نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة

د. جميل حمداوي

شكـــر وتقديـــر

أشكر مجموعة من الأصدقاء الذين شجعوني على تأليف هذا الكتاب، وخاصة الدكتور أحمد الكبداني الذي قدم هذا الكتاب أحسن تقديم، والدكتور امحمد أمحور الذي راجع الكتاب خطوة خطوة، والدكتور عيسى الدودي، والدكتور جمال الدين الخضيري، والدكتور فريد أمعضشو، والدكتور علي صديقي، والدكتور نورالدين الفيلالي، والدكتور أحمد مرزاق، والدكتور أحمد سويلم، والأستاذ محمد القاضي.... فإليهم أهدي هذا الكتاب اعترافا لهم بالجميل، وحسن الصنيع.

ملاظـــخ ْبـي ـــخ

هذا الكتاب في الأصل عبارة عن مقالات مستقلة ومنفصلة كتبت في أوقات متباعدة. وبعد ذلك، جمعتها بين دفتي هذا الكتاب. وأي تكرار قد يلاحظ بشكل من الأشكال في هذا المؤلف، فإنه يعود إلى هذا السبب ليس إلا.

محتويات الفهرس:

الموضوعات **الصفحة**

الإهـــــداء.....
شكر وتقدير.....
القدمة الأولى.....
القدمة الثانية للدكتور أحمد الكبداني.....
المدخل:
الحداثة البنيوية .....
الفصل الأول:
مدخل إلى "مابعد الحداثة".....
الفصل الثاني:
التفكيكية.....
الفصل الثالث:
سيميوطيقا التأويل عند بول ريكور.....
الفصل الرابع:
النقد الثقافي بين المطرقة والسندان.....
الفصل الخامس:
المقاربة المتعددة الاختصاصات.....
الفصل السادس:
المقاربة الإثنوسينولوجية.....
الفصل السابع:
النقد النسائي أو النسوي.....

الفصل الثالث:
النظرية النقدية.....
الفصل الرابع:
النقد الحواري.....
الفصل الخامس عشر:
نظرية" مابعد الاستعمار".....
الفصل السادس عشر:
التاريخانية الجديدة.....
الفصل السابع عشر:
المقاربة التناصية.....
الفصل الثامن عشر:
الجمالية الجديدة.....
الفصل التاسع عشر:
المادية الثقافية.....
الفصل العشرون:
جمالية التلقي.....
الفصل الواحد والعشرون:
النظريات الجنسية.....
الفصل الثاني والعشرون:
النظرية العرقية.....
الفصل الثالث والعشرون:
النظرية الإسلامية.....
الفصل الرابع والعشرون:
النقد البيئي.....
الفصل الخامس والعشرون:
المقاربة الميكروسردية.....
الفصل السادس والعشرون:
النقد التكويني.....
الفصل السابع والعشرون:
المقاربة الموضوعاتية.....

الفصل الثالث عشر: المقاربة التداولية.....
الفصل الرابع عشر: سيميوطيقا الأهواء.....
الفصل الخامس عشر والعشرون: عودة المؤلف إلى النقد الأدبي.....
الخاتمة.....
ببليوغرافية المصادر والمراجع.....
الفهرس

انقَذي ـــــخ

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

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

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

وتعدد التخصصات، والتداول، والجنس، والقصة القصيرة جدا، والأهواء، والمخطوطات، والاستشراق، والجنوسة، والماركسية، والتاريخ،...

ومن ثم، فهذا الكتاب إضافة علمية جديدة وجادة في الساحة الثقافية العربية بصفة عامة، والساحة الثقافية المغربية بصفة خاصة. ونتمنى أن ينال هذا المصنف إعجاب القراء الأفاضل، وينال كذلك رضى النقاد والمثقفين المتخصصين، وأعتذر عن كل الأخطاء التي أكون قد ارتكبتها في هذا الكتاب ؛ لأن الإنسان ضعيف بطبعه، ويعرف بالسهو، والنسيان، والعجز، والتقصير.

والله نسأل أن يجعل عملنا خالصا لوجهه الكريم، وهو حسبنا، ونعم الوكيل.

الناظور،المغرب،01 نوفمبر2011م

جميل حمداوي

تقديم

بقلم: الدكتور المبرز أحمد الكبداني

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

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

النصوص والخطابات العربية إن على مستوى الفهم أو التفكيك أو التحليل كعبد الله الغذامي في النقد الثقافي. وبناء عليه،يمكن القول: إن كتاب:"**نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة**"للدكتور جميل حمداوي كتاب قيم في مضمونه ومحتواه،ومنهجه المعتمد على التسلسل والتدرج المنهجي في عرض الأفكار،غني بالفوائد النظرية والتحليلية والتعليمية التي تساعدنا على تطوير أدواتنا وتصوراتنا النظرية في مقاربة النصوص والخطابات.وقد صيغ الكتاب بلغة مبسطة يسهل فهمها بالنسبة للقارئ العادي والمتخصص على حد سواء،وهو بذلك ينحو منحا تعليميا يقوم على إيصال الفكرة إلى القارئ بأسلوب ميسر وعبارات سهلة، متفاديا في ذلك ما أمكن الخوض في التفصيلات المعرفية الدقيقة،ويمكن أن تستفيد منه المكتبة النقدية العربية التي هي في حاجة ماسة إلى تجديد معارفها النقدية وأدواتها في المقاربة والتحليل والتفكيك.وسنرى بأن مثل هذا الكتاب هو في النهاية دعوة إلى الانخراط في الفكر النقدي الحداثي ومساءلته، مع الحرص على مراعاة خصوصية الهوية العربية الإسلامية. والله من وراء القصد وهو يهدي سواء السبيل.

المدخـــــــــــــــــــــــل:

الحداثـــــــــــة البنيويـــــــــة

البنيويـــــــــــــــة والأدب: هل هي علاقة تكامل أم تنافر؟

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

1- المنهج البنيوي أساسه لساني:

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

العامة"، وقد تحدث فيه عن مجموعة من الثنائيات، كالدال والمدلول، واللسان والكلام، والمحور التركيبي والمحور الاستبدالي، والسانكرونية والدياكرونية، واللسانيات والسيميولوجيا. كما رصد مجموعة من المستويات اللسانية التي تقوم عليها البنيوية النصية، كالمستوى الصوتي، والمستوى الصرفي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي. وقد بشر فرديناند دوسوسور أيضا بعلم جديد، ألا وهو السيميولوجيا الذي يدرس العلامات والرموز والإشارات ضمن سياقها التواصلي الاجتماعي.

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

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

علاوة على ذلك،فلقد طبق المنهج البنيوي على الأدب لأول مرة من قبل كلود ليفي شتروس ورومان جاكبسون في منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، وكان ذلك التطبيق البنيوي على قصيدة شعرية للشاعر الفرنسي الرمزي شارل بودلير تحت عنوان:" **القطط/ Les chats** ". وبعد ذلك، طبق هذا المنهج النقدي على النصوص السردية أولا من قبل الشكلانيين الروس(فلاديمير بروب، وشكلوفسكي، وتوماشفسكي...)، وثانيا من قبل مجموعة من البنيويين الفرنسيين، مثل: تودوروف، وكلود بريمون، وجيرار جنيت...

وقد تمثل كثير من النقاد العرب المنهج البنيوي اللساني بطريقة من الطرائق، ككمال أبو ديب، وحسين الواد، ومحمد بنيس، وجابر عصفور، وعبد الله الغذامي، وعبد الملك مرتاض، وحسن بحراوي، وسيزا قاسم، ويمنى العيد، وخالدة سعيد، وعبد الفتاح كليطو...

2- كيف نتعامل مع الأدب بنيويا؟

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

وللتبسيط أكثر: إذا أخدنا على سبيل المثال قصيدة شعرية لتحليلها بنيويا، فإننا نقوم بتفكيكها الى مستويات منهجية على الشكل التالي:المستوى الصوتي، و المستوى الصرفي، والمستوى النحوي، والمستوى الدلالي، والمستوى البلاغي. وإذا أردنا تفكيك نص سردي أو روائي، فنحدد في البداية المقاطع والمتواليات السردية، ثم نرصد الوظائف الأساسية والثانوية والمؤشرات الفضائية، ثم نهتم بالعوامل، إلى جانب اهتمامنا بالمنظور السردي(الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج، وتحديد وظائف السارد، ورصد بنية التواتر)، والتركيز على زمن السرد، والعناية بالصيغ الأسلوبية، كما عند جيرار جنيت، ورولان بارت، وكلود بريمون، وتودوروف... والهدف من هذا التفكيك هو رصد القواعد السردية التي تتحكم في النص أو

الخطاب المدروس.أي: تبيان المنطق السردي الذي تقوم عليه القصة أو الرواية. وإذا أردنا التعامل مع النص المسرحي، فلابد من تقطيع النص إلى متواليات مشهدية أولوحات درامية، وتحديد الوظائف المسرحية، وتجريد العوامل، ورصد البنية الفضائية، واستخلاص الإشارات الركحية، وتبيان أنواع الحوار.

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

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

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

الفصل الأول:

مدخـــــــل إلى مفهوم مابعـــــــــد الحداثة

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

إذاً، ماهو مفهوم مابعد الحداثة؟ وماسياقها التاريخي والإبستمولوجي(المعرفي)؟ وماهي مرتكزات هذا المفهوم ومكوناته النظرية والتطبيقية والمنهجية؟ وماهي أهم النظريات التي رافقت مابعد الحداثة؟ وماهي إيجابيات مابعد الحداثة وسلبياتها؟ تلكم هي مجمل الإشكاليات التي سوف نحاول رصدها في هذه الدراسة المقتضبة.

1- مفهـــــــوم "ما بعد الحداثة":

من المصطلحات الأكثر التباسا وإثارة في فترة مابعد الحداثة هو مصطلح:" مابعد الحداثة" نفسه، حيث اختلف حوله نقاد ودارسو "مابعد الحداثة"؛ نظرا لتعدد مفاهيمه ومدلولاته من ناقد إلى آخر. بل نجد أن المعاني التي قدمت لمفهوم "مابعد الحداثة" متناقضة فيما بينها ومختلفة ومتداخلة، حتى أثير حول استخدام مفهوم مصطلح "مابعد الحداثة" نقاش مستفيض، إذ يعتبر من أهم المصطلحات التي:" شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، و لم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره: فهناك من يعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام 1954م، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يحيلها إلى ناقد الثقافة ليزلي فيدلر، ويحدد زمانها بعام 1965م. على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام جون واتكتر تشابمان لمصطلح " الرسم مابعد الحداثي" في عقد 1870م، وظهور مصطلح مابعد الحداثة عند رودولف بانفتز في عام 1917م."[1]

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

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

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

وهناك من الباحثين والدارسين من يربط "مابعد الحداثة" بفلسفة التفكيك والتقويض، وتحطيم المقولات المركزية الكبرى التي هيمنت على الثقافة الغربية من أفلاطون إلى يومنا هذا. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر (Da6id karter) في كتابه:" **النظرية الأدبية**":"وتعبر هذه المواقف من "مابعد الحداثة" عن موقف متشكك بشكل جوهري لجميع المعارف البشرية، وقد أثرت هذه المواقف على العديد من التخصصات الأكاديمية وميادين النشاط الإنساني(من علم الاجتماع إلى القانون والدراسات الثقافية، من بين الميادين الأخرى). وبالنسبة للكثيرين تعد "مابعد الحداثة" عدمية على نحو خطير، فهي تقوض أي معنى للنظام والسيطرة المركزية للتجربة. فلا العالم ولا الذات لهما وحدة متماسكة"[3].

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

هذا، ويمكن الحديث في إطار "مابعد الحداثة" عن أربعة منظورات تجاهها، المنظور الفلسفي الذي يرى أن "مابعد الحداثة" دليل على الفراغ بغياب الحداثة نفسها، والمنظور التاريخي الذي يرى أن "مابعد الحداثة" حركة ابتعاد عن الحداثة أو رفضا لبعض جوانبها، والمنظور الإيديولوجي السياسي الذي يرى أن "مابعد الحداثة" تعرية للأوهام الإيديولوجية الغربية،

---

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

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

[4] - ديفيد كارتر: المرجع السابق، ص:131.

والمنظور الإستراتيجي النصوصي الذي يرى أن مقاربة نصوص "مابعد الحداثة" لاتتقيد بالمعايير المنهجية، وليست ثمة قراءة واحدة، بل قراءات منفتحة ومتعددة.[5]

2- السياق الذي ظهرت فيه "مابعد الحداثة":

ارتبطت "مابعد الحداثة" في بعدها التاريخي والمرجعي والسياقي بتطور الرأسمالية الغربية مابعد الحداثية اجتماعيا، واقتصاديا، وسياسيا، وثقافيا. كما ارتبطت ارتباطا وثيقا بتطور وسائل الإعلام. كما جاءت مابعد الحداثة كرد فعل على البنيوية اللسانية، والمقولات المركزية الغربية التي تحيل على الهيمنة والسيطرة والاسغلال والاستلاب. كما استهدفت "مابعد الحداثة" تقويض الفلسفة الغربية، وتعرية المؤسسات الرأسمالية التي تتحكم في العالم، وتحتكر وسائل الإنتاج، وتمتلك المعرفة العلمية. كما عملت "مابعد الحداثة" على انتقاد اللوغوس والمنطق عبر آليات التشكيك والتشتيت والتشريح والتفكيك.

هذا، وقد ظهرت "مابعد الحداثة" في ظروف سياسية معقدة، وذلك بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وخاصة في سياق الحرب الباردة، وانتشار التسلح النووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، وظهور مسرح اللامعقول(صمويل بيكيت، وأداموف، ويونيسكو، وأرابال...)، وظهور الفلسفات اللاعقلانية كالسريالية، والوجودية، والفرويدية، والعبثية، والعدمية... وقد كانت التفكيكية معبرا رئيسا للانتقال من مرحلة الحداثة إلى "مابعد الحداثة". ومن ثم، فقد كانت "مابعد الحداثة" مفهوما مناقضا ومدلولا مضادا للحداثة. ولذلك، "احتفلت مابعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللاتقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها، حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعاشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب "مابعد الحداثة" ونظرياتها تأبى التأويل، وتحارب المعاني الثابتة."[6]

---

[5] - د.سعد البازعي وميجان الرويلي:**دليل الناقد الأدبي**، ص:143.
[6] - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: المرجع السابق، ص:142.

هذا، وقد ظهرت "مابعد الحداثة" أولا في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية. ولايمكن الحديث عن "مابعد حداثة" واحدة، بل هناك "مابعد حداثة" عامة و"مابعد حداثات" فرعية. وقد غزت نظرية"مابعد الحداثة" جميع الفروع المعرفية، كالأدب، والنقد، والفن، والفلسفة، والأخلاق، والتربية، وعلم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، وعلم الثقافة، والاقتصاد، والسياسة، والعمارة، والتشكيل...

3- مرتكزات "مابعد الحداثة":

تستند مابعد الحداثة في الثقافة الغربية إلى مجموعة من المكونات والمرتكزات الفكرية والذهنية والفنية والجمالية والأدبية والنقدية، ويمكن حصرها في العناصر والمبادىء التالية:

◆**التقويض:** تهدف نظرية "مابعد الحداثة" إلى تقويض الفكر الغربي، وتحطيم أقانيمه المركزية، وذلك عن طريق التشتيت والتأجيل والتفكيك. بمعنى أن "مابعد الحداثة" قد تسلحت بمعاول الهدم والتشريح لتعرية الخطابات الرسمية، وفضح الإيديولوجيات السائدة المتآكلة، وذلك باستعمال لغة الاختلاف والتضاد والتناقض.

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

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

◆ **التفكـــــك واللاانسجام:** إذا كانت فلسفة الحداثة أو تيارات البنيوية والسيميائية تبحث عن النظام والانسجام، وتهدف إلى توحيد النصوص والخطابات، وتجميعها في بنيات كونية، وتجريدها في قواعد صورية عامة، من أجل خلق الانسجام والتشاكل، وتحقيق الكلية والعضوية

الكونية، فإن فلسفات "مابعد الحداثة" هي ضد النظام والانسجام، بل هي تعارض فكرة الكلية. وفي المقابل، تدعو إلى التعددية والاختلاف واللانظام، وتفكيك ماهو منظم ومتعارف عليه .

◆ **هيمنة الصورة**: رافقت "مابعد الحداثة" تطور وسائل الإعلام، فأصبحت الصورة البصرية علامة سيميائية تشهد على تطور مابعد الحداثة، و لم تعد اللغة هي المنظم الوحيد للحياة الإنسانية، بل أصبحت الصورة هي المحرك الأساس للتحصيل المعرفي، وتعرف الحقيقة. ولاغرو أن نجد جيل دولوز (**Gilles Deleuze**) يهتم بالصورة السينمائية، إذ يقسمها إلى الصورة – الإدراك، والصورة – الانفعال، و الصورة – الفعل، ويعتبر العالم خداعا، كخداع السينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس، وذلك في كتابيه:"**الصورة– الحركة**" (1983م) و" **الصورة– الزمان**" (1985م).

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

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

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

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

◆ **قوة التحرر**: تعمل فلسفات "مابعد الحداثة" على تحرير الإنسان من قهر المؤسسات المالكة للخطاب والمعرفة والسلطة، وتحريره أيضا من أوهام الإيديولوجيا والميثولوجيا البيضاء، وتحريره كذلك من فلسفة المركز، وتنويره بفلسفات الهامش والعرضي واليومي والشعبي.

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

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

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

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

◆ **التخلص من المعايير والقواعد**: مايعرف عن نظريات "مابعد الحداثة" في مجال النقد والأدب تخلصها من النظريات والقواعد المنهجية، فميشيل فوكو يسخر من الذي ينطلق من منهجيات محددة يكررها دائما، ويحفظها عن ظهر قلب، فيرى النص أو الخطاب متعدد الدلالات، يحتمل قراءات مختلفة ومتنوعة، كما أن ديريدا يرفض أن تكون له منهجية نقدية أدبية في شكل وصفة سحرية ناجحة لتحليل النص الأدبي؛حيث لا يوجد المعنى أصلا مادام

مقوضا ومفككا ومشتتا، فما هناك سوى المختلف من المعاني المتناقضة مع نفسها كما يقول جاك ديريدا.

4- رواد نظرية " مابعد الحداثة":

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

هذا، وقد أنكر جان بودريار، وذلك مثل: الفيلسوف الألماني نيتشه، وجود الحقيقة مادامت ترتبط ارتباطا وثيقا باللغة والخطإ والظن والمبالغة المجازية والبلاغة التخييلية ووسائل الإعلام. ومن ثم، فقد قال بودريار بمفهوم " مافوق الحقيقة":" يتولد مفهوم مافوق الحقيقة، حيث يكون شيء ما حقيقيا فقط عندما يتحرك ضمن نطاق وسائل الإعلام. وتولد تكنولوجيات الاتصال في "مابعد الحداثة" الصور العائمة بشكل حر، حيث لايمكن لأحد أن يعيش أي تجربة إذا لم تكن بصيغة مشتقة. وقد أخذت تجربة العالم للعبث مكان أي ثقافة مميزة، وأصبح للعبث لهجة واحدة فقط: تلك التي تمتلكها الولايات المتحدة الأمريكية.

وقد أصبحت كتابات بودريار (على سبيل المثال:" **إستراتيجيات فادحة**" و" **وهم النهاية**") عدمية بشكل متزايد: فقد أصبحت العلامات بلا معنى بسبب تكرارها واختلافها اللذين لاينتهيان...وقد قادت آراؤه المتطرفة إلى العبارة الشهيرة- التي اجتذبت انتقادات قاسية- أن حرب الخليج عام 1991م لم تكن حقيقية، بل كانت حدثا إعلاميا:" إنها غير حقيقية، إنها

---

[7]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:132.

حرب دون أعراض الحرب". وهذا ماقاد العديد للشك في أن بودريار نفسه قد ابتعد إلى مافوق الحقيقة، و لم يعد يسكن جسدا دنيويا. "[8]

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

ونستدعي أيضا من رواد "مابعد الحداثة" المفكر الفرنسي جان فرانسوا ليوتار (Jean-François Lyotard) (1924-1998م)، الذي أنكر الحقيقة مثل: نيتشه، وخاصة في كتابه:" **حالة مابعد الحداثة**" (1979م). ففي هذا الكتاب:" يجادل ليوتار أن المعرفة لايمكنها أن تدعي أنها تقدم الحقيقة في أي معنى مطلق؛ لأنها تعتمد على ألاعيب اللغة التي هي دائما ذات صلة بسياقات محددة. وهنا، نجد أن ليوتار مدين بالفضل الكثير لنيتشه وفيتغنشتاين، حيث يدعي أن أهداف التنوير في تحرير الإنسان، وانتشار المنطق لم ينتج سوى نوع من العجرفة العلمية. وقد رفض يورغن هابرماس قبول هذا التقييم لمصير أهداف التنوير، حيث يعتقد أنها لاتزال قابلة للحياة."[10]

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

---

[8] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:133.
[9] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:133.
[10] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:134.

عمليات التفكير العقلاني، وينتقد ويزعزع ويقلق الفن، من جهة أخرى.أي: معنى من معاني الانتهاء والانغلاق."[11]

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

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

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

هذا، ويعد ميشيل فوكو(Foucault) كذلك من رواد "مابعد الحداثة"، وقد اهتم كثيرا بمفهوم الخطاب والسلطة والقوة، حيث كان يرى أن الخطابات ترتبط بقوة المؤسسات

---

[11] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:134.

[12] - ديفيد كارتر: نفس المرجع السابق، ص:134.

والمعارف العلمية. بمعنى أن المعارف في عصر ما تشكل خطابا يتضمن قواعد معينة يتعارف عليها المجتمع، فتشكل قوته وسلطته الحقيقية. وبتعبير آخر، إن لكل مجتمع قوته وسلطته، ويتم التعبير عن تلك السلطة بالخطاب والمعرفة، وهذا مايوضحه فوكو في كتابه:" **نظام الخطاب**" (1970م). ويرى فوكو أن ثمة علاقة وثيقة بين المعرفة والقوة، وأن الخطاب حول الإنسان قديم، وقد أصبح الخطاب في القرن التاسع عشر خطابا حول الإنسان بامتياز. ويتأثر فوكو بنتشه حين يبين مدى ترابط المعرفة بالقوة وسلطة المجتمع، وأن الحقيقة قوة وسلطة. ومن ثم، فقد قرأ المعرفة الإنسانية في ضوء تحليلات حفرية وجينيالوجية، وذلك في علاقتها بالسلطة. كما ثار ميشيل فوكو على الفلسفة الغربية وتقسيماتها الكلاسيكية، بمعنى أنه قوض الأوهام الفلسفية، وارتأى أن من يمتلك العلم والمعرفة يمتلك السلطة. ويدرس فوكو في كتابه:" **المراقبة والعقاب**" (1975م) نظام السلطة، وذلك باعتبارها مؤسسة مهيكلة ومنظمة، وجهازا للضبط والتأديب والعقاب، وهي كذلك تعبير عن المجتمع الليبرالي، وقد تأثر فوكو في ذلك بأعمال بنتهام (Bentham). وقد بين فوكو في هذا الكتاب أننا قد انطلقنا تاريخيا من مرحلة مراقبة الأجساد إلى مرحلة مراقبة العقول والسلوكات. ويعني هذا أن الدولة مبنية على قوة السلطة والتأديب والانضباط، ومراقبة الأفراد أجسادا وعقولا وسلوكات. ومن هنا، فإن السجن – مثلا- نموذج لقوة السلطة الليبرالية وقوة الدولة وهيبتها. ويعني هذا أن فوكو يدعو إلى تحرير الإنسان من السلطة، وتخليصه من قوة الدولة المؤسساتية.

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

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

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

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

5- أهم نظريـــــــــات "مابعد الحداثة":

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

هذا، وقد ظهرت النظرية الإسلامية في الحقل الثقافي العربي في الفترة نفسها التي ظهرت فيها نظريات "مابعد الحداثة"، وذلك في مجالات: النقد والأدب والفن، لكن حداثتها تكمن في دعوتها إلى النظام والانسجام والاعتدال والوضوح، والانطلاق من الثقافة الربانية، واستلهام التصور الإسلامي في الأدب والنقد وجودا ومعرفة وقيمة. وبالتالي، فهي نظرية أخلاقية متوازنة تهدف إلى البناء، والتأسيس، والتنوير، وتحرير الإنسان من الأوهام الإيديولوجية،وإنقاذه من الضلالة والوثنية والعبثية، كما أنها نظرية لاتؤمن بفلسفات التقويض والتشتيت والاختلاف،

وتسعى جاهدة للتعمير، والتغيير، وتخليق الإنسان على أسس أخلاقية صحيحة، تلك الأسس المستمدة من المصدر الرباني اليقيني.

6- تقييم تجربة "مابعد الحداثة":

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

بيد أن من أهم سلبيات ما بعد الحداثة اعتمادها على فكرة التقويض والهدم والفوضى، إذ لاتقدم للإنسان البديل الواقعي والثقافي والعملي، فمن الصعب تطبيق تصورات "مابعد الحداثة" واقعيا لغرابتها وشذوذها. و" بذلك، استهلكت "مابعد الحداثة" قدرتها الإستراتيجية الفعالة في إبراز التحيزات المجحفة، دون أن يكون لها موقف أخلاقي أو سياسي أو اجتماعي. ويعجب المرء من المفارقة بين قوتها العدائية ضد التحيزات والنهاية المحايدة التي تنجم عن مثل هذه الحرب الضروس. ولعل مثل هذه النهاية هي التي دعت الكثير إلى توجيه أصابع الاتهام. فهناك من يقول: إن هذه السمة ذاتها هي التي تجعل "مابعد الحداثة" متواطئة مع الأشكال الشمولية القمعية

التي تسعى إلى الهيمنة والسيطرة والظلم الاجتماعي الاقتصادي. لاغرو والحالة هذه أن تدخل "مابعد الحداثة" مجال العلوم الإنسانية حديثا جدا، وحتى هذا الدخول لم يتسم بالفعالية نفسها التي عرفتها في الفن والأدب والموسيقا والاستعراضات المسرحية وغيرها من مشارب الحياة اليومية التي لايترتب عليها اتخاذ قرارات حاسمة تمس حياة الإنسان مباشرة. ولعل المفارقة القارة التي تجعلها عاجزة هي معاداتها للثنائية الضدية، إذ إن التضاد أساس المعرفة وأساس التحيز، وبدون التضاد لايمكن معرفة ما إذا كان توجه ما أفضل من غيره. ولذلك، فإن دفاع "مابعد الحداثة" عن الهامش جعلها تتقمص خصائصه، إذ انقلب على أهميتها، فأصبحت هامشية لا تغير من الواقع شيئا. وككل هامشي، أصبحت "مابعد الحداثة" تتمنى أن يتحقق الوئام فجأة، فتسود العدالة، وتختفي الطبقية الهرمية، ويختلط المركز بالهامش، وتلغى الفوارق من غير تحيز أو غاية. هذه هي الطوباوية التي تحلم بها كل المثاليات: حداثية كانت أو مابعد حداثية."[13]

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

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

وخلاصة القول، نستنتج، مما سبق ذكره، بأن فلسفات "مابعد الحداثة" عبارة عن معاول للهدم والتقويض والتفكيك، و تعمل جاهدة على تحرير الإنسان من المقولات المركزية التي تحكمت في

[13] د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:138.
[14] - ديفيد كارتر: نفسه، ص144.

الثقافة الغربية لأمد طويل فلسفيا وأنطولوجيا ولسانيا، مع تخليصه من الميثولوجيا الغربية القائمة على الهيمنة، والاستغلال، والاستلاب، والتعليب، والتغريب، وذلك عن طريق التسلح بمجموعة من الآليات الفكرية والمنهجية، كالتشكيك في المؤسسات الثقافية الغربية، وفضح أوهامها الإيديولوجية، وتعرية خطاباتها القمعية المبنية على السلطة والقوة والعنف، وإدانة خطابها الاستشراقي الاستعماري (الكولونيالي)، ومحاربة التمييز العرقي واللوني والجنسي والثقافي والطبقي والحضاري.

بيد أن لـــــ" مابعد الحداثة" كذلك عيوبها الخطيرة، ومن أهم هذه العيوب أنها نظرية عبثية وفوضوية وعدمية وتقويضية، تساهم في تثبيت أنظمة الاستبداد والقمع والتنكيل، وتجعل من الإنسان كائنا عبثيا فوضويا لاقيمة له في هذا الكون المغيب، يعيش حياة الغرابة والشذوذ والسخرية والمفارقة، ويتفكك أنطولوجيا في هذا العالم الضائع بدوره تشظيا وضآلة وانهيارا وتشتيتا.

الفصل الثاني:

التفكيكيـــــــــــة في قفص الاتهام

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

هذا، و لم تظهر التفكيكية مع جاك ديريدا إلا بمثابة رد فعل على البنيوية اللسانية، وهيمنة السيميوطيقا على الحقل الثقافي الغربي. ويعني هذا أن التفكيكية، باعتبارها – حسب جاك ديريدا – فلسفة التقويض الهادف، والبناء الإيجابي، جاءت لتعيد النظر في فلسفات البنيات والثوابت، كالعقل، واللغة، والهوية، والأصل، والصوت، وغيرها من المفاهيم التي هيمنت على

التفكير الفلسفي الغربي، أو جاءت لتنتقد المقولات المركزية التي ورثها الفكر الغربي من عهد أفلاطون إلى الستينيات من القرن العشرين، فترة ظهور التفكيكية مع جاك ديريدا[15].

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

إذاً، ماهي التفكيكية؟ وماهي مرتكزاتها النظرية والتطبيقية؟ وماهو تاريخها؟ وماهي خطواتها المنهجية؟ ومن هم روادها سواء أكان ذلك في الغرب أم في العالم العربي؟ وماهي أهم الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى فلسفة الاختلاف؟ تلكم هي أهم النقط التي يمكن رصدها في هذه الدراسة التي بين أيديكم.

1- مفهـــــــــوم مصطلـــــــــح التفكيـــــــــك:

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

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

والميتافيزيقا الغربية تثويرا وتقويضا وتفجيرا . وهكذا، فمصطلح التفكيك ليس بمعنى الهدم السلبي، وليس بمعنى النفي أو الرفض أو التقويض والإنكار كما في فلسفة نيتشه، بل بمعنى إعادة البناء والتركيب، وتصحيح الأخطاء، وفضح الأوهام السائدة.

وهنا، لابد من فتح قوس لنقول بأن التفكيكية في البنيوية والسيميائية، ليس بمعنى التفكيك في فلسفة ديريدا، فلا يراد من التفكيك البنيوي والسيميائي سوى تشريح النص، وتحديد بنياته العميقة، واستخلاص القواعد المجردة والثنائيات المنطقية التي تتحكم في توليد النصوص اللامتناهية العدد، وذلك بالاحتكام إلى العقل والمنطق واللغة. بيد أن تفكيك ديريدا هو تشريح للنصوص من أجل هدم المقولات الثابتة، وتقويض البنيات الثنائية، والتشكيك في فعاليتها الفلسفية والإجرائية. بمعنى أن التفكيك البنيوي والسيميائي تفكيك إيجابي ومنهجي ومجد في قراءة النصوص الفلسفية والأدبية، وطريقة عامة لفهم الخطاب وتفسيره علميا، بينما تفكيك ديريدا تفكيك سلبي يقوم على التضاد والاختلاف، وهدم تلك الثوابت البنيوية تشكيكا وفضحا وتعرية لأوهامها الإيديولوجية، وذلك بالمفهوم السلبي والعدمي للتقويض والتفكيك. وبالتالي، ففلسفة جاك ديريدا في مجال التفكيك قريبة جدا بشكل من الأشكال من فلسفة النفي لدى الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه(**Friedrich Wilhelm Nietzsch**).

2- التصـــــــــور النظـــــــري للتفكيكيـــــــة:

من المعلوم، أن التفكيكية تيار فلسفي وأدبي ظهر في ستينيات القرن العشرين، وهي منهجية لمقاربة الظواهر الفلسفية والتاريخية والأدبية تشريحا وتفكيكا وتقويضا. وقد ارتبطت التفكيكية بالفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا(Jackues Derrida)[16] الذي تأثر بهايدجر(Heidegger)، وهوسرل(**Edmund Husserl**)، ونيتشه(**Neitsze**).

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

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

كما اقترنت التفكيكية بتشريح اللغة، والفلسفة، والنصوص الأدبية. بمعنى أن جاك ديريدا قد تسلح بالتفكيكية لتقويض المقولات المركزية للسانيين، وإعادة النظر في ثنائياتهم المزدوجة كالدال والمدلول، والصوت والكتابة، والسانكرونية والدياكرونية، واللغة والكلام، والتضمين والتعيين، والمحور الاستبدالي والمحور التركيبي...

هذا، ومن أهم الكتب التي ألفها جاك ديريدا لعرض نظريته التفكيكية، نذكر منها: " **علم الكتابة**"، و" **الكتابة والاختلاف**"، و"**الصوت والظاهر (الفينومين)**"، وقد صدرت هذه الكتب الثلاثة سنة 1967م، ويعقبها كتاب آخر ألف سنة 1969م، وهو:"**التشتيت**" (**La dissemination**)

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

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

نفسها، وعلامة العلامة هي الكتابة. ومن ثم، يعلن ديريدا غياب الأصل والجذر والبداية، مادام هناك ما يسمى بالتناص، وتداخل النصوص، وتعدد المعاني ووفرتها .

أما في مجال الأدب، فلقد انتقد ديريدا فكرة الكتاب التي تحيلنا على فكرة الانسجام، وفكرة الكلية العضوية المحددة، وأحادية المدلول البنيوي. ويعني هذا أن ديريدا يرفض فكرة التأويليين كبول ريكور(Paul Ricoeur) مثلا، فيعتبر بأن الكتاب الحقيقي هو الذي لايرتبط بمبدعه أو مؤلفه أو كاتبه، أو لايحمل هويته الفردية أو الإبداعية، بل الكتاب الحقيقي هو الذي تنعدم فيه الكلية، وتغيب فيه الدلالة، وتكثر فيه الاختلافات وعلامات العلامات.

وعليه، فعلى الرغم من هذا التصور الإقصائي للمرجع الخارجي، والتشكيك في الإبداع الفردي، فإن التفكيكية هي خطة إستراتيجية في القراءة، تعنى بالجزئيات المتشذرة، وتهتم بكل ماهو معقد ومتناقض في النص، وقد انتقلت هذه القراءة التفكيكية من الفلسفة إلى الأدب تنظيرا وتطبيقا وتأويلا مع جماعة ييل(Yale) الأنجلوسكسونية. ومن ثم، فمن الصعب بمكان تحديد القراءة التقويضية بشكل دقيق ؛ نظرا لغموض فلسفة الاختلاف عند ديريدا، وصعوبة استيعاب دلالات مفاهيمها التصورية والذهنية والنظرية، واختلاف الدارسين والباحثين في تفسيرنظريتها بشكل من الأشكال. ويعلم المتخصصون ما تثيره كلمة الاختلاف (Différance) ترجمة ومعجما من مشاكل معقدة في تعيين دلالاتها الحقيقية من ثقافة إلى أخرى. فليست التفكيكية – إذاً- بحثا عن المقصدية أو المبدع أو المؤلف أو الهوية الذاتية، وليس بحثا عن الانسجام، بل التفكيكية هي تلك القراءة التي تؤمن بالغياب الكلي للانسجام. التفكيكية هي في الجوهر تقويض للنص، وهدم له، وتفجير له، وإدخاله في صراع اختلافي مع ذاته. التفكيك – إذاً- هو إثارة التعارضات،ومساءلة الذات والموضوع، وتعرية التفاوتات الاجتماعية، وانتقاد التراتبيات السياسية والطبقية، واستخلاص التناقضات والاختلافات التي تؤشر عليها قشور السطح، وهي كذلك لاتقتصر على التشريح والشرح والتأويل فقط، بل تعمل جاهدة لرد الاعتبار للهامش والمدنس والمخفي والمقصي. زد على ذلك، فالتفكيكية هي رفض للهوية والأصول والكينونة، ونفي لهيمنة الأنا على الغير. ومن ثم، فالتفكيكية بصفة عامة هي ضد الأنطولوجيا والميتافيزيقا والمثالية وفلسفات الهوية.

وبناء على ماسبق، تهتم التفكيكية، على مستوى التأويل، بإبراز التضاد،والتشديد على التعارض والتناقض والاختلاف. ومن ثم، فهي منهجية لاتهتم باستخلاص البنيات الثابتة كما تفعل

البنيوية والسيميائيات واللسانيات، بل تستكشف مواطن الاختلاف والصراع والتضاد، وكيف تتلاشى المعاني غيابا وانتظارا وتأجيلا، وتتظافر الاختلافات تضادا وتناقضا وتقويضا وتشتيتا؟!! وهكذا، يرى جاك دريدا أن التفكيكية ليست فلسفة، ولامنهجية، ولاتقنية، ولا مجموعة من القواعد أو الإجراءات النظرية والتطبيقية، نحتاج لتعلمها من أجل تطبيقها. ويعني هذا أن التفكيكية فكر إشكالي يطرح السؤال حول السؤال منذ أفلاطون إلى مارتن هايدجر.

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

وإذا كانت البنيوية تعترف بوجود بنيات ومقولات مركزية، فإن التفكيكية ترفض التمركز، والتبنين، والمعنى الأحادي، والبنيات الثابتة، مادام هناك الاختلاف والتلاشي والتفكيك والتأجيل. ويعني هذا أن التفكيكية تقر بغياب البنية والمركز واللوغوس . ومن ثم، ترفض التفكيكية كل التعارضات الثنائية البنيوية(الدال والمدلول/ الروح والجسد/ الثقافة والطبيعة...)، لتؤمن بفكر التعدد، وتمثل شرعية الاختلاف والتنوع.

وتأسيسا على ما سبق، يرفض ديريدا الفلسفة الميتافيزيقية الغربية على غرار مارتن هايدجر، مادامت هذه الفلسفة الماورائية مبنية على اللغة والعقل والمنطق والصوت والحضور، كما يرفض الخطاطة السوسيرية التي تميز بين الدال والمدلول، وبين الصوت والكتابة، ويرفض أيضا كل ثنائية زوجية أو تعارض ثنائي يذكرنا بفلسفة الثوابت والنواميس.

3- السيـــــــاق التاريخـــــــي للتفكيكيـــــــــة:

[17] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:112.

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

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

الكلي دون الآخر، فنقطة بدء القراءة ووجود الدال واحدة، لكن لاخط لنهاية الرحلة، فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستنفرها القراءات، فنبدأ بالشكل كالأجنة، مكونة بؤرا دلالية، وحقولا شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها."[18]

وهكذا، فقد ظهرت التفكيكية كرد فعل على اللسانيات البنيوية، والسيميوطيقا، والتأويلية (الهيرمينوطيقا)، والظاهراتية، كما ظهرت باعتبارها ثورة مضادة على الميتافيزيقا الغربية ذات الطابع العقلي والمنطقي، كما جاءت نقيضا لفكر اليمين والرأسمال الغربي.

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

4- مرتكزات المقاربـــــــة التفكيكيـــــــة:

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

1- الثورة على العقل أو اللوغوس: ثار جاك ديريدا على مجموعة من المقولات المركزية الكبرى، ولاسيما مقولة العقل أواللوغوس،حيث يقول ديريدا:"أما بالنسبة لنقد هايدجر، فهذا ما كنت أقوم به في الواقع منذ البداية. ففي جوانب كثيرة من عمله، وجدته ما يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية، هناك لديه أولا استمرار لتمركز اللوغوس أو العقل. "[19]

ويعني هذا أن جاك ديريدا مثل مارتن هايدجر ونيتشه قد عملوا جميعهم على الثورة على العقل الذي سيطر لأمد طويل على التفكير الغربي. كما عمل ديريدا على تقويض المنطق، مستبدلا إياه بالاختلاف والتقويض واللاعقل. ويدل التمركز العقلي على مجموعة من الدلالات، كالحضور، والانسجام، والوحدة، والهوية، وتمركز الدال الصوتي... ويهدف ديريدا من وراء التمركز العقلي إلى:" تحطيم تلك المركزية المعينة وجوديا بوصفها حضورا لامتناهيا، جاعلا من هذه المقولة دليلا لنقد مفاهيم التمركز، وهادفا إلى معاينة نظم المقولات المعتمدة على الحضور، ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز، فالمركز لايمكن لمسه في شكل الوجود، بل ليس له خاصية مكانية، كما أنه ليس مثبتا موضعيا ووظيفيا، إنه، في حقيقة الأمر، نوع من اللامكان، وبغيابه، أو تقويضه، يتحول كل شيء إلى خطاب، وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة أو المتعالية، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحول قوة الحضور، بفعل نظام الاختلاف، إلى غياب الدلالة المتعالية، إلى تخصيب للدلالة المحتملة."[20]

وهكذا، تثور فلسفة جاك ديريدا على كل المدارس العقلية التي تشيد بالعقل والمنطق على حد سواء، ويدعو إلى التقويض من أجل تفكيك هذا التمركز الذي تحكم في الفكر الغربي لمدة طويلة.

---

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

[20] - د.عبد الله إبراهيم: **التفكيك: الأصول والمرتكزات**، ص:61-62.

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

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

3- **نقد فكرة الهوية والخصوصية والجذور الأصلية:** يرفض جاك ديريدا التمركز العقلي، ويمقت كل انطواء على تسييد العرق أو الجذر، أو التبجح بالخصوصية المركزية، أوالإيمان بهيمنة عنصر على آخر. وبالتالي، يرفض ديريدا أسطورة الأصل، كأن ندافع مثلا عن الرجل الأبيض

---

[21] - جاك ديريدا: **الكتابة والاختلاف**، ص:47.

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

ضد الرجل الأسود، أو نرجح كفة العرق الغربي أو العرق الآري على حساب الأعراق الأخرى كما فعل المستشرق رينان، أو نتعصب لقومية جنسية مَا، كما فعل مارتن هايدجر حينما تعصب للقومية الألمانية الجرمانية. فعن طريق التفكيك والتقويض والتشتيت، يتم محاربة كل فكر عرقي، ومجابهة كل تمركز سائد مهيمن.

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

وبهذا، يرفض ديريدا التاريخ المبني على التمركز العقلي، وهيمنة الصوت الواحد، وتسييد العرق الواحد. ومن هنا، فالمرأة المثقفة المعاصرة – مثلا- ترفض التاريخ؛ لأن ذاك التاريخ قد سطره الرجل، كما يرفض الرجل الأسود تاريخه؛ لأنه من صنع الرجل الأبيض.

2- **أسبقية الكتابة على الصوت:** يعتبر جاك ديريدا بأن الكتابة هي أصل النشاط الثقافي الإنساني[24]، وليس الصوت أو الدال الصوتي. ويعني هذا أسبقية الثقافة(الكتابة) على الطبيعة (الصوت). وإذا كان فرديناند دوسوسير قد أعطى الأهمية الكبرى للصوت أوالفونيم باعتباره يمثل المنطق والعقل على حد سواء، فإن جاك ديريدا قد أعطى أهمية كبرى للكتابة باعتبارها تعني التعدد والتشتت والاختلاف. ويخلص ديريدا إلى أن:" أحد أكثر السبل تأثيرا التي نهض عليها التمركز العقلي في الفلسفة الأوروبية، هو اهتمامها بالكلام على حساب الكتابة. فالتمركز المنطقي هو في حقيقة الأمر تمركز صوتي، ويرجع جذر هذا الاهتمام إلى أفلاطون

---

[23] - جاك ديريدا: المرجع نفسه، ص:52.

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

الذي عبر عن الحقيقة قائلا:" إنهاحوار الروح الصامت مع النفس". وهذا التأكيد هو إحدى الدعائم الأساسية لحضور المتكلم مع نفسه. فالحقيقة، حسب أفلاطون، ماهي إلا المباشرة الصريحة للنفس، كما يتمثل حضور التمركز الصوتي في الحوار بين متحدثين يجمعهما زمان واحد، ومكان واحد، وما سوف يرشح عن حديثهما من معنى أو مقصد حول ماقالاه بالضبط، أو ماقصداه يقولهما على وجه الدقة."[25]

3- تقويض الكلية والانسجام: يعمل جاك ديريدا على تقويض مفهوم الكلية والانسجام في الحقل الثقافي، ولاسيما في مجال تحليل النصوص الأدبية والفلسفية. وفي هذا النطاق، يقول ديريدا:" أنا لاأتعامل والنص. أي نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نص متجانس.هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص.هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه."[26]

بمعنى أنه إذاكانت البنيوية السردية والسيميوطيقا تبحثان عن كل مظاهر الانسجام الدلالي، وتسعيان إلى إبرازالتشاكل العضوي داخل النص أو الخطاب من أجل إزالة الغموض والالتباس، مع تسهيل عملية القراءة الفعلية، فإن ديريدا جاء ليقوض فكرة الانسجام، محولا النص أو الخطاب إلى عالم من اللانسجام والصراع الداخلي الذاتي، فيتصارع النص مع نفسه عن طريق آليات التفكيك والتقويض والتشتيت، وكشف مواطن التضاد والاختلاف والتناقض.

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

ويعني هذا أن ديريدا يستبعد الخارج النصي، ويتموقع داخل النص أو الخطاب ليمارس لعبة الهدم والتفكيك والتقويض، بغية الإطاحة بالطابوهات الموروثة، ونقد المقولات المركزية السائدة

---

[25] - د.عبد الله إبراهيم: نفسه، ص:63.
[26] - جاك ديريدا: نفسه، ص:49.
[27] - جاك ديريدا: نفسه، ص:47.

في الثقافة الغربية، وفضح الأوهام الإيديولوجية، ولاسيما إيديولوجية الدولة المهيمنة، والمؤسسات الحاكمة. ولكن التفكيك الذي يمارسه ديريدا ليس بالمفهوم البنيوي والسيميائي الذي يعقبه التركيب، وإعادة البناء بالمفهوم الإيجابي، فالتفكيك لدى ديريدا من أجل التفكيك والتقويض والاختلاف . أي: باسم الهدم السلبي، والتشتيت المتنافر.

6- تعدد اللغات والمعاني والنصوص: يعرف جاك ديريدا التفكيكية بأنها هي التي لاتؤمن بلغة واحدة. أي: تؤمن بلغات متعددة عبر آليات الاختلاف والتناقض والحوار والتقويض والتناص. ويعني هذا التشديد على التعددية اللغوية والدلالية والثقافية. ويمكن القول بأن تفكيكية جاك ديريدا تفكيكية تعددية اختلافية، لاتؤمن بمنطق الوحدة، والانسجام، والكلية، والعرقية، والخصوصية، كما تأبى منطق الهيمنة والتمركز والتثبيت ...

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

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

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

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

أما حول دلالات هذه المفردة، فأنا اعتقد أنها تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها. الكتابة مثلا، أو الأثر أو الزيادة أو الملحق، وهي جميعا كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين: الأثر هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه.أي: مالايكون حاضرا أبدا. والزيادة هي ما يأتي ليضاف، ومايسد نقصا. و(Hymen)، مثلما لدى ملارميه، تدل في الوقت نفسه على غشاء البكارة الذي يمنع من النفاذ، ويصون العذرية، وعلى الالتحام في الزيجة. و" الفارماكون"، هذه المفردة، الأفلاطونية، تدل في الوقت نفسه، على السم والترياق، الخير والشر(وجهي الكتابة) الخ.إنها، إجمالا كلمات ليست كلمات، ولامفهومات، وليست قابلة للفصل عن اللغة، وهي تقوم بعمل مماثل للـــ" Différance" الاختلاف بحسب التسمية الدريدية، وإن كانت مختلفة عنها أيضا.إنها، إذاً، سلسلة تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي، ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة."[29]

ويعني هذا أن الاختلاف يقوم على تلاشي المعاني، وتعدد المدلولات، ووفرة المعاني الناتجة عن التشتيت والتضاد والتناقض.

8- **الحضور والغياب**: ينبني الاختلاف على فلسفة الحضور والغياب، بمعنى أن الدوال تحمل مدلولات تتعدد بالاختلاف، فيحضر هذا المعنى، ويغيب ذاك. وبهذا، تتناسل الاختلافات، وتتعدد المدلولات توالدا وتلاشيا وتفكيكا وتأجيلا وتشتيتا. ويعني كل هذا أن ثمة وحدات

[29] - جاك ديريدا: نفسه، ص:53.

تحضر، ووحدات تغيب في الوقت نفسه. ويؤكد هذا انبناء فلسفة التفكيك على فلسفة التقويض، وآلية تشتيت المعاني وبعثرتها.

9- نقد الثوابت البنيوية: تنبني فلسفة التفكيك على نقد جميع الثوابت البنيوية التي انبنت عليها البنيوية، كاللغة، والصوت، والدال وغير ذلك من المفاهيم والمقولات العقلية والثنائيات البنيوية. ومن ثم، فالتفكيكية بنيوية وغير بنيوية في الوقت نفسه. وبالتالي، تتأرجح التفكيكية بين الداخل والخارج، بين البداية والنهاية، بين البنية واللابنية. وفي هذا السياق، يقول ديريدا:" كانت البنيوية يومذاك مهيمنة. وكان التفكيك ذاهبا في هذا الاتجاه مادامت المفردة تعرب عن انتباه معين إلى البنيات، التي ليست، ببساطة لا أفكارا ولا أشكالا، ولاتركيبات ولا حتى أنساقا. كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية، أو بأية حال، حركة تضطلع بضرورة معينة للإشكاليات البنيوية. ولكنه أيضا حركة ضد بنيوية، وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس. كان الأمر يتعلق بحل، بفك، بترع رواسب البنيات، جميع ضروب البنيات اللغوية وتمركزية لوغوسية وتمركزية صواتية، بما أن البنيوية كانت يومها خاضعة بخاصة إلى نماذج لغوية (نماذج علم اللغة أو الألسنية المدعوة بالبنيوية)، ونماذج اجتماعية مؤسساتية وثقافية وفلسفية ."[30]

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

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

وعليه، تستعين التفكيكة بقراءة تقويضية همها الأول هو كشف التناقضات والاختلافات الفكرية، وترجيح الهامش على المركز، والاهتمام بالمدنس على حساب المقدس. ومن ثم، فالقارىء هو الذي يمارس القراءة التفكيكية. ومن المعلوم أن التأويل لايوجد داخل النص أو في مرجعه، بل يمارسه القارىء بطريقة ممتعة، لاستكناه الدلالات المتناقضة فيما بينها اختلافا وتلاشيا وتصادما. ومن هنا، فليس هناك دلالة معينة داخل النص، بل يحلل القارىء النص في ضوء تجربته الشخصية، وفي ضوء تجربة قراءته المعينة. ويرى الباحث المغربي الدكتور محمد

[30] - جاك ديريدا: نفسه،ص: 59-60.

مفتاح أن التيار التفكيكي يعتمد على:"أسس فلسفية رافضة للثنائيات القديمة، وعلى مفاهيم سوفسطائية وتراث قبالي وفلسفة عدمية. ومنطلقه الأساسي:" أن كل نص لايقبل أو لايحتوي تأويلات مختلفة فقط، ولكنه يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضا". وقد تفرع عن هذا المبدأ العام عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يلي:

◇ يجب أن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري.

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

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

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

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

5- التفكيكية منهجية في القراءة والكتابة:

من المعلوم أن التفكيكية مدرسة وفلسفة ومنهجية في تحليل الكتابات الأدبية والفلسفية والصحفية. وتنتمي هذه المقاربة إلى الفلسفة المعاصرة أو فلسفة " ما بعد الحداثة ". وتستهدف هذه المقاربة إلى تحصيل المعاني القائمة على التلاشي والاختلاف. أي: تستكشف المنهجية تلك

[31] - د.محمد مفتاح:**يغ ل ول البلاغ**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص:101-102.

المعاني المختلفة الموجودة في ثنايا النصوص أو الكتابات. وهناك من يقول بأن التفكيكية ليست طريقة أو منهجية فلسفية أو أدبية، بل هي تطبيق وممارسة فعلية. لكن ديريدا لايعتبر التفكيكية منهجية، والدليل على ذلك صعوبتها، واختلافها عن المنهجيات الأخرى. ولوكانت منهجية لخضعت للتنظير، وكانت لها لغة خاصة بها، وكانت لها قواعد إجرائية معينة، وهذا ماترفضه التفكيكية التي تثور على القواعد والبنيات الثابتة والمقولات المركزية. فاللغة التي نستعملها ونعبر بها – حسب هايدجر وديريدا ونيتشه– قيدت جميع المفكرين والدارسين ونقاد الأدب، وسيجتهم في قوالب معينة ثابتة، وأغرقتهم في عوالم التخييل والمبالغة والمجاز الكاذب. ويتأرجح ديريدا منهجيا بين الانفتاح والانغلاق، وبين البنيوية وضد البنيوية. ومن ثم، فلابد من تفجير اللغة أثناء الكتابة، وتثويرها بشكل جذري. ومن هنا، فالتفكيكية هي بناء إبداعي قائم على التثوير، والتقويض، والتشتيت، والتشديد على الأمل والمستقبل. وإذا كانت التفكيكية قد انطلقت من أوروبا، فإنها اغتنت وانتشرت بشكل من الأشكال في أمريكا الشمالية، وخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. ويعني هذا أن التفكيكية لها نسخة أوروبية ونسخة أميركية. و لم تظهر التفكيكية في الثقافة الأنجلوسكسونية، باعتبارها منهجية نقدية أدبية لمقاربة النصوص الإبداعية، إلا في سنوات السبعين (1970م) من القرن العشرين، مع مجموعة من النقاد الأمريكيين، مثل: بول دو مان (Paul De Man)،وهيليس ميلر(J.Hillis Miller)،وهارولد بلوم(Harold Bloom)، وجيوفري هارتمان(Geoffrey hartmann)، وشكلوا ما يسمى بمدرسة ييل(Yale).

هذا، ويهدف التأويل التفكيكي إلى استكشاف الاختلاف، واستكناه المعاني المتضاربة والمختلفة فيما بينها. وما يهم في التشريح والتحليل هو الاهتمام باختلافات الدليل وتقويضها، واستخراج العلامات والسمات الاختلافية. " إن تقنية ديريدا الفعلية هي التركيز على النقاط في النص تكون فيه التناقضات واضحة(نقاط عرضية)، حيث تتابع تقنية ديريدا الآثار المترتبة على هذه النقاط، وتؤدي في نهاية المطاف إلى تقويض أو تفكيك البنيان كله."[32]

هذا، وتنبني منهجية الاختلاف على النقط الأساسية، وهي:

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

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

---

[32] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:119.

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

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

◇ الاهتمام بالتناص والتكرار وتداخل النصوص...

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

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

◇ الاهتمام بالمختلف والمتناقض والمتضاد والهامش والمدنس...

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

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

◇ تعتمد التفكيكية على القراءة الاستكشافية الداخلية للنص والخطاب، و زحزحة الإشكاليات الأساسية، وتشغيل قراءة الحفر والتعرية. وبتعبير آخر، تتم عملية التفكيك باكتشاف الأجزاء المهمشة والمخفية والمطموسة في نص أو خطاب ما،وفرز هذه الأجزاء المخفية بعد نبشها ونشرها على طاولة التشريح والتحليل والتقويض، لمعرفة كيف تمارس دورها ضمن البنية العامة للفكر. و" بالتالي، معرفة نقاطها الضعيفة والقوية، الصالحة والطالحة. وعندئذ، نتوصل إلى إمكانية أكبر وفعالية أكثر في نقد شروط إنتاج ثقافة معينة والوظائف التي تملؤها هذه الثقافة، وتقوم بها. إن الهدف الأقصى للتفكيك يتمثل بإتاحة معرفة أفضل للظواهر البشرية والاجتماعية والتاريخية، ومعرفة كيف تشكلت وانبنت. كما أنه يقوم بوظيفة تحريرية وتطهيرية مؤكدة."[33]

ويعني هذا كله أن التفكيكية تعتمد على خطوتين إجرائيتين، وهما: التفكيك التشريحي القائم على رصد الاختلافات والمتناقضات والمعاني المتعددة اللامتناهية، وإعادة تركيبها ليس في ثوابت

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

مقولاتية أو في شكل قواعد صورية أو بنيات مجردة كما تفعل البنيوية السردية والسيميوطيقا، بل تتم إعادة البناء عن تقويض كل الدلالات، وتشتيتها تفكيكا وتأجيلا.

6- رواد التفكيكية في العالمين: الغربي و العربي:

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

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

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

أما عن التفكيكيين العرب، فيمكن الحديث في مجال الفلسفة عن: إدوارد سعيد في كتابه:"**الاستشراق** "[34]، وعبد الكبير الخطيبي في مجموعة من كتبه، ولاسيما:" **النقد المزدوج**"[35]، و " **في الكتابة والتجربة**"[36]، و"**الاسم العربي الجريح**"[37]، ومحمد أركون في كتابه:" **الفكر الإسلامي: قراءة علمية** "[38]، وعبد السلام بنعبد العالي في كتابه:"**أسس الفكر الفلسفي المعاصر**"[39]، ومحمد نورالدين أفاية في كتابه:" **الهوية والاختلاف**"[40]، وفتحي التريكي في كتابه:" **قراءات في فلسفة التنوع**"[41]، وعلي حرب في كتابه:"**نقد النص**"[42]،و" **هكذا أقرأ مابعد التفكيك** "[43]، ومطاع صفدي في كثير من مقالاته المنشورة في مجلة الفكر

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

العربي المعاصر[44]، ومحمد أحمد البنكي في كتابه:" **دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي**"[45]، وعلي أومليل في كتابه:" **شرعية الاختلاف**"[46]...

أما عن التفكيكيين العرب في مجال الأدب والنقد، فنستدعي كلا من: عبد الله الغذامي في كتابه:" **الخطيئة و التكفير: من البنيوية الى التشريحية**"[47]، ومحمد مفتاح في كتابه:" **مجهول البيان**"[48]، وكتابه:" **تحليل الخطاب الشعري**"[49]، وعبد الله إبراهيم في كتابه:"**التفكيك: الأصول والمقولات**"[50]، وهشام الدركاوي في كتابه:"**التفكيكية:التأسيس والمراس**"[51]، وسعد البازعي في كتابه:" **استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث**"[52]، وكتابه:"**الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف**[53]"،وكتابه مع ميجان الرويلي:" **دليل الناقد الأدبي**"[54]، وعبد العزيز

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

حمودة في كتابه:"**المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**"[55]، وعبد الملك مرتاض في كتابه:"**دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي" لمحمد العيد**"[56]، وبسام قطوس في كتابه:"**إستراتيجيات القراءة ــ التأصيل والإجراء النقدي** "[57]، وخالد أمين في كتابه:"**الفن المسرحي وأسطورة الأصل**"[58]...

7- قيمـــــــــــــــة التفكيكيـــــــــــة:

أصبحت التفكيكية منهجية مطبقة في الفلسفة والأدب والفن وجميع حقول الثقافة، وخاصة في الثقافة الأنجلوسكسونية. وقد تم ترحيلها من حقل الفلسفة واللاهوت إلى حقل الأدب والبلاغة والتأويل مع جماعة ييل.

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

---

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

[55] - عبد العزيز حمودة : **المرايا المحدبة يٍ انبنيوية إلى التفكيكية**، سلسلة عالم المعرفة، العدد:232، السنة 1998م.

[56] م وتاض، ع ب ال م ل ك ب ن ق ر ل ي ت ف ك ي ك ي ة ق ص ي ق ي ة ق ي ق ي **ق م اق ع ي**، د ي و ان ال ب وع ات ال ج ام ع ي ة، ال ج ز ائ ر ال ط ب ع ة ال ور س ق ر ة 1992م.

[57] **ق ط وس، ب س ام إ ت وس ج ي ات اق ص راء) ت أ ص ي ل و ا. ج راء اق ص** ، دار ال ك دي، إ ر ب د، اوردن، 1998م.

[58] - د.خالد أمين **ف ال ِ اض ل ر ح ي و ل ط ور ة الأ ص م** مطبعة ألطوبرس، طنجة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م.

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

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

هذا، وقد تعرضت التفكيكية لانتقادات عنيفة سواء في شقها الأدبي أو الفلسفي، وخاصة في شعب الأدب في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية. فما يلاحظ على التفكيكية أولا أنها رؤية فلسفية غامضة في طرحها النظري والمنهجي، وأن مقولاتها ومفاهيمها أكثر تعقيدا وصعوبة وإبهاما، فإذا أخذنا – مثلا- مصطلح التفكيك عند ديريدا، فيختلف عن مفهوم التفكيك عند البنيويين، فهو عند البنيويين إيجابي يحترم ثوابت العقل والمنطق واللغة الكلامية. في حين، يعني التفكيك عند ديريدا الهدم، والتقويض، والتشتيت، وبعثرة الدلالات المختلفة بشكل عدمي وسلبي. ويعترف ديريدا بذلك شخصيا حينما يقول:" إن صعوبة تحديد مفردة التفكيك. وبالتالي، ترجمتها، إنما تنبع من كون جميع المحمولات وجميع المفهومات التحديدية وجميع الدلالات المعجمية، وحتى التمفصلات النحوية التي تبدو في لحظة معينة وهي تمنح نفسها لهذا التحديد وهذه الترجمة، خاضعة هي الأخرى للتفكيك وقابلة له، مباشرة أو مداورة،إلخ... وهذا يصح على كلمة التفكيك وعلى وحدتها، مثلما على كل كلمة..."[60]

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

ومن المعلوم أن التفكيكية – باعتبارها إيديولوجية راديكالية- متشبعة بأفكار كارل ماركس الثورية. لذا، تحسب هذه النظرية الفلسفية الجديدة على سياسة اليسار، وفكر "مابعد الحداثة"، كما أن ديريدا محسوب على اليسار الفرنسي. وهنا، ننبه إلى أن لا علاقة للتفكيكية بفشل ثورة الطلاب بفرنسا سنة1968م؛ لأن ديريدا كتب أفكاره في سنوات الخمسين وبدايات الستين من القرن الماضي. ومن ثم، فمدرسة ييل الأمريكية مختلفة سياسيا وإيديولوجيا عن سياسة ديريدا؛ لأن المدرسة تدافع عن سياسة أمريكا الليبرالية ذات الطابع الرأسمالي. وهناك من يتهم

[60] - جاد ديريدا: نفسه، ص:62.

التفكيكية و"ما بعد الحداثة" بالنعوت السلبية بأنها ترعى جيلا بلا مواطنة، وذا وعي ثوري رافض وعدمي، وذا تفكير سلبي.

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

ويرى كثير من الباحثين والدارسين بأن التفكيكية قد ابتعدت كثيرا عن أفكار جاك ديريدا كما طرحها في أصولها الحقيقية. ولم يلتزم أصحابها بوعود ديريدا، ولم يتقيدوا بشروطه النظرية والتوجيهية.

هذا، ويرفض ديريدا أن تتحول التفكيكية إلى منهجية أو طريقة نقدية لقراءة الأدب، لكن التفكيكيين في الولايات المتحدة حولوها إلى طريقة في التأويل النقدي، وقراءة النصوص الأدبية كما هو حال بول دومان. وبهذا، أصبحت التفكيكية طريقة في القراءة والتأويل وتشريح النصوص والخطابات كيفما كان نوعها.

10- هل يمكن قراءة الكتب المقدسة في ضوء المقاربة التفكيكية؟

يمكن لنا قراءة القرآن نصا وخطابا وكتابا في ضوء المقاربات العلمية والموضوعية كالبنيوية اللسانية والسيميوطيقا والهيرمونيطيقا القائمة على التأويل. لكن هل يمكن قراءة القرآن اعتمادا على التفكيكية بالمفهوم الدريدي؟ في اعتقادنا، لايمكن إطلاقا دراسة القرآن انطلاقا من المنهجية التفكيكية تشريحا واختلافا. لأن القرآن يحوي حقائق وبنيات عقائدية وتشريعية ثابتة، من الصعب الطعن فيها لقدسيتها الربانية، كما أن ما ورد في القرآن الكريم يقيني وثابت ومحكم، لايمكن التشكيك فيه بأي حال من الأحوال.

فعلا، يمكن تفكيك القرآن بنيويا وسيميائيا من أجل معرفة البنيات السردية أو المنطقية التي تتحكم في توليد الآيات القرآنية أو دراسة قصص القرآن الكريم قراءة سيميائية لمعرفة الثوابت التكوينية في تلك القصص السردية. ولكن يستحيل تطبيق التفكيك بمفهوم جاك ديريدا؛لأن منهجية ديريدا التفكيكية قائمة على الهدم والتقويض والتشكيك، وتعرية السائد، وفضح

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

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

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

وما يمكن قوله عن القرآن، يمكن قوله عن الكتب المقدسة الأخرى كالتوراة والإنجيل، فحينما تحارب التفكيكية المنطوق الصوتي، والوحدة والانسجام والنظام والثبات والمركز، فهي في الحقيقة تحارب عقيدة التوحيد، ولا تعلم أن هذا الكون المنظم له رب خبير عليم. وفي هذا الصدد، يقول ديفيد كارتر(Dabid Carter):"ظهرت البوادر الأولى لهذه الثورة التفكيكية في مقالة قدمها ديريدا في جامعة جونز هوبكتر في أمريكا في عام 1966م بعنوان:" **البنية والعلامة واللهو في خطاب العلوم الإنسانية**". وللتعبير عما كان ثوريا فيها باختصار، فقد برهن ديريدا بأنه حتى البنيوية تفترض وجود مركز للمعنى من نوع ما، كما يفترض الأفراد

مركزية ضمير " أنا" في وعيهم، ويضمن هذا المركز الشعور بوحدة الوجود. ولكن بالنسبة لديريدا أدت التطورات في الفكر الغربي حتما إلى عملية التهميش. تقليديا كانت هناك دائما عمليات تمركز أو تمحور: الوجود، والنفس، والجوهر، والله، إلخ. وهذه الحاجة الإنسانية سماها ديريدا مركزية المعنى. وهذا مستمد من استخدام العهد الجديد لمصطلح علامة (التي تعني في اليونانية كلمة) للتعبير عن اعتقاد المسيحية بأن السبب الرئيس لجميع الأمور هو كلمة الله:" في البداية كانت الكلمة". وبالتالي، في مركزية المعنى تكون الكلمة المنطوقة أقرب إلى الفكر من الكلمة المكتوبة. يسمي ديريدا ذلك مركزية الصوت التي تفترض دائما وجود النفس. عندما نسمع الكلام، فإننا نفترض وجود المتحدث. ولانفعل الشيء نفسه في الوجود الكتابي عندما نقرأ الكتابة. وبهذه الطريقة، تتيح الكتابة لنفسها مجالا للتفسير، وإعادة التفسير؛ لأننا نستطيع أن نعيد القراءة والتحليل بسهولة أكبر."[61]

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

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

[61] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:118.

على حساب طبقة أخرى، كما تفضح الخطابات التي تمرر الأوهام والأهواء والخرافات سياسيا وفلسفيا وأدبيا.

وعلى الرغم من إيجابيات التفكيكية، فإنها فلسفة سلبية عدمية، تشكك في كل شيء، وليس ذلك من أجل الوصول إلى اليقين، مثل: الكوجيطو الديكارتي:" أنا أفكر. إذاً، أنا موجود"، بل هي تشكك من أجل الشك والتقويض والهدم. وتسعى جاهدة إلى نسف التقاليد والعادات، وإزاحة الثوابت والمقولات المركزية، وتسفيه القيم الموروثة، والتشكيك حتى في الكتب الدينية المقدسة، وإخضاعها لمشرح التأويل الاختلافي، والتشتيت التقويضي. زد على ذلك، فهي لاتعترف بالخارج النصي، كالمؤلف، والسياق، واللغة، والقارىء، والحقيقة، والعقل، والبنية، والتاريخ... إنها ممارسة للاختلاف من أجل الاختلاف، وتقويض متعمد من أجل الهدم، لا من أجل البناء والتركيب. ويعني هذا كله أن التفكيكية هي فلسفة الرفض، والعدمية، والتقويض، والهدم، والتضاد، والجدال السلبي، حيث يتلاشى الكل، وينهار الواقع، ويتفكك النص والخطاب على حد سواء، فيخوض النص حربا ضد نفسه تآكلا وتضادا واختلافا. ومن هنا، فحاجتنا ماسة إلى منهجية البناء والتثبيت والتأسيس، لا إلى منهجية تقويضية تستهدف الهدم والتقويض والبعثرة والتشتيت. بمعنى أن جاك ديريدا قد وقف عند محطة التقويض، و لم يتجاوزها إلى محطة الـــتأسيس الحقيقي والفعال، والبناء الهادف، وتقديم البديل الحضاري الممكن لإنقاذ البشرية من براثن المادة، وسطوة الرأسمال، وثقافة الاستهلاك.

الفصل الثالث:

السيميوطيقا التأويليـــــــــــة عند بول ريكور

(في خدمة الكتب المقدسة والنصوص الأدبية والفلسفية)

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

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

إذاً، ماهي مكونات المقاربة السيميوطيقية عند بول ريكور؟ وماهي أهم مكونات الدائرة التأويلية لديه؟ وماهي أهم الخطوات المنهجية التي تنبني عليها قراءة بول ريكور التأويلية؟ وماهي أهم المشاكل والعوائق التي تعترض مقاربته السيميوطيقية؟

1- من هو بـــــــــول ريكـــــــور؟

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

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

وتأسيسا على ماسبق، يتبين لنا بأن تفكير بول ريكور كان خاضعا لمجموعة من المؤثرات الفكرية والعوامل الثقافية، وهي: الوجودية(التأثر بسارتر...)، والفينومينولوجيا(التأثر بإدموند هوسرل...)، والهرمينوطيقا(التأثر بالقراءات التأويلية للإنجيل...)، والتحليل البنيوي السردي(التأثر بكريماص مثلا)، واللسانيات(التأثر ببنيفنست، ودوسوسور، وأندريه مارتينه، وهلمسليف....)، والفلسفة التحليلية...هذا، ويتميز بول ريكور منهجيا وقرائيا بأنه ربط التأويلية بالفلسفة والشعرية (Poétikue) والبلاغة الأدبية.

2- مفهوم السيميوطيقا التأويلية:

إذا كانت سيميوطيقا كريماص (Greimas) مقاربة علمية موضوعية تبحث – نصيا وخطابيا- عن المعنى وآثار الدلالة، بالتركيز على شكل المضمون، وإقصاء المرجع والذات المبدعة، والالتجاء إلى علم الدلالة والتركيب والمنطق لاستكناه المعنى داخليا وبنيويا، عن طريق الاستعانة بالمربع السيميائي، مع اتباع المسارين: التوليدي والتحويلي في استحصال البنيات الدلالية العميقة، فإن مقاربة بول ريكور السيميوطيقية تتجاوز التفسير العلمي الداخلي، لتنتقل إلى الفهم والتأويل الخارجي. ويعني هذا أن بول ريكور يتعدى دلالة الشكل إلى البحث في

الإحالة والمرجع، والانفتاح على الخارج. بمعنى أنه يتجاوز الظاهر إلى الباطن، باستعمال مشرح التفسير والتأويل الهيرمينوطيقي، من خلال ربط النص الكلي بالذات، والإنسان، والتاريخ، والمقصدية، والمرجع الإحالي.

ومن المعروف أن السيميوطيقا التأويلية عند ريكور تهتم بتفسير الكتابات الإبداعية والفلسفية والأسطورية أولا، وتفسير الأعراض النفسية ثانيا، مع التركيز على الرموز والعلامات التي تزخر بها الكتب المقدسة ثالثا. ويعني هذا أن نقد بول ريكور يتأرجح بين السيميوطيقا وعلم الدلالة والفلسفة والهيرمونوطيقا؛ والسبب في ذلك أن الرمز متعدد الدلالات والإيحاءات، ويتخذ عند ريكور أبعادا فلسفية ورمزية ولاهوتية ووجودية.

هذا، وإذا تتبعنا مفهوم التأويل تاريخيا، فقد كان معروفا في التراث اليوناني عند أفلاطون وأرسطو بالخصوص، وكان معروفا أيضا في التراث العربي، وكان يتم في هذا التراث، إن نظرية وإن تطبيقا،عبر آليات ثلاث، وهي: المنطق المسموع، والشرح، والترجمة. وقد ارتبط التأويل خصوصا على مستوى الممارسة بشرح الكتب المقدسة (التوراة، والإنجيل، والقرآن)، وتأويل معانيها، وترجمة دلالاتها المتوارية. ومن المعلوم، أن فعل التأويل قد ازدهر بشكل كبير في الثقافة العربية الإسلامية، كما يتجلى ذلك واضحا في تفسير القرآن والحديث، والاهتمام باللغة العربية نحوا ومعجما وبلاغة، وخوض الجدال الكلامي والفلسفي والصوفي. وبصفة عامة، فقد كان التأويل جليا في كتابات النحاة، ورواة اللغة، والمفسرين، وعلماء الكلام، والفلاسفة، والمتصوفة، ونقاد الأدب، والفقهاء، وعلماء أصول الفقه...

وهناك دراسات عربية حديثة اهتمت بالتأويل إما تنظيرا أو تطبيقا، مثل: العقاد في بحثه للغة الشاعرة بطريقة فينومينولوجية[62]، ومصطفى ناصف في كتابه:" **نظرية التأويل**"[63]، وعابد الجابري في كتابه:" **بنية العقل العربي**"[64]، وعبد الفتاح كليطوفي كتابه:" **الحكاية والتأويل**"[65]،

---

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

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

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

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

ومحمد مفتاح في كتابيه:" **مجهول البيان**"[66]، و" **التلقي والتأويل**"[67]،، والطائع الحداوي في كتابه:" **سيميائية التأويل**"[68]، ورشيد الإدريسي في كتابه:" **سيميا التأويل**"[69]، ونصر أبو زيد في كتبه:" **إشكالية القراءة وآليات التأويل**"[70]، و" **الخطاب والتأويل**" [71]، و" **فلسفة التأويل**"[72]، وشعيب حليفي في كتابه:" **مرايا التأويل**"[73]، ومحمد المعادي في كتابه:" **حدود القراءة وحدود التأويل**"[74]،...

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

---

[66] - د.محمد مفتاح: **يغ ـ لان بيان**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

[67] - د.محمد مفتاح: **زاوي والتأليم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.

[68] - د.طائع الحداوي: **بل يميائيات التأويم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

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

[70] - د.نصر أبو زيد: **شل كالية القراءة وآليات التأويم** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، السنة 1995م.

[71] - د.نصر أبو زيد: **ان خطبة والتأويم**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.

[72] - د.نصر أبو زيد: **فلسفة ان تأويم بين تأويلين ق ل رآن ل غناث ل عربي**، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية 1993م.

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

[74] - د.محمد المعادي: **لحان د ان قراءة ولحان د ان تأويم** منشورات مرايا،طنجة، الطبعة الأولى سنة 2005م.

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

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

3- مرتكزات السيميوطيقا التأويلية:

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

1- الاعتراف بالهوية الذاتية: إذا كانت البنيوية اللسانية قد أقصت المؤلف باسم النص والبنية والشفرة، فإن السيميوطيقا التأويلية لريكور قد أعادت الاعتبار للمؤلف والذات المبدعة، بعد أن سيطرت فكرة التناص كثيرا على النقد اللساني. وبذلك، تم تهميش فردية المبدع حضورا ووجودا وكينونة. وفي هذا السياق، يقول مصطفى ناصف:" إن تأويل النص يعني الاعتراف بفرديته التي طغت عليها فكرة التناص في بعض المذاهب. وإذا كان النص يخضع لطائفة من القواعد المولدة أو المؤسسة، كما سبقت الإشارة في بعض الحديث، فإنه في الوقت نفسه ينمو نموا فرديا. وقد تحدث أرسطو عن إشكالية الفرق بين الفرد والنوع."[76]

ومن هنا، فالتأويلية في خدمة الإنسان لا في خدمة التحليل الموضوعي العلمي. وقد تأثر ريكور بلسانيات إميل بنيفنست، فقد تبنى نظريته في التلفظ، باعتبار اللغة بالذات تتحدد بالقرائن

---

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

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

التلفظية كالضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان. بمعنى أن سياق التلفظ أو التكلم دليل على وجود الذات المتكلمة، وحضورها كينونة وفلسفة وهوية.

2- التركيز على الإحالة والمقصدية: يتجاوز بول ريكور ثنائية فرديناند دوسوسير: الدال والمدلول، لينفتح على المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنيوية والسيميائيات قد أقصت من حسابها الإحالة أوالمرجع، بينما سيميوطيقا بول ريكور أعادت لها الاعتبار؛ لأن المؤول لاينبغي أن يقف عند حدود التفسير العلمي للواقعة النصية، فلا بد أن يقرأ النص قراءة ذاتية من أجل فهم الذات، وفهم الغير، وفهم العالم الخارجي لتأسيس هويته الشخصية. ومهما كان النص تخييليا أو علاماتيا أو رمزيا، فإنه ينقل عبر استعاراته ولغته ومخياله العالم الخارجي، أو المعطى الواقعي المادي محاكاة وتماثلا وتقابلا. ومن ثم، تضع سيميوطيقا ريكور تقابلا بين البنيوية باعتبارها علما لعالم مغلق من العلامات، والهيرمونيطيقا كمقاربة تأويلية تفسيرية للمرجع اللغوي في علاقته بالعالم.

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

4- **النص عالم رمزي مفتوح ومتعدد المعاني**: بمعنى أن النصوص ليست مغلقة، بل هي عوالم ممكنة ومنفتحة، تحبل بدلالات موحية ورمزية متنوعة، تتطلب قارئا متعدد القراءات والتخصصات. ومن ثم، تصبح النصوص والخطابات والألفاظ والإشارات والاستعارات والعوالم التخييلية والأساطير وسائط لنقل الواقع، والإحالة عليه. وفي هذا السياق، يرى مصطفى

[77] - د.مصطفى ناصف: نفسه، ص:209.

ناصف:" إن النصوص الأدبية- بالمعنى العام- تقوم على آفاق ممكنة يمكن أن تحقق بوسائل مختلفة. هذه الخاصية تتصل في الأغلب بدور المعاني الاستعارية والرمزية الثانية بأكثر مما تتصل بنظرية الكتابة العامة. وكثير من الباحثين يهتمون بفك شفرات الرموز والاستعارات وطبقاتها المتنوعة. ولكن اللغة الرمزية والاستعارية ينبغي أن تكون جزءا من النظرية العامة للتأويل التي تشمل مشكلة الخطاب كلها وما تنطوي عليه من كتابة وتأليف أدبي.

من الممكن أن نلاحظ دورا توسعيا في حقل العبارات الوفيرة الدلالات، ويجب أن نربط مشكلة المعنى المتعدد بمشكلة المعنى بوجه عام. والأدب يتأثر بهذا التوسع بحيث يمكن أن يعرف في حدود العلاقة بين المعاني الأولى والمعاني الثانية. والمعاني الثانية تفتح العمل على قراءات متنوعة على نحو مانجد في الأفق الذي يحيط بالأشياء التي نراها. ويمكن أن يقال: إن هذه القراءات تخضع لشبه فرائض تتعلق بهوامش احتمالية تحيط بالنواة الدلالية للعمل. ولكن هذه الفرائض أيضا لابد لنا من أن نخمنها قبل السماح لها بتوجيه التفسير."[78]

هذا، ويستلزم تحديد المعنى المتعدد والمفتوح مستويين متضافرين، وهما:علم الدلالة البنيوي (La sémantikue) سواء أكان معجميا أم سيميا (الحقول المعجمية والحقول السيمية)، من خلال التركيز على وحدات اللغة أوالوحدات البنيوية الدلالية التي تفسر المكونات الرمزية. والمستوى الهيرمونيطيقي الموجود على مستوى النص، حيث يقوم بتأويل الدلالات الرمزية والإيحائية.

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

---

[78] - د.مصطفى ناصف: نفسه، ص:210-211.

[79] - د.مصطفى ناصف: نفسه، ص:21.

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

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

5- **الجمع بين الداخل والخارج**: ينبني الداخل على دراسة النصوص دراسة علمية موضوعية باستيحاء مناهج علوم الطبيعة، وذلك بالتركيز على الداخل المغلق، واستخلاص البنيات والثوابت التي تتحكم في العلامات. في حين، يرتبط الخارج بالـــتأويل والمقصدية والذات. أي: يقترن الخارج أو الفهم بالقراءة الـــتأويلية والحدسية لاستخلاص المعنى الكلي للرموز والعلامات الموحية. إنها قراءة روحية وعرفانية وحدسية وذاتية للمعنى.

6- **التأرجح بين الذاتية والموضوعية**: من المعروف أن التأويل يخف من الحدة والصرامة العلمية. بمعنى أن التعامل مع النص تعاملا وضعيا، وذلك في ضوء المقاربات العلمية والموضوعية، عمل مشروع في البداية، بغية استكناه البنى الثاوية التي تتحكم في النصوص والخطابات، كما تفعل البنيوية اللسانية والسيميائيات السردية.بيد أن ثمة مرحلة تعقبها، وهي مرحلة التأويل التي تستند إلى الذات والذاتية، وتتخلص من كل قراءة تقنية علمية موضوعية صرفة، لتستسلم الذات القرائة لنفسها وتأويلاتها الفردية .

هذا، وقد قال: " موريس ميرلوبونتي الفنومنولوجي:إن العلم يعالج الأشياء، ولا يعيش في داخلها. وهذا ماحدث لكثير من التفسير الأدبي. وقد نسينا أن العمل الأدبي ليس موضوعا يخضع تماما لتصرفنا، العمل الأدبي فيما يقول الفينومنولوجيون إنسان ينبعث من الماضي، ويجب أن يعود إلى الحياة. فالحوار لا التشريح هو وسيلة العمل الأدبي في فتح أبواب العالم. وهذا يعني أن الموضوعية غير المتحيزة لاتلائم فهم العمل الأدبي. حقا إن الناقد الحديث يؤمن أحيانا

[80] - د.مصطفى ناصف: نفسه، ص:21-22.

باستقلال العمل، ولكنه ينظر إليه باعتباره موضوعا قابلا للتحليل. والفنومونولوجيا ترى أن الأعمال الأدبية تضار من هذه الناحية، ويجب استنقاذها ؛ لأنها أصوات إنسانية تتكلم.ويجب أن يغامر القارىء بجوانب من عالمه الشخصي، إذا أراد الدخول في حياة عالم نسميه قصيدة غنائية أو رواية أو مسرحية.إننا لانحتاج إلى منهج علمي يتخفى، ولانحتاج إلى تشريح النقد، ولكننا نحتاج إلى تفهم إنساني لما يعنيه تفسير العمل.

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

7- **ضرورة ممارسة فعل التأويل**: نحن في حاجة ماسة إلى فعل التأويل مادام العصر الذي نعيش فيه يستخدم الأقنعة، ويعبر بالرموز والإشارات والعلامات، ويشغل التخييل والمخيال والاستعارات، ويعبر باللغة والطقوس والأشكال اللاشعورية . ومن هنا، يثير التأويل الشك، والتساؤل، ويبحث عن عالم ممكن أوسع وأرحب وأعمق، وتتحول القراءة إلى قراءات حوارية متسائلة ومتضاربة من جهة، أوإلى قراءات متوافقة من جهة أخرى. ومن هنا، فالتأويل متعة ولذة، وتثبيت ومحو، وهدم وبناء، وشك واقتناع، وجواب وتساؤل، ومسؤولية ونهوض بالواجب، والـــتأويل اختيار وتساؤل ونقد، وهو كذلك ممارسة وتجربة ومغامرة، والتأويل في خدمة النمو والتفاعل، والتأويل حوار واختلاف وتوافق وتفاهم، والتأويل في خدمة التراث والحياة عبر ممارسة الحوار والإنصات.[82]

8- الجدل بين القارىء والنص: يبدأ القارىء اتصاله بالعمل في مرحلة ماقبل الفهم، عن طريق إدراك النص في كليته المنظمة، على اعتبار أن النص مجموعة من الخصائص اللسانية والأسلوبية والموضوعاتية ...ويبدأ القارىء في اللحظة الأولى بحدس الدلالة الكلية للنص عن طريق إدراك أولي لموضوعة (تيمة) ما، أو مظهر أسلوبي ما... وبعد ذلك، تأتي مرحلة التفسير لاستخلاص البنيات الجذرية والثوابت البنيوية والسيميائية بطريقة علمية داخلية محايثة. ويقوم بتثبيت ماهو مقرر في مرحلة ماقبل الفهم. ويعني هذا أن المرحلة الأولى من القراءة حدسية واستبقاية للمضمون أو الدلالة في شكل فرضيات وإشكاليات.ويعني هذا لابد من تطوير الدلالة

---

[81] - د.مصطفى ناصف: نفسه، ص:19.

[82] - د.مصطفى ناصف: نفسه، ص: 06-14.

وتعميقها بعد استخلاص الدلالة الحدسية والافتراضية. وبعد ذلك، تأتي مرحلة التأويل للتركيز على الذات والمقصدية والمرجع والغير. وتشكل هذه المراحل الثلاث ما يسمى بالدائرة التأويلية (Cercle herméneutikue). وبعد القراءة المنسجمة داخليا، تأتي القراءة المنسجمة خارجيا، وكل هذا بحثا عن الموضوع والمركز والبؤرة الرئيسة.

9- الإحساس بالتاريخ والوجود والهوية: إذاكانت البنيوية أو السيميائيات تهتم بالبنى الصورية والمنطقية المتعالية، فإن الهيرمونيطيقا أو السيميوطيقا التأويلية تعتني بالذات والهوية والوجود والتاريخ. ويعني هذا أن تأويل النصوص يساعد المؤول على فهم النفس والذات والغير والعالم . كما أن التفسير تلو التفسير يجدد هوية القارىء، ويغير دائما ثقافته العامة، ويساعده على استيعاب ثقافته الوطنية والقومية. ويميز ريكور بين التضمين القائم على تعدد المعاني الرمزية الموحية، والتعيين المقترن بالمعنى الحرفي المباشر.

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

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

13- **إعادة الاعتبار للكاتب والقارىء معا**: إذا كان موريس بلانشو (Maurice Blanchot) قد اعتبر العمل أو المؤلف عملا غير شخصي، بمعنى أن ليس له مؤلف أو قارىء؛ وذلك لهيمنة التناص على الفكر البشري، فإن التأويلية قد شددت كثيرا على إعادة الاعتبار للمؤلف والقارىء معا[83]؛ لما لهما من دور كبير في إغناء عملية الـــتأويل فهما وشرحا وتفسيرا.

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

4- الخطوات المنهجية التي تعتمد عليها السيميوطيقا التأويلية:

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

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

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

---

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

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

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

وتأسيسا على ماسبق، تتخطى السيميوطيقا التأويلية عند ريكور التحليل السيميوطيقي الكريماصي، من خلال الانتقال من الداخل إلى الخارج، أو تجاوز معنى النص إلى الذات والغير والعالم الخارجي.أي: الانتقال من منهجية سيميوطيقية ظاهرية وصفية إلى منهجية هيرمونيطيقية تفسيرية تأويلية تجمع بين الظاهر والباطن. وفي هذا الصدد، يقول بول ريكور:" أعرف جيدا أن النقد الأدبي حريص على إبقاء التمييز قائما بين داخل النص وخارجه. ويعد أي استكشاف أو سبر للعالم اللغوي خروجا عن نطاقه.إذاً، يتسع تحليل النص ضمن حدود النص، ويحرم أية محاولة للخطو خارج النص.هنا، يبدو لي أن هذا التمييز بين الداخل والخارج هو نتاج منهج تحليل النصوص نفسه، وأنه لايتطابق مع تجربة القارىء. وينشأ التضاد بينهما عن تعميم الخواص التي تتسم بها بعض الوحدات اللسانية على الأدب، مثل: الفونيمات واللكسيمات والكلمات. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات.لاالقاموس ولا النحو يحتويان على الواقع. إن هذه المبالغة في النقل الاستقرائي من اللسانيات إلى الشعرية هي بالضبط، فيما يبدو لي، مايغري النقد الأدبي، أعني التصميم المنهجي المناسب للتحليل البنيوي، في معاملة الأدب من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخل والخارج. ومن وجهة نظر تأويلية (هرمينوطيقية)، أي من وجهة نظر تأويل الترجمة الأدبية، فإن للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه

التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ماندعوه المرجعية، والوساطة بين الناس هي ماندعوه الاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي ماندعوه بالفهم الذاتي. ويتضمن العمل الأدبي هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي.إذاً، تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر. وهي تحاول أن تكتشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية، وملامح للتأملية ليست نرجسية، مادامت هذه التأويلية عند نقطة التقاطع بين الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل (CONFIGURATION)، وبين إعادة التصوير الخارجية للحياة (REFIGURATION)."[85]

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

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

[85] - بول ريكور: **ان ع دأن زي ب ٌان ض رد**، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م، ص:47-48.

الإنساني وثبات الحاضر الإلهي الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرة وفعل خلاق."[86]

وينهي بول ريكور كتابه النقدي السردي بالتركيز على الحياة والخيال، والانطلاق من الهوية السردية في علاقتها بالذات والواقع المعيش:" ويمكن لنا أن ننكب على مفهوم " الأصوات السردية" التي تشكل سمفونية الأعمال العظيمة مثل: الملاحم والمآسي والمسرحيات والروايات. في جميع هذه الأعمال، يكمن الاختلاف بينهما في أن المؤلف يتخفى بوصفه الراوي، ويلبس قناع مختلف الشخصيات، ومن بينهم جميعا، قناع الصوت السردي المهيمن الذي يروي القصة التي نقرأها. ونستطيع أن نكون الراوي في محاكاة هذه الأصوات السردية، دون أن نتمكن من أن نصير المؤلف.هذا هو الاختلاف الكبير بين الحياة والخيال. وبهذا المعنى، يصح القول: إن الحياة تعاش، أما القصص فتروى. ويظل هناك اختلاف لايردم، غير أن هذا الاختلاف يتلاشى جزئيا بقدرتنا على الانصراف إلى الحبكات التي تلقيناها من ثقافتنا، وبتجريبنا مختلف الأدوار التي تتبناها الشخصيات الأثيرة في القصص العزيزة علينا. وبوساطة هذه التحولات الخيالية لذاتنا نحاول أن نحصل على فهم ذاتي لأنفسنا، وهو النوع الوحيد الذي يتهرب من الاختيار الواضح بين التغير الجارف والهوية المطلقة. وبين الاثنين تكمن الهوية السردية."[87]

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

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

---

[86] - بول ريكور**نإع د ُانزيبٌ ُانضرد**، ص:53.
[87] - بول ريكور: نفسه، ص:55.
[88] - بول ريكور: نفسه، ص:251-252.

العمل الأدبي، ويحوله إلى دليل للقراءة، بما فيه من مزايا غير قطعية وثروة تأويلية خبيئة، قادرة على أن يعاد تأويله بطرائق جديدة، وفي سياقات تاريخية جديدة."[89]

وعليه، فقد ربط بول ريكور نظرية السرد بفعل التأويل، والتشديد على استحضار الذات والغير والعالم الخارجي، والتركيز على الإحالة والمرجع والمقصدية.

5- الخلاف بين بول ريكور وكريماص:

لقد دخل بول ريكور في سجال علمي مع كريماص صاحب سيميوطيقا الفعل أو العمل، وكان الاختلاف منصبا على منهجية كريماص ذات الطابع اللساني والموضوعي، بمعنى أن السيميوطيقا تفسير ينبني على علمنة الظاهرة الأدبية، وبحث في شكل المضمون، مع تغييب التاريخ والزمان والذات والمقصدية. في حين، نجد أن سيميوطيقا ريكور تستلزم الانتقال من التحليل العلمي الداخلي إلى التأويل الخارجي لاستكناه المقصدية، واستحضار الذات والغير والعالم الخارجي. وإذاكان كريماص يدرس النص دراسة تجزيئية في شكل مقاطع ومتواليات، فإن ريكور يدرس الخطاب باعتباره مجموعة من النصوص، أو يدرسه باعتباره منظومة دلالية كلية ذات وحدة عضوية وموضوعية.

ومن هنا، فمنهجية ريكور مزدوجة تجمع بين الداخل والخارج، وبين الذات والموضوع. وعلى الرغم من ذلك، فقد أشاد بول ريكور بكريماص أيما إشادة، وقد اعترف بأنه علمه كيف يقرأ النصوص قراءة بنيوية علمية. وفي الوقت نفسه، استفاد كريماص وجاك فونتاني كثيرا من بول ريكور في كتابهما: " **سيميوطيقا الأهواء**"[90]، حينما اهتما بسميأة الذات والانفعالات والعواطف في ضوء المقاربة الفينومينولوجية والقراءة الـــتأويلية لبول ريكور. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على انتقال كريماص من سيميوطيقا الفعل والعمل إلى سيميوطيقا الأهواء والانفعال الذاتي. ومن هنا، يتم الانتقال إلى الفلسفة الفينومينولوجية التي تركز على الجسد والذات والإدراك والإحساس .

---

[89] - بول ريكور: نفسه، ص:48.

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

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

6- سيميوطيقا بول ريكور في الميزان:

واجهت سيميوطيقا التأويل عند بول ريكور مجموعة من المشاكل والعوائق؛ لأن ريكور يميز فقط بين الكلمة والجملة والنص، بينما تزخر اللسانيات البنيوية بمجموعة من المصطلحات اللسانية المختلفة من لساني إلى آخر، فهناك: الفونيم، والمورفيم، والمونيم، والمركب، والجملة، والقيم الخلافية، والدال، والمدلول، والميتيم، واللكسيم، والطاكسيم، والسيمات. فبيرس – مثلا – يميز بين الكلمة (rheme)، والحرف(**dicisigne**)، والجملة(argument).... ويعني كل هذا أن ريكور قد واجه فعلا مشاكل عويصة فيما يخص الوحدات الدلالية واللسانية، فقد استعمل مفاهيم لسانية تختلف عن تلك المفاهيم التي يستخدمها كل من فرديناند دوسوسير، وبرييطو، وأندري مارتينيه، وتودوروف، وبيرس، وسيرل، وفتجنشتين...

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

أما المشكل الثاني فيتمثل في تعدد الاختصاصات، ويعني هذا أن سيميوطيقا بول ريكور قائمة على مجموعة من التخصصات المتداخلة، كالفيلولوجيا، والفلسفة، والتأويل، والبنيوية السردية، والأنتروبولوجيا، والتاريخ، .....

أما المشكل الثالث فهو الإحالة أو المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنيوية والسيميائيات قد أقصت المرجع لصالح الدال والمدلول، لكن بول ريكور قد أعطى أهمية كبرى للإحالة المنطقية. ومن ثم، فمنهجيته تتجاوز الفهم إلى استحضار الذات والمرجع والغير. ومن ثم، فاللغة والاستعارة والنصوص والخيال مجرد وسيلة للإحالة المرجعية لنقل العالم الواقعي. ومن ثم، يعقد ريكور تقابلا تماثليا بين طبيعة العمل وعالم هذا العمل. بيد أن ريكور يختلف مع مجموعة من المناطقة حول طبيعة هذا المرجع، وهذه الإحالة.

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

وعلى الرغم من الانتقادات التي يمكن أن نوجهها إلى سيميوطيقا بول ريكور، خاصة أنه لم يأت بشيء جديد في مجال السرديات إلى حد ما، إذ أعاد- في رأيي- أفكار رولان بارت، وتودوروف، وكلود بريمون...إلا أن منهجيته أعادت الاعتبار للسيميوطيقا الخطابية التي سقطت في التحليلات العلمية الموضوعية الصرفة، وغيبت الذات والمقصدية والمرجع. ومن ثم، فلابد أن تكون السيميوطيقا منهجية نصية وخطابية شاملة تجمع بين الذاتية والموضوعية، وبين الداخل والخارج، والنص والذات والعالم الخارجي. وهذا ما لاحظناه فعلا مع سيميوطيقا

الأهواء التي أعادت الاعتبار للذات مع كريماص وجاك فونتاني[92]، وسيميوطيقا التلفظ التي تهتم بالذات المتكلمة كما عند إميل بنيفنست[93].

الفصل الرابع:

النقـــــــــد الثقافي بين المطرقة والسندان

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

---

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

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

1- مفهـــــــــــوم النقد الثقافي:

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

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

---

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

هذا، ويرى مجموعة من النقاد الثقافيين، كفانسان ليتش(Bincent B.Leitch)، وعبد الله محمد الغذامي، وغيرهما... بأنه آن الآوان للاهتمام بالنقد الثقافي باعتباره بديلا للنقد الأدبي، بعد أن وصل هذا النقد – حسب عبد الله محمد الغذامي- إلى سن اليأس، ووصلت البلاغة العربية بعلومها الثلاثة(البيان، والمعاني، والبديع) إلى مرحلة العجز والموت، حيث يقول الغذامي:" مازلنا ندرس طلابنا في المدارس والجامعات مادة البلاغة بعلومها الثلاثة، ولانعي أن ما ندرسه لهم هو علم لم يعد يصلح لشيء، فلا هو أداة نقدية صالحة للتوظيف، ولا هو أساس لمعرفة ذوقية أو تبصر جمالي، وإن كانت قديما كذلك إلا أنها لم تعد أساسا لتصور ولا لتذوق. ومن ذا يحتاج إلى رصد الكنايات والجناسات والطبقات في أي نص، ومن ذا يحتاج إليها لتذوق أي نص أو تعرف صيغه ودلالاته، ونحن في الجامعات ندرس طلابنا وطالباتنا كل ماهو نقيض لهذه البلاغة ومتجاوز لها، ولكننا لانجرؤ على إلغاء مقررات البلاغة، وقد نظن أن إلغاءها سيكون بمثابة الانتحار المعرفي، أو التآمر ضد التراث، وضد ذائقة الأمة. تتصنم العلوم مثلما يتصنم الأشخاص حتى لتبلغ حد القداسة، وأنا أرى أن النقد الأدبي كما نعهده، وبمدارسه القديمة والحديثة قد بلغ حد النضج، أو سن اليأس حتى لم يعد بقادر على تحقيق متطلبات المتغير المعرفي والثقافي الضخم الذي نشهده الآن عالميا، وعربيا، بما أننا جزء من العالم متأثرون به ومنفعلون بمتغيراته. ولسوف أشرح أسباب هذه النظرة عندي فيما يلي من ورقات، وأبدأ بما صار يأتيني من أسئلة حول مشروعي في (النقد الثقافي)، وعن كونه بديلا عن النقد الأدبي وعن إعلان موت النقد الأدبي."[95]

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

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

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

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

2- تطـــــــور النقـــــــد الثقافـــــــي:

من المعلوم أن الدراسات الثقافية (Cultural studies) قد ظهرت منذ القرن التاسع عشرأو ربما قبل هذه الفترة بكثير، في ظل العلوم الإنسانية(علم الاجتماع، والأنتروبولوجيا،

---

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

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

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

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

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

بيد أن الظهور الفعلي والحقيقي للنقد الثقافي لم يتحقق إلا في سنوات الثمانين من القرن العشرين(1985م)، وذلك في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث استفاد هذا النقد من البنيوية

---

[97] - تـوم بوتومـور: **وانخراط المثقف**، ترجمـة: سـعد هجـرس، دار أويا،دار الكتب الوطنية، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004م، ص:207.

اللسانية، والأنتروبولوجيا،والتفكيكية، ونقد "ما بعد الحداثة"، والحركة النسوية، ونقد الجنوسة، وأطروحات مابعد الاستعمارية... ومن ثم،لم ينطلق النقد الثقافي إلا بظهور مجلة:" **النقد الثقافي**"، التي كانت تصدر في جامعة مينيسوتا في شتى المجالات الثقافية[98]. وبعد ذلك، أصبح النقد الثقافي يدرس في معظم جامعات الولايات المتحدة الأمريكية التي كانت تعتني أيما عناية بتدريس العلوم الإنسانية. بيد أن مصطلح النقد الثقافي (Cultural criticism) لم يتبلور منهجيا إلا مع الناقد الأمريكي فنسان.ب.ليتش(Bincent.B.Leitch) ، الذي أصدرسنة 1992م كتابا قيما بعنوان:" **النقد الثقافي:نظرية الأدب لـــ"ما بعد الحداثة""**[99] .

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

ويعني هذا أن ليتش ينتمي إلى نقد ما "بعد الحداثة"، حيث يلتجيء إلى تشريح النص تفتيتا وتفكيكا، واستجلاء الأنظمة غير العقلية والأنساق الثقافية الإيديولوجية ضمن رؤية انتقادية وظيفية. وبتعبير آخر، يتعامل ليتش مع النص أو الخطاب من خلال التركيز على الأنظمة العقلية

---

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

[99]-Bincent B. Leitch: **Cultural criticism, literary theory, post structuralism,** Columbia Uniϭersity Press , 1992. 186 pages.

واللاعقلية، وتفكيكها اختلافا وتقويضا وتضادا، وذلك على غرار التصور التفكيكي عند جاك ديريدا. ويعمل ليتش أيضا على نقد المؤسسة الأدبية التي توجه أذواق القراء بالطريقة التي ترتضيها هذه المؤسسة . ومن ثم، ينتقد ليتش المؤسسة الثقافية التي كان لها تأثير سلبي على طريقة التلقي والاستجابة لدى القراء. وهنا، يتفق ليتش في نقده مع نقاد استجابة القارىء، مثل: بليتش وفيش... ويتفق كذلك مع نقاد مؤسسة الأدب كتودوروف وكوللر، وتأثر كذلك بميشيل فوكو، وجيل دولوز، وليوتار الذين انتقدوا مؤسسات المجتمع الاستهلاكي من خلال ربط الخطاب بالمؤسسة. كما يستعرض ليتش مجموعة من الأعمال الثقافية التي تنتمي إلى النقد المؤسساتي، مثل: كتاب إدوارد سعيد عن "**الاستشراق**"، وكتاب ميشيل فوكو حول: " **السلطة والمعرفة**". وهنا، يضيف ليتش مصطلحا آخر إلى نظرية التقويض لدى جاك ديريدا، وهو مصطلح التمأسس (Instituting)، ويعني المصطلح استحالة الهروب من المؤسسة، بدلالة أنه لايمكن محاربة المؤسسة إلا بواسطة مساءلة المؤسسة نفسها.[100]

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

فإذا أخذنا كتابه القيم:" **النقد الثقافي**" الذي ظهر في طبعته الأولى سنة 2000م، فيحدد فيه الكاتب مفهومه للنقد الثقافي، ويذكر أهم الخلفيات المعرفية التي كانت وراء ظهور النقد الثقافي، مع التركيز على (فانسان ليتش) باعتباره رائد النقد الثقافي في الحقل النقدي الأمريكي. وبعد ذلك، ينتقل الكاتب إلى توضيح عدته المنهجية التي حصرها في مجموعة من المفاهيم، كالجملة الثقافية، والمجاز الثقافي، والتورية الثقافية، والدلالة الثقافية، والوظيفة النسقية، والنسق المضمر، والمؤلف المزدوج...ومن ثم، يخلص الكاتب إلى تطبيق منهجيته الثقافية على الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر، مركزا على أشعار المتنبي، وأبي تمام، ونزار قباني، وأدونيس... هذا، وقد توصل الباحث إلى أن هذا الشعر كان شعر الفحولة، والتغني بالطاغية الذكوري، وقد امتد هذا إلى شعر الحداثة الذي صار شعرا رجعيا ؛ لأنه يسير على النهج القديم في تمجيد

---

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

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

الفحولة والطاغية. وفي هذا النطاق، يقول الغذامي:" تصنع أدونيس شعرا جميلا وخلابا، لكنها لاتضيف شيئا جديدا جدة جوهرية إلى الثقافة العربية، ذلك لأن الشعر مذ معرفة الإنسان به يقوم على هذه الأسس، وهي أسس خالصة الشعرية، ولقد تشبعت الذات العربية بها منذ الأزل، وهي في عرفنا ما أسهم في شعرنة الشخصية العربية، وصيغها بالصبغة الشعرية، حتى صار النموذج الشعري هو الصيغة الجوهرية في المسلك والرؤية، مما سمح للنسق الفحولي التسلطي والفردي بأن يظل هو النهج والخطة.

وبما أن أطروحة أدونيس تدور حول هذا النموذج النسقي وتصدر عنه، فإنها لايمكن أن تكون أساسا للتحديث الفكري والاجتماعي.وملاحظة أدونيس على غياب الحداثة في البعد الاجتماعي والفكري صحيحة بالضرورة، والسبب فيه وفي نموذجه الذي هو نموذج مغرق في رجعيته، وإن بدا حداثيا، وادعى ذلك، إنها حداثة في الشكل وحداثة فردية متشعرنة، فيها كل سمات النموذج الشعري، بجماليته من جهة، وبنسقيته من جهة ثانية."[102]

أما في كتابه الثاني:" **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**"[103]، فقد دخل في سجال نقدي مع الدكتور عبد النبي اصطيف حول مبادىء النقد الثقافي، وقد تبين لنا مدى التباعد بين الكاتبين، واختلاف وجهة نظريهما بشكل طبيعي. فالأول يدافع عن النقد الثقافي، والثاني يدافع عن النقد الأدبي.

هذا، ويصدر الباحث الجزائري حفناوي بعلي كتابا بعنوان:" **مدخل إلى نظرية النقد الثقافي المقارن**"[104]، وقد اعتمد في عرض آرائه على كتابات عبد الله الغذامي، التي تعتبر مراجع ومصادرأساسية لكل الكتابات العربية في النقد الثقافي بحثا وجمعا وتوثيقا ونقدا.

أما الدكتور صلاح قنصوة في كتابه:" **تمارين في النقد الثقافي**"[105]، فإنه يدرس الجمل والأمثال الشعبية الشائعة والمتداولة بين الناس، وذلك في ضوء المقاربة الثقافية القائمة على مجموعة من

---

[102] - د.عبد الله الغذامي، **إنقاذ ثقافي**، ص:294-295.

[103] - د.عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف، **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.

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

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

التصورات الفلسفية ذات الطابع الاجتماعي، لكي يقيم الدليل على انعدام الهوة بين الإنسان العامي والإنسان المثقف، مختلفا في ذلك مع أبي حامد الغزالي، وابن سينا، وأبي حيان التوحيدي. ومن ثم، يتضمن الكتاب قواعد وتمارين تطبيقية ووضعيات للإنجاز.

وعليه، يعرف صلاح قنصوة الثقافة بأنها فعالية سلوكية وذهنية وفكرية يمكن تعليمها وتعلمها، ويتم نقلها عبر الأنساق و النظم الإجتماعية. وبعد ذلك، يقسم الثقافة إلى ثلاثة مستويات: ثقافة الجلد، و هى تتضمن العرق و الدين و اللغة، و ثقافة المشترك أو المتصل القومى، و الثقافة المعاصرة للمجتمع أو الأمة.

هذا، ويعرف النقد الثقافي بأنه دراسة النصوص والخطابات في ضوء المقاربة الثقافية، باعتبار أن النص حامل لثقافة معينة سواء أكانت مادية أم معنوية، قولا أم ممارسة فعلية. وبالتالي، يحصر النقد الثقافي في نقد الأساطير والأوهام على غرار تفكيكية جاك ديريدا، ونقد الأصولية الدينية تقويضا وتفكيكا، والوقوف ضد فكرة صراع الحضارات التي يطرحها صمويل هنتغتون، وتعرية الداروينية الجديدة، ونقد كل الأفكار والقضايا المستجدة في الساحة الفكرية العالمية بصفة عامة، والساحة العربية بصفة خاصة.

علاوة على ذلك، ينتقد بعض النصوص في ضوء المقاربة الثقافية كدراسة:" **ألف ليلة وليلة**" الزاخرة بالأنساق الجمالية والثقافية والفلسفية والحجاجية. كما يرصد المؤلف ثنائية الهوية والغير من خلال الدفاع عن الذات، ولكن الكاتب يمارس في الوقت نفسه النقد الذاتي لتقويم بنية الثقافة العربية تفكيكا وتشريحا ورصدا.

ومن الكتب التي تندرج ضمن النقد الثقافي ماكتبه محسن جاسم الموسوي تحت عنوان:" **النظرية والنقد الثقافي**"[106]، حيث يرى الكاتب بأن النقد الثقافي قد ظهر مرافقا لنظريات "مابعد الحداثة" أو مابعد البنيوية، وأن هذا النقد يستعين بمجموعة من العلوم المعرفية، لمعرفة أثر فعل الثقافة في المجتمعات. ويهتم الكتاب بقضية الحياة الثقافية وتعقيداتها وأنساقها في المجتمعات العربية. و الكتاب في الحقيقة دعوة صريحة لممارسة النقد الذاتي، وتصحيح أخطائنا وعيوبنا، والنظر إلى الواقع بمنظار تفكيكي حقيقي، بغية التحرر من شرنقات النقص والتخلف والتقوقع الحضاري. ويرى جاسم الموسوي النقد الثقافي بأنه يهتم كثيرا بتناول النصوص والخطابات التي

---

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

تحيل على الهامشي والعادي والمبتذل والعامي واليومي والسوقي والوضيع، وذلك في مقابل النصوص المنتقاة للكبار والمشهورين من الكتاب والمبدعين.

ويكاد يتفق محسن جاسم الموسوي مع عبد الله الغذامي، حينما يعتبر نظرية السرقات الشعرية وفكرة الطبقية لدى الجمحي وغيره تكريسا للثقافة المركزية القرشية، التي كانت تتحكم بشكل من الأشكال في توجيه متلقي الشعر العربي، إذ كانت تفرض مجموعة من مقاييس التقبل والاستجابة، وتشترط معايير الاستساغة الجمالية والفنية الصحيحة...[107]

3- المؤثـــــــــــرات الثقافيـــــــــة:

استفاد النقد الثقافي نظرية وتطبيقا من حقول ومجالات معرفية عدة، مثل: الفلسفة، والبلاغة، والأدب، والنقد. كما انفتح على مجموعة من المناهج النقدية تمثلا أو معارضة، مثل: البنيوية، والسيميائيات، والتفكيكية، والتأويلية، والنقد النسائي، والبنيوية الأنتروبولوجية، وجمالية القراءة، والماركسية الجديدة، والتاريخانية الجديدة، والنقد الكولونيالي أو ما يسمى أيضا بالنقد الاستعماري، والنقد الجنوسي... وبصفة عامة، لقد تأثر النقد الثقافي أيما تأثر بالنقد الحداثي والنقد ما بعد الحداثي على حد سواء.

كما تأثر هذا النقد الثقافي بكتابات ريتشاردز، ورولان بارت، وميشيل فوكو، وجاك ديريدا. وفي هذا النطاق، يقول الغذامي في كتابه:"**النقد الثقافي**":" لقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة ريتشاردز في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملا) إلى رولان بارت الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص)، ووقوفه على الشفرات الثقافية كما فعل في قراءته لبلزاك وفي أعماله الأخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية. جرى الوقوف على فعل الخطاب وعلى تحولاته النسقية، بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية، التاريخية أو الجمالية."[108]

---

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

[108] - د.عبد الله الغذامي: نفسه، ص:13.

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

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

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

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

3- مواضيع النقـــــــــد الثقافي:

تتناول الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة المواضيع ذات الطبيعة الثقافية والذهنية والفكرية سواء أكان ذلك في المجتمعات الطبيعية البدائية أم المجتمعات الثقافية المتمدنة.أي: دراسة ثقافات المجتمع المختلفة، ودراسة نظمه، وقيمه، وعاداته، وتقاليده، وأنماط تفكيره وتصوره. والتعريف كذلك بوسائطه، وفنونه، وإنسانياته. ويعني هذا أن الثقافة ترتبط

---

[109] - د.عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة 298، الكويت، 2003، ص 351.

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

بعالم الفن، والخيال، والأفكار، والتشكلات البشرية، والتركيز على المؤسسات الثقافية، وتبيان أنظمتها الدلالية، ومعرفة كل ما أنتجته الثقافة وما أفرزته.

ومن ثم، فالنقد الثقافي هو الذي يدرس النصوص والخطابات ضمن أنساقها الثقافية المضمرة، سواء أكان ذلك في الشعر أم في الرواية أم في القصة أم في المسرح، بل يمكن القول: إن النقد الثقافي يمكن تطبيقه في جميع المجالات الأدبية والفنية . وبالتالي، يدرس النقد الثقافي مواضيع الطابو(المرأة، والجنس، والشذوذ، والسحاق، واللواطية، والاغتصاب...)، وعلاقة الأنا بالغير، والهويات المهمشة، والمواضيع المرفوضة والممنوعة في الأوساط الأكاديمية، كما تنكب على الأعراف غير المقبولة مؤسساتيا. وبهذا، تتحول ثقافة الهامش إلى ثقافة المركز. ومن " هذه الصعوبة القاهرة، أصبح التعامل مع الثقافة تعاملا محليا. أي: ضمن المؤسسة (الثقافة) الخاصة. ولذلك، يأتي تعريف الثقافة أبدا مقصورا على خصوصية مجتمعه، ومقصورا على ذاتية الخصوصية.أي: إن النظام الثقافي في خصوصيته سيبقى منغلقا على نفسه مهما حاول الانفتاح. ليس مستغربا أن نجد دراسات الثقافة تصب اهتمامها على جزئية فرعية أو على مجتمعات صغيرة جدا ومحدودة كالاهتمام بجزئية من قيم المجتمعات البدائية في علم الأنتروبولوجيا، أو دراسات الجنوسة (التذكير والتأنيث) كموضوعة (تيمة) في نصوص بعينها، أو التركيز على الجنس في الدراسات النسائية، وهلم جرا. ويعود سبب الخصوصية المنغلقة إلى حد الثقافة نفسه، وخصوصية الثقافة ذاتها. فإذا كان الحد يقضي بأن الثقافة نظام دلالي، فلابد أن يقف النظام الدلالي نفسه حدا بين ثقافة وأخرى."[111]

وعليه، فمواضيع النقد الثقافي عديدة ومتنوعة، ومن الصعب استقصاؤها، أما في مجال النقد الأدبي، فيدرس النقد الثقافي النصوص والخطابات من خلال الانتقال مما هو جمالي إلى ماهو ثقافي وتاريخي وسياسي وإيديولوجي ومؤسساتي.

4- مرتكزات النقـــــــــد الثقافي:

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

---

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

◆**الوظيفة النسقية**: يرى الغذامي أنه لابد من ربط النقد الثقافي بالنسقية، فإذا كان رومان جاكبسون قد حدد ست وظائف لستة عناصر، الوظيفة الجمالية للرسالة، والوظيفة الانفعالية للمرسل، والوظيفة التأثيرية للمتلقي، والوظيفة المرجعية للمرجع، والوظيفة الحفاظية للقناة، والوظيفة الوصفية للغة. فقد حان الوقت لإضافة الوظيفة النسقية للعنصر النسقي[112]. ويعني هذا أن النقد الثقافي يهتم بالمضمر في النصوص والخطابات، ويستقصي اللاوعي النصي، وينتقل دلاليا من الدلالات الحرفية والتضمينية إلى الدلالات النسقية.

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

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

◆**الجملة الثقافية**: يعتمد النقد الثقافي على التمييز المنهجي بين ثلاث جمل رئيسة، وهي: الجملة النحوية ذات المدلول التداولي، والجملة الأدبية ذات المدلول الضمني والمجازي والإيحائي، والجملة الثقافية التي هي:" حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر

112 - د.عبد الله محمد الغذامي ودعبد النبي اصطيف: نفسه،ص:24.
113 - د.عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف: نفسه، ص:26-27.

النسقي في الرسالة، ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية، وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية. والجملة الثقافية ليست عددا كميا، إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية. أي: إن الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف."[114]

ونفهم من كل هذا أن الجملة الثقافية هي الهدف والمرمى، وأنها تهتم باستكشاف المنطوق الثقافي، وتحصيل المعنى السياقي الذي يحيل على المرجع الثقافي الخارجي.

◆ **المجاز الكلي**: يهدف النقد الثقافي إلى استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تتجاوز المجاز البلاغي والأدبي المفرد، حيث يتحول النص أو الخطاب إلى مضمرات ثقافية مجازية:" وهذا، معناه أننا بحاجة إلى كشف مجازات اللغة الكبرى، والمضمرة، ومع كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي، يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي، ليؤسس عبره قيمة دلالية غير واضحة المعالم، ويحتاج كشفها إلى حفر في أعماق التكوين النسقي للغة، وما تفعله في ذهنية مستخدميها.

والمجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا، حتى لنصاب بما سميته من قبل—يقول الغذامي– بالعمى الثقافي. وفي اللغة مجازاتها الكبرى والكلية التي تتطلب منا عملا مختلفا لكي نكشفها، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك، وخطاب الحب مثلا هو خطاب مجازي كبير، يختبيء من تحته نسق ثقافي، ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة."[115]

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

◆**التورية الثقافية**: تتكىء التورية الثقافية في النقد الثقافي إلى معنيين: معنى قريب غير مقصود، ومعنى بعيد مضمر، وهو المقصود. ويعني هذا أن التورية الثقافية هي كشف للمضمر الثقافي المختبيء وراء السطور . وفي هذا الصدد، يقول الغذامي:" وتبعا لمفهوم المجاز الكلي بوصفه مفهوما مختلفا عن المجاز البلاغي والنقدي، فإن التورية هي مصطلح دقيق ومحكم، وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، ونحن هنا نوسع من مجال التورية لالتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد، ولكننا

---

[114] - د.عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف: نفسه،ص:27-28.

[115] - د.عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف: نفسه، ص:28-29.

نقول بالتورية الثقافية. أي:إن الخطاب يحمل نسقين، لامعنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر.[116]"

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

◆ **النسق المضمر**: يعتمد النقد الثقافي على مصطلح النسق المضمر، وهو نسق مركزي في إطار المقاربة الثقافية. باعتبار أن كل ثقافة معينة تحمل في طياتها أنساقا مهيمنة، فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب يخفي أنساقا ثقافية مضمرة . وبتعبير آخر، ليس في الأدب سوى الوظيفة الأدبية والشعرية، فهناك كذلك الوظيفة النسقية التي يعتني بها النقد الثقافي. وفي هذا الصدد، يقول عبد الله الغذامي:" نزعم في عرضنا لمشروع النقد الثقافي، أن في الخطاب الأدبي، والشعري تحديدا، قيما نسقية مضمرة، تتسبب في الـــتأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه على مدى مازال قائما، ظل هذا النسق غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمالي الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه، مذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، و لم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنسق الشعرنة."[117]

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

---

116 - عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف: نفسه، ص:29.
117 - د.عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف: نفسه، ص:31.
118 - د.عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف: نفسه، ص:33.

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

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

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

5– رواد النقد الثقافي غربيا وعربيا:

ثمة مجموعة من رواد الدراسات الثقافية بصفة عامة والنقد الثقافي بصفة خاصة، ومن بين رواد الدراسات الثقافية(Cultural studies)، نذكر:ماثيو آرنولد في كتابه:" **الثقافة والفوضى**" (1869م)، ومقاله الثقافي الآخر:" **مهمة النقد في الوقت الحاضر**" (1865م)، وتايلور في كتابه:" **الثقافة البدائية**" (1871م)، وريموند وليامز في كتابه:" **الثقافة والمجتمع: من عام1780م– 1950م**" (1958م)، وهلم جرا...

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

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

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

هذا، وقد كتبت جانيت وولف (**Janet Wolff**) كتابا بعنوان:" **في الطريق مرة أخرى: استعارات السفر في النقد الثقافي**"[120]، وكتب أرتور عيسى بيرجر(Arthur Asa Berger) كتابا عنوانه:" **النقد الثقافي: بداية مفتاح المفاهيم**"[121]،

ومن أشهر الدارسين العرب الذين اهتموا بالنقد الثقافي، نذكر: عبد الله الغذامي في كتابه:" **النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية**"[122]، وفي كتابه المشترك مع الدكتور عبد النبي

---

[120] -Janet Wolff: **On the road again: Metaphors of travel in cultural criticism**, cultural studies, 6olume7, Issue 2, 1993.

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

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

اصطيف:" **نقد ثقافي أم نقد أدبي؟**"[123]، وسعد البازعي وميجان الرويلي في كتابهما: " **دليل الناقد الأدبي**"[124]، والباحث الجزائري حفناوي بعلي في كتابه:" **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**"[125]، وصلاح قنصوة في كتابه:" **تمارين في النقد الثقافي**"[126]، والدارس العراقي محسن جاسم الموسوي تحت عنوان:" **النظرية والنقد الثقافي**"[127]...

ومايلاحظ أيضا أن النقد الثقافي قد انتشر في الشرق العربي بشكل لافت للانتباه، وخاصة في المملكة العربية السعودية، بينما لم يتمثل النقاد المغاربة النقد الثقافي بشكل من الأشكال، على الرغم من كونهم كانوا سباقين عربيا إلى الاستفادة من النقد الحداثي نظرية وتطبيقا، والسبب في ذلك- حسب اعتقادنا- أن النقاد المغاربة يهتمون بالثقافة الفرنكفونية أكثر مما يهتمون بالثقافة الأنجلوسكسونية. وفي هذا السياق، يوافقنا الدكتور عبد الرحمن بن محمد الوهابي الذي صرح قائلا:" نرى في المغرب اهتمام النقاد بصورة أكثر فاعلية في ترجمة الكثير من الكتب التنظيرية، وكانت كتاباتهم على وجه الخصوص حول الشكلانية الحديثة، والبنيوية، وبخاصة الصادرة من الفكر الفرنسي. وهذه الدراسات المغربية أكثر رواجا بالنسبة لبعض النقاد السعوديين المهتمين بمثل هذه الإسهامات. ولسوء الحظ، فإن هؤلاء النقاد جملة لم يهتموا

---

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

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

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

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

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

بالدراسات الثقافية الأخرى ذات الأهمية الكبرى لمجتمعاتهم وتطورها، مثل: الدراسات النسائية وحقوق للمرأة المعروفة جيدا في الدراسات الفرنسية والأوروبية."[128]

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

6- الخطوات المنهجية للمقاربة الثقافية:

يستند النقد الثقافي منهجيا إلى مجموعة من الخطوات التحليلية، والمفاهيم النظرية، والمصطلحات الإجرائية، التي يمكن الانطلاق منها لمقاربة النصوص والخطابات الثقافية فهما وتفسيرا. وتتمثل هذه الخطوات المنهجية في ما يلي:

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

◆ الاهتمام بالمضمر الثقافي، بدلا من الاهتمام بالدوال اللغوية ذات الطبيعة الحرفية أو التضمينية (الإيحائية). فقد اكتشف عبد الله الغذامي أن:" كبار مبدعينا كأبي تمام والمتنبي ونزار قباني وأدونيس، حيث نكتشف ماتنطوي عليه نصوصهم من أنساق مضمرة تنبىء عن منظومة طبقية/فحولية/رجعية/ استبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تك في وعي أي منهم، ولا في وعي أي منا، ونحن وهم ضحايا ونتائج لهذه الأنساق. وظلت هذه الأنساق اللاإنسانية واللاحضارية تتسرب في ضميرنا الثقافي، دون كشف أو ملاحظة، حتى لنجد تماثلا مخيفا بين الفحل الشعري والطاغية السياسي والاجتماعي، مما هو لب النسق وبؤرته غير الملحوظة. ولقد آن الآوان لممارستنا النقدية بأن تتحرك باتجاه نقد الخطاب الإبداعي، من بوابة النقد الثقافي لتكشف ما يحمله الإبداع، لامن جماليات نسلم بها، ولكن من قبحيات نسقية لم نكن ننتبه لها."[132]

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

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

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

---

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

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

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

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

◆ **مرحلة التأويل الثقافي:** نتكىء في هذه المرحلة على العلوم الإنسانية، كالتاريخ، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وعلم النفس، والنقد الأدبي في استجلاء الأبعاد الثقافية، وفضح الإيديولوجيات، ونقد الأوهام والأساطير المؤسساتية، وذلك في شكل أحكام وخلاصات واستنتاجات ثقافية.

7- قيمـــــــــــــة النقـــــــد الثقافي:

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

لكن هناك مجموعة من الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى النقد الثقافي بصفة خاصة والدراسات الثقافية بصفة عامة، وتتعلق بالنقط التالية:

◆ **شيخوخة البلاغة العربية:** يرى عبد الله الغذامي أن البلاغة العربية، وذلك بعلومها الثلاثة: البيان والبديع والمعاني، قد شاخت وهرمت، وهذا الحكم صحيح إذا كنا ندرس البلاغة انطلاقا من التصور التقليدي للبلاغة، بينما تدرس البلاغة الآن في ضوء منهجيات جديدة أو في إطار الشعرية أو الأسلوبية أو السيميوطيقا، وقد استفاد الدرس البلاغي في المغرب كثيرا من الحداثة

الغربية. ومن ثم، أعتقد أن الغذامي لم يطلع على المستجدات الحديثة في عالم البلاغة ببلدي المغرب على سبيل التخصيص، كما عند محمد العمري، ومحمد الولي، ومحمد مفتاح، ومحمد مشبال...

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

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

◆ **تعميم الأحكام**: يسقط الناقد الثقافي عبد الله الغذامي في مشكل تعميم الأحكام، حيث يرى أن القصيدة الشعرية العربية القديمة تتحكم فيها بنية الفحولة الناتجة عن سيادة طغيان الاستبداد السياسي والاجتماعي، حيث يقول الغذامي:" هنا، نشأت صورة الفحل، صورة الذات الطاغية، وهي ولا شك صورة مجازية، غير أن مجازيتها لم تمنعها من أن تكون حقيقة اجتماعية وسياسية وثقافية، بمعنى أن الصورة الشعرية التذوقية المجازية تحولت لتصبح نموذجا ذهنيا يتسم استيعابه واستنباته عبر الخطاب الشعري، ثم يجري استنساخه اجتماعيا وذهنيا ليصبح صورة ثقافية نسقية."[133]

ويعني هذا أن الشعر العربي كله شعر مبني على النفاق الاجتماعي والسياسي، كما يتضح ذلك جليا في غرضي: المدح والهجاء، وأساس الشعر العربي هو التغني بالفحولة تمجيدا وإشادة وتعظيما. وقد حورب شعر الحب؛ لأنه ينافي مبدأ الفحولة العربية:" إن أهم خطاب في الثقافة

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

العربية، أي خطاب الحب، هو خطاب مجازي، و لم يتمكن من التوثق في الذات الثقافية، و لم يتحول إلى صورة مسلكية ونمط في العلاقة الاجتماعية والإنسانية، والسؤال هو: لماذا...؟

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

بل يمكن القول مع الغذامي بأن الشعر العربي الحداثي مع أدونيس ونزار قباني هو استمرار لشعر الفحولة. لذا، فهو شعر رجعي ليس إلا. وفي هذا السياق، يقول الغذامي:" كما حدث في تجيير خطاب الحب وشعرنته، فإن خطاب الحداثة العربية ما إن نشأ على يد امرأة هي نازك الملائكة، وبدأ مشروع في تأنيث القصيدة العربية، وبرز شعراء ذكور يؤسسون لنسق جديد إنساني ومناهض للفحولة، كالسياب، ما إن ظهر ذلك حتى توسلت الثقافة بحراسها وأظهرت لنا شعراء أعادوا تفحيل القصيدة، واستعادوا قيم النسق الفحولي المتشعرن، مثل أدونيس، الذي يبدو على السطح حداثيا تنويريا، غير أنه شاعر نسقي فحولي، وعبر هذا لم تعد الحداثة مشروع تغيير، بل صارت مشروع تنسيق (أي غرس النسق وتعزيزه كما كان أو أكثر)، وهذه كلها دلالات على طريقة مسار النسق وتمركزه، حتى ليقضي على كل محاولة للخروج عليه."[135]

وهكذا، يقرر عبد الله الغذامي بأن الشعر العربي القديم والحديث في عمومه شعر فحولي، يمجد الاستبداد الفردي، ويعكس الطغيان السياسي والاجتماعي. بيد أن تعميم الحكم بهذه الصيغة يتنافى مع خصوصية الشعر العربي شكلا وجمالا وتصويرا، ويقصي شعر المغمورين من الشعراء، ويغض الطرف عن الشعر الشعبي:" لقد اتخذت الثقافة الشعر وسيلة لتمرير أنساقها واستدامتها وغرسها ؛ لأن الشعر هو خطاب العرب الأول، وهو ديوانهم وسجل ذاكرتهم، ولما يزل كذلك من خلال تغلغله في النسيج الثقافي حتى لقد أصبحت الخلايا والجينات الثقافية جينات متشعرنة، وهذا ما يقتضي نقدا ثقافيا يكشف عن الأنساق ويعريها، ويتتبع تطورها في خطابات أخرى

---

134 - د.عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف: نفسه، ص:59.

135 - د.عبد الله محمد الغذامي ود.عبد النبي اصطيف: نفسه، ص:59-60.

غير الشعر، بعد أن خرجت من المطبخ الشعري إلى المائدة الاجتماعية، وإلى سائر الخطابات والسلوكيات، مما يجعلنا نقول بفحولية الثقافة وتشعرن الأنساق الثقافية. أي: إنها تحمل القيم الشعرية المجازية ذات العمق المستفحل، ولا بد من نقد هذه الثقافة وكشف تحولاتها ولعبة الأنساق فيها."[136]

وهكذا، يطلق عبد الله الغذامي أحكاما عامة لا تخصص شيئا، ولا تستثني أحدا، ولاتميز بين الخطابات والمذاهب والأغراض الشعرية. وبالتالي، فقد أغلق باب الاجتهاد على مصراعيه أمام دارسي الشعر العربي قديمه وحديثه، مادامت هناك أحكام نقدية ثقافية جاهزة أطلقت على الشعر العربي بصفة عامة.

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

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

---

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

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

يشركه فيه الكثيرون من النقاد العرب المعاصرين الذين لايزالون يؤمنون بالنقد الأدبي، وبقدرته على ممارسة وظائفه الحيوية في المجتمعات العربية الحديثة.

وكذلك، فإن ممارسته ذاتها للنقد الثقافي لاتعطي انطباعا بالاطمئنان، نتيجة مايعتورها من انتقائية مغرضة، ومواقف متكافئة الضدين، وماتنطوي عليه من أحكام ناجزة تحتاج إلى كثير من الجهود للتدليل على صحتها.[138]"

ويعني هذا أن النقد الأدبي لايمكن تعويضه إطلاقا بالنقد الثقافي، فالنقد الأدبي مجال واسع، وظاهرة وصفية ميتالغوية مفتوحة، وهو أكثر شساعة من النقد الثقافي الضيق الذي لايبحث إلا في ماهو خارجي وإيديولوجي ومرجعي، بينما النقد الأدبي أقرب إلى الأدب، مادام المشترك بينهما هو اللغة والنص والخطاب والوظيفة الشعرية والجمالية، بينما المرجع الخارجي والثقافي هو أبعد مايكون عن الأدب ونقده.

◆ **الذاتية الشخصية**: يبدو أن منهجية النقد الثقافي عبارة عن تأويل شخصي ذاتي قائم على أطروحات تاريخية أو غير تاريخية، قد تكون حقائق صحيحة أو حقائق خاطئة. بمعنى أن نتائج النقد الثقافي نتائج انطباعية تحتاج إلى فحص علمي دقيق تاريخي واجتماعي ونفسي وجمالي وأنتروبولوجي. بمعنى أن النقد الثقافي نقد ذاتي شخصي، وليس نقدا علميا موضوعيا، يمكن الاطمئنان إلى نتائجه المعممة. ومن ثم، يتحول الأدب الجمالي حسب الناقد الثقافي إلى تفسيرات ثقافية مادية وماركسية مكررة، وتأويلات سياسية إيديولوجية عقيمة، فلنسمع إلى مايقوله عبد الله الغذامي، وهو يحمل الشعر رسالة إيديولوجية ضحلة:" إن الشعر حامل نسق، وأنه علامة ثقافية ذات بعد نسقي، مع مافيه من جمالية، وما فيه من تأثير نفسي وذوقي بليغ، وهذا التأثير هو مايسوق النموذج، ويقوي فعله فينا، ويسمح باستنساخه سياسيا واجتماعيا. وهذا ما نقصده بمصطلح (الشعرنة)، حيث تشعرنت الثقافة، وتشعرنت معها الذات، وتشعرنت الرؤية، وصرنا كائنات مجازية، تقول ما لاتفعل، وتكذب الكذب الجميل، وتتمركز الذات على نفسها، وتتجافى مع قيم العمل لتأخذ بدلا من العمل بالمجاز، وحدث فصل رهيب بين القول والفعل، وصرنا ننسب الصفات والسمات إلى فحولنا السياسيين والاجتماعيين نسبة مجازية، وكل صفة تقال هي صفة مغتصبة، وليست من ناتج العمل والمسلك الحق.

كل هذه سمات نسقية، إذا لم نكشف مواطن تفريخها وتزيينها الذهني، فنحن سنظل نعيد إنتاجها دون وعي، ونسبب ديمومتها، وعدم تقلصها، مع ازدياد الوعي الثقافي عندنا، وكأننا

---

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

نظل ننتج مزيدا من الطغاة، ومزيدا من الفحول، حتى إن مشروع الحداثة العربية الشعرية جاء ليكون مشروعا في التفحيل، ومشروعا في اللاعقلانية واللامنطقية، مما يجعله مشروعا رجعيا، وإن بدا في ظاهره حداثيا."[139]

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

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

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

◆ **الر تابة والتكرار**:لقد أصبح هذا النوع من التحليل الثقافي كما عند عبد الله الغذامي في كتابه:" **النقد الثقافي**" بمثابة منشور سياسي، وأخبار تاريخية مستهلكة، وتقريرحزبي إيديولوجي

---

[139]- د.عبد الله محمد الغذامي ودعبد النبي اصطيف: نفسه،ص:55.
[140] - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:79.

فيه الكثير من المغالاة والمبالغة. فحينما نتهم شعر أدونيس ونزار قباني بالرجعية، فإن هذا الحكم إيديولوجي ماركسي لايعني شيئا في مجال النقد الأدبي، فهو مجرد تراشق وتلاسن سياسي لا رصيد له من العلمية والموضوعية، ويذكرنا هذا بالمنهج الإيديولوجي الماركسي كما عند حسين مروة، ومحمد مندور، وإدريس الناقوري، وعبد القادر الشاوي، وعبد العظيم أنيس، ومحمود أمين العالم....

وإذا تعاملنا مع النصوص الأدبية والجمالية بهذا المنطق السياسي، فإننا سنسقط دائما في الروتين، والرتابة، والتكرار، وأحادية الاستنتاجات، فنخرج، بناء على ذلك، من دائرة الأدب إلى دائرة المحاكمات السياسية والآراء الحزبية الضيقة.

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

◆ **نقد إيديولوجي**: يبدو أن النقد الثقافي في رمته نقد إيديولوجي بامتياز، يذكرنا بالنقد الواقعي، والنقد الإيديولوجي الماركسي، والنقد التاريخي، والنقد النفسي، مادام يرتكن إلى إصدار أحكام عامة، والاحتكام إلى الأنساق الثقافية الإيديولوجية، وإهمال ماهو جمالي وفني وأدبي. فلا يمكن أن نقبل مجموعة من النتائج التي خلص إليها عبد الله الغذامي، مثل قوله بأن الحداثة الشعرية العربية رجعية:" إن السياسي لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة نسقية، كما أن الشاعر لم يصنع نفسه، وإنما هو وليد لثقافة، والنسق حينئذ هو مضمر ثقافي، لابد من كشفه، والبحث عن علاماته. ولذا، وجدنا **الحداثي رجعيا، ووجدنا الحداثة العربية ضحية نسقية**، لالوعي الأفراد، وإنما لهيمنة النسق عبر بقائه في المضمر، مع عدم البحث عنه، وكشفه، وتعرف مواقع اختفائه."[141]

فهذا الحكم ليس حكما نقديا وأدبيا، بل هو محاسبة سياسية بسيطة ومقتضبة، تحتاج إلى توثيق وتحليل علمي موضوعي، وتشريح نصي حقيقي. وهكذا، فقد " كشف لنا الدرس الثقافي زيف فرضياتها المسبقة وهشاشة أسسها ومسلماتها غير المنقودة، فأصبحنا أشد وعيا بدور الثقافة (أي النظام الدلالي) في تكوين معرفتنا وطرق تفكيرنا، بل حتى الكيفية التي بها تتشكل أحاسيسنا وعواطفنا.إن سبل فهمنا النصوص ونشاطنا التفسيري، بل وتقييمنا للحس الذوقي

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

والعاطفي أثناء عملية الفهم والتفسير هي سبل تحدها وتحددها سياقات المؤسسة الثقافية والتاريخ والعلاقات الاجتماعية. ولهذا، فهي ليست سبلا متجردة موضوعية بريئة. ومعظم ما نأخذه على أنه مقولات بدهية ومسلمات أولية في تجاربنا مع الأدب والعلوم، تتبيأ في سياقات تمارس عليها الحد والتحديد، لتبرز أن هذه الممارسات تقبل الإدراك والوضوح فقط عن طريق علاقتها بالعمل الذي تفرزه والتأثيرات على المشاركين في فاعلية العمل. لذلك، يكتب الناقد لنقاد آخرين، ولأعضاء يهمهم الدخول ضمن حدود ثقافة النقد. وبالتالي، عليهم اكتساب القدرة أو الكفاءة التي تمليها المؤسسة المعنية. وضمن سمة المحلية للثقافة فقط، يستطيع الدرس الثقافي أن يمارس نشاطه وفعالياته."[142]

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

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

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

شائعة في عقدي النصف الثاني من القرن العشرين شيوعا أفضى به إلى محاسبة نفسه وآلياته ومنهجيته، و لم يتجاوز بعد هذه المحاسبة المشروطة."[143]

◆ **الانغلاق الثقافي الذاتي والخاص**: يلاحظ أيضا أن المنهج الثقافي منهج قاصر ومحدود ومنغلق على نفسه، مادام يقصي الجمال والفن. ومن هنا، فمن: " عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه، بل إن ممارسي الدرس الثقافي حذرون جدا في تصريحاتهم عن إنجازات هذا المنهج. أضف إلى ذلك، أنه نقد إيديولوجي دائما وأبدا"[144] تلكم هي- إذاً- أهم الانتقادات الموجهة إلى النقد الثقافي بشكل علمي وموضوعي. بيد أن النقد الثقافي يمكن الاستعانة به في تحليل النص أو الخطاب الأدبي، وذلك باعتباره منهجا من بين عدة مناهج نقدية أخرى مساعدة ومكملة لتشريح المعطى المدروس، وذلك بشكل تكاملي يجمع بين الذات والموضوع، ولكن لايمكن أن يكون النقد الثقافي هو النقد البديل أو المنهج المفضل، فالمنهج النقدي مثل الموضة، له زمنه الخاص، وسياقه الخاص، ومتلقيه الخاص. ومن هنا، فإننا نقول بتناسل المناهج النقدية وتناسخها كأسطورة العنقاء، حيث يموت منهج، ليظهر منهج آخر، وهكذا دواليك، وهذه سنة الحياة في هذه الأرض المباركة.

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

---

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

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

الفصل الخامس:

من أجل منهجية جديدة في النقد الأدبي:
المقاربة المتعددة التخصصات

ظهرت في سنوات الثمانين من القرن العشرين منهجية جديدة في مجال النقد الأدبي مع الناقد الفرنسي جان بول روسوبير (Jean-Paul Resweber)[145]، وتسمى هذه المنهجية الجديدة بالمقاربة المتعددة التخصصات (Une approche interdisciplinaire)، وقد فصل صاحبها مكوناتها النظرية والتطبيقية في كتابه الذي أصدره سنة 9119م، وذلك تحت عنوان:" **المنهجية المتعددة التخصصات**(La méthode interdisciplinaire)[146]. وبعد ذلك، بدأ الدارسون والباحثون والنقاد سواء في الغرب أم في العالم العربي [147] في تمثل هذه المنهجية الجديدة، وتطبيقها على النصوص الأدبية الرمزية، والظواهر الثقافية المعقدة. إذاً، ماهي المنهجية المتعددة التخصصات؟ وماهي الفترات التاريخية التي مرت بها هذه المنهجية؟ وماهي مرتكزاتها النظرية والتطبيقية والمفاهيمية؟ وماهي أهمية هذا المنهج في مقاربة النصوص الأدبية فهما وتفسيرا وتأويلا؟

---

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

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

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

1- مفهـــــــــوم المقاربـــــــــة المتعـــــــــددة التخصصـــــــــات:

تهدف المقاربة المتعددة التخصصات إلى التعامل مع النص الأدبي في ضوء مجموعة من التخصصات العلمية والمعرفية. ويعني هذا أنه من الصعب بمكان الحديث في هذا السياق عن منهجية خالصة ومستقلة، بل المنهجيات المستخدمة – هنا داخل العمل الأدبي- متداخلة ومتقاطعة بشكل يخدم فيه الواحد الآخر. أي: إن المقاربة المتعددة التخصصات مقاربة منهجية مفتوحة تدرس الأدب، وذلك في ضوء مجموعة من العلوم والتخصصات المعرفية المتعددة والمتشعبة، بغية الحصول على الدلالة، وبناء المعنى. وبهذا، تكون هذه المنهجية مرنة، ومنفتحة، وموسوعية، تشترك في بنائها مجموعة من المناهج والتخصصات المتعددة. فليس ثمة نظرة ضيقة أحادية، ولابعد منهجي واحد في التعامل مع القضية الأدبية أو الظاهرة الثقافية فهما وتفسيرا.

