

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج محضر - باتنة.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

النص الأمي بين الثابت والمتغير في

النقطة الأمي المعاصر

المعاصر الأدبي النقد العربي تخصص الأدب في الماجستير درجة لنيل مقدمة مذكرة

إشراف الدكتور:

إسماعيل نمر دومي

إعداد الباحثة:

مريم أوراغ

2011.2010: الجامعية السنة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العقيد الحاج محضر - باتنة.

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية وآدابها

النص الأمي بين الثابت والمتغير في

النقطة الأمي المعاصر

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي تخصص النقد الأدبي المعاصر

إعداد الباحثة:

مريم أوراغ

لجنة المناقشة:

الدكتور: عبد الله العشي رئيسا

الدكتور: إسماعيل نمر دومي مشرفا ومقررا

الدكتور: عبد الحميد بن سخرية مناقشا

الدكتور: صالح مفقودة مناقشا

السنة الجامعية: 2010.2011

المقدمة

النقد الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر

يكشف المشهد النقدي عن حركة ثورية لمناهج النقد الأدبي ، قامت على زحزحة مطلقة أو نسبية لمنظومة مصطلحاتها ومفاهيمها وإجراءاتها المؤسسة على خلفيات نظرية تباعدت رؤاها - وإن تقاربت أحيانا- في محاولة للاقتراب من حقيقة الإبداع الأدبي ، الذي ظل يمارس سلطة الانفلات في حجب حقيقته عن النقاد الذين تعدد مناهجهم في مواجهة النص وفق إدراكاتهم طبيعة الأدب باعتبار النص في كل منهج التجلي الوحيد للإبداع الأدبي القابل للممارسة النقدية بعيدا عن تتبع المبادئ لتعلقها بحقل نظرية الأدب .

إن هذا المشهد أسفر عن صخب منهجي عم الساحة النقدية، شوش على الفكر النقدي مساره نحو الإبداع ، فصح أن نسميه (نقد الإرهاق)، إرهاق النص و الناقد معا ، هذا الإرهاق الذي يعزى إلى عدم تبرير ظاهرة الانتقال من منهج إلى آخر ، أو تبرير لا يكاد يقنع الناقد الذي يسعى لرسم مشهد نقدي كامل يلغي فيه فكرة الأحادية و الجزئية التي وسمت مناهج النقد عموما . إن هذا الصخب المنهجي لهو انعكاس واضح للقصور في إدراك طبيعة الأدب ، و قد ظل بذلك معطى رئيسيا في حركة المناهج النقدية ، لم يبرح أيا منها و إن تغيرت ملامحه من منهج لآخر إلا أنه ظل عائقا يحول دون وفاء المنهج لما وضع له في مستوى من مستويات النص المتعددة ، أو حتى في إطار جدل الداخل و الخارج .

و هذا المسار - على طوله و عجه بالمصطلحات و المفاهيم - يبقى خاضعا إلى ثلاث محطات رئيسية تتمفصل كل محطة إلى مناهج عديدة متزامنة أو متعاقبة ، متكاملة أو متناقضة و هي :

- مرحلة ما قبل البنيوية - مرحلة البنيوية - مرحلة ما بعد البنيوية

و مشروعية هذا التقسيم الثلاثي تتأتى من الخصوصية المشتركة لمناهج كل مرحلة ، و أما اعتماد البنيوية معلما فيرجع إلى كونها مشروع التغيير الذي شكك في المسلمات التي ركن

إليها النقد الأدبي ردحا من الزمن تحت مقولة السياق ، فاستحضرت حقولا معرفية متاخمة للأدب استحضارا قلبه إلى مؤشر يؤيد فرضيات بعيدة عنه ، مما جعل كل دراسة النص الأدبي لا تقطع الصلة بما قبله من خلال مؤلفه بما هو ذات لها دوافع نفسية معلنة أو خفية أو فرد له ارتباط بالجماعة يخدم أهدافها أو عنصر في مرحلة تاريخية اكتسب خصوصيته من خصوصيتها ، لتكتمل وفق هذا المرحلة الأولى ، و التي نقضت بالبنوية و ما بعدها من خلال نقض عهد النص بما قبله ، لتنبعث مناهج جديدة لا تجعل من الأدب وثيقة نفسية أو اجتماعية أو تاريخية . إنما هي وثيقة أدبية فحسب ، حققت أدبيتها من خلال كيانها اللغوي المغلق و نسقه ، الذي أصبح موضوع الاشتغال بداية و انتهاء ، فتقلب النص على وجوه عدة (شكلية ، بنوية ، سيميائية ...) لكنها أسفرت على عبثية حصر النص في هيكل لغوي يتجاهل دارسه تشكله و أفق تلقيه ، لتكون هذه المرحلة مشروع فتح النص على آفاق التلقي و التأويل أفقت إلى تحريره من حيث أرادت تقييده ، ليحضر الخارج في الداخل من جديد حضورا يمنحه وجه الحياة و الاكتمال مع كل قراءة .

إن هذا المشهد في تفاصيله يعكس حالة من الفوضى النقدية المطبقة التي تجعل الممارسة النقدية متهمه بأنها لهث وراء تقلبات لا تنتهي و سعي للتجديد من أجل التجديد ، خاصة إذا لم يبرر هذا المشهد انطلاقا من خلفياته التي يبني وفقها ، و أهدافه التي يتغير من أجلها . و من هنا تتأى أهمية البحث في قضايا الانزياحات من منهج لآخر في إطار تتبع الثابت و المتغير فيها من خلال إيجاد شرعية لهذه التحولات من جهة ، ثم إيجاد مخرج لها يرفع عن النص الحرج الذي هو فيه من جهة ثانية لرفع بذلك عن النقد تشبيهه نور ثروب فراي له بديانة سرية ليس لها كتاب مقدس ، و تشبيهه النقاد بكهنة هذه الديانة الذين لا يعرفون التناحر إلا بين بعضهم بعضا ، و ذلك لجهلهم الأولويات التي يؤسس وفقها النقد الجاد الذي نطلبه في محاصرة النص، فنتجنب بذلك خطورة المزالق التي تدفع بالممارسة النقدية إلى الانتقال من منهج لآخر .

لقد أثيرت غير مرة قضية تعدد المناهج و اختلافاتها إثارة تباينت حدتها حسب السياق العام الذي يرد فيه سؤال : لماذا تتعدد المناهج النقدية ؟ هذا السؤال الذي غالبا ما يفضي إلى مقارنة صرفة بين المناهج النقدية و قد بدأت فكرة البحث في الموضوع تأخذ منحى آخر بعد

قراءتي لتقديم الأستاذ الدكتور عبد الله العشي لترجمة كتاب : مدخل وجيز جدا إلى نظرية الأدب لجونثن كالر و التي أعدها الأستاذ خميسي بوغرارة ، فشدني فيه الربط الملح بين النقد الأدبي و نظرية الأدب في إطار التساؤل حول مشروعية انتقال النقد من منهج إلى آخر ، و دور النظرية في دعمه و تأييده . ثم إن طرحا آخر لحاتم الصكر في كتابه ترويض النص -دراسات أدبية- زاد من اهتمامي بالموضوع .

إن أهمية البحث في خلفيات المشهد النقدي و الكشف عن قوانينه لا تقل عن أهمية البحث في تجليات المشهد ذاته ، ذلك أن تتبع الماورائيات سيكون سندا لتبرير المشهد من جهة و محاولة حل إشكاليته من جهة أخرى ... فما هي القرانين التي تحكم مسار حركة المناهج النقدية و تدفع بها إلى التغيير في سعيها للقبض على النص الأدبي الواحد الذي يعيش لحظات هاربة؟! و هل تطل قوانين الانزياح من منهج إلى آخر متغيرات تكون أساسا لإثبات قصور منهج ما على الوفاء لما وضع له ، و تترك ثوابت تثبت إن تعامل النقد مع الأدب تعاملًا جادا قائم على منطلقات لا يمكن بحال الاستغناء عنها ؟ ففكرة استبدال منهج بآخر غالبا ما تكون محكومة إما بمبدأ النقص و الهدم ، و في ذلك متغيرات دون ثوابت تجعل الاستقرار على منهج واضح أمرا مستحيلا ، و إما بمبدأ التصحيح و التكملة الذي يبشر بانتهاء سلسلة التصحيحات إلى التسليم بفكرة تكامل المناهج التي من شأنها أن تنهي رحلة الفكر النقدي المهووس بالتغيير و الانتقال ، و تضع حدا لسؤال القلق الإجرائي المصاحب لكل ممارسة نقدية تقف أمام العمل الأدبي باعتباره مجسما تصعب رؤية كل أوجهه مرة واحدة ؟ :

يهدف البحث في الموضوع إلى تحقيق جملة من النتائج يمكن بها الوصول إلى تبرير لفوضى المشهد النقدي المنزاح من منهج إلى آخر . و هي :

1. إثبات حتمية التغيير في مناهج النقد الأدبي باعتباره القانون الذي يحكم العملية النقدية عندما يثبت عجز منهج نقدي ما عن الوفاء لما يرجى منه .
2. تحديد معنى و صورة الثبات في النص الأدبي .
3. تحديد معنى و صور التغيير في النص الأدبي .

وحرصا على الوصول إلى هذه النتائج قام البحث على المنهج التاريخي والتحليلي لأني أنست فيهما القدرة على تتبع المتغيرات والثوابت وتحليلهما في النقد الأدبي ، من أجل الوصول إلى القانون العام الذي يحكمها .

على أن الأمر لم يسلم من صعوبات وقفت بين البحث وأهدافه، خاصة حين يتعلق الأمر بمحاولة الإحاطة بالاتجاهات التي تتصوي تحت كل منهج؛ فالبنوية بنويات والسيميائية سيميائيات ... مما صعب عملية الإلمام والإحاطة بالثوابت والمتغيرات ، فقد تداخل الأمران في كثير من الأحيان؛ فما يعد ثابتا في منهج ما إنما يثبت غالبا بحضوره العام لكنه يمارس نوعا من التغيير في المنهج ذاته من حيث تعديل المفاهيم أو حتى على مستوى الإجراء التطبيقي. وقد كانت الدراسة -علاوة على ذلك- تنحى منحى المقارنة بين المناهج ونقدها ببيان مأخذها ، رغم محاولتي تجنبه قدر المستطاع، فالمقارنة لم تكن هدف البحث وإن أمكن الاستعانة بها وسيلة لتحقيق الأهداف المذكورة آنفا ، لذا لم يكن بحثي يعني بالانتقال من منهج إلى آخر بقدر ما كان يعني بتتبع أهم عناصر العملية النقدية في ضوء هذه المناهج.

تضمن البحث في الموضوع مدخلا وثلاثة فصول، فأما المدخل فيتضمن فكرة التغيير في مناهج النقد الأدبي ، في ضوء ارتباط النقد بالأدب باعتباره مادته من جهة وبالفلسفة باعتبارها الخلفية التي تستند إليها من جهة أخرى ، وفي ذلك محاولة لتبرير فكرة التغيير وإثبات وجه لمشروعيتها .

✓ الفصل الأول والذي عنوانه:النص الأدبي والإبداع:فيتضمن تتبعا لوضع المبدع ومكانته في النقد الأدبي باعتباره الثابت الأول في العملية النقدية والذي حضر بتمايز شديد ، فمن استلامه سلطة الإبداع وحق إعلان ميلاد العمل الفني،والاحتفاظ بعاطفته وخياله ، إلى سحب هذه السلطة وإعلان موته بعد تجريده من أية علاقة بالنص ، إلى إعادة روحه في النص من جديد وإن بشيء من التحفظ.

✓ الفصل الثاني يحمل عنوان : مفهوم النص الأدبي في النقد المعاصر:ويتضمن مفهوم النص في النقد الأدبي ، وتموضعاته المختلفة فيه بما هو أولا عمل لايتعلق بما قبله أو

بما بعده إنما يثبت تعريفه إنطلاقاً من خصوصيته في ذاته ، ومن ثمة يكون لزاماً أن نبحث في عنصري الشكل و المضمون ، فالشكل هو التجلي الأول للنص عند الناقد ، و البحث عن المتغير في هذا العنصر سيكون من خلال مفهومه و تولده في النص ثم رصد حركة اللغة من حيث اللغة من حيث هي مادة الشكل وتتبع تغيرات الطائفة عليها من اللسانيات إلى علم النص ، انتهاء إلى الكتابة باعتبارها تجلياً للغة والكشف عن التغيرات الطائفة عليها أيضاً من الحوار إلى التأويل .

وأما البحث في المعنى سيكون بالكشف عن مفهومه وتولده في النص وتتبع المعنى من مقصد المبدع إلى مقصد الخطاب

✓ الفصل الثالث وهو بعنوان : النص الأدبي والتلقي : ويتضمن البحث في مفهوم التلقي ومكانة المتلقي في النقد الأدبي باعتباره مستهلكاً في مرحلة من المراحل فرض حضوره الفعال في إعادة بناء الخطاب فغدت حياة النص ومشروعية وجوده وجوداً فعلياً متعلقة به .

وبهذه القضايا الثلاث تكتمل خدود النص الأدبي من حيثيات ميلاده إلى تلقيه وما يحكمها من ثوابت ومتغيرات كانت أساساً في تغيير مفهوم النص الأدبي باعتباره التجلي الوحيد للإبداع الأدبي الذي يقبل الممارسة النقدية .

شكر وعرفان

يشرفني أن أتقدم إلى قسم اللغة العربية بجامعة باتنة بالشكر على كل ما قدمه في
سبيل شق طريق العلم ، وأخص بشكري أستاذي الفاضل الدكتور "نرمردومي
إسماعيل" الذي شرفني بقبول الإشراف على هذا البحث أولاً ، وتوجيهاته ثانياً ، وأقف
له وقفة تقدير إذ علمني معنى أن يكون طلب العلم أولى أولوياتي في الحياة

أوراغ مريم

2011.03.01

باتنة

المدخل:

فكرة التغيير وعلاقتها بالنقد

الأدبي

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر المدخل

لقد أصبح من النافذة القول إن النقد المعاصرة يعيش حركة ثورية تتعدد فيها المناهج النقدية التي تسعى إلى مواجهة النص الأدبي مواجهة ترفع عنه صفة الغموض و المراوغة و الانفلات ، لكن القضايا التي يبعثها هذا القول تبدأ من الأزمة التي ولدتها فكرة التعدد على أصعدة عدة ، أهمها :

✓ الكشف عن خلفيات هذا التعدد ، الذي هو محكوم بفكرة التغير القائم على إحلال منهج مكان آخر من منطلق ثوري يقلب المعادلة التي يقوم عليها المنهج السابق ، و يفند أغلب توجهاته . إن البحث في الخلفيات هي المخرج الذي سيرفع عن النقد المعاصر تهمة التعدد و التغير العبثي ، و ذلك من خلال تبرير المشهد برده إلى الأسباب القصوى المتحكمة في مساره ، فيتجلى لنا بوضوح سبب تعدد المناهج النقدية .

✓ الكشف عن خصوصية التعدد ، من خلال ارتباطه بالمتغير و الثابت ، فالمناهج النقدية كلها كانت تتخذ النص الأدبي موضوعا لها ، لكنها مع ذلك وقفت منه مواقف شتى ، و رصدت فيه قضايا متباينة ، فكان المتغير في ممارسة كل منهج يفضي إلى تجده و ظهوره بملامح أخرى في منهج آخر. و كان الثابت خصوصية حضرت في كل المناهج ، إذ في انتقال النص من منهج إلى آخر متغيرات و ثوابت منحت الأولى منها لكل منهج خصوصيته ، في حين منحت الثانية النص الأدبي خصوصيته .

و مهما يكن من أمر فإن القضية الملحة هي تبرير انتقال الممارسة النقدية من منهج إلى آخر في حركة مستمرة لا تعرف الثبات . و يبدو من غير المعقول الحديث عن منهج نقدي واحد ثابت في النص الأدبي حقه، ذلك أن فكرة التغير اكتسبت مشروعيتها من عدة جوانب أهمها :

- التأثير المشروع للنقد بالفلسفة عموما .

- التأثير المشروع للنقد بفلسفة الجمال خصوصا .

- العلاقة الوطيدة بين النقد و نظرية الأدب .

إن النقد في كل تعريفاته لا يعدو أن يكون معرفة مؤسسة قصد و عي و استيعاب معرفة أخرى هي النص الأدبي ، وهو يسعى لأن يجد لنفسه منهجا يتبنى آليات إجرائية يمكنه من مواجهته ، بحيث يكرس هذه الآليات وفق و عيه . يسلم هذا إلى اعتبار النص موضوع المنهج النقدي ، يعيه و يشتغل عليه انطلاقا من هذا الوعي ، و بالتالي يغدو المنهج ذاتا مدركة و اعية تنطلق من معرفة و يغدو النص موضوعا لهذا الإدراك ، من هنا تتأتى للنقد التأثير المشروع بالفلسفة من خلال بحث العلاقة بين الذات و الموضوع ، في مسار المعرفة و ارتباطهما معا بقضية الإدراك .

هذا على الرغم من الأصوات اللاغطة بين الحين و الآخر بضرورة اعتبار النقد معرفة مستقلة عن أي حقل معرفي آخر متناخم له بما في ذلك الفلسفة ، لأنه >> إذا قيل أننا لا نستطيع نقد الأدب إلا بعد أن تتشكل عندنا فلسفة متناسقة للحياة ... فهذا يعني أن النقد بوصفه موضوعا لا يزال يتعرض للإنكار >>¹. لكن واقع الممارسة النقدية يثبت أن الوعي الفلسفي ظل ظاهرا بشكل صارخ في النقد الأدبي ، بل إنه ظل يمارس سلطة التحويل و النقل عليه . فما أن تجهر الفلسفة بموقف جديد و رؤية جديدة للحياة حتى يصطبغ بها فيلغو لغوها ... كما هو شأن كل الحقول المعرفية الأخرى . وطالما أن الفلسفة >> توصم بأنها نوع من العبث لأن الفلاسفة على عكس العلماء لا يتفقون فيما بينهم ولأنه ما من نتيجة يصل إليها أحدهم إلا ووضعت البحث من جديد ، ولأن النظريات التي يضعونها يصاد بعضها بعضا >>² فإنها تفرض على المناخ الفكري أن يكون في إثرها لأنه محكوم بتوجهاتها التي تعد تنظيرا له ، و لو كانت الفلسفة تتبنى توجهها واحدا لغرق العقل في أقدم تيار فكري ، و ظل قابعا فيه ، مسلما به وبمبادئه ، رغم ما يمكن أن يتضمنه من أخطاء ومغالطات ، لكن سعيها الدائم إلى تجاوز الراهن مكن الفكر من ارتقاء سلم التطور. >> إن الفلسفة هي احتجاج مستمر للعقل ضد الاستغراق في العادات المادية الجامدة التي تؤدي إليها الصناعة >>³ فترفعها و تؤسس لمعرفة جديدة تكون لها السلطة في توجيهها وفق و عيها .إنها >> حوار لكنه ليس حوارا وديا بل حوارا نافيا ،إنه البحث عن النقيض ، ألم تكن الكانتية نقيضا لعقلانية القرن السادس والسابع عشر وحسية هيوم و كوندرايل و بركلي ، أو لم تعتبر الهيغلية نقيض لفلسفة الكانتية اللأدرية ، في حدود معينة ، أو لم تظهر الماركسية فلسفة مادية دياكتيكية بوصفها النقيض لمثالية هيغل . وهكذا سيستمر هذا الديالكتيك هذا النفي ما استمر وجود الفكر بعامه ، ولكن الفلسفة ليس لها القدرة على حل التناقضات الواقعية ، باستطاعتها حله على مستوى الفكر ، أما حله الحقيقي فمهمة البشر الأحياء ، الفلسفة تؤججه أو تخفيه تظهره أو تزيفه ، تتبناه أو ترفضه ، فدورها ليس واحدا متشابها ، فالتاريخ يشهد على أن هناك وفي كل مرحلة فلسفة تبرير وفلسفة تغيير >>⁴ .

يعكس تاريخ تشكل مناهج النقد المعاصر بمحطاتها الثلاثة الكبرى : ما قبل البنيوية - البنيوية

– ما بعد البنيوية ، حضور الخلفية الفلسفية التي بسطت نفوذها على جوانب الحياة عموما ، باعتبارها النشاط الفكري المولد لرؤى الإنسان إلى العالم على مختلف الأصعدة فقد اتجهت حركة مناهج ما قبل البنيوية (السياقية) إلى توظيف الدلالة الفكرية و النفسية و الاجتماعية و التاريخية ، من منطلق أن الحياة أوسع من اللغة ، و أن خارجيات النص أكثر قدرة وفعالية في رسم خصوصية الإبداع ، حيث أضحي موضوع النقد

1. نور ثروب فراي : تشریح النقد ، تر محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية، 1991، ص 08.

2. إيميل برييه : اتجاهات الفلسفة المعاصرة ، تر: محمود قاسم ، مر: محمد محمد القصاص، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع ، بيروت ، 1997 ، ص 17.

3. إيميل برييه : المرجع نفسه ، ص 22.

4. ت. أ. ساخاروفا : من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، تر. تق: أحمد برقاي ، دار المسيرة ، لبنان ، ط1، 1984، ص 03 - 04

ليس النص الأدبي في ذاته بقدر ما هو رصد لحثيات لحظة الإبداع و أسبابها و الظروف المتحكمة فيها ، انطلاقا من فلسفات عديدة تكاثفت لترسم ملامح المناهج السياقية كفلسفة هيغل التي قدمت مفهوما جديدا للتاريخ من خلال ربطه بالوعي ، ليصبح العقل أساس كل معرفة ، حيث إن >> أقصى ما يصل إليه العقل هو الحرية والحرية هي عين وجود الذات ... ومن جهة أخرى ،فالعقل ذاته لا يوجد إلا من خلال تحققه أو من خلال العملية التي يصير بها حقيقة واقعة ...إن العقل لا يكون قوة موضوعية وحقيقة موضوعية إلا لأن كل أحوال الوجود أحوال للذاتية، وأحوال للتحقق بدرجات متفاوتة ،فالذات والموضوع لا تفصلهما هوة لا تعبر لأن الموضوع نفسه نوع من الذات (...). إن حياة العقل تتجلى في صراع الإنسان الدائم من أجل فهم ما هو موجود وتشكيله وفقا للحقيقة المفهومةكذلك فإن العقل قوة تاريخية أساسا ...فتحققه يحدث بوصفه عملية متطورة في العالم الزماني المكاني ،وهو في نهاية المطاف ليس إلا التاريخ الكامل للبشرية ... واللفظ الذي يشير إلى العقل بوصفه تاريخا هو الروح (Geist) الذي يدل على العالم التاريخي منظورا إليه في علاقته بالتقدم العقلي للإنسانية .<<¹ ، وقد مست فكرة وعي التاريخ النقد الأدبي من خلال إخراج النص من وضعه اللازمي إلى ربطه بالبيئة و الزمان و المكان فأصبح ظاهرة تتجمع فيها عناصر الطبيعة و التاريخ و المجتمع . ومع حلول الماركسية تراجعت هذه المثالية ، إذ >> سيطر على فكر ماركس رغبته في أن يقلب فكر هيغل لكي ينتمي إلى مجال ثقافي مختلف عن خصمه ومعلمه ، ولكن عملية القلب هذه شكلت قطيعة مثالية مع فلسفات التاريخ ، فلم يعد التقدم منظورا إليه باعتباره انتصارا للعقل أو تحقيق الروح المطلق ، ولكن تحرير الطاقة والحاجات طبيعية تقف في وجهها أبنية مؤسساتية وإيديولوجية (...). تعتبر فكرة الذات بالنسبة لماركس أيضا خصمه الفكري الأساسي <<² لأن الفلسفة الماركسية أخذت على عاتقها مهمة التوجه إلى المجتمع ، وليس إلى الذات . وانطلاقا من هذا المبدأ حول النقد ميدان اشتغاله إلى علاقة الأدب بالمجتمع فاعتبر نتاجا له يصدر عنه و ينتهي إليه ، وهو دون شك يراعي التغيرات الطارئة عليه ، فالماركسية >> من ناحية كونها علما لا تستطيع البقاء في المكان نفسه ،إنها تنمو وتكتمل ذاتها ،والماركسية لا تستطيع في نموها إلا أن تغتني من التجارب الجديدة والمعارف الجديدة ويترتب على هذا أنه لا يمكن لبعض صيغها واستنتاجات جديدة تطابق المهمات التاريخية الجديدة إن الماركسية لا تقر استنتاجات جديدة من صيغ ثابتة لا تتغير ، إجبارية تفرض في جميع العهود ،وجميع المراحل ،الماركسية عدو كل جمود مذهبي <<³ ، وطالما

¹. هيربرت ماركيز : العقل و الثورة : هيغل ونشأة النظرية الاجتماعية ، تر : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ،

1970 ، ص 34

². آلان تورين : نقد الحداثة ، تر: أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ، ص 147 .

³. روجيه غارودي : النظرية المادية ، تر : محمد عيناني ، منشورات دار المعجم العربي ، بيروت ، ص 75.

أن الماركسية تتبنى مبدأ مسايرة تغيرات المجتمع (الطبقة العاملة) فإن نقدها الأدب كان قائما على مدى مسايرة النص الأدبي لواقع المجتمع . أما فلسفة فرويد فقد ألفت هي الأخرى ظلالها على الأدب ، فتوجه النقد لبحث عن المسكوت عنه في النص و الذي ينشأ بسبب الأزمان الحادة التي يسببها الصراع النفسي .. إنها باختصار مقولة الفلسفة الكلاسيكية المتمثلة في المحاكاة بغض النظر عن طبيعة الموضوع المحاكى : محاكاة التاريخ أو الواقع الاجتماعي أو الواقع النفسي .

إن عدم اهتمام النقد السياقي بماهية الموضوع حكم على ممارساته باللاجدوى و الانفصال عما يعد جوهرها في النص ، تماما كما أثبت الواقع الفكري أن فلسفة الذات عقيمة تنزع إلى الإنسان الذي هو >> اختراع حديث العهد ، صورة لا يتجاوز عمرها مئتي سنة ، إنه مجرد انعطاف في معرفتنا وسيختفي عندما تتخذ المعرفة شكلا آخر جديدا>>¹ . لقد اختفى الإنسان فعلا بعد توجه الفكر إلى فلسفة نيتشه الذي نقد النزعة الذاتية ، إذ راح >> في كتابه " فيما وراء الخير والشر " يركز نقده على فلاسفة الذات وبداية على كوجيتو ديكارت "أنا أفكر " وهنا تحديد الذات الكلمة ، هناك " أنا يفكر " ويرى الحديثون العكس "يفكر" هي التي تحدد و "الأنا" يتحدد ، تكون الأنا حينئذ جمعية *synthese* يشكلها الفكر نفسه ، ويرى نيتشه مستخدما ألفاظا قريبة من الألفاظ التي استخدمها فرويد أن الوعي بناء اجتماعي مرتبط باللغة والاتصال >>² فاشتغل النقد وفق مقولة موت المؤلف التي هي من مخلفات موت الإله عند نيتشه، كما هيمنت فلسفة أوغست كونت الوضعية التي >> تغلبت على الفلسفة السلبيية في كل جوانبها أي أنها استطاعت أن تقضي على كل محاولة لإخضاع الواقع لمقال متعال، وفضلا عن ذلك فقد افترض إن هذه الفلسفة تعلم الناس كيف ينظرون إلى ظواهر عالمهم ويدرسونها على أنها موضوعات محايدة تحكمها قوانين على نحو شامل >>³ ، لقد نادى الوضعية بضرورة اعتماد الموضوعية في طلب المعرفة ، ويتم ذلك حين تلغى الذات ويحل محلها الموضوع ليترحر الفكر بذلك من الذات ، و يسلم بأن الموضوع (النص) مدرك لأنه موجود و يتمتع بعلاقات داخلية تضمن إدراكه ، بعيدا عن التاريخ والذات معا ، >> إن الانفصال عن المذهب التاريخي و المذهب الإنساني أصبح بالنسبة للبنوية الفرنسية دربا من دروب البحث عن نموذج جديد من القيم حول الإنسان ومن هنا نفهم اتجاههم نحو العلمية (...) وفي البلدان الأنجلوسكونية ، قاد التقليد الفلسفي إلى الوضعية والبرجماتية و امتحان

¹ MICHEL . FOUCAULT « LES MOTS ET LES CHOSES , PARIS , GALLIMARD , 1966 , P .

319.. عن عبد الرزاق الدواي : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،

1992 ، ص 130

² . آلان تورين : نقد الحداثة ، ص 153-154

³ . هربرت ماركيز : المرجع نفسه ، ص 314

المبادئ النظرية على أساس التجربة وصحة الواقعة والاختبار <<¹ ، لقد رفض فلاسفة البنيوية كل ما يحيل على الفلسفة التاريخية بتصوراتها المتباينة وقدموا تصورا مغايرا مفاده أن ثمة بنية ثابتة لا تتطور تاريخيا إنما يعمق التاريخ النظر إليها في كل مرة ، ودراستها لا تكون باعتبارها قالبا أخلاقيا أو اجتماعيا إنما تدرس لذاتها، و << بدل الذات المتكلمة تم تفضيل اللغة كنسق مقفل ومكثف بذاته ، وبدل الإنسان المنتج .. نسق الإنتاج وبدل الإنسان والعالم والباحث ... المعرفة كسياق بدون ذات (...). إن أشياح الفلسفة البنيوية يقدمونها كما لو كانت ثورة كوبرنيكية جديدة في التاريخ المعاصر للعلم ويعتبرون حدث ظهورها بمثابة الحدث المعرفي الأكثر بروزا في هذا النصف الثاني من القرن العشرين ، وهو يمثل أعظم مجهود واع وعميق يتم بذله في هذا العصر من أجل تحرير العلم من رواسب الايدولوجيا والفكر الميتافيزيقي >>² ، وكانت هذه النزعة الموضوعية شديدة مع باشلار الذي يعتبر الفلسفة المعاصرة أكثر قدرة على تحقيق التناسب مع معطيات هذا القرن ، من خلال كون << علم القرن العشرين نفسه ليس تحقق المفاهيم التصورية للمعرفة المحضة ، حيث يناقض الموضوع المنعزل الذات (...). و علم كهذا يتطلب فلسفة مناسبة والفلسفة التقليدية الماضية من جراء رغبتها في التخطيطية - كما يرى باشلار - أخرت وجمدت العلم ، ويتطلب العلم المعاصر فلسفة أخرى، فلسفة ديناميكية ، تاريخية ، دياكتيكية ، وباشلار يحاول أن يقيم مثل هذه الفلسفة ، وما هو هام في هذه الفلسفة هو رفض الاحركية المنهجية (...). بالنسبة إلى باشلار : فلسفة العلم ليست فلسفة الوحدة بل فلسفة الكثرة ، لأنها دائما تصطم بواقع مختلفة ومتغيرة والترابطات والعلاقات الديالكتيكية الضرورية ، هي التي تجعل من العقل أن يتوجه إلى اكتشافات جديدة وبهذا المعنى فإن فلسفة النفي عنده ليس لها علاقة مع دياكتيك الأفكار المسبقة ، اكتشافات جديدة وبهذا المعنى فإن فلسفة النفي عنده ليس لها علاقة مع دياكتيك الأفكار المسبقة إنها لا تمت بصلة إلى دياكتيك هيغل >>³ ، وقد امتد هذه المبادئ إلى النقد الأدبي، فأصبح يسلم بأن في النص ذاته ما يغني عن دراسة خارجه ، و << على الرغم من أن الفن قد يشتمل على الأخلاق و قد يتضمن أحيانا دراسة لمشكلة أخلاقية أو اجتماعية... ومع ذلك فإن جميع هذه المضامين لا بد أن تكون قد تحولت عن طبيعتها بعد أن أصبحت فنا.... و من هنا فإن الفكرة الأخلاقية المباشرة لا وجود لها في الفن بعد

1 . . ت. أ. ساخاروفا : من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، ص 165

2 . عبد الرزاق الدواي : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، ص 18

3 . ت. أ. ساخاروفا : المرجع نفسه ، ص 144 - 155

أن أصبح الموضوع فنا ، ذلك الذي نظفر به في النهاية عند مواجهة الأثر الفني هو علاقات فنية <<¹ الأولى أن تكون هي موضوع الدراسة .

أما نقد ما بعد البنيوية فقد توجه وجهة أخرى ، خاصة بعد الوحشية التي عرفها الإنسان بعد الحرب العالمية الثانية ، << إن رؤية الإنسان الحديث للعالم تحددت كلها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من قبل العلوم الوضعية وحدها وانبهرت بالازدهار الناجم عن هذه العلوم ، وهذا ما أدى إلى الإعراض في لامبالاة الحاسمة بالنسبة لكل بشرية حقه ، إن علوما لا تهتم إلا بالواقع تصنع بشرا لا يعرفون إلا بالواقع كان انقلاب التقويم العمومي للعلوم أمرا لا مفر منه خاصة بعد الحروب ،وقد تحول هذا التقويم أخيرا عند الجيل الجديد ، كما نعرف إلى شعور عدائي إزاء العلم <<²، لأنه لم يمنح الإنسان غير الدمار و الموت ، ولم يمنح الأدب غير انغلاق شعاره الموضوعية لكن واقعه إرباك للظاهرة الأدبية بمنع الذات عنها ، لذا << كان رد الفعل النقدي فيما بعد البنيوية هو العودة الكاملة إلى الذات و الارتقاء في أحضانها بلا قيود، لكن العودة إلى الذات هذه المرة لم تكن تعني عودة الثقة في قدرة الذات أو الداخل أو العقل على تحقيق المعرفة <<³ ، لقد نادى هيدغر بضرورة تصحيح هذا الوضع ، من خلال قوله << إن مسألة الوجود أصبحت اليوم في طي النسيان <<⁴ ، وكل ما آل إليه الواقع هو نتيجة لهذا النسيان الذي خلط على الإنسان الطريقة التي ينبغي أن يتعامل بها موضوع المعرفة ، << ولكن ما ساعده على تقوية ذلك الاهتمام وصقله وتعميقه هو احتكاكه بشكل مباشر وتدرجي بالمنهج الفينومينولوجي الذي طوره إدموند هوسرل (...) ومن جهة نظر تاريخ الفلسفة ، يمكن القول أن فلسفة هيدغر تتحدر في بدايتها على الأقل من خلال الدروس والمحاضرات من فينومينولوجيا هوسرل التي (...) لا تهتم بالتركيب الواقعي أو العلمي لموضوع البحث الفلسفي ، بل بالكيفية التي يتبدى عليها للشعور ، ومن هنا دعوتها إلى " العودة إلى الأشياء ذاتها " (...) تؤكد فلسفة هيدغر (...) وبشكل أساسي مسألة الاختلاف الانطولوجي الذي يفصل الوجود عن الموجود وهي تعمل باستمرار على إبراز هذا الانفصال والتمزق الأصلي الذي لا يمكن تجاوزه بين الوجود وبين ما يوجد ، إن الموضوع

¹. محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية ،بيروت، 1980 ، ص 21.

². إدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية الترنسندنتالية ، تر: إسماعيل المصدق ، مر: جورج كتوره ، بيروت ، ط1، 2008 ، ص 44

³. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد232، 1998، ص 261.

⁴. «L ETRE ET LE TEMPS ,PARIS GALLIMARD, 1964,P17» M.HEIDEGGER عن عبد

الرزاق الدواي:المرجع نفسه، ص42

الرئيسي لهذه الفلسفة هو الوجود من حيث يختلف عن الموجود <<¹ ، ويختلف الأمر بعض الشيء مع ريكور ، فإذا كانت الفينومينولوجيا مع هيدغر وجودية تقوم على أصل تائه فإنها >> عند ريكور فإنها لا تبدأ مما هو أكثر صمًا في عمل الوعي ، بل من العلامات (signs) التي تتوسط علاقة الوعي بالأشياء كذلك العلامات التي تتحد في ثقافة منطوقة فالفعل الأول للوعي هو المعنى (Meiness) والقصدية (intentionality) هي فعل تحديد هذا المعنى بالعلامة <<² . و ذلك من خلال وضعها في إطار الشك في مقابل الموضوع من أجل خلق التفاعل بينها وبينه . لقد قدمت فلسفة الهرمينوطيقا بديلاً منهجياً ينطلق من أن >> الإدراك لا يوجد إلا بسبب علاقته بحقيقة خارجية تتجاوزه هي الموضوع المائل أمام الذات <<³ ، و لم يخالف النقد الأدبي هذا المنطلق الفلسفي ، حيث ارتمى هو الآخر في حضن الذات ، لكن ليس ذات المبدع كما هو شأن المناهج السياقية ، إنما ذات المتلقي عند الهرمينوطيقيين التي لا تحقق وجودها إلا من خلال الموضوع. و مهما يكن من أمر فإن القضية تنتهي إلى أن ما قبل البنيوية ارتبطت بالذات المبدعة المدركة ، في حين ارتبطت البنيوية بالموضوع المبدع المدرك ، و توجهت ما بعد البنيوية إلى الاهتمام بهما معا ، من منطلق أن عملية الإدراك لا تتم إلا بوجود ذات مدركة و موضوع مدرك. و انطلاقاً من هذا يتضح أن حركة النقد نابعة من المسار العام للفكر الموجه انطلاقاً من رؤى عامة هي وليدة ظروف الحياة ، لا يمكن للمعرفة عموماً و للنقد خصوصاً الحياد عنه ، لأن الفكر البشري محكوم بالتوجهات العامة النابعة من الحياة .

هذا إذن مجمل القول في بيان العلاقة بين النقد الأدبي و بين فلسفة الحياة في كل مرحلة من المراحل الثلاث ، هذه العلاقة التي فرضت على النقد الأدبي فكرة تغيير مناهجه وفق ما يتلاءم مع روح العصر و أسس الفكر فيه .

و لم تكن فلسفة الجمال بعيدة عن هذه الحركة في الفكر الفلسفي عموماً حيث سارت في إثره و تبنت مبادئه في محطاته الثلاث ، >> فالنظر إلى كائن ما من جهة قيمته ليس معناه أننا نعتبره في حد ذاته ، بل من جهة إحدى صفاته التي تشبع حاجة لدينا (وذلك على وجه التقريب على الأقل) أو لا تشبعها ، و معنى ذلك هو البحث عن الصلة بين هذه الصفة و بين الطبيعة الإنسانية ، ... و إذن فإن نفس الأشياء تكتسب قيمتها أو تفقدها تبعاً لما يطرأ على هذه الطبيعة من تغيرات <<⁴ تستند على تغير وعي الإنسان لطبيعة وجوده ، يتغير وعي الإنسان بطبيعة وجوده فيتغير وعيه الفلسفي ، و تتغير نظرتة للجمال تبعاً لذلك . فلما كانت

1. عبد الرزاق الدواي: المرجع نفسه ، ص 45 - 48

2. إيديت كريسويل : عصر البنيوية ، تر جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1، 1993، ص 13

3. إيميل برييه : اتجاهات الفلسفة المعاصرة ، ص 35.

4. إيميل برييه : المرجع نفسه: ص 83.

الفلسفة ترى أن موضوع المعرفة موجود في المحاكى كانت فلسفة الجمال ترى أنه يتحقق وفق رؤية الآخرين له ، هذه الرؤية التي تمثل الذوق العام ، فما كانت محاكاته مشوهة إلى الإيجاب كان جميلا و ما كانت محاكاته مشوهة إلى السلب كان قبيحا . ومن منظور الفلسفة الذاتية فالجمال يتحقق فقط حين تكتشفه الذات من الموضوع ، فالقيم الجمالية قيم تحددها الذات . في حين أن الفلسفة الوضعية بإقصائها الذات ، تقصي معها كل الخارج ، حيث يغدو << تذوق الفن من خلال التنظيم الشكلي للوسيط دون اعتبار للأمر الخارجية عن مجال الفن هو تذوق جمالي حقيقي أصلي >>¹ . أما من منظور الفلسفة الهرمينوطيقية فالجمال يتحقق بتلاقي الذات و الموضوع و لا يمكن اكتشافه إلا بهما معا .

لم تكن الفلسفة المبرر الوحيد خلف تغير المناهج النقدية ، إنما ساندتها في ذلك تغيرات نظرية الأدب، فالارتباط الوثيق بين النقد و نظرية الأدب يفضي إلى تأثره بها ، و << مهمة النظرية أن تكون سندا قويا للمنهج ؛ تحفظ توازنه فلا يختل ، و تدعم بنيته فلا يتناقض ، و توجه مسيرته فلا يرتبك ، فلا يصبح الانتقال من منهج إلى آخر مجرد اتباع ، بل يكون ، إن كان لضرورة و حاجة >>² ، لأنها تقدم له المفاهيم الجوهرية للإبداع من خلال إجابتها عن السؤال الأكثر حضورا و الأشد إرهاقا : << ما هو الأدب ؟ >> ، هذا السؤال الذي مهما ادعت المناهج النقدية عدم جدواه يبقى ملحا ، لأنه من غير المقنع أن تلهت هذه المناهج في محاولات للقبض على النص الأدبي الذي ما انفك يعيش لحظات هاربة في عبثية تثبت في كل مرة عدم جدواها .

لا بد إذن - و الحال هذا- من الوقوف على أبرز الملامح في مسار النظرية الأدبية ، فإذا كان مفهوم الأدب يتغير من نظرية إلى أخرى أفلا يكون ذلك مسوغا شرعيا لانتقال النقد من منهج إلى آخر ؟ . مادام يستنير بنورها فهو حتما يتأثر بأهم مبادئها . و << لا بد لبديهيات النقد و فرضياته أن تتبع من الفن الذي يتناوله ، و أول ما على الناقد الأدبي أن يفعله هو أن يقرأ الأدب ، و أن يقوم باستعراض استقرائي لحقله ، و أن يجعل مبادئه النقدية تتشكل من معرفته بذلك الحق ، فالمبادئ النقدية لا يمكن أخذها جاهزة من اللاهوت أو الفلسفة أو السياسة ، أو أي مزاجية بين هذه الحقول >>³ . إن نفي الصلة بين النقد و الحقول المعرفية الأخرى ، و إثباتها بينه و بين الأدب لهو تسويغ آخر لاحتمية انتقال النص من منهج إلى آخر ، بدعوى أن نظرية الأدب لا تدرك الأدب على وجه واحد . إن لها أقوالا شتى في خصوصية الإبداع ، و الناقد لا يملك إلا أن يولي وجهه شطر القبلة التي تحددها هذه النظرية أو تلك .

¹ . رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، جروس برس ، ط1 ، 1994 ، ص 48

² . عبد الله العشي : تقديم كتاب جونثن كاللر : نظرية الأدب ، تر: خميسي بوغرارة ، مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة منتوري ، قسطينة ، 2007 .

³ . نور ثروب فراي: تشریح النقد ، ص 07 .

الفصل الأول

النص الأدبي والابتداع

1. مفهوم الإبداع في النقد الأدبي
2. النص الأدبي و المناهج السياقية
3. التحول المنهجي وانغلاق الدراسة
4. النص الأدبي و جدلية السياق و النسق

أولا : مفهوم الإبداع:

1. الإبداع وفلسفة الفن :

إن البحث في قضية الإبداع الأدبي يفرض قبل كل شيء البحث في الإبداع عموما ، ذلك أن <<مفهوم الإبداع يشمل حقولا أدبية و فنية و فلسفية و علمية متعددة و متباعدة ، ليس الإبداع الأدبي إلا جزءا منها >>¹. هذه الشمولية تمارس سلطتها على الحقول المذكورة انطلاقا من طريقة تشكلها من جهة ثم من طريقة تعاملها مع الحياة من جهة أخرى ، فتجعل محاولة الإلمام بحدود هذا الموضوع أمرا مستعصيا ، تعوزه الدقة و الموضوعية، و لأن ما يهمننا في هذا المقام هو البحث في الإبداع ، فإن الحديث عن الفن يظل أمرا لا يمكن تجاهله باعتبار البحث في قضية الإبداع يعني البحث في الفن من جهة تشكله ، و كل طرح لقضية الفن تظل عقيمة ما لم تنبني على طرح القضية الأم التي تلم شتات عناصر الفن و تخلق المناسبة بينها في غير إهمال لأي منها ، في إطار ما يعرف بفلسفة الفن و لعل مبعث هذا الشتات هو موضوع الفن ذاته ، إذ ما يسهل عملية الضبط و الدقة في العلم هو تمتع موضوعه بوجود حسي مستقل يرفع به أي حرج عن نفسه ، في حين ما انفك الفن يدافع عن شرعية موضوعه الذي يتمنع عن الانصياع لمعيار تقييمي يضبط به هلاميته ، فالجمال مفهوم متقلت يستحيل أن يصاغ وفق قانون واحد يتفق عليه أغلب المتلقين ، و إن أثبت واقع التلقي أن اتفاقهم على هذا القانون أمر يحتمل أخذا و ردا ، لأنه متعلق بالذوق الذي يثير هو نفسه جدلا كبيرا في طبيعته ، >> و لعل التباين في وجهات النظر حول الذوق يعود إلى الخلاف في تحديد منشئه و أصوله ، فالذي يرجعه إلى القدرة الوراثية أو البيولوجية يرى فيه غريزة طبيعية تولد مع الإنسان، أما من يرى فيه ظاهرة مكتسبة فإنه يرجع أصله إلى بواعث منوطة بمسائل اجتماعية ، مثل: الوعي ، و الرؤية و الحتمية الحياتية ، و غير ذلك >>² . فإذا كانت طبيعة الذوق تثير جدلا ، فكيف يمكن أن يعتمد وسيلة لتقييم الفن ترجى بها الموضوعية و الدقة، حتى إن هذا الواقع قد يشكك في جدوى البحث في الجمال، و بالتالي الفن كله ، و ملكة

1. نبيل سليمان : في الإبداع و النقد ، دار الحوار ، سوريا ، اللاذقية ، ط 1 ، 1989 ، ص 10.

2. حسن جمعة : قضايا الإبداع الفني دار الآداب ، بيروت ، ط 1، 1983 ، ص 95

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر الفصل الأول

الفهم إنما تعجز عن إدراك الجمال بسبب نظرتها الجزئية القاصرة عن توحيد الشكل الحسي و الفكرة المجردة ، >> فبدل أن تسعى إلى بلوغ هذه الوحدة ، تبقى على مختلف العناصر التي تتألف منها في حالة انفصال و استقلال بعضها عن بعض <<¹ . ذلك أن الجمال إنما يتحقق حين يشتد الانسجام بين المفهوم و مظهره في علاقة اتصال يصعب فيها الفصل بينهما فيغدوان معا نموذجا يتوفر على عنصر الشمولية و الكمال ، و مادامت هذه المعادلة شيئا مستعصيا يطغى فيه طرف على طرف فإن توحد إدراكنا للجمال أو إدراكنا إياه الإدراك الصحيح يبقى شيئا مستحيلا.

و تضارب الآراء حول الفن قضية قديمة تمتد جذورها إلى أفلاطون في نظريته المثالية ، حيث الجمال الحق أحد المثل العليا ، و هو بذلك يظل مفهوما أو نموذجا مجردا يستحيل على البشر أن يقتربوا منه الاقتراب الذي يجعل المبدع في المنزلة نفسها لموضوع المحاكاة في عالم المثل، إذ مهما بلغت درجة إتقانه يظل بعيدا عن المثل الكامل؛ فالصورة و إن بدت و الأصل شيئا واحدا إلا أنها تظل غيره و يستحيل أن تكون هو نفسه ، و ما تعدد طرائق التعبير الفني البشري إلا دليل قاطع على استحالة الاقتراب المرضي لحقيقة الجمال المطلقة لعالم المثل ، و مادام الفنان قد ابتعد منذ وجوده في هذا العالم عن عالم المثل فإنه لا يستطيع أن يتذكر منه و من تفاصيله إلا ملامح باهتة، غير مؤهلة لتجعل صورة الفنان كاملة ، مما يعني أن كل محاولة منه للإبداع مشوهة مرتين ؛ باعتبار أن هذا العالم في نظر أفلاطون محاكاة مشوهة لعالم المثل ، و ما الفن إلا محاكاة مشوهة لعالم مشوه أصلا ، و بالتالي يكون الفن ضربا من الزيف و الكذب ، >> فالفنان أقل إدراكا للمثل بما فيها الجمال <<² ، بسبب عجزه عن التمثل الصادق لها ، و مادام الأمر على هذه الحال فإن الفن الرائع لا يبديع إلا حين تتدخل الآلهة وسيطة بين عالم المثل و الفنان الذي يبقى عاجزا عن الإبداع في غير الفن الذي حددته له الآلهة ، و إن كان هذا الكلام يعني انقطاع الصلة بين حياة الشاعر النفسية و الاجتماعية و بين الفن ، من خلال كونه رسالة من الآلهة التي خبرت جيدا عالم المثل إلى الجمهور عن طريق وساطة الشاعر حيث لا تتأثر هذه الرسالة بالحياة و متغيراتها مطلقا إلا أنها ينبغي أن توجه

¹ . هيغل: المدخل إلى علم الجمال ، تر جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط3، 1988 ، ص

² . علي أبو ملح: في الجماليات : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،

الجمهور ، فأفلاطون يريد >> من الفن أن يتلاءم مع الأخلاق أو أن يكون له منحى خلقي فيدعو إلى المحبة و السلام و الوئام <<¹ .

و لم يكن نيتشة بعيدا عن أفلاطون بقوله : >> حينما يهبط عليك الإبداع المفاجئ ، فهناك يخيل إليك أنك قد أصبحت مجرد واسطة أو أداة لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة <<² .

في حين رفض أرسطو فكرة الفصل بيت الفن و متغيرات الحياة من خلال كون الأول لا يعدو أن يكون محاكاة أيضا ، لكن ليس لعالم مشوه محاك لعالم المثل ، إنما هو محاكاة لأفعال البشر الخيرة و الشريرة ، مشترطا ضرورة اضطلاعهم بمهمة اجتماعية لها بعد أخلاقي يتمثل في تطهير نفوس الجماهير من مشاعر مكبوتة بدواخلهم ، >>فالفن محاكاة و لكنه ليس محاكاة لشيء بل محاكاة لفعل ، و الفن يتجه إلى الانفعالات فيثيرها، لا يجعلها ذات طابع مرضي بل ليعيد إلى الحياة الاتزان ، فهم على صلة وثيقة بالحياة من ناحية المنبع و من ناحية المصب <<³ .

هذه الصلة الوثيقة التي لا تلزم الفن الصدق و نقل الحقيقة من دون تغيير – كما كان أفلاطون يناشد- إنما قد يصور الفن ما هو كائن أو ما يمكن أن يكون ، شرط أن يتحقق في العمل الفني عنصران مهمان ، و هما الوحدة و التلاحم بين أجزاء العمل الفني ، بحيث يغيب كل أثر للابتذال أو التنافر ، و لن يتأتى للفنان انجاز عمل فني على هذا المستوى من الجمال إلا إذا كان ذلك من رغبة داخلية و إحساس بالذلة في الخلق الفني القائم على التقليد .

و على الرغم من التناقض الذي يبدو بين كلمتي "خلق" و "تقليد" باعتبار أن الأول يعني إنشاء شيء ليس له وجود مسبق ، و الثاني يعني إنشاء صورة لشيء له وجود سابق، إلا أن هذا التقليد يكون خلقا فنيا انطلاقا من الطريقة التي يحيي بها هذا العالم الموجود سابقا ، و

1. علي أبو ملحم : المرجع نفسه ، ص 16

2. مصطفى عبده : فلسفة الجمال و دور العقل في الإبداع ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط2 ، 1999 ، ص 18

3. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع ، دار المعارف ، ط4 ، ص 31 .

يمنحه وجودا فنيا لا يشبه بالضرورة ما كان عليه ، و يرتبط جمال هذا العالم المقلد بما يبذله المبدع في سبيل إقناعنا به ، من الإثارة للانفعالات أو تغيير لها ، و أما كانط فيصر على كون الفن لا يتحدد إلا بمعيار واحد ، و هو الحكم الذوقي و الذي يأبى إلا أن يتقلت من القواعد الثابتة التي تدعي أنها تضبط و تحدد طبيعة الجمال باعتباره موضوعا للذة العامة ، و لتقدير الجمال حق قدره ، لا بد من امتلاك عقل مثقف من شأنه أن يتجاوز الفصل بين الفن باعتباره وسيلة و اللذة التي يثيرها باعتبارها غاية ، ثم إن الحكم و إن بدا ذاتيا لأول وهلة إلا أنه يسعى ليكون عاما يصطبغ بالموضوعية و مهما يكن الأمر ، فالواضح أن كانط قد نظر إلى الفن من زاوية تلقيه ، و على الرغم من قوله بأهمية الموهبة و العبقرية ، إلا أنه لا بد من الحكم الذوقي الذي يظل السبب في ولوج العمل الفني النفس الإنسانية ، و يمنحها الغبطة و الرضا من غير تحقيق فائدة مادية ، وهو يرفض >> تذويب الموضوع الفني (...) في الفكر المفهومي عن طريق مماهاته مع مفهوم مخصوص ، فمع أنه يعترف بأهمية الجمال بالنسبة للمعرفة المجردة ، يميز في كتابه : نقد القدرة على الحكم (1790) الأفكار الجمالية عن أفكار العقل ويسعى للبرهان على أنه لا يمكن نقل هاتين الفئتين من الأفكار الواحدة إلى الأخرى ، فمن جهة إن جمال موضوع جمالي (طبيعي أو فني) أمر معترف به عموما : إنه المظهر المفهومي للفن الذي لم ينكره كانط يوما ، ومن جهة أخرى لا يعبر الموضوع الجمالي أبدا على الرغم من صحته الشاملة ، عن مفهوم مخصوص قابل للتحديد ، ويخلص كانط إلى القول أن الحكم الجمالي يقوم على مفاهيم غير محددة ، إنه يحفز صوراً لا يمكن تبسيطها إلى العقل المفهومي <<¹ ، و غير بعيد عن هذه الفكرة نادى شوبنهاور بربط الصلة بين الفن و النفس باعتبار الأول بابا لتحرر الثانية من شهواتها ، حيث تنقطع ذات المبدع انقطاعا خالصا إلى موضوع المعرفة لا يزاحمها فيه إرادة أخرى ، فتطلب معرفة الجمال لذاته و يكون المبدع إذ ذاك عبقرياً ، لا تختلف علاقته بموضوع المعرفة التي يطلبها عن علاقة المجنون بموضوع

¹. بيير زيمبا : التفكيكية ، دراسة نقدية ، تر أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ،

إدراكه ؛ <<فكلاهما يضل معرفة الروابط التي تصل بين موضوع الانتباه و ما سواه من الموضوعات>>¹ فينقطع بذلك الخيط الرفيع الفاصل بين الجنون و العبقرية .

