

شهدت الساحة الأدبية والنقدية، منذ أن نشرت محاضرات "دي سوسير" قفزة في مجال النقد، وتعاقبت على إثرها تيارات ومذاهب ومناهج احتشد بها المشهد الغربي في القرن العشرين تداخلت وتعارضت وتشابكت فيما بينها فعاشت حالة ضياع والذي اخترنا في العالم العربي النقل عنها والأخذ منها؛ وصل إلى حد الانبهار بكل ما هو غربي بصرف النظر عن اختلافه بل حتى تفاهته بالنسبة للغربيين أنفسهم، وقد تجاهل الكثير من المتقنين العرب الإشارات والمؤشرات الواضحة للعصر الجديد، حيث كانت كل الدلائل تشير في اتجاه واحد (ثقافة مهيمنة) بدلا من (ثقافة عالمية) وعدونا بها.

إن الحديث عن نفي سلطة النص لا يعني التقليل من شأن النص أو التقليل من أهميته، أو حتى نفي وجوده بالمفاهيم النقدية التقليدية باعتباره كيانا متكاملًا مستقلًا. حتى ولو كان الحديث مقصورا على نفي سلطة النص الذي حققته اتجاهات القراءة والتلقي وإستراتيجية التفكيك .

إن هذه الدراسة كانت أوسع فهي تمتد زمنيا من بدايات القرن العشرين حتى نهايته. نفي سلطة النص الذي هو جوهر دراستنا، ليس هو حرمان النص قدرته على تحقيق معنى، بل هو كل ما يعتبر إساءة لوظيفة الأدب؛ سواء كان ذلك حرمان النص الأدبي من قدرته على تحقيق دلالة أو معنى، كما فعلت اتجاهات التلقي وإستراتيجية التفكيك ما بعد الحداثي أو المبالغة غير المقبولة في دور الأدب ووظيفته، وهو ما تفعله بعض المعالجات الماركسية والمادية الثقافية، أو مجرد تجاهل معنى النص واعتباره أمرا مسلما به والتوقف عند آليات حدوث الدلالة بدلا من ماهيتها كما فعلت الشكلانية والبنوية.

لقد أصبحت النظرية النقدية العربية البديلة ضرورة بقاء في عصر تهدد فيه الثقافة المهيمنة بابتلاع الثقافات القومية.

والدعوة للعودة إلي النص ليست أكثر من خطوة في طريق طويل لتحديد معالم نظرية نقدية عربية بديلة نحلم بتطويرها.

والتي أصبحت تعد ضرورة بقاء ؛ حقيقة قد تختلف وتتصارع المسالك وهذا أمر طبيعي لكن المهم أن نعي ضرورة التهديدات القائمة بالفعل للثقافة العربية وعلى ضرورة تطوير هوية واقية .

وعليه فالإشكال الذي يتبادر للذهن هو :

- كيف كانت تأثيرات الحداثة في المحيط الثقافي العربي وإلى أي مدى كانت درجة تأثير المثقفين العرب بها؟

- هل قدمت البلاغة العربية في عصرها الذهبي نظرية أدبية ولغوية؟ وهل يمكن أن نصل ما انقطع؟ وذلك بتأسيس شرعية الماضي التراثي وليس الحاضر الحداثي وغير الحداثي.

- هل يمكن أن نقي الثقافة العربية من سقوط في هوة لا قرار لها، في ظل أزمة النقد الثقافي العربي؟ وما هو خيط النجاة الذي يجب ان نتشبث فيه.

ولكي أجيب عن هذه الإشكاليات حاولت تصميم خطة بحث قسمتها الى مقدمة وثلاث فصول وخاتمة. حيث تناولت في:

الفصل الأول: قراءة عبد العزيز حمودة للنقد المعاصر: الذي ناقش فيه تأثيرات الحداثة في المحيط الثقافي العربي وخص بالذكر مشروعين نقديين يمثلان في نظره النموذجيين الأكثر بروزا للحداثة، هما: البنيوية والتفكيك، متخذا موقف الرفض لتنتائجها ولخلفياتها الفلسفية، معرضا بفشل الحداثة في تحقيق الطموحات التي زعمت الوصول إليها ومن ثم كان السؤال الذي سيطر على الكتاب، هل نحن فعلا بحاجة إلى مثل هذه الحداثة المشوهة والمنقطعة الصلة بجذورها؟

أما الفصل الثاني: قراءة عبد العزيز حمودة للنقد العربي القديم: والذي جاء فيه أن التراث كان بالنسبة للكثير من الحداثيين العرب أمرا من شؤون الماضي، بهذا وضعنا تراثنا البلاغي أمام مرآة مقعرة صغرت من حجمه وقللت من شأن إنجازات العقل العربي. ويبحث عن بديل الذي يحقق ما فشلت فيه الحداثة ويخرج النقد العربي من المتاهة التي توغل فيها مع المناهج المستوردة؛ بديل عربي يقي الثقافة والهوية العربية ؛ هو البحث والرجوع إلى جذور البلاغة العربية في عصرها الذهبي ليست مجرد نبش تحت جذور الماضي ،بل هي دعوة لتطوير

نظرية لغوية وأدبية تقوم على (الهوية الواقية) وهذا باتصال بالآخر الثقافي والاستفادة من كل انجازات العقل العربي المتقدم مع التمسك بجذورنا الثقافية.

- أما الفصل الثالث: المشروع النقدي لعبد العزيز حمودة "الخروج من التيه":

فقد عالجنا فيه موقف المدارس والمذاهب النقدية من سلطة النص.

تقوم قدرة النص الأدبي على تحقيق معنى ما يتمتع بقدر من الإلزام ويقبل التثبيت ولو بصورة مؤقتة في مواجهة فوضى القراءات التفسيرية للنص الأدبي الذي انتهت عند أتباع نظرية التلقي والتفكيك، وإلى إلغاء النص بل التشكيك في وجوده أصلا.

وسلطة النص هي محاولة لتحديد معالم نظرية نقدية عربية بديلة؛ تعتبر العودة إلى النص الخيط الذي يشد إلى صخرة خارج التيه النقدي .

وخاتمة: حملناها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للموضوع هذا وقد اعتمدنا في بحثنا المنهج التاريخي والوصفي لأنهما الأنسب لهذه الدراسة من خلال رصد المناهج النقدية وتطورها، بالإضافة إلى المنهج التحليلي؛ لتحليل واستقراء هذه المناهج وذلك بالاستدلال بنماذج من النقاد الغربيين والبلاغيين العرب القدماء من خلال كتاباتهم النقدية. وكما أن لكل باحث أسباب اختيار موضوع ما دون الآخر. فإن أسباب اختيارنا هذا الموضوع ترجع إلى نقاط هي.

- الواقع النقدي الذي يعيشه متقفو العالم العربي، وموقفهم من منجزات العالم الغربي المتقدم.

- محاولة البحث عن بديل عربي متصل بجذورنا، ومعرفة إذا كان بإمكان المثقف العربي القديم ان يطور نظرية عربية لو لم تحدث القطيعة.

أما بالنسبة لأهداف الموضوع، فللبحث أهداف يسعى الباحث لتحقيقها بالرغم من الزاد البسيط والوقت المحدود، فهي تحتاج إلى باحثين متخصصين يعملون بجد وإخلاص للوصول إلى آفاق ينيرون بها الطريق لمن بعدهم حتى وإن اختلفت وتعددت آراءهم وتكمن أهداف بحثنا في:

- معرفة واقع النقد العربي في ظل المثاقفة بمنجزات الغرب.

- التعرف على القيمة المعرفية لتراثنا البلاغي العربي ومحاولة تطويره بدلا من النظر إليه واجتراره وهذا من خلال إعادة دراسته من أجل تأسيس شرعية التجديد والإبداع النقدي ورأب الصدع ووضع حد لثقافة الشرخ.

- محاولة تنبيه المثقف العربي لخطورة التبعية في ظل الظروف الراهنة والبحث عن طوق النجاة بإيجاد حل بديل يستطيع إخراج هذا المثقف من حالة الفصام الفكري الذي يعيشها والحفاظ على هويته العربية؛ وذلك شريطة أن يكون الحل من ثقافتنا العربية وواقع وضعنا الحضاري بإرجاع سلطة النص في سياق القراءة النقدية المقترحة؛ بدلا من بقاءه معلقا في الفراغ.

وطبيعي أننا حين سلطنا طريقنا في معالجة هذا الموضوع كنا متيقنين أن هذه الدراسة لم ولن تكون سهلة يسيرة بل هي محفوفة بالكثير من الصعاب والمتاعب نلخصها فيما يلي:

- شمولية الموضوع ، نتيجة تنوعه وزخمه ومساره الطويل الذي يحتاج إلى وقت حتى يستوفي الموضوع حقه.

- قلة الدراسات في بعض الجوانب وغياب المادة العلمية التي تطرقت لمثل هذا الموضوع نتيجة زخم الموضوع وتنوعه وتطوره السريع في ظل المدارس ما بعد بعد الحداثية. وقد اعتمدنا في بحثنا على مصادر ومراجع أهمها:

- عبد العزيز حمودة :الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص) .
- عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك).
- عبد العزيز حمودة :المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية).

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نشكر أستاذنا الفاضل الذي منحنا فرصة البحث والعمل أملين في ذلك أن نفيد ونستفيد، فإن أصبنا فمن الله إن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

الملخص:

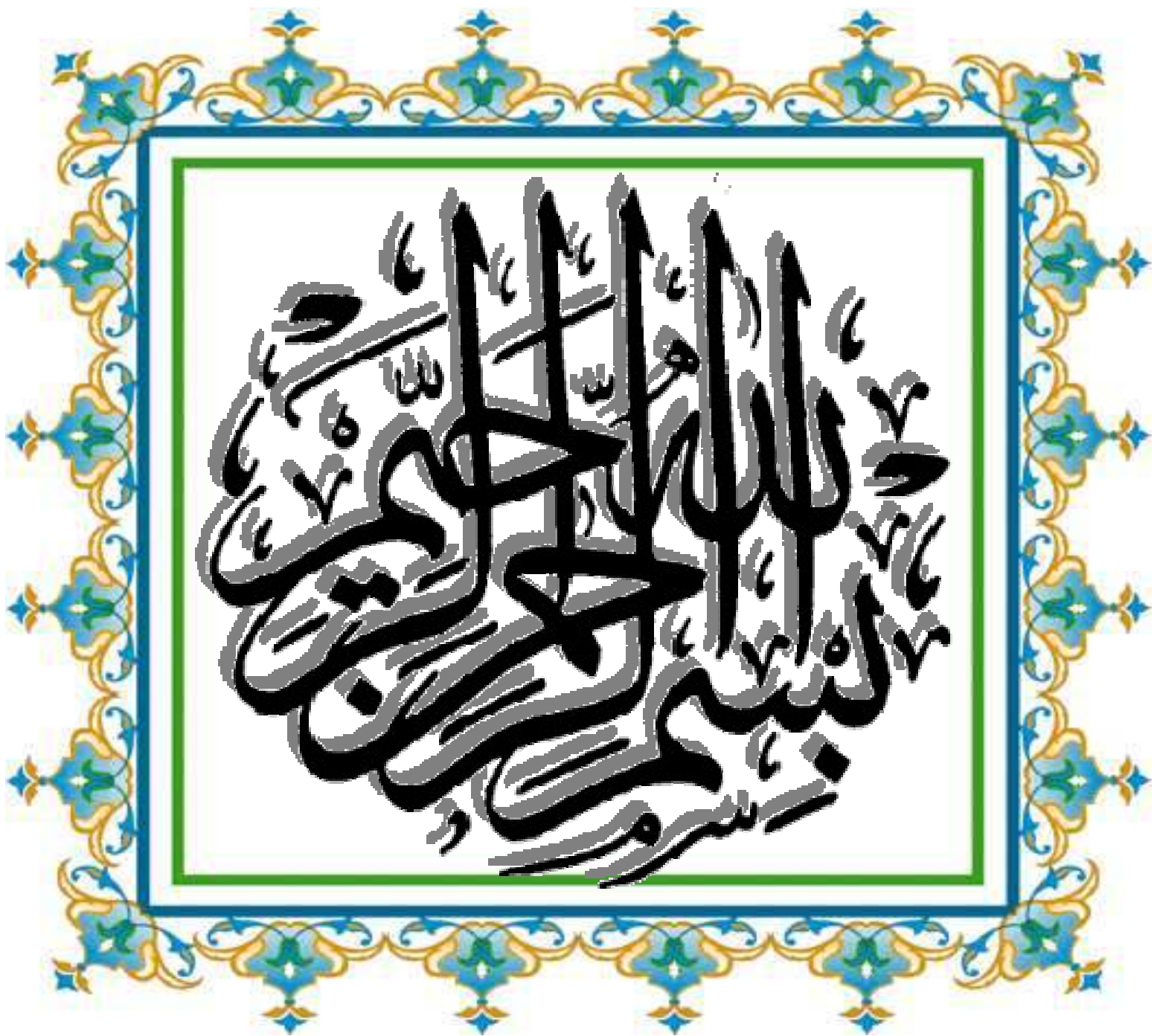
في ساحة احتشدت بالمدارس النقدية؛ تنوعت واختلقت وتعددت وجهات نظرها في دراستها لثلاثية التوصيل : المبدع- نص - متلقي .

ووسط انبهار مثقفينا في العالم العربي بكل ما ينتجه العقل الغربي ، أصبح الحديث عن تحديد معالم نظرية نقدية بديلة لا تتأتى إلا بالعودة إلي النص وتأكيد سلطته ، على أساس أن هذا الأخير هو القادر على إخراج مثقفينا من حالة الفصام الفكري والتبعية التي يعيشونها؛ بتحديث العقل العربي وتحقيق استنارته بالعودة إلى البلاغة العربية في عصرها الذهبي وإعادة قراءتها بطريقة جديدة ، وهذا راجع لما تملكه من خيوط يمكن من خلالها اليوم نسج نظرية لغوية وأدبية متكاملتين .

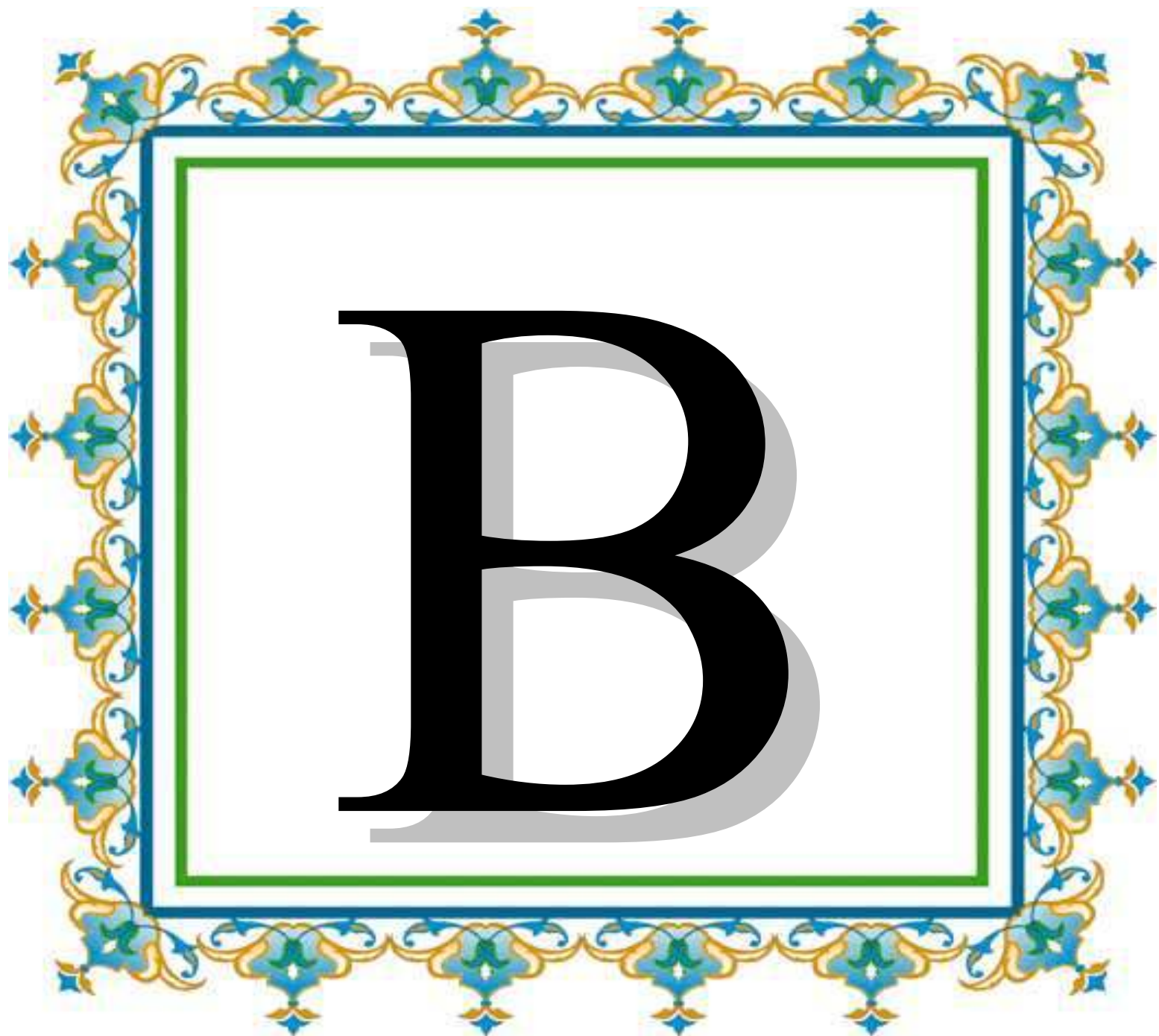
وسلطة النص هي النقطة التي غيبتها جميع المدارس النقدية الحديثة في القرن العشرين؛ بل وصلت إلى حد إلغاء وجود النص ذاته.

وهي محاولة تهدف إلى تحصين الأمة العربية في مواجهات تحديات العصر-الثقافة المهيمنة - والعودة إلي النص هي بوابة الخروج من التيه.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ الْمَوَدَّعَةَ
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ الْمَوَدَّعَةَ
وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي
خَلَقَ الْمَوَدَّعَةَ



B



تمهيد:

أركان النظرية اللغوية الحديثة:

جاء "فردينان دي سوسير" (Ferdinand De saussure) علم اللغة العام وهو في الأصل عبارة عن محاضرات ألقاها على طلابه بجامعة جنيف والتي قاموا بعد وفاته بجمعها في كتاب تعتبر بمثابة الإنجاز الأول الذي تمثلت فيه انقلاية البحث اللغوي من مسارها التاريخي إلى اتجاهها الوصفي البنائي.

وينأى مؤلفه العالم اللغوي السويسري عن المنحى التطبيقي بمحاولة تأسيسية جديدة لعلم اللغة العام بعيدا عن طرائف البحث التقليدي، وهو بهذا يجهز القارئ بمفاتيح تجعله يتغلغل في قلب اللغة ليس هذا فقط، بل في جميع ميادين الدراسات الإنسانية وبفضل هذا الأخير "فردينان دي سوسير" الذي استطاع أن يؤسس مدرسة لغوية حديثة أصبحت تعد نموذجا رائدا للعلوم الإنسانية وقدرتها على أن تصبح علوما دقيقة تصارع العلوم الطبيعية والرياضية في خضوعها للمنهج العلمي المضبوط⁽¹⁾.

وقد بني "فردينان دي سوسير" نظريته على جملة من الثنائيات المتقابلة التي أضحت منهاجا يحتذي به من قبل اللسانيين الذين جاءوا من بعده منها: ثنائية اللغة والكلام، ثنائية المحور التوقيتي والزمني المتطور، ثنائية الدال والمدلول... الخ.

من خلال هذه الثنائيات التي تعرضت لمجموعة من عمليات التحوير والتطوير والنقض على يد تلاميذته ومن آمنوا بهذه النظرية أن يحولوا هذه الأخيرة إلى مجموعة من النظريات. بعد أن نظروا إلى آراء "دي سوسير" على أنها كتاب مقدس خرجت من تحت عبادته مجموعة من المناهج والمدارس بطريقة أو بأخرى: سواء أيدتها وأكملتها وطورتها وبنيت على أساسها مبادئ لنظرياتها ومدارسها وكانت حجر الزاوية فيها أو على عكس ذلك كانت مناقضة لها وحاولت إبطالها ونقضها بإثبات عدم فاعليتها وبهذا أيضا تكون نقطة بدء وانطلاق دون أن يكون في ذلك احتقار لها أو نسف لمبادئها أو حتى تجاهلها أو وضعها كثرات فقط.

(1) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 19.

من هنا ما هي أبرز أركان نظرية "فرديناد دي سوسير"؟ يقدم "كلر" في دراسة الموجزة لفكر "سوسير" تعريفاً مبدئياً ومركزاً للغة كما تعامل معها اللغوي "السوسيري":
(فاللغة نظام من العلامات، ولا تعد الأصوات إلا عندما تعبر عن الأفكار أو تنقلها، وإلا فهي مجرد أصوات ولكي تعبر عن الأفكار أو تنقلها، ينبغي لها أن تكون جزءاً من نظام من الأعراف يربط بين الأصوات والأفكار وبعبارة أخرى ينبغي لها أن تكون جزءاً من نظام من العلامات.

والعلامة هي اتحاد بين شكل يدل، يسميه "سوسير" الدال (Sigifiant)، وفكرة يدل عليها تسمى مدلول (Signifie) ومع أننا قد نتكلم عن الدال والمدلول كما لو كانا عنصرين منفصلين، فإنهما لا يوجدان إلا بوصفهما مكونين للعلامة اللغوية⁽¹⁾.

ففي معرض حديثه عن اللغة باعتبارها أساس النظرة التي أتى بها يقول: (اللغة تتميز عن الكلام، فهي موضوع يمكن أن يدرس منفصلاً، ولا نتحدث عن اللغات الميتة، ولكن نستطيع أن تتمثل منظومتها اللسانية) وهذه اللغة يتأسس وجودها على ركائز، تتمظهر في الوحدات الصوتية وما ينبثق عنها من معان لهذا يرى أن اللغة: منظومة (Système) من العلامات. (والعلامة اللسانية لا تربط شيئاً باسم، بل تصورا بصورة، وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي، الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدفع النفسي لذلك الصوت يكتسب قوة العرف الاجتماعي عندما يتفق عليه المستخدمون له.

وعلى هذا بدأت منذ عهد "دي سوسير" المبادرات الأولى لدراسة حياة العلامات والإشارات، وتحديد مجالات ذلك بشيء من التبصر المنهجي الدقيق فيرى من خلال ما سبق: أنه باستطاعتنا إذا تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النفس العام، نصطلح عليه: السيمولوجيا.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، (د، ط)، أغسطس

من خلال منظور يحدد ما بينها من علاقات، وفي هذا التوجه تتمثل الإستراتيجية العامة للفكر الحدائثي إجمالاً حيث يتجه التفكير إلى دراسة العلاقات بين الأشياء وليس إلى دراسة الأشياء ذاتها، على أساس أن حقائق الأشياء إنما تتحدد في ضوء هذه العلاقات وعلى أساس منها⁽¹⁾.

فالقول إن اللغة نظام من العلامات يكتسب قوة العرف الجمالي هذا يؤدي إلى التركيز على شبكة العلاقات الداخلية للنص اللغوي باعتبارها تركيزاً على كيفية حدوث الدلالة ولهذا يقدم "دي سوسير" نوعين من العلاقات الداخلية التي تنظم هذه العلاقات بغية تحقيق الدلالة.

الاقترانية والتركيبية: تتكون اللغة من نمطين من العلاقات علاقات جدوليه (اقترانية) وعلاقات ترتيب (تركيبية) وتختص العلاقات الاقترانية بعضها ببعض خارج النظام اللغوي، والعلاقات التركيبية تختص بتأليف العناصر في أشكال وجمل معقدة أي داخل النظام. فالعلاقات الاقترانية وتسمى أيضاً علاقات استبدالية تقع خارج الكلام، وتنشأ في الذاكرة بين الكلمات التي تنتمي إلى مجموعة مختلفة أو متتالية لكي تدخل في علاقات تنوع داخل الفئة الواحدة، وهذه العلاقة لا نجد فيها أي وحدات مرتبطة معاً أما علاقات التركيب تقع داخل الكلام، إذ تخضع الكلمات لنوع من العلاقات يختلف عن النوع الأول.

ونجد فيها ترابطاً بين وحداتها، وهذه العلاقة أفقية تسير في مسار خطي مع الزمن عند النطق بها الكلمات التي تمثل وحدات الجمل "رأينا فيما سبق أن "سوسير" لاحظ نوعين من العلاقات اللغوية علاقات رأسية تصريفية (paradigmatiques) وهي التي تقوم بين الكلمة المذكورة وكل ما يمت إليها بصلة لفظية أو معنوية من كلمات لم تذكر في النص، وعلاقات أفقية أو تركيبية (Syntagmatiques) وهي تلك التي تقوم بين الكلمة وسائر الكلمات في الجملة⁽²⁾ فيلاحظ إن العلاقة اللغوية تنطلق من مستويين مختلفين وأن كل مستوى منهما يولد نظاماً معيناً من القيم والتقابل بينهما هو ما يجعلنا نفهم طبيعة كل منهما.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 204.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 204.

الدال والمدلول: انطلق "سوسير" في تحديده للغة من رفض اعتبارها "مصطلحية" أي قائمة من المفردات توافق عددا مماثلا من الأشياء ورفض اعتبار الوحدات اللغوية "علامات تنوب عن الأشياء ذاتها، وحدد من خلال دراسته باعتبارها ظاهرة مشتركة ونظاما من الدلائل هي أن اللغة تتكون من وحدات أساسية متوافقة بينهما تسمى بالعلامات اللسانية أو الرموز اللغوية وتتكون هذه العلامات من صورة سمعية ممثلة في السلسلة الصوتية المدركة بالسمع، ومفهوم وهو مجموع السمات الدلالية التي تحيل إليها الكلمة أو اللفظ. إن اللساني لا يهتم بالمرجع (المدلول عليه) الموجود في الواقع الذي يحيل إلى العنصر المحسوس المادي، بل إن اهتمامه منصب على المدلول (المفهوم)، وعليه فالدليل اللساني عند "دي سوسير" ما يربط بين المدلول (المفهوم) والصورة الصوتية التي تشير إليه (الدال) إذا فالعلامة اللسانية عند "دي سوسير" عبارة: عن دال والذي يمثل مجموع الأصوات القابلة للتقطيع أي الصورة الصوتية. مدلول: المفهوم أو المعنى الذي يشير إليه الدال.

وقال بأن العلاقة بين الدال والمدلول اعتبارية أي غير مبررة منطقيا لا تتدخل فيها إرادة الأفراد الجماعية، أي أنها علاقة غير خاضعة إلى التبرير والتعليل العقليين.

"وكل ما قصد إليه "سوسير" هو أن العلاقة بين المدلول والدال، كما هي الحال في مفهوم الخبز وكلمة الخبز الدالة عليه، كانت في الأصل اعتبارية. من حيث إن ذلك المفهوم لم يكن ليستتبع بالضرورة تلك الكلمة. ومع ذلك فإن "سوسير" يوضح غاية الوضوح أنه على الرغم من أن كلمة "خبز" قد ربط بينها في ظرف طبيعي موغل في القدم وبين مفهوم الخبز فإن هذه الرابطة تعد اعتبارية منذ اللحظة التي تقبلها فيها المجتمع. وهكذا كانت الدوال في الظرف الطبيعي اعتبارية، لكنها صارت في المجتمع ثابتة".⁽¹⁾

"فالدال هو الترجمة الصوتية لتصورها، والمدلول هو المستنار الذهني لهذا الدال ومن هذا يتضح وحدتهما البنائية في الرمز اللغوي، وكان "سوسير" يقول عن اللغة إن من الممكن مقارنتها بالورقة، فأحدى صفحاتها هي الفكر والصفحة الأخرى هي الصوت، وكما أننا لا

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 206.

نستطيع أن نعزل وجهي الورقة فإننا لا نستطيع أن نعزل اللغة بين الصوت والفكر، وإنما نجري نوعاً من التجريد البحث للعنصرين النفسي والصوتي، وما يقوله ينطبق في الدرجة الأولى على الرمز اللغوي ويمكن أن نفهم على ضوءه الجانب الاعتباطي في اللغة، فهو ليس الرمز في حد ذاته وإنما انطباقه على هذا العنصر أو ذاك من الواقع، فالعلاقة الوحيدة المتعسفة الطارئة في اللغة هي علاقة الرمز بالشيء الخارجي الذي يشير إليه في حالة وجوده المتعين⁽¹⁾.

اللغة والكلام: فرق "سوسير" بين اللغة والكلام على أساس أن اللغة ذات طبيعة مستقلة عن الكلام الذي يعد منتجاً فردياً شخصياً لقد عد "سوسير" نفسه عالماً وذهب إلى أن الحقيقة الواقعية للكلام (Parole) مثلاً ينبغي أن تكون لها الأسبقية على خاصية الكتابة المنصفة بالمثالية، لكنه ذهب في الوقت نفسه إلى أن اللسان ينبغي أن يكون له الأسبقية على مجمل الملفوظات الفعلية التي نطق بها على الإطلاق. وهذه قضية بالغة الغرابة من منظور العلوم الطبيعية حيث تكون الحقائق المادية الثابتة على نحو ما أدركها "سوسير" كافية لشرح اللغة بوصفها لساناً. أي بوصفها دالة وحاملة للمعلومة.⁽²⁾

"ولشرح هذه النظم التي تتكون منها اللغة يطرح "سوسير" سؤاله الأول: ما هي اللغة؟ ثم يجيب عنه بأن اللغة بالنسبة له لا ينبغي أن تختلط بالكلام، فليست اللغة سوى جزء معين من الكلام وإن كانت أساسه الجوهري، وفي الوقت نفسه تعد فيه حصيلة اجتماعية لملكة فردية هي ملكة الكلام، فإنها مجموعة من المصطلحات الضرورية التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم.

فإذا كان الكلام متعدد الأشكال، متتافر المسالك مختلف الصيغ تتنازع دراسة مجالات متعددة من طبيعية وعضوية ونفسية، وتنتمي إلى الدائرة الفردية والاجتماعية معاً، فإن اللغة على العكس من ذلك كل مستقل في ذاته قابل للتصنيف، فإذا ما أعطينا أولوية على وقائع

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 31.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 206.

الكلام فإننا ندخل بذلك نظاما طبيعيا على مجموعة غير سواء لا تسمح بتصنيف آخر. وعلى هذا فاللغة نظام من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة وتتميز بخصائص متعددة⁽¹⁾. فمثلا عازف آلة موسيقية -العود- ينتج باستعماله لها أنغاما تختلف عن تلك التي ينتجها عازف عود آخر في الوقت الذي تبقى فيه الآلة مستقلة، وذات طبيعة مستقلة أيضا عن النغمات، تنبني على هذا التفريق نتيجة مهمة وهي أن دراسة اللغة تختلف عن دراسة الكلام الذي هو منتج فردي شخصي وإذا كانت اللغة من حيث طبيعتها أقرب إلى الشكل، فإن الكلام أقرب إلى التطبيق، أو لنقل أنه مادة تستوعب ما هو عارض ومتغير بدرجة أكبر مما تستطيع أن تستوعبه اللغة، وهو ذو طبيعة تستجيب لأي قياس لأنه عرضي لا جوهري، ومتغير متنوع، وغير ثابت، وفردي غير اجتماعي وموضوع علم اللغة ليس الكلام إنما هو اللغة المعينة بالذات، فهي ذات بناء ونظام ثابت يتكون من مستويات مترابطة ترابطا يحول دون استقلال أحدهما عن المستويات الأخرى وقد لوحظ أن كل فرد عند الكلام يجب أن يتبع قواعد اللغة المعينة التي يستعملها ليكون كلامه مفهوما لكنه في الوقت نفسه قد يكون التزامه بتلك القواعد غير دقيق وقد يتضمن انحرافات تقصح عن بداهته وطلاقته وطابعه الشخصي إذا كانت اللغة عند "سوسير" نظاما من الرموز لا يعرف سوى قوانينه الخاصة المتميزة فإنه يقارنها أكثر من مرة بلعبة الشطرنج لتوضيح خصائصها⁽²⁾.

وإدراك نظام اللغة أو اللسان كشرط مسبق لتحقيق دلالة الكلام هو ما يؤكد عز الدين إسماعيل في مقدمته الوافية لكتاب "كلرر": (والواقع أن التفريق بين اللسان والكلام يعد نتيجة منطقية لطبيعة العلاقة الاعتباطية ولمشكلة التماثل في علم اللغة. وبديهي أن اللسان غير اللغة (langage) لأن اللسان لغة يعينها من بين لغات العالم... والتفرقة هنا بين اللسان والكلام هي تفرقه بين الكلام واللسان الذي ينتمي إليه هذا الكلام. وهكذا فإن "اللسان هو نظام لغة ما، أي اللغة بوصفها نظاما من الصيغ، في حين الكلام هو الحديث الفعلي أي

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 20.

(2) ينظر، صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 24، و عبد العزيز حمودة، المرايا المفجرة، ص 206-207.

الأفعال الكلامية التي تسمح بها اللغة واللسان هو ما يتمثله الأفراد عندما يتعلمون لغة ما، أي أنه جملة من الصيغ، أو كما يقول "سوسير": "نخيرة رسبتها الممارسة الكلامية لدى متكلمين ينتمون إلى الجماعية نفسها ونظام نحوي قائم في عقل كل متكلم لتلبية كل المقاصد والأغراض... أن اللغة هي الشرط اللازم لكي يكون الكلام مفهوماً، أي أنها نوع من النظام المنطقي الواقع خلفه"⁽¹⁾.

من هنا نفهم أن "دي سوسير" توصل بعد دراسة معمقة للغة إلى اكتشاف المميزات التي تتميز بها كل من اللغة والكلام بعد أن كان ينظر إليهما على أنهما شيئاً واحداً. فاللسان (langue): هو النظام التواصلية التي يمتلكه كل فرد متكلم أو مستمع مثالي ينتمي إلى مجتمع لغوي له خصوصيات حضارية وثقافية تميزه عن غيره وبالتالي فهو جماعي أي أن الجماعة هي التي تواضعت عليه واتفقت على استعماله أما:

الكلام (Parole): فهو التجسد الفعلي والواقعي للسان ويختلف من تخصص إلى آخر تبعاً لاختلافات موجودة في البيئة والمستوى الدراسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي. العلاقة بين الدال والمدلول هذه الفكرة قادت "سوسير" إلى التساؤل حول طبيعة الإشارة (العلامة اللغوية) فهي في رأيه علامة ذات طبيعة ثنائية مادية يمثلها الصوت المسموع ونفسه يمثلها المعنى الذي يرتسم في الذهن أو يستدعي في العقل والذهن عند سماع الصوت.

فالعلامة اللغوية عنده تتكون من الدال أو الصورة السمعية، والمدلول أو المفهوم. و العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية وليست طبيعية ففكرة (أخت) مثلاً لا تربطها أي علاقة داخلية بالتتابع الصوتي (أ- خ -ت) الذي يمثل الدال ويكون الرابط بين الدال والمدلول في هذه الحالة ضرورية يقتضيها التواصل الاجتماعي فالصلة بينهما اعتباطية ضرورية.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 207-208.

فعند دي سوسير كما عرفنا سابقا هناك دال (لفظ) وهناك مدلول (معنى) وهما وجهان لورقة واحدة، ولا يمكن الفصل بينهما وشبهها "بمركب كيميائي كالماء المكون من هيدروجين وأكسجين، فلو أخذ كل عنصر على حدة لما كانت لأيهما خصائص الماء"⁽¹⁾. ورأى بأن ما يربط بينهما ليس سوى اصطلاح غير معلل أي اعتباطي وببساطة أكثر يمكن القول أن العلامة اللغوية اعتباطية، ذلك أن العلامة حسب تعريفنا السابق هي مجموع ما يربط الدال بالمدلول ورد عن "دي سوسير"..." المبنية على اعتباطية العلامة، وفي الواقع إن كل وسيلة تعبير تسود في مجتمع ما، إنما تنهض مبدئياً على عادة جماعية أو على اتفاق، وهذا يرقى للشئ نفسه، فلا يستطيع الإنسان أن يتعرف إلى المعنى الذي تشير إليه الأصوات عن طريق إحائها، وإنما يستطيع الوصول إليه عن طريق الاتفاق المتعارف عليه في البيئة الواحدة أو بين أفراد الجماعة اللغوية، وأوضح أن الاعتباطية تجعل أمر هذا الصوت يشير إلى ذلك المعنى تركاً للفرد كيفما يشاء لأن العلامة اللغوية التي تستعمل في المجتمع يتحقق لها الذبوع فتغدو مفروضة على أفراد الجماعة عن طريق الاتفاق الضمني بينهم كما أشار "دي سوسير" في موضع آخر لمفهوم الاعتباطية يبدو أشمل مما جاء به سابقاً، وهو أن الاعتباطية لا تمس جميع الوحدات اللسانية في لغة ما، ومن هنا يتبن أن للاعتباطية صورتين اثنتين: الأولى مطلقة حيث تتجرد العلاقة بين الدال والمدلول من كل الروابط، والثانية نسبية حيث تحتفظ العلامة باعتباطيتها، واحتمال وجود علاقة سببية بين الدال والمدلول.

هذه أهم الثنائيات التي أسست أركان النظرية اللغوية الحديثة والتي منها تفجرت المدارس الحديثة سواء أكان بتقبل هذه الثنائيات وتطويرها أو بنقضها؛ لكن دون نسفها هذا كله ما تعرضت له آراء سوسير فهل ما قدمته البلاغة العربية في عصورها الزاهية لم يكن ليقدّم نظرية لغوية عربية؟ هو الارتداء في أحضان النظرية اللغوية الحديثة هو السبب في عدم نظرنا إلى بلاغتنا ومحاولة تطويرها؟ أم أن البلاغة العربية كانت قاصرة؟

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 213.

I- النظرية اللغوية العربية:

أ - مفهومها:

لقد كانت اللغة العربية، من البداية وخاصة بعد انتشار الإسلام في الجزيرة العربية ثم في مناطق شاسعة من الإمبراطوريتين الفارسية الرومانية، محور الاهتمام والدراسة وانتقل الاهتمام بالطبع، من مجرد الاهتمام بها في مجالات نشر الدعوة والدراسات الفقهية، إلى مجال الشعر - ديوان العرب - وتكاثفت كل الجهود في تحديد النظام اللغوي الذي يحكم نظام العلامات اللغوية، واحتلت ثنائية اللفظ والمعنى مكان الصدارة في الدراسة والجدل المستمر.

ب - أركان النظرية اللغوية العربية.

1- اللغة العربية كنظام:

تعتبر اللغة هي المفتاح لأنها تعتبر أداة توصيل وإيصال لذا قبل الولوج في غمار النظرية اللغوية العربية لا بد من التعرف على تعريف اللغة كما عرفها النقد العربي القديم ومدى توافقه مع التعريفات الحديثة ستبدأ أولاً بتعريف الجاحظ يقدم فيه تعريفاً للغة وظيفتها.

قال: "بعض المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم. والمتصلة بخواطرهم. والحادثة عن فكرهم مستورة خفية. وبعيدة وحثيثة ومحجوبة مكونة وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون على أموره وعلى ما يبلغه من حاجات نفسية إلا بغيره، وإنما تحيا تلك المعاني في ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها... وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، كانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع .

يقدم الجاحظ تعريفاً للغة يضاهي في قراءته تعريف حديث للغة كأداة اتصال وذلك راجع لكون النص النقدي الذي بين أيدينا يحتمل القراءة العصرية فقله (المعاني القائمة في صدور العباد وأذهانهم) ، تعتبر تعريفاً مبكراً للعلاقة بين شطري العلامة الدال والمدلول، فالدال الذي يتحدث عنه الجاحظ هو الفكرة أو المفهوم بمعنى أن الدال لا يشير إلى شيء حسي بل إلى فكرته أو مفهومه، ولم تكن لفظة دال غريبة الجاحظ فقد استعملها .

كما أن هذا النص يقدم نظرية اتصال لغوية يقوم الجاحظ فيها بتعريف الرسالة والمرسل والمستقبل والشفرة. فالرسالة هي المعاني القائمة في صدور العباد) أما المرسل "العباد" الذي يشير إليه الجاحظ فهو الفرد أو الإنسان في عزلته وهو ينشد الاتصال أما المستقبل أو المتلقي فهو الإنسان الآخر في عزلته (الذي لا يعرف ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه...) أما الشفرة فهي اللغة التي بها تحيا المعاني الخافية في صدر المرسل. فهو يتحدث عن اللغة من منظور كونها لغة إخبار وتفاهم، فالدلالة محددة وليست متعددة الإيحاءات ويؤكد بها بقوله (كلما الدلالة أوضح وأفصح، كانت الإشارة أبين وأنور أنفع وأنجع).⁽¹⁾

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص223-224.

• نظرية النظم:

معلوم أن النظم ليس سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من البعض هكذا يعرفه "عبد القاهر الجرجاني" بإيجاز شديد إلا أنه على الرغم من ذلك يحمل بين طياته كل مكونات نظريته، وهو بهذا يقارب إلى حد بعيد مفهوم النسق أو النظام بالمنظور البنيوي الحديث. يقول: "أحمد مطلوب" في كتابه "عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده": في معرض حديثه عن دلائل الإعجاز: (وقد سعى "عبد القاهر" في هذا الكتاب إلى إثبات أن بلاغة الكلام في النظم وأن القرآن معجز بالنظم لا بالصفة... وقد دفعه إثباتها وترسيخها إلى الكلام على فنون البلاغة المختلفة ولاسيما تلك التي لها تعلق بتركيب الجملة والعبارة كالفصل والوصل بالحروف والأدوات... لقد كان هدف "عبد القاهر" البرهنة على أن القرآن معجز بالنظم. وأن بلاغة الكلام لا ترجع إلى ألفاظه وإنما إلى ما بينها من ارتباط. بحيث اعتبر اللغويين العرب ووجدوا في لغة الكتاب -القرآن- نموذجهم الأمثل الذي يجب أن يكون معيار القياس والضبط اللغويين وتعبير حديث بنيوي. لقد كان القرآن بلغته العربية هو النسق الأكبر الذي نتحرك منه إلى الأنساق اللغوية الفردية.

وقد سبق العديد من اللغويين "عبد القاهر الجرجاني" نحو تأسيس نظرية النظم حين يتحدث "أحمد بن محمد بن إبراهيم" عن عجز البشر عن الإتيان به مثل القرآن يقول: (إنما تعذر على البشر الإتيان بمثله لأمر ثلاثة: منها أن علمهم لا يحيط بجميع أسماء اللغة العربية و بألفاظها التي هي ظروف المعاني والحوامل لها، ولا تدرك أفهامهم جميع معاني الأشياء المحمولة على تلك الألفاظ، ولا تكمل معرفتهم لاستيفاء جميع وجوه النظم التي يكون اتئلافها وارتباط بعضها ببعض فيتصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوهها إلى أن يأتوا بكلام مثله، وإنما يقوم الكلام بأشياء ثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم.

فهذا نص عربي قديم يتحدث عن اللغة كنظام للعلامات وإن كان لا يصرح بلفظ "علامة"، فاللفظ هنا "لفظ حامل لمعنى" أي أنه علامة تدل على معنى والمعنى "محمول

على ذلك اللفظ" أي المدلول الذي يدل عليه اللفظ الدال، ونظام العلامات لا يحقق دلالة فردية ولكنه لا يحقق معنى إلا في وجود نظام علاقات "جميع المنظوم". وفي الأخير يقوم الخطابي بإيجاز نظريته اللغوية وهي شروط تحقق الدلالة والتي تمثل وجود نسق من العلامات تتكون من عنصرين دال ومدلول لفظ حامل ومعنى به قائم ويبقى هذان الاثنان عاجزين عن تحقيق المعنى إلا في ضوء نظام علاقات يمكنها مجتمعة من تحقيق الدلالة" ونظام لهما رابط" إذا "فعبد القاهر" لم يبدأ من فراغ لكنه استطاع أن يطور انجازات البلاغيين السابقين إلى نظرية متكاملة للنظم تقوم على تأكيد شبكة العلاقات بين العلامات اللغوية أفقياً ورأسياً، وبهذا يكون الجرجاني كما قال "محمد مندور" (قد قدم نظرية تماشي ما وصل إليه علم اللسانيات الحديث" مذهباً" وهو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه)⁽¹⁾.

ويقدم لنا النص التالي جوهر فكرة النظم -مكونات نظرية النظم- (وإذا كان ذلك كذلك، فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخباراً وأمرًا ونهياً واستخباراً وتعجباً وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة... وهل يقع في وهم -وإن جهد- أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم... وهل نجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها وفضل مؤانستها لأخواتها؟)⁽²⁾.

فاللفظة هنا لا تفيد ولا تحدث معنى إلا داخل البنية اللغوية فهو يرفض اللفظية فهو هنا يقول إن الكل هو الذي يحدد قيمة الجزء يقع في صلب النظرية الجمالية الغربية والنقدية الجديد، ليرجع ليؤكد مرة أخرى أن تحقيق الدلالة يتم إلا بالصلة بين الألفاظ مجتمعه وقيمتها داخل البنية واتفاقها مع جارتها⁽³⁾.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 235.

(2) المصدر نفسه، ص 237.