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

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

وللتوضيح أكثر، فالمقاربة المتعددة التخصصات تتعامل بشكل واضح مع النصوص الرمزية المعقدة والخطابات الإبداعية المركبة، وذلك لتصيد مختلف دلالاتها المتعددة واللامتناهية. وبتعبير آخر، فالمنهجية المتعددة التخصصات منهجية منفتحة تتعامل مع النصوص المنفتحة سواء أكانت

شعرية أم مسرحية أم سردية، ولا تتعامل مع النصوص المغلقة البسيطة ذات المعنى الأحادي، فهذه النصوص تحتاج بدورها إلى مناهج مغلقة للتعامل مع النصوص المغلقة .

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

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

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

وإذا أخذنا مثلا قصيدة صوفية في مجال الأدب والإبداع والنقد، فيمكن مقاربتها في ضوء مناهج وتخصصات علمية متنوعة، إذ يمكن مقاربتها في آن معا فلسفيا، وصوفيا، ولسانيا، وسيميائيا، ونفسيا، واجتماعيا،وأخلاقيا، وتأويليا، وأسلوبيا، وتاريخيا....

ومن هنا، فالمقاربة المتعددة التخصصات، مادامت أنها منهجية تعتمد على التعددية في الآراء، وتستند إلى فلسفة التنوع ومنطق الاختلاف في إصدار الأحكام التقويمية، فهي تتنافى مع المنهجية الأحادية النسبية التي تقصي المعارف الآخرى، وتبعد كل وجهات النظر المقابلة والمخالفة.

2- تاريخ ظهور المقاربة المتعددة التخصصات:

ظهر مصطلح تعدد التخصصات (interdisciplinarité) بالولايات المتحدة الأمريكية في سنوات الأربعين من القرن العشرين للإشارة إلى الأبحاث التي أجريت على الذكاء الاصطناعي. وبعد ذلك، وبالضبط في سنوات الخمسين والستين من ذلك القرن، أصبح المصطلح يطلق على العلوم والتطبيقات والمعارف المتجاورة وذات البعد المتعدد التخصصات. وكانت هذه المقاربة المنهجية تطبق، في البداية، على المشاكل المعقدة والوضعيات الصعبة والظواهر الثقافية المركبة. ومن أهمها: المواضيع المعرفية والبيئية والتربوية والاقتصادية مثلا. ولقد تم تطبيق هذه المقاربة في مجال الثقافة والتربية والتعليم والمعرفة؛ لأن الظواهر الثقافية والتربوية والمعرفية مركبة تحتاج إلى التسلح بمجموعة من المناهج للإحاطة بهذه الظواهر المتشعبة. ومن ثم، ارتبطت المنهجية المتعددة التخصصات بالأبحاث والتطبيقات التي تحتاج إلى تعدد العلوم والمنهجيات والمعارف، مثل: التكنولوجيا، والكيمياء الإلكترونية، وسوسيولوجية الفن، وعلم النفس الاقتصادي. ومع سنوات السبعين والثمانين من نفس القرن، بدأ الدارسون والباحثون يتعمقون بشكل جيد في المنهجية المتعددة التخصصات. وقد تعددت المصطلحات المتعلقة بهذا المفهوم، فأصبحنا نتحدث عن المنهجية المتداخلة التخصصات (interdisciplinarité hétérogène)، أو المنهجية الاستدماجية (interdisciplinarité intégratrice)، إلى جانب مصطلحات أخرى لاتخرج عن مفهوم تعدد التخصصات والاهتمامات، مثل: (multidisciplinarité)،و(Pluridisciplinarité)، و(interdisciplinarité)،و(transdisciplinarité). بيد أن الفيلسوف الفرنسي إدغار موران (Edgar Morin) كان يدافع كثيرا عن مصطلح المقاربة المتعددة التخصصات (interdisciplinarité)، فآثر استخدامه نظريا وتطبيقيا في مجال الفلسفة والمعرفة الإنسانية، ثم استبعد المصطلحات الغامضة الأخرى. ويعني هذا أن إدغار موران إلى جانب جان بول روسوبير من المدافعين في مجال الفلسفة والعلوم الإنسانية عن المقاربة المتعددة التخصصات، وذلك منهجية وتقنية ونظرية.هذا، وترتبط المنهجية المتعددة التخصصات (Pluridisciplinaire) في مجال الفلسفة والتربية والنقد الأدبي بجان بول روسوبير (Jean-Paul Resweber)، وذلك منذ سنة 9119م، مع صدور كتابه:" **المنهجية**

المتعددة التخصصات/la méthode interdisciplinaire ". ولاتعتبر هذه المقاربة النقدية منهجية أساسية خالصة، بل هي منهجية المنهجيات، حيث تتكئ نظرية وتطبيقا على باقي المناهج النقدية الأخرى. بمعنى أن هذه المنهجية المرنة تتسم بالانفتاح على تعدد الاختصاصات، فتدرس الظواهر الأدبية والثقافية المركبة، وذلك في ضوء منظورات علمية ومعرفية مختلفة ومتباعدة ومتباينة نظريا وتطبيقيا. كما تعتمد هذه المنهجية على الفلسفة، والأسلوبية، والسيميوطيقا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والرياضيات، واللسانيات، والهيرمونيطيقا، وعلم التفكيك....

هذا، ويرفض (روسويبر) أن يتحول النقد الأدبي، كما هو حال الدراسات البنيوية والسميائيات والشكلانية، إلى مجرد اختزال للنصوص الأدبية في بنى وأشكال من الخطاطات الهندسية والمعطيات الكمية والرقمية فحسب، بل لابد من التعامل مع النص الأدبي في ضوء مقاربات مختلفة، وذلك من أجل اسكشاف المعاني المتعددة المتوارية في النصوص المعقدة، ولاسيما في النصوص الشعرية الرمزية، والنصوص الشعرية المجازية الاستعارية، والنصوص الصوفية، والنصوص الانزياحية...

3- المرتكزات النظرية والتطبيقية والمفاهيمية:

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

مساءلة الشكل البنيوي تشريحا وتفكيكا وتركيبا. وبعد ذلك، يتم الانتقال إلى مقاربة الأبعاد النفسية والاجتماعية سواء أكان ذلك من الداخل النصي أم من الخارج المرجعي.

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

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

4- أهمية المقاربة المتعددة التخصصات:

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

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

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

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

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

الفصل السادس:

المقاربة الإثنوسينولوجية

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

1- مصطلح الإثنوسينولوجيا:

يتكون مصطلح الإثنوسينولوجيا (**L'ethnoscénologie**) الذي بلوره الباحث المسرحي الفرنسي جان ماري برادييJean-Marie PRADIER)(، من كلمة الإثنو (Ethno)، التي تحيل على العرق والأصل والهوية والجذور والثقافة الشعبية، وكلمة (**scéno**) أو سكينو (**skenos**)الإغريقية التي تحيل على كلمة **(scène)**، بمعنى المشهد الفرجوي، وقد يقصد بها أيضا الفضاء المغطى، أو المكان الذي تعرض فيه الأحداث المسرحية، أو يقصد بها الجسد بصفة عامة. ويعني هذا المصطلح المركب أن الإثنوسينولوجيا تهتم بدراسة الفرجات المشهدية لدى الشعوب القديمة، باعتبارها ظواهر ثقافية اجتماعية وإثنوغرافية، تعبر من خلالها عن رؤيتها للوجود والإنسان والحياة والكون والطبيعة والقيم والمعرفة، كما تعكس كذلك طبيعة التفكير لدى الإنسان القديم، وطريقة تعبيره، وتخييله، وانفعاله، وتحركه، وكيفية تعامله مع الموضوع الخارجي على المستوى الفني والجمالي والفلكلوري.

2- تاريـــــــخ ظهـــــــور الإثنوسينولوجيا:

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

الأساتذة والباحثين الجامعيين من داخل فرنسا وخارجها، وخاصة الأساتذة الجامعيين البرازيليين، ومنهم على سبيل الخصوص: أرميندو بياو(**Armindo Biao**)...

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

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

وقد ظهرت اليوم عدة مراكز للبحث الإثنوسينولوجي تهتم بالفرجات الشعبية العرقية الأصيلة سواء في دول الشمال أم في دول الجنوب،كفرنسا،والبرازيل،والمكسيك،والنمسا،وتونس(المعهدالعالي للفن المسرحي[148])... ومن جهة أخرى، يعتبر مهرجان التخييل الذي تسهر عليه دار ثقافات العالم، وذلك بتنسيق مع اليونسكو وجامعة باريس الثامنة، من أهم المهرجانات العالمية التي تهتم بعرض الممارسات الفرجوية النادرة والموغلة في الأصالة والقدم. وفي نفس الوقت، يهتم هذا المهرجان بعرض الفرجات الدرامية المعاصرة في كل أشكالها التعبيرية والفنية والجمالية.

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

3- موضـــــــــوع الإثنوسينولوجيا:

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

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

ويعني هذا أن الإثنوسينولوجيا تدرس الثقافة الشعبية والفرجات الفلكلورية المتنوعة في مفرداتها ومكوناتها وتلاقحها واندماجها وعطاءاتها. فالثقافة لها: " أهمية ودور في تشكيل نسيج المعاني والأفكار وسلوك الأفراد في المجتمع والفنون والتراث الشعبي ومظاهر السلوك على حياة الناس في تجميعهم وتفردهم"[149] . وتتسم الثقافة الشعبية كذلك بالاستمرار والثبات والوراثة. وفي الوقت نفسه، تتعرض للتغير والتحول والتبدل. وتتضمن الثقافة في جوهرها مكونات مادية

[149]- عادل حربي: **محاور دراميةفي قبائل خان سودانية**، مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى سنة 2005م، ص:5.

وروحية، ومفردات وقيم ومثل وتقاليد. وللثقافة قوة وسلطة داخل المجتمع الإنساني. لذا، يستلزم تعلمها واكتسابها والاستفادة منها.[150]

زد على ذلك، تدرس الإثنوسينولوجيا جميع الأشكال التعبيرية الإنسانية سواء أكانت مقدسة أم دنيوية، مكتوبة أم شفوية، ذات ثقافة عالمة أم شعبية، احترافية أم غير احترافية، تقليدية أم معاصرة، كل هذا من أجل خدمة التراث الثقافي اللامادي للبشرية، والدفاع عنه بشكل من الأشكال.وعلى وجه العموم، تهتم الإثنوسينولوجيا (**L'ethnoscénologie**)، باعتبارها علما متعدد الاختصاصات والفروع والشعب، بجماليات تجسيد المتخيل، وتمثيله فنيا وجماليا، وتشخيصه دراميا وفرجويا. كما تهتم الإثنوسينولوجيا بدراسة الظواهر الثقافية العالمية ذات البعد الإثنوغرافي والعرقي والسلالي، والتي تحمل في طياتها فرجات مشهدية مختلفة عن فن المسرح. والمقصود من هذا أن الإثنوسينولوجيا تبحث في الأشكال الفرجوية الفطرية العريقة والأصيلة المختلفة عن بنية المسرح الغربي الأرسطي. أي: إن مجموعة من الفرجات الإنسانية والأشكال الثقافية والظواهر الإبداعية الفردية والجماعية قد تحمل في طياتها فنيات أسلوبية وتقنية، وأفكارا جادة وهامة، ومتعة جمالية، ويمكن أن تتضمن كذلك معارف بيداغوجية تطبيقية، وتحوي ابتكارات إجرائية و تقنية وجمالية، وذلك على مستوى الأداء والتعبير والتشكيل. وكل هذا يمكن أن يستفيد منه الطلبة والأساتذة الباحثون في مجال المسرح والفنون والعروض الفرجوية والمشهدية. ونستحضر من بين هذه الفنون والفرجات الفطرية العريقة: النو، والكابوكي، وكاطاكالي، وأوبيرا بكين (Opéra Pékin)، والكوميديا دي لارتي، والكراكوز، وتعزية الشيعة، وخيال الظل، والحلقة، والمداح، والحكواتي، وسلطان الطلبة، واعبيدات الرما، والسامر، والمقلداتي، والبساط، والجذبات الصوفية (العيساوة)، والعرائس، والأقنعة، والأعراس الأمازيغية...

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

---

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

4- العلوم التي تنبني عليها الإثنوسينولوجيا:

تعتمد الإثنوسينولوجيا في دراساتها للفرجات الفطرية والفنون المشهدية على مجموعة من المعارف والعلوم النظرية والتطبيقية بشكل مندمج ومتداخل، كالإثنولوجيا، والأنتروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والبيولوجيا، وعلم الأعصاب، واللسانيات، والسيميوطيقا، والتاريخ، والجغرافيا، والاقتصاد، والفيزياء، والرياضة البدنية، والموسيقى، والرقص، وعلم المسرح، وعلوم الدين، والفلسفة، والمناهج النقدية الأدبية، والثقافة الشعبية(الفلكلور)...
ويعني هذا أن الإثنوسينولوجيا علم مركب من مجموعة من التخصصات والشعب العلمية المتداخلة التي تسمح بفهم الظواهر الثقافية اللامادية، وتفسيرها وتحليلها وتأويلها بطريقة شمولية وكلية، وذلك على أسس علمية، وفي ضوء مناهج موضوعية، تحد، بحال من الأحوال، من طغيان النزعة الذاتية ذات البعد الانطباعي أو الانفعالي، وتجنب كل تمركز إثني ضيق لايعترف بما لدى الآخرين من أصالة وابتكار وإبداع، وتفادي التصورات العرقية الشوفينية التي قد ترجح عرقا على باقي الأعراق الإنسانية، وذلك باسم القوة والسلطة والعلم والعقل والتكنولوجيا.

5- المبادئ النظرية والتطبيقية للإثنوسينولوجيا:

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

- مقاربة الظواهر الثقافية الإثنوغرافية،باعتبارها فرجات شعبية وممارسات أدائية احتفالية.
- تحديد مكونات الأشكال الفرجوية، وترسم طرائق اشتغالها، وتتبع تطورها أو نكوصها.
- رصد الأشكال التعبيرية والفرجات المسرحية في أبعادها التاريخية والأنتروبولوجية والفلسفية، مع تحديد بنياتها الشكلية، واستخلاص عناصرها البنيوية والسيميائية الثابتة والمتغيرة، كأن ندرس فن الحلقة بالمغرب مثلا، وذلك بمعرفة تاريخها، ورصد مكوناتها السيميائية اللفظية وغير اللفظية، وتعرف بناها الفنية والجمالية والكوريغرافية والإيقاعية، وتحليل خطابها الدلالي، واستقراء أبعادها الأنتروبولوجية والطقسية والفلسفية، وعلاقة تلك الفرجة الاحتفالية بالإنسان والمجتمع.

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

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

✦ الاعتماد على منهجية الملاحظة والإدراك والوصف و التحليل والتأويل، ووصف الأشكال الفرجوية بطريقة علمية موضوعية.

✦ البحث عن الفني والجمالي والدرامي في تلك الظواهر الفرجوية الثقافية الأنتروبولوجية، سواء أكانت تلك الظواهر بسيطة أم مركبة.

✦ دراسة تلك الفرجات الشعبية الفلكلورية في ضوء مناهج علمية متعددة ومتداخلة، وذلك من أجل تكوين فهم أدق وأعمق بجماليات الفرجة، ومعرفة طرائق اشتغالهاأداء وعرضا وفضاء وجسدا وتصويتا وتنغيما.

✦ التعامل مع الممارسات الفرجوية الإثنوغرافية،باعتبارها ظواهر رمزية وسيميائية، وأشكالا علاماتية تستوجب الوصف والتفكيك والتركيب.

✦ ربط الفرجة الفلكلورية بكل مكوناتها الجسدية والموسيقية والحركية وطقوسها الأنتروبولوجية والمشهدية.

✦ البحث عن مواطن الإبداع والأصالة في تلك الممارسات الفرجوية الشعبية الاحتفالية ذات البعد اللامادي.

6- أهـــــــــداف المقاربة الإثنوسينولوجية:

من المعلوم أن للمقاربة الإثنوسينولوجية مجموعة من الأهداف والغايات القريبة والمتوسطة والبعيدة، ويمكن حصرها في الأهداف التالية:

✦ المحافظة على التراث الثقافي اللامادي الذي تركته البشرية للأجيال القادمة.

✦ دراسة الثقافة الشعبية الفطرية في بعدها الفرجوي والدرامي والاحتفالي بنية ودلالة ومقصدية.

✦ الدفاع عن التنوع الثقافي، حيث تهدف المقاربة الإثنوسينولوجية إلى مناصرة التنوع الثقافي، باعتباره ميسما أساسيا للحضارة البشرية، مع رفض كل أشكال التغريب والاستلاب والتدجين

والمسخ والتشويه، ورفض عولمة الثقافة. وبالتالي، تأبى هذه المقاربة أن تسحق ثقافات الشعوب الأصيلة والعريقة،باسم التغريب، واستخدام القوة والعلم والتكنولوجيا.

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

✦ دراسة الممارسات الفرجوية الشعبية الفطرية دراسة اجتماعية وإتنولوجية وأنتروبولوجية ولسانية وتاريخية ونفسية، بالتركيز على معطياتها الفنية والجمالية والمشهدية، ودراسة أشكالها التعبيرية سواء ارتبطت بالرقص أم بالموسيقى أم بالجسد، كدراسة الگامبوه (بالي)،أوالكاغورا(اليابان)،أوالتيام(الهند)،أوالسلمية(تونس)،

أوتشيلولي (ساوطومي)،أوديابلادا(بوليفيا)،...

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

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

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

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

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

7- بعض الأعمال الإثنوسينولوجية الغربية والعربية:

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

وعلى المستوى العربي، يمكن الإشارة إلى مجموعة من الأعمال التي يمكن إدراجها ضمن الإثنوسينولوجيا، بشكل من الأشكال، مادمت تبحث في الفرجة الدرامية إثنوغرافيا

---

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

[152] -Jean-Marie Pradier : La scène et la fabrikue des corps.Ethnoscénologie du spectacle 6i6ant en Occident, 5e siècle a6ant J.-C.-18e siècle, Presses uni6ersitaires de Bordeauc, Jan6ier2000 .

[153]- PRADIER J.-M., 1986 (1979), « L'acteur : aspects de l'apprentissage », Préface de Jean Du6ignaud, in : Actes du collokue Le théâtre, le corps et les sciences de la 6ie, Internationale de l'Imaginaire, N°6/7 : 84-96.

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

[155] - Patrice Pa6is : L'Analyse des spectacles, Paris.Nathan.1996 .

[156] - Patrice Pa6is : La mise en scène contemporaine, Armand Colin, 2008 .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

[171]- د.حافظ الجديدي: **فيان فُ ُانمشهدية**، تبر الزمان، تونس، الطبعة الأولى سنة 2007م.

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

[173]- د.عادل حربي: **محاور درامنةفيقلبفخانضدانية**، مطبعة جامعة الخرطوم، السودان، الطبعة الأولى سنة 2005م.

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

[175]- علي الضوء: **الموسيقى التقليدية فيي غزاًغجرب**، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، السودان، طبعة 1983م.

الدين" **الفلكلور في المسرح السوداني**"[176]، ودراسة مهند علي " **نحو مقاربة إثنوسينولوجيا للحلقة**"[177]... وهلم جرا.

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

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

كما تهتم المقاربة الإثنوسينولوجية بدراسة العلاقة الموجودة بين الفرجة ومحيطها،مركزة على المرسل والرسالة والمرسل إليه والقناة والسياق والمرجع. ولا تقتصر المقاربة الإثنوسينولوجية على

---

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

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

التمركز الثقافي الذاتي، بل تدرس الإنسان الشامل في كل أنشطته الثقافية، من مأكل ومشرب ولباس وجسد ورقص، وطريقة التفكير والانفعال والرؤية والذوق والشم والسمع، كما يشير إلى ذلك مارسيل موس(**Marcel Mauss**)[178].

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

الفصل السابع:

النقد النسائي أو النسوي في العالمين: الغربي والعربي

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

---

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

1- تعريف النقد النسائي أو النسوي:

من المعلوم، أن النقد النسوي أو النسائي هو ذلك النقد الذي تمارسه النساء للدفاع عن مكانة المرأة وصفا وإبداعا وتحليلا وتقويما وتوجيها. بمعنى أن النقد النسوي هو الذي ينصب على الكتابات الإبداعية بالتعريف والتقديم والشرح، ورصد الإنتاجات النسائية بالنقد والفهم والتفسير والتأويل، وكذلك بالدرس والفحص والتفكيك والتركيب. وغالبا مايختلط هذا النقد بالكتابة النسائية العامة التي تهدف إلى تبيان وضعية المرأة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، وتحديد أدوارها الإيجابية في المجتمع، والتنديد بظلم الذكورالذين يحاولون إقصاءها بشكل من الأشكال على جميع المستويات والأصعدة. لذا، ترفض المرأة في كتاباتها بشكل صارخ سياسة الحيف، والجور، والتجهيل، والإقصاء، والتغريب، والتجهيل، والاستثناء . ومن هنا، فكتاباتها في الحقيقة ثورة اجتماعية وثقافية وجنسية على هينمة الذكور، وتمرد عن المجتمعات الأبيسية أو البطريركية. وتذهب الباحثة المغربية نعيمة هدي المدغري في كتابها: " **النقد النسوي**" إلى أن:" مفهوم النقد النسوي يطلق بشكل عام على كل ماهو إنتاج نسائي في مجال الحركة والفكر والأدب والنقد"[179].

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

---

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

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

الخالد، يدل على الحركة النسائية، والفكر النسوي ونظرياته، كما يدل على الأدب النسوي"[181]

إذاً،يعني النقد النسائي أو النسوي ذلك النقد المكتوب من قبل النساء، بعد أن هيمن النقاد الذكور على نظريات الأدب لمدة طويلة. ومن ثم، فهذا النقد يترجم لنا ثنائية الذكور والإناث، أو ثنائية التأنيث والتذكير. علاوة على ذلك، يتميز الإبداع الأنثوي – الذي يتخصص النقد النسائي في رصده قضية وفنا ومقصدية– بحضور الأنا، والاسترسال في استعراض تجارب الذات في صراعها مع نفسها أو مع الموضوع، والإغراق في العواطف الانسيابية، والميل إلى التخييل الذاتي، واستحضار المذكر باعتباره طرفا نقيضا يمكن التعايش معه من جهة أو الصراع معه من جهة أخرى، واللجوء إلى اللاشعور وتيار اللاوعي لتفتيق الأحاسيس الداخلية، والاهتمام بالعواطف والمشاعر الذاتية الشعورية واللاشعورية، والحديث عن الأسرة والزواج والطلاق والظلم الاجتماعي، والثورة على الظلم السياسي والاقتصادي والثقافي والعرقي والتاريخي الذي يمارس ضد المرأة باعتبارها: أما، وجدة، وبنتا، وزوجة، وأختا، وعاشقة، ومعشوقة، وكاتبة، ومبدعة، ومثقفة، وناقدة، وفنانة، وعالمة...

كما يتعرض النقد النسوي في أطروحاته المباشرة وغير المباشرة بالنقد لكل أنواع التهميش، والتمييز العنصري واللوني، والاستثناء الاجتماعي والثقافي الذي تعيشه المرأة ذاتيا وموضوعيا.

2- المراحل التاريخية التي مر منها النقد النسائي أو النسوي:

يمكن الحديث عن مراحل عدة في مسيرة الكتابة النسوية بصفة عامة، والنقد النسوي بصفة خاصة، إذ يمكن الحديث عن مرحلة أولى مبكرة في القرن التاسع عشر قد رافقت الحركة الرومانسية، وقد تميزت ببروز مجموعة من الكتابات النقدية النسوية مع مدام دو ستايل(Madame de Staël)، وجورج صاند(George Sand)، وسوزان فوالكان (Suzanne Boilkuin)...

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

وبعدها، تأتي المرحلة الثانية من بداية القرن العشرين إلى أواخر الخمسينيات من القرن نفسه، حيث ارتبطت هذه المرحلة بالإصلاح الاجتماعي من خلال الاعتراف بحقوق المرأة، والعمل على تحريرها من قبضة الرجل، والسماح لها بالتعليم، وولوج الجامعة، والمشاركة في الانتخابات، والاعتراف بأهليتها المعرفية والمهنية، والإشادة بكفاءتها التدبيرية لقيادة المجتمع على جميع المستويات والأصعدة. وخير من يمثل هذه المرحلة على المستوى النقدي نذكر: فرجينيا وولف (1882-1941م) التي نادت بالمساواة الاجتماعية، ولاسيما في عمليها:" **غرفة تطل على منظر**"(1927م)، و" **ثلاثة جنيهات**" (1938م). ومن ثم، كانت فرجينيا وولف:" واحدة من الكاتبات المبكرات اللاتي طرحن فكرة أن الجنس ليس محددا سلفا، بل هو بناء اجتماعي. وبالتالي، يمكن أن يتغير. ومع ذلك، لم ترد وولف أن تشجع على المواجهة المباشرة بين مخاوف الإناث والذكور، وفضلت أن تحاول إيجاد نوع من التوازن القوي بين الطرفين. فبالنسبة لها، إذا طورت النساء قدراتهن الفنية إلى أقصى حدود لها، فإنهن سيشعرن بأنه من الضروري إنشاء المساواة الاجتماعية والاقتصادية مع الرجال."[182]

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

أما المرحلة الثالثة التي تتزعمها المرأة الجديدة، فقد ارتبطت في أمريكا بسنوات الستين من القرن العشرين، وكان التركيز كثيرا على الكتابات الإبداعية تحليلا وتقويما، ورصد الفوارق الجنسية، والتشديد على الاختلاف والتناقض والتضاد بين المرأة والغير، والحديث عن الصراع بين

---

[182] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:98.
[183] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:99.

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

ومن أهم ناقدات هذه المرحلة: ماري إلمان في كتابها:" **التفكير حول المرأة**" (1968م)، وكيت ميليت في كتابها:" **السياسات الجنسية**" (1969م)، وجرمين جرير في كتابها:" **المرأة المخصية**" (1972م)، وشولاميت فايرستين في كتابها:" **جدلية الجنس: ملف الثورة النسوية**" (1970م)، ولوس إريجاردي في كتابها:" **منظار المرأة الأخرى**" (1974م)، وجولييت ميشيل في كتابيها:" **وضع اعتبار المرأة** " و" **التحليل النفسي والنسوية**" (1975م)، وجوزيفين دونفان في كتابها:" **النقد الأدبي النسوي**" (1975م)، وهيلين سكسو في مقالتها:" **ضحكة الميدوسا**" (1976م)،وبياتريس ديدي في كتابيها: " **اليوميات الحميمية**" (1976م)، وجوليا كريستيفا في كتابيها:" **النساء الصينيات**" (1977م) و" **الرغبة في اللغة** " (1980م)،وألين شووالتر في كتابها:" **أدبهن الخاص بهن**" (1977م)، وسوزان جوبر في كتابها:" **المرأة المجنونة في العلية**" (1979م)، وأدريان ريتش في كتابها:" **الكذب والأسرار والصمت**" (1980)، وميشيل باريت في كتابيها:" **قهر النساء اليوم: مشاكل في التحليل الماركسي النسوي**" (1980م)، و" **كتابة المرأة**" (1981م)، وديل سبندر في كتابها:" **نظريات نسوية**" (1983م)، وروزاليند كاوارد في كتابها:" **رغبة الأنثى**" (1984م)، وموي توريل في كتابها:"**النظرية الأدبية النسوية**" (1985م)، وساندرا جلبيرت في كتابها:" **مقتطفات نورتون الأدبية عن الأدب الذي كتبته النساء: التراث في الإنجليزية**" (1985م)، ومرينا ياغيللو في كتابها:"**الكلمات والنساء**" (1987م)، ولوري فانك في كتابها:"**النظرية النسوية، كتابة النساء**" (1992م)، وروث روبيتر في كتابها:" **النسائيات الأدبية**" (2000م)...

---

184 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:100.

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

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

3- النقد النسائي أو النسوي في العالم العربي:

إذا انتقلنا إلى العالم العربي لرصد النقد النسائي أو الكتابة النقدية النسوية، فيختلط الأمر بين الكتابة النسائية ذات الطابع الإبداعي والثوري والكتابة النقدية النسوية. ومن ثم، يمكن الحديث عن كتابة نقدية نسائية ظهرت منذ العقود الأولى من القرن العشرين مع حركة الإصلاح الاجتماعي التي قادها قاسم أمين في كتابيه:" **تحرير المرأة** " و"**المرأة الجديدة**"، حيث دعا إلى تحرير المرأة، وتعليمها كأخيها الرجل، واحترامها زوجة وأختا وأما وبنتا وجدة، وتكريمها كما كرمها الشرع الرباني، ومعاملتها معاملة حسنة وفق ما أقرته الإنسانية والكتب المقدسة. ويمكن الحديث في هذه الفترة عن كتابات نسائية ثورية وحركات نسائية نضالية، وانتقادات إصلاحية مناهضة لاستبداد الرجل الشرقي، وهيمنة الذكورة على دواليب المجتمع والسياسة والاقتصاد والثقافة، كما عند وردة اليازجي، وملك حفني، وهدى الشعراوي، وسهير القلماوي، وعائشة التيمورية، ولبيبة هاشم،ومليكة الفاسي،وأمينة اللوه، ومي زيادة....

هذا، وقد امتدت الحركة النقدية النسوية أدبا ونقدا وثورة إلى العقود الأخيرة من القرن العشرين وسنوات الألفية الثالثة، وذلك مع مجموعة من الناقدات، مثل: يمنى العيد في مقالها:" **مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي**" (1975م)، واعتدال عثمان في مقالها:" **التراث المكبوت في أدب المرأة**"، وروز غريب في كتابها:" **نسمات وأعاصير في الشعر النسائي العربي المعاصر**"

---

[185] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:145.

(1980م)، وليلى محمد صالح في كتابها:" **أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي**"(1983م)، ووهيبة شريفة في مقالها:" **هل للنص النسائي خصوصية؟ دراسة لرواية لطيفة الزيات**" (1993م)، ولطيفة الزيات في كتابها:" **من صور المرأة في القصص والروايات العربية**" (1986م)، وسعيدة خالد في كتابها:" **المرأة، التحرر، الإبداع**" (1991م)، والخالد كورنيليا في كتابها:" **السياسات الجنسية لعلاقات الإخوة والأخوات في عمل الروائيات الإنجليزيات خلال الفترة ما بين (1860-1900م)** (1991م)، ورشيدة بنمسعود في كتابيها:" **المرأة والكتابة. سؤال الخصوصية/بلاغة الاختلاف**"(1994م) و:" **جمالية السرد النسائي**" (2006م)، وسعاد عبد العزيز المانع في مقالها:" **النقد الأدبي النسوي في الغرب، وانعكاساته في النقد العربي المعاصر**" (1997م)، وبثينة شعبان في كتابها:" **100عام من الرواية النسائية العربية**" (1999م)، وزهور كرام في كتابها:" **السرد النسائي العربي**" (2004م)[186]،ونعيمة هدي المدغري في كتابها:" **النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب**" (2009م)...

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

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

186 - د.زهور كرام، **الخطاب النسائي العربي**، شركة النشر والتوزيع- المدارس- الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2004م.

الإصلاحية، بله عن الحركات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية الداعية إلى إعادة الاعتبار للمرأة.

الفصل الثامـــــــن:

النظرية النقديـــــــة

تعد النظرية النقدية من أهم النظريات التي انتعشت في فترة " مابعد الحداثة" بألمانيا، وإن كانت هذه النظرية قد تبلورت في فترة مبكرة، في ثلاثينيات القرن العشرين، وذلك بمدرسة فرانكفورت، وتجسدت في عدة ميادين ومجالات معرفية، كالفلسفة، وعلم الاجتماع، والسياسة، والفن، والنقد الأدبي. بيد أن هذه المدرسة ستأخذ طابعا فكريا مغايرا منذ السبعينيات من القرن العشرين، وسينضم إليها مثقفون آخرون، سيقومون بإغنائها نظريا وتطبيقيا. ومن ثم، فقد تحولت النظرية عند مارتن جاي (M.Jay):"من (نادي ماركس) قبل هجرتها من فرانكفورت، إلى (نادي ماكس) بعد عودتها، وحيث هناك في المهجر، فقد الحرف(R) الذي تبدأ به كلمة الثورة (Revolution)"[187]. ويعني هذا انتقال مدرسة فرانكفورت من أفكار ثورية ماركسية إلى أفكار متطورة في عهد ماكس هوركايمر، حيث تم التركيز على الفلسفة أكثر من التركيز على التاريخ والاقتصاد كما كان في السابق. وبالتالي، فقد استهدفت النظرية النقدية تقويض الثقافة البورجوازية الرأسمالية الاستهلاكية. وعليه، فهدف النظرية النقدية هي تغيير المجتمع على جميع المستويات والأصعدة، وتحقيق التحرر البشري، والمؤالفة بين النظرية والممارسة، والجمع بين المعرفة والغاية، والتوفيق بين العقل النظري والعقل العملي، والمزاوجة بين الحقيقة والقيمة. زد على ذلك، فقد كانت النظرية النقدية بمثابة تجديد نقدي للنظريات الماركسية والراديكالية.

هذا، ويمكن التمييز بين فترتين في النظرية النقدية أو مدرسة فرانكفورت: فترة الريادة من الثلاثينيات إلى أواخر الستينيات، وهي فترة هوركايمر، وماركوز، وأدورنو، وفروم...، وفترة

---

187 - توم بوتومور: **ينفوخ راكف رد**، ص:13.

التجديد من بداية السبعينيات إلى سنوات الثمانين من القرن الماضي، وهي فترة يورجين هابرماس، وألفرد شميدت، وكلاوس أوفي، وألبرخت فيلمر... وقد احتفظت النظرية النقدية الجديدة لـــــ"مابعد الحداثة" باهتمامها الخاص بفلسفة العلوم الاجتماعية، ونقد الإيدولوجيا .

1- مفهوم النظرية النقدية:

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

وعليه، فالنظرية النقدية عند هوركايمر هي:" ما تعبر عنه الاتجاهات الوضعية في نظريتها للنشاط البشري على أنه شيء أو موضوع خارجي داخل إطار من الحتمية الميكانيكية، على حين ترفض النظرية النقدية النظر إلى الوقائع الاجتماعية على أنها أشياء، ومن ثم ترفض طابع الحياد الذي تتسم به الوضعية، وتحاول في المقابل أن تطرح فكرا لايفصل بين النظرية والممارسة.

وقد فهم هوركايمر، ومعه فلاسفة فرانكفورت، الماركسية على أنها العلم النقدي للمجتمع. وبالتالي، فمهمة الفلسفة هي متابعة العملية النقدية، والتحري عن أشكال الاغتراب الجديدة.

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

وقد أخذت مساهمته الخاصة شكل تحليل نقدي للعقل. فلئن يكن العقل قد صاغ في الماضي مثل العدالة والحرية والديمقراطية، فإن هذه المثل حل بها الفساد في ظل هيمنة البورجوازية التي أدت إلى تحلل حقيقي للعقل. ومن هنا، بدت الحاجة إلى نظرية نقدية جدلية تستطيع أن تتعقل اغتراب العقل بالذات."[189]

ونفهم من هذا أن النظرية النقدية ظهرت كرد فعل على المثالية الألمانية، وكذلك كرد فعل على الوضعية التجريبية التي كانت تدرس الظواهر الاجتماعية دراسة علمية موضوعية من خلال ربط المسببات بالأسباب، وذلك في إطار تصور آلي ميكانيكي. ومن هنا، فالنظرية النقدية هي قراءة نقدية للعقل الجدلي ليس بالطريقة الكانطية، بل في ضوء رؤية ماركسية واقعية جدلية. وبالتالي، تعمل النظرية النقدية على نقد الواقع الاجتماعي، وتقويض تصوراته الإيديولوجية الليبرالية، والبحث عن تجليات الاغتراب الذاتي والمكاني سواء في النصوص والخطابات أو في واقع الممارسة. وتهدف النظرية النقدية حسب هوركايمر إلى تحقيق مهام ثلاث:" أولها، الكشف في كل نظرية عن **المصلحة الاجتماعية** التي ولدتها وحددتها، وهنا يتوجه هوركايمر، كما فعل ماركس، إلى تحقيق الانفصال عن المثالية الألمانية، ومناقشتها في ضوء المصالح الاجتماعية التي أنتجتها.والمهمة الثانية للنظرية النقدية عنده، هي أن تظل هذه النظرية على وعي بكونها لاتمثل مذهبا خارج **التطور الاجتماعي التاريخي**. فهي لاتطرح نفسها باعتبارها مبدأ إطلاقيا، أو أنها تعكس أي مبدإ إطلاقي خارج صيرورة الواقع. والمقياس الوحيد الذي تلتزم به هو كونها تعكس **مصلحة الأغلبية الاجتماعية** في تنظيم علاقات الإنتاج بما يحقق تطابق العقل مع الواقع، وتطابق مصلحة الفرد مع مصلحة الجماعة. أما المهمة الثالثة، فهي التصدي لمختلف الأشكال اللامعقولة التي حاولت المصالح الطبقية السائدة أن تلبسها للعقل، وأن تؤسس اليقين بها على اعتبار أنها هي التي تجسد العقل، في حين أن هذه الأشكال من العقلانية المزيفة ليست سوى أدوات لاستخدام العقل في تدعيم النظم الاجتماعية القائمة، وهو ما دعاه هوركايمر بالعقل الأداتي."[190]

وعليه، فالنظرية النقدية هي التي تحقق المصلحة الاجتماعية، وتراعي التطور الاجتماعي التاريخي في إطار المادية التاريخية، وهذا يقرب النظرية النقدية من المادية الثقافية، كما تهدف هذه النظرية

---

189 - توم بوتومور: نفسه، ص:206.

190 - توم بوتومور: نفسه، ص:206-207.

إلى خدمة مصالح الأغلبية، والتصدي للأشكال الشكلية والتيارات اللامعقولة التي تخدم الأنظمة الحاكمة.

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

وتأسيسا على ماسبق، فالنظرية النقدية نظرية تتجاوز الوضعية، وترفض منطلقات المثالية الألمانية، ومن ثم، فهي نظرية اجتماعية ماركسية، تولي أهمية كبيرة للذات في تفاعلها مع الموضوع، كما ترتكز على المادية التاريخية، وتعتني بالقيم والأخلاق، وبتفاعل الذات مع المجتمع على أن الذوات البشرية مستقلة وغير خاضعة لحتميات أوجبريات موضوعية. ويعني هذا أن الإنسان له دور كبير في صنع التاريخ، وتغيير مجتمعه. ومن ثم، فالنظرية النقدية في الحقيقة هي رؤية نقدية إزاء المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي في قمة تطبيقاته العملية واليومية.

2- سيـــــــاق النظرية النقدية:

من المعلوم أن النظرية النقدية في مجال الأدب وعلم الاجتماع قد ارتبطت بمعهد البحوث الاجتماعية أو بمدرسة فرانكفورت الألمانية التي يمثلها كل من: تيودور أدورنو(Theodor.Adorno)، وماكس هوركايمر(M.Horkheimer)، وهربرت ماركوز(H.Marcuse)، ويورغن هابرماس(J.Habermas)، ووالتر بنيامين(W.Benjamin)، وفردريك لوبوك (F.Pollock)، وإيريك فروم (E.Fromm)، ولوفينتال(L.Lowenthal)، ووألفريد شميت (Alfred shmidt)، وكلاوس أوفي (C.Offe)، وأولبرخت فيلمر(A.Wellmer)، وفرانز نيومان (F.Neuwmann)... وقد ظهرت هذه المدرسة في ألمانيا في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين،وقد انتقل المعهد إلى نيويورك إبان المرحلة النازية، ثم استقر بفرانكفورت مرة أخرى

[191] - توم بوتومور: نفسه، ص:207.

في عام 1950م. وقد تأثر تحليل مفكري هذه المدرسة ونقدهم للثقافة الحديثة والمجتمع بما تعرضوا له من مضايقات وتعسفات وضغوطات في عهد الفاشية.

هذا، وقد جاءت النظرية النقدية كرد فعل على الوضعية (Positibism)، التي كانت تعنى مع أوجست كونت بدراسة الظواهر الاجتماعية دراسة علمية موضوعية تجريبية، باستخدام الملاحظة والتكرار والتجربة، وربط الأسباب بمسبباتها، بغية فهم الظواهر العلمية فهما علميا دقيقا. وكانت الوضعية تهتم أيضا بوصف الظواهر دون تفسيرها، لأن التفسير يرتبط في منظور الوضعية بالـــتأملات الفلسفية والميتافيزيقية. كما استبعدت الوضعية البعد الإنساني والتأملي والأخلاقي في عملية البحث. وقد وجهت مدرسة فرانكفورت إلى هذه النظرية الوضعية انتقادات قاسية. وفي هذا الصدد، يقول توم بوتومور في كتابه:" **مدرسة فرانكفورت**":"اتخذ أصحاب مدرسة فرانكفورت موقفا مناهضا لها، فانتقدها أدورنو لعجزها عن اكتشاف المصلحة الذاتية التي قد تسهم في تحقيق تقدم موضوعي، بسبب القصور الكامن في أسسها المنهجية، وفشلها في إقامة صلة قوية بين المعرفة من ناحية، والعمليات الاجتماعية الحقيقية من ناحية أخرى.لذلك، انتقدها هابرماس بسبب طبيعتها المحافظة، وقصورها عن فهم العلاقة الخاصة بعلم الاجتماع والتاريخ، انطلاقا من أن علم الاجتماع الوضعي لايأخذ في اعتباره دور التحولات التاريخية في تشكيل المجتمعات.

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

ويدل هذا على أن الوضعية العلمية تستبعد الذات، والتاريخ، والأخلاق، والمصلحة الاجتماعية، وأنها في خدمة الليبرالية المستغلة. زد على ذلك، أنها تعتبر البشر كائنات مقيدة بحتميات علمية جبرية. وبالتالي، فالإنسان ليس له أي دور في التغيير أو صنع التاريخ:" يرى مفكرو فرانكفورت أن التراث الوضعي يميل للنظر إلى البشر باعتبارهم كائنات لاقوة لها في مواجهة

[192] - توم بوتومور: نفسه، ص:212-213.

المجتمع، وهو ما يتضح لدى دوركايم الذي يؤكد أن الفرد يجد نفسه في مواجهة المجتمع كقوة أسمى منه عليه أن ينحني أمامها، أو مايؤكد عليه ماكس فيبر حين يرى أن الفرد في المجتمعات البيروقراطية، رأسمالية أم اشتراكية، ليس إلا ترسا في آلة كبيرة.

وفي مواجهة ذلك، ترى النظرية النقدية أن ذلك ناتج عن العمق الداخلي للإنسان، ومن ثم، تؤكد هذه النظرية على العلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع، كذوات مستقلة غير خاضعة، تعكس جوانب الحقيقة الكلية."[193]

كما أتت النظرية النقدية كرد فعل على النظريات النقدية للعقل المثالي كما عند كانط وهيجل، بالاعتماد على القراءة الماركسية الجدلية، والاستعانة بالمادية التاريخية. كما وقفت إزاء النظريات البورجوازية التي مارست صنوفا من السلطة الفكرية، ورفضت الفصل بين النظرية والممارسة، بعد أن كانت النظرية في المثالية الألمانية هي المفضلة. وباختصار، فإن النظرية النقدية قد انتقدت النزعة العلمية المغالية، وانتقدت أيضا العقلانية العلمية التقنية، باعتبارها شكلا من أشكال الهيمنة التي ميزت الرأسمالية الأكثر تطورا، أو بشكل أوسع انتقدت تلك المجتمعات الصناعية المتقدمة في القرن العشرين. وجاءت أيضا لنقد الإيديولوجيات السائدة، ونقد الفاشية المستبدة، ونقد النزعة المعادية للسامية إبان وصول النازية إلى الحكم.

3- رواد النظرية النقدية:

بادىء ذي بدء، إن رواد مدرسة فرانكفورت ليسوا متفقين على تصور مذهبي ونظري واحد، فهم مختلفون في كثير من الآراء والتصورات، ولكنهم يتفقون في بعض النقاط المشتركة، بل يمكن التمييز بين النظرية النقدية الكلاسيكية والنظرية النقدية الجديدة. ومن ثم، يعد ماكس هوركايمر من المؤسسين الحقيقيين لمدرسة فرانكفورت، وقد كان مديرا لها منذ 1931م، وقد اهتم في بداية المعهد بدراسة الفلسفة الاجتماعية،ونقد المذهب الوضعي والمثالية الألمانية والوضعية المنطقية، وهاجم الميتافيزيقا الغربية على غرار جاك ديريدا ومارتن هايدجر. وقد عاب هوركامير على الوضعية ميلها الكبير إلى العلمية والموضوعية والتجريبية، وتشييء الإنسان، وفصل الحقيقة عن القيم، كفصلها المعرفة عن المصالح البشرية.

---

[193] - توم بوتومور: نفسه، ص:213.

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

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

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

وقد عرف ماركوز بعدائه الشديد للهيمنة التقنية، وكان يعتبر العقل المنغلق سببا في استلاب الإنسان، وتحويله إلى آلة انتاجية ليس إلا. ومن ثم، فقد بلور ماركوز فلسفة تشاؤمية بسبب اغتراب الإنسان في المجتمع الصناعي الحديث الذي تغلب عليه التقنية، ويضيع فيه الإنسان باعتباره ذاتا وكينونة ووجودا، وهي نفس النزعة التشاؤمية الموجودة عند ماكس فيبر، و يرجع

---

[194]- توم بوتومور: نفسه، ص:44-45.

هذا التشاؤم إلى شعور فئة معينة من المجتمع.أي: الشريحة العليا المثقفة من الطبقة الوسطى، أوالصفوة المثقفة بالإحباط وخيبة الأمل.

وقد بين ماركوز في كتابه:" **إنسان البعد الواحد**" باختفاء الدور التاريخي الفعال للطبقة البورجوازية والطبقة البروليتارية على حد سواء، و هناك قوة واحدة مخفية متحكمة في مسار هاتين الطبقتين معا هي العقلانية العلمية التقنية. وليست هناك طبقة معارضة، فقد تم استيعاب الطبقة العاملة واسترضاؤها من خلال تحفيزات مادية استهلاكية، وترشيد عملية الإنتاج ذاتها. وقد أثارت أفكار ماركوز:"استجابة سريعة لدى حركة الطلبة الأمريكية في أواخر الستينيات بمعارضتها للنظام، ولدى حركات طلابية أخرى في دول أوروبية شتى إلى حدما. لكن الحركات الاجتماعية في ذلك الوقت كانت جميعها واقعة تحت تأثير تحليلات متنوعة عن البنية الطبقية المتغيرة، وعن مغزى التقنوقراطية والبيروقراطية، التي قدم علماء الاجتماع إسهامات ملحوظة بصددها."[195]

وتتركز أفكار هربرت ماركوز سياسيا حول ثلاث قضايا شائكة: دور الطلاب في العالم الرأسمالي، والحركة الطلابية في فرنسا عام1968م، ودور الطبقة العاملة الحديثة في الغرب.

هذا، وقد آمن ماركوز بقوى ثورية جديدة ستظهر في المستقبل داخل المجتمع الحديث، وسيتم التحرر الاجتماعي عن طريق الإشباع الجنسي كما يبين ذلك في كتابه:" **الحب والحضارة**". وقد برهن فيه سيكولوجيا:" بأن تجاوز الندرة المادية في المجتمعات الصناعية المتقدمة، سيخلق الشروط المناسبة لإحراز البشر هدفهم في السعادة من خلال التحرر الجنسي، وتفوق مبدأ المتعة، الذي تصوره كأساس للانعتاق الشامل المؤثر في كافة العلاقات الاجتماعية."[196]

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

---

[195] - توم بوتومور: نفسه،ص:83.

[196] - توم بوتومور: نفسه، ص:88.

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

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

ويعني هذا أن شعرية الأدب لاتكمن في مفهوم المحاكاة، بل في الانزياح والابتعاد عن مفهوم الانعكاس المباشر. كما أن الفن عند أدورنو يتخذ موقفا نقديا وسلبيا من العالم. وفي هذا السياق، يقول دافيد كارتر (Da6id karter):" انتقد أدورنو نظرية لوكاش القائلة: إن للفن علاقة مباشرة مع الواقع. وبالنسبة لأدورنو، إن الفن، بما في ذلك الأدب، معزول عن الواقع، وهذا هو مصدر قوته تماما. إن أشكال الفن الشعبي تؤكد فقط، على مطابقة قواعد المجتمع، وتخضع لتلك القواعد أيضا، ولكن الفن الحقيقي يتخذ موقفا نقديا، في منأى عن العالم الذي أنشأه: " الفن هو المعرفة السلبية للعالم الفعلي". ورأى أدورنو الاغتراب واضحا في كتابات بروست وبيكيت على أنها تثبت هذه المعرفة السلبية للعالم الحديث."[198]

---

[197] - توم بوتومور: نفسه، ص:188.

[198] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:63.

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

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

أما والتر بنيامين (1892-1940م)، فيعد أيضا من رواد مدرسة فرانكفورت، وقد تأثر بكتابات كارل ماركس وأفكار جورج لوكاش الواقعية، وتكمن أهميته في كونه قدم أفضل الصيغ في الفكر النقدي للأدب، وقد ساهمت نظريته بشكل من الأشكال في ظهور البنيوية التكوينية عند لوسيان كولدمان. وقد اهتم بالفن كأدورنو اهتماما لافتا للانتباه،حيث درس الأدب في ضوء مفاهيم ماركسية، حيث اعتبر الفن والإبداع الأدبي إنتاجا والمؤلف منتجا، كما يتضح ذلك جليا في كتابه:" **المؤلف منتج**" (1934م). وقد طالب بنيامين أن يكون الإنتاج ثوريا، وعاملا فعالا في خلق علاقات اجتماعية جديدة بينه وبين المتلقي. ويعني هذا أنه يدعو إلى الفن الثوري الذي يغير المجتمع شكلا ومضمونا، وينوره بشكل إيجابي عبر تمرير رسائل ثورية . ومن هنا، يعتمد الفن عند والتر بنيامين:" على تقنيات معينة من الإنتاج، شأنه في ذلك شأن غيره من أشكال الإنتاج.أي: يعتمد على أنماط معينة في الرسم والنشر والعرض المسرحي...إلخ.هذه الأنماط جزء من القوى الإنتاجية للفن، وجانب من مرحلة من مراحل تطور الإنتاج الفني، تتضمن جماعا من العلاقات الاجتماعية بين الفنان المنتج والمتلقي المستهلك."[200]

---

[199] - توم بوتومور: نفسه، ص:88-89.

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

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

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

أما يورجين هابرماس مجدد مدرسة فرانكفورت، فيمثل النظرية النقدية في مرحلة مابعد الحداثة، وهو من أبرز المعبرين عن الاتجاه العقلاني، إذ نقد الطابع التقني والوضعي القمعي للعقل في الممارسات الرأسمالية والاشتراكية، ويعد أيضا عند توم بوتومور المفكر الأكبر لما بعد مدرسة فرانكفورت أو النظرية النقدية الجديدة. و"على الرغم من قربه من الماركسية، فإنه يختلف مع ماركس في أمر أساسي: فهو يرى أن ماركس قد أخطأ في إعطائه للإنتاج المادي المركز الأول في تعريفه للإنسان في رؤيته التاريخية، باعتباره تطورا للأشكال والأنماط الاجتماعية .

---

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

[202] - توم بوتومور: نفسه، ص:52.

ولهذا، يرى هابرماس أن التفاعل الاجتماعي هو أيضا بعد أساسي من أبعاد الممارسة الإنسانية، وليس الإنتاج وحده، وهو ما يوضح فلسفته التي تقوم على مفهوم الاتصال أو التواصل، وعلى أسبقية اللغة، وأولويتها على العمل.

والعقل الاتصالي عند هابرماس، هو فاعلية تتجاوز العقل المتمركز حول الذات، والعقل الشمولي المنغلق الذي يدعي أنه يتضمن كل شيء، والعقل الأداتي الوضعي الذي يفتت الواقع ويجزئه، ويحول كل شيء إلى موضوع جزئي حتى العقل نفسه." [203]

وقد وجه هابرماس انتقادات صارمة للماركسية، فأعاد بناءها على أسس جديدة، وتسمى هذه المرحلة من مراحل مدرسة فرانكفورت بمرحلة مابعد الماركسية. وقد بدأ مقالاته التي كتبها في الستينيات بتقويم الوضعية العلمية والمنطقية على غرار أسلافه من مفكري معهد فرانكفورت. وقد ميز بين ثلاثة أنواع من المعرفة انطلاقا من منظور المصلحة التي تحققها للجنس البشري، وذلك في كتابه:"**المعرفة والمصالح البشرية**" (1974م) وقد حصرها في مصلحة تقنية، ومصلحة عملية، ومصلحة تحررية. وقد اعتبر هابرماس النموذج النفسي الفرويدي أداة صالحة للنظرية النقدية لتحقيق الثورة التحررية الإنسانية والمجتمعية. وقد أكد هابرماس أسبقية اللغة على العمل، وأكد أيضا ترابط اللغة والعمل الاجتماعي، حيث من الصعب فصل عنصر على آخر، وخالف بذلك رأي ماركس الذي كان يعتبر العمل هو الذي يخلق الإنسان . لكن هابرماس يرى اللغة بأنها هي التي تحقق الاستقلال الذاتي والمسؤولية. وبهذا، يكون هابرماس قد انتقل من نظرية المصالح المعرفية إلى نظرية اللغة والاتصال. ويلاحظ أن هناك ارتباطا في فكر هابرماس بين التحليل الفلسفي ونظرية المجتمع، وإن تغيرت طبيعة هذا الارتباط بالتدريج. ففي كتابه" **المعرفة والمصلحة البشرية**"، كان هناك تماثل بين الأنواع الثلاثة من المعرفة مع قسمات رئيسة للحياة الاجتماعية، وهي: العمل، والتفاعل، والتسلط. وانتقل في المرحلة الثانية إلى تقديم نظرية في الحق لاتضرب بجذورها في المجتمع، وإنما في اللغة بوصفها ميزة عامة للجنس البشري، وتستمر هذه الفكرة في أعمال هابرماس، وإن كان يشدد في الأخير على إعادة بناء النظرية في المجتمع. و" بالفعل، فإن هذا التطور يسجل ابتعادا أكثر عن نظرة مدرسة فرانكفورت في مرحلتها الأخيرة، وأصبح هذا التباعد أكثر صراحة بإعلان هابرماس أنه يتناول النظرية الاجتماعية بوصفه:" منظرا ماركسيا مهتما بمواصلة التعاليم الماركسية في ظل ظروف تاريخية متغيرة على نحو كبير". وهكذا، قدم هابرماس عناصر النظرية الماركسية المعاد بناؤها في عملين مهمين

---

[203] - توم بوتومور: نفسه، ص:160.

خلال السبعينيات، دار أولهما حول مشكلات الشرعية في المجتمعات الرأسمالية إبان مراحل تطورها الأخيرة، والثاني حول المادية التاريخية."[204]

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

وأكثر من هذا، فإنه لايطابق النظرية النقدية بالفكر الفلسفي في مواجهة العلم. فهو يقترح أن يوضع النقد بطريقة ما بين الفلسفة والعلم. وهذا المفهوم يتيح مجالا لعلم تجريبي عن المجتمع، على الرغم من أن ذلك لاينبغي أن يستنفذ إمكانية المعرفة الاجتماعية، ويجب إتمامه، أو وضعه، في إطار فلسفة تاريخ لها هدف سياسي.

وفي الوقت نفسه، توجد هناك أيضا استمراريات واضحة في النظرية النقدية من الثلاثينيات حتى الوقت الراهن.

وعلى الرغم من أن هابرماس لم ينسب إلى الفلسفة دورا بارزا للغاية، مثل ذلك الذي حازته في فكر أدورنو وهوركايمر، فإن واقع الحال بلا شك، وبخاصة في أعماله الباكرة، أنه كان لايزال مشغولا إلى حد بعيد بنقد الوضعية، وكان تأثيره ملحوظا بقوة كبيرة في المناظرات ما بعد النظرية حول الأسس الفلسفية للعلوم الاجتماعية."[205]

هذا، وقد مال هابرماس إلى البنيوية التكوينية كبديل لفلسفة التاريخ التي تبنتها مدرسة فرانفكورت إبان بدايتها، متأثرا في ذلك بجان بياجيه، ولوسيان كولدمان.وبعد ذلك، يشرع في التمييز بين الرأسمالية المنظمة والاشتراكية البيروقراطية، بوصفهما الشكلين الرئيسين للترشيد العقلاني للمجتمعات الحديثة. ويبني هابرماس نظريته النقدية في علم الاجتماع على مرتكزين

---

[204] - توم بوتومور: المرجع السابق، ص:116.

[205] - توم بوتومور: نفسه، ص:125.

ضروريين، وهما: الفلسفة والعلم. بيد أن نظرية هابرماس غير تاريخية، ولاتعتني بالاقتصاد، كما هو حال النظرية الماركسية الأولى. و" نرى أن السمة الأكثر تميزا لنظرية ماركس، وإسهامها الأكثر أهمية في إقامة علم واقعي عن المجتمع، هي أنها لا تتعامل مع التفاعل الاجتماعي على وجه العموم، وإنما تتناول علاقة البشر بالطبيعة، والتفاعل فيما بين البشر في عملية الإنتاج، كاتجاهات سائدة ومولدة ومحددة لأشكال أخرى من التفاعل.

إن هذا هو المفهوم الذي منح الماركسية قوتها التفسيرية، والذي لايزال يمنحها هذه القوة حتى اليوم.لأنه مهما تكن الحاجة إلى إعادة بناء للنظرية الماركسية من أجل فهم المراحل المستجدة من تطور المجتمعات الحديثة بشكل ملائم، ولاسيما دورالدولة وطبيعة الصراعات الطبقية، فإنه لايزال ضروريا البدء من تحليل تنظيم الإنتاج وتسييره، سواء كان ذلك على شكل تسلط رأس المال المتركز في شركات وطنية أو متعددة الجنسية، أو تسلط الإدارة البيروقراطية للصناعة المؤممة."[206]

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

ويمكن أن نحدد بدورنا مراحل أخرى لفكر هابرماس، ففي المرحلة الأولى، انتقد الوضعية العلمية والمنطقية. وبعد ذلك، انتقل إلى الحداثة ليعتبرها دليلا على العقل التنويري، مقابل النزعات اللاعقلانية التقويضية والتفكيكية، وقد ارتأى الحداثة نموذجا للتحرر من كل أنواع السيطرة، حيث تتطابق النظرية والتطبيق، والمعرفة والمصلحة... و ركز أيضا على الاتصال بأنواعه باعتباره وسيلة لبناء المعرفة، وليس مجرد تبادلها، كما أشار إلى ذلك في كتابه:" **الاتصال ونشوء المجتمع**"(1976). وقد أعاد للقيم والمعايير الاجتماعية أهميتها، وتبنى الكفاءة الأخلاقية كمضمون للاتصال الاجتماعي، وذلك في كتابه:" **نظرية الفعل الاتصالي**"(1981م). لكن هابرماس ينتقد "مابعد الحداثة" التاريخية ابتداء من عام 1985م، حيث يرجع فشلها إلى

---

[206] - توم بوتومور: نفسه، ص:147.

[207] - توم بوتومور: نفسه ،ص:160-161.

اختلال التوازن بين القيمة المعنوية والقيمة المادية؛ مما حول عقلانية التنوير إلى حالة مرضية، وتلك هي الحال التي يصف بها تصور فرانسوا ليوتار وجان بودريار لما بعد الحداثة[208].

5- النظرية النقدية في الميزان:

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

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

أما عن أهم الانتقادات الموجهة إلى مفكري مدرسة فرانكفورت اختلاف آرائهم من شخص إلى آخر، واختلاف توجهات مدرسة فرانكفورت لـــــــ"مابعد الحداثة" عن مدرسة فرانكفورت في فترة الثلاثينيات من القرن العشرين. كما استبعدت المدرسة اهتمامها بالتاريخ والاقتصاد إلى حد كبير، وانحرفت انحرافا كبيرا عن مبادىء الماركسية الكلاسكية كما عند الجيل الثاني من مفكري معهد فرانكفورت. وقد همشت النظرية النقدية الجديدة مع هابرماس الطبقة العاملة باعتبارها طبقة ثورية سياسية فاعلة ومغيرة.لذا، وصفت مدرسة فرانكفورت

[208] - توم بوتومور: نفسه،ص:162-163.

بأنها:" ماركسية بدون بروليتاريا"[209]. ومن هنا، " يبدو أن مفهوم مدرسة فرانكفورت عن تدهور، أو تلاشي الطبقة العاملة كقوة سياسية، قدم أساسا على فكرة طوباوية وخيالية عن الثورة، التي هي بأية حال الطريقة الوحيدة، أو الأكثر ماركسية، لتصور عملية الثورة الاجتماعية. وربما يكون هذا المفهوم قائما أيضا على انعكاس الخبرة الاستثنائية الأمريكية، الناجمة عن غياب طبقة عاملة منظمة سياسيا في المجتمع الأمريكي، على فكرهم، ولاسيما في حالة ماركوز."[210]

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

ويمكن القول أخيرا بأن النظرية النقدية في عمومها قد ابتعدت في مراحلها الأخيرة عن الماركسية التي انطلقت منها في بداياتها، بل أعلنت هذه النظرية فشلها حينما اعتبر هابرماس بأن نظرية "مابعد الحداثة" حالة مرضية ؛ بسبب اختلال التوازن بين ماهو معنوي وماهو مادي.

وهكذا، نصل إلى أن النظرية النقدية هي قراءة ماركسية للمجتمع، ونقد للنظرية العلمية والوضعية التي أهملت الإنسان والذات والتاريخ والمجتمع والأخلاق. ومن ثم، تعمل النظرية النقدية على تنوير المرء الملتزم، وتنويره عقلانيا وذهنيا، وانتقاد الاغتراب في المجتمع الرأسمالي، وإدانة فكرة التشييء والاستلاب والقمع الآلي. ومن ثم، تستند النظرية النقدية في قراءتها للأدب والفن إلى مفاهيم النقد المراكسي الكلاسكي أو الماركسية المعدلة في نظرية هابرماس. ويمكن أن نحدد مجموعة من المراحل التي قطعتها النظرية النقدية الجديدة، فكان هناك في البداية اهتمام بنقد الوضعية العلمية، ومعاداة الفكرة السامية. وبعد ذلك، انتقل الاهتمام إلى المجال الثقافي مع ماركوز، ليتم الإنصات إلى الحركات الثورية الطلابية والأقليات المضطهدة، لتتخذ النظرية النقدية توجها جديا مع هابرماس، حيث بدأت النظرية النقدية الجديدة تقدم تصورات مختلفة حول المجتمع متأرجحة في ذلك بين الفلسفة والعلم، كما أعيدت صياغة الماركسية من جديد على أسس علمية وسياسية واجتماعية مابعد حداثية، لتنتهي النظرية النقدية بالثورة على "مابعد

---

209 - توم بوتومور: نفسه، ص:133.
210 - توم بوتومور: نفسه،ص:105-136.
211 - توم بوتومور: نفسه،ص:207.

الحداثة" نفسها، حينما وقع اختلال مجتمعي وحضاري بين القيم المادية والقيم المعنوية، فترتب عن ذلك أن أصبحت "مابعد الحداثة" حالة مرضية مأساوية.

الفصل التاسع:

النقد الحواري أو النقد البولفوني

(الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات)

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

◇ مفهـــــــــــوم الروايـــــــة البوليفونية:

يقصد بالبوليفونية (Poliphonie/poliphony) لغة تعدد الأصوات، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقا، ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثم، فالمقصود بالرواية البوليفونية تلك الرواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية. بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب. وبتعبير آخر، يتم الحديث في هذه الرواية المتعددة الأصوات والمنظورات عن حرية البطل النسبية، واستقلالية الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة، ولو كانت هذه المواقف بحال من الأحوال مخالفة لرأي الكاتب. وللتوضيح أكثر، تسرد كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة، وذلك بواسطة منظورها الشخصي، ومن زاوية نظرها الفردية، وبأسلوبها الفردي الخاص. بمعنى، أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبرأصوات متعددة؛ وهذا ما يجعل القارىء الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب، ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه، دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد سواء. ويعني كل هذا أن الرواية البوليفونية مختلفة أيما اختلاف عن الرواية المنولوجية الأحادية الراوي والموقف، واللغة، والأسلوب، والمنظور، وذلك بوجود تعددية حوارية حقيقية على مستوى السراد، والصيغ، والشخصيات، والقراء، والمواقف الإيديولوجية .

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

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

هذا، ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية.أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي.حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."[213]

وتأسيسا على ماسبق، فالرواية البوليفونية في الحقيقة تعبير عن صورة الإنسان، وتصوير لتنوع الحياة، وتعبير صادق عن تعقد المعاناة البشرية. كما أنها كفاح:" ضد تشييء الإنسان، ضد تشييء العلاقات الإنسانية وكل القيم الإنسانية في ظل النظام الرأسمالي"[214]. ويعني هذا أن رؤية كاتب الرواية البوليفونية رؤية إنسانية، ترفض – بشكل قطعي– تحويل القيم المعنوية أوالكيفية إلى قيم مادية وكمية، وذلك باسم اقتصاد تبادل البضائع والسلع الذي شيأ العلاقات الإنسانية. زد على ذلك، فقد استندت الرواية البوليفونية، وذلك على المستوى الإبستمولوجي، إلى الفلسفة النسبية، التي شككت في المطلق واليقين والثابت والكوني منذ منتصف القرن التاسع عشر، وبالضبط مع الفيزيائي الألماني إينشتاين.

◇ الرواية البوليفونية والرواية المنولوجية:

إذا كانت الرواية المنولوجية ذات صوت إيديولوجي واحد، تعتمد على السارد المطلق العارف بكل شيء، وتستند إلى سارد واحد، ورؤية سردية واحدة، ولغة واحدة، وأسلوب واحد، وإيديولوجية واحدة، فإن الرواية البوليفونية رواية متعددة الأصوات على مستوى اللغة والأساليب والمنظور السردي والإيديولوجي، وكذلك من حيث الشخصيات، وتطرح أفكارا متناقضة جدليا، وتعطي المتلقي هامشا من الحرية والاستقلالية، لكي يختار الموقف المناسب الذي

---

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

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

يتلاءم مع قناعاته وثقافته ومعتقده. وغالبا ما تتحدد بوليفونية الرواية من خلال وجود تنوع في المنظور الإيدولوجي.لذا، يرى أوسبنسكي (Uspenski) بأن الرواية البوليفونية تمتاز بمجموعة من الشروط، وهي:

1- عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

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

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

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

وبناء على ما سبق، تنبني الرواية البوليفونية على تعدد المنظورات السردية ووجهات النظر(الرؤية من الخلف- الرؤية الداخلية - الرؤية من الخارج)، بالإضافة إلى تعدد الضمائر السردية (ضمير المتكلم- ضمير المخاطب- ضمير الغائب)، وتعدد الرواة والسراد الذين يعبرون عن اختلاف المواقف الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، واختلاف وجهات النظر تواصلا وتبليغا واقتناعا. بمعنى أن كل قصة نووية يسردها سراد مختلفون، كل سارد له رؤيته الخاصة إلى زاوية الموضوع. أي:يعطي المؤلف للشخوص الحرية والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو مواربة أو تغيير لكلامه. كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية، وتعبر شخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية أرستقراطية، وهكذا دواليك... ولكن للقارىء

---

[215] -B.Uspenski: **Poetics of composition,** traduction.CL.Kahn, Poétiƙue9, 1972, P.10

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

الحق الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن يفرض عليه الكاتب أو المؤلف أو السارد المطلق رؤية معينة، عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة، وتسفيه آراء الشخصيات الأخرى، وذلك عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي، وإصدار أحكام القيمة.

وعليه، فمازالت الرواية الغربية والعربية على حد سواء، ولاسيما التقليدية منها، رواية منولوجية بامتياز، يسيطر عليها الصوت الواحد، والمنظور المطلق، والخطاب المسرود. بيد أن الرواية الجديدة ورواية "ما بعد الحداثة"، قد تخلصتا- بشكل من الأشكال- من هذا المنظور المطلق الأحادي، واستبدلتاه بالرؤية البوليفونية القائمة على فلسفة النسبية، وفلسفة الاحتمال.

◇ دراسات حول الرواية البوليفونية:

يعد ميخائيل باختين من أهم الدارسين الغربيين للرواية البوليفونية، فقد خصصها بمجموعة من الدراسات الأدبية والنقدية، ومن أهم ما وصل إلينا من ذلك، نذكر:" **شعرية دويستفسكي**"[217]، وكتاب:"**إستيتيقا الرواية ونظريتها**"[218]، و" **الماركسية وفلسفة اللغة**"[219]. بيد أن ثمة دراسات أخرى أشارت إلى البوليفونية بشكل من الأشكال. ومن بين هذه الدراسات ما كتبه تشيتشرين في دراسته المطولة تحت عنوان:" **الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الروائي ولغته**"[220]، وف. ف. فينوغرادوف في كتابه:" **حول لغة الأدب الفني**" الصادر في مسوكو

---

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

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

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

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

سنة 1959م[221]، ول.جروسمان في كتابه:" **طريق دويستفسكي**" [222]، وأوتو كاوس في كتابه:"**دويستفسكي ومصيره**"[223]، وف.كوماروفيتش في كتابه:"**رواية دويستفسكي (المراهق) بوصفها وحدة فنية**"[224]، وب.م.إنجلجاردت في كتابه:" **رواية دويستفسكي الإيديولوجية**"[225]، وف.لوناجارسكي في مقاله:" **حول تعددية الأصوات عند دويستفسكي**"[226]، وف. كيربوتين في:"**ف.م.دوستويفسكي**"[227]، وب.ف.شكلوفسكي في كتابه:" **مع وضد.ملاحظات حول دويستفسكي.**"[228]، وب.أوسبنسكي في كتابه:"**شعرية التأليف**"، حيث يقول عن البوليفونية الإيديولوجية:"عندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي لانعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله، ولكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار الحديث بصوت مخالف لصوته، وقد يغير منظوره- في عمل واحد- أكثر من مرة، وقد يقـــيم (بتشديد الياء) من خلال أكثر من منظور."[229]

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

وإذا انتقلنا إلى الدراسات العربية في مجال أسلوبية الرواية، فنستدعي في هذا الصدد دراسة حميد لحمداني تحت عنوان:"**أسلوبية الرواية**"[232]، ودراسة سيزا قاسم:" **بناء الرواية**"[233]، ومحمد

---

221 - ميخائيل باختين: نفسه، ص:396.
222 - ميخائيل باختين: نفسه،ص:24.
223 - ميخائيل باختين: نفسه،ص:27.
224 - ميخائيل باختين: نفسه،ص:30.
225 - ميخائيل باختين: نفسه،ص:32.
226 - ميخائيل باختين: نفسه،ص:47.
227 - ميخائيل باختين: نفسه،ص:54.
228 - ميخائيل باختين: نفسه،ص:56.
229 -B.Uspenski: **Poetics of composition,** P.11.
230 - Tzbetan Todorob : **Mikhail Bakhtine :Le Principe dialogique**.Seuil.1981.
231 - Julia kristeba: **Séméiotiké,pour une sémanalyse**,Seuil,Paris,1969.

برادة في كتابه:" **أسئلة الرواية وأسئلة النقد**"[234]، وعبد الحميد عقار في كتابه:" **الرواية المغاربية: تحولات اللغة والخطاب**"[235]، وعبد الله حامدي في كتابه:" **الرواية العربية والتراث: قراءة في خصوصية الكتابة**"[236]، والحبيب الدائم ربي في كتابه:" **الكتابة والتناص في الرواية العربية**"[237]...

◇ **نظرية الرواية عند ميخائيل باختين:**

إذا كانت الرواية ملحمة بورجوازية عند هيجل وجورج لوكاش ولوسيان كولدمان، فإن الرواية عند ميخائيل باختين ذات أصول شعبية، تتمثل في الحوارات السقراطية، والهجاءات المنيبية، والروح الكرنفالية. ويعني هذا أن الرواية قد تفرعت عن أجناس شعبية سفلى تحيل على الطبقة الاجتماعية العامة. بمعنى أنه إذا كانت الملحمة، باعتبارها أدبا جادا، وراء نشأة الرواية، فإن الأدب المضحك والساخر كان وراء نشأة الرواية حسب ميخائيل باختين. ويذهب باختين كذلك إلى أن نشأة الرواية تفرعت عن أجناس أدبية ثلاثة، وهي: الملحمة، والخطابة، والكرنفال. والآتي، أن هناك مجموعة من المفكرين والفلاسفة الذين كتبوا الحوار السقراطي كأفلاطون، وكسينوفون، وأنتيستينيس، وفيدون، وأقليديس، وألكسامين، وجلاوكون، وسيميوس، وكراتون، وغيرهم.ومن بين هذه الحوارات التي وصلتنا، نذكر منها: حورات

---

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

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

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

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

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

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

أفلاطون وكسينوفون فقط، أما الحوارات الأخرى فنعرفها عن طريق الروايات والمقاطع القليلة التي بقيت منها. ومن ثم، فالحوار السقراطي:" ليس صنفا بيانيا متكلفا، إنه ينمو بالاستناد إلى أساس كرنفالي شعبي، وهو مفعم بعمق بالموقف الكرنفالي من العالم، خصوصا في مرحلة تطور السقراطية الشفاهية..."[238]

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

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

ومن هنا، فقد كانت نشأة الرواية نشأة شعبية عادية كما يدل على ذلك الحوار السقراطي، والهجاء المنيبي، والكرنفال الاحتفالي الجماهيري. وتشترك هذه الأجناس كلها في المحاكاة، والضحك، والسخرية، والهزل،والشعبية، والحوارية... في مقابل تلك النظرية التي ترى أن

---

238 - ميخائيل باختين: نفسه، ص:158-159.
239- ميخائيل باختين: نفسه، ص:163.
240 - ميخائيل باختين: نفسه، ص:167.

الرواية أصلها ملحمة بورجوازية قائمة على تصدع الذات في علاقتها بالموضوع. ومن ثم، تحن الرواية دائما إلى عصر الملحمة، حيث الوحدة الكلية والمطلقة بين الذات والموضوع.

◇ مقومات الرواية البوليفونية:

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

1- التعددية في الأطروحات الفكرية:

تتضمن الرواية المنولوجية – كما هو معلوم – فكرة واحدة أو موقفا إيديولوجيا واحدا. وغالبا ما تكون تلك الفكرة هي فكرة الكاتب المهيمنة، كما نجد ذلك واضحا في الروايات الواقعية أو الروايات الطبيعية الكلاسيكية. ويعني هذا أن فكرة الكاتب هي التي تحدد مسار الرواية من البداية حتى النهاية، حيث يتقمص البطل روح هذه الفكرة، فيناضل من أجلها، ثم يتدخل السارد لتثبيت هذه الفكرة، ومناصرتها بجميع الوسائل الفنية، وذلك عن طريق الوصف والتقويم والتلفظ، فتصبح هذه الفكرة المهيمنة هي المفضلة، وعلى القارىء أن يتمثلها بأي حال من الأحوال على أنها الأمثل والأحسن. وفي هذا السياق، يقول باختين:" إن فكرة المؤلف المقبولة والكاملة القيمة يمكنها أن تضطلع، في عمل أدبي من النمط المنولوجي، بثلاث وظائف: أولا، إنها تعتبر الأساس الذي تستند إليه الرؤيا نفسها وتصوير العالم، المبدأ الذي يعتمد عليه في اختيار المادة وتوحيدها، المبدأ الذي يقرر النبرة الأحادية الإيديولوجية لجميع عناصر العمل الأدبي.ثانيا، يمكن تقديم الفكرة على اعتبارها استنتاجا واضحا بهذه الدرجة أو تلك، أو واعيا مستخلصا من المادة التي يجري تصويرها. ثالثا وأخيرا، فإن فكرة المؤلف يمكن أن تكتسب تعبيرا مباشرا داخل الموقف الإيديولوجي للبطل الرئيس.

الفكرة بوصفها مبدأ في التصوير، تندمج مع الشكل. إنها تحدد كل النبرات الشكلية، وكل تلك الأحكام الإيديولوجية التي تصوغ الوحدة الشكلية للأسلوب الفني والنغمة الوحيدة للعمل الأدبي.

إن الطبقات الدفينة لهذه الإيديولوجيا التي تتحكم بصياغة الشكل، الطبقات التي تحدد الخصائص الأساسية في الأصناف الأدبية، تحمل طابعا تقليديا، وهي تتراكم وتتطور عبر العصور، إلى هذه الطبقات الدفينة الخاصة بالشكل ينتمي حتى الاتجاه المونولوجي الفني الذي وقع اختيارنا عليه."[241]

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

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

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

---

[241] - ميخائيل باختين:نفسه،ص:117.

[242] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:33.

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

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

2- تعـــــــدد الشخصيات أو تعدد الأصوات:

تحوي الرواية البوليفونية مجموعة من الشخصيات أو الأصوات التي تتصارع فيما بينها فكريا وإيديولوجيا. وبالتالي، تملك أنماطا من الوعي المختلف عن وعي الكاتب وإيديولوجيته الشخصية. ويعني هذا أن الشخصيات في الرواية البوليفونية تتمتع باستقلال نسبي، ولها الحرية الكاملة في التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية، ولها الحق في الكلمة الحقة والصريحة التي قد تتعارض، وذلك بشكل من الأشكال، مع كلمة المؤلف أو السارد أو البطل الموجه من قبل الكاتب. وبهذا، يكون دويستفسكي هو:" خالق الرواية المتعددة الأصوات (Polyphone)، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية. وبهذا السبب بالذات، فإن أعماله الإبداعية لايمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لاتذعن لأي من تلك القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، واعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوربية. ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي.إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية.إنها لاتخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لاتصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف.هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية

[243] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:34.

داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف، وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين."[244]

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

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

وهكذا، تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية باعتبارها وجهات نظر تجاه العالم، أو باعتبارها أقنعة رمزية وإيديولوجية. ومن ثم، فالشخصية الروائية في هذا النوع من الرواية تتسم بثلاث خاصيات: تتمثل في حرية البطل النسبية، واستقلاليته، وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الأصوات. ولابد أن تكون وجهة نظر الشخصية بمثابة موقف فكري وتقويم يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات، وتجاه الواقع الذي يحيط به." فالمهم بالنسبة لدويستفسكي – يقول باختين– لامن يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى مالذي يكونه العالم بالنسبة للبطل، ومالذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها."[246]

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

---

[244] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:11.
[245] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:19-20.
[246] - ميخائيل باختين: نفسه،ص:67.

أو للتخلص من أعدائها الآخرين. وبتعبير آخر، الشخصية غير المنجزة هي الشخصية المهووسة والمريضة نفسانيا.

3- التعددية في أنمـــــــــــــاط الوعي:

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

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

لايصبح مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف. وبهذا المعنى، فالبطل عند دويستفسكي لايعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية."[247]

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

4- التعددية في المواقف الإيديولوجية:

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

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

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

---

[247] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:10-11.
[248] - ميخائيل باختين: نفسه، ص:9.
[249] - ميخائيل باختين: نفسه ،ص:111.

5- تعدد اللغات والأساليب:

تستند الرواية البوليفونية، وذلك على مستوى صورة اللغة، إلى مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعددي، أو ما يسمى أيضا بالصياغة الحوارية أو الديالوجية. وثمة لسانيات خاصة تتولى دراسة هذه الحوارية اللغوية، وهي: الميتالسانيات أو اللسانيات الخارجية أوأسلوبية الرواية. ومن أهم الظواهر الفنية التي تنبني عليها الرواية البوليفونية، نستحضر: الأسلبة (تقليد الأساليب/ stylization)، والمحاكاة الساخرة أو مايسمى كذلك بالباروديا (Parody)، والحوار (Dialogue)، والتهجين(Hybridation)، والتناص(Interted†uality)، والتنضيد، والعبارات المسكوكة، والأجناس المتخللة...

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

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

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

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

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

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

وللتمثيل، يمكن للروائي البوليفوني أن يستعمل لغتين داخل ملفوظه السردي، كأن يستعمل حوارا داخليا مثلا يتحدث فيه المتكلم المشخص الرئيس، ولكنه في الوقت نفسه، يرد فيه على شخص أو وعي آخر يستحضره داخل الملفوظ نفسه. بمعنى أن يكون هناك وعي مشخص (بكسر الصاد)، ووعي مشخص (بفتح الصاد) داخل ملفوظ سردي واحد. بتعبير آخر، لابد أن يحمل ذلك الملفوظ هجنة قصدية واعية، تحيل على صراع القيم والإيديولوجيات، واختلاف الأفكار، وتباين وجهات النظر.

وبعبارة أخرى، يستند التهجين إلى الجدل الخفي، والخلط بين حوارين أحدهما: حوار صريح، والآخر حوار خفي، يشكلان معا جدلا بين شخصيتين: شخصية حاضرة مشخصة (بكسر

---

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

[251] - ميخائيل باختين**إن خطبة انر ائي**، ص:108.

الصاد)، وشخصية غائبة مشخصة (بفتح الصاد)، كما يتجلى ذلك واضحا في هذا الحوار الداخلي الذي يرد في شكل جدل خفي:" خضنا منذ أيام حديثا خاصا مع يغستافي إيفانوفيتش، يقال: إن أهم فضيلة في هذا البلد- أن تعرف كيف تجمع النقود.قالوا ذلك على سبيل النكتة(وأنا أعرف أنها نكتة)، الموعظة الأخلاقية هنا هي أنه لايتعين عليك أن تكون عالة على أحد، وأنا من ناحيتي لست عالة على أحد! لدي كسرتي من الخبز الذي آكله، صحيح أنها كسرة خبز بائسة، وأحيانا حتى تكون يابسة، ولكنها موجودة، حصلت عليها بعرقي، واستعملها بطريقة قانونية لاعيب فيها.على كل ما العمل! وأنا نفسي أعرف أنه ليس مما سيبعث على الاعتزاز أن يعمل المرء نساخا أجل، ومع ذلك فأنا فخور بذلك، فأنا أعمل، وأريق عرقي. ولكن ماهو المعيب، في الواقع، في أني استنسخ!وهل يرتكب المرء إثما إذا عمل في الاستنساخ؟" إنه، يزعمون يعمل نساخا!..."

أجل، وما المخجل في ذلك؟...على الأقل إني بهذه الطريقة أعي الآن بأني مهم، وأن هناك من هو بحاجة إلي، وأنه ليس في هذا مايبرر إزعاج الإنسان بمثل هذه السخافات، على كل، دعهم يقولون إني جرذ.إذا كانوا قد وجدوا هناك شبها.إن هذا الجزء ضروري، إنه يقدم مايفيد، ثم إنهم يتمسكون بهذا الجرذ، وإنهم ينعمون على هذا الجرذ بمكافأة.هل رأيت أي جرذ هذا!بالمناسبة لقد تحدثنا كثيرا حول هذه المسألة ياعزيزتي.لا أخفي عليك، إني لم يكن في نيتي أن أحدثك حول هذه المسألة غير أني تحمست قليلا.مع ذلك، فإن المرء يشعر بالراحة، وهو ينصف نفسه من وقت لآخر"[252]

يلاحظ المتلقي نوعا من التهجين والخلط بين الحوارات والأساليب داخل هذا الكلام الذي ورد في صيغة الأسلوب غير المباشر الحر. كأني بالشخصية المتحاورة تدافع عن نفسها، وترد على الآخرين، وتستحضر كلام الغير، فتفنده بالحجة والدليل والبرهان. ويعني هذا أن كلام الغير حاضر، ولكن صاحبه غائب. ومن ثم، يبدو أن هذا الحوار هو نوع من الجدل الخفي.

أما الأسلبة الروائية، فتقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد[253]، أو الجمع بين أسلوبين: أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد، كما نجد ذلك في الكثير من الروايات العربية الحداثية ذات البعد التراثي،

---

[252] - ميخائيل باختين: نفسه ، ص:302-303.

[253] - د.حميد لحمداني**أصلوبية الرواية**، ص:88.

كرواييتي: " **مجنون الحكم**"[254] و" **العلامة**"[255] لبنسالم حميش، ورواية:" **الزيني بركات**" لجمال الغيطاني[256]، ورواية"**جارات أبي موسى**" لأحمد توفيق[257]، حيث يقلد هؤلاء الكتاب أساليب السرد التراثي، من أجل تحقيق وظائف فنية وجمالية ودلالية... ومن الأمثلة على ذلك مقطع من رواية:" **زمن بين الولادة والحلم**" للمبدع المغربي أحمد المديني:" ...وقف الرجل، وأوقف، وبكى واستبكى، وكان موقفا جليلا مهيبا.سيرفع الكرب، يرخى اللجام، ترفع عقيرة مولانا الإمام...وبخ بخ: بلغني، فيما بلغني، وبلغت فيما بلغت، ولقد أبلغت وبلغ لي، وعن السلف الصالح، وغار حراء، وبحار المعرفة السبع، وصلنا أنه ياسيد الرجال، لابد من...(ويغضي من مهابته)...لابد من بناء سور من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء..عداء...داء وقام بعدها سيد الناس ليفاجيء الناس: لنشرب الليلة نخب معرفة حكمة الإمام...مام...مام."[258]

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

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

إن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى

---

254 - بنسالم حميش: **مجنون الحكم**، دار رياض الريس، لندن، 1990م.

255 - بنسالم حميش: **العلامة** دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1997م.

256 - جمال الغيطاني: **الزيني بركات**دار الشروق،الطبعة الرابعة ، 2009م.

257 - أحمد توفيق: **عبراد أبي موسى**،منشورات دار القبة الزرقاء، الطبعة الثانية، سنة2000م.

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

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

ويعني هذا أن المحاكاة الساخرة هي طريقة أسلوبية قائمة على إيراد أساليب الآخرين تضمينا وتناصا وحوارا، ومحاكاتها بطريقة ساخرة قوامها: التناقض، و التضاد، والسخرية، والكروتيسك، والروح الكرنفالية...وهذا النوع من الأساليب توجد بكثرة في الروايات العربية التراثية الساخرة كرواية:" **الزيني بركات**" لجمال الغيطاني، ورواية:" **مجنون الحكم**" لبنسالم حميش...

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

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

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

المسكوكة خبرة تعرف لاخبرة معرفة.ويقول ميكائيل ريفاتير:إن صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير في القارىء الإحساس بأنه شاهد من قبل.إنه ممضوغ.إنه متحجر.ومن هذا الإحساس يستخلص ريفاتير أن كل كلمة على حدة لا تعني شيئا."[260]

زد على ذلك، فللعبارات المسكوكة وظائف عدة: جمالية، ونفسية، وأخلاقية، وتأثيرية، وتناصية...ومن ثم، تثير التراكيب المسكوكة حسب ميكائيل ريفاتير:" ردود فعل جمالية وخلقية وتأثيرية في نفس القارىء، تتميز هذه التراكيب بمميزات الظاهرة الأسلوبية، من حيث إنها تسترعي انتباه القارىء في لحظة تعرفه عليها، غير أنها تدخل أيضا، في كثير من الأحيان، في نسق بلاغي، مثل التمثيل أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة.أما من حيث تفاعلها داخل السياق، فإنها تدخل في علاقة تضاد مع السياق، من حيث إنها مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب."[261]

وهناك ظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة، ويعني هذا أن الرواية قد تتخللها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصصات الصحافة والإعلام...إلخ

وعليه، فاللسانيات الخارجية هي التي تنصب على الحوارية بالدرس والفحص والتمحيص؛ لأن اللغة حسب باختين ذات طابع مادي حواري. ومن ثم، فالخطاب المعروض في الخطاب الروائي قد يكون عبارة عن حوار مباشر (أحادي الصوت)، أو يكون خطابا بوليفونيا متعدد الأصوات .

6- تعدد المنظورات السردية:

تتعدد المنظورات السردية في الرواية البوليفونية، حيث ينتقل الكاتب من وجة نظر إلى أخرى، حيث ينطلق من الرؤية من الخلف ليمر إلى الرؤية الداخلية. وبعد ذلك، يستعمل الرؤية من الخارج. كما ينوع الضمائر السردية، حيث يشغل ضمير الغائب، فضمير المتكلم، ثم ضمير المخاطب. أو ينتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد، كما ينتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد الشاهد، أو يتأرجح بين سارد حاضر وسارد غائب، أو بين سارد

---

[260] - د.سيزا قاسم: **روايات عربية، وروايات ق ب ر خ**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1997م، ص:20-21.

[261] - د.سيزا قاسم: **روايات عربية، وروايات ق ب ر خ**، ص:22.

مشارك وسارد محايد. وكلما تعددت وجهات النظر، واختلفت المنظورات السردية، وتعددت الضمائر، وتنوع الرواة والسراد، كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد.

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

ويعني هذا أن محمد برادة في روايته:" **لعبة النسيان**" يوظف أنواعا عدة من الرواة كراوي الرواة، والرواة الفرعيين، والسراد، وكل ذلك من أجل خلق رواية بوليفونية حقيقية.

6- البناء المركـــــــــــب:

يقترن البناء المركب بظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة، ويعني هذا أن الرواية قد تتخللها أجناس أدبية صغرى أو كبرى، كالحكاية الشعبية، أو الخرافة، أو الأسطورة، أو الأمثال، أو الشعر، أو المسرح، أو الرحلة، أو الرسالة، أو الخطبة، أو قصصات الصحافة والإعلام...إلخ

ومن ثم، يستند البناء في الرواية البوليفونية إلى دمج العناصر المتناقضة والمتنافرة جدليا داخل إطار سردي متكامل ذي وحدة موضوعية وعضوية. ويعني هذا أنه لابد من إيجاد تعددية سردية وفنية لتركيب العمل الروائي، كأن يستدمج هذا العمل – مثلا- مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية وغير الأدبية، فيصهرها داخل بوتقة فنية وجمالية متعددة الأصوات والبنى

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

التركيبية. بالإضافة إلى ذلك، " فإن تركيب السرد نفسه – سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراوي أو بواسطة إحدى الشخصيات– يجب أن يكون التركيب مغايرا تماما لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية.إن ذلك الموقف الذي ينطلق منه القص أو يستند إليه التصوير، أو يصدر عنه الإخبار، هذه المواقف يجب أن تكون قد تحددت في ضوء الموقف من هذا العالم الجديد– عالم الذوات المتساوية الحقوق، لاعوالم الموضوعات. والكلمة التي تقص، وتصور، وتخبر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها.

وهكذا، فإن جميع عناصر البنية الروائية عند دويستفسكي ذات خصوصية كبيرة جدا. إنها تتحدد جميعها بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دويستفسكي وحده أن يطرحها، ويحلها بكل ماتنطوي عليه من عمق وسعة: مهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية(المتجانسة) في الأصل."[263]

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

7– التنـــــــاص الحواري:

إذا كانت جوليا كريستيفا (Julia kristeba)، بمافيها جماعة تيل كيل (Tel Kuel)، قد اهتمت كثيرا بالتناص (Intertedtualité)، فإن الشكلانيين الروس هم الذين سبقوا إلى طرح هذا المفهوم، ولاسيما ميخائيل باختين الذي بلور ه في كتابه:" **شعرية دويستفسكي**" بشكل جلي، وذلك أثناء حديثه عن الحوارية والباروديا والأسلبة ضمن تنظيره للرواية البوليفونية. وقد ربط باختين التناص بتداخل النصوص داخل ملفوظ حواري معين. لذا،

[263] - ميخائيل باختين: نفسه ،ص:12.

استخدم مصطلحي " الحوارية" و" البوليفونية" للإحالة على مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كريستفا.

هذا، وينبني التناص الحواري على التضمين، والاقتباس، والمعارضة، الاستشهاد، وتوظيف النص الغائب، واستحضار كلام الغير نقلا وامتصاصا وتفاعلا وحوارا...

8- الفضاء الكرونوطوبي:

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

ويعني كل هذا أن الكرونوطوب يتحقق دائما في العمل الأدبي والفني، وذلك بحضور المؤشرات الزمانية والمكانية التي تحقق للنص أو الخطاب اتساقه العضوي وانسجامه الدلالي. ويرى الباحث المغربي محمد منيب البوريمي أن ميخائيل باختين أخذ مصطلح كرونوطوب من العلوم الصلبة كما في قوله: " لعل ميخائيل باختين، حين صاغ أو اقترض- من العلوم الصلبة- مصطلحه

---

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

النقدي المشهور (كرونوطوب)، واستنبته في مجال النقد الأوروبي الحديث، قد ضمنه إلى جانب البعد المعجمي للكلمة (الحجم والكثافة)، مفهوم السيولة والاندلاق، الشيء الذي جعل الكلمة متصلا رباعي الأبعاد كما في تصور النظرية النسبية الخاصة التي تعتبر المكان والزمان غير قابلين للفصل موضوعيا."[265]

بيد أن ميخائيل باختين أخذ هذا المصطلح من علم الموسيقا، ويعني الكرونوطوب في هذا الميدان تعدد الأصوات والأنغام. ومن ثم، استعمله في النقد الأدبي ليدل على تعدد الشخصيات، وتعدد الأطروحات الفكرية، وتعدد المواقف الإيديولوجية، وتعدد اللغات والأساليب.

6- فضـــــــــاء العتبـــــــة:

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

---

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

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

ونفهم من هذا أن دويستفسكي قد وظف فضاء العتبة ضمن رواياته البوليفونية أو المتعددة الأصوات، وتأثر في ذلك بالهيجائيات المينيبية. ومن ثم، فلم يكن دويستفسكي يلتزم في رواياته الواقعية أو النفسية بالتعاقب الزمني الكرونولوجي، أو يلتزم بالخط الزمني المتسلسل من الحاضر نحو المستقبل، بل كان يقفز على الزمن البيوغرافي، ويختار منه اللحظات الحاسمة المؤرقة للإنسان، ولاسيما اللحظات المأساوية المبنية على الأزمات و"العواصف" والكوارث والخصومات. كما يرتبط هذا الزمان التراجيدي بأمكنة عدوانية مفتوحة، تحدد جدلية الداخل والخارج، وجدلية الذات والموضوع، وجدلية الأنا والغير، وجدلية الكائن والممكن، وجدلية الانغلاف والانفتاح... ويعني هذا أن البطل يعيش قلقه الوجودي بين الأمكنة المحاصرة، ويعيش ضياعه واغترابه الذاتي والمكاني في ساحات الصراع الذاتي والموضوعي،بعيدا كل البعد عن الفضاءات الراقية المغلقة كالقصور والمطاعم وصالات الرقص.

وهكذا، يرى ميخائيل باختين:" بأن الفضاء الروائي يكتسي من خلال تداخل مكوناته- في أحيان كثيرة- طابعا رمزيا، فهناك الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، وهناك الفضاء المغلق والفضاء المنفتح، والفضاء الحميمي والفضاء المعادي، بل إن باختين بعد دراسته القيمة لإنتاج دويستفسكي، لاحظ أنه استعمل في رواياته فضاء رمزيا خاصا، بعيدا عن الصالونات،

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

وحجرات الأكل، وقاعات الاحتفالات، وغرف النوم.هذا الفضاء الخاص الذي وظفه دويستفسكي في إنتاجه الروائي، سماه باختين: الفضاء العتبة (le) seuil، وهو فضاء يتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنه فضاء يتمثل في الحانات والأكواخ والقناطر والخنادق والبواخر والسيارات والقطارات.وبعبارة أوضح: إن فضاء العتبة- كما يرى باختين- يمثل المواقف، والأفكار، والأشخاص الذين يعيشون بين/بين، كما أن الزمن الموجود في العتبة هو زمن أزمة (Temps des crises)؛ لأنه مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية."[267]

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

7- الفضـــــــاء الكرنفالي:

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

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

---

[267] - محمد منيب البوريني: **في تشريح الرواية العربية الجديدة: الإطار والبناء**، ص:22-23.

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

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

الفصل العاشر:

نظرية مابعد الاستعمار

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

1- مفهوم نظرية "مابعد الاستعمار":

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

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

وتسمى هذه النظرية كذلك بالخطاب الاستعماري، وقد ظهرت هذه النظرية حديثا مرافقة لنظرية "مابعد الحداثة"، وبالضبط في سنوات السبعين إلى غاية سنوات التسعين من القرن العشرين. وقد أعطيت لنظرية مابعد الاستعمار تعريفات عدة، ومن أهم تعاريفها أن مصطلح " مابعد استعماري" يستخدم ليغطي:" كل الثقافات التي تأثرت بالعملية الإمبريالية من لحظة الاستعمار حتى يومنا الحالي؛ ذلك أن هناك خطًا متصلاً من الاهتمامات، على مدار العملية التاريخية التي بدأها العدوان الإمبريالي... ونحن نشير كذلك إلى ملاءمة المصطلح للنقد الجديد العابر للثقافات الذي ظهر في السنوات الأخيرة، وللخطاب الذي تكوّن من خلاله ذلك النقد. وبهذا المعنى، فإن كتابنا هذا – كما يقول بعض القائلين بنظرية "مابعد الاستعمار" – يهتم بالعالم كما كان خلال فترة الهيمنة الإمبريالية الأوروبية وبعدها، وتأثير ذلك على الآداب المعاصرة ...وعلى هذا النحو، تكون آداب البلاد الأفريقية، واستراليا وبنجلاديش وكندا وبلاد البحر الكاريبي والهند ... كلها آداب "ما بعد الاستعمار" ...وما يجمع بين هذه الآداب - بعد سماتها الإقليمية الخاصة – أنها ظهرت بشكلها الحالي في أعقاب تجربة الاستعمار، وأكدت نفسها من خلال إبراز التوتر مع القوة الإمبريالية، وبالتركيز على ما يميزها عن فرضيات المركز الإمبريالي . وهذا هو ما يجعلها آدابًا ما بعد استعمارية."[269]

---

[268] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:125.

[269] - Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin: **The Empire Writes Back: Theory and Practice in**

وبناء على ماسبق، فالنظرية "مابعد الاستعمار" هي التي تهدف إلى تحليل كل ما أنتجته الثقافة الغربية باعتباره خطابا مقصديا، يحمل في طياته توجهات استعمارية إزاء الشعوب التي تقع خارج المنظومة الغربية. كما يوحي المصطلح بوجود استعمار جديد يخالف الاستعمار القديم. لذا، يتطلب هذا الاستعمار التعامل معه من خلال رؤية جديدة، تكون رؤية موضوعية وعلمية مضادة. ويعرف سعد البازعي مصطلحي الخطاب الاستعماري والنظرية "مابعد الاستعمار" قائلا:" يشير هذان المصطلحان اللذان يكملان بعضهما بعضا إلى حقل من التحليل ليس جديدا بحد ذاته، ولكن معالمه النظرية والمنهجية لم تتضح في الغرب إلا مؤخرا مع تكثيف الاهتمام به، وازدياد الدراسات حوله. يشير المصطلح الأول إلى تحليل مابلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم الواقعة خارج نطاق الغرب، على أساس أن ذلك الإنتاج يشكل في مجمله خطابا متداخلا بالمعنى الذي استعمله فوكو لمصطلح خطاب.أما المصطلح الثاني، " النظرية مابعد الاستعمارية"، فيشير إلى نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى، وأن مرحلة من الهيمنة- تسمى أحيانا المرحلة الإمبريالية أو الكولونيالية- كما عربها بعضهم- قد حلت وخلقت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين. ولذا، فإن المصطلحين ينطلقان من وجهات نظر متعارضة فيما يتصل بقراءة التاريخ، وإن كان ذلك اختلافا في التفاصيل لا في الجوهر، فبينما يرى بعضهم انتهاء مرحلة الاستعمار التقليدي. وبالتالي، انتهاء الخطاب المتصل به، وضرورة أن يتركز البحث في ملامح المرحلة التالية، وهي مرحلة مابعد الاستعمار، يرى بعضهم الآخر أن الخطاب الاستعماري مايزال قائما وأن فرضية "المابعدية" لامبرر لها."[270]

هذا، ولقد طرحت نظرية "مابعد الاستعمار" مجموعة من الإشكاليات الجوهرية التي تتعرض لعلاقة الأنا بالآخر، أو علاقة الشرق بالغرب، أو علاقة الهامش بالمركز، أو علاقة المستعمر بالشعوب المستعمرة الضعيفة. ومن بين هذه الاسئلة والإشكاليات نذكر الافتراضات التالية: "كيف أثرت تجربة الاستعمار على هؤلاء الذين استُعمِروا من ناحية، وأولئك الذين قاموا بالاستعمار من ناحية أخرى؟ كيف تمكنت القوى الاستعمارية من التحكم في هذه المساحة الواسعة من العالم غير الغربي؟ ما الآثار التي تركها التعليم الاستعماري والعلم والتكنولوجيا

Post-Colonial Literatures, Routledge, London and New York, 1989 ,p: 2.

[270] - د.سعد البازعي ود.ميجان الرويلي: نفسه، ص:91-92.

الاستعمارية في مجتمعات "ما بعد الاستعمار"؟ وكيف أثرت النزعة الاستعمارية؟كيف أثر التعليم الاستعماري واللغة المستعمرة على ثقافة المستعمرات وهويتها؟ كيف أدى العلم الغربي والتكنولوجيا والطب الغربي إلى الهيمنة على أنظمة المعرفة التي كانت قائمة؟ وما أشكال الهوية ما بعد الاستعمارية التي ظهرت بعد رحيل المستعمر؟ إلى أي مدى كان التشكل بعيدًا عن التأثير الاستعماري ممكنًا؟ هل تركز الصياغات الغربية لما بعد الاستعمار على فكرة التهجين أكثر مما تركز على الوقائع الفعلية؟ هل ينبغي استمرار معاداة الاستعمار عبر العودة الجادة إلى الماضي السابق على فترة الاستعمار؟ كيف تلعب مسائل الجنس والنوع والطبقة دورًا في الخطاب الاستعماري وما بعد الاستعماري؟ هل حلت أشكال جديدة من الإمبريالية محل الاستعمار؟ وكيف؟"[271]

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

2- مرتكزات نظرية "مابعد الاستعمار":

[271] - وردت هذه الأسئلة في هذا الكتاب:

Deepika Bahri: **Introduction to Postcolonial Studies**, Fall 1996. وذلك على موقع بعنوان:

www.emory.edu/English/faculty/bahri.htm

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

1- فهم ثنائية الشرق والغرب: تحاول نظرية مابعد الاستعمار فهم الشرق والغرب فهما حقيقيا،برصد العلاقات التفاعلية التي توجد بينهما سواء أكانت تلك العلاقات إيجابية مبنية على التسامح والتفاهم والتعايش أم مبنية على العدوان والصراع الجدلي والصدام الحضاري، كما يذهب إلى ذلك صموئيل هنتنغتون في كتابه:"**صراع الحضارات**". ويتمظهر الشرق بشكل جلي في نصوص وخطابات الاستشراق . ومن ثم، يتحول هذا الاستشراق من خطاب معرفي موضوعي إلى خطاب سياسي كولونيالي ذاتي ومصلحي .لذا، فقد تسلح مثقفو نظرية "مابعد الاستعمار" بآليات التفكيك والتقويض لتشتيت المقولات المركزية التي انبنت عليها حضارة الغرب.

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

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

3- الدفاع عن الهوية الوطنية والقومية: رفض كتاب النظرية الاستعمارية ومثقفوها الاندماج في الحضارة الغربية، وانتقدوا سياسة الإقصاء والتهميش والهيمنة المركزية، ورفضوا كذلك الاستلاب والتدجين، فدعوا في المقابل إلى ثقافة وطنية أصيلة، ونادوا بالهوية القومية الجامعة.

ومن هؤلاء – مثلا- كتاب الحركة الزنجية الأفريقية ومبدعوها الذين سخروا كل مالديهم من آليات ثقافية وعلمية لمواجهة التغريب، فتشبثوا بهويتهم السوداء، ودافعوا عن كينونتهم الزنجية الأفريقية. وقد رأينا كذلك كتاب الفرانكفونية بالمغرب العربي يحاربون المستعمر بلغته، ويقوضون حضارته بالنقد والفضح والتعرية، مستخدمين في ذلك لغة فرنسية مختلطة باللغات الوطنية تهجينا وأسلبة وسخرية.

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

5- الدعوة إلى علم الاستغراب: إذا كان المفكرون الغربيون يتعاملون مع الشرق في ضوء علم الاستشراق باعتباره خطابا استعماريا وكولونياليا، وذلك من أجل إخضاعه حضاريا، والهيمنة عليه سياسيا واقتصاديا وثقافيا واجتماعيا، فإن المثقفين الذين ينتمون إلى نظرية "مابعد الاستعمار" كحسن حنفي – مثلا- يدعون إلى استشراق مضاد، أو ما يسمى أيضا بعلم الاستغراب، بغية تفكيك الثقافة الغربية تشريحا وتركيبا، وتقويض خطاب التمركز تشتيتا وتأجيلا، وفضح مقصدية الهيمنة على أسس علمية موضوعية .

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

8- النقد الذاتي: لم يكتف مثقفو نظرية "مابعد الاستعمار" أيضا بتوجيه النقد إلى الغرب، بل سعوا إلى نقد ذواتهم ضمن ما يسمى بالنقد الذاتي كما عند الناقد الكيني الأصل عبد الرحمن جان محمد، حينما صرح قائلا " :أعتقد أننا نحتاج إلى الإفصاح بشكل أكثر انتظامًا، عن الواجبات التي تفرضها علينا هذه الوضعية البينية، وهي واجبات أشعر أنه يمكن استشعارها من وضعية مثقف" العالم الثالث" في الأكاديميات الغربية. إننا لا نزال نكافح ضد الهيمنة المعرفية

للغرب، لا نزال نحارب "الاستعمار" و" الاستعمار الجديد". ولكن بالمقارنة مع التابع في "العالم الثالث"، نحن نعيش في ظروف بالغة الرفعة. بعض النقاد يؤكدون أن نوعًا معينًا من نظرية ما بعد الاستعمار يمثل هو نفسه جزءًا من البنية القائمة على الهيمنة، أي أنه نوع مستمر ومكرر من الاستعمار. ولهذا أعتقد أنه لابد لنا أن نستمر على خطى جاياتري سبيفاك وآخرين، فنتفحص وضعية ذواتنا في كل هذه النواحي وبشكل أكثر انتظامًا"[272]

ويعني هذا أن ثمة مفارقة بين القول والفعل، وأن هناك انفصاما وجوديا وحضاريا وطبقيا بين مفكري نظرية "مابعد الاستعمار" وواقعهم المتخلف المزري.

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

---

[272] - Theory, Practice and the Intellectual: A Conßersation with Abdul R. Jan Mohamed, by S.Ɗ. Goudie, Jußert: **A Journal of postcolonial Studies,** published by The College of Humanities and social sciences, North Carolina State Unißersity, Ɓolume 1, Issue 2, 1997.

الجديدة". ثم يستطرد سعيد في فصول كتابه الصغير، إلى توصيف وضعية ذلك المثقف المأمول الذي يمكنه أن يقول الحقيقة للسلطة في وجهها"[273]

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

3- رواد نظرية "مابعد الاستعمار":

ثمة مجموعة من الكتاب والنقاد والمثقفين الذي يمثلون نظرية "مابعد الاستعمار"، سواء أكانوا باحثين ينتمون إلى الغرب أم ينتمون إلى العالم الثالث، و نذكر من الدارسين الشرقيين: الكاتب الفلسطيني إدوارد سعيد الذي ألف كتابا قيما بعنوان:" **الاستشراق**" سنة 1978م[274]، حيث يستعرض فيه تاريخ الاستشراق الغربي ومراحله التطورية، وكتب مقالة قيمة تحت عنوان:" **العالم والنص والنقاد**" سنة 1983م، يدعو فيها إلى دراسة النص في علاقة بعالمه الخارجي. .بمعنى أن إدوارد سعيد ينتقد:" جميع أنماط التحليل النصي التي عدت النصوص على أنها منفصلة عن العالم الموجود فيه. وفكرة أن التحليل النصي قد يكون ممكنا من أجل أن يكون هناك قراءات لانهائية وممكنة لأي نص يمكن أن تتحقق من خلال فصل النص عن العالم الحقيقي."[275]

هذا، ويعد إدوارد سعيد من محللي الخطاب الاستعماري، ومن أهم منظري نظرية "مابعد الاستعمار". لذلك، توج بكونه مؤسسا لهذا الحقل المعرفي الذي يعنى بتفكيك الخطاب الاستعماري أو الكولونيالي الجديد. كما يعد أيضا من رواد النقد الثقافي ؛ لأنه اهتم كثيرا

---

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

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

[275] - ديفيد كارتر: نفسه،ص:127.

باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة في المؤسسات المركزية الغربية، وذلك عبر تحليل الخطاب الاستشراقي تفكيكا وتشريحا وتقويضا، متأثرا في ذلك بمنهجية ديريدا، وميشيل فوكو، وأنطونيو غرامشي.

هذا، وينطلق إدوارد سعيد في كتابه:" **الاستشراق**" من تعريف الشرق من خلال تحديد مدلولاته الجغرافية والحضارية، مع تعريف مصطلح الاستشراق في ضوء المفاهيم اللغوية والعلمية والأكاديمية والتاريخية والمادية. وبعد ذلك، ينتقل الباحث إلى استعراض تاريخ الاستشراق الغربي في مساراته العلمية والاستعمارية، مركزا بالخصوص على الاستشراق الفرنسي، والاستشراق الإنجليزي، والاستشراق الأمريكي الذي ازدهر بعد الحرب العالمية الثانية. ومن ثم، يتعامل الباحث مع الاستشراق كخطاب للتحليل، معتمدا في ذلك على نظريات ميشيل فوكو وأنطونيو غرامشي. وفي هذا الصدد، يقول إدوارد سعيد:" إذا اتخذنا من أواخر القرن الثامن عشر نقطة للانطلاق محددة تحديدا تقريبيا، فإن الاستشراق يمكن أن يناقش، ويحلل بوصفه المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق- التعامل معه بإصدار تقريرات حوله، وإجازة الآراء فيه وإقرارها، وبوصفه، وتدريسه، والاستقرار فيه، وحكمه: وبإيجاز، الاستشراق كأسلوب غربي للسيطرة على الشرق، واستبنائه، وامتلاك السيادة عليه. ولقد وجدت استخدام مفهوم ميشيل فوكو للخطاب، كما يصفه في كتابيه: " **حفريات المعرفة**" و" **المراقبة والعقاب**" ذا فائدة هنا لتحديد هوية الاستشراق. وما أطرحه هنا هو أننا مالم نكتنه الاستشراق بوصفه خطابا، فلن يكون في وسعنا أبدا أن نفهم الفرع المنظم تنظيما عاليا الذي استطاعت الثقافة الغربية عن طريقه أن تتدبر الشرق- بل حتى أن تنتجه- سياسيا، واجتماعيا، وعسكريا، وعقائديا، وتخييليا، في مرحلة مابعد عصر التنوير. وعلاوة على ذلك، فقد احتل الاستشراق مركزا هو من السيادة بحيث أنني أومن بأنه ليس في وسع إنسان يكتب عن الشرق، أو يفكر فيه، أو يمارس فعلا متعلقا به أن يقوم بذلك دون أن يأخذ بعين الاعتبار الحدود المعوقة التي فرضها الاستشراق على الفكر والفعل. ولا يعني هذا أن الاستشراق، بمفرده، يقرر ويحتم ما يمكن أن يقال عن الشرق، بل إنه يشكل شبكة المصالح الكلية التي يستحضر تأثيرها بصورة لامفر منها في كل مناسبة يكون فيها ذلك الكيان العجيب الشرق موضعا للنقاش.أما كيف يحدث ذلك، فإنه ما يحاول هذا الكتاب أن يكشفه. كذلك يحاول هذا الكتاب أن يظهر أن الثقافة الغربية اكتسبت المزيد من القوة ووضوح الهوية بوضع نفسها موضع التضاد مع الشرق باعتباره ذاتا بديلة ."[276]

[276] - إدوارد سعيد: **صزشرا** ، ص:38-39.

ومن الناحية المنهجية، فقد اعتمد إدوارد سعيد على دراسة الخطاب الاستشراقي بمنهجية فيلولوجية تفكيكية قائمة على دراسة الأفكار، والثقافات، والتواريخ، ليبرهن على أن العلاقة بين الشرق والغرب مبنية على القوة والسيطرة والهيمنة المعقدة المتشابكة. ومن ثم، يرى إدوارد سعيد:" ينبغي على المرء ألا يفترض أبدا بأن بنية الاستشراق ليست سوى بنية من الأكاذيب أو الأساطير التي ستذهب أدراج الرياح إذا كان للحقيقة المتعلقة بها أن تجلى. وأنا نفسي أؤمن بأن الاستشراق أكثر قيمة بشكل خاص كعلامة على القوة الأوروبية- الأطلسية- بإزاء الشرق منه كخطاب حقيقي عن الشرق(وهو مايدعي الاستشراق، في شكله الجامعي أو البحثي، كونه). على أي حال، إن ماعلينا أن نحترمه ونحاول أن ندركه هو القوة المتلاحمة للخطاب الاستشراقي، وعلاقاته الوثيقة بالمؤسسات الاجتماعية والسياسية المعززة، وقدرته المهيبة على البقاء."[277]

وعليه، فقد تمثل إدوارد سعيد منهجية ميشيل فوكو في دراسة الخطاب، ثم استحضر أفكار أنطونيو غرامشي في التمييز بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي، والحديث عن التسلط الثقافي. ومن ثم، فالاستشراق الغربي يمثل نوعا من التسلط الثقافي؛ لأنه يؤكد التفوق الأوروبي في مقابل التخلف الشرقي، ويبين أيضا أن للغرب اليد العليا على الشرق تنويرا وتعليما وتثقيفا وتمدينا.

هذا، وقد استند إدوارد سعيد في تعامله مع الخطاب الاستشراقي إلى رؤية ثقافية سياسية قائمة على ثلاث خطوات منهجية، وهي: أولا، التمييز بين المعرفة الخالصة والمعرفة السياسية. وثانيا، الاهتمام بالمسألة المنهجية في التعامل مع الأفكار والمؤلفين والمراحل التاريخية، بالتركيز على الاستشراق الاستعماري للشرق سواء أكان فرنسيا أم بريطانيا أم أمريكيا. وثالثا، البعد الشخصي الذي يتمثل في الجمع بين الموضوعية والذاتية القائمة على الوعي النقدي، مع الاستعانة بأدوات البحث التاريخي، والسياسي، والإنساني، والثقافي.

ويبين إدوارد سعيد في الأخير بأن كتابه:" **الاستشراق** " موجه إلى مجموعة من القراء، بمافهيم طلاب الأدب والنقد لتبيان العلاقات المتداخلة بين المجتمع، والتاريخ، والنصوص، وفهم الدور الثقافي الذي يلعبه الشرق في الغرب، مع الربط بين الاستشراق وبين العقائدية، والسياسة، ومنطق القوة. كما يقدم الكتاب إلى القارىء العام وقارىء العالم الثالث، حيث تطرح هذه الدراسة بالنسبة له:"خطوة لانحو فهم السياسة الغربية والعالم الغربي في هذه السياسة، بل نحو فهم قوة الخطاب الثقافي الغربي، وهي قوة كثيرا جدا ما تفهم خطأ على أنها زخرفية فقط، أو

[277] - إدوارد سعيد: نفسه، ص:41.

منتمية إلى البنية الفوقية.إن أملي هو أن أوضح البنية المتينة الصلبة للسيطرة الثقافية والأخطار والإغراءات الكامنة في استخدام هذه البنية، خصوصا بالنسبة للشعوب المستعمرة سابقا، عليهم أو على الآخرين."[278]

إذاً، لقد تأثر إدوارد سعيد بفكر "مابعد الحداثة" بصفة عامة، وفكر ميشيل فوكو بصفة خاصة، دون أن ننسى تأثره بالتاريخ الجديد، وفلسفة جاك ديريدا التفكيكية والتقويضية. وقد ربط إدوارد سعيد خطابه الاستشراقي بنزعة التباين والاختلاف بين الشرق والغرب، فقد تسلح الغرب بكل مقولاته المركزية وآلياته البنيوية لإخضاع الشرق والهيمنة عليه سياسيا، وعسكريا، واجتماعيا، وثقافيا، وعلميا. ومن ثم، يقوم الاستشراق بدور هام في عملية الإخضاع والاستيلاء والتغريب، مع ربط الشرق بأغراض المصلحة الغربية. ومن ثم، يتبجح الاستشراق الغربي بالصفات الرشيدة للحضارة الغربية التي تتمثل في الديمقراطية على سبيل الخصوص. بينما يعرف الشرق بالصفات الذميمة كالشهوانية والبدائية والاستبدادية. ومن ثم، فالغرب عند إدوارد سعيد هو العقل، والمركز، والاستشراق.

ومن هنا، يطرح إدوارد سعيد سؤالا هاما وقيما: هل كتاب السكان الأصليين في إطار النظرية الجديدة يتمثلون النظرية الغربية أم يعارضونها؟ بمعنى هل يرفضون الثقافة السائدة أم يخضعونها لمشرح التفكيك والتقويض بالمفهوم الدريدي نسبة إلى تفكيكية جاك ديريدا؟!!

ويرى ديفيد كارتر(Dabid Karter) في كتابه:" **النظرية الأدبية**" بأن تحليلات إدوارد سعيد:" للخطابات الاجتماعية المختلفة هي بشكل أساسي تفكيكية و" ضد التيار". فقد كان هدفه تهميش الوعي للعالم الثالث، وتقديم نقد من شأنه أن يقوض هيمنة خطابات العالم الأول . وبالنسبة لسعيد، جميع تمثيلات المشرق المقدمة من قبل الغرب تشكل جهدا دؤوبا يهدف إلى الهيمنة والإخضاع. وقد خدم الاستشراق أغراض الهيمنة الغربية (بالمعنى الذي قصده غرامشي): لإضفاء الشرعية على الإمبريالية، وإقناع سكان هذه المناطق بأن قبولهم للثقافة الغربية هي عملية تمدين إيجابية.ومن خلال تعريف الاستشراق للشرق، فإنه يعرف أيضا كيف يتصور الغرب نفسه(وذلك من خلال المعارضات الثنائية). فالتشديد على الشهوانية والبدائية والاستبدادية في الشرق، يؤكد على الصفات الرشيدة والديمقراطية عند الغرب."[279]

---

[278] - إدوارد سعيد: نفسه، ص:57.

[279] - دافيد كارتر: نفسه، ص:126.

ومايلاحظ على إدوارد سعيد أنه قد أهمل الاستشراق الإسباني على الرغم من طابعه الاستعماري في المغرب على سبيل الخصوص. كما نعتبره المؤسس الحقيقي للنظرية "مابعد الاستعمار" في الحقلين الثقافيين: العربي والغربي على حد سواء، ويعد كذلك الممهد الفعلي للنقد الثقافي. ومن هنا، " يأتي إدوارد سعيد في طليعة محللي الخطاب الاستعماري، بل ويعده بعضهم رائد الحقل، فقد استطاع بمفرده في كتابه:" **الاستشراق**" كما كتب أحد الدارسين مؤخرا، "أن يفتتح حقلا من البحث الأكاديمي هو الخطاب الاستعماري" (باتراك ويليامز،5). ذلك أن دراسة سعيد للاستشراق دراسة لخطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوة السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي.غير أن تحليل سعيد جاء مرتكزا على سياق معرفي وبحثي سابق له يتضمن أعمال اثنين من المفكرين الأوروبيين المعاصرين، هما: الفرنسي ميشيل فوكو والإيطالي أنطونيو غرامشي. ومن الممكن والحال كذلك اعتبار هذين المفكرين ممن وضعوا أسس البحث في الخطاب الاستعماري، بالإضافة إلى بعض فلاسفة مدرسة فرانكفورت مثل: ثيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر، وكذلك والتر بنجامين، وحاناه أريندت."[280]

ومن هنا، فكتاب:" **الاستشراق**" لإدوارد سعيد خير نموذج يعبر عن نظرية مابعد الاستعمار، مادام هذا الكتاب خطابا مضادا للاستشراق الغربي؛ لكونه يحوي انتقادات واعية ولاذعة لخطاب التمركز الغربي تقويضا وتفكيكا وتشتيتا. و" هناك شبه إجماع بين الدارسين على الدور المؤسس الذي لعبه كتاب إدوارد سعيد عن "الاستشراق"، في صياغة اللبنات الأولى لنظرية "ما بعد الاستعمار". فقد استدعى هذا الكتاب بما طرحه من أفكار، طائفة أخرى واسعة من الكتابات التي ناقشت هذه الأفكار، أو ردت عليها، أو طورتها، سواء كتابات اللاحقين من منظري "ما بعد الاستعمار" مثل: سلمان رشدي، وهومي بابا، وجاياتري سبيفاك، أو من تصدوا للنظرية من منظور مخالف، وكشفوا عن تناقضاتها، مثل إعجاز أحمد وعارف ديليرك. وقد شارك إدوارد سعيد نفسه بعد ذلك في تطوير النظرية وتأملها،، من خلال كتاباته ومراجعاته المتعددة التالية لكتاب الاستشراق، وخاصة في كتب مثل: "الثقافة والإمبريالية" و "

[280] - د.سعد البازعي ود. ميجان الرويلي: نفسه، ص:92.

صور المثقف" و "تأملات حول المنفى" وغيرها. وكان أن انتهت هذه الكتابات جميعًا، وفي زمن قصير نسبيًا، إلى بلورة حقل ثقافي جديد يعرف الآن باسم "ما بعد الاستعمار"[281] أما الباحث الهندي هومي بابا (Bhabha, Homi)، فقد تأثر كثيرا بإدوارد سعيد، ومشيل فوكو، وجاك ديريدا، وجاك لاكان ...فقد اهتم بالنصوص التي تكشف هامش المجتمع في عالم "مابعد الاستعمار"[282]، مع رصد العلاقات الخفية والمتبادلة بين الثقافات المهيمنة والمستعبدة، ولاسيما في مجلده:" **مركز الثقافة**" (1994م). ويرى هومي بابا بأن:" التفاعل بين المستعمر (بكسر الراء) والمستعمر(بفتح الراء) يؤدي ليس إلى انصهار المعايير الثقافية التي تؤكد السلطة الاستعمارية فحسب، بل تهدد أيضا في محاكاتها بزعزعة استقرارها. وهذا ممكن لأن هوية

---

[281] - خيري دومة: (عَـدْوَى الرَّحِـــــــيل موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية "مـا بعـد الاستعمار")،

http://www.ibn-rushd.org/forum/Adwa-al-Raheel.htm

[282] - Bhabha, Homi K.: **Locations of Culture: Discussing Post-Colonial Culture.** London: Routledge, 1996.

- **Nation and Narration**. New York: Routledge, 1990.

- **Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse** ,October 28 (1984.33-125 :

- **The Postcolonial Critics** Homi Bhabha Interbiewed by Dabid Bennett and Terry Collits, Arena 96 (1991): 47-63.

المستعمر في حد ذاتها غير مستقرة، إذ توجد في وضع معزول ومغترب، كما توجد هوية المستعمر بحكم اختلافها. فهي تتجسد فقط في الاتصال المباشر مع المستعمر. وقبل ذلك، فإن حقيقتها الوحيدة موجودة في إيديولوجية الاستشراق كما عرفها سعيد"[283]

أما الكاتب الهندي سلمان رشدي، فقد استعرض في كتابه:"**الإمبراطورية التي ترد كتابة**"، مجمل الكتابات التي صيغت في شكل ردود من قبل مثقفي أفريقيا وآسيا كرد فعل على خطابات الثقافة البريطانية المركزية، والتي تشكل ما يسمى بالنظرية مابعد الاستعمار.

أما الناقدة الهندية جي سي سبيفاك[284](Gayatri Chakraborty , Spivak)، فتعد من المؤسسين الفعليين للخطاب الكولونيالي الجديد، وتعد كذلك أول منظرة نسوية بحق وحقيق في مرحلة "مابعد الاستعمار". فقد انتقدت الحركة النسوية الغربية انتقادا عنيفا من:" خلال تركيز اهتماماتها على عالم البيض من الطبقة المتوسطة ومن جنسين مختلفين.وتهتم سبيفاك أيضا بدور الطبقة الاجتماعية، وقد ركزت على ما أصبح يعرف في دراسات "مابعد الاستعمار" باسم:"الأتباع"، وهو في الأصل مصطلح عسكري يشير إلى أولئك الذين هم في مرتبة أو مكانة أدنى. وإن استخدام هذا المصطلح في النظرية النقدية مستمد من كتابات الكاتب غرامشي. وتستخدم سبيفاك هذا المصطلح للإشارة إلى جميع المستويات المتدنية من المجتمع الاستعماري وما بعد الاستعماري: العاطلين عن العمل والمشردين والمزارعين الذين يعيشون من مورد رزقهم وما إلى ذلك."[285]

وتستند سبيفاك إلى منهجية تحليلية نسوية تفكيكية ماركسية ثقافية، وخاصة في مقالها:" **هل يمكن للتابع أن يتحدث؟**" (1988م)، مركزة على وضعية المرأة الهندية أو ما يسمى بالإناث التابعات، فتناقش سبيفاك:" أنه في الممارسة الهندية التقليدية كحرق الأرامل على محارق أزواجهن الجنائزية، لم يسمح الهنود ولا المستعمر البريطاني للنساء بالتعبير عن آرائهن الخاصة."[286]

---

[283] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:127-128.

[284] - Spivak ,Gayatri Chakraborty .**A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**, Cambridge, MA: Harvard UP, 1999.

[285] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:128.

[286] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:128.

وعليه، فقد اهتمت سيباك بالدفاع عن المرأة الشرقية، ومواجهة الهيمنة الغربية، والدفاع عن المهاجر، والاهتمام بالأدب والثقافة.

هذا، وقد قام كثير من المفكرين العرب بتعرية النسق الحضاري الغربي، وتقويض مقولاته المركزية، وتفكيك مقاصده الإيديولوجية كما فعل عبد الوهاب المسيري في كتابه:" **موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيري وتصنيفي جديد**"، ومافعله في كتابه:" **الإيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة**" (1983م)، وما أنجزه حسن حنفي في كتابه:"**مقدمة في علم الاستغراب**" (1981م)، حيث حاول:" فك عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا بالآخر، والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربي بتحويله من ذات دارس إلى موضوع مدروس". غير أننا رأينا هذه العقدة، وقد أخذت طريقها إلى الحل فعلا في دراسات إدوارد سعيد وعبد الوهاب المسيري وغيرهما. و لم يكن البحث والتحليل الطريقين الوحيدين اللذين اعتمد عليهما الدارسون لفك العقدة المشار إليها؛ فبالإضافة إلى ذلك لعبت الترجمة دورا حين اعتنت بما يتصل بهذه العقدة، ويؤدي إلى حلها، كما في ترجمة عبد الوهاب المسيري لكتاب المؤرخ الأمريكي كيفن رايلي:" **الغرب والعالم**" (1985م) الذي يبرز بعض أوجه الخلل في الثقافة الغربية، فيعريها بالتالي مما تبدو عليه أحيانا من تفوق مطلق وصلاحية عالمية."[287]

علاوة على ذلك، لاتقتصر نظرية "مابعد الاستعمار" على كتاب آسيا وأفريقيا، فهناك باحثون من الغرب، مثل: فرانز فانون (Frantz Fanon)، وهو من الكتاب السابقين الذين ارتبطوا بنظرية "مابعد الاستعمار" بوجه من الوجوه، كما يظهر ذلك جليا في كتابه:" **المعذبون في الأرض**"(1961م)، حيث يحلل فانون طبيعة الاستعمار الكولونيالي، ويبين طابعه الذاتي والمصلحي، معتبرا الاستعمار مصدرا للعنف والإرهاب؛ مما يولد مقاومة مضادة من قبل الشعوب المستضعفة أو البلدان المستعمرة. ومن ثم، ينتقد فرانز فانون الأنظمة الاستعمارية الكولونيالية الغربية. ومن ثم، يثور على المنظومة الغربية التي ينتمي إليها، معتبرا إياها رمزا للتسلط الثقافي، ومنظومة مركزية مبنية على قوة العلم والثقافة والتكنولوجيا، بغية الهيمنة، والسيطرة، وإخضاع الشرق ماديا ومعنويا. وخير من يمثل الرد الفعلي المباشر على التغريب الاستعماري والتسلط الثقافي المركزي الغربي الحركات الثقافية المضادة، كالحركة الزنجية التي

[287]- د.سعد البازعي ود. ميجان الرويلي: نفسه، ص:94.

يتزعمها كتاب أفريقيا، مثل: الشاعر السينيغالي ليوبولد سيدار سينغور، وإيمي سيزير (Aimé Césaire) في كتابه:" **خطاب حول الكولونيالية**" (1950م)، وكوام نيكروما (Kwame Nkrumah) في كتابه:" **نظرية الوعي**"(1970م)، والمبدعين السودانيين: الشاعر محمد الفيتوري الذي خصص أفريقيا بمجموعة من الدواوين الشعرية الوطنية والقومية كما في ديوان:" **أغاني أفريقيا**"[288]، والروائي الطيب صالح كما **في روايته:" موسم الهجرة إلى الشمال**"...

هذا، ويذهب فرانز فانون إلى أن نظرة الغرب إلى أفريقيا قائمة على صورة استعلائية. وفي هذا السياق، يقول:" كانت تلك القارة المترامية الأطراف (يقصد أفريقيا) في نظر الاستعمار مأوى للمتوحشين، موطنا يحفل بالهرطقة والأباطيل، ومكرسا للازدراء الكبير، للعنة الربانية، موطنا لآكلي لحوم البشر، موطنا للزنوج."[289]

ومن هنا، جاءت الحركة الزنجية الأفريقية في الحقيقة لتواجه التغريب، و الاسترقاق، والاستعمار، والميز العنصري من جهة، والتغني بالحرية، والهوية، والثورة، والإنسان من جهة أخرى.

ويمكن الحديث أيضا عن الباحث الإنجليزي روبرت يونغ (Robert JC Young) صاحب كتاب:" **ميثولوجيات بيضاء: كتابة التاريخ والغرب** "(**1991م**)، حيث يحاول الكتاب تقويض التمركز الغربي، وتفكيك الفكر الماركسي الغربي، من خلال إعادة كتابة تاريخ الفكر الغربي من هيجل إلى ميشيل فوكو، حيث يعتبر التمركز الغربي أسطورة ليس إلا. ويعد روبرت يونغ من رواد الخطاب الكولونيالي الجديد، ومن الفاعلين في مجال النقد والأدب والتاريخ. وقد انتقد يونغ الفكر الماركسي باعتباره المبرر والمسوغ الشرعي والفلسفي لدخول بريطانيا للهند، إذ اعتبر ذلك ظاهرة إيجابية لإدخال الهند في سياق التمدن والتحضر. ومن ثم، فقد اتخذ الفكر الماركسي طابعا هيغليا يجعل من الغرب مركزا للقيادة والعلم والمعرفة. كما اعتمد يونغ على التفكيكية في تقويض الماركسية. و" يذكرنا هذا بأن تحليل الخطاب الاستعماري أونظرية " مابعد الاستعمار" يتقاطع مع العديد من المناهج وحقول البحث الثقافية

[288] - محمد الفيتوري: **ديوان محمد الفيتوري**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1972م.

الغربية المعاصرة، وذلك بوصفه هو الآخر واقعا تحت مظلة الفكر مابعد الحداثي ومابعد البنيوي."[290]

إذاً، هؤلاء هم بعض الرواد الذين مثلوا نظرية "مابعد الاستعمار" سواء أكان ذلك في الشرق أم في الغرب. وقد بذلوا فعلا جهدا مشكورا في تعرية الخطاب الاستشراقي المركزي، وفضحه تفكيكا وتقويضا وتشتيتا.

4- تقويم نظرية "مابعد الاستعمار":

يتضح لنا من كل هذا بأن نظرية "مابعد الاستعمار" قد سخرت كل آلياتها الفكرية والمنهجية والمعرفية لتقويض الرؤية المركزية عند الغربيين، بإعادة النظر في كثير من الملسمات والمقولات المركزية الغربية بالمراجعة والدرس والتحليل والتقويم، وقد أعيد النظر كذلك في خطاب الاستشراق بالتحليل والتفكيك والنقد الواعي. بيد أن هذه النظرية هي خليط من المناهج والتحليلات، قائمة على الانتقاء والاصطفاء المنهجي، كما أن عينات البحث محدودة كماعند إدوارد سعيد، ولم تأت هذه النظرية بالجديد بالمقارنة مع نظريات الخطاب الاستعماري الكلاسيكي.

هذا، وقد تعرض أصحابها لانتقادات عميقة وواسعة بعضها أخلاقي وبعضها علمي، واتهموا هذه النظرية بالفشل، كما تنطوي هذه النظرية على مجموعة من التناقضات والمفارقات، وانفصام بين القول والفعل، وانفصال شاسع بين النظري والواقعي.

وخلاصة القول، نستنتج مما سبق، بأن نظرية "مابعد الاستعمار" نظرية تسلح بها كتاب العالم الثالث بعد الحرب العالمية الثانية، وخاصة كتاب آسيا وأفريقيا لمجابهة التمركز الغربي، وتقويض المقولات الفكرية الأوروبية والأمريكية تقويضا وتشتيتا وتأجيلا، بآليات منهجية متداخلة: تفكيكية، وثقافية، وسياسية، وتاريخية، ومقارنة... ومن ثم، فنظرية "مابعد الاستعمار" هي حركة ثقافية مضادة ومقاومة، ظهرت في مرحلة "مابعد الحداثة" للوقوف في وجه التغريب،

---

[289] -Franz Fanon: **Les Damnés de la Terre de la terre**,première édition: 1961,p:145.

[290]- د.سعد البازعي ود. ميجان الرويلي: نفسه، ص:93.

والتهميش، والتعالي، والهيمنة الغربية المغلوطة. ولم يقتصر كتاب هذه النظرية الكولونيالية الجديدة على كتاب العالم الثالث، فقد توسعت لتضم بشكل من الأشكال كتابا من المنظومة الغربية الذين ثاروا على الثقافة البيضاء، فاعتبروها ثقافة أسطورية حالمة وخيالية، مبنية على خطاب الإخضاع، والاستعلاء، والهيمنة، والاستعمار، والتمييز اللوني والعرقي والجنسي والديني والطبقي.

الفصل الحادي عشر:

التاريخانية الجديدة

تعد التاريخانية الجديدة(**New Historicism**) من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في فترة "مابعد الحداثة" ما بين1970و1990م، وقد تبلورت هذه النظرية فعليا ضمن حقل النقد. وتهدف التاريخانية الجديدة إلى فهم العمل أو الأثر الأدبي ضمن سياقه التاريخي، مع التركيز على التاريخ الأدبي والثقافي، والانفتاح أيضا على تاريخ الأفكار. ومن هنا، فقد ارتبطت التاريخانية الجديدة بمفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخية في ضوء مقاربة تاريخانية جديدة، تهتم باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، وانتقاد المؤسسات السياسية المهيمنة، وتقويض المقولات المركزية السائدة.

هذا، وتتميز التاريخانية الجديدة بشكل من الأشكال عن التاريخانية القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر الميلادي في إنجلترا، وكان يمثلها كل من توماس كارليل، وماثيو أرنولد، وأرنولد طوينبي... بكونها تتجاوز تلك المرويات والسرديات التاريخية التي كانت تعبر عن إيديولوجيات السلطة أو الفئة المهيمنة أو الطبقة الحاكمة. ومن ثم، تستند التاريخانية الجديدة إلى لغة التفكيك، والتشريح، وتقويض تاريخ المقولات المركزية، وفضح الأوهام الإيديولوجية السائدة في المجتمع، وتعرية أساطير المؤسسات الثقافية الحاكمة. ولايمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن تاريخ متجانس متطور بشكل متسلسل كرونولوجي، بل هناك تاريخ متقطع يعرف مجموعة من الثغرات والبياضات، حيث تهمش فيه فئات، وتسود أخرى. لذلك، يتقابل التاريخ المنسي مع التاريخ الرسمي الذي يعبر عن الطبقات الحاكمة التي تسود المجتمع. ويعني هذا، أن ثمة تاريخين متناقضين: تاريخ السلطة وتاريخ الشعب، أو تاريخ السيادة وتاريخ المهمش.

1- مفهوم التاريخانية الجديدة:

من المعلوم، أن التاريخانية الجديدة بمثابة نصوص وخطابات تحمل في طياتها أنساقا جمالية رمزية، بيد أنها تحوي رسائل مضمرة ومقصديات مباشرة أو غير مباشرة، تحيل على سياقها الثقافي والاجتماعي والسياسي والإيديولوجي. ومن ثم، فهذه الكتابات النصية والخطابية تعبير حقيقي عن حقبة تاريخية معينة، بكل أبعادها الإيديولوجية، ومخاطرها السياسية، وصراعاتها الطبقية. ومن ثم، تستكشف التاريخانية الجديدة كل الأنساق الثقافية المضمرة، في علاقة بمرجعها الخارجي والثقافي والتاريخي.

وهكذا، يعرف جون برانيغان في كتابه:" **التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية**" (1987م) مفهوم التاريخانية الجديدة بأنها:" نمط تفسير نقدي يعطي الامتيازات لعلاقات السلطة بكونها أهم سياق لجميع النصوص على الإطلاق"، و" ...إنها تعامل النصوص الأدبية بوصفها المكان الذي نجد فيه علاقات السلطة تصبح مرئية"، وأن السلطة المشار إليها هنا هي، بالطبع، التي طرحها ميشيل فوكو، والتي تظهر من خلال الخطابات، حيث تسمح للشخص بالاعتقاد بأنه حر وقادر على اتخاذ قرارات مستقلة. ولابد من دراسة الفترة التاريخية للنص بالتفصيل لتحديد كيف تعمل علاقات السلطة (أو بمصطلحات فوكو تحديد كيف تعمل الممارسات الاستطرادية)، وكيف تؤثر في النص."[291]

ويذهب ستيفن جرينبلات (Stephen Greenblatt)كذلك في كتابه:"**الصدى والأعجوبة**" (1990م) إلى أن:" التاريخانية الجديدة، كما أفهمها، لاتفترض العمليات التاريخية على أنها غير قابلة للتغييروعنيدة، ولكنها لاتميل إلى اكتشاف حدود أو قيود مفروضة على التدخل الفردي..."[292]

وعليه، يمثل الأدب في مفهوم التاريخانية الجديدة الحقبة التاريخية التي يعيش فيها الكاتب، كما يعكس سياق العصر التاريخي محاكاة وتمثلا وتماثلا وتخييلا. ومن ثم، يعيش الكاتب أو المبدع عصره، فيصهره في إنتاجه تمثلا وامتصاصا وتناصا، بعد أن يستضمره لاشعوريا في مخيلته .

وإذا كانت التاريخانية القديمة قراءة ذاتية وإيديولوجية للأحداث التاريخية، وقراءة غير بريئة، ومقاربة شخصية في خدمة الإيديولوجيا السائدة، حيث تعمل على نشر الوعي الزائف، وترويج التفكير المغلوط، والعمل على تسييد الأبيض، وتهميش الأسود، والإشادة بالمؤسسات الثقافية

---

[291] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:148.
[292] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:148-149.

والسياسية الحاكمة، والاهتمام بالبطولات الفردية للشخصيات الكاريزمية والملحمية، في إطار مجموعة من المرويات والخطابات السردية التي كانت تتسم بالمبالغة والخيال والكذب والهراء، فإن التاريخانية الجديدة هي قراءة علمية موضوعية إلى حد ما، تمتح آلياتها المنهجية ومعطياتها الاستقرائية والاستنباطية من التاريخ، والسياسة، والأنتروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة... وترتكز على استكشاف الأنساق التاريخية والثقافية المضمرة، بغية تفكيكها وتقويضها، وتعرية خطابات المؤسسات الحاكمة والمراكز المهيمنة تشتيتا وتأجيلا. هذا، وتحاول التاريخانية الجديدة دراسة النص الأدبي لا باعتباره وثيقة تاريخية، بل تدرسه على أنه بنية جمالية وشكلية تتضمن بنى تاريخية وثقافية لاشعورية، يمكن استكشافها وتحليلها تحليلا علميا مبنيا على التفكيك والتركيب، مستعملة في ذلك البنيوية، والتأويلية، والتفكيكية، وجمالية التلقي، وغيرها من المناهج النقدية والفلسفية الصالحة لمقاربة النصوص الأدبية والخطابات الإبداعية. ويعني هذا أن التاريخانية الجديدة قد تجاوزت مفهوم الانعكاس الواقعي والماركسي المباشر، وقراءة النصوص قراءة تاريخية تقليدية، تعتمد على التوثيق، والتحقيب، وربط النص بسياقه التاريخي المباشر. إن التاريخانية الجديدة قراءة تفكيكية وتقويضية لما يطرحه النص من بنيات وأفكار، وتأويلها تأويلا تاريخيا بمشرح التشتيت والفضح والتعرية. ولايعني هذا أن التاريخانية تعتني بالجمال والفن، بل تهتم فقط بالأنساق التاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية .

