليست من ناتج العمل والمسلك الحق.

كل هذه سمات نسقية، إذا لم نكشف مواطن تفريخها وتزيينها الذهني، فنحن سنظل نعيد إنتاجها دون وعي، ونسبب ديمومتها، وعدم تقلصها ، مع ازدياد الوعي الثقافي عندنا، وكأننا نظل ننتج مزيدا من الطغاة، ومزيدا من الفحول، حتى إن مشروع الحداثة العربية الشعرية جاء ليكون مشروعا في التفحيل، ومشروعا في اللاعقلانية واللامنطقية، مما يجعله مشروعا رجعيا، وإن بدا في ظاهره حداثيا."[139]

ويبدو لنا أن الأحكام التي يصدرها الغذامي هي أحكام ذاتية، قد لايتفق معها الكثير من الباحثين ، ولاسيما إذا انطلقوا من منهجيات نقدية مغايرة، كالمنهجية البويطيقية، أو المنهجية السيميائية، أو المنهجية التفكيكية، أو جمالية التلقي... وحينما نعد الشعر العربي في أغلبه شعر الفحولة فنحن بهذا النقد نوقف باب النقد، ونغلقه إلى الأبد، مادمنا قد حكمنا على الشعر العربي حكما واحدا ألا وهو أنه شعر الفحولة والطاغية، فلاداعي - إذا- من دراسته مرة أخرى بالمنهج الثقافي من قبل باحث آخر.

المطلب الثامن: القراءة الانطباعية

[139]- عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه،ص:55.

وينتج عن الملاحظة السابقة، أن قراءة الغذامي للشعر العربي قديمه وحديثه عبارة عن قراءة انطباعية ، تتحكم فيها الذات بشكل انتقائي واختياري: ومن ثم، " فالصبغة الذاتية من الدرس الثقافي تأتي من موضعية الذات، وهي صبغة لايمكن بحال الفكاك منها. ولهذا، يصطبغ الدرس الثقافي دائما باللون الشخصي غير الموضوعي. ولم ينكر دارسو الثقافة هذه السمة الذاتية، بل أكدوا وجودها، وحاولوا تبريرها بقولهم: إن السمة الذاتية تعني الاهتمام بموقف وسياق الذات الفاعلة، والموقف والسياق من أمور الحتمية التي تحد وجود المرء. كما حاولوا تعريف الذات على أنها مجموعة من المواقع في اللغة والمعرفة، واللغة والمعرفة هما بدورهما مهاد ونسيج الثقافة ولحمتها. لذلك، فإن الذات لامحالة متموضعة ذاتيا، وبذلك تنحاز أبدا إلى ثقافتها."[140]

والدليل على انطباعية القراءة أنها تخالف مجموعة من القراءات التي قام بها النقاد للشعر العربي، حيث توصلوا إلى نتائج تخالف ماتوصل إليها عبد الله الغذامي، كما أن التعميم يحد من علمية قراءة الغذامي وموضوعيتها. فماذا يمكن القول ـ إذاً ـ عن شعر الصعاليك في العصر الجاهلي؟ وماذا يمكن القول عن شعر الخوارج والشعية والزبييريين إبان العصر الأموي والعصر العباسي؟ فهل هو شعر يتغنى بالفحولة والطاغية أم هو شعر ثوري مغاير؟!!

المطلب التاسع: الرتابة والتكرار

لقد أصبح هذا النوع من التحليل الثقافي ، كما عند عبد الله الغذامي في كتابه (**النقد الثقافي**)، بمثابة منشور سياسي، وأخبار تاريخية مستهلكة، وتقريرحزبي إيديولوجي فيه الكثير من المغالاة والمبالغة. فحينما نتهم شعر أدونيس ونزار قباني بالرجعية، فإن هذا الحكم إيديولوجي ماركسي لايعني شيئا في مجال النقد الأدبي، فهو مجرد تراشق وتلاسن سياسي لا رصيد له من العلمية والموضوعية،

[140] ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:79.

ويذكرنا هذا بالمنهج الإيديولوجي الماركسي كما عند حسين مروة، ومحمد مندور، وإدريس الناقوري، وعبد القادر الشاوي، وعبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم....
وإذا تعاملنا مع النصوص الأدبية والجمالية بهذا المنطق السياسي، فإننا سنسقط دائما في الروتين والرتابة والتكرار وأحادية الاستنتاج. وبناء على ذلك، نخرج من دائرة الأدب إلى دائرة المحاكمات السياسية والآراء الحزبية الضيقة.

المطلب العاشر: التجني على الأدب

يلاحظ أن النقد الثقافي يتنافى مع النص الأدبي الجميل، ويتنافر مع الإبداع الأدبي القائم على الفن والجمال، فلو كان الأدب مجرد إخبار تاريخي أو سياسي لما تعاظم شأنه، ولما تعالت قيمته ضمن نظرية الأدب. لذلك، فالنقد الثقافي يقتل الأدب، حينما يحوله إلى مجرد أنساق ثقافية مضمرة ووسائط ثقافية مرجعية ومؤدلجة.

المطلب الحادي عشر: نقد إيديولوجي

يبدو أن النقد الثقافي في رمته نقد إيديولوجي بامتياز ، يذكرنا بالنقد الواقعي، والنقد الإيديولوجي الماركسي، والنقد التاريخي، والنقد النفسي، مادام يرتكن إلى إصدار أحكام عامة، والاحتكام إلى الأنساق الثقافية الإيديولوجية، وإهمال ماهو جمالي وفني وأدبي. فلا يمكن أن نقبل مجموعة من النتائج التي خلص إليها عبد الله الغذامي، مثل قوله: إن الحداثة الشعرية العربية رجعية" إن السياسي لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة نسقية، كما أن الشاعر لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة ، والنسق حينئذ هو مضمر ثقافي، لابد من كشفه، والبحث عن علاماته. ولذا، وجدنا **الحداثي رجعيا، ووجدنا الحداثة العربية ضحية نسقية،** لالوعي الأفراد، وإنما لهيمنة النسق

عبر بقائه في المضمر، مع عدم البحث عنه ، وكشفه، وتعرف مواقع اختفائه."[141]

وليس هذا الحكم حكما نقديا وأدبيا، بل هو محاسبة سياسية بسيطة ومقتضبة ، تحتاج إلى توثيق وتحليل علمي موضوعي، وتشريح نصي حقيقي. وهكذا، فقد " كشف لنا الدرس الثقافي زيف فرضياتها المسبقة وهشاشة أسسها ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعيا بدور الثقافة (أي النظام الدلالي) في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا.إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقييمنا للحس الذوقي والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير هي سبل تحدها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافية والتاريخ والعلاقات الاجتماعية. ولهذا، فهي ليست سبلا متجردة موضوعية بريئة. ومعظم ما نأخذه على أنه مقولات بدهية ومسلمات أولية في تجاربنا مع الأدب والعلوم، تتبيأ في سياقات تمارس عليها الحد والتحديد، لتبرز أن هذه الممارسات تقبل الإدراك والوضوح فقط عن طريق علاقتها بالعمل الذي تفرزه والتأثيرات على المشاركين في فاعلية العمل. لذلك، يكتب الناقد لنقاد آخرين، ولأعضاء يهمهم الدخول ضمن حدود ثقافة النقد. وبالتالي، عليهم اكتساب القدرة أو الكفاءة التي تمليها المؤسسة المعنية. وضمن سمة المحلية للثقافة فقط ، يستطيع الدرس الثقافي أن يمارس نشاطه وفعالياته."[142]

ويعني هذا أن النقد الثقافي، كما يمارسه عبد الله الغذامي، هو نقد بعيد عن الأدب بعد السماء عن الأرض، يمارس من أجل تقويض الأدب، وتشتيته لحساب السياسة والإيديولوجيا، وربطه بالمؤسسة الثقافية نقدا أو مساءلة.

المطلب الثاني عشر: الاستسلام لماهو سياسي واجتماعي وثقافي

[141] ـ عبد الله محمد الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:46-47.

[142] ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:76.

يبحث النقد الثقافي، في تعامله مع النصوص والخطابات، على الأنساق التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تتحكم في إبداعات المبدعين والأدباء والمثقفين. ومن ثم، " فالدراسات الثقافية الموجودة بإنجازاتها المحدودة لم تتجاوز بعد طروحات البنيوية، وهي بذلك عرضة للعيوب التي تورطت فيها البنيوية.أما النشاط ما بعد البنيوي فلم يقدم بديلا فاعلا، وإنما وصل مرحلة الشلل والقصور الذاتي. ولما كانت الدراسات الثقافية إفرازا لهذه الممارسات، فإنها لم تكن أحسن حالا.ولهذا، فإن الدراسات الثقافية ، بسبب إدعاءاتها، سقطت ضحية خطابها الخاص، فدعوة جوزيف هيللس ميلر إلى تبني " وحشية الغموض" لم تفض إلا إلى الاستسلام الاجتماعي والسياسي، كما أن نقد ديريدا للعقل المحض لم يؤكد غير العماية القاتلة، وشيوع الدراسات الثقافية، وانتشارها لم يثبت غير تعمية وإخفاء الخيارات الأخرى، كما أن التركيز على ثقافة الهامش لم يصل إلا إلى مركزية الهامش وتكرار القمع الذي نادى بنبذه. وإذا أمعنا النظر في طروحات النقد النسائي وعروضه، فسندرك أنه أكد فقط امتياز الأنثى البيضاء المنتمية إلى الطبقة الوسطى الأمريكية. وإذا رجعنا إلى تاريخ الأفكار، فسنجد ممارسات الدرس الثقافي شائعة في عقدي النصف الثاني من القرن العشرين شيوعا أفضى به إلى محاسبة نفسه وآلياته ومنهجيته، ولم يتجاوز بعد هذه المحاسبة المشروطة."[143]

المطلب الثالث عشر: الانغلاق الثقافي الذاتي والخاص

يلاحظ أيضا أن المنهج الثقافي منهج قاصر ومحدود ومنغلق على نفسه، مادام يقصي الجمال والفن. ومن هنا، فمن " عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه، بل إن ممارسي الدرس الثقافي حذرون جدا في تصريحاتهم عن

[143] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:82-83.

إنجازات هذا المنهج. أضف إلى ذلك، أنه نقد إيديولوجي دائما وأبدا"[144]

تلكم هي- إذاً- أهم الانتقادات الموجهة إلى النقد الثقافي بشكل علمي وموضوعي. بيد أن النقد الثقافي يمكن الاستعانة به في تحليل النص أو الخطاب الأدبي باعتباره منهجا من بين عدة مناهج نقدية أخرى مساعدة ومكملة لتشريح المعطى المدروس ، مادام يجمع بين الذات والموضوع، لكن لايمكن أن يكون النقد الثقافي هو النقد البديل أو المنهج المفضل، فالمنهج النقدي ، مثل الموضة، له زمنه الخاص، وسياقه الخاص، ومتلقيه الخاص. ومن هنا، فإننا نقول بتناسل المناهج النقدية وتناسخها كأسطورة العنقاء، حيث يموت منهج، ليظهر منهج آخر، وهكذا دواليك، وهذه سنة الحياة في هذه الأرض المباركة.

وخلاصة القول: فعلى الرغم من أهمية المنهج الثقافي في التعامل مع النص أو الخطاب الأدبي انطلاقا من كونه ظاهرة ثقافية، حيث يعمد هذا النقد إلى مقاربته في ضوء رؤية ثقافية شاملة إن اجتماعيا، وإن سياسيا، وإن اقتصاديا، وإن تاريخيا، وإن نفسيا ، مع التركيز منهجيا على رصد الأنساق الثقافية المضمرة، وموقعتها في سياقها المرجعي والثقافي والإيديولوجي والمؤسساتي، إلا أن هذا المنهج يقصي من حسابه الفن والجمال والوظيفة الشعرية. ومن ثم، لايعترف بالبنيات الشعرية واللسانية والسيميائية؛ لأنه يتعامل مع النص أو الخطاب الأدبي والجمالي تعاملا ثقافيا خارجيا مبتذلا، على أنه نص نسقي لايزخر إلا بالرسائل الثقافية الإيديولوجية ليس إلا. وبهذا، يتنافى هذا المنهج الثقافي مع خصوصية الأدب وماهيته، ووظيفة النقد الأدبي جملة وتفصيلا. ومن ثم، إذا كان النص الأدبي قائما على علاقة تكامل وترابط عضوي مع المنهج البنيوي اللساني؛ لوجود اللغة باعتبارها قاسما مشتركا بينهما، فإن علاقة الأدب بالنقد الثقافي هي علاقة تنافر واغتراب وتباعد بامتياز.

[144] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:79.

الفصل الخامس:

من أجل منهجية جديدة في النقد الأدبي: المقاربة المتعددة التخصصات

ظهرت في سنوات الثمانين من القرن العشرين منهجية جديدة في مجال النقد الأدبي مع الناقد الفرنسي جان بول روسويبر (Jean-Paul Resweber)[145]، وتسمى هذه المنهجية الجديدة بالمقاربة المتعددة التخصصات (Une approche interdisciplinaire)، وقد فصل صاحبها مكوناتها النظرية والتطبيقية في كتابه الذي أصدره سنة 1981م تحت عنوان(**المنهجية المتعددة التخصصات**(La méthode interdisciplinaire))[146]. وبعد ذلك، بدأ الدارسون والباحثون والنقاد، سواء في الغرب أم في العالم العربي [147] في تمثل هذه المنهجية الجديدة، وتطبيقها على النصوص الأدبية الرمزية، والظواهر الثقافية المعقدة. إذاً، ما المنهجية المتعددة التخصصات؟ وما الفترات التاريخية التي مرت بها هذه المنهجية؟ وما مرتكزاتها النظرية والتطبيقية والمفاهيمية؟ وما أهمية هذا المنهج في مقاربة النصوص الأدبية فهما وتفسيرا وتأويلا؟

المبحث الأول: مفهـــوم المقاربـــة المتعـــددة التخصصـــات

تهدف المقاربة المتعددة التخصصات إلى التعامل مع النص الأدبي في ضوء مجموعة من التخصصات العلمية والمعرفية. ويعني هذا أنه من الصعب بمكان الحديث في هذا السياق عن منهجية خالصة ومستقلة، بل المنهجيات المستخدمة – هنا داخل العمل الأدبي-

---

[145] - جان بول روسويبر أستاذ الفلسفة ، ولد سنة 1941م، مسؤول عن ماستر الفلسفة والعقلانية بجامعة اللوكسمبورغ. ويعرف بأبحاثه المتنوعة في حقول فكرية متعددة، مثل: الفينومينولوجيا، والهرمونيطيقا،والبيداغوجيا، والتحليل النفسي.

[146] -Jean-Paul Resweber**: la méthode interdisciplinaire**,PUF,Paris,France,1981;

[147] - Rachid Saadi:(Approche interdisciplinaire d'un texte poétique mystiqie," Tuez-moi mes féaux" de M.Hallâj),**Approches du Texte poétique**,publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines,Oujda,Maroc,10-2010,édition,2010,pp:71-86.

متداخلة ومتقاطعة بشكل يخدم فيه الواحد الآخر. أي: إن المقاربة المتعددة التخصصات مقاربة منهجية مفتوحة تدرس الأدب في ضوء مجموعة من العلوم والتخصصات المعرفية المتعددة والمتشعبة بغية الحصول على الدلالة، وبناء المعنى. وبهذا، تكون هذه المنهجية مرنة، ومنفتحة، وموسوعية، تشترك في بنائها مجموعة من المناهج والتخصصات المتعددة. فليس ثمة نظرة ضيقة أحادية، ولابعد منهجي واحد في التعامل مع القضية الأدبية أو الظاهرة الثقافية فهما وتفسيرا.

هذا، وتعمل هذه المنهجية على استجلاء مختلف مستويات الدلالة النصية، وتفسيرها ضمن تعددية دلالية وتأويلية. بمعنى أن النص الأدبي يقدم معرفة إنسانية وتجربة إبداعية رمزية متشعبة ومركبة، من الصعب مواجهتها بمنهج نقدي واحد محدد نظريا وتطبيقيا، فلابد من الاستعانة بجميع المناهج النقدية للإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه النصية سطحا وعمقا، قصد الظفر بالدلالة التي قد تنتج عن مستويات مختلفة للمعنى. علاوة على ذلك، تتعامل المقاربة المتعددة التخصصات - بالضبط - مع النصوص الإبداعية التي تحمل في طياتها خطابات متعددة، ومستويات مختلفة من الدلالات. كما تتعامل هذه المنهجية مع النصوص الغامضة والمعقدة والمركبة والمتشعبة، مثل: النصوص الشعرية الرمزية والاستعارية، والنصوص الصوفية كما لدى الحلاج – مثلا- ، أو التعامل مع النصوص الشعرية ذات الصورة الرؤيا، كما عند أدونيس أو عبد الوهاب البياتي أو محمد بنيس وغيرهم...

ومن هنا، ترتكز هذه المقاربة منهجيا على تحديد الخطابات المتعددة، واستخلاص الرؤى المختلفة المتحكمة في العمل الأدبي، وتبيان الرؤية الموحدة الجامعة بين كل مستويات هذا النص في ضوء هذا التعدد المتباين، مع استكشاف البناء المنطقي لهذه التعددية خفاء وتجليا.

وللتوضيح أكثر، فالمقاربة المتعددة التخصصات تتعامل بشكل واضح مع النصوص الرمزية المعقدة والخطابات الإبداعية المركبة لتصيد مختلف دلالاتها المتعددة واللامتناهية. وبتعبير آخر،

فالمنهجية المتعددة التخصصات منهجية منفتحة تتعامل مع النصوص المنفتحة، سواء أكانت شعرية أم مسرحية أم سردية، ولا تتعامل مع النصوص المغلقة البسيطة ذات المعنى الأحادي، فهذه النصوص تحتاج بدورها إلى مناهج مغلقة للتعامل مع النصوص المغلقة .

ومن ثم، تعمل المقاربة المتعددة التخصصات على تقسيم العمل الأدبي إلى نطاقات متعددة التخصصات. وبعد ذلك، يتم تشريح النص الأدبي فهما وتفسيرا وتأويلا على غرار تفكيكية جاك ديريدا. والمقصود من هذا أن المعنى مبني على الاختلاف، وأن كل معنى يؤدي إلى معنى آخر يتوارى وراء الكتابة. وبهذا، يمكن الحديث عن عدمية المعنى حسب تصورات الفيلسوف الألماني العدمي نيتشه.

وتأسيسا على ماسبق، لابد منهجيا من استكناه الطبقة المجازية والاستعارية لاستكشاف المعاني المتعددة، واستقراء الانزياحات الاستبدالية والتركيبية فهما وتأويلا. وفي هذا السياق، ينبغي على الناقد الآخذ بتلابيب المقاربة المتعددة التخصصات من الانطلاق من مقاربات متعددة ومتنوعة ومتكاملة، كالمقاربة الأسلوبية، والمقاربة التيماتيكية، والمقاربة البنيوية، والمقاربة السيميوطيقية، والمقاربة الفلسفية، والمقاربة الهرمونيطيقية، والمقاربة المقارنة، بالإضافة إلى تمثل مقاربات منهجية أخرى نفسية، واجتماعية، وتفكيكية، وتاريخية ...

وعلى أي حال، فالمقاربة المتعددة التخصصات تدرس موضوعا اختصاصيا ما في ضوء تخصصات أخرى في آن معا. ويعني هذا أننا إذا أخذنا موضوع العمل، مثلا، فيمكن دراسته أو معالجته من زوايا متعددة (اقتصادية، واجتماعية، ونفسية، ودينية، وأخلاقية، وسياسية، وتربوية...)، حيث يمكن لأي باحث في أي ميدان أو تخصص ما أن يدلي بوجهة نظره حول الموضوع. أي: إن العلماء في شتى التخصصات سيقدمون آراءهم حول هذا الموضوع المرصود بشكل علمي وموضوعي، بالتركيز على مجموعة من الفرضيات والأهداف والمبادىء والوسائل والقيم.

وإذا أخذنا ـ مثلا ـ قصيدة صوفية في مجال الأدب والإبداع والنقد، فيمكن مقاربتها في ضوء مناهج وتخصصات علمية متنوعة، إذ يمكن مقاربتها في آن معا فلسفيا، وصوفيا، ولسانيا، وسيميائيا، ونفسيا، واجتماعيا،وأخلاقيا، وتأويليا، وأسلوبيا، وتاريخيا....
ومن هنا، فالمقاربة المتعددة التخصصات تتنافى مع المنهجية الأحادية النسبية التي تقصي المعارف الآخرى، وتبعد كل وجهات النظر المقابلة والمخالفة. ويعني هذا أنها منهجية تعتمد على التعددية في الآراء، وتستند إلى فلسفة التنوع ومنطق الاختلاف في إصدار الأحكام التقويمية.

المبحث الثاني: تاريخ ظهور المقاربة المتعددة التخصصات

ظهر مصطلح تعدد التخصصات **(** interdisciplinarité**)** في الولايات المتحدة الأمريكية ، في سنوات الأربعين من القرن العشرين، للإشارة إلى الأبحاث التي أجريت على الذكاء الاصطناعي. وبعد ذلك، وبالضبط في سنوات الخمسين والستين من ذلك القرن، أصبح المصطلح يطلق على العلوم والتطبيقات والمعارف المتجاورة. وكانت هذه المقاربة المنهجية تطبق ، في البداية، على المشاكل المعقدة والوضعيات الصعبة والظواهر الثقافية المركبة. ومن أهمها: المواضيع المعرفية والبيئية والتربوية والاقتصادية ـ مثلا ـ. وطبقت هذه المقاربة في مجال الثقافة والتربية والتعليم والمعرفة؛ لأن الظواهر الثقافية والتربوية والمعرفية مركبة تحتاج إلى التسلح بمجموعة من المناهج للإحاطة بهذه الظواهر المتشعبة. ومن ثم، ارتبطت المنهجية المتعددة التخصصات بالأبحاث والتطبيقات التي تحتاج إلى تعدد العلوم والمنهجيات والمعارف، مثل: التكنولوجيا، والكيمياء الإلكترونية، وسوسيولوجية الفن، وعلم النفس الاقتصادي. ومع سنوات السبعين والثمانين من القرن نفسه، بدأ الدارسون والباحثون يتعمقون بشكل جيد في المنهجية المتعددة التخصصات. وقد تعددت المصطلحات المتعلقة بهذا المفهوم، فأصبحنا نتحدث عن المنهجية المتداخلة التخصصات

(interdisciplinarité hétérogène)، أو المنهجية الاستدماجية (interdisciplinarité intégratrice)، إلى جانب مصطلحات أخرى لاتخرج عن مفهوم تعدد التخصصات والاهتمامات، مثل: (multidisciplinarité) ،و(Pluridisciplinarité)، و(interdisciplinarité)،و(transdisciplinarité). بيد أن الفيلسوف الفرنسي إدغار موران (Edgar Morin) كان يدافع كثيرا عن مصطلح المقاربة المتعددة التخصصات (interdisciplinarité)، فآثر استخدامه نظريا وتطبيقيا في مجال الفلسفة والمعرفة الإنسانية، ثم استبعد المصطلحات الغامضة الأخرى. ويعني هذا أن إدغار موران إلى جانب جان بول روسوبير من المدافعين في مجال الفلسفة والعلوم الإنسانية عن المقاربة المتعددة التخصصات منهجية وتقنية ونظرية.

هذا، وترتبط المنهجية المتعددة التخصصات (Pluridisciplinaire) في مجال الفلسفة والتربية والنقد الأدبي بجان بول روسوبير (Jean-Paul Resweber)، منذ سنة 1981م، مع صدور كتابه(**المنهجية المتعددة التخصصات/ la méthode interdisciplinaire**). ولاتعتبر هذه المقاربة النقدية منهجية أساسية خالصة ، بل هي منهجية المنهجيات، حيث تتكئ نظرية وتطبيقا على باقي المناهج النقدية الأخرى. بمعنى أن هذه المنهجية المرنة تتسم بالانفتاح على تعدد الاختصاصات، فتدرس الظواهر الأدبية والثقافية المركبة في ضوء منظورات علمية ومعرفية مختلفة ومتباعدة ومتباينة نظريا وتطبيقيا. كما تعتمد هذه المنهجية على الفلسفة، والأسلوبية، والسيميوطيقا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والرياضيات، واللسانيات، والهيرمونيطيقا، وعلم التفكيك....

هذا، ويرفض (روسوبير) أن يتحول النقد الأدبي، كما هو حال الدراسات البنيوية والسميائيات والشكلانية، إلى مجرد اختزال للنصوص الأدبية في بنى وأشكال من الخطاطات الهندسية والمعطيات الكمية والرقمية فحسب، بل لابد من التعامل مع النص الأدبي في ضوء مقاربات مختلفة من أجل اسكشاف المعاني

المتعددة المتوارية في النصوص المعقدة، ولاسيما في النصوص الشعرية الرمزية، والنصوص الشعرية المجازية الاستعارية، والنصوص الصوفية، والنصوص الانزياحية...

المبحث الثالث: المرتكزات النظرية والتطبيقية والمفاهيمية

ترتكز المنهجية المتعددة التخصصات على المقاربة التيماتيكية، والمقاربة السوسيولوجية، والمقاربة النفسية، والمقاربة الفلسفية، والمقاربة الأنتروبولوجية، والمقاربة الأسلوبية، والمقاربة السيميوطيقية، والمقاربة التداولية، والمقاربة التفكيكية، والمقاربة التأويلية، وغيرها من المقاربات الناجعة لخدمة النص الأدبي. وتستند منهجيا إلى التفكيك والتركيب، إن على مستوى الفهم ، وإن على مستوى التأويل. كما أنها تقسم النص إلى مستويات ونطاقات متعددة من الاختصاصات، قصد استكشاف المعاني المتعددة اللامتناهية العدد، عبر تشغيل مسبر الاختلاف والتعددية، وفهم النص داخليا لبناء المعنى المتعدد، وتفسيره في ضوء التأويل المختلف واللامتناهي. ومن ثم، فالمنهجية في حاجة إلى استخدام الذهن والعقل والمنطق لممارسة عمليات الفهم والتفسير والتأويل بغية البحث عن الاستعارات الرمزية، واستخلاص أهم المراكز والنطاقات الاستعارية، ودراسة موضوعاتها الفلسفية والوجودية، وتجريب المقاربة الأسلوبية والسيميائية لاستخلاص الدلالات النصية المتوارية، وتوليد المعاني المضمرة ، عبر مساءلة الشكل البنيوي تشريحا وتفكيكا وتركيبا. وبعد ذلك، يتم الانتقال إلى مقاربة الأبعاد النفسية والاجتماعية، سواء أكان ذلك من الداخل النصي أم من الخارج المرجعي.

وبناء على ماسبق، تنبني المنهجية المتعددة التخصصات على عدة مبادىء نظرية وتطبيقية ، يمكن حصرها في النقط التالية:

⇦ التعامل مع الظواهر الثقافية والنصوص المركبة (الرمزية، والحداثية، والانزياحية، والغامضة، والاستعارية، والصوفية، والأسطورية...).
⇦ مقاربة النصوص المعقدة ذات المعاني المتشعبة والغامضة.
⇦ الاهتمام بالنصوص الحداثية المنفتحة التي تستلزم منهجية منفتحة على مستوى التلقي والتقبل.
⇦ تشريح النص تفكيكا وتركيبا إن فهما وتأويلا.
⇦الانطلاق من الداخل إلى الخارج، والعكس صحيح أيضا.
⇦ البحث عن التعددية في المعنى والتأويل.
⇦ الإيمان بفلسفة التنوع والمتعدد والمختلف.
⇦ تمثل فلسفة التواصل، والتشارك، والتحاور، وتبادل وجهات النظر، والإنصات إلى الآخر.
⇦ مقاربة النص في ضوء منهجيات متعددة ومتكاملة ومتقاربة.
⇦ ليس المهم هو المعنى الواحد والرؤية الواحدة، بل المهم هو تعدد الرؤى، وتعدد المعاني، والبحث عن اللامعنى.
⇦ خلق نوع من الحوار والاتساق بين التخصصات المتعددة في التعامل مع المعارف والظواهر الثقافية و الإنسانية.
⇦ البحث عن المشترك المفاهيمي والمنهجي بين هذه التخصصات المتعددة في التعامل مع النص الأدبي.
⇦ الاستعانة بكل المفاهيم والتقنيات لدى كل تخصص علمي على حدة أثناء التعامل مع النص الأدبي .
⇦ تقسيم النص الأدبي إلى نطاقات وفضاءات ومجالات ومستويات مختلفة حسب كل تخصص علمي.
⇦ الجمع بين المنظورات المختلفة والرؤى المتعددة والمتباينة، ضمن رؤية موحدة ومشتركة على مستوى التأويل والتفسير.

المبحث الرابع: أهمية المقاربة المتعددة التخصصات

وهكذا، نصل إلى أن المقاربة المتعددة التخصصات هي تلك المقاربة التي تشرك مجموعة من التخصصات العلمية والمعرفية

اتساقا وانسجاما، في مواجهة مجموعة من الوضعيات العلمية والثقافية والإبداعية المعقدة والمركبة والغامضة التي يطرحها الموضوع الواحد، بغية تقديم أجوبة حاسمة وحلول دقيقة. ويعني هذا أن هذه المنهجية مقاربة منفتحة ومرنة وحوارية وتواصلية، تتعامل مع النصوص الحداثية والمواضيع المتشابكة من أجل فهمها بشكل جيد، وتأويلها تأويلا اختلافيا عميقا ، في ضوء تصورات نظرية وتطبيقية متعددة ومتنوعة ، وكذلك دراستها وتطويقها منهجيا ومعرفيا إن نصا وإن مرجعا، انطلاقا من وجهات نظرمختلفة إلى درجة التكامل والتعاون والتشارك. ويدل هذا كله أن المقاربة المتعددة التخصصات تستدعي موضوعا مشتركا تتحكم فيه مجموعة من المناهج والمعارف العلمية، لتدلي بآرائها في الموضوع المعطى، اعتمادا على مصطلحاتها التقنية، وتصوراتها النظرية والتطبيقية.

ويمكن القول: إن هذه المنهجية كانت معروفة عند النقاد العرب المحدثين ، مثل: شوقي ضيف، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، ومحمد مندور... وكانت هذه المنهجية تحمل اسم (**النقد التكاملي)** الذي كان يدرس النص الأدبي انطلاقا من المعطيات البلاغية، والنفسية، والاجتماعية، والذوقية، والدلالية، والتاريخية...وإن كانت هذه المنهجية غير واضحة عند هؤلاء النقاد المحدثين بشكل واضح ودقيق على المستوى النظري والتطبيقي والتقني.

وعلى الرغم مما يمكن قوله عن المقاربة المتعددة التخصصات من كونها لاتملك أدواتها المفاهيمية الخاصة بها إن نظرية وإن تطبيقا، إلا أن هذه المقاربة يمكن أن تجدي الباحث بشكل من الأشكال ، حينما يتعامل مع النصوص الحداثية والجديدة والطليعية ، أو حينما يكون منشغلا بالمواضيع المتشعبة ذات الوضعيات المعقدة.

هذا، وتتمثل الأهمية الإيجابية لهذه المقاربة في كونها ذات طابع منهجي استقرائي كلي، كما أنها تملك رؤية شاملة متكاملة في تعاطيها المنهجي مع الموضوع المعطى، حيث تنطلق منهجيا من زوايا تواصلية مختلفة، فتقدم دلالات ممكنة ومحتملة على مستويي: الفهم والتأويل.

وخلاصة القول : تلكم - إذاً- نظرة مختصرة ومقتضبة إلى المقاربة المتعددة التخصصات ، كما يبدو ذلك جليا عند جان بول روسويبر(Jean-Paul Resweber) على المستوى النظري والتطبيقي والمفاهيمي. ولا تقتصر هذه المقاربة التقنية على النقد الأدبي فقط، بل يمكن توسيعها لتشمل ميادين معرفية أخرى كالتربية والتعليم، وتفكيك الخطابات الفلسفية ، ودراسة الإعلام والاقتصاد والسياسة والبيئة، وتحليل النصوص والوثائق والأنساق والمعلومات بصفة عامة...

الفصل السادس:

المقاربة الإثنوسينولوجية

من المعروف أن المسرح منذ القرن العشرين قد استفاد كثيرا من مجموعة من النظريات والمقاربات والعلوم، بشكل من الأشكال، ومن بين هذه العلوم، نذكر: علم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، والإثنوغرافيا، والسيميوطيقا، والتاريخ، والفلسفة، واللسانيات، وعلوم التواصل. إلا أن الباحثين في مجال المسرح سينفتحون قدر الإمكان على علم جديد، متفرع عن أنتروبولوجيا المسرح، يختص بدراسة الفرجات الفنية والجمالية ، والاهتمام بالممارسات الأدائية الفلكلورية الشعبية، والعناية بالأشكال التعبيرية الاحتفالية ماقبل المسرحية لدى كافة شعوب العالم بدون استثناء. ويسمى هذا العلم الجديد بالإثنوسينولوجيا(**L'ethnoscénologie**)، وقد ظهر في سنوات التسعين من القرن الماضي بفرنسا، بتشجيع من منظمة اليونسكو ودار ثقافات العالم، بغية التعرف على ثقافات الشعوب وعاداتها وتقاليدها وأعرافها، والاطلاع على فنونها وفرجاتها الدرامية. إذاً، ما الإثنوسينولوجيا؟ وما تاريخ ظهورها؟ وما مفاهيمها ومرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟ وما أهدافها الخاصة والعامة؟ وما آليات المقاربة الإثنوسينولوجية في التعامل مع الممارسات الفرجوية والأشكال الأدائية الموروثة؟ وما أهم الإنجازات النظرية والتطبيقية التي يمكن أن تندرج ضمن هذا العلم الجديد؟ هذا ما سوف نتناوله في هذه المباحث التالية:

المبحث الأول: مصطلح الإثنوسينولوجيا

يتكون مصطلح الإثنوسينولوجيا (**L'ethnoscénologie**) الذي بلوره الباحث المسرحي الفرنسي جان ماري برادييJean-) (Marie PRADIER)، من كلمة الإثنو (Ethno) التي تحيل على العرق والأصل والهوية والجذور والثقافة الشعبية، وكلمة (**scéno**) أو سكينو (**skenos**)الإغريقية التي تحيل على كلمة (**scène**) ، بمعنى المشهد الفرجوي، وقد يقصد بها أيضا الفضاء المغطى، أو المكان الذي تعرض فيه الأحداث المسرحية، أو يقصد بها الجسد بصفة عامة. ويعني هذا المصطلح المركب أن الإثنوسينولوجيا تهتم

بدراسة الفرجات المشهدية لدى الشعوب القديمة باعتبارها ظواهر ثقافية اجتماعية وإثنوغرافية، تعبر من خلالها عن رؤيتها للوجود والإنسان والحياة والكون والطبيعة والقيم والمعرفة. كما تعكس كذلك طبيعة التفكير لدى الإنسان القديم، وطريقة تعبيره وتخييله وانفعاله وتحركه، وكيفية تعامله مع الموضوع الخارجي على المستوى الفني والجمالي والفلكلوري.

المبحث الثاني: تاريـــخ ظهـــور الإثنوسينولوجيا

ظهرت الإثنوسينولوجيا (**L'ethnoscénologie**) في فرنسا سنة 1995م،متأثرة في ذلك بالإثنوموسيقي(**L'ethnomusicologie**)، أو ما يسمى كذلك بموسيقى الشعوب الأصيلة التي ظهرت بدورها في فترة مبكرة قبل ظهور الإثنوسينولوجيا. ولم تظهر الإثنوسينولوجيا إلى ساحة الوجود إلا من أجل إدراك الظواهر المسرحية الفطرية، ومعرفة مكوناتها الفنية والجمالية فرجويا وثقافيا وأنتروبولوجيا . وكانت بداياتها الأولى بمختبر الأبحاث المتخصص في دراسة الممارسات الفرجوية الإنسانية الحية بجامعة باريس الثامنة، وبالضبط بفانسان سانت دونيس/ Vincennes Saint Denis. وقد ارتبطت انطلاقتها الأولى أيضا بمنظمة اليونسكو، ودار ثقافات العالم التي كانت تعتني أيما عناية بكل ثقافات شعوب العالم تنظيرا وتطبيقا وبحثا وعرضا. واقترنت كذلك بمجموعة من الأساتذة والباحثين البارزين، مثل: جان ماري برادييي (**Jean-Marie Pradier**)، وجان دوفينو(**Jean Duvignaud**)، وأندري مارسيل دانس (**Marcel d'Ans André**)، وشريف خازنادار(**Cherif Khaznadar**)، وفرانسواز كروند(**Françoise Gründ**)، وجيلبير روجي(**Gilbert Rouget**)، وباتريس بافيس(**Patrice Pavis**)، وكلود بلانسون (**Claude Planson**)، وغيرهم... وبعد ذلك، انضم إليهم مجموعة من الأساتذة والباحثين الجامعيين من داخل فرنسا وخارجها، وخاصة الأساتذة الجامعيين

البرازيليين، ومنهم على سبيل الخصوص: أرميندو بياو(**Armindo Biao**)...

ويلاحظ أن هذا التخصص الجديد قد شارك في بلورته مجموعة من الباحثين في مجالات ثقافية متنوعة . فهناك من يشتغل في مجال المسرح مثل: جان ماري براديي. وهناك من يهتم بسوسيولوجية المسرح كجان دوفينو. وهناك من يهتم بالأنتروبولوجيا كأندري مارسيل دانس...

هذا، وقد نظمت شعبة الإثنوسينولوجيا بالجامعة الفرنسية، بتعاون مع اليونسكو ودار ثقافات العالم، مجموعة من الندوات والمؤتمرات الثقافية والفكرية والمعرفية والبيداغوجية حول الإثنوسينولوجيا، فجمعت، ضمن شبكتها المعرفية، مجموعة من المنظرين والمحترفين من مختلف بلدان العالم ، في تخصصات علمية شتى ، مثل: علم الاجتماع، وعلم النفس، وعلم الموسيقا، والتاريخ، والأنتروبولوجيا، والبيولوجيا، وعلم الأعصاب، واللسانيات، والعلوم، والتكنولوجيا،والسيميوطيقا، وعلم الرقص الفطري،فضلا عن فروع الأنشطة الفيزيائية والرياضية. والغرض من ذلك كله هو الفهم الجيد للبعد الجمالي المركب الذي تقوم عليه الفنون المشهدية الإنسانية الحية، في كل تمظهراتها الثقافية والأدائية التي لايطلق عليها ما يصطلح عليه فن المسرح بالمفهوم الغربي.. لكن هذه الفنون المشهدية والممارسات الفرجوية تتضمن في طياتها، بشكل من الأشكال، تعابير درامية،وتحوي لوحات طقوسية ومشاهد مسرحية صالحة لأن تكون مصدرا للمعرفة والإبداع.

واليوم، قد ظهرت عدة مراكز للبحث الإثنوسينولوجي تهتم بالفرجات الشعبية العرقية الأصيلة، سواء في دول الشمال أم في دولالجنوب،كفرنسا،والبرازيل،والمكسيك،والنمسا،وتونس(المعهد العالي للفن المسرحي[148])... ومن جهة أخرى، يعتبر مهرجان التخييل الذي تسهر عليه دار ثقافات العالم ، بتنسيق مع اليونسكو وجامعة باريس الثامنة، من أهم المهرجانات العالمية التي تهتم

[148]- يشرف على رئاسة وحدة الإثنوسينولوجيا داخل هذا المعهد بتونس العاصمة الدكتور محمد مسعود إدريس.

بعرض الممارسات الفرجوية النادرة والموغلة في الأصالة والقدم. وفي الوقت نفسه، يهتم هذا المهرجان بعرض الفرجات الدرامية المعاصرة في كل أشكالها التعبيرية والفنية والجمالية.

المبحث الثالث: موضــوع الإثنوسينولوجيا

تدرس الإثنوسينولوجيا (L'ethnoscénologie) - حسب جان ماري براديي(Jean-Marie PRADIER)- مختلف الممارسات الفرجوية والسلوكيات الإنسانية في مختلف ثقافات شعوب العالم، في أشكالها المنظمة وصيغها المقننة. أي: إنها تدرس الفرجات الشعبية القديمة والأشكال التعبيرية الثقافية الأصيلة. ومن هنا، فهي تدرس جميع ثقافات شعوب العالم ذات الطابع الفلكلوري بدون استثناء، ولاسيما التي لم تعرف فن المسرح بالمفهوم الغربي لكلمة المسرح.

وبتعبير آخر، فالإثنوسينولوجيا مجموعة من الفرجات الفطرية والثقافات الإثنية المتنوعة، وهي كذلك مجموعة من الأنشطة الإنسانية الحية المتنوعة، ومجمل الفنون المشهدية الاحتفالية والظواهر البشرية، سواء أكانت فردية أم جماعية، و يغلب عليها الطابع المشهدي المنظم. وفي إطار هذه الأنشطة والفنون الشعبية، يمكن الحديث عن الألعاب، والأعياد، والاحتفالات، والطقوس، والحركات الصامتة، والرقص، والموسيقا، والرياضة، والجسد، والتراجيديا، والكوميديا، والفكاهة ، والأمكنة الدرامية المفتوحة وفضاءات الهواء الطلق... لأن المسرح الغربي مرتبط في جوهره بالفضاءات المغلقة خاصة العلبة الإيطالية. في حين، يرتبط عرض الفرجات الشعبية الثقافية بوجود فضاءات احتفالية شعبية مفتوحة.

ويعني هذا أن الإثنوسينولوجيا تدرس الثقافة الشعبية والفرجات الفلكلورية المتنوعة في مفرداتها ومكوناتها وتلاقحها واندماجها وعطاءاتها. فالثقافة لها " أهمية ودور في تشكيل نسيج المعاني والأفكار وسلوك الأفراد في المجتمع والفنون والتراث الشعبي

ومظاهر السلوك على حياة الناس في تجميعهم وتفردهم"[149] . وتتسم الثقافة الشعبية كذلك بالاستمرار والثبات والوراثة. وفي الوقت نفسه، تتعرض للتغير والتحول والتبدل. وتتضمن الثقافة في جوهرها مكونات مادية وروحية، ومفردات وقيما ومثلا وتقاليد. وللثقافة قوة وسلطة داخل المجتمع الإنساني. لذا، يستلزم تعلمها واكتسابها والاستفادة منها.[150]

علاوة على ذلك، تدرس الإثنوسينولوجيا جميع الأشكال التعبيرية الإنسانية، سواء أكانت مقدسة أم دنيوية، مكتوبة أم شفوية، ذات ثقافة عالمة أم شعبية، احترافية أم غير احترافية، تقليدية أم معاصرة، هذا كله من أجل خدمة التراث الثقافي اللامادي للبشرية، والدفاع عنه بشكل من الأشكال.

وعلى وجه العموم، تهتم الإثنوسينولوجيا **(L'ethnoscénologie)**، باعتبارها علما متعدد الاختصاصات والفروع والشعب، بجماليات تجسيد المتخيل، وتمثيله فنيا وجماليا، وتشخيصه دراميا وفرجويا. كما تهتم الإثنوسينولوجيا بدراسة الظواهر الثقافية العالمية ذات البعد الإثنوغرافي والعرقي والسلالي، و التي تحمل في طياتها فرجات مشهدية مختلفة عن فن المسرح. والمقصود من هذا أن الإثنوسينولوجيا تبحث، في الأشكال الفرجوية الفطرية العريقة والأصيلة المختلفة، عن بنية المسرح الغربي الأرسطي. أي: تحمل مجموعة من الفرجات الإنسانية والأشكال الثقافية والظواهر الإبداعية الفردية والجماعية ، في طياتها ، فنيات أسلوبية وتقنية، وأفكارا جادة وهامة، ومتعة جمالية، يمكن أن تتضمن كذلك معارف بيداغوجية تطبيقية، وتحوي ابتكارات إجرائية و تقنية وجمالية على مستوى الأداء والتعبير والتشكيل. وهذا كله يمكن أن يستفيد منه الطلبة والأساتذة الباحثون في مجال المسرح والفنون والعروض الفرجوية والمشهدية. ونستحضر من بين هذه الفنون والفرجات الفطرية العريقة: النو، والكابوكي،

---

[149]- عادل حربي: **محاور درامية في الثقافة السودانية**، مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى سنة 2005م، ص:5.

[150]- عادل حربي: **محاور درامية في الثقافة السودانية**، ص:5-6.

وكاطاكالي، وأوبيرا بكين (Opéra Pékin)، والكوميديا دي لارتي، والكراكوز، وتعزية الشيعة، وخيال الظل، والحلقة، والمداح، والحكواتي، وسلطان الطلبة، واعبيدات الرما، والسامر، والمقلداتي، والبساط، والجذبات الصوفية (العيساوة)، والعرائس، والأقنعة، والأعراس الأمازيغية...

ومن هنا، يظهر لنا أن الإثنوسينولوجيا شعبة علمية جديدة تهتم بدراسة الأفكار القديمة، وتعنى بالإبداع الفني والجمالي، ومقاربة الفرجات الفلكلورية في ضوء مناهج النقد العلمي الموضوعي. ومن ثم، فهي متعددة المشارب والمصادر، وقد تشكلت انطلاقتها الأولى في مجال الفنون المشهدية، وتبلورت كذلك داخل النطاق الجامعي، وداخل أروقة اليونسكو ودار ثقافات العالم . وعلى العموم، الإثنوسينولوجيا مقاربة أنتروبولوجية وإثنوغرافية للفرجة الإنسانية نظريا وتطبيقيا، إن درسا وإن عرضا.

المبحث الرابع: العلوم التي تنبني عليها الإثنوسينولوجيا

تعتمد الإثنوسينولوجيا، في دراساتها للفرجات الفطرية والفنون المشهدية، على مجموعة من المعارف والعلوم النظرية والتطبيقية بشكل مندمج ومتداخل، كالإثنولوجيا، والأنتروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والبيولوجيا، وعلم الأعصاب، واللسانيات، والسيميوطيقا، والتاريخ، والجغرافيا، والاقتصاد، والفيزياء، والرياضة البدنية، والموسيقا، والرقص، وعلم المسرح، وعلوم الدين، والفلسفة، والمناهج النقدية الأدبية، والثقافة الشعبية(الفلكلور)...

ويعني هذا أن الإثنوسينولوجيا علم مركب من مجموعة من التخصصات والشعب العلمية المتداخلة التي تسمح بفهم الظواهر الثقافية اللامادية، وتفسيرها وتحليلها وتأويلها بطريقة شمولية وكلية على أسس علمية، وفي ضوء مناهج موضوعية ، تحد، بحال من

الأحوال، من طغيان النزعة الذاتية ذات البعد الانطباعي أو الانفعالي، وتجنب كل تمركز إثني ضيق لايعترف بما لدى الآخرين من أصالة وابتكار وإبداع ، وتفادي التصورات العرقية الشوفينية التي قد ترجح عرقا على باقي الأعراق الإنسانية، باسم القوة والسلطة والعلم والعقل والتكنولوجيا.

المبحث الخامس: المبادئ النظرية والتطبيقية للإثنوسينولوجيا

ترتكز الإثنوسينولوجيا على مجموعة من المبادئ النظرية والتطبيقية، ويمكن حصرها في النقط التالية:

⇦مقاربة الظواهر الثقافية الإثنوغرافية باعتبارها فرجات شعبية وممارسات أدائية احتفالية.

⇦ تحديد مكونات الأشكال الفرجوية، وترسم طرائق اشتغالها، وتتبع تطورها أو نكوصها.

⇦ رصد الأشكال التعبيرية والفرجات المسرحية في أبعادها التاريخية والأنتروبولوجية والفلسفية ، مع تحديد بنياتها الشكلية، واستخلاص عناصرها البنيوية والسيميائية الثابتة والمتغيرة، كأن ندرس فن الحلقة بالمغرب - مثلا-، بمعرفة تاريخها، ورصد مكوناتها السيميائية اللفظية وغير اللفظية، وتعرف بناها الفنية والجمالية والكوريغرافية والإيقاعية، وتحليل خطابها الدلالي، واستقراء أبعادها الأنتروبولوجية والطقسية والفلسفية، وعلاقة تلك الفرجة الاحتفالية بالإنسان والمجتمع.

⇦ البحث عن العلاقات المفترضة بين الأشكال الفرجوية الثقافية بالفن المسرحي، وهل يمكن اعتبارها رافدا من روافده أم شكل فني مستقل له هدفه وكيانه الخاص؟

⇦ معرفة كيفية استثمار أشكال الفرجات الفطرية أو محتوياتها التراثية، والإفادة من بعض أجوائها لتطعيم العرض المسرحي بمزيد من الأصالة والثراء والتأسيس.

⇦ الاعتماد على منهجية الملاحظة والإدراك والوصف و التحليل والتأويل، ووصف الأشكال الفرجوية بطريقة علمية موضوعية.
⇦ البحث عن الفني والجمالي والدرامي في تلك الظواهر الفرجوية الثقافية الأنتروبولوجية، سواء أكانت تلك الظواهر بسيطة أم مركبة.
⇦ دراسة تلك الفرجات الشعبية الفلكلورية في ضوء مناهج علمية متعددة ومتداخلة، من أجل تكوين فهم أدق وأعمق بجماليات الفرجة، ومعرفة طرائق اشتغالها أداء وعرضا وفضاء وجسدا وتصويتا وتنغيما.
⇦ التعامل مع الممارسات الفرجوية الإثنوغرافية باعتبارها ظواهر رمزية وسيميائية، وأشكالا علاماتية تستوجب الوصف والتفكيك والتركيب.
⇦ ربط الفرجة الفلكلورية بكل مكوناتها الجسدية والموسيقية والحركية وطقوسها الأنتروبولوجية والمشهدية.
⇦ البحث عن مواطن الإبداع والأصالة في تلك الممارسات الفرجوية الشعبية الاحتفالية ذات البعد اللامادي.

المبحث السادس: أهـــداف المقاربة الإثنوسينولوجية

من المعلوم أن للمقاربة الإثنوسينولوجية مجموعة من الأهداف والغايات القريبة والمتوسطة والبعيدة، ويمكن حصرها في الأهداف التالية:
❶ المحافظة على التراث الثقافي اللامادي الذي تركته البشرية للأجيال القادمة.
❷ دراسة الثقافة الشعبية الفطرية في بعدها الفرجوي والدرامي والاحتفالي بنية ودلالة ومقصدية.
❸ الدفاع عن التنوع الثقافي، حيث تهدف المقاربة الإثنوسينولوجية إلى مناصرة التنوع الثقافي باعتباره ميسما أساسيا للحضارة البشرية، مع رفض كل أشكال التغريب والاستلاب والتدجين والمسخ والتشويه ، ورفض عولمة الثقافة. ومن ثم، تأبى هذه

المقاربة أن تسحق ثقافات الشعوب الأصيلة والعريقة باسم التغريب، واستخدام القوة والعلم والتكنولوجيا.

❹ جمع جميع أشكال الفرجات الثقافية المتلاشية والمبعثرة والمتناثرة التي أوشكت على الاندثار، والعمل على تدوينها ورقيا ورقميا وإعلاميا وبصريا، وتوثيقها توثيقا علميا، مع تسجيلها بطبيعة الحال، وطبعها ونشرها، بغية استثمار نتائجها معرفيا وبيداغوجيا.

❺ دراسة الممارسات الفرجوية الشعبية الفطرية دراسة اجتماعية وإتنولوجية وأنتروبولوجية ولسانية وتاريخية ونفسية، بالتركيز على معطياتها الفنية والجمالية والمشهدية، ودراسة أشكالها التعبيرية، سواء ارتبطت بالرقص أم الموسيقا أم الجسد، كدراسة الگامبوه (بالي)،أوالكاغورا(اليابان)،أوالتيام(الهند)،أوالسلمية(تونس)، أوتشيلولي (ساوطومي)،أوديابلادا(بوليفيا)،...

❻ مقاربة تلك الظواهر والممارسات الفرجوية العريقة مقاربة علمية ، في ضوء مناهج متعددة، وفي ضوء الإمكانيات المتوفرة.

❼ اكتشاف الآخر عبر هذه الفرجات الدرامية، ومعرفة ثقافته الموروثة، وطريقة تفكيره، وطبيعة اعتقاداته، ونمط ذوقه، وطريقة التعامل مع الذات والموضوع.

❽ معرفة أنماط التخييل الفني والجمالي وطرائق التعبير لدى شعوب العالم أثناء حديثها عن الهوية أوالتعددية، أوالدعوة إلى الانسجام الثقافي، واحترام ثقافات الشعوب الأخرى.

❾ العمل على الجمع بين عدة تخصصات، مثل: الإثنولوجيا والأنتروبولوجيا، و المسرح، والموسيقا ، والرقص، من أجل فهم الفرجة القديمة، وإدراك الظواهر الدرامية الإنسانية في شتى تمظهراتها التعبيرية والفنية والجمالية.

❿ دراسة الممارسات الفرجوية والأشكال التعبيرية في طابعها الفطري والطقسي، دون إخضاعها لقواعد المسرح الغربي، وإسقاطات الرؤية الغربية.

المبحث السابع: بعض الأعمال الإثنوسينولوجية الغربية والعربية

يمكن الإشارة إلى مجموعة من الدراسات والكتب الغربية التي يمكن أن تندرج ضمن الإثنوسينولوجيا، من بينها كتاب(**سوسيولوجية المسرح)** لجان دوفينو[151]، وكتاب جان ماري براديي ومقالاته، مثل(**الفضاء وصناعة الجسد- إثنوسينولوجية الفرجة في الغرب من القرن الخامس قبل الميلاد إلى القرن الثامن عشر)**[152]، و(**الممثل: مظاهر التعلم)**[153]، والكتاب الجماعي(**الفضاء الركحي والأرض: أسئلة الإثنوسينولوجيا)**[154]، وكتابي باتريس بافيس(**تحليل الفرجات)**[155] و(**الإخراج المعاصر**)[156]، وكتب أوجينيو باربا عن المسرح الثالث أو المسرح الأنتروبولوجي[157]...

---

[151]- جان دوفينو: **سوسيولوجية المسرح**، الجزء الأول، ترجمة: حافظ جمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1976م.

[152] -Jean-Marie Pradier : La scène et la fabrique des corps.Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, 5e siècle avant J.-C.-18e siècle, Presses universitaires de Bordeaux, Janvier2000 **.**

[153]- PRADIER J.-M., 1986 (1979), « L'acteur : aspects de l'apprentissage », Préface de Jean Duvignaud, in *:* **Actes du colloque Le théâtre, le corps et les sciences de la vie, Internationale de l'Imaginaire**, N°6/7 : 84-96.

[154] - Auteurs collectifs : **La scène et la terre: Questions d'ethnosociologie**, Internationale de l'Imaginaire, numero3, Babel, 1999 .

[155] - Patrice Pavis : **L'Analyse des spectacles**, Paris.Nathan.1996 .

[156] - Patrice Pavis : **La mise en scène contemporaine**, Armand Colin, 2008 .

[157] - Eugenio Barba : **L'Archipel du Théâtre**, Contrastes Bonffonnheries, Imprimé à Carcassonne 1982 .

وعلى المستوى العربي، يمكن الإشارة إلى مجموعة من الأعمال التي يمكن إدراجها ضمن الإثنوسينولوجيا ، بطريقة من الطرائق، مادمت تبحث في الفرجة الدرامية إثنوغرافيا وأنتروبولوجيا، وتبحث عن أشكالها، وتعنى بوصفها ، وتهتم بتحديد مكوناتها البنيوية والتاريخية. ومن أهم هذه الكتب، نستحضر: كتاب محمد عزيزة(**الإسلام والمسرح)**[158]، وكتاب عمر محمد الطالب(**ملامح المسرحية العربية الإسلامية)**[159]، وكتب الدكتور حسن المنيعي(**أبحاث في المسرح المغربي)**[160]، و(**المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة)**[161]، و(**يبقى الإبداع)**[162]، و(**المسرح...مرة أخرى)** [163]، وكتاب حسن بحراوي(**المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية)**[164]، وكتاب عبد الله حمودي(**الضحية وأقنعتها، بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب)**[165]، وكتاب خالد أمين(**الفن المسرحي وأسطورة الأصل(مساحات الصمت))**[166]، و ماكتبه المسكيني الصغير في دراسته القيمة(**مدخل إلى تعريف الثقافة الشعبية ودورها**

158- محمد عزيزة: **الإسلام والمسرح**، ترجمة: رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب،الطبعة الأولى سنة 1988م.

159- عمر محمد الطالب: **ملامح المسرحية العربية الإسلامية**، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.

160- حسن المنيعي: **أبحاث في المسرح المغربي**، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 2001م.

161- حسن المنيعي: **المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، 1994م.

162- حسن المنيعي: **ويبقى الإبداع**، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الأولى 2008م.

163- حسن المنيعي: **المسرح... مرة أخرى**، سلسلة شراع، العدد:49، فبراير 1999م.

164- حسن بحراوي: **المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية**، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.

165- عبد الله حمودي: **الضحية وأقنعتها، بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب**، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

166- خالد أمين: **الفن المسرحي وأسطورة الأصل(مساحات الصمت)**، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الثانية، 2007م.

الوظيفي)[167]، وكتاب حسن يوسفي (**المسرح والأنتروبولوجيا)**[168]، وكتاب محمد التهامي الحراق(**موسيقى المواجيذ)**[169]، وكتاب جميل حمداوي(**المسرح الأمازيغي)**[170]، وكتاب حافظ الجديدي(**في الفنون المشهدية)**[171]، وكتاب محمود الماجري(**مسرح العرائس في تونس: من ألعاب كاركوز إلى العروض الحديثة)**[172]، وكتاب عادل حربي(**محاور درامية في الثقافة السودانية)**[173]؛ وكتاب خليفة أحمد محمد (**ألعاب الصبية في السودان)**[174]، وكتاب علي الضوء(**الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا)**[175]، وكتاب الدكتور عثمان جمال الدين(**الفلكلور في**

---

[167]- المسكيني الصغير:(مدخل إلى تعريف الثقافة الشعبية ودورها الوظيفي)، **مسرحية حكاية بوجمعة الفروج**، مطبعة دار النشر المغربية،عين السبع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م. صص:7-44؛وانظر كذلك: (التراث والمسرح والثقافة الشعبية)، **مجلة الفصول الأربعة**، ليبيا، عدد:45 سنة 1991م، ص:8.

[168]- حسن يوسفي: **المسرح والأنتروبولوجيا**، دار الثقافة ، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.

[169]- محمد التهامي الحراق: **موسيقى المواجيذ**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

[170]- جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي**، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.

[171]- حافظ الجديدي: **في الفنون المشهدية**، تبر الزمان، تونس، الطبعة الأولى سنة 2007م.

[172]- محمود الماجري: **مسرح العرائس في تونس**، دار سحر للنشر، تونس، الطبعة الأولى سنة 2008م.

[173]- عادل حربي: **محاور درامية في الثقافة السودانية**، مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى سنة 2005م.

[174]- خليفه أحمد محمد: **ألعاب الصبية في السودان**، مركز دراسة الفلكلور، مصلحة الثقافة، الخرطوم، طبعة 1973م.

[175]- علي الضوء: **الموسيقا التقليدية في مجتمع البرتا**، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، السودان، طبعة 1983م.

المسرح السوداني)[176]، ودراسة مهند علي **(نحو مقاربة إثنوسينولوجيا للحلقة)**[177]... وهلم جرا.

أما الذين اهتموا بتوظيف الفرجات التقليدية والأشكال الفطرية في عروضهم وتجاربهم المسرحية تنظيرا وتطبيقا، فهم: كروتوفسكي، وأنطونان أرطو، وأوجينيو باربا، وبريشت، وأريان مينوشكين، وجاك ليكوك، وبيتر بروك، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، ورواد المسرح الاحتفالي العربي، و الطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج، وعز الدين المدني،وعبد القادر علولة، والفاضل الجزيري...

وعليه، فالإثنوسينولوجيا (الأنتروبولوجيا الثقافية) هي دراسة لمجمل الممارسات الدرامية، والأداءات الفرجوية، والأشكال التعبيرية الفنية لمختلف الشعوب الإثنية والتجمعات الثقافية في العالم كله، حتى التي توجد في الغرب نفسه. والغرض من ذلك هو إدراك الخصوصيات الثقافية، وفهم الهويات البشرية، من خلال ما يعرض من أداءات طقسية، وفرجات فنية وجمالية، وأشكال درامية تعبيرية، مع رصد التنوع الفني والجمالي والفرجوي في كل التمظهرات الثقافية الشعبية. كما أن الإثنوسينولوجيا مقاربة أنتروبولوجية للفرجة البشرية نظريا وتطبيقيا، حيث تعتمد في ذلك على مجموعة من العلوم والمعارف لدراسة الفرجات المسرحية دراسة علمية موضوعية ، بغية فهم ثقافات الشعوب، وإدراك عاداتها الموروثة، وملاحظة تقاليدها وأعرافها، ومعرفة طريقة تفكيرها. ولقد حاولت الإثنوسينولوجيا جاهدة دراسة الفرجة بعيدا عن مصطلح المسرح والنص المكتوب الجاهز. وتستعمل هذه المقاربة مصطلح الفرجة (spectacle)، لكنها تفضل ، في الوقت نفسه، استعمال مصطلح الإنجاز (Performance) كما لدى كروتوفسكي(Grotovski)،

---

[176]- عثمان جمال الدين: **الفلكلور في المسرح السوداني**، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، طبعة 2005م.

[177]- مهند علي: **(نحو مقاربة إثنوسينولوجيا للحلقة)، المعهد العربي للبحوث والدراسات الإستراتيجية، موقع رقمي، http://www.airssforum.com/f124/t33731.html**

وهذه الفرجات المنجزة- كما هو معلوم- منظمة بشكل دقيق، وتقدم بشكل منطقي وغير عشوائي.
كما تهتم المقاربة الإثنوسينولوجية بدراسة العلاقة الموجودة بين الفرجة ومحيطها،مركزة على المرسل والرسالة والمرسل إليه والقناة والسياق والمرجع. ولا تقتصر المقاربة الإثنوسينولوجية على التمركز الثقافي الذاتي ، بل تدرس الإنسان الشامل في كل أنشطته الثقافية، من مأكل ومشرب ولباس وجسد ورقص، وطريقة التفكير والانفعال والرؤية والذوق والشم والسمع، كما يشير إلى ذلك مارسيل موس(**Marcel Mauss**)[178].

وعليه، فالإثنوسينولوجيا، في مضمونها العام، تدرس الطقوس والثقافات الشعبية والعادات والتقاليد والظواهر الفطرية والأشكال الاحتفالية والفرجات، كما أن هذه المقاربة عبارة عن معرفة بيولوجية وثقافية للمنجز الفرجوي، ودراسة للجسد والفضاء والموسيقا والرقص في علاقة بالثقافة والمجتمع والدين. ومن هنا، فالممارسة الإثنوسينولوجية ليست فرجة جمالية وفنية فحسب، بل هي فرجة ثقافية وحضارية واجتماعية وإثنوغرافية شاملة.

[178]- Marcel Mauss **:** « Les techniques du corps »**, journal de Psychologie,** n°3-4, 1936.

الفصل السابع:

النقد النسائي أو النسوي في العالمين: الغربي والعربي

عرف النقد النسائي أو النسوي مراحل عدة، فقد ظهر منذ القرن التاسع عشر مرافقا للحركة الرومانسية، لينتقل ، بعد ذلك، إلى نقد حقوقي إصلاحي وثوري مع العقود الأولى من القرن العشرين، ليتحول إلى نقد نصي تقويضي تفكيكي وثقافي من سنوات الستين من القرن الماضي إلى سنوات الألفية الثالثة، متأثرا في ذلك بفلسفات ومناهج (مابعد الحداثة). وقد انصب النقد النسائي، بالخصوص، على تحليل كتابة المرأة موضوعا وقضية وفنا وجمالا ولغة ورؤية، مع السعي الجاد إلى التمييز بين الكتابة الأنثوية والكتابة الرجولية، وتشخيص الصراع الجنسي الحقيقي أو المختلق بين الرجل والمرأة، واستعراض الاختلاف بين الكتابة النسوية السوداء والكتابة النسوية البيضاء. إذاً، ما مفهوم النقد النسائي؟ وما خصوصياته ومرتكزاته النظرية والتطبيقية؟ وما أهم محطاته التاريخية؟ ومن هن أهم رائداته في العالمين الغربي والعربي ؟

المبحث الأول:تعريف النقد النسائي أو النسوي

من المعلوم أن النقد النسوي أو النسائي هو ذلك النقد الذي تمارسه النساء للدفاع عن مكانة المرأة وصفا وإبداعا وتحليلا وتقويما وتوجيها. بمعنى أن النقد النسوي هو الذي ينصب على الكتابات الإبداعية بالتعريف والتقديم والشرح، ورصد الإنتاجات النسائية بالنقد والفهم والتفسير والتأويل، وكذلك بالدرس والفحص والتفكيك والتركيب. وغالبا، مايختلط هذا النقد بالكتابة النسائية العامة التي تهدف إلى تبيان وضعية المرأة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية ، وتحديد أدوارها الإيجابية في المجتمع، والتنديد بظلم الذكور الذين يحاولون إقصاءها بشكل من الأشكال على جميع المستويات والأصعدة. لذا، ترفض المرأة، في كتاباتها، بشكل صارخ، سياسة الحيف، والجور، والتجهيل، والإقصاء، والتغريب، والتجهيل، والاستثناء . ومن هنا، فكتاباتها في الحقيقة ثورة اجتماعية وثقافية وجنسية على هينمة الذكور، وتمرد عن المجتمعات الأبيسية أو البطريركية. وتذهب الباحثة المغربية نعيمة هدي المدغري، في

كتابها (**النقد النسوي**)، إلى أن" مفهوم النقد النسوي يطلق بشكل عام على كل ماهو إنتاج نسائي في مجال الحركة والفكر والأدب والنقد"[179].

هذا، ولم يظهر مصطلح النقد النسوي في الثقافة الأنجلوسكسونية إلا في التسعينيات من القرن العشرين. بينما ظهر مصطلح النسوية (Féminisme) في أواخر القرن التاسع عشرالميلادي، حيث استعمل لأول مرة في مؤتمر النساء العالمي الأول الذي انعقد بباريس سنة 1892م، حيث جرى الاتفاق على اعتبار أن النسوية هي " إيمان بالمرأة ، وتأييد لحقوقها، وسيادة نفوذها"[180]. ومن ثم، فالنسوية بصفة عامة، " لاتقتصر على كونها مجرد خطاب يلتزم بالنضال ضد التمييز الجنسي، ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين، وإنما هي أيضا فكر يعمد إلى دراسة تاريخ المرأة ، وإلى تأكيد حقها في الاختلاف، وإبراز صوتها وخصوصياته، وبشكل خاص إلى المطالبة بإعادة التفكير جذريا في جميع بنيات المجتمع السائدة، بناء على الشروط الاجتماعية والطبقية والثقافية والعرقية المختلفة. إن مصطلح النسوية حسب كورنيليا الخالد، يدل على الحركة النسائية، والفكر النسوي ونظرياته، كما يدل على الأدب النسوي"[181]

إذاً،يعني النقد النسائي أو النسوي ذلك النقد المكتوب من قبل النساء، بعد أن هيمن النقاد الذكور على نظريات الأدب لمدة طويلة. ومن ثم، يترجم لنا هذا النقد ثنائية الذكور والإناث، أو ثنائية التأنيث والتذكير. علاوة على ذلك ، يتميز الإبداع الأنثوي - الذي يتخصص النقد النسائي في رصده قضية وفنا ومقصدية- بحضور الأنا، والاسترسال في استعراض تجارب الذات في صراعها مع نفسها أو

---

[179] - نعيمة هدي المدغري: **النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب،** منشورات فكر، رقم:16، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص:17.

[180] - نعيمة هدي المدغري: **النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب،** ص:18.

[181] - الخالد كورنيليا:(الكفاح النسوي حتى الآن. لمحة عن النظريتين النسوية الأنجلوأمريكية والنسوية الفرنسية). **مجلة الطريق**، بيروت، لبنان، العدد:2، السنة 1996م.

مع الموضوع، والإغراق في العواطف الانسيابية، والميل إلى التخييل الذاتي، واستحضار المذكر باعتباره طرفا نقيضا يمكن التعايش معه من جهة أو الصراع معه من جهة أخرى، واللجوء إلى اللاشعور وتيار اللاوعي لتفتيق الأحاسيس الداخلية ، والاهتمام بالعواطف والمشاعر الذاتية الشعورية واللاشعورية، والحديث عن الأسرة والزواج والطلاق والظلم الاجتماعي، والثورة على الظلم السياسي والاقتصادي والثقافي والعرقي والتاريخي الذي يمارس ضد المرأة باعتبارها: أما، وجدة، وبنتا، وزوجة، وأختا، وعاشقة، ومعشوقة، وكاتبة ، ومبدعة، ومثقفة، وناقدة، وفنانة، وعالمة...
كما يتعرض النقد النسوي، في أطروحاته المباشرة وغير المباشرة، لنقد كل أنواع التهميش، والتمييز العنصري واللوني، والاستثناء الاجتماعي والثقافي الذي تعيشه المرأة ذاتيا وموضوعيا.

المبحث الثاني: المراحل التاريخية التي مر منها النقد النسائي أو النسوي

يمكن الحديث عن مراحل عدة في مسيرة الكتابة النسوية بصفة عامة، والنقد النسوي بصفة خاصة، إذ يمكن الحديث عن مرحلة أولى مبكرة في القرن التاسع عشر قد رافقت الحركة الرومانسية، وقد تميزت ببروز مجموعة من الكتابات النقدية النسوية مع مدام دو ستايل(Madame de Staël)، وجورج صاند(George Sand)، وسوزان فوالكان (Suzanne Voilquin)...
وبعدها، تأتي المرحلة الثانية من بداية القرن العشرين إلى أواخر الخمسينيات من القرن نفسه، حيث ارتبطت هذه المرحلة بالإصلاح الاجتماعي من خلال الاعتراف بحقوق المرأة، والعمل على تحريرها من قبضة الرجل، والسماح لها بالتعليم ، وولوج الجامعة، والمشاركة في الانتخابات، والاعتراف بأهليتها المعرفية والمهنية، والإشادة بكفاءتها التدبيرية لقيادة المجتمع على جميع المستويات والأصعدة. وخير من يمثل هذه المرحلة على المستوى

النقدي نذكر: فرجينيا وولف (1882-1941م) التي نادت بالمساواة الاجتماعية ، ولاسيما في عمليها(**غرفة تطل على منظر**)(1927م)، و(**ثلاثة جنيهات**) (1938م). ومن ثم، كانت فرجينيا وولف" واحدة من الكاتبات المبكرات اللاتي طرحن فكرة أن الجنس ليس محددا سلفا، بل هو بناء اجتماعي. وبالتالي، يمكن أن يتغير. ومع ذلك، لم ترد وولف أن تشجع على المواجهة المباشرة بين مخاوف الإناث والذكور، وفضلت أن تحاول إيجاد نوع من التوازن القوي بين الطرفين. فبالنسبة لها، إذا طورت النساء قدراتهن الفنية إلى أقصى حدود لها، فإنهن سيشعرن بأنه من الضروري إنشاء المساواة الاجتماعية والاقتصادية مع الرجال."[182]

هذا، وتعتبر سيمون دوبوفوار(1908-1986م) من الكاتبات اللواتي دافعن عن المرأة في ضوء الفلسفة الوجودية، ودعت إلى تحريرهن من ثنائية الذكورة والإناث،ودافعت عن حق الإجهاض، وهاجمت كل أشكال الذكورة، وأنواع التمييز الجنسي ، وخاصة في عملها(**الجنس الثاني**) (1949م). وقد" قامت دو بوفوار بتلخيص الاختلافات بين مصالح الرجال والنساء ، وهاجمت أشكال الهيمنة الذكورية المختلفة على المرأة. وبالفعل، كانت المرأة تعد دائما في الكتاب المقدس وعبر التاريخ الكائن" الآخر"، حيث سيطر الرجل في جميع المجالات الثقافية المؤثرة، بما في ذلك القانون والدين والفلسفة، والعلوم والآداب والفنون الأخرى. وميزت دو بوفوار بوضوح بين الجنس(Sex) والجنس (Gendre)، وكتبت مقولتها المشهورة:" إن المرأة لاتولد، ولكنها تصبح ماهي عليه. أي: امرأة"، وطالبت بحرية المرأة لتتحرر من أن تكون مميزة على أساس بيولوجي، ورفضت فكرة الأنوثة بأكملها التي عدتها إسقاطا ذكوريا."[183]

أما المرحلة الثالثة التي تتزعمها المرأة الجديدة، فقد ارتبطت في أمريكا بسنوات الستين من القرن العشرين، وكان التركيز كثيرا على الكتابات الإبداعية تحليلا وتقويما، ورصد الفوارق الجنسية،

---

[182] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:98.

[183] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:99.

والتشديد على الاختلاف والتناقض والتضاد بين المرأة والغير، والحديث عن الصراع بين اللونين: الأبيض والأسود، والبحث عن كتابة نسائية متميزة ومتفردة لغة وأسلوبا ، تكون من خصوصيات الإبداع النسائي، و" قد نشأ هذا بسبب الشعور بأن أحد أسباب قهر المرأة هو هيمنة الذكور على اللغة نفسها. وقررت بعض مؤيدات النسوية عدم تحدي تلك الهيمنة مباشرة، بل تمجيد كل ماتم التعرف عليه تقليديا بأنه نقيض الذكورة. وكان ينظر إلى كل ماهو مضطرب وفوضوي ومخرب على أنه أنثوي، بطريقة إيجابية وبالمعنى الإبداعي. وكان هذا على نقيض ماهو مقيد ومرتب ومحدد في هواجس الذكورة."[184]

ومن أهم ناقدات هذه المرحلة : ماري إلمان في كتابها(**التفكير حول المرأة)** (1968م)، وكيت ميليت في كتابها(**السياسات الجنسية)** (1969م)، وجرمين جرير في كتابها(**المرأة المخصية)** (1972م)، وشولاميت فايرستين في كتابها(**جدلية الجنس: ملف الثورة النسوية)** (1970م)، ولوس إريجاردي في كتابها(**منظار المرأة الأخرى)** (1974م)، وجولييت ميشيل في كتابيها(**وضع اعتبار المرأة**) و(**التحليل النفسي والنسوية)** (1975م)، وجوزيفين دونفان في كتابها(**النقد الأدبي النسوي)** (1975م)، وهيلين سكسو في مقالتها(**ضحكة الميدوسا)** (1976م)،وبياتريس ديدي في كتابيها(**اليوميات الحميمية)** (1976م)، وجوليا كريستيفا في كتابيها(**النساء الصينيات)** (1977م) و(**الرغبة في اللغة**) (1980م)،وألين شووالتر في كتابها(**أدبهن الخاص بهن)** (1977م)، وسوزان جوبر في كتابها(**المرأة المجنونة في العلية)** (1979م)، وأدريان ريتش في كتابها(**الكذب والأسرار والصمت)**(1980)، وميشيل باريت في كتابيها(**قهر النساء اليوم: مشاكل في التحليل الماركسي النسوي)** (1980م)، و(**كتابة المرأة)** (1981م)، وديل سبندر في كتابها(**نظريات نسوية)** (1983م)، وروزاليند كاوارد في كتابها (**رغبة الأنثى)** (1984م)،

[184] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:100.

ومووي توريل في كتابها(**النظرية الأدبية النسوية**) (1985م)، وساندرا جلبيرت في كتابها(**مقتطفات نورتون الأدبية عن الأدب الذي كتبته النساء: التراث في الإنجليزية**) (1985م)، ومرينا ياغيللو في كتابها(**الكلمات والنساء**) (1987م)، ولوري فانك في كتابها(**النظرية النسوية، كتابة النساء**) (1992م)، وروث روبينز في كتابها(**النسائيات الأدبية**) (2000م)...

ويمكن الحديث أيضا عن نظرية نقدية أدبية أخرى مرافقة للنقد النسائي الأمريكي، وهي النظرية النسوية السوداء، حيث" وسعت كاتبات مثل: باربرا سميث وبيل هوكس أساس الدراسات العرقية من خلال زيادة الوعي لحالة الكاتبات النساء السود بشكل عام والكاتبات السود السحاقيات على وجه الخصوص. وقد كتبت جون جوردان وبولا غن آلن وأخريات على نطاق واسع عن التجربة الأدبية للكاتبات الهنديات الأمريكيات وكذلك الأمريكيات الأسوديات بشكل عام."[185]

ومن هنا، فهذه هي أهم المراحل الكبرى التي مرت بها الكتابة النقدية النسائية التي جعلت من الإبداع النسائي أرضية لها للتشريح والتركيب والتأويل والتوجيه.

المبحث الثالث: النقد النسائي أو النسوي في العالم العربي

إذا انتقلنا إلى العالم العربي لرصد النقد النسائي أو الكتابة النقدية النسوية، فيختلط الأمر بين الكتابة النسائية ذات الطابع الإبداعي والثوري والكتابة النقدية النسوية. ومن ثم، يمكن الحديث عن كتابة نقدية نسائية ظهرت منذ العقود الأولى من القرن العشرين مع حركة الإصلاح الاجتماعي التي قادها قاسم أمين في كتابيه(**تحرير المرأة**) و(**المرأة الجديدة**) ، حيث دعا إلى تحرير المرأة، وتعليمها كأخيها الرجل، واحترامها زوجة وأختا وأما وبنتا وجدة، وتكريمها كما

[185] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:145.

كرمها الشرع الرباني، ومعاملتها معاملة حسنة وفق ما أقرته الإنسانية والكتب المقدسة. ويمكن الحديث في هذه الفترة عن كتابات نسائية ثورية وحركات نسائية نضالية ، وانتقادات إصلاحية مناهضة لاستبداد الرجل الشرقي، وهيمنة الذكورة على دواليب المجتمع والسياسة والاقتصاد والثقافة، كما عند وردة اليازجي، وملك حفني، وهدى الشعراوي، وسهير القلماوي، وعائشة التيمورية، ولبيبة هاشم،ومليكة الفاسي،وأمينة اللوه، ومي زيادة....
هذا، وقد امتدت الحركة النقدية النسوية أدبا ونقدا وثورة إلى العقود الأخيرة من القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة، مع مجموعة من الناقدات ، مثل: يمنى العيد في مقالها(**مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي**) (1975م)، واعتدال عثمان في مقالها(**التراث المكبوت في أدب المرأة**)، وروز غريب في كتابها(**نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر**) (1980م)، وليلى محمد صالح في كتابها(**أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي**)(1983م)، ووهيبة شريفة في مقالها(**هل للنص النسائي خصوصية؟ دراسة لرواية لطيفة الزيات**) (1993م)، ولطيفة الزيات في كتابها(**من صور المرأة في القصص والروايات العربية**) (1986م)، وسعيدة خالد في كتابها(**المرأة، التحرر، الإبداع**) (1991م)، والخالد كورنيليا في كتابها(**السياسات الجنسية لعلاقات الإخوة والأخوات في عمل الروائيات الإنجليزيات خلال الفترة ما بين (1860-1900م)**) (1991م)، ورشيدة بنمسعود في كتابيها(**المرأة والكتابة. سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف**)(1994م) و(**جمالية السرد النسائي**) (2006م)، وسعاد عبد العزيز المانع في مقالها(**النقد الأدبي النسوي في الغرب ، وانعكاساته في النقد العربي المعاصر**) (1997م)، وبثينة شعبان في كتابها(**100عام من الرواية النسائية العربية**) (1999م)، وزهور كرام في كتابها(**السرد النسائي العربي**) (2004م)[186]،ونعيمة هدي المدغري في كتابها(**النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب**) (2009م)...

[186] - زهور كرام: **السرد النسائي العربي**، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2004م.

وهناك الكثير من الكتابات النقدية الرجولية حول الإبداع النسائي العربي تأريخا وتوثيقا ونقدا وتفكيكا ، ككتاب (**أدب المرأة العربية**) لأنور الجندي، وكتاب (**الشعر النسوي في الأندلس**) لمحمد المنتصر الريسوني، وكتاب (**أدب المرأة العراقية في القرن العشرين**) لبدوي طبانة، وكتاب (**المرأة واللغة**) لعبد الله الغذامي، وكتاب (**صورة المرأة في الرواية المعاصرة**) لطه وادي، وكتاب(**الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية**) لعبد الرحمن بن محمد الوهابي...

وعليه، فالنقد النسوي أو النسائي هو بمثابة نظرية أدبية في مجال النقد تهتم برصد تمظهرات الكتابة النسائية موضوعا وشكلا ووظيفة، وتبيان نقط اختلافها عن الكتابة الرجولية لغة وأسلوبا وتعبيرا وصياغة. كما يهتم هذا النقد بطرح القضايا التي تستعرضها المرأة في كتاباتها الإبداعية بالتعريف والتحليل والتقويم والتوجيه. وبناء على ماسبق، فقد تأثرت الكتابة النقدية النسائية العربية والغربية ، على حد سواء، بمجمل الفلسفات والتيارات الفكرية التي عرفتها الثقافة الفرنكفونية والثقافة الجرمانية والثقافة الأنجلوسكسونية، كما تأثرت أيضا بمجموعة من الثورات الإصلاحية، فضلا عن الحركات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية الداعية إلى إعادة الاعتبار للمرأة.

الفصل الثامــن:

النظرية النقديــة

تعد النظرية النقدية من أهم النظريات التي انتعشت في فترة (مابعد الحداثة) في ألمانيا، وإن كانت هذه النظرية قد تبلورت في فترة مبكرة، في ثلاثينيات القرن العشرين، في مدرسة فرانكفورت، وتجسدت في عدة ميادين ومجالات معرفية، كالفلسفة، وعلم الاجتماع، والسياسة، والفن، والنقد الأدبي. بيد أن هذه المدرسة قد أخذت طابعا فكريا مغايرا منذ السبعينيات من القرن العشرين، وانضم إليها مثقفون آخرون سعوا إلى إغنائها نظريا وتطبيقيا.

ومن ثم، فقد تحولت النظرية عند مارتن جاي (M.Jay)"من (نادي ماركس) قبل هجرتها من فرانكفورت، إلى (نادي ماكس) بعد عودتها، وحيث هناك في المهجر، فقد الحرف(R) الذي تبدأ به كلمة الثورة (Revolution)"[187]. ويعني هذا انتقال مدرسة فرانكفورت من أفكار ثورية ماركسية إلى أفكار متطورة في عهد ماكس هوركايمر، حيث تم التركيز على الفلسفة أكثر من التركيز على التاريخ والاقتصاد كما كان في السابق. ومن ثم، فقد استهدفت النظرية النقدية تقويض الثقافة البورجوازية الرأسمالية الاستهلاكية. وعليه، فهدف النظرية النقدية هي تغيير المجتمع على جميع المستويات والأصعدة، وتحقيق التحرر البشري، والمؤالفة بين النظرية والممارسة، والجمع بين المعرفة والغاية، والتوفيق بين العقل النظري والعقل العملي، والمزاوجة بين الحقيقة والقيمة. علاوة على ذلك، فقد كانت النظرية النقدية بمثابة تجديد نقدي للنظريات الماركسية والراديكالية.

هذا، ويمكن التمييز بين فترتين في النظرية النقدية أو مدرسة فرانكفورت: فترة الريادة من الثلاثينيات إلى أواخر الستينيات، وهي فترة هوركايمر، وماركوز، وأدورنو، وفروم...، وفترة التجديد من بداية السبعينيات إلى سنوات الثمانين من القرن الماضي، وهي فترة يورجين هابرماس، وألفرد شميدت، وكلاوس أوفي، وألبرخت فيلمر... وقد احتفظت النظرية النقدية الجديدة لــ(مابعد الحداثة) باهتمامها الخاص بفلسفة العلوم الاجتماعية ونقد الإيدولوجيا .

---

[187] - توم بوتومور: **مدرسة فرانكفورت**، ص:13.

المبحث الأول: مفهوم النظرية النقدية

يقصد بالنظرية النقدية تلك النظرية التي كان ينطلق منها رواد مدرسة فرانكفورت في انتقادهم للواقعية الساذجة المباشرة، فالنظرية النقدية تهتم بنقد النظام الهيجلي، ونقد الاقتصاد السياسي، والنقد الجدلي. وتهدف هذه النظرية إلى إقامة نظرية اجتماعية متعددة المصادر والمنطلقات، كالاستعانة بالماركسية، والتحليل النفسي، والاعتماد على البحوث التجريبية. وبتعبير آخر، فالنظرية النقدية هي تجاوز للنظرية الكانطية، والمثالية الهيجيلية، والجدلية الماركسية، فهي نقض للواقع، ونقد للمجتمع بطريقة سلبية إيجابية. ويعني هذا ، بشكل آخر، أن نقد متناقضات المجتمع، ليس فعلا سلبيا، بل هو فعل إيجابي في منظور مدرسة فرانكفورت. ويرتبط مفهوم(النظرية النقدية) بعنوان كتاب هوركايمر(**النظرية التقليدية والنظرية النقدية)** (1937م)، وقد جمع فيه صاحبه مجمل التصورات التي عرف بها أصحاب مدرسة فرانكفورت، سواء النظرية منها أم التطبيقية، كما ضمنه مجمل المقترحات التي كانوا يؤمنون بها لإنقاذ الأدب وتصحيحه . ومن ثم، فالنظرية النقدية هي تجاوز للنظريات الوضعية التي كانت ترفض التأملية الانعكاسية منهجا في التعامل مع الموضوع المرصود . ومن جهة أخرى، فقد استهدفت النظرية النقدية تنوير الإنسان الملتزم تنويرا ذهنيا وفكريا، وتغييره تغييرا إيجابيا، بعد أن حررته من ضغوطه الذاتية،عن طريق نقد المجتمع بتعريته إيديولوجيا[188].

وعليه، فالنظرية النقدية عند هوركايمر هي" ما تعبر عنه الاتجاهات الوضعية في نظريتها للنشاط البشري على أنه شيء أو موضوع خارجي داخل إطار من الحتمية الميكانيكية، على حين ترفض النظرية النقدية النظر إلى الوقائع الاجتماعية على أنها

[188] - انظر: سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:200.

أشياء، ومن ثم ترفض طابع الحياد الذي تتسم به الوضعية، وتحاول في المقابل أن تطرح فكرا لايفصل بين النظرية والممارسة.
وقد فهم هوركايمر، ومعه فلاسفة فرانكفورت، الماركسية على أنها العلم النقدي للمجتمع. وبالتالي، فمهمة الفلسفة هي متابعة العملية النقدية، والتحري عن أشكال الاغتراب الجديدة. وقد أخذت مساهمته الخاصة شكل تحليل نقدي للعقل. فلئن يكن العقل قد صاغ في الماضي مثل العدالة والحرية والديمقراطية، فإن هذه المثل حل بها الفساد في ظل هيمنة البورجوازية التي أدت إلى تحلل حقيقي للعقل. ومن هنا، بدت الحاجة إلى نظرية نقدية جدلية تستطيع أن تتعقل اغتراب العقل بالذات."[189]
ونفهم من هذا أن النظرية النقدية ظهرت رد فعل على المثالية الألمانية، وكذلك رد فعل على الوضعية التجريبية التي كانت تدرس الظواهر الاجتماعية دراسة علمية موضوعية، بربط المسببات بالأسباب في إطار تصور آلي ميكانيكي. ومن هنا، فالنظرية النقدية هي قراءة نقدية للعقل الجدلي ليس بالطريقة الكانطية ، بل في ضوء رؤية ماركسية واقعية جدلية. ومن ثم، تعمل النظرية النقدية على نقد الواقع الاجتماعي، وتقويض تصوراته الإيديولوجية الليبرالية، والبحث عن تجليات الاغتراب الذاتي والمكاني، سواء في النصوص والخطابات أم في واقع الممارسة. وتهدف النظرية النقدية- حسب هوركايمر - إلى تحقيق مهام ثلاث:" أولها، الكشف في كل نظرية عن **المصلحة الاجتماعية** التي ولدتها وحددتها، وهنا يتوجه هوركايمر، كما فعل ماركس، إلى تحقيق الانفصال عن المثالية الألمانية، ومناقشتها في ضوء المصالح الاجتماعية التي أنتجتها.والمهمة الثانية للنظرية النقدية عنده، هي أن تظل هذه النظرية على وعي بكونها لاتمثل مذهبا خارج **التطور الاجتماعي التاريخي**. فهي لاتطرح نفسها باعتبارها مبدأ إطلاقيا ، أو أنها تعكس أي مبدإ إطلاقي خارج صيرورة الواقع. والمقياس الوحيد الذي تلتزم به هو كونها تعكس **مصلحة الأغلبية الاجتماعية** في

[189] - توم بوتومور: نفسه، ص:206.

تنظيم علاقات الإنتاج بما يحقق تطابق العقل مع الواقع، وتطابق مصلحة الفرد مع مصلحة الجماعة. أما المهمة الثالثة، فهي التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسس اليقين بها على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل، في حين أن هذه الأشكال من العقلانية المزيفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركايمر بالعقل الأداتي."[190]

وعليه، فالنظرية النقدية هي التي تحقق المصلحة الاجتماعية، وتراعي التطور الاجتماعي التاريخي في إطار المادية التاريخية، وهذا يقرب النظرية النقدية من المادية الثقافية، كما تهدف هذه النظرية إلى خدمة مصالح الأغلبية، والتصدي للأشكال الشكلية والتيارات اللامعقولة التي تخدم الأنظمة الحاكمة.

وعلاوة على ذلك، فالنظرية النقدية هي قراءة ماركسية للأدب. وفي هذا الصدد، يقول توم بوتمور(T.Bottomore) ، في كتابه(**مدرسة فرانكفورت)،:**"تؤكد النظرية النقدية على انتسابها إلى الماركسية ، دون أن تضيع الاختلاف مع قراءاتها الكلاسكية، وبخاصة تلك التفسيرات والأطروحات التي قدمها رواد ومنظرو الأممية الثانية والثالثة، وعلى رفضها الاختيار بين التماثل المتناقض مع الفلسفة والعلم، بادعاء أن ماقدمته هو شكل جديد للموضوعية الاجتماعية التاريخية، وهو ما جعلها في تعارض مع الميتافيزيقا والوضعية."[191]

وتأسيسا على ماسبق، فالنظرية النقدية نظرية تتجاوز الوضعية، وترفض منطلقات المثالية الألمانية، ومن ثم، فهي نظرية اجتماعية ماركسية، تولي أهمية كبيرة للذات في تفاعلها مع الموضوع، كما ترتكز على المادية التاريخية، وتعتني بالقيم والأخلاق، وتؤمن بتفاعل الذات مع المجتمع على أن الذوات البشرية مستقلة وغير خاضعة لحتميات أوجبريات موضوعية. ويعني هذا أن الإنسان له دور كبير في صنع التاريخ، وتغيير مجتمعه. ومن ثم، فالنظرية

---

[190] - توم بوتومور: نفسه، ص:206-207.

[191] - توم بوتومور: نفسه، ص:207.

النقدية في الحقيقة هي رؤية نقدية إزاء المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي في قمة تطبيقاته العملية واليومية.

المبحث الثاني: سيـــاق النظرية النقدية

من المعلوم أن النظرية النقدية ، في مجال الأدب وعلم الاجتماع، قد ارتبطت بمعهد البحوث الاجتماعية أو بمدرسة فرانكفورت الألمانية التي يمثلها كل من: تيودور أدورنو(Theodor.Adorno)، وماكس هوركايمر(M.Horkheimer)، وهربرت ماركوز(H.Marcuse)، ويورغن هابرماس(J.Habermas)، ووالتر بنيامين(W.Benjamin)، وفردريك لوبوك (F.Pollock)، وإيريك فروم (E.Fromm)، ولوفينتال(L.Lowenthal)، ووألفريد شميت (Alfred shmidt)، وكلاوس أوفي (C.Offe)، وأولبرخت فيلمر(A.Wellmer)، وفرانز نيومان (F.Neuwmann)...