(3) المصدر نفسه، ص 237-238.

ثم يجيء دور النحو كسلطة ضبط وتحديد للمعنى من ناحية ومؤسسا لشبكة العلاقات من ناحية ثانية، فتعريف "شولز" للنسق في (Structuralisme in littérature) يقول: (يجب أن نوكد أن النسق اللغوي ليس وجودا محسوسا - فاللغة الإنجليزية ليست في العالم أكثر من وجود قوانين الحركة فيه)⁽¹⁾. فالنسق العام بعد أن يتحدد، هو الذي يحكم تحقيق المعنى في الأنساق الفردية، في الجملة اللغوية الواحدة وفي النص الواحد، هذه السلطة العقلية التي تطبق على البنى اللغوية لتحقيق المعنى وضبطه والتأكيد من صحته أرساها "عبد القاهر" مبكرا حيث يقول: (وجملة ما أردت أن أبينه لك أنه لا بد لكل كلام نستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلّة معقولة وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل)⁽²⁾.

يتحدث هنا عن سلطة عقلية تمكن القارئ أو المتلقي بصفة عامة من علة الاستحسان والإستجادة للفظ، إن "عبد القاهر" يتحدث عن سلطة ليست وجودا حسيا في العالم لكن وجودها لا يقل عن وجود قوانين الحركة في ذلك العالم: إنها سلطة النحو وهكذا يربط "عبد القاهر" بين سلطة النحو والنظم باعتبار الأول السلطة التي تحدد صحة الثاني أو عدم صحته⁽³⁾.

إن "عبد القاهر" يضع النحو في قلب النظم فهو بالنسبة له قانون النظم الذي ليس له وجود مادي، ولكنه موجود وجود قوانين الحركة هذا القانون هو الذي يمكن النظم من تحقيق معنى مفيد⁽⁴⁾.

أن معنى البنية اللغوية لا يتحقق أولا ولا تتأكد صحته ثانيا، ولا يمكن أن يكون فصيحاً ثالثاً، إلا عن طريق أعمال قواعد النحو، فالنحو عمود النظم وشرط أساسي لتحقيق الدلالة⁽⁵⁾.

• المحور الأفقي والمحور الرأسي / التعاقبي والاستبدالي:

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 226-239.

(2) المصدر نفسه ص 239.

(3) المصدر نفسه، ص 239.

(4) المصدر نفسه، ص 241.

(5) المصدر نفسه، ص 245-246.

نعلم أن شبكة العلاقات التي تربط بين عناصر النص هي: العلاقة الأفقية (Syntagmatique) التي تربط بين المفردات الواردة داخل البنية اللغوية أو الجملة على أساس التتابع أو التعاقب والعلاقة الرأسية (paradigmatique) التي تمثل العلاقة بين اللفظة التي وردت في الجملة والألفاظ الأخرى المحتملة التي لم ترد في النص⁽¹⁾.

فهل عرفت البلاغة العربية هاتين العلاقتين بمفهومها الحديث واستخدمت مصطلحات يمكن الرجوع إليهما؟.

لنعد مرة أخرى إلى نص الخطابي لنناقشه من منظور شبكة العلاقات التي تحكم النص: إنما تعذر على البشر الإتيان بمثله الأمور ثلاثة.... رباط لهما ناظم. لقد تحدث الخطابي عن النظم التي تجمع بين وحدات النص، وهذه النظم تحتاج إلى رباط ينظم هذه العلاقات، فالخطابي يعرفها (الرباط/ العلاقة) بأنها (التي بها يكون ائتلافها بعضها ببعض) أي العلاقة التي تربط بين الكلمة والكلمة بين اللفظة واللفظة داخل البنية اللغوية التي تحكمها قواعد النظم على أساس من النحو، إن الخطابي يتحدث عن العلاقة الأفقية، وحينما يكتب الخطابي " فيتواصلوا باختيار الأفضل عن الأحسن من وجوها " فإنه يقدم ما يعرفه الحداثيون بالأفق الاستبدالي؛ إنه يتحدث عن الاختيار بين المفردات اللغوية أو (الألفاظ الحوامل للمعنى) هذا الاختيار يقوم بالطبع على انتقاء اللفظة المناسبة وهو جوهر محور الاستبدال⁽²⁾.

وقد تطرق "عبد القاهر" في سياق شرح نظريته وتطويرها إلى الأمور التي تتعلق بها وفي مقدمتها نوع العلاقة/ العلاقات التي تحكم الوحدات المكونة للبنية اللغوية، وحيث يكون الحديث عن النظم يكون الحديث عن العلاقة الأفقية والعلاقة الرأسية، وإن كان لا يستخدم هذه المصطلحات الحديثة، فالمصطلح المتكرر في وصف العلاقة الأفقية وهي محور النظم

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة ، ص 247.

(2) المصدر نفسه ، ص252.

الحقيقي هو الجوار أحيانا والضم أحيانا أخرى، أما المحور الرأسي فالمصطلح الشائع بين البلاغيين العرب هو الاختيار⁽¹⁾.

إن اللغة العربية نظام أو نسق علامات تربطها شبكة العلاقات من التتابعية والاستبدالية أمر عرفه العقل العربي.

مصطلحي تتابعي أو أفقي أو استبدالي أو رأسي عن مصطلحات عربية مثل علاقات الجوار أو الضم للأولى والاختيار للثانية.

• الإعتباطية:

ندرك جيدا أن أحد الأركان الأساسية في علم اللغة عند "دي سوسير" هو اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، لأن هذه الأخيرة -الاعتباطية العلامة- لم تكن من الموضوعات التي أثارت انتباه البلاغيين العرب.

إن السؤال حول ما إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول معطاة وموضوعة أو مصنوعة أي صنع بشر ليس غريبا على البلاغة العربية وكانت هذه العلاقة من الأمور التي شغلت السكاكي... أن السكاكي يحوم بشكل واضح حول الطبيعة الاعتباطية للدليل اللغوي كما حدث عنها اللغويون المحدثون⁽²⁾.

ففي هذا النموذج لا يحوم بد القاهر حول الاعتباطية بل يقترب منها اقترابا مباشرا وبطريقة لا تقبل الشك في أنه يتحدث عن تلك الاعتباطية حيث يكتب في دلائل الإعجاز.

(ومما يجب إحكامه بعقب هذا الفصل الفرق بين قولنا حروف منظومة وكلم منظوم وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتضى في ذلك رسما من العقل أن يتحرى في نظمه لها ما تجراه فلو أن واضع اللغة كان قد قال ريبض مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد... الشيء كما جاء واتفق⁽³⁾ هنا "عبد القاهر" لا يحوم حول الطبيعة الاعتباطية التي تحكم العلاقة بين طرفي العلامة، بل

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 255.

(2) المصدر نفسه، ص 259.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 259-260.

يشرحها في مفردات لا تقل تفصيلا أو وضوحا عن المفردات التي استخدمها "دي سوسير" في وصفه لاعتباطية العلاقة.

ف"عبد القاهر" بدأ أولا بالتمييز بين "الحروف المنظومة" والكلم المنظومة وقد قدم مثال (ر، ب، ض) بأنه لو جاءت الجماعة المتحدثة في مرحلة إنشاء اللغة كان قد رتب التصويب نفسه بطريقة مختلفة لما حدث فساد المعنى إذن العلاقة اعتباطية -العلاقة التي تحكم الدال والمدلول -فبعد كلمات "عبد القاهر" حول اعتباطية العلاقة؛ وبصورة لا تقل عصره أو حداثة ومباشرة عن كلمات رائد، علم اللغويات الحديثة⁽¹⁾.

2- الكلام واللغة:

منذ أن فتح "دي سوسير" مناقشة ثنائية الكلام واللغة أو الكلام واللسان تعددت الدراسات وتتنوع.

فقد أقر معظمهم على أسبقية الكلام أي اللغة المنطوقة على اللغة كعلامات مكتوبة، وهذه حقيقية لغوية اجتماعية لا يمكن تنفيذها أو تقضها إذا فما هو موقف البلاغيين العرب القداماء من ثنائية الكلام واللغة؟

فهاهو "الجاحظ" في "البيان والتبيين" يمس في إيجاز جميع الجوانب التي تثير الجدل حول الثنائية في الدراسات اللغوية الحديثة ولا تختلف كثيرا عما يقول به علماء اللغة الحديثون يقول الجاحظ:

"وتأتي الدلالة (الصوتية) بوصفها آلة للفظ، فهي جوهر الذي يقوم به التقطيع، و به يوجد التأليف، أي لا يمكن أن يتحقق كلام في أي شكل من الأشكال، أو مستوى من المستويات في النثر أو الشعر، إلا بظهور الصوت. ولن تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف وحسن الإشارة باليد والرأس، فهناك تعاون وتكامل بين الجانب الصوتي والجانب الحركي في الإشارة... هو جماع الدلالة الحقة"⁽²⁾.

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 260-261.

(2) المصدر نفسه، ص 263.

يركز الجاحظ هنا -كما يرى حمودة- على العلاقة بين العلامة الصوتية والدلالة باعتبار الأولى شرطا لتحقيق الثانية ولهذا لا يمكن أن يتحقق الكلام إلا بظهور الصوت ويواصل بأن العلامات اللغوية لا يمكن أن تكون فقط متلفظة أو مكتوبة، فقد تكون غير لغوية (إشارة باليد إيماء بالرأس). وهذا ما نادى به النظريات الحديثة من ناحية الجوهر. ثم يتحول الجاحظ إلى شقي الثنائية إلى الكتابة (والدلالة بالخط تمثل جانبا في عملية الكشف والبيان، فالقلم أحد اللسانيين بل هو أبقي أثرا وأوسع انتشارا. ذلك بأن اللسان مقصور على القريب الحاضر والقلم المطلق في الشاهد والغائب والكتاب يقرأ بكل مكان، ويدرس في كل زمان واللسان لا يعدو سامعه ولا يجاوزه إلى غيره).⁽¹⁾ يعبر الجاحظ هناك عن وعي مبكر بكل ما تمثله الثنائية من احتمالات للجدل الذي انشغل بها علماء اللغة المحدثون، وذلك راجع إلى كون الكتابة أبقي أثرا من الكلام أي لا تختفي باختفاء المرسل⁽²⁾.

وهناك نماذج عدة يورها حمودة "لعبد القاهر الجرجاني" و"القلقشدي" و"السكاكي" تؤكد أن ثنائية الكلام/اللسان أو القول/اللغة التي توقفت عندها "سوسير"... لم تكن غريبة بالكامل عن وعي العقل العربي الذي اقترب كثيرا من الثنائية بتفاصيل تكاد تتطابق أحيانا مع التفاصيل الحديثة⁽³⁾.

3- ثنائية اللفظ/المعنى:

تعد مسألة اللفظ والمعنى من المسائل الكبيرة التي شغلت النقاد القدماء، فقد قام جدال بينهم في تحديد مصطلح كل منهما في إعطاء النص الأدبي قيمته الفنية، ومن ثم في تقويم شخصية كل منهما في الزيادة والأولية، ولعل المحفز لهذا الجدل هو الإعجاز القرآني فكان النزاع محتدما في أي منهما يكمن الإعجاز، في اللفظ وتأليفه أو في المعنى ودلالته، أو بهما معا، أم بالعلاقة المتولدة بينهما؟.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 264.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 265.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 268.

لا شك أن الجاحظ هو أول من قدح شرارة الجدل، تعلقا منه بمذهب الصيغة، وتعصبا للفظ، ومشايعة للصياغة سواء فيما رآه وقرره أو بما نقله وأقحمه من آراء العلماء والأدباء والنقاد. فعند استحسان "أبو عمر الشيباني" لبيتين شعريين، لما اشتملا عليه من معنى وحكمة وأولع بهما ولوعا شديدا، حتى إنه أمر بتدوينها وهما قول الشاعر:

لاتحسبن الموت موت البلى *** وإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت، ولكن ذا *** أشد من ذاك لذل السؤال

وقد عاب الجاحظ على "أبي عمرو الشيباني" استحسانه لهذين البيتين بقوله: وذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير⁽¹⁾.

وها نحن نرى الجاحظ وكأنه يتعجب من استحسان أبي عمر والشيباني للمعنى والمناصرة له مع العلم بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها من ليس له أي علم أو دراية بفن العربية من أمثال العجمي والجاحظ هنا لا يظنه أحد بأنه لفظي، لا بل هو أيضا يقدر المعنى ويعترف به، وقد نوه عليه في مواضع كثيرة من كتبه فهو يقول "ومدار الأمر على المعاني لا الألفاظ، والحقائق لا العبارات"⁽²⁾.

وكما ورد في كتابه "البيان والتبيين" قوله (فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ومنزها من الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنع الغيث في التربة الكريمة)⁽³⁾. فالجاحظ يشيد باللفظ، فالأدب عبارة جميلة تتمثل في اختيار اللفظ وجودة النظم والشاعر هو من يجعل الشعر صناعة ولونا من التصوير.

(1) الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، (د،ط)، 1947، ص 131.

(2) الجاحظ، الحيوان، ج 5، ص 542.

(3) الجاحظ البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، ط2، لجنة التأليف، 1960، ص 83.

ف"الجاحظ" هنا لا يختلف في موقفه كثيرا عن موقف الشكلية الروسية أو النقد الجديد في تركيزها على البناء الفني للقصيدة ومن هنا تجيء أهميته ما حققه "عبد القاهر" في تطويره لنظرية النظم التي وضعت نهاية لقضية الفصل بين اللفظ والمعنى أي أن "عبد القاهر" قد وقف تجاه هذه القضية موقف المحايد فعنده اللفظ لا يمكن أن يستغني عن المعنى والعكس. "قاللفظ لا ينفك أبدا عند الجرجاني عن المعنى، وقد قال الرجل إن المعنى الشريف مثلا تزداد بالتصوير قيمته ويرتفع قدره بل إن لغير الشريف من المعنى بالتصوير قيمة تغلو ومنزلة تغلو المهم إن الصلة بين اللفظ والمعنى مكينة، فهما بمنزلة المادة والصورة بمثابة الروح والجسد⁽¹⁾.

وإذا كان "عبد القاهر" يرفض أن تكون الفصاحة صفة للفظ المفرد فإنه أيضا يرفض أن ترجع البلاغة إلى اللفظ وحده فقد رفض "عبد القاهر" الاعتداد باللفظ وحده، فنفي أن تكون الفصاحة صفة للفظ من حيث لفظ.

"وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه وكونه من أسبابه ودواعيه فلا يكاد يعدو نمطا واحدا، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداو لونه في زمانهم ولا يكون وحشيا غريبا ولا عاميا سخيفا⁽²⁾.

وهل نجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها من النظم ومن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية مستكرهة إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الإنفاق بين هذه وتلك من جهة معناها وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلتق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفظا للثانية في مؤداها؟⁽³⁾.

فالألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا حيث هي كلم مفردة وأن الفضيلة وخلقتها، في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح

(1) قاسم المومني، الشعرية في فن الشعر، مجلة فصول ج 2 م 4، 6، 1986، ص 71.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة ط3، 1979، ص 33.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق، محمد عبده، دار المعارف، ص 36.

اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تنقل عليك وتوحشك في موضع آخر⁽¹⁾.

ومن خلال النصوص يتضح جليا: أن الألفاظ المفردة لا تستطيع أن تؤدي معنى بمفردها، وإنما القيمة الحقيقة في جمالها ونجاحها عندما تعبر عن موقف يثار من خلال ترتيبها وتنظيمها وحسن تأليفها مع أخواتها.

كما أن اللفظة المفردة لا تستطيع أن تؤدي معنى بمفردها، وإنما بانضمام اللفظة بجوار الأخرى وهكذا يخرج لنا جملة مفيدة، وبانضمام الجملة مع أخرى يخرج لنا صورة أدبية، عمل أدبي متكامل بارز المعاني كما أن دلالة اللفظ غير ثابت، وإنما تتغير بتغير موقعها في الجملة.

فالألفاظ طائفة من الإمكانيات التي يعاد تشكيلها على الدوام وليس هناك دلالة واحدة يمكن أن تعرف، فاللفظ متغير الدلالة دائما⁽²⁾.

إن الألفاظ عند "عبد القاهر الجرجاني" وسائل التعبير عن المواقف، وأن الكلمات رموز للدلالة على الأفكار ويتوقف نجاح الألفاظ بمدى إفصاحها عن المعاني وعلى الفنان أن ينسقها بما يتماشى مع الموقف أو بالأحرى يرى الرجل أن لكل إحساس الألفاظ التي تعبر عنه، ولهذا فإنه يرفض هذه النظرة الاستقلالية إلى اللفظ والمعنى في قضية النقد الأدبي أو الأعمال الفنية.

وعنده أن المزية في حديث البلغاء ليست في الألفاظ بوصفها كلمات مفردة من حيث الشكل الخارجي وإنما تتمثل في قدرتها على إثارة المواقف والتعبير عنها⁽³⁾.

فالإحساس هو الذي يلد الألفاظ، والألفاظ تترتب حسب الموقف الذي يحتاج إليها والشاعر حين يؤلف الشعر، والكاتب حيث يؤلف النثر لا يفكر في المعنى مستقلا ولا في اللفظ متفردا، وإنما تتم عملية الخلق من العنصرين معا⁽¹⁾.

(1) المصدر نفسه، ص38.

(2) مصطفى ناصف، الصيغة الإنسانية للدلالة، مجلة فصول، ع2، م6، 1986، ص97.

(3) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب، ط1، 1967، ص127.

تستطيع الألفاظ بوضعها في السياق أن تستمد دلالتها من علاقاتها بالكلمات السابقة لها واللاحقة لها، وبما يمكن أن تكتسبه في مكانها الذي وضعت فيه من إشاعات وإضافات جديدة، ومن ثم كانت الكلمة المفردة مجرد إشارة إلى الصورة الباردة للشيء أما الكلمة المستخدمة في سياق فهي شحنة من العواطف الإنسانية والصورة الذهنية والمشاعر الحية إلى جانب ما فيها من معنى عقلي مجرد⁽²⁾.

واللفظة تتغير حسب موقعها في الجملة لذلك يربط "عبد القاهر" بين السطح الخارجي والدلالة، أو لنقل ببساطة بين اللفظ والمعنى، ولكنه يجعل السطح يتكيف بحسب تكيف الدلالة النفسية أو لنقل ببساطة أيضا أنه يجعل اللفظ تابع للمعنى⁽³⁾.

ومما يدل على ذلك قوله: "أنها -أي الألفاظ- خدم للمعاني وتابعة لها ولا حقه بها وأن اللفظ تابعا للمعنى في النظم".

"ويتفق "عبد القاهر" في هذا مع "نوديه" الذي يقول: إن الكلمة ثمرة للفكر فمتى نضجت الفكرة سقطت كما تسقط الثمرة الناضجة ولكنها تسقط على كلمتها.

و"عبد القاهر" محال عنده أن يقوم اللفظ على حدة وينفصل عن المعنى فهما بخيط واحد، ووجهان لعمله واحدة.

ثم يعود مستكرا قائلا: "وأعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض ويبني بعضها على بعض، وتجعل هذه سببا من تلك، هذا مالا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس"⁽⁴⁾.

إذا فصاحة الألفاظ وبلاغتها لا ترجع إلى الألفاظ بشهادة الصفات التي توصف بها، وإنما ترجع إلى صورتها ومعرضها الذي تتجلى فيه وبعبارة أخرى ترجع إلى نظمها وما يطوى فيه من خصائص.

(1) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص270.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص44.

(3) المصدر نفسه، ص45.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص44.

وكما أنكّر "عبد القاهر" أمر المزية للفظ كذلك أنكّر المزية للمعاني ومن هنا نستنتج أن الألفاظ لم توضع ولا تستعمل لتعيين الأشياء المعينة بذواتها، وهذه هي النظرية الرمزية في اللغة والتي تنص على: أن لدينا صورة ذهنية لكل شيء، ولكل حدث وإنما نضع ألفاظ اللغة ونستعملها لتحرك هذه الصورة الذهنية الكامنة، فلا يمكن أن يثير لفظ " طفل " مثلا في نفوسنا شيئا ما لم يكن في ذهننا صورة للطفل، فاللفظ رمز لها ومحرك كما أننا لا نستخدم ذلك اللفظ لتحرك الصورة الذهنية تحريكا نريده لذاته وإنما نفعل ذلك لأننا نعتزم أن نخبره عن الطفل شيئا ما. (1)

هنا يؤدي بنا إلى إشارة هامة، وهي: "أن اللغة عند "عبد القاهر" عبارة عن مجموعة من العلاقات، وهو بذلك يتفق مع العالم السوسيري (سوسير) واللغة عنده نظام من العلاقات وليست جميعا للألفاظ.

كل ما تناولناه كان عن استعمال اللفظ في الحقيقة فماذا عن استعمال اللفظ في المجاز إذا "المجاز مفعّل من جاز الشيء يجوزه إذا تعدها وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا(2).

فما أهمية المجاز في النظرية العربية القديمة ؟ وما هي المفردات المماثلة له في النظرية اللغوية الحديثة؟.

فالمجاز هو الآلية اللغوية والتخييلية التي تمكن المبدع من الابتعاد عن لغة التقرير والإخبار، أو استعمال اللفظ على الحقيقة، إلى لغة الإيحاء والإيماء وتعدد الدلالة في النص الإبداعي.

وقام الجرجاني بتقسيم المجاز إلى نوعين لفظي وعقلي والمجاز اللفظي هو الكلمة المفردة كقولنا اليد مجاز في النعمة والأسد مجاز في الإنسان وكل ما ليس بالسبع المعروف كان

(1) مقدمة دلائل الإعجاز، ص 13 و 15.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 289.

حكما أجربناه على ما جرى عليه من طريق اللغة لأننا أردنا أن المتكلم قد جاز باللفظة أصلها الذي وقعت له ابتداء في اللغة وأوقعها على غير ذلك إما تشبيها وإما لصلة وملابسة بين ما نقلها إليه وما نقلها عنه أما المجاز العقلي فهو المجاز الذي تقدمه اللفظة منفصلة أو مفردة بل ذلك الذي يحدده القائل داخل السياق في تعالق وحداته حسب أصول النظم وأحكام النحو ويفك المتلقي شفرته عن طريق إعمال العقل⁽¹⁾.

وكما نعلم أن تركيز العالم السوسيري كان عن العلاقات، بحيث أكد في أكثر من موضع أنها ليست علاقات تشابه بقدر ما هي علاقات اختلاف وقد ضرب أمثلة منها أن اللون البني ما ليس أبيض وأسود أي أن دلالاته تحدد بما ليس هو ونفس الشيء مع قطع لعبة الشطرنج يقول: "عبد القاهر الجرجاني"، في هذا السياق:

(... فكل صفتين تضادتا ثم أريد نقص الفاضلة منهما عبر عن نقصها باسم ضدها... وسواء عبرت عن نقص الصفة بوجود ضدها أو وصفها بمجرد العدم وذلك أن في إثبات أحد الضدين وصفا للشيء ونفيا للضد الآخر لاستحالة أن يوجد معا فيه، فيكون الشخص حيا ميتا معا، أصم سميعا في حالة واحدة، فقوك في الجاهل، هو ميت، بمنزلة قوك ليس بحي، وإن الوجود في حياته بمنزلة العدم⁽²⁾). (فكل صفتين تضادتا... باسم ضدها) فنحن هناك نتحدث عن صفتين متضادتين صفة حاضرة والثانية غائبة نستدعيها بمجرد تلقي الصفة الحاضرة وهذا جوهر الثنائيات المتضادة في علم اللغة الحديثة، وقوك في الجاهل هو ميت تعادل قوك ليس حي فهنا يتلاقى ما يقوله "عبد القاهر" مع ما يقوله "سوسير" في اللون البني - كما أنه ثبت أن علم البيان العربي توقف كثيرا عند تعدد الدلالة من ناحية ووضع القواعد والضوابط التي تحول دون تطورها إلى فوضى لا نهائية الدلالة - إن الصورة - مجاز، استعارة- تحرر الكلام من قيود الواضحة وتسمح له بالتمليح والإيحاء والإيماء أي تعدد الدلالة والمراوغة المدلول للدال. "كما أن استخدام اللفظ على المجاز

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 291-292.

(2) المصدر نفسه، ص 293-294.

باعتباره المدخل إلى معنى المعنى وتعدد الدلالة بل الإيحاء بمراوغة المدلول وتحوله أكثر من مرة إلى دال يشير إلى مدلول جديد⁽¹⁾.

ولا يترك "عبد القاهر" مجالاً للشك حول ما يعينه، وهو تحول المدلول إلى دال كما يقول أصحاب التأويل والتلقي والتفكيك وكلمات "عبد القاهر الجرجاني" حول تطابق المفهومين لا تترك مجالاً للشك: (فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره (وهنا يتحدد المدلول الأول) ثم يعقل السامع مع ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانياً هو غرضك (وبهذا يكون المدلول الأول قد تحول إلى دال) كمعرفتك من كثير رماد القدر أنه مضياف⁽²⁾.

وبهذا فالمفهوم الحدائلي لمراوغة المدلول للدال مفهوم عند "عبد القاهر" وظيفية اللغة في استخدامها على المجاز ليؤكد أنه لا بد على المتلقي أن يغوص في اللغة، فالمعنى البليغ (معنى المعنى) هو ذلك المعنى الذي يجعل المتلقي يعمل خاطره من أجل أن يجلي ذلك الحجاب ويفك شفرتها.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 298.

(2) المصدر نفسه، ص 300.

II - النظرية الأدبية العربية:

أ - مفهومها:

عند الحديث عن نظرية أدبية عربية أول ما يقف في طريقنا هو أزمة حادة في المصطلح وهذا راجع إلى تعدد وزخم الساحة بالمصطلح اللغوي أو الأدبي، والتداخل بين المصطلحات الأساسية مثلا نجد تداخل بين مفاهيم البلاغة والنقد أو المزج بينهما حتى إلى درجة رفض الفصل بينهما.

وفي هذا الفصل من الدراسة سنقوم بمحاولة تحديد أركان النظرية الأدبية العربية وآلياتها. وهذا من كون وجود حركة إبداع أدبي نشطة.

"التعامل مع الأدب يعني ببساطة أن هؤلاء البلاغيين والنقاد كانت لديهم نظرة خاصة بهم عن ماهية الشعر. بوصفه النوع الأدبي الغالب آنذاك، ووظيفته طوروا في ضوءها آليات للتعامل مع النص"⁽¹⁾ ومن خلال هذا التعريف المبسط سنقوم من خلاله بتعريف الشعر وتحديد وظيفته وآليات التعامل مع النصوص الشعرية من تفسير وتحليل وتأويل وهذا مجتمعة هي أركان النظرية والتطبيقية للنظرية الأدبية العربية.

بحيث سنحاول الوقوف عند كل المشاكل النقدية التي تناولتها النظريات الحديثة ووقف عندها العقل العربي منظرًا وممارسًا وهذا ما يجعل السؤال يطرح نفسه، هل أفرز العقل العربي أثناء العصر الذهبي للبلاغة العربية نظرية أدبية؟

يجيبنا "أحمد درويش" في "التراث النقدي، قضايا ونصوص"، إجابة منطقية يقول: "ولا يمكن للمرء أن يتصور أن تراثًا حضاريًا كالتراث العربي اعتمد في معظم فتراته التاريخية المعروفة لنا على الكلمة قد خلا من محاولة تقويم هذه الكلمة والنقاش حولها، ومحاولة التطور بجمالياتها وتأثيرها، مما يمثل في نهاية المطاف مراحل في تاريخ النقد الأدبي" وهذا ما يعززه "جابر عصفور" حيث يرى أن التركيبة الفكرية في نهاية القرن الثالث الهجري، والجدل الذي صاحب التوتر بين القديم والجديد، أفرزا نقدا أدبيا محدثا... فتولد نقد أدبي محدث صاغ فيه

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 508.

أهل العقل الأصول الجديدة للإبداع أقرانهم من المحدثين مدافعين عنها ومبررين حركتها في الوقت نفسه⁽¹⁾.

لقد سعى المفكر العربي إلى المعرفة وارتحل من أجلها واتسعت دائرة معارفه إلى عدة مجالات.

ولا ينكر عاقل أن "العقل العربي، في القرون الخمسة المعنية بالبلاغة والمنطق ونظرية الشعر التي أفرزتها الثقافة اليونانية بدرجات متزايدة ابتداء من العصر الذهبي إلى نهايته⁽²⁾. فقد أكد "شكري عياد" في "فن الشعر لأرسطو" أن اتصال المفكرين العرب بإنتاج الفكر اليوناني، بل إلى مقاومته بإنتاج بديل عربي. لقد شعر البعض أنهم بذلك الانصياع لأراء أرسطو في الشعر يتركون للفكر اليوناني مهمة التقنين للإبداع العربي، ومن ثم تحركوا في اتجاه إنتاج نظرية شعر عربية، كما أن التأثير اليوناني جاء في وقته تماما في المرحلة التي كانت فيها حركة التجديد في الشعر العربي تخوض معركة قاسية مع أنصار القديم والتراثي، وقدم الفكر اليوناني آنذاك مبادئ التفكير العلمي التي رحب المجددون بها كأسلحة في معركة التجديد.⁽³⁾

نحن مع أننا لا ننكر التأثير إلا أننا وفي الوقت ذاته لا نقول بإفتقار الدراسات العربية القديمة إلى النقد التطبيقي وفي هذا المجال يقول العمشاوي: (وإذا كان في تاريخ النقد العربي والبلاغة العربية شيء يقارب ما انتهى إليه الفكر الحديث في الدراسات النقدية والبلاغة فهو منهج عبد القاهر).⁽⁴⁾

وقد تحدثنا في المبحث السابق عن نظرية النظم التي كانت في جوهرها صيغة سوسيرية وبنويوة مبكرة وبهذا "لقد طور العقل العربي في العصر الذهبي للبلاغة، نظرية للأدب،

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 509.

(2) المصدر نفسه، ص 312.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 314.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 319.

جمعت بين التنظير الأصل والتأثر الصحي بفكر الآخر والتطبيق على نصوص أدبية كانت دائما نقطة انطلاق التنظير من ناحية، ثم نقطة العودة للتطبيقات الفردية من ناحية ثانية.⁽¹⁾ والسؤال المطروح، ما هي أركان النظرية اللغوية العربية؟

ب - أركان النظرية اللغوية العربية:

1- الأدب بين المحاكاة والإبداع:

لم ينشغل النقد الأدبي يوما منذ بدايته بقضية نظرية، كما انشغل بقضية المحاكاة التي بدأت تاريخيا عند سقراط واهتم بها أفلاطون اهتماما بالغا، ووضعها أرسطو في قلب النظرية الأدبية، وما عسانا نحن الآن أن نقول بعدهم.

إن الصيغة العربية للمحاكاة ارتبطت بالصيغة اليونانية عامة وبالصبغة الأرسطية خاصة، فالربط قائم بين الثقافة العربية واليونانية وقد حظيت هذه العلاقة بدراسات علمية متميزة حول تأثير الفكر اليوناني في العقل العربي.

لقد كانت أولى صور المحاكاة هي تلك الترجمات والتلاخيص التي قام بها العديد من الباحثين العرب، وقد أثرت جهودهم في نظرية الإبداع العربية، ولعل هذه المرحلة هي همزة وصل بين الفكر اليوناني القديم وأوروبا في عصر النهضة. أين بينت الأبحاث على ضوء ما قدمه العرب من استنباطات وترجمات وإضافات وشروحات، "إن التأثير اليوناني كان عرضا تاريخيا لم يكن من الممكن تفاديه ولكنه لم يكن سببا في عبقرية البلاغة العربية لأن هذه الأخيرة قدمت لنا الجاحظ قبل أن يعرف الفكر العربي الفكر اليوناني ثم ابن طباطبة وقدامة بن جعفر، حينما كان التأثير في بدايته وأخيرا نذكر عبد القاهر الجرجاني الذي يختلف في كثير من الأحيان مما يتفق مع آراء أرسطو"⁽²⁾.

ويبدو أن "الجرجاني" قد أطلع على بعض آراء "أرسطو" في الشعر عن طريق مترجميه العرب وأثر مخالفته لدواع تتعلق برؤيته للبيان العربي الإسلامي، فمقولة التخييل واردة عند

(1) ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 332.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 335.

أرسطو" وعند "الجرجاني" الذي لا يذكر "أرسطو" وفي حين يرى "أرسطو" أن الشعر كله كلام مخيل سواء أكان صادقا أو كاذبا يذهب "الجرجاني" إلى أن التخيل ضرب من الشعر تكون معانيه مبتدعه والاستعارة ركن من أركان التخيل عند أرسطو وليست هي من التخيل في نظر الجرجاني لتضمنها الحقيقة أو تنتج الحقيقة⁽¹⁾.

إن البلاغة العربية كانت تسير في اتجاه كان محتما أن يؤدي إلى تطوير نظرية أدبية متكاملة سواء حدث التأثير اليوناني أو لم يحدث، كما أن الملاحظ لبعض جوانب نظرية المحاكاة العربية سيتأكد من حسن حظ البلاغة العربية، إذ أن عمليات ترجمة الفكر اليوناني ونقله إلى العربية تعرضت لعمليات سوء فهم وتشويه خدمت الفكر العربي في أحيان كثيرة، ومن هنا جاءت مناطق الاختلاف مع مفهوم المحاكاة الأرسطية الذي حوَّره البلاغيون العرب وعدلوا فيه وأضافوا إليه⁽²⁾. ومعنى ذلك أن النقد العربي القديم مع أنه تداول بعض مفاهيم المحاكاة -بشيء من التحفظ- وما يتنزل تنزل المحاكاة البسيطة، إلا أن النقاد لم يوظفوا صراحة شيء من قبيل محاكاة التحسين ولا محاكاة التقييح والترذيل أو المحاكاة التامة والجزئية ولاهم عرضوا في مباحثهم لشيء من المحاكاة الجوهر أو محاكاة المثل الأعلى وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة أنها مرادفة للمجاز وأي التشبيه والاستعارة والكناية⁽³⁾.

إذا تأثر العرب بآراء أرسطو، وفتحوا عقولهم عليها ابتداء من القرن الرابع الهجري حتى العصر الذهبي مع "السكاكي" و "حازم القرطاجني" إننا لا نستطيع تجاهل أن الاعتماد شبه الكلي على أرسطو خاصة والفكر اليوناني كان في جانب منه بداية النهاية للعصر الذهبي للبلاغة العربية وقد حاول البعض تبرير ذلك الترحيب لفكرة المحاكاة من طرف البلاغيين العرب، ونذكر في المقام رأيين وهما ل: صلاح رزق ونوال إبراهيم.

(1) محي الدين حمدي، التخيل عند عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة عبد القاهر الجرجاني_ منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس 1998، ص 149.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 335.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، (د، ط)، يناير 2001، ص 157.

فالأول يقول: (ورأيت المحاكاة بمفهومها الأرسطي المعدل، الفلاسفة والمفكرين والنقاد العرب، وعنوا بتطبيقها في مجال الشعر والإبداع الفني خاصة أنها... تقترب من دلالة التخيل والتمثيل والقياس الخادع في الفكر النقدي السابق، وما يتصل بذلك من حديث الغلو والإيهام وتصوير الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل وغيرها من المفاهيم البلاغية التي يعتمد عليها في مواجهة كثير من النصوص الشعرية والدينية منذ جيل قدامه وطباطبة، ثم نمت كثيرا بعد ذلك)⁽¹⁾.

ومن خلال هذا القول يتضح أن نظرية المحاكاة الأرسطية جاءت لتقدم الإطار النظري الفلسفي لممارسات عربية قائمة بالفعل مثل، التخيل والقياس الخادع، والتمثيل والغلو والإيهام، ومسائل الصدق والكذب في شعر الهجاء والمدح العربيين، ومعنى هذا أن تلك الأمور اللغوية والأدبية في علمي البيان والمعاني العربيين كانت موجودة بالفعل يمارسها العرب كل يوم قبل تعرف النقد العربي على نظرية المحاكاة الأرسطية، وهذا يثبت ما استنتجناه سابقا في أن البلاغة العربية كانت تسير في اتجاه محتوم لها.

وكلمات صلاح رزق تؤكد أيضا الوظيفة الأخلاقية للشعر، كما تؤكد أيضا كلمات نوال إبراهيم بصورة مباشرة، فنقول: (وكان السبب الثاني لسيادة نظرية المحاكاة في الفكر القديم أن مفكري تلك العصور قد اهتموا اهتماما واضحا بمعضلة السلوك البشري وبطبيعة القيم وكانوا يقومون بحقول المعرفة والفكر والإبداع على أسس أخلاقية لذلك طلب أولئك المفكرين من فن الشعر وجها أخلاقيا يتصل بالآثر الذي يترتب على الوجه المعرفي منه، عندما يجمل الشعر بأدواته، ما هو جميل ويقبح ما هو قبيح في عملية المحاكاة التي يحاكي بها الشاعر الجميل ليحبيه إلى نفس المتلقي، أو يحاكي القبيح لينفر منه)⁽²⁾.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 336.

(2) المصدر نفسه، ص 337.

البلاغة العربية تعاملت مع مفهوم المحاكاة الأرسطية بحرفية واضحة أحيانا وبحرية كبيرة أحيانا أخرى، جاءت نتيجة عمليات تكيف مقصودة ومدركة للمفهوم الأرسطي في مقتضيات البلاغة العربية وواقع الإبداع العربي من ناحية أخرى.

كان أحد أسباب سوء فهم المصطلح، سوء نقله المبكر إلى العربية فقد كانت الترجمة المبكرة للفظ المحاكاة هي التخيل، وبعد مرحلة لاحقة استخدم لفظ المحاكاة، وفي ذروة التأثير بفكر أرسطو استخدمت الترجمات معا كمرادفين.

إن "عبد القاهر الجرجاني" في بعض مواقفه المتضاربة يعرف الخيال في أسرار البلاغة باعتباره (ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدم فيه نفسه ويربها ما لا ترى).⁽¹⁾

وهنا يربط عبد القاهر الجرجاني بين الخيال أو التخيل والكذب، وهو أيضا يرفض هذا الربط في صفحات أخرى من الكتاب نفسه، ويقدم تعريف مفصلا للتخيل بمعناه الأرسطي، أي محاكاة، فيربط بين المحاكاة والإبداع فيقول: "إن الصيغة تمد باعها وينشر شعاعها ويتسع ميدانها وتتفرغ أفنانها، حين يعتمد الاتساع والتخيل، ويدعي الحقيقة، بما أصله التقريب والتمثيل... وهناك يجد الشاعر سبيلا أن يبدع ويزيد ويبدأ في اختراع الصورة ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء واسعا ومددا من المعاني متتابعا ويكون كالمغترب من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي..."⁽²⁾

وهو لا يتوقف عند هذا الحد، بل يربط بين المحاكاة في الشعر والمحاكاة في الرسم والتصوير أيضا.

ومن منطلق التشتت بين ترجمة المفهوم مبكرا إلى تخيل ثم إلى محاكاة ثم في مرحلة لاحقة يستخدم "حازم القرطاجني" في نهاية العصر الذهبي اللفظيين مترادفين في السياق نفسه في

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح السيد رشيد رضا، دار المعرفة، ط2، (د، ت)، ص248.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص338.

مواضيع كثيرة من "منهاج البلغاء" إذ يقول: "وتنقسم التخييل والمحاكيات بحسب ما يقصد بها إلى: محاكاة تحسين، محاكاة تقبيح ومحاكاة مطابقة"⁽¹⁾ ومن الواضح أن استخدام حازم لمصطلح "التخييل" لا يقصد به تلك المفاهيم الحديثة التي تتعامل بها الساحة النقدية حالياً ومع ذلك نؤكد أنه كان هناك تشتت في استخدام معنى المحاكاة.

ويرى "زكي نجيب محمود" أن المحور الرئيسي لكتاب أرسطو يدور حول التراجيديا والكوميديا أو الشعر الدرامي وهو نوع أدبي لم يعرفه العرب في البلاغة القديمة. وقد أشرنا من قبل إلى اختفاء هذا النوع من التأليف الشعري في الثقافة العربية بل عدم معرفته به أصلاً كان السبب في التحريف أو التعديل الذي أدخله العرب على وظيفة المحاكاة بالمفهوم الأرسطي.

وحيثما ووجه البلاغي العربي بهذا النوع من التأليف الشعري الذي لم يعرفه وحداً بين التراجيديا وشعر المديح العربي، وبين الكوميديا وشعر الهجاء ففي المديح يقوم الشاعر برفع الوضيع، بينما يغض من شرف الشريف في الهجاء، ذلك هو التكييف الذي أدخله العقل العربي على وظيفة المحاكاة الأرسطية.

إن ما حدث وتؤكداه البلاغة العربية هو أن العقل العربي كَيَّفَ تعريف أرسطو ليتفق مع الأنواع المعرفة للشعر العربي.

ومن التعريفات المبكرة التي اعتبرت مرجعاً، التعريف الذي قدمه ابن سينا للمحاكاة: "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا... وللمحاكاة في الإنسان فائدة، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم فتقع موضع سائر الأمور المتقدمة على التعليم، وحتى أن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعاً جلياً، وذلك لأن النفس تنبسط وتتلذذ بالمحاكاة فيكون ذلك

(1) عبد العزيز حمودة، المرابا المقرة، ص 339.

سببا، لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع⁽¹⁾ نفهم من هذا التعريف أن الإنسان يحاكي لأنه يولد بميل غريزي للمحاكاة من ناحية، ولأنه يستمد لذة من المحاكاة من ناحية ثانية وغاية المحاكاة هي تحقيق التعليم والإمتاع.

أما ابن رشيد الذي تقترب مفرداته من أرسطو يقول: "أما العلة الأولى فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ... وأما العلة الثانية: فالتذاد الإنسان أيضا بالوزن والألحان، فإن الألحان يظهر من أمرها أنها مناسبة للوزن عند الذين في طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان، فالتذاد النفس بالطبع بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية وبخاصة عند النظرة الفائقة في ذلك".⁽²⁾

كلا التعريفين قاما بنقل مفهوم المحاكاة الأرسطية إلى العربية، ومن الواضح أن العقل العربي كان أكثر استعداد لتقبل آراء أرسطو عن المحاكاة من استعداده لتقبل آراء أفلاطون لأسباب مختلفة أبرزها:

1- لقد كان العقل العربي كما أشار نتون (Netton) أميل إلى رفض الشكل الأفلاطوني في عالم الحواس، وهو الشكل الذي وضع الحقيقة عند نهاية السلم الصاعد في عالم المثل.
2- أفلاطون حينما يصل في نهاية المطلق إلى رفض الشعر ونفي الشاعر خارج جمهوريته الفاضلة، يرى بأن الفن محاكاة للأشياء المحسوسة، وعالم الحس في سلمه يحتل أدنى رتبة في الوجود باعتبار الأشياء الموجودة في العالم الحسي محاكاة أو نسخا لا يعتد بها للحقائق المثالية العليا.

أما أرسطو فلم يقل بأن الشعر أو التراجيديا محاكاة للأشياء في صورتها الحسية بل محاكاة للأفعال والسلوك، ومن ثم كان ذلك التوحد الأرسطي بين السلوك والشخصية، وقد صادف ذلك اهتمامات البلاغي العربي، فهو يخدم أغراض الشعر العربي وفي مقدمتها المدح والهجاء⁽³⁾.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 343.

(2) المصدر نفسه، ص 343.

(3) المصدر نفسه، ص 344.

لقد وظف البيانيون العرب مفهوم المحاكاة الأرسطي ولكن أضافوا تعديلات عليه حتى يتفق مع طبيعة البلاغة العربية.

البلاغي العربي المبكر - قدامه بن جعفر - كان على اتصال مبكر بالفكر اليوناني ومارس التنظير النقدي، الذي يمثل نقد الشعر ذروته في القرن الرابع الهجري ، وقد تأثر قدامه ببعض أفكار أرسطو.

ويرى "شكري عياد" أن دراسة الفلسفة اليونانية ساهمت في تطوير منهج البحث الذي تبناه قدامه في نقد الشعر؛ يعرف الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى"⁽¹⁾ فهو يركز بذلك في حده للشعر على الوزن والقافية واللفظ والمعنى، ولا يمكن لنا أن نفهم أكثر من ذلك من النص، يقول شكري عياد " مؤلف على طريق الفلاسفة، يبدأ بحد الشعر، وبيان أقسامه (الفصل الأول)، ثم يصف نعوت كل قسم (الفصل الثاني) ثم عيوب كل قسم (الفصل الثالث)، وهذه محاولة واسعة المدى لتنظيم علم الشعر تنظيماً أشبه بالعلوم العقلية، وتحويله على الدراسة الجزئية والموزانات الجزئية إلى أن يكون علماً معيارياً، يوقف به على تمييز جيد الشعر من رديئة بوجه عام"⁽²⁾.

وخلص "شكري عياد" في نهاية دراسته أن قدامه بن جعفر لم يتأثر بكتاب أرسطو، خاصة في تعريفه للشعر بأنه (كلام موزون مقفى يدل على معنى...) وقد خلا من صفة الشعر الذاتية التي ذكرها أرسطو وهي المحاكاة.

لكن "جابر عصفور" يرى أنه ليس بالضرورة أن يكون التأثير بالحديث عن المحاكاة، بل التأثير يكون أيضاً في المنهج، أي أنه في تلك المرحلة من تاريخ البلاغة العربية يتمثل تأثير الفكر اليوناني في تقديم الإطار المنهجي والعلمي لتأصيل البلاغة وتقنياتها⁽³⁾.