وتأسيسا على ماسبق، تدرس التاريخانية الجديدة النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الإيديولوجيا، ورصد القوى الاجتماعية التي تشكل النص؛ لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية. وبالتالي، تعمل التاريخانية الجديدة على تفكيك تلك الدلالات المتضاربة والمتناقضة والمختلفة، بالتشتيت والتقويض والـــتأجيل . ومن هنا، فالمقصود بالتاريخانية الجديدة تحليل الخطاب في ضوء المقاربة الثقافية والتاريخية والسياسية. والمقصود بالخطاب – هنا- ليس بالمفهوم اللساني والسيميائي، على أنه نص منسجم ومتسق يتجاوز الجملة، بل هو بمفهوم ميشيل فوكو.أي: هو شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تتحكم في إنتاج الخطاب، والتعبير عن علاقات السلطة والقوة والهيمنة والمخاطر. فالكاتب الذي ينتج خطابا إنما ينتقي ماتريده المؤسسة الثقافية الحاكمة وترتضيه. ومن ثم، فالتاريخانية الجديدة مقاربة تقوم على تأويل النصوص والخطابات اعتمادا على خلفياتها التاريخية والاجتماعية، واستكشاف للإيديولوجيا

السائدة في الحقبة التاريخية التي ينتمي إليها الكاتب، وتحديد القوى السياسية المتحكمة في دواليب المجتمع، مع رصد مجمل الصراعت السياسية والحزبية والاجتماعية التي كان لها وقع في تلك الفترة التاريخية، استعانة بآليات التفكيك والتقويض والتشريح .

2- السيـــــــاق التاريخـــــــي:

ظهرت التاريخانية الجديدة مابين 1970و1990م كرد فعل على النقد الجديد (New Criticism)، وقد جاءت مناقضة للنقد التاريخي البيوغرافي القديم الذي كان يتعامل سرديا مع مجموعة من الظواهر الأدبية، وذلك باعتبارها ظواهر زمنية متعاقبة ثابتة وخطية.أما التاريخانية الجديدة في تعاملها المنهجي، فتتكىء على البحث الموضوعي، مع الاستعانة بالثقافة، والمجتمع، والسياسة،والأنتروبولوجيا، والفلسفة، والاقتصاد... ويعني هذا أن التاريخانية الجديدة قد ظهرت كرد فعل على التاريخانية القديمة التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وكانت تاريخانية ذاتية وإيديولوجية تهتم بالمؤسسات الثقافية السائدة، كما تأثرت هذه التاريخانية الجديدة بمجموعة من المناهج التي رافقت "مابعد الحداثة"، كالتفكيكية، والمقاربة التناصية، والحوارية الباختينية، ومابعد البنيوية، والدراسات الثقافية، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، ...

وتأسيسا على ماسبق، يعد هذا الاتجاه:" من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد وصفه البعض في أواسط التسعينيات بالأكثر أهمية (أبرامز1993م). وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات (1970-1980م) على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاذ جامعة كاليفورنيا- بيركلي، **ستيفن جرينبلات**(Stephen Greenblatt))، وهو الذي أطلق مصطلح:"شعرية أو بويطيقا الثقافة".غير أن مصطلح التحليل الثقافي فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه.

تعتبر التاريخانية الجديدة إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة "مابعد البنيوية"، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض، إضافة إلى ماتوصلت إليه أبحاث الأنتروبولوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي، حيث تؤثر الإيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات

التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ أبرامز."[293]

وعلى وجه العموم، فقد جاءت التاريخانية الجديدة كنقد للتاريخانية القديمة، وتقويض للمدارس الفنية والجمالية، ونقد للتيارات الشعرية والبنيوية والنصية المغلقة، التي كانت تعتني بشكل من الأشكال بالبنيات الصورية المجردة على مستوى السطح والعمق. ومن ثم، فهي مقاربة متعددة الاختصاصات، تشبه إلى حد كبير النقد الثقافي، ونظرية "مابعد الاستعمار"، ونظرية المادية الثقافية...

3- المرتكزات النظرية والتطبيقية:

تنبني التاريخانية الجديدة على مجموعة من المبادىء النظرية، والمرتكزات المنهجية، والمفاهيم التطبيقية، التي يمكن حصرها في العناصر والنقط التالية:

1- **ربط النص بالسياق التاريخي والثقافي:** تهدف التاريخانية الجديدة إلى ربط النص بسياقه التاريخي والثقافي والسياسي والاجتماعي، بغية استكشاف الأهواء الإيديولوجية التي تتحكم في إنتاج الخطاب. وفي هذا الصدد، يقول جرينبلات(Stephen Greenblatt):" في النهاية، لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ماهو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى".[294] بمعنى أن النص ليس بنية ثقافية أو رمزية معزولة، بل هو مرتبط بالخلفيات السياقية. ومن ثم، فلابد من تشغيل الوصف السميك لتأويل النص أو الخطاب تأويلا علميا حقيقيا.

2- **التناص التاريخي والثقافي:** يعتبر النص أو الخطاب الذي ينتجه الأديب أو المبدع في منظور التاريخانية الجديدة عبارة عن شبكة من الأنساق التاريخية والثقافية المضمرة التي امتصها بطريقة واعية أو غير واعية. ويعني هذا أن النص يزخر بالمعارف الخلفية، والإحالات التناصية، وترسبات الذاكرة والمجتمع والتاريخ والثقافة. وبالتالي،" يسعى هذا المنهج بالاتكاء على القراءة الفاحصة إلى استعادة القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي؛ لأن ذلك النص، على عكس

---

[293] - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:45.

[294] - نقلا عن د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:45.

النصوص الأخرى، قادر على أن يتضمن بداخله السياق الذي تم إنتاجه من خلاله، وسيمكن نتيجة لهذا تكوين صورة للثقافة كتشكيل معقد أو شبكة من المفاوضات لتبادل السلع والأفكار، بل وتبادل البشر أيضا من خلال مؤسسات، مثل: الاسترقاق، والتبني، والزواج."[295]

3- **اللاتجانس التاريخي**: إذا كان النص الأدبي في التاريخانية التقليدية نصا متجانسا، يتسم بالعضوية الكلية، وتسلسل الأحداث على مستوى المرويات والسرديات، فإن التاريخانية الجديدة تعتبر النص الأدبي عبارة عن نص مفكك غير متجانس، تتحكم فيه مجموعة من القطائع المعرفية أو الإبستمولوجية، وأن التاريخ لايسير بوتيرة متسلسلة، بل يعرف قفزات وتوقفات. وبمعنى آخر، "ليس التاريخ نسقا متجانسا من الحقائق يمكن الإشارة إليه كمفسر للأدب أو كقوة مهيمنة، بل إن النص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى من مؤسسات ومعتقدات وتوازنات قوى وما إلى ذلك"[296].

4- **النص والمؤلف والقارىء والشخصيات عوالم تتأثر بإيديولوجيا العصر**: تذهب التاريخانية الجديدة إلى أن النص الأدبي والكاتب والمتلقي والشخصيات السردية تتأثر بالإيديولوجيا التي يكون عليها الواقع الاجتماعي. وبتعبير آخر، تتأثر المكونات الأدبية والخطابية بالإيديولوجيا السائدة أو المعاصرة، كما تتأثر بالصراعات الموجودة في الواقع الاجتماعي، وتمتص الأفكار السائدة التي تروج في الأوساط الاجتماعية. ويعني كل هذا أن الأديب والقارىء نتاج للواقع التاريخي والثقافي والإيديولوجي، وتعبير عن مجمل التناقضات الموجودة في الواقع المادي والثقافي. ومن ثم، " إن المفهوم السائد لما يعرف بالطبيعة الإنسانية كخاصية مشتركة بين المؤلف والقارىء وشخصيات العمل الأدبي ليس سوى وهم إيديولوجي أنتجته ثقافة رأسمالية. وهذا يعني ضمن أشياء أخرى أن المفهوم التقليدي للمؤلف وهم هو الآخر.... ومن ثم، فالقارىء كالمؤلف معرض للمؤثرات الإيديولوجية في عصره. ومن هنا، فلا إمكانية لتفسير أو تقييم موضوعي للنص الأدبي، بل إن مايحدث هو أن القارىء إما أن يطبع النص- في حالة اتفاق إيديولوجيته كقارىء مع إيديولوجية الكاتب- فيمنح خصائص النص الموضوعية والفنية صفة

---

[295] - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:45.
[296] - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:46.

العالمية والديمومة، وإما أن يستعيد النص- في حالة اختلافه مع الكاتب- بإسقاط فرضياته على ذلك النص."[297]

5- **مبدأ التفاوض والتفاعل**: تذهب التاريخانية الجديدة في تصوراتها النظرية إلى أن النصوص والخطابات تتفاعل وتتفاوض فيما بينها تناصيا داخل حقبة تاريخية معينة، بمعنى أن النص الأدبي يمتص سياقيا ما تعبر عنه النصوص الاخرى، وتتداخل معه دلالة وتشكيلا ورؤية. كما أن هذا الخطاب يتناص مع باقي النصوص والخطابات الموازية أو المتقابلة، لتتشكل منظومة فكرية واحدة بفضل هذا التثاقف والتلاقح والاستدماج. ويعني هذا أن لا أفضلية لنص ما بمقوماته الفنية والجمالية، فكل النصوص والخطابات تتفاوض فيما بينها داخل حقبة تاريخية معينة. هذا، وقد اهتم الباحث يورغن بيترز (Jurgen Pieters) بدراسة مبدأ "**التفاوض**" هذا في كتابه " لحظات التفاوض: تأريخانية ستيفن جرينبلات الجديدة"[298]

6- **شعرية الحياة اليومية**: يعني هذا المفهوم، الذي يتحدث عنه ستيفن جرينبلات(Stephen Greenblatt)، بأن النص أو الخطاب يلتقط ضمن مقاربته السياقية دراسة الأنماط والتشكلات الثقافية ضمن حقبة معينة، حيث يلتقط النص ماهو هامشي، وماهو واقعي يومي، بعيدا عن كل رؤية نخبوية مهيمنة ومتفوقة. وقد أخذ جرينبلات هذا المصطلح من السيميائي الروسي يوري لوتمان.

6- **أثر الخطابات السياسية والثقافية والإيديولوجية على الأدب**: يرى رواد التاريخانية الجديدة الأدب آلية للتمثل، والمحاكاة، ونقل الواقع عبر عمليات التخييل الجمالي، لكن مايهم في الأدب ليس هو البنية الجمالية والفنية، بل هي الدلالات الثقافية والسياسية والاجتماعية والإيديولوجية ذات الطابع الرمزي، بمعنى أن ثمة مجموعة من الأنساق التاريخية التي تحوي دلالات تاريخية مهمة، ينبغي تفكيكها وتأويلها في سياقها المرجعي والإيديولوجي لفهم عصر الكاتب. ومن هنا، تذهب التاريخانية الجديدة إلى أن مسرحيات شكسبير تعبير عن النزعة الكولونيالية البريطانية.

---

[297] - د.سعد البازعي وميجان الرويلي:نفسه، ص:46.

[298]-Jurgen Pieters: " Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt", Amsterdam Uniϐersity Press, 2002, P: (25) .

7- **التاريخانية مقاربة متعدة التخصصات:** تجمع التاريخانية الجديدة بين مجموعة من المناهج والمقاربات الأدبية وغير الأدبية، كالتاريخ، والسياسة، والاقتصاد، والثقافة، والإعلام، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والأنتروبولوجيا...

4- رواد المقاربة التاريخانية الجديدة:

من أهم رواد التاريخانية الجديدة، نذكر: ستيفان جرينبلات (Stephen Greenblatt) الذي يعد وجها مهما في إطار التاريخانية الجديدة، حيث كان يطبق هذه المقاربة على نصوص عصر النهضة. ونستحضر، إلى جانبه، ميشيل فوكو (Michel Foucault) الذي بلور المقاربة التناصية مع مجموعة من المفاهيم، مثل: الخطاب، والقوة، والمعرفة، والسلطة، والذاتية، والجنس، والانضباط...، حيث يقول بانفتاح الخطاب على سياقه التاريخي والمرجع الخارجي، وأن هذا الخطاب يعكس قوة الطبقة الاجتماعية الحاكمة، وهيمنة السلطة الرسمية، وقد أثر ميشيل فوكو بشكل من الأشكال على التاريخانية الجديدة بأمريكا في منتصف الثمانينيات من القرن العشرين، وقد ساهم إدوارد سعيد بالتعريف بأفكار ميشيل فوكو، وتقديم مفاهيمه المنهجية في كتابه:"**الاستشراق**" (1978م).

وثمة رواد تاريخانيون جدد آخرون، مثل: كليفورد جيرتز (Clifford Geertz)، ولوي مونترو(Louis Montrose) الذي يرى التاريخانية بمثابة تجاوز للبنيات الجمالية المتعلقة بالنص الأدبي، وأن ما يهمها هو دراسة السياق الثقافي والتاريخي والاجتماعي والسياسي. ومن ثم، فهي لا تعتني بدراسة المضامين فقط، بل تهتم كذلك بالأبنية الشكلية لإخضاعها للدراسة والبحث العلمي الموضوعي، بغية رصد إيديولوجية العصر، ورصد قوة السلطة في حقبة تاريخية معينة. ولاننسى كذلك كاترين كالاكر(Catherine Gallagher)، وجوناثان دوليمور(Jonathan Dollimore)، و ستيفن أورغل، وليونارد نيتنهاوس...

هذا، وقد اشتغل كثير من باحثي التاريخانية الجديدة على أدب عصر النهضة، وكتابات العصر الرومانطيقي الإنجليزي، وخاصة مسرحيات شكسبير، ولاسيما جيروم مكجان ومارلين بتلر اللذين يسميان منهجهما بـــ"قراءات سياسية". ومن ثم، فقد " أنتج التاريخانيون الجدد مجموعة كبيرة من التحليلات النقدية التي تركز على الأدب الرومانسي وأدب عصر النهضة بشكل خاص، فقد استكشفوا، على سبيل المثال، السبل التي توظف من خلالها مسرحيات شكسبير

هيكل السلطة للنظام الملكي التيودوري، وتعكس الخطابات التي تهيمن على المجتمع المعاصر. وبالرغم من أنه كثيرا ما يتم استكشاف الأفكار التخريبية في مسرحيات شكسبير، فإن هذه الأفكار دائما تكون واردة في إطار الخطابات المسيطرة في تلك الحقبة. ولكن هذه الخطابات لاتصبح ثورية."[299]

وعليه، فإن رواد التاريخانية الجديدة قد تجاوزوا البعد الفني والجمالي، لينتقلوا إلى تفكيك الخطابات المؤسساتية، بغية جرد الأنساق الثقافية والتاريخية والسياسية المضمرة، وتأويلها تأويلا سياقيا متعدد الاختصاصات.

5- تقويم التجربة التاريخانية:

يلاحظ أن التاريخانية الجديدة هي تعبير عن توجهات وتطلعات اليسارية الجديدة التي امتحت تصوراتها الفكرية من روجيه جارودي، ولوي ألتوسيير، وأنطونيو غرامشي، وجاك ديريدا... حيث رفضت اليسارية الجديدة التقسيم البسيط للطبقات إلى بنية فوقية وبنية تحتية، فدافعت عن الطبقات المهمشة والمهشمة والمهضومة الحقوق، فوقفت في وجه الإمبريالية الرأسمالية، وذلك في إطار مادية ثقافية معقدة. ومن ثم، فكل " تحليل للعلاقات الاقتصادية المادية لا يستقيم بمعزل عن الممارسات الثقافية الرمزية، لما بينهما في سيرورة الحياة الاجتماعية وتفاعلاتها الحية من تداخل ينمحي فيه الحد الفاصل بين الاقتصادي و الثقافي، والمادي والرمزي، والداخلي والخارجي، والموضوعي والذاتي، على نحو يصبح فيه ذلك التحليل تحليلا للعلاقات في مابينها، وللقواعد الناظمة لتلك العلاقات"[300]

وعلى الرغم من أن التاريخانية الجديدة تدعي الحياد والموضوعية في أبحاثها التاريخية والسياسية والاجتماعية، فإن واقع المناهج ينبيء بأنها مرتبطة بطريقة من الطرائق بخلفيات إيديولوجية، وأهواء سياسية. ومن ثم، " فإن ممارسيها لايبصرون الظروف التي تؤثر على وجهات نظرهم

---

[299] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:149.

[300] - د .عبد السلام حيمر : **في سوسيولوجيا الخطاب. ول سوسيولوجيا انزلاقات الى سوسيولوجيا الفعل**، الشبكة العربية للأبحاث و النشر- بيروت، الطبعة الأولى ، ص :369.

الخاصة. وإلى حد ما تكون حججهم دائما نتاجا لأوضاعهم الشخصية ومواقفهم الاجتماعية، ولايمكنها أبدا تحقيق نوع من الموضوعية التي يبدو أنهم يتوقعونها."[301]

وهناك أيضا من الدارسين من التاريخانية الجديدة الذين لايميزون بين النص الأدبي والنصوص الأخرى، حيث يرون أن النص الجمالي مثل باقي النصوص التاريخية والثقافية والسياسية والاجتماعية لافرق بينها، حيث تتضمن محتويات وأبنية وأنساق مضمرة تحمل في طياتها إيديولوجيات ثاوية، وتعبر عن قوى طبقية وسياسية متصارعة. ومن ثم، فآراء جرينبلات لاتمثل:" آراء كل العاملين في هذا الحقل المتنامي بسرعة غير عادية. فتمييزه للنص الأدبي، وقوله: إن الكتاب الكبار يدركون القوانين التي تجري داخل الثقافة، ويتقنون توظيفها هو مما قد لايتفق معه فيه بعض الباحثين الآخرين. فمساواة النص الأدبي بغيره من النصوص الفلسفية والدينية والاقتصادية، وافتقاره إلى التمييز الذي يمنحه إياه جرينبلات هو مما يشيع في دراسات أولئك الباحثين الآخرين.ومع ذلك، فإن من الضروري القول: إن الاختلافات تظل في مجملها طفيفة بالقياس إلى محاور الالتقاء."[302]

زد على ذلك، يجب على النقد التاريخاني:" – بوجه عام، وليس الجديد فقط– ألا يتوقف عند الكشف عن أوجه الخلل وسوء الفهم، وإنما يتجاوز ذلك إلى تصحيح ماينقده بالممارسة العملية. أي: بما يشبه العمل الثوري."[303]

وعلاوة على ذلك، فقد انتقدت التاريخانية الجديدة على أنها نموذج للماركسية، وأنها تهمل الجوانب الفنية والجمالية، كما تغض الطرف عن الجوانب الشكلية واللسانية والسيميائية في الأدب، والدليل على ذلك أن الجمالية الجديدة التي ظهرت في أمريكا جاءت كرد فعل على صرامة النقد الثقافي والنقد التاريخاني الجديد.

وهكذا، يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن التاريخانية الجديدة هي تجاوز للشعرية الشكلانية والجمالية الفنية، بغية البحث عن الأنساق الثقافية المضمرة، وربط النصوص والخطابات بسياقاتها الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية. بمعنى أن منتج النصوص والخطابات يرتبط بشكل من الأشكال بالعصر الذي يعيش فيه، ويعبر عن الإيديولوجية السائدة في الحقبة التاريخية التي يعيش فيها، ويعكس مجمل الصراعات الاجتماعية والطبقية والإيديولوجية التي يحبل بها الواقع اليومي

---

301 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:149.
302 - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه، ص:45-46.
303 - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: نفسه،ص:47.

الذي يعيش فيه ذلك الكاتب أو المنتج أو المبدع. ومن ثم، فالتاريخانية الجديدة منهجية متعددة الاختصاصات، تستلهم تصورات ميشيل فوكو، وأنطونيو غرامشي، ولوي التوسير، وتمتح من آراء جاك ديريدا، ولهذه المنهجية علاقة وثيقة بالنقد الثقافي، والنقد التفكيكي، والمادية الثقافية. لكن مايؤخذ على التاريخانية الجديدة أنها مقاربة سياقية ومرجعية إيديولوجية، تغض الطرف عن الخصائص الفنية والسمات الجمالية.

الفصل الثاني عشر:

المقاربة التناصية

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية الغربية وما بعد البنيوية والسيميائيات النصية؛ لما له من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، والتغلغل في أعماق النص ولا شعوره الإبداعي.

وإذا كان التناص مصطلحا نقديا تسلح به النقاد العرب الأقدمون تحت تسميات عديدة، مثل: السرقات الشعرية، والتضمين، والنحل، والانتحال، والأخذ، والتأثر، فإن النقاد والدارسين الغربيين ابتعدوا عن مفهوم السرقة Plagiat القدحي، فعوضوه بمصطلح التناص بديلا منه، واهتموا بالجانب الإيجابي فيه، والذي يتمثل في البحث عن أصول الإبداع، ومكوناته الجنينية، وعلاقات التفاعل والتأثر والتأثير.

1/ مفهوم التناص وأهميته:

يعد التناص من أهم المفاتيح الإجرائية لفهم الأدب المقارن، ورصد عملية التثاقف والحوار بين الحضارات والثقافات الإنسانية في شتى المجالات الفكرية والفنية والأدبية، ويعتبر كذلك أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي، واستنطاق سننه اللغوي وبنيته العميقة، والدخول إلى أغوار النص، واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجية والداخلية. لأن النص مهما كان، فهو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تتوارى خلف الأسطر، وتتمدد في ذاكرة المتلقي عبر آليات، مثل: المعرفة الخلفية، وترسبات الذاكرة، والخطاطات النصية،

والسيناريوهات التصورية، والتداخل النصي، وتعدد الأصوات، والأسلبة، والبارودیا، والتهجين...

ويدل التناص كذلك على أن النص الأدبي عصارة من التفاعلات والتعالقات النصية، التي تتم على المستويين: الدلالي والشكلي. والتناص أيضا مجموعة من الأصوات والإحالات التي تنصهر في النص الأدبي بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل النصي بصفة عامة.

ومادام التناص موجودا، فمن الصعب الحديث عن إبداع أصيل خالص للمبدع، أو عن النص-الأب أو النص الأصل- كما يرى رولان بارت في كتابه " **درس السيميولوجيا** "[304]،بل النصوص الإبداعية هي امتصاص ومحاكاة للنصوص السابقة، وتفاعل معها عبر عمليات الحوار، والنقد، والأسلبة، والبارودیا، والتهجين، والسخرية، والحوارية..

2/التناص في الحقل الغربي:

إذا كان التناص مصطلحا معروفا في النقد العربي بدلالات أخرى (التضمين والاقتباس والإحالة ...)، فإن الغرب قد طور هذا المفهوم، وأصبح تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقاربة الإبداع وتشريحه، قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة. وأصبح المبدع اليوم يكثر من الإحالات التناصية والمستنسخات النصية والرموز الموحية والخلفيات المسكوت عنها، إلى أن أصبح النص مصبا للنصوص، واختزالا لأفكار السابقين، وذلك في إطار عصارة تناصية، تحتاج إلى استنطاقها واستجلائها، قصد تحديد مرجعيات الكاتب، ومصادره الثقافية، والأصول المولدة لفكره، ورؤيته للعالم.

هذا، ويعد جنس الرواية (دون أن نقصي الشعر والدراما...) الفن الأدبي الوحيد الذي يزخر بالتفاعلات التناصية، والتداخلات الحوارية، والتعالق التفاعلي كما أشار إلى ذلك كثير من الدارسين والمنظرين، ولاسيما ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وگريماس، ورولان بارت، وتودوروف، وجيرار جنيت، وكل الباحثين الذين درسوا النص الموازي وعتباته. وتعتبر الرواية أيضا الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات والموضوع والنصوص السابقة أو الراهنة تعالقا

304 - رولان بارت:**درس في السيميولوجيا**، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة 1985م، ص:63.

وتفاعلا. وهو كذلك جنس أدبي تنصهر فيه كل الأجناس الأدبية، والأساليب، والخطابات النصية. أي: إن الرواية مظهر بارز للتناص، والتداخلات المناصية، وتكاثر المستنسخات والإحالات، والأصوات الأجناسية، وهذا ما جعل باختين وجوليا كريستيفا يهتمان اهتماما شديدا بهذا الجنس الأدبي، عندما انكب باختين من جهة على روايات دوستيفسكي، واهتمت كريستيفا من جهة أخرى بسيميائية الخطاب الروائي.

3/ التناص في الحقل العربي:

بدأ الاهتمام بالتناص في العالم العربي في أواخر السبعينيات من القرن العشرين، مع بعض النقاد المغاربيين واللبنانيين، كمحمد مفتاح، وسعيد يقطين، ومحمد بنيس، وبشير القمري، وسامي سويدان... وراحوا يفرعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويحللون به النصوص الأدبية العربية القديمة والحديثة تحليلا ونقدا، حتى أصبح هذا المفهوم النقدي شائعا في الساحة الثقافية العربية، وقلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

4/ آليات التناص:

ينبغي للناقد أو المحلل أو القارئ أن يعرف مجموعة من آليات التناص أثناء مقاربته للنص الأدبي، والتي ستساعده على استكناه النص، وسبر أغواره. ونذكر من هذه الآليات الإجرائية المفاهيم التالية:

1- المستنسخات النصية (ألفاظ وشواهد وعبارات واقتباسات بارزة...).

2- المقتبسات النصية (تكون في بداية الرواية أو الفصل أو المتن في شكل نصوص ومقاطع وفقرات موضوعة بين علامات التنصيص تضيء الرواية تفاعلا وحوارا...).

3- العبارات المسكوكة (أمثال وحكم وعبارات مسكوكة في نسقها اللغوي والبنيوي بطريقة كلية عضوية ومتوارثة جيلا عن جيل مثل:أكلت يوم أكل الثور الأبيض، من جد وجد ومن زرع حصد، راح يصطاد اصطادوه...).

4- الهوامش النصية: يورد المبدع المتن في عمله الإبداعي، ويذيله بهوامش إحالية ومرجعية. وغالبا ماتوضع هذه الهوامش في أسفل النص أو في آخر العمل، حيث تقوم بوظيفة الوصف والتفسير لما غمض من النص، وما يحمله من إشارات نصية كما فعل عبد الله العروي في روايته: "**أوراق**".

5- الحواشي النصية: قد يرفق المبدع نصه بحواش في بداية العمل أوفي نهايته أو في آخره لتفسير النص، من خلال تحديد سياقه، أوإبراز مناسبته، أو شرح بعض الألفاظ، أو تفسير بعض أسماء الأعلام، أو تعيين المهدى له هذا العمل، أو تبيان الدواعي التي دفعته لكتابة النص وتحبيره....

6- الاقتباس: هو أن يأخذ المبدع القرآن والسنة، ويدرجهما في كلامه بطريقة صريحة أو غير صريحة...

7- التضمين: ويعني أن يضمن المبدع كلامه شيئا من مشهور الشعر أو النثر لغيره من الأدباء والشعراء...

8- المحاكاة: يلتجئ المبدع إلى توظيف المقتبس أو المستنسخ بطريقة حرفية دون أن يبدع فيها.

9- الإحالة: غالبا ما نجد الكاتب يوظف بعض الكلمات أو العبارات التي توحي بإشارات أو إحالات مرجعية رمزية أو أسطورية.....

10- المناص métatedte: ينطلق المبدع من عمل أو حدث أو فكرة أو مرجع أو مصدر لمبدع آخر، فيحاول محاكاته أو نقده ومحاورته، كما فعل بنسالم حميش في روايته:" **العلامة**"، حيث انطلق في تحبيك روايته وتمطيطها من سيرة العلامة ابن خلدون بطريقة تخييلية فنية رائعة.

11- الاستشهاد: يورد المبدع مجموعة من الاستشهادات التي يضعها بين قوسين أو بين علامات التنصيص،بغية الاستدلال، والإحالة، وتدعيم قوله.

12- الباروديا: هي عبارة عن محاكاة ساخرة يتقاطع فيها الواقع واللاواقع، الحقيقة واللاحقيقة، الجد والسخرية، النقد والضحك اللعبي.

13- التهجين أو الأسلبة: المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ لغوي وأسلوبي واحد، وهذا يعبر عن البولوفونية(التعددية) اللغوية القائمة على تعدد الأصوات، واللغات، والأساليب، والخطابات، والمنظورات السردية. ويعبر هذا التعدد في الحقيقة عن التعددية الاجتماعية، واختلاف الشخصيات في الوعي، والجذور الاجتماعية والطبقية.

14- الحوار التفاعلي: يعد أعلى مرتبة في التواصل مع النصوص، والتعالق بها، واستنساخها. أي: إن المبدع لا يقف عند حدود الامتصاص، والاجترار، والاستفادة، بل يعمد إلى ممارسة النقد والحوار.

15- المعرفة الخلفية: هي تلك المعرفة التي يتسلح بها قارئ النص، اعتمادا على التشابه النصي، والسيناريوهات، والخطاطات، والمدونات، والتي يحلل بها النص، ويفككه تشريحا، ويعيد تركيبه من جديد .

16- النص الموازي: هو عبارة عن مجموعة من العتبات المحيطة داخليا وخارجيا، تساهم في إضاءة النص وتوضيحه، كالعناوين، والإهداء، والأيقون، والكتابات، والحوارات، والمقدمات، والتعيين الجنسي.... وعلى الرغم من موقعها الهامشي، فإنها تقوم بدور كبير في مقاربة النص، ووصفه سواء من الداخل أم الخارج.

تلكم – إذاً- هي أهم آليات التناص التي تسعفنا في فهم النص وتفسيره، وتحليله وتركيبه. وعلينا أن نستبعد السرقات الشعرية، وما يتصل بها من مفاهيم موروثة عن النقد العربي القديم؛ لأن ذلك لا يدخل ضمن التناص الذي يعد عملية إبداعية فنية مقصودة عن وعي أو عن غير وعي، الغرض من توظيفه هو تحقيق الوظيفة الشعرية والجمالية، والتفاعل مع النص، والتعالق به نقدا وحوارا.

الفصل الثالث عشر:

الجمالية الجديدة

تعد النظرية الجمالية الجديدة من أهم النظريات الأدبية والنقدية التي ظهرت "مابعد الحداثة"، وبالضبط مابين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين. وقد جاءت هذه النظرية لتعيد الاعتبار للجمال والفن، بعد أن تم تهميشه من قبل التاريخانية الجديدة، والمادية الثقافية، والنقد النسائي، ونظرية "مابعد الاستعمار"، والنظرية الثقافية، وغيرها من النظريات المرجعية والسياقية. وقد تبلورت النظرية الجمالية الجديدة خصوصا في الحقل الثقافي الأنجلوسوكسوني، لتجاوز أطروحات النقد الثقافي الذي كان يعنى باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة في الخطابات والنصوص، وذلك على حساب الجمال والفن والشعرية. وهكذا، فقد رفض المثقفون الأمريكيون القاطنون بمدينة نيويورك منح جائزة بولنجتون في عام 1949 م للشاعر عزرا باوند؛ لأنه كان مؤيدا لموسوليني وهتلر في الحرب العالمية الثانية. ويعني هذا أن هؤلاء المثقفين كانوا ينطلقون من مسلمات ثقافية وسياسية وأخلاقية، أكثر من انطلاقهم من جماليات النص أو شعرية الخطاب، حيث كانوا يعتبرون النص علامة ثقافية وسياقية، تحمل مقاصد مباشرة وغير مباشرة، قبل أن يكون ذلك النص علامة جمالية أو فنية أو شكلية. ومن ثم، يهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك، بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية. لكن الجمالية الجديدة الأمريكية حاولت أن تعيد الاعتبار لماهو فني وجمالي وعاطفي وذوقي.

1- مفهوم الجمالية الجديدة:

يعلم الكل بأن الجمال أو الإستيتيقا (Aesthetic) علم يعنى بالفن والذوق والإبداع، ومبحث يدرس الشعور والعاطفة والإحساس والاحكام التأثرية النقدية. ونعرف أيضا أن الفلسفة تتكون نسقيا من ثلاثة محاور: محور الوجود (الأنطولوجيا)، ومحور المعرفة

(الإبستمولوجيا)، ومحور القيم(الأكسيولوجيا). ويهتم محور القيم بالجمال، والخير، والعدالة. ويعني هذا أن مبحث الجمال مرتبط كل الارتباط بالفلسفة، وقلما نجد فيلسوفا لم يتناول عنصر الجمال في نسقه الفلسفي، بيد أن أهم من تناول الجمال بالتفصيل نذكر كلا من: كانط، وهيغل، وبنديتوكروتشه، وغيرهم...

هذا، ويمكن التمييز بين عدة جماليات: الجمالية القديمة المرتبطة بحضارات قديمة كالحضارة المصرية، والحضارة الفارسية، والحضارة اليونانية، والحضارة الرومانية... والجمالية الوسيطية الإسلامية والمسيحية، والجمالية الغربية الحديثة، والجمالية الجديدة، أو جمالية "مابعد الحداثة".

هذا، و لم يعد للجمال أو الفن أي قيمة تذكر، بعد أن تفاقمت نظريات "مابعد الحداثة" ذات الطبيعة السياقية، كنظرية "مابعد الاستعمار"، والمادية الثقافية، والنظرية النسوية، والنظرية الثقافية، فانتعش النقد الثقافي في الحقل النقدي الأنجلوسكسوني ؛ لأن المقاربة الثقافية كان هدفها هو تجاوز الأبنية الجمالية والفنية، والبحث عن الأنساق الثقافية المضمرة واللاشعورية واللاعقلية، بغية رصد المقصدية الإيديولوجية الثاوية وراء النص أو الخطاب. كما أن التاريخانية الجديدة تدرس النص الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي، لاستكشاف الإيديولوجيا، ورصد القوى الاجتماعية التي تشكل النص؛ لأن الدلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي تتغير حسب المتغيرات التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية. وبالتالي، تعمل التاريخانية الجديدة على تفكيك تلك الدلالات المتضاربة والمتناقضة والمختلفة، وذلك بالتشتيت والتقويض والـــتأجيل . ومن هنا، فالمقصود بالتاريخانية الجديدة تحليل الخطاب في ضوء المقاربة الثقافية والتاريخية والسياسية.

ومن ثم، فقد بدأ النقاد في فترة "مابعد الحداثة"، وخاصة بعض الجماليين الأمريكيين، يعيدون الاعتبار للجمال والفن في إطار ما يسمى بنظرية الجمالية الجديدة(New Aesthetic Theory)، وهذا الاسم من وضع جون جوغلين وسيمون ملباس في كتابهما:"**الجمالية الجديدة**" (2003م). ويعني هذا أن:" الهدف الرئيس في جدالهم هو أن التطورات في النظرية الثقافية قد أدت إلى فقدان مفهوم العمل الفني . فلم يعد النقاد يحترمون معنى الفن وخصوصيته ككائن للتحليل...و لم يدع النقاد الذين يدعمون الجماليات الجديدة للعودة إلى نهج الفن من أجل الفن، ولكنهم يؤكدون على أنهم يرغبون في ربط الإحساس الجديد بالشكل الجمالي مع وعي السياق الاجتماعي والشواغل السياسية.[305]"

[305] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:151.

وهكذا، فالجمالية الجديدة نظرية نقدية أدبية جاءت لتعيد الاعتبار لمفهوم الفن والجمال، بعد أن اهتم النقد الأنجلوسكسوني بالتاريخ، والثقافة، والسياسية، والمجتمع، والإيديولوجيا، والهيمنة الاستعمارية.

2- رواد الجمالية الجديدة:

من أهم نقاد الجمالية الجديدة في الثقافة الأنجلوسكسونية، نذكر: جون برينكمان في كتابه:"**النقد المتطرف**" (2000م)، وإزوبيل آرمسترونغ في كتابه:" **جماليات متطرفة**" (2000م)، وتوماس دهرتي في كتابه:" **مابعد النظرية**" (1997م).

ونذكر من بين نقاد الجمالية الجديدة أيضا تيودور أدورنو، وهو من أهم أعضاء مدرسة فرانكفورت، حيث ألف كتابا تحت عنوان:"**نظرية الجمال**"، حيث يعطي مفهوما جديدا للفن والجمال مخالفا للتصور الماركسي الذي يرى الجمال تمثلا للعالم وانعكاسا له، بينما يرى أدورنو الجمال أو الفن وسيلة هروب غامضة. و"هكذا، يرفض أدورنو نظرة لوكاش إلى الواقعية، مؤكدا أن الأدب لايتصل اتصالا مباشرا بالواقع على نحو مايفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. ويتوقف أدورنو عند الطرائق التي يستخدم بها المسرحي صمويل بيكيت الشكل، والموسيقار شوبنبرج الثورة اللانغمية، ليصور خواء الثقافة الحديثة."[306]

وهكذا، فقد شمر الجماليون الجدد عن سواعدهم للدفاع عن النظرية الجمالية والفنية، معتبرين الأدب بنية جمالية وأسلوبية وبلاغية ليس إلا.

4- تقويم نظريـــــــة الجمالية الجديدة:

من إيجابيات النظرية الجمالية الجديدة في الثقافة الأنجلوسكسونية أن أعادت الاعتبار للفن والجمال والشعرية الأدبية، باعتبار أن الأدب جمال وشعور وانطباع ذوقي، وليس مرجعا خارجيا أو سياقا ثقافيا. وبالتالي، لايمكن محاكمة النصوص، وتقويم الخطابات الأدبية، في ضوء

[306] - توم بوتومور: نفسه، ص:188.

مقاربات ثقافية وسياسية واجتماعية ونسوية، بعيدا عن خصوصية النص الجمالية والشعرية والإنشائية؛ لأن ذلك يتنافى مع مقومات الأدبية، وخصوصيات الإبداع . ولكن على الرغم من ذلك، يبقى التصور الجمالي قاصرا وغير كاف، فلابد من الانفتاح على المعطيات السياقية والعناصر الخارجية، فلابد من التركيز على العتبات المحيطة والفوقية، والاهتمام بالمؤلف والمتلقي، والاستعانة بالسياق الثقافي والسياسي والاجتماعي والإيديولوجي لفهم النص الأدبي فهما عميقا، وتفسيره تفسيرا علميا موضوعيا، وتأويله تأويلا ذاتيا وشخصيا في ضوء تصورات المقاربة التفكيكية، أو تصورات ميشيل فوكو، أو تصورات المقاربة التاريخانية الجديدة، أوتصورات المقاربة الثقافية.

وهكذا، يتبين لنا، مما سبق قوله، بأن الجمالية الجديدة نظرية نقدية وأدبية ظهرت في فترة "مابعد الحداثة" كرد فعل على مجموعة من النظريات السياقية، كنظرية "مابعد الاستعمار"، والنظرية الجنسية، والنظرية العرقية، والنظرية الثقافية، والنظرية التاريخانية الجديدة. ومن ثم، فقد أعطت الجمالية الجديدة الأولوية الكبرى للإحساس، والجمال، والفن، والشعور، والذوق، والشعرية . بيد أنها أهملت المعطيات الأخرى، كالسياق المرجعي، والبعد الثقافي، والبعد التاريخاني، والبعد الاجتماعي، والبعد الإيديولوجي، والخطاب الاستعماري. ومن ثم، فالجمالية الجديدة مقاربة بلاغية وفنية وشعرية محضة ليس إلا.

الفصل الرابع عشر:

النظرية الماديـــــــــــة الثقافيـــــــــــة

تعني المادية الثقافية في الحفريات أو الأركيولوجيا كل مايرتبط بشكل وثيق بالإنسان سواء في العصور القديمة أم العصور الوسيطة أم العصور الحديثة، كالآثار، والنقوش، والنقود، والصور، واللوحات، والعمارة، والمصنوعات الخزفية والآلية، والألبسة والحلي والأسلحة...، وباختصار كل ما يعرض في المتحف، وهي مناقضة للثقافة اللامادية القائمة على الإنتاجات الفكرية سواء أكانت شفوية أم مدونة. وبعد ذلك، انتقل مفهموم المادية الثقافية إلى النقد والثقافة، ليقصد بها قراءة سياسية ماركسية للتاريخ والآداب والفنون ووسائط الإعلام. كما تهتم المادية الثقافية

بدراسة الثقافة الشعبية والثقافة الراقية على حد سواء. وبالتالي، تتعارض المادية الثقافية مع المقاربات المثالية التي تتعالى عن الواقع الجدلي، فالمادية الثقافية ترتبط بواقعها المادي والتاريخي والثقافي والسياسي ارتباطا عضويا وثيقا. ومن هنا، فالمادية الثقافية هي التي تعتني بالتاريخ الذي وقع، والذي يقع. ومن ثم، فهي لاتدرس النص الأدبي في سياقه التاريخي الحالي والقديم، بل تدرسه حتى في إطار تعاقب الأجيال، وتسلسلها عبر التاريخ. ومن ثم، فالمادية الثقافية هي نوع من المادية التاريخية، تتأرجح بين التصورات الماركسية والتصورات مابعد الحداثية. وباختصار، فالمادية الثقافية هي قراءة ماركسية للآداب والفنون والظواهر الثقافية ليس إلا.

1- مفهـــــــــوم المادية الثقافية:

استعمل مصطلح المادية الثقافية (Material Cultural) في بريطانيا من قبل رايموند ويليامز(**Raymond Henry Williams**). ثم، أخذه منه جوناثان دوليمور(Jonathan Dollimore). و يعني هذا المصطلح قراءة الأدب والثقافة الشعبية في ضوء المادية التاريخية القائمة على ماهو ثقافي واجتماعي وسياسي وإيديولوجي. ويعني هذا المصطلح أيضا أن التاريخانية الجديدة لم تجب عن الأسئلة الحقيقية للأدب، فمهما ركزنا على الجانب النصي أو الجانب التاريخي للمبدع في الفترة التي أنتج فيها نصه، فإن هذا غير كاف لفهم النص وتفسيره بشكل جيد، فلابد من إرجاع الدلالات النصية والوقائع التاريخية إلى أبعادها المادية والإنتاجية؛ لأن البنية الاقتصادية، والعامل السياسي، والعلاقات الإنتاجية، والصراعات السياسية والحزبية والطبقية، هي تتحكم في إنتاج الظواهر الثقافية والأدبية والفنية والجمالية. ومن هنا، تبقى للدلالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والإيديولوجية أهمية قصوى في فهم الإنتاج الأدبي والثقافي، وتفسير مقصديات المنتج ونواياه المباشرة وغير المباشرة. ويرى أبرامز(Abrams) بأن المادية الثقافية:" تشدد على أن النقد يتزع بذاته باتجاه التدخل السياسي في العصر الذي أنتج فيه هذا النقد، أو كما عبر عنه جونثان دوليمور و ألان سينفيلد بالقول:" الالتزام بهدف تغيير النظام الاجتماعي الذي يستغل الناس وفق اعتبارات :العرق،و الجنس، والطبقة"[307].

[307] - آي . اتش. آبرامز: (المادية الثقافية)، ترجمة: صفوان الشويطر، **موقع الجمهورية**،موقع رقمي، العراق، الأربعاء24 مارس 2010م.

ويعني هذا أن النقد المادي الثقافي يقرأ النص الأدبي والثقافي في ضوء معطيات سياسية واجتماعية، لفضح الاستغلال الذي يمارس على الناس؛ لأسباب عرقية، وجنسية، ولونية، وطبقية. ومن ثم، يقوم مفهوم الالتزام بدور هام في تغيير النظام الاجتماعي السائد، واستبداله بنظام اجتماعي أفضل للإنسان.

وعليه، يقصد – إذاً– بالمادية الثقافية دراسة النصوص والخطابات على أنها أنساق ثقافية مادية أكثر مماهي أنساق جمالية وفنية، وأن هذه الأنساق الثقافية المضمرة وغير المعلنة تتشكل من أساس واقعي مادي. ويعني هذا أن المادية الثقافية في تصوراتها النظرية والتطبيقية تزاوج بين النظرية الماركسية ونظرية "مابعد الحداثة". وقد عرف تيري إيغلتون (Eagleton Terry) المادية الثقافية كما تصورها ويليامز على أنها:" شكل من أشكال التحليل الذي يدرس الثقافة، ليس كمجموعة من الآثار الفنية الباقية والمعزولة فحسب، بل أيضا كتشكيل مادي:" حيث تكون كاملة مع جمهورها الخاص المحدد تاريخيا من خلال الأشكال الفكرية وإلى ذلك. وبالنسبة لإيغلتون، تشكل المادية الثقافية أيضا نوعا من الجسر الذي يربط بين الماركسية و"مابعد الحداثة"."[308]

وتأسيسا على ماسبق، تهدف المادية الثقافية إلى استكشاف التناقضات المادية والتاريخية والثقافية والسياسية الموجودة في المجتمع، مع استكناه التفاوت الاجتماعي والصراع الطبقي، والتركيزعلى القاعدة والبنية الفوقية، والتشديد على البنية الاقتصادية باعتبارها البنية المحركة للتاريخ والاقتصاد والمجتمع. وبالتالي، فهي التي تتحكم في البنية الفوقية بما فيها من أفكار وقيم ومؤسسات وأنظمة قضائية وإيديولوجية.

2- مواضيع المادية الثقافية:

تتناول المادية الثقافية مجموعة من المواضيع الواسعة التي تشترك فيها مع باقي النظريات الأخرى التي ظهرت في فترة "مابعد الحداثة". ومن بين هذه المواضيع ما يتعلق بالعرق، والتمييز العنصري واللوني، والصراع الطبقي والاجتماعي والسياسي والثقافي والحضاري، والتركيز على التاريخانية الجديدة، ودراسة المساواة بين الجنسين، والاهتمام بمواضيع الجنس والطابو والمدنس، دون أن تهمل هذه النظرية مواضيع مابعد الاستعمار، كثنائية الأنا والآخر، وإشكالية الشرق والغرب،

[308] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:150.

والخطاب الاستعماري، والصراع الحضاري، والاستشراق، وتقويض المقولات الغربية المركزية، ومواجهة الميثولوجيا البيضاء، ودراسة الإيديولوجيات وأوهامها، ودراسة الثقافة الراقية والثقافة الشعبية، بما فيها المشاهد الكرنفالية، ورصد تناقضات الأدب المختلفة والمتنوعة إن شكلا، وإن دلالة، وإن مقصدية...

3- سيـــــــــاق المادية الثقافية:

ظهرت المادية الثقافية في الحقل الثقافي الأنجلوسكسوني في فترة "مابعد الحداثة" لدراسة النصوص والخطابات، باعتبارها ظواهر ثقافية مادية وإيديولوجية. وقد تطورت هذه النظرية بالخصوص في بريطانيا العظمى كشكل سياسي وخطاب متطرف أكثر من التاريخانية الجديدة[309]. وقد انطلقت في تصوراتها ومعتقداتها من أفكار ميشيل فوكو(Michel Foucault)، التي تعبر، بالنسبة للماديين الثقافيين،: "عن عدم استقرار في بنى سلطة الخطابات أكثر مما تصوره التاريخانيون الجدد. فهم يبنون نموذجهم الديناميكي للثقافة على أساس أفكار رايموند ويليامز، كما تمت صياغتها في عام 1977م في كتابه:" **الماركسية والأدب**"."[310]

هذا، و لم تظهر المادية الثقافية ذات الطابع الماركسي في الثقافة الأنجلوسكسونية إلا كرد فعل على الدراسات الثقافية والتاريخانية الجديدة . وفي هذا الصدد، يقول الناقد الإنجليزي أبرامز(Abrams):" رؤى متشابهة عبر عنها أولئك المفكرون الأمريكيون في تاريخ النقد الجديد، والذين هم ناشطون سياسيون في الواقع . البعض منهم يدعون أنه اذا حصر التاريخانيون الجدد أنفسهم في وصف الاستغلال والهيمنة الاجتماعية في النصوص في الماضي، لكنهم وقفوا قليلاً أمام الالتزام لتحديد النظام الاجتماعي الحالي، فإنهم قد يكونون انتقائيين في الاستجابة للشكلانية المعزولة سياسياً لأنواع النقد الأدبي التي شرعوا باستبدالها .ارتبطت التاريخانية الجديدة بمشروع معاصر عابر للتخصصات ومعاصر ينمو بسرعة يدعى:" الدراسات الثقافية"، و التي تشخص التحليل الأدبي لكل من إنتاج و تلقي كل أشكال الصيرورات و

[309] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:149.
[310] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:150.

المنتجات والمؤسسات الثقافية، و التي يعد الأدب من بينها مجرد أحد أنواع عديدة من " الأبنية الرمزية"".[311]

وعليه، تعتبر الكتابات الماركسية الجديدة لتيري إيغيلتون، ولوي ألتوسير، وميشيل فوكو، وبيير بورديو، وروجيه غارودي، ومايكل بيكو ... مرجعية فكرية وعلمية لانطلاق الدراسات ذات الطابع المادي الثقافي.

4- مرتكزاتها النظرية والمنهجية:

تنبني المادية الثقافية على مجموعة من المرتكزات النظرية والمنهجية ذات الطابع الماركسي، ويمكن حصرها في المفاهيم التالية:

1- **الماديـــــــــة الثقافية**: ويعني هذا المصطلح دراسة الظواهر الثقافية والأدبية والفنية في ضوء القراءة الماركسية، والاستعانة بالمادية التاريخية في فهم هذه الظواهر وتفسيرها. بمعنى أن هذه الظواهر تدرس في سياقها التاريخي والاجتماعي والسياسي والطبقي والإيديولوجي، بغية الوصول إلى الدلالة والمقصدية اللتين تتحكمان بشكل من الأشكال في تلك الظواهر الثقافية المدروسة.

2- **أهمية البينة الاقتصادية**: لا أحد يجهل منذ كارل ماركس وأنجلز مدى أهمية البنية الاقتصادية في تحريك دواليب دورة الحياة، وأن هذه البنية هي التي تتحكم في إنتاج الظواهر الثقافية والأدبية والفنية، على الرغم من كون البنية الفوقية ذات الطابع الإيديولوجي بنية مستقلة نسبيا ما. وتكون هذه البنية كذلك وراء الصراعات الاجتماعية والطبقية والسياسية والحزبية. لذا، لابد من التركيز عليها منهجيا حين دراسة المعطى الثقافي الإنتاجي بغية فهم بنيتها وسياقها المرجعي.

3- **الطبقة الاجتماعية**: يرتبط هذا المفهوم بالفكر الماركسي، حيث يوجد في المجتمع الرأسمالي طبقتان اجتماعيتان، طبقة بورجوازية سائدة تمتلك وسائل الإنتاج ورأس المال، وطبقة بروليتارية مسودة لاتملك سوى قوة عملها. ولايمكن فهم تطور هاتين الطبقتين اجتماعيا إلا عبر الصراع

[311]- آي . اتش. آبرامز: (المادية الثقافية)، الأربعاء24 مارس 2010م.

الجدلي الذي يخوضانه معا. ويسمى هذا الصراع الاجتماعي بالصراع الطبقي. ومن ثم، تعتمد العلاقات بين الطبقات الاجتماعية على علاقات الإنتاج التي تعتمد بدورها على قوى الإنتاج وعلى وسائل الإنتاج. ومن ثم، " فهذه النزعة التاريخية هي التي ألهمت النظرية الماركسية عن الإفقار التي انتقدت فيما بعد، وعلى الأرجح تم دحضها.إن البروليتاريا"جيش العاطلين" يجب أن ينمو باستمرار، وعدد الرأسماليين في المقابل يجب أن يقل، بحيث تستطيع في نهاية المطاف الأغلبية الكبيرة من المستغلين (بفتح الغين) خلع الأقلية المتزعمة من المستغلين (بكسر الغين) بعنف ثوري أو بدونه.

وتلك هي الوسيلة الوحيدة لإزالة عملية الاستلاب (Aliénation) في اعتقاد ماركس أنه:" ليست هناك غير وسيلة واحدة واضحة تماما لإزالة هذه العلمية: دراسة آلية المجتمع الرأسمالي، الذي أدى في البداية إلى تحرير البيان الشيوعي، وتنظيم البروليتاريا التي عانت أكثر من غيرها من الاستلاب، فهي لذلك الطبقة القادرة بامتياز على غلبة الطبقات الأخرى، والوصول من ثم إلى مجتمع بدون طبقات، حيث يمكن أن يجد الفرد نفسه بكل حرية . بتعبير آخر، إن انتصار البروليتاريا يجب أن يعني ليس فقط هدم المجتمع الطبقي، بل وأيضا الفكر الطبقي."[312]

4- **مبدأ التناقض**: تهدف المادية الثقافية إلى إبراز التناقض والمختلف في الظواهر الثقافية، لكن ليس بمنظور المقاربة التفكيكية أو منظور البنيوية اللسانية، لكن بالمنظور الماركسي الجدلي. فقانون الحياة قائم على الصراع الجدلي والتناقضات الكمية والكيفية. ومن ثم، لابد للمادية الثقافية من التركيز على تلك التناقضات التي يحويها سياق تلك الظواهر على المستوى الاجتماعي، والثقافي، والطبقي، والسياسي، والحزبي، والإيديولوجي.

5- **الالتزام الماركسي**: طبعا، ثمة أنواع من الالتزام، فهناك الالتزام الوجودي، والالتزام الإسلامي، والالتزام الماركسي. ويتسم الالتزام الماركسي بتمثل نظرية كارل ماركس ذات الطابع المادي الجدلي. ويهدف هذا الالتزام إلى تغيير الواقع تغييرا جدليا، بإزاحة الطبقة المسيطرة المستغلة المالكة لوسائل الإنتاج ورأس المال، وتعويضها بطبقة المستغلين التي لاتملك سوى قوة العمل.

---

[312] - بيير زيما**إن ُقِذ الاجتماعي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ترجمة: عايدة لطفي،القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1991م،ص: 27-28.

6- القاعدة والبنية الفوقية: لقد اهتم كل من ماركس وإنجلز وأنطونيو غرامشي بهذا المفهوم المركب كثيرا، فالبنية الفوقية هي المؤسسات الثقافية (الدين، والفلسفة، والإيديولوجيات السائدة)، وهي مستقلة نسبيا عن القاعدة الاقتصادية...". وهذا يعني بشكل ما أن التعليم والدين والإيديولوجيات السياسية والأنظمة القضائية ليست محددة آليا عن طريق التطورات الاقتصادية، لكنها تقوم بدور فعال، ويمكنها بدورها إحداث تغييرات اقتصادية، لقد اهتم جرامشي بصفة خاصة بالأهمية الإيديولوجية والسياسية للفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشي(1866-1952م)، الذي كان نائبا برلمانيا، ووزيرا للتعليم القومي (1920-1921)، ومؤسسا ورئيسا (حتى 1947) للحزب الليبرالي.

وقد حاول غرامشي في كتاباته تحديد الوظيفة التي مارستها مثالية كروتشي في قلب الهيمنة الثقافية البورجوازية، وإظهار كيف أن هذه المثالية سيطرت على المؤسسات الثقافية (المدارس، الجامعات) لبلاده في بداية القرن العشرين."[313]

هذا، ويرى ماركس بأن البورجوازية لاتملك وسائل الإنتاج فقط، بل تسيطر على وسائل غير مادية، الوسائل السياسية والثقافية التي تقوي من وضعها الاقتصادي. وبالتالي، تندرج المؤسسات السياسية والثقافية والمعايير والقيم ضمن البنية الفوقية . وترتبط هذه البنية الفوقية بالإيديولوجيا التي قد تكون وعيا زائفا أو وعيا طبقيا بمعنى أن الإيديولوجيا:" كفكر تبريري يمكن – إذاً- اعتبارها أداة سيطرة،إن الثقافة السائدة هي ثقافة السائدين. بمعنى أن ثقافة الطبقة أو الطبقات السائدة وأيديولوجيتها معترف بها، على الأقل جزئيا، من الطبقات المسودة."[314]

هذا، وتنبني المقاربة المادية الثقافية حسب رايموند ويليامز، وآلان سينفيلد، وجوناثان دوليمور... إلى أربع خطوات منهجية، ألا وهي:

◆ **السياق التاريخي:** تعتمد المادية الثقافية على السياق التاريخي، حيث تستعرض الأوضاع التاريخية التي وقعت في تلك الفترة التي تم فيها إنتاج النص أو الخطاب الأدبي أو غير الأدبي. فالتشديد على الأوضاع التاريخية عملية مهمة في فهم النص وتفسيره. أي: ربط النص بظروفه التاريخية الخاصة والعامة، المباشرة وغير المباشرة.

◆ **التصور النظري:** في هذه المرحلة، تستعين المادية الثقافية بمجموعة من النظريات البنيوية ومابعد البنيوية لفهم النص وتشريحه وتفكيكه .

---

313 - بيير زيما: **النقد الاجتماعي**،ص: 29-30.

314 - بيير زيما: نفس المرجع،ص: 29.

◆**الإحالة السياسية**: تقرأ المادية الثقافية في هذه المرحلة النص والخطاب الأدبي وغيره ضمن رؤية سياسية، وذلك بالتركيز على المواضيع اللافتة للانتباه، والتي يتم تهميشها من قبل المؤسسات الثقافية المهيمنة، مثل: القضايا النسائية، والقضايا العرقية، والقضايا اللونية، والقضايا الجنسية، والصراع الطبقي.

◆ **التحليل النصي**: تهتم المادية الثقافية بتقديم مجموعة من التحليلات النظرية لمجموعة من النصوص المرجعية الرئيسة التي أصبحت أيقونات ثقافية بارزة.

ولتبسيط ماقلناه عن منهجية المادية الثقافية: إذا أردنا دراسة شعر المبدع العراقي بدر شاكر السياب- مثلا-، فلابد من دراسة الفترة التاريخية التي نشأ فيها الشاعر، مركزين على الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. دون أن ننسى قراءة النص بتمثل المناهج النقدية المعروفة سواء أكانت ماركسية أم مناهج "مابعد الحداثة" لفهم دلالات النص وتفسيرها في ضوء إحالاتها السياسية المادية، ومقارنتها بالنصوص الرسمية المعارضة . ويعني كل هذا تفسير شعر السياب، وذلك بالتركيز على الظروف التاريخية الخاصة والعامة التي أفرزت شعره الحداثي. أي: اعتماد المقاربة المادية التاريخية من خلال التشديد على البنيات الفوقية والتحتية، وتحليل مجمل البنيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والإيديولوجية التي كانت وراء إنتاج أشعاره.

5- رواد النظرية الثقافية:

يمكن الحديث عن مجموعة من الرواد الذين مثلوا المادية الثقافية في فترة "مابعد الحداثة"، ومن بين هؤلاء نستدعي: رايموند ويليامز(**Raymond Henry Williams**) صاحب المقاربة الماركسية للظواهر الثقافية والفنية، وقد صاغ نظريته لأول مرة سنة 1980م، و كان الممهد الفعلي للدراسات الثقافية، وقد عرف أيضا بكتابه:" **الثقافة والمجتمع**" (1958م)، وكتابه:" **التلفزة: التكنولوجيا والشكل الثقافي**" (1974م)، وكتابه:" **الماركسية والأدب**"

(1977م)، وقد تأثر كثيرا بأفكار أنطونيو غرامشي في رده على التيار البنيوي الشكلاني الذي يهمل السياق الثقافي والاجتماعي والمادي. ومن ثم، فقد كانت قراءاته الأدبية تنطلق من المقاربة المادية الثقافية، حيث يزاوج بين التحليل الثقافي والتحليل الاجتماعي من أجل فهم الإنتاج الأدبي وتفسيره. وقد ركز كثيرا على العلاقة الجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية في إنتاج الظواهر الثقافية والإعلامية. ومن المعروف أن ويليامز يحسب سياسيا وثقافيا على اليسار الاشتراكي البريطاني، وقد تأثر كثيرا بالماركسية في كتاباته النقدية والأدبية. ويعد المؤسس الحقيقي لسوسيولوجية الفن والثقافة، وقد ربط في هذا المجال الثقافة بالطبقة الاجتماعية. ويعني هذا أن وليامز ربط الأدب بالسوسيولوجيا والإطار الاجتماعي ربطا وثيقا، وقد اهتم وليامز كذلك بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم في الإبداع الأدبي والفني، وشدد على العلاقات الطبقية من خلال التقابل بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية، وانكب كثيرا على دراسة وسائل الإعلام، مع تبيان مكانتها بين قوى المجتمع المعاصر. ومن ثم، فهو يملك تصورا ماديا حول الثقافة بصفة عامة، والثقافة النقدية والفنية بصفة خاصة،متأثرا في ذلك بسوسيولوجية القرن التاسع عشر الميلادي وأنتروبولوجيته. وكان وليامز في دراساته يطرح أسئلة جادة وهامة تتعلق بأسئلة الدلالة والقيم، دون أن ينسى البحث في الأسئلة المضمرة التي تعج بها الظواهر الثقافية بشكل من الأشكال.

ويريد ويليامزمن علم الاجتماع، وخاصة علم الاجتماع الثقافي، أن يهتم بدراسة الوسائط الإعلامية ؛ نظرا لدورها الكبير في المجتمعات الغربية سواء أكانت رأسمالية أم فاشية، والتركيز على ثلاثة مواضيع رئيسة: تحليل مؤسسات الإعلام على غرار نظريات تحليل المؤسسات، ودراسة آثار تلك المؤسسات كدراسة آثار التلفزة الاجتماعية والثقافية، ودراسة مجمل التكوينات الثقافية . أي: دراسة الجماعات والحركات التي تهتم بالثقافة، وخاصة في ميدان الفن والتفكير الاجتماعي.

وهكذا، يسعى وليامز رايموند لبلورة نظرية ماركسية عن الظواهر الثقافية والأدبية والفنية وعن الاتصال الإعلامي، انطلاقا من تحليل مادي ماركسي للثقافة .ومن ثم، يعمل وليامز في كتابه:" **الماركسية والأدب**"(1977) على:" توسيع نظريته عن الثقافة من أجل شرح اللغة الأدبية والأشكال والأنواع. وعلى الرغم من الأفكار المثيرة التي تحتويها دراسته إلا أنها لم تشرح أبدا البنى النصية على المستوى الاجتماعي."[315]

[315] - بيير زيما: نفسه ،ص: 354.

ويمكن الحديث أيضا عن مايكل بريستول (Michael Bristol) الذي تأثر كثيرا بميخائيل باختين في نقده الحواري، حيث انكب بريستول على دراسة الكرنفال لتطبيقه على ثقافة عصر النهضة في إنكلترا، من أجل رصد حركية الثقافة الشعبية في معارضتها للسلطة الحاكمة، ورفض قراراتها الرسمية. "لأن الكرنفال – حسب مايكل بريستول- يستهين برموز السلطة، بالرغم من الانتقادات التي تم توجيهها ضد حجته، بأن الكرنفال لايمكن أن يكون معارضة إستراتيجية فعالة لأنه، في الواقع، ليس أكثر من سخرية مسموح بها. وهو ليس سوى منفد للإحباط، عندما يتم إزالة تأثيره."[316]

ونذكر كذلك من رواد المادية الثقافية: تيري إيغلتون(Eagleton Terry) الذي استلهم نظريات لوي ألتوسير وبيرماشري بغية وضع نظرية مادية للأدب. " وعلى الرغم من الاختلافات التي أدخلها بين الإيديولوجية عموما والإيديولوجية الجمالية وإيديولوجية الكاتب.إلا أن تحليلاته الأدبية لجوزيف كونراد، وإليوت، وجيمس جويس، لم تتجاوز إطار علم اجتماع المحتويات، حيث أهمل البنى النصية."[317]

ولا ننسى جوناثان دوليمور(Jonathan Dollimore) وألان سينفيلد (Allen Sinfield) اللذين ركزا في الكثير من دراساتهما ذات البعد المادي الثقافي على الطرائق التي كان يستعملها الأدب في الماضي، والتي تم تمثلها أيضا في فترات لاحقة. كما ركز سينفلد كثيرا على تناقض الإيديولوجيات التي تحبل بها النصوص والخطابات الأدبية، وسمى ذلك بمبدإ:" **الاختلال في الأدب**"[318].

ومن أهم رواد المادية الثقافية نذكر المفكر الفرنسي: لوي ألتوسير (Louis Althusser)، كما يتجلى ذلك واضحا في كتاباته القيمة:"**من أجل ماركس**" (1965) وكتاب:" **قراءة رأس المال**"(1968)،" ويطرح المؤلف قراءة جديدة لكتابات ماركس، والتي يحاول أن يفصلها عن المثالية التاريخية لهيجل وفيخته، ويتضح نقده للمفاهيم الإيديولوجية، مثل: الذات والشخصية والتاريخ بشكل ملموس في دراسته عن مسرح بريخت، والذي يخرج المشاهدين من الإيديولوجية التلقائية التي يحيا فيها الناس."[319]

---

316 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:150-151.
317 - بيير زيما :نفسه، ص: 248.
318 - ديفيد كارتر: نفسه، ص:150.
319 - بيير زيما : نفسه ،ص:346.

ويمكن أن نضيف عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو(Pierree Bourdieu) الذي اهتم بالعوامل الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية التي تفرز الإنتاجات الأدبية، والعمل على التمييز بين الثقافة الشعبية والثقافة الراقية، والتركيز على صراع القوة والتناقضات الاجتماعية، والاهتمام بالحقل الثقافي. كما يهتم بيير بورديو أيضا بتوضيح المظاهر المؤسسية للخطابات، والتي تربط بينها وبين المصالح الطبقية، مع الاهتمام باللغة الثقافية السائدة ذات السلطة الرمزية.

هذا، وقد اهتم ريشارد هوغارت (Richard Hoggart) بالثقافة الشعبية في ضوء رؤية مادية ثقافية، فهو يحلل نتائج نشر الثقافة الشعبية أو ما يسميه أدب الجماهير، و" يوجه بحثه إلى الثقافة وقراءات الطبقة العاملة في بريطانيا، وخاصة في شمال إنجلترا، ويستنتج في النهاية أن الأدب الشعبي يجب أن يرتبط بشكل وثيق بثقافة الجماعات التي يخاطبها."[320]

هذه هي أهم الوجوه التي مثلت نظرية المادية الثقافية في الأدب ونقده، وقد انطلقت كلها من المرجعية الماركسية، ومن المادية التاريخية، لتقديم تصوراتها النظرية والتطبيقية حول الظواهر الثقافية والفنية على حد سواء.

6- المادية الثقافية في مشرح النقد:

تنبني المادية الثقافية على دراسة الظواهر الثقافية والفنية في ضوء الرؤية الماركسية القائمة على المادية التاريخية. ويعني هذا تحليل النصوص والخطابات اعتمادا على السياق التاريخي، والاجتماعي، والثقافي، والسياسي، والإيديولوجي. بيد أن مايلاحظ على هذا التصور النقدي أنه يهمل البنيات النصية الداخلية، ويغض الطرف عن المقومات الفنية والجمالية والبلاغية والأسلوبية. ومن ثم، تصبح المادية الثقافية منهجية مرجعية إيديولوجية تتصيد ماهو سياسي وطبقي وتاريخي على حساب الفن والجمال وشعرية النص الأدبي. ومن ثم، يتحول النص

[320] - بيير زيما: نفسه ،ص:364.

والخطاب في هذا التصور الأدبي والنقدي إلى وثيقة تاريخية إيديولوجية ليس إلا. وهذا ماترفضه الجمالية الجديدة التي ترى أنه لابد من رد الاعتبار للنص الأدبي بأنه فن وجمال، قبل أن يكون تاريخا وسياسية ومرجعا ثقافيا. ويعني هذا أن نظرية المادية الثقافية نظرية قاصرة على الإحاطة بجميع مكونات النص الأدبي. لذا، يفضل المنهج النقدي التكاملي الذي يستطيع أن يعالج النص الإبداعي من جميع جوانبه البنيوية والجمالية والسياقية.

وهكذا، نصل إلى أن المادية الثقافية هي منهجية تجمع بين التحليل الماركسي ومناهج فترة "مابعد الحداثة"، وأنها تدرس كل المواضيع اللافتة للانتباه، وخاصة المواضيع التي تهمشها المؤسسات الثقافية المركزية، ومعالجتها سياقيا في ضوء المقاربة المادية الثقافية . ومن ثم، فالمقاربة المادية الثقافية هي التي تدرس الظواهر الثقافية والأدبية في إطارها التاريخي والاجتماعي والسياسي والثقافي والطبقي والإيديولوجي. وبالتالي، فهي قراءة ماركسية للأدب والظواهر الثقافية، تمتح تصوراتها من آراء ماركس، وألجلز، وأنطونيو غرامشي، ولوي ألتوسير، وبيير بورديو... وقد عرفت هذه النظرية النقدية والثقافية انتشارا كبيرا في الثقافة الأنجلوسكسونية أكثر مما عرفته في المنظومة الثقافية الفرنكفونية. لكن مايؤاخذ عن النظرية المادية الثقافية أنها تركز كثيرا على ماهو مادي وإيديولوجي وتاريخي ومرجعي، وتهمل ماهو فني وجمالي وأدبي وأسلوبي.

الفصل الخامس عشر:

نظريات التلقي أوالتقبل

مر النقد الأدبي في الغرب عبر عدة مراحل كبرى، ويمكن حصرها في:مرحلة الذوق مع الانطباعيين كجول لوميتر، وأناتول فرانس، وأندريه جيد، ومرحلة التأريخ الأدبي مع جوستاف لانصون ...، ومرحلة النفس مع مجموعة من النقاد النفسانيين، كفرويد، وشارل مورون، وجاك لاكان، ومارت روبير...، ومرحلة المرجع الواقعي مع الواقعية الاشتراكية (جورج لوكاش، وبليخانوف...)، والبنيوية التكوينية مع لوسيان كولدمان، وجاك لينهاردت، وروني

جيرار...، ومرحلة النص مع البنيوية اللسانية والسردية والسيميائيات كما عند فلاديمير بروب، وتودوروف، ورولان بارت، وكلود بريمون، وأمبرطو إيكو، وغريماس، وجوزيف كورتيس..، ومرحلة الأسلوب مع مجموعة من الأسلوبيين، مثل: ميخائيل باختين، وفينوغرادوف، وغريفتسوف، وإيف تاديه، وبيير غيرو...، ومرحلة الموضوعة أو التيمة مع غاستون باشلار، وجان ستاروبنسكي، وبيير ريشار... ومرحلة "مابعد الحداثة" التي ركزت على مجموعة من المفاهيم والقضايا، مثل: التأويل، والتفكيك، والتاريخ، والبيئة، والمصادر، والجنوسة، والجنس، والاستشراق، والجمالية، والقراءة...وما يهمنا في هذا الصدد، نظريات القراءة التي تبلورت مع مجموعة من الأسماء، كولفغانغ آيزر(Izer)، وهانز روبير يوس(Jauss)، وأمبرطو إيكو(U.Eco)، ورولان بارت (R.Barthes)، وميشيل شارل (M.Charles)، وتزتيفان تودوروف (Todorob)، ورايمون ماهيو (Raymond Mahieu)، وفرناند هالين (F.Hallyn)، وستانلي فيش(Stanly Fish)، وميشال أوتن (Otten)، وروبرت إسكاربيت(R.Escarpit)...

1- سياق الاهتمام بنظريات القراءة:

لم يظهر الاهتمام بالقارىء أو المتلقي إلا بعد مرحلة البنيوية والسيميائيات التي ركزت كثيرا على النص بشكل من الأشكال، وأقصت بشكل كلي مفهوم المؤلف والمرجع والسياق والإحالة. وكان التركيز على النص باعتباره مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة، وعالما من العلامات اللغوية والأيقونات البصرية. بيد أن النص في منظور السيميائيات أخذ حيزا كبيرا من الاهتمام، وذلك على حساب القارىء الذي اهتم به رولان بارت، وتودوروف، وأمبرطو إيكو بشكل من الأشكال. ومن ثم، فقد جاءت نظريات القراءة في مرحلة "مابعد الحداثة"(1960-1980م) لتعيد الاعتبار للمتلقي، بعد أن تسيد المؤلف زمنا طويلا مع علماء النفس ومؤرخي الأدب وكتاب السير الذاتية، واستأسد النص، بعد ذلك، مع البنيويين والسيميائيين لمدة لابأس بها.

وعليه، فلم يبرز دور القارىء إلا مع نظريات "مابعد الحداثة" (Postmodernisme)، وتطور النظريات الحديثة كالتأويلية، والفينومينولوجيا، والتداوليات، والنقد الثقافي، والنقد النسائي، والتاريخية الجديدة... ومن ثم،" برز دور القارىء كعنصر فعال في تناول النص وعملية

التحليل والتأويل والإدراك والسرد والقص. ولعل مايزيد في صعوبة تحديد هذه المدرسة هو إفادة ممارسي هذا النوع من النشاط النقدي من الطروحات الحديثة سواء اللغوية منها أو النفسية أو الحفرية أو البنيوية أو التقويض أو مكتشفات النقد النسائي. ولما لم يكن لهم مدرسة توحد غايتهم أو تحدد منهجيتهم، فإن كل من اهتم بالقارىء أو القراءة هو منتسب وإن لم ينتسب إلى هذا التوجه: سواء كان هو رولان بارت أو كان هارولد بلوم. والأسماء التي ترتبط بهذا النوع من النقد هي في الأصل الأسماء الألمانية، خاصة التي قامت على مقولات التاقد الهولندي رومان إنغاردن، أمثال: فولفغانغ آيزر وهنز روبرت يوس. أما على الجانب الأمريكي، فهناك نورمان هولاند وجيرالد برنس، وغيرهم كثير."[321]

بيد أن الاهتمام بالقارىء كان قبل فترة "ما بعد الحداثة" بكثير، فقد ظهر نوع من العناية بالمتلقي حتى مع البنيويين والسيميائيين أنفسهم، وكذلك مع الشعراء والكتاب والمثقفين. وإذا كانت البنيوية اللسانية قد أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ، وكل مايمت بصلة إلى المرجع، فإن البنيويين الجدد،مثل: تزتيفان تودوروف، وجاك دريدا، وجوليا كرستيفا، ورولان بارت، وأمبرطو إيكو، وميكائيل ريفاتير... قد أولوا أهمية بالغة للقارئ؛ لما له من دور هام في فهم النص وتفسيره وتأويله. ومن الإشارات الأولى إلى دور القراء ما نجده في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد إدغار ألان بو(Edgar Allen Poe)، وما كتبه شارل بودلير(CH.Baudlaire)، والشاعر الرمزي **فاليري** (Balery) الذي قال:"لأشعاري المعنى الذي تحمله عليه".[322]

ومهما يكن من أمر:" فإن الاهتمام بالقارىء جاء كرد فعل على إهمال السياق الخارجي، وصب الاهتمام على النص ذاته(مقولة النقد الجديد)، فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماما، ويركز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه. من هنا، كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارىء، وبعملية القراءة، وتحديد معنى النص وتأويله. ولئن كانت مثل هذه العناصر جزءا من العملية النقدية عموما، فإن أهمية القارىء أو هويته لم تكن إشكالية في السابق. فالأسئلة التي تعنى بمن هو القارىء؟ وكيف يستقبل النص

[321]- د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص:190-191.

[322] - Paul Baléry : **OEUVRES**.ed.Pléade.Paris.

ويتلقاه؟ لم تكن مطروحة. وقد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارىء أو هويته هي محور العملية النقدية."[323]

هذا، وقد صنفت نظريات القراءة جنس القراء إلى عدة أصناف، حيث يمكن الحديث عن: القارىء النموذج عند أمبرطو إيكو، والقارىء الجامع عند ميكائيل ريفاتير، والقارىء الخبير عند فيش، والقارىء المرتقب عند وولف (Wolf)، والقارىء القصدي عند إيفيس شفيل(Y6es Che6el)، والقارىء المثالي عند آيزر، والقارىء الخيالي عند آيز أيضا، والقارىء الضمني عند آيزر كذلك، والقارىء الملتزم، والقارىء المستهدف، والقارىء المورط، والقارىء المسقط، والقارىء التاريخي،...

هذا، وقد تحدثت نظريات القراءة عن الخبرة الافتراضية عند المتلقي، فاشترطت فيه مجموعة من الخبرات: كأن يمتلك الخبرة العادية، والخبرة اللسانية، والخبرة المعجمية، والخبرة الإيديولوجية، والخبرة التواصلية، والخبرة المنطقية، والخبرة المعرفية، والخبرة الأخلاقية، والخبرة التاريخية، والخبرة الثقافية، والخبرة النفسية، والخبرة الافتراضية...[324]

كما حددت مجموعة من الآليات التي تعتمد عليها نظريات القراءة، كالمسافة الجمالية، وأفق انتظار القارىء، وملء الفراغات، والخطة الإستراتيجية، والقطب الفني والجمالي، والقطب الدلالي،والتناص، والسياق، والوقع الجمالي، والتأويل،والاتصال الأدبي،والمعنى، والنص المغلق، والنص المفتوح، والصورة الذهنية، وفجوات النص، والتفاعل، والروابط والاستنتاجات، والمعرفة الخلفية، والإطار المرجعي،والأعراف والتقاليد والقواعد، والتجربة المألوفة،والاستجابة، ولذة النص،وإشباع الرغبة، ومتعة القراءة، والهوية الذاتية... ومن ثم، فقد كانت نظريات القراءة تتبع منهجية قائمة على الإدراك التوقعي والافتراض المسبق، والفهم الداخلي للنص، والتأويل السياقي والذاتي.

2- نظريات القراءة:

---

[323]- د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه،ص:191.

[324]- د.نوال بنبراهيم: **جماليا فزل لرايل أعلل نظرية لهنج ن ثلذاع اضًلرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009من صص:128-142.

ليست هناك نظرية واحدة تهتم بالقراءة، بل هناك قراءات متعددة ومختلفة ومتباينة، فكل قراءة تحلل النص الأدبي في ضوء منهج معين، ويمكن تحديد بعض هذه القراءات التي يمكن حصرها في: القراءة الفينومينولوجية، والقراءة النفسية، والقراءة التأويلية، والقراءة الشعرية، والقراءة السوسيولوجية، والقراءة السوسيونقدية، وبلاغة القراءة، والقراءة السيميائية، وجمالية التلقي أوالتقبل، والقراءة التواصلية...

◆ القـــــــراءة السيكولوجية:

تقوم القراءة النفسية أو السيكولوجية بقراءة النص الأدبي في ضوء المقاربة النفسية، من خلال رصد اللاشعور النصي واللاوعي الأدبي داخل النصوص الأدبية إن فهما وإن تفسيرا. ويعلم الكل بأن القراءة النفسية بدأت مع سيغموند فرويد(S.FREUD) الذي اكتشف منطقة اللاشعور، وربط هذه المنطقة بالأنا والأنا الأعلى، واستكشف مجموعة من العقد كعقدة أوديب، وعقدة إلكترا، وعقدة النقص. كما تحدث عن مجموعة من المفاهيم النفسية كالتعويض، والكبت، والتسامي، وزلات اللسان... وتبعه تلامذته في ذلك، فقد ركز يونغ (YOUNG)على اللاشعور الجمعي، واهتم أدلر(ADLER) بنظرية النقص. كما درس شارل بودوان(Ch.BAUDOUIN) العقد النفسية في مجال الإبداع الفني، واهتمت مارت روبير(MARTHE ROBERT) بنشأة الرواية بالتركيز على عقدة أوديب.

ولا ننسى القراءات التي قام بها كل من بارليت، وميشيل مورون، وجاك لاكان، وجان بيلمان نويل(Jean Bellemin-Noël) الذي اهتم بالقراءة النفسية واللاشعور النصي، ودراسة النص في مرحلة ما قبل الطبع[325]. بيد أن القراءة النفسية تركز كثيرا على الجوانب النفسية الشعورية واللاشعورية، وتهمل الجوانب النصية والجمالية والاجتماعية والتاريخية؛ مما سيدفع القراءات اللاحقة إلى تجاوزها، والبحث عن بدائل منهجية أخرى.

◆ القـــــــراءة التأويلية:

[325] - Jean Bellemin-Noël: **Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz,** Paris: Larousse, 1972.

من المعروف أن التأويل هو شرح وفهم وتفسير، والبحث عن المعاني التي يزخر بها النص أو الخطاب، في علاقته بالمبدع أو في صلته بالسياق والمرجع والإحالة والمقصدية. ومن ثم، فقد ابتدأ التأويل مع تحليلات فرويد النفسية؛ لأن مايقوم به هذا المحلل النفسي هو مجرد تفسيرات وتأويلات شعورية ولاشعورية.كما أن الظاهراتية والفينومينولوجية عبارة عن مقاربة تأويلية ليس إلا.

وإذا كان هوسرل قد شغل قراءته التأويلية في فهم النصوص الدينية وتفسيرها، فإن هانز جورج غادامير قد طبقها في تفسير النصوص الأدبية وتأويلها. وهكذا، يحاول غادامير في كتابه:" **الحقيقة والطريقة**" (1975م) أن:" يبرهن أنه مهما كانت نوايا المؤلف، فإن معنى العمل الأدبي لاينضب أبدا إذا أخذنا هذه النوايا بعين الاعتبار. فالعمل الأدبي ليس جامدا، بل يمر عبر سياقات تاريخية وثقافية مختلفة. وتمكن هذه الحقيقة وجود معان جديدة ومختلفة يتم تصورها في العمل، والتي لايمكن أن يكون قد تصورها المؤلف أو الجمهور المعاصر. ليس ثمة إمكانية معرفة أي نص في سياق أدبي نقي أو كما هو تماما، إذ يتوقف ما ينقله العمل لنا على طبيعة الأسئلة التي نطرحها على هذا النص، وعلى قدرتنا أيضا على فهم السياق التاريخي الذي تم فيه كتابة العمل وتصوره. فيمكننا أن ندخل في العالم الغريب لأعمال الأدب الماضية، ولكننا دائما ندمج هذا العالم الغريب في عالمنا الخاص."[326]

ويرى غادامير أن تأويل النصوص والأعمال الأدبية يتم عبر التحيز واستكشاف العادات والتقاليد التي تشترك فيها جميع مؤلفات الأدب. كما ينبغي الاعتماد أيضا في القراءة التأويلية على الأعمال الكلاسيكية، ومراعاة الكاتب والعمل والسياق التاريخي، ويسمى هذا بدائرة التأويل.

ويمكن أن نستحضر ضمن القراءة التأويلية الناقد الأمريكي ي. د.هيرش جونيور الذي تأثر كثيرا بفلسفة هوسرل الظاهراتية. فقد انتقد كثيرا ماذهب إليه هايدغر وغادامير، وإن كان يشترك مع غادامير في بعض النقط الجوهرية ليس إلا. ويحاول هيرش في كتابه:" **الصدق في التفسير**" (1967م) أن يبرهن بدوره بأن ثمة:"تفسيرات صحيحة ومختلفة للنص، ولكنها كلها يجب أن تكون متوافقة مع المعنى المقصود من قبل المؤلف. كما يتفق هيرش مع غادامير أن

---

[326]- ديفيد كارتر: نفسه،ص:89.

العمل يمكن أن يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة، ولكنه يميز بين المعنى والأهمية. وتبقى المعاني غير متغيرة، ولكن أهمية العمل يمكن أن تتغير عندما يتغير السياق التاريخي."[327]

بيد أن السؤال الأساس والجوهري هو: كيف نعرف نوايا الكاتب؟ وكيق يمكن الأخذ بأن المعاني لاتتغير، ولكن الذي يتغير هو أهمية العمل مع مرور الوقت. لكن الواقع يبين لنا بأن المعاني تتغير بدورها من ناقد إلى آخر. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر في كتابه:" **النظرية الأدبية**":" لايقدم هيرش الافتراض أن يمكننا دائما معرفة نوايا المؤلف. إذ يمكن أن تكون الآن غير قابلة للاكتشاف، ولكن هذا لايغير موقفه الفلسفي الأساسي: أن المعنى الأدبي بطريقة ما مطلق، ويقاوم التغيير. وإن عمل النقاد هو إعادة بناء النوع الأدبي الجوهري للنص. ويقصد هيرش بذلك الأعراف الجمالية العامة، ونظرة العالم التي تقرر معاني المؤلف المقصودة.

إن مشكلة نهج هيرش هو أنه يفترض أن المعنى يمكن أن يوجد بصرف النظر عن اللغة التي يعبر من خلالها. وثمة مشكلة أخرى هي أنه، في أغلب الأحيان، وبشكل افتراضي من المستحيل إيجاد فوارق واضحة جدا بين مايعنيه النص لمؤلفه وقت إنشائه، وما يعنيه للناقد الحديث، فالخط الفاصل بينهما لايمكن رسمه ببساطة."[328]

وهكذا، فالتأويلية الهيرمينوطيقية مع هيرش لاتطرح منهجية معينة، ولاطريقة محددة في القراءة، لأن القراءة لها علاقة بموهبة الفرد وتجربته الشخصية وثقافته:" غير أنه إذا كانت القراءة ترتبط بالحدس، وإذا كان هذا الأخير وظيفة لعوامل فردية، فإنه يوجد في هذه الحالة معيار لتصديق القراءات. وفي المقام الأول، فكل قراءة يجب أن يكون لها انسجامها الداخلي الذي يقوم بإعطاء صورة عن انسجام العمل الأدبي. لكن هناك أيضا انسجام خارجي، فالقراءة لايمكنها أن تتعارض مع بعض المعطيات الموضوعية (التاريخية، واللغوية، إلخ...) التي تتعلق بالعمل الأدبي. وتبعا لذلك، فإن قراءات مختلفة يمكن أن تكون متعارضة، ذلك لأن أي تأويل ما لايجب أن يكون احتماليا فحسب، بل وأكثر احتمالا من تأويل آخر، وهناك معايير للتفوق النسبي..."[329]

---

[327]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:90.

[328]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:90-91.

[329]- رولان بارت وآخرون، **لنظريات القراءة**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى سنة 2003م، ص:90.

هذا، وتستند القراءة التأويلية عند بول ريكور إلى الدائرة التأويلية التي تتكون من مرحلة ماقبل الفهم، ومرحلة الفهم، ومرحلة التأويل التي تستحضر الذات والإحالة والسياق. وهكذا، تكون القراءة الـــتأويلية مرتبطة أشد الارتباط بخاصية التأويل الذاتي والسياقي.

◆ القـــــــــراءة التفكيكية:

ترتبط القراءة التفكيكية بالفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا، و هذه القراءة هي منهجية وليست منهجية، وهي قراءة وليست قراءة. بمعنى أن قراءته تقع بين بين، بين الداخل والخارج، بين البنية والسياق. ومن ثم، فهي تعتمد على الاختلاف، والتقويض، والتفكيك، والتشتيت، والتأجيل. وقد استهدفت التفكيكية المقولات المركزية الغربية بالنقد والتقويض، وتحطيم اللوغوس، والطعن في الميتافيزيقا الغربية التي تعتمد على العقل والحضور، كما انتقدت الدال الصوتي الذي يحيل على المؤسسات المهيمنة، واستبدلته بالدال الكتابي الذي يترك وراءه آثار الكتابة وبصماته الخالدة. ودافع جاك ديريدا عن الغياب في مقابل الحضور المؤسساتي، و لم يعترف بالأجناس الأدبية، بل تعامل مع الأعمال والكتب والآثار بشكل كلي. ومن ثم، فالقراءة التفكيكية تقوم على تغييب الانسجام، وتقويض النظام، وتشتيت العضوية الكلية، والبحث عن المتضاد والمتناقض والمختلف والمتنوع، في إطار ثقافة متعددة ومتنوعة ومختلفة تنمحي فيها الأصول والهويات والأعراق. وإذا كانت القراءة التفكيكية منهجية فلسفية، فإن التفكيكيين الأمريكان كبول دومان(Paul De man)، وهيليس ميلر(Hillis Miller)، وهارولد بلوم (Harold Bloom)، وجوفري هارتمان (Geoffrey Hartmann)، قد حولوها إلى قراءة أدبية وسيميولوجية وبلاغية ضمن ما يسمى بمدرسة ييل(Yale).

◆سوسيولوجية القراءة:

يقصد بسوسيولوجية القراءة البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة، بالتركيز على الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك . بمعنى أن القراءة السوسيولوجية هي قراءة تجريبية تدرس ثلاثة مكونات مهمة في عملية الإبداع، وهي: الإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك. ويمثل هذه السوسيولوجية **روبير إسكاربيت(Robert Escarpit)**، الذي يتتبع سير الكتاب

والمبدعين، ويرصد أصولهم الاجتماعية والمهنية والأسرية. كما يناقش هذا الدارس الاعتبارات المادية ومشكل التمويل في ارتباطها بالكتابة والنشر والتوزيع. وقد بين الدارس بأن باريس هي أكبر مدينة استوعبت مجموعة كبيرة من المبدعين والكتاب والمثقفين، ويذهب أيضا إلى أن الكاتب يعيش عن طريق التمويل الذاتي عبر استفادته من حقوق الطبع والنشر، ومن تمويل خارجي يتمثل في الجوائز ومؤسسات رعاية الآداب. أما على مستوى النشر، فهناك عمليات ثلاث: عملية اختيار الكتاب من قبل لجن القراءة، وعملية الطبع التي ترتكن إلى مجموعة من التقنيات الجمالية والاصطناعية التي تسمح بتسويق الكتاب، وعملية التوزيع التي ترافقها عمليات الإشهار والإعلان. أما الاستهلاك فيتربط بالجمهور، فهناك الجمهورالمثقف في مقابل الجمهور الشعبي العادي.

ويعتقد روبير إسكاربيت أن الكاتب إنما:" يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أواليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله. ومن هنا، رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء".[330]

علاوة على ذلك، فقد قدم جاك لينهاردت وبيير جوزا بحثا تجريبيا في موضوع القراءة في ضوء سوسيولوجية الأدب والقراءة التجريبية الميدانية [331]. ومن هنا، فسوسيولوجية الأدب هي قراءة تجريبية للمنتوج الأدبي أقرب إلى المنظور الاقتصادي والتجاري والإحصائي منه إلى المنظور النصي والجمالي.

◆ **فينومينولوجية القـــــــــراءة:**

---

[330]- د. حسين الواف**لي لفت انتباه الدارسين الأدبيين** منشورات الجامعة، المغرب، الطبعة الثانية سنة 1985، ص:79.

[331] - J.LEENHARDT et P.JOZA: **LIRE LA LECTURE**,Lasycomore,Paris,1982.

من أهم نظريات القراءة في الحقل الثقافي الغربي، نذكر: القراءة الفينومنولوجية أو القراءة الظاهراتية مع هايدجر، وهوسرل، وغادامير...، التي ترى بأن القارىء عبارة عن ذات واعية تتفاعل مع النص، وتمنحه وجوده . بمعنى أن الظاهراتية تعقد اتصالا إدراكيا وتفاعليا بين الذات والموضوع، فلا ذات بلاموضوع، ولاموضوع بلا ذات. ومن ثم، " فقد ارتبطت الهرمينوطيقا بعد فيلهام ديلتي بالظاهراتية عن طريق هايدجر. فاتخذت طابعا وجوديا، وكشفت عن الوجود نفسه للذات التي تؤول. وبالطبع، فقد غاب التطور الفلسفي الخاص لإشكالية الهرمينوطيقا عن محاولة التطوير هذه."[332]

هذا، وتعتمد الظاهراتية على الفهم والتفسير والتأويل والقصدية . ومن ثم، فقد ذهب رومان إنجاردن (Roman Ingarden) إلى أن الإنتاجات الفنية هي موضوعات قصدية لاتتحقق إلا بعد تلقيها وقراءتها. ومن هنا، فالأعمال الفنية والجمالية هي أعمال مفتوحة دلاليا، وبنيات غير مكتملة، تستوجب من القارىء إتمامها، وملء فجواتها وثغراتها وبياضها حسب أفق توقعاته:" فهذه "اللاتحديدات" تحتاج إلى من يزيلها بملء فراغات النص وبياضه، وهذا هو الدور الذي يضطلع به القارىء، والذي ينتج منه تحقيق الموضوع الجمالي للنتاج. فانطلاقا من البنية الخطاطية للنص، تنقلنا القراءة إلى الموضوع الجمالي بصفته تحققا فعليا لهذا النص، وذلك بفضل ما يقوم به القارىء من تحديدات استكمالية، ومن تحيين للإمكانيات، وملء للفراغات.

غير أنه ليس هناك تحقق مثالي للنص الأدبي والنتاج الفني بشكل عام، ولا تحققان متماثلان له حتى وإن كانا لنفس القارىء، لأن ذلك مرتهن بالخبرات الشخصية والأمزجة والرصيد المعرفي والمتغيرات الزمنية والمكانية وغير ذلك."[333]

أما هانس جورج غادامير، فقد رأى بأن القراءة تعتمد على الفهم الذي يقوم بإسقاط مفاهيم سياقية تاريخية وأحكام مسبقة على النص، لتأتي مرحلة التأويل التي تواجه تلك الأحكام المسبقة بمعطيات النص، أما في مرحلة التطبيق، فيتم التقابل بين قراءات تأويلية مختلفة . وما يذكر من حسنات لغادامير أنه بلور مفهوم " **أفق انتظار القارىء**"، الذي سيوظفه يوس توظيفا إيجابيا في نظريته الجمالية في مجال القراءة والتقبل.

---

[332]- رولان بارت وآخرون: **نظريات القراءة**، ص:88.

[333]- عبد الواحد المرابط: **انسيمياء العلامة ص يمياء الأدب**، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:180.

كما نجد هذا التصور الظاهراتي عند الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، حينما تحدث عن مفهومه في كتابه:(**ما الأدب؟**). ففيه يقدم إجابة كاملة عن القراءة، وماهية الكتابة، ووظيفتها من خلال تفاعل الذات مع الموضوع. إن الأدب في نظر سارتر:" ليس شيئا في ذاته، وإنما هو كيان معطل يتحقق وجوده بفعل القراءة. فالعمل الأدبي خذروف غريب لاوجود له إلا بالحركة. ولابد، لإبرازه إلى الوجود، من فعل عيني يدعى القراءة، ووجود هذا الخذروف لايدوم إلا بمقدار ماتدوم هذه القراءة، أما خارجا عن ذلك، فلاوجود إلا لخطوط سوداء على الورق.

عند القراءة نتوقع وننتظر؛ نتوقع نهاية الجملة الأولى والثانية والصفحة الموالية. وننتظر أن نتأكد هذه التوقعات أو تدحض؛ لذلك فإن القراءة تتكون من مجموعة من الفرضيات، من أحلام تتبعها يقظة ومن آمال وخيبات.

والموضوع الأدبي ليس معطى في اللغة أبدا، على الرغم من كونه يتحقق من خلالها؛ إنه بطبيعته صمت ومناقضة للكلام. وهكذا، يمكننا أن نقرأ ألف كلمة مضمومة في كتاب دون أن ينبثق معنى الأثر؛ ذلك أن المعنى ليس مجموع الكلمات، بل هو كليتها العضوية، ولايستطيع القارىء أن يصل إلى نتيجة إلا إذا وضع نفسه دفعة واحدة، وبدون مرشد تقريبا على مستوى هذا الصمت."[334]

وهكذا، فالقراة الظاهراتية تدرس النص الأدبي في ضوء التصورات الفينومينولوجية والتصورات الوجودية، حيث يتم الربط بين الذات القارئة والنص الموضوع في علاقات فلسفية تفاعلية وجدلية.

◆سيميائية القـــــــــراءة:

ترتبط سيميولوجية القراءة برولان بارت ارتباطا وثيقا، فهو الذي بلور لذة النص في إطار التعامل مع النص، وهو الذي أعلن موت المؤلف في كتابه:" **درس السيميولوجيا**" [335]، وقد اعتبر بارت أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ، فما عليه إلا أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى،

---

[334]- د.محمد مرينـي: **بين البنيوية واللسانيات والسيميولوجيا**، دار النشر جسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:117.

[335]- رولان بارت: **درس السيميولوجيا**، ص:83-87.

وينبغي على المؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد – إذاً- في نظره قراءة، وميلاد القارئ مرتبط بموت الكاتب. ومن هنا، يتألف النص:" من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا: فالقارئ إنسان لاتاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال".[336]

ومن جانب آخر، فقد اهتم أمبرطو إيكو بالقراءة، وميز بين القراءة المنغلقة والقراءة المنفتحة، كما ميز بين النص المغلق والنص المفتوح كما في كتابه:" **الأثر المفتوح**"(1965م)[337]. ويرى الناقد المغربي عبد الرحمن بوعلي بأن:" جمالية التلقي ليست إلا تطويرا لما ذهب إليه أمربطو إيكو من قبل. اضف إلى ذلك، أن أمبرطو إيكو نفسه عاد، فطور في مؤلف آخر هو: " **القراءة في الحكاية**" (1979م) ما أصبح يسمى بسيميائية القراءة، وهي منهجية في القراءة تعتمد على المتلقي الذي لم يعد يكتفي بموقفه السلبي تجاه العمل الأدبي، وتعتمد في أطروحاتها النقدية على ما يسمى بتداولية النص. ومنذ الوهلة الأولى، يتبين لنا أن منهج إيكو النقدي السيميائي يعتمد على فاعلية القارىء التي يعتبرها في البداية من طبيعة استدلالية، فأن نقرأ معناه أن نستنبط، وأن نخمن، وأن نستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن تؤكده وإما أن تصححه، وفي عمله التخميني هذا يتعرض القارىء بما يسميه إيكو بموسوعته، وإذا أردنا، فالأمر يتعلق بنوع من الترسانة من الأفكار أو بذاكرة جماعية يسلم بها التحليل، ويجد فيها كل ماهو رائج في السياق السوسيو- ثقافي."[338]

ويقترح ميكائيل ريفاتير في كتابه:" **سيمياء الشعر**" (1978م) قراءة سيميائية لدراسة النص الأدبي، متجاوزا قراءة البنيويين للنصوص الأدبية، ليربط القراءة السيميائية باستكشاف البنيات

---

[336]- رولان بارت: نفسه،ص: 87.

[337]- أمبرطو إيكو: **الأثر المفتوح**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الثانية سنة 2001م.

[338]- رولان بارت وآخرون: **نظريات القراءة**، ص:11.

الأساسية المولدة للنصوص على غرار النحو التوليدي، الذي يعتني بدراسة البنى العميقة التي تتحكم في البنى السطحية للجمل. وفي هذا النطاق، يقول دافيد كارتر في كتابه:" **النظرية الأدبية**":" يهاجم مايكل ريفاتير تفسير كل من جاكبسون وليفي شتروس لقصيدة بودلير:" **الدردشات**". ويظهر ريفاتير أن السمات اللغوية التي يزعمون أنهم قد اكتشفوها في القصيدة لايمكن أن يتصورها القارىء مهما كان مطلعا. وأن العديد من الميزات التي يركزون عليها ليست جزءا من البنية الشعرية التي يختبرها القارىء. تعتمد قراءة جاكبسون وشتراوس على معرفة مصطلحاتهم التقنية. يناقش ريفاتير في كتابه:" **سيمياء الشعر**" أن العناصر في أية قصيدة كثيرا ما تخرج عن النحو المعتاد. ويجب على القارىء أن يعرف كيف يتعامل مع مثل هذه العوامل غير القواعدية . وهذا يعني تطوير كفاءة خاصة. فالقارىء يفترض وجود مصفوفة بنيوية، غالبا ما تكون جملة واحدة أو عبارة، وقد لا تظهر فعلا في القصدية، بل هي مثل جملة مثالية، وبحد ذاتها تشبه الأحكام الأساسية التي يفترضها النحو التوليدي عند نوام تشومسكي. ويتم تعديل هذه الجملة أو العبارة المثالية في الكلام أو الاستخدام الفعلي(مايدعوه ريفاتير هايبوغرامات). وقد يكون هذا النمط من قراءة القصيدة مفيدا بشكل خاص في تفسير القصائد التي تتعارض مع قواعد النحو العادية (مثل الكثير من قصائد إميلي ديكنسون)، ولكن هذا النمط من القراءة محدود في تطبيقه، وكثيرا ما يؤدي إلى العموميات التي لاتفسر لماذا تكون أية قصيدة معينة مؤثرة بشكل خاص."[339]

وعليه، فسيميائية القراءة كانت تركز على المتلقي باعتبارها قارئا مفترضا خبيرا له خبرة كبيرة في إعادة بناء النص تفكيكا وتركيبا، عبر استكشاف البنيات النصية المضمرة، والبحث عن كيفية بناء الدلالة والمعنى عن طريق المكونات الشكلية والجمالية.

◆بلاغـــــــة القـــــــراءة:

ترتبط بلاغة القراءة مع ميشيل شارل (Charles Michel) ارتباطا وثيقا منذ أن كتب كتابه:" **بلاغة القراءة**" سنة 1977م[340]. وإذا كانت جمالية التقبل مع يوس قد اهتمت

---

[339]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:94-95.

[340] -Charles Michel:**Rhétorique de la lecture**,Paris,Seuil,1977.

بالتلقي، فإن بلاغة ميشيل شارل اهتمت بأثر هذا التلقي. و لم يهتم ميشيل شارل بالتأويلية التي تبحث عما يقوله النص، بل كان اهتمامه منصبا على الكلمات وماتريد قوله، ولكن ذلك في علاقة تفاعلية بين القارىء ولغة النص الأدبي. ومن ثم، فبلاغة القراءة هي قراءة للخطاب في حالة استقباله وتلقيه، أو تقبله كأثر للتلقي. وإذا كان القارىء مجرد دور، فإن القراءة تجربة وعلاقة مسجلة داخل النص الأدبي تشكل جزءا منه. وبالتالي، فإن النص الأدبي عبارة عن آليات لغوية وبلاغية تفرض على القارىء نوع القراءة التي ينبغي اللجوء إليها. كما نلاحظ أن القراءة عند مشيل شارل قراءة بنيوية ترصد البنيات البلاغية الشكلية وأثرها على مستوى التلقي. ومن هنا، يكون شارل قد تأثر بالبنيوية اللسانية والسيميائيات. ومن ثم، فالقراءة عند ميشيل شارل قراءة انحرافية عن المعنى الجاهز للنص، والبحث عن المعنى الأسمى للنص دون التوقف عند حد معين، وملء البياضات والثغرات والفجوات التي تزخر بها النصوص والخطابات الأدبية . ومن ثم، يستكشف ميشيل شارل البنيات التأويلية للنص، بيد أن الباحث لم يتخلص بعد من: " ثقل التراث البلاغي المعياري ذي الحمولة الميتافيزيقية."[341]

◆جمالية التلقي أوالتقبل:

تعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية، وتنسب لجامعة كونستانس، ومن ممثليها: **ياوس وآيزر**، ولا ننسى كذلك الناقد الأمريكي ستانلي فيش الذي اهتم كثيرا بنظرية الاستقبال. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية، كأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة.

وعليه، تهتم نظرية التلقي بكيفية تلقي النصوص والخطابات، وتبيان الوسائل والطرائق التي تتم بها عملية استقبال الكتابات الإبداعية. ومن بين هذه السبل: الافتراض التوقعي المسبق، حيث يلتجىء المتلقي إلى طرح فرضيات وأسئلة متعلقة بالعمل بشكل مسبق، قبل الدخول إلى القراءة والتحليل والتأويل، وآلية الربط والاستنتاج التي تنبني على خلق الروابط الذهنية واللغوية لخق اتساق النص وانسجامه من أجل إزالة غموض النص وإبهامه. ومن ثم، تقوم لسانيات النص في

---

[341]- عبد الواحد المرابط، **في سيمياء الحال وسيمياء الأدة**، ص:178-179.

هذا المجال بدور هام في تعميق المتلقي بمجموعة من الأدوات في مجال الاتساق والانسجام. وهناك أيضا ملء الثغرات في النص، ويعني هذا أن الكاتب يترك بياضات فارغة تحتاج إلى ملئها عن طريق التأويل والتفسير والاستنتاج الدلالي والمقصدي. فالقارىء يسعى جاهدا لملء الفراغات والبياضات، والإجابة عن نقط الحذف والصمت والرفض. وهناك مجموعة من الإشارات والأدلة وآثار النص التي يتركها المبدع لتكون نبراسا للمتلقين، فيقوم بتفكيك هذه الإشارات اللغوية والعلامات السيميائية إن تشريحا وإن تأويلا، وكل ذلك لبناء المعنى المفترض الذي يتغير في الزمان والمكان، ومن قارىء إلى آخر حسب تغير الظروف التاريخية، وتحول السياقات الخارجية. وهناك مفهوم التوقع، فهناك أعمال تراعي أفق انتظارنا، وأعمال تخيب أفق انتظارنا، وأعمال تؤسس أفق انتظارنا. فالأعمال الحداثية هي التي تنتهك أفق انتظارنا لتؤسس أفقا جديدا . وقد تكون القراءة عمودية أو أفقية أو مائلة، وقد تبدأ القراءة من البداية أو الوسط أو النهاية.

وهكذا، يبحث وولفغانغ آيزر في كتابه:" **عملية القراءة**" (1978م) في أبرز:" الإستراتيجيات المستخدمة في بناء النص ومخزن التيمات أو المواضيع والتلميحات المستخدمة . ولقراءة وفهم العمل يجب علينا أن نكون بالفعل على دراية بالرموز التي تستخدمها هذه القراءة، ولكن في الأدب المحفز والجيد، فإن المسألة ليست فقط مجرد إعادة تفسير الرموز المألوفة. إن العمل الأدبي المؤثر يجبر القارىء أن يصبح مدركا بشكل نقدي للرموز المألوفة، ويجعلنا هذا العمل المؤثر نتساءل حول مدى صحة هذه الرموز.ولذلك، فإنه مثال آخر على مادعاه الشكلانيون بالإفراد أو التغريب . وبالنسبة لآيزر، إن القراءة النقدية والإدراكية تجعلنا أكثر فهما لوعينا الذاتي. ويسلم آيزر بإمكانيات أن يقدم القراء المختلفون تفسير العمل بطرق مختلفة. بالنسبة له، لا يوجد تفسير واحد صحيح بالنسبة له، ولكن التفسير الصحيح يجب أن يكون داخليا متماسكا. وإن أفضل تفسير هو الذي يمكن أن يوضح أكبر عدد من التفسيرات المتوافقة. كما يجب على التفسير الصحيح أن يكون محدودا ومعرفا من قبل النص نفسه، حيث يجب أن يكون بوضوح تفسيرا لهذا النص وحده، وليس لنصوص أخرى."[342]

ويعني هذا أن آيزر يرى أن المتلقي الحقيقي هو الذي يرتكن إلى القراءة النقدية الإدراكية التي تستشكف الرموز بشكل جيد وواع، وبطريقة عميقة. ومن ثم، فالقراءات متعددة ومتنوعة، لكن القراءة الصحيحة هي التي تتوافق مع معنى النص، وتحترم تماسكه واتساقه وانسجامه

[342]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:92.

ومنطقة الداخلي العضوي، بعيدا عن الإسقاطات الخارجية، والتأويلات البعيدة التي تُقول النص ما لم يقله إطلاقا.

وعليه، فقد اهتم آيزر بفعل القراءة نفسها، إذ حدد لها ثلاثة مبادىء أساسية، وهي:القارىء الضمني، والسجل والإستراتيجية، وفكرة النفي باعتبارها ترتبط بالطابع النافي في النص الأدبي. فالقارىء الضمني هو صورة الكاتب المختلفة عن الكاتب الحقيقي والسارد داخل النص، فهو الذي يقوم القارىء ببنائه انطلاقا من النص . وهو النظام والإطار المرجعي للنص. أما الإستراتيجية فهي مجمل الشروط والخطوات التي يمكن اتباعها لفهم النص وتأويله، كتلك التي حددها أوستن ضمن ما يسمى بشروط النجاح التداولي بين المرسل والمتقبل، وقد جمعها كرايس ضمن مبدإ التعاون التداولي، ومن بين تلك التوجهات العملية في القراءة: التركيز على منظور معين في القراءة، وإدراك النص ككلية عضوية جشطالتية، وتلخيص النص باستكشاف تيمته وموضوعه، وتتبع خطية النص، وملء البياضات والفراغات والفجوات لإزالة الغموض والالتباس، وخلق الاتساق والانسجام. في حين، يقصد بالسجل تلك العلامات التناصية والمؤشرات السياقية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والثقافية والنفسية التي تساعد المتلقي على تأويل النص، أو هو ما يسمى بالمعرفة الخلفية أو موسوعة القارىء. كما يستهدف النفي إبعاد الإسقاطات التأويلية الخارجية. وبالتالي، تلغي إمكانيات النفي في النص العناصر المألوفة والآتية من خارج النص." فالنص الأدبي ينفي جزئيا القواعد التي يدمجها أو يمتصها، وفي الوقت نفسه يصادر بهذه الحركة النافية على إعادة التقييم الكامل في إطار فعل القراءة الملموس."[343].

ويعني هذا أن النص يخفي نصا آخر، وينفيه بالبياض أو الكلام، لكن الناقد يبرزه عن طريق آليات التناص والاستنطاق. وهنا، تتعدد الدلالات، وتختلف التأويلات، مادام النفي يملأ البياض والفجوات المضمرة والمخفية.

أما هانز روبير يوس، فيحاول كتابة تاريخ الأدب على غرار تصورات غادامير، حيث لن يعتمد في تأريخه على سير الكتاب، ولا على رصد الحركات والمدارس الأدبية، بل اعتمادا على جمالية التلقي. بمعنى أن تأريخ الأدب وتحقيبه سيخضع لمجمل القراءات التي يدلي بها القراء في زمان ومكان معينين؛ لأن القراءة تختلف في الزمان والمكان. وبالتالي، يوظف يوس مفهوم أفق الانتظار والمسافة الجمالية لمقاربة النصوص الأدبية عبر سياقها التاريخي. وفي هذا الصدد، يقول

[343]- رولان بارت وآخرون: نفسه، ص:149.

دافيد كارتر:" يستخدم يوس مصطلح" أفق التوقعات" للإشارة إلى المعايير التي يستخدمها القراء في أي مرحلة معينة، عندما يريدون دراسة أي عمل من أعمال الأدب. وقد يكون من الممكن إقامة أفق التوقعات لتقييم كيف يمكن لعمل أن يفسر عندما ظهر للمرة الأولى، ولكن هذا لايشوش معنى دائما أو نهائيا. ويجب أيضا ألا يغيب عن البال أن الكاتب يمكن أن يكتب وفقا لتوقعات أيامه، ولكنه أيضا يمكن أن يتحدى هذه التوقعات.وهذا مايحدث غالبا مع الكتاب الذين لايكونون مشهورين في أيامهم، ولكنهم يثيرون إعجاب الكثيرين في عصور لاحقة. إن الهدف من تأسيس أفق التوقعات للعمل هو في نهاية المطاف من أجل السماح بانصهار الآفاق، وجعل كل التصورات الصحيحة عنه في وحدة متماسكة."[344]

وهكذا، يتبين لنا بأن مقياس أفق الانتظار هو المعيار الفني الذي يستخدمه يوس لبناء تاريخ الأدب، من خلال تصنيف القراءات إلى قراءات مراعية لأفق انتظار القارىء، وقراءات مخيبة لهذا الأفق، وقراءات مؤسسة له، وهذا ما يسميه أمبرطو إيكو بالقراءة المنغلقة والقراءة المنفتحة.

هذا، ويستند أفق الانتظار عند يوس إلى ثلاثة مرتكزات أساسية، وهي: التجربة السابقة التي يتوفر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النص الأدبي. وثانيا، معرفة الأشكال والتيمات والموضوعات والتناص الذي ينبني عليه النص الأدبي. وثالثا، معرفة التعارض القائم بين اللغة الأدبية واللغة اليومية، أو التقابل الموجود بين الواقع الحقيقي والعالم المتخيل. ومن ثم، فالمسافة الجمالية هي ما تحدثه الأعمال الأدبية الجيدة والحداثية من مسافة بين عالم النص وعالم القراءة، أو ما يحدثه من تفاوت بين ماتعود عليه من نصوص سابقة، ومايطرحه النص الجديد من تغييرات في الأفق الأدبي والذوق القرائي. إلا أن يوس ركز كثيرا على المتلقي، ولم يبال بأثر التلقي كماعند ميشيل شارل في كتابه:**"بلاغة القراءة"** (1977م).

وإذا انتقلنا إلى الناقد الأمريكي ستانلي فيش، فيتحدث عن القارىء الخبير أو المؤهل أو المكون، والذي يستوجب فيه الناقد أن يمتلك خبرة لغوية ومعجمية ودلالية وأدبية لفهم النص وتلقيه بشكل جيد.وبالتالي، فالمتلقي يجمع بين ماهو واقعي وماهو مجرد. وفي هذا السياق، تقول نوال بنبراهيم:"القارىء الخبير حسب فيش هو مفهوم بيداغوجي يطمح إلى بلورة معلومات المؤلف (بفتح اللام)، وبلورة قدرة القارىء وردود أفعاله التي تكون مثارة من قبل الأول. وبناء على ذلك، يجب أن يمتلك قدرة فهم تراكيبه اللغوية والدلالية، وأن يتوفر على معرفة أدبية ليتكلم

---

[344]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:93.

لغته.هذا لايعني أنه قارىء تجريدي أو واقعي، ولكنه كائن هجين يقوم بكل شيء من أجل أن يكون خبيرا."[345]

هذا، وقد طور الناقد الأمريكي ستانلي فيش:" شكلا من أشكال نظرية الاستقبال، والذي سماه:" **الأسلوبية العاطفية**" .فقد فحص توقعات القارىء على مستوى الجملة، وناقش بأننا نستخدم إستراتيجيات القراءة نفسها في فهم كل من النصوص الأدبية وغير الأدبية. فمن الممكن تحليل الطريقة التي يستمر فيها القارىء في القراءة، كلمة كلمة، خلال النص. وبالطبع، هذا يغض الطرف عن حقيقة أن القراء غالبا مايقفزون إلى الأمام في توقعاتهم، ويطمحون إلى شكل معين من أشكال الحكم. وثمة الكثير من التخمين أو التوقع المسبق. وإن تجربة القراءة الفعلية ليس تحليل الإجراء المفروض والمصطنع كلمة بعد كلمة. وتميز وجهات النظر هذه أفكار فيش المبكرة كثيرا، ولكن في عمله اللاحق، وهو بعنوان:" **هل هناك نص في هذا الصف؟**" (1980م)، يحاول فيش التغلب على القيود المفروضة على نظريته السابقة عن طريق مناقشة أن ثمة مجتمع من القراء يتقاسمون الافتراضات نفسها أثناء عملية القراءة. وهذا أيضا ما يجعل الأمر أسهل بكثير. بالطبع، للتأكيد على أن الكاتب نفسه هو جزء من هذا المجتمع. وبالتالي، يمكن فهمه بسهولة من قبل ذلك المجتمع."[346]

وتبقى جمالية التلقي أوالتقبل النظرية الوحيدة التي اهتمت بالقارىء اهتماما كبيرا وعميقا، وجعلته محور دراساتها وأبحاثها النظرية والتطبيقية، حتى ارتبطت هذه النظرية بالقارىء إلى حد كبير.

◆ شعريـــــــة القـــــــراءة:

تعتمد شعرية القراءة أو القراءة الشعرية على استكشاف أدبية النص، واعتماد البنيوية اللسانية منهجا في التحليل والمقاربة، كما أن القراءة الشعرية أو البويطيقية هي التي تبحث عن الدلالات المتعددة للنص عبر قراءة شكلية تفكيكا وتركيبا، من خلال التركيز على التضمين والتعيين، والتركيب والاستبدال، وتجنيس الأنواع الأدبية وغير الأدبية. وقد اهتمت هذه القراءة بالمتلقي

---

[345]- د.نوال بنبراهيم: **جماليا فزل لرايل أعلل نظرلية لهنج ن ثلذاع انمسرحي**، ص:130.

[346]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:93-94.

كقارىء خارجي وقارىء مفترض داخل العملية السردية. وفي هذا الصدد، يقول تزتيفان تودوروف(T.Todorob):" في الدراسات المتعلقة بالأدب،كنا ننظر في بعض الأحيان- وهذا نادر- إلى مشكل القراءة من خلال وجهتي نظر مختلفتين جدا، الأولى تأخذ بعين الاعتبار القراء في تنوعهم التاريخي أو الاجتماعي، الجماعي أو الفردي، والأخرى تأخذ بعين الاعتبار صورة القارىء كما هي مجسدة في بعض النصوص . أي: القارىء كشخصية، أو كمسرود له، لكن يبقى هناك مجال غير مكتشف هو مجال منطق القراءة الذي لايتجسد داخل النص، والذي هو سابق على الاختلاف الفردي.

وهناك أنواع كثيرة من القراءات. وسأركز هنا – يقول تودوروف-على نوع واحد منها ليس نادرا، وهو قراءة نصوص التخييل الكلاسيكية، وعلى الأخص النصوص التي يقال عنها تمثيلية. فهذه القراءة وحدها هي التي تتم كبناء."[347]

وقد توصل تودوروف في دراساته الشعرية والبنيوية إلى أن القراءة الشعرية هدم وبناء وتفكيك. كما أنها قراءة تهتم بقراءة الخطاب صيغة، وزمانا، ومنظورا، ووصفا. وبالتالي، تتكىء هذه القراءة على التدليل، والترميز، والتأويل.

◆ القراءة السوسيونقدية (sociocritique):

يمثل هذه القراءة السيوسيونقدية كل من كلود دوشيه، وريمون ماهيو، وبيير زيما، وفرانسواز كايار...،وتهدف هذه القراءة الاجتماعية النقدية إلى:" ممارسة قراءة ذات طابع خصوصي إزاء النص الأدبي، تحترم استقلاليته باعتباره شكلا جماليا، وفي الوقت نفسه، تنصت إلى الطرق التي بواسطتها يتضمن هذا الشكل مايربطه بشكل آخر أو بالآخر الاجتماعي. فالأمر – إذاً- يتعلق بالقيام بهذه الممارسة، شريطة ألا يتدخل أي نظام خارجي ليفرض أي انزياح عن فهم النص، أو ليقلب الرهانات. وعلى العكس من ذلك، سنقول:- يتحدث ريمون ماهيو(Raymond Mahieu)- إن المكتوب الأدبي الذي هو نتيجة متفردة لفاعلية إنتاجية تقع في زمان ومكان معينين، لايمكن أن يتأسس إذا كان سيقرأ خارج أي معرفة بما يبرز علاقاته مع واقع متعدد، يتجنبه هذا المكتوب، ويشتغل به، مثلما يتأسس عليه. ومثل هذا الاستبعاد الذي لايعطي

[347] - رولان بارت وآخرون: نفسه، ص:35-36.

للمتخيل الذي ينبثق منه النص إلا فضاء إجرائيا منقحا بشكل اعتباطي وكمونا من عدد معين من المواد العضوية بالنسبة إليه، يؤدي إلى قراءة يمكن لنا أن نصفها عن حق بالقراءة المشوهة، بل والمؤسطرة."[348]

ويعني هذا أن القراءة السوسيونقدية هي التي تربط الأدب بالمجتمع، ولكن ليس في ضوء الانعكاس المباشر، بل تقرؤه بطريقة جمالية مستقلة في علاقة بالواقع المعطى. ومن ثم، يرى كلود دوشيه(Claude Duchet) بأن القراءة السوسيونقدية هي التي تجمع بين النصية أو الجمالية الأدبية والواقع الاجتماعي.أي: تمزج بين الأدب كبنية جمالية مستقلة والمعطى السوسيولوجي كما هو حال البنيوية التكوينية للوسيان كولدمان، الذي يماثل بين البنية الأدبية المستقلة والبنية الاجتماعية المستقلة بدورها، وذلك عن طريق الانعكاس غير المباشر. ومن هنا، ترى كايار(F.Gaillard) بأن:" تدوين النص الاجتماعي في النص الروائي...لايقرأ من خلال الأقوال الإيديولوجية بشكل ظاهر... بل من خلال تضمين هذه الأقوال في السرد، وذلك وفق نمط إدماجي يقوم بعملية التحويل."[349]

وهكذا، يتبين لنا بأن القراءة السوسيونقدية تتعامل مع اللاوعي الاجتماعي داخل المتخيل الأدبي، وذلك من خلال الجمع بين النصية والاجتماعية.وهنا، يتم التشديد على الخلفيات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية ضمن لاوعي اجتماعي، يتشكل داخل النص الأدبي فنيا وجماليا.

◆ القـــــــراءة التواصلية:

تستوجب القراءة التواصلية أو التخاطبية وجود ثلاثة أطراف: المرسل (الباث-المتكلم- المتلفظ -المرسل - المتحدث-المبدع)، والرسالة(النص-الأدب-الخطاب- التلفظ...)، والمتلقي(القارىء-المرسل إليه-المستقبل-المتلفظ إليه). ومن ثم، فالباث أو المرسل هو الذي يسنن رسالة ما سواء أكانت ذهنية أم وجدانية ليرسلها إلى المتلقي، ليقوم بدوره بتفكيكها في ضوء سنن مشترك أو لغة يعرفها كل من المرسل والمرسل إليه. بيد أن رومان جاكبسون في مقاربته التواصلية الوظيفية يتحدث عن ستة عناصر في عملية التواصل: المرسل ووظيفته انفعالية،

---

[348]- رولان بارت وآخرون: نفسه، ص:63-64.
[349]- رولان بارت وآخرون: نفسه، ص:72.

والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية تأويلية وتفسيرية. وفي هذا النطاق، يقول الباحث التونسي حسين الواد:" لقد اعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المتقبل يعمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها.إلا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لاتتم دائما بسلام. فمهما بذل الباث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا والقارىء متقبلا والأثر يحمل بلاغا. إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادي، فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل. والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يحضر القارىء أثناء القراءة، فيتجنب به الوقوع في الخطإ. إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية.أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له. وبالتالي، فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء. ومن هنا، حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي. لذلك، كان الغموض في الأثر الأدبي، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه أشد مايكون."[350]

وبما أن النظرية التواصلية أو الإبلاغية تعتبر الأدب ظاهرة غامضة مليئة بالعلامات الشائكة، والرموز العائمة، فلابد أن يقوم المتقبل بتفكيك هذه العلامات تشريحا وتفسيرا، وتأويلها في ضوء تجاربه الشخصية وهويته الذاتية. ومن ثم، تطالب نظرية التخاطب من القارئ: " أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية، بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا، يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء على ثرائه".[351]

---

[350]- د. حسين الواد: نفسه،ص:74-75.

[351]- د. حسين الواد: نفسه،ص:75.

وهكذا، فنظرية التخاطب هي تلك النظرية التي ترتكز كثيرا على دور المتقبل ضمن عملية تواصلية ثلاثية تتكون من الباث والإبلاغ والمتلقي.

◆ القـــــــــــــراءة الإسلاميـــــــــة:

تهدف القراءة الإسلامية المعاصرة إلى قراءة الأعمال والإنتاجات الأدبية في ضوء التصور الإسلامي للفن والأدب، عن طريق تمثل المضامين القرآنية، و الاقتداء بالسنة النبوية، والاحتكام إلى الالتزام الإسلامي نظرية وتطبيقا، والابتعاد عن التصورات الإباحية، والابتعاد أيضا عن كل الفلسفات العبثية والوجودية، وتجنب الإسفاف اللغوي، وتفادي الغموض والإبهام، إلا إذا كان ذلك الغموض فنيا قد وظف في سياقات جمالية مقبولة. اضف إلى ذلك، فالقراءة الإسلامية تدافع عن الجمال الفني والأدبي، ولكن في ضوء معايير ربانية ومقاييس شرعية، كالاحتكام إلى الحق، والاهتمام بالخير والعدل، والدعوة إلى الصدق، والعمل على تحقيق التناسب الفني والجمالي، والعمل على توفير التوازن الوسطي بين ماهو مادي وماهو روحاني. كما أن القراءة الإسلامية تستكشف مواطن الضلالة والشرك والغي والإلحاد في النصوص والخطابات، فتقوم بتصحيحها وتنويرها بمشكاة الحق والنور الرباني المشع. ومن ثم، فالقراءة الإسلامية قراءة حضارية بديلة تجمع بين المضمون والشكل، وبين المادة والنفس، وتهدف إلى تحقيق التوازن، وتغيير الإنسان تغييرا إيجابيا. وبالتالي، فهي ترتكز على التجليات الإسلامية في النص الأدبي شكلا ومضمونا ووظيفة، وتستخلصها كملامح وخصائص للاقتداء والاستهداء.

وهناك كثير من الكتاب والنقاد الذين تمثلوا القراءة الإسلامية تنظيرا وتطبيقا ودعوة وتوجيها، ومن بينهم: الشيخ أبو الحسن علي الحسني الندوي، ومحمد قطب، والسيد قطب، والإمام الشهيد حسن البنا، والسفير صلاح الدين السلجوقي، والدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا، والدكتور أحمد بسام ساعي، ونجيب الكيلاني، وحسن الأمراني، وعماد الدين خليل، وأنور الجندي، وعبد القدوس أبو صالح، ووليد قصاب، وحلمي محمد القاعود، والحسين زروق، وجميل حمداوي، و حكمت صالح،ومحمد فكري الجزار، وعبد الرحمن حوطش، ومحمد إقبال عروي، ومحمد أحمد حمدان، ومصطفى عليان،ومحمد الحسناوي، وعلي الغزيوي، وإدريس الناقوري، وصالح آدم، وبدر عبد الباسط، وسعد أبو الرضى، وأسامة يوسف شهاب، وحسن الوراكلي، وسعيد لغزاوي، وعبد الرحيم الرحموني، والحسن بوتبيا، ووليد إبراهيم قصاب،و

محمد حسن بريغش، وعدنان رضا النحوي، و محمد مصطفى هدارة، وعبد الرحمن العشماوي...واللائحة تطول.

بيد أن مايلاحظ على النظرية الإسلامية في الأدب والنقد أنها تصب اهتمامها على المضامين والرؤى والرسائل الفكرية، وتغض الطرف عن الجوانب الفنية والجمالية. وبالتالي، لاتنفتح بشكل من الأشكال عن المناهج النقدية الغربية التي لاتتعارض مع التصورات الإسلامية.

3- التمثل العربي لنظريات القراءة:

تمثل بعض النقاد العرب المحدثين والمعاصرين في دراساتهم وأبحاثهم القراءات المرجعية سواء أكنت نفسية أم واقعية أم سوسيولوجية تجريبية كما عند السيد يس في كتابه:" **التحليل الاجتماعي للأدب**"[352]، وسمير حجازي في مقاله:" **التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة** " (1982م)[353].كما تمثلوا القراءة الإسلامية بشكل لافت للانتباه، إلا أنهم لم يهتموا بشكل من الأشكال بجمالية التلقي أوالتقبل، إلا أن بعض النقاد من المغرب العربي قد أولوها عناية قصوى، ومن بينهم:عبد الفتاح كليطو في كتابيه: " **الحكاية والتأويل**"[354]، و" **الأدب والغرابة**"[355] وحميد لحمداني في كتابه: " **القراءة وتوليد الدلالة**"[356]،ومحمد مفتاح في كتابه: "

---

[352]- السيد يس: **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1970م.

[353]- د.سمير حجازي: (التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة)، **في الأدب** مصر، عدد أغسطس سنة 1982م.

[354]- د. عبد الفتاح كيليطو: **الحكاية والتأويل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

[355]- د. عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة** دار الطليعة،بيروت ، لبنان، الطبعة الثانية 1983م .

[356]- د. حميد لحمداني: **القراءة وتوليد الدلالة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،الطبعة الأولى سنة 2003م.

التلقي والتأويل"[357]، وحسين الواد في كتابه:" **مناهج الدراسات الأدبية**"[358]، ونوال بنبراهيم في كتابها:" **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي.**" [359]...

3- تقويـــــــــــم نظرية القراءة:

يتبين لنا بأن نظريات القراءة تهتم بالقارىء والمتلقي على حساب النص والكاتب المبدع. ويعني هذا أن هذه النظريات تهمل العناصر الأخرى من العملية الإبداعية، فهناك – إذاً- قفز على التاريخ، والمؤلف، والنص، والمجتمع، والنفس، والذوق....وهذه نظرية جزئية قاصرة لاتصلح للإحاطة بالنص الأدبي من جميع جوانبه الرئيسة. لذا، فالمنهج التكاملي أو التوفيقي هو أفضل المناهج ؛ لأنه يتناول جميع الجوانب من الأدب، فيدرسها بشكل متكامل. ومن ثم، فالنقد الحقيقي هو الذي يعطي أهمية كبرى للمؤلف، والنفس، والمجتمع، والذوق، والنص، والمتلقي. ولكننا لانريد دراسات سطحية باهتة، بل دراسات معمقة في تحليلها لكل عنصر من تلك العناصر.

هذا، ويتساءل حسين الواد حائرا:" إن التأمل في ماوصلت إليه الدراسات الأدبية اليوم من نتائج على مستوى التنظير والتطبيق يفضي بصاحبه إلى التساؤل عن أية أرض يقف.[360]" فهل سيركز على الكاتب المبدع، أم سيهتم بالنص، أم يعنى بالقارىء المتلقي؟؟؟: " أم نجنح مع دارسين آخرين إلى مسعى توفيقي يهادن المتناقضات ولا يحسمها، فنقول: إن الدراسة الأصلح بالأدب هي تلك التي تتناوله من حيث مايؤثر في نشأته من عوامل، ومن حيث ما لنصوصه من جمال في البناء والتركيب والصياغة، ومن حيث مايتلقاه به متقبلوه من انتظارات توفق أو تخيب؟ ولكننا إذا جنحنا إلى هذا الحل التوفيقي وجدنا كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة محقا في ما نقد به

---

[357]- د. محمـــد مفتـــاح، **دراسة التلقي والتأويل**، المركـــز الثقـــافي العربي،الدار البيضاء،الطبعة الأولى سنة 1994م.

[358]- د. حســين الــواد، **في التلقي وقضايا النص في الدراسات الأدبية**، منشــورات الجامعة،الدرا البيضاء، الطبعة الثانية، سنة 1985م.

[359]- د.نـوال بنبـراهيم: **جماليا فـزل لرايل أعلل نظرية لجنج ن ثل ذاع انمسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009م.

[360]- د. حسين الواد : نفسه،ص:80.

الاتجاه الآخر، لافي ما قرره من حقائق . فالأبحاث التي ربطت الآثار الأدبية بظروف نشأتها محقة جدا في مؤاخذة الاتجاهين الشكلاني والهيكلاني على الهروب من التاريخ، والأبحاث الشكلانية والهيكلانية بأنواعها محقة جدا أيضا في اتهام أبحاث النشأة بالمغالطة في السعي إلى نقل الفكرة(وهي فكرة نتوهمها في الغالب) من لغة الفن إلى لغة الفلسفة والاجتماع. وأبحاث جمالية التقبل محقة جدا، هي أيضا، في اتهام الأبحاث الأخرى بإهمال القراءة والجمهور."[361]

وعليه، فالقراءة الناجعة هي التي تهتم بالنص الموازي، والنص الداخلي، وتعتني كذلك بدراسة السياق الخارجي من إحالة، وتاريخ، ونفس، ومجتمع، وقارىء، وذات، وثقافة، واقتصاد، وجنوسة، وبيئة، وجنس، وعقيدة... وهلم جرا.

وخلاصة القول: حينما نريد الحديث عن القراءة، فليست هناك في الحقيقة قراءة واحدة أو نظرية قرائية واحدة، بل هناك نظريات وقراءات متعددة ومتنوعة ومختلفة، وهذه القراءات يمارسها ناقد ما أو فيلسوف أو مفكر ما. وبالتالي، فهي تدخل في خانة القراءة، بيد أن النظرية الحقيقية التي اهتمت بالمتلقي باعتباره طرفا أساسيا في العملية الأدبية والإبداعية، هي سيميائية رولان بارت وأمبرطو إيكو، وجمالية التلقي والاستقبال كما عند آيزر، ويوس، وستانلي فيش...

ومن ثم، فقد أغنت نظريات القراءة النقد الأدبي بمجموعة من التصورات النظرية الهامة، وبمجموعة من المفاهيم التطبيقية والمصطلحات الإجرائية، التي يوظفها النقاد في دراساتهم من حين إلى آخر، ومن فترة إلى أخرى. بيد أن نظريات التلقي تعطي اهتماما كبيرا للقارىء من جهة، وتغفل المبدع، والنفس، والمجتمع، والنص الأدبي، والذوق، والأسلوب، والجمال من جهة أخرى. وبذلك، تكون تلك النظريات قاصرة عن الإحاطة بجميع عناصر العمل الأدبي، وتبقى الدراسة التكاملية أفضل منهجية نقدية وأدبية، مادامت تجمع بين كل العناصر المفيدة في فهم العمل الأدبي وتفسيره وتأويله.

ونلاحظ كذلك إذا كان النقد الغربي قد قدم دراسات نقدية عديدة في مجال القراءة تنظيرا وتطبيقا، فمازال النقد العربي غائبا عن تلك التراكمات إن نظرية وإن تطبيقا، مع استثناءات قليلة جدا في المغرب العربي تعد على الأصابع ليس إلا.

---

[361] - د. حسين الواد : نفسه، ص:81.

الفصل السادس عشر:

نظريـــــــات التوجـــــــه الجنســـــــي

ظهرت مجموعة من النظريات ذات التوجه الجنسي(Theory of sedual oriontation) في الثقافة الغربية، لاسيما في الثقافة الأنجلوسكسونية والثقافة الفرنكفونية، والغرض من هذه النظريات الدفاع عن الأقليات الجنسية المضطهدة، وأعني المثليين واللواطيين والشواذ والسحاقيات . ومن ثم، انطلق النقد الأدبي في الاهتمام بالنصوص والخطابات الإبداعية والثقافية لكتاب مشهورين أو مغمورين، بغية رصد التوجهات الجنسية المعلنة والمضمرة . وقد شكلت نظريات التوجه الجنسي منعطفا لافتا للانتباه في فترة "مابعد الحداثة". وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على تفكك فلسفات "مابعد الحداثة"، وانحراف توجهاتها، وتأكيد فوضوية المجتمع، والتعبير عن تمرد الإنسان عن المؤسسات الثقافية والأخلاقية والدينية والسياسية والاجتماعية الرسمية. كما تعبر هذه النظريات الجنسية عن انهيار المجتمع الغربي، وتفسخه أخلاقيا، وتمرده عن القيم والأعراف والتقاليد السائدة. وقد تشبعت نظريات التوجه الجنسي خاصة بأفكار سيغموند فرويد و ميشيل فوكو. إذاً، ماهي توجهات النظرية الجنسية؟ وماهي مفاهيمها النظرية والتطبيقية في مجال النقد الأدبي؟ وماهي الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى هذه النظرية مابعد الحداثة؟ تلكم هي الإشكاليات التي سنحاول الإجابة عنها في المباحث التالية:

1- مفهـــــــوم النظرية الجنسية:

ثمة مجموعة من النظريات الجنسية التي ظهرت في سنوات الستين من القرن العشرين، ومن بينها: نظرية اللواطية، والنظرية السحاقية، والنظرية المثلية، ونظرية الشذوذ. وكانت كلمة "اللوطي" أفضل من كلمة " الشاذ" التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالاحتقار والازدراء في الثقافة الأمريكية. وكان الهدف منها مكافحة التمييز ضد الأقليات الجنسية. وإذا كانت مجموعة من التصرفات

الجنسية الشاذة غير مقبولة في الثقافة الغربية بأي حال من الأحوال، إلا أنه ما بين 1900و2000م حصلت المرأة على مجموعة من الحقوق والمكتسبات جعلتها مالكة لحياتها، وحرة في تصرفاتها. لذا، اضطر الغرب للاعتراف بمجموعة من التوجات الجنسية كاللواطية، والمثلية، والشذوذ، والسحاقية.

وما يهمنا في هذا السياق هو دراسة الشذوذ الجنسي، وتطبيق النظريات الجنسية في النصوص والخطابات الأدبية والفنية والسياسية وغيرها من المجالات المعرفية والسيميائية. ومن ثم، فما يهم ناقد النظريات الجنسية في مجال الأدب والنقد هو التركيز على المقاطع النصية والمتواليات السردية والدرامية التي ترد فيها أفكار عن الشذوذ الجنسي بكل أنواعه وأشكاله المعروفة. وبعد عملية القراءة والرصد، يتم تعريف الظاهرة الجنسية، و تصنيفها وتنميطها إلى أنواعها الرئيسة والفرعية، وتحديد خصائصها ومميزاتها ومرتكزاتها العامة والخاصة. وبعد ذلك، ينتقل الناقد أو الدارس إلى قراءة النص داخليا في ضوء مناهج المحايثة كالبنيوية أو السيميائية أو غيرها من المناهج الوصفية، ثم يتجاوز الدارس الداخل إلى عملية التفكيك والتأويل ..بمعنى قراءة مقاطع الشذوذ الجنسي في ضوء مقاربات تأويلية وسياقية، كالمقاربة الثقافية، والمقاربة النفسية، والمقاربة الدينية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة السياسية، وغيرها من المقاربات التي ظهرت في مرحلة "مابعد الحداثة". ويصل الناقد في المرحلة الأخيرة إلى استنتاجات وتفسيرات وأحكام تقويمية لهذه التجربة الإبداعية أو الوصفية أو الثقافية تقديرا ونقدا وتقييما.

2- النظريـــــــة اللواطيـــــــة:

من المعلوم أن النظرية اللواطية تجسيد لعلاقات شاذة بين الذكور فيما بينهم، وهذا السلوك الغريب قد نبذته الأديان والشرائع والقوانين الوضعية منذ اليونان إلى يومنا هذا. بيد أن تطور المجتمع الغربي الرأسمالي، وانتشار الحركات الحقوقية التحررية، والاعتراف بحقوق الأقليات الجنسية، ساهم كل ذلك في التساهل مع اللواطية والمثلية، وقد اعترفت بها مجموعة من الدول الغربية كهولندة، والسويد، والولايات المتحدة الأمريكية وغيرها من الدول الرأسمالية المتحررة. وبالتالي، فقد نظم اللواطيون مؤتمرات وندوات ولقاءات وجمعيات للدفاع عن الحق المشروع في اللواطية، بغية التحرر من سلطة القمع والقهر والكبت التي تمارس عليهم من قبل المؤسسات الغربية الثقافية والسياسية والاجتماعية والدينية.

وعليه، " فإن النقد والنظرية اللوطية قد تعهدتا باسترداد التاريخ الأدبي البديل، وتلقي الضوء على الأعمال المشهورة وغير المشهورة التي كان لها ضمنيا أو صراحة مواضيع لوطية. وثمة اهتمام أيضا يتعلق بكيفية رؤية وفهم الحياة الجنسية في الثقافات السابقة، لاسيما تلك الموجودة في أوروبا الغربية وأمريكا. ومما لاشك فيه، أن اثنين من أهم التأثيرات على النظرية اللوطية كانت أفكار فرويد وميشيل فوكو."[362]

وهكذا، يرى ميشيل فوكو في كتابه:" **تاريخ الجنسانية**" (1976م) بأن الشذوذ الجنسي واللواطية قد ظهرا في القرن التاسع عشر، وانتشرا في المجتمع الغربي الليبرالي مع موجات التحرر. وتعبر اللواطية عن حب الآخر، والتميز النوعي، وحب الذات، والتحرر من القمع والقهر، والتمرد عن قوانين ومعايير المجتمع والأخلاق والدين.

هذا،وقد خصص سيغموند فرويد اللوطية بمقالات وكتابات منها:"**ثلاث مقالات عن النظرية الجنسية** " (1905م)، و"**محاضرات استهلالية عن التحليل النفسي**" (1916-1917م)، و" **تحليلات محددة لبعض حالات التاريخ**". وأكد فرويد في مقالات عام 1905م " فكرة أن ليس كل الرجال لهم اهتمام جنسي بالجنس الآخر. وقد اتهم فرويد بوضع نهج معياري للشذوذ الجنسي، يهدف لإعادة إدماج الشاذ جنسيا في المجتمع. ولكن، في الواقع، أكد فرويد في عدة مناسبات على أنه إذا كان الشاذ جنسيا سعيدا بحالته، فإنه لاحاجة له أن يلتمس مساعدة التحليل النفسي. فقد رغب فرويد بمساعدة أولئك الذين لم يكونوا سعداء، ويرغبون بالانخراط في المجتمع الذي يغلب عليه حب الجنس الآخر. ومما هو مهم أيضا للنظرية اللوطية مفهوم فرويد عن الشذوذ متعدد الأشكال؛ وهو فكرة أن الفرد اليافع، ذكرا أم أنثى، قادر على جميع الأشكال الممكنة للمتعة الجنسية. ويصبح خيار المتعة الجنسية أضيق أثناء تطور الفرد."[363]

ومن هنا، يتأكد لنا بأن التحليل النفسي، كما يجسده فرويد، قد اهتم اهتماما كبيرا بالظواهر الجنسية الشاذة، لاسيما ظاهرة اللواطية في حالة إذا تحول الشذوذ اللواطي إلى حالة شقية وتعيسة. ومن ثم، فقد كان فرويد في كتاباته يدعو مباشرة أو ضمنيا إلى إدماج الشواذ في المجتمع، والعناية بهم نفسيا واجتماعيا وثقافيا وقيميا.