وقد ظهرت هذه المدرسة في ألمانيا في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين،وقد انتقل المعهد إلى نيويورك إبان المرحلة النازية، ثم استقر بفرانكفورت مرة أخرى في عام 1950م. وقد تأثر تحليل مفكري هذه المدرسة ونقدهم للثقافة الحديثة والمجتمع بما تعرضوا له من مضايقات وتعسفات وضغوطات في عهد الفاشية.

هذا، وقد جاءت النظرية النقدية رد فعل على الوضعية (Positivism) التي كانت تعنى مع أوجست كونت بدراسة الظواهر الاجتماعية دراسة علمية موضوعية تجريبية ، باستخدام الملاحظة والتكرار والتجربة، وربط الأسباب بمسبباتها، بغية فهم الظواهر العلمية فهما علميا دقيقا. وكانت الوضعية تهتم أيضا بوصف الظواهر دون تفسيرها ؛ لأن التفسير يرتبط في منظور الوضعية بالـتأملات الفلسفية والميتافيزيقية. كما استبعدت الوضعية البعد الإنساني والتأملي والأخلاقي في عملية البحث. وقد وجهت مدرسة فرانكفورت إلى هذه النظرية الوضعية انتقادات قاسية. وفي

هذا الصدد، يقول توم بوتومور، في كتابه(**مدرسة فرانكفورت**)،:"اتخذ أصحاب مدرسة فرانكفورت موقفا مناهضا لها، فانتقدها أدورنو لعجزها عن اكتشاف المصلحة الذاتية التي قد تسهم في تحقيق تقدم موضوعي، بسبب القصور الكامن في أسسها المنهجية، وفشلها في إقامة صلة قوية بين المعرفة من ناحية، والعمليات الاجتماعية الحقيقية من ناحية أخرى.لذلك، انتقدها هابرماس بسبب طبيعتها المحافظة، وقصورها عن فهم العلاقة الخاصة بعلم الاجتماع والتاريخ، انطلاقا من أن علم الاجتماع الوضعي لايأخذ في اعتباره دور التحولات التاريخية في تشكيل المجتمعات.

وبشكل عام، هاجم مفكرو مدرسة فرانكفورت سعي الوضعية إلى تحقيق المعرفة العلمية ، وتكميم الحقائق، بما يؤدي إلى ضياع المعنى الجوهري للظواهر الاجتماعية. وأنه ارتباطا بذلك، فقد أدى تمثل الوضعية لنموذج العلم الطبيعي في علم الاجتماع إلى فصل المعرفة عن بعدها الأخلاقي، وهو ما يعني استبعاد الموقف الأخلاقي للباحث، عن طريق الادعاء بأن علم الاجتماع هو علم متحرر من القيمة، وهو ما يعني أيضا أن هذا العلم يمكن أن يكون أداتيا بالنسبة للقوى الاجتماعية المتسلطة، أو هو وسيلة للتحكم والهيمنة كما حدث في الرأسمالية المتقدمة."[192]

ويدل هذا على أن الوضعية العلمية تستبعد الذات، والتاريخ، والأخلاق، والمصلحة الاجتماعية، وأنها في خدمة الليبرالية المستغلة. علاوة على ذلك، تعتبر البشر كائنات مقيدة بحتميات علمية جبرية. ومن هنا، فالإنسان ليس له أي دور في التغيير أو صنع التاريخ،" يرى مفكرو فرانكفورت أن التراث الوضعي يميل للنظر إلى البشر باعتبارهم كائنات لاقوة لها في مواجهة المجتمع، وهو ما يتضح لدى دوركايم الذي يؤكد أن الفرد يجد نفسه في مواجهة المجتمع كقوة أسمى منه عليه أن ينحني أمامها، أو مايؤكد

[192] - توم بوتومور: نفسه، ص:212-213.

عليه ماكس فيبر حين يرى أن الفرد في المجتمعات البيروقراطية، رأسمالية أم اشتراكية، ليس إلا ترسا في آلة كبيرة.
وفي مواجهة ذلك، ترى النظرية النقدية أن ذلك ناتج عن العمق الداخلي للإنسان، ومن ثم ، تؤكد هذه النظرية على العلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع، كذوات مستقلة غير خاضعة، تعكس جوانب الحقيقة الكلية."[193]
كما جاءت النظرية النقدية رد فعل على النظريات النقدية للعقل المثالي كما عند كانط وهيجل، بالاعتماد على القراءة الماركسية الجدلية، والاستعانة بالمادية التاريخية. كما وقفت إزاء النظريات البورجوازية التي مارست صنوفا من السلطة الفكرية ، ورفضت الفصل بين النظرية والممارسة ، بعد أن كانت النظرية في المثالية الألمانية هي المفضلة. وباختصار، فإن النظرية النقدية قد انتقدت النزعة العلمية المغالية، وانتقدت أيضا العقلانية العلمية التقنية، باعتبارها شكلا من أشكال الهيمنة التي ميزت الرأسمالية الأكثر تطورا ، أو بشكل أوسع، انتقدت تلك المجتمعات الصناعية المتقدمة في القرن العشرين. وأتت أيضا لنقد الإيديولوجيات السائدة، ونقد الفاشية المستبدة، ونقد النزعة المعادية للسامية إبان وصول النازية إلى الحكم.

المبحث الثالث: رواد النظرية النقدية

بادىء ذي بدء، إن رواد مدرسة فرانكفورت ليسوا متفقين على تصور مذهبي ونظري واحد، فهم مختلفون في كثير من الآراء والتصورات، لكنهم يتفقون في بعض النقاط المشتركة، بل يمكن التمييز بين النظرية النقدية الكلاسيكية والنظرية النقدية الجديدة.

المطلب الأول: ماكـــس هوركايمر

[193] - توم بوتومور: نفسه، ص:213.

يعد ماكس هوركايمر من المؤسسين الحقيقيين لمدرسة فرانكفورت، وقد كان مديرا لها منذ 1931م، وقد اهتم في بداية المعهد بدراسة الفلسفة الاجتماعية،ونقد المذهب الوضعي والمثالية الألمانية والوضعية المنطقية، وهاجم الميتافيزيقا الغربية على غرار جاك ديريدا ومارتن هايدجر. وقد عاب هوركامير على الوضعية ميلها الكبير إلى العلمية والموضوعية والتجريبية، وتشييء الإنسان، وفصل الحقيقة عن القيم كفصلها المعرفة عن المصالح البشرية.

وهكذا، يقدم هوركايمر ، مقابل الوضعية ، وعلى النقيض منها"نظرية جدلية تظهر فيها الحقائق الفردية بذاتها في ترابط لا لبس فيه دائما، وتسعى لأن تعكس الواقع في كليته. فضلا عن ذلك، فإن الفكر الجدلي، يوحد المكونات التجريبية في تركيبات من الخبرة... المهمة للمصالح التاريخية التي يرتبط بها الفكر الجدلي... فعندما يعي فرد فعال من ذوي الحس السليم الوضع الكريه للعالم، فإن الرغبة في تغييره تصبح هي المبدأ المرشد الذي ينظم به الحقائق المعطاة، ويشكل منها نظرية ... وبقدر ما يعتمد التفكير الصائب على إرادة قويمة، بقدر ما تعتمد الإرادة القويمة على التفكير الصلب."[194]

ويتابع ماكس هوركايمر التعريف بنظريات مدرسة فرانكفورت وتوجهاتها في مقال قيم تحت عنوان(**النظرية التقليدية والنظرية النقدية**)(1937م)، يوضح فيه أسس المدرسة ومرتكزاتها النظرية والتطبيقية. وقد سعى هوركايمر جادا إلى تسليح الطبقة العاملة (البروليتاريا) بفكر نقدي تغييري، ووعي طبقي تنويري. وقد اهتم هوركايمر بالمجال الثقافي، واهتم كذلك بالفرد كمركز للفكر والعمل، متأثرا في ذلك بالفلسفة الوجودية السارترية وفلسفة ماكس فيبر، واعتنى بشكل من الأشكال بعلم نفس الفرد والتحليل السيكولوجي. وقد انتهى هوركايمر في نهاية حياته عن أن يكون منظرا نقديا، فتحول إلى راهب ديني وصوفي حينما جعل كانط وهيجل فوق ماركس.

---

[194]- توم بوتومور: نفسه، ص:44-45.

المطلب الثاني: هربرت ماركوز

أما الثوري النقدي هربرت ماركوز، فقد كتب مجموعة من المقالات في الثلاثينيات من القرن الماضي خاصة كتابه(**العقل والثورة**) (1941م)، داعيا إلى نظرية اجتماعية جدلية مناقضة للعلم الاجتماعي الوضعي كما عند أوجست كونت، وشتال، وفون شتاين خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي؛ لأنها كانت تماثل بين دراسة المجتمع ودراسة الطبيعة. وما يلاحظ على ماركوز أنه بنى نظريته الجدلية على أفكار هيجل، وحول فكر ماركس إلى هيجيلية راديكالية، فحصر اهتمامه في نقد أصول الفلسفة الوضعية والعلم الاجتماعي.

وقد عرف ماركوز بعدائه الشديد للهيمنة التقنية، وكان يعتبر العقل المنغلق سببا في استلاب الإنسان وتحويله إلى آلة انتاجية ليس إلا. ومن ثم، فقد بلور ماركوز فلسفة تشاؤمية؛ بسبب اغتراب الإنسان في المجتمع الصناعي الحديث الذي تغلب عليه التقنية، ويضيع فيه الإنسان باعتباره ذاتا وكينونة ووجودا، وهي النزعة التشاؤمية نفسها الموجودة عند ماكس فيبر، و يرجع هذا التشاؤم إلى شعور فئة معينة من المجتمع.أي: الشريحة العليا المثقفة من الطبقة الوسطى، أوالصفوة المثقفة بالإحباط وخيبة الأمل.

وقد بين ماركوز، في كتابه(**إنسان البعد الواحد**)، اختفاء الدور التاريخي الفعال للطبقة البورجوازية والطبقة البروليتارية على حد سواء، و هناك قوة واحدة مخفية متحكمة في مسار هاتين الطبقتين معا هي العقلانية العلمية التقنية. وليست هناك طبقة معارضة، فقد تم استيعاب الطبقة العاملة واسترضاؤها من خلال تحفيزات مادية استهلاكية، وترشيد عملية الإنتاج ذاتها. وقد أثارت أفكار ماركوز"استجابة سريعة لدى حركة الطلبة الأمريكية في أواخر الستينيات بمعارضتها للنظام، ولدى حركات طلابية أخرى في دول أوروبية شتى إلى حدما. لكن الحركات الاجتماعية في ذلك الوقت كانت جميعها واقعة تحت تأثير تحليلات متنوعة عن البنية الطبقية

المتغيرة، وعن مغزى التقنوقراطية والبيروقراطية، التي قدم علماء الاجتماع إسهامات ملحوظة بصددها."[195]
وتتركز أفكار هربرت ماركوز سياسيا حول ثلاث قضايا شائكة: دور الطلاب في العالم الرأسمالي، والحركة الطلابية في فرنسا عام1968م، ودور الطبقة العاملة الحديثة في الغرب.
هذا، وقد آمن ماركوز بقوى ثورية جديدة ستظهر في المستقبل داخل المجتمع الحديث، وسيتم التحرر الاجتماعي عن طريق الإشباع الجنسي، كما يبين ذلك في كتابه(**الحب والحضارة**). وقد برهن فيه سيكولوجيا" أن تجاوز الندرة المادية في المجتمعات الصناعية المتقدمة، سيخلق الشروط المناسبة لإحراز البشر هدفهم في السعادة من خلال التحرر الجنسي، وتفوق مبدأ المتعة، الذي تصوره كأساس للانعتاق الشامل المؤثر في كافة العلاقات الاجتماعية."[196]
وهكذا، يتبين لنا أن ماركوز كان فيلسوف الانعتاق الكلي، والدفاع عن الإنسان، والثورة على العقل.

المطلب الثالث: تيودور أدورنو

ويعد تيودور أدورنو من أهم رواد النظرية النقدية ، ومن المؤسسين الفعليين لمدرسة فرانكفورت، وقد انصب اهتمامه على مجال الثقافة، وبخاصة الموسيقا، والتحليل النفسي، ونظرية علم الجمال، متأثرا في ذلك بوالتر بنيامين، ولم يعرف بالنظرية الجدلية، بقدر ماعرف بالجدل السلبي في نقده للنظريات الفلسفية والنظريات الاجتماعية، كأنه يعيدنا بهذه الأفكار السلبية إلى مذاهب الشك والنسبية. وإذا كان هوركايمر وماركوز لهما صياغة اجتماعية إيجابية على أساس التصور الهيغلي للعقل، فإن آراء أدورنو كانت بعيدة عن الماركسية، على الرغم من كونه يدعي أن فلسفته مادية جدلية. وقد انتقد أدورنو مرات عديدة أفكار ماركس، وخاصة علم

[195] - توم بوتومور: نفسه،ص:83.
[196] - توم بوتومور: نفسه، ص:88.

التاريخ والمادية التاريخية، ولم يهتم بحال من الأحوال بتحليل ماركس الاقتصادي، وعلاقته بنظريته عن الطبقات، بل أخذ من جورج لوكاش المستوى السلبي من النقد الإيديولوجي في نقد الوعي الطبقي البورجوازي. وقد ساهم في بلورة النقد الثقافي، كما يبدو ذلك واضحا في بحثه الذي كتبه مع هوركايمر بعنوان(**جدل التنوير**) (1944م)، حيث انتقد فيه العقل العلمي الوضعي الذي يقدم حقائق زائفة عن الوضع البشري، وانتقد العلم والتقنية ، وكان يراهما سببا في استلاب الإنسان واستغلاله ، وأنهما وهم إيديولوجي زائف ليس إلا. كما انتقد الثقافة الجماهيرية الساذجة التي تساعد على انتشار الإيدولوجيا الواهمة.

ومن جهة أخرى، رفض أدورنو نظرية لوكاش الواقعية التي تقوم على الانعكاس المباشر، حيث يتحول الأدب أو الفن، في منظوره، إلى مرآة تعكس بطريقة مباشرة مايقع في الواقع محاكاة وتمثلا ونقلا وتصورا. وقد اهتم أدورنو بالجمال اهتماما لافتا للانتباه، ويعد أدورنو كذلك من رواد نظرية الجمالية الجديدة ، حيث ألف كتابا تحت عنوان(**نظرية الجمال**)، حيث يعطي مفهوما جديدا للفن والجمال مخالفا للتصور الماركسي الذي يرى الجمال تمثلا للعالم وانعكاسا له. بينما يرى أدورنو الجمال أو الفن وسيلة هروب غامضة. و" هكذا، يرفض أدورنو نظرة لوكاش إلى الواقعية، مؤكدا أن الأدب لايتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو مايفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها المسرحي صمويل بيكيت الشكل، والموسيقار شوبنبرج الثورة اللانغمية، ليصور خواء الثقافة الحديثة."[197]

ويعني هذا أن شعرية الأدب لاتكمن في مفهوم المحاكاة، بل في الانزياح والابتعاد عن مفهوم الانعكاس المباشر. كما يتخذ الفن عند أدورنو موقفا نقديا وسلبيا من العالم. وفي هذا السياق، يقول دافيد كارتر (David karter):" انتقد أدورنو نظرية لوكاش القائلة: إن

[197] - توم بوتومور: نفسه، ص:188.

للفن علاقة مباشرة مع الواقع. وبالنسبة لأدورنو، إن الفن، بما في ذلك الأدب، معزول عن الواقع ، وهذا هو مصدر قوته تماما. إن أشكال الفن الشعبي تؤكد فقط، على مطابقة قواعد المجتمع، وتخضع لتلك القواعد أيضا، ولكن الفن الحقيقي يتخذ موقفا نقديا، في منأى عن العالم الذي أنشأه : " الفن هو المعرفة السلبية للعالم الفعلي". ورأى أدورنو الاغتراب واضحا في كتابات بروست وبيكيت على أنها تثبت هذه المعرفة السلبية للعالم الحديث."[198]

ومن هنا، فالنظرية النقدية - حسب أدورنو - هي نقد للواقعية الماركسية الانعكاسية الساذجة التي تعقد الصلة المباشرة بين الأدب والمجتمع، في جل تناقضاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية.

وفي الأخير،" لم ير أدورنو إمكانية لتحرير الفرد من التسلط والهيمنة، لا في ظهور جماعات معارضة جديدة، ولا في التحرر الجنسي، وإنما ارتأى هذه الإمكانية بالأحرى في عمل الفنان الأصيل الذي يواجه الواقع المعطى بالتلميح إلى مايمكن أن يكون. وعلى هذا ، فإن الفن الأصيل يمتلك قوة غلابة، لدرجة يضعه أدورنو في مواجهة العلم الذي يعكس الواقع الموجود فحسب، فيما يمثل الفن الأصيل شكلا أعلى من أشكال المعرفة، وسعيا متجها إلى المستقبل وراء الحق."[199]

إذاً، ما يميز أدورنو هو اهتمامه بالأدب والفن، على أساس أن الفن هو الذي يحرر الإنسان من الهيمنة والسيطرة والاستبداد.

المطلب الرابع: والتر بنيامين

يعد والتر بنيامين (1892-1940م) من رواد مدرسة فرانكفورت، وقد تأثر بكتابات كارل ماركس وأفكار جورج لوكاش الواقعية، وتكمن أهميته في كونه قدم أفضل الصيغ في الفكر النقدي للأدب، وقد ساهمت نظريته بشكل من الأشكال في ظهور البنيوية التكوينية

[198] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:63.

[199] - توم بوتومور: نفسه، ص:88-89.

عند لوسيان كولدمان. وقد اهتم بالفن كأدورنو اهتماما لافتا للانتباه،حيث درس الأدب في ضوء مفاهيم ماركسية، حيث اعتبر الفن والإبداع الأدبي إنتاجا والمؤلف منتجا ، كما يتضح ذلك جليا في كتابه(**المؤلف منتج**) (1934م). وقد طالب بنيامين أن يكون الإنتاج ثوريا ، وعاملا فعالا في خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقي. ويعني هذا أنه يدعو إلى الفن الثوري الذي يغير المجتمع شكلا ومضمونا، وينوره بشكل إيجابي عبر تمرير رسائل ثورية . ومن هنا، يعتمد الفن عند والتر بنيامين " على تقنيات معينة من الإنتاج، شأنه في ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج.أي: يعتمد على أنماط معينة في الرسم والنشر والعرض المسرحي...إلخ.هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفني، تتضمن جماعا من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقي المستهلك."[200]

ومن جهة أخرى، يرى بنيامين أن الاستنساخ الصناعي قد قضى على الفن الراقي والسامي، وحوله إلى كليشيهات لاحياة فيها ولاروح. وهكذا، يقول بنيامين، في مقاله(**العمل الفني في عصر الاستنساخ الصناعي**) (1933م)، :" إن الأعمال التراثية في الفن كانت تحيط بها هالة من التفرد والتميز والتباعد والديمومة. ولكن الاستنساخ الآلي للرسم، مثلا، قضى على هذا التفرد، وأحل محل اللوحة الفريدة نسخا شعبية، فحطم بذلك من هالة الفن المتوحد المغترب، وأتاح للمشاهد أن يرى اللوحة حيث يشاء، وحين يشاء. وإذا كان البورتريه يحافظ على تباعده عن الموضوع، فإن آلة التصوير تنفذ إلى الموضوع، وتقارب بينه وبين المشاهد إنسانيا ومكانيا إلى أبعد حد، فتقضي على أي سحر غامض ينطوي عليه الموضوع. يضاف إلى ذلك أن الفيلم في آلة التصوير يجعل الناس جميعا خبراء، ماظلوا قادرين على التقاط الصور الفوتوغرافية؛ فتتهدم الشعيرة التقليدية لما سمي بالفن الراقي."[201]

---

[200] - تيري إيجلتون: **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة: جابر عصفور، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 1986م، ص:62.

[201]- تيري إيجلتون: **الماركسية والنقد الأدبي**، ص:63-64.

وهكذا، فقد كان والتر بنيامين الممهد الفعلي لانبثاق البنيوية التكوينية التي كانت تجمع بين الفهم والتفسير.

المطلب الخامس: إريك فــروم

كرس إريك فروم كتاباته لإنشاء علاقة بين التحليل النفسي والماركسية" عن طريق توسيع تفسيرات سيغموند فرويد فيما يتعلق بالفرد، لتشمل الموقع الطبقي للأسرة والوضع التاريخي للطبقات الاجتماعية. وتابع فروم في أعماله اللاحقة هذا الهدف الرامي إلى إقامة علم نفس اجتماعي ماركسي، يمكن أن تندمج فيه نظرية فرويدية معدلة، وبخاصة في نموذجه عن:" الشخصية الاجتماعية"، التي صاغها في ملحق كتابه(**الخوف من الحرية**). ومع ذلك ، توقف فروم في ذلك الوقت عن إقامة أية علاقات مع المعهد. فقد كان تفسيره السوسيولوجي الجديد، والذي يعد أكثر تجريبية وأكثر ماركسية للتحليل النفسي، موضع نقد كل من أدورنو وماركوز بعد فترة وجيزة."[202]

ويعني هذا كله أن إريك فروم كان ينطلق من خلفيات سيكواجتماعية في دراساته السوسيولوجية.

المطلب السادس: يورجين هابرماس

يمثل يورجين هابرماس، مجدد مدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية في مرحلة مابعد الحداثة، وهو من أبرز المعبرين عن الاتجاه العقلاني ، إذ نقد الطابع التقني والوضعي القمعي للعقل في الممارسات الرأسمالية والاشتراكية. ويعد أيضا ،عند توم بوتومور، المفكر الأكبر لما بعد مدرسة فرانكفورت أو النظرية النقدية الجديدة. و"على الرغم من قربه من الماركسية، فإنه يختلف مع ماركس في أمر أساسي: فهو يرى أن ماركس قد أخطأ في إعطائه

[202] - توم بوتومور: نفسه، ص:52.

للإنتاج المادي المركز الأول في تعريفه للإنسان في رؤيته التاريخية، باعتباره تطورا للأشكال والأنماط الاجتماعية .
ولهذا، يرى هابرماس أن التفاعل الاجتماعي هو أيضا بعد أساسي من أبعاد الممارسة الإنسانية، وليس الإنتاج وحده، وهو ما يوضح فلسفته التي تقوم على مفهوم الاتصال أو التواصل، وعلى أسبقية اللغة، وأولويتها على العمل.
والعقل الاتصالي عند هابرماس، هو فاعلية تتجاوز العقل المتمركز حول الذات، والعقل الشمولي المنغلق الذي يدعي أنه يتضمن كل شيء، والعقل الأداتي الوضعي الذي يفتت الواقع ويجزئه، ويحول كل شيء إلى موضوع جزئي حتى العقل نفسه." [203]
وقد وجه هابرماس انتقادات صارمة للماركسية ، فأعاد بناءها على أسس جديدة، وتسمى هذه المرحلة من مراحل مدرسة فرانكفورت بمرحلة مابعد الماركسية. وقد بدأ مقالاته التي كتبها في الستينيات بتقويم الوضعية العلمية والمنطقية على غرار أسلافه من مفكري معهد فرانكفورت. وقد ميز بين ثلاثة أنواع من المعرفة انطلاقا من منظور المصلحة التي تحققها للجنس البشري، في كتابه(**المعرفة والمصالح البشرية**) (1974م)، وقد حصرها في مصلحة تقنية، ومصلحة عملية، ومصلحة تحررية.
وقد اعتبر هابرماس النموذج النفسي الفرويدي أداة صالحة للنظرية النقدية لتحقيق الثورة التحررية الإنسانية والمجتمعية. وقد أكد هابرماس أسبقية اللغة على العمل، وأكد أيضا ترابط اللغة والعمل الاجتماعي، حيث من الصعب فصل عنصر على آخر، وخالف بذلك رأي ماركس الذي كان يعتبر العمل هو الذي يخلق الإنسان .
ويعتبر هابرماس اللغة هي التي تحقق الاستقلال الذاتي والمسؤولية. وبهذا، يكون هابرماس قد انتقل من نظرية المصالح المعرفية إلى نظرية اللغة والاتصال.
ويلاحظ أن هناك ارتباطا في فكر هابرماس بين التحليل الفلسفي ونظرية المجتمع، وإن تغيرت طبيعة هذا الارتباط بالتدريج. ففي

[203] - توم بوتومور: نفسه، ص:160.

كتابه(**المعرفة والمصلحة البشرية**) ، كان هناك تماثل بين الأنواع الثلاثة من المعرفة مع قسمات رئيسة للحياة الاجتماعية، وهي: العمل، والتفاعل، والتسلط.

وانتقل في المرحلة الثانية إلى تقديم نظرية في الحق لاتضرب بجذورها في المجتمع، وإنما في اللغة بوصفها ميزة عامة للجنس البشري، وتستمر هذه الفكرة في أعمال هابرماس ، وإن كان يشدد في الأخير على إعادة بناء النظرية في المجتمع. و" بالفعل، فإن هذا التطور يسجل ابتعادا أكثر عن نظرة مدرسة فرانكفورت في مرحلتها الأخيرة ، وأصبح هذا التباعد أكثر صراحة بإعلان هابرماس أنه يتناول النظرية الاجتماعية بوصفه:" منظرا ماركسيا مهتما بمواصلة التعاليم الماركسية في ظل ظروف تاريخية متغيرة على نحو كبير". وهكذا، قدم هابرماس عناصر النظرية الماركسية المعاد بناؤها في عملين مهمين خلال السبعينيات، دار أولهما حول مشكلات الشرعية في المجتمعات الرأسمالية إبان مراحل تطورها الأخيرة، والثاني حول المادية التاريخية."[204]

وبناء على ماسبق، فقد حدد هابرماس أربعة أنواع من الأزمات التي تعانيها المجتمعات الرأسمالية المعاصرة: الأزمة الاقتصادية، وأزمة العقلانية، وأزمة الشرعية، وأزمة الدافعية أو أزمة التحفيز.ومن ثم، فقد حاول أن يقدم تقويما للتحول الذاتي للرأسمالية المتطورة. ومن هنا، فإن هابرماس يقدم قراءة تقويضية للمجتمع الرأسمالي، وقراءة تفكيكية للمجتمع البورجوازي المعاصر. و" في الظن أن المسألة الأكثر وضوحا، هي مدى ابتعاده عن أفكار مدرسة فرانكفورت الباكرة، حيث نجده قد سار، إلى حد ما، في عكس الاتجاه الذي بدأه أدورنو وهوركايمر، بإيلائه أهمية كبرى للنظرية الماركسية في المجتمع على نحو متميز، حين كرس مزيدا من الاهتمام لتحليل الهياكل الاقتصادية والسياسية، فيما نجد، على العكس، إشارات ضئيلة في أعماله لصناعة الثقافة.

---

[204] - توم بوتومور: نفسه، ص:116.

وأكثر من هذا، فإنه لايطابق النظرية النقدية بالفكر الفلسفي في مواجهة العلم. فهو يقترح أن يوضع النقد بطريقة ما بين الفلسفة والعلم. وهذا المفهوم يتيح مجالا لعلم تجريبي عن المجتمع، على الرغم من أن ذلك لاينبغي أن يستنفذ إمكانية المعرفة الاجتماعية، ويجب إتمامه، أو وضعه، في إطار فلسفة تاريخ لها هدف سياسي.
وفي الوقت نفسه، توجد هناك أيضا استمراريات واضحة في النظرية النقدية من الثلاثينيات حتى الوقت الراهن.
وعلى الرغم من أن هابرماس لم ينسب إلى الفلسفة دورا بارزا للغاية، مثل ذلك الذي حازته في فكر أدورنو وهوركايمر، فإن واقع الحال بلا شك، وبخاصة في أعماله الباكرة، أنه كان لايزال مشغولا إلى حد بعيد بنقد الوضعية، وكان تأثيره ملحوظا بقوة كبيرة في المناظرات ما بعد النظرية حول الأسس الفلسفية للعلوم الاجتماعية."[205]
هذا، وقد مال هابرماس إلى البنيوية التكوينية بديلا لفلسفة التاريخ التي تبنتها مدرسة فرانفكورت إبان بدايتها، متأثرا في ذلك بجان بياجيه، ولوسيان كولدمان.وبعد ذلك، شرع في التمييز بين الرأسمالية المنظمة والاشتراكية البيروقراطية بوصفهما الشكلين الرئيسين للترشيد العقلاني للمجتمعات الحديثة. وبني هابرماس نظريته النقدية في علم الاجتماع على مرتكزين ضروريين هما: الفلسفة والعلم. بيد أن نظرية هابرماس غير تاريخية ، ولاتعتني بالاقتصاد، كما هو حال النظرية الماركسية الأولى. و" نرى أن السمة الأكثر تميزا لنظرية ماركس، وإسهامها الأكثر أهمية في إقامة علم واقعي عن المجتمع، هي أنها لا تتعامل مع التفاعل الاجتماعي على وجه العموم، وإنما تتناول علاقة البشر بالطبيعة، والتفاعل فيما بين البشر في عملية الإنتاج، كاتجاهات سائدة ومولدة ومحددة لأشكال أخرى من التفاعل.
إن هذا هو المفهوم الذي منح الماركسية قوتها التفسيرية، والذي لايزال يمنحها هذه القوة حتى اليوم.لأنه مهما تكن الحاجة إلى إعادة

[205] - توم بوتومور: نفسه، ص:125.

بناء للنظرية الماركسية من أجل فهم المراحل المستجدة من تطور المجتمعات الحديثة بشكل ملائم، ولاسيما دورالدولة وطبيعة الصراعات الطبقية، فإنه لايزال ضروريا البدء من تحليل تنظيم الإنتاج وتسييره، سواء كان ذلك على شكل تسلط رأس المال المتركز في شركات وطنية أو متعددة الجنسية، أو تسلط الإدارة البيروقراطية للصناعة المؤممة."[206]

وعليه، فقد مر فكر هابرماس - حسب سامي خشبة- بمرحلتين رئيستين: مرحلة نقد العقل الوضعي الذي ساد الغرب مع نضج الرأسمالية ، وتطور العلوم الإنسانية والتجريبية. والمرحلة الثانية التي انشغل فيها هابرماس ببناء نظرية اجتماعية قائمة على حركة تنويرية جديدة أو استئناف القديمة، وصياغة عقلانية تسترشد بالمنجزات العصرية لعلوم الطبيعة والعلوم الاجتماعية، وخاصة علم الاجتماع، وعلوم اللغة والاتصال، وعلم النفس التربوي التطوري.[207]

ويمكن أن نحدد بدورنا مراحل أخرى لفكر هابرماس، ففي المرحلة الأولى، انتقد الوضعية العلمية والمنطقية. وبعد ذلك، انتقل إلى الحداثة ليعتبرها دليلا على العقل التنويري مقابل النزعات اللاعقلانية التقويضية والتفكيكية، وقد اعتبر الحداثة نموذجا للتحرر من كل أنواع السيطرة، حيث تتطابق النظرية والتطبيق، والمعرفة والمصلحة... و ركز أيضا على الاتصال بأنواعه باعتباره وسيلة لبناء المعرفة، وليس مجرد تبادلها، كما أشار إلى ذلك في كتابه(**الاتصال ونشوء المجتمع**)(1976). وقد أعاد للقيم والمعايير الاجتماعية أهميتها، وتبنى الكفاءة الأخلاقية مضمونا للاتصال الاجتماعي، في كتابه(**نظرية الفعل الاتصالي**)(1981م). لكن هابرماس ينتقد (مابعد الحداثة) التاريخية ابتداء من عام 1985م، حيث يرجع فشلها إلى اختلال التوازن بين القيمة المعنوية والقيمة المادية؛ مما حول عقلانية التنوير إلى حالة مرضية، وتلك هي

---

[206] - توم بوتومور: نفسه، ص:147.

[207] - توم بوتومور: نفسه ،ص:160-161.

الحال التي يصف بها تصور فرانسوا ليوتار وجان بودريار لما بعد الحداثة[208].

المبحث الخامس: النظرية النقدية في الميزان

من أهم إيجابيات النظرية النقدية أنها تنتقد التوجهات الرأسمالية بالتقويض والتشريح والتفكيك، وتنتقد النظريات العلمية والوضعية التي أهملت الإنسان والذات والمجتمع والمصلحة الاجتماعية والقيم الأخلاقية، واعتبرت الإنسان موضوعا مشيأ ، تتحكم فيه الحتميات الجبرية، وأنه لاقوة له ولافاعلية في صنع التاريخ أو تغيير المجتمع. ومن ثم، فقد جاءت النظرية النقدية لتصحيح أوضاع المجتمع ، وتغييرها بتعرية المؤسسات الرأسمالية المهيمنة، وفضح أوهامها الإيديولوجية، وتطوير المفاهيم الماركسية في ثوب جديد، أو إعادة صياغتها مرة أخرى كما فعل هابرماس. وقد تحققت - فعلا- قطيعة إبستمولوجية بين النظرية النقدية القديمة والنظرية النقدية الجديدة.

ويمكن القول: إن مدرسة فرانكفورت قد مرت بمجموعة من المراحل، فقد انشغلت في الثلاثينيات والأربعينيات بالاشتراكية الوطنية، ومعاداة السامية، واهتمت في الخمسينيات بصناعة الثقافة، واعتنت في الستينيات بالحركات الثورية التحررية ، ولاسيما ثورة الطلبة والأقليات العرقية، لتهتم في سنوات السبعين وبعدها بنظرية المعرفة، وإعادة النظر في كثير من الآراء الماركسية، وبناء أسسها من جديد، وصياغة نظرية ماركسية جديدة ، والاعتناء بالقضايا السياسية والمجتمعية في ضوء النظرية النقدية. وقد ارتبط علم الاجتماع بالماركسية، ووضعت النظرية النقدية إبستمولوجيا بين الفلسفة والعلم ، وخاصة مع مفكر التجديد هابرماس.

أما عن أهم الانتقادات الموجهة إلى مفكري مدرسة فرانكفورت اختلاف آرائهم من شخص إلى آخر، واختلاف توجهات مدرسة

---

[208] - توم بوتومور: نفسه،ص:162-163.

فرانكفورت لـــ(مابعد الحداثة) عن مدرسة فرانكفورت في فترة الثلاثينيات من القرن العشرين. كما استبعدت المدرسة اهتمامها بالتاريخ والاقتصاد إلى حد كبير، وانحرفت انحرافا كبيرا عن مبادىء الماركسية الكلاسكية كما عند الجيل الثاني من مفكري معهد فرانكفورت. وقد همشت النظرية النقدية الجديدة مع هابرماس الطبقة العاملة باعتبارها طبقة ثورية سياسية فاعلة ومغيرة.لذا، وصفت مدرسة فرانكفورت بأنها" ماركسية بدون بروليتاريا"[209].

ومن هنا، " يبدو أن مفهوم مدرسة فرانكفورت عن تدهور، أو تلاشي الطبقة العاملة كقوة سياسية، قدم أساسا على فكرة طوباوية وخيالية عن الثورة، التي هي بأية حال الطريقة الوحيدة، أو الأكثر ماركسية، لتصور عملية الثورة الاجتماعية. وربما يكون هذا المفهوم قائما أيضا على انعكاس الخبرة الاستثنائية الأمريكية، الناجمة عن غياب طبقة عاملة منظمة سياسيا في المجتمع الأمريكي، على فكرهم، ولاسيما في حالة ماركوز."[210]

وفي هذا النطاق، يقول توم بوتومور، في كتابه(**مدرسة فرانكفورت**)، : " وقد أخفقت مدرسة فرانكفورت في الالتزام بالطريقة القاطعة التي اقترحها هوركايمر للنظرية النقدية، حين ذكر أنها لا تمتلك المفاهيم والأدوات التصورية القادرة على سد الفجوة بين الحاضر والمستقبل."[211]

وفي الأخير، يمكن القول: إن النظرية النقدية في عمومها قد ابتعدت في مراحلها الأخيرة عن الماركسية التي انطلقت منها في بداياتها، بل أعلنت هذه النظرية فشلها، حينما اعتبر هابرماس أن نظرية (مابعد الحداثة) حالة مرضية؛ بسبب اختلال التوازن بين ماهو معنوي وماهو مادي.

وهكذا، نصل إلى أن النظرية النقدية هي قراءة ماركسية للمجتمع، ونقد للنظرية العلمية والوضعية التي أهملت الإنسان والذات والتاريخ والمجتمع والأخلاق. ومن ثم، تعمل النظرية النقدية على

---

[209] - توم بوتومور: نفسه، ص:133.

[210] - توم بوتومور: نفسه،ص:105-136.

[211] - توم بوتومور: نفسه،ص:207.

تنوير المرء الملتزم، وتنويره عقلانيا وذهنيا، وانتقاد الاغتراب في المجتمع الرأسمالي، وإدانة فكرة التشييء والاستلاب والقمع الآلي. ومن ثم، تستند النظرية النقدية ، في قراءتها للأدب والفن، إلى مفاهيم النقد المراكسي الكلاسكي أو الماركسية المعدلة في نظرية هابرماس. ويمكن أن نحدد مجموعة من المراحل التي قطعتها النظرية النقدية الجديدة، فكان هناك في البداية اهتمام بنقد الوضعية العلمية ومعاداة الفكرة السامية. وبعد ذلك، انتقل الاهتمام إلى المجال الثقافي مع ماركوز، ليتم الإنصات إلى الحركات الثورية الطلابية والأقليات الممضطهدة، لتتخذ النظرية النقدية توجها جديا مع هابرماس ، حيث بدأت النظرية النقدية الجديدة تقدم تصورات مختلفة حول المجتمع متأرجحة في ذلك بين الفلسفة والعلم. كما أعيدت صياغة الماركسية من جديد على أسس علمية وسياسية واجتماعية مابعد حداثية، لتنتهي النظرية النقدية بالثورة على (مابعد الحداثة) نفسها، حينما وقع اختلال مجتمعي وحضاري بين القيم المادية والقيم المعنوية، فترتب على ذلك أن أصبحت (مابعد الحداثة) حالة مرضية مأساوية.

الفصل التاسع:

النقد الحواري أو النقد البولفوني

تعد الرواية الكلاسيكية أو الرواية الفنية ذات البناء التقليدي رواية الصوت الواحد. لذا، سماها نقاد الرواية بالرواية المنولوجية. في حين، لم تظهر الرواية البوليفونية المتعددة الأصوات إلا مع دويستفسكي - حسب المنظر الروسي ميخائيل باختين(Mikhail Bakhtine)-. بمعنى أن الرواية البوليفونية هي التي تعتمد على تعدد المواقف الفكرية، واختلاف الرؤى الإيدولوجية، وترتكز كذلك على كثرة الشخصيات والرواة والسراد والمتقبلين، وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب، واستعمال فضاء العتبة، و توظيف الكرونوطوب(وحدة الزمان والمكان)، وتشغيل الفضاءات الشعبية الكرنفالية. وبتعبير آخر، تسعى الرواية التقليدية إلى الإكثار من السرد على حساب الحوار والمناجاة والأسلوب غير المباشر الحر، مع الانطلاق من رؤية إيديولوجية معينة، يتم ترجيحها تسريدا وتحبيكا وتخطيبا. في حين، تتضاءل الإيديولوجيات الأخرى، حيث يتم تبخيسها فكريا ، والانتقاص منها عمدا لوجود السارد العارف المطلق الذي يتحكم في دواليب السرد والحكي، بغية التأثير على المتلقي المفترض. أما الرواية البوليفونية ، فهي رواية قائمة على تعدد الأصوات، والشخصيات، واللغات، والأساليب، والمواقف، والمنظورات السردية. ويعني هذا أنها رواية ديمقراطية، تستدمج كل القراء المفترضين، ليدلوا بآرائهم بكل حرية وتلقائية، فيختاروا مايشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة. في حين، نجد الرواية التقليدية رواية أحادية الصوت، يتحكم فيها الراوي المطلق والسارد العارف بكل شيء.

المبحث الأول: مفهـــوم الروايـــة البوليفونية

يقصد بالبوليفونية (Poliphonie/poliphony) لغة تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقا، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم، فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية

تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر، بطريقة من الطرائق، من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب. وبتعبير آخر، يتم الحديث في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية ، واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب. وللتوضيح أكثر، تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص. بمعنى، أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبرأصوات متعددة؛ وهذا ما يجعل القارىء الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه ، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد سواء. ويعني هذا كله أن الرواية البوليفونية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية الأحادية الراوي والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور، بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السراد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية .

ومن أهم النصوص الروائية الممكنة في هذا المجال، نذكر: رواية (**إلواز الجديدة(La Nouvelle Héloise)**) لجان جاك روسو (J.J. Rousseau)، ورواية(**العلاقات الخطيرة** (Les Liaisons Dangereuses)) لكوديرلوس دي لاكلو (Choderlos de Laclos.)، وروايات دويستفكسي خاصة روايته الذائعة الصيت(**الجريمة والعقاب)**... ومن أهم الروايات العربية التي سارت على هذا النحو، نذكر على سبيل المثال: رواية(**لعبة النسيان)** للمبدع المغربي محمد برادة[212]...

هذا، ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع

[212] ـ محمد برادة: **لعبة النسيان**، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة2003م.

عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية.أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي.حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."[213]
وتأسيسا على ماسبق، فالرواية البوليفونية في الحقيقة تعبير عن صورة الإنسان، وتصوير لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية. كما أنها كفاح " ضد تشييء الإنسان، ضد تشييء العلاقات الإنسانية وكل القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي"[214].
ويعني هذا أن رؤية كاتب الرواية البوليفونية رؤية إنسانية، ترفض - بشكل قطعي- تحويل القيم المعنوية أوالكيفية إلى قيم مادية وكمية، باسم اقتصاد تبادل البضائع والسلع الذي شيأ العلاقات الإنسانية. علاوة على ذلك، فقد استندت الرواية البوليفونية على المستوى الإبستمولوجي إلى الفلسفة النسبية التي شككت في المطلق واليقين والثابت والكوني منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبالضبط مع الفيزيائي الألماني إينشتاين.

المبحث الثاني: الرواية البوليفونية والرواية المنولوجية

إذا كانت الرواية المنولوجية ذات صوت إيديولوجي واحد، تعتمد على السارد المطلق العارف بكل شيء، وتستند إلى سارد واحد، ورؤية سردية واحدة، ولغة واحدة، وأسلوب واحد، وإيديولوجية واحدة، فإن الرواية البوليفونية رواية متعددة الأصوات على مستوى

---

213 - ميخائيل باختين: **شعرية دويستفسكي**، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م، ص:59.

214- ميخائيل باختين: **شعرية دويستفسكي**،ص:88.

اللغة والأساليب والمنظور السردي والإيديولوجي. وكذلك، من حيث الشخصيات، وتطرح أفكارا متناقضة جدليا، وتعطي المتلقي هامشا من الحرية والاستقلالية لكي يختار الموقف المناسب الذي يتلاءم مع قناعاته وثقافته ومعتقده. وغالبا، ما تتحدد بوليفونية الرواية بوجود تنوع في المنظور الإيدولوجي.لذا، يرى أوسبنسكي (Uspenski) أن الرواية البوليفونية تمتاز بمجموعة من الشروط، وهي:

❶ عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

❷يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث.أي بعبارة أخرى، ألا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

❸ أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها."[215]

وعلى هذا، فقد تخلصت الرواية الحديثة من أحادية المنظور ، وانزاحت كذلك عن اليقين المطلق الثابت باسم النسبية والمعرفة الاحتمالية. " إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشبعة في النص القصصي أكثر ملاءمة"[216]

وبناء على ما سبق، تنبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر(الرؤية من الخلف- الرؤية الداخلية - الرؤية من الخارج)، بالإضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم- ضمير المخاطب- ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر تواصلا وتبليغا واقتناعا. بمعنى أن كل قصة نووية يسردها سراد مختلفون، كل سارد له

---

[215] -B.Uspenski: **Poetics of composition,** traduction.CL.Kahn, Poétique9, 1972, P.10

[216] - R.Scholes and R.Kellog: **The nature of narrative**, Oxford University Press, 1966, P.276.

رؤيته الخاصة إلى زاوية الموضوع. أي :يعطي المؤلف للشخوص الحرية والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو مواربة أو تغيير لكلامه. كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية، وتعبر شخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية أرستقراطية، وهكذا دواليك... لكن للقارىء الحق الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن يفرض عليه الكاتب أو المؤلف أو السارد المطلق رؤية معينة ، عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة، وتسفيه آراء الشخصيات الأخرى عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي، وإصدار أحكام القيمة.
وعليه، فمازالت الرواية الغربية والعربية على حد سواء ، ولاسيما التقليدية منها، رواية منولوجية بامتياز، يسيطر عليها الصوت الواحد، والمنظور المطلق، والخطاب المسرود. بيد أن الرواية الجديدة ورواية (ما بعد الحداثة) ، قد تخلصتا- بشكل من الأشكال- من هذا المنظور المطلق الأحادي، واستبدلتاه بالرؤية البوليفونية القائمة على فلسفة النسبية وفلسفة الاحتمال.

المبحث الثالث: دراسات حول الرواية البوليفونية

يعد ميخائيل باختين من أهم الدارسين الغربيين للرواية البوليفونية ، فقد خصصها بمجموعة من الدراسات الأدبية والنقدية، ومن أهم ما وصل إلينا من ذلك، نذكر(**شعرية دويستفسكي**) [217]،

[217] - ميخائيل باختين: **شعرية دويستفسكي**، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

وكتاب(**إستيتيقا الرواية ونظريتها**)[218]، و(**الماركسية وفلسفة اللغة**)[219]. بيد أن ثمة دراسات أخرى أشارت إلى البوليفونية بشكل من الأشكال. ومن بين هذه الدراسات ما كتبه تشيتشرين في دراسته المطولة تحت عنوان(**الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته**)[220]، وف. ف. فينوغرادوف في كتابه(**حول لغة الأدب الفني**) الصادر في مسوكو سنة 1959م[221]، ول.جروسمان في كتابه(**طريق دويستفسكي**) [222]، وأوتو كاوس في كتابه(**دويستفسكي ومصيره**)[223]، وف.كوماروفيتش في كتابه(**رواية دويستفسكي (المراهق) بوصفها وحدة فنية**)[224]، وب.م.إنجلجاردت في كتابه(**رواية دويستفسكي الإيديولوجية**)[225]، وف.لوناجارسكي في مقاله(**حول تعددية الأصوات عند دويستفسكي**)[226]، وف. كيربوتين في (**ف.م.دوستويفسكي**)[227] ، وب.ف.شكلوفسكي في كتابه(**مع وضد.ملاحظات حول دويستفسكي**)[228]، وب.أوسبنسكي في كتابه(**شعرية التأليف**)، حيث يقول عن البوليفونية الإيديولوجية:"عندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي لانعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله، ولكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار الحديث بصوت

---

[218] - M. Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman**, Gallimard, Paris, ED.1978.

[219] - ميخائيل باختين: **الماركسية وفلسفة اللغة**، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

[220] - أ.ف.تشيتشرين: **الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته**، ترجمة: د.حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، طبعة 1978م.

[221] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:396.

[222] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:24.

[223] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:27.

[224] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:30.

[225] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:32.

[226] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:47.

[227] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:54.

[228] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:56.

مخالف لصوته، وقد يغير منظوره- في عمل واحد- أكثر من مرة، وقد يقيم (بتشديد الياء) من خلال أكثر من منظور."[229]

ومن أهم الدراسات الغربية الحديثة حول البوليفونية ما كتبه تزتيفان تودوروف (T.Todorov) تحت عنوان(**ميخائيل باختين والمبدأ الحواري**)[230]، وماكتبته أيضا جوليا كريستيفا من دراسات تشير فيها إلى التناص الحواري، كما في كتابها (**السيميوطيقا**)[231]...

وإذا انتقلنا إلى الدراسات العربية في مجال أسلوبية الرواية ، فنستدعي في هذا الصدد دراسة حميد لحمداني تحت عنوان(**أسلوبية الرواية**)[232]، ودراسة سيزا قاسم (**بناء الرواية**)[233]، ومحمد برادة في كتابه(**أسئلة الرواية وأسئلة النقد**)[234]، وعبد الحميد عقار في كتابه(**الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب**)[235]، وعبد الله حامدي في كتابه(**الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة**)[236]، والحبيب الدائم ربي في كتابه(**الكتابة والتناص في الرواية العربية**)[237]**...**

المبحث الرابع: نظرية الرواية عند ميخائيل باختين

---

[229] -B.Uspenski: **Poetics of composition,** P.11.

[230] - Tzvetan Todorov : **Mikhaïl Bakhtine : Le Principe dialogique**. Seuil.1981.

[231] - Julia Kristeva: **Séméiotiké, pour une sémanalyse**, Seuil, Paris, 1969.

[232] - حميد لحمداني: **أسلوبية الرواية**، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.

[233] - سيزا قاسم: **بناء الرواية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م، صص:177-194.

[234] - محمد برادة: **أسئلة الرواية وأسئلة النقد**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م.

[235] - عبد الحميد عقار: **الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب**، شركة النشر والتوزيع،المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000م.

[236] - عبد الله حامدي: **الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة**، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى سنة 2003م.

[237] - الحبيب الدائم ربي: **الكتابة والتناص في الرواية العربية**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2004م.

إذا كانت الرواية ملحمة بورجوازية عند هيجل وجورج لوكاش ولوسيان كولدمان، فإن الرواية عند ميخائيل باختين ذات أصول شعبية، تتمثل في الحوارات السقراطية ، والهجاءات المنيبية، والروح الكرنفالية. ويعني هذا أن الرواية قد تفرعت عن أجناس شعبية سفلى تحيل على الطبقة الاجتماعية العامة. بمعنى أنه إذا كانت الملحمة ، باعتبارها أدبا جادا، وراء نشأة الرواية، فإن الأدب المضحك والساخر كان وراء نشأة الرواية حسب ميخائيل باختين. ويذهب باختين كذلك إلى أن نشأة الرواية تفرعت عن أجناس أدبية ثلاثة هي: الملحمة، والخطابة، والكرنفال. ومن ثم، أن هناك مجموعة من المفكرين والفلاسفة الذين كتبوا الحوار السقراطي كأفلاطون، وكسينوفون، وأنتيستينيس، وفيدون، وأقليديس، وألكسامين، وجلاوكون، وسيميوس، وكراتون، وغيرهم.ومن بين هذه الحوارات التي وصلتنا نذكر منها: حورات أفلاطون وكسينوفون فقط. أما الحوارات الأخرى، فنعرفها عن طريق الروايات والمقاطع القليلة التي بقيت منها. ومن ثم، فالحوار السقراطي" ليس صنفا بيانيا متكلفا، إنه ينمو بالاستناد إلى أساس كرنفالي شعبي، وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم، خصوصا في مرحلة تطور السقراطية الشفاهية..."[238]

هذا، وقد تحول الحوار السقراطي إلى صنف أدبي محدد، لكنه لم يعمر طويلا، لكن" خلال عملية انحلاله تكونت هناك أصناف حوارية أخرى. بما في ذلك " الهجائية المنيبية". ولكن لايجوز النظر إليها، طبعا، وكأنها ثمرة خالصة من ثمار انحلال الحوار السقراطي(كما يفعلون أحيانا)، وذلك نظرا لأن جذورها تغور مباشرة في الفلكلور الكرنفالي، الذي يعد تأثيره الحاسم هنا أرجح بكثير مانجده في الحوار السقراطي."[239]

وترجع أصول الهجائية المنيبية إلى الفيلسوف مينيب من غادار (Gadar)، وهو من فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد، استطاع أن

---

[238] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:158-159.

[239]- ميخائيل باختين: نفسه، ص:163.

يعطي هذا الصنف الأدبي شكله الكلاسيكي. على أن المصطلح نفسه الدال على صنف أدبي بعينه كان قد أطلق لأول مرة من قبل العالم الروماني فارون، من القرن الأول قبل الميلاد، الذي سمى هجائياته (Sturae Menippeae). وقد تطورت الهجائيات المنيبية إلى أن اقتربت جدا من حدود الرواية، وحتى رواية (**الحمار الذهبي**) لأبوليوس هو نوع من الهجائية المنيبية المتطورة. كما يتسم هذا النوع الأدبي بالروح الكرنفالية،والهجائية الساخرة، وهيمنة عنصر الضحك، والميل إلى حرية الخلق والإبداع والخيال، وانتشار روح المغامرة، وانبثاق الخيال الجامح ، والأخذ بالجرأة، والخارق، والرمزية، واستفزاز الحقيقة واختبارها، والانطلاق من الفكرة الفلسفية...وبهذا المعنى، يمكننا القول: " إن مضمون المنيبية يتكون من مغامرات الفكرة أو الحقيقة في العالم: على الأرض أو في الجحيم أو في أعالي الأولمب."[240]

ومن هنا، فقد كانت نشأة الرواية نشأة شعبية عادية كما يدل على ذلك الحوار السقراطي، والهجاء المنيبي، والكرنفال الاحتفالي الجماهيري. وتشترك هذه الأجناس كلها في المحاكاة، والضحك، والسخرية، والهزل،والشعبية، والحوارية... في مقابل تلك النظرية التي ترى أن الرواية أصلها ملحمة بورجوازية قائمة على تصدع الذات في علاقتها بالموضوع. ومن ثم، تحن الرواية دائما إلى عصر الملحمة، حيث الوحدة الكلية والمطلقة بين الذات والموضوع.

المبحث الخامس: مقومات الرواية البوليفونية

تمتاز الرواية البوليفونية أو الرواية الحوارية أو الرواية الديالوجية بمجموعة من المقومات والمكونات والسمات الدلالية والفنية والجمالية، و يمكن حصرها في العناصر التالية:

[240] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:167.

المطلب الأول: التعددية في الأطروحات الفكرية

تتضمن الرواية المنولوجية - كما هو معلوم – فكرة واحدة أو موقفا إيديولوجيا واحدا. وغالبا، ما تكون تلك الفكرة هي فكرة الكاتب المهيمنة، كما نجد ذلك واضحا في الروايات الواقعية أو الروايات الطبيعية الكلاسيكية. ويعني هذا أن فكرة الكاتب هي التي تحدد مسار الرواية من البداية حتى النهاية، حيث يتقمص البطل روح هذه الفكرة، فيناضل من أجلها، ثم يتدخل السارد لتثبيت هذه الفكرة، ومناصرتها بجميع الوسائل الفنية عن طريق الوصف والتقويم والتلفظ ، فتصبح هذه الفكرة المهيمنة هي المفضلة، وعلى القارىء أن يتمثلها، بأي حال من الأحوال، على أنها الأمثل والأحسن. وفي هذا السياق، يقول باختين:" إن فكرة المؤلف المقبولة والكاملة القيمة يمكنها أن تضطلع ، في عمل أدبي من النمط المنولوجي، بثلاث وظائف: أولا، إنها تعتبر الأساس الذي تستند إليه الرؤيا نفسها وتصوير العالم، المبدأ الذي يعتمد عليه في اختيار المادة وتوحيدها، المبدأ الذي يقرر النبرة الأحادية الإيديولوجية لجميع عناصر العمل الأدبي.ثانيا، يمكن تقديم الفكرة على اعتبارها استنتاجا واضحا بهذه الدرجة أو تلك، أو واعيا مستخلصا من المادة التي يجري تصويرها. ثالثا وأخيرا، فإن فكرة المؤلف يمكن أن تكتسب تعبيرا مباشرا داخل الموقف الإيديولوجي للبطل الرئيس.
الفكرة بوصفها مبدأ في التصوير، تندمج مع الشكل. إنها تحدد كل النبرات الشكلية، وكل تلك الأحكام الإيديولوجية التي تصوغ الوحدة الشكلية للأسلوب الفني والنغمة الوحيدة للعمل الأدبي.
إن الطبقات الدفينة لهذه الإيديولوجيا التي تتحكم بصياغة الشكل، الطبقات التي تحدد الخصائص الأساسية في الأصناف الأدبية، تحمل طابعا تقليديا، وهي تتراكم وتتطور عبر العصور، إلى هذه الطبقات الدفينة الخاصة بالشكل ينتمي حتى الاتجاه المونولوجي الفني الذي وقع اختيارنا عليه."[241]

[241] - ميخائيل باختين:نفسه،ص:117.

هذا، وتتضمن الرواية البوليفونية تعددا في الأطروحات الفكرية؛ مما يجعلها رواية أطروحة بامتياز، لكن رواية أطروحة حوارية وديمقراطية قائمة على الأفكارالمتعددة، والمواقف الجدلية ، واختلاف وجهات النظر، وتباين المنظورات الإيديولوجية. بمعنى ليس هناك موقف واحد أو فكرة واحدة داخل المحكي الروائي. وغالبا، ما تكون هذه الفكرة المهيمنة ، كما في الرواية المنولوجية أو الرواية الاعتيادية، فكرة المؤلف أو السارد الرئيس، بل توجد في الرواية البوليفونية مواقف متعددة وأطروحات جدلية متعددة. ويعني هذا أن الرواية البوليفونية تتناول فكرة أو أطروحة معينة، وترد تلك الفكرة على لسان البطل أو الشخصيات المحورية في الرواية، وهذه الفكرة هي التي تحدد علاقة البطل بالعالم الذي يعيش فيه، إن تلك الفكرة هي التي تحدد رؤية الشخصية إلى العالم، وموقف البطل من عالمه ومصيره. لذا، فالرواية البوليفونية هي جماع الأفكار المتعارضة بقوة حيث تتصارع وتتناقض جدليا. ومن هنا، فالمهم ليس هو الأبطال أو الشخصيات، بل المهم الأفكار التي تتقابل وتتآلف وتتعارض مع موقف الكاتب أو السارد الرئيس.

وعليه، " تتمتع الفكرة بحياتها المستقلة داخل وعي البطل: إن الذي يحيا، بصورة خاصة، لا البطل، بل الفكرة، والكاتب الروائي يقدم وصفا لالحياة البطل ، بل وصفا لحياة الفكرة فيه...ومن هنا بالذات، ينبع التحديد الصنفي لرواية دويستفكسي بوصفها رواية إيديولوجية."[242]

ويتبين لنا ، مما سبق ، أن الرواية البوليفونية هي التي تقوم على الفكرة الأطروحة، ونقصد بها بطبيعة الحال الإيديولوجيا. وللتوضيح أكثر، قد تقدم الرواية مجموعة من الأفكار على لسان شخصياتها إيديولوجيا، كأن تكون شخصية ما إسلامية، أو تكون شخصية ملحدة، أو شخصية اشتراكية، أو شخصية شيوعية، أو شخصية ليبرالية، أو شخصية وطنية، أو شخصية خائنة، وهلم جرا... فكل شخصية تقدم فكرتها، وتستعرض أطروحتها، ويمكن

[242] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:33.

للكاتب أن يشارك بفكرته وأطروحته الإيديولوجية إلى جانب الأفكار الأساسية الأخرى لشخصياته، لكن بشرط واحد ألا يرجح كفة أطروحته على باقي الأطروحات الأخرى، كما هو الحال في الروايات المنولوجية أو العادية. ومن هنا، فالفكرة هي التي تسيطر على الشخصيات، ثم تحدد مصير البطل، ثم تبرز موقفه النهائي من العالم، وهي كذلك المادة الأساسية في بناء الرواية، ويتم عبرها تقسيم العالم الروائي إلى عوالم الأبطال أو الشخصيات.ومن هنا، "أن وجهة النظر تلك التي ينظر بها البطل إلى هذا العالم هي التي تشكل الفكرة الأساس لدى تصوير الواقع من حوله. لقد قدم العالم الخاص بكل بطل، من زاوية خاصة يتم تصويره وبناؤه في ضوئها تماما."[243]

ومن ثم، تتحول هذه الأفكار إلى تيمات وموضوعات وبرامج سردية ورؤى للعالم ، يمكن رصدها نقديا إن فهما وإن تفسيرا، أو يمكن تشريحها إن تفكيكا وإن تركيبا.

المطلب الثاني: تعــدد الشخصيات أو تعدد الأصوات

تحوي الرواية البوليفونية مجموعة من الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا وإيديولوجيا. ومن ثم، تملك أنماطا من الوعي المختلف عن وعي الكاتب وإيديولوجيته الشخصية. ويعني هذا أن الشخصيات في الرواية البوليفونية تتمتع باستقلال نسبي، ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية، ولها الحق في الكلمة الحقة والصريحة التي قد تتعارض ، بشكل من الأشكال، مع كلمة المؤلف أو السارد أو البطل الموجه من قبل الكاتب. وبهذا، يكون دويستفسكي هو" خالق الرواية المتعددة الأصوات (Polyphone)، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية. وبهذا السبب بالذات، فإن أعماله الإبداعية لايمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لاتذعن لأي من تلك القوالب

[243] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:34.

الأدبية التي وجدت عبر التاريخ ، واعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوربية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي.إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية.إنها لاتخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لاتصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف.هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف ، وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين."[244]

ومايلاحظ على شخصيات الرواية البوليفونية أنها شخصيات غيرية مستقلة عن شخصية السارد أو المؤلف أو الشخصية التي تمثل الكاتب نفسه، كما أنها شخصيات حرة. وهنا، ليست الحرية مطلقة ، بل هي حرية نسبية. وفي هذا النطاق، يقول ميخائيل باختين:" لقد تم التوصل إلى الاستقلالية الداخلية المدهشة لأبطال دويستفسكي.

هذه الاستقلالية التي لاحظها أسكولدوف، بوسائل فنية محددة.ولقد تمثل ذلك، بالدرجة الأولى، في حريتهم واستقلاليتهم نفسها داخل بنية الرواية، تجاه المؤلف، أو بكلمة أدق تجاه تحديدات المؤلف الاعتيادية والإظهارية والإنجازية.إن هذا لايعني طبعا، إن البطل يسقط من خطة المؤلف.كلا، إن هذه الاستقلالية والحرية للبطل تدخلان تماما في خطة المؤلف. إن هذه الخطة تبدو وكأنها تهيء البطل مقدما للحرية النسبية طبعا وتدخله، بالشكل الذي هو عليه، ضمن الخطة الصارمة المحسوبة للعمل بعامة."[245]

وهكذا، تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية باعتبارها وجهات نظر تجاه العالم، أو باعتبارها أقنعة رمزية وإيديولوجية. ومن ثم، فالشخصية الروائية في هذا النوع من الرواية تتسم بثلاث خاصيات: تتمثل في حرية البطل النسبية، واستقلاليته، وعلاقة ذلك بصوته في

---

[244] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:11.

[245] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:19-20.

ضوء خطة تعدد الأصوات. ولابد أن تكون وجهة نظر الشخصية بمثابة موقف فكري وتقويم يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات، وتجاه الواقع الذي يحيط به." فالمهم بالنسبة لدويستفسكي – يقول باختين- لامن يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى مالذي يكونه العالم بالنسبة للبطل، ومالذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها."[246]

ومن جهة أخرى، يتحدث ميخائيل باختين عن **الشخصية غير المنجزة**، وهي الشخصية التي تعيش حالة اللاإنجاز واللاكتمال واللاحزم داخل المسار السردي الروائي. ويعني هذا أن الشخصية غير المنجزة هي تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة، وتواجه الحياة المعقدة، وهي كذلك شخصية غير مستقرة ، تلك الشخصية التي تعاني داخليا، وتعيش فضاء العتبة، أو فضاء الأزمات والمواقف والأفكار. وقد ترتكب هذه الشخصية جنحا وجنايات للتعبير عن أفكارها أو للتخلص من أعدائها الآخرين. وبتعبير آخر، الشخصية غير المنجزة هي الشخصية المهووسة والمريضة نفسانيا.

المطلب الثالث: التعددية في أنمـــــاط الوعي

تعبر الشخصيات البوليفونية عن أنماط عدة من الوعي ، ولاسيما الوعي الإيديولوجي منه. فهناك من يملك وعيا زائفا. وهناك من له وعي واقعي عن العالم الذي يعيش فيه. وثمة شخصيات أخرى لها وعي ممكن أوتصورات مستقبلية إيجابية مبنية على تغيير الواقع ، واستبداله بواقع أفضل. بمعنى أن وعي الشخصيات قد يكون وعيا سلبيا أو وعيا إيجابيا، ويتعدد هذا الوعي بتعدد الشخصيات، وتنوع مصادر ثقافتها، واختلاف منظوراتها السياسية والحزبية والنقابية والاجتماعية والإيديولوجية. لذلك، تتعدد أنماط الوعي داخل الرواية البوليفونية، على عكس الرواية المنولوجية التي كان يهيمن فيها وعي الكاتب ، أو وعي السارد المطلق، أو وعي الشخصية البطلة التي تدافع عن وجهة نظر الكاتب.

---

[246] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:67.

وانطلاقا مما سبق، يقول ميخائيل باختين:" إن كثرة الأصوات **وأشكال الوعي المستقلة،** وغير الممتزجة ببعضها، وتعددية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة- كل ذلك يعتبر بحق الخاصية الأساسية لروايات دويستفسكي. ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحد عند المؤلف هو مايجري تطويره في أعمال دويستفسكي، بل تعدد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو مايجري الجمع بينه – هنا- بالضبط، في الوقت نفسه تحافظ فيه على عدم اندماجها مع بعضها، من خلال حادثة ما بالفعل، فإن الأبطال الرئيسيين عند دويستفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمات الفنان، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة. ولهذا السبب، فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لاتستنفد هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية، إلا أنها لاتعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف (مثلما هو الحال عند بايرون).إن وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخر، إلا أنه في الوقت نفسه غير محدد، ولايجري التستر عليه، كذلك فإنه لايصبح مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف. وبهذا المعنى ، فالبطل عند دويستفسكي لايعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية."[247]

ويعني هذا أن كل شخصية في الرواية البوليفونية لها حرية كاملة ومطلقة في امتلاك وعي مستقل، يعبر عن كينونتها وهويتها وطريقة تفكيرها، ومنفصلة عن طريقة تفكير الكاتب. وهذا مايقرب الرواية البوليفونية من الرواية الأطروحة ذات الطبيعة الديمقراطية القائمة على الحوارية الذهنية والتعددية الإيديولوجية.

[247] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:10-11.

المطلب الرابع: التعددية في المواقف الإيديولوجية

تستند الرواية البوليفونية إلى تعدد الشخصيات التي تتمتع بنوع من الاستقلالية النسبية في التعبير عن أفكارها، والإفصاح عن مشاعرها الوجدانية، كما تدافع هذه الشخصيات عن معتقداتها الشخصية بكل حرية ، فتعرض أطروحتها الإيديولوجية التي قد تكون مخالفة لإيديولوجية الكاتب، ومتعارضة معها بشكل كلي. وتعد روايات دويستفسكي نماذج تمثيلية لهذا النوع ، حيث يرى ميخائيل باختين بأنه" من الناحية الإيديولوجية، يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي. وينظر إليه بوصفه خالقا لمفهوم ايديولوجي خاص وكامل القيمة، لابوصفه موضوعا لرؤيا دويستفسكي الفنية المتكاملة."[248]

ومن هنا، فالشخصيات الروائية - كما قلنا سابقا - هي بمثابة وجهات نظر فكرية، وأقنعة رمزية وإيديولوجية. ومن ثم ، فبطل دويستفسكي - مثلا - حسب ميخائيل باختين" ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذات، وحول الوسط الذي يحيط به مباشر، بل هو بالإضافة إلى ذلك كلمة حول العالم: إنه ليس ممارسا للوعي فحسب، بل هو صاحب مذهب إيديولوجي."[249]

وعليه، فالرواية البوليفونية هي التي تتضمن مجموعة من المواقف الإيديولوجية والآراء الفكرية المتعارضة والمتناطحة ، ويتم ذلك عبر الشخصيات السردية التي تصبح رموزا وأقنعة ورؤى للعالم.

المطلب الخامس: تعدد اللغات والأساليب

تستند الرواية البوليفونية ، على مستوى صورة اللغة، إلى مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعددي، أو ما يسمى أيضا بالصياغة الحوارية أو الديالوجية. وثمة لسانيات خاصة تتولى دراسة هذه الحوارية اللغوية هي: الميتالسانيات أو اللسانيات الخارجية

[248] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:9.

[249] - ميخائيل باختين: نفسه ،ص:111.

أوأسلوبية الرواية. ومن أهم الظواهر الفنية التي تنبني عليها الرواية البوليفونية، نستحضر: الأسلبة (تقليد الأساليب/ stylization)، والمحاكاة الساخرة أو مايسمى كذلك بالباروديا (Parody)، والحوار (Dialogue)، والتهجين(Hybridation)، والتناص(Intertextuality)، والتنضيد، والعبارات المسكوكة، والأجناس المتخللة...

هذا، وإن الكلمة في الرواية البوليفونية ليست أحادية كما في الرواية التقليدية المنولوجية العادية، بل هي كلمة حوارية غيرية ومزدوجة الصوت. وللتنضيد علاقة كبيرة باللغة الحوارية (الديالوجية).بمعنى أن اللغة الأدبية ليست لغة وحيدة ، بل هي" لغة منضذة طبقات، ومتعددة لسانيا بمظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبيري في نظر الغير. ويكون لذلك التنضيد علاقة وثيقة بالأجناس الأدبية (تنضيد اللغة إلى أجناس)، فيكون الحديث عن اللغة الشعرية، واللغة المقالية، واللغة الصحفية،....وهناك تنضيد آخر نسميه التنضيد اللغوي المهني(تنضيد اللغة إلى مهن)، كأن نشير – مثلا- إلى لغة المحامي، ولغة الطبيب، ولغة السلطان، ولغة الفقيه، ولغة التاجر، ولغة السياسي، ولغة المعلم...إلخ.

وهكذا، فجميع:" لغات التعدد اللساني، مهما تكن الطريقة التي فردت بها، هي وجهات نظر نوعية حول العالم، وأشكال لتأويله اللفظي، ومنظورات غيرية دلالية وخلافية. بهذه الصفة، يمكنها جميعا أن تتجابه، وأن تستعمل بمثابة تكملة متبادلة، وأن تدخل في علائق حوارية.بهذه الصفة، تلتقي وتتعايش داخل وعي الناس، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان- الروائي الخلاق. وبهذه الصفة أيضا، تعيش حقيقة، وتصارع، وتتطور داخل التعدد اللساني الاجتماعي.ولأجل ذلك، تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعا لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يجمع الأسلبات البارودية للغات أجناس متنوعة، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة، مع لغات أجيال تشتمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية...جميع تلك اللغات يمكن أن يجتذبها الروائي لتنسيق تيماته، وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه

القيمية. لأجل ذلك، نلح باستمرار، على المظهر اللغوي، الدلالي والتعبيري. أي: القصدي، لأنه القوة التي تنضد وتنوع اللغة الأدبية، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات، وتناغمات المعنى، إلخ...) في لغات الأجناس والرطانات المهنية وغيرها، لأنها، إذا جاز القول، رواسب متحجرة عن سيرورة النوايا، وعن العلامات التي أهملها العمل الحي الذي تنجزه النية المؤولة للأشكال اللسانية المشتركة.إن تلك العلامات الخارجية، ملحوظة ومثبتة من وجهة النظر اللسانية، لايمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها المقصدي."[250]

وعلى أي حال، يعبر التنضيد اللغوي عن التعدد الطبقي، والتنوع الهرمي الاجتماعي، فيحدد رؤى الشخصيات إلى العالم، ثم يبرز اختلافها فيما بينها اجتماعيا وطبقيا وإيديولوجيا.

أما التهجين (Hybridation) الروائي، فقد يكون إراديا وغير إرادي. ومن ثم، فهو" مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ.

وهذا المزيج من لغتين داخل الملفوظ نفسه، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر، نسق من الطرائق).لكن التهجين الإرادي واللاواعي هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصيرورة اللغات. ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات، إجمالا، يتغيران تاريخيا عن طريق التشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أو في ماضيهم الإحاثي، ودائما يقوم الملفوظ بدور المرجل في المزج."[251]

وللتمثيل، يمكن للروائي البوليفوني أن يستعمل لغتين داخل ملفوظه السردي، كأن يستعمل حوارا داخليا - مثلا- يتحدث فيه المتكلم المشخص الرئيس . وفي الوقت نفسه، يرد فيه على شخص أو وعي آخر يستحضره داخل الملفوظ نفسه. بمعنى يكون هناك وعي

---

[250] - ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 1987م، ص:54.

[251] - ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ص:108.

مشخص (بكسر الصاد) ، ووعي مشخص (بفتح الصاد) داخل ملفوظ سردي واحد. بتعبير آخر، لابد أن يحمل ذلك الملفوظ هجنة قصدية واعية ، تحيل على صراع القيم والإيديولوجيات، واختلاف الأفكار، وتباين وجهات النظر.
وبعبارة أخرى، يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين أحدهما: حوار صريح ، والآخر حوار خفي، يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخصة (بكسر الصاد)، وشخصية غائبة مشخصة (بفتح الصاد)، كما يتجلى ذلك واضحا في هذا الحوار الداخلي الذي يرد في شكل جدل خفي" خضنا منذ أيام حديثا خاصا مع يغستافي إيفانوفيتش، يقال: إن أهم فضيلة في هذا البلد- أن تعرف كيف تجمع النقود.قالوا ذلك على سبيل النكتة(وأنا أعرف أنها نكتة)، الموعظة الأخلاقية هنا هي أنه لايتعين عليك أن تكون عالة على أحد، وأنا من ناحيتي لست عالة على أحد! لدي كسرتي من الخبز الذي آكله، صحيح أنها كسرة خبز بائسة، وأحيانا حتى تكون يابسة، ولكنها موجودة، حصلت عليها بعرقي، واستعملها بطريقة قانونية لاعيب فيها.على كل ما العمل! وأنا نفسي أعرف أنه ليس مما سيبعث على الاعتزاز أن يعمل المرء نساخا أجل، ومع ذلك فأنا فخور بذلك، فأنا أعمل، وأريق عرقي. ولكن ماهو المعيب، في الواقع، في أني استنسخ!وهل يرتكب المرء إثما إذا عمل في الاستنساخ؟" إنه، يزعمون يعمل نساخا!..."
أجل، وما المخجل في ذلك؟...على الأقل إني بهذه الطريقة أعي الآن بأني مهم، وأن هناك من هو بحاجة إلي، وأنه ليس في هذا مايبرر إزعاج الإنسان بمثل هذه السخافات، على كل، دعهم يقولون إني جرذ.إذا كانوا قد وجدوا هناك شبها.إن هذا الجزء ضروري، إنه يقدم مايفيد، ثم إنهم يتمسكون بهذا الجرذ، وإنهم ينعمون على هذا الجرذ بمكافأة.هل رأيت أي جرذ هذا!بالمناسبة لقد تحدثنا كثيرا حول هذه المسألة ياعزيزتي.لا أخفي عليك، إني لم يكن في نيتي أن

أحدثك حول هذه المسألة غير أني تحمست قليلا.مع ذلك، فإن المرء يشعر بالراحة، وهو ينصف نفسه من وقت لآخر"[252]
يلاحظ المتلقي نوعا من التهجين والخلط بين الحوارات والأساليب داخل هذا الكلام الذي ورد في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر. كأني بالشخصية المتحاورة تدافع عن نفسها، وترد على الآخرين، وتستحضر كلام الغير، فتفنده بالحجة والدليل والبرهان. ويعني هذا أن كلام الغير حاضر ، لكن صاحبه غائب. ومن ثم، يبدو أن هذا الحوار هو نوع من الجدل الخفي.
أما الأسلبة الروائية، فتقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد[253]، أو الجمع بين أسلوبين : أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد، كما نجد ذلك في الكثير من الروايات العربية الحداثية ذات البعد التراثي، كروايتي(**مجنون الحكم**)[254] و(**العلامة**)[255] لبنسالم حميش، ورواية(**الزيني بركات**) لجمال الغيطاني[256]، ورواية(**جارات أبي موسى**) لأحمد توفيق[257]، حيث يقلد هؤلاء الكتاب أساليب السرد التراثي من أجل تحقيق وظائف فنية وجمالية ودلالية...
ومن الأمثلة على ذلك مقطع من رواية(**زمن بين الولادة والحلم**) للمبدع المغربي أحمد المديني" ...وقف الرجل، وأوقف، وبكى واستبكى، وكان موقفا جليلا مهيبا.سيرفع الكرب، يرخى اللجام، ترفع عقيرة مولانا الإمام...وبخ بخ: بلغني، فيما بلغني، وبلغت فيما بلغت، ولقد أبلغت وبلغ لي، وعن السلف الصالح، وغار حراء، وبحار المعرفة السبع، وصلنا أنه ياسيد الرجال، لابد من...(ويغضي

---

[252] - ميخائيل باختين: نفسه ، ص:302-303.
[253] - حميد لحمداني: **أسلوبية الرواية**، ص:88.
[254] - بنسالم حميش: **مجنون الحكم**، دار رياض الريس، لندن، 1990م.
[255] - بنسالم حميش: **العلامة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1997م.
[256] - جمال الغيطاني: **الزيني بركات**،دار الشروق،الطبعة الرابعة ، 2009م.
[257] - أحمد توفيق: **جارات أبي موسى**،منشورات دار القبة الزرقاء، الطبعة الثانية، سنة2000م.

من مهابته)...لابد من بناء سور من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء..عداء...داء وقام بعدها سيد الناس ليفاجىء الناس: لنشرب الليلة نخب معرفة حكمة الإمام...مام...مام."[258]

في حين، تستند الباروديا أو المحاكاة الساخرة " إلى الحديث بواسطة كلمة الآخرين.ولكنه- بعكس مايفعله في تقليد الأساليب- يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية.إن الصوت الثاني الذي استقر في الكلمة الغيرية.

يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي، ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما، الكلمة تتحول إلى ساحة لصراع صوتين اثنين.ولذلك، ففي المحاكاة الساخرة يتعذر امتزاج صوتين، بينما يكون ذلك ممكنا في تقليد الأساليب...من الممكن محاكاة أسلوب الغير محاكاة ساخرة باتجاهات مختلفة، وأن تدخل إليه نبرات جديدة، أما تقليده أسلوبيا فيكون ممكنا، في الحقيقة، في اتجاه واحد فقط- باتجاه وظيفته الخاصة.

إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام. بالإضافة إلى ذلك، فإن المحاكاة الساخرة تكون عميقة ، بهذه الدرجة أو تلك، يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية ، غير أن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادىء والأسس العميقة لكلمة الغير.إضافة إلى ذلك، فإن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة: المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفا بذاتها..."[259]

ويعني هذا أن المحاكاة الساخرة هي طريقة أسلوبية قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضمينا وتناصا وحوارا، ومحاكاتها بطريقة

---

[258] - أحمد المديني: **زمن بين الولادة والحلم**، دار النشر المغربية، طبعة 1976م، ص:71.

[259]- ميخائيل باختين: نفسه ،ص:282-283.

ساخرة قوامها: التناقض، و التضاد ، والسخرية، والكروتيسك، والروح الكرنفالية...ويوجد هذا النوع من الأساليب بكثرة في الروايات العربية التراثية الساخرة كرواية (**الزيني بركات)** لجمال الغيطاني، ورواية(**مجنون الحكم)** لبنسالم حميش...

أما الحوار أو الديالوغ البوليفوني، فهو بمثابة حوار مباشر خارجي، يستلزم تعدد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار، وتصارع الإيديولوجيات.وفي المقابل، يتم الحديث عن الحوار الداخلي (المنولوج)، والحوار الصامت الدال على الصمت والسكوت والحذف والإضمار.

وهناك أيضا ما يسمى بالعبارات المسكوكة (les expressions figées). ويقصد بها تلك العبارات التراثية المأثورة والمتوارثة جيلا عن جيل، كالأمثال والحكم والعبارات المسنونة بدقة وإحكام ، مثل:" مات حتف أنفه"، و" من جد وجد ومن زرع حصد". ومن هنا، " يحتوي التراث على مجموعة من التراكيب المسكوكة.أي: بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة.وتوجد التراكيب المسكوكة التي يطلق عليها أحيانا مصطلح العبارة الجاهزة (Ready mode expressions) في اللغة، مثل: صيغة التعجب، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض.ويطلق عليها أحيانا اسم الكليشيه، فتكون مضافا ومضافا إليه، مثل قولك: "سخرية القدر"، أو فعلا ومفعولا، مثل: "ولاه دبره" أو فعلا وشبه جملة، مثل: "أسقطه من حسابه"، وهلم جرا. غير أن هناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الأدبية التي انتشرت بين الناطقين باللغة.وهي مجموعة من الكلمات تدخل في علاقات سياقية ثابتة لايجوز تغييرها أو تبديلها، فإن القالب أو الشكل الذي تأتي عليه، هو الطابع المميز لها، فإذا استقلت الوحدات، فقد التركيب المسكوك طابعه المميز.لأن خبرة القارىء بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لاخبرة معرفة.ويقول ميكائيل ريفاتير :إن صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير في القارىء الإحساس بأنه شاهد من قبل.إنه

ممضوغ.إنه متحجر.ومن هذا الإحساس يستخلص ريفاتير أن كل كلمة على حدة لا تعني شيئا."[260]
أضف إلى ذلك، فللعبارات المسكوكة وظائف عدة: جمالية، ونفسية، وأخلاقية، وتأثيرية، وتناصية...ومن ثم، تثير التراكيب المسكوكة حسب ميكائيل ريفاتير" ردود فعل جمالية وخلقية وتأثيرية في نفس القارىء، تتميز هذه التراكيب بمميزات الظاهرة الأسلوبية، من حيث إنها تسترعي انتباه القارىء في لحظة تعرفه عليها، غير أنها تدخل أيضا، في كثير من الأحيان، في نسق بلاغي، مثل التمثيل أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة.أما من حيث تفاعلها داخل السياق، فإنها تدخل في علاقة تضاد مع السياق، من حيث إنها مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب."[261]
وهناك ظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة، ويعني هذا أن الرواية قد تتخلها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصصات الصحافة والإعلام...إلخ
وعليه، فاللسانيات الخارجية هي التي تنصب على الحوارية بالدرس والفحص والتمحيص؛ لأن اللغة حسب باختين ذات طابع مادي حواري. ومن ثم، فالخطاب المعروض في الخطاب الروائي قد يكون عبارة عن حوار مباشر (أحادي الصوت) ، أو يكون خطابا بوليفونيا متعدد الأصوات .

المطلب السادس: تعدد المنظورات السردية

تتعدد المنظورات السردية في الرواية البوليفونية، حيث ينتقل الكاتب من وجة نظر إلى أخرى، حيث ينطلق من الرؤية من الخلف ليمر إلى الرؤية الداخلية. وبعد ذلك، يستعمل الرؤية من الخارج.

---

[260] - سيزا قاسم: **روايات عربية، وروايات مقارنة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1997م، ص:20-21.
[261] - سيزا قاسم: **روايات عربية، وروايات مقارنة**، ص:22.

كما ينوع الضمائر السردية، حيث يشغل ضمير الغائب، فضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب. أو ينتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد، كما ينتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد الشاهد، أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد مشارك وسارد محايد. وكلما تعددت وجهات النظر، واختلفت المنظورات السردية، وتعددت الضمائر ، وتنوع الرواة والسراد، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد.

ومن النماذج الروائية التي انشغلت كثيرا بتقنية تعدد الرواة والسراد نذكر رواية(**لعبة النسيان**) لمحمد برادة، حيث يقول على لسان راوي الرواة:" لعلني تسرعت في الإفضاء بتأملاتي هذه حول ما حكاه لنا رواة هذا الفصل.وقد لايكون ذلك هو ماقصد إليه الكاتب لأن التعليقات التي أثبتها على الهوامش، تلح كثيرا على أن الزمان لايوقر أحدا، وأنه غير مطمئن إلى الطريقة التي تصور بها علاقة الطايع بالهادي. وفي رأيه- إذا جاز لي أن أغامر بالاستخلاص-أن استقصاء الحالات وتشخيصها، عملية لاتقف عند حد: فكلما توخينا الدقة، كلما اتسعت الدائرة، وبرزت عناصر أخرى لاتخلو من تأثير.فتتوالد افتراضات تتقاطع مع الأولى.من ثم، فإن أوراق ملحقة، تشتمل على بلاغات وخطب وقصاصات صحف، وربورتاجات مستنسخة عن الإذاعة... فوجدتني محتارا عند الاختيار.لذلك، آثرت أن أكتفي، هنا، بإيراد عينة فقط من تلك الأوراق الملحقة..."[262]

ويعني هذا أن محمد برادة ، في روايته(**لعبة النسيان**)، يوظف أنواعا عدة من الرواة، كراوي الرواة ، والرواة الفرعيين، والسراد، وذلك كله من أجل خلق رواية بوليفونية حقيقية.

[262] - محمد برادة: **لعبة النسيان**، ص:80.

المطلب السابع: البناء المركـــب

يقترن البناء المركب بظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة. ويعني هذا أن الرواية قد تتخللها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصصات الصحافة والإعلام...إلخ
ومن ثم، يستند البناء، في الرواية البوليفونية، إلى دمج العناصر المتناقضة والمتنافرة جدليا داخل إطار سردي متكامل ذي وحدة موضوعية وعضوية. ويعني هذا أنه لابد من إيجاد تعددية سردية وفنية لتركيب العمل الروائي، كأن يستدمج هذا العمل - مثلا- مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية وغير الأدبية ، فيصهرها داخل بوتقة فنية وجمالية متعددة الأصوات والبنى التركيبية. بالإضافة إلى ذلك، " فإن تركيب السرد نفسه - سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراوي أو بواسطة إحدى الشخصيات- يجب أن يكون التركيب مغايرا تماما لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية.إن ذلك الموقف الذي ينطلق منه القص أو يستند إليه التصوير، أو يصدر عنه الإخبار، هذه المواقف يجب أن تكون قد تحددت في ضوء الموقف من هذا العالم الجديد- عالم الذوات المتساوية الحقوق، لاعوالم الموضوعات. والكلمة التي تقص، وتصور، وتخبر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها. وهكذا، فإن جميع عناصر البنية الروائية عند دويستفسكي ذات خصوصية كبيرة جدا. إنها تتحدد جميعها بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دويستفسكي وحده أن يطرحها، ويحلها بكل ماتنطوي عليه من عمق وسعة: مهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية(المتجانسة) في الأصل."[263]

[263] - ميخائيل باختين: نفسه ،ص:12.

ويعني هذا أن جنس الرواية بالمفهوم البوليفوني يحوي مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الفرعية التي تتخلل الجنس الرئيس تعضيدا وتركيبا وتأليفا وإنشاء وشعرية. وللتوضيح أكثر، كأن تتضمن الرواية قصائد شعرية، وأهازيج ، وموشحات، وحكايات، وأساطير، ونصوصا وصفية، وقصاصات الصحف، ومسرحيات، ولقطات سينمائية، ولوحات تشكيلية، ومقاطع نقدية، وخطبا، ورسائل، وطلاسم السحر والشعوذة، والمقالة، والتاريخ، كما يتجلى ذلك واضحا في رواية(**الزيني بركات**) لجمال الغيطاني...ويسمى كل هذا بالأجناس التعبيرية المتخللة (بكسر اللام الأولى)

المطلب السابع: التنـــاص الحواري

إذا كانت جوليا كريستيفا (Julia kristeva) ، بمافيها جماعة تيل كيل (Tel Quel)، قد اهتمت كثيرا بالتناص (Intertextualité)، فإن الشكلانيين الروس هم الذين سبقوا إلى طرح هذا المفهوم ، ولاسيما ميخائيل باختين الذي بلوره في كتابه(**شعرية دويستفسكي)** بشكل جلي ، في أثناء حديثه عن الحوارية والباروديا والأسلبة ضمن تنظيره للرواية البوليفونية. وقد ربط باختين التناص بتداخل النصوص داخل ملفوظ حواري معين. لذا، استخدم مصطلحي (الحوارية) و(البوليفونية) للإحالة على مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كريستفا.
هذا، وينبني التناص الحواري على التضمين، والاقتباس، والمعارضة، الاستشهاد، وتوظيف النص الغائب، واستحضار كلام الغير نقلا وامتصاصا وتفاعلا وحوارا...

المطلب الثامن: الفضاء الكرونوطوبي

يرتبط الفضاء الكرونوطوبي داخل الرواية البوليفونية بالباحث الروسي ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine)، ويعتمد على إدماج الزمان في المكان لتشكيل فضاء واحد يسمى بالفضاء

الزمكاني .ويتسم هذا الفضاء بالوحدة والتناسق والتداخل العضوي، ومن الصعب بمكان الفصل بينهما، كما كان يفعل علماء الطبيعة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين .ومن ثم، يرى ميخائيل باختين الكرونوطوب (**Chronotope**) أنه" يعين الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقاته مع الحقيقة، كما يتضمن أيضا وباستمرار مكونا أساسيا، بحيث لايمكن عزله عن مجموعة "الكرونوطوب" الأدبي إلا بتحليل تجريدي، ذلك أنه في الفن والأدب عموما، كل التعريفات الزمكانية (Spatio-temporeles) هي غير منفصلة عن بعضها، وتحمل دائما قيمة انفعالية ، إن التفكير على مستوى التجريد يمكن بالتأكيد أن يتأمل الزمان والمكان منفصلين، ويقصي القيم الاستعمالية، إلا أن المتأمل الحي (الذي يعنى بالتأمل الرزين غير المجرد) في أي عمل فني، لا يجزىء شيئا، ولايقصي شيئا، إنه : أي التفكير الحي يضبط الكرونوطوب في كليته واكتماله.ذلك، أن الفن والأدب مشبعان بالقيم الكرونوطوبية في مختلف الدرجات والأبعاد، وكل باعث أو مكون أساسي في أي عمل فني ينبغي أن يقدم مثلما تقدم أي قيمة من قيمه."[264]

ويعني هذا كله أن الكرونوطوب يتحقق دائما في العمل الأدبي والفني، بحضور المؤشرات الزمانية والمكانية التي تحقق للنص أو الخطاب اتساقه العضوي وانسجامه الدلالي. ويرى الباحث المغربي محمد منيب البوريمي أن ميخائيل باختين أخذ مصطلح كرونوطوب من العلوم الصلبة كما في قوله: " لعل ميخائيل باختين، حين صاغ أو اقترض- من العلوم الصلبة- مصطلحه النقدي المشهور (كرونوطوب)، واستنبته في مجال النقد الأوروبي الحديث، قد ضمنه إلى جانب البعد المعجمي للكلمة (الحجم والكثافة)، مفهوم السيولة والاندلاق، الشيء الذي جعل الكلمة متصلا رباعي الأبعاد

[264] - Mikhaïl Bakhtine: **Esthétique et théorie du roman**, p:384.

كما في تصور النظرية النسبية الخاصة التي تعتبر المكان والزمان غير قابلين للفصل موضوعيا."[265]
بيد أن ميخائيل باختين أخذ هذا المصطلح من علم الموسيقا . ويعني الكرونوطوب في هذا الميدان تعدد الأصوات والأنغام. ومن ثم، استعمله في النقد الأدبي ليدل على تعدد الشخصيات، وتعدد الأطروحات الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، وتعدد اللغات والأساليب.