(1) قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د، ط)، (د، ت)، ص 64.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة ، ص 345.

(3) المصدر نفسه، ص 346.

أما ابن طباطبا فالشعر لديه: (كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن مجته محبة الأسماع، وفسد على الذوق⁽¹⁾).

وهذا كلام خال من أية إشارة للمحاكاة، بل يركز فيه قائله على البيئونة القائمة بين الشعر والنثر والتمثلة في النظم والإيقاع وحين ننتقل إلى البلاغي الأكبر عبد القاهر الجرجاني الذي استطاع أن يصل بالبلاغة العربية إلى مرحلة من النضج تمثلت في تطوير مذهب لغوي عربي وآخر أدبي نقدي تختفي المسافة بينها وبين أبرز قضايا اللغة والنقد في قلب العشرين. لقد حول الجرجاني مفهوم المحاكاة أو التشبيه أو المشابهة إلى نظرية ابتداء عربية ترى أن الشعر إبداع قبل أن يكون محاكاة أو مشابهة. يقول الجرجاني في تعريفه للشعر ما يلي: (فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعّل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش، أو بالنحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتوقفن وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها، ويغشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه، ولا يخفى شأنه... كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع، ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز والمعدن المفقود في حكم الموجود المشاهد...)⁽²⁾.

إننا هنا أمام رجل على دراية كاملة بمفهوم المحاكاة الأرسطي، ولا يمكن لأي قارئ أن ينكر ذلك، وهي حقيقة تؤكد لها مصطلحات منها:

التصويرات والتخييلات وفي الوقت نفسه، فإن مفهوم المحاكاة التي يتحدث عنها عبد القاهر الجرجاني خرج من دائرة المفهوم الأرسطي ودخل في دائرة النقد الجديد والحديث، الذي يرى

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1958، ص3.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 346-347.

المحاكاة إبداعا كاملا ففي الدراسات المعاصرة نحن نلجأ إلى كثير من التأويل والتحميل وقراءة ما بين السطور لنثبت أن المحاكاة عند أرسطو إعادة إنتاج الواقع في سلبية ولكنها تعني أيضا قدرا محدودا من الإبداع.

ويقدم عبد القاهر تفسيراً بالغ العصرية للأدب كإبداع كامل، ويظهر ذلك في كلامه (فالمعاني في النص تحول الجامد الصامت إلى حي ناطق والموات الأخرس إلى فصيح والعدم أو ما لا وجود له إلى موجود ومشاهد). وهكذا حور الجرجاني كثيرا في مفهوم المحاكاة الأرسطية.

ويرى "محمد خلف الله" في دراسته من الوجهة النفسية في دراسة الأدب مكتفيا بمقولة "طه حسين" بأن لا بد أنه قرأ ترجمة ابن سينا لكتابي الخطابة والشعر ليقرر أصالة إنجاز البلاغي العربي (ولن تعطينا النظرة السريعة التي نظرتها في كتاب الشعر لأرسطو أكثر من ترجيح أن عبد القاهر متأثرا بأرسطو على العموم في منزعه النفساني في فهم ظواهر الأدب، وتأثره هذا إنما هو تأثر العالم بما يصل إليه من ثقافات وليس التأثر أو التقليد المباشر الذي ينفي عن صاحبه الأصالة في البحث العلمي⁽¹⁾).

ننتقل إلى بلاغي وناقد مسلم يحاول أن يعيد النظام هو "حازم القرطاجي". ليس إلى عالم مضطرب فوضوي فحسب بل إلى حضارة على حافة الهاوية، وهو ما يفسر حرص حازم الواضح على أن يقنن في تفصيل شديد للإبداع والصناعة الشعرية، مستفيدا من إنجازات كل البلاغة العربية واليونانية أيضا.

إنه يمكن اعتبار ذلك كله لو لم يكن للمحاكاة حديث عميق، وشأن خطير مع مجيء "حازم القرطاجي" وظهور إنجازه النقدي (منهاج البلغاء، وسراج الأدباء) حيث يقدم في الأول نظرية عربية في الأدب تتناول في تفصيل غير مسبوق عملية الإبداع وشروط تحققها وآلياتها وطبيعتها بين المحاكاة والإنشاء أو لخلق ووظيفة الأدب، ووظيفة اللغة، وقضايا الموهبة والتقاليد والشكل والمضمون والتحليل اللغوي للنص.

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 348-349.

وهو يعرف الشعر في كثير من المرات، نذكر تعريفا نراه مميزا نوعا ما، يقول: "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحببه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بذاتها، أو مقصورة يحسن تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك"⁽¹⁾.

وهنا نلاحظ شمولية تعريف المحاكاة، فهو يبدأ تعريفه بمفردات "قدامه بن جعفر" نفسها التي عرف بها الشعر من قبل ويتوقف في قرب نهاية التعريف عند (حسن تأليف الكلام) الذي يضع تعريفه للشعر في نظرية النظم عند الجرجاني، من هنا تجيء أصالة تعريفه في الوقت نفسه، فإن مفهومه عن المحاكاة ووظيفتها يضعه في قلب التعريف الأرسطي حينما يحدد الغاية من المحاكاة الشعرية على أنها تحبب ما قصد تحببه إلى النفس، وتنفيرها مما قصد تكريهها له.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 350-351.

2- الإبداع باللغة:

حين نقول الإبداع باللغة فنحن نتحدث في مجال استخدام الخاص للغة وليس استخدامها على الحقيقة؛ أي المجاز.

وعبد القاهر يقدم نموذجاً للتجسيد الذي يحققه الاستخدام المجازي الخاص للغة سواء عن طريق التشبيه أو الاستعارة والتي تحقق دلالة المعقول بالمحسوس.

(إن ما يقتضي كون الشيء على الذكر، وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون، ويدوم ترده في مواقع الإبصار، وأن تدركه الحواس في كل وقت أو أغلب الأوقات، وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر، وتعرض صورته في النفس قلة رؤيته، وأنه مما يحس بالفينة بعد الفينة، وفي الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة، وذلك أن العيون هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهداً بها، وتحرسها من أن تدثر وتمنعها أن تزول ولذلك قالوا) من غاب عن العين غاب عن القلب.⁽¹⁾

نص عبد القاهر يحدد مبادئ ثلاثة، أولها إن بناء الشيء وثبوت صورته في النفس يعتمد على دورانه على العيون ودوام ترده في مواقع الإبصار أي تجسيده حسياً، ثانيها: يحدث العكس فيبعد الشيء عن الخاطر ويندر الإحساس به إلا في الفرط بعد الفرط إذا قلت رؤيته، ثالثها: إن العيون والتجربة الحسية هي التي تحفظ صورة الأشياء في النفوس وتحفظها من الاندثار والزوال، ومن هنا هل تختلف آراء عبد القاهر عن "ت-س، إبيوت" حول المعادل الموضوعي الذي يعتبر الأداة البلاغية الإبداعية التي يستخدمها الشاعر حتى لا يقع في فخ التقرير أو الإخبار أو التعبير المباشر عن العاطفة، بحيث يبحث الشاعر عن صورة حسية تعبر وتجسد العاطفة⁽²⁾.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 381.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 382.

ولما كانت اللغة الشعرية انحرافا وتجاوزا للمألوف في التعبير اللغوي، فقد شكل المجاز الطاقة المولدة لشعرية النص. فالمجاز هو الانحراف والخروج عن المألوف في اللغة، بحيث يأخذ المجاز دورا حاسما في أغناء الدلالة الأسلوبية في النص الإبداعي، مما يجعل هذه الدلالات الأسلوبية في لغة النص وتراكيبه قابلة للتأويل والتفسير، وتعدد المعنى والاحتمالات وهذا ما يمنح النص الإبداعي خصوصيته الفنية، وخلوده المتواصل عبر الزمن وقد تعددت ضروب المجاز عند البلاغيين والنقاد العرب القدماء إذ شملت معظم الضروب البلاغية التي تشكل جوهر النص الإبداعي وأساسه، كما تشكل الطاقة المولدة لشعرية النص وإبداعه. ومنه هنا إلى أي مدى يتفق البلاغيون العرب في دراستهم للمجاز أو اختلافهم مع المفهوم الحديث.

يقدم "جوناثان كلر": (لقد اهتمت النظرية الأدبية كثيرا بالبلاغة، ويتجادل المنظرون حول طبيعة الصور البلاغية ووظيفتها. لقد تم تعريف الصور المجازية باعتبارها، بصفة عامة تحويرا عن الاستخدام العادي أو انحرافا عنه. على سبيل المثال في (My love is aredred,) (red rose)، يستخدم لفظ (rose) لا يعنى الوردة، بل شيئا جميلا وثمانيا (وتلك هي الاستعارة) (The secret sits) يجعل السر إنسانا قادرا على الجلوس⁽¹⁾.

فالتعريف الذي يقدمه "جوناثان كلر" في نهاية القرن العشرين حول طبيعة المجاز ووظيفته لا تختلف في أي جزئياته عن تعريف البلاغيين العرب لطبيعة المجاز في اللغة والأدب ووظيفته.

أصبح المجاز بجميع أشكاله هو الأداة الأولى في تحويل المعنى النثري إلى شعر، والواقع أن أفكار البلاغيين العرب عن المعنى ومعنى المعنى أو المعاني الأول والمعاني الثواني لا تختلف في جوهرها عن تعدد الدلالة بالمعنى الحديث.

إن استخدام اللغة على المجاز هو إلى يجعلنا نقك شفرة المجاز، استعارة كان أو كناية لنصل إلى المعنى الثاني يقول الجرجاني في هذا الصدد:

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص385.

(وضرب آخر أنت لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل... فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعنى من مجرد اللفظ ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك كمعرفتك من كثير الرماد أنه مضياف... وإذا عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر كالذي فسرت⁽¹⁾.

أي أننا نصل إلى المعنى الأول بدلالة اللفظ وحده وهذه الأخير تقوم على اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول وهي غير عقلية وليست الغرض الذي تحمله الرسالة أما المعنى الثاني أو المعنى المقصود أو الغرض الذي تجسده الكناية وأن الصورة الشعرية هي التعبير اللغوي وهذا هو تعدد الدلالة مثلا (كثير الرماد القدر) فالمعنى المقصود هو الكرم والذي يقوم بفك شفرة الصورة هو المتلقي أي مساهمته في إنتاج الدلالة وهو جوهر عملية التلقي.

وإذا أردنا أن نناقش (كثير رماد القدر) من منظور الحضور والغياب، إن الكرم وهو معنى القول أو غرضه ليس موجودا لأنه غائب محتجب وراء البنية اللغوية وأيضا حاضر خلف هذه البنية ومن دون هذه الأخيرة القائمة على الكناية لا يمكن أن نصل إلى ذلك المعنى.

"والبلاغة العربية خاصة بلاغة عبد القاهر الجرجاني، تربط بين القدرة على الإيحاء الذي تحققه أنواع المجاز اللغوي، ومن ثم ما نحمله نحن لهذه القدر الإيحائية من مفاهيم معاصرة مثل تعدد الدلالة، ومراوغة المدلول للدال ثم الحضور والغياب وبين عدد من الشروط المحددة مثل: تباعد العلاقة عند نقطة البداية بين المتشابهين ثم معقولية العلاقة التي يقيمها

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 396.

الشاعر بين المتباعدات وعدم تكلف الغموض من أجل الغموض، ثم ضرورة أن يستحق المعنى عناء البحث عنه والحفر عند جذور اللغة من أجله⁽¹⁾.

إن الإبداع باللغة يعني قدرة المجاز على الجمع بين متباعدين أو متناقضين داخل الصورة الواحدة، كما أن الفارق بين الصورة الشعرية ومعناها هو جوهر أدبية الأدب فالتباعد هو أساس غرابة الصورة وجدتها وجعل شيئين مألوفين وخلق علاقة بينهما لا أساس لها في الواقع أي جعل الشيء المألوف غريب هو ما يسمى بكسر الألفة، صحيح أن المعنى كالدرا يستوجب أعمال العقل لمعرفته إلا أنهم رفضوا الغموض الذي يطلب لذاته على حساب تحقق المعنى أي التباعد بين طرفي التشبيه ورفض الغموض والتعقيد الناتج عن خلق علاقات لا يقبلها العقل.

3- الصدق والكذب.

من أهم وأقدم مقاييس نقد المعنى مقياس الصدق والكذب في الشعر. وكان الصدق من المقاييس التي اهتم بها الخلفاء الراشدون وأصحاب البصر بالشعر من الصحابة والشعراء المسلمين لأنه فضيلة خلقية ودينية حث عليها القرآن والسنة في الأمور كلها ولأن الكذب والغلو أمور تخل بتكامل الشخصية الإسلامية وتتنافى مع الخلق السوي مع الحق.

في ظل هذا الموقف المبدئي القائم على توظيف الشعر في خدمة القيم الدينية والأخلاق وتقويمه ومن ثم في ضوء صدق الشاعر أو كذبه، ظل الشعر يحتل موقعا متدنيا لردح غير قصير من صدر الإسلام، وقد وصل الأمر، وإن كان ذلك في حالات محدودة إلى تكفير الشاعر الذي يخرج عن القيم الدينية⁽²⁾.

إن عصر صدر الإسلام قد اتخذ مقياس الصدق في الشعر من أهم مقاييس جودة المعنى، وحافظ عليه لما يمثله من التزام ديني وخلق، ولما يمثله من غاية نفعية للشعر من غير

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 399.

(2) المصدر السابق، ص 420.

إخلال بالغاية الفنية، التي هي الجناح الثاني الذي يتم به هدف الشعر، ولكن يكتفي المنهج الإسلامي في الالتزام بالصدق وغيره بالسداد والمقاربة والقصد والتوسط والاعتدال في واقعة إسلامية مخيبة لا تصلب فيها ولا جمود لا تحبذ المبالغة والغلو، ولا قبل الواقعية الحرفية المتصلبة ولذلك قال حسان بن ثابت:

وإن أشعر بيت أنت قائله *** بيت يقال إذا أنشدته صدقا
بعد قوله:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه *** على المجالس إن كيسا وإن حمقا⁽¹⁾
مما يوحى بأن العملية الشعرية صناعة، للعقل فيها دور كبير، ومراعاة المتلقي ومشاعر المجتمع دور آخر كما للوجدان والتفاعل مع الموقف دور ثالث وليست عملية وجدانية مجردة تصدر ممن لا يعي ما يقول لم يستمر المشهد على ما هو، فمع بداية القرن الرابع الهجري أي موازات مع بداية العصر الذهبي للبلاغة العربية ومع الاحتكاك بالثقافة اليونانية تسربت أفكار جديدة وهي أفكار أخرجت الشعر من دائرة التصديق والتكذيب من جهة ونتيجة إلى وصول الإبداع الشعري ذروة ازدهاره وفرض نفسه كواقع قائم تمرد على معايير الصدق والكذب ويعتبر قدامه بن جعفر أول بلاغي عربي حاول أن يفتن لنقد الشعر انتهى إلى رفض استعارة أحكام غريبة على طبيعة الشعر لتطبيقها عليه ومن ثم رفض تطبيق الأحكام الأخلاقية بالصدق والكذب على الإبداع أي أن قدامه يؤكد الفصل بين الأخلاق والشعر وهو بهذا يؤكد مبدأ جوهرى في نظرية الجمال الحديثة كما يقدمها كروتشه وهو العلاقة بين الكل الأدبي وأجزائه الذي تقوم على أساس أن قيمة الكل هي التي تحدد قيمة الجزء أو الأجزاء⁽²⁾.

بمعنى أنه لا حرج على الشاعر في اختيار مادته فليس هناك معان تصلح وأخرى العكس، المهم أن نتعامل مع المعاني داخل القصيدة باعتبارها معاني شعرية فالقصيدة ليست موعظة

(1) ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: د/ وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 1974م.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص423.

دينية أو أخلاقية تخضع لمعايير الصدق والكذب وهذا الذي جعل البلاغة العربية تدخل مدارس النقد الحديثة من أوسع أبوابها.

فقدامه يصل في نهاية الأمر إلى تأكيد واضح لرفض تعليق قيمة الشعر والمعاني على صدقها أو كذبها الأخلاقي فضلا عن كل الموضوعات السابقة في عبارات محددة، إذ يكتب في سباق حديثه عن المبالغة الشعرية مدافعا عن بيتي امرئ القيس: (1)

فمئلك حبلى قد طرقت ومرضعا *** فألهيتها عن ذي تمام محول
إذا ما بكى خلفها انصرفت له *** بشق وتحتي شقها لم يحول
لا ضير على الشاعر فيما يسوق من معان رفيعة كانت أم وضعية وحميدة كانت أم ذميمة،
وحقا كانت أم كذبا، ذلك أن المعاني كالمادة للشعر فيه كالصورة، فليس فحش المعنى نفسه
مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب النجاسة رداءة الخشب في ذاته (2).

يلخص "شكري عباد" في دراسته المتميزة التي ألحقها بترجمة لكتاب أرسطو في الشعر موقف ابن سينا من قضية الصدق والكذب وهو الموقف الذي تظهر أصدائه في موقف بد القاهر بعد ذلك، ثم يشكل جوهر موقف حازم في القرن السابع. وتتضح أهمية موقف ابن سينا من القضية في تحوله إلى العمود الفقري لموقف حازم النقدي والذي يمثل مذهباً جمالياً متكاملًا أو بالغ النضج. وموقف ابن سينا في حد ذاته كما يرى عباد يمثل موازنة عربية لها أهميتها لموقف أرسطو من القضية نفسها (3).

ومن خلال ما سبق يتأكد أن أغلب الشعراء لا يرون وجوب التزام الشاعر بالصدق بمفهومه العام الذي يقصد به مطابقة الكلام للواقع، وهو المفهوم الأخلاقي في دقة الخبر والنقل الذي تستقيم به أمور الحياة.

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عيسى إسماعيل سابا، المطبعة البوليسية، حريصا، لبنان، (د، ط)، 1958، ص 15.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 424.

(3) المصدر نفسه، ص 428-429.

إذ إنهم يرون أن أي شاعر بحاجة مؤكدة إلى أن يلجأ إلى ما يمكن أن نسميه بالكذب، فالمطلوب منه أن يكون صادق التعبير عن نفسه في تصويره للواقع لا أن يكون عباراته نقلا حرفيا له.

يكتب حازم عن الشعر من منظور التصديق والتكذيب: (فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه، وقامت غرابته وإن كان قد يعد حدقا للشاعر اقتداره على ترويح الكذب وتمويهه على النفس، وإعجالها إلى التأثر له قبل إعمالها الروية فيما هو عليه، فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تخيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام فأما أن يكون ذلك بشيء يرجع إلى ذات الكلام فلا).⁽¹⁾

وإذا كان الشعراء لا يرفضون جنوح الشاعر إلى المبالغة فإن موقفهم من المبالغة الشديدة على اختلاف المصطلحات التي تعبر عنها من غلو وإحالة وإفراط وإغراق يبدو مختلفا فالشاعر يراد منه حسن الكلام بينما الصدق يراد من الأنبياء وكأنهم يرون للمبالغة حدود ينبغي للشاعر ألا يتجاوزها، كما ينبغي عليه ألا تكون أفكاره الشعرية متمردة على قبول العقل لها.

(ومن المنطقي... أن يشد الشعر إلى إطار من القيم الخلقية قائم بالضرورة خارج مجال الفن، وأن تحدد مهمة الشعر في ضوء مخطط أخلاقي يمثل إطار القيم المسلم بقيمتها)⁽²⁾ إن مفهوم "حازم القرطاجني" عن طبيعة الشعر وآرائه عن الجمال والقبح في الفن والواقع تمثل مجتمعة جوهر نظرية أدبية بحيث قام حازم بربط يجمع بين الفن والغايات الأخلاقية باعتبارها ضرورة فرضتها الظروف فهذا التوسط يخفف من تضيق الأخلاق .

وكهذا استطاعت البلاغة العربية أن تأسس علم الجمال الأدبي وذلك من خلال الانقلابات التي يحدثها التخيل في مادة الشعر لذلك ربط الجرجاني بين التخيل وبين الصدق والكذب في الشعر وعالج الجرجاني قضية التخيل من زاوية الصدق والكذب عارضا مذهبي الصدق

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 437.

(2) المصدر نفسه، ص 436.

والكذب في الشعر لكنه عرض بنزاهة منحى الكذب في الشعر حيث يرى أن أفضله ليس له أن يلتزم حدود المنطق ويقدم الأدلة العقلية على ما يدعى، فله أن يتخيل ما طاب له وأن يعلل المعاني حسب رغبة النفس ورغم ذلك فهذا المذهب لا يناصر حسبه الكذب الصريح كإعطاء الممدوح فضائل ليست له والمبالغة المفرطة في التعظيم وتجريد الشخص من فضائل ثابتة له؛ فلا يجوز للشعر المدح والذم كذبا لأن هذا الكذب لا تظهره "القوانين العقلية وإنما يعرف بالرجوع إلى حال المذكور ممدوحا كان أو مهجوا أي أن الواقع الاجتماعي هو الحكم الذي يفضح كذب الشعر أو الشعراء". كذلك حكم الشعر فيما يضعه من الصور ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني يتوهم بها الجامد الصامت، في صورة الحي الناطق، والموات الأخرس، في قضية الفصيح المعرب، والمبين المميز، والمعدوم المفقود في حكم الشاهد... حتى يكسب الدني رفعة، والغامض القدر نباهة.

وعلى العكس يغض من شرف الشريف، ويبطأ من قدر ذي العزة المنيف ويظلم الفضل ويتهمه، ويخدش وجه الجمال ويتخونه، ويعطي الشبهة سلطان الحجة ويرد الحجة إلى صيغة الشبهة، ويصنع من المادة الخسيسة بدعا يغلو في القيمة ويعلو.⁽¹⁾

فمقصد أنصار الكذب في الشعر التزام الحقائق وإخفاؤها ببراعة الصنعة حتى لا تبين المعاني إلا للذهن الوقاد.

إن مذهب الكذب في الشعر في واقع أمره كان قد كذب في المدح والهجاء معا ولكنه من حيث هو شعر لا ترتفع قيمته ولا تنزل تدرجته بما فيه من كذب وصدق لأن ما به تعرف مرتبة الشعر خارج عن الصدق والكذب أي أن الشعر لا ينظر إليه من جهة الواقع الذي يصفه ومن ناحية الأخلاق لكن ينظر إليه من ناحية جمال الصورة.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 441.

4 - السرقات الأدبية/ التناص.

شكّلت ظاهرة "السرقات الأدبية" في النقد العربي القديم ظاهرة مهمة، إذ شغلت حيزا كبيرا من كتاباتهم، ولا تكاد تحصى الكتب التي تعرضت لهذه القضية من قريب أو من بعيد، فدبجوا الصفحات للتعريف بها، وتحديد أنواعها وأسباب انتشارها وجودة الأخذ وعيوبه يكتب "محمد زكي العشماوي" قائلا: (ولعلنا لا نغلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لب الدراسة النقدية فقد كانت السرقات الشعرية هي الباب الذي تنفذ منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد.

إلى أن السرقات قد مهدت بطبيعتها إلى النقد التحليلي وإلى الموازنة والمقارنة بين الشعراء، فقد كان من الطبيعي قبل أن يعرض الناقد السرقة أن يأخذ أولا في دراسة الأبيات عند كل من السارق والمسروق منه ثم دراسة أوجه الشبه بينهما، ومن هنا نشأت فكرة الموازنة بين الشعراء، ثم اتسع ميدانها لأكثر من موضوع السرقة فأخذت تتطور عندما تناولت أكثر من جانب من جوانب الدراسة بين الشاعرين، كما حدث مع كتاب الأمدي، عندما تعرض للأخطاء التي وقع فيها كل شاعر وكانت مجالا خصبا لتناول الكثير من الشعر بالدراسة والتحليل)⁽¹⁾.

فقد تعرضت لدراستها كتب الأدب عامة ل: "أبي الفرج الأصفهاني" وكتب النقد الممتزجة بالبلاغة كالبديع ل "ابن المعتز" و"عيار الشعر ل "ابن طباطبا" وأسرار البلاغة ل "عبد القاهر الجرجاني" وقد جنحت هذه الكتب في دراستها للظاهرة إلى التعميم لا التخصيص... حتى ظهر "أبو حمام" الذي أثيرت حوله شكوك كثيرة لخروجه على تقاليد القصيدة العربية ورغبته في تأسيس تيار أو مذهب أدبي جديد، يواكب طبيعة العصر⁽²⁾.

والسرقة الشعرية كما يرى الجرجاني "داء قديم وعيب عتيق وهي باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه كما يقول ابن رشيق.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 443.

(2) إبراهيم نمر موسى، مصطلح السرقات الأدبية و التناص، مجلة علامات، ج 64، مج 16، صفر 1429 - فبراير

2008، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص 86.

وما قاله الجرجاني عن قدم السرقات الشعرية ليس مجرد حدس لا يستند إلى ما يؤكد في الواقع، فإن هناك من الراويات ما يشير إلى وقوعه عند شعراء الجاهلية. ويبدو أن نقطة البداية في حديث السرقات تكمن في أن الشاعر في بداية حياته الشعرية يحتاج إلى تعميق معرفته بهذا الفن وهذا ما لا يمكن أن يتهيأ له إلا بكثرة مطالعة نتاج الشعراء الآخرين ممن سبقوه في هذا المجال، وذلك لصقل تجربته الفنية وتطويرها، وهذا ما كان يفعله الشعراء العرب القدامى إذ كانوا يعمدون إلى رواية شعر سابقهم، لذلك فإن الشاعر يخضع كثيرا أو قليلا لذلك المخزون الشعري الذي استوعبه في ذهنه، فتتداخل بعض معانيه في إبداعاته، إما لأنه أعجب بها، وأراد أن يحذو حذوها أو لرغبته في النسخ على منوالها، درية لملكته واختيارا لطبعه.

"ولجرجاني ومن بعده يتفق مع نقطة البداية في مفهوم التناص وهي نقطة يتفق فيها القديم والجديد حول حتمية التأثير والنقل والتداخل والتسرب في المعاني والألفاظ على حد سواء... يهدف إلى تأسيس شرعية التناص عن طريق تقنين التأثير والتأثير... ووضع ضوابط لرفع تهمة السرقة في وجه كل محدث تأثر بالقديم وأخذ عنه".⁽¹⁾

كما استخدم النقاد في معالجتهم لظاهرة السرقات مسميات عدة تدل على تحيز الناقد أو رؤيته النقدية أو ترجع إلى موضوعيته فهناك من قال "الأخذ" كأبي هلال العسكري وهناك من قال السرقات كالأمدي.

أما الجرجاني فقال "الاحتذاء" فكان أكثر توفيقا في مصطلحه من النقاد السابقين، لما في هذا المصطلح من دلالات، أولها: السير على نهج الآخرين، وثانيها الابتكار، وثالثها: تقاسم الأشياء مع الآخرين، ويتضح من هذه الدلالات أن شخصية المحتذي لا تدوب في شخصية المحتذي به بل له شخصيته المستقلة التي تشربت نصوصا سابقة، تضافرت في إنتاجها ذاكرته الخاصة والعامة، ومخزونه الثقافي، فتخلق القصيدة وفقا لذلك سياقها الشعري المستقل

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص455.

عن غيرها، وإن استمدت منه وجودها وحياتها وهي أيضا تعيد اكتشاف الماضي من جديد وتسقط رؤيا جديدة ومعاصرة⁽¹⁾.

أما البيّنسية فهي نقيض النص لأنها ترى أن النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، لكنه كيان مفتوح، وحش أسطوري في حالة تكوّن مستمرة، يحمل آثار (traces) نصوص سابقة وحيث أنه غير مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى من ناحية وحيث إن القارئ يجيئه بأفق توقعات تشكله، في جزء منه على الأقل النصوص التي يقرأها... وإذا نقينا مفهوم التناص، بعض شطحاته... يصبح التناص في الواقع هو الصياغة ما بعد الحداثيّة البراقة للسرقاات الأدبية المقننة والتي عرفها عبد القاهر الجرجاني ب الاحتذاء⁽²⁾.

حدد النقاد في دراستهم لـ "التناص مجموعة من القوانين والآليات والتقنيات... الخ التي تدرس التناص على أساسها فتحدثوا عن آليات واضحة كالاجتراء والامتصاص والحوار... الخ وتقنيات محددة كالتناص المباشر وغير المباشر، والتناص الجزئي والكلي، والتناص المختلف والمؤتلف... الخ ولقد حاول النقاد الذين تعرضوا لظاهرة السرقاات أن يضعوا معايير نقدية ثابتة، فتحدثوا عن اللفظ والمعنى في أيهما تكون السرقة وتحدثوا كذلك عن المعاني المشتركة والمعاني الخاصة وتحدثوا عن السرقة والسلم والنسخ والغضب والاختلاس... الخ لكنهم عادوا واختلفوا في تحديد المعاني العامة والمعاني الخاصة فما عده القاضي الجرجاني سرقة، لم يعده الأمدي كذلك والعكس. وما عده أبو ضياء ذاكرا أن البحترى سرقة من أبي تمام عده الأمدي من الكلام الموجود في عادات الناس ولا السرقة فيه لأنه من المعاني العامة وليس من المعاني الخاصة، وهكذا اختلف النقاد في تحديد المعيار بدقة مما أدى غموضه وإلى وجود التباس كبير في الحكم على الشعراء، بل لا بد من أن يكون وقع عليهم الظلم لأن الأمر أصبح مقرونا بالذوق الشخصي وهوى النقاد مع هذا الشاعر أو ذاك وهذا ما حدث لأبي تمام⁽³⁾.

(1) إبراهيم نمر موسى، مصطلح السرقاات الأدبية والتناص، ص 89.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 452.

(3) إبراهيم نمر موسى، مصطلح السرقاات الأدبية والتناص، ص 96-97.

5 - الموهبة والتقاليد.

كانت المحاور السابقة كلها تدور حول طرف واحد من الإبداع -المبدع- المتلقي. ونحاول الآن في محورنا هذا الإبداع بين الموهبة والتقاليد نتحول إلى المبدع نفسه ومعرفة ما الذي يجعل الشاعر شاعرا؟.

وقد اتفقت علوم البلاغة حديثا وقديما على أن الشاعر ليكون شاعرا يجب أن تتحقق له الموهبة الفردية والاتصال، بل الدراية الكاملة، بتقاليد الشعر.

ولم يكن الاختلاف بين بلاغة وأخرى أو عصر وآخر أكثر من اختلاف في المصطلح لا يمس المفاهيم، فهي الموهبة والتقاليد في النقد العربي، وقوة الرجل وقوة اللحظة في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وهي الطبع والصناعة أو الصنعة في البلاغة العربية القديمة، ومن هنا فالبلاغة العربية تؤكد مرة أخرى أسبقيتها في تطوير وعي مبكر بهذا الركن من أركان النظرية الأدبية.

والشعر المطبوع هو الذي صدر عن موهبة متمكنة في الشاعر وطبع وجيله والمطبوع عند بشر بن المعتمر أول وثيقة فيها بعض التفصيل والتحديد للطبع والصنعة، فالمطبوع عنده في البيان شعرا ونثرا أن يكون مقبولا قصدا، وخفيفا على اللسان سهلا وكما خرج من ينبوعه، ونجم عن معدنه⁽¹⁾.

وهذا النص المحدد للمطبوع من الشعر يتبعه بشر بما يجعله مزية للبلغ شاعرا أو ناثرا بعكس المصنوع والمتكلف فيقول: "فإن أنت تكلفتها ولم تكن حاذقا مطبوعا ولا محكما لسانك، بصيرا بما عليك ولا لك عابك من أنت أقل عيبا منه ورأى من هو دونك أنه فوقك"⁽²⁾.

ويحدد بشر بن المعتمر الصناعة الشعرية بالتهيو والاستعداد، وتجري ساعة المواتاة، وفراغ البال، فإن جاء الشعر بعد هذه المهيئات فهو صناعة شعرية، أما ما جاء عفوا لأول وهلة

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 136.

(2) المصدر نفسه، ص138.

فهو مطبوع يقول "بشر": "فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجمالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك فسواد ليلك، وعاوده عند نشاطك، وفراغ بالك فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة، إن كانت هناك طبيعة أو جريت من الصناعة على عرق"⁽¹⁾.

إن تأكيد أهمية كشرط للإبداع أمر مفروغ منه وتحصيل حاصل وأنه تم استخدام اللفظتين مقترنتين طبع وصناعة أي أن كل وحدة تضمن حسن أداء الأخرى فالطبع تلزمه الصناعة والعكس.

"إن قراءة جابر عصفور لمقولة الجاحظ... تأكيده صحة الطبع مجرد مبدأ أولي يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده وهكذا يضيف الصناعة التي تشترك مع الطبع في تحويل المعاني - المادة- المطروحة في الطريق إلى نظم فريد هو العمل الشعري ويقدر ما يجمع الجاحظ في قراءة عصفور، بين الموهبة والصناعة كشرطين لتحقيق الإبداع فإنه أيضا بمقارنته المعروفة بين الفضة أو الذهب والخاتم الذي يصنع من إحدى المادتين يقدم نظرية إبداع حديثة بالمعنى الكامل "للإبداع" و "للحدثة" أو العصرية"⁽²⁾.

لنتنقل إلى التقاليد التي تعتبر الأدوات اللازمة لفعل الإبداع وتشمل التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبتهم ومطالبهم ومعرفة كيفية الشعر وهذا ليس بالضرورة مطالبة الشاعر المبتدئ بقراءة التراث الشعري كله دون تمييز أو اختيار شاعر أو شعراء عصر معين بل عليه أن يعي الشاعر بالتيار الرئيسي للإبداع الشعري بالإضافة أنه يجب عليه أن ينسى كل ما تعلمه بمعنى أن الوعي بالتقاليد لا يعني المحاكاة والتقليد أي أن تصبح التقاليد جزءا من موهبة الشاعر "وهذا مفهوم التقاليد عند إليوت تماما كما حدده ابن طباطبا"⁽³⁾.

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، 138.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 462-463.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص 461.

وحازم يجعل الربط بين الموهبة والتقاليد ليست مجرد تلازم حتمي بل توحد كامل تتحول معه التقاليد والقواعد والقوانين إلى جزء لا يتجزأ من الطبع أو الموهبة، فالموهبة وحدها لا تكفي لإنتاج شعر جيد كما أن التقاليد وحدها لا يمكن أن تنتج شعرا جيدا من دون الموهبة. فعلى الشاعر أن يمتلك كما قال حازم "الملكات الثلاث: قوة الحافظة والقوة المائزة والقوة الصانعة" أي أن الشاعر يحتاج إلى درجة اللاوعي التي تأتي مع الموهبة، درجة من الوعي النقدي بما يفعل ومن هنا تأتي عملية التوحيد بين الموهبة والتقاليد عند إليوت وحازم وهو توحد يجعل الشاعر، في أثناء فعل الإبداع واعيا حيث يجب أن يكون واعيا، ولا واعيا حيث يجب أن يكون لاواعيا⁽¹⁾.

بعد ذلك الاستعراض السريع لقضية التقاليد والموهبة يتضح بأنها تمثل خيطا واضحا في أركان النظرية الأدبية العربية

6 - الشكل والمضمون.

تعتبر قضية الشكل والمضمون من القضايا التي نالت حظها وتعتبر جل الأركان التي تناولناها سابقا سواء في النظرية اللغوية أو النظرية الأدبية تصب بشكل أو بآخر في قضية الشكل والمضمون والعكس.

والعودة إلى قضية الشكل والمضمون ليس بغية إعادة قراءة للتراث البلاغي العربي، بل من أجل تأسيس شرعية التراث ذاته ولنؤكد مرة أخرى أن جل مكونات النظريات النقدية الحديثة لم تكن غريبة المرة على البلاغة العربية القديمة.

وتعددت مواقف النقاد القدماء كما تعددت مواقف المحدثين من العلاقة بين الشكل والمضمون، فمنهم من آثر الشكل على حساب المضمون، ومنهم من حاول أن في الوسط بين هذا وذاك ومنهم من قال بعدم تجاهل المضمون في تقويم الشعر، ومنهم من تبنى موقفا بالغ النضج وهو أن الشكل والمضمون هما وجهان لورقة واحدة فلا يمكن التحدث عن

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 465-466.

أحدهما بمعزل عن الآخر وقد تباينت آراء النقاد العرب القدماء بين الشكل والمضمون وتأرجحت فحكم البعض للشكل كما فعل الجرجاني مع بيت المتنبي:

يراد من القلب نسيانكم *** وتأبى الطباع على الناقل
يقول بأننا لا نقيم تقيمنا له وحكمنا عليه على أساس معناه أو مضمونه بل على البيت كبيت شعر كنظم أو كشكل⁽¹⁾.

كان الجاحظ من البلاغيين العرب الذين فضلوا بين الشكل والمضمون بعبارتيه الشهيرتين التي ردها البلاغيون حتى نهاية العصر الذهبي مما يؤكد تأثيرهما العميق في تحديد هذا الركن من أركان النظرية الأدبية اللغوية وهما على التوالي (فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي... الخ) و (وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ... وسهولة المخرج وصحة الطبع... وجودة السبك... وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير)⁽²⁾. وهو بهذا يعادل الجرجاني فيما سبق.

ويقتررب قدامه بن جعفر من موقف النقد الحديث بخطى ثابتة فيما يتعلق بقضية الشكل والمضمون. لقد ابتعد تماما عن تأرجح ابن طباطبا بين الشكل والمضمون وعن الغموض الذي لازم موقفه وهو يحاول إمساك العصا من وسطها. وفي تلك المرحلة المبكرة من تاريخ البلاغة العربية يطور العقل العربي موقفا مكتمل النضج يقوم على الربط الذي لا انفصام له بين الشكل والمضمون.⁽³⁾

ويصل موقف البلاغة العربية القديمة من قضية الشكل والمضمون إلى ذروة حدائتها - بمعنى عصريتها (Modernité) فقط- عند عبد القاهر الجرجاني، إذ تعتبر ثنائية اللفظ والمعنى محور جوهري لنظرية النظم يقول: (وجملة الأمر أنا لا نوجب الفصاحة للفظ مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكننا نوجبها لها موصلة بغيرها ومعلقا معناها

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 470.

(2) المصدر نفسه، ص 471.

(3) المصدر نفسه، ص 474.

بمعنى غيرها... انتهى في ناهية الأمر إلى أن الألفاظ تشير كعلامات، إلى أشياء متفق مسبقا على إشارتها إليها، ولكنها مفردة لا تحدث معنى، أي معنى.

من جهة ثانية فإن تطبيق أحكام النحو وقوانينه ليس كافيا لتحقيق المعنى، فالنحو ليس قوالب مفرغة أو جامدة، لكنه أداة أساسية لتمكين "النظم" أو البنية اللغوية من تحقيق دلالة ومعنى. وهذا هو المهم إن البنية اللغوية تنظم وحداتها، وتقام العلاقات بين تلك الوحدات حسب أحكام النحو لكن ذلك النظم وتلك العلاقات يحددها المعنى المسبق في العقل⁽¹⁾. وهذا يعني أن الأدب ليس معنى وحده أو شكل وحده، لكنه بناء من الإثنين يصعب الفصل بينهما.

قد توقفنا في فصلنا هذا مع النظرية اللغوية والنظرية الأدبية العربيتين عند محطات كثيرة ومتنوعة تؤكد أن مناطق التشابه واللقاء بين القديم العربي والحديث الغربي أكثر من مناطق الاختلاف والتباعد.

بل إن القديم العربي قد سجل سبقا في أكثر من موقف ومن هنا فتقاطنا العربية لم تكن البتة فقيرة ولم يكن العقل العربي متخلقا، بل الواقع عكس ذلك لأن ما حدث بالضبط هو أننا وضعنا إنجازات البلاغة العربية في الجزء الثاني من الثنائية فقللنا وصغرنا من شأنها أمام انبهار كلي أمام العقل الغربي وانصياح تام لإنجازاته.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص 477-478.

فهرس الموضوعات

مقدمة	
الفصل الأول: قراءة عبد العزيز حمودة للنقد المعاصر	
06	تمهيد.
09	I - الحداثة.
09	أ- الشكلائية الروسية.
26	ب- البنيوية.
38	II - ما بعد الحداثة.
38	أ - نظرية التلقي.
57	ب - التفكيكية.
الفصل الثاني: قراءة عبد العزيز حمودة للنقد العربي القديم	
77	تمهيد.
85	I - النظرية اللغوية العربية
85	أ- مفهوماها.
86	ب- أركانها.
101	II- النظرية الأدبية العربية.
101	أ- مفهوماها.
103	ب- أركانها.
الفصل الثالث: المشروع النقدي لعبد العزيز حمودة "الخروج من التيه"	
130	تمهيد.
132	I - ما بعد الحداثة.
132	أ- الماركسية الجديدة.
136	ب- المادية الثقافية.
139	ج- التاريخية الجديدة.
145	II - الخروج من التيه.

145	أ- قبل الخروج.
146	ب- إسترجاع الخطى.
157	ج- العودة إلى سلطة النص.
163	الخاتمة
165	قائمة المصادر والمراجع
173	فهرس الموضوعات
177	ملخص الدراسة

الفصل الأول

قراءة عبد العزيز حمودة للنقد المعاصر

تمهيد

I- الحداثة.

أ- الشكلاية الروسية.

ب- البنيوية.

II- ما بعد الحداثة.

أ- نظرية التلقي

ب- التفكيكية

الفصل الثاني

قراءة عبد العزيز حمودة للنقد العربي
القديم

تمهيد

I. النظرية اللغوية العربية

أ- مفهومها

ب- أركانها

II. النظرية الأدبية العربية

أ- مفهومها

ب- أركانها

الفصل الثالث

المشروع النقدي لعبد العزيز حمودة (الخروج من التيه)

تمهيد.

I. ما بعد بعد الحداثة.

أ- الماركسية الجديدة.

ب- المادية الثقافية.

ج- التاريخية الجديدة.

II. الخروج من التيه.

أ- قبل الخروج.

ب- استرجاع الخطى.

ج- العودة إلى سلطة النص.

مقدمة

فهرس

الموضوعات

الخاتمة

قائمة

المصادر

والمراجع

المُلخَص

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

كتاب الخروج من التيه

لعبد العزيز حمودة

دراسة في بدائل النقد المعاصر

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: نقد

فرع: أدب عربي

أدبي حديث

إشراف

إعداد الطالبة:

الأستاذ:

- حمدي صليحة

نور عبد الرشيد

السنة الجامعية: 2013/2012

The summary

in a yard gathered with schools of reviews diversified, varied and numerous their views in her study of the three-plug creative _text_ recipients.

amid dazzle intellectuals in the arab world ,all produced by the western mind ,became the of shaping cash alternative theory not only come back to the text and assert his authority ,on the basis that this latter is able to bring out the intellectuals of case of schizophrenia intellectual and dependency in which they live; updates of the arab mid and achieve enlightenment to return to the arab rhetoric in its era ,gold and re-read it in a new way ,and this ,see what holdings of filament from which today can weave a good theory of linguistic and literary.

and the authority of the text is the point at which its absence all modern monetary schools in the twentieth century and cancel even the text.

it is an attempt aimed at fortifying the arab nation from the waves of the challenges of the era-the dominant culture-and return to the text is the exit gate of the labyrinth.

يبتدئ البحث العلمي عادة بمجموعة من الأسئلة والاستفسارات التي تصاحبها فرضيات، وتوقعات، ومن طبيعة أي عمل أو بحث علمي أن يكلل بثمار في ختامه. وبين الشوطين يتحسس الباحث مشقة العبور من المجهول إلى المعلوم، ويعيش متعة الترحال بين زخم الأفكار والمعلومات التي تشعره أحيانا بالدوار وأحيانا أخرى تقربه من كشف سر الحقيقة التي لا يعرف أغوارها إلا من ذاق متعة البحث فيها:

وقد حاولنا رصد وتسجيل بعض ما توصلنا إليه من نتائج ألا وهي:

- في ظل احتشاد الساحة بالمناهج النقدية والزخم الذي عرفه النقد الأدبي طيلة القرن العشرين، إلا أن رحلة البحث عن المعنى في النص الأدبي أصبحت شيئاً مستحيلاً في ظل تهميش النص أو إلغاء سلطته وضربه من طرف هذه المناهج التي تعاقبت.
- أن النص الأدبي فقد سلطته بعد أن تحولت النظرية إلى غول مخيف يلتهم كل الثوابت، والعودة إلى النص هي بوابة الخروج من التيه؛ وسلطت النص ليست سوى جانب واحد من النظرية البديلة التي نحلم بها .
- إن وضع النص داخل سياقه يمكن ان يثبت أنه لا يتجاوز عصره، بل يتأثر بالتناقضات داخل الثقافة التي أنتجته، أو كيف أن الإنتاج الأدبي مثل أي شكل آخر من أشكال الإنتاج، لا يمكن فصله عن قضية الأيديولوجيا، أو كيف تشكل الاهتمامات الذاتية لقارئ النص، ومن ثم تحدد الطريقة التي يقرأ ويفسر بها النص.
- أنه في عالم تهدد فيه الثقافة المهيمنة التي افرزها النظام الدولي الجديد بابتلاع الثقافات القومية، يصبح الحديث عن تطوير نظرية نقدية عربية بديلة في ظل الظروف الراهنة ضرورة بقاء بعد أن أصبحت الثقافة حصن المقاومة الأخير للأمة العربية في مواجهة تحديات القرن الجديد .