و<<خلافًا لكانط الذي يشدد على الطابع الأصلي للجمال الطبيعي و يؤكد أن هذا الأخير يثير الإعجاب من دون مفهوم ، يسعى هيغل للبرهان على تفوق الجمال الفني و يتكلم على الطابع الناقص للجمال الطبيعي (...) و يعتقد على غرار العقلانيين بإمكانية علم الجمال >>² ، فإذا كان كانط يعتبر ملكة العقل منعزلة عن الواقع فإن هيغل قد تعداه إلى اعتبارها >> تمثل عمق الواقع و تحركه>>³ ساعية لتحرير الإنسان من الطبيعة و التاريخ ، بعد أن تتعرف عليهما بالشكل الذي يؤهلها لذلك ، ثم تسعى هذه الملكة إلى جعل الإنسان ينصرف عن الخارج إلى الداخل في محاولة لفهم الروح المطلق كما يسميها هيغل و ذلك عن طريق الفن و الدين و الفلسفة ، >>الفن و الآثار الفنية بانبتها عن الروح و تولدها عنه تكون ذاتها من طبيعة روحية . من هذا المنظور نرى الفن أقرب إلى الروح و فكره من الطبيعة الخارجية الجامدة الهامدة>>⁴ ، فالإبداع هو الأقدر على التعبير الصادق على الروح الإنسانية من حيث هي الحقيقة المسلم بوجودها بخلاف الطبيعة التي لا تمثل إلا ظاهرا يخفي وراءه عالما صعب الإدراك ، و طالما أن الإبداع الفني هو معرفة روحية فإنه من المستحيل إخضاعه إلى قواعد ثابتة – كما سبق و نادى بذلك كانط- فهو وليد عبقرية يحتضنها فكر خصب و منظم و مثقف ، فيجعلها إنتاجات فنية >> تقتضي عدم قسمة الروحي و الحسي ، و نحن نقول عن منتجات هذا النشاط أنها من إبداع التخيل ، ففيها يتجلى الروح و العقلانية و الروحية التي تجعل مضمونها واعيا بواسطة عناصر حسية >>⁵ ، إن الفن عند هيغل إذن هو فكرة ذات مضمون روحي لها

1. مصطفى سويف : المرجع السابق ، ص 37

2. بيير زيمبا : المرجع نفسه، ص 17

3. يحيى هويدي : قصة الفلسفة الغربية ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1993 ، ص 88

4. هيغل : المدخل إلى علم الجمال ، ص 24

5. هيغل : المرجع نفسه ، ص 82.

تمظهر حسي ، ليس لها أي هدف سوى التعبير عن الروح المطلق ، و كشف خفاياه بحيث تتكفى على الذات فتكتفي بها دون الطبيعة الخارجية.

و بالعودة إلى ما رآه شوبنهاور ، نجد أن ثمة علاقة مع فلسفة فرويد القاضية بأن الإبداع خاضع لحالة لا شعورية تسيطر على المبدع فتقطع صلته بالشعور ، و يتم بذلك تكثيف هذه المكبوتات من طرف الفنان من خلال قدرة هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه ، بحيث تجيء معبرة عن أحلام يقظته و أفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً من شأنه أن يخلق توازناً نفسياً لديه أولاً و للجماهير ثانياً ، و الأمر في هذه النقطة يقترب إلى فكرة التطهير لدى أرسطو.

أما النظرية الرابعة التي خاضت في موضوع الإبداع و الفن ، و التي عرفت صدى في الوسط الفكري هي نظرية الالتزام التي صدح بها ماركس و التي تنزع إلى المادية قاضية لأن النشاط الإنساني هو السبب الوحيد الذي به يكسب الفرد مشروعية وجوده المادي و الروحي

على حد سواء ، على أن يكون هذا النشاط مرتبطاً بالمجتمع و نابغاً من الوعي بأهداف الطبقة العاملة و مطالبها ، و سعياً إلى تحقيقها على طول خط سيرها ، و بهذا لا يكون للجمال وجود يذكر إلا في ارتباطه بعمل الفرد المنخرط في الجماعي ، <<إن الجمال يظهر على حد تعبير ماركس فقط خلال تشكل المادة الواعي ... فالجمال مضمون و شكل ، يعبر عنهما بشكل جمالي و هو الجمال >>¹.

هذا التوحد يجعل الفن نشاطاً إنسانياً كغيره من النشاطات التي تخضع لقوانين الانتاج المرتبطة بالطبقة العاملة ، و كلما نأى عن جماله المحقق بالمناسبة بين الشكل و المضمون انتفت عنه صفة الفنية ، و إبداع الفنان ينبغي أن يلتزم انطلاقاً رسمية مصدرها البنية التحتية ، فيتوخى تصوير صراعها ، و يكون الفن انطلاقاً من ذلك هو << العمل الذي يوفق فيه العبقرى المبدع و تتجسد فيه لحظة من لحظات التاريخ متخذة شكلاً غير عادي و ملائم لها في

¹. رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، معارف الإسكندرية ، 1988 ، ص 45

نفس الوقت <<¹ ، و على الرغم من أن الظاهر هو أن الفن شكل من أشكال البنى الفوقية ، إلا أنه شديد الصلة بالبنية التحتية ، يتأثر بها و بأهدافها و يتوجه توجهاتها ، و مادام جوهر الفن ذا أساس مادي خالص فإن الفنان ملزم بالسير في إثر حركة هذه المادة التي تملك >> ديناميكية داخلية نشيطة و قدرة على الخلق تعتمد وجود التناقضات داخل الأشياء ذاتها <<² ، فظهور الصراع و الانقسام داخل الطبقة العاملة يقتضي أن يتجاوب الفن معه ، بحيث يكون المبدع في ظل التشكل الجديد دوما و اوعيا بأهداف الطبقة العاملة و منطلقا منها . أما هايدغر فقد >> أراد أن يطور فلسفة في الفن تتميز عن محاولات العقليين و التجريبيين و كانط و هيغل <<³ حيث بحث قضية الماهية و الأصل ، فرأى أنه >> يمكننا أن نعرف ما هو العمل الفني من خلال ماهية الفن وحده ، ونلاحظ في ذلك أننا بصدد دور .. فنحن يمكننا أن نعرف ماهية الفن من خلال البحث المقارن لأعمال فنية موجودة في الواقع ، ولا يمكننا معرفة ذلك ما لم نعرف مسبقا ما هو الفن ، لذا فلا مفر من الدخول في الدور و ليس في ذلك عيب أو قصور <<⁴ ويغدو عنصرا (الفنان ، العمل الفني ،) مرتبطين بما يعتبر أصلا في وجودهما وهو الفن، >>إن هايدغر قد أحدث بتفسيره انقلابا في الاستطيقا الحديثة ، كما جاءت عند كانط و شوبنهاور و غيرهما و التي كانت ترى أن الأعمال الفنية تنشأ من خلال نشاط الفنان ، (...). أما هايدغر فيرى أن هذا المفهوم عن أصل العمل الفني يستند إلى تفسير ذاتي لعملية الابداع الفني ، و هو التفسير الذي ساد الفلسفة الحديثة التي أفسحت مكانا مرموقا لذاتية الإنسان في الميتافيزيقا ، ولقد أرجع هايدغر العلاقة الأبدية بين العمل الفني والفنان إلى حد ثالث هو الفن ذاته ، وهو الذي يحتل المكانة الأولى بوصفه الأصل <<⁵.

¹. رجاء عيد: المرجع نفسه ، ص 76

². محمد رشاد عبد العزيز محمود : الفكر الماركسي في ميزان الإسلام ، مطبعة الفجر ، القاهرة ، 1982 ، ص 51.

³. صفاء عبد السلام علي جعفر: هرمينوطيقا :الأصل في العمل الفني ، منشأة المعارف ، 2000 ، ص 42

⁴. « M. HEIDEGGER « DER URSPRUNG DES KUNSTWERKES.P8 » عن صفاء عبد السلام

علي جعفر: المرجع نفسه، ص 46

⁵. صفاء عبد السلام علي جعفر: المرجع نفسه ، ص49

على أن هذه النظريات كلها لم تكن لها رؤية متكاملة نحو الفن من جهة إبداعه ، فكل محاولة لتفسير هذه الظاهرة ظلت محاطة بهالة كثيفة أو خفيفة من التناقضات و التناقص التي فتحت الباب واسعا أمام طرح تساؤلات أغفلت الإجابة المقنعة عنها ، و هذا ما يقودنا في نهاية المطاف إلى التسليم بأن الإبداع ممارسة إنسانية من طراز مجهول البواعث لا يمكن ترجيح كفة فيه على أخرى ، بحيث لا يمكن الجزم بكونه نابعا عن قوة عليا خفية ، أو عن هاجس نفسي ، أو عن عالم واقعي مادي ... إلا أن الجامع الوحيد بين كل هذه التفسيرات التي يعزى إليها الإبداع هو المخيلة المبدعة التي تمنح العمل بعده الفني ، و قد رصد الدكتور علي أبو ملحم ثمانية ملامح عامة لهذه المخيلة ، يتوافق بعضها و يتنافر بعضها ، لكن يبقى الفن مبررا بإحداها على الأقل¹ و هي :

- ✓ المخيلة وليدة البيئة : و يكون الإبداع وفقها صورة تعكس البيئة .
- ✓ المخيلة وليدة حالة مرضية عصابية : يطغى فيها المكبوت على الشعور .
- ✓ المخيلة حاسة باطنة تستدعي موضوعا إراديا بعد غيابه
- ✓ المخيلة ملكة نفسية تتلقى الوحي : حين تبلغ كمالها و فعاليتها القصوى فتتلقى معقولات يحولها العقل إلى إبداع .
- ✓ المخيلة ذكاء مفرط و هي برهان على وجود الأشياء بحيث يرتكز التخيل على الشيء و وجوده و ليس على ذاته .
- ✓ المخيلة مزيج من الخيال و الفهم : تعطي أشكالا حسية للأفكار الذهنية المجردة
- ✓ المخيلة نشاط ذاتي تنتجه الروح بعد اكتنازه ثروة من الصور .
- ✓ المخيلة هي الوعي بحيث تنظر إلى موضوعها لكنها تعيه .

و مهما يكن من أمر تعدد وجهات النظر إلى هذه المخيلة إلا أن القضية تقبل >> اختزالها إلى تصور ما قبل الحداثة حيث وظيفة الخيال هي التوسط بين الأشياء ، و تصور الحداثة حيث الخيال مركز مكون للحدس و الفكر ، و أساس في الحرية و السعادة و الجمال ، و تصور ما

¹. ينظر : علي أبي ملحم : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن . ص 133

بعد الحادثة الذي حظ من قيمة الخيال الذي مات مع مات من جهة ، و أعلى من قيمته من جهة أخرى إذ لا حياة للإنسان في هذا الكون بدون خيال¹.

ووفقا لهذا التقسيم الثلاثي تدرج تحت التصور الأول المخيلة وليدة البيئة و المخيلة وليدة حالة مرضية عصابية و المخيلة ملكة نفسية تتلقى الوحي و المخيلة ذكاء مفرط . و يندرج ضمن التصور الثاني المخيلة حاسة باطنة تستدعي موضوعا إراديا بعد غيابه و المخيلة مزيج من الخيال و الفهم و المخيلة نشاط ذاتي تنتج الروح بعد اكتنازه ثروة من الصور . أما التصور الثالث فتندرج تحته المخيلة الواعية التي تنظر إلى موضوعها كعدم ولكنها تعيه . ولا ينتج العمل الأدبي إلا إذا كانت هذه المخيلة حيوية ، >> و حيوية الخيال تبدو في الابتكار و الخصوبة في التصور و الدقة في التعبير<<².

و مهما يكن فإن >> العمل الفني قد يتم خلقه عندما يتحقق هذا الخلق في مكان واحد هو عقل الفنان<<³ ، الذي تتم على مستواه كل العمليات الشعورية و اللاشعورية التي يمكن أن يعزى إليها الإبداع الفني . و إذا كان هذا حال الإبداع الفني عموما ، فإن الأمر لن يختلف بالنسبة للإبداع الأدبي الذي هو حقل من حقول الإبداع - كما سبقت الإشارة- و يقاس عليه كل ما قبل في النظريات السابقة ، فالنقد الأدبي في مواجهة الإبداع الأدبي إنما كما ينطلق من خلفية فلسفية لا تعدو واحدة من النظريات المشار إليها ، لذا كانت نظرته للنص الأدبي باعتباره التمثيل الجلي الذي ينتهي إليه مخاض العملية النقدية لدى الأديب موضع حركة لا يعرف الثبات .

و أهم ما كانت تخوض فيه هذه النظريات التي سلمت إلى المناهج النقدية هو ماهية المضامين التي يعج بها النص الأدبي من جهة ، ثم عن الطريقة التي يرد و يصاغ بها هذا المضمون أو ذلك ، لتختزل القضية في سؤالين هما: كيف يعبر ؟ و عم يعبر؟.

¹. محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم : النقد المعرفي و المثاقفة ، المركز الثقافي العربي ، دار العربي ، المغرب ، ص 39.

². عبد الواحد لؤلؤة : موسوعة المصطلح النقدي ، ص 197-198

³. روبن جورج كو لنجوود : مبادئ الفن ، تر أحمد حمدي محمود ، مر علي أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،

و قد ناقش تودوروف هذه القضية من خلال اعتبار السؤال الأول مهتما بالناحية الشكلية ، و الثاني مهتم بالناحية المادية ، و إذا كان الأول حقلا تبحث فيه الدلالة اللسانية إلا أن اقتصار البحث على المعنى الحقيقي المباشر في حدود الجملة تجعل أية إجابة في هذا المجال ناقصة لأنها تلغي المعنى الذي يصرف إليه الإيحاء و الذي يدخل على واجد الدقة في باب المجاز و الخطاب الأدبي من جهة أخرى ، مما يعني أن الاهتمام لا على المجاز من جهة البلاغة فقط إنما ينصب على صيرورة الدلالة حيث يستدعي الدال المدلول ، و صيرورة الترميز حيث يستدعي المدلول الأول مدلولاً ثانياً .

أما السؤال الثاني فيحيل على قضية العلاقة بين النص الأدبي و العالم باعتباره مرجعه ، حيث يرى تودوروف أن قضية صحة أو بطلان جملة ما من جمل النص أمر غير ذي جدوى لأن المهم هو تلك الطاقة الوصفية للنص برمته¹ .

2. الإبداع و النص الأدبي :

إن المنطلق في ربط كل ما قيل أنفا عن الإبداع بالنص الأدبي هو السؤال التالي :
>> بأي نوع من الأشياء ينبغي أن يكون الفن لو أريد اتصافه بصفتين هما : الصفة التعبيرية و الصفة الخيالية ؟ و الإجابة هي : ينبغي أن يكون الفن لغة <<²، يتجسد فيها الفن الذي لا يمكن إلا أن نقول أنه شيء هلامي ، فإذا لم يقبض عليه بواسطتها ، استحال ذلك بواسطة أي شيء آخر . إن اقتران الفن باللغة أمر لا يتم إلا بوجود باعث الوعي الذي يتدخل ليرفع عنه الهلامية و يحوله إلى إبداع حي و ملموس اكتسب صفة التعبيرية ، و أما الصفة الثانية و هي الخيالية فتتحقق بانتقال الانفعال الأولي النفسي إلى الانفعال الفكري بفعل الوعي أيضا لتصبح اللغة

¹. ينظر تودوروف : الشعرية ، ، ص33. 34 .

². روبن جورج كولنجود : المرجع نفسه ، ص 275 .

رمزية بعد أن كانت في الحالة الأولى لغة ابتدائية¹ ، و يكون الوعي بذلك هو الفعل المحقق للإبداع الأدبي ، و كل وعي غير كامل لا يفلح في تحويل الحالة الأثيرية التي تنتاب المبدع إلى إبداع حقيقي تكتمل صورته في إنتاج النص الأدبي.

و ممكن صعوبة مهمة النقد الأدبي هو الخطوات الإجرائية التي يباشر بها هذا المنتج النهائي ، فهو و إن سلم بأن النص الأدبي هو تعبير عن شيء ما بطريقة ما، إلا أنه يحتار في صب الدراسة على عناصر هذه العملية : شيء ما، طريقة ما، وعي بالشيء ، وعي بالطريقة ... و غيرها من العناصر التي تحضر في هذا الطرح حضورا متفاوتا الفعاليات ، و كان التركيز على عنصر ما يفتح باب النقد على مصراعيه ، و أما محاولة الأخذ بها كلها مجتمعة فغالبا ما كان يفضي إلى عمليات تليفقية غير مؤسسة تفقد النقد الأدبي دقته و تحول النص إلى ورشة أشغال متعددة المنطلقات ، بل إنها متناقضة في أغلب الأحيان .

المبدع و النص الأدبي :

إننا حين نتحدث عن الإبداع باعتباره الومضة التي يتشكل فيها النص الأدبي بغض النظر عن كون هذا الوجود أوليا أو غير تام ، فإننا نتحدث بقصد أو بغير قصد عن المبدع الذي يعزى إليه ميلاد هذا النص، إذ لا يمكن إبعاده بأي حال من الأحوال ، و إن أمكن ذلك في العلم ، فإنه في الأدب ضرب من العبثية ، و حين نتحدث عن المبدع فنحن >> أمام بنى فيزيولوجية و سيكولوجية و ثقافية ، أمام تربية و سيرورة من التجارب ، أمام كيمياء ذلك كله ، أمام الذات الإبداعية التي قد تبلغ مدى أبعد فتكون العبقرية التي تنتج ما ينطوي على تفرد و أهميته بتجديده و بنبضه التاريخي و بصيرته النافذة فيما هو قائم و فيما مضى ة فيما يتلو>>²

¹. ينظر المرجع نفسه ، ص 276-277

². نبيل سليمان : في الإبداع و النقد ، ص 29

هذه البنى المشكلة لشخصية المبدع هي في الحقيقة مركز مناهج النقد السياقية و إن تعددت تسمياتها بين منج نفسي و آخر اجتماعي و ثالث تاريخي ، إلا أنها تخوض بشكل أو بآخر في المبدع ، على أن زاوية نظرها إليه هي ما يحدد طبيعة تسمية المنهج .

إن المبدع هو الحيز النفسي الذي يعج بظواهر نفسية تطفو على سطح النص الأدبي ، و هو لسان حال المجتمع الذي يعكس أهدافه و هو لسان حال المجتمع الذي يعكس أهدافه قصد جعل الطبقة الكادحة تحقق مطالبها بعد أن يكون هو نفسه خبيرها و آمن بها ، و هو أخيرا الشخص الأقدر على تمثل حلقة من حلقات التاريخ بواسطة إبداعه ، و هذه المواقف الثلاثة هي في الحقيقة متداخلة يستدعي بعضها بعضا ، بشكل لا يقبل الرد ، حيث الجانب النفسي و الاجتماعي و التاريخي جوانب من عنصر واحد في النص الكبير و ليس عناصر متفرقة ، و ذلك أن مالا يكتمل وجوده في غياب عنصر ما ، لا يمكن أن نسمة بالاستقلالية ، و نمحه شرعية الوجود التي يلغي بها و لو مؤقتا موجودات أخرى فرصد الجانب النفسي غالبا ما يرتبط بكشف الحالات العقدية المرضية التي إن كان حمل النص لها شعوريا فهو بالضرورة يصور هذه الحالات انطلاقا من المجتمع الذي هو جيل في حركة أجيال تمتد من الأزل إلى الأبد فيكون النفسي عاكسا للاجتماعي ضمن التاريخ . أما إن كان حمل النص لهذه الحالات لا شعوريا ، فهو يصور مكبوتات لدى المبدع مصدرها المجتمع فالعقد و كل ما يترسب في لاشعور المبدع يعود بشكل مباشر أو غير مباشر إلى المجتمع في حقبة تاريخية للمجتمع أي أن النفسية سببه اجتماعي ضمن التاريخية أيضا ، >> فالمجال النفسي تحده مجموعة عوامل تاريخية رتبها تين تحت ثلاثة عناوين : العرق (تحكم العنصر الفيزيولوجي الجماعي في المجال النفسي) ، البيئة (مجموع العوامل الجغرافية و المناخية و الاجتماعية) ، اللحظة الزمانية (وضع العقلية الجماعية في لحظة ما من محور الزمن) <<¹ .

أما رصد الجانب الاجتماعي في نص أدبي ما ، فهو يرتبط في النفس لأن الاجتماعي هو مجموع فرديات واعية بروح الجماعة ، فالمبدع حين يرسم صورة مجتمعه لا يلغي وجوده

¹ . برونديل وآخرون ، النقد الأدبي ، تر هدى وصفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999 ، ص 74 .

فيها ، بل إن الجانب النفسي يتخذ بعدا اجتماعيا، أي أن الاجتماعية شكل ظاهر مكبر عن النفس ضمن حقبة تاريخية ، أما رصد الجانب التاريخي فيرتبط بجعل النص الأدبي حلقة من حلقات تاريخ الأدب تحمل خصائص مجتمع تحمل خصائص مجتمع بواسطة الأديب ، فيكون التاريخي مستوعبا الاجتماعي و النفسي معا >> لكن حدود تلك الدوائر رغم تداخلها المستمر و تعرضها لعمليات تقليص و توسيع لمعطياتها ، كانت حدودا واضحة في ظل معرفة إنسانية ممكنة تحكمها حركة الزمن <<¹ . و بهذا يكون النقد وفق هذه الدوائر الثلاث قائما على المبدع نواة و المجتمع باعثا مباشرا أو غير مباشر ، و التاريخ حيزا زمنيا يستوعب النشاط كله لتكتمل بذلك عناصر النقد السياقي .

¹ . عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة ،سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد232، 1998. ص 76 .

ثانيا : النص الأدبي و المناهج السياقية :

1. النص الأدبي و المنهج التاريخي :

قبل الحديث عن طريقة مباشرة هذا المنهج الأدبي تجدر الإشارة أولا إلى أنه أول المناهج السياقية في القرن العشرين ظهورا و أقرها على احتواء بقية المناهج نظرا لكون كل ممارسة نقدية على المستوى النفسي أو الاجتماعي تتم في لحظة تاريخية مندرجة ضمن سياقي تاريخي عام ، و قد عرف هذا المنهج شعبية كبيرة في أوساط النقاد ، حيث طغى على كثير من الدراسات الأدبية التي تناولت المبدعين عن طريق حياتهم و انتمائهم ، و كل الظروف الاجتماعية و السياسية و الفكرية التي شكلت مجتمعة ملامح العصر الذي تمخض عنه النص موضوع الدراسة في محاولة جادة لإخراج النقد من دائرة التأثيرية إلى ما يبدو أكثر موضوعية و دقة ، حيث أصبح النص ظاهرة أدبية أفرزتها مرحلة تاريخية وفق خصوصية مستمدة من ظروف المرحلة عينها ، هذه الظروف التي تعتمد وسيلة لتفسير الأدب و تحليل ظواهره و خصائصه ، و إن اشتغل في سبيل ذلك على تحقيق النصوص و توثيقها بربطها بالزمان و المكان فهذا لا يفتح أي مجال للقول بأن رصد هذه الحثيات هو هدف قائم لذاته ، بل هو يتعلق بالنص أولا و أخيرا ، <و في الحقيقة فإن من بين الفوائد الجوهرية لهذا الغوص في ماضي النص إدخال الناقد في عالم متغير ، حيث لا شيء نهائي ، وحيث تخترق الكتابة في كل لحظة إغراءات لا تحصى تختلف غالبا عن الخيارات التي تقود – بعد إزالة الاختلافات و التناقضات – إلى النص النهائي للعمل الأدبي >>¹ ، و يغدو السياق فضاء واسعا يفك قيد النص من أسر الآنية ، و ذلك بخضوعه لفكرة أن الأدب ينمو و يتطور بمرور الزمن و أن تفسيره خاضع حتما لظروفه ، مع عدم إهمال الجانب الفني في النص ، حيث الصياغة بجمالها و سحرها هي العنصر الحي في النص الأدبي و الذي يوسع من فاعليته عن طريق كونه بحاجة دائمة إلى

¹. بيير ماركدو بيازي و اخرون: المدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر رضوان ظاظا ، مر المنصف الشنوفي ، المجلس

تفسير أو تبرير، كما أنها تمثل الجانب الحسي الذي يمثل تجلي النص و الذي يعد هو بذاته عنصرا جماليا <<فالجمل هو التجلي الحسي للفكرة >>¹ على رأي هيغل . إن النص إذن هو ترجمة للطبيعة تجعل معنى الواقع حسيا و ذلك بإبراز جوهر الموضوع و نقله من الطابع العام إلى الطابع الخاص ، وهذه الخصوصية هي ما يسعى الأدباء إليه << فالحاضر الحي في البيئة من حولهم هو المادة التي يستخدمونها و المؤثرات التي شكلت الأحداث التي تكون مادة روايتهم ، و روح الكاتب هي نفسها روح الأحداث التي يرويها ، فهو يصف مشاهد شارك هو نفسه فيها أو كان على أقل تقدير شاهدا مهتما بها ، فالمواد التي يصنع منها الصورة العامة التي يقدمها هي فترات قصيرة من الزمان و أشكال فردية من الحوادث و الأشخاص وسمات فردية غير محصنة، وهو لا يهدف إلى عرض الحوادث أمام الأجيال القادمة بحيث يكون لهذه الأحداث نفس الوضوح الذي كان لها عنده بفضل ملاحظاته الشخصية أو الروايات الحية التي سمعها ، أما التأملات النظرية فليست من اختصاصه لأنه يعيش روح موضوعه (أو أحداثه) دون أن يتجاوزها >>²

إذا كان المنهج التاريخي يعتبر النص الواحد عنصرا منتجا في ظروف مرحلة ما، يجب توثيقه ضمن سلسلة من النصوص ، فإن الأمر يقبل اختزالا أيضا لنقول إنه على مستوى النص الواحد و باعتبار تاريخيته ، يكون النص النهائي مرحلة من مراحل تشكله لذا << يبدو من المفيد أن نميز ظواهر الكتابة من ظواهر التنصيص ، و أن نعبر النص كنتاج تاريخي للكتابة التي تم تنظيمها وفق بداية و نهاية ، و يمكننا القول وفق غاية ما >>³، معنى هذا أن تاريخ النص الأدبي هو مسار عملية الكتابة عبر مسودات المؤلف و ما تتضمنه من شطب و تصحيح و إضافة و تهذيب ... تنتهي إلى منتج تحصيلي هو في المحصلة لا يعدو أن يكون أكثر من لحظة تاريخية في حياة الكتابة تتجسد في النص الأدبي .

1. كارلوني و فيللو: النقد الأدبي ، تر : كيتي سالم ، مر : جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ط1984، 2، ص55

2. هيغل : العقل في التاريخ ، تر. تق. تع: إمام محمد إمام ، ص 69

3. بيير ماركدو بيازي و اخرون ، المرجع نفسه ، ص 50

2. النص الأدبي و المنهج النفسي :

يفضي الحديث عن المنهج النفسي إلى اعتبار النص الأدبي حقلًا تطبيقياً لنظريات علم النفس التي نادى بها فرويد و تلاميذه مهما اختلفت وجهات نظرهم ، و هو شبيه بالأنشطة البشرية الثلاثة : اللعب ، التخيل ، الحلم .

فالنص الأدبي عالم ينظم فيه المبدع عواطفه و أفكاره حسب هواه ، شأنه في ذلك شأن الطفل الذي لا يرضيه الواقع فيلجأ إلى بناء عالمه وفق ما يناسب فكره و عاطفته ، أو هو يشبه التخيل الذي يعوض اللعب عند المراهق ، الذي يصوغ عالمه بجعل الأنا محوره ، و المبدع يصنع في نصه عالماً متخيلاً تطغى فيه الأنا ، و الإبداع شبيه بالحلم من حيث هو انفلات من الرقابة يفعل فيها اللاشعور عن طريق الصور الرمزية.

و قد انتهت الانتقادات التي وجهت لهذا المنهج إلى اعتباره النص الأدبي وثيقة يثبت عقدة ما لدى مؤلفه، و هذا في حقيقة الأمر جعل الغاية الأولى للنقد الأدبي لا تتحقق مطلقاً ، إذ يدعو النص الأدبي الذي يفترض أن يكون مبدأ الممارسة النقدية و منتهاتها وسيلة لإثبات آخر ما توصل إليه علماء النفس ، و إن كنا لا ننكر أن <>في النص الأدبي من تكوين المبدع النفسي و حياته الشخصية ما فيه، في النص من ذات منتجة من شعوره و لا شعوره من سيرته ما فيه ، لكن في النص أيضاً من فكر منتجه ، من وعيه من رؤيته ما فيه ، أخيراً في النص أيضاً من اللاوعي الجمعي و الوعي الجمعي ما فيه<>¹ ، و مع هذا كله فإن النص الأدبي في ظل هذا المنهج عرف بعض الاهتمام لذاته من خلال التركيز على عناصره من غير إقحام

لعقد المؤلف ومكبواته ، و لعل هذا ما يرفع عن المنهج النفسي أهم مأخذ أخذ عليه و هو التفريط في النص و الغوص في نفسية صاحبه ، مما يعني أن دراسة أب نص أدبي مجهول المؤلف أمر مستحيل ، لذا و من أجل تجاوز هذا التحيز لنص دون آخر ، كان لزاماً على المنهج النفسي أن يغير أو يعدل طريقة تعامله مع النص الأدبي ، و يبحث في موضوعه بحثاً

1. نبيل سليمان : في الإبداع و النقد ، ص 28

يتجاوز السطحية و التفاهة >> و لذا فإن المنهج يقضي إذن بالعثور على المعنى الخفي لممر مبهم من غلبة التفاهة ، إن النقد في التحليل النفسي هو نقد للمعنى <<¹ ، و لا يستقيم البحث في قضية المعنى إلا بالاستعانة بأدوات خارجية كسيرة المؤلف ، لكن دون اتخاذها عوامل ترسخ فينا أحكاما مسبقة تجعل همنا الوحيد هو إثباتها بالنص ، لان هذا سيجعل من النص الأدبي موضوع بحث من الدرجة الثانية ، أو لنقل إنه سيغدو حقا مساعدا لإثبات أحكام بنية مبيتة من طرف الناقد، فإذا سلمنا بأن >>الممارسة التحليلية في جوهرها اختبار مبتكر للكلام و الخطاب فلقد كان الأدب الشفهي أو المكتوب و قبل التحليل النفسي بكثير ممارسة لغوية قادرة على ابتداع حيز مميز على هامش المتطلبات الاعتيادية للتواصل <<² ، فإن هذا يقودنا إلى التسليم بأن ما تنصب عليه الدراسة في هذا المنهج هو الكلام أو الخطاب أو النص باعتباره لغة تحيل على زاوية ما من زويا حياة صاحبه أو حياة المجتمع عموما . هذه اللغة التي تحمل الصورة الرمزية المحيلة على مضمرات في اللاوعي ، بحيث تعتمد هذه اللغة في فك طلاسم هذا النص ، فورود نص ما بهذه الكلمات دون أخرى و بهذه الجمل دون أخرى أمر يستحق أن يخوض فيه الباحث شرط أن لا تكون سيرة المؤلف هي العائق الذي يخرج البحث من إطاره النقدي الأدبي إلى إطار التحليل النفسي ، فيغدو النص بعد هذا المنعرج ذا خصوصية ذاتية و قيمة شخصية ترتبط بحياة المبدع ، و هي القيمة التي أضحت مأخذا على دراسة الأدب و فق المنهج النفسي ، لأنها غلظت الكثير من المهتمين بهذا المنهج تطبيقا أو إطلاعا ، >> لكن الذي أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس و الأدب في منهج شديد التماسك كان هو العالم النفسي الفرنسي لاكان ، إذ إنه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوي ... فاعتبر اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها يعتمد على التداعي و غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها سوسير طبقا لذلك إذا كانت

¹. جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، بيروت، ط 1، 199، ص 88 .

²: بيير مارك دو بيازي و اخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 60

بنية اللاوعي بنية لغوية فإن الأدب يعتبر أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي¹. و هذا الطرح في الحقيقة يبدو أقرب من كل الطروحات السابقة التي أصر فيها أصحابها على جعل النص الأدبي مادة هامشية مساعدة لإثبات عقدة المؤلف التي تدينه غالبا بعدم التوازن و الاستقرار النفسي ، وإذا كان لاكان قد اتجه إلى اعتبار اللغة هي التجلي الأكثر قدرة على عكس اللاوعي فإن الأمور تعود بهذا إلى نصابها الصحيح ، حيث >> يعيد لاكان صياغة نظريات فرويد بلغة دي سوسير فيوحد بين عمليات اللاشعور و الدال ... فإذا كان فرويد قد نظر إلى الأحلام بوصفها المتنفس الرئيسي للربغبات المكبوتة فإن لاكان يعيد تفسير النظرية الفرويدية للأحلام بوصفها نظرية نصية فاللاشعور يخفي المعنى في صورة رمزية تحتاج إلى حل شفرتها ، و صور الأحلام تخضع إلى عمليات تكثيف (تجمع صوراً متعددة) و عملية إحلال لتحويلات الدلالة من صورة إلى صورة مجاورة ، يطلق لاكان على العملية الأولى مصطلح الاستعارة بينما يطلق على الثانية مصطلح الكناية². و يقر لاكان انطلاقاً من ذلك بالارتباط العميق بين ظاهر النص ممثلاً في اللغة و باطنه ممثلاً في اللاوعي ، مما يفضي إلا أن كل نص فيه جانب معتبر و كم هائل من باطن مؤلفه ، لكن هذا الإقرار لن يكون مسوغاً لأن نقبل اتجاه المعادلة فنجعل النص وثيقة تثبت نظريات علم النفس بدل تطويع علم النفس للكشف عن خفايا النص . و قد نظر إلى اللغة باعتبارها رمزية مصبوغة بصبغة الفكر، >> فهي بوصفها لغة تقوم بالتعبير عن انفعال معين ، و بوصفها رمزية تشير إلى شيء وراء هذا الانفعال ، أي إلى الفكرة التي يعد التعبير شحنتها الانفعالية³.

إن المفارقة بين هذا الطرح و الطروحات الأخرى المستغنية عن اللغة أساساً في النقد إنما هو حاصل في تكريس البحث على النص و الاشتغال عليه باعتبار الناقد في هذا الموقف لا يبحث عن تشخيص الحالة المرضية لأن ذلك لا يفيد في شيء إنما هو يبحث عن الجمال

1. صلاح فضل : مناهج النقد الأدبي ، أطلس للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط4 ، 2005، ص 53

2. رامان سلدن: ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء الطباعة للنشر و التوزيع، القاهرة ، 1998.

ص 132

3. روبن جورج كولنجوود: مبادئ الفن ، ص 270.

الذي يخلقه توازي لغتين ، فأما الأولى فهي لغة اللاوعي التي تمثل الشحن المعنوي الذي تجسده عبقرية المبدع ، و أما الثانية فهي لغة الوعي التي يتجسد فيها شعور المبدع ولا شعوره، >> و يصبح تحليل الأدب من منظور نفسي مرورا بالتوازي بين بنية الوعي و بيئة اللغة هو المدخل الصحيح منهج النقد النفسي >>¹، و يبدو جليا بعد هذا أن لا اعتراض على اعتماد علم النفس في نقد النص الأدبي اعتمادا لا يلغي خصوصيته الفنية الجمالية بحيث يكون النص بفعل بنيته اللغوية هو الذي يوجه التحليل النفسي و ليس العكس ، فالتحليل النفسي للنقد >> يرى أن التحليل النقدي علم ضروري للمعرفة و الاستعمال و لكنه لا يتطلع إلا الشفاء ذلك لأنه يستخدم التحليل النفسي لكي يربط علما بفن ، و لهذا فهو يبحث عن الأفكار غير الإرادية المشتركة تحت البنى التي يريدها النص >>²، هذه البنى التي لا يمكن أن تكون إلا بنى لغوية تكونت عن طريق القوانين الثلاثة التي تمثل مراحل تشكل النص الأدبي أو أي عمل فني آخر وفق المنهج النفسي ، و هي قوانين : التكثيف ، الإزاحة و الرمز ، حيث إن الانفعالات اللاواعية توجز في صور عن طريق تكثيفها ثم تتراح إلى صور لها شكل الرموز اللغوية المتمثلة في الكلمات و الجمل التي >> تعامل كأشياء أي كعناصر دالة في تركيبية الحلم الخاصة لم يتم استخدامها في المعنى الذي تحمله في اللغة >>³ ، و ما دام إنتاج النص الأدبي لدى فرويد نشاطا إنسانيا يشبه الحلم ، فهو أيضا يمثل دالا ببنيته السطحية التي استخدمت فيها الكلمات لمعنى أو لمعان لم تكن تحملها في اللغة ، على أن هذه الكلمات لا تخضع لمبدأ الاختيار نو علاقة الغياب و القائم على الاستدلال و فق المحور العمودي كما حدده سوسير ، فاختيار كلمات بعينها في النص إنما هو متناسب مع بنية اللاشعور لدى المبدع ، ولا يمكن لأخرى أن تحل محلها ، كما أعلن الغدامي ذلك ⁴ .

1. صلاح فضل : المرجع نفسه ، ص 54.

2. جان إيف تادييه : النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 102

3. بيير ماركدو بيازي و اخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ص 68

4. ينظر عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، من البنيوية إلى التشرحية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،

المغرب ، ط6 ، 2006 ، ص 49.

3. النص الأدبي و المنهج الاجتماعي :

لم يكن المنهج الاجتماعي بعيدا عن النقد الذي وجه للمنهج النفسي ذلك أنه عيب عليه أيضا إهماله النص الأدبي بانفتاحه المفرط على السياق و التفریط في ما هون فعلا من صميم النص ، إلا أن هذا المأخذ فيه الكثير من التجني ، حيث إن النقد الاجتماعي لم يعتبر النص الأدبي وثيقة من الدرجة الثانية تعين على فهم وضع مجتمع ما عن طرق عكس ظروفه و مطالبه و تجاوز ذلك إلى إكمال ما يشوب واقع هذا المجتمع من نقائص ، فالنص الأدبي هو ثمرة انعكاس الواقع في شعور مبدعه من خلال حياته العملية و تفاعله مع الواقع في حدود واقعه الاجتماعي ، حيث يختار الأديب عناصر من الواقع يبني بها نصه وفق نسق محكم و موجه بوعي واقع الجماعة فقد كتب كلود دوشيه في الصفحة الثالثة من كتابه النقد الاجتماعي قائلا <>إن النقد الاجتماعي يستهدف النص أولا ، و إنه لا يكون بهذا قراءة محايدة بمعنى أنه يأخذ على عاتقه مفهوم النص الذي أنشأه النقد الشكلاني ، و أظهره بوصفه موضوعا له الأولوية في الدرس ، بيد أن الغاية تختلف، لأن مقصد النقد الاجتماعي و إستراتيجيته يكمنان في إعادة المضمون الاجتماعي إلى نص الشكلانيين>>¹ .

و إن كان هذا المنهج قد سقط أحيانا كثيرة في مطب إهمال النص ، إلا أن حركته كانت دوما تسعى لجعل النص مبدأها و غايتها في الممارسة النقدية ، <> فليس للقراءة النقدية الاجتماعية أن تكون تطبيقا لبعض المبادئ على النصوص ، و لا تطبيقا لوصفات جاهزة في متون نظرية توصلت إلى كل ما يمكن قوله عن المجتمعات ، و بالتالي عن النشاطات و النتاجات الثقافية و بصورة خاصة الأدبية منها >>² . و لولا محاولة النقد الاجتماعي تجاوز أن يكون كذلك عن طريق توجيهه للنص لأصبح من العبث أن نسميه منهجا في نقد الأدب ، لأنه حينها سيكون فرعا من فروع علم الاجتماع أو وسيلة من وسائله في دراسة وضع طبقة ما في المجتمع ، و ليس لهذه الممارسة علاقة بالأدب و جماليته مطلقا ، لكن الأمر لا يلغي أن

1 . جان إيف تادييه ، : المرجع نفسه ، ص 136.

2 . بيير ماركدو بيازي و آخرون: المرجع نفسه ، ص 168

تستغل نظريات حقول معرفية متاخمة في دراسة الأدب إن كان المستهدف هو النص ، >> فبين علم اجتماع الظاهرة الأدبية الذي يتعلق بالبدايات (شروط إنتاج المكتوب) و علم اجتماع التلقي و الاستهلاك الذي يتعلق بالنهايات (القراءات و الانتشار و التأويل) نجد أن النقد الاجتماعي يستهدف النص ذاته باعتباره المكان الذي يتدخل فيه و يظهر طابع اجتماعي ما غير أن الابتعاد الجزئي لعلمي اجتماع الظاهرة الأدبية و التلقي بمعناها الدقيق عما هو جوهري جعل النقد الاجتماعي قادرا على احتوائها دوت الإضرار بهما كثيرا، على الأقل على مستوى المصطلح المستعمل ، فأهمية النص كافية لجذب المحددات و النتائج و احتوائها ضمن قراءته <<¹ ، فما دامت الظاهرة الأدبية و هي مولد النص الأدبي ترتبط بذات المبدع ، المرتبطة هي الأخرى بوعي أو بغير وعي بالجماعة ، فإن ربط هذه الظاهرة الأدبية من جهة إبداعها بعلم الاجتماع أمر مشروع، ومادامت هذه الظاهرة تتوجه رأسا لتحقيق وجودها بإحداث أثر ما في نفس المتلقي فإن علم اجتماع التلقي جانب له وجه مشروعية أيضا ، لكن ما بين العلمين هو المجال الذي يشتغل النقد الاجتماعي عليه ، و الذي يتعذر بغيابه الحديث عن ظاهرة أدبية ، أو عن عملية استهلاكها . إن النص في هذا الموقف هو المنطلق إلى فهم الظاهرة الأدبية على مستوى إنتاجها أو تلقيها ، إضافة إلى أنه المستهدف بشكل ما في النقد الاجتماعي ، فهو >>واحد من العناصر الرئيسية لمعرفة الواقع ... إن السعي الذي يرمي إلى اكتشاف ما في النص الأدبي من قيمة و من قدرة معرفية له و بالتأكيد وجه آخر من لذة النص<<² ، على أن الخوض في قضايا القيمة و القدرة المعرفية في النص هو ما كان يضع الدراسة النقدية على منعرج الموت ، حيث اتجه أغلب المهتمين بهذا المنعرج إلى الميل به نحو الخارج كل الميل ، مستلهمين هذه الممارسة النقدية المتعسفة من فكرة أن >> الأديب الذي ينتمي إلى طبقة عمالية مثلا يعبر عن طموحات هذه الطبقة التي ينتمي إليها ، و هذه الطموحات ليست فردية بل جماعية ، تمثل طموحات هذه الطبقة ، و هكذا فإن الأدب ليس له

¹ . بيير ماركو بيازي و آخرون، المرجع نفسه ، ص 187

² . بيير ماركو بيازي و آخرون : المرجع نفسه ، ص 196

فضل الإتيان بالأفكار بل له فضل صياغتها في جنس أدبي ، إن تفسير الأدب على هذا النحو لا يعنى بحياة الأديب بل يعنى بمضمون الأدب <<¹ ، و بالرغم من أن هذه الفكرة في ملمحها العام هي فعلا جوهر المنهج الاجتماعي ، فالنص انعكاس لما ترومه طبقة العمال ، و الأديب يلتزم فيه بهذه القضية ، إلا أن فضل الصياغة في جنس أدبي ما هو ما يعزى إلى الأدب الحق ، و هذا ما يجعلنا نقول إن المنهج الاجتماعي لم يهمل شكل النص و مادته ، كما نص صراحة على أهمية الموضوع ، ولا يخفى أن الجنس الأدبي هو في جانب منه قائم على اللغة ، فالأفكار و المشاعر التي يعج بها نص ما تتحد مع الأسلوب في غير انفصال للتعبير عن الواقع . إن الفصل بين الشكل و المضمون قضية بث فيها النقد الاجتماعي حيث و مهما بدا مضمون النص حاملا لقضايا الطبقة العاملة ملتزما بعكس أهدافها ، إلا أن هذا المضمون يضل عقيما ما لم يؤيد بالأسلوب الذي يحمله و يبرره ، حيث تستخدم اللغة استخداما يتجاوز الأدوات إلى الجمالي حيث >> لا يحتوي النص على أشياء واضحة لم يستطع أحد أو لم يشأ أن يراها ، فالنص هو أيضا لغز يحدثنا عن الاجتماعي و التاريخي من خلال ما قد يبدو عنصرا جماليا أو روحيا أو أخلاقيا فحسب ، أما معرف إلى أي حد يعتمد المؤلف ذلك أم لا فأمر ثانوي ، فالنص وحده هو المهم <<² ، بغض النظر عن القيمة الموضوعية التي يناشدها النقد الاجتماعي ، و التي غالبا ما تكون نابعة من الجماعة و متجهة إليها، فإن التجلي المادي – و هو جوهر هذا المنهج- يبقى ملحا في احتلال مساحة مهمة من الاهتمام النقدي ، حتى إن فكرة البنية التي صدحت بها المناهج النصية هي مغالطة أخرى من المغالطات التي تجعل النص وثيقة من الدرجة الثانية في المناهج السياقية ، ذلك أن فكرة البنية كانت متضمنة في مبادئ النقد الاجتماعي، حيث >> قدم ماركس و حقق منهاجها جديدا للمعرفة ، حين نظر إلى الرأسمالية بوصفها نسقا محددًا ، بنية تسمح بكشف جوهر تعدد العمليات الاجتماعية وبناء نموذج للمجتمع الرأسمالي ، إنه عمليا قد وضع أساس مبادئ التحليل العلمي الرئيسية للبنية

¹ . محمد صايل : قضايا النقد الحديث ، دار الأمل للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط 1 ، 1991 ، ص 101

² . . بيير مارك دو بيازي و اخرون: المرجع نفسه ، ص 190

الاجتماعية المعقدة ، وفي هذه النقطة فإن البنيويين لا يعارضون ماركس بل يجعلون من أحد جوانب نظريته مبدأ مطلقا ، وهو المبدأ الصوري ، بناء النسق ، منطق الذهن <1> ، بهذا فإن الأعمال الأدبية >>ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية ، و هذه الأبنية تختلف من عمل لآخر ، وهو ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله ، و يمكن أن نجد تناظرا بين بنية الوعي الجماعي من ناحية و البنية الدلالية من ناحية أخرى ، كأنهما حلقتان يمكن لهما الالتحام ، بمعنى أننا في قراءتنا للأعمال الأدبية فإننا نتحول من جزء لآخر في العمل الإبداعي ، و عندما ننتهي من القراءة تتكون لنا صورة عن بنية الدلالة الكلية <2> .

إن بنية الوعي الجماعي تتبلور لتنتهي إلى ما يمثل المضمون في العمل الأدبي و الذي هو بيئة دلالية ، و تكون كل محاولة لدراستها عن طريق وجهيها : الدال و المدلول ، و إنه لمن الناظرة القول بأن وجود طرف من هذه الثنائية يستدعي الطرف الثاني ، و إن سلمنا مع هذا المنهج أن المدلول اجتماعي دون نقاش ، فإن واقع النص يفرض علينا أيضا أن نسلم بأن داله لغوي بحت و لعل هذه النقطة كانت المنطلق الذي سعى به غير المتشددين إلى الربط بإلحاح بين السوسولوجيا و علم النص ، قصد جعل النص الأدبي يحتفظ بجذواه في تناول الأعمال الأدبية ، فنشأ >> علم الاجتماع النصي الذي يفيد من معطيات علمي النص و السوسولوجيا على وجه التحديد، لكي يجعل المقاربة السوسولوجية أكثر ارتباطا بالوسيط الحقيقي الفعلي بين الأدب و الحياة ، هذا الوسيط الفعلي هو اللغة ، لأن اللغة هي مادة الأدب ، و مادة التواصل في الحياة ، فاللغة إذن من منظور علم اجتماع النص الأدبي هي المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقي الذي يمعن التحليل النقدي فيه <3> ، على أن هذه الميزة حين نتقدم بها لتكون محل الاهتمام لا تجعل اللغة منغلقة على نفسها إنما هي عنصر هام في الخطاب الذي لا ينبغي له أن يبتعد عن خطاب الحياة .

1. ت.أ. ساخاروفا : من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، ت.تر.ق: أحمد برقايوي، دار المسيرة ، لبنان ، ط 1 ، 1984 ، ص 168

2. صلاح فضل : مناهج النقد الأدبي ، ص 41

3. صلاح فضل: المرجع نفسه ، ص 43

ثالثا : تحول المنهج وانغلاق الدراسة النقدية :

لم يتحول مسار الفكر النقدي عن الاهتمام بسياق ظهور النص الأدبي و اعتباره مدخلا ضروريا لمباشرة أية عملية نقدية ، إلى منح سلطة الأمر للنص ذاته دون تدخل الخارج إلا لأن هذا الفكر النقدي موجه بشكل حتمي وفق اتجاهات المناخ الفكري السائد عموما ، فالحداثة الغربية بتحولاتها الفكرية تمتد لتمارس فتنتها على كل أصعدة الفكر ، حيث ترتبط قضية تحول الممارسة النقدية من السياق إلى النسق بمجموعة عوامل تكاثفت كلها لتنشئ مناخا ساعد فعلا على قطع صلة النص بالخارج – و إن مبدئيا- و هذا العوامل هي :

- النص الأدبي وثيقة من الدرجة الثانية : و هي مغالطة فيها الكثير من التجني بسبب سوء فهم المناهج السياقية ، أو سوء التعامل معها ، حيث انزلت الممارسة النقدية في إطار هذه المناهج وراء تغييب فعالية النص ، فبدل جعله بؤرة الدراسة و هدفها و تسخير السياق الذي لا ننكر جدواه في هذه المهمة ، حدث العكس ، حيث تراجعت درجة الاهتمام بالنص؛ فبدل أن يتبوأ الدراسة و يحتل أكبر مساحة فيها ، انحسر في حيز بالكاد يبدو ذا قيمة ، الأمر الذي جعل منه وسيلة لتبرير و إثبات آخر ما توصلت إليه نظريات حقول معرفية متاخمة للنقد ، فانعكس بذلك اتجاه الدراسة .
- النظرة الأحادية : و هي نظرة تجعل التعامل مع النص موجها و مقيدا ، لتضع بذلك حدا لحياته بعد أن تمنحه تفسيراً واحداً ، مستقى من خلفية السياق ، و ماذا تساوي حياة المؤلف في مقابل حياة النص ، و الأكيد أن النقد لا يرضى بأي حال أن يمنح أي عنصر من عناصر العملية النقدية الأولوية على حساب النص ، لذا اعتبر موت المؤلف << نقلا للنص من دنيا الزوال إلى عالم الخلود >>¹ ، فكان المبدأ الأول للنقد في تحوله

1. عبد الله الغدامي : ثقافة الأسئلة ، دار سعاد الصباح، ط2، 1993، ص 205 .