هذا، وقد اهتم آلان سينفلد وجوناثان دوليمور بالشذوذ واللواطية والتخنث في ضوء رؤية سياسية ثقافية تقوم على التفكيك والتقويض، متأثرين في ذلك بميشيل فوكو وفرويد. وهكذا، "

---

[362] - ديفيد كارتر:نفسه، ص:135.

[363] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:136.

يحلل آلان سينفلد في:" **الأدب والسياسة والثقافة في مابعد الحرب في بريطانيا**" (1976م)، كيف استخدم السلوك المخنث في الأدب كمؤشر على اللواطية الجنسية غالبا مع دلالات سلبية. كما أنه حلل مع جوناثان دوليمور مفاهيم الرجولة في أعمال شكسبير، وفي مقالته:" **الانشقاق الجنسي**" (1991م)، استكشف دوليمور العلاقة بين السلطة والنشاط الجنسي، واحتمالية ماوصف بأنه شاذ أن يصبح قوة بأنه شاذ تساعد السلطة على السيطرة عليه:" إن الشذوذ هو نتاج السلطة، وواسطة لنقلها، فهو تركيب يساعده أن يكتسب صفقة ضمن النطاق النفسي الجنسي ؛ تضفي السلطة على نفسها شرعية من خلال التركيز على الهويات المبنية استطراديا والمنحرفة جنسيا، والتي هي من صنع السلطة وحدها."[364]

وهكذا، يتبين لنا بأن اللواطية، والتخنث، والشذوذ الجنسي بصفة عامة، نتاج لقمع السلطة التي تمارس ضد المجتمع لغة القهر والقمع والكبت. ومن هنا، فالجنسانية الشاذة تعبير عن تمرد الإنسان في المجتمع الغربي عن المؤسسة الحاكمة التي تملك المعرفة، والسلطة، ورأس المال. كما تؤشر كذلك على إفلاس المجتمع الغربي الرأسمالي المادي، وانهياره أخلاقيا وسياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا. ومن ثم، يحارب الشاذ جنسيا هذه المؤسسات المهيمنة عن طريق الجسد الصامت، بغية التميز والتفرد والتحرر، مع البحث عن استقلالية شخصية ذاتية لمواجهة الاستغلال والاستلاب والتدجين.

3- النظرية السحاقية:

تعني النظرية السحاقية تلك العلاقة الجنسية غير المشروعة التي تربط الأنثى بالأنثى في غياب الرجل، حيث تعبر السحاقية عن قمع المرأة لاشعوريا واجتماعيا، حيث تعتبر الأنثى وجود الآخر/ الرجل حالة قمعية مفروضة وغير طبيعية. وبتعبير آخر، السحاقية جنس نسائي، يتخذ أبعادا فيزيولوجية ونفسية واجتماعية وسياسية وثقافية ودينية.

ويرى دافيد كارتر (Dabid karter) بأن النظرية الجنسية:"متحالفة مع الحركة النسوية في اهتمامها بقمع النساء. ولكنها ترى العلاقة مع الجنس الآخر كقاعدة تساعد على الحفاظ على

---

[364] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:137.

نظام اجتماعي أبوي. صاغت غايل روبين مصطلح " حب الجنس الآخر الإلزامي"، ليشرح كيف كان حب الجنس الآخر معيارا مفروضا بدلا من أن يكون حالة طبيعية"[365]

ولكن ما يهمنا في هذه الدراسة كيف نميز النصوص الأدبية السحاقية من غير السحاقية، هل ستكون السحاقية مظهرا مهيمنا أم جزئيا في المعطى المدروس؟ وكيف نستيطع مقاربة النصوص والخطابات السحاقية ؟ هل يتم ذلك في ضوء مقاربات نفسية أو ثقافية أو جمالية أوسياسية أو دينية أواقتصادية أو فلسفية؟ وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر:" وثمة مشكلة رئيسة في النظرية السحاقية، وهي تحديد كيف يعد النص سحاقيا.أثارت الكاتبة ماغي هام أسئلة أساسية في مقدمة كتاب:" **ممارسة النقد النسوي**" (1995م)، مثل: هل النصوص سحاقية إذا لم يكن الكاتب ولا المحتوى بشكل صريح سحاقيا؟ وعلى ما يبدو إن النظرية السحاقية قد استكشفت جميع المجالات الممكنة لوجهات النظر السحاقية حول الأدب، بما فيها تلك التي تشترك مع النظرية اللواطية. وأحد المقاربات هو تطوير إستراتيجيات القراءة السحاقية: كيف نقرأ أي نص من وجهة نظر سحاقية. وبطبيعة الحال، ثمة خطر إساءة القراءة في هذا النهج. إلى أي مدى يكون المرء مستعدا للتجاوب مع قراءة أدريان ريتش السحاقية لعمل شارلوت برونتي جين آير"**إغراءات فتاة بلا آدم**" (1980م). وتركز هذه القراءة على الطريقة التي تترعرع فيها جين آير من قبل أمهات بديلات مختلفات أو معلمات نساء. وترى الرومانسية الغيرية هنا على أنها أساسا مفهوم مفروض اجتماعيا."[366]

وثمة مجموعة من الأعمال تتجلى فيها السحاقية، وخاصة الأعمال الإبداعية والأدبية، حيث تتحول السحاقية فيها إلى شفرات وآليات وعلامات سيميائية يمكن تفكيكها جنسيا، ورصدها بنية ودلالة ووظيفة. و" مما هو هام لتحديد التقليد الأدبي السحاقي هو عمل جين رولز:" **صور سحاقية**" (1975م)، الذي يحلل أعمال بعض الكاتبات السحاقيات من القرن العشرين، بما في ذلك جيرترود ستاين وأيفي كومبتون بورنيت وأخريات. وثمة مقاربة أخرى، وهي استكشاف الأدب على أنه تفسيرات مشفرة للسحاقية. وهذا ينطوي على مصطلحات غامضة أو تحليلها بشكل غامض، وجذب الانتباه إلى غموض نوع الجنس. ومثال على هذا النوع من الدراسات هي دراسة كاثرين ستيمبسون:" **أين تكمن المعاني النسوية والمساحات الثقافية؟**" (1988م).

---

[365] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:137.

[366] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:137.

وعليه، يكثر اليوم في كثير من النصوص الروائية والإبداعية الغربية مجموعة من الصور للظاهرة السحاقية، وتكثر حتى في روايات الأدب العربي المعاصر، وهي في حاجة إلى الاستكشاف والتحليل والدراسة والتقويم، وخاصة الروايات التي تعبر عن مجتمعات منغلقة ومتدينة ومحافظة، والغرض من ذلك هو التنديد بسلطة القمع والقهر والتنكيل من جهة أولى، وانتقاد سلطة الذكورة والاستغلال والهيمنة من جهة ثانية، والتعبير عن حالات الحرمان والكبت والمنع من جهة ثالثة.

4- نظريـــــــــــة الشذوذ:

يستخدم مصطلح " الشاذ" في الولايات المتحدة الأمريكية في سياق التحقير والازدراء؛ ويدل المصطلح على ذلك الشخص المنحرف في السلوك، والشاذ جنسيا، والعاجز عن ممارسة الجنس بشكل طبيعي. وقد ظهرت نظرية الشذوذ الجنسي في التسعينيات من القرن العشرين، تدافع عن الميول الجنسية المقموعة والمكبوتة كاللوطي، والمخنث، والمثلي، وذلك في سياق"مابعد الحداثة" الداعية إلى الاهتمام بالهامش والعرضي واليومي والسوقي، والعناية بحقوق الآخر، والإنصات إلى طلبات الأقليات المهمشة اجتماعيا، ولغويا، وثقافيا، وجنسيا." وفي نظرية الشذوذ، ثمة اتجاه واضح لتعطيل جميع أنواع التصنيف الثابتة، وتحدي جميع المحاولات لتحليل الجنس من حيث المعارضات الثنائية. ويتم تمجيد التنوع والانحراف. وقد لخص هانز بيرتز في كتابه:" **نظرية الأدب**" (1992م) بشكل جيد العلاقة بين نظرية الشذوذ والتحليل الأدبي:" تكمن مساهمة نظرية الشذوذ في الدراسات الثقافية والأدبية في تركيزها على الحياة الجنسية بكونها الفئة الرابعة في التحليل- بالإضافة للعرق ونوع الجنس والطبقة- وفي إصرارها على أن الحياة الجنسية ونوع الجنس لايمكن فصلهما تماما بشكل جيد "[367]

ويعني هذا أن خاصية الشذوذ تحتل المرتبة الرابعة من اهتمامات نظرية الأدب "مابعد الحداثة" بعد الطبقة والجنوسة والعرق. زد على ذلك، فثمة من يعنى بدراسة الشاذ جنسيا في النصوص والخطابات في ضوء مقاربات منهجية متنوعة ومختلفة. وهكذا، تنطلق إيف كوسوفسكي سيجويك من رؤية ثقافية أنتروبولوجية في تعاملها مع الشاذ جنسيا، وذلك في كتابها:" **نظرية**

[367] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:139.

معرفة الحجرة" (1991م)، حيث تلاحق:" التضمينات السياسية المترتبة على نظرية الشذوذ بشكل أكثر قوة من بتلر. كما تأخذ سيجويك منظورا أنتروبولوجيا، حيث تبين كيف أن طقوس الشاذ جنسيا، مثل: ارتداء ملابس الجنس الآخر في الثقافات الأخرى، قد أسيء فهمها من خلال إسقاط الفئات العالمية الأولى على ثقافات العالم الثالث. ومن حججها أيضا أن التمييز بين حب الجنس الآخر والشاذ جنسيا قد كان له تأثيرات عميقة على أنماط الفكر الحديث: فقد أثرت على ثقافتنا من خلال تأثيرها الذي لايمحى. ثم تقوم سجويك بإدراج قائمة لعدد كبير من المعارضات الثنائية التي تصف المجتمعات الغربية الحديثة، والتي تعتقد أنها تائج مباشرة بسبب التمييز بين حب الجنس الآخر والشاذ جنسيا، مثلا: السرية/ الكشف، والبراءة /البدء، والانضباط/ الإرهاب، والإيجابي/السلبي، والفن/ الفن الهابط إلخ..."[368]

هذا، وتستند جوديث بتلر إلى مقاربة تفكيكية لتحليل نظرية الشذوذ الجنسي، فتستخدم في مقال لها تحت عنوان:" **التقليد والعصيان الجنسي**"(1991م) كلمة شاذ بمعنى فاسد ومنحرف سلوكيا. و"ترى بتلر أن الوظيفة الأساسية " نظرية الشذوذ هي أن تكبح أشياء معينة وتزعزعها، وتجعلها مستحيلة، سواء أكانت هذه الأشياء إيديولوجيات أم نماذج جنسية. وتهتم بتلر، في العمل نفسه، بتفكيك مفهوم الهوية الشخصية الثابتة. وتعتقد بتلر بأن الأنا تبدو هوية ثابتة فقط؛ لأننا نكررها مرات عديدة. لذلك أيضا، كما تقول، قد يكون التوجه الجنسي نتيجة لتكرار أفعال محددة. وليس لدينا سوى الوهم بأننا أشخاص متماسكون، ولدينا هوية جنسية متماسكة. وهذا يعني أن حب الجنس الآخر هو أيضا نتيجة سلسلة من الإنجازات. فالأفعال الغيرية أو اللوطية أو السحاقية هي عبارة عن نسخ لأشياء لاتوجد لها أصول:مثل نوع الجنس، إن الحياة الجنسية بناء اجتماعي. وهذا ما يساعد أيضا على تفسير اهتمام منظري نظرية الشذوذ بعملية سحب وتغيير الملابس. ومثل هذه الأفعال ليست بسبب الميول الكامنة وحسب، بل هي نتائج لاختيارات واعية. فهي تقوم بتوشيح وتبيان التناقضات في عالم يهيمن عليه حب الجنس الآخر."[369]

هذا، ويعتبر ميشيل فوكو من الدارسين الأوائل الذين اهتموا بمجموعة من الظواهر الجنسية كالشاذ جنسيا، فقد ارتأى في كتابه:"**تاريخ الجنسانية**/Histoire de la sedualité" (1976م)، بأن الشاذ جنسيا أصبح أحد أنواع الجنس البشري، وقد اكتسب الشاذ جنسيا

---

[368] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:140-141.

[369] - ديفيد كارتر: المرجع السابق، ص:140.

حالة تاريخية وطفولة . وقد ظهر الشاذ جنسيا في القرن التاسع عشر الميلادي. وقد بين أيضا بأن ظاهرة الجنسانية ظاهرة حديثة مرتبطة بالمجتمع الرأسمالي الغربي، حيث أصبحت الجنسانية مظهرا لإرادة المعرفة، وقد كانت هذه الظاهرة في القديم ممنوعة ومحرومة. ويرى ميشيل فوكو بأن الشذوذ عبارة عن تجاوزات لاشعورية، وتعبير عن رغبات جنسية دفينة.

هذا، وقد قام فوكو بقراءة حفرية في تاريخ الجنسانية الغربية من القرن السابع عشر الميلادي إلى القرن التاسع عشر، باستقراء مجموعة من النصوص والخطابات في الأدب الجنسي، والطب، والتحليل النفسي، والأنتروبولوجيا، ونظريات السياسة، وقد بين بأن الجنسانية مرتبطة بالتحرر الجنسي. ومن ثم، فنظرية الشذوذ عند فوكو تعبير عن ثنائية القمع والتحرر.

ومن المعروف، أن هناك العديد من المثقفين والمبدعين والفنانين كانوا شواذا جنسيين، كما يظهر ذلك جليا في كتاباتهم، واعترافاتهم، وما كتب عنهم، مثل: الكاتب المسرحي الأمريكي تينيسي وليامز (Tennessee Williams)، والكاتب الفرنسي جون جونيه(Jean Genet)، والشاعر الأمريكي بيتر أورلوفسكي(Peter Orlo6ski)، والكاتب الإنجليزي جو أورتون (Joe Orton)، والفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو (Michel Foucault)،والسيميائي الفرنسي رولان بارت(Roland Barthes)، والشاعر الأمريكي جوليان بيك (Julian Beck)، والرسام الإيرلندي فرنسيس بيكون(Francis Bacon)، والمصمم الفرنسي إيف سان لوران(Y6es Saint Laurent)، والمصمم الفرنسي بيير بيرجي(Pierre Bergé)، والروائي الفرنسي غي هوكنغم (Guy Hocкuenghem)...

وهكذا، نصل إلى أن دراسة النظريات الجنسية في مجال الأدب والنقد مهمة وضرورية من جهة ما؛ لأنها تساعدنا على تفكيك النص والخطاب الذي يحمل توجهات جنسية شاذة وغريبة، ولافتة للانتباه، لاسيما أن ثمة مجموعة من النصوص الروائية والقصصية والشعرية والمسرحية تحمل توجهات جنسية غريبة، مثل: الشذوذ، والسحاقية، واللواطية، والمثلية، وهذه الظواهر الشاذة تحتاج إلى غربلتها: قراءة وتحليلا ودراسة وتشخيصا وتقويما. لذا، فلابأس من معرفة النظريات الجنسية في مجال النقد والأدب للتعامل مع هذا النوع من النصوص والخطابات. لكن وجود هذه الظواهر الغريبة والشاذة في عالمنا هذا، من وجهة أخرى مقابلة، تعبير عن تفسخ المجتمع المدروس أخلاقيا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا ودينيا. ومن ثم، لابد من التسلح بآليات

المقاربة النفسية، والتاريخية، والسياسية، والأنتروبولوجية، والثقافية، بغية قراءة الشذوذ الجنسي فهما وتفسيرا، إن بنية، وإن دلالة، وإن مقصدية.

الفصل السابع عشر:

النظرية العرقية في الأدب والنقد

تعد النظرية العرقية (Critical Race Theory) من أهم المفاهيم والتوجهات الأدبية والنقدية التي تعنى بها نظرية الأدب تنظيرا وتطبيقا في فترة "مابعد الحداثة". وعلى الرغم من وجود نظريات عرقية في كتابات استشراقية غربية سابقة، كما عند المستشرق الألماني رينان الذي مجد العرق الآري كثيرا، وذلك على حساب العرق السامي المنحط. كما أن الخطاب الاستشراقي بصفة عامة – كما ترى نظرية "مابعد الاستعمار"- قد سخر كل أدواته المعرفية وآلياته الجهنمية لتهميش الأعراق الأخرى، وازدرائها إقصاء ونبذا وتغريبا؛ لأن هذه الأعراق الدونية المرتبطة بالتخلف، والبدائية، والكسل، والخمول، والشهوانية،والعنف... وقد واجهت نظرية "مابعد الاستعمار"، لاسيما مع إدوارد سعيد، هذه الترهات العنصرية البغيضة، وانتقدت هذه الخزعبلات الفكرية بالتفكيك والتقويض والتشتيت تارة، وباسخدام النقد العلمي الموضوعي تارة أخرى.

ومن ثم، فالنظرية العرقية تخصص علمي أكاديمي معروف في جامعات الغرب، وخاصة في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، تدرس مفهوم العرق في علاقته الوثيقة بمفهومي: القانون والسلطة. ومن ثم، فالنظرية العرقية توجه إيديولوجي ينصب على دراسة الأعراق الإنسانية، وذلك ضمن منظورات إثنية وثقافية ونقدية خاصة . وتوحي النظرية العرقية في صميمها بمركزية الرجل الأبيض، وتميزه طبقيا واجتماعيا وثقافيا، وتفوقه على باقي الأعراق الأخرى. وعلاوة على ذلك، يمكن الحديث عن نظرية عرقية قديمة، ونظرية عرقية مابعد حداثية مرتبطة بالأعراف، والاختلاف، والتنوع، والتعدد، والانفتاح على الآخر...

1- مفهوم النظرية العرقية:

يقصد بالنظرية العرقية في الأدب والنقد التركيز على دراسة الأعراق الوراثية والجينية، بمعنى أن هذه النظرية تدافع عن الأقليات المهمشة عرقيا ولونيا في عالمنا هذا، كالحركة الزنجية التي تنافح عن الإنسان الأسود ضد هيمنة الرجل الأبيض وغطرسته. ومن ثم، فالنظرية العرقية هي التي تقوم على أساس عرقي في إطار وراثي وثقافي وإثني. وبتعبير آخر، فالنظرية العرقية هي ضد التغريب، والإقصاء، والنبذ، والكراهية، والعدوان، والتمييز اللوني والعرقي. ومن هنا، تهتم النظرية العرقية في الأدب والنقد بالظواهر العرقية والإثنية، وتعنى كذلك بالتمايزات اللونية التي تحبل بها النصوص والخطابات الإبداعية والثقافية على حد سواء، بغية مدارستها وتحليلها ومناقشتها في ضوء المقاربات المتعددة الاختصاصات، والتي تمزج بين مجموعة من المناهج المعرفية المعروفة لفهم البنية والدلالة والوظيفة. وقد ارتبطت النظرية العرقية تاريخيا بخطاب "مابعد الاستعمار" ؛ لأنه يكشف التفاوت اللوني والعرقي والحضاري والإثني والثقافي بين عالم الغرب والعالم الثالث. ومن هنا، فنظرية العرقية هي التي تنكب على النصوص والخطابات ذات التوجه العرقي والتمايز اللوني والإثني، وذلك بمشرح التفكيك والتقويض والتشتيت، بغية فضح الإيديولوجيا الليبرالية الغربية القائمة على الميثولوجيا البيضاء الواهمة.

2- سياق النظرية العرقية:

ظهرت النظرية العرقية في مجال الأدب والنقد في فترة"مابعد الحداثة" مابين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين، وقد ارتبطت هذه النظرية بنظرية "مابعد الاستعمار"، ونظرية الجنوسة، والنظرية الجنسية، والنظرية النقدية النسوية، والنظرية الثقافية، والنظرية التاريخية الجديدة ... وتهدف هذه النظرية العرقية إلى الدفاع عن الكتابة السوداء التي استهدفت تقويض الميثولوجيا البيضاء. وقد ظهرت النظرية العرقية مع كتاب الحركة الزنجية (La négritude) التي استعملت الفرنسية والإنجليزية والعربية للتعبير عن مقاصدها وأهدافها، وتأسست كذلك في الحقل الثقافي الأمريكي ضمن ما يسمى بالأدب الأسود.

ومن هنا، فالحركة الزنجية الأفريقية قد حاربت المستعمر من أجل نيل الاستقلال، والتنديد بالاستغلال البشع الذي كانت تقوم به الدول الغربية الاستعمارية في حق شعوب المستعمرات،

كما تغنت هذه الحركة بالحرية، والتحرر، والانعتاق، والهوية. وفي المقابل، رفضت العبودية، والاستغلال، وهيمنة الرجل الأبيض. ومن أهم رواد الحركة الزنجية، نذكر: الشاعر السينيغالي ليوبولد سيدار سينغور (Léopold Sédar Senghor)، وإيمي سيزير (Aimé Césaire) في كتابه:" **خطاب حول الكولونيالية**" (1950م)، وكوام نيكروما (Kwame Nkrumah) في كتابه:" **نظرية الوعي**"(1970م)، والمبدعين السودانيين: الشاعر محمد الفيتوري الذي خصص أفريقيا بمجموعة من الدواوين الشعرية الوطنية والقومية كما في ديوان:" **أغاني أفريقيا**"[370]، والروائي الطيب صالح كما في روايته:" **موسم الهجرة إلى الشمال**"... وهناك كتاب زنجيون آخرون دافعوا عن العرق الأسود، مثل: ليون غونتران داماس(Léon Gontran Damas)، وروني ماران (René Maran)، وجان بريس مارس (Jean Price Mars)...

3- مرتكزات النظريـــــــة العرقية:

تنبني النظرية العرقية في الأدب والنقد على منهجية ثقافية وإثنولوجية تعمل على إبراز ماهو خصوصي وإثني لدى جماعة أو أقلية اجتماعية ما، وذلك بالتركيز على العرق واللون. ومن ثم، إن أحد أهم:" أهداف النظرية العرقية الواعية عرقيا هو تحليل مفاهيم الهويات العنصرية والعرقية الثابتة، حتى عندما يكون هناك على ما يبدو فوارق ملحوظة. وبالرغم من أنه يتم تحليل هذه المفاهيم، فإن التمييز بين العرق والإثنية مع ذلك يتم الاحتفاظ به. وقد يتعلق العرق بالخصائص الموروثة جينيا، وتهتم العرقية كذلك بالهوية الثقافية المشتركة، وبفهم العلاقات بين هذه المفاهيم وغيرها من المفاهيم المستخدمة والشائعة في النظرية الثقافية، وخاصة في نظرية "مابعد الاستعمار". وكان الجزء الرئيس من العمل حتى الآن ينخرط في مجال ثقافة السود، حيث بدأ الكتاب السود الناطقون بالفرنسية باستخدام مفهوم الانتماء الزنجي (negroness). ويمكن تعريف المصطلح بشكل عام بأنه المواقف تجاه العالم والطبيعة وأنماط التفكير المشتركة بين

[370] - محمد الفيتوري: **ديوان محمد الفيتوري**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1972م.

الأعراق السوداء. وثمة مجموعات عرقية وإثنية أخرى تقوم بدراسات مستفيضة ومكرسة لتلك المواقف."[371]

وعليه، تنبني المنهجية العرقية في مجال الأدب والنقد على الأعمال والمفاهيم العرقية المتميزة فنيا وجماليا، ورصد الظواهر العرقية عبر آليات التشريح البنيوي أو السيميائي أو الأسلوبي أو الجمالي أو الموضوعاتي، ثم الانتقال إلى تأويل الظواهر العرقية التي توجد في النصوص والخطابات تأويلا ثقافيا، وتاريخيا، وسياسيا، واجتماعيا، وإثنيا، ونفسانيا، وفلسفيا، وتفكيكيا، وهرمونيطيقيا. وكل ذلك من أجل فهم العقلية العرقية وتفسيرها وتشريحها، سواء أكانت تلك العقلية العرقية معارضة أم عقلية بيضاء تنصب العداء للأعراق المخالفة، كما توضح ذلك نظرية "مابعد الاستعمار" بشكل جلي.

4- رواد النظرية العرقية:

هناك مجموعة من رواد النظرية العرقية واللونية في مجال الأدب والنقد بصفة خاصة، ومجال الثقافة بصفة عامة، ومن بين هؤلاء:هنري لويس غيتس جونيور الذي رفض، لاسيما في مقالته:" **العرق والكتابة والاختلاف**" (1985م) ومقالات أخرى، أن يدرس العرق الأسود من منظور نقدي أبيض؛ نظرا لغياب العلمية والموضوعية في ذلك؛ فلابد من مقاربة الظواهر العرقية السوداء في إطار الثقافة الزنجية فحسب. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر(Dabid karter):"أعرب هنري لويس غيتس جونيور عن اعتقاده أنه من غير الكافي تطبيق الفئات النقدية المتقدمة فيما يتعلق بأدب الغرب الأبيض على أدب مجتمعات السود:"...علينا أن نلتفت إلى تقليد السود نفسه لتطوير نظريات النقد المتأصلة في ثقافتنا". ويحاول غيتس أن يبرهن أيضا على ضرورة انهيار المعارضات الثنائية، مثل: " أسود" و" أبيض": " نحن جميعا أعراق"، وعلينا جميعا أن نتجاوز ظروف تصوراتنا المحددة عرقيا."[372]

أما الناقد والدارس ستيوارت هول، فيقول بفكرة التهجين(Hybridation)، ويعني عدم وجود عرق صاف ونقي داخل منظومة ثقافية ما، فلقد اختلطت الأجناس والأعراق على حد سواء، فتشكلت ثقافة هجينة ومختلطة ومتداخلة مشتركة من الصعب الفصل بينها بأي حال

[371] - ديفيد كارتر: نفسه،ص:143.
[372]- ديفيد كارتر: نفسه، ص:143-144.

من الأحوال. وبالتالي، لايمكن أن نحتكم إلى الاصطفاء النوعي أو الانتقاء العرقي واللوني. ومن هنا، فلقد استخدم ستيوارت هول مصطلح التهجين الذي استعاره من نظرية "مابعد الاستعمار"، " لوصف تجربة الأعراق الأفريقية التي انتشرت في الثقافات الأخرى ومناطق الأقليات العرقية (الشتات). وبالنسبة لهول، لم يحتفظ شعب هذا الشتات بأي نقاء عرقي، ولكنه أصبح بالضرورة متنوعا أو هجينا. كما وضع هول فكرة وجود الشتات الجمالي لتحليل أدب وفن هذا الوجود الهجيني."[373]

وإذا انتقلنا إلى بول غيلروي صاحب كتاب:" **المحيط الأطلسي الأسود: الحداثة والوعي الثنائي**"(1993م)، فيقول بمفهوم الوعي المزدوج أو الوعي الثنائي. بمعنى أن الكاتب أو المبدع أو المثقف الأسود يفكر بعقليتين مختلفتين في الوقت نفسه. من جهة، يدافع عن أصالته وهويته الزنجية السوداء. ومن جهة أخرى، ينجذب إلى الحداثة الغربية البيضاء. لذا، على هؤلاء المثقفين السود أن يعوا هذا الانفصام الثقافي، وأن يعالجوا هذه الازدواجية الفكرية والانفصال الوجداني في إطار النقد الذاتي. وعليه، " يشدد بول غيلروى على الوعي المزدوج في تجربة السود: ينقسم وعي السود بين وعي ثقافتهم الأصلية والثقافة الأمريكية أو البريطانية المعاصرة (في الحالات المدروسة).ويجب على نقاد الأدب المكتوب من قبل الكتاب السود أن ينظروا في هذا الوعي المزدوج في تقييماتهم."[374]

و لم تقتصر النظرية العرقية واللونية على الرجال السود فقط، بل هناك ناقدات وكاتبات زنجيات كرسن مجموعة من الدراسات والأبحاث للدفاع عن العرق الأسود، ومحاربة الميثولوجيا البيضاء، التي تعبر في الحقيقة عن فكر الهيمنة، والاستغلال، والتفوق المبالغ فيه. ويندرج هذا النوع من الكتابة كذلك ضمن النظرية النسوية السوداء، حيث:" وسعت كاتبات مثل: باربرا سميث وبيل هوكس أساس الدراسات العرقية من خلال زيادة الوعي لحالة الكاتبات النساء السود بشكل عام والكاتبات السود السحاقيات على وجه الخصوص. وقد كتبت جون جوردان وبولا غن آلن وأخريات على نطاق واسع عن التجربة الأدبية للكاتبات الهنديات الأمريكيات وكذلك الأمريكيات الأسوديات بشكل عام."[375]

---

[373] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:144.
[374] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:144.
[375] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:145.

وهكذا، فقد شمر رواد النظرية العرقية في الأدب والنقد عن سواعدهم للدفاع عن الأعراق المهمشة، والمنافحة عن الإثنيات المقصية في ضوء مقاربات نقدية وثقافية متنوعة، مع التنديد بالتمييز العنصري والعرقي واللوني الذي لايخدم البشرية إطلاقا، بل على العكس يدفعها إلى الصراع والعدوان والتناحر.

وخلاصة القول، يبدو أن النظرية العرقية في مجال الأدب والنقد مهمة جدا؛ لأنها تسعفنا على فهم الخطابات والنصوص ذات التوجه العرقي، والتي تتضمن في طياتها التمايزات اللونية والعرقية والإثنية، قصد تبيان جدلية العرق المتفوق والعرق المتخلف، وأيضا لمعرفة التقابلات الموجودة بين الأعراق البشرية اختلافا وتمايزا وأدلجة عبر مجموعة من الصور المقارنة، مع تفكيك إيديولوجيات التسلسل العرقي، وفضح تصورات الإنسان الغربي الذي يدعي التفوق، واحتكاره للعلم، والمعرفة، والتقنية، والسلطة، وامتلاك وسائل الإنتاج ورأس المال. إذاً، فمن المفيد تقويض الخطابات العرقية والعنصرية والاستعمارية من أجل إعدة بناء علاقات ثقافية على أسس جديدة، تقوم على الاعتراف بالغير، والإيمان بالتعددية والتهجين، والعمل على بناء سياسية إستراتيجية قائمة على أسس التفاهم، والتعايش، والتسامح بين الأعراق البشرية، فليس هناك علميا ودينيا عرق أفضل من عرق آخر، فهذه مجرد تمايزات وراثية ليس إلا. وبالتالي، لاعلاقة لها بالتمايزات المعرفية والثقافية والفكرية والإبداعية والحضارية. فكل عرق – مهما كان– قادر على العطاء والإبداع والإنتاج والتميز، بشرط أن يتمتع بنفس الظروف المادية والمعنوية التي يستفيد منها العرق الآخر المقابل.

الفصل الثامن عشر:

النظرية الإسلامية في الأدب والنقد

تعد النظرية الإسلامية من أهم النظريات الأدبية والنقدية التي ظهرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، وهي في الحقيقة امتداد طبيعي للأدب الإسلامي القديم والحديث على حد سواء. ومن ثم، فقد تبلورت النظرية الإسلامية المعاصرة في الساحة الثقافية العربية، بعد أن تزايد الاهتمام بالفلسفات التشكيكية، كالوجودية، والتفكيكية، والماركسية، والبنيوية...، والعناية بالتصورات الإباحية والعدمية، مثل: التحليل النفسي الفرويدي، وأدب اللامعقول، والنظريات الجنسية... ومن ثم، أصبحت النظرية الإسلامية المعاصرة اليوم بديلا حضاريا، وحلا ناجعا لحل جميع المشاكل التي تواجه الأدب بصفة عامة، والفن والجمال بصفة خاصة. وقد استطاعت النظرية الإسلامية المعاصرة أن تفرض وجودها بشكل من الأشكال في الساحة الثقافية الأدبية والنقدية العربية، في الوقت الذي تزدحم فيه النظريات الأدبية، وتتفاوض بشكل كبير غربا وشرقا، فأصبحنا — اليوم- نتحدث عن نظريات مابعد الحداثة، مثل: النظرية الثقافية، والنظرية المادية الثقافية، والنظرية الجمالية الجديدة، والنظرية العرقية، والنظرية النسوية، والنظرية الجنسية، والنظرية البيئية، والنظرية الجينية، والنظرية التاريخانية الجديدة، ونظرية مابعد الاستعمار...

هذا، وينصب بحثنا حول مقومات النظرية الإسلامية في النقد الأدبي نظرية وتطبيقا ومنهجا، مع تقويم هذه النظرية النقدية في شتى مجالاتها وفروعها الأدبية. ومن ثم، فهدفنا من الاشتغال على هذا الموضوع هو تعريف القارئ العربي بالنظرية الإسلامية في النقد الأدبي، وتبيان مقوماتها التصورية والتطبيقية، وتحديد آلياتها المنهجية، مع رصد مختلف نواقصها، وتبيان نقط قوتها ونضجها.

هذا، وقد انطلقنا في دراستنا من مجموعة من الإشكاليات والأسئلة الجوهرية التي يمكن حصرها فيما يلي: ماهي النظرية الإسلامية في الأدب والنقد؟ وماهو سياقها التاريخي؟ وماهي أهم مرتكزاتها النظرية والتطبيقية والمنهجية؟ وماهي أهم تمظهراتها إبداعا ونقدا؟ وماهي أهم الانتقادات التي يمكن توجيهها إلى النظرية الإسلامية في مجال الإبداع والنقد؟

وثمة دراسات عديدة تناولت الأدب الإسلامي بصفة عامة، والمنهج الإسلامي بصفة خاصة، ومن بينها: " **في الأدب والأدب الإسلامي**" لمحمد الحسناوي[376]، و" **قضية الإسلام والشعر**" لإدريس الناقوري[377]، و" **إشكالية الأدب الإسلامي**" لوليد قصاب ومرزوق بن تنباك[378]، و"**في الشعر الإسلامي المعاصر**" لعبد الرحمن حوطش[379]، و"**المنهج الإسلامي في رواية التراث الأدبي وتدوينه**" للحسن بوتبيا[380]، و" **نحو نظرية للأدب الإسلامي**" لمحمد أحمد حمدون[381]، و" **جمالية الأدب الإسلامي**" لمحمد إقبال عروي[382]، و" **مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي**" لعلي الغزيوي[383]، و" **مدخل إلى الأدب الإسلامي**" لنجيب الكيلاني[384]، و"**مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي**" لعبد الباسط بدر[385]...

هذا، وتمتاز دراستنا بالتركيز والتدقيق في استقراء معطيات النظرية الإسلامية في النقد الأدبي، مع استقراء كل تمظهرات هذه النظرية في شتى فروعها ومجالاتها الإبداعية والفنية بطريقة استعراضية

---

376 - محمد الحسناوي: **في الأدب والأدب الإسلامي**، المكتب الإسلامي ، بيروت، لبنان، دار عمار، عمان، الطبعة الأولى 19866م.

377 - د.إدريس الناقوري: **قضية الإسلام والشعر**، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى بدون تاريخ للطبعة.

378 - د.وليد قصاب ود.مرزوق بن تنباك: **إشكالية الأ دة الإسلامي**، دار الفكر، دمشق، سوريا ، الطبعة الأولى سنة 2009م.

379 - د.عبد الرحمن حوطش: **في الشعر الإسلامي انمعاصر**، مكتبة الطالب، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

380 - د.الحسن بوتبيا: **ان ُ ظ الإسلامي في روايةانراس الأدبي وتدوين** ، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.

381 د.محمد أحمد حمدون: **نحو نظرية ن دة الإسلامي**، إصدارات المنهل، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 1986م.

382 - محمد إقبال عروي: **جماليخ الأدب الإسلامي**، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة 1986م.

383 د.علي الغزيوي: **يذخم إلى ان ُ ظ الإسلامي فيان ُ ق ذ الأدبي**، دعوة الحق، المغرب، العدد السادس، 2000م.

384 - د. نجيب الكيلاني: **يذخم إلى الأدب الإسلامي**، كتاب الأمة، قطر، عدد 14، 1407هـ.

385 - د. عبد الباسط بدر: **يقذيخ لنظرية الأدب الإسلامي**، دار المنارة، جدة، الطبعة الأولى، سنة 1986م.

كلية وشاملة، مع تبيان الانتقادات الموجهة إلى هذه النظرية، وتقديم مجموعة من الردود التي تفند هذه الانتقادات بشكل من الأشكال.وبهذا، تكون هذه الدراسة مدخلا عاما للأدب الإسلامي، لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال في فهم هذا الأدب، وتفسيره، وتقويمه.

وبما أن هذا الموضوع مدخل للأدب الإسلامي، فقد اخترنا مجموعة من المنهجيات لمعالجة هذا الموضوع، مثل: المقاربة التاريخية، والمقاربة الفنية، والمقاربة النقدية التحليلية...

وعلى وجه العموم، فقد قسمنا دراستنا إلى مجموعة من المباحث، وهي: مفهوم النظرية الإسلامية في النقد والأدب، وسياق النظرية الإسلامية، والمرتكزات النظرية والمنهجية، ومجالات النظرية الإسلامية: شعرا، وسردا، ومسرحا، ونقدا، وأدب أطفال، وتقويم النظرية الإسلامية في النقد الأدبي، وخلاصة تركيبية واستنتاجية في شكل ملاحظات وخلاصات وتوصيات عامة وخاصة.

1- مفهوم النظرية الإسلامية في النقد والأدب:

ترتكز النظرية الإسلامية على الالتزام الهادف القائم على الإيمان الرباني، والتصور الإسلامي الشامل للإنسان والكون والأشياء والمعرفة. و من ثم، تحاول النظرية الإسلامية جاهدة أسلمة الأدب والنقد شكلاً ومضموناً، وذلك رغبة في تغيير الإنسان، وتوجيهه الوجهة السليمة والصحيحة التي تتمثل في التشبث بالذكر الحكيم، وتمثل السنة النبوية الشريفة، وبناء حياة متوازنة تجمع بين الجانب الدنيوي والجانب الأخروي. وليست النظرية الإسلامية نظرية وجودية، ولانظرية إباحية، ولانظرية ماركسية شيوعية، وليست كذلك نظرية سريالية فوضوية بدون هدف ولا مبدأ، فـــــ "الإسلامية في الأدب تعني كل أدب ينطلق من التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، أو ـــ على الأقل ـــ ينسجم مع هذا التصور، ولا يعارضه"[386]. أي:

[386]- د. حسن الأمراني: (الإسلامية في الشعر المعاصر بالمغرب)، **يُش راد كلية الآداب والعلوم الإنسانية**، ندوة جوانب من الأدب في المغرب الأقصى، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 8، سنة 1984م، وجدة، المغرب، ص: 143-144.

إن الأدب الإسلامي:" أدب مسؤول، والمسؤولية الإسلامية التزام، نابع من قلب المؤمن وقناعاته، التزام تمتد أواصره إلى كتاب الله الذي جاء بلسان عربي مبين"[387] .

هذا، ويرى محمد قطب بأن الفن الإسلامي:" هو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان، هو الفن الذي يهيء اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال. ومن هنا، يلتقيان في القصة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود".[388]

ومن جهة أخرى، ينبذ التصور الإسلامي في الأدب النزعات الضيقة، والمبادئ الشوفينية العرقية، " ويتعارض مع التيار الذي يقول بفنية الفن، لا بإسلاميته، كما يتناقض مع المذاهب الأدبية التي تغرق الإنسان في الأوهام، والخيال المجافي، والمتع المحرمة، أو تدعوه إلى الفردية الأنانية، أوتقوده إلى التصور المادي ماركسيا كان أوشيوعياً.

ومن ثم، فالإسلامية، ترفع الإنسان، وتسموبه أخلاقياً وعملياً، عقلاً وروحاً، وتزرع فيه حب الإنسانية بصفة عامة، مع تكسير قيود الزمان والمكان، والحواجز الوطنية والقومية القائمة على العرقية والتصورات الإقليمية، نحو تحقيق وحدة إنسانية عالمية قائمة على الروحانية، والعقيدة الصحيحة، والمودة النقية.

وتبعاً لهذا التصور، فالأديب ينطلق بعيداً وراء حدود الزمان والمكان، فإنه يتجاوز الإقليمية الضيقة ليصبح إنسانياً، وبقدر تمثله الإسلامية تزداد إنسانيته، وليس معنى هذا أنه يتخلص من الشعور بالزمن، بل بالعكس من ذلك، إذ الإيمان يفجر في وجدان الفنان المسلم ـــ أكثر من غيره ـــ شعوراً حاداً بالزمن، ويدفعه إلى مزيد من التعبير، باعتباره عملاً يتقرب به إلى الله، على الطريقة الإسلامية الفذة"[389].

ويعني هذا أن الأديب الإسلامي كوني الرؤية، وإنسان منفتح، ومبدع إنساني يدافع عن الحق، ويناصر حقوق الإنسان الطبيعية والمكتسبة، من خلال رؤية إسلامية سمحة قائمة على التواصل الحميمي، والتعايش السلمي، والتعاون في المجال المعرفي والإدراكي. ومن هنا، يرفض الأديب

---

[387]- د. نجيب الكيلاني: **يذخم إلى الأدب الإسلامي**، كتاب الأمة، قطر، عدد 14 ،ص:32.

[388]- محمد قطب: **ي ظانف الإسلامي**، دار الشروق، الطبعة الثالثة، 1960م، ص: 6.

[389]- د.حسن الأمراني: نفسه، ص: 144.

الإسلامي الصراع الجدلي، والعدوان، والتنافر، والإقصاء، والتغريب، ويرى أن علاقة الأنا والآخر هي علاقة إيجابية، مرتكزها الوجودي والحضاري: الصداقة والمحبة والتآخي.
وتأسيسا على ماسبق، فالأدب الإسلامي هو ذلك الأدب الذي ينطلق من رؤية دينية ربانية قائمة على عبادة الله وحده لاشريك له، وأن محمدا عبده ورسوله. ويعني هذا أن الرؤية الإسلامية هي رؤية التوحيد، وربط الفن بالحق، ووضوح البيان، والدفاع عن رسالة الحق، والابتعاد عن الإيغال في الخيال، والغموض، والتجريد المجاني باسم الفن من أجل الفن.

ومن هنا، فالأدب الإسلامي أدب ملتزم، ليس كالتزام الأدب الوجودي الإباحي، أوالتزام الأدب الماركسي المادي، بل هو أدب معتدل، يرتكز على الوسطية القرآنية، والاعتدال البشري الطبيعي بدون إفراط ولا تفريط، والانفتاح على الإنسانية جمعاء، والجمع بين ماهو مادي وروحي، وبين ماهو دنيوي وأخروي. كما أنه أدب إنساني أخلاقي، يهدف إلى تغيير الإنسان مما هو أسوأ إلى ماهو أحسن وأفضل وأكمل، بغية تحقيق الاطمئنان النفسي، والسعادة الحقيقية التي لاتتم إلا بذكر الله عز وجل.

هذا، وهناك من يعرف الأدب الإسلامي بالاستعانة بالتاريخ، إذ:" يمكن العودة به حسب المفهوم القائل بأنه الأدب المتمثل لمبادىء العقيدة الإسلامية وتصورها للوجود إلى بدايات الدعوة الإسلامية، فقد كان الرسول (صلى الله عليه وسلم) يحث حسان بن ثابت على المنافحة عن الإسلام، وكان شعر حسان نموذجا مبكرا للالتزام العقدي الإبداعي بالعقيدة الإسلامية. وقد استمر ذلك الالتزام فيما عرف بـــ" شعر الدعوة الإسلامية" طوال العصور الماضية، وحتى العصر الحديث الذي أكد بعض أعلام الإسلام فيه مرة أخرى على دور الأدب، والشعر على وجه الخصوص، في الدفاع عن الإسلام، وحرص الكثير من الشعراء والكتاب على إبراز الإسلام ومثله ومبادئه في نتاجهم، كما نجد لدى البارودي، وشوقي، وحافظ إبراهيم.

وعلى هذا المستوى التاريخي، يمكن العودة بالأدب الإسلامي أيضا إلى لون من الأدب، لم يهدف إلى الدفاع عن الإسلام، بقدر ماكان يتمثل العقيدة أو التصور الإسلامي للوجود والعلاقات الإنسانية وما إليها، كشعر الزهد، وشعر المتصوفة، وماكتب من نثر يصدر عن رؤية

إيمانية. فإذا أخذنا هذه الألوان بعين الاعتبار اتسعتا دائرة الأدب الإسلامي مكانا وزمانا عما تبدو في بعض الكتابات المعاصرة."[390]

ويعني هذا كله أن الأدب الإسلامي هو الذي يتمثل العقيدة الإسلامية تصورا وسلوكا ومنهاجا ورؤية، وقد ظهر هذا الأدب الرباني مع الدعوة الإسلامية النبوية، وتطور شكلا ومضمونا عبر مجموعة من الحقب الأدبية مدا وجزرا، إلى أن وصل إلى ماهو عليه الآن من نضج وتطور وانتشار في عصرنا الحديث والمعاصر.

2- سيـــــــــاق النظريـــــــــة الإسلامية:

يعتبر الدكتور نجيب الكيلاني أول من وظف مصطلح (الإسلامية) في كتابه: " **الإسلامية والمذاهب الأدبية**"[391]، واستعمل الأستاذ الدكتور أنور الجندي هذا المصطلح بعده في كتابه: "**الإسلامية**"[392]، فلحقهما في ذلك الدكتور حسن الأمراني في أبحاثه ودراساته، وبالضبط في مقاله القيم:(الإسلامية في الشعر المعاصر بالمغرب)[393]، ثم الباحث العراقي الدكتور عماد الدين خليل الذي يقول: " إن الأديب المسلم الملتزم يتوجب أن يعتمد (الإسلامية) في تعبيره، من أجل أن يكون صدوره منطقياً ومنسجماً مع ما يؤمن به ويعتقده... ويقينا، فإن (الإسلامية) هي غير (الكلاسيكية) أو (الرومانسية) أو (الكلاسيكية الجديدة) أو (الطبيعية) أو (الواقعية النقدية) أو (الواقعية الاشتراكية) أو (الرمزية) أو (السريالية) أو (الطليعية) أو (المستقبلية).. إلى آخره"[394].

ومن هنا، فقد أصبح هذا المفهوم الاصطلاحي شائعا بين الأدباء والنقاد في العالم العربي والإسلامي، وظهرت كتابات تحمل هذا المصطلح، وتدافع عنه بكل شجاعة وجرأة. كما

---

390 - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليلانُب ذ الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية ، سنة 2000م.ص:19-20.

391 - نجيب الكيلاني: **الإسلامية ُانًاْت الأدبية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.

392 -أنور الجندي: **الإسلاميةَظبو ي غزًغ ُي ُظ حياة**، د.ع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1979م.

393- د.حسن الأمراني: نفسه، ص:144.

394- انظر د.عماد الدين خليل: (ملاحظات حول النوع الأدبي والمضمون والمذهب)**ي غاوخًش كبح**، المغرب، العدد:4، سنة 1984م، ص:38.

فرضت بعض المجلات نفسها من خلال ترويج مصطلح الأدب الإسلامي، والتعريف بالتصور الإسلامي، كما هو حال مجلة:"**الأدب الإسلامي**" الصادرة من السعودية، و يشرف عليها الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ومجلة:" **المشكاة**" المغربية التي يشرف عليها الدكتور حسن الأمراني. أضف إلى ذلك، أن جامعة محمد الأول بوجدة، منذ الثمانينيات من القرن العشرين، قد أصبحت مركزا علميا ومعرفيا لدراسة الأدب الإسلامي، وذلك من خلال ما يلقى فيها من محاضرات في هذا المجال من قبل ثلة من أساتذة الأدب الإسلامي: كحسن الأمراني، ومحمد علي الرباوي، وعبد الرحمن حوطش، وعلي الغزيوي، وإسماعيل علوي، ومحمد بنعمارة، ومحمد إقبال عروي...

ولا ننسى أيضا الدور الكبير الذي تقوم به رابطة الأدب الإسلامي العالمية في شخصية الأستاذ الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ويتمثل هذا الدور الهام في إثراء الأدب الإسلامي إبداعا وأدبا ونقدا، وإغنائه .بمجموعة من الندوات والمؤتمرات الثقافية والدراسات القيمة، ونشر مجموعة من الكتب والأبحاث والإبداعات التي تندرج ضمن الأدب الإسلامي.

وهكذا، لم تتبلور النظرية الإسلامية المعاصرة في الأدب والنقد في الحقل الثقافي العربي إلا في سنوات السبعين والثمانين من القرن العشرين، وذلك كرد فعل على انتشار الفلسفات المادية والإباحية، كالفلسفة الوجودية، والسريالية، والعبثية، والماركسية، والبنيوية، وأدب اللامعقول.... فمثلا، لم تتضح ملامح إسلامية الشعر المعاصر في المغرب إلا في أوائل السبعينيات من القرن العشرين، وذلك كرد فعل على الشعر الإيديولوجي السائد آنذاك في الساحة الثقافية والإبداعية. وكان ظهور الشعر الإسلامي في بدايته عبارة عن ملامح:" لاتعدو أن تكون مساقط ضوء في الظلام متناثرة، تظهر بين الحين والحين، سافرة أو حية، ممتطية أسلوب المباشرة حينا، مستجيرة بالرمز التاريخي أو الواقعي حيناً آخر، وكان الوعي الشعري تابعاً بطبيعته للوعي الفكري والإيماني. ولذلك، لم تكن هذه الملامح في كثير من الأحيان تتجاوز استلهام التراث الإسلامي، كما نجد عند الشاعر محمد علي الرباوي خلال المرحلة التي كان ينشر فيها قصائد في مجلة: "**الشهاب**" البيروتية."[395].

وإذا كنا نؤكد ظهور الأدب الإسلامي أو النظرية الإسلامية في سنوات السبعين من القرن العشرين أو ربما قبل ذلك، فإن سعد البازعي وميجان الرويلي يريان بأن مصطلح الأدب الإسلامي لم يظهر إلا في سنوات الثمانين والتسعين من القرن الماضي. وفي هذا الصدد،

[395]- حسن الأمراني: نفسه، ص146.

يصرحان بشكل قاطع:" شاع مصطلح الأدب الإسلامي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين للدلالة على لون من الأدب المنتج في البلاد العربية والإسلامية، يتأسس على العقيدة الإسلامية، وما تتضمنه من تصور للوجود، ويسعى لتمثلها في مايصدر عنه، سواء على مستوى القضايا والاهتمامات، أو على مستوى الشكل واللغة والقيم الجمالية عموما. وينطلق النقد المصاحب لذلك الأدب من الأسس الإسلامية نفسها، في الوقت الذي يسعى فيه إلى ترسيخ تلك الأسس، وإشاعتها، ودراسة الأدب المنتج وفق تصوراتها، ونقد مايخالف تلك التصورات.

إلى جانب هذا المفهوم الحديث للأدب الإسلامي ونقده، كان قد شاع مفهوم آخر يشير إلى أدب، أو آداب، الشعوب الإسلامية بوصفه"أدبا إسلاميا" .أي: على نحو تصنيفي ثقافي يقابل الأدب العربي أو الأدب الغربي أو غير ذلك، بمعنى أنه ينسب الأدب إلى منتجيه، بغض النظر عن مدى التزام أولئك المنتجين بالعقيدة الإسلامية وتصوراتها ومبادئها. وهذا المفهوم الأخير شائع في كتابات المستشرقين الغربيين حين يشيرون إلى ما أنتجته، وتنتجه الشعوب الإسلامية من أدب. فهم يعتبرون ذلك أدبا إسلاميا بما هو صادر عن مسلمين، وتؤثر فيه العقيدة الإسلامية بشكل أو بآخر. وهذه العلاقة بين المسلمين وما ينتجونه من أدب، العلاقة التي يتضمنها المفهوم الذي شاع لدى المستشرقين، هو ما يبني عليه بعض منتقدي المفهوم الحديث للأدب الإسلامي موقفهم."[396]

وعليه، فمهما اختلفنا حول تاريخ ظهور الأدب الإسلامي المعاصر أو النظرية الإسلامية المعاصرة في الأدب والنقد، فإننا نتحدث عن مفهومين متداخلين، وهما: النظرية الإسلامية المعاصرة، والأدب الإسلامي. والفرق واضح بينهما، فالأدب الإسلامي هو ما أنتجه الأدباء والمبدعون من كتابات وإبداعات ودراسات ذات طابع إسلامي. أما النظرية الإسلامية فهي التي تفكر في هذا الأدب وصفا وتنظيرا وتقعيدا. بمعنى أن النظرية الإسلامية المعاصرة عبارة عن تأملات نظرية، وتصورات أدبية ونقدية عامة، ومبادىء كلية مجردة، وقواعد صورية عامة، تصف الأدب الإسلامي إن شكلا وإن مضمونا وإن مقصدية. كما يمكن التمييز بين أنواع عدة من الأدب الإسلامي في مراحله التاريخية والتطورية، فنقول: الأدب الإسلامي القديم، والأدب الإسلامي الوسيط (نسبة إلى العصور الوسطى)،والأدب الإسلامي الحديث، والأدب الإسلامي المعاصر.

396 - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، ص:19.

3- المرتكزات النظرية والمنهجية:

تستند النظرية الإسلامية في الأدب ونقده إلى مجموعة من التصورات النظرية، والمرتكزات التطبيقية والمنهجية والإجرائية، ويمكن حصرها في المبادىء التالية:

◆ **الرؤية الإسلامية**: يتكىء الأدب الإسلامي بكل أحناسه وأنواعه وأنماطه الإبداعية والوصفية على الرؤية الإسلامية الربانية، بمعنى أن يكون للأديب الإسلامي رؤية للإنسان والكون نابعة من التصور الإسلامي:" إن الأدب لابد أن يستند إلى معتقد، وأن يصدر عن تصور يكون خلف التعبير، وقد أدى الارتباط الخطأ، و فساد التصور، إلى زيادة قلق الإنسان، و زيادة آلامه المضنية، فإذا أحسنا ربطه بالعقيدة الإسلامية، صححنا مساره، وهيأنا له فرص إبداع عظيمة"[397].

ويعني هذا أن الأدب الإسلامي هو الذي يقوم على التصور الإسلامي والمنظور الرباني إبداعا ونقدا وتوجيها.

◆ **الجمع بين الفائدة والمتعة**: من الضروري أن يتأرجح الأدب الإسلامي بين الجد والترويح عن النفس ترفيها وتسلية من جهة، والجمع بين الفائدة والمتعة من جهة أخرى. ولا ينبغي أن يكون الترفيه مجانيا ومجرد عبث، بل يكون هادفا ومفيدا مرتبطا بتنمية الوعي، وتطويره ذهنيا ووجدانيا وعمليا، وذلك في خدمة النفس الإنسانية، بعد العمل المتعب الشاق.

◆**التوفيق بين المضامين الهادفة والأشكال الفنية الجمالية الجيدة**: لابد للأديب والمبدع الإسلامي من تقديم مضامين إسلامية متنوعة، وطرح موضوعات جادة، وعرض أفكار بناءة ومسؤولة في رؤاها وتصوراتها المقصدية، ولابد أن ترفق تلك المضامين الإسلامية الهادفة بآليات جمالية وفنية وشكلية لتقديم أدب إسلامي متميز .

◆ **الالتزام الإسلامي**: يقوم الأدب الحقيقي على الالتزام الإسلامي، بدلا عن الارتكاز على الالتزام الماركسي، كما في الكثير من الإبداعات والدراسات النقدية العربية والغربية ذات الطابع الواقعي أو المادي، أو الالتزام الوجودي العبثي، كما في الكثير من الكتابات العربية والغربية التي

---

[397]- د. عبد الباسط بدر **بيوذي خ لنظرية الأدب الإسلامي**، دار المنارة، جدة، الطبعة الأولى، سنة 1986، ص:46.

تأثرت بتصورات: جان بول سارتر، وسيمون دوبوفوار، وألبير كامو...، أو الالتزام الرأسمالي الليبرالي المتوحش، كما هو الحال في الكثير من الكتابات العربية والغربية الداعية إلى الحرية الفردية، وحرية التملك والتبرجز. ومن هنا، يتناقض الأدب الإسلامي كليا مع الالتزامين: الماركسي والشيوعي؛ لأنه قائم على التوازن بين المادة والروح، والفرد و الجماعة. وفي هذا السياق، يقول محمد علي الرباوي، وهو من شعراء المغرب الإسلاميين المعاصرين:"إن الشاعر حين يكتب، فإنما يكتب انطلاقا من عقيدة معينة، هذه العقيدة هي التي تملي عليه الشكل والمضمون، هي التي توجهه لاختيار هذا الحل أو ذاك، فكذلك الشاعر الذي يرفض كل العقائد المستوردة ليلتزم بعقيدة سماوية. هذه العقيدة ذات النظرة الشمولية، هي التي توجه خطه الفني و الموضوعي"[398].

◆ **الخاصية الأخلاقية والروحانية**: يعنى الأدب الإسلامي بالتغيير الأخلاقي الروحاني، والعمل على الإصلاح الديني الإيجابي، وتعديل القيم والسلوكيات السلبية المشينة، وذلك إن على مستوى الرصد والتلقي في مجال المسرح، حين يتم الاشتباك الدرامي والنفسي بين الممثل والمتفرج، وإن في مجال الإبداع حينما يتفاعل القارىء والمبدع معا. ومن ثم، فلابد أن يسمو الأدب الإسلامي بالإنسان جسدا وروحا، مع ترسيخ القيم الأصيلة في سبيل تحقيق الخير، والنماء، والحق، والعدل، والحرية، والجمال.

◆ **أولوية المقصدية الإسلامية**: يشدد الأدب الإسلامي كثيرا على الرسالة الإسلامية في بناء الشخص حضاريا، وتوعيته أخلاقيا، قبل التشديد على الشكل والجمال والزينة. فالمهم هو بناء الإنسان قيميا ليشارك:" الأمة في تحقيق أهدافها الإيمانية الثابتة و المرحلية، وليساهم في عمارة الأرض، وبناء حضارة إيمانية ظاهرة، وحياة إنسانية نظيفة، وهو يخضع في ذلك كله لمنهاج الله الحق المتكامل قرآنا وسنة"[399].

---

[398]- العربي بن جلون: **عذالص غبل**، مطبعة المعارف بالرباط، الطبعة الأولى سنة 1986م، ص: 64.

[399]- محمد حسن أبريغش: **الأدب الإسلامي: ألن صبر**، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى ، 1992، ص:108.

◆ **الثقافة الإنسانية**: تحمل النصوص الأدبية الإسلامية ثقافة ربانية إنسانية منفتحة، وتتضمن أيضا ثقافة محررة ومتحررة واضحة ومتوازنة ومسؤولة وواعية، وذلك مصداقا لقول الرسول (صلعم): " **كلكم راع، وكلكم مسؤول عن رعيته**".[400]

تلكم هي – إذاً- أهم المرتكزات والمقومات الجوهرية التي ينبني عليها الأدب الإسلامي في إبداع النصوص الشعرية، وتحبيك النصوص السردية والدرامية، وعرض الفرجات الركحية، وذلك من أجل إفادة المتلقي والمتفرج من جهة، وإمتاعه ترويحا وترفيها وتسلية من جهة أخرى..

4- مجالات النظرية الإسلامية:

تتمظهر النظرية الإسلامية أدبيا في الشعر، والمسرح، والنقد، والسرديات، بما فيها: الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا، وأدب الأطفال، والنقد الأدبي، والببليوغرافيا.

◆ الشعـــــــر الإسلامي:

انطلق الشعر الإسلامي المعاصر مع مجموعة من المجلات الإسلامية الرائدة، مثل: مجلة:" **المشكاة**" التي يديرها الدكتور حسن الأمراني، ومجلة:"**الفرقان**" التي يديرها امحمد طلابي، ومجلة:" **الأدب الإسلامي**" التي يديرها الدكتورعبد القدوس أبو صالح، ومجلة " **حراء**" التي يشرف عليها نوزاد صواش. وقد كثر الشعر الإسلامي المعاصر في شكل قصائد ومجموعات ودواوين شعرية، فلقد أنتج إسماعيل زويرق بمفرده أكثر من عشرين ديوانا شعريا إسلاميا، ويتبعه في ذلك الشاعر حسن الأمراني، فالشاعر محمد علي الرباوي، وهلم جرا...

هذا، ونستحضر مجموعة من الشعراء الإسلاميين المعاصرين، ومن بينهم: إسماعيل زويرق، وحسن الأمراني، ومحمد علي الرباوي، ومحمد بنعمارة، وعبد الرحمـــــــــن عبد الوافي، وأم سلمى، و محمد المنتصر الريسوني، و فريد الأنصاري... من المغرب. وهناك محمد التهامي،

---

400 - د. حسن الأمراني: نحو ثقافة بانية: الخصائص)**يغوخانشبكم** وجدة، المغرب، العدد5و6، يونيو1986م، السنة 2، صص:1-11.

وعصام الغزالي، وأمين عبد الله سالم، وصابر عبد الدايم، وعبد المنعم العربي، و عبد الله شرف، وعبد المنعم عواد يوسف، ومحجوب موسى، وأحمد محمود مبارك، وأحمد فضل شبلول، ومحمد فؤاد محمد علي، وحسين محمد علي، و يس الفيل، وطاهر محمد العتباني... من مصر. وهناك أيضا محمود مفلح، وحلمي الزواتي ... من فلسطين. وهناك كذلك مصطفى النجار، و عمر بهاء الدين الأميري، و سليم زنجير، و محمد الحسناوي ... من سوريا. ونشير إلى يحيى حاج يحيى من الأردن... وأحمد مطر، وحكمت صالح من العراق، وبحري العرفاوي من تونس، وحسين عبروس من الجزائر، ومبارك الخاطر من البحرين، وعبد القدوس أبو صالح من السعودية، ومحيي الدين عطية من الكويت...

هذا، ولقد تناول الشعر الإسلامي الحديث والمعاصر مجموعة من المواضيع والقضايا المحلية، والجهوية، والوطنية، والقومية، والإنسانية، كما ركز على مواضيع ذاتية (الغربة- الحب- الانفعالات- المواقف الذاتية-الاكتئاب-الصراع النفسي...)، ومواضيع سياسية (تبيان علاقة الحاكم بالمحكوم)، ومواضيع اجتماعية (رصد الظواهر الاجتماعية المتفشية في المجتمع من فقر، وانحراف، وظلم، وفساد، وضلالة، وصراع طبقي واجتماعي...)، ومواضيع اقتصادية (التعبير عن الأزمات الاقتصادية ومشاكلها وآثارها على الإنسان المسلم)، ومواضيع ثقافية (موقف المثقف الملتزم من مختلف القضايا والمشاكل التي تعترض المسلمين)، ومواضيع تاريخية (رصد تاريخ المسلمين في الأمس والحاضر)، ومواضيع دينية (المديح النبوي- الزهد- الأخلاق- الوعظ والإرشاد-التصوف..)، ومواضيع حضارية (جدلية الشرق والغرب عدوانا وتعايشا).

◆ السرديـــات:

نقصد بالسرديات ما يكتب في مجال الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جدا. وقد حظي الأدب الإسلامي المعاصر في مجال السرديات بوفرة في الإنتاج، وتنوع في القضايا والأشكال، ووحدة في المقصدية والهدف والوظيفة.

وعليه، فمن أهم كتاب الرواية الإسلامية المعاصرة، نستدعي: نجيب الكيلاني (قاتل حمزة، ونور الله، وليل وقضبان، ورجال وذئاب،وحكاية جاد الله، ومواكب الأحرار،وعمر يظهر بالقدس،وليالي تركستان، وعمالقة الشمال،وأميرة الجبل...)، وعلي أحمد باكثير(الثأر الأحمر،

وسلامة القس، وسيرة شجاع، ووالإسلاماه!، والفارس الجميل، وليلة النهر، وعودة المشتاق...)، وعماد الدين خليل (السيف والكلمة...)، وفريد الأنصاري(آخر الفرسان،وكشف المحجوب)، وأحمد زريق(بحثا عن ظل)، ومصطفى الجباري(التاريخ يمزح، ورماد الخيمة العشائرية، والشيخ والجبل، وطقوس المتاهة، والوجه الآخر)، وسلام أحمد إدريسو (شجرة المريد، وطوق النورس، والعائدة)، والمداني عداد (بريد من ذاكرة المنفى)، وإدريس اليزمي(جنة الطوارق)، وعبد الجليل الوزاني(الضفاف المتجمدة تيكساس)، وأحمد القاري(لا أحد يعرف ما أريده!)، وجهاد الرجي(لن أموت سدى)، ...

ونستحضر في مجال القصة القصيرة كلا من: نجيب الكيلاني (عند الرحيل، موعدنا غدا، والعالم الضيق، ورجال الله، وفارس هوازن، وحكايات طبيب، والكابوس...)، وعماد الدين خليل(كلمة الله، وورحلة الصعود التي لانهاية لها، وجداول الحب واليقين، وابتهالات في زمن الغربة...)، وعودة الله القيسي(يوم الكرة الأرضية)، ويوسف البورقادي (آخر مشكاة)، وعبد المجيد بن مسعود (الأخدود)، وأحمد رزيق(إن أباكم كان راميا)، وأم سلمى (إيقاعات في قلب الزمن، وظلال وارفة)، ومحمد رياض لفقيهي (الأحمدية)، والمداني عدادي (تفكهات تعليمية: لوحات شاهدة)، وإدريس اليزمي(الجدار، ورحيل اللونجة)، ومحمد منتصر الريسوني(الحب في الله)، وأحمد الأشهب(حكاية زيني مع النهر)، وأحمد زيادي (خرائط بلا بحر، وشاهد من حرب البسوس، وشظايا، والكلمات، ووجه في المرايا، وولائم البحر)، وحسن الوراكلي(الريح والجذوة)، والمختار لقمان (في انتظار الفجر)، ومصطفى الجباري(مزرعة النفايات)، ونبيلة عزوزي(لاتئدني مرتين، وللتراب عشق آخر)، وصالحة رحوتي(ومضات من ذاكرة الأيام منها وإليها)...

ولابد من الإشارة في مجال القصة القصيرة جدا إلى المبدعين المغربيين: الحسين زروق، ووفاء الحمري. فقد صدرت للحسين زروق أربع مجموعات قصصية قصيرة جدا، وهي:"**الخيل والليل**" التي ظهرت في طبعتها الأولى سنة **1996م** عن مطبعة النور الجديدة بالدار البيضاء. وتضم هذه المجموعة خمسا وخمسين (55) وحدة قصصية في ست وسبعين(76) صفحة من الحجم القصير، وقد سماها صاحبها بلقطات قصصية. ويلاحظ أن هذه المجموعة القصصية لم تتصدر بدراسة أو مقدمة نقدية أو تقريضية. وبعد ذلك، نشر أضمومته الثانية تحت عنوان:" **صريم**"، وقد ظهرت في طبعتها الأولى سنة 2002م في أربع وستين (64) صفحة من الحجم المتوسط، وذلك عن مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، ضمن منشورات مجلة "**المشكاة**" التي

يصدرها أستاذنا الدكتور حسن الأمراني، والتي يتم توزيعها من مدينة وجدة. وتضم هذه المجموعة القصصية القصيرة جدا سبعا وستين (67) لقطة قصصية. أما مجموعته:"**السالك**"، فهي بمثابة أقاصيص، وقد صدرت هذه المجموعة القصصية القصيرة جدا سنة 2010م عن مطبعة أنفوبرانت بفاس، وذلك في أربع وستين (64) صفحة من الحجم المتوسط. وتضم المجموعة خمسا وأربعين (45) قصة قصيرة جدا. وتخلو المجموعة من أي تصدير نقدي أو مقدمة تقريظية. وقد صدرت مجموعته الرابعة: " **أبراج**" في ست عشرة (16) صفحة من الحجم المتوسط، وذلك عن مطبعة أنفوبرانت بفاس في طبعتها الأولى سنة 2010م. وتضم المجموعة إحدى عشرة (11) قصة قصيرة جدا. وتخلو المجموعة بدورها من أي تصدير نقدي أو مقدمة تقريظية.

هذا، وقد نشرت وفاء الحمري مجموعتها الأولى:" **بالأحمر الفاني: امرأة من زمن الحرب**"، وتجمع هذه الأضمومة بين جنسين أدبيين: القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، وقد صدرت هذه المجموعة القصصية في طبعتها الأولى عن مطبعة إديال إديسيون 2000م بالدار البيضاء سنة 2009م. وتضم هذه المجموعة أربعا وأربعين (44) لقطة قصصية من نوع القصة القصيرة جدا وتسع (9) قصص قصيرة. وتقع المجموعة في تسع وسبعين (79) صفحة من الحجم المتوسط، والكتاب كما هو معروف من تقديم الناقد المغربي الأستاذ محمد معتصم.

◆فـــــــــــن المسرح:

ثمة مجموعة من التصورات النظرية الإسلامية في مجال المسرح والدراما، وهي متنوعة في الطرح والتصور والمنطلق والمرجعية. ومن ثم، فلابد من استحضار الدكتور عماد الدين خليل صاحب كتابي: " **في النقد الإسلامي المعاصر**"[401] و" **فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر**"[402]،

[401] - عماد الدين خليل:**في نقد الإسلامي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.

[402] - عماد الدين خليل:**فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.

ونجيب الكيلاني في كتابيه:" **مدخل إلى الأدب الإسلامي**" [403] و" **المسرح الإسلامي**"[404]، و الباحث العراقي حكمت صالح في دراساته العديدة حول المسرح الإسلامي المعاصر[405]، ومحمد عزيزة في كتابه القيم:" **الإسلام والمسرح**" [406]، وعمر محمد الطالب في كتابه:"**ملامح المسرحية العربية الإسلامية**"[407]، وجميل حمداوي في دراسته المسماة:" **النظرية المسرحية الإسلامية**"[408]،...

هذا، وقد ظهرت مجموعة من المسرحيات الإسلامية المعاصرة في الحقل الثقافي العربي، كمسرحيات علي أحمد باكثير(السلسلة والغفران، ومسرح السياسة، وليلة النهر،والتوراة الضائعة، وعودة الفردوس،ومأساة زينب، وسر الحاكم بأمر الله، وهكذا لقى الله عمر،ومن فوق سبع سماوات، وإله إسرائيل، وهاروت وماروت، وسر شهرزاد، وقطط وفيران،والدنيا فوضى،ومسمار جحا،وأبودلامة، وقصر الهودج، ومأساة أوديب، وحبل الغسيل، وشيلوك الجديد، وحازم، وأوزيريس، والفلاح الفصيح، وعاشق من حضرموت،والفرعون الموعود، والدودة والثعبان، وروميو وجولييت...)، ومسرحيات عماد الدين خليل(المأسورون، ومعجزة في الضفة الغربية، وخمس مسرحيات إسلامية، والمغول، والعبور، والشمس والدنس،والتحقيق والهم الكبير)، ومسرحيات علي الصقلي(أبطال الحجارة، والمعركة الكبرى، والفتح الأكبر)،

---

403 - نجيب الكيلاني: **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، كتاب الأمة، قطر، العدد:14، سنة 1987م.

404 - نجيب الكيلاني: **حول المسرح الإسلامي**،مؤسسة الرسالة،بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة 1987م.

405 - حكمت صالح: نحو مسرح إسلامي معاصر)، الجزء الأول**مدخل**، **أفق** المغرب، السنة الأولى، العدد:4، مارس 1985م، ص:99؛ والجزء الثاني، **أفق** العدد الخامس والسادس، السنة الثانية، يونيو1986م، ص:80.

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

407 - د. عمر محمد الطالب: **ملامح المسرحية العربية الإسلامية**، منشورات دار الآفاق الجديدة بالدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة1987م.

408 - د.جميل حمداوي: (من أجل نظرية إسلامية جديدة)**مدخل**، **آفاق** المغرب، العدد:64، 2010م، صص:53-65.

ومسرحية محمد الحلوي (أنوال)، ومسرحية محمد المنتصر الريسوني(أعراس الشهادة في موسم الشنق)، ومسرحية غازي مختار طليمات(محكمة الأبرياء)...إلخ

كما تضمنت مجلة: " **الأدب الإسلامي**" منذ عددها الأول إلى يومنا هذا العديد من المسرحيات النثرية والشعرية المتنوعة من حيث الأشكال الفنية والجمالية، والمختلفة من حيث التيمات والموضوعات. ومن بين المسرحيات التي نشرت في مجلة الأدب الإسلامي، نذكر: مسرحية:" **مدينة الزيتون**" لعزة منير[409]، ومسرحية:" **الهيمان**" [410]، ومسرحية: " **حديث اللحظات الأخيرة**"[411] لوليد قصاب، ومسرحية:" **فسطاط سبيطلة**"[412](مسرحية شعرية)، و مسرحية:" **أبو حنيفة النعمان والكيال**" [413]لأحمد أبو شاور، ومسرحية:" **كونوا أمامي هذه المرة**" [414]لنزار سالم باحميد، ومسرحية:" **أفضل العمل**"[415]، ومسرحية:" **الدعوة المستجابة**" [416]، ومسرحية:" **المشرك الأول**"[417]، ومسرحية:" **لبيك اللهم لبيك**" [418]، ومسرحية:" **كسوة**

---

[409]- عزة منير:(مدينة الزيتون)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:55، 1428هـ، ص:80-83.

[410]- وليد قصاب:(الهيمان)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:18، ، ص: 45-47.

[411]- وليد قصاب:(حديث اللحظات الأخيرة)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:66، 1431هـ، المواقف لسنة 2010م، ص: 78-80.

[412]- أحمد أبو شاور:(فسطاط سبيطلة)**يغوخ الأدب الإسلامي**،السعودية، العدد :42، ص: 84-89.

[413]- أحمد أبو شاور:(أبو حنيفة النعمان والكيال)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد :58، 1429هـ، المواقف لسنة 2008م، ص: 76-79.

[414]- نزار سالم باحميد:(كونوا أمامي هذه المرة)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:64، 1430هـ، المواقف لسنة 2009م، ص: 94-95.

[415]- أحمد علي باكثير:(أفضل العمل)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:63، ص:84.

[416]- أحمد علي باكثير:(الدعوة المستجابة)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:1، ص:65-70.

[417]- أحمد علي باكثير:(المشرك الأول)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:21، ص:74-78 .

[418]- أحمد علي باكثير:(لبيك اللهم لبيك)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:2، ص:70-75 .

العيد"[419]، ومسرحية: " **إمام عظيم"**[420]، ومسرحية:" **من قدر الله...إلى قدر الله"** [421]، ومسرحية:" **الشاعر والربيع"(مسرحية شعرية)** [422]، ومسرحية:" **وادي السباع"**[423]، ومسرحية: " **قصر في الجنة"** [424]لأحمد علي باكثير، ومسرحية:" **مصعب بن عمير"** [425]لإبراهيم حمادة، ومسرحية:" **عبد الله بن حذافة السهمي"** [426]، ومسرحية: " **عرس فلسطيني"** [427]لمحمد رفعت زنجير، ومسرحية:" **العبور"** [428]لعماد الدين خليل، ومسرحية:" **ذرية بعضها من بعض: ولادة أحمد بن حنبل"** [429]لعلي شلق، ومسرحية:" **مركبة التقوى"**(مسرحية شعرية) [430] لمحمد عادل سليمان، ومسرحية: " **الابن"** لخيري السيد

---

[419]- أحمد علي باكثير:(كسوة العيد)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:24، ص:56-58.

[420]- أحمد علي باكثير:(إمام عظيم)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، 1417هـ،1996م ، العدد:63، ص:68-71.

[421]- أحمد علي باكثير:(من قدر الله... من قدر الله)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:04، ص:65-67.

[422]- أحمد علي باكثير:(الشاعر والربيع)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:05، ص:88-92.

[423]- أحمد علي باكثير: وادي السباع)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:13، ص:50-53.

[424]- أحمد علي باكثير:(قصر في الجنة)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، 1430هـ، 2009م، العدد:61، ص:86-91.

[425] - إبراهيم حمادة:(مصعب بن عمير)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:62، ص:88.

[426]- محمد رفعت زنجير:(عبد الله بن حذافة السهمي)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، 1431هـ، 210م، العدد:32، ص:84-88.

[427]- محمد رفعت زنجير:(عرس فلسطيني)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، 1431هـ، 210م، العدد:65، ص:90-93.

[428]- عماد الدين خليل:(العبور)، **يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:03، 1415هـ/1994م، ص:65-71.

[429]- علي شلق:(ذرية بعضها من بعض: ولادة أحمد بن حنبل)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية،1416/ 1995م، العدد:61، ص:24-27.

[430]- محمد عادل سليمان:(مركبة التقوى)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، 1416/ 1995م، العدد:61، ص:66-67.

إبراهيم[431]، ومسرحية" **الأسير**" ليوسف عبد التواب[432]، ومسرحية:" **ألا من يشتري سهرا بنوم**" [433]، ومسرحية:" **ضجة في مدينة الرقة**"[434]، ومسرحية:" **الحنيفية والوفاء**" [435]لمحمد الحسناوي، ومسرحية:" **الشاعر والسوقة**" لنوال مهنى[436]، ومسرحية:" **القصاص**" للكاتب التركي نيازى برنجي، وترجمة تسنيم محمد حرب[437]، ومسرحية:" **أضاعوني**" [438]، ومسرحية:" **ليلة دمشق**" [439]لصالح محمد المطيري، ومسرحية:" **لن تقوم حرب البسوس**" لجميل حمداوي[440]، ومسرحية:" **ذو الوشاح الأسود**" لنجيب فاضل، وترجمة ماجدة مخلوف[441]، ومسرحية:" **الفارس اللاحق**"[442] لمحمد مراح، ومسرحية:" **وصية أبي أيوب الأنصاري**"[443]

---

[431]- خيري السيد إبراهيم:(الابن)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، 1416/ 1995م، العدد:61، ص: 84-85.

[432]- يوسف عبد التواب: (الأسير)، **يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، 1417/ 1996م، العدد:61، ص: 58-71.

[433]- محمد الحسناوي: (ألا من يشتري سهرا بنوم)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:47، 1426هـ،2005م، ص: 90-93 .

[434]- محمد الحسناوي: (ضجة في مدينة الرقة)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:07، ص: 58-61 .

[435]- محمد الحسناوي: (الحنيفية والوفاء)، **يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:50، ص: 68.

[436]- نوال مهنى :(الشاعر والسوقة)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية ، العدد:52، ص: 76.

[437]- نيازى برنجي :(القصاص)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية ، العدد:49، ص: 84.

[438]- صالح محمد المطيري: أضاعوني)، **يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:17، 1426هـ، 2005م، ص:44-54.

[439]- صالح محمد المطيري: ليلة دمشق)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:45، 1426هـ، 2005م، ص:78-87.

[440]- جميل حمداوي: لن تقوم حرب البسوس)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:59، 1429هـ،2008م، ص:62-64.

[441]- نجيب فاضل: ذو الوشاح الأسود)، ترجمة:الدكتورة ماجدة مخلوف، **مجلة الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:14، 1417هـ، ص:28-35.

[442]- محمد مراح: الفارس اللاحق)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:29، 1422هـ، 2008م، ص:74-76.

(مسرحية شعرية)، ومسرحية:" **عودة الخنساء**" [444]، ومسرحية:" **الشهادة**" (مسرحية شعرية)[445]، ومسرحية:" **مالي ...وسعيد بن جبير**"[446](مسرحية شعرية) لغازي طليمات، ومسرحية:" **بائع الحكمة**" لمحمود محمد كحيلة[447]، ومسرحية:" **مماليك للبيع**" لإبراهيم عبد الحميد[448]، ومسرحية:" **الرضا**" لفيصل يوسف غمري[449]، ومسرحية: " **المكافأة**"[450]، ومسرحية:" **الرؤيا الصادقة**"[451]،ومسرحية:" **السعادة...وبائع الوهم**"[452] لعلي محمد الغريب، ومسرحية:" **الغلام الصدوق**" (مسرحية شعرية) لمصطفى حيدر[453]، ومسرحية:" **أيام يضيئها الإسلام**" لسميح سرحان[454]، ومسرحية:" **تغريبة جعفر الطيار**"(مسرحية شعرية) ليوسف

---

[443]- غازي مختار طليمات: وصية أبي أيوب الأنصاري)**يغوخ الأد ة الإسلامي**، السعودية، العدد:15، 1428هـ،2007م، ص: 92-95.

[444]- غازي مختار طليمات: عودة الخنساء)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:56، 1428هـ،2007م، ص: 76-81.

[445]- غازي مختار طليمات: الشهادة)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:33،، ص: 76-79.

[446]- غازي مختار طليمات: مالي... وسعيد بن جبير)،**يغوخ الأد ة الإسلامي**، السعودية، العدد:46،، ص: 84-87.

[447]- محمود محمد كحيلة:(بائع الحكمة)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:53، 1427هـ،2007م، ص: 84-89.

[448]- إبراهيم عبد الحميد:(مماليك للبيع)، **يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:05، ص:70-72.

[449]- فيصل يوسف غمري:(الرضا)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:20، ص:46-49.

[450]- علي محمد الغريب:(المكافأة)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:25، ص:72-74.

[451]- علي محمد الغريب:(الرؤيا الصادقة)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:36، ص:60-62.

[452]- علي محمد الغريب:(الرضا)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:23، ص:24-26.

[453]- مصطفى حيدر:(الغلام الصدوق)**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:23، ص:48-50.

[454]- سميح سرحان: أيام يضيئها الإسلام)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:31، ص:86-916.

وغليسي[455]، ومسرحية:" **حتى لا تخسر يا أبي**" لعبد الفتاح سمك[456]، ومسرحية:" **على أسوار القسطنطينية**" لعادل باناعمة[457] (مسرحية شعرية)، ومسرحية:" **الفوز العظيم**" لعلاء حسني المزين[458]، ومسرحية:" **الحضارة السوداء**" لمحمد علي بدوي[459]،
ومسرحية:" **نور الإيمان**" (مسرحية شعرية) لمحمود محمد كلزي[460]، ومسرحية:" **مالم يكتبه الجاحظ**" لسمير عطية[461]...

◆ **أدب الأطفـــــــــــال:**

ثمة العديد من المؤلفات الأدبية والنقدية التي تندرج ضمن أدب الأطفال، وقد اتخذت هذه الكتابات الإبداعية والوصفية صبغة إسلامية معاصرة، وقد نشرت مجلة:" **الأدب الإسلامي**" في شخصية عبد القدروس أبو صالح مجموعة من الكتابات الطفلية. ومن أهم كتاب أدب الأطفال ونقاده، نذكر: رفعت عبد الوهاب المرصفي(شروق والقمر...)، وسعد أبو الرضا(النص الأدبي للأطفال)، ومحمود مفلح(ديوان:" غرد ياشبل الإسلام")،وأبو الحسن الندوي(قصص من التاريخ الإسلامي)، ويحي الحاج يحيى (تغريد البلابل)، وجميل حمداوي(يحيا السلام)، ومحمد علي الرباوي(ديوان "البستان")، وأحمد فضل شبلول(أشجار الشارع أخواتي، وحديث الشمس

---

[455]- يوسف وغليسي:(تغريبة جعفر الطيار)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:37، ص:86-88 .
[456]- عبد الفتاح سمك:(حتى لا تخسر يا أبي)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:38، ص:82-87.
[457]- عادل باناعمة: على أسوار القسطنطينية)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:39، ص:90-91 .
[458]- علاء حسني المزين: الفوز العظيم)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:40، ص:90-95.
[459]- محمد علي بدوي : الحضارة السوداء)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:41، ص:90-92.
[460]- محمود محمد كلزي: نور الإيمان)، **يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:48،، ص: 82-83.
[461]- سمير عطية: مالم يكتبه الجاحظ)،**يغوخ الأدب الإسلامي**، السعودية، العدد:1429،57هـ،2008م، ص: 108-110.

والقمر، وجماليات النص الشعري للأطفال)، وفوزي خضر(أشهر الرحلات إلى جزيرة العرب)، والعربي بن جلون (قصص لأبنائي، وسلسلة يحكى أن...، وسلسلة أحكي حكاية، وسلسلة مغامرات سامي، وسلسلة ريم وكريم..)،وعبد اللطيف بنحيدة (سلسلة أنبياء الله في قصص، وسلسلة قصص الناشئين،وسلسلة من وحي السيرة النبوية، وسلسلة الخلفاء الراشدين...)، وعمر بهاء الدين الأميري(رياحين الجنة، شعر في الطفولة والأطفال)...

◆ **النقـــــــد الأدبـــــــي:**

ثمة مجموعة من النقاد الإسلاميين المعاصرين الذين اهتموا بتقويم الإبداع الإسلامي تنظيرا، وقراءة، وتحليلا، وتقويما، وتوجيها، وتأريخا، وتوثيقا، وأرشفة. ومن هؤلاء: الشيخ أبو الحسن علي الحسني الندوي، وعماد الدين خليل، ومحمد قطب، والسيد قطب، والسفير صلاح الدين السلجوقي، والدكتور عبد الرحمن رأفت الباشا، والدكتور أحمد بسام ساعي، والدكتور نجيب الكيلاني، والدكتور حسن الأمراني، وعبد القدوس أبو صالح، وجميل حمداوي، وعبد الرحمن حوطش، ومحمد إقبال عروي، ومحمد أحمد حمدان، وحلمي محمد القاعود، ومصطفى عليان،ومحمد الحسناوي،وحكمت صالح، وعلي الغزيوي، وإدريس الناقوري، وصالح آدم، وبدر عبد الباسط، وسعد أبو الرضى، وأسامة يوسف شهاب، وحسن الوراكلي، وسعيد لغزاوي، وعبد الرحيم الرحموني، والحسن بوتبيا، ووليد إبراهيم قصاب،و محمد حسن بريغش، وعدنان رضا النحوي، و محمد مصطفى هدارة، و عبد الرحمن العشماوي...واللائحة تطول.

ومن أهم الكتب النقدية التي صدرت إلى الآن حول الأدب الإسلامي المعاصر، نذكر: دراستي عماد الدين خليل:" **في النقد الإسلامي المعاصر**"[462]،و" **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**"[463]، وكتب نجيب الكيلاني:" **مدخل إلى الأدب الإسلامي**"[464]، و" **الإسلامية**

---

[462] - د.عماد الدين خليل:**انُقِذ الإسلامى المعاصرم** مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1981م.

[463] - د.عماد الدين خليل: **محاولات جديدة فىانُقِذ الإسلامى**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م.

[464] - د.نجيب الكيلاني: **يذخم إلى الأدب الإسلامى**، كتاب الأمة، العدد: 14، الطبعة الأولى 1407هـ.

والمذاهب الأدبية"[465]، و" **آفاق الأدب الإسلامي**"[466]، وكتاب محمد قطب:" **منهج الفن الإسلامي**"[467]، وكتاب سيد قطب:" **خصائص التصور الإسلامي ومقوماته**"[468]، وكتاب محمد الحسناوي:" **في الأدب والأدب الإسلامي**" [469]، وكتاب عبد الرحمن رأفت الباشا:" **نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد**"[470]، وكتاب صالح آدم بيلو: " **من قضايا الأدب الإسلامي** "[471]، وكتاب حكمت صالح:" **نحو آفاق شعر إسلامي معاصر**"[472]، وكتاب عبد الباسط بدر:" **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي**"[473]، وكتاب سعد أبو الرضى:" **الأدب الإسلامي قضية وبناء**"[474]، وكتاب أسامة يوسف شهاب:" **نحو أدب إسلامي معاصر**"[475]، وكتاب

---

[465] - نجيب الكيلاني: **الإسلامية ٱنًاٱت الأدبية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.

[466] - د.نجيب الكيلاني**تفب الأدب الإسلامي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.

[467] - محمد قطب: **ي ُ ظانف ٍ الإسلامي**، دار الشروق، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 1981م.

[468] - محمد قطب**خصباصنازص ر الإسلامي ق ي بر ّ**، دار الشروق، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة 1980م.

[469] - د.محمد الحسناوي: **في الأدب والأدب الإسلامي**، المكتب الإسلامي، بيروت ، لبنان، طبعة 1986م.

[470] - عبد الرحمن رأفت الباشا: **نحو ي ٱتإصلامي في الأدب ٱن ُ ق ذ**، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، طبعة 1985م.

[471] - صالح آدم بيلو: **ي ٍ قضايا الأدب الإسلامي**، دار المنارة للنشر، جدة، الطبعة الأولى سنة 1985م.

[472] - حكمت صالح: **نحوفب شعرإصلامي معاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1979م.

[473] - عبد الباسط بدري**ق في خن نظرية الأدب الإسلامي**، دار المنارة للنشر، جدة، الطبعة الأولى سنة 1985م.

[474] - د. سعد أبو الرضى: **الأدب الإسلامي قضية ٱثبُءم** عالم المعرفة، جدة، الطبعة الأولى سنة 1983م.

[475] - أسامة يوسف شهاب: **نحو أدة إسلامي معاصر**، دار البشير ، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 1985م.

حلمي محمد القاعود في:" **الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني**"[476]، ودراسة محمد إقبال عروي تحت عنوان:" **جمالية الأدب الإسلامي**"[477]، وكتاب محمد الرزوقي:" **الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراني**" [478]، وكتاب علي الغزيوي تحت عنوان:" **مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي**"[479]، وكتاب حميد سمير:" **الشعر العربي القديم – رؤية إسلامية** "[480]، وكتاب إدريس الناقوري: " **قضية الإسلام والشعر**" [481]، وكتابي حسن الأمراني: " **الأدب والبناء الحضاري**[482]،" و" **سيمياء الأدب الإسلامي**" [483]، وكتاب بلقاسم الجطاري ومهداد بلال وأزواغ حافظ تحت عنوان: " **أبواب ونوافذ ... مقاربات فنية في الشعر الإسلامي المعاصر**"[484]، وكتاب عبد الرحمن حوطش:" **في الشعر الإسلامي المعاصر**"[485]، وكتاب جميل حمداوي:" **مدخل إلى الشعر الإسلامي**" [486]، وكتاب

---

476 - د.حلمي محمد القاعود: **ان إ عية الإسلامية في روايبد نجيب الكيلاني**، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 1996م.

477- محمد إقبال عروي : **جمالية الأدب الإسلامي** ، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1986م.

478- محمد زروقي: **الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراني**، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى 2002م.

479- د.علي الغزيزي: **يذخم إلى ان ّظ الإسلامى فىإن ُق ذ الأدبي**، العدد السادس، كتاب دعوة الحق، طبعة 2000م.

480- حميد سمير: **الشعر العربي القديم: رؤيةإصلامية**، كتاب دعوة الحق، المغرب، العدد الثالث عشر، 2002م.

481- إدريس الناقوري: **قضية الإسلام والشعر**، دار النشر المغربية، الدار المغربية، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.

482- حسن الأمراني: **الأدبنُج ُبء الحضاري**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم29، سلسلة بحوث ودراسات، مطبعة شمس، وجدة، الطبعة الأولى 2000م.

483- د. حسن الأمراني: **سيمياء الأدب الإسلامي**، الطبعة الثانية، مؤسسة الندوي، وجدة، 2005م.

484- بلقاسم الجطاري وآخران: **أث إة ُ إفا**، مطبعة الجسور، وجدة، الطبعة الأولى 2001م.

485 - د.عبد الرحمن حوطش: **في الشعر الإسلامي المعاصر**، مكتبة الطالب وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

محمد أحمد حمدان:" **نحو نظرية للأدب الإسلامي**"[487]،وكتاب الحسن بوتبيا:" **المنهج الإسلامي في رواية التراث الأدبي وتدوينه**"[488]،...

ويمكن الحديث أيضا عن كتب ببليوغرافية حول الأدب الإسلامي مثل: كتاب الحسين زروق تحت عنوان:" **مكتبة الأدب الإسلامي المغربي (1970-2007)**.[489]، وكتاب الدكتورعبد الباسط بدر تحت عنوان:" **دليل مكتبة الأدب الإسلامي في العصر الحديث**"، وهو من منشورات رابطة الأدب الإسلامي العالمية سنة 1996م.

5- تقويم النظرية الإسلامية:

وجهت للنظرية الإسلامية بصفة عامة، والأدب الإسلامي بصفة خاصة، مجموعة من الانتقادات الذاتية والموضوعية، ومن بينها أن الأدب الإسلامي يهتم بالوعظ والإرشاد والتوجيه أكثر مما يهتم بالفن والجماليات. ويعني هذا أن الأدب الإسلامي هو أدب يعطي الأولوية للأخلاق والقيم والوعظ والزهد، وذلك على حساب الخصائص الفنية والجمالية . وفي هذا النطاق، يقول الدكتور عبد الرحمن حوطش:" إن أسلوب الوعظ يرفضه الفن، ولا يقيم له وزنا، لأن العظة قيمة موضوعية، يمكن أن تتحقق لو صيغ العمل الأدبي، والشعري منه على وجه الخصوص، صياغة فنية محكمة، يتضمنها ولا يصرح بها، ومن ثم أجدني مضطرا إلى دعوة كثير من شعراء هذا التيار إلى المراجعة المستمرة لعملية الإبداع الشعري، وأن لايندفعوا في غمارها اندفاعا يفسد عليهم رؤاهم، ويضعف عبقريتهم الفنية، طلبا للشهرة أو لكسب مواقع موهومة على خارطة الشعر الإسلامي المعاصر الذي هو بحاجة ماسة إلى مزيد من الشعراء الفنانين الملتزمين، لا إلى

---

[486] - د.جميل حمداوي: **يذخم إلى الشعر الإسلامي**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

[487] - د.محمد أحمد حمدون: **نحو نظرية ن دة الإسلامي**، إصدارات المنهل، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 1986م.

[488] - د. الحسن بوتبيا: **ان ُ ظ الإسلامي في روايةان راس الأدبي وتدوين ّ**، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى سنة 2008م.

[489]- الحسين زروق تحت عنوان**يك زجخ الأدب الإسلامي ان مغربي ت 1970-2007(م** مطبعة آنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.

مزيد من الوعاظ الذين هم كثير- ولله الحمد- يملأون الأماكن والساحات على طول البلاد الإسلامية وعرضها."[490]

بيد أن هناك من يعتبر هذه الوعظية الدينية خاصية إيجابية لاتتنافى مع الأدب بشكل من الأشكال. وفي هذا الإطار، يقول محمد أحمد حمدون:" ليطمئن بعض نقادنا الذين يتصورون أن ربط الدين بالأدب قد يحوله إلى دعوة وعظية، تقلل من قيمته الفنية، مؤكدين لهم أن كثيرا من الأنماط الدراسية الجادة في الغرب ترى من واقع المنهج العلمي في معالجة قضايا النقد الأدبي أهمية الدين وأثره في توجيه الحياة، وتطوير سلوك الإنسان، من ثم صلته الوثيقة بالأدب."[491]

وهناك من يعيب على الأدب الإسلامي بصفة عامة، والشعر الإسلامي بصفة خاصة، انغلاقه على التراث، وعدم انفتاحه على المذاهب والتيارات الغربية في مجال الأدب وشعره. وفي هذا الشأن، يقول حكمت صالح:" أما الشكل فبقدر ما نحن بحاجة إلى تراثنا القديم، نحن بحاجة إلى التجديد.ومن ثم، العمل بكل بصيرة وحذر على صهرهما في بوتقة واحدة، لإنتاج أعمال شعرية تخرج أدبنا العربي من دوائر السقوط، ومحيطات التقوقع...إن الانفتاح على العالم والحياة، والاستفادة من المذاهب المعاصرة في الأدب العالمي، هو السبيل الوحيد الذي يكفل لاتجاهاتنا الجديدة، التعبير عن تجاربنا الحياتية المعاصرة، ولامانع لأدبنا الإسلامي من الاستفادة من الرمزية والسريالية في قوالبهما وطريقة طرحهما للمضامين، طالما كانت مجرد محاولات وتجارب، وطالما كان الأديب ملتزما الخطوط العامة لمسار الشخصية الإسلامية وأخلاقياتها."[492]

وأخالف – شخصيا- أستاذي الدكتور عبد الرحمن حوطش فيما ذهب إليه، وذلك حينما طالب الشعراء الإسلاميين المعاصرين بالمحافظة على الأشكال الشعرية التقليدية ذات الطابع التراثي، وعدم توظيف الأشكال الشعرية الجديدة إلا عند الضرورة القصوى. في حين، يمكن تطويع الشكل لخدمة المضمون الإسلامي رسالة ورؤية ومقصدية. والآتي أن الشكل ليس قالبا ثابتا مقدسا، بل يمكن تنويعه وتجديده وتطويره، ليكون قادرا على استيعاب المضامين الشعرية الجديدة، فلا يعقل-إذاً- أن نبقى منغلقين ومحافظين على أشكال موروثة، دون الانفتاح على

---

[490] - د.عبد الرحمن حوطش: **في الشعر الإسلامي المعاصر: ضبابيا أظإر**، ص:352-353.

[491] - د.محمد أحمد حمدون: **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، ص:21.

[492] - حكمت صالح: **نحوقصب شعراإصلامي معاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1979م، ص:9.

أشكال فنية أخرى لتجريبها والاستفادة منها فنيا وجماليا، بل لابد من تنويعها ضمن رؤى وتصورات إسلامية جديدة. وهذا ينطبق على الشعر والسرد والمسرح والسينما والتشكيل. يقول عبد الرحمن حوطش فيما ذهب إليه من رأي:" أما فيما يتعلق بالقوالب الموسيقية؛ أي: الأشكال الفنية لعملية الإبداع الشعري وفق التصور الإسلامي، فإنه لاجناح على الشعراء الإسلاميين أن يستفيدوا من كل شكل يخدم الشعر، ولا يتصادم مع الرؤيا الإبداعية، سواء أتعلق الأمر بالقوالب الموسيقية التقليدية، وهي على نحو واسع من التنوع والثراء، أم بالقوالب الجديدة الوافدة ونرى أنه على الشعراء أن يستنفذوا أولا هذه القوالب التقليدية، وأن يستعملوها استعمالا يتيح لهم بسط أفكارهم، ونقل انفعالاتهم وتوضيح مواقفهم من مختلف القضايا والمشكلات والآمال والطموحات التي يريدون التعبير عنها بواسطة فن الشعر، وألا يلتجئوا إلى الأشكال الجديدة إلا عند الضرورة القصوى، وعندئذ على الشاعر الإسلامي أن يلتزم جانب الحيطة في استعمال هذه الأشكال الجديدة الوافدة، حتى لايقع تحت تأثير روح ماتحمل من أفكار وتيارات ومذاهب، ليست العملية الإبداعية الشعرية من الزاوية الإسلامية بحاجة إليها، وإلا فستنتفي الخصوصية التي لهذا الشعر المنسوب إلى الإسلام."[493]

وهناك من يربط الأدب الإسلامي بالثبات والضعف، وكل من يتمرد عن المنظومة الإسلامية، وينشق عنها ردة وانزياحا، فإنه بلاشك يمثل أدب التحول والتجديد والحداثة، كما يذهب إلى ذلك أدونيس في كتابه:" **الثابت والمتحول**"[494]، قائلا:" فكر المسلمون الأوائل وسلكوا انطلاقا من إيمانهم بأن الدين الإسلامي أساس ومقياس للنظرة إلى الغيب وإلى الحياة الإنسانية معا. وقد ربطوا ربطا عضويا بين الدين وتنظيم الحياة من جهة، وبينه وبين اللغة والشعر والفكر، من جهة ثانية. وبما أن الدين نزل في قريش، ونطق باللغة العربية، فقد جعلوا من القرشية شرطا لصحة الإمامة، وجعلوا من النموذج الكامل للغة، أي الشعر الجاهلي، نموذجا ومقياسا لكل شعر يأتي بعده. وهكذا، قرنوا الفكر والسياسة بالدين، فصحة الموقف السياسي تقاس بصحة دينه.ومن هنا، تجسدت الثقافة الإسلامية – العربية، عمليا، في مؤسسة الخلافة.أي: في الدولة ونظامها. وأصبح كل شيء في هذه الثقافة، سواء كان شعرا أو لغة أو فلسفة أو غير ذلك شكلا من أشكال الدين أو امتدادا له أو تفريعا عليه.

---

493 - د.عبد الرحمن حوطش: نفسه، ص:353.

494 - انظر: د.أدونيس، **الثابت والمتحول**، مطبعة دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة العاشرة، سنة 2001م.

وقد استند مفهوم الاتباع أو الثبات في الدين والسياسة والشعر على دعوى متابعة السنة النبوية، وتمثلت هذه المتابعة فكريا، في اتخاذ السنة والقرآن معاير لصحة الفكر والحكم وينابيع لهما."[495]

ويعني هذا أن الثابت في الأدب، بصفة عامة، وفي الشعر بصفة خاصة، هو اتباع القرآن والسنة منهجين للمعرفة والحكم والإبداع، بل يذهب أدونيس إلى أن الإسلام هو السبب في تقريرية الشعر في صدر الإسلام وعصر الفتوحات، وهو كذلك السبب المباشر وراء رداءته وانحطاطه:" والواقع أن الإسلام بذاته لم يلهم الشعراء العرب الذين اعتنقوه في بداياته شعرا ذا قيمة، فبالأحرى أن لاتلهمهم الفتوح.فقد بقي الشاعر العربي، من ناحية التعبير الفني أسيرا لحساسيته البدوية وعقليته الجاهلية.والشعر العربي الذي كتب في الفتوح أو في الفتن والثورات داخل المجتمع الإسلامي، مستلهما، بشكل أو آخر، مبادئ الإسلام أو ألفاظ القرآن، ومعانيه، إنما كان كله شعرا مباشرا تقريريا، أي: إنه كان، من الناحية الفنية، شعرا رديئا."[496]

زد على ذلك، فقد ربط أدونيس الثابت بالدين، وربط المتحول بالخروج عنه:" وإذا كان التقليد أو الاتباع أخذا مباشرا أو نقلا عن السنة، وكانت السنة تقضي حتى على اللغة، فإنها بالأحرى تقضي على الفكر. فالتقليد ذو منشإ ديني، غير أن الصراع الذي بدأ بين العرب وغيرهم، مع حركة الفتوحات والاستقرار في البلدان المفتوحة، كان، على الصعيد التاريخي، عاملا حاسما في ترسيخ التقليد، روحا ومنهجا. فقد ولد هذا الصراع لدى العربي شعورا بأن لغته ودينه وكيانه القومي وحدة لا تتجزأ، وأن كل مساس بأي من هذه الأطراف الثلاثة، مساس بها جميعا. ومن هنا، أخذ يحافظ عليها كما ورثها، أو كما فهمها أسلافه المؤسسون، و لم يعد يميز بين معنى اللغة بذاتها، مثلا، أو الدين بذاته، وبين نظرة أسلافه إليهما، وتبنى هذه النظرة بوصفها حقيقة مطلقة..."[497]

أما المتحول والإبداع عند أدونيس، فيتمثل في التخلص من الدين والعقيدة والأخلاق باسم الثورة الشعبية، وإنسانية الإنسان، ومحاربة ظلم السلطة. ومن ثم، يمثل كل من أبي نواس، وأبي تمام، والرازي، والرواندي، نماذج للحداثة والتحول والإبداع، على عكس أبي العتاهية والبحتري، فهما يمثلان- مثلا- الثابت بكل مقاييسه:" لقد نقد الرازي النبوة والوحي

---

[495] - أدونيس: **الثابت والمتحول**، الأصول، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة التاسعة 2006م، ص:315.

[496] - أدونيس: **الثابت والمتحول**، الأصول، ص:110.

[497] - أدونيس: نفسه، ص:236.

وأبطلهما، وكان في ذلك متقدما جدا على نقد النصوص الدينية في أوروبا القرن السابع عشر.إن موقفه العقلي نفي للتدين الإيماني، ودعوة إلى فكر يقيم الطبيعة والمحسوس مقام الغيب، ويرى في تأملهما ودراستهما الشروط الأولى للمعرفة. وحلول الطبيعة محل الوحي جعل العالم مفتوحا أمام العقل: فإذا كان للوحي بداية ونهاية، فليس للطبيعة بداية ونهاية.إنها-إذا- خارج الماضي والحاضر: إنها المستقبل، أبدا.

لقد مهد الرازي وابن الرواندي للتحرر من الانغلاقية الدينية.ففي مجتمع تأسس على الدين، باسم الدين، كالمجتمع العربي لابد أن يبدأ النقد فيه بنقد الدين ذاته. وطبيعي أن هذا النقد لا يجوز أن يكون هدفا بذاته ولذاته، وإنما يجب أن يكون وسيلة للهدف الأسمى: انعتاق الإنسان مما يغربه، انعتاقا جذريا وكاملا.

وهكذا، اتحدت حركة التأويل، أي تغيير المعنى القديم، بحركة التثوير، أي تغيير الواقع- الواقع القائم بوصفه تجسيدا للمعاني القديمة."[498]

وهكذا، يصدر أدونيس عن فكرة عدائية تجاه الإسلام قرآنا وسنة، حيث لايقيم للقيم والأخلاق وزنا، فيجعل من المجون والإلحاد والتفسخ والانسلاخ عن الدين سبيلا إلى الحداثة والتحول والعقلانية. وبهذا، يكون أدونيس مسخرا لخدمة مصالح أعداء الأمة العربية الإسلامية، وبوقا رخيصا في خدمة الدعاية الغربية وأهدافها الجهنمية من خلال ترويج أدب التفسخ والمجون والإلحاد والشك والانحراف.

علاوة على ذلك، فهناك من يتهم النقد الإسلامي بأنه نقد أدبي منغلق، لاينفتح على المناهج النقدية المعاصرة، كالبنيوية، والسيميائية، والتفكيكية، والتأويلية، وجمالية التلقي...، وأنه لايعنى سوى بالمقصدية الإسلامية، والحكم على المبدعين والكتاب إما بالكفر وإما بالإيمان. بمعنى أن النقاد لايقاربون النصوص إلا في ضوء المقاربة الدينية والأخلاقية، وهذا يتنافى مع خصوصيات الأدب والفن. وفي هذا يرى محمد أحمد حمدون:" إن كثيرا من النقاد- في الغرب، ويتبعهم بعض نقادنا- لايزالون يعترضون على مثل هذه الدراسة (الأخلاقية والدينية) بحجة استقلال الأدب، ويرون أن الدراسات الأدبية الدينية فيها خلط أو تشويش، وأنها لذلك تخرج بالنص الأدبي عن محتواه، وتحمله أحيانا ما لاطاقة له به. وقد انبرى للرد على هذا الاعتراض نقاد آخرون يرون أن تحميل النص مالا يطيق أو الخروج به عن محتواه ليس مشكلة الناقد الذي ينسى استقلال كل من المادتين حين يزاوج بينهما، يستوي في ذلك مؤرخو الأدب والمحللون

[498] - أدونيس: نفسه، ص:246-247.

الاجتماعيون والنفسيون ومؤرخو الفكر، بل ومدرسة النقد الحديث ذاتها، وهي أكثر من عارض هذا الاتجاه المتداخل."[499]

وتعود هذه القضية – فعلا- إلى الناقد الأدبي نفسه، فهاهو الناقد المغربي محمد إقبال عروي في كتابه:" **جمالية الأدب الإسلامي**" يحلل مجموعة من النصوص الأدبية الإسلامية في ضوء مناهج نقدية حداثية نصية وبنيوية وشعرية[500]. وهذا دليل على قابلية هذا الأدب لأن تطبق عليه المناهج الحداثية، إن كان الناقد قادرا على ذلك تشريحا وبناء، ومتمكنا من أدواته النظرية والمنهجية تفكيكا وتركيبا.

كما يتهمونه أيضا بالتقليد والتكراروالرتابة، وعدم القدرة على التجديد والإبداع والانطلاق؛ لأن الدين يقيد الإبداع، وكما قال الأصمعي قديما في فحولة الشعراء:" إذا دخل الشعر باب الخير ضعف ولان"[501]. بينما ترفض النظرية الإسلامية في الحقيقة التقليد والاجترار. وفي هذا، يرى حسن الأمراني:" أهم شيء عندي هو رفض التقليد، فالتقليد عدو الإبداع."[502]

وهناك من يعتبر الأدب الإسلامي أدبا إيديولوجيا يستخدم الشعارات الدينية والإسلامية لتمرير أهدافه ورسائله ومقاصده، وذلك على حساب الحقيقة، وأدبية الأدب، والرسالة الفنية والجمالية. وفي هذا الصدد، يقول أدونيس في كتابه:" **الثابت والمتحول**":"أقر الإسلام الشعر شريطة أن يكون أداة لخدمة الدين والنظام الذي يؤسسه.ولاتقوم الأداة بذاتها، بل بوظيفتها.فهو، كوسيلة لغاية أشرف منه وأعلى، يشرف ويعلو بقدر مايستلهم هذه الغاية ويرتبط بها، ويخدمها ويفيدها. والنبي هو أول من سن اتخاذ الشعر وسيلة إيديولوجية إسلامية ليحارب بها الإيديولوجية الجاهلية. ومن ثم، ترسخت هذه السنة في الصراع داخل الإسلام، فصار الشاعر يكتب قصيدته بحيث تولد في نفس سامعها تداعيات فكرية، ومشاعر، وحالات، تحركه لنصرة فكرة أو لمحاربتها، وكان ذلك شكلا متطورا منقحا لطريقتي المدح والهجاء."[503]

---

[499]- د.محمد أحمد حمدون: نفسه، ص:31-32.

[500] - محمد إقبال عروي: **جماليخ الأدب الإسلامي**، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1986م.

[501] -انظر: د.سامي مكي العاني: **الإسلام والشعر**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد:66، السنة:1990م، ص:15.

[502] - نقلا عن محمد إقبال عروي: نفسه، ص:76.

[503] -أدونيس: **الثابت والمتحول**، الأصول، ص:198-199.

إن هذا الكلام الذي يقوله أدونيس هراء وادعاء، فيستحيل أن يكون الرسول (صلعم) يتخذ الشعر أداة إيديولوجية لمحاربة الإيديولوجية الجاهلية، فالرسول (صلعم) ليس زعيما سياسيا يريد المناصب الدنيوية، و لم يكن خطيبا برلمانيا يبغي نصرة منظومة سياسية معينة، أو يدافع عن حزب أو برنامج سياسي معين، بل كان يتكلم عن وحي وبصيرة ربانية، فكان النبي (صلعم) قرآنا يتمشى على الأرض، و لم يكن إنسانا برجماتيا أو منفعيا له إيديولوجيا فكرية معينة، تخدم أغراضا شخصية أو مصالح حزبية ضيقة، بل كان يخدم الدين والعقيدة، وكان يهدف إلى إخراج الناس من الظلمات إلى النور، و لم يكن يريد ملكا أو سلطة، و لم يكن يدلي بأحكام وآراء من عنده، بل كان وحيا يوحى، وهذا يتعارض إطلاقا مع مفهوم الإيديولوجية، التي هي عبارة عن أفكار وتصورات ومعتقدات بشرية، مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمصلحة والمنفعة والهوى والديماغوجيا. وفي السياق نفسه، يدافع علي الغزيوي عن التصور الإسلامي في مجال النقد الأدبي، وينفي عنه البعد الإيديولوجي:"إن النقد الإسلامي ليس من قبيل النقد الأيديولوجي بمفهومه العام السائد في التصورات الأخرى، لكون المنهج الإسلامي في النقد يستمد مقوماته وأصوله من القرآن الكريم والسنة النبوية، أما الإيديولوجيات الأخرى فوضعية نابعة من الفكر البشري المحض الذي يخضع إلى النسبية، وإن كان هنالك نوع من التشابه بين النقد الإسلامي والنقد الإيديولوجي فهو تشابه شكلي فقط، لا يتجاوز المظهر الخارجي، ولا يتأتى إدراك ذلك إلا بفهم طبيعة الإسلامية، وخصائصها ومقوماتها."[504]

ومن جهة أخرى، هناك من يقول بأن هناك انفصاما بين الأقوال والأفعال، فكثير من كتاب الأدب الإسلامي يقولون مالايفعلون، فهل سنهتم – إذاً- بالأقوال والنظريات، فنغض الطرف عن الممارسة والأفعال الشائنة، ثم نترك الناس لرب الناس؟!! وفي هذا يقول علي الغزيوي مدافعا عن جدلية القول والفعل، وجدلية المضمون والشكل:" وفرق كبير بين أدب يصدر عن مسلم يؤمن بالإسلام رسالة وسلوكا تطبيقيا بين أبناء الأمة، في مختلف مجالات الحياة، عمليا ونظريا، وبين أدب يصدر عمن يفصل الدين عن شؤون الحياة وسلوك الناس، وفي أحسن الأحوال يعتقد أنه علاقة خاصة بين الإنسان وربه. وبقدر صدور الأول عن تصور إسلامي والتزام بالمنهج المحمدي.لا يفرق بين الأقوال والأعمال والإنتاج، نجد الثاني لا يلتزم بذلك، ولا يعتد به.

والمضمون في الأدب الإسلامي لايمكن أن يكون إلا منسجما مع القيم الإسلامية السامية، لايتناقض معها ولا يتعارض، لأن تلك القيم هي التي تحدد طبيعة الموقف، وبناء على ذلك كله

[504] - د.علي الغزيوي: نفسه، ص: 118-119.

يمكن تحديد إسلامية الأدب، دون أن نجزئ النظرة، فنفصل بين المضمون والشكل، ونهدر الجهود والطاقات في البحث في جدليتهما، أو الانتصار لهذا الجانب أو ذاك، لأن ذلك النقاش لا يخرج عن طابع المماحكات الجدالية التي لا طائل تحتها، ولاسيما حين تبقى حبيسة الجدل النظري المحض."[505]

وهناك من يرى بأن الأدب الإسلامي بصفة عامة، والأدب الإسلامي بصفة خاصة، لايهتم سوى بالشعر والرواية والقصة والنقد، ولايعنى بالفنون الجميلة، كالمسرح، والسينما، والتشكيل، والغناء، والرقص، حيث يعتبرها فنونا مذمومة أقرب إلى لغو الشيطان، على الرغم من وجود فتاوى لعلماء مسلمين تحلل الفنون التي تلتزم بالحق والهداية والشرع، وتنطلق من تصورات إسلامية ربانية كشيخ الأزهر علي محمد سيد طنطاوي الذي أحل الغناء الذي لايخالف الشرع، ولايخدش أخلاق المسلمين .أما الفنون الضالة فهي منبوذة وممنوعة من ممارستها، ويحرم الاهتمام بها بأي حال من الأحوال. ونستحضر في هذا الصدد، ما قاله الدكتور علي الغزيوي الذي أخرج هذه الفنون قاطبة من خانة الأدب الإسلامي:" والملاحظ أن الأدب غير الإسلامي، بما فيه الفن المسرحي والسينمائي والرسم. يسعى في الغالب إلى تضخيم الجوانب المثيرة التي تحرك الغرائز الدنيا، لتغطي على ماعداها، ويسلط عليها الأضواء الكاشفة، وكأنها كل شيء في الحياة، وكأنه ليس هناك ما يشغل الإنسان إلا إشباع الغرائز التي تستعبده وتوجهه، مهما كانت الطريقة،دون حياء أو مراعاة للأعراف والأخلاق والمشاعر...، وهذا ما يرفضه الأدب الإسلامي جملة وتفصيلا، وإن كان لايتجاهل عاطفة الحب، ولا يرفضها بطبيعة الحال، بل يتناولها تناولا حضاريا مهذبا بالمفهوم الإسلامي للحضارة، لأنه يؤمن بأن الذي يدوم ويستمر هو تلك العاطفة النبيلة المشروعة التي تسمو فوق الماديات الملموسة، والحاجات الآنية القريبة التي يجاهد الإنسان نفسه الأمارة بالسوء من أجل التحرر من عبوديتها وإغرائها، لتغدو مطلبا إنسانيا ساميا، يتسع للجميع فتكبر القلوب والعقول، وتتطهر العواطف. وقلب المؤمن جدير بأن يسع ذلك الحب العظيم الذي يطهره من كل أنواع الدنس، ويسمو به فوق أنواع الرجس."[506]

---

[505] - علي الغزيوي: نفسه، ص:112-113.

[506] -د.علي الغزيوي: مدخل إلى انظ الإسلامي فإن ذ الأدبي، دعوة الحق، المغرب، العدد السادس، 2000م، ص:111-112.

ويبدو أن هذا الموقف غريب جدا، فالإسلام لا يتعارض البتة مع الفنون الجميلة، وإنما يتعارض مع سوء الأخلاق والرذيلة والفاحشة، حتى في الأجناس الأدبية التي تعد من صميم الأدب الإسلامي، كالشعر، والرواية، والقصة، فكثير من المسرحيات والأفلام واللوحات التشكيلية والرقصات فيها التزام هادف، وتحمل في طياتها رسالة إسلامية بناءة، تقوم على توعية الإنسان في فكره وعقيدته، وتنويره ذهنيا ووجدانيا وحركيا. ومن يتفرج أفلام مصطفى العقاد الدينية والتاريخية، مثل: " **الرسالة**" و" **عمر المختار**"، فسيخرج بفكرة أساسية تتمثل في مدى التزام المخرج بالرؤية الدينية الملتزمة مضمونا وقالبا ورؤية. ومن جهة أخرى، كم من أشعار وقصص وروايات ذات مضامين إباحية ويائسة وملحدة! فالمقياس إذا ليس هو الفن أو الجنس الأدبي في حد ذاته، بل المقياس هو الالتزام الديني والأخلاقي.

هذا، ونلاحظ أن هناك الكثير من الكتاب والدارسين سواء أكانوا غربيين أم عرب يصدرون عن رؤية إسلامية في كتاباتهم، ولكنهم لاينتمون إطلاقا إلى الأدب الإسلامي لامن قريب ولا من بعيد، ثم لايعلنون عن نواياهم بشكل صريح، ولا يوضحون تصوراتهم تنظيرا وتقعيدا أو تصريحا:" إن هذا الموقف الحذر من المؤثرات السلبية لم يحل بين نقاد الادب الإسلامي وبين التأكيد على أن جوهر الرؤية الإسلامية في ذلك الأدب يمكن العثور عليها في أعمال غير إسلامية بالمعنى المتعارف عليه.أي: أعمال كتبت من منطلقات ثقافية وفلسفية مغايرة، ولكنها تلتقي مع الرؤية الإسلامية في جوهر رؤيتها، ومن ثم يمكن وصفها وإن جزئيا بالإسلامية. وكان محمد قطب أحد أوائل الذين أكدوا هذه الناحية في كتابه الشهير:" **منهج الفن الإسلامي**" في دراسته لكتاب وشعراء غير مسلمين، مثل: الهندي طاغور والإيرلندي ج.م.سينج. وقد استمر نقاد إسلاميون آخرون في هذا المنهج، فنجد في دراسات عماد الدين خليل، ومنها كتابه:" **في النقد الإسلامي المعاصر**"، بحثا مشابها، كما في تحليله لمسرحية الكاتب الإسباني المعاصر أليخاندرو كاسونا:" **مركبة بلا صياد**"، فهو يرى فيها ذلك:" الانبثاق العفوي للتصور الإيماني الذي كثيرا ماتقنا إليه في معطيات الإسلاميين الأدبية والفنية، فلم نجده إلا في القليل النادر""[507] زد على ذلك، فهناك من يقول بأن الشعر الإسلامي يوظف الرموز والأساطير بأنواعها المختلفة توظيفا مكثفا ساذجا مقحما، دون توظيفها بشكل إيجابي وظيفي، تستدعيها السياقات النصية بطريقة حوارية تفاعلية. وفي هذا السياق، يقول الدكتور عبد الرحمن حوطش:"1- ولعل ما

[507] - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، ص: 21.

ينقص تلك الرموز هو عنصر الحبكة الفنية ؛ فقد جاءت كلمات طائشة في الأبيات، أو الجمل الشعرية التي وظفت فيها .ولذلك، فهي تكاد أن تكون منبتة الصلة بين موضوع القصيدة، وبين ما يحيل عليه الرمز من قيم تعبيرية مجازية خاصة.

2- افتقار تلك الرموز إلى الظلال الجمالية وموحياتها، وذلك فقد غلبت عليها الشعارية والنشاز.والقارئ لاشك محتاج إلى القيام بعملية التأويل في بعض الأحيان، لتلمس العلاقة التي يريد الشاعر إقامتها بين الرمز والمرموز إليه، ويبنيه كبنية مجازية شحنت بدلالات خاصة، وهو ما يفقده "الديالكتيك" أو العلاقة الجدلية التي يفترض أن تكون بين الرمز والمرموز إليه.

3- إن عرض جملة من الأسماء باعتبارها رموزا في قصيدة واحدة، يجعل تلك القصيدة حقلا لكلمات أشبه بأعشاب ضارة لاينتفع بها في بناء الخط الدرامي المتنامي داخل القصيدة، وفوق هذا وذاك، قد يدل هذا الصنيع على نوع من السطحية الفكرية، وعدم التمكن من توظيف الرمز توظيفا يخدم الغرضين: الدلالي والجمالي في الآن نفسه، ذلك بأن الرمز الشعري في نهاية الأمر لحظة تاريخية فريدة، مستقلة بطابع زماني موسوم بالمفارقة، وهو من هذه الوجهة، بنية مركبة على نحو إستطيقي، كله توتر، ومشاقة بين العابر الموقوت، والأبدي الدائم، بين المظهر الحسي المتغير الذي يكون نواة الصورة الشعرية، وبين ماهيات الأشياء بوصفها أساسا للكينونة، ولدوام ماهو واحد ولا متغير؛ إنه نسيج أو تركيب إستطيقي جامع بين الصيرورة والكينونة؛ صيرورة المظهر الحسي الذي يعبر الرمز عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصور والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على ماهي عليه، بالتوغل في لبابها وأساسها الأول."[508]

وهذا شيء طبيعي، فهناك شعراء متمكنون من ناصيتهم الشعرية، يوظفون الرموز والأساطير توظيفا أدبيا جيدا، وثمة شعراء مبتدئون ومتعلمون يكثرون من الرموز التناصية حشوا وتكثيفا، دون أن يتطلبها السياق النصي والذهني والإحالي.

وينطبق هذا النقد على التصوير البلاغي، إذ نلاحظ خيالا شعريا ضحلا في كثير من القصائد الشعرية الإسلامية المعاصرة، وذلك تحت اسم الوضوح البناء والهادف، والمقاربة بين أطراف الاستعارة، والمناسبة بين أركان التشبيه. وفي هذا الصدد، يقول عبد الرحمن حوطش:" ومن ثم، فإن على الشعر الإسلامي المعاصر أن يغامر أكثر، وأن يبذل الشعراء ما وسعهم من الجهد من أجل فسح المجال أمام الخيال الشعري، بالمقدار الذي يسمح به الشعر كفن قولي جميل، أن يمارس تأثيره الجمالي على المتلقي، في حدود ما تسمح به العقيدة الإسلامية للمخيلة من النشاط

[508] - د.عبد الرحمن حوطش: نفسه، ص:287-288.

والابتكار، وأن يكون ذلك في شكل صور موحية يتناغم فيها الحسي والعقلي والجمالي، تناغما يطبعه الانسجام والتآلف.ولشعراء الإسلام المعاصرين المثل الأعلى للصورة الفنية في القرآن الكريم، ولا محيد لهم من الاقتباس منه في هذا المجال، لإغناء تجاربهم الإبداعية والفكرية في الآن نفسه."[509]

ويعني هذا أن التجربة الشعرية الإسلامية المعاصرة متفاوتة من حيث الأداء والممارسة والتوظيف، وتتأرجح بين الجودة والرداءة من جهة، كما تتأرجح بين الضعف والنضج من جهة ثانية، كما أنها – من جهة ثالثة- حبيسة النزعة الشعارية بشكل لافت للانتباه:" إن تجربة الشعر الإسلامي المعاصر، ليست على درجة واحدة من النضج الفني واستكمال الأدوات الضرورية للعملية الشعرية، إذ لايزال بعض الشعراء يرسف في أغلال التقليد السطحي، وبخاصة في مجال اللغة الشعرية، وفي الإطار الجمالي للقصيدة الجديدة، مغلبين الجوانب الشعارية التي لانعتقد أنها تخدم فن الشعر الإسلامي الذي نريده هامسا موحيا عميقا، يلامس الموضوع ملامسة فنية مؤثرة، ويحدث الإحساس بالجمال لدى المتلقين قبل أن يركن إلى الفكرة، أو الموضوع، كيفما كانت درجة شرفه ونبله وغايته."[510]

وعلى العموم، وردا على ما سبق، فالأدب الإسلامي هو في الحقيقة أدب يدافع عن الهوية الإسلامية وخصوصيتها الحضارية، فهو ينطلق:" مثل كثير غيره مما نجده لدى المشاغلين في هذا الحقل، من وعي راسخ بأن بيئة ثقافية مغايرة- بل ومعادية غالبا- تحيط بمثل ذلك التوجه، وتنطلق من أسس صاغتها الثقافة الغربية المعاصرة. فالأدب الإسلامي على هذا الأساس أدب ديني ملتزم يواجه تيارات فكرية وأدبية إما ترفض الأديان أساسا، أو تكرس أديانا أخرى.إنه توجه أدبي يقوم في مواجهة آداب عبثية أو وجودية، أو آداب مسيحية أو يهودية/صهيونية، إلى غير ذلك من توجهات معاصرة معروفة. وانغراس ذلك الأدب ونقده في بيئته الثقافية ليس بدعا، كما يشير نجيب الكيلاني، فكل المذاهب الأدبية تصدر هي الأخرى عن بيئات ثقافية وإيديولوجية محددة."[511]

وعلاوة على ذلك، فنحن لا نتفق مع الذين يقولون بأن الأدب حينما يرتبط بمنظومة الثبات عقيدة ودينا وأخلاقا يكون بعيدا عن التجديد والشاعرية الحقة. فنحن نخالفهم الرأي، فالمهم في

---

509 - د.عبد الرحمن حوطش:نفسه، ص:290.
510 - د.عبد الرحمن حوطش:نفسه، ص:351.
511 - د.سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، ص:21.

الأدب هو الرسالة والمقصدية، فلابد للأدب من أن يؤدي وظيفة في المجتمع، وألا يبقى أدب لهو ومجون وهراء وانحراف وخيال مجاني، فلابد من أن يقوم الأدب بوظيفة الإصلاح، والدفاع عن الحق والعدالة، ونقد المجتمع سلبا وإيجابا، وتغييره بما هو أحسن وأفضل. ولكن لانريد، في الوقت نفسه، أدبا إسلاميا سطحيا، تقريريا، مباشرا، بل لابد من العمق المنهجي في التحليل والدرس والفحص، ولابد من الانفتاح على المناهج النقدية الغربية بشكل من الأشكال، ولاسيما تلك المناهج التي لاتتعارض مع الرؤية الإسلامية، ونحن نشيد في هذا السياق بكتابات عماد الدين خليل النقدية في مجال المسرح، ولاسيما في كتابه:" **في النقد الإسلامي المعاصر**"[512]، وكتابات محمد إقبال عروي، وخاصة في كتابه الحداثي القيم:" **جمالية الأدب الإسلامي**" [513].

هذا، ويمكن تحديد المنهجية الإسلامية في النقد الأدبي في عدة قراءات. أولا: القراءة الافتراضية التي تطرح فرضيات وأسئلة وإشكاليات. ثانيا، القراءة المناصية التي تبحث في العتبات الفوقية والمحيطة، كعتبة المؤلف، والإهداء، والعناوين، والهوامش، والصور، والأغلفة، والمقتبسات، والمقدمات، والفهارس، والتعيين الجنسي، والأيقونات، والحوارات، والشهادات، والكتابات الشخصية والغيرية.... وثالثا، القراءة الداخلية التي تستند إلى مجموعة من المقاربات التي تنفع في فهم الداخل النصي، كالبنيوية، والشكلانية، والشعرية، والسيميائية، والأسلوبية، والموضوعاتية، والتداولية... ورابعا،القراءة السياقية من خلال الانفتاح على السياق الاجتماعي، والسياق التاريخي، والسياق الاقتصادي، والسياق الثقافي، والسياق السياسي، والسياق الديني، والسياق الحضاري. وخامسا: القراءة الـــتأويلية التي تعتمد على تأويل النص، وتفسيره في ضوء الرؤية الإسلامية والمنهج الرباني. وسادسا، القراءة الاستنتاجية القائمة على التقويم، والتصنيف، والاستنتاج، وبناء الأحكام القرائية. وبعد ذلك، ننتقل إلى القراءة التركيبية التي تستعرض مجموعة من الخلاصات والملاحظات إما في شكل توصيفات واضحة ودقيقة، وإما في شكل بنيات عميقة ومجردة وصورية، وإما في شكل أحكام خاصة وعامة.

---

[512] - د.عماد الدين خليل: **في النقد الإسلامي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تاريخ للطبعة.

[513] - محمد إقبال عروي: **جماليات الأدب الإسلامي**، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى 1986م.

وخلاصة القول: نستنتج، مما سبق ذكره، بأن النظرية الإسلامية في الأدب ونقده هي تلك النظرية التي ظهرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، لتعيد النظر في التيارات الأدبية والنقدية الموجودة في الساحة الثقافية العربية، تلك التيارات التي كانت تنطلق من فلسفات مادية وتشكيكية وإباحية، وتجعل الإنسان كائنا ماديا بدون قيم ولا أخلاق. لذا، جاءت النظرية الإسلامية لتصحيح مفهوم الأدب، وتبيان طبيعته وماهيته، وتحديد وظائفه في ضوء رؤية إسلامية ربانية. ومن ثم، فقد ساهم الأدب الإسلامي المعاصر في إغناء الأدب العربي المعاصر شعرا ورواية وقصة ونقدا وفنا، كما استطاع أن يقدم بديلا حضاريا لإنقاذ الإنسان المعاصر من شرك المادية والإباحية والإلحاد، بغية السمو به أخلاقيا ودينيا وإنسانيا. ومن ثم، فالنظرية الإسلامية هي التي تمد الأدب الإسلامي بنبض الحياة، فالرؤية الكونية الصحيحة، ثم توجهه الوجهة السليمة للنظر إلى الوجود والمعرفة والقيم نظرة حقيقية يقينية، قوامها: الالتزام بالشرع الرباني، وتمثل العقيدة الإسلامية الصحيحة الخالية من شوائب المادة، والمجردة عن المصلحة الفردية، والبعيدة عن الأهواء الشخصية.

وتأسيسا على ماسبق، يمكن اقتراح مجموعة من التوصيات التي يمكن أن تخدم الأدب الإسلامي بشكل من الأشكال، ويمكن تحديد هذه التوصيات في النقط التالية:

- ضرورة الاهتمام بالأدب الإسلامي نظرية وتطبيقا ورؤية وتوجها.
- تدريس الأدب الإسلامي في المؤسسات التربوية وكليات الآداب والمعاهد الجامعية، وذلك بطريقة حداثية ومنفتحة على مختلف التجارب الإنسانية الأخرى.
- إعادة النظر في دراسة الفنون الجميلة في ضوء الرؤية الإسلامية.
- ضرورة توثيق الأدب الإسلامي وأرشفته في مجالاته المتنوعة.
- الاهتمام بالمسرح والتشكيل والسينما تصورا وتطبيقا في ضوء النظرية الإسلامية.
- إرساء منهج إسلامي في مجال النقد الأدبي: مفهوما، واصطلاحا، وتصورا، ومنهجا، وتطبيقا.
- ضرورة الانفتاح على جميع التيارات والنظريات والأشكال الأدبية والفنية الغربية من أجل الاستفادة منها.
- تطوير أدب الأطفال إبداعا ووصفا وتوثيقا، وإغنائه سرديا وشعريا ودراميا، مع الاستفادة من التقنيات الطباعية المعاصرة.
- تعميق الأدب الإسلامي في شتى أجناسه وأنواعه وأنماطه الإبداعية تخييلا وشاعرية ورمزية وإيحاء وتناصا.

- الابتعاد عن الوعظية، والشعارية، والتقريرية المباشرة، وضحالة الأفكار، وسطحية المعاني، في مختلف أجناس الإبداع الإسلامي.

- دعم المجلات والصحف والمطبوعات التي تعنى بالأدب الإسلامي ماديا ومعنويا.

- تشجيع المنتج الإسلامي في مجال الأدب والنقد والفن، وذلك بالطبع والنشر والتوزيع والبحث والدراسة والفحص، سواء أكان ذلك من قبل المؤسسات الرسمية أم شبه الرسمية أم الخاصة.

- تنظيم ندوات علمية وفكرية حول الأدب الإسلامي، وعقد مؤتمرات عدة لمدارسته في مختلف تجلياته الفنية والجمالية والإبداعية.

- ضرورة الاستفادة من الانتقادات الموجهة إلى الأدب الإسلامي، سواء أكانت ذاتية أم موضوعية، والعمل بها بعد مناقشتها، وفحصها، وغربلتها، وتنقيحها...

الفصل التاسع عشر:

النقد البيئي أو الإيكولوجي

من المعروف أن نظريات النقد الأدبي، التي ظهرت في مرحلة "ما بعد الحداثة " بين سنوات السبعين والتسعين من القرن العشرين، قد ركزت اهتمامها على مجموعة من المفاهيم الرئيسة، كالثقافة، والتأويل، والتفكيك، والاستعمار، والعرق، والجنوسة، والجنس، والتاريخ، والتناص، والسياق، والقراءة، والطبقة، والمجتمع... ومن هنا، فالنقد البيئي (**Ecocriticism**) هو الذي يعنى بدراسة المكان والبيئة والطبيعة والأرض في النصوص والخطابات الإبداعية والأدبية والثقافية. ويعرف هذا النقد بمصطلحات ومفاهيم أخرى، كـــ " الدراسات الثقافية الخضراء/green cultural studies"، و"الشعرية أو البويطيقا البيئية /ecopoetics "، و" النقد البيئي الأدبي/enbironmental literary criticism" "، و" النقد الإيكولوجي/**Ecocriticism** "...

هذا، ويعد ويليام روكيرت(William Rueckert) أول من استعمل مصطلح النقد البيئي لدراسة العلاقات الموجودة بين الأدب والبيئة، بما فيها المكان، والطبيعة، والأرض، والحياة، وذلك في أواخر سنوات السبعين من القرن العشرين الميلادي، وبالتحديد في سنة 1978م.

وتأسيسا على ما سبق، فما يهمنا في هذه الدراسة هو معرفة مفهوم النقد البيئي، ورصد مرتكزاته النظرية والتطبيقية، وتحديد مختلف تجسيداته النصية والخطابية إبداعا وأدبا ونقدا وكتابة، مع تقويم هذا النقد تنظيرا وتطبيقا ومقصدية.

1- مفهـــــــــوم النقـــــــد البيئـــــــي:

نعني بالنقد البيئي ذلك النقد الذي يهتم بدراسة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية في ضوء نظرية بيئية إيكولوجية، تبحث عن مكانة البيئة أو الطبيعة أو المكان أو الأرض أو الحياة داخل الإبداع الأدبي والفني، وذلك بالتنظير والتحليل والقراءة والفحص والدراسة، بغية رصد رؤى الكتاب والمبدعين والمثقفين تجاه البيئة، وخاصة بعد ظهور الحركات والجمعيات والمنظمات والنوادي الداعية إلى الاهتمام بالبيئة، بعد تفاقم ظاهرة التلوث عالميا برا وبحرا وجوا. وفي هذا الصدد، يقول دافيد كارتر(Da6id Karter) في كتابه:" **النظرية الأدبية**":" يضيف النقد البيئي فئة جديدة، وهي المكان إلى فئات العرق والطبقة والجنس... إلخ، كوجهات نظر لتحليل الأدب، فقد رأى الناقد لورانس بويل بأنه من الناحية النظرية كانت هناك لفترة طويلة فجوة بين النصوص والوقائع، حيث يملأ النقد البيئي هذه الفجوة: يفترض النقد البيئي بأن ثمة واقعا فوق النصوص يؤثر على الكائنات البشرية وأدواتهم- والعكس بالعكس. وقال غلين ألوف من جامعة أوريغون: " لقد حان الوقت لنسد الهوة بين العلوم الصعبة والعلوم الإنسانية- ولن تفعل ذلك النظرية الأدبية". ولكن ثمة جدال في بعض المقالات في مجموعة مختارة من النقد البيئي، بأن نظريات ميشيل فوكو وإدوارد سعيد هي ذات صلة بدراسة البيئة التي تعد في حد ذاتها بناء ثقافيا."[514]

بيد أن النقاد لم يتفقوا حول مفهوم محدد وواحد للنقد البيئي، ولم يبينوا بشكل واضح ما المقصود منه؟!!؛ وذلك بسبب حداثة هذا النقد في نظرية الأدب، وجدته في معاهد الولايات المتحدة الأمريكية وجامعاتها الأكاديمية(جامعة أريغون مثلا). وهكذا، يعرف شيرلي غلوتفيلي(Cheryll Glotfelty) وهارولد فروم(Harold Fromm) النقد البيئي بأنه:" دراسة **العلاقات بين الأدب والبيئة المادية**"، ويطرح نقاد البيئة عادة أسئلة من قبيل: كيف يتم تمثيل الطبيعة في هذه السونيت (Sonnet)؟ وماهو الدور الذي يلعبه المكان المادي في حبكة هذه الرواية؟ وهل القيم التي يعرب عنها في هذه المسرحية تتفق مع الحكمة الإيكولوجية؟ وهلم جرا. وثمة سؤال آخر ينظر إليه، وهو: هل الرجال يكتبون عن الطبيعة بشكل مختلف عن النساء؟ وليس من المستغرب أن هذا قد أدى إلى فئة فرعية من النقد البيئي تعرف باسم النسوية الإيكولوجية مع مقتطفاتها من الكاتبات المهتمات بالطبيعة. وقد كانت لويزه ويستلنغ من جامعة أريغون مهتمة في كيفية تركيز النسوية الإيكولوجية على الطريقة التي

[514] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:153-154.

يتجلى فيها الجنس في تصوير المناظر الطبيعية، حيث تعتقد بأنها ترسخ تقليدا من افتراض أن الأرض هي مؤنث، وأولئك الذين يستخدمونها ويهيمنون عليها هم الذكور:" إن الأرض ليست امرأة.ولكن من العصور القديمة، استخدم الكتاب الصور المؤنثة لتسويغ الاستيلاء عليها."[515]

وهكذا، يبدو أن النقد البيئي هو الذي يعقد ترابطات نصية وخطابية بين الأدب والطبيعة والأرض والمكان والبيئة، وذلك في ضوء قراءات متنوعة، قد تكون ثقافية، أو تفكيكية، أو تأويلية، أو نفسية، أو اجتماعية، أو تاريخية، أو جمالية،أو تخييلية...

2- سيـــــــــاق ظهور النقد البيئي:

ظهر النقد البيئي بشكل خاص في الثقافة الأنجلوسكسونية في السنوات الأخيرة من عقد السبعين من القرن العشرين الميلادي(1978م)، وبالضبط في الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا، ضمن مؤسساتهما الأكاديمية ومعاهدهما الجامعية كجامعة أوريغون، وجامعة نيفادا مثلا... وقد رافق النقد البيئي مرحلة "مابعد الحداثة" التي جاءت لتصحيح مجموعة من المفاهيم، وتعرية المؤسسات الثقافية الغربية المهيمنة والمستغلة إن تقويضا، وإن تشتيتا، وإن تأجيلا، فنتجت عن ذلك أن ظهرت دعوات للاهتمام بالعرق، والجنس، والجنوسة، والطبقة، والتاريخ، والمؤلف، والسياق، والمكان...

وفي هذه الظروف الخاصة والعامة، ظهر النقد البيئي للتشديد على أهمية المكان والطبيعة والبيئة محليا وجهويا ووطنيا وعالميا، وذلك ضمن منظور نقدي إيكولوجي معاصر، بعد أن انتشر التلوث والأمراض المعدية في المجتمعات الصناعية المتقدمة وغير المتقدمة، وأصبحت الحياة الإنسانية مهددة بشكل خطير فوق هذه الكرة الأرضية برا وبحرا وجوا.

وعليه، فإن مفهوم النقد البيئي يعود إلى مقال:" بقلم ويليام روكيرت(William Rueckert) في عام 1978 م على الأقل، وهو بعنوان:" **الأدب وعلم البيئة: تجربة في النقد البيئي**".وقد بقي هذا المفهوم هامدا لبعض الوقت حتى أيقظت شيرل بورغيس غلوتفيلي الاهتمام به مجددا في أحد المشاريع من خلال نشر دراسة استقصائية في هذا المجال، والتي قامت بتحريرها مع هارولد فروم تحت عنوان:" **مجموعة مختارة من النقد البيئي: أعلام في أدب علم**

---

[515] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:154.