المطلب التاسع: فضـــاء العتبـــة

من المعلوم أن فضاء العتبة (Seuil)، في الرواية البوليفونية، هو فضاء الصدمات والأزمات والمشاكل العضوية والنفسية. بمعنى أن الأماكن التي يعيش فيها البطل أو التي ينتقل عبرها هي أماكن موحشة وعدوانية، تثير الاشمئزاز والقلق والغثيان والموت. وبتعبير آخر، ففضاء العتبة هو فضاء الكوارث التي تعصف بالإنسان المقهور داخل مجتمع محبط، تنعدم فيه القيم الأصيلة، وتهيمن عليه العلاقات التشييئية الرأسمالية، حيث تتحول القيم المعنوية أو الكيفية إلى قيم مادية واستعمالية قائمة على الغرضية والمنفعة والتبادل. وقد يكون هذا الفضاء عبارة عن فضاءات مفتوحة، كالساحات أو الممرات أو العتبات الوسيطة التي تفصل الداخل عن الخارج. وترتبط بهذه الفضاءات أزمات خانقة تؤثر سلبا في حياة البطل، وتشكل موقفه الإيديولوجي من العالم، وتحدد مصيره في ضوء مصائر الآخرين الذين يعيشون معه في العالم المحيط به نفسه.أما الزمان الذي يندغم فيه ذلك البطل المقهور، فهو زمن مشحون بالتوتر والقلق والسأم والتأزم والصراع التراجيدي. وهنا، نتحدث **عن بطل يسمى بالشخصية غير المنجزة.أي : شخصية قلقة ومنهارة ومتضعضعة. ومن ثم، فهي غير منجزة حدثيا، وغير**

---

[265] - محمد منيب البوريمي**: الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة،** منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، رقم 52، سلسلة بحوث ودراسات، رقم:15، 40.

مستقرة في حياتها. وتعتبر روايات دويستفسكي ، كرواية (**الجريمة والعقاب**)، ورواية(**الإخوة كرامازوف**)، من الروايات المتعددة الأصوات (البوليفونية) التي سبقت إلى توظيف هذا النوع من الفضاء الإشكالي، كما يرد هذا النوع من الفضاء في الهجائيات المينيبية التي تأثر بها دويستفسكي كثيرا. وفي هذا الصدد، يقول ميخائيل باختين:" إنه، في الحقيقة، وصف صائب تماما للطريقة التكوينية لبناء المنيبية الخيالية.بالإضافة إلى ذلك، فإنه هذا الوصف يمكن أن يعم، باستثناء حالات قليلة، على كل المنهج الإبداعي عند دويستفسكي.إن دويستفسكي لايستخدم أبدا، تقريبا، في أعماله الزمن البيوغرافي التأريخي المستمر نسبيا. أي: الزمن الروائي بمعنى الكلمة.إنه يقفز من خلاله، إنه يركز الحدث في نقاط **الأزمات، والانعطافات، والكوارث،** حيث تصبح اللحظة معادلة من حيث قيمتها الداخلية لـ" بليون سنة".أي: إنها تفقد حدودها الزمانية.كذلك، إنه يقفز، في الحقيقة، عبر المسافة، ويركز الحدث فقط في نقطتين اثنتين: على **العتبة** (عند الباب، عند المدخل، عند السلم، في الممر إلى غير ذلك)، حيث تقع الأزمة والانعطاف، أو في الساحة، التي يستعاض عنها عادة بغرفة الاستقبال (صالة، مطعم)، حيث تقع الكارثة أو الخصومة.هكذا، هو بالضبط مفهومه الفني حول الزمان والمكان.إنه يقفز غالبا عبر حالة المماثلة للحقيقة، التجريبية والتفصيلية، وعبر المنطق العقلي. ولهذا، كان صنف المنيبية قريبا من نفسه."[266]

ونفهم من هذا أن دويستفسكي قد وظف فضاء العتبة ضمن رواياته البوليفونية أو المتعددة الأصوات، وتأثر في ذلك بالهيجائيات المينيبية. ومن ثم، فلم يكن دويستفسكي يلتزم في رواياته الواقعية أو النفسية بالتعاقب الزمني الكرونولوجي، أو يلتزم بالخط الزمني المتسلسل من الحاضر نحو المستقبل، بل كان يقفز على الزمن البيوغرافي، ويختار منه اللحظات الحاسمة المؤرقة للإنسان، ولاسيما اللحظات المأساوية المبنية على الأزمات و"العواصف"

[266] - ميخائيل باختين: نفسه، 219-220.

والكوارث والخصومات. كما يرتبط هذا الزمان التراجيدي بأمكنة عدوانية مفتوحة، تحدد جدلية الداخل والخارج، وجدلية الذات والموضوع، وجدلية الأنا والغير، وجدلية الكائن والممكن، وجدلية الانغلاف والانفتاح... ويعني هذا أن البطل يعيش قلقه الوجودي بين الأمكنة المحاصرة، ويعيش ضياعه واغترابه الذاتي والمكاني في ساحات الصراع الذاتي والموضوعي ،بعيدا كل البعد عن الفضاءات الراقية المغلقة كالقصور والمطاعم وصالات الرقص.

وهكذا، يرى ميخائيل باختين" أن الفضاء الروائي يكتسي من خلال تداخل مكوناته- في أحيان كثيرة- طابعا رمزيا، فهناك الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، وهناك الفضاء المغلق والفضاء المنفتح، والفضاء الحميمي والفضاء المعادي، بل إن باختين بعد دراسته القيمة لإنتاج دويستفسكي، لاحظ أنه استعمل في رواياته فضاء رمزيا خاصا، بعيدا عن الصالونات، وحجرات الأكل ، وقاعات الاحتفالات، وغرف النوم.هذا الفضاء الخاص الذي وظفه دويستفسكي في إنتاجه الروائي، سماه باختين : الفضاء العتبة (le seuil)، وهو فضاء يتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه فضاء يتمثل في الحانات والأكواخ والقناطر والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات.وبعبارة أوضح: إن فضاء العتبة- كما يرى باختين- يمثل المواقف، والأفكار، والأشخاص الذين يعيشون بين/بين، كما أن الزمن الموجود في العتبة هو زمن أزمة (Temps des crises)؛ لأنه مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية."[267]

ومن هنا، يتأرجح فضاء العتبة بين الداخل والخارج، وبين المغلق والمنفتح. ومن ثم، يجسد تمزق الشخصية غير المنجزة، وتآكلها داخل فضاءات الأزمات الخانقة الوسيطة.

المطلب العاشر: الفضـــاء الكرنفالي

[267] - محمد منيب البوريمي: **الفضاء الروائي في الغربة: الإطار والدلالة**، ص:22-23.

يمكن الحديث عن فضاء آخر توظفه الرواية المتعددة الأصوات (الرواية البوليفونية)، أو ما يسمة أيضا بالرواية الحوارية (الديالوجية)، كما يتضح ذلك جليا عند الروائي الروسي دويستفسكي، ويسمى هذا الفضاء **بالفضاء الكرنفالي**. ويقوم هذا الفضاء على الكروتيسك، والتشويه، والقبح، والجمع بين الأضداد والمتناقضات، والتأرجح بين الجد والهزل، والانطلاق من المحاكاة الساخرة، وتشغيل الباروديا والضحك، وتوظيف السخرية، والإكثار من النقد الهجائي، وتشغيل الأقنعة والرموز والعلامات الدالة، والتحرر من الطبقية والأعراف والقوانين والقواعد الرسمية، والانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا، والعكس صحيح أيضا...

وغالبا، مايرتبط الفضاء الكرنفالي - مكانيا - بالساحة الشعبية العمومية التي تتجمع في داخلها المتناقضات الاجتماعية (السامي والسافل، والغني والفقير، والراقي والمنحط، والمؤمن والمحلد...). ومن جهة أخرى، يرتبط الفضاء الكرنفالي - زمانيا- بالحفلات الدينية ومواسم الطقوس والشعائر والأسرار الدينية. كما يتسم الفضاء الكرنفالي بمجموعة من السمات والمقومات، مثل: الغرابة ، والشذوذ، والفنتازيا، والارتجال، والاحتفال، والحميمية، والإنسانية، والشعبية، والانفتاح، والغيرية، والحوارية، والجدلية، والتنكر، والمجون...

وعليه، يتبين لنا- مما سبق- أن الرواية البوليفونية- حسب ميخائيل باختين- هي رواية متعددة الأصوات واللغات واللهجات والأساليب، كما أنها رواية منفتحة قائمة على التناص الحواري، ومبنية على تعدد الخطابات، وتفاعل الأجناس الأدبية والفنية، وتلاقح اللغات واللهجات؛ مما يجعل هذه الرواية تستجمع جميع الأصوات واللغات واللهجات الاجتماعية، لتعبر بكل حرية وديمقراطية عن وجهات نظرها ، مع حضور المؤلف الوهمي الذي يتنازل بشكل من الأشكال عن سلطته لراوي الرواة، أويتنازل للسراد المتعددين، أو يتنازل للشخوص لتعبر عن عوالمها الداخلية ومواقفها تجاه الموضوع.

إذاً، تنبني الرواية البوليفونية على التعدد اللغوي والتجريب البوليفوني . وبهذا، تكون هذه الرواية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية التي تستند إلى الأحادية في كل شيء: لغة، وأسلوبا، وفكرة، ومنظورا، وإيديولوجية، وضميرا، وصوتا... علاوة على ذلك، فقد استفادت الرواية العربية الجديدة، سواء أكانت تجريبية أم تراثية ، من الرواية البوليفونية تصورا وصياغة ورؤية وتشكيلا.

الفصل العاشر:

نظرية مابعد الاستعمار

تعد نظرية "مابعد الاستعمار" أو النظرية مابعد الكولونيالية(**Colonial Discoures and Post – Colonial Théorie**) من أهم النظريات الأدبية والنقدية ذات الطابع الثقافي والسياسي، لكونها تربط الخطاب بالمشاكل السياسية الحقيقية في العالم. ومن ثم، تستعرض ثنائية الشرق والغرب في إطار صراع عسكري وحضاري و قيمي و ثقافي وعلمي. كما تعمل هذه النظرية الأدبية النقدية على استكشاف مواطن الاختلاف بين الشرق والغرب، وتحديد أنماط التفكير والنظر إلى الشرق والغرب معا ، من قبل كتاب ومبدعي مرحلة مابعد البنيوية، ومثقفي مابعد فترة الاحتلال الغربي الذين ينتمون -غالبا- إلى الشعوب المستعمرة، وأخص بالذكر شعوب أفريقيا وآسيا. ويعني هذا أن نظرية مابعد الاستعمار تطرح مجموعة من القضايا الشائكة للدرس والمعالجة والتفكيك والتقويض، كجدلية الأنا والغير، وثنائية الشرق والغرب، وتجليات الخطاب الاستعماري، ودور الاستشراق في تزكية المركزية الغربية قوة وتفوقا ، والإشارة إلى الصراع الفكري والثقافي المضاد للتمركز العقلي الغربي لغة وكتابة ومقصدية وقضية. إذاً، ما نظرية "مابعد الاستعمار"؟ وما مفهوم هذه النظرية؟ وما أهم مرتكزاتها القضوية والفنية والنقدية والمنهجية؟ ومن هم أهم روادها الفعليين؟ وما قيمة هذه النظرية تصورا وتطبيقا؟ هذا ماسنوضحه في هذه المباحث التالية:

المبحث الأول: مفهوم نظرية "مابعد الاستعمار"

تعد نظرية "مابعد الاستعمار" من أهم النظريات الأدبية والنقدية التي رافقت مرحلة "مابعد الحداثة"، سيما أن هذه النظرية ظهرت بعد سيطرة البنيوية على الحقل الثقافي الغربي، وبعد أن هيمنت الميثولوجيا البيضاء على الفكر العالمي، وأصبح الغرب مصدر العلم والمعرفة والإبداع، وموطن النظريات والمناهج العلمية. ومن ثم، أصبح الغرب هو المركز. وفي المقابل ، تشكل الدول المستعمرة المحيط التابع على حد تعبير الاقتصادي المصري سمير أمين.

ويعني هذا أن نظرية "مابعد الاستعمار" تعمل على فضح الإيديولوجيبات الغربية، وتقويض مقولاتها المركزية على غرار منهجية التقويض التي تسلح بها الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (J.Derrida)، لتعرية الثقافة المركزية الغربية، ونسف أسسها المتافيزيقية والبنيوية. وإن أكثر" اهتمام ذي صلة في فكر "مابعد الاستعمار" هو تهميش الثقافة الغربية وقيمها للثقافات المختلفة الأخرى. ويتضح من منظور عالم "مابعد الاستعمار" أن أعمال الفكر الكبرى في غرب أوروبا والثقافة الأمريكية قد هيمنت على الفلسفة والنظرية النقدية، وكذلك على أعمال الأدب في جزء واسع من أنحاء العالم ، ولاسيما تلك المناطق التي كانت سابقا تحت الحكم الاستعماري. إن مفهوم دريدا عن الميثولوجيا البيضاء، الذي حاول أن يفرض نفسه على العالم بأسره، قد قدم الدعم لهجوم "مابعد الاستعمار" على هيمنة الإيديولوجيات الغربية . وإن رفض "مابعد الحداثة" للسرديات الكبرى وأنماط الفكر الغربي التي أصبحت عالمية، كان أيضا مؤثرا جدا."[268]

وتسمى هذه النظرية كذلك بالخطاب الاستعماري، وقد ظهرت هذه النظرية حديثا مرافقة لنظرية (مابعد الحداثة)، وبالضبط في سنوات السبعين إلى غاية سنوات التسعين من القرن العشرين. وقد أعطيت لنظرية مابعد الاستعمار تعريفات عدة، ومن أهم تعاريفها أن مصطلح " مابعد استعماري" يستخدم ليغطي " كل الثقافات التي تأثرت بالعملية الإمبريالية من لحظة الاستعمار حتى يومنا الحالي؛ ذلك أن هناك خطًا متصلاً من الاهتمامات، على مدار العملية التاريخية التي بدأها العدوان الإمبريالي... ونحن نشير كذلك إلى ملاءمة المصطلح للنقد الجديد العابر للثقافات الذي ظهر في السنوات الأخيرة، وللخطاب الذي تكوّن من خلاله ذلك النقد. وبهذا المعنى، فإن كتابنا هذا – كما يقول بعض القائلين بنظرية "مابعد الاستعمار" - يهتم بالعالم كما كان خلال فترة الهيمنة الإمبريالية الأوروبية وبعدها، وتأثير ذلك على الآداب المعاصرة ...وعلى هذا

[268] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:125.

النحو، تكون آداب البلاد الأفريقية، واستراليا وبنجلاديش وكندا وبلاد البحر الكاريبي والهند ... كلها آداب "ما بعد الاستعمار" ... وما يجمع بين هذه الآداب - بعد سماتها الإقليمية الخاصة – أنها ظهرت بشكلها الحالي في أعقاب تجربة الاستعمار، وأكدت نفسها من خلال إبراز التوتر مع القوة الإمبريالية، وبالتركيز على ما يميزها عن فرضيات المركز الإمبريالي . وهذا هو ما يجعلها آدابًا ما بعد استعمارية."[269]

وبناء على ماسبق، فنظرية "مابعد الاستعمار" هي التي تهدف إلى تحليل كل ما أنتجته الثقافة الغربية باعتبارها خطابا مقصديا، يحمل في طياته توجهات استعمارية إزاء الشعوب التي تقع خارج المنظومة الغربية. كما يوحي المصطلح بوجود استعمار جديد يخالف الاستعمار القديم. لذا، يتطلب هذا الاستعمار التعامل معه من خلال رؤية جديدة، تكون رؤية موضوعية وعلمية مضادة. ويعرف سعد البازعي مصطلحي الخطاب الاستعماري والنظرية "مابعد الاستعمار" قائلا:" يشير هذان المصطلحان اللذان يكملان بعضهما بعضا إلى حقل من التحليل ليس جديدا بحد ذاته، ولكن معالمه النظرية والمنهجية لم تتضح في الغرب إلا مؤخرا مع تكثيف الاهتمام به، وازدياد الدراسات حوله. يشير المصطلح الأول إلى تحليل مابلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب، على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله فوكو لمصطلح خطاب.أما المصطلح الثاني، " النظرية مابعد الاستعمارية"، فيشير إلى نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى، وأن مرحلة من الهيمنة- تسمى أحيانا المرحلة الإمبريالية أو الكولونيالية- كما عربها بعضهم- قد حلت وخلقت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين. ولذا، فإن المصطلحين ينطلقان من وجهات نظر متعارضة

---

[269] - Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin: **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures,** Routledge, London and New York, 1989 ,p: 2.

فيما يتصل بقراءة التاريخ، وإن كان ذلك اختلافا في التفاصيل لا في الجوهر، فبينما يرى بعضهم انتهاء مرحلة الاستعمار التقليدي. وبالتالي، انتهاء الخطاب المتصل به، وضرورة أن يتركز البحث في ملامح المرحلة التالية ، وهي مرحلة مابعد الاستعمار، يرى بعضهم الآخر أن الخطاب الاستعماري مايزال قائما وأن فرضية "المابعدية" لامبرر لها."[270]

هذا، ولقد طرحت نظرية "مابعد الاستعمار" مجموعة من الإشكاليات الجوهرية التي تتعرض لعلاقة الأنا بالآخر، أو علاقة الشرق بالغرب، أو علاقة الهامش بالمركز، أو علاقة المستعمر بالشعوب المستعمرة الضعيفة. ومن بين هذه الاسئلة والإشكاليات نذكر الافتراضات التالية:" كيف أثرت تجربة الاستعمار على هؤلاء الذين استُعمِروا من ناحية، وأولئك الذين قاموا بالاستعمار من ناحية أخرى؟ كيف تمكنت القوى الاستعمارية من التحكم في هذه المساحة الواسعة من العالم غير الغربي؟ ما الآثار التي تركها التعليم الاستعماري والعلم والتكنولوجيا الاستعمارية في مجتمعات "ما بعد الاستعمار"؟ وكيف أثرت النزعة الاستعمارية؟كيف أثر التعليم الاستعماري واللغة المستعمرة على ثقافة المستعمرات وهويتها؟ كيف أدى العلم الغربي والتكنولوجيا والطب الغربي إلى الهيمنة على أنظمة المعرفة التي كانت قائمة؟ وما أشكال الهوية ما بعد الاستعمارية التي ظهرت بعد رحيل المستعمر؟ إلى أي مدى كان التشكل بعيدًا عن التأثير الاستعماري ممكنًا؟ هل تركز الصياغات الغربية لما بعد الاستعمار على فكرة التهجين أكثر مما تركز على الوقائع الفعلية؟ هل ينبغي استمرار معاداة الاستعمار عبر العودة الجادة إلى الماضي السابق على فترة الاستعمار؟ كيف تلعب مسائل الجنس والنوع والطبقة دورًا في الخطاب الاستعماري وما بعد الاستعماري؟ هل حلت أشكال جديدة من الإمبريالية محل الاستعمار؟ وكيف؟"[271]

---

[270] ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:91-92.

[271] ـ وردت هذه الأسئلة في هذا الكتاب:

وعليه، فـ"نظرية مابعد الاستعمار" هي في الحقيقة قراءة للفكر الغربي في تعامله مع الشرق ، من خلال مقاربة نقدية بأبعادها الثقافية والسياسية والتاريخية. وبتعبير آخر، تحلل هذه النظرية الخطاب الاستعماري في جميع مكوناته الذهنية والمنهجية والمقصدية تفكيكا وتركيبا وتقويضا، بغية استكشاف الأنساق الثقافية المؤسساتية المضمرة التي تتحكم في هذا الخطاب المركزي.

المبحث الثاني: مرتكزات نظرية "مابعد الاستعمار"

تنبني نظرية "ما بعد الاستعمار" في مجال الحقل الثقافي بصفة عامة، وحقل النقد الأدبي بصفة خاصة، على مجموعة من المرتكزات الفكرية والمنهجية، ويمكن حصرها في المكونات والعناصر التالية:

المطلب الأول: فهم ثنائية الشرق والغرب

تحاول نظرية مابعد الاستعمار فهم الشرق والغرب فهما حقيقيا،برصد العلاقات التفاعلية التي توجد بينهما، سواء أكانت تلك العلاقات إيجابية مبنية على التسامح والتفاهم والتعايش أم مبنية على العدوان والصراع الجدلي والصدام الحضاري. كما يذهب إلى ذلك صموئيل هنتنغتون في كتابه(**صراع الحضارات**). ويتمظهر الشرق، بشكل جلي، في نصوص وخطابات الاستشراق . ومن ثم، يتحول هذا الاستشراق من خطاب معرفي موضوعي إلى خطاب سياسي

Deepika Bahri: **Introduction to Postcolonial Studies**, Fall 1996. وذلك على موقع بعنوان:
www.emory.edu/English/faculty/bahri.htm

كولونيالي ذاتي ومصلحي .لذا، فقد تسلح مثقفو نظرية "مابعد الاستعمار" بآليات التفكيك والتقويض لتشتيت المقولات المركزية التي انبنت عليها حضارة الغرب.

المطلب الثاني: مواجهة التغريب

استهدفت نظرية "مابعد الاستعمار" محاربة سياسة التغريب والتدجين والاستعلاء التي كان ينهجها الغرب في التعامل مع الشرق. ومن ثم، شمر مثقفو نظرية "مابعد الاستعمار" عن سواعدهم لفضح الهيمنة الغربية، وتعرية مرتكزاتها السياسية والإيديولوجية، مع تبيان نواياها الاستعمارية القريبة والبعيدة، والتشديد على جشعها المادي لاستنزاف خيرات الشعوب المقابلة الأخرى. لذا، يتسم الخطاب الثقافي الغربي بنزعة التمركز، وتأكيد خاصيات التفوق والتمدن والتحضر مقابل خطاب دوني يتصف بالبدائية، والشعوذة، والشهوانية ، والسحر الطقوسي الخرافي.

المطلب الثالث: تفكيك الخطاب الاستعماري

تهدف نظرية "مابعد الاستعمار" إلى فضح الخطاب الاستعماري الغربي، وتفكيك مقولاته المركزية التي تعبر عن الغطرسة والهيمنة والاصطفاء اللوني والعرقي والطبقي، باستعمال منهجية التشتيت والفضح والتعرية. لذا، فقد وجد كتاب نظرية "مابعد الاستعمار" في تفكيكية جاك ديريدا آلية منهجية لإعلان لغة الاختلاف، وتقويض المسلمات الغربية ، والطعن في مقولاتهم البيضاء ذات الطابع الحلمي الأسطوري. كما تأثروا في ذلك بميشيل فوكو، وكارل ماركس، وأنطونيو غرامشي، وكان إدوارد سعيد رائدهم في ذلك.

المطلب الرابع: الدفاع عن الهوية الوطنية والقومية

رفض كتاب النظرية الاستعمارية ومثقفوها الاندماج في الحضارة الغربية، وانتقدوا سياسة الإقصاء والتهميش والهيمنة المركزية، ورفضوا كذلك الاستلاب والتدجين، فدعوا ، في المقابل، إلى ثقافة وطنية أصيلة، ونادوا بالهوية القومية الجامعة. ومن هؤلاء - مثلا- كتاب الحركة الزنجية الأفريقية ومبدعوها الذين سخروا كل مالديهم من آليات ثقافية وعلمية لمواجهة التغريب ، فتشبثوا بهويتهم السوداء، ودافعوا عن كينونتهم الزنجية الأفريقية. وقد رأينا كذلك كتاب الفرانكفونية بالمغرب العربي يحاربون المستعمر بلغته ، ويقوضون حضارته بالنقد والفضح والتعرية ، مستخدمين في ذلك لغة فرنسية مختلطة باللغات الوطنية تهجينا وأسلبة وسخرية.

المطلب الخامس: علاقة الأنا بالآخر

ترتكز نظرية "مابعد الاستعمار" على مناقشة علاقة الأنا والغير في ضوء مقاربات (ما بعد الحداثة) كالمقاربة الثقافية، والمقاربة الماركسية، والمقاربة التاريخية الجديدة، والمقاربة السياسية، وذلك كله من أجل فهم العلاقة التفاعلية بين الأنا والغير، هل هي علاقة جدلية سلبية قائمة على العدوان والصراع أم هي علاقة إيجابية قائمة على الأخوة والصداقة والتعايش والتسامح؟ وبتعبير آخر، هل هي علاقة قائمة على العدوان والكراهية والإقصاء والصراع الحضاري أم هي علاقة تفاهم وتعاون وتكامل؟

المطلب الخامس: الدعوة إلى علم الاستغراب

إذا كان المفكرون الغربيون يتعاملون مع الشرق في ضوء علم الاستشراق باعتباره خطابا استعماريا وكولونياليا من أجل إخضاعه حضاريا، والهيمنة عليه سياسيا واقتصاديا وثقافيا واجتماعيا، فإن المثقفين الذين ينتمون إلى نظرية "مابعد الاستعمار" كحسن حنفي –

مثلا- يدعون إلى استشراق مضاد، أو ما يسمى أيضا بعلم الاستغراب، بغية تفكيك الثقافة الغربية تشريحا وتركيبا، وتقويض خطاب التمركز تشتيتا وتأجيلا، وفضح مقصدية الهيمنة على أسس علمية موضوعية .

المطلب السادس: المقاومة المادية والثقافية

لم يكتف مثقفو "نظرية مابعد الاستعمار" بقراءة الخطاب الاستشراقي الغربي ، بل حاولوا مقاومة المستعمر بكل الوسائل المتاحة إما عن طريق المقاومة السلمية أو المسلحة، وإما عن طريق الاستشراق المضاد، وإما بنشر الكتابات التقويضية لتفكيك الفكرين المتمركزين: الأوروبي والأمريكي، وفضحهما بشتى السبل والطرائق، مادام هذان التمركزان مبنيين على اللون، والعرق، والجنوسة، والطبقة، والدين.

المطلب الثامن: النقد الذاتي

لم يكتف مثقفو نظرية "مابعد الاستعمار" أيضا بتوجيه النقد إلى الغرب، بل سعوا إلى نقد ذواتهم ضمن ما يسمى بالنقد الذاتي، كما عند الناقد الكيني الأصل عبد الرحمن جان محمد ، حينما صرح قائلا :"أعتقد أننا نحتاج إلى الإفصاح بشكل أكثر انتظامًا، عن الواجبات التي تفرضها علينا هذه الوضعية البينية، وهي واجبات أشعر أنه يمكن استشعارها من وضعية مثقف" العالم الثالث" في الأكاديميات الغربية. إننا لا نزال نكافح ضد الهيمنة المعرفية للغرب، لا نزال نحارب "الاستعمار" و" الاستعمار الجديد". ولكن بالمقارنة مع التابع في "العالم الثالث"، نحن نعيش في ظروف بالغة الرفعة. بعض النقاد يؤكدون أن نوعًا معينًا من نظرية ما بعد الاستعمار يمثل هو نفسه جزءًا من البنية القائمة على الهيمنة، أي أنه نوع مستمر ومكرر من الاستعمار. ولهذا أعتقد أنه لابد لنا أن

نستمر على خطى جاياتري سبيفاك وآخرين، فنتفحص وضعية ذواتنا في كل هذه النواحي وبشكل أكثر انتظامًا"[272]
ويعني هذا أن ثمة مفارقة بين القول والفعل، وأن هناك انفصاما وجوديا وحضاريا وطبقيا بين مفكري نظرية "مابعد الاستعمار" وواقعهم المتخلف المزري.

المطلب التاسع: غربة المنفى

يعيش أغلب المثقفين الذين ينتمون إلى نظرية "مابعد الاستعمار" في الغرب منفيين أو لاجئين أو محميين أو معارضين. ومن ثم، ينتقدون مرة بلدانهم الأصلية وواقعها المتخلف. ومرة أخرى ، يرفضون سياسة التغريب والتهميش والتمركز الغربي. ويعني هذا أنهم يعيشون تمزقا ذاتيا وموضوعيا، وهم دائما في غربة ذاتية داخل المنفى المكاني والذاتي والعقلي والنفسي، كما هو حال جوليا كريستيفا وإدوارد سعيد - مثلا-. وهكذا، يتحدث إدوارد سعيد - مثلاً - في كتابه(**صور المثقف**)، عن حالة المنفى اللاذعة، وهي تعبر عن فضاء العتبة ، فضاء الأزمة والصراع الداخلي. ومن هنا، "فالمنفى بالنسبة للمثقف – بهذا المعنى الميتافيزيقي – هو حالة من عدم الراحة، حالة حركة، ألا يستقر أبدًا، وألا يدع الآخرين يستقرون؛ إذ ليس بإمكانك أن ترجع إلى حالة من حالات وجودك الأولى في وطنك، ربما تكون الحالة الأكثر استقرارًا، كما أنه ليس بإمكانك أبدًا – ويا للأسف – أن تصل إلى وطنك الجديد أو حالتك الجديدة". ثم يستطرد سعيد في فصول كتابه الصغير، إلى توصيف

---

[272] - Theory, Practice and the Intellectual: A Conversation with Abdul R. Jan Mohamed**,** by S.X. Goudie**,** Juvert: **A Journal of postcolonial Studies,** published by The College of Humanities and social sciences, North Carolina State University, Volume 1, Issue 2, 1997.

وضعية ذلك المثقف المأمول الذي يمكنه أن يقول الحقيقة للسلطة في وجهها"[273].

المطلب العاشر: التعددية الثقافية

دافع كثير من مثقفي نظرية "مابعد الاستعمار" عن التعددية الثقافية، ورفضوا التمركز الثقافي الغربي والثقافة الواحدة المهيمنة. كما رفضوا سياسية التدجين والتغريب والإقصاء، ونادوا إلى التنوع الثقافي والانفتاح الثقافي ،عبرآليات المثاقفة والترجمة والنقد والتفاعل الثقافي. بمعنى أن أن ثمة ثقافات جديدة إلى جانب الثقافة الغربية المركزية، كالثقافة العربية، والثقافة الآسيوية، والثقافة الأفريقية، والثقافة الأمازيغية ... بمعنى ليس هناك ثقافة مهيمنة وحيدة، بل هناك ثقافات هجينة متعددة ومتداخلة ومتلاقحة .

المبحث الثالث: رواد نظرية "مابعد الاستعمار"

ثمة مجموعة من الكتاب والنقاد والمثقفين الذي يمثلون نظرية "مابعد الاستعمار"، سواء أكانوا باحثين ينتمون إلى الغرب أم ينتمون إلى العالم الثالث، و نذكر من الدارسين الشرقيين الأعلام التالية أسماؤهم:

المطلب الأول: إدوارد سعيد

ألف الكاتب الفلسطيني إدوارد سعيد كتابا قيما بعنوان(**الاستشراق**) سنة 1978م[274] ، حيث استعرض فيه تاريخ الاستشراق الغربي ومراحله التطورية ، وكتب مقالة قيمة تحت عنوان(**العالم والنص**

[273] - Said, Edward .**Representations of The Intellectual**, Vintage Books, New York, 1996,P: 5.

[274] - إدوارد سعيد: **الاستشراق**، ترجمة: كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ، الطبعة السابعة سنة 2005م.

والنقاد) سنة 1983م، يدعو فيها إلى دراسة النص في علاقة بعالمه الخارجي. بمعنى أن إدوارد سعيد ينتقد" جميع أنماط التحليل النصي التي عدت النصوص على أنها منفصلة عن العالم الموجود فيه. وفكرة أن التحليل النصي قد يكون ممكنا من أجل أن يكون هناك قراءات لانهائية وممكنة لأي نص يمكن أن تتحقق من خلال فصل النص عن العالم الحقيقي."[275]

هذا، ويعد إدوارد سعيد من محللي الخطاب الاستعماري ، ومن أهم منظري نظرية "مابعد الاستعمار". لذلك، توج بكونه مؤسسا لهذا الحقل المعرفي الذي يعنى بتفكيك الخطاب الاستعماري أو الكولونيالي الجديد. كما يعد أيضا من رواد النقد الثقافي ؛ لأنه اهتم كثيرا باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة في المؤسسات المركزية الغربية، عبر تحليل الخطاب الاستشراقي تفكيكا وتشريحا وتقويضا، متأثرا في ذلك بمنهجية ديريدا، وميشيل فوكو، وأنطونيو غرامشي.

هذا، وينطلق إدوارد سعيد، في كتابه (**الاستشراق**)، من تعريف الشرق ، بتحديد مدلولاته الجغرافية والحضارية، مع تعريف مصطلح الاستشراق في ضوء المفاهيم اللغوية والعلمية والأكاديمية والتاريخية والمادية. وبعد ذلك، انتقل الباحث إلى استعراض تاريخ الاستشراق الغربي في مساراته العلمية والاستعمارية، مركزا بالخصوص على الاستشراق الفرنسي، والاستشراق الإنجليزي، والاستشراق الأمريكي الذي ازدهر بعد الحرب العالمية الثانية. ومن ثم، تعامل الباحث مع الاستشراق خطابا للتحليل، معتمدا في ذلك على نظريات ميشيل فوكو وأنطونيو غرامشي. وفي هذا الصدد، يقول إدوارد سعيد:" إذا اتخذنا من أواخر القرن الثامن عشر نقطة للانطلاق محددة تحديدا تقريبيا، فإن الاستشراق يمكن أن يناقش، ويحلل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق- التعامل معه بإصدار تقريرات حوله، وإجازة الآراء فيه وإقرارها، وبوصفه، وتدريسه، والاستقرار فيه، وحكمه: وبإيجاز، الاستشراق كأسلوب

[275] - ديفيد كارتر: نفسه،ص:127.

غربي للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه. ولقد وجدت استخدام مفهوم ميشيل فوكو للخطاب، كما يصفه في كتابيه(**حفريات المعرفة**) و(**المراقبة والعقاب**) ذا فائدة هنا لتحديد هوية الاستشراق. وما أطرحه هنا هو أننا مالم نكتنه الاستشراق بوصفه خطابا، فلن يكون في وسعنا أبدا أن نفهم الفرع المنظم تنظيما عاليا الذي استطاعت الثقافة الغربية عن طريقه أن تتدبر الشرق- بل حتى أن تنتجه- سياسيا، واجتماعيا، وعسكريا، وعقائديا، وتخييليا، في مرحلة مابعد عصر التنوير. وعلاوة على ذلك، فقد احتل الاستشراق مركزا هو من السيادة بحيث أنني أومن بأنه ليس في وسع إنسان يكتب عن الشرق، أو يفكر فيه، أو يمارس فعلا متعلقا به أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعوقة التي فرضها الاستشراق على الفكر والفعل. ولا يعني هذا أن الاستشراق، بمفرده، يقرر ويحتم ما يمكن أن يقال عن الشرق، بل إنه يشكل شبكة المصالح الكلية التي يستحضر تأثيرها بصورة لامفر منها في كل مناسبة يكون فيها ذلك الكيان العجيب الشرق موضعا للنقاش.أما كيف يحدث ذلك، فإنه ما يحاول هذا الكتاب أن يكشفه. كذلك يحاول هذا الكتاب أن يظهر أن الثقافة الغربية اكتسبت المزيد من القوة ووضوح الهوية بوضع نفسها موضع التضاد مع الشرق باعتباره ذاتا بديلة ."[276]

ومن الناحية المنهجية، فقد اعتمد إدوارد سعيد على دراسة الخطاب الاستشراقي بمنهجية فيلولوجية تفكيكية قائمة على دراسة الأفكار والثقافات والتواريخ، ليبرهن على أن العلاقة بين الشرق والغرب مبنية على القوة والسيطرة والهيمنة المعقدة المتشابكة. ومن ثم، يرى إدوارد سعيد أنه " ينبغي على المرء ألا يفترض أبدا بأن بنية الاستشراق ليست سوى بنية من الأكاذيب أو الأساطير التي ستذهب أدراج الرياح إذا كان للحقيقة المتعلقة بها أن تجلى. وأنا نفسي أؤمن بأن الاستشراق أكثر قيمة بشكل خاص كعلامة على القوة الأوروبية- الأطلسية- بإزاء الشرق منه كخطاب حقيقي عن

[276] - إدوارد سعيد: **الاستشراق**، ص:38-39.

الشرق(وهو مايدعي الاستشراق، في شكله الجامعي أو البحثي، كونه). على أي حال، إن ماعلينا أن نحترمه ونحاول أن ندركه هو القوة المتلاحمة للخطاب الاستشراقي، وعلاقاته الوثيقة بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية المعززة، وقدرته المهيبة على البقاء."[277]

وعليه، فقد تمثل إدوارد سعيد منهجية ميشيل فوكو في دراسة الخطاب، ثم استحضر أفكار أنطونيو غرامشي في التمييز بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي، والحديث عن التسلط الثقافي. ومن ثم، يمثل الاستشراق الغربي نوعا من التسلط الثقافي؛ لأنه يؤكد التفوق الأوروبي مقابل التخلف الشرقي، ويبين أيضا أن للغرب اليد العليا على الشرق تنويرا وتعليما وتثقيفا وتمدينا.

هذا، وقد استند إدوارد سعيد، في تعامله مع الخطاب الاستشراقي، إلى رؤية ثقافية سياسية قائمة على ثلاث خطوات منهجية، وهي: أولا، التمييز بين المعرفة الخالصة والمعرفة السياسية. وثانيا، الاهتمام بالمسألة المنهجية في التعامل مع الأفكار والمؤلفين والمراحل التاريخية، بالتركيز على الاستشراق الاستعماري للشرق، سواء أكان فرنسيا أم بريطانيا أم أمريكيا. وثالثا، البعد الشخصي الذي يتمثل في الجمع بين الموضوعية والذاتية القائمة على الوعي النقدي، مع الاستعانة بأدوات البحث التاريخي، والسياسي، والإنساني، والثقافي.

وفي الاخير، يبين إدوارد سعيد أن كتابه(**الاستشراق**) موجه إلى مجموعة من القراء، بمافهيم طلاب الأدب والنقد لتبيان العلاقات المتداخلة بين المجتمع، والتاريخ، والنصوص، وفهم الدور الثقافي الذي يقوم به الشرق في الغرب، مع الربط بين الاستشراق وبين العقائدية، والسياسة، ومنطق القوة. كما يقدم الكتاب إلى القارىء العام وقارىء العالم الثالث، حيث تطرح هذه الدراسة بالنسبة له"خطوة لانحو فهم السياسة الغربية والعالم الغربي في هذه السياسة، بل نحو فهم قوة الخطاب الثقافي الغربي، وهي قوة كثيرا جدا ما تفهم خطأ على أنها زخرفية فقط، أو منتمية إلى البنية

[277] - إدوارد سعيد: نفسه، ص:41.

الفوقية.إن أملي هو أن أوضح البنية المتينة الصلبة للسيطرة الثقافية والأخطار والإغراءات الكامنة في استخدام هذه البنية، خصوصا بالنسبة للشعوب المستعمرة سابقا، عليهم أو على الآخرين."[278]
إذاً، لقد تأثر إدوارد سعيد بفكر (مابعد الحداثة) بصفة عامة، وفكر ميشيل فوكو بصفة خاصة، دون أن ننسى تأثره بالتاريخ الجديد، وفلسفة جاك ديريدا التفكيكية والتقويضية. وقد ربط إدوارد سعيد خطابه الاستشراقي بنزعة التباين والاختلاف بين الشرق والغرب، فقد تسلح الغرب بكل مقولاته المركزية وآلياته البنيوية لإخضاع الشرق والهيمنة عليه سياسيا، وعسكريا، واجتماعيا، وثقافيا، وعلميا. ومن ثم، يقوم الاستشراق بدور هام في عملية الإخضاع والاستيلاء والتغريب ، مع ربط الشرق بأغراض المصلحة الغربية. ومن ثم، يتبجح الاستشراق الغربي بالصفات الرشيدة للحضارة الغربية التي تتمثل في الديمقراطية على سبيل الخصوص. بينما يعرف الشرق بالصفات الذميمة كالشهوانية والبدائية والاستبدادية. ومن ثم، فالغرب عند إدوارد سعيد هو العقل، والمركز، والاستشراق.
ومن هنا، يطرح إدوارد سعيد سؤالا هاما وقيما: هل كتاب السكان الأصليين في إطار النظرية الجديدة يتمثلون النظرية الغربية أم يعارضونها؟ بمعنى هل يرفضون الثقافة السائدة أم يخضعونها لمشرح التفكيك والتقويض بالمفهوم الدريدي نسبة إلى تفكيكية جاك ديريدا؟!!
ويرى ديفيد كارتر(David Karter)، في كتابه(**النظرية الأدبية**)، أن تحليلات إدوارد سعيد" للخطابات الاجتماعية المختلفة هي بشكل أساسي تفكيكية و" ضد التيار". فقد كان هدفه تهميش الوعي للعالم الثالث، وتقديم نقد من شأنه أن يقوض هيمنة خطابات العالم الأول . وبالنسبة لسعيد، جميع تمثيلات المشرق المقدمة من قبل الغرب تشكل جهدا دؤوبا يهدف إلى الهيمنة والإخضاع. وقد خدم الاستشراق أغراض الهيمنة الغربية (بالمعنى الذي قصده

[278] - إدوارد سعيد: نفسه، ص:57.

غرامشي): لإضفاء الشرعية على الإمبريالية، وإقناع سكان هذه المناطق بأن قبولهم للثقافة الغربية هي عملية تمدين إيجابية.ومن خلال تعريف الاستشراق للشرق، فإنه يعرف أيضا كيف يتصور الغرب نفسه(وذلك من خلال المعارضات الثنائية). فالتشديد على الشهوانية والبدائية والاستبدادية في الشرق، يؤكد على الصفات الرشيدة والديمقراطية عند الغرب."[279]

ومايلاحظ على إدوارد سعيد أنه قد أهمل الاستشراق الإسباني، على الرغم من طابعه الاستعماري في المغرب على سبيل الخصوص. كما نعتبره المؤسس الحقيقي للنظرية "مابعد الاستعمار" في الحقلين الثقافيين: العربي والغربي على حد سواء. ويعد كذلك الممهد الفعلي للنقد الثقافي. ومن هنا، " يأتي إدوارد سعيد في طليعة محللي الخطاب الاستعماري، بل ويعده بعضهم رائد الحقل، فقد استطاع بمفرده في كتابه(**الاستشراق**) كما كتب أحد الدارسين مؤخرا، "أن يفتتح حقلا من البحث الأكاديمي هو الخطاب الاستعماري" (باتراك ويليامز،5). ذلك أن دراسة سعيد للاستشراق دراسة لخطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي.غير أن تحليل سعيد جاء مرتكزا على سياق معرفي وبحثي سابق له يتضمن أعمال اثنين من المفكرين الأوروبيين المعاصرين، هما: الفرنسي ميشيل فوكو والإيطالي أنطونيو غرامشي. ومن الممكن والحال كذلك اعتبار هذين المفكرين ممن وضعوا أسس البحث في الخطاب الاستعماري، بالإضافة إلى بعض فلاسفة مدرسة فرانكفورت مثل: ثيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر، وكذلك والتر بنجامين، وحاناه أريندت."[280]

ومن هنا، فكتاب(**الاستشراق**) لإدوارد سعيد خير نموذج يعبر عن نظرية مابعد الاستعمار، مادام هذا الكتاب خطابا مضادا للاستشراق الغربي؛ لكونه يحوي انتقادات واعية ولاذعة لخطاب التمركز الغربي تقويضا وتفكيكا وتشتيتا. و" هناك شبه إجماع بين الدارسين على الدور المؤسس الذي لعبه كتاب إدوارد سعيد عن

---

[279] ـ دافيد كارتر: نفسه، ص:126.

[280] ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:92.

"الاستشراق"، في صياغة اللبنات الأولى لنظرية "ما بعد الاستعمار". فقد استدعى هذا الكتاب بما طرحه من أفكار، طائفة أخرى واسعة من الكتابات التي ناقشت هذه الأفكار، أو ردت عليها، أو طورتها، سواء كتابات اللاحقين من منظري "ما بعد الاستعمار" مثل: سلمان رشدي، وهومي بابا، وجاياتري سبيفاك، أو من تصدوا للنظرية من منظور مخالف، وكشفوا عن تناقضاتها، مثل إعجاز أحمد وعارف ديليرك. وقد شارك إدوارد سعيد نفسه بعد ذلك في تطوير النظرية وتأملها، ، من خلال كتاباته ومراجعاته المتعددة التالية لكتاب الاستشراق، وخاصة في كتب مثل: "الثقافة والإمبريالية" و " صور المثقف" و "تأملات حول المنفى" وغيرها. وكان أن انتهت هذه الكتابات جميعًا، وفي زمن قصير نسبيًا، إلى بلورة حقل ثقافي جديد يعرف الآن باسم "ما بعد الاستعمار"[281]

وعليه، يعد إدوارد سعيد المؤسس الفعلي لنظرية ما بعد الاستعمار في فترة ما بعد الحداثة، ومن الممهدين الفعليين للنقد الثقافي.

المطلب الثاني: هومي بابا

أما الباحث الهندي هومي بابا (Bhabha, Homi) ، فقد تأثر كثيرا بإدوارد سعيد ، ومشيل فوكو، وجاك ديريدا، وجاك لاكان ...فقد اهتم بالنصوص التي تستكشف هامش المجتمع في عالم "مابعد

---

[281] - خيري دومة: (عَـدْوَى الرَّحِـــــــيل موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية "مـا بعــد الاستعمار")،

http://www.ibn-rushd.org/forum/Adwa-al-Raheel.htm

الاستعمار"[282] ، مع رصد العلاقات الخفية والمتبادلة بين الثقافات المهيمنة والمستعبدة ، ولاسيما في مجلده(**مركز الثقافة)** (1994م). ويرى هومي بابا أن" التفاعل بين المستعمر (بكسر الراء) والمستعمر(بفتح الراء) يؤدي ليس إلى انصهار المعايير الثقافية التي تؤكد السلطة الاستعمارية فحسب، بل تهدد أيضا في محاكاتها بزعزعة استقرارها. وهذا ممكن لأن هوية المستعمر في حد ذاتها غير مستقرة، إذ توجد في وضع معزول ومغترب، كما توجد هوية المستعمر بحكم اختلافها. فهي تتجسد فقط في الاتصال المباشر مع المستعمر. وقبل ذلك، فإن حقيقتها الوحيدة موجودة في إيديولوجية الاستشراق كما عرفها سعيد"[283].

ومن هنا، يعد هومي بابا من رواد نظرية ما بعد الاستعمار الذين واجهوا الغرب بمنطق الفكر والنقد والتقويض والتشكيك.

المطلب الثالث: سلمان رشدي

أما الكاتب الهندي سلمان رشدي، فقد استعرض في كتابه(**الإمبراطورية التي ترد كتابة**)، مجمل الكتابات التي صيغت في شكل ردود من قبل مثقفي أفريقيا وآسيا، رد فعل على خطابات

---

[282] - Bhabha, Homi K.: **Locations of Culture: Discussing Post-Colonial Culture.** London: Routledge, 1996.

- **Nation and Narration**. New York: Routledge, 1990.

- **Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse** ,October 28 (1984.33-125 :(

- **The Postcolonial Critics** Homi Bhabha Interviewed by David Bennett and Terry Collits, Arena 96 (1991): 47-63.

[283] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:127-128.

الثقافة البريطانية المركزية التي تشكل ما يسمى بالنظرية مابعد الاستعمار.

المطلب الرابع: جسي سي سبيفاك

أما الناقدة الهندية جي سي سبيفاك[284](Gayatri , Spivak Chakravorty)، فتعد من المؤسسين الفعليين للخطاب الكولونيالي الجديد. وتعد كذلك أول منظرة نسوية بحق وحقيق في مرحلة "مابعد الاستعمار". فقد انتقدت الحركة النسوية الغربية انتقادا عنيفا من " خلال تركيز اهتماماتها على عالم البيض من الطبقة المتوسطة ومن جنسين مختلفين.وتهتم سبيفاك أيضا بدور الطبقة الاجتماعية، وقد ركزت على ما أصبح يعرف في دراسات "مابعد الاستعمار" باسم:"الأتباع"، وهو في الأصل مصطلح عسكري يشير إلى أولئك الذين هم في مرتبة أو مكانة أدنى. وإن استخدام هذا المصطلح في النظرية النقدية مستمد من كتابات الكاتب غرامشي. وتستخدم سبيفاك هذا المصطلح للإشارة إلى جميع المستويات المتدنية من المجتمع الاستعماري وما بعد الاستعماري: العاطلين عن العمل والمشردين والمزارعين الذين يعيشون من مورد رزقهم وما إلى ذلك."[285]

وتستند سبيفاك إلى منهجية تحليلية نسوية تفكيكية ماركسية ثقافية ، وخاصة في مقالها(**هل يمكن للتابع أن يتحدث؟)** (1988م)، مركزة على وضعية المرأة الهندية أو ما يسمى بالإناث التابعات ، فتناقش سبيفاك " أنه في الممارسة الهندية التقليدية كحرق الأرامل على محارق أزواجهن الجنائزية، لم يسمح الهنود ولا المستعمر البريطاني للنساء بالتعبير عن آرائهن الخاصة. "[286]

---

[284] - Spivak ,Gayatri Chakravorty .**A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**, Cambridge, MA: Harvard UP, 1999.

[285] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:128.

[286] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:128.

وعليه، فقد اهتمت سيباك بالدفاع عن المرأة الشرقية، ومواجهة الهيمنة الغربية، والدفاع عن المهاجر، والاهتمام بالأدب والثقافة.

المطلب الخامس: عبد الوهاب المسيري وحسن حنفي

استهدف كثير من المفكرين العرب تعرية النسق الحضاري الغربي، وتقويض مقولاته المركزية ، وتفكيك مقاصده الإيديولوجية ، كما فعل عبد الوهاب المسيري في كتابه(**موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري وتصنيفي جديد**)، ومافعله في كتابه(**الإيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة**) (1983م)، وما أنجزه حسن حنفي في كتابه(**مقدمة في علم الاستغراب**) (1981م) ، حيث حاول" فك عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربي بتحويله من ذات دارس إلى موضوع مدروس". غير أننا رأينا هذه العقدة، وقد أخذت طريقها إلى الحل فعلا في دراسات إدوارد سعيد وعبد الوهاب المسيري وغيرهما. ولم يكن البحث والتحليل الطريقين الوحيدين اللذين اعتمد عليهما الدارسون لفك العقدة المشار إليها؛ فبالإضافة إلى ذلك لعبت الترجمة دورا حين اعتنت بما يتصل بهذه العقدة ، ويؤدي إلى حلها، كما في ترجمة عبد الوهاب المسيري لكتاب المؤرخ الأمريكي كيفن رايلي(**الغرب والعالم**) (1985م) الذي يبرز بعض أوجه الخلل في الثقافة الغربية، فيعريها من ثم مما تبدو عليه أحيانا من تفوق مطلق وصلاحية عالمية."[287]

المطلب السادس: فرانز فانون

لاتقتصر نظرية "مابعد الاستعمار" على كتاب آسيا وأفريقيا. فهناك باحثون من الغرب، مثل : فرانز فانون (Frantz Fanon)، وهو

[287]- سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:94.

من الكتاب السابقين الذين ارتبطوا بنظرية "مابعد الاستعمار" بوجه من الوجوه، كما يظهر ذلك جليا في كتابه(**المعذبون في الأرض**)(1961م)، حيث يحلل فانون طبيعة الاستعمار الكولونيالي، ويبين طابعه الذاتي والمصلحي، معتبرا الاستعمار مصدرا للعنف والإرهاب؛ مما يولد مقاومة مضادة من قبل الشعوب المستضعفة أو البلدان المستعمرة. ومن ثم، ينتقد فرانز فانون الأنظمة الاستعمارية الكولونيالية الغربية. ومن ثم، يثور على المنظومة الغربية التي ينتمي إليها، معتبرا إياها رمزا للتسلط الثقافي، ومنظومة مركزية مبنية على قوة العلم والثقافة والتكنولوجيا، بغية الهيمنة والسيطرة وإخضاع الشرق ماديا ومعنويا. وخير من يمثل الرد الفعلي المباشر على التغريب الاستعماري والتسلط الثقافي المركزي الغربي الحركات الثقافية المضادة، كالحركة الزنجية التي يتزعمها كتاب أفريقيا، مثل: الشاعر السينيغالي ليوبولد سيدار سينغور ، وإيمي سيزير (Aimé Césaire) في كتابه(**خطاب حول الكولونيالية)** (1950م)، وكوام نيكروما (Kwame Nkrumah) في كتابه(**نظرية الوعي**)(1970م)، والمبدعين السودانيين: الشاعر محمد الفيتوري الذي خصص أفريقيا بمجموعة من الدواوين الشعرية الوطنية والقومية كما في ديوان(**أغاني أفريقيا**)[288]، والروائي الطيب صالح كما **في روايته(موسم الهجرة إلى الشمال)**...

هذا، ويذهب فرانز فانون إلى أن نظرة الغرب إلى أفريقيا قائمة على صورة استعلائية. وفي هذا السياق، يقول:" كانت تلك القارة المترامية الأطراف (يقصد أفريقيا) في نظر الاستعمار مأوى للمتوحشين، موطنا يحفل بالهرطقة والأباطيل، ومكرسا للازدراء الكبير، للعنة الربانية، موطنا لآكلي لحوم البشر، موطنا للزنوج."[289]

---

[288] - محمد الفيتوري: **ديوان محمد الفيتوري**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1972م.

[289] -Franz Fanon: **Les Damnés de la Terre de la terre**,première édition: 1961,p:145.

ومن هنا، جاءت الحركة الزنجية الأفريقية في الحقيقة لتواجه التغريب و الاسترقاق والاستعمار والميز العنصري من جهة، والتغني بالحرية والهوية والثورة والإنسان من جهة أخرى.

المطلب السابع: روبرت يونغ

يمكن الحديث أيضا عن الباحث الإنجليزي روبرت يونغ (Robert JC Young)، صاحب كتاب(**ميثولوجيات بيضاء: كتابة التاريخ والغرب)(1990م)**،فقد استهدف تقويض التمركز الغربي، وتفكيك الفكر الماركسي الغربي، بإعادة كتابة تاريخ الفكر الغربي من هيجل إلى ميشيل فوكو، حيث يعتبر التمركز الغربي أسطورة ليس إلا. ويعد روبرت يونغ من رواد الخطاب الكولونيالي الجديد، ومن الفاعلين في مجال النقد والأدب والتاريخ. وقد انتقد يونغ الفكر الماركسي باعتباره المبرر والمسوغ الشرعي والفلسفي لدخول بريطانيا للهند، إذ اعتبر ذلك ظاهرة إيجابية لإدخال الهند في سياق التمدن والتحضر. ومن ثم، فقد اتخذ الفكر الماركسي طابعا هيغيليا يجعل من الغرب مركزا للقيادة والعلم والمعرفة. كما اعتمد يونغ على التفكيكية في تقويض الماركسية. و" يذكرنا هذا بأن تحليل الخطاب الاستعماري أونظرية " مابعد الاستعمار" يتقاطع مع العديد من المناهج وحقول البحث الثقافية الغربية المعاصرة، وذلك بوصفه هو الآخر واقعا تحت مظلة الفكر مابعد الحداثي ومابعد البنيوي."[290]

إذاً، هؤلاء هم بعض الرواد الذين مثلوا نظرية "مابعد الاستعمار"، سواء أكان ذلك في الشرق أم في الغرب. وقد بذلوا فعلا جهدا مشكورا في تعرية الخطاب الاستشراقي المركزي ، وفضحه تفكيكا وتقويضا وتشتيتا.

[290]- سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:93.

المبحث الرابع: تقويم نظرية "مابعد الاستعمار"

يتضح لنا ، من هذا كله ، أن نظرية "مابعد الاستعمار" قد سخرت كل آلياتها الفكرية والمنهجية والمعرفية لتقويض الرؤية المركزية عند الغربيين، بإعادة النظر في كثير من الملسمات والمقولات المركزية الغربية بالمراجعة والدرس والتحليل والتقويم. وقد أعيد النظر كذلك في خطاب الاستشراق بالتحليل والتفكيك والنقد الواعي. بيد أن هذه النظرية هي خليط من المناهج والتحليلات، قائمة على الانتقاء والاصطفاء المنهجي. كما أن عينات البحث محدودة كماعند إدوارد سعيد، ولم تأت هذه النظرية بالجديد مقارنة بنظريات الخطاب الاستعماري الكلاسيكي.
هذا، وقد تعرض أصحابها لانتقادات عميقة وواسعة، بعضها أخلاقي وبعضها علمي، واتهموا هذه النظرية بالفشل، كما تنطوي هذه النظرية على مجموعة من التناقضات والمفارقات، وانفصام بين القول والفعل، وانفصال شاسع بين النظري والواقعي.
وخلاصة القول، نستنتج مما سبق، أن نظرية "مابعد الاستعمار" نظرية تسلح بها كتاب العالم الثالث بعد الحرب العالمية الثانية ، وخاصة كتاب آسيا وأفريقيا لمجابهة التمركز الغربي، وتقويض المقولات الفكرية الأوروبية والأمريكية تقويضا وتشتيتا وتأجيلا ، بآليات منهجية متداخلة : تفكيكية ، وثقافية، وسياسية، وتاريخية، ومقارنة... ومن ثم، فنظرية "مابعد الاستعمار" هي حركة ثقافية مضادة ومقاومة ، ظهرت في مرحلة "مابعد الحداثة" للوقوف في وجه التغريب، والتهميش، والتعالي، والهيمنة الغربية المغلوطة. ولم يقتصر كتاب هذه النظرية الكولونيالية الجديدة على كتاب العالم الثالث، فقد توسعت لتضم بشكل من الأشكال كتابا من المنظومة الغربية الذين ثاروا على الثقافة البيضاء، فاعتبروها ثقافة أسطورية حالمة وخيالية ، مبنية على خطاب الإخضاع والاستعلاء والهيمنة والاستعمار، والتمييز اللوني والعرقي والجنسي والديني والطبقي.

الفصل الحادي عشر:

التاريخانية الجديدة

تعد التاريخانية الجديدة(**New Historicism**) من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في فترة (مابعد الحداثة) ما بين1970و1990م، وقد تبلورت هذه النظرية فعليا ضمن حقل النقد. وتهدف التاريخانية الجديدة إلى فهم العمل أو الأثر الأدبي ضمن سياقه التاريخي، مع التركيز على التاريخ الأدبي والثقافي، والانفتاح أيضا على تاريخ الأفكار. ومن هنا، فقد ارتبطت التاريخانية الجديدة بمفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخية في ضوء مقاربة تاريخانية جديدة، تهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، وانتقاد المؤسسات السياسية المهيمنة، وتقويض المقولات المركزية السائدة.

هذا، وتتميز التاريخانية الجديدة ، بشكل من الأشكال، عن التاريخانية القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر الميلادي في إنجلترا، وكان يمثلها كل من: توماس كارليل، وماثيو أرنولد ، وأرنولد طوينبي... بكونها تتجاوز تلك المرويات والسرديات التاريخية التي كانت تعبر عن إيديولوجيات السلطة أو الفئة المهيمنة أو الطبقة الحاكمة. ومن ثم، تستند التاريخانية الجديدة إلى لغة التفكيك، والتشريح ، وتقويض تاريخ المقولات المركزية، وفضح الأوهام الإيديولوجية السائدة في المجتمع، وتعرية أساطير المؤسسات الثقافية الحاكمة. ولايمكن ، بأي حال من الأحوال، الحديث عن تاريخ متجانس متطور بشكل متسلسل كرونولوجي، بل هناك تاريخ متقطع يعرف مجموعة من الثغرات والبياضات، حيث تهمش فيه فئات، وتسود أخرى. لذلك، يتقابل التاريخ المنسي مع التاريخ الرسمي الذي يعبر عن الطبقات الحاكمة التي تسود المجتمع. ويعني هذا، أن ثمة تاريخين متناقضين: تاريخ السلطة وتاريخ الشعب، أو تاريخ السيادة وتاريخ المهمش.

المبحث الأول: مفهوم التاريخانية الجديدة

من المعلوم أن التاريخانية الجديدة بمثابة نصوص وخطابات تحمل في طياتها أنساقا جمالية رمزية، بيد أنها تحوي رسائل مضمرة ومقصديات مباشرة أو غير مباشرة، تحيل على سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والإيديولوجي. ومن ثم، فهذه الكتابات النصية والخطابية تعبير حقيقي عن حقبة تاريخية معينة، بكل أبعادها الإيديولوجية، ومخاطرها السياسية، وصراعاتها الطبقية. ومن ثم، تستكشف التاريخانية الجديدة كل الأنساق الثقافية المضمرة، في علاقة بمرجعها الخارجي والثقافي والتاريخي.

وهكذا، يعرف جون برانيغان، في كتابه(**التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية)** (1987م)، مفهوم التاريخانية الجديدة أنها" نمط تفسير نقدي يعطي الامتيازات لعلاقات السلطة بكونها أهم سياق لجميع النصوص على الإطلاق"، و" ...إنها تعامل النصوص الأدبية بوصفها المكان الذي نجد فيه علاقات السلطة تصبح مرئية"، وأن السلطة المشار إليها هنا هي، بالطبع ، التي طرحها ميشيل فوكو ، والتي تظهر من خلال الخطابات، حيث تسمح للشخص بالاعتقاد بأنه حر وقادر على اتخاذ قرارات مستقلة. ولابد من دراسة الفترة التاريخية للنص بالتفصيل لتحديد كيف تعمل علاقات السلطة (أو بمصطلحات فوكو تحديد كيف تعمل الممارسات الاستطرادية) ، وكيف تؤثر في النص."[291]

ويذهب ستيفن جرينبلات (Stephen Greenblatt)كذلك، في كتابه(**الصدى والأعجوبة**) (1990م)، إلى أن" التاريخانية الجديدة، كما أفهمها، لاتفترض العمليات التاريخية على أنها غير قابلة للتغييروعنيدة، ولكنها لاتميل إلى اكتشاف حدود أو قيود مفروضة على التدخل الفردي..."[292]

وعليه، يمثل الأدب في مفهوم التاريخانية الجديدة الحقبة التاريخية التي يعيش فيها الكاتب. كما يعكس سياق العصر التاريخي محاكاة

---

[291] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:148.

[292] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:148-149.

وتمثلا وتماثلا وتخييلا. ومن ثم، يعيش الكاتب أو المبدع عصره، فيصهره في إنتاجه تمثلا وامتصاصا وتناصا، بعد أن يستضمره لاشعوريا في مخيلته .

وإذا كانت التاريخانية القديمة قراءة ذاتية وإيديولوجية للأحداث التاريخية، وقراءة غير بريئة، ومقاربة شخصية في خدمة الإيديولوجيا السائدة، حيث تعمل على نشر الوعي الزائف، وترويج التفكير المغلوط، والعمل على تسييد الأبيض، وتهميش الأسود، والإشادة بالمؤسسات الثقافية والسياسية الحاكمة، والاهتمام بالبطولات الفردية للشخصيات الكاريزمية والملحمية ، في إطار مجموعة من المرويات والخطابات السردية التي كانت تتسم بالمبالغة والخيال والكذب والهراء، فإن التاريخانية الجديدة هي قراءة علمية موضوعية إلى حد ما، تمتح آلياتها المنهجية ومعطياتها الاستقرائية والاستنباطية من التاريخ، والسياسة، والأنتروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة... وترتكز على استكشاف الأنساق التاريخية والثقافية المضمرة، بغية تفكيكها وتقويضها، وتعرية خطابات المؤسسات الحاكمة والمراكز المهيمنة تشتيتا وتأجيلا.

هذا، وتحاول التاريخانية الجديدة دراسة النص الأدبي، لا باعتباره وثيقة تاريخية، بل تدرسه على أنه بنية جمالية وشكلية تتضمن بنى تاريخية وثقافية لاشعورية، يمكن استكشافها وتحليلها تحليلا علميا مبنيا على التفكيك والتركيب، مستعملة في ذلك البنيوية، والتأويلية، والتفكيكية، وجمالية التلقي، وغيرها من المناهج النقدية والفلسفية الصالحة لمقاربة النصوص الأدبية والخطابات الإبداعية. ويعني هذا أن التاريخانية الجديدة قد تجاوزت مفهوم الانعكاس الواقعي والماركسي المباشر، وقراءة النصوص قراءة تاريخية تقليدية، تعتمد على التوثيق، والتحقيب، وربط النص بسياقه التاريخي المباشر. إن التاريخانية الجديدة قراءة تفكيكية وتقويضية لما يطرحه النص من بنيات وأفكار ، وتأويلها تأويلا تاريخيا بمشرح التشتيت والفضح والتعرية. ولايعني هذا أن التاريخانية تعتني بالجمال والفن،

بل تهتم فقط بالأنساق التاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية .
وتأسيسا على ماسبق، تدرس التاريخانية الجديدة النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الإيديولوجيا ، ورصد القوى الاجتماعية التي تشكل النص؛ لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية. ومن ثم، تعمل التاريخانية الجديدة على تفكيك تلك الدلالات المتضاربة والمتناقضة والمختلفة، بالتشتيت والتقويض والـتأجيل . ومن هنا، فالمقصود بالتاريخانية الجديدة تحليل الخطاب في ضوء المقاربة الثقافية والتاريخية والسياسية. والمقصود بالخطاب -هنا- ليس بالمفهوم اللساني والسيميائي، على أنه نص منسجم ومتسق يتجاوز الجملة، بل هو بمفهوم ميشيل فوكو.أي: هو شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تتحكم في إنتاج الخطاب، والتعبير عن علاقات السلطة والقوة والهيمنة والمخاطر. فالكاتب الذي ينتج خطابا إنما ينتقي ماتريده المؤسسة الثقافية الحاكمة وترتضيه. ومن ثم، فالتاريخانية الجديدة مقاربة تقوم على تأويل النصوص والخطابات اعتمادا على خلفياتها التاريخية والاجتماعية ، واستكشاف للإيديولوجيا السائدة في الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها الكاتب، وتحديد القوى السياسية المتحكمة في دواليب المجتمع، مع رصد مجمل الصراعت السياسية والحزبية والاجتماعية التي كان لها وقع في تلك الفترة التاريخية ، استعانة بآليات التفكيك والتقويض والتشريح .

المبحث الثاني: السيـــاق التاريخـــي

ظهرت التاريخانية الجديدة مابين 1970و1990م رد فعل على النقد الجديد (New Criticism)، وقد جاءت مناقضة للنقد التاريخي البيوغرافي القديم الذي كان يتعامل سرديا مع مجموعة من الظواهر الأدبية ، باعتبارها ظواهر زمنية متعاقبة ثابتة وخطية.أما التاريخانية الجديدة في تعاملها المنهجي ، فتتكىء على البحث

الموضوعي، مع الاستعانة بالثقافة، والمجتمع، والسياسة،والأنتروبولوجيا، والفلسفة، والاقتصاد... ويعني هذا أن التاريخانية الجديدة قد ظهرت رد فعل على التاريخانية القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وكانت تاريخانية ذاتية وإيديولوجية تهتم بالمؤسسات الثقافية السائدة، كما تأثرت هذه التاريخانية الجديدة بمجموعة من المناهج التي رافقت "مابعد الحداثة"، كالتفكيكية، والمقاربة التناصية، والحوارية الباختينية، ومابعد البنيوية، والدراسات الثقافية، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، ...

وتأسيسا على ماسبق، يعد هذا الاتجاه " من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية ، وقد وصفه البعض في أواسط التسعينيات بالأكثر أهمية (أبرامز1993م). وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات (1970-1980م) على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا- بيركلي، **ستيفن جرينبلات**(Stephen Greenblatt))، وهو الذي أطلق مصطلح:"شعرية أو بويطيقا الثقافة".غير أن مصطلح التحليل الثقافي فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه.

تعتبر التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة "مابعد البنيوية"، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض، إضافة إلى ماتوصلت إليه أبحاث الأنتروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز."[293]

وعلى وجه العموم، فقد جاءت التاريخانية الجديدة نقدا للتاريخانية القديمة، وتقويضا للمدارس الفنية والجمالية، ونقدا للتيارات الشعرية

[293] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:45.

والبنيوية والنصية المغلقة التي كانت تعتني، بشكل من الأشكال، بالبنيات الصورية المجردة على مستوى السطح والعمق. ومن ثم، فهي مقاربة متعددة الاختصاصات، تشبه إلى حد كبير النقد الثقافي، ونطرية "مابعد الاستعمار"، ونظرية المادية الثقافية...

المبحث الثالث: المرتكزات النظرية والتطبيقية

تتبني التاريخانية الجديدة على مجموعة من المبادىء النظرية، والمرتكزات المنهجية، والمفاهيم التطبيقية التي يمكن حصرها في العناصر والنقط التالية:

المطلب الأول: ربط النص بالسياق التاريخي والثقافي

تهدف التاريخانية الجديدة إلى ربط النص بسياقه التاريخي والثقافي والسياسي والاجتماعي، بغية استكشاف الأهواء الإيديولوجية التي تتحكم في إنتاج الخطاب. وفي هذا الصدد، يقول جرينبلات(Stephen Greenblatt):" في النهاية، لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ماهو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى".[294] بمعنى أن النص ليس بنية ثقافية أو رمزية معزولة، بل هو مرتبط بالخلفيات السياقية. ومن ثم، فلابد من تشغيل الوصف السميك لتأويل النص أو الخطاب تأويلا علميا حقيقيا.

المطلب الثاني: التناص التاريخي والثقافي

يعتبر النص أو الخطاب الذي ينتجه الأديب أو المبدع، في منظور التاريخانية الجديدة، عبارة عن شبكة من الأنساق التاريخية والثقافية المضمرة التي امتصها بطريقة واعية أو غير واعية. ويعني هذا أن

[294] - نقلا عن سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:45.

النص يزخر بالمعارف الخلفية، والإحالات التناصية، وترسبات الذاكرة والمجتمع والتاريخ والثقافة. ومن ثم ،" يسعى هذا المنهج بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي؛ لأن ذلك النص، على عكس النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقد أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار، بل وتبادل البشر أيضا من خلال مؤسسات، مثل: الاسترقاق، والتبني، والزواج."[295]

المطلب الثالث: اللاتجانس التاريخي

إذا كان النص الأدبي، في التاريخانية التقليدية ، نصا متجانسا، يتسم بالعضوية الكلية، وتسلسل الأحداث على مستوى المرويات والسرديات، فإن التاريخانية الجديدة تعتبر النص الأدبي عبارة عن نص مفكك غير متجانس، تتحكم فيه مجموعة من القطائع المعرفية أو الإبستمولوجية، وأن التاريخ لايسير بوتيرة متسلسلة، بل يعرف قفزات وتوقفات. وبمعنى آخر، "ليس التاريخ نسقا متجانسا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب أو كقوة مهيمنة ، بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك"[296].

المطلب الرابع: النص والمؤلف والقارىء والشخصيات عوالم تتأثر بإيديولوجيا العصر

تذهب التاريخانية الجديدة إلى أن النص الأدبي والكاتب والمتلقي والشخصيات السردية تتأثر بالإيديولوجيا التي يكون عليها الواقع الاجتماعي. وبتعبير آخر، تتأثر المكونات الأدبية والخطابية

[295] ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:45.
[296] ـ سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:46.

بالإيديولوجيا السائدة أو المعاصرة، كما تتأثر بالصراعات الموجودة في الواقع الاجتماعي، وتمتص الأفكار السائدة التي تروج في الأوساط الاجتماعية. ويعني هذا كله أن الأديب والقارىء نتاج للواقع التاريخي والثقافي والإيديولوجي، وتعبير عن مجمل التناقضات الموجودة في الواقع المادي والثقافي. ومن ثم، " إن المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف والقارىء وشخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم إيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية. وهذا يعني ضمن أشياء أخرى أن المفهوم التقليدي للمؤلف وهم هو الآخر.... ومن ثم، فالقارىء كالمؤلف معرض للمؤثرات الإيديولوجية في عصره. ومن هنا، فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إن مايحدث هو أن القارىء إما أن يطبع النص- في حالة اتفاق إيديولوجيته كقارىء مع إيديولوجية الكاتب- فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة العالمية والديمومة، وإما أن يستعيد النص- في حالة اختلافه مع الكاتب- بإسقاط فرضياته على ذلك النص."[297]

المطلب الخامس: مبدأ التفاوض والتفاعل

تذهب التاريخانية الجديدة ، في تصوراتها النظرية، إلى أن النصوص والخطابات تتفاعل وتتفاوض فيما بينها تناصيا داخل حقبة تاريخية معينة. بمعنى أن النص الأدبي يمتص سياقيا ما تعبر عنه النصوص الاخرى، وتتداخل معه دلالة وتشكيلا ورؤية. كما يتناص هذا الخطاب مع باقي النصوص والخطابات الموازية أو المتقابلة، لتتشكل منظومة فكرية واحدة بفضل هذا التثاقف والتلاقح والاستدماج. ويعني هذا أن لا أفضلية لنص ما بمقوماته الفنية والجمالية، فكل النصوص والخطابات تتفاوض فيما بينها داخل حقبة تاريخية معينة. هذا، وقد اهتم الباحث يورغن بيترز (Jurgen

---

[297] - سعد البازعي وميجان الرويلي:نفسه، ص:46.

Pieters) بدراسة مبدأ "**التفاوض**" هذا في كتابه " لحظات التفاوض: تأريخانية ستيفن جرينبلات الجديدة"[298]

المطلب السادس: شعرية الحياة اليومية

يعني هذا المفهوم الذي يتحدث عنه ستيفن جرينبلات(Stephen Greenblatt) أن النص أو الخطاب يلتقط ضمن مقاربته السياقية دراسة الأنماط والتشكلات الثقافية ضمن حقبة معينة، حيث يلتقط النص ماهو هامشي ، وماهو واقعي يومي ، بعيدا عن كل رؤية نخبوية مهيمنة ومتفوقة. وقد أخذ جرينبلات هذا المصطلح من السيميائي الروسي يوري لوتمان.

المطلب السابع: أثر الخطابات السياسية والثقافية والإيديولوجية في الأدب

يرى رواد التاريخانية الجديدة الأدب آلية للتمثل والمحاكاة ونقل الواقع عبر عمليات التخييل الجمالي، لكن مايهم في الأدب ليس هو البنية الجمالية والفنية، بل هي الدلالات الثقافية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية ذات الطابع الرمزي. بمعنى أن ثمة مجموعة من الأنساق التاريخية التي تحوي دلالات تاريخية مهمة، ينبغي تفكيكها وتأويلها في سياقها المرجعي والإيديولوجي لفهم عصر الكاتب. ومن هنا، تذهب التاريخانية الجديدة إلى أن مسرحيات شكسبير تعبير عن النزعة الكولونيالية البريطانية.

المطلب الثامن: التاريخانية مقاربة متعدة التخصصات

[298]-Jurgen Pieters: " Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt", Amsterdam University Press, 2002, P: (25) .

تجمع التاريخانية الجديدة بين مجموعة من المناهج والمقاربات الأدبية وغير الأدبية، كالتاريخ، والسياسة، والاقتصاد، والثقافة، والإعلام، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنتروبولوجيا...

المبحث الرابع: رواد المقاربة التاريخانية الجديدة

من أهم رواد التاريخانية الجديدة، نذكر: ستيفان جرينبلات (Stephen Greenblatt) الذي يعد وجها مهما في إطار التاريخانية الجديدة، حيث كان يطبق هذه المقاربة على نصوص عصر النهضة. ونستحضر ، إلى جانبه، ميشيل فوكو (Michel Foucault) الذي بلور المقاربة التناصية مع مجموعة من المفاهيم، مثل: الخطاب، والقوة ، والمعرفة، والسلطة، والذاتية، والجنس، والانضباط...، حيث يقول بانفتاح الخطاب على سياقه التاريخي والمرجع الخارجي، وأن هذا الخطاب يعكس قوة الطبقة الاجتماعية الحاكمة، وهيمنة السلطة الرسمية، وقد أثر ميشيل فوكو، بحال من الأحوال، في التاريخانية الجديدة بأمريكا ، في منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، وقد ساهم إدوارد سعيد بالتعريف بأفكار ميشيل فوكو، وتقديم مفاهيمه المنهجية في كتابه(**الاستشراق**) (1978م).
وثمة رواد تاريخانيون جدد آخرون، مثل: كليفورد جيرتز (Clifford Geertz)، ولوي مونترو(Louis Montrose) الذي يرى التاريخانية بمثابة تجاوز للبنيات الجمالية المتعلقة بالنص الأدبي، وأن ما يهمها هو دراسة السياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي والسياسي. ومن ثم، فهي لا تعتني بدراسة المضامين فقط، بل تهتم كذلك بالأبنية الشكلية لإخضاعها للدراسة والبحث العلمي الموضوعي، بغية رصد إيديولوجية العصر، ورصد قوة السلطة في حقبة تاريخية معينة. ولاننسى كذلك كاترين كالاكر(Catherine Gallagher)، وجوناثان دوليمور(Jonathan Dollimore)، و ستيفن أورغل، وليونارد نيتنهاوس...

هذا، وقد اشتغل كثير من باحثي التاريخانية الجديدة على أدب عصر النهضة، وكتابات العصر الرومانطيقي الإنجليزي ، وخاصة مسرحيات شكسبير. ومن هؤلاء: جيروم مكجان ومارلين بتلر اللذان يسميان منهجهما بـ"قراءات سياسية". ومن ثم، فقد " أنتج التاريخانيون الجدد مجموعة كبيرة من التحليلات النقدية التي تركز على الأدب الرومانسي وأدب عصر النهضة بشكل خاص، فقد استكشفوا، على سبيل المثال، السبل التي توظف من خلالها مسرحيات شكسبير هيكل السلطة للنظام الملكي التيودوري، وتعكس الخطابات التي تهيمن على المجتمع المعاصر. وبالرغم من أنه كثيرا ما يتم استكشاف الأفكار التخريبية في مسرحيات شكسبير، فإن هذه الأفكار دائما تكون واردة في إطار الخطابات المسيطرة في تلك الحقبة. ولكن هذه الخطابات لاتصبح ثورية.[299]"

وعليه، فإن رواد التاريخانية الجديدة قد تجاوزوا البعد الفني والجمالي، لينتقلوا إلى تفكيك الخطابات المؤسساتية، بغية جرد الأنساق الثقافية والتاريخية والسياسية المضمرة، وتأويلها تأويلا سياقيا متعدد الاختصاصات.

المبحث الخامس: تقويم التجربة التاريخانية

يلاحظ أن التاريخانية الجديدة هي تعبير عن توجهات وتطلعات اليسارية الجديدة التي امتحت تصوراتها الفكرية من روجيه جارودي، ولوي ألتوسيير، وأنطونيو غرامشي، وجاك ديريدا... حيث رفضت اليسارية الجديدة التقسيم البسيط للطبقات إلى بنية فوقية وبنية تحتية، فدافعت عن الطبقات المهمشة والمهشمة والمهضومة الحقوق، فوقفت في وجه الإمبريالية الرأسمالية في إطار مادية ثقافية معقدة. ومن ثم، فكل " تحليل للعلاقات الاقتصادية المادية لا يستقيم بمعزل عن الممارسات الثقافية الرمزية، لما بينهما في سيرورة الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها الحية

[299] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:149.

من تداخل ينمحي فيه الحد الفاصل بين الاقتصادي و الثقافي، والمادي والرمزي، والداخلي والخارجي، والموضوعي والذاتي، على نحو يصبح فيه ذلك التحليل تحليلا للعلاقات في مابينها، وللقواعد الناظمة لتلك العلاقات"[300]

وعلى الرغم من أن التاريخانية الجديدة تدعي الحياد والموضوعية في أبحاثها التاريخية والسياسية والاجتماعية ، فإن واقع المناهج ينبىء أنها مرتبطة بطريقة من الطرائق بخلفيات إيديولوجية، وأهواء سياسية. ومن ثم، " فإن ممارسيها لايبصرون الظروف التي تؤثر على وجهات نظرهم الخاصة. وإلى حد ما تكون حججهم دائما نتاجا لأوضاعهم الشخصية ومواقفهم الاجتماعية، ولايمكنها أبدا تحقيق نوع من الموضوعية التي يبدو أنهم يتوقعونها."[301]

وهناك أيضا من دارسي التاريخانية الجديدة الذين لايميزون بين النص الأدبي والنصوص الأخرى، حيث يرون أن النص الجمالي مثل باقي النصوص التاريخية والثقافية والسياسية والاجتماعية لافرق بينها، حيث تتضمن محتويات وأبنية وأنساقا مضمرة تحمل في طياتها إيديولوجيات ثاوية ، وتعبر عن قوى طبقية وسياسية متصارعة. ومن ثم، لاتمثل آراء جرينبلات " آراء كل العاملين في هذا الحقل المتنامي بسرعة غير عادية. فتمييزه للنص الأدبي، وقوله: إن الكتاب الكبار يدركون القوانين التي تجري داخل الثقافة، ويتقنون توظيفها هو مما قد لايتفق معه فيه بعض الباحثين الآخرين. فمساواة النص الأدبي بغيره من النصوص الفلسفية والدينية والاقتصادية ، وافتقاره إلى التمييز الذي يمنحه إياه جرينبلات هو مما يشيع في دراسات أولئك الباحثين الآخرين.ومع ذلك، فإن من الضروري القول: إن الاختلافات تظل في مجملها طفيفة بالقياس إلى محاور الالتقاء."[302]

---

[300] - عبد السلام حيمر : **في سوسيولوجيا الخطاب. من سوسيولوجيا التمثلات الى سوسيولوجيا الفعل**، الشبكة العربية للأبحاث و النشر- بيروت، الطبعة الأولى ، ص :369.

[301] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:149.

[302] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:45-46.

أضف إلى ذلك، يجب على النقد التاريخاني" - بوجه عام، وليس الجديد فقط- ألا يتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم، وإنما يتجاوز ذلك إلى تصحيح ماينقده بالممارسة العملية. أي: بما يشبه العمل الثوري."[303]

وعلاوة على ذلك، فقد انتقدت التاريخانية الجديدة على أنها نموذج للماركسية، وأنها تهمل الجوانب الفنية والجمالية، كما تغض الطرف عن الجوانب الشكلية واللسانية والسيميائية في الأدب، والدليل على ذلك أن الجمالية الجديدة التي ظهرت في أمريكا جاءت رد فعل على صرامة النقد الثقافي والنقد التاريخاني الجديد.

وهكذا، يتبين لنا ، مما سبق ذكره، أن التاريخانية الجديدة هي تجاوز للشعرية الشكلانية والجمالية الفنية، بغية البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة، وربط النصوص والخطابات بسياقاتها الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية. بمعنى أن منتج النصوص والخطابات يرتبط ، بشكل من الأشكال، بالعصر الذي يعيش فيه، ويعبر عن الإيديولوجية السائدة في الحقبة التاريخية التي يعيش فيها، ويعكس مجمل الصراعات الاجتماعية والطبقية والإيديولوجية التي يحبل بها الواقع اليومي الذي يعيش فيه ذلك الكاتب أو المنتج أو المبدع. ومن ثم، فالتاريخانية الجديدة منهجية متعددة الاختصاصات، تستلهم تصورات ميشيل فوكو، وأنطونيو غرامشي ، ولوي التوسير، وتمتح من آراء جاك ديريدا. ولهذه المنهجية علاقة وثيقة بالنقد الثقافي، والنقد التفكيكي، والمادية الثقافية. لكن مايؤخذ على التاريخانية الجديدة أنها مقاربة سياقية ومرجعية إيديولوجية، تغض الطرف عن الخصائص الفنية والسمات الجمالية.

[303] - سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:47.

الفصل الثاني عشر:

المقاربة التناصية

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد البنيوية والسيميائيات النصية؛ لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلغل في أعماق النص ولا شعوره الإبداعي.

وإذا كان التناص مصطلحا نقديا تسلح به النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات عديدة، مثل: السرقات الشعرية، والتضمين، والنحل، والانتحال، والأخذ، والتأثر، فإن النقاد والدارسين الغربيين ابتعدوا عن مفهوم السرقة (Plagiat) القدحي، فعوضوه بمصطلح التناص بديلا منه، واهتموا بالجانب الإيجابي فيه، والذي يتمثل في البحث عن أصول الإبداع ، ومكوناته الجنينية، وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير.

المبحث الأول: مفهوم التناص وأهميته

يعد التناص من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية، ويعتبر كذلك أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي، واستنطاق سننه اللغوي وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص، واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية. لأن النص مهما كان، فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر، وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات، مثل: المعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة، والخطاطات النصية ، والسيناريوهات التصورية، والتداخل النصي، وتعدد الأصوات، والأسلبة، والباروديا، والتهجين...

وكذلك، يدل التناص على أن النص الأدبي عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية التي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي. والتناص أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في

النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة.

ومادام التناص موجودا، فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع، أو عن النص- الأب أو النص الأصل- كما يرى رولان بارت في كتابه (**درس السيميولوجيا**)[304] ،بل النصوص الإبداعية هي امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة، وتفاعل معها عبر عمليات الحوار، والنقد، والأسلبة، والبارروديا، والتهجين، والسخرية، والحوارية..

المبحث الثاني: التناص في الحقل الغربي

إذا كان التناص مصطلحا معروفا في النقد العربي بدلالات أخرى (التضمين والاقتباس والإحالة ...)، فإن الغرب قد طور هذا المفهوم، وأصبح تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه، قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. واليوم، أصبح المبدع يكثر من الإحالات التناصية والمستنسخات النصية والرموز الموحية والخلفيات المسكوت عنها، إلى أن أصبح النص مصبا للنصوص، واختزالا لأفكار السابقين، في إطار عصارة تناصية، تحتاج إلى استنطاقها واستجلائها، قصد تحديد مرجعيات الكاتب، ومصادره الثقافية، والأصول المولدة لفكره ، ورؤيته للعالم.

هذا، ويعد جنس الرواية (دون أن نقصي الشعر والدراما...) الفن الأدبي الوحيد الذي يزخر بالتفاعلات التناصية، والتداخلات الحوارية ، والتعالق التفاعلي كما أشار إلى ذلك كثير من الدارسين والمنظرين ، ولاسيما ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وگريماس، ورولان بارت، وتودوروف، وجيرار جنيت، وكل

304 - رولان بارت: **درس السيميولوجيا**،، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة 1985م، ص:63.

الباحثين الذين درسوا النص الموازي وعتباته. وتعتبر الرواية أيضا الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات والموضوع والنصوص السابقة أو الراهنة تعالقا وتفاعلا. وهو كذلك جنس أدبي تنصهر فيه كل الأجناس الأدبية، والأساليب، والخطابات النصية. أي: إن الرواية مظهر بارز للتناص، والتداخلات المناصية، وتكاثر المستنسخات والإحالات، والأصوات الأجناسية، وهذا ما جعل باختين وجوليا كريستيفا يهتمان اهتماما شديدا بهذا الجنس الأدبي، عندما انكب باختين من جهة على روايات دوستيفسكي، واهتمت كريستيفا من جهة أخرى بسيميائية الخطاب الروائي.

المبحث الثالث: التناص في الحقل العربي

بدأ الاهتمام بالتناص في العالم العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين ، مع بعض النقاد المغاربيين واللبنانيين، كمحمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وبشير القمري، وسامي سويدان... وراحوا يفرعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويحللون به النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تحليلا ونقدا، حتى أصبح هذا المفهوم النقدي شائعا في الساحة الثقافية العربية ، وقلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

المبحث الرابع: آليـــات التناص

ينبغي للناقد أو المحلل أو القارئ أن يعرف مجموعة من آليات التناص أثناء مقاربته للنص الأدبي التي ستساعده على استكناه النص، وسبر أغواره. ونذكر من هذه الآليات الإجرائية المفاهيم التالية:

1- المستنسخات النصية (ألفاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة...).

2- المقتبسات النصية (تكون في بداية الرواية أو الفصل أو المتن في شكل نصوص ومقاطع وفقرات موضوعة بين علامات التنصيص تضيء الرواية تفاعلا وحوارا...).

3- العبارات المسكوكة (أمثال وحكم وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي والبنيوي بطريقة كلية عضوية ومتوارثة جيلا عن جيل مثل:أكلت يوم أكل الثور الأبيض، من جد وجد ومن زرع حصد، راح يصطاد اصطادوه...).

4- الهوامش النصية: يورد المبدع المتن في عمله الإبداعي، ويذيله بهوامش إحالية ومرجعية. وغالبا، ماتوضع هذه الهوامش في أسفل النص أو في آخر العمل، حيث تقوم بوظيفة الوصف والتفسير لما غمض من النص، وما يحمله من إشارات نصية كما فعل عبد الله العروي في روايته(**أوراق**).

5- الحواشي النصية: قد يرفق المبدع نصه بحواش في بداية العمل أوفي نهايته أو في آخره لتفسير النص، من خلال تحديد سياقه، أوإبراز مناسبته، أو شرح بعض الألفاظ، أو تفسير بعض أسماء الأعلام، أو تعيين المهدى له هذا العمل، أو تبيان الدواعي التي دفعته لكتابة النص وتحبيره....

6- الاقتباس: هو أن يأخذ المبدع القرآن والسنة، ويدرجهما في كلامه بطريقة صريحة أو غير صريحة...

7- التضمين: ويعني أن يضمن المبدع كلامه شيئا من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء...

8- المحاكاة: يلتجئ المبدع إلى توظيف المقتبس أو المستنسخ بطريقة حرفية دون أن يبدع فيها.

9- الإحالة: غالبا، ما نجد الكاتب يوظف بعض الكلمات أو العبارات التي توحي بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية أو أسطورية.....

10- المناص(métatexte): ينطلق المبدع من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر، فيحاول محاكاته أو نقده ومحاورته ، كما فعل بنسالم حميش في روايته(**العلامة)** ، حيث انطلق في تحبيك روايته وتمطيطها من سيرة العلامة ابن خلدون بطريقة تخييلية فنية رائعة.

11- الاستشهاد: يورد المبدع مجموعة من الاستشهادات التي يضعها بين قوسين أو بين علامات التنصيص بغية الاستدلال، والإحالة، وتدعيم قوله.

12- الباروديا: هي عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجد والسخرية، النقد والضحك اللعبي.

13- التهجين أو الأسلبة: المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ لغوي وأسلوبي واحد، وهذا يعبر عن البولوفونية(التعددية) اللغوية القائمة على تعدد الأصوات، واللغات، والأساليب، والخطابات، والمنظورات السردية. ويعبر هذا التعدد في الحقيقة عن التعددية الاجتماعية، واختلاف الشخصيات في الوعي، والجذور الاجتماعية والطبقية.

14- الحوار التفاعلي: يعد أعلى مرتبة في التواصل مع النصوص، والتعالق بها، واستنساخها. أي: إن المبدع لا يقف عند حدود الامتصاص، والاجترار، والاستفادة، بل يعمد إلى ممارسة النقد والحوار.

15- المعرفة الخلفية: هي تلك المعرفة التي يتسلح بها قارئ النص، اعتمادا على التشابه النصي، والسيناريوهات، والخطاطات، والمدونات التي يحلل بها النص، ويفككه تشريحا، ويعيد تركيبه من جديد .

16- النص الموازي: هو عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخليا وخارجيا، تساهم في إضاءة النص وتوضيحه، كالعناوين، والإهداء، والأيقون، والكتابات، والحوارات، والمقدمات، والتعيين

الجنسي.... وعلى الرغم من موقعها الهامشي، فإنها تقوم بدور كبير في مقاربة النص، ووصفه سواء من الداخل أم الخارج.

تلكم - إذاً- هي أهم آليات التناص التي تسعفنا في فهم النص وتفسيره، وتحليله وتركيبه. وعلينا أن نستبعد السرقات الشعرية ، وما يتصل بها من مفاهيم موروثة عن النقد العربي القديم؛ لأن ذلك لا يدخل ضمن التناص الذي يعد عملية إبداعية فنية مقصودة عن وعي أو عن غير وعي. فالغرض من توظيفه هو تحقيق الوظيفة الشعرية والجمالية، والتفاعل مع النص، والتعالق به نقدا وحوارا.