- إلى الداخل هو فك ربة النص الأدبي من قيود القراءة الخارجة التي تمارس بشكل فضيع سلطة توجيه النقد وجهة لم يكن مفهومه الحق يرضاها في كثير من الأحيان .
- اعتماد الأحكام المسبقة الجاهزة : حيث أصبح الناقد يواجه النص و هو يبيت نية إصدار أحكام مؤسسة على خلفيات سياقية ، تسعى إلى البحث في النص عما يؤيد أو يؤكد هذه الأحكام ، مما يعني أن النصوص أصبحت فعلا وسيلة لغاية أخرى من جهة ، و وثيقة من الدرجة الثانية من جهة ثانية، و مقيدة باتجاه سياقي من جهة ثالثة .
- شيوع التفسير المادي : القائم غالبا على التجريب حيث كثرت و علت الأصوات المنادية بضرورة اعتماد الدقة و الموضوعية في كل مجال يسعى ليكون علما مقنعا بعيدا عن الانطباعية التي غالبا ما تكون الأحكام التي تنتهي إليها غير مؤسسة على موضوعية يكون موضوع الدراسة فيها صاحب السلطان الأعظم، إنما تستند إلى ذاتية المؤلف التي أصبحت تعد النص بدل أن تطلب له الحياة ، و طالما أن العلوم التجريبية أصبحت قائمة على رصد جزئيات المادة موضوع الدراسة بملاحظة تركيبها و نسقها العام ، الذي يجعل منها بنية واحدة تدرس بالتركيز على العلاقات الداخلية لها ، فإن الفكر النقدي استوحى كعادته هذه الفكرة ، فاعتبر النص الأدبي مادة متماسكة ، يحكمها نسق لغوي مغلق ، تحقق دراسته الموضوعية المرجوة ، و ترفع حيز الاشتغال باعتباره الوثيقة الأولى و الوحيدة التي تجيز مشروعية النقد الأدبي .
- تراجع الفلسفات المهيمنة قبل الفلسفة المادية ، بحيث انحسرت مجالات الاعتداد بها ، كالوجودية و الماركسية بسبب عدم تمكنها من الوقوف في وجه عواصف العقل البشري الذي لم يعد يفتن بالعرض الخجل و المناقشة السطحية التي تقضي إلى تعليق أحكام من باب جعلها من المسلمات ، أو البث فيها بسطحية و سذاجة تدفع بالنقد إلى فقدان المصداقية العلمية .
- الدعوة إلى إنكار الذات و إلغاء فعاليتها : خاصة بعد الخسائر التي تسبب فيها الإنسان في العالم بسبب الحروب ، فكانت الدعوة إلى قتله و هجر الافتتان به و تجريده من

سلطته ردت فعل مناسبة لما نجم عن إعلاء شأنه ، و أصبح العقل يسلم بأنه ينبغي أن يدرك الموضوعات لأنها موجودة ضمن شبكة علاقات تمنحها بنية مستقلة ، و ليس لوجود الذات المدركة . فالموضوع أصبح مدركا لأنه موجود يحمل في ذاته خصائص تثبت وجوده ، و لم يعد مدركا لأن هناك قوة خارجية تولت إدراكه .

رابعاً : النص الأدبي و جدل السياق و النسق :

1. النص بين الخارج والداخل

إن جوهر المسألة التي لفت مسار النقد السياقي و النسقي تقوم على طرفي ثنائية تتجاذب النص ، وهي ثنائية الخارج و الداخل ، و لو أن علاقة طرفيها كانت مبنية على إقصاء أحدها للأخر إقصاء نهائياً لكان وضع النقد أقرب إلى الاستقامة و الوضوح في مباشرة النص ، لكن الفوضى تظهر على المستوى التطبيقي ، حيث غالباً ما يجد الناقد نفسه مجبراً على أن تتم مواجهة النص في منطقة وسطى يتبادل فيها الطرفان الشد بقوة لا ترجح أحدهما على حساب الآخر النص الأدبي >> في أبسط مظاهره كلام ، و لأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه سبيلاً و النص الأدبي إبداع فردي ، و لأنه كذلك وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه ... و النص الأدبي يبده فرد منغرس في الجماعة ، و يتجه به إلى مجموع القراء ، لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس ... و هكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علماً علماً ، لكل منها طريق تسلكه إلى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليه <<¹ .

و إذا كانت المناهج النسقية ادعت عبثاً نقض مبادئ المناهج السياقية فإن الإعلان عن استقلال النص كان ضرباً من المجاز ، و إن حاولت التركيز على عدم جدوى تأثير الخارج في الداخل بعد استقرار النص و تموضعه ، لأنه يكون >> قد تجاوز هذا الخارجي ، و من ثم فقد تحرر منه و استقل بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد، أي واقع مبني كمناهض للواقع المعطى ، و من هنا فإنه ليس ثمة نص كامل لأن ليس هناك واقع كامل ، و تظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعد <<² . و بالتالي فإن الخارج إضافة إلى كونه يؤثر في موقف الناقد من النص ، فهو يفرض نفسه بشكل أعقد حين لا يلزم هذا الأثر وجهاً واحداً ، بل تتغير أبعاده حسب معطياته ، مما يجعل سلطة السياق

¹ . حسين الواد : في مناهج الدراسة الأدبية ، دار شراس للنشر و التوزيع، تونس، 1985 ، ص 37 .

² . عبد الله الغدامي : تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2006 ، ص 112 - 113 .

فاعلة – و إن سلمنا بأن سلطة النص فعالة- إذ لا يمكن أن تتلاشى حين الدعوة إلى البحث في مقومات النص الأدبي و اكتشاف خصائصه الجمالية التي تتأسس بشكل بديهي في حدود الزمان و المكان اللذين يسود فيهما نوق علم خاضع عموما للمناخ الفكري السائد و الذي يسفر عن نص ذي خصائص أسلوبية تتضمنها قوالب لغوية تمثل التجلي الوحيد القابل للممارسة النقدية ، و النص في نهاية المطاف لا يتشكل >> إلا من خلال حضوره كدال ، لأن حضور المدلول فيه إمكانية قرائية غيائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي و سياقات دلالاتها الكبرى ، و هي دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص و تتعاقب كإمكانية ضمنية يحبل بها النص <<¹، و من غير المعقول أن نقبل كل دلالة ضمنية شرط أن نقول النص ما لا يريد قوله و نرفض الدلالة التي تفرضها موجهات خارجية مرتبطة بميلاد النص تناشد الناقد أن يقرأها على نحو ما و يتجنب آخر و ليس المقصود بالموجهات في هذا المقام ما يتعلق منها بالناقد باعتباره عنصرا في عملية التلقي ، إنما المقصود هو المرتبط منها بعملية إنتاج النص ، فإذا كانت البنية السطحية اللغوية لنص ما وردت على ما هي عليه فذلك لأنها دون جدل تناسب مضمونا نفسيا للمبدع أو اجتماعيا يعكس قضايا طبقة ما المجتمع .

و إذا حاولنا فهم النص مرتبطا بالطرح النسقي مجازة لتيار الحداثة >> سوف نفهم منه مجمل العلاقات البنائية التي تتجلى من خلال تعبير لغوي ... بيد أنه يتحتم حين استخدام مثل هذا المدخل و إلى جانب العناية بالبنى و العلاقات الداخلية للنص أن نولي اهتماما خاصا لما يماثل ذلك مما يقع خارج النص باعتباره موضوعا جديرا بالبحث ، ذلك أن جزءا البنية الفنية الواقع خارج النص يعتبر مكونا فعليا و أحيانا شديد الأهمية من مكونات الكل الفني ، و هو يتميز بالطبع عن الجزء النصي بالحركة و عدم الثبات<<² .

¹ . عبد الله الغدامي : المرجع نفسه ، ص 56

² . يوري لوتمان : تحليل النص الشعري : بنية القصيدة ، تر محمد فتوح أحمد ، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 51

إن منطقة التنافذ بين الخارج و الداخل حاصلة بسبب كون المناهج السياقية عبرت بحياء عن تمسكها بالتجلي المادي للنص ، فبدت بذلك متمسكة بالمدلول و مشتغلة عليه في حين أنها كانت تقوم في أصل ما ترمي إليه على اللغة لولا المغالطات التي صحبتها ، و ليس هناك ما يثبت أهمية اللغة و محاوريتها من المنطلق الرئيسي للمنهج النفسي ، حيث إن فرويد في أساس نظريتها قد اعتمد على اللغة باعتبارها دالا يحمل مدلولاً ذا تبرير مرضي ، كما نجد تين من جهة أخرى قد انطلق من رصد الخصائص الفنية للنص انطلاقاً من لغته التي تحدد ملامحها في زمان و مكان و عرق ما . و أما الناهج النسقية فحاولت التمتع على السياق في مكابرة كانت تنتهي في كل مرة إلى إقحامه في الدراسة .

و المنطق النقدي الذي يسعى للقبض على النص في كل لحظات التفلت و التمتع ، يرفض هذا القصور و يتبرم منه، حيث >> لا يجد الناقد النزيه الآن ما يختاره ، فالمناهج التقليدي لم يفسر شيئاً إطلاقاً إذ كل شيء عنده مفسر مسبقاً مادام الأدب من أمر الغيب يعرف بالبداهة و يدرك دونما سؤال ، و المنهج النفسي لم يفسر بدوره شيئاً إذ هو لا يوفق إلا بمخلفات غثة للتجارب الفردية ، و هي مخلفات لم تضع يوماً في الأدب أثراً واضحاً ، و المنهج الاجتماعي يعد بالكثير و لا ينجز إلا القليل ، إذ هو يمسك بحسابات لا يمتلك حق التصرف فيها ، و أما المنهج الهيكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء و لا يدري لماذا أحدث في القارئ انفعالا¹ ، فالعجز إذن لم يكن سياقياً فقط إنما نسقياً أيضاً .

و القضية في أصلها ليست وليدة النقد الأدبي فقط ، بل هي سمة في الفلسفة الغربية عموماً، فالمنتبع >> لتيار الفلسفة الغربية عن بعد قادر على أن يرصد بسهولة شديدة أن ذلك التأرجح بين القطبين كان يتم وفق توازن لا تخطئه العين ، فالميل نحو قطب الداخل سرعان ما يولد اتجاهها معاكساً يقترب من قطب الخارج ، و الذي سرعان ما يولد هو الآخر عودة إلى القطب الأول في حركة مكوكية مستمرة من هذا إلى ذاك <<² ، و تبقى الوسطية أو التوفيقية

1 . حسين الواد : المرجع نفسه ، ص 48 .

2 . عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 97 .

المتعذرة عمليا هي ملجأ الدارسين حين يتبدى لهم عسر اختيار طرف على طرف ليقينهم بقصور كليهما >> حيث أكد الدارسون أن الجهل بالسياق الأدبي الخاص بالنص يسبب أخطاء فادحة في التفسير ، كما أن عزل النص عما سواه من النصوص يحول دون تأسيس نظرية شاعرية له تدخله مع ما يماثله من النصوص و توجه شفرته نحو سياقها الفني ، الذي يحول النص من عمل مغلق إلى حركة دائمة التوثب <<¹ ، و قد ناشد هذه التوفيقية لوسيان جولدمان في كتابه الإله الخفي متأثرا بأفكار جورج لوكاتش ، و ذلك بجعل مبدأ المناسبة بين الداخل و الخارج أساس العملة النقدية >> و لا يتحقق وصف كهذا إلا إذا ظهر الأدب و المجتمع في منظور لغوي <<² ، ليصبح النص بنية ذات سلطة منفتحة على الخارج باعتبار أن >> أي فكر أو أثر إبداعي لا يكتسي دلالاته الحقيقية إلا عند اندماجه في نسق الحياة أو السلوك ، زد على ذلك أن لا يكون السلوك الذي يوضح الأثر هو غالبا سلوك الكاتب نفسه ، بل سلوك الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب بالضرورة <<³ ، و من ثمة تدحض هذه النظرية أحادية النظرة البنيوية التي تطلب دراسة النص باعتباره نسقا مغلقا ، و النظرة الاجتماعية التي ترى النص انعكاسا لواقع المجتمع ، حيث أصبح النص وقف البنيوية التكوينية بنية لغوية تخلق عالما موازيا للعالم الخارجي و تساوقا مع الوعي الجماعي المبلور وفق رؤية كونية واعية للكاتب ، يحضر فيها عنصرا السياق و الشفرة جنبا إلى جنب من خلال عمليتي الفهم و التفسير ، حيث تقوم عملية الفهم بتوضيح >> البنية الدلالية البسيطة نسبيا و المحايثة للأثر الأدبي ، و من مخاطر البحث في هذه المرحلة الأولى اكتشاف عدد من البنيات الدلالية في الأثر الأدبي الواحد بدل دلالة جزئية ، و مهمة الباحث الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريية من الشمول بينها وبين الأثر الأدبي كما ينبغي للباحث في مرحلة الفهم هذه أن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص أو دلالات غير منتزعة

1 . عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، ص 29 .

2 . ببيير زيمبا : المنهج الاجتماعي ، ، تر عابدة لظفي ، مر أمينة رشيد . سيد البحراوي ، دار الفكر للدراسات و

النشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1991 ، ص172

3 محمد نديم حشفة : تأصيل النص ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1997 ، ص 09.

من النص ذاته <<¹ وهنا تنتهي حدود الدراسة المغلقة لأنها عاجزة عن تلبية طلب النص بالانفتاح ويغدو النقد في هذه المرحلة بحاجة إلى آلية جديدة لتؤدي باقي الدراسة >> تأتي بعد ذلك عملية التفسير ، ومهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي و الواقع الخارجي <<² ، ورغم ما قدمه أنصار كل قطب لإثبات واحدية طرف على آخر >> لكن العلاقة بين السياق و الشفرة متشابكة عضويا فلا وجود لأحدهما دون الآخر ، فالقصيدة تستمد وجودها من الشعر ، و الشاعر و هو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفه من الشعراء و مع الشعر المخزون في ثقافته ... والنص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه) و لكن هذه الهوية لا تكون بذات جدوى إلا بوجود السياق ، فالسياق ضروري لتحديد الهوية ، كما أن السياق لا يكون إلا بموجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينبثق منها السياق و هذا يعني اعتماد السياق و الشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما <<³ ، و بهذا تسقط أيضا دعوى النسقية الهادفة إلى إلغاء السياق بفرض من مبدأ الشفرة الذي اعتمده أساسا في عملها النقدي ، فعملية >> الفهم أو الدراسة الظواهرية للنص تكون مجردة من أي معنى ، إذا لم تؤد إلى عملية التفسير أو الدراسة التكوينية للنص ، فالفئة الاجتماعية و مفاهيمها الثقافية هي التي تفرض نفسها على الكاتب وليس العكس <<⁴ . إن الدراسة النسقية تناقض نفسها و تثبت فشلها من داخلها >> فكل نص مكتوب في لغة محددة في زمان و مكان معينين و كتبه كاتب ما ، فكل نص له تاريخه أو خارج نصه ، و لنكرر ما أكده لوتمان : إن مجمل الشفرات الفنية المحددة تاريخيا التي تجعل من النص نصا مفهوما ترتبط بمجال العلاقات خارج النصية ، و هذه العلاقات علاقات حقيقية تماما <<⁵ .

1. محمد نديم حشفة : المرجع نفسه ، ص 10

2. محمد نديم حشفة : المرجع نفسه ، ص 11

3. الغدامي : المرجع نفسه ، ص 13-14

4. محمد نديم حشفة : المرجع نفسه ، ص 14

5. تودوروف كنت و آخرون : القصة ، الرواية ، المؤلف ، تر خيري دومة ، مر سيد البحر اوي ، دار شرقيات للنشر و

التوزيع ، ط1 ، 1997 ، ص66.

2. ميلاد النص و موت المؤلف :

إن الأسباب السالفة الذكر أنشأت مناخا مختلفا إلى حد بعيد عما كان سائدا في عصر المناهج السياقية حيث ألغت سلطة المؤلف و منحتها النص باعتباره النسق المغلق الذي يمثل جوهر الأدب و مكن جماله ، فأعلنت مناهج الحداثة موت المؤلف و حياة النص ، فالمؤلف لا يقول شيئا و لا يفصح عن شيء ، إنما اللغة هي من يفعل ذلك لتمنح النص حياة لا تنتهي ، انطلاقا من ثنائية الدال و المدلول ، إذ >> اعتبر دي سوسير أن العلاقة بين الدال و المدلول أحد المبادئ الأساسية للبنوية هذا المبدأ يقع في أساس بنية الانتروبولوجيا لدى ليفي شتراوس ، والأفكار القبلية التاريخية عند فوكو ، و اللاشعور لدى لاكان ، و نظرية (الموضوعة) لدى بارت (...) و ترفض البنيوية النظر إلى الإنسان بوصفه مقياس جميع الأشياء ، أو بوصفه مركز التنظيم والإحاطة بالعالم ، و تعترف فقط بامتيازها في وعي العالم ، كما تضرب صفحا عن تلك المفاهيم القديمة كمفهوم القلق ، الحرية ، الذاتية، و تستبدلها بمفاهيم غير ذاتية : الدلالة ، النموذج ، البنية ، ومن وجهة النظر هذه ، فإن البنيوية تعلن حقا موت الانسان ، وتضع في مقابله وجود البنية اللامبالية ، و يمكن القول إن البنيوية في تطابقها مع الوضعية المتأخرة ، إنما قامت بنقل مركز الاهتمام من الوعي الحسي ، العاطفي للعالم ، إلى الوعي المنطقي (...) المنطلق من الواقع الموضوعي <<¹ لأن نسبته إلى مؤلفه التي تعني إيقاف خصوبته بإعطائه مدلولاً نهائياً يفرضه المؤلف ، >> فعندما يحدث لنا أن نلتقي بكاتب ما و نتكلم معه (حول كتابه مثلا) نشعر بتشويش عميق لتلك العلاقة الشخصية جدا التي كانت لنا مع المؤلف في و بأثره الأدبي ... إن قراءة كتاب ما هي النظر إلى مؤلفه كأنه قد مات و كأن الكتاب عمل بعدي <<².

و قد كان لظهور أسطورة موت المؤلف / حياة النص خلفية فلسفية ، ارتبطت بموت الإله

¹. ت.أ. ساحاروفا : من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، ص 167

². بول ريكور : من النص إلى الفعل ، تر: محمد براءة و حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية،

لدى نيتشه ، و هي إفراز للصراع الدائم بين ثنائية الشك و اليقين ، و بين الخارج و الداخل حيث أصبحت الحقيقة موجودة في الوجود ذاته و لا وجود لسلطة الذات العارفة المتعالية ، و إذا كان الإله المركز الأوحد للحقيقة قد مات فهذا يعني وضع حد لسجن الحقيقة في فلسفة العقل ، و قد ورث الفكر النقدي هذه المقولة فأفضى موت الإله إلى موت الإنسان و منه إلى موت المؤلف ، الذي يمثل الذات العارفة المتعالية المعيقة لدراسة النص الأدبي بتقييده في سجن ظروف إنتاجه ، و الحقيقة انطلاقاً من هذه الفلسفة لن تكون إلا في النص ذاته ، من غير تدخل للسياق ، و قد لغت بذلك أصوات كثيرة كميثال فوكو و جاك دريدا و جوليا كريستيفا... إلا أن أكثرهم إلحاحاً على استخدام مصطلح موت المؤلف كان رولان بارت في مقالة له نشرها عام 1968 و التي أعلن فيها موته صراحة >> مؤكداً على أن الكتابة هي في واقعها نقض لكل صوت ، كما أنها نقض لكل نقطة بداية (أصل) ، و لذا يدفع بارت المؤلف نحو الموت بأن يقطع الصلة بين النص و صوت بدايته ، و من ذلك تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها بالنصوصية (Textualité) بناءً على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم و ليس المؤلف ، و المؤلف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج ، ووحدة النص لا تتبع من أصله و مصدره <<¹ ، و بذلك فإن العلاقة بين المؤلف و النص لا تكون علاقة أبوة و بنوة ، إنما تصبح علاقة ناسخ و منسوخ ، فمهمة المؤلف حين ذاك لا تعدو كونه آخذاً من قاموس اللغة غير مبتكر و لا مبدع ، و أما النص فهو طبقة ضمن طبقات أخرى تتناسخ في كل مرة ليولد النص و يكسب وجوده الجمالي الفني >> فالنص بعد إنشائه ينتقل بوجود خاص به ، و يستطيع أن يكون حراً تاماً التحرر عن صاحبه ، و لذا أمكن أن نرى نصوصاً بلا مؤلفين (معروفين) فلا ينقص ذلك من قيمتها شيئاً <<² ، لأن النص يتمتع بوجود جمالي مصدره اللغة و ما المؤلف إلا وسيط ساهم في منح هذا الوجود بعداً حسياً ، على أن الموت لا يمحو هذا الوجود القبلي الذي تمتع به المؤلف قبل إبعاده و الذي مارس بسببه سلطة

¹ . عبد الله الغدامي : المرجع السابق ص 66.

² . عبد الله الغدامي: الموقف من الحداثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2 ط ، 1991 ، ص 87

على النص و هذا ما يبرر موقف فوكو الذي >> لا يقف عند حدود إعلان موت المؤلف ، فقد أعلن النقد و الفلسفة موت المؤلف منذ زمن مع ذلك لم يؤد إعلانهم إلى نتائج المرجوة ، فقد حل محل الموقع الجليل للمؤلف مقولتان ، حافظتا على جلاله ، و عطلتا المعنى الحقيقي لاختفائه ، هما مقولة العمل و مقولة الكتابة ، و هكذا بدلا من أن نردد الإلحاح الفارغ على أن المؤلف قد اختفي يدعونا فوكو إلى ملء المساحة الفارغة التي تركها اختفاء المؤلف <<¹ ، و ذلك بالإلحاح على مسألة تقارع المؤلف في الفعالية ، و هي مسألة إنتاج الدلالة التي تخصب النص و تمنحه الحياة الأبدية ، و ذلك ليس بإعدام المؤلف كما هو الأمر عند بارت ، إنما بمعرفة الوشائج الخفية التي يمكن أن تربط النص بالمؤلف للتوصل إلى فهم وظيفة المبدع حين تتدخل ذاته في النص ، لكن من غير منحها سلطة توجيه دلالة النص ، و التي تحد من توالدها، هذا التوالد الذي لا يمكن الحديث عنه إلا مقرونا بالقارئ المنتج فدور القارئ >> و لن يحدث القارئ المنتج إلا بتراجع سلطان المؤلف على النص ، أو بالأحرى لابد من إزاحة الكاتب من عمله و إحلال القارئ محله ، لكي يتحرك النص بالقوة الجديدة عليه ، و من هنا يمكن للنص أن تتجدد فيه الحياة ، و يتأسس المرة تلو الأخرى حسب تعاقب القراءة و القراء ، و هذه الحركة تحدث بالضرورة من أجل إحداث القراءة المنتجة ، و هذه هي غايتنا من موت المؤلف ، فليس سوى الوسيلة لذلك <<²

إن موت المؤلف قضية حاول بها الفكر الحداثي تخليص النص من سلطة الإنسان فوضعه في يد القراء >> لكن قراءة الحداثة تكتسب أبعادا تصل المبالغة فيها عند التفكيكيين على وجه التحديد إلى إلغاء المؤلف ثم النص في نهاية المطاف ، فإلى جانب المقولة الجديدة بأنه لا يوجد معنى و أن كل قراءة إساءة قراءة سوف ينكر الحداثيون وجود المؤلف باعتبار أن التسليم بوجوده يعني التسليم بوجود معنى قصد المؤلف توصيله <<³ ، و بعد سلسلة

1 . تودوروف كنت و آخرون : المرجع السابق ، ص 15 .

2 . عبد الله الغدامي : ثقافة الأسئلة ، ص 204 .

3 . عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 91 .

الموت هذه لا يبقى في النص الأدبي إلا حياة القارئ التي تبقى ملحة جدا لإنقاذ ما تبقى في العملية النقدية ، فهل هذا هو ما سيحقق للنقد الأدبي الدقة و الموضوعية المنشودتين؟ .

على الرغم من أن كل إجابة جازمة عن هذا السؤال تكون محل جدل إلا أن النص يبقى هو >> المكان الذي يأتي إليه المؤلف ، لكن هل يأتي إليه بصفة أخرى غير صفة القارئ الأول؟. إن إبعاد المؤلف من طرف نصه الخاص هو ظاهرة القراءة الأولى التي تطرح دفعة واحدة مجموع القضايا المتعلقة بقضايا الشرح و التأويل و هذه العلاقات تولد بمناسبة القراءة¹ .

3. أزمة النص و عودة المؤلف :

على الرغم من تعالي أصوات النقاد المتأثرين بنفحات الحداثة بضرورة إعدام المؤلف بسبب تجريمه بقضية اغتيال دلالة النص الأدبي و توجيهها توجهات لا تمت بصلة إلى جوهر الأدب، و على الرغم من قولهم إن >>انتماء النص إلى لغته أقوى بكثير من انتمائه إلى زمنه أو ثقافة صاحبه <<² ، فإن الممارسة النقدية قضت ببطلان هذه الدعوى و عبثية إقصاء المؤلف من حياة النص ، و الاكتفاء به وسيلة و موضوعا في الوقت نفسه ، حتى إن موته قد أحدث ضجة كبيرة في أوساط الفكر النقدي ترفض إقصاء الإنسان و التاريخ و السياق جريا وراء أو هام الحداثة ، و أما قول البنيويين بأن النص جنين و المؤلف أم ، قاضين بانقطاع صلة المؤلف بنصه بمجرد أن ينتهي من منحه الوجود المادي و يمنحه صفة الشرعية ، تماما كما ينقطع حبل المشيمة بين الجنين و الأم بمجرد ولادته ، فمردود ، لأنه من المجحف أن نتناسى أن الجنين و إن انفصل عن أمه لكنه يتشبع منها بصفات وراثية تقرر انتماءه ، و النص الأدبي كذلك يظل مرتبطا بسياق إنتاجه ذلك أن >>الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي إليها لا يمكن كشفها إلا بروية الخارج في هذا الداخل ، أي بالنظر في النص

¹ . بول ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 109 .

² . عبد الله الغدامي : الموقف من الحداثة ، ص 80 .

الثقافي و ربما الاجتماعي ، حتى التحليل الذي يتناول الصورة كتركيب لغوي نرى أنه ، و لكي يعمقها يحتاج إلى إقامة هذه العلاقة بين داخل النص و خارجه ، بين و بين النصوص الأخرى ... هذا ويبقى النص في نظرنا داخلا لا فرار له من خارج حاضر فيه ، و هكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا الخارج في ما هو ينظر في هذا الداخل الذي هو النص ، و تبقى العلاقة بين خارج و داخل حاضرة حضورا لا يلغيه إهمال المنهج البنيوي له <<¹ . إن ضرورة حضور السياق لفك شفرات النص فكا سليما يقتضي عودة ذات المؤلف التي تحمل جزء كبيرا من هذا السياق ، و <<لم ينكر غولدمان أهمية الكاتب في تفسير النص و لكنه لم يعطه المرتبة الأولى في التفسير بل اعتبره واسطة ضرورية لا تفسر وحدها تأصل الأثر الأدبي و تكوينه و لا يتضح تكوين الأثر الأدبي من العلاقة بين مضمونه و بين مضمون الوعي الاجتماعي ، و لكن بإقامة العلاقات بين الدلالية المنتزعة بواسطة القراءة التفسيرية و البنيات الذهنية المكونة للوعي الجماعي لفئة أو طبقة >>² . إلا أن عودة ذات المؤلف مقرونة بحضور في ذات القارئ ، فهذه الأنا (أنا المؤلف) >>لا توجد داخل النص في حد ذاته بل داخل وعي القارئ بوجودها ، أي أنها ليس لها وجود مستقل عن وجود الآخر القارئ>>³ ، إن لها وجودا افتراضيا يتأسس انطلاقا من كفاءة القارئ وقدرته على تمثيل المؤلف في نصه الذي يصبح بعد ذلك ملكية مشتركة بينهما .

1. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 183

2. محمد نديم حشفة : تأصيل النص ، ص 11

3. عبد العزيز حمودة : لمرجع نفسه ، ص 299

الفصل الثاني

النص الأدبي والبنوية

1. مفهوم الإبداع في المناهج النسقية
2. مفهوم المعنى وتشكله في مناهج النقد الأدبي
3. قضايا الشكل وتطوره في مناهج النقد الأدبي
4. النص من القصد إلى الكتابة إلى التأويل
5. صورة الدال والمدلول في تطور قضايا النص الأدبي

أولاً : مفهوم النص الأدبي في المناهج النسقية :

1. إشكالية المفهوم :

من الثابت أن مشكلة النقد الأدبي و تعدد مناهجه متعلقة بالنص وحده و إن بدا أن مناهج النقد بخصوصياتها تتحمل جزءاً معتبراً من مسؤولية هذه الأزمة. إلا أن الأمر كله ينتهي إلى النص ، مهما حاولنا أن نبرر أو نثبت غير ذلك ، حيث إن قصور أي منهج عن الوفاء بوعوده الافتراضية هو في الحقيقة نتيجة حتمية لطبيعة النص الزئبقية التي تجعل الاستمساك به أمراً متعذراً ، >> فمن الجلي أن النقد لا يمكنه أن يكون دراسة منظمة ما لم يتصف الأدب بصفة تجعل ذلك ممكناً <<¹ هذا الموضوع الذي خاضت فيه نظرية الأدب طويلاً قصد الإحاطة بتصوير واف لطبيعته ، غير أن هذا القصد ظل غير متحقق ، إذ كان البحث ينتهي في كل مرة إلى نظرية تعلن بعد فترة قصورها على الإمام بحقيقة النص ضمن منهج علمي يطمئن إليه الناقد ، و ما زاد الأمر صعوبة هو أننا >> نرى في تعريف النص كما في تعريف النقد أن المناهج تقدم تصورها الخاص ، و لا تعطي تعريفاً موضوعياً ، فيبدو الاختلاف في مفهوم النص كبيراً <<² ، لأن هذه التصورات المتكئة غالباً على ما تصل إليه نظرية الأدب إنما تقدم وصفاً جانبياً و تصوراً ناقصاً لا يحيط به كل الإحاطة ، فيظل النص متفلتاً ، و ذلك بدءاً بالمناهج الخارجية المستندة إلى الظروف المتحركة في إبداع النص الأدبي . >> فالنقد الأدبي الذي ينطلق من نظرية المحاكاة التمثيلية يرى النص تمثيلاً موضوعياً لجزئية أو كل تام ، أما المؤلف فهو المبدع الذي أنشأ هذا النص حتى يجسد هذا المرجع تجسيدا دقيقاً ، و النص من ثم يكشف عن قصد المؤلف العبقري <<³ ، و هو بذلك تمثيل لبنية التاريخ و تمثيل لبنية إيديولوجية سائدة في المجتمع ، و تمثيل لبنية نفسية شكلتها مكبوتات

¹ . نور ثروب فراي : تشريح النقد ، ص 20.

² . حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998، ص 44 .

³ . ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط 3، 2002، ص 262.

المبدع ، على أن هذه النظرة التمثيلية قد تغيرت كلية بعد أن توجهت مناهج النقد إلى الداخل في إطار ممارسة نقدية تتجاوز النزعة الخارجية ، إذ >> من المهم بالنسبة لأثر أدبي أو لأثر فني بعامته ، أن يتفوق على ظروف إنتاجه النفسية – الاجتماعية الخاصة (...) على النص باختصار أن يكون قادرا ، سواء من وجهة نظر اجتماعية أو نفسية ، على إزالة السياق على نحو يسمح بإعادته في حالة جديدة <<¹ . إن تراجع السياق في المناهج السياقية سلم إلى اعتبار النص عنصرا فعالا في الممارسة النقدية اعتمادا على التحليل العلمي الدقيق.

و إذا كان تفعيل مفهوم النص قد شاع مع البنيويين إلا أنه وليد مفاهيم سابقة أرسنها اللسانيات العامة. حيث إن تأملا بسيطا للمناهج البنيوية و حتى لما بعدها يضعنا إزاء مجموعة مفاهيم و تصورات كلما قلبت على وجه أدركنا منها منهاجها ، من خلال كون >> تحليل البنى اللسانية هو القاسم المشترك بين التيارات العلمية المعاصرة كلها <<² فالبنيوية و السيميولوجيا و الأسلوبية و التفكيكية تنشئ آلياتها الإجرائية انطلاقا من وعيها الخاص بمفاهيم اللسانيات التي أرساها دوسوسير ، و هي رغم اختلافاتها تستند جميعا إلى رصد الدال و المدلول باعتبارهما وجهي العلامة اللسانية ، و إلى العلاقة بينهما و التي أقر سوسير أنها اعتباطية ، و إلى الآنية و التعاقبية باعتبارهما الحيز الزماني الذي تفصح فيه العلامة عن وجودها ، و إلى المحور العمودي و الأفقي باعتبارهما المحورين اللذين يمنحان العلامة شرعية وجودها من خلال مبدأ الاختلاف .

هذه المفاهيم كان لها الدور الكبير في رسم ملامح المناهج النقدية و تأسيس الأرضية التي بنى عليها كل منهج آلياته الإجرائية ، باعتبار النص >>بنية متضمنة للنظام اللساني ، و هذا

¹ . بول ريكور: من النص إلى الفعل ، ص 86.85

² . رومان جاكسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، تر علي حاكم صالح ، حسن ناظم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،

المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2002 ، ص 27

النظام قائم على نمط التشفير، أي أن النص يتحول إلا شفرة تستدعي القيام بجهد نظري و إجرائي لوضع تلك الشفرة موضع التواصل¹.

لكن البنيويين لم يحصلوا هذا الإرث اللساني عن دوسوسير فقط ، إنما تم لهم الأمر أيضا عبر الشكلايين الروس من جهة و النقاد الجدد من جهة أخرى ، فقد >> كانت الجهود النقدية لمدرسة النقد الجديد و مدرسة الشكلايين الروس و غيرها من العوامل موصولة بالجهود اللسانية للعالم السويسري فردينان دوسيسير ، المهاد الأساسي لظهور البنيوية و ذلك منذ أن وصف دوسوسير اللغة بأنها نسق من الإشارات التي يصدرها الإنسان بصوته و منذ أخذ في البحث عن طبيعة الإشارة و كونها اعتباطية مفرقا بين الدال و المدلول من ناحية ، و ناظرا للعلامة بوصفها الكل الذي يتركب منه الدال و المدلول من ناحية أخرى <<². لكن هذا الوصف الذي قدمه سوسير و بقدر ما وحد مجال اشتغال المناهج النقدية و جعلها تلتف حول النص باعتباره علامة ، إلا أنه أيضا فسح المجال أمام تصورات جديدة حاولت أن تكون أكثر إحاطة به و أكثر فاعلية و دقة في نقده ، فالنقد الجديد و الشكلية - و إن اشتغلا على اللغة - إلا أن الشكلية كانت أكثر تعصبا للنص باعتباره تقنية لغوية ، >> فإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنساني ، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة ، فتميز التنظيم اللغوي للنص الأدبي لدى النقاد الجدد و التركيب المعقد للنص هو بمثابة استجابة إبداعية إلى الحياة <<³ ليتم ربط الصلة بين البناء اللغوي و الناحية الإنسانية ، وأما مع الشكلايين فالبناء اللغوي وحده ميدان الدراسة و هدفها و كذا وسيلتها .

¹ . عبد الناصر حسن محمد :نظرية التوصيل ، و قراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة ،

1999، ص 32

² . المرجع نفسه ، ص 92 .

³ . رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة . ص 25.

2. النص و الشكلانية :

يقول رومان جاكبسون : >> الفن لبنة في الصرح الاجتماعي و مكون متعلق مع

المكونات الأخرى، مكون متغير لأن دائرة الفن و علاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدليا بدون انقطاع ، إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن و إنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية <<¹ . تبدو العبارة دفعا للتهمة الموجهة للشكلانيين ، و المتمثلة في فصل الفن عن المجتمع ، باهتمامهم بهيكل النص الذي يفترض أن يقطع الصلة مع المضمون الذي هو بالضرورة اجتماعي ، و الأمر يعود إلى نظرتهم للإبداع ، حيث >>كان تصورهم لعملية الإبداع أنها توتر بين القول العادي و الإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته ، و من هنا فإن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية حيث تنطلق منه – على حد تعبيرهم – المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية ... و قد خلص الشكلانيون إلى أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه ، و أنه ليس كذلك من حيث شأنه و ما عمل فيها من مؤثرات ، و إنما هو أدبي بحكم صياغته و أسلوبه و طريقتة و وظيفة اللغة الفنية فيه <<² ، إن هذا التوتر الحاصل بنقل لغة النص من مستوى إلى مستوى آخر هو ما يولد حالة من التغريب يكون بموجبها النص ذا خصوصية تميز لغته عن اللغة العملية العادية ، حيث >>نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى – و هي موجودة بالفعل- حيث يتراجع الهدف العلمي إلى المرتبة الثانية ، مع أنه لا يختفي تماما فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة <<³ ، و ذلك لأنهم يعتبرون الفن تقنية يقوم على >> إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها ، و جعل الأشكال صعبة و زيادة صعوبة فعل الإدراك و مداه ، لأن عملية الإدراك

¹. رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ترمحمد الولي، مبارك حوز، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1988، ص 19 .

². عبد الناصر حسن محمد ::نظرية التوصيل ، و قراءة النص الأدبي ، ص 25 .

³. إيخنباوم : نظرية المنهج الشكلي، ص37. عن حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ،

غاية جمالية في ذاتها و لا بد من إطالة أمدها ، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية للموضوع ، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية <<¹ إلا من خلال تحققه اللغوي بوسائل أسلوبية تتحكم فيها تقنية المبدع ، فالنص ظاهرة لسانية يكتسب تفرد من خلال القيمة المستقلة التي تمنحها له صياغته حيث يصنف الأدب باعتباره ظاهرة لسانية لا يهتم دارسها بالهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة ، إنما يهتم بطريقة بناء ذات النص و ذلك في إطار الوظيفة الشعرية ، و تقوم الدراسة كلها على الأخذ بعين الاعتبار النمطين الأساسيين لترتيب المستعملين في الكلام ، حيث تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف <<² ، لتغرب مبدأ التماثل الذي نادى به المناهج السياقية .

إن استقلال الوظيفة الجمالية يتأتى انطلاقاً من مفهوم الشكل الذي طرحه إيكسباوم باعتباره <<بنية ديناميكية ملموسة ، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي >>³ ، و ديناميتها مستمدة من كونها قابلة لإعادة الإنتاج باعتبارها تلفظاً ، حيث << هناك قطبان للنص ، و كل نص يفترض مسبقاً نظاماً من العلامات مفهوماً من قبل كل شخص ، (أي أنه [نظام] متواضع عليه ، صحيح ضمن الحدود المعطاة من قبل جماعة بعينها) ، أي لغة ، (حتى ولو كانت لغة الفن) (...) و تنتسب إلى هذا النظام جميع عناصر النص المكرورة و المعاد إنتاجها ، المترددة و القابلة لإعادة الإنتاج ، و يمكن أن يعطى هذا كله خارج النص (المعطى) . في الوقت نفسه يمثل كل نص (بمقتضى كونه يؤلف تلفظاً) شيئاً فردياً ، متفرداً ، لا يتكرر ، و هنا يكمن معناه كله (نيته ، السبب الذي يكمن وراء خلقه) ، إنه ذلك الجزء الخاص من التلفظ الذي يتعلق بالحقيقة بالدقة ، بالحسن ، بالجميل ، بالتاريخ ، و فيما يتعلق بهذا المظهر ، يصبح

¹ . رمان سلدن : المرجع السابق، ص 29.

² . رومان جاكسون : قضايا الشعرية ، ص 33 .

³ . إيكسباوم : نظرية المنهج الشكلي ، ص 35 . عن حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 81 .

كل ما هو متكرر و قابل لإعادة الإنتاج مواد خاما و وسائل ، و إلى هذا الحد يتخطى المظهر أو القطب الثاني حدود علم اللغة و فقه اللغة ، إنه مظهر متضمن في النص <<¹ . و عموما فإن باختين يرى - و انطلاقا من مبدأ الشكلية - أنه >> ينبغي أن يميز بين شكلين من أشكال التعبير عن القيم [في الخلق الشعري] : 1 الشكل الصوتي . 2 الشكل البنيوي ، و تنقسم وظائفهما إلى مجموعتين : الأولى انتخابية (انتقائية) و الثانية إنشائية (تنظيمية). تتضح وظائف التقييم الاجتماعي في المادة المعجمية (علم المعاجم) وفي اختيار النعوت و الاستعارات و المجازات الأخرى (مملكة الدلالة الشعرية بكاملها) ، و أخيرا في انتقاء الموضوع ، و بالمعنى الضيق للكلمة (انتقاء المضمون) . و بهذه الطريقة تنتسب معظم المسائل المتعلقة بعلم الأسلوب و جزء من المسائل المتعلقة بعلم الموضوعات بالمجموعة الانتخابية ، و تحدد الوظائف الإنشائية للتقييم المكاني التراتبي لكل عنصر لفظي في العمل كله مستواه و كذلك بنية العناصر كلها <<² . إن الاهتمام بقطبي النص المعطى و التلفظ هما نقطة انطلاق محاولات تجنب مزلق الشكلانية ، فموضوع باختين الذي حاول به ذلك >> يقع بين هذين الموقفين : التلفظ (Ulterance) البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة و سياق التلفظ ، يمكن للتلفظ أن يصبح ، بل ينبغي أن يصبح موضوعا للاستعلام عن علم جديد سيدعوه باختين علم عبر اللسان (Translinguistics) و يمكن بهذه الطريقة التغلب على ثنائية الشكل و المضمون العقيمة <<³ ، غير أن محاولة باختين كانت دائما تنأى به نحو الاهتمام بالشكل و ذلك يبدو من خلال اعتبار الشكل الصوتي و الشكل البنيوي مركزي الدراسة الشكلية ، مما يعني إهمال المضامين الفكرية .

¹ .” M. BAKHTIN ” problema teksta v lingvistike , filologii i drugkh (284, 283) .

... gumanitarnykh naukakh عن تودوروف : باختين ، المبدأ الحوارى ، تر فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2 ، 199 ، ص 103

² . « (232) ... o granicakh poetiki i lingvistike » V .N.Voloshinove ، عن تودوروف: باختين، المبدأ

الحوارى، ص98

³ . تودوروف : المرجع نفسه ، ص 16 .

إن الديناميكية التي وسم بها الشكلانيون البنية باعتبارها موضوع الدراسة هي نفسها تطلب الانفتاح على الخارج ، حيث يستحيل مواجهة النص باعتباره لغة فقط إذ >> حاجة اللغة أن تكون مدركة لا على الأشكال المنتجة بل عبر القوى المنتجة نفسها <<¹ . لقد أقام الشكلانيون معظم مبادئهم على أساس إدراك اللغة على مستوى شكلها المنتج على الرغم من محاولاتهم تبرئة نقدهم من تهمة الشكل ، إلا أن إصرارهم على بحث قضية الشاعرية عمقت اهتمامهم ببناء النص الشكلي ، حيث أصبحت >> المكلمة تدرك بوصفها كلمة و ليس مجرد بديل عن الشيء المسمى و لا كانبثاق للانفعال ، و تتجلى في كون الكلمات و تركيبها و دلالتها و شكلها الخارجي و الداخلي ليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها و قيمتها الخاصة <<² تكتسب الممارسة النقدية الشكلانية عمقها حين يبتعد أصحابها – خاصة الشكلانيون

الأوائل – عن تتبع المظاهر الدلالية في النص ، >> فهم يقترفون خطيئة التجريبية الموضوعية عندما يرغبون في اختزال العمل إلى بناء اللغوية ثم يختزلون هذه البنى ، إذا كان ذلك ممكنا إلى المادة الصوتية ، أو أنهم يتجاهلون كل مساءلة خاصة بالقصد و النيات لأن هذه الأخير لا تخضع للملاحظة المباشرة <<³ ، التي تعد بالنسبة لهم الطريق الوحيد لإنشاء علم أدب يتوخى الدقة و الصرامة في دراسة العمل الأدبي ، غير أنها كانت و في الوقت نفسه طريق إثبات الفشل الذريع لأنها لا تقوى على احتواء العمل الأدبي احتواء كاملا ، لذا صدح باختين بالمظاهر الدلالية في محاولة أخرى لتبرئة منهج الشكلانية حيث قال : >> إننا نشدد بصورة ثابتة على المظاهر الدلالية والمظاهر الخاصة بالموضوع ، كما نشدد تماما على المظاهر التعبيرية ، أي تلك المظاهر الخاصة بالقصد و النية ، لأن هذه المظاهر هي القوى التي ترصف اللغة الأدبية الشائعة في طبقات، و تميز هذه اللغة عن غيرها و نحن نفعل ذلك بدلا من أن نلاحق الواسمات (markers) اللغوية (التلوينات المعجمية ، التناغمات الدلالية ... إلخ) للغات ، الأنواع أو الرطانات المهيمنة ... إلخ ، الواسمات التي هي الرواسب

¹ . المرجع نفسه ، ص 51 .

² . رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص 19 .

³ . تودوروف : المرجع نفسه ، ص 50 .

المتحجرة للعملية القصدية و علامات تأويل الأشكال اللغوية الشائعة المتجاهلة من قبل الطاقة الحية للقص و النية ، إن هذه الواسمات الخارجية ، الملاحظة و المميّزة الهوية على المستوى اللغوي ينبغي لكي تدرك أن تفهم أولا عن طريق التأويل الذي يتبع القصد الذي يجعل هذه الواسمة مفعمة بالحياة»¹ في حين إن اعتبارها مجرد شكل لغوي منقطع عن الحياة هو ضرب من الميكانيكية التي تنافي مبدأ الأدب الأول المتمثل في كونه منتجا إنسانيا .

3. النص و البنيوية :

سعى البنيويون في إثر الشكلانيين حيث اهتموا بلغة النص الأدبي ، إلا أنهم حاولوا تجنب الوقوع في الخطأ الذي وقعت فيه الشكلانية باعتبارها النص الأدبي تقنية لغوية يصنعها المبدع بفرض نظام اللغة ذاتها ، >> فحين يدرس العلم المعاصر أية مجموعة من الظواهر فهو لا يعالجها كتكتل آلي ، بل كتكتل بنيوي ، و المهمة الأساسية هي الكشف عن القوانين الداخلية ، لهذا النظام سواء أكانت قوانين ثابتة أم متطورة ، فلم يعد المثير الخارجي مدار الاهتمام العلمي <<² ، فقد قامت البنيوية على محاولة تجنب الأمرين معا : معاملة النص كتكتل آلي ، أو ربطه بما ليس أصلا في بناءه ، حيث ترى >> الأدب صيغة متفرعة عن صيغة أكبر أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة كمؤسسة اجتماعية تحكمها قوانين و شيفرات و أعراف محددة تماما كما هي اللغة نظام . و يصبح الأدب من هذا المنظور نوعا من الممارسة الفعلية مقارنة مع الكتابة عموما و بدوره يصبح هو بالنسبة لأنواعه نظاما لغويا ، و تتحول أنواعه بدورها إلى ممارسات فعلية يهيئ لها الأدب قوانين و أنظمة تجعل هذه الأنواع تأخذ صفاتها النوعية و الأدبية ، و دراسة الأدب تسعى إلى كشف الطيفية التي تعمل بها عناصره حتى تخلق تأثيرات أدبية <<³.

1. « (105) .. K PERERABOTKE KNIGI O Destoveskom » M.BAKHTIN . عن تيزفيتان

تودوروف : المرجع نفسه ، ص 50-51.

2. رومان جاكسون : الإتجاهات الأساسية في علم اللغة ، ص 13 .

إن هذا الطرح الجديد الذي نزلت إليه البنيوية متدرج في قياس المفاهيم انطلاقاً من تمييز سوسير بين اللغة و الكلام ، >> فالبنوية بكل أشكالها و تطبيقاتها المختلفة بدأت تنمو و تتطور في أعقاب البرنامج الأساسي الذي وضعه سوسير في علم اللغة الحديث <<¹ حيث أعلى من شأن الأولى و جعلها أجدى بالدراسة من خلال كونها موضوعاً محدداً بين المجموع المتنوع من أحداث اللسان ، فهي قارة و ثابتة و ملموسة ، و هذه الصفات تقدمت بالنص الأدبي ليكون أجدر بالدراسة انطلاقاً من كونه بنية لغوية دالة تحكمها قوانين اللغة ، فالكتابة بوصفها مؤسسة اجتماعية كبرى تمثل اللسان ، أما الكتابة الأدبية أو النص الأدبي فهو تجل مادي لهذه المؤسسة ، و هو يمثل اللغة في نموذج سوسير من خلال أنظمتها و قوانينها ، >> فإذا كنا نعني بالكلام مع فيردينان دوسوسير تحقق اللغة في حدث ما ، إنتاج خطاب فريد من طرف متكلم مفرد ، فإن كل نص إذن هو بالنسبة للغة في نفس موقعة إنجاز الكلام ، و تعتبر الكتابة علاوة على ذلك بصفتها مؤسسة تالية للكلام الذي يبدو أنها منذورة لتثبيت كل تلفظاته الذي لاحق شفويا <<² ، فنقول حينئذ إن البنيوية وضعت الكتابة في مقابل الكلام و النص في مقابل اللغة و لما كانت دراسة اللغة تتم من خلال رصد نسقتها تمت دراسة النص أيضاً بالطريقة نفسها ، >> و لا جدال في أن البنيوية تطرح تجديداً أساسياً على ما هو سائد من النزعة النقدية ... و على أنماط إنسانية النزعة في الممارسة النقدية بوجه عام ، هذه الأنماط السائدة تنظر إلى اللغة بافتراض أنها شيء قادر على الإمساك بالواقع ، و تتصور اللغة بوصفها انعكاساً لعقل الكاتب أو انعكاساً للعالم على نحو ما يراه المؤلف ، لكن المنظور السوسيري للغة يقلب ذلك كله رأساً على عقب ، ليولي الانتباه كله إلى اللغة السابقة في وجودها ، ففي البدء كانت الكلمة ، و الكلمة هي التي خلقت النص <<³ ، و النص وحده قادر على توليد المعنى بعد أن حبل به نسقه في إطار نظامه على محور الاستبدال و التسلسل . فإن كان الهدف من نقد النص هو كشف جمالية إبداعه فإن اللغة بقوانينها كانت السبيل إلى ذلك ،

1. كريستوفر نوريس : التفكيكية : النظرية و الممارسة ، تر: صبري محمد حسن ، دار المريخ، الرياض، 1989، ص 70 .

2. بول ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 105 .

3. رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 108 ، 109 .

>> حيث إن التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر و كل المظاهر ذات دلالة، و إن تكن على درجات متفاوتة ، و لا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه و ندركه و هو يولد في تلك اللحظة بالذات و لا يختصر إلى معلومة ينقلها المظهر المرجعي للمنطوق <<¹ ، أما إن كان الهدف هو البحث عن المعاني و تعريتها كانت اللغة مسؤولة عن ذلك ، >> ذلك لأن اللغة تمثل نسق المعنى تمثيلا في غاية الجودة و إنها لا تستطيع أن لا تعني ، فكل وجودها يكمن في المعنى <<² و يصبح من غير الضروري أبدا النبش في خلفية النص و سياقه ، لأن سره كامن فيه ، إذ >> لا توجد رمزية قبل الإنسان الذي يتكلم ، و إن كانت قدرة الرمز متجذرة في العمق . ألا إن الكون و الرغبة و المتخيل ليبلغون التعبير بوساطة اللغة ، و لذل كان يجب على الدوام وجود لغة حتى يصار إلى إعادة أخذ العالم و العمل لكي يصبح مقدس الظهور ، و كذلك فإن الحلم يبقى مغلقا على الجميع ما دامت القصة لم تحمله إلى مستوى اللغة<<³ على أن الحديث عن البدايات التي ألهمت المناهج البنيوية من اللسانيات و النقد الجديد و الشكلانية ، لا تصرفنا عن ما قدمه كلود ليفي شتراوس ، حيث استلهم البنيويون نظام البنية منه ، و إن طبقها هو على غير الأدب، فإذا كان شتراوس يعنى بالكشف عن الأبنية العقلية اللاواعية في النشاط اللغوي للإنسان ، فإن البنيويين في الأدب كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني طبقا لسوسير في النص الأدبي ، فقد كانت جوليا كريستيفا تعرف النص على أنه : >>جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة ، بالربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر و بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه <<⁴ . إن هذا التعريف لا يغفل خصوصية النص اللسانية التي تؤكد ضرورة

1. تودوروف : الدلالة و الأدب ، تر محمد نديم حشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1996 ، ص 17.

2. بول ريكور: صراع التأويلات، دراسة هرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، دارالكتاب الجديدة المتحدة، ط2005، ص1، 68- 69

3. المرجع نفسه ، ص 45 .

4. جوليا كريستيفا : علم النص، تر: فريد الزاهي ، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،

ط1997، ص 21.