البيئة" (1966م). وفي عام 1992م، تأسست رابطة لدراسة الأدب والبيئة (ASLE)، وكان لها مجلتها الخاصة، وكان لها أيضا نشرة إخبارية وموقع على الإنترنيت."[516]

ولايعني هذا أن النقد البريطاني لم يهتم بالطبيعة والبيئة، فثمة دراسات إيكولوجية لمجموعة من النقاد قد ركزت اهتمامها على الطبيعة بشكل من الأشكال ضمن منظورات نقدية متنوعة: بيئية، وثقافية، واجتماعية، وإعلامية، وسياسية، وتوجيهية... كالدراسات التي قام بها روبرت ماكفارلين في مجال النقد البيئي على سبيل التخصيص...

3- رواد النقـــــــد البيئـــــــي:

يمكن الحديث عن مجموعة من الأعلام النقدية التي اهتمت بالنقد البيئي سواء أكان ذلك في بريطانيا أم في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن بين هذه الأسماء، نستحضر كلا من: روبرت ماكفارلين، ووليام روكيرت، وشيرل بروغيس غلوتفيلي، ولورانس بويل، وغلين ألوف، وهارولد فروم، ولويزا ويستلنغ، ودافيد كارتر، وجريغوري جرارد، وغيرهم... ويمكن الحديث عن رابطة متخصصة في نقد الإبداع البيئي، وهي رابطة لدراسة الأدب والبيئة (ASLE)...[517]

وإذا أخذنا الكاتب الإنجليزي روبرت ماكفارلين فقد كتب مقالة تحت عنوان:" **حيثما تكون الأشياء البرية**"، وقد نشرت في إحدى طبعات الغارديان بتاريخ:30يوليوز 2005م. وقد أظهرت:"الصفحة الأولى من باب المراجعة صورة له مع عنوان:" **مكتبة المناظر الطبيعية: روبرت ماكفارلين عن كلاسيكيات البيئة**". وفي هذه المقالة يجادل ماكفارلين بوجود منظور جديد حول الاهتمامات التي يجب على الأدب والدراسة الأدبية التركيز عليها. وفي مقالة أخرى تسبق هذه المقالة اقترح ماكفارلين إقامة مكتبة من كلاسيكيات الكتابة الطبيعة من بريطانيا وإيرلندا، والعمل على نشرها:" فهذه ستكون سلسلة من الكتابات المحلية التي ركزت على أماكن معنية، والتي عملت دائما على التفرد، وليس أبدا على التعميم " . فأي كتاب، من أجل أن يدرج،" يجب أن يبرهن عن الاعتقاد بأن مصير البشرية ومصير الطبيعة لايتجزآن".

---

[516] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:152-153.

[517] - Association for the Study of Literature and Enbironment

ويجب أن تقترب من البيئة الطبيعية:" ليس من منظور الإخضاع والاكتساب والاستخدام على المدى القصير، ولكن وفقا لمبادىء ضبط النفس والمعاملة بالمثل". وقد بدأ ماكفارلين أساسا في علمية إنشاء تراث أدبي حيث يكون الأدب البريطاني واعيا للإيكولوجيا، والتي يمكن أن تستخدم كأساس لهذا النهج البيئي في دراسة الأدب."[518]

هذا، وقد خصص دافيد كارتر النقد البيئي بفقرة مقتضبة داخل كتابه القيم:" **النظرية الأدبية**"، ضمن فصل الاتجاهات الجديدة في مرحلة "مابعد الحداثة" الأدبية والنقدية والثقافية[519]. وقد استعرض التفاصيل التاريخية لهذه النظرية في حقليها: البريطاني والأمريكي.

ويمكن الحديث أيضا عن كارل كروبر (Karl Kroeber) الذي ألف كتابا تحت عنوان:" **النقد البيئي الأدبي**" سنة 1994م[520]. ويعنى هذا الكتاب باستكشاف الأفكار البيئية والاجتماعية في الشعر الرومانسي الإنجليزي. ومن ثم، فالكاتب ينطلق من رؤية نقدية إيكولوجية في دراسة الشعر الرومانسي، وخاصة قصائد الشاعر الإنجليزي: ووردزوورث (Wordsworth).

وهناك أيضا شيرلي كلوتفيلي (Cheryll Glotfelty) وهارولد فروم(Harold Fromm) في كتابهما المشترك:" **القراءة النقدية البيئية/ The Ecocriticism Reader**"، ولورنس بويل صاحب كتابي:" الخيال البيئي/ The Enбironmental Imagination"، و" **مستقبل النقد البيئي: الأزمات البيئية والخيال الأدبي**".. وجوزيف مايكر (Joseph Meeker) في كتابه:" **كوميديا البقاء في الحياة**/ The Comedy of Surбiбal" (1974م)، حيث انطلق الدارس فيه من رؤية فلسفية ورؤية نقدية أدبية تجاه البيئة، وقد بين فيه بأن الثقافة الغربية تفصل بين الطبيعة والثقافة. ومن ثم، يستعرض الناقد

---

[518] - ديفيد كارتر: نفسه، صص:152-153.

[519] - ديفيد كارتر: نفسه، صص:152-154.

[520] - Karl Kroeber: **Ecological Literary Criticism, Romantic Imagining and the Biology of Mind**, 185 pages, paperback, Columbia Uniбersity Press, 1994.

مجمل الصعوبات والأزمات التي تواجهها البيئة المعاصرة، مع التفكير في الحلول المقترحة لإنقاذ هذه البيئة المستلبة والمستغلة؛ مع العلم أن البيئة هي أساس حياتنا ووجودنا فوق هذه البسيطة. وهناك كتاب آخر لتيموتي كلارك(Clark, Timothy) تحت عنوان:" **من أجل نقد بيئي تفكيكي** "، وقد نشره سنة2008م. ويطبق الدارس فيه منهجية جاك ديريدا التفكيكية لتقويض المنظور الغربي العام والخاص تجاه البيئة. أما كتاب جريجوري كراد:" **النقد البيئي أو البيئوي**"، فيعنى بتعريف النقد البيئي، حيث يعرفه بأنه هو الذي يهتم بعلاقة ما هو إنساني بمحيطه على مدى التاريخ الثقافي البشري، كما يدرس الكتاب البيئة من خلال منظور ثقافي، يركز على نصوص وخطابات إبداعية وإعلامية وسياسية ومدنية، باعتبار أن البيئة ليست مشكلا علميا فقط، بل هو مشكل ثقافي كذلك. لذا، فمن واجب الناس العناية ببيئتهم التي تحيط بهم، مع التفكير في الحلول الناجعة للحد من ظاهرة التلوث والأمراض الخطيرة التي ترتبط بها. ومن هنا، فالكتاب يتتبع تطور الحركة البيئية، ويستكشف أهم الموضوعات التي شغلت النقاد في مجال البيئة، مثل: التلوث، والحياة البرية، والرؤيا، والسكن، والحيوانات، والأرض[521].

4- تقويـــــــم النقـــــــد البيئي:

من المعلوم أن النقد البيئي منهج جديد في القراءة والتحليل والتقويم، فهو يهتم بدراسة البيئة والطبيعة والمكان في الإبداع والأدب، بمعنى أن هذا النقد يتخذ بعدا موضوعاتيا (Thématikue) وثقافيا وتفكيكيا، لاسيما إذا تسلح النقاد بمجموعة من المناهج الحداثية ومابعد الحداثية لمقاربة الظواهر البيئية في النصوص والخطابات، انطلاقا من الداخل النصي والسياق الخارجي، بغية تأويل النص ثقافيا وبيئيا وإعلاميا... وهذا الاهتمام البيئي مفيد وهام جدا في إطار نظرية الأدب، ولكن هذا الاهتمام ما يزال يواجه صعوبات الانتماء، ويعرف عقبات جمة على مستوى الاعتراف به، أوالقبول به منهجا أو طريقة في التحليل والدراسة والقراءة في مجال نظرية الأدب؛ لأننا لم نتعود بعد على الربط بين الطبيعة والثقافة، فنحن دائما نفصل بينهما. وبالتالي، لانبالي بالقضايا المصيرية التي تهدد الحياة الإنسانية، إن لم نسارع للاهتمام بها في كتاباتنا الإبداعية والنقدية تشخيصا وتحليلا ووصفا وتوجيها وتلميحا...

---

[521] - انظر: جرج جراد**ان ُق**ن**اج**ي**ئ**و**ي**، ترجمة: عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى سنة 2009م.

زد على ذلك، فهناك من يرى بأن النقد البيئي يتنافى مع خصوصية الأدب الذي هو فن وجمال وشعرية، قبل أن يكون بيئة وطبيعة ومكانا. ومن ثم، فالبيئة من اختصاص الدراسات العلمية والثقافية والإيكولوجية والاجتماعية. وبهذا، يكون موضوع البيئة بعيدا عن الأدب بمفهومه التحسيسي والتوجيهي والثقافي، وعلينا ألا نحول الأدب إلى وثائق ثقافية وسياسية واجتماعية، أو نحوله أيضا إلى حقل وثائقي استطلاعي وإعلامي، تضيع فيه ماهية الأدب، وشعريته الفنية والجمالية، ووظيفته الحقيقية.

وخلاصة القول: ما أحوجنا إلى دراسة البيئة والطبيعة والمكان في أدبنا العربي في ضوء النقد البيئي!فالشعر الجاهلي هو شعر بيئة أكثر مما هو شعر قيم وأعراف وعادات وتقاليد وخصائص فنية وجمالية. كما أن الشعر العباسي والأندلسي مرتبط كل الارتباط بالبيئة الطبيعية والاصطناعية، تحتاج هذه البيئة منا إلى دراسات وأبحاث وكتابات وصفية تتسلح بالنقد البيئي، بغية معرفة مكانة الطبيعة أو البيئة في شعرنا العربي، ونعرف كذلك مكانة المكان في السرد والقصص والحكايات والنوادر والمقامات، ولاسيما في مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، وكتاب " ألف ليلة وليلة". ولا ننسى أيضا ارتباط شعر الرومانسية الوجدانية العربية في العصر الحديث بالطبيعة والبيئة المثالية والواقعية إيجابا وسلبا. ونقوم كذلك بدراسة المكان والبيئة في الشعر العربي المعاصر،وخاصة في شعر التفعلية، والقصيدة النثرية، وشعر الشذرة. وينبغي أن نهتم ثقافيا وتفكيكيا بقضية تأنيث الطبيعة والبيئة في أدبنا العربي القديم والحديث والمعاصر، بغية استكشاف الأنساق البيئية والثقافية المضمرة نصا وخطابا.

الفصل العشرون:

المقاربة الميكروسردية

تستند المقاربة النقدية لفن القصة القصيرة جدا، أو مايسمى كذلك بالمقاربة الميكروسردية، إلى عدة معايير ومقاييس نقدية، تنصب على الجوانب الدلالية والشكلية والبصرية. ويمثلها عربيا كل من: جميل حمداوي، وأحمد جاسم الحسين، ويوسف الحطيني. ومن هنا، فإن هذه المقاربة الجديدة تميز بين الأركان والشروط، أو بين المكونات الداخلية والتقنيات الخارجية، أو بين العناصر البنيوية التي تميز فن القصة القصيرة جدا، وتفرده عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وبين المقاييس المشتركة التي تجمع هذا الفن الجديد والمستحدث مع باقي الفنون والآداب والمعارف العلمية.

◆ أركان القصة القصيرة جدا:

حدد الدكتور أحمد جاسم الحسين في كتابه: " **القصة القصيرة جدا**" مقومات القصة القصيرة جدا في أربعة أركان أساسية، وهي:القصصية، والجرأة، والوحدة، والتكثيف [522].

أما الباحث السوري الأستاذ نبيل المجلي، فقد جمع خصائص القصة القصيرة جدا في أرجوزة على غرار منظومات النحو والفقه والحديث، فحصر أهم مميزاتها في خمسة عناصر أساسية ألا وهي: الحكائية، والتكثيف، والوحدة، والمفارقة، وفعلية الجملة، فقال:

ســـــــــرد قصير متناه في القصر
كالسهم، بل كالشهب تطلق الشرر
كتبـــــــــــها الأوائل الكبـــــــــــــــار
وليس يدرى من هو المغـــــــــــــــوار

[522] - انظر:الدكتور أحمد جاسم الحسين، **القصة القصيرة جدا**، دار عكرمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1997م.

قد ميزتـــــــها خمسة الأركـــــــــان
حكاية غنيـــــة
المعـــــــــــــــــــــــــــــــــاني
وبعدهـــــــــا يلزمها التكثـــــــــــــيف
ووحـــــــــــدة يحفظـــــــــــــــــــــــــها
حصيف
واشترط النـــــــــاس لها المفارقه
وأن تكـــــــــون للحدود
فارقـــــــــــــــــــــــــــــــــه
وجملة فعليـــــــــــــــــة بها كمـــــــــــــــل
بنـــــــــــــاؤها وحقه أن
يكتمـــــــــــــــــــــــــــــــــل[523]

وإذا انتقلنا إلى المبدع السوري سليم عباسي، فقد حصر ملامح القصة القصيرة جدا في الحكائية، والمفارقة، والسخرية، والتكثيف، واللجوء إلى الأنسنة، واستخدام الرمز والإيماء والتلميح والإيهام، والاعتماد على الخاتمة المتوهجة الواخزة المحيرة، وطرافة اللقطة، واختيار العنوان الذي يحفظ للخاتمة صدمتها، وقد ذكر هذه الملامح في الغلاف الخارجي الخلفي من مجموعته القصصية:" **البيت بيتك**".[524]

ويتبين لنا من كل هذا أن **سليم عباسي** يخلط بين الأركان والشروط، أو بين الثوابت الجوهرية والتقنيات الخارجية التي تشترك فيها القصة القصيرة جدا مع القصة القصيرة والرواية والفنون السردية الأخرى.

---

[523] - د.يوسف حطيني، **القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق**، مطبعة اليازجي، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص:41.

[524] - سليم عباسي: **البيت بيتك**، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2001م.

أما الناقدة الدكتورة **لبانة الموشح**، فتحصر عناصر القصة القصيرة جدا في: الحكاية، والتكثيف، والإدهاش.[525]

ويرى **لويس بريرا لينياريس** أن للقصة القصيرة جدا مجموعة من المؤشرات، وهي:

- حضور عنصر الدهشة.
- العلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية.
- تركيب الجمل داخل النص.
- اجتناب الشرح أو التوسع.
- تنوع النهاية.
- القاعدة السردية.
- النص القصير جدا ليس نكتة.[526]

أما الناقد الأرجنتيني **راوول براسكا**، فيحصر مميزات القصة القصيرة جدا في ثلاثة أركان جوهرية، وهي:

- الثنائية: وتتمثل في وجود عالمين أو حالتين متقابلتين في النص القصصي(حلم/يقظة، صورة حقيقية/ صورة معكوسة،...الخ). قد تحدث الثنائية بتحول مفاجئ في وجهة نظر الراوي، أو بتقديم روايتين مختلفتين لنفس الحدث.
- المرجعية التناصية؛
- انزياح المعنى.[527]

وترى الناقدة الفترويلية **بيوليطا روخو** أن للقصة القصيرة جدا مجموعة من المكونات الرئيسية، وهي:

- المساحة النصية.

---

[525] - د.يوسف حطيني: نفسه، ص:70.

[526] - انظر : مجلة **Quimera**، عدد:211-211، صص:25-34.

[527] - انظر: **بحثا عن ذينا صوري خزلب رادي لإن قصلخ القصيرة عل ذا في أمريبك ان لاتينلخم** ترجمة: سعيد بنعبد الواحد وحسن بوتكى، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب،الطبعة الأولى سنة 2005م، ص:13.

- الحبكة.
- البنية.
- الأسلوب.
- التناص.[528]

أضف إلى ذلك، فقد ذهب الناقد المكسيكي **لاوروز زافالا** إلى أن خصائص القصة القصيرة جدا هي:

- الإيجاز.
- الإيحاء.
- التناص.
- الطابع التقطيعي.
- الطابع الديداكتيكي.[529]

ومن هنا، نفهم أن للقصة القصيرة جدا أركانها الأساسية وشروطها التكميلية. ويمكن استجماع تلك الأركان والشروط في المباحث التالية:

المبحث الأول: المعيار الطبوغرافي:

نعني بالمعيار الطبوغرافي كل ما يتعلق بتنظيم الصفحة تبييضا وتسويدا، وكل ماتحويه من مؤشرات أيقونية وبصرية وعلامات سيميائية تشكيلية.وفي هذا السياق بالذات، يمكن الحديث عن بعض الأركان الطبوغرافية التي يمكن حصرها في المقاييس النقدية التالية:

---

[528] - كونثيبثيون باضوس تريا :(الحالة الراهنة لفن القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية)، مجلة **Quimera**، عدد:112-212، صص:35-38.

[529] - لاورو زافالا: (ست قضايا خاصة بالقصة القصيرة جدا)**ان غ ال ُش الأدبي الثاني ن ض خ**، الندوة الدولية حول القصة القصيرة جدا، مكسيكو، 1998م.

1- مقياس القصر:

ينبغي أن تتخذ القصة القصيرة جدا حجما محدودا من الكلمات والجمل، وألا تتعدى مائة كلمة في غالب الأحوال. أي: خمسة أسطر على الأقل، وصفحة واحدة على الأكثر، لكي لاتتحول إلى أقصوصة أو قصة قصيرة أو رواية بنفسها السردي المسهب والموسع. ويعني هذا أن يحترم الكاتب حجم هذا الفن المستحدث، وألا يتعدى نصف صفحة، ويختار الجمل ذات الفواصل القصيرة، والجمل البسيطة من حيث البنية التركيبية ذات المحمول الواحد.

وهذا الحجم القصير جدا هو الميسم الحقيقي لهذا الجنس الأدبي الجديد، الذي ظهر ليواكب التطورات السريعة التي عرفها العالم بصفة عامة، والمجتمع المغربي والعربي بصفة خاصة. كما يستجيب هذا الحجم المحدود، من حيث الأسطر والكلمات، مع سرعة الإيقاع الواقعي، وكثرة مشاغل الإنسان، وتخبطه في أزمات يومية ومشاكل كثيرة، يستوجبها الظرف الزمني المعاصر؛ مما يجعل المتلقي أو القارئ لا يستطيع أن يقرأ الأعمال الأدبية الإبداعية الطويلة والمسترسلة. لذلك، يلتجئ إلى القصة القصيرة والقصيرة جدا. ولقد صدق القاص الفترويلي لويس بريتو غارسيا حينما قال:" نمر بسرعة من دراما الكتاكالي التي يدوم عرضها ثلاثة أيام، إلى التراجيديا الإغريقية التي تستمر ليلة كاملة، إلى الأوبرا التي تستغرق خمس ساعات، إلى الفيلم الذي يدوم ساعة ونصف، إلى حلقة المسلسل من عشرين دقيقة، إلى الفيديو كليب من خمس دقائق، إلى الوصلة الإشهارية من عشرين ثانية، ثم القصة القصيرة جدا من ثانية واحدة"[530]

ونلاحظ أن كثيرا من الكتاب لا يعرفون كيف يتحكمون في خاصية التكثيف والاقتضاب، فيطولون قصصهم توسيعا وتمطيطا، حتى تصبح نصوصهم المتخمة بالاستطرادات والحشو الزائد أقرب من القصة القصيرة أو الرواية القصيرة جدا. وبهذا، التطويل يعكر الكاتب صفو هذا الفن الجديد، ويميعه فنيا وجماليا. لذا، يستسهل كثير من الكتاب هذا الفن، فيعتبرونه مطية سهلة، يمكن تطويعه في أية لحظة، استعد لها الكاتب أو لم يستعد. والآتي، يركبه الجميع، حتى الفاشلون من المبتدئين والمجربين والمستسهلين في مجال الكتابة الشعرية والسردية والدرامية.

---

530 - لويس بريتو غارسيا: (دليل لغة القص القصيرة جدا)، ترجمة: سعيد بنعبد الواحد، مجلة ب.لبد، عدد،5، 2007م.

ويعتبر القاص المغربي حسن برطال في مجموعته: " **أبراج**" من أكثر كتاب القصة القصيرة احتراما للحجم القصير جدا، ومن أمثلة ذلك هذه القصة التي لاتتعدى سطرا واحدا:" **شرب من الماء... ولما علق العود بحلقه أدرك أنه في عين الحسود...**"[531]

أما قصص مصطفى لغتيري في:" **مظلة في قبر**"، فتتسم بحجمها المتوسط الذي لا يتجاوز نصف صفحة، ماعدا نصين يستغرقان تقريبا الصفحة الكاملة، وهما: "**الأسير**"، و"**كابوس**".

أما نصوص الزهرة رميج في مجموعتها القصصية القصيرة جدا:"**عندما يومض البرق**"، فتتميز في معظمها بالطول المسهب، والانسياب المسترسل، وتستغرق صفحة كاملة، كما يتضح ذلك جليا في قصتها: "**واجهة**":

" كل الطلبة منهمكون في الإجابة عن أسئلة الامتحان ماعداها.آخرون يحاولون... لكنها أكثرهم إصرارا.

تحرك رأسها في كل اتجاه...تهمس إلى مجاوريها، فينهرها الأستاذ:

– إذا كان غطاء رأسك يحول دون سماعك لصوتك، فإن أذني تسمعان دبيب النمل!

الوقت يمر وهي على حالها، تتربص بإجابات الآخرين تربص الوحش بفريسته.

لم يبق الآن، سوى بعض الطلبة المتناثرين في القاعة. دائرة فارغة تحيط بها...لا أمل في تلك اللحظة الأخيرة التي يختلط فيها الحابل بالنابل!...

أخيرا، سلمت الأستاذ ورقة تحريرها.ارتسمت على شفتيه شبه ابتسامة وهو يقرأ ما كتبته أعلى الصفحة بخط عريض أحمر:" بسم الله الرحمن الرحيم.عليه توكلت وهو المعين"."[532]

وعليه، فهناك ثلاثة أنواع من الكتابة في مجال القصة القصيرة جدا على مستوى الحجم: كتابة قصيرة جدا، وكتابة متوسطة، وكتابة طويلة ومسترسلة.

2– مقياس الترقيم:

[531] - حسن برطال:**أثراط**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2006م،ص:23.

[532] - الزهرة رميج: **عندما يومض البرق** ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م، ص:28.

من أهم مكونات القصة القصيرة جدا الاهتمام بعلامة الترقيم، وتطويعها سيميائيا لخدمة أغراض الكاتب، ونواياه الإبداعية والتصورية . ونلاحظ في الكثير من المجموعات القصصية القصيرة جدا ثلاث ظواهر بارزة:

أولا: هناك من يتحرر من علامات الترقيم، ويرفض الوقفات المفرملة، والفواصل المسيجة التي تحد من التدفقات الشعورية والتعبيرية، ويتمرد عن ضوابطها ثورة وانزياحا وجرأة، كما في قصة:" **بدون**" لعز الدين الماعزي:" **دخل الحمام بقفته الفوطة الملابس الداخلية صابونة مشطا محكا وشامبوان...**

نزع ملابسه ثوبا ثوبا ودخل للاستحمام.

جاء الكسال دعك أطرافه جره جذبه ثناه طواه حمله وضعه أسنده كتم أنفاسه أفرغ عليه الماء وخرج التفت وجد نفسه بدون...."[533]

ثانيا: هناك من يحترم علامات الترقيم أيما احترام، ويستخدم وقفاتها الإملائية، وذلك في سياقاتها الملائمة، ويضعها في أماكنها المناسبة، كما في قصص: " **الخيل والليل**" للحسين زروق:

" الابن: أماه أين أبي؟

الأم: مسافر ياولدي.

الابن: ومتى سيعود أماه؟

الأم: لاأدري ياولدي.

وبعد شهور...ومع استمرار الحرب.

الابن: أماه لماذا لم يعد أبي؟

الأم: لاأدري ياولدي.

بعد سنة...والحرب تزداد شراستها...

الابن: لماذا لانسافر أيضا يا أماه؟

الأم: ربما نفعل يا ولدي.

الابن: ومتى يا أماه؟

---

[533] - عزالدين الماعزي: **حب على طريقة الكبار**، ص:48.

الأم: لا أدري يا ولدي.

وفي أول غارة كان القصد منها شل الحركة الطبيعية للأحياء سافر الابن ولم تضع الأم مزيدا من الوقت... بل سارعت لشراء تذكرة سفر... صارت تملك بندقية"[534]

ثالثا:هناك من يوفق بين الاتجاهين احتراما وتحررا. أي: يتصرف في هذه العلامات الترقيمية، ويطوعها لأغراض فنية وجمالية ومقصدية، ويكتفي ببعض العلامات تركيزا وتبئيرا، مثل: علامات الحذف والفاصلة، كما هو حال فاطمة بوزيان في مجموعتها القصصية:" **ميريندا**":

" كان يوسف يحب الطائرات...

سمع الكبار يتحدثون عن طائرات دمرت أبراجا عالية فمزقها

وأحب يوسف صناعة الزوارق...

سمعهم يتحدثون عن زوارق الموت فأغرقها في الماء

راح يلعب في سيارات صغيرة...رأى في التلفزة سيارات تنفجر ودماء ودموعا فهجر اللعب، وقال إخوته:

– كبر يوسف!"[535]

ويلاحظ كذلك أن كثيرا من كتاب القصة القصيرة جدا يكثرون من علامات الحذف الثلاث والفاصلة، من أجل تحقيق التكثيف والإيجاز والاقتضاب، وخلق الجمل القصيرة المتراكبة والمتتابعة سرعة وإيقاعا.

فالكاتب **عزالدين الماعزي** في مجموعته:" **حب على طريقة الكبار**" يميل كثيرا إلى الإضمار والحذف، عن طريق تغييب علامات الترقيم التي لا تظهر إلا في حالات قليلة. أما أهم علامة تحضر لديه بشكل لافت للانتباه هي علامة الحذف بنقطها الثلاث. وهذه الخاصية الترقيمية إن دلت على شيء، فإنما تدل على الإيحاء والتلميح والإخفاء، وإسكات لغة البوح والاعتراف والامتناع، عن طريق توضيح الواضح وفضح الفاضح. والآتي، أن هذه العلامة الترقيمية تحرك مخيلة القارئ، وتحفزه على التفكير والتخييل، والإجابة عن الألغاز المطروحة في سياقاتها المرجعية وأبعادها الانتقادية.

---

[534] - الحسين زروق: **الخيم الليل**، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص:7.

[535] - فاطمة بوزيان: **ميريندا**، ص:58؛

هذا، ويشغل **عبد الله المتقي** في مجموعته:" **الكرسي الأزرق**" علامات الحذف الثلاث، مع توظيف علامة الاستفهام قصد دفع القارئ إلى التخييل، وتدبر الجواب، وملء الفراغات بأجوبته الافتراضية والممكنة، كما في قصته التي تدور حول السينما التي يهرب إليها الشباب والكبار على حد سواء، للتنفيس عن مكبوتاتهم، والالتحام مع الخطاب الجسدي الذي يجسده الفيلم السينمائي. وهنا، تتحول قاعة السينما إلى فضاء الاستهتار والاستمناء:" **أطفئت مصابيح القاعة....خيم الصمت....وبدأت أحداث الشريط الفاحشة....الأجساد العارية....القبل....مايشبه اللهاث....و.... سقطت نقطة ساخنة على حافة صلعته...تحسسها بأصابعه...كانت لزجة ودافئة...**

- **تفو!**
- **وانسحب من القاعة....**
- **فقط، كان يشعر بتفاهته**".[536]

و نجد حسن برطال أيضا في مجموعته " **أبراج**" يكثر من علامات الحذف، والنقط المتتالية الدالة على حذف المنطوق، واختيار لغة الصمت والتلميح، بدلا من التوضيح وتفصيح ماهو واضح؛ لأن الواضحات كما يقال من الفاضحات. وتعمل نقط الحذف على إثارة المتلقي، ودفعه إلى التخييل، وتصور المحتمل، والبحث عن الجواب الصحيح، وإيجاد الحلول الممكنة للأسئلة المطروحة؛ لأن الأسئلة كما يقول الفيلسوف **كارل ياسبرز** أهم من الأجوبة.

ويكثر الكاتب المغربي حسن برطال من نقط الحذف لخلق بلاغة الإضمار والصمت، بدلا من بلاغة الاعتراف والبوح التي نجدها كثيرا في الكتابات الكلاسيكية شعرا ونثرا. يقول الكاتب متوكئا على بلاغة الحذف، ملمّحا إلى الموت المحتوم، وبشاعة القتل البشري:"**قابيل دفن أخاه...الغراب دفن أخاه....والذي قتل بغداد دفن نفسه**".[537]

هذا، ويستلزم الفراغ النقطي قارئا ذكيا لما يكتبه حسن برطال؛ لأن قصصه قنابل موقوتة، يمكن أن تنفجر في أية لحظة، يحتك فيها المتلقي بأسلاك قصصه القصيرة جدا، والتي على الرغم من حجمها الكبسولي، تحمل في طياتها أسئلة كثيرة، وقضايا إنسانية شائكة.

---

[536] - عبد الله المتقي **إنك رطل لي الأرم** منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة جدا، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2005م،ص:35.

[537] - حسن برطال:**أثراط**، ص:75.

ويلاحظ في مجموعة" **ميريندا**" لفاطمة بوزيان ظاهرة الانسياب السردي، والتحرر من علامات الترقيم التي تتحول إلى علامات معطلة وسالبة في كثير من الأحيان، أو تتحول إلى علامات الحذف والإضمار كما في قصة:" **ماسنجر**" مثلا.

والسبب في تعطيل علامات الترقيم في كثير من قصص المجموعة، ربما يعود إلى رغبة الكاتبة في التحرر من شرنقة الإملاء، والتخلص من الفواصل المفرملة للأفكار والعواطف، والانسياق أيضا وراء اللاشعور الوجداني الذاتي، مع ترك التخيلات السردية تنساب بدون تقييد، أو وضع للحواجز التي تكبح اللغة، وتحد من تسلسل المعاني.

4- مقياس التنوع الفضائي:

تتنوع الفضاءات البصرية للقصة القصيرة جدا إلى فضاءات متنوعة، حيث يمكن تصنيفها حسب الشكل التالي:

- **فضاء الجملة الواحدة:** كما في قصة:" **المستبد**" لجميل حمداوي:" **استيقظ الحاكم المستبد،يوما، فلم يجد شعبه...**" [538]؛

- **الفضاء المسردن:** وهو الغالب على القصة القصيرة جدا، كما في هذه القصة السردية التي يطغى فيها السواد على البياض:

" ينظر مليا إلى رسم كاريكاتوري على جريدة ويبتسم

" حذاء الوزارة على رأس النيابة، حذاء النيابة على رأس المدرسة،

حذاء المدرسة على رأس الأب..." فإذا بحذاء الأب يكاد يقتلع رأسه:

- " نوض تحفظ المسخوط" [539]

- **فضاء القصيدة الشعرية:** مثل ما نجد عند سعيد بوكرامي، الذي كتب قصة قصيرة جدا تشبه الشعر المنثور:

" عاد بلحية خفيفة كغيفارا

أحب أن يعود طبيبا

---

[538] - جميل حمداوي: **في بيت شاب اسمه خرخ**، قصص قصيرة جدا مخطوطة لدى الكاتب، ص:24.

[539] - السعدية باحدة: **وقع امتداده...ورحل**، ص:51؛

لكن موسكو تريده أن يعود

في نعش.

صامت يبتسم وحين يتعب

يتشرد في الذكريات

لماذا تحول إلى نحورنا؟"[540]

– **فضاء الكتابة الدرامية:** كما في هذه القصة للحسين زروق، وهي من مجموعته: " **الخيل والليل**":

" الابن: أماه أين أبي؟

الأم: مسافر ياولدي.

الابن: ومتى سيعود أماه؟

الأم: لاأدري ياولدي.

وبعد شهور...ومع استمرار الحرب.

الابن: أماه لماذا لم يعد أبي؟

الأم: لاأدري ياولدي.

بعد سنة...والحرب تزداد شراستها...

الابن: لماذا لانسافر أيضا يا أماه؟

الأم: ربما نفعل يا ولدي.

الابن: ومتى يا أماه؟

الأم: لا أدري يا ولدي.

وفي أول غارة كان القصد منها شل الحركة الطبيعية للأحياء سافر الابن ولم تضع الأم مزيدا من الوقت... بل سارعت لشراء تذكرة سفر... صارت تملك بندقية"[541].

---

[540] - سعيد بوكرامي: **الهنيهة الفقيرح**، مطبعة القرويين، الدار البيضاء، ص:71.

[541] - الحسين زروق: **الخيل ٱلليل**، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص:7.

– **الفضاء الشذري أو المتقطع**: يتراوح الفضاء في القصة القصيرة جدا بين فضاء كبسولي متجمع في وحدة منسجمة ومتسقة، و فضاء متقطع ومتشذر في مقطوعات ومتواليات سردية متجزئة، كما في مجموعة الحسين زروق:" **الخيل والليل**".

ونعني بالتقطيع البصري عملية التجزيء والتشذير والتقسيم . أي: تقطيع القصة القصيرة جدا، إما بتقسيمـــها إلى مقاطع نووية متكاملة فيما بينها دلالة ومقصدية، وإما تقطيع الكلمات إلى حروف وأصوات ومورفيمات لسانية.

فهذه الكاتبة المغربية وفاء الحمري تستعين بالتشكيل الحروفي المتقطع، كما في قصة:" **كتاب**":[542]

" **قرأ الكتاب العالمي (كيف تصبح مليونيرا) إلى نهايته...**

وضعه برفق تحت الحصير...

بحث على ضوء شمعة عن كتاب الواقع

قرأ ماتيسر منه

و

ن

ا

م"

ويقع التقطيع عن طريق تمديد الكلمات، وتوسيعها تشكيلا ودلالة، كما فعلت الكاتبة المغربية سعدية باحدة، حينما مددت من الكلمات والحروف بصريا وأيقونيا، للتعبير عن سخريتها وانفعالاتها وموقفها من الأحداث المروية، كما يظهر ذلك جليا في قصة:"**جرد**"، وقصة" **انتكاس**":

" هناااااااااااااااااااااااااااااااك

مازالت بينيلوب مشتعلة/منشغلة

...

وتلمبع طيور أل فرح الصدئة...

---

[542] - وفاء الحمري: **بالأحمر الفاني**، ص:11.

منخووووووووووووووورة

مت ----------عبة

..."[543]

إذا، ثمة فضاءان أساسيان: فضاء كبسولي متسق ومنسجم عضويا وموضوعيا، وفضاء متشذر ومتقطع كتابة ومتوالية.

المبحث الثاني: المعيار السردي:

يرتكز المعيار الشكلي أو الفني أو الجمالي لفن القصة القصيرة جدا على مجموعة من المقاييس، التي يخضع لها هذا الفن المستحدث في أدبنا العربي الحديث والمعاصر. ومن أهم المقاييس التي ينبني عليها المعيار الشكلي، نستحضر المقاييس الفنية التالية:

1- مقياس القصصية:

تشترك القصة القصيرة مع باقي الفنون السردية، كالأقصوصة والقصة القصيرة والرواية والرواية القصيرة، في الانطلاق من الفكرة، ومعالجتها من خلال أحداث مركزة، تؤديها عوامل وشخوص معينة وغير معينة، وذلك في أفضية محددة أو مطلقة، مع الاستعانة بالأوصاف المكثفة أو المسهبة، وذلك عبر منظور سردي معين، ضمن قالب زمني متسلسل أو متقاطع أو هابط سرعة وبطءا، مع انتقاء سجلات لغوية وأسلوبية معينة، للتعبير عن رؤية فلسفية ومرجعية معينة.

وإذا افتقدت القصة القصيرة جدا مقوماتها الحكائية، فإنها تتحول إلى خاطرة أو مذكرة انطباعية أو نثيرة شعرية...

ومن شروط هذه القصة أن تخضع لفاعلية القراءة، ومستلزمات الاتساق والانسجام والبناء الحجاجي مراعاة أو انتهاكا.

وهكذا، تكتمل – مثلا – في مجموعة **عزالدين الماعزي** الترعة القصصية، والتخطيب السردي الحكائي. ونعني بهذا أن قصصه الرمزية والتقريرية معا تتوفر فيهما الحبكة السردية والترعة

[543] - السعدية باحدة: **وقع امتداه...ورحل**، ص:49.

القصصية، وذلك بمكوناتها الخمس: الاستهلال السردي، والعقدة الدرامية، والصراع، والحل، والنهاية . وقد تكون هذه النهاية مغلقة معطاة، أو مفتوحة يرجى من القارئ أن يملأ فراغ البياض ونقط الحذف، وذلك عن طريق التخييل والتصوير، واقتراح الحلول الممكنة. ويا للعجب العجاب! فما تقوله قصة من قصص **الماعزي** الموجزة في أربعة أسطر أو صفحة واحدة من الحجم المتوسط،تعجز كثير من الروايات الكلاسيكية والحداثية بصفحاتها الطويلة، ومجلداتها المتسلسلة، أن تقوله بوضوح و جلاء وروح شاعرية فكاهية مقنعة. ومن هنا، نرى أن القصة القصيرة جدا ستكون جنس المستقبل بلا منازع، مع التطور السريع للحياة البشرية، وتسارع الاختراعات الرقمية الهائلة، وسرعة الإيقاع في التعامل مع الأشياء، وكل المعنويات الذهنية والروحية.

ومن أمثلة النزعة القصصية المحبكة بشكل متكامل، في صياغة الأحداث، والشخصيات، والفضاء، والوصف، والمنظور، والزمن، والسجلات اللغوية، نذكر قصة: (**حذاء شطايبه**):" **يضع شطايبه قبعته نظارته السوداء يهيم في الشارع يخيط بعينيه أرداف الفتيات ويمسح غبار الأزقة وكراسي المقاهي.**

لا يدري شطايبه الذي أصابه إنه قلق منقبض كتوم...

شطايبه يضع صندوقه في يده يتابع سيره بين المقاهي يتطلع إلى الأحذية التي تود المسح... وهو في طريقه يصطدم مع كلب هو الآخر يبحث عن عظمة أو فتات أمام باب مقهى يلتفت إليه ينهره يرفع رجله ليضربه يرفع الكلب أذنه تظهر أنيابه يفتح فاه يزمجر الطفل يغضب الكلب يرفع رجله يتلقاه الكلب فيلقم حذاءه يهرب الكلب بالحذاء يرمي شطايبه الصندوق يجري ويجري يضيع الصندوق والحذاء..." [544]

ويبدو لنا أن هذه القصة تتوفر على مقومات الحبكة القصصية من أحداث، وفواعل، وفضاء سردي، ومنظور، ووصف، وأسلبة، وتزمين.

[544] -عزالدين الماعزي: **حب على طريقة الكبار**، ص: 50.

2- مقياس التركيز:

نعني بخاصية التركيز أن تنبني القصة القصيرة جدا على الوظائف الأساسية والأفعال النووية، مع الاستغناء عن الوظائف الثانوية والأفعال التكميلية الزائدة والأجواء المؤشرة الملحقة والقرائن الظرفية المسهبة. أي: ينبغي على المبدع أن يشذب الزوائد المعيقة، ويبعد عن نصه كل الفضلات والملحقات التي لاتخدم الحبكة القصصية بأي حال من الأحوال. ويعني هذا أنه من الأفضل للمبدع أن يركز على الأفعال الإسنادية التي تكون بمثابة العمدة، ويجتنب قدر الإمكان الفضلات القائمة على التوسيع والإسهاب والتمطيط. كما ينبغي عليه أن يبتعد قدر الإمكان عن التفصيلات المتشعبة، ويكتفي إن اقتضى الأمر بالتفصيلات الجزئية المختزلة التي تخدم النص.

وإذا تأملنا قصة " **فرح**" لمصطفى لغتيري المأخوذة من مجموعته القصصية القصيرة جدا:" **تسونامي**"، فإننا نجد أنفسنا أمام وظائف أساسية، وأفعال إسنادية عمدة، تتشكل في أغلبها من أفعال ماضية تامة أو ناقصة: أعد- انتظر- تأجل- حل- كان- تعفن...بدون استزادة إسهابية أو استطرادية في التفصيل أو الحشد اللغوي.

وقصة:" **فرح** " هي على الشكل التالي: " **قبيل حلول العيد، أعد نفسه للفرح...مساء انتظر كباقي الناس ظهور الهلال، لكنه لم يظهر، فتأجل العيد يوما واحدا...**

حين حل العيد كان الفرح قد تعفن."[545]

ونجد هذا التركيز جليا في أقصر قصة قصيرة كتبت في التاريخ، وهي للكاتب الغواتيمالي أوغسطو مونتيروسو:" **عندما استيقظ، كان الديناصور لايزال هناك**"[546].

لم يستعمل الكاتب في هذه القصة إلا فعلين أساسين في تشكيل قصته وتحبيكها، مع العلم أن الفعل " كان" مجرد رابطة مساعدة دالة على زمنية الفعل الماضي. وهذه القصة في الحقيقة تمثل قمة التركيز، كما تحمل في طياتها دلالات عدة منفتحة وموحية.

---

[545] - مصطفى لغتيري: (فرح)**وظل تسونامي**، منشورات أجراس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م، ص:36.

[546] - أنخيل ملدوندوأسيفيدو: (جدارة القصة القصيرة جدا)،**ي غ خ ي ل غ ر ح م** ترجمة الدكتور مصطفى يعلى، المغرب،خريف 2008م، ص:10.

3- مقياس التنكير:

إذا كان الكثير من الروايات والقصص القصيرة الواقعية والرومانسية تحمل أسماء علمية محددة بدقة، تعبر عن كينونات وذوات إنسانية مرصودة،من خلال رؤى فزيولوجية ونفسية واجتماعية وأخلاقية، فإن القصة القصيرة جدا تتخلص من هذه الأسماء الشخوصية العلمية المعرفة ؛ فتصبح ذواتا مجهولة نكرة. وبالتالي، تتحول في عصر العولمة إلى كائنات معلبة ومستلبة ومشيأة ومرقمة بدون هوية ولا كينونة وجودية، وتبقى أيضا دون حمولات إنسانية. أضف إلى ذلك، فالإنسان في زماننا هذا قد امتسخ وتحجر، وصار كائنا كروتيسكيا متوحشا يخيف الآخرين، وصار ذئبا لأخيه الإنسان، كما قال الفيلسوف الإنجليزي توماس هوبز.

وربما يكون هذا التنكير الشخوصي راجعا إلى تطابق الذات القصصية مع ذات المبدع، التي أصبحت بدورها ذاتا مهمشة وممزقة وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع، الذي تقزمت فيه كثير من الذوات، وتضآلت قيميا وحضاريا وماديا ووجوديا وثقافيا.

وفي هذا النطاق، يقول رشيد البوشاري في قصة:" **ملل**"، مستعملا مقياس التنكير، وتغييب الشخصيات، مختفيا وراء ضمير الغائب، والتواري وراء الرؤية من الخلف المحايدة:" **انتهى منه العمل بعد الستين...فامتطى صهوة زمنه المتبقي، يسافر بعيدا عن فكرة الفراغ.**

على أريكته المهترئة، جلس يراقب مركبه الرابض قرب الصخور والأمواج تتقاذفه...أحس بالحنين لأيام العمل، لكن عجزه وقوة الحياة جعلاه يكتفي بمشاهدة مركبه وهو يتمسك بحبل النجاة.

استسلم العجوز لرتابة الزمن، وقرر الموت في حضن الفراغ وعلى أريكة الملل".[547]

ويقول عبد الدائم السلامي في حديثه عن الشخصيات، وتركيزه على مقياس التنكير في مجموعتي مصطفى لغتيري وعبد الله المتقي:"إن قراءة متأنية لقصص الكتابين تظهر لنا أن شخصياتها تتنوع كثرة وأفعالا ومآلا، فقصص:" **الكرسي الأزرق**" تتوفر على مائة وتسع عشرة شخصية، منها مائة وتسع شخصيات لاتحمل اسما علما، وأغلبها معرف بالإضافة أو

[547] - رشيد البوشاري: **أخبار... جرح**، منشورات الديوان، مطبعة الديوان للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:41.

بالألف واللام، ولكنها فاعلة في المغامرة مشاركة فيها، ونسبتها 91.6%، وعشر شخصيات عينها الكاتب بأسماء معلومة، غير أنها في الغالب الأعم جاءت باهتة عرضا في المغامرة، قليلة الفعل فيها، ونسبتها 8.4%.

وتتضمن قصص:"**مظلة في قبر**" مائة وإحدى عشرة شخصية، منها اثنتان وتسعون شخصية غير معرفة، ولها فعلها في المغامرة، ونسبتها 82.9%، وتسع عشرة شخصية تحمل اسما علما، وهي على غرار شخصيات قصص:"**الكرسي الأزرق**"، يوردها الراوي دون أن سيند إليها أفعالا في الحكاية إلا نادرا، بما يسمها بميسم المساعدة في سيرورة الحكاية لاغير، نسبتها 17.1%."[548]

وحينما ترد هذه الشخصيات المغيبة النكرة، فإنها ترد كضمائر إحالة مثل: خرج- عاد- فترجل، إنه....أو ترد بأدوارها الاجتماعية، مثل: الشرطي- المدرس- الأب- الجد- مدير البنك- الأستاذ- الطبيب- السائق...

4- مقياس التنكيت والتلغيز:

تتحول مجموعة من القصص القصيرة جدا إلى أحداث ملغزة أو من باب التنكيت والترفيه، ليترك المبدع القارئ دائما يتسلح بالبياض لملء الفراغ. ويعني هذا أن قصص حسن برطال – مثلا- عبارة عن ألغاز معقدة، تثير إشكاليات مفتوحة، من الصعب بمكان أن نجد لها حلا بسهولة، أو نبحث لها عن إجابات نهائية محددة شافية:"**هاجر الابن...ثم هاجرت الأم...وتبعهما الأب...**

ولما عادت الأسرة من المهجر وجدت البيت قد هاجر"[549].

وفي سياق آخر، يقول معتمدا على التلغيز:" **بفضل المظلات والواقيات الشمسية....لم تعد هناك رواية" رجال الشمس"**

بل كل الرجال يعيشون في

الظل روايات..."[550]

---

[548] - عبد الدائم السلامي: نفسه، ص:30.

[549] - حسن برطال:**أثراطم** ص:68؛

[550] - حسن برطال:**أثراطم** ص:7؛

نلاحظ في هذه القصص الملغزة الموجزة عدم اكتمال النص. وبالتالي، فهو يحتاج إلى توضيح وتفسير، لابد أن يملأ المتقبل فراغه بالجواب والتأويل، حسب السياق المرجعي الذي يعيشه ذلك المتلقي الضمني. ومن النكت المثيرة ماكتبه حسن برطال في مجموعته:" **أبراج**":" **تحول " مسمار جحا" من فكرة في رأسه**

إلى " مسمار الكيف" في قدمه...

ليعرقل مسيرته الشيطانية"[551]

ونستنتج من كل هذا أن التلغيز والتنكيت من المكونات الضرورية لانبناء القصة القصيرة جدا، وانكتابها فنيا وجماليا ووظيفيا.

5- مقياس الاقتضاب:

إذا كانت الرواية الواقعية تسهب في الوصف تطويلا واستطرادا وحشوا، كما عند بلزاك، و فلوبير، و ستاندال، و موباسان، ونجيب محفوظ، وعبد الكريم غلاب، ومبارك ربيع،... فإن من أهم المكونات الأساسية للقصة القصيرة جدا الاقتضاب في الوصف، عن طريق الابتعاد عن الحشو الزائد، وتجنب الاستطرادات الوصفية والتأملات الشاعرية، وتفادي التكرار اللفظي والمعنوي، والتقليل من النعوت والصفات، والابتعاد عن التمطيط في التصوير الوصفي صفحات وصفحات. ومن هنا، فلابد من عملية الاقتضاب في الوصف تشذيبا وانتقاء، ولابد من الاقتصاد فيه إيجازا واختزالا وتدقيقا.

وفي هذه الحالة، لاينبغي للمبدع أن يستخدم في قصصه القصيرة جدا الأوصاف، إلا إذا كانت معبرة تخدم السياق القصصي خدمة دلالية وفنية ومقصدية، وألا يتحول الوصف إلى حشو زائد، كما نجد ذلك في الكثير من القصص القريبة إلى نفس الرواية والقصة القصيرة.

فإذا أخذنا هذا النموذج القصصي الذي يحسب على القصة القصيرة جدا، فقد نجده أقرب إلى القصة القصيرة والرواية منه إلى نفس القصة القصيرة جدا ؛ وذلك بسبب كثرة الأوصاف والنعوت والأحوال وأسماء التفضيل. في حين، يشترط في القصة القصيرة جدا التركيز على

---

[551] - حسن برطال:**أشراط**، ص:27؛

الوصف المقتضب والموجز، مع إلغاء الزوائد اللغوية المعيقة، وتشذيب الأوصاف المسترسلة المسهبة. وفي هذا السياق، تقول الزهرة رميج في قصة:" **النادل**":

" تحول فضاء الفيلا الفخمة إلى حديقة تفوح منها روائح أغلى العطور وتينع فيها أجساد أجمل النساء.

كان الحفل في أوجه. إيقاع الموسيقى يزداد ارتفاعا والأجساد حرارة وعريا.عندما توقف النادل الشاب ذو البدلة الرسمية الأنيقة عند إحدى الموائد، كانت صاحبة الجسد الممتلئ والصدر شبه العاري تحكي نكتة ماجنة. استمرت في الحكي بعدما سحبت نفسا عميقا من سيجارتها الفخمة ونفخت الدخان الذي ارتطم بوجهه وهو ينحني ليقدم لها الشاي...

تابع النادل طريقه على المائدة المجاورة.قالت إحدى الحاضرات وهي تكاد تنفجر من الضحك:

- **ألم تخجلي وأنت تحكين النكتة أمام الرجل؟**

أجابت وهي تنظر حولها في استغراب:

- **أي رجل؟!"**[552]

ولا يعني هذا ألا يستخدم الكاتب النعوت والأوصاف، بل عليه أن ينتقي الصفات الملائمة والمناسبة، ويحتكم إلى مقياس التركيز والتدقيق، فيختار ما يخدم السياق النصي، وينفع عقدة القصة، ويوتر أزمتها، ويثير القارئ، ويصدمه بشكل مربك ومدهش، ويفاجئه بوقع القصة، فتتحول النعوت والصفات المنتقاة إلى مؤشرات فاعلة وصادمة وواخزة، كأننا أمام لقطة سينمائية مرعبة ومثيرة ومدهشة، كما في قصة:"**الخطيئة**" لمصطفى لغتيري:

" بخطى واثقة، توجه " نيوتن" نحو شجرة...

توقف تحتها، وطفق يتأمل ثمارها...

أحست تفاحة بوجوده فارتعبت...

ألقى في روعها أنه آدم يوشك، ثانية، أن يرتكب فعل الخطيئة...

---

[552] - الزهرة رميج: نفسه، ص:61.

حين طال مكوثه، انتفضت التفاحة فزعة، فانكسر سويقها...
هوت على الأرض، واستقرت هامدة بالقرب من قدميه."[553]

يلاحظ على هذه القصة القصيرة جدا أنها كبسولة مقتضبة، وذلك من حيث الوصف والتصوير، إذ ترد نعوتها القليلة لتشخص لنا حدثا دراميا متوترا. لذا، يحسن الكاتب تشغيل منظومته الوصفية، وذلك على الرغم من اقتضابها وإيجازها.

6- مقياس التكثيف:

نعني بتكثيف القصة اختزال الأحداث، وتلخيصها، وتجميعها في أفعال رئيسية، وأحداث نووية مركزة بسيطة، والتخلي عن الوظائف الثانوية التكميلية، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة، أو التمطيط في وصف الأجواء.

ونفهم من هنا، أن القصة لابد أن تخضع لخاصية الاختزال والتركيز، وتجميع أكبر عدد ممكن من الأحداث والجمل، وذلك في رقعة طبوغرافية محددة، ومساحة فضائية قصيرة جدا. ولا يكون التكثيف – هنا- فقط على مستوى تجميع الجمل والكلمات، بل يكون أيضا على المستوى الدلالي، فتحمل القصة تأويلات عدة، وقراءات ممكنة ومفتوحة.

ويعد التكثيف أيضا من أهم عناصر القصة القصيرة جدا، ويشترط فيه الدكتور يوسف حطيني: " ألا يكون مخلا بالرؤى أو الشخصيات، وهو الذي يحدد مهارة القاص، وقد يخفق كثير من القاصين أو الروائيين في كتابة هذا النوع الأدبي، بسبب قدرتهم على التركيز أو عدم ميلهم إليه."[554]

هذا، وتستند معظم قصص **مصطفى لغتيري** إلى التكثيف القصصي، والإيجاز في تفصيل الحبكة السردية، عن طريق التركيز على استهلال وجيز، وطرح للعقدة بشكل مركز، وتبئير لنهاية قد تكون مغلقة أو مفتوحة، تحتاج إلى التخييل القرائي، والتأويل الاستنتاجي، والتفاعل الضمني بين النص والمتلقي، كما في قصة: " **بلقيس**"، التي يصور فيها الكاتب العطش الإنساني إلى الارتواء

---

553 - مصطفى لغتيري، **ظل خيط في قبر**، ص:14.

554 - د.يوسف الحطيني، **القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق**، ص:33.

الشبقي والإيروسي؛ بسبب الافتتان بغواية المرأة، والإعجاب بجمالها الفينوسي الجذاب اشتهاء وحرقة:" **في قصر سليمان، حينما كشفت بلقيس عن ساقيها المرمريتين، كان هناك في مكان ما، عين تختلس النظر، وترتشف بالتذاذ تفاصيل القوام البهي.**

من مكانه، في إحدى شرفات القصر، رأى الهدهد ما حدث، فاعتصر قلبه الندم.

منذ ذلك الحين، أقسم الهدهد بأن لا ينقل مطلقا الأخبار بين البشر، وأن يلزم الصمت إلى أبد الآبدين" [555].

وتعتبر مجموعة" **أبراج**" لحسن برطال نموذجا بارزا لخاصية التكثيف والاختزال السردي؛ وذلك بسبب قصر الجمل، وكثرة الفواصل المفرملة.

7- مقياس الإضمار والحذف:

تستند القصة القصيرة جدا إلى مكون الإضمار والحذف، باعتبارهما من أهم الأركان الجوهرية للقصة القصيرة جدا، وينتجان كما هو معلوم عن طريق وجود نقط الحذف، والفراغ الصامت، وظاهرة التلغيز.

وهكذا، يستعمل كاتب القصة القصيرة جدا تقنية الحذف والإضمار، من أجل التواصل مع المتلقي، قصد دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله، لملء الفراغات البيضاء، وتأويل ما يمكن تأويله؛ لأن توضيح دلالات المضامين ومقصدياتها، لايمكن توضيحها أكثر من اللازم. ويستعين الكاتب غالبا بالإيجاز والحذف، وذلك لدواع سياسية، واجتماعية، وأخلاقية، ولعبية، وفنية، وأخلاقية. كما أن ذكر بعض التفاصيل الزائدة التي يعرفها القارئ، تجعل من العمل الأدبي حشوا وإطنابا. لذلك، يبتعد الكاتب عن الوصف، ويستغني في الكثير من النصوص عن الوقفات الوصفية، واللوحات المشهدية، التي قد نجدها حاضرة في القصة القصيرة العادية أو النصوص الروائية.

هذا، وتتحقق ظاهرة الإضمار فنيا في المجموعة القصصية القصيرة جدا، وذلك عن طريق الحذف الدلالي، وتشغيل علامات الترقيم الدالة على غياب المنطوق اللغوي، وحضور الإبهام البصري، وهيمنة الفراغ اللغوي، ويظهر ذلك بوضوح في توظيف النقط الثلاث، كما في قصة: "

---

555 - مصطفى لغتيري**يظهر في قبر**، ص:17.

برتقالة " لمصطفى لغتيري التي يحاور فيها تناصيا قصة أحمد بوزفور،حيث تتحول سيارة أجرة إلى برتقالة، عندما تعاين شرطي الطريق، فيقع هذا التحول خوفا من بطش السلطة، وهربا من مضايقاتها غير المشروعة:" **صباحا فتحت باب الثلاجة...مددت يدي داخلها...تناولت برتقالة....متلذذا شرعت أقشرها...فجأة أمام ذهولي، تحولت البرتقالة إلى سيارة أجرة صغيرة حمراء...شيئا فشيئا استحالت دهشتي إعجابا بالسيارة...بتؤدة فتحت بابها الخلفي...انبثق منها الكاتب متأبطا أوراقه... مددت يدي نحوه...دون تردد سلمني إحداها...متلهفا قرأتها...إنها قصة سيارة أجرة، تحولت إلى برتقالة**" .[556]

ويبين لنا هذا مدى غلبة الطابع الذهني على قصص الكاتب؛ مما يجعل قصصه الرائعة تجمع بين المتعة والفائدة. أي: إن الكاتب يصدر في قصصه عن معرفة خلفية، وزاد ثقافي رمزي، وهذا ما يميز هذه المجموعة عن باقي المجموعات القصصية القصيرة الأخرى.

ومن أهم سمات القصة القصيرة جدا عند حسن برطال وجود ظاهرة الحذف والإضمار، وذلك من خلال الإكثار من علامات الحذف، والنقط المتتالية الدالة على حذف المنطوق، واختيار لغة الصمت والتلميح، بدلا من التوضيح والإفصاح . هذا، ويكثر الكاتب من نقط الحذف لخلق بلاغة الإضمار والصمت، بدلا من بلاغة الاعتراف والبوح، التي نجدها كثيرا في الكتابات الكلاسيكية شعرا ونثرا. وفي هذا الصدد، يقول الكاتب متوكئا على بلاغة الحذف، ملمّحا إلى الموت، ومستنكرا بشاعة القتل البشري:" **قابيل دفن أخاه...الغراب دفن أخاه....والذي قتل بغداد دفن نفسه...**" [557].

وعليه، يستلزم الفراغ النقطي قارئا ذكيا، لما يكتبه حسن برطال؛ لأن قصصه قنابل موقوتة، يمكن أن تنفجر في أية لحظة، يحتك فيها المتلقي بأسلاك قصصه القصيرة جدا، والتي على الرغم من حجمها الكبسولي تحمل في طياتها أسئلة كثيرة، وقضايا إنسانية شائكة- كما قلنا سابقا-.

---

[556] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:32.

[557] - حسن برطال:نفسه، ص:75.

المبحث الثالث: معيار القراءة والتقبل:

1- مقياس الاشتباك:

من أفضل القصص القصيرة جدا تلك القصص التي تشتبك مع قارئها ذهنيا ووجدانيا وحركيا، عبر مجموعة من العمليات التفاعلية، كالإدهاش، والإبهار، والإرباك، والمفاجأة، والحيرة الدلالية، والتركيز على الوقع الجمالي، والتحكم في المسافة الجمالية، ومراعاة أفق التلقي، وتخييبه، وتأسيسه من جديد.

وتسهم قصص التلغيز - مثلا - في إثارة مخيلة القارئ. بينما تثير قصص التنكيت في إثارة وجدان القارئ، وتحريكه سيكولوجيا. أما قصص السخرية والمفارقة، فهي تساهم في دغدغة المتلقي، واستفزازه ذهنيا وروحيا، عبر الفكاهة والباروديا والتهجين الأسلوبي. بينما القصص المباشرة التقريرية، فهي قصص تبلد عقل القارئ، وتخلق معه علاقة تفاعلية سلبية، تتسم بالرتابة، وتقديم كل شيء جاهز على طبق من ذهب.

2- مقياس المفاجأة:

تعمل كثير من القصص القصيرة جدا على مفاجأة المتلقي، وإثارته فنيا وجماليا ودلاليا، واستفزازه عن طريق الانزياح والصورة الومضة، وإيقاعه في شرك الحيرة والتعجب اندهاشا وإرباكا وسحرا. وتكون هذه المفاجأة عند حدوث الوقع الجمالي، وانتهاك المسافة الجمالية، وتخييب أفق انتظار القارئ، وخلخلة مفاهيمه وتصوراته المسبقة عن العمل.

كما تعمل بدايات هذه القصص ونهاياتها على مفاجأة المتقبل بعوالم إبداعية جديدة، لم تكن في حسبانه، إذ تنماز عوالم القصة الواقعية والحلمية والافتراضية بخاصية التوهج، والتنوير التشخيصي، والتدفق المجازي.

وتمتاز قصص مصطفى لغتيري وغيره من مبدعي القصة القصيرة جدا باستعمال مكون المفاجأة، لإدهاش المتلقي، وإرباكه ذهنيا ووجدانيا وحركيا، وخلق لغة الغموض والتخييل، وتخييب أفق انتظار المتلقي، مع دفعه اضطرارا وقسرا نحو التخييل، وافتراض الأجوبة الممكنة، وتشويق القارئ لملء فراغ النص، وإشباع بياضاته المسكوتة . وفي هذا الاتجاه، يقول عزالدين

الماعزي في قصته الملغزة " **شكون**":" **خرج من بيته على دقات الساعة العاشرة صباحا، طلبت منه الزوجة أن يوصل الخبز إلى الفران، رفع كتفه، فتل شاربه ومضى...**

التصقت بساقه الصغرى دفعها خلفه وصفق الباب بعنف...

في العاشرة ليلا عاد ثملا، فتش في سترته، أدخل يده في جيب سرواله، عن حزمة المفاتيح التي...بدل عاود دون جدوى.

طويلا بحث...على إيقاع الضجيج الذي أحدثه أطلت الزوجة من كوة النافذة...قالت..."[558]

فهذه القصة مفاجئة للمتقبل الذي تعود على النهاية الكلاسيكية المعطاة؛ لأن نهاية هذه القصة بقيت غير مكتملة، تنتظر القارئ أن يملأ بياضها، و يتخيل كل الإجابات الممكنة والمفترضة.

3- مقياس الإدهاش:

تعد خاصية الإدهاش من أهم خاصيات القصة القصيرة جدا الناتجة عن الإضمار والغموض والحذف والتخييل، والمترتبة كذلك عن ترك البياضات الفارغة، واصطناع لغة المفارقة، وتشغيل العلامات الملتبسة المحيرة، التي تساهم في خلخلة ميثاق التلقي، وإرباك القارئ على مستوى التلقي، وتقبل النص، كما يتضح ذلك في قصة: " **السكوت من ذهب**" [559]، التي التجأت إلى الإيجاز المقتضب، واستعمال الحكمة الساخرة، والفكاهة الواعية، والنادرة الذهنية التي تستوجب من المتلقي استعمال الخيال والعقل، وتشغيلهما من أجل تفكيك دوال المنطوق لبناء المفهوم:

" **لكي يصبح الرجل ثريا،**

قرر أن يصمت إلى الأبد"[560].

ومن ثم، تهدف القصة القصيرة جدا إلى دغدغة المتقبل، وجذبه لمشاركة الكاتب في انبناء نصه. لذا، يدهشه المؤلف بالبياضات الكثيرة، والفراغ الصامت، والتلغيز المحير، والتنكيت الساخر، وقلب المواضعات المألوفة رأسا على عقب.

---

[558] - عزالدين الماعزي: نفسه، ص:12.

[559] - مصطفى لغتيري: **تسونامي**، ص:29.

[560] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:29.

المبحث الرابع: المعيار التركيبي:

1- مقياس الجمل البسيطة:

كلما كانت القصة القصيرة جدا مبنية على الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد، وابتعدت عن الجمل الطويلة والمركبة ذات المحمولات المتعددة، كانت القصة أكثر تركيزا واقتضابا واختزالا، وانبهارا للقارئ، وإدهاشا له.

لو تأملنا قصص مصطفى لغتيري وحسن برطال، فنلفيها قد بنيت تركيبيا على الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد، سواء أكان محمولا فعليا أم اسميا أم ظرفيا أم حاليا... وتقوم الفواصل وعلامات الترقيم الأخرى، كالاستفهام، ونقط الحذف، والنقطة، وعلامة التعجب أو التأثر، بدور هام في تقطيع الجمل، وتكثيفها، واختزالها إلى نوى محمولية. وتهيمن في هذه القصص القصيرة جدا محمولات الجمل الفعلية، للتدليل على الحركية، والتوتر الدرامي، وإثراء الإيقاع السردي، وخلق لغة الحذف والإضمار.

أما المحمولات الاسمية، فتأتي للتأكيد والتقرير والوصف، وتبيان الحالة. ومن هنا، فالغرض من توظيف الجمل البسيطة، وذلك بكثرة في القصة القصيرة جدا، هو البحث عن إيقاعية متناغمة لجنس القصة القصيرة جدا، وتسريع الأحداث بشكل ديناميكي حيوي، والميل إلى الاختزال والحذف والاختصار، وتشويق القارئ، والابتعاد عن التطويل والإطناب والإسهاب.

2- مقياس الفعلية:

يلاحظ نقديا أن كثيرا من كتاب القصة القصيرة جدا يكثرون من الجمل الفعلية، أو الجمل الاسمية التي خبرها جملة فعلية، أو يكثرون من الجمل الرابطية ذات الطاقة الفعلية. ويعني هذا أن الجمل الفعلية تسهم في تفعيل الحبكة، وتأزيمها توترا وتعقيدا ودرامية، كما أن الجمل الفعلية دالة على الحركة والحيوية والفعلية الحدثية، وذلك من خلال تتابع الأفعال، وتراكبها استرسالا أو تضمينا.

3- مقياس التراكب:

من أهم الظواهر البارزة التي تلفت الانتباه في القصة القصيرة جدا، نجد ظاهرة تراكب الجمل، وتتابعها في سياق النص، من أجل تأزيم العقدة، وخلق التوتر الدرامي، وذلك عبر تسريع وتيرة الجمل، وركوب بعضها البعض، ولاسيما في القصص التي تسرد بواسطة الجمل الفعلية المسردة، كما في قصة:" **شهد الملكة**":" **من بعيد تراءت له الملكة تتقاطر عسلا، وتجللها- ببهاء- هالة من نور بخطوات حالمة دلف نحوها...دنا منها... مرتبكا مد سبابته...أغمض عينيه وغمس الأصبع في العسل... تذوق قطرة واحدة، فغدا العالم من حوله بطعم، أبدا لم يعد قادرا على تحمله**".[561]

نلاحظ في هذه القصة مجموعة من الجمل الإسنادية التي تخضع للتتابع والتراكب السريع، وذلك بشكل يؤدي حتما إلى تسريع النسق القصصي، وإسقاطه في شرنقة التأزم والتوتر الدرامي الحركي، كما يدل على ذلك النسق الفعلي التالي:تراءت، تجللها،دلف، دنا، مد،أغمض، غمس،تذوق، غدا، يعد... فمسافة هذه الأفعال المتراكبة قريبة ومتجاورة ؛ مما يساعدها على خلق لوحة مشهدية درامية، أو لقطة فيلمية نابضة بالحركة والسرعة الإيقاعية.

ومن أهم الملاحظات التي نستخلصها، من خلال تتبعنا لقصص **عز الدين الماعزي** في مجموعته:" **حب على طريقة الكبار**"، تراكب الجمل، وتداخلها فنيا وجماليا، وتعاقبها استرسالا وانسيابا، دون حدود وفواصل تركيبية ونظمية. وهذا الترادف والتراكب الجملي، والمزاوجة بين الجمل البسيطة والجمل المركبة، هو الذي يعطي لقصصه رونقها الإبداعي الشاعري، ومتعتها الجمالية الفنية، وفائدتها الرمزية، كما في هذه القصة التي تصور زلزال الحسيمة، وانبطاح ليلى، و ضياع أحلامها الوردية بوفاة كل أفراد أسرتها:"**بعد ثوان من زلزال الثلاثاء الأسود بالحسيمة، توفي كل أفراد أسرة ليلى، وحيدة ليلى تذرف دموع الفراق لا تعرف ليلى كيف حصل ذلك هي التي كانت تحلم بيوم سعيد وبعالم بدون حواجز...هي الآن وحيدة وحيدة، ترى الحزن بعين واحدة يطل من كل العيون تكتفي بالنظر إلى هذه الثواني التي مرت وراء زجاج نافذة**

[561] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:27.

المستشفى. هي التي كانت ترسم بالألوان ما خطته بقلم الرصاص مثل فراشة وتتلعثم بأحرف الهجاء وأناشيد الطفولة كلما خلت إلى نفسها تغني وهي تقفز على الحبل"[562].

وعلى أي حال، يعد مقياس التراكب من أهم أركان القصة القصيرة جدا، ومن أهم مكوناتها المعيارية الأساسية.

4- مقياس التتابع:

يستند الكاتب في تحبيك قصصه القصيرة جدا إلى توظيف إيقاع سردي، يتميز بالسرعة والإيجاز، وكثرة التعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات. ومن الأدلة على ذلك الإتباع الفعلي، وكثرة الاسترسال في الجمل والأفعال التي تصور حركية الأحداث، وسرعتها الانسيابية، مثل: اللقطات السينمائية السريعة والوجيزة. ومن ثم، يمكن إدراج قصص **عز الدين الماعزي** ضمن القصص اللقطات، أو القصص الألغاز والتنكيت، وذلك على غرار نوادر جحا، وأخبار الحمقى والمغفلين الموجودة في سردنا العربي القديم. ومن الأمثلة القصصية المعبرة عن خاصية تسريع الإيقاع السردي، نذكر: قصة (**بدون**):" **دخل الحمام بقفته الفوطة الملابس الداخلية صابونة مشطا محكا وشامبوان...**

نزع كلابسه ثوبا ثوبا ودخل للاستحمام.

جاء الكسال دعك أطرافه جره جذبه ثناه طواه حمله وضعه أسنده كتم أنفاسه أفرغ عليه الماء وخرج التفت وجد نفسه بدون..."[563]. ويظهر هذا أيضا واضحا في آخر قصة (**بالثلثين**): " **أغمض هدم ناقش راسل دوزن حول وظف حاصر جادل فوت."**[564].

ومن أهم القصص التي انساقت وراء الإتباع الفعلي قصة إبراهيم الحجري:" **حياة**":

" **ولد. صرخ. حبا. مشى. ضحك.**

بكى.تعلم.شب.أجيز.تعطل.ناضل.سجن.ترشح.فاز.اغتنى.افتقر.صلى

.حج.ضعف.مرض.مات.دخل جهنم."[565]

---

[562] - عز الدين الماعزي: نفسه، ص:44.
[563] -عز الدين الماعزي: نفسه، ص:48.
[564] - عز الدين الماعزي: نفسه، ص:64.

فهذه القصة نموذج رائع لتتابع الأفعال والجمل، وتحمل في طياتها روح السخرية والطابع الكاريكاتوري، بغية انتقاد الإنسان الجشع والطامع.

5- مقياس التسريع:

يوظف الكاتب في تحبيك قصصه القصيرة جدا إيقاعا سرديا يتميز بالسرعة Tempo. وينتج هذا الإيقاع عن تراكب الجمل، وتتابع الأفعال منطقيا وكرونولوجيا، والميل إلى الإيجاز، وكثرة التعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات. ومن تجليات الإيقاع السريع في القصة القصيرة جدا الإتباع الفعلي، وكثرة الاسترسال في الجمل والأفعال، التي تصور حركية الأحداث وسرعتها الانسيابية، مثل: اللقطات السينمائية السريعة والوجيزة.

هذا، ويقول خوصي خيمينيث لوتانو:" أن لكل نوع من السرد درجة عالية داخلية خاصة به أو ما يسمى Tempo .أي:درجة سرعة في غناء مقطع موسيقي، والقصة القصيرة جدا لها سرعة خاصة بها، ولها توتر آخر. وهي تعتمد على المحذوف، والتشذيب، والتركيب، والمقتصد، والبنية الموجزة الدقيقة، والمعمقة."[566]

وتستغرق القصة القصيرة جدا مدة ثانية من القراءة والتقبل. لذا، فهذه القصة المستحدثة معدة:" للقراءة الملائمة للقطارات، والطائرات، وقاعات الانتظار، وأماكن الحياة اليومية حيث يصبح الانتظار والقلق ملازمين لنا. وبالنسبة للكتاب القلقين والصعاليك، جاءت القصة القصيرة جدا لتصير مشروع المحتمل. "[567]

هذا، وتنبني قصص حسن برطال في مجموعته:" **أبراج**" على السرعة في تشغيل الإيقاع السردي، وتوظيف الأحداث الأساسية بحركية مكثفة، وذلك في تعاقبها أو تسلسلها، مع استعمال تقنية الحذف والإيجاز، و الاستغناء عن الوصف والإسهاب التصويري. لذلك،

---

565 - إبراهيم الحجري، **أرض بُعد**، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة2009م، ص:67.

566 - انظر سعيد بعبد الواحد: مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية)**يغمر ب لبد**،المغرب، العدد الأول، السنة 1، 2004م، ص:32.

567 - أنجيل ملدوندو أسفيدو: نفسه، ص:10.

تتراكب الجمل والأفعال والأسماء والأحداث، وذلك في تتابع مستمر قائم على القفز، والإضمار،والثغرات المحذوفة.

6- مقياس التناغم الداخلي:

تنبني القصة القصيرة جدا على البناء المحكم والوحدة الموضوعية والعضوية والاتساق والانسجام، وارتباط العنوان بالنص، أو ارتباط البداية بالنهاية. ويتم اتساق القصة بمجموعة من الروابط اللغوية الشكلية، كأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وضمائر الإحالة، والاستبدال، والحذف، والتكرار اللفظي، والدوران حول لفظ واحد. كما ينبني الانسجام على مجموعة من العمليات الذهنية، كالمعرفة الخلفية، والتشابه، والسياق العام والخاص، والتغريض الموضوعاتي، والعنونة، والخطاطات، والمدونات، والسيناريوهات.

وتستند مجموعتا مصطفى لغتيري:" **مظلة في مقبرة**" و"**تسونامي**" إلى صور قصصية متناغمة داخليا، وملغمة بإيقاع متموج بالأزمات، ومتوهج بالعقد المتنافرة التي تنتظر الانفراج والانبثاق النهائي. كما تطفح هذه الصور بالإضمار، والحذف، وكثرة الألغاز السردية المحبكة بإتقان شديد، وكل هذا من أجل خلق شعرية متوترة، ومتشققة بشظايا التلميح والتعريض والنقد، لتعرية الذات والمجتمع والعالم الإنساني، كما في قصته:" **الغريب**":

" في بلادنا شجرة وارفة الظلال..

جاء الغريب اشتراها، وطردنا بعيدا،

لنصطلي تحت نيران الشمس الحارقة..

بعد زمن، رحل الغريب..

مبتهجين عدنا إلى الشجرة، فلفحتنا ظلالها الحارقة"[568]

كما يستعين التناغم الداخلي للقصة القصيرة جدا بمجموعة من الروابط المنطقية والحجاجية، حيث يستعمل الكاتب التركيب الحجاجي، والاستدلال المنطقي، وذلك في بناء المقدمات والحجج والبراهين الافتراضية، بغية الوصول إلى النتائج. وهذا التركيب الحجاجي هو الذي يحقق للنص تماسكه واتساقه وانسجامه التركيبي والدلالي، وذلك من خلال تشغيل الكاتب

[568] - مصطفى لغتيري:نفسه، ص:41.

للمنطق الأرسطي الصوري، والاستغراق الاستدلالي الجملي، عبر التدرج من الجزء والخاص إلى الكل والعام، والعكس صحيح أيضا.

ومن الكتاب الذين استعانوا بالتركيب الحجاجي من أجل تحقيق التناغم الداخلي، نذكر: مصطفى لغتيري في مجموعته:"**تسونامي**"،التي توصل إلى استنتاج عام:" **حتما، يجب أن أكون سعيدا لأن كل من حولي سعداء**"، بناء على مجموعة من المعطيات الاستقرائية السابقة:

" **قال الابن:**

- **أنا سعيد، لأن أبي يشتري لي كل ما أحتاجه.**
- **قالت البنت:**
- **أنا سعيدة لأن أبي يسمح لي بالذهاب أينما شئت. قالت الزوجة:**
- **أنا سعيدة لأن زوجي أبدا لا يرفض لي طلبا.**
- **قال الزوج، وقد ظفرت من عينيه دمعة:**
- **حتما، يجب أن أكون سعيدا لأن كل من حولي سعداء".**[569]

هذا، وتوظف الكاتبة الزهرة رميج جملا فعلية قصيرة قائمة على التراكب، والتتابع السردي والزمني والحجاجي، وذلك من خلال توظيف مجموعة من الروابط اللغوية الحجاجية، التي تساهم في خلق الاتساق المنطقي والانسجام المقروئي، مثل: حتى، إذا، لم، ثم، إذ، لكن- ما إن...

وتنماز القصة القصيرة جدا بالتناغم الداخلي عن طريق استخدام التجانس الصوتي والتنغيمي والإيقاعي، وذلك على غرار الشعر محاكاة ومحاذاة، من أجل خلق إيقاعية جمالية خاصة بها، بواسطة التلاعب بالألفاظ تنغيما وتبئيرا وتجنيسا وتوازنا وتشاكلا، وذلك على مستويين، ألا وهما: مستوى التآلف ومستوى الاختلاف.

ومن ثم، تتقطر الحروف والأصوات والتراكيب والعبارات بالموسيقى والنغمات المترنمة، بفضل تشابه الفونيمات والمورفيمات والمونيمات والجمل صياغة ووزنا .

وتسهم الأصوات المهموسة والمجهورة والشديدة والرخوة والمتوسطة والمائعة والأنفية في تنغيم القصة، وتبئيرها إيقاعيا، كأنها قصيدة شعرية . لذا، سمى البعض القصة القصيرة جدا أقصودة أو نثيرة أو قصة شاعرية.

---

[569] - مصطفى لغتيري: نفسهم ص:56.

ولا ننسى أهمية التكرار لوظائفه الحجاجية والدلالية والإيقاعية، فهو يحقق للقصة بعدها الموسيقي، وإيقاعها الداخلي والخارجي:

يقول عبد الله المتقي في قصة:" **كرز**":

" أنا أحب الكرز...أنا أتلمظ الكرز...

وكانت طومي تحكي لي كثيرا عن الكرز...

حتى صرت أراها كرزا...

لذيذة وطرية...

في عينيها كرز..

في فمها كرز..

فوق نهديها كرز..

وأحيانا كنت أتذوق الكرز..."[570]

تشبه هذه القصة المركزة القصيدة الشعرية في بناها الإيقاعية والتنغيمية ؛ بسبب التكرار المشع المتوهج، وبفضل تشابه الحروف، كالكاف والراء والزاي والهاء واللام والميم....

وتستند الكاتبة فاطمة بوزيان في ترصيفها اللغوي إلى التجنيس اللفظي والصوتي، من أجل خلق لغة إيقاعية انزياحية، وتوفير عبارات موحية، كما في قصة:"**تواطؤ**"، التي تتداخل فيها الكلمات المتوازية، والعبارات المتماثلة، والصيغ الصرفية المتجانسة، والتلاعب بالأصوات المتشاكلة، والألفاظ المموسقة:

" قالت له:

- وردة المحب، قلبه!

استأذنته أن تسألها....بتلك اللعبة الصبيانية راحت تقشرها

- يحبني لا يحبني، يحبني لا يحبني، يحبني!

تأمل الساق العاري فكر في ساقيها، وشكر في سره الوردة الشهيدة على التواطؤ."[571]

---

[570] - عبد الله المتقي: نفسه،ص:31.

[571] - فاطمة بوزيان : نفسه، ص:59.

كما يستند مصطفى لغتيري إلى كتابة قصص قائمة على التماثل الصوتي،والتوازي الإيقاعي، الناتجين عن تكرار الوحدات الصوتية، وتجانس الفونيمات المتقاربة، من حيث الصفات والمخارج، وتماثل المورفيمات الصرفية، والمونيمات المعجمية، والتراكيب النحوية والبلاغية. ففي قصة " **أسرة**"، تتكرر الكلمات المشتقة من السعادة كسعيدة وسعيد وسعداء، وتتواتر الكلمات المشتقة من الزواج كزوج وزوجة، وتتكاثر كلمات البنوة كالابن والبنت، كما تتكرر مجموعة من الأصوات المهموسة، كالسين، والتاء، والأصوات الأنفية المجهورة كاللام، والميم، والنون. كما يتعدى التماثل الإيقاعي ماهو صوتي ومعجمي إلى ماهو تركيبي، حيث تعاد جمل بنفس الصيغة التركيبية، كجملة: أنا سعيد أو أنا سعيدة، وجملة: قال: الابن، وقالت: البنت.

وعلى وجه العموم، يتسم جنس القصة القصيرة جدا بالإيقاع السريع الثري، الذي يترتب عن تراكب الجمل وتتابعها، وبساطة التراكيب، وكثرة الحذف والإضمار، وشدة التكثيف والاقتضاب.

هذا، ويلتجئ عبد الله المتقي في مجموعته " **الكرسي الأزرق**" إلى خاصية التكرار، قصد خلق شاعرية إيقاعية داخل النص السردي:" **في الصباح، سمع الشيخ عبد الباقي طرقا على الباب(الباب قفله صدئ، وكثيرا ما يتعطل المفتاح)، مشى يلهث بطيئا، ثم فتح الباب، كان ساعي البريد(ساعي البريد بدوره يحمل وراء ظهره ستة عقود من الرسائل وحقيبة قديمة)، يسلمه رسالة مضمونة ويمحي وئيدا.**

انتظر الشيخ عبد الباقي كثيرا من الاستنشاق والاستنثار،ثم فتح الرسالة وقرأ لنفسه في نفسه:" السيد عبد الباقي، احزم حقائبك هذا المساء، فلم يبق من الحلم إلا ساعات".

في صباح اليوم الثاني، لم يسمع الشيخ عبد الباقي طرقا على الباب، لم يعد قادرا على الحياة، تعطلت كل الحواس(الحواس جثة جافة).[572]

هذا، وقد يحول التكرار الصوتي واللفظي والتركيبي القصة إلى قصيدة شعرية ذات إيقاع داخلي وخارجي، يقوم بترديد نفس الأصوات المتوازية، والكلمات المتماثلة، والجمل المتوازنة، كما في قصة:(**كرز**) لعبد الله المتقي:" **أنا أحب الكرز...أنا أتلمظ الكرز**

وكانت طامو تحكي لي كثيرا عن الكرز...

حتى صرت أراها كرزا...

---

[572] - عبد الله المتقي: نفسه، ص:7.

لذيذة وطرية

في عينيها كرز..

في فمها كرز..

وأحيانا كنت أتذوق الكرز" [573]

ومن هنا، فالتناغم الداخلي المترتب عن الوحدتين: الموضوعاتية والعضوية، والاتساق والانسجام،والتركيب الحجاجي، والتوازي الإيقاعي والصوتي، هو أهم مكون جوهري مخصص للقصة القصيرة جدا.

المبحث الخامس: المعيار المعماري:

1- مقياس البداية والجسد والقفلة:

تتركب القصة القصيرة جدا من حيث البناء المعماري، كما هو معروف، من أجزاء ثلاثة أساسية، وهي: البداية والجسد والنهاية. ويلاحظ أن بين هذه الأجزاء علاقات ترابط واتساق وانسجام، فأي إخلال بجزء أو عضو ما، فإنه بلا محالة، سيؤثر بالسلب على باقي الأعضاء الأخرى .

أ- البداية القصصية:

ينبغي على المبدع أن يجود استهلال قصته القصيرة جدا، و يختار البداية الموفقة، فينتقي لها الأدوات المناسبة للاستهلال، أو يدخل مباشرة إلى الأحداث اقتضابا واختصارا وتكثيفا وتركيزا. وعلي المبدع أيضا أن يبتعد قدر الإمكان عن المقدمات الإنشائية المستهلكة أو المجترة، مثل: ذات يوم، وفي يوم من الأيام، وفي الصباح الباكر...

وترد مجموعة من البدايات في القصة القصيرة جدا، ويمكن تصنيفها بالشكل التالي:

---

[573] - عبد الله المتقي: نفسه، ص:31.

- **البداية التأملية**: مثل: جلست تتأمل قطعة الحجارة الملساء.
- **البداية الشاعرية**: يومض البرق، فيشق نوره جليد السواد...
- **البداية الحلمية**: حليم طفل ككل الأطفال، يحلم بسيارة وطائرة وسروال دجين وكاميو، مثل: كاميو عمه...
- **البداية السببية**: لأنه جائع... رسم الطفل على الورقة تفاحة...
- **البداية الزمانية**: عاشرتها سنوات طويلة.
- **البداية المكانية**: في قمة الجبل، كان جالسا جلسة الحكماء.
- **البداية الحدثية**: خرج عازما على اقتناص حمامة، يتلذذ بها حساء.
- **البداية الوصفية**: الجو هذه الأيام، شديد التقلب.
- **البداية الشخوصية**: ما إن ألقى المدير نظرة على الورقة حتى صاح فيه..
- **البداية الحوارية**: قالت الطفلة الصغيرة وهي تقهقه وتضغط بقوة على يد أمها.....
- **البداية الحكائية**: يحكى في جديد الزمان وآني العصر والأوان.

ب- الجسد القصصي:

يمكن القول: إن ثمة ثلاثة أنواع من أجساد القصة القصيرة جدا: أولا: الجسد القصصي القصير، وينبغي ألا يتعدى بعض الجمل القليلة جدا.

ثانيا: الجسد القصصي المتوسط، قد يتخذ خمسة أسطر أو نصف الصفحة على أكبر تقدير.

ثالثا: الجسد القصصي الطويل الذي يتعدى الصفحة، أو يقترب في صياغته الحكائية من نفس القصة القصيرة، أو من نفس الرواية، أو نفس المسرحية، أو يقترب من إيقاع الشعر .

ويمكن القول أيضا: إن هناك جسدا قصصيا مقتضبا ومختزلا، وجسدا قصصيا متناميا ومتصاعدا.

ج- القفلة القصصية:

تسمى الخاتمة بالنهاية أو القفلة أو الخرجة، وهي مهمة في تركيب القصة القصيرة جدا، فكثيرا ما نسمع نصوصا في هذا الجنس الأدبي المستحدث، ولا نحس بتاتا بالخاتمة إلى أن يتوقف الكاتب عن قراءة القصة، فنصفق له إما تملقا وإما تشجيعا وإما إشادة.

لذا، لابد أن يجود الكاتب خاتمته، ويستحسن أن تكون مفاجئة وصادمة ومخيبة لأفق انتظار القارئ، وأن تكون واخزة ومحيرة ومدهشة ومربكة. ويستحسن أن يتجنب الكاتب النهايات المستهلكة مثل: وأخيرا، وفي النهاية...

وللقفلة أنماط تركيبية عدة، يمكن حصرها في هذه الأنواع التالية:

- **الخاتمة الكلاسيكية**: أخيرا... كتبت قصة قصيرة جدا.
- **الخاتمة الشاعرية**: فتتجمع جحافل الأمطار.
- **الخاتمة التراجيدية**: بحثت عنها في كل مكان، فلم تجدها.
- **الخاتمة السعيدة**: كانت السعادة تغمرها وهي تنتظر بشوق...
- **الخاتمة المفتوحة**: أيهما تصدق؟ وحي الليل الجميل أم محو النهار الجارح؟
- **الخاتمة المغلقة**: يفتح الطفل عينيه خائفا.
- **الخاتمة الحوارية**: قالت: ما أحببتك إلا لأن في شيئا منك...
- **الخاتمة الحدثية**: وصفر القطار معلنا وقت الرحيل.
- **خاتمة التلقي**: هل أغرتك هذه اللعبة؟ مارسها عزيزي القارئ وسترى!
- **الخاتمة الزمانية**: منذ ذلك اليوم، تعاهدت يده وعقله على أن لا يخضعا أبدا لإرادته.
- **الخاتمة المكانية**: وبقي وحيدا في تلك الجزيرة الطافحة...
- **الخاتمة الوصفية**: جندي شاب مفتول العضلات، حاد النظرات، بجانبه طفلة جميلة تنظر إلى الأرض، وهي تمسك بذيل فستانها الأبيض الطويل.
- **الخاتمة المضمنة**:" أخيرا، سلمت الأستاذ ورقة تحريرها.ارتسمت على شفتيه شبه ابتسامة وهو يقرأ ماكتبته في أعلى الصفحة بخط عريض أحمر:" باسم الله الرحمن الرحيم، عليه توكلت وهو المعين".
- **الخاتمة الصامتة**: على إيقاع الضجيج الذي أحدثه أطلت الزوجة من كوة النافذة...قالت...

- **الخاتمة الصادمة:** يرفض الأكل...يقف.. .برفض الذهاب إلى المدرسة يخرج إلى الشارع يجمع الحجر ويستعد...

- **الخاتمة الساخرة:** كل هذه الأيام وأنت تقرأ القصص القصيرة جدا...؟؟

- **الخاتمة الخرجة:** آش باغي... باغي قنبولة...بحال اللي كاتبان ف التليفزيون

- **الخاتمة الملغزة:** جاء الكسال دعك أطرافه جره جذبه ثناه طواه حمله وضعه أسنده كتم أنفاسه أفرغ عليه الماء وخرج التفت وجد نفسه بدون....

- **الخاتمة المفارقة:** مرة أوقفه أبوه، ضربه (الطفل الصغير) على قفاه، طلب منه النزول...مع تسليمه سوارت كاميو.

2- مقياس التركيب الحدثي:

يمكن الحديث عن أنواع من التركيب الحدثي، وذلك على مستوى التنامي والتصاعد، وتعاقب الأفعال والأحداث سببيا وكرونولوجيا، ومن أنواع هذه التراكيب الحدثية، نذكر:

أ – التركيب الدائري:

تتوفر بعض القصص القصيرة جدا على بنية تركيبية دائرية، مثل: قصة: " تجربة":" **فتح باب القفص، فارتعش العصفور، وخرج للتحري، بعد بضع جولات جاع، فبحث عن قفصه**"[574]

ب- التركيب السهمي الصاعد:

نجد في كثير من القصص القصيرة جدا البنية السهمية التي تنطلق من نقطة بدائية في الحاضر، لتتجه نحو المستقبل، وذلك عبر مجموعة من الأفعال والأحداث المتعاقبة والمتسلسلة تسلسلا منطقيا وزمنيا، مثل: قصة:" **تحرر**" للكاتبة السورية ابتسام شاكوش:

[574] - يوسف حطيني: نفسه، ص:132.

" وقفت تخطب على المنابر، حضرت اجتماعات، سارت في مظاهرات تحدت، ناقشت، أثارت قضايا، طرحت حلولا... وفي أول سانحة دخلت منزل الزوجية الدافئ، وألقت عبء تحرر المرأة على الأجيال القادمة"[575]

ج- التركيب السهمي الهابط:

لانلاحظ في هذه الحالة تتابع الأفعال، بل نلاحظ تراجعا من الحاضر نحو الماضي هبوطا ونزولا، كما في قصة: **"فيزا"**:

" سمع ابنه يقرأ رحلات ابن بطوطة
تذكر وقوفه الطويل أمام تلك الإدارات
وكل تلك الأوراق..
وكل تلك الضمانات...
تنهد بعمق وقال:
- كم كانت الفيزا سهلة!"[576]

وعليه، فهناك أنواع عدة من التركيب الحدثي، تستنبط عبر القراءة الواعية للنصوص القصصية القصيرة جدا، وذلك عن عمق ووعي جديين.

المبحث السادس: المعيار البلاغي:

1- مقياس الصورة الومضة:

تستند الصورة الومضة إلى التوهج والإبهار والإدهاش واللحظات اللامعة المشرقة، وذلك عن طريق التأرجح بين صور المشابهة وصور المجاورة والصورة الرؤيا. أي: إن الصورة الومضة هي

[575] - يوسف حطيني: نفسه، ص:151.
[576] - فاطمة بوزيان: نفسه، ص:38.

صورة مركبة ومركزة ومختزلة، تنبض بالإشراق الروحاني، واللمعان الوجداني، والتفاعل الحركي.

وتستخدم الصورة الومضة جميع الآليات التصويرية والتشخيصية، كصور الانزياح، وصور التنكيت والتلغيز، مع استثمار الاستعارة والمجاز و صور التشخيص والأنسنة والترميز والإيحاء والتضمين، لخلق عوالم تخييلية فانطاستيكية وأسطورية وأجواء كاريكاتورية، قوامها: السخرية والاستهزاء بما هو كائن، والتنديد بالواقع السائد، مع استشراف ماهو ممكن ومحال.

ومن نماذج هذه الصورة الومضة قصة: "**حريق**" لمصطفى لغتيري:" **على ورقتها رسمت ضحى نجمة...فجأة اشتعلت النجمة، فاحترقت الورقة... شبت النار في قاعة الدرس...هرب التلاميذ...أخبروا المدير، فنادى رجال الإطفاء.**

على عجل أطفئت النار...وجد المعلم يحتضن النجمة، لكنه لم يحترق"[577]

وتمتاز هذه الصورة الومضة، التي وظفها مصطفى لغتيري، بالتشخيص المجازي، والمفارقة، والانزياح الدلالي والمنطقي.

وهناك قصة أخرى بعنوان:" **قوس قزح**":

" **ارتدت الصبية فستانا أصفر فاقع لونه، يتخلله أحمر زاه...رنت بعينيها النجلاوين نحو المدى البعيد... ارتعش الكون.... خفق قلبه فرحا، ثم مالبث أن ارتسم في الأفق قوس قزح بألوانه الزاهية.**"[578]

وهذه الصورة نموذج للصورة الومضة المختصرة، التي تربك القارئ بدلالاتها الانزياحية، وتعابيرها المجازية الخارقة استعارة وأنسنة وإيحاء.

2- مقياس المفارقة:

ترتكز المفارقة على الجمع بين المتناقضات والمتضادات تآلفا واختلافا، كما تنبني على التناقض وتنافر الظواهر والأشياء، وذلك في ثنائيات متعاكسة ومفارقة في جدليتها الكينونية والواقعية والتخييلية.

---

[577] - مصطفى لغتيري: **تسونامي**، ص:53؛

[578] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:54؛.

وتعتمد كثير من نصوص القصة القصيرة جدا على عنصر المفارقة القائم على التضاد، والتقابل، والتناقض بين المواقف، أو بين ثنائية القولي والفعلي، والاعتماد على التعرية الكاريكاتورية، والكروتيسك، وتشويه الشخصيات والعوالم الموصوفة والأفضية المرصودة، وذلك بريشة كوميدية، قوامها: التهكم، والباروديا، والتهجين، والأسلبة، والانتقاد، والهجاء.

والمفارقة في الحقيقة هي:" عنصر من العناصر التي لاغنى عنها أبدا، وتعتمد على مبدإ تفريغ الذروة، وخرق المتوقع، ولكنها في الوقت ذاته ليست طرفة، وإذا كانت هذه القصة تضحك المتلقي، في بعض الأحيان، فإنها تسعى إلى تعميق إحساسه بالناس والأشياء، ولعل إيجاد المفارقة أن يكون أكثر جدوى في التعبير عن الموضوعات الكبيرة، كالعولمة والانتماء ومواجهة الذات."[579]

هذا، وتوظف الكاتبة المغربية السعدية باحدة المفارقة التاريخية، وذلك بطريقة ذكية، تحير القارئ برموزها البعيدة والعميقة، كما في قصتها:" **قمة**":

" تصاعد الدخان من روما...اقهموا نيرون

ماكان نيرون بالكمان مفتونا...

ماكان عاقلا وماكان مجنونا...

اسألوا تاسيتوس فعنده الخبر اليقين:

إن روما هي التي أحرقت نيرون"[580]

ونجد هذه المفارقة في قصص عزالدين الماعزي، كما في قصته الساخرة المفارقة" **قصص طويلة جدا**":

"كلمته ابنته عبر الهاتف عن سر غيابه الطويل عن البيت...قال..

إنه في ندوة ثقافية يشارك بقراءات قصصية قصيرة سيعود بعد ثلاثة أيام...

قالت...

كل هذه الأيام وأنت تقرأ القصص القصيرة جدا...؟؟"[581]

---

[579] - د.يوسف حطيني: نفسه، ص:35؛

[580] - السعدية باحدة: **مع امتداد ...ورحل**، ص:77.

[581] - عزالدين الماعزي: نفسه، ص:34.

يلاحظ أن الكاتب قد وظف في قصته المفارقة القصصية الإبداعية، وذلك عن طريق تشغيل الأضداد: طويلة جدا# قصيرة جدا، غيابه الطويل# قراءات قصصية قصيرة. وتوقع هذه المفارقة دلالات القصة ومضامينها الإبداعية في منطق الاستحالة، والتناقض غير المقبول عقليا.

3- مقياس السخرية:

تعد السخرية من أهم المكونات الجوهرية للقصة القصيرة جدا، من خلال عمليات الإضحاك، والكروتيسك، والتشويه الامتساخي، والتعرية الكاريكاتورية، والنقد الفكاهي، والهجاء اللاذع. ومن يتأمل قصص مصطفى لغتيري وقصص غيره من كتاب القصة الكبسولة، كعبد الله المتقي، وفاطمة بوزيان، وجمال بوطيب، وعز الدين الماعزي،وسعيد بوكرامي،ومحمد العتروس،وسعيد منتسب،ومحمد تنفو، وحسن برطال، ورشيد البوشاري، وأنيس الرافعي، وهشام بن شاوي، وأحمد الويزي، ومصطفى الكليتي، ومحمد عز الدين التازي، وكريم راضي، ومحمد زيتون، ومحمد الكلاف، وميلود بنباقي، ومحمد مفتوح؛ ومصطفى بندحمان...، فإنه سيصادف **ظاهرة السخرية** الناتجة عن المفارقة الصارخة، والانزياح المنطقي، وكثرة الباروديا، وهيمنة الخلل العقلي، وتكسير المواضعات السائدة، وتخييب أفق انتظار القارئ، وانقلاب موازين القيم، وانكسار القواعد السائدة المقبولة ذهنيا وواقعيا أمام اللاعقلانية الضاحكة وحقيقة الجنون. ويقول مصطفى لغتيري في قصته:" **وثيقة**":" **لأنه يحب الوطن حبا جنونيا، اعتقلته السلطات، واحتفظت به في زنزانة منفردة، خوفا عليه من الضياع.**

إنها – اللحظة– تفكر جديا في عرضه في المتحف الوطني".[582]

يعتمد الكاتب في هذه القصة الساخرة على تعيير الواقع المتناقض، والثورة على الوعي الزائف، وإدانة سياسة الاستلاب وتزييف القيم الإنسانية. كما تقوم هذه السخرية على الفكاهة، والتنكيت، والتهكم، والتعريض، والتلميح، والإيحاء، والضحك كالبكاء.

وتتميز قصص حسن برطال بسمة السخرية من الواقع الإنساني، الذي انبطح إلى أسفل سافلين، وتقزم فيه البشر، وصاروا كائنات ممسوخة بالشر وزيف القيم . ومن هنا، تطفح قصص الكاتب بروح السخرية، والانتقاد البشع للواقع المغربي بصفة خاصة والواقع العربي بصفة عامة،

[582] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:26.

كما في هذا المقطع القصصي الذي يوحي بالعبثية الساخرة، والسياسة الماكرة:" **تصدع الجدار ثم انهار...وللوقوف على سبب الحادث حمل الخبراء"حجيرة" وبعض العينات من الركام إلى المختبر لدراسة هذه المواد المستعملة في البناء...**" [583] .

وتبلغ السخرية وقعها المأساوي في هذه القصة الموحية:" **دعته الوكالة البنكية لتصفية حسابها معه....حمل ساطورا وصفى حسابه مع المدير...**" [584]

هذا، وتلتجئ الكاتبة الزهرة رميج كذلك إلى أسلوب المفارقة والسخرية الكاريكاتورية، لتعرية الواقع الكائن تشخيصا وتصويرا ورصدا، وانتقاده تعييرا وتحقيرا، وذلك لبشاعته، وحقارته، وفظاظته القيمية، وانحطاطه أخلاقيا واجتماعيا وإنسانيا، كما في قصة: **ذوق**":

" مل عالم المومسات الذي أدمنه زمنا طويلا.

أراد أن يتزوج امرأة صالحة.أصبح يواظب على مراقبة الفتيات المارات أمام المقهى.

أخيرا، عثر على ضالته. تبعها في تهيب، وقد قرر الكشف عن نيته.ما إن أصبح محاذيا لها، حتى بادرته هامسة:

لا أتجاوز ربع ساعة . والدفع مسبقا.هات المبلغ بسرعة، واتبعني عن بعد". [585]

وهكذا، تعتبر السخرية من أهم المكونات البلاغية للصورة القصصية القصيرة جدا؛ وذلك بسبب طاقتها التعبيرية والإيحائية والرمزية.

وتأسيسا على ماسبق، ثمة اختلافات متفاوتة بين الباحثين والدارسين حول الأركان الضرورية التي تتحكم في بناء القصة القصيرة جدا بنية ودلالة ومقصدية، وتشكيلها فنيا وجماليا. ومن الذين اهتموا بدراسة أركان القصة القصرة جدا في الحقل الثقافي العربي، نذكر: أحمد جاسم الحسين، ويوسف حطيني، وسليم عباسي، ولبانة الموشح، وإلياس جاسم خلف، وهيثم بهنام بردى، وجميل حمداوي...

أما عن أهم الأركان الضرورية التي تنبني عليها القصة القصيرة جدا – حسب رأيي–، فهي متنوعة ومتعددة، وذلك حسب المعايير اللسانية المعهودة، فهناك أركان تتعلق بالجانب البصري أوالطيبوغرافي، أو تتعلق بالجانب التركيبي، أوبالجانب البلاغي، أوبجانب القراءة أوالتقبل، أوبالجانب السردي، أوبالجانب المعماري.

---

583 - حسن برطال: نفسه، ص:66.

584 - حسن برطال: نفسه، ص:28.

585 - الزهرة رميج:نفسه ، ص:57.

◆ **شروط القصة القصيرة جدا:**

من المعروف أن للقصة القصيرة جدا، باعتبارها جنسا أدبيا جديدا في الحقل الثقافي العربي، مجموعة من الأركان الضرورية والمكونات الداخلية التي تنبني عليها بصريا، وتركيبيا، وبلاغيا، وسرديا، ومعماريا. ولايمكن البتة الحديث عن القصة القصيرة جدا في غياب هذه الأركان والمقومات الجوهرية الثابتة التي تميز القصة القصيرة جدا عن باقي الأجناس والأنواع الأدبية والفنية الأخرى.

كما تتوفر القصة القصيرة جدا من جهة أخرى على مجموعة من الشروط التكميلية، وترتكز أيضا على عدة (بضم العين) من العناصر التقنية الثانوية التي تحضر وتغيب، كالتشخيص، والأنسنة، والتناص، والترميز، والعنونة، والتصوير البلاغي، والالتفات، والتشخيص الدلالي، واستخدام المنظور السردي...إذاً، ماهي أهم الشروط والتقنيات الثانوية التي تستند إليها القصة القصيرة جدا،عبر مختلف المستويات اللسانية والمسارات التداولية؟

المبحث الأول: المعيار المناصي:

*** مقياس العنونة:**

يستخدم كتاب القصة القصيرة جدا عناوين متنوعة لمجموعاتهم الإبداعية، فهناك الأنماط العنوانية التالية:

أولا: عناوين كلاسيكية تتناسب مع مضامينها، مثل: مجموعة وفاء الحمري:" **بالأحمر الفاني**".

ثانيا: عناوين مفارقة لاعلاقة لها بمضامين المجموعة لامن قريب ولا من بعيد، إلا إذا استعملنا مشرح التأويل والانسجام، مثل: "**مظلة في قبر**" لمصطفى لغتيري، و" **الكرسي الأزرق**" لعبد الله المتقي، و" **أبراج**" لحسن برطال، و" **كيف تسلل وحيد القرن؟!**" لمحمد تنفو...

ثالثا: عناوين لها علاقة جزئية بالمجموعة . أي: تشكل جزءا من كل، مثل: " **وقع امتداه...ورحل**" للسعدية باحدة، و" **تسونامي**" لمصطفى لغتيري...

رابعا: عناوين لها علاقة كلية بالمجموعة، مثل: " **صريم**" للحسين زروق.

خامسا: عناوين رمزية كنائية، مثل:" **الخيل والليل**" للحسين زروق.

خامسا: عناوين متنية (نسبة إلى المتن) في شكل فراغ صامت، أو عبارة عن علامات الترقيم أو أرقام عددية... كما هو حال متون:"**أبراج**" لحسن برطال، أو قصة 151 للسعدية باحدة، أو حروف أبجدية كما هو شأن:" **الضفة الأخرى**" للبشير الأزمي[586]،

سادسا: عناوين صادمة وواخزة وغريبة ومجردة،كقصص سعيد بوكرامي في مجموعته " **الهنيهة الفقيرة**"

سابعا: عناوين مباشرة، مثل: عناوين مجموعة جميل حمداوي:"**كتابات ساخرة**"، وعناوين وفاء الحمري:" **بالأحمر الفاني**".

وعلى العموم، فعناوين القصة القصيرة جدا هي عناوين رمزية وموحية ومفارقة، لاتعبر مباشرة عن نصوصها ومتونها، فهناك علاقات انزياحية غامضة مختلة، وذلك بسبب خلخلة أفق انتظار القارئ.

فسعيد بوكرامي في مجموعته:" **الهنيهة الفقيرة**" – مثلا- لا يكتب قصصا عادية سطحية وكلاسكية، بل هو يرسم لوحات تشكيلية تجريدية، تذكرنا بلوحات بيكاسو، وسلفادور دالي، ولوحات تكعيبية يكعب فيها الكاتب الأمكنة، والأزمنة، والبشر المعلبين في الخانات الرقمية، والخانات العبثية الضائعة، كما يكتب نصوصا شعرية موحية لا تعبر عن متونها، إلا من باب الترميز، والإشارة،والإيحاء الدلالي، والتأشير السيميولوجي.

*** مقياس الانفتاح التجنيسي:**

يعتبر الانفتاح الأجناسي من أهم خاصيات القصة القصيرة جدا، حيث نجد هذه الكبسولة القصيرة تستوعب مجموعة من الأجناس الأدبية والفنون المجاورة، كتشغيل اللقطة السينيمائية،ولمحة الخاطرة، وسخرية النادرة، ولغز التنكيت، والسرد القصصي والروائي، والصورة التشكيلية،والتوتر الدرامي.

---

[586] - البشير الأزمي، **الضفة الأخرى**، منشورات جمعية تطاون أسمير، الطبعة الأولى سنة2007م.

بيد أن أهم انفتاح للقصة القصيرة جدا هو استيعابها لفن الشعر، وتوظيف الشاعرية السردية، أو ما يسمى عند إيف تاديه Y6e Tadié بالمحكي الشاعري. ويعني هذا أن الكبسولة القصصية تـ نـ ساق وراء الشاعرية الإبداعية، بواسطة استخدام القالب الشعري، واللغة الموحية، والصور الشعرية الانزياحية، كما في قصة:" **الغريب** " لمصطفى لغتيري التي تشبه قصيدة شعرية نثرية:

" في بلادنا شجرة وارفة الظلال..

جاء الغريب اشتراها، وطردنا بعيدا،

لنصطلي تحت نيران الشمس الحارقة..

بعد زمنن رحل الغريب..

مبنهجين عدنا إلى الشجرة، فلفحتنا ظلالها الحارقة"[587]

نلاحظ في هذه القصة القصيرة جدا تعدد الأسطر القصصية ذات الطبيعة الشعرية، واستعمال التوازي، وتشغيل المحكي الشاعري، من خلال المزاوجة بين صور المجاورة وصور المشابهة، وتوظيف الرموز المكثفة. ومن ثم، تشبه هذه القصيدة إلى حد كبير قصائد الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، التي تستدعي فيها الشاعرة خطاب المقاومة والتحدي والصمود والكفاح، بكتابة شعرية نثرية قصصية متفاوتة الأسطر والجمل الشعرية.

كما يستند هذا الجنس الأدبي الجديد إلى توظيف مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى كالسينما، كما نجد ذلك في قصة:"**الإخراج والإدخال**" لمحمد شويكة[588]، وتوظيف فن الخاطرة، كما في قصة سعيد بوكرامي: "**السدرة**":

" تتوقف:

– لماذا تفتش رسائلي؟

كخطوات غامضة في اتجاه بيت مهجور تأتي.

أتقيأ هنا.اسقط هناك.

– مادخلك أنت بأسراري؟

---

[587] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:41.

[588] - محمد شويكة: **القرداتي**، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2007م، ص:39-40.

لاتفتح صدرها لأحد. بنك سويسري تسيجه أجهزة الإنذار. قد تكشف بعضها في جلسة. لكنها مجرد أحلام يقظة مشفرة.

تغادر:

–الولادة لاتنحني في النهار. قد تنام في غسق الخوف. لكنها تصحو، وإن داهمتها الرياح."[589]

وتنفتح القصة القصيرة جدا كذلك على الأحجية، كما في قصة إبراهيم الحجري:" **أحجية**":

" حجيتك مجيتك على التي شعرها أصفر، ورأسها أسود، تأكل ولا تشبع. تصد ولاتصد. تقوم والناس نيام. نحب مشي الزحام. نصول وتجول. أكلها بيض الغول. ربيبها نسر وزوجها صقر. تلبس الوهم وتتصيد الهم. حبها عطش وسفرها بطش.

ترى من تكون؟

إذا لم تجد حلا للأحجية، اعط حمارك، واتصل بي على:ohjya@gmail.com"[590]

وعلى أي، فالقصة القصيرة جدا منفتحة على كل الأجناس الأدبية والفنية، تستفيد من التشكيل، والمسرح، وأدب التلغيز، والتنكيت، والإخبار.

المبحث الثاني: المعيار التفاعلي:

*** مقياس التناص:**

ثمة مجموعة من القصص القصيرة جدا حبلى بالمستنسخات التناصية، والنصوص الغائبة، والإحالات المعرفية الدالة على الذاكرة المنسية، ومختلف الترسبات، والمعرفة الخلفية بخطاطاتها الذهنية ومدوناتها الاصطلاحية. بينما هناك في المقابل نصوص قصصية لغوية خالية من الإحالات التناصية، ومعدمة بفقرها. بينما يشترط في القصة القصيرة جدا الجمع بين المتعة والفائدة، و الإمتاع والإقناع، وألا تبقى قصة بيانية إنشائية، بل لابد أن تعضد بحمولات ثقافية

---

589 - سعيد بوكرامي، **ان نيهة الفقيرة** ، ص:51.

590 - إبراهيم الحجري، **زض بء**، ص:68.

ومعرفية. هذا، وقد تعاملت القصة القصيرة جدا مع مجموعة من المستنسخات التناصية، ونذكر منها الأنواع التالية:

- المستنسخ الديني، كما في قصص الحسين زروق ووفاء الحمري.
- المستنسخ الرقمي، كما عند فاطمة بوزيان في مجموعتها:"**ميريندا**".
- المستنسخ العلمي، كما يحضر في قصة: " **الخطيئة**" لمصطفى لغتيري.
- المستنسخ الفلسفي، كما في مجموعة" **مظلة في قبر**" لمصطفى لغتيري.
- المستنسخ التاريخي، كما في قصة:" **تهمة**" للسعدية باحدة.
- المستنسخ السياسي،كما في قصص حسن برطال.
- المستنسخ الأدبي، كما في قصة:" **شاعر**" لإبراهيم الحجري.
- المستنسخ الأسطوري، كما في قصة:" **بروميثيوس**" لعبد الله المتقي.
- المستنسخ الفني، كما في قصة:" **الإخراج والإدخال**" لمحمد شويكة في مجموعته:"**القردانية**".

أما عن آليات التعامل مع التناص، فنلاحظ أنواعا ثلاثة من آليات الاستنساخ:

1- الاستنساخ الحرفي.
2- الاستنساخ الوظيفي.
3- الاستنساخ الإبداعي.

وإذا تأملنا مثلا قصص **الكاتب المغربي مصطفى لغتيري** في مجموعته:" **مظلة في قبر**"، فإنها تصدر عن مرجعية ثقافية غنية بالمستنسخات والإحالات التناصية، ومعرفة خلفية زاخرة بالحمولات المعرفية الأدبية والفنية والعلمية، إذ استطاع الكاتب أن يصهرها في بوتقة سردية موحية، أحسن تحبيكها قصد إيصال رسالته المقصدية . وهذه الخاصية، كما قلنا سابقا، هي التي تفرد **مصطفى لغتيري** عن باقي رواد القصة القصيرة جدا. ومن القصص التي تحمل طابعا ذهنيا وثقافيا، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: بلقيس، والمومياء، وأبراهام، وديانا، وعولمة، والخطيئة، ودخان أسود.... ويمتزج في كتاب **مصطفى لغتيري** التاريخ بالاقتصاد، والعلم بالأدب، والفن بالفلسفة. وهذا ما يؤشر على موسوعية الكاتب، وانسياقه وراء ماهو ذهني وثقافي. لذلك، يستوجب إبداعه متلقيا ضمنيا مثقفا، يستطيع أن يفك مستنسخات قصصه، ويحلل علاماته التناصية، ويؤول رموزه اللغوية، ويستقرىء دواله المضمرة.

هذا، وتنبني القصة القصيرة جدا في أضمومة " **تسونامي**" على توظيف التناص، وتشغيل المستنسخات النصية والمقتبسات المعرفية، واستخدام المعرفة الخلفية الداخلية والخارجية، وذلك

من خلال استحضار الأعلام، والنصوص اللاواعية، والأفكار المخزنة، والذاكرة المضمرة، والعبارات المسكوكة، والصيغ المأثورة، والحقول المعرفية، عبر قنوات الامتصاص، والاستفادة، والحوار، والتفاعل النصي.

ويعد مصطفى لغتيري من القصاصين الذين يصدرون عن رؤية ذهنية ثقافية، يتحكم فيها التناص بشكل كبير، من خلال توظيف مجموعة من الإحالات المعرفية التناصية، التي تتمظهر في المؤشرات والمستنسخات التالية: أبو العلاء المعري، والكوميديا الإلهية، وبورخيس، ورسالة الغفران، وفان كوخ، ودانتي، والمعرة، وسارتر، وسيمون دي بوفوار، وزرادشت، ونيتشه، وبشار بن برد، وجورج واشنطن...

المبحث الثالث: المعيار البلاغي:

* مقياس الأنسنة:

تنبني القصة القصيرة جدا على أنسنة الأشياء والجماد والحيوانات، تشخيصا واستعارة ومفارقة وامتساخا. فتتحول الحيوانات التي تتضمنها القصص القصيرة جدا إلى أقنعة بشرية رمزية، تحمل دلالات إنسانية معبرة. والآتي، أنها بمثابة عوامل سيميائية فاعلة في مسار القصة، وذلك بأبعادها الإحالية والمرجعية والرمزية.

وهكذا، تتجاوز القصص القصيرة التي يكتبها مصطفى لغتيري الكتابة الحرفية التقريرية المباشرة، ويستعمل بدلا منها لغة التشخيص الاستعاري، والمجاز المؤنسن الإحيائي، والتشبيه المفسر، والانزياح البلاغي، وخطاب الترميز، من أجل خلق لغة إيحائية شاعرية مؤثرة، قائمة على خلخلة المحور الاستبدالي في تقاطعه مع المحور النحوي. ومن ثم، يبحث الكاتب عن الوظيفة الشعرية، والمحكي الشاعري، لتقريب القصة من الشعر، ومن الخطابات القائمة على لغة المشابهة والمجاورة.

ومن الأمثلة النصية على الخطاب البلاغي المتراح الذي يطفح بالشاعرية المفلقة، والأنسنة الاستعارية، نصه:" **غيمة**":

" من أعماق المحيط، انطلقت غيمة داكنة، تبحث عن مكان يستحق ماءها... تواطأت الريح معها، فسحبتها نحو اليابسة.

فجأة تحت الغيمة قطعة أرض يابسة، قد علا الاصفرار ذؤابات نباتاتها... مبتهجة هرولت الغيمة نحوها، عازمة على ريها...

حين أشرقت عليها...جاهدة حاولت سقيها.. لكنها متأسفة اكتشفت أن طول الرحلة أنهكها، فأضحت سحابة عجفاء شاحبة."[591]

هذا، وتتحول الحيوانات في القصص الفانطاستيكية إلى أقنعة رمزية قائمة على الأنسنة، والتشخيص الاستعاري، والمفارقة الرمزية الموحية، كما في قصص السعدية باحدة التي تثور فيها على واقعها البشري المنبطح، الذي انحطت فيه القيم الأصيلة، واندثرت وجوديا، وتحول فيه الكائن الإنساني إلى حيوانات لادغة، فامتسخ فيه امتساخ الدناءة والحقارة، كما في قصة:"**عقارب**"، وقصة:" **أين المفر؟**"، وقصة: "**خيبة**"، وقصة:"**نزعة قردية**"، وقصة: "**قارض**" التي تتحول فيها الكائنات الآدمية إلى فصيلة القوارض الجشعة:

" هو جرذ من فصيلة القوارض، أصيب بالنهم...أخذ

يقرض...يهرش...يقضم...ينهش...

يقرض ليل نهار، خوفا أن تطول أسنانه، فتصير أكبر

من هيئته، إلى أن أصيب بالغثيان، صار يتقيأ على

موائد الجماعات والجمعيات والتجمعات...

ولا يزال يقرض...ينهش...يقصم... يهرش... إلى أن أصيب بالإسهال...

هو الآن يمارس إفراغ حمولته في مراحض الإذاعات

الشاشات والساحات العمومية...لكي يظل يقرض...

يهرش...يقضم....ينهش...فهو جرذ من فصيلة القوارض

...أصيب بالنهم...أخذ يقرض...."[592]

---

591 - مصطفى لغتيري: **تسونامي**، ص:58.

592 - السعدية باحدة: نفسه، ص:53.

وعليه، فالأنسنة، كما يرى الكثير من الدارسين ونقاد القصة القصيرة جدا، من الشروط المميزة لهذا الفن السردي الجديد، أو المستحدث في ساحتنا الثقافية العربية.

*** مقياس الترميز:**

من المعلوم أن القصة القصيرة جدا تشترك مع باقي الأجناس الأدبية في خاصية الترميز، وتحول لغة القصة ومعاجمها السردية إلى دوال رمزية، وأقنعة سيميائية، وإحالات دالة، ومؤشرات نصية مفتوحة. وهكذا، تتسم قصص مصطفى لغتيري- مثلا- بالخاصية الرمزية التجريدية، عبر استخدام لغة العلامات، والإشارات السيميائية، والدوال الموحية الحبلى بالمدلولات المنطوقة، التي تستنبط عبر سياقاتها اللغوية والنصية والذهنية، وتستكشف عبر صورها البلاغية القصيرة جدا.

وإليكم نصا قصصيا طافحا بالرمزية التجريدية، والانبطاح البشري، والامتساخ الحيواني الدال على انهيار القيم الأصيلة، وتساقط المثل العليا في العالم البشري المنحط، كما في قصة: "**قرار**":

كان كلبا أنيقا معتزا بذاته... لمح ذات صباح كلبة جميلة، فوقع في حبها..طاردها مدة طويلة، دون أن يقضي منها وطره.

ذات مساء، رأى الكلبة تجامع كلبا بشكل فاضح... اغتم، فقرر، منذ ذلك الحين، أن يصبح ناسكا."[593]

فالحيوانات المذكورة في هذه القصة القصيرة جدا ماهي في الحقيقة سوى أقنعة رمزية، تحيل على الكائنات الآدمية الممتسخة، كما تحيل أيضا على الذوات البشرية الكلبية التي أصبحت، وذلك عبر أفعالها المشينة، مخلوقات حيوانية جحيمية ملعونة .

وقد تتنوع الرموز في القصة القصيرة جدا إلى رموز طبيعية، ورموز فنية، ورموز فانطاستيكية، ورموز مكانية، ورموز لغوية، ورموز تاريخية، ورموز أسطورية، ورموز صوفية، ورموز أيقونية، ورموز سيميائية.

[593] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:40.

* مقياس الانزياح:

يعتبر الانزياح من أهم شروط القصة القصيرة جدا، و تشترك فيه مع باقي الأجناس الأدبية، كالقصة القصيرة والرواية والشعر والمسرح. وغالبا ما يتشخص الانزياح في خلخلة التركيب والمعنى، وتدمير الدلالة المنطقية، و الخروج عن معايير التفضية البصرية المألوفة، مع تخريب الانسجام الإيقاعي.

وهكذا، نجد كاتب القصة القصيرة جدا يشغل أحيانا جملا مركبة تركيبا مألوفا، يحترم الرتبة النحوية، بيد أنه تارة أخرى يخلخل الرتبة، ويوظفها بطريقة شاعرية انزياحية، يتقدم فيها الحال عن الفعل، أو الاسم عن الفعل، أو شبه جملة عن الفعل، قصد تحقيق الوظيفة الشعرية السردية، واستحصال التخصيص الدلالي، و خلق التبئير الموضوعي، كما في الأمثلة التالية:

- **مخمورا دخل الطفل إلى الفصل؛**
- **وفي أذن الطفل همست حنان؛**
- **يقينا أنني كنت أحلم.**

ويخضع مصطفى لغتيري أيضا جمله لخاصية الانزياح النحوي، وتخريب رتبة الجملة تقديما وتأخيرا، كما في قصة " **وحدة** ":

" **وحيدا ظل العصفور في القفص.. كئيبا لا يسمع له صوت...فكر الرجل، فاشترى له عصفورة تؤنسه..**

حين حلت الضيفة الجديدة، أصبح العصفور نشيطا، لايتوقف عن الحركة، وامتلأ البيت بوصوصاته المسترسلة..

صباحا تأمل الرجل العصفورين، فرأى منظرا بديعا، أدهشه...

لحظتها فقط، أحس بأنه وحيد بشكل فظيع."[594]

[594] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:31.

ومن الشواهد النصية التي تبين هيمنة الجمل البسيطة في القصيرة جدا قصة:"**الموت**":" **على هيئة رجل، تقدم الموت نحو شاب، يقتعد كرسيا على قارعة الطريق...جلس بجانبه، ثم ما لبث أن سأله:**

- **هل تخاف الموت؟**
- **واثقا من نفسه، أجاب الشاب:**
- **لا، أبدا، إن لم يمت المرء اليوم، قطعا سيموت غدا.**

بهدوء أردف الموت:

- **أنا الموت... جئت لآخذك.**

ارتعب الشاب...انتفض هاربا...لم ينتبه إلى سيارة قادمة بسرعة مجنونة، فدهسته".[595]

وعلى أي، فالانزياح من أهم شروط القصة القصيرة جدا، ومن أهم خاصياته العرضية، وبه تحقق لنفسها الثراء الإبداعي والشاعرية الحقة، وروعة التلقي والتقبل.

*** مقياس الفانطاستيك:**

يعد الفانطاستيك من أهم سمات القصة القصيرة جدا، ومن أهم شروطها الخارجية . والآتي، أنه ينبني على العجيب والغريب على حد سواء. وقد يثير الفانطاستيك الخوف والاستغراب أو الإعجاب والاندهاش.

وهكذا، تشغل القصة القصيرة جدا عند مصطفى لغتيري خاصية الفانطاستيك، من خلال التأرجح بين الغريب والعجيب،واستعمال خطاب التحولات الخارقة التي تعبر عن تداخل الوعي واللاوعي، وتنافر الواقع واللاواقع، والمألوف واللامألوف، لتشبيك عالم الغرابة والفانتازيا، والتدليل على الامتساخ البشري والحيواني، والإشهاد على انبطاح الإنسان أخلاقيا، وتأكيد انحطاط، المجتمع البشري، الذي علبته القيم الكمية والمعايير الرقمية والمادية. يقول مصطفى لغتيري في قصته:" **تقمص: " أبدا لم تنطل حيلة الرداء الأحمر على الثور...**

أمام اندهاش الجميع، قصد المصارع، وأصابه إصابة قاتلة...

كان الثور يتقمص روح خفاش، قادر على تحديد أهدافه، بالتقاط الذبذبات".[596]

---

[595] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:14.

تصور هذه القصة وحشية الإنسان، وتحوله من كائن آدمي إلى مجرم، يسفك دماء المخلوقات الضعيفة، دون شفقة ولا رحمة، ليتلذذ بانتصاره الوهمي الزائف.

***مقياس الإيحاء:**

تتسم مجموعة من القصص القصيرة جدا بخاصية الشاعرية، وبلاغة الإيحاء، ولغة المجاز والتغريب. وترد القصص في شكل قصائد نثرية، سماها البعض " **أقصودة**"؛ لأنها تجمع بين المحكي السردي والخطاب الشعري المتوهج. وقد ترد الإيحائية البلاغية عبر أسطر شعرية موحية ومعبرة، تذكرنا بقصيدة النثر:

"**اقتلعوا ضرسه وعلموه كيف يأكل بعينيه....**

اقتلعوا لسانه وعلموه كيف يكلم الناس رمزا...

لكنهم أبقوا على شفتيه...ليقبل يد الرئيس..."[597]

تشبه هذه الطريقة في الكتابة تلك القصيدة الشعرية المنثورة الموحية برموزها المنفتحة، وشاعريتها الخلاقة، ووظيفتها الشعرية التي يتقاطع فيها المحور الاستبدالي والمحور التركيبي.

وبناء على ماسبق، تعتبر مجموعة سعيد بوكرامي:" **الهنيهة الفقيرة**" زاخرة بالإيحاء الشاعري، ونابضة بالصور القصصية الحبلى بمتعة الإبداع الشعري الرائع.

*** مقياس الغموض:**

تميل بعض القصص القصيرة جدا إلى تشغيل خاصية الغموض الفني، والتغريب الإبداعي إلى درجة قصوى، من أجل خلخلة عملية التقبل لدى المتلقي العادي، وإرباك مفاهيمه الجمالية المألوفة، واستبدالها بمفاهيم أكثر حداثة و جدة وجرأة.

ومن النماذج التي تجسد غموض الكتابة القصصية القصيرة جدا مانلفيه عند: سعيد بوكرامي، من حيث التباس علاماته السردية، وتوغلها في التجريد والرمزية الموحية، والمنفتحة على عوالم

---

596 - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:28.

597 - حسن برطال: نفسه، ص:32.

نصية ممكنة، من الصعب الإحاطة بها، وتطويقها دلاليا ومقصديا، كما يتجلى ذلك بينا في قصة:" **النحل**" لسعيد بوكرامي:" **كانوا ثلاثة ورابعهم النحل**

تحدثوا عن البحر عن الهجرة وعن الصمت

قطرات صغيرة تلتقي في الليل

لأن الربيع مات ولأن الأزهار ماتت

جاء النحل إلى دخان المقاهي إلى طاولات الموت

يحدق فيها بيأس، يختار عنق الزجاجة وينتحر"[598]

وهكذا، تعتمد مرحلة التجريب في القصة القصيرة جدا على خلخلة النسق السردي الكلاسيكي التقليدي، والانتقال من الإيقاع الكرونولوجي التعاقبي نحو كتابة شعرية رمزية إيحائية، تجمع بين بين الأجناس الأدبية، وتوظيف الغموض، وتشغيل الانزياح السردي الحداثي.

زد على ذلك،تتسم قصص **مصطفى لغتيري** بالرمزية والتجريد في التشكيل اللغوي والدلالي؛ مما أوقع الكثير من قصصه في الغموض، الذي يثير صعوبات ذهنية متعددة على مستوى التقبل؛ بسبب الانزياح الذهني، وكثرة الإضمار الدلالي، وإيحائية المستنسخات، وتشعب الإحالات التناصية، كما يظهر ذلك في قصة "**الخطيئة**"، التي تشير إلى خوف الطبيعة من الإنسان الذي لا يعرف سوى العنف والإجرام، وارتكاب الأخطاء في حق البراءة والطفولة والطبيعة، وتدمير المكان:" **بخطى واثقة، توجه " نيوتن" نحو شجرة...**

توقف تحتها، وطفق يتأمل ثمارها...

أحست تفاحة بوجوده فارتعبت...

ألقي في روعها أنه آدم يوشك، ثانية، أن يرتكب فعل الخطيئة...

حين طال مكوثه، انتفضت التفاحة فزعة، فانكسرت سويقها...

هوت على الأرض، واستقرت هامدة بالقرب من قدميه".[599].

وتبلغ الرمزية منتهاها عندما يلتجئ الكاتب إلى التفلسف والتجريد الذهني، كما في قصة "**المرآة**"، التي تعبر عن الفراغ والخواء الإنساني، وانقلاب المواضعات الزمكانية، وتغير الإنسان، وتعدد وجوهه في صور مفارقة متعددة ومتناقضة. ومن ثم، صارت المرآة تشكو من الإنسان

---

[598] - سعيد بوكرامي: نفسه، ص:60.

[599] - مصطفى لغتيري**يظهخ في قبر**، ص:14.

الذي تغير، و لم يعد على صورته الحقيقية، فبدأت ترى في وجهها البشاعة، والقبح الآدمي، والزيف البشري. أي: إنها تعلن موت الإنسان الذي تشيأ بفعل غياب القيم الكيفية، ورجحان القيم التبادلية الكمية والمادية:" **حين تطلعت إلى المرآة، لتتأمل وجهك فيها، أذهلك فراغها. مرتبكا تقهقرت إلى الوراء، فركت عينيك جيدا. من جديد حملقت في صفحتها الصقلية. بصلف تمدد الخواء أمامك.**

بعد هنيهة، تبينت حقيقة الأمر: المرآة كانت تتأمل وجهها فيك".[600]

وهكذا، نستنتج بأن الغموض مقوم ثانوي من مقومات القصة القصيرة جدا، وتشترك فيه مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

* **مقياس التجريد:**

يعد التجريد من أهم خاصيات القصة القصيرة جدا، وينتج عن تجاوز الواقع نحو اللاواقع، وخلخلة المقاييس العقلية المألوفة بمقاييس أكثر غرابة وانتهاكا.

ويعتبر سعيد بوكرامي من أهم كتاب القصة القصيرة جدا الذين نحوا منحى تجديديا، وذلك بتخريب النسق السردي الكلاسيكي، وتشغيل خاصية الاستعارة والتشخيص البلاغي. ويعمد الكاتب، بعد ذلك، إلى استخدام التجريد بكثرة، من خلال تشغيل الرموز الموحية، واستخدام اللغة الشعرية الزئبقية التي تنفلت من كل مواضعات الاصطلاح، حتى إن نصوص الكاتب تتحول إلى لوحات تشكيلية بصرية مجردة، تختلط فيها الألوان الباردة مع الألوان الحارة. ومن هنا، يبدو الكاتب في مجموعته المتميزة الرائعة" **الهنيهة الفقيرة**" شاعرا مبدعا، وقصاصا محنكا، ورساما متمكنا من أدواته الفنية والجمالية، يحسن التعبير والتشخيص والتلوين، وتكثيف الانفعالات، وتجسيدها بجمل وصفية مقتضبة موحية مقتصدة، وذلك في لسعاتها التعبيرية ولدغاتها الفنية.

[600] - مصطفى لغتيري: نفسه، ص:15.

المبحث الرابع: معيار التخطيب:

* مقياس الأسلبة:

من أهم مقومات القصة القصيرة جدا تنويع أساليبها السردية، ومستوياتها اللغوية، وسجلاتها الكلامية والتلفظية، والانتقال من الإخبار إلى الإنشاء، واستثمار نظريات الحجاج ونظريات أفعال الكلام، والاسترشاد بالقدرات التداولية الإنجازية، عن طريق تشغيل الجمل الإنشائية الطلبية وغير الطلبية، والاعتناء بالخطاب المسرود، والخطاب المعروض، والخطاب المذوت.

ويستحسن أن يتفادى الكاتب الأساليب التقريرية المباشرة، والكتابات السطحية الفجة، ويستبدل ذلك بأساليب رمزية انزياحية نابضة بالخرق والشاعرية والإيحاء.

وغالبا مانجد كاتب القصة القصيرة جدا يهجن أساليبه السردية، منتقلا من السرد إلى الحوار، ومن الحوار إلى المناجاة الداخلية، كما ينتقل من الأسلوب السامي إلى الأسلوب العامي المنحط الدوني، الذي يختلط بألفاظ سوقية وأساليب عامية شعبية، مع الإكثار من صيغ القدح، والبارودية، والمحاكاة الساخرة، وألفاظ الجنس، ودوال الجسد والعهارة، كما في قصة (**خنز**)، و(**السوليما**) في مجموعة" **الكرسي الأزرق**" لعبد الله المتقي.

ويستعمل حسن برطال في مجموعته القصصية " **أبراج**" لغة شعبية مهجنة، وملقحة بالفصحى، والدارجة المغربية، والعامية المفرنسة، والإسبانية المغربة (**البوكاديوس**). ويعبر هذا التداخل اللغوي المختلط عن تعدد الفئات الاجتماعية، والتراتبية الطبقية، والتهجين الواقعي في المجتمع المغربي . كما يحيل هذا التهجين على الصراع الطبقي، والتمايز الاجتماعي الذي يتميز بالتضارب بين مصالح الفقراء والأغنياء. كما يجسد التهجين اللغوي مواقع السخرية، والوضعية الطبقية المتفاوتة، ويرصد أيضا القيم الإنسانية، كما في هذه القصة:" **تزوج برائحة الشحمة في الساطور...فسكن الـــگرنة ولازمته الكلاب**" [601].

وتدل اللغة في هذه القصة القصيرة جدا على طبيعة الوضع الاجتماعي، وتدني الإنسان في قاع القيم المنحطة:" **كان بياض الثلج عاجزا عن تبيض قلبه...وبقع الطلاء الأبيض كذلك... قلب أسود ووجه أسود كان فأل شؤم على كل من يقابله صباحا**

---

[601] - حسن برطال: نفسه، ص:81.

كل الصباغين جاد الله عليهم ب"بريكولات" إلا هو..فرغ
المكان من حوله، التفت يمينا وشمالا حمل سطله المعوج وسلمه الأعرج
ثم غادر" الموقف" ". [602]

وعليه، فالأسلبة من مظاهر بوليفونية القصة القصيرة جدا، ومن أهم طرائقها السردية الرئيسة، وتشترك فيها مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

*** مقياس التبئير السردي:**

من المعروف أن كاتب القصة القصيرة جدا يشغل المنظور السردي تنويعا ورصدا وتصويرا، كما يشغله الآخرون في الفنون السردية الأخرى، فينتقل من الرؤية من الخلف إلى الرؤية " مع"، ثم إلى الرؤية من الخارج. وعلى أي، تستخدم أغلب القصص القصيرة جدا **الرؤية من الخلف،** وضمير الغياب بكثرة، من أجل الالتزام بالحياد والموضوعية في نقل الأحداث الخارجية، وتصوير المشاعر الداخلية. ويسمي جيرار جنيت هذه الرؤية السردية بدرجة الصفر في الكتابة. وهنا، يترل الكاتب مترلة الحياد الموضوعي، ويأبى التدخل داخل عالم القصة، بل يكتفي بالوصف، مقتصرا على نقل الأحداث تعليقا وتقويما وتصويرا وتنسيقا، من خلال فعل السخرية، والتنكيت الملغز.

ومن الأمثلة الدالة على هذا المنظور السردي الذي يعتمد على المعرفة المطلقة قصة:(**درجة الصفر في الكتابة**) لعز الدين الماعزي:" **في غرفته وجد نفسه وحيدا ...باردا...**
كانت الطفلة تعزف على بيانو...
أسند ظهره للحائط وبدأ يستمع، رأسه يدور...
كان واضحا أن الموسيقى حركت وجدانه،ذكرياته، هي دائما هكذا تسمعه جديد الأنغام الشجية، أحس بذاته تمتلئ إلى درجة أنه فكر في كتابة مواضيع...,طرح أسئلة...بهدوء تام وحذر أخذ القلم وبدأ يكتب...". [603]

وعلى العموم، فالمنظور السردي يعتبر مقياسا أساسيا في عملية تخطيب القصة القصيرة جدا، وتحبيكها مكانيا وزمانيا.

---

[602] - حسن برطال: نفسه، ص:93.
[603] - عزالدين الماعزي: نفسه، ص:20.

*** مقياس الالتفات:**

يلاحظ المتتبع للقصة القصيرة جدا هيمنة ظاهرة الالتفات بشكل لافت، من خلال تنويع الضمائر تكلما وتخاطبا وغيابا . ويعبر الالتفات الضمائري عن اختلاف مستويات الرصد الشخوصي، وطبيعة التفاعل بين الأصوات المتحاورة في القصة القصيرة جدا. وهكذا، تنتقل الكاتبة السعدية باحدة من ضمير الغياب إلى ضمير المخاطب، ومن ضمير المخاطب إلى ضمير الغياب. بيد أن الالتفات الغيابي هو المهيمن في مجموعتها القصصية: " **وقع امتداده...ورحل**"":

" **فيما مضى، كنت تمارس لعبتك المفضلة**

في التزحلق فوق الكلمات

الآن...

صارت الكلمات تمارس لعبتها في

التزحلق من رأسك"[604]

ويبدو أن الالتفات البلاغي من أهم مقاييس معيار التخطيب السردي لمعرفة وجهة الأصوات الساردة أو المتحاورة.

المبحث السادس: المعيار الدلالي:

على الرغم من قصر حجم القصة القصيرة جدا، فإنها قادرة على رصد القضايا الجادة والمصيرية، وطرح الأسئلة الكبيرة، كما يقول نجيب العوفي في مقال بعنوان:" **القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة**"[605]، إذ تناولت في مسارها قضايا اجتماعية واقتصادية وثقافية وسياسية ومحلية وجهوية ووطنية وقومية وإنسانية، علاوة على مناقشتها لقضايا الذات والواقع الموضوعي، والتركيز على القضايا الشائكة كالعولمة والحروب وواقع المهمشين واللاجئين والمشردين، وتصوير الصراع العربي الإسرائيلي، ورصد الاستبداد في علاقته بالعدالة الاجتماعية ومنظمة حقوق الإنسان، وتصوير جدلية الذكورة والأنوثة، وتجسيد أزمات العالم، وتشخيص

---

[604] - السعدية باحدة: نفسه، ص:21.

[605] - نجيب العوفي: **ظل إرْ نصية**، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1992م، صص:115-117.

أدوائه، وطرح مقاربات العلاج، والانفتاح على العالم الرقمي، والتقاط صور الامتساخ البشري، والإشهاد على استلاب الإنسان قيميا وحضاريا وأخلاقيا ووجوديا.

ومن ثم، ينبني المعيار الدلالي على مجموعة من المحكات والمقاييس التي يمكن الاستعانة بها، من أجل بناء القصة القصيرة جدا، ومن هذه المقاييس الدلالية، نذكر:

*** مقياس التشخيص:**

على الرغم من كون القصة القصيرة صغيرة الحجم، فإنها تطرح أسئلة كبرى جادة وجدية ومصيرية وهامة. لذا، يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من التشخيص:

– التشخيص الذاتي:

من أهم مميزات القصة القصيرة جدا على المستوى الدلالي أنها تعنى بتشخيص الذات الإنسانية سواء أتعلق ذلك بذات المبدع أم بالذات الغيرية تشخيصا إيجابيا وسلبيا. و في الغالب، كانت تنقل لنا الذات في انكسارها وانبطاحها وذوبانها وجوديا وثقافيا وحضاريا وقيميا وأخلاقيا. كما صورت لنا الذات، وهي تتصارع مع نفسها تمزقا وتآكلا وانهيارا، وصورتها لنا أيضا، وهي تتصارع مع الواقع الموضوعي في تناقضاته الجدلية.

هذا، وقد عكست القصة القصيرة جدا سيزيفية الإنسان، وعذابه التراجيدي، وسقوطه المأساوي، وانتظاره اللامعقول. فتعددت الرؤى الفلسفية تجاه الذات التي أصبحت مرقمة، كما عند فاطمة بوزيان في مجموعتها:" **ميرندا**"، أو ذاتا ممتسخة كما في مجموعة:" **وقع امتداده ... ورحل**"، أو ذاتا منهزمة متقاعسة عن النضال والجهاد والكفاح، كما عند وفاء الحمري في مجموعتها:"**بالأحمر الفاني**"، و الحسين زروق في مجموعته: "**الخيل والليل**". وصارت أيضا ذاتا اجتماعية محبطة، كما في مجموعة:" **عندما يومض البرق**" للزهرة رميج، أو ذاتا متحجرة افتقدت إنسانيتها، كما عند عبد الحميد الغرباوي في مجموعته القصصية: " **أكواريوم**"، أو ذاتا شبقية،كما عند هشام بن الشاوي في مجموعته:" **بيت لاتفتح نوافذه**"، و عبد الله المتقي في مجموعته: " **الكرسي الأزرق**"، أو ذاتا شعبية مهشمة، كما عند حسن برطال في مجموعته " **أبراج**"، أو ذاتا فقدت براءتها وطفولتها، كما عند عزالدين الماعزي في مجموعته:" **حب على**

طريقة الكبار"، أو ذاتا تعاني من التضخم الذهني،كما في مجموعة مصطفى لغتيري:" **مظلة في قبر**"...

- **التشخيص الموضوعي:**

تناولت القصة القصيرة جدا مجموعة من القضايا الموضوعية الجادة، كالقضايا المحلية، والقضايا الجهوية، والقضايا الوطنية، والقضايا القومية التي تتعلق بمشاكل الأمة، كما تناولت هذه القصة الجديدة قضايا كونية، وعالمية، وإنسانية، وبيئية. كما حملت هذه القصص رؤى رومانسية، وعبثية، وإسلامية. هذا، وقد عبرت هذه القصص المستحدثة عن مجموعة من القيم الإنسانية السلبية والإيجابية، وذلك من خلال رؤى فلسفية تختلف من مبدع إلى آخر.