الفصل الثالث عشر:

الجمالية الجديدة

تعد النظرية الجمالية الجديدة من أهم النظريات الأدبية والنقدية التي ظهرت "مابعد الحداثة"، وبالضبط مابين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين. وقد جاءت هذه النظرية لتعيد الاعتبار للجمال والفن، بعد أن تم تهميشه من قبل التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد النسائي، ونظرية "مابعد الاستعمار"، والنظرية الثقافية ، وغيرها من النظريات المرجعية والسياقية. وقد تبلورت النظرية الجمالية الجديدة، وخصوصا في الحقل الثقافي الأنجلوسوكسوني، لتجاوز أطروحات النقد الثقافي الذي كان يعنى باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة في الخطابات والنصوص على حساب الجمال والفن والشعرية. وهكذا، فقد رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة بولنجتون في عام 1949 م للشاعر عزرا باوند؛ لأنه كان مؤيدا لموسوليني وهتلر في الحرب العالمية الثانية. ويعني هذا أن هؤلاء المثقفين كانوا ينطلقون من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية، أكثر من انطلاقهم من جماليات النص أو شعرية الخطاب ، حيث كانوا يعتبرون النص علامة ثقافية وسياقية تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون ذلك النص علامة جمالية أو فنية أو شكلية. ومن ثم، يهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية. لكن الجمالية الجديدة الأمريكية حاولت أن تعيد الاعتبار لماهو فني وجمالي وعاطفي وذوقي.

المبحث الأول: مفهوم الجمالية الجديدة

يعلم الكل أن الجمال أو الإستيتيقا (Aesthetic) علم يعنى بالفن والذوق والإبداع، ومبحث يدرس الشعور والعاطفة والإحساس والاحكام التأثرية النقدية. ونعرف أيضا أن الفلسفة تتكون نسقيا من ثلاثة محاور: محور الوجود (الأنطولوجيا)، ومحور المعرفة (الإبستمولوجيا)، ومحور القيم(الأكسيولوجيا). ويهتم محور القيم بالجمال، والخير، والعدالة. ويعني هذا أن مبحث الجمال مرتبط كل

الارتباط بالفلسفة، وقلما نجد فيلسوفا لم يتناول عنصر الجمال في نسقه الفلسفي، بيد أن أهم من تناول الجمال بالتفصيل نذكر كلا من: كانط، وهيغل، وبنديتوكروتشه، وغيرهم...
هذا، ويمكن التمييز بين عدة جماليات: الجمالية القديمة المرتبطة بحضارات قديمة كالحضارة المصرية، والحضارة الفارسية، والحضارة اليونانية، والحضارة الرومانية... والجمالية الوسيطية الإسلامية والمسيحية، والجمالية الغربية الحديثة، والجمالية الجديدة، أو جمالية "مابعد الحداثة".
هذا، ولم يعد للجمال أو الفن أي قيمة تذكر، بعد أن تفاقمت نظريات "مابعد الحداثة" ذات الطبيعة السياقية ، كنظرية "مابعد الاستعمار"، والمادية الثقافية، والنظرية النسوية، والنظرية الثقافية، فانتعش النقد الثقافي في الحقل النقدي الأنجلوسكسوني ؛ لأن المقاربة الثقافية كان هدفها هو تجاوز الأبنية الجمالية والفنية، والبحث عن الأنساق الثقافية المضمرة واللاشعورية واللاعقلية، بغية رصد المقصدية الإيديولوجية الثاوية وراء النص أو الخطاب. كما أن التاريخانية الجديدة تدرس النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الإيديولوجيا ، ورصد القوى الاجتماعية التي تشكل النص؛ لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية. ومن ثم، تعمل التاريخانية الجديدة على تفكيك تلك الدلالات المتضاربة والمتناقضة والمختلفة بالتشتيت والتقويض والـتأجيل . ومن هنا، فالمقصود بالتاريخانية الجديدة تحليل الخطاب في ضوء المقاربة الثقافية والتاريخية والسياسية.
ومن ثم، فقد بدأ النقاد في فترة (مابعد الحداثة) ، وخاصة بعض الجماليين الأمريكيين ، يعيدون الاعتبار للجمال والفن في إطار ما يسمى بنظرية الجمالية الجديدة(New Aesthetic Theory) ، وهذا الاسم من وضع جون جوغلين وسيمون ملباس في كتابهما(**الجمالية الجديدة**) (2003م). ويعني هذا أن" الهدف الرئيس في جدالهم هو أن التطورات في النظرية الثقافية قد أدت إلى فقدان مفهوم العمل الفني . فلم يعد النقاد يحترمون معنى الفن

وخصوصيته ككائن للتحليل...ولم يدع النقاد الذين يدعمون الجماليات الجديدة للعودة إلى نهج الفن من أجل الفن، ولكنهم يؤكدون على أنهم يرغبون في ربط الإحساس الجديد بالشكل الجمالي مع وعي السياق الاجتماعي والشواغل السياسية.[305]"

وهكذا، فالجمالية الجديدة نظرية نقدية أدبية جاءت لتعيد الاعتبار لمفهوم الفن والجمال، بعد أن اهتم النقد الأنجلوسكسوني بالتاريخ، والثقافة، والسياسية، والمجتمع ، والإيديولوجيا، والهيمنة الاستعمارية.

المبحث الثاني: رواد الجمالية الجديدة

من أهم نقاد الجمالية الجديدة في الثقافة الأنجلوسكسونية، نذكر: جون برينكمان في كتابه(**النقد المتطرف**) (2000م)، وإزوبيل آرمسترونغ في كتابه(**جماليات متطرفة**) (2000م)، وتوماس دهرتي في كتابه(**مابعد النظرية**) (1997م).

ونذكر من بين نقاد الجمالية الجديدة أيضا تيودور أدورنو ، وهو من أهم أعضاء مدرسة فرانكفورت، حيث ألف كتابا تحت عنوان(**نظرية الجمال**)، حيث أعطى مفهوما جديدا للفن والجمال مخالفا للتصور الماركسي الذي يرى الجمال تمثلا للعالم، وانعكاسا له. بينما يرى أدورنو الجمال أو الفن وسيلة هروب غامضة. و"هكذا، يرفض أدورنو نظرة لوكاش إلى الواقعية، مؤكدا أن الأدب لايتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو مايفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها المسرحي صمويل بيكيت الشكل، والموسيقار شوبنبرج الثورة اللانغمية، ليصور خواء الثقافة الحديثة."[306]

---

[305] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:151.

[306] - توم بوتومور: نفسه، ص:188.

وهكذا، فقد شمر الجماليون الجدد عن سواعدهم للدفاع عن النظرية الجمالية والفنية، معتبرين الأدب بنية جمالية وأسلوبية وبلاغية ليس إلا.

المبحث الثالث: تقويم نظريـــة الجمالية الجديدة

من إيجابيات النظرية الجمالية الجديدة في الثقافة الأنجلوسكسونية أنها أعادت الاعتبار للفن والجمال والشعرية الأدبية. ومن ثم، فالأدب جمال وشعور وانطباع ذوقي، وليس مرجعا خارجيا أو سياقا ثقافيا. ومن ثم، لايمكن محاكمة النصوص، وتقويم الخطابات الأدبية، في ضوء مقاربات ثقافية وسياسية واجتماعية ونسوية، بعيدا عن خصوصية النص الجمالية والشعرية والإنشائية؛ لأن ذلك يتنافى مع مقومات الأدبية وخصوصيات الإبداع . لكن على الرغم من ذلك، يبقى التصور الجمالي قاصرا وغير كاف، فلابد من الانفتاح على المعطيات السياقية والعناصر الخارجية، فلابد من التركيز على العتبات المحيطة والفوقية ، والاهتمام بالمؤلف والمتلقي، والاستعانة بالسياق الثقافي والسياسي والاجتماعي والإيديولوجي لفهم النص الأدبي فهما عميقا، وتفسيره تفسيرا علميا موضوعيا، وتأويله تأويلا ذاتيا وشخصيا في ضوء تصورات المقاربة التفكيكية، أو تصورات ميشيل فوكو، أو تصورات المقاربة التاريخانية الجديدة ، أوتصورات المقاربة الثقافية.

وهكذا، يتبين لنا، مما سبق قوله، أن الجمالية الجديدة نظرية نقدية وأدبية ظهرت في فترة (مابعد الحداثة) رد فعل على مجموعة من النظريات السياقية ، كنظرية "مابعد الاستعمار"، والنظرية الجنسية، والنظرية العرقية، والنظرية الثقافية، والنظرية التاريخانية الجديدة. ومن ثم، فقد أعطت الجمالية الجديدة الأولوية الكبرى للإحساس، والجمال، والفن، والشعور، والذوق، والشعرية . بيد أنها أهملت المعطيات الأخرى، كالسياق المرجعي، والبعد الثقافي، والبعد التاريخاني ، والبعد الاجتماعي، والبعد الإيديولوجي،

والخطاب الاستعماري. ومن ثم، فالجمالية الجديدة مقاربة بلاغية وفنية وشعرية محضة ليس إلا.

الفصل الرابع عشر:

النظرية الماديـــة الثقافيـــة

تعني المادية الثقافية، في الحفريات أو الأركيولوجيا ، كل مايرتبط بشكل وثيق بالإنسان، سواء في العصور القديمة أم في العصور الوسيطة أم في العصور الحديثة، كالآثار، والنقوش، والنقود، والصور، واللوحات، والعمارة، والمصنوعات الخزفية والآلية، والألبسة والحلي والأسلحة...، وباختصار كل ما يعرض في المتحف، وهي مناقضة للثقافة اللامادية القائمة على الإنتاجات الفكرية، سواء أكانت شفوية أم مدونة. وبعد ذلك، انتقل مفهموم المادية الثقافية إلى النقد والثقافة، ليقصد بها قراءة سياسية ماركسية للتاريخ والآداب والفنون ووسائط الإعلام. كما تهتم المادية الثقافية بدراسة الثقافة الشعبية والثقافة الراقية على حد سواء. ومن ثم، تتعارض المادية الثقافية مع المقاربات المثالية التي تتعالى عن الواقع الجدلي، فالمادية الثقافية ترتبط بواقعها المادي والتاريخي والثقافي والسياسي ارتباطا عضويا وثيقا. ومن هنا، فالمادية الثقافية هي التي تعتني بالتاريخ الذي وقع، والذي يقع. ومن ثم، فهي لاتدرس النص الأدبي في سياقه التاريخي الحالي والقديم، بل تدرسه حتى في إطار تعاقب الأجيال، وتسلسلها عبر التاريخ. ومن ثم، فالمادية الثقافية هي نوع من المادية التاريخية ، تتأرجح بين التصورات الماركسية والتصورات مابعد الحداثية. وباختصار، فالمادية الثقافية هي قراءة ماركسية للآداب والفنون والظواهر الثقافية ليس إلا.

المبحث الأول: مفهـــوم المادية الثقافية

استعمل مصطلح المادية الثقافية (Material Cultural) في بريطانيا من قبل رايموند ويليامز(**Raymond Henry Williams**). ثم، أخذه منه جوناثان دوليمور(Jonathan Dollimore). و يعني هذا المصطلح قراءة الأدب والثقافة الشعبية في ضوء المادية التاريخية القائمة على ماهو ثقافي واجتماعي وسياسي وإيديولوجي. ويعني هذا المصطلح أيضا أن التاريخانية

الجديدة لم تجب عن الأسئلة الحقيقية للأدب. فمهما ركزنا على الجانب النصي أو الجانب التاريخي للمبدع في الفترة التي أنتج فيها نصه، فإن هذا غير كاف لفهم النص وتفسيره بشكل جيد، فلابد من إرجاع الدلالات النصية والوقائع التاريخية إلى أبعادها المادية والإنتاجية؛ لأن البنية الاقتصادية، والعامل السياسي، والعلاقات الإنتاجية ، والصراعات السياسية والحزبية والطبقية، هي تتحكم في إنتاج الظواهر الثقافية والأدبية والفنية والجمالية. ومن هنا، تبقى للدلالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإيديولوجية أهمية قصوى في فهم الإنتاج الأدبي والثقافي، وتفسير مقصديات المنتج ونواياه المباشرة وغير المباشرة. ويرى أبرامز(Abrams) أن المادية الثقافية" تشدد على أن النقد ينزع بذاته باتجاه التدخل السياسي في العصر الذي أنتج فيه هذا النقد، أو كما عبر عنه جونثان دوليمور و ألان سينفيلد بالقول:" الالتزام بهدف تغيير النظام الاجتماعي الذي يستغل الناس وفق اعتبارات :العرق،و الجنس، والطبقة"[307].

ويعني هذا أن النقد المادي الثقافي يقرأ النص الأدبي والثقافي في ضوء معطيات سياسية واجتماعية، بغية فضح الاستغلال الذي يمارس على الناس لأسباب عرقية، وجنسية، ولونية، وطبقية. ومن ثم، يقوم مفهوم الالتزام بدور هام في تغيير النظام الاجتماعي السائد، واستبداله بنظام اجتماعي أفضل للإنسان.

وعليه، يقصد - إذاً- بالمادية الثقافية دراسة النصوص والخطابات على أنها أنساق ثقافية مادية أكثر مماهي أنساق جمالية وفنية، وأن هذه الأنساق الثقافية المضمرة وغير المعلنة تتشكل من أساس واقعي مادي. ويعني هذا أن المادية الثقافية، في تصوراتها النظرية والتطبيقية، تزاوج بين النظرية الماركسية ونظرية (مابعد الحداثة). وقد عرف تيري إيغلتون (Eagleton Terry) المادية الثقافية، كما تصورها ويليامز، على أنها" شكل من أشكال التحليل الذي يدرس الثقافة، ليس كمجموعة من الآثار الفنية الباقية والمعزولة فحسب،

---

[307] - آي . اتش. آبرامز: (المادية الثقافية)، ترجمة: صفوان الشويطر، **موقع الجمهورية**،موقع رقمي، العراق، الأربعاء24 مارس 2010م.

بل أيضا كتشكيل مادي:" حيث تكون كاملة مع جمهورها الخاص المحدد تاريخيا من خلال الأشكال الفكرية وإلى ذلك. وبالنسبة لإيغلتون، تشكل المادية الثقافية أيضا نوعا من الجسر الذي يربط بين الماركسية و"مابعد الحداثة".[308]
وتأسيسا على ماسبق، تهدف المادية الثقافية إلى استكشاف التناقضات المادية والتاريخية والثقافية والسياسية الموجودة في المجتمع، مع استكناه التفاوت الاجتماعي والصراع الطبقي، والتركيزعلى القاعدة والبنية الفوقية ، والتشديد على البنية الاقتصادية باعتبارها البنية المحركة للتاريخ والاقتصاد والمجتمع. ومن هنا، فهي التي تتحكم في البنية الفوقية بما فيها من أفكار وقيم ومؤسسات وأنظمة قضائية وإيديولوجية.

المبحث الثاني: مواضيع المادية الثقافية

تتناول المادية الثقافية مجموعة من المواضيع الواسعة التي تشترك فيها مع باقي النظريات الأخرى التي ظهرت في فترة (مابعد الحداثة). ومن بين هذه المواضيع ما يتعلق بالعرق، والتمييز العنصري واللوني، والصراع الطبقي والاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري، والتركيز على التاريخانية الجديدة، ودراسة المساواة بين الجنسين، والاهتمام بمواضيع الجنس والطابو والمدنس، دون أن تهمل هذه النظرية مواضيع مابعد الاستعمار ، كثنائية الأنا والآخر، وإشكالية الشرق والغرب، والخطاب الاستعماري، والصراع الحضاري، والاستشراق، وتقويض المقولات الغربية المركزية، ومواجهة الميثولوجيا البيضاء، ودراسة الإيديولوجيات وأوهامها، ودراسة الثقافة الراقية والثقافة الشعبية، بما فيها المشاهد الكرنفالية ، ورصد تناقضات الأدب المختلفة والمتنوعة إن شكلا، وإن دلالة، وإن مقصدية...

[308] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:150.

المبحث الثالث: سيـــاق المادية الثقافية

ظهرت المادية الثقافية ، في الحقل الثقافي الأنجلوسكسوني، في فترة (مابعد الحداثة) لدراسة النصوص والخطابات باعتبارها ظواهر ثقافية مادية وإيديولوجية. وقد تطورت هذه النظرية بالخصوص في بريطانيا العظمى كشكل سياسي وخطاب متطرف أكثر من التاريخانية الجديدة[309]. وقد انطلقت ، في تصوراتها ومعتقداتها، من أفكار ميشيل فوكو(Michel *Foucault*) التي تعبر ، بالنسبة للماديين الثقافيين، "عن عدم استقرار في بنى سلطة الخطابات أكثر مما تصوره التاريخانيون الجدد. فهم يبنون نموذجهم الديناميكي للثقافة على أساس أفكار رايموند ويليامز، كما تمت صياغتها في عام 1977م في كتابه(**الماركسية والأدب).**"[310]

هذا، ولم تظهر المادية الثقافية ذات الطابع الماركسي، في الثقافة الأنجلوسكسونية، إلا رد فعل على الدراسات الثقافية والتاريخانية الجديدة . وفي هذا الصدد، يقول الناقد الإنجليزي أبرامز(Abrams):" رؤى متشابهة عبر عنها أولئك المفكرون الأمريكيون في تاريخ النقد الجديد، والذين هم ناشطون سياسيون في الواقع . البعض منهم يدعون أنه اذا حصر التاريخانيون الجدد أنفسهم في وصف الاستغلال والهيمنة الاجتماعية في النصوص في الماضي ، لكنهم وقفوا قليلاً أمام الالتزام لتحديد النظام الاجتماعي الحالي ، فإنهم قد يكونون انتقائيين في الاستجابة للشكلانية المعزولة سياسياً لأنواع النقد الأدبي التي شرعوا باستبدالها .ارتبطت التاريخانية الجديدة بمشروع معاصر عابر للتخصصات ومعاصر ينمو بسرعة يدعى :" الدراسات الثقافية"، و التي تشخص التحليل الأدبي لكل من إنتاج و تلقي كل أشكال الصيرورات و المنتجات والمؤسسات الثقافية، و التي يعد الأدب من بينها مجرد أحد أنواع عديدة من " الأبنية الرمزية"".[311]

---

[309] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:149.

[310] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:150.

[311]- آي . اتش. آبرامز: (المادية الثقافية)، الأربعاء24 مارس 2010م.

وعليه، تعتبر الكتابات الماركسية الجديدة لتيري إيغيلتون ، ولوي ألتوسير، وميشيل فوكو، وبيير بورديو، وروجيه غارودي، ومايكل بيكو ... مرجعية فكرية وعلمية لانطلاق الدراسات ذات الطابع المادي الثقافي.

المبحث الرابع: مرتكزاتها النظرية والمنهجية

تنبني المادية الثقافية على مجموعة من المرتكزات النظرية والمنهجية ذات الطابع الماركسي، ويمكن حصرها في المفاهيم التالية:

المطلب الأول: الماديـــة الثقافية

يعني هذا المصطلح دراسة الظواهر الثقافية والأدبية والفنية في ضوء القراءة الماركسية ، والاستعانة بالمادية التاريخية في فهم هذه الظواهر وتفسيرها. بمعنى أن هذه الظواهر تدرس في سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي والطبقي والإيديولوجي، بغية الوصول إلى الدلالة والمقصدية اللتين تتحكمان، بشكل من الأشكال، في تلك الظواهر الثقافية المدروسة.

المطلب الثاني: أهمية البينة الاقتصادية

لا أحد يجهل منذ كارل ماركس وأنجلز مدى أهمية البنية الاقتصادية في تحريك دواليب دورة الحياة، وأن هذه البنية هي التي تتحكم في إنتاج الظواهر الثقافية والأدبية والفنية ، على الرغم من كون البنية الفوقية ذات الطابع الإيديولوجي بنية مستقلة نسبيا ما. وتكون هذه البنية كذلك وراء الصراعات الاجتماعية والطبقية والسياسية والحزبية. لذا، لابد من التركيز عليها منهجيا حين دراسة المعطى الثقافي الإنتاجي بغية فهم بنيتها وسياقها المرجعي.

المطلب الثالث: الطبقة الاجتماعية

يرتبط هذا المفهوم بالفكر الماركسي، حيث يوجد في المجتمع الرأسمالي طبقتان اجتماعيتان، طبقة بورجوازية سائدة تمتلك وسائل الإنتاج ورأس المال، وطبقة بروليتارية مسودة لاتملك سوى قوة عملها. ولايمكن فهم تطور هاتين الطبقتين اجتماعيا إلا عبر الصراع الجدلي الذي يخوضانه معا. ويسمى هذا الصراع الاجتماعي بالصراع الطبقي. ومن ثم، تعتمد العلاقات بين الطبقات الاجتماعية على علاقات الإنتاج التي تعتمد بدورها على قوى الإنتاج وعلى وسائل الإنتاج. ومن ثم، " فهذه النزعة التاريخية هي التي ألهمت النظرية الماركسية عن الإفقار التي انتقدت فيما بعد، وعلى الأرجح تم دحضها.إن البروليتاريا"جيش العاطلين" يجب أن ينمو باستمرار، وعدد الرأسماليين في المقابل يجب أن يقل، بحيث تستطيع في نهاية المطاف الأغلبية الكبيرة من المستغلين (بفتح الغين) خلع الأقلية المتزعمة من المستغلين (بكسر الغين) بعنف ثوري أو بدونه.
وتلك هي الوسيلة الوحيدة لإزالة عملية الاستلاب (Aliénation) في اعتقاد ماركس أنه" ليست هناك غير وسيلة واحدة واضحة تماما لإزالة هذه العلمية: دراسة آلية المجتمع الرأسمالي، الذي أدى في البداية إلى تحرير البيان الشيوعي، وتنظيم البروليتاريا التي عانت أكثر من غيرها من الاستلاب، فهي لذلك الطبقة القادرة بامتياز على غلبة الطبقات الأخرى، والوصول من ثم إلى مجتمع بدون طبقات، حيث يمكن أن يجد الفرد نفسه بكل حرية . بتعبير آخر، إن انتصار البروليتاريا يجب أن يعني ليس فقط هدم المجتمع الطبقي ، بل وأيضا الفكر الطبقي."[312]

المطلب الرابع: مبدأ التناقض

[312] - بيير زيما: **النقد الاجتماعي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ترجمة: عايدة لطفي،القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1991م،ص: 27-28.

تهدف المادية الثقافية إلى إبراز التناقض والمختلف في الظواهر الثقافية ، لكن ليس بمنظور المقاربة التفكيكية أو منظور البنيوية اللسانية، لكن بالمنظور الماركسي الجدلي. فقانون الحياة قائم على الصراع الجدلي والتناقضات الكمية والكيفية. ومن ثم، لابد للمادية الثقافية من التركيز على تلك التناقضات التي يحويها سياق تلك الظواهر على المستوى الاجتماعي، والثقافي، والطبقي، والسياسي، والحزبي، والإيديولوجي.

المطلب الخامس: الالتزام الماركسي

طبعا، ثمة أنواع من الالتزام، فهناك الالتزام الوجودي ، والالتزام الإسلامي، والالتزام الماركسي. ويتسم الالتزام الماركسي بتمثل نظرية كارل ماركس ذات الطابع المادي الجدلي. ويهدف هذا الالتزام إلى تغيير الواقع تغييرا جدليا، بإزاحة الطبقة المسيطرة المستغلة المالكة لوسائل الإنتاج ورأس المال ، وتعويضها بطبقة المستغلين التي لاتملك سوى قوة العمل.

المطلب السادس: القاعدة والبنية الفوقية

لقد اهتم كل من ماركس وإنجلز وأنطونيو غرامشي بهذا المفهوم المركب كثيرا، فالبنية الفوقية هي المؤسسات الثقافية (الدين، والفلسفة، والإيديولوجيات السائدة)، وهي مستقلة نسبيا عن القاعدة الاقتصادية..."**.** وهذا يعني بشكل ما أن التعليم والدين والإيديولوجيات السياسية والأنظمة القضائية ليست محددة آليا عن طريق التطورات الاقتصادية، لكنها تقوم بدور فعال، ويمكنها بدورها إحداث تغييرات اقتصادية، لقد اهتم جرامشي بصفة خاصة بالأهمية الإيديولوجية والسياسية للفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشي(1866-1952م) الذي كان نائبا برلمانيا، ووزيرا للتعليم

القومي (1920-1921)، ومؤسسا ورئيسا (حتى 1947) للحزب الليبرالي.
وقد حاول غرامشي في كتاباته تحديد الوظيفة التي مارستها مثالية كروتشي في قلب الهيمنة الثقافية البورجوازية، وإظهار كيف أن هذه المثالية سيطرت على المؤسسات الثقافية (المدارس، الجامعات) لبلاده في بداية القرن العشرين."[313]
هذا، ويرى ماركس أن البورجوازية لاتملك وسائل الإنتاج فقط، بل تسيطر على وسائل غير مادية ، كالوسائل السياسية والثقافية التي تقوي من وضعها الاقتصادي. ومن ثم، تندرج المؤسسات السياسية والثقافية والمعايير والقيم ضمن البنية الفوقية . وترتبط هذه البنية الفوقية بالإيديولوجيا التي قد تكون وعيا زائفا أو وعيا طبقيا. بمعنى أن الإيديولوجيا" كفكر تبريري يمكن – إذاً- اعتبارها أداة سيطرة،إن الثقافة السائدة هي ثقافة السائدين. بمعنى أن ثقافة الطبقة أو الطبقات السائدة وأيديولوجيتها معترف بها، على الأقل جزئيا، من الطبقات المسودة."[314]
هذا، وتنبني المقاربة المادية الثقافية حسب رايموند ويليامز، وآلان سينفيلد، وجوناثان دوليمور... على أربع خطوات منهجية، ألا وهي:
❶ **السياق التاريخي**: تعتمد المادية الثقافية على السياق التاريخي، حيث تستعرض الأوضاع التاريخية التي وقعت في تلك الفترة التي تم فيها إنتاج النص أو الخطاب الأدبي أو غير الأدبي. فالتشديد على الأوضاع التاريخية عملية مهمة في فهم النص وتفسيره. أي: ربط النص بظروفه التاريخية الخاصة والعامة، المباشرة وغير المباشرة.
❷ **التصور النظري:** في هذه المرحلة، تستعين المادية الثقافية بمجموعة من النظريات البنيوية ومابعد البنيوية لفهم النص وتشريحه وتفكيكه .
❸**الإحالة السياسية:** تقرأ المادية الثقافية في هذه المرحلة النص والخطاب الأدبي وغيره ضمن رؤية سياسية ، بالتركيز على المواضيع اللافتة للانتباه التي يتم تهميشها من قبل المؤسسات

313 - بيير زيما: **النقد الاجتماعي**،ص: 29-30.
314 - بيير زيما: نفسه،ص: 29.

الثقافية المهيمنة ، مثل : القضايا النسائية، والقضايا العرقية، والقضايا اللونية، والقضايا الجنسية ، والصراع الطبقي.
❹ **التحليل النصي:** تهتم المادية الثقافية بتقديم مجموعة من التحليلات النظرية لمجموعة من النصوص المرجعية الرئيسة التي أصبحت أيقونات ثقافية بارزة.
ولتبسيط ماقلناه عن منهجية المادية الثقافية: إذا أردنا دراسة شعر المبدع العراقي بدر شاكر السياب- مثلا-، فلابد من دراسة الفترة التاريخية التي نشأ فيها الشاعر، مركزين على الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. دون أن ننسى قراءة النص بتمثل المناهج النقدية المعروفة، سواء أكانت ماركسية أم مناهج (مابعد الحداثة) لفهم دلالات النص وتفسيرها في ضوء إحالاتها السياسية المادية، ومقارنتها بالنصوص الرسمية المعارضة .
ويعني هذا كله تفسير شعر السياب بالتركيز على الظروف التاريخية الخاصة والعامة التي أفرزت شعره الحداثي. أي: اعتماد المقاربة المادية التاريخية من خلال التشديد على البنيات الفوقية والتحتية ، وتحليل مجمل البنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والإيديولوجية التي كانت وراء إنتاج أشعاره.

المبحث الخامس: رواد النظرية الثقافية

يمكن الحديث عن مجموعة من الرواد الذين مثلوا المادية الثقافية في فترة (مابعد الحداثة)، ومن بين هؤلاء نستدعي: رايموند ويليامز(**Raymond Henry Williams**) صاحب المقاربة الماركسية للظواهر الثقافية والفنية، وقد صاغ نظريته لأول مرة سنة 1980م، و كان الممهد الفعلي للدراسات الثقافية ، وقد عرف أيضا بكتابه(**الثقافة والمجتمع**) (1958م)، وكتابه(**التلفزة: التكنولوجيا والشكل الثقافي**) (1974م)، وكتابه(**الماركسية والأدب**) (1977م)، وقد تأثر كثيرا بأفكار أنطونيو غرامشي في رده على التيار البنيوي الشكلاني الذي يهمل السياق الثقافي

والاجتماعي والمادي. ومن ثم، فقد كانت قراءاته الأدبية تنطلق من المقاربة المادية الثقافية، حيث يزاوج بين التحليل الثقافي والتحليل الاجتماعي من أجل فهم الإنتاج الأدبي وتفسيره. وقد ركز كثيرا على العلاقة الجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية في إنتاج الظواهر الثقافية والإعلامية. ومن المعروف أن ويليامز يحسب سياسيا وثقافيا على اليسار الاشتراكي البريطاني، وقد تأثر كثيرا بالماركسية في كتاباته النقدية والأدبية. ويعد المؤسس الحقيقي لسوسيولوجية الفن والثقافة ، وقد ربط في هذا المجال الثقافة بالطبقة الاجتماعية. ويعني هذا أن وليامز ربط الأدب بالسوسيولوجيا والإطار الاجتماعي ربطا وثيقا، وقد اهتم وليامز كذلك بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم في الإبداع الأدبي والفني، وشدد على العلاقات الطبقية من خلال التقابل بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية، وانكب كثيرا على دراسة وسائل الإعلام، مع تبيان مكانتها بين قوى المجتمع المعاصر. ومن ثم، فهو يملك تصورا ماديا حول الثقافة بصفة عامة، والثقافة النقدية والفنية بصفة خاصة،متأثرا في ذلك بسوسيولوجية القرن التاسع عشر الميلادي وأنتروبولوجيته. وكان وليامز في دراساته يطرح أسئلة جادة وهامة تتعلق بأسئلة الدلالة والقيم ، دون أن ينسى البحث في الأسئلة المضمرة التي تعج بها الظواهر الثقافية بشكل من الأشكال.

ويريد ويليامزمن علم الاجتماع ، وخاصة علم الاجتماع الثقافي، أن يهتم بدراسة الوسائط الإعلامية ؛ نظرا لدورها الكبير في المجتمعات الغربية، سواء أكانت رأسمالية أم فاشية، والتركيز على ثلاثة مواضيع رئيسة: تحليل مؤسسات الإعلام على غرار نظريات تحليل المؤسسات، ودراسة آثار تلك المؤسسات كدراسة آثار التلفزة الاجتماعية والثقافية ، ودراسة مجمل التكوينات الثقافية . أي: دراسة الجماعات والحركات التي تهتم بالثقافة، وخاصة في ميدان الفن والتفكير الاجتماعي.

وهكذا، يسعى وليامز رايموند لبلورة نظرية ماركسية عن الظواهر الثقافية والأدبية والفنية وعن الاتصال الإعلامي، انطلاقا من تحليل مادي ماركسي للثقافة .ومن ثم، يعمل وليامز في كتابه(**الماركسية**

والأدب)(1977) على " توسيع نظريته عن الثقافة من أجل شرح اللغة الأدبية والأشكال والأنواع. وعلى الرغم من الأفكار المثيرة التي تحتويها دراسته إلا أنها لم تشرح أبدا البنى النصية على المستوى الاجتماعي."[315]

ويمكن الحديث أيضا عن مايكل بريستول *(*Michael Bristol) الذي تأثر كثيرا بميخائيل باختين في نقده الحواري، حيث انكب بريستول على دراسة الكرنفال لتطبيقه على ثقافة عصر النهضة في إنكلترا، من أجل رصد حركية الثقافة الشعبية في معارضتها للسلطة الحاكمة، ورفض قراراتها الرسمية. "لأن الكرنفال – حسب مايكل بريستول- يستهين برموز السلطة، بالرغم من الانتقادات التي تم توجيهها ضد حجته، بأن الكرنفال لايمكن أن يكون معارضة إستراتيجية فعالة لأنه، في الواقع، ليس أكثر من سخرية مسموح بها. وهو ليس سوى منفد للإحباط، عندما يتم إزالة تأثيره."[316]

ونذكر كذلك من رواد المادية الثقافية: تيري إيغلتون(Eagleton Terry) الذي استلهم نظريات لوي ألتوسير وبييرماشري بغية وضع نظرية مادية للأدب. " وعلى الرغم من الاختلافات التي أدخلها بين الإيديولوجية عموما والإيديولوجية الجمالية وإيديولوجية الكاتب.إلا أن تحليلاته الأدبية لجوزيف كونراد، وإليوت، وجيمس جويس، لم تتجاوز إطار علم اجتماع المحتويات، حيث أهمل البنى النصية."[317]

ولا ننسى جوناثان دوليمور(Jonathan Dollimore) وألان سينفيلد (Allen Sinfield) اللذين ركزا في الكثير من دراساتهما ذات البعد المادي الثقافي على الطرائق التي كان يستعملها الأدب في الماضي التي تم تمثلها أيضا في فترات لاحقة. كما ركز سينفلد كثيرا على تناقض الإيديولوجيات التي تحبل بها النصوص والخطابات الأدبية، وسمى ذلك بمبدإ (**الاختلال في الأدب**)[318].

---

[315] - بيير زيما: نفسه ،ص: 354.

[316] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:150-151.

[317] - بيير زيما :نفسه، ص: 248.

[318] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:150.

ومن أهم رواد المادية الثقافية نذكر المفكر الفرنسي : لوي ألتوسير (Louis Althusser)، كما يتجلى ذلك واضحا في كتاباته القيمة(**من أجل ماركس**) (1965) وكتاب (**قراءة رأس المال**)(1968)،" ويطرح المؤلف قراءة جديدة لكتابات ماركس، والتي يحاول أن يفصلها عن المثالية التاريخية لهيجل وفيخته، ويتضح نقده للمفاهيم الإيديولوجية، مثل: الذات والشخصية والتاريخ بشكل ملموس في دراسته عن مسرح بريخت، والذي يخرج المشاهدين من الإيديولوجية التلقائية التي يحيا فيها الناس."[319]

ويمكن أن نضيف عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو(Pierree Bourdieu) الذي اهتم بالعوامل الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية التي تفرز الإنتاجات الأدبية ، والعمل على التمييز بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية، والتركيز على صراع القوة والتناقضات الاجتماعية ، والاهتمام بالحقل الثقافي. كما يهتم بيير بورديو أيضا بتوضيح المظاهر المؤسسية للخطابات التي تربط بينها وبين المصالح الطبقية، مع الاهتمام باللغة الثقافية السائدة ذات السلطة الرمزية.

هذا، وقد اهتم ريشارد هوغارت (Richard Hoggart) بالثقافة الشعبية في ضوء رؤية مادية ثقافية، فهو يحلل نتائج نشر الثقافة الشعبية أو ما يسميه أدب الجماهير، و" يوجه بحثه إلى الثقافة وقراءات الطبقة العاملة في بريطانيا ، وخاصة في شمال إنجلترا، ويستنتج في النهاية أن الأدب الشعبي يجب أن يرتبط بشكل وثيق بثقافة الجماعات التي يخاطبها."[320]

هذه هي أهم الوجوه التي مثلت نظرية المادية الثقافية في الأدب ونقده، وقد انطلقت كلها من المرجعية الماركسية ومن المادية التاريخية، لتقديم تصوراتها النظرية والتطبيقية حول الظواهر الثقافية والفنية على حد سواء.

---

[319] - بيير زيما : نفسه ،ص:346.

[320] - بيير زيما: نفسه ،ص:364.

المبحث السادس: المادية الثقافية في مشرح النقد

تنبني المادية الثقافية على دراسة الظواهر الثقافية والفنية في ضوء الرؤية الماركسية القائمة على المادية التاريخية. ويعني هذا تحليل النصوص والخطابات اعتمادا على السياق التاريخي، والاجتماعي، والثقافي، والسياسي، والإيديولوجي. بيد أن مايلاحظ على هذا التصور النقدي أنه يهمل البنيات النصية الداخلية، ويغض الطرف عن المقومات الفنية والجمالية والبلاغية والأسلوبية. ومن ثم، تصبح المادية الثقافية منهجية مرجعية إيديولوجية تتصيد ماهو سياسي وطبقي وتاريخي على حساب الفن والجمال وشعرية النص الأدبي. ومن ثم، يتحول النص والخطاب، في هذا التصور الأدبي والنقدي، إلى وثيقة تاريخية إيديولوجية ليس إلا. وهذا ماترفضه الجمالية الجديدة التي ترى أنه لابد من رد الاعتبار للنص الأدبي على أساس أنه فن وجمال، قبل أن يكون تاريخا وسياسية ومرجعا ثقافيا. ويعني هذا أن نظرية المادية الثقافية نظرية قاصرة على الإحاطة بجميع مكونات النص الأدبي. لذا، يفضل المنهج النقدي التكاملي الذي يستطيع أن يعالج النص الإبداعي من جميع جوانبه البنيوية والجمالية والسياقية.

وهكذا، نصل إلى أن المادية الثقافية هي منهجية تجمع بين التحليل الماركسي ومناهج فترة (مابعد الحداثة)، وأنها تدرس كل المواضيع اللافتة للانتباه، وخاصة المواضيع التي تهمشها المؤسسات الثقافية المركزية، مع معالجتها سياقيا في ضوء المقاربة المادية الثقافية . ومن ثم، فالمقاربة المادية الثقافية هي التي تدرس الظواهر الثقافية والأدبية في إطارها التاريخي والاجتماعي والسياسي والثقافي والطبقي والإيديولوجي. ومن ثم، فهي قراءة ماركسية للأدب والظواهر الثقافية ، تمتح تصوراتها من آراء ماركس، وأنجلز ، وأنطونيو غرامشي، ولوي ألتوسير، وبيير بورديو... وقد عرفت هذه النظرية النقدية والثقافية انتشارا كبيرا في الثقافة

الأنجلوسكسونية أكثر مما عرفته في المنظومة الثقافية الفرنكفونية. لكن مايؤاخذ عن النظرية المادية الثقافية أنها تركز كثيرا على ماهو مادي وإيديولوجي وتاريخي ومرجعي، وتهمل ماهو فني وجمالي وأدبي وأسلوبي.

الفصل الخامس عشر:

نظريات التلقي أوالتقبل

مر النقد الأدبي في الغرب بعدة مراحل كبرى، ويمكن حصرها في:مرحلة الذوق مع الانطباعيين كجول لوميتر، وأناتول فرانس، وأندريه جيد؛ ومرحلة التأريخ الأدبي مع جوستاف لانصون ...؛ ومرحلة النفس مع مجموعة من النقاد النفسانيين، كفرويد، وشارل مورون، وجاك لاكان، ومارت روبير...؛ ومرحلة المرجع الواقعي مع الواقعية الاشتراكية (جورج لوكاش، وبليخانوف...)، والبنيوية التكوينية مع لوسيان كولدمان، وجاك لينهاردت، وروني جيرار...؛ ومرحلة النص مع البنيوية اللسانية والسردية والسيميائيات كما عند فلاديمير بروب، وتودوروف، ورولان بارت، وكلود بريمون، وأمبرطو إيكو، وغريماس، وجوزيف كورتيس..؛ ومرحلة الأسلوب مع مجموعة من الأسلوبيين، مثل: ميخائيل باختين، وفينوغرادوف، وغريفتسوف، وإيف تاديه، وبيير غيرو...؛ ومرحلة الموضوعة أو التيمة مع غاستون باشلار، وجان ستاروبنسكي، وبيير ريشار...؛ ومرحلة (مابعد الحداثة) التي ركزت على مجموعة من المفاهيم والقضايا ، مثل: التأويل، والتفكيك، والتاريخ، والبيئة، والمصادر ، والجنوسة، والجنس، والاستشراق ، والجمالية، والقراءة...وما يهمنا في هذا الصدد، نظريات القراءة التي تبلورت مع مجموعة من الأسماء، كولفغانغ آيزر(Izer)، وهانز روبير يوس(Jauss)، وأمبرطو إيكو(U.Eco) ، ورولان بارت (R.Barthes) ، وميشيل شارل (M.Charles) ، وتزتيفان تودوروف (Todorov) ، ورايمون ماهيو (Raymond Mahieu) ، وفرناند هالين (F.Hallyn) ، وستانلي فيش(Stanly Fish)، وميشال أوتن (Otten) ، وروبرت إسكاربيت(R.Escarpit)...

المبحث الأول: سياق الاهتمام بنظريات القراءة

لم يظهر الاهتمام بالقارىء أو المتلقي إلا بعد مرحلة البنيوية والسيميائيات التي ركزت كثيرا على النص، بشكل من الأشكال، وأقصت بشكل كلي مفهوم المؤلف والمرجع والسياق والإحالة. وكان التركيز على النص باعتباره مجموعة من البنيات الداخلية

المغلقة، وعالما من العلامات اللغوية والأيقونات البصرية. بيد أن النص في منظور السيميائيات أخذ حيزا كبيرا من الاهتمام على حساب القارىء الذي اهتم به رولان بارت، وتودوروف، وأمبرطو إيكو. ومن ثم، فقد جاءت نظريات القراءة في مرحلة (مابعد الحداثة)(1960-1980م) لتعيد الاعتبار للمتلقي، بعد أن تسيد المؤلف زمنا طويلا مع علماء النفس ومؤرخي الأدب وكتاب السير الذاتية. وبعد ذلك، استأسد النص مع البنيويين والسيميائيين لمدة لابأس بها.

وعليه، فلم يبرز دور القارىء إلا مع نظريات (مابعد الحداثة) (Postmodernisme) ، وتطور النظريات الحديثة كالتأويلية، والفينومينولوجيا، والتداوليات، والنقد الثقافي، والنقد النسائي، والتاريخية الجديدة... ومن ثم،" برز دور القارىء كعنصر فعال في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك والسرد والقص. ولعل مايزيد في صعوبة تحديد هذه المدرسة هو إفادة ممارسي هذا النوع من النشاط النقدي من الطروحات الحديثة سواء اللغوية منها أو النفسية أو الحفرية أو البنيوية أو التقويض أو مكتشفات النقد النسائي. ولما لم يكن لهم مدرسة توحد غايتهم أو تحدد منهجيتهم، فإن كل من اهتم بالقارىء أو القراءة هو منتسب وإن لم ينتسب إلى هذا التوجه: سواء كان هو رولان بارت أو كان هارولد بلوم. والأسماء التي ترتبط بهذا النوع من النقد هي في الأصل الأسماء الألمانية، خاصة التي قامت على مقولات التاقد الهولندي رومان إنغاردن، أمثال: فولفغانغ آيزر وهنز روبرت يوس. أما على الجانب الأمريكي، فهناك نورمان هولاند وجيرالد برنس، وغيرهم كثير."[321]

بيد أن الاهتمام بالقارىء كان قبل فترة (ما بعد الحداثة) بكثير، فقد ظهر نوع من العناية بالمتلقي حتى مع البنيويين والسيميائيين أنفسهم، وكذلك مع الشعراء والكتاب والمثقفين. وإذا كانت البنيوية اللسانية قد أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ، وكل

[321]- د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص:190-191.

مايمت بصلة إلى المرجع ، فإن البنيويين الجدد،مثل: تزتيفان تودوروف ، وجاك دريدا، وجوليا كرستيفا ، ورولان بارت، وأمبرطو إيكو، وميكائيل ريفاتير... قد أولوا أهمية بالغة للقارئ؛ لما له من دور هام في فهم النص وتفسيره وتأويله. ومن الإشارات الأولى إلى دور القراء ما نجده في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد إدغار ألان بو(Edgar Allen Poe) ، وما كتبه شارل بودلير(CH.Baudlaire)، والشاعر الرمزي **فاليري** (Valery) الذي قال:"لأشعاري المعنى الذي تحمله عليه".[322]

ومهما يكن من أمر،" فإن الاهتمام بالقارىء جاء كرد فعل على إهمال السياق الخارجي ، وصب الاهتمام على النص ذاته(مقولة النقد الجديد)، فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماما، ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه. من هنا، كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارىء، وبعملية القراءة، وتحديد معنى النص وتأويله. ولئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارىء أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارىء؟ وكيف يستقبل النص ويتلقاه؟ لم تكن مطروحة. وقد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارىء أو هويته هي محور العملية النقدية."[323]

هذا، وقد صنفت نظريات القراءة جنس القراء إلى عدة أصناف، حيث يمكن الحديث عن: القارىء النموذج عند أمبرطو إيكو، والقارىء الجامع عند ميكائيل ريفاتير، والقارىء الخبير عند فيش، والقارىء المرتقب عند وولف (Wolf)، والقارىء القصدي عند إيفيس شفيل(Yves Chevel)، والقارىء المثالي عند آيزر، والقارىء الخيالي عند آيز أيضا، والقارىء الضمني عند آيزر كذلك، والقارىء الملتزم، والقارىء المستهدف، والقارىء المورط، والقارىء المسقط، والقارىء التاريخي،...

---

[322] - Paul Valéry : **OEUVRES**.ed.Pléade.Paris.

[323]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه،ص:191.

هذا، وقد تحدثت نظريات القراءة عن الخبرة الافتراضية عند المتلقي، فاشترطت فيه مجموعة من الخبرات: كأن يمتلك الخبرة العادية، والخبرة اللسانية، والخبرة المعجمية، والخبرة الإيديولوجية، والخبرة التواصلية، والخبرة المنطقية، والخبرة المعرفية، والخبرة الأخلاقية، والخبرة التاريخية، والخبرة الثقافية، والخبرة النفسية، والخبرة الافتراضية...[324]

كما حددت مجموعة من الآليات التي تعتمد عليها نظريات القراءة، كالمسافة الجمالية، وأفق انتظار القارىء، وملء الفراغات، والخطة الإستراتيجية، والقطب الفني والجمالي، والقطب الدلالي،والتناص، والسياق، والوقع الجمالي، والتأويل،والاتصال الأدبي،والمعنى، والنص المغلق، والنص المفتوح، والصورة الذهنية، وفجوات النص، والتفاعل، والروابط والاستنتاجات، والمعرفة الخلفية، والإطار المرجعي،والأعراف والتقاليد والقواعد، والتجربة المألوفة،والاستجابة، ولذة النص،وإشباع الرغبة، ومتعة القراءة، والهوية الذاتية... ومن ثم، فقد كانت نظريات القراءة تتبع منهجية قائمة على الإدراك التوقعي والافتراض المسبق، والفهم الداخلي للنص، والتأويل السياقي والذاتي.

المبحث الثاني: نظــريات القــراءة

ليست هناك نظرية واحدة تهتم بالقراءة، بل هناك قراءات متعددة ومختلفة ومتباينة، فكل قراءة تحلل النص الأدبي في ضوء منهج معين، ويمكن تحديد بعض هذه القراءات التي يمكن حصرها في: القراءة الفينومينولوجية، والقراءة النفسية، والقراءة التأويلية، والقراءة الشعرية، والقراءة السوسيولوجية، والقراءة السوسيونقدية، وبلاغة القراءة، والقراءة السيميائية، وجمالية التلقي أوالتقبل، والقراءة التواصلية...

---

[324]- نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط،المغرب، الطبعة الأولى 2009م، صص:128-142.

المطلب الأول: القــراءة السيكولوجية

تقوم القراءة النفسية أو السيكولوجية بقراءة النص الأدبي في ضوء المقاربة النفسية، برصد اللاشعور النصي واللاوعي الأدبي داخل النصوص الأدبية إن فهما وإن تفسيرا. ويعلم الكل بأن القراءة النفسية بدأت مع سيغموند فرويد(S.FREUD) الذي اكتشف منطقة اللاشعور، وربط هذه المنطقة بالأنا والأنا الأعلى، واستكشف مجموعة من العقد كعقدة أوديب، وعقدة إلكترا، وعقدة النقص. كما تحدث عن مجموعة من المفاهيم النفسية كالتعويض، والكبت، والتسامي، وزلات اللسان... وتبعه تلامذته في ذلك، فقد ركز يونغ (YOUNG)على اللاشعور الجمعي، واهتم أدلر(ADLER) بنظرية النقص. كما درس شارل بودوان(Ch.BAUDOUIN) العقد النفسية في مجال الإبداع الفني، واهتمت مارت روبير(MARTHE ROBERT) بنشأة الرواية بالتركيز على عقدة أوديب.

ولا ننسى القراءات التي قام بها كل من بارليت، وميشيل مورون، وجاك لاكان، وجان بيلمان نويل(Jean Bellemin-Noël) الذي اهتم بالقراءة النفسية واللاشعور النصي ، ودراسة النص في مرحلة ما قبل الطبع[325]. بيد أن القراءة النفسية تركز كثيرا على الجوانب النفسية الشعورية واللاشعورية، وتهمل الجوانب النصية والجمالية والاجتماعية والتاريخية؛ مما سيدفع القراءات اللاحقة إلى تجاوزها، والبحث عن بدائل منهجية أخرى.

المطلب الثاني: القــراءة التأويلية

من المعروف أن التأويل هو شرح وفهم وتفسير، والبحث عن المعاني التي يزخر بها النص أو الخطاب في علاقته بالمبدع أو في

[325] - Jean Bellemin-Noël: **Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz**, Paris: Larousse, 1972.

صلته بالسياق والمرجع والإحالة والمقصدية. ومن ثم، فقد ابتدأ التأويل مع تحليلات فرويد النفسية؛ لأن مايقوم به هذا المحلل النفسي هو مجرد تفسيرات وتأويلات شعورية ولاشعورية.كما أن الظاهراتية والفينومينولوجية عبارة عن مقاربة تأويلية ليس إلا.

وإذا كان هوسرل قد شغل قراءته التأويلية في فهم النصوص الدينية وتفسيرها، فإن هانز جورج غادامير قد طبقها في تفسير النصوص الأدبية وتأويلها. وهكذا، يحاول غادامير ، في كتابه(**الحقيقة والطريقة**) (1975م) ، أن" يبرهن أنه مهما كانت نوايا المؤلف، فإن معنى العمل الأدبي لاينضب أبدا إذا أخذنا هذه النوايا بعين الاعتبار. فالعمل الأدبي ليس جامدا، بل يمر عبر سياقات تاريخية وثقافية مختلفة. وتمكن هذه الحقيقة وجود معان جديدة ومختلفة يتم تصورها في العمل، والتي لايمكن أن يكون قد تصورها المؤلف أو الجمهور المعاصر. ليس ثمة إمكانية معرفة أي نص في سياق أدبي نقي أو كما هو تماما، إذ يتوقف ما ينقله العمل لنا على طبيعة الأسئلة التي نطرحها على هذا النص، وعلى قدرتنا أيضا على فهم السياق التاريخي الذي تم فيه كتابة العمل وتصوره. فيمكننا أن ندخل في العالم الغريب لأعمال الأدب الماضية ، ولكننا دائما ندمج هذا العالم الغريب في عالمنا الخاص."[326]

ويرى غادامير أن تأويل النصوص والأعمال الأدبية يتم عبر التحيز واستكشاف العادات والتقاليد التي تشترك فيها جميع مؤلفات الأدب. كما ينبغي الاعتماد أيضا في القراءة التأويلية على الأعمال الكلاسيكية، ومراعاة الكاتب والعمل والسياق التاريخي، ويسمى هذا بدائرة التأويل.

ويمكن أن نستحضر ضمن القراءة التأويلية الناقد الأمريكي ي. د.هيرش جونيور الذي تأثر كثيرا بفلسفة هوسرل الظاهراتية. فقد انتقد كثيرا ماذهب إليه هايدغر وغادامير، وإن كان يشترك مع غادامير في بعض النقط الجوهرية ليس إلا. ويحاول هيرش، في كتابه(**الصدق في التفسير**) (1967م)، أن يبرهن بدوره بأن

[326]- ديفيد كارتر: نفسه،ص:89.

ثمة"تفسيرات صحيحة ومختلفة للنص ، ولكنها كلها يجب أن تكون متوافقة مع المعنى المقصود من قبل المؤلف. كما يتفق هيرش مع غادامير أن العمل يمكن أن يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة، ولكنه يميز بين المعنى والأهمية. وتبقى المعاني غير متغيرة، ولكن أهمية العمل يمكن أن تتغير عندما يتغير السياق التاريخي."[327]

بيد أن السؤال الأساس والجوهري هو: كيف نعرف نوايا الكاتب؟ وكيق يمكن الأخذ بأن المعاني لاتتغير ، ولكن الذي يتغير هو أهمية العمل مع مرور الوقت. لكن الواقع يبين لنا أن المعاني تتغير بدورها من ناقد إلى آخر. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر في كتابه(**النظرية الأدبية**):" لايقدم هيرش الافتراض أن يمكننا دائما معرفة نوايا المؤلف. إذ يمكن أن تكون الآن غير قابلة للاكتشاف، ولكن هذا لايغير موقفه الفلسفي الأساسي: أن المعنى الأدبي بطريقة ما مطلق، ويقاوم التغيير. وإن عمل النقاد هو إعادة بناء النوع الأدبي الجوهري للنص. ويقصد هيرش بذلك الأعراف الجمالية العامة، ونظرة العالم التي تقرر معاني المؤلف المقصودة.

إن مشكلة نهج هيرش هو أنه يفترض أن المعنى يمكن أن يوجد بصرف النظر عن اللغة التي يعبر من خلالها. وثمة مشكلة أخرى هي أنه، في أغلب الأحيان، وبشكل افتراضي من المستحيل إيجاد فوارق واضحة جدا بين مايعنيه النص لمؤلفه وقت إنشائه، وما يعنيه للناقد الحديث، فالخط الفاصل بينهما لايمكن رسمه ببساطة."[328]

وهكذا، لاتطرح التأويلية الهيرمينوطيقية مع هيرش منهجية معينة، ولاطريقة محددة في القراءة، لأن القراءة لها علاقة بموهبة الفرد وتجربته الشخصية وثقافته" غير أنه إذا كانت القراءة ترتبط بالحدس، وإذا كان هذا الأخير وظيفة لعوامل فردية، فإنه يوجد في هذه الحالة معيار لتصديق القراءات. وفي المقام الأول، فكل قراءة يجب أن يكون لها انسجامها الداخلي الذي يقوم بإعطاء صورة عن

---

[327]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:90.

[328]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:90-91.

انسجام العمل الأدبي. لكن هناك أيضا انسجام خارجي، فالقراءة لايمكنها أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية (التاريخية، واللغوية، إلخ...) التي تتعلق بالعمل الأدبي. وتبعا لذلك، فإن قراءات مختلفة يمكن أن تكون متعارضة ، ذلك لأن أي تأويل ما لايجب أن يكون احتماليا فحسب، بل وأكثر احتمالا من تأويل آخر، وهناك معايير للتفوق النسبي..."[329]

هذا، وتستند القراءة التأويلية عند بول ريكور إلى الدائرة التأويلية التي تتكون من مرحلة ماقبل الفهم، ومرحلة الفهم، ومرحلة التأويل التي تستحضر الذات والإحالة والسياق. وهكذا، تكون القراءة الـتأويلية مرتبطة أشد الارتباط بخاصية التأويل الذاتي والسياقي.

المطلب الثالث: القـــراءة التفكيكية

ترتبط القراءة التفكيكية بالفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا ، و هذه القراءة هي منهجية وليست منهجية، وهي قراءة وليست قراءة. بمعنى أن قراءته تقع بين بين، بين الداخل والخارج، بين البنية والسياق. ومن ثم، فهي تعتمد على الاختلاف، والتقويض، والتفكيك، والتشتيت، والتأجيل. وقد استهدفت التفكيكية المقولات المركزية الغربية بالنقد والتقويض ، وتحطيم اللوغوس، والطعن في الميتافيزيقا الغربية التي تعتمد على العقل والحضور، كما انتقدت الدال الصوتي الذي يحيل على المؤسسات المهيمنة، واستبدلته بالدال الكتابي الذي يترك وراءه آثار الكتابة وبصماته الخالدة. ودافع جاك ديريدا عن الغياب في مقابل الحضور المؤسساتي، ولم يعترف بالأجناس الأدبية، بل تعامل مع الأعمال والكتب والآثار بشكل كلي. ومن ثم، تقوم القراءة التفكيكية على تغييب الانسجام، وتقويض النظام، وتشتيت العضوية الكلية، والبحث عن المتضاد والمتناقض والمختلف والمتنوع ، في إطار ثقافة متعددة ومتنوعة ومختلفة تنمحي فيها الأصول والهويات والأعراق. وإذا كانت القراءة

[329]- رولان بارت وآخرون: **نظريات القراءة**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللادقية، سورية، الطبعة الأولى سنة 2003م، ص:90.

التفكيكية منهجية فلسفية، فإن التفكيكيين الأمريكان كبول دومان(Paul De man)، وهيليس ميلر(Hillis Miller)، وهارولد بلوم (Harold Bloom)، وجوفري هارتمان (Geoffrey Hartmann)، قد حولوها إلى قراءة أدبية وسيميولوجية وبلاغية، ضمن ما يسمى بمدرسة ييل(Yale).

المطلب الرابع: سوسيولوجية القراءة

يقصد بسوسيولوجية القراءة البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة، بالتركيز على الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك . بمعنى أن القراءة السوسيولوجية هي قراءة تجريبية تدرس ثلاثة مكونات مهمة في عملية الإبداع هي: الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك. ويمثل هذه السوسيولوجية **روبير إسكاربيت(Robert Escarpit)** الذي يتتبع سير الكتاب والمبدعين، ويرصد أصولهم الاجتماعية والمهنية والأسرية. كما يناقش هذا الدارس الاعتبارات المادية ومشكل التمويل في ارتباطها بالكتابة والنشر والتوزيع. وقد بين الدارس أن باريس هي أكبر مدينة استوعبت مجموعة كبيرة من المبدعين والكتاب والمثقفين، ويذهب أيضا إلى أن الكاتب يعيش عن طريق التمويل الذاتي عبر استفادته من حقوق الطبع والنشر، ومن تمويل خارجي يتمثل في الجوائز ومؤسسات رعاية الآداب. أما على مستوى النشر، فهناك عمليات ثلاث: عملية اختيار الكتاب من قبل لجن القراءة، وعملية الطبع التي ترتكن إلى مجموعة من التقنيات الجمالية والاصطناعية التي تسمح بتسويق الكتاب، وعملية التوزيع التي ترافقها عمليات الإشهار والإعلان. أما الاستهلاك، فيتربط بالجمهور، فهناك الجمهورالمثقف في مقابل الجمهور الشعبي العادي.

ويعتقد روبير إسكاربيت أن الكاتب إنما" يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع

الأمل أواليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله. ومن هنا، رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء".[330]

علاوة على ذلك، فقد قدم جاك لينهاردت وبيير جوزا بحثا تجريبيا في موضوع القراءة، في ضوء سوسيولوجية الأدب والقراءة التجريبية الميدانية [331]. ومن هنا، فسوسيولوجية الأدب هي قراءة تجريبية للمنتوج الأدبي أقرب إلى المنظور الاقتصادي والتجاري والإحصائي منه إلى المنظور النصي والجمالي.

المطلب الخامس: فينومينولوجية القـــراءة

من أهم نظريات القراءة في الحقل الثقافي الغربي، نذكر: القراءة الفينومنولوجية أو القراءة الظاهراتية مع هايدجر، وهوسرل، وغادامير...، تلك القراءة التي ترى أن القارىء عبارة عن ذات واعية تتفاعل مع النص ، وتمنحه وجوده . بمعنى أن الظاهراتية تعقد اتصالا إدراكيا وتفاعليا بين الذات والموضوع، فلا ذات بلاموضوع، ولاموضوع بلا ذات. ومن ثم، " فقد ارتبطت الهرمينوطيقا بعد فيلهام ديلتي بالظاهراتية عن طريق هايدجر. فاتخذت طابعا وجوديا، وكشفت عن الوجود نفسه للذات التي تؤول. وبالطبع، فقد غاب التطور الفلسفي الخاص لإشكالية الهرمينوطيقا عن محاولة التطوير هذه."[332]

هذا، وتعتمد الظاهراتية على الفهم والتفسير والتأويل والقصدية . ومن ثم، فقد ذهب رومان إنجاردن (Roman Ingarden) إلى أن

---

[330]- حسين الواد: **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، المغرب، الطبعة الثانية سنة 1985، ص:79.

[331] - J.LEENHARDT et P.JOZA: **LIRE LA LECTURE**,Lasycomore,Paris,1982.

[332]- رولان بارت وآخرون: **نظريات القراءة**، ص:88.

الإنتاجات الفنية هي موضوعات قصدية لاتتحقق إلا بعد تلقيها وقراءتها. ومن هنا، فالأعمال الفنية والجمالية هي أعمال مفتوحة دلاليا، وبنيات غير مكتملة، تستوجب من القارىء إتمامها، وملء فجواتها وثغراتها وبياضها حسب أفق توقعاته " فهذه "اللاتحديدات" تحتاج إلى من يزيلها بملء فراغات النص وبياضه، وهذا هو الدور الذي يضطلع به القارىء الذي ينتج منه تحقيق الموضوع الجمالي للنتاج. فانطلاقا من البنية الخطاطية للنص، تنقلنا القراءة إلى الموضوع الجمالي بصفته تحققا فعليا لهذا النص، وذلك بفضل ما يقوم به القارىء من تحديدات استكمالية، ومن تحيين للإمكانيات، وملء للفراغات.

غير أنه ليس هناك تحقق مثالي للنص الأدبي والنتاج الفني بشكل عام، ولا تحققان متماثلان له حتى وإن كانا لنفس القارىء، لأن ذلك مرتهن بالخبرات الشخصية والأمزجة والرصيد المعرفي والمتغيرات الزمنية والمكانية وغير ذلك.[333]"

أما هانس جورج غادامير، فقد رأى أن القراءة تعتمد على الفهم الذي يقوم بإسقاط مفاهيم سياقية تاريخية وأحكام مسبقة على النص، لتأتي مرحلة التأويل التي تواجه تلك الأحكام المسبقة بمعطيات النص. أما في مرحلة التطبيق، فيتم التقابل بين قراءات تأويلية مختلفة . وما يذكر من حسنات لغادامير أنه بلور مفهوم " **أفق انتظار القارىء"** الذي وظفه يوس توظيفا إيجابيا في نظريته الجمالية في مجال القراءة والتقبل.

كما نجد هذا التصور الظاهراتي عند الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، حينما تحدث عن مفهومه في كتابه **(ما الأدب؟)**. ففيه يقدم إجابة كاملة عن القراءة، وماهية الكتابة، ووظيفتها من خلال تفاعل الذات مع الموضوع. إن الأدب في نظر سارتر" ليس شيئا في ذاته، وإنما هو كيان معطل يتحقق وجوده بفعل القراءة. فالعمل الأدبي خذروف غريب لاوجود له إلا بالحركة. ولابد، لإبرازه إلى الوجود،

---

[333]- عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:180.

من فعل عيني يدعى القراءة، ووجود هذا الخذروف لايدوم إلا بمقدار ماتدوم هذه القراءة، أما خارجا عن ذلك، فلاوجود إلا لخطوط سوداء على الورق.
عند القراءة نتوقع وننتظر؛ نتوقع نهاية الجملة الأولى والثانية والصفحة الموالية. وننتظر أن نتأكد هذه التوقعات أو تدحض؛ لذلك فإن القراءة تتكون من مجموعة من الفرضيات، من أحلام تتبعها يقظة ومن آمال وخيبات.
والموضوع الأدبي ليس معطى في اللغة أبدا، على الرغم من كونه يتحقق من خلالها؛ إنه بطبيعته صمت ومناقضة للكلام. وهكذا، يمكننا أن نقرأ ألف كلمة مضمومة في كتاب دون أن ينبثق معنى الأثر؛ ذلك أن المعنى ليس مجموع الكلمات، بل هو كليتها العضوية، ولايستطيع القارىء أن يصل إلى نتيجة إلا إذا وضع نفسه دفعة واحدة، وبدون مرشد تقريبا على مستوى هذا الصمت.[334]"
وهكذا، فالقراة الظاهراتية تدرس النص الأدبي في ضوء التصورات الفينومينولوجية والتصورات الوجودية، حيث يتم الربط بين الذات القارئة والنص الموضوع في علاقات فلسفية تفاعلية وجدلية.

المطلب السادس: سيميائية القـــراءة

ترتبط سيميولوجية القراءة برولان بارت ارتباطا وثيقا، فهو الذي بلور لذة النص في إطار التعامل مع النص، وهو الذي أعلن موت المؤلف في كتابه(**درس السيميولوجيا**) [335]، وقد اعتبر بارت أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ ، فما عليه إلا أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى، وينبغي على المؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد - إذاً- في نظره قراءة، وميلاد القارئ مرتبط بموت الكاتب.

---

[334]- محمد مريني: **سيكولوجية القراءة**، دار النشر جسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:117.
[335]- رولان بارت**: درس السيميولوجيا**، ص:83-87.

ومن هنا، يتألف النص" من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا: فالقارئ إنسان لاتاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال".[336]

ومن جانب آخر، فقد اهتم أمبرطو إيكو بالقراءة، وميز بين القراءة المنغلقة والقراءة المنفتحة. كما ميز بين النص المغلق والنص المفتوح كما في كتابه(**الأثر المفتوح**)(1965م)[337]. ويرى الناقد المغربي عبد الرحمن بوعلي أن " جمالية التلقي ليست إلا تطويرا لما ذهب إليه أمربطو إيكو من قبل. أضف إلى ذلك، أن أمبرطو إيكو نفسه عاد، فطور في مؤلف آخر هو(**القراءة في الحكاية**) (1979م) ما أصبح يسمى بسيميائية القراءة، وهي منهجية في القراءة تعتمد على المتلقي الذي لم يعد يكتفي بموقفه السلبي تجاه العمل الأدبي، وتعتمد في أطروحاتها النقدية على ما يسمى بتداولية النص. ومنذ الوهلة الأولى، يتبين لنا أن منهج إيكو النقدي السيميائي يعتمد على فاعلية القارىء التي يعتبرها في البداية من طبيعة استدلالية، فأن نقرأ معناه أن نستنبط ، وأن نخمن، وأن نستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده وإما أن تصححه، وفي عمله التخميني هذا يتعرض القارىء بما يسميه إيكو بموسوعته ، وإذا أردنا، فالأمر يتعلق بنوع من

---

[336]- رولان بارت: نفسه،ص: 87.

[337]- أمبرطو إيكو: **الأثر المفتوح، ترجمة**: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الثانية سنة 2001م.

الترسانة من الأفكار أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل، ويجد فيها كل ماهو رائج في السياق السوسيو- ثقافي."[338]

ويقترح ميكائيل ريفاتير، في كتابه(**سيمياء الشعر**) (1978م)، قراءة سيميائية لدراسة النص الأدبي، متجاوزا قراءة البنيويين للنصوص الأدبية، ليربط القراءة السيميائية باستكشاف البنيات الأساسية المولدة للنصوص على غرار النحو التوليدي الذي يعتني بدراسة البنى العميقة التي تتحكم في البنى السطحية للجمل. وفي هذا النطاق، يقول دافيد كارتر في كتابه(**النظرية الأدبية**)**:**" يهاجم مايكل ريفاتير تفسير كل من جاكبسون وليفي شتروس لقصيدة بودلير:" **الدردشات**". ويظهر ريفاتير أن السمات اللغوية التي يزعمون أنهم قد اكتشفوها في القصيدة لايمكن أن يتصورها القارىء مهما كان مطلعا. وأن العديد من الميزات التي يركزون عليها ليست جزءا من البنية الشعرية التي يختبرها القارىء. تعتمد قراءة جاكبسون وشتراوس على معرفة مصطلحاتهم التقنية. يناقش ريفاتير في كتابه(**سيمياء الشعر**) أن العناصر في أية قصيدة كثيرا ما تخرج عن النحو المعتاد. ويجب على القارىء أن يعرف كيف يتعامل مع مثل هذه العوامل غير القواعدية . وهذا يعني تطوير كفاءة خاصة. فالقارىء يفترض وجود مصفوفة بنيوية، غالبا ما تكون جملة واحدة أو عبارة، وقد لا تظهر فعلا في القصدية ، بل هي مثل جملة مثالية، وبحد ذاتها تشبه الأحكام الأساسية التي يفترضها النحو التوليدي عند نوام تشومسكي. ويتم تعديل هذه الجملة أو العبارة المثالية في الكلام أو الاستخدام الفعلي(مايدعوه ريفاتير هايبوغرامات). وقد يكون هذا النمط من قراءة القصيدة مفيدا بشكل خاص في تفسير القصائد التي تتعارض مع قواعد النحو العادية (مثل الكثير من قصائد إميلي ديكنسون)، ولكن هذا النمط من القراءة محدود في تطبيقه، وكثيرا ما يؤدي إلى العموميات التي لاتفسر لماذا تكون أية قصيدة معينة مؤثرة بشكل خاص."[339]

---

[338]- رولان بارت وآخرون: **نظريات القراءة**، ص:11.

[339]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:94-95.

وعليه، تركز سيميائية القراءة على المتلقي باعتبارها قارئا مفترضا خبيرا له خبرة كبيرة في إعادة بناء النص تفكيكا وتركيبا، باستكشاف البنيات النصية المضمرة، والبحث عن كيفية بناء الدلالة والمعنى عن طريق المكونات الشكلية والجمالية.

المطلب السابع: بلاغـــة القـــراءة

ترتبط بلاغة القراءة مع ميشيل شارل (Charles Michel) ارتباطا وثيقا منذ أن كتب كتابه(**بلاغة القراءة**) سنة 1977م[340]. وإذا كانت جمالية التقبل مع يوس قد اهتمت بالتلقي، فإن بلاغة ميشيل شارل اهتمت بأثر هذا التلقي. ولم يهتم ميشيل شارل بالتأويلية التي تبحث عما يقوله النص، بل كان اهتمامه منصبا على الكلمات وماتريد قوله، لكن ذلك في علاقة تفاعلية بين القارىء ولغة النص الأدبي. ومن ثم، فبلاغة القراءة هي قراءة للخطاب في حالة استقباله وتلقيه، أو تقبله كأثر للتلقي. وإذا كان القارىء مجرد دور، فإن القراءة تجربة وعلاقة مسجلة داخل النص الأدبي تشكل جزءا منه. ومن ثم، فإن النص الأدبي عبارة عن آليات لغوية وبلاغية تفرض على القارىء نوع القراءة التي ينبغي اللجوء إليها. كما نلاحظ أن القراءة عند مشيل شارل قراءة بنيوية ترصد البنيات البلاغية الشكلية وأثرها في مستوى التلقي. ومن هنا، يكون شارل قد تأثر بالبنيوية اللسانية والسيميائيات. ومن ثم، فالقراءة عند ميشيل شارل قراءة انحرافية عن المعنى الجاهز للنص، والبحث عن المعنى الأسمى للنص دون التوقف عند حد معين، وملء البياضات والثغرات والفجوات التي تزخر بها النصوص والخطابات الأدبية . ومن ثم، يستكشف ميشيل شارل البنيات التأويلية للنص. بيد أن الباحث لم يتخلص بعد من " ثقل التراث البلاغي المعياري ذي الحمولة الميتافيزيقية."[341]

---

[340] -Charles Michel:**Rhétorique de la lecture**,Paris,Seuil,1977.

[341]- عبد الواحد المرابط**: السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، ص:178-179.

المطلب الثامن: جمالية التلقي أوالتقبل

تعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية، وتنسب لجامعة كونستانس، ومن ممثليها : **ياوس** و**آيزر.** ولا ننسى كذلك الناقد الأمريكي ستانلي فيش الذي اهتم كثيرا بنظرية الاستقبال. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية، كأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة.

وعليه، تهتم نظرية التلقي بكيفية تلقي النصوص والخطابات، وتبيان الوسائل والطرائق التي تتم بها عملية استقبال الكتابات الإبداعية. ومن بين هذه السبل: الافتراض التوقعي المسبق، حيث يلتجىء المتلقي إلى طرح فرضيات وأسئلة متعلقة بالعمل بشكل مسبق، قبل الدخول إلى القراءة والتحليل والتأويل، وآلية الربط والاستنتاج التي تنبني على خلق الروابط الذهنية واللغوية لخق اتساق النص وانسجامه من أجل إزالة غموض النص وإبهامه. ومن ثم، تقوم لسانيات النص في هذا المجال بدور هام في تعميق المتلقي بمجموعة من الأدوات في مجال الاتساق والانسجام. وهناك أيضا ملء الثغرات في النص. ويعني هذا أن الكاتب يترك بياضات فارغة تحتاج إلى ملئها عن طريق التأويل والتفسير والاستنتاج الدلالي والمقصدي. فالقارىء يسعى جاهدا لملء الفراغات والبياضات ، والإجابة عن نقط الحذف والصمت والرفض. وهناك مجموعة من الإشارات والأدلة وآثار النص التي يتركها المبدع لتكون نبراسا للمتلقين، فيقوم بتفكيك هذه الإشارات اللغوية والعلامات السيميائية إن تشريحا وإن تأويلا ، وذلك كله لبناء المعنى المفترض الذي يتغير في الزمان والمكان، ومن قارىء إلى آخر حسب تغير الظروف التاريخية ، وتحول السياقات الخارجية. وهناك مفهوم التوقع، فهناك أعمال تراعي أفق انتظارنا، وأعمال تخيب أفق انتظارنا، وأعمال تؤسس أفق انتظارنا. فالأعمال الحداثية هي التي

تنتهك أفق انتظارنا لتؤسس أفقا جديدا . وقد تكون القراءة عمودية أو أفقية أو مائلة ، وقد تبدأ القراءة من البداية أو الوسط أو النهاية.
وهكذا، يبحث وولفغانغ آيزر، في كتابه (**عملية القراءة**) (1978م)، في أبرز" الإستراتيجيات المستخدمة في بناء النص ومخزن التيمات أو المواضيع والتلميحات المستخدمة . ولقراءة وفهم العمل يجب علينا أن نكون بالفعل على دراية بالرموز التي تستخدمها هذه القراءة ، ولكن في الأدب المحفز والجيد، فإن المسألة ليست فقط مجرد إعادة تفسير الرموز المألوفة. إن العمل الأدبي المؤثر يجبر القارىء أن يصبح مدركا بشكل نقدي للرموز المألوفة، ويجعلنا هذا العمل المؤثر نتساءل حول مدى صحة هذه الرموز.ولذلك، فإنه مثال آخر على مادعاه الشكلانيون بالإفراد أو التغريب . وبالنسبة لآيزر، إن القراءة النقدية والإدراكية تجعلنا أكثر فهما لوعينا الذاتي. ويسلم آيزر بإمكانيات أن يقدم القراء المختلفون تفسير العمل بطرق مختلفة. بالنسبة له، لا يوجد تفسير واحد صحيح بالنسبة له، ولكن التفسير الصحيح يجب أن يكون داخليا متماسكا. وإن أفضل تفسير هو الذي يمكن أن يوضح أكبر عدد من التفسيرات المتوافقة. كما يجب على التفسير الصحيح أن يكون محدودا ومعرفا من قبل النص نفسه، حيث يجب أن يكون بوضوح تفسيرا لهذا النص وحده، وليس لنصوص أخرى."[342]
ويعني هذا أن آيزر يرى أن المتلقي الحقيقي هو الذي يرتكن إلى القراءة النقدية الإدراكية التي تستشكف الرموز بشكل جيد وواع، وبطريقة عميقة. ومن ثم، فالقراءات متعددة ومتنوعة، لكن القراءة الصحيحة هي التي تتوافق مع معنى النص، وتحترم تماسكه واتساقه وانسجامه ومنطقة الداخلي العضوي، بعيدا عن الإسقاطات الخارجية، والتأويلات البعيدة التي تُقول النص مالم يقله إطلاقا.
وعليه، فقد اهتم آيزر بفعل القراءة نفسها، إذ حدد لها ثلاثة مبادىء أساسية، وهي:القارىء الضمني، والسجل والإستراتيجية، وفكرة النفي باعتبارها ترتبط بالطابع النافي في النص الأدبي. فالقارىء

[342]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:92.

الضمني هو صورة الكاتب المختلفة عن الكاتب الحقيقي والسارد داخل النص، فهو الذي يقوم القارىء ببنائه انطلاقا من النص . وهو النظام والإطار المرجعي للنص. أما الإستراتيجية، فهي مجمل الشروط والخطوات التي يمكن اتباعها لفهم النص وتأويله، كتلك التي حددها أوستن ضمن ما يسمى بشروط النجاح التداولي بين المرسل والمتقبل ، وقد جمعها كرايس ضمن مبدإ التعاون التداولي، ومن بين تلك التوجهات العملية في القراءة: التركيز على منظور معين في القراءة، وإدراك النص ككلية عضوية جشطالتية، وتلخيص النص باستكشاف تيمته وموضوعه، وتتبع خطية النص، وملء البياضات والفراغات والفجوات لإزالة الغموض والالتباس، وخلق الاتساق والانسجام. في حين، يقصد بالسجل تلك العلامات التناصية والمؤشرات السياقية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والثقافية والنفسية التي تساعد المتلقي على تأويل النص، أو هو ما يسمى بالمعرفة الخلفية أو موسوعة القارىء. كما يستهدف النفي إبعاد الإسقاطات التأويلية الخارجية. ومن ثم، تلغي إمكانيات النفي في النص العناصر المألوفة والآتية من خارج النص." فالنص الأدبي ينفي جزئيا القواعد التي يدمجها أو يمتصها، وفي الوقت نفسه يصادر بهذه الحركة النافية على إعادة التقييم الكامل في إطار فعل القراءة الملموس."[343].

ويعني هذا أن النص يخفي نصا آخر، وينفيه بالبياض أو الكلام ، لكن الناقد يبرزه عن طريق آليات التناص والاستنطاق. وهنا، تتعدد الدلالات، وتختلف التأويلات، مادام النفي يملأ البياض والفجوات المضمرة والمخفية.

أما هانز روبير يوس ، فيحاول كتابة تاريخ الأدب على غرار تصورات غادامير، حيث لن يعتمد في تأريخه على سير الكتاب ، ولا على رصد الحركات والمدارس الأدبية، بل اعتمادا على جمالية التلقي. بمعنى أن تأريخ الأدب وتحقيبه سيخضع لمجمل القراءات التي يدلي بها القراء في زمان ومكان معينين؛ لأن القراءة تختلف

[343]- رولان بارت وآخرون: نفسه، ص:149.

في الزمان والمكان. ومن ثم، يوظف يوس مفهوم أفق الانتظار والمسافة الجمالية لمقاربة النصوص الأدبية عبر سياقها التاريخي. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر:" يستخدم يوس مصطلح" أفق التوقعات" للإشارة إلى المعايير التي يستخدمها القراء في أي مرحلة معينة، عندما يريدون دراسة أي عمل من أعمال الأدب. وقد يكون من الممكن إقامة أفق التوقعات لتقييم كيف يمكن لعمل أن يفسر عندما ظهر للمرة الأولى، ولكن هذا لايشوش معنى دائما أو نهائيا. ويجب أيضا ألا يغيب عن البال أن الكاتب يمكن أن يكتب وفقا لتوقعات أيامه، ولكنه أيضا يمكن أن يتحدى هذه التوقعات.وهذا مايحدث غالبا مع الكتاب الذين لايكونون مشهورين في أيامهم، ولكنهم يثيرون إعجاب الكثيرين في عصور لاحقة. إن الهدف من تأسيس أفق التوقعات للعمل هو في نهاية المطاف من أجل السماح بانصهار الآفاق، وجعل كل التصورات الصحيحة عنه في وحدة متماسكة."[344]

وهكذا، يتبين لنا أن مقياس أفق الانتظار هو المعيار الفني الذي يستخدمه يوس لبناء تاريخ الأدب، بتصنيف القراءات إلى قراءات مراعية لأفق انتظار القارىء، وقراءات مخيبة لهذا الأفق، وقراءات مؤسسة له، وهذا ما يسميه أمبرطو إيكو بالقراءة المنغلقة والقراءة المنفتحة.

هذا، ويستند أفق الانتظار عند يوس إلى ثلاثة مرتكزات أساسية، وهي: التجربة السابقة التي يتوفر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النص الأدبي. وثانيا، معرفة الأشكال والتيمات والموضوعات والتناص الذي ينبني عليه النص الأدبي. وثالثا، معرفة التعارض القائم بين اللغة الأدبية واللغة اليومية، أو التقابل الموجود بين الواقع الحقيقي والعالم المتخيل. ومن ثم، فالمسافة الجمالية هي ما تحدثه الأعمال الأدبية الجيدة والحداثية من مسافة بين عالم النص وعالم القراءة، أو ما يحدثه من تفاوت بين ماتعود عليه من نصوص سابقة، ومايطرحه النص الجديد من

[344]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:93.

تغييرات في الأفق الأدبي والذوق القرائي. إلا أن يوس ركز كثيرا على المتلقي، ولم يبال بأثر التلقي كماعند ميشيل شارل في كتابه**(بلاغة القراءة)** (1977م).

وإذا انتقلنا إلى الناقد الأمريكي ستانلي فيش، فيتحدث عن القارىء الخبير أو المؤهل أو المكون الذي يستوجب فيه الناقد أن يمتلك خبرة لغوية ومعجمية ودلالية وأدبية لفهم النص وتلقيه بشكل جيد.ومن هنا، فالمتلقي يجمع بين ماهو واقعي وماهو مجرد. وفي هذا السياق، تقول نوال بنبراهيم:"القارىء الخبير حسب فيش هو مفهوم بيداغوجي يطمح إلى بلورة معلومات المؤلف (بفتح اللام)، وبلورة قدرة القارىء وردود أفعاله التي تكون مثارة من قبل الأول. وبناء على ذلك، يجب أن يمتلك قدرة فهم تراكيبه اللغوية والدلالية، وأن يتوفر على معرفة أدبية ليتكلم لغته.هذا لايعني أنه قارىء تجريدي أو واقعي، ولكنه كائن هجين يقوم بكل شيء من أجل أن يكون خبيرا."[345]

هذا، وقد طور الناقد الأمريكي ستانلي فيش" شكلا من أشكال نظرية الاستقبال ، والذي سماه (**الأسلوبية العاطفية**) .فقد فحص توقعات القارىء على مستوى الجملة ، وناقش بأننا نستخدم إستراتيجيات القراءة نفسها في فهم كل من النصوص الأدبية وغير الأدبية. فمن الممكن تحليل الطريقة التي يستمر فيها القارىء في القراءة، كلمة كلمة، خلال النص. وبالطبع، هذا يغض الطرف عن حقيقة أن القراء غالبا مايقفزون إلى الأمام في توقعاتهم، ويطمحون إلى شكل معين من أشكال الحكم. وثمة الكثير من التخمين أو التوقع المسبق. وإن تجربة القراءة الفعلية ليس تحليل الإجراء المفروض والمصطنع كلمة بعد كلمة. وتميز وجهات النظر هذه أفكار فيش المبكرة كثيرا، ولكن في عمله اللاحق، وهو بعنوان(**هل هناك نص في هذا الصف؟**) (1980م)، يحاول فيش التغلب على القيود المفروضة على نظريته السابقة عن طريق مناقشة أن ثمة مجتمع من القراء يتقاسمون الافتراضات نفسها أثناء عملية القراءة. وهذا

---

[345]- نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، ص:130.

أيضا ما يجعل الأمر أسهل بكثير. بالطبع، للتأكيد على أن الكاتب نفسه هو جزء من هذا المجتمع. وبالتالي، يمكن فهمه بسهولة من قبل ذلك المجتمع."[346]

وتبقى جمالية التلقي أوالتقبل النظرية الوحيدة التي اهتمت بالقارىء اهتماما كبيرا وعميقا، وجعلته محور دراساتها وأبحاثها النظرية والتطبيقية، حتى ارتبطت هذه النظرية بالقارىء إلى حد كبير.

المطلب التاسع: شعريـــة القــراءة

تعتمد شعرية القراءة أو القراءة الشعرية على استكشاف أدبية النص، واعتماد البنيوية اللسانية منهجا في التحليل والمقاربة. كما أن القراءة الشعرية أو البويطيقية هي التي تبحث عن الدلالات المتعددة للنص عبر قراءة شكلية تفكيكا وتركيبا، بالتركيز على التضمين والتعيين، والتركيب والاستبدال، وتجنيس الأنواع الأدبية وغير الأدبية. وقد اهتمت هذه القراءة بالمتلقي كقارىء خارجي وقارىء مفترض داخل العملية السردية. وفي هذا الصدد، يقول تزتيفان تودوروف(T.Todorov):" في الدراسات المتعلقة بالأدب،كنا ننظر في بعض الأحيان- وهذا نادر- إلى مشكل القراءة من خلال وجهتي نظر مختلفتين جدا، الأولى تأخذ بعين الاعتبار القراء في تنوعهم التاريخي أو الاجتماعي، الجماعي أو الفردي، والأخرى تأخذ بعين الاعتبار صورة القارىء كما هي مجسدة في بعض النصوص . أي: القارىء كشخصية، أو كمسرود له، لكن يبقى هناك مجال غير مكتشف هو مجال منطق القراءة الذي لايتجسد داخل النص، والذي هو سابق على الاختلاف الفردي.

وهناك أنواع كثيرة من القراءات. وسأركز هنا – يقول تودوروف- على نوع واحد منها ليس نادرا، وهو قراءة نصوص التخييل

[346]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:93-94.

الكلاسيكية، وعلى الأخص النصوص التي يقال عنها تمثيلية. فهذه القراءة وحدها هي التي تتم كبناء."[347]
وقد توصل تودوروف في دراساته الشعرية والبنيوية إلى أن القراءة الشعرية هدم وبناء وتفكيك. كما أنها قراءة تهتم بقراءة الخطاب صيغة، وزمانا، ومنظورا، ووصفا. ومن ثم، تتكىء هذه القراءة على التدليل، والترميز، والتأويل.

المطلب العاشر: القراءة السوسيونقدية (sociocritique)

يمثل هذه القراءة السيوسيونقدية كل من كلود دوشيه، وريمون ماهيو، وبيير زيما، وفرانسواز كايار...،وتهدف هذه القراءة الاجتماعية النقدية إلى" ممارسة قراءة ذات طابع خصوصي إزاء النص الأدبي، تحترم استقلاليته باعتباره شكلا جماليا، وفي الوقت نفسه، تنصت إلى الطرق التي بواسطتها يتضمن هذا الشكل مايربطه بشكل آخر أو بالآخر الاجتماعي. فالأمر – إذاً- يتعلق بالقيام بهذه الممارسة، شريطة ألا يتدخل أي نظام خارجي ليفرض أي انزياح عن فهم النص، أو ليقلب الرهانات. وعلى العكس من ذلك، سنقول:- يتحدث ريمون ماهيو(Raymond Mahieu)- إن المكتوب الأدبي الذي هو نتيجة متفردة لفاعلية إنتاجية تقع في زمان ومكان معينين، لايمكن أن يتأسس إذا كان سيقرأ خارج أي معرفة بما يبرز علاقاته مع واقع متعدد ، يتجنبه هذا المكتوب، ويشتغل به، مثلما يتأسس عليه. ومثل هذا الاستبعاد الذي لايعطي للمتخيل الذي ينبثق منه النص إلا فضاء إجرائيا منقحا بشكل اعتباطي وكمونا من عدد معين من المواد العضوية بالنسبة إليه، يؤدي إلى قراءة يمكن لنا أن نصفها عن حق بالقراءة المشوهة، بل والمؤسطرة."[348]
ويعني هذا أن القراءة السوسيونقدية هي التي تربط الأدب بالمجتمع، لكن ليس في ضوء الانعكاس المباشر، بل تقرؤه بطريقة جمالية

[347] - رولان بارت وآخرون: نفسه، ص:35-36.
[348]- رولان بارت وآخرون: نفسه، ص:63-64.

مستقلة في علاقة بالواقع المعطى. ومن ثم، يرى كلود دوشيه(Claude Duchet) أن القراءة السوسيونقدية هي التي تجمع بين النصية أو الجمالية الأدبية والواقع الاجتماعي.أي: تمزج بين الأدب كبنية جمالية مستقلة والمعطى السوسيولوجي كما هو حال البنيوية التكوينية للوسيان كولدمان الذي يماثل بين البنية الأدبية المستقلة والبنية الاجتماعية المستقلة بدورها عن طريق الانعكاس غير المباشر. ومن هنا، ترى كايار(F.Gaillard) أن" تدوين النص الاجتماعي في النص الروائي...لايقرأ من خلال الأقوال الإيديولوجية بشكل ظاهر... بل من خلال تضمين هذه الأقوال في السرد، وذلك وفق نمط إدماجي يقوم بعملية التحويل."[349]

وهكذا، يتبين لنا أن القراءة السوسيونقدية تتعامل مع اللاوعي الاجتماعي داخل المتخيل الأدبي من خلال الجمع بين النصية والاجتماعية.وهنا، يتم التشديد على الخلفيات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ضمن لاوعي اجتماعي، يتشكل داخل النص الأدبي فنيا وجماليا.

المطلب الحادي عشر: القــراءة التواصلية

تستوجب القراءة التواصلية أو التخاطبية وجود ثلاثة أطراف: المرسل (الباث-المتكلم- المتلفظ -المرسل - المتحدث-المبدع)، والرسالة(النص-الأدب-الخطاب- التلفظ...) ، والمتلقي(القارىء- المرسل إليه-المستقبل-المتلفظ إليه). ومن ثم، فالباث أو المرسل هو الذي يسنن رسالة ما ،سواء أكانت ذهنية أم وجدانية، ليرسلها إلى المتلقي، ليقوم بدوره بتفكيكها في ضوء سنن مشترك أو لغة يعرفها كل من المرسل والمرسل إليه. بيد أن رومان جاكبسون، في مقاربته التواصلية الوظيفية، يتحدث عن ستة عناصر في عملية التواصل: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها

[349]- رولان بارت وآخرون: نفسه، ص:72.

حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية تأويلية وتفسيرية. وفي هذا النطاق، يقول الباحث التونسي حسين الواد:" لقد اعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المتقبل يعمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها.إلا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لاتتم دائما بسلام. فمهما بذل الباث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا والقارىء متقبلا والأثر يحمل بلاغا. إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادي، فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل. والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يحضر القارىء أثناء القراءة ، فيتجنب به الوقوع في الخطإ. إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية.أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له. وبالتالي، فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء. ومن هنا، حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي. لذلك، كان الغموض في الأثر الأدبي ، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه أشد مايكون."[350]

وبما أن النظرية التواصلية أو الإبلاغية تعتبر الأدب ظاهرة غامضة مليئة بالعلامات الشائكة والرموز العائمة، فلابد أن يقوم المتقبل بتفكيك هذه العلامات تشريحا وتفسيرا، وتأويلها في ضوء تجاربه الشخصية وهويته الذاتية. ومن ثم، تطالب نظرية التخاطب من القارئ " أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارئ، كلما واجه نصا

[350]- حسين الواد: نفسه،ص:74-75.

أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية، بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا، يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها ، فيزداد بها ثراء على ثرائه".[351]
وهكذا، فنظرية التخاطب هي تلك النظرية التي ترتكز كثيرا على دور المتقبل ضمن عملية تواصلية ثلاثية تتكون من الباث والإبلاغ والمتلقي.