وفي الأخير فإن ما نرجوه ونأمله أننا أصبنا ووفقنا في دراستنا لـ:

"كتاب الخروج من التيه لـ: عبد العزيز حمودة، دراسة في بدائل النقد المعاصر"

وأن نكون قد عبدنا الطريق لمن يأتي بعدنا ، ويتناول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل.

تمهيد:

إن التعريف بمقولات المناهج الحديثة ابتداء من الثورة المنهجية الحديثة التي دشنها الشكلاونيون الروس، و"دي سوسير"، مروراً بكشوفات حلقة براغ واللسانيات الأمريكية والبنبوية التي استقام شأنها على اعتماد النموذج اللغوي، معياراً لها في الوصف والتحليل وصولاً إلى السميولوجيا التي أشرت الأزمة الداخلية في النموذج اللغوي الذي تبنته البنبوية وانتهاءً بالتفكيك الذي توج اتجاهه، بتجاوزه المعيارية مطوراً السميولوجيا إلى آفاق جديدة في الكشف والاكتشاف مما يوجب التجديد لا الانغلاق والانكفاء، تبعاً لتنوع المقاربات إلى الخطابات اللغوية والإبداعية مهما تعددت أجناسها وأنواعها.

إن عدّ هذه المناهج حلقات مترابطة في جدل المناهج الحديثة، دليل على عدم الانبهار بها وعدم التسليم بأنها الخلاص، بل لكونها مساهمة جادة يمكن التواصل معها وذلك بتخصيها بالدرس الذي ينهض على المثاقفة والتفاعل، التأثير والتأثر، دون الإحساس لا بالنقص أو الاستعلاء اتجاهها. (1)

وإذا كانت البنبوية والسميائية والتفكيك تعد أهم المنهجيات الأساسية التي نهضت على الجهود اللغوية الحديثة، فإن هذا يفرض رسم خارطة تلك الجهود، رغم سعتها، وملاحقة مراحل تطورها، واندغامها في منهجيات أخرى، وصولاً إلى تجليات المنهج التفكيكي، وهذا راجع إلى "فرديناند دي سوسير" عندما عدّ اللغة نظاماً من الإشارات التي تعبر عن الأفكار قوض أصول الدرس التقليدي للغة الذي كان يرى فيها وسيلة معبرة عن الأشياء وهذا أضفى على اللغة أهمية لم تكن تتمتع بها من قبل. (2)

بعد وفاة "دي سوسير" لم تكن محاضراته قد نشرت بعد، في حين كان الشكلاونيون الروس يضعون أساساً لثورة منهجية تمس درس الأدب واللغة، يؤكد "يوريس إينباوم" أن هدف الشكلانيين الروس كان الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي، بما هو

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، ط2، 1996، ص 5-6

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص8.

كذلك، وقد كان للشكلايين أثر في إرساء نظرية أدب تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيس، ورافضة المقاربات النفسية والاجتماعية التي كانت تؤلف جوهر الموروث النقدي من قبل.

وكان السبب الكامن وراء بروز الشكلائية التي نشأت في روسيا من خلال تضافر جهود تجمعين هما: "حلقة موسكو اللغوية" و"حلقة بطرسبورغ" هو الأزمة المنهجية التي كانت تعصف بمفاهيم الأدب ودراساته.

وكان تركيز أعمالهم واهتمامهم يصب في مجالين بارزين هما: دراسة الصفة التي تجعل من الأثر عملاً أدبياً، وهي ما أطلق عليها "جاكسون" الأدبية ومفهوم الشكل في كسر جريء للثنائية (شكل/مضمون).⁽¹⁾

وانتقلت الجهود من أوربا إلى أمريكا، تبحث عما يحدد أطرها العامة؛ يرتقي بها إلى مستوى جديد تستطيع من خلاله مواجهة الإشكالات النظرية والتطبيقية في الدرس النقدي فجاءت البنيوية تتويجا لتلك الجهود.

لقد نهضت البنيوية بوصفها منهج بحث، على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس وعمقت القطيعة مع المؤثرات الخارجية، وبذلك فقد استفادت من جهود "دي سوسير" والمدرسة الشكلية والنقد الجديد وجهود المدارس اللغوية السابقة .

فعلم اللغة يحتل مكانا ممتازا في مجمل العلوم الاجتماعية التي ينتمي إليها، فهو العلم الذي قام بأعظم الإنجازات وتوصل إلى صياغة منهج وضعي، ومعرفة الوقائع الخاضعة إلى تحليله في وقت واحد. وهو الوحيد الذي من حقه يستطيع المطالبة باسم علم.⁽²⁾

لقد كان النموذج اللغوي، عمودا نهض عليه التحليل الانثربولوجي عند "شترأوس"، إن كان في تحليل الأسطورة أو بنية المجتمعات البدائية.

ويذهب "شترأوس" إلى أن اللغة وبصورة أدق النموذج اللغوي مقوم للكليات، فالأسنوية تضعنا أمام كائن جدلي مقوم للكلية، إلا أنه كائن خارج الوعي والإرادة. إن اللغة بوصفها كلية

(1) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص 9-10.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

خارجة عن مدار التفكير هي عقل إنساني يقوم على حثيئات عقلية، فهي سابقة على الذات، لأنها كانت قائمة على نوع من البلاغة وستبقى كذلك؛ ذلك أن خطابها لم يكن يوماً، ولن يكون أبداً نتاجاً لمعرفة كلية واعية تدرك سنن الألسنية وتحيط بها.⁽¹⁾

لقد تبين مما سبق أن السميولوجيا تهدف إلى تطوير طرائق منفتحة للقراءة على نقيض البنيوية التي تهدف إلى قراءات منغلقة تريد تأصيل نماذج بنائية محددة في الخطابات مكونة على غرار النموذج اللغوي، لقد ذهبت البنيوية مذهبا هذا اعتقاداً منها أن الخطابات إنما تشكل سننها الخاصة بها بعيداً عن القارئ.

ولهذا كان لابد من البحث عن كيفية يبدأ فيها المعنى بتقويض النظام وتحطيم مرتكزاته.⁽²⁾ يدعو "دريدا" إلى دور حر للغة بوصفها متوالية لا نهائية من اختلافات المعنى. وقد طرح هذه الأفكار لرفضه التوضع ضمن أطر المقولات الفلسفية الموروثة.

لقد ظهرت أولى بوادر المنهج التفكيكي عند دريدا في دراسته عن "هوسرل"، وفي "هيدغر"، وفي لقاء معه يحدد دريدا فهمه للفينومينولوجيا.

لقد بدأ التفكير هضم الجهود البنيوية بل وكشوفات النقد الجديد والمنهج الذي أرسنه الشكلية. إن عناية "دريدا" بالفكر ليس بصيغه المعروفة أحد الروافد الأساسية لثقافته وفكره وهكذا طور "دريدا" منهجيته الخاصة فاجتمعت لديه الوسيلة والموضوع، أي المنهج المستند إلى رؤية جديدة والموضوع التخم بالمعارف المتراكمة.⁽³⁾

إن خارطة الفكر في القرن العشرين واسعة شاملة وعليه فإن هذا المدخل يهدف إلى إلقاء نظرة سريعة على الأرضية التي بزغت منها هذه المناهج.

(1) عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص 19.

(2) المرجع نفسه، ص 30.

(3) المرجع نفسه، ص 34-36.

I. الحداثة.

أ - الشكلانية الروسية:

1- النشأة والتطور:

إن مصطلح الشكل غني بالدلالات، فهو يشير إلى القالب أو البنية أو الصورة، أو المنظومة أو الصياغة، يدرك بالحس كما يدرك بالعقل، وهو الذي يضع الظهور، إذ بدونه لا يوجد جليّ ظاهر.

والشكل هو مجموعة العلاقات المعقدة بكل عنصر داخل النسق ومجموعة هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية. وما دامت اللغة شكلا وليست مادة، فسيكون الجانب الشكلي في النص هو المهم، وبالتالي هو موضوع الدراسة عند الشكلانيين... لأن الذي يهم، هو اللغة وتركيبها الفني، الجمالي، والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنه خالق كلمات وليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي.⁽¹⁾

لقد اهتم "جان كوهن" بالشكل وجعله في بؤرة اهتمامه، لأن الأدب ليس علما، بل هو فن، والفن شكل، وليس شيئا آخر غير الشكل. وأن اللغة الإبداعية خصوصيتها التي تميزها عن اللغة العادية، وأن جمالية اللغة الشعرية ليست اعتباطية ومن محض الصدفة، بل هناك مقاييس يتم نهجها، وصور تعبيرية يستعملها الشاعر.⁽²⁾

وبهذا فقد منح الشكلانيون مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام نوعي بمكونات العمل الأدبي، وليس من خلال هذه المكونات في ذاتها. وقد نتج عن هذا التصور إلى رفض فكرة أن الشكل غشاء يحتوى المضمون ومن هنا استبعد الشكليون الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون واستبدلوها ب: المادة والوسيلة. أما في تصور الشكليين فإن المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فاعلية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الفني.⁽³⁾

(1) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب، (د، ط)، (د، ت)، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 14.

(3) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998م، ص 40.

تحرر الشكلانيون إذن من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه، مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا يتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفاً ولا يحتاج لفكرة أخرى مكملتها لها. (1) وبهذا فإن فكرة الشكل يصبح لها معنى مختلف وجديد لا ينحصر في مجرد الغلاف الخارجي أو الوعاء الذي تصب فيه التجربة الشعرية بل أصبح تكاملاً ديناميكياً مقصود بذاته له معناه في نفسه دون النظر إلى مجموعة العلاقات الخارجية الأخرى.

وهكذا أعطى الشكلانيون مفهوماً جديداً للشكل يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبي، وليس من خلال المكونات ذاتها وقد أدى هذا التصور إلى رفض فكرة أن الشكل شيء يحتوي المضمون بل وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي (2)

ومن هنا على من تطلق الشكلانية الروسية ؟

لقد جاءت الروسية **Formalists Russet** كمذهب أو مدرسة أو منهج في تاريخ الأدب الروسي ثم السوفيياتي في العالم، وصارت قاعدة أدبية عرفت بالشكلانية. (3) إذا تطلق تسمية الشكلانيون الروس على ائتلاف تجمعيين علميين روسيين هما:

1 حلقة موسكو: 1915-1920

لقد قامت حلقة موسكو بمبادرة مجموعة من الطلاب المقتدرين المنتسبين إلى جامعة موسكو. (4) بتشكيل حلقة موسكو اللغوية أولاً كحركة منظمة تستهدف استثمار الحركة الطليعية الأدبية والقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية.

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 41.

(2) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 17.

(3) المرجع نفسه، ص 31.

(4) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص 6.

تأسست في آذار 1915 بجامعة موسكو بزعامة "رومان جاكسون" الذي يعزى إليه تأسيس هذا النادي رفقة ستة طلبة¹. واستطاعت هذه الحلقة أن تستقطب فيما بعد كل شباب موسكو اللسانين كذلك بعض الفلاسفة وشارك فيها بعض الشعراء الكبار. ومن أعضائها: عالم الفلكلور السلافي بيوتر بوغاتريف (P.Bogatyrev) والعالم اللغوي غرو غوري فيوكور (Vinokur.G) ومنظر الأدب ومؤرخة: أوسيب بريك (Birk.o) وبوريس توماشيفسكي (Tomashevsky.B) وميخائيل باختين (M.Bakhtine.)⁽²⁾ وفلاديمير بروب (V. Propp) وجاءت انطلاقة هذه الحركة خلال الحرب العالمية الأولى وقبل ثورة أكتوبر عام 1917 عندما شكلت مجموعة من طلاب موسكو مابات يعرف في تاريخ النقد الحديث بـ: "حلقة موسكو اللغوية" التي هاجمت مبادئ النحو المحدث للغة الروسية فورتوناتوف. وسعت إلى دراسة وجوه الاختلاف بين اللغة الشعرية ولغة الحياة اليومية مستعينة على ذلك باللغويات الحديثة.⁽³⁾

كما تهتم هذه الحلقة الشعرية باللسانيات، وتبحث في شؤون (الأدبية) وماهية (الشكل).⁽⁴⁾

2- جماعة الأوبوياز (opjaz 1916):

وبعد سنة من تأسيس حلقة موسكو، وبالضبط في شتاء 1915-1916 اجتمع مجموعة من الفيلولوجين الشباب ومؤرخي الأدب⁽⁵⁾ الذين كانوا يثابرون على حضور سينمار البروفسور فينغروف venegr عن الشاعر الروسي العظيم "ألكسند بوشكين" في جامعة بطرسبرغ لدراسة اللغة الشعرية والإيقاع والقافية والتأليف الشعري وشكلوا ما يعرف بـ "أبو ياز" جمعية لدراسة اللغة الشعرية 1916.⁽⁶⁾

(1) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 39.

(2) يوسف وجليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر، الجزائر، ط3، 2010م، ص 66.

(3) عبد النبي، اصطيف، في عولمة، النظرية النقدية، محطة موسكو: الشكلائية الروسية، مجلة الأسبوع الأدبي، ع1249 2011/6/4م، ص 6.

(4) يوسف وجليسي، مناهج النقد الأدبي، ص66.

(5) لخضر لعرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص39.

(6) عبد النبي أصطيف، في عولمة النظرية النقدية، محطة موسكو: الشكلائية الروسية.

من أعضائها: فيكتور شك洛夫سكي V. chklovsky (1893-1984) ويورس ايخنباوم B.Eichenbamm (1959-1966) ليف جاكوبنسكي L.Jakubnsky وهي في الأصل مشكلة من جماعتين منفصلتين، دراسي لغة محترفين وباحثين في نظرية الأدب.⁽¹⁾ وما لبث أعضاء " حلقة موسكو اللغوية" أن انضموا إليها لتشكيل المجموعتان العلميتان ما عرف لاحقا في تاريخ البحث الأدبي في روسيا والإتحاد بـ" الشكليين الروس Formalistes .Russisant

تعد هذه المجموعة الجادة الواعدة التي كان لأفكارها المستلهمة أساسا من اللسانيات الحديثة تأثيرا حاسم في تطوير الدراسات البنوية وما بعدها من دراسات سيميائية.⁽²⁾ بحيث تحول أبرز أعضائها إلى حقل اللسانيات جاعلين من الشعر موضوعا رئيسا للدراسة.

إذ ابتعدت هذه الحركة النقدية الجديدة عن المناهج النقدية الكلاسيكية القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية، وبعد مرور زمن قصير انضم إلى هاتين الحلقتين عدد كبير من علماء اللغة وبهذا أعلنت ولادة المدرسة الشكلانية التي ركزت إهتمامها على دراسة لغة الشعر ودعت إلى الفن الخالص وهو الأمر الذي جعل السلطة الروسية ترى في الشكلانية مظهرا من مظاهر الانحلال البرجوازي في مجتمع الثورة، ومن ثم اعتبرت هذه الحركة النقدية انحرافا لا بد من القضاء عليه، وهكذا اختار أصحاب النقد الشكلي أحد الأمرين:

إما الصمت المطلق والرضا بالموت الأدبي نهائيا وإما الهجرة إلى الخارج.⁽³⁾

تعد الشكلية الروسية أول حركة نقدية وظفت الأنظار والأفكار والمناهج اللسانية في دراسة الأدب ونقده.⁽⁴⁾

لقد أعطى الشكلانيون مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام نوعي وخاص لمكونات وعناصر العمل الأدبي ليس من خلال تلك المكونات والعناصر في حد ذاتها.

(1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 67.

(2) عبد النبي اصطيف، في عولمة النظرية النقدية، محطة موسكو: الشكلية الروسية.

(3) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 40.

(4) المرجع نفسه، ص 40.

بحيث اعتبروا الشكل وحدة لها معنى وليست مجرد وعاء يصب فيه المضمون، لها معنى في ذاتها خارج عن كل العناصر الخارجية ومن هنا وصفهم خصومهم وألصقوا بهم تسمية "الشكلانيين" وهذا راجع لكونهم عالجوا ودرسوا الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف لا مجرد صيغة سطحية مبسطة.⁽¹⁾

وقد رفض الشكليون تسمية مدرستهم بهذه التسمية (الشكلية-المحدد) فقد كانوا يسمون أنفسهم مورفولوجيون وتمييزيين وقد كان أحد أقطابها فلاديمير بروب (v.propp) يفضل تسمية "المنهج التصريفي في العملية النقدية"⁽²⁾ وكان من أشد المتحمسين لها. ويشاطره الرأي قطب آخر إيخنبوم. في واحدة من دراساته المبكرة (يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية، وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والمنظور الإجتماعي وغيرها حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث، في رأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي).⁽³⁾

وقد وصفوا بالشكلية من طرف خصومهم وهذا وصفا للمسار الذي اتخذته أبحاث جملة من النقاد الذين ركزوا في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي.⁽⁴⁾

وبهذا الشأن صرح "إيخنبوم" قائلا: (لسنا شكلانيين إننا بالأحرى تمييزيين).⁽⁵⁾

وهذا دليل قاطع على رفضهم تسميتهم بالشكلانيين إذ اعتبروه غير منصف في حق دراستهم للأعمال الأدبية، إذ يرون أنهم تمييزيون أو مورفولوجيون، على الرغم من أن الشكل يعتبر أحد أهم قاعدة تقوم عليها الشكلانية الروسية باعتبارها مذهب أو مدرسة أو منهج في حين تتكرر

(1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 67.

(2) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 17.

(3) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 13.

(4) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 30.

(5) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 13.

وترفض فكرة كونه غطاء ووعاء، فقط وتبعده عن أي شيء خارجي كما أنها تنم عن السطحية والظاهرية.

2 - الدواعي والأهداف:

كانت روسيا تعيش لفترة لا بأس بها حالة فراغ في تاريخ الأدب الذي ظل سجين النقد الكلاسيكي، لذلك قرر رواد النقد الجديد في روسيا أن يقفوا في وجه المبادئ النقدية القديمة والمناهج الكلاسيكية، وأرادوا أن ينحوا منحاً جديداً ليغيروا مجرى الدراسة الأدبية ويحاولوا البحث عن سبل جديدة لدراسة الأعمال الأدبية في الدراسات اللغوية والنقدية، لكن الشيء الأساسي الذي كان يشغلهم هو السعي نحو محاولات لتأسيس المبادئ والأسس النظرية للأدب.

كل هذه الظروف أدت إلى الإحساس بضرورة إقامة علم الأدب أي ما دفع الشكلانيون الروس إلى محاولة تأسيس شعرية حديثة ووضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، هذه المبادئ تعتبر بمثابة منهجية غير ثابتة تخضع لتغيرات تتماشى وحاجيات التطبيق إذ لا يستند الشكلانيون إلى ناظم منهجي. بل يبحثون داخل الواقعة الأدبية في ذاتها وصولاً إلى خصائصها من خلال مبادئ تفرضها هذه الأخيرة وقد حاولوا نظراً لميلهم "الوضعي الجديد" التوصل من كل المسبقات الفلسفية فيما يتعلق بطبيعة الخلق الفني كما لم يهتموا بالتأمل في الجمال المطلق.⁽¹⁾

كما أن هذه المدرسة أو المنهج (الشكلي) جاء إلى الساحة النقدية نتيجة لجهود بعض النقاد الذين كانوا يطمحون إلى إيجاد علم مستقل للأدب بعيداً عن ميادين العلوم الإنسانية الأخرى. كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ....، وكل العلوم التي كانت تغطي في دراسة النصوص الأدبية وتحلل جزءاً كبيراً ومهماً في الدراسة النقدية والأدبية للنصوص.

ودافعوا عن الأدب في ذاته وذلك بفصله عن كل قضية اجتماعية مباشرة. وجعلوا من النقد نظاماً مستقلاً حراً من المضامين الاجتماعية والأخلاقية والإصلاحية والسياسية. كانت الدراسات الأدبية تعيش أزمة منهجية فقد كان الأدب خاضعاً لهيمنة نقد سوسيولوجي له

(1) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 13.

خلفيات إيديولوجية وسياسية واعتبارات خارجية عن ماهية الأدب، فمن أجل تجاوز القيمة المعيارية والتعاريف التي سعى بعض المنظرين إلى إصاقها اهتم الشكلانيون بتحديد الوظيفة الأدبية.⁽¹⁾

لقد كان وراء القوة الدافعة نحو التنظير الشكلاني الرغبة في وضع حد للخلط المنهاجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية وبناء علم الأدب، بناء منتظما باعتباره مجالا متميزا ومتكاملا للعمل الفكري. ولقد ردد الشكلانيون القول: لقد آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث.⁽²⁾ كما أنه من بين الأسباب الحقيقية الداعية إلى قيام النقد الشكلي تتمثل أساسا في رد فعل عنيف مناهض لتلك الدعوات التي تقيم الأدب على الغايات التعليمية والاجتماعية والإصلاحية بغية تغيير الواقع.⁽³⁾

وعلى الرغم من أن الشكلية في جوهرها كانت ترفا فكريا يتعارض بصورة مباشرة مع المفهوم الثوري الجديد لوظيفة الفن ودوره في الدعاية للمبادئ الجديدة وترسيخها⁽⁴⁾. وبما أن هذه المدرسة كانت وليدة الثورة الاشتراكية في روسيا فقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الايديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية⁽⁵⁾.

وهناك من يرى في الشكلية الروسية مظهرا من مظاهر الإنحلال البرجوازي في مجتمع الثورة متعللا ببعض مبادئها غير السياسية التي كانت تدعو إلى الفن الخالص.⁽⁶⁾

إذا فالشكلانية الروسية حركة لغوية نقدية رفعت شعار فصل الأدب عن الحياة وإخراجه من دائرة الصراعات السياسية والمناهج النقدية السائدة آنذاك.

(1) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 41.

(2) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 14.

(3) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 26.

(4) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه-دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط)، 2003، ص 79.

(5) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص 83.

(6) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 34.

وتطلعت في مبتغاها هذا إلى إقامة علم مستقل للأدب يستمد منطلقاته من الخصائص الداخلية للنصوص الأدبية. وهكذا انصرفت إلى دراسة أسلوب الكاتب بوصفه نظاما دلاليا خاصا به وإلى تدبر نصه بوصفه موضوعا لغويا محكوما بقوانينه الداخلية الخاصة. (1)

كما أنه جاء ليواجه التفكير السائد في نقد النصوص الأدبية والفنية؛ النقد الذي كان جُل اهتمامه الأغراض الاجتماعية والسياسية والأخلاقية أكثر من اهتمامه بالعمل الفني وقد أرادوا من خلال هذا أن يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن مؤلفة والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به. (2)

ومن هنا فالشكلاونيون يرفضون كل التفسيرات الأدبية المتعلقة بالعوامل ذات الصلة بالنفس والحياة والتاريخ... الخ.

إذ على الناقد أن ينظر للنص في حدوده المغلقة (خارج المضمون والظروف التي ولد منها دون الاستعانة على فهمه بالظروف الخارجية المحيطة به، إذ يرون أن العمل الفني الأدبي ليس بينه وبين مبدعه أي علاقة وكل تلك الخلفيات والمرجعيات هي عبارة عن عوائق وحواجز تذهب و تنقص على الأقل من جمالية وفنية وأدبية ومتعة النص الأدبي لأن الهدف ليس الأدب إنما أدبية.

ومن الأسباب السابقة الذكر الذي أقرت حتمية الثورة على النقد القديم وإعطاء شرعية لقيام الشكلانية الروسية فكان من أحد أهم أهدافه إقامة علم للأدب ونظروا إلى أن الفن الصحيح عالم قائم بذاته منفصل تماما عن الأفعال والظروف الخارجية.

لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالاته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جدا من مفهوم البنية. (3)

(1) عبد النبي اصطيف، في عولمة النظرية النقدية، محطة موسكو: الشكلانية الروسية.

(2) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 95.

(3) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 83.

وقد حاول أنصار هذه المدرسة تخليص الأدب من ثنائية الشكل والمضمون وهذا ما يؤكد قطب آخر من أقطاب الشكلية الروسية وهو "يوريس أيخنبوم": (لقد قام الشكليون، في الوقت نفسه بتحرير أنفسهم من التقابل التقليدي للشكل والمضمون ومن مفهوم الشكل باعتباره غطاء خارجيا أو وعاء يصب فيه سائل (مضمون) إن الحقائق تؤكد أن خصوصية الفن لا تعبر عنها العناصر التي تدخل في ضلع العمل بل الطريقة الخاصة التي تستخدم بها [تلك العناصر]. (1)

تحرر الشكليون إذن من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه، مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنما الكيفية التي يتم استخدامها بها وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفا ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملتها. (2)

ومن الدواعي التي كانت وراء ظهور الشكلانية الأولى كانت تنطلق من ذلك المفهوم البسيط غير النقدي، أي من الشكل "بوصفه كساء محضا للأفكار أو إناء حيث يصب محتوى جاهزا سلفا. إن المحتوى عاطفيا كان أم معرفيا، ينكشف في الأدب الخيالي عبر الأداة الشكلية فقط ولا يمكن مع ذلك أن يدرس بشكل مثمر ولا أن يدرك خارج كسائه الفني، فالحب والألم والصراع المأساوي الداخلي والفكرة الفلسفية غير موجودة... في الشعر إلا في شكل ملموس" ومن هنا كان اعتراض الشكلانيين بحق على "النزعة النقدية الخارجية المحض، تلك التي تعمل على انتزاع الانفعالات أو الأفكار المتضمنة في الأثر الشعري من سياقها الأدبي ثم تدرسها بمصطلحات علم النفس أو علم الاجتماع. (3)

ومن هنا فالشكلي لا يعنى أثناء الإنشاء أو النقد إلا بالشكل دون الاهتمام بالمضامين الاجتماعية، والقيم الأخلاقية وبهذا يلتقي هذا الاتجاه النقدي مع مذهب الفن للفن الذي يزعم أصحابه أنه ليس للأدب هدف أو غاية، وإنما غايته في نفسه ولنفسه ويمكن أن يسمى هذا

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 82.

(2) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 41.

(3) فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 30.

النقد الشكلي بالمذهب الفني أو النقد الفني ومن خلال هذا المفهوم مفهومهم للشكل يتبين أنه عنصر داخلي في دراسة النصوص بعيدا عن كل العلاقات الخارجية الأخرى ومنه فإن فكرة الشكل تكتسب بها معنى جديدا لا ينحصر في مجرد الغلاف بل يصبح تكاملا ديناميكيا محددًا له معناه في نفسه دون التوقف على مجموعة العلاقات الأخرى.⁽¹⁾

ما يدرس ليس مادة العمل إنما تنظيمه، تحليل بناء وليس تحليل عناصر، وإذا فكك الشكليون عملا فإنما ليعيدوا تركيبه والعناصر التي لا تكون جزءا من البناء ليس لها وجود جمالي.⁽²⁾

أي دراسة النص الأدبي في حد ذاته بعض النظر عن عوامل الأخرى الخارجية المحيطة به التي تجعله يذوب في محيطه النفسي أو محيطه الإجتماعي الخارجي.⁽³⁾

لقد عجز الشكلايون الروس عن التحمل وهم يواجهون الثنائية التقليدية (الشكل مقابل المحتوى)، تلك الثنائية التي قال عنها "رينيه ويليك" و"أوستن وارين": (إنها تجزئ الأثر الأدبي إلى شطرين هما: المحتوى الخالص والشكل المحض الخارجي المركب فوقه).⁽⁴⁾

وبعد فصل الشكلايون بين النص الأدبي والعناصر الخارجية الأخرى حاولوا أن يدمجوا بين الشكل والمضمون خاصة أنه ليس دمجا حقيقيا ترحب معه التفرقة بين الشكل والمضمون: بل مجرد إلغاء للمضمون أو تجاهله على الأقل بعد أن تحول كل شيء في رأيهم إلى شكل إذ أنه لا يمكن الفصل بين هذين الثنائيتين المتلاحمين أصلا في العمل الفني الأدبي لأنه لا شكل من دون مضمون كما أنه لا مضمون من دون شكل؛ لأن لكل طرف وظيفته إذ أن المضمون يحمل لنا الأفكار والانفعالات التي نفهمها ونستوعبها من خلاله، والشكل بدوره يحتوى تلك العناصر الأفكار والانفعالات التي تم التعبير عنها في المضمون؛ فالمضمون يحتوى عناصر الشكل التي رتبت في شكل أدبي معين.

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 42.

(2) انريك اندرسون إمبيريت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د. الطاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د، ط)، 1991، ص 171.

(3) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 85.

(4) فيكتور إيرليخ، الشكلاية الروسية، ص 30.

وكان من اللازم لهم أن يتناولوا بالتحليل مشكلة التلقي للشكل ليصلوا بها إلى اعتباره مضمونا في نفسه، ويبرهنوا على أن الإحساس بالشكل ينبع من بعض العمليات الفنية التي تستهدف أشعارنا به.⁽¹⁾

فقد حاول أعمدة الشكلانية إخضاع الدراسة الأدبية من حيث الشكل والتقنية والنظام إلى التحليل المخبري (فالشكلانية هذه تقاوم ذلك الأدب الذي ينطلق من مضمون اجتماعي أو ثوري وتتكسر أي قيمة للمحتوى، بخلاف المضمونيين الذين يعطون كل شيء للمضمون ولا يعطون أدنى قيمة للشكل).⁽²⁾

ومن هنا كان اهتمام الدراسة الأدبية عند الحركة الشكلية بالجانب الشكلي أي بالبنيات اللغوية للنص أو البحث في القوانين الداخلية، داخل الأدب ذاته ودراسة الخصائص النوعية للخطاب الأدبي، لأن الأدب هو اللغة في وظيفتها الجمالية وأن موضوع علم الأدب ليس الأدب ككل بل خاصيته النوعية المحددة له وهي أدبيته.⁽³⁾

كما أنه يفضل لغة علمية حملت هؤلاء النقاد على أن بلغوا من التحليل الجوانب النفسية والجمالية، لأنه لا يمكن الإمساك بها علميا. وهكذا عندما يبقون وحدهم مع هيكل الموضوع يزيفون العمل ويفقرونه ومع إرادة ممتازة في الدقة يبعدون الجهاز التاريخي الاجتماعي النفسي ويصفون الخصائص البنائية لصفحة، ولكن تفلت منهم عناصر ذات قيمة عالية.⁽⁴⁾ لأن النص الفني نظام مبني بطريقة لا يمكن فيها فصل شكله عن مضمونه وأن نظام النص هو النص ذاته بتفاعلاته وعلاقاته وقوانينه وأن عناصره مرتبطة بعلاقة التلازم والتكامل.⁽⁵⁾ ولأنهم اعتبروا النص استخداما خاصا للغة وأرادوا تأسيس واقع نقدي يحتكم إلى دراسة النص في ذاته ولذاته بعيدا عن كل العوامل والحثيثات الخارجية التي قد تسيء إلى النص الأدبي

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 42.

(2) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 31.

(3) المرجع نفسه، ص 46.

(4) انريك اندرسون إمبرت، ناهج النقد الأدبي، ص 174.

(5) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 50-51.

وتبعده عن غاياته الحقيقية فقد أكدوا على أهمية " الآلية " وليس ما يعبر عنه النص من معنى فالأدب بالنسبة للشكلين:

(ينظر إليه، لا باعتباره نافذة على العالم بل شيء يتمتع بخصائص أدبية محددة تجعله أدبا مقارنا بالفلسفة أو علم الاجتماع أو السيرة، إن الأدب ليس نافذة ننظر من خلالها إلى موضوعات اجتماعية أو أفكار فلسفية أو معلومات خاصة بسيرة، لكنه بالأحرى جداريه أو لوحة على جدار، شيء له وجوده الخاص به الذي يجذب إليه الأنظار ويستحق الدراسة. إن استخدام آليات التمثيل قد تنجح في خلق نظير للواقع، تعطي المرء انطباعا بأنه ينظر من خلال زجاج، لكن الآليات فقط هي التي تخلق ذلك الانطباع، وهي فقط التي تجعل الأدب أدبا)⁽¹⁾.

لقد كان هدف هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل، ولخصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد وسموه الأدبية *la littérature* وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايدة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي كحياة الأديب والواقع الاجتماعي والاقتصادي.⁽²⁾

نظر الشكليون الروس عامة إلى الأدب على أنه فن لفظي *Verbal Art* أي على أنه فن جميل أدواته اللغة، فهو حقل متميز يجسد لونا من ألوان المسعى الإنساني في ميدان الفن اللفظي وليس انعكاسا للمجتمع الذي ينتج فيه، ومن ثم فإنه ليس ميدانا للصراعات الفكرية ولذا كان من الطبيعي أن ينصرفوا في جل ما قاموا به من أبحاث ودراسات إلى الشعر الذي عنوا به أكثر من عنايتهم بالشاعر فقد كان همهم تدبر الأعمال الأدبية ذاتها وليس البحث عن جذورها وتقصي تأثيرها.⁽³⁾

وذهب الشكلانيون إلى أن قيمة ووظيفة الوسيلة الأدبية " *Literary device* " تعتمد في الأساس على علاقاتها مع الوسائل الأدبية الأخرى في داخل النظام الأدبي الذي يمثله النص

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص81.

(2) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص30.

(3) عبد النبي اصطيف، في عولمة النظرية النقدية، محطة موسكو: الشكلية الروسية.

بصورة عامة... وهكذا بعد أن حدد الشكلانيون المشكلة الأساسية التي تنطلق منها دراساتهم ذهبوا إلى تحديد الوسائل التي يمكن أن يتحقق بها من مفهوم الأدبوية.⁽¹⁾

وبهذا ركزوا على الوسائل والأدوات التي تصنع هذه الأدبية السمات المميزة للأدب فقد أكدوا في دراساتهم وألحوا عليه بوصفه وسيلة مثلى لتحقيق هذه الغاية، ما سماه "شكولوفسكي" "التغريب" أو جعل الشيء يبدو غريبا أو نزع حجاب الألفة عن الأشياء التي يتم تداولها في النص الأدبي.

ففي حين تسعى اللغة العادية في مختلف ألوان الإنشاء اللغوي المتصل بالحياة اليومية إلى تقريب الأشياء من الإفهام وجعلها مألوفة وعادية قابلة للاستيعاب، تجتهد اللغة الشعرية ولغة الأدب عامة إلى جعل المألوف يبدو غريبا وذلك بتقديمه في ضوء جديد أو بوضعه في سياق غير متوقع يلفت إليه اهتمام القارئ ويتحداه إذ يواجهه بما لم يألفه ومن ثم يجعله يفكر بعمق بما بين يديه من نصوص حتى يستطيع النفاذ إلى سر جمالها ويتبين جوهر أدبيتها أو ما يجعلها أدبا.⁽²⁾ في نظر الشكلانيون الروس .

"توصل النقاد الشكلانيون إلى تحديد وسيلة شعرية أساسية هي نسق الأفراد أو الأعراب" Singularisation التي تؤدي إلى خلق قيم مخالفة لما هو مألوف وربما يكون مفهوم المهيمنة domination من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي لدى الشكلانيين، لذا اهتموا بمفهوم القيمة المهيمنة بوصفها عنصرا بوريا Focal للأثر الأدبي لأنها تحدد وتحكم وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية.⁽³⁾ وكانوا مولعون بالبحث عن أشكال جديدة في الدراسة الأدبية، ومن ثم كان الاعتراض عن النص الإبداعي من أكبر الحوافز إلى تأسيس الإرث الشكلاني... هو البحث عن هوية الأدب.

لقد أخذ الشكلانيون مقولة "ملارمية" الشهيرة: الشعر لا يكتب بالأفكار ولكن يكتب بالكلمات، وقد كانت هذه الجماعة في مراحلها الأولى مهتمة بالدرجة الأولى بمشكلة اللغة الشعرية التي رأى فيها أعضاء الجمعية لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن

(1) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1994م، ص16-17.

(2) عبد النبي اصطيف، في عولمة النظرية النقدية، محطة موسكو: الشكلية الروسية.

(3) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص60.

طريق العنف المنظم الذي يرتكب ضدها لأن الهدف الأساسي في الأدب ليس ما يقوله، أي الفكرة التي يتضمنها، ولكن الطريقة التي يتم بها تقديم الفكرة. إن الأفكار مطروحة في الطريق، والذي يجب أن يثير الاهتمام أثناء أي دراسة، هو هذا الشكل اللغوي الموظف توظيفاً خاصاً حيث تكون اللغة آنذاك في وظيفتها الجمالية.

أي الطريقة والشكل الذي يقدم به بعيداً عن الفكرة التي يتضمنها والمعنى الذي يريد إيصاله.⁽¹⁾

الاهتمام ينصب عند الشكلايين الروس على كيفية القول لا على ما يقال⁽²⁾؛ أو الخروج باللغة من استخدامها العادي إلى استخدامها الأدبي.

إن محور اهتمام "شك洛夫سكي" بالصورة يدور حول قدرتها على خلق إدراك حسي Perception خاص للشيء على تجسيدها لرؤية الشيء، وليس على مساعدتنا في إدراك معنى⁽³⁾ فقد تكون منتظمة في سياق شعري معين حتى ولو كانت خالية في الظاهر من المعنى، أي أن الإشارة الأساسية لمدلولها قد لا تضيف شيئاً "وبالرغم من أنها لم تقل شيئاً تبدو كما لو كانت تدل على شيء ما وتوقف "جاكسون" عند مفهوم المهيمنة (أو العنصر المهيمن)؛ تحكم وتحدد و تغير العناصر الأخرى وهي تقوم بضمان تماسك البنية⁽⁴⁾.

ومن بين المستويات التي يمكن استخراجها من مفهوم المهيمنة وهو هيمنة قيم فنية أو فلسفة جمالية في فترة من الفترات⁽⁵⁾. أو عصر من العصور يحكمها عنصر مهيم يصدر من نسق غير أدبي وهذا الكل يتم من خلاله تحليل بناء النص الأدبي. (نتحدث عن بناء النص وليس معناه الذي لا يهم الشكلي الروس في شيء).⁽⁶⁾ وتهاجم الفكرة العقلية التي تعتبر الصورة الشعرية أداة للشرح على أساس أنه يخطئ من يظن أن الصورة أبسط دائماً وأوضح من الفكرة التي تحل محلها.

(1) المرجع نفسه، ص 41-42.

(2) فيكتور إيرليخ: الشكلائية الروسية، ص 07.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 84.

(4) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 47-48.

(5) المرجع نفسه، ص 48.

(6) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 84.

ومهمة الفنان محاربة الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار، ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب الأكلشيهات اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي وهذه عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تلتئمتها العادة، وتكشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين.⁽¹⁾

ففي كل مرة يعمد الشكلانيون للحديث عن كسر الألفة يسعون من خلاله إلى البحث عن عنصر بنائي جديد أي أن ما يهمهم هو بناء النص والشكل الذي يكون فيه العمل الأدبي في مقابل المعنى أو المضمون الذي لا يهمهم في شيء. ليس البحث أو اكتشاف أفكار جديدة بل إعطاء شكل فني للأفكار الموجودة آنفا.

ولكي يكون الأدب أدبا عليه أن يحقق ما يعرف عندهم بالأدبية أي يكسر الألفة عن ما هو مألوف بصورة مستمرة ودائمة حتى يضمن سيرورة واستمرار الأدب وديمومته، ديمومة وتجديد تدور كلها عند شكل وسطح النص بغض النظر عن الأفكار أو حتى المعنى الذي يحمله النص في ذاته أي التركيز على كيفية القول والتقديم لا على ما يقال أو المعنى.

وتسميتهم تحمل بين ثناياها وتنم عن اهتمام الشكلانيين بالشكل لا المعنى إذا الشكل بدون محتوى أو المحتوى بدون شكل أمر غير متصور. "إذ يغلب على المنهج الشكلاني طابع التعميمات المنهجية ومحاولة نزع الصفة الإنسانية عن الفن وفصله عن المجتمع وعن مبدعيه وانتقاء الأمثلة التوضيحية. فكان الشكلانيون يهتمون بكل مطرد بتلك الآثار الأدبية التي اتخذت من الشكل محتواها الوحيد.⁽²⁾

لقد كان مفهوم التحليل عند الشكلانيين الأوائل... فهذا المفهوم الذي كان يسعى إلى التخلص من عنصر مكون للعمل الأدبي يتضمن وجود جسم غريب في أثر أدبي ناجز، أي عنصر خارجي إذ لم يكن تافها وهذا بدوره كان ينزع إلى إضعاف المبدأ الشكلاني للوحدة العضوية لأثر الفن الأدبي وإحياء الثنائية الآلية: الشكل مقابل المحتوى التي حاول

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 57.

(2) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 70.

الشكلانيون هدمها باستمرار⁽¹⁾ ويجد الدارس في تحاليل بعض النقاد الشكلانيين للرواية والسرد القصير عددا كبيرا من الأفكار الجزئية والفارغة من أي معنى⁽²⁾ ومن هنا يبقى دائما مبدأ تفضيل الشكل على حساب المعنى.

وهكذا تكون الشكلانية قد مثلت اختزالا لقضايا الخلق الشعري لاقتصارها على جمالية مواد البناء، وآلية الدلالة في مقابل ماهيتها باعتبار الأدب شيء يتمتع بخصائصه الأدبية وليس ما يعبر عنه النص من معنى وكل هذا في إطار فصل الشكل عن المضمون بآلية تعرف بكسر الآفة وعن عنصر بنائي مسيطر الذي يمكن من خلاله دائما تحايل بناء النص الأدبي لنعود إلى كلمة بناء في تجاهل وتغيب تام للمعنى ليفقد النص بهذا سلطته.

بالإضافة أنه أقام الشكلانيون نوعا من الانفصال بين الأدب والمؤلف والحقيقة، وأدى ذلك إلى تغيير أساسي في الأعراف التقليدية التي ظلت تنظر إلى الأدب فقط من خلال ثنائية الشكل والمضمون.⁽³⁾

وعلى الرغم من النقص والثغرات التي يعاني منها النقد الشكلاني، فإن تركة الشكلانيين اللامعة ستظل أعلى قمم الفكر النقدي الحديث، لكونها قد فتحت مجالات جديدة للبحث، أغنت إغناء واسعا معرفتنا للتقنيات الأدبية.⁽⁴⁾

وتمخضت عن أطروحاتها بعد أن تحول في ما بعد أهم رواه ليتبنوا منها جديدا حاولوا من خلاله تطوير تلك الأفكار خاصة رغبتها الجامعة في تأسيس علم للأدب لتخرج من رحمها مدرسة جديدة تعنى بالنقد الأدبي هي البنيوية.

(1) المرجع نفسه، ص 71.

(2) المرجع نفسه، ص 72.

(3) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 18.

(4) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 73.

ب - البنيوية:

1 - الأصول والروافد:

ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها "فرديناند دي سوسي"، من خلال كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي نشر في باريس سنة 1916 من طرف مجموعة من طلابه. وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقا لغويا في سكونه وثباته.

وأصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب، لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقة ثقافية واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات بقصد تحديد بنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية.

ظهرت البنيوية في بداية الأمر في علم اللغة- نظاما من العناصر التي لا دلالة لها بالنسبة للباحث ولذا وجب عليه إبعاد تأويل العناصر اللغوية باستعمال المعنى أو الوظيفة، ولكن من خلال موقعها في شبكة من العلاقات الأفقية والعمودية- وبرزت عند "دي سوسير" الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية عندما طبق المنهج البنيوي في دراسته للغة، واكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع "بارت" و"تودروف" وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب.⁽¹⁾

أما عن نظرية "دي سوسير" في علم اللغة، فهو يرى أنّ موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقد فرق بين اللغة والأقوال المنطوقة والمكتوبة، فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معين. وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفرادها، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمال اللغة ولا يكون واحد منها، بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين.⁽²⁾

ومن هنا لا بد في دراسة اللغة من عزلها واعتبارها مجموعة الحقائق، لأن اللغة بالتحليل

(1) انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م، ص 190.

(2) جان بياجه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمه وبشير أو بري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م، ص64.

السابق هي نظام سيميولوجي، وبهذا المعنى فعلم اللغة يهتم باللغة المعينة ولا يلتفت إلى لغة الفرد لأنها تصدر عن وعي وتتصف بالإختيار الحر.

أما فكرة النظام أو النسق الذي يتحكم بعناصر وأجزاء النص مجتمعة والذي يمكن أن يظهر من خلال شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية الأسلوبية والإيقاعية، فهي مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساسا من أسس نظرية "دي سوسير" والتي وضحتها حين قال بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات بمعنى إن الكلمة لا يتحدد معناها إلا بعلاقاتها مع عدد من الكلمات، بما سبقها وما لحقها، كما إن العلاقة بين صوت الكلمة ومفهومها كما يرى "دي سوسير" هي علاقة تعسفية بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الكلمة بصوتها بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى، إذن فبناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات، وهي تمثل نظاما متزامنا حيث أن هذه العلاقات مترابطة.⁽¹⁾

فالبنوية في أول ظهورها كانت تثير وتهتم بجميع نواحي المعرفة الإنسانية. علم الاجتماع. علم النفس، ثم تبلورت في ميدان النقد الأدبي والبحث اللغوي. إذن فالمنهج البنوي هو نموذج تصوري مستعار من علم اللغة، عند "دي سوسير" في المحل الأول بكل ما يلزم من هذا النموذج من نظرة كلية تبحث عن العلاقات الآنية التي تشكل النسق، وتسلم كل التسليم بثنائيات متعارضة تعارض اللغة، والكلام، والآنية، الجمهور، وعلاقات الغياب.⁽²⁾

فاللغة هي الرحم الأول لنشأة المعيار البنوي، إذ هي عبر هندستها المتجددة وتلازمها الوظيفي مع اللحظة التاريخية تمثل صورة الإنبناء كأحسن ما يكون التصوير، فإن المعرفة اللسانية قد إستوعبت الفكرة البنوية فجلت ملامحها ووضعت المفاهيم المؤدية لها.⁽³⁾

(1) انظر: جان بياجه، البنوية، ص 64.