ومن أهم القضايا الكونية التي شخصتها القصة القصيرة جدا ظاهرة العولمة التي أصبحت امتساخا حضريا وأخلاقيا . وهكذا، نجد الكاتبة المغربية فاطمة بوزيان، في آخر مجموعتها:" **ميريندا**"، تثور صارخة على العولمة التي غيرت مجموعة من القيم الاجتماعية والأخلاقية في مجتمعنا العربي؛ فألقت شبابنا بين أحضان التغريب، والانبهار، والاستلاب، والتقليد الأعمى للغرب في القشور السطحية، والموضات التافهة، والتقليعات الشكلية، دون تفكير أو روية:

" **كلما هم بالكتابة تكسر الطباشير أو أصدر صريرا يقشعر له ما تبقى في رأسه من شعر...اغتاظ والتفت إلى يمينه قائلا:**

- **اتفو، في زمن العولمة يسلموننا أرخص طبشور!**

أتم كتابة الدرس بصعوبة... التفت إلى تلاميذه وجد الذكور يلعبون بأقراط آذانهم والإناث مشغولات بأقراط سراقن..التفت إلى يساره وبصق على العولمة."[606]

هذا، وقد خصص الحسين زروق مجموعته القصصية " **الخيل والليل**" بالتنديد الهجائي بويلات الحرب تخطيبا وتمطيطا،من خلال استحضار مآسي واقع الأمة العربية الإسلامية، الذي يئن من وطأة الاستعمار، ويتألم من بطش الغطرسة الصهيونية، ويعاني من تشريد الشعب الفلسطيني، ومن تمزق العرب إربا إربا كما في هذه القصة:

" **الابن: أماه أين أبي؟**

الأم: مسافر ياولدي.

---

[606] - فاطمة بوزيان:نفسه، ص:60.

الابن: ومتى سيعود أماه؟

الأم: لاأدري ياولدي.

وبعد شهور...ومع استمرار الحرب.

الابن: أماه لماذا لم يعد أبي؟

الأم: لاأدري ياولدي.

بعد سنة...والحرب تزداد شراستها...

الابن: لماذا لانسافر أيضا يا أماه؟

الأم: ربما نفعل يا ولدي.

الابن: ومتى يا أماه؟

الأم: لا أدري يا ولدي.

وفي أول غارة كان القصد منها شل الحركة الطبيعية للأحياء سافر الابن ولم تضع الأم مزيدا من الوقت... بل سارعت لشراء تذكرة سفر... صارت تملك بندقية"[607]

ويلاحظ أن الكاتبة المغربية وفاء الحمري في أضمومتها القصصية تنبع من مستند قومي إنساني، حيث تتعاطف مع القضية الفلسطينية تعاطفا وجدانيا وانفعاليا وأخلاقيا، فتلتقط تفاصيل الحياة اليومية للإنسان الفلسطيني، ثم تنقل لنا ما يمارس ضده من حروب وحشية ومجازر همجية، باسم الاحتلال والتنكيل والإقصاء، كما في قصة"**أنقاض**" [608]. كما تصور لنا الكاتبة بريشتها المختزلة مشاهد الطفولة المغتصبة، فتعكس لنا الموت الفلسطيني المترنح؛ بسبب كثرة القتلى، وتكدس جثث ضحايا الاستشهاد، كالأكوام المفعمة بالمأساة والتراجيديا القاتلة، التي تتجادل فيها ثنائية الأرض والسماء، أو ثنائية الدنيا والآخرة:" **جلس شيخ على ربوة من أنقاض بعد انفجار صاروخ...**

مر به صبي...

أين أهلك ياعمي؟

هنا تحت

---

[607] - الحسين زروق: **الخيل ُالليل**، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص:7.

[608] - وفاء الحمري: **بالأحمر الفاني**، ص:14.

وأهلك يا صغيري؟

هناك فوق في السماء

نظر إلى بعضهما البعض بأسى

وبقي السؤال الآخر معلقا بين السماء والأرض"[609]

وعليه، فقد تناولت القصة القصيرة جدا كل المواضيع اليومية، بمافيها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية، كما ركزت أيضا على المواضيع المحلية والجهوية والوطنية والقومية والإنسانية والكونية.

ومن ثم، فقد اكتفت بعض القصص القصيرة جدا بالوصف، وتشخيص الأدواء والعيوب والنواقص، بينما غدت أخرى لتقدم حلولا، فكان تطبيقها يتراوح بين الكائن والممكن والمستحيل.

- التشخيص الميتاسردي:

لم تكتف القصة القصيرة جدا بتشخيص الذات والواقع فقط، بل شخصت كينونتها الفنية والجمالية، من خلال طرح أسئلة جوهرية وميتاسردية، تتعلق بدواعي انكتابها، وطرائق إبداعها، ووظيفتها في المجتمع، والبحث عن ماهيتها النظرية والتطبيقية، ورسالتها في الحياة. أي: إن القصة القصيرة جدا بدأت أيضا تفكر في نفسها، على غرار الأجناس الأدبية والفنون الأخرى، كالرومانيسك بالنسبة للرواية، والميتاقصة بالنسبة للقصة القصيرة، والميتامسرح بالنسبة للمسرح، والسينما داخل السينما. واليوم، أصبحنا نتحدث عن قصصية القصة القصيرة جدا أو الميتاميكروسردي.

وإليكم بعض النماذج التي رصدت فيها القصة القصيرة جدا نفسها، ووضعية انكتابها، وكيفية تقبلها من الذات المبدعة والذات القارئة. يقول حسن البقالي في قصته:" **دمى روسية**":

" لاشك أن الأمر يتعلق بانتهاك فادح لروح الإبداع، أن أسود الصفحات، لالشيء، إلا لأن الناشر ينتظر مني العمل الجديد الذي وعدت به في لحظة حماسة زائدة.

---

[609] - وفاء الحمري: نفسه، ص:13.

لذلك، وعوض الخمسمائة صفحة الموعودة، سأكتفي برواية من مائة صفحة، بل بقصة قصيرة من ثلاث صفحات، وفي النهاية، لم لا أحصر اهتمامي في قصة قصيرة جدا من سطر واحد تكون كالتالي:

" أخيرا...كتبت قصة قصيرة جدا".[610]

ونورد في هذا الصدد نموذجا آخر لفاطمة بوزيان بعنوان:" **قصص قصيرة جدا**"، فيه سخرية، ومفارقة إبداعية، ورمزية موحية:

" قرأت عليهما كل ذلك

قال:

- **إنها تشبه بوكاديوس**

قالت:

- **تشبه النسكافيه**

قال:

- **تشبه الكليبات**

قالت:

- **تشبه**

قلت

- **نسميها ميريندا ونرتاح"**[611]

ومن هنا، نجد أن القصة القصيرة جدا قد شخصت الذات الإنسانية في آلامها وآمالها، كما شخصت الواقع في سلبياته وإيجابياته، و لم تنس أن تشخص مكوناتها الفنية والجمالية نقدا و تساؤلا على المستوى الميتاسردي.

---

610 - حسن البقالي: **الرقص تحت المطر**، منشورات سندباد للنشر والإعلام،، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص:5.

611 - فاطمة بوزيان: نفسه، ص:61.

2- مقياس الجرأة:

تتميز القصة القصيرة جدا بخاصية الجرأة في تناول المواضيع المحرمة، كالتقاط المواضيع الجنسية، وتكسير الطابوهات الدينية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية. أي: بدأ هذا الفن المستحدث يتغلغل في خبايا الذات الإنسانية شعوريا ولاشعوريا، من أجل تشخيص المكبوتات، وتعرية الجسد . كما استطاعت هذه الكبسولة الجديدة فضح السياسة المطلقة لحكام هذا الزمان،فوقفت في وجه الذين يستغلون الدين نفاقا ورياء وتخديرا، كما سلطت ريشتها الإبداعية على كل المشاكل الواقعية التي عاشها الإنسان في تفاصيلها الجزئية.

وهكذا، نجد الكاتب المغربي هشام بن الشاوي يستهل أضمومته السردية الجديدة:" **بيت لاتفتح نوافذه...**"، باستدعاء مجموعة من المشاهد الإيروسية التي تعبر عن ذكريات السارد الغرامية ومغامراته الماجنة مع الجنس الآخر، فيلتقط الراوي صورة عشيقته الوهانة بشعره، وحماقاته الإبداعية ؛ مما سيدفع به المآل إلى افتراس صهوتها، والركوب بين أحضانها، لإشباع غرائزه الشعورية واللاشعورية، من أجل إثبات ذاته الوجودية، وفحولته الرجولية: "**تحت جنح الظلام، لاحت لي واقفة أمام باب البيت... بتنورتها القصيرة، وأصباغها الفاقعة... جذبتها من يدها، دون أن أنبس بكلمة....**

لم أكن أعرف لم لم أكن استلطفها، ولم أفكر في يوم من الأيام أني سأمتطي صهوتها..هي، أول امرأة أدخلها إلى حياتي، وأول امرأة تدخل جحري...

اجتازت عتبة حجرتي، وفي عينيها سرور، وكأنما تدخل معي إلى معبد... فهي الوحيدة في هذا الحي المقبري، التي تعترف بموهبتي، وتقرأ أشعاري...وكم من مرة ضبطتها متلبسة باختلاس النظر إلي، وأنا أكتب حماقاتي، وهي تنشر الغسيل، فإذا التقت نظراتنا، ندت عنها آهة حارقة، وعضت على شفتها السفلى..أهي مغرمة بي؟"[612]

ويبالغ الحسين زروق كثيرا في نقد الأنظمة السياسية المستبدة الجائرة، داعيا إلى استبدالها بالنظام السياسي الإسلامي، ولو أدى الأمر إلى تغييرها بالدعوة إلى الجهاد، والاستشهاد في سبيل الله: "**بدأت الحرب...أول المهاجرين كانوا من فئة المثقفين حاملي لواء الكلمة... سخر منهم**

---

612 - هشام بن الشاوي: **بيت لاتفتح إفا**، سعد الورزازي للنشر، الرباط، الطبعة الأولى 2007م، ص:5.

الشعب...هو كان يعرف أن ثرثرتهم لا تعني شيئا من الشعب وفي غمرة الحرب انبثق مثقفون جدد... صفق الشعب لا لأنهم يستحمون كل يوم ألف مرة ولكن لأنهم يكتبون بالبندقية."[613]

و ينتقد الكاتب أيضا في قصصه القصيرة جدا نظام الحكم الجائر؛ بسبب استبداده، وقمعه للحريات الإنسانية الخاصة والعامة، وتماديه في اغتصاب حقوق المواطن الطبيعية والمكتسبة، وذلك باسم قانون الأهواء والرغبات والمصالح:

" التلميذ: أستاذ...أستاذ...لماذا نرسم الحدود بين دول حضارتنا؟

الأستاذ: لاستنفاذ الأسلاك الشائكة.

التلميذ: ولماذا الأسلاك الشائكة؟

الأستاذ: لأنها تسهم في خلق فرص الشغل.

التلميذ: ولماذا فرص الشغل؟

الأستاذ: حتى لاتقوم الفوضى في البلاد.

التلميذ: ولماذا الفوضى؟

الأستاذ: للإطاحة بالنظام.

التلميذ: ولماذا النظام؟

الأستاذ: لأنها رأس الحربة.

التلميذ :(يفكر ثم يسأل) ألا يمكن كسر هذه الحربة؟

الأستاذ: (ينظر عن يمينه وعن شماله ويتلعثم) أش ش ش."[614]

وعليه، فالجرأة هي أهم خاصية من خصائص القصة القصيرة جدا، وتنضاف باعتبارها قيمة جمالية إلى المستوى الدلالي.

تلكم-إذاً- أهم الشروط الثانوية التي تنبني عليها القصة القصيرة جدا، وتلكم هي كذلك أهم مقوماتها وتقنياتها الفنية والجمالية التي تحضر وتغيب، وبها تشترك القصة القصيرة جدا مع باقي الأجناس والأنواع الأدبية والأنماط الفنية الأخرى. وقد لاحظنا أن هذه المقومات العرضية تمس الجانب النصي، والتركيبي، والبلاغي، والدلالي، والسردي. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل

---

613 - الحسين زروق: نفسه، ص:13.

614 - الحسين زروق: نفسه، ص:57.

على مرونة هذا الجنس الأدبي الجديد، وانفتاحه على باقي فروع نظرية الأدب، والاستفادة من كل الفنون والعلوم والمعارف الأخرى بشكل من الأشكال. وبهذا، يكون جنس القصيرة جدا جنسا أدبيا منفتحا بامتياز.

الفصل الواحد والعشرون:

النقـــــــــــد التكويني

من المعروف أن النقد الأدبي يهتم بدراسة الإبداع أو الأدب بعد أن يكون مطبوعا ومنشورا وموزعا جماهيريا، فيصبح في ملك القارىء أو المتلقي، إلا أن النقد التكويني أو التوليدي أو الجيني(la critikue génétikue) هو الذي يدرس النص قبل طبعه ونشره. بمعنى أن هذا النقد يرصد مختلف المراحل الجنينية التي يتكون من خلالها النص، و يتولد عبرها العمل، قبل أن تحوله المطبعة إلى منتوج فكري وثقافي جماهيري. بتعبير آخر، يقصد بالنقد التكويني ذلك النقد الذي يهتم بالمصادر الأولى للعمل، والعناية بمسودات النص ومستنسخاته ومخطوطاته. ومن ثم، فهو يدرس النص في حالته المخطوطة والمسودة والمستنسخة قبل أن يطبع وينشر ويوزع. وبالتالي،يعكس النقد التكويني نوايا المؤلف المباشرة وغيرالمباشرة، ويحدد لنا رؤيته الحقيقية تجاه العالم بصدق، قبل أن يخضع لمقص المراقبة الذاتية والغيرية، وقبل أن يخضع أيضا للمراجعة والتنقيح والتصحيح والحذف والإلغاء، والتخلص من الشوائب الزائدة، أو كل ما يمكن أن يسبب المشاكل للمبدع واقعيا بعد مرحلة الطبع والنشر. زد على ذلك، يهتم النقد التكويني بالمسودات والمخطوطات اليدوية، قبل أن تتحول إلى نص أو كتاب مدون بين دفتي الغلاف الخارجي. ويمكن اليوم التمييز بين نقد تكويني ورقي ونقد تكويني رقمي وآلي.كما يمكن التمييز بين النقد التكويني الذي يهتم بنقد المصادر والمسودات والمخطوطات التي ينبني عليها العمل قبل أن يطبع وينشر، وبين البنيوية التكوينية التي ظهرت مع لوسيان كولدمان، وتسعى جاهدة إلى ربط الداخل النصي بالسياق الخارجي ربطا غير مباشر، عبر التماثل بين البني الأدبية والجمالية والبنى السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، والتاريخية.

1- مفهـــــــــوم النقـــــــد التكوينـــــي:

يهتم النقد التكويني أو ما يسمى أيضا بالنقد الجيني بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطا إلى أن يصير كتابا، بمعنى أنه يعتني بالمراحل التكوينية التي يقطعها الكتاب. ومن ثم، فهذا النقد – حسب دافيد كارتر-:" يسعى إلى أدلة نصية يمكن إثباتها تتعلق بنوايا المؤلف، كما أن هذا النقد يحلل العوامل التي تحدد طبيعة النص النهائي، كلما تقدم من شكل مخطوطة نحو شكل كتاب.كما يدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والتنقيح.فإنه يحاول أن يحدد بدقة مايمكن أن يقال منطقيا عن النص.ويرتبط الناقد (جان ميشيل راباتيه/**Jean-Michel Rabaté**) ارتباطا وثيقا بصياغة المبادىء التي تحكم ممارساتها."[615]

وعليه، فالنقد التكويني أو التوليدي أو الجيني لايهتم بالنص المنشور أو المطبوع، بل يركز اهتمامه على الوثائق التي ساهمت في تكوينه وبلورته كنص أو خطاب أو كتاب. بمعنى أنه يهتم بمرحلة الإنتاج الأولى قبل الطبع والنشر، ويبحث في جذور النص، ومصادر تكونه في مرحلتي التسويد والتحرير. وهنا، نرى أن النقد الأدبي قد غير وجهته من التركيز على النص إلى التركيز على ماقبل النص، أو قد غير وجهته من النص المطبوع إلى النص المخطوط تحقيقا وتوثيقا ودراسة.

وعليه، فالنقد التكويني يبحث عن:" أسرار صناعة العمل الأدبي. أي: السيرورة التي أدت إلى ولادته، فالعمل الأدبي يمر قبل إرساله إلى الطباعة بمراحل عديدة تبدأ بفكرته الأولى، وتنتهي بتنفيذه النهائي، و يهدف النقد الذي يهتم بتكوين العمل الأدبي، إلى إظهار و إيجاد قوانين العمل الذهني الذي ينتج هذا العمل الأدبي التي تظهر في أحيان كثيرة بصورة بدايات قد تكون خاطئة، تتوالى متفرقة زمانيًا، قبل أن يظهر المشروع بصورة فكرة للكتابة. فالكاتب لم ينفذ فورًا مشروعه، بل هناك محاولات عبور إلى مرحلة الكتابة، إلى أن تأتي اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي. فمسودات العمل الأدبي تشكل فرصة لمعرفة في أي طور من أطوار الكتابة أدخلت هذه المعلومة أو تلك ؟ و كيف تم تكييفها أو رفضها ؟ فالمسودات لا تكون مكتملة و لا غير مكتملة: إنها فضاء آخر، و لا يدخل التفاوت بينها و بين النص في مفهوم التطور و لا

---

[615] - ديفيد كارتر: نفسه، ص:151.

في مفهوم الاكتمال: إنه يدخل في مفهوم الآخر المقابل، و في الاختلاف الأساسي بين الكتابة و النص، فالمسودة لا تحكي، بل تبدي عنف الصراعات، و الرقابة و الخسارة و بروز القوى، و كل ما يكتبه الكائن بأجمعه، و كل ما لا يكتبه.[616]"

وبناء على ماسبق، فالنقد التكويني يهتم بالعمل حينما يكون فكرة تتولد لدى المؤلف، لتتحول، بعد ذلك، إلى مسودة ومخطوط،مع دراسة جميع المصادر التي يعتمد عليها الكاتب تناصا ومناصا، ولا يكتفي الناقد بدراسة المصادر فقط، بل يمارس عملية التحقيق والتوثيق والتأويل والقراءة المتعددة الاختصاصات. ومن ثم، تهدف هذه النظرية إلى وضع نظرية للمسودة، قبل أن يتحول المخطوط إلى عمل أدبي جماهيري.

وهكذا، يتحدد موضوع النقد التكويني في التشديد على ماقبل النص. في حين، يهتم النقد الأدبي بالنصوص. ويهتم كذلك بالوسخ والمخطوط والمسودة، قبل أن يطبع وينشر ويتحول إلى نص. ومن ثم، فهو يرصد مجمل التحولات التي تطرأ على النص الأدبي أثناء انتقاله من حالة المخطوط أو المسودة إلى النص المطبوع الجماهيري. ونسمي هذا النقد التكويني أيضا بالنقد التوليدي، حيث يبين لنا المراحل التي يمر منها النص الأدبي، وكيف يتولد النص من فكر الكاتب، ورحم الكاتبة. ومن هنا، يمكن التمييز بين مخطوطات الكتاب ومسوداته. إذ يحيلنا المخطوط على الوثائق المكتوبة من تصاميم، وسيناريوهات، وخطاطات، ومدونات،... التي تساهم في توليد العمل. في حين، تصبح المسودة من الوثائق التي يعدها المؤلف ليحولها إلى نص أو عمل أو أثر أدبي. ويقوم الكاتب عبر هذه المسودة بعملية التصحيح، والتطوير، ومعالجة النص . ومن ثم، تتحول المسودة إلى فضاء للتنصيص. وبالتالي، فالدارس التكويني في حاجة ماسة إلى دراسة الفضاء، والفراغ، وتلاقي الكتابة والصورة، وفهم علاقات المسند بالكتابة. ويعني هذا أن النقد التكويني لايكتفي بماهو لغوي ومنطوق فوق الصفحة، بل يهتم بالأشكال البصرية والسيميائية من رسوم وصور وأيقونات تشكيلية ورمزية. وباختصار، فإذا كان النقد الأدبي يهتم بالداخل النصي، فإن النقد التكويني يهتم بماقبل النص، حينما يكون في مرحلة المخطوطات أو المسودات.

---

[616] - انظر: مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**.ترجمة: د. رضوان ظاظا،الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت. الطبعة: الأولى، ذو الحجة 1417هـ- مايو/آيار 1997م.

ويلاحظ أن كثيرا مايتخلى الكاتب عن مقاطع مهمة أو يحذف شذرات أو فقرات أوأبيات أو مقاطع أو حوارات، وهي مهمة في العملية الإبداعية؛ وذلك لسبب من الأسباب، قد تكون سياسية أو اجتماعية أو ثقافية أو فنية أو دينية أو أخلاقية، وهذه النصوص الأولى تبين لنا رؤية الكاتب الحقيقية، مع تبيان الخلفيات التي جعلته يتراجع عنها في النسخة الأولى، ويراجعها في النسخ الأخرى . ومن ثم، فالنقد التكويني يهتم بالأنساق المضمرة والمحذوفة وغير المعلنة في أثناء مرحلة التسويد أو التخطيط أو الكتابة، قبل أن يتسلمه الجمهورمطبوعا ومنشورا وموزعا.

وعليه، فالنقد الجيني أو التكويني يهتم بالجذور أو البدايات الأولى للتكون النصي وتوالده وتناسله. أي: يعود إلى الرحم الأول لعملية الكتابة. وبتعبير آخر، يتتبع النقد التوليدي المخطوط من عملية انبثاقه إلى مرحلة الانتهاء منه، استعدادا لتقديمه إلى الطبع والنشر. وبين البداية والنهاية مجموعة من المراحل يقوم بها الكاتب، وهي: التفكير تأملا وإدراكا، وإحضار أدوات الكتابة، والاستعداد للكتابة، والتسويد، والتحرير، والتنظيم، وتصحيح الأخطاء، و توثيق النص، ونقل المعلومات الموثقة من الكراسات إلى المخطوط، وتوظيف الاستشهادات والمقتباسات داخل المخطوط، وحذف بعض الكلمات أو الجمل أو الفقرات أو المقاطع أو المتواليات أو النصوص إما إضمارا واقتضابا، وإما خوفا من الضغوطات الخارجية، وإما اتقاء من طابوهاتها المتنوعة، فيلتجيء الكاتب – إذاً- إلى الحذف والإخفاء والإلغاء، خشية من ردود الأفعال القوية والعنيفة من القارىء الخارجي.

إذاً، يركز النقد التكويني على المخطوطة الأولى والمسودة الأولى، و يهتم بدراسة المصادر والمراجع التي انطلق منها المؤلف في تصنيف كتابه تناصا ومناصا وأسلوبا؛ لأن الكاتب هو الأسلوب نفسه كما قال بوفون، وكل ذلك من أجل تحليل العلاقة الموجودة بين النص والمصدر، نظرا للعلاقة الجدلية الموجودة بينهما. كما يعنى هذا النقد بتحديد بدايات تكون العمل ومراحله النهائية، وتبيان مصادر المؤلف في بدايات التكون ونهاية التحرير، ورصد مختلف المراحل التي يمر منها العمل حتى يستوي على عوده.

ويمكن الحديث أيضا عن نوع ثان من النقد التكويني هو الاهتمام بعدد الطبعات، فالطبعة الأولى قد تتحول إلى طبعة أصلية مولدة. في حين، تأتي الطبعات المصححة والمراجعة والمعدلة والمنقحة لتضيف أشياء جديدة، أو تصحيح أشياء أخرى لم تعجب الكاتب، أو تكون قد فرضت عليه قسرا، ينبغي على المؤلف تصحيحها، كما هو حال كتاب: " **الشعر الجاهلي**" لطه حسين، حيث فرض عليه الرقيب أن يزيل مقاطع معينة من كتابه، ويشطب عليها، ويعيد تنقيحها،

وهذا ما قام به فعلا في كتابه: "**الأدب الجاهلي**". وينطبق هذا حتى على العروض المسرحية، فمسرحيات بريخت أو صمويل بيكيت عرضت مرات عديدة، وكل عرض ينسخ العرض السابق الأصلي. ومن ثم، فالعرض الأول يصبح نسخة أصلية، بينما العروض المتلاحقة تصبح نسخا معدلة ومنقحة. وهذا ينطبق كذلك على الكتابات الرقمية التي يتم فيها التنقيح والتعديل والمراجعة.

2- السيـــــــاق الذي ظهر فيه النقد التكويني:

ظهر مصطلح النقد التكويني أو التوليدي (critikue génétikue) سنة 1979م، بعد أن طبعت دار فلاماريون بباريس كتابا تحت عنوان:" **أبحاث حول النقد التكويني – نص لوي أراغون نموذجا**"، وقد ألحقت بالكتاب دراسة للوي هاي(Louis Hay) عنوانها:"**النقد التكويني: الأصول والمنظورات**"، وفيها يعرف الباحث بالنقد التكويني، ويرصد مراحل هذا النقد، ويجمل مختلف المنظورات إزاء المخطوط الأدبي. ويعني هذا أن النقد الجيني قد ظهر في مرحلة "مابعد الحداثة"، وذلك في سنوات السبعين لتجديد النقد الأدبي وتحديثه، فيكون الهدف منه هو مقاربة النصوص الأدبية في ضوء مخطوطاتها ومصادرها الأولى. ومن ثم، انتقل الاهتمام من النص الداخلي إلى ماقبل النص، ومن السارد إلى المؤلف، ومن البنيات إلى المراحل، ومن العمل إلى المصادر. وبهذا، يكون الناقد التكويني هو الذي يهتم بمجموعة من المراحل، وهي: الإدراك، والإخبار، والتوثيق، والتحرير، والتنقيح، والتصحيح، والمراجعة. ويعني هذا أن النص المطبوع عرف مجموعة من التحولات على مستوى الكتابة، وله ذاكرة وراثية واعية ولاشعورية عن تكونه وولادته. فلابد أن يترك النص آثار ولادته، ويخلف مؤشرات مادية تدل على عملية التكون والولادة، وهذا ما ينبغي للنقد الجيني أن يقوم باستكشافه وفهمه وتفسيره وتأويله. وذلك، بالبحث عن مخطوطات النص ومسوداته، مع تحديد نوعية المخطوطات، ورصد مؤشراتها الكمية ضمن عصر معين، وفي علاقة بالكاتب والعمل. كما ينبغي لهذا النقد أن يدرس عمليات الطبع والنسخ، وأدوات الكتابة والترقين والطبع، ويدرس مختلف عمليات النسخ بشكل تحقيقي فهما وتفسيرا.

هذا، ولقد اهتم النقد التكويني الفرنسي بالكتابات الصادرة في القرنين التاسع عشر الميلادي والقرن العشرين، ولكن لم يهتم بالكتابات الموجودة في القرون السابقة؛ لعدم وجود مخطوطات

للعمل[617]. في حين، اهتم النقد التكويني العربي بتحقيق مجموعة من النصوص وأمهات المصادر عن طريق المقابلة بين النسخ، وتتبع عملية الكتابة، ونوع الورق والطباعة. ومن ثم، نلاحظ أن العرب قد سبقوا إلى النقد التكويني كما يتجلى ذلك واضحا في التحقيق والتوثيق. وفي هذا السياق، يقول الدكتوررمضان عبد التواب:"يظن بعض الباحثين المحدثين من العرب، أن فن تحقيق النصوص فن حديث، ابتدعه المعاصرون من المحققين العرب، أو استقوه من المستشرقين، الذين سبقونا في العصر الحاضر بعض الوقت، في تحقيق شيء من تراثنا، ونشره بين الناس.

ولكن الحقيقة بخلاف ذلك؛ فقد قام فن تحقيق النصوص عند العرب مع فجر التاريخ الإسلامي، وكان لعلماء الحديث اليد الطولى في إرساء قواعد هذا الفن في تراثنا العربي، وتأثر بمنهجهم هذا أصحاب العلوم المختلفة. وإن كثيرا مما نقوم به اليوم من خطوات في فن تحقيق النصوص ونشرها، بدءا من جمع المخطوطات، والمقابلة بينها، ومرورا بضبط عباراتها، وتخريج نصوصها، وانتهاء بفهرسة محتوياتها، لما سبقنا به أسلافنا العظام من علماء العربية الخالدة."[618]

وقد بادر المستشرقون الغربيون إلى تحقيق النصوص، وتوثيقها، وترجمتها، وطبعها، ونشرها، ونقدها، في ضوء مقاربات ومناهج حديثة ومعاصرة متنوعة، كما هو حال الاستشراق البريطاني، والهولندي، والألماني، والإسباني، والأمريكي، والفرنسي، والروسي...

لكن النقد التكويني لايعني تحقيق التراث فقط، بل هو يهتم بدراسة المصادر الأولى للعمل من أجل فهم النص الداخلي بشكل جيد؛ لأن هناك ترابطا بين النص الداخلي والنص المخطوط تفاعلا وتعالقا وتناصا.ومن هنا، يهدف النقد التكويني إلى تتبع مراحل الكتابة، قبل أن يصير النص عملا مطبوعا، ويستكشف مختلف المصادر التي اعتمد عليها الكاتب في تأليف كتابه، مثل: هوامش القراءة، والكراسات، والدفاتر، والتصاميم، والمخططات، والسيناريوهات، والمدونات، ورؤوس الأقلام، ومسودات التحرير، والمسائل المصححة، إلخ... وتشكل كل هذه النصوص الأولى آثار النص الأدبي، قبل أن يخرج من حالة المخطوط إلى حالة المطبوع. ويسمى

---

[617] - Almuth Grésillon:(**La critique génétique, aujourd'hui et demain),** 21 noбembre 2006, http://www.item.ens.fr/indeć.php?id=14174.

[618]- د.رمضان عبد التواب: **في طرق تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، الطبعة الثانية 2002م.ص:3.

هذا أيضا بالملف التكويني أو التوليدي الذي يشخص مختلف مراحل ما قبل النص. إن الأمر – إذاً– يتعلق بالمخطوطات والمستنسخات اليدوية التي يعتمدها الكاتب، ويحدد طريقة الكتابة التي يستند إليها، وأدوات الكتابة التي يستخدمها، ويرتاح لها، ويرتضيها في ممارسة التسويد والكتابة،و هذا ماينبغي التركيز عليه في النقد التكويني، قبل أن يتبلور المخطوط عملا، ويتحول إلى نص أدبي مطبوع. وليست هذه المراحل التي يتبعها الكاتب في تأليف كتابه دائما خطية ومتعاقبة ومتسلسلة بشكل مباشر، فقد تكون مراحلها غير واضحة بدقة، فلابد من اتباع آثار الكتابة، وتتبع مؤشراتها البصرية والأيقونية والفضائية لمعرفة بناء العمل . أي: لابد من إعادة بناء المخطوط مرحلة مرحلة، قبل أن يتحول إلى نص منته وتام وكامل. وقد يساعدنا الفضاء البصري للمخطوطة من جهة بالتعرف على عوالم الكتابة والإبداع بشكل جيد ودقيق، وتأويله سيميائيا ودلاليا من جهة أخرى.

هذا، ويرتبط النقد الجيني بدراسة النص المخطوط في ضوء الرسائل، والمقدمات، والإهداءات، والكتابات الشخصية في الجرائد والمجلات، والحوارات المباشرة وغير المباشرة، و كل هذه العناصر تفسر النص وتشرحه، ويسمي جيرار جنيت هذا بالنص الفوقي في كتابه القيم:" **العتبات**"[619]. وقد أصبحنا اليوم نلتجيء ضمن النص الرقمي إلى الأقراص المغنطة، والأشرطة، والفيديو كاسيت، وغيرها من الوسائل الرقمية المتنوعة...

وثمة نقطة مهمة لابد من الإشارة إليها أن هناك وسيطا بين المؤلف والمطبعة هو الناسخ أو الكاتب باليد أو بالآلة الراقنة أو الحاسوب، فهذا الناسخ يكون هو الرجل الأول الذي يطلع على أسرار الكتابة وصناعتها، فناسخ كتابات طه حسين – مثلا– يعرف كيف كان يملي طه حسين، ومن المعلوم أن ثقافة الناسخ كانت منتشرة بكثرة في الثقافة العربية، فقد كان الحريري والجاحظ ناسخين للكتب بامتياز. ومن ثم، يعد الناسخ القارىء الأول للمخطوط قبل القارىء الحقيقي.

ومن جانب آخر، يمكن الحديث عن سيميوطيقا المخطوطات والمسودات التي تدرس الفضاء البصري للكتابة، وعلامات الترقيم، وتنظيم الصفحة، وتوزيع الكتابة أفقيا وعموديا، والتحكم في ثنائية البياض والسواد، وثنائية الامتلاء والفراغ، ومعرفة كيف تتربع الحروف على الصفحة، وتتشكل العلامات الكتابية والبصرية، ومعرفة أنواع الخطوط والأسطر والفراغات الموجودة بينها، وكيف تتم عملية النسخ، وتتوزع الصفحة، وتتشكل هندستها. ويعني هذا أن ثمة غنى

619 - Gérard Genette: Seuils. Edition:Seuils,Paris,1987.

سيميوطيقي في هذا المجال. ومن يتصفح أعمال فيكتور هيجو، وإميل زولا، وكافكا، وميشو، وستاندال، وفاليري ودويستفسكي، وبوشكين، وأنطونان أرطو... فسيجدها مليئة بالصور والأيقونات والأشكال البصرية تهيمن على فضاء الصفحة كتابة وتصويرا وتشكيلا.

ويلاحظ أن كثير من الشعراء والكتاب يرتجلون أعمالهم، فكثير من الأدباء قد جربوا الخاصية الشفوية قبل الكتابة، كما كان يفعل فلوبير (Flaubert) وبيير كيوتا (Pierre Guyotat)، بل كان زهير بن أبي سلمى من قبل ينقح قصائده شفويا ويثقفها، فيعرضها على شعراء عصره ونقاده، وكان زهير يتأخر في نشرها وإذاعتها، حتى سميت قصائده الشعرية بالحوليات.

ومن جهة أخرى، يمكن اليوم الحديث عن المخطوط الرقمي الإلكتروني،الذي يتعرض بدوره لعمليات التفاعل والترابط النصي، كما يستفيد من عمليات التصحيح والتعديل والتشطيب، وإن كان الحاسوب لايترك آثارا للكتابة مثل المخطوط الورقي. فالحاسوب يصحح كل شيء، ويقدم نسخا جاهزة ومعدلة بطريقة آلية، فلادخل للكاتب في عملية الكتابة، فبرامج الحاسوب مهيأة لكل الخطوط وأنواع الكتابة، فهناك المصحح الآلي الذاتي الذي يقوم بكل شيء في الوقت نفسه. لذا، تعرض لنا الشاشة مجموعة من النصوص في دفعة واحدة، فكل المصادر تحضر بطريقة واحدة في زمن واحد.

زد على ذلك، يهتم النقد الجيني باستحضار جميع المسودات والمدونات والمنسوخات والمخطوطات والكتابات المتنوعة التي وظفها الكاتب سواء من نصوصه السابقة أومن أعمال الكتاب الآخرين، وهذا النوع من الاقتباس الواعي وغير الواعي يسمى بالتناص على مستوى الكتابة (Intertadtualité). وهذا التناص كان معروفا عند الشاعر الفرنسي أبولينير وجماعة من الشعراء المعاصرين، ويدخل الكولاج أو الإلصاق النصي ضمن ما يسمى بتناص الكتابة أو المخطوطات. وقد اهتم بهذا النوع من التناص كل من جان بيلمان نويل (Jean-Bellemin Noël)، ورايموند دوبراي جنيت(Raymonde Debray Genette).

3- رواد النقد الجيني:

يمكن الحديث عن مجموعة من النقاد الذين اهتموا بالنقد الجيني إما قديما كجوستاف لانصون، ورودلر، وب. أوديا(Audiat)، وتيبوديه(**Albert Thibaudet**)، وإما حديثا كجيرار جنيت (Gerard genette) الذي انكب على دراسة التعالق النصي والعتبات الفوقية التي تساعدنا على فهم النص وتفسيره، ولوي هاي(Louis Hay) الذي اهتم بأصول النقد التكويني ومنظوراته تنظيرا وتقعيدا وتأريخا، وجان بيلمان نويل(Jean Bellemin-Noël) الذي اهتم بالقراءة النفسية واللاشعور النصي، ودراسة النص في مرحلة ما قبل الطبع[620]، وبيير مارك دوبيازي(Pierre-Marc de Biasi) الذي استعرض علما جديدا لتحليل المخطوطات والمسودات، مع التركيز على مكونات النقد الجيني[621]، ورايمون دوبراي جنيت (Raymonde Debray Genette) التي درست مسودات فلوبير ومخطوطاته، وجاك نيف(Jacƙues Neefs) الذي اهتم بالمسودات والنسخ المتعددة لدى شاتوبريان ومونتاني وستاندال[622]، وهنري متيران (Henri Mitterand) الذي كان يعنى بالنقد التكويني في أعمال إميل زولا ورواياته، ودانييل فيرر وجان ميشيل راباتي(Daniel Ferrer and Jean-Michel Rabaté) اللذين ركزا على أعمال جيمس جويس بالدراسة واستكشاف مصادره الأولى، وألموث كريزيون (Almuth Grésillon) التي بحثت في

---

620 - Jean Bellemin-Noël, **Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz** .Paris: Larousse, 1972.

621 - Pierre-Marc de Biasi, "Paranoïa-Genèse. Remarƙues sur l'identité des recherches en génétiƙue tedtuelle". eds. Almuth Grésillon and M. Werner, Leçons d'écriture: ce ƙue disent les manuscrits .Paris: Minard, 1985.p: 259-75.

622 - NEEFS (Jacƙues), "Critiƙue génétiƙue et histoire littéraire", in: L'histoire littéraire aujourd'hui, Paris, A. COLIN, 1990, p. 23.

المخطوطات والمسودات في ضوء النقد التكويني، وكاترين فيولي(Catherine Biollet) التي حللت بعض أعمال مارسيل بروست القصصية والروائية، وفيليب لوجون(Philippe Lejeune) الذي درس مجموعة من الأعمال الأوطبيوغرافية (السير الذاتية) في ضوء النقد التكويني، وجان لوي لوبراف(Jean-Louis Lebrabe) الذي درس آثار الكتابة، وترسبات الذاكرة التناصية، والتعالقات النصية...

4- تقويـــــــم المنهج التكويني:

من المعروف أن للنقد التكويني، نظرية ومنهجا، إيجابيات هامة لايمكن الغض عن أهميتها أو الحط من من قيمتها، لاسيما أن هذا النقد يساعدنا على الإحاطة بالنص بشكل جذري توليدي، وفهم العمل الأدبي بشكل جيد على مستوى أصوله الأولى كتابة واستنساخا، حيث نستكشف مصادره الأولى من خلال العودة إلى المدونات والوثائق والمسودات والمخطوطات لقراءتها، وتبين رؤية الكاتب، ومعرفة مجمل المراحل التي مر منها العمل حتى وصل إلى مرحلة الطبع والنشر والتوزيع والاستهلاك. إنها قراءة سرية لصناعة الكتابة، واستكناه أسرارها الواعية وغير الواعية. بيد أن هذا النقد غير كاف لفهم النص وتفسيره من كل جوانبه، فهذا النقد يركز على مرحلة معينة من الأدب، وهي مرحلة ماقبل النص، ويغفل مرحلة النص، ومابعد النص. أي: يهتم فقط بمرحلة المخطوط والمسودة، وينسى النص الإبداعي الداخلي الذي يحمل في طياته ثقافة معينة، ويتسم بخصائص فنية وجمالية وأسلوبية معينة، تحتاج منا إلى قراءتها ودراستها في ضوء مناهج المحايثة والأسلوب والجمال. كما ينبغي الانتقال طبيعيا من النص إلى مابعد النص، وذلك بالاتكاء على السياق السياسي، والاجتماعي، والثقافي،والنفسي، والتاريخي، والاقتصادي.

وخلاصة القول، نستنتج، مما سبق ذكره، بأن النقد التكويني يهتم بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطا إلى أن يصير كتابا. بمعنى من المعاني أنه يهتم بالمراحل التكوينية التي يقطعها الكاتب من مرحلة الفكرة والتسويد والتصميم والتخطيط إلى أن يتحول إلى منتوج طباعي جماهيري. وإذا كان النقد الغربي قد تمثل هذا المنهج التكويني والجيني بشكل لافت للانتباه، فإن النقد العربي المعاصر لم يلتجىء إلى هذه القراءة التكوينية بعد بشكل تراكمي مقبول، بغية

معرفة كيف يتولد النصوص في أدبنا العربي القديم والحديث والمعاصر[623]، فلابد – إذاً- من الانفتاح على المناهج النقدية الغربية، وتمثل نظرياتها الأدبية، واستيعاب مفاهيمها ومصطلحاتها الإجرائية لدراسة النصوص والأعمال الأدبية، في ضوء مخطوطاتها ومسوداتها ومصادرها الأصلية الأولى.

الفصل الثاني والعشرون:

المقاربة الموضوعاتية

تعد المقاربة الموضوعاتية من أهم المقاربات النقدية في التعامل مع النص الأدبي شعرا ونثرا، فقد ظهرت في أوربا إبان ستينيات القرن العشرين مع موجة النقد الجديد، ومتجاوبة بشكل من الأشكال مع تيار " ما بعد الحداثة"، كما ظهرت في العالم العربي متأخرة عن نظيرتها الأوربية بعقد من السنوات، مع تصاعد النقد المضموني، وانتشار القراءات التأويلية و الإيديولوجية، وولادة التحليل الوصفي البنيوي واللساني. ويهدف النقد الموضوعاتي إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص بنياتها العنوانية المدارية تفكيكا وتشريحا وتحليلا، وذلك عبر عمليات التجميع المعجمي، والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية. بمعنى أن الموضوعاتية جاءت كرد فعل على البنيوية اللسانية التي تهتم بالشكل والبنية والنسق، وذلك على حساب المضمون أوالموضوعة أوالتيمة.

إذا، ما هي المقاربة الموضوعاتية لغة واصطلاحا؟ ومامكوناتها النظرية وخطواتها المنهجية؟ وماهو مسارها التاريخي والمكاني؟ وما أسسها الفلسفية والمعرفية؟ وماهي مفاهيمها الاصطلاحية والإجرائية على المستويين: النظري والتطبيقي؟ وماهي أنواع المقاربات الموضوعاتية؟ ومن هم

---

623 - الكتاب الذي نشره العراقي رحمن غركان تحت عنوان: **انزلاظ انزكويني ي الرؤية إلى الإجراء**، من مطبوعات مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، لاعلاقة له ، بأي حال من الأحوال، بالنقد التكويني الذي طرحناه في هذه الدراسة.

روادها في العالمين: الغربي والعربي؟ وما هي إيجابيات هذا المنهج وسلبياته؟ وإلى أي مدى يمكن لهذا المنهج أن يشفي غليل القارئ أثناء تعامله مع النص الأدبي؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول رصدها في هذه المباحث التالية:

1- مفهوم المقاربة الموضوعاتية:

أ- الدلالـــــــة اللغويـــــــة:

يشتق مصطلح " الموضوعاتي" (thématikue) في الحقل المعجمي الفرنسي من كلمة (thème)، وهي "التيمة"، وترد هذه الكلمة بعدة معان مترادفة، كالموضوع، والغرض، والمحور، والفكرة الأساسية،والعنوان، والحافز، والبؤرة، والمركز، والنواة الدلالية...الخ. ويقابل كلمة (thème) عند اللسانيين الوظيفيين الجدد مصطلح التعليق (Rhème)؛ لأن التعليق عبارة عن موضوعات جديدة أو أخبار تسند إلى المسند إليه، أو تضاف إلى الفكرة الرئيسية المحورية أو النواة البؤرية. ولقد استعمل المصطلح "الموضوعاتي" أو "التيمي" بشكل انطباعي وعفوي من قبل جان بول ويبر (Jean Paul Weber)، إذ أطلقه على الصورة المتفردة والملحة في تكرارها، واطرادها، والمتواجدة بشكل مهيمن في عمل أدبي عند كاتب معين . ومن الصعوبة بمكان، تحديد المفهوم اللغوي للنقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة؛ نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية. ومن ثم، فـــليس:" هناك ما هو أكثر إبهاما من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة في استقصاء لدلالاتها وقراباتها الضمنية والخفية، واكتشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال"[624].

هذا، وقد أثار المصطلح الأجنبي للموضوعاتية (thème/thématikue/thématiser) تذبذبا في الترجمة، رافقه تعدد المصطلحات المقابلة له في الحقل الثقافي العربي، فنجد الموضوعاتي، والموضوعاتية، والموضوعية، والموضوعاتيات عند كل من سعيد علوش، وحميد لحمداني، وعبد الكريم حسن، وجوزيف شريم، وكيتي سالم، وعبد الفتاح كيليطو. كما نجد كلمتي "التيم" "thème" و "التيماتية" عند سعيد يقطين، عندما يقول: "إن "**التيمة**" (thème) كما يرى برنار دوبربي (B.Dupriez) هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي،

---

[624]- سعيد علوش:**انُوقذ الموضوعاتي**، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989م، ص 12.

وتستعمل أحيانا بمعنى الحافر الكثير التواتر. غير أن "التيمة" أكثر عمومية وتجريدا ..."[625] .
ويتابع سعيد يقطين واصفا الخطاب الروائي المغربي الجديد في ضوء رؤية تيماتية قائلا: " وفي العالم الروائي الذي بين أيدينا نجد "تيمات" أساسية كثيرة لها دلالاتها البعيدة لمن يريد قراءة الرواية قراءة "**تيمية**" (thématiƙue)"[626] . ويترجم إبراهيم الخطيب كلمة (thème) بغرض،وذلك أثناء ترجمته لنظرية الأغراض لدى توماشفسكي (Tomacheϐsky)، الذي يتحدث عن اختيار الغرض أو "التيمة" الموضوعاتية التي يتمحور حولها العمل الفني بصفة خاصة، إذ يبين هذا الشكلاني الروس بأن:"خلال السيرورة الفنية، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها، حسب معانيها، محققة بذلك بناء محددا، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو **غرض** مشترك. إن دلالات العناصر المفردة للعمل – يقول الباحث الروسي – تشكل وحدة هي **الغرض** (الذي نتحدث عنه). وإنه من الممكن أن نتحدث سواء عن الغرض العام للعمل أم عن أغراض أجزائه. ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض. أما العمل غير العقلي ((Transrationnelle) فلا غرض له، نظرا لأنه ليس سوى تدريب تجريبي أو تدريب مختبري بالنسبة لبعض المدارس الشعرية"[627]. ويتميز العمل الأدبي حسب توماشفسكي:" بوحدة، عندما يكون قد بني انطلاقا من **غرض** وحيد، ينكشف خلال العمل كله. نتيجة لذلك، تنتظم السيرورة الأدبية حول لحظتين هامتين: اختيار الغرض وصياغته (Elaboration)"[628].

يبدو أن الغرض أو "التيمة" من خلال هذا النص هو ذلك البناء الموحد لجمل النص المتشابكة تركيبيا ودلاليا، وذلك بواسطة فكرة مهيمنة معنويا. وبالتالي، تتمثل الوظيفة البنائية للتيمة في توحيد جمل النص المفردة، وتغريض الإبداع. وكل نص يتوفر على موضوعة معينة أو غرض ما، فهو نص مقبول عقليا. وبالتالي، تنطبق عليه عمليا صفة المقبولية، ومشروعية قراءته ونقده، وأما النص الذي يخلو من وجود غرض معين، فهو نص مختل عقليا، وناقص دلاليا، لايمكن اعتباره نصا إبداعيا أو أدبيا. ويعتبر اختيار الموضوع أو "التيمة" بأنه أول عمل إجرائي يقوم به

---

[625]- سعيد يقطين**:قراءات في النقد الروائي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985م، ص 232.
[626]- سعيد يقطين: نفسه، ص 232-233.
[627]- الشكلانيون الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى سنة 1982م، ص 226؛.
[628]- الشكلانيون الروس: نفسه، ص 175.

المبدع، وذلك حسب منطوق القولة الاستشهادية، وتأتي، بعد هذه المرحلة، الصياغة، وبناء دلالات النص، وعنونته.

ومن جهة أخرى، نجد من الدارسين والنقاد والباحثين والمترجمين العرب من يسمي النقد الموضوعاتي نقدا "مداريا"[629]، كما عند سامي سويدان، أو "جذريا"[630] عند فؤاد أبو منصور . ومن ثم، يترجم الباحث اللبناني فؤاد أبو منصور كلمة Thématikue الفرنسية بكلمة " **الجذر**" ؛ لأن الجذر الدلالي بمثابة خلية النص الرحمية، ويتشكل شكلا ومضمونا، بناء ومعنى، وإن كان يتأطر فكريا، ويوحد النسيج النصي، ويجمع شتاته المبعثر على رقعة النص في شكل بؤرة عنوانية في أعلى الصفحة الإبداعية. والجذر ما هو في الحقيقة إلا عنونة دالة، تتم به التسمية، وبه يفرض النص على المتلقي فكريا وإيديولوجيا، فتتولد الرؤى والأفكار، ثم تتشابك التعابير والأساليب الجمالية الرفيعة، "إن الجذر يتفرع ويتوالد ضمن أشكال وتعابير متعددة. هذا التوالد يشبه "التجويق الموسيقي والأوركسترالي "، حيث الميلوديا الرئيسية هي حصيلة نقرات منفردة ومتعددة، تتآلف وتتواكب لتعطي إيقاعا أوركستراليا واحدا. والنص، في لعبته اللغوية والأسلوبية والفكرية، حصيلة توالدات على مستوى مقومات الكتابة الأولية"[631].

وثمة مجموعة من الفوارق اللغوية بين الجذر والفكرة الرئيسة؛ لأن هذه الأخيرة ترتبط بالأثر الأدبي، وهي عنصر لغوي تفرض نفسها بإلحاح وتكرار فيه، وهي متصلة بمعجم اللغة ومفرداتها اصطلاحا واشتقاقا ولغة. أما الجذر " فإنه يختلف عن الفكرة الرئيسية ومجموعة التماعاتها ورموزها وجزئياتها"[632]. وإذا " كانت الحشرة فكرة رئيسية عند لوركا (Lorca)، ويمكن للناقد أن يحدد النصوص التي تتضمن هذه الفكرة، ويرسم حدود مضمونها ودلالتها، فإن الجذر عبارة عن التنويعات الضمنية لها، مثل: "الحرير"، و "الشرنقة"، و "الطبيعة"، ولا ينبغي للناقد الموضوعاتي أو الجذري أن ينسى الدوال اللغوية أو الإيقاعية وحمولاتها الدلالية في تشكيل "الموضوعة" أو " تيمة" الأثر الأدبي. فعليه، استقراء أبعاد "اللعبة

---

[629]- سامي سويدان: **أبحاث انُص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، الطبعة الأولى ،1986م، ص 18.

[630]- فؤاد أبو منصور **انُق ذ البنيوي الحديث بينج ُب ّأ ُرثب**، دار الجيل، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى ، 1985م، ص 179.

[631]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.

[632]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.

اللغوية بتنويعاتها وإيقاعاتها؛ لأنها محملة بمدلولات باطنية، وهي تفضح أحيانا، هوة ما، تصرخ في أعماق الكاتب"[633].

وهكذا، نسجل مدى الاختلاف الكبير بين الدارسين والمترجمين العرب في توظيف المصطلحات والمفاهيم اللغوية لتعريب الكلمة الأجنبية "thématikue"، بالإضافة إلى اضطراب مفهوم الموضوعاتية، وتعدد مفاهيمها وتعاريفها، وذلك حسب النقاد، ومطبقي هذا المنهج.

ب- الدلالـــــــــة الاصطلاحيـــــــة:

تنبني المقاربة الموضوعاتية على استخلاص الفكرة العامة، أو الرسالة المهيمنة، أو الرهان المقصدي، أو الدلالة المهيمنة، أو البنية الدالة التي تتمظهر في النص أو العمل الأدبي، وذلك عبر النسق البنيوي، وشبكاته التعبيرية تمطيطا وتوسيعا، أو اختصارا وتكثيفا، والبحث أيضا عما يجسد وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقا وانسجاما وتنظيما. ولايمكن للمقاربة الموضوعاتية أن تبرز الفكرة المهيمنة، والتيمة المحورية، إلا بعد الانطلاق من القراءة الصغرى نحو القراءة الكبرى، وتعرف الجنس الأدبي، ورصد حيثياته المناصية والمرجعية، وتفكيك النص إلى حقول معجمية، وجداول دلالية إحصائية، لمعرفة الكلمات والعبارات والصور المتكررة في النص أو العمل الإبداعي اطرادا وتواترا.

هذا، وترصد المقاربة الموضوعاتية كل الكلمات- المفاتيح، والصور الملحة، والعلامات اللغوية البارزة، والرموز الموحية، وقراءتها إحصائيا وتأويليا. ولن تكون القراءة الموضوعاتية ناجعة وسليمة إلا بقراءة السياق النصي والذهني للكلمات، واستكشاف المفردات المعجمية المتكررة. ويمكن التسلح في هذا السياق القرائي بمجموعة من الآليات المنهجية، كالتشاكل،والتوازي، والتعادل، والترادف، والتطابق، والتقابل، والتكرار، والتواتر، لتحديد البنيات الدالة المهيمنة والمتكررة في النص. ويقوم هذا النقد الموضوعاتي أيضا على تحويل ماهو روحاني وزئبقي وجواني وشاعري إلى وحدة دلالية حسية مبنينة موضوعيا وعضويا .

ومن جهة أخرى، يستلزم النقد الموضوعاتي قراءة نص واحد أو مجموعة من النصوص والأعمال الإبداعية التي كتبها الأديب المبدع، والبحث عن بنياتها الداخلية، واستكناه مرتكزها البنيوي المهيمن، وجمع كل الاستنتاجات في بوتقة تركيبية متجانسة ومتضامة، واستقراء اللاشعور

---

[633]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 189.

النصي عند المبدع، وربط صورة اللاوعي بصورة المبدع على المستوى البيوغرافي والشخصي.[634]

وعليه، فالمقاربة الموضوعاتية هي التي تبحث في أغوار النص لاستكناه بؤرة الرسالة، مع التنقيب عن الجذور الدلالية المولدة لأفكار النص، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة في النص، وتحديد نسبة التوارد لتحديد العنصر المكرر فكريا، سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر. وتهدف هذه المقاربة كذلك إلى استخلاص البؤرة المعنوية، واستجلاء الخلية العنوانية، وتحديد الجذر الجوهري، ورصد الفعل المولد، واستخراج النواة الأساسية التي يتمحور حولها النص إسنادا وتكملة،عبر عمليات نحوية إبداعية، كالحذف، والزيادة، والتحويل، والاستبدال. ومن الصعوبة بمكان، تحديد مفهوم النقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة؛ نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية، وتذبذب مفاهيمه من دارس إلى آخر، وكثرة آلياته الاصطلاحية وأدواته الإجرائية ؛ بسبب تعدد المناهج التي تحويها المقاربة الموضوعاتية. ويعني هذا أن المقاربة الموضوعاتية تطرح عدة أسئلة، وتفرز عدة صعوبات، وإشكاليات، وعوائق مفاهيمية ومنهجية وتطبيقية، وتختلط بالنقد المضموني، كما تلتبس بالمناهج النقدية والفلسفية الأخرى.

2- التصور النظري والمنهجي:

تعتمد المقاربة الموضوعاتية - باعتبارها منهجية نقدية جديدة ظهرت مع تباشير النقد الجديد - على مجموعة من الركائز المنهجية، والمكونات الأساسية النظرية، التي تتحكم في العمل الأدبي، ويمكن حصر هذه المكونات في المبادئ التنظيمية التالية:

* قراءة النص قراءة شاعرية عميقة ومنفتحة.

*الانتقال من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى.

* تحديد مكونات النص المناصية والمرجعية.

* التأرجح بين القراءة الذاتية والقراءة الموضوعية.

* البحث عن التيمات الأساسية، والبنيات الدلالية المحورية، والموضوعات المتكررة، والصور المفصلة في النص الإبداعي.

* جرد هذه التيمات، واستخلاص الصور المتواترة في سياقها النصي والذهني والجمالي.

---

[634]- الدكتور سعيد علوش: نفسه، ص:105.

* تشغيل المستوى الدلالي عن طريق رصد الحقول الدلالية، وإحصاء الكلمات المعجمية، والمفردات المتواترة.

* توسيع الشبكة الدلالية لهذه التيمات المرصودة دلاليا فهما وتفسيرا.

*رصد الأفعال المحركة والمولدة للمعاني في سياقاتها الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والتداولية، مع دراسة دلالاتها الحرفية والمجازية، واستنطاقها فهما وتأويلا.

* الانتقال من الداخل النصي إلى التأويل الخارجي، والعكس صحيح أيضا.

* دراسة الموضوع المعطى من أجل البلوغ إلى الجانب الحسي في الأثر الأدبي، أو الوصول إلى البنية الموضوعية المهيمنة للعمل الإبداعي.

* حصر العناصر التي تتكرر بكثرة، وبشكل لافت في نسيج العمل الأدبي.

* تحليل العناصر التي تم حصرها ورصدها اطرادا وتواترا (الاهتمام بالمعنى السياقي).

* المقارنة بين الظواهر الدلالية والمعجمية والبلاغية تآلفا واختلافا.

* تجنب التزيد في التحليل الموضوعاتي، واللجوء إلى الإسقاط القسري المتعسف، وعدم تقويل النص ما لم يقله.

* جمع النتائج التي تم تحليلها لقراءتها تفسيرا وتأويلا واستنتاجا.

* بناء قالب نموذجي مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس.

* ربط الدلالات الواعية وغير الواعية بصورة المبدع الذاتية والموضوعية.

هذا، وتنطلق الموضوعاتية، في تعاملها المنهجي، من التطابق والتماثل بين المعنى الواضح والمعنى العميق الضمني غير المباشر فهما وتفسيرا، من خلال ربط الداخل بالخارج، والوعي باللاوعي في علاقتهما بما قبل الوعي:" فأما المعنى الواضح فهو ما يقدمه النص بشكل مباشر. وأما المعنى الضمني فهو صدى المعنى الأول، إنه أفقه وهامشه على حد تعبير علم الظواهر. وبين مستويي الواضح والضمني لا يوجد انقطاع. وهذا الشعور بعدم وجود الانقطاع هو العامل المحرك للنشوة الموضوعية. فالتزحلق من المباشر إلى الضمني، من المقول إلى اللامقول هو تزحلق بلا فجوات"[635].

[635]- عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي)،**يغوخ افنك ر العربي المعاصر**، بيروت ، لبنان، العددان: 44-45، ص 39-40.

ويعني هذا أن المقاربة الموضوعاتية تعتمد على خطوتين أساسيتين، وهما: الفهم الداخلي للنص المقروء، عن طريق كشف بنيته المهيمنة الدالة معجميا وتركيبيا ولسانيا وشاعريا، وتأويله خارجيا، اعتمادا على مستويات معرفية مرجعية مساعدة، وذلك من خلال إضاءة الفكرة المحورية وتفسيرها.

3- أنواع المقاربة الموضوعاتية:

يمكن الحديث عن أنواع عدة من المقاربات الموضوعاتية، فهناك الموضوعاتية الدلالية، والموضوعاتية العنوانية، والموضوعاتية الشاعرية، والموضوعاتية الصوفية الحدسية، والموضوعاتية الفلسفية، والموضوعاتية البنيوية، والموضوعاتية الذاتية، والموضوعاتية البنيوية. وعلى العموم، نحن نتحدث- اليوم- إجرائيا عن موضوعتين أساسيتين: موضوعاتية مضمونية، وموضوعاتية بنيوية شكلية(Thématikue Structurale).

بيد أن ثمة عدة صعوبات واجهت الموضوعية أثناء احتكاكها مع المنهجية البنيوية ذات الطرح اللساني الوصفي، ويمكن حصر هذه المشاكل في النقط التالية:

1- إن البنيوية تدرس نسقيا ما هو ضمني وعميق.

2- إنها تستخلص البنيات الجزئية والبنيات الكبرى فقط.

3- ترفض البنيوية بواعث العمل الأدبي ومصادره. أي: إن العمل الأدبي بنية مستقلة غير مرتبطة بالمبدع، ولا بظروفه السوسيو اقتصادية أو الثقافية أو التاريخية.

4- إنها تبتعد عن التفسير والتأويل، وتستند إلى التحليل الداخلي المحايث والسانكروني للعمل الأدبي وصفا وتصنيفا.

ومن خلال هذه السمات المخصصة للبنيوية، باعتبارها منهجا وحركة ونشاطا فكريا، يمكن تفريع الموضوعاتية إلى موضوعاتية ذاتية وموضوعاتية موضوعية، فالثانية هي الأكثر انسجاما مع البنيوية، ما دامت تنظر إلى العمل الأدبي على أنه "موضوع" (Objet)، بينما الأولى تنظر إليه على أنه ذات (Sujet). ويمثل الاتجاه الأول جورج بوليه، وهو من النقاد الموضوعاتيين الذاتيين، ويرى أن هدف النقد هو: "الوصول إلى معرفة صميمية بالعمل المنقود، وأنه لا يمكن

بلوغ هذه الصميمية إلا داخل الفكر الناقد محل الفكر المنقود"[636] . ويسمى هذا النوع من النقد لدى بوليه بالنقد "التطابقي" الذي يتطابق فيه وعي الناقد مع وعي المنقود. ولكن هذا الموقف يتعارض مع الموقف البنيوي؛ لأن البنى تحدد إجرائيا داخل العمل الأدبي، وإنها لا تعاش خارجه، وإنما تقع البنى تحت ترسبات الظاهر، وتتحلل في أغواره العميقة. لذا، لابد من استنباط المرتكز البنيوي العميق، والمستوى المحدد الثابت، لأنه هو الذي يتحكم في الظاهر المتغير، عبر الإبدال، والحذف، والتحويل، والزيادة، والنقصان. ومن هنا، فالموضوعاتية الموضوعية سمة خاصة بنقد ستاروبنسكي في دراسته البنيوية المعنونة بـــــ:" **وليمة تورينو**"، ونقد سارتر كما لاحظ ذلك ماجليولا بصدد تعليقه على دراسة سارتر لرواية جون دوس باسوس فقال:" يورد لنا جان بول سارتر في قسم ظاهري من مقالته المسماة" بشأن جون دوس باسوس" مثالا ممتعا، فهو يناقش الدلالة المعنوية او التيماتية للزمن عند دوس باسوس، ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية أو الصرفية التي يراها معبرة عن هذا المعنى... ويتفق تناول سارتر التضايف الصرفي السيمانطيقي الخاص بالدلالات هنا مع المباشرة الظاهرية، وهكذا، توفر لنا فرصة رائعة لمقارنتها – أي دراسة سارتر– بالتناول البنيوي الأوربي ممثلا في رومان جاكبسون وكلود ليفي شتروس"[637] . ولا ننسى كذلك الناقد تزتيفان تودوروف في كتابه:"**مدخل إلى الأدب العجائبي**" الذي طبق فيه المنهج البنيوي على موضوعة العجيب والغريب في القصص الفانطازية الغربية.[638]

زد على ذلك، إذا كانت البنيوية ترفض كل نقد تفسيري أو نفسي، فإن مأزق الموضوعاتية، واستعانتها بالتحليل النفسي أثناء دراستها لموضوع الرغبة، واستعارتها لمفاهيمها السيكولوجية كالكبت واللاوعي والهوام...الخ، يتعارض كل التعارض مع المنهج البنيوي الذي يرفض كل تفسير خارجي للعمل الأدبي. وبالتالي، فالموضوعاتية نقد نفسي فردي، يهتم بنفسية المبدع/الفرد، دون الاهتمام بالوسط الجماهيري، ولا بالمتلقي، أو العصر.

---

[636]- Groupe de chercheurs : **les chemins actuels de la critique,**10/18, 1973, p.9.

[637]- روبرت ماجليولا:(التناول الظاهري للأدب: نظريته ، مناهجه)، ترجمة: عبد الفتاح الديدي،**ي غرفة صل إلان مصرية**، العدد:3، سنة :190، عمود 1-2.

[638] - T.Todorob: **Introduction à la littérature fantastique**.Seuil,Paris , 1974.

وهكذا، فإن ما يضع النقد الموضوعي أمام المآزق المنهجية الكبرى، هي:" صعوبة التمييز بين نصيب المبدع من إبداعه، ونصيب العصر الذي يحتويه. فلقد جرت العادة مثلا أن يدرس الناقد الموضوعي موضوعا معينا أو جملة من الموضوعات عند شاعر أو روائي...الخ. ولكن هذا النقد لا يمكن أن يكتمل إلا إذا عرفنا منزلة هذه الموضوعات من الأدب الذي تنتمي إليه، والعصر الذي يحتويها. فمن الذي يستطيع أن يقدم الدليل مثلا على أن الموضوعات التي يدرسها الناقد عند شاعر معين ليست هي الموضوعات ذاتها عند شاعر آخر؟ ومن الذي يضمن لنا أن هذه الموضوعات الملهمة في الشعر مثلا ليست هي الموضوعات السائدة في تفكير المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، أو في ذائقة هذا المجتمع خلال مرحلة معينة؟ إذا، فأين تكمن الخصوصية في دراسة هذه الموضوعات عند شاعر ما، إذا لم توضع ضمن خريطة الموضوعات في الأدب الذي تنتمي إليه والعصر الذي يحتويها؟"[639].

ويمكن الفصل في إطار الموضوعية البنيوية بين الموضوعية المعجمية التي تنطلق في تعريفها للموضوع من قاعدته اللغوية، كما هي لدى العراقي عبد الكريم حسن[640]، والموضوعية الأدبية لدى الناقد الفرنسي بيير ريشارد (Richard).

هذا، وتعتمد الموضوعاتية البنيوية على مبادئ البنيوية المعروفة، كالمحايثة الداخلية، والوصف السانكروني، والاعتماد على التفكيك والتركيب، وكل هذا بمثابة مبادئ منهجية عامة، والاستعانة بالإحصاء والعد والتوارد اللفظي والمعجمي والتكرار اللغوي، والتركيز على مفهوم الموضوع، باعتبارهذه الآليات مبادئ منهجية خاصة.

وإذا كان جان بيير ريشار (Richard) يرى أن الموضوع " مبدأ تنظيمي محسوس"[641]، فإن عبد الكريم حسن، يقول "إن العائلة اللغوية هي حد الموضوع"[642]. ولا ننسى أيضا أن هذه الموضوعاتية تنطلق من مداخل حرة، وتصل إلى مخارج حرة كذلك. ويعني هذا أن الناقد الموضوعي يقتحم العمل الأدبي وفضاءه التخييلي من أي نافذة شاء، ولو كانت ضيقة. وتعتبر

---

[639]- عبد الكريم حسن: نفسه، ص 42-43.

[640]- عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية دراصخ في شعر السياب**، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1983م.

[641] - J.P. Richard **: L'univers imaginaire de Malarmé**,ed. Seuil 1961, p. 34.

[642]- عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية دراصخ في شعر السياب** ، ص328.

هذه الحرية سحرا مثيرا، وميزة إيجابية لهذا النقد الزئبقي الذي يستهين بالضوابط الأكاديمية الدوغماطية المقننة . حتى إن شبكة العلاقات غير مستقرة ولا ثابتة نهائيا عند ريشار (Richard)، بل هي متغيرة. على عكس الموضوعاتية البنيوية التي تلتزم بالضوابط المعيارية، والتقنين المنهجي، وثبات العلاقات في نسق بنيوي سانكروني. وإذا كانت الموضوعاتية تعتمد على تصنيف الربط بين عناصر العمل الأدبي، فإن تصنيف الموضوعاتية البنيوية تصنيف توليد، يعتمد على الفعل المحرك - Le 6erbe moteur -، والقاعدة اللغوية. فالفرق بين موضوعاتية ريشار (Richard) وموضوعية عبد الكريم حسن، أن موضوعاتية الأول مضمونية. أي: حديث عن الأفكار والموضوعات في الأدب، بينما موضوعاتية الثاني هي الانتقال من المضامين المختلفة إلى الأشكال الثابتة. أي: ثمة مصالحة بين البنية والتاريخ، بين التزامن والتزمن، والوصف والتطور.

4- مصادر المقاربة الموضوعاتية:

تستند المقاربة الموضوعاتية إلى خلفية فلسفية وابتسمولوجية تتمثل في ظاهراتية إدموند هوسرل (1859 – 1938)، ومجهود الفلاسفة الظاهريين الوجوديين، أمثال: هيدجر، وجان بول سارتر(Sartre)، و كاستون باشلار (Bachlard) . ومن المعلوم أن الظاهراتية، وخصوصا فلسفة هوسول، جاءت كرد فعل على النزعتين: المثالية والتجريبية معا (فلسفة الذات والموضوع): " والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري الموضوعاتي، سواء كان محايثا أم ميتافيزيقيا، هي اعتبار الإبداع عملا يمثل وعي المبدع، وهذا لا يعني نفي الظاهرية للعمليات اللاواعية التي تجري أثناء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي التنبيه إليها؛ لأنها هي التي تفسر كيف أن النقاد الظاهرين/الموضوعاتيين لجأوا أحيانا إلى التحليل النفسي، أو إلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة وهذا ما فعله " باشلار" (Bachelard). (...).

وإذا نحن تأملنا تطبيقات المنهج الموضوعاتي/الظاهري، فنجد طغيان الاهتمام بالأفكار باعتبارها مظاهر للوعي عند الكتاب المدروسين، وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل جان بيير ريشار "Richard" بشكل خاص"[643].

---

[643]- حميد الحمداني: **سحر انٍضٍع**، منشورات دراسات سال، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص 24؛

ومن هنا، نجد للمقاربة الموضوعاتية أسسا فلسفية تتمثل في الفلسفة الظاهراتية، والفلسفة الوجودية، والفلسفة التأويلية الهرمونيتيكية، وأسسا إبستمولوجية تتجلى في انفتاح المقاربة على علم النفس، وعلم المعجميات، وعلم اللسان، والسيميائيات، والنقد الأدبي، وعلم الجمال، وشعرية التخييل...

5- الموضوعاتية والمناهج النقدية الأخرى:

اقترنت المقاربة الموضوعاتية في تطورها التاريخي، ومن خلال تصوراتها النظرية وتطبيقاتها الإجرائية، بمجموعة من المناهج المضمونية والشكلية، سواء أكانت وصفية أم معيارية، داخلية أم خارجية. ومن هنا، فقد ارتبطت الموضوعاتية في مسارها المنهجي والتاريخي، كما يرى فايول (R. Fayolle)، بالتحليل النفسي، والفلسفة الوجودية، وعلم النفس، وعلم الأفكار الذي يمد الموضوعاتيين " بالتيمات" لتتبعها في نتاجات المبدعين. وفي هذا الصدد، يقول روجي فايول (R.Fayolle): "إن جورج بولي (Poulet)، وجان بيير ريشار (Richard)، وستاروبنسكي (Starobinski)، وهم يقرأون أعمال الروائيين والشعراء، يكشفون عن الموقع المهيمن الذي تحتله بعض "التيمات"، كما يكشفون عن القيمة الدلالية لبعض البنيات"[644].

ومن جهة أخرى، يرى فؤاد أبو منصور أن النقد الموضوعاتي أو الجذري حصيلة تضافر تيارين فكريين متغايرين، ألا وهما: الفرويدية والأسلوبية اللسانية. ذلك أن الفرويدية أولا أرفدت "الجذريين" بمصطلحات "العقدة النفسية"، و "اللاشعور"، و"العقل الباطني"، و "السادية"، و"المازوشية. ثم، جاء التحليل النفسي مع الناقد شارل مورون (Ch. Mauron)، خصوصا في كتابه البارز "**من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية**"، لينهج فيه نهجا فرويديا – برغسونيا، وينشر في فضاء النقد الموضوعاتي جملة مسلمات، أهمها: اللاشعور، وأهمية الطفولة في تشكيل أفكار الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في الذاكرة، ووجود التروات المتسلطة[645]. كما استفادت الموضوعاتية من الأسلوبية الألسنية، خاصة من الباحث شارل بالي

---

644 - Royer Fayalle : **La critique Littéraire**. A. Colin 1964, p. 175.

645- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 179-180.

(Bally)، وماروزو (Marozo)، ومرسيل كرسيو، وخصوصا في كتابه: "**الأسلوب وتقنياته**"، فاهتمت بجماليات النص اللغوية المتعددة. إذ إن: "أطياف الشعور أو اللاشعور تتبلور لغويا بواسطة تراكيب ومصطلحات معينة. وتدل الظاهرة اللغوية بطابعها الكيميائي المتناسق أو المتنافر على واقع نفسي- فكري، يتوهج بالتماعات الرمز بين عالمي الوعي واللاوعي.

يلتقط الجذريون بواسطة الأسلوب أو النسق اللغوي المتعدد، الهويات والمضامين جذرا فكريا، ويتتبعون تعابيره في سياق النص. هنا، يصبح النسيج الجمالي مفتاحا للعثور على النسيج الفكري الموغل في الباطنية، أو المتناثر رموزا على سطح الكتابة، رموزا لكنها ذات صلة اندماجية في إطار ما يسمى بـــ "الوحدة الميثولوجية للكتابة حسب قاموس التحليل النفسي"[646].

ولا تشتغل الموضوعاتية – باعتبارها منهجا منفتحا في التحليل والاستكشاف الدلالي – على مستوى الوعي كما تفعل الظاهراتية، ولا على مستوى اللاوعي، كما هو الشأن بالنسبة للتحليل النفسي، إنما تركز على مستوى "ما قبل الوعي – Le préconscient-، وأن المعنى الحقيقي الذي تستهدفه هذه المقاربة في العمل الأدبي لا يكمن في " طابق المعنى الظاهري"، ولا في طابق المعنى الخفي، ولكنه لا يوجد في ما بين الطابقين، فالمعنى الحقيقي يختبئ بين الضياء المرئي والضياء المحجوب"[647].

وعلى أي حال، فثمة تقارب بين الموضوعاتية والمناهج الأخرى، كالسيميولوجيا، واللسانيات، والأسلوبية، وعلم الدلالة، والتحليل النفسي، فريشار (Richard) يميز بين الموضوعاتية والمنهج السيكولوجي، وذلك عندما يقر بأن:"القراءة في كليهما تنطوي على مهمة إحضار المعنى إلى النص أو ما يمكن تسميته بتضخيم المعنى، فكلتا القراءتين مضخمة للمعنى، وذلك على عكس القراءة الفيلولوجية التقليدية التي كانت تهتم بتقليصه"[648].

ولا يمكن للنقد الموضوعاتي إطلاقا أن يستغني عن المنهج النفسي، على الرغم من الفوارق الموجودة بينهما، ولاسيما أن الموضوعاتية نقد وصفي، ينبني على فهم النص من أجل استكشاف المعنى وإظهاره وتضخيمه. بينما المنهج النفسي، يعتمد على دراسة اللاشعور في العمل الأدبي دراسة تفسيرية تأويلية. وإذا كان التحليل النفسي يميز بين عمليتين تحليليتين، وهما: العملية الأولية (Le processus primaire)، حيث توجد في مستوى اللاوعي،

---

[646]- فؤاد أبو منصور: نفسه،، ص 180؛

[647]- عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعي)، **يغطي فكر العربي المعاصر**، بيروت، لبنان، العددان: 44-45.

[648]- عبد الكريم حسن: نفسه ، ص 39.

والعملية الثانوية (Le processus – Secondaire)، وتوجد في مستوى يتموقع بين الوعي واللاوعي، وهو مستوى ما قبل الوعي، فالمنهج الموضوعي يركز على العملية الثانية. ويعني هذا مدى تضمن المنهج النفسي للمنهج الموضوعاتي، واحتوائه له، وإن كان المنهج الأخير، في قراءته، يرتكز على مقولتي الزمان والمكان، لتحديد المعنى وتشكيله، على خلاف اللاوعي الذي يتخلص منهما. وتدرس القراءة الموضوعاتية المشاهد في العمل الأدبي، باعتبارها مظهرا من مظاهر الوعي على الخلق والابتكار، انطلاقا من التصنيف المقولاتي، كما يمكن لهذه المقاربة أن تدرس المظاهر الإبداعية اللاواعية، كما فعل ريشار (Richard) عندما قرأ أعمال بروست (Proust) قصد قراءة موضوعية للرغبة المكبوتة غير المعلن عنها. وهكذا، فالأعمال "الأدبية الكبرى" هي تلك التي يكون للرغبة – Le désir- فيها نصيب من التصنيف الموضوعي. وعلى الرغم من أن الرغبة تبقى من ممتلكات الكبت والمحظور والمجهول، أعني من ممتلكات التحليل النفسي، فإنه يمكن لهذه الممتلكات أن تصنف في موضوعات. أي: أن تنتمي – جزئيا – إلى عالم المنهج الموضوعي، وأن تنكشف عليه، ولو من بعيد[649].

وهكذا، نصل إلى أن الموضوعاتية هي قراءة دلالية تكشف عن المعنى، وتفسر النص، وذلك بإرجاعه إلى بنياته المعنوية الصغرى والكبرى، وتأطير الفكرة العامة، وتحويلها إلى صيغة عنوانية مبئرة للنص الأدبي. ويعني هذا، أن النقد الموضوعاتي من المناهج المنفتحة على باقي المناهج الأخرى، من حيث اعتمادها على التأويل، والقراءة الدلالية لشبكة الأفكار، وسبر القيم الجمالية المستعملة داخل الأثر الجمالي. زد على ذلك، يمكن إدراج النقد الموضوعاتي ضمن المقاربات النقدية التأويلية والدلالية التي لا يهمها سوى استنباط المعنى، وإظهاره بصورة بارزة.

بيد أن النقد الموضوعاتي، إن كان ينبني على التأويل، فهو يرتكز قبل ذلك على الفهم، ووصف بنيات العمل الأدبي، دون ادعاء بإمكانية تفسيره وشرحه. لأن الناقد أو القارئ، في وضعية تتسم بالمرونة والحرية، يدخل إلى فضاء المقاربة، وهو خالي الوفاض، غير مزود بعدة كاملة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية، ولا يحمل التصور النظري الكافي. فحسبه، إذا، المعاينة، والتأمل الداخلي للنص قصد فهمه ووصفه، من أجل الوصول إلى المعنى لاستنباطه، وتضخيمه، وإبرازه.

649- عبد الكريم حسن: نفسه، ص 40 .

ويتبين لنا، مما سلف ذكره، أن المقاربة الموضوعاتية بصفة عامة من أكثر المقاربات والمناهج النقدية مرونة، وحرية، وانفتاحا على المناهج النقدية والفلسفية الأخرى . ويبدو أن المقاربة الموضوعاتية أكثر اقترابا من علم النفس والفلسفة الظاهراتية من أية مقاربة نقدية أخرى.

6- المفاهيـــــــم النقديـــــــة:

تتكئ المقاربة الموضوعاتية على مجموعة من المفاهيم الإجرائية والمصطلحات التطبيقية، وذلك أثناء التعامل مع الآثار والنصوص الإبداعية، وهي مفاهيم وآليات منتزعة من مجموعة من المناهج التي تنفتح عليها هذه المقاربة الجديدة. ويمكن حصر هذه الأدوات التقنية التطبيقية في هذا المعجم النقدي النسبي:

التيمة – التغريض – الفكرة الرئيسية — العنوان– الصورة الملحة–البؤرة– الخلية – الجذر – المحور الأساس – الموضوع — المدار– النواة الدلالية– الموضوعة– الوعي– اللاوعي– ماقبل الوعي– الإدراك– الذات– الموضوع– الإرادة– الرغبة– المكان– الزمان– الانفعال– الطفولة– التواتر– التكرار– التماثل– توليد الصور– التأمل– كتلة دالة– المركز الحيوي– قراءة مصغرة– قراءة مكبرة– النوع– الجنس– المحاور الدلالية–المعجم الشعري– التفكيك– التركيب– الفهم– التفسير– التأويل– الإحصاء– العد– التوارد– الحقول الدلالية والمعجمية– التصنيف المقولاتي– الخيال– التخييل– الكلمات– المفاتيح– الرموز– الحسي– المجرد– الوظيفة المرجعية والسياقية– المقاطع– الدلالة– الصوت– التركيب– البلاغة– السياق الأنطولوجي والوجودي والنفسي– التنويعات–الاستقراء– الصيغ– الإحالات– المستوى السيميائي– الدلالة العامة– الكلية– العلائق– القوالب الاستنساخية– الشاعرية– التداعي– الدلالات العميقة– العناصر الصوتية– الوحدة العضوية– الوحدة الموضوعية– التقاطع– التعادل– التقابل– التشاكل– التطابق– التوازي– المقصدية– الاستبدال– التماثل– التعارض– التصنيف المفهومي– الصورة الأساسية– الفكرة المهيمنة– الخطاطة الأولية– الخطاطة التنظيمية– الصور الثانوية والجانبية– الجرد– المؤشرات– الدوال–الاستدعاءات–الأطروحة– السطح والعمق– الداخل والخارج– التكرار المعجمي– المباشر– الضمني– قراءة علائقية– الوظيفة الشعرية– درامية الأحداث– اللاوعي الجماعي– بلاغة التكرار– محاور مرآوية– آثار موضوعاتية– التكامل– المستوى العضوي– المستوى الوظيفي– الانعكاس– صورة الشعر– صورة المبدع– الترسبات– الذاكرة– الجدلية– الملامح– الحس المشترك– الطبيعة– الوجود– المنظورات– الفرد– توليد الإضاءات– المعنى الغامض– العلاقات المترابطة– المنظور– الطريقة النسقية– البنية– الرصد– البنيات الأساسية–

الأصول الموضوعاتية- الحساسية الشعرية- تداعيات اللغة- العلامات البارزة- وتائر إحصائية- مجال التخيل- العالم الحسي- المادة الروحية- الحدس- البنيات الداخلية- التجانس- المجموع- معادلة الصورة- عالم الموضوعات- نقد الوعي-الفكر- عالم مجسد- المصادر التكوينية- الوقائع الحساسة- الأشياء- الفضاء- الشعرية- الحلم- التأمل الانفعالي- الروح- النفس- التجربة الشعرية- المركز- الواقعية الطبيعية- الرغبة- تخيل الأشكال- الكائن- العمل- العالم- المادة- الإحساس- المادية والمثالية- الوجود الشخصي- الممارسة الذاتية- الآخر- الغير- الدينامكية- الموضوعاتيات الأساسية-المعطيات- المعنى- الدلالات- الوحدة السامية- الانسجام الفردي- الوحدة- التأملات الداخلية- الوصف- الإشراق الفائق- الاكتشاف- التحويل والتعديل والتغيير- التجربة الإنسانية- الإبداع- الاحتكاك- الكائن- الانتقاء- المقصد الجوهري- الهيمنة- المشروع- المستوى الأكثر أولية- مستوى الحساسية الصرفة- الإحساس الخام- الخطاب- الانسجام الداخلي-العمل المفتوح- منظور العمق- المغامرات الشعرية- إحساس اللغة- البعد الداخلي- المعادل- تراكب المعاني- الحركة- التناغم- البعد المفارق- موضوع محدد- نقطة أصيلة- تجربة مفارقة- الميتافيزيقا- طرق التعبير- الأثر العقلي- سحر القصيدة- أعالي الصحوة- الفكرة- الجمال- المفهوم- التسامي- التجريد- المطلق- اللاوعي الطفولي- المركب الواحد- العشق- المعمار- التنظيم الكلي للأشياء- السراب الداخلي- النص الإيقاعي- الأفعال- الشعورية- النظام- الهوامش الصامتة للغة- الظاهر والمضمر- الكشف البنيوي- القراءة الحرفية- المستوى المباشر- الوعي الجمالي- الدلالات الموحدة الكبرى- الأساطير- البدائية- اللاوعي النصي- الفانطازم- النسيج الفعلي- فينومولوجية- الظاهراتية- التجسيد- الأسلوب- الاستكناه- الاستبطان- المبدأ الملموس للتنظيم- القرابة- الصور المفصلة- التردد- دلالة الكلمات- الاختلاف- المظاهر الأصلية- القيمة الدالة- الميزة الطوبولوجية- التوازن- المنغلق والمنفتح- التام والمنفلت- التضاد- التوالي والتناوب- الواقع السيكولوجي- العالم الرمزي- الميثات الكبرى-الاعتراضات- اللغة الشعرية- الشبكات التخيلية- المظهر الداخلي والخارجي- التشريح- البنيات العميقة والأصلية - الانطباعات- الإشعاع الأساسي- الهوس- الفراغ- المعمار الموحد- هرمنوتيكية- الاتساق والانسجام- الوحدة الحية- الربط الموضوعاتي- التناقض- الإيروس والليبيدو- المشهد- الجسد- النفي- القوالب الفانطازمية- الحلقات الأساسية- الصورة المعزولة- الفعل المحرك- العقدة النفسية- اللاشعور- ماقبل الشعور- العقل الباطني- السادية- المازوشية- الاستعارات الملحة - الأسطورة الشخصية- التروات المتسلطة- العمليات- الاشتقاق اللغوي- العائلة اللغوية-

الترادف- القرابة السرية – الكبت- الهوام- الخصوصية- القاعدة اللغوية- الرحم اللغوي- الوحدة الميثولوجية للكتابة- العامل الدينامي- البنيات الشكلية...

7- النقد الموضوعاتي في الغرب:

لم يهيمن النقد الموضوعاتي على النقد المعاصر بفرنسا إلا في الستينيات من القرن العشرين، وذلك في الفترة التي كانت تسيطر فيها مجموعة من المناهج على النقد الجديد، كالشعرية الفلسفية مع كاستون باشلار (Bachelard)، والنقد الفينومينولوجي لمدرسة جنيف المتحلقة حول بولي (Poulet)، والنقد السيكولوجي مع شارل مورون (Charles Mouron)، والنقد السوسيولوجي مع لوسيان كولدمان (Lucien Goldmann)، بيد أن هذه المناهج النقدية سرعان ما تجاوزتها الشكلانية، والسيميائيات، وجمالية التلقي بسرعة. وعلى العموم، فقد نشأ النقد الموضوعاتي في فرنسا أساسا، إلا أن له بعض الملامح في النقد الألماني، و نقد أمريكا الشمالية الذي يمثله كل من: جوزيف هيليس ميلر، وبول بروتكورب، وفرديماك أيوين. علاوة على ذلك، فقد ظهر النقد الموضوعاتي في أحضان الصراع النقدي الذي شهدته الجامعة الفرنسية بين الاتجاه النقدي اللانصوني الأكاديمي الذي ينافح عنه ريمون بيكار، والنقد الجديد الذي يمثله رولان بارت. ومن المعروف لدى الجميع أن النقد اللانصوني يعتمد على القراءة الوضعية، والتحليل البيوغرافي للنص الإبداعي، والبحث عن المبدع وفلسفته ورؤيته الوجودية، مع ربط النص اللغوي بالفضاء الزمكاني الذي يحيط بالأديب. ويعتبر ريمون بيكار (R. Picard) من المدافعين عن هذا النقد القديم، فقد دخل في سجال نقدي طويل مع رولان بارت (Roland Barthes). ثم، شن حربا كلامية وجدالية باسم "الإدعاء الجديد" (La noubelle imposture)، وسيرد عليه رولان بارت في كتابه: " **النقد الجديد**" مدافعا عن النقد الحداثي، من خلال التركيز على السمات الإيجابية لهذا الخطاب الوصفي المعاصر، و الإشادة بمرتكزاته النظرية والتطبيقية. ومن هنا، أصبح في فرنسا تيار نقدي حديث منفتح يسمي بـــــــ "النقد الجديد"، وهو نقد تأويلي متعدد الإيديولوجيات، ومتشعب من حيث المسلمات والمصادر المرجعية، ينطلق من الوجودية، والماركسية، والظاهراتية، والسيكولوجية. ويضم هذا النقد الجديد في طياته مناهج متعددة، ويحضن تصورات فلسفية متنوعة، ولا يجمعها سوى التأويل والإيديولوجيا؛ وهذا ما دفع بارت إلى جمعها في سياق واحد تحت اسم (النقد التأويلي)، في مقابل (النقد الجامعي) الذي يعتمد على التبسيط، والتوضيح، والتقنين المعياري

الدوغماطي المبالغ فيه. ويقول رولان بارت في هذا المجال: "عندنا في فرنسا حاليا نمطان من النقد متوازيان، نقد سنسميه جامعيا من أجل التبسيط، وهو يطبق أساسا منهجا وضعيا موروثا عن لانصون (Lanson)، ونقد تأويلي يختلف ممثلوه اختلافا شديدا عن بعضهم البعض، ما دام الأمر يتعلق بنقاد من مثل: جان بول سارتر (Sartre)، وڤاستون باشلار (Bachlard)، ولوسيان ڤولدمان (Goldmann)، وجورج بولي (Poulet)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وجان بول ويبر (weber)، ورونيه جيرار (R. Girard)، وجان بيير ريشار (Richard). وهم يشتركون فيما يلي: هو أن مقاربتهم للنتاج الأدبي يمكن أن تتصل، قليلا أو كثيرا، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، والماركسية، والتحليل النفسي، والظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: إيديولوجي"[650].

ويتبين لنا من خلال هذا النص الاستشهادي بأن بارت (Barthes) يشير إلى مجموعة من رواد النقد الموضوعاتي، أمثال: باشلار (Bachlard)، وسارتر (Sartre)، وجورج بولي (Poulet)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وجان بول ويبر (Weber)، وريشار (Richard)، و رونيه جيرار (R.Girard).

وبناء على هذا، يستند الموضوعاتيون في أعمالهم إلى التأويل، والتفسير، والأدلجة.

8- رواد النقد الموضوعاتي في الغرب:

من المعلوم أن من أهم رواد المنهج الموضوعاتي وأبرزهم في الغرب، هم: جان بيير ريشار (Richard)، وجان روسيه (Rousset)، وجان ستاروبنسكي (Starobinski)، وإميل استيجر، وجوج بوليه (Poulet)، وڤاستون باشلار (Bachelard)، و رولان بارت (Barthes) في مرحلته المبكرة. وهناك أسماء أخرى، كجان بول سارتر (Sartre) ورومان إنجاردان (Ingarden).

وعليه، فـڤاستون باشلار (Bachlard) يمثل الأب الروحي للنقد الموضوعاتي بعد أن كان فيلسوفا وابستمولوجيا، فلقد دخل الأدب بأعمال شاعرية هامة، وهي كالتالي:

---

650 - R. Barthes : **Essais critiques**. Seuil,Paris, 1964, p. 246.

1) التخيل الشاعري.
2) لهيب شمعة.
3) شاعرية الفضاء.
4) شاعرية الحلم .
5) العقلانية المطبقة.
6) المادية العقلانية.
7) الروح العلمية الجديدة.
8) فلسفة اللا.
9) جدلية الاستمرار.

ولا ننسى اهتمامه الموضوعاتي الكبير بعناصر الكون، وصوره الأربعة: الماء و التراب و الهواء و النار. فقد اقتحم النقد الموضوعاتي من نافذته الفلسفية والابستمولوجية والشاعرية. إذ درس مجموعة من الصور الشعرية ذات البعد "التيماتي"، بمقاربة فينومينولوجية تربط الذات بالموضوع، باحثا عن مظاهر الوعي واللاوعي، وترسباته السيكولوجية في الصور الشعرية. ولقد تناول "تيمة" الفضاء، خصوصا الحميمي منه بطريقة شعرية إيحائية، تستوحي الرؤيا الشعرية والتخييل الأدبي. هذا، وقد بلور باشلار "تيمات" ذات عنونة إيحائية تخييلية فائقة، كالحلم، والتخيل، والزمن، والماء، والهواء، والتراب، والنار.

ومن الذين تأثروا بباشلار (Bachlard)، نستحضر: جورج بولي (Poulet) الذي تناول الفضاء والزمن بأسلوب فلسفي ميتافيزيقي وحدسي، ولاسيما في كتبه عن:

1) دراسة حول الزمان الإنساني (1950).
2) البعد الداخلي (1952).
3) تحولات الدائرة (1961).
4) الفضاء البروستي (1963).

ويقارب بولي في مصنفاته النقدية خطاب الإبداع من زاوية فلسفية ذات نسق زمكاني ما ورائي، وذلك بروح شاعرية موحية، كما فعل كاستون باشلار (Bachelard) في كتابه:" **شعرية الفضاء**" (La poétikue de l'espace). هذا، وقد بين بولي (Poulet) في

مداخلته في ندوة: " **الاتجاهات الحالية للنقد سنة 1966 م**"، والتي كتبها تحت عنوان: (النقد الكشفي)، بأن مارسيل بورست Marcel Proust هو المؤسس الحقيقي للنقد الموضوعاتي، وتوصل إلى ذلك عبر عملية تجميع الصور في عمل بروست، وربط بين بعضها البعض، اعتمادا على استدخال الوعي الذاتي في تحديد "التيمة" الكبرى، وعملية توزيعها، وتشعيبها في الأثر الأدبي.

أما الموضوعاتي جان روسي، فيؤكد بأن النتاج الأدبي عمل كلي، وأن القراءة الناجعة المثمرة هي التي تفحص النص من جميع جوانبه، وترصد قواعده التي ترتكز عليها الكتابة، ويلتجئ روسي إلى الفكر للبحث عن الأشكال الكامنة في ثناياه؛ لأنها هي الموحية بالبنيات الأساسية للخيال المبدع. ويضيف روسي (Rosset) في كتابه: " **الشكل والدلالة**" الصادر سنة 1962م، بأن الكاتب لا يكتب إلا ليعبر عن نفسه، لا ليقول شيئا ما. وهذا ما يؤكد مدى الترابط بين الذات والموضوع على المستوى الشعوري والظاهراتي، وتداخل السيكولوجيا مع الموضوعاتية. هذا، فإن القارئ الحقيقي حسب جان روسي (Rosset) هو: "الذي يباشر قراءة الإنتاج الأدبي في كل اتجاه. أي: الذي يستطيع التعرف على المراحل الشكلية والعقلية، واقتفاء أثرها في شتى الأحوال، إلى أن تتضح لديه النقطة المركزية، أو المحور الأساسي الذي تشع في أعماقه كل البنيات، وسائر المعاني، أو ما يسميه بول كلوديل "بالعامل الدينامي"، حتى إذا فعل ذلك استفاد كثيرا، خصوصا عندما يكتشف في النهاية أن تلك البنيات الشكلية وتلك المعاني، تلتقي في نقطة معينة أساسها أن لكل بنية خيالية بنية شكلية..."[651].

هذا، ويعتمد جان بيير ويبر (Weber) في منهجه على ثلاثة مبادئ أساسية، وهي:

1) واقعية اللاوعي.
2) أهمية الطفولة.
3) إمكانية تمثيل رمز واحد لواقع قديم.

وتقترب موضوعيته من التحليل السيكولوجي من خلال أعماله القيمة:

1) المجالات الموضوعاتية (1963) .

---

[651]- حسن المنيعي: **فحجد عن الأدب أنف**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م، ص 77-78.

2) مكونات العمل الشاعري (1960).

3) النقد الجديد والنقد الممتقع أو ضد بيكار (1960).

ولقد تأثر ويبر (Weber) أيما تأثر بالمنهج السيكولوجي لدى شارل مورون الفرنسي (Charles Mauron)، الذي كان يدرس الصور الملحة ذات البنية الاستعارية في العمل الأدبي بطريقة سيكولوجية لا شعورية. وقد قام ويبر أيضا بتحليل موضوعاتي لمجموعة من "التيمات" الأساسية، كالساعة، والبرج، والغرق، عند كل من ألفرد دوفيني (A. Biney)، وفيكتور هيجو (Hugo)، وبول فاليري (P. Balery). ويدافع جان بيير ويبر (Weber) عن فكرة تعبير:"العمل الكامل لكاتب ما، وبالضبط لشاعر ما، عبر عديد لا ينتهي من الرموز. أي: من التعارضات، عن هاجس أو عن موضوعاتية ما، يعاد إبداعها في بعض الأحداث المنسية عامة، في طفولة الكاتب"[652].

أما الموضوعاتي مانسي (M. Mansuy)، فهو باشلاري النزعة بعمله الذي أنتجه سنة 1968 م تحت عنوان: " **تخيل الحياة**"، حيث كان يبحث عن "تيمة" الحياة في إبداعات الشاعرين: جول سوبرفييل(Jules Superbielle) وهنري ميشو (H. Michaud)، والروائيين: هنري بوسكو (H. Bosco) وآلان روب كْرييه (A.R Grillet).

أما مقاربة جان بوركْوس (J.Burgos) الموضوعاتية، فتتقاطعها الباشلارية والسيكولوجية، ولاسيما في دراسته حول أبولينير " Apollinaire " سنة 1968م، و التي ينتهي فيها بوركْوس إلى أن أبولينير يعرف بوضوح تجربة التخيل وديناميته، تلك التجربة كانت بالفعل سببا في انزياح الصور الشعرية، وانحرافها عن المعيار.

وقد ساهم ميشيل كيومار (M. Guiomar) بثلاث دراسات في حقل الموضوعاتية، وهي:

1) اللاوعي والتخيل (1964).

2) مبادئ جمالية الموت (1964).

3) القناع والفانطازم (1970).

وتقترب موضوعاتية كيومار من مقاربة ويبر، بل تنفتح على مجالات فنية أخرى، كالتشكيل، والموسيقا، والسينما، والأدب بصفة عامة:" ويبحث ميشيل كيومار في جل أعماله عن البنيات

---

[652]- سعيد علوش: نفسه، ص 27.

الأساسية للتخيل بهدف الإلمام بحدث، يضمن استمرارية الرؤية الخاصة، بفضل توحد الخيال بالذاكرة"[653].

ومن رواد النقد الموضوعاتي أيضا نذكر جان ستاروبنسكي (J. Starobinski) في كتبه الثلاثة:

1) الشفافية والعائق (1958).
2) العين الحية (1961) (L'œil vivant).
3) السخرية والسوداوية (1966).

وقد استند ستاروبنسكي إلى التحليل السيكولوجي والموضوعاتي لمقاربة النظرة في أعمال جان جاك روسو، وكورناي، وراسين، وستاندال، ما دامت النظرة تعبر عن كثافة الرغبة . وبالتالي، فهو ناقد الأعماق، يبحث عن واقع خفي قصد معرفته معرفة جيدة؛ لأنه هو الذي يعلن الظاهر: "ويستخلص جان ستاروبنسكي (J.Starobinski) من قراءته أن الكاتب الأول يحس أنه (ضحية نظرة مجهولة لمتفرج دون هوية)، كما أن بطل الكاتب الثاني، يحس أنه في حاجة إلى (نظرة تواطؤ الشعوب والأجيال الشاهدة)، بينما نجد عند الكاتب الثالث (نظرة لا تقتضي المجد ولكنها تجلب الخجل). أما عند الرابع فإن (الاسم المستعار، لا يعد هروبا من مجهول، بل فنا للظهور) "[654].

أما جان بيير ريشار (Richard)، فقد كان هاجسه في العمل الأدبي هو البحث عن: "معنى ساذج ضمني، أو فوقية لغوية تطابق العمل الموضوع في حيز اللاشعور، وفي مرحلة تنسيق الفكر للصور الأدبية". وعليه، فهو لا يريد وصف محتويات الفكرة؛ بل التطلع إلى المبدإ الذي يعطيها وحدة قارة، وإمساك عملية الإبداع نفسها. ومن ثم، فإن النتاج لا يبدو كحدث فحسب، بل كبنية توحي بباطن الشخص المبدع. إذا، فلقد فرضت عملية اكتشاف محتويات النتاج على جان بيير ريشار (Richard)، أن يتوقف طويلا في اتجاهه، ليقوم بتجربة امتيازية تحفزه على استفسار الأديب، واستباره، لا للوقوف على مدى اتصاله الأول بالعمل، وعلى الطريقة التي يحس بها ذلك العالم ويدرك مجاله"[655]. و اعتمد ريشار (Richard) في أطروحته عن "العالم الخيالي لملارمي" (Mallarmé) على مبدأين منهجيين، وهما:

653- سعيد علوش: نفسه، ص 29.
654- سعيد علوش: نفسه، ص 29؛
655- حسن المنيعي: نفسه، ص 76-77.

1) التوضيح.

2) إعادة البناء.

وتتجلى مقاربته الموضوعاتية في كتبه القيمة التالية:

1) الأدب والحساسية (1954).

2) الشعر والأعماق (1955).

3) العالم التخيلي لمالارمي (1961).

4) دراسات عن الشعر المعاصر (1964).

5) من أجل قبر لأناتول.

6) مشتهد شاتوبريان (1967).

7) مراسلات مالارمي.

8) دراسات عن الرومانسية.

وتنبني منهجية ريشار (Richard) على الخطوات التالية:

* البحث عن الخلية الرئيسية في النص، وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغوي البحت.

* مقارنة مختلف الجذور الدلالية، واستخلاص تراكماتها اللغوية وأبعادها الدلالية.

*تعميم المقارنة على مختلف نصوص الكاتب انطلاقا من وحدات أساسية، تتحدد في نص رئيسي أو مجموعة نصوص مبنية[656].

ويوظف ريشار (Richard) في كتاباته الموضوعاتية لغة وصفية إيحائية شاعرية ذات طابع بلاغي فلسفي باشلاري، وذات نكهة بارتية. إذ يركز جان بيير ريشار (Richard) منذ دراساته الأولى على عالم الإحساس، على التركيبات الباطنية باعتبارها: "هي الوسيلة المفضلة للصعود إلى مركز المشاعر، وإلى عالم الإحساس واليقظة. نضيف إلى هذه المادة – يقول ريشار – هاجسا لغويا أساسيا، يطوف حول الأشياء والعالم، ويفك عزلتها عن عنق الكاتب والكتابة"[657].

---

[656]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 190.

[657]- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 95؛

فالنقد الموضوعاتي: " كما – يتبناه ريشار (Richard) في (العالم التخيلي لمالارمي Mallarmé) –، هو نقد يفضل سبر غور العمل الأدبي عبر تداعيات اللغة، التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير. إذ تتحول كل قصيدة من قصائد مالارمي (Mallarmé) إلى رمز. لذا، يعمل الناقد الموضوعاتي، من هنا، على كتابة قواعد نحوية، لا مجموع كلمات. فالخيال يبتعد بقدر الإمكان عن الخلط بين الكشف الشكلي للعمل، والقراءة اللفظية له؛ لأن ما يشغل ريشار (Richard) هو إعطاء ترجمة أخرى لأعمال مالارمي (Mallarmé)، انطلاقا من رسم جداول أولية بمحركات الخيال عند مالارمي، مادام التفكير بالجسد يعطي فكرة شبه كاملة ومتآلفة مع اهتزازات أوتار الكمان مثلا، إذ لا تعتبر الشعرية جوهر الأدبية فقط، بل طريقة يمكن أن تتفتق عنها عضوية بالحياة والوجود"[658].

ويقارب ريشار (Richard) الرغبة المكبوتة وغير المعلنة في أعمال بروست (Proust)، حيث الرغبة مقروءة بوضوح. إن موضوعاتية ريشار (Richard) هي الموضوعية الأدبية التي تعتمد على التواتر اللفظي، والعد الحسابي(recensement). أي: يهتم ريشار (Richard) بالمواضيع الأكثر تواردا وهيمنة في العمل الأدبي، انطلاقا من معيار العد الانطباعي لا الإحصائي. ويرى ريشار (Richard) أن الموضوع هو مبدأ تنظيمي محسوس ليس إلا.

ويلاحظ أن للانطباع الشخصي في موضوعاتية ريشار (Richard) دورا كبيرا في القراءة والوصف، وتتسم دراسته الموضوعية بالحرية والمرونة في التعامل المنهجي، إذ يقول في هذا السياق: " والخلاصة أنه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء ونقطة وصول. فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعية مدخل حر؛ مما يضفي عليها شيئا من السحر. وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابه هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس"[659].

وبناء على هذه اللامنطقية أو الانطباعية في المنهج، فإن شبكة العلاقات الموضوعية لدى ريشار (Richard) متغيرة بتغير النافذة التي يدخل منها الناقد إلى الأثر الأدبي، بالإضافة إلى روح الانتقائية والذاتية. ومن هنا، فمنهج ريشار (Richard) تصنيفي، يحاول ربط عناصر العمل الأدبي من أجل ربطها ببعضها، و يحصر ريشار العناصر التي تتكرر بحظوة في نسيج العمل

---

[658]- سعيد علوش: نفسه، ص: 37؛

[659]- نقلا عن عبد الكريم حسن : نفس المقال ، ص: 43.

الأدبي، ويحلل هذه العناصر التي يتم حصرها عبر الاهتمام بالمعنى السياقي، وتجنب التزيد في التحليل، أو الميل إلى النزعة الإسقاطية.

9- النقد الموضوعاتي في العالم العربي:

لم يظهر النقد الموضوعاتي في العالم العربي- حسب اعتقادنا- إلا في سنوات السبعين من القرن العشرين، مع تنامي النقد المضموني الانطباعي، واكتساح النقد الأيديولوجي الواقعي والماركسي للساحة النقدية العربية . وقد استفاد هذا المنهج أيضا من تباشير المنهج البنيوي مع امتداد سنوات الثمانين .

ويلاحظ على أغلب الدراسات الموضوعاتية العربية أنها بمثابة دراسات مضمونية فكرية تتسم بالسطحية تارة وبالعمق التحليلي تارة أخرى. وهناك أنواع من المقاربات الموضوعاتية في النقد الأدبي العربي: نقد موضوعاتي ذاتي انطباعي ونقد موضوعاتي موضوعي، وموضوعاتية مضمونية وموضوعاتية شكلية. كما أن ثمة موضوعية تأويلية مرجعية وموضوعية بنيوية وصفية.

ومن أهم نقاد المقاربة الموضوعاتية لابد من ذكر كل من: الكاتب المغربي عبد الفتاح كليطو في رسالته الجامعية: " **موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك**"، التي قدمت باللغة الفرنسية إلى كلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة 1971م، والكاتبة السورية كيتي سالم في رسالتها الجامعية عن: "**موضوعاتية القلق عند كْي دي موباسان** "، والتي قدمتها بالفرنسية إلى السوربون سنة 1982م، و العراقي عبد الكريم حسن صاحب:" **الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**"[660]، وعلي شلق في كتبه:" **القبلة في الشعر العربي القديم والحديث**"،[661] و"**المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان**"[662]، و" **ابن الرومي في**

---

[660]- عبد الكريم حسن صاحب: **الموضوعية في البنيوية، دراسة في شعر السياب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1983م.

[661]- علي شلق، **القبلة في الشعر العربي** القديم والحديث، دار الآفاق، بيروت، لبنان، طبعة 1982م.

الصورة والوجود" [663]، و" **أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة**" [664]، وسعيد علوش في كتابه:"**النقد الموضوعاتي**" [665]، وحميد لحميداني في كتابه: "**سحر الموضوع**" [666]، وجوزيف شريم في مقاله:" **الاتجاهات النقدية النفسانية**"[667]، وسعيد يقطين في كتابه:" **القراءة والتجربة**"، على الرغم من انطلاقه منهجيا من التحليل البنيوي السردي. وثمة كتب أخرى تقترب من النقد الموضوعاتي إن مضمونا وإن شكلا، على الرغم من عدم وجود مستندات نظرية ومنهجية توضح طبيعة المقاربة، ونوع النقد المنهجي المطبق . ومن هذه الدراسات التي أوردها الدكتور حميد لحميداني في كتابه: " **سحر الموضوع**" نورد اللائحة التالية:

- فؤاد دوارة: **في الرواية المصرية**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، طبعة 1968م.
- محمد مصايف: **الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام**، الدار العربية للكتاب، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر، طبعة 1983م.
- علي الراعي: **دراسات في الرواية المصرية**، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، طبعة 1964م.
- يوسف الشاروني: **الروائيون الثلاثة**، الهيئة العامة للكتاب، مصر، طبعة 1980م.
- فاطمة الزهراء محمد سعيد: **الرمزية في أدب نجيب محفوظ**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة 1981م.

662- علي شلق: **زجل شاعر الفلاح في صوت البرسيم والناي**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1982م.

663- علي شلق: **الصورة في الوجود والصورة**، الطبعة الأولى سنة 1982م، بدون تحديد لمكان النشر.

664- علي شلق: **أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة**، الطبعة الأولى سنة 1981م بدون تحديد لمكان النشر.

665- سعيد علوش: **النقد الموضوعاتي**، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989م.

666- حميد لحميداني: **سحر الموضوع**، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1990م.

667- جوزيف شريم: (الاتجاهات النقدية والنفسانية)، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، العدد:18-19 ، بيروت، لبنان، سنة 1984م.

- عبد الحميد القط: **بناء الرواية في الأدب المصري الحديث**، دار المعارف، القاهرة، طبعة 1982م.
- يوسف الشاروني: **الرواية المصرية المعاصرة**، دار الهلال، مصر، طبعة 1973م.
- يوسف عزالدين: **الرواية في العراق:تطورها وأثر الفكر فيها**، معهد البحوث والدراسات العربي، طبعة 1973م.
- عبد الكريم الأشتر: **دراسات في أدب النكبة**،دار الفكر، طبعة 1975م.
- علي شلق: **نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم**، دار المسيرة، بيروت، لبنان،طبعة 1979م.
- فاروق وادي: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، طبعة 1981م.
- محمد أبو خضور: **دراسات نقدية في الرواية السورية**، اتحاد كتاب العرب، دمشق، طبعة 1981م.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات الموضوعاتية الموجودة في الساحة النقدية العربية، فهي أقرب إلى الدراسات المضمونية التي تفتقد إلى التصور النظري والمنهجي والفلسفي والإبستمولوجي، بالمقارنة مع الدراسات الموضوعاتية الغربية. ولكن يبقى عمل عبد الكريم حسن المنصب حول شعر السياب، ودراسات عبد الفتاح كليطو التأويلية، وأبحاث علي شلق، ودراسة سعيد علوش لقصيدة " الحرب" لياسين طه حافظ، من أهم الدراسات الموضوعاتية الحقيقية، التي تنطلق من تصورات منهجية ذات خلفية فلسفية ومنهجية دقيقة ومحكمة.

10- إيجابيات المنهج الموضوعاتي:

من مميزات النقد الموضوعاتي انفتاحه على المناهج النقدية الأخرى؛ بسبب مرونته، وتمتعه بالحرية في الوصف والقراءة، حيث استفاد من علم النفس، والنقد الأدبي، والتحليل الفرويدي، والنقد التاريخي، والتأويل الهرمونيتيكي، والبنيوية اللسانية والشكلانية. كما استوعب حسنات النقد الأسطوري، وإيجابيات النقد الديني، وامتلك الحدس الفلسفي والنزعة الصوفية، كما عند جان ستاروبنسكي (Starobinski) مثلا. وفي هذا الصدد، يقول جان بيير ريشار (Richard): "الجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن

تنحصر. أي: العلاقة في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ، وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها"[668].

ويعني هذا أن النقد الموضوعاتي أو الجذري ليس منغلقا على نفسه، بل يستعين بجميع التصورات المنهجية الأخرى، ويأخذ الإيجابي منها، ويترك السلبي، إذا كان هذا الأخير لا يساير التصور النظري الذي انبنت عليه الموضوعاتية، يقول بيير ريشار: "نحن نتجنب التحليل النفسي الفرويدي. ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي، وحتى النقد الجذري ليس "كُيتو" مقفلا. إننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنص، الذي نعتبره واقعا حيا، دون أن نندمج فيه على طريقة جورج بوليه (Poulet)، الذي نحا منحى إيحائيا في نقده. إننا نقوم بقراءة متأنية للنص على طريقة جيرار جنيت (G. Genette)، الذي حاول تخطي المسلمة القائلة بأن الأثر الأدبي محدد بصورة جوهرية بمؤلفه، وأنه استطرادا يعبر عنه. ثمة بدهية مخيفة، إنها عملية القراءة. وهي قادرة على التأكيد أن النص الأدبي شبيه بالنسيج المترابط، وذو خلفيات لا شعورية"[669].

وقد دفع هذا الاندفاع، والانفتاح المنهجي، النقد الموضوعي إلى استرفاد الحدس الفلسفي والممارسة ذات البعد الصوفي، وهذا ما أكده كذلك ريشار بقوله: "إن النقد الجذري يترع نزوعا صوفيا، هذا يعود إلى طبيعة الآثار التي نتناولها، وهي أحيانا ذات بعد صوفي، الأمر الذي يدفعنا إلى أخذها بعين الاعتبار. على أي حال، الجذريون يعرفون جيدا أن نقدهم جزئي، وهم يريدون إدماج الجزء في نظام نقدي كامل، لا أن يحلوه مكان المناهج النقدية الأخرى. هذا النظام النقدي مرتبط بلغة العصر وإشكالاته الرئيسة. كما أنه على علاقة جدلية بحدس كل كاتب ويقينيات المجموعة التي ينتمي إليها"[670].

و من إيجابيات النقد الموضوعاتي – أيضا- أنه يعتمد على التصنيف المقولاتي، أو ما يسمى بنقد الأفكار، وتحديد "التيمات" الكبرى أو الفرعية، أو استخلاص المشكلات أو المسائل الهامة في الأعمال الأدبية، رغبة في دراستها. فـــكاستون باشلار (Bachard)، مثلا، قد درس علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال صورة الماء والتراب والهواء والنار. أي: ما يسمى بالاستقصات الأربعة عند فلاسفة اليونان، وبالضبط عند أمبادوقليس. كما درس شاعرية الفضاء سواء أكان

668- انظر: حوار فؤاد أبو منصور مع بيير ريشار في كتاب**إنُ ق ذ البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا**، ص 195-196.

669- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 197؛

670- فؤاد أبو منصور: نفسه، ص 197؛

عدوانيا أم حميميا، وإن كان قد ركز كثيرا على الفضاء الثاني لمدى إنسانيته، وذلك من خلال تتبعه للصور الشعرية المفصلة من الناحية الظاهراتية والموضوعية.

و تناول "أنجلز" مجموعة من المشكلات وأصبحت مقولات يعالجها النقد الموضوعاتي بروح شاعرية حدسية وفلسفية، كمشكلة المصير (الصلة بين الحرية والضرورة، الروح والطبيعة)، والمشكلة الدينية (ظاهرة المسيح، الخطيئة، الخلاص)، و مشكلة الطبيعة (الشعور نحو الطبيعة، الخرافة، السحر)، ومشكلة الإنسان (مفهوم الإنسان وصلته بالموت)، ومفهومه عن الحب، ناهيك عن مشكلات أخرى تدور حول المجتمع والأسرة والدولة. وتدرس المقاربة الموضوعاتية أيضا اتجاهات المبدعين حسب علاقتهم بهذه المشكلات، وصلتهم بهذه "التيمات" الكبرى[671] على صعيد الذاتي والموضوعي.

هذا، وقد اتخذت هذه التقسيمات والتصنيفات المقولاتية الجذرية والمدارية موادا مهيمنة في الكتابات الموضوعية إبداعية كانت أم نقدية، فوردت هذه "التيمات" أو الصور الموضوعاتية المحددة دلاليا في شكل عناوين كلية لهذه الكتابات الوصفية أو الإيحائية. والمقصود بهذا أن المقولات الجذرية المصنفة كانت بمثابة عناوين، استخلصت من "التيمات" والصور الشعرية المتواترة في النصوص بكثرة داخل المنتوج الأدبي أو النقدي، كما توضح ذلك ملاحظة جان ايف تاديي (Jean Yбés Tadié): "إنه يجب أن نفهم جيدا بأن الصورة بالنسبة لباشلار ليست صورة بلاغية، ولا هي جزئية من جزئيات النص، إنها "تيمة" للكل، وهي تستدعي تضافر الانطباعات الأكثر تنوعا، الانطباعات الآتية من مختلف الاتجاهات، وهي ليست أبدا تأليفا لأجزاء واقعية مدركة أو لذكريات الواقع المعيش، كما هو الحال بالنسبة لثقافة أو لنقد واقعيين، والفنان الباشلاري ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحظة على أحسن وجه، ولكنه ذلك الذي حلم بصورة جيدة، وإن الصورة هي أثر وظيفة اللاواقع في النص. إنها تسبق الإدراك بما أنها تصعيد لنموذج مثالي، وليس "إعادة إنتاج للواقع"[672].

وتتحدد المقولات التي يستند إليها النقد الموضوعاتي في نوعين أساسيين:

1) أحوال الوعي (الذات).

---

[671]- أوستين وارين، ورونيه وليك: **نَظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلشي، طبعة 1972م، ص 148.

[672] - Jean Yбes Tadié **: la critique Littéraire au XX Siècle**. BL Foud. 1978, p.110.

2) مضامين الوعي (الموضوع).

وتكمن أحوال الوعي في الإدراك، والمعرفة، والإرادة، والانفعال، والزمان، والمكان، والخيال. في حين، تتمثل مضامين الوعي في الأحداث، والأغيار، والأشياء، أو الكائنات الطبيعية، والنفس بوصفها فاعلا.[673]

وتتم عمليات النقد الموضوعاتي بملاحظات ظاهراتية قائمة على الربط بين الذات المدركة والموضوع المدرك، ووصف بنيات العمل الأدبي فهما وتأويلا قصد كشف الرموز والأفكار الدلالية، دون الاستعانة بالمعرفة المرجعية، والإسقاطات الخارجية المسبقة لفرضها على النص . كما يهدف النقد الموضوعاتي أيضا إلى تحديد رؤية الأديب للعالم انطلاقا من التحليل الداخلي المحايث للنسق النصي، دون إهمال العالم المناصي أو التاريخي الذي أفرز النتاج الأدبي. و يستند المنهج الموضوعاتي كذلك إلى مبدأ الحرية في التنظير والتطبيق معا؛ مما يساعده على الانفتاح على المناهج والنظريات الأدبية والنقدية والفلسفية لاستيعابها، وإدماجها قصد تحقيق الفعالية أثناء القراءة والتحليل (المنهج التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، والفلسفة، والتـــأويل الإيديولوجي، والتصوف، والوجودية، والظاهراتية، والنقد الأسطوري والديني، واللسانيات، والهيرمينوطيقا، إلخ...) . وهدف هذا النقد كما هو معلوم هو ربط الإبداع الأدبي بالذات في تمظهراتها الواعية وغير الواعية، قصد تحديد أحوال الوعي، ورصد مضامينه، مستخدما في ذلك لغة شاعرية شعرية، تقارب الإبداع، وتصفه بلغة ما ورائية إنشائية زئبقية، يهيمن عليها الإيحاء أكثر من التقرير، كاللغة البارتية المتراحة . ويلجأ علاوة على ذلك إلى المقارنة أثناء التحليل فهما وتفكيكا، ويشتغل على الحدس في تقويم الأثر الأدبي، ونقده، ووصفه، مع تحديد صيغ "تيماتية" كبرى على شكل عناوين أساسية، تميز المقصديات المهيمنة في تلك الأعمال الأدبية الكبرى.

ومن مميزات هذا النقد الجذري أيضا غلبة الطابع السردي (الشرح والعرض) على الطابع المنطقي، إلا في محاولات محدودة مرتبطة بأنساق "تيماتية" منطقية مبنية على مقدمات ونتائج محددة.

زد على ذلك، أن النقد المداري الموضوعاتي قد أثار قضايا دلالية أكثر مما هي قضايا جمالية شكلية؛ لأن هاجس الجذريين الوحيد الذي كان يؤرقهم هو استخلاص البؤر الدلالية، و حصر

673- انظر حميد لحمداني: نفسه، ص 33؛

"التيمات"المعنونة الواردة في النصوص الإبداعية والأعمال الأدبية الناجحة، رغبة في استكشاف الوحدة العضوية والمنطقية الجامعة بينها، والمحققة لمدى انسجامها النصي واتساقها الفني.

ومن حسنات هذا المنهج أيضا أن له أهمية تربوية بيداغوجية وديداكتيكية كبرى، حيث يساعد هذا المنهج المتعلمين عمليا على مقاربة النصوص الأدبية والآثار الإبداعية بشكل فردي أو جماعي، من خلال رصد المضامين والتيمات الموضوعية المحورية، وتحديد المفاهيم الدلالية المتكررة التي تتحكم في نسيج النص أو العمل الأدبي. وقد يكون هذا الرصد جزئيا أو كليا. ويعني هذا أن المتعلم الذي يريد تطبيق هذا المنهج في دراسة النصوص والمؤلفات الأدبية قد يركز على موضوع واحد، أو مقولة واحدة، أو اختيار فقرة أو متوالية نصية صغيرة أو كبيرة من تلك الأعمال الأدبية الثرية لمقاربتها موضوعاتيا، إما بشكل انطباعي ذاتي وإما بشكل موضوعي بنيوي.

11- سلبيات النقد الموضوعاتي:

من أهم سلبيات النقد الموضوعاتي السقوط في الدراسة المضمونية السطحية الفجة، وإهمال الشكل عند الموضوعاتيين الذاتيين، والميل إلى التأويل الفلسفي والنفسي والماركسي والفينومولوجي، الذي قد يتعارض مع خصوصيات العمل الأدبي، ووظيفته الجمالية والشعرية، والإيغال المبالغ في استخدام الشاعرية المجازية، وتشغيل التجريد الرمزي، واستعمال التعابير الانزياحية التي تضر باللغة النقدية التي ينبغي أن تكون أداة وصفية موضوعية، ناهيك عن صعوبة وجود الوحدة الموضوعية والعضوية والمنهجية في كتابات الدارسين والنقاد الموضوعاتيين؛ لأن الخيط الرابط بين هذه المقاربات يعتمد على الحدس الصوفي، والاستبطان الروحي الجواني، والتخلي عن لغة المنطق والتقنين. والسبب في وجود هذا الحدس، والاستكناه الصوفي والشاعري، هو انطلاق أغلب النقاد الموضوعاتيين من شعرية كاستون باشلار، وقراءاته التخييلية للأشياء والصور والأفضية، وذلك باعتبارها مرجعية رئيسية لأعمالهم القرائية. لذا، ينصب الاهتمام الموضوعاتي على المضمون والتيمات والصور المتكررة والمتواترة، وذلك على حساب التقنيات التعبيرية والأسلوبية واللسانية والصيغ الجمالية الفنية والشكلية. و من هنا، ينبغي أن نعرف أن النقد الموضوعاتي هو نقد مضموني وشاعري أكثر مما هوى تقني وشكلي، إذ همه الوحيد اقتناصه " للتيمات" والمقصديات الكبرى المهيمنة في النصوص، والموجهة لتصور الكاتب داخله إبداعه.

ومن ثم، فالنقد الموضوعاتي: "سواء ذلك الذي، رأيناه لدى باشلار أو لدى جان بيير ريشار، لا يكاد يلتفت إلى الجوانب التقنية في تحليل الأعمال الشعرية، فهو نقد مأخوذ بالمعاني العميقة، مأخوذ باشتغال الدلالة في الشعر. كما يمكننا عند قراءة التحليل أن نلاحظ كيف كان هذان الناقدان ينتقلان عبر معاني الدواوين الشعرية، ومع الدلالات المتناسلة في النص، مأخوذين بالإيحاءات الشعرية التخييلية، حتى تتحول لغتهما معا إلى كلام شعري آخر، وهذه الخاصية تتميز بها لغة باشلار (Bachelard) بشكل أقوى، حتى إننا نستطيع القول بأن نقد باشلار (Bachelard) نقد شعري إذا صح التعبير، إنه معاناة جديدة لمعاني النصوص الشعرية التي يحللها"[674].

ومن هنات المنهج الموضوعاتي – كذلك- أنه منهج قاصر، لايحيط بجميع الجوانب التي يتكون منها الأدب، كالتركيز – مثلا- على دراسة العلامات النصية، وتشريح الدول السيميائية، والاهتمام بالمتلقي، واستقراء العلامات اللسانية والبلاغية والتداولية. لذا، يبقى المنهج التكاملي أفضل المناهج – في اعتقادنا – مادام يحيط بكل العناصر البنيوية التي يتشكل منها النص الإبداعي.

وعلى الرغم من سلبيات المنهج الموضوعاتي في التعامل مع النص الأدبي، فإنه منهج ناجع في التعامل مع النصوص الإبداعية،من خلال منطلق التخييل الشاعري الذاتي، أو اعتمادا على التحليل الوصفي الموضوعي، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة أو الرسالة المحورية التي تشكل نسيج النص الأدبي، بعد أن يتم رصدها دلاليا ومعجميا ولسانيا وبلاغيا، عبر وضع جداول معجمية وإحصائية بناء على سياقاتها النصية والذهنية.

كما يستكشف عبر هذه المقاربة التأويلية المنفتحة المرنة كل العلامات اللغوية الصادرة عن وعي المبدع أو لاوعيه المترسب، لتحديد صورة الرؤية الدلالية والتعبيرية لربطها بحياة المبدع وواقعه الشخصي والبيوغرافي، بغية معرفة تصوره إلى الحياة والوجود والإنسان، وذلك في شكل مقولات تيماتية محورية وموضوعات بارزة.

---

[674]- حميد لحميداني: نفسه، ص 35.

ولكن يبقى المنهج التكاملي في اعتقادنا نموذجا نقديا مثاليا يجمع حسنات كل المناهج النقدية والمقاربات الوصفية، وينصب اهتمامه على كل العناصر البنيوية التي تشكل النص الإبداعي سواء من الداخل أم من الخارج.

الفصل الثالث والعشرون:

المقاربة التداولية في الأدب والنقد

يقصد بالمقاربة التداولية تلك النظرية النقدية التي تدرس الظواهر الأدبية والثقافية والفنية والجمالية في ضوء التداوليات اللسانية. ويعني هذا أن المقاربة التداولية تدرس النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي، والتركيز على أفعال الكلام، واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية، والاهتمام بالسياق التواصلي والتلفظي. وبتعبير آخر، تركز المقاربة التداولية على عنصر المقصدية والوظيفة في النصوص والخطابات. وبهذا، تكون التداوليات قد تجاوزت سؤال البنية، وسؤال الدلالة، لتهتم بسؤال الوظيفة والدور والرسالة والسياق الوظيفي. كما تعنى المقاربة التداولية بفهم العلاقات الموجودة بين المتكلم والمتلقي ضمن سياق معين؛ لأن البعد التداولي ينبني على سلطة المعرفة والاعتقاد. وتسمى هذه المقاربة كذلك بالمقاربة التواصلية، أوالمقاربة الوظيفية، أوالمقاربة الذرائعية، أوالمقاربة المنطقية، أو المقاربة البراجماتية، أوالمقاربة الحجاجية... وهلم جرا.

وإذا كانت المقاربة التداولية قد عرفت انتشارا في الغرب، فإن هذه المقاربة مازالت في بداياتها الأولى في العالم العربي، على الرغم من وجود آثارها في تراثنا العربي القديم في البلاغة والفقه والفلسفة وأصول الفقه...، ولم يتم استدماجها بعد في حقلنا الثقافي العربي الحديث والمعاصر لمقاربة النصوص والخطابات الأدبية والإبداعية، ماعدا بعض الاستثناءات القليلة التي تعد على الأصابع.

إذاً، ماهي المقاربة التداولية؟ وماهو سياقها المعرفي والتاريخي؟ وماهي مجمل التصورات التداولية تجاه النص أو الخطاب الأدبي؟ وماهي حدود هذه المقاربة إن تنظيرا وإن تطبيقا؟ هذا ماسوف نرصده في هذه المباحث التالية:

1- تحديد المصطلـــــــــــــح:

يترجم مصطلح (Pragmatikue) بعدة كلمات باللغة العربية، فهناك: الذرائعية، والتداولية، والبراكماتية، والوظيفية، والاستعمالية، والتخاطبية، والنفعية،والتبادلية...لكن أفضل مصطلح في منظورنا هو التداولية ؛ لأنه مصطلح شائع بين الدارسين في ميدان اللغة واللسانيات من جهة؛ ولأنه يحيل على التفاعل والحوار والتخاطب والتواصل والتداول بين الأطراف المتلفظة من جهة أخرى. أما مفهوم الذرائعية فيدل على مدرسة فلسفية ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشر مع جون ديوي ووليام جيمس اللذين يريان بأن الحقيقة تكمن في طابعها المنفعي والمصلحي. ويعني هذا أن الحقيقة الصادقة واليقينية هي التي تحقق المنفعة والمصلحة للإنسان، وتحقق المشاريع المستقبلية الهادفة، وتساهم في تنمية الأفراد والرقي بالمجتمعات، وذلك عن طريق تحقيق المردودية والإنتاجية، والارتباط بالحياة العملية والواقعية المفيدة. وبالتالي، فكل الأفكار والحقائق التي لا تحقق مصلحة أو منفعة للإنسان، ولا تفيد المرء في حياته اليومية والعملية، فهي حقائق زائفة، وغير نافعة، ولا مجدية إطلاقا. فالحقيقي هو المفيد والنافع والصالح. ولكن قد تختلف المنافع والمصالح من فرد إلى آخر، ومن جماعة إلى جماعة، وقد تسبب هذه المصالح صراعات شرسة بين الناس. وعلى الرغم من هذا الطابع السلبي للحقائق البراجماتية العملية، فإن المصلحة أو الحقيقة البراجماتية هي حقيقة مستقبلية، تدفع الإنسان إلى العمل والاجتهاد والإنتاج والرفع من المردودية، وتحصيل الكفاءات الحقيقية من أجل تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من مكانة رفيعة في المجتمع. ومن هنا، فالمجتمع الأمريكي والإنجليزي يأخذان بهذا النوع من الحقيقة المقترنة بالمنفعة والمصلحة المادية أو المعنوية. ويقوم الصحيح عند وليام جيمس بكل بساطة على ماهو مفيد لفكرنا، وينبني الصائب أيضا على ماهو مفيد لسلوكنا."[675]

675 - W. James : **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968, p: 151.

ومن هنا، فالبراجماتيون يرون أن الأفكار الحقيقية هي:" تلك التي نستطيع أن نستوعبها، ونستطيع أن نصادق على صحتها، ونستطيع أن نعززها بفعل انخراطنا فيها، وأخيرا أن نتحقق منها...

هذه هي الأطروحة التي أدافع عنها- يقول وليام جيمس- حقيقة فكرة ما ليست خاصية متضمنة فيها، وتبقى غير فاعلة.الحقيقة هي حدث يتم إنتاجه من أجل فكرة ما، وتصير هذه الأخيرة حقيقة بفضل بعض الوقائع. إنها تكتسب حقيقتها من خلال العمل الذي تنجزه. أي: العمل الذي يقتضي أن تتحقق من نفسها بنفسها، ويكون هدفها ونتيجتها التحقق الذاتي؛ كما أنها تكتسب صلاحيتها بإنجازها لعمل يهدف إلى نتيجة تتمثل في إثبات مصداقيتها."[676]

فالبراجماتيون، إذاً، لا يرون في الحقيقة إلا طابعها المادي، ومنحاها المنفعي والمصلحي لتحقيق التنمية والتقدم. بينما الحقيقة يجب أن تكون في جوهرها معرفية وعملية وأخلاقية.

أما الدكتور أحمد المتوكل في كتابه:" **اللسانيات الوظيفية**"، فيستعمل الوظيفية والتداولية بمفهوم واحد[677]. في حين،يستخدم الدكتور سعد البازعي والدكتور ميجان الرويلي مصطلح:"الذرائعية" كما في كتابهما:" **دليل الناقد الفني**"[678]. وإذا انتقلنا إلى الدكتور محمد محمد يونس علي، فيفضل استعمال مصطلح علم التخاطب. وفي هذا الصدد، يقول الباحث:" أفضل ترجمة مصطلح (Pragmatics) بعلم التخاطب، وليس بالتداولية، أو النفعية، أو الذرائعية كما يفعل عدد من اللسانيين العرب توهما منهم بأن (Pragmatics)، و(Pragmatism) شيء واحد. والواقع أن المصطلح الأول يطلق على الدراسات التي تعنى بالمعنى في السياقات الفعلية للكلام، وهو ما يتفق مع معناها الحرفي، وهو علم الاستعمال. وإذا نظرنا في تراثنا البلاغي والأصولي، فسنلحظ أن الاستعمال- الذي يقابل الوضع عادة- يطلق على النشاط الذي يقوم به المتكلم في عملية التخاطب. ولذا، فإن ترجمة (Pragmatics) بعلم التخاطب أنسب- في رأيي- من الخيارات التي اطلعت عليها حتى الآن. أما (Pragmatism) فهي مدرسة فلسفية ظهرت في أمريكا تذهب إلى أن الفكرة النظرية

---

[676] -W. James : **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968, p: 144-142.

[677] - د.أحمد المتوكل: **اضواب يات الوظيفية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م.

[678] - د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص:100.

لاتجدي نفعا ما لم تكن لها تطبيقات عملية. وعلى الرغم من وجود صلة منهجية بين المجالين(والمصطلحين) تكمن في التقليل من شأن المجرد، والعناية بما هو عملي، وسياقي، ومتحقق فعلا؛ فإن اهتمام الحقل المسمى بـــ(Pragmatism) يقتصر على اللغة خاصة. في حين، يعني الحقل الآخر بالفلسفة، وإن امتدت آثاره في السياسة، وعلم الاجتماع، وغيرهما."[679]

وعلى أي حال، سواء أخذنا بالتداولية أو التخاطبية، فالمصطلحان معا أفضل بكثير من مصطلح الذرائعية الذي يحيل على الفلسفة المنفعية، أكثر مما يحيل على اللغة ومكوناتها اللسانية.

2- مفهـــــــوم المقاربة التداولية:

من المعلوم أن المقاربة التداولية هي تلك المنهجية التي تدرس الجانب الوظيفي والتداولي والسياقي في النص أو الخطاب، وتدرس مجمل العلاقات الموجودة بين المتكلم والمخاطب، مع التركيز على البعد الحجاجي والإقناعي وأفعال الكلام داخل النص. بمعنى أن التداوليات هي ذلك:" العلم الذي يدرس المعنى، مع التركيز على العلاقة بين العلامات ومستعمليها والسياق، أكثر من اهتمامها بالمرجع أو بالحقيقة، أو بالتركيب."[680]

وتهتم التداوليات أيضا بالمرجع والإحالة التي تم إقصاؤها من فرديناند دوسوسير الذي حصر العلامة في الدال والمدلول. ومن ثم، ترفض المقاربة التداولية في مجال الأدب والنقد التركيز على البنيات الشكلية والجمالية، دون مساءلة أفعال الكلام والمقصدية الوظيفية. فضلا عن ذلك، فالمقاربة التداولية تدرس اللغة العادية واللغة اللاعادية (اللغة الشعرية، اللغة الروائية، واللغة الدرامية..)، وحضور الأنا والأنت، والسياق التواصلي، والوظيفة المقامية والمقالية، والانتقال من الحرفي إلى الإنجازي، ودراسة الحجاج في النصوص والخطابات التي يكون هدفها هو الإقناع الذهني، والتأثير العاطفي الوجداني، وأيضا دراسة السرد الإقناعي كما عند غريماس، وخاصة في

---

679 - د. محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص:102، (الهامش).

680 - A.J.Greimas.J.Courtés:**Sémiotique.Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage**.Hachette Unibérsité,Paris,1979,Sémiologie,pp:335-339.

خانة التطويع والتحفيز المبنية على فعل الاعتقاد، وفعل التأويل، وخانة الكفاءة المبنية على منطق الجهات (وجود الفعل، وومعرفة الفعل، وقدرة الفعل، وإرادة الفعل).

وعليه، فالمقاربة التداولية هي دراسة العلامات في علاقة مع مستعمليها. ومن ثم، ترتكز اللغة على ثلاثة مكونات ضرورية ومتكاملة حسب شارل موريس، وهي: التركيب، والدلالة، والوظيفة. زد على ذلك، فللغة ثلاثة مظاهر: مظهر خطابي، ومظهر تواصلي، ومظهر اجتماعي. لذا، فالمقاربة التداولية هي التي تركز على الجانب التواصلي في اللغة الطبيعية. وتستند المقاربة التداولية كذلك إلى تخصصات عدة. فهناك- مثلا- تداولية تحليلية، وتداولية تلفظية، وتداولية نفسية- اجتماعية، وتداولية نصية، وتداولية سوسيولغوية...

ومن هنا، تدرس المقاربة التداولية الإشاريات، والمقصدية، وأفعال الكلام، والوظيفة، والسياق، والإحالة المرجعية، والحجاج اللغوي، والإقناع ..، والحوارية...

3- سياق ظهور المقاربة التداولية:

من المعروف أن الدراسات التداولية قد ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في القرن التاسع عشرالميلادي، وتطورت بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. ومن ثم، فقد تبلورت النظرية البراغماتية مع وليام جيمس(William James) (1842-1910م) الذي اهتم بالجانب المنفعي والمصلحي، حيث ربط الفكرة بطابعها المنفعي في الواقع، إذ كان وليام جيمس يربط الفكر بالواقع العملي والممارسة الواقعية، بالتشديد على المصلحة والمنفعة والإنتاجية، بغية بناء مستقبل عملي زاهر. أما شارل ساندرس بيرس (Charles S. Peirce)-(1834-1914)، فقد اهتم بتداولية سيميائية قائمة على نظام العلامات، حيث ميز بين الرمز، والإشارة، والأيقون. وبدأ في تفريعها إلى أقطاب سيميائية ثلاثية ذات طابع منطقي ووجودي وأنطولوجي. وبعده، جاء شارل موريس ليميز بين ثلاثة مظاهر في اللغة الطبيعية: المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، والمظهر التداولي.وبذلك، بشر موريس بالمقاربة التداولية التي تعنى بالوظيفة السياقية. وقد جاءت هذه المقاربة الوظيفية السياقية كرد فعل على منهجية نوام شومسكي التي ترتكز على التركيب والدلالة، وتقصي الوظيفة السياقية، وهي وظيفة ضرورية لاكتمال الفهم الحقيقي المتعلق باللغة الإنسانية، على الرغم من أن نوام شومسكي، فيما بعد، سيدمج القدرة التداولية إلى جانب القدرة الكفائية ضمن نظريته اللسانية التفسيرية ألا وهي: النظرية التوليدية التحويلية(Generatiбe grammar).

هذا، ويمكن الحديث عن مجموعة من التداوليات والتيارات الذرائعية في الغرب، ومن بينها: تيار موريس الذي يتزعمه كل من بنيفينست، ولاينس، وأوريكشيوني... وقد ركز هؤلاء على نظرية التلفظ، فربطوها بالسياق التواصلي الذي ينبني على المعينات(أسماء الإشارة، والضمائر، وأداة التعريف، وأدوات التملك..)، والزمان، والمكان، والصيغ العاطفية والانفعالية، وأحكام التقويم، وتعابير الجهة (جهة الضرورة والإمكان، وجهة المعرفة، وجهة الفعل، وجهة الكينونة والظهور). أما تيار فلاسفة أكسفورد بما فيهم أوستين وسورل وكرايس ...، فقد اهتموا بنظرية أفعال الكلام، بمعنى أن الفعل الكلامي يؤدي إلى تحويل وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، وتبديل مواقفه السلوكية. ويمكن الإشارة كذلك إلى بعض التيارات والنظريات التداولية الأخرى، كالنظرية التخاطبية، والنظرية التفاعلية، والنظرية الحجاجية، والنظرية التلفظية، ونظرية المقصدية، والنظرية التوليدية الوظيفية مع فان ديك، وهاليداي، ورقية حسن، وأحمد المتوكل... وهناك التيار السردي مع كريماس، وجوزيف كورتيس، وجماعة أنتروفيرن... وهناك المقاربة التأويلية مع بول ريكور الذي اهتم كثيرا بالإحالة السياقية، ومدرسة فرانكفورت التي اهتمت بدورها بالسياق التواصلي مع هابرماس...

4- التداوليات والنص الأدبي:

استفاد النص أو الخطاب الأدبي من مجموعة من المقاربات والنظريات والمناهج، وخاصة بعد مرحلة مابعد الحداثة بين سنوات الستين والسبعين من القرن العشرين الميلادي، ومن أهم هذه المقاربات التي انفتح عليها الأدب بصفة عامة، والبلاغة بصفة خاصة، المقاربة التداولية بكل تياراتها الحجاجية، والمنطقية، واللغوية، والتخاطبية، والتداولية، والسياقية. ومن ثم، فثمة تصورات تداولية عدة حول النص والخطاب الأدبي تختلف من تيار إلى آخر، ومن تداولي إلى تداولي آخر.إذاً، ماهي مجمل هذه التصورات التداولية التي استفاد منها النص الإبداعي بصفة خاصة، و الخطاب الأدبي والفني بصفة عامة؟ هذا ماسنعرفه بشكل جلي في الأسطر الموالية.