المطلب الثاني عشر: القـــراءة الإسلاميـــة

تهدف القراءة الإسلامية المعاصرة إلى قراءة الأعمال والإنتاجات الأدبية في ضوء التصور الإسلامي للفن والأدب، بتمثل المضامين القرآنية ، و الاقتداء بالسنة النبوية، والاحتكام إلى الالتزام الإسلامي نظرية وتطبيقا، والابتعاد عن التصورات الإباحية ، والابتعاد أيضا عن كل الفلسفات العبثية والوجودية، وتجنب الإسفاف اللغوي، وتفادي الغموض والإبهام إلا إذا كان ذلك الغموض فنيا قد وظف في سياقات جمالية مقبولة. أضف إلى ذلك، تدافع القراءة الإسلامية عن الجمال الفني والأدبي، في ضوء معايير ربانية ومقاييس شرعية، كالاحتكام إلى الحق، والاهتمام بالخير والعدل، والدعوة إلى الصدق، والعمل على تحقيق التناسب الفني والجمالي، والعمل على توفير التوازن الوسطي بين ماهو مادي وماهو روحاني. كما تستكشف القراءة الإسلامية مواطن الضلالة والشرك والغي والإلحاد في النصوص والخطابات، فتقوم بتصحيحها وتنويرها بمشكاة الحق والنور الرباني المشع. ومن ثم، فالقراءة الإسلامية قراءة حضارية بديلة تجمع بين المضمون والشكل، بين المادة والنفس، وتهدف إلى تحقيق التوازن، وتغيير الإنسان تغييرا إيجابيا. ومن ثم، فهي ترتكز على التجليات الإسلامية في النص الأدبي شكلا

[351]- حسين الواد: نفسه،ص:75.

ومضمونا ووظيفة، وتستخلصها كملامح وخصائص للاقتداء والاستهداء.
وهناك كثير من الكتاب والنقاد الذين تمثلوا القراءة الإسلامية تنظيرا وتطبيقا ودعوة وتوجيها، ومن بينهم: الشيخ أبو الحسن علي الحسني الندوي ، ومحمد قطب، والسيد قطب، والإمام الشهيد حسن البنا، والسفير صلاح الدين السلجوقي، والدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا، والدكتور أحمد بسام ساعي، ونجيب الكيلاني، وحسن الأمراني، وعماد الدين خليل، وأنور الجندي، وعبد القدوس أبو صالح، ووليد قصاب، وحلمي محمد القاعود، والحسين زروق، وجميل حمداوي، و حكمت صالح،ومحمد فكري الجزار، وعبد الرحمن حوطش، ومحمد إقبال عروي، ومحمد أحمد حمدان، ومصطفى عليان،ومحمد الحسناوي ، وعلي الغزيوي، وإدريس الناقوري، وصالح آدم، وبدر عبد الباسط، وسعد أبو الرضى، وأسامة يوسف شهاب، وحسن الوراكلي، وسعيد لغزاوي، وعبد الرحيم الرحموني، والحسن بوتبيا، ووليد إبراهيم قصاب،و محمد حسن بريغش ، وعدنان رضا النحوي، و محمد مصطفى هدارة، وعبد الرحمن العشماوي...واللائحة تطول.
بيد أن مايلاحظ على النظرية الإسلامية في الأدب والنقد أنها تصب اهتمامها على المضامين والرؤى والرسائل الفكرية، وتغض الطرف عن الجوانب الفنية والجمالية. ومن هنا، لاتنفتح بشكل من الأشكال عن المناهج النقذية الغربية التي لاتتعارض مع التصورات الإسلامية.

المبحث الثالث: التمثل العربي لنظريات القراءة

تمثل بعض النقاد العرب المحدثين والمعاصرين، في دراساتهم وأبحاثهم، القراءات المرجعية، سواء أكنت نفسية أم واقعية أم سوسيولوجية تجريبية، كما عند السيد يس في كتابه(**التحليل**

الاجتماعي للأدب)[352] ، وسمير حجازي في مقاله(**التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة**)(1982م)[353].كما تمثلوا القراءة الإسلامية بشكل لافت للانتباه، إلا أنهم لم يهتموا بشكل من الأشكال بجمالية التلقي أوالتقبل، إلا أن بعض النقاد من المغرب العربي قد أولوها عناية قصوى، ومن بينهم:عبد الفتاح كليطو في كتابيه(**الحكاية والتأويل)**[354]، و(**الأدب والغرابة)**[355] وحميد لحمداني في كتابه (**القراءة وتوليد الدلالة)**[356]،ومحمد مفتاح في كتابه(**التلقي والتأويل)**[357] ، وحسين الواد في كتابه(**مناهج الدراسات الأدبية)**[358]، ، ونوال بنبراهيم في كتابها(**جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي.)** [359]...

المبحث الرابع: تقويـــم نظرية القراءة

يتبين لنا أن نظريات القراءة تهتم بالقارىء والمتلقي على حساب النص والكاتب المبدع. ويعني هذا أن هذه النظريات تهمل العناصر

---

[352]- السيد يس: **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1970م.

[353]- سمير حجازي: (التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة)، **مجلة فصول**، مصر، عدد أغسطس سنة 1982م.

[354]- عبد الفتاح كيليطو: **الحكاية والتأويل**، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

[355]- عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة،بيروت ، لبنان، الطبعة الثانية 1983م .

[356]- حميد لحمداني: **القراءة وتوليد الدلالة**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء،الطبعة الأولى سنة 2003م.

[357]- محمد مفتاح: **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء،الطبعة الأولى سنة 1994م.

[358]- حسين الواد : **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة،الدرا البيضاء، الطبعة الثانية، سنة 1985م.

[359]- نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009م.

الأخرى من العملية الإبداعية، فهناك - إذاً- قفز على التاريخ، والمؤلف، والنص، والمجتمع، والنفس، والذوق....وهذه نظرية جزئية قاصرة لاتصلح للإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه الرئيسة. لذا، فالمنهج التكاملي أو التوفيقي هو أفضل المناهج ؛ لأنه يتناول جميع الجوانب من الأدب، فيدرسها بشكل متكامل. ومن ثم، فالنقد الحقيقي هو الذي يعطي أهمية كبرى للمؤلف، والنفس، والمجتمع، والذوق، والنص، والمتلقي. لكننا لانريد دراسات سطحية باهتة، بل دراسات معمقة في تحليلها لكل عنصر من تلك العناصر.
هذا، ويتساءل حسين الواد حائرا" إن التأمل في ماوصلت إليه الدراسات الأدبية اليوم من نتائج على مستوى التنظير والتطبيق يفضي بصاحبه إلى التساؤل عن أية أرض يقف.[360]" فهل سيركز على الكاتب المبدع، أم سيهتم بالنص، أم يعنى بالقارىء المتلقي؟؟؟:
" أم نجنح مع دارسين آخرين إلى مسعى توفيقي يهادن المتناقضات ولا يحسمها، فنقول: إن الدراسة الأصلح بالأدب هي تلك التي تتناوله من حيث مايؤثر في نشأته من عوامل، ومن حيث ما لنصوصه من جمال في البناء والتركيب والصياغة، ومن حيث مايتلقاه به متقبلوه من انتظارات توفق أو تخيب؟ ولكننا إذا جنحنا إلى هذا الحل التوفيقي وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة محقا في ما نقد به الاتجاه الآخر، لافي ما قرره من حقائق . فالأبحاث التي ربطت الآثار الأدبية بظروف نشأتها محقة جدا في مؤاخذة الاتجاهين الشكلاني والهيكلاني على الهروب من التاريخ، والأبحاث الشكلانية والهيكلانية بأنواعها محقة جدا أيضا في اتهام أبحاث النشأة بالمغالطة في السعي إلى نقل الفكرة(وهي فكرة نتوهمها في الغالب) من لغة الفن إلى لغة الفلسفة والاجتماع. وأبحاث جمالية التقبل محقة جدا، هي أيضا، في اتهام الأبحاث الأخرى بإهمال القراءة والجمهور."[361]
وعليه، فالقراءة الناجعة هي التي تهتم بالنص الموازي والنص الداخلي. وتعتني كذلك بدراسة السياق الخارجي من إحالة، وتاريخ،

---

[360]- حسين الواد : نفسه،ص:80.
[361] - حسين الواد : نفسه، ص:81.

ونفس، ومجتمع، وقارىء، وذات، وثقافة، واقتصاد، وجنوسة، وبيئة، وجنس، وعقيدة... وهلم جرا.

وخلاصة القول: حينما نريد الحديث عن القراءة، فليست هناك في الحقيقة قراءة واحدة أو نظرية قرائية واحدة، بل هناك نظريات وقراءات متعددة ومتنوعة ومختلفة، وهذه القراءات يمارسها ناقد ما أو فيلسوف أو مفكر ما. ومن ثم، فهي تدخل في خانة القراءة. بيد أن النظرية الحقيقية التي اهتمت بالمتلقي، باعتباره طرفا أساسيا في العملية الأدبية والإبداعية، هي سيميائية رولان بارت وأمبرطو إيكو؛ وجمالية التلقي والاستقبال كما عند آيزر، ويوس، وستانلي فيش...

ومن ثم، فقد أغنت نظريات القراءة النقد الأدبي بمجموعة من التصورات النظرية الهامة، وبمجموعة من المفاهيم التطبيقية والمصطلحات الإجرائية التي يوظفها النقاد في دراساتهم من حين إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى. بيد أن نظريات التلقي تعطي اهتماما كبيرا للقارىء من جهة، وتغفل المبدع، والنفس، والمجتمع، والنص الأدبي، والذوق، والأسلوب، والجمال من جهة أخرى. وبذلك، تكون تلك النظريات قاصرة عن الإحاطة بجميع عناصر العمل الأدبي، وتبقى الدراسة التكاملية أفضل منهجية نقدية وأدبية، مادامت تجمع بين كل العناصر المفيدة في فهم العمل الأدبي وتفسيره وتأويله.

وعليه، إذا كان النقد الغربي قد قدم دراسات نقدية عديدة في مجال القراءة تنظيرا وتطبيقا، فمازال النقد العربي غائبا عن تلك التراكمات إن نظرية وإن تطبيقا، مع استثناءات قليلة جدا في المغرب العربي تعد على الأصابع ليس إلا.

الفصل السادس عشر:

نظريـــات التوجـــه الجنســـي

ظهرت مجموعة من النظريات ذات التوجه الجنسي(Theory of sexual oriontation) في الثقافة الغربية ، ولاسيما في الثقافة الأنجلوسكسونية والثقافة الفرنكفونية. والغرض من هذه النظريات الدفاع عن الأقليات الجنسية المضطهدة. وأعني المثليين واللواطيين والشواذ والسحاقيات . ومن ثم، انطلق النقد الأدبي في الاهتمام بالنصوص والخطابات الإبداعية والثقافية لكتاب مشهورين أو مغمورين ، بغية رصد التوجهات الجنسية المعلنة والمضمرة . وقد شكلت نظريات التوجه الجنسي منعطفا لافتا للانتباه في فترة (مابعد الحداثة). وهذا إن دل على شيء ، فإنما يدل على تفكك فلسفات (مابعد الحداثة)، وانحراف توجهاتها، وتأكيد فوضوية المجتمع، والتعبير عن تمرد الإنسان عن المؤسسات الثقافية والأخلاقية والدينية والسياسية والاجتماعية الرسمية. كما تعبر هذه النظريات الجنسية عن انهيار المجتمع الغربي، وتفسخه أخلاقيا، وتمرده عن القيم والأعراف والتقاليد السائدة. وقد تشبعت نظريات التوجه الجنسي خاصة بأفكار سيغموند فرويد و ميشيل فوكو. إذاً، ما توجهات النظرية الجنسية؟ وما مفاهيمها النظرية والتطبيقية في مجال النقد الأدبي؟ وما الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى هذه النظرية مابعد الحداثة؟ تلكم هي الإشكاليات التي سنحاول الإجابة عنها في المباحث التالية:

المبحث الأول: مفهــوم النظرية الجنسية

ثمة مجموعة من النظريات الجنسية التي ظهرت في سنوات الستين من القرن العشرين، من بينها: نظرية اللواطية، والنظرية السحاقية، والنظرية المثلية، ونظرية الشذوذ. وكانت كلمة "اللوطي" أفضل من كلمة " الشاذ" التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالاحتقار والازدراء في الثقافة الأمريكية. وكان الهدف منها مكافحة التمييز ضد الأقليات الجنسية. وإذا كانت مجموعة من التصرفات الجنسية الشاذة غير مقبولة في الثقافة الغربية بأي حال من الأحوال، إلا أنه ما بين 1900و2000م حصلت المرأة على مجموعة من الحقوق

والمكتسبات جعلتها مالكة لحياتها ، وحرة في تصرفاتها. لذا، اضطر الغرب للاعتراف بمجموعة من التوجات الجنسية كاللواطية، والمثلية، والشذوذ، والسحاقية.
وما يهمنا في هذا السياق هو دراسة الشذوذ الجنسي، وتطبيق النظريات الجنسية في النصوص والخطابات الأدبية والفنية والسياسية وغيرها من المجالات المعرفية والسيميائية. ومن ثم، فما يهم ناقد النظريات الجنسية في مجال الأدب والنقد هو التركيز على المقاطع النصية والمتواليات السردية والدرامية التي ترد فيها أفكار عن الشذوذ الجنسي بكل أنواعه وأشكاله المعروفة. وبعد عملية القراءة والرصد، يتم تعريف الظاهرة الجنسية، و تصنيفها وتنميطها إلى أنواعها الرئيسة والفرعية، وتحديد خصائصها ومميزاتها ومرتكزاتها العامة والخاصة. وبعد ذلك، ينتقل الناقد أو الدارس إلى قراءة النص داخليا في ضوء مناهج المحايثة كالبنيوية أو السيميائية أو غيرها من المناهج الوصفية، ثم يتجاوز الدارس الداخل إلى عملية التفكيك والتأويل .بمعنى قراءة مقاطع الشذوذ الجنسي في ضوء مقاربات تأويلية وسياقية، كالمقاربة الثقافية، والمقاربة النفسية، والمقاربة الدينية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة السياسية، وغيرها من المقاربات التي ظهرت في مرحلة (مابعد الحداثة). ويصل الناقد في المرحلة الأخيرة إلى استنتاجات وتفسيرات وأحكام تقويمية لهذه التجربة الإبداعية أو الوصفية أو الثقافية تقديرا ونقدا وتقييما.

المبحث الثاني: النظريـــة اللواطيـــة

من المعلوم أن النظرية اللواطية تجسيد لعلاقات شاذة بين الذكور فيما بينهم، وهذا السلوك الغريب قد نبذته الأديان والشرائع والقوانين الوضعية منذ اليونان إلى يومنا هذا. بيد أن تطور المحتمع الغربي الرأسمالي، وانتشار الحركات الحقوقية التحررية، والاعتراف بحقوق الأقليات الجنسية، ساهم ذلك كله في التساهل مع اللواطية والمثلية، وقد اعترفت بها مجموعة من الدول الغربية كهولندة،

والسويد، والولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من الدول الرأسمالية المتحررة. ومن ثم، فقد نظم اللواطيون مؤتمرات وندوات ولقاءات وجمعيات للدفاع عن الحق المشروع في اللواطية ، بغية التحرر من سلطة القمع والقهر والكبت التي تمارس عليهم من قبل المؤسسات الغربية الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية.

وعليه، " فإن النقد والنظرية اللوطية قد تعهدتا باسترداد التاريخ الأدبي البديل، وتلقي الضوء على الأعمال المشهورة وغير المشهورة التي كان لها ضمنيا أو صراحة مواضيع لوطية. وثمة اهتمام أيضا يتعلق بكيفية رؤية وفهم الحياة الجنسية في الثقافات السابقة، لاسيما تلك الموجودة في أوروبا الغربية وأمريكا. ومما لاشك فيه، أن اثنين من أهم التأثيرات على النظرية اللوطية كانت أفكار فرويد وميشيل فوكو."[362]

وهكذا، يرى ميشيل فوكو، في كتابه(**تاريخ الجنسانية)** (1976م) ، أن الشذوذ الجنسي واللواطية قد ظهرا في القرن التاسع عشر ، وانتشرا في المجتمع الغربي الليبرالي مع موجات التحرر. وتعبر اللواطية عن حب الآخر، والتميز النوعي، وحب الذات، والتحرر من القمع والقهر، والتمرد عن قوانين ومعايير المجتمع والأخلاق والدين.

هذا،وقد خصص سيغموند فرويد اللوطية بمقالات وكتابات منها(**ثلاث مقالات عن النظرية الجنسية**) (1905م)، و(**محاضرات استهلالية عن التحليل النفسي)** (1916-1917م)، و(**تحليلات محددة لبعض حالات التاريخ)**. وأكد فرويد في مقالات عام 1905م " فكرة أن ليس كل الرجال لهم اهتمام جنسي بالجنس الآخر. وقد اتهم فرويد بوضع نهج معياري للشذوذ الجنسي، يهدف لإعادة إدماج الشاذ جنسيا في المجتمع. ولكن، في الواقع، أكد فرويد في عدة مناسبات على أنه إذا كان الشاذ جنسيا سعيدا بحالته، فإنه لاحاجة له أن يلتمس مساعدة التحليل النفسي. فقد رغب فرويد بمساعدة أولئك الذين لم يكونوا سعداء، ويرغبون بالانخراط في

[362] - ديفيد كارتر:نفسه، ص:135.

المجتمع الذي يغلب عليه حب الجنس الآخر. ومما هو مهم أيضا للنظرية اللوطية مفهوم فرويد عن الشذوذ متعدد الأشكال؛ وهو فكرة أن الفرد اليافع، ذكرا أم أنثى، قادر على جميع الأشكال الممكنة للمتعة الجنسية. ويصبح خيار المتعة الجنسية أضيق أثناء تطور الفرد."[363]

ومن هنا، يتأكد لنا أن التحليل النفسي ، كما يجسده فرويد، قد اهتم اهتماما كبيرا بالظواهر الجنسية الشاذة ، ولاسيما ظاهرة اللواطية في حالة إذا تحول الشذوذ اللواطي إلى حالة شقية وتعيسة. ومن ثم، فقد كان فرويد في كتاباته يدعو مباشرة أو ضمنيا إلى إدماج الشواذ في المجتمع، والعناية بهم نفسيا واجتماعيا وثقافيا وقيميا.

هذا، وقد اهتم آلان سينفلد وجوناثان دوليمور بالشذوذ واللواطية والتخنث، في ضوء رؤية سياسية ثقافية تقوم على التفكيك والتقويض، متأثرين في ذلك بميشيل فوكو وفرويد. وهكذا، " يحلل آلان سينفلد في(**الأدب والسياسة والثقافة في مابعد الحرب في بريطانيا**) (1976م) ، كيف استخدم السلوك المخنث في الأدب كمؤشر على اللواطية الجنسية غالبا مع دلالات سلبية. كما أنه حلل مع جوناثان دوليمور مفاهيم الرجولة في أعمال شكسبير، وفي مقالته(**الانشقاق الجنسي**) (1991م)، استكشف دوليمور العلاقة بين السلطة والنشاط الجنسي، واحتمالية ماوصف بأنه شاذ أن يصبح قوة بأنه شاذ تساعد السلطة على السيطرة عليه" إن الشذوذ هو نتاج السلطة، وواسطة لنقلها، فهو تركيب يساعده أن يكتسب صفقة ضمن النطاق النفسي الجنسي ؛ تضفي السلطة على نفسها شرعية من خلال التركيز على الهويات المبنية استطراديا والمنحرفة جنسيا، والتي هي من صنع السلطة وحدها."[364]

وهكذا، يتبين لنا أن اللواطية، والتخنث، والشذوذ الجنسي بصفة عامة، نتاج لقمع السلطة التي تمارس ضد المجتمع لغة القهر والقمع والكبت. ومن هنا، فالجنسانية الشاذة تعبير عن تمرد الإنسان في المجتمع الغربي عن المؤسسة الحاكمة التي تملك المعرفة،

---

[363]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:136.

[364] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:137.

والسلطة، ورأس المال. كما تؤشر كذلك على إفلاس المجتمع الغربي الرأسمالي المادي ، وانهياره أخلاقيا وسياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا. ومن ثم، يحارب الشاذ جنسيا هذه المؤسسات المهيمنة عن طريق الجسد الصامت ، بغية التميز والتفرد والتحرر، مع البحث عن استقلالية شخصية ذاتية لمواجهة الاستغلال والاستلاب والتدجين.

المبحث الثالث: النظرية السحاقية

تعني النظرية السحاقية تلك العلاقة الجنسية غير المشروعة التي تربط الأنثى بالأنثى في غياب الرجل، حيث تعبر السحاقية عن قمع المرأة لاشعوريا واجتماعيا، حيث تعتبر الأنثى وجود الآخر/ الرجل حالة قمعية مفروضة وغير طبيعية. وبتعبير آخر، السحاقية جنس نسائي يتخذ أبعادا فيزيولوجية ونفسية واجتماعية وسياسية وثقافية ودينية.

ويرى دافيد كارتر (David karter) أن النظرية الجنسية"متحالفة مع الحركة النسوية في اهتمامها بقمع النساء. ولكنها ترى العلاقة مع الجنس الآخر كقاعدة تساعد على الحفاظ على نظام اجتماعي أبوي. صاغت غايل روبين مصطلح " حب الجنس الآخر الإلزامي"، ليشرح كيف كان حب الجنس الآخر معيارا مفروضا بدلا من أن يكون حالة طبيعية"[365]

لكن ما يهمنا في هذه الدراسة كيف نميز النصوص الأدبية السحاقية من غير السحاقية، هل ستكون السحاقية مظهرا مهيمنا أم جزئيا في المعطى المدروس؟ وكيف نستيطع مقاربة النصوص والخطابات السحاقية ؟ هل يتم ذلك في ضوء مقاربات نفسية أو ثقافية أو جمالية أوسياسية أو دينية أواقتصادية أو فلسفية؟ وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر:" وثمة مشكلة رئيسة في النظرية السحاقية، وهي تحديد كيف يعد النص سحاقيا.أثارت الكاتبة ماغي هام أسئلة أساسية في

[365] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:137.

مقدمة كتاب(**ممارسة النقد النسوي**) (1995م)، مثل: هل النصوص سحاقية إذا لم يكن الكاتب ولا المحتوى بشكل صريح سحاقيا؟ وعلى ما يبدو إن النظرية السحاقية قد استكشفت جميع المجالات الممكنة لوجهات النظر السحاقية حول الأدب، بما فيها تلك التي تشترك مع النظرية اللواطية. وأحد المقاربات هو تطوير إستراتيجيات القراءة السحاقية: كيف نقرأ أي نص من وجهة نظر سحاقية. وبطبيعة الحال، ثمة خطر إساءة القراءة في هذا النهج. إلى أي مدى يكون المرء مستعدا للتجاوب مع قراءة أدريان ريتش السحاقية لعمل شارلوت برونتي جين آير(**إغراءات فتاة بلا آدم**) (1980م). وتركز هذه القراءة على الطريقة التي تترعرع فيها جين آير من قبل أمهات بديلات مختلفات أو معلمات نساء. وترى الرومانسية الغيرية هنا على أنها أساسا مفهوم مفروض اجتماعيا."[366]

وثمة مجموعة من الأعمال تتجلى فيها السحاقية، وخاصة الأعمال الإبداعية والأدبية ، حيث تتحول السحاقية فيها إلى شفرات وآليات وعلامات سيميائية يمكن تفكيكها جنسيا، ورصدها بنية ودلالة ووظيفة. و" مما هو هام لتحديد التقليد الأدبي السحاقي هو عمل جين رولز(**صور سحاقية**) (1975م)، الذي يحلل أعمال بعض الكاتبات السحاقيات من القرن العشرين، بما في ذلك جيرترود ستاين وأيفي كومبتون بورنيت وأخريات. وثمة مقاربة أخرى، وهي استكشاف الأدب على أنه تفسيرات مشفرة للسحاقية. وهذا ينطوي على مصطلحات غامضة أو تحليلها بشكل غامض، وجذب الانتباه إلى غموض نوع الجنس. ومثال على هذا النوع من الدراسات هي دراسة كاثرين ستيمبسون (**أين تكمن المعاني النسوية والمساحات الثقافية؟**) (1988م).

وعليه، يكثر اليوم في كثير من النصوص الروائية والإبداعية الغربية مجموعة من الصور للظاهرة السحاقية، وتكثر حتى في روايات الأدب العربي المعاصر، وهي في حاجة إلى الاستكشاف

---

[366] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:137.

والتحليل والدراسة والتقويم ، وخاصة الروايات التي تعبر عن مجتمعات منغلقة ومتدينة ومحافظة، والغرض من ذلك هو التنديد بسلطة القمع والقهر والتنكيل من جهة أولى، وانتقاد سلطة الذكورة والاستغلال والهيمنة من جهة ثانية، والتعبير عن حالات الحرمان والكبت والمنع من جهة ثالثة.

المبحث الرابع: نظريـــة الشذوذ

يستخدم مصطلح " الشاذ" في الولايات المتحدة الأمريكية في سياق التحقير والازدراء؛ ويدل المصطلح على ذلك الشخص المنحرف في السلوك ، والشاذ جنسيا، والعاجز عن ممارسة الجنس بشكل طبيعي. وقد ظهرت نظرية الشذوذ الجنسي في التسعينيات من القرن العشرين، تدافع عن الميول الجنسية المقموعة والمكبوتة كاللوطي، والمخنث، والمثلي، في سياق(مابعد الحداثة) الداعية إلى الاهتمام بالهامش والعرضي واليومي والسوقي، والعناية بحقوق الآخر، والإنصات إلى طلبات الأقليات المهمشة اجتماعيا، ولغويا، وثقافيا، وجنسيا." وفي نظرية الشذوذ، ثمة اتجاه واضح لتعطيل جميع أنواع التصنيف الثابتة، وتحدي جميع المحاولات لتحليل الجنس من حيث المعارضات الثنائية. ويتم تمجيد التنوع والانحراف. وقد لخص هانز بيرتنز في كتابه(**نظرية الأدب**) (1992م) بشكل جيد العلاقة بين نظرية الشذوذ والتحليل الأدبي:"تكمن مساهمة نظرية الشذوذ في الدراسات الثقافية والأدبية في تركيزها على الحياة الجنسية بكونها الفئة الرابعة في التحليل- بالإضافة للعرق ونوع الجنس والطبقة- وفي إصرارها على أن الحياة الجنسية ونوع الجنس لايمكن فصلهما تماما بشكل جيد "[367] ويعني هذا أن خاصية الشذوذ تحتل المرتبة الرابعة من اهتمامات نظرية الأدب (مابعد الحداثة) بعد الطبقة والجنوسة والعرق. علاوة على ذلك، فثمة من يعنى بدراسة الشاذ جنسيا في النصوص

[367] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:139.

والخطابات، في ضوء مقاربات منهجية متنوعة ومختلفة. وهكذا، تنطللق إيف كوسوفسكي سيجويك من رؤية ثقافية أنتروبولوجية في تعاملها مع الشاذ جنسيا، في كتابها(**نظرية معرفة الحجرة)** (1991م)، حيث تلاحق" التضمينات السياسية المترتبة على نظرية الشذوذ بشكل أكثر قوة من بتلر. كما تأخذ سيجويك منظورا أنتروبولوجيا، حيث تبين كيف أن طقوس الشاذ جنسيا ، مثل: ارتداء ملابس الجنس الآخر في الثقافات الأخرى، قد أسيء فهمها من خلال إسقاط الفئات العالمية الأولى على ثقافات العالم الثالث. ومن حججها أيضا أن التمييز بين حب الجنس الآخر والشاذ جنسيا قد كان له تأثيرات عميقة على أنماط الفكر الحديث: فقد أثرت على ثقافتنا من خلال تأثيرها الذي لايمحى. ثم تقوم سجويك بإدراج قائمة لعدد كبير من المعارضات الثنائية التي تصف المجتمعات الغربية الحديثة، والتي تعتقد أنها تائج مباشرة بسبب التمييز بين حب الجنس الآخر والشاذ جنسيا، مثلا : السرية/ الكشف، والبراءة /البدء، والانضباط/ الإرهاب، والإيجابي/السلبي، والفن/ الفن الهابط إلخ..."[368]

هذا، وتستند جوديث بتلر إلى مقاربة تفكيكية لتحليل نظرية الشذوذ الجنسي، فتستخدم في مقال لها تحت عنوان (**التقليد والعصيان الجنسي**)(1991م) كلمة شاذ بمعنى فاسد ومنحرف سلوكيا. و"ترى بتلر أن الوظيفة الأساسية " نظرية الشذوذ هي أن تكبح أشياء معينة وتزعزعها، وتجعلها مستحيلة، سواء أكانت هذه الأشياء إيديولوجيات أم نماذج جنسية. وتهتم بتلر ، في العمل نفسه، بتفكيك مفهوم الهوية الشخصية الثابتة. وتعتقد بتلر بأن الأنا تبدو هوية ثابتة فقط؛ لأننا نكررها مرات عديدة. لذلك أيضا، كما تقول، قد يكون التوجه الجنسي نتيجة لتكرار أفعال محددة. وليس لدينا سوى الوهم بأننا أشخاص متماسكون، ولدينا هوية جنسية متماسكة. وهذا يعني أن حب الجنس الآخر هو أيضا نتيجة سلسلة من الإنجازات. فالأفعال الغيرية أو اللوطية أو السحاقية هي عبارة عن نسخ لأشياء

[368] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:140-141.

لاتوجد لها أصول:مثل نوع الجنس، إن الحياة الجنسية بناء اجتماعي. وهذا ما يساعد أيضا على تفسير اهتمام منظري نظرية الشذوذ بعملية سحب وتغيير الملابس. ومثل هذه الأفعال ليست بسبب الميول الكامنة وحسب، بل هي نتائج لاختيارات واعية. فهي تقوم بتوشيح وتبيان التناقضات في عالم يهيمن عليه حب الجنس الآخر."[369]

هذا، ويعتبر ميشيل فوكو من الدارسين الأوائل الذين اهتموا بمجموعة من الظواهر الجنسية كالشاذ جنسيا، فقد ارتأى، في كتابه(**تاريخ الجنسانية**/Histoire de la sexualité) (1976م)، أن الشاذ جنسيا أصبح أحد أنواع الجنس البشري، وقد اكتسب الشاذ جنسيا حالة تاريخية وطفولة . وقد ظهر الشاذ جنسيا في القرن التاسع عشر الميلادي. وقد بين أيضا أن ظاهرة الجنسانية ظاهرة حديثة مرتبطة بالمجتمع الرأسمالي الغربي، حيث أصبحت الجنسانية مظهرا لإرادة المعرفة، وقد كانت هذه الظاهرة في القديم ممنوعة ومحرومة. ويرى ميشيل فوكو أن الشذوذ عبارة عن تجاوزات لاشعورية، وتعبير عن رغبات جنسية دفينة.

هذا، وقد قام فوكو بقراءة حفرية في تاريخ الجنسانية الغربية من القرن السابع عشر الميلادي إلى القرن التاسع عشر، باستقراء مجموعة من النصوص والخطابات في الأدب الجنسي، والطب، والتحليل النفسي، والأنتروبولوجيا، ونظريات السياسة، وقد بين أن الجنسانية مرتبطة بالتحرر الجنسي. ومن ثم، فنظرية الشذوذ عند فوكو تعبير عن ثنائية القمع والتحرر.

ومن المعروف، أن هناك العديد من المثقفين والمبدعين والفنانين كانوا شواذا جنسيين، كما يظهر ذلك جليا في كتاباتهم، واعترافاتهم، وما كتب عنهم، مثل: الكاتب المسرحي الأمريكي تينيسي وليامز (Tennessee Williams)، والكاتب الفرنسي جون جونيه(Jean Genet)، والشاعر الأمريكي بيتر أورلوفسكي(Peter Orlovski)، والكاتب الإنجليزي جو أورتون (Joe Orton)،

---

[369] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:140.

والفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو (Michel Foucault)،والسيميائي الفرنسي رولان بارت(Roland Barthes)، والشاعر الأمريكي جوليان بيك (Julian Beck)، والرسام الإيرلندي فرنسيس بيكون(Francis Bacon)، والمصمم الفرنسي إيف سان لوران(Yves Saint Laurent)، والمصمم الفرنسي بيير بيرجي(Pierre Bergé)، والروائي الفرنسي غي هوكنغم (Guy Hocquenghem)...

وهكذا، نصل إلى أن دراسة النظريات الجنسية في مجال الأدب والنقد مهمة وضرورية من جهة ما؛ لأنها تساعدنا على تفكيك النص والخطاب الذي يحمل توجهات جنسية شاذة وغريبة، ولافتة للانتباه ، ولاسيما أن ثمة مجموعة من النصوص الروائية والقصصية والشعرية والمسرحية تحمل توجهات جنسية غريبة، مثل: الشذوذ ، والسحاقية، واللواطية، والمثلية، وهذه الظواهر الشاذة تحتاج إلى غربلتها قراءة وتحليلا ودراسة وتشخيصا وتقويما. لذا، فلابأس من معرفة النظريات الجنسية في مجال النقد والأدب للتعامل مع هذا النوع من النصوص والخطابات. لكن وجود هذه الظواهر الغريبة والشاذة في عالمنا هذا ، من وجهة أخرى مقابلة، تعبير عن تفسخ المجتمع المدروس أخلاقيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا ودينيا. ومن ثم، لابد من التسلح بآليات المقاربة النفسية، والتاريخية، والسياسية، والأنتروبولوجية، والثقافية، بغية قراءة الشذوذ الجنسي فهما وتفسيرا، إن بنية، وإن دلالة، وإن مقصدية.

الفصل السابع عشر:

النظرية العرقية في الأدب والنقد

تعد النظرية العرقية (Critical Race Theory) من أهم المفاهيم والتوجهات الأدبية والنقدية التي تعنى بها نظرية الأدب تنظيرا وتطبيقا في فترة (مابعد الحداثة). وعلى الرغم من وجود نظريات عرقية في كتابات استشراقية غربية سابقة ، كما عند المستشرق الألماني رينان الذي مجد العرق الآري كثيرا على حساب العرق السامي المنحط. وقد سخر الخطاب الاستشراقي بصفة عامة ـ كما ترى نظرية "مابعد الاستعمار"ـ كل أدواته المعرفية وآلياته الجهنمية لتهميش الأعراق الأخرى، وازدرائها إقصاء ونبذا وتغريبا؛ لأن هذه الأعراق الدونية المرتبطة بالتخلف، والبدائية، والكسل، والخمول، والشهوانية، والعنف... وقد واجهت نظرية "مابعد الاستعمار" ، ولاسيما مع إدوارد سعيد ، هذه الترهات العنصرية البغيضة، وانتقدت هذه الخزعبلات الفكرية بالتفكيك والتقويض والتشتيت تارة ، وباسخدام النقد العلمي الموضوعي تارة أخرى.

ومن ثم، فالنظرية العرقية تخصص علمي أكاديمي معروف في جامعات الغرب، وخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، تدرس مفهوم العرق في علاقته الوثيقة بمفهومي القانون والسلطة. ومن ثم، فالنظرية العرقية توجه إيديولوجي ينصب على دراسة الأعراق الإنسانية، ضمن منظورات إثنية وثقافية ونقدية خاصة . وتوحي النظرية العرقية في صميمها بمركزية الرجل الأبيض، وتميزه طبقيا واجتماعيا وثقافيا، وتفوقه على باقي الأعراق الأخرى. علاوة على ذلك، يمكن الحديث عن نظرية عرقية قديمة، ونظرية عرقية مابعد حداثية مرتبطة بالأعراف، والاختلاف، والتنوع، والتعدد، والانفتاح على الآخر...

المبحث الأول: مفهوم النظرية العرقية

يقصد بالنظرية العرقية في الأدب والنقد التركيز على دراسة الأعراق الوراثية والجينية. بمعنى أن هذه النظرية تدافع عن

الأقليات المهمشة عرقيا ولونيا في عالمنا هذا ، كالحركة الزنجية التي تنافح عن الإنسان الأسود ضد هيمنة الرجل الأبيض وغطرسته. ومن ثم، فالنظرية العرقية هي التي تقوم على أساس عرقي في إطار وراثي وثقافي وإثني. وبتعبير آخر، فالنظرية العرقية هي ضد التغريب، والإقصاء، والنبذ ، والكراهية، والعدوان، والتمييز اللوني والعرقي. ومن هنا، تهتم النظرية العرقية في الأدب والنقد بالظواهر العرقية والإثنية . وتعنى كذلك بالتمايزات اللونية التي تحبل بها النصوص والخطابات الإبداعية والثقافية على حد سواء، بغية مدارستها وتحليلها ومناقشتها في ضوء المقاربات المتعددة الاختصاصات التي تمزج بين مجموعة من المناهج المعرفية المعروفة لفهم البنية والدلالة والوظيفة. وقد ارتبطت النظرية العرقية تاريخيا بخطاب "مابعد الاستعمار" ؛ لأنه يكشف التفاوت اللوني والعرقي والحضاري والإثني والثقافي بين عالم الغرب والعالم الثالث. ومن هنا، فنظرية العرقية هي التي تنكب على النصوص والخطابات ذات التوجه العرقي والتمايز اللوني والإثني بمشرح التفكيك والتقويض والتشتيت، بغية فضح الإيديولوجيا الليبرالية الغربية القائمة على الميثولوجيا البيضاء الواهمة.

المبحث الثاني: سياق النظرية العرقية

ظهرت النظرية العرقية في مجال الأدب والنقد في فترة(مابعد الحداثة)، مابين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين، وقد ارتبطت هذه النظرية بنظرية "مابعد الاستعمار"، ونظرية الجنوسة، والنظرية الجنسية، والنظرية النقدية النسوية، والنظرية الثقافية، والنظرية التاريخية الجديدة ... وتهدف هذه النظرية العرقية إلى الدفاع عن الكتابة السوداء التي استهدفت تقويض الميثولوجيا البيضاء. وقد ظهرت النظرية العرقية مع كتاب الحركة الزنجية (La négritude) التي استعملت الفرنسية والإنجليزية والعربية

للتعبير عن مقاصدها وأهدافها ، وتأسست كذلك في الحقل الثقافي الأمريكي ضمن ما يسمى بالأدب الأسود.
ومن هنا، فقد حاربت الحركة الزنجية الأفريقية المستعمر من أجل نيل الاستقلال، والتنديد بالاستغلال البشع الذي كانت تقوم به الدول الغربية الاستعمارية في حق شعوب المستعمرات ، كما تغنت هذه الحركة بالحرية، والتحرر، والانعتاق، والهوية. وفي المقابل، رفضت العبودية، والاستغلال، وهيمنة الرجل الأبيض. ومن أهم رواد الحركة الزنجية ، نذكر: الشاعر السينيغالي ليوبولد سيدار سينغور (Léopold Sédar Senghor)، وإيمي سيزير (Aimé Césaire) في كتابه(**خطاب حول الكولونيالية**) (1950م)، وكوام نيكروما (Kwame Nkrumah) في كتابه(**نظرية الوعي**)(1970م)، والمبدعين السودانيين: الشاعر محمد الفيتوري الذي خصص أفريقيا بمجموعة من الدواوين الشعرية الوطنية والقومية كما في ديوان(**أغاني أفريقيا**)[370]، والروائي الطيب صالح كما في روايته(**موسم الهجرة إلى الشمال**)... وهناك كتاب زنجيون آخرون دافعوا عن العرق الأسود ، مثل: ليون غونتران داماس(Léon Gontran Damas)، وروني ماران (René Maran)، وجان بريس مارس (Jean Price Mars)...

المبحث الثالث: مرتكزات النظريـــة العرقية

تنبني النظرية العرقية في الأدب والنقد على منهجية ثقافية وإثنولوجية تعمل على إبراز ماهو خصوصي وإثني لدى جماعة أو أقلية اجتماعية ما، بالتركيز على العرق واللون. ومن ثم، إن أحد أهم" أهداف النظرية العرقية الواعية عرقيا هو تحليل مفاهيم الهويات العنصرية والعرقية الثابتة، حتى عندما يكون هناك على ما يبدو فوارق ملحوظة. وبالرغم من أنه يتم تحليل هذه المفاهيم ، فإن

370 - محمد الفيتوري: **ديوان محمد الفيتوري**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1972م.

التمييز بين العرق والإثنية مع ذلك يتم الاحتفاظ به. وقد يتعلق العرق بالخصائص الموروثة جينيا، وتهتم العرقية كذلك بالهوية الثقافية المشتركة، وبفهم العلاقات بين هذه المفاهيم وغيرها من المفاهيم المستخدمة والشائعة في النظرية الثقافية، وخاصة في نظرية "مابعد الاستعمار". وكان الجزء الرئيس من العمل حتى الآن ينخرط في مجال ثقافة السود، حيث بدأ الكتاب السود الناطقون بالفرنسية باستخدام مفهوم الانتماء الزنجي (negroness). ويمكن تعريف المصطلح بشكل عام بأنه المواقف تجاه العالم والطبيعة وأنماط التفكير المشتركة بين الأعراق السوداء. وثمة مجموعات عرقية وإثنية أخرى تقوم بدراسات مستفيضة ومكرسة لتلك المواقف."[371]

وعليه، تنبني المنهجية العرقية في مجال الأدب والنقد على الأعمال والمفاهيم العرقية المتميزة فنيا وجماليا، ورصد الظواهر العرقية عبر آليات التشريح البنيوي أو السيميائي أو الأسلوبي أو الجمالي أو الموضوعاتي، ثم الانتقال إلى تأويل الظواهر العرقية التي توجد في النصوص والخطابات تأويلا ثقافيا، وتاريخيا، وسياسيا، واجتماعيا، وإثنيا، ونفسانيا، وفلسفيا، وتفكيكيا، وهرمونيطيقيا. وكل ذلك من أجل فهم العقلية العرقية وتفسيرها وتشريحها، سواء أكانت تلك العقلية العرقية معارضة أم عقلية بيضاء تنصب العداء للأعراق المخالفة، كما توضح ذلك نظرية "مابعد الاستعمار" بشكل جلي.

المبحث الرابع: رواد النظرية العرقية

هناك مجموعة من رواد النظرية العرقية واللونية في مجال الأدب والنقد بصفة خاصة، ومجال الثقافة بصفة عامة، ومن بين هؤلاء:هنري لويس غيتس جونيور الذي رفض ، ولاسيما في مقالته(**العرق والكتابة والاختلاف)** (1985م) ومقالات أخرى ، أن يدرس العرق الأسود من منظور نقدي أبيض؛ نظرا لغياب العلمية

[371] - ديفيد كارتر: نفسه،ص:143.

والموضوعية في ذلك؛ فلابد من مقاربة الظواهر العرقية السوداء في إطار الثقافة الزنجية فحسب. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر(David karter):"أعرب هنري لويس غيتس جونيور عن اعتقاده أنه من غير الكافي تطبيق الفئات النقدية المتقدمة فيما يتعلق بأدب الغرب الأبيض على أدب مجتمعات السود:"...علينا أن نلتفت إلى تقليد السود نفسه لتطوير نظريات النقد المتأصلة في ثقافتنا". ويحاول غيتس أن يبرهن أيضا على ضرورة انهيار المعارضات الثنائية، مثل: " أسود" و" أبيض": " نحن جميعا أعراق"، وعلينا جميعا أن نتجاوز ظروف تصوراتنا المحددة عرقيا."[372]

أما الناقد والدارس ستيوارت هول، فيقول بفكرة التهجين(Hybridation)، ويعني عدم وجود عرق صاف ونقي داخل منظومة ثقافية ما، فلقد اختلطت الأجناس والأعراق على حد سواء ، فتشكلت ثقافة هجينة ومختلطة ومتداخلة مشتركة من الصعب الفصل بينها بأي حال من الأحوال. ومن ثم، لايمكن أن نحتكم إلى الاصطفاء النوعي أو الانتقاء العرقي واللوني. ومن هنا، فلقد استخدم ستيوارت هول مصطلح التهجين الذي استعاره من نظرية "مابعد الاستعمار"، " لوصف تجربة الأعراق الأفريقية التي انتشرت في الثقافات الأخرى ومناطق الأقليات العرقية (الشتات). وبالنسبة لهول، لم يحتفظ شعب هذا الشتات بأي نقاء عرقي، ولكنه أصبح بالضرورة متنوعا أو هجينا. كما وضع هول فكرة وجود الشتات الجمالي لتحليل أدب وفن هذا الوجود الهجيني."[373]

وإذا انتقلنا إلى بول غيلروي صاحب كتاب(**المحيط الأطلسي الأسود: الحداثة والوعي الثنائي**)(1993م)، فيقول بمفهوم الوعي المزدوج أو الوعي الثنائي. بمعنى أن الكاتب أو المبدع أو المثقف الأسود يفكر بعقليتين مختلفتين في الوقت نفسه. من جهة، يدافع عن أصالته وهويته الزنجية السوداء. ومن جهة أخرى ، ينجذب إلى الحداثة الغربية البيضاء. لذا، على هؤلاء المثقفين السود أن يعوا هذا الانفصام الثقافي ، و يعالجوا هذه الازدواجية الفكرية والانفصال

---

[372]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:143-144.

[373] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:144.

الوجداني في إطار النقد الذاتي. وعليه، " يشدد بول غيلروى على الوعي المزدوج في تجربة السود: ينقسم وعي السود بين وعي ثقافتهم الأصلية والثقافة الأمريكية أو البريطانية المعاصرة (في الحالات المدروسة).ويجب على نقاد الأدب المكتوب من قبل الكتاب السود أن ينظروا في هذا الوعي المزدوج في تقييماتهم."[374]

ولم تقتصر النظرية العرقية واللونية على الرجال السود فقط، بل هناك ناقدات وكاتبات زنجيات كرسن مجموعة من الدراسات والأبحاث للدفاع عن العرق الأسود، ومحاربة الميثولوجيا البيضاء، التي تعبر في الحقيقة عن فكر الهيمنة ، والاستغلال، والتفوق المبالغ فيه. ويندرج هذا النوع من الكتابة كذلك ضمن النظرية النسوية السوداء، حيث" وسعت كاتبات مثل: باربرا سميث وبيل هوكس أساس الدراسات العرقية من خلال زيادة الوعي لحالة الكاتبات النساء السود بشكل عام والكاتبات السود السحاقيات على وجه الخصوص. وقد كتبت جون جوردان وبولا غن آلن وأخريات على نطاق واسع عن التجربة الأدبية للكاتبات الهنديات الأمريكيات وكذلك الأمريكيات الأسوديات بشكل عام."[375]

وهكذا، فقد شمر رواد النظرية العرقية في الأدب والنقد عن سواعدهم للدفاع عن الأعراق المهمشة، والمنافحة عن الإثنيات المقصية في ضوء مقاربات نقدية وثقافية متنوعة، مع التنديد بالتمييز العنصري والعرقي واللوني الذي لايخدم البشرية إطلاقا، بل على العكس يدفعها إلى الصراع والعدوان والتناحر.

وخلاصة القول، يبدو أن النظرية العرقية في مجال الأدب والنقد مهمة جدا؛ لأنها تسعفنا في فهم الخطابات والنصوص ذات التوجه العرقي التي تتضمن في طياتها التمايزات اللونية والعرقية والإثنية، قصد تبيان جدلية العرق المتفوق والعرق المتخلف، وأيضا لمعرفة التقابلات الموجودة بين الأعراق البشرية اختلافا وتمايزا وأدلجة عبر مجموعة من الصور المقارنة ، مع تفكيك إيديولوجيات التسلسل العرقي، وفضح تصورات الإنسان الغربي الذي يدعي

---

[374] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:144.

[375] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:145.

التفوق، واحتكاره للعلم ، والمعرفة، والتقنية، والسلطة، وامتلاك وسائل الإنتاج ورأس المال. إذاً، فمن المفيد تقويض الخطابات العرقية والعنصرية والاستعمارية من أجل إعدة بناء علاقات ثقافية على أسس جديدة، تقوم على الاعتراف بالغير، والإيمان بالتعددية والتهجين ، والعمل على بناء سياسية إستراتيجية قائمة على أسس التفاهم والتعايش والتسامح بين الأعراق البشرية، فليس هناك علميا ودينيا عرق أفضل من عرق آخر، فهذه مجرد تمايزات وراثية ليس إلا. ومن ثم، لاعلاقة لها بالتمايزات المعرفية والثقافية والفكرية والإبداعية والحضارية. فكل عرق - مهما كان- قادر على العطاء والإبداع والإنتاج والتميز، بشرط أن يتمتع بالظروف المادية والمعنوية نفسها التي يستفيد منها العرق الآخر المقابل.

الفصل الثامن عشر:

النقد البيئي أو الإيكولوجي

من المعروف أن نظريات النقد الأدبي التي ظهرت في مرحلة (ما بعد الحداثة) بين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين، قد ركزت اهتمامها على مجموعة من المفاهيم الرئيسة، كالثقافة، والتأويل، والتفكيك، والاستعمار، والعرق، والجنوسة، والجنس، والتاريخ، والتناص، والسياق، والقراءة، والطبقة، والمجتمع... ومن هنا، فالنقد البيئي (**Ecocriticism**) هو الذي يعنى بدراسة المكان والبيئة والطبيعة والأرض في النصوص والخطابات الإبداعية والأدبية والثقافية. ويعرف هذا النقد بمصطلحات ومفاهيم أخرى، كـ " الدراسات الثقافية الخضراء/green cultural studies"، و"الشعرية أو البويطيقا البيئية /ecopoetics "، و" النقد البيئي الأدبي/environmental literary criticism" "، و" النقد الإيكولوجي/**Ecocriticism** "...

هذا، ويعد ويليام روكيرت(William Rueckert) أول من استعمل مصطلح النقد البيئي لدراسة العلاقات الموجودة بين الأدب والبيئة، بما فيها المكان، والطبيعة، والأرض، والحياة، في أواخر سنوات السبعين من القرن العشرين الميلادي، وبالتحديد في سنة 1978م.

وتأسيسا على ما سبق، فما يهمنا في هذه الدراسة هو معرفة مفهوم النقد البيئي ، ورصد مرتكزاته النظرية والتطبيقية، وتحديد مختلف تجسيداته النصية والخطابية إبداعا وأدبا ونقدا وكتابة، مع تقويم هذا النقد تنظيرا وتطبيقا ومقصدية.

المبحث الأول: مفهـــوم النقــد البيئـــي

نعني بالنقد البيئي ذلك النقد الذي يهتم بدراسة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية في ضوء نظرية بيئية إيكولوجية ، تبحث عن مكانة البيئة أو الطبيعة أو المكان أو الأرض أو الحياة داخل الإبداع الأدبي والفني، بالتنظير والتحليل والقراءة والفحص والدراسة، بغية رصد رؤى الكتاب والمبدعين والمثقفين تجاه البيئة، خاصة بعد ظهور الحركات والجمعيات والمنظمات والنوادي الداعية إلى

الاهتمام بالبيئة، بعد تفاقم ظاهرة التلوث عالميا برا وبحرا وجوا. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر(David Karter) في كتابه(**النظرية الأدبية**):"يضيف النقد البيئي فئة جديدة ، وهي المكان إلى فئات العرق والطبقة والجنس... إلخ، كوجهات نظر لتحليل الأدب، فقد رأى الناقد لورانس بويل بأنه من الناحية النظرية كانت هناك لفترة طويلة فجوة بين النصوص والوقائع، حيث يملأ النقد البيئي هذه الفجوة: يفترض النقد البيئي بأن ثمة واقعا فوق النصوص يؤثر على الكائنات البشرية وأدواتهم- والعكس بالعكس. وقال غلين ألوف من جامعة أوريغون: " لقد حان الوقت لنسد الهوة بين العلوم الصعبة والعلوم الإنسانية- ولن تفعل ذلك النظرية الأدبية". ولكن ثمة جدال في بعض المقالات في مجموعة مختارة من النقد البيئي، بأن نظريات ميشيل فوكو وإدوارد سعيد هي ذات صلة بدراسة البيئة التي تعد في حد ذاتها بناء ثقافيا."[376]

بيد أن النقاد لم يتفقوا حول مفهوم محدد وواحد للنقد البيئي، ولم يبينوا بشكل واضح ما المقصود منه؟!!؛ بسبب حداثة هذا النقد في نظرية الأدب، وجدته في معاهد الولايات المتحدة الأمريكية وجامعاتها الأكاديمية(جامعة أريغون مثلا). وهكذا، يعرف شيرلي غلوتفيلي(Cheryll Glotfelty) وهارولد فروم(Harold Fromm) النقد البيئي بأنه" دراسة **العلاقات بين الأدب والبيئة المادية"**، ويطرح نقاد البيئة عادة أسئلة من قبيل: كيف يتم تمثيل الطبيعة في هذه السونيت (Sonnet)؟ وماهو الدور الذي يلعبه المكان المادي في حبكة هذه الرواية؟ وهل القيم التي يعرب عنها في هذه المسرحية تتفق مع الحكمة الإيكولوجية؟ وهلم جرا. وثمة سؤال آخر ينظر إليه، وهو : هل الرجال يكتبون عن الطبيعة بشكل مختلف عن النساء؟ وليس من المستغرب أن هذا قد أدى إلى فئة فرعية من النقد البيئي تعرف باسم النسوية الإيكولوجية مع مقتطفاتها من الكاتبات المهتمات بالطبيعة. وقد كانت لويزه ويستلنغ من جامعة أريغون مهتمة في كيفية تركيز النسوية الإيكولوجية على

[376] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:153-154.

الطريقة التي يتجلى فيها الجنس في تصوير المناظر الطبيعية، حيث تعتقد بأنها ترسخ تقليدا من افتراض أن الأرض هي مؤنث، وأولئك الذين يستخدمونها ويهيمنون عليها هم الذكور:" إن الأرض ليست امرأة.ولكن من العصور القديمة، استخدم الكتاب الصور المؤنثة لتسويغ الاستيلاء عليها."[377]

وهكذا، يبدو أن النقد البيئي هو الذي يعقد ترابطات نصية وخطابية بين الأدب والطبيعة والأرض والمكان والبيئة في ضوء قراءات متنوعة، قد تكون ثقافية، أو تفكيكية، أو تأويلية، أو نفسية، أو اجتماعية، أو تاريخية، أو جمالية،أو تخييلية...

المبحث الثاني: سيـــاق ظهور النقد البيئي

ظهر النقد البيئي ، بشكل خاص، في الثقافة الأنجلوسكسونية في السنوات الأخيرة من عقد السبعين من القرن العشرين الميلادي(1978م)، وبالضبط في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، ضمن مؤسساتهما الأكاديمية ومعاهدهما الجامعية، كجامعة أوريغون، وجامعة نيفادا - مثلا-... وقد رافق النقد البيئي مرحلة (مابعد الحداثة) التي جاءت لتصحيح مجموعة من المفاهيم، وتعرية المؤسسات الثقافية الغربية المهيمنة والمستغلة إن تقويضا، وإن تشتيتا، وإن تأجيلا، فنتج عن ذلك أن ظهرت دعوات للاهتمام بالعرق، والجنس، والجنوسة، والطبقة، والتاريخ، والمؤلف، والسياق، والمكان...

وفي هذه الظروف الخاصة والعامة، ظهر النقد البيئي للتشديد على أهمية المكان والطبيعة والبيئة محليا وجهويا ووطنيا وعالميا ، ضمن منظور نقدي إيكولوجي معاصر، بعد أن انتشر التلوث والأمراض المعدية في المجتمعات الصناعية المتقدمة وغير المتقدمة، وأصبحت الحياة الإنسانية مهددة بشكل خطير فوق هذه الكرة الأرضية برا وبحرا وجوا.

---

[377] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:154.

وعليه، فإن مفهوم النقد البيئي يعود إلى مقال بقلم ويليام روكيرت(William Rueckert) في عام 1978 م على الأقل، وهو بعنوان(**الأدب وعلم البيئة: تجربة في النقد البيئي**).وقد بقي هذا المفهوم هامدا لبعض الوقت حتى أيقظت شيرل بورغيس غلوتفيلي الاهتمام به مجددا في أحد المشاريع، من خلال نشر دراسة استقصائية في هذا المجال، و قد حررته مع هارولد فروم تحت عنوان(**مجموعة مختارة من النقد البيئي: أعلام في أدب علم البيئة**) (1966م). وفي عام 1992م، تأسست رابطة لدراسة الأدب والبيئة (ASLE) ، وكان لها مجلتها الخاصة، وكان لها أيضا نشرة إخبارية وموقع على الإنترنيت."[378]

ولايعني هذا أن النقد البريطاني لم يهتم بالطبيعة والبيئة، فثمة دراسات إيكولوجية لمجموعة من النقاد قد ركزت اهتمامها على الطبيعة ، بشكل من الأشكال، ضمن منظورات نقدية متنوعة : بيئية، وثقافية، واجتماعية، وإعلامية ، وسياسية، وتوجيهية... كالدراسات التي قام بها روبرت ماكفارلين في مجال النقد البيئي على سبيل التخصيص...

المبحث الثالث: رواد النقــد البيئـــي

يمكن الحديث عن مجموعة من الأعلام النقدية التي اهتمت بالنقد البيئي، سواء أكان ذلك في بريطانيا أم في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن بين هذه الأسماء: روبرت ماكفارلين، وويليام روكيرت، وشيرل بروغيس غلوتفيلي، ولورانس بويل، وغلين ألوف، وهارولد فروم، ولويزا ويستلنغ، ودافيد كارتر ، وجريغوري جرارد، وغيرهم... ويمكن الحديث عن رابطة متخصصة في نقد الإبداع البيئي هي رابطة لدراسة الأدب والبيئة (ASLE)...[379]

---

[378] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:152-153.

[379] - Association for the Study of Literature and Environment

وإذا أخذنا الكاتب الإنجليزي روبرت ماكفارلين، فقد كتب مقالة تحت عنوان(**حيثما تكون الأشياء البرية**)، وقد نشرت في إحدى طبعات الغارديان بتاريخ:30يوليوز 2005م. وقد أظهرت"الصفحة الأولى من باب المراجعة صورة له مع عنوان (**مكتبة المناظر الطبيعية: روبرت ماكفارلين عن كلاسيكيات البيئة**). وفي هذه المقالة يجادل ماكفارلين بوجود منظور جديد حول الاهتمامات التي يجب على الأدب والدراسة الأدبية التركيز عليها. وفي مقالة أخرى تسبق هذه المقالة اقترح ماكفارلين إقامة مكتبة من كلاسيكيات الكتابة الطبيعة من بريطانيا وإيرلندا ، والعمل على نشرها:" فهذه ستكون سلسلة من الكتابات المحلية التي ركزت على أماكن معنية، والتي عملت دائما على التفرد، وليس أبدا على التعميم " . فأي كتاب، من أجل أن يدرج،" يجب أن يبرهن عن الاعتقاد بأن مصير البشرية ومصير الطبيعة لايتجزآن". ويجب أن تقترب من البيئة الطبيعية :" ليس من منظور الإخضاع والاكتساب والاستخدام على المدى القصير، ولكن وفقا لمبادىء ضبط النفس والمعاملة بالمثل". وقد بدأ ماكفارلين أساسا في علمية إنشاء تراث أدبي حيث يكون الأدب البريطاني واعيا للإيكولوجيا، والتي يمكن أن تستخدم كأساس لهذا النهج البيئي في دراسة الأدب."[380]

هذا، وقد خصص دافيد كارتر النقد البيئي بفقرة مقتضبة داخل كتابه القيم(**النظرية الأدبية**) ، ضمن فصل الاتجاهات الجديدة في مرحلة (مابعد الحداثة) الأدبية والنقدية والثقافية[381]. وقد استعرض التفاصيل التاريخية لهذه النظرية في حقليها البريطاني والأمريكي.

ويمكن الحديث أيضا عن كارل كروبر (Karl Kroeber) الذي ألف كتابا تحت عنوان(**النقد البيئي الأدبي**) سنة 1994م[382]. ويعنى

---

[380] - ديفيد كارتر: نفسه، صص:152-153.

[381] - ديفيد كارتر: نفسه، صص:152-154.

[382] - Karl Kroeber: **Ecological Literary Criticism, Romantic Imagining and the Biology of Mind**, 185 pages, paperback, Columbia University Press, 1994.

هذا الكتاب باستكشاف الأفكار البيئية والاجتماعية في الشعر الرومانسي الإنجليزي. ومن ثم، فالكاتب ينطلق من رؤية نقدية إيكولوجية في دراسة الشعر الرومانسي، وخاصة قصائد الشاعر الإنجليزي ووردزوورث (Wordsworth).
وهناك أيضا شيرلي كلوتفيلي (Cheryll Glotfelty) وهارولد فروم(Harold Fromm) في كتابهما المشترك(**القراءة النقدية البيئية/ The Ecocriticism Reader**)، ولورنس بويل صاحب كتابي(الخيال البيئي/ The Environmental Imagination)، و(**مستقبل النقد البيئي: الأزمات البيئية والخيال الأدبي**).. وجوزيف مايكر (Joseph Meeker) في كتابه(**كوميديا البقاء في الحياة/** The Comedy of Survival) (1974م)، حيث انطلق الدارس فيه من رؤية فلسفية ورؤية نقدية أدبية تجاه البيئة، وقد بين فيه أن الثقافة الغربية تفصل بين الطبيعة والثقافة. ومن ثم، يستعرض الناقد مجمل الصعوبات والأزمات التي تواجهها البيئة المعاصرة، مع التفكير في الحلول المقترحة لإنقاذ هذه البيئة المستلبة والمستغلة؛ مع العلم أن البيئة هي أساس حياتنا ووجودنا فوق هذه البسيطة. وهناك كتاب آخر لتيموتي كلارك(Clark, Timothy) تحت عنوان(**من أجل نقد بيئي تفكيكي**) ، وقد نشره سنة2008م. ويطبق الدارس فيه منهجية جاك ديريدا التفكيكية لتقويض المنظور الغربي العام والخاص تجاه البيئة. أما كتاب جريجوري كراد (**النقد البيئي أو البيئوي**)، فيعنى بتعريف النقد البيئي، حيث يعرفه بأنه هو الذي يهتم بعلاقة ما هو إنساني بمحيطه على مدى التاريخ الثقافي البشري، كما يدرس الكتاب البيئة من خلال منظور ثقافي، يركز على نصوص وخطابات إبداعية وإعلامية وسياسية ومدنية ، باعتبار أن البيئة ليست مشكلا علميا فقط، بل هو مشكل ثقافي كذلك. لذا، فمن واجب الناس العناية ببيئتهم التي تحيط بهم، مع التفكير في الحلول الناجعة للحد من

ظاهرة التلوث والأمراض الخطيرة التي ترتبط بها. ومن هنا، فالكتاب يتتبع تطور الحركة البيئية، ويستكشف أهم الموضوعات التي شغلت النقاد في مجال البيئة، مثل: التلوث، والحياة البرية، والرؤيا، والسكن، والحيوانات، والأرض[383].

المبحث الرابع: تقويـــم النقـــد البيئي

من المعلوم أن النقد البيئي منهج جديد في القراءة والتحليل والتقويم، فهو يهتم بدراسة البيئة والطبيعة والمكان في الإبداع والأدب. بمعنى أن هذا النقد يتخذ بعدا موضوعاتيا (Thématique) وثقافيا وتفكيكيا، ولاسيما إذا تسلح النقاد بمجموعة من المناهج الحداثية وما بعد الحداثية لمقاربة الظواهر البيئية في النصوص والخطابات، انطلاقا من الداخل النصي والسياق الخارجي ، بغية تأويل النص ثقافيا وبيئيا وإعلاميا... وهذا الاهتمام البيئي مفيد وهام جدا في إطار نظرية الأدب، لكن هذا الاهتمام ما يزال يواجه صعوبات الانتماء، ويعرف عقبات جمة على مستوى الاعتراف به، أو القبول به منهجا أو طريقة في التحليل والدراسة والقراءة في مجال نظرية الأدب؛ لأننا لم نتعود بعد على الربط بين الطبيعة والثقافة، فنحن دائما نفصل بينهما. ومن ثم، لانبالي بالقضايا المصيرية التي تهدد الحياة الإنسانية، إن لم نسارع للاهتمام بها في كتاباتنا الإبداعية والنقدية تشخيصا وتحليلا ووصفا وتوجيها وتلميحا...

علاوة على ذلك، فهناك من يرى أن النقد البيئي يتنافى مع خصوصية الأدب الذي هو فن وجمال وشعرية، قبل أن يكون بيئة وطبيعة ومكانا. ومن ثم، فالبيئة من اختصاص الدراسات العلمية والثقافية والإيكولوجية والاجتماعية. وبهذا، يكون موضوع البيئة بعيدا عن الأدب بمفهومه التحسيسي والتوجيهي والثقافي، وعلينا ألا نحول الأدب إلى وثائق ثقافية وسياسية واجتماعية، أو نحوله أيضا

383 - انظر: جرج جراد: **النقد البيئوي**، ترجمة: عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى سنة 2009م.

إلى حقل وثائقي استطلاعي وإعلامي، تضيع فيه ماهية الأدب، وشعريته الفنية والجمالية، ووظيفته الحقيقية.
وخلاصة القول: ما أحوجنا إلى دراسة البيئة والطبيعة والمكان في أدبنا العربي في ضوء النقد البيئي!فالشعر الجاهلي هو شعر بيئة أكثر مما هو شعر قيم وأعراف وعادات وتقاليد وخصائص فنية وجمالية. كما أن الشعر العباسي والأندلسي مرتبط كل الارتباط بالبيئة الطبيعية والاصطناعية، تحتاج هذه البيئة منا إلى دراسات وأبحاث وكتابات وصفية تتسلح بالنقد البيئي بغية معرفة مكانة الطبيعة أو البيئة في شعرنا العربي، ونعرف كذلك مكانة المكان في السرد والقصص والحكايات والنوادر والمقامات ، ولاسيما مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، وكتاب (ألف ليلة وليلة). ولا ننسى أيضا ارتباط شعر الرومانسية الوجدانية العربية في العصر الحديث بالطبيعة والبيئة المثالية والواقعية إيجابا وسلبا. وندرس كذلك المكان والبيئة في الشعر العربي المعاصر خاصة في شعر التفعلية ، والقصيدة النثرية، وشعر الشذرة. وينبغي أن نهتم ثقافيا وتفكيكيا بقضية تأنيث الطبيعة والبيئة في أدبنا العربي القديم والحديث والمعاصر، بغية استكشاف الأنساق البيئية والثقافية المضمرة نصا وخطابا.

الفصل التاسع عشر:

النقـــد التكويني

من المعلوم أن النقد الأدبي يهتم بدراسة الإبداع أو الأدب، بعد أن يكون مطبوعا ومنشورا وموزعا جماهيريا، فيصبح في ملك القارئ أو المتلقي، إلا أن النقد التكويني أو التوليدي أو الجيني(la critique génétique) هو الذي يدرس النص قبل طبعه ونشره. بمعنى أن هذا النقد يرصد مختلف المراحل الجنينية التي يتكون من خلالها النص، ويتولد عبرها العمل، قبل أن تحوله المطبعة إلى منتوج فكري وثقافي جماهيري. بتعبير آخر، يقصد بالنقد التكويني ذلك النقد الذي يهتم بالمصادر الأولى للعمل، والعناية بمسودات النص ومستنسخاته ومخطوطاته. ومن ثم، فهو يدرس النص في حالته المخطوطة والمسودة والمستنسخة قبل أن يطبع وينشر ويوزع. ومن ثم،يعكس النقد التكويني نوايا المؤلف المباشرة وغير المباشرة، ويحدد لنا رؤيته الحقيقية تجاه العالم بصدق، قبل أن يخضع لمقص المراقبة الذاتية والغيرية، وقبل أن يخضع أيضا للمراجعة والتنقيح والتصحيح والحذف والإلغاء ، والتخلص من الشوائب الزائدة، أو كل ما يمكن أن يسبب المشاكل للمبدع واقعيا بعد مرحلة الطبع والنشر. علاوة على ذلك، يهتم النقد التكويني بالمسودات والمخطوطات اليدوية، قبل أن تتحول إلى نص أو كتاب مدون بين دفتي الغلاف الخارجي. ويمكن 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 كولدمان، وتسعى جاهدة إلى ربط الداخل النصي بالسياق الخارجي ربطا غير مباشر، عبر التماثل بين البني الأدبية والجمالية والبنى السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والتاريخية.

المبحث الأول: مفهـــوم النقــد التكوينــي

يهتم النقد التكويني أو ما يسمى أيضا بالنقد الجيني بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطا إلى أن يصير كتابا، بمعنى أنه

يعتني بالمراحل التكوينية التي يقطعها الكتاب. ومن ثم، فهذا النقد - حسب دافيد كارتر-:" يسعى إلى أدلة نصية يمكن إثباتها تتعلق بنوايا المؤلف، كما أن هذا النقد يحلل العوامل التي تحدد طبيعة النص النهائي، كلما تقدم من شكل مخطوطة نحو شكل كتاب.كما يدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والتنقيح.فإنه يحاول أن يحدد بدقة مايمكن أن يقال منطقيا عن النص.ويرتبط الناقد (جان ميشيل راباتيه/**Jean-Michel Rabaté**) ارتباطا وثيقا بصياغة المبادىء التي تحكم ممارساتها."[384]

وعليه، فالنقد التكويني أو التوليدي أو الجيني لايهتم بالنص المنشور أو المطبوع، بل يركز اهتمامه على الوثائق التي ساهمت في تكوينه وبلورته كنص أو خطاب أو كتاب. بمعنى أنه يهتم بمرحلة الإنتاج الأولى قبل الطبع والنشر، ويبحث في جذور النص ، ومصادر تكونه في مرحلتي التسويد والتحرير. وهنا، نرى أن النقد الأدبي قد غير وجهته من التركيز على النص إلى التركيز على ماقبل النص ، أو قد غير وجهته من النص المطبوع إلى النص المخطوط تحقيقا وتوثيقا ودراسة.

وعليه، فالنقد التكويني يبحث عن" أسرار صناعة العمل الأدبي. أي: السيرورة التي أدت إلى ولادته، فالعمل الأدبي يمر قبل إرساله إلى الطباعة بمراحل عديدة تبدأ بفكرته الأولى ، وتنتهي بتنفيذه النهائي ، و يهدف النقد الذي يهتم بتكوين العمل الأدبي ، إلى إظهار و إيجاد قوانين العمل الذهني الذي ينتج هذا العمل الأدبي التي تظهر في أحيان كثيرة بصورة بدايات قد تكون خاطئة، تتوالى متفرقة زمانيًا، قبل أن يظهر المشروع بصورة فكرة للكتابة. فالكاتب لم ينفذ فورًا مشروعه، بل هناك محاولات عبور إلى مرحلة الكتابة، إلى أن تأتي اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي. فمسودات العمل الأدبي تشكل فرصة لمعرفة في أي طور من أطوار الكتابة أدخلت هذه المعلومة أو تلك ؟ و كيف تم تكييفها أو رفضها ؟ فالمسودات لا تكون مكتملة و لا غير مكتملة : إنها فضاء آخر ، و لا يدخل

[384] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:151.

التفاوت بينها و بين النص في مفهوم التطور و لا في مفهوم الاكتمال : إنه يدخل في مفهوم الآخر المقابل، و في الاختلاف الأساسي بين الكتابة و النص ، فالمسودة لا تحكي ، بل تبدي عنف الصراعات ، و الرقابة و الخسارة و بروز القوى ، و كل ما يكتبه الكائن بأجمعه ، و كل ما لا يكتبه.[385]"

وبناء على ماسبق، يهتم النقد التكويني بالعمل حينما يكون فكرة تتولد لدى المؤلف، لتتحول ، بعد ذلك، إلى مسودة ومخطوط،مع دراسة جميع المصادر التي يعتمد عليها الكاتب تناصا ومناصا، ولا يكتفي الناقد بدراسة المصادر فقط، بل يمارس عملية التحقيق والتوثيق والتأويل والقراءة المتعددة الاختصاصات. ومن ثم، تهدف هذه النظرية إلى وضع نظرية للمسودة، قبل أن يتحول المخطوط إلى عمل أدبي جماهيري.

وهكذا، يتحدد موضوع النقد التكويني في التشديد على ماقبل النص. في حين، يهتم النقد الأدبي بالنصوص. ويهتم كذلك بالوسخ والمخطوط والمسودة، قبل أن يطبع وينشر ويتحول إلى نص. ومن ثم، فهو يرصد مجمل التحولات التي تطرأ على النص الأدبي أثناء انتقاله من حالة المخطوط أو المسودة إلى النص المطبوع الجماهيري. ونسمي هذا النقد التكويني أيضا بالنقد التوليدي الذي يبين لنا المراحل التي يمر بها النص الأدبي، وكيف يتولد النص من فكر الكاتب، ورحم الكاتبة. ومن هنا، يمكن التمييز بين مخطوطات الكتاب ومسوداته. إذ يحيلنا المخطوط على الوثائق المكتوبة من تصاميم، وسيناريوهات، وخطاطات، ومدونات،... تلك الوثائق التي تساهم في توليد العمل. في حين، تصبح المسودة من الوثائق التي يعدها المؤلف ليحولها إلى نص أو عمل أو أثر أدبي. ويقوم الكاتب عبر هذه المسودة بعملية التصحيح، والتطوير، ومعالجة النص.

---

[385] - انظر: مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**.ترجمة: د. رضوان ظاظا،الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، الطبعة: الأولى، ذو الحجة 1417هـ- مايو/آيار 1997م.

ومن ثم، تتحول المسودة إلى فضاء للتنصيص. ومن ثم، فالدارس التكويني في حاجة ماسة إلى دراسة الفضاء والفراغ، وتلاقي الكتابة والصورة، وفهم علاقات المسند بالكتابة. ويعني هذا أن النقد التكويني لايكتفي بماهو لغوي ومنطوق فوق الصفحة، بل يهتم بالأشكال البصرية والسيميائية من رسوم وصور وأيقونات تشكيلية ورمزية. وباختصار، فإذا كان النقد الأدبي يهتم بالداخل النصي، فإن النقد التكويني يهتم بماقبل النص، حينما يكون في مرحلة المخطوطات أو المسودات.

وغالبا، ما يلاحظ أن الكاتب يتخلى عن مقاطع مهمة أو يحذف شذرات أو فقرات أوأبيات أو مقاطع أو حوارات ، وهي مهمة في العملية الإبداعية لسبب من الأسباب ، قد تكون سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو فنية أو دينية أو أخلاقية ، وهذه النصوص الأولى تبين لنا رؤية الكاتب الحقيقية، مع تبيان الخلفيات التي جعلته يتراجع عنها في النسخة الأولى، ويراجعها في النسخ الأخرى . ومن ثم، يهتم النقد التكويني بالأنساق المضمرة والمحذوفة وغير المعلنة أثناء مرحلة التسويد أو التخطيط أو الكتابة، قبل أن يتسلمه الجمهور مطبوعا ومنشورا وموزعا.

وعليه، يهتم النقد الجيني أو التكويني بالجذور أو البدايات الأولى للتكون النصي وتوالده وتناسله. أي: يعود إلى الرحم الأول لعملية الكتابة. وبتعبير آخر، يتتبع النقد التوليدي المخطوط من عملية انبثاقه إلى مرحلة الانتهاء منه استعدادا لتقديمه إلى الطبع والنشر. وبين البداية والنهاية مجموعة من المراحل يقوم بها الكاتب هي: التفكير تأملا وإدراكا، وإحضار أدوات الكتابة، والاستعداد للكتابة، والتسويد، والتحرير، والتنظيم، وتصحيح الأخطاء، و توثيق النص، ونقل المعلومات الموثقة من الكراسات إلى المخطوط، وتوظيف الاستشهادات والمقتبسات داخل المخطوط، وحذف بعض الكلمات أو الجمل أو الفقرات أو المقاطع أو المتواليات أو النصوص إما إضمارا واقتضابا ، وإما خوفا من الضغوطات الخارجية، وإما اتقاء من طابوهاتها المتنوعة، فيلتجئ الكاتب - إذاً- إلى الحذف والإخفاء

والإلغاء خشية من ردود الأفعال القوية والعنيفة من القارئ الخارجي.
إذاً، يركز النقد التكويني على المخطوطة الأولى والمسودة الأولى، ويهتم بدراسة المصادر والمراجع التي انطلق منها المؤلف في تصنيف كتابه تناصا ومناصا وأسلوبا؛ لأن الكاتب هو الأسلوب نفسه كما قال بوفون، وذلك كله من أجل تحليل العلاقة الموجودة بين النص والمصدر نظرا للعلاقة الجدلية الموجودة بينهما. كما يعنى هذا النقد بتحديد بدايات تكون العمل ومراحله النهائية، وتبيان مصادر المؤلف في بدايات التكون ونهاية التحرير، ورصد مختلف المراحل التي يمر منها العمل حتى يستوي على عوده.
ويمكن الحديث أيضا عن نوع ثان من النقد التكويني هو الاهتمام بعدد الطبعات، فالطبعة الأولى قد تتحول إلى طبعة أصلية مولدة. في حين، تأتي الطبعات المصححة والمراجعة والمعدلة والمنقحة لتضيف أشياء جديدة، أو تصحيح أشياء أخرى لم تعجب الكاتب، أو تكون قد فرضت عليه قسرا ، ينبغي على المؤلف تصحيحها ، كما هو حال كتاب(**الشعر الجاهلي**) لطه حسين، حيث فرض عليه الرقيب أن يزيل مقاطع معينة من كتابه، ويشطب عليها، ويعيد تنقيحها، وهذا ما قام به فعلا في كتابه(**الأدب الجاهلي**). وينطبق هذا حتى على العروض المسرحية ، فمسرحيات بريخت أو صمويل بيكيت عرضت مرات عديدة ، وكل عرض ينسخ العرض السابق الأصلي. ومن ثم، فالعرض الأول يصبح نسخة أصلية، بينما العروض المتلاحقة تصبح نسخا معدلة ومنقحة. وينطبق هذا كذلك على الكتابات الرقمية التي تخضع للتنقيح والتعديل والمراجعة.

المبحث الثاني: السيـــاق الذي ظهر فيه النقد التكويني

ظهر مصطلح النقد التكويني أو التوليدي (critique génétique) سنة 1979م، بعد أن طبعت دار فلاماريون بباريس كتابا تحت عنوان(**أبحاث حول النقد التكويني – نص لوي أراغون نموذجا**)، وقد ألحقت بالكتاب دراسة للوي هاي(Louis Hay) 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 (مابعد الحداثة) ، وبالضبط في سنوات السبعين من القرن الماضي، لتجديد النقد الأدبي وتحديثه، فالهدف منه هو مقاربة النصوص الأدبية في ضوء مخطوطاتها ومصادرها الأولى. ومن ثم، انتقل الاهتمام من النص الداخلي إلى ماقبل النص، ومن السارد إلى المؤلف، ومن البنيات إلى المراحل، ومن العمل إلى المصادر. وبهذا، يكون الناقد التكويني هو الذي يهتم بمجموعة من المراحل، وهي: الإدراك، والإخبار، والتوثيق، والتحرير، والتنقيح، والتصحيح، والمراجعة. ويعني هذا أن النص المطبوع عرف مجموعة من التحولات على مستوى الكتابة، وله ذاكرة وراثية واعية ولاشعورية عن تكونه وولادته. فلابد أن يترك النص آثار ولادته، ويخلف مؤشرات مادية تدل على عملية التكون والولادة، وهذا ما ينبغي للنقد الجيني أن يقوم باستكشافه وفهمه وتفسيره وتأويله، بالبحث عن مخطوطات النص ومسوداته، مع تحديد نوعية المخطوطات، ورصد مؤشراتها الكمية ضمن عصر معين، وفي علاقة بالكاتب والعمل. كما ينبغي لهذا النقد أن يدرس عمليات الطبع والنسخ ، وأدوات الكتابة والترقين والطبع، ويدرس مختلف عمليات النسخ بشكل تحقيقي فهما وتفسيرا.

هذا، ولقد اهتم النقد التكويني الفرنسي بالكتابات الصادرة في القرنين التاسع عشر الميلادي والقرن العشرين ، لكن لم يهتم بالكتابات الموجودة في القرون السابقة لعدم وجود مخطوطات للعمل[386]. في حين، اهتم النقد التكويني العربي بتحقيق مجموعة من النصوص وأمهات المصادر عن طريق المقابلة بين النسخ، وتتبع عملية الكتابة، ونوع الورق والطباعة. ومن ثم، نلاحظ أن العرب قد سبقوا

---

386 - Almuth Grésillon:(**La critique génétique, aujourd'hui et demain),** 21 novembre 2006, http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174.

إلى النقد التكويني كما يتجلى ذلك واضحا في التحقيق والتوثيق. وفي هذا السياق، يقول الدكتور رمضان عبد التواب:"يظن بعض الباحثين المحدثين من العرب، أن فن تحقيق النصوص فن حديث، ابتدعه المعاصرون من المحققين العرب، أو استقوه من المستشرقين، الذين سبقونا في العصر الحاضر بعض الوقت، في تحقيق شيء من تراثنا، ونشره بين الناس.

ولكن الحقيقة بخلاف ذلك؛ فقد قام فن تحقيق النصوص عند العرب مع فجر التاريخ الإسلامي، وكان لعلماء الحديث اليد الطولى في إرساء قواعد هذا الفن في تراثنا العربي، وتأثر بمنهجهم هذا أصحاب العلوم المختلفة. وإن كثيرا مما نقوم به اليوم من خطوات في فن تحقيق النصوص ونشرها، بدءا من جمع المخطوطات، والمقابلة بينها ، ومرورا بضبط عباراتها، وتخريج نصوصها، وانتهاء بفهرسة محتوياتها، لما سبقنا به أسلافنا العظام من علماء العربية الخالدة."[387]

وقد بادر المستشرقون الغربيون إلى تحقيق النصوص، وتوثيقها، وترجمتها، وطبعها، ونشرها، ونقدها ، في ضوء مقاربات ومناهج حديثة ومعاصرة متنوعة ، كما هو حال الاستشراق البريطاني، والهولندي، والألماني، والإسباني، والأمريكي، والفرنسي، والروسي...

لكن النقد التكويني لايعني تحقيق التراث فقط، بل هو يهتم بدراسة المصادر الأولى للعمل من أجل فهم النص الداخلي بشكل جيد؛ لأن هناك ترابطا بين النص الداخلي والنص المخطوط تفاعلا وتعالقا وتناصا.ومن هنا، يهدف النقد التكويني إلى تتبع مراحل الكتابة، قبل أن يصير النص عملا مطبوعا، ويستكشف مختلف المصادر التي اعتمد عليها الكاتب في تأليف كتابه، مثل: هوامش القراءة، والكراسات، والدفاتر، والتصاميم، والمخططات، والسيناريوهات، والمدونات، ورؤوس الأقلام، ومسودات التحرير، والمسائل المصححة، إلخ... وتشكل كل هذه النصوص الأولى آثار النص

[387]- رمضان عبد التواب: **مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، الطبعة الثانية 2002م.ص:3.

الأدبي، قبل أن يخرج من حالة المخطوط إلى حالة المطبوع. ويسمى هذا أيضا بالملف التكويني أو التوليدي الذي يشخص مختلف مراحل ما قبل النص. إن الأمر - إذاً- يتعلق بالمخطوطات والمستنسخات اليدوية التي يعتمدها الكاتب، ويحدد طريقة الكتابة التي يستند إليها، وأدوات الكتابة التي يستخدمها، ويرتاح لها، ويرتضيها في ممارسة التسويد والكتابة،و هذا ماينبغي التركيز عليه في النقد التكويني، قبل أن يتبلور المخطوط عملا ، ويتحول إلى نص أدبي مطبوع. وليست هذه المراحل التي يتبعها الكاتب في تأليف كتابه دائما خطية ومتعاقبة ومتسلسلة بشكل مباشر، فقد تكون مراحلها غير واضحة بدقة، فلابد من اتباع آثار الكتابة ، وتتبع مؤشراتها البصرية والأيقونية والفضائية لمعرفة بناء العمل . أي: لابد من إعادة بناء المخطوط مرحلة مرحلة، قبل أن يتحول إلى نص منته وتام وكامل. وقد يساعدنا الفضاء البصري للمخطوطة من جهة بالتعرف على عوالم الكتابة والإبداع بشكل جيد ودقيق، وتأويله سيميائيا ودلاليا من جهة أخرى.

هذا، ويرتبط النقد الجيني بدراسة النص المخطوط في ضوء الرسائل، والمقدمات، والإهداءات ، والكتابات الشخصية في الجرائد والمجلات، والحوارات المباشرة وغير المباشرة، و هذه العناصر كلها تفسر النص وتشرحه ، ويسمي جيرار جنيت هذا بالنص الفوقي في كتابه القيم(**العتبات**)[388]. واليوم، بدأنا نلتجئ، في إطار النص الرقمي، إلى الأقراص الممغنطة، والأشرطة، والفيديو كاسيت، وغيرها من الوسائل الرقمية المتنوعة...

وثمة نقطة مهمة لابد من الإشارة إليها أن هناك وسيطا بين المؤلف والمطبعة هو الناسخ أو الكاتب باليد أو بالآلة الراقنة أو الحاسوب ، فهذا الناسخ هو الرجل الأول الذي يطلع على أسرار الكتابة وصناعتها، فناسخ كتابات طه حسين - مثلا- يعرف كيف كان يملي طه حسين ، ومن المعلوم أن ثقافة الناسخ كانت منتشرة بكثرة في

388 - Gérard Genette**: Seuils**. Edition:Seuils,Paris,1987.

الثقافة العربية ، فقد كان الحريري والجاحظ ناسخين للكتب بامتياز. ومن ثم ، يعد الناسخ القارئ الأول للمخطوط قبل القارئ الحقيقي.
ومن جانب آخر، يمكن الحديث عن سيميوطيقا المخطوطات والمسودات التي تدرس الفضاء البصري للكتابة، وعلامات الترقيم، وتنظيم الصفحة، وتوزيع الكتابة أفقيا وعموديا، والتحكم في ثنائية البياض والسواد، وثنائية الامتلاء والفراغ، ومعرفة كيف تتربع الحروف على الصفحة، وتتشكل العلامات الكتابية والبصرية، ومعرفة أنواع الخطوط والأسطر والفراغات الموجودة بينها، وكيف تتم عملية النسخ، وتتوزع الصفحة ، وتتشكل هندستها. ويعني هذا أن ثمة غنى سيميوطيقيا في هذا المجال. ومن يتصفح أعمال فيكتور هيجو، وإميل زولا، وكافكا، وميشو، وستاندال، وفاليري ودويستفسكي، وبوشكين، وأنطونان أرطو... فسيجدها مليئة بالصور والأيقونات والأشكال البصرية تهيمن على فضاء الصفحة كتابة وتصويرا وتشكيلا.
ويلاحظ أن كثيرا من الشعراء والكتاب يرتجلون أعمالهم، فكثير من الأدباء قد جربوا الخاصية الشفوية قبل الكتابة، كما كان يفعل فلوبير (Flaubert) وبيير كيوتا (Pierre Guyotat)، بل كان زهير بن أبي سلمى من قبل ينقح قصائده شفويا ويثقفها ، فيعرضها على شعراء عصره ونقاده ، وكان زهير يتأخر في نشرها وإذاعتها ، حتى سميت قصائده الشعرية بالحوليات.
ومن جهة أخرى، يمكن الحديث - اليوم - عن المخطوط الرقمي الإلكتروني الذي يتعرض بدوره لعمليات التفاعل والترابط النصي، كما يستفيد من عمليات التصحيح والتعديل والتشطيب، وإن كان الحاسوب لايترك آثارا للكتابة مثل المخطوط الورقي. فالحاسوب يصحح كل شيء، ويقدم نسخا جاهزة ومعدلة بطريقة آلية، فلادخل للكاتب في عملية الكتابة، فبرامج الحاسوب مهيأة لكل الخطوط وأنواع الكتابة، فهناك المصحح الآلي الذاتي الذي يقوم بكل شيء في الوقت نفسه. لذا، تعرض لنا الشاشة مجموعة من النصوص في دفعة واحدة، فكل المصادر تحضر بطريقة واحدة في زمن واحد.

علاوة على ذلك، يهتم النقد الجيني باستحضار جميع المسودات والمدونات والمنسوخات والمخطوطات والكتابات المتنوعة التي وظفها الكاتب، سواء من نصوصه السابقة أومن أعمال الكتاب الآخرين، وهذا النوع من الاقتباس الواعي وغير الواعي يسمى بالتناص على مستوى الكتابة (Intertaxtualité). وهذا التناص كان معروفا عند الشاعر الفرنسي أبولينير وجماعة من الشعراء المعاصرين، ويدخل الكولاج أو الإلصاق النصي ضمن ما يسمى بتناص الكتابة أو المخطوطات. وقد اهتم بهذا النوع من التناص كل من جان بيلمان نويل (Jean-Bellemin Noël)، ورايموند دوبراي جنيت(Raymonde Debray Genette).

المبحث الثالث: رواد النقد الجيني

يمكن الحديث عن مجموعة من النقاد الذين اهتموا بالنقد الجيني، إما قديما كجوستاف لانصون، ورودلر، وب. أوديا(Audiat)، وتيبوديه(**Albert Thibaudet**) ، وإما حديثا كجيرار جنيت (Gerard genette) الذي انكب على دراسة التعالق النصي والعتبات الفوقية التي تساعدنا على فهم النص وتفسيره، ولوي هاي(Louis Hay) الذي اهتم بأصول النقد التكويني ومنظوراته تنظيرا وتقعيدا وتأريخا، وجان بيلمان نويل(Jean Bellemin-Noël) الذي اهتم بالقراءة النفسية واللاشعور النصي ، ودراسة النص في مرحلة ما قبل الطبع[389]، وبيير مارك دوبيازي(Pierre-Marc de Biasi) الذي استعرض علما جديدا لتحليل المخطوطات والمسودات، مع التركيز على مكونات النقد الجيني[390]، ورايمون

[389] - Jean Bellemin-Noël, **Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz** .Paris: Larousse, 1972.

[390] - Pierre-Marc de Biasi, "Paranoïa-Genèse. Remarques sur l'identité des recherches en génétique textuelle". eds. Almuth Grésillon and M. Werner, Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits .Paris: Minard, 1985.p: 259-75.

دوبراي جنيت (Raymonde Debray Genette) التي درست مسودات فلوبير ومخطوطاته ، وجاك نيف(Jacques Neefs) الذي اهتم بالمسودات والنسخ المتعددة لدى شاتوبريان ومونتاني وستاندال[391] ، وهنري متيران (Henri Mitterand) الذي كان يعنى بالنقد التكويني في أعمال إميل زولا ورواياته، ودانييل فيرر وجان ميشيل راباتي(Daniel Ferrer and Jean-Michel Rabaté) اللذين ركزا على أعمال جيمس جويس بالدراسة واستكشاف مصادره الأولى ، وألموث كريزيون (Almuth Grésillon) التي بحثت في المخطوطات والمسودات في ضوء النقد التكويني ، وكاترين فيولي(Catherine Viollet) التي حللت بعض أعمال مارسيل بروست القصصية والروائية، وفيليب لوجون(Philippe Lejeune) الذي درس مجموعة من الأعمال الأوطبيوغرافية (السير الذاتية) في ضوء النقد التكويني، وجان لوي لوبراف(Jean-Louis Lebrave) الذي درس آثار الكتابة، وترسبات الذاكرة التناصية ، والتعالقات النصية...