حضورها في النص على الرغم من عدم طغيانها عليه كله إذ يبقى للخارج حضور فعال بدرجة ما لذا فالنص جهاز عبر لساني ، و طبقا لمفهوم بارط ، فإن النص الأدبي وظيفته أن يجعل العلاقة المثالية بين المؤلف و اللغة واقعا ملموسا من خلال كلمات النص نفسه ، فاللغة عند بارط تمتلك نوعا من الهيمنة على مجريات تصنيف الكلام، عن طريق نظامها >> فالنص لا مكاني ، فإن لم يكن ذلك في استهلاكه فلا أقل من أن يكون في إنتاجه ، إنه ليس لهجة ولا خيالا ، فالنظام فائض فيه و منحل و إن لهذا الفيض و لهذا الانحلال لإدلالا ، و إنه لينهل من هذا اللامكان حالة غريبة و يوصلها إلى قارئه <<¹ . ولذا فإن بارط يعتبر اللغة سلطة تشريعية تستمد قانونها من اللسان و ما النص إلا تجسيد لأنظمة اللغة ، و بناء على ذلك تركزت جهود البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب لا اعتقادهم بأنها هي فقط تنتج المعنى و ليس حاملة له ² ، و لا يشترط لهذا المعنى بل إنه لا يفترض أن يكون محيلا على واقع بعينه >> ذلك أن المسائل المتعلقة بالواقع أو بالصدق في الأدب تحتل المكان الثاني بالنسبة للهدف الأدبي الأول ، ألا و هو إنتاج بنية قوامها الكلمات لذاتها ، و تحتل قيم الرموز بوصفها علامات المحل الثاني بالنسبة لأهميتها بوصفها بنية من الموتيفات المتصلة بعضها ببعض ، و نحن نحصل على الأدب كلما حصلنا على بنية لفظية ذات استقلال ذاتي من هذا النوع ، أما إذا غابت هذه البنية المستقلة ذاتيا فإننا نحصل عندئذ على لغة (...). إن الأدب نوع متخصص من اللغة <<³ فالنص >>نوع من الكرنفال اللفظي تكون فيه اللغة في إجازة من مهام الحياة اليومية الصاخبة، إن العمل اللغوي ينتج مشهدا لغويا ، و المطلوب من القارئ أن يستمتع بذلك المشهد أو المنظر بحد ذاته بدلا من النظر إلى العالم من خلال اللغة ، إن النص ينتج في الواقع عن الدالات و ترك المدلولات تهتم بنفسها ذاك هو شعر الفكر <<⁴ ، و إن اهتمام المدلولات بنفسها قضية لا تتم في الحقيقة إلا بإشراك عنصر آخر في العملية النقدية،

¹. رولان بارط : لذة النص ، تر : منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1، 1992، ص 59.

². ينظر عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل ، و قراءة النص الأدبي ، ص 33 .

³. نور ثروب فراي : تشريح النقد ، ص 93 .

⁴. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة . ص 178.

و هو العنصر الذي أقحم نفسه فيها كرها ، أو لنقل إنه من بين نتائج إخفاق البنيوية في تطبيق الدراسة المغلقة على النص بحثا عن علم يهدف >> إلى دراسة الأبنية الصغرى و الكبرى للنصوص ، بما في ذلك النصوص الأدبية ، أي دراسة الوحدات البنيوية الشاملة للنص و ما يوجد بينها من أبنية جزئية، على أساس أن هناك دائما أبنية نظرية و تجريبية ذات مبادئ عاملة كلية معرفية <<¹ لكن تطبيق آليات إجرائية تتعلق على النص كانت أمرا أشبه ما يكون بمهمة مستحيلة لذا بدأت التحولات في الفكر النقدي . حيث إن النص الأدبي >> انفلت من قبضة الموضوع الأدبي الذي تطالب به كل من النزعة السوسولوجية الفجة ، و النزعة الجمالية : فإننا لا ينبغي أن نخلطه مع ذلك الموضوع المسطح الذي تطرحه اللسانيات كنص جاهدة في توضيح القواعد البرهانية لتمفصلاته و تحولاته، إن وصفا وضعيا للطابع النحوي (التركيبي أو الدلالي) أو اللانحوي ليس كافيا لتحديد خصوصية النص <<² ، و قد كان هذا الطرح إيذانا بتحويلات كثيرة في بلورة خصوصية النص الأدبي من ما قبل البنيوية إلى ما بعدها .

4. النص و ما بعد البنيوية :

كانت بداية التحولات إذن في تصور آخر لمفهوم النص مع البنيويين أنفسهم حيث تضمنت بعض مبادئ البنيوية إشارات إلى عبثية عدم جدوى الاشتغال على النص باعتباره نسقا لغويا يحمل في هذه النسقية جمالية ، فالسيميوطيقا منهج بنيوي لا يشك في ذلك ، موضوعها التوصل إلى القواعد العامة التي تنشأ بين العلامات في أبنية النصوص ضمن نسق مغلق ، >> و مع أن موضوع السيميوطيقا هو نظم العلامات المتعارف عليها اجتماعيا يشعر بعودة النقد إلى أفق الدلالة الاجتماعية ، فقد نظرت السيميوطيقا (على الأقل فقي العالم الغربي)

¹ . صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد 164 ، 1992 ، ص 253.

² . جوليا كريستيفا : علم النص ، ص 14.

إلى هذه النظم على أنها هي نفسها الواقع ، و من تمة فإن العلامة لا تفسر إلا بعلامة مثلها ، و هكذا أسلمت السيميوطيقا إلى التفكيكية التي لا ترى في النص بمعناه المعروف إلا كفة من شبكة لا نهائية من العلامات أو قطرة في بحر العلامات الذي لا تدرك حدوده <<¹ ، بسبب كون كل علامة مفسرة تصبح محتاجة لعلامة أخرى تفسرها إنها لعبة المدلولات الحرة التي تضع النص على خط اللانهاية و ما يزيد انفتاحه على اللانهاية هو القراءة ، حيث تغدو كل قراءة بناء أو إنشاء لعلامات جديدة تشكل في انتظامها بنى نسقية تستدعي قراءة بدورها . لكن تتبدى لنا في هذا المقام قضية أثارها ريكور في هذه المرحلة هي << كيف يمكن لمعقولية البنية أن تبلغ معقولية تفسير النصوص المتجه نحو استعادة المقاصد الدالة ؟ >>² ، هنا لا بد للنقد الأدبي أن يتجاوز لسانيات اللغة إلى لسانيات الخطاب ، حيث << تنهض لسانيات الخطاب و لسانيات لسانيات اللغة على وحدات مختلفة ، فإذا كانت العلامة (الصوتية و المعجمية) وحدة أساس اللغة ، فإن الجملة هي وحدة أساس الخطاب ، إن لسانيات الجملة هي التي تدعم جدل الحدث و المعنى ، و الذي تنطلق منه نظريتنا : نظرية النص (...). إن القول بأن الخطاب حدث ما يعني أو لا قول إن الخطاب قد تحقق زمنيا و في الحاضر في حين أن نسق اللغة مضمر و خارج الزمن>>³

إن ريكور يسمي نسا كل خطاب أثبتته الكتابة فيقول : << النص خطاب أثبتته الكتابة، و ما أثبت بالكتابة إذن خطاب كان بإمكاننا أن نقوله ، بالتأكيد لكننا نكتبه بالضبط لأننا لا نقوله، التثبيت بالكتابة يحل محل الكلام >>⁴ ، و يؤكد ريكور أن الموقف التواصلية الحاصل أثناء الكلام يحمل مؤشرات كثيرة تعين السامع لفهمه ، في حين إن الكتابة تغيب بعض هذه المؤشرات الحية ، مما يعني أن قيمة الكتابة لا تتحقق إلا بالقراءة و التأويل ، فليست لها أهمية في ذاتها ، بل تكتسبها من التأويل الذي يعطى لها على اختلاف المؤولين و الذين لا يتفقون

1. سعيد توفيق: في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1 2002، ص 117

2. بول ريكور صراع التأويلات ، ص 73

3. بول ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 80 .

4. المرجع نفسه ، ص 106 .

حتما على تأويل واحد، حيث تظل العلامة اللغوية عاجزة في ظل هذا الانفتاح على تحقيق المعنى ، و لذلك >> فإن النتيجة التي تهمننا مما سبق هي أن النص الأدبي الذي تحقق فيه ماهية اللغة يضمم دائما معنى أو يقول دائما شيئا ، و هو أسلوب من أساليب معرفتنا للعالم و الناس و الأشياء ، أي أسلوب في كشف الحقيقة و الوجود <<¹، و بناء على هذا التصور الفلسفي للغة يكون الكشف عن النص الأدبي بطريقة تناسب رفض الخارج المطلق و الداخل المطلق ، فعلى >> هذا الأساس لم يعد النص ذا بنية موضوعية تجعله منغلقا على ذاته ، لا يفصح عن شيء بخلاف تراكيبه اللفظية كما هو الحال عند البنيويين، و في نفس الوقت لم يعد النص متجها إلى الخارج على نحو ما أصبح فيه الكلمات بمثابة إشارات تفقد هويتها في الدلالات الخارجية ، الكلمات ليست مجرد أدوات اصطلاحية تشير بها إلى موجودات خارجية بل هي نفسها تسمى الأشياء و الموجودات جميعا و تنطق الوجود أو يتجلى فيها العالم و الوجود<<² و النظر إلى لغة النص بهذا المفهوم تولد طريقة و إجراءات في التعامل مع النص بحيث تتجنب المأزق الذي وضعت المناهج البنيوية نفسها فيه ، حيث >> يمكن لنا أن نجعل من النص نوعا أوليا من أنواع القراءة ، و القراءة التي تصد بالنص – إذا جاز هذا التعبير – كل العلاقات مع عالم يمكن إبرازه و مع ذاتيات تكون قادرة على التحاور ، هذا التحول في مكان النص – المكان الذي ليس مكانا – يشكل توقا فريدا بخصوص النص ، و يتعلق بإطالة تأجيل العلاقة المرجعية بالعالم و الذات المتكلمة ، بهذا التوق الفريد يقرر القارئ المكوث في مكان النص و في انغلاق هذا المكان . على أساس هذا الاختيار ليس للنص خارج ما ، له داخل فقط لا يستهدف الاستعلاء ، كلام موجه لشخص ما بصدده شيء ما <<³ ، إن هذه القراءة التي لا يمكن إلا أن نسميها بنيوية هي قراءة أولية قد تحقق جزءا هاما من المقصد النقدي ، إنها واحدة من قراءتين >>يقدمان نفسيهما لنا ، بإمكاننا عبر القراءة أن نمدد و نعمق التأجيل الذي يؤثر مرجعية النص بمحيط عالم ما و بحضور الذوات المتكلمة و هذا هو موقف

1. سعيد توفيق: المرجع نفسه ، ص 139.

2. سعيد توفيق : المرجع نفسه ، ص 134.

3. بول ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 112 .

الشرح ، لكن لا يمكن أبدا أن نزيح هذا التأجيل و نختم النص بكلام راهني ، و هذا الموقف هو مسار القراءة الحقيقي ، لأنه هو الذي يكشف عن طبيعة التأجيل الحقيقية التي تسقط على حركة النص باتجاه الدلالة ، و لن تكون القراءة الأخرى حتى ممكنة إن لم تبين أولا أن النص باعتباره كتابة ينتظر و يستدعي قراءة ما ، و إذا كانت القراءة محتملة فذلك لأن النص غير منغلق على نفسه بل منفتح على شيء آخر <<¹ ، لن يلزم أن يكون هذا الشيء هو الواقع باعتباره يمثل ماضي هذا النص ، لأن ذلك يعيد النقد إلى الناهج السياقية ، التي أثبتت غير مرة أنها اهتمت بالسياق على حساب النص ولكنه واقع يصنعه النص نفسه .

5. قراءة النص بنيويا :

إن القول بتأثر مناهج البنيوية بأفكار سوسير في إفران نظرة جديدة إلى النص الأدبي أمر ولد طريقة جديدة أيضا في التعامل معه ، حيث أقصي المؤلف الذي كان يتحمل العبء الكبير في مواجهة النقد للنص ، فأضحى عاريا تماما من كل سلطة ، كما أملى النموذج السوسيري إلغاء المرجعية في النصوص الأدبية لأن اعتبارية العلاقة بين الدال و المدلول فرضت ذلك ، فهو لا يحيل على شيء خارجه تماما كما لم ينشئ من عامل خارجي ، >> في بنائها لفكرة اللغة و عناصرها – النحوية و الصرفية و المعجمية و غيرها – تضع اللسانيات بين أقواس أشكال التلفظ الملموسة و وظائفها الاجتماعية و الإيديولوجية (...). مثل هذا الوضع بين أقواس مشروع تماما و ضروري ، و تتطلبه الأغراض العلمية و المعرفية اللسانيات نفسها و بدون ذلك لا يمكن لفكرة اللغة بوصفها نظاما أن تبنى و تنشأ <<² ، و هو المبدأ الذي تبنته البنيوية من أجل الوصول إلى منهج لمقاربة النص الأدبي بعلمية صارمة ، و هذه المقاربة >> ليست ممكنة فحسب بل مشروعة أيضا فهي تصدر عن التعليق ، تعليق الحكم ، تعليق المرجعية المعلنة ، أن نقرأ بهذا النص في انغلاق ذلك المكان اللاكوني ، هذا

¹ . المرجع نفسه ، ص 117 .

² « P .N.Medvedev : formal nyj metod.v literaturovedenii(117) » . عن تيزفيتان

الاختيار لا يترك للنص خارجا أبدا ، إنما داخل فقط ، و مرة أخرى يبرز تشكل النص لذاته¹ ، و يقدم نفسه باعتباره بلا مؤلف من جهة و بلا إحالة – على الأقل مبدئيا – من جهة أخرى ، >> إن فرضية عمل كل تحليل بنيوي للنصوص هي ما يلي : رغما من كون الكتابة من جهة الكلام ذاتها بالنسبة للغة ، يعني من جهة الخطاب ، فإن خصوصية الكتابة بالنسبة للكلام المنجز تقوم على سمات بنيوية قابلة للتعامل معها كنظائر اللغة في الخطاب ، فرضية العمل هذه مشروعة تماما ، و فحواها أنه في ظروف معينة تقدم وحدات الكلام الكبيرة أي ذات درجات أعلى من الجمل تنظيمات قابلة للمقارنة مع وحدات الكلام الصغرى ، الوحدات الأقل درجة من الجمل تلك التي تنتمي إلى دائرة اللسانيات >>² ، و تعتمد هذه القراءة البنيوية على كون النص ذا وظيفة واحدة تهيمن على بقية الوظائف الخمس المحددة في مخطط جاكسون (انفعالية ، إفهامية ، مرجعية ، انتباهية ، ميتالسانية "تفسيرية شارحة" ، شعرية) ، بحيث ترتبط كل وظيفة بعنصر من عناصر العملية التواصلية (المرسل ،) بحيث >> يولد كل عامل من هاته العوامل وظيفة لسانية مختلفة و لنقل على الفور إنه إذا ميزنا ستة مظاهر أساسية في اللغة سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير ، إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى ، و إنما يكمن في الاختلافات الهرمية بين هذه الوظائف ، و تتعلق البنية اللفظية لرسالة ما قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة ، لكن حتى و لو كان استهداف المرجع و التوجه نحو السياق ، و باختصار الوظيفة المسماة وظيفية و "معرفية" و "مرجعية" هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل ، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى ينبغي أن يأخذها اللساني المتمعن بعين الاعتبار >>³ . إن الناقد مطالب بالكشف عن الوظيفة الشعرية لأنها ما يجعل الأدب أدبا متحققا بذاته . على أن جاكسون ألح على ضرورة استدعاء بقية الوظائف متى كان ذلك ضروريا حيث >> يتطلب التحليل الدقيق للغة أن نأخذ جديا بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية (...) و ليست الوظيفة

1. بول ريكور: من النص إلى الفعل ، ص 159.

2 المرجع نفسه ، ص 113 .

3. رومان جاكسون : قضايا الشعرية ، ص 28.

الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي وظيفته المهيمنة و المحددة¹ و على مستوى التطبيق فقد أصبح النص ذا نظام يشبه نظام اللغة و بناء على ذلك فهو أكبر متواليه من الجمل تدرس عناصرها بالطريقة نفسها التي تدرس بها الجملة ، >>إن الخطاب لا يملك شيئاً إلا وجد في الجملة (...). فمن المعقول أن يفترض الباحث علاقة تشابهية بين الجملة و بين الخطاب بمقدار ما يحكم تنظيم شكلي واحد كل الأنساق السيميائية أيا تكن المواد و الأحجام عندئذ يصير الخطاب جملة كبيرة² . و عليه فالنص يقسم باعتباره أكبر بنية دالة متكونة من مجموع بنى منطقية تحكمها علاقات نحوية ، تكتسب خصوصيتها من نظام الاختلاف وفق المحور الاستبدال و التسلسل . >> لقد تطور التحليل البنيوي إذا في بداية الأمر وفقاً للنموذج المبني على الفونولوجيا مع إبعاد دراسة الدلالة ، لكن في وقت لاحق تحددت هذه الدراسة نفسها مستفيدة من توسعات البنيوية ، تطور علم دلالي بنيوي بتوجهات مختلفة³ ، فعاد بذلك الجانب الدلالي ليشغل حيزاً من اهتمام البنيوية ، على أن تتم هذه الدراسة تزامنياً ، أي تتبع استخدام الكلمة باعتبارها مرتبطة بغيرها من الكلمات المستعملة في لحظة زمنية معينة مما يفرضي إلى دراسة النص باعتباره بنية كلية لا تتجزأ ، و قد قدم جاكسون معالم قراءة بنيوية حيث يقول >>لقد حاولنا دائماً تقطيع/ مجموع نص إلى وحدات صغيرة و معقولة و في معظم الأوقات قد تبع هذا التقطيع

التقسيمات اللسانية (في إطار المدلول مثلما في إطار الدال) هكذا : تنقسم الرواية إلى أبواب أو حلقات ، و القصيدة إلى مقاطع و إلى جمل ، و يؤدي دافع الاهتمام إلى الحصول على وحدات بسيطة و غير قابلة للتقسيم ، و لمحاولة دفع هذا التحليل إلى التقدم أكثر فأكثر : ذهب طوماتشوفسكي (Tomachevski) إلى حد الجملة (و كل جملة تمتلك حافزها الخاص) يعني ذلك أنها أصغر جسيمات المادة الموضوعاتية. أما بروب (Propp) فيبين بأن داخل كل

¹. المرجع نفسه ، ص 31 .

². رولان بارط : النقد البنيوي للحكاية ، تر أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، ط1 ، 1988 ، ص

93 . 94 .

جملة ، يمكن لكل كلمة أن تطابق حافظاً مختلفاً ، و قد دفع غريماس (Greimas) بالتحليل إلى حد الوحدات المعنوية (semes) أي إلى الأصناف الدلالية حيث يشكل الوصل معنى الكلمة <<¹ . و عموماً فقد كانت قراءة النص بنيويًا لا تعدو ثلاث محطات يتعلق كل منها بمظهر من مظاهر النص في البنيوية .

¹ . تودوروف : مفاهيم سردية ، تر عبد الرحمان مزيان ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2005 ، ص 25 .

ثانيا : مفهوم المعنى وتشكله في مناهج النقد الأدبي:

1. تطور قضية المعنى في المناهج النقدية :

يرتبط المعنى ارتباطا وثيق الصلة باللغة حيث إن وعي الإنسان لها هو ما يحدد اتجاه المعنى ، حيث <>يوجد قطبان في الوعي الإنساني للغة : الخطاب الشفاف و الخطاب الكثيف، فالخطاب الشفاف هو الذي يشف عن دلالاته و لكنه غير مدرك بذاته ، فهو لغة فائدتها الوحيدة التفاهم ، و في مقابله نجد الخطاب الكثيف المغطى بعدد كبير من الرسوم و الصور التي لا تكشف عما وراءها ، فهو لغة لا تحيل إلى أية حقيقة و هي مكتفية بذاتها ، و كل المنطوقات اللسانية تسبح في الفضاء بين هذين القطبين ، و قد تدنو من إحداها أو تبتعد عن الآخر<>¹ ، و لم يكن المعنى بمنأى عن الجدل النقدي الذي طال النص الأدبي ، باعتباره الوجه الثاني لورقة واحدة ، وذلك إذا سلمنا بأن النص هو علامة كبرى تحمل وجهين : دال ومدلول، حيث إن <>البنى اللفظية يمكن تقسيمها حسب الاتجاه النهائي للمعنى إلى بنى تتجه إلى الخارج أو إلى الداخل ، فالكتابات الوصفية و تلك التي تسعى إلى تأكيد أمر من الأمور يكون اتجاهها نحو الخارج، و فيها يقصد من البنية اللفظية أن تمثل أشياء خارجها و يعد تقويمنا لها على دقة تمثيلها ، و فقدان هذا التطابق هو الكذب ، و يكون العجز عن الربط فيها أشبه بالحشو و ما نحصل عليه هو بنية لفظية عاجزة عن الخروج عن ذاتها<>² و قد سعت المناهج السياقية إلى الاحتفاظ بهذه الخصوصية و عدتها ميزة تمكن النص من تحقيق رسالة المؤلف في المجتمع . لقد عنيت المناهج السياقية به ، بوصفه المضمون الذي يستمد من الخارج ويدل عليه في آن واحد ، حيث يمتص النص كل خصائص السياق النفسية والاجتماعية والتاريخية ليعكسها من جديد حين تكتمل التجربة الإبداعية. إن هذا الاهتمام البالغ بالمعنى لم يختلف مع مناهج البنيوية ، لكنه غير اتجاه تولده حيث <>الاتجاه النهائي للمعنى

1. تودوروف : الأدب و الدلالة ، ص 100 .

2. نورثروب فراي : تشريح النقد ، ص 93 .

في البنى اللفظية الأدبية كلها هو اتجاه إلى الداخل ، وتعتبر معايير المعنى المتجه إلى الخارج في الأدب معايير ثانوية لأن الأعمال الأدبية لا تدعي أنها تصف أو تؤكد و هي لهذا ليست صادقة أو كاذبة و مع ذلك فإنها ليست حشوا (...). و لربما كان أفضل من ما نصف به المعنى الأدبي هو أنه افتراضي ، و هذه العلاقة الظنية أو الافتراضية بالعالم الخارجي جزء مما نعنيه عندما نصف عملا ما بأنه إبداعي <¹. ليس لها أي دور في تحديد قيمة النص الجمالية.

لقد استقر مفهوم المعنى في مناهج البنيوية على حدود النص متأثرا بمفهوم النسق المغلق، حيث أصبح معطى لغويا ، بعيدا عن السياق ، وطالما أن الأدب أصبح يحقق أدبيته بواسطة اللغة ، فإن <<المعنى في اللغة لا ينتج إلا وفقا للقواعد المنظمة لأرضية اللغة نفسها>>² وفق نظام الاختلاف الذي يحكم بنية العلامة اللغوية ، وهذه النظرة اللسانية السوسيرية ، تفيد أن الكلمة تكسب معناها من خلال اختلاف صامت أو صائت يجعلها تكتسي خصوصية تميزها عن كلمة أخرى ، << فاللغة كنظام هي مجموعة محدودة من القوانين تقوم على تنظيم وتحديد عميلة القول حيث تصبح قابلة للإدراك ، ولهذا يتحدد معنى الكلمة (الإشارة) في جملة ما من موقعها المكاني الذي تحتله أفقيا في الجملة وعلاقتها بما قبلها وما بعدها، وكذلك من السمات العمودية لكلمة (مجموعة البدائل أو الأضداد أو المترادفات) التي من شأنها أن تحل محلها لكن قامت المفردة المختارة بإزاحتها ووقع الخيار عليها بدلا من غيرها >>³ لتكسب اللفظة معناها من خلال وجودها بذاتها من جهة ومن خلال موقعها في الخط الأفقي للجملة من جهة ثانية.

لكن قضية مفهوم المعنى تثير قضايا أخرى ذات صلة ن فإذا كان المعنى حاصلًا بوجود العلامة اللغوية في نظام معين ضمن نسق مغلق ، فكيف تنشأ دلالة هذه العلامة ؟ ، ولا بد في هذا الموقف من تحديد المفاهيم التي كثيرا ما تبدو عائمة تساهم في تعميم النص الأدبي ،

¹. نور ثروب فراي : المرجع نفسه ، ص 93 .

². كريستوفر نوريس : الفكيكية، ص 70 .

³. ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 70 .

فمصطلحات المعنى ، الدلالة ، المقصد ، المضمون ، تحليل على مفاهيم تبدو حيناً شيئاً واحداً ولكنها في أحيان كثيرة تختلف وتتباعد ، والفصل فيها يقوم على العودة إلى النموذج اللساني الذي أقره سوسير والذي هو منطلق ومبعث أغلب المفاهيم النقدية التي تبنتها المناهج بعد اللسانيات، حيث >> تعتمد اللغة على إمكان نوعين من العمليات وهما الاندماج في كليات أكبر ، والانقسام إلى أجزاء مكونة ، ويتولد المعنى من العملية الأولى . والشكل من العملية الثانية ... ويعكس التمييز بين هذين النوعين من علم اللغة - أعني السيمياء وعلم الدلالة - هذه الشبكة من العلاقات ، فالسيمياء العلم الذي يدرس العلامات ، علم شكلي صوري ، بحيث أنه يعتمد على تجزئة اللغة إلى أجزائها المكونة ، أما علم الدلالة ، علم الجملة ، فمعني مباشرة بمفهوم المعنى ... لأن علم الدلالة ينصرف انصرافاً كلياً إلى العمليات المتكاملة التكاملية للغة في تداخلها العضوي <<¹ ، فعلم اللغة العام وإن كان ينطلق في دراسته من ثنائية دال/مدلول، فهو يجعل الدال موضوع علم السيمياء والمدلول موضوع علم الدلالة ، على أن الدلالة تظل متعلقة بالإشارة حيث تتولد من خلال علاقات الإشارة مع بعضها البعض في تركيب يحملها خاضع لقوانين نحوية تضمن سلامة المحور الأفقي للجملة >> إن الباحث لا يكتفي بقراءة الخطاب الحكائي قراءة أفقية تزامنية توزيعية تكشف عن قواعد نضده ، أي قواعد انتظام وحداته المرفولوجية في تتابعها وتتاليها الواحدة بعد الأخرى في الزمن بل يتعدى ذلك إلى قراءة عمودية تزامنية استبدالية تكشف عن الدلالات العميقة الخفية والعينة لمضمونه ولرسالته <<²، غير أن ثمة طرحاً آخر لا يمكن تجاهله بأي حال لأنه مرتبط بجذور البنيوية ، حيث ينبغي تجاوز البحث في الشكل اللغوي لأن >> موضوع التلطف لا يتحدد فقط بواسطة الأشكال اللغوية التي عناصرها (الكلمات ، الأشكال الصرفية ، و النظمية ، و الأصوات ، و التنغيم) بل إنها تتحدد أيضاً بواسطة المظاهر الخارج - لفظية الخاصة بالوضع ، و إذا تجاهلنا مظاهر الوضع هذه فسوف لا نكون قادرين على فهم التلطف ، و سنكون كمن يتجاهل

1. بول ريكور : نظرية التأويل تر : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط2، 2006، ص 32 - 33 .

2. عبر السلام حيمر : في سوسولوجيا الخطاب الشبكة العربية للنشر و الأبحاث ، ط 1 ، 2008، ص 45 .

أكثر الكلمات أهمية >>¹ ، لأن هذه الموضوعة هي ما يحمل قيم النص الفعلية ، ويربط باختين الموضوعة بالتلفظ وظروف إنتاجه في حين يربط الدلالة باللغة و نسقها ، حيث >>إن خاصية الموضوعة الجوهرية وكذلك خاصية التلفظ تتمثل في كونها مثقلة بالقيم (بالمعنى الواسع للاصطلاح) وعلى عكس ذلك فإن الدلالة ومن ثمة اللغة غريبان عن العالم القيمي >>²، لكن لا يبدو الأمر كذلك مع مناهج ما بعد البنيوية لأن قضية الدلالة تجاوزت البعد الاندماجي للإشارات في كليات أكبر لدى بول ريكور، وهي تتعلق بإنجاز الخطاب حيث >> كان للنص معنى فقط ، أي علاقات داخلية ، بنية ، والآن دلالة ، أي إنجاز في الخطاب الخاص للذات القارئة ، كان للنص بسبب معناه بعد سيمولوجي فقط ، أما الآن وبسبب دلالاته فقد صار له بعد دلالي >>³. معنى هذا أنه لا يمكن الحديث عن الدلالة إلا حين يصنف النص خطابا منجزا ، يكون للذات القارئة فيه دور الكشف حيث يقيد المعنى باللغة وتقيد الدلالة بالخطاب المنجز .

إن الوصول إلى المعنى في النقد المعاصر يتحدد وفق ثلاث رؤى ، فأما المناهج السياقية فتنتقل من السياق الذي لف عملية إنتاج النص وتبحث عن إثباته من النص والبحث عن المعنى بهذه الطريقة أمر غير مجد لأن >> معنى النص ليس ما كان في نية المؤلف في لحظة ما خلال عملية التأليف ، بل إن معناه يوجد فيما ينجح المؤلف في تجسيده في النص >>⁴ وما نعتقد أنه معنى المؤلف هو في الحقيقة مغالطة قصدية فالقصد قصد النص فقط ، و >>البنية الأدبية بنية ساخرة لأن ما تقوله يختلف دائما بالنوع و الدرجة عما تعنيه >>⁵، وفي ذلك السر المعجز للأدب .

1. « Marsizn i filosofja jazika ... (119.120) » V.N.Voloshinove : عن تزفيتان تودوروف :

ميخائيل باختين ، المبدأ الحوارية ، ص 96

2. تودوروف : ميخائيل باختين ، المبدأ الحوارية ، ص 96

3. بول ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 118 .

4. جونثن كيلر : نظرية الأدب ، تر: أحمد درويش . دار المعارف . ط3 1993 ، ص 61 .

5. نورثروب فراي : تشريح النقد ، ص 102

يقدم تودوروف طرحا مقارنا بين اللغة الطبيعية و اللغة المجازية من جهة ، و بين اللغة المجازية و اللغة الشعرية من جهة أخرى من أجل التوصل إلى فهم تشكل الدلالة في النص الأدبي، حيث ترتبط الدلالة في الأدب باللغة المجازية و >> لكي توجد لغة مجازية لا بد من وجود لغة طبيعية تقابلها <<¹، ولا يتعلق معيار تصنيف اللغة إلى مجازية أو طبيعية - حسب تودوروف - بتلك المعايير التي استند إليها البلاغيون القدامى ، لأنها غير نافذة و غير قادرة على استيعاب كل الظواهر المجازية و حتى الطبيعية ، فالمنطقية و الشبوع مثلا معياران فاسدان غير أمينين على الصورة الأدبية ، فما >> يميزها أنها قابلة للإجراء البلاغي ، على حين أن الخطاب الطبيعي يظل غير قابل لهذا الإجراء (...)إن الخطاب الذي يطلعنا على الفكر فحسب هو خطاب غير مرئي ، و يستحيل لذلك إجراؤه بلاغيا ، ولا تنسى أن الفكر ينتمي إلى الطبيعي ، وهو بالتالي بديهي و لا يجد البلاغي شيئا يقوله عنه ، فالخطاب الخالي من الصور هو خطاب تام الشفافية ، ولذلك فهو غير موجود ، هنالك تبرز الصورة البلاغية و كأنها رسم منقوش على هذه الشفافية ، و يتيح لنا هذا الرسم لأول مرة فهم الخطاب بذاته ، وليس باعتباره وسيط الدلالة فقط ، إن الطابع الذاتي للخطاب هو ما ندعوه اليوم الوظيفة الشعرية <<² التي استحقت انطلاقا من خصوصيتها في الارتسام على شفافية لغة الفكر أن تكون محل الدراسة في المناهج البنيوية ، ثم إن الأمر لا يقف هنا ، فالتمييز بين اللغة المجازية و اللغة الشعرية أصبح قضية تطرح نفسها بالحاح بعد التمييز الأول بين لغة الفكر و لغة المجاز ، >>هل تطابق اللغة المجازية اللغة الشعرية ؟ و إلا فما الروابط بينهما ؟

يمكن القول عموما ، إن البلاغيين قد أجابوا بالنفي عن السؤال الأول و يدفعهم إلى ذلك أمران الأول: أن التجربة قد أثبتت لهم وجود شعر بلا صور مجازية (...)

و الثاني : أنه يوجد اختلاف في تراتبية هذين المفهومين ، فاللغة المجازية هي ضرب من المخزون الكامن داخل اللغة ، على حين أن اللغة الشعرية هي بناء و استخدام هذه المادة الخام

¹ . تودوروف : الأدب و الدلالة ، ص 94

² . تودوروف : المرجع نفسه ، ص 100.99

(...) أما السؤال الثاني فلم يجد في العصر الكلاسيكي جوابا شافيا ، فقد صرف البلاغيون اهتمامهم إلى الروابط بين المجازات و غيرها من مظاهر النص الأدبي ثم انغلقوا عليها <<¹ وكانت الخطيئة في فصل هاتين اللغتين عن بعضهما دون بيان العلاقة بينهما ، أما تودوروف فقد ميز بينهما انطلاقا من علاقة كل منهما باللغة الشفافة التواصلية ، حيث >> إن اللغة المجازية تتعارض مع اللغة الشفافة لكي تفرض حضور الكلمات ، و إن اللغة الأدبية تتعارض مع اللغة المشتركة لكي تفرض حضور الأشياء ، فوجود خصم مشترك يفسر صلة القرابة بينهما ، ويفسر في الوقت نفسه الإمكانية المتاحة لهما لكي تستغني إحداها عن الأخرى ، يستخدم الأدب الصورة البلاغية كسلاح في صراعه مع المعنى المحض ومع الدلالة المجردة اللذين استوليا على الكلمات في الحديث اليومي ، و يتحقق هذا التعاون بشكل مختلف من النثر عنه في الشعر ، و لكن اللغة الأدبية عموما لا تختلط باللغة المجازية ، وقد تكونان في أقصى الحالات متعارضتين : فلا يعد انتصارا للأدب عندما ندرك الوصف ولا ندرك الشيء الموصوف ، وهذه العلاقة الجدلية تنتمي إلى مجمل العلاقات التي يقيمها الأدب مع الدلالة <<²، التي إنما تنشأ انطلاقا من خلال اللغة الطبيعية التي تمثل مرحلة بدائية لكنها مهمة .

أما القصد فهو أشد المفاهيم ارتباطا في أذهاننا بالمناهج ما قبل البنيوية ، حيث هو شيء من سلطة المؤلف المهيمنة على النص والموجهة للقراءة النقدية ، وقد عمدت المناهج البنيوية إليه فسخرته مبدءا من مبادئها بعد أن أضفت عليه صبغة النسقية حيث غدا القصد خاصية لغوية تنشأ ضمن النسق العام للنص ، وتفرضه اعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول ، وهو متحقق بفضل بقية العناصر النسقية ، لكن مفهوم الاعتبارية في النموذج اللساني يفتح بابا واسعا للنقد ، فهي تحيل على مفهوم المواضعة التي و إن أجدت على مستوى العلامة المفردة فهي لن تجدي على مستوى التركيب النسقي ، >> فإذا كانت العلامة اللغوية في حالة إفرادها

¹ . تودوروف : الدلالة و الأدب ، ص 114

² . تودوروف : المرجع نفسه ، ص 117

لا ترتبط بمدلولها إلا ارتباط مواضعة و اصطلاح ، فإن التركيب اللغوي لا ينبئ عن مدلوله بمجرد المواضعة ، بل لا بد من اعتبار قصد المتكلم ، فالكلام قد يحصل من غير قصد فلا يدل، ومع القصد يدل ويفيد <<¹ وانطلاقا من كون النص بنية لغوية دالة فإن له دالتين تبرز الأولى سطحية في حين تقع الثانية في باطن النص.

إذا كان لكل نص دالتان سطحية و عميقة ،تحدد الأولى بكونها تمثل << مستوى الدلالة المعجمية ، و التي توجز غالبا فتسمى الدلالة (...) وتقوم غالبا على مستوى الكلمات <<² حيث ينظر إليها منقطعة عن الكلمات الأخرى في الجملة >> فهل يمكن أن نتحدث عن مدلول معجمي باعتباره مجموعة من القواعد المنطق عليها بقطع النظر عن السياقات ؟ ألن يجر هذا التأكيد إلى القول إن المدلول النصي لا يتوقف على المدلولات المعجمية ؟ وتبعا لهذا ما معنى أن نتحدث بعد ذلك عن المدلولات المعجمية ؟ <<³ ، لأنها تستنفد بعد أول استعمال لها ولا حاجة لاسترجاعها بعد ذلك في كل قراءة لأنه تكون هي ذاتها في كل مرة ،لذا فإن << الدلالة تمر فقط عبر النصوص التي يتولد منه المعنى ويولد فيه (الممارسة الدلالية) في هذا النسيج النصي لا يمكن لعلاقات القاموس من حيث هي مترادفات مقننة أن تطفو على السطح إلا في حالات تصلب المعنى و موته <<⁴ . في حين تتجاوز الدلالة العميقة هذه السطحية ، حيث إن الحديث عن <<علم دلالة النص العميقة الذي يحيل عليه التحليل البنوي يدعونا إلى استيعاب أن قصد أو هدف النص لا يعني في المقام الأول نية المؤلف المفترضة ، أومعيش الكاتب الذي يمكن للإنسان أن ينتقل إليه، بل ما يريده النص ، ما يريد قوله للذي يخضع لأمره، ما يريده النص هو أن نضع أنفسنا في معناه ، أي تبعا لمفهوم آخر لكلمة معنى

¹ . سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة و دراسات) ، دار إلياس العصرية ، القاهرة.، ص 104

² . بول ريكور : صراع التأويلات ، ص97

³ . أمبرتو إيكو : السيميائية و فلسفة اللغة ، تر أحمد الصمعي ، مركز المنظمة العربية للترجمة، بيروت ،لبنان ط2005، 1، ص 128

⁴ المرجع نفسه ، ص 66

في نفس الاتجاه . إذا كان القصد إذن هو قصد النص و إذا كان هذا الاتجاه الذي يفتحه للفكر فعلىنا أن نفهم الدلالة العميقة في معنى حركي للغاية <¹ ، تسير به هذه الحركية نحو كسر أحادية المعنى التي من شأنها أن تقتل النص الأدبي بمجرد أن يتوصل القارئ إلى مقصد المؤلف ، فيكون كسرهما هو <> السير باتجاه شرق النص <<² لأجل الوصول إلى المتكلم عنه الذي يبسطه النص الأدبي .

إن البحث عن معاني النص قضية قديمة قدم الرغبة الجامحة في الإنسان في اكتشاف الأسرار و حل الألغاز ، وذلك بتجاوز السطحي الساذج إلى الخفي الكامن ، لذا فإنه <>من العبث إذن أن يبحث المرء في الجانب الدلالي عن محور مرجعي لمجموعة الحقل الهيرمينوطيقي ، فلقد عودنا التفسير من قبل على فكرة أن النص يتضمن عددا من المعاني ، و أن هذه المعاني يتشابهك الواجد منها مع الآخر ، كما عودنا أن المعنى الروحي معنى محول (الحويلات العلامية للقديس أغستين) عن المعنى التاريخي أو المعنى الحرفي ، بالإضافة إلى هذا المعنى ، ولقد علمنا شلييرماخر و دلتي أن ننظر إلى النصوص أيضا و الوثائق و الصروح بوصفها تعبيرات حياتية ثبتتها الكتابة . هذا وإن التفسير ليعيد صنع المسار العكسي لموضوعية قوى الحياة في الارتباطات المادية ، ثم في التسلسلات التاريخية . وإن هذه الموضوعية و ذلك التثبيت ليكونان شكلا آخر من أشكال تحول المعنى ، ولقد عالج نيتشه من جانبه القيم بوصفها تعبيرات للقوة و لضعف إرادة القوة التي يجب تأويلها (...) ، وأخيرا فقد فحص فرويد تحت عنوان <<عمل الحلم >> سلسلة من الإجراءات روعتها في أنها تنقل معنى محتجبا ، و تخضعه إلى التواء يظهر في الوقت نفسه المعنى المستتر في المعنى الظاهر ويخفيه <<³ . إن التفسير بهذا الطرح الذي قدمه ريكور يعد إرھاصا لكسر وهم المعنى الواحد حيث <> لا يخلو من المعنى أيما بحث يحاول أن يطوق ما يمكن أن نسميه " العقدة الدلالية "

¹ . بور ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 120 .

² . المرجع نفسه ، ص 120

³ . بول ريكور : صراع التأويلات ، ص 42.43

لكل هرمينوطيقا خاصة أساسية أو مختصة ، وإنه ليبدو أن العنصر المشترك أي ذلك الذي يوجد في كل مكان ، بدءا من التفسير وانتهاء بالتحليل النفسي يمثل نوعا من هندسة المعنى ، وهي يمكن أن نسميها المعنى المضاعف أو المعنى المتعدد <<¹ و هذا إن دل على شيء فهو يدل على أن معنى النص >>ليس ما كان في نية المؤلف عند نقطة ما ، و لا هو خاصية من خصائص النص أو القارئ ، بل المعنى فكرة متملصة ، لأنه ليس بسيطا و لا يمكن تحديده بسهولة ، فهو في الوقت نفسه تجربة ذات أو فاعل و خاصية من خصائص النص ، في أن واحد ما نفهم و ما نحاول أن نفهم من النص ، و إذا لم يكن هناك بد من تبني مبدأ عام أو قاعدة عامة فإننا نقول إن المعنى يتوقف على السياق ، و هما يشمل السياق قواعد اللغة ، ووضعية المؤلف و القارئ و كل ما يمكن أن تكون له علاقة بالموضوع <<². و تجنبنا للفوضى التي قد تحدها الدائرة التأويلية يجب أن تعتمد بنية النص اللسانية ضمن النسق المتحقق لأنها الضابط الوحيد الذي يوجه القارئ وفق مقاصد النص .

و قبل الخوض في قضية تعدد المعاني لا بد من أن نخرج أولا على مدى ارتباط النص بالحقيقة التي غالبا ما ترتبط بكل ما هو واقعي ، و بغض النظر عن إمكانية وجود الحقيقة فعلا أو إنكارها في عالمنا هذا الذي يقال أن لا حقيقة فيه لأنه مجرد محاكاة لحقيقة مثالية لا يعلم عنها سوى أنها على درجة من الكمال، بغض النظر عن هذه الفكرة التي ستزرع بالبحث نزعة فلسفية ، فإن للنقد الأدبي مواقف متباينة حول طبيعة العلاقة بين النص و الحقيقة (الواقع) .

2. النص و الحقيقة :

هذه القضية امتداد لقضية المعنى في النص الأدبي و قد عرفت هي الأخرى تحولات كبرى في إطار تحولات الأنساق الفكرية الموجهة للنقد ، فقد كان النص في مناهج النقد السياقية متأثرا بنظرية المحاكاة التمثيلية الأفلاطونية ، حيث تنتهي العملية النقدية إلى أن النص

¹. المرجع نفسه ، ص 43

². جونثن كيلر :نظرية الأدب ، ص 62 .

يحقق هدفه و وجوده حين يحاكي و بصدق العالم ، و هذه المحاكاة ثلاثة أنواع هي >> محاكاة مطابقة ، محاكاة تحسين ، و محاكاة تقبيح ، و محاكاة المطابقة يجب أن تكون مطابقة للمعنى فإن لم تطابقه فهي قبيحة ، و أما التحسينية و التقبيحية فتزيدان في الشيء أو تنقصان منه<<¹، و النص الأدبي بناء على ذلك نص يطابق داله مدلوله و يصدق على المرجع الذي يشير إليه ، و في ذلك تحقيق لمشروعية وجوده و جودته باعتباره مرآة العصر و المجتمع ، إنه الوسيط الذي يقرب الإنسان و العالم ، ولكنه لا يعبر عن الحقيقة المطلقة أبداً مما لأن هذا العالم الذي يعبر عنه هو نفسه عالم يحاكي عالماً مثالياً و لا يرقى إلى حقيقته مطلقاً.

إذا كانت >> الحقيقة بالنسبة لعلماء المنطق هي علاقة التوافق الفردي للجملة و المرجع الذي تصرح فيه بشيء ما ، إذن الجمل التي يتكون منها الخطاب الأدبي ليس لها مرجع ، فهي توضع كقصد تخييلي ، وقضية حقيقتها مجردة من المعنى <<² ، من هنا كان السعي منصبا على توسيع الفجوة بين النص و الواقع ، و خلق عالم خاص به ليعترف له باستقلال كينونته.>> فالنص ليس مرآة الواقع ، و إنما يشغل هذه المسافة بين ما يقع و ما يمكن أن يقع، و من هنا فإن ربطه بالواقع ما هو إلا إهدار لكينونته ، إنه حجب مضاعف : إغفال لحقيقة النص من جهة و طمس للواقع من جهة أخرى ، ذلك أنه لا واقع يوجد في عريه و صفاقته ، و إنما هناك أحداث لا تنفك عن التفسيرات أو القراءات التي تخضع لها <<³ و هذا يعني أنه من المجازفة أن نجعل النص يحيل على واقع ما أو يعكسه لأن الكون شفرة تحتاج لحل و النص شفرة تحتاج لقراءة و ليس من المنصف أن تقرأ شفرة بشفرة ، لأن الأمر لن يكون إلا خوضاً في قراءة عبثية لا تصل إلى حقيقة النص، لذا فإن إدراك النص على أنه لا ينقل الحقيقة يعني أنه ينشئ حقيقته الخاصة به، و هو >> من هذه الواجهة لا يبحث عن الحقيقة بقدر ما يفرض حقيقته <<⁴. هذه الحقيقة التي يفرضها النص من خلال نظامه و نسقه اللغوي

1. محمد مفتاح : مشكاة المفاهيم النقد المعرفي و المثاقفة ، ، ص 120 .

2. تودوروف : مفاهيم سردية ، ص 45

3. علي حرب : نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، ط4 ، 2005. ، ص 12 .

4. علي حرب: المرجع نفسه ، ص 13 .

المستغني قطعاً عن كل ما هو خارجي ، تنتفي في تقييمها معايير الصدق و الكذب المعتمدة في المناهج السياقية ، و >> إذا طرحنا قضية الحقيقة نترك جانباً اللذة الجمالية ونتجه صوب الملاحظة العلمية <<¹ لأنها أكثر ما يضمن الوصول إلى الحقيقة .

إن المرجعية قد انتفت و صار النص مرجع ذاته ، إنه >> ليس بحاجة لأن يكون حقيقياً حتى يكون أصيلاً <<² ولهذه الأصالة علاقة بسلطة اللغة التي أعلنها بارط في كتاب لذة النص ، حيث صارت محتوية العملية النقدية بكل جزئياتها ، حتى إنها أصبحت تقطع علاقتنا مع الحقائق الذهنية المترسخة في أذهاننا ، و مع الحقائق القائمة في العالم ، و حتى مع ما كان المؤلف يبوح به لنا . كل هذا عبث كانت مناهج النقد تحاول فرضه على النص ، فصورة العالم هي حقيقة تخصه و مقصد المؤلف هو حقيقة تخص شخصه ، و للنص حقيقته التي تتولد منه ، تتولد من بنيته و نظام لغته بعد أن تموت الحقيقة الخارجية في زمن الموت .

لكن فرض النص حقيقته بواسطة نظامه اللغوي أمر لم يدم طويلاً لأن مناهج ما بعد البنيوية قضت بتشويش هذه الحقيقة ، حيث أصبح النص لا يفرضها إنما يعتمد إلى تأجيلها بلعبة تحول كل مدلول إلى دال يطلب القراءة ، >> هذا هو سر النص ، إن له صمته و فراغاته ، و له زلاته و أعراضه ، فهو لا يأتى بأمر المدلول ، ولا هو مجرد خادم للمعنى و من هنا يتصف النص بالخداع و المخاتلة و يمارس آلياته في الحجب و المحو أو في الكبت و الاستبعاد ، باختصار للنص ألعابيه السرية و إجراءاته الخفية ، وهي ما يمكن تسميته إستراتيجية الحجب <<³ . و التي لا تواجه إلا بقراءة استقصائية و استكشافية يضطلع بها قارئ خاص له القدرة على التعاطي مع النص دون إفراط أو تفريط ، إنما يكون قارئاً قادراً على فتح عوالم جديدة في هذا النص بلغة مؤهلة لتكون حديثاً عن الأدب ، لأن إشكالية أخرى تنتبذ لنا حين نتساءل عن مدى إمكانية القارئ بلغته العادية أن يضع يده على حقيقة النص الأدبي ، و لو كان الجواب نعم لما ظهرت أزمة المناهج النقدية مع النص أصلاً ، >> و نحن

1. تودوروف : مفاهيم سردية ، ص 46

2. جوليا كريستيفا : علم النص ، ص 45.

3. علي حرب : المرجع نفسه ، ص 16 .

من خلال القول بأننا لكي نتحدث عن الأدب لا بد أن نستخدم لغة عادية ندلل ضمنيا على أن الأدب ينقل إلينا شيئا يمكن وصفه بوسائل أخرى ، و لكن إذا كان ذلك حقيقيا ، فلماذا يتحتم وجود الأدب أصلا ؟ . هناك مبرر واحد لوجوده ، و هو أنه يستطيع أن يقول و يفعل ما لا تستطيع لغة غير أدبية أن تقوله و تفعله ، ... و حين يقول الناقد كل شيء و بأفضل ما عنده عن النص الأدبي، فإنه يظل و كأنه لم يقل شيئا ، لأن الوجود الخاص للأدب يعني أنه لا يمكن لغير الأدب أن يحل محله <<¹، لذا يظل كل الكلام عن النص الأدبي بعيدا عن الوصول إلى سره الكامن فيه .

لصدق النص في ما يقوله معايير تحدده ، و هي تختلف تماما عن معايير صدق أي خطاب آخر يكون الواقع بحذافيره موضوعا أو هدفا له ، فصدق النص الأدبي بتحقق حين يخلق >> وهما جماليا ، إذن عالما

ممكنا ينافس العالم الفعلي عن طريق إثبات وقائعه الخاصة به ، و بالتالي مقاييس مطابقة الحقيقة الخاصة به <<²، فلا هي متطابقة مع مرجعية العالم و لا هي متطابقة مع الحقائق التي وعها القارئ ، و كلما أكد النص خصوصية عالمه و تفرده و تميز منطقه و خصائصه كلما اقترب أكثر إلى إقناع القارئ بوجوده ، يتحتم على كل قارئ إعادة بناء السياق الذي أنجز فيه النص وفق أفق توقعاته الذي بناه انطلاقا من وعيه العالم الفعلي .

3. فهم النص :

يقول نور ثروب فراي : >> نجد كلما قرأنا شيئا أن انتباهنا يسير في اتجاهين معا ، أحدهما يأخذنا خارج ما نقرأ من الكلمات إلى معانيها ، أو في واقع الحال إلى ما نذكره من العلاقة التقليدية بينها ، و يأخذنا ثانيهما داخل ما نقرأ ، حيث نحاول أن نخلق من الكلمات

¹ . تودوروف كنت و آخرون : القصة الرواية المؤلف ، ص 53

² . بيير زيمبا : التفكيكية ، ص 102

إحساسا بالنمط اللفظي الأوسع الذي تشكله الكلمات¹، و تحيل ردة الفعل الأولى إلى ربط كل مقروء بالخارج ربطا آليا ، لأن العلاقة التقليدية المستقرة في الأذهان تقفز إلى المقدمة ، فنحن >> عندما نربط معنى خارجيا من الكلمات نحصل على الشيء المقصود أو المرموز إليه إضافة إلى الرمز اللفظي ، و نحن نحصل – في واقع الحال – على سلسلة من هذه الأشياء التي تمثلها الكلمة (...) و هي (أي العلامات) وحدات لفظية تواضع عليها الناس على اعتبارها تمثل أشياء خارج المكان الذي نجدها فيه أو تشير لتلك الأشياء >>² التي كانت هي المطلوبة بذاتها في إطار مناهج النقد السياقية المحكومة بالنزعة التاريخية ، فبالنسبة >> إلى النزعة التاريخية فإن الفهم يعني العثور على المكونات و الشكل السابق و المصادر و معنى التطور ، و أما مع النزعة البنيوية فإن ما ندركه أولا هي الترتيبات و التنظيمات النسقية القائمة في حالة ما >>³ ، بغض النظر عما تحيل إليه المعاني التقليدية للألفاظ . >> إن العناية بالمظهر الحرفي للمنطوق يعني تزويد المنطوق بكثافة معينة ، لأن دلالاته لا تتركب في هذه الحالة مما يثيره فحسب ، بل مما هو عليه كذلك ، و هذا المظهر شديد الارتباط بمعنى الكلمات ، و يوجب في مواجهته مظهرا آخر يمثل درجة أعلى من كثافة المنطوق ، هنا لا يعتبر المنطوق ترتيبيا متماسكا من الكلمات بل يعتبر كموضوع أو شيء و يمكن أن ندعوه مظهره المادي و باستطاعته كذلك تحويل دلالاته الشاملة >>⁴ ، إن قدرة المنطوق على التعامل مع ذاته بكل استقلالية وفق المنهج البنيوي يجعل عملية الفهم لا تستدعي النبش في ماضي هذا النص باعتبار علاقته مع ظروف إنتاجه ، بل إن الفهم يتم بما هو بنية حاصلة و متحققة في إطار نظام اللغة ، و تتأكد هذه النقطة في كوننا >> دائما على خطأ عندما نقول في معرض إن المعنى الحرفي للقصيدة هو ... ثم نعطي صياغتها النثرية ، فكل الصياغات النثرية تتخلص معنى ثانويا أو خارجيا ، ذلك أن فهم القصيدة فهما حرفيا هو فهمها كلها كما هي بوصفها قصيدة ، و هذا الفهم

1 . نور ثروب فراي : تشريح النقد ، ص 92.

2 . المرجع نفسه ، ص 92.

3 . بول ريكور : صراع التأويلات ، ص 64.

4 . تودوروف : الأدب و الدلالة ، ص 13 .

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر الفصل الثاني

يبدأ باستسلام الذهن و الحواس استسلاما كاملا لأثر القصيدة ككل متكامل ، و ينتقل من خلال الجهد المبذول لتوحيد رموزها إلى إدراك متزامن مع ذلك الجهد لوحدة بنيتها (...) و يحتل الفهم الحرفي في النقد ما تحتله الملاحظة أو تعرض الذهن المباشر للطبيعة من مكان في المنهج العلمي < 1 ، غير أنه ليس غاية النقد المرجوة و هدفه المقصود ، بل هو عتبة أولى تحضر في الذهن آليا ، باعتباره شيئا من العلاقة التقليدية بين الرمز و الرموز إليه ترسخت في الذهن فأصبحت تستثار عند أول لقاء في النص .