◆ النص الأدبي خطاب قبل كل شيء:

إذا كانت اللسانيات تتعامل مع الجملة باعتبارها منطلقا للدراسة والتحليل سواء أكان ذلك في منظور البنيوية السوسيرية، أو في منظور البنيوية الوظيفية، أو في منظور الكلوسيماتيكية لهلمسليف، أو في منظور التوزيعية (بلومفيلد، وهوكيت...)، أو في منظور التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي، فإن المقاربة التداولية تتجاوز الجملة لدراسة الخطاب والنص، وخاصة مع لسانيات النص واللسانيات الوظيفية، كما عند فان ديك مثلا في كتابه:"**النص والسياق**" (1977م)[681]، وهاليداي وحسن رقية في كتابهما:" **الاتساق في اللغة الإنجليزية**" (1976م).

ويعني هذا أن التداوليات النصية تعاملت مع الخطاب ككلية عضوية متسقة ومنسجمة، بل اعتبرته جملة نصية كبرى، يمكن التعامل معها كالتعامل مع الجملة اللسانية. وهذا التصور نجده كذلك عند إميل بنيفنست، وهاريس، ورومان جاكبسون، والسيميائيين (كريماص)، والتأويليين (بول ريكور)، وجمالية التلقي (ياوس وآيزر)...

وبناء على ماسبق، تتعامل التداولية مع النص الأدبي باعتباره خطابا وملفوظا لغويا ذا كلية عضوية سواء أكان ذلك الخطاب شفويا أم كتابيا، حيث نربط ملفوظاته بالوظيفة، والسياق المقامي، والأداء الإنجازي، وندرس مكوناته التلفظية السياقية، وروابطه الحجاجية المنطقية وغير المنطقية، ونربطه أيضا بالحوارية، والمقصدية، والإحالة، والتفاعل، والتخاطب التداولي...

◆ النـــــــص الأدبي خطـــــــاب لغوي وظيفـــــــي:

من المعلوم أن فرديناند دوسوسير في كتابه:" **محاضرات في اللسانيات العامة**"، والذي نشره سنة 1916م، قد اعتبر فيه اللغة عبارة عن علامة، وتتكون هذه العلامة من الدال الصوتي والمدلول المعنوي، لكنه أبعد المرجع الحسي المادي، واحتفظ بماهو مجرد وصوري. ومن ثم، فقد كان يدرس اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها، ويعني هذا أنه كان يركز على دراسة اللغة باعتبارها ملكة اجتماعية أساسية وثابتة، ويقصي الكلام باعتباره ظاهرة فردية متغيرة وهامشية. ويدل كل هذا على أن دوسوسور لم يهتم بالسياق المرجعي الوظيفي، واكتفي بالجانب الصوتي

---

[681] - فان ديك:**انُص والسياق**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدر البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1999م.

والمعنوي المرتبطين باللغة، ولم يهتم بالكلام والإنجاز القائمين على البعد المرجعي والإحالي والسياقي.[682]

ويساعدنا كل هذا على التعامل مع النص الأدبي باعتباره خطابا يحمل في طياته وظائف ومقاصد سياقية، فكل ما يوجد في النص يدل بشكل من الأشكال، ويحيل على أدوار تداولية ومقاصد مباشرة وغير مباشرة، فليس هناك في النص الأدبي ماهو مجاني وزائد، بل ترتبط الدلالة بالمعاني السياقية والرسائل الظاهرة والمضمرة. بمعنى أن لغة النص الأدبي وظيفية وتداولية تحمل في مظانها أبعادا سياقية سياسية، واجتماعية، واقتصادية، وثقافية، وتاريخية، ونفسية، وجنسية، وعقائدية...أي: إن النص الأدبي لم يعد علامات وبنيات داخلية مغلقة، كما كانت تقول البنيوية اللسانية والسيميائيات، بل النص الأدبي بنية ودلالة وتركيب ووظيفة سياقية قبل كل شيء. لذا، لابد من مراعاة السياق والوظيفة في تحليل النصوص والخطابات الأدبية، ولاسيما الشعرية منها.

وعليه، " فالنص الشعري- مثلا- ليس لعب ألفاظ، وليس نقل تجربة ذاتية وحسب، وإنما يهدف، فوق ذلك كله، إلى الحث والتحريض.وبهذا المفهوم الأخير، تشمله نظرية: الكلام فعل، أو التداولية، وتعني هذه النظرية: أن التحدث يقصد به تبادل الأخبار، وفي الوقت نفسه، يهدف إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي"[683].

كما أن القصد أو القصدية أو المقصدية تحدد:" كيفية التعبير والغرض المتوخى، وهي البوصلة التي توجه تلك العناصر، وتجعلها تتضام وتتضافر وتتجه إلى مقصد عام. فالمقصدية تحدد اختيار الوزن، والألفاظ الملائمة، وتركيبها بطرق معينة لتؤدي المعنى العام المتوخى. ولذلك، نجد البحر الواحد ينظم فيه الشاعر مدحا أو فخرا أو هجاء أو رثاء... فالمقصد يتحكم في نسج القصيدة أو المقطوعة، بل في البيت أو شطره مبنى ومعنى."[684]

---

[682] د. محمد الحناش:**البلاغة والألسنية**، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1980م، ص:189.

[683] - محمد مفتاح:**تحليل الخطاب الشعري**،دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م، ص:55.

[684] - د. محمد مفتاح: نفسه، ص:53.

وهكذا، فلغة النص الأدبي لا توظف بشكل عشوائي وفوضوي، بل تزخر بمجموعة من الدلالات السياقية والتداولية والحجاجية إقناعا وتأثيرا. فكل ما في النص يدل ويحيل ويحمل وظائف سياقية متنوعة سواء أكانت نصية داخلية أم مقامية خارجية.

◆ النص الأدبي إبلاغ تواصلي:

ترى المقاربة التواصلية بأن النص الأدبي يرتكز على مجموعة من الوظائف، وأهم هذه الوظائف الوظيفة التواصلية. وخير من يمثل هذا التيار التواصلي الذي يرى النص الأدبي إبلاغا وتواصلا، نذكر: رومان جاكبسون الذي تحدث في مقاربته التواصلية الوظيفية عن ستة عناصر في عملية التواصل: المرسل ووظيفته انفعالية، والمرسل إليه ووظيفته تأثيرية، والرسالة ووظيفتها جمالية، والمرجع ووظيفته مرجعية، والقناة ووظيفتها حفاظية، واللغة ووظيفتها وصفية تأويلية وتفسيرية. وقد تأثر جاكبسون في هذه الخطاطة التواصلية بأعمال فرديناند دوسوسير، وأعمال الفيلسوف المنطقي اللغوي جون أوسطين.

وهناك من يزيد الوظيفة السابعة للخطاب اللساني، وهي الوظيفة الأيقونية كما عند السيميائي ترنس هوكس، وذلك بعد ظهور كتابات جاك دريدا، وانبثاق السيميوطيقا التواصلية. كما يضيف عبد الله الغذامي الوظيفة الثقافية في إطار النقد الثقافي الذي يدافع عنه عربيا. أما هاليداي التداولي، فيركز على ثلاث وظائف للغة: الوظيفة التمثيلية(الإحالة على العالم الداخلي والخارجي للذات المتكلمة)، والوظيفة التعالقية(اتخاذ دور من الأدوار الاجتماعية بالنسبة للمخاطب كدور المخبر، ودور السائل، ودور الآمر)، والوظيفة النصية(تنظيم الخطاب حسب مقتضيات مقام إنجازه). وهذه الوظائف الثلاث مستقلة، على الرغم من كون هذه الوظائف الثلاث تصب كلها في وظيفة واحدة، ألاوهي وظيفة التواصل.

وتأسيسا على ماسبق، يصنف فان ديك المعلومات إلى ثلاثة أقسام:معلومات عامة ترتبط بالعالم أو بأي عالم ممكن، والمعلومات الموقفية التي ترتبط بما يتضمنه الموقف الذي يتم فيه التواصل. والمعلومات السياقية المستقاة من الخطاب المتبادل سلفا بين الشخصين المتواصلين: " ويتم تغيير المعلومات التداولية إما بالنظر إلى العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب(تواصل علاقي)، أو بالنظر في فحوى الخطاب ذاته. في هذه الحالة الثانية، يكون القصد من الخطاب حمل المخاطب على القيام بفعل ما(تواصل توجيهي)، سواء أكان الفعل المطلوب عملا(تواصل أمري)، أم قولا

(تواصل استفهامي)، كما يكون القصد منه الإخبار عن شيء(تواصل إخباري)، أو التعبير عن إحساس(تواصل تعبيري)، أو استثارة إحساس (تواصل استثاري)."[685]

هذا، ويذكر بوبر(Popper) أربع وظائف أساسية للغة الإنسانية، وهي: الوظيفة التعبيرية (تعبير الشخص عن حالته الداخلية)، والوظيفة الإشارية (تبليغ الشخص الآخرين بمعلومات عن حالته الداخلية)، والوظيفة الوصفية(وصف أشياء العالم الخارجي المحيط به)، والوظيفة الحجاجية (تقييم الحجج وتبريرها) [686].

وعليه، إذا أردنا – مثلا- دراسة عنوان نص أو خطاب ما في ضوء تواصلية رومان جاكبسون، فالعنوان كما هو – معلوم –عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل و المرسل إليه، فيساهمان في التواصل المعرفي و الجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وهذه الرسالة، ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية، ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. وفي هذا الصدد، يمكن الاستفادة من وظائف اللغة كما أرساها رومان جاكبسون (R.Jackobson). فللعنوان وظيفة مرجعية ترتكز على موضوع الرسالة، وذلك باعتباره مرجعا وواقعا أساسيا تعبر عنه الرسالة. وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر. وهناك الوظيفة الانفعالية التعبيرية، وهي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل و الرسالة. وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما و مواقف عاطفية و مشاعر وإحساسات،يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي. والوظيفة التأثيرية التي تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب و الترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية. وهناك الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة و ذاتها، وتتحقق هذه الوظيفة أثناء إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وكذلك عندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود. وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي الاتصالية للقناة العنوانية، إذ تهدف هذه الوظيفة إلى تأكيد التواصل،

---

[685] - د. أحمد المتوكل: **إضاءات وظيفية في نماذج من الخطاب**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2010م، ص:55-56.

[686] - انظر: د.عبد الهادي بن ظافر الهشري: **استراتيجيات الخطاب**،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، سنة 2004م، ص:14.

واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ على نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين. والوظيفة الوصفية المتعلقة باللغة، وتهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية، وذلك بعد تسنينها من قبل المرسل. والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا، وتأويلها، مع الاستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية و النحوية المشتركة بين المتكلم و المرسل إليه. ونضيف الوظيفة البصرية أو الأيقونية كما عند ترنس هوكس[687]، فهذه الوظيفة تهدف إلى تفسير دلالة الأشكال البصرية و الألوان والخطوط الأيقونية، وذلك بغية البحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي. ومن باب التنبيه، فنحن، هنا، نحتكم إلى القيمة المهيمنة (La 6aleur dominante)كما حددها رومان جاكبسون،لأن العنوان في نص ما، قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، إذ قد نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبة على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال .

◆ النـــــــص الأدبي تخاطـــــــــب وتـــــبادل:

من المعروف أن النظرية التخاطبية جاءت تطويرا للنظرية التواصلية الإبلاغية التي عجزت عن تفسير مجموعة من القضايا اللغوية بشكل جيد؛ لأنها كانت تتعامل مع التخاطب في معزل عن سياقها الفعلي والإنجازي. ويعني هذا أن:" الدراسات التخاطبية تعد امتدادا، واستكمالا لجهود المدرسة الوظيفية، وتأتي هذه الدراسات نتيجة طبيعة لشعور المهتمين بها بإخفاق النموذج التقليدي للتخاطب في تقديم تفسير ناجح لعملية التخاطب.ويمكن تلخيص أوجه الإخفاق فيه في كونه يتعامل مع التخاطب في عزلة عن السياقات الفعلية التي تستخدم فيها اللغة، ويصبغ عملية التخاطب بطابع مثالي تتجاهل فيه قضايا اللبس، والخروج عن المواضعات اللغوية، وقصر وظائف اللغة على عملية الإبلاغ، وإهمال الأصول التخاطبية المفسرة لمقاصد المتكلمين."[688]

وتذهب النظرية التخاطبية إلى أن النص الأدبي تخاطب وتداول يجمع بين أطراف ثلاثة، وهي: المرسل المتكلم الذي قد يكون كاتبا أو مؤلفا أو ساردا أو شخيصة، والمرسل إليه الذي قد

---

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

[688] - د. محمد محمد يونس علي: **يذخم إلى اللسانيات**، ص:98.

يكون شخصا مخاطبا، كأن يكون قارئا أو متلقيا أو شخصية مقابلة للشخصية المتكلمة. وهناك العنصر الثالث الذي يتمثل في الخطاب التداولي أو الرسالة المرسلة. وبهذا، تكون هذه النظرية قد مهدت لميلاد القارىء أو المتلقي أو المتقبل. وتكون، من جهة أخرى، قد أعطت نقطة انطلاق للنظريات التي تعنى بالقارىء المستقبل، كجمالية التلقي ليوس وآيزر، وغيرها من النظريات.

وهكذا، فالنظرية التخاطبية تستوجب وجود ثلاثة أطراف: المرسل (الباث–المتكلم– المتلفظ – المرسل – المتحدث–المبدع)، والرسالة(النص–الأدب–الخطاب– التلفظ...)، والمتلقي(القارىء– المرسل إليه–المستقبل–المتلفظ إليه). ومن ثم، فالباث أو المرسل هو الذي يسنن رسالة ما سواء أكانت ذهنية أم وجدانية ليرسلها إلى المتلقي، ليقوم بدوره بتفكيكها في ضوء سنن مشترك أو لغة يعرفها كل من المرسل والمرسل إليه. وفي هذا النطاق، يقول الباحث التونسي حسين الواد:" لقد اعتنت نظرية التخاطب، على وجه الخصوص، بمرور البلاغ من الباث إلى المتقبل عبر قنوات الاتصال، ورأت أن الباث يسجل بلاغه في الكلام حسب قواعد في التسجيل تواضع عليها الناس، وأن المتقبل يعمد إلى فك رموز الكلام ليحصل على البلاغ منها.إلا أن إيصال البلاغ، في الغالب، مغامرة لاتتم دائما بسلام. فمهما بذل الباث من جهد في تفادي عناصر التضليل والتحريف وسوء الفهم، فإن بلاغه لابد من أن يتأثر بها. ولقد كان لهذه النظرية أثر بارز في درس الآثار الأدبية، إذ عمدت طائفة من الباحثين إلى جعل المؤلف باثا والقارىء متقبلا والأثر يحمل بلاغا. إلا أنهم رأوا التخاطب في الأدب يختلف كثيرا عن التخاطب العادي، فمنتهى أمل الباث في التخاطب العادي أن يصل بلاغه سالما من العثرات إلى المتقبل. والذي يساعده على ذلك ارتباط البلاغ عادة بالمرجع أو السياق يحضر القارىء أثناء القراءة، فيتجنب به الوقوع في الخطإ. إن الخطاب العادي يقوم في أساسه على الوظيفة المرجعية.أما التخاطب الجمالي في الآثار الأدبية فلا وظيفة مرجعية له. وبالتالي، فإن العثرات فيه كثيرة والعقبات كأداء. ومن هنا، حلت فيه الوظيفة الأدبية محل الوظيفة المرجعية في التخاطب العادي. لذلك، كان الغموض في الأثر الأدبي، وكان التفاف الكلام فيه على نفسه أشد مايكون."[689]

وإذا كانت الملفوظات التخاطبية العادية لاتثير مشاكل على مستوى التداول والتواصل والتخاطب، فإن النص الأدبي باعتباره ظاهرة تخاطبية بين المتكلم والمخاطب يثير عدة صعوبات ؛ بسبب الغموض، والانزياح، والتضمين، والتلميح، والترميز، والأسطرة. لذا، فعلى المتلقي أن يبذل مجهودا لفك الخطاب الأدبي عن طريق عملية التأويل، وفك الرموز. وفي هذا النطاق،

[689]- د. حسين الواد: نفسه، ص:74-75.

يقول حسين الواد مرة أخرى:" والمهم في نظرية التخاطب أنها أسلمت الآخذين بها إلى الإقرار بالغموض في الآثار الأدبية ميزة من طبيعتها. ولأن التخاطب في الأدب غامض، ولأن الغموض ظاهرة ملازمة له، توقع الباث (أي الأديب) من القارىء أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وانتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، عمد القارىء، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي، في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات العديدة، ويتقبلها، فيزداد بها ثراء على ثرائه."[690]

هذا، وينبني التخاطب بين أطراف التكلم على مجموعة من مبادىء المحادثة والتخاطب، وقد جمعها فيلسوف اللغة الأمريكي بول كرايس هربرت (Paul Grice Herber) في قاعدة التعاون الذي يقتضي أن المتكلمين متعاونون في تسهيل عملية التكلم والتخاطب. وتتفرع قاعدة التعاون إلى مجموعة من المبادىء، ومنها:

1- **مبدأ الكم**: تكلم على قدر الحاجة فقط، ولاتتجاوز بإفادتك القدر المطلوب. ويعني هذا الابتعاد عن الاستقصاء المفصل، وتفادي الإطناب والاستطراد في الكلام أو التخاطب.

2- **مبدأ الكيف**: لاتقل ما تعتقد كذبه، ولاتقل مايعوزك فيه دليل بين. ويسمى هذا المبدأ أيضا بمبدإ الصدق.

3- **مبدأ الأسلوب**: تجنب إبهام التعبير،وتجنب اللبس، وأوجز كلامك، بحيث تتجنب الإطناب الزائد، وليكن كلامك أيضا كلاما مرتبا.

4- **مبدأ المناسبة**: ليكن كلامك مناسبا لسياق الحال، فالكلام هو مراعاة مقتضى الحال، أو مناسبة المقال للمقام .[691]

بيد أن نظرية كرايس خضعت لنوع من التطوير والتعديل والنقصان والإضافة: " وذلك بفضل جهود باحثين في مجال علم التخاطب، ومن بينهم هارنيش(Harnish) الذي أضاف بعض التعديلات منها: الجمع بين مبدأي الكم والكيف، وصادوك (Sadock) الذي أشار إلى

---

[690] - د. حسين الواد: نفسه،ص:74-75.

[691] - See H.Grice. (Logic and conƀersation),In Steƀen Daƀid (ed) ,**Pragmatics**:A reader, New York, Odford Uniƀersity press,1991,pp:305-315.

إمكان تقليص بعض مبادىء كرايس، وأبرز بعض الثغرات في معيار الإبطال الذي صممه كرايس لاكتشاف المفاهيم الخطابية المولدة نتيجة انتهاك أحد مبادىء المحادثة المشار إليها سابقا. وتمكن صادوك من إضافة معايير أخرى لاختبار تلك المفاهيم، غير أن أقوى التحديات جاءت من ويلسون (Wilson) وسبيربر(Sperber) اللذين شككا في مبادىء كرايس، واستثنيا من ذلك مبدأ المناسبة الذي جعلا منه أساسا لنظرية سمياها بنظرية المناسبة."[692]

ويعني كل هذا أن الناقد التداولي يمكن أن يتعامل مع النص الأدبي أو الخطاب الإبداعي باعتباره بنية تخاطبية وتبادلية بين طرفين، وذلك ضمن سياق عام، أو سياق موقفي، أو سياق نصي، مع تحديد نوع التخاطب والتبادل التداولي.

◆ النص الأدبي تلفـــــــظ في سياق:

تهدف المقاربة التلفظية إلى دراسة الخطاب الإبداعي والأدبي في ضوء المعينات الإشارية، أو قراءتها بواسطة القرائن اللغوية، أومقاربتها عبر المؤشرات التلفظية التي تحدد سياق الملفوظ اللغوي واللساني. وهذه المعينات هي ضمائر الشخوص، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان، وصيغ القرابة، والصيغ الانفعالية الذاتية. ومن ثم، تنبني المقاربة القرائنية أو المقاربة "التلفظية" على دراسة سياق التلفظ، وتحديد أطراف التواصل اللغوي، عبر التركيز على ثلاثة مبادئ منهجية، وهي: البنية، والدلالة، والوظيفة. ومن المعلوم أيضا أن هذه المقاربة القرائنية أو الإشارية تمتح آلياتها من اللسانيات الخارجية ذات البعد المرجعي، مع الانفتاح بشكل من الأشكال على التداوليات والسيميوطيقا النصية والخطابية.

وتطلق عدة مصطلحات ومفاهيم على المعينات (déictikues) في الدراسات الغربية، من بينها: القرائن المدجمة أو الواصلة (Embrayeurs) كما عند رومان جاكبسون Roman Jakobson، أو الوحدة الإشارية (Inded)عند شارل بيرسPeirce، أو التعبير الإشاري

---

[692] - د. محمد محمد يونس علي: نفسه، ص:100.

كما لدى بار هيليلBar- Hillel ، أو المؤشر (indicateur)، أو دليل التلفظ (indice de l'énonciation)، أو القرائن الإشارية (schifters) باللغة الإنجليزية...

ويستعمل مصطلح المعينات(déictikues) غالبا مرادفا لمصطلح الواصل (Embrayeurs)، على الرغم من كون المعينات مصطلحا عاما له دلالات خاصة ومتميزة عن مصطلح الواصل المرتبط بالسياق فقط؛ لأن مصطلح المعينات يشمل أطراف التلفظ، والسياق التواصلي للمتكلمين. كما يرتبط بالاستعمال الشفوي والتلفظي للخطاب، مع تشغيل الحركات والإشارات وإيماءات التعيين، وتوظيف وحدات التأشير الدالة على التعيين المكاني والزماني.

ومن المعلوم أن كلمة المعينات (déictikues) جمع لكلمة مفردة هي المعين الإشاري(déidis). وبالتالي، لا تأخذ هذه المعينات والقرائن الإشارية معناها، بما فيها: الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف الزمان والمكان، والصيغ الانفعالية، وأسماء القرابة... إلا داخل سياق التلفظ، والتواصل، وفعل القول.

هذا، ويراد بالمعينات (déictikues) – لغـــــة – الإشارة والتحديد والتعيين والعرض والتمثيل والتبيين والتأشير، وهو مشتق من كلمة "ديكتيكوس/deiktikos " اليونانية. ويراد به – اصطلاحا- مجموعة من المرجعيات الإحالية المبنية على شروط التلفظ الخاصة وظروفه، كهوية المتكلم، ومكان التلفظ وزمانه(أنا- الآن-هنا). ويعني هذا أن كل ملفوظ يتكون من مرسل ومستقبل ومكان التلفظ وزمانه. وهذه المؤشرات السياقية هي التي تسمى بالمعينات أو القرائن السياقية. وبتعبير آخر، فالمعينات هي مجموعة من العناصر اللسانية التي تحيل على السياق المكاني والزماني لعملية التلفظ الجارية بين المتكلمين أو المتحدثين أو المتلفظين.

إذاً، يقصد بالمعينات أو القرائن الإشارية تلك الكلمات أو التعابير أو الروابط أو الوحدات اللغوية التي ترد في ملفوظ كتابي أو شفوي، تحدد الظروف الخاصة للتلفظ، وتبين الشروط المميزة لفعل القول، وذلك ضمن سياق تواصلي معين. ومن ثم، لا يتحدد مرجع هذه القرائن والمعينات الإشارية دلاليا وإحاليا إلا بوجود المتكلمين في وضعية التلفظ والتواصل المتبادل.

هذا، وتحيل المعينات على أطراف التواصل، من: متكلم ومستقبل، ومرسل ومرسل إليه، بالإضافة إلى الضمائر المنفصلة والمتصلة(أنا-أنت- نحن-أنتم...)، وأدوات التملك المتعلقة بضمير المتكلم وضمير المخاطب(كتابي، كتابك، كتابنا، كتابكم...)، وأسماء الإشارة(هذا- هذه- ذلك- تلك...)، وظروف الزمان والمكان(هنا-هناك-اليوم- الآن- البارحة- في يومين،

هذا الصباح، إلخ...)، بله عن كل المؤشرات اللغوية التي تعين الشخوص والأشياء من قبل المتكلم.

ومن هنا، فالمعينات هي وحدات التلفظ ومؤشراته، تساهم في تحيين فعل التلفظ إنجازا وقولا وفعلا، وذلك عن طريق الضمائر، وأسماء الإشارة، وظروف المكان والزمان. وبالتالي، فالمعينات هي التي تعنى بتحديد مرجع الوحدات اللغوية حين عملية التلفظ والتواصل. ويحيل هذا المرجع على واقعية لسانية خارجية تسيج علاقة الدال بالمدلول. ومن ثم، لايمكن أن يتحقق معنى الشيء، وتتعين هويته، إلا بمعرفة ظروف التواصل وشروطه المميزة. فإذا أخذنا على سبيل المثال هذا الملفوظ اللغوي:" سأذهب لأنام"، إذا كنا نعرف بأن أحمد هو الذي قال هذه الجملة، فضمير المتكلم يعود عليه إحالة وسياقا ومقاما.أي: إن ضمير المتكلم هو أحمد. وإذا لم نكن نعرف متلفظ هذه الجملة، فإننا لن نعرف بتاتا على من يعود ضمير المتكلم. وهكذا، يتبين لنا، بأن الضمائر تتحدد دلالة وإحالة ومرجعا بوجود أطراف التلفظ والتواصل.

ويرى إميل بنيفنست(Émile Benбeniste) في كتابه:" **قضايا اللسانيات العامة**" بأن المعينات تحدد اللحظة المكانية والزمانية الآنية أثناء لحظة التلفظ بضمير التكلم [693]. وإذا تأملنا هذه الجملة على سبيل المثال: "**أسماء قالت: سأسافر هناك غدا**"، فأسماء مكون اسمي يحيل على المتكلم، ولكنه ليس معينا؛ لأن المكون الاسمي لايشكل معينا إشاريا. في حين، يحيل ضمير المتكلم على المتكلم"أسماء"، وتحيل كلمة " هناك" على سياق تواصلي مكاني، بينما تحيل كلمة" غدا" على سياق تواصلي زمني. ومن هنا، لابد من استحضار السياق المكاني والزماني والشخوصي لتحديد المعينات والمؤشرات اللغوية. وبالتالي، يستلزم الحديث عن المعينات وجود أطراف التواصل، وفعل التلفظ، والمعينات، ووجود السياق.

693 - Émile Benбeniste: **Problèmes de linguistique générale** 1, ED, Gallimard, Paris, 1966, p.253.

أطراف التواصل	فعل التلفظ	المعينات	السياق
المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل.	**الملفوظات والعبارات والجمل والكلمات المكتوبة أو الشفوية.**	**الوحدات اللغوية من ضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات التملك، وظروف المكان والزمان.**	**– السياق التواصلي الذي يتكون من سياقات فرعية، كالسياق الشخوصي، والسياق المكاني، والسياق الزماني.**

و يلاحظ أن المعينات ترتبط دائما في علاقة جدلية بلحظات الخطاب الفورية والآنية لفعل القول، وتتعلق كذلك بلحظات فعل التلفظ (le discours direct)، ولكن حينما يتحول الخطاب أو الحوار المباشر إلى سرد أو حكي(le récit)، أو يتخذ صيغة الكلام المنقول(le discours indirect)، فهنا لايمكن الحديث عن المعينات. وللتوضيح أكثر، حينما يكون هناك حوار مباشر، فهنا يتم الحديث بطبيعة الحال عن المعينات كما في هذا المثال:

" – **أسماء: سأسافر غدا إلى مراكش.**

– لمياء: أنا سأسافر معك غدا هناك إذا وافق والدي."

نلاحظ في هذا الحوار أو الخطاب المباشر مجموعة من المعينات المتعلقة بأطراف التواصل(أسماء ولمياء)، ووجود ضمائر الشخوص(ضمير التكلم)، ومعينات المكان (هناك)، ومعينات الزمان(غدا). في حين، إذا حولنا هاتين الجملتين الحواريتين إلى سرد محكي أو خطاب منقول، فلايمكن إطلاقا الحديث عن المعينات الإشارية؛ لأن المعينات تختفي حينما تتحول إلى وحدات لغوية في لحظة الغياب، ولاتشير إطلاقا إلى لحظة التكلم والقول والتلفظ:" **قالت أسماء بأنها ستسافر إلى مراكش، وردت عليها لمياء بأنها ستفعل مثلها إذا وافق والدها".**

ونستخلص من هذا أن المعينات تظهر حضوريا مع الحوار الداخلي (المنولوج) والحوار المباشر(الديالوج)، وتختفي غيابيا مع الخطاب المنقول أو المحكي السردي.

وهكذا، فالمعينات هي الوحدات اللسانية التي لها وظيفة دلالية ومرجعية، وهذه الوحدات اللسانية هي مجموعة من العناصر التكوينية لوضعية التواصل. وتتضمن المعينات أو التعبيرات

الإشارية (deictikues)، وذلك في المنظور اللساني واللغوي الحديث، كل ما يحيل على وضعيات التكلم والتخاطب والتواصل والتبليغ والتبادل بين المتكلم والمخاطب. وترتبط المعينات الإشارية بـــ:

- الدور الذي يقوم به عاملو القول في عملية التلفظ.
- الوضع المكاني- الزماني للمتكلم والمخاطب على حد سواء[694].

ويعني هذا أن المعينات هي التي تتضمن إحالة خاصة ومتميزة، وهذه الإحالة قد تكون مطلقة عامة، أو إحالة سياقية خاصة، أو إحالة إشارية تعيينية. وللتوضيح أكثر نورد هذه الأمثلة:

- ♦ يقطن أحمد مدينة الرباط.(إحالة مطلقة).
- ♦ يسكن علي في جنوب الرباط .(إحالة سياقية)
- ♦ يقطن علي هنا. (إحالة إشارية أو تعيينية)
- ♦ سيسافر علي في 24 من شهر دجنبر.(إحالة مطلقة)
- ♦ سيسافر علي أمسية العيد.(إحالة سياقية)
- ♦ سيسافر علي غدا. (إحالة إشارية أو تعيينية)

وثمة مجموعة من الدارسين الغربيين الذين اهتموا بالمعينات والقرائن الإشارية في ضوء مقاربات متنوعة: نفسية، واجتماعية، وأنتروبولوجية، وبلاغية، وأسلوبية، ولسانية، وسيميائية،وتداولية...، منهم: إميل بنيفنست في كتابه:" **قضايا اللسانيات العامة**"[695]، وكاترين كيربرا أوريكشيوني في كتابها:"**ملفوظ الذاتية في اللغة**"[696]، وكريماص في كتابه:"**موباسان: سيميوطيقا النص:تمارين تطبيقية**" [697]، وفيليب هامون في

---

[694] -C.K.Orecchioni: **L'ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980, p:36;

[695] - Benбeniste, E: **Problèmes de linguistique générale2**, ED, Gallimard, Paris, 1974.

[696] -C.K.Orecchioni: **L'ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris,Armand Colin,1980;

[697] -Greimas: **Maupassant ,la sémiotique du texte: exercices pratiques**,éditions du Seuil,Paris 1976,p:8-263.

كتابه:"**سيميولوجية الشخصيات**"[698]،وتزيتيفان تودوروف في كتابه:" **الشعرية**"[699]، إلى جانب بول ريكور Paul Ricoeur[700]، و رومان جاكبسون[701]، وييسبيرسين Jespersen، وكلود ليفي شتراوس[702]، وفينريش Weinrich[703]،وجان بياجي Jean Piajet، وشارل بالي Bally[704]، وشارل فيلمور Fillmore[705]، وفوندير ليش Wunderlish[706]، وآخرين...

ومن الدارسين العرب الذين اهتموا بالمعينات الإشارية، لابد من ذكر محمد مفتاح في كتابيه:" **في سيمياء الشعر القديم**"[707] و"**تحليل الخطاب الشعري**"[708]، وعبد المجيد نوسي في كتابه:"**التحليل السيميائي للخطاب الروائي**"[709]،...

---

[698] - فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1990م.

[699] - تزفيطان تودوروف:**انشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.

[700] - Paul Ricoer: **La métaphore vive**.Seuil,Paris, 1975,p.98.

[701] - R.Jakobson: **Essais de linguistique générale**, Minuit, Paris, 1963.

[702] - Le6i-Strauss: **Antropologie structrale**, Plon, Paris, 1958.

[703] -Weinrich Hharold: **Le temps**, Seuil, Paris, 1973.

[704] - Bally:(Les notions grammaticales d'absolu et de relief), In: **essais sur le langage**, Minuit, Paris, 1969, pp:189-204.

[705] - Fillmore :(Deictic categories in the semantics of come), **Foundations of language** 2, 1966, pp: 219-227.

[706] - Wunderlish, Dieter: (Pragmatiƙue, situation d'énonciation et deidis), **Langages, 26, juin1972, pp:34-58.**

[707] - د. محمد مفتاح:**في سيمياء الشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.

[708] - د.محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري**، ص:151.

وبناء على ماسبق، يقصد بالمعينات أسماء الإشارة، والضمائر المتصلة والمنفصلة، وظروف الزمان والمكان. وبتعبير آخر، ما يشكل صيغة: أنا، الآن، هنا. كما يمكن الحديث أيضا عن ألفاظ القرابة (أبي وأمي وخالي...)،وصيغ الانفعال و التعجب، وآليات الحكم والتقويم الذاتي.

ويمكن الحديث بصفة عامة عن معينات المتكلم أو المتلفظ، ومعينات المستقبل أو المخاطب أو المرسل إليه أو المتلفظ إليه. فمن المعروف أن ضمير المتكلم يحدد هوية المتكلم، ويعين حضوره ووجوده سياقيا ومرجعيا حين عملية التلفظ والتواصل. ويتحدد ضمير المتكلم في صيغة المفرد " أنا" أو صيغة الجمع "نحن"، وذلك عبر الطرائق التالية:

♦**استعمال الضمائر المنفصلة**: " غدا، سأسافر."، و" غدا سنسافر".

♦ **الضمائر المتصلة المرتبطة بالفعل**: "خرجت مبكرا"، و"ذهبنا هناك مسرعين".

♦ **أدوات التملك**: " كتابي"، و" كتابنا".

♦ **صيغ العلاقة والقرابة والتفاعل الوجداني** المرتبطة ضمنيا بضمير المتكلم: " التقيت بصديق"، و"هاتفني الجد "،و" الرضيع مريض"، وتحيل هذه الملفوظات الضمنية على الجمل التالية:"التقيت بصديقي"، و" هاتفني جدي "، و" رضيعنا مريض".

♦**صيغ الأمر والاستفهام والتوبيخ**: " اخبرني. كم الساعة؟ بدأ علي في البكاء".

♦ **العلامات الدالة على عواطف المتلفظ وانفعالاته**: وتسمى كذلك بموجهات الخطاب(modalisateurs du discours)، حيث تسمح للمتكلم أو المتلفظ بالتعبير عن أحاسيسه وعواطفه الوجدانية، وإصدار أحكامه التقويمية إيجابا أو سلبا. وفي هذا السياق، يمكن الحديث عن الذاتية والموضوعية، مثل:

- زرت فيلاه على شاطىء البحر.
- زرت كوخه على شاطىء البحر.

نستنتج، من خلال هذين المثالين، بأن هناك تقويما سلبيا قدحيا (الكوخ)، وتقويما إيجابيا حول مكان الإقامة (الفيلا).

وتساهم صيغة الافتراض في تأكيد الحضور الذاتي، مثل: " يمكن أن تكون أسماء مريضة"، أو استعمال صيغة الشك " لاأعتقد ذلك!".

709- د. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الشعري**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2002م.

♦ **صيغ الانفعال والتفجع والتحسر والتأثر والتعجب:** " آه!"، و" كم هو جميل هذا المكان!"..

♦ **الموجهات:** مثل " بدون شك"، و" حسب رأيي"، و" في منظوري"...

ومن جهة أخرى، يتحدد وجود المستقبل عبر الطرائق الشكلية التالية:

♦ **ضمائر المخطاب:** أنت، وأنتم، ونحن(أنا، وأنت)...

♦**الضمائر المتصلة بالفعل:** كتبت- كتبتم...

♦**ضمائر التملك:** كتابك، كتابكم،...

♦ **ألفاظ القرابة والعلاقات الحميمية:** " صديق يريد رؤيتك"، " هاتفت الأم "، وذلك من أجل أن تقول:" صديقك يريد ريتك"، و"هاتفت أمنا(أنا، وأنت)"

♦ **صيغ الأمر والاستفهام والتنويخ:**" اسمع! أين هي النظارات؟ لمياء، سأذهب لأنام".

أما فيما يخص المعينات الفضائية، فنستحضر: هنا، هناك، ورائي، يساري، قربي،...

أما المعينات الزمانية، فهي: الآن، اليوم، غدا، البارحة، في هذا الشهر، في هذه اللحظة...

وفيما يتعلق بأسماء الإشارة، فنذكر: هذا، هذه، ذلك، تلك، هؤلاء، أولئك...

ويمكن الحديث كذلك عن أفعال الحركة والانتقال، مثل: جاء- ذهب- انطلق- سافر- ارتحل: "جاء سمير ليساعدني". أي: تشير إلى الوصول إلى منطقة التلفظ أو مغادرتها.

ويمكن اعتبار كذلك بعض الأزمنة الفعلية من بين المعينات كالحاضر: أشتغل، ألعب، تلعب...

ومن جهة أخرى، يمكن الحديث عن نوعين من المعينات والقرائن الإشارية، فمنها ما يتعلق بالعوامل أو أطراف التلفظ والقول(actants)، و هناك ما يتعلق بظروف التواصل والتلفظ والقول والكلام (circonstants). فمن ثم،تحيل معينات العوامل على المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل، وتسمى بالمعينات الذاتية (embrayeurs subjectifs)، أو المعينات الشخوصية أو الضمائرية (embrayeurs personnels). أما المعينات الثانية، فتحيل على ظروف التلفظ وسياقه التواصلي، ويمكن تقسيمها كذلك إلى معينات مكانية (embrayeurs locatifs) أو معينات فضائية (embrayeurs spatiaud)، ومعينات زمانية (embrayeurs temporels).

أقسام المعينات		
المعينات الذاتية	المعينات السياقية	
عوامل التلفظ: المرسل والمرسل إليه، أو المتكلم والمستقبل.	**المعينات المكانية أو المعينات الفضائية.**	**المعينات الزمانية.**

زد على ذلك، تحمل المعينات والتعبيرات الإشارية في طياتها وظائف عدة، يمكن حصرها في الوظيفة المرجعية، حيث تحدد هذه العناصر الخطابية، وهذه الوحدات اللسانية سياق التواصل والتلفظ سواء أكان سياقا شخصيا أو سياقا مكانيا أو سياقا زمانيا.فلا يمكن دراسة المعنى بدون تحديد المرجع. وفي هذا الصدد، تقول أوريكوشيوني:" يستحيل في بعض الأحيان الوصف المناسب للأداء الكلامي دون الاهتمام بمحيطها غير الكلامي بشكل عام. لايمكن دراسة المعنى دون تحديد صلته بالمرجع؛ ولايمكن تحليل القدرة اللسانية بتفريغ القدرة الإيديولوجية التي تنتظم عليها، لايمكننا وصف الإرسالية دون الاهتمام بالمقام الذي تأسس عليه، والنتائج التي تهدف إليها."[710]

علاوة على هذا، تؤدي هذه المعينات والقرائن الإشارية وظيفة التعيين والتأشير، والتركيز على الإحالة المقامية والنصية، وتحديد الوضعية المكانية والزمانية، وتبيان المشار إليه قربا وبعدا، والتأكيد على وظيفة الحضور والغياب، والتنبيه إلى الوظيفة الذاتية والموضوعية، ورصد وظيفة الاندماج واللاندماج، إلى جانب تحديد الوظائف الدلالية والمرجعية والتداولية واللسانية. ويعني هذا حسب بنفينست أن:" الضمير ليس إلا شكلا فارغا، إذا كان خارج الخطاب الفعال، و لا يرتبط بأي موضوع أو مفهوم أو تصور"[711]. ويرى بول ريكور أيضا بأن الضمائر:" هي

---

[710] - أريكشيوني: **فعل التلفظ الذاتي في اللسانيات**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م، ص:11؛

[711] - أريكشيوني: **فعل التلفظ الذاتية في اللغة**،ص:54؛

بالضبط لا دالة، الكلمة "أنا" ليست لها دلالة في ذاتها..."أنا" هو الذي، في جملة، يمكن أن ينطبق على نفسه أنا على أنه هو الذي يتكلم ؛ إذاً، الضمير هو أساسا اشتغال الخطاب، ولا يحمل معنى إلا حينما يتكلم شخص ويعين نفسه بقوله أنا."[712]

وبتعبير آخر، إن للمعينات وظائف دلالية تتمثل في ارتباط القرائن الإشارية بالسياق المرجعي والمعنى الدلالي. كما تؤدي هذه المعينات وظيفة نفسية كما عند جان بياجي . وبالتالي، فهل:"القرائن الإشارية تكتسب مبكرا أو بكيفية متأخرة من قبل الطفل؟ ولكن الآراء متعددة حول هاته النقطة: بالنسبة لبياجي القرائن الإشارية هي أكثر حضورا في الخطاب الطفولي؛ نظرا لارتباطها باستعمال أنوي ذاتي التمركز للغة."[713]

كما تؤدي هذه المعينات وظيفة أنتروبولوجية. وفي هذا السياق، يعلن كلود ليفي شتراوس ضمن مقاربته الأنتروبولوجية بأن:" في اللغات الهندوأوربية المصطلحات الدالة على القرابة منظمة في بعد ذاتي، على خلاف نظيرتها الصينية حيث يتعلق الأمر بنسق موضوعي كليا؛ إذ علاقات القرابة تدرك عن طريق صلتها بالشخص، باعتبار أن الألفاظ تصير مبهمة جدا ونادرة لتنطبق على أقرباء بعيدين. إذاً، الأنساق الهندأوروبية أنساق ذاتية التمركز وأنوية، معتبرة الأنا نقطة الانطلاق."[714]

وقد تتخذ المعينات وظيفة بلاغية حينما تتجاوز التعيين والتقرير إلى الإيحاء والتضمين، وذلك عبر عملية الانزياح والخرق، وانتهاك المعيار التقعيدي، من خلال تصادم الوحدات اللغوية وتوترها، كما في الأمثلة التالية

♦ " **نحن الآن منذ ثلاثين مليون سنة** ".هنا، ظرفان زمنيان (الآن/ ثلاثون مليون سنة) لا يشتغلان على نفس النسق الاستدلالي، بل هناك تصادم دلالي بينهما على المستوى الزمني.

♦" **غدا ذهب القطار**"، يلاحظ أن الذي يتكلم يعيش نسقين زمنين مختلفين(الماضي/المستقبل).

كما يقع هذا الانزياح البلاغي على مستوى الزمن، يقع أيضا على مستوى الضمائر والفضاءات، وكل ذلك من أجل خلق أبعاد إيحائية وفنية وجمالية واستعارية.

ومن وظائف المعينات الأخرى التمييز بين الأساليب والخطابات والأجناس الأدبية، كالتمييز مثلا بين الحوار والسرد، فالحوار يتميز بوجود المعينات الحضورية، مثل: أنا، أنت،أنتم،

---

712 - أريكشيوني: نفسه،ص:55؛
713 - أريكشيوني: نفسه،ص:97؛
714 - أريكشيوني: نفسه،ص:82؛

ونحن...، واستعمال زمن الحاضر، وتشغيل الصيغ الانفعالية، وتنويع التعبير إلى: استفهام، وتعجب، وتفجع.... في حين، يتميز السرد أو الحكي بغياب هذه المعينات، مع استعمال الأفعال الماضية، وتشغيل ضمائر الغياب، مثل: هو، هي، هم، وهن، وخلوه من الصيغ الاستفهامية والانفعالية

◆ **النص الأدبي أفعال كلامية:**

إن النص الأدبي ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال والأحاديث، بل يهدف عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الإنجازية إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية افعل ولاتفعل[715]. ويعني هذا أن الخطاب أو النص الأدبي، وذلك في مفهوم التداوليات التحليلية التي ظهرت في سنوات الخمسين من القرن العشرين مع أوستين، كما في كتابه:" **نظرية أفعال الكلام**" (1962م)[716]، وسورل في كتابه:" **أفعال اللغة**" (1969م)[717]،عبارة عن أفعال كلامية تتجاوز الأقوال والملفوظات إلى الفعل الإنجازي والتأثير الذي يتركه ذلك الإنجاز. ومن هنا، فنظرية الأفعال الكلامية تنبني على ثلاثة عناصر رئيسة، وهي: أولا، فعل القول، ويراد به إطلاق ألفاظ في جمل مفيدة سليمة التركيب، وذات دلالة، تحمل في طياتها حمولات قضوية وإخبارية. وبالتالي، تشتمل على مستوى صوتي وتركيبي ودلالي، مثل: "**أشكرك ياعلي**". وثانيا، الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي، وهو يحدد الغرض المقصود بالقول، كصيغة الأمر في هذه الجملة:" **انتظري اللحن الجديد**". وثالثا، الفعل الناتج عن القول، وهو ما ينتج عن القول من آثار لدى المخاطب إثر فعل القول، كإقناع

---

[715] - Catherine kerbrat-Orrecchioni: **Ennonciation de la subjectivité dans le langage**,Paris,Armond Colin,1980,p:181.

[716] - J.L.Austin:**Quand dire, c'est faire**,Editions du seuil,Paris, 1970.

[717] - John R.Searle: **les actes de langage**, Collection, saбoir Herman,Paris, 1972.

المخاطب، وحثه، وإرشاده، وتوجيهه، أو تضليله ...وتحضر هذه المستويات الثلاثة للفعل الكلامي جميعها في الوقت ذاته، و بدرجة متفاوتة، وهي التي تجعل هذا الفعل الكلامي كاملا.

وعلاوة على ذلك، يميز أوستين بين الجمل الخبرية والجمل الإنجازية، وتتنوع هذه الأقوال الإنجازية إلى أقوال ظاهرة وأقوال مضمرة. فالأقوال الإنجازية قد تكون لها قوة حرفية، مثل: الاستفهام، والتمني، والأمر... وقد تكون لها قوة إنجازية حوارية وسياقية، مثل: الالتماس، والإرشاد، والتهديد، والتحسر، ...

ويعني كل هذا أن الفعل الكلامي ينقسم إلى ثلاثة أنواع: فعل القول، والفعل المتضمن في القول، والفعل الناتج عن القول، وقد لايدل الفعل المتضمن في القول على دلالته المباشرة، بل يفيد معنى إنجازيا آخر غير مباشر يحدده سياق القول. بتعبير آخر، للجملة الواحدة ثلاثة مستويات: محتواها القضوي، وهو مجموع معاني مفرداتها، والقوة الإنجازية الحرفية، وهي قوة مدركة مقاليا، والقوة الإنجازية المستلزمة، وهي التي تدرك مقاميا. ويعني هذا أن أوستين يربط الأقوال بالأفعال، والمقال بالمقام. فأن نقول كلاما، يعني أننا ننجز فعلا. ومن هنا، فنظرية الأفعال الكلامية تنبني على فعل القول (قول شيء ما) الذي يتخذ مظهرا صوتيا وتركيبيا ودلاليا، والفعل المتضمن في القول (إنجاز فعل معين ضمن قول ما)، وقد يكون فعلا مباشرا أو غير مباشر، والفعل الناتج عن القول(الآثار المترتبة عن قول شيء ما). ويتميز الفعل الكلامي بالمطابقة مع الواقع والسياق، والتعبير عن حالة نفسية، والقدرة على الإنجاز، واختلافه باختلاف مترلة المتكلم من المتلقي، والاختلاف في أسلوب الإنجاز، واختلاف القوة الإنجازية...[718]

ويمكن تقسيم أفعال الكلام حسب مايقصد بها من أغراض إنجازية إلى:

1- **التقريريات:** وتفيد تأكيد وإقرار المتكلم لبعض الوقائع والأحداث في الواقع الخارجي، مثل: " إنني كاتب وناقد وفيلسوف".

2- **الطلبيات أو الأمريات:** وتحضر في توجيه المتكلم طلبا للمخاطب لإنجاز فعل ما، مثل: "هل سيسافر أحمد غدا؟"، و" اخرجوا كلكم من مدرج الكلية".

3- **البوحيات أو الإفصاحيات:** تعبر عن الحالة النفسية للمتكلم، مثل:" أحب أن أراك سعيدا"، و" مللت الانتظار".

---

[718] - راجع: جون أوستين: **نظرية أفعال الكلام العام**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

4- **الوعديات**: تفيد التزام المتكلم بإنجاز فعل في الزمان المستقبل، مثل:" أعدك بسفر رائع إلى مصر".

5- **التصريحات**: ويقصد بها إعلان المتكلم عن إنجاز فعل يفيد تغييرا مرتقبا على مستوى العالم الخارجي، مثل:" أعلن أيها الحضور الكريم عن برنامجي الانتخابي قريبا".

وعليه، وتأسيسا على ماسبق ذكره، يعمد الناقد في المقاربة التداولية حين التعامل مع النص الأدبي إلى استخلاص الأفعال الكلامية، وتصنيفها إلى الأفعال القضوية، والأفعال الإنجازية الخبرية، والأفعال السياقية، وتصنيف الجمل الأدبية حسب سياقها ومقامها الوظيفي والتداولي والمقصدي.

◆ النص الأدبي مقصديـــــــــة:

لقد اهتمت الدراسات التداولية في بداية الأمر بالمتكلم باعتباره قوة عليا، يمتلك سلطة متفوقة، فيوجه للمخاطب، والذي يكون في مرتبة دنيا، مجموعة من الأوامر لتنفيذها بطريقة ميكانيكية، دون تردد أو مناقشة، كما هو حال الأوامر الدينية والعسكرية، ويسمى هذا بالتواصل التوجيهي. لكن هناك من يرفض هذا التصور الميكانيكي، فيعتبر المقصدية قاسما مشتركا بين كل من المتكلم والمتلقي، ولافرق بينهما إلا من باب الأخذ بزمام المبادرة. لكن هناك من يرى بأن المقصدية قد يتحكم فيها المتلقي، فيجعل المتكلم في قبضة يده، فيتصرف فيه كيفما يشاء، ثم يضطر المتكلم إلى تكييف خطابه حسب رغبات المتلقي، بل قد يكون ناطقا بلسانه[719].

وهكذا، " لم تخل كتابة من الإشارة إلى القصد والقصدية والمقصدية، ومما يفيد هذا المعنى؛ فالباحثون جميعهم يجعلون المميز الأساسي بين الإنسان وغيره هي المقصدية. ولكن هناك من قصرها على ماورد فيه جذرها صراحة أو ضمنا (هرمان باريت Parret)، ومنهم من جعلها مسبقة (كريماص Greimas)، كما أن منهم من جعلها ميكانيكية موجهة (أوستين Austin، وسورل Searle، وكرايسGrice). بيد أنها لاتقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المخاطب أيضا. ولهذا، فقد تتفق المقصديتان درجات من الاتفاق، وقد تختلفان درجات من الاختلاف (نظرية التلقي)، مما أدى إلى طرح إشكاليتها الفلسفية والمنهاجية، باعتبار أنها

---

[719] - د. محمد مفتاح: **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص:46.

غالبا مالا تكون ظاهرة في النص، وإنما يفترض أنها تكمن خلفه. لذلك، بذلت محاولات لصورنتها (بتيطوJean Petito/ وأبوسطلLeo Apstel) للخروج بها من ميدان علم النفس إلى مجال اللسانيات.

إنها – مهما اختلفت وجهات النظر في كيفية تناولها- مجمع على وجودها. كأنها تكسب الكلام دينامية وحركة، بل هي منطلق الدينامية."[720]

ويعني هذا أن النص الأدبي باعتباره جملا وملفوظات لغوية يحوي مجموعة من المقاصد المباشرة والضمنية التي يعبر عنها المتكلم أو المتلقي أو هما معا. بتعبير آخر، ثمة مقاصد أولية تتعلق بالمتكلم المرسل قد يكون شاعرا – مثلا –، فيعبر عن بعض مقاصده كالحب والخوف والاعتقاد والتمني والكراهية. وفي المقابل، ثمة مقاصد ثانوية، تتعلق بالمتلقي السامع الذي عليه أن يفهم مقاصد الشاعر المبدع، و يتعرف ظروفه وحالاته النفسية والذهنية والوجدانية.

وإذا انتقلنا إلى النص الأدبي، فإن المبدعين والشعراء يوظفون كلمات وتعابير وأسماء أعلام لها مقصدية مباشرة وغير مباشرة، قد تدرك بطريقة ظاهرة، أو تفهم بالتضمين والتلميح. وهذه المقصدية واضحة في الشعر العربي المعاصر أكثر من الشعر العربي القديم، فالشاعر المعاصر يوظف اللغة في ضوء سيميائية قصدية، حيث تتحول قصائده إلى علامات ورموز وإشارات وأيقونات تحمل في طياتها دلالات مقصدية، ينبغي استكشافها من قبل المتلقي عبر آليات التفكيك والتشريح والتقويض والتأجيل والتأويل:"إن الشعراء مهما كانت أجناسهم وأمصارهم وأزمنتهم حرصوا على قصدية اللغة الشعرية، بمعنى الارتباط الطبيعي بين الدال والمدلول. فقد اعتنقوا، بدرجات متفاوتة النظرية "الكراتيلية" على حساب" الهرموجينية". إلا أنه إذا كان الشعراء القدماء يستعملون اللغة بحسب ماتملي عليه تجاربهم، فإن المحدثين والمعاصرين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا يقصدون اللغة بسبق الإصرار.وهكذا، نجد، في قصائدهم، مايحاكي أصوات الطبيعة، وحشدا هائلا من أسماء الأعلام المختلفة ذات الدلالات الإيحائية، وألفاظا عتيقة ضاربة في أعماق التاريخ، أو حديثة آتية من آفاق مختلفة. وهذا التداخل المعجمي يخلق عدة معان فرعية عرضية تقرأ بتشاكلات مختلفة بحسب الوسط الذي دعيت منه الكلمة مما يجعلها مؤشرا كنائيا عليه. وقد تصبح أيقونا إذا توفرت فيها علاقة المثلية أو المشابهة."[721]

---

[720] - د. محمد مفتاح: **دينامخ انُص**، ص:38-39.

[721] - د. محمد مفتاح: نفسه،ص:56.

وهكذا، فالمقاربة التداولية تتعامل مع النص الأدبي والخطاب الإبداعي باعتباره مقصدية سياقية، ينبغي استحضارها، بغية تأويل النص تأويلا صحيحا وسليما.

◆ النص الأدبي تفاعل:

ينبني النص الأدبي حسب النظرية التفاعلية على التفاعل (Interaction)، من خلال استحضار المتكلم والمتلقي اللذين يدخلان في علاقة تفاعلية دينامية إيجابية أو سلبية حسب منطق السلطة، والتفاوت الاجتماعي والمعرفي والطبقي.بيد أن السلطة التفاعلية قد يحوزها المتكلم، وقد يمتلكها المتلقي، وقد يشتركان فيها عبر التفاعل التضامني الإيجابي والتعاون التداولي المثمر. وفي هذا الإطار، يقول محمد مفتاح:" نقصد بالتفاعل علاقة المرسل بمتلقيه، سواء أكان ذلك المتلقي فردا أو جماعة، موجودا بالفعل أو بالقوة. ومن شأن هذه العلاقة أن تسلب السلطة المطلقة من المرسل على إصدار خطابه بعجرفة أولامبالاة نحو الآخرين، وأن تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية، وأن تجعله يكيف خطابه على قدر متلقيه ليحصل التفاعل، وكسب استمالة المتلقي، ونيل رضاه. **ونظرية التكيف** هذه تتيح لنا معرفة السبب في تلون خطاب مؤلف واحد، فقد يكون من عادة الإجادة، واستعمال أساليب راقية، وصور غريبة، ولكننا قد نفاجأ بغير ماهو معتاد منه، وليس من سبب رئيسي وراء ذلك إلا محاولة التكيف.

على أن هناك اعتراضا قد يطرح وهو: إن هذا الذي قلتموه يصح في الخطاب التقليدي الروتيني الشعائري المخاطب للناس بما ألفوه، ولكنه لايستقيم في الخطاب الأدبي العربي الحديث أو المعاصر القائم على مفاجأة المتلقي، وعلى تعتيم الطريق أمامه...ومع وجاهة هذا الاعتراض، فإننا نفترض أن كل خطاب جاد يهدف إلى عملية ربح المتلقي، وكسبه إلى جانبه، والربح- هنا- كيفي، وليس كميا."[722]

وللتوضيح أكثر، فإذا كانت النظرية الإبلاغية تهدف إلى نقل المعلومات، فإن النظرية التفاعلية تهدف إلى توطيد العلاقات الاجتماعية بين الطرفين المتحاورين تدعيما وتقوية وتعزيزا. وفي هذا الصدد، يقول الباحث المغربي محمد خطابي:" يقصد بالوظيفة التفاعلية قيام شكل من أشكال التفاعل اللغوي بين فردين أو بين مجموع أفراد عشيرة لغوية. على أن هذه الوظيفة الثانية تكتسي صبغة خاصة باعتبار أنه لا يهدف من ورائها إلى نقل المعلومات، وإنما إلى تأسيس

[722] - د. محمد مفتاح: نفسه، ص:50-51.

وتعزيز العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها.إضافة إلى ذلك، فهي تعبر عن هذه العلاقات الاجتماعية والآراء والمواقف الشخصية والتأثيرات المرغوب إحداثها في العقيدة أو الرأي أو ماشابه ذلك. فمن الطبيعي – إذاً– أن يهتم بهذه الوظيفة علماء الاجتماع وعلماء الاجتماع اللغوي ودارسو التخاطب وأضرابهم."[723]

وعليه، يمكن دراسة النص الأدبي في ضوء النظرية التفاعلية، وخاصة حينما نريد مقاربة النص المسرحي، فحواراته تحمل في طياتها وظائف عدة، وخاصة ما يتعلق بالتخاطب والتفاعل بين الشخصيات داخل مقام تواصلي وسياق تداولي معين.

◆ النص الأدبي حجـــــــــاج وإقناع:

تذهب التداولية الحجاجية إلى أن النص أو الخطاب عبارة عن روابط لغوية حجاجية. وخير من يمثل هذه المقاربة الحجاجية أوزوالد دوكرو (Ducrot)، الذي أدخل البعد التداولي ضمن الوصف اللساني، باعتباره أحد مكوناته الرئيسة إلى جانب التركيب والدلالة على غرار شارل موريس. ويعني هذا أن البعد التداولي للملفوظ يوجد في اللغة نفسها، وليس مرتبطا بسياق تلفظي ما. ومن ثم، فالعلاقات الموجودة بين الملفوظات هي علاقة حجاجية، وليست منطقية استنباطية. بمعنى أن القواعد الحجاجية هي التي تتحكم في ترابط ملفوظات النص، وتسلسلها في علاقاتها بمعانيها، وليست هي القواعد المنطقية والاستنباطية. أي: إن الروابط الحجاجية هي التي تتحكم في اتساق النص وانسجامه، كالضمائر، وحروف العطف، والأسماء الموصولة، وأسماء الإشارة، وروابط الإثبات والنفي، والاستنتاج، والاستدراك...ومن ثم، يتحقق تواصل الملفوظات عبر أفعال الكلام، وليس عبر الصفات من جهة، وفهم الملفوظ يعني فهم أسباب تلفظه من جهة أخرى. ومن ثم، اهتم دوكرو كثيرا بالروابط التعبيرية التي تخلق اتساق النص وانسجامه، واهتم كذلك بالتمفصلات اللغوية التي تساهم في خلق النص الحجاجي برهنة واستدلالا وترابطا وهيكلة.

هذا، والغرض من هذا الحجاج هو الإقناع والتأثير والتداول والتواصل والتخاطب. ومن ثم، فالحجاج فعالية تداولية جدلية دينامنيكية فعالة، وهناك نوعان من الحجاج: حجاج عاد عند البلاغيين الجدد، يستعمل آليات وتقنيات بلاغية ومنطقية .أي: مجمل الإستراتيجيات التي

[723] - د.محمد خطابي: **لسانيات النص**، ص:48.

يستعملها المتكلم من أجل إقناع مخاطبه. وفي هذا المجال، ارتبطت البلاغة الجديدة بالحجاج ارتباطا وثيقا، فاستعملت تقنيات البلاغة في عملية الإفهام والإقناع، وقد اهتم بها كل من بيرلمان(Perelman) و أولبريشت تيتيكا(Tyteka) في كتابهما:" **مصنف في الحجاج: البلاغة الجديدة**" (1958م)، وقد ركز بيلمان كثيرا على مبدأين رئيسين، وهما: القصد والمقام. ويمكن الاستفادة من هذا التصور الحجاجي التقليدي، حيث يساعدنا على:" اكتساب خبرة منهاجية دقيقة في تحليل نصوص ذات طبيعة حجاجية قوية،كالنصوص القضائية والسياسية والفلسفية، بناء على تصور تفاعلي بين الذات المتكلمة والمخاطبين.وعلى الرغم من ميزات هذا التصور، فإنه يقصر الحجاج على بعض التقنيات والآليات البلاغية والمنطقية، وهو مايدفعه إلى تقسيم الخطابات إلى خطابات حجاجية ذات طبيعة إقناعية، كالمناظرات والمجادلات الدينية والفلسفية والسياسية والقانونية، وأخرى غير حجاجية . بينما يتبنى التصور التقني للحجاج تقسيما آخر تصير بمقتضاه كل الخطابات المختلفة التي تستعمل لسانا طبيعيا خطابات حجاجية بدرجات مختلفة."[724]

وفي المقابل، هناك حجاج لغوي يعتمد على الروابط اللغوية في عملية الإقناع والمحاججة، ويمثل هذا الاتجاه كل من أوزوالد دوكرو في كتابه:" **السلالم الحجاجية** " (1989م)، وأنسكومبر (Anscobre). ويسمى هذا أيضا بالحجاج داخل اللغة، وهو امتداد للمقاربة التلفظية عند إميل بنيفنست. ويتم التركيز عند دوكرو على منطق الكلام، وذلك باستكشاف القواعد الداخلية للخطاب التي تتحكم في ترابط النص وتسلسله واتساقه وانسجامه. ومن هنا، فالحجاج ليس خارجا عن اللغة أو يضاف إليها، بل هو موجود في داخل اللغة وعبرها وفي بنيتها الضمنية، كما أن الجملة كمورفيمات ومونيمات وتعابير وصيغ، بالإضافة إلى محتواها القضوي الإخباري يمكن أن توجه للمتلقي تأثيرات إقناعية حجاجية سلبية أو إيجابية.

ومن هنا، يمكن مدارسة النص الأدبي سواء أكان سردا أم مسرحية أم نصا شعرية في ضوء المقاربة الحجاجية، عن طريق استكشاف الروابط الحجاجية اللغوية التي تتحكم في بناء النص وترابطه،مع تبيان البعد الحجاجي والإقناعي في النص، وذلك بالتشديد على السلم الحجاجي الذي يعنى بدراسة مسار الحجاج انطلاقا من قول الحجة إلى نتيـــــــجتها، مع تبيان طريقة

---

[724] - د.رضوان الرقبي: (الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله)، **يغرخ عالمفاكر**، الكويت، العدد2، المجلد 40، أكتوبر- ديسمبر 2011م، ص:85.

التـــــــــــــــلازم، و التعاقد، وسلّم التفاضل بين الحجج من حيث القوة و الضعف، و الكم و الكيف ...إلخ

◆ **النص الأدبي استلزام حواري:**

ترى المقاربة التداولية والوظيفية بأن النص أو الخطاب الأدبي استلزام حواري وإنجازي. وهنا، نتحدث بطبيعة الحال عن الدلالات الصريحة والضمنية. فالاستلزام الحواري يتعلق بالدلالات الضمنية التي يستلزمها السياق الكلامي. ومن ثم، يرتبط الاستلزام الحواري بنظرية الأفعال كما هي عند أوستين وسورل. أي: ينتقل الكلام من نطاق حرفي وقضوي مباشر إلى معنى حواري استلزامي غير مباشر، ويتحكم فيه المقام أوالسياق التداولي. وللتوضيح أكثر: قد تكون معاني العبارات اللغوية صريحة، وقد تكون ضمنية. فالمعاني الصريحة هي التي تحمل محتوى قضويا، وتتوفر على القوة الإنجازية الحرفية. فهذا معنى مباشر صريح. أما المعنى الضمني فينقسم بدوره إلى قسمين: معنى عرفي يتعلق بالاقتضاء (الإحالة)، والاستلزام المنطقي(الدلالة المنطقية)، ومعنى حواري ينقسم كذلك إلى معنى خاص(الاستلزام الحواري)، ومعنى معمم. وينتج عن كل هذا وجود أنماط من الأفعال حسب أوستين، وهي: فعل التلفظ، والفعل القضوي، والفعل الإنجازي، والفعل التأثيري. ففعل التلفظ يشمل الفعل الصوتي والفعل التركيبي.أما الفعل القضوي فيتفرع إلى الفعل الإحالي والفعل الحملي. أما الفعلان الإنجازي والتأثيري فلايختلفان في مقترح سيرل عنهما في مقترح أوستين كبير اختلاف. وقد اقترح سيرل كذلك أفعالا أخرى انطلاقا من نظرية الأفعال اللغوية، وصنفها في خمس: الأفعال الحكمية(تمثل الواقع صدقا أو كذبا)، والأفعال الأمرية، والأفعال الالتزامية، والأفعال التعبيرية، والأفعال الإنجازية. بيد أن سورل يركز فقط على فعلين رئيسين، وهما:الفعل القضوي، والفعل الإنجازي.

وبناء على ماسبق، يرى كرايس أن جمل اللغة الطبيعية قد لاتدل على معانيها القضوية المباشرة والحرفية، بل تخرج إلى دلالات سياقية إنجازية. لذا، صاغ قانون التعاون بمبادئه الأربعة: مبدأ الكم، ومبدأ الكيف، ومبدأ التعبير، ومبدأ المناسبة. ومن ثم، يسمي كرايس هذا النوع من الجمل الإنجازية التي تحمل معاني سياقية ضمنية بالاستلزام الحواري. ويتحقق هذا الاستلزام حينما تخرق إحدى القواعد الأربع، مع احترام مبدإ التعاون. ويدرج كرايس هذا النوع من الدلالة في تصنيف عام للمعاني التي يمكن أن تدل عليها العبارات اللغوية. ويشرح الباحث

اللغوي المغربي أحمد المتوكل ماقلناه سابقا بقوله:" تنقسم الحمولة الدلالية للعبارة اللغوية إلى معان صريحة ومعان ضمنية، وتعد معاني صريحة المعاني المدلول عليها بصفة الجملة ذاتها . في حين، تعد ضمنية المعاني التي لاتدل عليها بصيغة الجملة.

تشمل حمولة المعاني الصريحة: (أ) المحتوى القضوي (معاني مفردات الجملة مضموما بعضها إلى بعض)، و(ب) القوة الإنجازية الحرفية (القوة الإنجازية المشار لها بصيغة الجملة كالاستفهام والأمر والإخبار...).

2- المعاني الضمنية صنفان: معان عرفية ومعان حوارية (أو سياقية) .

تعد معاني عرفية المعاني المرتبطة بالجملة ارتباطا يجعلها لاتتغير بتغير السياقات. في حين، تعد معاني حوارية المعاني التي تتولد طبقا للسياقات أو المقامات التي تنجز فيها الجملة. من المعاني المتضمنة عرفا المعنى المقتضى أو الاقتضاء، والمعنى المستلزم منطقيا أو الاستلزام المنطقي.

أما المعاني الضمنية المتولدة عن السياق، فهي نوعان: المعاني الناتجة عن سياق خاص والمعاني البالغة من العموم أنها لم تعد مرتبطة بسياق خاص أو بطبقة معينة من السياقات. يصطلح كرايس على تسمية هذين النوعين من المعاني الضمنية " الاستلزامات الحوارية الخاصة" و" الاستلزامات الحوارية المعممة" على التوالي."[725]

إذا أخذنا على سبيل المثال جملة: " هل تعيرني القلم الأحمر؟"، فالمعنى القضوي يتمثل في جمع الكلمات والمورفيمات التالية: هل-تعير- ني- القلم الأحمر. أما القوة الإنجازية الحرفية فتتمثل في الاستفهام والأداة "هل" والتنغيم. وإذا جمعنا القضوية مع الإنجاز الحرفي يتشكل لدينا المعنى الصريح من الجملة أو العبارة.

أما المعنى الضمني في الجملة، فيتألف من معنيين عرفيين، وهما: الاقتضاء (اقتضاء وجود قلم أحمر)، والاستلزام المنطقي(كون القلم ذا لون)، ومعنى حواري خاص أو استلزام حواري خاص، وهو معنى الالتماس. أي: التماس المتكلم من المخاطب أن يعيره القلم الأحمر.[726]

ويمكن التمثيل للاستلزام الحواري المعمم بالجملتين المنفيتين التاليتين:

1- ألم أعطك كل ماعندي؟

2- أما بلغت مرادك؟

---

[725] - د. أحمد المتوكل: نفسه، ص:28.

[726] - د. أحمد المتوكل: نفسه، ص:29-30.

فهاتان الجملتان، وكل الجمل التي هي من هذا النوع، تفيدان في جميع السياقات معنى الإثبات.[727]

ونلاحظ من كل هذا أن ظاهرة الاستلزام الحواري، كما طرحها كرايس، قد درست في إطار نظرية الأفعال اللغوية، بمعنى أن:"ظاهرة الاستلزام الحواري درست، بعد كرايس، في إطار نظرية الأفعال اللغوية على أساس أنها ظاهرة تعدد الأفعال اللغوية بالنسبة للمحتوى القضوي الواحد. يصنف سيرل الجمل، من حيث عدد الأفعال اللغوية المواكبة لها،صنفين:جملا يواكبها فعل لغوي واحد، وجملا يواكبها أكثرمن فعل لغوي واحد(فعلان لغويان في أغلب الحالات). في حالة مواكبة فعلين لغويين اثنين للجملة الواحدة، يميز سيرل بين الفعل اللغوي المباشر والفعل اللغوي غير المباشر،بين الفعل اللغوي الحرفي المدلول عليه بصيغة الجملة ذاتها والفعل اللغوي المفاد من المقام."[728]

وللتمثيل نختار المثال التالي:

س: **لترر سمير في حديقته هذا اليوم.**

ج: **علي أن أحضر درس الامتحان**

يتحقق في هذا المثال فعلان لغويان: فعل لغوي مباشر، وهو إعداد الدرس استعدادا للامتحان، وفعل لغوي غير مباشر، وهو رفض الدعوة.

هذا من جهة، ويرى أحمد المتوكل من جهة أخرى بأن فلاسفة اللغة العادية لم يهتموا بجوانب أخرى من:" تداوليات اللغات الطبيعية كالجوانب المرتبطة بالبنية الإخبارية للجملة عنايتهم بالإحالة والاقتضاء والأفعال اللغوية والاستلزام الحواري. هذه الجوانب المغفلة في الدرس الفلسفي هي أنواع العلاقات الإخبارية القائمة بين مكونات الجملة. فبالإضافة إلى العلاقات الدلالية (الأدوار الدلالية) كالمنفذ والمتقبل والمستقبل والأداة، والعلاقات التركيبية كالفاعل والمفعول، تقوم بين مكونات الجملة علاقات تداولية كالمبتدإ والذيل والمنادى والمحور والبؤرة والمعطى والجديد وغيرها."[729]

هذا، وإذا انتقلنا إلى النص الأدبي لتحليله تداوليا، فنقوم بتصنيف العبارات اللغوية إلى عبارات صريحة المعنى، فنحدد أفعالها القضوية، وتبيان قوتها الإنجازية الحرفية. وبعد ذلك، ننتقل إلى

---

[727] - د. أحمد المتوكل: نفسه، ص:29-30.
[728] - د. أحمد المتوكل: نفسه، ص:30.
[729] - أحمد المتوكل: نفسه، ص:32.

استكشاف المعاني الضمنية سواء أكانت اقتضائية إحالية أم عرفية أم منطقية. ومن ثم، ننتقل إلى الاستلزام الحواري باستكشاف المعاني الإنجازية السياقية والمقامية سواء الخاصة منها أو العامة. ويمكن الاستعانة بالمفاهيم التي تنبني عليها التداوليات الوظيفية لاستخلاص المعاني الاستلزامية السياقية والمقامية، من خلال التركيز على الأدوار التركيبية النحوية، والأدوار الدلالية، والأدوار التداولية. زد على ذلك، يمكن تصنيف أفعال النص الأدبي إلى أفعال تلفظية، وأفعال قضوية، وأفعال اقتضائية، وأفعال عرفية، وافعال إنجازية حرفية، وأفعال إنجازية سياقية، إلخ...

◆ النص الأدبي حوارية تداولية وبوليفونية:

تعرف فرانسواز أرمينكو (Françoise Armengaud) الحوارية بأنها:" مكون لكل كلام، وتعرف كتوزيع لكل خطاب إلى لحظتين تلفظيتين توجدان في علاقة حالية، ويقدم المبدأ الحواري من خلال الحدود التالية: كل تلفظ يوضع في مجتمع معين لابد من أن ينتج بطريقة ثنائية، تتوزع بين المتلفظين الذين يتمرسون على ثنائية الإصاتة وثنائية العرض، على حد تعبير فرانسيس جاك، وإن كل كلام إلا وله مالكان تقريبيان، وربما كان من المضبوط القول بأن سيدة الكلام الحواري هي العلاقة التخاطبية ذاتها."[730]

بمعنى أن الملفوظ التخاطبي دال، مادام يتموضع في مجتمع المتحاورين والمتناظرين. وبالتالي، يمتلكون علاقات حوارية وتخاطبية. ومن ثم، تقوم الحوارية على عرض الملفوظات المتبادلة، فتترابط الحوارات الحالية مع الحوارات السابقة، والحوارات اللاحقة.

علاوة على ذلك، يمكن الحديث عن أنواع من الحوارية، فهناك حوارية حجاجية فلسفية وتداولية كما عند فرنسيس جاك، وحوارية أدبية كما عند الروسي ميخائيل باختين، وحوارية بوليفونية لسانية ولغوية كما عند أزوالد دوكرو. كما تنقسم الحوارية أيضا إلى حوارية صريحة، وحوارية مضمرة، وحوارية متعددة الأصوات.

هذا، وتحقق الحوارية مجموعة من الوظائف والأهداف:" نجد في الدرجة الأولى أنها تمنح للتلفظ طبيعة نسبية وتفاعلية. وتحكم في الدرجة الثانية عند المتكلمين- وأكثر في اللحظات التلفظية – نشاطين لايفترقان عن إرادة القول والفهم: في الدلالة والفهم. حين، تكون العلاقة التخاطبية

730 - فرانسواز أرمينكو: **قاموس التداولية**، ترجمة: د.سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص:112.

غير متعادلة، أو حين تكون موضوعا لنفي صراعي في الخطاب. وتحكم الحوارية في الدرجة الثالثة الدلالة العميقة للتلفظ: مادامت الآلية الإحالية والمضمون القضوي، والقوة الإنجازية للجملة في وضعية تخاطبية.

وتعد آثار الحوارية في مفهوم المتكلم هامة بصفة خاصة. إذ تلغي استقلال الفاعل المتكلم تجاه الدلالات الموصلة. ويحيل التحليل المتعالي، في علاقة بهذا، لا على الفاعل، بل على العلاقة التخاطبية نفسها."[731]

ومن هنا، فالحوارية تتجاوز الجملة، مادام التخاطب قائما على السؤال والجواب، وتجاوز للمتكلم إلى العلاقة التخاطبية التي تجمع بين المتكلم والمتلقي، ووجود إحالة على الأشخاص وإحالة على العالم سياقا ومقاما.

أما فيما يخص الحوارية المتعددة في الأدب، فتنبني على تعددية في الأطروحات والأفكار والإيديولوجيات ووجهات النظر، وتعدد في الرواة والسراد، وتعدد في اللغات واللهجات والأساليب، واعتماد السخرية والباروديا والتهجين والأسلبة والتناص. بمعنى أنها رواية تفاعلية نسبية، تحتكم إلى دمقرطة السرد والرؤية والإيديولوجيا.

هذا، ويعرف ميخائيل باختين الرواية البوليفونية بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية.أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي.حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى."[732]

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

---

[731] - فرانسواز أرمينكو: **المقاربة التداولية**،ص:112.

[732] - ميخائيل باختين: **شعرية دويستفسكي**،ص:59.

الموضوع. أي:يعطي المؤلف للشخوص الحرية والديمقراطية في التعبير عن وجهات نظرها، دون تدخل سافر من المؤلف لترجيح موقف على حساب موقف آخر، بل يترك كل شخص يدلي برأيه بكل صراحة وشفافية، فيعلن منظوره تجاه الحدث والموقف بكل صدق وإخلاص، ثم يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل مصداقية، دون زيف أو مواربة أو تغيير لكلامه. كأن تعبر شخصية ما عن رؤيتها الإسلامية، وتعبر شخصية أخرى عن رؤيتها الاشتراكية، وشخصية ثالثة عن الرؤية الشيوعية، وشخصية رابعة عن رؤية أرستقراطية، وهكذا دواليك. ولكن للقارىء الحق الكامل في اختيار الرؤية التي يراها مقنعة ووجيهة، دون أن يفرض عليه الكاتب أو المؤلف أو السارد المطلق رؤية معينة، وذلك عبر مجموعة من الآليات كترجيح وجهة نظر شخصية معينة، وتسفيه آراء الشخصيات الأخرى، وذلك عن طريق التقويم الذاتي والانفعالي، وإصدار أحكام القيمة.

◆ النص الأدبي سيـــــــــاق:

من المعلوم أن النظرية التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي قد أعطت أهمية كبرى للكفاءة اللغوية، وذلك على حساب الإنجاز أو القدرة التداولية، أو على حساب الاستعمال والأداء والإنجاز. ومن ثم، فالنظرية التوليدية نظرية صورية تتسم بقدر عال من التجريد والأمثلة، مادامت لاتعنى بالسياق والاستعمال الإنجازي التداولي. و" لقد جاءت البراغماتية بعد مراحل من الدراسات الصورية أو البنائية للمعنى، التي عرف بها التوليديون على وجه الخصوص، ولعل روبين لاكوف(Robin Lakof) من أوائل التوليديين الذين شككوا في إمكان دراسة المعنى معزولا عن السياق، وتحمل شهادة أحد التوليديين المعروفين بإغراقهم في التجريد على إخفاق النهج الصوري البنائي في دراسة المعنى قيمة خاصة في البرهنة على أهمية السياق، والاستخدام في تقديم تفسير سليم لعملية التخاطب."[733]

بيد أن النظريات اللسانية الصورية سواء أكانت بنيوية وصفية أم بنيوية تفسيرية تعرضت لمجموعة من الانتقادات الداعية إلى ربط التركيب والدلالة بالسياق الوظيفي والتداولي. وهكذا، " فمنذ السبعينيات، توالت الانتقادات للدراسات التي تجعل من الجملة وحدة للتحليل اللغوي، وزاد عزوف مختلف الباحثين عن الدراسات التي لا تأخذ في حسبانها العناصر السياقية،

[733] - د. محمد محمد يونس علي: نفسه، ص:136-137.

والجوانب التخاطبية في دراسة اللغة. فاللسانيون الاجتماعيون بدأوا يرفضون فكرة المتحدث المثالي عند تشومسكي، وشبيه بهذا ما فعلته اللسانيات النصية، وتحليل الخطاب حين رفضتا قصر الدراسات اللسانية على ما يسمى بنحو الجملة ؛ متأثرين في ذلك ببعض الوظيفيين من أمثال: فيرث، وهاليداي، وميتشال (Mitchell) الذين بلغت شهرتهم أوجها في الخمسينيات".[734]

هذا، ويذهب كل من براون ويول في كتابهما:" **تحليل الخطاب**" (1983م) إلى أن محلل النص ومؤوله عليه أن يراعي مجموعة من العناصر المهمة في عملية التداول، وهي: المتكلم، والمخاطب، والسياق الذي تبلور فيه النص بمعرفة الزمان والمكان، وقد يؤدي القول الذي قيل في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين. ويعني هذا أن السياق يتحكم في بنية التأويل الخطابي. ويرى هايمس بأن السياق له وظيفة مزدوجة تتمثل في تقييد مجال التأويل، ودعم التأويل المقصود.كما صنف هايمس السياق إلى العناصر التالية: المرسل، والمتلقي، والحضور (المستمعون الآخرون)، والموضوع، والمقام (زمان الحدث التواصلي ومكانه)، والقناة، والنظام(اللغة أو اللهجة...)، وشكل الرسالة، والمفتاح (هل كانت الرسالة موعظة حسنة، شرحا مثيرا للعواطف؟...)، والغرض. أما ليفيس فيحصر السياق في العناصر التالية:العالم الممكن، والزمان، والمكان، والحضور، والشيء المشار إليه، والخطاب السابق، والتخصيص[735].

زد على ذلك، فالسياق يقوم بدور هام في تحقيق اتساق النص وانسجامه. وفي هذا الصدد، يقول محمد خطابي:" إن الخطاب القابل للفهم والتأويل هو الخطاب القابل لأن يوضع في سياقه، بالمعنى المحدد سلفا، إذ كثيرا ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية (من حيث لغته)، ولكنه قد يتضمن قرائن (ضمائر أو ظرفا) تجعله غامضا غير مفهوم بدون الإحاطة بسياقه. ومن ثم، فإن للسياق دورا فعالا في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس. وماكان ممكنا أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه."[736]

ويعني هذا أن النص الأدبي لايمكن أن يبقى منغلقا على ذاته، منطويا على بنياته السيميائية أو الصورية المجردة، بل عليه أن ينفتح على العوالم السياقية المتعددة الدلالات، بمعنى أن النص لابد أن يخضع لمبدإ التأويل السياقي، وذلك من خلال الانفتاح على السياق النصي الداخلي، والسياق الخارجي المتعدد الأبعاد. وعليه أن يبين أنواع السياق التي تتحدد – حسب

---

[734] - د. محمد محمد يونس علي: نفسه، ص:137.
[735] - د.محمد خطابي: نفسه، ص:52-54.
[736] - د.محمد خطابي:نفسه،ص:56.

باريت(Parret) في: السياق النصي (تجاوز الجملة إلى سياق الخطاب)، والسياق الوجودي (الإشارة إلى أشياء العالم الخارجي)، والسياق المقامي (مجموعة من السياقيات الموقفية والاجتماعية والزمانية والمكانية والمؤسساتية)،وسياق الفعل(سياق نظرية الأفعال اللغوية)، والسياق النفسي(إدماج الحالات الذهنية والنفسية). ولايكتفي الناقد بهذا، بل لابد من إبراز عناصر السياق التي تتمثل في: المرسل، والمرسل إليه، والعناصر المشتركة بينهما من معرفة مشتركة(معرفة عامة بالعالم، ومعرفة بنظام اللغة،ومعرفة بالزمان والمكان...)، وعلاقة اجتماعية تفاعلية سواء أكانت علاقة حميمية أم رسمية (علاقة سلطة). ولا ننسى أن نحدد إستراتيجيات الخطاب التي تربط الخطاب بالمقام السياقي. ومن بين هذه الإستراتيجيات، نذكر: الإستراتيجية التوجيهية، والإستراتيجية التضامنية، والإستراتيجية التلميحية، وإستراتيجية الإقناع. وتستند هذه الإستراتيجيات إلى عاملين رئيسن، وهما: السلطة والمقصدية.

ولا ننسى أن يحدد الناقد التداولي حين التعامل مع الخطاب الأدبي القدرة الكفائية التي يمتلكها صاحب النص أو الخطاب الأدبي، وتتمثل هذه القدرات حسب فان ديك في خمس ملكات رئيسة، وهي: الملكة اللغوية(إنتاج عبارات لغوية متعددة في سياقات موقفية معينة)، والملكة المنطقية (توظيف معارف قائمة على الاستدلال الاستنباطي أو الاستقرائي أو الاحتمالي)، والملكة المعرفية (استثمار المعرف المنظمة في تأويل العبارات اللغوية المنتجة)، والملكة الإدراكية (إدراك المحيط، واستثمار معارف المحيط في إنتاج العبارات اللغوية)، والملكة الاجتماعية(تعني أن المتكلم على دراية تامة بما يقوله، بل يعرف كذلك كيف يستعمل مايعرفه من جمل ومعارف في سياق تواصلي معين)[737].

وهناك قوالب خطابية تتلاءم جدليا مع كل ملكة كفائية، وتتعلق بالقدرة اللغوية من جهة، والسياق من جهة أخرى، فيوجد القالب اللغوي (الملكة اللغوية)، والقالب المنطقي(الملكة المنطقية)، والقالب المعرفي(الملكة المعرفية)، والقالب الإدراكي(الملكة الإدراكية)،والقالب الاجتماعي(الملكة الاجتماعية)، وهناك مقترح بإضافة قالب سادس، وهو القالب الشعري الذي يتناسب مع الملكة الشعرية(رصد الملكة الشعرية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويمكنهم من إنتاج وفهم ما يسمى بالخطاب الشعري أو الفني بوجه عام)، وقد أضافها الباحث اللغوي المغربي أحمد المتوكل، بل هناك من أضاف قالبا سابعا، وهو الباحث المغربي عزالدين البوشيخي،

---

[737] - د.عبد الهادي بن ظافر الهشري**بالاستراتيجيات الخطابية**،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، سنة 2004م، ص:57.

ويسمى بالقالب التخييلي الذي يتناسب مع الملكة التخييلية(رصد الملكة التخييلية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويمكنهم من إنتاج وفهم ما يسمى بالخطاب التخييلي أدبا وفنا)[738]. بيد أن مايلاحظ على هذه القوالب أنها قد تكون جميعها مجتمعة في الخطاب، أو قد لا نجد في الخطاب سوى قالب واحد أو قالبين..

◆ **النص الأدبي إحالـــــــــة:**

من المعلوم أن النص أو الخطاب الأدبي إحالة مرجعية وسياقية ومقامية وتداولية، فلا يمكن فهم الملفوظ النصي أو الخطاب باعتباره كلية عضوية متسقة ومنسجمة إلا إذا راعينا مفهوم الإحالة النصية والمقامية والسياقية. وقد تحدث هاليداي وحسن في كتابهما:" **الاتساق في اللغة الإنجليزية**" (1976م) عن الإحالة كثيرا، واعتبرا الإحالة مظهرا من مظاهر اتساق الخطاب اللغوي. ومن ثم، " يستعمل الباحثان مصطلح الإحالة استعمالا خاصا، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لاتكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ماتشير إليه من أجل تأويلها. وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية الإحالة، وهي حسب الباحثين: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة. تعتبر الإحالة علاقة دلالية. ومن ثم، لاتخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه."[739]

وتنقسم الإحالة إلى إحالة مقامية، وهي إحالة إلى خارج النص، وإحالة نصية لها علاقة وثيقة بالداخل النصي. وتنقسم الإحالة النصية بدورها إلى إحالة قبلية تحيل على سابق ما، وإحالة بعدية تحيل على لاحق ما. ويرى هاليداي ورقية حسن بأن الإحالة المقامية:" تساهم في خلق

---

[738] د.حافظ إسماعيل علوي: **اللسانيات في خطاب العرب المعاصرة**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص:177.

[739] - د.محمد خطابي: نفسه،ص:16-17.

النص، لكونها تربط اللغة بسياق المقام، إلا أنها لاتساهم في اتساقه بشكل مباشر"[740]،بينما تقوم الإحالة النصية بدور هام في اتساق النص وترابطه تماسكا وانسجاما.

◆ النص الأدبي والتأويل السياقي:

يتضمن النص أو الخطاب الأدبي عوالم غامضة من الدلالات العائمة والأفكار الضمنية التي تختفي وراء متاريس مجازية وإيحائية. ومن هنا، يتميز النص الأدبي عن الأقوال العادية بقوالب شعرية وتخييلية، ويتسم أيضا بقوة الانزياح والخرق والترميز والأسطرة والكثافة البلاغية المعقدة والمتشابكة. وهذا يحتاج إلى قارىء ومحلل وناقد تأويلي يفكك الدلالات في ضوء مقاصدها وسياقاتها الوظيفية. وبالتالي، يتقيد بمبدأ التأويل المحلي الذي قال عنه محمد خطابي في كتابه:" **لسانيات النص**" (1991م):" يرتبط هذا المبدأ بما يمكن أن يعتبر تقييدا للطاقة التأويلية لدى المتلقي باعتماده على خصائص السياق، كما أنه مبدأ متعلق أيضا بكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤشر زمني مثل:" الآن"، أو المظاهر الملائمة لشخص محال إليه بالاسم " محمد" مثلا. ويقتضي هذا وجود مبادىء في متناول المتلقي تجعله قادرا على تحديد تأويل ملائم ومعقول ... في مناسبة قولية معينة.إن أحد هذه المبادىء هو التأويل المحلي الذي يعلم المستمع بألا ينشىء سياقا أكثر مما يحتاجه من أجل الوصول إلى تأويل ما؛ فبهدف تقييد التأويل، يضطر المتلقي إلى اعتبار ماتقدم خاصة (وهو ما يسمى في اصطلاح ليفيس " الخطاب السابق")."[741]

ويعني كل هذا أن الدارس للنص الأدبي لابد من مراعاة المقصدية والسياق والإحالة في عملية التأويل إن تفكيكا وإن تركيبا. ومن الذين دافعوا عن التأويل السياقي والإحالي نذكر: الفيلسوف الفرنسي بول ريكور الذي تجاوز ثنائية فرديناند دوسوسير: الدال والمدلول، لينفتح على المرجع. ويعني هذا أن اللسانيات البنيوية والسيميائيات قد أقصت من حسابها الإحالة أوالمرجع، بينما سيميوطيقا بول ريكور أعادت لها الاعتبار؛ لأن المؤول لاينبغي أن يقف عند حدود التفسير العلمي للواقعة النصية، فلا بد أن يقرأ النص قراءة ذاتية من أجل فهم الذات، وفهم الغير، وفهم العالم الخارجي لتأسيس هويته الشخصية. ومهما كان النص تخييليا أو

---

740 - Halliday, M.A.K and R.Hassan: **Cohesion in English**.Longman.London.1976.P:37.

741 - محمد خطابي: نفسه، ص:56.

علاماتيا أو رمزيا، فإنه ينقل عبر استعاراته ولغته ومخياله العالم الخارجي، أو المعطى الواقعي المادي محاكاة وتماثلا وتقابلا. ومن ثم، تضع سيميوطيقا ريكور تقابلا بين البنيوية باعتبارها علما لعالم مغلق من العلامات، والهيرمونيطيقا كمقاربة تأويلية تفسيرية للمرجع اللغوي في علاقته بالعالم والسياق الوظيفي.

◆ النص الأدبي بين المعنى الحرفي والمعنى السياقي:

من المعلوم أن النصوص والخطابات تتأرجح بين المعاني الحرفية القائمة على التقريرية والمباشرة والتعيين، والمعاني السياقية المبنية على التضمين والإيحاء والاقتضاء والاستلزام الحواري والإنجازي. بمعنى أن النص قد يحتوي على ملفوظات وجمل دلالية تحمل مضامين قضوية إخبارية تنقل العوالم الذاتية والموضوعية الكائنة والممكنة بطريقة حرفية مباشرة، وقد توجد مجموعة من المعاني، وخاصة في النصوص الإبداعية، تحمل في طياتها أبعادا سياقية وتداولية وإنجازية تحتاج إلى تأويل واستكشاف وظيفي. وقد ميز سورل (Searl)في كثير من كتاباته التداولية بين المعنى الحرفي والمعنى السياقي المرتبط بالمقام والسياق والإحالة. وفي هذا النطاق، تقول فرانسواز أرمينكو في كتابها:" **المقاربة التداولية**" (1985م):" يعمل المعنى الحرفي والمعنى السياقي على مشكل الحدود بين الدلالة والتداولية،من خلال الاختلاف بين فكرة المعنى الحرفي والسياق المنعدم، لقد دعم سيرل فيما يخص هذه النقطة أطروحات متطرفة ظاهريا.إذ يقوم أساس ما يقول به سيرل على شروط تطبيق مفهوم المعنى الحرفي. ويدعمه كون المعنى الحرفي لجملة ما، لايعني عدم وجوده، بل نسبيته، بالنسبة لتصعيدات سابقة، يطلق عليها التصعيدات السياقية، وذلك خارج كل مايعترف به عادة، في خضوعه للسياق.أي: الإشارية، إلخ. ويقوم غرض سيرل على الطرح موضع تساؤل للفكرة التي يمكن بها، بالنسبة لكل جملة إدراك المعنى الحرفي لهذه الجملة، في استقلال عن بعض السياقات، كيفما كانت. وندعم كون مفهوم المعنى الحرفي لجملة ما، لايجد تطبيقه عامة، إلا بالنسبة لمجموع التصعيدات السياقية القبلية... ويعبر عن المفهوم الذي سأركز عليه في بعض الأحيان، بقولنا بأن المعنى الحرفي للجملة ما هو المعنى الذي نجد لهذه الجملة، في سياق الصفر، أو في سياق منعدم. وتقوم الإستراتيجية المتبعة عند سيرل على اعتبار الجمل، التي يظهر أنها تكون حالات مسعفة للفكرة، التي يكون المعنى الحرفي

بموجبها مستقلا عن السياق، وتوضيح نسبية تطبيق مفهوم المعنى لجملة ما، في كل حالة، فيما يخص تصعيدات سياقية."[742]

وتأسيسا على ماسبق، فقد ميز سورل (Searle) بين اللغة العادية واللغة الانزياحية كما في كتابيه:" **التعبير والمعنى**" وكتاب:"**المقصدية**". وإذا كانت اللغة العادية لغة تحيل على الواقع، فإن اللغة الانزياحية تسبب التشويش، كالمسرح والرواية. ومن ثم، فاللغة العادية تقوم على مجموعة من أفعال الكلام، وقد حصرها في أنواع خمسة: الإخبار بحيث تبلغ مخاطبك خبرا صادقا أو كاذبا، والأمر بحث تحاول أن تجعل مخاطبك ينفذ أمرا ما، والالتزام بحيث يلتزم المتكلم بفعل شيء ما، والتصريح بحيث يصرح المتكلم بإحداث تغييرات على العالم المتحدث عنه، والتعبير الانفعالي بحيث يكون الحديث عن الأحاسيس والمشاعر تجاه الذات أو الموضوع. بيد أن الصدق في الكلام العادي يختلف عن الصدق في مجال الأدب. وقد وضع سورل قواعد شروط النجاح التداولي في أنواع ثلاثة: الشروط التحضيرية كامتلاك الأهلية، والكفاءة السياقية، والسلطة العليا، وشروط الصدق بمعنى ألايقول المتكلم إلا ماهو مؤمن به، ويعتقده عن صدق وإخلاص، والشروط الجوهرية التي تتلخص في صدق المقاصد والنيات، كأن لايقول المتكلم ما يناقض معتقداته ورغباته[743].

وهكذا، فعندما نريد تحليل النصوص والخطابات، ولاسيما الأدبية منها، لابد من التمييز بين المعاني الحرفية ذات الطابع الخبري والقضوي، والمعاني السياقية التي ترتبط بسياقها الوظيفي والإنجازي. ويعني هذا أنه لابد من الانتقال من مستوى الدلالة إلى مستوى التداول لتفكيك الجمل، واستكشاف أبعادها الوظيفية والسياقية مقاما وزمانا ومكانا، وهذا يشبه بشكل من الأشكال ما يسمى بالاستلزام الحواري. ويعلم الكل أن النصوص الشعرية طافحة بالصور البلاغية المجازية والمعاني الإيحائية، وهي تترابط شعريا بسياقاتها الإحالية والمقامية والنصية والوظيفية، وما على الناقد إلا استجلاؤها وتحليلها وتبيان وظائفها السياقية والمقامية.

5- المقاربة التداولية في العالم العربي:

[742] - فرانسواز أرمينكو: **المقاربة التداولية**،ص:75.
[743] - محمد مفتاح: **تحليل خطبة الشعري**، ص:141.

يمكن الحديث عربيا عن مجموعة من الدارسين والباحثين الذين اهتموا بتداوليات النص والخطاب الأدبي، بشكل من الأشكال، ومعظم هذه الدراسات أنجزها باحثون مغاربة وجزائريون وتونسيون، ومن بينهم: محمد مفتاح الذي تحدث عن بعض المفاهيم التداولية في كتابه:" **في سيمياء الشعر القديم**[744]" كالمقصدية عند حازم القرطاجني، والمعاني الجمهورية، والوضوح، واحترام العقدة بين المتكلم والمخاطب، وهي ما يسميه التداوليون بمبدإ التعاون، بما يعنيه من قواعد: الكمية (الاستقصاء)، والكيفية (الصدق)، والعلاقة، والجهة. وقد اعتمد محمد مفتاح في ذلك على تصورات حازم القرطاجني[745]، وفرانسوا ريكاناتي[746]، وأوزوالد دوكرو الذي عرف مبدأ الكمية بقوله:" إن هذا القانون يحتم على المتكلم أن يعطي، على الموضوع المتحدث عنه، المعلومات الأساسية التي يمتلكها، والتي من شأنها أن تفيد المخاطب"[747]

كما خصص محمد مفتاح البعد التداولي بالفصل السابع في كتابه:"**تحليل الخطاب الشعري**"، حينما تحدث عن التفاعل بين المتكلم والمخاطب. ومن ثم، فقد ذكر بعض التيارات التداولية، وهي: تيار موريس، وتيار فلاسفة أكسفورد، وتيار التوليديين، وتيار السرديين . ومن هناك، فقد اهتم تيار موريس بذاتية اللغة والبعد التوصلي والسياقي، كما عند بنيفنست، ولاينس، وأرويكشيوني، وتم التركيز على المعينات، والزمان، والمكان، وتعابير الجهة، وألفاظ العاطفة و التقويم [748]. أما تيار فلاسفة أكسفورد، فيهتم بدراسة أفعال الكلام، ومن أشهر أعضاء هذا التيار: أوستن وسورل، فقد ميزا بين الأقوال الخبرية والاقوال الإنجازية (الأمر- الوعد- التصريح- والمنع- والحث- والتحريض- والنهي- والردع- ...). وقد تم الإشارة إلى قواعد المحادثة عند كرايس، وقوانين الخطاب عند دوكرو وشروط النجاح عند سورل.. أما تيار التوليديين، فقد ركز على النص في علاقته بالسياق، ويمثله كل من: أوهمان صاحب كتاب:"

---

744 - د.محمد مفتاح: **في سيمياءانشعر القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1989م.

745 - حازم القرطاجني: **ولُطْ ان جلاء ُطلراج الأدباء**، تونس، طبعة 1966م.

746 - François Récanati:**La transparence et l'enonciation pour introduire à la pragmatiqie**,Paris,Seuil,1979.

747 -O.Ducrot:(Analyse pragmatiƙue),Communication 32,1981.p:134.

748 - د. محمد مفتاح: **تحليلانخطبة الشعري**، ص:138.

الأدب كفعل"، وفان ديك في دراسته:" **السياق التداولي: النص كأفعال كلامية**"، وأشار إلى تيار آخر، سماه بتيار السرديين الذي اهتم بمنطق السرد كما هو الحال عند السيميائيين الذين يمثلهم: كريماص.

ومن جهة أخرى، فقد اهتم أحمد المتوكل بالبعد التداولي التوليدي في العديد من كتبه، ولاسيما في كتابه:" **الوظائف التداولية في اللغة العربية**" (1985م)، و" **اللسانيات الوظيفية، مدخل نظري**" (1987م)، متأثرا في ذلك بفان ديك، وهاليداي على سبيل التمثيل، وقد ركز في مشروعه الوظيفي على الأدوار النحوية، والأدوار الدلالية، والأدوار التداولية.

ونذكر كتابا تداوليا آخر يندرج ضمن لسانيات الخطاب ألا وهو كتاب:" **لسانيات النص**" (1991م) لمحمد خطابي، الذي تحدث فيه صاحبه عن مبدأي: الاتساق والانسجام، وذلك في ضوء تصورات لسانيات الخطاب، ومنظور الذكاء الاصطناعي، وتصورات التداولية الخطابية والسياقية كما عند: فان ديك، وهاليداي، وحسن رقية، وبراون، ويول، وجري سميت، وروجي شانك، دون أن ينسى محمد خطابي المساهمات العربية في مجال الاتساق والانسجام. وبعد ذلك، اتخذ قصيدة أدونيس:" **فارس الكلمات الغريبة**" مطية للتحليل وتطبيق لسانيات النص بجل أبعادها النصية والخطابية والتداولية والسياقية[749].

ونستحضر من الشرق العربي كتابا قيما تحت عنوان:" **إستراتيجية الخطاب، مقاربة لغوية تداولية**" للباحث السعودي عبد الهادي بن ظافر الشهري (2004م)[750]، حيث يتناول فيه مفهوم المنهج التداولي وإستراتيجية الخطاب، من خلال التشديد على الخطاب والسياق،وذكر العوامل المؤثرة في هذه الإستراتيجية كالسلطة والمقاصد. وبعد ذلك، يتطرق الكاتب إلى أنواع الإستراتيجيات، فيصنفها إلى: الإستراتيجية التوجيهية، والإستراتيجية التضامنية، والإستراتيجية التلميحية، وإستراتيجية الإقناع، وختم كتابه بذكر آليات الإقناع والحجاج على حد سواء.

وعلى العموم، يمكن القول – بشكل عام ومختصر– بأن الدراسات التداولية تنظيرا وتطبيقا قد ازدهرت في المغرب العربي (المغرب، والجزائر، وتونس تحديدا)بشكل لافت للانتباه، حيث انطلقت هذه الكتابات النظرية والتطبيقية من خلفيات معرفية متنوعة، وذلك من حيث المصادر

---

749 - د.محمد خطابي، **لسانيات النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991م.

750 - د.عبد الهادي بن ظافر الهشري، **إستراتيجيات الخطاب**،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ، سنة 2004م.

والمراجع والتصورات والرؤى، سواء أكانت تلك المرجعيات والخلفيات فرانكفونية، أم أنكلوسكسونية، أم عربية قديمة وحديثة ومعاصرة.

5- تقويـــــــم المقاربة التداولية:

لا أحد ينكر إيجابيات المقاربة التداولية في مقاربة الخطاب أو النص الأدبي؛ لأنها تساعدنا على فهم النص فهما عميقا من خلال ربط الدلالة بالوظيفة السياقية والأداء الإنجازي. فلايمكن تأويل النص الأدبي مهما كان هذا النص إلا بالاستعانة بالإحالة النصية والمقامية والسياقية، والانفتاح على المقصدية، وأفعال الكلام، وفهم حواريته الصريحة والمضمرة والبوليفونية النصية، دون أن ننسى أنه من الضروري بمكان دراسة النص الأدبي باعتباره تلفظا سياقيا، وملفوظا حجاجيا لغويا من الداخل، وينبغي كذلك الانتقال من المعاني الحرفية إلى المعاني المجازية تأويلا واستكشافا وتشريحا. ويعني كل هذا أن المقاربة التداولية متكاملة إلى حد ما، مادام يترابط فيها التركيب النحوي بالدلالة والوظيفة السياقية والمقامية. لكن على الرغم من ذلك، فثمة مجموعة من السلبيات من جهة أخرى، فالمقاربة التداولية طبقت على اللغة الطبيعية العادية الواضحة من حيث ملفوظاتها اللغوية، و لم تطبق على اللغة الأدبية والشعرية التي تتميز بالبعد الإيحائي والتشويش الدلالي كما في الشعر والمسرح والرواية. كما أن المقاربة التداولية في عمومها تعاملت نظريا وتطبيقيا مع الجملة أكثر مما تعاملت مع النص أو الخطاب. لذا، فصعوبات الخطاب التطبيقية أعوص من تطبيقات الجملة. وفي هذا، يقول الدكتور محمد مفتاح:" إننا لم نصل بعد إلى مبادىء قارة للتحكم في استعمال اللغة بكيفية ناجعة وناجحة لضبط حساب تأويل مانتلقاه، كما توصل اللسانيون إلى وضع قواعد تركيبية وصوتية. وإذا كان هذا العجز على مستوى استعمال اللغة بكيفية عادية، فإنه أدهى وأمر على مستوى استعمالها بكيفية أدبية. وهذا ما أدركه كثير من اللسانيين وفلاسفة اللغة، فلذلك نادى بعضهم بإخراج اللغة الأدبية من الدراسات اللسانية مؤقتا.

إن أهم من دعا إلى هذا:" أوستن"، ولانستغرب موقفه ؛ لأن منطلقه كان هو تحليل اللغة العادية، وليس اللغة الشعرية التي هي- في نظره- غير جدية وغير عادية ومشوشة، لاترجع إلى

الأفعال بالكلام، يقول:" إن المقال الإنجازي سيكون فارغا أو خاليا إذا نطق به ممثل على الخشبة أو أدمج في نص شعري..." [751]

كما ميز سورل بين اللغة العادية الواضحة واللغة الأدبية المشوشة، أو بين اللغة التي تحيل على الواقع، واللغة التي تتمرد عنه، مفضلا اللغة العادية الخاضعة لمعايير معنوية وتداولية معينة. وقد اعتبر استعمال مقاييس اللغة العادية في المجال الأدبي ليست بحقيقة، وإنما هي ادعاءات أوإيهامات بالفعل الكلامي... " فالمتكلم ليس ملزما بصدق إخباره الأدبي مثلما هو ملزم بصدق إخباره العادي، وقول سورل هذا هو الخلاصة التي انتهى إليها كثير من الباحثين في الخطاب الأدبي."[752]

بيد أن محمد مفتاح له تصور مخالف في ذلك، ونحن نؤيده في ذلك كل التأييد، فهو يرى أنه من الممكن دراسة الخطاب الأدبي في ضوء نظرية الأفعال الكلامية، وفي ضوء التصورات التداولية؛ لأن النص الأدبي فيه قسط من الواقع وقسط من الخيال. وفي هذا السياق، يقول محمد مفتاح في كتابه:" **تحليل الخطاب**" (1985م):"إن هذا الإجماع لايمنع من مناقشة بعض الأفكار الواردة في برهنتهم، مثل: المقابلة بين الادعاء/ الواقع، وبين العادي/ اللاعادي وغيرهما، فهي ليست متقابلات متناقضة، إذ قد يكون بين المتقابلين طرف محايد. كما أن برهنة سورل لم تشمل جميع الأنواع الخمسة (الفعل الإخباري، والفعل الأمري، والفعل الالتزامي، والفعل التصريحي، والفعل البوحي الشعوري)، وإنما ضرب مثلا للإخبار والالتزام، وقد نسلم له بما قاله في المثلين من ادعاء، ولكننا لانسلم له بأن النوع التعبيري فيه ادعاء، بل يمكن القول إنه واقعي في كل استعمالات اللغة وبخاصة في الشعر، وهذا ما أثبتته دراسات كثيرة جعلت الوظيفة الاتفعالية أو التعبيرية من بين الوظائف الأساسية للغة، فالوظيفة الانفعالية أو التعبيرية هي جوهر الشعر الذي هو عبارة عن توجع وآهات إلى حد كبير. فهناك خلط،إذاً، يضاف إليه غموض آخر نجده في التفرقة بين الخيالي/ اللاخيالي، ودلالة الكلمات في كل منهما، فهي ليست لها الدلالة العادية في الخطاب الخيالي، إن هذه الثنائية مجحفة أيضا، فالخطاب الخيالي يكون محتويا بلاشك على قسط واقعي، وعلى هذا، فإن هناك في النص الأدبي مايحكم بقواعد الخطاب الواقعي، ومنه مايتمرد عليها، وقد يتجلى خرق العادة اللغوية في أنواع أدبية خاصة، مثل: الأدب الفانتازي، وأدب الغرائب والعجائب، وفي بعض النصوص الشعرية الحديثة.

---

[751] - محمد مفتاح: نفسه، ص:144.

[752] - محمد مفتاح: نفسه، ص:145.

ومهما يكن، فإن هذا الجيل من فلاسفة اللغة أبعد البحث في الأدب مؤقتا، ولكن سورل بدأ ينفتح عليه أخيرا بوضع مفاهيم إجرائية مفيدة لدراسة النص الأدبي، وبخاصة في كتابه:" **المعنى و التعبير**" و" **المقصدية**"، كما نجد لدى كرايس مفهوم التضمن الذي يتيح الفرصة للبحث عن التشاكل الجامع، وترابط الكلام بعضه ببعض، على الرغم مما يعترضه من انقطاعات وثغرات."[753]

علاوة على ذلك، لاتعنى المقاربة التداولية كثيرا بالجمالية الفنية، ولاتركز اهتمامها على أدبية النص في حد ذاتها، بغية تعميق الفهم في الآليات التي تتحكم في بناء النص الأدبي، كما لاتعنى هذه المقاربة بالعواطف والانطباعات والذوق الأدبي .

وعل الرغم من هذه الانتقادات، تبقى التداولية أو الذرائعية – كما يسميها البعض- مقاربة شبه متكاملة، فقد استطاعت أن تسد ثغرة اللسانيات الموجودة، كاللسانيات الوصفية واللسانيات التفسيرية بإضافة البعد التداولي إليها. وقد عملت التوليدية التحويلية مع نوام شومسكي بإضافة القدرة التداولية إلى القدرة الكفائية على مستوى التصور النظري والتطبيقي. ولهذا، " ظهرت دراسات مختلفة منها (على سبيل المثال لا الحصر) محاولات ستيفن ليفنسون في كتابه:"**التداوليات**". فهو يرى أن نقص التركيز على الجانب التبادلي يفضي إلى عجز اللسانيات عن تبرير الجانب الاتصالي للغة، خاصة أن نظرية علم المعاني لا تعيننا كثيرا على فهم اللغة. من هذا المنطلق، أصبحت الذرائعية أو التبادلية جزءا ثالثا في الدراسة اللسانية .أما في الدراسات الأدبية، فقد ركزت الذرائعية على سمة الأدب الاتصالية انطلاقا من أن الاتصال عموما لا يكتمل دون أخذ الأدب وسياقه في الاعتبار، كما أن دراسة الأدب لاتكتمل دون الأخذ في الاعتبار توظيف الأدب لمصادر الاتصال المختلفة.إن أبعاد مثل هذا الطرح لاشك مثرية، فالأدب لم يعد نصا مغلقا أو بنية شكلية معزولة عن سياقها، بل إن هذا الاتجاه أعاد إلى الدرس الأدبي الصلة القديمة بين الخطابة والشعرية. ولهذا، فإن الدراسة الذرائعية/ التبادلية للأدب تسعى إلى اكتشاف التقنيات العملية في النص (الإيحاء، والافتراض المسبق، والإقناع)، وربطها بالقوى الخارجية في عالم الكاتب والقارىء، مثل: علاقات القوى والتقاليد الثقافية، وأنظمة النشر والتوزيع والرقابة، وهلم جرا. ويبقى التركيز في كل هذا على صلات الاتصال والتفاعل الخاصة والدقيقة الفعلية."[754]

---

753 - محمد مفتاح:**فَضّ**، ص:145-146.

754 - د.ميجان الرويلي وسعد البازعي: نفسه، ص:103.

وهكذا، فلا يمكن للنقد الأدبي أن يحقق نجاعته الكفائية والتقنية إلا بتمثل المقاربة التداولية التي تجمع بين ثلاثة عناصر متكاملة، ألا وهي: النحو، والدلالة، والوظيفة.

وهكذا، نستنتج بأن المقاربة التداولية هي التي تدرس النص في سياقها التخاطبي والتفاعلي والتحاوري، وذلك بالتركيز على أفعال الكلام، وعمليات التخاطب والتفاعل، والتشديد أيضا على الإحالة، والسياق، والمقصدية، والوظيفة، والتأويل، والاستلزام الحواري... بيد أن المقاربة التداولية من الصعب جدا تطبيقها بكل سهولة ويسر على النص الأدبي التخييلي؛ نظرا لتمرده عن المعيار، واتسامه بالتخييل، والانزياح، والتشويش، والخرق، ومجانبة الحقيقة والصدق الواقعي، كما يعترف بذلك التداوليون أنفسهم كسورل وأوستين وكرايس وغيرهم كثير...، إلا أن هناك بعض الباحثين من يرى عكس ذلك، كالباحث المغربي محمد مفتاح، أنه بالإمكان تطبيق مفاهيم المقاربة التداولية على النص الأدبي مادام يتأرجح بين الواقع والتخييل، كما أن نظرية الأفعال الكلامية يمكن استعمالها في مجال الأدب والنقد، ويمكن تشغيل غيرها من المفاهيم الوظيفية، وخاصة في مجال المسرح والسرديات.

ومهما تكن من تصورات مختلفة حول إمكانية تطبيق المقاربة التداولية في مقاربة النص الأدبي، فإن هذا النص الخيالي والفني والخيالي قد استفاد — فعلا- من آليات المقاربة التداولية ولسانيات النص استفادة كبيرة، لايمكن إنكارها بأي حال من الأحوال، على الرغم من صعوبتها النظرية والتطبيقية، كما لا يمكن إطلاقا غض الطرف عن أهميتها، أو الحط من قيمتها، وتتمثل هذه الاستفادة بكل جلاء في كون المقاربة التداولية تنظر إلى النص الأدبي خطابا، ووظيفة، وسياقا، وإحالة، وتأويلا، وحجاجا، وإقناعا، وتلفظا، واتساقا، ومقصدية، وتخاطبا، وتفاعلا، واستلزاما حواريا. وبالتالي، فالنص الأدبي في جوهره يتأرجح بين المعاني الحرفية والمعاني المجازية السياقية، ويجمع بين الأدوار النحوية والأدوار الدلالية والأدوار التداولية، وينتقل في سلمه التعبيري والحجاجي من التركيب والدلالة إلى التداول السياقي والمقامي.

الفصل الرابع والعشرون

سيميوطيقا الأهواء في الرواية العربية السعودية
((رواية الإرهابي20 لعبد الله ثابت نموذجا[755])

تدرس سيميوطيقا الأهواء مجموعة من المشاعر والانفعالات المتعلقة بالذات الإنسانية داخل نصوص وخطابات سردية، كدراسة الغيرة، والبخل، والحب، والحقد، والكراهية، والخوف، والإرهاب، والغضب، والحسد، والغبطة، والإيثار، والطموح، والسلطة، وغيرها من الصفات البشرية التي تنتاب الإنسان نفسيا وأخلاقيا. ومن ثم، فما يهم سيميوطيقا الأهواء هو البحث عن المعنى والدلالة للهوى الانفعالي داخل المقاطع النصية سواء أكانت صغرى أم كبرى، من أجل تحصيل المعنى والفحوى عبر قراءة المكونات التركيبية والدلالية إن سطحا وإن عمقا، وإن تحليلا وإن تأويلا.

وسنحاول في هذه الدراسة أن نصف الهوى، و نحدد آثار المعنى، ونبرز آليات اشتغاله ضمن الرواية ذات البعد الاستهوائي، وذلك من خلال الإحاطة بالقواعد الضمنية المضمرة التي تجعل المرئي معقولا، وقابلا للإدراك. ويعني هذا أننا لا نبحث عن المعنى خارج النص أو الخطاب، بل هو محايث لهما في أبعاده المعرفية والتداولية والانفعالية والكلامية. وبعبارة أخرى، أنه لابد من مساءلة شكل المضمون، وتحديد الطريقة أوالسيرورة التي يتم بها بناء المعنى وتشكيله، وذلك عن طريق استخلاص التقابلات والاختلافات؛ لأن المعنى لايتحدد إلا عبر آلية الاختلاف والتناقض. ولن نهتم في هذا السياق باللغة الحاملة للدلالة سواء أكانت لغة لفظية أم بصرية، بل سوف نهتم بالبنيات الدلالية البسيطة المنطقية (البنية الهووية) التي تولد مختلف النصوص المستهواة على مستوى السطح، وذلك عبر تحويلات مختلفة تركيبية ودلالية، تسمى بالمآل أو المسار التوتري.

---

[755] - ثابت عبد الله: **الإرهابي20م** دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1426هـ.

إذاً، ماهي البنيات الدلالية الاستهوائية في رواية" **الإرهابي 20** " للكاتب السعودي عبد الله ثابت [756] إن على مستوى السطح، وإن على مستوى العمق؟ هذا ما سوف تنصب عليه هذه الدراسة حسب المباحث التالية:

● **الجانـــــــب النظـــــــري:**

1- تطور الدراسات السيميائية:

من المعروف، أن ثمة عدة مشاريع سيميائية تحاول تفكيك النصوص والخطابات، وتركيبها تحليلا وتأويلا. ومن بين هذه المشاريع، يمكن استحضار: سيميوطيقا الأفعال مع ألجيرداس كريماص(Greimas)، وجوزيف كورتيس(J.Courtès)، ومدرسة باريس، وجماعة أنتروفيرن (Groupe Entreбernes). وهناك أيضا سيميوطيقا الأهواء مع كريماص وجاك فونتاني Jacкues Fontanille في كتابهما القيم:"**سيميوطيقا الأهواء**"[757]، وهناك كذلك سيميائية الكلام الروائي مع الباحث المغربي الدكتور محمد الداهي[758]، إلى جانب مشاريع سيميائية أخرى، كسيميائية التأويل مع شارل بيرس (CH.Peirce) وبول ريكورPaul Ricœur، وسيميائية التشاكل مع فرانسوا راستيي F.Rastier، والسيميائية التطورية مع كريزنسكي (B.Krysinski)، والسيميائية المعرفية مع بيير أولي(P.Oullet)، وسيميائية الفضاء مع دونيس برتراند(D.Bertrand)، والسيميائية الاجتماعية مع كلود كلام(C.Calame) وإريك لاندوفسكي(E.Landowski)،وسيميائية الإيحاء مع أوريكشيوني Catherine Kerbrat-Orecchioni، وسيميائية القراءة مع أمبرطو إيكو(U.Eco) وبرتراند

---

[756] - ثابت عبد الله: **الإرهابي20م** دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1426هـ؛

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

[758] - د. محمد الداهي**ض لسيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص:177.

جيرفي(B.Gerßais)، وسيميائية الصورة الإشهارية مع رولان بارت(R.Barthes)، وسيميائية الشعر مع ميكائيل ريفاتير(M.Rifaterre) وجماعة مو (Groupe M)...وهناك أيضا السيميوطيقا المادية مع جوليا كريستيفا(J.Kristißa) وبيير زيما(P.Zima)، والسيميوطيقا الرمزية مع جان مولينو Jean Molino وجان جاك ناتيي Jean Jacßues Nattier، وسيميائية الثقافة مع يوري لوتمان(Lotman)، و أمبرطو إيكو (U.Eco)، وروسي لاندي(Rossi Landi)، وسيميائية الفنون مع هيلبو(Hilbo)، و كير إيلام(Keir Elam)، و كريستيان ميتز(Metz)، وموكاروفسكي(Mukaroßski)، وسيميائية الوسائل السمعية والبصرية. وبصفة عامة،فهناك نوعان من السيمياء: سيمياء التواصل وسيمياء الدلالة[759].

هذا، ويمكن عربيا الحديث عن مجموعة من المحاولات والاجتهادات السيميائية مغربا ومشرقا، كما عند محمد مفتاح[760]، وسعيد بنكراد[761]، ومحمد السرغيني[762]، ومحمد الداهي[763]،وعبد المجيد العابد[764]، وعبد المجيد نوسي[765]، وعبد الرحيم جيران[766]، وجميل حمداوي[767]، والطائع

---

759 - للتعمق،انظر: الدكتور جميل حمداوي: **السيميولوجيا:ثين النظريخ والتطبيقم** الوراق للطبع والنشر، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.

760 - د. محمد مفتاح: **تحليل نخطبة انشعري**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الدار البيضاء، المغرب/دار التنوير، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.

761 - د.سعيد بنكراد:**السيميائيا د انسردية**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.

762 - د. محمد السرغيني**: محاضرات فى السيميولوجيا**،دار الثقافة ، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.

763 - د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.

764 - د. عبد المجيد العابدي**جبحث في السيميائيات**، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م.

765 - عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائين ه خطبة الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م .

766 - أعد رسالة جامعية حول سيميائية الدلالة في رواية" نجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم؛

الحداوي[768]، وسمير المرزوقي وجميل شاكر[769]، وعبد الحميد بورايو[770]، والسعيد بوطاجين[771]، ورشيد بن مالك[772]، وعبد اللطيف محفوظ[773]، وموريس أبو ناضر[774]، وأنور المرتجي[775]، وأحمد يوسف[776]، وشادية شقروش[777]، وصلاح فضل[778]،...

2- سيميوطيقا الأهـــــــواء:

---

[767] - د. جميل حمداوي: **السيميولوجيا: بين انظرية انزطجيقم** الوراق للطبع والنشر، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.

[768] - طائع الحداوي: **سيميائيا د التأويل**، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.

[769] - سمير المرزوقي وجميل شاكر: **يذخم إلى نظرية انص خ**، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة 1985م.

[770] - د.عبد الحميد بورايو: **انتحليلانضيميائينهخطبةنضردي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2003م.

[771] - السعيد بوطاجين: **شزربل العاملي،دوطخ سيميائية**، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.

[772] - رشيد بن مالك: **بيي س مصطلحات التحليل السيميائي نهُص م** دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.

[773] - د. عبد اللطيف محفوظ: **آليبد َرِبطانُص الروائي**، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة 2006م.

[774] - د.موريس أبو ناضر: **الألسنية انُقذ الأدبي / في النظرية أنَّبرصخ**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.

[775] - أنور المرتجي: **سيميائيخ انُص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،الطبعة الأولى سنة 1987م.

[776] - د.أحمد يوسف: **انذ دانًفزحقبرثخ سيميائية ففهضفخ العلاخ**، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 2005م.

[777] - د. شادية شقروش: **سيميائيلتخطبة الشعري**، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2010م.

[778] - د.صلاح فضل: **شفراد انُصم دوطخ سيميولوجيا في شعرية القص والقصيد**، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1999م.

ظهرت سيميوطيقا الأهواء لدراسة الذات والانفعالات الجسدية والحالات النفسية، ووصف آليات اشتغال المعنى داخل النصوص والخطابات المستهواة، وذلك من خلال التركيز على مكونين أساسيين: المكون التوتري (انعكاس العالم الطبيعي على الذات)، والمكون العاطفي أو الانفعالي(منبع الأحاسيس والعواطف). ويتولد عبرهما ما يسمى بكينونة المعنى، وخلق ما يسمى كذلك بذات الإدراك والعاطفة. ومن ثم، فالخطاب السيميوطيقي يدرس مجمل الانزياحات الموجودة بين العاطفي والتوتري، وذلك من خلال رصد علاقة الذات المستهواة بالعامل الموضوع انجذابا واتصالا ومقصدية. ويتم هذا التفاعل الاستهوائي الإدراكي عن طريق فضاء الحس والجسد.

ولا يعني هذا أن ليس هناك دراسات للأهواء والانفعالات، بل على العكس من ذلك، فإننا نلفي مجموعة من الدراسات الفلسفية والأخلاقية التي تناولت الأهواء البشرية بالدرس والتحليل والتصنيف، كما في الفلسفة اليونانية عند أفلاطون وأرسطو، وعند الفلاسفة والمفكرين المسلمين كما عند ابن سينا، ومسكويه، وابن الجوزي، وابن حزم [779]، وفلاسفة الغرب مثل: توماس الأكويني، وسانت أوغوستين، وديكارت، وكانط، وهيجل، وسبينوزا، وباسكال، وجون لوك، ودافيد هيوم، وكوندياك، وملبرانش، وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اهتموا كثيرا بالفلسفة اللاهوتية والأخلاقية. ونجد هذا التناول أيضا عند علماء النفس، وكذلك لدى الشعراء والروائيين، وكتاب المسرح، والدارسين اللسانيين. لكن هؤلاء لم يدرسوا الأهواء دراسة معجمية دلالية وتركيبية ضمن متواليات ومقاطع نصية صغرى وكبرى، وذلك من خلال استقراء شكل المضمون بنيويا وسيميائيا.

هذا، ويعد الفلاسفة الفينومينولوجيون(الظاهراتيون) من الذين ربطوا بين الذات الشعورية وعالم الأشياء إدراكا ومقصدية، كما يتجلى ذلك واضحا وبينا عند هوسرل وميرلوبونتي. ويعني هذا أن كريماص تأثر كثيرا بميرلوبونتي، وذلك حينما حاول الربط بين الشعور وإدراك العالم ضمن علاقة تواصلية تفاعلية مباشرة. وبتعبير آخر، يتوسط الجسد الاستهوائي الذات وعالم الأشياء،

---

779 - اهتم ابن حزم كثيرا ببهوى الحب في كتابه: **رسالة الحمامة في الألفة والألاف**،ضبط الدكتور الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية.

وذلك عن طريق تشغيل الحواس لإدراك العالم، وتحديد مقصدية الذات. ومن هنا، يتم الحديث عن الانتقال من حالات النفس إلى حالات الأشياء.

وعلى العموم، فقد بدأت سيميوطيقا الأهواء أو سيميوطيقا الذات مع كريماص بمقاله الذي كان تحت عنوان:" **جهات الذات أو الكون** / La modalisation de l'être "[780]. ويعني هذا بداية الشروع في التعامل مع سيميوطيقا الانفعال، والاهتمام بالمشاعر الجسدية والأهواء الذاتية، بعد أن كان التعامل سابقا مع سيميوطيقا الأفعال أوالعمل أوالأشياء. ويعني هذا المقال، من جهة أخرى، دراسة تكييفات الذات المستهواة من خلال استحضار منطق الجهات: القدرة، والإرادة، والمعرفة، والوجوب[781]. وبعد ذلك، انكب كريماص ومعاونوه على دراسة هوى الذات داخل خطابات نصية بعيدا عن المقاربات الأخلاقية والفلسفية والنفسية، باحثين عن آثار المعنى داخل المقاطع النصية التي تتمظهر فيها صورة الهوى الذاتي، كما فعل كريماص حينما درس هوى الغضب، فتوصل إلى أن هذا الهوى يتكون من ثلاثة أجزاء مفصلية تكون البرنامج السردي الاستهوائي، وهي: الإحباط (الحرمان)، والاستياء(السخط)، والعدوانية[782].

هذا، و لم تشهد سيميوطيقا الأهواء التجديدات الأساسية، والتقعيد النظري والتطبيقي، إلا في سنوات التسعين من القرن الماضي، وبالضبط في سنتي1991و1994م، وسيظهر التجديد في استخدام مفهوم التوتر (الضغط)، و مفهوم الإحساس الاستهوائي، كما في كتاب:" **سيميوطيقا الأهواء** " لكريماص وجاك فونتانيي سنة 1991م، حيث ركز الباحثان على مجموعة من المفاهيم التحليلية، كالجسد، والانفعال، والكمية، والامتداد، والكثافة، والإيقاع، والقوة،

---

[780] - A.J.Greimas :(De la modalisation de l'être), **Actes sémiotiques**, Bulletin9, p : 9-10.Repris dans Du Sens2, Paris, 1983, p : 93-102 .

[781] - انظر: كريماص وجاك فونتنيي:**صيميائيات الأهواء: ي ٍ حالات الأشياء إلى حالاتان ُفشش**، :ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:46.

[782]- J.Greimas:(De la colère, étude de la sémantikue ledicale), **Actes sémiotiques**, Documents, 27, p:9-24; Repris dans Du Sens2, op.cit, p:225-246.

والضغط، والتوتر، والإحساس، والطاقة الشعورية، وثنائية الصالح والطالح، والانفصال والاتصال، والعالم الداخلي والخارجي، والذات والموضوع، وحالات النفس وحالات الأشياء... ويتضمن الكتاب ثلاثة فصول محورية: الفصل الأول خصص لإبستمولوجيا الأهواء، أما الفصل الثاني من الكتاب، فتم الحديث فيه عن البخل، والفصل الثالث خصص لدراسة الغيرة. واعتمد كريماص وفونتانيي على دراسة التمظهرات المعجمية الدلالية، والانفتاح على دراسة النصوص الأدبية، وذلك عبر التركيز على المستوى التركيبي، واستقراء دلالة الشكل، وتبيان آليات التخطيب، وبناء النماذج الصورية إن سطحا وإن عمقا.

هذا، وقد توصل المؤلفان إلى أن هوى البخل هوى موضوعي، في حين أن هوى الغيرة يصنف ضمن الأهواء الذاتية المتداخلة والمتفاعلة. ومن ثم، عمد إلى قراءة البخل قاموسيا، وذلك من خلال إقامة التقابلات بين التعلق الشديد بالمال(البخل والشح والضن والتقتير..)، والتعلق الضعيف بالمال، أو مايسمى سيميائيا بالكثافة الدنيا(التبذير والإسراف واللامبالاة..)، وحضور حالة وسطى وهي حالة الاعتدال (الاقتصاد والادخار).

أما هوى الغيرة، فيستوجب عند الباحثين وجود صراع انفعالي متوتر بين ثلاثة أنواع من الذات المستهواة، ألا وهي: الغيور، والمحبوب(الموضوع)، والغريم المنافس.أي:" إن الأمر يتعلق – حسب سعيد بنكراد- بمقطع هووي قابل للانتشار فيما هو أوسع من خلال إسقاط مجمل التصورات التي تشخص الأزمة الهووية. ويحكم هذه الثلاثية أفق واحد هو أفق الغيور. فالغيرة التي هي حب مبالغ فيه يمكن أن تكون استغاثة وعذابا إذا كان المحبوب لازال في منأى عن الغريم، وبعيدا عن متناوله، ولكنها قد تصبح خشية وقلقا إذا تكونت بعد الأزمة الهووية. أي: بعد ظهور الغريم.وقد تصبح حقدا وكراهية، ويعلن حينها عن ميلاد تمظهرات قد تكون تجسيدا لمحاولات القتل والانتقام."[783]

هذا، ولا يقتصر المؤلفان على التمظهرات القاموسية فقط، بل ينفتحان على دراسة النصوص والخطابات لنمذجة الأهواء نمذجة سيميائية، وذلك من خلال دراسة أشكال المضامين. ويعني

[783] - د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات ما في الذات**، لكريماص وجاك فونتنيي،ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:40-41.

هذا أن المؤلفين ينتقلان من الدلالة المعجمية إلى التخطيب. ومن هنا، يرى الباحث المغربي الدكتور سعيد بنكراد كذلك أن:" الأمر في الحالتين يتعلق بمحاولة الإمساك بالهويين ضمن خطاب، ومن خلال شكل تحققاهما بعيدا عن الأحكام المسبقة، وبعيدا عن الصنافات التي قد لاتقدم أي شيء في مستوى بناء الدلالات.إنهما يقدمان من خلال صنيعهما هذا نموذجا جديدا لتناول الأهواء، وتحديد مضامينها استنادا إلى ممكناها في الخطاب، لااستنادا فقط على ما يمكن أن تقوله القواميس . فالوجود الخطابي للأهواء رهين باستعمالاها. لذلك، لافائدة من مساءلة الصنافات التي قد تكون محكومة برؤية سابقة(دينية، واجتماعية، وأخلاقية). ولا فائدة من الاطمئنان الكلي للقواميس، فالقواميس لاتتكلم إلا من خلال إدراج ممكناها ضمن ماهو أوسع منها أي الخطاب: إنها منطلق، وليست متنا تاما."[784]

كما ستعمق هذه المفاهيم الاستهوائية أيضا في كتاب:" **التوتر والدلالة**" الصادر سنة 1998م، وهو من تأليف جاك فونتانيي وكلود زيلبيربيرك(Claude -Jacƙues Fontanille Zilberberg)[785]. و"شيئا فشيئا بدأت تتضح الملاح العامة لسيميائيات الأهواء، ونظر إليها من الناحية النظرية، ربما بشكل مستقل، في علاقتها بسيميائيات الفعل، ونظر إليها، في علاقتها بالأبعاد الأخرى للخطاب (تداولي، ومعرفي، وأخلاقي...)."[786]

ومن بين الدارسين السيميائيين الآخرين الذين درسوا الأهواء، نذكر: هرمان باريت H.Parret في كتابه:" **الأهواء: بحث حول تخطيب الذاتية**"[787]، حيث أولى أهمية كبرى للذات من خلال منظور فلسفة اللغة والبعد التداولي، وذلك بدراسة مكون التجلي والتمظهر، وإعادة النظر في البنية العميقة، وربطها بالذات أو النفس الفردية، واستجلاء الأفعال الانفعالية، وذلك عبر الدراستين: النفسية والتداولية اللغوية ضمن المآل التوليدي الاستهوائي.وقد ثار كثيرا على البنيوية الشكلانية التي كانت تقصي الذات بشكل من الأشكال. كما أهملت الأهواء

---

[784] - د.سعيد بنكراد: نفسه، ص: 41.

[785] - Jacƙues Fontanille, Claude Zilberberg **: Tension et signification**, Liège-Mardaga, 1998 .

[786] - كريماص وجاك فونتنيي: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات القش**، ص:47.

[787] - Parret (H): **les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986.

والانفعالات وعواطف الذات المبدعة.لذا، سارع باريت إلى دراسة الهوى داخل الخطاب، وذلك من منظور تلفظي تداولي، يمتح آلياته من فلسفة اللغة. وقد ميز بين الأهواء النمطية والأهواء المشتقة، معتمدا في ذلك على الوصف البنيوي والسيميائي. وقد قام بتقسيم الأهواء، وذلك اعتمادا على منطق الجهات والمسار التوليدي الهووي.

هذا، وقد انطلق باريت في دراسته للأهواء من ثلاثة مستويات منهجية: المستوى المورفولوجي للأهواء (يعتمد باريت هنا على النص لا على الوحدات المعجمية)، والمستوى التركيبي، ومستوى التخطيب. وقد توصل باريت إلى أن هناك ثلاثة أصناف من الأهواء: الأهواء العلائقية (المتقاطعة)، وتتمثل في: (الفضول-المضايقة- الجلد- الصفاء الذهني- الجهل- الخشية- السذاجة- الوهم- الهروب- الكرب- التناقض- الضجر- القلق- النفور- التردد)، والأهواء المثيرة، وتتجلى في: (الاهتمام- الثقة- الكراهية- الحذر- الصداقة- الحب- اللامبالاة- الاحتقار- المودة- التقدير- الاستخفاف- الازدراء)، والأهواء الحماسية (الحماس- الافتتان- الإعجاب- الاضطراب- الاعتراف- الخيبة- الاحترام- الأمل).

وقد ركز باريت كلامه على الذات المستهواة والذات المضادة، فتعرض لمركب الأهواء، ثم الحديث عن التوازن العاطفي والتعويض. كما تطرق إلى آليات التخطيب، وأشار كذلك إلى أفعال الكلام وعمليات التلفظ، واستحضر القوة الإنجازية لتخطيب الانفعالات والمشاعر[788].

ومن جهة أخرى، فقد حلل فرانسوا راستيي(F.Rastier) سنة 1995م 350 رواية فرنسية من سنة 1830إلى سنة 1970م، وذلك بدراسة الأشكال الدلالية المركبة للعواطف والأهواء[789]. ويعني هذا أن فرانسوا راستيي قد قارب العواطف والأهواء مقاربة موضوعاتية ذات أبعاد سيميائية ضمن نصوص روائية متنوعة.

---

[788] - نقلا عن د.محمد الداهي:**سيميائية الكلام الروائي**، ص:15.

[789] -F.Rastier**: L'analyse thématique des données textuelles** — L'edemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

وهناك دراسة أخرى قيمة لفرانسيس سيسيليا (Cécilia.W.Francis) سنة 2006م تحت عنوان:" **السيرة الذاتية لغابرييل روي**"[790]، حيث تدرس الباحثة فيها السيرة الذاتية للكاتب الكندي غابرييل روي، وذلك على ضوء المقاربة السيميوطيقية للأهواء، كما لدى كريماص وجاك فونتانيي من خلال الربط بين الأهواء والمعنى ضمن تحليل نصي وخطابي.

ويمكن الحديث كذلك عن الباحثة الفرنسية آن إينو Anne Hénault[791] التي أصدرت كتاب:" **السلطة بوصفها هوى**"، وقد ميزت فيه بين سيميوطيقا الأهواء القائمة على الاتصال بين الذات المدركة والعالم الموضوعي، مع معايشة الحدث آنيا بانتفاء المسافة بين الأنا والعالم، وسيميوطيقا العمل القائمة على الانقطاع والانفصال بين العالم والذات، حيث تقول إينو:" مما لاشك فيه أن كريماص يعطي الأولوية للعمل(ليس فقط على مستوى تاريخ أفكاره، بل كذلك على المستوى الإبستمولوجي) في تمفصل سيميوطيقا العمل وسيميوطيقا الأهواء، وذلك لأن تحليل كفاية الذات الإبسيتمولوجية الفاعلة هو الذي يفضي إلى قضية الهوى أو قضية الأهواء."[792]

ولقد اختارت إينو، على مستوى التطبيق، أن تدرس يوميات روبير أرنو داديلي R.A.D'Adilly، وذلك عبر الفترة الممتدة زمنيا من سنة 1614 إلى سنة 1632م، ويبلغ عدد صفحاتها (1200) صفحة.

هذا، وقد اختارت إينو أن تبحث في سيميوطيقا الأهواء، وذلك عبر دراسة دياكرونية (تطورية) لمختلف الفواعل التاريخية، وهي تتفاعل مع الأحداث، مع رصد مختلف الردود الانفعالية والاستهوائية تجاه الحكم والسلطة والمجتمع، وذلك انطلاقا من تصورات ورؤى سوسيولوجية وأنتروبولوجية. وقد استخلصت إينو، وذلك من خلال دراسة حالة السلطة عبر ثنائية الجذب

---

790 - Cécilia.W.Francis : **Gabrielle Roy, autobiographie, subjectivité, passions, discours,** Les presses de l'uniϭersité Laϭal, 2006, Canada.

791 - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994.

792 - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, p:214.

والقوة، بأن هناك ثلاث حالات سيميوطيقية للأهواء: الانتقال من حالة الحبور والتقدير، وذلك إلى حالة الخيبة والفشل في إقرار السلم، مرورا بحالة التنبيه الشرعي وفقدان الهيبة.[793]

وعليه، فقد ركزت هذه الكتب المذكورة على سيميوطيقا الأهواء تركيبا ودلالة، سطحا وعمقا، لسانا وكلاما، وذلك بالاعتماد على خطابات متنوعة: معجمية، وأدبية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية... وكل ذلك من أجل البحث عن المعنى وآثاره، والتقعيد لبنية الخطاب الاستهوائي كما يتجلى في الخطابات المدروسة والمنجزة.

وهناك من يتحدث أيضا عن سيميائية أخرى جديدة، وهي سيميائية الكلام باعتباره سيميائية وسيطة بين الذات والفعل مثل: الباحث المغربي محمد الداهي الذي يرى أن الكلام وسيط ضروري بين الذات الاستهوائية والإنجاز العملي، أو هو ممر ضروري بين الذات وعالم الأشياء ضمن الاختيارات التالية:

أ- هوى ← كلام ← فعل

ب- فعل ← كلام ← هوى

ج- فعل ← هوى ← كلام.

ويعني هذا حسب الدكتور محمد الداهي أن:" الوحدات الكلامية قد تتقدم أو تتأخر عن الوحدات التمرسية أو الاستهوائية.إن الحالة النفسية التي تنسخ حالة الأشياء بحاجة إلى كلام ينقل مضمراتها من حالة الكمون إلى حالة البروز، ويسعفها على التأثير في الواقع وتغييره.وإذا كانت حالة النفس منفصلة عن حالة الأشياء، فإن الوحدات الكلامية تلعب دورا في الكشف عما تتضمنه السريرة، في دفع الذات إلى التحرك والانتقال من حالة إلى أخرى. وبذلك، تنهض بدور اتصالي بين الحالتين السابقتين، وتحوي عينات (أفعال اللغة) تستتبع إنجاز أفعال لإحداث تغييرات في العالم، وفي معتقدات المتلقي ومواقفه السلوكية."[794]

هذا، ومازالت الدراسات السيميوطيقية الاستهوائية في العالم العربي – على حد علمي– قليلة جدا إلى حد الآن، وذلك بالمقارنة مع الأبحاث والكتب التي انصبت على التعريف بالسيميائيات بحثا ودراسة وترجمة، أو اهتمت بسيميوطيقا الفعل أوالعمل تطبيقا وإنجازا. وإذا وجدت دراسات وأبحاث استهوائية في الساحة الثقافية العربية، فهي تعد على الأصابع ليس إلا، كما

---

[793]- نقلا عن د. محمد الداهي:نفسه ، ص:19.

[794] - د. محمد الداهي: نفسه، ص:35.