المبحث الرابع: تقويـــم المنـهج التكويني

من المعروف أن للنقد التكويني ، نظرية ومنهجا، إيجابيات هامة لايمكن الغض عن أهميتها أو الحط من قيمتها، ولاسيما أن هذا النقد يساعدنا على الإحاطة بالنص بشكل جذري توليدي، وفهم العمل الأدبي بشكل جيد على مستوى أصوله الأولى كتابة واستنساخا، حيث نستكشف مصادره الأولى من خلال العودة إلى المدونات والوثائق والمسودات والمخطوطات لقراءتها ، وتبين رؤية الكاتب، ومعرفة مجمل المراحل التي مر بها العمل حتى وصل إلى مرحلة الطبع والنشر والتوزيع والاستهلاك. إنها قراءة سرية لصناعة

---

391 - NEEFS (Jacques), "Critique génétique et histoire littéraire", in: **L'histoire littéraire aujourd'hui, Paris, A. COLIN, 1990, p. 23.**

الكتابة، واستكناه أسرارها الواعية وغير الواعية. بيد أن هذا النقد غير كاف لفهم النص وتفسيره من كل جوانبه، فهذا النقد يركز على مرحلة معينة من الأدب، وهي مرحلة ماقبل النص، ويغفل مرحلة النص، ومابعد النص. أي: يهتم فقط بمرحلة المخطوط والمسودة، وينسى النص الإبداعي الداخلي الذي يحمل في طياته ثقافة معينة، ويتسم بخصائص فنية وجمالية وأسلوبية معينة، تحتاج منا إلى قراءتها ودراستها في ضوء مناهج المحايثة والأسلوب والجمال. كما ينبغي الانتقال طبيعيا من النص إلى مابعد النص، بالاتكاء على السياق السياسي ، والاجتماعي، والثقافي،والنفسي، والتاريخي، والاقتصادي.

وخلاصة القول، نستنتج، مما سبق ذكره، أن النقد التكويني يهتم بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطا إلى أن يصير كتابا. بمعنى من المعاني أنه يهتم بالمراحل التكوينية التي يقطعها الكاتب من مرحلة الفكرة والتسويد والتصميم والتخطيط إلى أن يتحول إلى منتوج طباعي جماهيري. وإذا كان النقد الغربي قد تمثل هذا المنهج التكويني والجيني بشكل لافت للانتباه، فإن النقد العربي المعاصر لم يلتجئ إلى هذه القراءة التكوينية بعد بشكل تراكمي مقبول، بغية معرفة كيف يتولد النصوص في أدبنا العربي القديم والحديث والمعاصر[392]، فلابد ـ إذاً ـ من الانفتاح على المناهج النقدية الغربية، وتمثل نظرياتها الأدبية ، واستيعاب مفاهيمها ومصطلحاتها الإجرائية لدراسة النصوص والأعمال الأدبية، في ضوء مخطوطاتها ومسوداتها ومصادرها الأصلية الأولى.

---

[392] ـ الكتاب الذي نشره العراقي رحمن غركان تحت عنوان: **المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء**، من مطبوعات مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، لاعلاقة له ، بأي حال من الأحوال، بالنقد التكويني الذي طرحناه في هذه الدراسة.

الفصل العشرون:

المقاربة الموضوعاتية

تعد المقاربة الموضوعاتية من أهم المقاربات النقدية في التعامل مع النص الأدبي شعرا ونثرا، فقد ظهرت في أوربا إبان ستينيات القرن العشرين مع موجة النقد الجديد ، ومتجاوبة، بشكل من الأشكال، مع تيار (ما بعد الحداثة) ، كما ظهرت في العالم العربي متأخرة عن نظيرتها الأوربية بعقد من السنوات، مع تصاعد النقد المضموني، وانتشار القراءات التأويلية و الإيديولوجية، وولادة التحليل الوصفي البنيوي واللساني. ويهدف النقد الموضوعاتي إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة ، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة ، واستخلاص بنياتها العنوانية المدارية تفكيكا وتشريحا وتحليلا عبر عمليات التجميع المعجمي، والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية. بمعنى أن الموضوعاتية جاءت رد فعل على البنيوية اللسانية التي تهتم بالشكل والبنية والنسق على حساب المضمون أوالموضوعة أوالتيمة.

إذا، ما المقاربة الموضوعاتية لغة واصطلاحا؟ وما مكوناتها النظرية وخطواتها المنهجية؟ وما مسارها التاريخي والمكاني؟ وما أسسها الفلسفية والمعرفية؟ وما مفاهيمها الاصطلاحية والإجرائية على المستويين: النظري والتطبيقي؟ وما أنواع المقاربات الموضوعاتية؟ ومن هم روادها في العالمين الغربي والعربي؟ وما إيجابيات هذا المنهج وسلبياته؟ وإلى أي مدى يمكن لهذا المنهج أن يشفي غليل القارئ أثناء تعامله مع النص الأدبي؟

تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها في كتابنا هذا بالتوقف عند مجموعة من الاتجاهات الموضوعاتية وتياراتها ومنازعها ، سواء أكانت مضمونية أم شكلية أم وظيفية. ويعني هذا أن ليس هناك موضوعاتية نقدية أدبية واحدة، بل هناك تنوع مذهبي في الموضوعاتية حسب التصورات الفلسفية والنقدية والإبستمولوجية.

المبحث الأول: مفهوم المقاربة الموضوعاتية

لايمكن فهم الموضوعاتية إلا باستنطاق دلالاتها المعجمية واللغوية والاصطلاحية على الوجه التالي:

المطلب الأول: الدلالـــة اللغويـــة

يشتق مصطلح (الموضوعاتي/ thématique) ، في الحقل المعجمي الفرنسي، من كلمة (thème)، وهي "التيمة"، وترد هذه الكلمة بعدة معان مترادفة، كالموضوع، والغرض، والمحور، والفكرة الأساسية ،والعنوان، والحافز، والبؤرة، والمركز، والنواة الدلالية...الخ. ويقابل كلمة (thème) ، عند اللسانيين الوظيفيين 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. ولقد استعمل المصطلح (الموضوعاتي) أو (التيمي) بشكل انطباعي وعفوي من قبل جان بول ويبر (Jean Paul Weber) ، إذ أطلقه على الصورة المتفردة والملحة في تكرارها واطرادها والمتواجدة بشكل مهيمن في عمل أدبي عند كاتب معين . 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، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة في استقصاء لدلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية، واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال"[393].

[393]- سعيد علوش: **النقد الموضوعاتي**، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1989م، ص 12.

هذا، وقد أثار المصطلح الأجنبي للموضوعاتية (thème/thématique/thématiser) تذبذبا في الترجمة، رافقه تعدد المصطلحات المقابلة له في الحقل الثقافي العربي، فنجد الموضوعاتي، والموضوعاتية، والموضوعية، والموضوعاتيات عند كل من سعيد علوش، وحميد لحمداني، وعبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيتي سالم، وعبد الفتاح كيليطو. كما نجد كلمتي "التيم" "thème" و "التيماتية" عند سعيد يقطين، عندما يقول: "إن **"التيمة"** (thème) كما يرى برنار دوبربي (B.Dupriez) هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي، وتستعمل أحيانا بمعنى الحافر الكثير التواتر. غير أن "التيمة" أكثر عمومية وتجريدا ..."[394] .

ويتابع سعيد يقطين واصفا الخطاب الروائي المغربي الجديد في ضوء رؤية تيماتية قائلا : " وفي العالم الروائي الذي بين أيدينا نجد "تيمات" أساسية كثيرة لها دلالاتها البعيدة لمن يريد قراءة الرواية قراءة **"تيمية"** (thématique)"[395] .

ويترجم إبراهيم الخطيب كلمة (thème) بغرض أثناء ترجمته لنظرية الأغراض لدى توماشفسكي (Tomachevsky) الذي يتحدث عن اختيار الغرض أو "التيمة" الموضوعاتية التي يتمحور حولها العمل الفني بصفة خاصة ، إذ يبين هذا الشكلاني الروس أن"خلال السيرورة الفنية، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها، حسب معانيها، محققة بذلك بناء محددا، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو **غرض** مشترك. إن دلالات العناصر المفردة للعمل – يقول الباحث الروسي – تشكل وحدة هي **الغرض** (الذي نتحدث عنه). وإنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل أم عن أغراض أجزائه. ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض. أما العمل غير العقلي ((Transrationnelle) فلا غرض

---

[394]- سعيد يقطين: **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1985م، ص 232.

[395]- سعيد يقطين: نفسه، ص 232-233.

له، نظرا لأنه ليس سوى تدريب تجريبي أو تدريب مختبري بالنسبة لبعض المدارس الشعرية"[396].

ويتميز العمل الأدبي حسب توماشفسكي " بوحدة، عندما يكون قد بني انطلاقا من **غرض** وحيد، ينكشف خلال العمل كله. نتيجة لذلك، تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين: اختيار الغرض وصياغته (Elaboration)"[397].

يبدو أن الغرض أو "التيمة" - من خلال هذا النص- هو ذلك البناء الموحد لجمل النص المتشابكة تركيبيا ودلاليا بواسطة فكرة مهيمنة معنويا. ومن ثم، تتمثل الوظيفة البنائية للتيمة في توحيد جمل النص المفردة، وتغريض الإبداع. وكل نص يتوفر على موضوعة معينة أو غرض ما فهو نص مقبول عقليا. ومن هنا، تنطبق عليه عمليا صفة المقبولية، ومشروعية قراءته ونقده. أما النص الذي يخلو من وجود غرض معين، فهو نص مختل عقليا، وناقص دلاليا، لايمكن اعتباره نصا إبداعيا أو أدبيا. ويعتبر اختيار الموضوع أو "التيمة" بأنه أول عمل إجرائي يقوم به المبدع حسب منطوق القولة الاستشهادية، وتأتي ، بعد هذه المرحلة، الصياغة وبناء دلالات النص وعنونته.

ومن جهة أخرى، نجد من الدارسين والنقاد والباحثين والمترجمين العرب من يسمي النقد الموضوعاتي نقدا "مداريا"[398]، كما عند سامي سويدان، أو "جذريا"[399] عند فؤاد أبو منصور . ومن ثم، يترجم الباحث اللبناني فؤاد أبو منصور كلمة Thématique

---

[396]- الشكلانيون الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1982م، ص 226.

[397]- الشكلانيون الروس: نفسه، ص 175.

[398]- سامي سويدان: **أبحاث النص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،لبنان، الطبعة الأولى ،1986م، ص 18.

[399]- فؤاد أبو منصور: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا**، دار الجيل، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى ، 1985م، ص 179.

الفرنسية بكلمة " **الجذر**" ؛ لأن الجذر الدلالي بمثابة خلية النص الرحمية، ويتشكل شكلا ومضمونا، بناء ومعنى، وإن كان يتأطر فكريا، ويوحد النسيج النصي، ويجمع شتاته المبعثر على رقعة النص في شكل بؤرة عنوانية في أعلى الصفحة الإبداعية. والجذر ما هو في الحقيقة إلا عنونة دالة تتم به التسمية، وبه يفرض النص على المتلقي فكريا وإيديولوجيا، فتتولد الرؤى والأفكار، ثم تتشابك التعابير والأساليب الجمالية الرفيعة ، "إن الجذر يتفرع ويتوالد ضمن أشكال وتعابير متعددة. هذا التوالد يشبه "التجويق الموسيقي والأوركسترالي " ، حيث الميلوديا الرئيسية هي حصيلة نقرات منفردة ومتعددة ، تتآلف وتتواكب لتعطي إيقاعا أوركستراليا واحدا. والنص ، في لعبته اللغوية والأسلوبية والفكرية، حصيلة توالدات على مستوى مقومات الكتابة الأولية"[400].

وثمة مجموعة من الفوارق اللغوية بين الجذر والفكرة الرئيسة؛ لأن هذه الأخيرة ترتبط بالأثر الأدبي، وهي عنصر لغوي تفرض نفسها بإلحاح وتكرار فيه، وهي متصلة بمعجم اللغة ومفرداتها اصطلاحا واشتقاقا ولغة. أما الجذر " فإنه يختلف عن الفكرة الرئيسية ومجموعة التماعاتها ورموزها وجزئياتها"[401]. وإذا " كانت الحشرة فكرة رئيسية عند لوركا (Lorca)، ويمكن للناقد أن يحدد النصوص التي تتضمن هذه الفكرة، ويرسم حدود مضمونها ودلالتها، فإن الجذر عبارة عن التنويعات الضمنية لها، مثل: "الحرير"، و "الشرنقة"، و "الطبيعة" ، ولا ينبغي للناقد الموضوعاتي أو الجذري أن ينسى الدوال اللغوية أو الإيقاعية وحمولاتها الدلالية في تشكيل "الموضوعة" أو " تيمة" الأثر الأدبي. فعليه، استقراء أبعاد "اللعبة اللغوية بتنويعاتها وإيقاعاتها؛

[400]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.
[401]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.

لأنها محملة بمدلولات باطنية، وهي تفضح أحيانا، هوة ما، تصرخ في أعماق الكاتب"[402].

وهكذا، نسجل مدى الاختلاف الكبير بين الدارسين والمترجمين العرب في توظيف المصطلحات والمفاهيم اللغوية لتعريب الكلمة الأجنبية (thématique)، بالإضافة إلى اضطراب مفهوم الموضوعاتية، وتعدد مفاهيمها وتعاريفها حسب النقاد ومطبقي هذا المنهج.

المطلب الثاني: الدلالـــة الاصطلاحيـــة

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. ولايمكن للمقاربة الموضوعاتية أن تبرز الفكرة المهيمنة أوالتيمة 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.

هذا، وترصد المقاربة الموضوعاتية كل الكلمات- المفاتيح، والصور الملحة، والعلامات اللغوية البارزة، والرموز الموحية، وقراءتها إحصائيا وتأويليا. ولن تكون القراءة الموضوعاتية ناجعة وسليمة إلا بقراءة السياق النصي والذهني للكلمات، واستكشاف المفردات المعجمية المتكررة. ويمكن التسلح، في هذا السياق

[402]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.

القرائي، بمجموعة من الآليات المنهجية، كالتشاكل،والتوازي، والتعادل، والترادف ، والتطابق، والتقابل، والتكرار، والتواتر، لتحديد البنيات الدالة المهيمنة والمتكررة في النص. ويقوم هذا النقد الموضوعاتي أيضا على تحويل ماهو روحاني وزئبقي وجواني وشاعري إلى وحدة دلالية حسية مبنينة موضوعيا وعضويا .

ومن جهة أخرى، يستلزم النقد الموضوعاتي قراءة نص واحد أو مجموعة من النصوص والأعمال الإبداعية التي كتبها الأديب المبدع، والبحث عن بنياتها الداخلية، واستكناه مرتكزها البنيوي المهيمن، وجمع كل الاستنتاجات في بوتقة تركيبية متجانسة ومتضامة، واستقراء اللاشعور النصي عند المبدع، وربط صورة اللاوعي بصورة المبدع على المستوى البيوغرافي والشخصي.[403]

وعليه، فالمقاربة الموضوعاتية هي التي تبحث في أغوار النص لاستكناه بؤرة الرسالة ، مع التنقيب عن الجذور الدلالية المولدة لأفكار النص، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة في النص، وتحديد نسبة التوارد لتحديد العنصر المكرر فكريا، سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر. وتهدف هذه المقاربة كذلك إلى استخلاص البؤرة المعنوية ، واستجلاء الخلية العنوانية ، وتحديد الجذر الجوهري، ورصد الفعل المولد، واستخراج النواة الأساسية التي يتمحور حولها النص إسنادا وتكملة ،عبر عمليات نحوية إبداعية، كالحذف، والزيادة، والتحويل، والاستبدال. ومن الصعوبة بمكان، تحديد مفهوم النقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية، وتذبذب مفاهيمه من دارس إلى آخر، وكثرة آلياته الاصطلاحية وأدواته الإجرائية بسبب تعدد المناهج التي تحويها المقاربة الموضوعاتية. ويعني هذا أن المقاربة الموضوعاتية تطرح عدة أسئلة، وتفرز عدة صعوبات وإشكاليات وعوائق مفاهيمية ومنهجية وتطبيقية، وتختلط بالنقد المضموني، كما تلتبس بالمناهج النقدية والفلسفية الأخرى.

---

[403]- الدكتور سعيد علوش: نفسه، ص:105.

المبحث الثاني: التصــور النظري والمنـهجي

تعتمد المقاربة الموضوعاتية - باعتبارها منهجية نقدية جديدة ظهرت مع تباشير النقد الجديد - على مجموعة من الركائز المنهجية، والمكونات الأساسية النظرية التي تتحكم في العمل الأدبي، ويمكن حصر هذه المكونات في المبادئ التنظيمية التالية:

* قراءة النص قراءة شاعرية عميقة ومنفتحة.

*الانتقال من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى.

* تحديد مكونات النص المناصية والمرجعية.

* التأرجح بين القراءة الذاتية والقراءة الموضوعية.

* البحث عن التيمات الأساسية، والبنيات الدلالية المحورية، والموضوعات المتكررة، والصور المفصلة في النص الإبداعي.

* جرد هذه التيمات، واستخلاص الصور المتواترة في سياقها النصي والذهني والجمالي.

* تشغيل المستوى الدلالي برصد الحقول الدلالية، وإحصاء الكلمات المعجمية، والمفردات المتواترة.

* توسيع الشبكة الدلالية لهذه التيمات المرصودة دلاليا فهما وتفسيرا.

*رصد الأفعال المحركة والمولدة للمعاني في سياقاتها الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والتداولية، مع دراسة دلالاتها الحرفية والمجازية، واستنطاقها فهما وتأويلا.

* الانتقال من الداخل النصي إلى التأويل الخارجي، والعكس صحيح أيضا.

* دراسة الموضوع المعطى من أجل البلوغ إلى الجانب الحسي في الأثر الأدبي، أو الوصول إلى البنية الموضوعية المهيمنة للعمل الإبداعي.

* حصر العناصر التي تتكرر بكثرة، وبشكل لافت، في نسيج العمل الأدبي.

* تحليل العناصر التي تم حصرها ورصدها اطرادا وتواترا (الاهتمام بالمعنى السياقي).

* المقارنة بين الظواهر الدلالية والمعجمية والبلاغية تآلفا واختلافا.

* تجنب التزيد في التحليل الموضوعاتي، واللجوء إلى الإسقاط القسري المتعسف، وعدم تقويل النص ما لم يقله.

* جمع النتائج التي تم تحليلها لقراءتها تفسيرا وتأويلا واستنتاجا.

* بناء قالب نموذجي مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس.

* ربط الدلالات الواعية وغير الواعية بصورة المبدع الذاتية والموضوعية.

هذا، وتنطلق الموضوعاتية ، في تعاملها المنهجي، من التطابق والتماثل بين المعنى الواضح والمعنى العميق الضمني غير المباشر فهما وتفسيرا ، من خلال ربط الداخل بالخارج، والوعي باللاوعي في علاقتهما بما قبل الوعي،" فأما المعنى الواضح فهو ما يقدمه النص بشكل مباشر. وأما المعنى الضمني فهو صدى المعنى الأول، إنه أفقه وهامشه على حد تعبير علم الظواهر. وبين مستويي الواضح والضمني لا يوجد انقطاع. وهذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو العامل المحرك للنشوة الموضوعية. فالتزحلق من

المباشر إلى الضمني، من المقول إلى اللامقول هو تزحلق بلا فجوات"[404].

ويعني هذا أن المقاربة 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.

المبحث الثالث: أنواع المقاربة الموضوعاتية

يمكن الحديث عن أنواع عدة من المقاربات الموضوعاتية ، فهناك الموضوعاتية الدلالية، والموضوعاتية العنوانية، والموضوعاتية الشاعرية، والموضوعاتية الصوفية الحدسية، والموضوعاتية الفلسفية، والموضوعاتية البنيوية، والموضوعاتية الذاتية، والموضوعاتية البنيوية. وعلى العموم، نحن نتحدث- اليوم- إجرائيا عن موضوعتين أساسيتين: موضوعاتية مضمونية، وموضوعاتية بنيوية شكلية (Thématique Structurale).

بيد أن ثمة عدة صعوبات واجهت الموضوعية أثناء احتكاكها مع المنهجية البنيوية ذات الطرح اللساني الوصفي ، ويمكن حصر هذه المشاكل في النقط التالية :

❶إن البنيوية تدرس نسقيا ما هو ضمني وعميق.

❷إنها تستخلص البنيات الجزئية والبنيات الكبرى فقط.

[404]- عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعي)، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، بيروت ، لبنان، العددان: 44-45، ص 39-40.

❸ترفض البنيوية بواعث العمل الأدبي ومصادره. أي: إن العمل الأدبي بنية مستقلة غير مرتبطة بالمبدع ، ولا بظروفه السوسيو اقتصادية أو الثقافية أو التاريخية.

❹إنها تبتعد عن التفسير والتأويل، وتستند إلى التحليل الداخلي المحايث والسانكروني للعمل الأدبي وصفا وتصنيفا.

من خلال هذه السمات المخصصة للبنيوية باعتبارها منهجا وحركة ونشاطا فكريا، يمكن تفريع الموضوعاتية إلى موضوعاتية ذاتية وموضوعاتية موضوعية، فالثانية هي الأكثر انسجاما مع البنيوية، ما دامت تنظر إلى العمل الأدبي على أنه "موضوع" (Objet)، بينما الأولى تنظر إليه على أنه ذات (Sujet). ويمثل الاتجاه الأول جورج بوليه، وهو من النقاد الموضوعاتيين الذاتيين، ويرى أن هدف النقد هو "الوصول إلى معرفة صميمية بالعمل المنقود، وأنه لا يمكن بلوغ هذه الصميمية إلا داخل الفكر الناقد محل الفكر المنقود"[405] . ويسمى هذا النوع من النقد لدى بوليه بالنقد "التطابقي" الذي يتطابق فيه وعي الناقد مع وعي المنقود. لكن هذا الموقف يتعارض مع الموقف البنيوي؛ لأن البنى تحدد إجرائيا داخل العمل الأدبي، وإنها لا تعاش خارجه، وإنما تقع البنى تحت ترسبات الظاهر، وتتحلل في أغواره العميقة. لذا، لابد من استنباط المرتكز البنيوي العميق أوالمستوى المحدد الثابت، لأنه هو الذي يتحكم في الظاهر المتغير، عبر الإبدال، والحذف، والتحويل، والزيادة، والنقصان.

ومن هنا، فالموضوعاتية الموضوعية سمة خاصة بنقد ستاروبنسكي في دراسته البنيوية المعنونة بـــ(**وليمة تورينو**)، ونقد سارتر - كما لاحظ ذلك ماجليولا بصدد تعليقه على دراسة سارتر لرواية جون دوس باسوس- فقال:" يورد لنا جان بول سارتر في قسم ظاهري من مقالته المسماة" بشأن جون دوس باسوس" مثالا

[405]- Groupe de chercheurs : **les chemins actuels de la critique,**10/18, 1973, p.9.

ممتعا، فهو يناقش الدلالة المعنوية او التيماتية للزمن عند دوس باسوس، ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية أو الصرفية التي يراها معبرة عن هذا المعنى... ويتفق تناول سارتر التضايف الصرفي السيمانطيقي الخاص بالدلالات هنا مع المباشرة الظاهرية، وهكذا، توفر لنا فرصة رائعة لمقارنتها – أي دراسة سارتر- بالتناول البنيوي الأوربي ممثلا في رومان جاكبسون وكلود ليفي شتروس"[406] . ولا ننسى كذلك الناقد تزتيفان تودوروف في كتابه(**مدخل إلى الأدب العجائبي**) الذي طبق فيه المنهج البنيوي على موضوعة العجيب والغريب في القصص الفانطازية الغربية.[407]

أضف إلى ذلك، إذا كانت البنيوية ترفض كل نقد تفسيري أو نفسي، فإن مأزق الموضوعاتية يتمثل في استعانتها بالتحليل النفسي أثناء دراستها لموضوع الرغبة، واستعارتها لمفاهيمها السيكولوجية كالكبت، واللاوعي، والهوام...إلخ، ويتعارض هذا كله مع المنهج البنيوي الذي يرفض كل تفسير خارجي للعمل الأدبي. ومن ثم، فالموضوعاتية نقد نفسي فردي، يهتم بنفسية المبدع/الفرد، دون الاهتمام بالوسط الجماهيري أو المتلقي أو العصر.

وهكذا، فإن ما يضع النقد الموضوعي أمام المآزق المنهجية الكبرى، هي " صعوبة التمييز بين نصيب المبدع من إبداعه، ونصيب العصر الذي يحتويه. فلقد جرت العادة مثلا أن يدرس الناقد الموضوعي موضوعا معينا أو جملة من الموضوعات عند شاعر أو روائي...الخ. ولكن هذا النقد لا يمكن أن يكتمل إلا إذا عرفنا منزلة هذه الموضوعات من الأدب الذي تنتمي إليه، والعصر الذي يحتويها. فمن الذي يستطيع أن يقدم الدليل مثلا على أن الموضوعات التي يدرسها الناقد عند شاعر معين ليست هي

406- روبرت ماجليولا:(التناول الظاهري للأدب: نظريته ، مناهجه)، ترجمة: عبد الفتاح الديدي، **مجلة فصول المصرية**، العدد:3، سنة :1990، عمود 1-2.

407 - T.Todorov: **Introduction à la littérature fantastique**. Seuil, Paris , 1974.

الموضوعات ذاتها عند شاعر آخر؟ ومن الذي يضمن لنا أن هذه الموضوعات الملهمة في الشعر مثلا ليست هي الموضوعات السائدة في تفكير المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، أو في ذائقة هذا المجتمع خلال مرحلة معينة؟ إذا، فأين تكمن الخصوصية في دراسة هذه الموضوعات عند شاعر ما، إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب الذي تنتمي إليه والعصر الذي يحتويها؟"[408].

ويمكن الفصل، في إطار الموضوعية البنيوية، بين الموضوعية المعجمية التي تنطلق في تعريفها للموضوع من قاعدته اللغوية، كما هي لدى العراقي عبد الكريم حسن[409]، والموضوعية الأدبية لدى الناقد الفرنسي بيير ريشارد (Richard).

هذا، وتعتمد الموضوعاتية البنيوية على مبادئ البنيوية المعروفة، كالمحايثة الداخلية، والوصف السانكروني، والاعتماد على التفكيك والتركيب، وهذا كله بمثابة مبادئ منهجية عامة ، والاستعانة بالإحصاء والعد والتوارد اللفظي والمعجمي والتكرار اللغوي، والتركيز على مفهوم الموضوع ، باعتبار هذه الآليات مبادئ منهجية خاصة.

وإذا كان جان بيير ريشار (Richard) يرى أن الموضوع " مبدأ تنظيمي محسوس"[410]، فإن عبد الكريم حسن يقول: "إن العائلة اللغوية هي حد الموضوع"[411]. ولا ننسى أيضا أن هذه الموضوعاتية تنطلق من مداخل حرة، وتصل إلى مخارج حرة كذلك. ويعني هذا أن الناقد الموضوعي يقتحم العمل الأدبي وفضاءه التخييلي من أي نافذة شاء، ولو كانت ضيقة. وتعتبر هذه الحرية

---

[408]- عبد الكريم حسن: نفسه، ص 42-43.

[409]- عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب**، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1983م.

[410] - J.P. Richard **: L'univers imaginaire de Malarmé**,ed. Seuil 1961, p. 34.

[411]- عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب** ، ص328.

سحرا مثيرا، وميزة إيجابية لهذا النقد الزئبقي الذي يستهين بالضوابط الأكاديمية الدوغماطية المقننة . حتى إن شبكة العلاقات غير مستقرة ولا ثابتة نهائيا عند ريشار (Richard)، بل هي متغيرة. على عكس الموضوعاتية البنيوية التي تلتزم بالضوابط المعيارية، والتقنين المنهجي، وثبات العلاقات في نسق بنيوي سانكروني. وإذا كانت الموضوعاتية تعتمد على تصنيف الربط بين عناصر العمل الأدبي، فإن تصنيف الموضوعاتية البنيوية تصنيف توليد ، يعتمد على الفعل المحرك (Le verbe moteur) والقاعدة اللغوية. فالفرق بين موضوعاتية ريشار (Richard) وموضوعية عبد الكريم حسن، أن موضوعاتية الأول مضمونية. أي: حديث عن الأفكار والموضوعات في الأدب، بينما موضوعاتية الثاني هي الانتقال من المضامين المختلفة إلى الأشكال الثابتة. أي: ثمة مصالحة بين البنية والتاريخ، بين التزامن والتزمن، والوصف والتطور.

المبحث الرابع: مصادر المقاربة الموضوعاتية

تستند المقاربة الموضوعاتية إلى خلفية فلسفية وابتسمولوجية تتمثل في ظاهراتية إدموند هوسرل (1859 – 1938)، ومجهود الفلاسفة الظاهريين الوجوديين، أمثال: هيدجر، وجان بول سارتر(Sartre)، وگاستون باشلار (Bachlard) . ومن المعلوم أن الظاهراتية، وخصوصا فلسفة هوسول، جاءت رد فعل على النزعتين: المثالية والتجريبية معا (فلسفة الذات والموضوع)، "والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري الموضوعاتي، سواء كان محايثا أم ميتافيزيقيا، هي اعتبار الإبداع عملا يمثل وعي المبدع، وهذا لا يعني نفي الظاهرية للعمليات اللاواعية التي تجري أثناء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي التنبيه إليها؛ لأنها هي التي تفسر كيف أن النقاد

الظاهرين/الموضوعاتيين لجأوا أحيانا إلى التحليل النفسي، أو إلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة وهذا ما فعله " باشلار" (Bachelard). (...).

وإذا نحن تأملنا تطبيقات المنهج الموضوعاتي/الظاهري، فنجد طغيان الاهتمام بالأفكار باعتبارها مظاهر للوعي عند الكتاب المدروسين، وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل جان بيير ريشار "Richard" بشكل خاص"[412].

ومن هنا، فإن للمقاربة الموضوعاتية أسسا فلسفية تتمثل في الفلسفة الظاهراتية، والفلسفة الوجودية، والفلسفة التأويلية الهرمونيتيكية،وأسسا إبستمولوجية تتجلى في انفتاح المقاربة على علم النفس، وعلم المعجميات، وعلم اللسان، والسيميائيات، والنقد الأدبي ، وعلم الجمال، وشعرية التخييل...

المبحث الخامس: الموضوعاتية والمناهج النقدية الأخرى

اقترنت المقاربة الموضوعاتية في تطورها التاريخي، ومن خلال تصوراتها النظرية وتطبيقاتها الإجرائية، بمجموعة من المناهج المضمونية والشكلية، سواء أكانت وصفية أم معيارية، داخلية أم خارجية. ومن هنا، فقد ارتبطت الموضوعاتية، في مسارها المنهجي والتاريخي- كما يرى فايول (R. Fayolle) -، بالتحليل النفسي، والفلسفة الوجودية، وعلم النفس، وعلم الأفكار الذي يمد الموضوعاتيين "بالتيمات" لتتبعها في نتاجات المبدعين. وفي هذا الصدد ، يقول روجي فايول (R.Fayolle): "إن جورج بولي (Poulet)، وجان بيير ريشار (Richard)، وستاروبنسكي

[412]- حميد الحمداني: **سحر الموضوع**، منشورات دراسات سال، المغرب،الطبعة الأولى سنة 1990م، ص 24.

(Starobinski) ، وهم يقرأون أعمال الروائيين والشعراء، يكشفون عن الموقع المهيمن الذي تحتله بعض "التيمات"، كما يكشفون عن القيمة الدلالية لبعض البنيات"[413].

ومن جهة أخرى، يرى فؤاد أبو منصور أن النقد الموضوعاتي أو الجذري حصيلة تضافر تيارين فكريين متغايرين هما: الفرويدية والأسلوبية اللسانية. ذلك أن الفرويدية – أولا- أرفدت "الجذريين" بمصطلحات "العقدة النفسية"، و "اللاشعور"، و"العقل الباطني"، و"السادية"، و"المازوشية. ثم، جاء التحليل النفسي مع الناقد شارل مورون (Ch. Mauron) ، خصوصا في كتابه البارز (**من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية**)، لينهج فيه نهجا فرويديا – برغسونيا، وينشر في فضاء النقد الموضوعاتي جملة مسلمات، أهمها: اللاشعور، وأهمية الطفولة في تشكيل أفكار الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في الذاكرة، ووجود النزوات المتسلطة[414].

كما استفادت الموضوعاتية من الأسلوبية الألسنية، خاصة من الباحث شارل بالي (Bally)، وماروزو (Marozo)، ومرسيل كرسيو ، و خصوصا في كتابه(**الأسلوب وتقنياته**)، فاهتمت بجماليات النص اللغوية المتعددة. إذ إن "أطياف الشعور أو اللاشعور تتبلور لغويا بواسطة تراكيب ومصطلحات معينة. وتدل الظاهرة اللغوية بطابعها الكيميائي المتناسق أو المتنافر على واقع نفسي- فكري، يتوهج بالتماعات الرمز بين عالمي الوعي واللاوعي.

يلتقط الجذريون بواسطة الأسلوب أو النسق اللغوي المتعدد، الهويات والمضامين جذرا فكريا، ويتتبعون تعابيره في سياق النص. هنا، يصبح النسيج الجمالي مفتاحا للعثور على النسيج الفكري

---

[413] - Royer Fayalle : **La critique Littéraire**. A. Colin 1964, p. 175.

[414]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 179-180.

الموغل في الباطنية ، أو المتناثر رموزا على سطح الكتابة، رموزا لكنها ذات صلة اندماجية في إطار ما يسمى بـ "الوحدة الميثولوجية للكتابة حسب قاموس التحليل النفسي"[415].

ولا تشتغل الموضوعاتية - باعتبارها منهجا منفتحا في التحليل والاستكشاف الدلالي - على مستوى الوعي كما تفعل الظاهراتية، ولا على مستوى اللاوعي، كما هو الشأن بالنسبة للتحليل النفسي، إنما تركز على مستوى "ما قبل الوعي – Le préconscient-، وأن المعنى الحقيقي الذي تستهدفه هذه المقاربة في العمل الأدبي لا يكمن في " طابق المعنى الظاهري" ، ولا في طابق المعنى الخفي، ولكنه لا يوجد في ما بين الطابقين، فالمعنى الحقيقي يختبئ بين الضياء المرئي والضياء المحجوب"[416].

وعلى أي حال، فثمة تقارب بين الموضوعاتية والمناهج الأخرى، كالسيميولوجيا، واللسانيات ، والأسلوبية، وعلم الدلالة، والتحليل النفسي، فريشار (Richard) يميز بين الموضوعاتية والمنهج السيكولوجي عندما يقر أن "القراءة في كليهما تنطوي على مهمة إحضار المعنى إلى النص أو ما يمكن تسميته بتضخيم المعنى، فكلتا القراءتين مضخمة للمعنى، وذلك على عكس القراءة الفيلولوجية التقليدية التي كانت تهتم بتقليصه"[417] .

ولا يمكن للنقد الموضوعاتي إطلاقا أن يستغني عن المنهج النفسي، على الرغم من الفوارق الموجودة بينهما، ولاسيما أن الموضوعاتية نقد وصفي ينبني على فهم النص من أجل استكشاف المعنى وإظهاره وتضخيمه. بينما المنهج النفسي يعتمد على دراسة اللاشعور في العمل الأدبي دراسة تفسيرية تأويلية. وإذا كان التحليل النفسي يميز بين عمليتين تحليليتين هما: العملية الأولية (Le

---

[415]- فؤاد أبو منصور: نفسه،، ص 180.

[416]- عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعي)، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، بيروت، لبنان، العددان: 44-45.

[417]- عبد الكريم حسن: نفسه ، ص 39.

processus primaire)، حيث توجد في مستوى اللاوعي، والعملية الثانوية (Le processus – Secondaire)، وتوجد في مستوى يتموقع بين الوعي واللاوعي، وهو مستوى ما قبل الوعي، فالمنهج الموضوعي يركز على العملية الثانية. ويعني هذا مدى تضمن المنهج النفسي للمنهج الموضوعاتي، واحتوائه له، وإن كان المنهج الأخير يرتكز في قراءته على مقولتي الزمان والمكان لتحديد المعنى وتشكيله، على خلاف اللاوعي الذي يتخلص منهما. وتدرس القراءة الموضوعاتية المشاهد في العمل الأدبي باعتبارها مظهرا من مظاهر الوعي على الخلق والابتكار انطلاقا من التصنيف المقولاتي. كما يمكن لهذه المقاربة أن تدرس المظاهر الإبداعية اللاواعية، كما فعل ريشار (Richard) عندما درس أعمال بروست (Proust) قصد تحصيل قراءة موضوعية للرغبة المكبوتة غير المعلن عنها. وهكذا، فالأعمال "الأدبية الكبرى" هي تلك التي يكون للرغبة – Le désir- فيها نصيب من التصنيف الموضوعي. وعلى الرغم من أن الرغبة تبقى من ممتلكات الكبت والمحظور والمجهول، أعني من ممتلكات التحليل النفسي، فإنه يمكن لهذه الممتلكات أن تصنف في موضوعات. أي: أن تنتمي - جزئيا – إلى عالم المنهج الموضوعي، وأن تنكشف عليه، ولو من بعيد[418].

وهكذا، نصل إلى أن الموضوعاتية هي قراءة دلالية تكشف عن المعنى الظاهر أو المبطن، وتفسر النص بإرجاعه إلى بنياته المعنوية الصغرى والكبرى، وتأطير الفكرة العامة، وتحويلها إلى صيغة عنوانية مبئرة للنص الأدبي. ويعني هذا، أن النقد الموضوعاتي من المناهج المنفتحة على باقي المناهج الأخرى، من حيث اعتمادها على التأويل، والقراءة الدلالية لشبكة الأفكار ، وسبر القيم الجمالية المستعملة داخل الأثر الجمالي. علاوة على ذلك ، يمكن إدراج النقد الموضوعاتي ضمن المقاربات النقدية التأويلية

[418]- عبد الكريم حسن: نفسه، ص 40 .

والدلالية التي لا يهمها سوى استنباط المعنى، وإظهاره بصورة بارزة.

بيد أن النقد الموضوعاتي، إن كان ينبني على التأويل، فهو يرتكز قبل ذلك على الفهم ووصف بنيات العمل الأدبي ، دون ادعاء بإمكانية تفسيره وشرحه. لأن الناقد أو القارئ، في وضعية تتسم بالمرونة والحرية، يدخل إلى فضاء المقاربة، وهو خالي الوفاض، غير مزود بعدة كاملة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية، ولا يحمل التصور النظري الكافي. فحسبه، إذاً، المعاينة، والتأمل الداخلي للنص قصد فهمه ووصفه، من أجل الوصول إلى المعنى لاستنباطه، وتضخيمه، وإبرازه.

ويتبين لنا، مما سلف ذكره، أن المقاربة الموضوعاتية بصفة عامة من أكثر المقاربات والمناهج النقدية مرونة وحرية وانفتاحا على المناهج النقدية والفلسفية الأخرى . ويبدو أن المقاربة الموضوعاتية أكثر اقترابا من علم النفس والفلسفة الظاهراتية من أية مقاربة نقدية أخرى.

المبحث السادس: المفاهيـــم النقديـــة

تتكئ المقاربة الموضوعاتية على مجموعة من المفاهيم الإجرائية والمصطلحات التطبيقية أثناء التعامل مع الآثار والنصوص الإبداعية، وهي مفاهيم وآليات منتزعة من مجموعة من المناهج التي تنفتح عليها هذه المقاربة الجديدة. ويمكن حصر هذه الأدوات التقنية التطبيقية في هذا المعجم النقدي النسبي: التيمة - التغريض - الفكرة الرئيسية – العنوان- الصورة الملحة-البؤرة- الخلية - الجذر - المحور الأساس - الموضوع – المدار- النواة الدلالية- الموضوعة- الوعي- اللاوعي- ماقبل الوعي- الإدراك- الذات- الموضوع- الإرادة- الرغبة- المكان- الزمان- الانفعال- الطفولة-

التواتر- التكرار- التماثل- توليد الصور- التأمل- كتلة دالة- المركز الحيوي- قراءة مصغرة- قراءة مكبرة- النوع- الجنس- المحاور الدلالية-المعجم الشعري- التفكيك- التركيب- الفهم- التفسير- التأويل- الإحصاء- العد- التوارد- الحقول الدلالية والمعجمية- التصنيف المقولاتي- الخيال- التخييل- الكلمات- المفاتيح- الرموز- الحسي- المجرد- الوظيفة المرجعية والسياقية- المقاطع- الدلالة- الصوت- التركيب- البلاغة- السياق الأنطولوجي والوجودي والنفسي- التنويعات-الاستقراء- الصيغ- الإحالات- المستوى السيميائي- الدلالة العامة- الكلية- العلائق- القوالب الاستنساخية- الشاعرية- التداعي- الدلالات العميقة- العناصر الصوتية- الوحدة العضوية- الوحدة الموضوعية- التقاطع- التعادل- التقابل- التشاكل- التطابق- التوازي- المقصدية- الاستبدال- التماثل- التعارض- التصنيف المفهومي- الصورة الأساسية- الفكرة المهيمنة- الخطاطة الأولية- الخطاطة التنظيمية- الصور الثانوية والجانبية- الجرد- المؤشرات- الدوال-الاستدعاءات-الأطروحة- السطح والعمق- الداخل والخارج- التكرار المعجمي- المباشر- الضمني- قراءة علائقية- الوظيفة الشعرية- درامية الأحداث- اللاوعي الجماعي- بلاغة التكرار- محاور مرآوية- آثار موضوعاتية- التكامل- المستوى العضوي- المستوى الوظيفي- الانعكاس- صورة الشعر- صورة المبدع- الترسبات- الذاكرة- الجدلية- الملامح- الحس المشترك- الطبيعة- الوجود- المنظورات- الفرد- توليد الإضاءات- المعنى الغامض- العلاقات المترابطة- المنظور- الطريقة النسقية- البنية- الرصد- البنيات الأساسية- الأصول الموضوعاتية- الحساسية الشعرية- تداعيات اللغة- العلامات البارزة- وتائر إحصائية- مجال التخيل- العالم الحسي- المادة الروحية- الحدس- البنيات الداخلية- التجانس- المجموع- معادلة الصورة- عالم الموضوعات- نقد الوعي-الفكر- عالم مجسد- المصادر التكوينية- الوقائع الحساسة- الأشياء- الفضاء- الشعرية- الحلم- التأمل الانفعالي- الروح- النفس- التجربة الشعرية- المركز- الواقعية الطبيعية- الرغبة- تخيل

الأشكال- الكائن- العمل- العالم- المادة- الإحساس- المادية والمثالية- الوجود الشخصي- الممارسة الذاتية- الآخر- الغير- الديناميكية- الموضوعاتيات الأساسية-المعطيات- المعنى- الدلالات- الوحدة السامية- الانسجام الفردي- الوحدة- التأملات الداخلية- الوصف- الإشراق الفائق- الاكتشاف- التحويل والتعديل والتغيير- التجربة الإنسانية- الإبداع- الاحتكاك- الكائن- الانتقاء- المقصد الجوهري- الهيمنة- المشروع- المستوى الأكثر أولية- مستوى الحساسية الصرفة- الإحساس الخام- الخطاب- الانسجام الداخلي- العمل المفتوح- منظور العمق- المغامرات الشعرية- إحساس اللغة- البعد الداخلي- المعادل- تراكب المعاني- الحركة- التناغم- البعد المفارق- موضوع محدد- نقطة أصيلة- تجربة مفارقة- الميتافيزيقا- طرق التعبير- الأثر العقلي- سحر القصيدة- أعالي الصحوة- الفكرة- الجمال- المفهوم- التسامي- التجريد- المطلق- اللاوعي الطفولي- المركب الواحد- العشق- المعمار- التنظيم الكلي للأشياء- السراب الداخلي- النص الإيقاعي- الأفعال- الشعورية- النظام- الهوامش الصامتة للغة- الظاهر والمضمر- الكشف البنيوي- القراءة الحرفية- المستوى المباشر- الوعي الجمالي- الدلالات الموحدة الكبرى- الأساطير- البدائية- اللاوعي النصي- الفانطازم- النسيج الفعلي- فينومولوجية- الظاهراتية- التجسيد- الأسلوب- الاستكناه- الاستبطان- المبدأ الملموس للتنظيم- القرابة- الصور المفصلة- التردد- دلالة الكلمات- الاختلاف- المظاهر الأصلية- القيمة الدالة- الميزة الطوبولوجية- التوازن- المنغلق والمنفتح- التام والمنفلت- التضاد- التوالي والتناوب- الواقع السيكولوجي- العالم الرمزي- الميثات الكبرى-الاعتراضات- اللغة الشعرية- الشبكات التخيلية- المظهر الداخلي والخارجي- التشريح- البنيات العميقة والأصلية - الانطباعات- الإشعاع الأساسي- الهوس- الفراغ- المعمار الموحد- هرمنوتيكية- الاتساق والانسجام- الوحدة الحية- الربط الموضوعاتي- التناقض- الإيروس والليبيدو- المشهد- الجسد- النفي- القوالب الفانطازمية- الحلقات الأساسية- الصورة المعزولة-

الفعل المحرك- العقدة النفسية- اللاشعور- ماقبل الشعور- العقل الباطني- السادية- المازوشية- الاستعارات الملحة - الأسطورة الشخصية- النزوات المتسلطة- العمليات- الاشتقاق اللغوي- العائلة اللغوية- الترادف- القرابة السرية – الكبت- الهوام- الخصوصية- القاعدة اللغوية- الرحم اللغوي- الوحدة الميثولوجية للكتابة- العامل الدينامي- البنيات الشكلية...

المبحث السابع: النقد الموضوعاتي في الغرب

لم يهيمن النقد الموضوعاتي على النقد المعاصر بفرنسا إلا في الستينيات من القرن العشرين ، في الفترة التي كانت تسيطر فيها مجموعة من المناهج على النقد الجديد، كالشعرية الفلسفية مع كَاستون باشلار (Bachelard)، والنقد الفينومينولوجي لمدرسة جنيف المتحلقة حول بولي (Poulet)، والنقد السيكولوجي مع شارل مورون (Charles Mouron) ، والنقد السوسيولوجي مع لوسيان كولدمان (Lucien Goldmann). بيد أن هذه المناهج النقدية سرعان ما تجاوزتها الشكلانية والسيميائيات وجمالية التلقي بسرعة. وعلى العموم، فقد نشأ النقد الموضوعاتي في فرنسا أساسا إلا أن له بعض الملامح في النقد الألماني و نقد أمريكا الشمالية الذي يمثله كل من : جوزيف هيليس ميلر، وبول بروتكورب، وفرديماك أيوين. علاوة على ذلك، فقد ظهر النقد الموضوعاتي في أحضان الصراع النقدي الذي شهدته الجامعة الفرنسية بين الاتجاه النقدي اللانصوني الأكاديمي الذي ينافح عنه ريمون بيكار، والنقد الجديد الذي يمثله رولان بارت. ومن المعروف لدى الجميع أن النقد اللانصوني يعتمد على القراءة الوضعية ، والتحليل البيوغرافي للنص الإبداعي، والبحث عن المبدع وفلسفته ورؤيته الوجودية، مع ربط النص اللغوي بالفضاء الزمكاني الذي يحيط بالأديب. ويعتبر ريمون بيكار (R. Picard) من المدافعين عن هذا

النقد القديم، فقد دخل في سجال نقدي طويل مع رولان بارت (Roland Barthes). ثم ، شن حربا كلامية وجدالية باسم "الإدعاء الجديد" (La nouvelle imposture)، فرد عليه رولان بارت في كتابه(**النقد الجديد**) مدافعا عن النقد الحداثي من خلال التركيز على السمات الإيجابية لهذا الخطاب الوصفي المعاصر، والإشادة بمرتكزاته النظرية والتطبيقية. ومن هنا، أصبح في فرنسا تيار نقدي حديث منفتح يسمي بـــ "النقد الجديد"، وهو نقد تأويلي متعدد الإيديولوجيات، ومتشعب من حيث المسلمات والمصادر المرجعية ، ينطلق من الوجودية، والماركسية، والظاهراتية، والسيكولوجية. ويضم هذا النقد الجديد في طياته مناهج متعددة، ويحضن تصورات فلسفية متنوعة، لا يجمعها سوى التأويل والإيديولوجيا؛ وهذا ما دفع بارت إلى جمعها في سياق واحد تحت اسم (النقد التأويلي) مقابل (النقد الجامعي) الذي يعتمد على التبسيط والتوضيح والتقنين المعياري الدوغماطي المبالغ فيه. وفي هذا المجال، يقول رولان بارت: "عندنا في فرنسا حاليا نمطان من النقد متوازيان، نقد سنسميه جامعيا من أجل التبسيط، وهو يطبق أساسا منهجا وضعيا موروثا عن لانصون (Lanson)، ونقد تأويلي يختلف ممثلوه اختلافا شديدا عن بعضهم البعض، ما دام الأمر يتعلق بنقاد من مثل: جان بول سارتر (Sartre)، وڤاستون باشلار (Bachlard)، ولوسيان ڤولدمان (Goldmann)، وجورج بولي (Poulet)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وجان بول وبير (weber)، ورونيه جيرار (R. Girard) ، وجان بيير ريشار (Richard). وهم يشتركون فيما يلي: هو أن مقاربتهم للنتاج الأدبي يمكن أن تتصل، قليلا أو كثيرا، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، والماركسية، والتحليل النفسي، والظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: إيديولوجي"[419].

[419] - R. Barthes : **Essais critiques**. Seuil, Paris, 1964, p. 246.

ويتبين لنا - من خلال هذا النص الاستشهادي- أن بارت (Barthes) يشير إلى مجموعة من رواد النقد الموضوعاتي، أمثال : باشلار (Bachlard)، وسارتر (Sartre)، وجورج بولي (Poulet)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski) ، وجان بول ويبر (Weber)، وريشار (Richard)، و رونيه جيرار (R.Girard).

وبناء على هذا، يستند الموضوعاتيون في أعمالهم إلى التأويل، والتفسير، والأدلجة.

المبحث الثامن: رواد النقد الموضوعاتي في الغرب

من المعلوم أن من أهم رواد المنهج الموضوعاتي وأبرزهم في الغرب، هم: جان بيير ريشار (Richard)، وجان روسيه (Rousset)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وإميل استيجر، وجوج بوليه (Poulet) ، وڤاستون باشلار (Bachelard)، و رولان بارت (Barthes) في مرحلته المبكرة. وهناك أسماء أخرى، كجان بول سارتر (Sartre) ورومان إنجاردان (Ingarden).

وعليه، يعد ڤاستون باشلار (Bachlard) الأب الروحي للنقد الموضوعاتي، بعد أن كان فيلسوفا وابستمولوجيا، فلقد دخل الأدب بأعمال شاعرية هامة هي كالتالي:

1) التخيل الشاعري.
2) لهيب شمعة.
3) شاعرية الفضاء.
4) شاعرية الحلم .
5) العقلانية المطبقة.

6) المادية العقلانية.
7) الروح العلمية الجديدة.
8) فلسفة اللا.
9) جدلية الاستمرار.

ولا ننسى اهتمامه الموضوعاتي الكبير بعناصر الكون، وصوره الأربعة: الماء، و التراب، و الهواء، و النار. فقد اقتحم النقد الموضوعاتي من نافذته الفلسفية والابستمولوجية والشاعرية. إذ درس مجموعة من الصور الشعرية ذات البعد "التيماتي"، مقاربة بفينومينولوجية تربط الذات بالموضوع، باحثا عن مظاهر الوعي واللاوعي، مع رصد ترسباته السيكولوجية في الصور الشعرية. ولقد تناول "تيمة" الفضاء، خصوصا الحميمي منه بطريقة شعرية إيحائية، تستوحي الرؤيا الشعرية والتخييل الأدبي. هذا، وقد بلور باشلار "تيمات" ذات عنونة إيحائية تخييلية فائقة، كالحلم ، والتخيل، والزمن، والماء ، والهواء، والتراب، والنار.

ويعتبر جورج بولي(Poulet) من الذين تأثروا بباشلار ، وقد تناول الفضاء والزمن بأسلوب فلسفي ميتافيزيقي وحدسي ، ولاسيما في كتبه عن:

1) دراسة حول الزمان الإنساني (1950).
2) البعد الداخلي (1952).
3) تحولات الدائرة (1961).
4) الفضاء البروستي (1963).

ويقارب بولي ، في مصنفاته النقدية، خطاب الإبداع من زاوية فلسفية ذات نسق زمكاني ما ورائي بروح شاعرية موحية، كما فعل كَاستون باشلار (Bachelard) في كتابه(**شعرية الفضاء)** (La poétique de l’espace). هذا، وقد بين بولي (Poulet) في مداخلته في ندوة(**الاتجاهات الحالية للنقد سنة 1966 م)** ، وقد

كتبها تحت عنوان (النقد الكشفي)، أن مارسيل بورست(Marcel Proust) هو المؤسس الحقيقي للنقد الموضوعاتي، وتوصل إلى ذلك عبر عملية تجميع الصور في عمل بروست، وربط بين بعضها البعض، اعتمادا على استدخال الوعي الذاتي في تحديد "التيمة" الكبرى، وعملية توزيعها ، وتشعيبها في الأثر الأدبي.

أما الموضوعاتي جان روسي، فيؤكد أن النتاج الأدبي عمل كلي، وأن القراءة الناجعة المثمرة هي التي تفحص النص من جميع جوانبه، وترصد قواعده التي ترتكز عليها الكتابة، ويلتجئ روسي إلى الفكر للبحث عن الأشكال الكامنة في ثناياه؛ لأنها هي الموحية بالبنيات الأساسية للخيال المبدع. ويضيف روسي (Rosset)، في كتابه(**الشكل والدلالة)** الصادر سنة 1962م، أن الكاتب لا يكتب إلا ليعبر عن نفسه، لا ليقول شيئا ما. ويؤكد هذا مدى الترابط بين الذات والموضوع على المستوى الشعوري والظاهراتي، وتداخل السيكولوجيا مع الموضوعاتية.

هذا، فإن القارئ الحقيقي - حسب جان روسي (Rosset) - هو"الذي يباشر قراءة الإنتاج الأدبي في كل اتجاه. أي: الذي يستطيع التعرف على المراحل الشكلية والعقلية، واقتفاء أثرها في شتى الأحوال، إلى أن تتضح لديه النقطة المركزية، أو المحور الأساسي الذي تشع في أعماقه كل البنيات، وسائر المعاني، أو ما يسميه بول كلوديل "بالعامل الدينامي"، حتى إذا فعل ذلك استفاد كثيرا، خصوصا عندما يكتشف في النهاية أن تلك البنيات الشكلية وتلك المعاني، تلتقي في نقطة معينة أساسها أن لكل بنية خيالية بنية شكلية..."[420].

هذا، ويعتمد جان بيير ويبر (Weber) في منهجه على ثلاثة مبادئ أساسية هي:

---

[420]- حسن المنيعي: **نفحات عن الأدب والفن**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م، ص 77-78.

1) واقعية اللاوعي.
2) أهمية الطفولة.
3) إمكانية تمثيل رمز واحد لواقع قديم.

وتقترب موضوعيته من التحليل السيكولوجي من خلال أعماله القيمة:

1) المجالات الموضوعاتية (1963) .
2) مكونات العمل الشاعري (1960).
3) النقد الجديد والنقد الممتقع أو ضد بيكار (1960).

ولقد تأثر ويبر (Weber) أيما تأثر بالمنهج السيكولوجي لدى شارل مورون الفرنسي (Charles Mauron) الذي كان يدرس الصور الملحة ذات البنية الاستعارية في العمل الأدبي بطريقة سيكولوجية لا شعورية. وقد قام ويبر أيضا بتحليل موضوعاتي لمجموعة من "التيمات" الأساسية، كالساعة والبرج والغرق عند كل من ألفرد دوفيني (A. Viney) ، وفيكتور هيجو (Hugo) ، وبول فاليري (P. Valery). ويدافع جان بيير ويبر (Weber) عن فكرة تعبير"العمل الكامل لكاتب ما، وبالضبط لشاعر ما، عبر عديد لا ينتهي من الرموز. أي : من التعارضات، عن هاجس أو عن موضوعاتية ما، يعاد إبداعها في بعض الأحداث المنسية عامة، في طفولة الكاتب"[421].

أما الموضوعاتي مانسي (M. Mansuy) ، فهو باشلاري النزعة بعمله الذي أنتجه سنة 1968 م تحت عنوان(**تخيل الحياة**) ، حيث كان يبحث عن "تيمة" الحياة في إبداعات الشاعرين : جول سوبرفييل(Jules Supervielle) وهنري ميشو (H. Michaux)، والروائيين : هنري بوسكو (H. Bosco) وآلان روب كْرييه (A.R Grillet).

[421]- سعيد علوش: نفسه، ص 27.

أما مقاربة جان بورگوس (J.Burgos) الموضوعاتية، فتتقاطعها الباشلارية والسيكولوجية ، ولاسيما في دراسته حول أبولينير (Apollinaire) سنة 1968م، و ينتهي فيها بورگوس إلى أن أبولينير يعرف بوضوح تجربة التخيل وديناميته، تلك التجربة كانت بالفعل سببا في انزياح الصور الشعرية وانحرافها عن المعيار.

وقد ساهم ميشيل كيومار (M. Guiomar) بثلاث دراسات في حقل الموضوعاتية هي:

1) اللاوعي والتخيل (1964).
2) مبادئ جمالية الموت (1964).
3) القناع والفانطازم (1970).

وتقترب موضوعاتية كيومار من مقاربة ويبر، بل تنفتح على مجالات فنية أخرى، كالتشكيل، والموسيقا، والسينما، والأدب بصفة عامة،"ويبحث ميشيل كيومار في جل أعماله عن البنيات الأساسية للتخيل بهدف الإلمام بحدث، يضمن استمرارية الرؤية الخاصة، بفضل توحد الخيال بالذاكرة"[422].

ومن رواد النقد الموضوعاتي أيضا نذكر جان ستاروبنسكي (J. Starobinski) في كتبه الثلاثة:

1) الشفافية والعائق (1958).
2) العين الحية (1961) (L’œil vivant).
3) السخرية والسوداوية (1966).

وقد استند ستاروبنسكي إلى التحليل السيكولوجي والموضوعاتي لمقاربة النظرة في أعمال جان جاك روسو، وكورناي ، وراسين، وستاندال، ما دامت النظرة تعبر عن كثافة الرغبة . ومن ثم، فهو ناقد الأعماق يبحث عن واقع خفي قصد معرفته معرفة جيدة؛ لأنه

[422]- سعيد علوش: نفسه، ص 29.

هو الذي يعلن الظاهر، "ويستخلص جان ستاروبنسكي (J.Starobinski) من قراءته أن الكاتب الأول يحس أنه (ضحية نظرة مجهولة لمتفرج دون هوية) ، كما أن بطل الكاتب الثاني، يحس أنه في حاجة إلى (نظرة تواطؤ الشعوب والأجيال الشاهدة) ، بينما نجد عند الكاتب الثالث (نظرة لا تقتضي المجد ولكنها تجلب الخجل). أما عند الرابع فإن (الاسم المستعار، لا يعد هروبا من مجهول، بل فنا للظهور) "[423].

أما جان بيير ريشار (Richard) ، فقد كان هاجسه في العمل الأدبي هو البحث عن "معنى ساذج ضمني، أو فوقية لغوية تطابق العمل الموضوع في حيز اللاشعور، وفي مرحلة تنسيق الفكر للصور الأدبية". وعليه، فهو لا يريد وصف محتويات الفكرة؛ بل التطلع إلى المبدإ الذي يعطيها وحدة قارة، وإمساك عملية الإبداع نفسها. ومن ثم، فإن النتاج لا يبدو كحدث فحسب، بل كبنية توحي بباطن الشخص المبدع. إذا، فلقد فرضت عملية اكتشاف محتويات النتاج على جان بيير ريشار (Richard) ، أن يتوقف طويلا في اتجاهه، ليقوم بتجربة امتيازية تحفزه على استفسار الأديب، واستباره، لا للوقوف على مدى اتصاله الأول بالعمل، وعلى الطريقة التي يحس بها ذلك العالم ويدرك مجاله"[424].

و اعتمد ريشار (Richard) ، في أطروحته عن (العالم الخيالي لملارمي (Mallarmé)) ، على مبدأين منهجيين هما:

1) التوضيح.
2) إعادة البناء.

وتتجلى مقاربته الموضوعاتية في كتبه القيمة التالية:

1) الأدب والحساسية (1954).
2) الشعر والأعماق (1955).

---

[423]- سعيد علوش: نفسه، ص 29؛
[424]- حسن المنيعي: نفسه، ص 76-77.

3) العالم التخيلي لمالارمي (1961).
4) دراسات عن الشعر المعاصر (1964).
5) من أجل قبر لأناتول.
6) مشتهد شاتوبريان (1967).
7) مراسلات مالارمي.
8) دراسات عن الرومانسية.

وتتبني منهجية ريشار (Richard) على الخطوات التالية:

* البحث عن الخلية الرئيسية في النص، وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغوي البحت.

* مقارنة مختلف الجذور الدلالية، واستخلاص تراكماتها اللغوية وأبعادها الدلالية.

*تعميم المقارنة على مختلف نصوص الكاتب انطلاقا من وحدات أساسية تتحدد في نص رئيسي أو مجموعة نصوص مبنية[425].

ويوظف ريشار (Richard)، في كتاباته الموضوعاتية، لغة وصفية إيحائية شاعرية ذات طابع بلاغي فلسفي باشلاري ، وذات نكهة بارتية. إذ يركز جان بيير ريشار (Richard) منذ دراساته الأولى على عالم الإحساس، على التركيبات الباطنية باعتبارها "هي الوسيلة المفضلة للصعود إلى مركز المشاعر، وإلى عالم الإحساس واليقظة. نضيف إلى هذه المادة - يقول ريشار - هاجسا لغويا أساسيا، يطوف حول الأشياء والعالم ، ويفك عزلتها عن عنق الكاتب والكتابة"[426].

فالنقد الموضوعاتي" كما - يتبناه ريشار (Richard) في (العالم التخيلي لمالارمي Mallarmé) - ، هو نقد يفضل سبر غور العمل الأدبي عبر تداعيات اللغة، التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق

[425]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 190.
[426]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 95.

الوحيد والحقيقي للتعبير. إذ تتحول كل قصيدة من قصائد مالارمي (Mallarmé) إلى رمز. لذا، يعمل الناقد الموضوعاتي، من هنا، على كتابة قواعد نحوية، لا مجموع كلمات. فالخيال يبتعد بقدر الإمكان عن الخلط بين الكشف الشكلي للعمل، والقراءة اللفظية له؛ لأن ما يشغل ريشار (Richard) هو إعطاء ترجمة أخرى لأعمال مالارمي (Mallarmé)، انطلاقا من رسم جداول أولية بمحركات الخيال عند مالارمي، مادام التفكير بالجسد يعطي فكرة شبه كاملة ومتآلفة مع اهتزازات أوتار الكمان مثلا، إذ لا تعتبر الشعرية جوهر الأدبية فقط، بل طريقة يمكن أن تتفتق عنها عضوية بالحياة والوجود"[427].

ويقارب ريشار (Richard) الرغبة المكبوتة وغير المعلنة في أعمال بروست (Proust)، حيث الرغبة مقروءة بوضوح. إن موضوعاتية ريشار (Richard) هي الموضوعية الأدبية التي تعتمد على التواتر اللفظي والعد الحسابي(recensement). أي: يهتم ريشار (Richard) بالمواضيع الأكثر تواردا وهيمنة في العمل الأدبي، انطلاقا من معيار العد الانطباعي لا الإحصائي. ويرى ريشار (Richard) أن الموضوع هو مبدأ تنظيمي محسوس ليس إلا.

ويلاحظ أن للانطباع الشخصي، في موضوعاتية ريشار (Richard)، دورا كبيرا في القراءة والوصف، وتتسم دراسته الموضوعية بالحرية والمرونة في التعامل المنهجي . وفي هذا السياق، يقول ريشار:" والخلاصة أنه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء ونقطة وصول. فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعية مدخل حر؛ مما يضفي عليها شيئا من السحر. وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة

[427]- سعيد علوش: نفسه، ص: 37.

ما، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابه هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس"[428].

وبناء على هذه اللامنطقية أو الانطباعية في المنهج، فإن شبكة العلاقات الموضوعية لدى ريشار (Richard) متغيرة بتغير النافذة التي يدخل منها الناقد إلى الأثر الأدبي، بالإضافة إلى روح الانتقائية والذاتية. ومن هنا، فمنهج ريشار (Richard) تصنيفي، يحاول ربط عناصر العمل الأدبي من أجل ربطها ببعضها، و يحصر ريشار العناصر التي تتكرر بحظوة في نسيج العمل الأدبي، ويحلل هذه العناصر التي يتم حصرها عبر الاهتمام بالمعنى السياقي، وتجنب التزيد في التحليل، أو الميل إلى النزعة الإسقاطية.

المبحث التاسع: النقد الموضوعاتي في العالم العربي

لم يظهر النقد الموضوعاتي في العالم العربي- حسب اعتقادنا- إلا في سنوات السبعين من القرن العشرين، مع تنامي النقد المضموني الانطباعي، واكتساح النقد الأيديولوجي الواقعي والماركسي للساحة النقدية العربية . وقد استفاد هذا المنهج أيضا من تباشير المنهج البنيوي مع امتداد سنوات الثمانين .

ويلاحظ على أغلب الدراسات الموضوعاتية العربية أنها تكاد تكون دراسات مضمونية فكرية تتسم بالسطحية تارة ، وبالعمق التحليلي تارة أخرى. وهناك أنواع من المقاربات الموضوعاتية في النقد الأدبي العربي: نقد موضوعاتي ذاتي انطباعي، ونقد موضوعاتي موضوعي، وموضوعاتية مضمونية، وموضوعاتية شكلية. كما أن ثمة موضوعية تأويلية مرجعية، وموضوعية بنيوية وصفية.

[428]- نقلا عن عبد الكريم حسن : المقال نفسه ، ص: 43.

ومن أهم نقاد المقاربة الموضوعاتية لابد من ذكر كل من : الكاتب المغربي عبد الفتاح كليطو في رسالته الجامعية (**موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك)** التي قدمت باللغة الفرنسية إلى كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1971م؛ والكاتبة السورية كيتي سالم في رسالتها الجامعية عن(**موضوعاتية القلق عند ڤي دي موباسان**) التي قدمتها بالفرنسية إلى السوربون سنة 1982م؛ و العراقي عبد الكريم حسن صاحب(**الموضوعية البنيوية ، دراسة في شعر السياب)**[429] ؛ وعلي شلق في كتبه(**القبلة في الشعر العربي القديم والحديث)**،[430] و(**المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان)**[431] ، و(**ابن الرومي في الصورة والوجود)** [432]، و(**أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة)** [433]؛ وسعيد علوش في كتابه(**النقد الموضوعاتي)** [434]؛ وحميد لحميداني في كتابه(**سحر الموضوع)** [435]؛ وجوزيف شريم في مقاله(**الاتجاهات النقدية النفسانية)**[436] ؛ وسعيد يقطين في كتابه(**القراءة والتجربة)** ، على الرغم من انطلاقه منهجيا من التحليل

---

[429]- عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية ، دراسة في شعر السياب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1983م.

[430]- علي شلق: **القبلة في الشعر العربي** القديم والحديث، دار الآفاق، بيروت، لبنان، طبعة 1982م.

[431]- علي شلق: **المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ، 1982م.

[432]- علي شلق**: ابن الرومي في الصورة والوجود**، الطبعة الأولى سنة 1982م، بدون تحديد لمكان النشر.

[433]- علي شلق: **أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة**، الطبعة الأولى سنة 1981م بدون تحديد لمكان النشر.

[434]- سعيد علوش: **النقد الموضوعاتي**، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989م.

[435]- حميد لحميداني**: سحر الموضوع**، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1990م.

[436]- جوزيف شريم: (الاتجاهات النقدية والنفسانية)، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، العدد:18-19 ، بيروت، لبنان، سنة 1984م.

البنيوي السردي. وثمة كتب أخرى تقترب من النقد الموضوعاتي إن مضمونا وإن شكلا، على الرغم من عدم وجود مستندات نظرية ومنهجية توضح طبيعة المقاربة، ونوع النقد المنهجي المطبق . ومن هذه الدراسات التي أوردها الدكتور حميد لحميداني في كتابه(**سحر الموضوع**) نورد اللائحة التالية:

- فؤاد دوارة: **في الرواية المصرية،** دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، طبعة 1968م.
- محمد مصايف: **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام،** الدار العربية للكتاب، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر ، طبعة 1983م.
- علي الراعي**: دراسات في الرواية المصرية،** المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، طبعة 1964م.
- يوسف الشاروني: **الروائيون الثلاثة،** الهيئة العامة للكتاب، مصر، طبعة 1980م.
- فاطمة الزهراء محمد سعيد: **الرمزية في أدب نجيب محفوظ،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة 1981م.
- عبد الحميد القط: **بناء الرواية في الأدب المصري الحديث،** دار المعارف، القاهرة، طبعة 1982م.
- يوسف الشاروني: **الرواية المصرية المعاصرة،** دار الهلال، مصر، طبعة 1973م.
- يوسف عزالدين: **الرواية في العراق :تطورها وأثر الفكر فيها،** معهد البحوث والدراسات العربي، طبعة 1973م.
- عبد الكريم الأشتر: **دراسات في أدب النكبة**،دار الفكر، طبعة 1975م.

- علي شلق: **نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم**، دار المسيرة، بيروت، لبنان،طبعة 1979م.
- فاروق وادي: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة 1981م.
- محمد أبو خضور: **دراسات نقدية في الرواية السورية**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، طبعة 1981م.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات الموضوعاتية الموجودة في الساحة النقدية العربية، فهي أقرب إلى الدراسات المضمونية التي تفتقد التصور النظري والمنهجي والفلسفي والإبستمولوجي مقارنة بالدراسات الموضوعاتية الغربية. لكن يبقى عمل عبد الكريم حسن المنصب حول شعر السياب ، ودراسات عبد الفتاح كليطو التأويلية، وأبحاث علي شلق، ودراسة سعيد علوش لقصيدة (الحرب) لياسين طه حافظ، من أهم الدراسات الموضوعاتية الحقيقية التي تنطلق من تصورات منهجية ذات خلفية فلسفية ومنهجية دقيقة ومحكمة.

المبحث العاشر: إيجابيات المنهج الموضوعاتي

من مميزات النقد الموضوعاتي انفتاحه على المناهج النقدية الأخرى؛ بسبب مرونته، وتمتعه بالحرية في الوصف والقراءة ، حيث استفاد من علم النفس، والنقد الأدبي، والتحليل الفرويدي، والنقد التاريخي، والتأويل الهرمونيتيكي، والبنيوية اللسانية والشكلانية. كما استوعب حسنات النقد الأسطوري ، وإيجابيات النقد الديني، وامتلك الحدس الفلسفي والنزعة الصوفية، كما عند جان ستاروبنسكي (Starobinski) - مثلا-. وفي هذا الصدد، يقول جان بيير ريشار (Richard): "الجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن تنحصر. أي: العلاقة في

التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ، وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها"[437].

ويعني هذا أن النقد الموضوعاتي أو الجذري ليس منغلقا على نفسه، بل يستعين بجميع التصورات المنهجية الأخرى، ويأخذ الإيجابي منها، ويترك السلبي، إذا كان هذا الأخير لا يساير التصور النظري الذي انبنت عليه الموضوعاتية ، يقول بيير ريشار: "نحن نتجنب التحليل النفسي الفريويدي. ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي، وحتى النقد الجذري ليس "كَيتو" مقفلا. إننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنص، الذي نعتبره واقعا حيا، دون أن نندمج فيه على طريقة جورج بوليه (Poulet)، الذي نحا منحى إيحائيا في نقده. إننا نقوم بقراءة متأنية للنص على طريقة جيرار جنيت (G. Genette)، الذي حاول تخطي المسلمة القائلة بأن الأثر الأدبي محدد بصورة جوهرية بمؤلفه، وأنه استطرادا يعبر عنه. ثمة بدهية مخيفة، إنها عملية القراءة. وهي قادرة على التأكيد أن النص الأدبي شبيه بالنسيج المترابط، وذو خلفيات لا شعورية"[438].

وقد دفع هذا الاندفاع والانفتاح المنهجي النقد الموضوعي إلى استرفاد الحدس الفلسفي والممارسة ذات البعد الصوفي، وهذا ما أكده كذلك ريشار بقوله: "إن النقد الجذري ينزع نزوعا صوفيا، هذا يعود إلى طبيعة الآثار التي نتناولها، وهي أحيانا ذات بعد صوفي، الأمر الذي يدفعنا إلى أخذها بعين الاعتبار. على أي حال، الجذريون يعرفون جيدا أن نقدهم جزئي، وهم يريدون إدماج الجزء في نظام نقدي كامل، لا أن يحلوه مكان المناهج النقدية الأخرى. هذا النظام النقدي مرتبط بلغة العصر وإشكالاته الرئيسة. كما أنه على

---

[437]- انظر: حوار فؤاد أبو منصور مع بيير ريشار في كتاب: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا**، ص 195-196.

[438]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 197.

علاقة جدلية بحدس كل كاتب ويقينيات المجموعة التي ينتمي إليها"[439].

و من إيجابيات النقد الموضوعاتي - أيضا- أنه يعتمد على التصنيف المقولاتي، أو ما يسمى بنقد الأفكار، وتحديد "التيمات" الكبرى أو الفرعية، أو استخلاص المشكلات أو المسائل الهامة في الأعمال الأدبية، رغبة في دراستها دراسة علمية موضوعية أو دراسة شاعرية مرنة. فقد درس ڤاستون باشلار (Bachard) ، مثلا، علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال صورة الماء، والتراب، والهواء، والنار. أي: ما يسمى بالاستقصات الأربعة عند فلاسفة اليونان ، وبالضبط عند أمبادوقليس. كما درس شاعرية الفضاء، سواء أكان عدوانيا أم حميما، وإن كان قد ركز كثيرا على الفضاء الثاني لمدى إنسانيته ، بتتبعه للصور الشعرية المفصلة من الناحية الظاهراتية والموضوعية.

و تناول "أنجلز" مجموعة من المشكلات، وأصبحت مقولات يعالجها النقد الموضوعاتي بروح شاعرية حدسية وفلسفية، كمشكلة المصير (الصلة بين الحرية والضرورة، الروح والطبيعة)، والمشكلة الدينية (ظاهرة المسيح، الخطيئة، الخلاص)، و مشكلة الطبيعة (الشعور نحو الطبيعة، الخرافة، السحر) ، ومشكلة الإنسان (مفهوم الإنسان وصلته بالموت)، ومفهومه عن الحب، ناهيك عن مشكلات أخرى تدور حول المجتمع والأسرة والدولة. وتدرس المقاربة الموضوعاتية أيضا اتجاهات المبدعين حسب علاقتهم بهذه المشكلات ، وصلتهم بهذه "التيمات" الكبرى[440] على صعيد الذاتي والموضوعي.

هذا، وقد اتخذت هذه التقسيمات والتصنيفات المقولاتية الجذرية والمدارية موادا مهيمنة في الكتابات الموضوعية، سواء أكانت

---

[439]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 197.

[440]- أوستين وارين، ورونيه وليك: **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلشي، طبعة 1972م، ص 148.

إبداعية أم نقدية، فوردت هذه "التيمات" أو الصور الموضوعاتية المحددة دلاليا في شكل عناوين كلية لهذه الكتابات الوصفية أو الإيحائية. والمقصود بهذا أن المقولات الجذرية المصنفة كانت بمثابة عناوين، استخلصت من "التيمات" والصور الشعرية المتواترة في النصوص بكثرة داخل المنتوج الأدبي أو النقدي ، كما توضح ذلك ملاحظة جان ايف تاديي (Jean Yvés Tadié) الذي يقول: "إنه يجب أن نفهم جيدا بأن الصورة بالنسبة لباشلار ليست صورة بلاغية، ولا هي جزئية من جزئيات النص، إنها "تيمة" للكل، وهي تستدعي تضافر الانطباعات الأكثر تنوعا، الانطباعات الآتية من مختلف الاتجاهات، وهي ليست أبدا تأليفا لأجزاء واقعية مدركة أو لذكريات الواقع المعيش، كما هو الحال بالنسبة لثقافة أو لنقد واقعيين، والفنان الباشلاري ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحظة على أحسن وجه، ولكنه ذلك الذي حلم بصورة جيدة، وإن الصورة هي أثر وظيفة اللاواقع في النص. إنها تسبق الإدراك بما أنها تصعيد لنموذج مثالي، وليس "إعادة إنتاج للواقع"[441].

وتتحدد المقولات التي يستند إليها النقد الموضوعاتي في نوعين أساسيين:

1) أحوال الوعي (الذات).
2) مضامين الوعي (الموضوع).

وتكمن أحوال الوعي في الإدراك، والمعرفة، والإرادة، والانفعال، والزمان، والمكان، والخيال. في حين، تتمثل مضامين الوعي في الأحداث، والأغيار، والأشياء، أو الكائنات الطبيعية، والنفس بوصفها فاعلا.[442]

---

[441] - Jean Yves Tadié **: la critique Littéraire au XX Siècle**. BL Foud. 1978, p.110.

[442]- انظر حميد لحمداني: نفسه، ص 33؛

وتتم عمليات النقد الموضوعاتي بملاحظات ظاهراتية قائمة على الربط بين الذات المدركة والموضوع المدرك ، ووصف بنيات العمل الأدبي فهما وتأويلا قصد كشف الرموز والأفكار الدلالية، دون الاستعانة بالمعرفة المرجعية والإسقاطات الخارجية المسبقة لفرضها على النص . كما يهدف النقد الموضوعاتي أيضا إلى تحديد رؤية الأديب للعالم انطلاقا من التحليل الداخلي المحايث للنسق النصي، دون إهمال العالم المناصي أو التاريخي الذي أفرز النتاج الأدبي. و يستند المنهج الموضوعاتي كذلك إلى مبدأ الحرية في التنظير والتطبيق معا؛ مما يساعده على الانفتاح على المناهج والنظريات الأدبية والنقدية والفلسفية لاستيعابها، وإدماجها قصد تحقيق الفعالية أثناء القراءة والتحليل (المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والفلسفة، والتـأويل الإيديولوجي، والتصوف، والوجودية، والظاهراتية، والنقد الأسطوري والديني، واللسانيات، والهيرمينوطيقا، إلخ...) .

وهدف هذا النقد- كما هو معلوم - هو ربط الإبداع الأدبي بالذات في تمظهراتها الواعية وغير الواعية، قصد تحديد أحوال الوعي ، ورصد مضامينه، مستخدما في ذلك لغة شاعرية شعرية تقارب الإبداع، وتصفه بلغة ما ورائية إنشائية زئبقية، يهيمن عليها الإيحاء أكثر من التقرير كاللغة البارتية المنزاحة . ويلجأ علاوة على ذلك إلى المقارنة أثناء التحليل فهما وتفكيكا، ويشتغل على الحدس في تقويم الأثر الأدبي ونقده ووصفه، مع تحديد صيغ "تيماتية" كبرى في شكل عناوين أساسية، تميز المقصديات المهيمنة في تلك الأعمال الأدبية الكبرى.

ومن مميزات هذا النقد الجذري أيضا غلبة الطابع السردي (الشرح والعرض) على الطابع المنطقي إلا في محاولات محدودة مرتبطة بأنساق "تيماتية" منطقية مبنية على مقدمات ونتائج محددة.

أضف إلى ذلك، أن النقد المداري الموضوعاتي قد أثار قضايا دلالية أكثر مما هي قضايا جمالية شكلية؛ لأن هاجس الجذريين

الوحيد الذي كان يؤرقهم هو استخلاص البؤر الدلالية، و حصر "التيمات"المعنونة الواردة في النصوص الإبداعية والأعمال الأدبية الناجحة، رغبة في استكشاف الوحدة العضوية والمنطقية الجامعة بينها والمحققة لمدى انسجامها النصي واتساقها الفني.

ومن حسنات هذا المنهج أيضا أن له أهمية تربوية بيداغوجية وديداكتيكية كبرى، حيث يساعد هذا المنهج المتعلمين عمليا على مقاربة النصوص الأدبية والآثار الإبداعية بشكل فردي أو جماعي، برصد المضامين والتيمات الموضوعية المحورية ، وتحديد المفاهيم الدلالية المتكررة التي تتحكم في نسيج النص أو العمل الأدبي. وقد يكون هذا الرصد جزئيا أو كليا. ويعني هذا أن المتعلم الذي يريد تطبيق هذا المنهج في دراسة النصوص والمؤلفات الأدبية قد يركز على موضوع واحد، أو مقولة واحدة، أو اختيار فقرة أو متوالية نصية صغيرة أو كبيرة من تلك الأعمال الأدبية الثرية لمقاربتها موضوعاتيا، إما بشكل انطباعي ذاتي، وإما بشكل موضوعي بنيوي.

المبحث الحادي عشر: سلبيات النقد الموضوعاتي

من أهم سلبيات النقد الموضوعاتي السقوط في الدراسة المضمونية السطحية الفجة، وإهمال الشكل عند الموضوعاتيين الذاتيين، والميل إلى التأويل الفلسفي والنفسي والماركسي والفينومولوجي الذي قد يتعارض مع خصوصيات العمل الأدبي ووظيفته الجمالية والشعرية ، والإيغال المبالغ في استخدام الشاعرية المجازية، وتشغيل التجريد الرمزي ، واستعمال التعابير الانزياحية التي تضر باللغة النقدية التي ينبغي أن تكون أداة وصفية موضوعية، ناهيك عن صعوبة وجود الوحدة الموضوعية والعضوية والمنهجية في كتابات الدارسين والنقاد الموضوعاتيين؛ لأن الخيط الرابط بين هذه

المقاربات يعتمد على الحدس الصوفي، والاستبطان الروحي الجواني، والتخلي عن لغة المنطق والتقنين. والسبب في وجود هذا الحدس، والاستكناه الصوفي والشاعري هو انطلاق أغلب النقاد الموضوعاتيين من شعرية ڤاستون باشلار ، وقراءاته التخييلية للأشياء والصور والأفضية باعتبارها مرجعية رئيسية لأعمالهم القرائية. لذا، ينصب الاهتمام الموضوعاتي على المضمون والتيمات والصور المتكررة والمتواترة، على حساب التقنيات التعبيرية والأسلوبية واللسانية والصيغ الجمالية الفنية والشكلية. ومن هنا، ينبغي أن نعرف أن النقد الموضوعاتي هو نقد مضموني وشاعري أكثر مما هوى تقني وشكلي، إذ همه الوحيد اقتناصه " للتيمات" والمقصديات الكبرى المهيمنة في النصوص والموجهة لتصور الكاتب داخله إبداعه.

ومن ثم، فالنقد الموضوعاتي "سواء ذلك الذي، رأيناه لدى باشلار أو لدى جان بيير ريشار، لا يكاد يلتفت إلى الجوانب التقنية في تحليل الأعمال الشعرية، فهو نقد مأخوذ بالمعاني العميقة، مأخوذ باشتغال الدلالة في الشعر. كما يمكننا عند قراءة التحليل أن نلاحظ كيف كان هذان الناقدان ينتقلان عبر معاني الدواوين الشعرية، ومع الدلالات المتناسلة في النص، مأخوذين بالإيحاءات الشعرية التخييلية، حتى تتحول لغتهما معا إلى كلام شعري آخر، وهذه الخاصية تتميز بها لغة باشلار (Bachelard) بشكل أقوى، حتى إننا نستطيع القول بأن نقد باشلار (Bachelard) نقد شعري إذا صح التعبير، إنه معاناة جديدة لمعاني النصوص الشعرية التي يحللها"[443].

[443]- حميد لحميداني: نفسه، ص 35.

ومن هنات المنهج الموضوعاتي - كذلك- أنه منهج قاصر، لايحيط بجميع الجوانب التي يتكون منها الأدب ، كالتركيز - مثلا- على دراسة العلامات النصية، وتشريح الدول السيميائية، والاهتمام بالمتلقي، واستقراء العلامات اللسانية والبلاغية والتداولية. لذا، يبقى المنهج التكاملي أفضل المناهج - في اعتقادنا - مادام يحيط بكل العناصر البنيوية التي يتشكل منها النص الإبداعي.

وخلاصة القول، فعلى الرغم من سلبيات المنهج الموضوعاتي في التعامل مع النص الأدبي، فإنه منهج ناجع في التعامل مع النصوص الإبداعية، من خلال منطلق التخييل الشاعري الذاتي، أو بالاعتماد على التحليل الوصفي الموضوعي ، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة أو الرسالة المحورية التي تشكل نسيج النص الأدبي، بعد أن يتم رصدها دلاليا ومعجميا ولسانيا وبلاغيا ، بوضع جداول معجمية وإحصائية بناء على سياقاتها النصية والذهنية.
كما تستكشف، عبر هذه المقاربة التأويلية المنفتحة المرنة، العلامات اللغوية الصادرة عن وعي المبدع أو لاوعيه المترسب، لتحديد صورة الرؤية الدلالية والتعبيرية لربطها بحياة المبدع وواقعه الشخصي والبيوغرافي، بغية معرفة تصوره إلى الحياة والوجود والإنسان، في شكل مقولات تيماتية محورية وموضوعات بارزة.
علاوة على ذلك، يتميز المنهج الموضوعاتي البنيوي عن باقي المناهج الموضوعاتية المضمونية الأخرى بتمثله لمجموعة من الخطوات العلمية والمنهجية القائمة على مجموعة من الآليات النصية، مثل: التكرار، والتواتر، والتوارد، والتركيز على الصورة الملحة، ودراسة البنية الدالة، والانطلاق من المعطيات الإحصائية، والاهتمام بالأسلوب، واستقراء الحقول المعجمية والمستوى الدلالي، وتفادي القراءة المضمونية الفجة والمباشرة، أو القراءة الانعكاسية السطحية، أو القراءة المضمونية الإيديولوجية التي تترصد المواقف والآراء السياسية ورؤى العالم. لذا، فالتيمة الموضوعاتية تبنى

وتشيد من خلال استكشاف دلالة الشكل، واستجلاء معاني البنية النصية .
وما يلاحظ -اليوم- على النقد العربي الحديث والمعاصر أنه مازال حبيس الدراسات النقدية المضمونية المباشرة، ولم يجرب بعد الموضوعاتية البنيوية أو الأسلوبية أو السيميائية ، مع استثناءات قليلة جدا.
وعلى الرغم من ذلك، يبقى المنهج التكاملي، في اعتقادنا، نموذجا نقديا مثاليا يجمع حسنات كل المناهج النقدية والمقاربات الوصفية، وينصب اهتمامه على كل العناصر البنيوية التي تشكل النص الإبداعي، سواء من الداخل أم من الخارج.

الفصل الواحد والعشرون:

المقاربة التداولية في الأدب والنقد

يقصد بالمقاربة التداولية تلك النظرية النقدية التي تدرس الظواهر الأدبية والثقافية والفنية والجمالية في ضوء التداوليات اللسانية. ويعني هذا أن المقاربة التداولية تدرس النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي، والتركيز على أفعال الكلام، واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالسياق التواصلي والتلفظي. وبتعبير آخر، تركز المقاربة التداولية على عنصر المقصدية والوظيفة في النصوص والخطابات. وبهذا، تكون التداوليات قد تجاوزت سؤال البنية وسؤال الدلالة، لتهتم بسؤال الوظيفة والدور والرسالة والسياق الوظيفي. كما تعنى المقاربة التداولية بفهم العلاقات الموجودة بين المتكلم والمتلقي ضمن سياق معين؛ لأن البعد التداولي ينبني على سلطة المعرفة والاعتقاد. وتسمى هذه المقاربة كذلك بالمقاربة التواصلية، أوالمقاربة الوظيفية، أوالمقاربة الذرائعية، أوالمقاربة المنطقية، أو المقاربة البراجماتية، أوالمقاربة الحجاجية... وهلم جرا.

وإذا كانت المقاربة التداولية قد عرفت انتشارا في الغرب، فإن هذه المقاربة مازالت في بداياتها الأولى في العالم العربي، على الرغم من وجود آثارها في تراثنا العربي القديم في البلاغة والفقه والفلسفة وأصول الفقه...، ولم يتم استدماجها بعد في حقلنا الثقافي العربي الحديث والمعاصر لمقاربة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية، ماعدا بعض الاستثناءات القليلة التي تعد على الأصابع.

إذاً، ما المقاربة التداولية؟ وما سياقها المعرفي والتاريخي؟ وما مجمل التصورات التداولية تجاه النص أو الخطاب الأدبي؟ وما حدود هذه المقاربة إن تنظيرا وإن تطبيقا؟ هذا ماسوف نرصده في هذه المباحث التالية:

المبحث الأول: تحديد المصطلـــح

يترجم مصطلح (Pragmatique) بعدة كلمات باللغة العربية، فهناك: الذرائعية، والتداولية، والبراكماتية، والوظيفية، والاستعمالية، والتخاطبية، والنفعية،والتبادلية...لكن أفضل مصطلح،

في منظورنا، هو التداولية ؛ لأنه مصطلح شائع بين الدارسين في ميدان اللغة واللسانيات من جهة؛ ولأنه يحيل على التفاعل والحوار والتخاطب والتواصل والتداول بين الأطراف المتلفظة من جهة أخرى. أما مفهوم الذرائعية، فيدل على مدرسة فلسفية ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر ، مع جون ديوي ووليام جيمس اللذين يريان أن الحقيقة تكمن في طابعها المنفعي والمصلحي. ويعني هذا أن الحقيقة الصادقة واليقينية هي التي تحقق المنفعة والمصلحة للإنسان، وتحقق المشاريع المستقبلية الهادفة، وتساهم في تنمية الأفراد والرقي بالمجتمعات عن طريق تحقيق المردودية والإنتاجية، والارتباط بالحياة العملية والواقعية المفيدة. ومن ثم، فكل الأفكار والحقائق التي لا تحقق مصلحة أو منفعة للإنسان، ولا تفيد المرء في حياته اليومية والعملية، فهي حقائق زائفة، وغير نافعة ، ولا مجدية إطلاقا. فالحقيقي هو المفيد والنافع والصالح. لكن قد تختلف المنافع والمصالح من فرد إلى آخر، ومن جماعة إلى جماعة، وقد تسبب هذه المصالح في صراعات شرسة بين الناس. وعلى الرغم من هذا الطابع السلبي للحقائق البراجماتية العملية، فإن المصلحة أو الحقيقة البراجماتية هي حقيقة مستقبلية ، تدفع الإنسان إلى العمل والاجتهاد والإنتاج والرفع من المردودية ، وتحصيل الكفاءات الحقيقية من أجل تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من مكانة رفيعة في المجتمع. ومن هنا، فالمجتمع الأمريكي والإنجليزي يأخذان بهذا النوع من الحقيقة المقترنة بالمنفعة والمصلحة المادية أو المعنوية. وبكل بساطة، يقوم الصحيح ، عند وليام جيمس، على ماهو مفيد لفكرنا، وينبني الصائب أيضا على ماهو مفيد لسلوكنا."[444]

ومن هنا، يرى البراجماتيون أن الأفكار الحقيقية هي" تلك التي نستطيع أن نستوعبها، ونستطيع أن نصادق على صحتها، ونستطيع أن نعززها بفعل انخراطنا فيها، وأخيرا أن نتحقق منها...

---

[444] - W. James : **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968, p: 151.

هذه هي الأطروحة التي أدافع عنها- يقول وليام جيمس- حقيقة فكرة ما ليست خاصية متضمنة فيها، وتبقى غير فاعلة.الحقيقة هي حدث يتم إنتاجه من أجل فكرة ما، وتصير هذه الأخيرة حقيقة بفضل بعض الوقائع. إنها تكتسب حقيقتها من خلال العمل الذي تنجزه. أي: العمل الذي يقتضي أن تتحقق من نفسها بنفسها، ويكون هدفها ونتيجتها التحقق الذاتي؛ كما أنها تكتسب صلاحيتها بإنجازها لعمل يهدف إلى نتيجة تتمثل في إثبات مصداقيتها."[445]

إذاً، لايرى البراجماتيون في الحقيقة إلا طابعها المادي ومنحاها المنفعي والمصلحي لتحقيق التنمية والتقدم. بينما يجب أن تكون الحقيقة في جوهرها معرفية وعملية وأخلاقية.