إن فهم النص من وجهة نظر البنيوية مرتبط بخصائص البنية ، و بالكلية تحديدا ، حيث إننا >> نصغي للقصيدة في حركتها من البداية إلى النهاية ، و لكن ما أن تستقر برمتها في أذهاننا حتى نبدأ برؤية ما تعنيه [أي نفهمها] و إذا شئنا الدقة ، قلنا إن الاستجابة هذه ليست لكل القصيدة بل لكل في القصيدة ، لأننا نحصل على تصور المعنى كلما أمكننا الحصول على إدراك متزامن لعناصرها << 2 ، و لا يتم هذا الإدراك بشكل عبثي أو فردي ، على الرغم من كونه محكوما بقوانين غير مرجعية ، إنها قوانين نسقية مستمدة من بنيته هو ذاته ، و الفهم >> النصي يتعلق بقوة معرفتنا بالعالم ، و إن هذه المعرفة بالعالم داخل الجماعة اللسانية لتكون عامة إلى حد ما و تواضعية << 3 . لكن هذه المواضعة لم تشفع للنص الأدبي إذ غدت العملية النقدية رهينة البنى النسقية ، تكشف عن نظامها لتفهم كيف انبنت ، ومهما يكن من أمر فإن دراسة الأنظمة اللغوية دون الاهتمام بمصدرها أو وجهتها أمر سرعان ما أخرج النقد الأدبي ، حيث تبرم النقاد من هذه النزعة العلمية الدقيقة التي ألغت كل وجود للذات الإنسانية ، فكانت الهرمينوطيقا الملاذ الذي أبقى على روح الإنسان في النص بالتأويل ، فإذا >> كانت البنيوية تسعى إلى إقامة مسافة وتحقيق المعادلة الموضوعية وإلى عزل المعادلة الشخصية للباحث عن بنية المؤسسة و الأسطورة و الشعيرة ، فإن الهرمينوطيقي يسعى إلى الغوص فيما استطعنا أن نسميه " دائرة الهرمينوطيقا للفهم والاعتقاد" ، التي تجرده من الأهلية بوصفه علما وتؤهله

1. نورثروب فراي : تشریح النقد ، ص 96.

2. المرجع نفسه ، ص 97.

3. منذر العياشي : العلاماتية و علم النص، (مجموعة مقالات مترجمة) ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 2004، ص 179.

ليكون فكرا متأملا ولذا فإننا لا نرى إذن أنه من الممكن أن نجاور بين طريقتين من طرق الفهم ، بيد أن القضية تكمن في جعلهما متسلسلتين <<¹ ، فالمجاورة قد تحيل إلى الاستقلالية و الاستغناء ، لكن التسلسل يعني الترابط والتواصل ، بحث يسلم النقد البنيوي القائم على الشرح إلى التأويل القائم على الفهم . >> إن فهم نص ما ليس هو مبتغى ذلك النص ، فالفهم يوسط علاقة ذات بذاتها ، ذات لم تعثر في دارة التأويل المباشر القصيرة على معنى حياتها الخاصة . هكذا يجب أن نقول كيفما كان الأمر بأن التأويل لن يكون شيئا من دون وساطة العلامات و الآثار (الأدبية و الفنية) وأن الشرح لن يكون شيئا إن لم ينظم كوسيط لتقدم فهم الذات ، بعبارة موجزة يكون تشكل الذات و تشكل المعنى في التأمل الهرمينوطيقي أو في الهرمينوطيكا التأملية متزامنين <<² ، مما يعني أنه أصبح للقراءة بعد وجودي.

4. تعدد المعاني: ————— ي:

يقول تودوروف : >> و من الخطر استعمال كلمة Code لأنها تدعونا إلى الاعتقاد بأسطورة الدلالة الجاهزة سلفا <<³ انطلاقا من هنا يثير المعنى في طروحات المناهج النقدية التنظيرية والتطبيقية العديد من التساؤلات التي تنتقض في معظمها نتائج بعضها البعض ، حيث يعسر حتى على الناقد الحصيف التسليم بمفهوم مقنع ومرض رغم ما يتاح له من مفاهيم و إجراءات في سبيل الوصول إلى فهم طريقة اشتغال النص لبلوغ معنى ما ، لأن التساؤل عن سبب وجود تفسيرات مختلفة للنص الواحد هو في الحقيقة ينشأ عن >> السؤال الأكثر إرباكا: ما النص؟ <<⁴ . فكل سؤال عن المعنى مرده هو هيولة مفهوم النص حيث يطرح المعنى نفسه بوصفه قضية جديدة انطلاقا من تصور كل منهج نقدي للنص ، وهو لم يكن مطروحا بحددة في

¹ . بول ريكور : صراع التأويلات ، ص 62

² . بول ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 117

³ . تودوروف : الأدب و الدلالة ، ص 17 .

⁴ . تودوروف كنت وآخرون : القصة الرواية المؤلف ، ص 57 .

المناهج السياقية لأنها مرتبطة بسياق عملية إبداع النص ، فالمعنى موجود في المشار إليه الذي حقق وجوده قبل الدال ، ويصبح اتجاه سير الدراسة من المشار إليه إلى الدال :

الدال → المدلول → الإحالة

لم يكن للنص معنى في غير علاقته بالسياق ، إذ كان قصد المؤلف والسياق عموما مانعا لأن ينصرف النص بمعناه إلى غير تصوير العالم ، إنه باختصار معنى مباشر.

ومع المناهج البنيوية وما بعدها أخذت القضية بعدا آخر حيث طرحت أطروحات جدلية مختلفة ارتكزت في عمومها على مبادئ اللسانيات التي جعلت العلاقة بين الدال ومدلوله (الشكل والمعنى) تقوم على افتراض الاعتباطية مما يجعلها عرفية ، فالمعنى يكتشف انطلاقا من تتبع البنى النصية ، وأصبحت الدراسة من وجهة النظر البنيوية متعلقة بوجهي العلامة فقط هما :

الدال ← المدلول

وينتج المعنى من خلال التقابلات على المحورين العمودي والأفقي للجملة ، حيث يكون هذا المعنى وليد الاختلاف بين مفردات النص الحاضرة على المحور الأفقي من جهة ، وبين كل مفردة حاضرة وغيره من المفردات الغائبة التي يمكن أن تحل محلها على المحور العمودي من جهة أخرى ، ومن معارضة هذه النقطة تحديدا تحول مفهوم المعنى مع مناهج ما بعد البنيوية حيث أصبحت > الدالات (الكلمات) لا تكسب دلالتها كما قال سوسيرر والبنيويون اللغويون دون استثناء من تجمعها داخل تقابلات ثنائية يحدد فيها معنى كلمة غائبة معنى كلمة أخرى حاضرة في النص ولكنها تكتسب معناها المراوغ والغامض والمتخفي عن طريق لعب المدلولات وحركتها الحرة < ¹ ، فكل دال يؤول إلى مدلول وهو يصبح بدوره دالا يؤول وهكذا، إنها خاصية العلامة اللغوية التي تعتق النص من انغلاقه داخل النسق اللغوي فالبنيوية تسعى إلى اكتشاف النسق المتناغم في إطار البنى داخل النص ، في حين تسعى ما بعد البنيوية

إلى استغلال سلسلة الاختلاف للوصول إلى النسق اللانهائي الذي يخلق الوظيفة المنتجة لنصوص مفتوحة دائما ، >> اللغة تدرج ضمن لعبة متنوعة للدوال ، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد و مطلق و لا وجود لأي مدلول متعال ، و لا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله و إرجائه باستمرار فكل دال يرتبط بدال آخر ، بحيث أن لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي <<¹ ، و هذا ما توضحه الرسمة التالية :

دال ← مدلول/ دال ← مدلول/دال

إن السؤال الذي ورد أنفا (لماذا توجد تفسيرات مختلفة للنص ؟) هو سؤال حول قضية تعدد المعاني في النص الأدبي ، هذه التعددية التي تمنحه صفة تنتفي عن بقية أنواع الخطاب ، حيث يرتبط النص الأدبي بالغموض و عدم المباشرة في الإفصاح عن دلالاته ، و هذه اللامباشرة هي ما يجعل النص يتجاوز تصوير الواقع بخلق وظيفة أدبية تتجاوز الوظيفة العملية البلاغية ، >> إن قابلية المنطوق على التعامل مع ذاته تفتح أمامنا مجالا هائلا لإبداع معاني جديدة ، و مهما حرصنا على تحقيق أوصافها المتولدة فإن جزءا من هذا المعنى سيبقى بعيدا عن متناولنا <<².

إن النص يمتاز >> بقدرة على التحول على مستوى المدلول لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر يشير إلى مدلول آخر ، في ما يعرف بالتحول الدلالي في أنماط المجاز المختلفة ، و هذا التحول الدلالي لا يحدث في العلامة اللغوية في حالة انفرادها ، و لكنه يتحقق من خلال التركيب الذي يكسب العلامة اللغوية دلالة لا تكون لها في حالة انفرادها ، و هذا التحول أيضا هو الذي ينقل النص اللغوي من وظيفة الإنباء الاجتماعية و يجعله يحقق وظائف أخرى

¹. أمبيرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء /

بيروت، 2004، ص 124.125 .

². تودوروف : الأدب و الدلالة ، ص 22 - 23 .

أدبية»¹، و قد كان هذا التحول الدلالي سببا في التمييز بين المعنى الصريح الذي تحمله لغة إدراكية إشارية يقوم على المطابقة و هو موضوع علم الدلالة ، و المعنى الضمني الذي تحمله لغة انفعالية عاطفية تقوم على الإيحاء ، وإن كانت >> الدلالة الإيحائية تطبق على الأشياء ، فتخرج بذلك من حقل اللسانيات ، على الرغم من أن من واجب اللسانيات الاهتمام بها من ناحية أخرى ، ليست هذه الدلالة الثانوية اعتبارية ولا تقوم على إرادة فرد من الناس ، ففي كل مجتمع متخيلا كان أو حقيقيا تُولف الأشياء نظاما دلاليا ولغة ، دون الحاجة إلى توضيح تصرفهم»² إلا أن هذه المواضع الاجتماعية لا ينبغي أن تقيد الحركة الحرة للمعنى، >> و كل كلمة إذن لها بالقوة معنى مزدوج إشاري و إيحائي ، و المعنى الإشاري هو الذي يوجد في القواميس ، فالكلمة تعرف حسب خصائصها الإدراكية ، و الخصائص العاطفية لا تجد لها في القاموس مكانا >>³ لأنه من المخاطرة أن تجمد هذه المعاني في قوالب جاهزة أو بالأحرى إن تقيدها في قاموس يؤدي بها إلى أن تصبح هي الأخرى لغة إدراكية إشارية تستدعي معنى صريحا ، له بالضرورة معنى ضمني ، و هذه بالضبط هي لعبة المدلولات الحرة ، حيث >> تنتسح مساحة الشك / الفجوة حتى تختفي العلاقة بين الدال و مدلوله ، ولا تبقى في النهاية إلا الفجوة بين الاثنين ، الفجوة التي يتحقق فيها اللعب الحر للمدلولات ، و تتحقق لا نهائية الدلالة أو المعنى ... هذه الفجوة تتحول إلى حاجز يقاوم الدلالة >>⁴ عن طريق المباعدة الدائمة بين الدوال والمدلولات .

يعالج بول ريكور تعدد المعنى بوصفه سمة لسانية تطبع المعنى المضاعف وتمثل الأثر الأول له وهي مستمدة من خصوصية اللغة ، نلك أنه >> في مستوى آلية اللغة يكشف نظام تعددية المعنى المضطرد نفسه ، وهو مستوى اللغة العادية ، و تقع ظاهرة تعددية المعنى المضطرد أو المحدود على مفترق إجرايين : أما الأول فله أصول في الإشارة بوصفها قصدا تراكميا ،

1. سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا ، ص 103 .

2. تودوروف : الأدب والدلالة ، ص 26

3. جون كوهين : بناء لغة الشعر ، ص 235 .

4. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، ص 304 .

و أما عندما تكون الإشارة متروكة لنفسها فقط ، فإن هذا يعد إجراء توسيعيا يذهب إلى حد الزيادة في تحميل المعنى ، وذلك كما نرى فبعض الكلمات التي راحت تدل أكثر مما ينبغي ، فغدت من ثم لا تدل على شيء <<¹ ، وبغض النظر عن كون هذا الوضع يحقق قيمة إيجابية للنص أم لا فإن هذه الإشارة التي تستوعب العالم كله تبني الرمزية >> بوصفها أثرا من آثار المعنى ، وإنه لأثر يمكن ملاحظته في مخطط الخطاب ، و لكنه مشيد على قاعدة عمل للإشارات الأكثر بدائية (اشتغالها وفق مبدأ الهوية المكتسبة بفعل اختلافها على المحور التسلسلي عن باقي الإشارات) ولقد أمكن لهذا العمل أن ينتقل إلى وجود محور اللغة غير المحور الخطي ، أي إلى محور تقوم عليه فقط السلاسل المتعاقبة و المتجاوزة التي تصدر عن النحو و هكذا فقد نقلت الدلالة و معها قضية تعدد المعنى و الاستعارة خصوصا حق الوجود في اللسانيات <<² تثبيتا للعلاقة بين النحو و الدلالة، من خلال كون النحو مرتبطا بالمحور التسلسلي و الدلالة مرتبطة بالمحور الانتقاء ، أي أن >> علاقة النحو و الدلالة لتتكون في الفسحة المركبة بين هذين المحورين : محور التسلسل و محور الانتقاء>>³ مما يؤكد عبثية كل محاولة نقدية إقصاء الدلالة من الدراسة اللسانية و من ثم البنيوية . >> نتابع الوصف مستخدمين مصطلحات سوسير، و مميزات تعريف أنيا و تعريفا تعاقبيا للمعنى المضاعف ، أما التعريف الآني فهو: يكون للكلمة نفسها في حالة من حالات اللغة معاني عدة ، وإذا أردنا الكلام بدقة فإن تعددية المعنى تعد مفهوما أنيا ، ذلك لأن المعنى المضاعف في التعاقب يسمى تغير المعنى أو تحول المعنى (...). يجب النظر إلى تغيرات المعنى بوصفها مرشدا لفك خيوط الآنية المتشابكة ، وفي المقابل فإن التغير الدلالي يظهر دائما بوصفه تعديلا في النسق السابق ، فإذا كنا لا نعرف مكان معنى ما في حالة من حالات النسق فلن تكون لدينا أي فكرة عن طبيعة التغير الذي يؤثر في قيمة هذا المعنى <<⁴ ، معنى نلك أن التوصل إلى المعنى يتأتى باعتماد

¹. بول ريكور : صراع التأويلات ، ص 99

². المرجع نفسه ، ص 108

³. المرجع نفسه ، ص 106

⁴..: المرجع نفسه ، ص 104

الدراسة الأنوية والتعاقبية ، فإذا كان سوسير قد أبعد الدراسة التعاقبية لأنها غير قارة ، فإن بول ريكور قد جعلها المحرك الأهم فيها لأن دراة نسق قار وثابت لابد أن يأخذ بعين الاعتبار الحالات التي مر بها حتى انتهى إلى ما هو عليه .

ثالثا: قضايا الشكل و تطوره في مناهج النقد المعاصر :

1. تطور قضية الشكل في المناهج النقدية

طرحت مناهج النقد المعاصر قضية الشكل باعتباره أحد وجهي النص الأدبي الذي حظي باهتمام كبير، و هو أبرز تداعيات الحداثة في الفكر النقدي ، فالمؤلف الحداثي في إطار تأثيره في الإبداع : <<خلق أشكالاً تعبيرية جديدة في سعيه للتحرر من الأشكال التقليدية ، و لكن المأزق الحقيقي للموقف الحداثي على مستوى التنظير يكمن في تصور مفهوم الشكل بوصفه غاية و إطارا مرجعيا مطلقا >>¹ ، و هو يمثل الجانب الحسي المدرك من النص ، إنه صورته اللغوية التي يحقق بها وجوده فعلا ، و قد تعاملت المناهج السياقية مع الشكل بشيء من البرودة ، أدى في الكثير من الأحيان إلى إقصائه من العملية النقدية ، حيث اعتبرته إطارا وظيفته حمل المضمون قصيدة كان أو خطبة أو قصة ... و لعل المنهج الاجتماعي كان المنهج السياقي الأكثر اهتماما به حيث اعتبره عنصرا اجتماعيا يتأثر بالتغيرات الطارئة على المجتمع . إن ربط النص الأدبي بالمجتمع في نظر باخтин لا ينبغي أن يصل حدود المغالاة الفجة التي تجعل النص منشدا إلى المجتمع ، فبالنسبة >> للماركسيين فإن الاستنتاجات المباشرة المستقاة من التأمل الثانوي للإيديولوجية في الأدب و المعكوسة على الواقع الاجتماعي للفترة التاريخية الخاصة بذلك الأدب غير مقبولة أبدا ، فلقد كان هذا الأمر ، واستمر إلى الآن ، ممارسة أشباه علماء الاجتماع الذين كانوا مستعدين دوما إلى عكس أي عنصر بنيوي من عناصر العمل الأدبي على العمل بمجمله – سواء أكان هذا العنصر شخصية أو حبكة- و لم يتورعوا عن عكس ذلك على الحياة الاجتماعية بمجملها ، أما بالنسبة لعلماء الاجتماع الحقيقي فإن البطل في الرواية أو الحدث في الحبكة أكثر كشافا و دقة لأنها عناصر في البنية الفنية ، أي أنها تعامل بوصفها علاقات ضمن بنية فنية علائقية ، و من ثم فهي تسقط على الحياة إسقاطا مباشرا و بسيطا >>²

1. توفيق سعيد :في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، ص 115 .

2. "formal nyj metod.v literaturovedenii...(32.33)" : P.N.Medvedev عن تيزفيتان

و مع حلول البنيوية و انطلاقا من جذورها الأولى المنادية بأولوية اللغة أصبح الشكل >> هو مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية التنظيم ، و وجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفة لغوية <<¹ بواسطة الوسائل و الإجراءات الخاصة بكل بناء فني ، حيث لم يعد لهذه العناصر أهمية في حالة انفرادها إنما تتحقق لها القيمة انطلاقا من وظيفتها في نسق المجموع ، و لم يعد الشكل قالبا يحمل رسالة هادفة إنما أصبح >> وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي ، و من هذا التصور الجديد للشكل أمكن اكتشاف مفهوم النسق حيث يكون الشكل محصلة أنساق فنية عدة <<² . لقد انجرت اتجاهات الفكر النقدي وراء هذه الصيحة الحدائثية فكانت تسعى إلى إنشاء علم يضبط إجراءات تناول النص على أساس أن >> مهمة علم بناء النص تتمثل في وصف العلاقات الداخلية و الخارجة للأبنية بمستوياتها المختلفة و شرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل و استخدام اللغة <<³ ، أما مناهج ما بعد البنيوية فحاولت أن ترأب الصدع بين المناهج السابقة ، بحيث تمنح الشكل مفهومه الحقيقي انطلاقا من وظيفته المفترضة في النص ، فقد اعتبرت التأويلية أن مشكلة الشكل الجمالي هي مشكلة الوعي الجمالي الحديث ، و حلها يكمن في وعي النص عن طريق الحوار بين القارئ و النص بحيث يتجاوز هذا الحوار الذاتية و الموضوعية ، و يقوم على اللغة باعتبارها وسيلة لكشف الوجود⁴

2. جدلية الشكل و المضمون :

تطرح هذه الجدلية في النقد الأدبي بصفقتها أهم قضية تتوقف عليها مستويات تحليل النص، لأن الحسم فيها يجعل العملية النقدية تتوجه وجهة فعالة لتكشف حقيقة النص و تتجنب

1. جون كوهين : بناء لغة الشعر ، ص 39 .

2. حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 80 .

3. صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ، ص 247.

4. ينظر : توفيق سعيد: المرجع نفسه، ص 128

الحوم حوله من غير جدوى . و منشأ هذه الجدلية النقدية عائد إلى مسألة الإدراك ، حيث <>يمكن للنص ككائن ما أن يقارب من زوايا مختلفة ، كمكعب أو جسم ما في الفضاء ، يقدم النص تضريسا ما ولا توجد تيماته المختلفة في نفس الارتفاع ، لذا تمثل إعادة بناء الكل مظهرا منظوريا شبيها بمظهر الإدراك الحسي <>¹. فهل ندرك النص لأنه موجود وجودا حسيا أم ندركه لأن مضمونه يدعونا لذلك . وليست القضية وليدة اليوم، إنما هي قديمة و متجددة ، وتطرح نفسها بالحاح على الساحة النقدية . و قد وقفت مناهج النقد منها ثلاثة مواقف، يناسب كل موقف توجهات هذه المناهج و اهتماماتها .

• انفصال الشكل والمضمون:

وهي النظرة المبكرة التي لازمت المناهج السياقية وعلى رأسها المنهج الاجتماعي ، حيث إن النص الأدبي يحمل رسالة هادفة هي وحدها تصنع قيمته ، <> وليس للشكل قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون <>² لأن هدف الفن وفق هذه النظرة هو خدمة مصالح المجتمع ، باعتباره أحد عناصر البنى الفوقية التي تتأسس على بنى تحتية وتتأثر بالتغيرات الحاصلة فيها، و يظهر ذلك من خلال علاقة الجنس الأدبي بالوقائع الإيديولوجية، فإذا <> كان الجنس واقعة إيديولوجية و أن أي شكل من الأجناس (الملحمة و التراجيديا و الكوميديا) يحرض القارئ على تبني وجهة نظر و رؤية للواقع تتماشى مع مصالح جماعية ، كيف يكون رد فعل نظام الأجناس إزاء التحولات الاجتماعية ؟ قد تخرع تقنيات جديدة (مثل فن الطباعة) و يتغير التنظيم الاقتصادي ، و تخضع العلاقات الاجتماعية لتحولات متفاوتة الأهمية ، و بوصفه نظاما مستقلا فإن العالم الأدبي يتفاعل مع التغيرات الثقافية و الاجتماعية و الاقتصادية ، و يجب عليه أن يتفاعل و يتأقلم حتى لا يفنى <>³.

1. بول ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 155 .

2. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 115 .

3. بيير زيمبا : المنهج الاجتماعي ، ص 67 .

إن الماركسية من هذا المنطلق تجعل الشكل في مقابل البنى الفوقية ، و المضمون في مقابل البنى التحتية نقول إن حركة المضمون تستدعي حركة الشكل ، و بالتالي يكون المضمون العنصر المستحق للدراسة ، على الرغم من كون العكس سائدا ، حيث >> يحصر كثير من الفنانين أصالتهم في ابتداع أشكال فنية جديدة أو وسائل تعبير جديدة . وهذا النوع من الإبداع إضافة كمية لا نوعية ، لأن الإبداع الحقيقي لا يقتصر على ابتداع بنى فنية جديدة ، إنما يتعدى ذلك إلى خلق قيم مجتمعية جديدة في إطار هذه البنى ، لأن خلق القيم الجديدة هو الذي يحدد مدى اهتمام الجمهور بالنتاج الفني >>¹ . أما آليات اللغة و تقنيات الحيل اللغوية فهي و إن نالت قسطا من الاهتمام إلا أنها لا تخلق قيما اجتماعية جديدة و لا تخدم المجتمع بأي حال إلا بانصياعها لضرورات المضمون الموسوم بالحركية و الثورية و عدم الاستقرار، لذا رفض الماركسيون تفريغ الشكل من المضمون الهادف أو إخضاع الثاني للأول ، لأن علاقة من هذا النوع تعني أن البنية الفوقية الممثلة في الشكل لن تكون مؤسسة على البنية التحتية الممثلة بالمضمون ، مما يؤدي إلى نقض أهم مبدأ قامت عليه الماركسية ، إذ >> ليس و عي الناس هو الذي يعين معيشتهم ، بل على العكس من ذلك ، معيشتهم الاجتماعية هي التي تعين و عيهم ، و عندما تبلغ قوى المجتمع المنتجة المادية درجة معينة من تطورها ، تدخل في تناقض مع علاقات الانتاج الموجودة أو مع علاقات الملكية (...) ، فبعدها كانت هذه العلاقات أشكالا لتطور القوى المنتجة ، تصبح قيودا لهذه القوى ، و عندئذ ينفتح عهد الثورة الاجتماعية و مع تغير الأساس الاقتصادي يحدث انقلاب في كل البناء الفوقي الهائل >>² الذي تمثله ما يسميه الماركسيون "الأشكال الإيديولوجية " بما في ذلك الأدب و أجناسه ، >> إن الجنس بوصفه شكلا يجسد معنى اجتماعيا محدد ما يسمح باستنتاج أنه في كوكبة تاريخية معينة حيث تتعارض بعض الجماعات مع جماعات أخرى فإن الأجناس المختلفة يمكن أن تجسد

¹ . حسن جمعة : قضايا الإبداع الفني ، ص 55 – 56

² . كارل ماركس : نظريتنا حول تحديد تنظيم العمل بواسطة وسائل الانتاج (رسالة من ماركس إلى إنجلز بتاريخ 7 تموز 1866) عن فلاديمير لينين : مصادر الماركسية الثلاثة و أقسامها المكونة الثلاثة (مجموعة مقالات) ، دار التقدم موسكو

مصالح جماعية متعارضة >>¹ ، معنى ذلك أن تغير توجهات الجماعات يؤدي إلى تغير أشكال الأدب لأن >> النظريات الأدبية الماركسية تعتبر النصوص إعادة انتاج ميكانيكية للواقع >>²، إذا كان >> الإحساس بضرورة الأشكال الفنية مهما جدا ، فإن اقتصار التجديد على الشكل ، و اعتبار الإبداع عملية صياغة شكلية ، و الابتعاد عن الحياة يؤدي إلى عواقب و خيمة ، و يفضي إلى تشابه الأساليب ، و انتفاء فرادة الفنان ، و كذلك بسط جوهر الفن، و هدم طبيعته ، و هذا اللون من الإبداع يقصر تجديده الشكليه في إطار اللغة ، و يحيل اللغة إلى معادل للفن ، متجاهل الطابع القيمي للنشاط الفني >>³. و إذا اعتبرنا النص الأدبي علامة لغوية ، يكون الشكل فيها دالا و المضمون مدلولاً فإن دراسة المدلول تقفز إلى المقدمة ، و يتراجع الدال لأن العلاقة بينهما اعتبارية ، معنى ذلك أن هذا الدال أو غيره كان يمكن أن يستخدم للتعبير عن مدلولات أخرى ، طالما أن ليس هناك إلزامية أو قانون ما يبرر علاقة الدال بمدلوله، و إدراك النص الأدبي يتاح لأن مضمونه هو المستهدف ، أما الشكل فقد يكون على هذه الصورة أو غيرها، و هو يسير في إثر مضمونه ، و يكسب وجوده منه ، إنه في هذا ليس العامل في إدراك النص الأدبي .

في حين تقف جوليا كريستيفا موقفا يعكس علاقة الشكل بالمضمون حيث تولي البنية الفوقية أولوية التغيير ، و ذلك باعتبار أن >> النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو ، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه ، فحيثما يكون النص دالا (أي في هذا الأثر المنزاح و الحاضر حيثما يقوم بالتصوير) فإنه يشارك في تحريك و تحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه ، بعبارة مغايرة لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يوهم به دائما ، و إنما يبني المسرح المتنقل لحركته التي يسهم هو فيها ، و يكون محمولا و صفة له ، فعبر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه المنطقي و النحوي) و عبر نقل علاقات القوى من الساحة

1. بيير زيمبا : المنهج الاجتماعي ، ص 64 .

2 المرجع نفسه ، ص 53 .

3. حسن جمعة: المرجع نفسه، ص 56 .

التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع ذات الملفوظ) إلى مجال اللسان ينقري النص ويرتبط بالواقع بشكل مزدوج ، فهو يرتبط باللسان المنزاح الذي خضع للتحويل ، و بالمجتمع (الذي يتوافق مع تحولاته) ¹

• اندماج المضمون مع الشكل :

لم يقدم الفصل بين الشكل و المضمون سوى متاهات و ممرات ضيقة جدا لتمييز الفن عن غيره ، حيث إن المغالاة و الصدح بأهمية المضمون جعلت الفني يتداخل مع غير الفني في إطار فوضى معرفية قضت بإلغاء الفروق بين البنية الثقافية المنتجة ، و طالما أن المضامين هي ما يمنح للنص شرعية وجوده ، فما هو الفرق بين نص أدبي و نص غير أدبي؟ هذا السؤال ولد وجهة نظر أخرى سعت إلى الحفاظ على حدود النص الأدبي و صيانة فرادته حتى لا يتماهي مع ما هو غير أدبي ، ودعت – بدل الفصل بين الشكل و المضمون و الذي صحبه إعلاء للثاني على الأول – دعت إلى اندماجهما ، و قد سعت المناهج البنيوية إلى تحقيق هذه المعادلة التي لا ينبغي أن ننخدع بها فنحسب النص أصبح كلا لا يمكن الفصل بين أجزائه ، و قد طرحت هذه الإشكالية بإسهاب لدى الشكلانيين ، حيث >> كانوا يجنحون إلى استبعاد الثنائية التقليدية المكونة من الشكل و المضمون و إحلال فكرتين محلها : هما المادة من ناحية و الوسيلة أو الأداة أو الإجراء من ناحية أخرى ، لأن هذه المصطلحات الأخيرة تتسم من وجهة نظرهم بعدة مميزات منهجية ، يتم بها إنقاذ وحدة العمل الأدبي العضوية >>² و سعي الشكلانيين إلى الحفاظ على وحدة النص لم يكن بتحقيق معادلة متوازنة بين وجهيه الدال و المدلول ، إنما طغت الشكلانية فتقدم الدال على المدلول و قلبت معادلة الماركسيين و فأضحى الشكل العنصر المهيمن على الدراسة ، >> ففي تصور الشكلانيين النص الأدبي لا يعرف العاطفة ، لأنه آلة مصنوعة من الكلمات فقط ، و ليس ثمت جزء زائد

¹. جوليا كريستينا : علم النص ، ص 09 .

². صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، مصر ، ط1998، ص 40 .

يمكن أن يكون شيئاً آخر غير أجزاء هذه الآلة المادة التي تشكل هيكلها ، و كل نص لا يحقق معناه الدقيق إلا عن طريق شكله و هيكله¹ .

إن تحقق البناء اللغوي يعني تحقق النص الأدبي ، بغض النظر عن طبيعة المضمون و قيمته ، إذ وظيفة الناقد – من هذا المنظور- هي البحث في صناعة شكل النص ، بالخوض في سؤال " كيف " بعيداً عن سؤال ماذا أو لماذا لأن البحث في هذين الأخيرين ليس وظيفة الناقد الأدبي .

بالعودة إلى فكرة اعتبار النص علامة يكون فيها الشكل دالاً ، و المضمون مدلولاً ، يتضح بأن المناهج البنيوية قد ألغت تماماً فكرة الإحالة أو المرجع ، حتى إن المدلول لا يكتسب قيمته إلا بكونه متضمناً في نسق اللغة المغلق ، و غير مرتبط بمشار إليه خارج النص ، و اندماج من هذا النوع هو في الحقيقة احتواء طرف لطرف آخر ، فإذا كان المضمون قد ألغى الشكل في المناهج السياقية فإن الشكل قد ابتلع المضمون في المناهج البنيوية تحت شعار الاندماج للحفاظ على وحد النص ، و إذا كانت عناصر النص باعتباره علامة لغوية في المناهج السياقية هي المدلول و المرجع بعدهما الدال ، فإنها في المناهج البنيوية اختزلت كلية تحت الدال الذي أصبح معنياً أولاً و أخيراً بمنحها ملامح حياة غالب ما تتبدد أمام أنساق اللغة و تقنياتها الفنية الجمالية التي يهتم فيها برصد العلاقات الداخلية و حيل التنظيم النسقية المولدة للمدلول . حتى إن البنيويين بنوا كل آلياتهم الإجرائية في دراسة النص انطلاقاً من أن اللغة هي في الواقع معنى و هي العنصر الفني في النص الأدبي ، و دليل ذلك أن ترجمة نص أدبي من لغة إلى لغة غير ممكنة لأنها تشوّهه و تهدم بناءه الفني ، فالترجمة و إن تمت على مستوى المضمون لكنها غير أمينة على المستوى الشكلي أو التعبير ، و إن اعتمدت على مستوى النثر فهي مرفوضة على مستوى الشعر ، لأن النثر يمثل الدرجة الصفر من الأسلوب، أما الشعر فدرجة الأسلوب فيه متقدمة وهو ما يجعلنا نفقد شكله حين ترجمته ونفقد معه الشعر كله² .

1. عبد العزيز حمودة : المرآيا المحدبة ، ص 107 .

2. ينظر : جون كوهين : بناء لغة الشعر ، ص 47-48 .

إن تفريغ الأشكال من مضامينها أدى إلى تبرم النقاد البنيويين أنفسهم من المناهج البنيوية ، لأن إقصاء المضمون لحساب الشكل أصبح تهمة تنقص من جدوى العملية النقدية ، و قد تراجع البنيويون عن تعصبهم لمبدأ الداخل ، فعدلوا عن فكرة تمجيد الشكل حيث يرى بعضهم >> أنه برغم استقلالية البناء اللغوي ، فإننا لا نستطيع أن نفصله فصلا كاملا عن البنى التحتية التي تشكل الثقافة ، و وعي الكاتب ، أي أننا لا نستطيع أن ندرس أو نحلل العمل الأدبي بمعزل عن القوى الاقتصادية أو الاجتماعية أو الصراع الطبقي <<¹ . و قد كان تطعيم الماركسية لبعض مبادئ البنيوية سببا في هذا العدول و التراجع في محاولة لإيجاد حالة وسطية ينصف فيها النص الأدبي ، و قد كان مصطلح إيديولوجيم الذي حاولت به جوليا كريستيفا أن تقف موقف وسطيا بين النصية والإيديولوجيا قصد تحقيق التوفيقية بين الشكل و المضمون ، حيث >>إن إدراك النص كإيديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي و هي تدرس النص كتداخل نصي تفكره في (نص) المجتمع و التاريخ إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تجول الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدا) إلى كل جامع (النص) و كذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي و الاجتماعي<<² ، وهو العنصر نفسه الذي رأى باختين قبل ذلك أنه الأقدر على حل مشكلة الشكل و المضمون لأنه يأخذ كليهما بعين الاعتبار ، حيث >> يمكن للمشكلة المطروحة أن تحل إذا عمل المرء على إيجاد عنصر في العمل الشعري يشترك في الوقت نفسه في الحضور المادي في الخطاب ، و في معناه ، و سيكون هذا التوسط القائم بين المعنى و عموميته و بين تفرد التلفظ و خصوصيته،مثل هذا التوسط سيوجد إمكانية العبور المتصل من محيط العمل

¹ . عبد العزيز حمودة : المرجع نفسه ، ص 165 .

² . جوليا كريستيفا : علم النص ، ص 22 .

إلى لب معناه الداخلي ، و من الشكل الخارجي إلى المعنى الإيديولوجي الداخلي <<¹ . حتى إن بارط نفسه أقر بعشئية قطع الدال عن مدلوله المحيل على مرجعية بجعله وليد العلاقات اللغوية حيث نعم على كون بعض الدارسين >> يريد نصا (فنا ، لوحة) من غير ظل و مقطوعا عن الإيديولوجيا المهيمنة و لكن هذا يدل على أنهم يريدون نصا لا خصوبة فيه ، و لا إنتاجية له ، إنهم يريدون نصا عقيما ، ألا إن النص لمحتاج إلى ظله ، هذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا و قليل من الذات <<² .

• انصهار الشكل و المضمون :

تقول جوليا كريستيفا : >> النص إذن خاضع لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان و لغة مرحلة و مجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب <<³ ، يبدو من غير المجدي محاولة حسم هذه الجدلية لطرف على حساب طرف ، و إن الأمر شبيه بالدوران في حلقة مفرغة حيث ينتهي الفكر البنوي إلى ضرورة إقحام المضمون تماما كما انتهى السياقيون إلى أن شكل النص يحفظ للأدب خصوصيته الفنية ، و لم يبق أمام نقاد ما بعد البنوية سوى الوقوف مع النص فقط باعتباره وحدة ، فلا الشكل نص و لا المحتوى نص ، >> إذ من الصعوبة تقسيم العمل الأدبي

إلى عناصر لفظ و معنى أو شعور و تعبير ، فالقيم الشعورية و القيم التعبيرية كلتاها وحدة لا انفصام لها في العمل الأدبي <<⁴ فالنص الذي ينتج عن شكل ذي قيمة هو مضمون ذو قيمة أيضا ، و ليس من الضروري أن يجبر على اختيار ماهية قائمة على أحدهما ، إنما هو نص بما هو شكل و مضمون على حد سواء ، و قد عارض باختين الشكلانيين الأوائل الذين غالوا

¹ . (161.162) formal nyj metod.v literaturovedenii..... عن P .N.Medvedev

تودوروف : باختين ، المبدأ الحوارية ، ص 84 .

² . رولان بارط : لذة النص ، ص 63 . 64 .

³ . جوليا كريستيفا : المرجع نفسه ، ص 9 . 10 .

⁴ . بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي دار المريخ، الرياض ، ط 3، 1986، ص 167 .

في اعتبار القيمة الفنية تتحقق إذا و فق إذا انصبت الدراسة على الجانب الشكلي كما عارض
تسخير الأدب للإيديولوجية على حد سواء ، ذلك أن <<دراسة الفن اللفظي تستطيع ، بل و
ينبغي أن تتجاوز الصدع القائم بين المقاربة الشكلية المجردة ، و المقاربة الإيديولوجية
المساوية لها في التجريد>>¹ ، و هو يرى أيضا << أن الشكلانيين كانوا مخطئين في عزلهم
دراسة الأدب عن دراسة الفن بعامة و بصورة أكثر دقة عزلهم الدراسة عن علم الجمال و من
ثم عن الفلسفة ، إن رفضهم الوضعي لفحص أساسات عملهم لم يجعلهم في مأمن من تأثير علم
الجمال أو الفلسفة، لأن الشكلانيين يرون أن المواد (في الأدب : اللغة) هي التي تحدد
بصورة تامة الأشكال الفنية (...) إن مثل هذه المقاربة سوف تقود بالضرورة إلى تثبيت
الأشكال الفارغة و الميتة ، إلى الفصل بين الشكل و المضمون >>² و إن التمسك بهذا
الموقف يزداد أكثر حين نرى أن هذه الجدلية لا تطرح – على الأقل بهذه الحدة – في بقية
الفنون ، حيث تمكنت من فرض ماهيتها موحدة ليس فيها تقديم عنصر على آخر لذا من حق
النص الأدبي أن يعطى هذه الخصوصية أيضا .

إن انصهار الشكل و المضمون قائم على التسليم فعلا بأن النص علامة لغوية لها
وجهان دال و مدلول، و هما وجهان لورقة واحدة لا يمكن أن يفصلا عن بعضهما ، على أن
العلاقة بينهما أصبحت أكثر انفلاتا << فالبنويون أخذوا على عاتقهم مهمة السيطرة على
النص و إمطة اللثام عن أسرارهِ ، لكن ما بعد البنوية يؤمنون بأن هذه الرغبة لا طائل من
ورائها ، لأن هناك قوى لا شعورية أو لغوية أو تاريخية لا يمكن السيطرة عليها ، فالدال
ينفلت بعيدا عن المدلول ، و المتعة تذيب المعنى ، و السيميوطيقي يقضي على الرمزي ، و
الإرجاء يوقع الشقاق بين الدال و المدلول >>³ و بهذه المعادلة الغريبة يخلق التوازن الذي
فقدته النظرة الانفصالية بإقحامها عنصر المشار إليه بوصفه هدف الأدب و النقد معا ، كما
فقدته النظرة الاندماجية باختزالها المدلول في الدال و نظامه في نسق النص العام . >> و من

1. « (72) Slovo v romance M . Bakhtin : عن تودوروف : باختين ، المبدأ الحواري ، ص 77 .

2. تودوروف : باختين ، المبدأ الحواري ، ص 80 . 81 .

3. رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة : ص 157 .

هنا نصل إلى أن النتاج الفني الحقيقي إنما هو ابتكار في الشكل و اكتشاف في المضمون ، و يعود ذلك إلى أن النشاط الإبداعي ذو طبيعة قيمية معيارية ، و لا يجوز بحث الإبداع خارج هذه الطبيعة ، فلجانب القيمي أهمية خاصة في التعرف على عصر الفنان و وضعه الطبقي و رؤيته للكون و الحياة و نفسيته ، و كذلك التعرف على اللون الفني الذي أراد الفنان أن يفرغ فيه همومه و مشاكله <<¹ و هو شكل هذا الإبداع و صورته التي تنهي إلى يد الناقد .

ضمن طرح القضية على هذا الوجه لمناهج ما بعد البنيوية قراءة النص الأدبي قراءة مستوعبة و واعية بضرورة إشراك الطرفين في النص ، فما ترصده في إطار هذه النظرة هو انفجار المعاني في ظل اللغة و نظامها ، حيث إن الإنتاج سيتحقق >> حين يطبق شكل ما على مادة معينة لكي يعطيها هيئة ... و يصح الشيء نفسه على مفهوم النص الذي يجمع بين شرط التسطير و النسيج الخاص بالأعمال الأدبية ، التي تولدها القوانين الإنتاجية للتأليف الأدبي ، فالنص يعني الخطاب مسطورا و منمقا على السواء <<² كما أن مهمة المبدع أصبحت مفهومة أكثر و محددة بشكل أدق ، بعد أن عرفت شيئا من الفوضى و الاضطراب حيث أخذ على عاتقه مهمة تصوير العالم و نقله للمتلقي فلم يرض النص ، و أخذ على عاتقه مهمة الصناعة اللغوية و فرض التقنيات الأسلوبية فلم يرضه أيضا ، أما في ظل هذا الطرح الجديد فمهمته إعادة تشكيل العالم وفق قوالب جمالية فنتشكل تركيبية يستحيل فصل عناصرها بحيث تكون قادرة على استقراز ذهن القارئ و استثارة عاطفته .

¹. حسن جمعة : قضايا الإبداع الفني ، ص 60 .

². بول ريكور : نظرية التأويل ، ص 66 .

أول لقاء به ، فبعد الوصول إلى التطابق بين القصد و المعنى لا يبقى للعملية النقدية شيء تسعى إليه ، لقد وقعت المناهج السياقية في وهم القصد >> وهو الوهم القائل إن الشاعر يبدأ بقصد نقل المعنى للقارئ و أن واجب الناقد الأول هو أن يكشف ذلك القصد . لكن كلمة القصد تتضمن القياس فهي تعني وجود علاقة بين شيئين هما في العادة مفهوم و فعل ، و تدل بعض الكلمات الأخرى على هذه العلاقة دلالة أوضح فلو قلنا إن المرء "يستهدف" شيئاً لعنى ذلك أن ثمة هدفاً و قذيفة وضعا في خط واحد ، و لذا فإن هذه الكلمات لا تنتمي إلا إلى الكتابة التي تعتمد على المحاكمة الفكرية حيث تكون المطابقة بين النسق اللفظي و بين ما تصفه ذات أهمية قصوى ، و لكن ما يهم الشاعر بالدرجة الأولى هو أن ينتج عملاً فنياً ، و لذا فإن قصده لا يمكن التعبير عنه إلا بشكل يكرر نفسه <<¹.

و لكن البنيوية في سعيها للحفاظ على فعالية النص في العملية النقدية قضت بضرورة نسف العملية الحوارية نهائياً مع كل ما لا يعد من نظام النص ، ولا بد و الأمر هذا أن يقدم البنيويون بديلاً مقتعاً خاصة و أنهم يعدون بالموضوعية من جهة و الحفاظ على ديناميكية النص من جهة أخرى ، >> و قصد المؤلف و معنى النص يكفان عن التطابق و التمازج في الخطاب المكتوب ، و هذا الانفصال بين المعنى اللفظي للنص و القصد الذهني للمؤلف يضيء على مفهوم التسطير رديفاً للاستقلال الذاتي للنص الذي ينشأ عن فصل القصد الذهني للمؤلف عن المعنى اللفظي للنص ، و فصل ما كان يعنيه المؤلف عما يعنيه النص ، هكذا تقلت وظيفة النص من الأفق المحدود الذي يعيشه مؤلفه ، و يصير ما يعنيه النص الآن مهماً ، أكثر مما يعنيه المؤلف حين كتبه <<² . لقد تراجع الحوار بتراجع حضور المؤلف و السياق فتراجعت الوظيفة الانفعالية و المرجعية و تقدمت عنهما الوظيفة الشعرية >> فالكلام يتوقف حين موت ذات الكلام و لا ينتج عن هذا الاغتيال غير محفل الكتابة <<³، لتغدو الكتابة الأدبية المصطلح

1. نور ثروب فراي : تشریح النقد ، ص 108 .

2. بول ريكور: المرجع نفسه ، ص 61.

3. جوليا كريستيفا : علم النص ، ص 39 .

و المفهوم السائد في نقد البنيويين ، باعتبار الكتابة عموما مؤسسة اجتماعية تتمتع بقوانين و أنظمة خاصة تندرج تحتها كل أنواع الكتابات الأخرى >> و أصبح النقد الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم هو جنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية أي الكتابة الأدبية : الأدب ، يشاركها في سماتها العامة و يتميز عنها بخصائص مقننة هي الأعراف و الشفرات الأدبية و التقاليد المتعارف عليها فتجعله فرعا من فروع المؤسسة الاجتماعية الأم (الكتابة عموما) هذا التفريق بين الكتابة و النص هو نفسه التفريق الألسني البنيوي بين اللغة كنظام Langue و فعل القول الفردي <<parole¹ ، معنى ذلك أن النص يمثل التجلي المادي للكتابة ، إنه ما تحقق منها ، و هي إنما تمثل القوانين المجرة التي ترسم ملامح مؤسسة الكتابة عموما ، هذا التقابل هو إسقاط لعلاقة الكلام باللغة، باعتباره يمثل التجلي المادي لها حسب سوسير ، إلا أن الكتابة الأدبية لم تتمكن من تحقيق الانفصال التام عن الخلفيات البعيدة عن نظام النص ذاته حيث ظلت تقاليد اللغة تلح في الظهور بشكل يمنع الاستقلالية التامة ، و هذا ما جعل بارط يطالب بالكتابة في درجة الصفر لأن ذلك يعود بالنص إلى اللغة الصافية التي لم تترسب فيها آثار الاستخدامات السابقة فتكون الكتابة أصلا للغة . و لكن المفارقة الآن تحصل على مستوى الطرف المختار للدراسة ، فإذا كان سوسير يرى أن اللغة أجدر بالدراسة من الكلام لأن خصائصها تؤهلها لذلك ، فإن البنيويين يرون النص الفردي أجدر بالدراسة ، لأن الكتابة تمثل النظام العام الذي يندرج تحته النص باعتباره أداء فرديا ، >> فإذا كنا نعني بالكلام مع فيردينان دوسوسير تحقق اللغة في حدث خطاب ما و إنتاج خطاب فريد من طرف متكلم مفرد ، فإن كل نص إذن هو بالنسبة للغة في نفس موقع انجاز الكلام ، و تعتبر الكتابة علاوة على ذلك بصفتها مؤسسة تالية للكلام الذي يبدو أنها منذورة لتثبيت كل تلفظاته التي لاحت شفويا بشكل خطي موجز <<² ، و في عبارة (التلفظات التي لاحت شفويا ما يفتح إشكالية أخرى متعلقة بما لم يلح شفويا ، حيث >> تبدو الكتابة للوهلة الأولى أنها لا تدخل سوى عامل خارجي و مادي صرف ، هو التثبيت ، الذي يجعل حدث الخطاب في منأى عن الدمار ، و في

¹ . ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 260.

² . بول ريكور : من النص إلى الفعل، ص 105.

الواقع ليس التثبيت سوى ظاهر خارجي لمشكلة أهم تطال كل خصائص الخطاب، فالكتابة في البداية تجعل النص مستقلا عن قصد الكاتب ، و ما يدل عليه النص لا يتطابق مع ما أراد قوله <<¹ . إن ما نذرت له الكتابة في هذه القضية شيء متفلت لا يمكنها الحفاظ عليه لأن >> تحرير النص من الشفاهية يسبب اضطرابا حقيقيا في العلاقات بين الكلام و العالم ، كما في العلاقات بين الكلام و مختلف الذاتيات التي يههما الأمر كذاتية المؤلف و ذاتية القارئ >>² و هذا منشأ تحول آخر في دراسة النص ، حيث إن تنازل المؤلف عن سلطته في الكتابة و عدم قدرة هذه الأخيرة على الوفاء بنذرها للكلام باعتباره >> سلسلة من الأقوال تربط بينها علاقات تماسك ، أو نعني به مجموعات من الأقوال تسطر بصفة متزامنة بالتعويل على أكثر من نظام سيميائي >>³ ، إن هذا الأمر استدعى طرفا ثالثا يملئ عليه النص وجهة القراءة و هو القارئ و هذا ما يسمح بإقحام عملية التأويل للنص .

>> ليس للنص المكتوب سياق في غالب الأحيان ، أي ليس له مقام محدد حاضر معه في وقت واحد بالنسبة إلى المتلقي ، و أخيرا يصعب الحديث عن الاتصال عندما تفصل عمل البث و عمل التلقي قرون من الزمان >>⁴ . في الحقيقة يتأثر النص المكتوب بعد تمام الكلام مباشرة ، و لا يشترط امحاء السياق قرونا و لا حتى لحظات قصيرة لأنه >> عندما يأخذ النص مكان الكلام يحدث شيء ما مهم ، في تبادل الكلام يكون كل من المتكلمين حاضرا بالنسبة للآخر و كذلك يكون الوضع المحيط و الوسط الظرفي للخطاب كذلك ، و لا يكون الخطاب دالا تماما إلا مقارنة بهذا الوسط الظرفي للخطاب ، و الإحالة على الواقع هي في النهاية على هذا الواقع الذي يمكن أن يشار إليه حول المتكلمين حول – إذا جاز التعبير – إلحاح الخطاب نفسه، و على كل حاف بالكلام مسل بما يكفي ليضمن ذلك الرسو ، و تساهم أسماء الإشارة و ظرفية الزمان و المكان و ضمائر المتكلمين و أزمنة الأفعال ، و عموما كل

¹ المرجع نفسه : ص 85

² المرجع نفسه ، ص 107.

³ أمبيرتو إيكو : السيميائية و فلسفة اللغة ، ص 127.

⁴ تودوروف : الأدب و الدلالة ، ص 18.

القرائن اللغوية " الإشارية و الجهارية " في تثبيت الخطاب في الواقع الظرفي المحيط بإلحاح¹ ، إن هذا الحل الذي اكتسبته اللغة بفضل خصوصيتها باعتبارها >> تعوض عن نقائصها <<² لا تغطي في الحقيقة سوى جانبا من الوسط الظرفي للخطاب ، و هو و إن كان جانبا مهما لكنه ليس الوحيد ، حيث لا يزال الكلام مرتبطا بوسط ظرفي لم تستطع اللغة تغطيته ، فالخطاب >>المكتوب لا يمكن إنقاذه بكل السيرورات التي تساهم في فهم الخطاب الشفوي : النبر و الإيماء و الإشارة . بهذا المعنى يسم التدوين الذي ظهر في البداية كأنه يحرف الخطاب روحيته الفعلية في إشارات خارجية ، منذئذ وحدها الدلالة تنفذ الدلالة ، دون المساهمة المادية و النفسية للمؤلف ، لكن قول إن الدلالة تنفذ الدلالة معناه إن التأويل وحده هو علاج مضاد لضعف الخطاب الذي لم يعد مؤلفه قادرا على إنقاذه³ .

إن ما تعجز الكتابة عن تمثله و حمله مع النص هو >> تقلبات معنى المنطوق العائد إلى الصوت المرتجف أو الصوت الرزين و حركات اليد السريعة <<⁴ و ذلك لأنها أوساط غير لسانية ، و قد قلل هذا العجز من البناء على دور الكتابة في إنقاذ الكلام حيث >> إن ما ثبت بالكتابة هو المحتوى الفكري للقول ، القول باعتباره قيل : إلى أي مدى يمكن لنا أن نعتبر أن ما تم فعله قد دون <<⁵ ، و لتدارك الوضع يجب أن تتدخل الهيرومينوطيقا من أجل تحديد المرجعية التي لا يقوى النص على حملها و ذلك باستدعاء : >>ليس اللسانيات (لسانيات الخطاب باعتبارها متميزة عن لسانيات اللغة) (...) فحسب بل نظرية أفعال الكلام ، مثلما نجدها عند أوستين و سيرل ، يتكون فعل التكلم ، في نظر هذين المؤلفين من تراتبية منسقة ، موزعة على مستويات ثلاثة : (1) مستوى الفعل التعبيري أو الافتراضي ، أي فعل القول . (2) مستوى الفعل أو القدرة اللاتعبيرية ، أي ما نقوم به و نحن نتكلم . (3) مستوى الفعل التعبيري المولد ، أي ما نقوم به بناء على القول (...) بوسع الفعل اللاتعبييري أن يجسد

1. بول ريكور : المرجع نفسه ، ص 107-108.