(2) انظر: إديث كرزويل، عصر البنوية، ترجمة: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، (د، ط)، (د.ت)، ص 8.

(3) عبد السلام: لمسدي، قضية البنوية دراسة ونماذج، وزارات الثقافة، تونس، ط 1، 1991م، ص 14.

إذن فالأجزاء لا معنى لها دون هذه النظرة العلائقية التي يحكمها النظم، فعلينا أن ندرك هذه العلاقة في النص لنذكر قيمته، فقيمة النص تكمن في قيمة علاقة عناصره وأجزائه ببعضها البعض وترباطها، والخصائص التي تضي على تلك العلاقات ككل.

وأول من طبق البنيوية اللسانية على النص الأدبي في الثقافة الغربية نذكر كلا من "رومان جاكسون" و"كلود ليفي شتراوس" على قصيدة القطط للشاعر الفرنسي "بودلير" في منتصف الخمسينيات وبعد ذلك طبقت البنيوية على السرد مع "رولان بارث" و"كلود بريموند" و"تودروف". كما أن البنيوية لم تأت من فراغ بل كانت لها روافدها التاريخية وهي مدرسة الشكلايون الروس. ولم يكن غريبا أن تلتقي البنيوية في الكثير مما نادت به مع الشكلية الروسية مثل: الرغبة في تأسيس علم الأدب ودعت هذه الأخيرة إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص وقالت بأن موضوع الدراسة التاريخية ينبغي أن ينحصر في ما أسماه "جاكسون" أدبية الأدب وتتكون الأدبية بشكل عام من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره، أي الخصائص التي تميز ذلك الأدب.⁽¹⁾

يعتبر - جاكسون - حلقة وصل بين الإتجاهات العربية المختلفة وكانت بدايته كشكلي لينقل أفكاره فيما بعد ويطورها فالأدبية باعتبارها النتيجة النهائية للتتظير الشكلي تشير إلى الطريق نحو تصور للأدب يستطيع أن ينصف الوحدة وسمو فن الأدب.⁽²⁾ فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر ولا آراء و إنما جسد لغوي ممثل للنص الأدبي.

وعلى وجه العموم إن البنيوية من المنظور التودوروفي نوع معدل من الشكلاونية الروسية.⁽³⁾ فالبنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقارنة آنية محايدة، تتمثل النص ببنية لغوية متعاقبة وجودا كلياً قائما بذاته، مستقلا عن غيره.⁽⁴⁾

فمن هنا انطلقت في مفهومها للأدب بأنه صورة رمزية، وسائط إشارة للواقع وليست انعكاسا له بأي حال، كما إنها درست النص بمعزل عن سياقه التاريخي والجغرافي والاجتماعي وعزلته عن الأديب أو الكاتب في حد ذاته.

(1) شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص 18.

(2) فيكتور إيرليخ، الشكلاونية الروسية، ص 66.

(3) يوسف عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 30.

(4) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 66.

ويقول "جاكسون": "إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عموميته وإنما أدبته أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبياً. (1) وعلى الرغم من أنها لم تتحدث عن الواقع الاجتماعي للأدب ودرست الأدب من الداخل وليس من الخارج، ولكنها مقابل ذلك حددت وظيفة الأدب بالإجهاز على الألفة والعادية في العالم أي أن تنسيق عناصر العمل الأدبي وأدواته يستهدف خلق علاقة مختلفة كيفياً للعلاقات المعتادة بين الإنسان والعالم .

ويرى بعض النقاد بأن الفروض والمعطيات التي أبرزتها مدرسة الشكلين الروس بخاصة الأدبية، جاءت البنيوية لتطورها وتؤكد صحتها على الصعيدين النظري والتطبيقي، وكما تتضح العلاقات الحميمة بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامها للأدب. (2)

كانت المعرفة مجزأة في علوم منفصلة عن بعضها البعض وكانت محصنة ضد أي نوع من الانسجام... إن البنيوية مؤهلة بطبيعتها تكوينها إلى توحيد العلوم وإنزال الإنسان إلى الأرض. (3)

ولكن هناك فرق لا بد من أن نذكره ما بين المنهج الشكلي والمنهج البنيوي حيث أن المنهج البنيوي يختلف عن المنهج الشكلي ويؤكد شتراوس أن الفرق بين الشكلية والبنيوية هو أن الأولى تفصل تماماً بين جانبي الشكل والمضمون، لأن الشكل هو القابل للفهم، أما المضمون لا يتعدى أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة.

أما البنيوية فهي ترفض هذه الثنائية، فليس ثمة جانب تجريدي واحد محدد واقعي، حيث الشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية في التحليل، فالمضمون يكتسب واقعه من البنية وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضوعية أخرى

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 42.

(2) محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة والمعلومات. القاهرة، ط2، 2003م، ص 60-58.

(3) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 24.

تشمل فكرة المضمون نفسها. ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتتر الواقع، وإنما هي على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع مظاهره.⁽¹⁾

ويمكن إرجاع البنية في نشأتها الأولى (العلامية) الروسية (الهدف الأساسي للدرس الألسني إستبانة النظام الذي يقوم عليه أي نظام علامي إنساني، وليس معرفة مكونات الخطاب الفردي) ويؤكد أيضا وجهة نظر "سوسير" القائلة بأن الكلمات لا توازي مدلولاتها المرجعية إلا بطريقة عشوائية، وذلك ما يبرر ظهور علم جديد يشار إليه بالعلامية التي تعتبر الألسنية فرعاً من فروعها... إن الأداء اللغوي يفترض وجود نظام من الاختلافات.⁽²⁾

إن فاللغة عند "سوسير" هي نظاماً من الإشارات التي تعبر عن اللغة، وإن العلاقة بين تلك الإشارات ومدلولاتها علاقة اعتباطية بدليل اختلاف الإشارة وهذا ما قاده إلى تأسيس علم السيمولوجيا.⁽³⁾

كما دعا إلى أولوية النسق أو النظام على العناصر، فهو يشير بذلك على أن اللغة نظاماً، ويريد بنية هذا النظام وذلك لكونه مؤلف من وحدات لها تأثير متبادل على بعضها.⁽⁴⁾ فهو يدعو إلى تحليل البنية (النظام) وكشف عناصرها كالرموز والصور والموسيقى في نسيج العلاقات اللغوية أي في أنساقها، لمعرفة حثيثات بنيتها من الداخل والخارج، فيريد البحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة داخل هذا النظام.

فالبنوية تقبل العلامة كما عرفها "سوسير"، علامة = دل / مدلول = دلالة لا مجال لمراوغة المدلول للدال وثم لا مجال لتحويل الدال للفظ هائم لا يستقر.⁽⁵⁾ فالعلامة بهذا المفهوم -البنوي- مغلقة قادرة على الدلالة في ذاتها ولذاتها فالبنوية إذن في نهاية الأمر إنما

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 138-139.

(2) يوسف نور عوض، ص 27.

(3) روبرت شولز، البنوية، إتحاد الكتاب العام، ط6، 1977م، ص 27.

(4) المرجع نفسه، ص 30.

(5) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 92.

هي صورية الشيء التي تسمح بفهمه وإدراك تكوينه وطريقة تشغيله. والإنسان البنائي يتناول الواقع ويفكه ويحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى.⁽¹⁾

وقد كانت مساهمة "شترأوس" المهمة في الدراسات اللاحقة تتمثل في نظريته التي تقوم على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الثنائيات التي تبدو متعارضة، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التناقض والحياة مبنية على أساس من هذا التكامل.⁽²⁾

ومن هذه الرؤية ينطلق التحليل البنائي في تفتيت العمل الأدبي وتحليله إلى تلك الثنائيات، مثل: (الموت والحياة، النقص والكمال، الهرم والشباب، النور والظلام)، وإلى موقف الإنسان من هذه الثنائيات وصراعه معها وقد تأثر شترأوس بثنائيات سوسير.⁽³⁾

وقدم "لفي شترأوس" نقلة نوعية للبنائية بعد تطبيق دراساته الأنثروبولوجيا في الأدب عمد إلى تطبيق منهجه عليها -أسطورة أوديب- بحيث يقوم بتحليل كل أسطورة على حدا بشكل مستقل وهذه الدراسات للوحدات الفردية أدت به إلى نتائج عامة يمكن تطبيقها بصفة عامة على أي أساطير فردية أنتجتها شعوب أو ثقافات مختلفة فعند دراسة النموذج الفردي (أسطورة) يمكن استنتاج جوانب كثيرة بمقارنتها بجوانب أخرى قد تتحول هذه الأخيرة إلى مصدر للنموذج، فبهذا يضع "لفي شترأوس" مبادئ البنيوية انطلاقاً من هذا نحن نهتم بالنموذج العام مقابل النموذج الفردي والاهتمام بالعلاقات اللغوية والبنائية كما أن تعامله مع النص الفردي تقاس علميتها وفعاليتها في ضوء اتفاقها مع النموذج العام.⁽⁴⁾ فقد أرادوا بهذا تخليص النقد الأدبي، بغية أن يكون علماً للأدب.

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية، ص 140.

(2) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 44 وما بعدها.

(3) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص 45.

(4) انظر: صلاح فضل، النظرية البنائية، ص 145-164.

2 - منطلقات وشروط البنيوية:

يقوم النقد البنيوي على تحليل النصوص، يحلل الأعمال -وهو بذلك يحاول تفسير النص نفسه، دون أن يلجأ إلى ما يدور حول النص من تاريخية أو اجتماعية أو سياسية أو نفسية وهذا من خلال "مهاجمة البنيويين بعنف المناهج التي تعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأسبابه الخارجية، ويتهمونها بأنها تقع في شرك الشرح التعليلي في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي والتاريخي، لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلح على وصف العوامل الخارجية.⁽¹⁾

ونفهم من ذلك أن البنيويين ينطلقون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وضرورة التعامل معه دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو التاريخي أو بالأديب وأحواله النفسية، لأنهم يرون في أن العمل الأدبي له وجوده الخاص وله منطق له بنية مستقلة سواء أكانت عميقة أو تحتية أو خفية، فهو مجموعة من العلاقات الدقيقة.

هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، وهنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأن هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم.

ويمكن القول بأن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها، لأن ذلك يعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي، وهذا ما يجعله مميزاً، لأنه هو الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي خصائص الأثر الأدبي.

كما يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي، فهو جوهرها، فبعضهم يسمي تلك البنية (نظام النص) أو (شبكة العلاقات) أو (بنية النص)، وحين التعرف عليها لا يهتم التحليل بدلالاتها أو معناها، بقدر ما يهتم بالعلاقات القائمة بينها.⁽²⁾

(1) انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1980م، ص 182 وما بعدها.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص 182 وما بعدها.

وقد جعل البنيويون المعنى أمر مسلم به وواقع مفروغ منه. فإن الجديد في النشاط الفكري البنائي... أنه لا يطمح إلى احتواء المعنى الكامل للأشياء التي يكتشفها، وإنما يرجو فحسب أن يعرف المعنى الممكن والضمن الذي يدفعه فيه والوسيلة التي يتبعها للوصول إليه حتى أن منظري البنائية يقولون بأن هدفها ليس هو الإنسان الغني ببعض المعاني ولكنه الإنسان الصانع للمعاني.⁽¹⁾

أي بهذا المفهوم هم لا يهتمون بالمعنى باعتباره شيء موجود أصلا وليس جديدا، إنما الهدف هو كيفية بناء هذه المعاني، أي عملية الإنتاج المعنوي ومن هنا فهم يضحون بالمعنى من أجل البناء. يحاولون معرفة ما الذي يجعل المعنى ممكنا بأي ثمن وبأي وسيلة أكثر من اهتمامهم بتحديد معانٍ مكتملة للأشياء التي يكتشفها.

ولهذا يرى "بارت و تودروف"، وهما من أبرز رواد المنهج البنيوي أن هذا التعرف على بنية النص مقصودا لذاته، لأن عقلانية النظام الذي يتحكم في عناصر النص، غدت بديلا عن عقلانية الشرح والتحليل.⁽²⁾

بحيث يركز النقد في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة.⁽³⁾

كما ينطلق البنيويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل تماما عن أي شيء، إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب... إلخ. لأن الأدب لا يقول شيئا عن المجتمع أما موضوع الأدب فيكون هو الأدب نفسه وللتوصل إلى بنية الأثر الأدبي ينبغي تخلص النص من الموضوع والأفكار والمعاني والبعدين الذاتي والاجتماعي، وبعد عملية التخليص أو الاختزال يتم التحليل البنيوي أو تحليل النص بنيويا من خلال دراسة المستويات.⁽⁴⁾

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية، ص 141.

(2) انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص 182 وما بعدها.

(3) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 87.

(4) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 182 وما بعد.

ويذهب البنيويون في ذلك إلى أنه يمكن وصف الأعمال الأدبية فقط في إطار ثقافي، ولكن عجز البنيوية الرئيسي يمكن في أنها لا تمتلك وسيلة يكمن بها تفسير معاني النصوص. (1)

فأول شروط النقد هو اعتبار العمل كله دالا، إذ إن أية قواعد نحوية لا تشرح جميع الجمل فهي ناقصة ولا يكمل أي نظام للمعنى ووظيفته إن لم تعثر كل الكلمات فيه على وضعها ومكانها المفهوم، وإذا كان الكاتب عالما فإن الناقد يجرب أمامه ما سبق أن جربه الكاتب أمام العالم، أي أنه ينبغي أن يرى نفس الاتجاه دون أن يتحول عمله إلى تجربة شخصية نظرا، لأنه محكوم بقواعد الرمز ومنطق العمل نفسه، كما أن معيار العمل النقدي هو الدقة... وهكذا فإن الناقد كي يقول الحقيقة لابد أن يكون دقيقا في محاولته لوصف الشروط الرمزية للعمل الأدبي. (2)

وأما على الصعيد النقدي فتهدف البنيوية إلى اكتشاف نظام النص أو بنيته الأساسية ومن ثم ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب. (3)

ولهذا فإن وظيفة النقد البنيوي تنحصر في قضية التذوق والفهم والسبب في ذلك، لأنها تدعو إلى نقد النص نفسه دون اللجوء إلى سياقه الخارجي فهي تدعو بذلك إلى تذوق النص وفهم العلاقات الداخلية التي يتكون منها النسق أو النظام.

فهم يهتمون بالنموذج وعلاقته بالنصوص الفردية وأن ذلك الانشغال بالنموذج وبآلية حدوث الدلالة هو الحرمان من آلية التفسير باعتبار النص الأدبي نفسه موضوع معرفة كاف واتجاه بنائي ينظر إلى كل نص فردي باعتباره تجسيدا لبناء مجرد. (4)

فالتحليل البنائي لا يقوم بوصف الأعمال الأدبية بالجودة والرداءة وإنما يحاول إبراز كيفية تركيبه. والمعاني التي تكتسبها عناصره تتألف على هذا النحو فالشكل عند البنائية تجربة

(1) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 26.

(2) انظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 218-219.

(3) انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص 193.

(4) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 96.

تبدأ بالنص وتنتهي معه، وكلما مضينا في القراءة التحليلية تكشف لنا أبنية العمل الأدبي⁽¹⁾. وإذ كانت مهمة التحليل الأدبي هي اكتشاف العناصر وعلاقاتها فإنها تخلص من المعنى قبل أن تتداخل به ويبدأ معناها في التوالد بقدر ما تدخل عناصرها في علاقات متشابكة من خلال فاعلية البنية⁽²⁾.

إذن فإن النقد البنيوي يتمركز حول النص ويعزله عن كل شيء من مثل المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها، ويرى أن الواقع الذي يقوم عليه الأدب لا يخرج عن الخطاب أو اللغة، فالعمل الأدبي كله دال⁽³⁾.

وهذا يوحي بأن النقد البنيوي يعد العمل الأدبي كلا واحدا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة فالنقد الأدبي الصحيح يمثل خطابا أدبيا مؤسسا معرفة مستندة إلى ما في النص الأدبي المدروس من تجليات مضمونه أو بنائية أو لغوية، فأصحاب المنهج البنيوي ينادون إلى تأسيس معرفة من ذلك النص بعزله عن الخارج وهذه المعرفة لا تأتي دفعة واحدة بل تتشكل من خلال الوصف والتحليل لذلك النص، والدخول في جزئياته وعلاقاته دون النظر إلى ما حوله.

فداخل هذا الفضاء المعرفي المؤسس، لا بد من إيجاد المعنى بعيدا مرجعية الواقع، لأنه لا علاقة بين النص كوجود و الواقع كمرجع موضوعي، فالقراءة تتجلى تماما عن خارج النص وتعطي أهمية قصوى لداخل ومكوناته، لأن المرجعية من حيث هي رؤية منتظمة في مستوياته⁽⁴⁾.

وهدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علائقها وترتيبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها⁽⁵⁾.

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 222.

(2) المرجع نفسه، ص 222.

(3) انظر: فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، وزارة التعليم العالي، الموصل ط 1، 1989م، ص 182.

(4) مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2000م، ص 8.

(5) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 94.

ولذلك فهي تنظر إلى النص ككيان مغلق منته في الزمان والمكان وهي بذلك تقطع النص عن منتجه (الكاتب) وعن مقام الإنتاج (المحيط)، لأنها تعتقد بأنهما غير قادرين على تحديد نظام النص ومبدأ اللغة كنظام، فالنص الأدبي منقطع الجذور عن حركة الواقع الاجتماعي، وهي تنظر إليه على أنه ساكن غير متطور أي لا يتأثر ولا يؤثر، ولذلك فهي لا تعترف بتطور الأشكال الأدبية والفنية ولا تحاول الاقتراب من هذه القضية⁽¹⁾

ومن هنا فالنقد البنيوي لا ينظر إلى الموضوع أو الشكل ولكنه ينظر إلى البنية، وعلاقات هذه البنية مع الكل فالبنوية تزعم أن جميع أنواع المعنى يمكن إرجاعها إلى البنية أو اللغة وبهذا فإن اهتمامهم بالنموذج العام الكلي، قد ألغوا به النماذج الفردية وباعتبار البنية هي التي تتحكم في التعبير وتضفي عليه نماذجها محددة بشبكة من العلاقات الداخلية يجب أن يحكمها نظام من التمييزات والأعراف التي تجعل المعنى أمرا ممكنا.

وعلى الرغم من تلك الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارئ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعالة في تصور إمكانيات النص، وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو الشكلية المعروضة⁽²⁾.

إلا أن البنيوية كما يفهم من لفظها تعتمد على بنية النص، وبيان العلاقات التي تربط بين كيانه اللفظي والمادي، لتصل إلى حكم أدبي فهي وإن كانت لا تهمل الدراسة العلائقية للألفاظ، فإنها تهمل الوحدة الموضوعية ودوافع إبداعه وأثر المبدع فيه ومن هنا تقع في خطر ميكانيكية التحليل.⁽³⁾

ولذلك يقول "جودت الركابي" في مقاله: (ومن هنا يجب أن نعترف بأن البنيوية أو البنائية على الرغم من عطاءاتها الأخرى، فإنها تميمت الروح إن لم تقتل الإنسان، ولكي لا أكون جائرا أريد ألا أهمل الإشارة إلى أن البنيوية لم تهمل تماما العلائق الكائنة بين العناصر اللفظية المكونة للنص، على اعتبار أن كل لفظ يفسر من خلال علاقته بالأجزاء الأخرى،

(1) انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص 192 و 193.

(2) فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، ص 184-185.

(3) جودت الركابي، أدبنا البنيوية، مجلة الموقف الأدبي، ع 220 - 221 آب 1989م.

ولكن هذا التفسير يبقى في حدود المادية اللفظية المكونة للنص في حدود أنه كائن منفصل عن الإنسان، ولهذا لم تنتظر إليه من خلال علاقته بالمبدع.⁽¹⁾

ومن الأخطار التي تواجهها البنيوية (المغالطة الشكلانية) وتعني تلك إلى عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى، ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي، وتلك ناتجة من عدم الاعتراف بأن مظاهر البنية المدرسة ليست هي المظاهر الوحيدة ولا هي وحدها التي تعمل في نظام مغلق دون أن تتأثر بالعالم الخارجي⁽²⁾

كما البنيوية في إهمالها للمعنى فهي تتاهض وتعادي النظرية التأويلية وإن كانت تسلم بأن النص متعدد المعاني⁽³⁾

ولعل من أهم المخاطر البنيوية، أنها تلغي التطور وتهتم بالنظام فإنها تنتظر إلى التاريخ نظرة سكونية، إذ ترى أن التاريخ مسيرٌ بمجموعة من الأنظمة التي تعجز الإدارة الإنسانية عن إحداث أي خدش في تشكيلها و مسارها⁽⁴⁾

ومما سبق فالفكر البنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة (النص المفرد)، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر (النموذج العام)، ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشيع منها وإليها والدلالات التي تتبع من هذه العلاقات، ثم البحث عن التحولات الجوهرية للبنية، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها وهم لا يهتمون بالمعنى باعتباره شيء موجود أصلا وليس جديدا فيضحون بهذا الأخير من أجل البناء أو النسق أو النظام.

وحتى حين نادوا بموت المؤلف كانت هذه المقولة تفعيل إلغاء الإنسان في النقد المعاصر والتركيز على النص والاعتماد على القارئ في كشف المعنى إذ يتجه هذا الأخير ما بعد الحداثة لإعلان ولادة القارئ الذي سيحل محل الذات المبدعة وهذا ما سنتناوله في الفصل الثاني من خلال نظرية التلقي والتفكيكية.

(1) جودت الركابي، أدبنا البنيوية.

(2) المرجع نفسه.

(3) بول هيرنادي، ماهو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، سلسلة مائة كتاب، ط1، 1989م، ص84-85.

(4) شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص194.

II. ما بعد الحداثة.

أ - نظرية التلقي:

1 - النشأة والمفهوم:

إذا كانت الدراسات البنيوية وما جاورها من منهجيات، ولاسيما تلك المتخذة من منهج اللسانيات نقطة انطلاق لها قد اهتمت بالنص وبمكوناته، فإن أهم مكون قد أثارت دون أن تقف عنده أو تنتظر له، كما فعلت للمكونات النصية الأخرى، هو القارئ أو المتلقي والعلاقة التي تجمعها بالنص، والتفاعل الذي يحدث بينهما، وغير ذلك من القضايا التي يثيرها قطب القراءة في النص، وهذا ما دعا إلى الاهتمام بهذا الجانب الذي لم يكن واضحاً في المفاهيم الأدبية السابقة، وإن كان تحت الظل ينتظر بدوره من سيضيئه بالتنظير والتشهير وإخراجه بشكل مبين كما فعل بالمؤلف و النص "ويمكن أن نعزو هذا الاهتمام الطارئ والمتزايد بالمتلقي إلى ما بعد البنيوية: فقد أثار قتل البنيوية للمؤلف وتحويلها التواصل البراغماتي Post-structuralisme إلى لعبة المنطق الشكلي التركيبية، واعتبارها النص الأدبي بنية مغلقة لا علاقة لها بالذات المتلفظة وبسياق التلفظ... ردود الفعل المتباينة، لعل أبرزها تبلور خطاب نقدي يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين القارئ والنص بحيث ينظر إلى القراءة بما هي فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة⁽¹⁾.

وسيكون لنظرية التلقي فضل الاهتمام بقضايا القراءة والتلقي وتأسيس لذلك، بالبحث في تاريخ القراءة وجمالية التلقي، وفعل القراءة وطرق استغلالها، ووضع فرضيات وصياغة مفاهيم ومصطلحات تقود سيرورة التلقي في مستواه الذاتي والجمالي والتاريخي، وما يحدثه هذا الاهتمام من خلق فرص أكثر للتلاقي والتواصل بين الجانب الفني المتمثل في النص والجانب الجمالي المتمثل في القارئ حيث "اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزاً كبيراً ومهماً في الدراسات النقدية الحديثة... فقد تم تجاوز النظرية السائدة التي كانت تنتظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك، ولا

(1) رشيد بنحدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج23، ع1، 2، 1994، ص472.

تتعدد في ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة، ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير، فالقارئ لم يعد مستهلك ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ، وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة النص حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص⁽¹⁾.

وكان الاهتمام بالقراءة والقارئ شاغلا للكثير من الدراسات والنظريات ... ولن يقف البحث إلا على النظرية التي جعلت فعل التلقي محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ونظريات ما بعد البنيوية وهي: نظرية التلقي التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار إلى (القارئ) أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الذاتي⁽²⁾.

ويكمن السر هنا في الدور الفعال الذي يقوم به القارئ أو المتلقي في إثراء النص وبيان عناصره الجمالية، وهذا راجع في الأساس إلى أن المتلقي يتخطى حدود البنية اللغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة في القراءة والتأويل، مما يضمن للنص البقاء والازدهار، والنص كما قال "عبد الله الغدامي": يحتاج دائما إلى أن ينتقل وإذا انتقل تحرر وانطلق وصار إبداعا، وضرب مثلا على ذلك بالجنين الذي يخرج من بطن أمه، فإنه يخرج من ذلك البطن إلى بطن أرحب وأوسع وأدوم⁽³⁾.

ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد جذورها إليها وتتبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهراتية المعاصرة ونجد أن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم: "هوسرل وإنغاردن"، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم، ومحاور إجرائية وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو

(1) موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية لمدار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، (د، ت)، ص99.

(2) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول.. وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001، ص33.

(3) ينظر: عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي في العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص141.

المنطق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتطور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ ولاسيما (نظرية التلقي)⁽¹⁾. والنظرية من ناحية أخرى تمثل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص، ومعطياته التعبيرية، واستبدلت بها لغة الأسطورة، أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعي الإنساني ودفائه التي لا تمثل في تاريخ البشر قيمة⁽²⁾ فالنظرية؛ عادة ما تكون نقداً مشاكساً بمفاهيم الإدراك المألوف، والأبعد من ذلك هي محاربة لكشف ما نسلم به جدلاً على أنه إدراك مألوف هو في الحقيقة تشييد تاريخي **Historical construction** ونظرية معينة تبدو بالنسبة إلينا شيئاً طبيعياً جداً، ولم نعد ننظر إليها بوصفها نظرية. إن النظرية بوصفها نقداً للإدراك المألوف واستكشافاً للمفاهيم البديلة تتضمن مساءلة المسلمات أو الافتراضات ذات الأهمية البالغة في الدراسات الأدبية وزعزعة أي شيء قد تم به التسليم جدلاً إن هذا يعني إعادة طرح لهذه الأسئلة: ما المعنى؟ من هو الكاتب؟ ما القراءة؟ ما الأنا أو الذات التي تكتب أو تقرأ أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص التي أنتجت فيها؟⁽³⁾

كما ترتبط النظرية بالممارسة ارتباطاً جديلاً، فهي تثير الممارسة وتساعد على تقدمها، بما تقدمه من مفاهيم وتصورات، في الوقت الذي تكتسب مشروعيتها في التطبيق والممارسة فالنظريات والمبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ من فراغ، فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها، وأن يطلق عليها في النهاية حكماً، وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكد نظرياته⁽⁴⁾.

(1) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 33-34.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط1، 1996م، ص 17.

(3) جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 18.

(4) ويليك رينية، مفاهيم نقدية، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1987م، ص 18.

فالنظرية ضرورية لحقل الدراسات اللغوية النقدية والأدبية، كون هذه الأخيرة تسعى وراء تغيير الحالة الراهنة، والمشيّ بخطوات منهجية متوازنة نحو مستقبل أحسن في النقد والإبداع، عبر مواجهة المشكلات التي تكتنف العمل الفني أو الأدبي، وإحلال معطيات ومعايير جديدة تسير حركة العصر المعرفية وتحقق متطلبات المعرفة الإنسانية.

ويأتي مصطلح التلقي **Réception** ضمن أهم المقولات الجوهرية التي ميزت النظرية النقدية المعاصرة، مشكلا بذلك حقلا معرفيا جديدا تساهم في إثراء مختلف المناهج والنظريات. والتلقي " بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به، أو يرفضه وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه، ويتبنى تأويلا مكرّسا أو يحاول تقديم تأويل جديد وقد يمكنه أخيرا أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا⁽¹⁾.

وبهذا يأخذ مفهوم التلقي الوجه المقابل لفاعلية القارئ في إنتاج المعنى عبر إستراتيجية القراءة التي تحدد هذا المعنى، وتدعو إليه عبر منظومة شاملة من المفاهيم والاصطلاحات التي تولدت عبر حوار عميق مع المناهج النقدية التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية⁽²⁾.

غير أن هذا الحوار بين نظرية التلقي والمناهج الحديثة لم يبق على درجة واحدة من التواصل المعرفي، بل تعد الأمر في ذلك إلى طرح أسئلة جوهرية تمس مسار الفكر النقدي المعاصر، وتقديم معطيات جديدة تمثل أرقى مستويات التفكير والتحليل والتقييم، وذلك بروى جديدة وبتقنيات حديثة، " فالتحولات العميقة التي شهدتها الدراسات الأدبية، والنقدية والجمالية في العقود الأخيرة من هذا القرن، كانت ثمرة من ثمار التطور الفكري الحديث والفلسفات المتعاقبة والإنجازات العلمية، التي ما لبثت ترج المعنقدات رجا، إلى درجة تدع إلى الاعتقاد بأن العقل البشري أوشك على يستنفذ قدراته الكاملة، ويعطي كل ما لديه من طاقات خلاقة،

(1) الغريبي خالد، الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، ج34، مج9، 1999م ص15.

(2) ينظر: محمد مفتاح، سعيد يقطين وآخرون، نظرية التلقي (إشكلات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1994م، ص03.

وفي هذا السياق المعرفي لم يكن الوعي النقدي والفكر الجمالي في منأى عن هذه التحولات الجذرية التي تركت آثارها الواضحة في طبيعة التلقي مخلفة أسئلة جوهرية تمخضت عنها تصورات نقدية وجمالية شكلت ما يعرف ب نظرية القراءة **Théories de lecture** أو جمالية التلقي ⁽¹⁾ **Esthétique de la réception**. إن جمالية التلقي يمكن أن تعتبر نفسها - وهي محقة في ذلك - إبدالا جديدا وصيغة جادة في طروحاتها مما يجوز معه القول إنها تشكل تحديا للدراسات الأدبية بإعادتها النظر في الكثير من المسلمات التقليدية عن الأدب. ومن مميزات هذه النظرية أنها تعيد النظر كذلك في خطابها باستمرار، مما يجعلها منفتحة على إمكانيات التجدد والتطور ⁽²⁾.

إن أهم عمل قدمته نظرية التلقي للدراسات الأدبية والنقدية، هي أنها أخرجت القارئ من المفهوم القديم المتداول، من أنه عنصر غريب عن النص، إلى كونه مبدعا جديدا له، وتحول القارئ وفق هذه النظرية إلى مؤلف جديد. بل إن دور القارئ يتمحور حول قدرته في التعامل مع النص من خلال إدراك العالم الماورائي، أي أن القارئ حين يكون قادرا على ملء الفراغات التي جاءت في النص يستطيع الوصول إلى خبايا النص وأسراره ومعنى هذا أن النظرية الجديدة حركة تصحيح زاويا انحراف الفكر النقدي، لتعود به إلى قيمة النص، وأهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب: القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي ⁽³⁾.

والظاهر أن الاتجاهات النقدية الحديثة _ عدا الماركسية والرمزية _ بدأت تتعطف إلى هذا الاتجاه، حيث يُهمل المؤلف أو الكاتب في عملية استقبال النص ... وقد يكون منها ضرورة أن الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب الإنتاج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته، أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل _ عندهم _ فناً ما لم يخضع

(1) يوسف أحمد، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحاينة، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2003م، ص25.

(2) الهاشم أسمر، جمالية التلقي، مجلة علامات، ع17، 1992، ص122.

(3) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص 17-18.

لعملية الإدراك " فالإدراك وليس الخلق ... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص⁽¹⁾.

ونظرية التلقي بمفاهيمها واصطلاحاتها الجديدة ترجع إلى إدراك قيمة النص وإعادة تشكله تشكلا صحيحا من خلال التواصل الفعال مع القارئ، وجعل النص أكثر مقروئية. أو أكثر جمالية لأن القراء ليسوا على درجة واحدة من الفهم والتفسير، وهذا ما يسمح في فتح أفق واسع للقراءة والتأويل، يساعد في تفعيل العلاقة بين القطب الفني والجمالي في عملية القراءة، "إن الإجابة عن السؤال "كيف نقرأ نصا أدبيا؟"، تقتضي أن نحدد نصيب كل من النص وقارئه في عملية تجسيد معنى النص، أي في عملية إخراج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور، فالقراءة ليست تلقيا سلبيا أبدا، وإنما هي تفاعل خلاق ومشاركة حقيقية بين النص والقارئ⁽²⁾. بيد أن هذا التفاعل ليحقق الصورة المرجوة كان جُل تركيزهم على أهمية الدور الكبير الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات التي تساهم في تسيير عملية القراءة. يقول "موريس بيكام": يقال إن للعلامات شيئا يسمونه الدلالة أو المعنى. والعلامة، كما يقول الفرنسيون، تريد أن تقول شيئا ورغم ذلك فليس باستطاعتها أن تقول شيئا إلا في وجود شخص يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله، وما لم تتوفر الاستجابة من جانب شخص ما. لا توجد دلالة أو معنى. ومن الواضح أنه لا بد أن تتدرج نظرية للعلامات تحت نظرية للمعنى، وإذا كان المعنى لا يتحقق دون استجابة، فلا يمكن أن يكون المعنى إذن داخليا، وإذا لم يكن المعنى داخليا، فلا بد أنه الاستجابة⁽³⁾.

ومن هنا يتضح أن القارئ اكتسب شرعية جديدة بعد أن غُيِبَ وأصبح بيده مفاتيح النص لكن ما هي المسافة التي يجب أن نتركها للقارئ حتى يحقق القراءة المرجوة وقبل هذا من هو القارئ الذي يقصده أقطاب التلقي؟

(1) المرجع نفسه، ص 19.

(2) مصطفى حسن سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص34.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 111.

2 - أركان وضوابط التلقي:

• أركان التلقي:

1- سلطة القارئ:

أ- أن يكون القارئ حراً: لا يمكن فهم الحرية عند القارئ بأنها ضرب من الضروب العيب والتسلية، فقراءة النص تحتاج إلى مراعاة القارئ لمجموعة من الضوابط الضرورية لقراءة النص "وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية. ولا يريدونه قارئاً وجودياً، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئاً رمزياً يعايش التجربة من غير فهم، ولا يريدونه كذلك قارئاً بنيوياً تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط به فهم يناون بالقارئ عن هذه النماذج السائدة من ناحية، ويريدون له أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن من ناحية أخرى... ومن ثم يؤكد رواد النظرية في غير موضع أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة... يفسر لنا حرص رواد النظرية الجديدة على أن يكون القارئ حراً في استقبال النص غير مكبل... أن يرتبط العمل الأدبي بالانعتاق من القيود الاجتماعية⁽¹⁾

ب- المشاركة في وضع المعنى: بعد أن قرر أصحاب النظرية الجديدة -نظرية التلقي- ضرورة حرية القارئ الفنية، اشترطوا ضابطاً آخر يمثل مواطن التلاقي بين النص ومتلقيه "يقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ في صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، أي يصبح القارئ عنصراً خارجاً عن النص ولكنه بالمشاركة في وضع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة.

ولتوضيح مسألة المشاركة في وضع المعنى فقد ميزوا بين مهمتين للقارئ هما:

1- مهمة الإدراك المباشر 2- مهمة الاستذهان

فمهمة الإدراك المباشر تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص حيث يبدأ القارئ في فهم الهيكل الخارجي للنص متمثلاً في معطياته اللغوية والأسلوبية. والنتيجة التي يصل إليها

(1) د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 20-21.

القارئ في هذه المرحلة التفسيرية لا تسمى عملا فنيا يحسب للقارئ لأن العلاقة بينه وبين النص مازالت مفصولة أو معزولة بهذا البناء أما مهمة الاستذهان أي عمل الذهن والخيال فهي المهمة التي تتشكل فيها ذاتية القارئ ويكتشف عالما داخليا لم يظن إليه في المرحلة الأولى⁽¹⁾

ج - **وظيفة المتعة الجمالية:** لا يقتصر دور القارئ في صنع المعنى داخل النص، وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث عن المتعة الجمالية، والذوق الفني والبحث عن أسرار النص الجمالية ومعنى ذلك: " أن المتعة الجمالية تضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، أي من القارئ للنص، والثانية: تضمن اتحاد موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا ومعنى هذا أن القارئ كما يشارك عندهم في صنع المعنى فكذلك يشارك في إبداع المتعة الجمالية... ومعنى هذا أن (ياوس) لا يجعل المتعة المباشرة التي يقدمها النص غاية المتلقي، فضروري عنده أن تؤدي هذه المتعة وظيفتها الاجتماعية، وذلك حين تتحول إلى موقف يتبناه المتلقي⁽²⁾.

ومن هنا أصبح البحث في النص الإبداعي عملية عميقة تحتاج إلى إدراك جيد لأبعاد العملية الإبداعية، وإلى إنصاف القارئ بوصفه طرفا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في فهم النصوص، وبيان طبيعتها، وأنساقها المعرفية الموظفة فيها، والتي تجعلنا نفهم أن العلاقة بين النص والقارئ تمت بالضرورة في اتجاهين متكاملين: من النص إلى القارئ والعكس. لأن " الأساس النظري المركزي لجمالية التلقي هو أن الرسالة -النص- ليست الحدث الوحيد وإنما هناك أحداث أخرى تفرض نفسها مثل رد فعل القارئ والجمهور إزاء الرسالة وشرح الحدث الأول انطلاقا من الثاني⁽³⁾.

وهذا من منطلق أن القارئ هو المقصود في أي كتابة وهو الذي يعيد تشكيل النص، ويساهم في إثرائه وتعدده من خلال ملء فراغاته وفجواته وإدراكه وسيورته، ومساعدته في تشييد

(1) ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 22-23.

(2) المرجع نفسه، ص 25 و 27.

(3) ايقانكوس خوسيه مارييا بوثيرلر، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتب غريب مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص 128.

معناه وتجديده وهذا الأمر لا يتتسى إلا بفعل واحد وهو فعل القراءة. " إن مفهوم القراءة المعاصرة مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة. وهو بذلك مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارئ بالنص، وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الإبداعية نصوصاً مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة، تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية... وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين، خطاب الذات، القارئ المضمر وخطاب الموضوع المقروء، أي هو حوار بينهما⁽¹⁾. قائم على مبدأ التفاعل بين القطب الفني والقطب الجمالي وعلى ناتج التلقي في اللحظة الجمالية لأن أهم شيء في العملية الأدبية هو تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي على اعتبار أن " المتلقي شبكة من الذوات، ذات قارئة وذات منصته سامعة وذات مبدعة مؤولة وذات محكومة بشروطها الثقافية، السياسية والتاريخية... فهي بهذا المعنى ذات متعددة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور: تقرأ بقدر ما تشاهد، وتشاهد بقدر ما تحاور وتجاوز بقدر ما تمتلك من حرية، وحضور في النص والواقع والتاريخ إنها ذات تؤنث حضورها في غيابها تحضر "قبلاً..في ذهن المبدع وتحجب في لا شعوره القصي وتجاوزته "بعد" وتعاشره "أمدًا" ما دام الأثر الفني حياً⁽²⁾.

أي أن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعه القارئ في مكانة الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذاً ونقداً وتفاعلاً وحواراً. فالمعنى عند أصحاب نظرية التلقي مرهون بتجربة القارئ فالنص يولد حينما يقرأه القارئ، ومن هنا جعل " إيزر " ينظر إلى التلقي من ناحية التأثير الذي يمارسه النص على المتلقي "وقد كان ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي الظروف، وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي

(1) روميه وهب أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، ع207، مارس 1996م، ص 21-22.

(2) الغريبي خالد، الشعر ومستويات التلقي، ص 116.

حاول أن يوضح المعنى المخبيء في النص أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثر يمكن ممارسته "وليس" موضوعا يمكن تحديده".⁽¹⁾

د - التفاعل بين النص والقارئ: إن قضية التفاعل بين الطرفين من أهم القضايا التي أتى بها إيزر في نظريته الجديدة "نقطة البدء في نظرية فولفغانغ إيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة"⁽²⁾.

فالمعنى في نظر إيزر، هو نتاج للتفاعل بين القارئ والنص، فهو "ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده وإنما هو تأثير" تصويري السمة" يجب معاشته والإحساس به، ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري حيث يمكن معاشته للمادة وإحساسها وبين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع الحقائق"⁽³⁾.

ذلك أن العمل الأدبي في نظر "إيزر" هو نسيج جمالي متداخل ومتكامل تتفاعل فيه البنيات الداخلية للنص مع عمليات الإدراك والفهم، التي يقوم بها المتلقي أثناء مباشرته للنص "فالبنيات النصية وأفعال الفهم المبنية تشكل قطبين في فعل التواصل، وسيعمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ"⁽⁴⁾.

وهكذا يتضح لنا أن المعنى لا يتجلى في النص؛ بل ينتج عن هذا التفاعل القائم بين النص والقارئ "إن العلاقة بين القارئ والنص علاقة جدلية تستدعي من كل واحد منهما طرحه ثم تتغلق عليه فيكون حضورهما فيها حتما لا ينقضي، ويكون بقاء لا يتناهى. وهي ملتزمة على هذه الصورة ذات طبيعة تكاملية، إذ لا وجود للأدب من غير قارئ ولا وجود لقارئ من

(1) حافيظ علوي، مدخل إلى نظرية التلقي "سلسلة علامات في النقد"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج09، 1999م، ص93.

(2) سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص111.

(3) ميجان الروبلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة الأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م، ص285.

(4) حافيظ علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، ص94.

غير أدب⁽¹⁾. وتبين كذلك أن النص يخصص للقارئ فضاءات معينة تمكنه من المشاركة في بناء المعنى النصي.

2 - القصديّة: ومن أبرز المفاهيم الظاهرية المؤثرة في نظرية التلقي مفهوم التعالي والقصديّة ودورهما في تنمية العلاقة بين الذات المتلقيّة والبنية النصية" ويبدو مفهوم (التعالي) هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به "هوسرل" أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص⁽²⁾.

ومعنى هذا أن عملية البحث عن المعنى تكون في العوالم الداخلية للذات الإنسانية، وذلك من أجل تكوين خلاصة شعورية قائمة على الفهم العميق ونابعة من التأمل الدقيق للظواهر المادية والخارجية.

ويرتبط مفهوم القصديّة أو الشعور القصدي أو الآنية ويرتبط باللحظة التي يتعامل فيها المتلقي مع النص الأدبي دون النظر إلى المعطيات السابقة أو التجارب الماضية. بل يتكون المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي القائم على عملية الفهم والتفسير والإدراك للجانب الداخلي لكل من الذات والموضوع.

"القصديّة التي نعنيها هي قصديّة النص وليست قصديّة المؤلف أي وجود معنى ما يحاول النص توصيله، إذ إن النص لا بد أنه (يعنى شيئاً) بصرف النظر عما إذا كان ذلك المعنى هو الذي قصد إليه مؤلف نعرفه أم لا؛ النص هنا هو محور القصديّة وهو السلطة المرجعية التي يحيل إليها من يؤمنون بمبدأ القصديّة⁽³⁾.

وكان "أمبرتو إيكو" قد أكد بأن النقد الكلاسيكي يسعى لأن يجد في النص أمرين، أولهما مقاصد المؤلف، وثانيهما مقاصد النص بمعزل عن مقاصد كاتبة، وانطلاقاً من الأمر الثاني، الخاص بمقاصد النص، أصبح من الممكن البحث فيما إذا كانت المعاني النصية تعود إلى تماسك النصوص ذاتها بفعل وجود معنى قائم فيها بالأصل، أم أن ذلك عائد إلى قدرة

(1) منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1998م، ص10.

(2) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص34.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص131.

المتلقي على استدراج المعنى بسبب إمكانات المتلقي نفسه... هو تنظيم نوع العلاقة التفاعلية بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقي، على أن تركيز الاهتمام على هذه العلاقة سيجعل مقاصد المؤلف خارج دائرة الاهتمام، وتلك المقاصد لا يمكن استبعادها على الرغم مما ينطوي عليه ذلك من صعاب، تتعلق بغياب المؤلف، فيما يظل النص والمتلقي حاضرين ومتلازمين دائما... فعلى المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كيلا يربك المسار الذي اتخذه النص، يجب على المؤلف أن لا يشرح، لكنه يستطيع أن يروى لماذا وكيف كتب⁽¹⁾.