أما الدكتور أحمد المتوكل في كتابه(**اللسانيات الوظيفية**)، فيستعمل الوظيفية والتداولية بمفهوم واحد[446]. في حين،يستخدم الدكتور سعد البازعي والدكتور ميجان الرويلي مصطلح(الذرائعية) كما في كتابهما(**دليل الناقد الفني**)[447]. وإذا انتقلنا إلى الدكتور محمد محمد يونس علي، فإنه يفضل استعمال مصطلح علم التخاطب. وفي هذا الصدد، يقول الباحث:" أفضل ترجمة مصطلح (Pragmatics) بعلم التخاطب، وليس بالتداولية، أو النفعية، أو الذرائعية كا يفعل عدد من اللسانيين العرب توهما منهم بأن (Pragmatics) ، و(Pragmatism) شيء واحد. والواقع أن المصطلح الأول يطلق على الدراسات التي تعنى بالمعنى في السياقات الفعلية للكلام، وهو ما يتفق مع معناها الحرفي، وهو علم الاستعمال. وإذا نظرنا في تراثنا البلاغي والأصولي، فسنلحظ أن الاستعمال- الذي يقابل الوضع عادة- يطلق على النشاط الذي يقوم به المتكلم في عملية التخاطب. ولذا، فإن ترجمة (Pragmatics) بعلم التخاطب أنسب- في رأيي- من الخيارات التي اطلعت عليها حتى الآن. أما

---

[445] -W. James : **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968, p: 144-142.

[446] - أحمد المتوكل: **اللسانيات الوظيفية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م.

[447] - ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص:100.

(Pragmatism) فهي مدرسة فلسفية ظهرت في أمريكا تذهب إلى أن الفكرة النظرية لاتجدي نفعا ما لم تكن لها تطبيقات عملية. وعلى الرغم من وجود صلة منهجية بين المجالين(والمصطلحين) تكمن في التقليل من شأن المجرد، والعناية بما هو عملي، وسياقي، ومتحقق فعلا؛ فإن اهتمام الحقل المسمى بـ(Pragmatism) يقتصر على اللغة خاصة. في حين، يعني الحقل الآخر بالفلسفة، وإن امتدت آثاره في السياسة، وعلم الاجتماع، وغيرهما."[448]

وعلى أي حال، سواء أخذنا بالتداولية أم بالتخاطبية، فالمصطلحان معا أفضل بكثير من مصطلح الذرائعية الذي يحيل على الفلسفة المنفعية أكثر مما يحيل على اللغة ومكوناتها اللسانية.

المبحث الثاني: مفهـــوم المقاربة التداولية

من المعلوم أن المقاربة التداولية هي تلك المنهجية التي تدرس الجانب الوظيفي والتداولي والسياقي في النص أو الخطاب، وتدرس مجمل العلاقات الموجودة بين المتكلم والمخاطب، مع التركيز على البعد الحجاجي والإقناعي وأفعال الكلام داخل النص. بمعنى أن التداوليات هي ذلك" العلم الذي يدرس المعنى، مع التركيز على العلاقة بين العلامات ومستعمليها والسياق، أكثر من اهتمامها بالمرجع أو بالحقيقة، أو بالتركيب."[449]

وتهتم التداوليات أيضا بالمرجع والإحالة التي تم إقصاؤها من فرديناند دوسوسير الذي حصر العلامة في الدال والمدلول. ومن ثم، ترفض المقاربة التداولية في مجال الأدب والنقد التركيز على البنيات الشكلية والجمالية، دون مساءلة أفعال الكلام والمقصدية الوظيفية. فضلا عن ذلك، تدرس المقاربة التداولية اللغة العادية

---

[448] - محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص:102، (الهامش).

[449] - A.J.Greimas.J.Courtés:**Sémiotique.Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage**.Hachette Univérsité, Paris, 1979,Sémiologie, pp:335-339.

واللغة اللاعادية (اللغة الشعرية ، اللغة الروائية، واللغة الدرامية..)، وحضور الأنا والأنت، والسياق التواصلي، والوظيفة المقامية والمقالية، والانتقال من الحرفي إلى الإنجازي ، ودراسة الحجاج في النصوص والخطابات التي يكون هدفها هو الإقناع الذهني والتأثير العاطفي الوجداني، وأيضا دراسة السرد الإقناعي كما عند غريماس، وخاصة في خانة التطويع والتحفيز المبنية على فعل الاعتقاد، وفعل التأويل، وخانة الكفاءة المبنية على منطق الجهات (وجود الفعل، وومعرفة الفعل، وقدرة الفعل، وإرادة الفعل).
وعليه، فالمقاربة التداولية هي دراسة العلامات في علاقة مع مستعمليها. ومن ثم، ترتكز اللغة على ثلاثة مكونات ضرورية ومتكاملة حسب شارل موريس، هي: التركيب، والدلالة، والوظيفة. أضف إلى ذلك، فللغة ثلاثة مظاهر: مظهر خطابي، ومظهر تواصلي، ومظهر اجتماعي. لذا، فالمقاربة التداولية هي التي تركز على الجانب التواصلي في اللغة الطبيعية. وتستند المقاربة التداولية كذلك إلى تخصصات عدة. فهناك- مثلا- تداولية تحليلية، وتداولية تلفظية، وتداولية نفسية- اجتماعية، وتداولية نصية، وتداولية سوسيولغوية...
ومن هنا، تدرس المقاربة التداولية الإشاريات، والمقصدية، وأفعال الكلام، والوظيفة، والسياق، والإحالة المرجعية، والحجاج اللغوي، والإقناع ..، والحوارية...

المبحث الثالث: سياق ظهور المقاربة التداولية

من المعروف أن الدراسات التداولية قد ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشرالميلادي، وتطورت بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. ومن ثم، فقد تبلورت النظرية البراغماتية مع وليام جيمس(William James) (1842-1910م) الذي اهتم بالجانب المنفعي والمصلحي، حيث ربط الفكرة بطابعها المنفعي في الواقع، إذ كان وليام جيمس يربط الفكر بالواقع العملي والممارسة الواقعية، بالتشديد على المصلحة والمنفعة والإنتاجية ، بغية بناء

مستقبل عملي زاهر. أما شارل ساندرس بيرس (Charles S. Peirce)(1834-1914) ، فقد اهتم بتداولية سيميائية قائمة على نظام العلامات ، حيث ميز بين الرمز، والإشارة، والأيقون. وبدأ في تفريعها إلى أقطاب سيميائية ثلاثية ذات طابع منطقي ووجودي وأنطولوجي. وبعده، جاء شارل موريس ليميز بين ثلاثة مظاهر في اللغة الطبيعية : المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، والمظهر التداولي.وبذلك، بشر موريس بالمقاربة التداولية التي تعنى بالوظيفة السياقية. وقد جاءت هذه المقاربة الوظيفية السياقية رد فعل على منهجية نوام شومسكي التي ترتكز على التركيب والدلالة ، وتقصي الوظيفة السياقية، وهي وظيفة ضرورية لاكتمال الفهم الحقيقي المتعلق باللغة الإنسانية، على الرغم من أن نوام شومسكي ، فيما بعد، سيدمج القدرة التداولية إلى جانب القدرة الكفائية ضمن نظريته اللسانية التفسيرية التي تسمى بالنظرية التوليدية التحويلية(Generative grammar).

هذا، ويمكن الحديث عن مجموعة من التداوليات والتيارات الذرائعية في الغرب من بينها: تيار موريس الذي يتزعمه كل من بنيفينست، ولاينس، وأوريكشيوني... وقد ركز هؤلاء على نظرية التلفظ، فربطوها بالسياق التواصلي الذي ينبني على المعينات(أسماء الإشارة، والضمائر، وأداة التعريف، وأدوات التملك..)، والزمان، والمكان، والصيغ العاطفية والانفعالية، وأحكام التقويم ، وتعابير الجهة (جهة الضرورة والإمكان، وجهة المعرفة، وجهة الفعل، وجهة الكينونة والظهور). أما تيار فلاسفة أكسفورد بما فيهم أوستين وسورل وكرايس ...، فقد اهتموا بنظرية أفعال الكلام ، بمعنى أن الفعل الكلامي يؤدي إلى تحويل وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته ، وتبديل مواقفه السلوكية. ويمكن الإشارة كذلك إلى بعض التيارات والنظريات التداولية الأخرى، كالنظرية التخاطبية، والنظرية التفاعلية، والنظرية الحجاجية، والنظرية التلفظية، ونظرية المقصدية، والنظرية التوليدية الوظيفية مع فان ديك، وهاليداي، ورقية حسن، وأحمد المتوكل... وهناك التيار السردي مع كريماس، وجوزيف كورتيس، وجماعة أنتروفيرن... وهناك

المقاربة التأويلية مع بول ريكور الذي اهتم كثيرا بالإحالة السياقية، ومدرسة فرانكفورت التي اهتمت بدورها بالسياق التواصلي مع هابرماس...

المبحث الرابع: التداوليات والنص الأدبي

استفاد النص أو الخطاب الأدبي من مجموعة من المقاربات والنظريات والمناهج، خاصة بعد مرحلة مابعد الحداثة بين سنوات الستين والسبعين من القرن العشرين الميلادي. ومن أهم هذه المقاربات التي انفتح عليها الأدب بصفة عامة، والبلاغة بصفة خاصة، المقاربة التداولية بكل تياراتها الحجاجية، والمنطقية، واللغوية، والتخاطبية، والتداولية، والسياقية. ومن ثم، فثمة تصورات تداولية عدة حول النص والخطاب الأدبي تختلف من تيار إلى آخر، ومن تداولي إلى تداولي آخر.إذاً، ما مجمل هذه التصورات التداولية التي استفاد منها النص الإبداعي بصفة خاصة، و الخطاب الأدبي والفني بصفة عامة؟ هذا ماسنعرفه بشكل جلي في المطالب الموالية.

المطلب الأول: النص الأدبي خطاب قبل كل شيء

إذا كانت اللسانيات تتعامل مع الجملة باعتبارها منطلقا للدراسة والتحليل، سواء أكان ذلك في منظور البنيوية السوسيرية أم في منظور البنيوية الوظيفية أم في منظور الكلوسيماتيكية لهلمسليف أم في منظور التوزيعية (بلومفيلد، وهوكيت...) أم في منظور التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي، فإن المقاربة التداولية تتجاوز الجملة لدراسة الخطاب والنص ، وخاصة مع لسانيات النص واللسانيات الوظيفية كما عند فان ديك - مثلا- في كتابه(**النص والسياق**) (1977م)[450]، وهاليداي وحسن رقية في كتابهما(**الاتساق في اللغة**

[450] - فان ديك: **النص والسياق**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدرالبيضاء، الطبعة الأولى سنة 1999م.

الإنجليزية) (1976م). ويعني هذا أن التداوليات النصية تعاملت مع الخطاب ككلية عضوية متسقة ومنسجمة، بل اعتبرته جملة نصية كبرى، يمكن التعامل معها كالتعامل مع الجملة اللسانية. ونجد هذا هذا التصور كذلك عند إميل بنيفنست، وهاريس، ورومان جاكبسون، والسيميائيين (كريماص)، والتأويليين (بول ريكور)، وجمالية التلقي (ياوس وآيزر)...
وبناء على ماسبق، تتعامل التداولية مع النص الأدبي باعتباره خطابا وملفوظا لغويا ذا كلية عضوية، سواء أكان ذلك الخطاب شفويا أم كتابيا، حيث نربط ملفوظاته بالوظيفة، والسياق المقامي، والأداء الإنجازي، وندرس مكوناته التلفظية السياقية، وروابطه الحجاجية المنطقية وغير المنطقية، ونربطه أيضا بالحوارية، والمقصدية، والإحالة، والتفاعل، والتخاطب التداولي...

المطلب الثاني: النـــص الأدبي خطـــاب لغوي وظيفـــي

من المعلوم أن فرديناند دوسوسير، في كتابه(**محاضرات في اللسانيات العامة)** الذي نشره سنة 1916م، قد اعتبر فيه اللغة عبارة عن علامة، وتتكون هذه العلامة من الدال الصوتي والمدلول المعنوي، لكنه أبعد المرجع الحسي المادي، واحتفظ بماهو مجرد وصوري. ومن ثم، فقد كان يدرس اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها. ويعني هذا أنه كان يركز على دراسة اللغة باعتبارها ملكة اجتماعية أساسية وثابتة ، ويقصي الكلام باعتباره ظاهرة فردية متغيرة وهامشية. ويدل هذا كله على أن دوسوسور لم يهتم بالسياق المرجعي الوظيفي، واكتفي بالجانب الصوتي والمعنوي المرتبطين باللغة، ولم يهتم بالكلام والإنجاز القائمين على البعد المرجعي والإحالي والسياقي.[451]
ويساعدنا هذا كله على التعامل مع النص الأدبي باعتباره خطابا يحمل في طياته وظائف ومقاصد سياقية، فكل ما يوجد في النص

[451] محمد الحناش: **البنيوية في اللسانيات**، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1980م، ص:189.

يدل بشكل من الأشكال، ويحيل على أدوار تداولية ومقاصد مباشرة وغير مباشرة، فليس هناك في النص الأدبي ماهو مجاني وزائد، بل ترتبط الدلالة بالمعاني السياقية والرسائل الظاهرة والمضمرة. بمعنى أن لغة النص الأدبي وظيفية وتداولية، تحمل في مظانها أبعادا سياقية سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية، وتاريخية، ونفسية، وجنسية، وعقائدية...أي: لم يعد النص الأدبي علامات وبنيات داخلية مغلقة ، كما كانت تقول البنيوية اللسانية والسيميائيات، بل النص الأدبي بنية ودلالة وتركيب ووظيفة سياقية قبل كل شيء. لذا، لابد من مراعاة السياق والوظيفة في تحليل النصوص والخطابات الأدبية ، ولاسيما الشعرية منها.

وعليه، " فالنص الشعري- مثلا- ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف، فوق ذلك كله، إلى الحث والتحريض.وبهذا المفهوم الأخير، تشمله نظرية: الكلام فعل، أو التداولية ، وتعني هذه النظرية: أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار، وفي الوقت نفسه، يهدف إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي"[452].

كما يحدد القصد أو القصدية أو المقصدية " كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر، وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام. فالمقصدية تحدد اختيار الوزن، والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى. ولذلك، نجد البحر الواحد ينظم فيه الشاعر مدحا أو فخرا أو هجاء أو رثاء... فالمقصد يتحكم في نسج القصيدة أو المقطوعة، بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى."[453]

وهكذا، لاتوظف لغة النص الأدبي بشكل عشوائي وفوضوي، بل تزخر بمجموعة من الدلالات السياقية والتداولية والحجاجية إقناعا وتأثيرا. فكل ما في النص يدل ويحيل ويحمل وظائف سياقية متنوعة، سواء أكانت نصية داخلية أم مقامية خارجية.

---

[452] - محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**،دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م، ص:55.

[453] - محمد مفتاح: نفسه، ص:53.

المطلب الثالث: النص الأدبي إبلاغ تواصلي

ترى المقاربة التواصلية أن النص الأدبي يرتكز على مجموعة من الوظائف وأهمها الوظيفة التواصلية. وخير من يمثل هذا التيار التواصلي الذي يرى النص الأدبي إبلاغا وتواصلا ، نذكر: رومان جاكبسون الذي تحدث، في مقاربته التواصلية الوظيفية، عن ستة عناصر في عملية التواصل: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية وتواصلية، واللغة ووظيفتها وصفية تأويلية وتفسيرية. وقد تأثر جاكبسون في هذه الخطاطة التواصلية بأعمال فرديناند دوسوسير، وأعمال الفيلسوف المنطقي اللغوي جون أوسطين.
وهناك من يزيد الوظيفة السابعة للخطاب اللساني، وهي الوظيفة الأيقونية كما عند السيميائي ترنس هوكس بعد ظهور كتابات جاك دريدا ، وانبثاق السيميوطيقا التواصلية. كما يضيف عبد الله الغذامي الوظيفة الثقافية في إطار النقد الثقافي الذي يدافع عنه عربيا. أما هاليداي التداولي، فيركز على ثلاث وظائف للغة: الوظيفة التمثيلية(الإحالة على العالم الداخلي والخارجي للذات المتكلمة)، والوظيفة التعالقية(اتخاذ دور من الأدوار الاجتماعية بالنسبة للمخاطب كدور المخبر، ودور السائل، ودور الآمر)، والوظيفة النصية(تنظيم الخطاب حسب مقتضيات مقام إنجازه). وهذه الوظائف الثلاث مستقلة، على الرغم من كونها تصب كلها في وظيفة واحدة هي وظيفة التواصل.
وتأسيسا على ماسبق، يصنف فان ديك المعلومات إلى ثلاثة أقسام:معلومات عامة ترتبط بالعالم أو بأي عالم ممكن، والمعلومات الموقفية التي ترتبط بما يتضمنه الموقف الذي يتم فيه التواصل. والمعلومات السياقية المستقاة من الخطاب المتبادل سلفا بين الشخصين المتواصلين، " ويتم تغيير المعلومات التداولية إما بالنظر إلى العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب(تواصل علاقي)، أو

بالنظر في فحوى الخطاب ذاته. في هذه الحالة الثانية، يكون القصد من الخطاب حمل المخاطب على القيام بفعل ما(تواصل توجيهي)، سواء أكان الفعل المطلوب عملا(تواصل أمري) ، أم قولا (تواصل استفهامي)، كما يكون القصد منه الإخبار عن شيء(تواصل إخباري)، أو التعبير عن إحساس(تواصل تعبيري)، أو استثارة إحساس (تواصل استثاري)."[454]

هذا، ويذكر بوبر(Popper) أربع وظائف أساسية للغة الإنسانية، وهي: الوظيفة التعبيرية (تعبير الشخص عن حالته الداخلية)، والوظيفة الإشارية (تبليغ الشخص الآخرين بمعلومات عن حالته الداخلية)، والوظيفة الوصفية(وصف أشياء العالم الخارجي المحيط به) ، والوظيفة الحجاجية (تقييم الحجج وتبريرها) [455] .

وعليه، إذا أردنا ـ مثلا ـ دراسة عنوان نص أو خطاب ما في ضوء تواصلية رومان جاكبسون، فالعنوان كما هو - معلوم -عبارة عن رسالة ، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل و المرسل إليه ، فيساهمان في التواصل المعرفي و الجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. وفي هذا الصدد، يمكن الاستفادة من وظائف اللغة كما أرساها رومان جاكبسون (R.Jackobson). فللعنوان وظيفة مرجعية ترتكز على موضوع الرسالة باعتباره مرجعا وواقعا أساسيا تعبر عنه الرسالة. وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر. وهناك الوظيفة الانفعالية التعبيرية التي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة. وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما ومواقف عاطفية و مشاعر وإحساسات، يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي.

---

[454] ـ أحمد المتوكل: **اللسانيات الوظيفية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2010م، ص:55-56.

[455] ـ انظر: عبد الهادي بن ظافر الهشري: **إستراتيجية الخطاب**،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، سنة 2004م، ص:14.

وهناك أيضا الوظيفة التأثيرية التي تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب و الترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية. وهناك الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة و ذاتها، وتتحقق هذه الوظيفة أثناء إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وكذلك عندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود. وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي الاتصالية للقناة العنوانية، إذ تهدف هذه الوظيفة إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ على نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين. علاوة على الوظيفة الوصفية المتعلقة باللغة، وتهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من قبل المرسل. والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا وتأويلها، مع الاستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية و النحوية المشتركة بين المتكلم و المرسل إليه. ونضيف الوظيفة البصرية أو الأيقونية كما عند ترنس هوكس[456] التي تهدف إلى تفسير دلالة الأشكال البصرية والألوان والخطوط الأيقونية بغية البحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي. ومن باب التنبيه، فنحن ، هنا، نحتكم إلى القيمة المهيمنة (La valeur dominante)، كما حددها رومان جاكبسون،لأن العنوان في نص ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ قد نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال .

المطلب الرابع: النـــص الأدبي تخاطـــب وتـبادل

من المعروف أن النظرية التخاطبية جاءت تطويرا للنظرية التواصلية الإبلاغية التي عجزت عن تفسير مجموعة من القضايا

[456]- ترنس هوكس: (مدخل إلى السيمياء) ، **مجلة بيت الحكمة**،المغرب، العدد5، السنة الثانية، سنة 1987م، ص:120.

اللغوية بشكل جيد؛ لأنها كانت تتعامل مع التخاطب في معزل عن سياقها الفعلي والإنجازي. ويعني هذا أن" الدراسات التخاطبية تعد امتدادا ، واستكمالا لجهود المدرسة الوظيفية، وتأتي هذه الدراسات نتيجة طبيعة لشعور المهتمين بها بإخفاق النموذج التقليدي للتخاطب في تقديم تفسير ناجح لعملية التخاطب.ويمكن تلخيص أوجه الإخفاق فيه في كونه يتعامل مع التخاطب في عزلة عن السياقات الفعلية التي تستخدم فيها اللغة، ويصبغ عملية التخاطب بطابع مثالي تتجاهل فيه قضايا اللبس، والخروج عن المواضعات اللغوية، وقصر وظائف اللغة على عملية الإبلاغ، وإهمال الأصول التخاطبية المفسرة لمقاصد المتكلمين."[457]

وتذهب النظرية التخاطبية إلى أن النص الأدبي تخاطب وتداول يجمع بين أطراف ثلاثة هي: المرسل المتكلم الذي قد يكون كاتبا أو مؤلفا أو ساردا أو شخيصة ، والمرسل إليه الذي قد يكون شخصا مخاطبا، كأن يكون قارئا أو متلقيا أو شخصية مقابلة للشخصية المتكلمة. وهناك العنصر الثالث الذي يتمثل في الخطاب التداولي أو الرسالة المرسلة. وبهذا، تكون هذه النظرية قد مهدت لميلاد القارىء أو المتلقي أو المتقبل. وتكون ، من جهة أخرى، قد أعطت نقطة انطلاق للنظريات التي تعنى بالقارىء المستقبل، كجمالية التلقي ليوس وآيزر، وغيرها من النظريات.

وهكذا، فالنظرية التخاطبية تستوجب وجود ثلاثة أطراف: المرسل (الباث-المتكلم- المتلفظ -المرسل - المتحدث-المبدع)، والرسالة(النص-الأدب-الخطاب- التلفظ...) ، والمتلقي(القارىء- المرسل إليه-المستقبل-المتلفظ إليه). ومن ثم، فالباث أو المرسل هو الذي يسنن رسالة ما، سواء أكانت ذهنية أم وجدانية، ليرسلها إلى المتلقي ليفككها في ضوء سنن مشترك أو لغة يعرفها كل من المرسل والمرسل إليه. وفي هذا النطاق، يقول الباحث التونسي حسين الواد:" لقد اعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن

[457] - محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، ص:98.

الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المتقبل يعمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها.إلا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لاتتم دائما بسلام. فمهما بذل الباث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا والقارىء متقبلا والأثر يحمل بلاغا. إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادي، فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل. والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يحضر القارىء أثناء القراءة، فيتجنب به الوقوع في الخطإ. إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية.أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له. وبالتالي، فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء. ومن هنا، حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي. لذلك، كان الغموض في الأثر الأدبي، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه أشد مايكون."[458]

وإذا كانت الملفوظات التخاطبية العادية لاتثير مشاكل على مستوى التداول والتواصل والتخاطب، فإن النص الأدبي باعتباره ظاهرة تخاطبية بين المتكلم والمخاطب يثير عدة صعوبات بسبب الغموض، والانزياح، والتضمين، والتلميح، والترميز، والأسطرة. لذا، فعلى المتلقي أن يبذل مجهودا لفك الخطاب الأدبي عن طريق عملية التأويل، وفك الرموز. وفي هذا النطاق، يقول حسين الواد مرة أخرى:" والمهم في نظرية التخاطب أنها أسلمت الآخذين بها إلى الإقرار بالغموض في الآثار الأدبية ميزة من طبيعتها. ولأن التخاطب في الأدب غامض، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له، توقع الباث (أي الأديب) من القارىء أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وانتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده

[458]- حسين الواد: نفسه، ص:74-75.

يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، عمد القارىء، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي، في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات العديدة ، ويتقبلها ، فيزداد بها ثراء على ثرائه."[459]

هذا، وينبني التخاطب بين أطراف التكلم على مجموعة من مبادىء المحادثة والتخاطب، وقد جمعها فيلسوف اللغة الأمريكي بول كرايس هربرت (Paul Grice Herber) في قاعدة التعاون الذي يقتضي أن المتكلمين متعاونون في تسهيل عملية التكلم والتخاطب. وتتفرع قاعدة التعاون إلى مجموعة من المبادىء منها:

1- **مبدأ الكم:** تكلم على قدر الحاجة فقط، ولاتتجاوز بإفادتك القدر المطلوب. ويعني هذا الابتعاد عن الاستقصاء المفصل، وتفادي الإطناب والاستطراد في الكلام أو التخاطب.

2- **مبدأ الكيف:** لاتقل ما تعتقد كذبه، ولاتقل مايعوزك فيه دليل بين. ويسمى هذا المبدأ أيضا بمبدإ الصدق.

3- **مبدأ الأسلوب:** تجنب إبهام التعبير،وتجنب اللبس، وأوجز كلامك، بحيث تتجنب الإطناب الزائد، وليكن كلامك أيضا كلاما مرتبا.

4- **مبدأ المناسبة**: ليكن كلامك مناسبا لسياق الحال، فالكلام هو مراعاة مقتضى الحال، أو مناسبة المقال للمقام .[460]

بيد أن نظرية كرايس خضعت لنوع من التطوير والتعديل والنقصان والإضافة " وذلك بفضل جهود باحثين في مجال علم التخاطب، ومن بينهم هارنيش(Harnish) الذي أضاف بعض التعديلات منها: الجمع بين مبدأي الكم والكيف، وصادوك (Sadock) الذي أشار إلى إمكان تقليص بعض مبادىء كرايس، وأبرز بعض الثغرات في

---

[459] - حسين الواد: نفسه،ص:74-75.

[460] - See H.Grice. (Logic and conversation),In Steven David (ed) ,**Pragmatics**:A reader, New York, Oxford University press,1991,pp:305-315.

معيار الإبطال الذي صممه كرايس لاكتشاف المفاهيم الخطابية المولدة نتيجة انتهاك أحد مبادىء المحادثة المشار إليها سابقا. وتمكن صادوك من إضافة معايير أخرى لاختبار تلك المفاهيم، غير أن أقوى التحديات جاءت من ويلسون (Wilson) وسبيريير(Sperber) اللذين شككا في مبادىء كرايس، واستثنيا من ذلك مبدأ المناسبة الذي جعلا منه أساسا لنظرية سمياها بنظرية المناسبة."[461]

ويعني هذا كله أن الناقد التداولي يمكن أن يتعامل مع النص الأدبي أو الخطاب الإبداعي باعتباره بنية تخاطبية وتبادلية بين طرفين ضمن سياق عام، أو سياق موقفي، أو سياق نصي، مع تحديد نوع التخاطب والتبادل التداولي.

المطلب الخامس: النص الأدبي تلفــظ في سياق

تهدف المقاربة التلفظية إلى دراسة الخطاب الإبداعي والأدبي في ضوء المعينات الإشارية، أو قراءتها بواسطة القرائن اللغوية، أومقاربتها عبر المؤشرات التلفظية التي تحدد سياق الملفوظ اللغوي واللساني. وهذه المعينات هي ضمائر الشخوص، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان، وصيغ القرابة، والصيغ الانفعالية الذاتية. ومن ثم، تنبني المقاربة القرائنية أو المقاربة "التلفظية" على دراسة سياق التلفظ، وتحديد أطراف التواصل اللغوي، بالتركيز على ثلاثة مبادئ منهجية هي: البنية ، والدلالة، والوظيفة. ومن المعلوم أيضا أن هذه المقاربة القرائنية أو الإشارية تمتح آلياتها من اللسانيات الخارجية ذات البعد المرجعي ، مع الانفتاح بشكل من الأشكال على التداوليات والسيميوطيقا النصية والخطابية.

وتطلق عدة مصطلحات ومفاهيم على المعينات (déictiques) في الدراسات الغربية من بينها : القرائن المدجمة أو الواصلة (Embrayeurs) كما عند رومان جاكبسون(Roman

[461] - محمد محمد يونس علي: نفسه، ص:100.

Jakobson)، أو الوحدة الإشارية (Index)عند شارل بيرس(Peirce)، أو التعبير الإشاري كما لدى بار هيليل(Bar-Hillel)، أو المؤشر (indicateur)، أو دليل التلفظ (indice de l'énonciation)، أو القرائن الإشارية (schifters) باللغة الإنجليزية...

وغالبا، ما يستعمل مصطلح المعينات(déictiques) مرادفا لمصطلح الواصل (Embrayeurs) ، على الرغم من كون المعينات مصطلحا عاما له دلالات خاصة ومتميزة عن مصطلح الواصل المرتبط بالسياق فقط؛ لأن مصطلح المعينات يشمل أطراف التلفظ، والسياق التواصلي للمتكلمين. كما يرتبط بالاستعمال الشفوي والتلفظي للخطاب، مع تشغيل الحركات والإشارات وإيماءات التعيين، وتوظيف وحدات التأشير الدالة على التعيين المكاني والزماني.

ومن المعلوم أن كلمة المعينات (déictiques) جمع لكلمة مفردة هي المعين الإشاري(déictique). ومن ثم، لا تأخذ هذه المعينات والقرائن الإشارية معناها، بما فيها: الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، والصيغ الانفعالية، وأسماء القرابة... إلا داخل سياق التلفظ ، والتواصل، وفعل القول.

هذا، ويراد بالمعينات (déictiques) - لغــة - الإشارة والتحديد والتعيين والعرض والتمثيل والتبيين والتأشير، وهو مشتق من كلمة "ديكتيكوس/deiktikos " اليونانية. ويراد به – اصطلاحا- مجموعة من المرجعيات الإحالية المبنية على شروط التلفظ الخاصة وظروفه، كهوية المتكلم، ومكان التلفظ وزمانه(أنا- الآن- هنا). ويعني هذا أن كل ملفوظ يتكون من مرسل ومستقبل ومكان التلفظ وزمانه. وهذه المؤشرات السياقية هي التي تسمى بالمعينات أو القرائن السياقية. وبتعبير آخر، فالمعينات هي مجموعة من العناصر اللسانية التي تحيل على السياق المكاني والزماني لعملية التلفظ الجارية بين المتكلمين أو المتحدثين أو المتلفظين.

إذاً، يقصد بالمعينات أو القرائن الإشارية تلك الكلمات أو التعابير أو الروابط أو الوحدات اللغوية التي ترد في ملفوظ كتابي أو شفوي،

تحدد الظروف الخاصة للتلفظ، وتبين الشروط المميزة لفعل القول ضمن سياق تواصلي معين. ومن ثم، لا يتحدد مرجع هذه القرائن والمعينات الإشارية دلاليا وإحاليا إلا بوجود المتكلمين في وضعية التلفظ والتواصل المتبادل.

هذا، وتحيل المعينات على أطراف التواصل، من: متكلم ومستقبل، ومرسل ومرسل إليه، بالإضافة إلى الضمائر المنفصلة والمتصلة(أنا-أنت- نحن-أنتم...)، وأدوات التملك المتعلقة بضمير المتكلم وضمير المخاطب(كتابي، كتابك، كتابنا، كتابكم...)، وأسماء الإشارة(هذا-هذه- ذلك- تلك...)، وظروف الزمان والمكان(هنا- هناك-اليوم- الآن- البارحة- في يومين، هذا الصباح، إلخ...)، فضلا عن كل المؤشرات اللغوية التي تعين الشخوص والأشياء من قبل المتكلم.

ومن هنا، فالمعينات هي وحدات التلفظ ومؤشراته، تساهم في تحيين فعل التلفظ إنجازا وقولا وفعلا، عن طريق الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان. ومن ثم، فالمعينات هي التي تعنى بتحديد مرجع الوحدات اللغوية حين عملية التلفظ والتواصل. ويحيل هذا المرجع على واقعية لسانية خارجية تسيج علاقة الدال بالمدلول. ومن ثم، لايمكن أن يتحقق معنى الشيء، وتتعين هويته، إلا بمعرفة ظروف التواصل وشروطه المميزة. فإذا أخذنا على سبيل المثال هذا الملفوظ اللغوي:" سأذهب لأنام"، إذا كنا نعرف بأن أحمد هو الذي قال هذه الجملة، فضمير المتكلم يعود عليه إحالة وسياقا ومقاما.أي: إن ضمير المتكلم هو أحمد. وإذا لم نكن نعرف متلفظ هذه الجملة، فإننا لن نعرف بتاتا على من يعود ضمير المتكلم. وهكذا، يتبين لنا، بأن الضمائر تتحدد دلالة وإحالة ومرجعا بوجود أطراف التلفظ والتواصل.

ويرى إميل بنيفنست(Émile Benveniste) في كتابه(**قضايا اللسانيات العامة**) بأن المعينات تحدد اللحظة المكانية والزمانية الآنية أثناء لحظة التلفظ بضمير التكلم [462]. وإذا تأملنا هذه الجملة

[462] - Émile Benveniste: **Problèmes de linguistique générale** 1, ED, Gallimard, Paris, 1966, p.253.

على سبيل المثال: "**أسماء قالت: سأسافر هناك غدا**"، فأسماء مكون اسمي يحيل على المتكلم، لكنه ليس معينا؛ لأن المكون الاسمي لايشكل معينا إشاريا. في حين، يحيل ضمير المتكلم على المتكلم"أسماء"، وتحيل كلمة " هناك" على سياق تواصلي مكاني، بينما تحيل كلمة" غدا" على سياق تواصلي زمني. ومن هنا، لابد من استحضار السياق المكاني والزماني والشخوصي لتحديد المعينات والمؤشرات اللغوية. ومن هنا، يستلزم الحديث عن المعينات وجود أطراف التواصل، وفعل التلفظ، والمعينات، ووجود السياق.

أطراف التواصل	**فعل التلفظ**	**المعينات**	**السياق**
المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل.	الملفوظات والعبارات والجمل والكلمات المكتوبة أو الشفوية.	الوحدات اللغوية من ضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات التملك، وظروف المكان والزمان.	- السياق التواصلي الذي يتكون من سياقات فرعية، كالسياق الشخوصي، والسياق المكاني، والسياق الزماني.

و يلاحظ أن المعينات ترتبط دائما في علاقة جدلية بلحظات الخطاب الفورية والآنية لفعل القول، وتتعلق كذلك بلحظات فعل التلفظ (le discours direct)، لكن حينما يتحول الخطاب أو الحوار المباشر إلى سرد أو حكي(le récit)، أو يتخذ صيغة الكلام المنقول(le discours indirect). فهنا، لايمكن الحديث عن المعينات. وللتوضيح أكثر، حينما يكون هناك حوار مباشر يكون الحديث - بطبيعة الحال- عن المعينات كما في هذا المثال:

" ـ أسماء: سأسافر غدا إلى مراكش.
ـ لمياء: أنا سأسافر معك غدا هناك إذا وافق والدي."

نلاحظ في هذا الحوار أو الخطاب المباشر مجموعة من المعينات المتعلقة بأطراف التواصل(أسماء ولمياء)، ووجود ضمائر الشخوص(ضمير التكلم)، ومعينات المكان (هناك)، ومعينات الزمان(غدا). في حين، إذا حولنا هاتين الجملتين الحواريتين إلى سرد محكي أو خطاب منقول، فلايمكن إطلاقا الحديث عن المعينات الإشارية؛ لأن المعينات تختفي حينما تتحول إلى وحدات لغوية في لحظة الغياب ، ولاتشير إطلاقا إلى لحظة التكلم والقول والتلفظ:" **قالت أسماء بأنها ستسافر إلى مراكش، وردت عليها لمياء بأنها ستفعل مثلها إذا وافق والدها".**

ونستخلص من هذا أن المعينات تظهر حضوريا مع الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار المباشر(الديالوج)، وتختفي غيابيا مع الخطاب المنقول أو المحكي السردي.

وهكذا، فالمعينات هي الوحدات اللسانية التي لها وظيفة دلالية ومرجعية، وهذه الوحدات اللسانية هي مجموعة من العناصر التكوينية لوضعية التواصل. وتتضمن المعينات أو التعبيرات الإشارية (deictiques) ، في المنظور اللساني واللغوي الحديث، كل ما يحيل على وضعيات التكلم والتخاطب والتواصل والتبليغ والتبادل بين المتكلم والمخاطب. وترتبط المعينات الإشارية بـ:

ـ الدور الذي يقوم به عاملو القول في عملية التلفظ.
ـ الوضع المكاني- الزماني للمتكلم والمخاطب على حد سواء[463].

ويعني هذا أن المعينات هي التي تتضمن إحالة خاصة ومتميزة، وهذه الإحالة قد تكون مطلقة عامة، أو إحالة سياقية خاصة، أو إحالة إشارية تعيينية. وللتوضيح أكثر نورد هذه الأمثلة :

- ♦ يقطن أحمد مدينة الرباط.(إحالة مطلقة).
- ♦ يسكن علي في جنوب الرباط .(إحالة سياقية)

[463] -C.K.Orecchioni: **L'ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980, p:36.

- ♦ يقطن علي هنا. (إحالة إشارية أو تعيينية)
- ♦ سيسافر علي في 24 من شهر دجنبر.(إحالة مطلقة)
- ♦ سيسافر علي أمسية العيد.(إحالة سياقية)
- ♦ سيسافر علي غدا. (إحالة إشارية أو تعيينية)

وثمة مجموعة من الدارسين الغربيين الذين اهتموا بالمعينات والقرائن الإشارية في ضوء مقاربات متنوعة: نفسية، واجتماعية، وأنتروبولوجية، وبلاغية، وأسلوبية، ولسانية، وسيميائية،وتداولية...، منهم: إميل بنيفنست في كتابه(**قضايا اللسانيات العامة)**[464]، وكاترين كيربرا أوريكشيوني في كتابها(**ملفوظ الذاتية في اللغة**)[465]، وكريماص في كتابه(**موباسان: سيميوطيقا النص:تمارين تطبيقية)**[466]، وفيليب هامون في كتابه(**سيميولوجية الشخصيات)**[467]،وتزيتيفان تودوروف في كتابه(**الشعرية)**[468]، إلى جانب بول ريكور(Paul Ricoeur[469])، و رومان جاكبسون[470]، وييسبيرسين(Jespersen)، وكلود ليفي شتراوس[471] ، وفينريش(Weinrich[472])،وجان بياجي(Jean

---

[464] - Benveniste, E: **Problèmes de linguistique générale2**, ED, Gallimard, Paris, 1974.

[465] -C.K.Orecchioni: **L'ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980.

[466] -Greimas: **Maupassant, la sémiotique du texte: exercices pratiques**, éditions du Seuil, Paris 1976, p:8-263.

[467] - فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1990م.

[468] - تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.

[469] - Paul Ricoer: **La métaphore vive**.Seuil,Paris, 1975,p.98.

[470] - R.Jakobson: **Essais de linguistique générale**, Minuit, Paris, 1963.

[471] - Levi-Strauss: **Antropologie structrale**, Plon, Paris, 1958.

[472] -Weinrich Hharold: **Le temps**, Seuil, Paris, 1973.

Piajet)، وشارل بالي(Bally[473])، وشارل فيلمور(Fillmore[474])، وفونديرليش(Wunderlish[475])، وآخرين**...**

ومن الدارسين العرب الذين اهتموا بالمعينات الإشارية، لابد من ذكر محمد مفتاح في كتابيه(**في سيمياء الشعر القديم**)[476] و(**تحليل الخطاب الشعري**)[477]، وعبد المجيد نوسي في كتابه(**التحليل السيميائي للخطاب الروائي**)[478]، ...

وبناء على ماسبق، يقصد بالمعينات أسماء الإشارة، والضمائر المتصلة والمنفصلة، وظروف الزمان والمكان. وبتعبير آخر، ما يشكل صيغة: أنا، الآن، هنا. كما يمكن الحديث أيضا عن ألفاظ القرابة (أبي وأمي وخالي...)،وصيغ الانفعال و التعجب، وآليات الحكم والتقويم الذاتي.

ويمكن الحديث بصفة عامة عن معينات المتكلم أو المتلفظ، ومعينات المستقبل أو المخاطب أو المرسل إليه أو المتلفظ إليه. فمن المعروف أن ضمير المتكلم يحدد هوية المتكلم، ويعين حضوره ووجوده سياقيا ومرجعيا حين عملية التلفظ والتواصل. ويتحدد ضمير المتكلم في صيغة المفرد " أنا" أو صيغة الجمع ‘‘نحن" عبر الطرائق التالية:

♦**استعمال الضمائر المنفصلة:** " غدا، سأسافر."، و" غدا سنسافر".

---

473 - Bally:(Les notions grammaticales d'absolu et de relief), In: **essais sur le langage**, Minuit, Paris, 1969, pp:189-204.

474 - Fillmore :(Deictic categories in the semantics of come), **Foundations of language** 2, 1966, pp: 219-227.

475 - Wunderlish, Dieter: (Pragmatique, situation d'énonciation et deixis), **Langages, 26, juin1972, pp:34**-58.

476 - محمد مفتاح:**في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.

477 - محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:151.

478- عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2002م.

♦ **الضمائر المتصلة المرتبطة بالفعل**: "خرجت مبكرا"، و"ذهبنا هناك مسرعين".
♦ **أدوات التملك**: " كتابي"، و" كتابنا".
♦ **صيغ العلاقة والقرابة والتفاعل الوجداني** المرتبطة ضمنيا بضمير المتكلم : " التقيت بصديق"، و"هاتفني الجد "،و" الرضيع مريض"، وتحيل هذه الملفوظات الضمنية على الجمل التالية:"التقيت بصديقي"، و" هاتفني جدي "، و" رضيعنا مريض".
♦**صيغ الأمر والاستفهام والتوبيخ**: " اخبرني. كم الساعة؟ بدأ علي في البكاء".
♦ **العلامات الدالة على عواطف المتلفظ وانفعالاته**: وتسمى كذلك بموجهات الخطاب(modalisateurs du discours)، حيث تسمح للمتكلم أو المتلفظ بالتعبير عن أحاسيسه وعواطفه الوجدانية، وإصدار أحكامه التقويمية إيجابا أو سلبا. وفي هذا السياق، يمكن الحديث عن الذاتية والموضوعية ، مثل:
- زرت فيلاه على شاطىء البحر.
- زرت كوخه على شاطىء البحر.
نستنتج ، من خلال هذين المثالين ، أن هناك تقويما سلبيا قدحيا (الكوخ)، وتقويما إيجابيا حول مكان الإقامة (الفيلا).
وتساهم صيغة الافتراض في تأكيد الحضور الذاتي، مثل: " يمكن أن تكون أسماء مريضة"، أو استعمال صيغة الشك " لاأعتقد ذلك!".
♦ **صيغ الانفعال والتفجع والتحسر والتأثر والتعجب**: " آه!"، و" كم هو جميل هذا المكان!"..
♦ **الموجهات**: مثل " بدون شك"، و" حسب رأيي"، و" في منظوري"...
ومن جهة أخرى، يتحدد وجود المستقبل عبر الطرائق الشكلية التالية:
♦ **ضمائر المخطاب**: أنت، وأنتم، ونحن(أنا، وأنت)...
♦**الضمائر المتصلة بالفعل**: كتبت- كتبتم...

♦**ضمائر التملك:** كتابك، كتابكم،...
♦ **ألفاظ القرابة والعلاقات الحميمية** : " صديق يريد رؤيتك"، " هاتفت الأم "، وذلك من أجل أن تقول:" صديقك يريد ريتك"، و"هاتفت أمنا(أنا، وأنت)"
♦ **صيغ الأمر والاستفهام والتنوبيخ**:" اسمع! أين هي النظارات؟ لمياء، سأذهب لأنام".
أما فيما يخص المعينات الفضائية، فنستحضر : هنا، هناك، ورائي، يساري، قربي،...
أما المعينات الزمانية، فهي: الآن، اليوم، غدا، البارحة، في هذا الشهر، في هذه اللحظة...
وفيما يتعلق بأسماء الإشارة، فنذكر: هذا، هذه، ذلك، تلك، هؤلاء، أولئك...
ويمكن الحديث كذلك عن أفعال الحركة والانتقال، مثل: جاء- ذهب- انطلق- سافر- ارتحل: "جاء سمير ليساعدني". أي: تشير إلى الوصول إلى منطقة التلفظ أو مغادرتها.
ويمكن اعتبار كذلك بعض الأزمنة الفعلية من بين المعينات كالحاضر: أشتغل، ألعب، تلعب...
ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن نوعين من المعينات والقرائن الإشارية، فمنها ما يتعلق بالعوامل أو أطراف التلفظ والقول(actants)، و هناك ما يتعلق بظروف التواصل والتلفظ والقول والكلام (circonstants). فمن ثم،تحيل معينات العوامل على المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل، وتسمى بالمعينات الذاتية (embrayeurs subjectifs)، أو المعينات الشخوصية أو الضمائرية (embrayeurs personnels). أما المعينات الثانية، فتحيل على ظروف التلفظ وسياقه التواصلي، ويمكن تقسيمها كذلك إلى معينات مكانية (embrayeurs locatifs) أو معينات فضائية (embrayeurs spatiaux)، ومعينات زمانية (embrayeurs temporels).

أقسام المعينات		
المعينات الذاتية	المعينات السياقية	
عوامل التلفظ: المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل.	المعينات المكانية أو المعينات الفضائية.	المعينات الزمانية.

علاوة على ذلك، تحمل المعينات والتعبيرات الإشارية في طياتها وظائف عدة، يمكن حصرها في الوظيفة المرجعية ، حيث تحدد هذه العناصر الخطابية، وهذه الوحدات اللسانية، سياق التواصل والتلفظ، سواء أكان سياقا شخصيا أم سياقا مكانيا أم سياقا زمانيا.فلا يمكن دراسة المعنى بدون تحديد المرجع. وفي هذا الصدد، تقول أوريكوشيوني:" يستحيل في بعض الأحيان الوصف المناسب للأداء الكلامي دون الاهتمام بمحيطها غير الكلامي بشكل عام. لايمكن دراسة المعنى دون تحديد صلته بالمرجع؛ ولايمكن تحليل القدرة اللسانية بتفريغ القدرة الإيديولوجية التي تنتظم عليها، لايمكننا وصف الإرسالية دون الاهتمام بالمقام الذي تأسس عليه، والنتائج التي تهدف إليها."[479]

كما تؤدي هذه المعينات والقرائن الإشارية وظيفة التعيين والتأشير، والتركيز على الإحالة المقامية والنصية، وتحديد الوضعية المكانية والزمانية ، وتبيان المشار إليه قربا وبعدا، وتأكيد وظيفة الحضور والغياب، والتنبيه إلى الوظيفة الذاتية والموضوعية، ورصد وظيفة الاندماج واللاندماج، إلى جانب تحديد الوظائف الدلالية والمرجعية والتداولية واللسانية. ويعني هذا حسب بنفينست أن " الضمير ليس إلا شكلا فارغا ، إذا كان خارج الخطاب الفعال، و لا يرتبط بأي موضوع أو مفهوم أو تصور"[480]. ويرى بول ريكور أيضا بأن الضمائر :" هي بالضبط لا دالة، الكلمة "أنا" ليست لها دلالة في

[479] - أريكشيوني: **فعل القول من الذاتية في اللغة**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:11؛

[480] - أريكشيوني: **فعل القول من الذاتية في اللغة**،ص:54؛

ذاتها..."أنا" هو الذي، في جملة، يمكن أن ينطبق على نفسه أنا على أنه هو الذي يتكلم ؛ إذاً، الضمير هو أساسا اشتغال الخطاب، ولا يحمل معنى إلا حينما يتكلم شخص ويعين نفسه بقوله أنا."[481]

وبتعبير آخر، إن للمعينات وظائف دلالية تتمثل في ارتباط القرائن الإشارية بالسياق المرجعي والمعنى الدلالي. كما تؤدي هذه المعينات وظيفة نفسية كما عند جان بياجي . ومن ثم، فهل"القرائن الإشارية تكتسب مبكرا أو بكيفية متأخرة من قبل الطفل؟ ولكن الآراء متعددة حول هاته النقطة: بالنسبة لبياجي القرائن الإشارية هي أكثر حضورا في الخطاب الطفولي؛ نظرا لارتباطها باستعمال أنوي ذاتي التمركز للغة."[482]

كما تؤدي هذه المعينات وظيفة أنتروبولوجية. وفي هذا السياق، يعلن كلود ليفي شتراوس، ضمن مقاربته الأنتروبولوجية ، أن" في اللغات الهندوأوربية المصطلحات الدالة على القرابة منظمة في بعد ذاتي، على خلاف نظيرتها الصينية حيث يتعلق الأمر بنسق موضوعي كليا؛ إذ علاقات القرابة تدرك عن طريق صلتها بالشخص، باعتبار أن الألفاظ تصير مبهمة جدا ونادرة لتنطبق على أقرباء بعيدين. إذاً، الأنساق الهندأوروبية أنساق ذاتية التمركز وأنوية، معتبرة الأنا نقطة الانطلاق."[483]

وقد تتخذ المعينات وظيفة بلاغية حينما تتجاوز التعيين والتقرير إلى الإيحاء والتضمين عبر عملية الانزياح والخرق، وانتهاك المعيار التقعيدي، من خلال تصادم الوحدات اللغوية وتوترها، كما في الأمثلة التالية:

♦ " **نحن الآن منذ ثلاثين مليون سنة** ".هنا، ظرفان زمنيان (الآن/ ثلاثون مليون سنة) لا يشتغلان على النسق الاستدلالي نفسه، بل هناك تصادم دلالي بينهما على المستوى الزمني.

♦" **غدا ذهب القطار**" ، يلاحظ أن الذي يتكلم يعيش نسقين زمنين مختلفين(الماضي/المستقبل).

---

[481] - أريكشيوني: نفسه،ص:55؛

[482] - أريكشيوني: نفسه،ص:97؛

[483] - أريكشيوني: نفسه،ص:82؛

كما يقع هذا الانزياح البلاغي على مستوى الزمن، يقع أيضا على مستوى الضمائر والفضاءات ، وذلك كله من أجل خلق أبعاد إيحائية وفنية وجمالية واستعارية.
ومن وظائف المعينات الأخرى التمييز بين الأساليب والخطابات والأجناس الأدبية ، كالتمييز - مثلا- بين الحوار والسرد، فالحوار يتميز بوجود المعينات الحضورية، مثل: أنا، أنت،أنتم، ونحن...، واستعمال زمن الحاضر، وتشغيل الصيغ الانفعالية، وتنويع التعبير إلى : استفهام، وتعجب، وتفجع.... في حين، يتميز السرد أو الحكي بغياب هذه المعينات، مع استعمال الأفعال الماضية، وتشغيل ضمائر الغياب، مثل: هو، هي، هم، وهن، وخلوه من الصيغ الاستفهامية والانفعالية

المطلب السادس: النص الأدبي أفعال كلامية

إن النص الأدبي ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال والأحاديث، بل يهدف عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الإنجازية إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية افعل ولاتفعل[484]. ويعني هذا أن الخطاب أو النص الأدبي، في مفهوم التداوليات التحليلية التي ظهرت في سنوات الخمسين من القرن العشرين مع أوستين، كما في كتابه(**نظرية أفعال الكلام**) (1962م)[485]، وسورل في كتابه(**أفعال اللغة**) (1969م)[486]،عبارة عن أفعال كلامية تتجاوز الأقوال والملفوظات إلى الفعل الإنجازي والتأثير الذي يتركه ذلك الإنجاز. ومن هنا،

---

484 - Catherine kerbrat-Orrecchioni: **Ennonciation de la subjectivité dans le langage**,Paris,Armond Colin,1980,p:181.

485 - J.L.Austin:**Quand dire, c'est faire**,Editions du seuil,Paris, 1970.

486 - John R.Searle: **les actes de langage**, Collection, savoir Herman,Paris, 1972.

تتبني نظرية الأفعال الكلامية على ثلاثة عناصر رئيسة هي: أولا، فعل القول ، ويراد به إطلاق ألفاظ في جمل مفيدة سليمة التركيب، وذات دلالة، تحمل في طياتها حمولات قضوية وإخبارية. ومن هنا، تشتمل على مستوى صوتي وتركيبي ودلالي، مثل: **"أشكرك ياعلي"**. وثانيا، الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي، وهو يحدد الغرض المقصود بالقول، كصيغة الأمر في هذه الجملة:" **انتظري اللحن الجديد"**. وثالثا، الفعل الناتج عن القول، وهو ما ينتج عن القول من آثار لدى المخاطب إثر فعل القول، كإقناع المخاطب، وحثه، وإرشاده، وتوجيهه، أو تضليله ...وتحضر هذه المستويات الثلاثة للفعل الكلامي جميعها في الوقت ذاته، و بدرجة متفاوتة، هي التي تجعل هذا الفعل الكلامي كاملا.

علاوة على ذلك، يميز أوستين بين الجمل الخبرية والجمل الإنجازية، وتتنوع هذه الأقوال الإنجازية إلى أقوال ظاهرة وأقوال مضمرة. فالأقوال الإنجازية قد تكون لها قوة حرفية ، مثل: الاستفهام، والتمني، والأمر... وقد تكون لها قوة إنجازية حوارية وسياقية، مثل: الالتماس، والإرشاد، والتهديد، والتحسر، ...

ويعني هذا كله أن الفعل الكلامي ينقسم إلى ثلاثة أنواع: فعل القول، والفعل المتضمن في القول، والفعل الناتج عن القول، وقد لايدل الفعل المتضمن في القول على دلالته المباشرة، بل يفيد معنى إنجازيا آخر غير مباشر يحدده سياق القول. بتعبير آخر، للجملة الواحدة ثلاثة مستويات: محتواها القضوي، وهو مجموع معاني مفرداتها، والقوة الإنجازية الحرفية، وهي قوة مدركة مقاليا، والقوة الإنجازية المستلزمة التي تدرك مقاميا. ويعني هذا أن أوستين يربط الأقوال بالأفعال، والمقال بالمقام. فأن نقول كلاما، يعني أننا ننجز فعلا. ومن هنا، فنظرية الأفعال الكلامية تتبني على فعل القول (قول شيء ما) الذي يتخذ مظهرا صوتيا وتركيبيا ودلاليا، والفعل المتضمن في القول (إنجاز فعل معين ضمن قول ما)، وقد يكون فعلا مباشرا أو غير مباشر، والفعل الناتج عن القول(الآثار المترتبة عن قول شيء ما). ويتميز الفعل الكلامي بالمطابقة مع الواقع والسياق، والتعبير عن حالة نفسية، والقدرة على الإنجاز، واختلافه

باختلاف منزلة المتكلم من المتلقي، والاختلاف في أسلوب الإنجاز، واختلاف القوة الإنجازية...[487]
ويمكن تقسيم أفعال الكلام - حسب مايقصد بها من أغراض إنجازية- إلى :
1- **التقريريات**: وتفيد تأكيد وإقرار المتكلم لبعض الوقائع والأحداث في الواقع الخارجي، مثل: " إنني كاتب وناقد وفيلسوف".
2- **الطلبيات أو الأمريات**: وتحضر في توجيه المتكلم طلبا للمخاطب لإنجاز فعل ما، مثل: "هل سيسافر أحمد غدا؟"، و" اخرجوا كلكم من مدرج الكلية".
3- **البوحيات أو الإفصاحيات**: تعبر عن الحالة النفسية للمتكلم، مثل:" أحب أن أراك سعيدا"، و" مللت الانتظار".
4- **الوعديات**: تفيد التزام المتكلم بإنجاز فعل في الزمان المستقبل، مثل:" أعدك بسفر رائع إلى مصر".
5- **التصريحات**: ويقصد بها إعلان المتكلم عن إنجاز فعل يفيد تغييرا مرتقبا على مستوى العالم الخارجي، مثل:" أعلن أيها الحضور الكريم عن برنامجي الانتخابي قريبا".
وعليه، يعمد الناقد في المقاربة التداولية حين التعامل مع النص الأدبي إلى استخلاص الأفعال الكلامية، وتصنيفها إلى الأفعال القضوية، والأفعال الإنجازية الخبرية، والأفعال السياقية، وتصنيف الجمل الأدبية حسب سياقها ومقامها الوظيفي والتداولي والمقصدي.

المطلب السابع: النص الأدبي مقصديـــة

لقد اهتمت الدراسات التداولية، في بداية الأمر ، بالمتكلم باعتباره قوة عليا يمتلك سلطة متفوقة، إذ يوجه للمخاطب الذي يكون في مرتبة دنيا، مجموعة من الأوامر لتنفيذها بطريقة ميكانيكية ، دون تردد أو مناقشة، كما هو حال الأوامر الدينية والعسكرية، ويسمى هذا بالتواصل التوجيهي. لكن هناك من يرفض هذا التصور

[487] - راجع: جون أوستين: **نظرية أفعال الكلام العام**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

الميكانيكي، فيعتبر المقصدية قاسما مشتركا بين كل من المتكلم والمتلقي، لافرق بينهما إلا من باب الأخذ بزمام المبادرة. لكن هناك من يرى أن المقصدية قد يتحكم فيها المتلقي، فيجعل المتكلم في قبضة يده، فيتصرف فيه كيفما يشاء، ثم يضطر المتكلم إلى تكييف خطابه حسب رغبات المتلقي، بل قد يكون ناطقا بلسانه[488].

وهكذا، " لم تخل كتابة من الإشارة إلى القصد والقصدية والمقصدية، ومما يفيد هذا المعنى؛ فالباحثون جميعهم يجعلون المميز الأساسي بين الإنسان وغيره هي المقصدية. ولكن هناك من قصرها على ماورد فيه جذرها صراحة أو ضمنا (هرمان باريت Parret)، ومنهم من جعلها مسبقة (كريماص Greimas)، كما أن منهم من جعلها ميكانيكية موجهة (أوستين Austin، وسورل Searle، وكرايسGrice). بيد أنها لاتقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المخاطب أيضا. ولهذا، فقد تتفق المقصديتان درجات من الاتفاق، وقد تختلفان درجات من الاختلاف (نظرية التلقي)، مما أدى إلى طرح إشكاليتها الفلسفية والمنهاجية، باعتبار أنها غالبا مالا تكون ظاهرة في النص، وإنما يفترض أنها تكمن خلفه. لذلك، بذلت محاولات لصورنتها (بتيطوJean Petito/ وأبوسطل Leo Apstel) للخروج بها من ميدان علم النفس إلى مجال اللسانيات.

إنها – مهما اختلفت وجهات النظر في كيفية تناولها- مجمع على وجودها. كأنها تكسب الكلام دينامية وحركة، بل هي منطلق الدينامية."[489]

ويعني هذا أن النص الأدبي باعتباره جملا وملفوظات لغوية يحوي مجموعة من المقاصد المباشرة والضمنية التي يعبر عنها المتكلم أو المتلقي أو هما معا. بتعبير آخر ، ثمة مقاصد أولية تتعلق بالمتكلم المرسل قد يكون شاعرا - مثلا -، فيعبر عن بعض مقاصده كالحب والخوف والاعتقاد والتمني والكراهية. وفي المقابل، ثمة مقاصد

---

[488] - محمد مفتاح: **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص:46.

[489] - محمد مفتاح: **دينامية النص**، ص:38-39.

ثانوية تتعلق بالمتلقي السامع الذي عليه أن يفهم مقاصد الشاعر المبدع، ويتعرف ظروفه وحالاته النفسية والذهنية والوجدانية.
وإذا انتقلنا إلى النص الأدبي، فإن المبدعين والشعراء يوظفون كلمات وتعابير وأسماء أعلام لها مقصدية مباشرة وغير مباشرة، قد تدرك بطريقة ظاهرة، أو تفهم بالتضمين والتلميح. وهذه المقصدية واضحة في الشعر العربي المعاصر أكثر من الشعر العربي القديم، فالشاعر المعاصر يوظف اللغة في ضوء سيميائية قصدية، حيث تتحول قصائده إلى علامات ورموز وإشارات وأيقونات تحمل في طياتها دلالات مقصدية، ينبغي استكشافها من قبل المتلقي عبر آليات التفكيك والتشريح والتقويض والتأجيل والتأويل،"إن الشعراء مهما كانت أجناسهم وأمصارهم وأزمنتهم حرصوا على قصدية اللغة الشعرية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول. فقد اعتنقوا ، بدرجات متفاوتة النظرية "الكراتيلية" على حساب" الهرموجينية". إلا أنه إذا كان الشعراء القدماء يستعملون اللغة بحسب ماتملي عليه تجاربهم، فإن المحدثين والمعاصرين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا يقصدون اللغة بسبق الإصرار.وهكذا، نجد ، في قصائدهم، مايحاكي أصوات الطبيعة ، وحشدا هائلا من أسماء الأعلام المختلفة ذات الدلالات الإيحائية، وألفاظا عتيقة ضاربة في أعماق التاريخ، أو حديثة آتية من آفاق مختلفة. وهذا التداخل المعجمي يخلق عدة معان فرعية عرضية تقرأ بتشاكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت منه الكلمة مما يجعلها مؤشرا كنائيا عليه. وقد تصبح أيقونا إذا توفرت فيها علاقة المثلية أو المشابهة."[490]
وهكذا، تتعامل المقاربة التداولية مع النص الأدبي والخطاب الإبداعي باعتباره مقصدية سياقية ينبغي استحضارها بغية تأويل النص تأويلا صحيحا وسليما.

[490] - محمد مفتاح: نفسه،ص:56.

المطلب الثامن: النص الأدبي تفاعل

ينبني النص الأدبي - حسب النظرية التفاعلية- على التفاعل (Interaction)، من خلال استحضار المتكلم والمتلقي اللذين يدخلان في علاقة تفاعلية دينامية إيجابية أو سلبية حسب منطق السلطة ، والتفاوت الاجتماعي والمعرفي والطبقي.بيد أن السلطة التفاعلية قد يحوزها المتكلم، وقد يمتلكها المتلقي، وقد يشتركان فيها عبر التفاعل التضامني الإيجابي والتعاون التداولي المثمر. وفي هذا الإطار، يقول محمد مفتاح:" نقصد بالتفاعل علاقة المرسل بمتلقيه، سواء أكان ذلك المتلقي فردا أو جماعة، موجودا بالفعل أو بالقوة. ومن شأن هذه العلاقة أن تسلب السلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أولامبالاة نحو الآخرين، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية ، وأن تجعله يكيف خطابه على قدر متلقيه ليحصل التفاعل، وكسب استمالة المتلقي، ونيل رضاه. **ونظرية التكيف** هذه تتيح لنا معرفة السبب في تلون خطاب مؤلف واحد، فقد يكون من عادة الإجادة، واستعمال أساليب راقية، وصور غريبة، ولكننا قد نفاجأ بغير ماهو معتاد منه، وليس من سبب رئيسي وراء ذلك إلا محاولة التكيف.

على أن هناك اعتراضا قد يطرح وهو: إن هذا الذي قلتموه يصح في الخطاب التقليدي الروتيني الشعائري المخاطب للناس بما ألفوه، ولكنه لايستقيم في الخطاب الأدبي العربي الحديث أو المعاصر القائم على مفاجأة المتلقي، وعلى تعتيم الطريق أمامه...ومع وجاهة هذا الاعتراض، فإننا نفترض أن كل خطاب جاد يهدف إلى عملية ربح المتلقي ، وكسبه إلى جانبه، والربح- هنا- كيفي، وليس كميا."[491]

وللتوضيح أكثر، فإذا كانت النظرية الإبلاغية تهدف إلى نقل المعلومات، فإن النظرية التفاعلية تهدف إلى توطيد العلاقات الاجتماعية بين الطرفين المتحاورين تدعيما وتقوية وتعزيزا. وفي

[491] - محمد مفتاح: نفسه، ص:50-51.

هذا الصدد، يقول الباحث المغربي محمد خطابي:" يقصد بالوظيفة التفاعلية قيام شكل من أشكال التفاعل اللغوي بين فردين أو بين مجموع أفراد عشيرة لغوية. على أن هذه الوظيفة الثانية تكتسي صبغة خاصة باعتبار أنه لا يهدف من ورائها إلى نقل المعلومات، وإنما إلى تأسيس وتعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها.إضافة إلى ذلك، فهي تعبر عن هذه العلاقات الاجتماعية والآراء والمواقف الشخصية والتأثيرات المرغوب إحداثها في العقيدة أو الرأي أو ماشابه ذلك. فمن الطبيعي – إذاً- أن يهتم بهذه الوظيفة علماء الاجتماع وعلماء الاجتماع اللغوي ودارسو التخاطب وأضرابهم."[492]

وعليه، يمكن دراسة النص الأدبي في ضوء النظرية التفاعلية، وخاصة حينما نريد مقاربة النص المسرحي، فحواراته تحمل في طياتها وظائف عدة ، خاصة ما يتعلق بالتخاطب والتفاعل بين الشخصيات داخل مقام تواصلي وسياق تداولي معين.

المطلب التاسع: النص الأدبي حجـــاج وإقناع

تذهب التداولية الحجاجية إلى أن النص أو الخطاب عبارة عن روابط لغوية حجاجية. وخير من يمثل هذه المقاربة الحجاجية أوزوالد دوكرو (Ducrot) الذي أدخل البعد التداولي ضمن الوصف اللساني، باعتباره أحد مكوناته الرئيسة إلى جانب التركيب والدلالة على غرار شارل موريس. ويعني هذا أن البعد التداولي للملفوظ يوجد في اللغة نفسها، وليس مرتبطا بسياق تلفظي ما. ومن ثم، فالعلاقات الموجودة بين الملفوظات هي علاقة حجاجية، وليست منطقية استنباطية. بمعنى أن القواعد الحجاجية هي التي تتحكم في ترابط ملفوظات النص، وتسلسلها في علاقاتها بمعانيها، وليست هي القواعد المنطقية والاستنباطية. أي: إن الروابط الحجاجية هي التي تتحكم في اتساق النص وانسجامه ، كالضمائر، وحروف العطف،

[492] - محمد خطابي: **لسانيات النص**، ص:48.

والأسماء الموصولة، وأسماء الإشارة، وروابط الإثبات والنفي، والاستنتاج، والاستدراك...ومن ثم، يتحقق تواصل الملفوظات عبر أفعال الكلام، وليس عبر الصفات من جهة، وفهم الملفوظ يعني فهم أسباب تلفظه من جهة أخرى. ومن ثم، اهتم دوكرو كثيرا بالروابط التعبيرية التي تخلق اتساق النص وانسجامه، واهتم كذلك بالتمفصلات اللغوية التي تساهم في خلق النص الحجاجي برهنة واستدلالا وترابطا وهيكلة.

هذا، والغرض من هذا الحجاج هو الإقناع والتأثير والتداول والتواصل والتخاطب. ومن ثم، فالحجاج فعالية تداولية جدلية دينامنيكية فعالة، وهناك نوعان من الحجاج: حجاج عاد عند البلاغيين الجدد، يستعمل آليات وتقنيات بلاغية ومنطقية .أي: مجمل الإستراتيجيات التي يستعملها المتكلم من أجل إقناع مخاطبه. وفي هذا المجال، ارتبطت البلاغة الجديدة بالحجاج ارتباطا وثيقا ، فاستعملت تقنيات البلاغة في عملية الإفهام والإقناع، وقد اهتم بها كل من بيرلمان(Perelman) و أولبريشت تيتيكا(Tyteka) في كتابهما(**مصنف في الحجاج: البلاغة الجديدة**) (1958م)، وقد ركز بيلمان كثيرا على مبدأين رئيسيين هما: القصد والمقام. ويمكن الاستفادة من هذا التصور الحجاجي التقليدي، حيث يساعدنا على" اكتساب خبرة منهاجية دقيقة في تحليل نصوص ذات طبيعة حجاجية قوية ،كالنصوص القضائية والسياسية والفلسفية ، بناء على تصور تفاعلي بين الذات المتكلمة والمخاطبين.وعلى الرغم من ميزات هذا التصور، فإنه يقصر الحجاج على بعض التقنيات والآليات البلاغية والمنطقية، وهو مايدفعه إلى تقسيم الخطابات إلى خطابات حجاجية ذات طبيعة إقناعية، كالمناظرات والمجادلات الدينية والفلسفية والسياسية والقانونية، وأخرى غير حجاجية . بينما يتبنى التصور التقني للحجاج تقسيما آخر تصير بمقتضاه كل الخطابات المختلفة التي تستعمل لسانا طبيعيا خطابات حجاجية بدرجات مختلفة."[493]

[493] - رضوان الرقبي: (الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد2، المجلد 40، أكتوبر- ديسمبر 2011م، ص:85.

وفي المقابل، هناك حجاج لغوي يعتمد على الروابط اللغوية في عملية الإقناع والمحاججة، ويمثل هذا الاتجاه كل من أوزوالد دوكرو في كتابه(**السلالم الحجاجية**) (1989م)، وأنسكومبر (Anscobre). ويسمى هذا أيضا بالحجاج داخل اللغة، وهو امتداد للمقاربة التلفظية عند إميل بنيفنست. ويركز دوكرو على منطق الكلام باستكشاف القواعد الداخلية للخطاب التي تتحكم في ترابط النص وتسلسله واتساقه وانسجامه. ومن هنا، فالحجاج ليس خارجا عن اللغة أو يضاف إليها، بل هو موجود في داخل اللغة وعبرها وفي بنيتها الضمنية. كما أن الجملة باعتبارها مورفيمات ومونيمات وتعابير وصيغ ، بالإضافة إلى محتواها القضوي الإخيباري، يمكن أن توجه للمتلقي تأثيرات إقناعية حجاجية سلبية أو إيجابية.
من هنا، يمكن مدارسة النص الأدبي، سواء أكان سردا أم مسرحية أم نصا شعرية، في ضوء المقاربة الحجاجية، عن طريق استكشاف الروابط الحجاجية اللغوية التي تتحكم في بناء النص وترابطه،مع تبيان البعد الحجاجي والإقناعي في النص ، بالتشديد على السلم الحجاجي الذي يعنى بدراسة مسار الحجاج انطلاقا من قول الحجة إلى نتيـــجتها، مع تبيان طريقة التـــــلازم، و التعاقد، وسلّم التفاضل بين الحجج من حيث القوة و الضعف، و الكم و الكيف ...إلخ

المطلب العاشر: النص الأدبي استلزام حواري

ترى المقاربة التداولية والوظيفية أن النص أو الخطاب الأدبي استلزام حواري وإنجازي. وهنا، نتحدث بطبيعة الحال عن الدلالات الصريحة والضمنية. فالاستلزام الحواري يتعلق بالدلالات الضمنية التي يستلزمها السياق الكلامي. ومن ثم، يرتبط الاستلزام الحواري بنظرية الأفعال كما هي عند أوستين وسورل. أي: ينتقل الكلام من نطاق حرفي وقضوي مباشر إلى معنى حواري استلزامي غير مباشر، ويتحكم فيه المقام أوالسياق التداولي. وللتوضيح أكثر: قد تكون معاني العبارات اللغوية صريحة، وقد تكون ضمنية. فالمعاني

الصريحة هي التي تحمل محتوى قضويا، وتتوفر على القوة الإنجازية الحرفية. فهذا معنى مباشر صريح. أما المعنى الضمني فينقسم بدوره إلى قسمين: معنى عرفي يتعلق بالاقتضاء (الإحالة)، والاستلزام المنطقي(الدلالة المنطقية)، ومعنى حواري ينقسم كذلك إلى معنى خاص(الاستلزام الحواري)، ومعنى معمم. وينتج عن كل هذا وجود أنماط من الأفعال حسب أوستين، وهي: فعل التلفظ، والفعل القضوي، والفعل الإنجازي، والفعل التأثيري. ففعل التلفظ يشمل الفعل الصوتي والفعل التركيبي.أما الفعل القضوي، فيتفرع إلى الفعل الإحالي والفعل الحملي. أما الفعلان الإنجازي والتأثيري فلايختلفان في مقترح سيرل عنهما في مقترح أوستين كبير اختلاف. وقد اقترح سيرل كذلك أفعالا أخرى انطلاقا من نظرية الأفعال اللغوية، وصنفها في خمس: الأفعال الحكمية(تمثل الواقع صدقا أو كذبا)، والأفعال الأمرية، والأفعال الالتزامية، والأفعال التعبيرية، والأفعال الإنجازية. بيد أن سورل يركز فقط على فعلين رئيسين هما:الفعل القضوي ، والفعل الإنجازي.

وبناء على ماسبق، يرى كرايس أن جمل اللغة الطبيعية قد لاتدل على معانيها القضوية المباشرة والحرفية، بل تخرج إلى دلالات سياقية إنجازية. لذا، صاغ قانون التعاون بمبادئه الأربعة: مبدأ الكم، ومبدأ الكيف، ومبدأ التعبير، ومبدأ المناسبة. ومن ثم، يسمي كرايس هذا النوع من الجمل الإنجازية التي تحمل معاني سياقية ضمنية بالاستلزام الحواري. ويتحقق هذا الاستلزام حينما تخرق إحدى القواعد الأربع ، مع احترام مبدإ التعاون. ويدرج كرايس هذا النوع من الدلالة في تصنيف عام للمعاني التي يمكن أن تدل عليها العبارات اللغوية. ويشرح الباحث اللغوي المغربي أحمد المتوكل ماقلناه سابقا بقوله:" تنقسم الحمولة الدلالية للعبارة اللغوية إلى معان صريحة ومعان ضمنية ، وتعد معاني صريحة المعاني المدلول عليها بصفة الجملة ذاتها . في حين، تعد ضمنية المعاني التي لاتدل عليها بصيغة الجملة.

تشمل حمولة المعاني الصريحة: (أ) المحتوى القضوي (معاني مفردات الجملة مضموما بعضها إلى بعض)، و(ب) القوة الإنجازية

الحرفية (القوة الإنجازية المشار لها بصيغة الجملة كالاستفهام والأمر والإخبار...).
2- المعاني الضمنية صنفان: معان عرفية ومعان حوارية (أو سياقية) .
تعد معاني عرفية المعاني المرتبطة بالجملة ارتباطا يجعلها لاتتغير بتغير السياقات. في حين، تعد معاني حوارية المعاني التي تتولد طبقا للسياقات أو المقامات التي تنجز فيها الجملة. من المعاني المتضمنة عرفا المعنى المقتضى أو الاقتضاء ، والمعنى المستلزم منطقيا أو الاستلزام المنطقي.
أما المعاني الضمنية المتولدة عن السياق، فهي نوعان: المعاني الناتجة عن سياق خاص والمعاني البالغة من العموم أنها لم تعد مرتبطة بسياق خاص أو بطبقة معينة من السياقات. يصطلح كرايس على تسمية هذين النوعين من المعاني الضمنية " الاستلزامات الحوارية الخاصة" و" الاستلزامات الحوارية المعممة" على التوالي."[494]
إذا أخذنا على سبيل المثال جملة: " هل تعيرني القلم الأحمر؟"، فالمعنى القضوي يتمثل في جمع الكلمات والمورفيمات التالية: هل- تعير- ني- القلم الأحمر. أما القوة الإنجازية الحرفية فتتمثل في الاستفهام والأداة "هل" والتنغيم. وإذا جمعنا القضوية مع الإنجاز الحرفي يتشكل لدينا المعنى الصريح من الجملة أو العبارة.
أما المعنى الضمني في الجملة، فيتألف من معنيين عرفيين هما: الاقتضاء (اقتضاء وجود قلم أحمر)، والاستلزام المنطقي(كون القلم ذا لون)، ومعنى حواري خاص أو استلزام حواري خاص، وهو معنى الالتماس. أي: التماس المتكلم من المخاطب أن يعيره القلم الأحمر.[495]
ويمكن التمثيل للاستلزام الحواري المعمم بالجملتين المنفيتين التاليتين:

1- ألم أعطك كل ماعندي؟

---

[494] - أحمد المتوكل: نفسه، ص:28.
[495] - أحمد المتوكل: نفسه، ص:29-30.

2- أما بلغت مرادك؟

فهاتان الجملتان، وكل الجمل التي هي من هذا النوع، تفيدان معنى الإثبات في جميع السياقات.[496]

ونلاحظ من كل هذا أن ظاهرة الاستلزام الحواري، كما طرحها كرايس، قد درست في إطار نظرية الأفعال اللغوية، بمعنى أن"ظاهرة الاستلزام الحواري درست، بعد كرايس، في إطار نظرية الأفعال اللغوية على أساس أنها ظاهرة تعدد الأفعال اللغوية بالنسبة للمحتوى القضوي الواحد. يصنف سيرل الجمل، من حيث عدد الأفعال اللغوية المواكبة لها،صنفين:جملا يواكبها فعل لغوي واحد، وجملا يواكبها أكثرمن فعل لغوي واحد(فعلان لغويان في أغلب الحالات). في حالة مواكبة فعلين لغويين اثنين للجملة الواحدة، يميز سيرل بين الفعل اللغوي المباشر والفعل اللغوي غير المباشر،بين الفعل اللغوي الحرفي المدلول عليه بصيغة الجملة ذاتها والفعل اللغوي المفاد من المقام."[497]

وللتمثيل نختار المثال التالي:

س: **لنزر سمير في حديقته هذا اليوم.**

ج: علي أن أحضر درس الامتحان

يتحقق في هذا المثال فعلان لغويان: فعل لغوي مباشر، وهو إعداد الدرس استعدادا للامتحان، وفعل لغوي غير مباشر، وهو رفض الدعوة.

هذا من جهة، ويرى أحمد المتوكل من جهة أخرى بأن فلاسفة اللغة العادية لم يهتموا بجوانب أخرى من" تداوليات اللغات الطبيعية كالجوانب المرتبطة بالبنية الإخبارية للجملة عنايتهم بالإحالة والاقتضاء والأفعال اللغوية والاستلزام الحواري. هذه الجوانب المغفلة في الدرس الفلسفي هي أنواع العلاقات الإخبارية القائمة بين مكونات الجملة. فبالإضافة إلى العلاقات الدلالية (الأدوار الدلالية) كالمنفذ والمتقبل والمستقبل والأداة، والعلاقات التركيبية كالفاعل

---

[496] - أحمد المتوكل: نفسه، ص:29-30.

[497] - أحمد المتوكل: نفسه، ص:30.

والمفعول، تقوم بين مكونات الجملة علاقات تداولية كالمبتدإ والذيل والمنادى والمحور والبؤرة والمعطى والجديد وغيرها."[498]
هذا، وإذا انتقلنا إلى النص الأدبي لتحليله تداوليا، فنقوم بتصنيف العبارات اللغوية إلى عبارات صريحة المعنى، فنحدد أفعالها القضوية، وتبيان قوتها الإنجازية الحرفية. وبعد ذلك، ننتقل إلى استكشاف المعاني الضمنية، سواء أكانت اقتضائية إحالية أم عرفية أم منطقية. ومن ثم، ننتقل إلى الاستلزام الحواري باستكشاف المعاني الإنجازية السياقية والمقامية، سواء الخاصة منها أم العامة. ويمكن الاستعانة بالمفاهيم التي تنبني عليها التداوليات الوظيفية لاستخلاص المعاني الاستلزامية السياقية والمقامية، من خلال التركيز على الأدوار التركيبية النحوية ، والأدوار الدلالية، والأدوار التداولية. علاوة على ذلك، يمكن تصنيف أفعال النص الأدبي إلى أفعال تلفظية، وأفعال قضوية، وأفعال اقتضائية، وأفعال عرفية، وافعال إنجازية حرفية، وأفعال إنجازية سياقية، إلخ...

المطلب الحادي عشر: النص الأدبي حوارية تداولية وبوليفونية

تعرف فرانسواز أرمينكو (Françoise Armengaud) الحوارية بأنها" مكون لكل كلام، وتعرف كتوزيع لكل خطاب إلى لحظتين تلفظيتين توجدان في علاقة حالية، ويقدم المبدأ الحواري من خلال الحدود التالية: كل تلفظ يوضع في مجتمع معين لابد من أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزع بين المتلفظين الذين يتمرسون على ثنائية الإصاتة وثنائية العرض، على حد تعبير فرانسيس جاك، وإن كل كلام إلا وله مالكان تقريبيان، وربما كان من المضبوط القول بأن سيدة الكلام الحواري هي العلاقة التخاطبية ذاتها."[499]
بمعنى أن الملفوظ التخاطبي دال مادام يتموضع في مجتمع المتحاورين والمتناظرين. ومن ثم، يمتلكون علاقات حوارية

---

[498] - أحمد المتوكل: نفسه، ص:32.
[499] - فرانسواز أرمينكو: **المقاربة التداولية**، ترجمة: د.سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص:112.

وتخاطبية. ومن ثم، تقوم الحوارية على عرض الملفوظات المتبادلة، فتترابط الحوارات الحالية مع الحوارات السابقة والحوارات اللاحقة.
علاوة على ذلك، يمكن الحديث عن أنواع من الحوارية ، فهناك حوارية حجاجية فلسفية وتداولية كما عند فرنسيس جاك، وحوارية أدبية كما عند الروسي ميخائيل باختين ، وحوارية بوليفونية لسانية ولغوية كما عند أزوالد دوكرو. كما تنقسم الحوارية أيضا إلى حوارية صريحة، وحوارية مضمرة، وحوارية متعددة الأصوات.
هذا، وتحقق الحوارية مجموعة من الوظائف والأهداف" نجد في الدرجة الأولى أنها تمنح للتلفظ طبيعة نسبية وتفاعلية. وتحكم في الدرجة الثانية عند المتكلمين- وأكثر في اللحظات التلفظية – نشاطين لايفترقان عن إرادة القول والفهم: في الدلالة والفهم. حين، تكون العلاقة التخاطبية غير متعادلة، أو حين تكون موضوعا لنفي صراعي في الخطاب. وتحكم الحوارية في الدرجة الثالثة الدلالة العميقة للتلفظ: مادامت الآلية الإحالية والمضمون القضوي، والقوة الإنجازية للجملة في وضعية تخاطبية.
وتعد آثار الحوارية في مفهوم المتكلم هامة بصفة خاصة. إذ تلغي استقلال الفاعل المتكلم تجاه الدلالات الموصلة. ويحيل التحليل المتعالي، في علاقة بهذا، لا على الفاعل، بل على العلاقة التخاطبية نفسها."[500]
ومن هنا، فالحوارية تتجاوز الجملة مادام التخاطب قائما على السؤال والجواب، وتجاوز للمتكلم إلى العلاقة التخاطبية التي تجمع بين المتكلم والمتلقي، ووجود إحالة على الأشخاص وإحالة على العالم سياقا ومقاما.
أما فيما يخص الحوارية المتعددة في الأدب، فتنبني على تعددية في الأطروحات والأفكار والإيديولوجيات ووجهات النظر، وتعدد في الرواة والسراد، وتعدد في اللغات واللهجات والأساليب، واعتماد

[500] - فرانسواز أرمينكو: **المقاربة التداولية**،ص:112.

السخرية والباروديا والتهجين والأسلبة والتناص. بمعنى أنها رواية تفاعلية نسبية تحتكم إلى دمقرطة السرد والرؤية والإيديولوجيا.
هذا، ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية.أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي.حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."[501]
وهكذا، تنبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر(الرؤية من الخلف- الرؤية الداخلية - الرؤية من الخارج)، بالإضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم- ضمير المخاطب- ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر تواصلا وتبليغا واقتناعا. بمعنى أن كل قصة نووية يسردها سراد مختلفون، كل سارد له رؤيته الخاصة إلى زاوية الموضوع. أي :يعطي المؤلف للشخوص الحرية والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو مواربة أو تغيير لكلامه. كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية، وتعبر شخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية أرستقراطية، هكذا دواليك. لكن للقارىء الحق الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن

[501] - ميخائيل باختين: **شعرية دويستفسكي**،ص:59.

يفرض عليه الكاتب أو المؤلف أو السارد المطلق رؤية معينة ، عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة، وتسفيه آراء الشخصيات الأخر عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي، وإصدار أحكام القيمة.

المطلب الثاني عشر: النص الأدبي سيـــاق

من المعلوم أن النظرية التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي قد أعطت أهمية كبرى للكفاءة اللغوية على حساب الإنجاز أو القدرة التداولية، أو على حساب الاستعمال والأداء والإنجاز. ومن ثم، فالنظرية التوليدية نظرية صورية تتسم بقدر عال من التجريد والأمثلة، مادامت لاتعنى بالسياق والاستعمال الإنجازي التداولي. و" لقد جاءت البراغماتية بعد مراحل من الدراسات الصورية أو البنائية للمعنى، التي عرف بها التوليديون على وجه الخصوص، ولعل روبين لاكوف(Robin Lakof) من أوائل التوليديين الذين شككوا في إمكان دراسة المعنى معزولا عن السياق، وتحمل شهادة أحد التوليديين المعروفين بإغراقهم في التجريد على إخفاق النهج الصوري البنائي في دراسة المعنى قيمة خاصة في البرهنة على أهمية السياق، والاستخدام في تقديم تفسير سليم لعملية التخاطب."[502]

بيد أن النظريات اللسانية الصورية ، سواء أكانت بنيوية وصفية أم بنيوية تفسيرية، تعرضت لمجموعة من الانتقادات الداعية إلى ربط التركيب والدلالة بالسياق الوظيفي والتداولي. وهكذا، " فمنذ السبعينيات، توالت الانتقادات للدراسات التي تجعل من الجملة وحدة للتحليل اللغوي، وزاد عزوف مختلف الباحثين عن الدراسات التي لا تأخذ في حسبانها العناصر السياقية، والجوانب التخاطبية في دراسة اللغة. فاللسانيون الاجتماعيون بدأوا يرفضون فكرة المتحدث المثالي عند تشومسكي، وشبيه بهذا ما فعلته اللسانيات النصية،

[502] - محمد محمد يونس علي: نفسه، ص:136-137.

وتحليل الخطاب حين رفضتا قصر الدراسات اللسانية على ما يسمى بنحو الجملة ؛ متأثرين في ذلك ببعض الوظيفيين من أمثال: فيرث، وهاليداي، وميتشال (Mitchell) الذين بلغت شهرتهم أوجها في الخمسينيات".[503]

هذا، ويذهب كل من براون ويول، في كتابهما(**تحليل الخطاب**) (1983م)، إلى أن محلل النص ومؤوله عليه أن يراعي مجموعة من العناصر المهمة في عملية التداول هي: المتكلم، والمخاطب، والسياق الذي تبلور فيه النص بمعرفة الزمان والمكان، وقد يؤدي القول الذي قيل في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين. ويعني هذا أن السياق يتحكم في بنية التأويل الخطابي. ويرى هايمس أن السياق له وظيفة مزدوجة تتمثل في تقييد مجال التأويل، ودعم التأويل المقصود.كما صنف هايمس السياق إلى العناصر التالية: المرسل، والمتلقي، والحضور (المستمعون الآخرون)، والموضوع، والمقام (زمان الحدث التواصلي ومكانه)، والقناة، والنظام(اللغة أو اللهجة...)، وشكل الرسالة، والمفتاح (هل كانت الرسالة موعظة حسنة، شرحا مثيرا للعواطف؟...)، والغرض. أما ليفيس فيحصر السياق في العناصر التالية:العالم الممكن، والزمان، والمكان، والحضور، والشيء المشار إليه، والخطاب السابق، والتخصيص[504].

علاوة على ذلك، يقوم السياق بدور هام في تحقيق اتساق النص وانسجامه. وفي هذا الصدد، يقول محمد خطابي:" إن الخطاب القابل للفهم والتأويل هو الخطاب القابل لأن يوضع في سياقه، بالمعنى المحدد سلفا، إذ كثيرا ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية (من حيث لغته)، ولكنه قد يتضمن قرائن (ضمائر أو ظرفا) تجعله غامضا غير مفهوم بدون الإحاطة بسياقه. ومن ثم، فإن للسياق دورا فعالا في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس. وماكان ممكنا أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه."[505]

---

[503] - محمد محمد يونس علي: نفسه، ص:137.

[504] - محمد خطابي: نفسه، ص:52-54.

[505] - محمد خطابي:نفسه،ص:56.

ويعني هذا أن النص الأدبي لايمكن أن يبقى منغلقا على ذاته، منطويا على بنياته السيميائية أو الصورية المجردة، بل عليه أن ينفتح على العوالم السياقية المتعددة الدلالات. بمعنى أن النص لابد أن يخضع لمبدإ التأويل السياقي من خلال الانفتاح على السياق النصي الداخلي، والسياق الخارجي المتعدد الأبعاد. وعليه، أن يبين أنواع السياق التي تتحدد - حسب باريت(Parret)- في : السياق النصي (تجاوز الجملة إلى سياق الخطاب)، والسياق الوجودي (الإشارة إلى أشياء العالم الخارجي)، والسياق المقامي (مجموعة من السياقيات الموقفية والاجتماعية والزمانية والمكانية والمؤسساتية)،وسياق الفعل(سياق نظرية الأفعال اللغوية)، والسياق النفسي(إدماج الحالات الذهنية والنفسية). ولايكتفي الناقد بهذا، بل لابد من إبراز عناصر السياق التي تتمثل في: المرسل، والمرسل إليه، والعناصر المشتركة بينهما من معرفة مشتركة (معرفة عامة بالعالم، ومعرفة بنظام اللغة،ومعرفة بالزمان والمكان...)، وعلاقة اجتماعية تفاعلية، سواء أكانت علاقة حميمة أم رسمية (علاقة سلطة). ولا ننسى أن نحدد إستراتيجيات الخطاب التي تربط الخطاب بالمقام السياقي. ومن بين هذه الإستراتيجيات، نذكر: الإستراتيجية التوجيهية، والإستراتيجية التضامنية، والإستراتيجية التلميحية، وإستراتيجية الإقناع. وتستند هذه الإستراتيجيات إلى عاملين رئيسن هما: السلطة والمقصدية.

ولا ننسى أن يحدد الناقد التداولي، حين التعامل مع الخطاب الأدبي، القدرة الكفائية التي يمتلكها صاحب النص أو الخطاب الأدبي، وتتمثل هذه القدرات - حسب فان ديك- في خمس ملكات رئيسة هي: الملكة اللغوية(إنتاج عبارات لغوية متعددة في سياقات موقفية معينة)، والملكة المنطقية (توظيف معارف قائمة على الاستدلال الاستنباطي أو الاستقرائي أو الاحتمالي)، والملكة المعرفية (استثمار المعرف المنظمة في تأويل العبارات اللغوية المنتجة)، والملكة الإدراكية (إدراك المحيط، واستثمار معارف المحيط في إنتاج العبارات اللغوية)، والملكة الاجتماعية(تعني أن المتكلم على

دراية تامة بما يقوله، بل يعرف كذلك كيف يستعمل مايعرفه من جمل ومعارف في سياق تواصلي معين)[506].
وهناك قوالب خطابية تتلاءم جدليا مع كل ملكة كفائية، وتتعلق بالقدرة اللغوية من جهة ، والسياق من جهة أخرى، فيوجد القالب اللغوي (الملكة اللغوية)، والقالب المنطقي(الملكة المنطقية)، والقالب المعرفي(الملكة المعرفية)، والقالب الإدراكي(الملكة الإدراكية)،والقالب الاجتماعي(الملكة الاجتماعية)، وهناك مقترح بإضافة قالب سادس، وهو القالب الشعري الذي يتناسب مع الملكة الشعرية(رصد الملكة الشعرية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويمكنهم من إنتاج وفهم ما يسمى بالخطاب الشعري أو الفني بوجه عام) ، وقد أضافها الباحث اللغوي المغربي أحمد المتوكل، بل هناك من أضاف قالبا سابعا ، وهو الباحث المغربي عزالدين البوشيخي ، ويسمى بالقالب التخييلي الذي يتناسب مع الملكة التخييلية(رصد الملكة التخييلية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويمكنهم من إنتاج وفهم ما يسمى بالخطاب التخييلي أدبا وفنا)[507]. بيد أن مايلاحظ على هذه القوالب أنها قد تكون جميعها مجتمعة في الخطاب، أو قد لا نجد في الخطاب سوى قالب واحد أو قالبين..