2. تودوروف : المرجع نفسه ، ص 18.

3. بول ريكور : المرجع نفسه ، ص 144-145.

4. تودوروف : الأدب و الدلالة ، ص 13 .

5. بول ريكور : المرجع نفسه ، ص 49.

بواسطة النماذج النحوية (صيغ الإشارة ، الأمر ، التمني ، و كل الإجراءات الأخرى الدالة على القدرة اللاتعبيرية) (...) صحيح أن القدرة اللاتعبيرية في الخطاب المتكلم تقوم على الإملاء و الإشارة كما على المظاهر غير الملفوظة من الخطاب الذي نسميه نطقا . بهذا المعنى تعتبر القدرة اللاتعبيرية الأقل حضورا في النحو من حيث التسجيل مقارنة مع الدلالة الافتراضية .¹ وبهذا فإن قدرة اللغة على تعويض نقائصها يبقى رهين التأويل الذي يعمل على إعادة بناء المرجعية الغائبة من النص .

¹. المرجع نفسه ، ص 143.

خامسا : صورة الدال و المدلول في تطور قضايا النص الأدبي :

أحدث سوسير حركة نشيطة في مناهج النقد الأدبي متزامنة كانت أو متعاقبة ، حيث أخرج اللغة من رتبة الدراسات التاريخية والدراسات المقارنة ، ومنحها تعريفا يؤهلها لتدرس دراسة علمية دقيقة ، حيث اللغة حسب تعريفه >> مجموع آثار مودعة في كل ذهن من أذهان أفراد الجماعة <<¹ وهي بهذا تستحق أن تكون موضوع الدراسة لأنها قارة ثابتة تحافظ على نظامها ، عكس الكلام الذي هو استخدام فردي لا يقوى على الحفاظ على شكله ونظامه فأبعد عن الدراسة ، >> لقد توقف التحليل اللساني بنفسه خلال زمن طويل عند الجملة ، فقد كانت هذه مصممة بوصفها إطارا للإدماج الإجمالي لكل الوحدات الملائمة لسانيا و من غير اهتمام بالمستويات المحتملة للتنظيم العالي ، و حتى الجملة بالنسبة إلى سوسير (...) فإنها لا تعد جزءا من لسانيات اللغة ، و لكن من لسانيات الكلام : الجملة هي نموذج التركيب الأمثل و لكنها تنتمي إلى الكلام و ليس إلى اللغة <<² ، في حين يرى تودوروف أن >> بنية الجملة متصلة لأنها من معطيات اللغة ، و لا يدخل عليها المستعمل الفردي سوى تعديلات طفيفة ، و تكون بنية المنطوق بالمقابل أكثر ليونة و تسمح بعدة تنويعات ، فنرى أن المنطوق و هو تتابع منطقي لعدة جمل أقل شفافية من الجملة ، فالجملة بالنسبة إلى شعور المتكلمين بديهية ، إن صفة طبيعية تجعلها غير مدركة ، و بالمقابل نرى أن المنطوق يفترض دوما قرارا من جانب المتكلم و خاصة فيما يتعلق بتنظيمه الشامل <<³، ثم انتخبت الجملة من حيث هي بنية منطقية تحكمها علاقات نحوية لتكون موضوع اللسانيات ، ولما كان المعنى محصلة التفاعل بين المرسل والمرسل إليه في موقف تواصلية ، فقد أبعاد أيضا - شأنه شأن الكلام- بدعوى أنه غير قار أيضا ، ووفقا لهذا الطرح فقد أغى الخطاب أيضا واعتبر موضوعا غير شرعي

1. سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد : مدخا إلى السيميوطيقا ، ص 22 .

2. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان أوزوالد ديكر و - حان ماري سشايفر ، جامعة البحرين ، تر : منذر عياشي، 2003، البحرين، عن منذر العياشي : العلاماتية و علم النص ، ص 120 .

3. تودوروف : الأدب و الدلالة ، ص 13 .

باعتباره << هو الكلام في مقابل اللسان بالمعنى الذي أعطاه دوسوسير للفظ وبهذا المعنى يكون الخطاب هو استعمال الذات للسان بغرض التعبير والتواصل >>¹.

وعلى الرغم من هذا الطرح الذي بدا لأول وهلة مقنعا ، إلا أن الأمر قلب على أوجه عدة فكانت أول معارضة لهذه الانطلاقة السوسورية من رفض باختين و جاكبسون فكرة فردية الكلام وارتباطه بذاتية المتكلم والتي أقصته من الدراسة فمادامت اللغة مجموعة علامات تتمتع بنظام خاص مركوزة في الذهن الجمعي ، فإن الكلام بالضرورة <<نتاج للتفاعل بين فردين منظمين مجتمعيا ... وهو مستقى من الأدلة المجتمعية>>². مما يجعله تجليا للغة يقابل النص الأدبي، فتقابل اللغة الأدب ويقابل الكلام النص ، ومن هذه النقطة يكون الكلام مادة دراسة خصبة ، ولو اتبعنا تلك الأوليات السوسورية التي تبناها البنيويون <<لما كان بالإمكان أن يصبح الخطاب موضوعا للتحليل العلمي : أولا لأن التحليل العلمي لا يكون في لسانيات دوسوسير إلا الملفوظات التي تتجاوز الجملة. فالجملة هي الوحدة الأخيرة والقصى لعلم اللسانيات ، في حين أن الخطاب لا تقل وحداته عن الجملة الواحدة ، فهو نسق متكامل من مجموعة مترابطة من الجمل>>³.

إن ما يحقق للغة وجودها هو نظام الاختلافات الذي أقره سوسير حيث أكد أن لاشيء في اللغة سوى الاختلاف وأن معنى العلامة ليس في ذاتها إنما هو في موقعها في نظام النسق العام، << ثم إن اللسانيات كما نعلم أيضا لا تعرف سوى الأنساق المجردة من الدلالات الخاصة التي لا تتحدد إحداها إلا باختلافها بالنسبة إلى الأخريات و سواء كانت هذه الوحدات مميزة بصحة كوحدة التلفظ الصوتي أو دالة كوحدة التلفظ المعجمي فإنها وحدات تقابلية ، فلعبة التقابلات و ترتيبها داخل جرد وحدات قابلة للعزل بالتحليل هو ما يحدد مفهوم البنية في اللسانيات >>⁴ وقد اشتغل البنيويون على هذا النقد فاهتموا بتتبع التغيرات الصوتية والدلالية

1. عبد السلام حيمر : في سوسولوجيا الخطاب ، ص 13 .

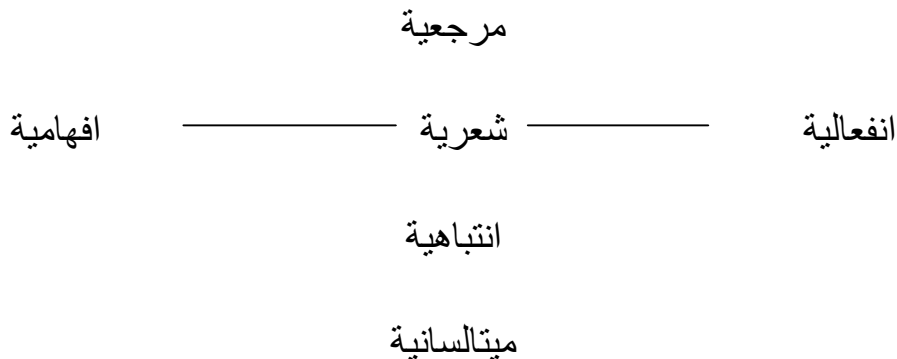
2. حسن ناظم : مفاهيم الشعرية ، ص 52 .

3. عبد السلام حيمر : المرجع نفسه ، ص 24 .

4. بول ريكور : من النص إلى الفعل ، ص 112 - 113 .

على المحور الاستبدالي و التسلسلي والأفقي للكشف عن العلاقات الناشئة من هذه التغيرات، فالمعنى يحضر إذا عن طريق هذه العلاقات الناشئة عن الاختلاف، إلا أن المناهج ما بعد البنيوية خالفت هذا الطرح في معظمه لأن التسليم بمبدأ سوسير حول تحقق معنى حاضر بحضور العلاقة مع بقية العلامات قد يحيل إلى تثبيت معنى واحد للعلامة ، وهذا أمر يرفضه دريدا لأن <<حضور المعنى غير قابل للتحقيق بمقدار ما تحيل كل إشارة بلا انقطاع إلى الدلالات السابقة واللاحقة، محدثة هكذا تفتيتا لحضور المعنى ولتماتله بمعنى آخر : ليس المعنى حاضرا أبدا لأنه يكون قد بات دائما مرجأ في حركة يسميها دريدا إرجاء، هذا الإرجاء ملازم لكل اختلاف يزعم تحديد هوية العلامة>>¹. وبالتالي يستحيل الإبقاء على مفهوم الهوية داخل مفهوم الاختلاف، والإرجاء هو الحل.

إن النموذج اللساني الذي اقترحه سوسير (علامة : دال و مدلول) بقدر ما كان منطلقا هاما في الدراسة اللغوية ، بقدر ما كان عاملا ثوريا جعل مناهج النقد تتعدد وتختلف رؤاها له. فقد اعتبر سوسير العلامة وحدة ثنائية المبنى ن تتكون من وجهين لا ينفصلان وهما الدال والمدلول ، وأن الأول صورة سمعية تستدعي الثاني بوصفه صورة ذهنية أو مفهوما ، وانطلاقا من هذا النموذج قدم جاكبسون مخطط الوظائف الستة التي يتضمنها الموقف التواصلية:²



¹. بيير زيمبا : التفكيكية ، ص 75 – 76 .

². رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص 31 .

وإذا كانت مناهج النقد السياقية قد أولت اهتماما كبيرا للوظيفة الانفعالية – المرجعية فهذا راجع إلى كون الدراسة قائمة على المرسل (المؤلف) والمرجع (السياق) ، لكن الأمر تجاوز هاتين الوظيفتين مع بداية البذور الأولى للبنوية حيث أصبحت الوظائف ستة تحدد عناصر العملية التواصلية (انفعالية "مرسل" ، إفهامية "مرسل إليه" ، مرجعية "سياق" ، شعرية "رسالة" ، انتباهية "اتصال" ، ميتالسانية "سنن") ، . وتهيمن عليها الوظيفة الشعرية ، و تتراجع و بشكل كبير الوظيفة المرجعية >> فعندما تحاصر حركة مرجعية الإشارة من طرف النص تكف الكلمات عن الإحاء أمام الأشياء و تسمي الكلمات كلمات لذاتها <<¹ ، في حين أن مناهج ما بعد البنوية ركزت على مجموع الوظائف التي تتحقق بالبنى اللغوية للنص حيث >> لا تكتفي الكلمات في أي نظام لغوي تاريخي بتسمية الأشياء وتمييزها ، بل إنها تتعدى ذلك إلى إعادة إنتاجها ، إنها تستحضر في الذهن بحضورها فيه وهذا الوجود حتى وإن كان غائبا عن العيان يتمثل على شكل صورة ذهنية على شكل مقولة وتصورات ومفاهيم ... وعندما نقول إن اللغة تعيد إنتاج العالم . فإننا نعني بذلك أن الإنسان عندما يتكلم يعيد في خطابه إنتاج ما حدث وإنتاج تجربته الذاتية لما حدث ، أما المستمع إليه فيدرك أولا الخطاب ويدرك من خلال ذلك الخطاب ما أعيد إنتاجه.<<² وبهذا ينظر للخطاب من ثلاثة زوايا ، فأما الأولى فهي لذاته من حيث هو ملفوظ أو بنية كبرى دالة قد يكون جملة أو أكثر لها نظام لغوي يحكمه ، وأما الثانية فهي وجهة المتكلم حيث يكون الخطاب مصورا للواقع المستقر في ذاته ، وأما الثالثة فهي من جهة المستمع حيث يعد الخطاب إعادة إنتاج للواقع بطريقة ما .

علاقة اللغة بالفكر إحدى أهم القضايا التي طرحت بشكل حاد في المسار الفكري بصفتها تحدد طبيعة اللغة ووظيفتها وذلك بالبحث في علاقة الألفاظ بمسمياتها ، وقد أكد سوسير >>

¹ . بول ريكور : المرجع نفسه ، ص 108 .

² . عبد السلام حيمر : في سوسولوجيا الخطاب ، ص 19 .

أن اللغة ليست مدونة تعطي تسمياتها الخاصة لمقولات توجد خارج اللغة <1> . ولو كان الأمر غير ذلك لاتفق البشر على مفاهيم وأشكال واحدة ، لكن اختلافها دليل أسبقية اللغة . وقد انطلق البنيويون من هذه الفكرة قاطعين الصلة بين النص الأدبي وعالم الموجودات ، فاعتبروا النص لغة لها كينونتها المستقلة والتي تسبق بوجودها العالم ، بل إنها لا تحقق وجودها إلا من خلال نظامها الذي يلغي المرجع والسياق تماما كما ألغت اللسانيات المشار إليه باعتماد الدال والمدلول وعلاقتها الاعتبارية ، وعند هذه النقطة تحديدا ألغت البنيوية دراسة الخطاب الذي تكون اللغة فيه وسيطا بين نصه والعالم.

تغيرت الرؤى نحو اللغة مع ما بعد البنيويين بعد أن أكد واقع الممارسة النقدية أن اللغة نفسها ترفض أن تقبع داخل نظام دال ومدلول ، حيث فرض المدلول بحركته الحرة أن تنزع العلامة نحو الخارج ، حيث إن <> اللغة نفسها تطلب أن تحيل إلى الوجود بما أنها وسط دال <>2 فأكدوا أن اللغة <> ليست وسيلة أو أداة يستخدمها الإنسان على نحو ما يستخدم الأدوات ، بل إن اللغة لبيست هي ما ينطقه الإنسان . فليس الإنسان هو الذي ينطق أو يتحدث اللغة ، بل إن اللغة تنطق وتحدث من خلاله ، ولما كانت اللغة هي مجال الفهم والتفسير فإن ذلك يعني أن الإنسان يفهم ويفسر من خلال اللغة <>3 . واحتلال اللغة هذا الموقع عند ما بعد البنيويين هو محاولة لإنقاذ النص الأدبي من النزوع نحو الداخل أو الخارج شيء من التطرف حفظا للجانب الجمالي الذي يفترض أن يكون العملة التي يسعى النقد ليحفظها على أن <>إبداعية اللغة لا تعني إبداعا للغة ، وإنما تعني أن نتيج للغة أن تمارس إبداعياتها ، وبالمثل فإن فهم المفسر إزاء النص سوف يعني فهم إبداعية اللغة في كشف وإظهار الوجود <>4 . الأمر الذي يتم بشكل لا نهائي تبعا لاستراتيجيات استنطاق اللغة ، حيث تبرز كفاءة القراء في ذلك ، وطبعا سيكون من العبث أن نحدد قراءة واحدة لدى كل القراء ندعي أنها موضوعية ،

1 . جونثن كيلر : نظرية الأدب ، ص 54 .

1 . بول ريكور: صراع التأويلات ، ص48

3 . توفيق سعيد : في ماهية اللغة و فلسفة التأويل ، ص 130 .

4 . توفيق سعيد: المرجع نفسه ، ص 131 .

حيث طلب الموضوعية في هذا الموقف سيكون كالجري خلف سراب ، ذلك أن >> هذا العالم الذي تغزوه الذاتيات ويحكمه مبدأ التذليل الكوني ينتج انزلاقات دلالية لا تتوقف ، ومن ثم فهو يحيل على أي مدلول ، فما دام مدلول كلمة أو شيء ليس سوى كلمة أخرى أو شيء آخر ، فإن كل شيء ليس سوى إحالة مبهمة على شيء آخر ، ولهذا السبب ، فإن مدلول نص ما قضية لا أهية لها ، والمدلول النهائي سر يستعصي على الإدراك¹ ، وعماد الأمر قائم بالدرجة الأولى على إهمال المتطلبات التقليدية للمدلول التي تلزم مقابلة كل دال بمدلوله ، ثم استخدام كفاءة القراءة بالدرجة الثانية .

النص المغلق و المفتوح :

إن الحديث عن نص مفتوح و نص مغلق ، يتخذ شكلا دائريا ، بدءا من المناهج ما قبل البنيوية انتهاء إلى ما بعدها ، ذلك أن الصراع بين مفتوح / مغلق هي في الحقيقة وجه من أوجه جدلية الخارج / الداخل أو السياق/النسق التي عرفتها الحركة النقدية .

إن النص في الحقيقة لا يقبل أن يكون مفتوحا أو مغلقا ، إنما الدراسة التي تطبق عليه هي ما يتصف بالانغلاق أو الانفتاح ، و التصور السائد أن النص باعتبار المناهج السياقية مفتوح ، و باعتبار مناهج البنيوية مغلق ، أما باعتبار ما بعد البنيوية فهو مفتوح . لكن واقع التعامل مع النص يكشف أن الانفتاح و الانغلاق سمتان في النص تخلعهما عليه المناهج ، و هما في الغالب غير متناقضين لأنهما يتعايشان في نص واحد جنبا إلى جنب .

وفق مناهج ما قبل البنيوية النص مفتوح على الواقع ، لا ينغلق على شكله و نظامه ، لكنه في الحقيقة مغلق لأن هذا الواقع يفرض عليه دلالة واحدة لا يفترض أن يتجاوزها ، فأى انفتاح للنص و هو مقيد بمحاكاة الخارج؟ إنه نص مغلق محكوم بتوجهه إلى الواقع المفتوح ، أما مناهج البنيوية فقد نادى بالنسق المغلق ، و اعتبرت النص منقطعا عن الخارج يتم التعامل معه فقط من خلال رصد نظامه اللغوي ، مما يعني أنه بنية مغلقة توجد بذاتها و لذاتها . في

حين أكدت مناهج ما بعد البنيوية أن انغلاق بنية النص انفتاح لقراءته ، حيث تحرر النص من قيد السياق و أصبح أسير نفسه ، و هذا سهل على المدلولات الحركة نحو الأمام بلا توقف في طلب لقراءات لا تنتهي ، و غدا النص بنية مغلقة ، تعمل القراءة على فتحها ، >> و مثل هذه النصوص المغلقة التي تفتح على كل قراءة محتملة تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي، و عل عكس هذا النص ، فإن النص المفتوح هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص ، و بالتالي فهو نص يبيح التأويل و التفسير ضمن حدود نصية معينة و مفروضة <<¹ . إن الانفتاح في المناهج السياقية قيمة سلبية تحد آفاق النص و تختزل مدلولاته ، في اتجاه سياق إبداعه ، و الانغلاق في المناهج البنيوية قيمة سلبية تختزل حركة مدلولاته في اتجاه دواله ، في حين أن الانغلاق في مناهج ما بعد البنيوية قيمة إيجابية لأنها تمنحه فرصة الانفتاح و ذلك بناء على فلسفة التأويل ، حيث إن >> الهرمينوطيقا تكون تحت نظام انفتاح الإشارة . ماذا نعني بالانفتاح هنا؟ إننا نعني أن التأويل في كل مذهب هرمينوطيقي يقوم على مفصل يقع بين اللساني و غير اللساني ، و بين اللسان و التجربة المعاشة <<² ، و ذلك إنصافا للنص و تجنباً لضياعه في السياق أو جموده في النسق . و طلباً لإنصاف أكثر لمناهج النقد ، سيكون من الإجحاف أن نربط انفتاح النص بمناهج ما بعد البنيوية حصراً ، إذ النزوع إلى الخارج هو سمة لمناهج النقد البنيوية أيضاً غير أنها كانت تسمها في استحياء ، وهذا إن دل على شيء فهو إنما يدل على أن كل منهج نقدي يولد حاملاً معه بذور منهج آخر.

لقد انشددت الصرامة العلمية رغماً عنها إلى الخارج ، إذ لم يكن من الممكن تجنب مزلقه على الرغم من كل ما تحصنت به من مبادئ و آليات إجرائية ، فقد ظل النص الأدبي أبداً يطلب الانفتاح على عالم يتجاوز انغلاق عالم الإشارة ، بدأ ذلك حين خالف الشكلاونيون المبادئ الأولى لمدرستهم من جهة و تبرهم من المغالاة في الاهتمام بحياة المؤلف من جهة أخرى ، حيث يبدو الموقفان محاولة تسعى لإيجاد >> الكل في الجزء ، إنهما يمثلان بنية الكل

¹. ميجان الرويلي سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص 273 .

². بول ريكور : صراع التأويلات.ص 101.

في بنية الجزء التي يقومان بعزلها بصورة مجردة ، و في الحقيقة إن الأثر الفني بكليته لا يقيم في الشيء أو نفس مبدعه مأخوذة بصورة مستقلة، ولا حتى في نفس متأمله : إن الأثر الفني يتضمن الثلاثة معا : الشيء و المبدع و المتأمل ، إنه نوع من العلاقة بين المبدع و متأملي العمل مركز في العمل الفني»¹ ، هذا بغض النظر عن مدى التزام هؤلاء بهذا النزوع إلى الخارج أثناء الممارسة النقدية .

لقد تمكنت الماركسية أيضا أن تجد طريقها إلى البنيوية لتبذر فيها ما يسمح بفتح العملية النقدية على المجتمع ، مما أدى إلى انسياق بعض البنيويين إليها حيث جمعت جوليا كريستيفا بين نظام النسق اللغوي المغلق ونظام الخارج (المجتمع) المنشد إلى الانفتاح و الحركة ، فكان انغلاق النص محكوما بالإيديولوجيم الذي >> يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها "ماديا" على مختلف مستويات بناء كل نص يمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية و الاجتماعية ، فالأثر لا يتعلق هنا بخطوة منهجية تأولية لاحقة على التحليل ، نفس ما نكون قد تعرفنا سابقا على طابعه "اللساني" بأنه إيديولوجي >>² ، معنى ذلك أن الداخل و الخارج يتساوقان ، ومن العبث الفصل بينها ، فخصوصية النص اللسانية تستدعي الملمح الإيديولوجي ، و>> بهذا الشكل نستخدم نمطين من التحليل ، يصعب تمييز أحدهما عن الآخر لأجل استخراج إيديولوجيم الدليل في الرواية :

*التحليل الكلي للملفوظات الذي سيكشف لنا عن الرواية كنص مغلق (...)

*تحليل التداخل النصي للملفوظات الذي سيكشف لنا عن علاقة الكتابة بالكلام في النص الروائي ، إننا سنبرهن على أن النظام النصي للرواية يعود للكلام أكثر منه للكتابة >>³ للكشف عن الطابع الإيديولوجي في النص محل الدراسة .

¹ .. (248) « slovo v zhizni i slovo poesii...» V .N .Volvoshinov : عن تزفيتان تودوروف :

ميخائيل باختين ، المبدأ الحوارية ، ص 52 . 53

² . جوليا كريستيفا : علم النص ، ص 22

³ . المرجع نفسه ، ص 23

إن هذا الوقوف بين بين (بين المناهج السياقية المستندة إلى "الماركسية" والمناهج البنيوية المستندة إلى "الوضعية"، تجاوزهته مناهج ما بعد البنيوية حيث >> لا يوجد في الهرمينوطيقا إغلاق لعالم الإشارات <<¹

لأن اللغة تنزع دائما إلى الخارج ، فإن لم يكن هذا الخرج هو السياق كما اعتمدته المناهج السياقية ، فهو الخارج الذي يستدعي الآخر القارئ ، وذلك لطبيعتها الرمزية التي >> إذ تؤخذ على مستوى التجلي في النصوص ، فإنها تسجل انفجار اللغة باتجاه الآخر وليس باتجاه نفسها بالذات وهذا ما أسميه انفتاحها ، وإن هذا الانفجار هو القول ، والقول هو الإظهار ، وهنا تكمن قوة الهرمينوطيقا وضعفها ، أما ضعفها فلأنه إذ يأخذ اللغة في اللحظة التي تهرب فيها من ذاتها فإنه يأخذها في اللحظة التي تهرب فيها من المعالجة العلمية التي لا تبدأ إلا مع مسلمة انغلاق العالم الدال (...). ولكن هذا الضعف هو مكن قوته ، والسبب في ذلك ، لأن المكان الذي تهرب فيه اللغة من نفسها يهرب منا ، وهو أيضا المكان الذي تؤوب فيه اللغة إلى نفسها ، وهذا المكان الذي تكون اللغة فيه هو القول <<² ، وهو ما يحقق انفتاح النص على واقع ينشئه هو نفسه بفعل القراءة .

¹ . بول ريكور صراع التأويلات ، ص 101

² . المرجع نفسه ، ص 102

الفصل الثالث

النص الأدبي والتلقي

أولاً: مفهوم القراءة في مناهج ما بعد البنيوية

ثانياً: التجربة القرائية بين المبدع والمتلقي

ثالثاً: حدود القراءة والتأويل

رابعاً: التلقي ولغة النص

أولاً: مفهوم القراءة في مناهج النقد الأدبي :

1. تطور قضية القراءة في الفكر النقدي :

على الرغم من ارتباط مصطلحي القراءة و التلقي بمناهج ما بعد البنيوية ، نظرا لتفعيل نشاط القارئ في هذه المرحلة ، إلا أن هذا لا يلغي أن تكون مناهج البنيوية أو ما قبلها قد عرفت شيئا عنهما و إن كانت تلك المعرفة مختلفة إلى حد كبير عما استندت إليه و قدمته مناهج ما بعد البنيوية .

لقد أخذت المناهج البنيوية على عاتقها مهمة تخليص النقد الأدبي من تبعات الذات الإنسانية التي أفقدت دراسة النص الموضوعية العلمية ، و نأت به بعيدا عما يمثل جوهر الأدب ، لكنها في محاولتها لتحقيق الدراسة الأمثل و قفت بالنص على عتبات العبثية و اللاجدوى ، و ذلك لاستحالة النظر إليه باعتباره بنية رياضية تحقق وجودها من خلال العلاقات الداخلية التي تحكم نسقها و في هذه النظرة تجاهل كبير للخصوصية الفعلية للنصوص ، >> إذ ينتهي البنيوي إلى إلغاء المؤلف عندما يضع بين قوسين العمل الفعلي و الشخص الذي أنتجه ، في سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه و هو النسق ، و قد كان المؤلف في الفكر الرومانسي التقليدي هو الكائن المفكر الذي يعاني و الذي يسبق بوجوده العمل ، بل تغذي تجربته العمل و ترفده فهو منبع النص و خالقه <<¹ ، و انطلاقا من هذه الفكرة و بعدما أكدت الذات سلطتها ، توجه الفكر النقدي إليها ثانية ، لكن هذه الذات لم تكن ذات المؤلف إنما كانت ذات المتلقي التي استدعت بشكل ملح ذات المؤلف . >> و من البديهي أن القراءة النقدية المعاصرة ليست هي أيضا بالقراءة التقليدية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب سلبيًا اعتقادًا

منا أن معنى النص قد صيغ نهائياً و حدد ، فلم يبق إلا العثور عليه كما هو عليه أو كما كان نية في ذهن الكاتب <<¹ ، و هذه المهمة لا تتأتى إلا بوجود ذات قادرة على تلقي النص ، بحيث لا يقوم على سلب طرف أهمية طرف آخر من عناصر العملية النقدية ، إنما يسفر هذا اللقاء عن حوار منتج للدلالة لا تغيب فيها فعالية الذات بإعلاء صوت النص ، كما لا يغيب فيها النص بإعلاء صوت الذات ، و طالما أن ذات المؤلف لم تستطع السيطرة على حب التملك عندها فاستأثرت على المساحة الأكبر في مناهج ما قبل البنيوية ، كانت ذات المتلقي أقدر على خلق حالة التوازن في النقد الأدبي ، و هي الحالة التي لم يعرفها مع كل المناهج السابقة على اختلاف فروعها و آلياتها الإجرائية . لا يزال هدف النقد في مناهج ما بعد البنيوية هو البحث في قضية المعنى و تشكله في النص ، حيث لا يمكن بعد الآن السعي للكشف عنه على فرضية أنه جاهز و مخبوء خلف البنية اللغوية للنص ، لأنه ناشئ في الأصل عن تفاعل النص مع قارئه ، و هذا يلغي أي وجود مسبق له ، إنه لا يكتشف بل يمارس ، و هو لا يظهر إلا ساعة ممارسته بعد تلقي النص ، و ترتبط عملية التلقي بالإنجاز الكلي للنص الأدبي ، أي بعملية إرسال المعنى و تلقيه من خلال عناصر ثلاثة هي : الدال (اللغة) ، المدلول (المعنى) ، القصد (السياق (المرجع و الخلفية) ، الأمر الذي يفضي إلى إقصاء النص لا باعتباره موجودا ، و لكن باعتباره صاحب السلطة في العملية النقدية ، و لعل ما بعد البنيويين كلهم و رغم اتجاهاتهم المختلفة يجمعهم رأي واحد و هو إعلاء صوت المتلقي و الاهتمام بفعاليتها في لعبة تلقي النص باعتباره علامة تواصلية اختلف وضع باثها عن وضع متلقيها ، فانجر عن ذلك الاختلاف تبعات مست الرسالة ذاتها ، فإذا كان النص بمفهومه الفني ينطوي على لعبة اللغة و انحرافات من طرف المبدع >> فالتلقي لمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين : منفعل و فاعل في آن واحد ، إنه عملية ذات وجهين : أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ و

الأخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له) <<¹ ، و هما المفهومان الجديدان اللذان سلم إليهما الفكر النقدي المتجه دوما إلى القارئ . >> إذا عرفنا العمل بما هو حصيلة التلاقي النص و تلقيه، و بأنه بالتالي بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تفاعلاتها التاريخية المتعاقبة ، فسيمكننا ببسر أن نميز فيه بين الأثر ، أي وقع ذلك العمل ، ثم تلقيه ... فالأول أي الأثر يحدده النص ، و الثاني أي التلقي يحدده المرسل إليه <<² ، فتكون عملية القراءة في كل مرة و مع تعدد القراء و اختلاف أزمنتهم منطوية على أحكام جمالية تتعدد بتعدد القراء ، أو حتى تختلف مع القارئ الواحد إن اختلفت ظروف تلقيه له .

أصبحت القراءة تعني خلق مساحات جديدة في القراءة المغايرة لمنطلق المنتج الأول الذي يتبنى معنى ثابتا لكل قارئ و محاولة المرور بالنص من هذه المنطقة التي توحيدها هي مصدره و بداية تشكله إلى فضاء انفتاحه من حيث هو نقطة انطلاقه نحو تعدد القراءات ، و لا ينبغي أن نفهم من تعدد القراءات تراكمها لأجل الإنشاء بفتح النص ثم إدارة ظهورنا لها و طلب غيرها ، إنما على القارئ الحذق أن يفهم العبرة من تعدد القراءات فيمسك بما تنتهي إليه كل قراءة من أحكام جمالية حول النص ، و يغدو ما يهم المتلقي هو تاريخ التلقي ، و تمرس المتلقي على القراءة يجعله يؤسس بدوره الأحكام الجمالية ، كما يمكنه من خلال هذه القراءات المتعددة سواء التي مارسها هو (تاريخ قراءاته التي تشكل خبرته) أو تاريخ قراءة النص (أو التي مارسها غيره على النص) أن يعيد تشكيل سياق النص المقروء ، لأن حضوره في النص أمر ضروري يساهم في فتح عملية القراءة .

و قد شبه الغذامي النص بالنجم و السياق بالسماء (في كتاب الخطيئة و التكفير ، و في هذا التشبيه ما يثبت و بشكل قاطع أن الحديث عن النص دون حضور سياقه ، أمر باطل تماما كاستحالة ذكر النص ذكر النجم دون التفكير في السماء ، >> فالقراءة إذ هي عملية دخول إلى

¹ هانس روبرت هاوس :جمالية التلقي ، تر رشيد بنحدو،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط2004، 1، ص 101 .

² . المرجع نفسه ، ص 124 .

السياق و هي محاولة تصنيف في سياق يشمل مع أمثاله من النصوص التي تمثل أفقية فسيحة للنص المقروء تمتد من حوله و من قبله و تفتح له طريقا إلى المستقبل <<¹ ، و المقصود بالسياق هنا ليس سياق النص الخارجي (ظروف إنتاجه و مرجعيته) إنما المقصود هو تصنيف النص المقروء في السلسلة التاريخية للنصوص المقروءة، >> و يعود الفضل إلى الشكلانيين الروس في بدء الاعتراف بقيمة هذه السمة اللغوية ، وقد كتب شلوفسكي يقول : "إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى ، و بالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينهما ، و ليس النص النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز و تقابل مع نموذج معين ، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو" <<²، و بموجب هذا الطرح تتقدم مهمة الناقد عما كانت عليه في المناهج السابقة ، إذ >> بات عمل النقد اليوم مساويا لعمل المبدع أو هابطا عنه أو متفوقا عليه حسب قدرة القارئ ، فهو قراءة للبنى العميقة في النص و محاولة لتسوية جمالياته و إسهام في فك شفرته و رموزه و هذه العملية تسمى القراءة عوضا عن النقد ، لما يحمل النقد من وجهة نظر سلطوية و في كثير من الأحيان استعلائية، في حين تنحو هذه القراءات منحى تأويليا <<³ ، و هو المخرج الوحيد الذي توجه إليه الفكر النقدي بعدما تأكد أن اعتماد سلطة النقد و قوانين مناهجه و آلياته الإجرائية في مواجهة النص – خاصة ما تعلق منها بالبنوية- أمر يستحيل معه تحقيق دراسة شافية للنص من جهة ، لاختلاف طبيعة الدراسة عن مادتها ، ثم إن النص ينزع دائما إلى الوظيفة التواصلية على الرغم من أن النقد قد يتغى منه وظائف أخرى يجعلها مهيمنة على الدراسة، لكنه يظل رسالة من باث محدد غالبا إلى متلق أو مرسل إليه محدد أو غير محدد ، إضافة إلى أن كل مؤلف قصد غاية ما في نصه و لا بد من تأول هذا المقصد ، و أما طلب الموضوعية بمنهج مقنن و مضبوط فأمر مستحيل لأنها عملية بحث ذات عن مقصد ذات ، و لعل كلمة ذات تغني عن طلب الموضوعية و جعلها

1. عبد الله الغدامي: الخطيئة و التفكير : ص 73.

2. تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 41

3. بسام قطوس : استراتيجيات القراءة ، ص 11 .

شرطا من شروط المنهج النقدي . >> و جملة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف<<¹ تخرج النص من دائرة الوجود الصوري إلى دائرة الوجود الفعلي المتحقق .

2. المتلقي في مناهج النقد السياقية

شاع في مناهج النقد السياقية إهمال المتلقي و تجريده من كل سلطة لصالح المبدع الذي اعتبر محور الدراسة فيها ، حيث لم يتعد دور المتلقي الاستهلاك الساذج الذي يحمل النص على معنى واحد مع التسليم بأنه المعنى المطلوب قصدا من المؤلف ، و لسنا هنا بصدد مناقشة مكانة النص بين قطبي مؤلف/متلقي، لأنه من الناقل القول أن حضور النص في العملية النقدية أمر حتمي لا نقاش فيه ، إنما القصد هو مناقشة علاقة المتلقي بالمبدع في ضوء المناهج السياقية ، فهل لغطنا مع اللاغطين أن المناهج السياقية أنهت سلطة المناهج النقدية إلى يد المبدع يعني أن لا حديث مطلقا عن المتلقي إلا باعتباره مستهلكا فحسب ...؟

إنها مغالطة كبرى أن نجد ظهور الجماهير في العملية النقدية ، بقدر ما هو من الجحود إنكار حضورها في العملية الإبداعية ، فالمتلقي في ظل هذه المناهج – و إن وقف من النص موقف المستهلك – فهذا لأنه فرض مسبقا – باعتباره موجه المؤسسة الأدبية و العنصر الفعال في تحديد أهم ملامحها – على المبدع نحوا معينيا في الإبداع ، و نحن >>لم نقصد من الجمهور مجموع قراء لا صلة بينهم ، فهؤلاء مهما كثروا لا يخلقون جمهورا فيما نقصد إليه ، و إنما يتحقق الجمهور في مجموع الأفراد الذين تربطهم صلات و توحدهم آمال و آلام يغذيها الأدب ، فيخلق مشاعر اجتماعية مشوشة لا يحس القراء فيها أنهم معزولون عن نظائرهم و شركائهم في التبعة ، و يؤمن الكاتب بها عن ثقة فيهم ، و عن إيمان منه بأنه يستجيب فيما

¹. جون بول سارتر: ما الأدب ، تر محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1990، ص 48

يكتب لحاجة ملحة من ذات نفسه¹ ، و معنى هذا أن الكاتب لا يقدم للمتلقي إلا ما وافقه عليه بنفسه مسبقا، و لعل في عبارة " الأديب ابن بيئته" ما يثبت قضية أكبر من تلك التي تبناها المهاجمون على المناهج السياقية ، و إذا كانت هذه العبارة تؤكد على أهمية معرفة وضع الأديب ، فإنها من جهة أخرى تفتح للمتلقي بابا للفعالية يؤكد به حضوره في بناء النص . لا عجب - و الأمر كذلك- أن يكون تلقيه له استهلاكيا بعد إنتاجه بفعالية منه ، لأن فيه الكثير من نفحاته ، و يصبح اتجاه التأثير في المناهج السياقية من جمهور المتلقين إلى المبدع و يتمظهر في النص ، >> فالكاتب يوقظ و عي الجمهور ، و يبيلور حاجاته ، و لكنه لا يستطيع أن يخلق هذا الوعي و لا تلك الحاجات ، إذ لابد أن تكون موجودة من قبل ... فالكاتب الأصيل له الفضل في البدء بالإفادة من الإمكانيات المتفرقة من حوله ، و لا يمتاز عن الآخرين من جمهوره إلا بأنه أشد منهم شعورا بحاجة المجتمع >>² .

و طالما أن المؤلف ليس معنيا بإيجاد و عي الجمهور على النحو الذي وجد إليه ، فهذا يعني أن علاقة التأثير عكسية ، كما يعني هذا أيضا أن قضية المتلقي المستهلك لم تعد شيئا سلبيا إنما هي نتيجة حتمية لمتلق استهلك النص بعد أن عبأه بما تمليه عليه ظروف معيشته من جهة و ميوله الفكري من جهة أخرى . و >> لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي ، بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد ، الحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجدي لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين - الحرية في معناها الإنساني مقيدة ، بها يتخلى المرء عما يصر بحرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له >>³ ، و هي و لابد تراعي الذوق العام السائد في هذه المرحلة أو تلك.

¹ ، محمد غنيمي هلال: قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة. ص 30.

² . المرجع نفسه ، ص 28.

³ . جون بول سارتر: ما الأدب ؟ ، ص 65.

لابد من الإشارة في هذا الموقف إلى إن اعتبار الأديب عنصرا من المجتمع لا يفترق عنهم إلا بقدرته على التعبير أمر يرتبط بالمنهج النفسي ، ذلك أن ما يعد من المنظور النفسي مكبوتات تتم عن نفسية مبدع النص هو في الحقيقة و بناء على النظرة المذكورة آنفا من أن الأديب ابن بيئته تكون عقدة المبدع النفسية التي يحملها النص نموذجا عن عقد شتى في المجتمع ، و هو إذ يكشف عنها في نصه ، فهم إنما يعبر عن عقد جمعية ، حيث يراعي المبدع حاجة المجتمع الذي يتوجه إليه نصه ، و كلما تمكن من وضع يده على الآمال و الآلام الحقيقة لجمهوره كلما استهلك النص بسلبية أكثر بناء على موافقته لحاجة المجتمع لكنها سلبية لا تنقص شيئا من دور المجتمع في بناء و توجيه النص ، و لعل ما يرد بل و يدحض فكرة عدم فعالية المتلقي في مناهج النقد السياقية هو عدم تقبل الجماهير لبعض الأعمال الأدبية الخالدة على الرغم من أنها لاقت رواجا كبيرا في العصور الموالية لعصر إنتاجها ، و لعل أشهر ما يستدل به في هذا الموقف رواية (مادام بوفاري) التي رفضها الجمهور لأن موضوعها و أسلوب إيراده لم يرقيا إلى أفق انتظار الجماهير ، فانصرفت عنها إلى رواية مزامنة لها و هي (فاني) و التي لاقت رواجا لأنها أشبعت حاجة الجمهور و أرضت ذوقه العام¹ ، لكن رواية مادام بوفاري عرفت فيما بعد شهرة عالمية لما تهيأ لها من ذوق جماهيري عام ناسب مضمونها و طريقة سردها ، و لا يملك المتلقي بعد كل هذا إلا أن يتقبل ما فيها و يكلله برضاه ، لأنها شيء منه ، يبدأ و ينتهي إليه ، و ليس ثمة سلطة أعظم من سلطة المتلقي في مثل هذا الموقف ، ذلك <>الأدب ينتج أثره في وعي الجمهور إذا توجه به الكتاب إلى جمهورهم ، و تحدثوا إلى أفراد الذين تجمعهم معا أحاسيس و غايات مشتركة ، أما إذا تحدث الكاتب عن فئة أو طبقة متوجها إلى سواها من الفئات أو الطبقات ، فإن أدبه لن يكون ذا أثر <<² لأنها لم تمارس سلطتها على المبدع ساعة إنتاجه ، و كأنها بذلك تتبرأ من كل ما لم يخرج من رحمها ، إن تلقي الجماهير النص الأدبي بشيء من القبول – وفق المناهج السياقية – يعمل على

1. ينظر : هانس روبرت يابوس : جمالية التلقي ، ص 49-50.

2. محمد غنيمي هلال : قضايا معاصرة في النقد و الأدب ، ص 29.

تنشيط اللاوعي عندها ، فيغدوا المبدع لسان حال المجتمع ، فإما أن يقول عنهم ما لا يقدر
على قولهم بسبب عجز لغتهم ، أو ينشط لا وعيهم و يضعهم إزاء حقيقة مخزونة في دواخلهم
دون وعي منهم، شرط أن تكون هذه الحقائق مستمدة من الواقع تجنباً لإثارة رفض المتلقي و
نفوره ، و قد كان لهذا الموقف أثر بالغ على مفهوم النص في ظل هذه المناهج ، فهو >> يعني
ما عناه المؤلف ، و هذا المعنى هو معنى لفظي قصد إليه المؤلف ، و لذلك هو بالنهاية معنى
قابل للتحديد من حيث المبدأ ، و يبقى ثابتاً عبر الزمان يستطيع استعادته و إنتاجه كل قارئ
كفى>>¹ .

و خلاصة القول في هذه القضية أن المتلقي المستهلك إنما هو صاحب سلطة و جهة
المؤسسة الأدبية الوجهة التي اعتادت الجماهير عليها >> و بالتالي فإن هذا المعتاد عليه هو
الذي ينظم ذوق المحتمل ، فالنقد بالنسبة إليه يجب أن يكون قد صنع لا من أشياء ، لأنها شديدة
النثرية ، و لا من الأفكار لأنها شديدة التجريد، و لكن من القيم فقط . هنا يكون الذوق مفيداً
جداً إنه خادم مشترك بين الجمال و الأخلاق و يسمح بفتح باب حوار ملائم بين الجميل و المفيد
>>² إرضاء لحاجة المجتمع في إشباع رغبة الإحساس بالجمال المتصلة اتصالاً وثيقاً
بضرورة الحفاظ على القيم بما يضمن التوجه الصحيح و العلاقة الصحيحة بينه و بين النص .

¹ . ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 89.

² . رولان بارط : النقد و الحقيقة تر منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1994 ، ص 50.

3. التلقي في مناهج النقد البنيوي : نحو تحرير القارئ :

يقول رولان بارط >> إننا لنعرف الآن أن النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي ، أو ينتج عنه معنى لاهوتي لرسالة جاءت من عند الله ، و لكنه فضاء لأبعاد متعددة ، تتزاج فيها كتابات مختلفة و تتنازع دون أن يكون أي منها أصليا : فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة>>¹ . إن مفهوم النص الذي طرحه الفكر البنيوي يحدد و بشكل صريح دور المتلقي اتجاهه (اتجاه النص) ، حتى أنه و بشيء من الحذر يمكننا أن نقول أن النص وحده هو محور العملية النقدية و موضوع اشتغال المنهج البنيوي دون منازع ، حيث تتوجه آلياته إليه دون غيره ، فأبوة النص انتهت منذ زمن ، أما تبنيه فلن يكون لأجل القارئ إنما لأجل ذاته ، لذا كانت سلطة النص تختار القارئ بعناية ، لكن الأمر لن يستقيم بسبب طبيعة هذا النص ذاته ، و إن كان يسعى لتحقيق العدالة لنفسه بنفسه ، فهو يصطدم بكون خصوصيته تمنع عنه ذلك في كثير من الأحيان ، و بدت الكتابة محملة بأصوات عديدة تملأ النص لا يدرك منها المعنى الواحد متفقا عليه إلا نادرا ، >> فالنص فيها منسوج من كلمات ذات معنى مضاعف و كل شخصية من شخصياتها تفهم المعنى بشكل أحادي ... و مع ذلك فثمة شخص يفهم الكلمات في معناها المضاعف ، بل أكثر من ذلك إنه يفهم – إذا جاز لنا القول – من صمم الشخصيات نفسه ، التي تتكلم أمامه، و هذا الشخص هو القارئ بوجه الدقة و هكذا ينكشف الحجاب عن الكائن الكلي للكتابة >>² التي متى أعلن استقلاليتها أعلن معها خصوصية تناقض هذا الوهم و هي حضور القارئ. فلا يمكن الجزم بعدها أبدا أن حياة النص الأدبي كانت مرهونة بموت المؤلف ... لقد مات المؤلف و سلمنا بأن ذلك قدره ... ثم ماذا بعد ذلك ...؟ لا شيء غير إعلان شعار أجوف للكتابة . >> و لقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة >>³ .

¹. رولان بارط: المرجع نفسه ، ص 21.

². المرجع نفسه : ص 24.

³. المرجع نفسه : ص 25.

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر الفصل الثالث

لقد أقر الفكر البنيوي ذاته هذه القضية بعد أن استحال الاعتماد على اللغة فقط ، لأنها حمالة معان كثيرة ، تحتاج إلى من يخترق كلماتها ليستشف منها المعنى ، و تراجعت بذلك فكرة أن <<النص هو القول اللغوي المكتفي بذاته و المكتمل بدلالته>>¹ و الذي يكون دور المتلقي فيه - كأقصى حد - الكشف عن علاقات البنية السطحية للوصول إلى البنية العميقة ، على أن ذات القارئ التي اعترف بها البنيويون تختلف و بشكل واضح عن ذات القارئ في المناهج السياقية تلك الذات التي حددت سلفا للمؤلف طريق سيره ، كما تختلف عن ذات المتلقي التي تحررت من نسق النص فحررت معها معانيه ، و هي تختلف عن ذات المؤلف في استغلال السلطة الممنوحة لها . لقد ظل المتلقي عنصرا فعالا في فك شفرات النص و معرفة نظام نسقه ، و لكنه أبدا لم يسع في ظل هذه المناهج إلى احتلال مساحة تخول له إنتاج المعنى و إذا كان بارط قد أعلن ضرورة موت المؤلف لأجل ولادة القراءة ، فهو مع ذلك لم يتحرر من سلطة النص بعد ، << فما يميز قارئ بارط عن مقابليه في نظرية الاستقبال ، أن قارئه منشأ من عدد لا نهائي من الإشارات أو النصوص ، إنه ليس مركزا موحدا تنبثق منه المعاني و التفسيرات ، ولكن بناء مشخضا بالتشنت و الجمعية ، هذه ال " أنا " التي تعالج النص هي بذاتها جمعية لنصوص أخرى، لإشارات لالمنتهية أوبتحديد أكثر دقة ضائعة (أصلها ضائع)>>² لأنها قائمة على فكرة التناص التي تلغي أي تحديد نهائي لانتماء النص الذي هو مجموعة نصوص تشكل ذات القارئ.

إن اعتماد القارئ بهذه الصفة أخضعته لنظام النص ، إنه قارئ اعترف بوجوده لكن سلبت منه حرية فتح النص إلا بقدر ما يفتح هذا النص نفسه ، و لا يملك إخراج أسرارهِ إلا بقدر ما يسمح هو له بذلك ، و طالما أن النص مراوغ و مخاتل فهو بالتأكيد لن يفصح عن معناه للقارئ ، الذي ما ينفك يطلب المعاني التي قطع في التعبير عنها شكل النص عن مرجعيته ، مما عقد مهمة القارئ البنيوي بالقدر تماما الذي يظن أنه قد سهلها له ، حيث أصبح الأمر ذا وجهين

1. صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص . ص 215.

2. روبرت سي هولب : نظرية الاستقبال ، ترعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1992، ص 180 .

متناقضين ، فأما الأول فهو القول أن قطع الصلة بين الدوال و مرجعياتها أمر يسهل على القارئ توليد المدلولات دون مراعاة لحيثيات المرجع . و أما الثاني فهو أن هذا القطع عقد مهمته أكثر مما سهلها ، حيث حرّيته في توليد المدلولات أضحت قيّدا يلغي أية فعالية ترجى من عمله ، خاصة و أن مخبوء النص لا يصبح أبدا و وفق الفكر البنيوي معطى نهائيا يحدد عملية النقد ، فحركة الدوال باتجاه المدلولات حركة سيالة لا ضابط لها غير نظامها النسقي القائم على الانفتاح . إن «النص نسيج مالا يقال»¹ ، و المسكوت عنه هو قصد النص الذي يظل مغيبا مهما ادعى القارئ لنفسه أو ادعينا نحن له أنه صاحب القرار في تحديد مدى انفتاح عملية القراءة ، و كلما أكد الاتجاه البنيوي أن النص بنية مغلقة ، أكد انفتاح القراءة عجز القارئ و سلبية سلطته اتجاه سلطة النص . و لو أن اتجاه المعنى كان منه إلى النص لانتهينا إلى غير ذلك ، لكن اتجاهه أبدا من النص إلى القارئ مما يحول بينه و بين تحقيق الفعالية في القراءة ، على أن بعض الاتجاهات البنيوية حاولت التكفير عن اغتيال الذات في الدراسة ، كالاتجاه التوليدي / التحويلي>> الذي يهتم بتفسير الظاهرة في عمقها ، قبل الإنجاز (...). ويرجع النحو التوليدي درس اللغوي من ملاحظة الظواهر ووصفها إلى محاولة تفسيرها و وضع النظرية ، ليعصم اللغة من سكونها و يمنحها طابعها الإبداعي الخلاق ، ولذلك يعتمد في تقعيده و تمثيله على المنطق و الرياضيات ، ليضفي على اللغة الصبغة العلمية المنضبطة (...). وتطور المنهج التوليدي فبرز مفهوم النحو التحويلي الذي يرى أن اللغة عبارة عن مجموعة من الجمل العميقة، مما جعله يرد عددا من الجمل المنجزة إلى جملة ذات بنية عميقة، وذلك ليفسر محدودية الأصل ولا نهائية المنجز»²، إن فعالية القارئ تظهر في هذا الاتجاه البنيوي حين يسمح لنفسه بتجاوز السطحي إلى العميق، لأن الدلالة تنشأ فيه ، >>- وقد اقترح واحد من أتباع تشومسكي يدعى "ثوره" أن تتخذ البنية السطحية والبنية العميقة أساسا في تعيين الانزياحات ومما يذكر أن

1. أمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية ، ص 62.

2. عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب : مقارنة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ،

هاتين البنيتين هما أهم مقولات تشومسكي اللغوية فقد ذهب إلى أن " معظم الجمل لها بنيتان : بنية سطحية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو عميقة وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين هاتين الجملتين : عقاب الله تطهير ، وعقاب المؤمن تأديب ، فالبنية الظاهرية واحدة في كليهما [أي أن كل واحدة منهما تحتوي على مبتدأ أو مضاف إليه وخبر] ولكن البنية العميقة توضح أن لفظ الجلالة في الجملة الأولى هو فاعل العقاب والمذنب في الثانية هو من وقع عليه العقاب كذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية السطحية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي لا يمكن أن تحمل أكثر من معنى ، كما لو قلنا : "نقد العقاد " فالبنية الظاهرة لهذا التركيب (وهي التي يدل عليها الإعراب : مضاف ومضاف إليه) تحتل بنيتين عميقتين :فإما أن يكون العقاد هو الناقد [فيكون ذلك من باب إضافة المصدر إلى فاعله] وإما أن يكون هو المنقود [من باب إضافة المصدر إلى مفعوله] <<¹ ، وعلى الرغم من هذه المحاولات البنيوية لإنقاذ النص من الآلية و التقنية إلا أن ثنائية الدال و المدلول ، والتي هي أهم مفاهيم البنيوية ، كانت تحول دون ذلك ، فالدوال تبقى إشارات >> تعوم سابحة لتعري المدلولات إليها لتتنبثق معها و تصبح جميعا دوالا أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة و هذا حرر الكلمة و أطلق عنانها لتكون إشارة حرة و هي تمثل حالة حضور في حين يمثل المدلول حالة الغياب>>² ، و هو الغياب الذي يغيب سلطة القارئ أيضا ،>> و تعني القراءة بهذه الطريقة إطالة تعليق الإحالة الظاهرية ، و نقل الذات إلى المكان الذي يقف فيه النص في إطار هذا الانحباس في مكان لا عالم فيه>>³ ، إنه مكان غطت عليه اللغة حتى أصبحت هي و هو شيئا واحدا . وهذا المنعرج كان بداية انطلاق فكر ما بعد البنيوية فيما بعد .