3- القارئ وفراغات النص: وحاول "آيزر" أن يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق أو التلاؤم فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ وبينها بنفسه لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي ومن هنا افترض "آيزر" أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملأها بالقيام بالعديد من الإجراءات التي تسند لا إلى مرجعيات خارجية وإنما مقارنة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ⁽²⁾.

فحينما يتحدث "إيزر" عن بياضات النص وفراغاته، والتي يتولى القارئ ملأها فإنه لا يتعرض لوصف اشتغال البياض إلا في مستوى التلقي شبه التداولي. فالبياض عنه مجرد منبه أو ميكانيزم للانطلاق، يختفي باعتباره كذلك بمجرد ما يبدأ فعل القراءة، والحال أنه في التلقي المقبول حقا... في حالة التلقي من نوع "شبه المرجعي" ينبغي عوض أن نملأ الفراغ في النص أن نتساءل عن ذلك بمعنى أن ننفي الالتباس. وندفع مأزق القراءة، وبالتالي أن نعدل من نظام النص كما يرى "ستيرل". ولعل هذا السبب هو الذي أدى بالألماني "رولف كلوبفر" إلى إعادة النظر في فكرة البياضات النصية والوقوف عند خمس مقولات مختلفة.

أولا: شكل الالتباس غير المحقق الذي يطابق ما لا يشير إليه النص، أو ما يسكت عنه بسبب نقص في الملائمة (مثل لون عيون الشخصية).

ثانيا: كل مكان أو كل نقطة يشعر القارئ أن ثم نقص فيها لسبب من الأسباب.

(1) عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص14-15.

(2) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص49.

ثالثاً: كل مكان أو نقطة تعتمد النص السكوت فيها لجعل مشاركة القارئ فاعلة أكثر.

رابعاً: كل مكان أو نقطة في النص يخفق القارئ في تحديد دلالاتها المتعارضة

خامساً: كل مكان أو نقطة في النص تتحدر من أفق مرجعي أكثر تكثيفاً لا يمكن للقارئ أن يغامر بإعطائه دلالة واحدة ووحيدة⁽¹⁾.

"وأصبح النص بهذا المفهوم الجديد شيئاً مليئاً بالثقوب والفجوات ثقوب يكلف القارئ وحده برتقها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها وقد لا يكون من قبيل المبالغة القول بأن النص من منظور ما بعد الحداثة لم يعد أكبر من سلسلة من الفجوات وإن معناه لا يزيد عن كونه كل ما يملأ به القارئ... وعلى هذا الأساس فإن المساحات غير المحدد من وجهة "إيزر" ليست عيباً يؤخذ على النص، إنها في الواقع العنصر الأساسي في الاستجابة الجمالية للنص. والواقع أن القارئ يقوم بإلغاء مناطق الفراغ أو عدم تحديد تلك عن طريق اللعب الحر للمعنى وإسقاطاته وهكذا يقوم بإصلاح الوصلات غير المحددة من النص تمثل نقطة الدخول المبدئية إلى عالم النص لإعادة تحديد معناه، بعيداً عن قصدية المؤلف، في ظل تجربة القراءة⁽²⁾.

• ضوابط التلقي:

لم يتردد أعضاء نادي التلقي البتة في محاولة منهم لتقديم ضوابط التفسير، وتحدث غالبيتهم عن خصائص القارئ الذي انتقلت إليه السلطة وقالوا بأنه القارئ العليم القادر على تجاوز القراءة الاستهلاكية وتحقيق درجة من موضوعية القراءة تبطل به الذاتية ذاتية القراءة والتفسير وقالوا عن أفق التوقعات⁽³⁾.

لقد كان لتركيز "جادامير" على الفهم والتفسير والتأويل، دور كبير في توجيه استراتيجيات القراءة، والانتقال عبر مستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكلية للشيء أو الموقف التفسيري للظاهرة الأدبية عبر سيرورتها التاريخية التي يسميها "هانس غادامير Hans Georg Gad amer" بـ "الأفقان" "The Two Horizons" أي أفق أصول النص التي تبعد

(1) الهاشم أسمر، جمالية التلقي، ص 127.

(2) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 137.

(3) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 140.

عنا حوالي ألفي سنة، وأفق القارئ المعاصر الذي يسعى أن يكون للنص معنى في الزمان الحديث⁽¹⁾.

فالقارئ يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق، تأسس وتكون نتيجة آفاقه الشخصية والزمانية. ولذلك يجب على القارئ ألا يحلل النص كمادة عضوية كاملة ومعزولة بذاتها، وإنما عليه أن يتحلى بانفتاح استقبالي استجابي يسمح لمادة النص من خلال موروثها اللغوي المشترك أن تتحاور وتتجاوب مع معنى النص الذي ندركه. ما هو إلا حدث نوعي نتج بالضرورة من تداخل الأفاق التي يجلبها القارئ إلى النص والتي يأتي بها النص إلى القارئ إلا أن كل هذا يبقى رهين " بنوعية القارئ، فقارئ مبتدئ يفترض جدا أنه يفقد مع استمرار فعل القراءة الحماس في الاحتفاظ بنمط إدراكه للنص ... وعلى النقيض من ذلك يقف القارئ الحاذق من النص موقف الباحث عن إستراتيجية القراءة، سواء تلك المتعلقة بمنتج النص النقدي الأول، أو تلك التي تخصه... إن نوع القارئ الذي سيؤثر فيه الأدب تأثيرا عميقا هو ذلك المزود سلفا بالاستجابات والقدرات الصائبة الحاذق في انجاز بعض التقنيات النقدية والتعرف على بعض التقاليد الأدبية... ذلك أن مثل هذا القارئ مغير منذ البداية وهو مستعد لمزيد من التعبير بسبب هذا الواقع بالذات.⁽²⁾

إذا فكل عمل هو موجه لقارئ معين يتجاوز القارئ العادي وهو ما يسميه "ايزر" القارئ الضمني أي إلى قارئ يستحضر ثقافته وميوله وتطلعاته والقارئ الضمني حسب أصحاب هذه النظرية ليس له وجود حقيقي ولكنه يتجسد في التوجهات الداخلية للنص بل هو مسجل في النص ذاته "ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية... فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة⁽³⁾.

(1) ديفيد جاير، مقدمة في الهومينوطيقا، ترجمة، وجيه قانصو، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص32.

(2) الهاشم الأسمهر، جمالية التلقي، ص 25-26.

(3) أحمد بوحسن، نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل) نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،

ط1، (د، ت)، ص71.

وباختيار "إيزر" لهذا النوع من القراءة يجعله يتناسب مع توجهات نظرية التأثير الذي أسس لها والتي تقترض أن البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة أيا كان الطابع الفردي والخصوصي لهذه العملية.

إن "ياوس" من خلال مشروعه الجديد يحاول تخليص الأدب الألماني من الجبرية المنهجية لتقاليد الماركسية والشكلية الروسية كما كان شغله الربط بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى التوحد بين تاريخ النص وجماليته" ومفهوم أفق الانتظار لديه هو استنتاج لمفهوم الأفق التاريخي لدى "غادامير"⁽¹⁾. يمثل هذا -أفق التوقعات- قضاء تتم بواسطته بناء المعنى وكذا الخطوات الجوهرية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل والتفسير.

عبر منظور كفيل بتحديد النسق العام للرؤية التاريخية في تفسير وتأويل الأعمال الأدبية - أفق التوقع- يقوم على توصيف عملية الاستقبال -استقبال العمل- والأثر الذي أحدثه، وإلى إعادة تكوين أفق التوقع للجمهور الأول الذي تلقى العمل، أو مجموعة القراء المزامنين لعصر ظهور العمل الأدبي بحيث يُوضع في أفقه التاريخي وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها، ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني والأفاق المتغيرة لقراء العمل التاريخيين". إن أفق الحاضر في الواقع في حالة تكون مستمرة، لأننا نضطر دائما لاختيار أهوائنا وجزء منهم من عملية الاختبار هذه تحدث عن التقائنا مع الماضي وفي فهم التقاليد التي انحدرنا منها ومن ثم لا يمكن تكوين أفق الحاضر دون الماضي، فلم يعد هناك أفق حاضر منعزل في حد ذاته بنفس القدر الذي توجد به آفاق تاريخية يجب أن تكتسب... إن الفهم دائما عملية مزج لهذه الآفاق التي يفترض وجودها في عزلة.⁽²⁾ فهو يعتبر "الأداة المنهجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية، والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة شكلا موضوعيا ملموسا، إذن بفضل أفق الانتظار، تتمكن النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن الحاضر مرورا بسلسلة التلقيات المتتالية

(1) بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 45.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط)، افريل 1998 م، ص 284.

التي عرفتها من قبل، وتمكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية على ضوء التلقي الخاص والمتميز. (1)

حيث يعرض "ياوس" أفق الانتظار بالصورة التالية: "يتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلص من النزعة السيكولوجية الذي تهدده إذا قام قصد وصف تلقي الأثر الأدبي والواقع الذي أنتجه، بإعادة تشكيل أفق توقع جمهوره الأول، بمعنى النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، حصيلة ثلاث عوامل أساسية:

1- خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.

2- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.

3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية بين العالم الخيالي والواقع اليومي (2).

إن عملية التحليل للتجربة الأدبية تخضع لمجموعة من الشروط أو المعايير التي تجعل من عملية القراءة قائمة على تصور منهجي ناتج عن دراية واسعة بالقواعد والقيم الفنية والأدبية التي تضع في إطار الجنس الأدبي الذي يؤطر التجربة الأدبية ويحدد معالمها، وفي حدود المعرفة المتشكلة عن وضعية الكتابة الأدبية بشقيها الداخلية والخارجية، مما يترتب عنها تمييز واضح أو تعارض ناصع بين أساليب الكتابة وتقنياتها، وهذا يخص التضارب الكامن بين العوالم الخيالية التي تتسجها اللغة الشعرية في مراتب الوجود وآفاقه، والصور والواقعية التي تتقلها اللغة اليومية وهذا التأسيس المنهجي كفيل بالقضاء على القراءة غير الواعية للعمل الأدبي، كونها لا تتطرق من سند تفسيري أو تفسير تأويلي، وهذا الأمر لا يتأتى إلا بأمر واحد هو الاستناد إلى أفق التوقع الذي يشكل من اتحاد مجموعة من الخبرات القرائية للأعمال السابقة أو بتعبير آخر " المساحة التي تتم فيها عملية التشارك بين القارئ ومقروءة

(1) عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 162.

(2) هانس روبرت ياوس، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة: محمد مساعدي منشورات الكلية المتعددة التخصصات، تازة، مطبعة الأفق فاس، المغرب، (د، ط)، (د، ت)، ص 59.

وأرضية التطبيع بينهما، فكلما كان القارئ قريباً من سياقات إنتاج الخطاب الثقافية والفنية والأخلاقية ... معاشياً لها، اقترب أفق التوقعات من هذا الخطاب⁽¹⁾.

وحينئذ تكون توقعاته تنوعاً على ما سبق أو تصحيحاً لما سلف، أو تغييراً لما تلقى أو تأكيداً لما أئلف.

إن العمل الأدبي لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطلقة، كما أن القارئ لا يتلقاه من فراغ معرفي وخبراتي " فالعمل الأدبي حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات، الظاهرة والكامنة، ومن الإحالات الضمنية والخصائص المألوفة، يكون جمهوره مهياً ليتلقاه بطريقة ما. وهذه الحالة من التهيؤ القبلي هي ما يسميه " أفق انتظار القارئ " ذلك أن كل عمل أدبي جديد يذكره بأعماله من جنسه سبق له أن قرأها، ويجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعاً معيناً لتتمته ووسطه ونهايته⁽²⁾. إذا فالقارئ يقرأ النص وهو متمثل سلفاً لأنساق قبلية سابقة عن لحظة القراءة، وهذه الأنساق تلعب دوراً كبيراً في توجيه فهم القارئ وتأويله، وعليه فالتلقي التاريخي ضروري في توجيه القراءة وتحديد مسارها بما يناسب المعطيات والمستجدات التي يدور في كنفها النص الجديد " وعليه فإن قراءة الأدب وتأويله تعتمدان بدرجة كبيرة على التوقع واستعادة الوقائع الماضية، على القدرة على تأهيل الحاضر بذكرات الماضي وتوقعات المستقبل⁽³⁾.

إذن فهي رؤية جديدة في فهم النص وتفسيره خاضعة لازدواجية في التحليل وتراثيبية في التعليل بين المحمول اللغوي للنص وبين المنقول الثقافي للقارئ.

كما إن اهتمام نظرية القراءة والتلقي، ولا سيما في جهود روادها ومنظريها الكبار، بالمتلقي لا يعني إهمال النص أو جهد المؤلف، ولكن ما ركزت عليه هو الانفتاح بمساحة أوسع على

(1) أوزير نوري سعودي، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م، ص76.

(2) محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، مج33، أكتوبر - ديسمبر 2004م، ص18.

(3) مارشال الكورن، مارك بريشر، اتجاه في نظرية استجابة القارئ، ترجمة، صبار سعدون سلطان مجلة نوافذ، ع18، ديسمبر 2001م، ص74.

المتلقي، والتعرف أكثر على القدرات والإمكانيات التي يتحلى بها، وذلك عبر منظومة شاملة من المفاهيم والتصورات التي قام بوضعها رواد هذه النظرية، تراعي فيها مختلف الجوانب المكملة لعملية القراءة المثمرة، سواء تعلق الأمر بالاستجابات القبلية أو التجارب التاريخية والخبرات الجمالية للقارئ، أو القدرات الإبداعية والطاقات الدلالية التي يتميز بها النص، وفق رؤية تكاملية تفاعلية بين الآفاق التاريخية والاستجابات الجمالية وبين عالمين من أعلام النظرية وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين بقوله: قد يبدو أن ما قامت به مدرسة كونستانس من خلال ممثليها المشهورين هانس روبيير يابوس وفولفغانغ ايزر هو أنها قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن - التاريخ - وطرق إشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص.

ب- التفكيكية:

1- مفهوم التفكيك:

ليس من الغريب أن يقال أن التفكيكية خرجت من عباءة البنيوية، لأنها بالفعل خرجت من عباءتها، لكنها تمردت وانشقت عليها، وهذا ما صرح به "جاك دريدا" مؤسس التفكيكية إذ يقول: "لما كنا ما نزال نعيش في عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعينه، فالنقد الأدبي بنيوي في كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك، وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم في نفسه، في مفهومه ونظامه وطريقته، بات يُعرف أنه متصور عن القوة التي ينتقل منها أحيانا عندما يرينا بعمق ومهابة" أن الانفصال هو شرط العمل نفسه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب... ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب هناك أيضا التضامن بين العناصر الكلية التي هي مشخصة دائما⁽¹⁾.

إذا من هنا فقد "انبثق التفكيك من رحم البنيوية نفسها كنقد لها انصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة⁽²⁾". أي "انقلب الرهان البنيوي (المبالغ) على مفهوم البنية" ومشتقاته اللسانية من أنساق محايدة ونظام مركزي منضبط، إلى انقلاب معرفي وصم البنيوية بالتجريد والاختزال والانغلاق، والموت غير المعلن إذن فكان ذلك مطية لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها⁽³⁾. برزت التفكيكية من خلال اصطدام فكر ما بعد البنائية بالذات بالنقد الأمريكي الجديد. وعلى الرغم من أن القراءات التفكيكية تشكك في كل من المنهج والنظام فإنها تقوم على حجج صارمة وقاطعة⁽⁴⁾.

(1) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الأفاق العربية القاهرة، ط1، 2011م، ص325.

(2) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص182.

(3) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص168.

(4) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص182.

إن إستراتيجية التفكير تنطلق من موقف فلسفي مبدئي قائم على الشك. وقد ترجم التفكيكيون هذا الشك الفلسفي نقدا إلى رفض التقاليد، رفض القراءات المعتمدة، رفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ⁽¹⁾.

كان ينسف القراءات التقليدية ليواجه النصوص بحرية ودونها إعداد مسبق ودون أن يعتمد على البحث عن مراكز أو بؤر أو بُنى للنصوص الأدبية هادفا إلى إظهار تناقضها وعدم تجانسها، وهو يغوص إلى الأعماق وينتقل من داخلها إلى خارجها متى شاء دون أن يحبس نفسه داخل النص الأدبي، في حفريات معرفية في جسد الخطابات الفكرية والأدبية من أجل الوصول إلى نتائج وخلصات هامة⁽²⁾.

فالتفكيكية بهذا المعنى تقوم بتحطيم الخطابات والنظم الفكرية وتقوم بإعادة قراءتها والاستغراق فيها وصولا إلى النقاط الأساسية فيها، بحيث تناقض المناهج النقدية القديمة التي تسعى إلى تقديم براهين متماسكة ومتجانسة لحل الإشكال في النصوص أو الاقتراب من معناها، فإن التفكيكية تحاول إبراز الشك وتقويض أركانه وتصديق بُنى النصوص ثم تحاول أن تفحص ما نخفيه تلك البنى من شبكات دلالية.

"كان الشك عند التفكيكين في المنهج العلمي ذاته، وعدم الوثوق في إمكانياته لتحقيق العلمية النقدية الموضوعية المنشودة، ترتب على هذا أنه في حين اعتبرت البنيوية النسق هو الأساس في عملية الكشف عن البنية سخر التفكير من النسق وشكك فيه بوصفه نظاما عاما قادرا على تحديد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدلالة لقد جاء التفكير لينسف كل القواعد والقوانين، ويعطي المدلول حرية اللعب الكامل مستقلا عن دواله فاتحا بذلك أمام القارئ أفقا من حرية تفسيره للعلامات"⁽³⁾.

"إن إستراتيجية التفكير تعمل على الإقامة داخل البنية غير المتجانسة للنص والعثور داخل هذا النص نفسه على ما يسميه دريدا توترات أو متناقضات تجعل النص يقرأ نفسه من خلالها، وينقلب على نفسه ويقوض نفسه بنفسه من هنا فلا وجود لنص متجانس، بل إن

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 306.

(2) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 326.

(3) المرجع نفسه، ص 326.

التجانس، في نظره موضوعة لاهوتية مثلى يجب تقويضها يقول: فأنا لا أعتبر النص، 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⁽¹⁾.

إن منهج التفكيك يسقط التقاليد النقدية والعلمية من حسابه ويسقط أيضا العالم والحياة الاجتماعية ودورها غير المباشر في تشكيل النص. وأغلب مفاهيمه قائمة على أساس العزل و التجزئ الذي لا يقود إلا إلى التشتت وعدم وضوح الرؤية وعدم القدرة على اكتشاف دلالة عمل الناقد أو دلالة عمل المبدع في وقت واحد. لأن الإنشاء الأدبي الذي يمثل هدف الناقد الجوهرى لا يقربنا من دلالة النص ولا يعمق فهمنا له. لأن هدف الناقد ليس إلقاء الضوء على النص وإنما إلقاء الضوء على لغته الخاصة التي يعالج بها النص تحت اسم عبور لغة النقد من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى⁽²⁾.

فالتفكيكية إذا " نشاط فكري ونوع من التفكير في الأدب يرى أن التميز بين النقد والأدب ليس مجرد وهم لا أكثر. تحاول التفكيكية توضيح الحقيقة التي مفادها أن أي تغيير جذري في الفكر التفسيري لا بد وأن يلقى مصاعب سخافته ومنافاته للعقل ... فالتفكيكية هي التقيض تماما لكل ما ينبغي أن يكونه النقد، تتحدى تلك الفكرة القائلة بأن النقد إنما يعطى نوعا خاصا من المعرفة أو على وجه الدقة طالما لا ترقى نصوص النقد إلى المستوى الأدبي فعالم التفكيكية يرى أن النقد شأنه شأن الفلسفة نشاط من نشاطات الكتابة⁽³⁾. إن دريدا يشرح ممارسته للتفكيك عن طريق الأمثلة أو الحالات وليست عن طريق نظرية عامة أو بحث حول الموضوع. والواقع أنه يقول بصراحة " إن التفكيك ليس نظرية أو منهجا " وليس مذهباً

(1) علي صديقي، التفكيكية: تجاوز للميتافيزيقا أم ميتافيزيقا بديلة، طنجة الأدبية مجلة ثقافية شهرية، ع36، يوليو 2011.

(2) سمير سعيد الحجازي، مدخل على مناهج النقد الأدبي المعاصر و يليه قاموس للمصطلحات النقدية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، بيروت، ط1، 2004م، ص52.

(3) لخضر العرابي، المناهج النقدية المعاصرة، ص186-187.

هرمنيوطيقا بالقطع بل يمكن تسميته _ مؤقتا _ إستراتيجية النص وحتى نكون أكثر دقة إنه ممارسة وليس نظرية⁽¹⁾.

2 - أركان التفكيك:

أ - القارئ والتلقي:

وعلى الرغم من أن " دريدا" يرفض أن تكون التفكيكية نظرية أو منهج، كما يخرج على ما أرسته المناهج النقدية السابقة وما فرضته من قوانين بحث ومعايير، فوضعت لنفسها مجموعة من المصطلحات هي بمثابة مقولات أساسية تقوم عليها بغية تحقيق أهدافها وتنظيم استراتيجياتها في القراءة والتأويل "لا يكون مبالغين، إذا قلنا إن أهم الأدوار في إستراتيجية التفكيك هو دور القارئ وليس المؤلف أو العلامة أو النسق أو اللغة القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحده، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف. من هنا فإن أي مناقشة للتفكيك لا بد أن تبدأ بالقارئ وتجربة التلقي"⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس نفهم أن القارئ يمثل المحور الرئيسي في تشكيل النص وفي تحديد معناه، وفي وضعه داخل نموذج إنشائي وصفي، ومن ثم يقترن وجود النص بوجود القارئ.⁽³⁾ إذ أن النص لا وجود له إذا تناوله القارئ في جودة مقترن بالقارئ الذي يقوم باكتشاف خصائص النص، معناه وأهميته وقيمه.

والقارئ الناقد في ظل هذه المفاهيم لا يعالج النص معالجة تتضمن جميع عناصره وإنما يتضمن بعضها أو بعض وحداتها، لا سيما التي تخضع للمنطق ولا تحتاج إلى معرفة أو دراسة علمية لأنه يرفض كل ما من شأنه أن يستند إلى العلم أو إلى لغته أو مفاهيمه الموضوعية ويتخذ من الانطباع والحالة النفسية والنزعة اللغوية وسائل مثلى في قراءة النص وفرض دلالة أو دلالات عليلة تختلف عن التي قصدها مبدع النص⁽⁴⁾ فالتفكيكية على الرغم أنها لا تستند إلى نظرية أدبية أو نظرية للتفسير فهي كما فرضها روادها طريقة معينة للقراءة

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 309.

(2) المصدر نفسه، ص 321.

(3) د، سمير سعيد الحجازي، مدخل على مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 48.

(4) المرجع نفسه، ص 48.

-قراءة النص- تتميز بالتفسير الحر وتحقيق ذات القارئ وهذا بإلغائها للحدود بين عمل الناقد وعمل المبدع للنص بعد أن تحقق موته بمجرد فراغه من كتابة النص، بحيث يقوم القارئ بوضع معنى ويحدده دون اعتبار للمعنى الموجود في النص وكذا بدون اعتبار قصدية المؤلف وعلى "الرغم من أن ولفجانج ايزرز **Wal fgang Isez** يصر على ذاتية التلقي وحرية القارئ في تفسير النص، إلا أن كتاباته تؤكد أن هذه الحرية أو الذاتية ليست مطلقة بالصورة التي يدعيها "ايزرز" فالقراءة عنده أيضا نشاط دياكتيكي بين النص والقارئ، نشاط يعتمد على التفاعل المتبادل، بل إن محاولات إثبات قدرة القارئ في التأثير في النص تنتهي عادة إلى تأكيد قوة النص ورجاحة كفة تأثيره على القراء ليس العكس... إن النص يفرض قارئه في الواقع... النص إذن ينشئ قارئه بمعنى أن خصائص النص ذاته تحدد مسبقا طريقة قراءته"⁽¹⁾.

" الطريقة التي يتحقق بها المعنى الأدبي في اللحظة التي يتفاعل فيها القارئ مع النص، والمقصود -باللحظة- التفاعلات التي تحدث عند القارئ في لحظات انكشاف النص... حيث يرى أن عملية القراءة ليست في حقيقتها عملية وعي بالظواهر اللغوية والأسلوبية، وإنما عملية انغماس في طريقة المؤلف في اختيار العالم، والعلاقة هنا تكون بين المؤلف والقارئ وليست بين النص والقارئ، ذلك أن من واجب القارئ أن ينسى نفسه من أجل أن يعيش النص باعتباره خبرة رجل آخر"⁽²⁾. وهنا فالقارئ هو ذلك القارئ العليم الذي يستطيع من خلال أفق التوقعات أن يقوم بسد تلك الفجوات ويملاً تلك الفراغات نتيجة خبراته وثقافته وحقائق وعادات الجماعة المفسرة التي تنتمي إليها لتعديل وترقيع بعض القيم التي ينتمي إليها ويتوقعها ولا تحدث التوقعات هذه الموجودة في أفقه فيقوم هو بتعديلها أو تكييف معها.

ب - التفكيك والمعنى:

(1) عبد العزيز حمودة، المزايا المحدبة، ص 330.

(2) ينظر يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 59-60.

"الحديث عن المعنى في إستراتيجية التفكير تحكمه حقيقتان أساسيان: الأولى هي قصور البنيوية في تحقيق الدلالة والمعنى... والثانية أن التفكير إفراز عصر الشك الكامل الذي خيم على كل شيء"⁽¹⁾.

"أن التفكيرية في بعض أجزائها رد فعل حذر لميل الفكر البنائي إلى استئناس تبصرا ته وتأهيلها لتكون في مستوى فهم العامة. وإقرار للحق فإن التفكيرية تجيء بعد البنائية كما هي في النص، وفي مقدمة هذا كله تشكك التفكيرية في أن بنائيات المعنى إنما تتراسل مع مجموعة مماثلة في الذهن البشري. وهذا عكس ما تذهب إليه البنائية التي تزعم بأن النص يحمل معاني ثانية... فإذا كانت نظرية البنائية تبحث عن بنائيات ثانية وتراسلات مماثلة في الذهن البشري، فإن التفكيرية على العكس تماما ذلك تبدأ بتعليق التراسل وتعطيله تماما بين كل من الذهن والمعنى من ناحية ومفهوم النظرية التي تدعي أنها توجد بينها من ناحية أخرى"⁽²⁾.

إن أصحاب هذا المنهج لا يثبتون للنص معنى معيناً على أساس أن النص مفتوح وغير نهائي وتفسيره لا تحكمه قيود، ويعنون بذلك أنه يتحدد وفق معايير انطباعية ذاتية وأخرى لغوية إنشائية غامضة وغير محددة والنص والمعنى هنا غير مرتبطين بمنطق وجودهما الذاتي أو الموضوعي ولا يعبران عنهما بمعنى من المعاني"⁽³⁾.

جميع عناصر التفكير تتجه نحو خط واحد وتتبع منه برغم وجود بعض الاختلافات إلا أن فكرة ولا نهائية التفسير تتطوي على منطق يقودنا إلى فوضى التفسير. فضلا عن أنه يقودنا إلى اللامعنى سواء أكان ذلك باسم حرية القارئ في التفسير العلامة بالمعنى الذي يراه أو باسم موت المؤلف وانتقاء القصيدة في النص"⁽⁴⁾.

بل تسعى التفكيرية إلى جعل مدلولية النص بين يدي المتلقين يفككونه إلى المرجعيات التي بني عليها، فيقفون على هذه المرجعيات، ويقروون النص وفقا لها، مهملة ومهدمة للنسق

(1) عبد العزيز حمودة، المزايا المحدبة، ص 336-337.

(2) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 187.

(3) سمير سعيد الحجازي، مدخل على مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 51.

(4) المرجع نفسه، ص 51.

الذي يقوم عليه النص في اعتقادها أن النص تركيب لغوي غير متجانس، يعتبر إعتاق "الدال" من المعنى المرتبط بالمرجعية التقليدية لحدود التفسير التي حاصر بها الخطاب النقدي التقليدي المدلول "المعنى" وانفتاحه على التفسير اللامحدود، من المرتكزات الأساسية للتفكيكية وهو يقوم بإلغاء المدلول ليحل محله اللامدلول⁽¹⁾.

فالعرب الحر للدوال والمرادغة وكذا التفسيرات اللانهائية كل هذه العناصر تجتمع تحت عنوان واحد وهو المعنى الذي أصبح نقطة انطلاق وهدف الإستراتيجية الجديدة.

ج - النص بين المؤلف والقارئ:

لقد وسعت هذه الحركة الهوية الدلالية بين الدال والمدلول وحولت كل دال إلى نوع من الحراء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد. وينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنيوية على تتبع هذا القلب الملحاح لنشاط الدال وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول. وكانت البداية مع رولان بارت⁽²⁾.

بحيث يعتقد أن إزالة المؤلف لا يمثل فقط حقيقة تاريخية، وإنما يمثل أحد متطلبات تطوير النص الحديث. ذلك أن المؤلف ليس سوى ماضي كتابة الذي له ملامحه الخاصة، فالعلاقة بين المؤلف وكتابة مثل العلاقة بين الأب وأبيه، إذ هي علاقة لا تحول دون نمو الطفل نموا ذاتيا خاصا به⁽³⁾.

ومن هنا فإن "بارت" يرى أنه من الضرورة أن يتحرر النص من مؤلفه لأن النص لا يطلق رسالة ويحررها من المؤلف إلا له فقط، لقد أعاد بارت المؤلف إلى مجرد ضيف على نصه بمجرد فراغه من فعل الكتابة لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث ويتحرك في فضاء مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا وما دامت اللغة في النص هي التي تتكلم وليس المؤلف وما دامت اللغة حكرا على شخص ما. ولا ملكا لأحد فإن ذلك

(1) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 191.

(2) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 169.

(3) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 45.

يجعل من تسلط المؤلف على النص فعلا محدودا المشروعية، قليل الجدوى... لأن نسبة النص إلى مؤلف معناه إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولاً نهائياً، وإنها إغلاق الكتابة⁽¹⁾. وكان هذا مناقضا لأفكار وإستراتيجية التفكيك التي ترى أن النص يجب أن يكون مفتوحا ومتحررا من كل الالتزامات لأن النص لا يستمد وجوده من أصله بل من النهاية التي ينتهي إليها ف " بمجرد أن يزال المؤلف فإن الرأي القائل بإمكان تفسير النص أو حل شفرته يصبح رأيا متهافتا، ذلك أن إعطاء النص مؤلفا محددًا يعنى فرض محدودية على النص أو ربطه بمدلول نهائي لا يتغير، أو بمعنى آخر قفل النص"⁽²⁾.

"وبإعلان موت المؤلف يكن بارت قد بشر بميلاد القارئ وعصر القراءة، حيث يصبح القارئ منتجا للنص، بعدما كان متفرجا عليه أو مستهلكا له في أحسن الأحوال، ذلك أن الكتابة - كما يقول بارت في خاتمة (موت المؤلف) - لا يمكن أن تفتتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها: فيميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"⁽³⁾.

إن موت المؤلف هو التحدي الأكبر لفكرة النص المغلق المستقبل والشيء الجديد في نظرية بارت هو " الفكرة التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرار في أن ينالوا لذتهم في النص، وأن يتابعوا - حين يشاءون - تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول⁽⁴⁾ لأن التدمير - بالمعنى الهيدجيري - يهتم بما تكشفه عنه القراءة التي تمثل مغامرة محفوفة بالمخاطر إنه لا يهتم ببناء النص أو حرفية المؤلف قدر اهتمامه بفتح حدود النص أمام إبداع القارئ... وهكذا يكون محور التفسير التفكيكي للنص هو الحوار الديالكتيكي بين القارئ والنص، عبر دائرة هرمنيوطيقية مغلقة تستبعد كل الثوابت والتقاليد الجامدة وتتعامل مع العلامة اللغوية، بعد أن ابتعدت إلى أقصى درجة ممكنة دالتها، على أساس المبدأ الوحيد الذي يحكم عملها وهو المراوغة الدائمة واللعب الحر.

(1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 170-171.

(2) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 45-46.

(3) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 171.

(4) المرجع نفسه، ص 171.

د - اللغة: المعنى بين الدال والمدلول:

إذا كان المؤلف في إستراتيجية التفكير قد اختفى بموته بمجرد إنتاجه للنص، ومن ثم لا يستطيع تحقيق الدلالة في ضوء قصدية لا وجود لها، وإذا كان النص ليس مغلقاً أو نهائياً بل مفتوح أمام القارئ يدخله من أي زاوية يشاء⁽¹⁾.

إذا كانت اللغة، عند "دوسوسير"، نظام من الإشارات التي تعبر عن الفكر، وعند غيره من اللغويين خاصية إنسانية، وطريقة لا غريزية لاتصال الأفكار والعواطف والرغبات بوساطة نظام من الرموز المنتجة على نحو اختياري، فإن دريدا في مفهومه للغة ينطلق من مستوى أكثر استغراقاً في عزلته عندما يتعامل مع اللغة فهو لا يرى الوجود إلا من خلال اللغة ويدعو إلى نظرة جديدة للغة نظرة يتحول فيها الواقع إلى مجموعة من الأقنعة البلاغية، فاللغة هي التي تنشئ مفاهيمنا عن العالم، وهي التي تضع الفلسفة والعلم والميتافيزيقا. وهذا يقودنا إلى اللغة المتمظهرة في النص⁽²⁾.

فهو يلفت النظر إلى لغة النص، وإلى مكوناتها البلاغية ومحسناتها البديعية، ويثير إلى وجود النص في شبكة من العلاقات النصانية والدوال حيث لا يمكن بأي حال من الأحوال الركون إلى معنى نهائي⁽³⁾.

وكل هذا ناتج عن تغير نظرة ما بعد البنيوية إلى طرفي العلامة أو العلاقة بين الدال والمدلول وهذه النظرة تتمثل في بُعد المسافة وضعف العلاقة التي نتج عنها ظهور فجوات تحولت إلى شك في كل القيم التقليدية الراسخة عن الوجود الحقيقية والأدب وهذه الأخيرة هي التي يتمظهر فيها اللعب الحر للمدلولات وتحقق لا نهائية المعنى ويتميز بخاصة الانفتاح المستمر وهكذا لا يكتسب المدلول في ظل الفجوة دالاً إلا إذا أُلحناه إلى مدلول آخر وهكذا لا ينتج المدلول بربطه بدال معنى أو دلالة ثابتة.

هـ - التناص:

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 345.

(2) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 207.

(3) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 48.

"النص الأدبي منتج مغلق، فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها البعض وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله هذا هو أبسط تعريف ممكن للنصية أما البينصية فهي نقيض ذلك تماما فالنص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، ولكنه يحمل آثار traces نصوص سابقة، إنه يحمل رمادا ثقافيا. وحيث إنه مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى، ومن ناحية، وحيث إن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكله، في جزء منه على الأقل، النصوص التي قرأها من ناحية أخرى فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنه لا يوجد نص ما يوجد هو (بين-نص) و فقط الكائن المتغير والمرافع الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ وبهذا يصبح التناص الأساس الأول لـ (لا نهائي) المعنى في إستراتيجية التفكيك" (1).

ومن هنا يتضح أن النص مع مرور الزمن إمتلك تعريفين أو على الأقل مفهومين. مفهوم قديم والذي يرى أن النص منتج واضح الحدود أي لكل نص بداية ونهاية يسعى من أجل أن تكون له وحدة ومضمون يتم قراءته داخل النص يمتلك بطاقة تعريف أي له عنوان واضح واسم مؤلف وله قيمة مرجعية يستند على قيم وأفكار تقليدية ومن الواقع.

لكن و بمجيء التفكيكية التي قلبت هذا المفهوم رأسا على عقب أبطلت هذه الحدود والتقسيمات وأصبح المفهوم -النص- متسع لا حدود له بعد أن قتلت المؤلف وأعلنت وفاته رسميا " نص لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا، أو مضمونا يحده كتاب أو هوامش، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا يحتاج النص كل الحدود المعينة له حتى الآن إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو أعرافها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدا (2).

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 362.

(2) المصدر نفسه، ص 367.

ويعترف رونالد بارت بأن تغييرا في أفكارنا حول مفهوم النص من حيث هو تطور يتخذ مجاله في نطاق الألسنية والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي هو أمر ضروري⁽¹⁾.

كما أن بارت يرى من خلال تعريفه للنص وذلك بوضعه لافتراضات مختلفة:

النصوص بحسب طبيعتها ذات طبيعية تعددية ولا يعنى ذلك بالتأكيد أنها مجرد تجمع للمعاني كونها في الحقيقة تجارب قابلة للانفجار مع الممارسة ... كل نص هو بالضرورة متناص مع غيره، ولكن يجب ألا يخلط مفهوم التناص هنا مع مفهوم الأصل⁽²⁾.

أي أنه حسب مفهوم بارت كل نص هو بينص والنص عنده يدور بصورة صريحة حول محورين: محور النص ذاته ومحور التلقي..... ومع ذلك فإن بارت، انطلاقا من موت المؤلف وانتقاء القصيدة ومولد النص في القراءة يؤكد من جديد أن التناص يتحدد داخل وعي ذلك المتلقي فالتناص شأنه شأن النص نفسه لا وجود له⁽³⁾.

فالنص هو عبارة عن مخزون معرفي ومعجم لغوي مركب مأخوذ من ثقافات عدة وهذه التعددية تتجمع في القارئ الذي يحقق هذا بواسطة أفق التوقعات وبما أن النص مغلقا بمعنى أنه لا يوجد شيء خارج هذا النص أي أن كل ما يحتويه عبارة عن تناص فالنص الحاضر ما هو إلا عبارة عن نص بجوار نص آخر أو بجوار عدة نصوص، فهو عبارة على مجموعة من العلاقات مع هذه النصوص فالنص يحمل آثارا ثقافية من هذه الأخيرة أن بارت ويقوله أن كل نص هو تناص مصنوع من نصوص أخرى متجاورة موجودة فيه فإنه يلغي تماما إبداع المنشئ كونه صانع النص وعدّ النص يشغل على نصوص مرئية أخرى -موت المؤلف- مما يبيح للنص الاستعانة بشفرات اللغة الموجودة في نصوص أخرى فيكون النص مقطع الأوصال غير مرتبط مع بعضه فيؤدي به إلى إزاحة المعنى الأصلي له وافترض معان وتأويلات معقدة لا طائل منها غير الإيغال في الإيحاءات والرموز والغموض وأجاز بارت النص الجديد المتكون من نصوص أخرى وبعبارة أقرب يقوم النص الجديد على تهشيم

(1) يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 50.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 380.

- تحطيم - بنى نصوص سابقة حسب افتراضه، مع أن بنية النص الجديد تختلف تماما عن بنية سالفه ولو كانت لغته وعلاقاته ظاهرة.

إن نظرية التناص أجازت ذوبان جهود الآخرين في نص جديد دون الإشارة والتلميح والتنويه رغم التفسيرات العدة التي يقدمونها - التفكيكيون - منها أن النص المتكون يظهر النصوص القديمة بأشكال أخرى كانت غير مرئية ولولا التناص لما ظهرت بصورتها الجديدة مع أنهم يدعون بأن منشئ النص قد اعترف من لا شعوره دون قصد وهذا اعتراف واضح بالمؤلف الذي يصيرون على إقصائه على أدنى تقدير وهذا راجع إلى أن التناصية بمفهومها وآلياتها قد أهملت المؤلف كلية ووقفت مساندة للنص بكل مستوياته طبقا لقول دريدا الشهير: "لا شيء خارج النص" فإنه يعتبر النص بناء لغويا له نظام ترتيبى خاص يصعب على المتلقي الغوص في تفاصيله إن لم يكن ملما بمستوياته وإشاراته "والنص مزيج من النصوص والشفرات فالنص يرتبط بمفهوم الأثر أي التناص "والتناص عند التفكيكيين يسمى اعتماد النص على مفاهيم وصور وشفرات وممارسات لا واعية وتقاليد ونصوص سابقة وتغلغلها فيه والتناص كأداة نقدية حاسمة تبرز أسس النصوص الأشبه بالمتاهات ويسهل انتشار المعنى ويفرض عدم الاستقرار السياقي. وحيث أن التناص يفترض في أن دائرة تاريخية غير ممركرة وأساسا أشبه بالهوة، منحى عن المركز للنصوص فإنه يمثل حتمية تحررية⁽¹⁾. وفي ضوء التشديد على التناص كفاعلية تفرض على النص انتشار المعنى، وعدم التوقف عند دلالة نهائية، ينبغي أن تفهم مقولة دريدا "لا شيء خارج النص" والمساء فهمها غالبا لا بمعنى نفي أهمية التاريخ والمرجع والواقع بل لأن كل هذا مضطلع به في داخلية العمل إن كان عملا حقا وفيما يدعو إليه دريدا "بلا تاريخية الداخلي" كل شيء هنا كتابه، بالمعنى القوي للكلمة أي أن الواقع لا يحدث ولا ينضاف "إلا باتخاذ معنى انطلاقا من أثر أو نداء للزيادة كل شيء هو مغايرة وإرجاء وبديلة وسلسلة من الإحالات الإختلافية⁽²⁾.

(1) كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية كما هي صيدلية أفلاطونية مجلة فصول، ج 11، ع 4، شتاء 1993، ص 211-212.

(2) كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية، ص 212.

إلا أن التفكيكين أقرّوا بـ "استحالة الفصل بين النص والتاريخ الثقافي الذي يمثل حضورا مستمرا وقويا داخل النص وبين النص وأفق توقعات القارئ ليس بالضرورة "ذاته" بالمفهوم الرومانسي معنى ذلك في المنظور التفكيكي؛ أن النص عبارة عن ترسبات ثقافية وأن ما تفعله القراءات المختلفة هي عملية تقليب حتى يتحرك ما في القاع وتطفو الترسبات الثقافية المختلفة إلى السطح⁽¹⁾ وهو المدخل اللانهائية الدلالة في إستراتيجية التفكيك لذا يقول رولان بارت: " الكتاب لا يكتبون للتعبير عن ذواتهم إنهم يملكون فقط القدرة على خلط أو تركيب كتابات موجودة بالفعل... إن ما يقوم به الكاتب هو تجميع هذه الكتابات وإعادة نشرها وهو بذلك يستفيد من القاموس الضخم للغة والثقافة والذي يكون مكتوبا بالفعل قبل مجيئه.

و - الاختلاف - التأجيل والحضور/الغياب:

يعد دريدا الاختلاف مرتكزا من المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية، لأن تقصي الدلالات اللغوية لمقولة "الاختلاف" يكشف عن جزء من عدم استقرار التفكيك على ما هو يقيني ودعوته للدخول في شبك الاحتمالات المتزايدة⁽²⁾.

إن مصطلح الاختلاف يقوم على اصطدام الدلالات وقد أجاب دريدا في كتابة الكلام والظاهرة " عن كونه يعني بالاختلاف والإزاحة التي تجعل أي نظام مرجعي عام عبارة عن بنية من الاختلافات⁽³⁾.

يضع دريدا لمفهوم الاختلاف تسمية غير قائمة من قبل في الفرنسية، فبدلا من (La Différence) طرحت (La Différance) بإبدال حرف (a) بدلا من (e) وهو اختلاف لا يظهر في نطق الكلمة، وإن كان يظهر في الكتابة، ويرتبط مفهوم الاختلاف بمفهومي الإرجاء والفسحة: أما مفهوم الإرجاء أو التأجيل أو الإطالة أن المعنى ملتبس دائما أنه أبدا ليس هناك حيث يوجد النظام الدال. وكلما غلف النص المعنى أكثر من بنية أصبح مراوغا

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 373.

(2) د، لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص193.

(3) Jacques Derrida. La voix et phénomène. paris, p_v_F, 1967, P:42

أكثر⁽¹⁾. حيث حدد " دريدا" الدلالة المعجمية لمقولة الاختلاف **Différence** فكشف عدة مفردات لها حقول دلالية تؤلف نسيج مصطلح (الاختلاف) وجميع هذه المفردات ذات خواص زمانية ومكانية فثمة باللغة الإنجليزية لفظ (**To differ**) - وهو فعل أو مصدر يدل على عدم التشابه والمغايرة والاختلاف في الشكل والخاصة وكلمة (**differ**) وهي كلمة لاتينية تدل على التفرق والتشتت والبعثرة والانتشار ولفظ، ولفظ (**To differ**) يدل على التأجيل والتأخير والإرجاء والتواني والتعويق، ومما سبق يظهر أن دلالة **differ** و**To differ** مكانية والسبب في ذلك يعود إلى عدم التشابه والمغايرة والانتشار خواص الأشياء مكانية لها علاقة ترتبط بمفاهيم الفضاء والحيز، وواضح أن دلالة (**To differ**) تقترب بخاصية زمانية أيضا، لأن التأجيل والتأخير والإرجاء هي صفات لتعويق استمرار اللحظات الزمنية أما في اللغة الفرنسية فإن الحرف **a** في الكلمة (**Différance**) لا ينطق، وعليه فإن تلك الكلمة تنطق بصورة (**différence**) لكن هذا الاختلاف لا يتضح في النطق وإنما يتضح في الكتابة فقط⁽²⁾.