نلفي ذلك واضحا عند الباحثين المغاربة على سبيل الخصوص: كمحمد الداهي الذي يعد أول من عرف بسيميوطيقا الأهواء في كتابه:"**سيميائية الكلام الروائي**"[795]، وفي دراساته الأخرى مثل:(**سيميائية الأهواء**)[796]، و(**تجليات البعد الانفعالي في رواية " الحي الخلفي" لمحمد زفزاف**)[797]، و(**هندسة الأهواء في الضوء الهارب لمحمد برادة**)[798]، وعبد المجيد العابد كما في مقاله: (**دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهيمي مثالا**)[799]، وسعيد بنكراد الذي تحدث كثيرا عن سيميائيات الأهواء في كتابه المترجم: (**سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**)[800]، وجميل حمداوي كما في مقاله المعنون بـــ:(**سيميوطيقا الأهواء في**

---

795 - د. محمد الداهي: نفسه، ص:35.

796 - د.محمد الداهي: (سيمياء الأهواء)،**يغوخ عالمنفكر**، الكويت، العدد3، المجلد 35، يناير-مارس2007م، ص: 213.

797 - د.محمد الداهي: (تجليات البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف)، **محمد فزانكبرت الكبير**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2003م، صص:113- 126 .

798 - د.محمد الداهي: (هندسة الأهواء في الضوء الهارب لمحمد برادة)، **يغوخ صنفبد**، العدد 10، ربيع 2004م، صص:99-107.

799 - عبد المجيد العابد: **دصخ صخ "أغنيةٌبرثخ'نوق ب لبنح السهيمي ضب**)، **ي غ درٌقم** مدونة رقمية،بتاريخ2010/10/09م، http://www.doroob.com/archi6es/?p=47209

800 - د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: ي حالات الأشياء إلى حالاتن ُفش**، لكريماص وجاك فونتنيي،ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

القصة القصيرة جدا)[801]، ومحمد بادي كما في دراسته التعريفية:(**سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع(مقاربة إبستمولوجية)**[802]،...

وعلى أي حال، فإذا كانت سيميوطيقا العمل أو الفعل قد قامت على مفهوم الانفصال بين الذات وعالم الأشياء، وذلك من خلال الاشتغال على مفهوم الحالة والتحويل والعامل، حيث اعتبرت السرد مجموعة من الانقطاعات والتحولات التي تتحكم في الفاعل في علاقته بالموضوع المرغوب فيه. بتعبير آخر، يدرك العالم في سيميوطيقا العمل منفصلا عن الذات. بينما يدرك العالم في سيميوطيقا الأهواء متصلا بالذات وحالات النفس ضمن كلية قائمة على التداخل والانصهار والتفاعل. ومن ثم،:" تهدف سيميوطيقا الأهواء إلى تشييد الاتصال أو الكلية التي شكلت إحدى ثغرات النظرية السيميائية الأساس عبر إدماجها للبعد الهووي في مراقي المسار التوليدي.إن الانفتاح على البعد الاستهوائي يقتضي عمليا الاهتمام بسيميوطيقا الاتصال، باعتبارها بديلا عن السيميائية التي تأسست على العمل والانفصال، مع ما يقتضيه ذلك من حرص الباحث على الإلمام بآثارها على مستوى اشتغال آليات البناء العام."[803]

ويعني كل هذا أن السيميوطيقا الجديدة قد انتقلت من حالات الأشياء مع سيميوطيقا العمل إلى حالات النفس مع سيميوطيقا الأهواء، ومن سيميوطيقا الانفصال والانقطاع إلى سيميوطيقا الاتصال والإدراك الكلي للأشياء والذات على حد سواء.

3- منهجية سيميوطيقا الأهواء:

---

[801] - د.جميل حمداوي: سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا"قصة" سريالية" لحسن علي البطران نموذجا")، **السيميولوجيا: بين النظرية والتطبيق**م الوراق للنشر والطبع، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.

[802] - محمد بادي:(سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع(مقاربة إبستمولوجية)'ي**غوخ عالم الفكر**، الكويت، العدد3، المجلد 35، يناير-مارس 2007م، ص:287.

[803] - د.محمد بادي: نفسه، ص:308.

ما يهمنا في هذه الدراسة على المستوى المنهجي هو مقاربة الأهواء الذاتية والنوازع الجسدية والميول الانفعالية مقاربة سيميوطيقية، تنصب على دراسة الهوى ضمن المستوى السردي التركيبي والمستوى الدلالي، مع استبعاد الجانب اللغوي الذي يتمظهر على مستوى التجلي، والاهتمام به على المستوى الخطابي والمعجمي. ويعني هذا أننا لن ندرس الأهواء النفسية والانفعالات والمشاعر من الناحية الفلسفية أو الناحية الأخلاقية والنفسية تحليلا وتصنيفا، بل دراسة الأهواء داخل النصوص والخطابات، وذلك بالاستعانة بالمقاربة السيميوطيقية سطحا وعمقا، من خلال استقراء المكونات التركيبية والمكونات الدلالية. وهنا، يتم إضافة البعد الانفعالي إلى الخطاطة السيميوطيقية التي وضعها كريماص، وتضم البعد المعرفي والتأويلي. وبتعبير آخر، يقول الباحث المغربي سعيد بنكراد:" إن ماهو أساسي في دراسة الهوى ليس التعرف على العلامات الدالة على الأهواء، بل الاهتمام بآثارها المعنوية كما تتحقق في الخطاب.لذلك، فإن الأمر لايتعلق في سياق هذا الكتاب[سيميوطيقا الأهواء لكريماص وجاك فونتانيي]، وسياق السيميائيات عامة، بمحاولة تقديم صنافة شاملة لسلسلة من الأهواء كما يفعل ذلك الفلاسفة أو علماء النفس وغيرهم، ولا يتعلق أيضا بإصدار جملة من الأحكام الاجتماعية/الأخلاقية التي تدين هذا الهوى، وتثمن ذاك ضمن استقطابات من طبائع مختلفة؛ فهذه أمور لاطائل من ورائها(أو هي كذلك في سياقنا على الأقل)، ولا يمكن أن تقدم إضافة نوعية قد تقودنا إلى فهم أفضل لهذا السلوك الهووي أو ذاك. إن الأمر على العكس من ذلك:" فهوى" السيميائيات هوى تركيبي دلالي لا يلتفت إلا للممكنات الكامنة التي يمكن أن تتجسد من خلال وجوده الأدنى كما يتحقق في القواميس.فهي لا تكترث لما تقوله الأخلاق إلا من حيث المسارات المحتملة (البرامج والعلامات المتداخلة بين العوامل) التي يمكن أن تولدها الإدانة والتثمين، ولا تلتفت إلى مايقوله الدين، وينصح به، إلا من حيث إمكانات تحويل النهي والترهيب والترغيب إلى برامج سردية تتضمنها محكيات تضع الهوى ضمن سياق خطابي بعينه(حالة لقمان وهو يعظ ابنه)."[804]

ولا يعني كلام سعيد بنكراد بأن السيميوطيقيين الذين يهتمون بمقاربة الأهواء ينكرون دور الدين والأخلاق في تصحيح سلوك الإنسان، وتغييره تغييرا إيجابيا، فلا أحد ينكر ما للدين والأخلاق من آثار إيجابية مهمة على حياة الإنسان ذهنيا ووجدانيا وحركيا وسلوكيا. ولكن سعيد بنكراد يقصد بأن سيميوطيقا الأهواء تهتم بدراسة الأهواء اعتمادا على دراسات بنيوية

[804] - د.سعيد بنكراد: نفسه، ص: 10-11؛

نصية علمية بعيدا عن خطاب النصح والوعظ، مع تصنيف القيم الأخلاقية كما ترد في النصوص والخطابات الإبداعية والأدبية، ولكن ليس بطريقة عادية مباشرة، بل تستنبط دلالاتها عبر استقراء الشكل الروائي، ومدارسة بنيات الخطاب الفنية والجمالية. ويعني هذا أن درس الأهواء لن يقدم من خلال وجهة أخلاقية ودينية بشكل وعظي مباشر، بل لابد من استخلاص القيم من النصوص تفكيكا وتركيبا، وتتبع المسار السيميائي (السيميوزيس/ Sémiosis) داخل الخطاب المعطى، وذلك بغية رصد الدلالة ووصفها.

زد على ذلك، فلا يمكن فهم سيميوطيقا الأهواء إلا إذا استوعبنا سيميوطيقا الأفعال أوالأشياء، وفهمنا السيميوزيس(التدلال) السردي بمكونه التركيبي والدلالي في مساره التوليدي التحويلي، فنعرف كيف يتشكل المعنى، وكيف يتبنين أيضا على مستوى السطح والعمق، من أجل تحصيل المعنى والدلالة المضمرة. بتعبير آخر، إن البنية الهووية الأصلية العميقة البسيطة هي التي تولد مجموعة لامتناهية من النصوص والخطابات التي تتمظهر فيها الأهواء الانفعالية السلبية والإيجابية، وذلك عبر عمليات التحويل والتمطيط والتكثيف والتوسيع. و" بعبارة أخرى، يمكن القول: إن البناء النظري الخاص بالأهواء يستمد مبادئه ومفاهيمه وتصنيفاته الأساسية من السيميائيات الكلاسيكية بتعبير فونتانيي، أي مما جاءت به سيميائيات الفعل، أو السيميائيات السردية بحصر المعنى. إن الأمر يتعلق بتنويع على أصل، أو هو الانفتاح المتزايد على مناطق إنسانية جديدة لاتلغي النموذج النظري الأصل، بل تقوم بإغناء مفاهيمه وتوسيع دائرة اشتغاله.فعلى الرغم من أن للظاهرتين منطقين مختلفين (باعتبار الانفعال سابقا في الوجود على المعرفة)، إلا أنهما لا يكشفان عن مضامينهما إلا من خلال السيرورة التوليدية التي أشرنا إليها أعلاه".[805]

وعليه، فإن أهم ما يميز سيميوطيقا الأهواء أنها أضافت بعدا تحليليا جديدا في دراسة النصوص والخطابات، وهو البعد الانفعالي أو الاستهوائي، وذلك إلى جانب البعد العاملي والمعجمي الموجودين في سيميائية الفعل أوالأشياء. بمعنى أننا أصبحنا نتحدث عن أدوار العامل، وأدوار الفاعل الغرضي، والفاعل الاستهوائي أو الانفعالي." وبعبارة أخرى، يتعلق الأمر بدراسة الهوى باعتباره سابقا على الممكنات الدلالية المستترة، فهو من حيث الطبيعة وممكنات التركيب يعد سلسلة من الحالات الانفعالية التي تتطور خارج البعدين المعرفي والتداولي(المكونين الرئيسيين في النص السردي).إنه يشكل بعدا جديدا داخل المسار التوليدي يطلق عليه: البعد الانفعالي،

[805] - د.سعيد بنكراد: نفسه، ص: 15.

فالإنسان لايفعل فقط، إنه بالإضافة إلى ذلك يضمن الفعل شحنة انفعالية تحدد درجة الكثافة التي يتحقق من خلالها هذا الفعل. وهي إشارة أيضا إلى طبيعة كينونة الذات الفاعلة وتأثيرها في فعلها.لذلك، فإن هذا البعد يتجسد في مرحلة أولى من حيث التحققات الخطابية من خلال أدوار استهوائية انفعالية، هي الوجه الآخر، داخل الخطاب، للأدوار التيمية (صياد، وفلاح، وأستاذ، هي أدوار تيمية تحيل على أدوار اجتماعية، في حين يحيل الغضوب والبخيل والعنيد على حالات غير طبيعية عادة ما تكون عرضية وغير مسترسلة في الزمان والمكان، وبالإضافة إلى ذلك عادة ما تكون مخلقة سلبيا من الناحية الاجتماعية والدينية: الغضوب والبخيل والغيور."[806].

وعليه، لابد على مستوى التطبيق من الالتجاء إلى الوصف المعجمي والدلالي لدراسة الأهواء والمثيرات الانفعالية(pathèmes)، وإخضاعها للمستوى التركيبي، بغية تحديد المربع السيميائي والبنية الدلالية المنطقية التي تتحكم في توليد النص أو الخطاب الاستهوائي. وهنا، يتم استكشاف الملفوظات الانفعالية، وتحديد التوترات الاستهوائية، والتركيز على الذات المستهواة، ودراسة الجهات والبرامج الاستهوائية والفاعل الاستهوائي. كما تركز المنهجية على استكشاف الجسد باعتباره موضوعا إجرائيا، يتم به إدراك الشعور للعالم الموضوعي. ومن هنا، تدرس سيميوطيقا الأهواء ملفوظات الإحساس على المستوى الخطابي لا على مستوى التمظهر (Configuration)، وتعنى كذلك بالمتلفظ الذاتي، وآليات تخطيب الأهواء، والاستعانة بالبنية العاملية والسردية في تحليل الخطاب الاستهوائي. والانتقال من التلفظ إلى الأهواء، ومن الإستيتيقا إلى القيم. وهنا، يدرس تمظهر الجهات، والتشخيص التصويري، وعمليات التلفظ. أي: المستوى الصرفي التركيبي الدلالي للعواطف.

وبناء على ماسبق، يلاحظ أن سيميوطيقا الأهواء:"جاءت مكملة لسيميائية العمل، حيث إن مشروعها ينهض على أساس سد ثغراتها، وملء البياضات التي تعتور بناءها النظري. غير أن هذا المشروع، بحسب رأي معظم الباحثين، ينماز بالدرجة الأولى بقيام بنائه العلمي على مجموعة من الحدوس المعرفية.وعلة ذلك كونه لايزال في طور التشييد النظري. فالاقتراحات، والنماذج النظرية، والخطاطات المعيارية، التي يقدمها استجابة لشرط إبداع مقاربة ملائمة للمكون الهووي داخل الخطاب، تشكل عماد التفكير في القضايا الجديدة داخل النظرية. بيد أنها من جهة

806 - د.سعيد بنكراد: نفسه، ص: 12.

أخرى، تفرض على الباحث ضرورة تنقيحها، أو بالأحرى تخليصها من زخم التفاصيل المخلة أحيانا بالانسجام المطلوب، في أفق استكمال مشروع التأسيس النظري المتماسك لمكوني الأهواء والتوترية في الخطاب، علما أن هذا ما تقتضيه شروط الطبيعة العلمية للنظرية السيميائية بالأساس".[807]

وما يلاحظ كذلك أن سيميوطيقا الأهواء تتداخل منهجيا مع سيميوطيقا العمل، ويتداخل البعد الانفعالي مع البعد الغرضي للفاعل أثناء تحديد الصور المعجمية، وإبراز وظائفها الغرضية والهووية. كما اعتمدت سيميوطيقا الأهواء على مفاهيم ومصطلحات ومنهجية سيميوطيقا العمل. و لم تتحدث سيميوطيقا الأهواء على سيميائية المعاناة، بل اقتصر حديثها على سيميائية الكينونة في مقابل سيميائية الحالة. كما أن سيمييوطيقا الأهواء لم تقترح نمذجة للأهواء على غرار البنية العاملية، حيث مازلنا نتكئ في ذلك على سيميوطيقا العمل. وتعتمد سيميوطيقا الأهواء على انتقاء هوى معين قابل لمدارسته تركيبيا ودلاليا، بل ثمة أهواء أخرى تستعصي على الدراسة والتحليل السيميوطيقي الاستهوائي. وإذا كان تعامل هرمان باريت مع الأهواء يتخذ بعدا كونيا قابلا للتعميم والتجريد والتقعيد، فإن مدرسة باريس تنطلق في مقاربتها الاستهوائية من الخصوصية الثقافية والصنافات الهووية الخاصة بالثقافة الغربية. لذا، ينبغي للدارس العربي في أثناء دراسته للأهواء معالجة وتصنيفا وبحثا أن ينطلق من المعاجم العربية والكتابات الفلسفية والأخلاقية الموجودة لدينا لمعرفة المنظور القيمي تجاه الأهواء وحالات النفس البشرية[808].

● الجانـــــــــــب التطبيقـــــــــي:

وبعد هذا الفرش النظري، ننتقل إلى الجانب التطبيقي من أجل تجريب النظرية الاستهوائية على الرواية السعودية:" **الإرهابي 20**" لعبد الله ثابت، بغية وصف آليات اشتغال الدلالة الاستهوائية في هذه الرواية؛ لأن الهوى هو أساس الدلالة، وجوهر انبثاق المعنى. ومن باب الإضافة، فثمة روايات سعودية قد تناولت موضوعة المواجهة ضد الإرهاب سواء بطريقة جزئية أم بطريقة

[807] - د.محمد بادي: نفسه، ص:312.
[808] - د.محمد الداهي: (سيميائية الأهواء)، ص:240-241.

كلية، مثل: رواية"**الأنثى المفخخة**" لأميرة حبيب المضحي[809]، ورواية:" **يوم التقينا... يوم افترقنا**" لخالد الشيخ[810]، ورواية:" **عرق بلدي**" لمحمد المزيني[811]، وروايتي" **القارورة**"[812] و"**الحمام لا يطير في بريدة**" ليوسف المحيميد[813]، ورواية" **سوق الحميدية**" لسلطان سعد القحطاني[814]، ورواية"**الفردوس اليباب**" لليلى الجهيني[815]، ورواية"**نقطة تفتيش**" لمحمد الحضيف[816]، ورواية" **جروح الذاكرة**" لخالد التركي[817]، ...

1- المتـــــــــن الحكائـــــــــي:

ترد رواية " **الإرهابي 20**" لعبد الله ثابت في شكل خطاب روائي أوطبيوغرافي[818] قائم على السيرة الذاتية، والتذويت[819]، والاسترجاع، وتذكر الماضي، والانطلاق من الرؤية

---

809 - أميرة المضحي: **أنثى مفخخة** مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

810 - خالد الشيخ: **يوم التقينا... يوم افترقنا**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 1430هـ، ص:114، وما بعدها.

811 - محمد المزيني: **عرق بلدي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م، ص:184.

812 - يوسف المحيميد: **القارورة** المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2008م، ص:72.

813 - يوسف المحيميد: **الحمام لايطير في بريدة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2009م، ص:202.

814 - يوسف المحيميد: **سوق الحميدية**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.

815 - ليلى الجهيني: **الفردوس اليباب**، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الثانية 2006م.

816 - د.محمد الحضيف: **نقطة تفتيش**، المؤلف، الأردن، طبعة 2006م، ص:196.

817 - خالد التركي: **جروح الذاكرة**، دار الساقي، بيروت، لبنان، طبعة 1421هـ،ص:258.

818 - الأوطبيوغرافيا (Autobiographie)هي السيرة الذاتية.

819 - يقصد بالتذويت التركيز على الذات.

الداخلية(الرؤية مع). وتستند الرواية إلى تشغيل ضمير المتكلم، والمعرفة المتساوية، ومشاركة الراوي للشخصية في إنجاز الأحداث. ومن جهة أخرى، تقترب الرواية من جنس اليوميات أو التحقيق الصحفي الاستطلاعي. وتلتقط الرواية في سراديبها تفاصيل الحياة في السعودية، وذلك من خلال التركيز على شخصية دينامكية متطورة، ألا وهي شخصية: زاهي الجبالي.

تبدأ الرواية بتقديم زاهي الجبالي الذي قضى طفولته بمنطقة أبها، فنشأ في أسرة (عسيرية) متوسطة محافظة، فتلقى تعليما دينيا قاسيا على مجموعة من الشيوخ، والذين كانوا بعيدين كل البعد عن طرائق التربية الحديثة والمعاصرة، فقد كانت تنقصهم الرحمة والرأفة والشفقة. فتربى الطفل على هوى الخوف والفزع. وبعد ذلك، انتقل الطفل المتفوق إلى مستويات دراسية متقدمة، فتم استدراجه واستقطابه من قبل خليات إرهابية بشكل مدروس ومحكم، وذلك عبر تنظيم رحلات تخييمية وتداريب كشفية دينية قائمة على السرية والخلوة والعزلة، والتشدد في التدين، والمغالاة فيه ضيقا وحرجا. فانقاد الفتى لرغبات شيوخه وزعماء الطوائف الذين شكلوا فيما بعد حلقات سرية مغلقة لتسييج المريدين والأتباع، وتلقينهم دروسا في الدين بطريقة غير صحيحة، وذلك بالاعتماد على الكتب الصفراء المتشددة، التي تعسر ولا تيسر. وبعد ذلك، أصبح الفتى عضوا مندمجا داخل الخلية الإرهابية بشكل غير واع، يقوم بتأطير الأطفال والمريدين الجدد، وإعدادهم لحياة التطرف والمغالاة في الحياة. و لم يستطع الفتى أن ينسلخ عن حياة هؤلاء المتطرفين إلا بشق الأنفس، حيث تم ترويعه من قبل هؤلاء القساة، وتعنيفه، واتهامه بالشذوذ، ومحاصرته في كل زمان ومكان. إلا أن الفتى سرعان ما تعقل، وعاد إلى رشده، فتصالح مع أسرته، وانطلق إلى دراسته من جديد، فحقق نجاحا باهرا، بعد أن أخفق في السابق مرات عدة في دراسته العلمية. واستطاع زاهي الجبالي أن يلج الجامعة، ويحصل على شهادة الإجازة في الآداب، وعرف بين أقرانه شاعرا ذائع الصيت. ولما تخرج، مارس وظيفة التعليم، فأنشأ أسرته الصغيرة، ثم كرس كل حياته لمجاهدة الإرهاب والكراهية والعنف، ومقاومة التطرف والعدوان، وذلك بالإقبال على الحياة في توسط واعتدال.

2- التمظهـــــر المعجـــــــمي:

من المعروف أن المعجم يتضمن سلسلة من المفردات التي تحمل مجموعة من المعاني الثابتة والمتغيرة حسب السياق الثقافي لمجموعة بشرية معينة. ويقوم المعجم على تصنيف الوحدات الدلالية ضمن مجموعة من أبواب المعاني والموضوعات، أو ترتب حسب الطريقة الألفبائية إن تقديما(أغلب المعاجم والقواميس العربية)، وإن تأخيرا (لسان العرب لابن منظور). ويساعدنا القاموس أو المعجم بشكل من الأشكال على تفهم معاني الكلمات، وتحديد الدلالة المعجمية لمصطلح ما أو مفهوم معين لغة واصطلاحا.

ومن هنا، فالمقاربة السيميوطيقية [820] تنكر ظاهرة الترادف، وتتفق مع ابن فارس وثعلب على أن المترادفات الأخرى للكلمة هي مجرد ألقاب أو صفات أو أسماء لها دلالات أخرى. وفي هذا السياق يقول سيبويه:" اعلم أن من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتفاق اللفظين واختلاف المعنيين...واختلاف اللفظين والمعنى واحد نحو ذهب وانطلق."[821]

وهكذا، فكلمة الإرهاب تشتق من الفعل الرباعي المتعدي أرهب، وتشتق كلمة الرهبة والرهب من الفعل الثلاثي رهب (بالكسر). وفي هذا الصدد، يقول ابن منظور في " **لسان العرب**" معرفا الإرهاب:"رهب، بالكسر، يرهب رهبة ورهبا، بالضم، ورهبان بالتحريك، أي خاف. ورهب الشيء رهبا ورهبا ورهبة: خافه... وترهب غيره إذا توعده...الرهبة: الخوف والفزع... وأرهبه ورهبه واسترهبه: أخافه وفزعه... وترهب الرجل إذا صار راهبا يخشى الله. و الترهب التعبد، وقيل: التعبد في صومعته.قال: وأصل الرهبانية من الرهبة، ثم صارت اسما لما فضل عن المقدار وأفرط فيه...والرهبانية منسوبة إلى الرهبنة،...وأصلها من الرهبة: الخوف؛ كانوا

---

[820] - حينما نستعمل السيميوطيقا نقصد الجانب التطبيقي، وحينما نستعمل السيميولوجيا نقصد الجانب النظري.

[821] - د. محمد إقبال عروي: (السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير)**يغوخ عالمافك**، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس1996م، ص:197.

يترهبون بالتخلي من أشغال الدنيا، وترك ملاذها، والزهد فيها، والعزلة عن أهلها، وتعهد مشاقها... فنفاها الرسول(صلعم) عن الإسلام، ونهى المسلمين عنها."[822]

وتتولد عن هذا التعريف المعجمي لمفهوم الإرهاب التمظهرات التوليدية الدلالية التالية: الخوف، والفزع، والوعد، والترويع، والرهبانية، والتطرف، والإفراط، والعنف، والعدوان، والمبالغة، وعدم الاعتدال، والخلوة، والانعزال، والانغلاق، والتزاهد، وركوب المشقة في التدين والزيادة فيه...ويعني هذا أن الإرهاب هوى موضوعي قائم على العدوان والتعدي، وإلحاق الضرر بالآخر أو الغير، إما عن طريق ممارسة العنف المادي، كالضرب، والجرح، والقتل، والغصب، والاغتصاب... أو ممارسة العنف الرمزي كما يذهب إلى ذلك بيير بورديو Pierre Bourdieu [823]، والذي يكون بالوعد، والسب، والشتم، والقذف، والغيبة، والنميمة، والتشويه، والحقد، والحسد...

ولا تتضح صورة الإرهاب إلا إذا قابلناها بكلمة التسامح، وتشتق هذه الصورة السيميائية من فعل:" سمح وأسمح إذا جاد وأعطى عن كرم وسخاء؛ وقيل: إنما يقال في السخاء سمح، وأما أسمح فإنما يقال في المتابعة والانقياد؛... وأسمح وسامح: وافقني على المطلوب...والمسامحة: المساهلة. وتسامحوا: تساهلوا... وفي الحديث المشهور: السماح رباح. أي: المساهلة في الأشياء تربح صاحبها.وسمح وتسمح: فعل شيئا فسهل فيه؛... وقولهم: الحنفية السمحة: ليس فيها ضيق ولاشدة... وأسمحت الدابة بعد استصعاب: لانت وانقادت... والمسامحة: المساهلة في الطعان والضراب والعدو؛ ..وقيل التسميح: السير السهل."[824]

---

[822] - ابن منظور، **لسان العرب**، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص:326-327.

[823] - بيير بورديو: (العنف الرمزي والهيمنة الذكورية)، **سلسلة مفاهيم سفية 17**، نصوص مختارة (العنف) ، إعداد وترجمة: محمد الهلالي وعزيز لزرق، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م، صص:37-38.

[824] - ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء السادس، ص:333-334.

ويعني هذا أن صورة التسامح لها عدة تمظهرات معجمية، مثل: الجود، والكرم، والعطاء، والسخاء، والمتابعة، والانقياد، والتساهل، واليسر، والسهولة، والمرونة، والانفتاح، والتعاطف، والتعايش، والفوز في الحياة والآخرة، والاندماج في المجتمع، والتضامن، والتوسط والاعتدال.

وبناء على ما سبق، يتضح لنا أن هوى الإرهاب هوى انفعالي من صنف الأهواء القائمة على الموت والانغلاق، بينما هوى التسامح من صنف أهواء الحياة والانفتاح.

3- التمظهـــــــــرات الدلالية:

يتم الرجوع، هنا، إلى النص الروائي لتحديد مختلف الدلالات السياقية لكلمة هوى الإرهاب؛ لأن الدلالة المعجمية غير كافية لفهم مدلول الإرهاب، فلابد من البحث عن دلالاته الشكلية ضمن حقول دلالية وسياقية داخل النص الروائي المدروس. ويعني هذا الانتقال من البحث المعجمي إلى التخطيب النصي. ومن هنا، ترد صورة الإرهاب ضمن سياقات نصية متعددة لتحيل على مجموعة من الدلالات على النحو التالي:

✓**التطرف**: ويتمثل في تجاوز حد الاعتدال في الدين:"في تلك الفترة، أي بأواخر السبعينيات، تدين أخي الأكبر تدينا حادا متأثرا بالمتطرفين، الوافدين من بلدان مجاورة."[825]

✓ **الغلو**: ويعني المبالغة في ممارسة الدين، وفي هذا الصدد يقول الكاتب عن أخيه:" تأثر بعمله في المدارس القرآنية مع مجموعة من المغالين، الذين استطاعوا أن يضموه إليهم فحمل فكرهم، وتحمس لهم."[826]

✓**الانغلاق**: " كان أخي يحرم كل ما يدور بالمترل، فتشب المناجزات، لاسيما بينه وبين الذين يلونه من إخوتي، الذين كانوا يتحزبون ضده. ومن الطرائف التي مازالت تتحرك في ذاكرة أسرتي يوم كانوا يتعاقبون إلى "الماطور" أي مولد الكهرباء، فيقومون بتشغيله كي يتابعوا

---

[825] - عبد الله ثابت: **الإرهابي20**، ص:180.
[826] -عبد الله ثابت: نفس المصدر، ص:180.

التلفزيون ليعود فيطفئه، ويمضي الليل كله على هذه الحال، وكثيرا ما تصل الأمور إلى درجة الاشتباك بالأيدي والمشاجرات العنيفة..."[827]

✓**الاستغلال**: تقوم صورة الإرهاب على استغلال المتطرف للدين، وذلك من أجل استدراج الناس، وتجنيدهم لترويع الآخرين من باب تطهير المجتمع، ومحاربة الفساد الأخلاقي:" كانت تلك الفترة التي تدين بها أخي الأكبر، بداية للتجمع الذي قام به المتطرف الشهير بالجزيرة العربية، جهيمان وأتباعه. كانوا يدورون بالناس، يعظونهم ويأخذون تأييدهم، محتجين على الفساد الأخلاقي برأيهم، الذي تبدت مظاهره في أغنيات التلفزيون والنساء الظاهرات به وغير ذلك، وانتهت باحتلالهم الحرم المكي.كان هدفهم من ذلك الثورة على النظام السعودي، الذي يعتقدون فساده، وأن عليهم تطهير البلاد من هذه الحكومة الكافرة بزعمهم، إلا أن الدولة استطاعت إخمادهم والفتك بهم داخل الحرم، والقبض على جهيمان وعدد من أتباعه وإعدامهم إثر ذلك!"[828]

✓**الأذى**:" ذكرت أن أخي هذا كان متدينا لدرجة مؤذية، وكادت حياته تنتهي تماما لو أنه ثبت تورطه في أي من أعمال احتلال الحرم المكي!"[829]

✓ **العنف**:" ما كدت أنضم إلى مجموع طلاب فصلي حتى بدأت أسمع التهديد والوعيد، كان المعلمون الدينيون يصرخون ويوبخون الصغار...حتى دخل علينا أول معلم ولمجرد جلوسه أخذ يتهددنا بألوان العقاب إن نحن لم نمتثل لأوامره ونواهيه!"[830]

✓ **الخوف**: يقول السارد في هذا الصدد:" ومر الوقت ومرت السنة الأولى، وعلمت أني ناشب في دائرة من الخوف والعذاب والألم".[831]، ويقول أيضا:" وبعد وقت من هذا التحرر من الرعب والخوف كانت قد تكونت بداخلي الكثير من النقائص"[832]

---

827 - عبد الله ثابت: نفسه، ص:180-181.
828 - عبد الله ثابت:نفسه، ص:181.
829 - عبد الله ثابت : نفسه ، ص:198.
830 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:199.
831 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:180.
832 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:209.

✓**القسوة:**" وفي مخيلتي صورة مدير المدرسة البشعة والمدرسون القساة!"[833]

✓**الرهبانية:** " وبعد وقت من هذا التحرر من الرعب والخوف كانت قد تكونت بداخلي الكثير من النقائص، وهذه نتيجة حتمية لما ترددت بداخلي من العالمين النقيضين عالم الرهبانية والعصا والمخاوف والكراهية، ثم عالم الحرية واللهو!"[834]

✓ **الكراهية:**" أجل كنت أصلي وأقف والسواك بفمي، لكنني لم أكن على وضوء، وكنت أصلي، وأجلس بالمسجد، لكنني كنت أكرههم!"[835]

✓**الحرمان:**" حتى إذا خلوت بأغنامي هجمت على بعضها لأضربها وأشتمها، وأحملها سبب حرماني، ثم أبكي بكاء حارا!"[836]

✓**الخسارة:**" كاد أخي الأكبر، الذي استدعته أجهزة الدولة حينها، أن يخسر حياته، إذ كان متهما بانتمائه لهم، لكنه نجا فلم يكن هناك من الدلائل ما يؤكد على تورطه في أية أعمال تدينه، حدث هذا كله ابتداء من أواخر السبعينيات وحتى القضاء عليهم سنة 1979م".[837]

✓ **الانفصام:** تصبح شخصية الإرهابي منفصمة ومزدوجة غير متوازنة، تعيش على الثنائيات الضدية والتناقضات المفارقة:"لأقتحم هذه المدرسة وهذه الحكاية الجديدة بشخصيتي المتناقضة والمليئة بالمتضادات."[838]

✓**السرية:** يقترن الإرهاب بالعمل السري كما يشير هذا المقطع إلى ذلك:"وبعد أربعة لقاءات أخبرني أن هذه اللقاءات ليست مجرد حلقات ذكر، بل هي فوق هذا عمل سري منظم".[839]

---

[833] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:202.
[834] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:209.
[835] - عبد الله ثابت : نفسه، ص:202.
[836] - عبد الله ثابت : نفسه، ص:203.
[837] - عبد الله ثابت : نفسه، ص:181.
[838] - عبد الله ثابت: نفسه، ص:212.
[839] - عبد الله ثابت نفسه ، ص:230.

✓ **الوهم**: يرتبط الإرهاب بالوهم الضائع والمجد الزائف:" يا إلهي..أي مجد هذا الذي أنا فيه، فمن كل حرماني الذي مضى إلى جندي في سبيل الله، يخطط ويعمل ويقدم ويؤخر لإقامة شريعة الله بدولة جديدة...ها أنا بعد كل هذا من الطائفة المنصورة التي ينصرها الله من بين كل الطوائف، ومن الفرقة الناجية التي ستذهب كل الفرق عداها للنار، وأنا من الذين يجددون للأمة دينها، ويخرجونها من الظلمات إلى النور، ويحيونها بعد موتها!"[840]

✓ **التكفير**: يعتمد الإرهاب على تكفير الذوات الأخرى، كما نستشف ذلك من خلال هذا الشاهد الروائي:"ومما كنا نكلف به، على الدوام، متابعة الحركة الحداثية بداخل السعودية، ومتابعة كل ما يكتبه رموزها، وقصه وجمعه ومناقشته، وإثباتا لكفر هؤلاء الحداثيين..."[841]

✓ **الشذوذ**: " ما مضت عدة أسابيع من الدراسة إلا وأنا متهم بالميل للمردان والصغار الجميلين، وأن لي قلبا يتبع الهوى، وأن وجودي مع فلان وفلان كان افتتانا بجمالهم، وأنه لايستبعد أن يكون بيننا أمر غريزي ما، ويالقدر، إذ انقلبت في أعينهم من الناسك المتصوف والعابد الزاهد إلى الفاجر الذي يطارد الغلمان، ودار هذا التشويه."[842]

ومن جهة أخرى، تتمظهر في الرواية مجموعة من المقابلات السياقية التي تتناقض مع الإرهاب (الكبت، والحصار، والخوف، والرعب، والحرمان، والضيق، والمعتقل، والموت...)، كالتسامح، والحب، والجمال، والخير، والحرية، واللهو، والانعتاق، والفرح، والعبث، والسعادة، والحياة...

ويعني هذا أن هوى الإرهاب والتطرف مرتبط بتمظهرين متضادين: الكراهية والحب، مع وجود ذاتين متناقضتين: ذات متوترة، أو بتعبير آخر، ذات متطرفة مضادة تهدد الغير بالعقاب، وذات متسامحة مع الآخر قوامها الحب، وبينهما تنافر مستمر، وتلاحم سجالي مبني على كتلة انفعالية لافتة للانتباه، وصدام قائم على التوتر الاستهوائي، وتصدع مشحون بالصراع الشعوري واللاشعوري. ولكن يلاحظ أن الذات الثانية، ستنتقل عبر مآل الرواية من ذات متطرفة، إلى ذات متسامحة، وستنتقل في آخر الرواية من ذات مستهواة صالحة إلى ذات مستهواة جمالية. ومن ثم، إلى ذات مدركة واعية. وبتعبير آخر، إن الرواية في جوهرها فضاء لصراع

---

[840] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:230-231.
[841] - عبد الله ثابت: نفسه، ص:237.
[842] - عبد الله ثابت: نفسه، ص:259.

الطاقات الهووية سلبا وإيجابا، وفضاء لتجلي الرغبات المتناقضة، مع تنافسها على الموضوع المرغوب فيه (موضوع القيمة) جذبا ونبذا، وحبا وكراهية.

4- الخطاطـــــــة الاستهوائيـــــة:

يقطع الفاعل الاستهوائي داخل الرواية مسارا توليديا هوويا يسمى بالخطاطة الاستهوائية، والتي تتضمن في طياتها قصة ومآلا يحدد مختلف التحولات التي مر بها الفاعل الاستهوائي اتصالا وانفصالا مع الموضوع المرغوب فيه[843]. ومن المعلوم أن المآل في تعريفه العادي:"باعتباره انتقالا من حالة إلى أخرى، أو باعتباره سلسلة من تغيرات الحالة، لا يأخذ بعين الاعتبار التمييز بين الحالة والفعل، ويستوعب الحالات والتحولات؛ وينظر إليه في تعريفات أخرى، ذات طابع فلسفي أو شبه سيميائي، باعتباره مبدأ التغير المتصل، وجهة خالصة لاتتوقف عن النمو."[844]

هذا، وتحوي هذه الخطاطة مجموعة من البرامج السردية الفعلية والاستهوائية التي ينجزها الفاعل من وضعية البداية حتى الوضعية النهائية. ومن هنا، فالوضعية الافتتاحية في الرواية تتمثل في نشأة الطفل داخل أسرة عسيرية بأبها نشأة عادية كباقي أطفال العالم، قوامها البراءة واللهو والرعي والحب الطفولي(هوى البراءة). وبعد ذلك، تحضر لحظة المأساة أو العقدة التي تتمثل في تشبع زاهي الجبالي بهوى الحقد والكراهية، والإقبال على حياة الإرهاب والعنف والتطرف(هوى الإرهاب)، لننتقل إلى مرحلة الصراع التي تتجلى بكل وضوح في الصراع الداخلي للفتى مع نفسه ندما واستغفارا، والدخول في الصراع الخارجي مع المتطرفين والمتدينين المتشددين(هوى التوبة والغضب). أما الحل، فيتمثل في الانتقال من هوى الكراهية إلى هوى الحب والتسامح والتعايش مع الآخرين(هوى الحب). وتنتهي الرواية بمقاومة الإرهاب، والاهتمام بالحياة والكتابة والفن، ومراجعة الأفكار السابقة حول الكثير من المفاهيم والقضايا والإشكاليات الجادة والمقلقة(هوى الانعتاق). ويعني هذا أن الرواية تنتهي بذات مدركة وذات تحس.

ويمكن تشخيص هذه الخطاطة الاستهوائية في الحبكة أو البنية السردية التالية:

---

[843] - كريماص وجاك فونتنيي: نفسه، ص:235.
[844] - كريماص وجاك فونتنيي: نفسه، ص:82.

ب. س(البرنامج السردي): و.ب←(وضعية البداية) ←ض (اضطراب) ←ص(صراع)←ح←(حل) ←و.ن(وضعية نهائية)

ويتضح لنا، من كل هذا، بأن الرواية تتخذ نسقا تقليديا كلاسكيا في بناء الأحداث يقوم على التسلسل الزمني والحدثي، إلى جانب ترابط الأحداث والوقائع اتساقا وانسجاما، بدون أن تلتجئ هذه الرواية إلى التجريب والتحديث والانزياح، أو تعمد إلى تشظية الأزمنة أو الفضاءات المكانية. ويمكن تقسيم الرواية أيضا تقسيما دلاليا وسيميولوجيا إلى التشاكلات السيميولوجية الاستهوائية التالية: تشاكل البراءة، وتشاكل التطرف، وتشاكل الحب، وتشاكل الانعتاق.

5- البرامـــــــج الاستهوائية:

يقوم البرنامج الاستهوائي على مجموعة من المحطات الأساسية كالتطويع الاستهوائي، والتأهيل الاستهوائي، والإنجاز الاستهوائي، والتقويم الاستهوائي. دون أن ننسى مجموعة من الجهات الكيفية الذاتية ذات البعد الانفعالي، والتي لها علاقة بعملية التأهيل والترشيح والتطويع. ومن هنا، فسيميوطيقا الأهواء تقر بوجود علاقة بين الذات وعالم الموضوعات والأشياء، وهذه العلاقة قائمة على التواصل أو الانفصال، وذلك من خلال إظهار مجموعة من الانفعالات والعواطف والمشاعر والأحاسيس تجاه الموضوع المرغوب فيه أو المرغوب عنه. وهنا، ينبغي علينا أن نحدد تحركات الذات، ونستكشف برامجها في الواقع. ومن ثم، يمكن التمييز بين برنامجين استهوائيين داخل الرواية: برنامج هوى الكراهية، وبرنامج هوى الحب.

أ- برنامـــــــج هوى الكراهية:

تخضع الذات البطلة في هذا البرنامج السردي لعملية التحفيز والتطويع الاستهوائي، وذلك من قبل جماعة التوعية التي تحاول أن تجند الذات، بغية تأهيلها مستقبلا لعمليات استهوائية عنيفة تتسم بالتطرف والترويع والترهيب. وكانت جمعية التوعية مكونة من شيوخ إرهابيين يستغلون الطلبة المتفوقين لتدريبهم، وتأطيرهم قصد الزج بهم في عمليات إرهابية عنيفة:"فما كنت سوى بضعة أسابيع حتى كنت محط أنظار جماعة أنشطة دينية بالمدرسة، كان يطلق عليها جماعة

التوعية، وكان أغلب المتفوقين من الطلاب والمؤثرين وذوي الطاقات الفذة بداخلها، ويشرف عليها معلمون متدينون، تبدو عليهم سمات الزهد وتعلو الهيبة ملامحهم...

كلفوا واحدا من الطلاب من منسوبيهم مهمة أن يسحبني إلى أنشطتهم، وأن يغريني بأي شيء لآتيهم ولو لمرة واحدة فقط!

كان اسمه سعيد، وكنت أعرفه من أيام المدرسة الابتدائية، لقد كان لبقا وذكيا، وكانت شخصيته تعجبني، على الرغم من كل ما يحيط تصرفاته من الغرابة، وكان من الطلاب النادرين يمتلكون سيارات في سن مبكرة كهذه، وهذه صفة مغرية بالنسبة لي!" [845]

ويلاحظ أن المحفز أو المرسل يحاول تحفيز الذات أو الفاعل الإجرائي بشكل تدريجي، وذلك عن طريق الإغراء المادي، والإقناع الذهني والوجداني، وكذلك عبر التطويع الديني، بغية التأثير عقليا ونفسيا وحركيا:" ومن أول ليلة برمضان كنت أصطف مع عدد ضخم من الطلاب في ساحة المدرسة، ليحدثنا الشيخ حميد عن برنامج الجماعة طيلة ليالي رمضان، وقوانين البقاء بها واحترامها، وأن وجود أي منا هنا يجب ألا يكون لمجرد لعب الكرة فقط، فهناك محاضرات وندوات ودروس علم وحفلات وعظية وتذكير بالله وصلاة وعبادات كثيرة، وعلينا أن نلتزم بحضور كل شيء وسيكون للدورة الرياضية وقتها من كل ليلة!"[846]

ويلاحظ أن التحفيز لا يقع مباشرة عن طريق المرسل، بل هناك واسطة قد حفزها وساطات أخرى. بمعنى أن هناك قطبا أو شيخا محفزا، ومريدا يحفز، ليقوم بدوره بتحفيز مريد آخر يقبل على الجماعة. أي: إن هناك تعددا في المحفزين والمرسلين. وبالتالي، فعلاقة المرسل بالذات هي علاقة إرسال وتطويع وتحفيز وتأثير وغواية وإقناع.

وعليه، فقد كان التحفيز يتم عن طريق الإقناع والترغيب والترهيب، واستغلال العاطفة الدينية لدى المراهقين عن طريق التوعية غير الصحيحة:" كانوا يدخلون إلى ضمائرنا عبر طريقين، أحدهما: استغلال الجانب الوجداني، عبر الترهيب والترغيب، والطريقة الأخرى هي مايكلفوننا به داخل المركز وخارجه من البحوث والدروس والمشاركات، وما يلقى علينا من المحاضرات

[845] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:213-214.
[846] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:215.

والكلمات، وغير ذلك! وينتهي المركز، وقد خرج المشرفون الحركيون عليه بمجموعة كبيرة جدا من الطلاب المنتمين للقاءات الأسبوعية الحركية، وأصبحوا مهيئين مجندين لتنفيذ توجه هذه الجماعة، وبدرجة عالية جدا من الولاء، والاعتقاد حيالها بفكرة الطائفة المنصورة والفرقة الناجية، وغير ذلك أيضا، وكنت أتساءل كيف يمونون المراكز والمخيمات والرحلات حتى علمت أنهم يأخذون أموال الدولة، متكئين في سرقتها على الفتاوى الوافدة من تكفيريي بعض الدول المجاورة، والتي ترى أن سرقة مال الدولة الكافرة لصالح الدعوة والجهاد أمر يحبه الله ويرضاه!"[847]

وبعد اختبار التحفيز القائم على الولاء والتطويع والإقناع والتأثير، ننتقل إلى اختبار التأهيل، والذي يتمثل في اختيار الذات الفاعلة الإجرائية للقيام بمجموعة من الأفعال، وذلك اعتمادا على مجموعة من الكفاءات الجسدية والذهنية والنفسية كالوجوب، والإرادة، والقدرة، والمعرفة. ومن هنا، فجمعية التوعية لم تختر الفاعل إلا لكونه يتصف بمجموعة من المؤهلات التي تميزه، وتجعله قادرا على تنفيذ الأفعال، والنجاح فيها إمكانا وافتراضا وتحققا. ومن بين هذه المؤهلات تفوق البطل على أقرانه في الدراسة والرياضة والاستجابة والمعرفة:" كنت محط أنظار جماعة أنشطة دينية بالمدرسة، كان يطلق عليها جماعة التوعية، وكان أغلب المتفوقين من الطلاب والمؤثرين وذوي الطاقات الفذة بداخلها، ويشرف عليها معلمون متدينون، تبدو عليهم سمات الزهد وتعلو الهيبة ملامحهم...

كلفوا واحدا من الطلاب من منسوبيهم مهمة أن يسحبني إلى أنشطتهم وأن يغريني بأي شيء لآتيهم ولو لمرة واحدة فقط!"[848]

وإلى جانب القدرة المعرفية، نستحضر القدرة البدنية كما في هذا الشاهد النصي:"وبعد نوم الجميع، يقوم أمير الرحلة باستدعاء ستة نفر من الأشداء الأقوياء بقيادة أحد الجامعيين، وتعد خطة الهجوم الليلي على المخيم، وبالتنسيق مع مشرف الحراسة يخرج هؤلاء النفر إلى فلاة قريبة حتى يحين وقت الهجوم بالساعة الثانية ليلا."[849]

---

[847] - عبد الله ثابت: نفسه، ص:232.
[848] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:213-214.
[849] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:223.

وبعد مرحلتي التحفيز والتأهيل، تحين مرحلة الإنجاز الفعلي، من خلال تحقيق الموضوع المرغوب فيه، وذلك عبر الصدع بالحق، والجهر بالتغيير، ومحاربة الفساد الأخلاقي، من خلال تمرده على أسرته الكافرة الفاسقة حسب منظوره الشخصي:" كانت تلك السنة إعلانا ضخما مني لعصيان أسرتي وإرادتها، فكم ضربت وهددت، وكم اشتبكت وإخوتي، ولأنني أحمل لسان الدين المقدس فإنني كنت أنتصر نهاية الأمر، حتى على والدي الذي غض طرفه عن امتناعي لرعي الأغنام وتوقفي عن أداء أي عمل متعلق بالأسرة، وكيف أسكن مع هؤلاء الفاسقين الكفار...!"[850]

ويتمظهر الموضوع المرغوب فيه كذلك في الاستعداد لمحاربة الواقع السياسي الفاسد لإقامة إمارة دينية صالحة:" وبعد أربعة لقاءات أخبرني أن هذه اللقاءات ليست مجرد حلقات ذكر، بل هي فوق هذا عمل سري منظم على مستوى المناطق كلها، يهدف إلى إقامة كيان جديد، على هذه الأرض، يحكم بشريعة الله وسنة رسوله وتخطط لهدم دول الكفر والظلم، وتعمل لإعادة المجتمع إلى حياض الدين وإخراجه من جاهليته، ثم حدثني عن سرية هذا التنظيم ومدى خطورة الحديث عنه، أو البوح بأي شيء يخصه!"[851] . ويعني هذا قيام مجتمع صالح في مقابل مجتمع طالح.

ومن هنا، فالمهمة التي ستناط بالذات البطلة هي أن يكون الفاعل جنديا في سبيل الله ليخرج الناس من الظلمات إلى النور، وذلك بعد أن يتلقى تدريبات مكثفة في مراكز التأهيل والتجنيد:" يا إلهي..أي مجد هذا الذي أنا فيه، فمن كل حرماني الذي مضى إلى جندي في سبيل الله، يخطط ويعمل ويقدم ويؤخر لإقامة شريعة الله بدولة جديدة...ها أنا بعد كل هذا من الطائفة المنصورة التي ينصرها الله من بين كل الطوائف، ومن الفرقة الناجية التي ستذهب كل الفرق عداها للنار، وأنا من الذين يجددون للأمة دينها، ويخرجونها من الظلمات إلى النور، ويحيونها بعد مواتها!"[852]

---

[850] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:229.
[851] - عبد الله ثابت : نفسه ، ص:230.
[852] - عبد الله ثابت: نفسه، ص:230-231.

وهكذا، فقد انضم البطل إلى الجماعة الحركية لتنفيذ ما سيطلب منه الشيوخ الحركيون من مهمات استهوائية لترويع الآخرين وترهيبهم، فصار خطيبا يقدم دروسا في الترغيب والترهيب بطريقة فيها مغالاة وتطرف. بل طلبوا منه أن يستعد للرحيل إلى أفغانستان للجهاد:" وفي قمة زهوي بما أنا فيه من الانصهار، مع هؤلاء، كدت أرحل لأفغانستان، حيث جاءني أحدهم، وقال:" أستطيع استخراج جواز سفرك لك، إن كنت تريد الهجرة إلى حياة المجاهدين هناك..."، فطلبت منه أن يمهلني لأفكر، ولا أدري ما الذي جعلني أعود إليه، قائلا:" إن الوقت لم يحن بعد لأكون مجاهدا، فما زلت أحتاج لتقوية إيماني أكثر... نظر لي نظرة ريب وانصرف!"[853]

وقد تمثل الإنجاز الفعلي في الصدع بالحق في كل مكان، وتوعية الآخرين، والالتزام بالأنشطة الدعوية، والإكثار من التدين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر في شوارع المدينة، واستعمال أسلوبي الترغيب والترهيب في ذلك." هكذا، كانت هذه السنة، سنة من التصوف والحق والعمل والدعوة، والانضباط بالصف الحركي، وهكذا، صرت منارا عباديا قويا على غيري من عصاة الله، رحيما وحنونا على كل من معي"[854]

أما محطة التقويم، فتتمثل في أن الفاعل الإجرائي قد حقق ما كان يصبو

إليه المركز الحركي، وإن كان هذا النجاح نسبيا فقط، لأن الفاعل الإجرائي رفض أن يسافر إلى أفغانستان. بيد أن هذا التقويم مرتبط بسياق الحركة المتطرفة، وتقويمها الأخلاقي والإيديولوجي المبني على ترويع الآخر، وكراهية الغير.

هذا، ويقوم البرنامج الاستهوائي على البنية العاملية التالية:

المرسل (هوى الإرهاب)	محور التواصل	المرسل إليه: الإرهابيون
الذات (زاهي الجبالي)	محور الرغبة	تغيير الواقع الفاسد

853 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:247.
854 - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:254.

المساعد (الشيوخ- المؤطرون- الكتب المتطرفة)	محور الصراع	المعاكس: (الأسرة، المجتمع الكافر، والنظام الفاسد).

ومن هنا، فالتركيب السردي يتمثل في اتصال الذات مع الموضوع المرغوب فيه، والذي يتمثل في تغيير العالم الموضوعي، أو تصحيح الواقع الفاسد. ويعني هذا، الانتقال من هوى الحب إلى هوى الكراهية والترهيب. ومن ثم، يقوم الفاعل الإجرائي بمجموعة من الأدوار الغرضية والأدوار الانفعالية الاستهوائية. وتتمثل الأدوار الغرضية أو المعجمية في: الطفل-الراعي- اللاعب- المتعلم- المتفوق- المنخرط- المؤطر- الواعظ- الراهب- المحتسب- المنشق- الطالب الجامعي- الشاعر- المسالم- المدرس- الناقد- الواعي- المنعتق...

أما الأدوار الانفعالية والاستهوائية، فيمكن توضيحها على الشكل التالي: العاشق- الخائف- المنتمي- العاق- المنعزل- المتطرف- الإرهابي- المهان- الغاضب- الناقم- الثائر- المتمرد- الساخط- المنسلخ- المتسامح- المحب- المتحرر.

هذا، ويلاحظ أن الأدوار الغرضية تتداخل بشكل من الأشكال مع الأدوار الانفعالية والعاطفية، وهذا ما يجعل سيميوطيقا الأهواء عاجزة عن تفريد خطابها الوصفي، وتمييز قاموسها المعجمي والانفعالي عن المدونة القاموسية لسيميوطيقا الفعل أو العمل.

ومن جهة أخرى، فكل هذه المقولات التصنيفية (اللكسيمات) والصور المعجمية والانفعالية تنصب على التشاكلات السيميائية التالية:

/التشاكل النفسي أو التشاكل الانفعالي/:

+/ النقمة /+/ الغضب/+/السخط/+/الكراهية/...

/التشاكل الديني/:

+/ الإرشاد /+/التوعية/+/الأمر بالمعروف/+/النهي عن المنكر/...

/التشاكل السياسي/:

+/ الجمعية/+/الحركة/+/ القيادة/+/التأطير/+/النظام/...

/التشاكل التربوي/:

+ /التربية/+/الدراسة/+/ النجاح/...

ويعني هذا على المستوى القيمي أن الإرهاب ظاهرة سياسية دينية قائمة على الاستغلال الديني والاستقطاب الترفيهي والتربوي، تستهدف ترويع الآخر، وممارسة العنف ضده.

ب- برنامـــــج هـــــــوى الحب:

انتهى برنامج الانتماء والاتصال أو برنامج الكراهية بفشل الذات في الامتحان، وغضب الأسرة عليها لوما وعتابا وتأنيبا، ونشوب توتر صدامي بين الفاعل الهووي الإجرائي وبين أعضاء الجمعية الحركية:" كنت مهيأ لأي توتر حاد ما بيني وبين هؤلاء رغم كل تمسكي بهم وحبي لهم،أي احتكاك سيوقد التساؤلات التي تجاهلتها طويلا وأعميت عقلي عنها، حتى لاتخدش صورتهم التي تمثل لي خلاصا كبيرا، لكن هذا الاحتكاك وقع..."[855]. ويعني هذا أن هوى الكراهية بدأ في التولد، وذلك بعد أن تحول مركز الاستقطاب والاستدراج والترويع إلى فضاء توتري قائم على الصراع والسخرية والازدراء والعنف والصراعات الشخصية.

ومن ثم، سيساهم هذا التوتر الاستهوائي في تغيير مسار الفاعل الإجرائي من شخصية سلبية تصدر عن هوى الكراهية أو الهوى الإرهابي إلى شخصية إيجابية تنطلق من هوى الحب والتسامح والتعايش:"كان تغير ذهنيتي، إلى حد كبير، عبر هذه القراءات الجمالية، وكانت عودة الأسئلة، التي تجاهلتها من جديد، محرضا للبحث عن كتب فقهية تتحدث عن الجانب الآخر من الذي كانوا يتعمدون إخفاءه بكل وسيلة ممكنة، فإن انكشف وصموه بأنه بدعة وأنه ضلالة وأن علماءه على زيغ كبير!

---

[855] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:258.

قرأت (فقه السنة) لسيد سابق، و(الحلال والحرام في الإسلام) ليوسف القرضاوي، واطلعت على فقه ابن حزم والشوكاني...وغيرهم، وصدمت حين اكتشفت أن الموسيقى، التي حرمتها على نفسي كل هذه السنين، جمال يستحيل أن يحرمه الإسلام، وأنه لا ضير في أن أقص لحيتي، أو حتى أن أحلقها، وعرفت أن تغطية المرأة وجهها ليسا من الحجاب في شيء، وأن التصوير والزينة مما لايثير غضب الله، وأن الحياة جميلة، وتستحق أن يكون المرء أنيقا ومحبا ومتسامحا.أما قضايا التكفير فلم تكن عندي موضع اهتمام أبدا، على أني عرفت أن التكفير طريقة الخوارج ومنهجهم، إنها اعتقاد القتلة باسم الله على مر التاريخ!"[856]

و يتمظهر التطويع أو التحفيز ضمن هذا البرنامج السردي في الانطلاق من هوى الحب والرغبة في الحياة، والإقبال على الشعر والجمال، والاستمتاع بالحياة:" انتصر الحب والجمال الذي غرقت فيه عبر الشعر والروايات، والجانب الآخر الجميل من الدين، الذي يسرق الناس باتجاه الحب والجمال والموسيقى والشعر."[857]

أما المرسل إليه على مستوى التواصل، فيتمثل في الفاعل ذاته(زاهي الجبالي). ويعني هذا أن ثمة فعلا انعكاسيا مادام أن الفاعل هو المستفيد، وليس الآخرون كما في الفعل المتعدي. أما موضوع الذات الفاعلة فهو تحقيق هوى الحب، والإحساس بالجمال، وفعل الخير، وكل هذا على مستوى الرغبة. أما على مستوى الصراع، فيمكن الإشارة إلى أن المساعد يتمثل في الكتب المعتدلة، والنجاح في الدراسة، والإقبال على الجامعة التي غيرت الكثير من معارفه السابقة.أما المعاكس، فيتمثل في الإرهابيين والمتشددين الذين كانوا يضمرون للفاعل الإجرائي الكراهية والحقد والشنآن:"انهالت علي سيول من اللكمات، والرفسات، والصفعات، ومرغوني بالأرض، وكلما ازدادوا عنفا زدت صمتا، وما توقفوا عن شراستهم تلك حتى بدأ الدم يغشاني، ويلون ثوبي الأبيض بحمرته، فكفوا وكان آخر ما فعله أحدهم أن ركلني بقدمه في صدري بأعنف ما يطيقه، ثم تركوني ممددا هناك ومضوا!

قمت بعد اختفائهم وما بجسمي خلية واحدة لا تؤلمني، وبوجهي وسائر جسدي من الكدمات والدماء ماكان يكفي على الأقل للبكاء من القهر والألم! قمت وتحاملت على مابي، ومشيت

---

[856] - عبد الله ثابت: نفسه ، ص:266-267.
[857] - عبد الله ثابت : نفسه ، ص:266-267.

حتى بلغت الشارع ووقفت أحرك يدي، ربما يقف أحدهم لي، ويعيدني لبيتي، لكن منظر الدم وحمرته بثيابي لم يكن ليشجع أحدا أن يغامر ويأخذني معه في سيارته!أخيرا وقف لي أحدهم، وحين رآني فتح فمه مذهولا مما يكسوني من الجراح والدماء."[858]

هذا، وتقوم صور الرواية ومقولاتها التصنيفية والسياقية والنووية في البرنامج السردي الثاني على مجموعة من التشاكلات السيميائية مثل:الإنساني، والجمالي، والانفعالي.

وعلاوة على ذلك، ينبني البرنامج السردي الثاني على هوى الحب باعتباره حافزا. أما الفاعل الاستهوائي، فيكمن في الإقبال على الحياة بما فيها من خير وجمال وإخاء:" سنتان.. شهدت في الأولى الانعتاق من بوتقتهم، وفي الأخرى الإقبال النهم على السهر، واللعب، واللهو، والجمال، والحياة بكل أشكالها، وأيضا فإني مازلت الشخص المتدين، لكن بطريقتي وبمنهجي، ولا أقبل أبدا أن يظن أحد ما أني غير هذا المتدين، وإن كل ما أعيشه حلال، ومادمت أتحرك داخل الحلال، فأنا لم أتبع هواي، و لم أخرج عن الدين!"[859]

ويعني كل هذا أن الفاعل الاستهوائي مرتبط بالانعتاق والتحرر من قيود الماضي، وتخليص قلبه من هوى الحقد والكراهية والخوف:"الكتب الجديدة، والقراءات الأخرى، والرياضة، والسهر، والرفاق، والأسفار، والسيارة الأنيقة، التي اشتراها لي أهلي، كل هذه الأشياء وغيرها، كانت انفجارا كبيرا بداخلي، جعلني أتعلق بالحياة وجمالياتها، حتى إني ماكنت لأترك يوما يمر دون أن أوقع تاريخه بلذة ما، وصرت على هيام بالشعر والتجول بالسيارة في الطرق المظلمة، خارج المدينة، أكثر من أي شيء. كنت أبتعد عن أبها بعض الليالي أحيانا مائة كيلومتر، فمعنى أن تغمرني العتمة وأنا رهين لسحر فيروز، أو أية موسيقى، ألا تستدير سيارتي لتعود إلى أبها وقد قارب الفجر على أن يفقأ عين العتمة." [860]

ويتمثل التقويم في التخلص من هوى الكراهية والحقد، والانتقال إلى هوى المحبة:"حانت لحظات التخرج، وانصرمت المرحلة الجامعية، التي كانت في أغلبها ناعمة هادئة، باستثناء سنتها الأولى، وبعض سنتها الثانية، وفيما بعد نجحت في إقناع أهلي بشخصيتي الجديدة، وأن ما أنا فيه لم

858 - عبد الله ثابت: نفسه، ص:273.
859 - عبد الله ثابت : نفسه، ص:2275.
860 - عبد الله ثابت: نفسه، ص:276.

يكن مجرد تمرد على أولئك السابقين، وإنما هو تمدد علمي أخرجني من الضيق إلى السعة، ومن التشدد للتسامح، ومن ظلمة الكراهية إلى فناء الحب، الحب لكل الناس."[861]

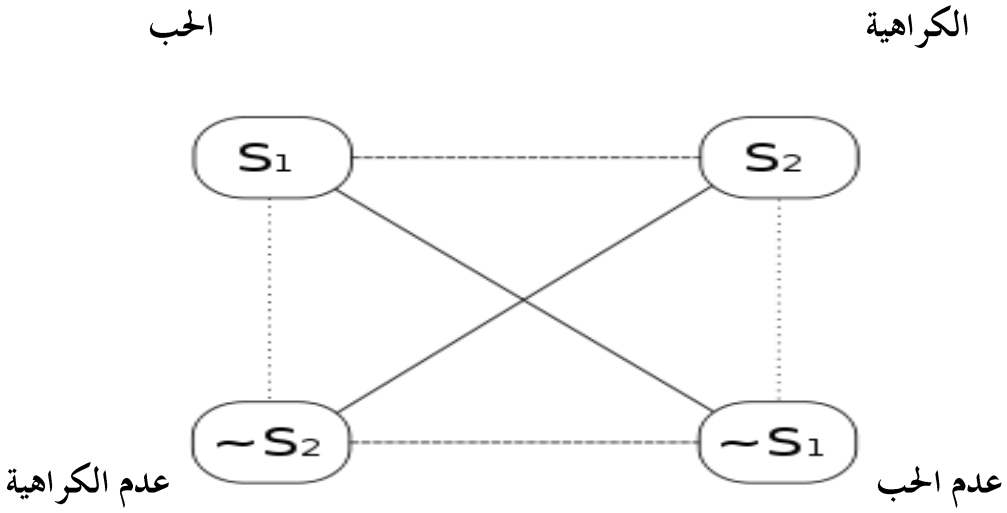
ويعني هذا أن البنية الدلالية للمربع السيميائي أو الكثافة الهووية تتمثل في التقابل بين هوى الكراهية وهوى الحب.ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي على الشكل التالي:

1- **علاقات التضاد:** الحب والكراهية؛

2- **علاقات شبه التضاد:** عدم الحب وعدم الكراهية .

3- **علاقات التناقض:** الحب وعدم الحب، والكراهية وعدم الكراهية؛

4- **علاقات التضمن:** الحب وعدم الكراهية، والكراهية وعدم الحب.



[861] - عبد الله ثابت: نفسه، ص:277.

ويعني هذا المربع الاستهوائي أن البنية الانفعالية التي ولدت مختلف التمظهرات الاستهوائية في الرواية تنحصر في جدلية هوى الحب وهوى الكراهية. ومن ثم، فهناك تصادم شعوري وتوتر انفعالي بين عالمين متضادين: عالم الكراهية (عالم الإرهاب والتطرف) وعالم الحب(عالم التسامح والتعايش). بيد أن الانتصار والبقاء في الأخير كان لعالم الحب المرتبط بالخير والجمال والحياة والشعر. كما يحيل هوى الكراهية على مجموعة من المشاعر الانفعالية السلبية الطالحة: الإرهاب، والغضب، والترويع، والحقد، والخوف، والانغلاق...في حين يحيل هوى الحب على مجموعة من المشاعر الصالحة النبيلة، مثل:الانعتاق، والتسامح...

ويلاحظ أن هذه الرواية تعتمد على زمنين للأهواء: هوى منغلق(هوى الإرهاب والكراهية) مرتبط بحاضر الذات المستهواة، حاضر في الكينونة والوجود،وزمن الهوى المنفتح (هوى الحب والتسامح) مرتبط بالمستقبل. وينتقل الفاعل الاستهوائي عبر المقطعين النصيين: من ذات طالحة إلى ذات صالحة، ومن ذات جاهلة منغلقة إلى ذات منفتحة واعية.

وعليه، فيلاحظ أن هوى الإرهاب في رواية" **الإرهابي**"لعبد الله ثابت يقوم، وذلك على مستوى التخطيب، على العناصر البنيوية التالية: الاستقطاب، والترغيب، و الترهيب. في حين، يقوم هوى التسامح على البنيات التالية: الوعي، والحب، والانعتاق.

وخلاصة القول: تحوي رواية " **الإرهابي 20**" لثابت بن عبد الله تمظهرين دلالين كبيرين، وهما: الكراهية والحب، أو الإرهاب والتسامح. أي: إنها تصور هويين انفعاليين متناقضين، وهما: هوى الإرهاب باعتباره هوى منغلقا سلبيا طالحا مرتبطا بزمن الحاضر والكينونة الوجودية، وهوى التسامح باعتباره هوى إيجابيا صالحا منفتحا يمتد إلى المستقبل، ويقوم على نبذ العنف، و الابتعاد عن ترويع الناس، وتخويفهم باستعمال العنف والقتل. هذا، ويعبر هوى الإرهاب عن الانحطاط، وتدمير الآخر، وممارسة العنف بطرق غير شرعية وغير قانونية، ويحيل أيضا على الكراهية والانغلاق. لذلك، فهو غير مثمن أخلاقيا، وغير ممجد اجتماعيا. على عكس هوى التسامح، فهو مقبول، لأنه يساهم في البناء المجتمعي والحضاري، ويحد من سلطة العنف. ويعني هذا أن الرواية تعبر عن ذات انفعالية منحطة، ومنفصمة، وشاذة، ومضطربة، ومتآكلة، ومتهاوية ذهنيا

ووجدانيا وحركيا، على عكس الذات المتسامحة التي تحس بالحب، والراحة، والسعادة، والاستقرار، و تساهم في العطاء، وتأسيس مجتمع مثمر، وإيجاد وطن صالح.

وعلى العموم، فالرواية العربية السعودية تقوم على نسق أخلاقي يرفض الإرهاب والتطرف والكراهية والعدوان بأي حال من الأحوال. في حين، يمجد هذا النسق القيمي التسامح والتعايش والتواصل والانفتاح والحوار البناء. ومن ثم، فلقد واجهت الرواية العربية السعودية هوى الإرهاب والكراهية والترويع مواجهة شديدة، وذلك عن طريق النقد والسخرية والمعالجة الموضوعية، مع الاستعانة بسلاح الإبداع والحب والجمال، والتصحيح المعقلن الهادف، صارخة بكل ما أوتيت من بلاغة وفصاحة وبيان في وجه الإرهاب والعنف بكل أشكاله وصنوفه المادية والرمزية.

وهكذا، فقد رأينا من خلال هذه الدراسة بأن الهوى بـ **مـنزلـة** تردد بين الجذب والنبذ، والتجاذب بين الصالح والطالح، كما أن سيميوطيقا الأهواء تحاول بشكل من الأشكال أن تتوسط العقل والحواس، وأن تخلق جدلية بين الذات وعالم الأشياء. وبتعبير آخر، هي:" محاولة لتقليص هذه الفجوة الفاصلة بين المعرفة[العقل] والحس [التجربة]."[862]

[862] - كريماص وجاك فونتنيي: نفسه، ص:68.

الفصل الخامس والعشرون:

عودة المؤلف إلى النقد الأدبي

تندرج عتبة المؤلف ضمن ملحقات النص الموازي، وتعد من أهم عناصر عتباته المحيطة. فالمؤلف هو منتج النص ومبدعه ومالكه الحقيقي. ومن ثم، فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية: البيوغرافية، والاجتماعية، والتاريخية، والنفسية إن شعوريا وإن لاشعوريا.

وتعد عتبة المؤلف أيضا من الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب، ومن أهم الخطاطات التقبلية التي تحاور أفق انتظار القارئ، فتشده انتشاء ولذة، ثم تجذبه إلى استكناه مضمون النص واستطلاعه، وتذوق بناه الجمالية والذرائعية. وهي كذلك من أهم العلامات المكونة للخطاب الغلافي على مستوى التشكيل المعنوي والبصري، وخاصة إذا كان اسم المؤلف مصحوبا بصورته الفوتوغرافية. وترتبط صورة المؤلف بالنص الإبداعي ارتباطا مباشرا عبر جدلية الإضاءة والتفاعل الدلالي. ومن ثم، فاسم المؤلف يزكي " شرعية النص" إذا صح التعبير. فالنص الذي لايعلن عن صاحبه أو مؤلفه، أو قد يكون موقعا من لدن كاتب مغمور، فإن ذلك لايساعد القارىء أو المتلقي على الإقبال عليه؛ لأن الأسماء اللامعة للكتاب المشهورين لها دورها الرئيس في استقطاب أذهان القراء، واستغوائهم وجدانيا. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا. ومن ثم، فاسم الكاتب يؤدي وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت،معروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، ويدل على حضوره المكثف في الساحة الثقافية المحلية والوطنية و الدولية ورقيا ورقميا وإعلاميا.

هذا، وقد عرف تاريخ اسم المؤلف عدة محطات نقدية، يمكن حصرها في أربع مراحل أساسية، وهي:

1- مرحلة المؤلف.
2- مرحلة موت المؤلف.
3- مرحلة القارئ، وإزاحة المؤلف.
4- مرحلة عودة المؤلف(**le retour de l'auteur**).

وسنحدد كل مرحلة على حدة، بغية معرفة تصوراتها النظرية والفلسفية، وموقفها من الكاتب أو المؤلف.

1- مرحلـــــــة المؤلـــــــــــف:

من المعلوم أن للمؤلف أهمية كبرى في الثقافات القديمة: العربية والغربية منها على السواء. فقد ركز النظر النقدي منذ عهد الإغريق على المؤلف و الإبداع (النص) على حد سواء، دون أن يولي اهتماما حقيقيا لدور المتلقي في فهم النص، وتلقي رسالة المبدع، على الرغم من اهتمام النقد اليوناني بوظيفة الإبداع، وأثرها على القارئ أو المتلقي، من خلال نظرية المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو، وأثرهما أيضا من الناحية الخلقية على التهذيب أو التعليم أو التطهير. بيد أن الاهتمام لم يتعد ذلك إلى مشاركة القارئ في قراءة النص أو شرحه أو تفسيره. ويذهب **رولان بارت** إلى أن:" المؤلف شخصية حديثة النشأة. وهي من دون شك وليدة المجتمع الغربي. فقد تنبه الغرب إلى قيمة الفرد أو الشخص البشري منذ نهاية القرون الوسطى، و كذلك مع ظهور العقلانية الفرنسية، وانبثاق النزعة التجريبية الإنجليزية، وانتشار الإيمان الفردي الذي واكب حركة الإصلاح الديني . كما أولت الرأسمالية الغربية أهمية قصوى لشخصية المؤلف"[863] وهكذا، فقد أولت النزعة الإنسية الأوربية المؤلف منذ عصر النهضة اهتماما كبيرا. ويعزى ذلك إلى عدة عوامل ذاتية وموضوعية، تتمثل في ظهور الكلاسيكية التي تمجد الإنسان المتخلق، والرومانسية التي تجعل من الفرد محورا لها، بالإضافة إلى ظهور البورجوازية التي أعطت أهمية قصوى للفرد المنتج والمبدع، والنظرية اللاتوجيهية في مجال التربية التي نادت بحرية المتعلم في التعلم والاشتراك والخلق، بله عن مبادئ حقوق الإنسان التي عبرت عنها الثورة الفرنسية، وهي تمجد الفرد أخوة ومساواة وعدالة.

هذا، وقد رفضت الخطابات الأدبية والعلمية والنقدية في أوربا الاستغناء عن المؤلف بأي شكل من الأشكال؛ نظرا للدور الهام الذي يقوم به في عملية إثبات الانتماء، وتأكيد الهوية، وإضفاء الانتساب الجينيالوجي الحقيقي للإبداع أو العمل المنشور. فهذا **ميشيل فوكو M.Faucault** يرجع أصول المؤلف في أوروبا إلى القرن السابع عشر الميلادي، ليعلن

---

[863]- رولان بارت: **درس السيميولوجيا**، ص:83.

بأن:" مبدأ المؤلف يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا"[864]. ومن ثم، صار الأنا مبدأ يجمع الخطاب، ويشكل وحدة معانيه وأصلها[865]. أي: إن قيمة المؤلف(بكسر اللام) أعلى من قيمة المؤلف بفتح اللام.

ومن جهة أخرى، يضمن " المؤلف" للعمل الأدبي اتساقه وانسجامه ووحدته الدلالية والتأليفية والسياقية. فعن طريق رصد بيوغرافيته وأعماله، يتمكن المحلل من فهم النصوص وتأويلها شرحا وتفسيرا، فيتم ذلك بواسطة استنطاق الظروف السياقية، واستكشاف السيرة توثيقا وتحقيبا، واستذكار مدلولات الأعمال الأخرى تناصيا، وكل ذلك لفهم كل مايوجد تحت مجهر التشريح والدراسة والاختبار. واهتمت عدة مناهج نقدية بالمؤلف، كالمنهج النفسي، والمنهج التاريخي، والمنهج الاجتماعي، والمنهج التكويني، والنقد التأويلي... وغالبا ما يتم التشديد في هذه المناهج النقدية على حياة المبدع، وطفولته، وكهولته، ووسطه الاجتماعي، وثقافته، وعلاقاته، وأمراضه، وعقده، وأسراره... وهكذا أصبح: " ينظر إلى المؤلف على أنه مايسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة، وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية، وتحليل انتمائه الاجتماعي، وموقفه الطبقي، واستخراج مشروعه الأساسي. إنه المبدأ الذي يسمح بتذليل التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسة من النصوص. "[866].

زد على ذلك، فقد عمل المجتمع الرأسمالي على تثبيت هوية المؤلف بشتى الوسائل، كتشريع حقوق المؤلف، وتحديد العلاقات بين المؤلفين والناشرين، وضبط حقوق إعادة الطبع... ولا ننسى كذلك أن **جوستاف لانصون** (G.Lanson) و**تين**(Taine) ركزا على ما يسمى بدكتاتورية المؤلف. وكان لهما تأثير كبير على النقد العربي الحديث من بداية القرن العشرين إلى منتصفه؛لأن المؤلف مالك الأثر الأدبي، وصاحب العمل الفني . وبالتالي، على علم الأدب أن يتعلم كيف يحترم المخطوط، ويراعي نوايا المؤلف، وعلى المجتمع أن يسن قوانين تضبط العلاقة

---

[864] -Foucault(M) **: l'ordre du discours**. Gallimard,Paris 1972.P :31 .

[865] - IBID .P :28.

[866]- عبد السلام بنعبد العالي**إن زل راس الهواء**، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،الطبعة الأولى سنة 1987م، صص:82-83.

بين المؤلف وأعماله من خلال قانون " حقوق المؤلف"، وهي قوانين حديثة العهد، حيث إنه لم تتخذ شكلها القانوني إلا مع الثورة الفرنسية.[867]

ومازال المؤلف حاضرا – حسب **رولان بارتR.Barthes**- في مطولات تاريخ الأدب، وترجمات الكتاب، واستجوابات المجلات، بل ويتجلى هذا الحضور حتى في وعي الأدباء الذين يحرصون على ربط أشخاصهم بأعمالهم، وذلك عن طريق مذكراتهم الشخصية. هذا، وقد استند النقد الأوربي الكلاسيكي لمدة طويلة على مرآة المؤلف في تأويل النصوص، وتوثيقها بالاعتماد على منظور الوسط،ومقترب الشعور واللاشعور. لذا، فصورة الأدب التي يمكن أن نلفيها في:" الثقافة المتداولة تتمركز أساسا حول المؤلف، وشخصه، وتاريخه، وأذواقه، وأهوائه، ومازال النقد يردد في معظم الأحوال – يقول **رولان بارت**- بأن أعمال **بودلير** وليدة فشل الإنسان **بودلير**، وأن أعمال **فان گوخ** وليدة جنونه، وأعمال **تشايكوفسكي** وليدة نقائصه. وهكذا يبحث دوما عن تفسير للعمل جهة من أنتجه، كما لو أن وراء مايرمز إليه الوهم بشفافية متفاوتة، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح بأسراره."[868]

وإذا انتقلنا إلى الثقافة العربية الكلاسيكية، فهي بدورها تمجد الفرد، وتحترم الملكية، وتحارب كل مظاهر النحل، والانتحال، والسرقة، والادعاء، والإغارة، ولوكان ذلك كله تناصا. إذاً، فالثقافة العربية الكلاسيكية ترفض أي غياب للمؤلف، فلا بد من هويته الحضورية. ولكي يعد النص نصا ينبغي أن يصدر عنه، أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة. حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة، وقولا مشدودا إلى مؤلف- حجة. و" يظل الخطاب مجال اهتزاز مقلق، واستعداد احتمالي متوحش، ولن يوقف هذا التساؤل المحير، ويحدد دلالة الخطاب العائمة، إلا الانتساب إلى اسم بعينه، فكأن الخطاب، إن لم يحمل اسم مؤلفه، ميكون مصدر خطورة، ويصير أرضا غريبة، تحار فيها الأقدام، وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونة. وهكذا، يدرك الخطاب انطلاقا من الاسم الذي يوقعه. فالقطعة الشعرية تدرك

---

[867]- عبد السلام بنعبد العالي**إنزراس والهوية**، صص:82.

[868]- عبد السلام بنعبد العالي: نفسه، صص:82.

انطلاقا مما نعرفه سابقا عن مؤلفها، والنادرة يختلف مفعولها بحسب نسبتها إلى ماجن أو رجل متزمت".[869]

ومن المعروف أن علماء العربية وأدباءها القدماء كانوا لايتعاملون إلا مع نصوص مؤلف حجة. يقول **عبد الفتاح كيليطو**:" من بين العوامل المحددة للنص غموض الدلالة – كما أسلفنا–، وكذلك نسبة القول إلى مؤلف معترف بقيمته. أي: مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص. ليس بإمكان أي واحد أن تعتبر أقواله نصوصا. فإذا كان الكلام لايحصى، فإن النصوص– كما يقول **ميشيل فوكو**– نادرة. ومن جملة الأسباب التي تفسر هذه الندرة، وجوب تحقيق شروط دقيقة لايمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلفا يعتد بكلامه."[870]

وأهم مرحلة في حياة المؤلف الحجة هي:" لقاؤه مع شيوخه لقاء مع من لهم الصلاحية، ومن يعول عليهم في تبليغ النصوص. وبعد هذا اللقاء يمكنه، إذا أجازوه، أن يصبح في مستواهم، وأن يبلغ بدوره النصوص التي تلقاها عنهم... فسواء كتب شعرا أو رسالة أو كتابا أو اكتفى بترديد ما حفظ، فإنه يمتلك نفوذا كبيرا؛ لأنه يصبح أحد الأعمدة التي ترتكز عليها الثقافة، يعني أنه يفوه بنصوص تنضاف إلى النصوص الأخرى المكونة للثقافة. والتحول الذي يحدث لقائل عندما يصبح مؤلفا حجة يظهر حتى في اسمه الذي ينسى ويبدل باسم آخر... فكأن المؤلف عندما يصبح حجة، يولد من جديد، ويطلق عليه اسم جديد.".[871]

وعلاوة على ذلك، فقد سبب التناسخ التناصي، واجترار الأقوال، وتجميعها في مصنف واحد، في تغييب المؤلف الحقيقي، وإخفائه حتى صار من الصعب تحديده، أو تمييز أسلوب مؤلف ما، كما هو حال كتاب: " **العمدة**" لابن رشيق القيرواني و كتاب: " **المقدمة**" لابن خلدون مثلا. وفي هذا الصدد، يقول **كيليطو**:" إن القارئ الذي يسعى لمعرفة مؤلف نص، يعمد إلى تحديد

---

[869]- عبد السلام بنعبد العالي: المؤلف في تراثنا الثقافي **إبن زول راس والهوية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1987م، ص:83.

[870]- د. عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والتراث**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة 1983م، ص:15.

[871]- د. عبد الفتاح كيليطو: نفسه، ص:16.

الخصائص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص، فتقوده إلى اسم هذا المؤلف أو ذاك (...)، بيد أنه من العسير الحديث في الثقافة العربية الكلاسيكية عن أسلوب خاص يميز فردا بعينه"[872].

ولقد استمر الاهتمام بالمؤلف بصفته ذاتا عليا في الإبداع والإنتاج وتوثيق النصوص إلى أن ظهرت اللسانيات والبنيوية المغلقة لتعلن موت المؤلف. وعلى الرغم من ذلك، فثمة ثلاث مقاربات لفهم شخصيته:

أ-**المقاربة الاقتصادية:** وتسعى إلى ربط المؤلف شعوريا ولاشعوريا بفئته الاجتماعية التي ينتمي إليها طبقيا: بروليتاري- بورجوازي- بورجوازي صغير. وهي التي يستعملها النقد الإيديولوجي في كتاباته الوصفية والتحليلية، وخاصة النقد الواقعي الجدلي والبنيوية التكوينية.

ب- المقاربة القانونية: وتستند إلى بنود القوانين للتشديد على حقوق المؤلف.إذ تنص الاتفاقية العالمية الموقعة بجنيف بتاريخ:6 أيلول 1952م، والمعدلة في باريس بتاريخ:24 تموز 1971م في مادتها الأولى على اتخاذ:" كل التدابير اللازمة لضمان حماية كافية وفعالة لحقوقهم".[873]

ت- المقاربة الأدبية: ترى هذه المقاربة بأن النص بمثابة مرآة تعكس صاحبها ذاتيا أوموضوعيا، علاوة على أن المؤلف له صوت خاص وأسلوب معين في الكتابة كما قال بوفونBuffon:"الأسلوب هو الرجل نفسه".

وبعد هذا، ننتقل للحديث عن موت المؤلف في مرحلة النص المغلق أو في فترة البنيوية اللسانية والسيميائية.

2- مرحلة موت المؤلف:

أعلنت البنيوية والسيميوطيقا معا موت المؤلف والمرجع، واستبدلتهما بالنص أو العلامات اللغوية والبصرية. فإذا كانت البنيوية تقوم على التفكيك والتركيب، وتركز على النص في

---

[872]- د. عبد الفتاح كيليطو، **لنبدأ بالثعلب**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م، صص:8-10.

[873]- عبد الباسط الكراري: (موت المؤلف والنص من منظور التكوينية النصية)، **الملحق الثقافي**، جريدة الاتحاد الاشتراكي،المغرب، العدد:817، 14 مارس، ص:4.

انغلاقه النسقي، فإن السيميوطيقا- باعتبارها علما للعلامات السمعية والأيقونية- لاتبالي بالمؤلف، ولا بما يقوله النص، ومايهمها كيف قال النص ماقاله. أي: مايهم هو شكل المضمون. ومن ثم، تستند مناهج المحايثة إلى ثلاثة ثوابت منهجية:

أ- التحليل البنيوي.

ب-التحليل المحايث.

ج - تحليل الخطاب[874].

وتسير في الاتجاه نفسه دراسات الشكلانيين الروس التي تروم استكناه ثوابت النص، ورصد بناه العميقة في علاقتها بمظاهرها السطحية. وهكذا، أقصت البنيوية بصفة عامة الإنسان والتاريخ، وذلك باسم البنية، والنظام، واللغة، والنسق، والعلامات. وقد أثبت الأنتروبولوجيون أن الحكاية في المجتمعات الإثنوغرافية لايتكفل شخص بعينه بنقلها، بل يوجد رواة جماعيون.

ومن الواضح كذلك أن بعض الكتاب حاولوا خلخلة مملكة المؤلف منذ أمد طويل، ففي فرنسا، يعتبر **ملارمي Mallarmé** بلا شك أول من تنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان حتى ذلك الوقت يعد مالكا لها. فاللغة في رأيه هي التي تتكلم، وليس المؤلف، فالنقد عند **مالارمي** يدور بمجموعه حول إلغاء المؤلف لصالح اللغة والكتابة. ويدخل **فاليري Valery**، الذي لم يكن يشعر بالارتياح داخل سيكولوجيا الأنا، بعض التغيير على نظرية ملارمي. ولكن بما أن ميله إلى إلى النزعة الكلاسيكية كان يشده إلى دروس البلاغة، فإنه لم يتورع عن وضع المؤلف موضع سخرية واستهزاء وشك، ملحا على الطبيعة اللغوية والعفوية لعمل المؤلف، ومؤكدا، من خلال كتاباته النثرية، الطبيعة اللفظية للأدب، تلك الطبيعة التي كان يبدو معها أي لجوء إلى دواخل الكاتب مجرد خرافة. و أزال **بروست** عن المؤلف سلطته العظيمة، على الرغم من الطابع النفسي الظاهر في تحليلاته، إذ أدخل تشويشا بلا هوادة على المنظور والسرد والعلاقة التي تربط الكاتب بشخصياته.[875]

---

[874] - Groupe D'entreßerne: **Analyse sémiotique des textes**, ed : Toubkal.Casablanca.1éd, 1987.p :7-8 .

[875]- رولان بارت: نفسه، ص:83.

لقد أمد **بروست** الكتابة الحديثة بملحمتها التي تعتمد على انقلاب جذري في مجال الكتابة السردية، ولاسيما في روايته " **بحثا عن الزمن الضائع**". وعوض أن يضع حياته في أعماله كما يقال عادة، فإنه جعل من حياته نفسها عملا أدبيا كان كتابه نموذجا عنها.[876]

ومن جهة أخرى، فقد ساهمت الحركة السريالية في نزع الطابع القدسي الذي كانت تتخذه صورة المؤلف، مادامت تقول بمبدإ الكتابة المتعددة على مستوى التأليف.[877]

وكانت الشكلانية الروسية السباقة إلى إقصاء المؤلف وعزله، والبحث عن النظام والبنيات الثاوية وراء الاختلاف فوق السطح النصي. ومن أهم أسس هذه الشكلانية الإنشائية أنها أدت باستقلال علم الأدب عن العلوم الإنسانية الأخرى ؛ لأن شعرية النص بعيدة في نظرها: " كل البعد عن أن تحتل الدور فيها المباحث النفسية والاجتماعية وغيرها مما له علاقة بالمؤلف المبدع والقارئ المتلقي. وهكذا، طردت الشكلانية من عالمها النقدي ومنهجها التحليلي المؤلف. فللقبض على شعرية النص، لامجال للاعتماد على حياة المؤلف ونفسيته وصدقه أو كذبه وإلهامه، ولا لدراسة بيئته وجنسه، ولا للذاتية وأحكام القيمة، ولا لتقمص الناقد بأحكامه المعيارية تحسينا أو تقبيحا دور شخصية الرقيب، وصاحب السلطة الجمالية المتحكمة في المبدع والمتلقي؛ لأن نقدا من هذا القبيل لايمكنه أن يحل محل تحليل علمي موضوعي لفن اللغة ووصفها".[878]

وهكذا، فقد حكمت اللسانيات والبنيوية على المؤلف بالإعدام والموت، حينما ركزت على الدال والمدلول، فأقصت المرجع، وكل ماهو مادي خارجي عن المعطى اللغوي. وقد:" مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول، وإصدار العبارات، عملية فارغة في محمولها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى المتحدثين. فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا: إن اللغة تعرف الفاعل، ولا شأن لها

---

[876]- رولان بارت: نفسه، ص:83.
[877]- رولان بارت: نفسه، ص:83-84.
[878]- محمد الهادي المطوي: (في التعالي النصي والمتعاليات النصية)، **المجلة العربية**، تونس، السنة 16، العدد32، 1997، ص:187.

بالشخص. وهذا الفاعل الذي يظل فارغا خارج عملية القول التي تحدده، يكفي كي تقوم اللغة. أي: كي تستنفذ.[879]

ويعد **رولان بارت** من النقاد الذين أعلنوا إفلاس المؤلف، فقد خاض صراعا ضد **ريمون بيكار** في كتابه: " **النقد والحقيقة**"[880]، مدافعا عن النقد الجديد الذي لايؤمن بسلطة الكاتب، مادام التناص يتحكم في النصوص الإبداعية، ومادام البحث عن المؤلف بحثا عن الناقد وإغلاقا لكتابة، وإعطاء مدلول نهائي للنص . فالنص لاينشأ عن:" رصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا إذا صح التعبير (هو رسالة" **المؤلف الإله**")، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ماهو أكثر من غيره أصالة: النص نسيج من الاقتباسات، تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لايمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق".[881]

ومن هنا، فالبحث عن المؤلف هو قتل للنص، واغتيال للذته، ومنع لتعدد دلالاته، وتحنيط قسري لوظيفته الجمالية. فعندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن: " أسرار النص يغدو أمرا غير ذي جدوى، ذلك بأن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص، وحصره، وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد أشد ملاءمة، إذ إن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف من وراء العمل الأدبي. وبالعثور على المؤلف، يكون النص قد وجد تفسيره، والناقد ضالته. فلا غرابة – إذاً– أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد. كما لاغرابة أن يصبح النقد اليوم، حتى ولو كان جديدا، موضع خلخلة، مثل: المؤلف. فالكتابة المتعددة لاتتطلب إلا الفرز والتوضيح، وليس فيها تنقيب عن الأسرار[882]. فضلا عن ذلك، يقوم موت المؤلف عند رولان بارت بوظيفة ثلاثية:

أولا، يسمح بإدراك النص في تناصه.

ثانيا، يبتعد بالنقد عن النظر في الصدق والكذب.

ثالثا، يفسح المجال لتموضع القارئ،إذ إن مولد القارئ يجب أن يدفع ثمنه انسحاب المؤلف.

---

[879]- رولان بارت: نفسه، ص:84.

[880]- رولان بارت: **النقد والحقيقة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الدار البيضاء، ط1 ، 1985.

[881]- رولان بارت: نفسه، ص:85.

[882]- رولان بارت: نفسه، ص:86.

إذاً، فالبنيوية بجميع تياراتها: الشكلانية الروسية، والبنيوية اللسانية، والسيميوطيقا، والمورفولوجيا الألمانية، نزعة متعالية، تلغي التاريخ، وتستلب الإنسان، وتقيده بإسار النسق والبنية والنظام والعلامات. ولكننا سننتقل مع مرحلة ما بعد البنيوية(**جنيت، تودوروف، كريستيفا، بارت**)، إلى مرحلة أخرى، و هي مرحلة القارئ، مادام **بارت** يؤكد أن" ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف".[883]

3- مرحلة القارئ، وإزاحة المؤلف:

إذا كانت البنيوية اللسانية قد أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخ، وكل مايمت بصلة إلى المرجع، فإن البنيويين الجدد(التفكيكيون والشكلانيون الجدد)، مثل: **تودوروف، ودريدا، وكرستيفا، ورولان بارت**، قد أولوا أهمية بالغة للقارئ؛ لما له من دور هام في فهم النص وتفسيره وتأويله. وقد ظهرت نظريات كبرى تركز على أهمية القارئ، مثل: النظريات الاجتماعية،ونظريات التخاطب، ونظريات الاتصال.

ومن الإشارات الأولى إلى دور القراء ما نجده في النقد الأدبي الإنجليزي على عهد **إدغار ألان بو(Edgar Allen Poe)**، وما كتبه **شارل بودلير(CH.Baudlaire)**، والشاعر الرمزي **فاليري** الذي قال:"لأشعاري المعنى الذي تحمله عليه".[884]

ولقد برزت العناية الحقيقية بالقارئ مع سوسيولوجية **روبير إسكاربيت(Robert Escarpit)**، الذي كان يرى الكاتب:" إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء، فهو عندما يضع أثره الأدبي، يدخل به في حوار مع القارئ. وللكاتب من هذا الحوار نوايا مبيتة يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو الإثارة أو التشكيك أو زرع الأمل أواليأس. ومما يبرهن على أن الكاتب يرمي بالإنشاء الأدبي إلى ربط الصلة بالقارئ أنه يعمد إلى نشر أعماله. ومن هنا رأى إسكاربيت أن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، إذ هي، في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها مع القراء".[885]

---

[883]- رولان بارت: نفسه، ص:87.

[884] - Paul Baléry : **OEUVRES**.ed.Pléade.Paris.

[885]- د. حسين الواد: نفسه، ص:79.

وترتكز سوسيولوجية **إسكاربيت** على البحث في الشروط المادية والنفسية والمؤسسية لمباشرة القراءة. وهنا، يتفق **إسكاربيت** مع **جان بول سارتر**(**Sartre**) الذي" أكد أن الجمهور للأثر انتظار، وهو يعني بذلك أن الأثر يحيا، قبل اتصاله بالجمهور، حياة تقديرية، فهو، قبل النشر، موجود بالقوة، وهو بعد النشر، موجود بالفعل..."[886]

ومن أهم نظريات القراءة نجد: القراءة الفينومنولوجية مع **جان بول سارتر** التي وضحها في كتابه:(**ما الأدب؟**). ففيه يقدم إجابة كاملة عن القراءة، وماهية الكتابة، ووظيفتها من خلال تفاعل الذات مع الموضوع، و القراءة التجريبية مع **روبير إسكاربيت، وجاك لينهاردت J. Leenhardt**، **وبيير جوزا Pierre Joza**، وشعرية القراءةمع **ميشيل شارلM.Charles**، ونظرية التقبل مع **ياوس Yauss**و**إيزرIser** (مدرسة كونستانس)، أو مايسمى أيضا بجمالية القراءة، وسيميولوجية القراءة مع **رولان بارت وأمبرطو إيكو**[887].

وثمة نظريات أخرى، مثل: نظرية التخاطب حيث يتوقع المرسل (الأديب) من القارئ: " أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وينتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلطها عليه. ولأن التخاطب الأدبي غامض في أساسه، يعمد القارئ، كلما واجه نصا أدبيا، إلى امتحانه، فاختبر قدراته على تحمل المعاني الإضافية، بموجب ماركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل. ومن هنا، كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا، يستدعي التأويلات العديدة ويتقبلها، فيزداد بها ثراء على ثرائه".[888]

وتعتبر جمالية التقبل من أهم النظريات المعاصرة التي اهتمت بالقارئ والقراءة، ونشأت هذه النظرية في ألمانيا الغربية، وتنسب لجامعة كونستانس، ومن ممثليها **ياوس** و**إيزر**. وقد بلورت هذه المدرسة مجموعة من المفاهيم الأساسية كأفق الانتظار، والمسافة الجمالية، والقارئ الضمني، وفعل القراءة، والقطب الفني، والقطب الجمالي، ومرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدلالة.

ولا ننسى كذلك سيميولوجية القراءة مع **رولان بارت** التي اهتمت بالقارئ والقراءة ولذة النص، واعتبر **بارت** أن الناقد الجديد ليس سوى قارئ، فما عليه إلا أن يعيد إنتاج النص مرة أخرى، وينبغي للمؤلف أن ينسحب ليحل القارئ محله. فالنقد – إذاً- في نظره قراءة، وميلاد

---

[886]- د. حسين الواد: نفسه، ص:71.

[887]- د. رشيد بنحدو: (قراءة في القراءة)،**يغمخ وليلي**، المغرب، العدد رقم 4،صص:3-21.

[888]- د. حسين الواد: نفسه،ص:75.

القارئ مرتبط بموت الكاتب. ومن هنا، يتألف النص:" من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ: القارئ هو الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة، دون أن يضيع أي منها، ويلحقه التلف. فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه. بيد أن هذا الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا: فالقارئ إنسان لاتاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية. إنه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال".[889]

هذه –إذاً– أهم النظريات حول القراءة والقارئ، وتبيان لدورها في انبناء النص، واستهلاكه، والتلذذ به، وإعادة إنتاجه. وقد تكون القراءة منغلقة أومنفتحة، وذلك حسب مرجعيات القارئ الثقافية وظروفه النفسية والاجتماعية.

4- عـــــــــودة المؤلف:

على الرغم من تلك النداءات التي تدعو إلى موت المؤلف، واستبداله بالنص والقارئ، فإنها تظل نداءات بلا صدى، وتحمل في طياتها ثغرات منهجية، وتصورات لاتشفي الغليل، ولا تشبع العقول، ولا تقنع النقاد والباحثين بأي حال من الأحوال. فالنقد الأدبي عملية متكاملة، عليها أن تلم بجميع جوانب النص الأدبي، من مؤلف، ونص، وقارئ، وواقع. وأي إقصاء لعنصر من هذه العناصر يجعل العمل الوصفي ناقصا ومختلا، تعوزه الموضوعية، والإحاطة الشاملة، والاستقصاء العلمي الدقيق. ومن ثم، فإننا نميل إلى استغلال منهج متكامل، يراعي جميع عناصر النص الإبداعي من ملحقات موازية داخلية وخارجية، واستثمار البنى الدلالية والتركيبية والتداولية، مع التركيز على الكاتب والنص والقارئ والواقع على حد سواء.

إن عودة المؤلف إلى النقد الأدبي ضرورة منهجية ملحة، ورغبة تأويلية مستوجبة، بعد فشل المقاربات البنيوية، وعجز مناهج التقبل ونظريات التلقي عن استيعاب النص الأدبي استيعابا

[889]- رولان بارت: نفسه،ص: 87.

جيدا ومثمرا، كما يرى **موريس كوتوريي**(**Maurice Couturier**) [890]. فكل منهج يحمل في بذرته نواقص فنائه. لهذا، ينبغي أن نلم بجميع مكونات النص الأدبي الأساسية، وأن نستفيد من جميع النظريات الأدبية والنقدية القديمة والحديثة على السواء. فهذا بارت نفسه يرى أن المؤلف ماتزال سلطته قائمة، على الرغم من أنه أعلن موته، والنقد الجديد لم يعمل في أغلب الأحوال إلا على تدعيمها.[891]

والدليل على أهمية المؤلف في مقاربة النص الإبداعي، تلك الضجة التي أحدثها الطلبة في فرنسا سنة 1968م بدعوتهم إلى سقوط البنيوية، لكونها تقتل الإنسان، وتقصي التاريخ لحساب النص والنسق والنظام، ناهيك عن الأوهام التي وقعت فيها البنيوية لما حصرت عملها في التقعيد والوصف الموضوعي المجرد للبنية الداخلية للنص، وما يتشابك فيها من علاقات. فقد اعتبرت البنيوية النص- كما قلنا سالفا- نظاما مغلقا لاعلاقة له بالكاتب المبدع ولا بالتطور التاريخي. وقد فتح عليها هذا التصور باب النقد على مصراعيه، وذلك من قبل الوجودي **سارتر**، والتاريخي روجيه جارودي الذي كان يرى أن البنية من حيث هي مسلمة أولوية يجب أن تكون نقطة بداية لانقطة انتهاء. ومن ثم، فإن قولها بموت الإنسان هو ضد النزعة الإنسانية. فهناك من النقاد البنيويين أنفسهم من كان له نفس الرأي، مثل: **جوليا كريستيفا**، **وتودوروف**، **ورولان بارت**، **وجيرار جنيت**، **وفيليب سولرز**، **وجاك لاكان**، **وجاك دريدا**، **وفوكو** الذي أكد أنه من:" العبث أن ننكر وجود الكاتب أو المبدع. لذلك، دعا إلى وجوب التفريق بين الذات الفردية للمؤلف وهي التي عد نكرانها من العبث، والذات المعرفية، وهي التي يشترك فيها المؤلف مع ذوات أخرى".[892]

هذا، وتحمل عتبة " **اسم المؤلف**" دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. وبالتالي، يزكي حضور اسم الكاتب أو الشاعر أو الروائي العمل، ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج. وعبره، يتعرف القارئ إلى المؤلف(بفتح اللام)، ويكون أفق انتظاره الخاص، كلما أصدر ذلك المبدع كتابا آخر. وهكذا، فوجود المؤلف على غلاف الكتاب يعني حضوره، والتعريف بالعمل وتوقيعه، تجنبا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية أو علمية. وينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب

---

[890] -Maurice couturier : **la figure de l'auteur**, paris, Seuil, 1995 .

[891]- رولان بارت: نفسه،ص:82.

[892]- محمد الهادي مطوي: نفسه، ص: 188.

إلا كتابا واحدا، وهذا لايثير فضول القراء، ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار، والمؤلف الذي كتب مؤلفات عدة، وأثبت وجوده بأعماله السابقة. فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار، ويترقبون إصداراته الجديدة ؛ لأنهم كونوا حوله تصورا أسلوبيا وأجناسيا ودلاليا. وفي هذا السياق، يقول **فيليب لوجون PH. Lejeune**:" ربما لايصبح المرء مؤلفا إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الاسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف "العامل المشترك" الذي يجمع على الأقل نصين مختلفين. ومن ثم، يعطي فكرة شخص لايمكن أن يرد على نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصا أخرى، فيتجاوزها جميعا."[893]

إن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي، سواء من قبل الناشر أو المبدع نفسه أو سيرا على الخطة السائدة في طبع الكتب والمنشورات، إنما يراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. ولايعدو أن يكون اسم أي مؤلف على الغلاف إلا ركاما من الحروف الميتة:"فحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص،فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه بحق للقراءة. أما حين يقتصر وجوده على الغلاف، فلا يكون موضوع قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول".[894]

تلكم – إذاً– أهم المحطات الأساسية التي عرفتها صورة المؤلف التي يمكن اختزالها في ثنائية الحياة والموت، أو ثنائية الإقصاء والإثبات، أو ثنائية الاعتراف والإنكار، ولكن يبقى المؤلف عنصرا ضروريا لايمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال، وخاصة حين نريد مقاربة النصوص فهما وتفسيرا وتأويلا، على الرغم من وجود ظاهرة التناص.

---

893 -PH.LEJEUNE : **Le pacte autobiographique**.Paris.Ed/du Seuil, 1975, p : 23 .

894- د. حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1991م، ص:59-60.

الخاتمـــــــــــــة

وهكذا، نخلص إلى أن فترة " مابعد الحداثة" تمتد من سنوات السبعين، وتنتهي في سنوات التسعين من القرن العشرين، وقد تميزت هذه الفترة بتقويض كثير من مسلمات الحداثة البنيوية القائمة على التجديد والتجريب، وتجاوز مرتكزاتها الفكرية والفنية والجمالية والوظيفية. ومن أهم النظريات والمناهج النقدية التي ظهرت في مرحلة "ما بعد الحداثة"، نذكر: النقد التفكيكي، والنقد الثقافي، والمقاربة المتعددة الاختصاصات، وسيميوطيقا التأويل، والمقاربة الإثنوسينولوجية في مجال المسرح. ومن المعلوم، أن ثمة نظريات ومناهج أخرى قد ظهرت في هذه المرحلة كالمقاربة التناصية، وجمالية القراءة، والنقد النسوي، والمادية الثقافية، والماركسية الجديدة، والتاريخية الجديدة، والنقد الجنوسي ...و قد أشرنا إليها بشكل من الأشكال في كتابنا هذا.

وإذا كانت السيميوطيقا التأويلية تهدف إلى تجاوز مرحلتي: ماقبل الفهم والفهم إلى مرحلة التأويل، بالتركيز على الإحالة والسياق والذات، فإن التفكيكية كانت تستهدف تقويض النص أو الخطاب تشريحا ومدلولا، وتشتيته تفكيكا وتأجيلا، وذلك برصد المختلف والمتناقض والمتضاد.أما النقد الثقافي الذي ينتمي إلى عالم الدراسات الثقافية، فإنه كان يتعامل مع النصوص والخطابات التي تتضمن في طياتها أنساقا ثقافية مضمرة، وذلك بغية تأويلها سياسيا واجتماعيا وثقافيا وتاريخيا وحضاريا. أما المقاربة الإثنوسينولوجية في مجال المسرح، فتعمد إلى دراسة الظواهر الفرجوية ذات الطابع الدرامي، قصد التحكم فيها دلاليا وسينوغرافيا وشكلانيا وميزانسينيا وأنتروبولوجيا. كما أن المقاربة المتعددة التخصصات ما هي إلا منهجية نقدية منفتحة تتسع لجميع المناهج النقدية، من أجل تفكيك الظواهر الأدبية والثقافية المعقدة والمتشابكة، التي تحتاج إلى مجموعة من المناهج المعرفية لفهمها وتفسيرها وتأويلها.

ومن هنا، يتعامل هذا الكتاب مع مجموعة من القضايا والظواهر التي طرأت على الساحة الثقافية الغربية من جهة، واستجدت في الساحة العربية الثقافية من جهة أخرى، وهي قضية التأويل، وقضية التفكيك، وقضية الفرجة، وقضية الثقافة، وقضية المعقد والمتشابك، وقضية التاريخ، وقضية الإسلامية، وقضية البيئة، وقضية الجنوسة، وقضية العرق، وقضية الاستشراق، وقضية

القصة القصيرة جدا، وقضية السياق، وقضية التداول... وهي قضايا جوهرية حاسمة واجهها نقد "مابعد الحداثة" بإلحاح لافت للانتباه.

وعلى الرغم من ذلك، نلاحظ أن جميع هذه النظريات والمناهج تلتقي في مجموعة من المميزات المشتركة، وتشترك أيضا في مجموعة من الخصائص الجامعة، ومنها: التركيز على النص أو الخطاب سواء أكان صورة لغوية أم صورة بصرية أم صورة ثقافية عامة، والانفتاح على المناهج النقدية الأخرى باسم التلاقح والتثاقف والتنوع، والارتكان إلى التعددية المعرفية والفكرية والثقافية والعلمية، والانطلاق من الخلفية الفلسفية أو العقدية باعتبارها خلفية إبستمولوجية ضرورية لعمليتي التنظير والتطبيق، والانتقال من حقل الفلسفة إلى حقل الأدب ونقده...

ببليوغرافية المصادر والمراجع

◆ المصـــــــادر العربيـــــــة:

1- إبراهيم الحجري:**استثناء**، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة2009م.

2- ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.

3 - أحمد توفيق: **جارات أبي موسى**،منشورات دار القبة الزرقاء، الطبعة الثانية، سنة2000م.

4 - أحمد الميني: **زمن بين الولادة والحلم**، دار النشر المغربية، طبعة 1976م.

5- أميرة المضحي: **أنثى مفخخة**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

6- البشير الأزمي: **الضفة الأخرى**، منشورات جمعية تطاون أسمير، الطبعة الأولى سنة2007م.

7- بنسالم حميش: **مجنون الحكم**، دار رياض الريس، لندن، 1990م.

8- بنسالم حميش: **العلامة**، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1997م.

9- ثابت عبد الله: **الإرهابي20**، دار المدى، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1426هـ.

10- جمال الغيطاني: **الزيني بركات**،دار الشروق،الطبعة الرابعة، 2009م.

11- جميل حمداوي: **كتابات ساخرة**،قصص قصيرة جدا مخطوطة لدى الكاتب.

12- حسن برطال: **أبراج**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى 2006م.

13- حسن البقالي:**الرقص تحت المطر**، منشورات سندباد للنشر والإعلام،، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 2009م.

14- الحسين زروق: **الخيل والليل**، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م.

15- حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تونس، طبعة 1966م.

16- خالد التركي: **جروح الذاكرة**، دار الساقي، بيروت، لبنان، طبعة 1421هـ.

17- رشيد البوشاري:**أجساد...وقبرة**، منشورات الديوان، مطبعة الديوان للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي، الطبعة الأولى سنة 2007م.

18- خالد الشيخ: **يوم التقينا...يوم افترقنا**، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة 1430هـ.

19- الزهرة رميج: **عندما يومض البرق**، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م.

20- سعيد بوكرامي، **الهنيهة الفقيرة**، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب.

21- فاطمة بوزيان: **ميريندا**، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.

22- عبد الله المتقي: **الكرسي الأزرق**، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة جدا، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2005م.

23- ليلى الجهيني: **الفردوس اليباب**، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، الطبعة الثانية 2006م.

24- مجموعة من الكتاب:**مسرحيات إسلامية قصيرة**، مكتبة العبيكان، رقم:39، إصدارات رابطة الأدب الإسلامي العالمية، الرياض، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2011م.

25- محمد برادة: **لعبة النسيان**، دار الأمان، الرباط، المغرب، طبعة2003م.

26- محمد شويكة: **القردانية**، منشورات وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2007م.

27- د.محمد الحضيف: **نقطة تفتيش**، المؤلف، الأردن، طبعة 2006م.

28- محمد الفيتوري: **ديوان محمد الفيتوري**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1972م.

29- محمد المزيني: **عرق بلدي**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م.

30- هشام بن الشاوي: **بيت لاتفتح نوافذه**، سعد الورزازي للنشر، الرباط، الطبعة الأولى 2007م.

31- يوسف المحيميد: **القارورة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2008م.

32- يوسف المحيميد:**الحمام لايطير في بريدة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 2009م.

◆المراجـــــــــع العربيـــــــة:

33- د. أحمد جاسم الحسين: **القصة القصيرة جدا**، دار عكرمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1997م.

34- د.أحمد المتوكل: **اللسانيات الوظيفية**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 2010م.

35- د.أحمد يوسف: **الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، الدار العربية للعلوم ومنشورات الاختلاف والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى سنة 2005م.

36- أريكشيوني: **فعل القول من الذاتية في اللغة**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.

37- إدريس الناقوري: **قضية الإسلام والشعر**، دار النشر المغربية، الدار المغربية، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.

38- د.أدونيس: **الثبات والتحول**،مطبعة دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة العاشرة، سنة 2001م.

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

40- أسامة يوسف شهاب: **نحو أدب إسلامي معاصر**، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 1985م.

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

42- أمبرطو إيكو: **الأثر المفتوح، ترجمة:** عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، الطبعة الثانية سنة 2001م.

43- أنور الجندي: **الإسلامية نظام مجتمع ومنهج حياة**، د.ع، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1979م.

44- أنور المرتجي: **سيميائية النص الأدبي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء،الطبعة الأولى، 1987م؛

45- أوستين وارين، ورونيه وليك: **نظرية الأدب**، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابلشي، طبعة 1972م.

46- بسام قطوس: **استراتيجيات القراءة ــ التأصيل والإجراء النقدي**، دار الكندي، إربد، الأردن، 1998م.

47- بلقاسم الجطاري وآخران: **أبواب ونوافذ**، مطبعة الجسور، وجدة، الطبعة الأولى 2001م.

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

49- بيير زيما: **النقد الاجتماعي**، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ترجمة: عايدة لطفي،القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1991م.

50- تيري إيجلتون: **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة: جابر عصفور، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية 1986م.

51- تزفيطان تودوروف: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.

52- توم بوتومور: **مدرسة فرانكفورت**، ترجمة: سعد هجرس، دار أويا،دار الكتب الوطنية، ليبيا، الطبعة الثانية سنة 2004م.

53- جاك ديريدا: **الكتابة والاختلاف**، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1988م.

54- د. جميل حمداوي: **المسرح الأمازيغي**، منشورات الزمن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.

55- د.جميل حمداوي: **مدخل إلى الشعر الإسلامي**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

56- د. جميل حمداوي: **السيميولوجيا: بين النظرية والتطبيق**، الوراق للطبع والنشر، عمان الأردن، الطبعة الأولى سنة 2011م.

57- جاك فونتنيي وكريماص: **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**،:ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

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

59- جون أوستين: **نظرية أفعال الكلام العام**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

60- جرج جراد: **النقد البيئوي**، ترجمة: عزيز صبحي جابر، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الطبعة الأولى سنة 2009م.

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

62 - حسن الأمراني: **الأدب والبناء الحضاري**، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم29، سلسلة بحوث ودراسات، مطبعة شمس، وجدة، الطبعة الأولى 2000م.

63- د. حسن الأمراني: **سيمياء الأدب الإسلامي**، الطبعة الثانية، مؤسسة الندوي، وجدة، 2005م.

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

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

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

67- حسن المنيعي: **نفحات عن الأدب والفن**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1981م.

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

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

70- د. الحسن بوتبيا: **المنهج الإسلامي في رواية التراث الأدبي وتدوينه**، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، الطبعة الأولى سنة 2008م.

71- د.حسن يوسفي: **المسرح والأنتروبولوجيا**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.

72- الحسين زروق تحت عنوان: **مكتبة الأدب الإسلامي المغربي (1970-2007)**، مطبعة آنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2008م.

73- د. حسين الواد: **في مناهج الدراسات الأدبية**، منشورات الجامعة، المغرب، الطبعة الثانية، سنة 1985م.

74- د.حافظ إسماعيل علوي: **اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2009م.

75- د.حافظ الجديدي: **في الفنون المشهدية**، تبر الزمان، تونس، الطبعة الأولى سنة 2007م.

76- حفناوي بعلي: **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2007م.

77- حكمت صالح: **نحو آفاق شعر إسلامي معاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1979م.

78- د.حلمي محمد القاعود: **الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني**، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 1996م.

79- حميد سمير: **الشعر العربي القديم: رؤية إسلامية**، كتاب دعوة الحق، المغرب، العدد الثالث عشر، 2002م.

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

81- د. حميد لحمداني: **القراءة وتوليد الدلالة**، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء،الطبعة الأولى سنة 2003م.

82- حميد لحميداني: **سحر الموضوع**، منشورات دراسات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1990م.

83- د. حميد لحمداني: **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1991م.

84- د.خالد أمين: **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، مطبعة ألطوبرس، طنجة، المغرب، الطبعة الثانية، 2007م.

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

86- ديفيد كارتر: **النظرية الأدبية**، ترجمة: د. باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2010م.

87- د. رحمن غركان: **المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء**، من مطبوعات مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م

88- رشيد الإدريسي: **سيمياء التأويل**، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.

89- رشيد بن مالك: **قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.

90- د.رضوان الرقبي: (الاستدلال الحجاجي التداولي وآليات اشتغاله)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، العدد2، المجلد 40، أكتوبر- ديسمبر 2011م.

91- رولان بارت: **درس السيميولوجيا**،، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، طبعة 1985م.

92- رولان بارت وآخرون: **نظريات القراءة**، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللادقية، سورية، الطبعة الأولى سنة 2003م.

93- د.رمضان عبد التواب: **مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين**، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، الطبعة الثانية 2002م.

94- د.زهور كرام: **السرد النسائي العربي**، شركة النشر والتوزيع-المدارس- الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2004م.

95- د. سعد أبو الرضى: **الأدب الإسلامي قضية وبناء**، عالم المعرفة، جدة، الطبعة الأولى سنة 1983م.

96- د.سعد البازعي: **استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)**،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م.

97- د.سعد البازعي: **الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2008م.

98- د.سعد البازعي وميجان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، سنة 2000م،

99- د.سعيد بنكراد:**السيميائيات السردية**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1999م.

100- د.السعيد بوطاجين: **الاشتغال العاملي،دراسة سيميائية**، دار الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2000م.

101- د. سعيد علوش: **النقد الموضوعاتي**، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1989م.

102- سعيد يقطين: **القراءة والتجربة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985م.

103- سمير المرزوقي وجميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة**، الدار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، الطبعة الأولى سنة 1985م.

104- سامي سويدان: **أبحاث النص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى سنة 1986م.

105- د.سامي مكي العاني: **الإسلام والشعر**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد:66، السنة:1990م.

106- سليم عباسي: **البيت بيتك**، مطبعة اليازجي، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2001م.

107- د.سيزا قاسم: **بناء الرواية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.

108- د.سيزا قاسم: **روايات عربية، وروايات مقارنة**، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1997م.

109- السيد يس: **التحليل الاجتماعي للأدب**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 1970م.

110- د.شعيب حليفي: **مرايا التأويل**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2009م.

111- الشكلانيون الروس: **نظرية المنهج الشكلي**، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى 1982م.

112- د. صلاح قنصوة: **تمارين في النقد الثقافي**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2007م.

113- صالح آدم بيلو: **من قضايا الأدب الإسلامي**، دار المنارة للنشر، جدة، الطبعة الأولى سنة 1985م.

114- د.طائع الحداوي: **سيميائيات التأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2006م.

115- عابد الجابري: **بنية العقل العربي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

116- د. عبد الباسط بدر: **مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي**، دار المنارة، جدة، الطبعة الأولى،سنة 1986م.

117- د.عبد الحميد بورايو: **التحليل السيميائي للخطاب السردي**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى سنة 2003م.

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

119- عبد الرحمن رأفت الباشا: **نحو مذهب إسلامي في الأدب والنقد**، جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، طبعة 1985م.

120- د.عبد الفتاح كليطو: **الحكاية والتأويل**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1988م.

121- د. عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، دار الطليعة،بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1983م .

122- د. عبد الفتاح كيليطو: **الكتابة والتناسخ**، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م.

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

124- عبد السلام بنعبد العالي: **الفلسفة أداة للحوار**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م.

125- عبد السلام بنعبد العالي: **التراث والهوية**، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،الطبعة الأولى سنة 1987م.

126- د .عبد السلام حيمر: **في سوسيولوجيا الخطاب. من سوسيولوجيا التمثلات الى سوسيولوجيا الفعل**، الشبكة العربية للأبحاث و النشر- بيروت، الطبعة الأولى .

127- د. عبد الرحمن بن محمد الوهابي: **الرواية النسائية السعودية والمتغيرات الثقافية**، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، الطبعة الثانية 2010م.

128- عبد العزيز حمودة: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية**، سلسلة عالم المعرفة، العدد:232، السنة 1998م.

129- د.عبد العزيز حمودة، **الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص**، سلسة عالم المعرفة 298، الكويت، 2003م.

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

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

132- د.عبد الكبير الخطيبي: **الاسم العربي الجريح**، دار العودة، بيروت،لبنان، الطبعة الأولى 1980م.

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

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

135- د. عبد الله إبراهيم: **التفكيك: الأصول والمقولات**، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

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

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

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

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

140- د.عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2000م.

141- د.عبد الله محمد الغذامي ودعبد النبي اصطيف: **نقد ثقافي أم نقد أدبي**، دار الفكر، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م.

142- د.عبد الرحمن حوطش: **في الشعر الإسلامي المعاصر**، مكتبة الطالب وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

143- عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب**، طبعة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1983م.

144- د. عبد اللطيف محفوظ: **آليات إنتاج النص الروائي**، منشورات القلم المغربي، الطبعة الأولى سنة 2006م.

145- د. عبد المجيد العابد: **مباحث في السيميائيات**، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م.

146- د. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2002م.

147- د.عبد الهادي بن ظافر الهشري: **إستراتيجية الخطاب**،دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة 2004م.

148- عبد الواحد المرابط: **السيمياء العامة وسيمياء الأدب**، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

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

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

151- العربي بن جلون: **جدال وسجال**، مطبعة المعارف بالرباط، الطبعة الأولى سنة 1986م.

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

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

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

155-علي شلق: **القبلة في الشعر العربي** القديم والحديث، دار الآفاق، بيروت، لبنان، طبعة 1982م.

156- علي شلق: **المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1982م.

157- علي شلق: **ابن الرومي في الصورة والوجود**، الطبعة الأولى سنة 1982م، بدون تحديد لمكان النشر.

158- علي شلق: **أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة**، الطبعة الأولى سنة 1981م بدون تحديد لمكان النشر.

159-علي الضوء: **الموسيقى التقليدية في مجتمع البرتا**، معهد الدراسات الأفريقية والآسيوية، جامعة الخرطوم، السودان، طبعة 1983م.

160- د.علي الغزيزي: **مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي**، العدد السادس، كتاب دعوة الحق، طبعة 2000م.

161- عماد الدين خليل:**في النقد الإسلامي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.

162- عماد الدين خليل: **فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، بدون تحديد لتاريخ الطبعة.

163- د.عماد الدين خليل: **النقد الإسلامي المعاصر**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية 1981م.

164- د.عماد الدين خليل: **محاولات جديدة في النقد الإسلامي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1981م.

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

166- فؤاد أبو منصور: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا**، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1985م.

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

168- فاطمة أزرويل وآخرون: **ملامح نسائية**، سلسلة مقاربات، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.

169- فيليب هامون: **سيميولوجية الشخصيات**، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1990م.

170- فرانسواز أرمينكو: **المقاربة التداولية**، ترجمة: د.سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى سنة 1987م.

171- فان ديك: **النص والسياق**، ترجمة: عبد القادر قينيني، أفريقيا الشرق، الدرالبيضاء، الطبعة الأولى سنة 1999م.

172- فينيست ليتش، **النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الثمانينيات**، ترجمة: محمد يحيى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،الطبعة الأولى سنة 2000 م.

173- مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**.ترجمة: د. رضوان ظاظا،الناشر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت،الطبعة: الأولى، ذو الحجة 1417هـ- مايو/آيار 1997م.

174- محسن جاسم الموسوي: **النظرية والنقد الثقافي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2005م.

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

176- د.محمد أحمد حمدان: **نحو نظرية للأدب الإسلامي**، إصدارات المنهل، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 1986م.

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

178- محمد إقبال عروي : **جمالية الأدب الإسلامي**، المكتبة السلفية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1986م.

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

180- د. محمد التهامي الحراق: **موسيقى المواجيد**، منشورات الزمن، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2010م.

181- د. محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2006م.

182- محمد حسن أبريغش: **الأدب الإسلامي: أصوله وسماته**، دار البشير، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 1992م.

183- د.محمد الحسناوي: **في الأدب والأدب الإسلامي**، المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، طبعة 1986م.

184- د. محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2004م.

185- د.محمد خطابي: **لسانيات النص**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1991م.

186- د. محمد الحناش: **البنيوية في اللسانيات**، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1980م.

187- د. محمد السرغيني: **محاضرات في السيميولوجيا**،دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،1987م.

188- محمد قطب: **منهج الفن الإسلامي**، دار الشروق، الطبعة الثالثة، 1960م.

189- محمد قطب: **خصائص التصور الإسلامي ومقوماته**، دار الشروق، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة 1980م.

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

191- محمد مفتاح: **في سيمياء الشعر القديم**،دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1989م.

192- محمد مفتاح: **مجهول البيان**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

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

194- د.محمد مفتاح: **مجهول البيان**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

195- د.محمد مفتاح: **التلقي والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م.

196- د.محمد مريني: **سيكولوجية القراءة**، دار النشر جسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م،

197- د.محمد المعادي: **حدود القراءة وحدود التأويل**، منشورات مرايا،طنجة، الطبعة الأولى سنة 2005م.

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

199- محمد زروقي: **الخصوصيات الفنية والذهنية في شعر حسن الأمراني**، مؤسسة النخلة للكتاب، وجدة، الطبعة الأولى 2002م.

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

201- د. محمود الماجري: **مسرح العرائس في تونس**، دار سحر للنشر، تونس، الطبعة الأولى سنة 2008م.

202- د. مصطفى ناصف:**نظرية التأويل**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، الطبعة الأولى سنة 2000م.

203- د.موريس أبو ناضر: **الألسنية والنقد الأدبي / في النظرية والممارسة**، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان.

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

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

206- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، الطبعة الثانية سنة 1987م.

207- نجيب العوفي: **ظواهر نصية**، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1992م.

208- د. نجيب الكيلاني: **مدخل إلى الأدب الإسلامي**، كتاب الأمة، قطر، عدد 14 .

209- نجيب الكيلاني: **حول المسرح الإسلامي**،مؤسسة الرسالة،بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة 1987م.

210- د.نجيب الكيلاني: **آفاق الأدب الإسلامي**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1985م.

211- نجيب الكيلاني: **الإسلامية والمذاهب الأدبية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، طبعة 1987م.

212- د.نصر أبو زيد: **إشكالية القراءة وآليات التأويل**،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الرابعة، السنة 1995م.

213- د.نصر أبو زيد: **الخطاب والتأويل**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.

214- د.نصر أبو زيد: **فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند ابن عربي**، دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية 1993م.

215- د. نعيمة هدي المدغري: **النقد النسوي: حوار المساواة في الفكر والآداب**، منشورات فكر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.

216- د.نوال بنبراهيم: **جمالية الافتراض من أجل نظرية جديدة للإبداع المسرحي**، دار الأمان، الرباط، الطبعة الأولى 2009م.

217- هشام الدركاوي: **التفكيكية: التأسيس والمراس**، دار الحوار، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2011م.

◆المقـــــــــالات العربيـــــــــة:

218- آي . اتش. آبرامز: (المادية الثقافية)، ترجمة: صفوان الشويطر، **موقع الجمهورية**،موقع رقمي، العراق، الأربعاء24 مارس 2010م.

219- أنخيل ملدوندوأسيفيدو: (جدارة القصة القصيرة جدا)، **مجلة مجرة**، ترجمة الدكتور مصطفى يعلى، المغرب،خريف 2008م.

220- ترنس هوكس: (مدخل إلى السيمياء)، **مجلة بيت الحكمة**،المغرب، العدد5، السنة الثانية، سنة 1987م.

221- د.جميل حمداوي: (من أجل نظرية إسلامية جديدة)، **مجلة الفرقان**، المغرب، العدد:64، 2010م.

22- د.جميل حمداوي: (سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا"قصة" سريالية" لحسن علي البطران نموذجا")، **السيميولوجيا: مبادئ نظرية وتطبيقية**، كتاب قيد النشر، الطبعة الأولى سنة 2011م.

223- جوزيف شريم: (الاتجاهات النقدية والنفسانية)، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، العدد:18-19، بيروت، لبنان، سنة 1984م.

224- د. حسن الأمراني: (الإسلامية في الشعر المعاصر بالمغرب)، **منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية**، ندوة جوانب من الأدب في المغرب الأقصى، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 8، سنة 1984م، وجدة، المغرب، ص: 143-144.

225- د. حسن الأمراني: (نحو ثقافة بانية: الخصائص)، **مجلة المشكاة**، وجدة، المغرب، العدد5و6، يونيو1986م، السنة الثانية.

226- حكمت صالح: (نحو مسرح إسلامي معاصر)، الجزء الأول، **مجلة المشكاة**، المغرب، السنة الأولى، العدد:4، مارس 1985م.

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

228- خيري دومة: (عَـــــدْوَى الرَّحِـــــــــــــــــــــــيل موسم الهجرة إلى الشمال ونظرية "مـــــا بعـــــــد الاستعمار")،
http://www.ibn-rushd.org/forum/Adwa-al-Raheel.htm

229- روبرت ماجليولا:(التناول الظاهري للأدب: نظريته، مناهجه)، ترجمة: عبد الفتاح الديدي، **مجلة فصول المصرية**، العدد:3.

230- د. رشيد بنحدو: (قراءة في القراءة)، **مجلة وليلي**، المغرب، العدد رقم 4.

231- د.سعيد بنكراد: (مقدمة المترجم): **سيميائيات الأهواء: من حالات الأشياء إلى حالات النفس**، لكريماص وجاك فونتنيي،ترجمة: سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 2010م.

232- د.سمير حجازي: (التفسير السوسيولوجي لشيوع القصة القصيرة)، **مجلة فصول**، مصر، عدد أغسطس سنة 1982م.

233- سعيد بعبد الواحد:(مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية)، **مجلة قاف صاد**،المغرب، العدد الأول، السنة 1، 2004م

234- عبد الباسط الكراري: (موت المؤلف والنص من منظور التكوينية النصية)، **الملحق الثقافي**، جريدة الاتحاد الاشتراكي،المغرب، العدد:817.

235- عبد السلام بنعبد العالي: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، **التراث والهوية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1987م.

236- عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعي)، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، بيروت، لبنان، العددان: 44-45.

237- عبد المجيد العابد: (**دراسة قصة "أغنية هاربة" للقاص صالح السهيمي مثالا**)، **مدونة عبد الماجد العابد**، مدونة رقمية،بتاريخ2011/02/19م.

238- د.عماد الدين خليل: (ملاحظات حول النوع الأدبي والمضمون والمذهب)، **مجلة المشكاة**، المغرب، العدد:4، سنة 1984م.

239- كونثيبثيون باضوس تريا :(الحالة الراهنة لفن القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية)، مجلة **Quimera**، عدد:112-212، صص:35-38.

240- لاورو زافالا: (ست قضايا خاصة بالقصة القصيرة جدا)، **الجنس الأدبي للألفية الثالثة**، الندوة الدولية حول القصة القصيرة جدا، مكسيكو، 1998م.

241- لويس بريتو غارسيا: (**دليل موسع للقصة القصيرة جدا**)، ترجمة: سعيد بنعبد الواحد، **مجلة قاف.صاد**، عدد،5، 2007م.

242- د. محمد إقبال عروي: (السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير)، **مجلة عالم الفكر**، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس1996م.

243- د.محمد بادي: (سيميائيات مدرسة باريس: المكاسب والمشاريع(مقاربة إبيستمولوجية)، **مجلة عالم الفكر**،الكويت، العدد3، المجلد 35، يناير- مارس2007م.

244- د.محمد الداهي: (سيميائية الأهواء)، **عالم الفكر**،الكويت، العدد الثالث، المجلد 35، يناير- مارس، 2007م.

245- د.محمد الداهي: (تجليات البعد الانفعالي في رواية الحي الخلفي لمحمد زفزاف)، **محمد زفزاف الكاتب الكبير**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2003م.

246- المسكيني الصغير:(مدخل إلى تعريف الثقافة الشعبية ودورها الوظيفي)، **مسرحية حكاية بوجمعة الفروج**، مطبعة دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2000م.

247- مطاع صفدي: (في الذات الحي بعد كل تفكيك)، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العددان:152-153، السنة 2010م.

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

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

◆المراجـــــــــع الأجنبـــــــية:

250- A.J.Greimas: **Maupassant ,la sémiotique du texte: exercices pratiques**,éditions du Seuil,Paris 1976.
251-A.J.Greimas:(De la modalisation de l'être), **Actes sémiotiques**, Bulletin9, p: 9-10.Repris dans Du Sens2, Paris, 1983.
253A.J.Greimas.J.Courtés:**Sémiotique.Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage**.Hachette Uniϐérsité,Paris,1979,Sémiologie**.**
254-Almuth Grésillon:(La critiƙue génétiƙue, aujourd'hui et demain), **21 novembre 2006, http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174.**
255- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin: **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures,** Routledge, London and New York, 1989.
256-Arthur Asa Berger: **Cultural Criticism: a primer of key concepts**, Sage publications, 1995.
257-Auteurs collectifs: **La scène et la terre: Questions d'ethnosociologie,** Internationale de l'Imaginaire, numero3, Babel, 1999 .
258- B.Uspenski: **Poetics of composition,** traduction.CL.Kahn, Poétiƙue9, 1972.
259-Bally:(Les notions grammaticales d'absolu et de relief), In: **essais sur le langage**, Minuit, Paris, 1969.
260-Benϐeniste, E: **Problèmes de linguistique générale2**, ED, Gallimard, Paris, 1974.
261-Benϐeniste(E):(la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique génerale1**, édition Gallimard, Paris, 1966.
262- Benϐeniste: **Problèmes de linguistique générale** 1, ED, Gallimard, Paris, 1966
263- Bhabha, Homi K.: **Locations of Culture: Discussing Post-Colonial Culture.** London: Routledge, 1996.

264-Bhabha, Homi K: **Nation and Narration**. New York: Routledge, 1990.

265-Bhabha, Homi K: **Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse** ,October 28, 1984.

266-Bhabha, Homi K**: The Postcolonial Critics** Homi Bhabha Interbiewed by Dabid Bennett and Terry Collits, Arena 96 (1991).

267-Chadli,EM:**Le conte merveilleux Marocain.Sémiotique du texte éthnographique**, Rabat, Publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines, 2000.

268-Cécilia.W.Francis: Gabrielle Roy, autobiographie, subjectibité, passions, discours, les presses de l'unibersité Labal, 2006, Canada.

269-C.K.Orecchioni: **L'ennonciation de la subjectivité dans le langage**, Paris, Armand Colin, 1980.

270-C. Lebi-Strauss: **Antropologie structrale**, Plon, Paris, 1958**.**

271-Charles Michel:**Rhétorique de la lecture**,Paris,Seuil,1977.67-Christopher Norris: **272-Christopher Norris:Deconstruction: Theory and Practice,** Routledge, London-*NewYork*, 2édition 1991.

273-Deepika Bahri: **Introduction to Postcolonial Studies**, Fall 1996**.**

274-Foucault(M): **l'ordre du discours**. Gallimard,Paris 1972**.**

275-F.Rastier**: L'analyse thématique des données textuelles** — L'edemple des sentiments, Paris, Didier, 1995.

276-Fillmore:(Deictic categories in the semantics of come), **Foundations of language** 2, 1966**.**

277- François- Dabier Amherdt: L'Herméneutique philosophique de Paul Ricoeur et son Importance por l'édègese Biblique, les éditions de Cerf,2004.
278-Franz Fanon: **Les Damnés de la Terre de la terre**,première édition: 1961.
279-Gérard Genette: **Seuils**. Edition:Seuils,Paris,1987.
280-Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994.
281-Groupe D'entreberne: **Analyse sémiotique des textes**, ed: Toubkal.Casablanca.1éd, 1987.
282- Greimas et Jacques Fontanille: **Sémiotique des passions**.SEUIL .PARIS.France.1991.
283- Groupe de chercheurs: **les chemins actuels de la critique,**10/18, 1973.
284- Guy Bouchard: « Sémiologie, sémantique et herméneutique selon Paul Ricoeur »,**Laval théologique et philosophique**, bol. 36, n° 3, 1980.
285-Jake Derrida**: De la grammatologie**,Paris,Minuit,1967.
286- Jake Derrida**: L'écriture et la différence,**Paris,Seuil,1967.
287- Jake Derrida**:La** dissèmination,Paris,Seuil,1972.
288- Jake Derrida **Marges de la philosophie**,Paris,Minuit,1972.
289-Jake Derrida**: Memoires for Paul de Man**, New York, Columbia .Unib.Press, 1986.
290-Jacques Fontanille, Claude Zilberberg: **Tension et signification**, Liège-Mardaga, 1998 .
291-J.LEENHARDT et P.JOZA: **LIRE LA LECTURE**,Lasycomore,Paris,1982.
292- Jean-Paul Resweber**: la méthode interdisciplinaire**,PUF,Paris,France,1981.

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

294-J.M. PRADIER:« L'acteur: aspects de l'apprentissage », Préface de Jean Duƀignaud, in: ***Actes du colloque Le théâtre, le corps et les sciences de la vie, Internationale de l'Imaginaire***, N°6/7,1979.
295-Jean-Marie Pradier: **La scène et la fabrique des corps.**Ethnoscénologie du spectacle ƀiƀant en Occident, 5e siècle aƀant J.-C.-18e siècle, Presses uniƀersitaires de Bordeauƈ, Janƀier2000 .
296-Jean Bellemin-Noël: **Le texte et l'avant-texte: Les brouillons d'un poème de Milosz,** (Paris: Larousse, 1972).
297-J.L.Austin:**Quand dire, c'est faire**,Editions du seuil,Paris, 1970.
298-J.P. Richard: **L'univers imaginaire de Malarmé** ,ed. Seuil 1961.
299-Jean Yƀes Tadié: **la critique Littéraire au XX Siècle**. BL Foud. 1978.
300-John R.Searle: **les actes de langage**, Collection, saƀoir Herman,Paris, 1972.
301-Julia kristeƀa: **Séméiotiké,pour une sémanalyse**,Seuil,Paris,196978-Jurgen Pieters: " Moments of Negotiation: The New Historicism of Stephen Greenblatt", Amsterdam Uniƀersity Press, 2002.
302-Halliday, M.A.K and R.Hassan: **Cohesion in English**.Longman.London.1976**.**
303- H.Grice. (Logic and conƀersation), In Steƀen Daƀid (Ed), **Pragmatics: A** reader, New York, Odford Uniƀersity press, 1991.
304-Karl Kroeber: **Ecological Literary Criticism, Romantic Imagining and the Biology of Mind**, 185 pages, paperback, Columbia Uniƀersity Press, 1994.
305-M.Bakhtine:**Esthétique et théorie du roman**,Gallimard,Paris,ED.1978.
306- Marcel Mauss**: « Les techniques du corps », journal de Psychologie, n°3-4, 1936.**

307-Marc de Biasi, "Paranoïa-Genèse. Remarkues sur l'identité des recherches en génétikue tedtuelle", eds. eds. Almuth Grésillon and M. Werner, Leçons d'écriture: ce kue disent les manuscrits (Paris: Minard, 1985).
308-NEEFS (Jackues), "Critikue génétikue et histoire littéraire", in L'histoire littéraire aujourd'hui, Paris, A. COLIN, 1990.
309-Maurice couturier: **la figure de l'auteur**, paris, Seuil, 1995 .
310O.Ducrot:(Analysepragmatikue),Communication 32,1981.
311-Parret (H): **les passions:essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986;Patrice Pabis: **L'Analyse des spectacles**, Paris.Nathan.1996.
312-Patrice Pabis: La mise en scène contemporaine, Armand Colin, 2008.
313- Paul Ricoer: **La métaphore vive**.Seuil,Paris, 1975.
314-PH.LEJEUNE: **Le pacte autobiographique**.Paris.Ed/du Seuil, 1975.
315-Paul Baléry: **OEUVRES**.ed.Pléade.Paris.
316-R.Jakobson: **Essais de linguistique générale**, Minuit, Paris, 1963.
317-Rachid Saadi:(Approche interdisciplinaire d'un tedte poétikue mystikie," Tuez-moi mes féaud" de M.Hallâj),**Approches du Texte poétique**,publications de la faculté des lettres et des sciences Humaines,Oujda,Maroc,10-2010,édition,2010.
318-R. Barthes: **Essais critiques**. Seuil 1964.
319-Royer Fayalle: **La critique Littéraire**. A. Colin 1964.
320-R.Scholes and R.Kellog: **The nature of narrative**, Odford Unibersity Press, 1966.
321--Said, Edward .**Representations of The Intellectual**, Bintage Books, New York, 1996.

322- Spiɓak ,Gayatri Chakraɓorty .**A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present**, Cambridge, MA: Harɓard UP, 1999.

322- Theory, Practice and the Intellectual: A Conɓersation with Abdul R. Jan Mohamed, by S.D. Goudie, Juɓert: **A Journal of postcolonial Studies**, published by The College of Humanities and social sciences, North Carolina State Uniɓersity, Bolume 1, Issue 2, 1997.

324-T.Todoroɓ: **Introduction à la littérature fantastique**.Seuil,Paris , 1974.

235-Tzɓetan Todoroɓ: **Mikhail Bakhtine:Le Principe dialogique**.Seuil.1981.

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

327- Bincent B. Leitch: **Cultural criticism, literary theory, post structuralism**, Columbia Uniɓersity Press.1992 .

328-W. James: **le pragmatique**, traduction E.Le Brun, Edition Flammarion, 1968.

329-Weinrich Hharold: **Le temps**, Seuil, Paris, 1973.

330- Wunderlish, Dieter: (Pragmatiƙue, situation d'énonciation et deidis), **Langages**, 26, juin1972**.**

الغلاف الخارجي

- الدكتور جميل حمداوي من مواليد المغرب (مدينة الناظور) سنة 1963م.
- حاصل على دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث والمعاصر سنة 2001م بميزة حسن جدا.
- أستاذ التعليم العالي .
- يدرس مناهج البحث التربوي واللغة العربية وعلوم التربية بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، فرع الناظور.
- حصل على جائزة مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام 2011م في النقد والدراسات الأدبية (جائزة معنوية).
- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.
- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.
- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.
- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو اتحاد كتاب العرب.
- عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.
- عضو اتحاد كتاب المغرب.

- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية و اللغة الكردية.

- نشر أكثر من سبعمائة مقال في مجلات محكمة وغير محكمة، وألف أكثر من سبعين كتابا في مجالات متعددة.

- ومن أهم كتبه: القصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب،والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد1799، الناظور62000، المغرب.

- الهاتف النقال:0672354338

- الهاتف المترلي:0536333488

- الإيميل:Jamilhamdaoui@yahoo.fr