المطلب الثالث عشر: النص الأدبي إحالـــة

من المعلوم أن النص أو الخطاب الأدبي إحالة مرجعية وسياقية ومقامية وتداولية، فلا يمكن فهم الملفوظ النصي أو الخطاب باعتباره كلية عضوية متسقة ومنسجمة إلا إذا راعينا مفهوم الإحالة النصية والمقامية والسياقية. وقد تحدث هاليداي وحسن، في كتابهما(**الاتساق في اللغة الإنجليزية**) (1976م) ،عن الإحالة كثيرا، واعتبرا الإحالة مظهرا من مظاهر اتساق الخطاب اللغوي.

---

[506] - عبد الهادي بن ظافر الهشري: **إستراتيجية الخطاب**،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، سنة 2004م، ص:57.
[507] حافظ إسماعيل علوي: **اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص:177.

ومن ثم، " يستعمل الباحثان مصطلح الإحالة استعمالا خاصا، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لاتكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ماتشير إليه من أجل تأويلها. وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي حسب الباحثين: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة. تعتبر الإحالة علاقة دلالية. ومن ثم، لاتخضع لقيود نحوية ، إلا أنها تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه."[508]

وتنقسم الإحالة إلى إحالة مقامية ، وهي إحالة إلى خارج النص، وإحالة نصية لها علاقة وثيقة بالداخل النصي. وتنقسم الإحالة النصية بدورها إلى إحالة قبلية تحيل على سابق ما، وإحالة بعدية تحيل على لاحق ما. ويرى هاليداي ورقية حسن بأن الإحالة المقامية" تساهم في خلق النص، لكونها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنها لاتساهم في اتساقه بشكل مباشر"[509]،بينما تقوم الإحالة النصية بدور هام في اتساق النص وترابطه تماسكا وانسجاما.

المطلب الرابع عشر: النص الأدبي والتأويل السياقي

يتضمن النص أو الخطاب الأدبي عوالم غامضة من الدلالات العائمة والأفكار الضمنية التي تختفي وراء متاريس مجازية وإيحائية. ومن هنا، يتميز النص الأدبي عن الأقوال العادية بقوالب شعرية وتخييلية ، ويتسم أيضا بقوة الانزياح والخرق والترميز والأسطرة والكثافة البلاغية المعقدة والمتشابكة. وهذا يحتاج إلى قارىء ومحلل وناقد تأويلي يفكك الدلالات في ضوء مقاصدها وسياقاتها الوظيفية. ومن ثم، يتقيد بمبدأ التأويل المحلي الذي قال عنه محمد خطابي في كتابه(**لسانيات النص)** (1991م):" يرتبط هذا المبدأ بما يمكن أن يعتبر تقييدا للطاقة التأويلية لدى المتلقي

---

[508] - محمد خطابي: نفسه،ص:16-17.

[509] - Halliday, M.A.K and R.Hassan: **Cohesion in English**.Longman.London.1976.P:37.

باعتماده على خصائص السياق، كما أنه مبدأ متعلق أيضا بكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤشر زمني مثل :" الآن"، أو المظاهر الملائمة لشخص محال إليه بالاسم " محمد" مثلا. ويقتضي هذا وجود مبادىء في متناول المتلقي تجعله قادرا على تحديد تأويل ملائم ومعقول ... في مناسبة قولية معينة.إن أحد هذه المبادىء هو التأويل المحلي الذي يعلم المستمع بألا ينشىء سياقا أكثر مما يحتاجه من أجل الوصول إلى تأويل ما؛ فبهدف تقييد التأويل، يضطر المتلقي إلى اعتبار ماتقدم خاصة (وهو ما يسمى في اصطلاح ليفيس " الخطاب السابق")."[510]

ويعني هذا كله أن الدارس للنص الأدبي لابد أن يراعي المقصدية والسياق والإحالة في عملية التأويل إن تفكيكا وإن تركيبا. ومن الذين دافعوا عن التأويل السياقي والإحالي نذكر: الفيلسوف الفرنسي بول ريكور الذي تجاوز ثنائية فرديناند دوسوسير: الدال والمدلول، لينفتح على المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنيوية والسيميائيات قد أقصيتا من حسابها الإحالة أوالمرجع، بينما سيميوطيقا بول ريكور أعادت لها الاعتبار؛ لأن المؤول لاينبغي أن يقف عند حدود التفسير العلمي للواقعة النصية، فلا بد أن يقرأ النص قراءة ذاتية من أجل فهم الذات، وفهم الغير، وفهم العالم الخارجي لتأسيس هويته الشخصية. ومهما كان النص تخييليا أو علاماتيا أو رمزيا، فإنه ينقل عبر استعاراته ولغته ومخياله العالم الخارجي، أو المعطى الواقعي المادي محاكاة وتماثلا وتقابلا. ومن ثم، تضع سيميوطيقا ريكور تقابلا بين البنيوية باعتبارها علما لعالم مغلق من العلامات، والهيرمونيطيقا باعتبارها مقاربة تأويلية تفسيرية للمرجع اللغوي في علاقته بالعالم والسياق الوظيفي.

المطلب الخامس عشر: النص الأدبي بين المعنى الحرفي والمعنى السياقي

[510] - محمد خطابي: نفسه، ص:56.

من المعلوم أن النصوص والخطابات تتأرجح بين المعاني الحرفية القائمة على التقريرية والمباشرة والتعيين، والمعاني السياقية المبنية على التضمين والإيحاء والاقتضاء والاستلزام الحواري والإنجازي. بمعنى أن النص قد يحتوي على ملفوظات وجمل دلالية تحمل مضامين قضوية إخبارية، تنقل العوالم الذاتية والموضوعية الكائنة والممكنة بطريقة حرفية مباشرة ، وقد توجد مجموعة من المعاني، وخاصة في النصوص الإبداعية، تحمل في طياتها أبعادا سياقية وتداولية وإنجازية تحتاج إلى تأويل واستكشاف وظيفي. وقد ميز سورل (Searl)في كثير من كتاباته التداولية بين المعنى الحرفي والمعنى السياقي المرتبط بالمقام والسياق والإحالة. وفي هذا النطاق، تقول فرانسواز أرمينكو في كتابها(**المقاربة التداولية**)(1985م):" يعمل المعنى الحرفي والمعنى السياقي على مشكل الحدود بين الدلالة والتداولية،من خلال الاختلاف بين فكرة المعنى الحرفي والسياق المنعدم، لقد دعم سيرل فيما يخص هذه النقطة أطروحات متطرفة ظاهريا.إذ يقوم أساس ما يقول به سيرل على شروط تطبيق مفهوم المعنى الحرفي. ويدعمه كون المعنى الحرفي لجملة ما، لايعني عدم وجوده، بل نسبيته، بالنسبة لتصعيدات سابقة، يطلق عليها التصعيدات السياقية، وذلك خارج كل مايعترف به عادة، في خضوعه للسياق.أي: الإشارية، إلخ. ويقوم غرض سيرل على الطرح موضع تساؤل للفكرة التي يمكن بها، بالنسبة لكل جملة إدراك المعنى الحرفي لهذه الجملة، في استقلال عن بعض السياقات، كيفما كانت. وندعم كون مفهوم المعنى الحرفي لجملة ما، لايجد تطبيقه عامة، إلا بالنسبة لمجموع التصعيدات السياقية القبلية... ويعبر عن المفهوم الذي سأركز عليه في بعض الأحيان، بقولنا بأن المعنى الحرفي للجملة ما هو المعنى الذي نجد لهذه الجملة، في سياق الصفر، أو في سياق منعدم. وتقوم الإستراتيجية المتبعة عند سيرل على اعتبار الجمل، التي يظهر أنها تكون حالات مسعفة للفكرة، التي يكون المعنى الحرفي بموجبها

مستقلا عن السياق، وتوضيح نسبية تطبيق مفهوم المعنى لجملة ما، في كل حالة، فيما يخص تصعيدات سياقية."[511]

وتأسيسا على ماسبق، فقد ميز سورل (Searle) بين اللغة العادية واللغة الانزياحية كما في كتابيه(**التعبير والمعنى**) وكتاب(**المقصدية**). وإذا كانت اللغة العادية لغة تحيل على الواقع، فإن اللغة الانزياحية تسبب التشويش كالمسرح والرواية. ومن ثم، تقوم اللغة العادية على مجموعة من أفعال الكلام، وقد حصرها في أنواع خمسة: الإخبار بحيث تبلغ مخاطبك خبرا صادقا أو كاذبا، والأمر بحث تحاول أن تجعل مخاطبك ينفذ أمرا ما، والالتزام بحيث يلتزم المتكلم بفعل شيء ما، والتصريح بحيث يصرح المتكلم بإحداث تغييرات على العالم المتحدث عنه، والتعبير الانفعالي بحيث يكون الحديث عن الأحاسيس والمشاعر تجاه الذات أو الموضوع. بيد أن الصدق في الكلام العادي يختلف عن الصدق في مجال الأدب. وقد وضع سورل قواعد شروط النجاح التداولي في أنواع ثلاثة: الشروط التحضيرية كامتلاك الأهلية، والكفاءة السياقية ، والسلطة العليا، وشروط الصدق بمعنى ألايقول المتكلم إلا ماهو مؤمن به، ويعتقده عن صدق وإخلاص، والشروط الجوهرية التي تتلخص في صدق المقاصد والنيات، كأن لايقول المتكلم ما يناقض معتقداته ورغباته[512].

وهكذا، فعندما نريد تحليل النصوص والخطابات ، ولاسيما الأدبية منها، لابد من التمييز بين المعاني الحرفية ذات الطابع الخبري والقضوي، والمعاني السياقية التي ترتبط بسياقها الوظيفي والإنجازي. ويعني هذا أنه لابد من الانتقال من مستوى الدلالة إلى مستوى التداول لتفكيك الجمل، واستكشاف أبعادها الوظيفية والسياقية مقاما وزمانا ومكانا، وهذا يشبه بشكل من الأشكال ما يسمى بالاستلزام الحواري. ويعلم الكل أن النصوص الشعرية طافحة بالصور البلاغية المجازية والمعاني الإيحائية ، وهي تترابط

---

[511] - فرانسواز أرمينكو: **المقاربة التداولية**،ص:75.

[512] - محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:141.

شعريا بسياقاتها الإحالية والمقامية والنصية والوظيفية، وما على الناقد إلا استجلاؤها وتحليلها وتبيان وظائفها السياقية والمقامية.

المبحث الخامس: المقاربة التداولية في العالم العربي

يمكن الحديث عربيا عن مجموعة من الدارسين والباحثين الذين اهتموا بتداوليات النص والخطاب الأدبي، ومعظم هذه الدراسات أنجزها باحثون مغاربة وجزائريون وتونسيون، ومن بينهم: محمد مفتاح الذي تحدث عن بعض المفاهيم التداولية في كتابه (**في سيمياء الشعر القديم**[513]) كالمقصدية عند حازم القرطاجني، والمعاني الجمهورية، والوضوح، واحترام العقدة بين المتكلم والمخاطب ، وهي ما يسميه التداوليون بمبدإ التعاون، بما يعنيه من قواعد: الكمية (الاستقصاء)، والكيفية (الصدق)، والعلاقة، والجهة. وقد اعتمد محمد مفتاح في ذلك على تصورات حازم القرطاجني[514]، وفرانسوا ريكاناتي[515]، وأوزوالد دوكرو الذي عرف مبدأ الكمية بقوله:" إن هذا القانون يحتم على المتكلم أن يعطي، على الموضوع المتحدث عنه، المعلومات الأساسية التي يمتلكها ، والتي من شأنها أن تفيد المخاطب"[516]

كما خصص محمد مفتاح البعد التداولي بالفصل السابع في كتابه(**تحليل الخطاب الشعري**)، حينما تحدث عن التفاعل بين المتكلم والمخاطب. ومن ثم، فقد ذكر بعض التيارات التداولية هي: تيار موريس، وتيار فلاسفة أكسفورد، وتيار التوليديين، وتيار السرديين . ومن هناك، فقد اهتم تيار موريس بذاتية اللغة والبعد التوصلي والسياقي، كما عند بنيفنست، ولاينس، وأرويكشيوني، وتم

---

[513] - محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989م.

[514] - حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تونس، طبعة 1966م.

[515] - François Récanati:**La transparence et l'enonciation pour introduire à la pragmatiqie**,Paris,Seuil,1979.

[516] -O.Ducrot:(Analyse pragmatique),Communication 32,1981.p:134.

التركيز على المعينات، والزمان، والمكان، وتعابير الجهة، وألفاظ العاطفة و التقويم [517]. أما تيار فلاسفة أكسفورد ، فيهتم بدراسة أفعال الكلام ، ومن أشهر أعضاء هذا التيار : أوستن وسورل، فقد ميزا بين الأقوال الخبرية والاقوال الإنجازية (الأمر- الوعد- التصريح- والمنع- والحث- والتحريض- والنهي- والردع- ...). وقد تم الإشارة إلى قواعد المحادثة عند كرايس، وقوانين الخطاب عند دوكرو وشروط النجاح عند سورل.. أما تيار التوليديين، فقد ركز على النص في علاقته بالسياق، ويمثله كل من : أوهمان صاحب كتاب(**الأدب كفعل**)، وفان ديك في دراسته(**السياق التداولي: النص كأفعال كلامية**)، وأشار إلى تيار آخر ، سماه بتيار السرديين الذي اهتم بمنطق السرد، كما هو الحال عند السيميائيين الذين يمثلهم: كريماص.

ومن جهة أخرى، فقد اهتم أحمد المتوكل بالبعد التداولي التوليدي في العديد من كتبه ، ولاسيما في كتابه(**الوظائف التداولية في اللغة العربية**) (1985م)، و(**اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري**) (1987م)، متأثرا في ذلك بفان ديك وهاليداي على سبيل التمثيل، وقد ركز في مشروعه الوظيفي على الأدوار النحوية، والأدوار الدلالية، والأدوار التداولية.

ونذكر كتابا تداوليا آخر يندرج ضمن لسانيات الخطاب هو كتاب(**لسانيات النص**) (1991م) لمحمد خطابي الذي تحدث فيه صاحبه عن مبدأي: الاتساق والانسجام في ضوء تصورات لسانيات الخطاب، ومنظور الذكاء الاصطناعي، وتصورات التداولية الخطابية والسياقية كما عند : فان ديك، وهاليداي ، وحسن رقية، وبراون ، ويول، وجري سميت، وروجي شانك، دون أن ينسى محمد خطابي المساهمات العربية في مجال الاتساق والانسجام.

وبعد ذلك، اتخذ قصيدة أدونيس(**فارس الكلمات الغريبة**) مطية

[517] - محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:138.

للتحليل وتطبيق لسانيات النص بجل أبعادها النصية والخطابية والتداولية والسياقية[518].

ونستحضر من الشرق العربي كتابا قيما تحت عنوان(**إستراتيجية الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**) للباحث السعودي عبد الهادي بن ظافر الشهري (2004م)[519]، حيث يتناول فيه مفهوم المنهج التداولي وإستراتيجية الخطاب، بالتشديد على الخطاب والسياق،وذكر العوامل المؤثرة في هذه الإستراتيجية كالسلطة والمقاصد. وبعد ذلك، يتطرق الكاتب إلى أنواع الإستراتيجيات، فيصنفها إلى: الإستراتيجية التوجيهية، والإستراتيجية التضامنية، والإستراتيجية التلميحية، وإستراتيجية الإقناع، وختم كتابه بذكر آليات الإقناع والحجاج على حد سواء.

وعلى العموم، يمكن القول - بشكل عام ومختصر- إن الدراسات التداولية تنظيرا وتطبيقا قد ازدهرت بشكل لافت في المغرب العربي (المغرب، والجزائر، وتونس) ، حيث انطلقت هذه الكتابات النظرية والتطبيقية من خلفيات معرفية متنوعة من حيث المصادر والمراجع والتصورات والرؤى، سواء أكانت تلك المرجعيات والخلفيات فرانكفونية أم أنكلوسكسونية أم عربية قديمة وحديثة ومعاصرة.

المبحث السادس: تقويـــم المقاربة التداولية

لا أحد ينكر إيجابيات المقاربة التداولية في مقاربة الخطاب أو النص الأدبي؛ لأنها تساعدنا على فهم النص فهما عميقا من خلال ربط الدلالة بالوظيفة السياقية والأداء الإنجازي. فلايمكن تأويل النص الأدبي مهما كان هذا النص إلا بالاستعانة بالإحالة النصية والمقامية والسياقية، والانفتاح على المقصدية، وأفعال الكلام ، وفهم حواريته

---

518 - محمد خطابي: **لسانيات النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991م.

519 - عبد الهادي بن ظافر الهشري: **إستراتيجية الخطاب**،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، سنة 2004م.

الصريحة والمضمرة والبوليفونية النصية ، دون أن ننسى أنه من الضروري بمكان دراسة النص الأدبي باعتباره تلفظا سياقيا وملفوظا حجاجيا لغويا من الداخل ، وينبغي كذلك الانتقال من المعاني الحرفية إلى المعاني المجازية تأويلا واستكشافا وتشريحا. ويعني هذا كله أن المقاربة التداولية متكاملة إلى حد ما، مادام يترابط فيها التركيب النحوي بالدلالة والوظيفة السياقية والمقامية. وعلى الرغم من ذلك، فثمة مجموعة من السلبيات، فقد طبقت المقاربة التداولية على اللغة الطبيعية العادية الواضحة من حيث ملفوظاتها اللغوية، ولم تطبق على اللغة الأدبية والشعرية التي تتميز بالبعد الإيحائي والتشويش الدلالي كما في الشعر والمسرح والرواية. كما أن المقاربة التداولية في عمومها تعاملت نظريا وتطبيقيا مع الجملة أكثر مما تعاملت مع النص أو الخطاب. لذا، فصعوبات الخطاب التطبيقية أعوص من تطبيقات الجملة. وفي هذا، يقول الدكتور محمد مفتاح:" إننا لم نصل بعد إلى مبادىء قارة للتحكم في استعمال اللغة بكيفية ناجعة وناجحة لضبط حساب تأويل مانتلقاه، كما توصل اللسانيون إلى وضع قواعد تركيبية وصوتية. وإذا كان هذا العجز على مستوى استعمال اللغة بكيفية عادية، فإنه أدهى وأمر على مستوى استعمالها بكيفية أدبية. وهذا ما أدركه كثير من اللسانيين وفلاسفة اللغة، فلذلك نادى بعضهم بإخراج اللغة الأدبية من الدراسات اللسانية مؤقتا.

إن أهم من دعا إلى هذا:" أوستن" ، ولانستغرب موقفه ؛ لأن منطلقه كان هو تحليل اللغة العادية ، وليس اللغة الشعرية التي هي- في نظره- غير جدية وغير عادية ومشوشة، لاترجع إلى الأفعال بالكلام، يقول:" إن المقال الإنجازي سيكون فارغا أو خاليا إذا نطق به ممثل على الخشبة أو أدمج في نص شعري..." [520]

كما ميز سورل بين اللغة العادية الواضحة واللغة الأدبية المشوشة، أو بين اللغة التي تحيل على الواقع ، واللغة التي تتمرد عنه، مفضلا اللغة العادية الخاضعة لمعايير معنوية وتداولية معينة. وقد اعتبر

[520] - محمد مفتاح: نفسه، ص:144.

استعمال مقاييس اللغة العادية في المجال الأدبي ليست بحقيقة، وإنما هي ادعاءات أوإيهامات بالفعل الكلامي... " فالمتكلم ليس ملزما بصدق إخباره الأدبي مثلما هو ملزم بصدق إخباره العادي، وقول سورل هذا هو الخلاصة التي انتهى إليها كثير من الباحثين في الخطاب الأدبي."[521]

بيد أن محمد مفتاح له تصور مخالف في ذلك، ونحن نؤيده في ذلك كل التأييد، فهو يرى أنه من الممكن دراسة الخطاب الأدبي في ضوء نظرية الأفعال الكلامية، وفي ضوء التصورات التداولية؛ لأن النص الأدبي فيه قسط من الواقع وقسط من الخيال. وفي هذا السياق، يقول محمد مفتاح في كتابه(**تحليل الخطاب**) (1985م):"إن هذا الإجماع لايمنع من مناقشة بعض الأفكار الواردة في برهنتهم، مثل : المقابلة بين الادعاء/ الواقع، وبين العادي/ اللاعادي وغيرهما، فهي ليست متقابلات متناقضة، إذ قد يكون بين المتقابلين طرف محايد. كما أن برهنة سورل لم تشمل جميع الأنواع الخمسة (الفعل الإخباري، والفعل الأمري، والفعل الالتزامي، والفعل التصريحي، والفعل البوحي الشعوري)، وإنما ضرب مثلا للإخبار والالتزام، وقد نسلم له بما قاله في المثلين من ادعاء، ولكننا لانسلم له بأن النوع التعبيري فيه ادعاء ، بل يمكن القول إنه واقعي في كل استعمالات اللغة وبخاصة في الشعر، وهذا ما أثبتته دراسات كثيرة جعلت الوظيفة الاتفعالية أو التعبيرية من بين الوظائف الأساسية للغة، فالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية هي جوهر الشعر الذي هو عبارة عن توجع وآهات إلى حد كبير. فهناك خلط،إذاً، يضاف إليه غموض آخر نجده في التفرقة بين الخيالي/ اللاخيالي، ودلالة الكلمات في كل منهما، فهي ليست لها الدلالة العادية في الخطاب الخيالي، إن هذه الثنائية مجحفة أيضا، فالخطاب الخيالي يكون محتويا بلاشك على قسط واقعي، وعلى هذا، فإن هناك في النص الأدبي مايحكم بقواعد الخطاب الواقعي، ومنه مايتمرد عليها، وقد يتجلى خرق العادة اللغوية في أنواع أدبية خاصة ، مثل: الأدب

[521] - محمد مفتاح: نفسه، ص:145.

الفانتازي، وأدب الغرائب والعجائب، وفي بعض النصوص الشعرية الحديثة.
ومهما يكن، فإن هذا الجيل من فلاسفة اللغة أبعد البحث في الأدب مؤقتا، ولكن سورل بدأ ينفتح عليه أخيرا بوضع مفاهيم إجرائية مفيدة لدراسة النص الأدبي، وبخاصة في كتابه:" **المعنى و التعبير**" و" **المقصدية**" ، كما نجد لدى كرايس مفهوم التضمن الذي يتيح الفرصة للبحث عن التشاكل الجامع، وترابط الكلام بعضه ببعض، على الرغم مما يعترضه من انقطاعات وثغرات."[522]
علاوة على ذلك، لاتعنى المقاربة التداولية كثيرا بالجمالية الفنية ، ولاتركز اهتمامها على أدبية النص في حد ذاتها بغية تعميق الفهم في الآليات التي تتحكم في بناء النص الأدبي، كما لاتعنى هذه المقاربة بالعواطف والانطباعات والذوق الأدبي .
وعل الرغم من هذه الانتقادات ، تبقى التداولية أو الذرائعية - كما يسميها البعض- مقاربة شبه متكاملة ، فقد استطاعت أن تسد ثغرة اللسانيات الموجودة ، كاللسانيات الوصفية واللسانيات التفسيرية بإضافة البعد التداولي إليها. وقد عملت التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي بإضافة القدرة التداولية إلى القدرة الكفائية على مستوى التصور النظري والتطبيقي. ولهذا، " ظهرت دراسات مختلفة منها (على سبيل المثال لا الحصر) محاولات ستيفن ليفنسون في كتابه:"**التداوليات**". فهو يرى أن نقص التركيز على الجانب التبادلي يفضي إلى عجز اللسانيات عن تبرير الجانب الاتصالي للغة، خاصة أن نظرية علم المعاني لا تعيننا كثيرا على فهم اللغة. من هذا المنطلق، أصبحت الذرائعية أو التبادلية جزءا ثالثا في الدراسة اللسانية .أما في الدراسات الأدبية ، فقد ركزت الذرائعية على سمة الأدب الاتصالية انطلاقا من أن الاتصال عموما لا يكتمل دون أخذ الأدب وسياقه في الاعتبار، كما أن دراسة الأدب لاتكتمل دون الأخذ في الاعتبار توظيف الأدب لمصادر الاتصال المختلفة.إن أبعاد مثل هذا الطرح لاشك مثرية، فالأدب لم يعد نصا مغلقا أو بنية

[522] - محمد مفتاح: **نفسه**، ص:145-146.

شكلية معزولة عن سياقها، بل إن هذا الاتجاه أعاد إلى الدرس الأدبي الصلة القديمة بين الخطابة والشعرية. ولهذا، فإن الدراسة الذرائعية/ التبادلية للأدب تسعى إلى اكتشاف التقنيات العملية في النص (الإيحاء، والافتراض المسبق، والإقناع)، وربطها بالقوى الخارجية في عالم الكاتب والقارىء، مثل : علاقات القوى والتقاليد الثقافية، وأنظمة النشر والتوزيع والرقابة، وهلم جرا. ويبقى التركيز في كل هذا على صلات الاتصال والتفاعل الخاصة والدقيقة الفعلية."[523]

وهكذا، فلا يمكن للنقد الأدبي أن يحقق نجاعته الكفائية والتقنية إلا بتمثل المقاربة التداولية التي تجمع بين ثلاثة عناصر متكاملة هي: النحو، والدلالة، والوظيفة.

وهكذا، نستنتج أن المقاربة التداولية هي التي تدرس النص في سياقها التخاطبي والتفاعلي والتحاوري بالتركيز على أفعال الكلام، وعمليات التخاطب والتفاعل، والتشديد أيضا على الإحالة، والسياق، والمقصدية، والوظيفة، والتأويل، والاستلزام الحواري... بيد أن المقاربة التداولية من الصعب جدا تطبيقها بكل سهولة ويسر على النص الأدبي التخييلي؛ نظرا لتمرده عن المعيار، واتسامه بالتخييل والانزياح والتشويش والخرق، ومجانبة الحقيقة والصدق الواقعي، كما يعترف بذلك التداوليون أنفسهم كسورل وأوستين وكرايس وغيرهم كثير... إلا أن هناك بعض الباحثين يرى عكس ذلك، كالباحث المغربي محمد مفتاح، أنه بالإمكان تطبيق مفاهيم المقاربة التداولية على النص الأدبي مادام يتأرجح بين الواقع والتخييل، كما أن نظرية الأفعال الكلامية يمكن استعمالها في مجال الأدب والنقد، ويمكن تشغيل غيرها من المفاهيم الوظيفية خاصة في مجال المسرح والسرديات.

ومهما تكن من تصورات مختلفة حول إمكانية تطبيق المقاربة التداولية في مقاربة النص الأدبي ، فإن هذا النص الخيالي والفني

---

[523] - د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص:103.

والخيالي قد استفاد - فعلا- من آليات المقاربة التداولية ولسانيات النص استفادة كبيرة، لايمكن إنكارها بأي حال من الأحوال، على الرغم من صعوبتها النظرية والتطبيقية. كما لا يمكن إطلاقا غض الطرف عن أهميتها ، أو الحط من قيمتها، وتتمثل هذه الاستفادة بكل جلاء في كون المقاربة التداولية تنظر إلى النص الأدبي خطابا، ووظيفة ، وسياقا ، وإحالة ، وتأويلا، وحجاجا، وإقناعا ، وتلفظا ، واتساقا، ومقصدية، وتخاطبا، وتفاعلا، واستلزاما حواريا. ومن ثم، يتأرجح النص الأدبي، في جوهره ، بين المعاني الحرفية والمعاني المجازية السياقية، ويجمع بين الأدوار النحوية والأدوار الدلالية والأدوار التداولية، وينتقل في سلمه التعبيري والحجاجي من التركيب والدلالة إلى التداول السياقي والمقامي.

الفصل الثاني والعشرون:

عودة المؤلف إلى النقد الأدبي

تندرج عتبة المؤلف ضمن ملحقات النص الموازي، وتعد من أهم عناصر عتباته المحيطة. فالمؤلف هو منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي. ومن ثم، فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية: البيوغرافية ، والاجتماعية، والتاريخية، والنفسية إن شعوريا وإن لاشعوريا.
وتعد عتبة المؤلف أيضا من الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب، ومن أهم الخطاطات التقبلية التي تحاور أفق انتظار القارئ، فتشده انتشاء ولذة، ثم تجذبه إلى استكناه مضمون النص واستطلاعه، وتذوق بناه الجمالية والذرائعية. وهي كذلك من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي والبصري ، وخاصة إذا كان اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافية. وترتبط صورة المؤلف بالنص الإبداعي ارتباطا مباشرا عبر جدلية الإضاءة والتفاعل الدلالي. ومن ثم، فاسم المؤلف يزكي " شرعية النص" إذا صح التعبير. فالنص الذي لايعلن عن صاحبه أو مؤلفه، أو قد يكون موقعا من لدن كاتب مغمور، فإن ذلك لايساعد القارىء أو المتلقي على الإقبال عليه؛ لأن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيس في استقطاب أذهان القراء، واستغوائهم وجدانيا. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا. ومن ثم، يؤدي اسم الكاتب وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت،معروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، ويدل على حضوره المكثف في الساحة الثقافية المحلية والوطنية و الدولية ورقيا ورقميا وإعلاميا.
هذا، وقد عرف تاريخ اسم المؤلف عدة محطات نقدية، يمكن حصرها في أربع مراحل أساسية، وهي:

1- مرحلة المؤلف.
2- مرحلة موت المؤلف.
3- مرحلة القارئ، وإزاحة المؤلف.
4- مرحلة عودة المؤلف(**le retour de l’auteur**).

وسنحدد كل مرحلة على حدة، بغية معرفة تصوراتها النظرية والفلسفية، وموقفها من الكاتب أو المؤلف.

المبحث الأول: مرحلـــة المؤلـــف

من المعلوم أن للمؤلف أهمية كبرى في الثقافات القديمة العربية والغربية منها على السواء. فقد ركز النظر النقدي منذ عهد الإغريق على المؤلف و الإبداع (النص) على حد سواء، دون أن يولي اهتماما حقيقيا لدور المتلقي في فهم النص، وتلقي رسالة المبدع، على الرغم من اهتمام النقد اليوناني بوظيفة الإبداع، وأثرها على القارئ أو المتلقي، من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، وأثرهما أيضا من الناحية الخلقية على التهذيب أو التعليم أو التطهير. بيد أن الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركة القارئ في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره. ويذهب **رولان بارت** إلى أن " المؤلف شخصية حديثة النشأة. وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي. فقد تنبه الغرب إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري منذ نهاية القرون الوسطى، و كذلك مع ظهور العقلانية الفرنسية، وانبثاق النزعة التجريبية الإنجليزية ، وانتشار الإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني . كما أولت الرأسمالية الغربية أهمية قصوى لشخصية المؤلف"[524]

وهكذا، فقد أولت النزعة الإنسية الأوربية المؤلف منذ عصر النهضة اهتماما كبيرا. ويعزى ذلك إلى عدة عوامل ذاتية وموضوعية، تتمثل في ظهور الكلاسيكية التي تمجد الإنسان المتخلق، والرومانسية التي تجعل من الفرد محورا لها، بالإضافة إلى ظهور البورجوازية التي أعطت أهمية قصوى للفرد المنتج والمبدع، والنظرية اللاتوجيهية في مجال التربية التي نادت بحرية المتعلم في التعلم والاشتراك والخلق ، فضلا عن مبادئ حقوق الإنسان التي عبرت عنها الثورة الفرنسية، وهي تمجد الفرد أخوة ومساواة وعدالة.

هذا، وقد رفضت الخطابات الأدبية والعلمية والنقدية في أوربا الاستغناء عن المؤلف بأي شكل من الأشكال؛ نظرا للدور الهام الذي

---

[524]- رولان بارت**: درس السيميولوجيا**، ص:83.

يقوم به في عملية إثبات الانتماء، وتأكيد الهوية، وإضفاء الانتساب الجينيالوجي الحقيقي للإبداع أو العمل المنشور. فهذا **ميشيل فوكو(M.Faucault)** يرجع أصول المؤلف في أوروبا إلى القرن السابع عشر الميلادي، ليعلن أن" مبدأ المؤلف يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا"[525]. ومن ثم، صار الأنا مبدأ يجمع الخطاب، ويشكل وحدة معانيه وأصلها[526]. أي: إن قيمة المؤلف(بكسر اللام) أعلى من قيمة المؤلف بفتح اللام.

ومن جهة أخرى، يضمن " المؤلف" للعمل الأدبي اتساقه وانسجامه ووحدته الدلالية والتأليفية والسياقية. فعن طريق رصد بيوغرافيته وأعماله، يتمكن المحلل من فهم النصوص وتأويلها شرحا وتفسيرا، فيتم ذلك بواسطة استنطاق الظروف السياقية، واستكشاف السيرة توثيقا وتحقيبا، واستذكار مدلولات الأعمال الأخرى تناصيا، وذلك كله لفهم كل مايوجد تحت مجهر التشريح والدراسة والاختبار. واهتمت عدة مناهج نقدية بالمؤلف، كالمنهج النفسي، والمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج التكويني، والنقد التأويلي... وغالبا ما يتم التشديد في هذه المناهج النقدية على حياة المبدع، وطفولته، وكهولته، ووسطه الاجتماعي، وثقافته، وعلاقاته، وأمراضه، وعقده، وأسراره... وهكذا أصبح" ينظر إلى المؤلف على أنه مايسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة، وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية، وتحليل انتمائه الاجتماعي، وموقفه الطبقي ، واستخراج مشروعه الأساسي. إنه المبدأ الذي يسمح بتذليل التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسة من النصوص.".[527]

---

525 -Foucault(M) **: l'ordre du discours**. Gallimard,Paris 1972.P :31 .

526 - IBID .P :28.

527- عبد السلام بنعبد العالي: **التراث والهوية**، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،الطبعة الأولى سنة 1987م، صص:82-83.

علاوة على ذلك، فقد عمل المجتمع الرأسمالي على تثبيت هوية المؤلف بشتى الوسائل، كتشريع حقوق المؤلف، وتحديد العلاقات بين المؤلفين والناشرين، وضبط حقوق إعادة الطبع... ولا ننسى كذلك أن **جوستاف لانصون** (G.Lanson) و**تين**(Taine) قد ركزا على ما يسمى بدكتاتورية المؤلف. وكان لهما تأثير كبير في النقد العربي الحديث من بداية القرن العشرين إلى منتصفه؛لأن المؤلف مالك الأثر الأدبي، وصاحب العمل الفني . ومن ثم، على علم الأدب أن يتعلم كيف يحترم المخطوط، ويراعي نوايا المؤلف، وعلى المجتمع أن يسن قوانين تضبط العلاقة بين المؤلف وأعماله من خلال قانون " حقوق المؤلف" ، وهي قوانين حديثة العهد، حيث إنه لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية.[528]

ومازال المؤلف حاضرا - حسب **رولان بارتR.Barthes**- في مطولات تاريخ الأدب ، وترجمات الكتاب، واستجوابات المجلات، بل ويتجلى هذا الحضور حتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم عن طريق مذكراتهم الشخصية. هذا، وقد استند النقد الأوربي الكلاسيكي لمدة طويلة على مرآة المؤلف في تأويل النصوص، وتوثيقها بالاعتماد على منظور الوسط ومقترب الشعور واللاشعور. لذا، فصورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في" الثقافة المتداولة تتمركز أساسا حول المؤلف، وشخصه ، وتاريخه، وأذواقه ، وأهوائه، ومازال النقد يردد في معظم الأحوال – يقول **رولان بارت**- بأن أعمال **بودلير** وليدة فشل الإنسان **بودلير**، وأن أعمال **فان گوخ** وليدة جنونه، وأعمال **تشايكوفسكي** وليدة نقائصه. وهكذا يبحث دوما عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء مايرمز إليه الوهم بشفافية متفاوتة، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح بأسراره."[529]

وإذا انتقلنا إلى الثقافة العربية الكلاسيكية ، فهي بدورها تمجد الفرد، وتحترم الملكية، وتحارب كل مظاهر النحل، والانتحال، والسرقة، والادعاء، والإغارة ، ولوكان ذلك كله تناصا. إذاً، فالثقافة العربية

---

[528]- عبد السلام بنعبد العالي: **التراث والهوية**، صص:82.

[529]- عبد السلام بنعبد العالي: نفسه، صص:82.

الكلاسيكية ترفض أي غياب للمؤلف، فلا بد من هويته الحضورية. ولكي يعد النص نصا ينبغي أن يصدر عنه أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة، وقولا مشدودا إلى مؤلف- حجة. و" يظل الخطاب مجال اهتزاز مقلق ، واستعداد احتمالي متوحش، ولن يوقف هذا التساؤل المحير ، ويحدد دلالة الخطاب العائمة، إلا الانتساب إلى اسم بعينه، فكأن الخطاب ، إن لم يحمل اسم مؤلفه، ميكون مصدر خطورة، ويصير أرضا غريبة ، تحار فيها الأقدام، وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونة. وهكذا، يدرك الخطاب انطلاقا من الاسم الذي يوقعه. فالقطعة الشعرية تدرك انطلاقا مما نعرفه سابقا عن مؤلفها، والنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها إلى ماجن أو رجل متزمت".[530]

ومن المعروف أن علماء العربية وأدباءها القدماء كانوا لايتعاملون إلا مع نصوص مؤلف حجة. يقول **عبد الفتاح كيليطو**:" من بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة - كما أسلفنا-، وكذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته. أي: مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا. فإذا كان الكلام لايحصى، فإن النصوص- كما يقول **ميشيل فوكو**- نادرة. ومن جملة الأسباب التي تفسر هذه الندرة، وجوب تحقيق شروط دقيقة لايمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفا يعتد بكلامه."[531]

وأهم مرحلة في حياة المؤلف الحجة هي " لقاؤه مع شيوخه لقاء مع من لهم الصلاحية، ومن يعول عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يمكنه، إذا أجازوه، أن يصبح في مستواهم، وأن يبلغ بدوره النصوص التي تلقاها عنهم... فسواء كتب شعرا أو رسالة أو كتابا أو اكتفى بترديد ما حفظ، فإنه يمتلك نفوذا كبيرا؛ لأنه يصبح أحد الأعمدة التي ترتكز عليها الثقافة، يعني أنه يفوه بنصوص تنضاف

---

[530]- عبد السلام بنعبد العالي: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، **التراث والهوية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1987م، ص:83.

[531]- عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة 1983م، ص:15.

إلى النصوص الأخرى المكونة للثقافة. والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤلفا حجة يظهر حتى في اسمه الذي ينسى ويبدل باسم آخر... فكأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد، ويطلق عليه اسم جديد.". [532]

وعلاوة على ذلك، فقد سبب التناسخ التناصي، واجترار الأقوال، وتجميعها في مصنف واحد، في تغييب المؤلف الحقيقي وإخفائه حتى صار من الصعب تحديده، أو تمييز أسلوب مؤلف ما، كما هو حال كتاب (**العمدة**) لابن رشيق القيرواني و كتاب(**المقدمة**) لابن خلدون مثلا. وفي هذا الصدد، يقول **كيليطو**:" إن القارئ الذي يسعى لمعرفة مؤلف نص، يعمد إلى تحديد الخصائص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص، فتقوده إلى اسم هذا المؤلف أو ذاك (...)، بيد أنه من العسير الحديث في الثقافة العربية الكلاسيكية عن أسلوب خاص يميز فردا بعينه"[533].

ولقد استمر الاهتمام بالمؤلف بصفته ذاتا عليا في الإبداع والإنتاج وتوثيق النصوص إلى أن ظهرت اللسانيات والبنيوية المغلقة لتعلن موت المؤلف. وعلى الرغم من ذلك، فثمة ثلاث مقاربات لفهم شخصيته:

❶**المقاربة الاقتصادية**: تسعى إلى ربط المؤلف شعوريا ولاشعوريا بفئته الاجتماعية التي ينتمي إليها طبقيا: بروليتاري- بورجوازي- بورجوازي صغير. وهي التي يستعملها النقد الإيديولوجي في كتاباته الوصفية والتحليلية، خاصة النقد الواقعي الجدلي والبنيوية التكوينية.

❷**المقاربة القانونية**: تستند إلى بنود القوانين للتشديد على حقوق المؤلف.إذ تنص الاتفاقية العالمية الموقعة بجنيف بتاريخ 6 أيلول 1952م، والمعدلة في باريس بتاريخ:24 تموز 1971م في مادتها

---

[532]- عبد الفتاح كيليطو: نفسه، ص:16.

[533]- عبد الفتاح كيليطو: **الكتابة والتناسخ**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م، صص:8-10.

الأولى على اتخاذ" كل التدابير اللازمة لضمان حماية كافية وفعالة لحقوقهم". [534]

❸**المقاربة الأدبية**: ترى هذه المقاربة أن النص بمثابة مرآة تعكس صاحبها ذاتيا أوموضوعيا، علاوة على أن المؤلف له صوت خاص وأسلوب معين في الكتابة كما قال بوفونBuffon :"الأسلوب هو الرجل نفسه".

وبعد هذا، ننتقل للحديث عن موت المؤلف في مرحلة النص المغلق أو في فترة البنيوية اللسانية والسيميائية.

المبحث الثاني: مرحلة موت المؤلف

أعلنت البنيوية والسيميوطيقا معا موت المؤلف والمرجع، واستبدلتهما بالنص أو العلامات اللغوية والبصرية. فإذا كانت البنيوية تقوم على التفكيك والتركيب، وتركز على النص في انغلاقه النسقي، فإن السيميوطيقا- باعتبارها علما للعلامات السمعية والأيقونية- لاتبالي بالمؤلف، ولا بما يقوله النص، ومايهمها كيف قال النص ماقاله. أي: مايهم هو شكل المضمون. ومن ثم، تستند مناهج المحايثة إلى ثلاثة ثوابت منهجية:

أ- التحليل البنيوي.

ب-التحليل المحايث.

ج - تحليل الخطاب[535].

وتسير في الاتجاه نفسه دراسات الشكلانيين الروس التي تروم استكناه ثوابت النص، ورصد بناه العميقة في علاقتها بمظاهرها السطحية. وهكذا، أقصت البنيوية بصفة عامة الإنسان والتاريخ باسم البنية، والنظام، واللغة، والنسق، والعلامات. وقد أثبت

---

[534]- عبد الباسط الكراري: (موت المؤلف والنص من منظور التكوينية النصية)، **الملحق الثقافي**، جريدة الاتحاد الاشتراكي،المغرب، العدد:817، 14 مارس، ص:4.

[535] - Groupe D’entreverne: **Analyse sémiotique des textes**, ed : Toubkal.Casablanca.1éd, 1987.p :7-8 .

الأنتروبولوجيون أن الحكاية في المجتمعات الإثنوغرافية لايتكفل شخص بعينه بنقلها، بل يوجد رواة جماعيون.
ومن الواضح كذلك أن بعض الكتاب حاولوا خلخلة مملكة المؤلف منذ أمد طويل. ففي فرنسا، يعتبر **ملارمي(Mallarmé**) - بلا شك- أول من تنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان حتى ذلك الوقت يعد مالكا لها. فاللغة في رأيه هي التي تتكلم، وليس المؤلف، فالنقد عند **مالارمي** يدور بمجموعه حول إلغاء المؤلف لصالح اللغة والكتابة. ويدخل **فاليري(Valery**)، الذي لم يكن يشعر بالارتياح داخل سيكولوجيا الأنا، بعض التغيير على نظرية ملارمي. لكن بما أن ميله إلى إلى النزعة الكلاسيكية كان يشده إلى دروس البلاغة، فإنه لم يتورع عن وضع المؤلف موضع سخرية واستهزاء وشك، ملحا على الطبيعة اللغوية والعفوية لعمل المؤلف، ومؤكدا، من خلال كتاباته النثرية، الطبيعة اللفظية للأدب، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة. و أزال **بروست** عن المؤلف سلطته العظيمة ، على الرغم من الطابع النفسي الظاهر في تحليلاته، إذ أدخل تشويشا بلا هوادة على المنظور والسرد والعلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته.[536]
لقد أمد **بروست** الكتابة الحديثة بملحمتها التي تعتمد على انقلاب جذري في مجال الكتابة السردية، ولاسيما في روايته (**بحثا عن الزمن الضائع**). وعوض أن يضع حياته في أعماله كما يقال عادة، فإنه جعل من حياته نفسها عملا أدبيا كان كتابه نموذجا عنها.[537]
ومن جهة أخرى، فقد ساهمت الحركة السريالية في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف، مادامت تقول بمبدإ الكتابة المتعددة على مستوى التأليف.[538]
وكانت الشكلانية الروسية السباقة إلى إقصاء المؤلف وعزله، والبحث عن النظام والبنيات الثاوية وراء الاختلاف فوق السطح النصي. ومن أهم أسس هذه الشكلانية الإنشائية أنها أدت باستقلال

---

[536]- رولان بارت: نفسه، ص:83.
[537]- رولان بارت: نفسه، ص:83.
[538]- رولان بارت: نفسه، ص:83-84.

علم الأدب عن العلوم الإنسانية الأخرى ؛ لأن شعرية النص بعيدة في نظرها " كل البعد عن أن تحتل الدور فيها المباحث النفسية والاجتماعية وغيرها مما له علاقة بالمؤلف المبدع والقارئ المتلقي. وهكذا، طردت الشكلانية من عالمها النقدي ومنهجها التحليلي المؤلف. فللقبض على شعرية النص، لامجال للاعتماد على حياة المؤلف ونفسيته وصدقه أو كذبه وإلهامه، ولا لدراسة بيئته وجنسه، ولا للذاتية وأحكام القيمة، ولا لتقمص الناقد بأحكامه المعيارية تحسينا أو تقبيحا دور شخصية الرقيب، وصاحب السلطة الجمالية المتحكمة في المبدع والمتلقي؛ لأن نقدا من هذا القبيل لايمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة ووصفها".[539]

وهكذا، فقد حكمت اللسانيات والبنيوية على المؤلف بالإعدام والموت، حينما ركزت على الدال والمدلول، فأقصت المرجع، وكل ماهو مادي خارجي عن المعطى اللغوي. وقد" مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول، وإصدار العبارات، عملية فارغة في محمولها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى المتحدثين. فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف الفاعل، ولا شأن لها بالشخص. وهذا الفاعل الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده، يكفي كي تقوم اللغة. أي: كي تستنفذ.[540]

ويعد **رولان بارت** من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف، فقد خاض صراعا ضد **ريمون بيكار** في كتابه**(النقد والحقيقة)**[541]، مدافعا عن النقد الجديد الذي لايؤمن بسلطة الكاتب، مادام التناص يتحكم في النصوص الإبداعية، ومادام البحث عن المؤلف بحثا عن الناقد وإغلاقا لكتابة، وإعطاء مدلول نهائي للنص . فالنص لاينشأ عن"

---

[539]- محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، **المجلة العربية للثقافة**، تونس، السنة 16، العدد32، 1997، ص:187.

[540]- رولان بارت: نفسه، ص:84.

[541]- رولان بارت: **النقد والحقيقة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء، ط1 ، 1985.

رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير (هو رسالة" **المؤلف الإله**")، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ماهو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات، تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لايمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق".[542]

ومن هنا، فالبحث عن المؤلف هو قتل للنص، واغتيال للذته، ومنع لتعدد دلالاته، وتحنيط قسري لوظيفته الجمالية. فعندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن " أسرار النص يغدو أمرا غير ذي جدوى، ذلك بأن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص، وحصره، وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة، إذ إن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف من وراء العمل الأدبي. وبالعثور على المؤلف، يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته. فلا غرابة – إذاً- أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد. كما لاغرابة أن يصبح النقد اليوم، حتى ولو كان جديدا، موضع خلخلة، مثل: المؤلف. فالكتابة المتعددة لاتتطلب إلا الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن الأسرار[543]. فضلا عن ذلك، يقوم موت المؤلف عند رولان بارت بوظيفة ثلاثية:

أولا، يسمح بإدراك النص في تناصه.

ثانيا، يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب.

ثالثا، يفسح المجال لتموضع القارئ ،إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف.

إذاً، فالبنيوية ، بجميع تياراتها(الشكلانية الروسية، والبنيوية اللسانية، والسيميوطيقا، والمورفولوجيا الألمانية) ، هي نزعة متعالية، تلغي التاريخ، وتستلب الإنسان، وتقيده بإسار النسق والبنية والنظام والعلامات. بيد أننا سننتقل مع مرحلة ما بعد البنيوية(**جنيت**،

---

[542]- رولان بارت: نفسه، ص:85.

[543]- رولان بارت: نفسه، ص:86.

تودوروف ، كريستيفا، بارت) إلى مرحلة أخرى هي مرحلة القارئ ، مادام **بارت** يؤكد أن" ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف".[544]

المبحث الثالث: مرحلة القارئ وإزاحة المؤلف

إذا كانت البنيوية اللسانية قد أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ، وكل مايمت بصلة إلى المرجع ، فإن البنيويين الجدد(التفكيكيون والشكلانيون الجدد)، مثل: **تودوروف** ، و**دريدا، وكرستيفا** ، و**رولان بارت،** قد أولوا أهمية بالغة للقارئ؛ لما له من دور هام في فهم النص وتفسيره وتأويله. وقد ظهرت نظريات كبرى تركز على أهمية القارئ، مثل: النظريات الاجتماعية،ونظريات التخاطب، ونظريات الاتصال.

ومن الإشارات الأولى إلى دور القراء ما نجده في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد **إدغار ألان بو(Edgar Allen Poe)** ، وما كتبه **شارل بودلير(CH.Baudlaire)**، والشاعر الرمزي **فاليري** الذي قال:"الأشعاري المعنى الذي تحمله عليه".[545]

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ مع سوسيولوجية **روبير إسكاربيت(Robert Escarpit)**، الذي كان يرى الكاتب" إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أواليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله. ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء".[546]

---

[544]- رولان بارت: نفسه، ص:87.

[545] - Paul Valéry : **OEUVRES**.ed.Pléade.Paris.

[546]- حسين الواد: نفسه، ص:79.

وترتكز سوسيولوجية **إسكاربيت** على البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة. وهنا، يتفق **إسكاربيت مع جان بول سارتر(Sartre)** الذي" أكد أن الجمهور للأثر انتظار، وهو يعني بذلك أن الأثر يحيا، قبل اتصاله بالجمهور، حياة تقديرية، فهو، قبل النشر، موجود بالقوة، وهو بعد النشر، موجود بالفعل..."[547]

ومن أهم نظريات القراءة نجد القراءة الفينومنولوجية مع **جان بول سارتر** التي وضحها في كتابه (**ما الأدب؟**). ففيه يقدم إجابة كاملة عن القراءة، وماهية الكتابة، ووظيفتها من خلال تفاعل الذات مع الموضوع، و القراءة التجريبية مع **روبير إسكاربيت، وجاك لينهاردت**(J. Leenhardt)، **وبيير جوزا (Pierre Joza)**، وشعرية القراءةمع **ميشيل شارل(M.Charles)**، ونظرية التقبل مع **ياوس(Yauss)** و**إيزر(Iser)** (مدرسة كونستانس)، أو مايسمى أيضا بجمالية القراءة، وسيميولوجية القراءة مع **رولان بارت وأمبرطو إيكو**[548]. وثمة نظريات أخرى، مثل: نظرية التخاطب حيث يتوقع المرسل (الأديب) من القارئ " أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية، بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا، يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها ، فيزداد بها ثراء على ثرائه".[549]

وتعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية، وتنسب لجامعة كونستانس، ومن ممثليها **ياوس** و**إيزر**. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار، والمسافة

---

[547]- حسين الواد: نفسه، ص:71.

[548]- رشيد بنحدو: (قراءة في القراءة)، **مجلة وليلي**، المغرب، العدد رقم 4،صص:3-21.

[549]- حسين الواد: نفسه،ص:75.

الجمالية، والقارئ الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة.

ولا ننسى كذلك سيميولوجية القراءة مع **رولان بارت** التي اهتمت بالقارئ والقراءة ولذة النص، واعتبر **بارت** أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ ، فما عليه إلا أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى، وينبغي للمؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد - إذاً- في نظره قراءة، وميلاد القارئ مرتبط بموت الكاتب. ومن هنا، يتألف النص" من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا: فالقارئ إنسان لاتاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال".[550]

هذه –إذاً- أهم النظريات حول القراءة والقارئ، وتبيان لدورها في انبناء النص، واستهلاكه، والتلذذ به، وإعادة إنتاجه. وقد تكون القراءة منغلقة أومنفتحة حسب مرجعيات القارئ الثقافية وظروفه النفسية والاجتماعية.

المبحث الرابع: عـــودة المؤلف

على الرغم من تلك النداءات التي تدعو إلى موت المؤلف، واستبداله بالنص والقارئ، فإنها تظل نداءات بلا صدى، وتحمل في طياتها ثغرات منهجية ، وتصورات لاتشفي الغليل، ولا تشبع العقول، ولا تقنع النقاد والباحثين بأي حال من الأحوال. فالنقد الأدبي عملية متكاملة، عليها أن تلم بجميع جوانب النص الأدبي ،

[550]- رولان بارت: نفسه،ص: 87.

من مؤلف، ونص، وقارئ، وواقع. وأي إقصاء لعنصر من هذه العناصر يجعل العمل الوصفي ناقصا ومختلا، تعوزه الموضوعية، والإحاطة الشاملة ، والاستقصاء العلمي الدقيق. ومن ثم، فإننا نميل إلى استغلال منهج متكامل، يراعي جميع عناصر النص الإبداعي من ملحقات موازية داخلية وخارجية ، واستثمار البنى الدلالية والتركيبية والتداولية، مع التركيز على الكاتب والنص والقارئ والواقع على حد سواء.

إن عودة المؤلف إلى النقد الأدبي ضرورة منهجية ملحة، ورغبة تأويلية مستوجبة، بعد فشل المقاربات البنيوية، وعجز مناهج التقبل ونظريات التلقي عن استيعاب النص الأدبي استيعابا جيدا ومثمرا، كما يرى **موريس كوتوريي(Maurice Couturier)** [551]. فكل منهج يحمل في بذرته نواقص فنائه. لهذا، ينبغي أن نلم بجميع مكونات النص الأدبي الأساسية، و نستفيد من جميع النظريات الأدبية والنقدية القديمة والحديثة على السواء. فهذا بارت نفسه يرى أن المؤلف ماتزال سلطته قائمة، على الرغم من أنه أعلن موته، والنقد الجديد لم يعمل في أغلب الأحوال إلا على تدعيمها.[552]

والدليل على أهمية المؤلف في مقاربة النص الإبداعي تلك الضجة التي أحدثها الطلبة في فرنسا سنة 1968م بدعوتهم إلى سقوط البنيوية، لكونها تقتل الإنسان، وتقصي التاريخ لحساب النص والنسق والنظام، ناهيك عن الأوهام التي وقعت فيها البنيوية لما حصرت عملها في التقعيد والوصف الموضوعي المجرد للبنية الداخلية للنص، وما يتشابك فيها من علاقات. فقد اعتبرت البنيوية النص- كما قلنا سالفا- نظاما مغلقا لاعلاقة له بالكاتب المبدع ولا بالتطور التاريخي. وقد فتح عليها هذا التصور باب النقد على مصراعيه من قبل الوجودي **سارتر**، والتاريخي روجيه جارودي الذي كان يرى أن البنية من حيث هي مسلمة أولوية يجب أن تكون نقطة بداية لانقطة انتهاء. ومن ثم، فإن قولها بموت الإنسان هو ضد

---

[551] -Maurice couturier : **la figure de l'auteur**, paris, Seuil, 1995 .

[552]- رولان بارت: نفسه،ص:82.

النزعة الإنسانية. فهناك من النقاد البنيويين أنفسهم من كان له الرأي نفسه، مثل: **جوليا كريستيفا**، و**تودوروف**، **ورولان بارت**، **وجيرار جنيت**، **وفيليب سولرز**، **وجاك لاكان**، **وجاك دريدا** ، و**فوكو** الذي أكد أنه من" العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع. لذلك، دعا إلى وجوب التفريق بين الذات الفردية للمؤلف وهي التي عد نكرانها من العبث، والذات المعرفية، وهي التي يشترك فيها المؤلف مع ذوات أخرى".[553]

هذا، وتحمل عتبة (**اسم المؤلف**) دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. ومن ثم، يزكي حضور اسم الكاتب أو الشاعر أو الروائي العمل، ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج. وعبره، يتعرف القارئ إلى المؤلف(بفتح اللام)، ويكون أفق انتظاره الخاص، كلما أصدر ذلك المبدع كتابا آخر. وهكذا، فوجود المؤلف على غلاف الكتاب يعني حضوره، والتعريف بالعمل وتوقيعه، تجنبا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية أو علمية. وينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب إلا كتابا واحدا، وهذا لايثير فضول القراء، ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار، والمؤلف الذي كتب مؤلفات عدة، وأثبت وجوده بأعماله السابقة. فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار، ويترقبون إصداراته الجديدة ؛ لأنهم كونوا حوله تصورا أسلوبيا وأجناسيا ودلاليا. وفي هذا السياق، يقول **فيليب لوجون(PH. Lejeune)**:" ربما لايصبح المرء مؤلفا إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الاسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف "العامل المشترك" الذي يجمع على الأقل نصين مختلفين. ومن ثم، يعطي فكرة شخص لايمكن أن يرد على نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصا أخرى، فيتجاوزها جميعا."[554]

إن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي، سواء من قبل الناشر أو المبدع نفسه، أو سيرا على الخطة السائدة في طبع الكتب

---

[553]- محمد الهادي مطوي: نفسه، ص: 188.

[554] -PH.LEJEUNE : **Le pacte autobiographique**.Paris.Ed/du Seuil, 1975, p : 23 .

والمنشورات، إنما يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. ولايعدو أن يكون اسم أي مؤلف على الغلاف إلا ركاما من الحروف الميتة "فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص،فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق للقراءة. أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول".[555]

تلكم – إذاً- أهم المحطات الأساسية التي عرفتها صورة المؤلف التي يمكن اختزالها في ثنائية الحياة والموت، أو ثنائية الإقصاء والإثبات، أو ثنائية الاعتراف والإنكار. لكن يبقى المؤلف عنصرا ضروريا لايمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال خاصة حين نريد مقاربة النصوص فهما وتفسيرا وتأويلا، على الرغم من وجود ظاهرة التناص.

[555]- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1991م، ص:59-60.

الخاتمـــــة

وهكذا، نخلص إلى أن فترة (مابعد الحداثة) تمتد من سنوات السبعين ، وتنتهي في سنوات التسعين من القرن العشرين، وقد تميزت هذه الفترة بتقويض كثير من مسلمات الحداثة البنيوية القائمة على التجديد والتجريب ، وتجاوز مرتكزاتها الفكرية والفنية والجمالية والوظيفية. ومن أهم النظريات والمناهج النقدية التي ظهرت في مرحلة (ما بعد الحداثة)، نذكر: النقد التفكيكي، والنقد الثقافي، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، وسيميوطيقا التأويل، والمقاربة الإثنوسينولوجية في مجال المسرح. ومن المعلوم أن ثمة نظريات ومناهج أخرى قد ظهرت في هذه المرحلة، كالمقاربة التناصية، وجمالية القراءة، والنقد النسوي، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة، والنقد الجنوسي ...و قد أشرنا إليها بتفصيل مسهب في كتابنا هذا.

وإذا كانت السيميوطيقا التأويلية تهدف إلى تجاوز مرحلتي: ماقبل الفهم والفهم إلى مرحلة التأويل، بالتركيز على الإحالة والسياق والذات، فإن التفكيكية قد استهدفت تقويض النص أو الخطاب تشريحا ومدلولا، وتشتيته تفكيكا وتأجيلا برصد المختلف والمتناقض والمتضاد.أما النقد الثقافي الذي ينتمي إلى عالم الدراسات الثقافية، فإنه كان يتعامل مع النصوص والخطابات التي تتضمن في طياتها أنساقا ثقافية مضمرة ، بغية تأويلها سياسيا واجتماعيا وثقافيا وتاريخيا وحضاريا. أما المقاربة الإثنوسينولوجية في مجال المسرح، فتعمد إلى دراسة الظواهر الفرجوية ذات الطابع الدرامي، قصد التحكم فيها دلاليا وسينوغرافيا وشكلانيا وميزانسينيا وأنتروبولوجيا. كما أن المقاربة المتعددة التخصصات ما هي إلا منهجية نقدية منفتحة تتسع لجميع المناهج النقدية، من أجل تفكيك الظواهر الأدبية والثقافية المعقدة والمتشابكة التي تحتاج إلى مجموعة من المناهج المعرفية لفهمها وتفسيرها وتأويلها.

ومن هنا، يتعامل هذا الكتاب مع مجموعة من القضايا والظواهر التي طرأت على الساحة الثقافية الغربية من جهة، واستجدت في

الساحة العربية الثقافية من جهة أخرى، وهي قضية التأويل، وقضية التفكيك، وقضية الفرجة، وقضية الثقافة، وقضية المعقد والمتشابك، وقضية التاريخ، وقضية البيئة، وقضية الجنوسة، وقضية العرق، وقضية الاستشراق، وقضية السياق، وقضية التداول... وهي قضايا جوهرية حاسمة واجهها نقد (مابعد الحداثة) بإلحاح لافت للانتباه.
وعلى الرغم من ذلك، نلاحظ أن جميع هذه النظريات والمناهج تلتقي في مجموعة من المميزات المشتركة، وتشترك أيضا في مجموعة من الخصائص الجامعة، ومنها: التركيز على النص أو الخطاب، سواء أكان صورة لغوية أم صورة بصرية أم صورة ثقافية عامة، والانفتاح على المناهج النقدية الأخرى باسم التلاقح والتثاقف والتنوع ، والارتكان إلى التعددية المعرفية والفكرية والثقافية والعلمية، والانطلاق من الخلفية الفلسفية أو العقدية باعتبارها خلفية إبستمولوجية ضرورية لعمليتي التنظير والتطبيق، والانتقال من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب ونقده...

ببليوغرافية المصادر والمراجع

☚ المصـــادر الإبداعية:

1- أحمد توفيق: **جارات أبي موسى**،منشورات دار القبة الزرقاء، الطبعة الثانية، سنة2000م.
2- أحمد المديني: **زمن بين الولادة والحلم**، دار النشر المغربية، طبعة 1976م.
3- بنسالم حميش: **مجنون الحكم**، دار رياض الريس، لندن، 1990م.
4- بنسالم حميش: **العلامة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1997م.
5- جمال الغيطاني: **الزيني بركات**،دار الشروق،الطبعة الرابعة ، 2009م.
6- محمد برادة: **لعبة النسيان**، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة2003م.

☚المصادر العامـــة:

7- ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.
8- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تونس، طبعة 1966م.

☚المراجـــع باللغة العربيـــة:

9- أحمد المتوكل: **اللسانيات الوظيفية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م.

10- أحمد يوسف: **الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 2005م.
11- أريكشيوني: **فعل القول من الذاتية فى اللغة**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.
12- أدونيس**: الثبات والتحول**،مطبعة دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة العاشرة، سنة 2001م.
13- إدوارد سعيد: **الاستشراق**، ترجمة: كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، البطعة السابعة، سنة 2005م.
14- أ.ف.تشيتشرين**: الأفكار والأسلوب دراسة فى الفن الروائى ولغته**، ترجمة: د.حياة شرارة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، طبعة 1978م.
15- أمبرطو إيكو: **الأثر المفتوح، ترجمة**: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الثانية سنة 2001م.
16- أنور المرتجي: **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،الطبعة الأولى، 1987م؛
17- أوستين وارين، ورونيه وليك: **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلشي، طبعة 1972م.
18- بسام قطوس**: استراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي**، دار الكندي، إربد، الأردن، 1998م.
19- بول ريكور**: الوجود والزمان والسرد**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.
20- بيير زيما**: النقد الاجتماعي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ترجمة: عايدة لطفي،القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1991م.
21- تيري إيجلتون: **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة: جابر عصفور، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 1986م.

22- تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.
23- توم بوتومور: **مدرسة فرانكفورت**، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا،دار الكتب الوطنية، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004م.
24- جاك ديريدا: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988م.
25- جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي**، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.
26- جميل حمداوي: **السيميولوجيا: بين النظرية والتطبيق**، الوراق للطبع والنشر، عمان الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.
27- جاك فونتنيي وكريماص: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، :ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.
28- جان دوفينو: **سوسيولوجية المسرح**، الجزء الأول، ترجمة:حافظ جمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1976م.
29- جون أوستين: **نظرية أفعال الكلام العام**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.
30- جرج جراد: **النقد البيئوي**، ترجمة: عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى سنة 2009م.
31- الحبيب الدائم ربي: **الكتابة والتناص فى الرواية العربية**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2004م.
32- حسن المنيعي: **أبحاث فى المسرح المغربي**، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 2001م.
33- حسن المنيعي: **المسرح المغربى من التأسيس إلى صناعة الفرجة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس، 1994م.

34- حسن المنيعي: **ويبقى الإبداع**، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة الأولى 2008م.
35- حسن المنيعي: **نفحات عن الأدب والفن**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1981م.
36- حسن المنيعي: **المسرح... مرة أخرى**، سلسلة شراع، العدد:49، فبراير 1999م.
37- حسن بحراوي: **المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية**، المركز الثقافي العرب، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.
38- حسن يوسفي: **المسرح والأنتروبولوجيا**، دار الثقافة ، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.
39- حسين الواد: **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1985م.
40- حافظ إسماعيل علوي: **اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى سنة 2009م.
41- حافظ الجديدي: **في الفنون المشهدية**، تبر الزمان، تونس، الطبعة الأولى سنة 2007م.
42- حفناوي بعلي **:** **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م.
43- حميد لحمداني: **أسلوبية الرواية**، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.
44- حميد لحمداني: **القراءة وتوليد الدلالة**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء،الطبعة الأولى سنة 2003م.
45- حميد لحميداني**: سحر الموضوع**، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1990م.
46- حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1991م.
47- خالد أمين: **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مطبعة ألطوبرس، طنجة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م.

48- خليفه أحمد محمد: **ألعاب الصبية في السودان**، مركز دراسة الفلكلور، مصلحة الثقافة، الخرطوم، طبعة 1973م.
49- ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010م.
50- رحمن غركان: **المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء**، من مطبوعات مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م
51- رشيد الإدريسي: **سيمياء التأويل**، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.
52- رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.
53- رولان بارت: **درس السيميولوجيا**،، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة 1985م.
54- رولان بارت وآخرون: **نظريات القراءة**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللادقية، سورية، الطبعة الأولى سنة 2003م.
55- رمضان عبد التواب: **مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، الطبعة الثانية 2002م.
56- زهور كرام: **السرد النسائي العربي**، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2004م.
57- سعد البازعي: **استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)**،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م.
58- سعد البازعي: **الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.
59- سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ، سنة 2000م.
60- سعيد بنكراد:**السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.
61-السعيد بوطاجين: **الاشتغال العاملي،دراسة سيميائية**، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.

62- سعيد علوش: **النقد الموضوعاتي**، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989م.
63- سعيد يقطين: **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985م.
64- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة 1985م.
65- سامي سويدان: **أبحاث النص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، الطبعة الأولى سنة 1986م.
66- سيزا قاسم: **بناء الرواية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.
67- سيزا قاسم: **روايات عربية، وروايات مقارنة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1997م.
68- السيد يس: **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1970م.
69- شعيب حليفي: **مرايا التأويل**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2009م.
70- الشكلانيون الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى 1982م.
71- صلاح قنصوة: **تمارين في النقد الثقافي**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م.
72- طائع الحداوي: **سيميائيات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.
73- عابد الجابري: **بنية العقل العربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.
74- عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2003م.

75- عبد الحميد عقار: **الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب**، شركة النشر والتوزيع،المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000م.
76- عبد الفتاح كليطو: **الحكاية والتأويل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.
77- عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة،بيروت ، لبنان، الطبعة الثانية 1983م .
78- عبد الفتاح كيليطو: **الكتابة والتناسخ**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م.
79- عبد السلام بنعبد العالي : **أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا** ، دار توبقال ،الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1991م.
80- عبد السلام بنعبد العالي: **الفلسفة أداة للحوار**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م.
81- عبد السلام بنعبد العالي: **التراث والهوية**، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،الطبعة الأولى سنة 1987م.
82- عبد السلام حيمر : **في سوسيولوجيا الخطاب. من سوسيولوجيا التمثلات الى سوسيولوجيا الفعل**، الشبكة العربية للأبحاث و النشر- بيروت، الطبعة الأولى .
83- عبد الرحمن بن محمد الوهابي: **الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، الطبعة الثانية 2010م.
84- عبد العزيز حمودة : **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**، سلسلة عالم المعرفة، العدد:232، السنة 1998م.
85- عبد العزيز حمودة، **الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص**، سلسة عالم المعرفة 298، الكويت، 2003م.
86- عبد الكبير الخطيبي، **النقد المزدوج**، دار العودة، بيروت،لبنان، طبعة 1980م.

87- عبد الكبير الخطيبي: **في الكتابة والتجربة**، ترجمة: محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، طبعة 1980م.
88- عبد الكبير الخطيبي: **الاسم العربي الجريح**، دار العودة، بيروت،لبنان، الطبعة الأولى 1980م.
89- عبد الملك مرتاض: **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاى) لمحمد العيد**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 1992 م.
90- عبد الله حامدي: **الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة**، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى سنة 2003م.
91- عبد الله إبراهيم: **التفكيك: الأصول والمقولات**، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.
92- عبد الله إبراهيم ، وسعيد الغانمي، وعواد علي: **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.
93- عبد الله حمودي: **الضحية وأقنعتها، بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب**، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م؛
94- عبد الله الغذامي: **الخطيئة و التكفير: من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق**، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، الطبعة السادسة، 2006م.
95- عبد الله الغذامي: **تأنيث القصيدة والقارىء المختلف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.
96-عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى سنة 2000م.
97- عبد الله محمد الغذامي ودعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.

98- عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب**، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1983م.
99- عبد اللطيف محفوظ: **آليات إنتاج النص الروائي**، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة 2006م.
100- عبد المجيد العابد: **مباحث في السيميائيات**، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م.
101- عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2002م.
102- عبد الهادي بن ظافر الهشري: **إستراتيجية الخطاب**،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، سنة 2004م.
103- عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.
104- عثمان جمال الدين: **الفلكلور في المسرح السوداني**، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم، الخرطوم، طبعة 2005م.
105- عادل حربي: **محاور درامية في الثقافة السودانية**، مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى سنة 2005م.
106- العربي بن جلون: **جدال وسجال**، مطبعة المعارف بالرباط ، الطبعة الأولى سنة 1986م.
107- علي أومليل: **في شرعية الاختلاف**،المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب،الطبعة الأولى سنة 1991م.
108- علي حرب: **نقد النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، طبعة ثانية 1995م.
109- علي حرب : **هكذا أقرأ ما بعد التفكيك** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.
110-علي شلق: **القبلة في الشعر العربي** القديم والحديث، دار الآفاق، بيروت، لبنان، طبعة 1982م.

111- علي شلق: **المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1982م.
112- علي شلق: **ابن الرومي في الصورة والوجود**، الطبعة الأولى سنة 1982م، بدون تحديد لمكان النشر.
113- علي شلق: **أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة**، الطبعة الأولى سنة 1981م بدون تحديد لمكان النشر.
114-علي الضوء: **الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا**، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، السودان، طبعة 1983م.
115- فؤاد أبو منصور: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا**، دار الجيل، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى، 1985م.
116- فتحي التريكي: **قراءات في فلسفة التنوع**، دار التنوير للنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1988م.
117- فاطمة أزرويل وآخرون: **ملامح نسائية**، سلسلة مقاربات، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.
118- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1990م.
119- فرانسواز أرمينكو: **المقاربة التداولية**، ترجمة: د.سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1987م.
120- فان ديك: **النص والسياق**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدرالبيضاء، الطبعة الأولى سنة 1999م.
121- فينيست ليتش، **النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،الطبعة الأولى سنة 2000 م.
122- مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**.ترجمة: د. رضوان ظاظا،الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ،الطبعة: الأولى، ذو الحجة 1417هـ- مايو/آيار 1997م.

123- محسن جاسم الموسوي: **النظرية والنقد الثقافي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.
124- محمد أحمد : **دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.
125- محمد أركون: **الفكر الإسلامي: قراءة علمية**، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.
126- محمد إقبال عروي : **جمالية الأدب الإسلامي** ، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1986م.
127- محمد برادة: **أسئلة الرواية وأسئلة النقد**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م.
128- محمد التهامي الحراق: **موسيقى المواجيذ**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.
129- محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.
130- محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م.
131- محمد خطابي: **لسانيات النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991م.
132- محمد الحناش: **البنيوية في اللسانيات**، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1980م.
133- محمد السرغيني**: محاضرات في السيميولوجيا**،دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،1987م.
134- محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**،دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.
135- محمد مفتاح: **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

136- محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعرى(إستراتيجية التناص)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1985م.
137- د.محمد مفتاح: **مجهول البيان**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.
138- محمد مفتاح: **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.
139- محمد مريني: **سيكولوجية القراءة**، دار النشر جسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م،
140- محمد المعادي: **حدود القراءة وحدود التأويل**، منشورات مرايا،طنجة، الطبعة الأولى سنة 2005م.
141- محمد منيب البوريمي**: الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، رقم 52، سلسلة بحوث ودراسات، رقم:.15
142- محمد زروقي: **الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراني**، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى 2002م.
143- محمد نورالدين أفاية: **الهوية والاختلاف**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.
144- محمود الماجري: **مسرح العرائس في تونس**، دار سحر للنشر، تونس، الطبعة الأولى سنة 2008م.
145- مصطفى ناصف:**نظرية التأويل**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2000م.
146- موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبى / فى النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.
147- ميخائيل باختين: **شعرية دويستفسكي**، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.
148- ميخائيل باختين: **الماركسية وفلسفة اللغة**، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

149- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 1987م.
150- نجيب العوفي: **ظواهر نصية**، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1992م.
151- نصر أبو زيد: **إشكالية القراءة وآليات التأويل**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، السنة 1995م.
152- نصر أبو زيد: **الخطاب والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.
153- نصر أبو زيد: **فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي**، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية 1993م.
154- نعيمة هدي المدغري: **النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب**، منشورات فكر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.
155- نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009م.
156- هشام الدركاوي: **التفكيكية: التأسيس والمراس**، دار الحوار، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2011م.

☚المراجـــع الأجنبـــية:

157- A.J.Greimas: **Maupassant ,la sémiotique du texte: exercices pratiques**,éditions du Seuil,Paris 1976.
251-A.J.Greimas :(De la modalisation de l'être), **Actes sémiotiques**, Bulletin9, p : 9-10.Repris dans Du Sens2, Paris, 1983.
152-Almuth Grésillon:(La critique génétique, aujourd'hui et demain), **21 novembre 2006, http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174.**

153- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin: **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures,** Routledge, London and New York, 1989.

154-Arthur Asa Berger: **Cultural Criticism: a primer of key concepts**, Sage publications, 1995.

155-Auteurs collectifs : **La scène et la terre: Questions d'ethnosociologie,** Internationale de l'Imaginaire, numero3, Babel, 1999 .

156- B.Uspenski: **Poetics of composition,** traduction.CL.Kahn, Poétique9, 1972.

157-Bally:(Les notions grammaticales d'absolu et de relief), In: **essais sur le langage**, Minuit, Paris, 1969.

158-Benveniste, E: **Problèmes de linguistique générale2**, ED, Gallimard, Paris, 1974.

159- Benveniste: **Problèmes de linguistique générale** 1, ED, Gallimard, Paris, 1966

160- Bhabha, Homi K.: **Locations of Culture: Discussing Post-Colonial Culture.** London: Routledge, 1996.

161-Bhabha, Homi K: **Nation and Narration**. New York: Routledge, 1990.

162-Bhabha, Homi K: **Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse** ,October 28, 1984.

163-Bhabha, Homi K**: The Postcolonial Critics** Homi Bhabha Interviewed by David Bennett and Terry Collits, Arena 96 (1991).

164-C.K.Orecchioni: **L'ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980.

165-C. Levi-Strauss: **Antropologie structrale**, Plon, Paris, 1958**.**

166-Charles Michel:**Rhétorique de la lecture**, Paris, Seuil, 1977.

167-Christopher Norris**:Deconstruction: Theory and Practice,** Routledge, London-*NewYork*, 2édition 1991.

168-Deepika Bahri: **Introduction to Postcolonial Studies**, Fall 1996**.**

169-Foucault (M) **: l'ordre du discours**. Gallimard, Paris 1972**.**

170-F.Rastier **: L'analyse thématique des données textuelles** — L'exemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

171-Fillmore :(Deictic categories in the semantics of come), **Foundations of language** 2, 1966**.**

172- François- Xavier Amherdt: L'Herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son Importance por l'éxègese Biblique, les éditions de Cerf, 2004.

173-Franz Fanon: **Les Damnés de la Terre de la terre**, première édition: 1961.

174-Gérard Genette: **Seuils**. Edition:Seuils, Paris, 1987.

175-Groupe D'entreverne: **Analyse sémiotique des textes**, ed : Toubkal.Casablanca.1éd, 1987.
176- Groupe de chercheurs : **les chemins actuels de la critique,** 10/18, 1973.
177- Guy Bouchard: « Sémiologie, sémantique et herméneutique selon Paul Ricoeur »,**Laval théologique et philosophique**, vol. 36, n° 3, 1980.
178-Jake Derrida**: De la grammatologie**, Paris, Minuit, 1967.
179- Jake Derrida**: L'écriture et la différence,** Paris, Seuil, 1967.
180- Jake Derrida**:La** dissèmination,Paris,Seuil,1972.
288- Jake Derrida **Marges de la philosophie**, Paris, Minuit, 1972.
181-Jake Derrida**: Memoires for Paul de Man**, New York, Columbia .Univ.Press, 1986.
182-J.LEENHARDT et P.JOZA: **LIRE LA LECTURE**, Lasycomore, Paris, 1982.
183- Jean-Paul Resweber**: la méthode interdisciplinaire**, PUF, Paris, France, 1981.
184-Janet Wolff**: On the road again: Metaphors of travel in cultural criticism, cultural studies, volume7, Issue 2, 1993.**
185-J.M. PRADIER : « L'acteur : aspects de l'apprentissage », Préface de Jean Duvignaud, in : ***Actes du colloque Le théâtre, le corps et les sciences de la vie, Internationale de l'Imaginaire***, N°6/7,1979.

186-Jean-Marie Pradier : **La scène et la fabrique des corps.**Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, 5e siècle avant J.-C.-18e siècle, Presses universitaires de Bordeaux, Janvier2000.
187-Jean Bellemin-Noël: **Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz**, (Paris: Larousse, 1972).
188-J.L.Austin:**Quand dire, c'est faire**,Editions du seuil,Paris, 1970.
189-J.P. Richard **: L'univers imaginaire de Malarmé**, ed. Seuil 1961.
190-Jean Yves Tadié **: la critique Littéraire au XX Siècle**. BL Foud. 1978.
191-John R.Searle: **les actes de langage**, Collection, savoir Herman, Paris, 1972.
192-Julia kristeva: **Séméiotiké,pour une sémanalyse**,Seuil,Paris,1969.
193-Jurgen Pieters: " Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt", Amsterdam University Press, 2002.
194-Halliday, M.A.K and R.Hassan: **Cohesion in English**.Longman.London.1976**.**
195- H.Grice. (Logic and conversation), In Steven David (Ed), **Pragmatics: A** reader, New York, Oxford University press, 1991.
196-Karl Kroeber: **Ecological Literary Criticism, Romantic Imagining and the Biology of Mind**, 185 pages, paperback, Columbia University Press, 1994.

197-M.Bakhtine:**Esthétique et théorie du roman**, Gallimard, Paris, ED.1978.
198- Marcel Mauss **: « Les techniques du corps », journal de Psychologie, n°3-4, 1936.**
199-Marc de Biasi, "Paranoïa-Genèse. Remarques sur l'identité des recherches en génétique textuelle", eds. Eds. Almuth Grésillon and M. Werner, Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits (Paris: Minard, 1985).
200-NEEFS (Jacques), "Critique génétique et histoire littéraire", in L'histoire littéraire aujourd'hui, Paris, A. COLIN, 1990.
201-Maurice couturier : **la figure de l'auteur**, paris, Seuil, 1995.
202-O.Ducrot:(Analyse pragmatique),Communication 32,1981.
203-Parret (H): **les passions:essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986;Patrice
204-Pavis : **L'Analyse des spectacles**, Paris.Nathan.1996.
205-Patrice Pavis : La mise en scène contemporaine, Armand Colin, 2008.
206- Paul Ricoer: **La métaphore vive**.Seuil,Paris, 1975.
207-PH.LEJEUNE : **Le pacte autobiographique**.Paris.Ed/du Seuil, 1975.
208-Paul Valéry : **OEUVRES**.ed.Pléade.Paris.
209-R.Jakobson: **Essais de linguistique générale**, Minuit, Paris, 1963.

210-Rachid Saadi:(Approche interdisciplinaire d'un texte poétique mystiqie," Tuez-moi mes féaux" de M.Hallâj), **Approches du Texte poétique**, publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines, Oujda, Maroc, 10-2010, édition, 2010.
211-R. Barthes : **Essais critiques**. Seuil 1964.
212-Royer Fayalle : **La critique Littéraire**. A. Colin 1964.
213-R.Scholes and R.Kellog: **The nature of narrative**, Oxford University Press, 1966.
214-Said, Edward .**Representations of The Intellectual**, Vintage Books, New York, 1996.
215- Spivak ,Gayatri Chakravorty .**A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**, Cambridge, MA: Harvard UP, 1999.
216- Theory, Practice and the Intellectual: A Conversation with Abdul R. Jan Mohamed, by S.X. Goudie, Juvert: **A Journal of postcolonial Studies**, published by The College of Humanities and social sciences, North Carolina State University, Volume 1, Issue 2, 1997.
217-T.Todorov: **Introduction à la littérature fantastique**.Seuil, Paris, 1974.
218-Tzvetan Todorov : **Mikhail Bakhtine :Le Principe dialogique**.Seuil.1981.
219- Eugenio Barba : **L'Archipel du Théâtre**, Contrastes Bonffonnheries, Imprimé à Carcassonne 1982.

220- Vincent B. Leitch: **Cultural criticism, literary theory, post structuralism**, Columbia University Press.1992 .
221-W. James : **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968.
222-Weinrich Hharold: **Le temps**, Seuil, Paris, 1973.
223- Wunderlish, Dieter: (Pragmatique, situation d'énonciation et deixis), **Langages**, 26, juin1972**.**

☚المقـــالات العربيـــة:

224- آي . اتش. آبرامز: (المادية الثقافية)، ترجمة: صفوان الشويطر، **موقع الجمهورية**،موقع رقمي، العراق، الأربعاء24 مارس 2010م.
225- ترنس هوكس: (مدخل إلى السيمياء) ، **مجلة بيت الحكمة**،المغرب، العدد5، السنة الثانية، سنة 1987م.
226- جوزيف شريم: (الاتجاهات النقدية والنفسانية)، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، العدد:18-19 ، بيروت، لبنان، سنة 1984م.
227- الخالد كورنيليا:(الكفاح النسوي حتى الآن. لمحة عن النظريتين النسوية الأنجلوأمريكية والنسوية الفرنسية). **مجلة الطريق**، بيروت، لبنان، العدد:2، السنة 1996م.
228- خيري دومة: (عَـدْوَى الرَّحِـــــــيل موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية "مـا بعــد الاستعمار")،
http://www.ibn-rushd.org/forum/Adwa-al-Raheel.htm
229- روبرت ماجليولا:(التناول الظاهري للأدب: نظريته ، مناهجه)، ترجمة: عبد الفتاح الديدي، **مجلة فصول المصرية**، العدد:.3

230- رشيد بنحدو: (قراءة في القراءة)، **مجلة وليلي**، المغرب، العدد رقم .4
231- رضوان الرقبي: (الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد2، المجلد 40، أكتوبر- ديسمبر 2011م.
232- سمير حجازي: (التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة)، **مجلة فصول**، مصر، عدد أغسطس سنة 1982م.
233- عبد الباسط الكراري: (موت المؤلف والنص من منظور التكوينية النصية)، **الملحق الثقافي**، جريدة الاتحاد الاشتراكي،المغرب، العدد:.817
234- عبد السلام بنعبد العالي: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، **التراث والهوية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1987م.
235- عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعي)، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، بيروت ، لبنان، العددان: 44-.45
236- المسكيني الصغير:(مدخل إلى تعريف الثقافة الشعبية ودورها الوظيفي)، **مسرحية حكاية بوجمعة الفروج**، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.
237- مطاع صفدي: (في الذات الحي بعد كل تفكيك)، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العددان:152-153، السنة 2010م.
238- مهند علي: **(نحو مقاربة إثنوسينولوجيا للحلقة)، المعهد العربي للبحوث والدراسات الإستراتيجية، موقع رقمي، http://www.airssforum.com/f124/t33731.html**
239- هشام صالح: (بين مفهوم الأرثوذكسية والعقلية الدوغمائية)، **الفكر الإسلامي: قراءة علمية**،ترجمة: هشام صالح، محمد أركون، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.

الفهرس:

الإهـــــداء.....
شكروتقدير.....
المقدمة الأولى.....
المقدمة الثانية للدكتور أحمد الكبداني.....
المدخل:
الحداثة البنيوية .....
الفصل الأول:
مدخل إلى "مابعد الحداثة".....
الفصل الثاني:
التفكيكية.....
الفصل الثالث:
سيميوطيقا التأويل عند بول ريكور.....
الفصل الرابع:
النقد الثقافي بين المطرقة والسندان.....
الفصل الخامس:
المقاربة المتعددة الاختصاصات.....
الفصل السادس:
المقاربة الإثنوسينولوجية.....
الفصل السابع:
النقد النسائي أو النسوي.....
الفصل الثامن:
النظرية النقدية.....
الفصل التاسع:
النقد الحواري.....
الفصل العاشر:

نظرية" مابعد الاستعمار".....
الفصل الحادي عشر:
التاريخانية الجديدة.....
الفصل الثاني عشر:
المقاربة التناصية.....
الفصل الثالث عشر:
الجمالية الجديدة.....
الفصل الرابع عشر:
المادية الثقافية.....
الفصل الخامس عشر:
جمالية التلقي.....
الفصل السادس عشر:
النظريات الجنسية.....
الفصل السابع عشر:
النظرية العرقية.....
الفصل الثامن عشر:
النقد البيئي.....
الفصل التاسع عشر:
النقد التكويني.....
الفصل العشرون:
المقاربة الموضوعاتية.....
الفصل الواحد والعشرون:
المقاربة التداولية.....
الفصل الثاني والعشرون:
عودة المؤلف إلى النقد الأدبي.....
الخاتمة.....
ببليوغرافية المصادر والمراجع.....
الفهرس



- جميل حمداوي من مواليد مدينة الناظور المغرب.
- حاصل على دكتوراه الدولة سنة 2001م.
- أستاذ التعليم العالي .
-أديب ومبدع وناقد وباحث، يشتغل ضمن رؤية أكاديمية موسوعية.
- حصل على جائزة الابداع الصادرة عن مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام 2011م في النقد والدراسات الأدبية.
- حاصل على جائزة ناجي النعمان الأدبية سنة2014م.
- رئيس الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا.
- رئيس المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا.
- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.
- رئيس الهيئة العربية لنقاد الكتابة الشذرية ومبدعيها.
- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.
- رئيس مختبر المسرح الأمازيغي.
- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.
-عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو اتحاد كتاب العرب.
-عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.
-عضو اتحاد كتاب المغرب.
- من منظري فن القصة القصيرة جدا وفن الكتابة الشذرية على الصعيد العربي.

- خبير في البيداغوجيا والسيميولوجيا والثقافة الأمازيغية.
- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية و اللغة الكردية.
- شارك في مهرجانات عربية عدة في كل من: الجزائر، وتونس، ومصر، والأردن، ولبنان، والسعودية، والبحرين، والعراق، والإمارات العربية المتحدة، وسلطنة عمان...
- مستشار في مجموعة من الصحف والمجلات والجرائد والدوريات الوطنية والعربية.
- نشر العديد من المقالات الورقية المحكمة وغير المحكمة التي تربو على الألف. علاوة على عدد كبير من المقالات الرقمية، وأكثر من (114) كتاب في مجالات متنوعة. وبهذا، يكون أكثر إنتاجا في المغرب العربي من حيث الكتب والمقالات.
- ومن أهم كتبه: الشذرات بين النظرية والتطبيق، والقصة القصيرة جدا بين التنظير والتطبيق، والرواية التاريخية، تصورات تربوية جديدة، والإسلام بين الحداثة وما بعد الحداثة، ومجزءات التكوين، ومن سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر، والتربية الفنية، ومدخل إلى الأدب السعودي، والإحصاء التربوي، ونظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة، ومقومات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري، وأنواع الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية، وفي نظرية الرواية: مقاربات جديدة، وأنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا ، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب،والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد1799، الناظور62000، المغرب.
- الهاتف النقال:0672354338
- الهاتف المنزلي:0536333488
- الإيميل:Hamdaouidocteur@gmail.com
Jamilhamdaoui@yahoo.fr



الغلاف الخارجي:

إن كتاب (**نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة**) للدكتور جميل حمداوي كتاب قيم في مضمونه ومحتواه،ومنهجه المعتمد على التسلسل والتدرج المنهجي في عرض الأفكار،غني بالفوائد النظرية والتحليلية والتعليمية التي تساعدنا على تطوير أدواتنا وتصوراتنا النظرية في مقاربة النصوص والخطابات.وقد صيغ الكتاب بلغة مبسطة يسهل فهمها بالنسبة للقارئ العادي والمتخصص على حد سواء،وهو بذلك ينحو منحا تعليميا يقوم على إيصال الفكرة إلى القارئ بأسلوب ميسر وعبارات سهلة، متفاديا في ذلك ما أمكن الخوض في التفصيلات المعرفية الدقيقة،ويمكن أن تستفيد منه المكتبة النقدية العربية التي هي في حاجة ماسة إلى تجديد معارفها النقدية وأدواتها في المقاربة والتحليل والتفكيك.وسنرى بأن مثل هذا الكتاب هو في النهاية دعوة إلى الانخراط في الفكر النقدي الحداثي ومساءلته، مع الحرص على مراعاة خصوصية الهوية العربية الإسلامية. والله من وراء القصد وهو يهدي سواء السبيل.

الدكتور أحمد الكبداني