فالاختلاف مع إبقاء على حرف (**e**) **Différence** يمثل أثرا من آثار الاختلاف القبلي إن النسخة التي تلي النص الأصلي هي التي تؤسس لتسميته بالأصل تدفع بمساره الدلالي نحو الأثر الذي يعدل النص في أصليته ف "الأصل طريق إلى الأثر مثلما يكون اليوم الأول في حياتنا يوما أول في اتجاه الموت في آن واحد معا⁽³⁾.

واختلاف مؤسس (**Différance**) يبرز تميزه الحرف الصامت **a** الذي يظهر في عملية النطق وكأنه الغائب الموجود الغائب صوتا والحاضر كتابة ولكنه فاعل داخل الخطاب. فالاختلاف يحتاج العلامة محولا عملياتها إلى أثر لا حضور ذاتي لها تجعل المعنى غير حاضر بشكل مستمر بالنص، فهو معنى مؤجل بشكل لا نهائي، فالمعنى مؤجل إلى ما بعد باستمرار يجب الوصول إليه لكن الوصول إليه لا يحدث أبدا يقول دريدا "لا بد أن نعترف

(1) ديفيد بشبذ، نظرية الأدب وقراءة الشعر، ترجمة د/ عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العام للكتاب، مصر (د، ط) (د،ت) ص82، ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص374، واتجاهات النقد الأدب العربي في القرن العشرين ص 337.

(2) د، لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص193-194.

(3) جاك دريدا، الكتابة والاختلاف ترجمة كاظم جهاد، مقدمة المترجم، دار توتقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص31.

بلعبة يكسب فيها من يخسر، ومن يخسر يكسبها في كل مرة وإذا كان العرض المتحول يبقى إلى حد ما متميزاً بصورة نهائية وغير قابلة للاختزال⁽¹⁾.

والنص لا يتحدد بالمعنى الواحد الذي يبحث عنه المتلقي الواقع تحت سلطة الحضور العام للنص حيث تهيمن فكرة الحضور، لهذا السبب يولي "دريدا" أهمية قصوى للعبة الاختلاف التي تتحكم في عملية تأصيل وتعالى الدلالة فقد واجه سلطة النص بحرية جعلته ينتقل بين خارجه وداخله حيث يجد المتلقي في رغبة اللغة إمكانية للبحث عن ما هو مغيب فيها مما يحقق لقارئ النص عشقا ولذة تدفع بالتفكير إلى اقتراح قراءة متعددة الأوجه للخطاب.

وعلى اعتبار أن لفظ الاختلاف (*Différance*) يمثل فعلين (*Differ*) ويعنى ليس مشابهاً، والثاني (*defer*) ويعنى أن يرجئ أو يؤجل فالاختلاف يعنى الاختلاف + التأجيل وهنا ستتغير المعطيات اللسانية التي ستكون تابعة لنسق ميتافيزيقي، لأنها ستبنى على مفاهيم التمرکز حول اللوغوس: الصوت منهما كان مفهوم الصوت عند "سوسير"، سواء أكان على مستوى الفونيم أم بمدلوله النفسي فعلم اللغة السوسوري سيكون نتاجاً للميتافيزيقا، وتكتنز العلامة بالاختلاف والتأجيل بدلا من الدال والمدلول الذي يعدهما "دريدا" نقصاً ما دام التركيز يكون دائماً لصالح الصوت وبذلك تكون ذلك النقش بكل أشكاله الدريدية (الكتابة) في المفهوم السوسوري دال لدال هو المنطوق. أما بفلسفتها التفكيكية. فستأخذ (العلامة) قوتين هما الاختلاف وقوة التأجيل⁽²⁾.

وهكذا يظهر أن الاختلاف عند "دريدا" لا يعود إلى التاريخ، ولا إلى البنية بل يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى، وبناء على ذلك يذهب إلى أن الاختلاف هو عمل الكلام الداخلي، فالكلام المنطوق يتشكل بالاختلاف المستمر بين الكلمة المنطوقة التي تتجزأ عادة إلى دال صوتي ومدلول مفهومي وبين سلسلة المفردات التي تنظمها سلسلة الحديث وذلك إلى ما لا نهاية جرب إلى ما يذهب إليه دوسوسير⁽³⁾.

(1) جاك دريدا، الاختلاف المرجأ، ترجمة شكري عياد، فصول، ج 6، ع3، 1986، ص 62.

(2) ينظر: س، رافيندران، البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ترجمة: خالدة حامد دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، (د، ط)، 2002م، ص151.

(3) لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص198.

إن العلامة في لغة ما تقوم على الاختلافات إلى تفصل بين صورتها الصوتية وفكرتها الجوهرية وبين الصور والأفكار الجوهرية لكل العلامات الأخرى. إن العلامة دائماً مميزة مختلفة... إن أي علامة هي مالم يست كل العلامات الأخرى⁽¹⁾. فإن كان "سوسير" يرى العلامة اتحاد فإن "دريدا" يراها اختلاف.

ويرى "دريدا" علامة تؤدي الاختلاف والتأجيل، ولهذا هذه الوظيفة المزدوجة: أي لهذا السبب تكون بنية العلامة مشترطة من قبل الاختلاف والتأجيل وليس من خلال الدال والمدلول بمعنى أن الاختلاف الذي يعنى أن العلامة شيء بنية العلامة هي العلامة تشبه علامة أخرى وشيء غير موجود على الإطلاق.

ويرى "دريدا" أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر. فكل دال متميز عن الدوال الأخرى، ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة (فهو دائماً غائب رغم حضوره) وهكذا فالاختلاف عكس الحضور والغياب بل يسبقهما⁽²⁾

فالاشتغال على ثنائية الحضور/الغياب عند دريدا من خلال فهم العلاقة الجدلية بين هذين المستويين في جسد الخطاب يجعل "الحضور حسب التفكيك رهينة مرئية، والغياب ظلالة الكثيفة العميقة الغائرة، المحيط المضطرب المتسع الذي لا قاع له ولا شواطئ وهي المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة⁽³⁾.

وفي إطار هذه اللعبة، لعبة الإخفاء والتجلي هاته "وإذا كان النص لا يقول الحقيقة، بل يخلق حقيقته فلا ينبغي التعامل مع النصوص من خلال ما تقوله أو بما تنص عليه وتصرح به بل بما تسكت عنه ولا تقوله بما تخفيه وتستبعده⁽⁴⁾.

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 377.

(2) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 337.

(3) عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 116.

(4) محمد أندلسي، الفلسفة من منطق العقل إلى منطق الجسد، جينالوجيا الخطاب الميتافيزيقي، سلسلة دراسات وأبحاث

11، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2003، ص 121.

"لأن جميع إجراءات المسيرة النقدية لتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، وقد انطلق دريدا من خلال هذه الثنائية لنقد توجه الخطاب الفلسفي الغربي، وتقويض أسسه من خلال كشف تناقضاته واللعب بأنظمتها وممارستها وتحويل معادلاته المعرفية من ميتافيزيقا الحضور - حسب مصطلح دريدا- إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده إن المراهنة التفكيكية تتجه صوب (الغياب) انطلاقاً من كون المعنى... غير مستقر وغير محدد⁽¹⁾.

تؤكد إستراتيجية التفكيك استحالة الحضور، فحضور ذلك المركز المحوري الخارجي داخل النص أو اللغة يرتبط دائماً بالغياب وتصبح المراوغة (indeterminacy) والغموض (Ambiguity) والانتشار (dissemination) والبينصية ولا نهائية الدلالة أبرز سمات النص. المهم أن الحضور لم يعد حاضراً في النص أو النسق اللغوي. إلا مقروناً بالغياب⁽²⁾. وبرغم أن طرفي الثنائية لا يكون لهما حضور متزامن داخل الوعي إلا أن حضور أحدهما أمام الوعي يؤدي إلى استدعاء الآخر الغائب⁽³⁾.

١ - لانهاية الدلالة:

أركان التفكيك السابقة تشير كلها في اتجاه واحد: لا نهائية الدلالة، الانتشار، كل قراءة للنص الأدبي إساءة قراءة⁽⁴⁾.

والنص الهام لا يمكن احتواؤه أو اختزاله، لأنه يملك القابلية على التجديد عبر قراءاته المختلفة، فكل قراءة تحييه وتعيد إنتاجه بقدر ما تقدم عنه نسخة جديدة مختلفة، ولهذا لا يمكن القبض على حقيقة النص، لأن النص ليس بما يقوله⁽⁵⁾.

لقد بدأ بحث "دريدا" بالتشكيك في المقولات الأساسية للفلسفة الغربية ويحدد "دريدا" إستراتيجية عمله، لمواجهة النظم الميتافيزيقيا في التوضع داخل إطار الميتافيزيقا نفسها وتوجيه الضربات المتتالية لها من الداخل⁽¹⁾.

(1) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 339.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 380.

(3) المصدر نفسه، ص 383.

(4) المصدر نفسه، ص 384.

(5) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 341.

ويرى "دريدا" أن البحث عن الأصل يشكل العملية الجوهرية للميتافيزيقا يقول متسائلا: (أليس البحث عن الأصل الأول (Archie) عموما ومهما كان الحذر الذي نحيط به هذا المفهوم، العملية الجوهرية للميتافيزيقا فالتفكيك هو القضاء على فكرة الأصل التي هي قضاء على مركزية العقل، والدعوة إلى فلسفة بلا مركز. (2)

وقد رفض "دريدا" في بحثه الاعتراف بهذا المركز الموثوق ورفض مبدأ إحالة العلامة إلى ذلك المركز... غياب مركز الإحالة الخارجي يعني كل شيء طوره إستراتيجية التفكيك فيما بعد؛ يعني رفض مفهوم العلامة كما قدمه "سوسير" باعتبارها علامة مغلقة تتكون من دال يشير إلى مدلول ليس بالضرورة شيئا ماديا في العالم الخارجي. والعلامة تكتسب صفة الإغلاق والنهائية والذاتية بحكم علاقتها بمركز خارجي هو النظام الذي يؤسس شرعيتها ويمكنها من تحقيق الدلالة وغياب المركز الذي أعلنه دريدا إذن أفقد العلامة انغلاقها ونهائيتها وشرعيتها وقدرتها على الدلالة (3).

ليس للنص معنى محدد، فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى، ولكن هناك دائما لعب للدوال، وانزياح للمعنى نتيجة لذلك إلى غير نهاية وبلا حدود ومن ثم تنتفي قابليته للتفسير النهائي (4).

والمؤلف إذا ومع إستراتيجية التفكيك قد اختفى بمجرد انتهائه من النص لا يستطيع إلا أن يعود إلى هذا النص فقط باعتباره زائرا له، ومن ثم لا نستطيع تحقيق الدلالة في ضوء قصدية لا وجود لها. يصبح تحديد المعنى في ظل هذه المعطيات أمر غير وارد.

فالنص يوجد بقارئه، الذي يحل محل الكاتب في كل قراءة، ويتعدد بتعدد قرائه، فكل قراءة هي إساءة قراءة فالهدف هو لا نهائية المعنى والنص في التفكيك ليس شيئا موحدا أو مستقلا لكنه مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى، إن نظامه اللغوي، ونحوه، ومعجمه تجر معها شذرات آثارا من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع لجيش خلاص ثقافي، يضم

(1) علي صديقي، التفكيكية: تجاوز للميتافيزيقا أم ميتافيزيقا بديلة.

(2) المرجع نفسه.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 385-386.

(4) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 344.

مجموعات لا يمكن تفسيرها من الأفكار والعقائد المتناثرة، إن شجرة النص هي بالضرورة شبكة غير مكتملة من مقتطفات واعية وغير واعية مستعارة... كل نص هو بينص⁽¹⁾. إن استحالة تحقيق الدلالة الثابتة (لانهائية المعنى) التي تنادي إليها إستراتيجية التفكيك ترجع بالدرجة الأولى إلى غياب المركز المرجعي -الأصل- وفي غياب هذه الأخيرة التي تثبت الدلالة وتوقف اللعب الحر للمدلول وكذا مراوغته يصبح الفرع أصل والهامش محور وبهذا يقلب النص ويتغير مركز النص الذي يهدم مع كل قراءة ويتغير بناءه نتيجة القراءة المتعددة الذي يستند فيها المتلقي إلى أفق توقعات وبهذا تخلق لانهائية الدلالة ويبقى المدلول حراً، لأنه وبكل بساطة -التفكيك- يرفض وحدته واكتمال المعنى والدلالة، فاللعب الحر يؤدي إلى الانتشار والتشتت والانفتاح وهو نقيض الانغلاق.

(1) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ص 384.

تمهيد:

شهد الساحة الأدبية سيادة شبه كاملة للبنىوية على الساحة النقدية، بحيث كانت تمثل المنقذ الوحيد من الضلال ومنها تهافتت الأصوات وتعالقت البنوية، البنوية سواء في العالم الغربي أو حتى في العالم العربي الذي لحق بها وانضم إلى الأصوات المتهافئة عليها وتبناها حتى وإن تأخر وتراجع بريقها داخل الثقافات التي أفرزتها وبعد مدة تراجعت أيضا في العالم المستقبل - العربي - بنفس الحماس استقبلت إستراتيجية التفكيك وسيطرت هي الأخرى على الساحة النقدية.

وتميزت كل مرحلة بضياع خاص بها، فكان الضياع داخل البنوية يتمثل في الطريق المسدود الذي وصل إليه المشروع البنوي وهكذا انتهت كل محاولات تأسيس علم الأدب والعلمية للنقد كما حصل مع التفكيك تماما الذي تفرع وتشعب إلى متهات لا نهائية. وفي نهاية السبعينات، وفي عام 1979 احتشدت الساحة النقدية بمذاهب واتجاهات جديدة مثل: ما بعد الكولونالية المادية الثقافية، والماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة والنقد النسوي والنقد الثقافي.

وهذا ما زاد في الشرخ وتضاءلت معه علامات الطريق في حين أن نظرية التلقي والتفكيك التي جاءت بتمرداها العنيف والحاد ضد البنوية مع أنه لا توجد نقاط اتفاق بينهما، فإن التيارات الجديدة في تمرداها لم تقتصر فقط على نظرية التلقي والتفكيك بل على البنوية بالقدر نفسه ولهذا يصطلح "عبد العزيز حمودة" عليها ما بعد بعد الحداثة كحل مؤقت تنطوي تحته هذه المذاهب والتيارات الجديدة.

لقد اشتركت كل من البنوية، نظرية التلقي، والتفكيكيون في ضرب سلطة النص وبدرجات متفاوتة وبدوافع متنوعة، إما بتجاهل السلطة كما فعل البنويون أو نفي وجودها تماما كما فعل أصحاب التلقي والتفكيكيون، فجاءت على غرار هذا، الاتجاهات النقدية الجديدة بدعوة صريحة وهي العودة إلى النص باعتباره إحدى المبادئ العامة التي تتفق فيها هذه الاتجاهات النقدية الجديدة وتؤكد على أهمية النص وسلطته بصورة مبالغ فيه؛ أي أن أصحاب الاتجاهات الجديدة تحولوا من النقيض الحداثي وما بعد الحداثي في إضعاف ونفي سلطة

النص إلى النقيض ما بعد بعد الحداثي إلى تحميل النص أكثر مما يطبق وهذا أيضا يعتبر من جهة أخرى ضربا لسلطة النص الإبداعي عندما تحدد وظيفة النص الإبداعي باعتبارها إحداث تغيير في الخارج بجميع مستوياته، بل يحاسب ويقوم على أساس أدائه لتلك الوظيفة يتحول إلى وثيقة إصلاحية ولا يصبح نصا أدبيا.

وقد حدد "هيليس ميللر" الملامح الجوهرية للتحويل الجديد على الساحة النقدية... أي في الوقت الذي كانت تلك الاتجاهات الجديدة قد نجحت فيه، في فرض وجودها، وأصبحت تنازع التفكير سيطرته على النظرية النقدية: لقد تعرضت الدراسة الأدبية في السنوات القليلة الماضية لتحويل مفاجئ وعالمي تقريبا عن النظري بمعنى التوجه نحو اللغة كلغة، وحققت تحولا مماثلا نحو التاريخ والثقافة والمجتمع والسياسية والمؤسسات وظروف الطبقة والجنس والسياق الاجتماعي والقاعدة المادية⁽¹⁾.

إذ يعتبر "ميللر" هنا على درجة التحويل الجديد الذي كان تمردا كاملا عن النظرية " إذ به عبر الدارسون الحدود فيا بين التاريخ والنثربولوجيا والفن والسياسية والأدب والاقتصاد وتمت الإطاحة بقاعدة اللاتدخل التي كانت تحرم على دراسي الإنسانيات التعامل مع أسئلة السياسية والسلطة ومع ماهو في صلب حياة الناس⁽²⁾. إذ أنها تشترك جميعا في ضرورة دراسة النص الإبداعي في علاقته بخطابات ثقافية أخرى قد تكون الخطاب السياسي كما في ما بعد الكولونيالية، وقد تكون الخطاب التاريخي كما في المادية الثقافية والتاريخية الجديدة، وقد تكون الخطاب النسوي كما في النقد النسوي وهذه كلها خطابات ثقافية⁽³⁾.

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 223.

(2) عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص 42.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 224.

I. ما بعد بعد الحداثة:

أ- الماركسية الجديدة:

- نلاحظ تداخلا بين ما يسعى إليه كل حقل بتفريعاته أي أن التشابه بين الماركسية الجديدة والمادية الثقافية والتاريخية الجديدة أكثر من نقاط الاختلاف. "وإن كان من خيط متين يجمع هذه التوجهات فلعله في كونها تسير في منحى يساري انتقادي يساءل كثيرا من مسلمات الثقافة الغربية على المستوى الذي تتعقد فيه الصلة بين أشكال الثقافة الاتصالية (من لغة وأدب وفكر وما إليها) من جهة والحياة الاقتصا_ سياسية من جهة أخرى فالمفكرون الذين تركوا بصمات واضحة ومباشرة على هذه الاتجاهات جميعا، من أمثال " ميشيل فوكو " ولوي ألتوسير " و" ريموند وليامز"، هم من ذوي الفكر اليساري ماركسيا كان أم غيره⁽¹⁾.

يرى " التوسير " وزميله " بيير ماشرى " أن علاقة الأدب والفن بالاقتصاد علاقة غير مباشرة بدرجة أكبر من الممارسات الاجتماعية الأخرى.... فمكانتها الاجتماعية تتحقق من خلال الأيديولوجية التي يرى فيها " أليوسير " الوسيط الذي يعيش من خلاله كافة الشر علاقاتهم بشروط وجودهم المادية، فوظيفة الفن إدراكية (cognitive): يكمن الفارق الحقيقي بين الفن والعلم في الشكل الخاص الذي يقدمان لنا من خلاله نفس الموضوع بطرق مختلفة تماما: الفن عبر النظر والإدراك أو الشعور، والعلم في صورة المعرفة (بمعناها الصارم عبر مفاهيم)، وموضوع الفن هو الأيديولوجية⁽²⁾.

وقد حاول الجميع - الماركسية، أعضاء مدرسة فرانكفورت - إلى تحديد منطقة وسط بين مكونات البنية الفوقية للثقافية، وبين الاقتصاد باعتباره القوة المحركة للبنية التحتية، وقد تركزت تلك المحاولات جميعا حول تحرير نظرية الانعكاس الماركسية من جمودها؛ النظرية التي ترى أن النص الأدبي يعكس، تماما كما تعكس المرآة الأشياء، حقائق الواقع الاقتصادي والعلاقات الاجتماعية، ثم محاسبة النص نقديا على هذا الأساس، وحيث إن نظرية

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 82.

(2) ك، نلووف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ترجمة: مجموعة من الباحثين، المجلس الأعلى للثقافة مج 9،

الانعكاس (Retelection theory) تعتبر محور الموقف الماركسي من الأدب ووظيفته، ثم إنها محور التعديلات التي سوف تدخلها الماركسية واليساريون الجدد لعقود قادمة⁽¹⁾.

يكتب "بنجامين" الذي ينظر إلى النص باعتباره منتجا يخضع لعلاقات الإنتاج، شأنه في ذلك شأن العلاقات الاجتماعية (إن العلاقات الاجتماعية، كما نعرف، تحدها علاقات الإنتاج وحينما كان النقد المادي يتعامل مع عمل ما، كان يسأل ما هو وضع ذلك العمل في علاقته بالعلاقات الاجتماعية للإنتاج في عصره هنا يبدو الربط واضح بين علاقات الإنتاج العام وعلاقة إنتاج النص الأدبي، باعتبار منتج آخر تحده علاقات الإنتاج التي تحكم إنتاج سلعة ما، وهو موضوع يحتل مكانة، غير مهمة داخل الفكر الماركسي⁽²⁾.

فكل مجتمع له بنية مهيمنة، أي مجموعة من العلاقات الهرمية تهيمن فيها ممارسة ما على الممارسات الأخرى. ويلعب الاقتصاد دوره الحتمي في نهاية المطاف بانتقائه الممارسة المهيمنة ومن ثم تعمل علاقة السببية الاقتصادية بصورة غير مباشرة من خلال البنية المهيمنة، لا كمؤثر مباشر على البنية الفوقية، وتتطور الممارسات الفردية وفقا لمنظفها المتمايز، داخل نطاق الحدود التي تفرضها البنية المهيمنة⁽³⁾.

ومحور اهتمامنا هو ذلك الربط الواضح بين النص الأدبي باعتباره إحدى الممارسات الثقافية في البنية الفوقية وبين قوى الاقتصاد وعلاقات الإنتاج والصراع الطبقي في البنية التحتية، وهكذا فالأدب من منظور ماركسي وفي موقعه داخل منظومة الممارسات الاجتماعية ليس أكثر من أحد الأشكال الإيديولوجية العديدة الموجودة في البنية الفوقية ومن خلال هذا فالتحليل المادي للأدب الاعتراف بالنص باعتباره كيانا مستقلا متكاملًا، فهذه الأمور الثلاث الأخيرة - الكلية، الاستقلال، الاكتمال - أمور لا تتفق مع هذا الربط بين الأدب وبين كل شيء آخر فالنص لا يقوم على الوحدة بقدر ما يعكس التناقضات وفي ظل ذلك الربط بين الأدب وبين كل شيء آخر فالنص لا يقوم على الوحدة بقدر ما يعكس التناقضات في ظل ذلك الربط بين النص الأدبي كمنتج غير مكتمل وبين الإيديولوجيات الأخرى في البنية

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 229.

(2) المصدر نفسه، ص 230.

(3) ك، نلووف وآخرون، موسوعة كمبرديج في النقد الأدبي، ص 151.

الفوقية من جهة وبين النص والعلاقات الاجتماعية للإنتاج في البنية التحتية المحددة تاريخيا، يتحول النص الأدبي إلى وثيقة اجتماعية أو اقتصادية لا تحاسب فقط على صدق أو كذب ما تحققه من انعكاس للواقع بل تفتح الباب أيضا أمام الخطابات الأخرى في البنية الفوقية ليجري تحليلها. وكل هذا يؤدي إلى حرمان النص من أدبتيه وجماليته. فقد ربط الماركسيون بين الكناية الأدبية والإنتاج "إن كل ما هو صحيح سياسيا صحيح أدبيا وإن ما هو صحيح أدبيا صحيح سياسيا" في عملية احتواء واضحة تقوم بها السياسية لما هو أدبي وعلى وقع هذه العلاقات الجبرية بين النص الأدبي وبين الخطابات والقوى المحددة خارج الأدب، حاول اليساريون الأكثر دراية بتخفيف وطأتها، فقد رفض "لوكاش" جبرية تلك العلاقة ولم يكن ضد الربط في حد ذاته، لأنها تحرم الكاتب والنقد درجة من المساومة في تحليل النص بعيدا عن تلك الجبرية، والواقع أن درجة التحرر الجديد لم تقتصر على الممارسة الإبداعية، ففي ظل التركيبية أو الشبكة المركبة من قوى التأثير الجديد أصبحت القاعدة الاقتصادية في ذيل قائمة تلك القوى المؤثرة أو المحددة من ناحية وأصبحت البنية الفكرية والسياسية الفوقية أكثر حرية في الحركة⁽¹⁾.

وكغيره من التيارات يتراوح التيار الماركسي بين اتجاهات متعارضة يبرز من بينها اتجاهان: أحدهما نقد غارق في الأيديولوجية، متعصب للتفسير الاقتصادي للثقافة، يطالب الأدب بالانسجام مع الرؤية الماركسية الحزبية لحركة المجتمع بها تتضمنه من صراع طبقي ويهاجم ما خالف ذلك والآخر نقد معتدل يعترف باحتفاظ الأدب بقيمه فنية تتجاوز به الأيديولوجيا البرجوازية إلى حد يمكنه فيه أن يعكس الواقع الموضوعي لعصره⁽²⁾. وتمثلت الأزمة في الفجوة بين الأدب والتاريخ، بين تحليل النص باعتباره عملا أدبيا تحكمه قيم الأدب وجماليته بدرجات تختلف من اتجاه نقدي لآخر وبين النص باعتباره ممارسة اجتماعية ومن هنا جاءت الأزمة الأولى في النقد الماركسي وهي استحالة التوفيق بين الوظيفة الأيديولوجية التي اختارها النقد الماركسي للأدب والحاجة إلى خلق تأثير جمالي إن مفهوم

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 231-235.

(2) ميجان الروبلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 324.

"جيمسون" عن الانعكاس حسب ماركسيته المعدلة يختلف بصورة تكاد تكون جذرية عن مفهوم الانعكاس الرخيص.

1- فحسب المفهوم الماركسي التقليدي فإن القراءة النقدية للنص الأدبي لم تكن تفسير - فالتفسير يسمح بدرجة من التأويل يمارسها القارئ أو المتلقي مع النص - بل تحليلا وشتان بين الاثنين.

2- فالنص الأدبي من منظور الماركسية التقليدية، يكسب قيمته من قدرته على عكس العلاقات الاجتماعية للإنتاج التي يحددها بصورة جبرية أو حتمية الظرف التاريخي، بل إن قيمة النص وصحته الأدبية تعتمد على صحته السياسية وليس العكس، أما النص الأدبي بصيغته المعدلة يبدو وكأنه إعادة كتابة وإعادة بناء لنص تاريخي أو إيديولوجي تحتي⁽¹⁾. "جيمسون" يرفض محاولات ما بعد البنيويين لإضفاء الطابع النصي على التاريخ لذا يعيد "جيمسون" صياغة مقولة "التوسير" موضحا "أن التاريخ ليس نصا، ولا سردية، سواء أكانت كبرى أو غيرها⁽²⁾."

فالعامل الأدبي إعادة كتابة وإعادة بناء لنص آخر تحتي ليس حاضرا بالضرورة في النص الأدبي. والأهم من ذلك، من منظور الماركسية الجديدة، فإن ذلك النص التاريخي أو الأيديولوجي التحتي "ليس حاضرا مباشرة بهذا الشكل" في النص الأدبي إن القول بغياب ذلك النص التحتي في النص الأدبي ينسف فكرة الانعكاس الجبرية أو الحتمية التي قامت عليها النظرة الماركسية الرخيصة للأدب⁽³⁾.

ويذهب "جيمسون" إلى القول بأن " المهمة التفسيرية المنوطة بالسببية البنائية الحقة، على العكس من ذلك، ستجد مضمونها المتميز في الشقوق والانكسارات الموجودة بالعمل، وأخيرا في مفهوم "العمل الفني" السابق باعتباره نصا متنافرا... وفصاميا.

إن الماركسية تضم في طياتها أنماطا أو أنساقا أخرى للتفسير هذا ما يؤكد "جيمسون" وكذلك بشأن تطبيقه لمنهجه على ما بعد الحداثة يقدم عمل "جيمسون" على حيوية النقد

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 235-238.

(2) ك، نلوف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ص 154.

(3) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 238.

الماركسي الذي لا يهاب اتخاذ منحى تاريخي أو العناية بالتفاصيل الشكلية الدقيقة، فإن الكتابات الماركسية المتعمقة في الأدب اجتهدت بطرق متعددة لربط الشكل بالسياق ، وفي هذا الوقت الذي قامت فيه كثير من النظريات الثقافية بتميز النص بما يجعله يبتلع التاريخ، يقدم هذا التقليد الماركسي بمواطن فيه، بديلا مناقضا مرحبا به⁽¹⁾.

مما سبق نعود لنقطة البدء وهو موقف الماركسية من سلطة النص الأدبي.

إن شرعية النص الأدبي (سلطته) قد انتقلت كلية من مجال الأدب وجماليته إلى مجال الأيديولوجيا والاقتصاد والتاريخ بعد أن أصبحت صحته مقرونة بصحته السياسية أو الأيديولوجية وهكذا فقد الماركسية النص ذاته بعد أن حولته إلى وثيقة للانعكاس وللعلاقة الجبرية بين النص، كممارسة اجتماعية، والنصوص الأخرى غير الأدبية التي تنتج عند مستوى البنية الفوقية، وبين النص والعلاقات الاجتماعية عند البنية التحتية، هذا بالنسبة لموقف الماركسية التقليدية، وإن كان الأمر يختلف قليلا جراء التعديلات المختلفة ابتداء بـ "لوكاش" ومرورا بـ "ألتوسير" وانتهاء بـ "جيمسون" بالنسبة للماركسية الجديدة والتي قامت بتوفير درجة متزايدة من الحرية بالنسبة للمبدع والناقد، وكذا تخفيف جبرية العلاقة التقليدية حتى وإن بقيّ فعل الإبداع مرتبط بالبنية الفوقية والتهنية فتوظيف النص الأدبي ليعكس أهدافا غير أدبية ووضعها في خدمتها، ثم محاسبته على أساس نجاحه أو فشله في أداء تلك الوظيفة ومن هنا نستنتج أن الماركسية الجديدة سارت على الخطى نفسه في التقليل من سلطة النص.

ب- المادية الثقافية:

هل يختلف موقف المادية الثقافية عن موقف الماركسية الجديدة من النص وسلطته ؟ وقيل أن نحدد موقف المادية الثقافية من النص وسلطته نتوقف أولا عند محاولة تقديم تعريف لها يقدمه "دوليمور" و"سبنفيلد" يقوض السياق التاريخي ما ينسب تقليديا إلى النص الأدبي من دلالة قائمة بذاتها مستقلة عن الواقع متعالية عليه، إذ يسمح لنا هذا السياق باستعادة تواريخ النص. ينتزع النقد النظري النص من النقد المحايث (المعتقل داخل حدود التفاصيل الأدبية

(1) ينظر: ك، نلوف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ص 154-155.

للنص) فلا يسعى إلا إلى إعادة إنتاج نفسه بشروط خاصة ومن هنا فإن الأنماط المحافظة التي اتبعتها النقد حتى الآن تجد نفسها في مواجهة مع من يلتزمون بالموقف الاشتراكي أو النسوي الذين يحددون بالتحليل النصي موقع نقدهم لأساليب التداول التقليدية بما لا يمكن تجاهله. وهذا ما نطلق عليه المادية الثقافية⁽¹⁾.

فقد أكد أن الثقافة "مادية" بقدر ما لا تتجاوز قوى الإنتاج وعلاقاته المادية، فبينما تجنبا القراءة الماركسية الفجة للثقافة كانعكاس للنظام الاقتصادي والسياسي، كما أصرا أيضا أنها لا يمكن أن تكون مستقلة عن الضغوط الواقعة عليها بالنسبة لهما، ينصب التركيز على المؤسسات المحددة تاريخيا التي تنتقل الثقافة من خلالها ومن ثم خلاصا إلى أن " المادية الثقافية لذلك تدرس الأبعاد الضمنية للنصوص الأدبية في التاريخ، كما هو الحال بالنسبة لويليامز.⁽²⁾ باعتباره المؤسس للاتجاه الجديد على جانبي الأطلنطي. حدود ذلك الموقف هي:

1- المادية الثقافية والتاريخية الجديدة شكلان من أشكال النقد التاريخي الذي يأخذ في الاعتبار الماركسية الجديدة.

2- كان ويليامز مهتما بدراسة الأدب داخل سياقه الاجتماعي - الاقتصادي.

3- وعلى رغم عدم إعلان ويليامز التزامه الكامل أو الرسمي بالموقف الماركسي فإن المفردات المشتركة بين كل مكونات موقفه الفكري كمؤسس للمادية الثقافية هي مفردات الماركسية المعدلة أو الجديدة دون زيادة أو نقصان.⁽³⁾

فعندما قام "ريموند ويليامز" بإعادة النظر في مشكلة "البنية التحتية والبنية الفوقية" على النحو الذي تصورته الماركسية الكلاسيكية، توصل إلى نتيجة مؤداها أن مثل هذا التعريف المغرق في الحرفية والضيق "للبنية التحتية الاقتصادية" نتج عنه اعتبار بعض القوى المهمة المنتجة والمعيدة للإنتاج جزءا من "البنية الفوقية"، ويسعى "ويليامز" إلى التمسك بفكرة "البنية الفوقية" باعتبارها تمكنه من القول بأن "القوانين والدساتير والنظريات والايديولوجيات، والتي

(1) ك، نلووف وآخرون، موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، ص 79-80.

(2) المرجع السابق، ص 81.

(3) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 243.

يزعم غالبا أنها طبيعية أو ذات صلاحية أو دلالة عامة، يجب ببساطة رؤيتها باعتبارها تعبر عن هيمنة طبقة معينة وتصدق عليها يؤكد ويليامز بالمعنى العملي السياسي أن الطبيعة الطباقية للمجتمع تتوارى عن الأنظار ما لم يتم التصدي لمزاعم السلطة المهيمنة بصلاحياتها العامة وشرعيتها ومحاربة تلك المزاعم⁽¹⁾.

خاصة أن "ويليامز" ينطلق من رفض الأيديولوجيا في حالة الخصوصية والجمود ويلمح إلى تحقيق أيديولوجيا حيوية تتصف بالكلية والتحكم وهما صفتان لا تتحققان لأيديولوجيا ترتبط بطبقة اجتماعية بعينها دون الطبقات الأخرى، بل لأيديولوجيا تتمتع بقدر من السيطرة أو التحكم يمكنها من التغلغل في المجتمع إلى درجة جعلها لا تبدو كأيديولوجيا أصلا... وبدلا من جبرية نظرية الانعكاس الساذجة تسود النظرة الجديدة إلى الأدب التي ترى بضرورة دراسة النص الأدبي في ضوء تركيبية جديدة من القوى الثقافية المسيطرة أو الغالبة والمتبقية من التراث الماضي والجديدة مع ما يعينه ذلك من ديناميكية تولدها المقاومة التي تواجهها القوى الثقافية من جانب القوى الأخرى، رجعية كانت أو تقدمية⁽²⁾.

فالتركيز في كشف "الظروف التاريخية المعينة التي تنظم بها الأشكال النصية للمؤسسات" وذلك بالإصرار ليس فقط على تناول تلك الأشكال النصية الآن في خصوصيتها التاريخية، ولكن أيضا على "أن المعنى لا يمكن استنتاجه بصورة مناسبة من النص المكتوب على الصفحة"، وذلك انطلاقا مما يعتقد "سينفيلد" أنه الوضع الذي أساء للنقد الأدبي⁽³⁾.

إن كل محاولات توسيع القاعدة المؤثرة عند البنية التحتية كل عمليات التعقيد والتركيب بين النشاط الأدبي والأنشطة أو الممارسات الاجتماعية الأخرى عند مستوى البنية الفوقية، لم تستطع أن تبطل تلك العلاقة أو تنفي قيدها⁽⁴⁾. والنقطة التي تفترق فيها المادية الثقافية عن

(1) ك، نلوف وآخرون، موسوعة كمبرديج في النقد الأدبي ص 86-87.

(2) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 244.

(3) ك، نلوف وآخرون، موسوعة كمبرديج في النقد الأدبي، ص 92.

(4) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 246.

نموذج "البنية التحتية - البنية الفوقية" افتراقا واضحا هي الاهتمام الذي توليه ل "وجهة النظر في إعادة الإنتاج"⁽¹⁾.

فالنص، كما يراه "ويليامز" له حق الاختلاف عن الخطابات الأخرى التي تظهر عند تلك البنية الفوقية، قد تكون له "صفات خاصة" لكن ذلك لا يعني إمكان "فصله عن العملية الاجتماعية العامة" أو عن العلاقات الاجتماعية للإنتاج⁽²⁾.

لقد سارت المادية الثقافية على نفس منهج الماركسية الجديدة في تحميل النص أكثر مما يطبق وحرمانه من سلطته النهائية.

ج- التاريخية الجديدة:

تعد التاريخية الجديدة (New Historicism) من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في مدة ما بعد الحداثة ما بين 1970، 1990، وقد تبلورت هذه النظرية فعليا ضمن حقل النقد وتهدف التاريخية 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 التاريخية الجديدة بمفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافي وقراءة النصوص والخطابات التاريخية في ضوء مقارنة تاريخانية جديدة؛ تعنى باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرّة وانتقاد المؤسسات السياسية المهيمنة، وتقويض المقولات المركزية السائدة" تعتبر التاريخية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى ك الماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديد في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيدولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية

(1) ك، نلووف وآخرون، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، ص90.

(2) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 246.

والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز" (1).

ومن ثم، فهذه الكتابات النصية والخطابية تعبير حقيقي عن حقبة تاريخية معينة، وذلك بكل أبعادها الأيديولوجية، ومخاطرها السياسية، وصراعاتها الطبقيّة، ومن ثم ستكشف التاريخانية الجديدة كل الأنساق الثقافية المضمرة، وذلك في علاقة بمرجعها الخارجي والثقافي والتاريخي.

يقول "غرينبلات" محدد معالم اتجاهه هذا: "في النهاية لا بد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط، الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى. وفي رأيه أن هذا المنهج يسعى بالالتكاء 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 و الزواج" (2).

يعرف "جون برانينغان" في كتابه "التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية 1987 مفهوم التاريخانية الجديدة بأنها: نمط تفسير نقدي، يعطي الامتيازات لعلاقات السلطة بكونها أهم سياق لجميع النصوص على الإطلاق، وإنها تعامل النصوص الأدبية بوصفها المكان الذي نجد فيه علاقات السلطة تصبح مرئية.

وإن 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، ولا بد

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 80.

(2) المرجع نفسه، ص 80.

من دراسة المدة التاريخية للنص بالتفصيل، لتحديد كيف تعمل علاقات السلطة أو بمصطلحات "فوكو": تحديد كيف تعمل الممارسات الاستطردادية وكيف تؤثر في النص⁽¹⁾. وعليه، يمثل الأدب في مفهوم التاريخانية الجديدة الحقبة التاريخية التي يعيش فيها الكاتب، كما يعكس سياق العصر التاريخي محاكاة وتمثلاً، وتمائلاً وتخيلاً، ومن ثم يعيش الكاتب أو المبدع عصره، فيصهره في إنتاجه تمثلاً وامتصاصاً وتناصاً، بعد أن يستضمه لا شعورياً في مخيلته.

وتحاول التاريخانية الجديدة دراسة النص الأدبي، لا باعتباره وثيقة تاريخية، بل تدرسه على أنه بنية جمالية وشكلية، تتضمن بني تاريخية وثقافية لا شعورية، يمكن استكشافها وتحليلها تحليلاً علمياً مبنياً على التفكيك والتركيب "إذا إن التاريخية الجديدة تتفق مع غالبية الاتجاهات الأخيرة في أشياء تقربها من المظلة الموحدة للنقد الثقافي، وتختلف في أشياء أخرى تزيد من ذلك الإحساس بالضياع الذي يصاحب التعامل مع المشهد النقدي المعاصر"⁽²⁾.

ويعني هذا أن التاريخانية الجديدة قد تجاوزت مفهوم الانعكاس الواقعي والماركسي المباشر، وقراءة النصوص قراءة تاريخية تقليدية، تعتمد على التوثيق والتحقيق، وربط النص بسياقه التاريخي المباشر، ولا يعني هنا أن التاريخانية تعنى بالجمال والفن، بل هي تهتم فقط بالأنساق التاريخية والثقافية والسياسية، والاقتصادية والاجتماعية، ليس إلا " لكن الجديد الذي يستحق التوقف عنده، مقارنا بموقف الماركسية الجديدة والمادية الثقافية، بل بمنهج النقد التاريخي، هو أن إعادة بناء الماضي: الظرف التاريخي والسياق الثقافي اللذان أنتجا النص، من ناحية، ويكشف عنهما النص أو يعيد بناءها، من ناحية أخرى، لا يعني التوقف عند ذلك الظرف التاريخي وذلك السياق الثقافي أو الاكتفاء بقراءة نصوص أخرى معاصرة للنص موضوع الدراسة، نصوص أدبية أو غير أدبية، إذ إن "ستيفن جرينبلات" يؤد مبكراً أن

(1) ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة: د. باسل المسالمة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص148.

(2) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 250.

التاريخية الجديدة تقرأ النصوص التاريخية أيضا من منظور الظرف التاريخي والسياق الثقافي للقارئ الحديث. (1)

وتأسيسا على ما سبق، تدرس التاريخانية الجديدة النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الأيديولوجيا، ورصد القوى الاجتماعية التي تشكل النص، لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي، تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية، والثقافية والاجتماعية.

وبالتالي تعمل التاريخانية الجديدة على تفكيك تلك الدلالات المتضاربة والمتناقضة والمختلفة، وذلك بالتشبيت والتقويض والتأجيل.

ومن ثم، فالتاريخانية الجديدة مقارنة تقوم على تأويل النصوص والخطابات، اعتمادا على خلفياتها التاريخية والاجتماعية، واستكشاف للأيديولوجيا السائدة في الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها الكاتب وتحديد القوى السياسية المتحكمة في دواليب المجتمع، مع رصد مجمل الصراعات السياسية والحزبية والاجتماعية التي كان لها وقع في تلك المدة التاريخية.

تعتبر التاريخانية الجديدة إحدى الإفراغات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، وفيها تجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى، إضافة إلى ما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها.

تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، حيث تؤثر الأيديولوجيا 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 (2).

وعلى العموم فقد جاءت التاريخانية الجديدة كنقد للتاريخانية القديمة، وتقويض للمدارس الفنية والجمالية، ونقد للتيارات الشعرية والبنيوية، والنصية المغلقة التي كانت تعنى بشكل من الأشكال بالبنىات الصورية المجردة إن سطحا وإن عمقا.

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 255.

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 45.

وعلى الرغم أن التاريخانية الجديدة تدعي الحياد والموضوعية في أبحاثها التاريخية والسياسية والاجتماعية، فإن واقع المناهج يبنى بأنها مرتبطة بطريقة من الطرائق بخلفيات أيديولوجية وأهواء سياسية ومن ثم "فإن ممارستها لا يبصرون الظروف التي تؤثر على وجهات نظرهم الخاصة، وإلى حد ما تكون حججهم دائما ناتجا لأوضاعهم الشخصية ومواقفهم الاجتماعية، ولا يمكنها أبدا تحقيق نوع من الموضوعية التي يبدو أنهم يتوقعونها. (1)

وهناك أيضا من الدارسين من التاريخانية الجديدة الذين لا يميزون بين النص الأدبي والنصوص الأخرى، حيث يرون أن النص الجمالي مثل باقي النصوص التاريخية والثقافية، والسياسية والاجتماعية لا فرق بينها، حيث تتضمن محتويات وأبنية وأنساقا مضمرة، تحمل في طياتها أيديولوجيات ثانوية، وتعتبر عن قوى سياسية متصارعة " إن قراءة النص الأدبي قراءة تفسيرية في ضوء مبادئ التاريخانية الجديدة التي يمكن تلخيصها في مقولة مبسطة هي: إلغاء سلطة النص الأدبي ورفض استقلالية عن القوى التاريخية والثقافية التي أنتجته من ناحية، وعن الخطابات الأخرى، الأدبية وغير الأدبية، التي أنتجتها القوى التاريخية والثقافية نفسها(2) وإضافة إلى ذلك، فقد انتقدت التاريخانية الجديدة على أنها نموذج للماركسية، وأنها تهمل الجوانب الفنية والجمالية كما تغض الطرف عن الجوانب الشكلية واللسانية والسيمائية في الأدب والدليل على ذلك أن الجمالية الجديدة التي ظهرت في أمريكا جاءت كرد فعل على صرامة النقد الثقافي والنقد التاريخاني الجديد.

وما يؤخذ على التاريخانية الجديدة أنها مقارنة سياقية ومرجعية أيديولوجية، تغض الطرف عن الخصائص الفنية والسمات الجمالية وإدخال النص في شبكة علاقات مركبة ومتشعبة ومتباينة وتحويله إلى وثيقة للحتمية التاريخية والسياق الثقافي، بغية البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة، وربط النصوص والخطابات سياقاتها الاجتماعية والسياسية والأيدولوجية بمعنى أن منتج النصوص والخطابات يرتبط بالعصر الذي يعيش فيه، ويعبر عن الأيدولوجية السائدة في الحقبة التاريخية التي يعيش فيها ويعكس مجمل الصراعات الاجتماعية والطبقية

(1) ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، ص 149.

(2) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 257.

الفصل الثالث: ————— المشروع النقدي لعبد العزيز حمودة " الخروج من

والأيديولوجية التي يحفل بها الواقع اليومي الذي يعيش فيه المنتج أو المبدع، أي تحميله أكثر مما يطيق.

- لقد تحول النص، من منظور النقد الثقافي إلى وثيقة تعكس القيم الأيديولوجية والسياسية المهيمنة آنذاك وتتخذة نقطة انطلاق لإعادة تصور تلك القيم وإعادة بنائها في ظل صراع طبقي ثقافي لا يتوقف.