1. مجلة علامات ، العدد 49 ، م 13 ، رجب 1424 - سبتمبر 2003 ، ص 454

2. بسام قطوس : استراتيجيات القراءة ، ص 67.

3. بول ريكور : نظرية التأويل ، ص 130

4. التلقي في مناهج النقد ما بعد البنيوي :

تبرأ المتلقي مكانة هامة في نقد ما بعد البنيوية ، حقق فيها فعالية قصوى تتجاوز حدود المهمة التي أداها في النقد البنيوي ، و ما تغير مكانته إلا بسبب تغير نظرة ما بعد البنيويين للنص ، إذ <>ليس النص في الأساس برسالة موجهة إلى مدى معين من القراء ، و بهذا المعنى ليس مقطعا في سلسلة تاريخية، بل النص في الأخرى هو نوع من الموضوع اللازم الذي قطع روابطه بالتطور التاريخي بمجمله<>¹ . و ه وبهذه الخصوصية ملك نفسه للمتلقي و حقق أخطر تجاوز في النقدي الأدبي لأنه بذلك قطع صلته بالسياق الذي سلط كل ما هو خارجي عليه (و إن كان هذا القطع نسبيا) كما قطع صلته بالزمن و تجاوز مرحلة المتلقي الأصلي إضافة إلى أنه تحرر من سلطة نفسه ، و قد كان التأويل هو الميكانيزم الذي اهتدى إليه الفكر النقدي لجعل معنى النص يتجاوز المتلقي الأصلي لأن ذلك قتل له ، فلا يخفى أن هذا النوع من التلقي كثير الارتباط بالسياق .<> في الحوار وحده توجد "أنت" خاصة به يسبق تحديدها الخطاب ، أما معنى النص فمفتوح على كل من يعرف القراءة ، و الحضور الزمني الدائم للمعنى هو الذي يفتحه على قراء مجهولين ، و من هنا ، فإن تاريخية القراءة هي النظير المقابل لهذا الحضور الزمني الدائم ، إذ مادام النص يفلت من مؤلفه و من سياقه فإنه يفلت أيضا من متلقيه الأصلي ، و هكذا يهب نفسه قراء جدد باستمرار<>² ، و على كل قارئ من هؤلاء أن يقدم قراءته للنص انطلاقا من وعيه بينيته ، هذا الوعي الذي يظل متفاوتا ليس من حيث مقدرة القراء و كفاءتهم، إنما من حيث ظروف تلقيه ، فالقدرة على القراءة هي أهم إستراتيجية يتسلح بها القارئ لبناء النص و تحقيق وجوده الفعلي بعد أن كان موجودا بالقوة فقط.<>يجب أن ينجز بنية العمل أولئك الذين يتلقونها ، فمعنى العمل ليس معنى زمنيا و لكنه معنى أولئك الذين يتلقونها ... و في كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية و الاجتماعية

1. بول ريكور : المرجع نفسه ، ص 143.

2. المرجع نفسه : ص 146.

يتغير المعنى فيها»¹ ، لأن النص معبأ بروح عصره و خصوصيته الثقافية التي شكلت سجله ، لكنها لا تطالبه أبدا بالوفاء للمعنى الأول الذي قدمه القارئ الأول الذي بنى استراتيجيه قراءته على هذه الخلفية .

إن قصارى ما يطالب النص به قارئه هو أن لا يحمله معاني يرفض حملها لأسباب تتعلق بالمؤسسة الأدبية التي أنتج في ظلها ، و هو راض بعد ذلك إن حملها معاني لم يكن معدا لحملها لكنه يقوى عليها ، و المؤشر في قدرته على ذلك هو السجل المعد أصلا لمراقبة المعنى أن يشوهه بسلبية أما ما ظل محتفظا بقيمته الإيجابية المتجهة من القارئ إلى النص أو من النص إلى القارئ فهو مقبول جدا .

إن للقارئ استراتيجيات يتسلح بها في كل قراءة ، أبرزها تمثل ملامح الظروف العامة التي كونت هاجس الإبداع لدى المؤلف ، الذي استدعى قارئه بعد أن تمثله هو الآخر أثناء عملية الكتابة ، فراعاه أشد المراعاة ، و توحدت الذاتان . و من ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب القارئ و النص ، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم و المقدم في عملية التلقي ، و علاقته بالنص ليست علاقة جبرية موظفة لخدمة نظام أو طبقة كما في الماركسية ، و ليست علاقة سلبية كما هي في المذهب الرمزي ، و إنما هي علاقة حرة غير مقيدة تستمر دائما في حركتها باتجاه التأويل . لم تقلب مناهج ما بعد البنيوية ما كان سائدا قبلها إنما صححت ما انزلت فيه و أكملت ما أهملته ، >> فحركة ما بعد البنيوية التي ظهرت في منتصف ستينات القرن الماضي (أي في عز الرواج البنيوي) ليست قطيعة في المسار البنيوي : إنما هي في أقصى تقدير نقطة انعطاف بالمفهوم الرياضي في منحنى الدالة البنيوية ، تعبر عن مراجعة البنيوية لنفسها و تأملها في

¹. جان إيف تادييه :النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص 149

مسار تطورها <<¹ . و إذا كان متلقي المناهج البنيوية خضع لبنية النص و لم يستطع تجاوزها أو لم يمتلك بدائل منهجية إن هو تجاوزها ، فإن متلقي ما بعد البنيوية قد روض تمرد اللغة و كبح جماح انقطاع دوالها عن المرجعيات ، و هو إنما تمكن له ذلك بفضل استراتيجياته المختلفة في قراءة النص .

إن القارئ أصبح وفق نظريات القراءة >> يأتي إلى النص و لديه فهم مسبق تأسس و تكون نتيجة آفاقه الشخصية و الزمنية الخاصة و لذلك يجب على القارئ ألا يحلل النص كمادة عضوية كاملة و معزولة بذاتها، و إنما عليه كفاعل (ك " أنا" أو ضمير المتكلم المتصل في العربية) أن يخاطب النص بصفة النص في هذه الحالة مخاطبا ك " أنت " ، و على القارئ أن يتحلى بانفتاح مستقبلي استجابي ترحيبي يسمح لمادة النص (من خلال موروثهما اللغوي المشترك) أن تتحاور و تتجاوز معه كقارئ <<² .

إن ميلاد القارئ ليس مفهوما خالصا لنقد ما بعد البنيوية ، لأنه كان نتيجة حتمية لأشهر مقولة رفعتها البنيوية ، إنها المقولة التي اغتالت المؤلف لتسحب منه فعالية الذات الإنسانية بعد أن ضاقت ذرعا منها ، >>و بإعلان موت المؤلف يكون بارط قد بشر بميلاد القارئ و عصر القراءة حيث يصبح القارئ منتجا للنص ... <<³ لكن القراءة التي قصدها بارط باعتباره بنويوا (قبل تحوله إلى التفكيكية) قراءة تحكمها بنية النص المغلقة و القارئ فيها رهين لنسقتها، مع هذا يظل ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف ... إنه الثمن الوحيد الذي به يتخلص النص من الانغلاق . و يثبت هذا أن النص فعلا هو نتاج علاقة ما بين المؤلف و المتلقي حتى و إن كانت من وجهة نظر البنيوية علاقة موت لأجل حياة . و تسعى ما بعد البنيوية إلى جعل القارئ يسعى بكل إستراتيجية أتاحت له أن يتجنب الأخطاء و المزالق التي كانت السبب في

¹. يوسف و غليسي : مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2007 ، ص 168 .

². ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 92.

³. يوسف و غليسي : المرجع السابق، ص 171.

سقوط مناهج الخارج (ما قبل البنيوية) و مناهج الداخل (البنيوية) ، فلم تطرحه مناهج ما بعد البنيوية بوصفه مركز اهتمام الممارسة النقدية ، إنما طرحته بوصفه بديلا منهجيا لا يسعى لفرض سلطته بقدر ما يسعى لحل أزمة النص الأدبي ، حتى إنه اعتبر سيرورة قراءات منفصلة بالنص ، تنتهي إلى حكم جمالي يؤسس به لجمالية التلقي ، و ليس المتلقي في هذا الموقف اجتراريا يلوك قراءات سابقة ، و هو ليس أيضا قارئاً عاديا ساذجا، إنما هو – و من أجل تحقيق فعاليته في تحريك مسار النقد- يسعى لتجاوز القراءات السابقة بعد أن يخبرها جيدا ، شرط ألا يقوم هذا التجاوز على النقص و الإلغاء ، بل على الاحتواء و إعادة التأسيس . و طالما أن المبدع نفسه قد اعتبر مجموع نصوص فلا ضرر إذا من اعتبار القارئ مجموع قراءات .

5. صفة القارئ في مناهج ما بعد البنيوية :

إن مناهج ما بعد البنيوية و على الرغم من اعتمادها على سلطة المتلقي كبديل منهجي ، إلا أنها لم تتفق على ملامح واحدة لهذه الشخصية الفذة التي يفترض أنها ستملك زمام أمر النص لترأب ما به من صدع ، و لم تتوحد رؤاها فتؤسس لقراءة أو قراءات تشترك على الأقل في أهم محطاتها و إن اختلفت آلياتها الإجرائية في إنشاء القراءة و على هذا فإن تحقيق تأويل مقنع للنص لن يتم إلا باستدعاء قارئ كفاء بأداء هذه العملية ، >> و يذهب فولفجانج إيزر إلى أن النصوص الأدبية تحتوي دائما على فراغات لا يملؤها إلا القارئ ... و تتركز مشكلة النظرية (نظرية القراءة) على التساؤل حول ما إذا كان النص نفسه هو الذي يطلق فعل التفسير عند القارئ أم لا ، أو إذا كانت الإستراتيجيات التفسيرية الخاصة بالقارئ تفرض الحلول على المشكلات التي يطرحها النص <<¹ ، و ترجيح طرف على آخر فيه مخاطرة كبيرة لأن فصلهما في عملية القراءة أمر مستحيل ، حيث يستدعي النص القارئ ليكتمل وجوده، و يظل القارئ شخصا بلا خصوصية (بالنسبة للنقد الأدبي) حتى يقرأ النص ، هذا عن الإلغاء ، أما التوجيه فهو مشترك أيضا ، لأن القراءة نشاط ناتج عن فعالية مشتركة تضمنها

الإستراتيجيات النصية التي تحكم توجهات القراءة ، لكنها لا تحقق غايتها إلا بفضل الخصوصية التي يفترض أن يمتاز بها القارئ ، و >> يمكن تقسيم مصطلح " قارئ " إلى قارئ "مضمّر" و قارئ " فعلي" و الأول هو القارئ الذي يخلقه النص بنفسه و يعادل شبكة من أبنية استجابة تغرينا على القراءة بطرائق معينة . أما القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة ، و لكن هذه الصور لا بد أن تتلون حتما بلون مخزون التجربة الموجد عند هذا القارئ¹ . و التطابق بين القارئين مشروع جدا ، لأن القارئ الفعلي هو تحقق لصغرة القارئ المضمّر ، فالمبدع إنما يبذل النص و قد استحضر في ذهنه صورة قارئه ، مراعيًا وضعه أثناء تلقي النص، فيكون هذا الأخير معداً أصلاً ليستقبل من قارئ بالمواصفات التي تصورها مبدعه . إنها إستراتيجية نصية يتقارب بها المبدع و المتلقي من خلال القارئ المضمّر .

و قد كثرت الصفات الملحقة بالقارئ الفعلي لتمنحه خصوصية تميزه عن قارئ المناهج السياقية و البنيوية ، فقيل : القارئ المثالي ، و الخبير ، و العارف ، و العليم ، و الجامع ، ... إلى غيرها من الصفات التي تؤكد كلها على ضرورة الكفاءة ، فالنص >> إنما يبيث إلى امرئ جدير بتفعله - حتى و إن كان الأمل بوجوده الملموس أو التجريبي معدوما <<² ، لأنه من الصعوبة بما كان التسليم بوجود شخص قادر كفاية على إعادة إنتاج الخطاب من خلال محاورة النص في اتجاهين منه و إليه ، تجنباً لأحد أمرين : إما الدخول في دوامه سحيقة من القراءات غير المبررة و غير المؤسسة ، و يحدث هذا إن كانت القراءة من القارئ إلى النص فقط ، و إما الدخول في سجن المعنى الواحد الذي ينهي صلاحية النص منذ لحظة ميلاده و يحدث هذا إن كانت القراءة من النص إلى القارئ فقط .

1. المرجع نفسه : ص 171-172.

2. أمبرتو إيكو : القارئ في الحكاية ، ص 64.

إن قارئاً قادراً على القيام بهذه المهمة جدير بأن يسمى قارئاً نموذجياً ، بما مكنت له خبرته و مخزون تجربته من فك شفرات النص و سبر أغوار مستوياته كلها مهما بدت بعيدة المنال ، و إذا كان النص يعيش لحظات هاربة يتفقت من كل محاولة لكشف مكن الجمال فيه ، فإن قارئاً من هذا الطراز يفترض أنه الوحيد القادر على إعادة بناء الخطاب دون تفريط في سلطة النص أو إفراط في اعتمادها ، و دون تجاهل لتمثل موقف المؤلف الذي يفترض أنه أخذ بعين الاعتبار بقارئه الضمني ، فيكون عندئذ >> جديراً بالتعاضد من أجل التأويل النصي بالطريقة التي يراها هو ملائمة و قيمة بأن تؤثر تأويلها بمقدار ما يكون فعله (المؤلف) تكوينياً .<<¹

¹. المرجع نفسه ، ص 67.

ثانيا : التجربة القرائية بين المبدع و المتلقي :

1. النص بين المبدع و القارئ:

لم تكن سلطة القارئ لتلغي بأي حال من الأحوال ظلال المبدع عن نصه ، على الرغم من السطوة و الحظوة اللتين نالهما في مناهج ما بعد البنيوية ، حيث غدا نشاطه أكثر فعالية في خلق النص الأدبي من نشاط المبدع ، على أن القضية انتهت إلى ضرورة البحث في أبوة النص لأنها تمنح النص مصداقية بشده إلى أرضية إبداعه و ظروف إنتاجه ، حتى لا يخبط القارئ فيه غبط عشواء ، فينأى عن جوهره و يقوله ما لم يقل ، و >> العلاقة هنا تكون بين المؤلف و القارئ ، و ليست بين النص و القارئ ، ذلك أن من واجب القارئ أن ينسى نفسه من أجل أن يعيش النص باعتباره خبرة رجل آخر <<¹ ، فحصر العلاقة بين النص و القارئ تلغي آثارا بالغة الأهمية لوقائع تمخض عنها النص ، و لو عاصرت عملية إنتاجه أو تلقيه و قائع أخرى غير تلك لأفرزت نصوصا ذات أبعاد و خصوصية ، لذا فإن ما بين الإنتاج و التلقي هو - كما يسميه ياوس - أسطورة الأخوين العدوين و ذلك تقصيا لمعرفة >> ما إذا كان الإنتاج بصفته عاملا حاسما في كل ممارسة اجتماعية ، عاملا أيضا يحدد مجموع النشاط الجمالي أو كان التلقي ، رغم تبعيته للإنتاج لا يمثل شرطا أوليا يتوقف عليه فهم النص الأدبي <<² . و الواقع النقدي يثبت أن ما انتهت إليه مناهج النقد في كل مرة هو إعلان قصورها الذي يعزى إلى سحب السلطة إما عن المؤلف أو عن النص أو عن القارئ، الأمر الذي كان يؤدي إلى استحالة إضاءة كل زوايا النص . و إذا كانت دراسة النص باعتباره وسيلة و غاية قد أقنعت بشرعيتها ردحا من الزمن محاولة إقصاء كل من المؤلف و المتلقي ، إلا أن الأمر أفضى إلى ضرورة إقحامهما معا في أية محاولة جادة للإحاطة بالنص ، لأنهما باعتبارها مرسلا و مرسلا إليه عنصران فعالان يحتم وجود أحدهما و جود الثاني ، حيث يستلزم كون

¹. يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث ، ص 60.

². هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي ، ص 85.

المبدع مرسلا التسليم بوجود المرسل إليه ، و إلا فما جدوى عملية الإرسال ، إنها باطلة إذا لم تقتض علاقة حتمية بينهما ، حيث >>إن الخطاب متى كان منطوقا ليس إبداعا خاصا للمتكلم وحده ، و متى كان مكتوبا ليس نتاجا للكاتب وحده ، بل هو في كل أحواله نتاج مشترك بين المتكلم و المتلقي ، و المخاطب و المخاطب ، و الكاتب و القارئ ، من حيث إننا كل ما حللنا وضعنا يتبادل فيه الناس الخطب و الكلام إلا و تبينا أن المتكلم متلق ، و المخاطب مخاطب ، و القارئ كاتب ، و في لعبة التحولات هذه يصبح ممكننا إنتاج الخطابات >>¹ ، هذه العملية التي يسعى نقد ما بعد البنيوية إلى تبنيها جعلت تلقي النص الأدبي القائم على حياة القارئ يستلزم إحياء ذكرى المؤلف ، لأن كلا منهما يحيا في وعي الثاني حياة تفرض حضوره في النص ذاته من خلال إنتاجه أو تلقيه . >>إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب حينما يختار قارئه يفصل بذلك في موضوع كتابه ، و بذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له >>² . و الأمر ليس وفقا على المؤلف وحده ، لأن المتلقي بدوره يقف من المؤلف الموقف نفسه ، حيث يؤسس لقراءة أي نص انطلاقا من خبرات سابقة يستحضرها أثناء القراءة .

إنه من المستحيل الحديث عن تجربة قرائية لدى المتلقي بدعوى أنه من ينتهي إليه النص غاضين النظر عن فعالية المبدع التي تسبق بوجودها المتلقي بل و النص أيضا . >> الكتابة و القراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة (و هذه الحقيقة هي) عالم يشترك فيه المؤلف و القارئ و هذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة و ينفذ فيه بحريته، و على أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص به >>³ الذي ما كان ليوجد لولا المبدع الذي يعزى إليه تمثل هذا الواقع أو خلقه بالطريقة التي اختارها هو ذاته أو فرضت نفسها عليه، من حيث متعلقة بمؤسسة أدبية شكلت المناخ الفكري الذي أفرز النص الأدبي، و من ثمة

1. عبد السلام حيمر : في سوسولوجيا الخطاب ، ص 64.

2. جون بول سارتر : ما الأدب ؟ ، ص 69.

3. المرجع نفسه ، ص 69.

تكون المؤسسة النقدية في إثر المؤسسة الأدبية ، و منهج تلقي النص يتأثر و لا شك بالمناخ الفكري السائد في فترة إنتاجه ، >> و بالتالي كان الأديب بحق هو ابن بيئته و عصره ، و حين تشكل البيئة (زمنية و مكانية) مرجعية رافدة يستوحىها الأديب أو الكاتب فيما تجود به قريحته ، فإن الأقرب إلى المعقول حينئذ أن يكون مفهوم التلقي قائما على أساس المناهج التي تهتم بحياة صاحب النص و مدى علاقته بأدبه ، و لعل الوقوف على روافد المد الأدبي لدى أديب أو شاعر يستروح أنفاس البيئة و العصر بعين المتلقي – ناقدا أو قارئاً) على كشف غوامض النص و فهم أسرارها <<¹ . و من أجل تحديد أكبر لعلاقة المؤلف بالقارئ نقول إن التجربة القرائية بينهما هي ما يضمن اكتمال نشاط النص ، حيث >>إن العمل الأدبي يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ ، و تعني المعايشة هنا نوعا من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف و القارئ ، ذلك أن النص لا يأتي كاملا من مؤلفه بل هو مشروع دلالي و جمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات <<²، و يراعى في ملء هذه الفراغات عدة اعتبارات منها ما يتعلق بالمبدع و منها ما يتعلق بالنص ذاته ، و منها ما يتعلق بالمتلقي ، فإذا اعتبر النص فراغات صالحة للملء ، فإن المهم هو كيفية ملء هذه الفراغات لتصبح ذات دلالة بالاستعانة بالخبرة الجمالية التي تمنحها النصوص الأدبية لقارئ ما ينفك يسعى إلى تحصيلها لأنها تعينه على فك شفرات النص.

تتوحد أحيانا صورة الكاتب و القارئ إلى درجة تقمص أحدهما دور الآخر و ليس الأمر غريبا لأن >>الكاتب في أصله قارئ ظل يمارس القراءة ... و منها كتب ليقدم نفسه لقراء آتين مثله ، و هو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة ، ذلك الوعي الذي تدرب عليه حينما كان يقرأ<<³ . و هذا الوضع ليس متعلقا بمبادئ مناهج ما بعد البنيوية ، لأن العلاقة

1. محمود عباس عبد الواحد :قراءة النص الأدبي و جماليات التلقي ، دار الفكر العربي، مصر،1996، 1 ، ص 06.

2. سعد البازعي ، ميجان الرويلي : دليل الناقد الأدبي ، ص 321.

3. عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، ص 142.

الوطيدة بين الكاتب و المتلقين عرفت حتى في مناهج ما قبل البنيوية فأهل <<العصر الواحد و المجتمع الواحد الذين عاشوا في نفس الأحداث و واجهوا أو تجنبوا نفس المسائل ، لهم في حلوقهم مذاق واحد ، و عليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض ، و تجمعهم ذكريات موتى واحدة ، ولذا لا حاجة إلى الإطالة في الكتابة ، لأن ثمة كلمات هي المفاتيح >>¹ بين المؤلف و القارئ ، و التي يستحيل فك شفرات النص إلا إذا اشتركا فيها كلاهما .

لكن ماذا لو لم يشترك الطرفان في هذه الشفرات ...؟ إن النص في هذه الحال ليس أمامه غير وضعين: فإما أن تسفر عملية القراءة عن عجز كامل في فهم النص فيغدو مجرد شيفرات دون مفتاح ، و إما أن يشق القارئ طريقه فيه بنفسه و يحمله على الوجه الذي يراه مناسباً - إن لم تكن أوجه عدة- ، مما يفضي إلى فوضى مطبقة في عملية التأويل ، و هي في النهاية صورة أخرى لانغلاق النص ، و بالتالي عجز القراءة عن فهمه .

إن وضع النص في عملية التأويل مغامرة لا ينبغي أن تصل حدود المقامرة و تجنباً لهذا المنزلق الخطير ، نادى المناهج البنيوية بعدم النظر إلى خارج النص ، إذ لا شيء منه خارجه، و جماله متحقق بفضل نظامه الداخلي ، و ما تدخل الذات الإنسانية فيه إلا لتشويهه . لكن ما بعد البنيوية عارضت منح الجمال الأدبي هذه الصفة ، فأبي جمال قد يتحقق بعيداً عن ذات ذواقة تحدد بفراساتها مواطنهم ، و تضطلع بمهمة تحرير النص الأدبي من تلك الرتبة المتعنتة و، و هي لن تكون إلا ذات القارئ ، <<و من هنا فنحن نعتقد أن الفصل بين القراءة و الكتابة أو بين القارئ و الكاتب ، هو فصل غير موضوعي ، فالنص لا يوجد موجوداً إلا على اتصال بقارئ أو بقراء متعددين >>² ، و لو أنه ظل غير مقروء لفقد سبب وجوده . إن بين المؤلف و القارئ ميثاقاً غليظاً لأجل حياة النص لا يمكن إبطاله مهما زعمت المناهج النقدية باختلافها إقصاء أحد الطرفين أو كليهما ، بل إن حياته تكتمل بحضورهما معا حضوراً متفاوتة الفعالية ، مع العلم أن <<التجربة القرآنية بين المؤلف و المتلقي تتأثر بالزمن ،

¹. جون بول سارتر . ما الأدب ؟ ص 67.

². يسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص 174.

فالكتابة و القراءة لا يمكنها أبدا أن تتزامنا <<¹ ، لكن عدم التزامن لا يعني قطع الصلة بينهما، حتى أن قطعها يجعل عملية القراءة تخوض في موضوع مجهل مصدره ، إنما هذه الهوة الزمنية تكون بذاتها الموضوع الذي يشتغل عليه القارئ محاولا تجاوزها و مد جسر التواصل بينه و بين المؤلف ، إنها ما يزيد القارئ شغفا ، و لو أن كل قراءة زامت الكتابة لكان النص يفقد جدواه مباشرة بعد قراءته ، كما لا يعقل أن تكون لحظة ميلاد النص هي نفسه لحظة موته .

إن ارتباط التجربة القرائية للنص بين المؤلف و القارئ تنهي إلى اعتبار النص الأدبي ذا قطبين: <<فني أبدعه المؤلف ، و جمالي ينجزه القارئ >>².

القطب الفني :

و هو ما يبدعه المؤلف انطلاقا من الموضوع و طريقة التعبير عنه ، و يتأثر بالمؤسسة الأدبية التي عاصرها المؤلف ، لأنها تفرض عليه تقاليد و أعراف بشكل مباشر أو غير مباشر . يمنح هذا القطب النص وجودا افتراضيا أوليا فيتجلى من خلال البناء اللغوي الدال الذي يظل قائما على إستراتيجيات في الكتابة تنتظر إستراتيجيات في القراءة توافقها و تلائمها . إن المبدع ينطلق من أن << هناك قواعد صوتية و تركيبية و دلالية بحيث يجب أن تراعى و إلا أخطأ الكلام هدفه وهي ما يدعى بالقواعد التكوينية على أن الأدب لا يقتنع بالعمل ضمن هذه القواعد ، وإنما يريد أن يضيف إليها قواعد أخرى تنظيمية ، وهي ما يدعى بالقواعد التنظيمية أو ما تسميه البلاغة العربية بالمحسنات البديعية >>³ ، والتي تمنح النص قيمة تميزه إلى حد ما عن باقي أنواع الخطاب ، ورغم أن << المعجم يقوم بدور مهم في تركيب الجمل وفي معناها ولكن الشعر قد يخرق بعض القواعد مما تواطأ عليها أهل التركيب النحوي الوضعيون ، فيقع التقديم

¹. هانس روبرت يابوس : جمالية التلقي ، ص 90 .

². بسام قطوس : المرجع نفسه، ص 174.

³. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: اسراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 3، 1992، ص 41.

والتأخير وربط صلات واهية بين الأشياء وبتعبير شامل ، فإنه الشعر يخرق القوانين العادية التركيبية والتداولية والمرجعية ولكنه في نفس الوقت يخلق قوانينه الخاصة به ، فالشعر يستند إلى قوانين اللغة العامة ولكنه يثور عليها أيضا ، ولذلك فإنه يجب مراعاة هذه الثورة عند استكناه النص الشعري بتجاوز ما يوحي به ظاهره إلى خبيئة ولكن لا لنبذ الظاهر نهائيا وإنما يجب الجمع بينهما <<¹، إن هذه الثورة قائمة على إسقاط التماثل لمحور التأليف على محور الاختيار، >> ولكن المبدع في هذا الإسقاط يحدث انزياحا في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة ، بما يخرج عن المؤلف مما يولد الاستعارة ، بيد أن هذا الانزياح ما كان ليظهر إلا ضمن العلاقات الأفقية فإذا وافق أن كان في هذه العلاقات الأفقية انزياح آخر من كناية أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلا صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن ينقلا الكلام من حيز نفعي محدود ليدخلان في رحاب غير محدودة التأثير والجمال <<². فالفني يتحقق كلما خلق المبدع قيمة النص من آلياته وتقنياته الفنية التي تتيحها اللغة ، مبتعدا في ذلك عن النفعية التي يؤدي الاهتمام بها إلى تركيز المبدع أثناء بناء النص على ما يحققها . و>> يتوخى المرسل إفهام المرسل إليه في خطابه ولا يتأتى له ذلك إلا بتوفر بعض الشروط في المرسل إليه لئلا يكون الإخفاق هو مآل الخطاب وهذا ما لا يسعى إليه المرسل ، و لكون الاستراتيجية التلميحية هي الاستراتيجية البديلة في بعض السياقات عن الاستراتيجية المباشرة فإنها تتطلب شروطا تتجاوز ما يتطلبه فهم الخطاب المباشر وغير المباشر ومنها: معرفة أصول اللغة بمستوياتها كافة ودلالات هذه الأصول ، وكيفية إنتاج الخطاب وفقا لما تقضيه وهذه المعرفة هي نتيجة للكفاءة اللغوية التي يمتلكها الإنسان السوي (...). لذلك لا يخلو عمل المرسل في إيجاد العلاقة بين الملفوظ والقصد في الخطاب بهذه الإستراتيجية من إحدى حالتين وهما : 1- الحالة الأولى أن يبدع دلالاته على القصد بتوليدها لغويا فيستعمل آليات معينة مثل المجاز بأنواعه ، إذ لا يجد

¹. محمد مفتاح :المرجع نفسه : ص 68

². مجلة علامات : العدد 49 ، ص 454

قدرته حد لأنه يتكئ على السمات الدلالية في المعجم الذهني المشترك بينه وبين المرسل إليه لإيجاد العلاقة بين الملفوظ والقصد . 2- الحالة الثانية : أن يستعمل القوالب اللغوية المأثورة ، مثل التعبيرات الاصطلاحية المحفوظة عنده بشكلها اللغوي ومعناها إذ أن لها معنى قارا في ذهنه وفي ذهن المرسل إليه ويتفق معناها مع قصده وبهذا فهو يستعيز عن التصريح بالتلميح إلى ذلك المعنى (...) وما الإستراتيجية التي يستعملها المرسل في الخطاب إلا وسيلة تتجسد باللغة لتحقيق المقاصد ، وعليه فشرف المقاصد ينعكس على الإستراتيجية ذاتها <<¹ ، ولم تنفك اللغة ونظامها تفرض سلطتها على الفنان ، وتساهم في بناء نصه فنيا وذلك من خلال فكرة التناص ، >> فالنص الجديد لا يصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إجمالاً إلى الأدب ، بل بالعودة إلى مجموعات نوعية أكثر ، مثل هذا الأسلوب أو تلك السنة المتميزة أو ذلك النمط من استعمال الطرائق الشعرية <<²

القطب الجمالي :

و هو ما ينجزه المتلقي بفعل القراءة ، و يكون هو الآخر محكوما بتقاليد المؤسسة النقدية التي تسود زمن تلقي النص ، ذلك أن الجمال لا يظهر في النص باعتباره قطبا فنيا ، إنما يحصل بفعل تلقي النص الذي يمنحه وجوده الفعلي ، فوجود الفن قضية و الإحساس الجمالي به قضية أخرى ، و النص لا يتحقق الإحساس به إلا حين يتلقاه القراء ، و جماليته تحصل بقدر ما يكون القارئ مستعدا لتلقيه من خلال إستراتيجيات القراءة التي يفترض أن يكون مزودا بها بعد تمرسه على قراءات لنصوص عدة . >> هناك قراءة ظاهرية تحتمها القيود المعجمية والتركيبية والمعنوية التي تأخذ القارئ في طريق مستقيم إلى نهاية القصيدة فيدرك معناها الخطي ، وعلى أن هناك قراءة أو قراءات باطنية تأويلية لا تقف حاجزا أمامها تلك القيود وهذه هي التي تؤدي إلى إدراك دلالة القصيدة ، وإلى تجاوز الفهم الساذج إلى عمق التجربة الشعرة والمجتمعية للشاعر ، وتلك

¹ . عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب ، ص 377 - 378 - 380 - 381 - 387.

القراءات جميعها متكاملة تشترك في نوع المعنى ، ولكنها تختلف في درجته <<¹. إن تحقق القطب الجمالي مرتبط بشكل مباشر بعلاقة القارئ مع السجل النصي الذي لا يبدو بمنأى عن التغيرات التي تطال اللغة الواحدة مع مرور الزمن ، و << يؤكد ريفاتير أثر الزمن عاملا مغيرا في الدلالة الأسلوبية ، إن استجابة القارئ المخبر لا تصلح إلا فيما يتعلق بحالة اللغة التي يعرفها ووعيه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة >>² وليس من الممكن انتظار استجابة جمالية لعمل فني من طرف قارئ لم يعرف أسرار لغة النص لا مكن بلاغته ، لأن ذوقه لن يتفاعل معه >> والذوق قدرة للإنسان تحفزه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء ، أو في الأعمال الفنية ، وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي إذا كان معروفا من الكلاسيكيين غير أنهم حدوا منه بأن ربطوه بالقواعد ، على حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه ، ودخل منظومتهم الفكرية صنوا للخيال والعبقرية ، ومن ثم فقد عدا النقد الذي يعتمد الذوق ضربا من الإبداع الفني الذي يعتمد العبقرية >>³.

لقد وقفت مناهج البنيوية طويلا عند النص من خلال اعتبار القطب الجمالي متحققا من النص الذي يوجه وبشكل سلطوي إحساس و ذوق القارئ ، في حين ركزت مناهج ما بعد البنيوية على الحوار بين القطبين لأن خلق النص النهائي يكون حين يلتقيان فإذا كان القطب الفني يحقق للنص وجوده فإن القطب الجمالي يجعله موجودا و يثمنه باعتباره موجودا ، و الفرق بين الوجود و الموجود شديد الوضوح ، و ليس النقد بحاجة إلى الأول بقدر ما هو بحاجة إلى الثاني لأن الفني لا تعرف فنيته إلا بعد تلقيه وتذوقه و الاحساس به، >> ونحن نميل على وجه العموم في يومنا هذا على الأقل إلى الإعتقاد بأن الكاتب يستطيع أن يدعب المعنى المتضمن في عمله ، كما يستطيع أن يحدد هذا المعنى بأنه المعنى الشرعي ، و قد نشأ عن هذا الأمر سؤال غير معقول توجه به الناقد إلى الكاتب ، أي إلى حياته و آثار مقاصده ، و ذلك

¹. محمد مفتاح :المرجع نفسه : ص 42.

². مجلة علامات : العدد 49 ، ص 449.

³. المرجع نفسه : ص 450.

لكي يؤكد لنا بنفسه ما يعنيه كتابه . فثمة رغبة ملحة لجعل الميت يتكلم أو لكي تتكلم بدائله¹، مما يعني أن الحوار بين الفن و الجمال أمر لا يلغي أبداً أخذ قصد المؤلف بعين الاعتبار ، بل إنه لا يحرم المتلقي من العودة إليه بين الحين و الحين للتأكد من صحة ما ينسبه للنص من مقاصد .

و أهمية القضية ليست هنا ... إنما هي في طريقة استدعاء المتلقي للمؤلف ، إنها ينبغي أن تكون طريقة ذكية شأنها شأن حركية القراءة كلها . >> لهذا يتوقع المؤلف قارئاً نموذجياً يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف و يستطيع أن يتحرك تأويلياً كما تحرك المؤلف <<² لأنه الوحيد الذي تخول له سلطته الافتراضية أن يتسلم النص دون إلحاق تأويلات فاسدة به ، فالأمر ليس مجرد فك رموز النص إنما يتجاوز ذلك إلى تقصي المقاصد التي لا تقف عند حدود الدلالة .

2. القراءة بين أفق القارئ وأفق النص :

إن النص الأدبي إذ ينتقل من سكون الكتابة و جمودها و يدخل في مغامرة القراءة الإبداعية المنتجة ، يعلن عن إنشاء علاقة جديدة بينه و بين المتلقي ، هذه العلاقة التي تفضي إلى تشارك نصي لا تتم كما ينبغي لها أن تتم إلا إن تمتع القارئ برؤية تضمن له الإحاطة بمقصد النص ... >> فما هو ما ينبغي فهمه فعلاً و بالتالي ما ينبغي تملكه في النص ؟ ليس قصد المؤلف الذي يفترض أنه يتخفى وراء النص ، ليس السياق التاريخي المشترك بين المؤلف و قرائه الأصلاء ، و لا حتى فهمهم هم أنفسهم من حيث هم ظواهر تاريخية و ثقافية ، ما ينبغي تملكه هو معنى النص نفسه ، مفهومه بالمعنى السيمالي المتحرك بوصفه اتجاه الفكر

¹. رولان برط : النقد و الحقيقة ، ص 94.

². أمبيرتو إيكو: القارئ في الحكاية ، ص 160.

الذي يفتحه النص <<¹ ، الذي إنما تم إبداعه في مؤسسة أدبية تتمتع بخصوصية ما على مستوى الأعراف الكتابية و التقاليد الأدبية التي غالبا ما تنبني و تتحدد انطلاقا من الشروط الاجتماعية التي تفرز مناخا فكريا في علاقة تأثير و تأثر ، فيتشكل النص الأدبي وفق المعطيات الثقافية السائدة في إطار مكاني و زمني بعينه، يمثل خصوصية النص ، و هو ما أسماه ياكوبس بأفق النص ، و مصطلح " أفق " استخدمه جادامير قبله ، و قد استعاره من الظاهرية ، حيث اعتبره حدث الفهم مشروطا بوعي الموقف التفسيري ، و الذي يستند إلى تحليل طبيعته التاريخية ، >> و لكي يوضح ما يعنيه بالموقف التفسيري يقول إنه يمثل مرتكزا يحدد إمكانية الرؤية ثم يتقدم مستعيرا مصطلحا من الظاهرية (و هو الأفق) يجسد فكرته الأساسية عن الأفق باعتباره ركنا جوهريا في مفهوم الموقف ... و من ثم يوصف حدث الفهم في واحدة من أشهر استعارات جادامير بأنه امتزاج الأفق الخاص بالفرد المتلقي بالأفق التاريخي المستقبل لنص أدبي ما <<² .

ومن هذه النقطة تحديدا انطلق ياكوبس معتبرا أن اهتمام جادامير بأفق التاريخ همش الأدب و أعاقه عن التطور ، لأن الواقع النقدي كان يلحق تاريخ الأدب بالتاريخ العام >>فما ينتج بالفعل عن هذه الآراء هو أن وهم اللحظة التاريخي الذي يسم بطابعه جميع الظواهر المتزامنة ، لا يتطابق ، لا يشكل رديء مع تاريخية الأدبي <<³ ، وهو بهذا يضيف البعد التزامني لتاريخ الأدب بعد أن كان قائما على الدراسة التعاقبية فقط .

إن اهتمام ياكوبس بتاريخ الأدب انتهى إلى اعتبار الظاهرة الأدبية لا تحقق وجودها بسبب كونها ظاهرة ضمن التاريخ العام إنما هي موجودة بعل تلقيا ، و لذلك فالأولى دراسة تاريخ تلقي النص الأدبي ، فالنص لذاته بلا قيمة تذكر ، و إنما القيمة حاصلة حين يلتقي القارئ بالنص . >> فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم محولين إياه إلى تجربة خاصة بهم ، بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر المتباينة التي تظهر في النص من ناحية ،

¹ . المرجع السابق، ص 145.

² .صلاح فضل : في النقد الأدبي ، 82-83.

³ . هاني روبر ياكوبس : جمالية التلقي ، ص61.

أو ما يقومون به بطرائق متباينة من ملء للثغرات بين وجهات النظر من ناحية ثانية ، و يبدو مخزون التجربة الخاص بالقارئ يقوم ببعض الدور في هذه العملية ، و في الوقت نفسه يضع النص القواعد التي يحقق القارئ المعنى على أساس منها <<¹ . و معنى هذا أن القارئ يواجه النص بثقافة كونتها خبرته في تلقي النصوص ، كتمكنه من ادراج النص ضمن نوع محدد ، و معرفته بالقيم الجمالية التي يناشدها في كل نوع ، وهو ما أسماه يابوس بأفق القارئ .

ميز يابوس بين أفق القارئ و أفق النص فقال : << أود اقتراح أن نميز من الآن فصاعدا بين أفق التوقع الأدبي المفترض في العمل الجديد و أفق التوقع الاجتماعي ، أي الحالة الذهنية أو السنن الجمالي للقراء الذي يحدد التلقي >>² . و هكذا يكون أفق التوقعات هو المصطلح العام الذي يضم أفق النص و أفق القارئ، و بواسطته يتم الحكم على النص ، من خلال اللقاء بين توقع النص و توقع القارئ . إنه <<نظام عقلي يسجل الانحرافات ، و تقييد المعنى بحساسية مبالغ فيها >>³ بحيث تتحدد قيمة النص انطلاقا من وضع كل أفق إزاء الآخر ، فإذا هيمن أفق النص على أفق القارئ كانت القراءة سلبية غير فعالة ، و إذا هيمن أفق القارئ على أفق النص كان النص استهلاكيا مبتذلا تعوزه الفنية و التشويق . أما إذا عاش الأفقان حوارا متصارعا ، لا يحسم فيه الأمر لأحدهما على حساب الآخر فثمة تحصل المتعة و الفائدة بإعادة بناء أفق جديد . لأن ما يكون بذهن القارئ من استعداد مسبق هو << منظومة التوقعات و الافتراضات الأدبية و السياقية ... و هي فروض و تصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد ، و قد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء عن نص أو نصوص ، بحيث يستقبلونها و هم محملون حولها بهذه التصورات التي تشكل أفق التوقع ، و

1. رمان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 173.

2. هانس روبرت يابوس : جمالية التلقي ، ص 135.

3. روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، ص 76.

تتكون هذه التصورات من سياق الجنس الأدبي و من اللغة الشعرية و من النمط السردى و من الحاصل الأدبي و يأتي النص المقروء بأفقه إما ليؤكد لها أو ليعدلها أو لينقضها...¹ من خلال تشارك نصي منتج بين النص و المتلقي يحبل بالتأويلات لكنه >>فيما يبدو ليس امتزاجا يشمل كل وجهات النظر المطروحة ، بل تلك التي يراها الحس التأويلي للناقد بمثابة جزء من الكلية المنبثقة تدريجيا بالمعنى التي تصنع الوحدة الحقة للنص <<² .

¹ . عبد الله الغدامي : القصيدة و النص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1 ، 1994، ص163.

² . رمان سلدن : المرجع نفسه، ص176.

ثالثا : حدود القراءة و التأويل :

يقول الغدامي : <<... فنحن لا نقترح شيئا اسمه القراءة الصحيحة ، و لا وجود لمصطلح كهذا في النقد الألسني و مدارسه ، لأن تفسيرات القارئ الصحيح (المثالي عند ريفاتير) لا يمكن أن توصف بالصحة لأن هذا الوصف لا تضمن إمكانية وصفها بالخطأ ، و هذا غير وارد أبدا ، فمتى ما كان القارئ متمكنا من السياق الأدبي لجنس النص ، و متى ما كان فاهما لحركة الإشارات و نحوية بنائها ، فإن تفسيره لها كله مقبول >>¹ . قد يفهم من هذا القول أن كل قراءة صحيحة مطلقا ، لكن الحقيقة شيء آخر ، إذ ينبغي مراجعة عبارة << متى كان القارئ متمكنا >> مراجعة دقيقة ، لأنها الشرط الثمين لتحقيق القراءة التي لا يمكن أن توصف بالصحة لأن ذلك من البداهة ، فليس كل ما يفهمه القارئ يقوله ، و ليس كل من قرر إنجاز قراءة لنص من النصوص قارئاً ، و إلا لأضحت العملية عبثية تدفع بالنص إلى عوالم مفتوحة تلغي سلطة القراءة ذاتها بعد أن تلغي سلطة النص .

و تجنباً لهذا المأزق الذي يبعد النقد عن الموضوعية المنشودة كان لا بد من رسم الخط الذي ينبغي أن يتوقف عنده كل تأويل ، إذ << النص ليس مفتوحاً على كل المعنى و غير مرسوم في أفقه كل تأويل ، لأن تصورا كهذا هو في جوهره نقض لوجود النص و إلغاء لسلطة القراءة نفسها . إن النص مهما يكن غنياً دلالياً ، هو أولاً و أخيراً ينتمي إلى ذاكرة فردية أو جمعية ، و هو يقع ضمن سياق (تاريخي أو اجتماعي أو سياسي) ، و هو يتم ضمن قواعد اللغة و قوانينها و ليس خارجها . و إذن فعملية القراءة و التأويل لا تكون اعتباطية >>² ، و لا يمكنها أن تكون كذلك لأن ثمة قوانين تتعلق بطرفي العملية النقدية : النص من جهة و المؤلف من جهة أخرى ، و هي تراقب عملية التأويل و تمنعها عن الحياد إلى ما لا يريد النص قوله ، فالبحت فيما قاله النص هو بمثابة القراءة السطحية الساذجة ، إنها عملية شرح

1. عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، ص 74.

2. بسام قطوس : المرجع السابق ، ص 179.

بسيطة ، تقوم على تحديد المعنى المباشر للنص ، و هو غالبا لا يحتاج إلى عناء كبير . و أما البحث فيما يريد النص قوله فهو درجة متقدمة في البحث عن المعنى ، و المعنى المطلوب في هذا المستوى هو المعنى الثاني الذي يمثل سر النص و لغزه المحير الذي يتمنع عن الإفصاح عنه ، و هو المعنى الذي يتبعه النقد في النصوص الأدبية ، و إن أمكن الاعتماد على الأول المباشر للوصول إلى وصول إلى معنى المعنى الذي قد يظل مستعصيا ليس على المتلقي فحسب ، بل حتى على المؤلف نفسه الذي غالبا ما يكتب انطلاقا من معاني متراكمة شكلت لديه هواجس يحاول هو نفسه الكشف عنها و ما عمله إلا جري و راء هذا المعنى الذي قد يدرك في النهاية ، مما يجعل المحاولة مستمرة من طرف المتلقي بعد عجز المؤلف .

إن التأويل قد ينتهي إلى كشف زوايا مظلمة في النص لم يكن المبدع يدري بوجودها أصلا فيه ، و لعل خير ما يستدل به في هذا الموقف ما أورده الغدامي* عن قصة أبي نواس لما مر بشيخ يشرح لطلبته مطلع قصيدته الشهيرة : (ألا فاسقني خمرا و قل لي هي الخمر) . فقال الشيخ : إن الشاعر أبصر الخمر فانتشى بصره ، و شمها ... ، و تذوقها ... ، و لمسها ... ، لتبقى حاسة السمع محرومة من هذه النشوة ، فقال الشاعر : و قل لي هي الخمر . فدخل أبو نواس عليه فقال له : بأبي أنت و أمي لقد فهمت من شعري ما لم أفهم.

و رغم أن المؤلف – باعتباره صاحب النص لم يفهم ما ورد عنه في هذا النص إلا أن قارئه أقدر على الوصول إلى أفضل قصد فيه ، و إن لم يكن هو نفسه قصد المؤلف ، >> و فهم مؤلف ما بأفضل ما فهم نفسه يعن يبسط قوة الانكشاف التي ينطوي عليها خطابه إلى ما وراء الأفق المحدود لسياقه الوجودي ، و عملية التناهي ، و نزع الصفة الزمانية التي ربطت

* وردت هذه القصة في كتابه تأنيث القصيدة و القارئ المختلف . ص 132

بها عالم التفسير ، هي المسلمة الأساسية لتوسيع لأفق النص ... حيث يلتقي أفق عالم القارئ بأفق عالم الكاتب ، و مثالية النص هي الرابطة الوسيطة في عملية انصهار الأفاق هذه << 1 ، و التي تضمن بقاء التأويل ضمن حيز النص ، فلا يكون ضحية صراع التأويلات التي تجعل النص يقول ما يرفض قوله .

و تحافظ القراءة على شرعيتها بفضل مثالية النص من جهة و بفرض قوانين التأويل من جهة أخرى ، إنها عملية حماية مزدوجة تنبثق الأولى من موضوع الدراسة في حين تفرض الثانية على المنهج المعتمد و آلياته و على رأسها كفاءة القارئ .

1. آليات النص في مراقبة معناه :

يتمتع النص بخصوصية تمنع عنه كل تأويل فاسد ن و ذلك باعتماد آليتين اثنتين هما :
السجل النصي الذي لدى تودوروف ، و الإستراتيجيات النصية لدى أمرتو إيكو .

السجل النصي :

و نعني به مجموع المعايير السابقة للنص و المعروفة لدى القراء سلفا و التي تعمل على تنظيم العلاقة بين كل نص و الواقع الذي أنتجه ، عن طريق تنظيم البنية النصية في ضوء ما تقوم عليه من تقاليد فنية و أعراف لغوية . فمن المعلوم أن >> العمل الأدبي مصنوع من كلمات كما يقول اليوم دون تردد أي ناقد يسعى إلى التعرف على قيمة اللغة في الأدب لكن العمل الأدبي و هو في ذلك لا يختلف أي ملفوظ لساني ليس مصنوعا من كلمات بل هو مصنوع من جمل وهذه الجمل تنتسب إلى سجلات مختلفة من سجلات الكلام (...) ووصفها يمثل أول مهمة بالنسبة إلينا إذ ينبغي البدء بمعرفة أي الوسائل اللسانية تتوفر عند الكاتب وينبغي معرفة ماهي عليه خصائص الكلام قبل إقحامه في العمل وهذه الدراسة الأولية المتعلقة بالخصائص اللسانية للمواد

ما قبل الأدبية ضرورية لمعرفة الخطاب الأدبي ذاته <<¹. إنه كل ما يمثل أوليات بناء النص أو سياقه الذي تولد فيه ، و الذي لا يمكن للقارئ المؤول أن يفهمه إلا باستحضاره، لأن المعنى إنما قام في النص لأن هذا السجل قدم له الخلفية التي تأسس عليها . إن السجل النصي هو كل ما يدخل في ثقافة تأسيسه ، قبل أن يملكه المبدع و يعطيه صورته النهائية ، إنه مجموع الأعراف الذي يمنح النص وجوده الصوري الأولي فيكون وجوده بالقوة . وقد حدد تودوروف ثلاث مقولات تسمح للقارئ بتحديد سجل النص ، حيث << توجد مقولة أولى بديهية جدا تسمح لنا بتمييز سجل ما ، هي طبيعته التي نسميها في الاستعمال اليومي ب"الملموسة " أو "المجردة" ففي طرف من طرفي هذه المجموعة الاتصالية توجد الجمل التي يحيل الفاعل فيها على كائن مفرد مادي ومنفصل وفي الطرف الآخر توجد الخواطر العامة التي تعلن عن حقيقة خارجة على كل إحالة مكانية أو زمانية ، وبين هذين الطرفين ثمة ما لا نهاية من الحالات الوسط طبقا لما يكون عليه الموضوع المشار من درجة التجريد ، ويقف القارئ دوما حدسيا من ميزة الخطاب هذه موقف تقويم مختلف الأشكال ، فالرواية الواقعية مثلا تختص بعرض التفاصيل المادية (...) وعلى العكس من ذلك تحبذ الرواية الرومانسية ، التحليل والتعليقات الغنائية والخواطر المجردة (إلا أن أنواع المزج بينهما ممكنة) . <<² ، إن أي نص قائم على هذه المقولة ، بسبب أن طبيعة لغته لا تعدو أن تكون إما ملموسة و إما مجردة ، وإما أن يأخذ منهما معا ، وهذه الخاصية تمنح النص بعدا وجوديا بالدرجة الأولى . و << توجد مقولة ثانية معروفة أيضا وإن كانت أشد إشكالا ، تتحدد بمدى حضور الأوجه البلاغية (فثمة علاقات حضورية يجب تمييزها على المجاز وعلاقات غيائية) وهذه هي درجة تصويرية الخطاب ولكن ما هي الصورة ؟ (..) إنها ليست شيئا آخر غير تنسيق نوعي للكلمات نجيد تسميته ووصفه فإذا كانت العلاقات بين كلمتين علاقات تماثل ففي ذلك صورة هي التكرار، وإذا كانت علاقة تقابل ففي ذلك أيضا صورة هي النقيض ، وإذا أشارت كلمة ما إلى كمية تقل عما تشير إليه كلمة أخرى أو

¹. تزفيتان تودوروف : الشعرية ، ص 38.

². الرجوع نفسه : ص 38.

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر الفصل الثالث

تفوقه أمكننا الحديث أيضا عن التدرج ، ولكن إذا استعصت العلاقة بين الكلمتين على التسمية بأي مصطلح من هذه المصطلحات ، وإذا كانت مختلفة أيضا ، فإننا نعلق عندئذ أن هذا الخطاب لا يتوفر على صورة في انتظار اليوم الذي يأتي فيه بلاغي جديد يعلمنا كيف نصف هذه العلاقة التي لم ندرکها >>¹. إن هذه المقولة تمنح النص بعدا فنيا ، باعتبار أنها لا تتعلق باللغة من حيث وجودها الملموس أو المجرد ، إنما تتبع طبيعة هذا الوجود قصد تحديد درجة التصوير في النص . أخيرا >> توجد مقولة أخرى تسمح بتعيين مختلف السجلات في صلب اللغة ، وهي وجود أو غياب الإحالة على خطاب سابق ويمكننا أن نسمي هذا الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة خطابا أحادي القيمة (...). أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيم >>² ، و إن كانت البنيوية عموما تسلم أن هذه المقولة الأخيرة تعني التناص ، الذي هو مقولة لا يخلو منها أي نص ، لكن درجة ظهورها مختلفة من نص لآخر . وقد كان >> باختين أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة ، فهو يجزم بأن عنصرا مما يسميه رد فعل الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد ، إنه يمثل كذلك سجالا داخليا و أسلبة مضادة مخفية - إن صح التعبير - لأسلوب الآخرين ، (...). و الفنان الناثر ينمو في عالم مليئ بكلمات الآخرين ، فيبحث في خضمها عن طريقه ... إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات "لسانية" محايدة و متحررة من تقويمات الآخرين و توجيهاتهم بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى >>³ ، ولم يختلف طرح فوكو عن باختين في قضية التناص ، >> ففرضية فوكو هي أن التعابير الفردية أو أن الفرص التي تتاح لكتاب فرديين و تمكنهم من الإتيان بتعابير فردية ليست محتملة في واقع الأمر ، ففوق و تحت أية فرصة لقول شيء ما هناك جماعة ناظمة من تلك التي دعاها فوكو بالخطاب ، وهذا الخطاب نفسه محكوم بالأرشيف >>⁴.

1. تزفيتان تودوروف :المرجع نفسه : ص 39.

2. :المرجع نفسه ، ص 40

3. المرجع نفسه ، ص 41

4. إدوارد سعيد :العالم والنقد و النص ، تر : عبد الكريم محفوظ ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، 2000 ، ص 228

إن السجل النصي بقدر ما يمنح النص صورته ، إلا أن هذه الصورة غير قارة لأنها تشوه في النص تشويها لا يغيب المعنى الذي إنما وجد من أجل ضمان عدم انحرافه أصلا ، و هذا التشويه يحصل حين يسلم هذا السجل نفسه للإستراتيجية النصية التي تعتمد عليه من حيث هو مادة خام قابلة للتشكيل لكن ضمن ما يحفظ لها علة وجودها .

الإستراتيجيات النصية :

و نعني بها مجموع الوسائل التي ينضم بها النص علاقته مع القارئ أثناء القراءة ، ليضمن سلامتها ، إنها شروط التلقي الأولية التي يفرضها النص على القارئ . ويصر أمبرتو إيكو أنها من فرض المؤلف لا من فرض النص >> إذ ينبغي للمؤلف في سبيل أن ينظم إستراتيجيته النصية أن يلجأ إلى سلسلة من الكفايات (و هي عبارة أشمل من معرفة الأرموزات) التي من شأنها أن تمنح العبارات المستخدمة من قبله مضمونا ، و هذا مما يلزمه التسليم بأن مجموع الكفايات التي يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه <<¹ و إذا كان السجل النصي هو ما يحدد الملامح الأولى للنص بمنحه الوجود الصوري ، فإن هذه الإستراتيجيات النصية هي ما يمنحه وجوده الفعلي ، >> فالنص إن هو إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بألية تكوينه ارتباطا لازما ، فأن يكون المرء نصا يعني أن يضع حيز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها حركة الآخر ، شأن كل إستراتيجية <<² .

معنى هذا أن الإستراتيجية مرتبطة بمصير النص التأويلي حيث يسعى القارئ لاستيعاب موقف المؤلف بالتعرف على ظروفه ساعة الإبداع ، كما هي مرتبطة بمصير النص التعبيري حيث يسعى كل مؤلف إلى اختيار قارئه الذي يكتب له ، و هو يحاول أثناء الكتابة أن يتمثل مكانه ، فيراعيه بذلك أيما مراعاة ، حيث >> يمكن أن يقرأ نص ما في علاقته بسياقات ثقافية متعددة ، أو أستعمله من أجل غايات شخصية (قد أقرأ نصا لأستلهم منه تأملا ذاتيا) ، أما إذا أردت تأويل هذا النص ، فعلي أن أحترم خلفيته الثقافية و اللسانية (...). إن هذا النمط من

¹. أمبرتو إيكو القارئ في الحكاية ، ص 68

². المرجع نفسه ص67.

التفاعل بين معرفتي و بين المعرفة التي أسندها إلى الكاتب المجهول ، لا يقودني إلى المراهنة على نوايا المؤلف بل على نوايا النص ، أي نوايا ذلك الكاتب النموذجي الذي أنظر إليه باعتباره إستراتيجية نصية <<¹ و طالما أن إبداع النص يسبق قراءته فإن إستراتيجية المؤلف تكون أسبق ، و طالما أنه يأخذ في اعتباره وضع القارئ فإن إستراتيجية الاثنين تتحدان و تؤلفان إستراتيجية نصية تكبح جماح عملية التأويل حتى لا تخوض فيما يرفض النص قوله .

2. قوانين التأويل :—————

ليس النص وحده حريصا على مراقبة معناه من خلال السجل و الإستراتيجية ، إنما عملية التأويل أيضا محكومة بضوابط تضمن بها فاعليتها ، فلم تخض في النص خوضا تعسفيا ، لأن القوانين التي كانت تسعى لتقليل نسبة فشل التأويل مرتبطة بشكل وثيق بالقارئ الذي توضح أنه يملك النص قبل أن ينهي المؤلف كتابته ، لذلك فإن << مفهوم التأويل يلزمه على الدوام جدل بين إستراتيجية المؤلف و استجابة القارئ النموذجي >>² ، باعتباره أكثر المتلقين استحقاقا لممارسة التأويل ، و لأنه الحاضر في العملية الإبداعية قبل أن تسفر على النص ، و ليس من الغريب – و الأمر هكذا – أن تبني قوانين التأويل على ضوء هذه الخلفية – إن لم تكن كلها فعلى الأقل بعضها- و هذا لضمان نجاح عملية التأويل على مستوى النص و على مستوى آليات تطبيقها .

و أول هذه القوانين هو كون النص نقطة التقاء بين المبدع و القارئ ، و لذلك كان الأجر استبدال كلمة نص بكلمة خطاب للتأكيد على المشاركة الفعلية و الفعالة بين المرسل والمرسل

¹. أمبتو إيكو : التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، ص 87 - 88

². أمبيرتو إيكو : المرجع السابق ، ص 73.

إليه ، حيث >> إن الخطاب إذا أنتج بوصفه واقعة ، فإنه يفهم بوصفه معنى، هنا يستند الفهم المتبادل إلى الاشتراك في عالم المعنى نفسه <<¹ ، لأنه الجامع بين الطرفين من حيث موضوع الاهتمام . لكن الإشكالية هي : هل عالم المعنى المشترك بين المبدع و المتلقي يفرض توجه عملية التأويل إلى معنى واحد لا يصح بعده آخر ، أم أنه لا يمنع تعدد المعاني شرط انتمائها إلى حيز ذلك المشترك ؟.

يثبت واقع النص أن تعدد المعاني ظاهرة دلالية في النص الأدبي ، بل إنها سمتة التي تميزه عن النص العلمي مثلا ، و ترجيح معنى على آخر يحتاج إلى مجازفة كبيرة ، على القارئ أن يتهيأ لها ، ليتقلص حيز الاحتمالات إلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه ، حتى إنه >> لا ينبغي للتأويل أن يكون محتملا فقط ، بل يجب أن يكون أكثر ترجيحا من سواه <<² استنادا إلى المنطقية التي يؤسس لها القارئ من خلال السجل النصي و الاستراتيجيات النصي التي يفترض أن يتهيأ بها استعدادا لقراءة النص .

و إذا كانت المنطقية في اختيار احتمال تأويلي دون آخر هي قانون التأويل الأول ، فإن تبعة ذلك أن يصدق هذا التأويل على كل أجزاء النص فلا يبطل بعد قراءة النص كله ، و لا يناقض بقية أجزاءه. إنه قانون التعميم الذي يؤكد به القارئ مرة أخرى كفاءته في اختيار التأويل الأكثر ترجيحا ، فمتى تأكد كل أقسام النص تتجاوب مع هذا التأويل و أنه استوعبها كلها و حقق للنص وحدته المرجوة ... متى تأكد كل ذلك كان التأويل سليما ، أما إن حدث العكس فإن فوضى التأويل الفاسد ستكون مطبقة و سوف يتجاذب النص أكثر من معنى يكون الحسم فيه أمرا غير مستند إلى قانون سليم³ ، و بالتالي يحمل النص ما لا طاقة له بحمله.

¹ بول ريكور: نظرية التأويل ، ص 120.

² المرجع نفسه ، ص 128.

³ ينظر: بول ريكور : المرجع نفسه ، ص 132 و ما بعدها .

يؤكد تأويل ما استحقاقه أكثر من بقية التأويلات التي تظل مجرد احتمالات لا أكثر حين يتم <>التسليم المعرفي بأن الأعمال الأدبية و الوثائق على العموم ، تكتسب معقوليتها من ارتباطها بالظروف الاجتماعية للجماعة التي أنتجتها أو التي وجهت إليها و هكذا فتفسير نص أدبي يعني في الأساس النظر إليه باعتباره تعبيراً عن بعض الاحتياجات الاجتماعية ، الثقافية ، و استجابة لبعض المعضلات الموضوعة في الزمان و المكان>>¹ ، معنى ذلك أن النص الأدبي مرتبط بالتاريخ العامي الذي يمنحه قسطاً وافراً من المصادقية ، و كذا تأويله يجب أن يحظى بدعم السند التاريخي الذي يوثق صلة المعنى المقدم بالنص ، فمن غير المعقول أن يؤول القارئ الناص و يمنحه معنى أثبت التاريخ فساده ، لأن ذلك مدعاة للسخرية و إلغاء لهدف تقنين عملية التأويل أصلاً .

إن قوانين التأويل هذه تفرض أن تخضع حدوده للقوانين الداخلية للنص ، و التأويلات الحاصلة في النهاية ليست مفروضة من طرف القارئ عنوة ، إنما هي محصلة الاشتراك بين (المؤلف و القارئ) كطرف واحد و بين النص كطرف ثان .

إن القارئ انطلاقاً من كل ما سبق لا يستنتق النص و لا يخضع له ، لأنه ببساطة يحاوره، <>إنه حوار له شروطه الثقافية و الفكرية و الجمالية ، شروط تتعلق بمعرفة اللغة و انزياحاتها الموحية و بثقافة القارئ المؤول ، و بقواعد اللعبة النقدية >>² .

¹ . المرجع نفسه، ص 142.

² . بسام قطوس إستراتيجية القراءة ، ص 13 .

رابعاً : التلقّي و لغة النص :

لم تطرح اللغة مشكلة في مناهج النقد السياقية لأنها لم تكن موضوع الدراسة ، كما لم تطرح مشكلة في مناهج النقد البنوي لأنها كانت موضوعها لذاتها و بذاتها ، أما في مناهج ما بعد البنوية ، فالأمر يحتاج إلى تفصيل آخر لأن اللغة نفسها وسيط بين المبدع و المتلقي يتطلب الفتح لاستبيان شفراته ، و هي لا تطرح بوصفها إشكالية في التأويل في غير النصوص الأدبية ، و هذا أول ما ينبغي للقارئ أن يتنبه له حتى يثبت أنه أهل لعملية التأويل ، حيث >>إن على القارئ العارف أن يميز تعدد الشيفرات ، فإذا كان من مهمات الشيفرات التقنية أن تعبر عن تجربة عقلية ، فإن الشيفرات الشعرية / الأدبية من مهماتها أن تخلق عالماً متخيلاً . و إذا كانت الشيفرات العلمية أحادية المعنى ، فإن الشيفرات الشعرية / الأدبية تفتح مجالاً لتعدد المعاني ضمن السياق ، و ذلك لامتلاكها دلالات إحصائية <<¹ ، و إن في هذا التمييز ما يحدد بدقة موضوع التأويل لأن تلقينا للشيفرتين مختلف من حيث ردود أفعالنا الإدراكية لها ، و لا نسعى إلى التأويل إلا حين ندرك أن شفرة النص تطلب فكها .

إن ثمة إشكالية في التأويل ، تقف بالمؤول عند حدود لغة النص، وكيفية تجا وز المعاني المباشرة التي غالباً ما لا تكون المقصودة من الكلام ، >>يطور ريفاتير نظريته في كتابه سيميوطيقا الشعر (1978) حيث يذهب إلى أن القراء الأكفاء يتجاوزون المعنى السطحي فنحن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها سلسلة من الجمل قصرنا انتباهنا على المعنى الذي ليس سوى ما يمكن قوله لتمثيل وحدات الإعلام في القصيدة <<² ، ودراستها (الوحدات الإعلامية) لذاتها ليس مما يهتم به التأويل ، حتى إنها تقترب لأن تكون في هذا المستوى لغة تقنية أكثر من كونها لغة شعرية.

إن التأويل بحث عن المعنى و هذا الأخير إما أن يكون مباشراً يحضر إلى الذهن في غير مشقة ، فيكون ساعتها بسيطاً يتكفل به الفهم المباشر ، و إما مخبوءاً يحتاج إلى النظر فيما

¹. بسام قطوس : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص 179.

². . رمان سلدن ، ص 179.

وراء المعنى المباشر لاستيعابه ، >>وفهم النص يعني متابعة حركته من المغزى إلى الإحالة، و مما يقوله إلى ما يتحدث عنه <<¹ ، و ليس المغزى المقصود سوى نية المؤلف أو الظروف التي في ظلها بعث النص ، إنه سياقه الذي يمثل ماضيه ، فإذا عرف المتلقي معنى النص ، فإنه قد ملك جوابا عن سؤال من أين جاء النص ؟ و ليس ما يقوله النص سوى معناه السطحي الذي يعكسه أول مرة للمتلقي ، فيكتفي به القراء العاديون ، إما لأنه أرى تطلعه و فضولهم الساذج ، و إما لأنهم عجزوا عن محاورته إلى ما وراءه ، و هنا يحقق القارئ المتمكن تميزه من خلال بحثه في سؤال : إلى أين يتجه النص ؟

إن عملية التأويل الناجعة هي التي تتم بمراعاة حركة القراءة الكلية للنص باعتباره كلا لا باعتباره مجموع أجزاء ، لأن النظرة الجزئية تعني الاهتمام بتأويل الكلمات في عملية أقرب ما تكون إلى تتبع المعاني السطحية لها ، ثم إن الكلمات منفردة و معزولة عن سياق الجملة تنتمي إلى اللغة من حيث هي نظام رموز مركزوز في الذهن الجمعي ، مسجل في ذهن كل فرد دون إراته ، كما يرى سوسير ، و هو ما يعني أنها لا تصلح موضوعا للتأويل بسبب غياب فعالية الفرد فيها و لا يسلم هذا الطرح إلا إلى طرح الجملة باعتبارها البديل الأنسب للتأويل ، ذلك أنها تحمل سياقها معها من حيث هي كل متحقق الدلالة بذاته ، لأنها تنتمي إلى حقل الكلام الذي هو نموذج فردي لاستعمال رموز اللغة ، متحقق فعلا ، إرادي و إيجابي ، يكون فيه الفرد فعلا ، سواء في عملية إنتاجه أو تلقيه . على أن الجملة الواحدة لا ينبغي أن تدرس دراسة لسانية باعتبارها قارة ثابتة مكونة من بنى ذات علاقات تنظيمية محكمة ، لأن هذا يفضي إلى الدراسة البنيوية ، التي قد تعتمد كبدائية في عملية التأويل – و إن لم يجز اعتبارها مرحلة من مراحلها ، لأنها تتم خارجه – لكنها لا ينبغي أن تتوقف عندها ، إنما يسعى المؤول لتجاوزها إلى ما بعدها ، >> فلا ينبغي الإحالة إلا أن التأويل بوصفه إقليما من أقاليم الفهم ، فهو لا يتحدد بنوع الموضوع أعني العلامات المسطورة بأكثر معاني الكلمة عموما بل بنوع

¹. بول ريكور : نظرية التأويل ، ص 140.

من العملية : ألا و هي حركية القراءة التأويلية <<¹ ، و هذه الحركية من خلف النص إلى أمامه مرورا به ، من سياقه الذي شكله إلى العالم الذي يشكله هو بذاته ، من الماضي إلى المستقبل ... هذه الحركية التي لا تكتمل غاياتها إلا باعتماد حاضر النص ، و ما حاضره إلا بنيته اللغوية ، التي اهتم بها الدارسون منذ ليفي شتراوس إلى دريدا و ريكور ، >> ولكن ريكور لا يبحث عن أبنية داخلية كتلك التي يبحث عنها ليفي شتراوش بل يحاول إيجاد الكيفية التي تنتبثق بها الرموز في فكر الأفراد والكيفية التي يفسر لها بها هذه الرموز ، وذلك هو السر وراء اتجاهه إلى فرويد الذي الرموز المركز الأساسي في كتاباته ، والذي يحاول شرح الروابط الواصلة بين الحرية الفردية والثقافية وعلى أي حال فإن هرمنيوطيقا ريكور تهدف إلى الوصل بين كل أنساق التفسير الرمزي بما فيها رمزية الأحلام واللاوعي عند فرويد <<² ، ولا يمكن أن يرصد هذه البنية إلا قارئ تعاضد مع المؤلف و أسس جمعية أو لنقل إستراتيجية في القراءة من خبراته بالنص الموجود بالقوة ، و خبراته بالمؤلف . لكن >> ما الذي يضمن التعاضد النصي بإزاء إمكانيات التأويل الذي يتفاوت ضللا ؟ و الحال أن أشكالا لا تحصى من التعزيز اللساني الخارجي (الإيمائية منها و الإعلانية ...إلخ) و سلوكات عديدة من التكرار و الارتجاع تتدخل لفي صلب التواصل اللفظي و يسند بعضها بعضا <<³ ، و هذا يعني انقطاع الصلة بين سياق الإنتاج و سياق الاستقبال ، و متى ما حدث هذا و جب على القارئ أن يتدخل بخبرته لخلق الموقف المشترك بينهما ، و هنا يتحدد مدى قدرته على تغطية هذه الفجوات في النص . إنه لا يؤول اللغة المكتوبة فقط ، و لا ينبغي له ذلك ، على الرغم من أن بول ريكور يسمي خطابا كل كلام أثبتته الكتابة إلا أن المؤول يتقصى المسكوت عنه بتأويل مواضع اللاتحديد أو البياضات في النص .

إن أشد مناطق التأويل حساسية هي فراغات و فجوات النص ، لأنها بعدم تحديدها تفضي إلى تضليل المؤول ضللا بعيدا ، و >> يتحدد قصد المؤلف ليس فقط من خلال الإحالة على

¹ . بول ريكور :المرجع نفسه ، ص 121.

² . إيديت كروزويل : عصر البنيوية ، ص 147

³ . أمبيرتو أيكو : القارئ في الحكاية ، ص 65.

أعراف اللغة العامة و تقاليدھا ، و إنما أيضا من خلال الإحالة على الأدلة و المرجعيات (داخلة كانت أم خارجية) التي تتعلق بمختلف الأمور و المظاهر المناسبة في نظرة المؤلف العامة أو أفقه ، و تتضمن الأدلة الخارجية المناسبة بيئة المؤلف الثقافية و السمات الشخصية و المؤثرات السابقة ، و كذلك الأعراف الأدبية و النوعية التي كانت في متناوله أثناء عملية إنشاء العمل >>¹ ، و لا ربما كان تعامل المتلقي مع اللغة في المنهج التفكيكي -باعتباره منهجا من مناهج ما بعد البنيوية - تعاملًا من نوع آخر حيث يصر التفكيكيون على أن رأي البنيويين الذي مفاده وجود المفاهيم قبل اللغة أي أن المدلولات منقطعة على الدوال و واقعة خارجها رأي فاسد ، إن المعنى بالنسبة للقراءة التفكيكية شيء يتولد جراء اختلاف دال عن آخر ، و كل دال يتحدد معناه انطلاقًا من علاقاته مع بقية الدوال ، >> فالاختلاف شيء جوهري تماما بالنسبة للغة الأمر الذي يعني أنه علامة فارقة وأنه نفس فعالية اللغة نفسها حين تكون النظرة إلى كتابية لا لفظية ، ولهذه الفعالية اللغوية الصرفة يعتبر دريدا لكلمة "différance" بمعنى الاسم الذي يتعذر تسميته أو يتعذر لفظه "إن الشيء الذي تتعذر تسميته هنا ليس نوعًا من الوجود المكنون الذي يتعذر الاقتراب منه باسم ما كإلهة مثلا فالشيء الذي تتعذر تسميته هو تلاعب الألفاظ إلى لحد الذي يفضب إلى الإتيان بالتسميات بالبنى الذرية (...) التي ندعوها بالأسماء أو بسلاسل أو بدائل الأسماء >>² ، و بهذا يكون المفهوم شيئًا بعديا لا يعقل أن يكون خارج اللغة لأنه منها. أما الدوال فهي سر لعبة النص فهي ظلال معاني متناثرة مهما حاول القارئ القبض عليها استحالة الأمر عليه ، لأن كل دال ينفجر بمعانيه في كل اتجاه . إن هذه النظرة قائمة على التشكيك الدائم في العلاقة القائمة بين الدال و مدلوله ، و هي فكرة اهتم هايدجر بإثباتها إلى جانب القراءة التفكيكية ، فهما >> يصلان في الفصل بين الدال و

1. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ، ص 91.

2. إدوارد سعيد : العالم و النقد و النص ، ص 245 - 246

المدلول إلى أبعد نقطة ممكنة ، مما يقرب العلامة في نفس الوقت من المتلقي إلى أقصى درجات الإمكان و قد سبق أن قلنا إن أدبية لغة الأدب تتأكد بقدر اتساع المسافة بين الدال و المدلول <<¹ وعلى الرغم من أن التفكيكية تدرج كمنهج بعد بنيوي شأنها شأن جمالية التلقي إلا أنها اشتغلت على مبادئ البنيوية ، بعد هدم كل مركزية فيها ، فقضية >> دريدا هي أن النصوص نفسها تفكك نفس المعنى الذي تروج له أو تتضمنه ستلعب الكلمات و النصوص بكل معنى تسعى أنت لفرضه عليها التفكيك هو الإدراك الأقصى للقول المأثور: نحن لا نقول أبدا ما نعني ولا نعني أبدا ما نقول <<². مما يعني أن المعنى قطع صلته باللغة تماما كما قطعت اللغة صلتها به ، ومرد ذلك كله إلغاء المرجية التي كانت محل جدل بين الدارسين وحتى الفلاسفة ، فإذا >> كان دريدا يرى أن أهمية النص تكمن في وصفه الحقيقي بما معناه بمنتهى البساطة أنه عنصر نصي دون أي أساس في أرض الواقع (...). فإن فوكوييرى أن أهمية النص تستقر في عنصر قوة "pouvoir" مفاده استحقاق جازم للنص في أرض الواقع ، حتى لو كانت تلك القوة خفية أو ضمنية وهكذا فإن نقد دريدا يدخلنا في قلب النص في حين أن نقد فوكو يدخل بنا في النص ويخرجنا منه (...). لا يمكن للنص أن يكون نصا ما لم يحجب عن أول متصفح له ومنذ النظرة الأولى قانون تأليفه وقواعد تلاعبه ، فضلا عن ذلك يبقى النص عصيا على الإدراك بالعقل إلى أبد الأبدين ، فقانونه وقواعده ليست حبيسة صندوق أسرار محال المنال إذ أن واقع الأمر لا يعد وببساطة تعذر اقترانها بتاتا في الزمن العاصر بأي شيء مما يمكن القول عنه متناهية إنه مدرك بالعقل <<³.

و مهما يكن من أمر المتلقي و تعامله الحر – ولو نسبيا مقارنة مع المناهج البنيوية- مع الدوال فإنه ملزم دائما بالنظر إلى خلفية تشكل النص و عدم قطع صلته بها ، لأن في النص دائما ما

1. بسام قطوس : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص 186.

2. دافيد جاسبر : مقدمة في الهرمينوطيقا ، تر : وجيه قانصو ، منشورات دار الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، ط1، 2007، ص 158.

يحد من نظرتة الحرة >>فباللغة و بناء النص تلزم القارئ إذن بقدر من الوفاء لمقاصد الكاتب ولطبيعة العصر الذي ألف فيه <<¹ من غير إفراط و لا تفريط ، يكون القارئ في مثل هذا الموقف صاحب سلطة تسعى لحفظ سلطة كل عنصر من عناصر العملية النقدية ، دون أن يطمس أحدها الآخر ، من خلال خلق موازنة بين مبادئ النقد السياقي والنقد النسقي ، لجعل النقد مستقرا ، أو على الأقل لجعل التغير فيه قائما على التصحيح دون الهدم والنقض .

¹. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص 67.

الحفنة

يقول أمبيرتو إيكو: >> النص إن هو إلا نتاج حيلة نحوية ، تركيبية ، دلالية ، تداولية و التي يشكلها تأولها المحتمل جزءا من مشروعها التكويني الخاص <<³⁷⁶ تلخص هذه العبارة جدلا كبيرا حول تحديد شامل لمفهوم النص ، و تجمع شتات رؤى المناهج النقدية في محطاتها الثلاث بشيء من التوفيق فالحيلة حيلة ذات، و هذه الذات هي المبدع ، و هي كيان خارج النص . أما النحو و التركيب و الدلالة فهي مستويات تطبيق المبدع للحيلة ، إنها شيء في النص لا تمتد إلى خارجه ، أما التأويل فهو ما يشكل حيلة المبدع و يبعث بها إلى الممارسة لأجل ضمان الاستمرارية ، و التأويل عملية تجمع بين الداخل و الخارج كما تجمع خلف النص بأمامه في محاولة لإعادة التوازن إلى الدراسات النقدية التي تعصبت للمناهج .

لم تنته الحركة النقدية إلى مثل هذه التوفيقية إلا بعد مخاض طويل و عسير ، كان لا يرى بعده إلا نجاة واحدة و هي للوالد أو المولود ، مما شوش صورة النص بتشويش اختيارات المناهج من جهة و آلياتها الإجرائية من جهة أخرى ، و إن لم يكن من الإنصاف القول إن علاقة المناهج الثلاثة ببعضها كانت علاقات هدم و نقض مطلقين ، لأن الثابت أن فيها من الهدم و النقض بقدر ما فيها من التصحيح و الإتمام ، و بالتالي نقول إن فيها من المتغيرات بقدر ما فيها من الثوابت ، بل إن كل متغير هو صورة من صور تحول الثابت ، الذي يظل معترفا به ، بوجوده و قيمته بل و حتى بمفهومه ، لكن مستوى فعاليته هي ما لا يثبت فيحدوه التغيير . و يعزى التغيير في مناهج النقد المعاصر إلى مجموعة أسباب أهمها:

- ✓ عدم استقرار نظرية الأدب على رؤية واحدة تبرر الظاهرة الأدبية .
- ✓ ارتباط الفكر النقدي بالفلسفة المهيمنة على الساحة الفكرية .
- ✓ خضوع النقد لنظرية الجمال المرتبطة بدورها بالفلسفة .
- ✓ عجز الآليات الإجرائية للمناهج النقدية عن استيعاب النص .

³⁷⁶ . أمبيرتو إيكو : القارئ في الحكاية ، ص 85.

إن هذه الأسباب مجتمعة أسست الفكر النقدي على خلفية لا تعرف شمولية توفق بين التوجهات المختلفة للمناهج النقدية ، فكان النص ضحية هذه التحولات . على أن العناصر الثلاثة للعملية النقدية : مبدع ، نص ، متلق ، ظلت ثابتة في كل مراحل تطور حركة مناهج النقد ، و التغيير إنما كان يلحق فعالية هذه العناصر في توجيه مسار حركة المناهج ، و انخفاض فعالية عنصر ما هو إعلاء لفعالية عنصر آخر . حيث يمكن رصد أبرز التغييرات في فعالية هذه الثوابت الثلاث كما يلي :

- **المبدع :** و قد عرف ثلاث صفات مستمدة من درجة فعاليته في توجيه المنهج النقدي ، فكان صاحب السلطان الأعظم الذي ضاق النقد ذرعا به فألغاه بإعلان موته بعد ثورة البنيوية ، لكنه لم يلبث أن استدعاه ليتكلم أو لتتكلم بدائله في النص ، أو السياق بعدما عجزت المناهج عن تقديم قراءة يطمئن إليها المتلقي .
- **النص :** و هو المفهوم الأكثر ضجة الذي تستدعيه كلمة نقد أدبي على اعتبار أنه موضوع اشتغال العملية النقدية ، إلا أن حضوره متباين الصفات ، و ذلك حسب الوجه الذي قلب عليه . فتبنته مناهج ما بل البنيوية بصفته موضوعا للإثبات يهتم فيه بالمعنى ، يكتسب مصداقيته من السياق ، و اكتماله متعلق بمدى ارتباطه به . إنه عنصر منفعل . في حين تبنته مناهج البنيوية بصفته موضوعا للبحث و الكشف ، يرصد فيه اشتغال بنيته ، له صفتان الكمال و الانغلاق . إنه عنصر فاعل .
- أما مناهج ما بعد البنيوية فاعتبرته موضوعا للإنجاز ، يهتم فيه بإنشاء إبدالات الواقع عن طريق التأويلات الممكنة ، وهو موضوع غير كامل . إنه عنصر قابل للتفعيل مع كل قراءة .

إن صفات النص في المحطات الثلاثة هي ملامح عامة ، اتضحت و تجسدت مع كل محاولة للغوص في عناصر النص الداخلة فيه أو المحيطة به . و أهمها :

➤ **اللغة :** لم تتجاوز في المناهج السياقية كونها واسطة تجل للمعاني و المقاصد

التي يملئها السياق كما لم تكن لها أية فاعلية في تحويل أو تعديل معاني السياق ، إنها قوالب جاهزة سلفا معبأة بمعنى محدد لا يتجاوزه إلى سواه لأن السياق و

المؤلف يرفضان ذلك . و قد تحولت مع حلول مناهج البنيوية إلى موضوع جمالي ذي بنية مغلقة تحمل في ذاتها فعالية تلغي فعالية الذات (ذات القارئ أو المبدع) ، ثم انحصرت و تراجعت لتصبح وسيلة فعالة في قراءة النص الأدبي دون انتهاك حرمة الذات .

➤ **المعنى:** لقد ظلت المناهج تلاحقها من أجل تحديد الطريق الأمثل للإحاطة به

على اختلاف مواقفها منه ، فاشتغلت مناهج ما قبل البنيوية عليه باعتباره موجودا مسبقا يتحدد وجوده قبل المبدع و النص و المتلقي ، إنه معطى قبلي مرتبط بالواقع (السياق) . أما مناهج البنيوية فاعتبرته متضمنا في بنية النص أي أنه معطى مزامن لها لأنه يتولد منها ، في حين وفقت مناهج ما بعد البنيوية موقفا يأخذ بشيء من هذا و شيء من ذاك ، فاعتبرته بنية من بنيات النص ، لا تتشكل منه إنما تساهم في تشكيله ، وهو لا يتحدد بخلفية السياق ، >> ليس مغزى النص شيئا وراء النص ، بل هو أمامه ، ليس بالشيء

الخفي بل هو شيء مفضوح ، و ما ينبغي أن يفهم ليس الموقف الأولي للخطاب بل ما يشير إلى عالم ممكن <<³⁷⁷ ينجز من طرف المتلقي ، و قد تحدد المعنى باعتباره واحدا و نهائيا ثم متعددا لا نهائيا ثم أخيرا متعددا نهائيا يتحدد انفتاحه بأمرين هما : لغة النص و السياق .

➤ **المرجعية:** و هي السياق الذي يضم ظروف إنتاج النص الأدبي مهما كانت طبيعتها : نفسية ، اجتماعية ، تاريخية، و إن كان الفصل بينها غير متاح لاستدعاء بعضها بعضا . و قد كانت مركز الدراسة في المناهج السياقية ، حيث فرض وجودها المسبق خضوع المؤسسة الأدبية لها ، و من ثم خضوع المؤسسة النقدية لها أيضا ، فانطلقت الدراسة من السياق إلى النص . في حين لم تمثل في مناهج البنيوية إلا خارج النص ، فلم يهتم النقد بتتبعها ، و تراجع السياق إلى داخل النص ، بعد أن كان سياقا واقعيا أصبح سياقا أدبيا أكبر ثم أصغر . في حين أصبح السياق مع حلول مناهج ما بعد البنيوية يحيل على

³⁷⁷ . بول ريكور : بنظرية التأويل ، ص 140 .

مصطلح آخر هو الأفق ، حيث يتعلق بمحاولة إعادة سياق إنتاج النص انطلاقا من أفق القارئ الذي تتحكم فيه تجربته و كفاءته في إحياء ذكرى المؤلف .

➤ **الشعرية** : من الخطأ ربط مصطلح الشعرية بالمناهج البنيوية فقط انطلاقا من فكرة أن جمالية النص متحققة بنظام اللغة و علاقات بنيتها . إن الشعرية بمعناها الجمالي عنصر ثابت في كل مناهج النقد ، غير أن المتغير فيها هو نوعها ، فقد نادت مناهج ما قبل البنيوية بشعرية السياق المتحققة إذا و فقط إذا كان النص صورة عنه . ثم أصبحت شعرية النص في المناهج البنيوية ، تتحقق في أي نص باعتباره كيانا مستقلا عن روافد الخارج ، لكنها و مع ما بعد البنيوية أصبحت شعرية تلق تتحقق بتتبع الأحكام الجمالية التي يتوصل إليها القراء في سيرورة القراءة .

➤ **الزمن** : اعتمدت المناهج السياقية على الدراسة التاريخية التعاقبية ، بدعوى أن النص الأدبي يمثل صورة من صور التاريخ لا يمكن مقاربتها إلا من خلال وضعها ضمن سلسلة تاريخية ، والنظر إليها منفصلة عنها لا يحقق أية جدوى من الدراسة ، لأنها صورة مجهولة الخلفية . وقد أبطلت المناهج البنيوية هذا الزعم حيث رفعت شعار التزامنية ، متأثرة بمبدأ سوسير في دراسة اللغة ، حيث درس النص باعتباره مقطعا لغويا تاما بنفسه، لا علاقة له بسلسلة الأحداث و لا بسلسلة النصوص السابقة أو اللاحقة . أما مناهج ما بعد البنيوية فقد أنجزت قراءة النص انطلاقا من نظرة مزدوجة تجمع التزامني و التعاقبي .

● **المتلقي** : لم يكن ظهوره و الاعتداد به إلا بقدر تراجع سلطة المبدع و النص ، فكان مستهلكا في المناهج السياقية (وقضية الاستهلاك هي نتيجة حتمية لفعاليته القصوى في فرض الذوق العام على توجهات المبدع) . ثم مقيدا بنسق اللغة ، ورغم حضوره تظل فعاليته غير مجدية في المناهج البنيوية . ثم أخيرا جعلته مناهج ما بعد البنيوية حاضرا وفعالا من خلال جعل عملية إنشاء النص تنتهي إليه.

يمكن أخيرا تلخيص صورة الثوابت و المتغيرات في الجدول التالي :

قائمة المصادر والمراجع

المصادر و المراجع العربية :

1. أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة. ط 10 ، 1994
2. بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار المريخ ، الرياض ، ط 3 ، 1986
3. بسام قطوس : - المدخل إلى مناهج النقد الأدبي، دار الوفاء لندنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط 2006، 1
- استراتيجيات القراءة ، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن ، 1998.
4. حاتم الصكر : ترويض النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998
5. حسن جمعة : قضايا الإبداع الفني ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1، 1983
6. حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1994.
7. حسين الواد : في مناهج الدراسة الأدبية ، دار شراس للنشر و التوزيع، تونس، 1985
8. رجاء عويد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، معارف الإسكندرية ، 1988
9. رياض عوض : مقدمات في فلسفة الفن ، جروس برس ، ط 1، 1994
10. سعيد توفيق : في ماهية اللغة و فلسفة التأويل: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط 1 2002.
11. سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة و دراسات)، دار إلياس العصرية ، القاهرة.
12. صلاح فضل : - بلاغة الخطاب و علم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 164 ، 1992.
13. - نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق ، مصر ، ط 1998، 1
14. - مناهج النقد الأدبي ، أطلس للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 4 ، 2005
15. عبد الرزاق الدواي : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1992
16. عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 232 ، 1998.
17. عبد السلام حيمر : في سوسيولوجيا الخطا ، الشبكة العربية للنشر و الأبحاث ، ط 1 ، 2008
18. عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع
19. عبد الله الغدامي : الخطيئة و التكفير ، من البنيوية إلى التشريرية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 6 ، 2006

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر قائمة المصادر و المراجع

20. عبد الله الغدامي : تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2006
- 21.: القصيدة و النص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1 ، 1994.
22. : ثقافة الأسئلة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1993
23. : الموقف من الحداثة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 1991
24. عبد الهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب : مقارنة لغوية تداولية ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2004،
25. عز الدين إسماعيل : التفسير الفني للأدب ، دار العودة و دار الثقافة ، بيروت
26. علي أبو ملحّم : في الجماليات : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1990.
27. علي حرب : نقد النص ، المركز الثقافي العربي ، ط4 ، 2005.
28. مجاهد عبد المنعم مجاهد : جدل النقد و علم الجمال ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة، 1997.
29. محمد رشاد عبد العزيز محمود : الفكر الماركسي في ميزان الإسلام ، مطبعة الفجر ، القاهرة ، 1982.
30. محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت، 1980
31. محمد مفتاح : - مشكاة المفاهيم ، النقد المعرفي و المتأقفة ، المركز الثقافي العربي ، دار العربي ، المغرب .
32. - تحليل الخطاب الشعري : اسراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ط3، 1992
33. محمد صايل : قضايا النقد الحديث ، دار الأمل للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 1991
34. محمد غنيمي هلال : قضايا معاصرة في الأدب و النقد، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة.
35. محمد نديم حشفة : تأصيل النص ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1997
36. محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص الأدبي وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.
37. مصطفى سويّف : الأسس النفسية للإبداع ، دار المعارف ، ط4،
38. مصطفى عبده : فلسفة الجمال و دور العقل في الابداع ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط2 ، 1999
39. منذر العياشي: العلاماتية و علم النص، (مجموعة مقالات مترجمة)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر قائمة المصادر و المراجع

- 40.ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 3 ، 2002
- 41.نبيل سليمان : في الإبداع و النقد ، دار الحوار ، سوريا ، ط 1 ، 1989 .
- 42.يحيى هويدي : قصة الفلسفة الغربية ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، 1993 .
- 43.يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين القاهرة ، ط1،1994.
- 44.يوسف و غليسي : مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر و التوزيع ، ط 1 ، 2007.

المصادر و المراجع المترجمة :

1. إدوارد سعيد :العالم و النقد و النص ، تر : عبد الكريم محفوظ ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، 2000 ،
2. إدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية الترنسندننتالية ، تر: إسماعيل المصدق ، مر: جورج كتوره ، بيروت ، ط1، 2008 ،
3. آلان تورين : نقد الحداثة ، تر: أنور مغيث ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ،
4. أمبرتو إيكو : - القارئ في الحكاية ، تر : أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 1996 .
5. - السيميائية و فلسفة اللغة ، تر أحمد الصمعي ، مركز المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان ط2005، 1
6. - التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، تر سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت، ط2 ، 2004
7. إيديت كريزويل : عصر البنيوية ، تر جابر عصفور ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط1، 1993، 1
8. ب برونديل و آخرون ، النقد الأدبي ، تر هدى وصفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999
9. بول ريكور : - من النص إلى الفعل ، تر: محمد برادة و حسان بورقية، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، ط2011، 1.
10. - صراع التأويلات. دراسة هرمنيوطيقية، ترجمة : منذر عياشي ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط1، 2005.

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر قائمة المصادر و المراجع

11. - نظرية التأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط2، 2006
12. بيبير زيمبا : - التفكيكية : دراسة نقدية ، تر أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط 1996، 1
13. - المنهج الاجتماعي ، تر عايدة لطفي ، مر أمينة رشيد . سيد البحراوي ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1991
14. بيبير ماركدو بيازي و اخرون: المدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر رضوان ظاظا ، مر المنصف الشنوفي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، 1997
15. ت. أ. ساخاروفا : من فلسفة الوجود إلى البنيوية ، تر. تق: أحمد برقواوي ، دار المسيرة ، لبنان ، ط1، 1984
16. ت إميل برييه : إتجاهات الفلسفة المعاصرة ، تر : محمود قاسم ، مر : محمد محمد القصاص ، دار الكشاف للنشر و الطباعة و التوزيع ، 1998، مصر
17. تودوروف : - الشعرية ، تر شكري الميخوت و رجاء بن سلامة ، المعرفة الأدبية ، ط 1 ، 1987،
18. - باختين ، المبدأ الحواري ، تر فخري صالح ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت، ط2 ، 199
19. - الدلالة و الأدب ، تر محمد نديم حشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط 1 ، 1996،
20. - مفاهيم سردية ، تر عبد الرحمان مزيان ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2005،
21. تودوروف كنت و آخرون : القصة الرواية المؤلف ، تر خيري دومة ، دار الشارقة للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1997، 1
22. جان بيرو : اللسانيات ، سلسلة العلم و المعرفة ، دار الأفاق ، د ط ، 2001
23. جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر منذر عياشي ، دار الحاسوب للطباعة ، بيروت ، ط 1 ، 1994
24. جورج مولونية: الأسلوبية ، تر: بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط2006، 2.
25. جوليا كريستيفا : علم النص، تر: فريد الزاهي ، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1997، 1،
26. جونثن كاللر: نظرية الأدب،. تر: أحمد درويش . دار المعارف . ط3 1993 .

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر قائمة المصادر و المراجع

27. جون كوهين : بناء لغة الشعر . تر: أحمد درويش . دار المعارف . ط3 1993 .
28. جون بول سارتر : ما الأدب ، تر محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع ، القاهرة 1990،
29. دافيد جاسبر : مقدمة في الهرمينوطيقا ، تر : وجيه قانصو ، منشورات دار الاختلاف ، الجزائر العاصمة ، ط1، 2007،
30. رمان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 1998.
31. روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال ، تر رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1992،
32. روبن جورج كو لنجود : مبادئ الفن ، تر أحمد حمدي محمود ، مر علي أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.
33. روجيه غارودي : النظرية المادية ، تر : محمد عيناني ، منشورات دار المعجم العربي ، بيروت ،
34. رومان جاكسون : الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ، تر علي حاكم صالح ، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002،
35. رومان جاكسون : قضايا الشعرية، تر محمد الولي ، مبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 1988،
36. رولان بارط : - النقد و الحقيقة، تر منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1 ، 1994
37. - لذة النص ، تر : منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، ط1، 1992، 1.
38. رولان بارط : النقد البنيوي للحكاية ، تر أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، ط1 1988،
39. رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، تر : محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، عدد110، 1987
40. فلاديمير لينين : مصادر الماركسية الثلاثة و أقسامها المكونة الثلاثة (مجموعة مقالات) ، دار التقدم موسكو
41. فريدريك هيغل: المدخل إلى علم الجمال ، تر جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيروت ، ط3 1988.
42. فريدريك . هيغل : العقل في التاريخ ، تر. تق. تع: إمام محمد إمام

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر قائمة المصادر و المراجع

43.كارلوني و فيللو: النقد الأدبي ، تر : كيتي سالم ، مر : جورج سالم ، منشورات عويدات ، بيروت ط2،1984

44. كريستوفر نوريس : التفكيكية : النظرية و الممارسة ، تر : صبري محمد حسن ، دار المريخ ، الرياض، 1989.

45.لوسيان غولدمان :العلوم الإنسانية و الفلسفة،تر : يوسف الأنتاكي،مر:محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة ، 1996، ط2.

46.نور ثروب فراي : تشريح النقد،تر محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، 1991

47.هانس روبرت هاوس :جمالية التلقي ، تر رشيد بنحدو،المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط2004، 1

48.هربرت ماركيز : العقل و الثورة : هيغل ونشأة النظرية الاجتماعية ، تر : فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر ، 1970

49.يوري لوتمان : تحليل النص الشعري : بنية القصيدة ، تر محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995

المجلات

مجلة علامات ، العدد 49 ، م 13 ، رجب 1424 - سبتمبر 2003

الفهرست

الفهرست:

مقدمة

- مدخل: فكرة التغير في مناهج وعلاقتها بالنقد.....01
- الفصل الأول: النص الأدبي والإبداع.10
- أولا: مفهوم الإبداع في النقد الأدبي10
1. الإبداع وفلسفة الفن10
2. الإبداع والنص الأدبي.....19
- المبدع والنص الأدبي20
- ثانيا: النص الأدبي و المناهج السياقية.....23
1. النص الأدبي و المنهج التاريخي.....23
2. النص الأدبي و المنهج النفسي.....25
3. النص الأدبي و المنهج الاجتماعي.....29
- ثالثا: تحول المنهج وانغلاق الدراسة.....33
- أسباب وظروف التحول.....33
- رابعا: النص الأدبي و جدل السياق و النسق.....36
1. النص بين الخارج و الداخلة.....36
2. ميلاد النص و موت المؤلف.....41
3. أزمة النص و عودة المؤلف.....44

الفصل الثاني : مفهوم النص الأدبي في النقد المعاصر

- أولا : مفهوم النص الأدبي في المناهج النسقية..... 47 .
1. إشكالية المفهوم..... 47
2. النص و الشكلائية..... 50
3. النص و البنيوية..... 54
4. النص و ما بعد البنيوية..... 58
5. قراءة النص بنوييا..... 61
- ثانيا : مفهوم المعنى وتشكله في مناهج النقد الأدبي..... 65
1. تطور قضية المعنى في المناهج النقدية 65
2. النص و الحقيقة..... 73
3. فهم النص 76
4. تعدد المعاني..... 79
- ثالثا : قضايا الشكل و تطوره في مناهج النقد المعاصر..... 84
1. تطور قضية الشكل في المناهج النقدية..... 84
2. جدلية الشكل و المضمون..... 85
- انفصال الشكل و المضمون..... 86
- اندماج المضمون مع الشكل..... 89
- انصهار الشكل و المضمون..... 92
- رابعا : النص من القصد إلى الكتابة إلى التأويل..... 95

101..... خامسا : صورة الدال و المدلول في قضايا النص

101..... 1. تطور الدال و المدلول في المناهج النقدية

106.. 2. دائرة النص المغلق والمفتوح.....

الفصل الثالث : النص الأدبي و التلقي .

111..... أولا: مفهوم القراءة في مناهج النقد الأدبي

111 1. تطور القراءة في الفكر النقدي

1 15..... 2. المتلقي في مناهج النقد السياقية

119..... 3. التلقي في مناهج النقد البنيوي : نحو تحرير القارئ

123..... 4. التلقي في مناهج النقد ما بعد البنيوي

126 5. صفة القارئ في مناهج ما بعد البنيوية

129..... ثانيا :التجربة القرائية بين المبدع و المتلقي

129..... 1. النص بين البدع و المتلقي

133..... • القطب الفني في النص الأدبي

135..... • القطب الجمالي في النص الأدبي

137..... 2. القراءة بين أفق القارئ وأفق النص

141..... ثالثا : حدود القراءة و التأويل

143..... 1. آليات النص في مراقبة معناه

143..... • السجل النصي

146..... • الاستراتيجيات النصية

2. قوانين التأويل 147

رابعاً: التلقي و لغة النص 150

التلقي بين التفكيك و التأويل 150

خاتمة 156

قائمة المصادر و المراجع

فهرست الموضوعات

الملخصات

المملخص

النص الأدبي بين الثابت و المتغير في النقد المعاصر ، موضوع يبحث قضية تعدد المناهج النقدية المسخرة لدراسة النص الأدبي ، من خلال ثلاث محطات كبرى هي : البنيوية - ما قبلها - ما بعدها ، حيث قلبت هذه المناهج النص بكل تفرعاتها على وجوه عدة ، قصد كشف سره الذي أرهق النقد بالقدر نفسه الذي منحه حيوية و تجديدا بين الحين و الحين . وعموما فإن السبب وراء عدم ثبات النقد على منهج واحد مرتبط بفكرة التغيير التي لم تكن عبثية بغير مبرر ، إنما هي نتيجة حتمية أفضت إليها العلاقة بين النقد و الفلسفة ، حيث إن التحولات العميقة في الرؤى الفلسفية بين مثالية ، مادية ، وضعية ، فينومينولوجية ، وهرمينوطيقية أدت إلى تحولات في الوعي العام الجمالي الذي أدى بدوره إلى تحولات في تفسير الظاهرة الأدبية على مستوى نظرية الأدب ، انتهت كل هذه التحولات إلى النقد الأدبي ليحدد مبادئه وآلياته الإجرائية على أساسها . إن هذا الترابط يفرض على أي تغيير - بالهدم أو التصحيح - على التوجه الفلسفي يؤثر في النقد الأدبي ، فيؤدي إلى تبني منهج و هجر آخر .

على أن تعدد المناهج النقدية حافظ في كل مرة على ثوابت تمثل أسس العملية النقدية ، هي : المبدع - النص - المتلقي . و قد ظل النص - باعتباره هدف النقد - قضية أساسية حتى حين تنقطع المناهج إلى دراسة العنصرين الآخرين . من هذا المنطلق تضمن الفصل الأول بحث علاقة النص الأدبي بالعملية الإبداعية ، في محاولة لإثبات أن المناهج السياقية - برغم كل ما عليها من مأخذ - يحتل فيها النص أهمية ، وإن لم تتكشف هذه الأهمية إلا في حياء ، حيث كان النص حاضرا بصفته منفعلا ومحكوما بتوجهات خارجية ، سياقه موجود ، ومعناه جاهز ، ولغته استهلاكية إلى حد بعيد . أما الفصل الثاني فتضمن قضية النص وفق المناهج البنيوية التي ألغت ذات المؤلف مع محاولة يائسة لتغطية موته هذا بروح القارئ ، يقينا منها أن النص يحتاج دوما إلى ذات إنسانية تضيء ما فيه و تفك شفراته ، و عموما فقد أثرت في هذا الفصل أبرز قضايا النص التي عرفت تحولات عبر محطات النقد ، كقضية مفهوم النص و لغته و جدلية الشكل و المضمون ... فقد عرفت هذه القضايا تحولات كبرى من منهج إلى آخر كانت هي ما يمنح كل منهج خصوصيته و تميزه . في حين تضمن الفصل الثالث صورة النص في مناهج ما بعد البنيوية ، و علاقته بالمتلقي حيث يصبح النص ظاهرة كامنة قابلة للتفعيل من خلال إعادة تشكيل سياقها وإنجاز معناها انطلاقا من اللغة التي تمثل الوسيط .

إن النص الأدبي أساس ثابت في العملية النقدية ، و قضاياه ثابتة أيضا ، لكن درجة فعاليتها متغيرة ، وتغيرها هو ما يرسم ملامح التغير في الفكر النقدي.

Le texte littéraire entre les constants et les variables dans la critique littéraire ,est un sujet qui cherche la problématique de la diversité des démarches en critique mises en disposition pour étudier un texte littéraire dans le but de dévoiler ses occultes et ses secrets à travers trois grandes étapes critiques ,qui sont:

-structurelle – ce qui la précède – ce qui la suit

Ces démarches ont bouleversé le texte avec leurs dérivations et leurs différentes directions , à travers différents visages dont la cause principale est lié à l'idée de changement ,qui n'était pas absurde sans raison .Cette instabilité est un résultat inévitable engendré par l'étroite relation entre la critique littéraire et la philosophie.,en effet ,les profonds changements dans les visions philosophiques (quelle soit idéales ,matérielles ,situationnelles ,phénoménologiques ,herméneutiques) ont entraîné des transformation (changements) la conscience esthétique publique qui à son tour a causé des changements dans l'explication du phénomène littéraire au niveau de la théorie littéraire .

Tous ces changements ont fini par la délimitation des principes et des mécanismes de procédure de la critique littéraire ,ce qui explique que ce lien permettra à tout changement –de démolition ou de correction –de toute orientation philosophique peut influencer la critique littéraire et par conséquent au remplacement d'une démarche par une autre .

Cette multiplicité d'approches a gardé des constantes qui représentent les principes de la démarche critique : le créateur ,le texte ; le destinataire ;et le texte est resté toujours une problématique importante en le considérant comme la visée de la critique jusqu'au moment où les approches décident d'étudier les deux autres éléments .

Le premier chapitre de la recherche traite la problématique de la relation du texte littéraire aux approches sociologiques, historiques et, psychologiques ,où il a pris sa place ,donc il est clair que sa présence dans ces approches est surprenant et régie par des orientations

extérieures , son contexte est présent et son sens est prêt .Cependant ,son langage est consommateur sans efficacité .

Le deuxième chapitre parle de la question du texte selon les approches structurelles qui annulent la personne de l'auteur avec la tentation de couvrir la mort de l'auteur dans l'esprit du lecteur ;sans aucun doute de sa part que le texte a besoin d'une personne (humanitaire) qui décrypte ces codes , on a soulevé les plus importantes questions du texte d'une manière générale ,qui à chaque fois changent selon les approches ;prenons l'exemple de la problématique du concept (notion) et la dialectique de la forme , du contenu et,du langage du texte ...En fait ,plusieurs éléments du texte ont été modifiés d'une approche à une autre .

Dans un dernier point et en ce qui concerne le troisième chapitre ;il traite l'image du texte dans les approches post-structurelles et sa relation avec le destinataire où le texte serait un phénomène passif mais qui est capable d'être activé ;son cotexte devrait être reformulé , son sens serait compris par le lecteur ,et son langage est l'intermédiaire de ce fait par son efficacité et sa continuité avec l'extérieur .

Pour conclure ;le texte et ses questions sont constants dans toutes les approches critiques , qui dépendent de son degré d'efficacité ,qui à son tour énonce les signes de changement d'une approche à une autre .