ومن هنا ومنذ أن حملَ النص كل السلطات ضُربت سلطته كنص إبداعي.

II. الخروج من التيه.

أ- قبل الخروج:

إن الشعور بالأزمة التي وصلت إليها الاتجاهات النقدية وقد كان ذلك الشعور بالأزمة في الواقع هو الذي دفع بالمتقف الغربي إلى البحث عن نظرية أو نظريات نقدية بديلة كل الاتجاهات الجديدة والتي اكتظت بها الساحة النقدية تجسيدا ايجابيا للشعور بالأزمة ومحاولة جادة لتقديم بدائل نقدية، فدعوته الصريحة بالعودة إلى النص واستخدامها وثيقة تاريخية واجتماعية، كما كانت نقطة ضعف تلك الاتجاهات - المادية الثقافية، التاريخية الجديدة الماركسية الجديدة، ما بعد الكولونيالية ثم النقد الثقافي - في تبنيتها للموقف الماركسي كنقطة إحالة مرجعية تتم في ضوءها الممارسات النقدية في تحليل النص الأدبي وتفسيره ومع التطورات السياسية التي تشهدها الساحة الدولية والسؤال الذي يطرح نفسه في ظل هذا الصراع؟ هل نستمر في اجترار مفاهيم ومبادئ البنيوية والتفكيك والنقد الثقافي ومن قبلها النقد الجديد والواقعية الاشتراكية؟ أم ننتهز الفرصة وتطور مذهبنا عربيا أصبحت الحاجة إليه اليوم، في عصر تهدر فيه الهيمنة بابتلاع أو محور الثقافات القومية، أكثر إلحاحا من أي وقت مضى؟

فقد أصبحت الضرورة إلى تطوير مذهب عربي تفرضه الحاجة، وأن تطوير مشروع نقدي عربي خاص بنا يقوم على الاتصال بالآخر الثقافي من ناحية، وبجذورنا البلاغة من ناحية أخرى ضرورة بقاء، تلقي عندها سفينة الثقافة العربية مراسيها حماية لها من أنواء المشهد الدولي ثقافيا وسياسيا.

وقد تطرقنا من قبل عند انتماءات أصحاب التيارات أو الاتجاهات النقدية الأخيرة وكيف حددت تلك الاتجاهات قراءاتهم للنصوص الأدبية في ردة كاملة على المدارس النقدية التي أفرزها القرن العشرون، وكان الشعار المشترك بين تلك الاتجاهات هو العودة إلى النص. ومما ناقشناه حتى الآن تبين أن خيط النجاة المربوط إلى صخرة خارج التيه هو النص. نعم العودة إلى النص وتأكيد سلطته كنص أدبي أولا وكمنتج ثقافي ثانيا، وليس العكس بأن

تجعله وثيقة تاريخية واجتماعية تقاربه مقارنة سياقية ومرجعية أيديولوجيا تغض الطرق عن خصائصه الفنية والسمات الجمالية، هو باب الخروج من التيه.

- إذا تعد السلطة هي الخيط الذي سيقودنا خارج التيه النقدي. ولتأكيد سلطة النص تحتاج إلى نقض مواقف تلك الاتجاهات والمذاهب من النص وسلطته وتفيدها بصورة أكثر تركيزا ووضوحا من ذي قبل.

ب - استرجاع الخطى:

بعد أن اعتبرنا أن سلطة النص هي الخيط الذي سيقودنا إلى خارج التيه، هي قدرة النص على تقديم معنى ملزم للمفسر، فإن الالتزام بسلطة النص يعني تحمل النص نفسه لتلك التعددية: تلك هي السلطة التي نقصدها أن الحديث عن سلطة النص يرتبط بالدرجة الأولى بقدرة النص على فرض معنى أو معان تتمتع بقدر من الإلزام، وليس بقدرة النص على فرض شكل ملزم للمفسر. فالقارئ أو المفسر لا يقوم بتفسير الشكل بل المعنى، ووظيفة النقد ليست إعادة بناء النص بل مساعدة النص في تحقيق معنى أو توصيله.

إن الموقف النقدي من النص وسلطته تحدده قراءة النص: فلسفتها وأهدافها. والقراءة المقصودة هنا ليست القراءة الاستهلاكية، بل القراءة التفسيرية تلك القراءة الثانية التي يمارسها المفسر مع النص انطلاقا من خلفيات ومبادئ يحدد أهداف القراءة مسبقا، هي التي تحدد تفسير القارئ النهائي للنص.

كان التفسير في النقد الجديد منعا بالبحث عن الوحدة العضوية للنص وتماسكه واكتماله، وكان النص "يعامل باعتباره شيئا متميزا يجب دراسته في ذاته مع إعطاء العناصر السياقية دورا ثانويا"⁽¹⁾.

ومع مجيء المذاهب النقدية الحداثية وما بعد الحداثية تغيرت وظيفة التفسير كلية، وتعددت معها المصطلحات التي يستخدمها النقاد إلا أنه رغم تعددها الظاهري -قراءة لصقية أو مغلقة قراءة الإسقاط، أو التعليق أو القراءة الشعرية- إلا أنها لا تزيد على نوعين اثنين، قراءة تتجه إلى خارج النص وأخرى تتجه إلى داخله، وقد اكتسب الحركة من داخل النص إلى

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 280-301.

خارجه أبعاداً جديدة وغير مسبوقه في أثناء تمرد النقد الثقافي العنيف على مقولات التلقي والتفكيك أي أن ثنائية الداخل والخارج وبعد تراجع النقد الجديد تحولت إلى ثنائية جديدة لا تحتفظ من الثنائية التقليدية إلا بالمصطلح -داخل، خارج- بحيث أصبح دراسة النص في ضوء سياقات ثقافية وتاريخية مختلفة وقد تكون السياق التاريخي أو الثقافي للعصر المنتج للنص، وقد تكون الظروف النفسية للكاتب، وقد تكون ظروف القارئ نفسه، تحولت تلك الحركة إلى جبرية العلاقة بين النص والسياقات المنتجة له وهي جبرية خفتت من قيدها اتجاهات النقد الثقافي ولم تبطلها كلية وفي جميع الظروف كان موقف الناقد من النص يحدده انتماءه المبدئي لهذا أو ذاك الاتجاه، ومما سبق يمكن اعتبار موقف النقد الجديد في علاقته بسلطة النص هو الموقف الأكثر اعتدالاً.

وبعد تأكيد أن التفسير يعنى التعامل مع "المعنى" بالضرورة باعتباره مفتاح سلطة النص. وبعد هذا الاستعراض إلى ضرورة التفسير، نرجع إلى البحث عن موقف المذاهب والمدارس النقدية المختلفة من سلطة النص.

لقد أكد الشكليون الروس على استحالة الفصل بين الشكل والمضمون النص الأدبي، على الرغم من كونها أخضعت المضمون بالكامل للشكل حينما ركزت اهتمامها على علم الأدب الذي يهتم بدراسة الخصائص التي تجعل الأدب أدباً، حين يتحول كل شيء إلى شكل تحدد القيم الجمالية وحدها وظيفته.

وحيث يصبح اهتمام القراءة مقصوراً على التحليل الشكلي للنص في تركيزه واضح (على ما يجعل الأدب أدباً) على حد قول "جاكسون" وعلى القيم الجمالية القائمة على العلاقات بين المكونات البنائية الداخلية للنص في عزلة كاملة عن القيم الخارجية المقابلة يفقد النص سلطته، فالإلزام الوحيد الذي يمارسه النص مع قارئه إلزام شكلي خالص قائم على الاهتمام باليات الدلالية وليس بالدلالة ذاتها.

وإذا انتقلنا إلى البنيوية فإننا سنواجه بالموقف الشكلي نفسه من النص وسلطته، فالتحليل البنيوي للنص تحليل شكلي يركز على كيفية حدوث المعنى وليس المعنى وهذا ما يفسر غرام البنيوية بالجدول المفصلة والمطولة التي يفردتها الناقد للوحدات اللغوية المركبة

والمتكررة وعددها... الخ والتي يقف الناقد في عجب دون أن يحدد فائدة تلك الجداول في تمكينه في فهم أو تذوق أفضل لمعنى النص، هذا المعنى الذي يعتبر آخر اهتمامات التحليل البنيوي للنص الأدبي.

وكذا تركيزهم على النموذج العام ومدى التزام الكاتب بقوانينه أو مراعاته له، ضمن تجاهل التحليل البنيوي للنص الفردي وسلطته. فالمحلل البنيوي وفي عمله لا يعير سلطة النص في تحقيق دلالة ملزمة إلى حد ما أي اهتمام خاصة أنه يحكم بتحقيق العالمية وليس بتفرد النص الأدبي على حد قول "روبرت شولز" يضحى بالفردية من أجل العمومية.

وماذا عن النقد الجديد هل يختلف موقفه المبدئي من سلطة النص عن موقف الشكلايين والبنويون؟

رغم اختلاف موقف النقد الجديد من النص عن موقف الشكلية الروسية والبنوية الأدبية منه بصورة شبه جوهريّة، حتى وإن كان نقدا محافظا في جوهره، إلا أنه يظل نقد شكلايا يقترب من جماليات الشكلية الروسية بقدر ما يبتعد عن السياقات الثقافية - الإيديولوجية والسياسية التي أنتجت النص - صحيح أنه لا يتجاهل المعنى كما فعل الشكليون ولا يأخذ المعنى كأمر مسلم به كما فعل البنويون إلا أنه ورغم اهتمامه المحوري ببنية المعنى، يظل نقدا شكلايا في تركيزه الواضح على قضايا البناء والوحدة والكلية والاستقلال والمفارقة، وكلها تدخل في صميم المعنى في عزله كاملة عن الخارج الذي يرفض النقد الجديد الإحالة إليه.

وفي حديثنا عن البديل الذي يستطيع أن يقودنا خارج التيه هناك عدد لا بأس به من مقولات النقد الجديد تمثل عناصر غواية قوية مع التأكيد على ضرورة حدوث تكتلات وتحالفات لتطويره في ظل الظروف الحالية بعيدا عن صفته القديمة⁽¹⁾.

وحيثما نتوجه إلى موقف كل من التلقي والتفكيك من سلطة النص، ندرك أن أصحاب التلقي أول من أدرك خطورة كتابة كل قارئ للنص الذي يقرأه وفوضى التفسيرات والقراءات ولهذا حاولوا وضع ضوابط للتفسير يمكن أن تحد من لا نهائية القراءات والتفسيرات، وكانت أبرز

(1) ينظر عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 289.

هذه الضوابط هي: استراتيجيات القراءة التي تفرضها على القارئ الجامعة المفسرة التي ينتمي إليها وأفق التوقعات التي يجيء بها إلى النص إلا أن هذه الضوابط لا تخلو من تناقضات يفقد أي محتملة قيمتها، إذ إن ربط معنى النص بقيم الجماعة المفسرة واستراتيجيات القراءة التي تفرضها يعنى، اختلاف تفسيرات النص الواحد من جماعة مفسرة إلى أخرى، ثم إن الفرد الواحد قد يغير انتماءاته فيتحول من جماعة تفسيرية في مرحلة عمرية إلى جماعة أخرى في مرحلة لاحقة، وهكذا يمكن أن يقدم القارئ الواحد قراءتين متعارضتين للنص نفسه. كان التلقي، إذن، إعلانا رسميا لانتهاء سلطة النص بعد أن تم نقل سلطة إحداث دلالة أو معنى من النص إلى القارئ، كل قارئ له.

ثم جاءت إستراتيجية التفكيك لتكمل المهمة التي بدأتها نظرية التلقي، التلقي الذي على الأقل يعترف بوجود كيان مادي يسمى النص حتى وإن كان القارئ هو الذي يتولى تحديد معنى ذلك الكيان، وحيث انتهى أصحاب التلقي برفض المحاولات السابقة لإيقاف لا نهائية التفسير، فكانت البداية عند التفكيكين هي تأكيد لا نهائية التفسير وليس إيقافها. وإذا رجعنا إلى التفسير التفكيكي للنص يقوم على رفض مراكز الإحالة الثابتة كل المراكز التي قامت عليها الفلسفة الغربية منذ بدايتها وغياب المركز هو الذي يفسر مفاهيم (الاختلاف والإرجاء) و(اللعب الحر)، لكن النص الإبداعي، من منظور التفكيك، وفي مفارقة لافتة، له مركز وهو مركز اللإحالة أو الهوة التي يوضع فيها النص. وحين تناولنا توجهات النقد الثقافي في معظم ممارساته وافتاتاه وعلاقة تلك التوجهات بسلطة النص الأدبي.

فعلى الرغم من الردة ضد إلغاء النص وسلطة عند التفكيكين وتجاهلها وتغييبها عن أصحاب التلقي، إلا أنها لا تعنى الردة الكاملة إلى النص كوجود مادي - تأكيد سلطته.

بحيث حوّل أصحاب الاتجاهات الأخيرة النص إلى وثيقة للواقع المعاصر الذي أنتج النص -تاريخية النص أو إلى وثيقة يمكن ان تعيد من خلالها تشكيل الواقع التاريخي -نصية التاريخ - ورغم التأكيد الظاهري لسلطة النص، وتأكيد قدرته على تغيير الواقع، فإن تحميل النص أكثر مما يطبق أو يحتمل يعتبر أيضا ضرب سلطة النص.

إن التعامل مع النص من المنظور الضيق لعلاقته بالقوى التي أنتجته على مستوى البنية التحتية، والخطابات الثقافية الأخرى، غير الأدبية، على مستوى البنية الفوقية، كان تصغيراً أو اختزالاً للنص من ناحية، وعزلاً له عن سياقات أخرى محتملة من ناحية ثانية.

إننا لا نقول بالفصل بين النص الأدبي والسياقات الثقافية المختلفة التي شاركت في إنتاجه. وفي طريقنا للبحث عن نظرية عربية بديلة قادرة على أن تلعب دوراً إيجابياً في تطوير هوية وافية للثقافة العربية، نقول بضرورة التمسك بالربط بين الأدب والسياقات الثقافية العربية.

لهذا سنحاول أن نسترجع العلاقة بين كل المذاهب النقدية التي أنتجها القرن العشرون بسلطة النص.

1 - سلطة النص: (*)

تعتبر الرسالة جزء أساسي من دائرة التوصيل البسيطة (مرسل - رسالة - مستقبل) وحامل الرسالة هو النص: ذلك الكيان اللغوي الذي صاغه المؤلف لتوصيل رسالة ما تتمتع بقدر من الإلزام، ويختلف الواحد منا عن غيره حول فهم الرسالة، ففهما البعض بطريقة ويفسرها البعض بطريقة مختلفة، وقد يسيء البعض الآخر فهمها وتفسيرها والمسلم به أنه ما دام يوجد مرسل يرسل رسالة لمستقبل لابد أن تلك الرسالة تقصد إلى شيء ما.

ومادما نتحدث عن النص، فالأمر الذي لم ينكره أحد هو الوجود المادي المحسوس للنص أي الكيان المكون من كلمات أو وحدات لغوية صغرى داخل أنساق من الجمل ثم الفقرات، ثم الصفحات التي تمثل مساحة القصيدة أو الرواية أما الوجود نرمي إليه هو سلطة النص القائمة على توصيل معنى ملزم إلى حد ما.

إن الحديث عن سلطة النص يعنى الحديث عن تحديد موقفنا النقدي من العلاقة بين القارئ والنص والتحول من الثنائية إلى التوحد، والواقع أن نوع هذه العلاقة بين الذات القارئة والنص كموضوع هو أساس تحديد علاقة المذهب النقدي بالنص وسلطته.

ويمكننا أن نقول إن علاقة "الذات" ب "الموضوع" علاقة ثنائية تقوم على وجود نص له وجود مادي وسلطة معنى ووجود ذات قارئة، فقد ظل قانون الثنائية هو القانون الأوحد الذي يحكم العلاقة بين الذات القارئة والنص كموضوع.

وقد أمن كل من الشكلايين الروس والبنويين بثنائية النص والقارئ التي تقوم على الإيمان بوجود "نص" يقوم القارئ الشكلي بتحليل بنيته الشكلية، كما يقوم الناقد البنيوي بتحليل بنيته اللغوية، إلا أن كلا الاتجاهين لم ينف وجود النص ككيان مستقل عن قارئه وهذا لا ينفي أنهما قللا من سلطة النص حينما ركزا اهتمامهما على القيم الجمالية للشكل والبني اللغوية للنص في تجاهل كامل للمعنى.

أما النقاد الجدد فهم يرون بثنائية العلاقة القائمة بوجود نص وقارئ على الرغم من كون تركيزهم الشبه الكلي كان على النص الأدبي وسلطته في تجاهل شبه كامل للقارئ أو المتلقي

(*) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 302-308.

ويمكن من خلال هذا أن نوجه لهم صفة (الأحادية) هي أحادية النص ورفض صريح لأي سلطة للمتلقي، ويذهب التفكيكيون لأبعد من هذا عندما يطوروا فكرة التوحد إلى نفي وجود النص أصلا، فلا وجود لنص يمكن تثبيته في ضوء مركز داخلي أو نقطة إحالة خارجية موثوق بها.

إلا أن أصحاب - نقاد التلقي وجدوا أنفسهم يتأرجحون بين ثنائية العلاقة وتوحيدها، بعد أن أدركوا أن ذلك التوحد مستحيل عمليا أو من الصعب تحقيقه وأرجعت القضية إلى مشكلة السيطرة: من يسيطر على الآخر النص أم القارئ ؟

وهذا التضارب، وعدم القدرة على الاستقرار على رأي قاطع يرى رفض سلطة النص، هو في حقيقة الأمر فشل في نسق سلطة النص مما يؤدي منطقيا إلى إثبات تلك السلطة وهكذا يخلص " كاللر " إلى تأكيد أنه: (لا بد من وجود الثنائيات بصفة دائمة: مفسر وشيء يتطلب التفسير، ذات وموضوع، مؤثر وشيء يؤثر فيه ويتأثر به) (1).

وإثبات سلطة النص، أو أي معنى يكون النص قادر على فرضه على المتلقي، في محاولة لتصدي المحاولات لإبطال ونفي هذه السلطة، يعني بالضرورة الحديث عن القصدية.

2 - القصدية: (*)

تعد القصدية (L'intentionnalité) أحد المقومات الأساسية للنص، باعتبار أن لكل منتج خطاب غاية يسعى إلى بلوغها أو نية يريد تجسيدها (2).

ففي الوقت الذي تعمد إحدى المدارس النقدية إلى تجاهل المعنى أو الدلالة وهذا من خلال التركيز الواضح من قبل الشكلانية الروسية على آليات الشكل وجماليته، وكيفية تحقيق الدلالة بالنسبة للبنوية وتزداد الصورة أكثر حيث تعمد نظرية التلقي إلى نقل السلطة بالكامل من النص إلى المتلقي أو كما فعلت التفكيكية إلى تأكيد الغياب في الحضور، وغياب مركز للإحالة، يصح الحديث عن القصدية أمرا لا طائل منه.

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 308.

(*) ينظر: المصدر نفسه، ص 308-321.

(2) محمد الأخضر الصبحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008

ويتضح لنا من موقف النقد الجديد من سلطة النص قد يكون إحدى الخيوط التي سنتبعها للخروج من التيه النقدي هذا النقد -النقد الجديد- صاحب المصطلح المعروف عن خرافة القصدية (Intentionnel fallacy) قد يبدو هذا من قبيل التناقض إلا أن القصدية التي يتحدث عنها هؤلاء هي قصد المؤلف وليس قصد النص "فالعلمية، إذن، ليست عملية غياب المؤلف، بل عملية رفض الاعتماد على قصد المؤلف، حتى ولو كان حاضرا، عند تحديد سلطة النص في فرض معنى ما. ولا بد أن قصدية المؤلف هي ما تمرد عليه النقاد الجدد في الوقت الذي لم يتمردوا فيه على قصيدية النص. أو وجود معنى قصد إليه المؤلف لكننا لا ندركه إلا محققا في النص⁽¹⁾.

وللخروج من التيه وإيجاد البديل يجب وضع مكان لقصد النص وهذا بغية التصدي لفوضى القراءة والتفسير القائم على موت المؤلف وغياب النص ويأتي هذا من خلال تجاوز جماليات النقد الشكلاني وعزلة النص الأدبي عند أصحاب النقد الجمالي وبهذا نعيد تأكيد سلطة النص.

وذا رجعنا مرة أخرى إلى المشهد النقدي في القرن العشرين وتفحصنا موقف المذاهب والاتجاهات النقدية المختلفة عن القصدية لأنه كما عرفنا أن كل من الشكليين الروس والبنويين أخذوا المعنى كأمر مسلم به وتجاوزوه إلى دراسة مظاهر وآليات تحققه فلم يتوقفوا عند القصدية. أما النقاد الجدد (أصحاب خرافة القصدية)، أسسوا الشرعية داخل النص على أساس تتجاهل ما قصد إليه المؤلف ونفي هذا الأخير لا يعني نفي قصدية النص.

وتعتبر القصدية التي اعترف بها النقد الجديد أحد الدعائم الأساسية في مرحلة الخروج من التيه النقدي وهذا راجع لسببين: أولهما أننا "نؤمن بالقصدية كأحد الخيوط التي نستطيع أن نقودنا إلى خارج التيه.

أما السبب الثاني فهو أهمية تأكيد أن القصدية التي رفضها النقد الجديد، واستخدموا في وصفها مصطلحا أصبح من مقتنيات النقد الأساسية في النصف الثاني من القرن العشرين،

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 309.

هي قصدية المؤلف وليست قصدية النص. لأنه في اللحظة التي يفقد فيها النص قصدية يفتح الباب على مصراعيه أمام فوضى القراءات والتفسيرات اللانهائية"⁽¹⁾.

لكن المشكلة الحقيقية بدأت مع نظرية التلقي و إستراتيجية التفكيك حين قاما بضرب القصدية بمستويها مستوى النص، ومستوى المؤلف، ولا يختلف إثنان حول رفض التفكيك والاعتراف بالقصدية بكافة أشكالها في حين نجد أعضاء نادي التلقي يتأرجحون بين نفي القصدية والاعتداد بها في عمليات القراءة التفسيرية^(*).

"يتضمن موقف منشئ النص من كونه صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصا يتمتع بالسبك والالتحام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها"⁽²⁾ إلا أنه لا اختلاف حول استحالة تحديد قصد المؤلف حتى في حالة وجوده، واستعداده لتحديد ما قصد إلى قوله، ففي حال وجود تحديد لقصد المؤلف، تنتهي احتمالات تعدية المعنى التي تعتبر أساس ثراء النص الأدبي وقدرته على الإيحاء (connote) بأكثر من معنى، مقارنة بتحديد (denote) المعنى في ضوء قصد المؤلف. وحيث إننا لا نستطيع أن نرجع إلى قصد المؤلف، حتى في حال وجوده، لا تبقي لنا إلا التحليل اللغوي للنص، والتحليل اللغوي هو الذي يفتح الباب أمام تعددية التفسير⁽³⁾.

ويضيف (موريس بكهام) بعد آخر إلى القصدية حينما يقول إن نموذج التفسير، أو تأويل الخطاب الذي يحدث في حضور مرسل الرسالة، يجب أن يكون هو نفسه نموذج تفسير الخطاب في غياب مرسله⁽⁴⁾.

وبعد أن استعرضنا موقف المدارس النقدية الحديثة من سلطة النص وأيقنا أن إحدى الخيوط التي يجب أن نتمسك بها للخروج من التيه هي القصدية -قصدية النص.

(1) عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 316.

(*) للمزيد انظر الفصل الأول المبحث الثاني.

(2) محمد الأخضر الصبجي، مدخل إلى علم النص، ص 97.

(3) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 316-317.

(4) المصدر نفسه، 318.

وحيث نتحدث عن بديل يجب أن يكون هذا البديل عربياً لنتيه النقد الغربي أول ما يبدر إلى أذهاننا "عبد القاهر الجرجاني" ونعلم أن مفهوم القصد يستمد شرعية وجوده في الدراسات اللسانية، قديمها وحديثها، من أن كل فعل كلامي يفترض فيه وجود نسبة للتوصيل والتبليغ: لا يتكلم المتكلم مع غيره إلا إذا كان لكلامه قصد⁽¹⁾. أي هنا تأكيد على ضرورة وجود معنى قصد إليه المؤلف والنموذج الذي نورده بعد القاهر هنا هو: ضرب زيد عمرا يوم الجمعة تأديبا له.

والقصد هنا لم يتحقق إلا داخل النص اللغوي، وليس خارجه أي إننا لم نشعر بالحاجة إلى العودة إلى قائل القول لنسأله عما قصد إليه... إن الأمور هنا تصل إلى درجة من الضبط يتحقق معها الاتفاق الكامل بين القصد والمعنى الذي يصل القارئ في نهاية الأمر، إلا أن الجملة إخبارية، ضرب زيد عمرا يوم الجمعة تأديبا له- لا تحتل التأويل أو التفسير.

والقصديّة محور التفسير المنضبط وهذا الأخير لا يعني بأي حال من الأحوال أحادية المعنى أو تثبيت معنى واحد للنص باعتبار أن هذا المعنى هو ما قصد إليه المؤلف لأن تلك القراءة قراءة الشفافية والمواضعة اللغوية التي تتصف بها النصوص الإخبارية التي تقدم حقائق علمية لا تقبل التفسير أو التأويل. الانضباط هنا يعني تفسير النص الأدبي في ضوء قصد محتمل تحقق في النص وهذا ما يؤدي إلى التعددية الصحيحة للتفسير ويُشترط هنا أن تكون سلطة النص وقصديّة تحتل التعددية، أي قراءة النص في ضوء قصديّة عبر عنها النص، وفي هذه الحالة ومهما اختلفت القراءات والتفسيرات للنص الواحد فإنها لا يمكن أن تخرج عن ما قصد إليه النص.

ويقوم "عبد القاهر الجرجاني" بتقديم ضوابط التفسير الجوهرية في مقدمتها تحمل النص اللغوي والأدبي للتفسير المختلف. وما يرفضه عبد القاهر في القرن الخامس الهجري ينطبق على المشهد النقدي اليوم، هو الإفراط عند قوم (يحبون الإغراب في التأويل ويحرصون على تكثير الوجوه) مفاتيح العلة التي يضع عبد القاهر يده عليها: الإفراط والإغراب وتكثير الوجوه وهي مفردات لا تختلف عن مفردات معاصرة هي: المبالغة والغموض وتعددية الدلالة، وفي

(1) محمد الأخضر الصبحي، مدخل إلى علم النص، ص96.

ظل هذا الافتتان السقيم بالإفراط والإغراب يعمد هؤلاء النقاد إلى (استكراه الألفاظ على ما لا تقله من المعاني) وبهذا فهو يقوم بنقض مبكر جدا لغرام الناقد الحداثي وما بعد الحداثي (بشد النص إلى آلة التعذيب لاستنطاقه بما لا يقوله) ويمضي عبد القاهر لاستشفاف أدق دقائق المشهد النقدي، فالنقاد في عصره (يدعون السليم من المعنى إلى السقيم ويرون الفائدة حاضرة قد أبدت صفحاتها وكشفت قناعها فيعرضون عنها حبا للتشويق أو قصدا إلى التمويه) والتشويق أي الميل إلى الاستعراض (Exhibitionism) وهذا ما يعمد إليه "رولان بارت" و "إيهاب حسن" و "جاك دريدا" في تأكيدهم لإبداعية النص النقدي إلى تعمد نقد الأنظار إلى النص النقدي بعيدا عن النصوص الأدبية التي يتعاملون معها.⁽¹⁾

ومما سبق، يظهر جليا رفض عبد القاهر الجرجاني لفوضى التفسير والتلقي، حادا، عنيفا في حكمه على من يجهلون ضوابط التفسير فهو يقف موقف الرفض على التعسف وهذا أيضا تأكيده لسلطة النص.

⁽¹⁾ ينظر عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 310-320.

ج - العودة إلى سلطة النص.

بعد أن استعرضنا المناهج الحداثية وما بعد الحداثية وكذا بعد بعد الحداثية وحددنا موقف كل واحدة من سلطة النص ومدى مشاركة كل واحدة في التيه النقدي وحددنا موقفنا إزاءها وحددنا أسس النظرية البديلة ممثلة في ما رفضناه أو ما يجب أن نرفضه من معطيات التيه النقدي وفي ما يجب أن نتمسك به داخل الواقع الثقافي والحضاري العربي في بداية النظام الدولي الجديد. وما علينا إلا أن تجمع تلك الأسس في مشروع لنظرية نقدية بديلة.

والسؤال الذي يطرح نفسه والذي كان قائماً معنا طوال هذه الدراسة. لماذا العودة إلى النص؟ العودة إلى النص بالذات هي خيط النجاة المشدود إلى الصخرة خارج التيه وحينما نتحدث عن النص فإننا نقصد الصفة كاملة: النص وسلطته وقصده.

والعودة إلى النص في بديلنا العربي المقترح، نعنى به قيام النص الأدبي بوظيفة التتوير هذا الأخير يعني النظر إلى النص باعتبار رسالة لها سلطة مقصودة.

كما أن العودة إلى النص أصبحت ضرورة بقاء في عصر يهدد بمحو الهويات لصالح ثقافة مهيمنة.

النص الذي ندعو إليه ليس، بالقطع، النص المعلق في فراغ معزولا بالكامل عن جميع القوى المؤثرة في إنتاجه، أو القوى التي يستطيع أن يؤثر فيها. ليس النص الشكلي، كما تصوره وتعامل معه الشكليون الروس الذين توقفوا عند جماليته الشكلية ولا النص كما تصوره وتعامل معه البنيويون وتوقفوا عند بناء اللغوية، في تجاهل كامل للمعنى. وهو أيضا ليس نص النقد الجديد الذي يركز بصورة أكبر على المعنى، معنى داخلي ينفصل عن القوى المختلفة التي أنتجته، كما أنه ليس نص النقد الثقافي الذي حول النص إلى وثيقة تعكس السياقات المعاصرة له وتستخدمه في محاولة إعادة بناء ذلك الواقع. أو كما فعلا كل من أصحاب التلقي والتفكيك اللذان لا يعترفان به أصلا.

النص الذي ندعو إليه، نص يؤدي وظيفة أو وظائف في عالم متغير، ويحتفظ بقسمة الجمالية في آن واحد، أي نص يجمع بين متعة الفن وجمالياته وبين أدائه لوظيفة محددة.

أي نص يقف في منطقة الوسط، النص الذي لا ينتمي بكاملة إلى السياقات الواقعية والتاريخية والذاتية التي أنتجته أو ساهمت في إنتاجه، ولا يرفضها في الوقت نفسه، النص الذي ينتمي بكامله إلى القيم الجمالية الخالصة ولا يفرط فيها أي نص يقف بين هذا و ذلك لا ينتمي بكاملة لهذا أو ذلك ولا يفرط في هذا أو ذلك.

النص الجديد يسمح بازدواجية التعامل مع النص باعتباره في العالم (In the world) على حد قول "إدوارد سعيد"، باعتباره إنتاج ذلك العالم من ناحية وقوة تأثير فيه من ناحية ثانية لا بد من وجود منطقة وسط يمكن عندها التعامل مع اللغة الأدبية بلاغيا كما يقول "هيليس ميللر"، دون عزلها عن القضايا الأكثر إلحاحا للحياة اليومية.

لقد كان الحلم بمنطقة الوسط هو الأمر المشترك بين المذاهب النقدية رغم تعارضها. بل إنه بدأ مع بداية النقد الأدبي ذاته فأنشغل به أرسطو في كتابه العمدة "فن الشعر" مرورا بالشكلية الروسية "فجاكسون" رفض من ناحية المبدأ اعتبار النص شيئا دون الآخر. فالنص ليس كائنا جماليا خالصا، كما أنه ليس كائنا متعدد الوظائف بصورة تعزله عن قيمه الجمالية، إلا أنه وفي تحوله لتحديد منطقة الوسط يرفض أيضا القول بأن العمل الأدبي يقوم بوظيفة جمالية بالإضافة إلى وظائف أخرى غير جمالية تنتقل إلى النقد الجديد وحديثه عن منطقة وسط، تجمع بين جماليات الأدب القائمة على دراسة النص من داخله، وبين السياقات الخارجية المختلفة والوظائف الممكنة للنص فإنه أمر غير وارد.

على الرغم من الاستحياء والتردد الذي يتحدث فيه الشكلاونيون والنقد الجديد عن منطقة الوسط إلا أن إحساسهم بأزمة الفصل بين النص والواقع الذي ينتجه ونادي بعض أتباع النقد الجديد بالمنطقة الوسط، صحيح أن "كلينث بروكس" يقترب من المنطقة الوسط في حذر شديد واضح، ويتحدث عن علاقة النص بمؤلفه وقارئه، والحالة المزاجية لكل منهما التي تحدد كتابة النص وقراءته. فالنقد الذي ينادي بالفصل الكامل بين النص ومؤلفه: حياته وآماله ومخاوفه واهتماماته، في نظره نقد أجوف⁽¹⁾ كل ما يهمنا هو تأكيد إدراك بعض النقاد الجدد

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، ص 331-332.

ضرورة البحث عن منطقة الوسط لدرء التهمة الموجهة لتلك المدرسة بأنها تتعامل مع النص الأدبي وكأنه مغلق في فراغ.

لكن الحديث عن القارئ ودوره ليس غريباً على طبيعة النص الجديد الذي ندعو إليه. إذ إن ذلك النص البين - بين في ارتباطه بالسياقات المختلفة التي تشارك في إنتاجه يخاطب قارئاً يعيش تلك السياقات. ومع تسليمنا الكامل بأهمية دور القارئ في تفسير النص الأدبي على أساس أن كلا من مؤلف النص وقارئه ينتميان كما أشرنا إلى سياقات ثقافية واحدة، إلا أن ما نرفضه هو نقل سلطة النص إلى القارئ، فالمنطقة الوسط التي نحاول تحديدها للنص الجديد تسمح بوجود معنى قصد إليه النص من ناحية وبقراءات متعددة نهائية للنص نفسه، ما نرمي إليه هو احتمال النص لتعدد التفسير وليس قيام القارئ بإعادة كتابة النص وليس مجرد قراءته، فالقارئ عندما يقرأ نصاً، عليه أن يقرأ نصاً يتمتع بسلطة فرض معنى قصد إليه، نصاً يسمح له بدرجة من الاختلاف هي أساس تعدد التفسيرات.

النص الذي ندعو إليه نص يرفض فكرة التوحد النهائي بين النص والقارئ، بين الموضوع والذات ويرفض التوحد بين النص والمؤلف لكنه نص يقوم على ثنائية الذات القارئة والموضوع المقروء، على وجود نص مستقل عن كل من مؤلفه وقارئه من ناحية، ووجود قارئ قادر على قراءة جديدة أو تفسير أصيل للنص من ناحية ثانية.

وربما يكون ما كتبه "جان بول سارتر" في كتابه ما هو الأدب؟

أفضل تعريف لهذه المنطقة الوسط. في تلك الدراسة يقدم "سارتر" أسس الحل التوفيقي الذي يحفظ للنص وجوده ويقيم جسور مع القارئ في الوقت نفسه. فالحل التوفيقي الذي يقدمه يقول بوجود أشياء في النص ويدور القارئ في تقديم أشياء أخرى، بوجود بنى ثابتة أو محددة للمعنى داخل النص وبوجود بنى أخرى غير محددة يقوم القارئ بتحديددها.

إن مقولة "سارتر" تعني أن القارئ في تعامله المبدئي مع النص يتصرف على أساس أن النص وجود مكتمل بالفعل، وليس وجود منقوصاً نظر قيام القارئ بإكماله. لكنه شيء يعجز القارئ عن إدراكه بصورة نهائية ومكتملة.

وهكذا يستطيع القارئ أن يقرأ النص ويعيد قراءته مرات ومرات دون أن يدرك بالكامل ما تم تحقيقه في النص.

تلك عبقرية النص ال "بين - بين" الذي نحلم بالعودة إليه النص الذي يتمرد على "وجوده معلقا في فراغ" النقد الجديد والذي يرفض التخلي عن سلطته كاملة لقارئ نظرية التلقي من ناحية، ولا يتخلي عن قيمه الجمالية التي ضمنها له النقد الشكلاني لينتمي إلى سياقات إنتاجية وتلقيه، من ناحية ثانية.

ويرى "عبد العزيز حمودة" وبأنه وفي رحلة البحث عن بديل عربي، ورغم رفضه للماركسية سياسيا وثقافيا إلا أن طريق الخروج من التيه - حسب رأيه - يجب أن تمر عبر بوابة الماركسية في صيغتها المعدلة على الأقل، وهو موقف حتمته الظروف الأخيرة للنظام الدولي والجديد الذي تهدد فيه ثقافة مهيمنة بابتلاع الثقافات القومية.

وهذا ما يجعلنا ننظر إلى الثقافة باعتبارها حض المقاومة من هنا يصبح الحديث عن النص معلقا في فراغ والاهتمام بالقيم الجمالية للأدب، نوعا من العبث أو الترف الثقافي، وسط هذا الوعي الجديد، الذي نحاول المشاركة في تطويره بالثقافة ودورها كهوية راقية. تتأكد أهمية الربط بين الأدب والظروف السياسية والاقتصادية والحضارية المنتجة له والتي تحدد استجابة القارئ.

هذا هو الموقف في جوهره هو الذي نحدد على أساسه طبيعة النص الجديد ووظيفته. كان ذلك هو التصور الذي نحلم به للنص الأدبي الجديد وسلطته وقصده وانتماءاته بعيدا عن المذاهب النقدية وتناقضاتها، بعيدا عن مفهوم النص المعلق في فراغ الذي التزم به وبدرجات متفاوتة النقاد الشكليين، وبعيدا عن نص الانعكاس الذي يفقد طبيعته الجمالية بعد أن يتجول إلى وثيقة وشهادة على العصر، بعيدا عن الشك الكامل في كل السلطات المرجعية بما في ذلك وجود النص ذاته بالنسبة لأصحاب التلقي والتفكيك.

وتعتبر هذه الدراسة محاولة لفت الأنظار إلى الواقع الجديد وإلى ضرورة تجديد مواطئ أقدامنا في زمن أصبحت هويتنا مهددة.

الفصل الثالث: ————— المشروع النقدي لعبد العزيز حمودة " الخروج من

وسلطة النص ليست سوى جانب من النظرية البديلة التي تحكم بها في ظل الخطر الذي يحدق بناء فعلى كل من أدرك هذا الخطأ أن يعمل على شاكلته وأن يساهم في تحديد النظرية في صورتها الكاملة، كل حسب قدراته واستطاعته وزاوية النظر التي يراها مناسبة.

❖ المصادر:

- 1- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، (د، ط)، 1958م.
- 2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، لجنة التأليف 1960م.
- 3- الجاحظ، الحيوان، ج3، تحقيق: عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي، القاهرة (د.ط)، 1947م.
- 4- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: عبد المنعم خفاجة، مكتبة القاهرة، ط3، 1979م.
- 5- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: رشيد رضا، دار المعارف، ط2 (د،ت)
- 6- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد عبده، دار المعارف (د، ط) (د،ت).
- 7- ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: د/وليد عرفات، دار صادر، بيروت، (د، ط)، 1974.
- 8- عبد العزيز حمودة، الخروج في التيه، دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط)، نوفمبر، 2003م.
- 9- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط)، أبريل، 1998م.
- 10- عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط)، أغسطس، 2001م.
- 11- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د، ط)، (د، ت).
- 12- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عيسى ميخائيل سابا، المطبعة البوليسية، حريصا لبنان، (د، ط)، 1958م.

- المراجع :

- 13- إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار آفاق، القاهرة، ط1، 2011م.
- 14- إبراهيم نمر موسى، مصطلح السرقات الأدبية والتناص، مجلة علامات، النادي الثقافي بجدة ج64، مج16، صفر 1429- فبراير 2008م.
- 15- احمد بوحسن، نظرية الأدب (القراءة- الفهم- التأويل)نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، طبعة، (د،ت).
- 16- إديث كريزويل، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار السعادة الصباح، (د،ط)، (د، ت).
- 17- انريك اندرسون إمبريت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة:د.الطاهر مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د، ط)، 1991م.
- 18- اوزير نورى سعودي، الخطاب الأدبي من النشأة الي التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2005م.
- 19- ايقانكوس خوسيه ماريا بوثويلر، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة:حامد أبو أحمد، مكتب غريب مصر، (د، ط)، (د، ت).
- 20- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، طبعة1، 2001م.
- 21- بول هيرنادي، ما هو النقد، ترجمة:سلافة حجاوي، سلسلة مائة كتاب، ط1، 1989م.
- 22- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء ط1، 1988م.
- 23- جان بياجه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشر أوبري، منشورات الاختلاف عويدات، بيروت، ط4، 1985م.
- 24- جونثان كولر، مدخل الي النظرية الأدبية، ترجمة : مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.

- 25- ديفيد بشبذ، نظرية الأدب وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (د، ط)، (د، ت).
- 26- ديفيد جابير، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.
- 27- روبرت شولز، البنيوية، اتحاد الكتاب العام، ط6، 1977م.
- 28- روميه وهب احمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، مارس 1996م.
- 29- س، رافيندران، البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، ترجمة : خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د، ط)، 2002م.
- 30- سامي إسماعيل ن جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.
- 31- سمير سعيد حجازي، مدخل الي مناهج النقد الأدبي المعاصر ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، طبعة1، 2004م.
- 32- شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، طبعة1، 1986م.
- 33- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، (د، ط)، (د، ت).
- 34- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.
- 35- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، وزارة الثقافة، تونس، ط1 1991م.
- 36- عبد الله إبراهيم وآخرون، التلقي والسياقات الثقافية بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م.
- 37- عبد الله إبراهيم، سعد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م.
- 38- عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005م.
- 39- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م.

- 40- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، ط3، 1974م.
- 41- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظرية الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.
- 42- فائق مصطفى وعبد الرضا علي، نقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، وزارة التعليم العالي، الموصل، طبعة1، 1989م.
- 43- فيكتور ايرليخ، الشكلائية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
- 44- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب، (د، ط)، (د، ت).
- 45- محمد الأخضر الصبحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
- 46- محمد زكي العمشاوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب، ط1، 1967م.
- 47- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، (د، ط)، يناير 2001 م.
- 48- محمد مفتاح، سعيد يقطين وآخرون، نظرية التلقي (اشكلات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1994م.
- 49- محمد ولد بوعليسة، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003م.
- 50- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وترائنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط1، 1996م.
- 51- مشري بن خليفة، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000 م.
- 52- مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.
- 53- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998م.

- 54- موسى سامح رابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، (د، ت).
- 55- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراو مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م.
- 56- نبيلة ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة، (د، ط)، (د، ت).
- 57- هانس روبرت ياوز، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد النظرية الأدبية، ترجمة: محمد مساعدي، منشورات الكلية المتعددة التخصصات تازة، مطبعة الأفق، فاس، المغرب، (د، ط)، (د، ت).
- 58- يوسف احمد، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003م.
- 59- يوسف نور عوض، نظرية النقد الادبي الحديث، دارالامين ن القاهرة، ط1، 1994م.
- 60- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور، الجزائر، ط3، 2010م.
- المراجع باللغة الأجنبية

61- Jacques Derrida. La voix et phénomène paris p-v-f، 1967-

- المجالات و الدراسات العلمية

- 62- جاك دريدا، الاختلاف المرجأ، ترجمة:شكري عياد، مجلة فصول، ج6، ع3، 1986م.
- 63- جودت الركابي، أدبنا والبنوية، مجلة الموقف الأدبي، ع 220-221، آب، 1989م.
- 64- رشيد يندو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج23، ع1، 2، 1994م.
- 65- عبد النبي اصطيف، في عولمة النظرية النقدية، محطة موسكو: الشكلائية الروسية مجلة الأسبوع الأدبي، ع1249، 2011/6/4م.
- 66- علي صديقي، التفكيكية : تجاوز للميتافيزيقا ام ميتافيزيقا بديلة، طنجة الأدبية، ع 36، يوليو 2011 م.

- 67- الغربي خالد، الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، ج34، مج9، 1999 م.
- 68- كاظم جهاد، مدخل الي قراءة دريدا في الفلسفة الغربية بما هي صيدلية افلاطونية، مجلة فصول، ج11، ع4، شتاء 1993م.
- 69- مارشال الكورن، مارك بريشر، اتجاه في نظرية استجابة القارئ، ترجمة: صبار سعدون سلطان، مجلة نوافذ، ع18، ديسمبر 2001م.
- 70- محمد أندلسي، الفلسفة من منطق العقل الى الجسد، جينالوجيا الخطاب الميتافيزيقي، سلسلة دراسات وأبحاث 11، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 2003م.
- 71- محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع2، مج 33، أكتوبر-ديسمبر 2004م.
- 72- مصطفى ناصف، الصيغة الإنسانية للدلالة، مجلة فصول، ع2، م6، 1986م.
- 73- محي الدين حمدي، التخيل عند عبد القاهر الجرجاني، أعمال ندوة -عبد القاهر الجرجاني - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاس 1998م.
- 74- قاسم مومني، الشعرية في فن الشعر، مجلة فصول، ع42، م6، 1986م
- 75- هاشم الأسمهر، جماليات التلقي، ع17، 1992م.
- 76- وليك رينيه، مفاهيم نقدية، ترجمة جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987م.